

Seiragakis, Manolis

Η Τρισεύγενη του Κωστή Παλαμά στο ΚΘΒΕ (1963)

Neograeca Bohemica. 2016, vol. 16, iss. [1], pp. [49]-71

ISBN 978-80-270-1685-3

ISSN 1803-6414

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142108>

Access Date: 03. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Η Τρισεύγενη του Κωστή Παλαμά στο ΚΘΒΕ (1963)

Μανώλης Σειραγάκης

Neograeca Bohemica | 16 | 2016 | 49-72 |

Manolis Seiragakis: Kostis Palamas' *Trisevgeni* at the *National Theatre of Northern Greece* (1963)

The article describes the performance of Kostis Palamas' play *Trisevgeni* at the *National Theatre of Northern Greece* in Thessaloniki in 1963. It reviews the position of this crucial staging in the overall history of the performances and perception of the play, and it disputes the characterization of a "milestone for a first successful phase" used today for this particular staging. The paper is based on a thorough new study of the criticism, evidence, and testimonies of the time. The article investigates the choice of the director, Socrates Karantinos, to stage the play according to the will of the author, verbatim, without a single word of its text cut out. It also tries to integrate this staging within the general theatre atmosphere of the 1960s. In addition, it attempts to study the case of Karantinos as a key factor in the *National Theatre*, a person who determined the nature of many of the new theatre's performances, if not its entire identity. The paper further examines the relationship between the director and progressive academic circles at the *University of Thessaloniki*, the perception of Palamas' poetry and literary work, and, finally, the conservative director's turn to totally outdated practices.

Keywords

Theatre studies, Palamas, *Trisevgeni*, theatricality, *National Theatre of Northern Greece* in Thessaloniki

Η πρόσληψη κι η σκηνική πορεία της *Τρισεύγενης* παρά την ύπαρξη μιας πολύτιμης ογκώδους μονογραφίας πάνω στο θέμα¹ συνεχίζει να απασχολεί τους μελετητές. Εδώ θα αναφερθούμε ειδικά στην παράσταση του έργου στη Θεσσαλονίκη το 1963 σε σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού, διευθυντή τότε του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, η οποία θεωρείται σταθμός στην πορεία πρόσληψης του δράματος, επομένως και του Παλαμικού έργου, με στόχο να επανεξετάσουμε τη σημασία της, την εικόνα που μας έχει παραδοθεί γι' αυτήν, τα στοιχεία που συγκροτούν αυτήν την εικόνα και να προσπαθήσουμε να δώσουμε απαντήσεις σε καίρια ερωτήματα που παραμένουν γύρω από την κομβική αυτή παράσταση.

Η *Τρισεύγενη* ανεβαίνει στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ) στις 14 Νοεμβρίου 1963. Η παράσταση συνεχίζει μια παράδοση ανεβασμάτων που έχουν περισσότερο χαρακτήρα απότισης φόρου τιμής στον Παλαμά ως λογοτέχνη και λιγότερο πράξης καθαρά θεατρικής, με μια διαδικασία που θυμίζει περισσότερο προσκύνημα σε ένα λογοτεχνικό κομψοτέχνημα παρά μια αμιγώς θεατρική λειτουργία κι επομένως ευκαιρία για νέο ρηξικέλευθο ανέβασμα. Στην αντιμετώπιση αυτή είχε συμβάλει καθοριστικά κι η γνωστή διαμάχη του Παλαμά με τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο, την περίοδο που το έργο γράφτηκε κι εκδόθηκε για πρώτη φορά (καλοκαίρι 1903),² με την παρακαταθήκη του Παλαμά ότι δεν πρέπει να αφαιρεθεί ή να μετατοπιστεί ούτε μια λέξη από το κείμενο και τις παράλληλες υποδείξεις του Χρηστομάνου για εκτεταμένες αναθεωρήσεις, περικοπές κι αλλαγές με στόχο την επίτευξη της θεατρικότητας, διαμάχη που οδήγησε στη ματαίωση της πρεμιέρας του έργου.

Στο Εθνικό Θέατρο είχαν προηγηθεί δύο παραστάσεις του έργου με επετειακή αφορμή: η πρώτη ήταν το 1935, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη με την Κατίνα Παξινού στον ομώνυμο ρόλο. Η παράσταση έγινε για να τιμηθούν τα πενήντάχρονα της λογοτεχνικής σταδιοδρομίας του Παλαμά, πιθανότατα και για να γιορταστεί ή και να ενισχυθεί η υποψηφιότητά του για δέκατη φορά για το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας. Η δεύτερη αντίστοιχη έγινε το 1958, σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη με την Άννα Συνοδινού στον επώνυμο ρόλο, με σκοπό να τιμηθούν τα δεκαπέντε χρόνια από το θάνατο του ποιητή. Δύο ακόμα παραστάσεις, μια επαγγελματική και μια φοιτητική ερασιτεχνική, είχαν πραγματοποιηθεί το 1943, χρονιά θανάτου του ποιητή, γεγονός που δεν πρέπει να θεωρείται συμπτωματικό, αφού «ο νους των θεατρανθρώπων με το θάνατο του ποιητή πήγε και στο μοναδικό του θεατρικό έργο».³

1 Puchner (1995).

2 Για τη διένεξη βλ. συγκεντρωμένη όλη τη σχετική συζήτηση στον Puchner (1995: 408-468). Πρόσφατα επιπλέον Papanikolaou (2012: 1-15) και Seiragakis (2015: 73-90).

3 Puchner (1995: 549).

Το νέο ανέβασμα στο ΚΘΒΕ το 1963 γίνεται και πάλι με επετειακή αφορμή, αυτή τη φορά τα εικοσάχρονα από το θάνατο του Κωστή Παλαμά. Η παράσταση της *Τρισεύγενης* συνέχιζε, δηλαδή, να παραμένει γεγονός αξεχώριστα λογοτεχνικό και θεατρικό. Ο διττός αυτός χαρακτήρας του μοναδικού θεατρικού έργου του Παλαμά φαίνεται ότι αποτέλεσε προσόν, αν όχι το βασικό κριτήριο επιλογής του από το Συμβούλιο και την Καλλιτεχνική Επιτροπή του ΚΘΒΕ, που απαρτίζονταν άλλωστε από ανθρώπους πρωτίστως του λογοτεχνικού και σχεδόν καθόλου του θεατρικού κόσμου, πολλοί από αυτούς πανεπιστημιακοί δάσκαλοι ή αναγνωρισμένοι λογοτέχνες: Γιώργος Θεοτοκάς (πρόεδρος), Στίλπων Κυριακίδης, Λίνος Πολίτης, Γιώργος Θέμελης, Αλέξανδρος Συμεωνίδης,⁴ «... η θαλερή Φιλοσοφική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου της δεκαετίας του '60, η Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία 'Τέχνη', η λογοτεχνική Θεσσαλονίκη της εποχής», παρατηρεί η Τσόκου.⁵

Κινούμενος στο ίδιο μήκος κύματος, ο σκηνοθέτης της παράστασης και διευθυντής του ΚΘΒΕ Σωκράτης Καραντίνος (είχε επιμεληθεί την κίνηση στην ερασιτεχνική φοιτητική παράσταση του 1943) ανακοίνωνε περήφανα ότι το καινούργιο στοιχείο της παράστασης θα είναι η απόλυτα πιστή υπηρετήση του κειμένου και του λόγου, αφού στο νέο ανέβασμα του ΚΘΒΕ δεν επρόκειτο να παραληφθεί ούτε μία λέξη. Η διαμάχη Χρηστομάνου – Παλαμά φαίνεται να έχει στοιχειώσει το έργο ισόβια. Μάλιστα, ο σκηνοθέτης υπογράμμιζε την ευθεία αντίθεση της δικής του γραμμής με εκείνης των προγενέστερων παραστάσεων της *Τρισεύγενης*,⁶ ακόμα κι εκείνης του 1935, της μόνης που έγινε παρουσία του ποιητή, τονίζοντας επιπλέον ότι η πρακτική του Δημήτρη Ροντήρη να περικόψει επιμέρους φράσεις από το έργο σε αρκετά μεγάλη έκταση, είχε γίνει αντιληπτή από τον Παλαμά και τον είχε λυπήσει ιδιαίτερα.⁷

Με το επιχείρημα λοιπόν της παρουσίας του έργου, ατόφιου και χωρίς περικοπές ή συντομεύσεις, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι παίχτηκε για ένα μεγάλο διάστημα σαράντα ημερών σε θέατρο μεγάλης χωρητικότητας με μεγάλη προσέλευση κι επαναλήφθηκε σε επόμενες περιόδους, η παραγωγή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος θεωρείται μέχρι σήμερα σταθμός: «Η παράσταση αυτή,

4 Στην προεμιέρα θα παρευρεθεί κι ο Γιώργος Κατσίμπαλης που είχε εμπνευστεί τη διενέργεια της παράστασης του 1935 καθώς κι οι Γιώργος Π. Σαββίδης και Ανδρέας Καραντώνης.

5 Τσόκου (2013: 110). Προσθέτει στους παραπάνω τους Μανόλη Αναγνωστάκη, Παύλο Ζάννα, Γιώργο Δέλιο, Γεώργιο Θ. Βαφόπουλο, οι οποίοι, με εξαίρεση τον τελευταίο, εντάχθηκαν λίγο αργότερα στο δυναμικό του ΚΘΒΕ.

6 Karantinos (1971: 138).

7 Θα πρέπει να είμαστε πολύ επιφυλακτικοί απέναντι στον παραπάνω ισχυρισμό, καθώς στον καιρό της παράστασης του 1935 δεν εμφανίστηκε πουθενά καμιά τέτοιου τύπου μαρτυρία.

και από άποψη δημόσιας απήχησης και από άποψη θεατρικής επιτυχίας, αποτελεί χωρίς άλλο το αποκορύφωμα ολόκληρης της πρόσληψης της *Τρισεύγενης* μέσα στον 20^ο αιώνα. [...] Με την εξαιρετική αυτή λαϊκή επιτυχία, που μαρτυρείται και από τον Τύπο, καταρρίπτονται και οι τελευταίοι 'μύθοι' για τους δήθεν απαράβατους κανόνες του δραματικού».⁸

Ωστόσο η αίσθηση μιας σοβαρής αντίφασης σε σχέση με τις διακηρυγμένες απόψεις του Παλαμά είναι διάχυτη. Όπως και μια σειρά ομότεχνοι του στις αρχές του αιώνα, ο Παλαμάς επέμενε ότι ο ποιητής δεν πρέπει να νοιάζεται για το τι θέλει ο κόσμος ούτε, βέβαια, να γράφει με γνώμονα τη μαζική αποδοχή και την αυξημένη δημοτικότητα. Η ίδια η έννοια της θεατρικής «επιτυχίας» τού ήταν εχθρική, τη θεωρούσε «... πρόστυχη φράση, που μπορεί νάχη νόημα για τους ψηφοφόρους, όχι όμως για τον τεχνίτη».⁹ Μπορούμε επομένως να ισχυριστούμε ότι η αποκορύφωση της πρόσληψης του έργου συμπίπτει με τη «λαϊκή επιτυχία» του;

Η καταφυγή στις στήλες των εφημερίδων, με στόχο να δει κανείς όλες τις πλευρές της επιτυχίας αυτής, οδηγεί άλλωστε γρήγορα στη διαπίστωση ότι τα δημοσιεύματα δεν είναι και τόσο επαινετικά, ούτε για την παράσταση αλλά ούτε για το ίδιο έργο.¹⁰ Όλη η σχετική συζήτηση, με αφορμή την επέτειο του θανάτου του Παλαμά, τη δραματική μοναχοκόρη του και τη θεατρικότητά της, έφερε ξανά στην επιφάνεια, με μεγαλύτερη οξύτητα και ένταση μάλιστα, όχι μόνο τη γνωστή συζήτηση που εγκαινίασε ο Χρηστομάνος για την υποτιθέμενη αντιθεατρικότητα και το βερμπαλισμό της *Τρισεύγενης* αλλά και πιο πρόσφατες απόψεις που είχαν διακριτικά εμφανιστεί ήδη από την παράσταση του 1946 με τη Μελίνα Μερκούρη στον ομώνυμο ρόλο,¹¹ ότι δηλαδή το έργο – πέρα από αρετές κι ελαττώματα – είχε αρχίσει πια να φέρει έντονα πάνω του και τα σημάδια του χρόνου, αν δε θεωρούνταν πια, στα 1963, εντελώς ξεπερασμένο: «Μια παράστασις που αδυνατεί να συγκινήσει, ένα έργον που χαροπαλαίει με τον χρόνο», είχε γραφτεί χαρακτηριστικά.¹² Υποστηρίχτηκε επίσης ότι το δράμα, αποκομμένο από το συνολικό λογοτεχνικό έργο του Παλαμά, δεν αντέχει σοβαρής κριτικής,¹³ ή ακόμα ότι, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, δεν είναι μόνο η *Τρισεύγενη* ξεπερασμένη αλλά κι ο ίδιος ο Παλαμάς.¹⁴

8 Puchner (1995: 567; 570).

9 Palamas (1907a: 2). Η ανάγκη για περιφρόνηση της σκηνικής επιτυχίας αναπτύσσεται περισσότερο στη συνέχεια του άρθρου στο επόμενο τεύχος, βλ. Palamas (1907b: 2-4).

10 Κριτικογραφία του έργου στον Puchner (1995: 567-569). Για τη μελέτη της πολύτιμη αποδείχτηκε η συλλογή του *Ιδρύματος Κωστή Παλαμά* αλλά και το ψηφιοποιημένο αρχείο του ΚΘΒΕ στην ιστοσελίδα του.

11 Ενδεικτικά Avgeris (1946: 2).

12 Bakolas (1963).

13 Oikonomou (1963).

14 Bakolas (1963).

Ακόμα κι η επιλογή του Καραντινού να μην περικόψει λέξη από το έργο συνάντησε σφοδρούς επικριτές, όχι βέβαια για την πρόθεση, η οποία κατανοήθηκε, όσο, κυρίως, για το αποτέλεσμα στο οποίο κατέληξε. «... Μαραθώνιος απαγγελίας κατά μίαν άποψη –εξαντλητικός δρόμος φλυαρίας, κατά μίαν άλλη...».¹⁵ Ο ασθμαίνων ρυθμός απαγγελίας των ηθοποιών που δεν αφήνει κανένα περιθώριο στο κείμενο να «ανασάνει» με παύσεις, με σιωπές, με μουσικό σχολιασμό, είναι το πρώτο πράγμα που εντυπωσιάζει και τον σημερινό ερευνητή-ακροατή στην επαφή του με τα εκτεταμένα ηχογραφημένα αποσπάσματα που σώζονται από την παράσταση,¹⁶ μια πρακτική από την οποία ο Καραντινός έπαιρνε σαφείς αποστάσεις σε παλιότερες διακηρύξεις του: «Η κατασκευασμένη απαγγελία μας, η ακατάσχετη ταχυλογία που στις σκηνές μας αντικαθιστά την εσωτερική δράση του λόγου και τον στερεί από κάθε πλαστικότητα, δείγμα περίτρωτο, καθώς και άλλοτε εξήγησα, της απουσίας κάθε ποίησης [...] η βιομηχανική σειρά των παραστάσεων, κυρίως έργων μεγάλων – φρούτο της βιομηχανίας του βουλεβάρτου · 30 ή 40 και 50 παραστάσεις στη σειρά μιας τραγωδίας – όλα αυτά [...] δείχνουν ακριβώς πως και στο θέατρο λείπει ο χαρακτήρας και ο ψυχικός παλμός που κατευθύνει ζωντανά τη θεατρική μας έκφραση...».¹⁷ Όλος ο λόγος του κειμένου στριμώχτηκε στις τρεις ώρες που διαρκούσε μαζί με τα πέντε της διαλείμματα η παράσταση, χωρισμένη σε έξι εικόνες,¹⁸ επιλογή που δεν εξασφάλισε την εύνοια της κριτικής. Η τελευταία υποστήριξε ότι ο Καραντινός παρόλο που, καλώς, δεν ψαλίδισε καθόλου το κείμενο, δεν κατανόησε ωστόσο και τη διαδικασία «... της ποιητικής κυοφορίας που καταλήγει σε ένα ορισμένο ολοκλήρωμα, οι ωδίνες του ποιητή για να πραγματώσει την πρόθεσή του [...] δεν απασχόλησαν οπωσδήποτε το σκηνοθέτη της παράστασης του ΚΘΒΕ» που «προτιμά τις ανώδυνες λύσεις. Μια παράσταση όσο γίνεται πιο κλειστή και περιχαρακωμένη στη μετριότητα. Καμία έξαρση που να ζωντανεύει στην ψυχή του θεατή τον ποιητή...».¹⁹

Η διατήρηση πλήρους του κειμένου φάνταζε τελικά σαν ένα φιλολογικό στοιχείο που στοίχιζε ιδιαίτερα στη θεατρικότητα της παράστασης και έπρεπε με κάποιο τρόπο να αντισταθμιστεί: «Μήπως είναι η φροντίδα αυτή που έβλαψε κάποτε-κάποτε τη γενική κίνηση των ηθοποιών και τους έσπρωξε να στηρίξουν

15 Οικονομου (1963). «Μια απεραντολογία ποιητικών φράσεων (ο κάποιος βερμπαλισμός δεν έλειπε) που παραμέριζαν ή εμείωναν τη δραματική δράση του έργου», αποφαινόταν κι ο Μπακόλας, βλ. Bakolas (1963).

16 <http://www.ntng.gr/Files/Internet/productions/PP0015/PP0015H0002v00.mp3> [15 Ιουνίου 2016].

17 Karantinos (1946: 613).

18 Η ηχογράφηση φανερώνει και τον καθαρό χρόνο της παράστασης (2 ώρες 17' και 47") χωρίς τα διαλείμματα.

19 Kitsopoulos (1963).

το κείμενο πάνω σε ολότελα εξωτερικές και υπερβολικά θεατρικές χειρονομίες και στάσεις;».²⁰

Συνοψίζοντας, ο Καραντινός ακολούθησε πιστά το γράμμα του κειμένου του Παλαμά, κάτι όμως που δεν εξασφάλισε αυτόματα ότι υπηρετήθηκε και το αντίστοιχο πνεύμα. Ο όρος του Παλαμά στην εισαγωγή της πρώτης έκδοσης ότι «δεν πρέπει από τη γλώσσα του δραματικού έργου, του γραμμένου από τον ποιητή, τίποτε, μήτε ν' αλλάξει, μήτε να μετατοπίξει ο υποκριτής. Όλα έχουν τον τόπο τους μέσα στα λόγια του ποιητή και το πιο αλαφρό μετατόπισμα μπορεί να γκρεμίσει ολόκληρον ομορφιάς οικοδόμημα»,²¹ δεν ήταν άλλωστε ο μόνος που έθετε ο αυστηρός λογοτέχνης. Επέμενε ότι όποιος καταπιαστεί με το δράμα αυτό έπρεπε να προσέξει και «τον τόνο που απλώνεται μέσα στο έργο», τόνο ποιητικό, ελάχιστα ρεαλιστικό, και κυρίως ότι έπρεπε να υποταχθεί στο ύφος του ποιητή.²²

Έτσι, η πιο επιθετική –σχεδόν λιβελογραφική– κριτική που γράφτηκε για την παράσταση, καταλόγιζε στη σκηνοθεσία ως σχετικό παράπτωμα ότι ο βιολιστής Νίκαιος στην παράσταση του ΚΘΒΕ δεν ήταν γέρος όπως τον έχει διαγράψει ο Παλαμάς αλλά νέος και μάλιστα είχε συχνά «γλυκοκουβεντιάσματα, κρυφοχαμόγελα, σφιχταγκαλιάσματα» με την Ποθούλα.²³ Είναι ολοφάνερο ότι ο συντάκτης της κριτικής είχε λάβει σοβαρά υπόψη του, αν δεν είχε μπροστά του γράφοντας το σημειώμά του, όσα είχαν τυπωθεί κατά την τιτάνια διένεξη του θέρους του 1903. Όπως είναι γνωστό ο Παλαμάς είχε εξαγριωθεί με μια τέτοια αλλαγή που είχε προτείνει τότε ο Χρηστομάνος: «Γιατί μια γερόντισσα μού την έκαμεν απλούστατα νέα, κ' έναν άλλο τον έβαζεν να τραγουδά, χωρίς να υπάρχει τραγούδι στο έργο. Αυτά όλα με αηδίασαν».²⁴

Η παραπάνω κριτική συμπυκνώνει και συγκεντρώνει στις πέντε στήλες και τα δέκα σημεία της όλη την άρνηση μιας μεγάλης μερίδας κριτικών της Θεσσαλονίκης για την παράσταση, και μάλιστα με τον πιο απόλυτο τρόπο: «Η χθεσινή παράσταση της Τρισεύγενης ήταν απλούστατα ένα αίσχος, έγραφε πριν πενήντα σχεδόν χρόνια ο Φώτος Πολίτης, και η φράση του μπορεί να ισχύσει και για την χθεσινή παράσταση που κατασκεύασε ο κ. Καραντινός».²⁵ Στις στήλες των κριτικών το αρνητικό κλίμα για την παράσταση είναι αθροιστικά πολύ πιο επιθετικό από το αντίστοιχο της «αποτυχημένης», υποτίθεται, παράστασης του 1915, για την οποία είχε τόσο απόλυτα εκφραστεί ο Φώτος Πολίτης, επομένως είναι πολύ αμφίβολο αν όντως μπορούμε να θεωρήσουμε καταξιωμένο

20 Zannas (1963).

21 Palamas (1995: 163).

22 Ό.π.

23 Tsitsiklis (1963).

24 Palamas (1903: 1).

25 Tsitsiklis (1963).

ανέβασμα αυτό του 1963, όταν αντί να δικαιωθεί ο Παλαμάς, επέστρεφε ελκυστικότερη η πρακτική του Δημήτρη Ροντήρη με τις διακριτικές επεμβάσεις μικρής σχετικά έκτασης, ή ακόμα και του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με την πρόταση για πολύ ριζικότερες.²⁶

Όσο για τον αριθμό των σαράντα ημερών που παρέμεινε η *Τρισεύγενη* στη σκηνή του ΚΘΒΕ και τη χρήση του ως κριτηρίου επιτυχίας, θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας κάτι που μας υπενθυμίζει κι ο σχετικός διάλογος στις εφημερίδες της εποχής,²⁷ ότι σε ένα Κρατικό Θέατρο υπάρχει συγκεκριμένος προγραμματισμός, συνήθως ίδιος σε διάρκεια για κάθε έργο, ο αριθμός των παραστάσεων δεν αντιπροσωπεύει επομένως την απήχηση στο κοινό. Στην ημερολογιακή διάρκεια του έργου από τις αρχές του Νοέμβρη ως τα Χριστούγεννα θα πρέπει να συνυπολογίσουμε, τέλος, ότι με βάση το θεσμό του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου που είχε καθιερώσει το ΚΘΒΕ, Τρίτη και Σάββατο το ίδιο διάστημα παιζόταν άλλο έργο, *Το νησί της Αφροδίτης* του Αλέξη Πάρνη με την Κυβέλη. Όλα τα παραπάνω δεν αναιρούν φυσικά ότι ένας πολύ μεγάλος αριθμός θεατών παρακολούθησε τελικά την *Τρισεύγενη*.

Αξιοπρόσεκτο παραμένει ότι η επίθεση στην παράσταση και το σκηνοθέτη είναι η σφοδρότερη που έχει καταγραφεί σε όλη τη μακρά ζωή του έργου που υπερβαίνει τον αιώνα και σίγουρα χρειάζονται εξηγήσεις γι' αυτό, πέρα από την εικαζόμενη κακή της εικόνα. Μια μεγάλη μερίδα επιθέσεων κατά την πρώτη εμφάνιση του έργου (1903) και κατά την πρώτη σκηνική του αναβίβαση (1915) είχαν ως στόχο τον Παλαμά, το άνοιγμά του στο χώρο του θεάτρου ή τις γλωσσικές του αντιλήψεις. Θα πρέπει να εξεταστεί, επομένως, αν στόχος εδώ παραμένει ο ποιητής ή αν η στόχευση έχει τώρα μετατοπιστεί.

Συμπληρωματικά με την άποψη που αναφέραμε ήδη, ότι δηλαδή ο ίδιος ο Παλαμάς άρχισε να τίθεται εκτός λογοτεχνικής και θεατρικής μόδας την εποχή που αρχίζουν να ασκούν σχεδόν ακαταμάχητη τη γοητεία τους σε καλλιτέχνες, κριτικούς και κοινό μια σειρά νέα είδη μοντέρνου θεάτρου (θέατρο του παραλόγου, αμερικάνικος ποιητικός ρεαλισμός) ακόμα κι αντιαριστοτελικά (επικό

26 «[Ο Παλαμάς] ... έδωσε περισσότερη απ' όση θα 'πρεπε έκταση στον ποιητικό λόγο, ιδιαίτερα στο τέταρτο μέρος. (Δίκαιο είχε ο Χρηστομάνος που ήθελε να το περικόψη.)» Όπ.π.

27 Δημοσιεύματα ήθελαν την *Τρισεύγενη* να κατεβαίνει εσπευσμένα λόγω έλλειψης θεατών, γεγονός που άμεσα διέψευσε η διεύθυνση του ΚΘΒΕ μιλώντας για ένα μέσο όρο 700 θεατών ανά παράσταση το Σαββατοκύριακο που είχε μόλις περάσει (Εφ. *Ελεύθερος Λαός* (Θεσσαλονίκης), 23 κι 26 Νοεμβρίου 1963). Η ιστοσελίδα του ΚΘΒΕ δίνει στοιχεία για 42 παραστάσεις, πιθανότατα της δεύτερης περιόδου που ανέβηκε το έργο (Απρίλιος-Μάιος 1964), με ένα σύνολο 17.053 θεατών, δηλαδή 406 άτομα ανά παράσταση κατά μέσο όρο.

θέατρο), τα οποία απομακρύνουν αισθητά την προτίμηση του κοινού από το φιλολογικό θέατρο, συνειδητοποιούμε από τις κριτικές ότι η πλειοψηφία των αιχμών δε στοχεύει τελικά τον ποιητή αλλά τον σκηνοθέτη-διευθυντή του ΚΘΒΕ. Τού καταμαρτυρείται οπισθοδρόμηση, αυταρχισμός,²⁸ συντηρητισμός, έλλειψη ενημέρωσης για τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις. Οι κατηγορίες αυτές κι οι σχετικές επιθέσεις συνόδευσαν ολόκληρη τη θητεία του Καραντινού στο ΚΘΒΕ: «Μετά την πρώτη περίοδο ευφορίας, εκφράστηκε από μια μερίδα δημοσιογράφων και κριτικών, ένας έντονος αντίλογος στο έργο του Καραντινού, που κάποιες φορές μάλιστα πήρε τον χαρακτήρα πολεμικής, με αποτέλεσμα να αμφισβητηθούν οι επιλογές του, αλλά και ο ίδιος ο Καραντινός ως επικεφαλής του θεάτρου».²⁹ Μέχρι τώρα η θεατρολογική έρευνα έχει αποδειχτεί ιδιαίτερα φειδωλή σε αποφάνσεις για τα πραγματικά αίτια τους: «Το θέμα είναι πολύπλευρο και αξίζει να ερευνηθεί σε σχέση όχι μόνο με τις καλλιτεχνικές αλλά και με τις κοινωνικές και πολιτικές παραμέτρους του».³⁰ Μια συμπληρωματική, επίσης υπαινικτική, εξήγηση για τις επιθέσεις στο πρόσωπο του Καραντινού δίνει κι ο Βαφόπουλος:³¹ «Όσοι δεν είχαν καταφέρει να εισδύσουν μέσα στο θέατρο, τα 'βρισκαν όλα μαύρα και σκοτεινά. Κατηγορούσαν τον Καραντινό, έβρισκαν αποτυχημένη την κάθε προσπάθειά του για την προκοπή του θεάτρου. Άδικη κατηγορία στο μεγαλύτερο μέρος της».

Στα κείμενα των κριτικών για την Τρισεύγενη υποδηλώνεται δειλά-δειλά κι ένα άλλο, άσχετο με το θέατρο, βασικό κριτήριο που τον έκανε αντιπαθή στη Θεσσαλονίκη: «Ας πάει λοιπόν στο καλό του ο [...] στρατιωτικός σκηνοθέτης κι ας αφήσει τον τόπο μας ελεύθερο, για να καταφέρουμε να δημιουργήσουμε θέατρο στηριζόμενοι μόνο στις επιτόπιες δυνάμεις, που οπωσδήποτε είναι πολύ καλύτερες από κάποια μαζώματα του Καραντινού».³² Για τους κριτικούς ένα από τα προσόντα της παράστασης του ΚΘΒΕ ήταν ότι έγινε «με τας ιδικάς του δυνάμεις όσον αφορά τα πρόσωπα που υποδύθησαν τους διαφόρους ρόλους, χωρίς μετακλησιν άλλων εξ Αθηνών».³³ Ο Βαφόπουλος³⁴ μάλιστα μιλάει όχι απλώς για σποραδικές τέτοιες φωνές αλλά για «τροπάρι, ότι το θέατρο πρέπει να περιέλθει στα χέρια των Θεσσαλονικέων» και για «θιασώτες της θεωρίας περί εντοπιότητας». Με άλλα λόγια, το τοπικιστικό κριτήριο που ήθελε το θέατρο να στελεχώνεται

28 Vafopoulos (1988: 68 και passim).

29 Tsokou (2013: 113).

30 Όπ.π. Υπαινιγμούς για ιδιαίτερα δυσάρεστο κλίμα στην πρώτη τριετία λειτουργίας του ΚΘΒΕ βλ. στη συνέντευξη του ηθοποιού Ιορδάνη Μαρίνου στον Σουγιουλτζή. Sougioultzis (1998: 530-531).

31 Vafopoulos (1988: 63).

32 Tsitsiklis (1963).

33 Sfendonis (1963).

34 Vafopoulos (1964: 2).

από τον τελευταίο τεχνικό μέχρι την ηγεσία από Θεσσαλονικιούς αποτελεί κι αυτό σημαντική και καθόλου αμελητέα αιτία για την ολομέτωπη επίθεση στον διευθυντή-σκηνοθέτη που τελικά αντανακλούσε στην παράσταση, το έργο, τον συγγραφέα. Το γεγονός θέτει σε αμφισβήτηση την αξιοπιστία πολλών από τις κριτικές, αν όχι το σύνολό τους, τόσο τις υμνητικές όσο και τις επιθετικές, καθώς κίνητρα εντελώς ωφελιμιστικά ή εξωθεατρικά έχουν σαφώς επηρεάσει την τελική διατύπωση των κρίσεων. Είναι αξιοσημείωτο ότι ένας μεγάλος αριθμός λογίων που έγραψαν κριτικές για την παράσταση θα ενσωματωθεί σύντομα στο ΚΘΒΕ σε σημαντικές διοικητικές θέσεις,³⁵ οι αρνητικές κρίσεις ωστόσο δε θα πάψουν.

Η απόφαση, επομένως, να τεθεί η *Τρισεύγενη* του 1963 ως σταθμός στην πρόσληψη του έργου κατά τον 20^ο αιώνα παρουσιάζει προβλήματα, αντιφάσεις και χρήζει αναθεώρησης, ειδικά τώρα που ο αιώνας αυτός έχει συμπληρωθεί και μπορούμε ευκολότερα και πληρέστερα να τοποθετήσουμε την παράσταση του ΚΘΒΕ στο σύνολο των παραστάσεων του έργου στην προηγούμενη εκατονταετηρίδα. Το στοιχείο που ο σκηνοθέτης πρόβαλε ως ιδιαίτερο, η ακεραιότητα του κειμένου, δεν μπορεί να απουσίαζε από την παράσταση του 1915, αξίζει επομένως να αναρωτηθούμε τι καινούργιο και διαφορετικό κόμιζε το νέο ανέβασμα στη Θεσσαλονίκη. Η πολυδιαφημισμένη επιμονή του Καραντινού για ανέβασμα με το κείμενο απείραχτο κι ατόφιο ήταν στα 1963 αντίθετη στην καθιερωμένη πρακτική όλων σχεδόν των υπόλοιπων σκηνοθετών πανελλαδικά, όπως αντίστοιχα αντίθετο με την καθιερωμένη θεατρική πρακτική πανευρωπαϊκά ήταν, ήδη το 1903, το αίτημα του Παλαμά να παιχτεί το έργο χωρίς περικοπές και σκηνοθετικές παρεμβάσεις. Ακόμα και μέσα στους κόλπους του ΚΘΒΕ, επί καλλιτεχνικής διεύθυνσης του Καραντινού, η πρακτική δεν ακολουθούνταν από τους υπόλοιπους,³⁶ ενώ είναι πολύ αμφίβολο αν κι ο ίδιος την υπηρετούσε πιστά σε όλα τα ανέβασματα. Η αντίφαση φτάνει στα όρια της φάρσας όταν στο δραματικό διαγωνισμό που προκηρύσσει το χειμώνα του 1965–1966 το ΚΘΒΕ, η σχετική επιτροπή – στην οποία συμμετείχε κι ο Καραντινός – βραβεύει το έργο *Ο Τρελός της Βαβέλ* του Χριστόφορου Μάλαμα, αλλά για να παιχτεί θέτει ως όρο γενναίες περικοπές.³⁷ Προφανώς, σύμφωνα με την τρέχουσα τότε αντίληψη, η ακεραιότητα ενός κειμένου αξίζει να διαφυλαχθεί όταν αυτό προέρχεται από ένα τιτάνα της λογοτεχνίας όπως ο Παλαμάς, στην περίπτωση όμως ενός πρωτόλειου πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα νομιμοποιείται η πρακτική που είχε ακολουθήσει ο Χρηστομάνος:

35 Vaforoulos (1988: 63).

36 Βλ. στον Σουγιουλτζή (Sougioultzis 1998: 537–538) σχετική μαρτυρία του Ευγένιου Σπαθάρη για γενναίες περικοπές που επέβαλε ο ίδιος σκηνοθετώντας το έργο του Γιώργου Θέμελη *Το Ταξίδι*, παρά τις αντιρρήσεις του συγγραφέα.

37 Vaforoulos (1988: 78–79).

απαίτηση για εκτεταμένες αλλαγές, ακόμα κι αναθεώρηση ολόκληρων πράξεων. Η σκηνοθετική γραμμή που ακολουθήθηκε στην *Τρισεύγενη* επομένως, αν δεν είχε στόχο να τη μετατρέψει αποκλειστικά σε φιλολογικό μνημόσυνο, έμοιαζε λιγότερο με καινοτομία και περισσότερο με οπισθοδρόμηση.

Μια τέτοια οπισθοδρόμηση αντανακλούσε και τη σκηνοθετική πορεία του ίδιου του Καραντινού, γεγονός που έχει ήδη επισημάνει η έρευνα:³⁸ από τις μοντερνιστικές, αντισυμβατικές δοκιμές με τη *Νέα Δραματική Σχολή* στην Αθήνα κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου, στην άτακτη υποχώρηση με το χαρακτηρισμό της δράσης αυτής ως αποτυχημένου πειράματος και την προσπάθεια αρχαιολογικής σκηνοθεσίας των *Νεφελών* στο *Εθνικό Θέατρο* το 1951 με τη χρήση κοθόρων, σκευής, καττυμάτων, ολοπρόσωπης μάσκας κλπ. Η παράσταση που θύμιζε, αν δεν αντέγραφε πιστά, τις αντίστοιχες του Λίνου Καρζή³⁹ είχε κρατήσει από τον δυναμικό, ρηξικέλευθο μεσοπολεμικό εαυτό του σκηνοθέτη μονάχα την ειδική φροντίδα για την όψιν, με την αξιοποίηση σύγχρονων σημαντικών εικαστικών καλλιτεχνών (Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας), αποφεύγοντας τους μόνιμους σκηνογράφους του Εθνικού. Πάντως, η – διαμορφωμένη πια ήδη το 1951 – αντίληψή του, ότι στο κείμενο δεν μπορεί να γίνεται η παραμικρή επέμβαση, επέτρεψε – κατά την πρώτη αριστοφανική παράσταση στο *Εθνικό Θέατρο* – να ακουστεί ο αρχαίος ποιητής με όλη του τη βωμολοχική σπιρτάδα, χωρίς τις σεμνότυφες περικοπές που καθιερώθηκαν από την αμέσως επόμενη παραγωγή του Εθνικού, που συνέπεσε με την είσοδο της Αριστοφανικής κωμωδίας στο *Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου*.

Η οπισθοδρόμηση του Καραντινού με την *Τρισεύγενη* με την έμφαση στη λογοτεχνικότητα έναντι της θεατρικότητας μάς ενδιαφέρει εδώ ιδιαίτερα καθώς συμπυκνώνει τα διλήμματα, τα αδιέξοδα και τις αντιφάσεις μιας ολόκληρης γενιάς σκηνοθετών, κυρίως των κρατικών σκηνών, που αναδύθηκαν σχεδόν ταυτόχρονα, από τη δεκαετία του 1930 και μετά. Η γενιά αυτή συνδεόταν στενά με την ομάδα εκείνη των θεατρόφιλων δημοσιογράφων και λογίων που από τα τέλη του Μεσοπολέμου κι έπειτα, συνεργαζόμενοι με τις εκάστοτε κυβερνήσεις, κυρίως όμως με το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου του Ιωάννη Μεταξά, κατάφεραν να

38 Efkleidis (2010).

39 Ο Καραντινός «δηλώνει ότι βρίσκεται πιο κοντά στην προσέγγιση του Λίνου Καρζή και του *Θυμελικού* Θιάσου και διαφοροποιείται από την πορεία του *Εθνικού Θεάτρου*». Τσοκου (2013: 341) όπου κι η εξής άποψή του για τον Καρζή «... το αποτέλεσμα που πετυχαίνει κάποτε είναι χίλιες φορές σωστότερο και ουσιαστικά αισθητικότερο από τις άλλες παραστάσεις τις τόσο κουρντισμένες που παρακολουθούμε κατά κανόνα στον τόπο μας. [...] με την επιμονή και τη συνέπειά του βοηθάει να μην ξεχνιέται ο σωστός τρόπος ερμηνείας του αρχαίου δράματος. Μας εξοικειώνει μ' αυτόν». Karantinos (1969: 105-106).

επιφέρουν σοβαρές αλλαγές στη φυσιογνωμία της θεατρικής ζωής, άλλοτε υπακούοντας στα κελεύσματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας της εποχής τους (όπως η προσπάθεια ανάδειξης του πνευματικού χαρακτήρα του θεάτρου έναντι του διασκεδαστικού που υπηρετούσε το λεγόμενο «εμπορικό» ή το ελαφρό μουσικό), κι άλλοτε κωφεύοντας επιδεικτικά σ' αυτά.

Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τέτοιας κώφωσης είναι η άρνηση της ελληνικής θεατρικής λογιόσύνης να συγκρουστεί με την αυθεντία του δραματικού κειμένου και να προκρίνει τη θεατρικότητα έναντι της λογοτεχνικότητας. Άλλωστε, η ιδιοσυστασία της θεατρικής πρωτοπορίας «δημιουργείται όταν το ευρωπαϊκό θέατρο αποφασίζει να χειραφετηθεί από τη δραματική ποίηση».⁴⁰ Έτσι, παραμένει τελικά μέχρι σήμερα άγνωστο πότε τέλος πάντων έγινε στην Ελλάδα το πρώτο σχετικό βήμα. Η τεράστια απόσταση από το νεανικό «παραστράτημα» του Καραντινού με τη *Νέα Δραματική Σχολή* μέχρι τις σκηνοθετικές επιλογές του στην εξαιρετή θητεία του στο ΚΘΒΕ, δίνει ανάγλυφα την εικόνα του σχετικού προβλήματος που απλώνεται σε ολόκληρο σχεδόν το μεσοπολεμικό και μεταπολεμικό θέατρο πρόζας. Στη σχολή αυτή, «... αντί για τους μονολόγους των μεγάλων κλασικών, ο Καραντινός προτείνει εργασία πάνω σε σκηνές των ίδιων των φοιτητών, στις νεανικές φάρσες του Μολιέρου ή στο κωμειδύλλιο. 'Ούτε λοιπόν μονόλογοι από την *Αντιγόνη*, ούτε διάλογοι από την *Ηλέκτρα*, ούτε *Φάουστ*... Απλές, απλούστατες στιγμές της ζωής!' Άλλωστε ο κίνδυνος ενός φιλολογικού θεάτρου, το οποίο αναθεματίζεται απ' όλη την ευρωπαϊκή θεατρική πρωτοπορία, ελλοχεύει, όταν δεν καταφέρει ο ηθοποιός 'να μετατρέψει σε ζωή το γραμμένο χαρτί. Ενώ αν αρχίσει απροετοίμαστος από το γραμμένο χαρτί, κινδυνεύει να κάνει φιλολογία και να μην κάνει τέχνη'. Είναι εμφανής εδώ μία σταθερά του θεάτρου τέχνης, να αναζητά μια νέα ζωτικότητα για τα δραματικά κείμενα. Στο πλαίσιο της συντηρητικής θεατρικής πραγματικότητας της Ελλάδας, η ανάδειξη ελασσόνων ειδών (κωμειδύλλιο, φάρσα, παντομίμα, κουκλοθέατρο) ως προσφορότερων για την εκπαιδευτική διαδικασία και η υπαγωγή στην υποβόσκουσα για τα θέατρα τέχνης διάσταση μεταξύ λογοτεχνικής και σκηνηκής αξίας του δράματος, είναι ενδεικτικές ιδεολογικής ελευθερίας και τόλμης».⁴¹

Στο ΚΘΒΕ, διαμετρικά αντίθετα, ο Καραντινός έχει γίνει πια «υπέρμαχος της κλασικιστικής προσέγγισης στο ανέβασμα του αρχαίου δράματος»,⁴² οι αρχαίες τραγωδίες και κωμωδίες θα σκηνοθετηθούν αποκλειστικά από αυτόν, αποκλειστικά σε ανοιχτό χώρο, σε αρχαία θέατρα.⁴³ Για τον κλειστό χώρο ο Καραντινός

40 Glytzouris (2007: 260).

41 Efkleidis (2010: 332).

42 Tsokou (2010: 341).

43 Bakolas (1985: 446).

Θα επιλέξει έργα ευρωπαϊών κλασικών γραμμένα τουλάχιστον τρεις αιώνες από την εποχή της νέας παράστασης (Μολιέρος, Σαίξπηρ, εξαίρεση ο Πιραντέλο) ή Έλληνες δραματογράφους που διακρίθηκαν πρωτίστως ως λογοτέχνες (Κωστής Παλαμάς, Άγγελος Σικελιανός, Άγγελος Τερζάκης, οριακά Γρηγόριος Ξενόπουλος). Το μοντέλο του θεατρικού συγγραφέα που γράφει πρωτίστως θέατρο και λιγότερο λογοτεχνία (ενδεικτικά Ιάκωβος Καμπανέλλης, Δημήτρης Κεχαϊδής, Λούλα Αναγνωστάκη) στην ανάδυση του οποίου συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό η δράση του Καρόλου Κουν και του Θεάτρου Τέχνης φαίνεται να μην συγκινεί στο ελάχιστο τον Καραντινό ούτε ως σκηνοθέτη αλλά, εν πολλοίς, ούτε και ως διευθυντή.

Καθόλου συμπτωματικά, κατά τη δεκαετία του 1950 είχαν αναπτυχθεί στη Θεσσαλονίκη σποραδικές κινήσεις για λογιότερο, αν όχι καθαρά φιλολογικό, θέατρο. Μια ιδιόρρυθμη παρουσίαση του *Ερωτόκριτου* που συνδύαζε προβολή μικρογραφιών από το χειρόγραφο του Λονδίνου σε μορφή διαφανειών, με αφήγηση κι ανάγνωση αποσπασμάτων του ποιήματος από φοιτητές είχε οργανώσει στα 1955 η Τέχνη. Η επιτυχία ήταν τέτοια που σύντομα η «παράσταση» ταξίδεψε στην Αθήνα και στελεχώθηκε από γνωστούς επαγγελματίες ηθοποιούς (Δημήτρης Χορν, Μάνος Κατράκης). Η επιμέλεια ανήκε στον καθηγητή του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Λίνο Πολίτη, που το 1949-1950 είχε σκηνοθετήσει και μια παράσταση της *Ερωφίλης* με φοιτητές του σε Θεσσαλονίκη, Αθήνα κι Ηράκλειο. Για τη χλιαρή υποδοχή των δύο παραστάσεων από την κριτική, ο Πολίτης θεωρούσε υπεύθυνη τη γενική στροφή του θεάτρου της εποχής προς το μοντέρνο αμερικανικό θέατρο (π.χ. Ευγένιος Ο' Νηλ, Τένεσι Ουίλιαμς) που δεν άφηνε χώρο για ένα ιδιαίτερο είδος, όπως είναι το Κρητικό θέατρο.⁴⁴ Ο Πολίτης εκφράστηκε αρνητικά και για την παράσταση της *Ερωφίλης* από το *Εθνικό θέατρο* το 1961, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, επισημαίνοντας «πρώτα απ' όλα την ανάγκη απαγγελίας των στίχων ως στίχων, χωρίς 'σπάσιμο' στους διασκελισμούς για να γίνουν δήθεν σαφέστεροι. [...] στο κρητικό θέατρο το κύριο βάρος πέφτει στο λόγο: δημιουργείται 'δραματική συγκίνηση μόνο με τη σωστή, τη σύμμετρη με το ποιητικό νόημα απαγγελία', όχι με εξωτερικές κινήσεις, συχνά μάλιστα άσχετες και αψυχολόγητες, όπως ανεβοκατεβάσματα σε σκάλες, εμφανίσεις γελωτοποιών, 'έξαλλα σφιχταγκαλιάσματα' κ.ά.».⁴⁵

Σκοπός της κριτικής του Πολίτη δεν ήταν, φαίνεται, μόνο να ψέξει αρνητικά της παράστασης του Εθνικού ή να υποστηρίξει τις παλιότερες προσωπικές του σκηνοθετικές επιλογές, όπως την ειδική φροντίδα του να μην αγγίζονται επί σκηνής ο Πανάρετος κι η Ερωφίλη στο φοιτητικό ανέβασμα του 1950. Ευρύτερος και γενικότερος στόχος ήταν να δημιουργηθεί για το ανέβασμα των έργων του

44 Alexiou - Aposkiti (2001: 80).

45 'Οπ.π.

Κρητικού Θεάτρου ένας κανόνας, ένας επίσημος, «νόμιμος», γενικά αποδεκτός τρόπος που θα αξιοποιεί όλες τις κατακτήσεις της φιλολογικής επιστήμης και θα εντάσσει το έργο στα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά του συμφραζόμενα. Ένας κανόνας που θα κρατά το έργο περισσότερο στο χώρο της φιλολογίας και θα του αφήνει μικρά, αν όχι ελάχιστα, περιθώρια για πλήρη ένταξη στο χώρο του θεάτρου. Επιμένοντας στην ανάγκη έκφρασης του ήθους των προσώπων, κυρίως της αξιοπρέπειας και της παλικαριάς, αντίστοιχα, του ζεύγους των πρωταγωνιστικών ηρώων στην *Ερωφίλη*, ο Λίνος Πολίτης «έφερε παραδείγματα, για την παράσταση γενικά, από τις λιτές και νηφάλιες παραστάσεις του *Cid* του Corneille στην 'Comédie Française' με τον Gérard Philippe, στις οποίες ο λόγος υπογραμμιζόταν με σχεδόν αδιόρατες χειρονομίες και κινήσεις».⁴⁶

Υπό αυτό το πρίσμα, η τοποθέτηση μιας σειράς πανεπιστημιακών δασκάλων της εποχής στο Διοικητικό Συμβούλιο του ΚΘΒΕ ήταν μια κίνηση που είχε ήδη προδικάσει πολλές από τις επιλογές του νέου θεάτρου. Η επένδυση πάνω σε αυθεντίες των γραμμάτων ή των επιστημών, ακόμα κι αν είχαν απειροελάχιστη ή μηδενική σχέση με το θέατρο κι εμπειρία σ' αυτό (χαρακτηριστικά, ο Αλέξης Συμεωνίδης ήταν γιατρός),⁴⁷ στήριζε την οπτική που, άγνωστο πώς, είχε στο μεταξύ υιοθετήσει ο Καραντινός για την αντιμετώπιση του θεατρικού έργου ως λογοτεχνικού προϊόντος μιας πνευματικής αυθεντίας, το οποίο έπρεπε επομένως να παραμείνει ανέγγιχτο κατά το ανέβασμα.⁴⁸ Η ίδια αυτή οπτική είχε αφήσει ζωνρά τα σημάδια της στο μεταπολεμικό νεοελληνικό θέατρο, όπου μια μεγάλη γκάμα νεαρών σκηνοθετών προσδοκούσε κύρος κι αναγνώριση περισσότερο από το θεωρητικό της λόγο απ' ότι από την ίδια τη δουλειά της κι επιδείκνυε με μεγαλύτερη υπερηφάνεια τα θεωρητικά δοκίμια που είχε στο μεταξύ συγγράψει κι εκδώσει, πολλές φορές με μεγάλη βιασύνη, παρά αντιπροσωπευτικές της σκηνοθεσίες που είχαν γνωρίσει επιτυχία, εμπορική ή καλλιτεχνική.

Η ένταξη της σκηνικής μοναχοθυγατέρας του Παλαμά στο παραπάνω πλέγμα συγκρούσεων μεταξύ θεατρικότητας και λογοτεχνικότητας έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς η *Τρισεύγενη* έπαιξε σε όλα της τα ανεβάσματα κομβικό ρόλο στις σχετικές συζητήσεις. Μάλιστα, η άρνηση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου να ανεβάσει την *Τρισεύγενη* στη *Νέα Σκηνή*, αντιμετωπίστηκε πρόσφατα ως η πρώτη επίσημη πράξη χειραφέτησης της ελληνικής θεατρικής λογισύνης από τη

46 'Οπ.π.

47 Για την ενθουσιώδη στήριξή του στο ΚΘΒΕ ωστόσο βλ. μαρτυρία του ηθοποιού Δημήτρη Βάγια στον Σουγιουλτζή. Sougioultzis (1998: 532).

48 Η πιθανότερη προέλευση των αντιλήψεων αυτών είναι από τις αντίστοιχες δοκιμές στο αρχαίο δράμα, απ' όπου προέκυψε μια άποψη «... που σέβεται απόλυτα το κείμενο και τη μορφή του και αντλεί απ' αυτό τα μέσα εκφράσεως χωρίς επεμβάσεις 'εκ των έξω', χωρίς να παραποιεί ή να αλλοιώνει το έργο». Karantinos (1974: 18).

δραματική ποίηση.⁴⁹ Στον αντίποδα, εδώ έχουμε μια παράσταση που υπόσχεται επιστροφή του σκηνοθέτη, ως άσωτου υιού, στην πατρική εστία του Ποιητή και της μητέρας λογοτεχνίας, μια εστία την οποία η θεατρική λογιосύνη – και παράλληλα η ελληνική θεατρολογία ως αυτόνομη επιστήμη – φαίνεται ότι δυσκολεύτηκε ή δυσκολεύεται ιδιαίτερα να αποχωριστεί.

Από την άποψη αυτή, ξεχωριστό ενδιαφέρον αποκτούν οι επιλογές του Καραντινού σε σχέση με τους υπόλοιπους τομείς της παράστασης κι ειδικά κατά την υπηρέτηση της όψης της, όντας ζωγράφος και σκηνογράφος κι ο ίδιος.⁵⁰ Μέσα σ' αυτό το πλέγμα και με τις παράλληλες τοπικιστικές πιέσεις για μέγιστη δυνατή αξιοποίηση του ντόπιου εικαστικού δυναμικού της Θεσσαλονίκης, ο Καραντινός, που έπρεπε να υπηρετήσει σκηνικά όχι μόνο την *Τρισεύγενη* αλλά ένα εξαιρετικά παραγωγικό κρατικό θέατρο, ξεχώρισε τον Θεσσαλονικιό ζωγράφο Νίκο Σαχίνη. Ο άνθρωπος που επαίρεται ότι κατά τη θητεία του στο Εθνικό Θέατρο «πέτυχε ν' αρχίσουν να χρησιμοποιούνται σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι, εκτός των μόνιμων του Εθνικού, οι σοβαροί ζωγράφοι του τόπου»,⁵¹ συνέχισε κι εδώ την παλιά του επιτυχημένη πρακτική, χτίζοντας παράλληλα μια σταθερή σχέση με τον εξαιρετικά ελπιδοφόρο ζωγράφο, με την ανάθεση οκτώ σκηνογραφιών στη διάρκεια της εξαετούς θητείας του στο ΚΘΒΕ.

Η σκηνογραφία του Νίκου Σαχίνη στην *Τρισεύγενη* αποτέλεσε αφετηρία πολλών συζητήσεων. Θεωρήθηκε παράδοξο πώς ο κατεξοχήν αφαιρετικός, αντισυμβατικός κι ανεικονικός σκηνογράφος υποτάχτηκε στις εντολές του Καραντινού φτιάχνοντας τελικά ένα ηθογραφικό σκηνικό,⁵² που αξιοποιούσε παράλληλα «στοιχεία της λαϊκής μας αρχιτεκτονικής».⁵³ Ο Σαχίνης είχε ξεκινήσει την καριέρα του σαν μοντέρνος ζωγράφος και με την αρχή της δεκαετίας του 1960 είχε κερδίσει πολύ σημαντικές διακρίσεις, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Στο *Υπόμνημά* του προς την *Πολυτεχνική Σχολή* του ΑΠΘ χωρίζει τη σταδιοδρομία του σε περιόδους. Για το διάστημα 1960–1962, τέταρτη περίοδο της μέχρι τότε δράσης του, γράφει: «Ήδη εις τα τελευταία έργα της προηγούμενης περιόδου διαφαίνεται η στροφή μου προς την αφαιρετική ζωγραφική [...] Η περαιτέρω εξέλιξις της ζωγραφικής μου, διά μιάς σειράς πινάκων του αυτού μεγέθους υπό τον γενικόν τίτλον 'Εικαστικά περιστατικά' (1961) την εντάσσει πλέον απολύτως εις τον κύκλον του ανεικονικού-αφηρημένου».⁵⁴

49 Seiragakis (2015: 85).

50 Karantinos (1974: 16–17).

51 Karantinos (1974: 15).

52 Tsitsiklis (1963).

53 Bakolas (1963).

54 Sachinis (1973: 36–37).

Όταν το 1961 ο Σαχίνης επιστρέφει από τον Άθω κι εκθέτει τα έργα του, η μεταβολή έχει ήδη πλήρως συντελεστεί. Ο κριτικός Charles Spenser γράφει στο περιοδικό *Arpollo* του Λονδίνου: «Όταν πριν από τρία χρόνια ο Ν. Σαχίνης εξέθετε στην Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών μια σειρά νεκρές φύσεις, μας έδειχνε κιόλας πώς η ίδια η παράσταση του αντικειμένου τον οδηγούσε στην αφαιρετική έκφραση. Οι πίνακες εκείνοι, δείγματα μιας εξαντλητικής μελέτης πάνω στο ίδιο περίπου θέμα, τοποθετούσαν το δίλημμα: 'Η ν' απομείνη σε μια κατακτημένη τελειότητα παραλλαγής ή να παραμερίση τον τελευταίο σύνδεσμο με την παραστατική απεικόνιση».⁵⁵

Είναι φανερό ότι στη ζωγραφική του ο Σαχίνης επέλεξε το δεύτερο, ταραζώντας τα λιμνάζοντα νερά της εικαστικής Θεσσαλονίκης και κατακτώντας ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους Έλληνες εκπροσώπους της αφαίρεσης. Τι συνέβη όμως με τη σκηνογραφία, ειδικά στην *Τρισεύγενη*; Οι φωτογραφίες από το σκηνικό, όπως δημοσιεύτηκαν στον τύπο ή εκείνες που διαθέτει στο διαδίκτυο ο ιστότοπος του ΚΘΒΕ, –όσο



Εικ. 1. *Τρισεύγενη* (1963) σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού στο ΚΘΒΕ. Το σκηνικό του πρώτου μέρους με τη βρύση. Σκηνογραφία Νίκου Σαχίνη. Πηγή: Sfendonis (1963).

55 Sachinis (1973: 40).

μπορούν να μας φωτίσουν- δείχνουν ένα ζωγράφο που, ενώ στους πίνακές του πειραματίζεται με την τρίτη διάσταση χρησιμοποιώντας υλικά επικολλημένα στον πίνακα φτάνοντας ως το ανάγλυφο,⁵⁶ στη σκηνογραφία του υποχωρεί άτακτα σχεδόν ως την ηθογραφία, με μόνη εξαίρεση το σκηνικό του δεύτερου μέρους στο Καραβοστάσι. Έτσι εμφανίστηκαν και κάποιες αντιρρήσεις, ότι δηλαδή η ηθογραφική όψη υπονομεύτηκε από «απαράδεκτα πλουμίδια στις ελληνικές ενδυμασίες και με υπερφυσικές παραμορφώσεις ή απαράδεκτες σχηματοποιήσεις» το σκηνικό.⁵⁷

Δεν έχουμε περισσότερα στοιχεία για τις συνθήκες υπό τις οποίες αποφασίστηκε αυτή η υποχώρηση, καταλυτικός ρόλος φαίνεται ωστόσο ότι πρέπει κι εδώ ν' αποδοθεί στο σκηνοθέτη, για δύο λόγους. Από τη μια γιατί ο Σαχίνης, με την έλλειψη πείρας από το χώρο του θεάτρου, φαίνεται ότι αντιμετώπιζε τον Καραντινό ως το θεατρικό μέντορά του⁵⁸ κι από την άλλη γιατί και στο συγκεκριμένο ζήτημα υπήρξε σαφής αναδίπλωση του Καραντινού, όπως έχει ήδη παρατηρηθεί.⁵⁹ Ο Καραντινός επισημοποιεί αυτή την υποχώρηση καθώς, με ένα σύντομο μανιφέστο δημοσιευμένο στο πρόγραμμα του Ντον Ζουάν, διακηρύσσει ότι επιστρέφει στην παραδοσιακή ζωγραφική σκηνογραφία, μια ηχηρή δήλωση μετάνοιας σε σχέση με τις αρχές που πρέσβευε και πάνω στις οποίες πειραματιζόταν στη *Δραματική του Σχολή*: «Ο κυβισμός, ο κονστρουκτιβισμός κι ο νατουραλισμός, αυτές οι αλλιώτικες τάσεις, επηρέασαν έναν καιρό αποφασιστικά και τα θέατρα που, είτε με τον ένα τρόπο είτε με τον άλλο, οδηγήθηκαν στη χρησιμοποίηση όγκων και κατασκευών για τη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου. Αγνοήθηκε τότε η δεδομένη διάσταση της σκηνης, το επίπεδο βάθρο της, το τετράγωνο άνοιγμά της (η μπούκα της σκηνης) και φορτώθηκε η παράσταση με δυσκίνητους και ανοικονόμητους όγκους, με απροσάρμοστα σχήματα και διαστάσεις».⁶⁰

Διαπιστώνουμε τεράστια απόσταση από τις διακηρύξεις αυτές ως τις αντίστοιχες κατά τη διάρκεια λειτουργίας της *Νέας Δραματικής Σχολής* και την προσπάθεια κατάργησης της κλειστού τύπου ιταλικής σκηνης που είχε αποπειραθεί, αξιοποιώντας μάλιστα την εργασία των σπουδαστών. Η παλιότερη αισθητική αντίθεση στην ιταλικού τύπου σκηνή είχε γίνει τώρα αποδοχή μετανοημένου: «Το παραδοσιακό σκηνικό διαμορφώθηκε με τον καιρό και με τη σοφία της φυσικής οργανικής εξέλιξης. Περιορίζει βασικά το χώρο και υπάρχει μόνο όσο για ν' αναδύεται σ' αυτό ή απ' αυτό η σκηνική δράση. Μένει διακριτικά σε δεύτερο πλάνο...» ισχυρίζεται τώρα ο Καραντινός, σπεύδοντας να αποκαταστήσει την τάξη στη θεατρική ιεραρχία που είχε παλιότερα διαταραχθεί, με τη συμβολή και

56 Vakalo (1963: 2).

57 Kitsopoulos (1963); Zannas (1963).

58 Tsokou (2010: 347).

59 Tsokou (2010: 346).

60 Karantinos (1963: 7-8).

των δικών του νεανικών πειραματισμών: «... το σκηνικό, από βοηθητικός παράγοντας της παράστασης που ήταν, και έπρεπε να είναι, άρχισε να παίρνει αξιώσεις προβολής που διατάραξαν τις αναλογίες ανάμεσα στους συντελεστές της θεατρικής λειτουργίας, όπου τον πρώτο λόγο πρέπει να τον έχει ο ηθοποιός».⁶¹

Το παραπάνω διάγγελμα δεν εντυπωσιάζει μόνο για την υποχώρηση του Καραντινού σε σχέση με τη σκηνογραφία αλλά και για τη νέα ιεραρχία που έμμεσα προτείνει ανάμεσα στους συντελεστές της θεατρικής λειτουργίας. Ο σκηνοθέτης-διευθυντής κρατικού θεάτρου εκθέτει στο πρόγραμμα τις απόψεις του για τη σκηνογραφία που αυτονόητα έχουν υιοθετηθεί κι εκτελεστεί, την ίδια στιγμή που από το σχετικό φυλλάδιο απουσιάζουν οι απόψεις του σκηνογράφου. Ο συγκεντρωτισμός για τον οποίο κατηγορήθηκε ο Καραντινός είναι κι εδώ εμφανής κι η απόσταση από τα πειράματα της σχολής με τον εξαιρετικά συλλογικό χαρακτήρα και την ενασχόληση του νέου ηθοποιού με όλα τα επιμέρους στοιχεία της θεατρικής τέχνης, ώστε να μορφωθεί σε συνολικό καλλιτέχνη, τεράστια. Στη διάρκεια της θητείας του ως Διευθυντής στο ΚΘΒΕ μάλιστα ο Καραντινός είχε απαγορεύσει στους ηθοποιούς να μιλούν στον Τύπο για τις παραστάσεις στις οποίες παίζουν κι είχε ζητήσει από τις εφημερίδες να διαμορφώνουν άποψη για τις τελευταίες μόνο από τις ανακοινώσεις της Διεύθυνσης του θεάτρου, τις οποίες υπέγραφε κατά κανόνα ο ίδιος.

Αυτές οι αναφορές στο συγκεντρωτισμό του Καραντινού με τη διπλή ιδιότητα του σκηνοθέτη-διευθυντή του ΚΘΒΕ, σε συνδυασμό με όσα αναφέραμε παραπάνω για την επιλογή του Νίκου Σαχίνη ως σκηνογράφου της *Τρισεύγηνος* μάς οδηγούν να εικάσουμε ότι το εντυπωσιακό σκηνικό εύρημα του μαρασμού του μεγάλου δένδρου από το πρώτο στα επόμενα μέρη/πράξεις δε φαίνεται να οφείλεται σε έμπνευση του Σαχίνη αλλά σε αντίστοιχη ιδέα του Σωκράτη Καραντινού.

«Η χειμερινή εικόνα με το γυμνό πλέον δένδρο, προσαρμοσμένη στα συναισθήματα των πρωταγωνιστών του δράματος, ύστερα από το γεμάτο ζωή και χυμούς δένδρο της πρώτης πράξεως με το αναγάλιασμα της ζωής, προδιέθετε κατάλληλα το θεατή για το νιώσιμο των δραματικών στιγμών που περνούσε μαζί με τα πρόσωπα του έργου».⁶²

Παρόλο που θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η ιδέα, ανεστραμμένη, θα μπορούσε κάλλιστα να προέρχεται από τις σκηνοθετικές οδηγίες του Σάμιουελ Μπέκετ για το αντίστοιχο δένδρο στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, η εκτέλεση, σύμφωνα με όσα μαρτυρούν οι εικόνες, τελικά μάλλον υπηρετούσε – αν δεν υπογράμιζε κιόλας – τον ηθογραφικό χαρακτήρα της παράστασης, τον οποίο ο Καραντινός είχε ορίσει ότι έπρεπε να επικρατήσει.

61 Karantinos (1963: 7).

62 Sfendonis (1963).



Εικ. 2. Τρισεύγενη (1963) στο ΚΘΒΕ. Σκηνικό του δεύτερου μέρους (Νίκος Σαχίνης). Πηγή: Αρχείο παραστάσεων του ΚΘΒΕ (online).⁶³

©ΚΘΒΕ, φωτογράφος: Σωκράτης Ιορδανίδης (1963)



Εικ. 3 Τρισεύγενη (1963) στο ΚΘΒΕ. Σκηνικό του πρώτου μέρους (Νίκος Σαχίνης). Πηγή: Αρχείο παραστάσεων του ΚΘΒΕ (online).⁶⁴

©ΚΘΒΕ, Τρισεύγενη, κάρτα Χριστουγέννων

63 URL: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2469&mode=25&item=24266>.

64 URL: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2469&mode=17&item=44997>.

Πολύ πιθανότερο μοιάζει το σκηνογραφικό εύρημα να αποτελεί παραλλαγή αντίστοιχου ευρήματος των Δημήτρη Ροντήρη - Κλεόβουλου Κλώνη στην παράσταση του 1935 στο Εθνικό Θέατρο, με την οποία η παράσταση του ΚΘΒΕ ερχόταν, υποτίθεται, σε ευθεία αντιπαράθεση, όπου είχε χρησιμοποιηθεί σαν σύμβολο το φυτό αμάραντος ή αθάνατος, αρχικά ανθισμένο, αργότερα τεμαχισμένο κι εγκλωβισμένο ως διακοσμητικό στοιχείο στο σπίτι του Πέτρου Φλώρη, υπογραμμίζοντας έτσι την ομοιότητά του με τη φύση, τη ζωή και τη μοίρα της Τρισεύγενης. Αν, ωστόσο, ο σχετικός συμβολισμός είχε χρησιμοποιηθεί από την πλευρά των Ροντήρη - Κλώνη για να κρατηθεί στην παράσταση μια λεπτή ισορροπία ανάμεσα στο ποιητικό-αφαιρετικό και το ρεαλιστικό-ηθογραφικό στοιχείο, εδώ, όπως ήδη αναφέρθηκε, η χρήση του δεν μπόρεσε να ξεπεράσει τα όρια του στενού ηθογραφικού, σχεδόν διακοσμητικού χαρακτήρα. Απ' όλες τις υποχωρήσεις κι οπισθοδρομήσεις του Καραντινού, αυτή η υποχώρηση στον ηθογραφισμό ήταν τελικά εκείνη που προκάλεσε τις πιο επιθετικές κρίσεις, χωρίς βέβαια να υποτιμούνται όσα έχουμε ήδη αναφέρει για τον ιδιοτελή ή τοπικιστικό χαρακτήρα των δημοσιευμάτων. Με την παραδοχή αυτή ωστόσο, η παράσταση του 1963 στο ΚΘΒΕ δύσκολα μπορεί να διατηρήσει το χαρακτηρισμό 'παράσταση σταθμός', αντίθετα την προσοχή μας τραβά αυτόματα η σκηνοθεσία του 1935 στο Εθνικό Θέατρο,⁶⁵ η οποία αξίζει να αποτελέσει το αντικείμενο μιας σχετικής ειδικής μελέτης.

Βιβλιογραφία

- Alexiou, S. - Aposkiti, M. (eds.) 2001. *Erofilii: Tragodia Georgiou Chortatsi*. Athina. [Αλεξίου, Σ. - Αποσκήτη, Μ. (επιμ.) 2001. *Ερωφίλη: Τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*. Αθήνα.]
- Avgeris, M. 1946. *Theatro: I 'Trisevgeni'*, Drama tou Kosti Palama, Theatro Katerinas - Nea Skini. Rizospastis, 2 Iouniou, 2. [Αυγέρης, Μ. 1946. *Θέατρο: Η 'Τρισεύγενη', Δράμα του Κωστή Παλαμά, Θέατρο Κατερίνας - Νέα Σκηνή. Ριζοσπάστης*, 2 Ιουνίου, 2.]
- Bakolas, N. 1963. *Mia selida afteromeni sto teatro. Kritiki: I Trisevgeni - Egklima sto nisi ton katsikion. Eleftheros Laos (Thessalonikis)*, 24 Noemvriou. [Μπακόλας, Ν. 1963. *Μια σελίδα αφιερωμένη στο θέατρο. Κριτική: Η Τρισεύγενη - Έγκλημα στο νησί των κατσικιών. Ελεύθερος Λαός (Θεσσαλονίκης)*, 24 Νοεμβρίου.]
- Bakolas, N. 1985. *Kratiko Theatro Voreiou Ellados (25 Chronia drastiriotitas). Nea Estia 118/1403 (Christougenna 1985)*, 444-451. [Μπακόλας, Ν. 1985. *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (25 Χρόνια δραστηριότητας). Νέα Εστία 118/1403 (Χριστούγεννα 1985)*, 444-451.]
- Efkleidis, A. 2010. *I skinothesia peran tis skinis. To paradeigma tis scholis kai tou periodikou tou Sokrati Karantinou*. In A. Glytzouris - K. Georgiadi (eds.), *Paradosi*

65 Βλ. τη φωτογραφία από την έναρξη του β' μέρους (*Τρισεύγενη στο Εθνικό Θέατρο, 1935. Σκηνικό Κλεόβουλου Κλώνη, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη*): <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=824&photoID=12836>.

- kai Eksynchronismos sto Neolliniko Theatro apo tis Aparches os ti Metapolemiki Epochi. Praktika tou 3^{ου} Panelliniou Theatrologikou Synedriou Afieromeno ston Thodoro Chatzipantazi. Rethymno 23-26 Oktovriou 2008. Irakleio, 327-337. [Ευκλείδης, Α. 2010. Η σκηνοθεσία πέραν της σκηνής. Το παράδειγμα της σχολής και του περιοδικού του Σωκράτη Καραντινού. Στο Α. Γλυτζουρή - Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις Απαρχές ως τη Μεταπολεμική Εποχή*. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή. Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008. Ηράκλειο, 327-337.]
- Glytzouris, A. 2007. Protoporios kai neolliniko theatro. In N. Papandreou - E. Vafeiadi (eds.), *Zitimata Istorias tou Neollinikou Theatrou: Meletes afieromenes ston Dimitri Spathi*. Irakleio, 259-274. [Γλυτζουρή, Α. 2007. Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο. Στο Ν. Παπανδρέου - Έ. Βαφειάδη (επιμ.), *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου: Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*. Ηράκλειο, 259-274.]
- Karantinos, S. 1946. To Theatro kai i Epochi. *Nea Estia* 39/454-455, 612-614. [Καραντινός, Σ. 1946. Το Θέατρο και η Εποχή. *Νέα Εστία* 39/454-455, 612-614.]
- Karantinos, S. 1963. Skinografika tou Nton Zouan. *Programma tis parastasis tou ergou Nton Zouan* KThVE, 7-8 [online]. Available from: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2614&mode=17&item=20104> [1 June 2016]. [Καραντινός, Σ. 1963. Σκηνογραφικά του Ντον Ζουάν. Πρόγραμμα της παράστασης του έργου Ντον Ζουάν ΚΘΒΕ, 7-8 [online]. Πρόσβαση από: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2614&mode=17&item=20104> [1 Ιουνίου 2016].]
- Karantinos, S. 1969. *Pros to archaio drama*. Athina. [Καραντινός, Σ. 1969. *Προς το αρχαίο δράμα*. Αθήνα.]
- Karantinos, S. 1971. *Saranta chronia Theatro III: Ta prota chronia tou Kratikou Theatrou Voreiou Ellados*. Athina. [Καραντινός, Σ. 1971. *Σαράντα χρόνια Θέατρο Γ': Τα πρώτα χρόνια του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος*. Αθήνα.]
- Karantinos, S. 1974. *Saranta chronia Theatro I*. Athina. [Καραντινός, Σ. 1974. *Σαράντα χρόνια Θέατρο Α'*. Αθήνα.]
- Kitsopoulos, G. 1963. Kosti Palama Trisevgeni, kritiki, K.Th.V. Ellados, Theatron Et. Mak. Spoudon. *Ellinikos Vorras* (Thessalonikis), 19 Νοεμβρίου. [Κιτσόπουλος, Γ. 1963. Κωστή Παλαμά Τρισεύγενη, κριτική, Κ.Θ.Β. Ελλάδος, Θέατρον Ετ. Μακ. Σπουδών. *Ελληνικός Βορράς* (Θεσσαλονίκης), 19 Νοεμβρίου.]
- Oikonomou, K. 1963. Kritiki theatrou. *Trisevgeni sto KΘBE, Egklima sto Nisi ton Katsikion sto Thymeli*. Drasis (Thessalonikis), 25 Νοεμβρίου. [Οικονόμου, Κ. 1963. Κριτική Θεάτρου. *Τρισεύγενη στο ΚΘΒΕ, Έγκλημα στο Νησί των Κατσικιών στο Θυμέλη*. Δράσις (Θεσσαλονίκης), 25 Νοεμβρίου.]
- Palamas, K. 1903. I apokrisi mou. *Akropolis*, 22 Avgoustou. [Παλαμάς, Κ. 1903. Η απόκρισή μου. *Ακρόπολις*, 22 Αυγούστου.]
- Palamas, K. 1907a. Gia to drama, ochi gia to teatro. *Noumas* 271, 1-2. [Παλαμάς, Κ. 1907a. Για το δράμα, όχι για το θέατρο. *Νουμάς* 271, 1-2.]
- Palamas, K. 1907b. Gia to drama, ochi gia to teatro. *Noumas* 272, 2-4. [Παλαμάς, Κ. 1907b. Για το δράμα, όχι για το θέατρο. *Νουμάς* 272, 2-4.]
- Palamas, K. 1995. *Trisevgeni: drama se tessera meri*. Athina. [Παλαμάς, Κ. 1995. *Τρισεύγενη: δράμα σε τέσσερα μέρη*. Αθήνα.]
- Papanikolaou, V. 2012. Istori(ografika) zitimata kai theatrologika dilimmata me aformi ti dienechi tou Konstantinou Christomanou me ton Kosti Palama gia to anevasma tis Trisevgenis. *Skini* 4, 1-15 [online]. Available from: <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/3031> [5 September 2016]. [Παπανικολάου, Β. 2012. Ιστορι(ογραφικά) ζητήματα και θεατρολογικά διλήμματα με αφορμή τη διενεχία του Κωνσταντίνου Χριστομανού με τον Κωστή Παλαμά για το ανέβασμα της Τρισεύγενης. *Σκίνη* 4, 1-15 [online]. Διαθέσιμο από: <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/3031> [5 Σεπτεμβρίου 2016].]

- ζητήματα και θεατρολογικά διλήμματα με αφορμή τη διένεξη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με τον Κωστή Παλαμά για το ανέβασμα της *Τρισεύγενης*. *Σκηνή* 4, 1-15 [online]. Πρόσβαση από: <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/3031> [5 Σεπτεμβρίου 2016].]
- Puchner, W. 1995. *O Palamas kai to teatro*. Athina. [Πούχνερ, Β. 1995. *Ο Παλαμάς και το Θέατρο*. Αθήνα.]
- Sachinis, N. 1973. *Spudai kai ergon Nikolaou x. Sachini, ypopsifiou dia tin edran tou eleftherou schediou: ypomnima pros tin Polytechnikin Scholin Panepistimiou Thessalonikis*. Thessaloniki. [Σαχίνης, Ν. 1973. *Σπουδαί και έργον Νικολάου Ξ. Σαχίνη, υποψηφίου διά την έδραν του ελευθέρου σχεδίου: υπόμνημα προς την Πολυτεχνικήν Σχολήν Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη.]
- Seiragakis, M. 2015. I synecheia tis rixis. I *Trisevgeni* του Kosti Palama sti Nea Skini tou Konstantinou Christomanou. In K. A. Dimadis (ed.), *Synecheies, asynecheies, rixeis ston elliniko kosmo (1204-2014): oikonomia, koinonia, istoria, logotechnia. Praktika tou 5^{ou} Evropaiou Synedriou Neoellinikon Spoudon, Thessaloniki 2-5 Oktovriou 2014*, vol. 4. Athina, 73-90 [online]. Available from: http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/tomo4.pdf [5 September 2016]. [Σειραγάκης, Μ. 2015. Η συνέχεια της ρήξης. Η *Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά στη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014*, τόμ. Δ'. Αθήνα, 73-90 [online]. Πρόσβαση από: http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/tomo4.pdf [5 Σεπτεμβρίου 2016].]
- Sfendonis, N. 1963. Kosti Palama, *I Trisevgeni*. *Kratikon Theatron V.E.* I premiera tou ergou. *Thessaloniki*, 18 Noemvriou. [Σφενδόνης, Ν. 1963. Κωστή Παλαμά, *Η Τρισεύγενη*. Κρατικόν Θέατρον Β.Ε. Η πρεμιέρα του έργου. *Θεσσαλονίκη*, 18 Νοεμβρίου.]
- Sougioultzis, Ch. 1998. *35 Chronia Kratikon Theatron Voreiou Ellados 1961-1996*. Athina. [Σουγιουλτζής, Χ. 1998. *35 Χρόνια Κρατικόν Θέατρον Βορείου Ελλάδος 1961-1996*. Αθήνα.]
- Tsitsiklis, M. 1963. *Kratiko Theatro Vor. Ellados: K. Palama I Trisevgeni. Nea Alitheia (Thessalonikis)*, 18 Noemvriou. [Τσιτσικλής, Μ. 1963. Κρατικό Θέατρο Βορ. Ελλάδος: Κ. Παλαμά *Η Τρισεύγενη*. *Νέα Αλήθεια (Θεσσαλονίκης)*, 18 Νοεμβρίου.]
- Tsokou, G. 2010. Scheseis skinothesias - skinografias sto metapolemico neoelliniko theatre. I periptosi tou Sokrati Karantinou. In A. Glytzouris - K. Georgiadi (eds.), *Paradosi kai Eksynchronismos sto Neoelliniko Theatro apo tis Aparches os ti Metapolemiki epochi. Praktika tou 3^{ou} Panelliniou Theatrologikou Synedriou. Aferomeno ston Thodoro Chatzipantazi. Rethymno 23-26 Oktovriou 2008*. Irakleio, 339-349. [Τσόκου, Γ. 2010. Σχέσεις σκηνοθεσίας - σκηνογραφίας στο μεταπολεμικό νεοελληνικό θέατρο. Η περίπτωση του Σωκράτη Καραντινού. Στο Α. Γλυτζουρή - Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις Απαρχές ως τη Μεταπολεμική Εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή. Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008*. Ηράκλειο, 339-349.]
- Tsokou, G. 2013. Sokratis Karantinos. In Th. Th. Niarchos (ed.), *Ellines skinothetes tou 20^{ou} aiona*. Athina, 109-114. [Τσόκου, Γ. 2013. Σωκράτης Καραντινός. Στο Θ. Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα, 109-114.]
- Vafopoulos, G. Th. 1964. *Kallitechnika provlimata. To Kratiko Theatro Voreiou Ellados. Theseis kai antitheseis gyro apo tin kratiki skini tis Thessalonikis. Mia dierevnisi ton diistamenon apopseon, meros 2^o. Eleftheria*, 22 Μαΐου. [Βαφόπουλος, Γ. Θ. 1964.

Καλλιτεχνικά προβλήματα. Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Θέσεις και αντιθέσεις γύρω από την κρατική σκηνή της Θεσσαλονίκης. Μια διερεύνηση των διστάμενων απόψεων, μέρος β'. *Ελευθερία*, 22 Μαΐου.]

Vaforoulos, G. Th. 1988. *Theatrikes selides 1924-1974*. Thessaloniki. [Βαφόπουλος, Γ. Θ. 1988. *Θεατρικές σελίδες 1924-1974*. Θεσσαλονίκη.]

Vakalo, E. 1963. *Eikastikes Technes*. N. Sachinis kai T. Sideris. *Ta Nea*, 7 Ιουνίου. [Βακαλό, Ε. 1963. *Εικαστικές Τέχνες*. Ν. Σαχίνης και Τ. Σιδέρης. *Τα Νέα*, 7 Ιουνίου.]

Zannas, P. 1963. *I kallitechniki kinisi tis Thessalonikis, Trisevgeni apo to Kratiko Theatro tis Voreiou Ellados*. *To Vima*, 22 Νοεμβρίου. [Ζάννας, Π. 1963. *Η καλλιτεχνική κίνηση της Θεσσαλονίκης, Τρισεύγενη από το Κρατικό Θέατρο της Βορείου Ελλάδος*. *Το Βήμα*, 22 Νοεμβρίου.]

