

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Από το κείμενο στη σκηνή: το ελληνικό θέατρο σε διάλογο με το παγκόσμιο

Διπλωματική Εργασία

**«Θεατρικές Αναπαραστάσεις και δημιουργία συλλογικής μνήμης. Η θεατρική
βιογράφηση, το παράδειγμα της Ελένης Παπαδάκη»**

Αγγελική Τομαρά

(ΑΜ: 201707)

Τριμελής Επιτροπή

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Αλεξία Αλτουβά, Επίκουρη Καθηγήτρια ΤΘΣ, ΕΚΠΑ

Μέλη: Βαρβάρα Γεωργοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, ΤΘΣ, ΠΑΠΕΛ

Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής, ΤΘΣ. ΕΚΠΑ

Αθήνα 2022

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω θερμές ευχαριστίες στην τριμελή επιτροπή και κυρίως στην επιβλέπουσα μου κα Αλεξία Αλτουβά, την οποία είχα την τιμή και χαρά να έχω καθηγήτρια και στο προπτυχιακό και στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Η καθοδήγησή της ήταν πολύτιμη για την προσέγγιση νέων ερευνητικών πεδίων και η υποστήριξη της σημαντική καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής.

Επιπλέον θα ήθελα να ευχαριστήσω τους δύο συγγραφείς Μάνο Καρατζογιάννη και Ιρένε Μαραντέι για την εγκάρδια συνέντευξη που μου παραχώρησαν και ιδιαιτέρως την κα Μαραντέι για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε παραχωρώντας μου για μελέτη το αδημοσίευτο ακόμα έργο της.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία παρουσιάζει τη ζωή της ηθοποιού Ελένης Παπαδάκη, όπως πραγματεύεται μέσα από δύο σύγχρονα θεατρικά έργα: *Για την Ελένη*, του Μάνου Καρατζογιάννη, το οποίο ανέβηκε στην Αθήνα το 2016 σε σκηνοθεσία του ίδιου και *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, της Ιρένε Μαραντέι, το οποίο ανέβηκε το 2022 στην Κύπρο, σε σκηνοθεσία Ανδρέα Τηλεμάχου.

Η Ελένη Παπαδάκη, καταξιώθηκε στις αθηναϊκές σκηνές στη διάρκεια του μεσοπολέμου και φτάνει στο απόγειο της καριέρας της στο Εθνικό Θέατρο. Δολοφονήθηκε στην Αθήνα το 1944, ως συνεργάτης των Γερμανών με αποτέλεσμα το όνομα και η φήμη της να είναι φορτισμένα από τη μνήμη των Δεκεμβριανών ενώ ταυτόχρονα εγείρει ακόμα και σήμερα πολιτικές αντιπαραθέσεις. Η παρούσα εργασία, εξετάζει δραματολογικά τα δύο προαναφερόμενα θεατρικά έργα και παράλληλα εξετάζει πως η συλλογική μνήμη του εμφυλίου επενεργεί στο σήμερα και πως οι κοινωνικές συνθήκες δημιουργούν όρους συνδιαλλαγής με το τραύμα του εμφυλίου και της δικαίωσης της προσωπικότητας της Ελένης Παπαδάκη.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	9
Μέρος Πρώτο	14
1. Η περίοδος του Μεσοπολέμου. Η Ελένη Παπαδάκη στις πρώτες της παραστάσεις στο Ελεύθερο Θέατρο και η αναγνώριση του υποκριτικού της ταλέντου.	14
1.1. Η Περίοδος του μεσοπολέμου και οι θεατρικές συνθήκες της εποχής.	14
1.2. Ελένη Παπαδάκη. Η πορεία της στο ελεύθερο θέατρο 1924-1932.	19
1.3. Η πρωτοποριακή υποκριτική της Παπαδάκη.	23
2. Η Ελένη Παπαδάκη στο Εθνικό Θέατρο. Οι πρώτες της παραστάσεις, ο παραγκωνισμός της και το απόγειο της καριέρας της.	25
2.1. Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, η καθυστέρηση πρόσληψης της Παπαδάκη. Η διανομή των ρόλων αιτία εντάσεων μεταξύ των ηθοποιών.	25
2.2. Οι παραστάσεις της Ελένης Παπαδάκη τα πρώτα χρόνια στο Εθνικό Θέατρο. Οι λιγοστές εμφανίσεις της που συζητήθηκαν από τους κριτικούς της εποχής.	31
2.3. Η τραγωδός Ελένη Παπαδάκη. Ηλέκτρα, Αντιγόνη, Ιφιγένεια, Εκάβη.	39
3. Η περίοδος της κατοχής και της απελευθέρωσης στο Εθνικό Θέατρο. Η δολοφονία της Παπαδάκη	45
3.1. Η εμπλοκή της Ελλάδας στον πόλεμο και η Κατοχή από τους Γερμανούς.	45
3.2. Το Εθνικό Θέατρο την περίοδο της Κατοχής, σύντομη επισκόπηση.	48
3.4. Η πρώτη αποχώρηση της Παπαδάκη από το Εθνικό και οι συνθήκες επαναπρόσληψής της.	50
3.5. Το τέλος της Κατοχής, το ξέσπασμα των Δεκεμβριανών και η δολοφονία της. Η στάση και οι επιλογές της Παπαδάκη κατά τη διάρκεια της Κατοχής.	56
Μέρος Δεύτερο.	63
4. Η πρόσληψη της Ελένης Παπαδάκης σε δύο σύγχρονα θεατρικά έργα.	63
4.1. Ο Εμφύλιος Πόλεμος, μια «πολιτισμική λήθη»	66
4.2. Η πρόσληψη της Ελένης Παπαδάκη σε άλλες μορφές τέχνης.	68
4.3. Η Κοινωνικοπολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και Κύπρο την περίοδο 2016-2022 και νέες πρακτικές του θεάτρου.	71
5. Η θεατρική βιογράφιση της Παπαδάκη.	80
5.1. Το θεατρικό έργο, <i>Για την Ελένη</i> , του Μάνου Καρατζογιάννη	83

5.2. Το Θεατρικό έργο <i>Εγώ η Ελένη Παπαδάκη</i> , της Ιρένε Μαραντέι	95
Συμπεράσματα	110
Βιβλιογραφία	114

Στην είδηση για το λουτρό αίματος Των Τόρηδων στην Αθήνα

*Μέσα στην πιο μεγάλη βρόμα
τα λόγια λέγονται τα πιο μεγάλα.
Ο που 'ναι στενεμένος να κρατάει τη μύτη
πώς βουλωμένα να κρατάει τ' αυτιά του;*

*Βραχνά αν δεν ήταν τα κανόνια
το κάνουνε, θα λέγαν, για την τάξη.
Αν έμενε εύκαιρος ο σφάχτης
θα 'λεγε: το κάνω για το ονόρε.
Οι πατριώτες μου οι ελληνιστές αφότου
από τα ομηρικά πεδία αποδιωχτήκαν
όπου έψαχναν για λάδι και κοπάδια
κι από τη μάχη οι ελευτερωτές γυρίσαν
στις πόλεις τους για αφεντικά θρονιάσαν.*

Απ' τα κανόνια ανάμεσα οι εμπόροι ξεπροβάλαν.

Μπέρτλοντ Μπρέχτ¹

¹ Βάσος Π. Μαθιόπουλος, *Ο Δεκέμβρης του 1944. Σουηδικά, Ελβετικά και Συμμαχικά Διπλωματικά Ντοκουμέντα, Λιβάνης-Νέα Σύνορα, Αθήνα 1994, σ.401.*

Εισαγωγή

Η δομή των θεατρικών έργων από την αρχαία δραματουργία έως σήμερα διέπεται από ένα καθοριστικό σημείο σύγκρουσης, στο οποίο επέρχονται οι ήρωες και είναι κρίσιμο για την εξέλιξη τους. Οι δραματικές αυτές συγκρούσεις εκδηλώνονται είτε στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων είτε στο εξωτερικό τους περιβάλλον και είναι υπεύθυνες για τις πράξεις τους. Οι πράξεις αυτές καθιστούν τους ήρωες άλλοτε γενναίους και εξιδανικευμένους στα μάτια των θεατών καθώς υπερβαίνουν τους εγκόσμιους συμβατικούς κανόνες,² κι άλλοτε τους φέρνουν σε ρήξη, με το αξιακό τους σύστημα, με το ατομικό ή θεσπισμένο δίκαιο, με τη μοίρα τους, ή την ελευθερία τους. Αυτές οι συγκρούσεις είναι που συνιστούν και την τραγικότητα του ήρωα καθιστώντας ένα έργο διαχρονικό, γοητευτικό, ψυχαγωγικό ή/και εκπαιδευτικό. Ωστόσο, όσο τραγικός κι αν είναι ο ήρωας στο τέλος δικαιώνεται στα μάτια των θεατών, γιατί οι θεατές, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, κατανοώντας τον βαθμό της σύγκρουσης, θα δικαιολογήσουν τους ήρωες αλλά όχι απαραίτητα και τις πράξεις τους.

Τι συμβαίνει όταν οι συγκρούσεις γίνονται μέρος της ζωής μας και πώς οι άνθρωποι κρίνονται μέσω των πράξεων τους σε ακραίες συνθήκες όπως είναι ο πόλεμος; Σε τέτοιες συνθήκες πώς δικαιολογούνται οι ηθοποιοί που ενσαρκώνουν τραγικούς ήρωες;³

Μια τέτοια περίπτωση θα εξετάσουμε στην παρούσα εργασία, όπως αυτή της ηθοποιού Ελένης Παπαδάκη, της οποίας η ιστορία δεν θα μπορούσε να ιδωθεί παρά μέσα από το πρίσμα της σύγκρουσης, τόσο σε ατομικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Η ταλαντούχα ηθοποιός, με αποδοχή από την μεγαλύτερη μερίδα των θεατρικών κριτικών και συναδέλφων της, ηθοποιών και σκηνοθετών, μεσουράνησε την περίοδο του μεσοπολέμου. Αναμετρήθηκε στο ταλέντο με τις παλαιότερες ηθοποιούς Κοτοπούλη και Κυβέλη αλλά και με τη σύγχρονή της Κατίνα Παξινού, με την οποία συνεργάστηκε στο Εθνικό από την έναρξη του, το 1932.⁴

Η πολύπλευρη προσωπικότητά της Παπαδάκη, η κάπως αντισυμβατική σύμφωνα με τα πρότυπα της εποχής και ο πρωτοποριακός τρόπος που προσέγγιζε τους ρόλους της, προκαλούσε συχνά φθόνο όπως και έναν έντονο ανταγωνισμό σε μερίδα συναδέλφων της,⁵ με

² Martin Hose, *Ευριπίδης, ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μπέττυ Ταραντίλη, Καρδαμίτσας, Αθήνα 2011, σ.21.

³ Ο Μάνος Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, Σόκολη, Αθήνα 2016, σ.31.

⁴ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η Θεατρική Κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ.262.

⁵ Μάριος Πλωρίτης, «Αμάλγαμα πάθους και μέτρου», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, 09/03/2003, σ.6.

αποτέλεσμα η Παπαδάκη ν' αντιμετωπίζει έναν συστηματικό αποκλεισμό από το ρεπερτόριο την εποχή που εργαζόταν στο Εθνικό, κυρίως τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του.

Η προσωπική της ιστορία αναπόδραστα υφαίνεται μαζί με τα καθοριστικά γεγονότα της ιστορίας του 1940-1944. Δολοφονήθηκε ως συνεργάτης των Γερμανών στα Δεκεμβριανά, που σημειώθηκαν στην Αθήνα μετά την απελευθέρωση της χώρας το 1944⁶ και το όνομα και η φήμη της είναι φορτισμένα από τη μνήμη τους και ενσταλάζει την έννοια της ρήξης και του διχασμού ενός λαού που υπέφερε από τις συνθήκες της γερμανικής Κατοχής και αμέσως μετά από τον Εμφύλιο. Ένας διχασμός, ο οποίος συντηρείται μέχρι και σήμερα στις αφηγήσεις για την Ελληνίδα ηθοποιό και πηγάζει από πολιτικές αντιπαραθέσεις, της δεξιάς και αριστεράς. Ιδεολογικές αντιπαραθέσεις οι οποίες αναβιώνουν ηχηρά ξανά στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία.⁷

Πολύ πρόσφατα παρουσιάστηκαν στη θεατρική σκηνή δύο έργα γραμμένα με κεντρικό πρόσωπο την Παπαδάκη, το πρώτο, με τον τίτλο *Για την Ελένη*,⁸ του Μάνου Καρατζογιάννη, παίζεται στην Αθήνα το 2016 σε σκηνοθεσία του ίδιου και το δεύτερο, με τίτλο *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*,⁹ της Ιρένε Μαραντέι, ανεβαίνει στην Κύπρο το 2022, σε σκηνοθεσία Ανδρέα Τηλεμάχου. Πρόκειται για δύο έργα πολύ διαφορετικά μεταξύ τους αλλά και με πολλά κοινά στοιχεία, καθώς αποτυπώνουν, τη ζωή, την καλλιτεχνική αναγνώριση και το σκληρό τέλος της Ελληνίδας ηθοποιού του 20ου αιώνα. Τα έργα δανείζονται χαρακτηριστικά του ιστορικού δράματος, της θεατρικής βιογραφίας και του θεάτρου ντοκουμέντο.¹⁰

Με αφορμή την αναβίωση επί σκηνής της ζωής της Ελένης Παπαδάκη η παρούσα εργασία θα εξετάσει δραματολογικά τα δύο θεατρικά έργα και θα προσπαθήσει να διερευνήσει την επίδραση στη ζωή της ηθοποιού των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών καθώς και των συγκρουσιακών καταστάσεων σε περίοδο ειρήνης και σε περίοδο πολέμου. Ένα βασικό ερώτημα που ανακύπτει είναι το πώς μπορεί να διαμεσολαβηθεί στον σύγχρονο θεατή τόσο η προσωπική ιστορία της Παπαδάκη όσο και η ιστορία της Κατοχής και του Εμφυλίου και πιο συγκεκριμένα των Δεκεμβριανών στην Αθήνα. Πώς άραγε επιδρά το εξωτερικό περιβάλλον της ηρωίδας στον εσωτερικό της κόσμο και πώς η ηρωίδα επηρεάζει αντίστοιχα το περιβάλλον της;

⁶ Βλ. Κεφ.3.

⁷ Βλ. Κεφ.4.3.

⁸ Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, Σόκολη, Αθήνα 2016.

⁹ Ιρένε Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, αδημοσίευτο κείμενο.

¹⁰ Βλ. κεφ.5.

Μια αμφίρροπη σχέση που δημιουργεί μια δυναμική αλληλεξάρτησης από το ατομικό ζην στο ιστορικό γίνεσθαι.

Την προσωπική ιστορία της Παπαδάκη δεν μπορούμε να τη δούμε αποσπασμένη από τα ιστορικά γεγονότα καθώς αυτά διαμόρφωσαν τη στάση και τις επιλογές της και προκάλεσαν τη δολοφονία της. Σε αυτό το πλαίσιο, η δολοφονία της, πέρασε στη συλλογική μνήμη μέσω πολιτικών αντιπαραθέσεων. Παρά το γεγονός ότι η αριστερά καταδίκασε αυτή την αποτρόπαια πράξη, ουσιαστικά η ίδια δεν δικαιώθηκε. Και λέγοντας δικαίωση εννοούμε πως η ιστορία της, καθώς συνδέεται άρρηκτα με τα Δεκεμβριανά, για πολλά χρόνια είτε γινόταν αντικείμενο πολιτικής προπαγάνδας είτε στερούνταν αφήγησης. Καθώς τα τραύματα του Εμφυλίου δεν έχουν επουλωθεί μέσα από κοινωνικές διεργασίες,¹¹ η Παπαδάκη αποτελεί μέχρι και σήμερα ένα είδος ταμπού και παραμένει συγκεχυμένη η εικόνα της στη συλλογική μνήμη, μέσω διάσπαρτων αφηγήσεων ως αδικοχαμένης ή ως δωσίλογου.¹²

Ένα είδος δικαίωσης και μια προσπάθεια διατήρησης της μνήμης της Ελληνίδας ηθοποιού, επιχειρούν να πετύχουν οι δύο θεατρικοί συγγραφείς, με την επαναφορά της στη σκηνή. Τα δύο έργα τα συνδέουν τόσο η αναβίωση ενός ιστορικού προσώπου όσο και η πραγμάτευση ενός συλλογικού τραύματος όπως αυτό του εμφυλίου, συμβάλλοντας ενδεχομένως στη θεραπεία του κοινωνικού τραύματος.

Η έρευνα που ακολουθεί διακρίνεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος, το οποίο αποτελείται από τρία κεφάλαια, πραγματεύεται τα βιογραφικά στοιχεία της Ελένης Παπαδάκη, εστιάζοντας κυρίως στην περίοδο του Εθνικού μέσα στο εκάστοτε ιστορικό πλαίσιο, αυτό του μεσοπολέμου και αυτό της Κατοχής. Δεδομένου ότι τα θεατρικά έργα συμπεριλαμβάνουν βιογραφικά στοιχεία αλλά και επιστολές, αφιερώματα, κριτικές, στα οποία στηρίχθηκαν οι Μαραντέι και Καρατζογιάννης και πολλά από αυτά δραματοποίησαν στα έργα τους, κρίνεται απαραίτητο να γίνει μια ανασκόπηση της περιόδου από το ελεύθερο θέατρο έως και τον θάνατό της, να αποτυπωθεί το ταλέντο της και η πρωτοποριακή υποκριτική τεχνική της, στοιχεία που προκαλούν το έρεισμα έντονου ανταγωνισμού. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται συνοπτική παρουσίαση της περιόδου του μεσοπολέμου, κατά την οποία η Παπαδάκη πραγματοποιεί τα πρώτα της βήματα στο ελεύθερο θέατρο και καταξιώνεται στις αθηναϊκές σκηνές. Το δεύτερο κεφάλαιο πραγματεύεται τα πρώτα χρόνια της Παπαδάκη στο Εθνικό, τον αποκλεισμό της από το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του, εξαιτίας έντονου

¹¹ Κατερίνα Κορωνάκη, «Περί πολιτισμικού τραύματος» *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28 (2015), σ.210, <https://doi.org/10.12681/sas.825>.

¹² Βλ. Κεφ.3.

ανταγωνισμού ο οποίος οφείλεται σε μεγάλο μέρος στην Κατίνα Παξινού και Αλέξη Μινωτή. Η περίοδος της Κατοχής, των Δεκεμβριανών και της δολοφονίας της, αναλύονται στο τρίτο κεφάλαιο. Οι συνθήκες στο Εθνικό είναι οξυμένες και όσο οι συνθήκες διαβίωσης χειροτέρευαν τόσο οι ηθοποιοί αντιδρούσαν απέναντι στη διοίκηση της κρατικής σκηνής. Αντίστοιχα η Παπαδάκη εξαιτίας της σχέσης της με τον Πρωθυπουργό Ιωάννη Ράλλη το 1943, ο οποίος διατελεί ταυτόχρονα και Πρόεδρος του Εθνικού, δημιουργεί καχυποψίες στους συναδέλφους και το 1944 στη διάρκεια των Δεκεμβριανών δολοφονείται από την ΟΠΛΑ. Ο επίσημος βιογράφος της, Πολύβιος Μαρσάν υποστηρίζει πως οι ηθικοί αυτοουργοί ήταν μερίδα συναδέλφων της,¹³ άποψη την οποία υιοθετούν άκριτα μερικές φορές και πολλά σύγχρονα άρθρα για την οποία ωστόσο δεν υπάρχουν σαφείς αποδείξεις. Τα στοιχεία που παρατίθενται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο έχουν σκοπό να αναδείξουν τόσο τις εργασιακές συνθήκες στο Εθνικό όσο και τη στάση της Παπαδάκη κατά τη διάρκεια της Κατοχής.

Το δεύτερο μέρος αφιερώνεται στη θεατρική βιογράφηση της Ελένης Παπαδάκη. Συγκεκριμένα το τέταρτο κεφάλαιο επιχειρεί ν' αναλύσει το εμφυλιακό τραύμα και πώς αυτό πέρασε στη συλλογική λήθη και σε συνάρτηση με αυτό διερευνά τις συγκρουσιακές καταστάσεις της ηρωίδας και του κοινωνικοπολιτικού της περιβάλλοντος, σε συσχέτιση με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της περιόδου που γράφονται και παίζονται τα δύο έργα, στην Ελλάδα και την Κύπρο, η οποία έχει πολλά κοινά και αντιστοιχίες με τα χρόνια του Β Παγκοσμίου Πολέμου. Τέλος αναφέρονται συνοπτικά άλλες μορφές τέχνης, οι οποίες συμπεριέλαβαν στοιχεία της ζωής της στο παρελθόν ωστόσο δεν τη θέτουν ως το κεντρικό πρόσωπο της αφήγησης.

Το πέμπτο κεφάλαιο αφιερώνεται στη δραματολογική ανάλυση των δύο έργων *Για την Ελένη* και *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη* όπου επιχειρείται μια ειδολογική, δομική και παραστασιακή ανάλυση καθώς και η πρόσληψη των έργων μέσω κριτικογραφίας. Η θεατρική τέχνη έρχεται μόλις πολύ πρόσφατα να την επαναφέρει στον φυσικό της χώρο, το θέατρο και το βασικό ερώτημα που ανακύπτει είναι κατά πόσο οι παραστατικές τέχνες συμβάλλουν στη διατήρηση ή διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης και κατ' επέκταση τα δύο αυτά έργα πώς συμβάλλουν με τη σειρά τους στην πρόσληψη της Ελένης Παπαδάκη. Το θέατρο εξάλλου ως πολιτιστική και ιστορική απεικόνιση των κοινωνιών, σύμφωνα με τον Marvin Carlson, λειτούργησε και ως μέσω καταγραφής των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων αλλά και ως ένα εργαλείο κατανόησης των

¹³ Πολύβιος Μαρσάν, «Στη ζωή και στον θάνατο σφραγίσθηκε από την αδικία», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, 09/3/2003, σ.10.

κοινωνικών λειτουργιών. Είναι ένας χώρος έκφρασης και πραγμάτωσης της πολιτιστικής μνήμης.¹⁴

Για την παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε έρευνα στα αρχεία του ΕΛΙΑ-MIET, στα πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου, σε βιβλιογραφική ανασκόπηση, στον Τύπο και κριτικές της εποχής, σε σύγχρονη αρθρογραφία, ντοκιμαντέρ, τηλεοπτικές εκπομπές και συνεντεύξεις. Σημαντική πηγή αποτελεί ο βιογράφος της Παπαδάκη, Πολύβιος Μαρσάν,¹⁵ ο οποίος έχει πραγματοποιήσει μια έρευνα σε βάθος. Επιπλέον πραγματοποιήθηκε συνέντευξη με τους δύο συγγραφείς των έργων, οι οποίοι μοιράστηκαν τις σκέψεις τους και το σημείο εστίασης στα έργα τους. Στην περίπτωση του *Για την Ελένη*, ο Μάνος Καρατζογιάννης ήταν και ο σκηνοθέτης της παράστασης, έτσι αντλήθηκαν πληροφορίες τόσο για την ίδια την παράσταση όσο και για τις αντιδράσεις του κοινού. Αναφορικά με την κυπριακή παράσταση, δεν κατέστη εφικτή η επικοινωνία με τον σκηνοθέτη και σε συνδυασμό με την ελλιπή κριτικογραφία, δημιουργεί ένα κενό στην πρόσληψη στη σκηνοθετική και σκηνογραφική προσέγγιση του έργου. Μια σημαντική επιπλέον δυσκολία που παρουσιάστηκε κατά τη διάρκεια της έρευνας ήταν η εύρεση αντικειμενικών και νηφάλιων άρθρων για την Παπαδάκη εκ των οποίων κάποια είτε αποτελούν αναπαραγωγή της προσέγγισης του Μαρσάν είτε συντηρούν πολιτικές αντιπαραθέσεις.

¹⁴ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, USA 2003, p.2, <https://books.google.gr/books?id=SwT-Lql3SfsC&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false>.

¹⁵ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.

Μέρος Πρώτο

1. Η περίοδος του Μεσοπολέμου. Η Ελένη Παπαδάκη στις πρώτες της παραστάσεις στο Ελεύθερο Θέατρο και η αναγνώριση του υποκριτικού της ταλέντου.

1.1. Η Περίοδος του μεσοπολέμου και οι θεατρικές συνθήκες της εποχής.

Τα χρόνια του μεσοπολέμου οι κοινωνίες προσπαθούσαν να ορθοποδήσουν από τις απώλειες σε όλα τα επίπεδα εξαιτίας του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, του οποίου το τέλος, το 1922,¹⁶ βρίσκει την Ελλάδα διπλάσια σε έκταση και πληθυσμό με αποτέλεσμα να συντελούνται πολλές κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές.¹⁷ Η ανταλλαγή πληθυσμών (που συμφωνήθηκε με τη Συνθήκη της Λωζάνης το 1923)¹⁸ δημιούργησε μια άλυτη σχεδόν κατάσταση για τους πρόσφυγες, η οποία διατηρήθηκε για πολλά χρόνια¹⁹ ενώ η ενσωμάτωσή τους δημιουργεί νέες κοινωνικές δομές και τάξεις. Αυτές οι αλλαγές προκάλεσαν κοινωνικές και ταξικές ανισότητες²⁰ και ταυτόχρονα πολιτικές ανισορροπίες, με στρατιωτικά πραξικοπήματα, την κατάργηση της βασιλείας μέχρι το 1935, όταν με ένα νόθο δημοψήφισμα έχουμε την επάνοδο του βασιλιά Γεωργίου Β',²¹ για να οδηγηθούμε την ίδια χρονιά στη δικτατορία του Μεταξά.²²

Αυτή η περίοδος ήταν ταυτόχρονα για την Ελλάδα μια περίοδος, που η θέση της γυναίκας κοινωνικά αλλάζει και πλέον τη βρίσκουμε να εργάζεται και να διεκδικεί το δικαίωμα ψήφου,²³ τη συμμετοχή της σε κέντρα αποφάσεων,²⁴ τη διάκρισή της στον επαγγελματικό,

¹⁶ Πολυμέρης Βόγλης, *Η Αδύνατη Επανάσταση. Η κοινωνική δυναμική του εμφυλίου πολέμου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2016⁽²⁾, σ.42.

¹⁷ Ο.π.

¹⁸ Andre Gerolymatos, *Εμφύλιος. Ελλάδα 1943-1949. Ένας διεθνής Πόλεμος. Η εξέλιξη του και ο αντίκτυπος στη σύγχρονη Ελλάδα*, Διόπτρα, μτφρ. Διονύσης Αρκαδιανός, Αθήνα 2018, σ.23.

¹⁹ Στο ίδιο, σ.45.

²⁰ Βόγλης, *Η Αδύνατη Επανάσταση. Η κοινωνική δυναμική του εμφυλίου πολέμου*, σ.40.

²¹ Gerolymatos, *Εμφύλιος. Ελλάδα 1943-1949*, σ.64.

²² Βόγλης, *Η Αδύνατη Επανάσταση. Η κοινωνική δυναμική του εμφυλίου πολέμου*, σ.40.

²³ Η διεκδίκηση ψήφου γυναικών αρχικά αφορά στις Δημοτικές Εκλογές και αργότερα σε Εθνικές. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη συνέντευξη της Ειρήνης Φωτιάδου, Πρόεδρου του Τμήματος Τύπου του Εθνικού Συμβουλίου των Ελληνίδων, η οποία αναφέρει: «[...] Κατ' αρχήν είναι αναχρονισμός να είπη τις, ότι είναι κατά της γυναικείας ψήφου. Αλλά τότε και πώς πρέπει να δοθή η ψήφος αυτή; Τμηματικώς δια της μετοχής των γυναικών εις

αθλητικό και καλλιτεχνικό χώρο. Οι εφημερίδες αφιερώνουν στήλες στην περιποίηση και τη μόδα των γυναικών, ενώ παράλληλα εκδίδονται εφημερίδες και περιοδικά φεμινιστικού περιεχομένου.²⁵ Ταυτόχρονα, ο ημερήσιος Τύπος αρχίζει να δημοσιεύει αρχικά σύντομες θεατρικές ειδήσεις και σταδιακά φιλοξενούνται τακτικά (συνήθως στη δεύτερη σελίδα) θεατρικές κριτικές παραστάσεων.²⁶ Είναι η εποχή, που η θεατρική κριτική αναπτύσσεται πλέον συστηματικά και τα πρώτα χρόνια του μεσοπολέμου εμφανίζονται σημαντικοί λόγιοι κριτικοί, όπως ο Άλκης Θρύλος, Κωστής Μπασιάς, Φώτος Πολίτης, Κ. Οικονομίδης, Π. Καλογερίκος.²⁷

Η θεατρική τέχνη στη διάρκεια του μεσοπολέμου φαίνεται πως αφομοιώνει πιο συστηματικά στην πράξη επιρροές που είχε δεχθεί από την Ευρώπη, οι οποίες αποτυπώνονται στην ανάγκη μιας σκηνικής αναμόρφωσης με την ανάδειξη του ρόλου του σκηνοθέτη και τη συστηματική εκπαίδευση των ηθοποιών.²⁸ Οι πρώτες προσπάθειες δραματικών σχολών υλοποιούνται από το Ωδείο Αθηνών και την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, ήδη από το 1918, των οποίων η δραστηριότητα εκτείνεται και μεσοπολεμικά.²⁹ Το 1924 θα ιδρυθεί η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, μια πρωτοβουλία του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, με κύρια επιδίωξη την επιστημονική μόρφωση των ηθοποιών με μεθόδους, οι οποίες θα εφαρμόζονταν για πρώτη φορά στην Ελλάδα, όπως προανήγγειλε³⁰ και ένα χρόνο αργότερα αρχίζει να εκδίδει το δικό του δημοσιογραφικό όργανο το *Ελληνικόν Θέατρον*.³¹

Η θεατρική ζωή της Αθήνας απαρτιζόταν κυρίως από θιάσους πρωταγωνιστών-θιασαρχών, με κυρίαρχες τις Κυβέλη και Κοτοπούλη,³² όπου κυριαρχούσε κυρίως το λυρικό στοιχείο με όπερες και όπερέτες, αλλά και με επιθεωρήσεις, οι οποίες δεν θύμιζαν πλέον ως

δημοτικές μόνον εκλογάς, [...] διότι μετέχουσα της Δημοτικής Αρχής αι γυναίκες [θα] εξοικειωθούν βαθμηδόν και κατ' ολίγον εις την διαχείρισιν των κοινών [...]». *Αθήναι*, «Αι γυναίκες και η Ψήφος. Δεν την θέλουν», 12/11/1924.

²⁴ Όλγα Παχή, «Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια συνοπτική θεώρηση», *Ανιστόρητον* 10 (2013), σσ. 2-3, <https://bit.ly/3BrQjCT>, [01/9/2022].

²⁵ Ενδεικτικά αναφέρουμε τον *Αγώνα της Γυναίκας*, μηνιαίο περιοδικό του Συνδέσμου Ελληνίδων Υπέρ των Δικαιωμάτων της Γυναίκας, που εκδίδεται από το 1923 και εστιάζει κυρίως σε κοινωνικά ζητήματα των γυναικών (π.χ. εργασία, εκπαίδευση).

²⁶ Γεωργοπούλου, *Η Θεατρική Κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Α', σ.54.

²⁷ Ο.π.

²⁸ Σπύρος Μελάς, *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, Γ. Φέξης, Αθήνα 1960, σσ.143-145.

²⁹ Γεωργοπούλου, *Η Θεατρική Κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Α', σ.56 και σ.71.

³⁰ *Στο ίδιο*, σ.118.

³¹ Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ.33.

³² Δημήτρης Σπάθης, *Από τον Χορτάτση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2015, σ.593.

προς το πνεύμα και τη φαντασμαγορία εκείνες των αρχών του αιώνα.³³ Σταδιακά όμως το ρεπερτόριο των θιάσων άρχισε να προσανατολίζεται και σε ευρωπαϊούς δραματοουργούς ενώ εμφανίζεται για πρώτη φορά στο θέατρο του Ανδρέα Μακέδου, το 1928, ένα νέο θεατρικό είδος, το μιούζικαλ, με δύο παραστάσεις από ελληνικό θίασο.³⁴ Το 1929 προβάλλεται στον κινηματογράφο *Απικόν* για πρώτη φορά ταινία του ομιλούντος κινηματογράφου,³⁵ στον οποίο οι περισσότερες ταινίες είναι είτε μιούζικαλ είτε μουσικές. Οι ταινίες αυτές αρχίζουν να επηρεάζουν και το ελληνικό θέατρο κυρίως σε σχέση με τη φαντασμαγορία του θεάματος, την οποία αρχίζουν οι θίασοι να εντάσσουν στη σκηνική πραγμάτωση.³⁶

Μια από τις πρώτες αναμορφωτικές τάσεις στα θεατρικά δεδομένα της εποχής, γίνεται από τον Σπύρο Μελά, ο οποίος έχει ισχυρή πίστη στον ρόλο του σκηνοθέτη κόντρα στην μέχρι τότε κυριαρχία των θιάσων πρωταγωνιστών/στριών,³⁷ με συνέπεια να ασκήσει για ένα μεγάλο διάστημα (1918-1924) δριμεία κριτική στη βεντετοκρατία για το άθλιο ανέβασμα των παραστάσεων.³⁸ Όταν έλαβε πρόσκληση από τα δύο Ωδεία των Αθηνών, να διδάξει δραματολογία, το θεώρησε ως μια ευκαιρία να δουλέψει με νέους ανθρώπους ώστε να εφαρμόσει νέες μεθόδους υποκριτικής τις οποίες είχε ανάγκη η θεατρική τέχνη³⁹ και με δική του πρωτοβουλία οι δύο σχολές των Ωδείων ενώθηκαν και συγκρότησαν ενιαίο θίασο με τους ερασιτέχνες ηθοποιούς.⁴⁰ Έτσι με την ανάληψη της διεύθυνσης των δύο δραματικών σχολών των Ωδείων Αθηνών, τον Νοέμβρη του 1924, ο ρόλος του σκηνοθέτη αρχίζει να αποκρυσταλλώνεται και από τις πρώτες του παραστάσεις εισπράττει θετικές κριτικές για το σκηνοθετικό του έργο.⁴¹ Επιβάλλει κάποιες καινοτομίες, όπως πολυάριθμες πρόβες και την

³³ Λίλα Μαράκα «Το θέατρο της Επιθεώρησης στη Μεταβατική Περίοδο των μέσω της Δεκαετίας του '20», στον τόμο *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 18ο αιώνα*, (Αθήνα 17-20.12.1998), Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2022, σσ. 253-254.

³⁴ Εμμανουήλ Σειραγάκης, «Από το Χόλυγουντ στην Αθήνα: το μιούζικαλ αλλάζει την ελληνική μουσική και θεατρική ζωή», στον τόμο *Πρακτικά Συνεδρίου Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20^{ου} αιώνα για το Λυρικό Θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες* (Αθήνα 27-29.03.2009), Γιώργος Βλαστός (επιμ.), Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής, Αθήνα 2009, σ.415.

³⁵ Στο ίδιο, σ.414.

³⁶ Στο ίδιο, σσ. 416-417.

³⁷ Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2020, σσ.177-178.

³⁸ Κατερίνα Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της δραματοουργίας του*, διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ Σχολή Καλών Τεχνών Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2010, σ.60.

³⁹ Μελάς, *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, σσ. 148-149.

⁴⁰ Στο ίδιο, σ.150.

⁴¹ Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ.178.

κατάργηση του υποβολέα,⁴² γεγονός το οποίο δεν παραλείπεται να σημειωθεί στον Τύπο της εποχής.⁴³ Πολύ σύντομα ιδρύει το Θέατρο Τέχνης, ως συνέχεια των Ωδείων και συμβάλλει ουσιαστικά στη μεταφορά της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, στο εγχώριο θέατρο.⁴⁴

Την ίδια περίοδο αποφασίζεται η ίδρυση μιας εθνικής σκηνής. Το αίτημα για την ίδρυση ενός εθνικού θεάτρου στην Ελλάδα αναβίωνε κάθε τόσο μετά και το οριστικό κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής (το 1908 και το 1905 αντίστοιχα)⁴⁵ και αποκρυσταλλώνεται το 1923, όταν το κτήριο Τσίλλερ παύει πλέον να ανήκει στη βασιλική περιουσία και περνάει στην ιδιοκτησία του κράτους.⁴⁶ Τότε εξετάστηκε σοβαρά η ίδρυση μιας εθνικής σκηνής, και διατυπώνονται οι πρώτες απόψεις για την ορθή λειτουργία ενός εθνικού θεάτρου.⁴⁷ Ωστόσο η υλοποίηση αυτού του πονήματος έφτασε να πραγματοποιηθεί επτά χρόνια μετά, μέσα από ποικίλες αντιδράσεις⁴⁸ και μια πολύχρονη διαδικασία διαβουλεύσεων μεταξύ κυβερνητικών στελεχών και καταξιωμένων ανθρώπων του θεάτρου, όπως της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων.⁴⁹ Το Εθνικό Θέατρο συστάθηκε τελικά, ως Οργανισμός Δημοσίου Δικαίου, τον Μάιο του 1930, κατόπιν εισήγησης του τότε υπουργού Παιδείας Γεωργίου Παπανδρέου επί κυβερνήσεως Ελευθερίου Βενιζέλου.⁵⁰ Μέχρι τότε το κτήριο Τσίλλερ φιλοξενούσε σποραδικά παραγωγές ιδιωτικών θιάσων.⁵¹

Αυτή την εποχή εφαρμόζονται νέες προσεγγίσεις στο αρχαίο δράμα, αρχικά με τις Δελφικές Εορτές, όπου υπάρχει μια νέα προσέγγιση αναφορικά με την όρχηση και τον ρόλο του

⁴² Μελάς, *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, σσ.153-155.

⁴³ «[...] Έτσι είνε αν έτσι νομίζετε. Αύριο Σάββατον 21 Φεβρουαρίου 5 ½ μ.μ. θα δοθή δια πρώτην φοράν εις πανηγυρικήν παράστασιν το υπέροχον έργον του Ιταλού δραματικού συγγραφέως Λουϊτζι Πιραντέλο *Έτσι είνε αν έτσι νομίζετε* εις τρεις πράξεις, εις την αρχήν ο κ. Τάκης Μπαρλάς θα ομιλήση του έργου και του συγγραφέως αυτού. Εις το έργον το οποίον παίζεται χωρίς υποβολέα, μετέχουν αι Δ/δες Α. Γαλανού, Ζ. Σαρφάτη, Α. Κοτσαλή, Α. Μεταξά, Ε. Παπαδάκη, Κ. Βακάλη και Ε. Παυλογιάννη και οι κ.κ. Ο. Κοντογιάννης, Η. Δεστούνης, Γ. Χριστοφορίδης, Κ. Μουσούρης, Κ. Κροντηράς, Π. Χριστοφίδης και Β. Δαρίβας. Ο θιάσος του Ελλην. Ωδείου προετοιμάζει την *Σαλώμη* του Ουαϊλντ.», βλ. *Δημοκρατία*, στήλη «Από την Ζωήν και την Κίνησην. Τα Θέατρα», 20/02/1925.

⁴⁴ Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή Παράδοση*; σ.41.

⁴⁵ Σπάθης, *Από τον Χορτάση στον Κουν. Μελέτες για το Νεοελληνικό Θέατρο*, σ.593.

⁴⁶ Ο Νουμάς, «Το Εθνικό Θέατρο και οι Λόγιοι», *Ο Νουμάς*, Μάρτης 1923, σ.234.

⁴⁷ *Στο ίδιο*, σ.235.

⁴⁸ Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «"Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον". Η πορεία προς την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», στον τόμο *Εθνικό Θέατρο τα Πρώτα Χρόνια (1930-1941)*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2013, σ.35.

⁴⁹ *Στο ίδιο*, σσ.39-43.

⁵⁰ *Στο ίδιο*, σ.31.

⁵¹ *Στο ίδιο*, σ.39.

Χορού,⁵² στη συνέχεια με τον Φώτο Πολίτη, ο οποίος σκηνοθετεί την Μαρίκα Κοτοπούλη στην *Εκάβη*,⁵³ με τον Λίνο Καρζή και τον Οργανισμό Αρχαίου Δράματος, ο οποίος αφιερώνεται αποκλειστικά σε παραστάσεις αρχαίων δραμάτων,⁵⁴ με τον Κάρλο Κουν και τις παραστάσεις του στο Κολέγιο Αθηνών και αργότερα με το Εθνικό με σκηνοθέτες τον Φώτο Πολίτη και τον Δημήτρη Ροντήρη.⁵⁵ Επιπλέον εγκαινιάζεται η επαναλειτουργία αρχαίων θεάτρων, πρώτα το 1927, με τις Δελφικές Εορτές (που εισάγουν η Εύα και ο Άγγελος Σικελιανός)⁵⁶ και στη συνέχεια με το Εθνικό Θέατρο το οποίο καθιερώνει, από το 1936, τη θερινή εβδομάδα αρχαίου θεάτρου στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού, με εναρκτήρια παράσταση την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή⁵⁷ ενώ το 1938 επαναλειτουργεί το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου για πρώτη φορά μετά την αρχαιότητα,⁵⁸ όπου ανεβαίνει ξανά η *Ηλέκτρα*, με τους ίδιους πρωταγωνιστές.⁵⁹

⁵² Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή Παράδοση*, σ.45.

⁵³ Αυτή η αρχαία τραγωδία ανεβαίνει για πρώτη φορά στους νεότερους χρόνους και παίζεται στο Παναθηναϊκό Στάδιο, βλ. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή Παράδοση*, σ.47.

⁵⁴ Στο ίδιο, σ.48.

⁵⁵ Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το Θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ.30.

⁵⁶ Ελένη Φεσσά - Εμμανουήλ, «Η χορογραφία στο αρχαίο δράμα. Η προσφορά της Εύας Palmer-Σικελιανού», *Αρχαιολογία*, 93 (2004), σ.27. <https://www.archaiologia.gr/%ce%b1%cf%81%cf%87%ce%b5%ce%af%ce%bf-%cf%84%ce%b5%cf%85%cf%87%cf%8e%ce%bd/?fc=1141&is=1673>

⁵⁷ Στο πρόγραμμα της πρώτης παράστασης της *Ηλέκτρας* στο Ηρώδειο, στην οποία συμμετέχει και η Ελένη Παπαδάκη, γράφει ο Κωστής Μπασιτάς: «[...] Και πρώτα επειραματίσθη στον κλειστό χώρο ανεβάζοντας τον *Αγαμέμνονα*, τους *Πέρσες* του Αισχύλου και τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή για να καταλήξη οριστικά και αμετάκλητα στο ύπαιθρο που είναι το φυσιολογικό πλαίσιο της αρχαίας τραγωδίας. [...]». Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, Εθνικό Θέατρο, Ωδείο Ηρώδου Αττικού, θερινή περίοδος 1936.

⁵⁸ Σταματογιαννάκη, «"Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον". Η πορεία προς την Ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», σ.62.

⁵⁹ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, Εθνικό Θέατρο, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Θερινή Περίοδος 1938, *Ψηφιοποιημένο αρχείο παραστάσεων*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=831>, [01/9/2021].

1.2. Ελένη Παπαδάκη. Η πορεία της στο ελεύθερο θέατρο 1924-1932.

Τα χρόνια αυτά του μεσοπολέμου, η ταλαντούχα ηθοποιός Ελένη Παπαδάκη βρίσκεται στον πυρήνα της θεατρικής αθηναϊκής σκηνής και η καλλιτεχνική της ζωή διαγράφεται μέσα από τις θεατρικές εξελίξεις της εποχής. Το ταλέντο της Παπαδάκη αναγνωρίστηκε από τα πρώτα της βήματα στο θέατρο, ενώ από νωρίς τη βρίσκουμε ως πρωταγωνίστρια σε έργα Ελλήνων και ξένων δραματουργών στο ελεύθερο θέατρο για να καταξιωθεί αργότερα, ως μια σπουδαία ηθοποιός αλλά και ως τραγωδός στο Εθνικό.

Ήταν μια χαρισματική ηθοποιός, με ιδιαίτερες δεξιότητες, στη φωνή, στην κίνηση και στην απόδοση των ρόλων της, τους οποίους μελετούσε με μεγάλη ενάργεια. Η πολύπλευρη μόρφωση της, οι σπουδές της στη μουσική και υποκριτική και ο τρόπος με τον οποίο ενσάρκωνε τους ρόλους της, την οδήγησαν στο απόγειο της καλλιτεχνικής της καριέρας την περίοδο της Κατοχής, και είναι σχεδόν κοινή ομολογία πως είχε ακόμα πολλά να προσφέρει στο θέατρο, αν δεν είχε δολοφονηθεί το 1944.⁶⁰

Θεωρήθηκε αντισυμβατική για την εποχή της, καθώς ήταν μια γυναίκα θεατρίνα, ανύπαντρη (μέχρι τα 36 της που πέθανε, αν κρατήσουμε ως ημερομηνία γέννησης το 1908⁶¹) καπνίστρια, μια από τις πρώτες γυναίκες οδηγούς αυτοκινήτου και ίσως ομοφυλόφιλη.⁶² Κάποιοι υποστηρίζουν πως είχε ερωτική σχέση με τη στενή της φίλη Αιμιλία Καραβία, ενώ άλλοι το αποκλείουν εξαιτίας του δεσμού που είχε κρυφά με τον εβραίο μουσικό, Σαμ Μπράντενμπουργκ, τον οποίο και έκρυβε τα χρόνια της Κατοχής η Καραβία στο υπόγειο του σπιτιού της.⁶³ Ήταν μια γυναίκα απόμακρη,⁶⁴ οι οποία δεν αποζητούσε τη συντροφιά των συναδέλφων της σε χώρους διασκέδασης μετά τις παραστάσεις, κι αυτό ήταν αρκετό για να θεωρηθεί σνομπ.⁶⁵ Αυτά ήταν κάποια από τα χαρακτηριστικά τα οποία σε συνδυασμό με το ταλέντο της προκάλεσαν ζήλεις κι ανταγωνισμούς σε μερίδα συναδέλφων της, το διάστημα που εργαζόταν στο Εθνικό.⁶⁶ Θα πρέπει όμως να αναρωτηθούμε αν στην καλλιτεχνική

⁶⁰ Σπάθης, «Εθνικό Θέατρο. Η ολοκλήρωση μιας πορείας», στον τόμο *Εθνικό Θέατρο. Τα Πρώτα Χρόνια (1930-1941)*, σσ. 24-25.

⁶¹ Μαρίνος Κουσουμίδης, *Γυναικοκρατία στο Θέατρο*, Γιάννης Β. Βασδέκης, Αθήνα 1984, σ.77.

⁶² Τάσος Κωστόπουλος, «Η “Αγία Ελένη” της Εθνοφροσύνης», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 10/11/2019, https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/218273_i-agia-eleni-tis-ethnikofrosynis [12/01/2022].

⁶³ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.70.

⁶⁴ Στο ίδιο, σ.26.

⁶⁵ Τίτος Βανδής στην Εκπομπή «Παρασκήνιο», *EPT Αρχείο*, <https://archive.ert.gr/6645/>, [15.2.2021].

⁶⁶ Βλ.Κεφ.2.

κοινότητα της εποχής τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά φάνταζαν όντως τόσο διαφορετικά, ώστε να θεωρηθεί αντισυμβατική ή αν αυτός ήταν ένας μεταγενέστερος χαρακτηρισμός που της αποδόθηκε ως αιτιολόγηση του κλειστού της χαρακτήρα και της μη αποδοχής της από μερίδα συναδέλφων της.⁶⁷ Ωστόσο οφείλουμε να δώσουμε μια επιπλέον επεξήγηση στον προσδιορισμό «ανύπαντρη», ο οποίος επαναλαμβάνεται συχνά προκειμένου να τονιστεί η αντισυμβατική της προσωπικότητα. Εκτός του ότι επικρατούσε η αντίληψη και υπήρξε και πολιτική βούληση ώστε να συντηρηθεί αυτή κοινωνικά, ότι δηλαδή η γυναίκα είναι προσδιορισμένη να κάνει οικογένεια και να μένει σπίτι για να μεγαλώνει τα παιδιά της,⁶⁸ χρειάζεται να αναλογιστούμε πως μια γυναίκα η οποία δεν είχε έναν σύντροφο στο πλάι της (ακόμα κι αν ήταν ανύπαντρη), έδειχνε και ίσως να ήταν ανυπεράσπιστα. Αυτή η εντύπωση, της γυναίκας μόνης και ευάλωτης, άρα και εύκολος στόχος, επικρατεί στις αντιλήψεις πολλών ανδρών και γυναικών ακόμα και σήμερα.

Η Παπαδάκη γεννήθηκε στην Αθήνα από εύπορη οικογένεια, τελείωσε τη Γερμανική Σχολή Αθηνών και σπούδασε γαλλικά στο Γαλλικό Ινστιτούτο.⁶⁹ Αφιερώθηκε από νωρίς στο θέατρο και έτσι όπως λέει ο αδερφός της Μιχάλης Παπαδάκης, η Ελένη Παπαδάκη δεν αγαπούσε απλώς το θέατρο, αλλά όλη της η ζωή ήταν θέατρο.⁷⁰ Κάθε της ενέργεια γινόταν με γνώμονα αυτό, όπως η εκμάθηση ξένων γλωσσών και αρχαίων ελληνικών, γιατί πίστευε πως έτσι θα μπορεί να μελετήσει καλύτερα το κείμενο στη μητρική γλώσσα του συγγραφέα. Οι άνθρωποι που τη γνώριζαν, φίλοι συνεργάτες και συγγενείς, συγκλίνουν στο ότι ήταν μια γυναίκα με έμφυτη ευγένεια και καλοσύνη και ταυτόχρονα ήταν ένας άνθρωπος, ο οποίος δεν επεδίωκε με πλάγιους τρόπους να κερδίσει την εύνοια σκηνοθετών ή κριτικών.⁷¹ Η Ειρήνη Καλκάνη σημειώνει σχετικά: «[...] Δεν έκανε ποτέ καμιά παραχώρηση στα βάνουσα και χυδαία γούστα της εποχής. Σε καιρούς, που η πεζότητα και η αντιαισθητική διάθεση χειροκροτούνταν σαν νέα δόγματα, τόλμησε να κρατήσει την τέχνη της, ωραία τέχνη πάντα. Τόλμησε να μείνει πάντα ευγενική, να συγκινεί και να συνεπαίρνει με τα πιο λιτά μέσα.[...]»⁷²

Ήταν αφοσιωμένη στην τέχνη της τόσο που δεν δίστασε να ζητήσει το 1938, έχοντας ήδη στο ενεργητικό της σπουδαίες ερμηνείες (όπως την Κλυταιμνήστρα στην *Ηλέκτρα*), από τον

⁶⁷ Βλ. Κεφ.2.

⁶⁸ Παχή, «Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου Μια συνοπτική θεώρηση», σ.5.

⁶⁹ Κουσουμίδης, *Γυναικοκρατία στο Θέατρο*, σ.77.

⁷⁰ Μιχάλης Παπαδάκης, *Ελένη Παπαδάκη. Η Σκιαγραφία μιας ξεχωριστής θεατρικής ιδιοφυΐας*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1980, σ.8.

⁷¹ Εκπομπή «Παρασκήνιο», *EPT Αρχείο*.

⁷² Ειρήνη Καλκάνη, *Νέα Εστία*, 1.10.1945.

συγγραφέα Διονύσιο Ρώμα να ερμηνεύσει έναν μικρό ρόλο στη *Ζακυνθινή Σερενάτα*, αυτόν της Πριμαντόνας, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη. Όπως περιγράφει ο ίδιος ο συγγραφέας, η χαρά του να συμμετέχει η Παπαδάκη ήταν ανεκτίμητη, καθώς δεν θα τολμούσε ποτέ να προτείνει έναν τόσο μικρό ρόλο σε μια ήδη φτασμένη ηθοποιό⁷³ και η ίδια κατάφερε να αναδείξει έναν μικρό ρόλο με το ταλέντο της και τη δημιουργικότητά της, που απέσπασε θετικές κριτικές,⁷⁴ τόσο από τους θεατές όσο και από τους κριτικούς.⁷⁵ Με το ταλέντο της κατάφερε να μετατρέψει έναν δευτερεύοντα και μικρό ρόλο σε πρωταγωνιστικό.⁷⁶

Η πρώτη της ενασχόληση με το θέατρο ξεκινά το 1924, όταν εξαιτίας μιας ασθένειας, αναγκάστηκε να διακόψει για λίγο τα μαθήματα πιάνου και τραγουδιού στο Ελληνικό Ωδείο⁷⁷ και καθώς λάτρευε το θέατρο θέλησε να παρακολουθήσει ως ακροάτρια, τα μαθήματα της δραματικής σχολής του Ελληνικού Ωδείου με διδάσκοντα τον διευθυντή της σχολής, Νίκο Παπαγεωργίου. Στη συνέχεια θα παραμείνει ως σπουδάστρια για να συνεχίσει τα μαθήματα υποκριτικής.⁷⁸ Η χρονιά εκείνη ήταν ουσιαστικά το εφαλτήριο της Παπαδάκη για τη θεατρική σκηνή. Όταν ανέλαβε το 1924 ο Σπύρος Μελάς τη διδασκαλία δραματολογίας στα δύο Ωδεία των Αθηνών, βρίσκει ανάμεσα στους νέους σπουδαστές και την Ελένη Παπαδάκη,⁷⁹ η οποία αποσπά θετικές κριτικές ήδη από τις πρώτες ερασιτεχνικές της παραστάσεις. Έτσι, από τη συμμετοχή της στις ερασιτεχνικές παραστάσεις του Ελληνικού Ωδείου, θα τη συναντήσουμε τα επόμενα χρόνια στις μεγάλες αθηναϊκές σκηνές και αργότερα στο Εθνικό Θέατρο.

Στις 10 Ιανουαρίου 1925 ανεβαίνει σε σκηνοθεσία Σπύρου Μελά ο *Πειρασμός* του Γρηγόριου Ξενόπουλου, με την Ελένη Παπαδάκη να ενσαρκώνει τον ρόλο της Αγγέλας

⁷³ Παπαδάκης, *Ελένη Παπαδάκη. Η Σκιαγραφία μιας ξεχωριστής θεατρικής ιδιοφυΐας*, σ.193.

⁷⁴ Ενδεικτικά αναφέρουμε: «[...] Δεν αφήσαμε τελευταίους τους ηθοποιούς, διότι ήτο μικροτέρα η συμβολή των εις την επιτυχίαν. Απεναντίας, ήτο μεγάλη. Εδέχθησαν και μικρούς ακόμη ρόλους, δια να εμφανισθή όσον το δυνατόν πληρέστερον το έργον, και τους έπαιξαν με αγάπην, με κέφι και με επιτυχίαν. [...]», Ω, «*Ζακυνθινή Σερενάτα* εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Εστία* 14/04/1938 και αντίστοιχα ο Θρύλος γράφει: «[...] Ξεχωριστά πρέπει να αναφέρω [...], και τη δ. Παπαδάκη, που σ' ένα ρόλο εντελώς επεισοδικό, που δεν έχει και τη θέση του σ' ένα έργο με αξιώσεις, στο ρόλο της Ιταλίδας πριμαντόνας που μιλεί μόνον ιταλικά, κατόρθωσε, χάρη στη σύνθεσή της, να προβληθεί στο πρώτο επίπεδο. [...]», Άλκης Θρύλος «Ένα ελληνικό έργο. Βασιλικό Θέατρο: Δ. Ρώμα, *Ζακυνθινή Σερενάτα*, δράμα σε πράξεις τρεις, εικόνες επτά», 01/5/1938, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Β', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι 1977, σσ. 299-303.

⁷⁵ Αλεξία Αλτουβά, «Το Ζήτημα της Δυναμικής ανάμεσα στον Ηθοποιό και τον Δραματουργό ως προς τη δημιουργία ενός ρόλου» στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, (Αθήνα 26-30.01.2011), Γωγώ Βερζελιώτη (επιμ.), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, a4_artdesign, Αθήνα 2014, σ.84.

⁷⁶ Τίτος Βανδής και Μάριος Πλωρίτης, στην εκπομπή «Παρασκήνιο», 10:46" και 11:05" αντίστοιχα.

⁷⁷ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.45.

⁷⁸ Στο ίδιο, σ.47.

⁷⁹ Γεωργοπούλου, *Η Θεατρική Κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Α, σ.130.

Παπαστάμου⁸⁰ και ο κριτικός Αλκ. γράφει: «[...] Μια πράξις του *Πειρασμού* έδωκε ευκαρίαν εις τας Δίδας Μεταξά και Παπαδάκη ν' αποδείξουν ότι ημπορούν να συναγωνισθούν με τας "δοκιμωτέρας" εξ επαγγέλματος ηθοποιούς, [...]».⁸¹ Συνεχίζοντας τις παραστάσεις με το *Ωδείο Αθηνών* και τον Μελά στη σκηνοθεσία, το 1925 θα είναι η πιραντελική χρονιά της Παπαδάκη και η ένταξη της στον επαγγελματικό θεατρικό στίβο. Η πρώτη παράσταση ανεβαίνει με τον θίασο του *Ωδείου*, στις 22 Φεβρουαρίου 1925, *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*, του Πιραντέλο και αναλαμβάνει, τον ρόλο της Κυρίας Σιρέλλι.⁸² Την παράσταση υποδέχθηκαν με ενθουσιασμό κριτικοί και κοινό και ο Μπαστιάς θα σταθεί ιδιαίτερα στις νέες προοπτικές της υποκριτικής του θιάσου και θα σχολιάσει ειδικά για την Παπαδάκη πως οι μέχρι τότε αδιαφιλονίκητες πρωταγωνίστριες Κυβέλη και Κοτοπούλη βρήκαν τη διάδοχό τους.⁸³ Η τελευταία ερασιτεχνική παράσταση της Παπαδάκη με το *Ωδείο Αθηνών*, ήταν η *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ, σε μετάφραση Ν. Ποριώτη. Ο ρόλος της Ηρωδιάς ήταν αυτός που την καθιέρωσε στη σκηνή. Η παράσταση ανεβαίνει στις 11/04/1925 στο θέατρο του Εθνικού και εισπράττει εγκωμιαστικά σχόλια. Οι δύο νεαρές ηθοποιοί της παράστασης, η Μαυρογένη στο ρόλο της Σαλώμης και η Ελένη Παπαδάκη στον ρόλο της Ηρωδιάδος, επαινούνται από τον Γρηγόρη Ξενόπουλο.⁸⁴ Ενώ μεταγενέστερα ο Μελάς θα πει τα εξής: «Η Ελένη Παπαδάκη έδωσε, το βράδυ εκείνο, στο ρόλο της Ηρωδιάδος, ένα πρώτο ρόδισμα της μεγαλοπρεπέστατης ανατολής του σπουδαίου δραματικού της ταλέντου».⁸⁵ Ο Μελάς ιδρύει το δικό του θέατρο, κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα, το *Θέατρο Τέχνης*⁸⁶ και συνεργάζεται πλέον επαγγελματικά με την Παπαδάκη, η οποία υπογράφει το πρώτο της επαγγελματικό συμβόλαιο τον Απρίλιο του 1925⁸⁷ και τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς ανεβάζουν ξανά Πιραντέλο, το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Η Παπαδάκη εισπράττει πάλι εγκωμιαστικά σχόλια για τον ρόλο της Προγονής, από τον Φώτο Πολίτη αλλά και από τον Μελά.⁸⁸

⁸⁰ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.50.

⁸¹ Αλκ. «Από τα Θέατρα. Ο θίασος του *Ωδείου*», *Εστία*, 12/01/1925.

⁸² *Δημοκρατία*, στήλη «Από την Ζωήν και την Κίνηση». Τα Θέατρα», 20/02/1925.

⁸³ Γεωργοπούλου, *Η Θεατρική Κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Α, σσ. 139-140.

⁸⁴ «[...] Ως Ηρωδιάς, αν κι έχει δεύτερον ρόλον, αναδεικνύεται πρωταγωνίστρια όσον κι η Σαλώμη. Και πάντα όταν παίζει η δ. Παπαδάκη είνε πρωταγωνίστρια. Την ενθυμούμαι εις την *Μονάκριβην* και εις τον *Πειρασμόν*. Κι εκεί είχε δεύτερους ρόλους που με το τέλειον παίξιμόν της τούς έκαμνε πρώτους [...]», βλ. Γρηγόρης Ξενόπουλος, «*Σαλώμη*», *Έθνος*, 13.04.1925.

⁸⁵ Μελάς, *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, σ.173.

⁸⁶ Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το Θέατρο της Εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της δραματουργίας του*, σσ.62-63.

⁸⁷ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.53.

⁸⁸ Στο ίδιο, σ.54.

Στη συνέχεια τη συναντάμε σε διάφορους θιάσους της Αθήνας, δίπλα σε ήδη καταξιωμένους ηθοποιούς, Κοτοπούλη, Κυβέλη, Μουσούρη⁸⁹ και οι κριτικοί εξαίρουν το ταλέντο της. Ως πρωταγωνίστρια εμφανίζεται με τον θίασο «Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών», μαζί με τον Γαβριηλίδη, Δενδραμή και Ν. Παρασκευά, όπου πραγματοποιούν περιοδείες και ανεβάζουν στο σύνολο τριανταπέντε έργα,⁹⁰ το 1931 παίζει στην *Ιστορία της Αθήνας* και αργότερα δημιουργεί τον δικό της θίασο «Ο Θίασος της Ελένης Παπαδάκη», μαζί με τους Μυράτ και Γαβριηλίδη και παίζουν τον Οκτώβριο-Νοέμβριο του 1931 στην Κωνσταντινούπολη.⁹¹

Στον κινηματογράφο τη συναντάμε μόνο μια φορά στη βωβή ταινία *Στέλλα Βιολάντη, η ψυχή του πόνου*, βασισμένη στο διήγημα του Γρηγόρη Ξενόπουλου *Στέλλα Βιολάντη*.⁹² Η ταινία παίχτηκε στο Αττικόν το 1931, σε σενάριο Γρηγόρη Ξενόπουλου και σκηνοθεσία Ιωάννη Λούμου.⁹³ Επίσης, το 1931 ηχογραφεί ένα δίσκο με επτά τραγούδια στη δισκογραφική His Master's Voice,⁹⁴ κάποια από τα οποία μπορούμε να βρούμε και σήμερα στο διαδίκτυο.⁹⁵

1.3. Η πρωτοποριακή υποκριτική της Παπαδάκη.

Η Παπαδάκη στην υποκριτική τέχνη, έφερε μια νέα πνοή για τα ελληνικά δεδομένα. Ήδη από τις αρχές του αιώνα το ευρωπαϊκό θέατρο βρίσκεται σε μια αναζήτηση για νέες σκηνικές πραγματώσεις και η υποκριτική αρχίζει μαζί με την νεοεισαχθείσα σκηνοθετική τέχνη, να διευρύνει τα όρια της. Διαβάζοντας τις κριτικές της εποχής, μπορεί κανείς εύκολα να συμπεράνει πως η Παπαδάκη είχε μοναδική πλαστικότητα στην κίνηση και τη φωνή, στον λόγο και στο τραγούδι. Ο ιστορικός Δημήτρης Σπάθης σημειώνει σχετικά: «[...] ενσαρκώνει, ανάμεσα σε άλλους ηθοποιούς της γενιάς της, πιο καθαρά τα γνωρίσματα μιας εκσυγχρονισμένης ερμηνευτικής τεχνοτροπίας. [...] το 1935 μια από τις μεγάλες επιτυχίες της στο Εθνικό ήταν στο ρόλο της Ερσίλιας Ντρέι στο *Να ντύσουμε τους γυμνούς* [...] Αναδείχεται δηλαδή σε μια δραματουργία που επιβάλλει πιο εκλεπτυσμένη μέθοδο ερμηνείας και μια νέα θεατρικότητα με λεπτές αποχρώσεις, ψυχολογικό βάθος και εσωτερική δραματική ένταση.[...]» και θα

⁸⁹ Κουσουμίδης, *Γυναικοκρατία στο Θέατρο*, σ.78.

⁹⁰ Ο.π.

⁹¹ Στο ίδιο, σ.79.

⁹² Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.79.

⁹³ Ο.π.

⁹⁴ Στο ίδιο, σ.82.

⁹⁵ Ενδεκτικά, *Το τανγκό της Θεατρίνας*, https://www.youtube.com/watch?v=_yLa9B0lieM [15/01/2022].

συμπληρώσει αναφορικά με τις ερμηνείες της στις αρχαίες τραγωδίες «[...] οι δημιουργίες της σήμαναν μια καινούρια φάση για την ερμηνεία των ηρωίδων του αρχαίου δράματος στην ελληνική σκηνή. Το τραγικό της τέλος, το Δεκέμβρη του 1944, ήταν μεγάλη απώλεια για το ελληνικό θέατρο.»⁹⁶

Πολλοί ακόμα γράφουν για το ταλέντο της επισημαίνοντας εκείνα τα στοιχεία, τα οποία την έκαναν ξεχωριστή. Η Ειρήνη Καλκάνη επισημαίνει πως η ίδια η προσωπικότητα της ήταν αυτή που βοηθούσε να πλάσει τους ρόλους της με τόσο διαφορετικό κάθε φορά τρόπο, αναδεικνύοντας το πολυσύνθετο ταλέντο της και σημειώνει πως: «[...] ένιωθε κανείς ότι η Ελένη Παπαδάκη αντλούσε τη δημιουργία της από εκεί που ο ποιητής πήγε ν' αρχίσει τη δική του. [...] Όταν έβγαине η Ελένη Παπαδάκη στη σκηνή, γύρω της μια εποχή ζωντάνευε. Όχι από τα ρούχα που φορούσε, ούτε από τη σκηνογραφία στο βάθος: η εποχή ακτινοβολούσε από μέσα της, ήταν διάχυτη στον αέρα που γέμισε με τον ερχομό της»⁹⁷ και συμπληρώνει πως αυτό που η Παπαδάκη έφερε ως καινοτομία στην υποκριτική ήταν πως απέδιδε έναν ρόλο έχοντας διεισδύσει συνειδητά στον ψυχισμό των ηρωίδων του έργου ενώ οι παύσεις και οι σιωπές της ακολουθούσαν έναν εσωτερικό μουσικό ρυθμό.⁹⁸ Αντίστοιχα ο Μάριος Πλωρίτης γράφει σχετικά γι' αυτήν: «Η θεατρική ιδιοφυΐα της Παπαδάκη ήταν ένα σπάνιο αμάλγαμα πάθους και μέτρου [...]. "Ντυνόταν" όλους τους ρόλους, χωρίς να επιστρατεύει φανταχτερά στολίδια· κινιόταν σ' όλες τις εποχές χωρίς να επικαλείται επιπόλαιες γραφικότητες. Για την Παπαδάκη, μια ήταν η «μέθοδος»: καταδυόταν ως το μεδούλι κάθε ρόλου κι αναδυόταν με καινούργιο κάθε φορά πρόσωπο, που είχε όλη τη γνησιότητα της βιωμένης αλήθειας».⁹⁹

Η μέθοδος της, μελέτης και ερμηνείας των ρόλων της, ο τρόπος που μπορούσε να διεισδύσει στον κόσμο του δραματικού κείμενου, τον οποίο ερευνούσε με παράλληλα αναγνώσματα και με μια ιδιαίτερη σπουδή σε όλο το εύρος των χαρακτήρων και όχι μόνο στον δικό της, την κατέστησαν ικανή να φιλοτεχνεί τους ρόλους της, χωρίς να επαφίεται μόνο στο ταλέντο της.¹⁰⁰

⁹⁶ Σπάθης, «Εθνικό Θέατρο. Η ολοκλήρωση μιας πορείας», σσ.24-25.

⁹⁷ Καλκάνη, *Νέα Εστία*, 1.10.1945.

⁹⁸ Ο.π..

⁹⁹ Πλωρίτης, «Αμάλγαμα πάθους και μέτρου», σ.4.

¹⁰⁰ Έλσα Αδριανού, «Γεννημένη για την Τραγωδία» *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, 09/03/2003, σ.12.

2. Η Ελένη Παπαδάκη στο Εθνικό Θέατρο. Οι πρώτες της παραστάσεις, ο παραγκωνισμός της και το απόγειο της καριέρας της.

2.1. Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, η καθυστέρηση πρόσληψης της Παπαδάκη. Η διανομή των ρόλων αιτία εντάσεων μεταξύ των ηθοποιών.

Το Εθνικό Θέατρο συστάθηκε σε μια περίοδο με ασταθείς πολιτικές συνθήκες. Παρόλα αυτά προσπάθησε και κατάφερε σε μεγάλο βαθμό να υπηρετήσει τους ιδρυτικούς στόχους του οργανισμού ανεξάρτητα από τις εκάστοτε πολιτικές αλλαγές.¹⁰¹ Εντούτοις, το καλλιτεχνικό προσωπικό από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του καθόρισε και τις εργασιακές συνθήκες, οι οποίες ήταν άλλοτε ευνοϊκές και άλλοτε σκληρές μεταξύ τους όπως θα εξετάσουμε παρακάτω.

Τον Νοέμβριο του 1930, ανακοινώθηκε σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Τύπο ο Γεώργιος Παπανδρέου η έναρξη λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου για το επόμενο καλοκαίρι, στην αίθουσα «Διονύσια» μέχρι να ολοκληρωθεί η ανακαίνιση του κτηρίου Τσίλερ.¹⁰² Σύμφωνα με αυτή τη συνέντευξη ο θίασος επρόκειτο να καταρτισθεί από 1ης Ιανουαρίου 1931. Ο Γεώργιος Παπανδρέου είχε ήδη εκφράσει την προτίμηση του στους σκηνοθέτες Πολίτη και Μελά αλλά επιλέχθηκε ως σκηνοθέτης της κρατικής σκηνής, τον Νοέμβριο του 1930, ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης.¹⁰³ Ωστόσο, το Εθνικό Θέατρο δεν ήταν έτοιμο να κάνει έναρξη παραστάσεων το καλοκαίρι του 1931 και η ανακοίνωση της αναβολής σχολιάζεται από τον Άλκη Θρύλο σε μια περίοδο που το αθηναϊκό κοινό «δεν είδε ούτε μια θεατρική παράσταση».¹⁰⁴ Η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου μπήκε στο επίκεντρο του δημόσιου λόγου και οι εφημερίδες αναρτούσαν διάφορα άρθρα αμφισβήτησης των προσώπων της διοίκησης. Η έναρξη της λειτουργίας της κρατικής σκηνής ήταν πλέον πολιτικό ζήτημα, καθώς υπήρξαν αμφισβητήσεις και κατηγορίες

¹⁰¹ Σταματογιαννάκη, «"Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον". Η πορεία προς την Ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», σ.62.

¹⁰² Αχ. Μαμάκης, «Τον Μάιον αρχίζει η λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου. Αι λεπτομέρειαι του εγκριθέντος οργανισμού του», *Έθνος*, 06/11/1930, σ.5.

¹⁰³ Σταματογιαννάκη, «"Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον". Η πορεία προς την Ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», σ.53.

¹⁰⁴ «Μήνες και μήνες τώρα δεν είδε το αθηναϊκό κοινό ούτε μια θεατρική παράσταση. Επεθύμησε το θέατρο; Ίσως, σαν μια ποικιλία... Όχι σαν μιαν ανάγκη. Αν είχε αισθανθεί την ανάγκη του θεάτρου, κάποιο θέατρο θα είχε αμέσως λειτουργήσει και η αναγγελία της αναβολής της έναρξης του Εθνικού Θεάτρου δεν θα είχε γίνει δεκτή με απόλυτη απάθεια και αδιαφορία. [...] Ολοένα πείθομαι περισσότερο πώς το θέατρο έπαυσε κιόλας να είναι το βασικό και σημαντικότερο θέαμα: πέρασε πια στο περιθώριο.[...]. βλ. Άλκης Θρύλος, «Διάπτοντες. Θέατρον Μοντιάλ: Τ. Μωραϊτίνη, *Η Ιστορία της Αθήνας*, ιστορική επιθεώρηση. Ο Εθνικός Τουρκικός Θίασος και ο Θίασος του Piccoli», 01/04/1931, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α΄, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι 1977, σσ. 330-334.

από τον Τύπο για διασπάθιση δημόσιου χρήματος, ενώ δεν έλειπαν οι προσωπικές επιθέσεις στα στελέχη του Εθνικού, με αποτέλεσμα το όλο ζήτημα να πάρει διαστάσεις σκανδάλου.¹⁰⁵

Η διαδικασία στελέχωσης του θιάσου πέρασε κι αυτή από σκληρές δοκιμασίες. Ο πρόεδρος του Εθνικού, Νίκος Λάσκαρης θα πει τότε πως όλοι οι Έλληνες ηθοποιοί έβαλαν «λυτούς και δεμένους» για να μπουν στο Εθνικό.¹⁰⁶ Τον Ιανουάριο του 1931, η Εκτελεστική Επιτροπή προβαίνει σε ενέργειες προς τη σύσταση του θιάσου και τριάντα δύο ηθοποιοί αποδέχονται τη σχετική πρόσκληση, ανάμεσά τους και η Ελένη Παπαδάκη.¹⁰⁷ Στόχος ήταν η πρεμιέρα του Εθνικού να γίνει τον Μάιο του ίδιου χρόνου, με σκηνοθέτη τον Μιλτιάδη Λιδωρίκη,¹⁰⁸ αλλά στα τέλη του Ιανουαρίου 1931 ο Παπανδρέου και ο Γρυπάρης αποφάσισαν να αναβάλουν τη λειτουργία του Εθνικού εξαιτίας έλλειψης οικονομικών πόρων (καθώς ο προϋπολογισμός του Υπ. Οικονομικών περιόρισε τα έσοδα του θεάτρου).¹⁰⁹ Στην απόφαση αυτή συντέλεσαν κι άλλοι παράγοντες όπως η παραίτηση του Λιδωρίκη, κατηγορίες για υψηλούς μισθούς, αλληλοκατηγορίες μεταξύ των μελών του διοικητικού συμβουλίου, καθώς και εχθρικά δημοσιεύματα στον Τύπο.¹¹⁰ Η αναβολή της λειτουργίας του θεάτρου, που είχε προγραμματιστεί για το καλοκαίρι στα νοικιασμένα Διονύσια οδήγησε στην απόλυση των ηθοποιών και στην απόφαση το θέατρο να ξεκινήσει τις παραστάσεις του σε ένα χρόνο περίπου, όταν θα είχαν ολοκληρωθεί οι επισκευές του παλαιού κτηρίου της Αγ. Κωνσταντίνου.¹¹¹

¹⁰⁵ Σταματογιαννάκη «"Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον". Η πορεία προς την Ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», σ.57.

¹⁰⁶ «Όλοι ανεξαιρέτως οι Έλληνες ηθοποιοί ήθελαν να μπουν εις το Εθνικόν Θέατρον! Και όλοι πάλιν ανεξαιρέτως έβαλαν λυτούς και δεμένους δια να το κατορθώσουν. Δεν το κατόρθωσαν όμως παρ' όλον ότι είχαν αρκετά μεγάλας υποστηρίξεις» βλ. Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ.188.

¹⁰⁷ Σαπφώ Αλκαίου, Βασίλης Αργυρόπουλος, Θεόδωρος Αρώνης, Μαρία Βανδή, Αιμίλιος Βεάκης, Γιώργος Γληνός, Νίκος Δενδραμής, Χρήστος Ευθυμίου, Μίχης Ιακωβίδης, Μάνος Κατράκης, Μαρίκα Κοτοπούλη, Αγγελική Κοτσάλη, Κυβέλη, Τηλέμαχος Λεπενιώτης, Βασίλης Λογοθετίδης, Ευάγγελος Μαμίας, Νέλλη Μαρσέλλου, Αντιγόνη Μεταξά-Κροντηρά, Αλέξης Μινωτής, Μιράντα Θεοχάρη (Μυράτ), Αθανασία Μουστάκα, Χριστόφορος Νέζερ, Φιλίτσα Οικονόμου, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Ελένη Παπαδάκη, Νίκος Παρασκευάς, Μαρίκα Ραυτοπούλου, Μερόπη Ροζάν, Νικόλαος Ροζάν, Μαίρη Σαγιάνου-Κατσέλη, Άννα Σταυρίδου, Χρήστος Φαρμάκης, βλ. Σταματογιαννάκη, «"Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον". Η πορεία προς την Ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», σ.56.

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σσ.56-57.

¹⁰⁹ Γιάννης Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ.189.

¹¹⁰ Ο.π.

¹¹¹ Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, σ.189.

Στα μέσα Νοεμβρίου του 1931 προσλαμβάνονται οι πρώτοι ηθοποιοί του Εθνικού,¹¹² όχι όμως και η Ελένη Παπαδάκη παρά την αρχική πρόσκληση που είχε λάβει. Στο τέλος του 1931 παραιτείται ο πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου, Νίκος Λάσκαρης, ο οποίος επικαλέστηκε λόγους υγείας.¹¹³ Ακολούθησε η παραίτηση του Δημ. Μπόγρη με αποτέλεσμα να διοριστεί νέο επταμελές διοικητικό συμβούλιο στις 10 Φεβρουαρίου 1932,¹¹⁴ με Πρόεδρο του νέου Διοικητικού Συμβουλίου τον Ιωάννη Δαμβέργη και σκηνοθέτη της εθνικής σκηνής τον Φώτο Πολίτη, με ενισχυμένες αρμοδιότητες, οι οποίες δεν περιορίζονταν μόνο στα καθήκοντα σκηνοθέτη αλλά περιλάμβαναν και αυτά ενός καλλιτεχνικού διευθυντή, τη συμμετοχή στις συνεδριάσεις του Διοικητικού Συμβουλίου άνευ ψήφου και μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής.¹¹⁵ Ο ρόλος αυτός του Φώτου Πολίτη θα εγείρει λειτουργικές δυσχέρειες τόσο στη διοίκηση του καλλιτεχνικού προσωπικού όσο και στη διανομή των ρόλων, γεγονός που θα έχει αντίκτυπο και στην καριέρα της Παπαδάκη, τα πρώτα χρόνια στην κρατική σκηνή.¹¹⁶

Το Εθνικό ανοίγει τελικά τις πόρτες του, στις 17 Μαρτίου 1932, με μια τελετή εγκαινίων παρουσία του Προέδρου της Δημοκρατίας και του Πρωθυπουργού και κάνει έναρξη των παραστάσεων του, στις 19 Μαρτίου 1932, με δύο έργα σε ενιαία παράσταση,¹¹⁷ τον *Αγαμέμνονα*, με τους κύριους πρωταγωνιστικούς ρόλους να ερμηνεύουν η Κατίνα Παξινού (Κλυταιμνήστρα) και ο Αιμίλιος Βεάκης (Αγαμέμνωνας)¹¹⁸ και το *Θεός Όνειρος*, ένα σύγχρονο μονόπρακτο έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη.¹¹⁹

Η Παπαδάκη συνέχιζε να εργάζεται στο ελεύθερο θέατρο, αφού αναβλήθηκε η πρόσληψη της στο Εθνικό και τον Οκτώβριο του 1931, όπως ήδη έχουμε αναφέρει,

¹¹² Σαμπφώ Αλκαίου, Κατερίνα Ανδρεάδη, Θεόδωρος Αρώνης, Ιωάννης Αυλωνίτης, Σμαράγδα Βεάκη, Αιμίλιος Βεάκης, Γιώργος Γληνός, Νίκος Δενδραμής, Ηλίας Δεστούνης, Χρήστος Ευθυμίου, Μίχης Ιακωβίδης, Τζαβάλας Καρούσος, Μάνος Κατράκης, Τηλέμαχος Λεπενιώτης, Λουδοβίκος Λούης, Ευάγγελος Μαρίας, Νέλλη Μαρσέλλου, Αλέξης Μινωτής, Αλίκη Μουσούρη, Κώστας Μουσούρης, Αθανασία Μουστάκα, Μιράντα Μυράτ, Μερόπη Νέζερ, Χριστόφορος Νέζερ, Κατίνα Παξινού, Νίκος Παπαγεωργίου, Νίκος Παρασκευάς, Μαρίκα Ραυτοπούλου, Νικόλαος Ροζάν, Μαίρη Σαγιάνου, Άννα Σταυρίδου, Τίτος Φαρμάκης, βλ. Σταματογιαννάκη, «Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον». Η πορεία προς την Ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», σ.57.

¹¹³ Στο ίδιο, σ.59.

¹¹⁴ Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, σ.191.

¹¹⁵ Σταματογιαννάκη «Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον». Η πορεία προς την Ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», σ.60.

¹¹⁶ Βλ. κεφ. 2.2.

¹¹⁷ Γεωργοπούλου, *Η Θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Β, σσ. 262-263.

¹¹⁸ Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, Γρ. Ξενόπουλος, *Θεός Όνειρος*, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, Ενιαία Παράσταση, Χειμώνας 1932-1933, *Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=404>. [01/09/2021].

¹¹⁹ Γεωργοπούλου, *Η Θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Β, σ 263.

πραγματοποιεί περιοδεία στην Κωνσταντινούπολη με τον προσωπικό της θίασο, στον οποίο συμμετείχαν η Μαρίκα Ραυτοπούλου, με τον Ευάγγελο Μαμία, οι οποίοι επίσης ανέμεναν την πρόσληψή τους από το Εθνικό Θέατρο.¹²⁰ Κατά την παραμονή τους στην Κωνσταντινούπολη λαμβάνουν, από τον Ιωάννη Γρυπάρη, γράμμα με το οποίο τους γνωστοποιείται η πρόσληψη τους με την παράκληση να απαντήσουν εντός δεκαπέντε ημερών, όπως και έκαναν. Σε συνέντευξη της πριν την αναχώρηση της, είχε διαβεβαιώσει ότι η περιοδεία θα διακοπεί αν χρειαστεί, καθώς οι ηθοποιοί του θιάσου έχουν προσκληθεί από πέρσι στο Εθνικό και αναμένουν σχετική πρόσκληση. Παρά τις διαβεβαιώσεις αυτές εξαιτίας της παρατεταμένης παραμονής της στην Κωνσταντινούπολη, δεν εμφανίστηκε εγκαίρως για την ανάληψη πρόσληψης και σύμφωνα με τον κανονισμό του θεάτρου τη διέγραψαν από τις καταστάσεις των υποψηφίων.¹²¹

Η ένταξη της στον θίασο του Εθνικού φαίνεται πως δεν έγινε με τις πιο ευνοϊκές συνθήκες. Θα υπογράψει εντέλει συμβόλαιο στις 23 Νοεμβρίου 1932,¹²² ωστόσο στη σκηνή δεν θα εμφανιστεί μέχρι τον Φεβρουάριο του 1933, όταν συμμετέχει στο έργο *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, στον ρόλο της Έλλα Ρεντχάιμ, τη δίδυμη αδελφή της Γουγκίλδης, ρόλο που υποδύεται η Παξινού.¹²³

Η προσέλευση των ηθοποιών στο Εθνικό ήταν αθρόα δεδομένων των κακών συνθηκών στο ελεύθερο θέατρο, ωστόσο οι μεταξύ τους σχέσεις δεν ήταν αρμονικές ενώ ο Θεόδωρος Συναδινός κάνει αναφορά σε κλίκες μεταξύ του καλλιτεχνικού προσωπικού και έλλειψη πειθαρχίας.¹²⁴ Σύμφωνα με μαρτυρίες ηθοποιών σε μεταγενέστερα χρόνια, οι αντιπαλότητες και οι διαμάχες εκείνη την περίοδο μεταξύ τους ήταν σχεδόν επί καθημερινής βάσης, με έντονους καβγάδες για τους ρόλους και για το ποιος θα επικρατήσει επί σκηνής, «μέχρι του σημείου να σηκώνουν καρέκλες».¹²⁵ Όταν ο Φώτος Πολίτης πέθανε αιφνίδια το 1934, οπότε και ανέλαβε ο Δημήτρης Ροντήρης,¹²⁶ αρκετοί ήταν αυτοί που απέδωσαν τα αίτια θανάτου του στις πιέσεις

¹²⁰ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.98.

¹²¹ Ο.π.

¹²² Στο ίδιο, σ.95.

¹²³ Ερρίκος Ίψεν, *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, Χειμώνας 1933, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=573>. [01/9/2021].

¹²⁴ Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα 1999, σ.22.

¹²⁵ Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, σ.23.

¹²⁶ Σταματογιαννάκη, «"Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον". Η πορεία προς την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», σ.61.

που δεχόταν από τους ηθοποιούς κάθε φορά που έκανε διανομή ρόλων,¹²⁷ ενώ άλλοι τον απέδωσαν στις αρνητικές και άδικες κριτικές.¹²⁸ Ο Θεόδωρος Κρίτας θα πει πως η ρίζα του κακού βρισκόταν στην προσπάθεια που κατέβαλλε να εξισορροπήσει τις καλλιτεχνικές απαιτήσεις «μερικών τεράτων της ελληνικής σκηνής» και όχι στη στεναχώρια του επειδή το κοινό δεν ανταποκρίθηκε στο ανέβασμα του *Δον Κάρλος*, όπως υποστήριζαν αρκετοί.¹²⁹

Ο Πολίτης ωστόσο έδειχνε μεγαλύτερη εύνοια σε κάποιους ηθοποιούς, όπως στην Παξινού, Βεάκη, Μινωτή και άφηνε συχνά στο περιθώριο άλλους, όπως την Παπαδάκη. Ο Θεόδωρος Συναδινός θεωρεί πως ο Φώτος Πολίτης «κυβερνούσε το θέατρο διχτατορικά», άποψη που εστερνίζονταν κι άλλοι.¹³⁰ Το 1934 σε μια επιστολή του προς τον τότε Υπουργό εκφράζει σαφείς διαφωνίες για τον τρόπο διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου, τις αρμοδιότητες του διευθυντή αλλά και τον περιορισμό σε έναν και μοναδικό σκηνοθέτη, τον Φώτο Πολίτη. Αναφέρει ανάμεσα σε άλλα πως κατόρθωσε να δρα ανενόχλητος, πως ήταν αυτός που εμπόδισε τη συνεργασία του Εθνικού με την Κυβέλη και την Κοτοπούλη, πως αντίθετα με τη διάταξη του νόμου για την ύπαρξη τουλάχιστον δύο ή περισσοτέρων σκηνοθετών εκείνος αρνείται να συνεργαστεί με άλλους σκηνοθέτες και πως αύξησε δυσανάλογα με τις ανάγκες του Εθνικού τον αριθμό των ηθοποιών και εκτός από την επιβάρυνση του προϋπολογισμού «τους κατεδύκασεν εις τον εκ της αχρηστίας μαρασμόν» προσθέτοντας ότι «Μεροληπτεί σκανδαλωδώς εις την διανομήν των ρόλων, ώστε όχι μόνον επροκάλεσεν συχνά διαμαρτυρίας των ηθοποιών, αλλά και την απομάκρυνσίν πλείστων τοιούτων». ¹³¹

¹²⁷ Ο Σπύρος Ολυμπίου μαρτυρεί τα λόγια του Πολίτη ως εξής: «Όταν κάνω παιδί μου μια διανομή σε ένα έργο, αισθάνομαι χιλιάδες όρνια να μου ξεσκίζουν τα σωθικά!» βλ. Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, σ.23.

¹²⁸ «[...] Θα τον κλάψουν όλοι σήμερα τον πεθαμένο Φώτο. Και μαζί με όλους θ' αρχίσουν να θρηνούν γύρω από το άψυχο πτώμα του και θ' αρχίσουν τώρα ν' ανακαλύπτουν τις πολλές και ανεκτίμητες αρετές του αλησμόνητου δημιουργού του Εθνικού Θεάτρου, εκείνοι που τον επότισαν όζος και χολήν όσο εξούσεν. [...] Θα είναι τάχα υποκρισία η μετά θάνατον αναγνώρισης της εργασίας του Πολίτη [...] Ή μήπως θα είναι ειλικρινής μεταμέλεια και κατακλυσμός τύψεων για τις συστηματικές και άδικες επικρίσεις ενός έργου που εσημείωσε σταθμόν εις την ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου; Ο σεβαστός μου διευθυντής μόλις έμαθε χθες τον αιφνίδιο και πρόωπο θάνατο του Πολίτη, μ' εφώνασε και μου είπε με ζωντανή συγκίνηση: Εσείς οι κριτικοί τον πεθάνατε! Με τις αδιάκοπες μεμψιμοιρίες σας και με τον αντιδραστικό και κακοποιοό τρόπο που γράφετε τις κριτικές σας! [...]». βλ. Red, «Μια Ελληνική Απώλεια. Το Εθνικόν Θέατρον Έχασε τον Μεγάλον Σκηνοθέτην. Ο Αιφνίδιος και πρόωρος θάνατος του Φ. Πολίτη», *Ακρόπολις*, 4/12/2021.

¹²⁹ Ο Φώτος Πολίτης πέθανε το βράδυ μετά την πρεμιέρα του έργου *Δον Κάρλος*, στις 3 Δεκεμβρίου 1934, βλ. Θεόδωρος Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, τομ. Β, Λιβάνης, Αθήνα 2000, σ.231.

¹³⁰ Σταματογιαννάκη, Ο Θ.Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ.210.

¹³¹ Η επιστολή χρονολογείται το 1934, αλλά δεν αναγράφεται το όνομα του Υπουργού. Πρόκειται για πρόχειρη επιστολή με διορθώσεις. Αρχείο Θ. Ν. Συναδινού, [Φ.1.1.], ΕΛΙΑ-MIET, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών.

Οι συνθήκες αυτές που επικρατούσαν τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Εθνικού ίσως ευνόησαν ή ίσως και να πέτυχαν τον παραγκωνισμό της Παπαδάκη, όπως και άλλων νεότερων ηθοποιών, οι οποίοι όμως δεν είχαν ούτε την εμπειρία ούτε την αναγνώριση ακόμα, που είχε εκείνη. Επιπλέον στο Εθνικό είχε προσληφθεί ως πρωταγωνίστρια, σύμφωνα και με τη μισθολογική της κατάταξη. Τα δεδομένα του Εθνικού θ' αλλάξουν μετά τον θάνατο του Πολίτη. Σκηνοθέτης αναλαμβάνει ο Δημήτρης Ροντήρης και μετά την επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά, (όταν το Εθνικό θα μετονομαστεί σε Βασιλικόν Θέατρον) θα διοριστεί το 1937, ο Κωστής Μπαστιάς ως γενικός διευθυντής του θεάτρου.¹³² Η αλλαγή του σκηνοθέτη δεν θα είναι καθόλου ευνοϊκή για την Παπαδάκη, καθώς το ζεύγος Παξινού – Μινωτής θα καταφέρουν να επιβληθούν στον Ροντήρη προς όφελός τους, αναλαμβάνοντας τους πρωταγωνιστικούς ρόλους κυρίως στο αρχαίο δράμα.¹³³ Την απουσία της από τις παραγωγές του θεάτρου, θα σχολιάσουν οι κριτικοί της εποχής κάνοντας μνεία στην Παπαδάκη με κάθε ευκαιρία, όπως εξετάζεται παρακάτω.

¹³² Σταματογιαννάκη, «"Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον". Η πορεία προς την Ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», σ.62.

¹³³ Βλ. Κεφ. 2.2.

2.2. Οι παραστάσεις της Ελένης Παπαδάκη τα πρώτα χρόνια στο Εθνικό Θέατρο. Οι λιγοστές εμφανίσεις της που συζητήθηκαν από τους κριτικούς της εποχής.

Η Ελένη Παπαδάκη από την πρόσληψη της στο Εθνικό εμφανίζεται ελάχιστα επί σκηνής, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη ότι έργα στα οποία συμμετέχει η ίδια, δεν επαναλαμβάνονται συχνά σε διαφορετικές θεατρικές περιόδους και σε πολλές περιπτώσεις οι ρόλοι της είναι σχετικά μικροί ή δευτερεύοντες. Στα στατιστικά στοιχεία της πρώτης τριετίας του Εθνικού Θεάτρου, τα οποία παρατίθενται παρακάτω, η Παπαδάκη είχε τους λιγότερους ρόλους και συμμετείχε στις λιγότερες παραστάσεις συγκριτικά με τις υπόλοιπες γυναίκες ηθοποιούς του Εθνικού. Το γεγονός αυτό θα σχολιαστεί και από τους κριτικούς της εποχής οι οποίοι επισημαίνουν την προβληματική διανομή του Πολίτη ενώ άλλοι μιλούν για σκάνδαλο. Μετά τον θάνατο του Πολίτη, αναλαμβάνει ο Ροντήρης, ο οποίος δείχνει μεγαλύτερη εύνοια στο ζεύγος Παξινού-Μινωτή και εντείνεται ο «πόλεμος νεύρων» στην Παπαδάκη.¹³⁴ Η Παπαδάκη το 1937 αναγκάστηκε να διαμαρτυρηθεί με γραπτή επιστολή προς τον Πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου για τον συνεχή παραγκωνισμό της, ζητώντας από το Διοικητικό Συμβούλιο να μεριμνήσει προς την απόδοση δικαιοσύνης.¹³⁵

Κατά τη διάρκεια της πρώτης τριετίας ανέβηκαν τριάντα έξι (36) έργα, συμπεριλαμβανομένων, του αρχαίου δράματος, παλαιότερων ελληνικών και νέων έργων σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων καθώς και έργα διεθνούς ρεπερτορίου.¹³⁶ Σε αυτά η Παπαδάκη συμμετέχει σε ελάχιστα. Πιο συγκεκριμένα: Το 1933 ανεβαίνουν δεκατρείς νέες παραστάσεις¹³⁷ (σε αυτές δεν υπολογίζονται τα έργα σε επανάληψη) και η Παπαδάκη συμμετέχει σε τρεις μόνο από αυτές, *Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν*,¹³⁸ *Οθέλλος*,¹³⁹ και *Η κόρη του Γόριο*.¹⁴⁰ Το 1934 ανεβαίνουν συνολικά έντεκα νέες παραστάσεις¹⁴¹ σε

¹³⁴ Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, σ.193.

¹³⁵ Η επιστολή παρατίθεται αυτούσια στο Μαρσαν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.116.

¹³⁶ Αρχείο Θ.Ν. Συναδινού [Φ.1., «Τα πρώτα τρία (3) έτη του Εθνικού Θεάτρου. Λογοδοσία του Διοικητικού Συμβουλίου. Αθήνα 1935»], ΕΛΙΑ-MIET, σ.7.

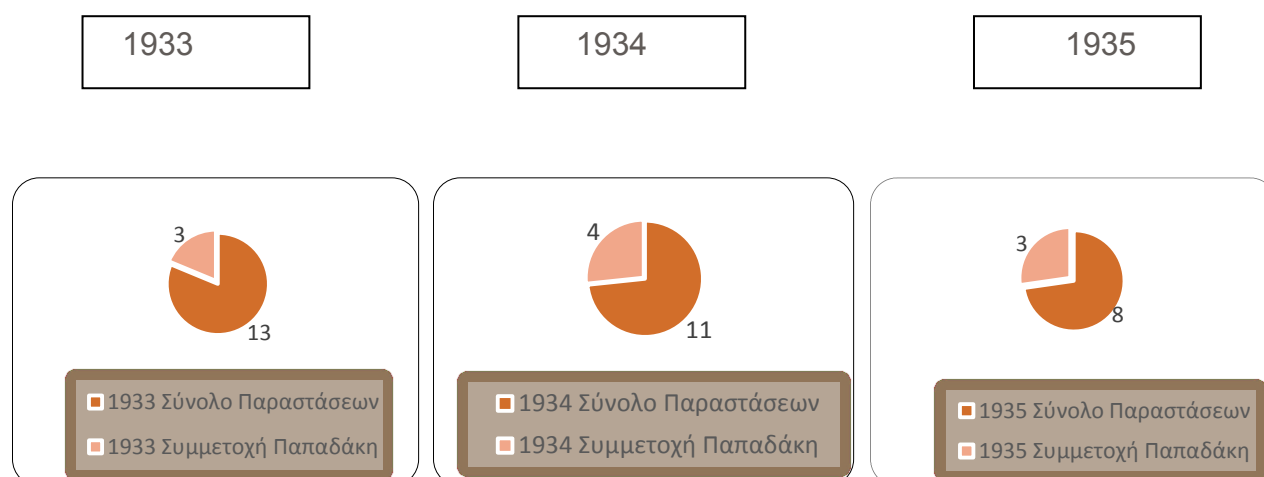
¹³⁷ «Παραστάσεις, 1933», Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/plays.aspx> [21/7/2021]

¹³⁸ Χένρικ Ίψεν, *Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν*, Εθνικό Θέατρο, 07-12/02/1933, Κεντρική Σκηνή, *Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=573> [21/01/2022].

¹³⁹ Γουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Οθέλλος*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 28/3/1933, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=361> [21/1/2022].

¹⁴⁰ Γκαμπριέλε Ντ' Ανούντσιο, *Η κόρη του Γόριο*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 1933, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=146> [21/1/2022].

αυτές η Παπαδάκη συμμετέχει σε τέσσερις: *Λόρδος Βύρων*,¹⁴² *Ταπεινοί και Καταφρονεμένοι*,¹⁴³ *Ιούδας*,¹⁴⁴ και *Δον Κάρλος*,¹⁴⁵ ενώ το 1935 από τις οχτώ νέες παραγωγές,¹⁴⁶ συμμετέχει σε τρεις: στον *Ρήγα*, που αποτελεί μέρος ενιαίας παράστασης με το *Να ζη το Μεσολλόγι*,¹⁴⁷ *Να ντύσουμε τους γυμνούς*¹⁴⁸ και στον *Πέερ Γκύντ*.¹⁴⁹



¹⁴¹ «Παραστάσεις 1934», Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/plays.aspx> [21/7/2021]

¹⁴² Αλέκος Μ. Λιδωρίκης, *Λόρδος Βύρων*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 13-24/03/1934, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=237> [21/1/2022].

¹⁴³ Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ταπεινοί και Καταφρονεμένοι*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 17/04-06/05/1934, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=482> [21/1/2022].

¹⁴⁴ Σπύρος Μελάς, *Ιούδας*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 03/10/1934, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=200> [21/1/2022].

¹⁴⁵ Φρίντριχ Σίλερ, *Δον Κάρλος*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 28/11/1934, Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=755> [21/1/2022].

¹⁴⁶ «Παραστάσεις 1935», Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο αρχείο <http://www.nt-archive.gr/plays.aspx> [21/7/2022]

¹⁴⁷ Αριστομένης Προβελλέγιος, *Ο Ρήγας*, Βασίλης Ρώτας, *Να ζη το Μεσολλόγι*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 25-31/3/1935, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=343> [21/1/2022].

¹⁴⁸ Λουίτζι Πιραντέλο, *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 14/05/1935, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=482> [21/1/2022].

¹⁴⁹ Ίψεν, *Πέερ Γκύντ*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 07-27/10/1935, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=415>, [21/1/2022].

Η διανομή των ρόλων της Παπαδάκη είναι σαφώς προβληματική, όπως το μαρτυρούν και τα στατιστικά στοιχεία του Βασιλικού Θεάτρου από την έναρξη του Βασιλικού Θεάτρου μέχρι τη λήξη της Ε' Θεατρικής Περιόδου 31 Μαΐου 1936 και επί σαράντα εννέα έργων συνολικά για 1450 παραστάσεις.¹⁵⁰ Η κατάταξη των γυναικών ηθοποιών ανά ρόλους και παραστάσεις για την χρονική περίοδο . είχε την ακόλουθη εικόνα:

A/A	Όνομα Ηθοποιού	Σύνολο Ρόλων	Σύνολο Παραστάσεων
1	Σαπφώ Αλκαίου	21	639
2	Μιράντα	21	458
3	Αθανασία Μουστάκα	21	527
4	Ρίτα Μυράτ	21	493
5	Σμαράγδα Βεάκη	19	386
6	Κατίνα Παξινου	19	677
7	Νέλλη Μαρσέλου	18	507
8	Ελένη Παπαδάκη	13	304

Πίνακας 1

Ακόμα και η Βάσω Μανωλίδου, η οποία κατατάσσεται στους προσληφθέντες ηθοποιούς της Β' Θεατρικής Περιόδου το 1932, ανέλαβε περισσότερους ρόλους, συνολικά δεκαέξι και συμμετείχε σε 786 παραστάσεις στο σύνολο των 43 έργων της περιόδου και των 1356 παραστάσεων.¹⁵¹

Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα η Παπαδάκη βρίσκεται τελευταία στην κατάταξη ρόλων αλλά και στον αριθμό συμμετοχής της σε παραστάσεις. Τα έργα δηλαδή στα οποία έπαιξε είχαν τις λιγότερες επαναλήψεις. Ενώ η Κατίνα Παξινού ενώ κατέχει στο σύνολο δεκαεννέα ρόλους, οι παραστάσεις στις οποίες συμμετέχει είναι περισσότερες από τη Σαπφώ Αλκαίου που είναι πρώτη στην κατάταξη. Ωστόσο αναφορικά με τη μισθολογική κατάταξη η Παπαδάκη, από το 1932 βρίσκεται στην ανώτερη μισθολογική κλίμακα με τις ίδιες μηνιαίες αποδοχές των 10.000 δρχ με τις Σαπφώ Αλκαίου, Κατίνα Παξινού, Μιράντα Μυράτ, Κατερίνα Ανδρεάδη. Στην αμέσως επόμενη κλίμακα των 9500δρχ μηνιαίως βρίσκονται οι: Ροζάν, Δενδραμής, Λεπενιώτης, Παρασκευάς, Μινωτής κ.ά. Επιπλέον η Κατίνα Παξινού, η Μιράντα Μυράτ, Κατερίνα Ανδρεάδη κι Ελένη Παπαδάκη ελάμβαναν 1.000δρχ επιπλέον αποζημίωση

¹⁵⁰ Αρχείο Θ.Ν. Συναδινού, [Φ 1.2., «Βασιλικόν Θέατρον. Τμήμα Στατιστικής»], ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ.

¹⁵¹ Ο.π.

ιματισμού κάθε εργάσιμο μήνα του θεάτρου.¹⁵² Εξακολουθεί μισθολογικά μέχρι και το 1939, να βρίσκεται στην ανώτερη μισθολογική βαθμίδα όπως είχε διαμορφωθεί, δηλαδή των 17.000 δραχμών μαζί με τους Βεάκη, Μινωτή, Παξινού.¹⁵³

Οι ρόλοι εκτός του ότι ήταν λίγοι δεν ήταν αυτοί που επιθυμούσε η Παπαδάκη ούτε ήταν της ίδιας εμβέλειας με αυτούς της Παξινού. Σε ένα γράμμα της διαβάζουμε: «[...] Όσο για μένα με βαραίνει η απραξία μέσα στην οποία βρίσκομαι. Με κάνει νευρασθενική. Δίχως θέατρο είμαι σαν να 'χω βγει από την τροχιά μου, μελαγχολική, σε διάθεση κακή και έχω αφήσει αφάνταστα τον εαυτό μου. Σ' όλη την περίοδο δεν έπαιξα παρά την *Κόρη του Γόριου*, γιατί το ρεπερτόριο ήταν τέτοιο που δεν υπήρχε ρόλος για μένα. Με τέτοιες συνθήκες, μπορώ να πω ότι απλώς υπάρχω. Προσεχώς θα παίξω σ' ένα έργο παρμένο από τη ζωή του Μπάυρον, μετά τη Νατάσα, σ' ένα έργο παρμένο από ένα βιβλίο του Ντοστογιέφσκι. Μα ως τώρα δεν έκαμα τίποτα, δεν έπαιξα πουθενά. Πρέπει να περιμένεις μια αιωνιότητα για να παίξεις τελικά κάτι, που ούτε καν διάλεξες».¹⁵⁴

Ο Μάριος Πλωρίτης θα γράψει πως η Παπαδάκη ήταν όντως παραγκωνισμένη καθώς στα πάμπολλα κλασικά και νεότερα έργα που ανέβαιναν, σ' εκείνη σπάνια δίνονταν μεγάλοι ρόλοι κι αυτό οφειλόταν στον φθόνο και τις αντιπαλότητες άλλων, «Όμως οι αντίπαλοί της σαν να «ντράπηκαν» κάποτε, και της «παραχώρησαν», έναν μεγάλο ρόλο σ' ένα σπουδαίο έργο: τον κυρίαρχο ρόλο της Ερσίλια Ντρέι στο *Να ντύσουμε τους γυμνούς* του Πιραντέλο. Αλλά κι εκεί, προσπάθησαν να την παγιδέψουν: το έργο ανέβηκε στο τέλος της περιόδου, στα μέσα Μαΐου του '35, σχεδόν καλοκαίρι πια- ακόμα θυμάμαι τη ζέστη που έκανε στο κλειστό θέατρο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου. Κανένας καύσωνα και καμμία «ίντριγκα» δεν μπόρεσαν να θαμπώσουν τον σκηνικό πυρσό της Παπαδάκη».¹⁵⁵

Η διανομή ήταν προβληματική και στο αρχαίο δράμα, όπου η Παπαδάκη θα παίξει πρώτη φορά σε τραγωδία το 1936 με την Κλυταιμνήστρα στην *Ηλέκτρα* ενώ μέχρι τότε τους πρωταγωνιστικούς ρόλους τους κρατεί η Παξινού.¹⁵⁶ Παρακάτω παρατίθενται σχετικές μαρτυρίες από τους κριτικούς και συναδέλφους αναφορικά με τον βαθμό παραγκώνισής της. Ωστόσο πριν συνεχίσουμε χρειάζεται να γίνει μια επισήμανση, καθώς στα σύγχρονα

¹⁵² Αρχείο Θ. Ν. Συναδινού [Φ.1.2., «Προϋπολογισμός Εθνικού Θεάτρου από 1^{ης} Ιανουαρίου μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1932»], ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ.

¹⁵³ Πρακτικά, Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 165η, 3/5/1939.

¹⁵⁴ Η επιστολή παρατίθεται στο Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.108.

¹⁵⁵ Πλωρίτης, «Αμάλγαμα πάθους και μέτρου», σ.6.

¹⁵⁶ Βλ. Πίνακα 2.

δημοσιεύματα γίνεται λόγος συνήθως για μια συστηματική παραγκώνιση της οποίας δεν διευκρινίζεται η διάρκεια, με αποτέλεσμα να δημιουργεί εσφαλμένα ο αναγνώστης την εντύπωση πως αυτό συνέβαινε σε όλη τη διάρκεια της θητείας της στο Εθνικό, ενώ αυτή αφορά τα τρία πρώτα χρόνια, όπως προκύπτει και από τα στατιστικά στοιχεία.

Οι κριτικοί της εποχής, θα σχολιάσουν την απουσία της Παπαδάκη από τη σκηνή του Εθνικού. Ωστόσο, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως ειδικά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Εθνικού, αναφέρονται συχνά στην προβληματική διανομή του Εθνικού κάνοντας μνεία και σε άλλους ηθοποιούς και συχνά αφήνουν υπονοούμενα για την επιρροή που ασκούσαν μερικοί στον Φώτο Πολίτη.¹⁵⁷ Όσον αφορά τα σχόλια για την Παπαδάκη ήταν πιο συχνά, καθώς ήταν ήδη αναγνωρισμένο το ταλέντο της από τους κριτικούς στο ελεύθερο θέατρο και αναζητούσαν να την δουν επί σκηνής, «Ούτω απεδείχθη άπαξ έτι, ότι, όπως θα έλεγεν ο επτανήσιος αστυνόμος της *Βαβυλωνίας*, η σκηνοθεσία είναι το *φόρτε* και η διανομή των ρόλων (ιδία των γυναικείων) το *ντέμπολε* της διευθύνσεως του Εθνικού».¹⁵⁸

Ο Πέτρος Χάρης θα γράψει για την παράσταση του *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν*: «[...] η κ. Παξινού και ιδίως η δις Παπαδάκη ήταν στη θέσι τους. Η πρώτη έδειξε ότι εξελίσσεται διαρκώς και η δευτέρα ότι εργάζεται πάντα και προσπαθεί ν' ανανεώνεται. Έκαμε προχτές το βράδυ, έπειτ' από τόσον καιρό, μια εμφάνισι που υποχρεώνει το Εθνικό Θέατρο να την χρησιμοποιήση περισσότερο[...]»¹⁵⁹

Τα σχόλια περί προβληματικής διανομής στον τύπο συνεχίζονται και ειδικά για την Παπαδάκη γίνονται αναφορές σε κριτικές έργων στα οποία δεν παίζει όπως αυτό του ΑΛΚ: «[...] Επίσης δια το πρόσωπον της Ιουδήθ ενεδεικνύετο η δις Παπαδάκη, η αν ταύτην δεν εννοούν να εμφανίζουν»¹⁶⁰ Αντίστοιχα ο Ν. Φωτάκης θα γράψει ανοιχτά πως είναι αδικημένη η Παπαδάκη η «μοναδική γυναίκα του Εθνικού και από τις καλύτερες του Ελληνικού Θεάτρου»,¹⁶¹ ενώ ο Άλκης

¹⁵⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Αλκ. «*Η κόρη του Γιοριό* και το Εθνικό Θέατρο», *Εργασία*, 10/12/1933: Στο άρθρο σχολιάζει τη διανομή των αντρικών ρόλων και αναρωτιέται γιατί δεν επιλέχθησαν ο Βεάκης, Ροζάν, Μινωτής. και το άρθρο αγνώστου συγγραφέα, «[...] Ο κ. Πολίτης έχει υποχρέωσιν να ενθαρρύνη τα υποσχετικά νέα ταλέντα, απaráλλακτα όπως του επιβάλλεται να μη αναγνωρίζη μονομερώς μόνο την αξίαν των ήδη επιβεβλημένων καλλιτεχνικών στοιχείων του «Εθνικού». Ύστερα δε από την χθεσιβοβραδυνήν επιτυχεστάτην εμφάνισιν της κας Λέλας Ησαΐα εις τον *Μπόρκμαν*, φίλοι του ελληνικού θεάτρου ευλόγως αναμένουν να την επανιδούν εις ένα σημαντικόν ρόλο, επιθυμίαν την οποίαν ελπίζομεν να μη καταδικάσουν ωρισμένοι αξιώσεις των προνομιούχων καλλιτεχνικών στελεχών του Εθνικού.» χ.σ. «Η κ. Λέλα Ησαΐα στον *Μπόρκμαν*», *Η Ελληνική*, 11/02/1933:

¹⁵⁸ ΑΛΚ, «Ο Μπέρναρ Σω και το Εθνικόν», *Εργασία*, 18/02/1934.

¹⁵⁹ Πέτρος Χάρης, «Εθνικόν Θέατρον. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* (τετράπρακτο δράμα του Ίψεν, μετάφρασις του κ. Γ.Ν. Πολίτη)», *Πολιτεία*, 09/02/1933.

¹⁶⁰ ΑΛΚ, «Ο Μπέρναρ Σω και το Εθνικόν».

¹⁶¹ Ν. Φωτάκης, «Ίψεν, *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», *Νέα Αλήθεια* 24/9/1933.

Θρύλος, με αφορμή τη *Τρισεύγενη*, θ' αναφερθεί στην Παπαδάκη ως εξής: «[...] Η εμφάνιση της κας Παξινού αναγκαστικά απογοήτευσε• φοβούμαι όμως ότι την ίδια περίπου απογοήτευση θα έδινε ακόμα και η δ. Παπαδάκη, της οποίας εν τούτοις το εξωτερικό προσεγγίζει πολύ προς την ιδεατή εικόνα της Τρισεύγενης. Χωρίς να θέλω καθόλου να δικαιολογήσω την αποπότη συστηματική παραγκώνιση της δ. Παπαδάκη, οφείλω να αναγνωρίσω ότι η κα Παξινού κατόρθωσε σιγά σιγά να σβήσει την ενοχλητική πρώτη εντύπωση.[...]».¹⁶²

Ο Γρηγόρης Ξενόπουλος, γράφει τον Ιούνιο του 1944 (λίγους μήνες πριν πεθάνει η Παπαδάκη), ένα άρθρο για τους ταλαντούχους αλλά αδικημένους ηθοποιούς είτε από τους κριτικούς είτε από σκηνοθέτες ακόμα και από τους δασκάλους των Δραματικών σχολών, αναφερόμενος κυρίως στην Έλσα Βεργή, στην οποία αφιερώνεται και η μεγαλύτερη έκταση του άρθρου. Σε αυτό το άρθρο παραδόξως θα αναφέρει και την Παπαδάκη και προκαλεί εντύπωση η σύγκριση μια φτασμένης ηθοποιού με μια νεότερη της. Για την Ελένη Παπαδάκη γράφει συγκεκριμένα: «Θυμούμαι όταν ήμουν μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου – επί Γρυπάρη και Φώτου Πολίτη- τι ετράβηξα με την αγαπητή μου Ελένη Παπαδάκη! [...] Οι άλλοι όλοι είχαν την ιδέα πως στον κρατικό θίασο, τη στιγμή που υπήρχε μια Κατίνα Παξινού, αυτή ήταν περιττή πολυτέλεια. Έτσι κάθε χρόνο, στο τέλος της περιόδου, παρουσιάζονταν ένα “ζήτημα Παπαδάκη”. Πότε ήθελαν να την απολύσουν, πότε να της ελαττώσουν το μισθό, πότε να μη της δώσουν παρά ένα δυο ρόλους για όλη την επόμενη περίοδο. Και κάθε φορά έφτυνα αίμα για να μεταπειθώ την πλειοψηφία της Επιτροπής και να μένη η πρωταγωνίστρια στη θέση της, έστω και με μικρότερο μισθό ή με λιγοστούς πρώτους ρόλους. Ο καιρός κι οι περιστάσεις έδειξαν πόσο είχα δίκιο να πιστεύω σ' ό,τι επέστευα. Και σήμερα η Ελένη Παπαδάκη είναι εκείνη που είναι».¹⁶³

Ο ενδυματολόγος Αντώνης Φωκός σε μια ραδιοφωνική εκπομπή αφιερωμένη στη μνήμη της Παπαδάκη το 1962, αναφέρει πως δεν ήταν η Παπαδάκη που δημιουργούσε εχθρούς, ούτε προκαλούσε η ίδια συγκρούσεις και ούτε συμμετείχε σε αυτές, παρά τις αδικίες που αντιμετώπιζε. «[...] Κι επειδή στο θέατρο είναι πολλές οι συγκρούσεις, θέλω να πω για να ακούσουν όσοι δεν την γνώρισαν, πώς ποτέ δεν την άκουσα να υψώσει τη φωνή, να διαμαρτυρηθεί έντονα για μια ή για πολλές αδικίες που της έγιναν. Εχθρούς δεν δημιουργούσε. Εχθροί αυτοδιορίζονταν, μόνοι τους, όσοι ήθελαν. Στο θέατρο η καλοσύνη δεν διασχίζει τους διαδρόμους μ' ένα κλαρί ελιάς στο χέρι. Στην πάλη όλη την επαγγελματική στάθηκε ψηλά και

¹⁶² Θρύλος, «Βασιλικό Θέατρο: Κ. Παλαμά, *Τρισεύγενη* δράμα σε τέσσερα μέρη και έξι εικόνες. 01 Δεκεμβρίου 1935», *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Β', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι 1977, σσ. 125-129.

¹⁶³ Γρηγόρης Ξενόπουλος, «Όταν έχη κανένας ταλέντο», *Αθηναϊκά Νέα*, 03/06/1944.

στο μέτωπο της δεν ζωγραφίσθηκε ποτέ ούτε κακία, ούτε αδυναμία καμμιά, ούτε κούραση. [...]»¹⁶⁴

Τύπος της εποχής σχολιάζει τον ανταγωνισμό που δέχθηκε από την Κατίνα Παξινού ακόμα και με τρόπο σατιρικό. Ο Γιώργος Οικονομίδης γράφει ένα ποίημα εν όψει του νέου έτους με λόγο περιπαικτικό και σατιρικό για τα πρόσωπα του θεάτρου και για την Παπαδάκη-Παξινού θα γράψει: «Ο Άγιος μας Βασίλης φέτος δώρισε στην Παξινού, τη συμπάθεια του κοινού, κάποιο παιδικό πορτραίτο της Ελένης Παπαδάκη κι είπε η Παξινού με πάθος λίγα λόγια χειμαρρώδη: Είνε νόστιμο παιδάκι, μα θα μ' άρεσε αν γεννιόταν επί βασιλέως Ηρώδη»¹⁶⁵

Η ίδια θα γράψει: «[...] Με το επάγγελμά μου η ψυχική μου διάθεση επιδεινώνεται. Δεν ξεύρεις τι σημαίνει να μένεις δίχως να κάνεις τίποτα, να νοιώθεις το χρόνο να κυλά, όταν αισθάνεσαι ικανός να δημιουργείς πράγματα μεγάλα και ωραία. Νάσαι ηθοποιός του Εθνικού Θεάτρου και να βλέπεις τ' όνομά σου σε μια διανομή ενός μέτριου έργου και αυτό μια ή δυο φορές σ' όλη την περίοδο. Βλέπεις μιλω μόνο για θέατρο, θέατρο και μόνο θέατρο. Είναι η καρδιά μου το πάθος μου.»¹⁶⁶

Τέλος κρίναμε ορθό να εξετάσουμε σε αντιπαράθεση τους ρόλους των δύο μεγάλων ηθοποιών της Παξινού και της Παπαδάκη στο σύνολο των ετών που υπηρέτησαν το Εθνικό. Η Παπαδάκη καθυστέρησε να προσληφθεί από το Εθνικό άρα δεν συμμετείχε στις πρώτες παραστάσεις και η Παξινού από το 1940 εργάζεται πλέον στο εξωτερικό. Σύμφωνα λοιπόν με το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου η Κατίνα Παξινού από το 1932 έως το 1940 έπαιξε συνολικά σε 30 έργα και αντίστοιχα η Ελένη Παπαδάκη από το 1932 έως το 1943 έπαιξε συνολικά κι εκείνη σε 30 έργα. Αν δεν είχε φύγει για Αμερική η Παξινού με τον Μινωτή, θα συνέχιζε άραγε ο παραγκωνισμός της Παπαδάκη; Ωστόσο, παρά την απουσία της Παξινού, οι σχέσεις της με τους συναδέλφους, όχι μόνο δεν βελτιώθηκαν αλλά εντάθηκαν στη διάρκεια της Κατοχής. Τις αιτίες θα πρέπει να της αναζητήσουμε όχι στη διανομή των ρόλων αλλά στη στάση που υιοθέτησε εκείνη την περίοδο.¹⁶⁷ Η Παπαδάκη δεν ήταν πλέον εκείνη η γυναίκα χαμηλού προφίλ, που διεκδικούσε τους ρόλους της στέλνοντας μόνο επιστολές. Υπάρχουν μάλιστα κάποιοι που υποστηρίζουν πως αυτό που καθόρισε την μετέπειτα κατοχική συμπεριφορά της, ήταν η

¹⁶⁴ Αρχείο Αντώνη Φωκά [Φ.1.4.: «Αφιέρωμα στη Μνήμη της Ελένης Παπαδάκη», *Ραδιοφωνικός Σταθμός Ενόπλων Δυνάμεων Ελλάδος. Μια ραδιοφωνική παραγωγή του Γιώργου Καρτέρ*, Πέμπτη 20/12/1962], ΕΛΙΑ-MIET, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών.

¹⁶⁵ Γ. Οικονομίδης, «Άγιος Βασίλης Έρχεται», *Παρασκήνιο*, 31/12/1938.

¹⁶⁶ Γράμμα της Παπαδάκη το οποίο παρατίθεται στο Παπαδάκης, *Ελένη Παπαδάκη. Η Σκιαγραφία μιας ξεχωριστής θεατρικής ιδιοφυΐας*, σ.15.

¹⁶⁷ Βλ. Κεφ.3.

ταπείνωση που ένωσε στην παράσταση της *Ηλέκτρας* στο Λονδίνο, όπως περιγράφεται παρακάτω.

2.3. Η τραγωδός Ελένη Παπαδάκη. Ηλέκτρα, Αντιγόνη, Ιφιγένεια, Εκάβη.

Τον Οκτώβριο του 1936 το Εθνικό εγκαινιάζει την εβδομάδα του αρχαίου θεάτρου, στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Τον ρόλο της Ηλέκτρας αναλαμβάνει η Κατίνα Παξινού και η Ελένη Παπαδάκη τον ρόλο της Κλυταιμνήστρας.¹⁶⁸ Αυτή ήταν η πρώτη προσπάθεια του Εθνικού να παρουσιάσει αρχαία τραγωδία σε ανοιχτό αρχαίο θέατρο και ταυτόχρονα η πρώτη τραγωδία στην οποία συμμετέχει η Παπαδάκη με το Εθνικό. Για εκείνη την πρώτη παράσταση οι κριτικές ήταν θετικές και για την Παπαδάκη και για την Παξινού αλλά όχι ακόμα εκθιαστικές. Στα αμέσως επόμενα χρόνια η *Ηλέκτρα* θα ξανανέβει στο Ηρώδειο (1937)¹⁶⁹ και το 1938 στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου.¹⁷⁰ Στη συνέχεια η παράσταση θα περιοδεύσει στην Αίγυπτο, την Αγγλία και τη Γερμανία.¹⁷¹ Οι κριτικές πλέον που αποσπά στο σύνολο της η παράσταση είναι εκθιαστικές και από τους κριτικούς του εξωτερικού. Η Παπαδάκη αποθεώνεται στη Γερμανία από τον τοπικό Τύπο και της γίνεται πρόταση να παίξει στο εκεί θέατρο, αλλά προτίμησε να επιστρέψει στην Ελλάδα,¹⁷² αντίστοιχα έκαναν πρόταση και στην Παξινού οι Άγγλοι την οποία και αποδέχτηκε.¹⁷³ Οι περισσότεροι κριτικοί, αφιερώνουν το μεγαλύτερο μέρος της προσοχής τους στην Παξινού (δεδομένου ότι κρατάει τον πρωταγωνιστικό ρόλο), χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν σχολιάζουν εξίσου θετικά και την Παπαδάκη.¹⁷⁴

Ο ρόλος της Παπαδάκη δεν της ταίριαζε ηλικιακά συγκριτικά με την σχετικά μεγαλύτερη της Παξινού, γεγονός το οποίο θα σχολιάσουν πολλοί κριτικοί αποδίδοντας κάποιοι από αυτούς το φταίξιμο στη λάθος διανομή. Ο Μιχαήλ Ροδάς, είναι ένας από τους κριτικούς που θα σχολιάσει την Κλυταιμνήστρα ότι «δεν ήτο διόλου "εφιαλτική", διότι εφαινετο πολύ νέα, κατ'

¹⁶⁸ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, Εθνικό Θέατρο, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, 03-08/10/1936, *Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=874>, [20/4/2022].

¹⁶⁹ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, Εθνικό Θέατρο, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, Θερινή 1937 *Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=865> [20/4/2022].

¹⁷⁰ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, Εθνικό Θέατρο, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Θερινή 1938, *Εθνικό Θέατρο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=831> [20/4/2022].

¹⁷¹ Ο.π.

¹⁷² Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.220.

¹⁷³ Αρχείο Παξινού Κατίνα και Μινωτής Αλέξης, [Φ1.1. «Εθνικό Θέατρο 1932-1946»], ΕΛΙΑ-MIET, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών.

¹⁷⁴ Ενδεικτικά για τις παραστάσεις στο Βερολίνο βλ. Ευαγ. Κυριάκης, «Το βασιλικός εις το Βερολίνο. Τα παρασκήνια των παρασκηνίων. Κρίσεις, εντυπώσεις, επεισόδια», *Η Καθημερινή*, 06/7/1939, για το Λονδίνο: χ.σ. «Από τας επιτυχίας του Βασ. Θεάτρου. Η παράστασις της *Ηλέκτρας* εις το Λονδίνο. Ολόκληρον το άρθρον των "Τάιμς"», *Πρωία*, 24/6/1939, Για την Αλεξάνδρεια: χ.σ. «Ο χθεσινός θρίαμβος του Βασιλικού Θεάτρου», *Ταχυδρόμος Αλεξάνδρεια*, 20/3/1939.

αντίθεσιν πρὸς ὅ,τι αναφέρει το κείμενον»¹⁷⁵ και στο ἴδιο πνεῦμα γράφει ο Ω: «Ἡ δις Παπαδάκη εἰς τον ρόλον της Κλυταιμνήστρας ἔδωσεν ἐπίσης ὅλον το μέτρον του ταλάντου της και δεν εἶναι ἴσως τόσον ἰδικόν της το σφάλμα, εἰάν δεν ἦτο ἡ ἐμφάνισίς της ὅσον θα ἔπρεπεν ἀποκρουστική και ἐφιαλτική. [...]»¹⁷⁶ Ο Χουρμούζιος ἀποφεύγει να κάνει ἀναφορά στην Παπαδάκη ἀλλὰ θα γράψει για την Παξινοῦ «[...] σωματικῶς ἀκατάλληλος διὰ τον ρόλον της Ἠλέκτρας, μητέρα μάλλον παρά κόρη της σκελετώδους Κλυταιμνήστρας [...]»¹⁷⁷

Το πρόβλημα ὁμως με τον ρόλο της Κλυταιμνήστρας δεν ἐντοπίζεται μόνο στην ηλικία ἀλλὰ και στην ἐκταση του ρόλου. Φαίνεται ὁμως πως αὐτό δεν στάθηκε ἐμπόδιο στο να ἐνσαρκώσει στο καλύτερο δυνατό τα χαρακτηριστικά της σκληρῆς βασίλισσας και τελικά δικαιώθηκε. Τις χρονιές που ἐπαναλαμβάνεται ἡ *Ἠλέκτρα*, δεν συμμετέχει σε ἄλλο ἀρχαῖο δράμα σε ἀντίθεση με την Παξινοῦ. Παρακάτω παρατίθεται ἕνας συγκριτικός πῖνακας Παξινοῦ - Παπαδάκη με τους ἀντίστοιχους ρόλους τους στις ἀρχαῖες τραγωδίες ἀνά ἔτη, χωρίς τις ἐπαναλήψεις. Τα στοιχεῖα ἔχουν ἀντληθεῖ ἀπὸ το ψηφιοποιημένο ἀρχεῖο του Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

¹⁷⁵ Μιχαήλ Ροδάς, «Ἡ χθεσινὴ της *Ἠλέκτρας*», *Ελευθερον Βῆμα*, 04/10/1936.

¹⁷⁶ Ω, «Εἰς το ἀρχαῖον Θέατρον. Ἡ παράστασις της *Ἠλέκτρας*», *Εστία*, 05/10/1936.

¹⁷⁷ Αἰμίλιος Χουρμούζιος, «Σοφοκλέους *Ἠλέκτρα*, εἰς το Βασιλικόν», *Ἡ Καθημερινή*, 06/7/1939.

ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ Συγκριτικός Πίνακας Αρχαίας Τραγωδίας Παξινού - Παπαδάκη			
Παραστάσεις Αρχαίου Δράματος 1932-1943			
Έτος	Τίτλος Έργου	Κατίνα Παξινού	Ελένη Παπαδάκη
1932	<i>Αγαμέμνων</i>	Κλυταιμνήστρα	—
1933	<i>Οιδίπους Τύραννος</i>	Ιοκάστη	—
1934	<i>Πέρσες</i>	Βασίλισσα	—
1936	<i>Ηλέκτρα</i>	Ηλέκτρα	Κλυταιμνήστρα
1937	<i>Ιππόλυτος</i>	Φαίδρα	—
1940	<i>Αντιγόνη</i>	—	Αντιγόνη
1941	<i>Ιφιγένεια εν Ταύροις</i>	—	Ιφιγένεια
1943	<i>Εκάβη</i>	—	Εκάβη

Πίνακας 2

Η Παξινού από την έναρξη του Εθνικού και μέχρι το 1936, όταν συμμετέχει η Παπαδάκη πρώτη φορά σε αρχαίο δράμα, είχε ήδη τέσσερις τραγωδίες στο ενεργητικό της. Το 1937 η Παξινού συμμετέχει ταυτόχρονα σε δύο τραγωδίες με πρωταγωνιστικούς ρόλους, στην *Ηλέκτρα*, η οποία ανεβαίνει σε επανάληση και στον *Ιππόλυτο*, (στο πλαίσιο της εβδομάδας αρχαίου δράματος). Κάτι ανάλογο συνέβη και το 1939 στην περιοδεία του Εθνικού στην Αγγλία, Γερμανία και Αίγυπτο με τις παραστάσεις *Ηλέκτρα* και *Άμλετ*, όπου η Παξινού κατείχε πάλι και στα δύο έργα πρωταγωνιστικούς ρόλους.¹⁷⁸

Στην παράσταση του Λονδίνου σημειώθηκε ένα περιστατικό το οποίο προκάλεσε στην Παπαδάκη βαθιά ταπείνωση και κάποιοι άνθρωποι του θεάτρου, θεωρούν πως ήταν κρίσιμο για την καλλιέργεια της μετέπειτα «κατοχικής» συμπεριφοράς της.¹⁷⁹ Αυτό που συνέβη ήταν πως στην επίσημη πρεμιέρα της *Ηλέκτρας*, στο Βασιλικό θέατρο του Λονδίνου, πέτυχε η Παξινού (εξαιτίας των φιλικών σχέσεων με τον Άγγλο πρέσβη Σίντνεϊ Ουότερλοου)¹⁸⁰ να πείσει η σιδηρά αυλαία της σκηνής, έτσι ώστε να αποκλειστούν στο πίσω μέρος της σκηνής η Παπαδάκη με τους υπόλοιπους ηθοποιούς και η Παξινού να μείνει μόνη της επί σκηνής για να εισπράξει όλο το χειροκρότημα.¹⁸¹ «Αυτή η ταπείνωση της Ελένης Παπαδάκη έγινε αιτία να αποζητήσει και κείνη την υποστήριξη ενός δυνατού προσώπου. Την βρήκε στη σχέση που δημιούργησε με τον Πρωθυπουργό της κατοχικής Κυβέρνησης, Γιάννη Ράλλη».¹⁸²

Το 1940 και ενώ έχει ήδη κηρυχθεί ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, ξεκινάει για την Παπαδάκη η πιο δημιουργική της περίοδο στο αρχαίο δράμα. Στο μεταξύ η Κατίνα Παξινού έχει ζητήσει ειδική άδεια για να συμμετέχει σε παράσταση στο Λονδίνο και μετά την αναχώρησή της δεν θα επιστρέψει στην Ελλάδα. Για το καλοκαίρι εκείνης της χρονιάς είχε προγραμματιστεί να συμμετάσχει στην *Μήδεια*, κάτι που προβλημάτισε τον Μπαστιά, όταν της παραχώρησε άδεια με την ανησυχία μήπως δεν επιστρέψει εγκαίρως,¹⁸³ όπως ακριβώς συνέβη.¹⁸⁴ Η *Μήδεια* δεν

¹⁷⁸ Σαΐσπηρ, *Άμλετ*, Εθνικό Θέατρο, Περιοδεία, *Εθνικό Θέατρο*, Ψηφιοποιημένο αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=859>. [20/4/2022].

¹⁷⁹ Κωστόπουλος, «Η “Αγία Ελένη” της Εθνοκροσύνης», *Εφημερίδα των Συντακτών*.

¹⁸⁰ Ο.π.

¹⁸¹ Θόδωρος Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, σ.125.

¹⁸² Ο.π.

¹⁸³ Επιστολή Κωστή Μπαστιά, Γενικού Διευθυντή Βασιλικού Θεάτρου προς κα Κατίνα Παξινού, Ηθοποιόν Βασιλικού Θεάτρου, 13/3/1940: «Έχων υπ' όψει προφορικήν αίτησιν υμών όπως αναχωρήσετε δια Λονδίνον την 10^{ην} Φεβρουαρίου και μεταγενεστέραν προφορικήν αίτησιν όπως πραγματοποιήσετε το ταξίδιον τούτο την 10^{ην} Μαρτίου [...] Δι' εφέτος και χάριν υμών και μόνον εδέχθην την επί πεντάμηνον αχρήστευσίν σας, αλλά είμαι υποχρεωμένος να δηλώσω ότι εις το μέλλον δεν θέλω εγκρίνει τοιαύτα μεμονωμένα ταξίδια κατά τους εργασίμους μηνάς του Θεάτρου. [...] Αντιλαμβάνεσθε όμως ότι η απουσία σας επί δίμηνον επαυξάνει τας δυσχερείας της κατ' Ιούinion αναβιβάσεως της *Μηδείας*, θα σκεφθώ δε πολύ τι πρέπει να πράξω εάν η ιδική σας και μόνη απουσία

ανέβηκε εκείνη την χρονιά και παρόλο που ανακοινώθηκε για την άνοιξη του 1941 σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη με πρωταγωνίστρια την Παπαδάκη¹⁸⁵ δεν ανέβηκε ούτε τότε.

Η Παπαδάκη, ίσως λόγω απουσίας της Παξινοῦ, ίσως λόγω της υποστήριξης του Μπαστιά¹⁸⁶ αναλαμβάνει το 1940 πρώτη φορά πρωταγωνιστικό ρόλο σε αρχαία τραγωδία, στην *Αντιγόνη*. Η παράσταση ανεβαίνει τέλη Σεπτεμβρίου στο Ηρώδειο, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη και επαναλαμβάνεται τον επόμενο χρόνο. Η σκηνοθεσία του Μουζενίδη, ήθελε την Αντιγόνη να βγαίνει επί σκηνής με τα χέρια δεμένα πίσω, ένα πρωτοποριακό εύρημα για την εποχή και δύσκολο εγχείρημα για την ηθοποιό, σε μια εποχή που η μεγαλοπρέπεια των κινήσεων και ο στόμφος στον λόγο θεωρούνταν υποκριτικές αρετές. Ο Μουζενίδης όμως φαίνεται πως εμπιστευόταν την Παπαδάκη και η ιδέα του αυτή αποδείχθηκε εντελώς δημιουργική,¹⁸⁷ καθώς η Παπαδάκη κατάφερε ν' αποδώσει με τρόπο μοναδικό τον θρήνο της Αντιγόνης, έτσι που ακόμα και ο άλλοτε επικριτικός Χουρμούζιος μίλησε με τα πιο εκθιαστικά λόγια: «Η Δνις Ελένη Παπαδάκη ενίκησε, χθες, εις την *Αντιγόνην* αναμφισβήτητον νίκην. Παράστασις, έκφρασις, ηθοποιΐα, τόνος, φωνή, ήσαν όλα ηρμονισμένα εις εν εξαίρετον σύνολον,[...]».¹⁸⁸ Αντίστοιχα, ο Κ.Ο θα γράψει στο *Έθνος*: «[...] Η χθεσινοβραδινή παράστασις παρουσιάζει δύο ιδιαιτέρως ενδιαφέροντα σημεία: τη σκηνοθεσία του κ. Μουζενίδη και την ερμηνεία της δεσποινίδος Ελένης Παπαδάκη. [...] Το παίξιμο της έπεισεν ότι είνε η καλλίτερη Αντιγόνη, πού μπορεί να εμφανίση σήμερα το ελληνικό θέατρο. Στον κομμόν μάλιστα η καλλιτέχνης υπερέβη εαυτήν, μολονότι ο κ. Μουζενίδης είχε φροντίση να την στερήση τα χέρια της, δένοντας την πισθάγκωνα. [...]».¹⁸⁹

Το 1941 το αρχαίο δράμα, υπό τη γερμανική κατοχή, επιστρέφει πάλι σε κλειστό χώρο με την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη και την Παπαδάκη ως Ιφιγένεια. Η

αποτελέση αφορμήν της ματαιώσεως των παραστάσεων της *Μηδείας* κατ' Ιούνιον και της αναβολής της δια τον προσεχή Σεπτέμβριον [...]», Αρχείο Παξινοῦ Κατίνα και Μινωτής Αλέξης, [Φ1.1. «Εθνικό Θέατρο 1932-1946»].

¹⁸⁴ Κατίνα Παξινοῦ προς Κωστή Μπαστιά, 20/5/1940: «Έχω την τιμήν να πληροφορήσω υμάς, ότι λόγω τεχνικών και άλλων δυσχερειών ανεβλήθη μέχρι της 30^{ης} ισταμένου η αναβίβασις του έργου εις το οποίον λαμβάνω μέρος. Το γεγονός τούτο, εν συνδυασμῷ με την σημερινήν κατάστασιν και τας δυσκολίας αι οποίαι παρουσιάζονται εις τα ταξείδια, καθιστά αδύνατον την σύντομον επιστροφήν μου εις Αθήνας. Εν πάση περιπτώσει δεν θέλω λείπει να σας γνωρίζω εν καιρῷ πότε θα δυνηθῶ να επιστρέψω. Μετ' εξαιρέτου υπολήψεως», Αρχείο Παξινοῦ Κατίνα και Μινωτής Αλέξης, [Φ1.1.]

¹⁸⁵ Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2017, σ.28.

¹⁸⁶ Στο ίδιο, σ.27.

¹⁸⁷ Πλωρίτης, Εκπομπή «Παρασκήνιο», *EPT Αρχείο*.

¹⁸⁸ Κουσουμίδης, *Γυναικοκρατία στο Θέατρο*, σσ. 70-71.

¹⁸⁹ Κ.Ο. «Το Αρχαίον Δράμα *Η Αντιγόνη* του Σοφοκλέους», *Έθνος*, 01/10/1940.

παράσταση εισπράττει θετικές κριτικές από το σύνολο σχεδόν των κριτικών, ενώ η Παπαδάκη φαίνεται πως παρουσίασε μια Ιφιγένεια δουλεμένη με νέα μέσα, ώστε να την αποδώσει διατηρώντας ισορροπίες με όρους εφάμιλλους του δράματος αλλά και με τρόπο οικείο σε έναν σύγχρονο θεατή. Σχετικά με αυτό ο Άγγελος Δόξας θα γράψει: «[...] Ιφιγένεια η δις Ελένη Παπαδάκη, κατώρθωσε να συνδέσει την αρχαίαν δημιουργίαν με τον αιώνιον σάλον των ανθρωπίνων συναισθημάτων και να μεταδώση το ρίγος της συγκινήσεως εις το ενδιαφέρον του σύγχρονου θεατού.[...]»¹⁹⁰ και ο Χρ. Αγγελομάτης: «[...] Ημπορεί κανείς ανενδοιάστως να πη, ότι ο τρόπος που υπεδύθη τον ρόλον η κ.Παπαδάκη, και η πρόσδοσις εις τον τόνον της φωνής και τας κινήσεις της κάποιας φυσικωτέρας και "ανθρωπιστικωτέρας" χροιάς, αντί να ζημιώση τον ρόλον, τον έφερε πλησιέστερον εις τον σημερινόν θεατήν και ακροατήν, εις βαθμόν, ώστε και δάκρυα ακόμη να πλημμυρίζουν τα μάτια.[...]».¹⁹¹

Η Παπαδάκη δεν έπαιξε ποτέ τη *Μήδεια* όπως είχε ανακοινωθεί, για τους λόγους που θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο και το κύκνειο άσμα της θα είναι η *Εκάβη*, το 1943, όπου φτάνει στο απόγειο των ερμηνευτικών της δυνατοτήτων και αποθεώνεται από κοινό και κριτικούς. Ο Μάριος Πλωρίτης σημειώνει σχετικά: «[...] Αλλά στην περίπτωση της Παπαδάκη – Εκάβης, η αποθέωση στάθηκε πραγματική και διπλή: απαρομοίαστη αποθέωση της από κοινό και κριτική, [...], προσέγγιση του “θείου” από την ερμηνεύτρια. [...]».¹⁹² Η περίοδος που παιζόταν η *Εκάβη* ήταν πλέον έκρυθμη ενώ άτομα της θεατρικής κοινότητας συμμετείχαν ενεργά ο καθένας με τον τρόπο του στην αντίσταση κατά των Γερμανών, με πνεύμα αναπτέρωσης καθώς η απελευθέρωση ήταν πλέον πολύ κοντά, όχι όμως χωρίς απώλειες.

Η Παπαδάκη κατά τη διάρκεια της Κατοχής θα διεκδικήσει σθεναρά την ιεραρχική της υπεροχή τόσο μισθολογικά όσο και παραστασιακά ενώ οι σχέσεις της με τον τρίτο κατοχικό πρωθυπουργό, Ιωάννη Ράλλη όπως και με Γερμανούς, θα την βάλουν στο στόχαστρο ως συνεργό και δωσίλογο.

¹⁹⁰ Άγγελος Δόξας, «Ιφιγένεια εν Ταύροις του Ευριπίδου, εις το Εθνικόν Θέατρον», *Ακρόπολις* 16/10/1941.

¹⁹¹ Χρ. Εμ. Αγγελομάτης, «Ιφιγένεια η εν Ταύροις», *Εστία*, 16/10/1941.

¹⁹² Πλωρίτης, «Αμάλαμα πάθους και μέτρου», σ.7.

3. Η περίοδος της κατοχής και της απελευθέρωσης στο Εθνικό Θέατρο. Η δολοφονία της Παπαδάκη

3.1. Η εμπλοκή της Ελλάδας στον πόλεμο και η Κατοχή από τους Γερμανούς.

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζονται οι συνθήκες της Κατοχής και πώς πυροδοτήθηκε μέσα στο Εθνικό Θέατρο ο διχασμός, ο οποίος εδραζόταν σε πολλές αιτίες, όπως η μείωση των μισθών, η γενικευμένη λιτότητα και η πείνα λόγω της Κατοχής. Επιπλέον η αποδυνάμωση του θιάσου με οικειοθελείς αποχωρήσεις από τον οργανισμό από τη μια, με απολύσεις ηθοποιών από την άλλη και η έλλειψη καλής συνεργασίας μεταξύ κατοχικής διοίκησης και ηθοποιών, τροφοδότησαν εντάσεις που κλιμακώθηκαν μετά την απελευθέρωση μέσα στις βίαιες συνθήκες των Δεκεμβριανών.

Το 1940 η Ελλάδα εμπλέκεται σε πόλεμο με την Ιταλία¹⁹³ ο οποίος κλιμακώνεται και στις 27 Απριλίου 1941 τα γερμανικά στρατεύματα μπαίνουν στην Αθήνα.¹⁹⁴ Ο πόλεμος βρήκε την Ελλάδα με μεγάλες κοινωνικές και ταξικές ανισότητες, οι οποίες δεν είχαν εξομαλυνθεί κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου.¹⁹⁵ Οι συνθήκες κατά τη διάρκεια του πολέμου, βιοτικές, κοινωνικές και οικονομικές ήταν ιδιαίτερα άσχημες και επιδεινώθηκαν δραματικά με την κατάρρευση του κράτους και την άνοδο της βίας, για να φτάσει το τέλος της Κατοχής να βρει την Ελλάδα διαιρεμένη και διχασμένη σε δύο αντίθετα στρατόπεδα.¹⁹⁶

Η Ελλάδα ήταν αποδιοργανωμένη τόσο πολιτικά όσο και θεσμικά. Ο θάνατος του δικτάτορα Μεταξά στις 29/01/1941 αφήνει ουσιαστικά ακυβέρνητο το κράτος και χωρίς πολιτική συνέχεια.¹⁹⁷ Ο Γεώργιος Τσολάκογλου θα είναι ο πρώτος Έλληνας δωσίλογος πρωθυπουργός ο οποίος θα συνθηκολογήσει με τους Γερμανούς και τους Ιταλούς.¹⁹⁸ Τα πρώτα χρόνια της γερμανικής κατοχής 1942-1943, χειροτέρεψαν οι συνθήκες εργασίας κι οι μισθοί ενώ οι Αθηναίοι βίωσαν έναν εφιαλτικό λιμό με αποτέλεσμα οι αντιστασιακές οργανώσεις να ζυμώνονται πρώτα

¹⁹³ Gerolymatos, *Εμφύλιος. Ελλάδα 1943-1949. Ένας διεθνής Πόλεμος. Η εξέλιξη του και ο αντίκτυπος στη σύγχρονη Ελλάδα*, σ.78.

¹⁹⁴ Δήμητρα Καγγελάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2003, σ.128.

¹⁹⁵ Βόγλης, *Η αδύνατη Επανάσταση, Η κοινωνική Δυναμική του Εμφυλίου Πολέμου*, Αλεξάνδρεια, σ.44.

¹⁹⁶ Ο.π.

¹⁹⁷ Μαθιόπουλος, *Ο Δεκέμβρης του 1944. Σουηδικά, Ελβετικά και Συμμαχικά Διπλωματικά Ντοκουμέντα*, σ.264.

¹⁹⁸ Βόγλης, *Η αδύνατη Επανάσταση, Η κοινωνική Δυναμική του Εμφυλίου Πολέμου*, σ.44.

ως συνδικαλιστικές και στη συνέχεια ως κλαδικές ή συνοικιακές.¹⁹⁹ Το ΕΑΜ/ΚΚΕ στρατεύεται στην αντικατοχική δράση προσφέροντας μία διέξοδο στη φτώχεια και την οργή που είχαν συσσωρευτεί.²⁰⁰ Ο αντιστασιακός του αγώνας, μέσα στα χρόνια αυτά εμπνέει ακόμα και νέους αστικών και πλούσιων οικογενειών,²⁰¹ σε ένα γενικευμένο κλίμα επανάστασης και διεκδίκησης της ελευθερίας που αντιπροσώπευε ηχηρά τότε το ΕΑΜ.

Την ίδια στιγμή, στην Αθήνα δημιουργούνται θεσμικά όργανα για την καταστολή κάθε αντιστασιακής δράσης με τη συνεργασία ελληνικών και γερμανικών κατοχικών δυνάμεων, οι οποίες με τη συμβολή νομικών διατάξεων νομιμοποιούνται για την πάταξη της κομμουνιστικής απειλής.²⁰² Έτσι έχουμε τα Σώματα Ασφαλείας, την Ειδική Ασφάλεια, το Μηχανοκίνητο Τμήμα της Αστυνομίας Πόλεως, τα οποία συνεργάζονται με τα Ες-Ες.²⁰³ Οι πρωθυπουργοί της Ελλάδας θα αλλάξουν δύο φορές μετά τον Τσολάκογλου· η πρώτη αλλαγή γίνεται τον Δεκέμβριο του 1942, με τον Κωνσταντίνο Λογοθετόπουλο²⁰⁴ και τον Απρίλιο του 1943 έχουμε την τρίτη κατοχική κυβέρνηση με τον Ιωάννη Ράλλη να αναλαμβάνει πρωθυπουργός, ο οποίος επιδεικνύει ακόμα πιο σκληρό πρόσωπο έναντι στους απεργούς και στους οργανωμένους στο ΕΑΜ.²⁰⁵ Από τον Φεβρουάριο του 1943, με Νομοθετικό Διάταγμα, οι αρμοδιότητες της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου εκχωρούνται στον Πρόεδρο της Κυβέρνησης²⁰⁶ και ως εκ τούτου και οι δύο τελευταίοι Πρωθυπουργοί θα διατελέσουν και Πρόεδροι του Εθνικού.

Οι Γερμανοί στο πρόσωπο του Ράλλη θα βρουν τον πιο κατάλληλο άνθρωπο ώστε να ισχυροποιηθούν ακόμα περισσότερο κι εκείνος από την πλευρά του θα καταστείλει με αυξανόμενη σκληρότητα τις εκδηλώσεις απεργιών κι άλλων κινηματικών δράσεων, προκειμένου να εξαλειφθεί η απειλή επικράτησης του κομμουνισμού.²⁰⁷

¹⁹⁹ Βόγλης, *Η αδύνατη Επανάσταση, Η κοινωνική Δυναμική του Εμφυλίου Πολέμου*, σσ. 41-42.

²⁰⁰ Ιάσονας Χανδρινός, *Το Τιμωρό χέρι του λαού. Η δράση του ΕΛΑΣ και της ΟΠΛΑ στην κατεχόμενη πρωτεύουσα 1942-1944*, Θεμέλιο, Αθήνα 2012⁽²⁾, σ.22.

²⁰¹ Gerolymatos, *Εμφύλιος. Ελλάδα 1943-1949. Ένας διεθνής Πόλεμος*, σ.198.

²⁰² Χανδρινός, *Το Τιμωρό χέρι του λαού. Η δράση του ΕΛΑΣ και της ΟΠΛΑ στην κατεχόμενη πρωτεύουσα 1942-1944*, σ.23.

²⁰³ Ο.π.

²⁰⁴ Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, σ.40.

²⁰⁵ Χανδρινός, *Το Τιμωρό χέρι του λαού*. σσ. 54-56.

²⁰⁶ Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, σ.54.

²⁰⁷ Χανδρινός, *Το Τιμωρό χέρι του λαού*, σ. 55.

Στο μεταξύ στους κόλπους της αθηναϊκής κοινωνίας (όπως και στην υπόλοιπη Ελλάδα), δημιουργούνται οι συνθήκες, οι οποίες έθρεψαν και καλλιέργησαν το μίσος και την οργή των Ελλήνων, «έτσι που κατά τη διάρκεια της πρωθυπουργίας του Ράλλη η χώρα δεν έπαψε να διχάζεται».²⁰⁸ Πολλοί ήταν εκείνοι που είχαν ευνοηθεί είτε απευθείας από τις πολιτικές του Ράλλη, (μεγάλα κατασκευαστικά έργα τροφοδοτούσαν οικονομικά συγκεκριμένους ανθρώπους), είτε από τον μαυραγοριτισμό δημιουργώντας το καλοκαίρι του 1943 «ένα είδος αθηναϊκής Μπελ Επόκ στην καρδιά του πολέμου». Από τη μία οι νεόπλουτοι στο Κολωνάκι, στα θέατρα και στα κέντρα διασκέδασης και από την άλλη οι εργάτες και εργαζόμενοι στον αγώνα της επιβίωσης.²⁰⁹ Από τις αρχές του 1944, τα πράγματα είχαν αρχίσει να οξύνονται, από τη μια πλευρά η ενίσχυση των αντιστασιακών στρατοπέδων από τον Ράλλη, οι οποίοι ουσιαστικά συνεπικουρούσαν τους Γερμανούς και από την άλλη ο λαός εξοργισμένος απέναντι σε αυτούς που εξακολουθούσαν να περνάνε καλά και το ΕΑΜ συσπειρωνόταν ακόμα περισσότερο. Τον λόγο πλέον είχαν τα όπλα.²¹⁰ Ο Γιώργος Μαργαρίτης, στο άρθρο του στο αφιέρωμα για την Παπαδάκη, τολμάει να πει ό,τι ο επίσημος βιογράφος της δεν παραδέχτηκε για την «απολιτική» Παπαδάκη.²¹¹ Εκείνη την εποχή, δεν υπήρχε άνθρωπος αφελής, που δεν γνώριζε και όλοι ήξεραν το τίμημα των επιλογών τους. «Ήταν μια εποχή που εμείς, πολλά χρόνια μετά, με τελείως διαφορετικές εμπειρίες δυσκολευόμαστε να καταλάβουμε, ακόμα δε περισσότερο να σεβαστούμε στα μέτρα, στα πάθη, στις αλήθειες της».²¹²

²⁰⁸ Γιώργος Μαργαρίτης, «Μια πόλη διαιρεμένη μέχρι θανάτου», *Καθημερινή Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, 09/3/2003, σσ. 21-22.

²⁰⁹ Στο ίδιο, σ.22.

²¹⁰ Ο.π.

²¹¹ «Η Ελένη Παπαδάκη στη ζωή της γνώρισε ένα πάθος – το θέατρο – και πρέπει να χαρακτηριστεί ως τελείως απολιτικό πρόσωπο.[...]», βλ. Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.18.

²¹² Μαργαρίτης, «Μια πόλη διαιρεμένη μέχρι θανάτου», σ.22.

3.2. Το Εθνικό Θέατρο την περίοδο της Κατοχής, σύντομη επισκόπηση.

Τα θέατρα της Αθήνας τα πρώτα χρόνια της Κατοχής κάτω από αντίξοες συνθήκες, της υποδούλωσης, της φτώχειας, της ανασφάλειας και της συσκότισης συνεχίζουν να λειτουργούν και οι θεατές αυξάνονται στις αίθουσες.²¹³ Το ελεύθερο θέατρο άλλες φορές με το ρεπερτόριο του κι άλλες με την ενεργή συμμετοχή πολιτών και αντιστασιακών, γίνεται στόχος των Γερμανών που επιχειρούν συλλήψεις.²¹⁴ Οι ηθοποιοί, οι συγγραφείς και οι τεχνικοί εντάσσονται στην Αντίσταση και οι περισσότεροι από αυτούς στο ΕΑΜ.²¹⁵

Στο Εθνικό Θέατρο τα πράγματα είναι λίγο διαφορετικά, δεδομένου ότι ως κρατική σκηνή υπάγεται στην εκάστοτε κατοχική κυβέρνηση. Η γερμανική κατοχή βρίσκει το Βασιλικό Θέατρο με διευθυντή τον Κωστή Μπαστιά, ο οποίος είχε κατορθώσει να σπάσει το μονοπώλιο του ενός σκηνοθέτη και πλέον εκτός από τον Ροντήρη συναντάμε τον Μουζενίδη με τον Καραντινό. Οι δυο τους σκηνοθετούν μεγάλες επιτυχίες, στις οποίες πρωταγωνιστεί κι η Ελένη Παπαδάκη,²¹⁶ με τελευταία μεγάλη επιτυχία πριν τη γερμανική κατοχή την *Αντιγόνη*. Ο Μπαστιάς παραιτείται την προηγούμενη της εισόδου των Γερμανών στην Αθήνα²¹⁷ και το όνομα της κρατικής σκηνής, θ' αλλάξει ακόμα μια φορά από Βασιλικό σε Εθνικό Θέατρο.²¹⁸ Τη θέση του Μπαστιά αναλαμβάνει ο Νίκος Γιοκαρίνης,²¹⁹ ένα πρόσωπο το οποίο δεν ήταν αποδεκτό στους κύκλους του θεάτρου εξαιτίας της δράσης του κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά.²²⁰ Σταδιακά η Διοίκηση του Εθνικού γίνεται όλο και πιο σκληρή με το προσωπικό, ενώ ο Γιοκαρίνης παρουσιάζει αδυναμία να διαχειριστεί τις εντάσεις που δημιουργούνται μεταξύ των ηθοποιών,²²¹ εντάσεις οι οποίες απορρέουν από τις σκληρές οικονομικές και βιοτικές συνθήκες που επικρατούσαν εξαιτίας της Κατοχής. Θέλοντας να επιβάλει πειθαρχία δεν δίστασε ν' απολύσει τον Μάνο Κατράκη για έναν μήνα, επειδή ζήτησε προκαταβολή του μισθού του προκειμένου να

²¹³ Καγγελάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, σ.128.

²¹⁴ Ο.π.

²¹⁵ Στο ίδιο, σ.129.

²¹⁶ Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, σ.26.

²¹⁷ Στο ίδιο, σ.47.

²¹⁸ Καγγελάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, σ.138.

²¹⁹ Κρίτας, *Όπως τους Γνώρισα*, σ.192.

²²⁰ Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, σ.50.

²²¹ Στο ίδιο, σ.56.

συμμετάσχει στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*.²²² Τον Σεπτέμβριο του 1942 προχώρησε στον καταρτισμό Πειθαρχικού Συμβουλίου για παραπομπή διαφόρων παραβάσεων του προσωπικού.²²³

Πολλοί ηθοποιοί και τεχνικοί του Εθνικού οργανώνονται κι αυτοί στην Εθνική Αντίσταση, άλλοι προσχωρούν στο ΕΑΜ και συμμετέχουν σε απεργίες ή κινητοποιήσεις.²²⁴ Παράλληλα μέσα στο ασφυκτικό κλίμα της Κατοχής ο θίασος του Εθνικού άρχισε να αποδυναμώνεται με σταδιακές αποχωρήσεις ηθοποιών, κυρίως για οικονομικούς λόγους αλλά και επιδιώκοντας καλύτερες συνθήκες εργασίας, στις οποίες ανταποκρινόταν το ελεύθερο θέατρο. Οι αποχωρήσεις αυτές είχαν ως αποτέλεσμα η κρατική σκηνή να στερείται μεγάλων πρωταγωνιστών οι οποίοι λειτουργούσαν και ως εγγύηση για ένα καλό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και κατ' επέκταση τη μεγαλύτερη προσέλκυση του κοινού.²²⁵ Η Κατίνα Παξινού, η οποία όπως ήδη αναφέραμε συμμετείχε σε παράσταση στο Λονδίνο, δεν επέστρεψε ξανά στην Ελλάδα και λίγο αργότερα την ακολούθησε και ο Μινωτής. Η Παπαδάκη θ' αποχωρήσει κι αυτή από το Εθνικό για μια περίοδο, και οι λόγοι αποχώρησής της αφορούσαν περισσότερο σε κακή συνεργασία και αμφισβήτηση της ιεραρχίας της, παρά σε βιοποριστικούς.

Μέσα στα επόμενα χρόνια σημειώνονται συλλήψεις ηθοποιών και εργαζομένων της κρατικής σκηνής, ενώ η σύλληψη και η εκτέλεση της μοδίστρας Βάσως Αργυριάδου τον Αύγουστο του 1944, θα πυροδοτήσει το μένος στο πρόσωπο της Παπαδάκη, το οποίο καλλιεργήθηκε κυρίως εξαιτίας της στενής της σχέσης με τον Ράλλη και με Γερμανούς αξιωματικούς.

²²² Μιχαλόπουλος, «Οι διοικητικοί μετασχηματισμοί, η μισθολογική κλίμακα και η καλλιτεχνική ιεραρχία στο Εθνικό Θέατρο της Κατοχής», στον τόμο *Δουλεύοντας στον χώρο του θεάματος, Ελληνικό θέατρο και κινηματογράφος, 19ος-20ος αιώνας*, Ελίζα Άννα Δελβερούδη, Νίκος Ποταμιάνος (επιμ.), Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Ρέθυμνο 2020, σ.102.

²²³ Πρακτικά, Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 5η, 17/09/1942.

²²⁴ Καγγελάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, σ.140.

²²⁵ Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, σ.75.

3.4. Η πρώτη αποχώρηση της Παπαδάκη από το Εθνικό και οι συνθήκες επαναπρόσληψής της.

Στο Εθνικό, οι προσωπικές διενέξεις μεταξύ του καλλιτεχνικού προσωπικού με αφορμή τη διανομή των ρόλων, δίνουν τώρα τη θέση τους σε διενέξεις που αφορούν τη μισθολογική κατάταξη, για να εξελιχθούν πολύ σύντομα σε μια πολεμική βάση της στάσης του καθενός απέναντι στους κατακτητές και τους αντιστασιακούς. Τον Ιούνιο του 1941, ο διευθυντής Νικόλαος Γιοκαρίνης, εισηγείται «να εξισωθούν οι μισθοί των πρωταγωνιστών καθώς κατά το παρελθόν η μισθολογική ανισότης δημιουργούσε μια ατμόσφαιρα αντιζηλίας». Και πράγματι το Διοικητικό Συμβούλιο αποφάσισε να δοθεί αύξηση στην Βάσω Μανωλίδου 3000 δρχ επιπλέον του μισθού της, στον Χρ. Νέζερ και τον Δενδραμή από 2000 δρχ στον Μουζενίδη 1500 δρχ στη Θάλεια Καλλιγά 4000 δρχ και στη Ζωή Βλακοπούλου 1000 δρχ.²²⁶

Έτσι, η Μανωλίδου κι ο Δενδραμής εξισώνονται μισθολογικά με τους μέχρι πρότινος υψηλόμισθους Παπαδάκη, Βεάκη, Μινωτή των οποίων η σύμβαση ανανεώνεται τον Ιούλιο του 1941 με μισθό 17.000 δρχ και για τους πέντε προαναφερθέντες.²²⁷ Ο μισθός της Παπαδάκη ήταν ήδη 17000 δρχ από το 1939 όταν είχε υπογράψει τριετές συμβόλαιο με τον Κωστή Μπασιά και θα ίσχυε μέχρι και τις 31.05.1942.²²⁸ Ωστόσο τον Σεπτέμβριο του 1941, το Διοικητικό Συμβούλιο, αποφασίζει αύξηση στους οργανικούς μισθούς κατά 2000 δρχ στους Παπαδάκη, Βεάκη, Μινωτή «λόγω της ιδιαιτέρας αυτών επιδόσεων εις την αρχαίαν τραγωδίαν».²²⁹

Τον Μάρτιο του 1942 με αφορμή την ανανέωση των συμβολαίων της δραματικής σκηνής, η Παπαδάκη, δήλωσε ξεκάθαρα πως επιθυμεί τη διατήρηση της μισθολογικής ιεραρχίας, με την οποία καταξιώνεται το καλλιτεχνικό της έργο. Καθώς το Διοικητικό Συμβούλιο δεν αποφάσισε σχετικά με το θέμα της, εκείνη υπέβαλε την παραίτηση της με επιστολή της στις 29 Μαρτίου 1942.²³⁰ Το θέμα «πρόσληψης της Δίδος Παπαδάκη», συζητήθηκε στο Διοικητικό Συμβούλιο της 20ης Μαΐου 1942 με πρόεδρο τον Λογοθετόπουλο. Ο ίδιος ο Λογοθετόπουλος ζητά να βρεθεί λύση και ο διευθυντής εισηγείται το αίτημα της Παπαδάκη να προσληφθεί για να διδάξει

²²⁶ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 10η, 26/06/1941.

²²⁷ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 11η, 14/07/1941.

²²⁸ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.211.

²²⁹ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 2η, 05/09/1941.

²³⁰ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.262.

τέσσερα έργα με μισθό 500.000 δρχ, ως έκτακτη πρωταγωνίστρια, το οποίο έγινε δεκτό από το Διοικητικό Συμβούλιο.²³¹

Τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου ξεκίνησαν οι πρόβες για τη *Μήδεια* με σκηνοθέτη τον Μουζενίδη, όπου θα πρωταγωνιστούσε η Παπαδάκη, αλλά ο Μουζενίδης με έγκριση του Γιοκαρίνη, είχε αρχίσει να προετοιμάζει κρυφά από τον Ιούνιο, την Έλσα Βεργή, ώστε να είναι προετοιμασμένοι σε περίπτωση αποχώρησης της Παπαδάκη.²³² Η προετοιμασία της παράστασης έφερε σε ρήξη τον Μουζενίδη και την Παπαδάκη, ενώ ανέκυψε για άλλη μια φορά μισθολογικό θέμα, καθώς ορισμένοι ηθοποιοί ζητούσαν εξίσωση του μισθού τους με τον δικό της.²³³ Τον Αύγουστο σημειώθηκε έντονη προστριβή μεταξύ Μουζενίδη και Παπαδάκη, η οποία πήρε μεγάλες διαστάσεις. Αφορμή υπήρξε το πρόγραμμα των προβών, οι οποίες προγραμματίστηκαν για πρωί και απόγευμα, με αποτέλεσμα η Παπαδάκη να διαμαρτυρηθεί, σε μια εποχή που η μετάβαση ήταν δύσκολη με τις ελλιπείς συγκοινωνίες.²³⁴ Στο επεισόδιο μεταξύ Μουζενίδη και Παπαδάκη, (το οποίο είναι πιθανόν να προξενήθηκε, όχι μόνο εξαιτίας του ωραρίου των προβών αλλά και εξαιτίας της μυστικής προετοιμασίας της Βεργή), ενεπλάκη κι ο Γιοκαρίνης, καθώς η Παπαδάκη προσβεβλημένη από τη συμπεριφορά του Μουζενίδη εγκατέλειψε της πρόβες της *Μήδειας*. Ο διευθυντής του Εθνικού, αφού απέτυχε να τους φέρει σε συμφωνία, προχώρησε στην απόλυση της Παπαδάκη, προκρίνοντας πως η υπαιτιότητα είναι δική της και η Παπαδάκη έθεσε ως όρο για να επιστρέψει να αλλάξει ο σκηνοθέτης.²³⁵ Στις 24 Αυγούστου 1942 ο Γιοκαρίνης αποστέλλει στην Παπαδάκη μια επιστολή με την οποία της ανακοινώνει πως το συμβόλαιό της ακυρώνεται λόγω δικής της υπαιτιότητας, η οποία έγκειται στην επανειλημμένη άρνησή της να προσέλθει στις πρόβες.²³⁶ Παρόλο που επενέβη ο Λογοθετόπουλος ώστε να βρεθεί μια λύση, η Παπαδάκη δεν δέχτηκε, η οποία σύμφωνα με τον Μαρσάν, ήταν ακόμα αηδιασμένη με την επικρατούσα ατμόσφαιρα στο Εθνικό, αναζητώντας μια οριστική διέξοδο.²³⁷

²³¹ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 2η, 20/05/1942.

²³² Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.265.

²³³ Στο ίδιο, σ.266.

²³⁴ Κρίτας, *Όπως τους Γνώρισα*, σ.193.

²³⁵ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.268.

²³⁶ Η επιστολή της 24/8/1942 του Νικόλαου Γιοκαρίνη παρατίθεται στο Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ. 270.

²³⁷ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.271.

Ο Κρίτας την είχε προσεγγίσει ώστε να συνεργαστούν με τον Κωστή Μπασιτιά, ο οποίος δημιουργεί δύο νέες θεατρικές σκηνές, μια πρόζας και μια μελοδράματος.²³⁸ Όμως η Παπαδάκη, η οποία είχε υποστεί πόλεμο νεύρων όλα τα προηγούμενα χρόνια στο Εθνικό από τον Μινωτή και την Παξινού, δίστασε αρχικά να δεχτεί τη συνεργασία με τον Μπασιτιά, καθώς θεωρούσε πως ήταν μια καλή ευκαιρία γι' αυτήν να παραμείνει στο Εθνικό, τώρα που η Παξινού και ο Μινωτής ήταν στο Λονδίνο και «όδευαν προς Αμερική».²³⁹ Ο Μινωτής είχε ζητήσει λύση του συμβολαίου του ήδη από τον Φεβρουάριο του 1942.²⁴⁰ Τελικά, η Παπαδάκη αποφάσισε να συνεργαστεί με τον Μπασιτιά, ο οποίος δυστυχώς χρεωκόπησε και η Παπαδάκη επέστρεψε ξανά στο Εθνικό,²⁴¹ αφού έγιναν αποδεκτοί οι όροι της περί ιεραρχικής υπεροχής. Οι συγκρούσεις ωστόσο στους κόλπους του Εθνικού εντείνονται με τον Γιοκαρίνη να μην απολαμβάνει την αποδοχή των ηθοποιών. Η αδυναμία εξομάλυνσης των μεταξύ τους σχέσεων τον οδηγεί σε απολύσεις.

Στις αρχές του 1943 πραγματοποιείται δυναμική κινητοποίηση των ηθοποιών, οι οποίοι στην προσπάθειά τους να απομακρύνουν τον ανεπιθύμητο Διευθυντή του Θεάτρου,²⁴² διεκδικούν να αναλάβουν οι ίδιοι τη διαχείριση της δραματικής σκηνής, αποστέλλοντας επιστολή στον Πρόεδρο της Κυβέρνησης και Πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου, Κωνσταντίνο Λογοθετόπουλο,²⁴³ με αποτέλεσμα αυτή τους η κίνηση να οδηγήσει σε απόλυση του Τάκη Μουζενίδη, ως πρωτεργάτη και σε ενός μηνός αργία για τους ηθοποιούς Γληνό, Δενδραμή, Κατράκη και Καρούζο.²⁴⁴ Κατόπιν τούτου ο Γιοκαρίνης με ικανοποίηση εξηγεί στο Διοικητικό Συμβούλιο πως η τάξη και η ηρεμία επανήλθε στο θέατρο, προσθέτοντας πως οι ηθοποιοί, οι οποίοι τρομοκρατούνταν από τα παραπάνω ταραχοποιά στοιχεία, επανήλθαν κανονικά στις εργασίες τους.²⁴⁵ Ωστόσο με την κινητοποίηση αυτή επετεύχθη να αναλάβει Διευθυντής ένα πρόσωπο ευρείας αποδοχής μέσα από τους κόλπους του θεάτρου, ο Άγγελος Τερζάκης, ο

²³⁸ Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, σ.192.

²³⁹ Στο ίδιο, σ.194.

²⁴⁰ Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, σ.75

²⁴¹ Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, σ.194.

²⁴² Μιχαλόπουλος, «Οι διοικητικοί μετασχηματισμοί, η μισθολογική κλίμακα και η καλλιτεχνική ιεραρχία στο Εθνικό Θέατρο της Κατοχής», σ. 102.

²⁴³ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 2η, 28/01/1943.

²⁴⁴ Ο.π.

²⁴⁵ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 2η, 28/01/1943.

οποίος κέρδισε την εμπιστοσύνη των ηθοποιών συμπεριλαμβανόμενων και όσων δραστηριοποιούνταν στην εαμική αντίσταση.²⁴⁶

Παράλληλα, στην ίδια αυτή συνεδρία της 28ης Ιανουαρίου του 1943, αποφασίστηκε η επαναπρόσληψη πέντε ηθοποιών (ανάμεσά τους και οι Μ. Αλκαίου, Χρ. Ευθυμίου, Θαν. Κωτσόπουλος), με μηνιαίες απολαβές 150.000 δραχ²⁴⁷ και με ειδικό θέμα εισήγησης συζητείται και η επαναπρόσληψη της Παπαδάκη. Το Εθνικό επιθυμούσε την επιστροφή της Παπαδάκη, τώρα ειδικά που είχε κλείσει το Θέατρο Αθηνών του Μπαστιά και ο διευθυντής Ν. Γιοκαρίνης θέτει σε γνώση του Συμβουλίου, πως η ίδια δεν «δύναται να επανέλθει εις το Εθνικόν εάν δεν της αναγνωρισθεί και η μισθολογική υπεροχή έναντι των άλλων πρωταγωνιστριών».²⁴⁸ Αναγνωρίζεται από τα μέλη πόσο σημαντική είναι η συμβολή της Παπαδάκη στο Εθνικό Θέατρο και ψηφίζεται η επαναπρόσληψή της.²⁴⁹ Ωστόσο έπρεπε να διευθετηθεί ένα σοβαρό ζήτημα που αφορούσε τις αποδοχές. Τα συμβόλαια των πρωταγωνιστών της δραματικής σκηνής, προέβλεπαν ίσες αποδοχές, επομένως αν δινόταν υψηλότερος μισθός στην Παπαδάκη αυτομάτως θα έπρεπε να αυξηθεί και των υπολοίπων. Η λύση που προτάθηκε ήταν είτε να προσληφθεί η Παπαδάκη τον προσεχή Ιούνιο όταν θα έληγαν τα συμβόλαια των ηθοποιών και η Παπαδάκη θα συμμετείχε στο αρχαίο δράμα είτε να γίνει άμεσα η πρόσληψη της, με αυξημένες αποδοχές. Όμως, στην περίπτωση αυτή θα έπρεπε να αντιμετωπίσουν τους υπόλοιπους ηθοποιούς που δεν θα λάμβαναν αντίστοιχη αύξηση. Ο Λογοθετόπουλος τονίζει πως η δις Παπαδάκη δικαιούται να υπερέχει μισθολογικώς, καθώς υπερέχει ως ηθοποιός και μαζί του συμφωνούν και τα υπόλοιπα μέλη εφόσον η Παπαδάκη «θα επαναφέρει το Εθνικό στον καλό δρόμο».²⁵⁰ Έτσι, αποφασίζεται η πρόσληψη της Παπαδάκη με σύμβαση μέχρι τις 30/9/1943 και με αποδοχές ό,τι προβλέπεται για τους πρωταγωνιστές της Δραματικής Σκηνής με επιπλέον αύξηση 25.000 δραχ «επί του συνόλου των αποδοχών των άλλων πρωταγωνιστών της αυξήσεως ταύτης υπολογιζομένης αναλόγως επί του οργανικού μισθού». Ο Γιοκαρίνης δεν παραλείπει να επισημάνει πως κατόπιν αυτής της απόφασης θα δημιουργηθεί αναστάτωση μεταξύ του θιάσου, την οποία δεν θα μπορεί να διαχειριστεί μόνος του και αποσπά τη δέσμευση του Λογοθετόπουλου να «σταθεί στο πλευρό του».²⁵¹ Η μισθολογική αυτή υπεροχή που κέρδισε

²⁴⁶ Μιχαλόπουλος, «Οι διοικητικοί μετασχηματισμοί, η μισθολογική κλίμακα και η καλλιτεχνική ιεραρχία στο Εθνικό Θέατρο της Κατοχής», σ. 104.

²⁴⁷ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 2η, 28/01/1943.

²⁴⁸ Ο.π.

²⁴⁹ Ο.π.

²⁵⁰ Ο.π.

²⁵¹ Ο.π.

η Παπαδάκη δεν έμεινε χωρίς αντίδραση από τη Βάσω Μανωλίδου, η οποία μόλις το έμαθε, προσέφυγε στην Επιτροπή Αδείας Ασκήσεως επαγγέλματος του ηθοποιού, για την εφαρμογή του όρου του συμβολαίου της περί εξισώσεως της με την Παπαδάκη. Η Επιτροπή αποφάσισε υπέρ της Μανωλίδου και καλεί το Εθνικό Θέατρο να εφαρμόσει τον όρο του συμβολαίου. Ο Γιοκαρίνης, όπως ισχυρίστηκε, προσπάθησε να εξομαλύνει την κατάσταση και να συμβιβάσει τα πράγματα για το μικρό χρονικό διάστημα που απέμενε μέχρι το τέλος Μαΐου, (όταν θα έληγε το συμβόλαιο της Μανωλίδου), αλλά όπως παραδέχεται «συναντώ μεγάλες δυσκολίες και μεγάλο πείσμα».²⁵²

Τον Απρίλιο του 1943 έχουμε ακόμα μια πολιτική αλλαγή, την τρίτη κατοχική κυβέρνηση με τον Ιωάννη Ράλλη να αναλαμβάνει πρωθυπουργός,²⁵³ ο οποίος επιδεικνύει ακόμα πιο σκληρό πρόσωπο έναντι στους απεργούς και ιδιαίτερα στους οργανωμένους στο ΕΑΜ.²⁵⁴ Τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς αναλαμβάνει και Πρόεδρος του Εθνικού σύμφωνα με τον ισχύοντα νόμο, με Γενικό Διευθυντή τον Άγγελο Τερζάκη.²⁵⁵

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, η Παπαδάκη διεκδικεί σθεναρά να βρίσκεται στην ανώτερη μισθολογική κατάταξη και επιβάλλει τους όρους της. Τον Ιούλιο του 1943 αρνήθηκε την ανανέωση της σύμβασης της με μισθό 800.000 δρχ και ζήτησε αύξηση. Το Διοικητικό Συμβούλιο όμως έχει θέσει ως ανώτερο μισθό τις 800.000 δρχ και ζητά από τον Διευθυντή να την ενημερώσει πως δεν μπορεί να γίνει άλλη αύξηση, ενώ στην ίδια συνεδρίαση αποφασίζεται η πρόσληψη της Μιράντας Μυράτ με τον ανώτατο μισθό των 800.000 δρχ.²⁵⁶ Στις 14/7/1943 το Διοικητικό Συμβούλιο αποφασίζει να της χορηγηθεί επίδομα τραγωδίας²⁵⁷ και σε επόμενη συνεδρία τα μέλη ζητούν από τον Πρόεδρο Ιωάννη Ράλλη, όπως επιληφθεί ο ίδιος αυτοπροσώπως το ζήτημα της ανανέωσης της Παπαδάκη ώστε να μετέχει στη Δραματική Σκηνή.²⁵⁸ Στην επόμενη ακριβώς συνεδρία του Διοικητικού Συμβουλίου πρώτο θέμα είναι η ανανέωση της σύμβασης της Παπαδάκη. Ο Πρόεδρος ενημερώνει τα μέλη πως αφού επικοινωνήσει με την ηθοποιό, εκείνη του εξέφρασε την επιθυμία της να αναγνωρισθεί

²⁵² Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 11η, 23/03/1943.

²⁵³ Χανδρινός, *Το Τιμωρό χέρι του λαού. Η δράση του ΕΛΑΣ και της ΟΠΛΑ στην κατεχόμενη πρωτεύουσα 1942-1944*, σ.54.

²⁵⁴ Στο ίδιο, σσ. 55-56.

²⁵⁵ Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, σ.57.

²⁵⁶ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 6η, 07/07/1943.

²⁵⁷ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 8η, 14/7/1943.

²⁵⁸ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 9η, 17/7/1943.

εμπράκτως από το Θέατρο η φιλοτιμία της και ο Πρόεδρος προτείνει να της δοθεί το επίδομα τραγωδίας ανεξαρτήτου παραπόνων των άλλων ηθοποιών.²⁵⁹ Το θέμα αυτό δεν πέρασε χωρίς αντιδράσεις από τα μέλη, με πρώτη τοποθέτηση αυτή του Διευθυντή Άγγελου Τερζάκη, ο οποίος εκφράζει τη δυσχερή θέση, στην οποία θα επέλθει απέναντι στον θίασο του Θεάτρου, μετά τη διαβεβαίωση του για το ανώτατο όριο μισθού σε όλους τους ηθοποιούς. Τα υπόλοιπα μέλη ωστόσο συμφωνούν να ικανοποιηθεί το αίτημά της, δεδομένου ότι η συμμετοχή της κρίνεται απαραίτητη, όπως υποστηρίζει ο Καρθαίος. Αντίστοιχα ο Καλοκοίρης προτείνει να της δοθεί επίδομα κατ' αποκοπήν για ενδεκάμηνο διάστημα και προς αυτή την κατεύθυνση τοποθετείται ο Αθανασιάδης, ο οποίος υποστηρίζει πως από τη στιγμή που η καλλιτεχνική υπεροχή της Παπαδάκη είναι αναμφισβήτητη κατά κοινή ομολογία πρέπει να ορισθεί ανάλογο επίδομα με την αξία της. Από την άλλη πλευρά ο Θεόδωρος Συναδινός αρνείται να ψηφίσει. Έτσι ορίζεται ως επίδομα τραγωδίας για τη Παπαδάκη το ποσό των 3.600.000δρχ, για διάστημα έντεκα μηνών που θα ισχύει η ανανέωση της σύμβασης της, με την υποχρέωση να συμμετέχει σε δύο τουλάχιστον αρχαία δράματα ανεξαρτήτων άλλων τακτικών έργων.²⁶⁰

Παράλληλα, η κατάσταση στους κόλπους του Εθνικού οξύνεται ολοένα και περισσότερο, καθώς οι συνθήκες διαβίωσης των ηθοποιών όπως και των υπολοίπων Ελλήνων χειροτερεύουν, ενώ πολλοί είναι αυτοί που ενώνονται υπό την εαμική αντίσταση κατά των Γερμανών και κάποιοι συλλαμβάνονται γι' αυτή την αντιστασιακή τους στάση.²⁶¹

Η Παπαδάκη εξαιτίας της στενής φιλίας της με τον Πρωθυπουργό και Πρόεδρο του Εθνικού, ισχυροποιεί ακόμα περισσότερο τη θέση της στο Εθνικό και συμπεριλαμβάνονται όροι στο συμβόλαιο της, οι οποίοι δεν είχαν εγκριθεί από το Διοικητικό Συμβούλιο. Έτσι, τον Σεπτέμβριο του 1944 ανακύπτει θέμα συζήτησης στο Διοικητικό Συμβούλιο περί των μη εγκριθέντων όρων του συμβολαίου της Παπαδάκη, γεγονός που αναγνωρίζει ο Ιωάννης Ράλλης και αποκρίνεται πως η εισήγηση έγινε από τον Γενικό Διευθυντή (Νίκο Λάσκαρη²⁶²) κι εκείνος το ενέκρινε.²⁶³ Ποιοι ήταν όμως αυτοί οι όροι που προβλημάτισαν τα μέλη του Διοικητικού; Ο πρώτος όρος ήταν το δικαίωμα της ηθοποιού να μην αντικαθίσταται σε ρόλους χωρίς την προηγούμενη συγκατάθεση της και ο δεύτερος το δικαίωμα της ηθοποιού να εκλέγει τους

²⁵⁹ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 10η, 20/7/1943.

²⁶⁰ Ο.π.

²⁶¹ Καγγελάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, σ.140.

²⁶² Ο Νικόλαος Λάσκαρης τοποθετήθηκε στη θέση του Γενικού Διευθυντή τον Φεβρουάριο του 1944, μετά την παραίτηση του Τερζάκη από τη θέση αυτή, βλ. Μιχαλόπουλος, «Οι διοικητικοί μετασχηματισμοί, η μισθολογική κλίμακα και η καλλιτεχνική ιεραρχία στο Εθνικό Θέατρο της Κατοχής», σ.104.

²⁶³ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 70η, 04/09/1944.

ρόλους της.²⁶⁴ Επ' αυτού του θέματος άλλοι τοποθετήθηκαν υπέρ των όρων ενώ άλλοι όπως ο Εξαρχάκης που έθεσε αρχικά το ζήτημα, εξέφρασαν ανησυχίες πως τέτοιου είδους όροι όχι μόνο δεσμεύουν τον θεατρικό οργανισμό αλλά τον εκβιάζουν, καθώς αν γίνουν δεκτές σήμερα οι αξιώσεις της Παπαδάκη είναι πιθανό στο μέλλον και άλλοι ηθοποιοί να θέσουν παρόμοιους όρους.²⁶⁵

3.5. Το τέλος της Κατοχής, το ξέσπασμα των Δεκεμβριανών και η δολοφονία της. Η στάση και οι επιλογές της Παπαδάκη κατά τη διάρκεια της Κατοχής.

Η Ελένη Παπαδάκη, έχει ήδη μπει στο στόχαστρο των συναδέλφων της, της αριστεράς, και του παράνομου τύπου, όχι απαραίτητα με αυτή τη σειρά. Ποιοί όμως ήταν οι λόγοι; Ίσως έφταιγε ότι επαναπροσλήφθηκε με υψηλότερο μισθό, ίσως γιατί συναναστρεφόταν κατ' ιδίαν Γερμανούς Αξιωματικούς και τον Ιωάννη Ράλλη, ίσως γιατί διεκδίκησε για τον εαυτό της καλύτερο μισθό και όχι και για τους συναδέλφους της ή επειδή δεν κατάφερε να σώσει τη Βάσω Αργυρίου, τη μοδίστρα του Εθνικού, από το εκτελεστικό απόσπασμα. Οι λόγοι λειτουργούν σωρευτικά και η στάση της Παπαδάκη επιδεινώνει το κλίμα οργής που καλλιεργείται. Ο Θόδωρος Κρίτας υποστηρίζει πως η κατοχική της συμπεριφορά είναι απόρροια της ταπείνωσης που ένιωσε στο Λονδίνο από την Παξινού. Αυτό την οδήγησε να αναζητήσει υποστήριξη από ένα ισχυρό πρόσωπο του θεάτρου και την βρήκε στο πρόσωπο του Πρωθυπουργού Ι. Ράλλη.²⁶⁶ Αυτή η στήριξη όμως θα αποβεί μοιραία για την ίδια.

Τέλη του 1943 ανεβαίνει η *Εκάβη* και μερικοί ηθοποιοί αποφασίζουν κατά τη διάρκεια της παράστασης να εκφράσουν με παραστατικό τρόπο τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης, μπροστά στο κοινό του Εθνικού όπου ανάμεσά του βρίσκονταν και Γερμανοί. Ο Καραντινός και η διεύθυνση είχαν συστήσει στις κοπέλες του Χορού, όταν αισθάνονται να τις εγκαταλείπουν οι δυνάμεις τους εξαιτίας της πείνας, να αποχωρούν διακριτικά στα παρασκήνια.²⁶⁷ Ωστόσο οι νεαροί ΕΑΜίτες ηθοποιοί Νίκος Τζόγιας, Ασπασία Παπαθανασίου, Αλέκα Παϊζη και Λούλα Ιωαννίδου, αποφάσισαν να διαμαρτυρηθούν επί σκηνής. Έτσι η Παϊζη υποκρίνεται ότι λιποθυμάει τη στιγμή του θρήνου της Εκάβης, προκαλώντας αναστάτωση. «Ήταν τέτοιο το αίσθημα του κινδύνου, της ευθύνης, που εξαιτίας της αυθυποβολής αυτής, όντως αρρώστησα»

²⁶⁴ Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 70η, 04/09/1944.

²⁶⁵ Ο.π.

²⁶⁶ Θόδωρος Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, σ.125.

²⁶⁷ Καγγελάρη Δήμητρα, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, σ.140.

θυμάται η ηθοποιός.²⁶⁸ Ο Μαρσάν γι' αυτό το περιστατικό θα γράψει πως η λιποθυμία «δήθεν από εξάντληση και πείνα» ήταν απλώς ένα κόλπο κι ένα προμελετημένο σχέδιο για να μποϋκοτάρουν την Παπαδάκη.²⁶⁹ Αυτή πάντως την άποψη, υιοθετούν και οι δύο θεατρικοί συγγραφείς των έργων που εξετάζονται παρακάτω.

Με τον καινούργιο χρόνο, οι ηθοποιοί των οποίων οι βιοτικές συνθήκες χειροτέρευσαν, όπως και των υπολοίπων Ελλήνων, αποφάσισαν να προβούν σε απεργία, αφού τα αιτήματα τους για βελτίωση των οικονομικών εισφορών τους δεν εισακούστηκαν.²⁷⁰ Η απεργία αυτή, όχι μόνο κρίθηκε κρίσιμη για το Εθνικό και τους ίδιους τους ηθοποιούς αλλά συνδέθηκε αρνητικά και με την Παπαδάκη. Ο Ράλλης προχώρησε στη θέσπιση ενός σκληρού νόμου, σύμφωνα με τον οποίο, αναστάλθηκε η λειτουργία του Εθνικού για τρεις μήνες,²⁷¹ οι συμβάσεις των ηθοποιών καταγγέλθηκαν και επιπλέον απαγορευόταν να προσφύγουν στα δικαστήρια. Ταυτόχρονα συνελήφθησαν ως πρωτεργάτες οι Πέλος Κατσέλης, Γιώργος Γληνός και Γιάννης Βεάκης.²⁷²

Ο Συναδινός πιστεύει πως ανάμεσα στους ηθοποιούς του Εθνικού βρίσκεται ένας «Ιούδας» και αποτυπώνει τις σκέψεις του ως εξής: «[...] Δυστυχώς, ανάμεσα στο προσωπικό που απήργησε βρέθηκε ο Ιούδας, που έσπευσε να πληροφορήσει τον Ράλλη, πως το κίνημα των ηθοποιών στρέφεται ενάντιά του κι ότι πρωταίτιοι της κίνησης αυτής ήταν οι Γ. Γληνός, Ι. Βεάκης, Π. Κατσέλης. [...]» Η στάση του Ράλλη, θα συμπληρώσει, πως καθοριζόταν «ανάλογα με τις πληροφορίες που του μεταφέρανε οι καταδότες του, ή απηχούσαν οι γνώμες της Ελένης Παπαδάκη. Την άτυχη καλλιτέχνίδα, που βρέθηκαν εγκληματικά χέρια να της στερήσουν την ζωή, την κάλεσα σπίτι μου και της μίλησα με αγάπη κι ενδιαφέρον, ώρες ολόκληρες, λέγοντας της, πως η συμπεριφορά της απέναντι στους συναδέλφους της κι ο ρόλος που έπαιζε δίπλα στον Ι. Ράλλη δεν συμβιβαζότανε με την καλλιτεχνικήν της ιδιότητα και το πλουσιώτατο ταλέντο της. Μ' άκουσε με προσοχή και μ' ευχαρίστησε για τις «πατρικές» όπως μου 'πε συμβουλές που της έδωσα. –Κανείς δεν μου μίλησε, όπως 'σεις σήμερα. Σας ευχαριστώ.- Δυστυχώς δεν μ' άκουσε...».²⁷³ Ο παράνομος Τύπος δημοσιεύει για το κλείσιμο του Εθνικού πως υπαίτια ήταν η Παπαδάκη. Η εφημερίδα *Η Μάχη* δημοσιεύει πως ο Ράλλης πέταξε στον δρόμο τους ηθοποιούς

²⁶⁸ Καγγελάρη Δήμητρα, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, σ.140.

²⁶⁹ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.370.

²⁷⁰ Αρχείο Θ. Ν. Συναδινού, [Φ.1.2 «Μαρτυρίες»].

²⁷¹ Ο.π.

²⁷² Μιχαλόπουλος, «Οι διοικητικοί μετασχηματισμοί, η μισθολογική κλίμακα και η καλλιτεχνική ιεραρχία στο Εθνικό Θέατρο της Κατοχής», σ.105.

²⁷³ Αρχείο Θ. Ν. Συναδινού, [Φ.1.2 «Μαρτυρίες»].

που λιποθυμούσαν από την πείνα επί σκηνής, γιατί αυτό απαιτούσε το καπρίτσιο της Παπαδάκη: «Ο Ράλλης τραβιέται απ' τη μύτη, μέχρι του σημείου να διατάξη τη σύλληψη του σκηνοθέτη και δύο ηθοποιών του “Εθνικού”. Δεν δέχεται καμιά παρέμβαση, ούτε καν των Γερμανών αφεντάδων του που προσφέρθηκαν να τροφοδοτήσουν το προσωπικό για να μη διακοπή η λειτουργία του ιδρύματος. Διαδίδει ότι όλοι εκεί μέσα ήταν κομμουνιστάι και ότι αυτός θα το αναμορφώσει όπως πρέπει, δηλαδή όπως αρέσει στη Δ/δα Παπαδάκη[...]».²⁷⁴

Αντίστοιχα το *Ελληνικόν Αίμα* θα γράψει πως ο λόγος που ο Ράλλης έκλεισε το Εθνικό ήταν για να εκδικηθεί την Παπαδάκη: «Όπως θα πληροφορήθηκαν οι Έλληνες από σχετική ανακοίνωση, δημοσιευθείσαν στις ελληνόφωνες αθηναϊκές εφημερίδες, διά νόμου της ψευτοκυβέρνησης Ράλλη ανεστάλη η λειτουργία του εθνικού θεάτρου. Το “γιατί” όμως δεν το ανέγραψαν τα γερμανοκουσιλγικά όργανα. Γιατί ο γόης Γιάννης Ράλλης “τα χάλασε” με τη γόησα Ελένη Παπαδάκη. Και για να την εκδικηθεί διέλυσε το θέατρό της! Οχι παίζουμε...».²⁷⁵

Τα δημοσιεύματα για τη σχέση της Παπαδάκη με τον πρωθυπουργό στον παράνομο Τύπο πλήθαιναν και είχε κυκλοφορήσει η είδηση πως ο Ράλλης σκόπευε ν' αλλάξει τη νομοθεσία ώστε να μπορεί να κάνει και τέταρτο γάμο, με την Παπαδάκη αυτή τη φορά. Επιπλέον έγραφαν πως της είχε κάνει δώρο μια πλατινένια ζώνη,²⁷⁶ τη στιγμή που ο ελληνικός λαός υπέφερε από την πείνα και τις κακουχίες.²⁷⁷

Η συμπεριφορά της Ελένης Παπαδάκη θεωρήθηκε πρωτίστως προκλητική και δευτερευόντως προδοτική. Πολλές φορές οι ηθοποιοί έβλεπαν να σταματάει έξω από το θέατρο το αυτοκίνητο ενός Γερμανού αξιωματικού και η Παπαδάκη να κατεβαίνει με λουλούδια στο χέρι. Διέσχιζε τους διαδρόμους του θεάτρου, με «τα γουναρικά και τα κοσμήματά», τη στιγμή που άλλοι πεινασμένοι ηθοποιοί είχαν στηθεί στην ουρά για το συσσίτιο. Επίσης προκλητική ήταν κι

²⁷⁴ «Γιατί έκλεισε το Εθν. Θέατρο. Ηρωδιάς μαίνεται», *Η Μάχη* (Εθνικής Δράσεως), 11/3/1944, βλ. Μιχαλόπουλος, «Οι διοικητικοί μετασχηματισμοί, η μισθολογική κλίμακα και η καλλιτεχνική ιεραρχία στο Εθνικό Θέατρο της Κατοχής», σ.105.

²⁷⁵ *Ελληνικόν Αίμα*, 15/03/1944, σ.3, βλ. Κωστόπουλος, «*Η Αγία Ελένη, της Εθνικοφροσύνης*», Εφσυν.

²⁷⁶ *Ελληνικόν Αίμα*, 15/10/1943, σ.4: «Η “ψευδοκυβέρνησις” των Αθηνών δεν λαμβάνει κανένα μέτρο αντιμετώπισης της ακρίβειας και προστασίας του λαού, περιοριζόμενη στην χρηματιστηριακή της κερδοσκοπία και στους έρωτες του προέδρου της Γιάννη Ράλλη προς γνωστήν ομοφυλόφιλον πρωταγωνίστριαν του θεάτρου. Ας σημειωθεί ότι ο Ράλλης, κερδοσκοπήσας στο χρηματιστήριο, edώρησε στον γεροντικό του έρωτα μια ζώνη από πλατίνα αξίας εκατοντάδων εκατομμυρίων. Έτσι, ενώ ο λαός πεθαίνει από την πείνα, ο πρώην τρακαδόρος “πρωθυπουργός” παριστάνει τον γενναιόδωρο εραστή», βλ. Κωστόπουλος, «*Η Αγία Ελένη, της Εθνικοφροσύνης*».

²⁷⁷ *Ελληνικόν Αίμα*, 6/12/1943, σ.3: «Στους ημικοσμικούς και υποκοσμικούς κύκλους διεδόθη τις τελευταίες μέρες ότι ο Γιάννης Ράλλης κατόρθωσε -δημοσιεύων ειδικό νόμο- να τελέση τον τέταρτο γάμο του, νυμφευθείς την Ελένη Παπαδάκη. Η πληροφορία δεν είναι ακριβής. Απλώς, όπως ήδη γράψαμε, ο σχετικός νόμος είναι στα “σκαριά” – αφορά δε μόνο τέταρτο πολιτικό, και όχι κι εκκλησιαστικό γάμο», βλ. Κωστόπουλος, «*Η Αγία Ελένη, της Εθνικοφροσύνης*».

όταν την είδαν στου Zonar's, όπως αναφέρει η Ολυμπία Παπαδουκά, να κάθεται μ' έναν Γερμανό αξιωματικό και έξω να κυκλοφορούν πεινασμένα παιδιά.²⁷⁸ Δεν ήταν όμως η μόνη ηθοποιός του Εθνικού που συναναστρεφόταν Γερμανούς, η διαφορά όμως είναι πως ήταν προσωπική της επιλογή να συνδέεται μαζί τους, καθώς θαύμαζε τη γερμανική κουλτούρα και όπως υποστηρίζει ο Μαρσάν συναναστρεφόταν μόνο τους καλλιεργημένους Γερμανούς.²⁷⁹ Συνδεόταν όμως στενά και με τον Ιωάννη Ράλλη, όπου είχαν κοινές δημόσιες εμφανίσεις και της παραχωρούσε κι αυτός το υπηρεσιακό του αυτοκίνητο για να μεταβαίνει στο Εθνικό.²⁸⁰ Ο Μαρσάν περιγράφει εκτενώς τη σχέση της Παπαδάκη με τον Ράλλη, τις δημόσιες συναντήσεις τους και τα τηλεφωνήματα της Παπαδάκη στο σπίτι του αργά το βράδυ, μια σχέση που όπως διατείνεται δεν ήταν ερωτική αλλά στηριζόταν στην αμοιβαία εκτίμηση και τον πλούτο γνώσεων που διέθετε ο Ράλλης και ενδεχομένως να γοήτευε την Παπαδάκη και θα συμπληρώσει ο βιογράφος σε μια ανάγκη ίσως να δικαιολογήσει την Παπαδάκη, πως οι φήμες που κυκλοφόρησαν ότι ήταν ερωμένη του δεν ήταν άλλο από λασπολογία και συκοφάντηση.²⁸¹

Σήμερα αμφισβητείται από πολλούς το γεγονός ότι ήταν καταδότρια, από την άλλη όμως οι συνάδελφοί της, δεν μπόρεσαν ούτε να δικαιολογήσουν κι ούτε να συγχωρέσουν τις στενές σχέσεις της με τον Ράλλη και με τους Γερμανούς. Ο Άλκης Θρύλος, στο άρθρο που υπογράφει για τον θάνατο της Παπαδάκη, ανάμεσα στα άκρως επαινετικά λόγια γι' αυτήν και το ταλέντο της, δεν θα αποφύγει να σχολιάσει πως σε ώρες κρίσιμες για το έθνος ο κάθε άνθρωπος και ειδικά ένας πνευματικός άνθρωπος και καλλιτέχνης έχει υποχρέωση να σταθεί πλάι στο Έθνος του.²⁸²

Η Παπαδάκη από την άλλη πλευρά βοήθησε αρκετούς συλληφθέντες ώστε να απελευθερωθούν. Δεν κατόρθωσε όμως να σώσει από την εκτέλεση τη μοδίστρα του Εθνικού Βάσω Αργυρίου, την οποία την είχαν συλλάβει εξαιτίας της αντιστασιακής δράσης των υιών της και ούτε αυτό μπόρεσαν οι υπόλοιποι συνάδελφοι να συγχωρήσουν ούτε σ' εκείνη ούτε φυσικά και στον Πρόεδρο του Εθνικού Ι. Ράλλη.²⁸³

²⁷⁸ Ολυμπία Παπαδουκά, «Όχι δεν την έφαγαν οι συνάδελφοί της», *Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, σ.24.

²⁷⁹ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.288.

²⁸⁰ Στο ίδιο, σσ.286-287.

²⁸¹ Ο.π.

²⁸² Θρύλος, «Ελένη Παπαδάκη», *Νέα Εστία*, τευχ.419-420, Δεκέμβριος 1944, σ.940.

²⁸³ Στον επικήδειο της ειπώθηκε «άμα σ' έπιασαν υπήρχαν μέσα στο Εθνικό Θέατρο πρόσωπα ισχυρά και από το καλλιτεχνικό προσωπικό και το διοικητικό που θα μπορούσαν μ' ένα τους νεύμα να σ' ελευθερώσουν, μια που δεν είχες και κανένα επιβαρυντικό παρά μόνο την αγάπη για τα παιδιά σου. Όμως αυτό το βρήκαν έγκλημα και σ'

Ποιό από όλα τα γεγονότα άραγε πυροδότησε το μίσος και το μένος απέναντι της ώστε να την διαγράψουν από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών; Ήταν άραγε, όπως διατυπώνει ο Μαρσάν μόνο αισθήματα πολύχρονης ζήλιας και φθόνου;²⁸⁴ Στις 20 Οκτωβρίου του 1944, λίγες μέρες μετά την απελευθέρωση από τους Γερμανούς, η συνέλευση του Σ.Ε.Η. είχε ως θέμα τη διαγραφή ηθοποιών που πρόδωσαν τον Ιερό Αγώνα των Ελλήνων και προτάθηκε, ανάμεσα σε άλλους δεκαπέντε και η Ελένη Παπαδάκη. Εκείνη αντέδρασε στέλνοντας μια επιστολή διαμαρτυρίας προς το Σ.Ε.Η. και τον Υπουργό Παιδείας, ζητώντας ουσιαστικά να τις κοινοποιηθούν οι αποδείξεις ή οι μαρτυρίες για τη διατεινόμενη προδοτική της στάση την περίοδο της Κατοχής.²⁸⁵ Ένα μήνα μετά συγκαλείται η Γενική Συνέλευση του Σ.Ε.Η. στην οποία επικυρώθηκε η διαγραφή της και λίγες μέρες αργότερα η Γενική Συνέλευση κάλεσε σε απολογία τους διαγραφέντες.²⁸⁶ Ωστόσο η Παπαδάκη αρνήθηκε να παρευρεθεί κι αντ' αυτού έστειλε πάλι μια επιστολή με την παράκληση να διαβαστεί αλλά αυτό δεν έγινε. Ωστόσο παρακολούθησε κρυμμένη στο γραφείο του ιδιοκτήτη του θεάτρου Διονύσια την όλη συνέλευση, μαζί με την Αιμιλία Καραβία και τον Σαμ Μπάντερμπουργκ.²⁸⁷ Το γιατί δεν παρουσιάστηκε αυτοπροσώπως στη Γενική Συνέλευση, δεν είναι ολότελα κατανοητό. Διαβάζοντας την επιστολή που απέστειλε διακρίνουμε καθαρά πως εμπιστεύεται άλλους, εκτός τον εαυτό της, για να μιλήσουν και να επιβεβαιώσουν το ήθος της.

Στην επιστολή έγραφε: «Κύριε Πρόεδρε, Λυπούμαι διότι δεν μου είναι επιτετραμμένον να παρουσιασθώ ενώπιον της Συνελεύσεως διά ν' απολογηθώ επί των κατηγοριών [...] Κατά πόσον η όλη στάσις μου κατά το διάστημα της κατοχής υπήρξε "αντεθνική, αντισυναδελφική, εγωιστική και απρεπής", δύνανται καλλίτερον από εμέ να διαφωτίσουν την Συνέλευσιν πολλοί εκλεκτοί συνάδελφοι [...] Θέλω να πιστεύω ότι όλοι γνωρίζουν ότι προ παντός άλλον καθήκοντος έθετα πάντοτε υψηλά ιδία την προς συναδέλφους οφειλομένην εκτίμησιν, συμπάθειαν και σεβασμόν. Δια τούτο οι μεν αν θέλουν ας ομιλήσουν οι δε ας σκεφθούν και πάλιν. [...] Οπωσδήποτε η Συνέλευσις υμών ας αποφασίση ό,τι νομίζει».²⁸⁸

Μετά το τέλος της Κατοχής, πολλά σωματεία είχαν προβεί σε καταγγελίες συναδέλφων τους για δωσιλογισμό ή συνεργασία με τους Γερμανούς, σύμφωνα την πρωθυπουργική εντολή, όπου

επιτροπή που παρουσιάστηκε στον ισχυρότερο του Θεάτρου, έδωσαν τούτη την απάντηση: "Αφού δεν μαρτυράει τα παιδιά της", βλ. Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.322.

²⁸⁴ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.328.

²⁸⁵ Στο ίδιο, σσ 329-330.

²⁸⁶ Στο ίδιο, σσ. 331-332.

²⁸⁷ Στο ίδιο, σ.333.

²⁸⁸ Στο ίδιο, σ.334.

προάγονταν οι επίσημες καταγγελίες για προδότες, συνεργάτες και δωσίλογους, στον αρμόδιο εισαγγελέα. Κάτι αντίστοιχο για παράδειγμα έπραξε και ο κλάδος των μηχανικών και το σωματείο των συντακτών.²⁸⁹ Ωστόσο δεν έλλειψε το φαινόμενο της αυτοδικίας. Μετά την απελευθέρωση η κατάσταση κλιμακωνόταν όλο και περισσότερο, ώσπου τον Δεκέμβρη του 1944 κορυφώθηκε. Η πόλη της Αθήνας κατακερματίστηκε σε αντίπαλες ζώνες ελέγχου, από το ΕΑΜ και από κυβερνητικές και βρετανικές δυνάμεις, αντίστοιχα,²⁹⁰ όπου σύντομα μετατράπηκαν σε εμπόλεμες ζώνες. Οι κυβερνητικές και βρετανικές υπηρεσίες ασφαλείας προχωρούσαν σε συλλήψεις κομμουνιστών και μελών του ΕΑΜ και αντίστοιχα το ΕΑΜ και η ΟΠΛΑ (Οργάνωση Περιφρούρησης Λαϊκού Αγώνα) συλλάμβανε συνεργάτες Γερμανών και Βρετανών ως δωσίλογους ή προδότες.²⁹¹ Οι συλληφθέντες πέρασαν από «λαϊκά δικαστήρια» και συνέχεια πολλοί από αυτούς εκτελέστηκαν.²⁹²

Η Ελένη Παπαδάκη, συνελήφθη και δολοφονήθηκε στις 21 Δεκεμβρίου 1944 από την ΟΠΛΑ. Η σύλληψη της έγινε στο σπίτι του Δημήτρη Μυράτ και μέχρι σήμερα δεν έχει αποκαλυφθεί πώς μπήκε η Παπαδάκη στη λίστα της ΟΠΛΑ. Υπάρχουν μόνο ερμηνείες και εικασίες οι οποίες προβάλλονται χρωματισμένες από το ιδεολογικό υπόβαθρο της δεξιάς και της αριστεράς αντίστοιχα. Το όνομα της και η δολοφονία της διχάζει μέχρι σήμερα τη δεξιά και αριστερά. Τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια η Δεξιά σε προεκλογικές περιόδους, δημοσίευε τη φωτογραφία της δολοφονημένης ηθοποιού, της οποίας το σώμα είχε κακοποιηθεί εκ των υστέρων²⁹³ και συνοδευόταν με τη φράση «μη με ξεχάσεις».²⁹⁴ Ο Νίκος Ζαχαριάδης ωστόσο καταδίκασε αυτό το γεγονός και ο εκτελεστής της τιμωρήθηκε από το ίδιο το κόμμα με δημόσια εκτέλεση.²⁹⁵ Στην κηδεία της ο Αλέξης Σολομός θα πει τα εξής: «[...] Χρειάζεται να φανούμε

²⁸⁹ Στην εφημερίδα *Ελευθερία* στο άρθρο που τιτλοφορείται «Κάθαρσις» και αναφέρεται στις συλλήψεις των συνεργατών των Γερμανών γράφει: «Αι χθεσιναί ανακοινώσεις περί συλλήψεων πολλών πρακτόρων [...] ικανοποιεί πλήρως το λαϊκόν αίσθημα. Η δημοσίευσης επίσης πλήρους καταλόγου των μηχανικών και άλλων τεχνικών που ηργάσθησαν δια λογαριασμόν του εχθρού θα βοηθήσει εις την ταχείαν εκκαθάρισιν της χώρας [...] Εάν όλοι οι κλάδοι φροντίσουν να υποδείξουν μόνοι των τους κακούς συναδέλφους η κάθαρσις θα είναι πλήρως και ταχεία. Η Ένωσις των Συντακτών έδωσε πρώτη το παράδειγμα [...]» βλ. «Κάθαρσις», *Ελευθερία*, 21/10/1944.

²⁹⁰ Βόγλης, *Η Αδύνατη Επανάσταση*, σ.79.

²⁹¹ Στο ίδιο, σ.82.

²⁹² Ο.π.

²⁹³ Έλενα Σταματοπούλου, *Το Νεοελληνικό Θέατρο στα Μεταπολεμικά Χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2017, σ.20.

²⁹⁴ Εκπομπή «Παρασκήνιο», ΕΡΤ Αρχείο, <https://archive.ert.gr/6645/>, [15.2.2021].

²⁹⁵ Από την εισήγηση του Νίκου Ζαχαριάδη στη 12η Ολομέλεια της ΚΕ του ΚΚΕ το 1945: «Μα μια που το ΚΚΕ δεν έδωσε τέτοια γραμμή και αυτούς που έκαναν υπερβασίες και τις υπερβασίες τις ίδιες τις απεκήρυξε και τις αποκηρύσσει, δε δημιουργείται ζήτημα ηθικής τάξης για το ΚΚΕ. Γιατί το Κόμμα μας έχει το θάρρος να διακηρύξει ότι τέτοιες περιπτώσεις, όπως του Κορώνη (καθηγητής Πολυτεχνείου), είτε της ηθοποιού Παπαδάκη, δεν μπορούν να

μεγάλοι, να φανούμε τέλειοι, για να μπορέσουμε ν' αναστήσουμε το Θέατρο μέσα στη Ρωμιοσύνη- για να μπορέσουμε να ονομαστούμε, χωρίς τύψεις, συνάδελφοι της Ελένης Παπαδάκη... Άλλο ας μην πούμε. Ποιος ο λόγος ν' ακουστεί κι εδώ εκείνο που όλοι ξέρουν: πως με τον θάνατο της Παπαδάκη, χάσαμε ένα απ' τα πιο τρανά κι απ' τα πιο σπάνια καυχήματα της ελληνικής σκηνής- πως χάσαμε έναν καλό φίλο κι έναν ωραίο άνθρωπο. [...]».²⁹⁶

Η Παπαδάκη μπορεί να βοήθησε με την παρέμβασή της αρκετούς συλληφθέντες να ελευθερωθούν, αλλά φαίνεται πως ακόμα και στις αντίξοες αυτές συνθήκες του πολέμου έμενε αποστασιοποιημένη από τους συναδέλφους της και δεν κατόρθωσε να σώσει τον ίδιο της τον εαυτό. Εκτός από τη στενή σχέση που διατηρούσε με τον Ράλλη και με Γερμανούς κατακτητές, έμοιαζε στη διάρκεια της Κατοχής να ενδιαφέρεται περισσότερο για τη δική της μισθολογική υπεροχή, την οποία διεκδίκησε με κάθε τρόπο έναντι των υπολοίπων. Θα μπορούσε εκμεταλλευόμενη των γνωριμιών της να αγωνιστεί προς το συνολικό όφελος των συναδέλφων της για τη βελτίωση των συνθηκών και των μισθολογικών εισφορών τους; Ίσως αυτός να ήταν ένας από τους λόγους για τους οποίους κρίθηκε εκτός από προδότρια και αντισυναδελφική. Μέχρι τέλους πάντως η ίδια πίστευε ακράδαντα πως δεν έπραξε τίποτα επιλήψιμο και από τις τελευταίες επιστολές που απέστειλε μπορούμε να υποθέσουμε πως όχι μόνο είχε άγνοια κινδύνου αλλά είχε ίσως και κάποια αφέλεια γιατί ίσως να θεωρούσε πως το κράτος, οι θεσμοί, οι άνθρωποι λειτουργούσαν όπως σε συνθήκες ειρήνης και όχι πολέμου.

Τα παραπάνω γεγονότα αποτυπώνονται και στα δύο θεατρικά έργα που θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Και οι δύο συγγραφείς, ο καθένας με τον δικό του τρόπο γραφής θα εντάξει τον ανταγωνισμό της με τους Παξινού-Μινωτή, τις λιποθυμίες των ηθοποιών κατά τη διάρκεια των παραστάσεων στην *Εκάβη*, τη διαγραφή της από τον Σ.Ε.Η., τις φήμες για την ερωτική της σχέση με τον Ράλλη, τη σύλληψη της στο σπίτι του Μυράτ και θ' αφήσουν να εννοηθεί πως έχει διαπραχθεί μια άδικη κρίση προς αυτή. Ο Μάνος Καρατζογιάννης επιλέγει να κλείσει το έργο του με τα λόγια του Αλέξη Σολωμού και η Ιρένε Μαραντέι θα εντάξει την καταδικαστική δήλωση του Ζαχαριάδη.

βρουν δικαίωση και πρέπει να καταδικαστούν ανοιχτά»), βλ. Κώστας Σκολαρίκος, «Για τη δολοφονία της Ελένης Παπαδάκη», *Ριζοσπάστης*, 18/12/2016, <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=9165491>, [10/10/2021].

²⁹⁶ Αλέξης Σολωμός, «Χάσαμε το καύχημα της ελληνικής σκηνής», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, 09/3/2003, σ.29.

Μέρος Δεύτερο.

4. Η πρόσληψη της Ελένης Παπαδάκης σε δύο σύγχρονα θεατρικά έργα.

Το 2016, η Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, με πρωτοβουλία των καλλιτεχνικών διευθυντών της, Πρόδρομο Τσινικόρη και Ανέστη Αζά, διοργανώνει ένα θεματικό φεστιβάλ για τον Εμφύλιο Πόλεμο στην Ελλάδα, με αφορμή τη συμπλήρωση εβδομήντα χρόνων από την έναρξη του. Οι διευθυντές εμπνέονται την ιδέα αυτού του φεστιβάλ με αφορμή ένα αντίστοιχο αφιέρωμα στο Βερολίνο για τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και ως αποτέλεσμα το Εθνικό κάνει ανοιχτή πρόσκληση σε νέους δημιουργούς και θεατρικές ομάδες, για να καταθέσουν νέα έργα. Το φεστιβάλ διεξήχθη από 30/3 έως 03/4/2016.²⁹⁷ Οι καλλιτεχνικοί διευθυντές, αναφέρουν ότι με αυτή την πρωτοβουλία δίνεται αφορμή για αναστοχασμό, που αφορά μια σημαντική περίοδο της ελληνικής ιστορίας όπως ο Εμφύλιος, η οποία δεν διδάσκεται στα σχολεία. Ταυτόχρονα, δηλώνουν, ότι δίνεται χώρος για το πολιτικό θέατρο να πραγματευτεί ακόμα και θέματα ταμπού, δημιουργώντας έτσι ένα πεδίο έρευνας, σύμφωνα με το οποίο μια πειραματική σκηνή οφείλει να δουλεύει.²⁹⁸

Στο πλαίσιο αυτού του φεστιβάλ, συμμετέχει μεταξύ άλλων και ο Μάνος Καρατζογιάννης με το έργο του *Για την Ελένη*, όπου επανατοποθετεί την Ελένη Παπαδάκη, ως δραματικό πρόσωπο ξανά στη σκηνή του θεάτρου και όχι συμπτωματικά στη σκηνή του Εθνικού. Αυτό είναι το πρώτο θεατρικό έργο που γράφεται για την Παπαδάκη, ενώ λίγα χρόνια αργότερα, το 2022, θα έχουμε ένα δεύτερο θεατρικό έργο, με τον αυτοαναφορικό τίτλο, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, της Ιρένε Μαραντέι, το οποίο θα εγκαινιάσει τη θεατρική σεζόν του Θεάτρου Ανεμώννα στη Λευκωσία.²⁹⁹ Το 2021, το έργο του Καρατζογιάννη θα παιχτεί στη Λευκωσία από κυπριακή παραγωγή, σε σκηνοθεσία Άγι Παΐκου με πρωταγωνίστρια τη Φανή Πέτσα.³⁰⁰ Αυτό που δεν

²⁹⁷ «Θεματικό Φεστιβάλ στην Πειραματική Σκηνή Υποβολή προτάσεων θεατρικών έργων με θέμα τον Ελληνικό Εμφύλιο», *Εθνικό Θέατρο*, 13.10.2015. <https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1742> [04/07/2021].

²⁹⁸ Μαρία Κρύου, «Πρόδρομος Τσινικόρης: “Δεν κάνουμε προπαγάνδα, κάνουμε θέατρο”», *Αθηνόραμα*, 31/03/2016, https://www.athinorama.gr/theatre/2513276/prodromos_tsinikoris_den_kanoume_propaganda_kanoume_theatro/ [4/7/2021].

²⁹⁹ «Εγώ η Ελένη Παπαδάκη: Η Ζωή της Εμβληματικής ηθοποιού από το Θέατρο Ανεμώννα», *CheckinCyprus*, 22/01/2022, <https://www.checkincyprus.com/article/57569/ego-e-elene-papadake-e-zoe-tes-embematikes-ethoroiou-apo-to-theatro-anemona/> [02/5/2022].

³⁰⁰ Απόστολος Κουρουπάκης, «Το αποτέλεσμα μιας άρρωστης εποχής», *Η Καθημερινή Κύπρου*, 21/6/2021, <https://www.kathimerini.com.cy/gr/politismos/theatro-xoros/to-apotelesma-mias-arrostis-epoxis> [11/10/2022].

γνωρίζουμε είναι αν η εν λόγω παράσταση περιήλθε σε γνώση του κύπριου σκηνοθέτη Ανδρέα Τηλεμάχου και αν αντίστοιχα οι δύο παραστάσεις βρίσκονταν σε συνομιλία η μία με την άλλη.

Τα δύο προαναφερθέντα έργα, προϋποθέτουν μελέτη και εν μέρει ιστορική τεκμηρίωση, δεδομένου ότι καταπιάνονται με ένα υπαρκτό πρόσωπο, το οποίο εντάσσεται σε ιστορικά γεγονότα.³⁰¹ Έτσι ο θεατρικός συγγραφέας οφείλει τόσο στο κοινό του όσο και στο θέμα του, να μην παραλείπει την αλήθεια των γεγονότων καθώς αυτά μπορεί να είναι ήδη γνωστά στους θεατές.³⁰² Ωστόσο η ιστορικότητα που τα διέπει δεν αποκλείει τη μυθοπλασία καθώς η διαφορά του ιστορικού από τον ποιητή, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι πως ο ιστορικός αποδίδει τα γεγονότα όπως έχουν γίνει, ενώ ο ποιητής τα αφηγείται όπως θα μπορούσαν να γίνουν. Επομένως στα δύο αυτά έργα, όπου η Παπαδάκη γίνεται το κεντρικό θεατρικό πρόσωπο, οι συγγραφείς, αντλώντας υλικό από αρχεία, δημοσιεύματα, βιογραφίες και ιστορικά γεγονότα θα φωτίσουν τη διεργασία των αποφάσεων της ηρωίδας τους και θα αναδείξουν τα πάθη, τις ευαισθησίες και τα λάθη τα οποία θα την οδηγήσουν είτε στην πτώση είτε στη δικαίωση.

Η ενότητα αυτή στοχεύει στη δραματολογική ανάλυση των δύο θεατρικών έργων, την κατά το δυνατόν αποτύπωση των παραστάσεων καθώς και την πρόσληψη τους από κοινό και κριτικές. Στο θέατρο έχουμε συχνά την αναπαράσταση της ζωής ιστορικών προσώπων, όπως και καλλιτεχνών. Είναι όμως η πρώτη φορά που έχουμε δύο θεατρικά έργα με κεντρικό πρόσωπο την Ελένη Παπαδάκη, η οποία έχει παραμείνει στη συλλογική μνήμη ως ένα πρόσωπο άμεσα συνδεδεμένο με την πιο μελανή ιστορική περίοδο του τόπου μας, κι αυτό κυρίως εξαιτίας της δολοφονίας της αλλά και του τρόπου, με τον οποίο η ίδια συνδέθηκε με πρόσωπα και καταστάσεις της Κατοχής. Ενδιαφέρον λοιπόν παρουσιάζει η πρόσληψη των έργων από τις νεότερες γενιές, οι οποίες είναι πολύ πιθανόν να μην γνωρίζουν ούτε την Ελένη Παπαδάκη ούτε όμως και την περίοδο του Εμφυλίου.

Το ερώτημα που εγείρεται αρχικά είναι αν οι παραστατικές τέχνες εν γένει και κατ' επέκταση τα δύο συγκεκριμένα έργα μπορούν να συμβάλλουν στη διατήρηση ή διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης. Η χρονική απόσταση των έργων αυτών από τα γεγονότα του Εμφυλίου, τα καθιστά δυνάμει αποδεκτά βάσει της δραματοουργίας τους και όχι βάσει της θεματολογίας τους. Για παράδειγμα τα ιστορικά δράματα του Σαίξπηρ, που παίζονται ανά τον κόσμο ξανά και

³⁰¹ Ζωή Βερβεροπούλου, «Βιογραφίες στη σκηνή. Θεωρητικό πλαίσιο και μηχανισμοί», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής* (Αθήνα, 26-30.01.2011), Γωγώ Βαρζελιώτη (επιμ.), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Εκδόσεις a4_artdesign, Αθήνα 2014, σ.761.

³⁰² Niloufer Harben *Twentieth-century English History Plays: From Shaw to Bond*, Barnes & Noble Books Totowa, New Jersey, 1988, p.19,
https://books.google.gr/books?id=_7zj21PcB4EC&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false.

ξανά, ο σύγχρονος θεατής θα τα ερμηνεύσει σύμφωνα με τη δική του εμπειρία και το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παρίστανται.³⁰³ Όταν ένας σύγχρονος θεατής αναγνωρίζει στα έργα προβλήματα της εποχής του τότε πλησιάζει περισσότερο τα ιστορικά πρόσωπα και τη δική τους εποχή.³⁰⁴

Σήμερα που το μοντέλο της παγκοσμιοποίησης κλονίζεται και αναθεωρούνται οι σταθερές του 20ου αιώνα αναφορικά με τα έθνη και τις φυλές, την ελεύθερη μετακίνηση των προσώπων ή τον βίαιο ξεριζωμό πολιτών από εμπόλεμες χώρες, όπου οι ανθρώπινες αξίες δοκιμάζονται, με την ταυτόχρονη άνοδο του ρατσισμού (φυλετικός ή θρησκευτικός)³⁰⁵ και οι εγχώριες συγκρούσεις μετατρέπονται σε εθνικούς πολέμους, με πρόσφατο παράδειγμα την Ουκρανία,³⁰⁶ μπορούν τα δύο αυτά έργα να λειτουργήσουν ως ένας μηχανισμός μνήμης και ίσως «θεραπείας» στο συλλογικό τραύμα του Εμφυλίου; Η δυναμική της ζωντανής υπόστασης του θεάτρου, πώς μπορεί να διαμεσολαβήσει στον σύγχρονο θεατή την ιστορική σύγκρουση και διαμάχη μιας συγκεκριμένης περιόδου (των Δεκεμβριανών της Αθήνας), μέσα από την προσωπική ιστορία της Παπαδάκη. Με άξονα αυτό το ερώτημα η δραματολογική ανάλυση των δύο έργων που επιχειρείται παρακάτω γίνεται μέσω της διερεύνησης των συγκρουσιακών καταστάσεων της ηρωίδας και του κοινωνικοπολιτικού της περιβάλλοντος, σε περίοδο ειρήνης και σε περίοδο πολέμου, όπου η ιστορία ξανά ειπωμένη δημιουργεί μια νέα εμπειρία για τον θεατή.

³⁰³ Γιαν Κοττ, *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, μτφρ.Αλέξανδρος Κοτζιάς, Ηριδανός, Αθήνα 1970, σ.17.

³⁰⁴ Ο.π.

³⁰⁵ Fra, European Union Agency for Fundamental Rights, *Second European Union Minorities and Discrimination*, Bietlot, Belgium 2017, p.13

³⁰⁶ Jeremy Bowen «Ukraine war: 'This is just the beginning, everything is still to come'», BBC News, 24/05/2022, <https://www.bbc.com/news/world-61570444> [10/09/2022].

4.1. Ο Εμφύλιος Πόλεμος, μια «πολιτισμική λήθη»

Ο Εμφύλιος πόλεμος, τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια εκφράστηκε μέσα από μορφές τέχνης, οι οποίες ήταν κυρίως στρατευμένες άρα και το ύφος της τέχνης αντίστοιχο, ενώ οι παρατάξεις ή κάθε μια ξεχωριστά προσπάθησαν να οικειοποιηθούν την έννοια της πατρίδας και του έθνους, της θρησκείας και της λαϊκής παράδοσης.³⁰⁷ Εξαιτίας της αποσιώπησης του Εμφυλίου, οι νεότερες γενιές έχουν συγκεχυμένες πληροφορίες για τα γεγονότα της περιόδου και μόνο πολύ πρόσφατα έχουν δημοσιευτεί ιστορικές μελέτες, οι οποίες είναι απαλλαγμένες από ιδεολογικές αγκυλώσεις και βασίζονται σε σύγχρονες επιστημονικές μεθόδους.³⁰⁸ Φαίνεται πως η κοινωνία μας είναι πλέον πιο ώριμη για να συνδιαλλαγεί με εκείνη την περίοδο της ιστορίας, η οποία απωθήθηκε από τη συλλογική μνήμη, τη διδακτέα ύλη στο σχολείο αλλά και την τέχνη ως ένα βαθμό. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στο φεστιβάλ του Εθνικού, αποστασιοποιημένοι από τα γεγονότα εκείνης της περιόδου, δηλώνουν πως μέσα από τη θεατρική τέχνη και την ιστορική προσέγγιση του Εμφυλίου, στόχος τους είναι η ένωση και όχι ο διχασμός.³⁰⁹

Ορισμένα θεατρικά έργα, τα οποία κατατέθηκαν στα αμέσως επόμενα χρόνια του Εμφυλίου, δεν δικαιώθηκαν σκηνικά τόσο εξαιτίας της θεματολογίας τους όσο και της ιδεολογίας των συγγραφέων. Ο Θεόδωρος Γραμματάς, αναφερόμενος σε συγκεκριμένα μετεμφυλιακά θεατρικά έργα παρατηρεί πως επικράτησε αντί μιας συλλογικής μνήμης μια συλλογική λήθη.³¹⁰

Ο Δεμερτζής αναφέρει πως εσκεμμένα επιβλήθηκε μια πολιτική της «λήθης», από το 1950 έως και το 1967 (το τέλος της εφτάχρονης δικτατορίας), υπό τη διεθνή κομμουνιστική απειλή η οποία «καθίστατο απτή από την πραγματικότητα του Ψυχρού Πολέμου».³¹¹ Επιπλέον εξαιτίας της λογοκρισίας που επιβλήθηκε κατά τη δεκαετία του 1950, απέτρεψε την παραγωγή

³⁰⁷ Αγγέλα Καστρινάκη, *Η Λογοτεχνία στη Δεκαετία 1940-1950*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα, Αθήνα 2015, σ.73.

³⁰⁸ Στάθης Ν. Καλύβας, «Εμφύλιος Πόλεμος (1943-1949): Το τέλος των μύθων και η στροφή προς το μαζικό επίπεδο», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 11 (2003), σ.37, <https://doi.org/10.12681/sas.916>.

³⁰⁹ Ερριέτα Μπελέκου, «Πειραματική Σκηνή – “Θέμα Εμφύλιος”: Βήμα και “φωνή” σε νέους καλλιτέχνες», *CultureNow.gr*, 30.03.2016, <https://bit.ly/3qciNL6>, [4/07/2022].

³¹⁰ Ο Γραμματάς αναφέρεται στους: Αλέξη Δαμιανό, *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*, Νότη Περγιάλη, *Η Αντιγόνη της κατοχής*, Γιώργο Σεβαστίκογλου, *Ο θάνατος του βασιλικού Επιτρόπου* και Βασίλη Ανδρεόπουλο, *Καβαλάρηδες δίχως άλογα*, βλ. Θεόδωρος Γραμματάς, «Ο χρόνος στο θέατρο. Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος» *Theodore Grammatas*, 10.11.2019, <https://bit.ly/3KS5UiU>, [21.06.2022].

³¹¹ Νίκος Δεμερτζής, «Ο ελληνικός Εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28 (2015), σ.88, <https://doi.org/10.12681/sas.821>.

ταινιών που να πραγματεύονται αμιγώς το θέμα του Εμφυλίου πολέμου, ένα είδος τέχνης που διατηρείται στο χρόνο σε αντίθεση με το θέατρο, ενώ τόσο στον δημόσιο λόγο όσο και στην προπαγάνδα της δικτατορικής εφταετίας, οι αναφορές σε αυτόν ήταν περισσότερο έμμεσες παρά ευθείες και πολεμικές.³¹²

Ένας επιπλέον λόγος για την επικράτηση αυτής της «σιωπής», εδράζεται στο ότι η ηττημένη αριστερά αντιμετώπιζε πέρα από έναν φυσικό πόλεμο και έναν συστηματικό ηθικό και ψυχολογικό πόλεμο προκειμένου να αποκηρύξουν τις πολιτικές τους ιδέες αλλά και το ίδιο το Κομμουνιστικό Κόμμα. Μετά το τέλος του εμφυλίου, υπήρχαν άνθρωποι οι οποίοι αφού είχαν υποστεί, βασανισμούς και εξαθλίωση, τόσο φυσικούς όσο και ψυχολογικούς, υποχώρησαν σε δηλώσεις μετάνοιας, γεγονός με το οποίο αρκετοί δεν μπόρεσαν να συμβιβαστούν ενώ άλλοι προχώρησαν και σε αυτοκτονία.³¹³

Η βιωμένη τραυματική εμπειρία, παρατηρεί πάλι ο Δεμερτζής, δεν εξελίχθηκε σε πολιτισμικό τραύμα,³¹⁴ το οποίο οδηγεί στη δημιουργία μιας συλλογικής ταυτότητας και μνήμης, και προκειμένου να καθοριστεί ως τέτοιο και να αναγνωριστεί χρειάζεται χρόνο και διαμεσολάβηση και κοινωνική αναπαράσταση.³¹⁵

Αντίστοιχα ο Victor Turner, μιλώντας για τα «κοινωνικά δράματα», τα οποία εκκινούν τη στιγμή που ανακόπτεται η ειρηνική και ρυθμιζόμενη κοινωνική ζωή και εκφράζουν μια κατάσταση κρίσης, συγκρούσεων ή ανισοτήτων,³¹⁶ υποστηρίζει ότι « [...] «Το κοινωνικό δράμα, είναι η βιωματική μήτρα από την οποία γεννιούνται τα πολλά είδη πολιτισμικής επιτέλεσης, ξεκινώντας από τις επανορθωτικές τελετουργικές και δικανικές διαδικασίες και περιλαμβάνοντας εντέλει την προφορική και τη λογοτεχνική αφήγηση».³¹⁷ Επομένως «τα κοινωνικά δράματα, γεννούν πολιτισμικά πλαίσια και συνεισφέρουν στη «συναινετική αναγνώριση του ρήγματος»».³¹⁸

Ο Ελληνικός Εμφύλιος, ως συνέχεια της Κατοχής η οποία αναμφισβήτητα αποτέλεσε

³¹² Δεμερτζής, «Ο ελληνικός Εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα», σ.88.

³¹³ Στο ίδιο, σσ. 88-89.

³¹⁴ Ως πολιτισμικό τραύμα ορίζει: «[...]Το τραγικό γεγονός βιώθηκε ως ένα διαρκές σοκ που συνοδεύτηκε από μούδιασμα και σιωπή, έναν κοινό αμυντικό μηχανισμό τόσο των συλλογικοτήτων όσο και των ατόμων. Αν αυτό το άθροισμα προσωπικών δεινοπαθειών είχε συζητηθεί φανερά, είχε αναγνωριστεί και σημασιοδοτηθεί στη δημόσια σφαίρα και αν είχε γίνει αντικείμενο ανοικτής αντιπαράθεσης θα καθίστατο περίπτωση "πολιτισμικού τραύματος"», Στο ίδιο, σ.89.

³¹⁵ Κορωνάκη, «Περί πολιτισμικού τραύματος», σ.210.

³¹⁶ Victor Turner, *Από την Τελετουργία στο Θέατρο. Η ανθρώπινη βαρύτητα του Παιχνιδιού*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Ηριδανός, Αθήνα 2015, σσ.188-189.

³¹⁷ Στο ίδιο, σ.161.

³¹⁸ Στο ίδιο, σ.189.

ρήξη στην ομαλή και ειρηνική κοινωνική ζωή, δεν λειτούργησε – τουλάχιστον τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια – ως «μήτρα» πολιτισμικής επιτέλεσης και για αυτό καθυστέρησε η «συναινετική αναγνώριση του ρήγματος».

Το θέατρο ως πολιτιστική και ιστορική απεικόνιση των κοινωνιών, λειτουργεί και ως μέσο καταγραφής των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων αλλά και ως ένα εργαλείο κατανόησης των κοινωνικών λειτουργιών.³¹⁹ Είναι ένας χώρος έκφρασης και πραγμάτωσης της πολιτιστικής μνήμης. Καθώς η εμπειρία του παρόντος στοιχειώνεται από προηγούμενες ιστορίες, η μνήμη μετατρέπεται σε μια δυναμική διαδικασία, που υπόκειται σε διαρκείς τροποποιήσεις, αναλόγως του πλαισίου μέσα στο οποίο ανακαλείται.³²⁰ Η θεατρική επανάληψη, ενισχύει την καθιέρωση των μύθων και θρύλων ενός πολιτισμού μέσα από ιστορίες ξαναειπωμένες που έχουν ξανα-αναπαρασταθεί δημιουργώντας αλλά και αναπλάθοντας τόσο την ατομική όσο και τη συλλογική μνήμη.³²¹

Αν και ο Εμφύλιος έως σήμερα δεν έχει εξελιχθεί σε «πολιτιστικό τραύμα» και δεν έχει ολοκληρώσει την πορεία του «κοινωνικού δράματος», με αποτέλεσμα την αδυναμία συγκρότησης συλλογικής μνήμης και ταυτότητας, οι τέχνες και συγκεκριμένα το θέατρο μπορούν να συμβάλουν σε αυτή την κατεύθυνση και να άρουν το «πέπλο της σιωπής».

4.2. Η πρόσληψη της Ελένης Παπαδάκη σε άλλες μορφές τέχνης.

Η ενασχόληση της θεατρικής τέχνης με την Παπαδάκη είναι πολύ πρόσφατη συγκριτικά με άλλες μορφές τέχνης, οι οποίες συμπεριέλαβαν στοιχεία της ζωής της, ωστόσο καμία καλλιτεχνική έκφραση δεν την έφερε στο προσκήνιο, ως το κεντρικό πρόσωπο της αφήγησης.

Αρκετά χρόνια μετά το τέλος του εμφυλίου, ο πρώτος που πραγματεύεται βιογραφικά στοιχεία της είναι ο Θεοτοκάς, όταν το 1964 γράφει το λογοτεχνικό έργο *Ασθενείς και Οδοιπόροι*.³²² Η υπόθεση του μυθιστορήματος πραγματεύεται τη σχέση τεσσάρων ανδρών και πώς αυτή διαμορφώνεται και αναπροσδιορίζεται μέσα σε μια περίοδο που εκτείνεται χρονικά από τον μεσοπόλεμο, τη δικτατορία του Μεταξά μέχρι και το τέλος του Εμφυλίου. Ανάμεσα στα τέσσερα αυτά πρόσωπα βρίσκεται και η σπουδαία ηθοποιός του Εθνικού, Θεανώ Γαλάτη, η

³¹⁹ Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, p.2.

³²⁰ Ο.π.

³²¹ Στο ίδιο, σ.3.

³²² Καστρινάκη, *Η Λογοτεχνία στη Δεκαετία 1940-1950*, σ.79.

οποία σχετίζεται στενά μαζί τους. Στο πρόσωπο της Θεανώς Γαλάτη, ο Θεοτοκάς αποτυπώνει την Παπαδάκη,³²³ η οποία συνάπτει ερωτική σχέση με έναν Γερμανό αξιωματικό. Θα κατηγορηθεί από το ΕΑΜ για προδοσία και θα εκτελεστεί. Ο Θεοτοκάς σε αντίθεση με τα πραγματικά γεγονότα, θα δώσει την ευκαιρία στην Θεανώ Γαλάτη να περάσει από δίκη, να ακουστεί και να υπερασπίσει τη θέση της, αλλά δεν θα αποφευχθεί η εκτέλεσή της.

Το 2006, ο Μάνος Ελευθερίου εκδίδει το βιβλίο *Η Γυναίκα που Πέθανε δύο φορές*³²⁴ έπειτα από μια εκτενή και σε βάθος έρευνα που πραγματοποίησε σε αρχεία και δικογραφίες, προκειμένου να βρει τους πραγματικούς υπαίτιους για τη δολοφονία της. Ωστόσο και σ' αυτό το βιβλίο δεν αναφέρεται καθόλου το όνομα της, παρόλο που αναφέρονται ονομαστικά άλλα υπαρκτά πρόσωπα και την αποκαλεί *Η Καλλιτέχνης*. Ο Ελευθερίου προτίμησε, με μυθιστορηματικό τρόπο και απαλλαγμένος από την υποχρέωση ενός ιστορικού να μην παρεκκλίνει από τα γεγονότα, να τοποθετήσει τη δράση μετά τον θάνατό της και επικεντρώνεται στη δίκη των αυτουργών και τις τιμωρίες αυτών, ενώ ο ήρωας του έργου συνομιλεί με την *Καλλιτέχνηδα*, η οποία γλίτωσε την εκτέλεση και βρίσκεται ακόμα εν ζωή.

Το 2010, ο Μισέλ Φάις γράφει τα *Πορφυρά Γέλια*, σε μια προσπάθεια να καταγράψει όλες τις διαστάσεις και τις πτυχές της εμφύλιας βίας. Και σε αυτό το λογοτεχνικό κείμενο, η Παπαδάκη εμφανίζεται ως δευτερεύον πρόσωπο, ενώ δεν θα παραλειφθεί ούτε εδώ η αναφορά στη δολοφονία της.³²⁵

Ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα, έχουμε τη μοναδική βιογραφία της, την οποία επιμελήθηκε ο Πολύβιος Μαρσάν και εκδίδεται το 2001 με τίτλο, *Ελένη Παπαδάκη μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, παραθέτοντας εμπειριστατωμένες πηγές και αρχεία, (επιστολές, γράμματα, δημοσιεύματα κ.ά.), κατόπιν έρευνας και προσωπικών συνεντεύξεων με ανθρώπους, οι οποίοι την γνώριζαν και βρίσκονταν ακόμα εν ζωή κι έτσι αποκτά πρόσβαση και στο αρχείο της Αιμιλίας Καραβία, μια βασική πηγή για τις κριτικές και επιστολές της Παπαδάκη. Το βιβλίο το οποίο θα επικροτηθεί από πολλούς ενώ από άλλους θα κατηγορηθεί για μεροληψία,³²⁶ αποτελεί μέχρι σήμερα την πιο έγκυρη πηγή για τη ζωή της Παπαδάκη, στην

³²³ Καστρινάκη, *Η Λογοτεχνία στη Δεκαετία 1940-1950*, σ.79.

³²⁴ Μάνος Ελευθερίου, *Η Γυναίκα που Πέθανε δύο φορές*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006.

³²⁵ Ιάκωβος Ανυφαντάκης, «Οι τρεις ταφές της Ελένης Παπαδάκη», *The book's journal, Παρεμβάσεις* 56 (2015), <https://bit.ly/3ALhNIR>, [01/7/2022].

³²⁶ Κωστόπουλος, «Η “Αγία Ελένη” της Εθνοκοφροσύνης», *Εφημερίδα των Συντακτών*.

οποία ανατρέχουν όλοι οι σύγχρονοι αρθρογράφοι, ανάμεσά τους και η θεατρική συγγραφέας Ιρένε Μαραντέι.³²⁷

Τέλος αναφέρουμε συνοπτικά τους καλλιτέχνες εκείνους, οι οποίοι με αφορμή τον θάνατο της εμπνεύστηκαν ή αφιέρωσαν τα έργα τους. Ο Άγγελος Σικελιανός έγραψε ένα επικήδειο ποίημα για την Παπαδάκη, το οποίο είναι χαραγμένο στο μνήμα της ενώ την προτομή στον τάφο της, στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών, φιλοτέχνησε ο Ευάγγελος Μουστάκας.³²⁸ Το ποίημα του Σικελιανού εμφανίζεται συχνά σε αναφορές για την Παπαδάκη όπως και στα έργα των έργων που εξετάζονται στην παρούσα εργασία.

*«Μνήσθητι Κύριε: Για την ώρα που η λεπίδα του φονιά
άστραψε κι όλος ο θεός της Τραγωδίας εφάνη.
Μνήσθητι Κύριε: για την ώρα που άξαφνα, κ' οι εννιά
αδελφές εσκύψαν να της βάλουνε
των αιώνων το στεφάνι.»*

Ο Φώτης Κόντογλου, το 1944, αμέσως μετά τον θάνατο της Ελένης Παπαδάκη, σε μια περίοδο όπου είχε αρχίσει να ασχολείται με την αγιογραφία, συγκλονίζεται από τον θάνατο της και της αφιερώνει μια εικονογραφία της Αγίας Ελένης³²⁹ και αντίστοιχα η γλύπτρια Κατερίνα Κοτέλνικωφ, θα φιλοτεχνήσει προσόψεις της Παπαδάκη εμπνεόμενη κυρίως από τους ρόλους που υποδύθηκε στην αρχαία τραγωδία.³³⁰

³²⁷ Συνέντευξη στην ερευνήτρια

³²⁸ *Vagelismoustakas.com*, <https://bit.ly/3ALX6GG>, [22.02.2022]

³²⁹ Φώτης Κόντογλου, *Χρονολόγιο*, http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/fwths_kontogloy/ [29.06.2022]

³³⁰ Μαρσάν, «Στη ζωή και στον θάνατο σφραγίσθηκε από την αδικία», σ.11.

4.3. Η Κοινωνικοπολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και Κύπρο την περίοδο 2016-2022 και νέες πρακτικές του θεάτρου.

Ο Καρατζογιάννης και η Μαραντέι γράφουν τα έργα τους με σχετικά μικρή χρονική απόκλιση, σε κοινωνικές συνθήκες, οι οποίες διαφέρουν μεταξύ τους αλλά βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση και ως απόρροια της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης, που ξεκίνησε το 2010 στην Ευρώπη.³³¹ Σε αυτήν την οικονομική κρίση έρχεται να προστεθεί η θανατηφόρα πανδημία του ιού Covid19, η οποία πλήττει τον πλανήτη από το 2019, τόσο υγειονομικά όσο και οικονομικοκοινωνικά και προκαλεί μια εκ νέου οικονομική ύφεση, τέτοια που κάποιοι την προσομοιάζουν με αυτή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.³³² Οι αλλαγές είναι πλέον ραγδαίες, και τις αλλαγές αυτές μπορούμε προς το παρόν μόνο να τις παρατηρούμε, χωρίς να ξέρουμε την τελική τους έκβαση. Η οικονομική κρίση του 2010, η οποία δεν πρόλαβε να βελτιωθεί, για τη χώρα μας, είχε ως αποτέλεσμα οι συνθήκες διαβίωσης να ολισθαίνουν προς τη φτώχεια και την ανασφάλεια, ειδικά μετά και την παγκόσμια υγειονομική κρίση του 2020 και τον πόλεμο στην Ουκρανία το 2022. Οι κοινωνικές ανισότητες αυξάνουν μαζί με τα δυσανάλογα ποσοστά της ακραίας φτώχειας και των δισεκατομμυριούχων.³³³

Τα θεατρικά δεδομένα αλλάζουν κι αυτά με τη σειρά τους,³³⁴ αποτυπώνοντας πολλές φορές τις κοινωνικές αυτές αλλαγές. Εισάγονται νέοι όροι στη θεωρία του θεάτρου,³³⁵ οι χωρικότητες αλλάζουν και η ελληνική δραματολογία παρουσιάζει πλέον όλο και περισσότερα

³³¹ Το 2008 ξέσπασε οικονομική κρίση στην Αμερική για να εξαπλωθεί πολύ σύντομα και στην ευρωπαϊκή οικονομία τα επόμενα χρόνια. βλ. James R. Barth, George G. Kaufman, *The First Great Financial Crisis of the 21st Century: A Retrospective*, World Scientific, Singapore 2016, p. ix-x.

³³² Tyler Cowen, «Η ύφεση λόγω κορονοϊού δεν θα θυμίζει 2008 και 1929, αλλά Β' Παγκόσμιο Πόλεμο», *Capital*, 26/3/2020, <https://www.capital.gr/bloomberg-view/3440727/i-ufesi-logo-koronoioi-den-tha-thumizei-2008-kai-1929-alla-b-pagkosmio-polemo> [30/8/2022]

³³³ «Αυξήθηκαν οι κροίσοι και η ακραία φτώχεια», *Η Καθημερινή*, 24.05.2022, <https://www.kathimerini.gr/economy/561874792/ayxithikan-oi-kroisoi-kai-i-akraia-ftocheia/> [17/9/2022]

³³⁴ Σάββας Πατσαλίδης, «Οι πραγματικότητες του 21ού αιώνα: όλα από την αρχή», *Χάρτης* 20 (2020), <https://www.hartismag.gr/hartis-20/theatro/oi-pragmatikothtes-toy-21oy-aiwna-ola-apo-thn-arxh> [30/8/2022].

³³⁵ Στη διάρκεια της πανδημίας τα θεάματα παρέμειναν κλειστά για μεγάλο χρονικό διάστημα και ως αποτέλεσμα πολλές παραστάσεις προβλήθηκαν διαδικτυακά είτε σε live streaming είτε μαγνητοσκοπημένες. Ο όρος «ψηφιακό θέατρο» αναφέρεται πλέον στη διαδικτυακή προβολή του θεάματος. βλ. Μαρία Κρύου, «Ψηφιακό Θέατρο: Μια νέα τέχνη γεννιέται;», *Αθηνόραμα*, 29/6/2020, https://www.athinorama.gr/theatre/2541840/psifiako_theatro_mia_nea_texni_gennietai/ [30/8/2020].

έργα με θέμα τον εμφύλιο ή θεατρικές βιογραφίες, ανάμεσα σ' αυτές της Μαρίκας Κοτοπούλη³³⁶ και του Άρη Βελουχιώτη.³³⁷

Νέα δεδομένα ήρθαν ν' αλλάξουν τις ζωές των ανθρώπων, επηρεάζοντας τον ιστό των κοινωνιών από όλες τις σκοπιές,³³⁸ με αποτέλεσμα σήμερα η Ευρωπαϊκή Ένωση να θέτει την ενίσχυση των δημοκρατικών διαδικασιών στους κόλπους της, ως μια από τις στρατηγικές της προτεραιότητες.³³⁹ Η Ευρώπη αυτή τη στιγμή βρίσκεται σε μια αμφιλεγόμενη κατάσταση, έχοντας να αντιμετωπίσει μια νέα κρίση που πλέον δεν είναι μόνο οικονομική.

Η Ελλάδα ήταν μία από τις χώρες της Μεσογείου ανάμεσα τους και η Κύπρος, που επλήγη περισσότερο από άλλες ευρωπαϊκές χώρες, από την οικονομική κρίση του 2010 και αναγκάστηκε σε δανεισμό. Με τις συνθήκες που δημιουργήθηκαν τα αμέσως επόμενα χρόνια στην Ευρώπη, ο τότε πρωθυπουργός της Μ. Βρετανίας, Ντέιβιντ Κάμερον, παρομοίαζε την οικονομική κατάσταση στο σύνολο της με εκείνη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.³⁴⁰ Μια σειρά από μνημονιακές υποχρεώσεις το 2010, οδήγησαν την Ελλάδα στη λήψη σκληρών μέτρων, όπως περικοπές μισθών, αύξηση φόρων, ενώ σημειώθηκε μεγάλη αύξηση απολύσεων, τόσο στον ιδιωτικό όσο και στον δημόσιο τομέα.³⁴¹ Από εκείνη τη χρονιά η χώρα εισήλθε σε πολιτικές ανακατατάξεις και οι έννοιες Έθνος και Πατρίδα, άρχισαν ν' ακούγονται με μεγαλύτερη συχνότητα, άλλοτε φορτισμένες με το αίσθημα της αδικίας κι άλλοτε του ρατσισμού. Εμείς οι αδικημένοι Έλληνες έναντι των κακών Ευρωπαίων και η πατρίδα μας που πλήττεται από τους ξένους μετανάστες και τους αλλόθρησκους πρόσφυγες.

³³⁶ Άγγελος Γεραιουδάκης, «Δέκα βιογραφίες που θα δούμε φέτος στα θέατρα της Αθήνας», *Έθνος*, 14.10.2019, <https://www.ethnos.gr/theatre/article/58663/dekabiografiespoythadoymefetosstatheatrathsathhnasvids> [10/9/2022].

³³⁷ «Άρης: Ο μονόλογος της Σοφίας Αδαμίδου, σε σκηνοθεσία Βασίλη Μπισμπίκη στον Cartel Τεχνχώρο», *Monopoli.gr*, χ.η., <https://www.monopoli.gr/2021/09/24/showtimes/theatre/514721/aris-o-monologos-tis-sofias-adamidou-se-skinotheresia-vasili-mpismpiki-ston-cartel-technoxoro/> [10/9/2022].

³³⁸ Συνοπτικά αναφέρουμε τα τρομοκρατικά χτυπήματα του ISIS σε Ευρωπαϊκές χώρες, αύξηση του προσφυγικού και μεταναστευτικού κύματος προς ΕΕ, άνοδος ακροδεξιών κομμάτων.

³³⁹ «Οι προτεραιότητες της Ευρωπαϊκής Ένωσης την περίοδο 2019-2024», *Ευρωπαϊκή Ένωση*, https://european-union.europa.eu/priorities-and-actions/eu-priorities_el [01/09/2022].

³⁴⁰ Fernando Guirao, Frances M.B. Lynch, "Reading Contemporary European history: a Millwardian perspective" στον τόμο F. Guirao, Frances M.B. Lynch (επιμ.), *Alan S. Millward and Contemporary European History. Collected Academic Reviews*, Routledge, 2016, Introduction, χ.σ. (https://books.google.gr/books?id=74m9CgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) [03/02/18].

³⁴¹ Εύα Καραμανώλη, «Εντός εξαμήνου 6500 απολύσεις στο Δημόσιο», 17/06/2014, *Η Καθημερινή*, <https://www.kathimerini.gr/politics/771963/entos-examinoy-6-500-apolyseis-sto-dimosio/> [30/9/2022].

Τον Μάιο του 2011, ένα μεγάλο κύμα αντίδρασης ξέσπασε με το κίνημα των Αγανακτισμένων,³⁴² το οποίο προχώρησε σε κατάληψη της Πλατείας Συντάγματος και στους κόλπους του αυθόρμητου και βραχύβιου κινήματος εισήλθαν, άνθρωποι από όλες τις τάξεις, αριστεροί, δεξιοί, ακροδεξιοί και απολιτίκ.³⁴³ Ήταν η μεγαλύτερη αυθόρμητη (χωρίς την υποκίνηση από κάποιο κόμμα) λαϊκή εκδήλωση της μεταπολίτευσης³⁴⁴ η οποία διήρκεσε ως το τέλος του φθινοπώρου. Στην πλατεία ακούγονται πολλές και αντιφατικές φωνές, οι οποίες ενώνονται για λίγο σε έναν κοινό και συλλογικό τόπο, σε έναν συμβολικό τόπο εκδίκησης και διεκδίκησης, όπως περιγράφει ο Τσατσούλης.³⁴⁵ Ωστόσο η ειρηνική συνύπαρξη αποκτάει γρήγορα διαφοροποιήσεις και οι Αγανακτισμένοι χωρίζονται στην «πάνω και κάτω πλατεία», όπου στην «Πάνω πλατεία» ακούγονται οι εθνικιστικές φωνές ή/και αυτές που ανήκουν στην «πατριωτική δεξιά»³⁴⁶ και στην «Κάτω» οι πιο αριστερές, με το αίτημα της Αμεσοδημοκρατίας και την πραγματοποίηση «Συνέλευσης».³⁴⁷ Όλοι οι εκεί παρόντες συμμετέχουν και δημιουργούν μια νέα ταυτότητα, όπου τα κομματικά όργανα αρχικά απουσίαζαν, αλλά δεν άργησαν ειδικά τα αριστερά κόμματα, να υποστηρίξουν το κίνημα με την ενεργή παρουσία τους.³⁴⁸ Στη διάρκεια της κατάληψης, μεταξύ συγκρούσεων με αστυνομικές δυνάμεις, παρεμπόδιση βουλευτών να εισέλθουν στη Βουλή, κ.ά.³⁴⁹ πραγματοποιούνταν παράλληλα καλλιτεχνικά δρώμενα, κυρίως στην «Κάτω Πλατεία».³⁵⁰ Το κίνημα των Αγανακτισμένων παρά τη σύντομη δράση του, άφησε το αποτύπωμα του,³⁵¹ λειτουργώντας για ένα μικρό διάστημα συνεκτικά μεταξύ των πολιτών, δημιουργώντας μια δυναμική γένεσης συλλογικοτήτων από τη μια, αλλά και διχασμού από την

³⁴² Δημήτριος Μπαμπίλης, «Δραματουργία, θεατρικότητα και επιτελεστικότητα στους “Αγανακτισμένους”, της πλατείας Συντάγματος», στον τόμο *Πρακτικά Ε’ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας* (Αθήνα 05-08.11.2014), Β’ τόμ., Αλεξία Αλτουβά, Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αφοί Παπαδάκη «Στοιχείαγρα», Αθήνα 2018, σ.161.

³⁴³ Angelos Kontogiannis-Mandros, “Reshaping Political Cultures: The ‘Squares Movement’ and Its Impact”, στο τόμο, *Crisis, Movement, Strategy: The Greek Experience*, Panagiotis Sotiris (επιμ.), Brill, Leiden 2018, p.166.

³⁴⁴ Πάσχος Μανδραβέλης, «Η άνοδος και η εξαφάνιση των Αγανακτισμένων», *Η Καθημερινή*, 25.11.2012, <https://www.kathimerini.gr/opinion/732818/i-anodos-kai-i-exafanisi-ton-aganaktismenon/> [30/08/2022].

³⁴⁵ Δημήτρης Τσατσούλης, «Οι τόποι ως δρώντα βίαιων εκδικητικών επιτελέσεων. Από το δράμα στον δρόμο.», *Σκηνή*, 4 (2012), σσ.129-130.

³⁴⁶ Ο όρος αυτός υιοθετήθηκε από μεγάλη μερίδα του Τύπου της εποχής.

³⁴⁷ Μοδέστος Σιώτος, «Η “Ανω” και η “Κάτω” Πλατεία Συντάγματος», *Protagon*, 08/06/2011, <https://www.protagon.gr/epikairota/ellada/i-anw-kai-i-katw-plateia-syntagmatos-7281000000>, [30/08/2022].

³⁴⁸ Kontogiannis-Mandros, “Reshaping Political Cultures: The ‘Squares Movement’ and Its Impact”, p.166.

³⁴⁹ Πάσχος Μανδραβέλης, «Η άνοδος και η εξαφάνιση των Αγανακτισμένων», *Η Καθημερινή*, 25.11.2012.

³⁵⁰ Μπαμπίλης, «Δραματουργία, θεατρικότητα και επιτελεστικότητα στους “Αγανακτισμένους”, της πλατείας Συντάγματος, σ.164.

³⁵¹ Μανδραβέλης, «Η άνοδος και η εξαφάνιση των Αγανακτισμένων».

άλλη, ο οποίος θα γίνει φανερός τα επόμενα χρόνια.³⁵² Επιπλέον με το κίνημα των Αγανακτισμένων δημιουργήθηκαν ιδιαίτερες ζυμώσεις μεταξύ των καλλιτεχνών, και πολλές από αυτές οδήγησαν στη δημιουργία ανεξάρτητων καλλιτεχνικών σχημάτων, τα οποία συνέβαλλαν, κάποια από αυτά στη διαμόρφωση μιας νέας θεατρικής ζωής στην Αθήνα, όπως θα δούμε παρακάτω.

Η Ελλάδα οδηγείται σταδιακά σε έκρυθμες καταστάσεις και η θεωρία των δύο άκρων – ακροδεξιά-ακροαριστερά – αναβιώνει. Παρατηρείται πόλωση της Δεξιάς και Αριστεράς και έρχονται στο προσκήνιο της επιχειρηματολογίας των κομμάτων, δύο ιστορικά ζητήματα της Ελλάδας, το θέμα του Εμφυλίου και της Δικτατορίας.³⁵³ Δημιουργήθηκε πολιτική αστάθεια με συνεχείς-εκλογικές αναμετρήσεις και μια σημαντική μερίδα πολιτών μετατοπίστηκε προς το νεο-ναζιστικό κόμμα της Χρυσής Αυγής- Λαϊκός Σύνδεσμος Χρυσή Αυγή, το οποίο εισήλθε στη Βουλή το 2012.³⁵⁴ Η Χρυσή Αυγή, οργανώνεται μέσω ταγμάτων εφόδου και εκδηλώνει βίαιες, τρομοκρατικές και δολοφονικές επιθέσεις με πολιτικά, ρατσιστικά και ομοφοβικά κίνητρα σε αλλοδαπούς αριστερούς, αναρχικούς αλλά και στον χώρο του πολιτισμού. Μία από αυτές ήταν το 2012, όταν πραγματοποιήθηκε διαμαρτυρία χρυσαυγιτών μαζί με θρησκευτικές οργανώσεις και με την παρουσία βουλευτών της Χρυσής Αυγής, η οποία μετατράπηκε σε βίαιη επίθεση έξω από το θέατρο Χυτήριο, με αφορμή την παράσταση του Terrence McNally *Corpus Christi*, σε σκηνοθεσία Λαέρτη Βασιλείου, αλβανικής καταγωγής.³⁵⁵ Τον επόμενο χρόνο δολοφονείται από μέλη της Χρυσής Αυγής, ο Έλληνας ράπερ Παύλος Φύσσας και το γεγονός αυτό, ήταν που την οδήγησε σε δίκη, όπου παραπέμφθηκε όλη η Κοινοβουλευτική Ομάδα του κόμματος μαζί και με άλλα μέλη της, για εγκληματικές ενέργειες από το 2008. Τον Οκτώβριο του 2020 καταδικάστηκε

³⁵² Μπαμπίλης, «Δραματουργία, θεατρικότητα και επιτελεστικότητα στους “Αγανακτισμένους”, της πλατείας Συντάγματος», σ.167.

³⁵³ Ourania Hatzidaki, “The ‘Theory of the two extremes’: A rhetorical topography for self-and other- identification across the Greek political spectrum, στον τόμο, *Greece in Crisis: Combining critical discourse and corpus linguistics perspectives*, Hatzidaki, Dionysios Goutsos (επιμ.), John Benzamins B.V., Amsterdam/Philadelphia 2017, p.152.

³⁵⁴ «Εκλογική Αναμέτρηση, 6/5/2012», Βουλή των Ελλήνων, <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Ekloges/Eklogika-apotelesmata-New/#ID>

³⁵⁵ Στον σκηνοθέτη της παράστασης φώναζαν υβριστικά «Αλβανέ εδώ θα γίνει ο τάφος σου...Θα σε κάψουμε ζωντανό» ενώ εξαιτίας διαρκών απειλών που δεχόταν αναγκάστηκε να φύγει από την Ελλάδα. Σήμερα εργάζεται στο Εθνικό Θέατρο της Αλβανίας,.βλ. Άρης Δημοκίδης, «8 χρόνια μετά το Χυτήριο τι απέγινε ο Λαέρτης Βασιλείου; Γενναίοι άνθρωποι θυμούνται και μιλούν για το τώρα», *Lifo, Μικροπράγματα*, 24/10/2020, <https://mikropragmata.lifo.gr/zo/8-chronia-meta-to-chytirio-ti-apegine-o-laertis-vasileiou-gennaioi-anthropoi-thymountai-kai-miloun-gia-to-tora/> [01/08/2022].

ως εγκληματική οργάνωση και ο αρχηγός της όπως κι άλλα ηγετικά της στελέχη φυλακίστηκαν.³⁵⁶

Στην Κύπρο έχουμε αντίστοιχα το αδελφό κόμμα της Χρυσής Αυγής, το ΕΛΑΜ, του οποίου πρόεδρος του κόμματος ήταν μέλος της Χρυσής Αυγής στην Ελλάδα, με σαφή σύνδεση και υποστήριξη μεταξύ τους. Μέλη του ΕΛΑΜ επιχειρούν, παρόμοιες επιθέσεις σε μετανάστες και τουρκοκύπριους.³⁵⁷ Όταν παραπέμφθηκε σε δίκη η Χρυσή Αυγή, το ΕΛΑΜ μιλούσε για σκευωρία αλλά πολύ σύντομα διαχώρισε τη θέση του από το ελληνικό κόμμα και το 2016 εισήλθε στη Βουλή με δύο βουλευτές.³⁵⁸ Τα ποσοστά του κόμματος αυξάνουν σταδιακά, και σήμερα εκπροσωπείται στη Βουλή από τέσσερις βουλευτές.³⁵⁹ Η Κύπρος αντίστοιχα τη τελευταία δεκαετία, υπό την επιρροή της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης, παρουσιάζει κι αυτή ανάλογες αντιστοιχίες τόσο στον πολιτικό βίο όσο και στον κοινωνικό. Αρχικά το κούρεμα τραπεζικών καταθέσεων το 2013³⁶⁰ κλόνισε τη μέχρι τότε ευημερία των Κυπρίων, ενώ ο πολιτικός χάρτης διαμορφώθηκε από αριστερά σε δεξιά κατεύθυνση, με τη σημερινή κυβέρνηση να εισπράττει την υποστήριξη του νεοφαστιστικού κόμματος ΕΛΑΜ.³⁶¹

Τα πρώτα αυτά χρόνια της κρίσης οι καλλιτέχνες συσπειρώνονται και ελλείπει των επιχορηγήσεων,³⁶² διαμορφώνεται στην Αθήνα ένα νέο θεατρικό τοπίο, με νέες χωρικότητες, όπως το παλιό Βυρσοδεψείο στον Βοτανικό, το οποίο λειτούργησε από το 2011 έως το 2017,³⁶³ το ΚΕΤ (Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων)³⁶⁴ στην Κυψέλη, μια παλιά βιοτεχνία ασπρόμαυρων τηλεοράσεων, το οποίο λειτουργεί μέχρι σήμερα και άλλοι χώροι που φιλοξενούν πειραματικά

³⁵⁶ Για τη δίκη αναλυτικά βλ. *Golden Dawn Watch*, <https://goldendawnwatch.org/%ce%b4%ce%af%ce%ba%ce%b7/>, [01/8/2022].

³⁵⁷ The Toc Team, «ΕΛΑΜ: Αυτή είναι η Χρυσή Αυγή της Κύπρου που βγήκε 4ο κόμμα στις εκλογές», *TheToc*, 31/5/2021, <https://www.thetoc.gr/diethni/article/elam-auti-einai-i-xrusi-augi-tis-kuprou-pou-bgike-4o-komma-stis-ekloges/> [01/08/2022].

³⁵⁸ Νίκος Καψάλης, «ΕΛΑΜ: Η "σοβαρή" Χρυσή Αυγή στην Κύπρο», *Ημεροδρόμος*, 19/7/2021, <https://www.imerodromos.gr/elam-i-sovari-chrysi-aygi-stin-kypro/> [01/08/2022].

³⁵⁹ Στο ίδιο.

³⁶⁰ Αντρη Χ. Κωνσταντίνου, «Πλουραλισμός και πολυφωνία στη θεατρική Κύπρο. Μια επισκόπηση των θεατρικών ομάδων κατά τη δεύτερη δεκαετία του 21ου αιώνα», *Χάρτης* 26 (2021), <https://www.hartismag.gr/hartis-26/afierwma/ployralismos-kai-polyfwnia-sth-oeatrikh-kypro#> [5/08/2022].

³⁶¹ The Toc Team, «ΕΛΑΜ: Αυτή είναι η Χρυσή Αυγή της Κύπρου που βγήκε 4ο κόμμα στις εκλογές».

³⁶² Ειρήνη Μουντράκη, «Επιχορηγήσεις στο θέατρο στον καιρό της κρίσης. Σκέψεις και προβληματισμοί», *Χάρτης* 9 (2019), <https://www.hartismag.gr/hartis-9/theatro/epixorhghseis-sto-oeatro-ston-kairo-ths-krishs-skepseis-kai-problhmatismoi#> [30/08/2022].

³⁶³ «Βυρσοδεψείο, ένα θέατρο στα χρόνια της κρίσης: Παρουσίαση Βιβλίου», *CultureNow*, 23/3/2018, <https://www.culturenow.gr/vyrsodepseio-ena-theatro-sta-xronia-tis-krisis-paroysiassi-vivlio/> [01/9/2022].

³⁶⁴ Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων, <https://polychorosket.gr/info/> [01/9/2022].

σχήματα. Το 2011 θεατρικά πειραματικά σχήματα συσπειρώνονται στο σχήμα *Κίνηση Μαβίλη*,³⁶⁵ διεκδικώντας καλύτερες συνθήκες για τους καλλιτέχνες, οι οποίοι με μια πρωτοποριακή πρωτοβουλία προχωρούν σε κατάληψη του εγκαταλελειμμένου θεάτρου Εμπρός και έκτοτε λειτουργεί ως ένας ελεύθερος αυτοδιαχειριζόμενος χώρος καλλιτεχνών, θεωρητικών επιστημόνων, συλλογικοτήτων, με παραστάσεις, δρώμενα και ποικίλες εκδηλώσεις. Το παράδειγμα του Εμπρός έχει προβληθεί στο εξωτερικό, ενώ φοιτητές του εξωτερικού έχουν αφιερώσει ερευνητικές εργασίες του για τον τρόπο λειτουργίας του.³⁶⁶ Κατά διαστήματα έχουν γίνει προσπάθειες να εκκενωθεί η καλλιτεχνική κατάληψη, με την πιο πρόσφατη την άνοιξη του 2021, προκαλώντας αντιδράσεις σε μεγάλη μερίδα καλλιτεχνών και όχι μόνο.³⁶⁷ Η δεκαετία που ακολούθησε διαμόρφωσε μια νέα θεατρική πραγματικότητα και πολλοί καλλιτέχνες του πειραματικού θεάτρου έδωσαν μια νέα πνοή, ανάμεσά τους και οι σκηνοθέτες της Κίνησης Μαβίλη, Αζάς, Νούλας, Γεωργία Μαυραγάνη κ.ά. οι οποίοι έχουν καθιερωθεί σήμερα στις θεατρικές σκηνές της Αθήνας και αξιοποιούν συχνά μη θεατρικούς χώρους, όπως ο Βασίλης Νούλας με την ομάδα Nova Melancholia, οι οποίοι πραγματοποιούν παραστάσεις-περφόρμανς συχνά σε διαμερίσματα³⁶⁸ ενώ ο Αζάς εισάγει το θέατρο ντοκουμέντο σε μεγάλες σκηνές.³⁶⁹

Το 2015, όταν καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού τελούσε ο Στάθης Λιβαθινός, επαναλειτουργεί η Πειραματική Σκηνή του Εθνικού στην ανακαινισμένη αίθουσα Κατίνα Παξινού. Καλλιτεχνικοί διευθυντές της σκηνής αναλαμβάνουν ο Ανέστης Αζάς και ο Πρόδρομος

³⁶⁵ Καλλιτέχνες με πρωτοβουλία της Κίνησης Μαβίλη, στις 20/2/2014, πραγματοποίησαν παρέμβαση κατά τη διάρκεια του συνεδρίου "Χρηματοδοτώντας τη δημιουργικότητα", στο οποίο δεν είχε προσκληθεί κανένας καλλιτέχνης ως ομιλητής Στην εναρκτήρια ομιλία του Υπουργού Πολιτισμού Πάνου Παναγιωτόπουλου, αισθανόμενοι ότι χλευάζεται η ίδια η έννοια του πολιτισμού, δήλωσαν την αντίθεση τους γελώντας, φέρνοντας αρχικά τον Υπουργό σε αμηχανία και μετά σε κατάσταση επίθεσης, όπου τους αποκαλούσε συνδικαλιστές και μελανοχίτωνες. Μεγάλη μερίδα του τύπου κάλυψε το "θεατρικό συμβάν". βλ. συνέντευξη του Βασίλη Νούλα και Κώστα Κουτσολέλο στο Λίνα Ρόκου, «Αυτοί είναι οι "συνδικαλιστές", που γιούχαραν τον Πάνο Παναγιωτόπουλο στο Μέγαρο Μουσικής», *Propaganda*, 24/2/2014, <https://propaganda.gr/people/afti-ine-sindikalistes-pou-gioucharan-ton-pano-panagiotopoulos-to-megaro-mousikis/amp/>, [25/08/2022].

³⁶⁶ Αργυρώ Μποζώνη, «"Εμπρός": Το κτίριο, η ιστορία και ο αντίκτυπος του στο ελληνικό θέατρο», *Lifo*, 20/05/2021, <https://www.lifo.gr/culture/theatro/empros-ktirio-i-istoria-kai-o-antikypos-toy-sto-elliniko-theatro> [25/8/2022].

³⁶⁷ Μιχάλης Οικονομάκος, «Θέατρο Εμπρός: 277 καλλιτέχνες και ακαδημαϊκοί δηλώνουν ενάντια στο κλείσιμο του αυτοδιαχειριζόμενου χώρου», *Νεολαία*, 28/3/2022, <https://www.neolaia.gr/2022/03/28/theatro-empros-kallitehnes-akadimaiko-kleisimo/> [25/8/2022].

³⁶⁸ Nova Melancholia, <http://www.novamelancholia.gr/el/productions/45-spleen> [10/9/2022].

³⁶⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε: Ανέστης Αζάς, Πρόδρομος Τσινικόρης, *Καθαρή Πόλη*, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, 03-14/02/2016, *Onassis Foundation*, <https://www.onassis.org/el/whats-on/clean-city>, [30.8.2022].

Τσινικόρης.³⁷⁰ Και οι δύο δραστηριοποιούνται κυρίως στο ερευνητικό πεδίο του θεάτρου ντοκουμέντο³⁷¹ και το όραμα τους για τη νέα σκηνή ήταν να αποτελέσει μια πλατφόρμα διαλόγου για πολιτικά ή ιστορικά θέματα που απασχολούν την κοινωνία. Στα εγκαίνια πραγματοποιήθηκε ένα δωρεάν συμβολικό κούρεμα³⁷² των θεατών από τους κομμωτές του Εθνικού.³⁷³

Αντίστοιχα στην Κύπρο η δεκαετία αυτή διαμόρφωσε ένα νέο τοπίο, παρουσιάζοντας νέα θεατρικά σχήματα και μια νέα δραματουργία. Στη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του 2000 πολλές νέες ομάδες και σχήματα είτε δημιουργούν το δικό τους θέατρο, όπως το Θέατρο Ανεμώννα, Θέατρο Διόνυσος κ.ά. είτε αξιοποιούν μη θεατρικούς χώρους, παλιές βιοτεχνίες, αποθήκες κ.ά για τις παραστάσεις τους.³⁷⁴ Το καλοκαίρι του 2016 οι τρεις θεατρικοί οργανισμοί, Εθνικό Θέατρο, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, ενώνονται καλλιτεχνικά και παρουσιάζουν την *Αντιγόνη*, σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθινού, αρχικά στη Επίδαυρο³⁷⁵ και στη συνέχεια στην Κύπρο, στο αρχαίο θέατρο της κατεχόμενης Σαλαμίνας. Η παράσταση αυτή, όταν ανακοινώθηκε πως θα ανέβει στα Κατεχόμενα, προκάλεσε ανησυχία και προβληματισμό στους ηθοποιούς, αλλά και πολλές αντιδράσεις από πολιτικούς³⁷⁶ και δημοσιογράφους,³⁷⁷ αφενός για θέματα ασφάλειας και αφετέρου για θέματα πολιτικής αρχής. Η παράσταση ωστόσο ανέβηκε κανονικά, με τους καλλιτεχνικούς διευθυντές του Εθνικού και του ΚΘΒΕ να δηλώνουν πως το θέατρο ενώνει τους λαούς.³⁷⁸ Για τον ΘΟΚ ήταν η δεύτερη φορά που ανέβαζε παράσταση στο αρχαίο θέατρο της κατεχόμενης Σαλαμίνας. Η πρώτη ήταν

³⁷⁰ Αθηναϊκό Πρακτορείο, «Εθνικό Θέατρο: Έναρξη Πειραματικής Σκηνής με συμβολικό “κούρεμα”», *Hellas Journal*, 7/11/2015, <https://hellasjournal.com/2015/11/ethniko-theatro-enarxi-piramatikis-skinis-me-simvoliko-kourema> [25/8/2022].

³⁷¹ Ζωή Βερβεροπούλου, «Από την πράξη στη θεωρία: Μια συζήτηση για το νέο θέατρο-ντοκουμέντο», *Σκηνή*, 8 (2016), <https://doi.org/10.26262/skene.v0i8.5643>.

³⁷² Η λέξη «κούρεμα» από τα πρώτα χρόνια των μνημονίων, συνοδεύει οικονομικούς όρους, όπως κούρεμα χρεών, οφειλών, καταθέσεων.

³⁷³ Αθηναϊκό Πρακτορείο, «Εθνικό Θέατρο: Έναρξη Πειραματικής Σκηνής με συμβολικό “κούρεμα”».

³⁷⁴ Κωνσταντίνου, «Πλουραλισμός και πολυφωνία στη θεατρική Κύπρο. Μια επισκόπηση των θεατρικών ομάδων κατά τη δεύτερη δεκαετία του 21ου αιώνα», *Χάρτης* 26 (2021).

³⁷⁵ «Το ΚΘΒΕ μαζί με το Εθνικό και τον ΘΟΚ!», 20/5/2016, *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*, <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=36&newsid=1795> [15/9/2022].

³⁷⁶ «Η *Αντιγόνη* που... διχάζει στην αρχαία Σαλαμίνα», *Cyprus Times*, 29.09.2016, <https://cyprustimes.com/koinonia/i-antigoni-poy-dichazei-stin-archaia-salamina/> [24/9/2022].

³⁷⁷ Πέτρος Παπαπολυβίου, «Για την *Αντιγόνη* στη Σαλαμίνα», *Φιλελεύθερος*, 10/9/2016.

³⁷⁸ Σάκης Ιωαννίδης, «Προβληματίζει η *Αντιγόνη* στα Κατεχόμενα», 30/08/2016, *Η Καθημερινή*, <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/872701/provlimatizei-i-antigoni-sta-katechomena/> [15/9/2022].

ακριβώς έναν χρόνο πριν, με τον *Ιππόλυτο*, σε συνεργασία με τον Σύνδεσμο Εντός των Τειχών Πόλης της Αμμοχώστου (MASDER).³⁷⁹

Διαγράφοντας μια δεκαετία σχεδόν με δυσχερές οικονομικές συνθήκες αλλά με ελπιδοφόρα μηνύματα από τον χώρο του θεάτρου, φτάνουμε στις αρχές του 2020 όταν ξεσπάει η θανατηφόρα πανδημία covid19, η οποία έθεσε την ανθρωπότητα σε απομόνωση, ανασφάλεια και αντιμέτωπη με τον θάνατο. Οι κοινωνίες παγκοσμίως δοκιμάστηκαν σκληρά με την εφαρμογή μέτρων εμπόδισης της διασποράς, όπως γενικευμένο lockdown, απαγορεύσεις κυκλοφορίας, και ένα νέο καθεστώς απομακρυσμένης εκπαίδευσης και εργασίας, με αποτέλεσμα να έχουμε έξαρση της ενδοοικογενειακής και έμφυλης βίας, σύμφωνα με έρευνα του ΟΗΕ³⁸⁰ αλλά και κοινωνικό διχασμό. Τα καλλιτεχνικά θεάματα παρέμειναν κλειστά για πολύ μεγάλο διάστημα και το μέτρο αυτό έπληξε ιδιαίτερα τους καλλιτέχνες σε όλο τον κόσμο. Το 2021 εν μέσω καραντίνας, όταν τα θέατρα και τα υπόλοιπα θεάματα ήταν κλειστά, ξέσπασε το ελληνικό μεtoo, όπου αθλητές και ηθοποιοί κατηγορήθηκαν για βιασμό και σεξουαλική παρενόχληση. Ανάμεσα στα πιο ηχηρά καλλιτεχνικά ονόματα ήταν αυτό του Δημήτρη Λιγνάδη, εν ενεργεία τότε Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Εθνικού και του Πέτρου Φιλιππίδη.³⁸¹ Και οι δύο προφυλακίστηκαν και πρόσφατα τον Ιούλιο του 2022, ολοκληρώθηκε η δίκη του Λιγνάδη, όπου κρίθηκε ένοχος, αλλά αφέθηκε ελεύθερος μέχρι την εκδίκαση του εφετείου.³⁸² Η απόφαση αυτή του δικαστηρίου προκάλεσε έντονες αντιδράσεις σε ένα μεγάλο μέρος της κοινωνίας, στον ευρύτερο καλλιτεχνικό χώρο και κυρίως στον χώρο του θεάτρου,³⁸³ όπου θεατές και ηθοποιοί αντιδρούν με παρεμβάσεις στις καλοκαιρινές παραστάσεις, στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου κι αλλού. Το Σ.Ε.Η. αποφασίζει στο τέλος των παραστάσεων να διαβάζεται σχετική ανακοίνωσή του, ενώ σε πολλές παραστάσεις ανάμεσα στους θεατές υψωνόταν ένα πανό το οποίο έγραφε «Βιαστής Είναι», ενώ σε άλλες περιπτώσεις αντίστοιχα πανό εμφανιζόταν επί σκηνής, από ελληνικές και διεθνείς παραγωγές, όπως η βέλγικη καλλιτεχνική ομάδα Peeping

³⁷⁹ Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας Κύπρος, 11/09/2015, *Αρχείο Παραστάσεων*, <https://www.thoc.org.cy/el/events/archive/2720>.

³⁸⁰ Χ.σ., «Η "σκιά" της πανδημίας στις συνθήκες ζωής των γυναικών», *Ναυτεμπορική*, 07/3/2022, <https://m.naftemporiki.gr/story/1839597/i-skia-tis-pandimias-stis-sunthikes-zois-ton-gunaikon> [01/09/2022].

³⁸¹ Αντωνία Ξυνού, «Το 2021 ήταν η χρονιά της αποκαθήλωσης για τον Δημήτρη Λιγνάδη και τον Πέτρο Φιλιππίδη. Οι καταγγελίες, τα κακουρήματα, η σύλληψη και οι δίκες που έρχονται.», *News247*, 22/12/2022, <https://www.news247.gr/koinonia/lignadis-filippidis-oi-dyo-ypotheseis-poy-syntaraxan-to-panellinio.9448662.html> [15/7/2022].

³⁸² Κωνσταντίνα Μαλτεπιώτη, Μύριαμ Πατρού, «Παρατηρητήριο Δίκης Λιγνάδη: Όσα συνέβησαν την τελευταία μέρα στη δικαστική αίθουσα», *Reporters United*, https://www.reportersunited.gr/9245/diki_lignadi/ [01/08/2022].

³⁸³ «Αποφυλάκιση Λιγνάδη: Εξοργισμένη και η Διεθνής Ομοσπονδία Ηθοποιών στηρίζει τους Έλληνες ηθοποιούς», *News247*, 20/7/2022, <https://www.news247.gr/politismos/apofylakisi-lignadi-exorgismeni-kai-i-diethnis-omospondia-ithopoion.9702316.html> [01/08/2022].

Tom.³⁸⁴ Οι εκδηλώσεις αυτές του κοινού και των καλλιτεχνών, αυθόρμητες ή μη για κοινωνικά θέματα, έρχονται ως απόρροια μιας ευρύτερης κοινωνικής απογοήτευσης και αστάθειας.

Το όνομα του Λιγνάδη συνδέθηκε με αυτό της Ελένης Παπαδάκη, όταν αποφάσισε το 2019 να μετονομάσει τη σκηνή του Ρεξ, με το όνομα της. Αντιδράσεις είχαν και τότε προκληθεί αρχικά με ανακοίνωση του Σ.Ε.Η. αλλά και από διάφορους καλλιτέχνες, με αποτέλεσμα ένας νέος κύκλος αρθρογραφίας ν' ανοίξει, όπου τάσσονταν υπέρ ή κατά της απόφασης και η ιστορία της άλλοτε ξεχασμένης Παπαδάκη αναβίωσε με πληθώρα δημοσιευμάτων και άρθρων συντηρώντας μια μονόπλευρη αφήγηση των Δεκεμβριανών με δεξιό ή αριστερό πρόσημο. Σε αυτά η ιστορία της αποτυπώνεται συνήθως με συχνές επαναλήψεις και αναδημοσιεύσεις (τις περισσότερες φορές χωρίς να είναι εμπεριστατωμένες) και με στοιχεία τα οποία πηγάζουν κυρίως από τη βιογραφία της, του Πολύβιου Μαρσάν, αναπαράγοντας ορισμένοι και το πνεύμα του Μαρσάν.

Τα τελευταία χρόνια όλο και πιο συχνά με διάφορες αφορμές (με την μετονομασία της σκηνής του Ρεξ, με την παράσταση του Καρατζογιάννη) προβάλλει σε δημοσιεύματα το όνομα της Παπαδάκη. Και τότε τα άρθρα υπενθυμίζουν την αδικία της αριστεράς σε μια μεγάλη ηθοποιό και τότε αντιπαραβάλλονται άρθρα για να δείξουν πώς η δεξιά με αφορμή την Παπαδάκη «ξεπλένει» τον εμφύλιο. Η περίπτωση της Ελένη Παπαδάκη φαίνεται πως ακόμα διχάζει, κρίνοντας από τα δημοσιεύματα που κατά καιρούς διαβάζουμε σε site και εφημερίδες. Μέχρι και σήμερα η δολοφονία της αποτελεί ακόμα ένα άλλοθι της Δεξιάς για τη βία της αριστεράς³⁸⁵ και η ρητορική των άρθρων δεν έχει αλλάξει καθόλου ούτε από την δεξιά ούτε από την αριστερά. Έρχονται όμως δύο θεατρικά έργα, τα οποία φαίνεται πως συμβάλλουν περισσότερο στη συμφιλίωση παρά στον διχασμό. Η Παπαδάκη ως το κυρίαρχο και πρωταγωνιστικό πρόσωπο εμφανίζεται πρώτη φορά σε δύο θεατρικά έργα και έχει πλέον τη δική της φωνή για ν' ακουστεί.

³⁸⁴ Οι Peeping Tom στο τέλος της παράστασης ύψωσαν ένα πανό το οποίο έγραφε «Rapists must be in jail, βλ, «Διαμαρτυρίες καλλιτεχνών για την αποφυλάκιση Λιγνάδη», *Ναυτεμπορική*, 15/7/2022, <https://www.naftemporiki.gr/story/1883074/diamarturies-kallitexnon-gia-tin-apofylakisi-lignadi> [25/08/2022].

³⁸⁵ Σταματοπούλου, *Το Νεοελληνικό Θέατρο στα Μεταπολεμικά Χρόνια (1944-1967)*, σ.20.

5. Η θεατρική βιογράφηση της Παπαδάκη.

Δύο θεατρικά έργα φέρνουν επί σκηνής την Ελένη Παπαδάκη, όπου επιστρέφει στον φυσικό της χώρο σαν ηθοποιός, γυναίκα, πολίτης και δίνουν την ευκαιρία να ζωντανέψουν πτυχές της ζωής της και της ιστορίας. Τα δύο έργα, με δομικές διαφορές μεταξύ τους κατατάσσονται περισσότερο στο είδος της θεατρικής βιογραφίας ή αλλιώς βιόδραμα,³⁸⁶ καθώς η εστίαση του δράματος είναι στο ίδιο το πρόσωπο και λιγότερο στα γεγονότα, ωστόσο, υιοθετούν στοιχεία τόσο του ιστορικού δράματος όσο και του θεάτρου ντοκουμέντο, δεδομένης της έρευνας, η οποία έχει προηγηθεί και από τους δύο συγγραφείς, όπως και η ενσωμάτωση αρχειακού υλικού.³⁸⁷

Το ιστορικό δράμα, το οποίο εμπεριέχει σαφώς ιστορικά γεγονότα, προϋποθέτει μια μελέτη παρόμοια με αυτή ενός ιστορικού, αλλά ο θεατρικός συγγραφέας σε αντίθεση με τον ιστορικό λειτουργεί ελεύθερα και εμπνέεται ουσιαστικά μέσα από τα τεκμήρια που έχει στη διάθεση του, προκειμένου να εστιάσει στο σημείο του ενδιαφέροντος του. Επομένως ο θεατρικός συγγραφέας θα εισδύσει με όχημα τη φαντασία του, στα αισθήματα των προσώπων, στις σκέψεις τους, στο αποτέλεσμα των πράξεων τους και θα επινοήσει τις σκηνές των δραματικών προσώπων. Ένα ουσιώδες συστατικό στη συγγραφική διαδικασία είναι αυτή η αίσθηση του πιθανού, που υπονοείται από τη συνοχή της εσωτερικής σχέσης, που διέπει τα πρόσωπα με τις καταστάσεις, ακόμα και όταν πραγματεύεται ιστορικά γεγονότα. Θα επινοήσει τις φράσεις, τις αντιδράσεις που έχουν οι χαρακτήρες μέσα σε συγκεκριμένες καταστάσεις, οι οποίες συνήθως δεν καταγράφονται από τους ιστορικούς και παραθέτουν τα γεγονότα, γυμνά από συναισθηματισμούς.³⁸⁸

Το έργο *Για την Ελένη*, είναι ένα έργο μονολογικό και εστιάζει περισσότερο στα γεγονότα που αφορούν την ίδια την Παπαδάκη, στην αδικία την οποία αισθάνεται και θα μιλήσει γι' αυτήν τις ύστατες ώρες της, λίγο πριν την εκτέλεση της. Φευγαλέες αναφορές γίνονται στην Κατοχή και τον Εμφύλιο, αλλά δεν θα παραληφθούν ιστορικά γεγονότα, τα οποία επιδρούν στην Παπαδάκη. Βασική πηγή της έρευνας του συγγραφέα, αποτέλεσε το αρχείο του Μάνου

³⁸⁶ Βερβεροπούλου, «Βιογραφίες στη σκηνή. Θεωρητικό πλαίσιο και μηχανισμοί», σ.762.

³⁸⁷ Στο ίδιο, σ.761.

³⁸⁸ Harben, *Twentieth-century English History Plays: From Shaw to Bond*, σσ. 15-16.

Ελευθερίου, ο οποίος τού το παραχώρησε και είχε την τύχη να παρακολουθήσει την παράσταση πριν πεθάνει,³⁸⁹ ενώ θα συμπεριλάβει κριτικές και άρθρα της εποχής.

Το *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, είναι ένα έργο πολυπρόσωπο, με τα πρόσωπα που την πλαισιώνουν να συμπληρώνουν τις πτυχές της ιστορίας της. Γίνεται εκτενής αναφορά στα ιστορικά γεγονότα της περιόδου, στην έναρξη του πολέμου, στο τέλος της Κατοχής, στα Δεκεμβριανά και επίσης χρησιμοποιεί πολλά τεκμήρια της εποχής, όπως ομιλίες, άρθρα, κριτικές όπως και αυτούσια ηχητικά και οπτικοποιημένα ντοκουμέντα. Βασική πηγή για τη Μαραντέι αποτέλεσε η βιογραφία του Μαρσάν, αλλά η έρευνα της αναπόφευκτα επεκτάθηκε και σε άλλα αρχεία.

Και οι δύο συγγραφείς όπως και ο Κύπριος σκηνοθέτης Ανδρέας Τηλεμάχου⁽³⁹⁰⁾, έχουν κάνει εκτενή έρευνα για την ίδια την Παπαδάκη, τα πρόσωπα που την περιβάλανε όπως και για την εποχή που έζησε και μεγαλούργησε επί σκηνής. Η διαφοροποίηση των δύο σκηνοθετών είναι εν μέρει αισθητή καθώς εστιάζουν το ενδιαφέρον τους σε διαφορετικά σημεία. Στόχος του Καρατζογιάννη είναι να εστιάσει στην ετερότητα και τη διαφορετικότητα, θέτοντας παράλληλα το έργο του σε ένα πολιτικό πλαίσιο, ενώ ο Ανδρέας Τηλεμάχου επιδιώκει να εστιάσει στην ίδια την Παπαδάκη, στη λαμπρή καριέρα της, αλλά και στον ανταγωνισμό και την πολεμική που έζησε μέσα στο θέατρο χωρίς να θέλει να επικεντρωθεί σε πολιτικά μηνύματα.³⁹¹ Ωστόσο, στο κείμενο, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω συμπεριλαμβάνονται πρόσωπα και καταστάσεις της πολιτικής ζωής, για αυτό τον λόγο το έργο *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, με τον ηχηρό δηλωτικό τίτλο του, φέρνει στοιχεία και του θεάτρου ντοκουμέντο. Τέλος θα πρέπει να αναφερθούμε στους ηθοποιούς των δύο έργων οι οποίοι και αυτοί με τη σειρά τους, μελέτησαν τη ζωή και το έργο της Παπαδάκη.³⁹² Κάποιοι κριτικοί της παράστασης *Για την Ελένη*, αναφέρουν πως ήταν μεγάλη η ευθύνη της ηθοποιού Μαρίας Κίτσου να υποδυθεί τη Παπαδάκη, ωστόσο ηθοποιοί και των δύο έργων αναφέρουν πως το γεγονός ότι δεν είχαν στη διάθεση τους σωζόμενο υλικό με

³⁸⁹ Ο Μάνος Ελευθερίου πέθανε το 2018, βλ. «Πέθανε ο Μάνος Ελευθερίου», *Lifo*, 22/7/2018, <https://www.lifo.gr/culture/pethane-o-manos-eleytherioly> [01/8/2022].

³⁹⁰ Συνέντευξη Ανδρέα Τηλεμάχου στην εκπομπή «Όλα στον Αέρα», *Ρικ* 25/5/2022, αναρτημένο από το *Θέατρο Ανεμώνα*, https://www.youtube.com/watch?v=aTqGKW_kjzc&list=PLsu_wfGZW6YFZPZ4q42Ep4zwLyPBC_1VE&index=88 [10/6/2022]

³⁹¹ Συνέντευξη Μαρίνου Ξενοφώντος στην εκπομπή «Όλα στον Αέρα» *Ρικ*, 10/2/2022 <http://cybc.com.cy/video-on-demand/%cf%81%ce%b9%ce%ba-1/%cf%8c%ce%bb%ce%b1-%cf%83%cf%84%ce%bf%ce%bd-%ce%b1%ce%ad%cf%81%ce%b1/episodes/%ce%bf%ce%bb%ce%b1-%cf%83%cf%84%cf%8c%ce%bd-%ce%b1%ce%ad%cf%81%ce%b1-10-02-22/> [10/6/2022]

³⁹² Συνέντευξη Μαρία Μιχαήλ στο «Η Μαρία Μιχαήλ μίλησε για όλα στον Τάσο Ευαγγέλου», *Showbiz*, 22/2/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=vHO9y5WjpWA> [10/6/2022].

την ελληνίδα ηθοποιό, λειτούργησε αρκετά απελευθερωτικά ενδεχομένως και για τους θεατές, οι οποίοι δεν έχουν σημείο αναφοράς και αναπόφευκτης σύγκρισης, όπως γίνεται συνήθως με άλλα περισσότερο προβεβλημένα πρόσωπα, των οποίων οι βιογραφίες μεταφέρονται στον κινηματογράφο ή τη θεατρική σκηνή.

Για την καλύτερη κατανόηση και ανάλυση των έργων πραγματοποιήθηκε συνέντευξη με τους συγγραφείς. Ο Καρατζογιάννης μίλησε και ως σκηνοθέτης του έργου, δίνοντας έτσι μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα, τόσο από την πλευρά του κειμένου όσο και της παράστασης και του κοινού. Στην περίπτωση του *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη* δυστυχώς δεν κατέστη εφικτή η επικοινωνία με τον Κύπριο σκηνοθέτη και η ταυτόχρονη έλλειψη κριτικογραφίας μας οδηγεί στην προσέγγιση του έργου στηριζόμενη κυρίως στο κείμενο. Ωστόσο η συγγραφέας ήταν σε θέση να μας μεταφέρει κάποιες πληροφορίες για την παράσταση. Δόθηκαν λίγες παραστάσεις, εξαιτίας συνεχών αναβολών λόγω ασθένειας ηθοποιών και συντελεστών από τη νόσο covid19. Αντίστοιχα το *Για την Ελένη* αφού παίχτηκε δύο θεατρικές σεζόν μετά το Φεστιβάλ του Εθνικού, προβλήθηκε διαδικτυακά την περίοδο του lockdown το 2021, την οποία παράσταση παρακολούθησε η γράφουσα.

5.1. Το θεατρικό έργο, *Για την Ελένη*, του Μάνου Καρατζογιάννη

Ο Μάνος Καρατζογιάννης, μικρός επισκέφθηκε το Α' Νεκροταφείο Αθηνών και περνώντας από το μνήμα της Παπαδάκη, θα του εντυπωθεί στο μυαλό η μέχρι τότε άγνωστη σε αυτόν ηθοποιός. Μεγαλώνοντας ήθελε να μάθει όσα περισσότερα μπορούσε για την Ελληνίδα ηθοποιό και να καταλάβει πώς ήταν αυτή η γυναίκα, αλλά συνειδητοποίησε πως υπήρχε μια μυστικοπάθεια γύρω από το όνομά της όπως και μια ενοχή.³⁹³ Πιστεύει πως την ιστορία, στους θεατρικούς κύκλους τη σκεπάζει είτε η άγνοια είτε η σιωπή,³⁹⁴ και έτσι αποφασίζει να γράψει ένα θεατρικό έργο γι' αυτήν.

Ο απώτερος στόχος του συγγραφέα με αυτό το έργο, είναι η ένωση κι όχι ο διχασμός σε έναν κοινό τόπο, σε μια εποχή που οι ανθρώπινες αξίες δοκιμάζονται και οι ιδεολογίες καταρρέουν.³⁹⁵ Αυτόν τον κοινό τόπο εμπνεύστηκε στο πρόσωπο της Παπαδάκη και εστιάζει στη διαφορετικότητα της, για να αποτυπώσει την προβληματική γύρω από την αποδοχή και τη συμπερίληψη του διαφορετικού, του ξένου, του ανοίκειου. Τα θέματα της ετερότητας και του σεβασμού στο διαφορετικό, τον απασχολούν και σε προηγούμενες σκηνοθεσίες του, και οδηγείται να γράψει το *Για την Ελένη* με βασικό αίτημα τον «σεβασμό στη προσωπική ιστορία του άλλου», ως ουσιώδες για την εδραίωση της δημοκρατίας.³⁹⁶

Ο ανοιχτός τίτλος του έργου *Για την Ελένη* μας δημιουργεί σχεδόν αυτόματους συνειρμούς με τον Σεφέρη και τον Ευριπίδη, από τους οποίους εμπνέεται ο συγγραφέας και επιδιώκει έναν ανοιχτό διάλογο μαζί τους.³⁹⁷ Από επιλογή δική του, η πρεμιέρα της παράστασης θα δοθεί Πρωταπριλιά, την κατεξοχήν ημέρα του ψέματος έτσι ώστε να δημιουργήσει μια αντιδιαστολή με τις αλήθειες, τις οποίες επιχειρεί με το έργο του ν' ακουστούν.³⁹⁸ Η θεατρική διαμεσολάβηση των προσωπικών ιστοριών, πιστεύει πως μπορεί να λειτουργήσει θετικά «ακόμα και σε καιρούς που

³⁹³ Συνέντευξη στην ερευνήτρια.

³⁹⁴ Ερριέτα Μπελέκου «Πειραματική Σκηνή. «Θέμα Εμφύλιος»: Βήμα και «φωνή» σε νέους καλλιτέχνες», *Culturenow.gr*.

³⁹⁵ Μάνος Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, Σόκολη, Αθήνα 2016, σ.37.

³⁹⁶ Στο ίδιο, σ.38.

³⁹⁷ Συνέντευξη στην ερευνήτρια.

³⁹⁸ Συνέντευξη στην ερευνήτρια.

το συλλογικό αίσθημα δεν είναι μονοιασμένο, που υπάρχει διχόνοια στην κοινή γνώμη»³⁹⁹ καθώς «στη σκηνή δικαιώνονται πρόσωπα αδικαίωτα.»⁴⁰⁰

Μέσα από ένα μονόπρακτο έργο με μονολογική μορφή θα αποδώσει τις ανείπωτες σκέψεις και συναισθήματα της Παπαδάκη επί σκηνής. Της δίνεται η δυνατότητα να πει φανερά και ηχηρά, όσα δεν πρόλαβε να πει, όσα ήλπιζε ότι θα πει αναμένοντας μια δίκη, που ποτέ δεν έγινε. Το έργο θ' ανοίξει και θα κλείσει με την επίκληση «*Στο φως!*», μια επαναλαμβανόμενη φράση στο κείμενο, με την πρόδηλη ερμηνεία να φωτιστεί η αλήθεια. Ο συγγραφέας την τοποθετεί χρονικά λίγο πριν την εκτέλεση της και παρών βρίσκεται πάντα ένας άντρας, ως βουβό πρόσωπο, ο μοναδικός ακροατής της. Η παρουσία του προοικονομεί την εκτέλεση της και από σιωπηλός ακροατής, θα γίνει ο παρτενέρ της σ' ένα ταγκό ερωτικό, συμφιλιωτικό, ώσπου στο τέλος μέσα στο σκοτάδι θα γίνει ο εκτελεστής της.

Το έργο φέρει περισσότερο στοιχεία μονοδράματος, καθώς εστιάζει στην οπτική του μοναδικού ήρωα, ανιχνεύοντας τις σκέψεις του, τα συναισθήματά του και την πρόθεσή του⁴⁰¹ υπό τη σιωπηλή, επιβλητική ίσως και απειλητική παρουσία ενός σημαίνοντος και ταυτόχρονα σημανόμενου προσώπου. Η μονολογική μορφή του έργου, δίνει την ελευθερία στον συγγραφέα για χρονικές ανακολουθίες κι έτσι εστιάζει κάθε φορά σε γεγονότα που δεν στοιχειοθετούν χρονικά μια γραμμική αφήγηση, σαν να καταργείται η σχέση αιτίας αιτιατού και στόχος είναι η ανάκληση στη μνήμη της ηρωίδας των πιο σημαντικών για εκείνη στιγμών.⁴⁰² Φράσεις, δημοσιεύματα, αναφορές σε πρόσωπα που την πλήγωσαν, που της πρόσφεραν αγάπη, σε ρόλους, στον Ορέστη, που τη σκότωνε πολλές φορές επί σκηνής, στον Ορέστη που τη δολοφόνησε.⁴⁰³ Κειμενικά γίνεται εκτενής χρήση αρχειακού υλικού, όπου άλλοτε ακούγονται αυτούσια αποσπάσματα από κριτικές ή επιστολές προς εκείνη αλλά και δικές της. Άλλοτε έχουμε δραματοποιημένες φράσεις ή λόγια, που έχουν ειπωθεί κατά καιρούς, όπως τα λόγια του Αντώνη Φωκά: «*Ήταν τέτοιος ο πόλεμος τότε. Όχι για τα κόμματα, για τους ρόλους. Στο θέατρο βέβαια η καλοσύνη δεν διασχίζει τους δρόμους με κλαρί ελιάς*».⁴⁰⁴ Ο λόγος του κειμένου ποιητικός, υπαινικτικός με μια ελαφρά αίσθηση του χιούμορ, το οποίο όπως λέει ο ίδιος ο

³⁹⁹ Μαριλένα Θεοδωράκου, «Στο θέατρο σεβόμαστε την ιστορία των άλλων», *Τα Νέα*, 23/11/2016, <https://www.tanea.gr/2016/11/23/lifearts/sto-theatro-sebomaste-tin-istoria-twn-allwn/> [04/7/2022].

⁴⁰⁰ Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, σ.37.

⁴⁰¹ Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ.317.

⁴⁰² Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και Παγκοσμιοποίηση*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ.438.

⁴⁰³ Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, σ.29.

⁴⁰⁴ Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, σ.18.

συγγραφέας, χρειάζεται συχνά όταν πρόκειται να ειπωθούν οι πιο σκληρές αλήθειες.⁴⁰⁵ Μ' αυτόν τον τρόπο θα αναφερθεί στις λιποθυμίες των ηθοποιών στην *Εκάβη*:

«[...] Όχι όπως εκείνα τα δυο κορίτσια στον χορό - δεν θυμάμαι τα ονόματά τους: Αλέκα, Ασπασία, *whatever* - που λιποθυμούσαν στην παράσταση κάθε βράδυ λίγο πριν από τον μονόλογό μου τάχα από την πείνα. Πάντα στο ίδιο σημείο. Από την πείνα! Λες και το στομάχι τους είχε χρονοδιακόπτη...[...]»⁴⁰⁶

Αναφορικά με τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του κειμένου, ενδιαφέρον εμφανίζουν οι σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα. Η αποτύπωση αυτή των τεχνικών λειτουργιών γίνεται με στόχο όχι μόνο να προσδιορίσει τις θέσεις των προσώπων, αλλά περισσότερο για να αποτυπώσει την όλη ατμόσφαιρα του έργου σαν να πρόκειται για μυθιστόρημα. Για παράδειγμα γράφει: «Απόλυτο σκοτάδι. Σαν να χαλάει μια κόπια παλιάς ταινίας. [...] Φως σαν μετά από πέρασμα χρόνου. Ακούγεται ένας ανεπαίσθητος βόμβος που λες και τέμνει τον χρόνο. [...]».⁴⁰⁷

Τέλος υπάρχει στο έργο μια αναμφίβολη διακειμενικότητα, με την ένταξη στίχων του Διονύσιου Σολωμού *Εις τον Μάρκον Μπότσαρη*, στίχων του Τ.Σ. Έλιοτ, λόγια του Όσκαρ Ουάιλντ και του Ρίλκε. Επιπλέον στην έκδοση του έργου συμπεριλαμβάνεται απόσπασμα από τη *Μεγάλη Ελεγεία για τον Τζων Ντον*, του Ιωσήφ Αλεξάντροβιτς Μπρόντσκι,⁴⁰⁸ μια επιλογή της ηθοποιού Μαρίας Κίτσου.⁴⁰⁹ Η παράσταση θα τελειώσει με προβολή του ποιήματος του Άγγελου Σικελιανού και τα λόγια του Αλέξη Σολωμού από τον επικήδειο της και ταυτόχρονη προβολή φωτογραφίας της νεκρής Παπαδάκη.

Πρόκειται άραγε για μια απολογία; Εν πρώτοις θα μπορούσε να θεωρηθεί μια απολογία στη βαρύτατη κατηγορία που της έχει αποδοθεί ως προδότρια του ελληνικού έθνους ωστόσο στο έργο διαφαίνεται και μια άλλη βαθύτερη ανάγκη της (δραματικής) Παπαδάκη. Να μιλήσει δημόσια, όπως δεν είχε κάνει μέχρι τώρα, όχι μόνο για το ότι δεν πρόδωσε την πατρίδα της, για το ότι βοήθησε τους συνανθρώπους της να γλιτώσουν την εκτέλεση, αλλά και για την πορεία της στο θέατρο, για εκείνους που την πολέμησαν κι εκείνους που την αγάπησαν. Να αρθρώσει έναν λόγο που θα ενεργοποιήσει τη μνήμη των ανθρώπων η οποία λειτουργεί συχνά επιλεκτικά.

⁴⁰⁵ Συνέντευξη στην ερευνήτρια.

⁴⁰⁶ Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, σ.24.

⁴⁰⁷ Στο ίδιο, σ.18.

⁴⁰⁸ Στο ίδιο, σσ. 10-12.

⁴⁰⁹ Ο.π.

*«Με την Απελευθέρωση δεν θυμόταν κανείς τίποτα. Σαν να απελευθερώθηκε και η μνήμη μας και να θυμόταν ό,τι ήθελε».*⁴¹⁰

Αυτή η επιθυμία για άσβεστη μνήμη, αφορά άραγε μόνο τη δική της ιστορία; Η φράση που θα πει στον εκτελεστή της *«Γιατί με κοιτάτε έτσι; Σας θυμίζει τίποτα η ιστορία μου;»*,⁴¹¹ ενδεχομένως φέρει διττή ερμηνεία, αυτής της καθεαυτής ανάγκης ώστε να μην ξεχαστεί η δική της ιστορία και αυτής της συλλογικής ανάγκης να μην ξεχαστούν παρόμοιες ιστορίες, μίσους και ανταγωνισμού. Αναδύεται έτσι το αίτημα του συγγραφέα για «σεβασμό στην προσωπική ιστορία του άλλου».

Γι' αυτό και η συσχέτιση που δημιουργεί ο συγγραφέας μεταξύ της Παπαδάκη και του Γκαμπριέλ Γκαρσία Λόρκα, με σαφείς επιρροές τόσο από τον Θεοτοκά όσο κι από τον Αλέξη Σολομό, δεν είναι τυχαία. Μια συσχέτιση η οποία διαβάζεται σε δύο επίπεδα, αυτό της δολοφονίας κι αυτό της ομοφυλοφιλίας, της ετερότητας του άλλου. Ο Θεοτοκάς με αφορμή τη *Δίκη* του Κάφκα θα γράψει το 1948: «Πολλοί συγκαιρινοί μας βρέθηκαν ύποπτοι και κατηγορούμενοι χωρίς κανείς να μπορεί να τους εξηγήσει το γιατί, βυθισμένοι ξαφνικά σ' έναν αλλόφρονα δικονομικό εφιάλτη, σ' ένα κυκλώνα από διωγμούς και κατηγορίες θολές, ακατανόητες, αντιφατικές, αδυσώπητες. [...] Ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα και η Ελένη Παπαδάκη, αν μπορούσαν να μιλήσουν από τον τάφο, θα είχαν κάτι να πουν, για το θέμα αυτό».⁴¹² Αντίστοιχα ο Αλέξης Σολομός θα πει στην κηδεία της Παπαδάκη: «Πριν από δέκα χρόνια ο ισπανικός εμφύλιος πόλεμος σκότωσε έναν μεγάλο ποιητή τον Φρειδερίκο Λόρκα... Σήμερα, ο σπαραγμός της Ελλάδας σκότωσε μια μεγάλη ηθοποιό. Εκείνον τον εκτέλεσαν οι φασίστες γιατί δεν ήταν δικός τους. Αυτήν, την εκτέλεσαν οι κομμουνιστές, γιατί δεν ήταν δική τους [...]»⁴¹³

Ο Καρατζογιάννης στο έργο του θα γράψει: *«Ξέρετε τι είπε ο Λόρκα όταν τον σκότωσαν οι φασίστες; Ναι, σκοτώνουν κι οι φασίστες. Αυτοί να δεις! Τους διαφορετικούς. [...] Όσους δεν τους μοιάζουν. [...] Ένα μπάνιο ήθελε... στη θάλασσα [...] με τον εραστή του».*⁴¹⁴

Η φράση αυτή με τις πολλές τελείες, να δίνουν έμφαση στις λέξεις «φασίστες», «διαφορετικός», «όσοι δεν τους μοιάζουν», αποτυπώνει emphaticά όχι μόνο το δικαίωμα κάποιου να είναι

⁴¹⁰ Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, σ.26

⁴¹¹ Στο ίδιο σ.28

⁴¹² Καστρινάκη, *Η Λογοτεχνία στη Δεκαετία 1940-1950*, σ.149.

⁴¹³ Σολομός, «Χάσαμε το καύχημα της ελληνικής σκηνης», σ.29.

⁴¹⁴ Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, σ.31.

«διαφορετικός», αλλά και τις δολοφονικές συνέπειες της που προέρχονται από τη διατάραξη της δημοκρατίας.

Το *Τανγκό της Θεατρίνας* είναι εκείνο το τραγούδι που θα αποτελέσει ένα είδος παρτιτούρας για το κείμενο, ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο. Η μουσική όσο και οι στίχοι τού, αποτελούν τη ραχοκοκαλιά του έργου,⁴¹⁵ νοηματοδοτώντας από τη μια τη ζήλεια των άλλων και από την άλλη την αφέλεια με την οποία αντιμετώπισε τα πράγματα η Παπαδάκη.

«Με κραγιοναρισμένα χείλια
φιλιέσαι και φιλάς,
θύματα χίλια λιώνουν στη ζήλια
κι εσύ γελάς,
ζεις ένα ατέλειωτο μεθύσι σαν όνειρο γλυκό,
κι όταν ζαλίζεσαι, δε συλλογίζεσαι,
τον κόσμο τον κακό.
Τρελή θεατρίνα, γλυκιά και τσαχπίνα,
που νομίζουν πως ποτέ δεν πονείς
οι πολλοί θαυμαστές σου,
δεν κλαις, λεν, ποτέ σου, μα στο ντεκολτέ σου
κλείνεις μια ψυχή που λιώνει και μόνη θρηνείς.»⁴¹⁶

Η πλοκή του έργου φαίνεται να έχει περισσότερο μια συναισθηματική ακολουθία και λιγότερο χρονική. Φαινομενικά η ροή του λόγου μοιάζει διαταραγμένη, καθώς θα μεταπηδήσει από τη μια συναισθηματική κατάσταση σε μια άλλη, από τον ενεστώτα στον αόριστο, πραγματοποιώντας χρονικά άλματα, θα ανακαλέσει ευτυχισμένες στιγμές και μεγάλους ρόλους, Εκάβη, Αντιγόνη, Ιφιγένεια, και τη Μήδεια, «Θα είναι ο επόμενος μεγάλος ρόλος μου;», θα αναρωτηθεί.⁴¹⁷ Σε όλη αυτή τη διάρκεια, σταδιακά εδραιώνεται μια σχέση με το βωβό πρόσωπο, «Και έτσι γεννιέται μια σχέση ανάμεσα στα μάτια μας. Μια σχέση δικαιοσύνης!»⁴¹⁸

Με την έναρξη του έργου βλέπουμε την Ελένη να εκλιπαρεί για τη ζωή της. Η φράση της «Αυτό αποφάσισαν για τη ζωή μου;» σηματοδοτεί τις πράξεις και ενέργειες των άλλων που έχουν επίπτωση στη δική της ζωή. Αυτή η «απόφαση» που αναφέρεται στην εκτέλεσή της, μετατρέπει την ενδεχομενικότητα του συμβάντος σε αναγκαιότητα και θα διαγράψει την πλοκή του έργου.⁴¹⁹

⁴¹⁵ Συνέντευξη στην ερευνήτρια

⁴¹⁶ Το *Τανγκό της Θεατρίνας*, Στίχοι/Μουσική Χρήστος Χαιρόπουλος (1931), *Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας «Λίλιαν Βουδούρη»* - Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής, https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/digma/000113-123456789_58173 [5/5/2022].

⁴¹⁷ Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, σ.24.

⁴¹⁸ Στο ίδιο, σ.32.

⁴¹⁹ Paul Ricoeur, *Ο ίδιος ο Εαυτός ως Άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Πόλις, Αθήνα 2008, σ.191.

Μπροστά στο βουβό πρόσωπο, επιχειρεί να καταρρίψει μία μία τις κατηγορίες που της έχουν αποδοθεί. Θα παραδεχτεί τη συναναστροφή της με τον Ράλλη, όπου με λανθάνουσα γλώσσα θα τον αποκαλέσει κάθε φορά σύμφωνα με την πιο οικεία σε αυτήν ιδιότητα: «[...] Ο Γιάννης... ο Πρόεδρος του Εθνικού, ο πρωθυπουργός θέλω να πω. [...]» για να δηλώσει emphaticώς πως δεν είναι η «κυρία του!» Θα συνεχίσει για να πει πως «οι δυο τους» της άνοιξαν την πόρτα ώστε να βρεθεί εδώ που είναι τώρα. Αναφέρεται, χωρίς να κατονομάσει, στην Παξινού και Μινωτή και στον πόλεμο που δέχτηκε από αυτούς, «ένας πόλεμος για τους ρόλους και όχι για τα κόμματα». Έτσι σε μια φράση συμπυκνώνει τις αιτίες και αιτιάσεις, οι οποίες την οδήγησαν στην εκτέλεση, ενώ η αναφορά της στον πόλεμο για τους ρόλους θα της δώσει το έναυσμα να αναφερθεί και στον εμφύλιο και να συνδέσει την κοινωνική κατάσταση με την ατομική. Απευθύνεται στο βωβό πρόσωπο και θα τον ρωτήσει: «[...] Εσείς στη δουλειά σας... Ας πούμε ότι είσατε μπακάλης ή μάλλον ήσασταν, γιατί τώρα ποιός έχει δουλειά; Στον εμφύλιο δεν υπάρχει δουλειά. Σας έκαναν πόλεμο, [...] Οι ανταγωνιστές σας».⁴²⁰ Εδώ λοιπόν υπάρχει ταύτιση του κοινωνικού και ατομικού, ο εμφύλιος πόλεμος που κάποιος χάνει εντελώς τη δουλειά του και ο πόλεμος σε καιρό ειρήνης που γίνεται μέσα στους εργασιακούς κόλπους, για ανέλιξη και αναγνώριση. Ο θεατής επομένως από τις πρώτες φράσεις του έργου αντιλαμβάνεται την περίοδο στην οποία ζουν τα δραματικά πρόσωπα και την ταυτότητα του βωβού προσώπου. Η ταυτότητα της Ελένης θα αποκαλυφθεί αμέσως μετά μέσω μιας υποθετικής φράσης δίνοντας έτσι μια δισυπόστατη διάσταση στο πρόσωπο. «Ας πούμε λοιπόν πως σας λέγαν ... Παπαδάκη. Ξέρετε τι θα διαβάζατε στον Τύπο παραμονές Χριστουγέννων;»⁴²¹

Συνεχίζοντας θα επισημάνει πως δεν θα πει ονόματα, «οι περιστάσεις βλέπετε», όπως δεν το έκανε ποτέ. Έτσι θα καταρρίψει ακόμα μια κατηγορία που της αποδόθηκε, αυτή του δωσιλογισμού, υπονοώντας πως δεν κατέδωσε ποτέ και δεν θα καταδώσει ούτε τώρα. Έτσι από τις κοινωνικές περιστάσεις θα περάσει στον εσωτερικό της κόσμο, στα συναισθήματά της και τις σκέψεις της. Θα πει για την ευτυχία που αισθάνεται όταν βρίσκεται πάνω στη σκηνή και για την ελευθερία της. Ζει και σκέφτεται ελεύθερα, «Ήμουν Ελεύθερη» θα πει, και ίσως αυτό ήταν κάτι που δεν της το συγχώρεσαν πολλοί, γιατί τον «ελεύθερο άνθρωπο δεν τον θέλει πραγματικά κανείς», θα πει χρησιμοποιώντας τα λόγια του Όσκαρ Ούάιλντ.⁴²² Κι εκείνη τη στιγμή θα σκεφτεί την φίλη της, την Αιμιλία. Η ηρωίδα θα υπονοήσει τον έρωτα της, όταν απευθύνεται στο βουβό πρόσωπο και τον ρωτάει αν έχει αγαπήσει κάποιον άντρα πλατωνικά,

⁴²⁰ Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, σ.19.

⁴²¹ Ο.π.

⁴²² Στο ίδιο, σ.21.

όχι όπως τον Ζαχαριάδη. Με αυτό τον τρόπο αφήνει υπόνοιες τόσο για τη σεξουαλική της ταυτότητα, όσο όμως και για την πολιτική ταυτότητα του ακροατή της. Αυτή είναι η μοναδική αναφορά, που γίνεται στον Ζαχαριάδη, και δεν θ' αναφερθεί στην καταδίκη της δολοφονίας της.

Επικρατεί μια διαρκής εναλλαγή μεταξύ του ενδότερου κόσμου της Ελένης, όπου εκεί ζουν οι φόβοι της, η χαρά της, η ευτυχία της, η λύπη της και η αντίσταση της στους εχθρούς και του εξώτερου κόσμου, όπου εκεί βρίσκονται οι άλλοι, αυτοί που την αγάπησαν, η Αιμιλία, ο Σαμ, η Μαρίκα, η μαμά της και ο αγαπημένος της μπαμπάς, αλλά κι αυτοί που τη συνέλαβαν, την πρόδωσαν, αυτοί που θεωρούσε φίλους, τον Δημήτρη Μυράτ κι αυτοί που μοιράστηκε της τελευταίες της ώρες πριν το εκτελεστικό απόσπασμα. Φράσεις συμπυκνωμένες, ίσως αόριστες μα στοχευμένες. Ξέρει πάντα για τι πράγμα μιλάει μέχρι τέλους.

Το βουβό πρόσωπο, όλη αυτή την ώρα, στέκει απέναντι της καθώς εκείνη του μιλάει, τον κοιτάει αλλά αυτό δεν ανταποκρίνεται. Θα τον προσκαλέσει κοντά της, εκείνος στέκεται απόμακρος, σε λίγο θα κινηθεί προς το μέρος της, την προσκαλεί να χορέψουν το τελευταίο της ταγκό. Ένδειξη συμφιλίωσης, που όμως μένει μετέωρη, λίγο πριν ενωθούν τα χείλη τους ακούγονται οι σφαίρες.

Ο Καρατζογιάννης επιλέγει δραματουργικά να υπονοηθεί ο θάνατος της, αλλά αφήνει το τέλος ανοιχτό καθώς στη σκοτεινή σκηνή προβάλλονται οι στίχοι του Άγγελου Σικελιανού και η ηθοποιός του Εθνικού στέκεται μπροστά σε αυτούς. Τέλος ακούγονται τα λόγια του Αλέξη Σολωμού από τον επικήδειό της.

Η σκηνογραφία ακολουθεί λιτές γραμμές. Ένα διχοτομημένο πατάρι, γίνεται άλλοτε η σκηνή του θεάτρου κι άλλοτε ο τόπος εκτέλεσης. Η Ελένη μπαίνει στη σκηνή κρατώντας μια βαλίτσα, δηλωτική του ταξιδιού, της φυγής. Μέσα σ' αυτή εσωκλείει σχεδόν όλη της τη ζωή, την οποία τη συνθέτουν φωτογραφίες, επιστολές, αποκόμματα με κριτικές και που σταδιακά θα μετασχηματίσουν την άδεια σκηνή, σε έναν προσωπικό/ιδιωτικό χώρο της Παπαδάκη. Σ' αυτή τη βαλίτσα θ' ανατρέξει να βρει επιστολές που της ζητάνε να γλιτώσει κάποιον από το εκτελεστικό απόσπασμα, κριτικές που την αποθεώνουν, φωτογραφίες κ.α.

Μέσα στο έργο διαφαίνονται καθαρά, οι φόβοι της, το θάρρος της, ακόμα και η επιπολαιότητά της. Σκέψεις για το τι έπρεπε να κάνει και για όσα δεν έκανε, σκέψεις για εκείνη και τους άλλους. Μια φράση του έργου μας δίνει την ευκαιρία να αναλογιστούμε πώς τοποθετεί ο συγγραφέας τη (δραματική) Παπαδάκη στο εκάστοτε περιβάλλον της, είτε αυτό ήταν το θέατρο είτε ήταν η Κατοχή κι ο Εμφύλιος. Ελεύθερη, μόνη, αδικημένη, δικαιωμένη. «*Τη μοίρα*

μας τη γράφουμε μονάχοι. Την ιστορία ποιος τη γράφει;»⁴²³ Στο τέλος, λίγο πριν την εκτέλεση της, θα παρακαλέσει τον εκτελεστή της να μην την σκοτώσει λέγοντας: «Έλεος. Οι συνάδελφοί μου θα λυπηθούν, και οι ρόλοι και το κοινό και οι ηγέτες. Οι συνάδελφοί μου θα λυπηθούν».⁴²⁴

Ταυτότητα Παράστασης⁴²⁵

Κείμενο/Σκηνοθεσία: Μάνος Καρατζογιάννης, Ερμηνεύουν: Μαρία Κίτσου, Μάριος Μακρόπουλος. (Στους δύο πρώτους κύκλους της παράστασης τον ρόλο αυτόν ερμήνευσε ο Σπύρος Κυριαζόπουλος)

Σκηνικά: Γιάννης Αρβανίτης, Κουστούμια: Βασιλική Σύρμα, Φωτισμοί: Αλέξανδρος Αλεξάνδρου (Στους δύο πρώτους κύκλους της παράστασης τους φωτισμούς επιμελήθηκε η Κατερίνα Μαραγκουδάκη), Μουσική επιμέλεια: Γιώργος Πούλιος, Μουσική σύνθεση τραγουδιού: Άρης Βλάχος, Στίχοι: Μάνος Ελευθερίου, Φωτογραφίες: Karol Jarek, Κινηματογράφηση: Δημήτρης Ασημάκης.

Μετά την πρώτη παράσταση, στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού, το έργο περιόδευσε στο Ήράκλειο Κρήτης, στη Θεσσαλονίκη, στην Καβάλα, στη Μυτιλήνη, στην Πάτρα καθώς και στο Φεστιβάλ Πτολεμαΐδας. Τη συναντάμε ξανά στην Αθήνα το 2016 για δύο σεζόν: πρώτα στο Tempus Verum – Εν Αθήναις και την επόμενη θεατρική περίοδο, στο Θέατρο Σταθμός. Τιμήθηκε με το βραβείο κοινού σκηνοθεσίας City Code και η Μαρία Κίτσου πήρε βραβείο ερμηνείας στα Θεατρικά Κορφιάτικα Βραβεία. Η παράσταση μεταδόθηκε και διαδικτυακά τον Φεβρουάριο του 2021, την περίοδο που τα θέατρα ήταν κλειστά λόγω της πανδημίας.⁴²⁶

Το έργο ανέβηκε στην Κύπρο στον Πολυχώρο Εστία της Λευκωσίας, σε σκηνοθεσία Άγι Παΐκου, με τη Φανή Πέτσα και Στέλιο Στυλιανό στους κύριους ρόλους. Τη σκηνογραφική επιμέλεια υπογράφει η Ιφιγένεια Αβραάμ και τα ηχογραφημένα αποσπάσματα είναι από τον Νίκο Χαραλάμπους.⁴²⁷

⁴²³ Καρατζογιάννης, *Για την Ελένη*, σ.30.

⁴²⁴ Στο ίδιο, σ.33.

⁴²⁵ *Θέατρο Σταθμός*, <https://stathmostheatro.gr/project/gia-tin-eleni-tou-manou-karatzogianni/> [15/5/2022].

⁴²⁶ «Η Μαρία Κίτσου υποδύεται μια μεγάλη θεατρίνα. Σε μια παράσταση αφιερωμένη στη ζωή και το έργο της ηθοποιού Ελένης Παπαδάκη, πρωταγωνιστεί η Μαρία Κίτσου. Απολαύστε την στο *Για την Ελένη* διαδικτυακά», *Αθηνόραμα*, 01.02.2021, <https://www.athinorama.gr/theatre/2546300/i-maria-kitsou-upoduetai-mia-megali-theatrina/> [5/7/2022].

⁴²⁷ «Για την Ελένη: Ο θάνατος της Ελένης Παπαδάκη στον Πολυχώρο Εστία», *Philenews*, 26/3/2021, <https://www.philenews.com/politismos/kypros/article/1155932> [11/10/2022].

Κριτικές Για την Ελένη

Παρακάτω παρατίθενται οι κριτικές για την παράσταση, όπου ανάμεσά τους δεν εντοπίστηκε καμία αρνητική κριτική ούτε για το σύνολο της παράστασης ούτε για το κείμενο.

Ωστόσο αρκετοί από τους κριτικούς παραθέτουν στοιχεία για την εποχή του Εμφυλίου με αρκετές ανακρίβειες ενώ συχνά οι κριτικές δεν εξαντλούνται στην παράσταση και στο πώς διαμεσολαβούνται ιστορικά γεγονότα, η προσωπική αφήγηση ή το κείμενο, αλλά διαφαίνεται μια ανάγκη για περαιτέρω επιχειρηματολογία στα γεγονότα της εποχής που οδήγησαν στη δολοφονία της ακόμα κι αν αυτά δεν συνδέονται άμεσα με την παράσταση. Επομένως παρατηρούμε πως ακόμα και σήμερα επικρατεί μια ιδεολογική προσέγγιση που διατυπώνεται με αφορμή την παράσταση.

Ο Κώστας Σκουλαρίκος, μέλος του τμήματος ιστορίας του ΚΕ και του ΚΚΕ, θα γράψει ένα άρθρο με στόχο την αποκατάσταση της αλήθειας για τη δολοφονία της Παπαδάκη, ο οποίος αφορμάται από την παράσταση του Καρατζογιάννη, την οποία όμως δεν έχει δει, αλλά θα σημειώσει: «Όλο και πιο πυκνά το τελευταίο διάστημα εμφανίζονται δημοσιεύματα, βιβλία - ένθετα σε εφημερίδες, ντοκιμαντέρ, αφιερώματα στα ηλεκτρονικά ΜΜΕ, θεατρικές παραστάσεις, που στοχεύουν στη διαστρέβλωση της Ιστορίας του ΚΚΕ.».⁴²⁸

Η Μυρτώ Λοβέρδου επιλέγει να αναφερθεί συνοπτικά στη ζωή της Παπαδάκη και αντλώντας στοιχεία από το ίδιο το έργο θα γράψει: «Ζήλεις από συναδέλφους της, κόντρες με το θεατρικό κύκλωμα της εποχής, προσπάθειες παραγκωνισμού της από τον χώρο. Με την κατηγορία του δωσίλογου συνελήφθη από το ΕΑΜ και εκτελέστηκε. Η Ελένη Παπαδάκη, αυτή η κορυφαία ελληνίδα ηθοποιός (1908-1944), παρά τη λάμψη που η ίδια εξέπεμπε, αντικατοπτρίζει μια από τις πιο σκοτεινές και ενοχικές στιγμές της ιστορίας του τόπου μας. Κάτω από αυτό το πρίσμα, ο Μάνος Καρατζογιάννης καταθέτει μια παράσταση που ισορροπεί ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι, για μια ξεχωριστή γυναίκα. [...]» Για την παράσταση γράφει: «[...] Καθοριστικοί οι ήχοι, όπως και οι φωτισμοί. [...] Έξυπνο το εύρημα του βωβού παρτενέρ [...] Έντονος ο τελευταίος χορός σφραγίζει με τον δικό του τρόπο την αυλαία αυτής της παράστασης, που κινήθηκε σε πυκνό και σύντομο χρόνο, όπως και το πέρασμα της Ελένης Παπαδάκη από τη σκηνή και τη ζωή. [...]». Και συμπληρώνει για την ηθοποιό: «[...] Δύσκολο το στοίχημα για τη

⁴²⁸ [...] Τελευταίο επεισόδιο στο σίριαλ της αντικομμουνιστικής υστερίας η υπόθεση της δολοφονίας της ηθοποιού Ελένης Παπαδάκη στις 21 Δεκέμβρη 1944. Η "ιστορία" της Ελένης Παπαδάκη πέρασε πρόσφατα από τα τηλεοπτικά πλατό του ΣΚΑΪ, για να αναπαραχθεί στη συνέχεια από τις στήλες του *Κυριακάτικου Βήματος*, με αφορμή τη θεατρική παράσταση *Για την Ελένη*. Κοινή συνισταμένη η κατηγορία κατά του ΚΚΕ για τη δολοφονία της ηθοποιού.[...], Σκουλαρίκος, «Για τη δολοφονία της Ελένης Παπαδάκη», *Ριζοσπάστης*.

Μαρία Κίτσου να υποδυθεί μια συνάδελφό της, που έχει καταγραφεί στην Ιστορία ως ένα από τα μεγαλύτερα υποκριτικά ταλέντα αυτού του τόπου. Δύσκολο και τολμηρό καθώς η φήμη της Παπαδάκη μοιάζει να έχει επιβληθεί, όπως και η προσωπική της ιστορία. Κι όμως, η Κίτσου, πιο σφιγμένη στην αρχή, βρίσκει γρήγορα το εσωτερικό της μονοπάτι, που την οδηγεί στην ενσωμάτωση του ρόλου της. Άλλωστε το ζήτημα δεν είναι να γίνει η Παπαδάκη, αλλά να μεταφέρει στη σκηνή την ηθοποιό που γνώρισε την αποθέωση και τη γυναίκα που έζησε τον εφιάλτη. Κι αυτή την ισορροπία την επιτυγχάνει [...]»⁴²⁹

Η Ειρήνη Μουντράκη, γράφει κι αυτή το 2016 για την παράσταση στο TempusVerum Ev Αθήναις, αποφεύγοντας εκτενείς αναφορές στα γεγονότα του εμφυλίου και τοποθετήσεις. «[...] Μια παράσταση τρυφερή που προσπαθεί να πλησιάσει την μεγάλη ηθοποιό και την προσωπικότητά της, να παίξει με τις σκέψεις και τα αισθήματά της τις τελευταίες στιγμές της, έχοντας αποφύγει μελοδραματισμούς και αιχμηρές αναφορές, αφήνοντας τον απόηχο των γεγονότων να πλησιάσουν χωρίς να μας «ενοχλήσουν»[...] Θέλησε να αναδείξει την τρυφερή, ανθρώπινη πλευρά της υπερβατικής αυτής προσωπικότητας. Αφήνει ωστόσο μια συνεχή απειλή: τον βουβό εκτελεστή (μια υποβλητική σκηνική παρουσία από τον Σπύρο Κυριαζόπουλο) να παρατηρεί σε όλη την παράσταση την ηθοποιό, σαν αρπακτικό που περιμένει καρτερικά το θύμα του να το πετύχει στην πιο ευαίσθητη, την πιο ανυπεράσπιστα στιγμή του. Η Μαρία Κίτσου είναι φτιαγμένη από τη στόφα των μεγάλων θεατρίνων. Και για αυτό είναι η ενδεδειγμένη Ελένη Παπαδάκη. Εκτός από την κάποια ομοιότητα στην εξωτερική εμφάνιση – ομοιότητα που δεν έχει σχέση με τα χαρακτηριστικά αλλά με την επιβλητικότητα και το στυλ – διαθέτει μια καθηλωτική δύναμη. Τέτοια που μπορεί να κάνει τον θεατή να προσέχει την πιο μικρή, την ελάχιστη της κίνηση δίχως ανάσα. Να τον παρασύρει στους συνεχείς στροβιλισμούς της διάθεσής της, να τον υποβάλει στις ατμόσφαιρες που εκείνη επιλέγει.[...]».⁴³⁰

Ο Γιάννης Μόσχος θα γράψει κι αυτός για την παράσταση του 2016: «[...] Εκτός λοιπόν από την άσχημη κατάληξη μιας ανυπεράσπιστας γυναίκας, η υπόθεση της Ελένης Παπαδάκη είναι και ένα αποτύπωμα μιας ολόκληρης περιόδου. Το γεγονός ότι επανέρχεται λοιπόν (ειδικά) μέσα από το θέατρο είναι κάτι που μας αφορά όλους μας, είτε γνωρίζουμε για την Ελένη Παπαδάκη είτε όχι.[...] Και είναι πραγματικά πολύ σημαντικό το γεγονός ότι η συγκεκριμένη παράσταση σέβεται την ιστορία της Ελένης Παπαδάκη και επιλέγει να εστιάσει σε αυτήν και να

⁴²⁹ Μυρτώ Λοβέρδου, «Για την Ελένη, του Μάνου Καρατζογιάννη. Η σκηνή και το κελί», *Τα Νέα*, 17.10.2016, <https://www.tanea.gr/2016/10/17/lifearts/i-skini-kai-to-keli/> [5.7.2022].

⁴³⁰ Ειρήνη Μουντράκη, «Για την Ελένη του Μάνου Καρατζογιάννη στο θέατρο Tempus Verum Ev Αθήναις», *theGreekPlayProject*, 14/12/2016, (<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/pointviewview/1040>) [14/5/2022]

μην τη χρησιμοποιήσει ως όχημα για εύκολη συγκίνηση ή ένα γενικόλογο επαναστατικό μήνυμα. Και είναι ευχής έργον που την Παπαδάκη ενσαρκώνει η Μαρία Κίτσου, η οποία εκτός από το ότι είναι μια εξαιρετική ηθοποιός –κάτι το οποίο γνωρίζαμε έτσι κι αλλιώς- προσεγγίζει ακριβώς με αυτό το σεβασμό την ιστορία της Παπαδάκη, βιώνει την αδικία και τον πόνο της και νιώθει αληθινά συναισθήματα πάνω στη σκηνή και πετυχαίνει μια σπουδαία ερμηνεία. [...]»⁴³¹

Ο Λέανδρος Πολενάκης, τον Ιανουάριο του 2017 εξάρει τη γραφή του Καρατζογιάννη ο οποίος «[...] δίνει στο πρωτότυπο έργο του: *Για την Ελένη*, την τραγωδία της, που είναι την ίδια στιγμή τραγωδία του τόπου μας. Το έργο είναι κάτι περισσότερο από άρτιο. Είναι τίμιο.[...]» για να σχολιάσει στη συνέχεια τη σκηνοθεσία του ως εξής: «[...] Η σκηνοθεσία του Μάνου Καρατζογιάννη, σε ύφος δημοτικού τραγουδιού, «παραλογής», καθοδηγεί σταθερά, με σίγουρο χέρι τη χαρισματική Μαρία Κίτσου σε μια εκ βαθέων προσωπική, άμεσα σωματική και ποιητική συνάμα ερμηνεία - μαρτυρία που συγκλονίζει.[...] Το σκηνικό του Γιάννη Αρβανίτη, τα κοστούμια της Βασιλικής Σύρμα, οι φωτισμοί της Κατερίνας Μαραγκουδάκη, οι μουσικές επιλογές του Γιώργου Πούλιου, σαν από ένα σκοτεινό παραμύθι. Έξοχη η μουσική σύνθεση του τραγουδιού του Άρη Βλάχου. (Στίχοι Μάνου Ελευθερίου).[...]».⁴³²

Ο Βασίλης Μπουζιώτης γράφει για το καλογραμμένο κείμενο του Καρατζογιάννη και τη «χαρισματική» ηθοποιό Ελένη Κίτσου: «[...] Δυνατή παράσταση που υπογράφει με έμπνευση ο Μάνος Καρατζογιάννης -γερό το κείμενό του και με άποψη η σκηνοθεσία του! [...] Χαρισματική ηθοποιός η Μαρία Κίτσου δεν... καμώνεται την Ελένη Παπαδάκη, που μιλά για την άγρια δολοφονία της και όσα οδήγησαν σε αυτή. "Γίνεται" σε ζηλευτό τρόπο εκείνη, δείχνοντας τη μεγάλη γκάμα της. Καυστική καθώς περιγράφει τον πόλεμο που δέχτηκε από την Κατίνα και όχι μόνο, συναρπαστική στην "απολογία" της λίγο πριν τις σφαίρες, συνταρακτική στις ηχηρές σιωπές της.[...]»⁴³³

Μία διαφορετική προσέγγιση από τις μέχρι τώρα κριτικές, η οποία γράφεται στη γαλλική γλώσσα έχουμε από τον Nektarios-Georgios Konstantinidis, ο οποίος επικεντρώνεται στη διαφορετικότητα της Παπαδάκη μέσα στο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της εποχής, όπου από τη μια η τότε κοινωνία «δεν επέτρεπε στις γυναίκες ορισμένες ελευθερίες, όπως για

⁴³¹ Γιάννης Μόσχος, «Είδαμε την παράσταση για τη ζωή της Ελένης Παπαδάκη που παρουσιάζεται κάθε Τετάρτη και Πέμπτη στο Θέατρο Tempus Verum - Εν Αθήναις. [Clickatlife.gr](https://www.clickatlife.gr/theatro/story/86653), 14.10.2016, <https://www.clickatlife.gr/theatro/story/86653> [14.05.2022].

⁴³² Λέανδρος Πολενάκης, *Για την Ελένη, Παζάρι*, *Η Αυγή*, 19.02.2017, <http://www.avgi.gr/article/10971/7913180/anaphora-se-dyo-parastaseis> [05.07.2022]

⁴³³ Βασίλης Μπουζιώτης, «Ελένη» και του χρόνου η Κίτσου!», *Enikos.gr* 03/01/2017, <https://www.enikos.gr/mpouz/eleni-kai-tou-xronou-i-kitsou/948220/> [5.07.2022].

παράδειγμα, το κάπνισμα ή το να είναι κάποιος/α ομοφυλόφιλος» και από την άλλη ο Εμφύλιος, ανάμεσα στα υπόλοιπα σοβαρά κοινωνικά προβλήματα, προκαλούσε δυσπιστία, η οποία βασιλεύει παντού με το πρόσχημα του εχθρού. «[...] Αυτή που διαφέρει, που δεν είναι σαν τις άλλες –όπως η πλειονότητα των ανθρώπων– διαταράσσει την επιφανειακή αρμονία αιτιών και γεγονότων. Και ο Εμφύλιος πόλεμος έσπασε στα δύο και αργότερα σε μικρά κομμάτια, τον δημόσιο λόγο εκείνων που αναζητούσαν ένα πρόσφορο έδαφος για να ζουν ειρηνικά σε μια συνηθισμένη ζωή. Και η Ελένη Παπαδάκη, τραγική ηρωίδα του Μάνου Καρατζογιάννη, γίνεται το εξιλαστήριο θύμα, ο δήμιος υπακούει στις εντολές εκείνων που διαδίδουν τις καλές ή τις κακές φήμες. [...]». Και θα συνεχίσει ο κριτικός, προσδίδοντάς της τον χαρακτηρισμό *libertinage*, γράφοντας: «[...] Η ηθοποιός, που πρέπει να θυσιαστεί, έζησε τον δικό της λιμπερτίνικο τρόπο ζωής, προκαλώντας τους γύρω της και δεν φοβήθηκε ποτέ. Με στραμμένη την προσοχή όλων πάνω της, γνώριζε καλά μέσα της πως όσα έκανε, διακινδυνεύοντας τη ζωή της, τα έκανε προκειμένου να βοηθήσει όσους υπέφεραν. Ακόμα κι έτσι, δεν θα μπορούσε να προσέχει περισσότερο ούτε να κρύψει ορισμένες συνήθειες, όπως το κάπνισμα. Ούτε προσπάθησε να κάνει τους ανθρώπους να ξεχάσουν το γεγονός ότι ήταν λεσβία και δεν φαντάστηκε ούτε για μια στιγμή ότι η *libertinage* της θα μπορούσε να βλάψει κανέναν. Αθώα, δεν φοβόταν κανέναν γιατί νόμιζε ότι είχε διαπράξει μόνο όμορφα «λάθη», όπως η παρέμβασή της με τον εχθρό, όταν ήταν απαραίτητο να σώσει έναν αθώο. [...] Ο συγγραφέας-σκηνοθέτης βασίζεται στο συναίσθημα, που πηγάζει από τα λόγια της. Σ' αυτόν τον μύθο και στις λέξεις που χρησιμοποιεί, νιώθουμε την επιθυμία της Ελένης Παπαδάκη να προβάλει τα επιχειρήματά της και να είναι ταυτόχρονα ανακριτής και κατηγορούμενος σε ένα δικαστήριο όπου θα έπρεπε να είχε παραπεμφθεί, αν το είχε επιτρέψει ο εχθρός»⁴³⁴

Τον Φεβρουάριο του 2018, η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο Αυλαία της Θεσσαλονίκης και ακολούθησε μια ενδιαφέρουσα συζήτηση, την οποία διοργάνωσε το πολιτισμικό site *Kulturosoupa.gr*, όπου οι συντελεστές μοιράστηκαν με τους θεατές λεπτομέρειες από τη ζωή της Παπαδάκη. Στην κριτική κατατάσσει το έργο στο θέατρο-ντοκουμέντο και θα γράψει για την Κίτσου: «[...] υπήρξε δραματική [...] επιλέγοντας ένα κλασικό πρότυπο τραγικών ρόλων, το οποίο, παρότι ενίοτε αγγίζει την υπερβολή, ίσως εδώ ήταν ενδεδειγμένο ώστε να προσεγγίζει ερμηνευτικά την τεχνοτροπία της εποχής και την "περσόνα" της Ε. Παπαδάκη[...]»⁴³⁵

⁴³⁴ Nektarios-Georgios Konstantinidis, «Pour Hélène, texte et mise en scène de Manos Karatzoyannis», *théâtre du blog*, 09/01/2018, http://theatredublog.unblog.fr/2018/01/09/pour-helene-texte-et-mise-en-scene-de-manos-karatzoyannis/?fbclid=IwAR3OJChfh_jXiIYSIIIG6cG2RGmhqG3b98w5iy7hPQFYwdmy1_-6z0pbO3sE [06/10/2022].

⁴³⁵ Χ.σ., «Για την Ελένη και τα εμφύλια πάθη μας η μεστή 23η Κουλτουροβραδιά», *Kulturosoupa.gr*, 14/2/2018 <http://www.kulturosoupa.gr/theatromania/kulturovradia-eleni-kritiki-reportaz-22975/> [14/2/2021].

5.2. Το θεατρικό έργο *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, της Ιρένε Μαραντέι

Η Ιρένε Μαραντέι, έχοντας μια σταθερή συνεργασία με το θέατρο Ανεμώνα της Κύπρου, έχει δοκιμαστεί άλλες δύο φορές στη θεατρική βιογραφία. Το 2017 γράφει το έργο *Βαν Γκογκ*⁴³⁶ και το 2021 την *Κοιμωμένη του Χαλεπά*.⁴³⁷ Και τα τρία έργα συμπεριλαμβανομένου και του *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, σκηνοθετήθηκαν από τον ηθοποιό και συνιδρυτή του θεάτρου, Ανδρέα Τηλεμάχου. Σε αυτόν οφείλεται και η ιδέα για τη θεατρική βιογραφία της Ελένης Παπαδάκη και αναθέτει στη σταθερή του συνεργάτιδα τη συγγραφή του έργου.⁴³⁸ Σκοπός του έργου, σύμφωνα με τα δημοσιευμένα δελτία τύπου είναι να ζωντανέψει επί σκηνής μια χαρισματική καλλιτέχνίδα, ώστε οι σύγχρονοι θεατές να γνωρίσουν την σπουδαία ηθοποιό του 20ου αιώνα και να βγει από τη λήθη.⁴³⁹ Η πρεμιέρα της παράστασης είχε προγραμματιστεί για τις 28 Ιανουαρίου 2022,⁴⁴⁰ εγκαινιάζοντας τη νέα σεζόν του θεάτρου μετά το επιβεβλημένο lockdown λόγω πανδημίας. Ωστόσο εξαιτίας του Covid19 θα αναβληθεί τρεις φορές. Έτσι θα παιχτεί για λίγες μέρες στο Θέατρο Ανεμώνα και θα συνεχίσει σε περιοδεία στη Λεμεσό,⁴⁴¹ Λάρνακα, Πάφο.

Το έργο επιδιώκει να αποτυπώσει ένα μεγάλο εύρος της θεατρικής κυρίως ζωής της Παπαδάκη, εστιάζοντας στην ανάδειξη του ταλέντου της, στις ανταγωνιστικές σχέσεις της με μερίδα ηθοποιών του Εθνικού, διαγράφοντας μια πορεία από τη δόξα στην πτώση, με φόντο την Κατοχή και τα Δεκεμβριανά. Η Μαραντέι, προσπαθεί να αποτυπώσει με όση μεγαλύτερη ευκρίνεια γίνεται τα γεγονότα όπως διαδραματίστηκαν, να δικαιώσει την Παπαδάκη αλλά και ν' ακουστούν οι φωνές εκείνων των ανθρώπων που πολέμησαν τους Γερμανούς αλλά και αυτών που συμμάχησαν μαζί τους. Το έργο της, σε αντίθεση με του Καρατζογιάννη, είναι πολυπρόσωπο διαλογικό και πολυφωνικό, σε μια προσπάθεια να εντάξει φωνές και οπτικές

⁴³⁶ «Βαν Γκογκ στο θέατρο Ανεμώνα», *Checkincyprus.com*, 09/01/2017, <https://www.checkincyprus.com/article/19837/ban-gkogk-sto-theatro-anemona/> [17/7/2022].

⁴³⁷ «Η Κοιμωμένη του Χαλεπά της Ιρένε Μαραντέι ανεβαίνει στο Θέατρο Ανεμώνα», *Checkincyprus.com*, 05/02/2021, <https://www.checkincyprus.com/article/49448/e-koimomene-tou-khalepa-tes-irene-marantei-anebainei-sto-theatro-anemona/> [17/7/2022].

⁴³⁸ Συνέντευξη στην ερευνήτρια.

⁴³⁹ «Εγώ η Ελένη Παπαδάκη: Η ζωή της εμβληματικής ηθοποιού από το θέατρο Ανεμώνα», *checkincyprus.com*, <https://www.checkincyprus.com/article/57569/ego-e-elene-papadake-e-zoe-tes-embematikes-ethopoiou-apo-to-theatro-anemona/> [20/4/2022].

⁴⁴⁰ «Το Θέατρο Ανεμώνα ανεβάζει την παράσταση: *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*», *Alpha NewsLive*, 21/01/2022, <https://www.alphanews.live/entertainment/theatro-anemona-anebazei-tin-parastasi-ego-i-eleni-papadaki> [20/4/2022].

⁴⁴¹ «Εγώ η Ελένη Παπαδάκη, στο Παττίχειο δημοτικό θέατρο Λεμεσού», *Κανάλι Έξι*, 18/3/2022, https://kanali6.com.cy/stec_event/ego-i-eleni-papadaki-sto-theatro-anemona-2-2-2-2-2-2-2-2/ [20/4/2022].

των γεγονότων έξω από τους δρώντες ήρωες όπως αυτή του Νίκου Ζαχαριάδη, που θ' αποκηρύξει τη δολοφονία της.⁴⁴²

Ο ηθοποιός της παράστασης Μαρίνος Ξενοφώντος σε μια συνέντευξη του⁴⁴³ θα πει πως η Ελένη Παπαδάκη δεν ένιωσε την ανάγκη να υπερασπιστεί τον εαυτό της, ενώ αντίστοιχα η συγγραφέας πιστεύει πως δεν είχε συναίσθηση τι πραγματικά γινόταν γύρω της.⁴⁴⁴ Με εφελτήριο αυτές τις δύο απόψεις η ροή και εναλλαγή των σκηνών σκιαγραφούν ένα πρόσωπο μέσα στον πυρήνα της τέχνη του και γύρω του πρόσωπα, γεγονότα, καταστάσεις σαν δορυφόροι σε τροχιά που δεν το μαγνήτισαν. Το έργο δομικά εκτείνεται σε δύο μέρη, όπου στο πρώτο μέρος μέσα από δεκατρείς σκηνές διαγράφεται, η πορεία της από το ελεύθερο θέατρο στο Εθνικό και οι εκάστοτε επαγγελματικές και προσωπικές της σχέσεις. Το δεύτερο μέρος εκτείνεται χρονικά από το 1942 μέχρι και δεκαετίες μετά τον θάνατο της Ελένης (στο κείμενο δεν προσδιορίζεται ο χρόνος). Δραματουργικά ο χρόνος της ιστορίας χωρίζεται σε τρεις χρονικές ενότητες: την πριν τον πόλεμο, κατά τη διάρκεια της Κατοχής και του Εμφυλίου και μετά τον πόλεμο. Επομένως θα δούμε τη δραματική Παπαδάκη πώς στέκεται αντιμέτωπη με τις συγκυριακές αλλαγές, πώς επηρεάζεται από αυτές και τέλος ποια είναι η σύνδεση της με τα υπόλοιπα δρώντα πρόσωπα. Έχει ενδιαφέρον να αναδείξουμε τη σκηνική της παρουσία σε σχέση με την έκταση του λόγου της, καθώς από το δεύτερο μέρος και μετά μειώνεται σταδιακά και μοιάζει οι φωνές των άλλων να υπερισχύουν. Όλοι και όλα μετά τον πόλεμο αλλάζουν, εκείνη όμως; Επικρατούν κεντρικές νοηματοδοτούσες συγκρούσεις, της πολιτικής και της τέχνης, του ιστορικού γίνεσθαι με το ατομικό παρόν και η ίδια στέκει αποστασιοποιημένη από αυτές, και μοιάζει να διαχωρίζει την ατομική της ιστορία από την ιστορία των γεγονότων.

Τα πρόσωπα του έργου δημιουργούν αντιστικτικά ζεύγη, που διακρίνονται σε φίλους κι εχθρούς, σε αντιστασιακούς και φιλογερμανικούς, σε αυτούς που γράφουν ιστορία και σε αυτούς που την παρακολουθούν. Η Αιμιλία Καραβία, ο Νίκος Δενδραμής κι ο Σαμ Μπράντενμπουργκ είναι οι πιστοί της σύντροφοι, πρόσωπα καίρια καθώς αναλαμβάνουν να μιλήσουν για την αδικία, τον έρωτα, το μεγαλείο ψυχής που υπέδειξε η Παπαδάκη αλλά και για τα σφάλματα που δεν λογίστηκε ότι θα αποβούν μοιραία για τη ζωή της. Η Καραβία στέκει πάντα στο πλευρό της και φέρνει επί σκηνής, ως θεματοφύλακας, μέσα από αποκόμματα

⁴⁴² Η ομιλία του Νίκου Ζαχαριάδη ακούγεται εκτός σκηνής.

⁴⁴³ Συνέντευξη του Μαρίνου Ξενοφώντος στην εκπομπή «Όλα στον Αέρα» ΡΙΚ, 10/2/2022 <http://cybc.com.cy/video-on-demand/%cf%81%ce%b9%ce%ba-1/%cf%8c%ce%bb%ce%b1-%cf%83%cf%84%ce%bf%ce%bd-%ce%b1%ce%ad%cf%81%ce%b1/episodes/%ce%bf%ce%bb%ce%b1-%cf%83%cf%84%cf%8c%ce%bd-%ce%b1%ce%ad%cf%81%ce%b1-10-02-22/> [10/6/2022].

⁴⁴⁴ Συνέντευξη στην ερευνήτρια.

εφημερίδων και προσωπικών της αφηγήσεων, τόσο την προσωπική ιστορία της Παπαδάκη όσο και των ιστορικών γεγονότων. Από την άλλη πλευρά η Μιράντα Μυράτ, η Αλέκα Παϊζη, ο Ορέστης είναι τα πρόσωπα που την πολέμησαν. Ο Δημήτρης Μυράτ, και ο Ιωάννης Ράλλης είναι η αυτοί που την καταδίκασαν έμμεσα, ηθελημένα ή άθελα τους.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζουν τα δύο επαναλαμβανόμενα μοτίβα που προκαλούν αναχρονίες στο έργο. Το πρώτο μοτίβο είναι η συχνή εμφάνιση της Αιώνιας Παπαδάκη του φαντάσματος ουσιαστικά της Παπαδάκη, ή καλύτερα της φασματικής μορφής της Παπαδάκη. Μετά τους δύο παγκόσμιους πολέμους, αλλά και άλλες εμπόλεμες καταστάσεις που τους ακλούθησαν, σηματοδοτήθηκε μια νέα ιδιότητα στον ρόλο των «φαντασμάτων» στα σύγχρονα έργα, όπου εμφανίζονται όχι τόσο σαν εκδικητικές μορφές του παρελθόντος αλλά ως κώδικες μέσω των οποίων επιλύονται τραύματα που έχουν προκληθεί από βία, κακοποίηση, καταπάτηση των ανθρώπινων δικαιωμάτων⁴⁴⁵ και ως τέτοιο θα εξετάσουμε τον ρόλο του φαντάσματος της Παπαδάκη. Το δεύτερο μοτίβο έρχεται με την τακτική παρεμβολή της συνέντευξης που παραχωρεί η Αιμίλια Καραββία σε έναν δημοσιογράφο, η οποία χρονικά συμβαίνει μετά τον θάνατο της Παπαδάκη. Οι δύο αυτές συνθήκες, τέμνουν τον δραματικό χρόνο για να έρθουν από το μέλλον και να φέρουν νέα στοιχεία στην πλοκή του έργου. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί χρονικά επίπεδα καταφέροντας από τη μία να σπάσει την κατά τ' άλλα γραμμική αφήγηση των γεγονότων, δημιουργώντας ενδιαφέρουσες προσημάνσεις ή αναδρομές.

Παρομοίως, ο χρόνος μετά τη σύλληψη της παγώνει και στις επόμενες σκηνές εμφανίζονται διαδοχικά, ο Δενδραμής με τον Μυράτ σε ένα διαλογικό μέρος, η Αιμιλία και ο Σάμ σε μονολογικά μέρη. Θα ακούσουμε τις σκέψεις τους, τα αισθήματά τους, τους προβληματισμούς τους και με την τεχνική του κολάζ θα ακολουθήσει η σκηνή της κηδείας της.

Γίνεται εκτενής χρήση αρχειακού υλικού, από τον Τύπο, επιστολές της Παπαδάκη, ραδιοφωνικά ντοκουμέντα και στην παράσταση γίνεται χρήση φωτογραφικού και οπτικοακουστικού υλικού, από την κηδεία της και τα Δεκεμβριανά. Επιπλέον χρησιμοποιεί αλληγορικά σχήματα με τη συνδρομή ποιημάτων και τραγουδιών, όπως την *Πέστροφα* του Σούμπερτ, το *Σκοτεινό Ποτάμι*, του Γιώργου Γεραλή, το *Άσμα Ασμάτων*, (μουσική Μίκης Θεοδωράκης, στίχοι Ιάκωβος Καμπανέλλης, ερμηνεία Μαρία Φαραντούρη) και δεν παραλείπει

⁴⁴⁵ Mary Luckhurst, Emilie Morin, *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*, Palgrave Macmillan, London 2014, χ.σ., <https://books.google.gr/books?id=LMICBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false>

ούτε αυτή, το ποίημα του Άγγελου Σικελιανού. Επιπλέον σε αυτά τα σχήματα προστίθενται οι αναφορές σε άλλα θεατρικά πρόσωπα, όπως στην Τόσκα, Νίνα, Εκάβη και Κλυταιμνήστρα, ενώ το έργο κλείνει με το τραγούδι *Καληνύχτα*, (μουσική Σταμάτης Κραουνάκης, στίχοι Λίνα Νικολακοπούλου, ερμηνεία Δήμητρα Γαλάνη).

Η δράση του έργου μοιράζεται συνολικά σε οχτώ κεντρικά πρόσωπα, την Ελένη Παπαδάκη, την Αιώνια Παπαδάκη, Αιμιλία Καραβία, Μιράντα Μυράτ, Δημήτρης Μυράτ, Νίκος Δενδραμής, Ιωάννης Ράλλης και Σαμ Μπράντενμπουργκ, ενώ οι δευτερεύοντες ρόλοι διανέμονται στον Δημοσιογράφο, την Αλέκα Παϊζη και τον Ορέστη εκτελεστή της Παπαδάκη.

Στο πρώτο μέρος του έργου συναντάμε την Παπαδάκη νέα ακόμα ηθοποιό και γεμάτη ενθουσιασμό, στο ελεύθερο θέατρο. Χρονικά εκτείνεται μέχρι το 1941 όταν εισέρχονται τα γερμανικά στρατεύματα στην Αθήνα. Μέσα σε δεκατρείς σκηνές, θα αποτυπωθούν, τα καλλιτεχνικά της όνειρα οι ανησυχίες της, ο παραγκωνισμός της στο Εθνικό, η ανταγωνιστική σχέση με Παξινού-Μινωτή, η αντιπάθεια της Μιράντας Μυράτ στο πρόσωπο της και η ερωτική σχέση που θα αναπτύξει με τον Σαμ Μπράντενμπουργκ. Στο πλάι της πάντα πιστή της φίλη η Αιμιλία Καραβία.

Με την έναρξη του έργου, ήδη εντασσόμαστε σε μια μεταθεατρικότητα, όπου το θέατρο και πιο συγκεκριμένα η θεατρική ζωή των ηθοποιών, εγκιβωτίζεται στην παροντική σκηνή. Η έναρξη του έργου δραματουργικά και σκηνοθετικά αντλείται από την πρεμιέρα του θεάτρου Προσκήνιο του Αλέξη Σολομού και την παράσταση *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, το 1964. Την παράσταση αυτή ο Σολομός αποφάσισε να την αφιερώσει στην Παπαδάκη και προς τιμήν της αφήνει ένα κάθισμα κενό στην πρώτη σειρά. Η Μαραντέι θα διατηρήσει αυτή τη συνθήκη, όπου με σκηνοθετικές οδηγίες αφήνει ένα κάθισμα στην πρώτη σειρά κενό το οποίο φωτίζεται με την έναρξη της παράστασης. Ταυτόχρονα ακούγεται μια εξωσκηνική φωνή να λέει τα ίδια λόγια όπως είχε πει και η Άννα Φόνσου το 1964.⁴⁴⁶ «Στο θέατρο του Διονύσου, υπήρχε ένα άγαλμα του θεού στην πρώτη σειρά, απ' όπου μπορούσε να παρακολουθεί και τις παραστάσεις και τον βωμό στον περίβολο του θεάτρου, όπου γίνονταν οι θυσίες προς τιμήν του. Αφήνουμε κι εμείς μια θέση για την Ελένη Παπαδάκη. Για να μπορέσει να δει και κείνη μαζί μας και να συλλογιστεί όσα σημάδεψαν τη ζωή της και τη ζωή τόσων άλλων που θυσιάστηκαν στο βωμό της μισαλλοδοξίας και της ανθρώπινης βαρβαρότητας».⁴⁴⁷ Η μεταθεατρικότητα αυτή διατηρείται και στη συνέχεια με τη μεταφορά σκηνών από παραστάσεις της ηθοποιού.

⁴⁴⁶ Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, σ.153.

⁴⁴⁷ Ιρένε Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, αδημοσίευτο κείμενο παράστασης.

Στην πρώτη σκηνή βρίσκονται στα καμαρίνια, η Παπαδάκη κι ο Δενδραμής, μετά από την παράσταση των Ηνωμένων Καλλιτεχνών, *Οι μαιτρέσες του μπαμπά*». Εκεί μοιράζονται τον θρίαμβο της παράστασης τους. Σε αυτή τη σύντομη σκηνή συμπυκνώνεται η θεατρική κατάσταση της τότε χρονικής περιόδου, ενώ θ' ακούσουμε για την αδημονία και αμφιβολία των δύο ηθοποιών αναφορικά με την έναρξη του Εθνικού, για τα όνειρα της Παπαδάκη και τους μεγάλους ρόλους που επιθυμεί να παίξει.

Η δεύτερη σκηνή μας εισάγει στον εσωτερικό κόσμο της Παπαδάκη, στο αντίκρισμα του ίδιου της του εαυτού, όπου η Παπαδάκη σε μεγάλη ηλικία, χρονικά απροσδιόριστη φέρνει αναμνήσεις από την παιδική και νεαρή της ηλικία με την τεχνική του εξωσκηνικού λόγου, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζεται και η Αιώνια Παπαδάκη. Παρελθόν, παρόν και μέλλον συνενώνονται για να μας αποκαλυφθούν οι πιο ενδόμυχες σκέψεις της. Ο θεατής λοιπόν αντικρίζει δύο ηθοποιούς να υποδύονται την ίδια γυναίκα σε δύο διαφορετικούς δραματικούς χρόνους, οι οποίες απευθύνονται στον εαυτό τους. Ένα σχήμα αυτοαναφορικό, που ενέχει μια διττή λειτουργία, αυτή της τραγικής ειρωνείας αλλά και της προοικονομίας για όσα έπονται και όσα ο θεατής δεν έχει δει ακόμα. Έτσι καθώς βρίσκεται στο καμαρίνι της μπροστά στον καθρέφτη, ακούγεται (offstage) η Παπαδάκη σε νεαρή ηλικία να ερμηνεύει τη Νίνα από τον *Γλάρο*: «[...] Αυτό που έχει σημασία για μας είναι να ξέρουμε ν' αντέχουμε.[...] Εγώ τώρα έχω πίστη και δεν υποφέρω τόσο πολύ..., τώρα σκέφτομαι τον προορισμό μου και δεν φοβάμαι πια τη ζωή».⁴⁴⁸

Η ανάμνηση του ρόλου, θα την οδηγήσει να εξομολογηθεί στον εαυτό της: «Δε φοβάσαι. Ίσως θα έκανες καλύτερα να φοβάσαι λίγο περισσότερο. Η πίστη, το να ξέρεις να αντέχεις, δε σε βοήθησαν και πολύ. Καθόλου θά 'λεγα. Καλύτερα να φοβόσουν λίγο περισσότερο. Θα μπορούσες ίσως να είχες προφυλαχτεί, να μην είχες πέσει σε τόσες παγίδες [...]».⁴⁴⁹ Στη συνέχεια θα αναδυθεί μια ακόμα ανάμνηση από την παιδική της ηλικία, όπου ακούγονται και πάλι εξωσκηνικά η παιδική φωνή της να συνομιλεί με τον πατέρα της και θα εμφανιστεί αμέσως μετά η Αιώνια Παπαδάκη, η οποία θα πει:

«Πατέρα, μου έδωσες τα φτερά για να πιστέψω στα όνειρά μου [...] Έζησα ελεύθερη και χαρούμενη [...] Όπως η Τόσκα, έζησα για την τέχνη, έζησα για την αγάπη [...] Αλλά τίποτα, τίποτα δεν με προετοίμασε για αυτά που θα συναντούσα μπροστά μου [...]».⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, αδημοσίευτο κείμενο παράστασης.

⁴⁴⁹ Ο.π.

⁴⁵⁰ Ο.π.

Οι επόμενες πέντε σκηνές, οι οποίες αποτελούν ουσιαστικά μια ενότητα, εκτείνονται χρονικά από την πρόσληψή της στο Εθνικό μέχρι και την περιοδεία της *Ηλέκτρας* και συγκεκριμένα στο Λονδίνο. Αφιερώνονται στον παραγκωνισμό της, στις σχέσεις της με τους συναδέλφους της και στη γνωριμία της με τον Σάμ Μπράντερμπουργκ. Η συγγραφέας αποτυπώνει τις αντιζηλίες των ηθοποιών της κρατικής σκηνής μέσω ενός διαλόγου ανάμεσα στους Μιράντα, Δενδραμή και Δημήτρη Μυράτ. Σε αυτή τη σκηνή ο Δενδραμή διαπιστώνει τις αδικίες στη διανομή των ρόλων και υποστηρίζει την Παπαδάκη, ενώ η Μιράντα εκφράζει ανοιχτά την αντιπάθεια της γι' αυτήν. Ο Μυράτ διατηρεί ουδέτερη θέση. Στη συνέχεια η Παπαδάκη θα εκφράσει τα παράπονά της στην επιστήθια φίλη της Αιμιλία, για τους λιγοστούς ρόλους που της δίνουν ενώ η συγγραφέας βρίσκει ευκαιρία μέσω της Αιμιλίας να ακουστούν μερικές από τις εκθιαστικές κριτικές που έχουν γραφτεί για την εξαιρετική ηθοποιό του Εθνικού.

Στην πέμπτη σκηνή του έργου, η οποία κλείνει μια ενότητα, εμφανίζεται σε ανοιχτό διάλογο, η παροντική Παπαδάκη με την Αιώνια Παπαδάκη, οι οποίες ανακαλούν ξανά τον πατέρα τους και με αφορμή τα δικά του λόγια: «*Δεν θα αφήσω ποτέ η κόρη μου να κυλιστεί σ' αυτή τη λάσπη, σ' αυτό το αμαρτωλό, αισχρό περιβάλλον, να αμαυρώσει το καλό όνομα της οικογένειας*», θα υπονοηθεί από την Αιώνια Παπαδάκη μια διάθεση θα λέγαμε αποδοχής, των σφαλμάτων και αισθημάτων των ανθρώπων:

«Αιώνια Παπαδάκη: [...] πάνω στη σκηνή μπορεί να μεγαλουργούν, αλλά στα παρασκήνια... Πώς είναι δυνατόν, πάντα αναρωτιόμουν; Να είναι κάποιος την ίδια στιγμή αξιοθαύμαστος, σπουδαίος καλλιτέχνης, και κατάπτυστος άνθρωπος;

Ελένη: Εσύ από κει που είσαι θα τον έχεις λύσει το γρίφο. Ποια είναι η απάντησή;

Αιώνια Παπαδάκη: Τίποτα δεν έχω λύσει. Άνθρωποι είναι όλοι: ούτε άγγελοι ούτε διάβολοι.»⁴⁵¹

Στην επόμενη σύντομη σκηνή εμφανίζεται η Παπαδάκη με τον Δενδραμή να παίζουν απόσπασμα από τη *Βεντάλια της Λαίδης Γουίντερμιν*, όπου έχουμε μια ακόμα συνθήκη του θεάτρου εν θεάτρω και στη συνέχεια θα γνωρίσει, στο καμαρίνι της, τον θαυμαστή της Σαμ Μπράντερμπουργκ. Η ροή των γεγονότων ανακόπτεται με την παρεμβολή της συνέντευξης της Καραβία στον Δημοσιογράφο, όπου η Αιμιλία του δείχνει όλα τα φυλαγμένα αποκόμματα από κριτικές, με τα σχόλια του Τύπου για την παραγκώνισή της. Ο Δημοσιογράφος θα ρωτήσει ανοιχτά για τις φήμες που κυκλοφορούν για την ερωτική σχέση της με την Παπαδάκη, αλλά η Αιμιλία θυμωμένη θα σταματήσει απότομα τη συζήτηση.

⁴⁵¹ Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, αδημοσίευτο κείμενο παράστασης.

Η συνέχεια ανήκει σε μια ερωτική σκηνή μεταξύ του Σαμ και της Ελένης, όπου η Αιμιλία τους βλέπει κρυφά και αποσύρεται. Εδώ ο Σάμ παίζει στο πιάνο τη *Πέστροφα* του Σούμπερτ και η Ελένη τραγουδάει στα γερμανικά τους στίχους και στη συνέχεια τους απαγγέλλει στα ελληνικά:

«[...] *Μα τα νερά θολώνει ο ύπουλος ψαράς
Της πέστροφας τελειώνουν οι μέρες της χαράς
Το αίμα μου παγώνει, το ψάρι σπαρταρά
"προδότη" τον φωνάζω, τον άκαρδο ψαρά!*»

Η επιλογή του συγκεκριμένου τραγουδιού δεν ήταν τυχαία από τη συγγραφέα,⁴⁵² η οποία με αυτούς τους αλληγορικούς στίχους δημιουργεί το στοιχείο της πρόληψης. Η Ελένη θα πει: «[...] *αν κάποιος θολώσει τα νερά τριγύρω, χάνεται ο ίσιος δρόμος και είναι εύκολο να τσιμπήσει το δόλωμα. [...]*».⁴⁵³

Το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται με την εμπλοκή της Ελλάδας στον πόλεμο το 1940 κι ακούγεται η αυθεντική ραδιοφωνική μετάδοση: «*Η Ελλάς, από τις έξι πρωινής της σήμερον ευρίσκεται εις εμπόλεμον κατάστασιν προς την Ιταλίαν.[...]*» και θα κλείσει με την εισβολή των Γερμανών στην Αθήνα, όπου ακούγεται πάλι η φωνή του ραδιοφώνου από τις τελευταίες ώρες του ελεύθερου αθηναϊκού ραδιοφωνικού σταθμού.

Το δεύτερο μέρος του έργου μας εισάγει κατευθείαν στο 1942, με τις απεργιακές κινητοποιήσεις των ηθοποιών, την ανανέωση των συμβολαίων τους και τη διένεξη της Παπαδάκη με τον Μουζενίδη για τη *Μήδεια*. Η έναρξη γίνεται με έναν διάλογο, όπου η συγγραφέας επιλέγει ακόμα μια φορά τους Δενδραμή - Μιράντα να ενσαρκώνουν το αντιστικτικό ζεύγος υποστήριξης - απόρριψης της Παπαδάκη. Στον σύντομο διάλογό τους εκφράζονται οι θέσεις κι οι σκέψεις τους γύρω από τις πρόσφατες εξελίξεις στο Εθνικό, χωρίς να γίνεται άλλη αναφορά στις συνθήκες της Κατοχής. Εδώ έχουμε ένα παράδοξο όπου ο Δενδραμής στην προσπάθεια του να υποστηρίξει την Παπαδάκη ουσιαστικά μας επισημαίνει την αποστασιοποίηση της από τον αγώνα του υπόλοιπου θιάσου και την επιλογή της να κινηθεί ατομικά στις διεκδικήσεις της. Πρόκειται άραγε για ένα *lapsus* του Δενδραμή;

«*Δενδραμής: [...] Εδώ που τα λέμε νοιώθω και άσχημα. Εμείς που απεργήσαμε, που διεκδικήσαμε μεγαλύτερο μισθό, σήμερα υπογράψαμε νέο συμβόλαιο που όχι μόνο μας κάνει*

⁴⁵² Συνέντευξη στην ερευνήτρια.

⁴⁵³ Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, σκηνή, Α8.

γενναία αύξηση αλλά έχει κι έναν όρο περίεργο που εκείνοι πρότειναν, ενώ εκείνη που στο τέλος-τέλος διεκδικούσε μόνον τη διατήρηση της θέσης της, τώρα έχει μείνει απ' έξω».⁴⁵⁴

Οι επόμενες τρεις σκηνές, σύντομες και μικρές μας εισάγουν στο 1943, όπου ο Ιωάννης Ράλλης είναι πλέον πρωθυπουργός και πρόεδρος του Εθνικού. Η σχέση του με την Παπαδάκη σχολιάζεται πλέον στον Τύπο και οι φίλοι της, Αιμιλία και Σαμ προσπαθούν να την προφυλάξουν καθώς αντιλαμβάνονται πως εκτίθεται ολοένα και περισσότερο. Η Ελένη όμως μένει αμετακίνητη στις απόψεις της, θεωρώντας πως δεν κάνει τίποτα κακό, από το να βοηθάει συνανθρώπους της να αποφυλακιστούν. Έτσι η Παπαδάκη σε μια μικρή διαλογική σκηνή, επισκέπτεται τον Ράλλη, προκειμένου να του ζητήσει βοήθεια για κάποιον άδικα συλληφθέντα. Αυτή είναι η πρώτη σκηνή, που μας μεταφέρει, μέσα από τα λόγια του Ράλλη, τις συνθήκες της κατεχόμενης Αθήνας καθώς τον ακούμε να εκφράζει τη βούλησή του για την πάταξη του κομμουνισμού και την οργάνωση των Ταγμάτων Ασφαλείας. Η Παπαδάκη σ' αυτή τη συνάντηση θα εισπράξει κολακευτικά λόγια και θα εξασφαλίσει την εύνοια του.

«Ράλλης: [...] Ως θεατής συχνά αγανάκτησα για το ότι το Εθνικό το χρησιμοποίησαν κάποιοι σαν να είναι προσωπικό τους φέουδο, για να προωθήσουν μόνο τους δικούς τους ευνοούμενους. Θα 'θελα από τώρα και στο εξής να σε απαλλάξω από τον φόβο για παρασκηνιακό πόλεμο, μικρότητες και αδικίες, ώστε να μπορέσεις να αφιερωθείς απερίσπαστα στην ερμηνεία των ρόλων.

Ελένη: Ω, αυτό είναι αυτό που επιθυμώ όσο τίποτε άλλο!». ⁴⁵⁵

Στις δύο επόμενες σκηνές συνομιλεί διαδοχικά με την Αιμιλία και με τον Σαμ, όπου οι δύο τελευταίοι εκφράζουν την ανησυχία τους για τη σχέση της με τον Ράλλη ενώ ο Σάμ εκδηλώνει κι ένα αίσθημα ζήλειας. Η Παπαδάκη υποστηρίζει τον εαυτό της μέσα από φράσεις όπως: «Ο καθένας μπορεί να γράφει ό,τι βρωμιές θέλει σ' αυτόν τον τόπο. Όμως είμαι σίγουρη πως κανείς δεν τα πιστεύει αυτά.», «Για μένα μετά τον πόλεμο προτεραιότητα είναι να ριχτώ στη δουλειά, να μπορέσω να παίξω όλα όσα...», «[...] να μη φοβάσαι για τον κύριο Ράλλη. Εγώ έχω τη συνείδησή μου καθαρή, κι ας λένε ό,τι θέλουν.». Τέλος ο Σαμ θα της υπενθυμίσει το τραγούδι της Πέστροφας λέγοντας: «Να σου θυμίσω το τραγούδι της πέστροφας. [...] Αλλά τώρα το νερό το θόλωσες μόνη σου. Ελπίζω να μη χρειαστεί ποτέ να το μετανιώσεις». Στις παραπάνω σκηνές, η έκταση του λόγου της Ελένης είναι μικρότερη συγκριτικά με τα άλλα δραματικά πρόσωπα, ενώ εξαντλείται σε προσπάθειες να δικαιολογήσει τη σχέση της με τον πρωθυπουργό αλλά και το φλερτ με τον Γερμανό πρώην σκηνοθέτη.

⁴⁵⁴ Μαραντέι, Εγώ η Ελένη Παπαδάκη, σκηνή Β1.

⁴⁵⁵ Στο ίδιο, σκηνή, Β2.

Μεσολαβεί μια σκηνή όπου η Μιράντα και η Παπαθανασίου, βρίσκονται στις πρόβες της *Εκάβης* σχολιάζουν την προκλητική άφιξη της Παπαδάκη στο θέατρο με τη λιμουζίνα του Ράλλη και τη σχέση της με το Γερμανό σκηνοθέτη, τη στιγμή που «*άλλοι λιποθυμάνε από την πείνα*».⁴⁵⁶ Η σκηνή θα κλείσει με την Μιράντα να λέει: «*[...] Ακούστε, έχω μια ιδέα. Για να της βγει ξινή η Εκάβη*».⁴⁵⁷ Εδώ η συγγραφέας μας προδηλώνει τη λιποθυμία επί σκηνής των ηθοποιών του Χορού στην παράσταση της *Εκάβης* (που θα παραστεί σε μία από τις επόμενες σκηνές) ως ένα τέχνασμα εκδίκησης και ως απόρροια συναισθημάτων αντιπάθειας.

Όλες οι παραπάνω σκηνές επικεντρώνονται στη συμπεριφορά της Παπαδάκη, ενώ οι συνθήκες Κατοχής, εκτός από μια ή δύο φράσεις, δεν δείχνουν να επηρεάζουν τα δραματικά πρόσωπα στην καθημερινότητά τους, αποδυναμώνοντας ίσως την μετέπειτα εξέλιξη των γεγονότων που θα παρασταθούν, καθώς η κλιμάκωση τους δραματουργικά μένει κάπως μετέωρη. Επιπλέον διαφαίνεται μια συντελεσμένη αδικία προς την Παπαδάκη η οποία μοιάζει να απορρέει μόνο από αντιπάθεια. Ενδεχομένως με αυτόν τον τρόπο η συγγραφέας εστιάζει περισσότερο στις σχέσεις των ηθοποιών και λιγότερο στο πολιτικό σκηνικό της Αθήνας. Είναι όμως όντως ασύνδετες αυτές οι δύο συνθήκες;

Στην επόμενη σκηνή, εμφανίζεται η Αιώνια Παπαδάκη και σαν φωνή της συνείδησης θα οδηγήσει την Ελένη σε εν μέρει, παραδοχή των λαθών της.

«Αιώνια Παπαδάκη: Δε με καταλαβαίνεις, έ; Η γυναίκα του Καίσαρα δεν αρκεί να είναι τίμια, πρέπει και να...

Ελένη: Όχι, έχεις δίκιο. Τώρα καταλαβαίνω. Τώρα βέβαια είναι φανερό. Τότε δεν μπορούσα. Αλλά και πάλι, ακόμα κι αν καταλαβαίνω... Είναι άδικο! Άδικο! Γιατί να γίνει αυτό σε μένα; Δεν πρόλαβα, είχα τόσα πολλά ακόμη να κάνω, τόσους ρόλους να παίξω! Γιατί;»⁴⁵⁸

Σε μια προσπάθεια ν' ακουστούν όλες οι φωνές στο έργο, σχηματίζονται δίπολα και αντιθετικά ζεύγη ενώ γίνεται φανερό η σύγκρουση μεταξύ της Ελένης και των άλλων ή καλύτερα των άλλων με την Ελένη. Τα γεγονότα έχουν ήδη μπει σε τροχιά και το τέλος της προδιαγράφεται, όμως εκείνη μένει αμετανόητη, αμέτοχη, μόνο με ένα αίσθημα αδικίας κι απορίας. Δεν είναι σε θέση να καταλάβει, παρά τις παραινήσεις των φίλων της, το γιατί την πολεμούν, γιατί την αντιπαθούν, ούτε γιατί είναι τόσο κακό να φλερτάρει με τον κατοχικό πρωθυπουργό και με έναν Γερμανό αξιωματικό. Θα ακολουθήσουν οι σκηνές από την

⁴⁵⁶ Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, σκηνή, Β5.

⁴⁵⁷ Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, σκηνή, Β5.

⁴⁵⁸ Στο ίδιο, σκηνή Β6.

παράσταση της *Εκάβης*, με τη λιποθυμία των ηθοποιών και ένας διάλογος της Ελένης με τον Ράλλη, όπου η πρώτη τον παρακαλάει να σώσει τη μοδίστρα του Εθνικού την κα Βάσω.

Εδώ δημιουργείται μια ενδιαφέρουσα αντίφαση και αμφισημία καθώς δια μέσου του δωσίλογου πρωθυπουργού θα ακουστεί ένα επιχείρημα, το οποίο προβάλλεται στην πραγματικότητα κυρίως από την αριστερά.

*«Ράλλης: [...] Σήμερα δεν μπορεί κάποιος να μην έχει σχέση με την πολιτική. Αυτό είναι πολυτέλεια. Ή είσαι μαζί τους ή είσαι εχθρός τους. Και δε μετράει τι σκέφτεσαι εσύ, τι πιστεύεις εσύ. Μετράνε οι φίλοι σου, οι συγγενείς σου, όλοι οι γύρω σου. Μέχρι και τι ψήφιζε ο παππούς σου. Ελένη μου, μόνον εσύ πιστεύεις πως είναι δυνατόν να περνάς τη ζωή σου μόνο με την τέχνη, να μην έχεις σχέση με την πολιτική. Κι αυτό είναι και η γοητεία σου. Μη νομίζεις, το θαυμάζω αυτό. Όμως εδώ μιλάμε για την πραγματική ζωή. [...]».*⁴⁵⁹

Τη διάσταση που πήρε η εκτέλεση της μοδίστρας και πως αυτό το γεγονός χρεώθηκε στην Ελένη, εξηγεί η Αιμιλία Καραβία σε επόμενη σκηνή κατά τη διάρκεια της συνέντευξης. Αναφέρει ότι η Παπαδάκη έσωσε πολύ κόσμο από το απόσπασμα και κλείνοντας μας μεταφέρει την κατάσταση όπως είχε δημιουργηθεί αμέσως μετά την απελευθέρωση, όπου τίποτα δεν ήταν όπως φαντάστηκαν ότι θα είναι. Και πολύ περισσότερο για την Ελένη. *«Αιμιλία: [...] πιστεύαμε πως τελείωσαν όλα, πως τώρα θα μπορούσαμε πια να ξαναχτίσουμε τη ζωή μας, με ασφάλεια και αισιοδοξία. Πόσο γελασμένοι ήμασταν... Το μυαλό όλων ήταν στο πώς να πάρουν εκδίκηση. Και στο μυαλό των μεγάλων, πώς να πάρουν το μεγαλύτερο κομμάτι στη μοιρασιά της πίτας.».*⁴⁶⁰

Θα ακολουθήσουν οι σκηνές της απελευθέρωσης, της διαγραφής της από το Σ.Ε.Η. για να φτάσουμε στον επίμαχο Δεκέμβρη του 1944. Η Αιώνια Παπαδάκη, θα εμφανιστεί αυτή τη φορά όχι τόσο ως η φωνή της συνειδητοποίησης όσο ως φωνή ανάμνησης, η οποία θα ανακαλέσει εκείνους τους φίλους και άλλοτε αγαπητούς της συναδέλφους, οι οποίοι τώρα ζητούν επίμονα τη διαγραφή της και θα εκφράσει ουσιαστικά ένα μεγάλο γιατί. Γιατί να της συμπεριφερθούν έτσι.

Ο Δεκέμβρης του 1944 θα βρει τις δύο φίλες να συνομιλούν και η Ελένη να λέει: *«Η ζωή μου; (Σκύβοντας στην παλάμη του αριστερού χεριού της ακολουθεί με τον δείκτη του δεξιού, τη γραμμή της ζωής της). Κοίταξε τι μικρή είναι η ζωή μου! Με όλες τις ευχές που με βάζετε να*

⁴⁵⁹ Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, σκηνή, Β8.

⁴⁶⁰ Στο ίδιο, σκηνή, Β9.

κάμω κάθε πρωτομηνιά στα ψηλά βουνά και στο καινούριο φεγγάρι, η ζωή για μένα είναι πάντα πικρή! Ευτυχώς που θα τελειώσει γρήγορα...». ⁴⁶¹

Με τη δέκατη έκτη σκηνή του έργου, είμαστε πλέον στα τέλη του Δεκέμβρη και ο Μυράτ συναντά τυχαία την Παπαδάκη, ο οποίος εκφράζει την ανησυχία του λέγοντας: «Στο κέντρο γίνεται χαμός. Βγήκα για να πάω στο θέατρο και οι συνάδελφοι μου είπαν πως στη διαδήλωση στο Σύνταγμα οι αστυνομικοί άνοιξαν πυρά και υπάρχουν ήδη πολλοί νεκροί. [...] πήγαινε κλείσου στο σπίτι. Ή καλύτερα ακόμη, φύγε από δω, πήγαινε κάπου να κρυφτείς, αν μπορείς πήγαινε στο Σύνταγμα ή στο Κολωνάκι με κάποιον τρόπο, φοβάμαι μη σε βρεί κακό.» ⁴⁶²

Οι σκηνές που διαδραματίζονται μετά την απελευθέρωση, εμφανίζουν μια χαλαρή δραματουργικά σύνδεση καθώς η κλιμάκωση στις σχέσεις της Ελένης με τους άλλους ηθοποιούς στο Εθνικό και η αποφασιστική διαγραφή της από το Σ.Ε.Η., περιγράφεται κυρίως από την Αιμιλία στη διάρκεια της συνέντευξης, η οποία αποδίδει τη διαγραφή της Παπαδάκη στο γεγονός ότι το Σ.Ε.Η. ήταν εαμοκρατούμενο και άρα ακολουθούσε τη γραμμή και εντολές του κόμματος. Παρόλο που στις πρώτες σκηνές του έργου τόσο η ίδια όσο και ο Σάμ είχαν εκφράσει την ανησυχία τους για τη σχέση της Παπαδάκη με τους Γερμανούς και τον Ράλλη στις τελευταίες σκηνές (και μέχρι το τέλος του έργου) η σκέψεις αυτές δεν επανέρχονται στα δύο αυτά δραματικά πρόσωπα. Επιπλέον η κοινωνική σύγκρουση και τα γεγονότα των Δεκεμβριανών, δεν εκφράζονται μέσα από διαλογικά μέρη, εκτός από κάποιες αποσπασματικές πληροφορίες δια στόματος Αιμιλίας. Σε επόμενη σκηνή η Αιμιλία θα περιγράψει τις συνθήκες ως εξής:

«**Δημοσιογράφος:** Για τα Δεκεμβριανά ξέρω, δε θα ρωτήσω.

Αιμιλία: Όλοι ξέρουν κι όλοι δεν ξέρουν. Από τότε που η κυβέρνηση έδωσε τελεσίγραφο για τον αφοπλισμό όλων των ανταρτών, άρχισε ο εφιάλτης. Κάθε μέρα ακούγαμε για νεκρούς, για μαζικές συλλήψεις χιλιάδων αστών ομήρων με απόφαση του ΚΚΕ, ακούγαμε για εκτελέσεις. Τα αγγλικά αεροπλάνα βομβάρδιζαν τις γειτονιές... Δεν ξέρω γιατί η Ελένη αρνιόταν να φύγει.» ⁴⁶³

Ωστόσο σε όλη αυτή τη διάρκεια φαίνεται καθαρά πως η Παπαδάκη είχε σχεδόν παραιτηθεί από οποιαδήποτε υπεράσπιση του εαυτού της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σκηνή της διαγραφής της από το σωματείο. Παραστατικά, τη βλέπουμε ή καλύτερα την ακούμε από το γραφείο του ιδιοκτήτη του θεάτρου Διονύσια, όπου έχουν πάει κρυφά η Ελένη, η Αιμιλία και ο Σαμ, για ν' ακούσουν ό,τι ειπωθεί. Ακόμα και σε αυτή τη σκηνή η Παπαδάκη δεν θα μιλήσει δεν

⁴⁶¹ Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, σκηνή, Β15.

⁴⁶² Στο ίδιο, σκηνή, Β16.

⁴⁶³ Στο ίδιο, σκηνή, Β17.

θα εκφράσει ίσως τον θυμό της παρά θα αρκεστεί να πει: «*Είναι όλοι εκεί. Συνάδελφοι, πρώην φίλοι, τώρα έτοιμοι να με κατασπαράξουν*». ⁴⁶⁴

Οι σκηνές μετά τη σύλληψη της Παπαδάκη, παρουσιάζουν ενδιαφέρον τόσο ως προς την αλληλουχία τους όσο και δραματουργικά, καθώς δίνεται η ευκαιρία σε όλα τα πρόσωπα να μιλήσουν για τα συναισθήματά τους και την μετέπειτα ζωή τους. Μετά τη σκηνή της σύλληψης ο χρόνος παγώνει και μεταφερόμαστε ένα χρόνο μετά, με τρεις διαδοχικές σκηνές, όπου στη μια ο Δενδραμής συνομιλεί με τον Μυράτ και ψάχνει απαντήσεις για τη βραδιά της σύλληψης και στην αμέσως επόμενη ο Σαμ σε ένα μονολογικό μέρος θα μιλήσει για τον έρωτα του και την αναχώρηση του από την Ελλάδα, ώστε να βρει την οικογένεια του. Εδώ έχουμε την παρεμβολή του τραγουδιού *Άσμα Ασμάτων*, δηλωτικό για την καταγωγή του, ενώ στην αμέσως επόμενη σκηνή, εμφανίζεται η Αιμιλία όπου θ' απαγγείλει το ποίημα του Γεραλή, *Σκοτεινό Τραγούδι*:

*Είχε νυχτώσει όταν edιάβηκα τη θύρα
κι η ψυχή μου στο φόβο είχε βουλιάξει.
Όμως οι αισθήσεις μου όλες, καθώς πάλι
σου άχρονου εζύγωναν το χώρο,
τεντωμένες με κράτησαν κοντά σου,
— νύχτα, μες στη σκληρή ερημιά της πέτρας,
νύχτα, στη σιωπηλή φρίκη του τέλους,
στο τίποτα και στο ποτέ.
Εκεί σ' αφήσαμε το πρωί... Ένα αλλοιώτικο,
κατάξερο κοιμητήρι· ούτε ίσκιος
κυπαρισσιού, να δροσιστή ο καιρός,
που εδώ ξεπέζεψε, ούτε χλόη
για των πουλιών το καλωσόρισμα. Στεγνό
χώμα και πέτρα, και χώμα και πέτρα.*

Θα ακολουθήσει μια μικρή μεταβατική σκηνή, χωρίς ηθοποιούς (σύμφωνα με το κείμενο), με την κηδεία της Παπαδάκη να προβάλλεται σε φωτογραφία. Εξωσκηνικά, ακούγονται οι επικήδειοι λόγοι του Θεόδωρου Ανδρουδή: «Ξέρουμε καλά πως ο τόσο άδικος χαμός σου οφείλεται σε καλλιτεχνικό φθόνο. Αυτοί που σε ζήλευαν το έκαναν καθ' υπόδειξη. Σε φάγανε, γιατί δεν μπορούσαν να σε φθάσουν. [...]» και του Αχιλλέα Μαμάκη: «[...] Επωφελήθηκαν αυτή

⁴⁶⁴ Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, σκηνή Β13.

την τραγική αναστάτωση άνθρωποι που θέλουν να λέγονται καλλιτέχνες, για να ικανοποιήσουν μονάχα προσωπικά ελατήρια.». Η σκηνή κλείνει με προβολή του ποιήματος του Σικελιανού.⁴⁶⁵

Οι δύο επόμενες σκηνές έρχονται ως επιστέγασμα των όσων έγιναν σε κοινωνικό και ατομικό επίπεδο, σε μια προσπάθεια δικαίωσης τόσο της Παπαδάκη, όσο και των υπολοίπων, ζώντων και θανόντων, θύματα όλοι του εμφυλίου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή όπου εμφανίζεται ο Ράλλης, σε μονολογική μορφή, μέσα από την φυλακή:

*«Δεν μετανιώνω για τη στάση μου. Έκανα αυτό που έπρεπε. [...] Αν μετά τον πόλεμο κυριαρχούσε το ΕΑΜ και η αριστερά, ο μπολσεβικισμός, τι θα γινόμασταν; [...] Το μόνο που πραγματικά μετανιώνω είναι πως άθελά μου, συνέβαλα στο θάνατο της Ελένης [...] Δεν πρόβλεψα, δε σκέφτηκα, δεν την προστάτεψα αρκετά.»*⁴⁶⁶

Και στην αμέσως επόμενη σκηνή έρχεται ένας διάλογος μεταξύ της Αιμιλίας και της Μιράντας, ο οποίος χρονικά τοποθετείται πολλά χρόνια μετά. Οι δύο γυναίκες θα εκφράσουν πλέον και τον αντίκτυπο του εμφυλίου σε κοινωνικό και ατομικό επίπεδο, το τραύμα και τις απώλειες.

«Αιμιλία: [...] Ο εμφύλιος πόλεμος είναι το χειρότερο είδος πολέμου. Σε αυτούς τους πολέμους γίνονται τα χειρότερα εγκλήματα. Αυτός ο πόλεμος είναι που έχει «ονοματεπώνυμο». Ένας ξένος κατακτητής θα κάνει και εκείνος φρικτά εγκλήματα, αλλά θα παραμείνει ανώνυμος. [...] Σε έναν εμφύλιο όμως, θύτες και θύματα θα πρέπει μετά το τέλος του πολέμου να ζήσουν μαζί. Αυτό είναι που κάνει τις πληγές να μην κλείνουν, δεκαετίες αργότερα. Κανείς και τίποτα δεν ξεχνιέται. Κι ούτε ποτέ θα μπορέσω να ξεχάσω αυτούς που αφάνισαν την Ελένη. Χρέος μου είναι κανείς ποτέ να μην ξεχάσει.

Μιράντα: [...] Γιατί η εκτέλεση της Ελένης Παπαδάκη είναι μεγαλύτερο έγκλημα από το βομβαρδισμό αθώων αμάχων στα σπίτια του Πειραιά και της Καισαριανής; Σε μια περίοδο ισοπέδωσης λαϊκών συνοικιών, εισβολής ξένου στρατού, τις μέρες που τα καθάρματα της Ειδικής Ασφάλειας εκτελούσαν μαζικά αμάχους; [...] Η Αριστερά πλήρωσε πολύ βαρύτερο τίμημα. Όταν τέλειωσαν τα Δεκεμβριανά, όλοι εμείς ή πήραμε τα βουνά, κυνηγημένοι σαν τα αγρίμια, ή κρυφτήκαμε. Λίγα πέρασαν οι Εαμίτες μετά τη Βάρκιζα; Δεν κυνηγήθηκαν; Δεν εξορίστηκαν, δε δολοφονήθηκαν;

*Αιμιλία: Αλήθεια είναι πως και οι δικοί σας υπέφεραν μετά. Και πως ήταν άδικο. Ποιος αντιλέγει σ' αυτό; Όμως το ένα δεν δικαιολογεί το άλλο. Ο καθένας με τις δικές του ευθύνες. Σε ρωτάω λοιπόν κι εγώ: η Παπαδάκη τους κυνήγησε; η Παπαδάκη τους εξόρισε; η Παπαδάκη τους δολοφόνησε; Στο τέλος όμως... (με συγκίνηση) η Ελένη χάθηκε ενώ εσείς είστε ακόμα ζωντανοί, παίζετε στο θέατρο και στο σινεμά, όλα ξεχάστηκαν.»*⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, σκηνή, Β23.

⁴⁶⁶ Μαραντέι, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, σκηνή, Β24.

⁴⁶⁷ Στο ίδιο, σκηνή, Β25.

Κλείνοντας χρήζει να κάνουμε ιδιαίτερη μνεία στο πρόσωπο της Αιμιλίας, μια τραγική φιγούρα δίπλα στη μεγάλη πρωταγωνίστρια. Μια γυναίκα αφοσιωμένη μέχρι τέλους σε εκείνη, η οποία μοιάζει να παίρνει φως από την Παπαδάκη και να ζει δια μέσου της δική της ζωής. Η ίδια η συγγραφέας στάθηκε ιδιαίτερα στην Καραβία και μέσα από το έργο της διαπιστώνει κανείς πως τον ρόλο της τον αντιμετωπίζει με ιδιαίτερη ευαισθησία.

Τέλος θα επισημάνουμε ότι η έλλειψη κριτικογραφίας μας στερεί την οπτική και την πρόσληψη του έργου, από το κυπριακό κοινό, όπως και η αδυναμία πρόσβασης σε οπτικοακουστικό υλικό της παράστασης, για την οποία δεν μπορούμε να έχουμε εικόνα των παραστατικών μέσων με αποτέλεσμα να μας λείπει και η σκηνοθετική προσέγγιση.

Ταυτότητα Παράστασης:

Σκηνοθεσία: Αντρέας Τηλεμάχου, Σκηνικά-Κοστούμια: Σόσε Εσκιτζιάν, Φωτιστικός σχεδιασμός: Βασίλης Πετεινάρης, Visual designer Video art: Άννα Φωτιάδου, Μουσική επιμέλεια: Αντρέας Τηλεμάχου, Εικαστική διεύθυνση: Αντρέας Τηλεμάχου.

Παίζουν οι ηθοποιοί: Μαρία Μιχαήλ, Αστέρω Κυπριανού, Γιάννα Λευκάτη, Μαρία Φιακά, Νικόλας Πέτρου, Σταύρος Πατσιάς, Ηλίας Ανδρέου, Τώνης Ιακωβίδης και ο Μαρίνος Ξενοφώντος. Συμμετέχουν: Χρύσα Συμεού, Χρυστάλλα Γεωργίου, Μιχάλης Άσπρος και ο Βαρνάβας Κυριαζής στην οπτικογραφημένη συμμετοχή.

Χειρισμός οπτικοακουστικού υλικού: Αχιλλέας Μουσκής, Βοηθοί Σκηνογράφου-Ενδυματολόγου: Μόνικα Χατζηβασιλείου & Άννη Βασιλείου, Βοηθός videoartist: Χρυσάνθη Δημητρίου, Ζωγραφική Εκτέλεση Σκηνικού: Martin Mason, Μακιγιάζ: Γιώτα Τσιολάκκη, Γραφικά: Θεοδώρα Πέτρου. Φωτογραφίες: Παντελής Χατζημηνάς.

Συνοψίζοντας αναφορικά με τα δύο θεατρικά έργα, θα λέγαμε πως η συγκυρία συγγραφής τους με θέμα την Ελένη Παπαδάκη, ίσως να ήταν τυχαία ίσως όμως να έρχονται να καλύψουν μια ανάγκη ώστε η Ελληνίδα ταλαντούχα ηθοποιός να μην ξεχαστεί. Η χρονική περίοδος που γράφονται και παίζονται, είναι ιδιαίτερα συγκρουσιακή για τις περισσότερες χώρες της Ευρώπης και με δεδομένο ότι η μυθοπλασία τους δεν παραλείπει τον πόλεμο, τότε ίσως να μας αφορά ακόμα περισσότερο.

Κοινή συνιστώσα των δύο συγγραφέων αποτελεί η πρόσβαση σε αρχειακό υλικό (εκ του οποίου μέρος του είναι διαθέσιμο στο βιβλίο του Μαρσάν) και στο αρχείο του Μάνου Ελευθερίου (στο οποίο είχε πρόσβαση ο Μάνος Καρατζογιάννης), ενώ και στα δύο έργα αποτελούν κοινές

αναφορές ο ανταγωνισμός που εισέπραξε από την Παξινού και Μινωτή, το περιστατικό στο Λονδίνο με την παράσταση της *Ηλέκτρας*, η λιποθυμία των κοριτσιών του Χορού στην παράσταση της *Εκάβης*. Θα εντάξουν το ποίημα του Σικελιανού, θα ξεχωρίσουν τη στενή σχέση της Παπαδάκη με την Καραβία, υπονοώντας την ερωτική της διάσταση, θα αναδείξουν της αίσθηση ελευθερίας που είχε η Παπαδάκη και δεν θα παραλείψουν να αναφερθούν στον Ράλλη, και στα γεγονότα πριν και κατά τη δολοφονία της.

Από τη συνέντευξη που πραγματοποιήσα με τους δύο συγγραφείς θα σταθούμε στην κοινή τους ανησυχία για το πώς θα χειριστούν το υλικό τους ώστε να μην προκαλέσουν και να μη στοχοποιηθούν οι ίδιοι. Η Ιρένε Μαραντέι θα πει, πως φοβούμενη τη στοχοποίηση ήταν ιδιαίτερα προσεκτική στη σύνθεση του υλικού της κατά τη συγγραφή, ενώ αντίστοιχα ο Καρατζογιάννης θα πει πως απέφυγε ν' αναφερθεί στο πολιτικό κομμάτι και πως για το έργο του λειτούργησε ως δικλείδα ασφαλείας η ένταξη σαν τίτλοι τέλους του επικήδειου του Αλέξη Σολομού. Ένα από τα ερωτήματα που τέθηκε και στους δύο συγγραφείς, ήταν αν διακρίνουν αντιστοιχίες από την εποχή της Παπαδάκη με τις σημερινές. Ο Μάνος Καρατζογιάννης πιστεύει πως και η εποχή που παίχτηκε το έργο αλλά και σήμερα υπάρχουν κοινές αναφορές με την εμφυλιακή περίοδο. Θα αναφερθεί στη δολοφονία του Ζακ Κωστόπουλου, που έγινε λίγες μέρες μετά την πρεμιέρα του έργου, αλλά και στην πολιτική δολοφονία του Παύλου Φύσσα από τη Χρυσή Αυγή, για να επισημάνει πως η χώρα μας βρίθει από πολιτικές δολοφονίες. Πιστεύει πως σήμερα βιώνουμε συγκρουσιακές καταστάσεις και επικρατεί έλλειψη σεβασμού στην ετερότητα του άλλου. Εξάλλου το έργο του θα εστιάσει στην ετερότητα της Παπαδάκη και δεδομένου ότι πολιτικά δεν ανήκε ούτε στη δεξιά ούτε στην αριστερά απέφυγε να δώσει κάποια πολιτική διάσταση στο έργο του.

Στα αντίστοιχα ερωτήματα η Ιρένε Μαραντέι πιστεύει πως σήμερα υπάρχει πόλωση ανάμεσα στους πολίτες και ως αποτέλεσμα δημιουργούνται έχθρες ανάμεσα στα κόμματα όπως και ανάμεσα στους οπαδούς, ενώ παρατηρεί κι έναν αυξανόμενο θρησκευτικό ρατσισμό. Στο έργο της θέλησε να εστιάσει περισσότερο στις σχέσεις της Παπαδάκη με τους συναδέλφους και της ρήξεις ανάμεσά τους. Ωστόσο και οι δύο συγγραφείς θα σταθούν με ευαισθησία απέναντι στα γεγονότα παρά την επιθυμία τους να την δικαιώσουν.

Συμπεράσματα

Το θέατρο λειτουργεί σαν μια μνημοτεχνική, η οποία φέρνει σε συνεχή διάλογο την ατομική μνήμη με τη συλλογική. Δημιουργείται δηλαδή μια διαλεκτική διαδικασία κάθε φορά ανάμεσα στη μνήμη των μερών του θεάτρου, του συγγραφέα και του ηθοποιού και τη μνήμη του θεατή και της κοινωνίας.⁴⁶⁸ Τα δύο έργα *Για την Ελένη* και *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη* ανασύρουν τη συλλογική μνήμη του εμφυλίου και της προσωπικής ιστορίας της Παπαδάκη, συμβάλλοντας ενδεχομένως στη θεραπεία του κοινωνικού τραύματος. Συμβάλλουν στην κατανόηση και δημιουργούν μια νέα νοηματοδότηση της ιστορίας μέσω της ατομικής διεργασίας, στην οποία μπαίνει ο θεατής, ειδικά αν στο έργο αναγνωρίζει πτυχές της δικής του ζωής. Σήμερα που είμαστε πιο αποστασιοποιημένοι χρονικά από τα γεγονότα του εμφυλίου ίσως να είμαστε και πιο ώριμοι ως κοινωνία να συνδιαλλαγούμε με το εμφυλιακό τραύμα, που για τόσα χρόνια δεν εκφράστηκε πολιτισμικά ώστε να δημιουργήσει μια συλλογική ταυτότητα.

Την προσωπική ιστορία της Παπαδάκη δεν μπορούμε να τη δούμε αποσπασμένη από την περίοδο των Δεκεμβριανών και της Κατοχής. Αντιθέτως τα γεγονότα εκείνης της περιόδου είναι άμεσα συνδεδεμένα με τη ζωή και τον θάνατό της, καθώς αυτά διαμόρφωσαν τόσο τη στάση της και τις επιλογές της όσο και το θλιβερό τέλος της. Επομένως τα τελευταία χρόνια της ζωής της δεν μπορούμε παρά να τα προσεγγίσουμε σε συνάρτηση με τα ιστορικά γεγονότα. Σε αυτό το πλαίσιο, η δολοφονία της Ελένης Παπαδάκη, η οποία αναμφισβήτητα συγκλόνισε τους συναδέλφους της, όπως και το θεατρόφιλο κοινό, πέρασε στη συλλογική μνήμη μέσω πολιτικών αντιπαραθέσεων και διάσπαρτων αφηγήσεων ως αδικοχαμένης ή ως δωσίλογου. Παρά το γεγονός ότι η αριστερά καταδίκασε αυτή την αποτρόπαια πράξη, ουσιαστικά η ίδια δεν δικαιώθηκε και η καλλιτεχνική της πορεία επισκιάστηκε από μεταγενέστερες αντιπαλότητες, με αποτέλεσμα να συντηρείται μέχρι σήμερα μια διαμάχη γύρω από το όνομά της.

Η ζωή της Παπαδάκη ήταν κυρίως αντιφατική. Διερευνώντας τη βιογραφία της, διαφαίνεται πως η Ελληνίδα ηθοποιός διαγράφει μια ατομική πορεία ανεξάρτητη από το περιβάλλον της κοινωνικό και πολιτικό. Σαφώς δεν θα μείνει ανεπηρέαστη συναισθηματικά τουλάχιστον, ούτε θα αρνηθεί να βοηθήσει τους συμπολίτες της όταν κινδύνευαν. Στο εργασιακό της όμως περιβάλλον δεν υπήρχε ισορροπία και μοιάζει πως οι αποφάσεις της δεν λειτούργησαν προς όφελος της. Τα πρώτα χρόνια του Εθνικού και σε καιρό ειρήνης, όταν είχε την αποδοχή του κοινού και της μεγαλύτερης μερίδας των ηθοποιών, με τους οποίους συνεργάζεται στο ελεύθερο θέατρο και το Εθνικό, δεν αντέδρασε σε εκείνους τους ανθρώπους που της καθόρισαν την καριέρα, Παξινοῦ, Μινωτής, Ροντήρης, περιμένοντας στωικά να της

⁴⁶⁸ Γραμματάς, «Ο χρόνος στο θέατρο. Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος».

δοθεί ένας μεγάλος ρόλος. Είχε υπέρμετρη εμπιστοσύνη πως αργά ή γρήγορα θα δικαιωθεί αλλά αυτή η δικαίωση άργησε να έρθει. Σε αντιδιαστολή, διακρίνουμε πως την ταραχώδη περίοδο της Κατοχής διεκδικεί πια επιτακτικά την αναγνώριση που της αναλογούσε μέσα στο Εθνικό. Για τον λόγο αυτό απαίτησε τη βελτίωση των αποδοχών της, όχι για λόγους επιβίωσης αλλά για λόγους διατήρησης της ιεραρχίας της εντός του θιάσου και το πέτυχε με ευνοϊκούς γι' αυτήν όρους. Η στάση της όμως στη διάρκεια της Κατοχής κρίθηκε αντισυναδελφική, προκλητική, αντιεθνική. Στα μάτια των συναδέλφων της φαίνεται σαν να είναι αυτή που τους αδικεί. Οι συγκυρίες όμως του πολέμου δεν αφήνουν περιθώρια για αντικειμενικότητα και νηφαλιότητα. Οι σχέσεις της με τον Ράλλη την κατέστησαν αναξιόπιστη από τη μία και τροφοδότησαν το μίσος και την οργή σε κάποιους συναδέλφους της, από την άλλη. Συλλαμβάνεται και δολοφονείται μέσα σε λίγες ώρες χωρίς να της δοθεί η δυνατότητα να απολογηθεί και χωρίς να προλάβει κάποιος να τη βοηθήσει.

Ο Άλκης Θρύλος (Ελένη Ουράνη), με αφορμή την κηδεία της θα γράψει πως «πολλοί θα υπαινιχθούν ότι ο χαρακτήρας της Ελένης Παπαδάκη δεν ήταν ανάλογος με το ταλέντο της», αναφερόμενος στην κατοχική της συμπεριφορά. Η αξία όμως του καλλιτεχνικού έργου είναι κάτι διάφορο από τη ζωή και την ηθική του ίδιου του καλλιτέχνη; Η περίπτωση της Παπαδάκη είναι τέτοια που ούτε αναγνωρίστηκε το ταλέντο της, με την έννοια ότι αποσιωπήθηκε και ούτε δικαιώθηκε ή έστω καταδικάστηκε και ως άνθρωπος. Μένει μετέωρη, με μια αλήθεια να είναι σχεδόν πάντα μισή μέσα από τις αφηγήσεις. Τα δύο όμως θεατρικά έργα, καθώς την επαναφέρουν στη σκηνή, προσπαθούν να δικαιώσουν την Παπαδάκη, αλλά όχι απαραίτητα και να τη δικαιολογήσουν, σε μια εποχή, η οποία μπορεί να μην είναι εμπόλεμη, είναι ωστόσο ιδιαίτερα έκρυθμη, όπου οι κοινωνικές και οικονομικές ανισότητες εκδηλώνονται ολοένα και περισσότερο.

Όμως σε τι συνίσταται η αδικία; Ποιός έχει δίκιο και ποιός άδικο; Ο Ricœur αναφερόμενος στη δικαιοσύνη και ισότητα εισάγει την έννοια της διανομής προκειμένου να διασφαλιστεί η μετάβαση από το διαπροσωπικό στο κοινωνικό επίπεδο⁴⁶⁹ και η οποία επηρεάζει βαθιά την έννοια της δικαιοσύνης.⁴⁷⁰ Το «λαμβάνω μέρος» και το «λαμβάνω μερίδιο», είναι δύο διαφορετικά πράγματα, τα οποία όμως συμπορεύονται και προκειμένου να αποφευχθεί η ανισότητα και η διατάραξη της ευημερίας, θα πρέπει να περάσουν από έναν θεσμό.⁴⁷¹ Η Παπαδάκη στερήθηκε το «λαμβάνω μέρος», για μια μεγάλη περίοδο και διεκδίκησε

⁴⁶⁹ Paul Ricœur, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, σ.264.

⁴⁷⁰ Στο ίδιο, σ.266.

⁴⁷¹ Στο ίδιο, σσ. 263-264.

το «λαμβάνω μερίδιο» την περίοδο της Κατοχής, όταν οι θεσμοί δεν λειτουργούσαν δίκαια και αξιοκρατικά για κανέναν πολίτη. Και όταν η ισορροπία στη συμμετοχή της διανομής, δεν διασφαλίζεται από κάποιον θεσμό, τότε επέρχεται ρήξη ενώ στην ακόμα χειρότερη περίπτωση, όταν οι σχέσεις κυριαρχίας επικαλύπτουν τη στιβάδα της πολλότητας και του από-κοινού-πράττειν, τότε αφήνουν ελεύθερο το πεδίο στη βία.⁴⁷²

Τα έργα φέρνουν την Παπαδάκη επί σκηνής, για να μιλήσει και να δικαιωθεί. Οι δύο συγγραφείς διατηρούν μια ισορροπία ως προς την παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων και παρά την εστίαση που επιχειρούν στους «άλλους» ως η κύρια αιτία των δεινών της, δίνεται ίσως η ευκαιρία στον θεατή να κατανοήσει την αφέλεια της Παπαδάκη ως προς τις συνέπειες των επιλογών της. Και θα φανεί στα έργα και των δύο συγγραφέων η διάσταση του ατομικού ζην με το συλλογικό γίνεσθαι. Η επίδραση της Κατοχής και του Εμφυλίου σε προσωπικό επίπεδο δεν διαφαίνεται να της έχει προκαλέσει αλλαγή. Η αλλαγή, την οποία πραγματεύονται δραματουργικά τα έργα, προκαλείται από τους άλλους και αυτοί οι άλλοι είναι συνήθως οι συνάδελφοί της. Στα έργα του Καρατζογιάννη και της Μαραντεί το τραγικό της τέλος υπερισχύει της προσφοράς της στο θέατρο. Φαίνεται πως η βαρύτητα των προσωπικών επιλογών της Παπαδάκη επισκιάζει το θεατρικό της ταλέντο. Και οι δύο συγγραφείς έχουν εστιάσει περισσότερο στον χαρακτήρα της Ελένης Παπαδάκη, παρά στην ηθοποιό Παπαδάκη. Εστιάζουν στον άνθρωπο, που ενσαρκώνει με υποκριτική ιδιοφυΐα τους ρόλους της και που στη ζωή της έπραξε με κάποια αφέλεια.

Πώς όμως μπορούν να λειτουργήσουν τα έργα ως προς τη συμφιλιοτική κατάσταση των υποκειμένων αναφορικά με την πολεμική των σχέσεων όχι μόνο σε περιόδους κρίσης, όπως ο εμφύλιος αλλά και σε περιόδους ειρήνης; Αν μεταφέρουμε σε παραστατικούς όρους τη φιλοσοφική προσέγγιση του Λεβινάς περί καλωσύνης και ηθικής, η οποία μπορεί να επιτευχθεί μέσω της θεώρησης του Άλλου μόνο ως ένα ενιαίο σύστημα με το *Ίδιο*, όπου το *Ίδιο* είναι ο θεατής και το Άλλο η παράσταση, τότε τα έργα μπορούν να λειτουργήσουν έτσι ώστε ο θεατής να μπορεί να βιώσει αυτή την παράσταση ως μια κατάσταση με την οποία συνδέεται ηθικά. Επομένως μέσα από την κατανόηση αυτής της ηθικής, ο θεατής ενδέχεται να βιώσει την ιστορία της Παπαδάκη, ως μια εκδοχή δικών του διλημάτων και να συνειδητοποιήσει τον εαυτό του όχι απομονωμένο από το εξωτερικό του περιβάλλον, αλλά ως μια οντότητα, η οποία μπορεί να πλησιάσει συμφιλιοτικά το Άλλο.⁴⁷³

⁴⁷² Ricœur, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, σ.259.

⁴⁷³ Emmanuel Levinas, *Ολότητα και Άπειρο*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1989, σ.391.

Με δεδομένο ότι υπάρχει πλέον μια νέα δραματουργία με θέμα τον εμφύλιο πόλεμο της Ελλάδας, στο οποίο συνέβαλλε και το θεματικό φεστιβάλ του Εθνικού το 2016, συμπεριλαμβανομένων και των έργων του Καρατζογιάννη και Μαραντέι, ίσως να αρχίζει να διαμορφώνεται μια συλλογική μνήμη και κατά επέκταση και συλλογική ταυτότητα. Ωστόσο οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως αντίστοιχες προσπάθειες σαν αυτή του Εθνικού, δεν επαναλήφθηκαν ώστε αφενός να εμπλουτιστεί η δραματουργία, αλλά και να διαπραχθεί αυτή η θεατρική επανάληψη που θα καταστήσει τα έργα διαχρονικά και άρα θα μπορούν να συμβάλλουν σε μια νέα πρόσληψη του εμφυλίου.

Αυτοτελείς Εκδόσεις

Βασιλείου Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

Barth James R., Kaufman George G., *The First Great Financial Crisis of the 21st Century: A Retrospective*, World Scientific, Singapore 2016.

Βόγλης Πολυμέρης, *Η Αδύνατη Επανάσταση. Η κοινωνική δυναμική του εμφυλίου πολέμου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2016⁽²⁾.

Gerolymatos Andre, *Εμφύλιος. Ελλάδα 1943-1949. Ένας διεθνής Πόλεμος. Η εξέλιξη του και ο αντίκτυπος στη σύγχρονη Ελλάδα*, Διόπτρα, μτφρ. Διονύσης Αρκαδιανός, Αθήνα 2018.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, *Η Θεατρική Κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Α'-Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2008.

Γλυτζουρής Αντώνης, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2020.

Hatzidaki Ourania, "The 'Theory of the two extremes': A rhetorical topography for self-and other-identification across the Greek political spectrum, στον τόμο *Greece in Crisis: Combining critical discourse and corpus linguistics perspectives*, Goutsos Dionysios, Hatzidaki O. (επιμ.), John Benzamins B.V., Amsterdam/Philadelphia 2017.

Hose Martin, *Ευριπίδης, ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μπέττυ Ταραντίλη, Καρδαμίτσας, Αθήνα 2011.

Καγγελάρη Δήμητρα, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2003.

Κανάκης Βασίλης, *Εθνικό Θέατρο Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα 1999.

Καρρά Κατερίνα, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της δραματουργίας του*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ Σχολή Καλών Τεχνών Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2010.

Καστρινάκη Αγγέλα, *Η Λογοτεχνία στη Δεκαετία 1940-1950*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα, Αθήνα 2015.

Kontogiannis-Mandros Angelos, "Reshaping Political Cultures: The 'Squares Movement' and Its Impact, στο τόμο, *Crisis, Movement, Strategy: The Greek Experience* Panagiotis Sotiris (επιμ.), Brill, Leiden 2018.

Κοττ Γιαν, *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, μτφρ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, Ηριδανός, Αθήνα 1970.

Κουσουμίδης Μαρίνος, *Γυναικοκρατία στο Θέατρο*, Γιάννης Β. Βασδέκης, Αθήνα 1984.

Κρίτας Θεόδωρος, *Όπως τους γνώρισα*, τομ.Β, Λιβάνης, Αθήνα 2000.

Levinas Emmanuel, *Ολότητα και Άπειρο*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1989.

Luckhurst Mary, Morin Emilie, *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*, Palgrave Macmillan, London 2014, ebook:

<https://books.google.gr/books?id=LMICBAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false>.

Μαθιόπουλος Βάσος Π., *Ο Δεκέμβρης του 1944. Σουηδικά, Ελβετικά και Συμμαχικά Διπλωματικά Ντοκουμέντα*, Νέα Σύννορα-Λιβάνη, Αθήνα 1994.

Μαρσάν Πολύβιος, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.

Μαυρομούστακος Πλάτων, *Το Θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

Μελάς Σπύρος, *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, Γ. Φέξης, Αθήνα 1960.

Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2017.

Μπαστιάς Γιάννης Κ., *Κωστής Μπαστιάς. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

Πατσαλίδης Σάββας, *Θέατρο και Παγκοσμιοποίηση*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012.

Ricœur Paul, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Πόλις, Αθήνα 2008.

Σπάθης Δημήτρης, «Εθνικό Θέατρο. Η ολοκλήρωση μιας πορείας», στον τόμο *Εθνικό Θέατρο. Τα Πρώτα Χρόνια (1930-1941)*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2013.

Σπάθης Δημήτρης, *Από τον Χορτάτση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2015.

Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, «"Θέατρον Επίσημον, Μόνιμον, Επιχορηγούμενον από το Δημόσιον". Η πορεία προς την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», στον τόμο *Εθνικό Θέατρο τα Πρώτα Χρόνια (1930-1941)*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2013.

Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, *Ο Θ.Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2018.

Σταματοπούλου Έλενα, *Το Νεοελληνικό Θέατρο στα Μεταπολεμικά Χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2017.

Χανδρινός Ιάσωνας, *Το Τιμωρό χέρι του λαού. Η δράση του ΕΛΑΣ και της ΟΠΛΑ στην κατεχόμενη πρωτεύουσα 1942-1944*, Θεμέλιο, Αθήνα 2012⁽²⁾.

Λογοτεχνικά και Θεατρικά Έργα

Ελευθερίου Μάνος, *Η Γυναίκα που Πέθανε δύο φορές*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006.

Καρατζογιάννης Μάνος, *Για την Ελένη*, Σόκολη, Αθήνα 2016.

Μαραντέι Ιρένε, *Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*, Αδημοσίευτο κείμενο, 2021.

Επιστημονικά Άρθρα

Αλτουβά Αλεξία, «Το Ζήτημα της Δυναμικής ανάμεσα στον Ηθοποιό και τον Δραματουργό ως προς τη δημιουργία ενός ρόλου» στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, (Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011)*, Γωγώ Βερζελιώτη (επιμ.), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, a4_artdesign, Αθήνα 2014, σσ. 837-846.

Ανυφαντάκης Ιάκωβος, «Οι τρεις ταφές της Ελένης Παπαδάκη», *The book's journal, Παρεμβάσεις*, 56 (2015), <https://bit.ly/3ALhNIR>.

Βερβεροπούλου Ζωή, «Βιογραφίες στη σκηνή. Θεωρητικό πλαίσιο και μηχανισμοί», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, (Αθήνα, 26-30.01.2011), Γωγώ Βαρζελιώτη (επιμ.), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Εκδόσεις a4_artdesign, Αθήνα 2014, σσ. 761-768.

Βερβεροπούλου Ζωή, «Από την πράξη στη θεωρία: Μια συζήτηση για το νέο θέατρο-ντοκουμέντο», *Σκηνή*, 8 (2016), σσ. 1-17, <https://doi.org/10.26262/skene.v0i8.5643>.

Γραμματάς Θεόδωρος, «Ο χρόνος στο θέατρο. Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος» *Theodore Grammatas*, 10.11.2019, <https://bit.ly/3KS5UiU>, [21.06.2022].

Δεμερτζής Νίκος, «Ο ελληνικός Εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28 (2015), σσ. 81–109, <https://doi.org/10.12681/sas.821>.

Καλύβας Στάθης Ν., «Εμφύλιος Πόλεμος (1943-1949): Το τέλος των μύθων και η στροφή προς το μαζικό επίπεδο», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 11 (2003), σσ. 37-70. <https://doi.org/10.12681/sas.916>.

Κορωνάκη Κατερίνα, «Περί πολιτισμικού τραύματος», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28 (2015), σσ. 207–219, <https://doi.org/10.12681/sas.825>.

Κωνσταντίνου Άντρη Χ., «Πλουραλισμός και πολυφωνία στη θεατρική Κύπρο. Μια επισκόπηση των θεατρικών ομάδων κατά τη δεύτερη δεκαετία του 21ου αιώνα», *Χάρτης* 26 (2021), <https://www.hartismag.gr/hartis-26/afierwma/ployralismos-kai-polyfwnia-sth-oeatrikh-kypro#>

Μαράκα Λίλα «Το θέατρο της Επιθεώρησης στη Μεταβατική Περίοδο των μέσω της Δεκαετίας του '20», στον τόμο *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 18ο αιώνα*, (Αθήνα 17-20.12.1998), Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2022, σσ 253-261.

Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, «Οι διοικητικοί μετασχηματισμοί, η μισθολογική κλίμακα και η καλλιτεχνική ιεραρχία στο Εθνικό Θέατρο της Κατοχής», στον τόμο *Δουλεύοντας στον χώρο του θεάματος, Ελληνικό θέατρο και κινηματογράφος, 19ος-20ος αιώνας*, Ελίζα Άννα Δελβερούδη, Νίκος Ποταμιάνος (επιμ.), Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Ρέθυμνο 2020.

Μουντράκη Ειρήνη, «Επιχορηγήσεις στο θέατρο στον καιρό της κρίσης. Σκέψεις και προβληματισμοί», *Χάρτης* 9 (2019), <https://www.hartismag.gr/hartis-9/theatro/epixorhghseis-sto-oeatro-ston-kairo-ths-krishs-skepseis-kai-problhmatismois#>.

Μπαμπίλης Δημήτριος, «Δραματουργία, θεατρικότητα και επιτελεστικότητα στους “Αγανακτισμένους”, της πλατείας Συντάγματος», στον τόμο *Πρακτικά Ε’ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας (Αθήνα 05-08.11.2014)*, Β’ τόμ., Αλεξία Αλτουβά, Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αφοί Παπαδάκη «Στοιχείαγρα», Αθήνα 2018, σσ. 161-167.

Παχή Όλγα, «Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια συνοπτική θεώρηση», *Ανιστόρητον*, 10 (2013), σσ 2-7, http://www.anistor.gr/greek/grback/ist2013_38_Anistoriton.pdf

Σειραγάκης Εμμανουήλ, «Από το Χόλυγουντ στην Αθήνα: το μιούζικαλ αλλάζει την ελληνική μουσική και θεατρική ζωή», στον τόμο *Πρακτικά Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20^{ου} αιώνα για το Λυρικό Θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, (Αθήνα 27-29.03. 2009), Γιώργος Βλαστός (επιμ.), Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής, Αθήνα 2009, σσ. 414-420.

Τσατσούλης Δημήτρης, «Οι τόποι ως δρώντα βιαίων εκδικητικών επιτελέσεων. Από το δράμα στον δρόμο.», *Σκηνή*, 4 (2012), σσ.118-143, <https://doi.org/10.26262/skene.v0i4.3034>.

Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, «Η χορογραφία στο αρχαίο δράμα. Η προσφορά της Εύας Palmer-Σικελιανού», *Αρχαιολογία* 93 (2004), σσ. 23-30.
<https://www.archaiologia.gr/%ce%b1%cf%81%cf%87%ce%b5%ce%af%ce%bf-%cf%84%ce%b5%cf%85%cf%87%cf%8e%ce%bd/?fc=1141&is=1673> .

Άρθρα

Αγγελομάτης Χρ. Εμ., «*Ιφιγένεια η εν Ταύροις*», *Εστία*, 16/10/1941.

ΑΛΚ, «Από τα Θέατρα. Ο θίασος του Ωδείου», *Εστία*, 12/01/1925.

ΑΛΚ, «Ο Μπέρναρ Σω και το Εθνικόν», *Εργασία*, 18/02/1934.

Ανδριανού Έλσα, «Γεννημένη για την Τραγωδία», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, 09/3/2003, σσ. 12-17.

Γεραιουδάκης Άγγελος, «Δέκα βιογραφίες που θα δούμε φέτος στα θέατρα της Αθήνας», *Έθνος*, 14.10.2019,

<https://www.ethnos.gr/theatre/article/58663/dekabiografiespoythadoymefetosstatheatrathsathhnasvids> [10/9/2022].

Cowen Tyler, «Η ύφεση λόγω κορονοϊού δεν θα θυμίζει 2008 και 1929, αλλά Β' Παγκόσμιο Πόλεμο», *Capital*, 26/3/2020, <https://www.capital.gr/bloomberg-view/3440727/i-ufesi-logo-koronoiou-den-tha-thumizei-2008-kai-1929-alla-b-pagkosmio-polemo> [30/8/2022].

Δημοκίδης Άρης, «8 χρόνια μετά το Χυτήριο τι απέγινε ο Λαέρτης Βασιλείου; Γενναίοι άνθρωποι θυμούνται και μιλούν για το τώρα», *Lifo, Μικροπράγματα*, 24/10/2020, <https://mikropragmata.lifo.gr/zoi/8-chronia-meta-to-chytirio-ti-apegine-o-laertis-vasileiou-gennaioi-anthropoi-thymountai-kai-miloun-gia-to-tora/> [01/08/2022].

Δόξας Άγγελος, «*Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδου, εις το Εθνικόν Θέατρον», *Ακρόπολις* 16/10/1941.

Θεοδωράκου Μαριλένα, «Στο θέατρο σεβόμαστε την ιστορία των άλλων», *Τα Νέα*, 23/11/2016, <https://www.tanea.gr/2016/11/23/lifearts/sto-theatro-sebomaste-tin-istoria-twn-allwn/> [04/7/2022].

Θρύλος Άλκης, «Ελένη Παπαδάκη» *Νέα Εστία*, τευχ.419-420, Δεκέμβριος 1944.

Ιωαννίδης Σάκης, «Προβληματίζει η Αντιγόνη στα Κατεχόμενα», *Η Καθημερινή*, 30/08/2016, <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/872701/provlimatizei-i-antigoni-sta-katechomena/> [15/9/2022].

Καραμανώλη Εύα, «Εντός εξαμήνου 6500 απολύσεις στο Δημόσιο», *Η Καθημερινή*, 17/06/2014, <https://www.kathimerini.gr/politics/771963/entos-examinoy-6-500-apolyseis-sto-dimosio/> [30/9/2022].

Καψάλης Νίκος, «ΕΛΑΜ: Η "σοβαρή" Χρυσή Αυγή στην Κύπρο», *Ημεροδρόμος*, 19/7/2021, <https://www.imerodromos.gr/elam-i-sovari-chrysi-aygi-stin-kypro/> [01/08/2022].

ΚΘΒΕ, «Το ΚΘΒΕ μαζί με το Εθνικό και τον ΘΟΚ!», 20/5/2016, *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*, <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=36&newsid=1795> [15/9/2022].

Κουρουπάκης Απόστολος, «Το αποτέλεσμα μιας άρρωστης εποχής», *Η Καθημερινή Κύπρου*, 21/6/2021, <https://www.kathimerini.com.cy/gr/politismos/theatro-xoros/to-apotelesma-mias-arrostis-epoxis> [11/10/2022].

Κρούου Μαρία, «Πρόδρομος Τσινικόρης: “Δεν κάνουμε προπαγάνδα, κάνουμε θέατρο”», *Αθηνόραμα*, 31/03/2016, https://www.athinorama.gr/theatre/2513276/prodromos_tsinikoris_den_kanoume_propaganda_kanoume_theatro/ [4/7/2021].

Κρούου Μαρία, «5 θεατρικά έργα για τον Εμφύλιο διαχειρίζονται ένα συλλογικό τραύμα», *Αθηνόραμα*, 01/12/2017, https://www.athinorama.gr/theatre/2525043/5_theatrika_erga_gia_ton_emfulio_diaxeirizontai_e_na_sullogiko_trauma_sti_skini/ [01/8/2022].

Κωστόπουλος Τάσος, «Η “Αγία Ελένη” της Εθνικοφροσύνης», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 10/11/2019, https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/218273_i-agia-eleni-tis-ethnikofrosynis [12/01/2022].

Μαλτεπιώτη Κωνσταντίνα, Πατρού Μύριαμ, «Παρατηρητήριο Δίκης Λιγναδη: Όσα συνέβησαν την τελευταία μέρα στη δικαστική αίθουσα», *Reporters United*, https://www.reportersunited.gr/9245/diki_lignadi/ [01/08/2022].

Μαμάκης Αχ., «Τον Μάιον αρχίζει η λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου. Αι λεπτομέρειαι του εγκριθέντος οργανισμού του.», *Έθνος*, 06/11/1930.

Μανδραβέλης Πάσχος, «Η άνοδος και η εξαφάνιση των Αγανακτισμένων», *Η Καθημερινή*, 25.11.2012, <https://www.kathimerini.gr/opinion/732818/i-anodos-kai-i-exafanisi-ton-aganaktismenon/> [30/08/2022].

Μαργαρίτης Γιώργος, «Μια πόλη διαιρεμένη μέχρι θανάτου», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, 09/3/2003, σσ. 21-22.

Μαρσάν Πολύβιος, «Στη ζωή και στον θάνατο σφραγίσθηκε από την αδικία», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, 09/3/2003, σσ 8-11.

Μελάς Σπύρος, «Θεατρικές αναμνήσεις», *Ταχυδρόμος*, 4/2/1956.

Μουντράκη Ειρήνη, «Για την Ελένη του Μάνου Καρατζογιάννη στο θέατρο Tempus Verum Ev Αθήναις», *TheGreekPlayProject*, 14/12/2016, <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/pointviewview/1040>, [14/5/2022].

Μπελέκου Ερριέτα, «Πειραματική Σκηνή. “Θέμα Εμφύλιος”: Βήμα και “φωνή” σε νέους καλλιτέχνες», *CultureNow.gr*, 30.03.2016, <https://bit.ly/3qciNL6>, [4/07/2022].

Μποζώνη Αργυρώ, «"Εμπρός": Το κτίριο, η ιστορία και ο αντίκτυπος του στο ελληνικό θέατρο», *Lifo*, 20/05/2021, <https://www.lifo.gr/culture/theatro/empros-ktirio-i-istoria-kai-o-antiktupos-toy-sto-elliniko-theatro> [25/8/2022].

Ξενόπουλος Γρηγόρης, «Όταν έχη κανένας ταλέντο», *Αθηναϊκά Νέα*, 03/06/1944.

Ξυνού Αντωνία, «Το 2021 ήταν η χρονιά της αποκαθήλωσης για τον Δημήτρη Λιγνάδη και τον Πέτρο Φιλιππίδη. Οι καταγγελίες, τα κακουργήματα, η σύλληψη και οι δίκες που έρχονται.». *News247*, 22/12/2022, <https://www.news247.gr/koinonia/lignadis-filippidis-oi-dyo-yprotheseis-roys-syntaraxan-to-panellinio.9448662.html> [15/7/2022].

Οικονομάκος Μιχάλης, «Θέατρο Εμπρός: 277 καλλιτέχνες και ακαδημαϊκοί δηλώνουν ενάντια στο κλείσιμο του αυτοδιαχειριζόμενου χώρου», *Νεολαία*, 28/3/2022, <https://www.neolaia.gr/2022/03/28/theatro-empros-kallitehnes-akadimaikoi-kleisimo/> [25/8/2022].

Οικονομίδης Γιώργος, «Άγιος Βασίλης Έρχεται», *Παρασκήνια*, 31/12/1938.

Ο Νουμάς, «Το Εθνικό Θέατρο και οι Λόγιοι», *Ο Νουμάς*, Μάρτης 1923.

Παπαδουκά Ολυμπία, «Όχι δεν την έφαγαν οι συνάδελφοί της», *Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, σσ.24-25.

Παπαπολυβίου Πέτρος, «Για την Αντιγόνη στη Σαλαμίνα», *Φιλελεύθερος*, 10/9/2016.

Πλωρίτης Μάριος, «Αμάλαμα πάθους και μέτρου», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Αφιέρωμα στην Ελένη Παπαδάκη*, 09/3/2003, σσ. 3-7.

Red, «Μια Ελληνική Απώλεια. Το Εθνικόν Θέατρον Έχασε τον Μεγάλον Σκηνοθέτην. Ο Αιφνίδιος και πρόωρος θάνατος του Φ. Πολίτη», *Ακρόπολις*, 4/12/2021.

Ρόκου Λίνα, «Αυτοί είναι οι "συνδικαλιστές", που γιούχααν τον Πάνο Παναγιωτόπουλο στο Μέγαρο Μουσικής», *Propaganda*, 24/2/2014, <https://propaganda.gr/people/afti-ine-sindikalistes-pou-gioucharan-ton-pano-panagiotopoulo-sto-megaro-mousikis/amp/>, [25/08/2022].

Σκολαρίκος Κώστας, «Για τη δολοφονία της Ελένης Παπαδάκη», *Ριζοσπάστης*, 18/12/2016, <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=9165491> [10/10/2021].

Σιώτος Μοδέστος, «Η “Ανω” και η “Κάτω” Πλατεία Συντάγματος», *Protagon*, 08/06/2011, <https://www.protagon.gr/epikairotita/ellada/i-anw-kai-i-katw-plateia-syntagmatos-7281000000>, [30/08/2022].

Χ.σ., «Κάθαρσις», *Ελευθερία*, 21/10/1944.

Χ.σ., Αθήναι, «Αι γυναίκες και η Ψήφος», 12/11/1924

Χ.σ., «Εθνικό Θέατρο: Έναρξη Πειραματικής Σκηνής με συμβολικό “κούρεμα”», *Hellas Journal*, 7/11/2015, <https://hellasjournal.com/2015/11/ethniko-theatro-enarxi-piramatikis-skinis-me-simvoliko-kourema> [25/8/2022].

Χ.σ., «Πέθανε ο Μάνος Ελευθερίου», *Lifo*, 22/7/2018, <https://www.lifo.gr/culture/pethane-o-manos-eleytherioy> [01/8/2022].

Χ.σ., «Η Μαρία Κίτσου υποδύεται μια μεγάλη θεατρίνα. Σε μια παράσταση αφιερωμένη στη ζωή και το έργο της ηθοποιού Ελένης Παπαδάκη, πρωταγωνιστεί η Μαρία Κίτσου. Απολαύστε την στο *Για την Ελένη* διαδικτυακά», *Αθηνόραμα*, 01/02/2021, <https://www.athinorama.gr/theatre/2546300/i-maria-kitsou-upoduetai-mia-megali-theatrina/> [5/7/2022].

Χ.σ., «*Για την Ελένη*: Ο θάνατος της Ελένης Παπαδάκη στον Πολυχώρο Εστία», *Philenews*, 26/3/2021, <https://www.philenews.com/politismos/kypros/article/1155932> [11/10/2022].

The Toc Team, «ΕΛΑΜ: Αυτή είναι η Χρυσή Αυγή της Κύπρου που βγήκε 4ο κόμμα στις εκλογές», *TheToc*, 31/5/2021, <https://www.thetoc.gr/diethni/article/elam-auti-einai-i-xrusi-augi-tis-kuprou-pou-bgike-4o-komma-stis-ekloges/> [01/08/2022].

Χ.σ., «*Εγώ η Ελένη Παπαδάκη*: Η Ζωή της Εμβληματικής ηθοποιού από το Θέατρο Ανεμώννα», *CheckinCyprus*, 22/01/2022, <https://www.checkincyprus.com/article/57569/ego-e-elene-papadake-e-zoe-tes-embematikes-ethopoioy-apo-to-theatro-anemona/> [02/5/2022].

Χ.σ., «Η Μαρία Μιχαήλ μίλησε για όλα στον Τάσο Ευαγγέλου», *Showbiz*, 22/2/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=vHO9y5WjpWA> [10/6/2022].

Χ.σ., «Η "σκιά" της πανδημίας στις συνθήκες ζωής των γυναικών», *Ναυτεμπορική*, 07/3/2022, <https://m.naftemporiki.gr/story/1839597/i-skia-tis-pandimias-stis-sunthikes-zois-ton-gunaiikon> [01/09/2022].

Χ.σ., «Αυξήθηκαν οι κροίστοι και η ακραία φτώχεια», *Η Καθημερινή*, 24.05.2022, <https://www.kathimerini.gr/economy/561874792/ayxithikan-oi-kroisoi-kai-i-akraia-ftocheia/> [17/9/2022]

Χ.σ. «Διαμαρτυρίες καλλιτεχνών για την αποφυλάκιση Λιγνάδη», *Ναυτεμπορική*, 15/7/2022, <https://www.naftemporiki.gr/story/1883074/diamarturies-kallitexnon-gia-tin-apofulakisi-lignadi> [25/08/2022]

Χ.σ. «Αποφυλάκιση Λιγνάδη: Εξοργισμένη και η Διεθνής Ομοσπονδία Ηθοποιών στηρίζει τους Έλληνες ηθοποιούς», *News247*, 20/7/2022, <https://www.news247.gr/politismos/apofylakisi-lignadi-exorgismeni-kai-i-diethnis-omospondia-ithopoion.9702316.html> [01/08/2022].

Χ.σ. «Άρης: Ο μονόλογος της Σοφίας Αδαμίδου, σε σκηνοθεσία Βασίλη Μπισμπίκη στον Cartel Τεχνοχώρο», *Monopoli.gr*, χ.η., <https://www.monopoli.gr/2021/09/24/showtimes/theatre/514721/aris-o-monologos-tis-sofias-adamidou-se-skinotheresia-vasili-mpismpiki-ston-cartel-technoxoro/> [10/9/2022]

Κριτικογραφία.

Αλκ. «*Η κόρη του Γιοριό* και το Εθνικό Θέατρο», *Εργασία*, 10/12/1933

Θρύλος Άλκης, «Διάπτοντες. Θέατρον Μοντιάλ: Τ. Μωραϊτίνη, *Η Ιστορία της Αθήνας*, ιστορική επιθεώρηση. Ο Εθνικός Τουρκικός Θίασος και ο Θίασος του Piccoli.», 01/4/1931, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α΄, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι 1977, σσ. 330-334.

Θρύλος Άλκης, «Βασιλικό Θέατρο: Κ. Παλαμά, *Τρισεύγενη* δράμα σε τέσσερα μέρη και έξι εικόνες. 01 Δεκεμβρίου 1935», *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Β΄, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι 1977, σσ. 125-129.

Θρύλος Άλκης, «Ένα ελληνικό έργο. Βασιλικό Θέατρο: Δ. Ρώμα, *Ζακυνθινή σερενάτα*, δράμα σε πράξεις τρεις, εικόνες επτά», 01/5/1938, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Β΄, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι 1977, σσ. 299-303.

Κ.Ο. «Το Αρχαίον Δράμα *Η Αντιγόνη* του Σοφοκλέους», *Έθνος*, 01/10/1940.

Κυριάκης Ευαγ., «Το βασιλικός εις το Βερολίνον. Τα παρασκήνια των παρασκηνίων. Κρίσεις, εντυπώσεις, επεισόδια», *Η Καθημερινή*, 06/7/1939.

Λοβέρδου Μυρτώ, «*Για την Ελένη*, του Μάνου Καρατζογιάννη. Η σκηνή και το κελί», *Τα Νέα*, 17.10.2016, <https://www.tanea.gr/2016/10/17/lifearts/i-skini-kai-to-keli/> [5.7.2022].

Μόσχος Γιάννης, «Η παράσταση *Για την Ελένη* σέβεται και τιμά τη μνήμη της Ελένης Παπαδάκη», *Clickatlife.gr*, 14.10.2016, <https://www.clickatlife.gr/theatro/story/86653> [5.7.2022]

Μόσχος Γιάννης, «Είδαμε την παράσταση για τη ζωή της Ελένης Παπαδάκη που παρουσιάζεται κάθε Τετάρτη και Πέμπτη στο Θέατρο Tempus Verum - Εν Αθήναις», *Clickatlife.gr*, 14.10.2016, <https://www.clickatlife.gr/theatro/story/86653> [5.7.2022].

Ξενόπουλος Γρηγόρης, «*Σαλώμη*», *Έθνος*, 13.04.1925.

Πολενάκης Λέανδρος, «*Για την Ελένη, Παζάρι*», *Η Αυγή*, 19.02.2017, <http://www.avgi.gr/article/10971/7913180/anaphora-se-dyo-parastaseis> [5/7/2022].

Ροδάς Μιχαήλ, «*Η χθεσινή της Ηλέκτρας*», *Ελεύθερον Βήμα*, 04/10/1936.

Φωτάκης Ν., «Ίψεν, *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», *Νέα Αλήθεια*, 24/9/1933.

Χάρης Πέτρος, «Εθνικόν Θέατρον. *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* (τετράπρακτο δράμα του Ίψεν, μετάφρασις του κ. Γ.Ν. Πολίτη)», *Πολιτεία*, 09/02/1933.

Χουρμούζιος Αιμίλιος, «*Σοφοκλέους Ηλέκτρα*, εις το Βασιλικόν», *Η Καθημερινή*, 06/7/1939.

Ω, «Εις το αρχαίον Θέατρον. Η παράστασις της *Ηλέκτρας*», *Εστία*, 05/10/1936.

Ω, «*Ζακυνθινή σερενάτα* εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Εστία*, 14/04/1938.

Χ.σ., «Από την Ζωήν και την Κίνησην. Τα Θέατρα», *Δημοκρατία*, 20/02/1925.

Χ.σ., «*Η κ. Λέλα Ησαΐα στον Μπόρκμαν*», *Η Ελληνική*, 11/02/1933.

Χ.σ., «*Ο χθεσινός θρίαμβος του Βασιλικού Θεάτρου*», *Ταχυδρόμος Αλεξάνδρεια*, 20/3/1939.

Χ.σ., «Από τας επιτυχίας του Βασ. Θεάτρου. Η παράστασις της *Ηλέκτρας* εις το Λονδίνον. Ολόκληρον το άρθρον των "Τάιμς"», *Πρωία*, 24/6/1939.

Χ.σ., «*Η Αντιγόνη* που... διχάζει στην αρχαία Σαλαμίνα», *Cyprus Times*, 29.09.2016, <https://cyprustimes.com/koinonia/i-antigoni-poy-dichazei-stin-archaia-salamina/> [24/9/2022].

Χ.σ., «*Για την Ελένη* και τα εμφύλια πάθη μας η μεστή 23η Κουλτουροβραδιά», *Kulturosoupa.gr*, 14/02/2018, <http://www.kulturosoupa.gr/theatromania/kulturovradia-eleni-kritiki-reportaz-22975/> [14/2/2021].

Αρχειακό Υλικό

Θεατρικά Προγράμματα

Αζάς Ανέστης, Τσινικόρης Πρόδρομος, *Καθαρή Πόλη*, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, 03-14/02/2016, *Onassis Foundation*, <https://www.onassis.org/el/whats-on/clean-city>, [30.8.2022].

Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, Γρ. Ξενόπουλος, *Θείος Όνειρος*, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, Ενιαία Παράσταση, Χειμώνας 1932-1933, Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο Αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=404>. [01/09/2021].

Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας Κύπρος, 11/09/2015, *Αρχείο Παραστάσεων*, <https://www.thoc.org.cy/el/events/archive/2720>.

Ίψεν Χένριχ, *Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν*, Εθνικό Θέατρο, 07-12/02/1933, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο Αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=573> [21/01/2022].

Ίψεν Χένριχ, *Πέερ Γκύντ*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 07-27/10/1935, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=415>, [21/1/2022].

Λιδωρίκης Αλέκος Μ., *Λόρδος Βύρων*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 13-24/03/1934, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=237> [21/1/2022].

Μελάς Σπύρος, *Ιούδας*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 03/10/1934, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=200> [21/1/2022].

Ντ' Ανούντσιο Γκαμπριέλε, *Η κόρη του Γιόριο*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 1933, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=146> [21/1/2022].

Ντοστογιέφσκι Φιοντόρ, *Ταπεινοί και Καταφρονεμένοι*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 17/04-06/05/1934, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=482> [21/1/2022].

Πιραντέλο Λουίτζι, *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 14/05/1935, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=482> [21/1/2022].

Προβελλέγιος Αριστομένης, *Ο Ρήγας*, Βασίλης Ρώτας, *Να ζη το Μεσολόγγι*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 25-31/3/1935, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=343> [21/1/2022].

Σαίξπηρ Γουίλιαμ, *Οθέλλος*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 28/3/1933, *Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο*, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=361> [21/1/2022].

Σαίξπηρ Γουίλιαμ, *Άμλετ*, Εθνικό Θέατρο, Περιοδεία, *Εθνικό Θέατρο*, Ψηφιοποιημένο αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=859>. [20/4/2022].

Σίλερ Φρίντριχ, *Δον Κάρλος*, Κεντρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, 28/11/1934, Εθνικό Θέατρο Ψηφιοποιημένο Αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=755> [21/1/2022].

Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, Εθνικό Θέατρο, Όλα τα έτη, Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο αρχείο παραστάσεων, <http://www.nt-archive.gr/workDetails.aspx?workID=5788>, [01/9/2021].

Σοφοκλής *Ηλέκτρα*, Εθνικό Θέατρο, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, 03-08/10/1936, Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=874>, [20/4/2022].

Πρακτικά Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου

Συνεδρία 165η, 03/5/1939.

Συνεδρία 10η, 26/06/1941.

Συνεδρία 11η, 14/07/1941.

Συνεδρία 2η, 05/09/1941.

Συνεδρία 2η, 20/05/1942.

Συνεδρία 11η, 23/03/1943.

Συνεδρία 5η, 17/09/1942.

Συνεδρία 2η, 28/01/1943.

Συνεδρία 6η, 07/07/1943.

Συνεδρία 8η, 14/7/1943.

Συνεδρία 9η, 17/7/1943.

Συνεδρία 10η, 20/7/1943.

Συνεδρία 70η, 04/09/1944.

Αρχεία

Αρχείο ΕΡΤ, Εκπομπή «Παρασκήνιο», <https://archive.ert.gr/6645/>, [15.2.2021].

Αρχείο Θ. Ν. Συναδινού, [Φ.1.: «Τα πρώτα τρία (3) έτη του Εθνικού Θεάτρου. Λογοδοσία του Διοικητικού Συμβουλίου. Αθήνα 1935», «Βασιλικόν Θέατρον. Τμήμα Στατιστικής», Φ.1.2.: «Προϋπολογισμός Εθνικού Θεάτρου από 1^{ης} Ιανουαρίου μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1932», «Μαρτυρίες»], ΕΛΙΑ-MIET, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών.

Αρχείο Παξινού Κατίνα και Μινωτής Αλέξης, [Φ1.1. «Εθνικό Θέατρο 1932-1946»], ΕΛΙΑ-MIET, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών.

Αρχείο Φωκάς Αντώνης, [Φ.1.4, «Αφιέρωμα στη Μνήμη της Ελένης Παπαδάκη», Ραδιοφωνικός Σταθμός Ενόπλων Δυνάμεων Ελλάδος. Μια ραδιοφωνική παραγωγή του Γιώργου Καρτέρ, Πέμπτη 20/12/1962»], ΕΛΙΑ-MIET, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών.

Ηλεκτρονικές Πηγές

«Βαν Γκογκ στο θέατρο Ανεμώννα», *Checkincyprus.com*, 09/01/2017, <https://www.checkincyprus.com/article/19837/ban-gkogk-sto-theatro-anemona/> [17/7/2022].

Vagelismoustakas.com, <https://bit.ly/3ALX6GG>, [22.02.2022].

Golden Dawn Watch, <https://goldendawnwatch.org/%ce%b4%ce%af%ce%ba%ce%b7/>, [01/8/2022].

«Εκλογική Αναμέτρηση, 6/5/2012», Βουλή των Ελλήνων, <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Ekloges/Eklogika-apotelesmata-New/#ID>

«Εκλογική Αναμέτρηση 2015», Βουλή των Ελλήνων, <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Ekloges/Eklogika-apotelesmata-New/#%CE%99%CE%A3%CE%A4> [15/9/2022].

Θέατρο Ανεμώννα, «Ο Ανδρέας Τηλεμάχου στην εκμπομπή "Όλα στον Αέρα" Ρικ», χ.η., Κανάλι
Θέατρο Ανεμώννα, https://www.youtube.com/watch?v=aTqGKW_kjzc [10/6/2022]

Θέατρο Σταθμός, <https://stathmostheatro.gr/project/gia-tin-eleni-tou-manou-karatzogianni/>
[15/5/2022].

«Θεματικό Φεστιβάλ στην Πειραματική Σκηνή Υποβολή προτάσεων/θεατρικών έργων με θέμα
τον Ελληνικό Εμφύλιο», Εθνικό Θέατρο, 13.10.2015, <https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1742>,
[04.07.2022]

Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων, <https://polychorosket.gr/info/> [01/9/2022].

Κόντογλου Φώτης, Χρονολόγιο, http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/fwths_kontogloy/
[29.06.2022].

Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας «Λίλιαν Βουδούρη» - Σύλλογος Οι Φίλοι της
Μουσικής, https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/digma/000113-123456789_58173
[5/5/2022].

Nova Melancholia, <http://www.novamelancholia.gr/el/productions/45-spleen> [10/9/2022].

Ευρωπαϊκή Ένωση, «Οι προτεραιότητες της Ευρωπαϊκής Ένωσης την περίοδο 2019-2024»,
https://european-union.europa.eu/priorities-and-actions/eu-priorities_el [01/09/2022].

Το τανγκό της Θεατρίνας, https://www.youtube.com/watch?v=_yLa9B0lieM [15/01/2022].