



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
—ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837—

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΛΕΝΗ ΔΟΥΝΔΟΥΛΑΚΗ

**Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1974.
Τριάντα χρόνια ιστορία και όψη.**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Αθήνα 2017

ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΛΕΝΗ ΔΟΥΝΔΟΥΛΑΚΗ

Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1974.

Τριάντα χρόνια ιστορία και όψη.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Αθήνα 2017

ΕΛΕΝΗ ΔΟΥΝΔΟΥΛΑΚΗ

Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1974.

Τριάντα χρόνια ιστορία και όψη.

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Επιβλέπων

Ομότιμος Καθηγητής - Ακαδημαϊκός Σπυρίδων Α. Ευαγγελάτος † (1940-2017)

Μέλη

Καθηγητής Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Ομότιμη Καθηγήτρια Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ

Με απόφαση της Γενικής Συνέλευσης του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών (7^η Συνεδρίαση 2016-2017, 3/3/2107) ο Αναπληρωτής Καθηγητής Εμμανουήλ Στεφανίδης αντικατέστησε τον Σπυρίδωνα Α. Ευαγγελάτο λόγω εκδημίας. Με απόφαση της Γενικής Συνέλευσης του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών (4^η Συνεδρίαση 2017-2018, 30/11/2017) η Καθηγήτρια Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου αντικατέστησε την Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ σύμφωνα με το άρθρο 39 του Ν. 4485/2017.

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

Επιβλέπων

Αναπληρωτής Καθηγητής Εμμανουήλ Στεφανίδης

Μέλη

Καθηγητής Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Καθηγήτρια Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

Καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ευαγγελία Καρακώστα

Επίκουρος Καθηγητής Γρηγόριος Ιωαννίδης

Επίκουρη Καθηγήτρια Αλεξία Αλτουβά

Η έγκριση της παρούσης διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέως

(Ν. 5343/1932, αρ. 202, παρ. 2).

Στην όπερα «η μουσική θέλει να πιαστεί από τις εικόνες»

Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο εραιδιός*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
1. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	25
1.1. Η Λυρική Σκηνή του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου.....	25
1.1.1. Προ του 1939	25
1.1.2. Ο Κωστής Μπαστιάς και το νέο εγχείρημα.....	31
1.1.3. Η Λυρική Σκηνή του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου	32
1.2. Η Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1958	34
1.2.1. Η Διεύθυνση Μανώλη Καλομοίρη	36
1.2.2. Η πρώτη Διεύθυνση Θεόδωρου Συναδινού	38
1.2.3. Η Διεύθυνση Γεωργίου Σκλάβου	40
1.2.4. Η σύντομη Διεύθυνση Γεωργίου Χέλμη	43
1.2.5. Η δεύτερη Διεύθυνση Θεόδωρου Συναδινού.....	43
1.2.6. Καθεστώς ακυβερνησίας	45
1.2.7. Προσπάθεια διοικητικής εξομάλυνσης	49
1.2.8. Η βραχύβια απόπειρα του Ντίνου Γιαννόπουλου.....	52
1.2.9. Νέα περίοδος ακυβερνησίας	53
1.3. Η Εθνική Λυρική Σκηνή 1958-1967	55
1.3.1. Η επιστροφή και η Διεύθυνση Κωστή Μπαστιά	55
1.3.2. Η Διεύθυνση Μενέλαου Παλλάντιου	62
1.4. Η Εθνική Λυρική Σκηνή 1967-1974.....	65
1.4.1. Τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας.....	65
1.4.2. Ο Οργανισμός Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος (Ο.Κ.Θ.Ε.).....	67
2. ΤΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	71

2.1. Η λειτουργία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας	71
2.1.1. Οι ιδιαιτερότητες της όπερας	78
2.2. Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Ελλάδα ως το 1974	82
2.2.1. Μέχρι το 1940	83
2.2.2. Από το 1940 μέχρι το 1974	92
2.3. Τα θεατρικά κτήρια και οι όροι παραγωγής των παραστάσεων της Ε.Λ.Σ	95
3. ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ	109
3.1. Πριν τον Γιάννη Στεφανέλλη	111
3.1.1. Νίκος Ζωγράφος	111
3.1.2. Κλεόβουλος Κλώνης	142
3.1.3. Φαίδων Μολφέσης... ..	170
3.1.4. Αντώνης Φωκάς	171
3.1.5. Γιώργος Ανεμογιάννης	182
3.1.6. Μάριος Αγγελόπουλος	212
3.1.7. Σπύρος Βασιλείου	238
3.1.8. Γιώργος Βακαλό... ..	243
3.1.9. Ανδρέας Νομικός	293
3.1.10. Γιάννης Λόγης	296
3.1.11. Β. Σταματίου	298
3.2. Ο Γιάννης Στεφανέλλης	301
3.3. Μετά τον Γιάννη Στεφανέλλη	395
3.3.1. Γιάννης Τσαρούχης	395
3.3.2. Βασίλης Φωτόπουλος	415
3.3.3. Ευάγγελος Ολύμπιος	427
3.3.4. Λίζα Ζαΐμη	429
3.3.5. Νίκος Στεφάνου	441
3.3.6. Κ. Χατζόπουλος	445
3.3.7. Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου	447

3.3.8. Γιάννης Καρύδης	462
3.3.9. Βάλτερ φον Έσλιν	518
3.3.10. Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου	522
3.3.11. Παύλος Μαντούδης	528
3.3.12. Μίομιρ Ντένιτς	547
3.3.13. Τζόρτζιο ντε Κίρικο	551
3.3.14. Γιώργος Πάτσας	557
3.3.15. Νίκος Πετρόπουλος	564
3.3.16. Έλση Ζαβιτσάνου	572
4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	573
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	605
ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ	653
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....	667
A. Παραστασιογραφία	667
Λυρική Σκηνή Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου 1940-1943	668
Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1974	680
B. Συγκριτικοί Πίνακες	792

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

In memoriam...

Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος (1940-2017), πρώτος επιβλέπων αυτής της διατριβής, έφυγε από τη ζωή λίγους μήνες πριν την υποβολή της.

Ο ιδιοφυής σκηνοθέτης, ο πρωτοπόρος καλλιτέχνης, ο εμπνευσμένος ιδρυτής θεάτρων και επικεφαλής θεατρικών οργανισμών, ο φωτισμένος πανεπιστημιακός δάσκαλος, ο ακαταπόνητος ερευνητής, ο ακαδημαϊκός δεν είναι πια κοντά μας. Ο Ευαγγελάτος, ο οποίος κυριολεκτικά ενσάρκωνε τη λέξη «θεατράνθρωπος», ήταν μια κορυφαία προσωπικότητα των Γραμμάτων και των Τεχνών της χώρας. Έτσι, φεύγοντας, άφησε την Ελλάδα φτωχότερη, σε μια εποχή που απελπιστικά στερείται πνευματικών φάρων όπως εκείνος.

Έτσι αισθάνομαι και εγώ... φτωχότερη. Είχα τη χαρά να τον γνωρίσω από παιδί στις συνεργασίες που είχε με τη μητέρα μου στο θέατρο. Έπειτα, είχα την καλή τύχη να τον έχω καθηγητή σε όλα τα χρόνια των σπουδών μου στη θεατρολογία, μια επιστήμη που, σε μεγάλο βαθμό, θεμελιώθηκε στην Ελλάδα από τον ίδιο. Τέλος, είχα τη μεγάλη, συγκινητικά μεγάλη, τιμή να είναι ο επιβλέπων της διδακτορικής μου διατριβής. Τον αποχαιρέτησα με βαθιά λύπη αλλά και απέραντη ευγνωμοσύνη. Έτσι, η διατριβή μου είναι αφιερωμένη στη μνήμη του. Για όλα όσα μου δίδαξε μέσα στα χρόνια καθώς και για την αγάπη για το θέατρο και τον πολιτισμό που μου μεταλαμπάδευσε με τη συναρπαστική, ανεπανάληπτη προσωπικότητά του.

Ο Ευαγγελάτος μάς λείπει πολύ, φοβάμαι πως καθώς θα περνάει ο καιρός θα μας λείπει ολοένα και περισσότερο. Όμως, κρατώντας στο νου και στην ψυχή ζωντανά τα μαθήματά του, μαθήματα γνώσης αλλά και αγάπης και ήθους απέναντι στην τέχνη του θεάτρου και την επιστήμη της θεατρολογίας, θα τον κρατάμε πάντα ζωντανό μέσα μας και θα τιμούμε με τον καλύτερο τρόπο τη μνήμη του...

Ευχαριστίες

Ακολουθώντας την ωραία παράδοση των ευχαριστιών που συνοδεύουν μια διδακτορική διατριβή, θα ήθελα και εγώ στις πρώτες σελίδες της δικής μου να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που συνέβαλαν στην εκπόνησή της.

Ευχαριστίες οφείλω πρωτίστως στα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, όπως αυτή διαμορφώθηκε το 2017, μετά την εκδημία του αείμνηστου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου και την αντικατάσταση της ομότιμης καθηγήτριας Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ λόγω των πρόσφατων αλλαγών στη σχετική νομοθεσία. Ευχαριστώ, λοιπόν, τον αναπληρωτή καθηγητή Μάνο Στεφανίδη, ο οποίος ανέλαβε δυναμικά την κρίσιμη θέση του επιβλέποντος και με συνέδραμε στη δύσκολη τελική ευθεία μέχρι την υποβολή και υποστήριξη της διατριβής· τον καθηγητή Μηνά Ι. Αλεξιάδη, μέλος της επιτροπής από την αρχή, για τις καίριες παρατηρήσεις και τις ωφέλιμες υποδείξεις του· την καθηγήτρια Χρυσοθέμιδα Σταματοπούλου-Βασιλάκου, για τις ιδιαίτερα χρήσιμες συμβουλές της, ιδίως σε θέματα μεθοδολογίας. Ένα ξεχωριστό ευχαριστώ οφείλω στην ομότιμη καθηγήτρια Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, μέχρι πρόσφατα μέλος της επιτροπής, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε προσφέροντάς μου υλικό από το προσωπικό της αρχείο.

Ευχαριστίες οφείλω, επίσης, σε όλο το εξαιρετο επιστημονικό και διοικητικό δυναμικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Δεν ξεχνώ το ενδιαφέρον και την ευγενική υποστήριξή τους· ιδιαίτερα, της καθηγήτριας Άννας Ταμπάκη, η οποία μου έδωσε πολύτιμη ενθάρρυνση κατά την ολοκλήρωση και υποβολή της διατριβής, ως Πρόεδρος τότε του Τμήματος.

Η εκπόνηση της διατριβής αυτής, ασφαλώς, δεν θα ήταν δυνατή χωρίς την πρόσβαση στις Αρχειακές Συλλογές της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Ευχαριστώ τους Καλλιτεχνικούς Διευθυντές Στέφανο Λαζαρίδη (1942-2010), Τζοβάννι Πάκορ και Μύρωνα Μιχαηλίδη για τη χορήγηση των σχετικών αδειών. Στην πολυετή διαδικασία συλλογής τεκμηρίων, πέραν της Ε.Λ.Σ., ήρθα σε επαφή με πολλούς δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς καθώς και με αρχεία καλλιτεχνών και συλλεκτών. Ευχαριστώ όλους τους υπευθύνους αλλά δεν μπορώ να μην ξεχωρίσω τον Πρόεδρο του Δ.Σ. της Σχολής Βακαλό Δρ. Δανιήλ Γουναρίδη καθώς και τον διακεκριμένο σκηνογράφο Ανδρέα Σαραντόπουλο, καθηγητή της ίδιας Σχολής. Ακόμη, ευχαριστώ την θεατρολόγο Ντίνα Σταματογιαννάκη, υπεύθυνη του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών του

Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ. Επίσης, ένα ιδιαίτερο ευχαριστώ οφείλω στην Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου η οποία, εκτός από το προσωπικό της αρχείο, μου άνοιξε την πόρτα των αναμνήσεών της από την Ε.Λ.Σ. και με τίμησε με τη φιλία της. Τέλος, ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω στην αναπληρώτρια καθηγήτρια Κωνσταντζα Γεωργακάκη και στην επίκουρη καθηγήτρια Γωγώ Βαρζελιώτη για τη βοήθειά τους στη μετάφραση γαλλικού και ιταλικού υλικού αντίστοιχα.

Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω από τα βάθη της καρδιάς μου τους γονείς μου, Νίκο Δουνδουλάκη και Λαλούλα Χρυσικοπούλου, για την αμέριστη στήριξη που μου παρείχαν σε κάθε επίπεδο καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Κυρίως, όμως, τους ευχαριστώ για την πίστη τους στη μόρφωση, την παιδεία και την αριστεία ως καταλύτες ατομικής και συλλογικής προόδου, πίστη την οποία μετέδωσαν και σε εμένα.

Ε.Δ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μια παράσταση όπερας κρύβει αμέτρητες εκπλήξεις και συγκινήσεις για έναν θεατή. Καθώς το σκοτάδι απλώνεται στην αίθουσα, οι πρώτες μελωδίες γεμίζουν τον χώρο και η αυλαία σηκώνεται, ξεκινά ένα συναρπαστικό ταξίδι. Γιατί η όπερα είναι πάνω από όλα σκηνικό θέαμα, δεν είναι μόνο ακρόαμα, παρόλο που η μουσική αποτελεί τον κύριο κορμό της. Η όπερα προκύπτει από τον άρρηκτο συνδυασμό μουσικής σύνθεσης και σκηνικής δράσης και στην ουσία αποτελεί το πολυπλοκότερο θεατρικό είδος. Πρόκειται για μια εξαιρετικά ολοκληρωμένη μορφή τέχνης η οποία συνδυάζει πολλούς τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης: τη μουσική και το τραγούδι, την δραματική τέχνη, την ποίηση, τις εικαστικές τέχνες και πολλές φορές και τον χορό.

Ο σύνθετος αυτός συνδυασμός γοητεύει το κοινό διεγείροντας πολυεπίπεδα τον νου, την ψυχή και τον συναισθηματικό κόσμο των ανθρώπων. Πολύ εύστοχα η Opera Europa¹ υπογραμμίζει: «η όπερα είναι ταυτόχρονα μουσική και θέατρο και τέχνη, και μπορεί να εκτινάξει το κοινό της σε έναν τολμηρό νέο κόσμο από εμπειρίες, όπου συγχωνεύεται το συναίσθημα και η διάνοια. Έχει την εγγενή δυνατότητα να επινοεί νέες φόρμες που αντανakλούν νέες πραγματικότητες και μας επιτρέπουν να δούμε στο μέλλον. Αυτό ονομάζουμε “οπερατική εμπειρία”».² Η ιδιαιτερότητα και ο σύνθετος, δυναμικός χαρακτήρας της είναι ίσως ο λόγος που το είδος αυτό έχει φανατικούς θεατές ήδη από την εμφάνισή του στην πολιτιστική ζωή της Ευρώπης στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, αποτελώντας αναπόσπαστο μέρος της πολιτιστικής της ταυτότητας και ένα από τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του δυτικού πολιτισμού.

Η αρχική ιδέα, που οδήγησε στη δημιουργία αυτού του μοναδικού καλλιτεχνικού είδους, συνδέει την όπερα τόσο με τη ίδια την τέχνη του θεάτρου όσο και με την Αρχαία Ελλάδα. Όπως είναι γνωστό, κατά τους ύστατους χρόνους του 16^{ου} αιώνα, στη Φλωρεντία, κοιτίδα της Ιταλικής Αναγέννησης, ο κύκλος των ουμανιστών θέλησε να αναβιώσει την αρχαία ελληνική τραγωδία. Η περίφημη Camerata Fiorentina, ένας

¹ Η Opera Europa είναι η μεγαλύτερη επαγγελματική ένωση Λυρικών Θεάτρων, Λυρικών Θιάσων και Φεστιβάλ Λυρικού Θεάτρου στην Ευρώπη. Αριθμεί 176 οργανισμούς – μέλη από 42 διαφορετικές χώρες. Για περισσότερες στοιχεία βλ. Επίσημη Ιστοσελίδα Opera Europa, <http://www.opera-europa.org/>, ημερομηνία πρόσβασης 8/10/2017.

² «Opera is simultaneously music and theatre and art, and can catapult its audience into a brave new world of experiences, which fuse emotion and intellect. It has the inherent potential to invent new forms, which reflect new realities and allow us to look into the future. That is what we call the “opera experience”», (μτφρ. της γράφουσας), <http://www.opera-europa.org/en/conferences/past-conferences/london-conference2>, ημερομηνία πρόσβασης 8/10/2017.

όμιλος διανοουμένων και καλλιτεχνών της εποχής, ασχολήθηκε με το μοναδικό είδος της κλασσικής ελληνικής αρχαιότητας το οποίο δεν είχε ακόμη αναβιώσει δημιουργικά η Αναγέννηση, το αρχαίο ελληνικό δράμα, και πιο συγκεκριμένα την τραγωδία. Η προσπάθεια αυτή έγινε με τρόπο ολιστικό, συνδυάζοντας πολλές τέχνες μαζί με σκοπό να υπηρετηθούν οι αριστοτελικοί κανόνες και να επιτευχθεί δραματική αποτελεσματικότητα. Σε αυτό το πλαίσιο, τα περισσότερα έργα των πρώτων συνθετών της όπερας είχαν θέματα από τον αρχαίο ελληνικό κόσμο.³

Δυστυχώς, η Ελλάδα, κατεχόμενη από διάφορους κατακτητές, βρισκόταν πολύ μακριά από όλες αυτές τις πολιτιστικές εξελίξεις και θα παρέμενε μακριά για πάρα πολύ ακόμη, ενώ η όπερα θα αναπτυσσόταν δυναμικά στις χώρες της Ευρώπης. Έτσι, οι Έλληνες θα γνωρίσουν με καθυστέρηση το καλλιτεχνικό αυτό είδος που θα έρθει εισαγόμενο, ως ένα είδος αντιδανείου, το οποίο μάλιστα είχε διαφορετική ένταση στην πρόσληψή του από περιοχή σε περιοχή, ανάλογα με τον κατακτητή. Υπό αυτές τις συνθήκες, και σε συνδυασμό με τις γενικότερες ιστορικές εξελίξεις, το αίτημα για ελληνική όπερα αναδύθηκε μόλις τον 19^ο αιώνα, ενώ η πλήρης και επίσημη ένταξη του είδους στην πολιτιστική ζωή της χώρας θα αργούσε πολλά χρόνια μέχρι να επιτευχθεί.

Η ένταξη αυτή, στην πράξη, πήρε σάρκα και οστά το 1939, όταν ο Κωστής Μπαστιάς δημιούργησε τη Λυρική Σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου, από την οποία προήλθε, λίγα χρόνια μετά, το 1944 και με σχετικό νόμο, η Εθνική Λυρική Σκηνή (Ε.Λ.Σ.). Τότε μόνο η όπερα απέκτησε ένα μόνιμο θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας και ένα σταθερό σημείο καλλιτεχνικής αναφοράς στην Ελλάδα. Το συνολικό τοπίο της λυρικής δραστηριότητας στη χώρα μέχρι την ίδρυση της Ε.Λ.Σ. είναι σε μεγάλο βαθμό ανεξερεύνητο. Ανεξερεύνητο όμως είναι και το τοπίο από την ίδρυση αυτή και μετά, παρόλο που, κυρίως λόγω της χρονικής εγγύτητας και της πληθώρας υλικού, τα πράγματα δεν μοιάζουν τόσο σκοτεινά, όσο πριν από το 1939. Στη μοναδική διατριβή που έχει εκπονηθεί ως σήμερα για την Ε.Λ.Σ. από τον Νίκο Α. Δοντά με τίτλο *Το δραματολόγιο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Επιλογές, δεοντολογία και παράμετροι διαμόρφωσης προτάσεων πολιτισμού*, τονίζεται ότι «το αίτημα για συγγραφή

³ Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με την ιστορία της όπερας ενδεικτικά βλ. Leslie Orrey, Rodney Milnes, *A Concise History of Opera*, Thames and Hudson, London 1987, Donald J. Grout, Hermine Weigel Williams, *A Short History of Opera*, Columbia University Press, 2003, John Louis DiGaetani, *An Invitation to the Opera*, McFarland & Co, Jefferson, North Carolina 2016, David Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, Harold Rosenthal, John Warrack, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, London 1974.

επιστημονικής ιστορίας του θεσμού παραμένει ανοικτό»,⁴ κάτι που αποτελεί εν τέλει ευθύνη και του ίδιου του οργανισμού, όπως υποδεικνύει η διεθνής πρακτική. Αντίστοιχα ανοικτό, για την πανεπιστημιακή κοινότητα, παραμένει το ζητούμενο της συγγραφής της συνολικής ιστορίας του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα. Οι διαπιστώσεις αυτές αποτελούν κοινό τόπο για τους περισσότερους ερευνητές και μελετητές του είδους, μουσικολόγους και θεατρολόγους.

Είναι γεγονός ότι το λυρικό θέατρο, λόγω της σύνθετης και ιδιαίτερης φύσης του, «μπορεί να αντιμετωπισθεί και να μελετηθεί τόσο από τη μουσική όσο και από τη θεατρική πλευρά».⁵ Αν και αυτό καθιστά το είδος ιδιαίτερα ελκυστικό και θα μπορούσε να δώσει μεγάλη ώθηση στην έρευνα, φαίνεται να αποτελεί ένα σοβαρό αίτιο για το αχαρτογράφητο της λυρικής παραγωγής και δραστηριότητας στην Ελλάδα. Η φύση αυτή δημιουργεί μια αμηχανία στους ερευνητές καθώς οι μεν μουσικολόγοι στέκουν διστακτικοί μπροστά στο παραστασιακό γεγονός, οι δε θεατρολόγοι δυσκολεύονται να προσεγγίσουν τον καθοριστικό παράγοντα μουσική. Αποτέλεσμα της αμηχανίας αυτής είναι η μη συστηματική, μέχρι σήμερα, ενασχόληση με το ερευνητικό αυτό πεδίο. Ευτυχώς, το κλίμα αυτό την τελευταία δεκαετία δείχνει να αλλάζει και η όπερα στην Ελλάδα αρχίζει να αποτελεί ένα ολοένα ελκυστικότερο πεδίο για τους ερευνητές, ενώ και η ίδια η Ε.Λ.Σ. κάνει σταδιακά σημαντικά βήματα για την τεκμηριωμένη παρουσίαση της ιστορίας της μέσα από τις Αρχαιακές Συλλογές της.

Καθώς γίνεται προσπάθεια για μια ολοκληρωμένη προσέγγιση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, της οποίας η Ε.Λ.Σ. αποτελεί αναπόσπαστο μέρος, είναι απαραίτητο να συνεχιστεί και να ενθαρρυνθεί η έρευνα των θεατρολόγων προς αυτήν την κατεύθυνση. Ταυτόχρονα, η Ε.Λ.Σ. με τη σειρά της θα πρέπει να φανεί πιο ανοιχτή και δεκτική στην έρευνα, καθώς η παραγωγή της για πολλές δεκαετίες ταυτίζεται με το σύνολο της ελληνικής λυρικής παραγωγής. Αν δεν γίνει αυτό, μοιραία θα πραγματοποιηθεί αυτό για το οποίο προειδοποιούσε ο Σπύρος Μελάς: «όταν αύριο θα θελήσει το θέατρό μας να πανηγυρίσει τη σταδιοδρομία του μέσα σε ένα χρονικό διάστημα, δε θα έχει να δείξει ντοκουμέντα, που θα αποτελούσαν διδάγματα και θα

⁴ Νίκος Α. Δοντάς, *Το δραματολόγιο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Επιλογές, δεοντολογία και παράμετροι διαμόρφωσης προτάσεων πολιτισμού*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014, σ. 7.

⁵ Μήνας Ι. Αλεξιάδης, «Όπερα, δραματικό και μουσικό θέατρο, υποκριτική και ο ρόλος του λυρικού πρωταγωνιστή», *Ο μαγικός αυλός του Ορφέα. Δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010, σσ. 19-52, σ. 41.

εδραίωναν μια παράδοση».⁶ Προς την κατεύθυνση αυτή, της συλλογής, σύνθεσης και αποτίμησης τεκμηρίων της ιστορίας του λυρικού θεάτρου, κινήθηκε η παρούσα διατριβή προκειμένου να αποτελέσει ένα ακόμη βήμα προς την καταγραφή της.

Στόχος και αντικείμενο της διατριβής

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η διατριβή έχει ως στόχο να καταγράψει, να εξετάσει και να παρουσιάσει την όψη των παραστάσεων όπερας και οπερέτας που ανέβηκαν στην Ε.Λ.Σ. από την επίσημη ίδρυσή της το 1944 κατά τη γερμανική κατοχή ως την πτώση της δικτατορίας των συνταγματαρχών το 1974. Να διατρέξει, δηλαδή, όλη την συναρπαστική πορεία από τη *Ρέα* του Σπυρίδωνος Σαμάρα, στο θέατρο «Ολύμπια», τον Μάρτιο του 1944 ως τον *Σιμόν Μποκκανέγκρα* του Τζουζέπε Βέρντι, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, τον Ιούλιο του 1974 και να αποτιμήσει το έργο των 28 σκηνογράφων – ενδυματολόγων που συνεργάστηκαν με τον οργανισμό στη διάρκεια αυτής της τριακονταετίας. Στόχος, λοιπόν, είναι να παρουσιαστεί ανάγλυφα η πορεία αυτή, ο ρόλος των εικαστικών καλλιτεχνών στο τελικό σκηνικό αποτέλεσμα και το αισθητικό ύφος των παραστάσεων καθώς και η συμβολή τους στην πρόσληψη από το ελληνικό κοινό ενός ευρωπαϊκού είδους και ενός εν πολλοίς άγνωστου λυρικού ρεπερτορίου.

Αντικείμενο της διατριβής αποτελεί η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στις παραστάσεις όπερας και οπερέτας, που ανέβηκαν από τον οργανισμό στην Αθήνα και συγκεκριμένα στο θέατρο «Ολύμπια», στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας. Ο αθηναιοκεντρικός αυτός χαρακτήρας επελέγη γιατί εκεί ο οργανισμός παρουσίαζε τις νέες παραγωγές του, κατασκευάζοντας σκηνικά και κοστούμεια για τους συγκεκριμένους θεατρικούς χώρους. Όταν δίνονταν παραστάσεις εκτός έδρας (π.χ. Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, Θεσσαλονίκη, κ.α.) επρόκειτο πάντα για επαναλήψεις παλαιότερων παραγωγών με τα σκηνικά να προσαρμόζονται στις εκάστοτε συνθήκες. Μοναδική εξαίρεση αποτελούν οι παραστάσεις της Ε.Λ.Σ. στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου τα καλοκαίρια του 1960 και του 1961, καθώς και η παράσταση στο χειμερινό θέατρο Κυβέλης τον χειμώνα 1949-1950, όπου όμως επρόκειτο για νέες παραγωγές. Στη διατριβή δεν έχουν

⁶ Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1960, σ. 412.

συμπεριληφθεί οι παραστάσεις του μπαλέτου της Ε.Λ.Σ. καθώς αυτό θα αποτελούσε θέμα μιας ξεχωριστής διδακτορικής εργασίας με θεματικό κέντρο την ορχηστρική τέχνη.

Η παρούσα διατριβή έχει ως σημείο εκκίνησης το 1944. Η επιλογή αυτή έγινε για δύο λόγους. Πρώτον, γιατί το 1944 είναι η χρονιά κατά την οποία η Ε.Λ.Σ. αυτονομήθηκε με νόμο από το Εθνικό Θέατρο. Με αυστηρά νομικούς όρους, λοιπόν, το 1944 αποτελεί την επίσημη ίδρυσή της καθώς μπορεί η έναρξη της λειτουργίας της να έγινε το 1940 (καλλιτεχνική περίοδος: χειμώνας [1939]-1940), η θεσμική όμως ύπαρξή της ξεκίνησε το 1944 (καλλιτεχνική περίοδος: χειμώνας [1943]-1944) και αυτό δεν μπορεί να αγνοηθεί. Δεύτερον, γιατί το 1944 η Ε.Λ.Σ. εγκαταστάθηκε μόνιμα στο θέατρο «Ολύμπια», το οποίο αποτέλεσε την έδρα της και όπου παρουσιάστηκε η συντριπτική πλειοψηφία των παραγωγών της. Η έρευνα κατέδειξε ότι μέχρι η Ε.Λ.Σ. να ανεξαρτητοποιηθεί και να αποκτήσει μόνιμη έδρα, οι συνθήκες της σκηνογραφικής παραγωγής και της όψης, που παρουσίαζαν οι παραστάσεις της, ήταν εξαρτημένες από το Εθνικό Θέατρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα συναντάται το καλοκαίρι του 1941, όταν στο θερινό θέατρο «Παρκ» ο σκηνογράφος Κλεόβουλος Κλώνης κατασκεύασε ένα και μόνο σκηνικό για τις παραστάσεις της οπερέτας *Η χώρα του μειδιάματος* του Φράντς Λέχαρ και του θεατρικού έργου *Ο Φιλάργγυρος* του Μολιέρου για τη Λυρική και την Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου αντίστοιχα. Το σκηνικό αυτό εξυπηρέτησε τις ανάγκες και των δυο παραστάσεων επί σειρά ετών (εικ. 1, 2).⁷

Ως καταληκτικό σημείο της έρευνας προκρίθηκε το 1974 επίσης για δύο λόγους. Πρώτον, γιατί η τριακονταετία κρίθηκε ένα ικανό χρονικό διάστημα προκειμένου να εξαχθούν ολοκληρωμένα και ασφαλή συμπεράσματα. Δεύτερον, η χρονολογία αυτή συνέπεσε με μια κομβική στιγμή της ελληνικής ιστορίας του 20^{ου} αιώνα, την πτώση της στρατιωτικής δικτατορίας και την είσοδο στην μεταπολίτευση, η οποία επηρέασε συνολικά τις εξελίξεις στη χώρα, άρα και την λειτουργία των πολιτιστικών οργανισμών και την πολιτιστική δραστηριότητα εν γένει.

⁷ Σύμφωνα με της Αρχαιακές Συλλογές της Ε.Λ.Σ. η φωτογραφία της εικ. 1 προέρχεται από παράσταση του καλοκαιριού του 1943, η οποία είναι επανάληψη της παραγωγής του καλοκαιριού 1941. Σύμφωνα με το Ψηφιακό Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, η φωτογραφία της εικ. 2 προέρχεται από την επανάληψη της παράστασης τον χειμώνα 1941-1942 στη σκηνή της Αγ. Κωνσταντίνου. Φωτογραφία όμως που δημοσιεύθηκε στον Τύπο της εποχής το καλοκαίρι του 1941, <http://www.nt-archiv.gr/viewFiles1.aspx?playID=354&pubID=799>, ημερομηνία πρόσβασης 15/10/2017, μαρτυρεί ότι η εικ. 2 προέρχεται από την καλοκαιρινή, πρώτη παρουσίαση της παραγωγής.



εικ. 1, Λέχαρ, *Η χώρα του μειδιάματος*, Εθνικό Θέατρο, Λυρική Σκηνή, καλοκαίρι 1943, θερινό θέατρο πλατείας Κλαυθμόνος, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 2, Μολιέρος, *Ο Φιλάργγρος*, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, θερινό θέατρο «Παρκ», καλοκαίρι 1941, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Α. Φωκάς, φωτογραφία παράστασης.

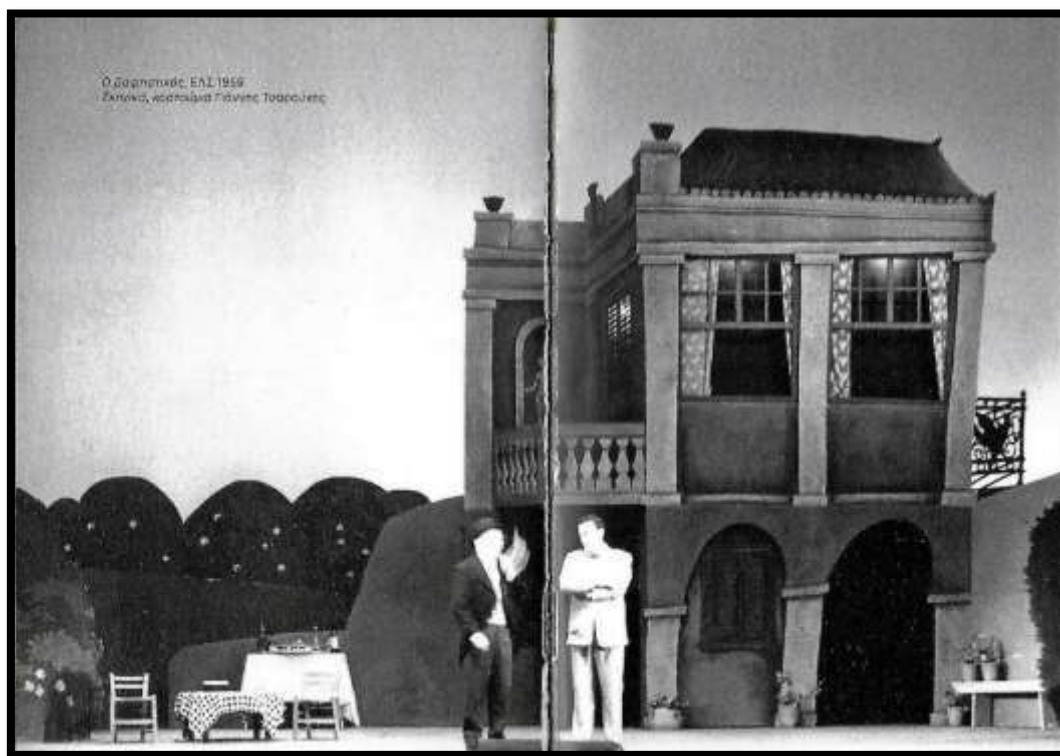
Πηγές και ερευνητικά ζητήματα

Το θέμα της παρούσας διατριβής άπτεται δύο πεδίων, τα οποία δεν έχουν ερευνηθεί επαρκώς μέχρι σήμερα: την Ε.Λ.Σ. από τη μια και την ελληνική σκηνογραφία και ενδυματολογία από την άλλη. Έτσι, η παρούσα διατριβή στηρίχθηκε κατά κύριο λόγο σε πρωτογενείς πηγές οπτικές και γραπτές. Προκειμένου να προσεγγιστεί το θέμα, αναζητήθηκαν πρωτίστως οπτικές πηγές, δηλαδή μακέτες σκηνικών και κοστούμιών καθώς και φωτογραφίες από τις παραστάσεις. Μέσω αυτών, επιχειρήθηκε να γίνει μια σχετική ανασύσταση της όψης των παραστάσεων έτσι ώστε να μπορέσουν να εξαχθούν συμπεράσματα για τις σκηνογραφικές και ενδυματολογικές καταθέσεις στις παραγωγές της Ε.Λ.Σ. κατά την εξεταζόμενη περίοδο.

Κύρια πηγή πληροφόρησης για την σκηνογραφία και την ενδυματολογία αποτελούν οι Αρχαικές Συλλογές του ίδιου του οργανισμού. Εκεί βρίσκεται μεγάλος αριθμός φωτογραφιών, αλλά πολύ σπάνια περιλαμβάνεται πλήρης φωτογράφιση μιας παράστασης. Το φωτογραφικό υλικό αυτό, για το σύνολο της εξεταζόμενης περιόδου, είναι αποκλειστικά ασπρόμαυρο,⁸ καθιστώντας αδύνατη την ολοκληρωμένη ανασύσταση της όψης. Επίσης, στις Συλλογές αυτές, υπάρχει πολύ περιορισμένος, σε σχέση με τη συνολική παραγωγή των τριάντα ετών, αριθμός από ζωγραφικές μακέτες και σχέδια σκηνικών και κοστούμιών, προγράμματα παραστάσεων και επιλεκτική κριτικογραφία. Ένα μικρό μέρος των τεκμηρίων αυτών είναι προσβάσιμο διαδικτυακά στην επίσημη ιστοσελίδα Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο. Στο παρελθόν, ήταν προσβάσιμο μεγαλύτερο μέρος του υλικού, αλλά ο οργανισμός προχώρησε σε περιορισμό της πρόσβασης. Συνολικά, η πολιτική της Ε.Λ.Σ. σε σχέση με τις Αρχαικές Συλλογές της και τη χρήση αυτών θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ιδιαίτερα εσωστρεφής και αποτρεπτική για τους ερευνητές. Πέραν του ότι απαιτείται χορήγηση ειδικής άδειας από τον ίδιο τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή για την επίσκεψή τους, η προσπέλαση των Συλλογών αυτών επιτρέπει μόνο την επιτόπια οπτική προσέγγιση και τίποτα περισσότερο. Απαγορεύεται αυστηρά η οποιαδήποτε αναπαραγωγή και φωτογράφιση των τεκμηρίων, ακόμη και των προγραμμάτων και της κριτικογραφίας, για οποιοδήποτε λόγο.

⁸ Ελάχιστο έγχρωμο φωτογραφικό υλικό προέρχεται από επαναλήψεις παραστάσεων μεταγενέστερες της εξεταζόμενης περιόδου και όχι από το αρχικό ανέβασμά τους.

Πέραν αυτών, οι Αρχαικές Συλλογές δεν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ούτε ολοκληρωμένες, ούτε πλήρως ταξινομημένες. Υπάρχουν παραστάσεις για τις οποίες το υλικό είναι εξαιρετικά περιορισμένο, ενώ υπάρχουν ακόμη και παραστάσεις για τις οποίες το υλικό λανθάνει. Τα προβλήματα αυτά εμφανίζονται οξύτερα μέχρι το 1958, χωρίς όμως να εκλείπουν απόλυτα ως το 1974. Επιπλέον, το υπάρχον υλικό δεν είναι πάντα επαρκώς αρχειοθετημένο ούτε επαρκώς τεκμηριωμένο. Αρκετές φορές, η προσωπική έρευνα και η συνεχής αντιπαραβολή των τεκμηρίων, κατέδειξε ετεροχρονολογήσεις, παρατοποθετήσεις και λανθασμένες αντιστοιχήσεις καλλιτεχνικών συντελεστών και δημιουργιών (εικ. 3).⁹ Ως εκ τούτου ο ερευνητής δεν μπορεί να περιορισθεί στις πληροφορίες των Συλλογών αυτών αλλά πρέπει να βρίσκεται σε συνεχή εγρήγορση και να διασταυρώνει τα στοιχεία του.



εικ. 3, Σακελλαρίδης, Χριστίνα, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961, σκηνικά Ν. Στεφάνου, κοστούμια Κ. Χατζόπουλος. Η φωτογραφία λανθασμένα αποδίδεται, όπως αναγράφεται επάνω αριστερά, στον *Βαφτιστικό* του χειμώνα 1958-1959, ο οποίος ανέβηκε σε σκηνικά-κοστούμια Γ. Τσαρούχη.

⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί φωτογραφία στο πρόγραμμα της παράστασης της Ε.Λ.Σ., *Θέλω να δω τον Πάπα!*, χειμώνας 2014-2015. Η φωτογραφία αυτή, αν και προέρχεται από την παράσταση *Χριστίνα* του 1961-1962 σε σκηνικά Νίκου Στεφάνου και κοστούμια Ευάγγελου Ολύμπιου, αποδίδεται λανθασμένα στην παράσταση *Ο Βαφτιστικός* του 1958-1959 σε σκηνικά και κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη. Μάλιστα στην περίπτωση αυτή, κατ' εξαίρεση, αναγράφεται και το όνομα του Τσαρούχη – προφανώς λόγω της σημαντικότητας και της αναγνωρισιμότητας του καλλιτέχνη – κάτι που όμως είναι ολωσδιόλου αναντίστοιχο με τη φωτογραφία, βλ. κεφ. 3.3.1. Γιάννης Τσαρούχης και κεφ. 3.3.5. Νίκος Στεφάνου.

Για τους λόγους αυτούς, σε συνδυασμό με τον μικρό αριθμό μακετών, απαραίτητη κρίθηκε η προσέγγιση και άλλων αρχείων. Αυτά ήταν: το Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, το Αρχείο του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο, πριν ακόμη αναστείλει τη λειτουργία του το 2011, το αρχείο του Θ.Ν. Συναδινού στο Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., καθώς και τα αρχεία των ίδιων των σκηνογράφων, όπου αυτά υπάρχουν. Εξετάστηκαν τα αρχεία Κλεόβουλου Κλώνη και Αντώνη Φωκά (Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ), Γιώργου Ανεμογιάννη (Μουσείο Καζαντζάκη), Γιώργου Βακαλό (Σχολή Βακαλό) και Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου (ιδιωτική συλλογή). Με έμμεσο, αλλά απολύτως ασφαλή τρόπο, μέσω του αρχείου της ομότιμης καθηγήτριας Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ, εξετάστηκε το αρχείο του Γιάννη Στεφανέλλη. Η προσέγγιση του αρχείου αυτού, ιδιαίτερα σημαντικού καθώς ο καλλιτέχνης υπήρξε ο συντριπτικά παραγωγικότερος σκηνογράφος της εξεταζόμενης περιόδου αλλά και τεχνικός διευθυντής της Ε.Λ.Σ. από το 1958 και έπειτα, έγινε προτού αυτό παραχωρηθεί στο Μουσείο Μπενάκη.¹⁰ Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στο αρχείο της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου, το οποίο εκτός από τις μακέτες για τα έργα τα οποία σκηνογράφησε η ίδια, περιλαμβάνει και μεγάλο αριθμό σκίτσων παραστάσεων της Ε.Λ.Σ. από το 1961 και μετά. Προκειμένου να συλλεχθεί όσο το δυνατόν περισσότερη οπτική πληροφόρηση, έγινε χρήση των σκίτσων αυτών που προορίζονταν για τις εφημερίδες *Μεσημβρινή* και *Καθημερινή* και προσφέρουν μια ιδιαίτερη, αλλά εξαιρετικής ακρίβειας αποτύπωση στιγμιοτύπων των παραστάσεων. Περαιτέρω φωτογραφικό υλικό προήλθε από τη βιβλιογραφική έρευνα, τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, το Φωτογραφικό Αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ. και τα αρχεία και τις συλλογές των λυρικών καλλιτεχνών Νίκου Χατζηνικολάου και Θάνου Πετράκη.

Όπως είναι προφανές από τα παραπάνω, η προσπάθεια οπτικής ανασύστασης και κατανόησης των προθέσεων των δημιουργών υπήρξε εξαιρετικά δύσκολη και συναντούσε συχνά ανυπέβλητα εμπόδια. Στο σημείο αυτό, πολύτιμος αρωγός εμφανίστηκε η κριτικογραφία, η οποία, πολύ συχνά, προσέφερε συμπληρωματικά στοιχεία, λεπτομέρειες, ακόμη και ολόκληρες περιγραφές των σκηνικών και των κοστουμιών, καθοριστικές προκειμένου η εικόνα να γίνει όσο το δυνατόν πληρέστερη και να εξαχθούν ασφαλέστερα συμπεράσματα. Έτσι, η κριτική δεν λειτούργησε μόνον

¹⁰ Το υλικό του αρχείου Στεφανέλλη που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα διατριβή προέρχεται από το προσωπικό αρχείο της ομότιμης καθηγήτριας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ, η οποία το είχε φωτογραφήσει στο πλαίσιο της ερευνητικής της δραστηριότητας, κατόπιν αδειάς της συζύγου του καλλιτέχνη και πριν αυτό παραχωρηθεί στο Μουσείο Μπενάκη.

ως κριτής και σχολιαστής των παραστάσεων αλλά και ως αξιόπιστος αυτόπτης μάρτυρας, παρά τον εκ φύσεως υποκειμενικό της χαρακτήρα. Για τον λόγο αυτό έγινε ενδελεχής αποδελτίωση των εφημερίδων *Έθνος*, *Η Βραδυνή*, *Η Καθημερινή*, *Τα Νέα*, *Το Βήμα* και *Ελευθερία*, των περιοδικών *Επιθεώρηση Τέχνης*, *Νέα Εστία* και *Λυρικός Κόσμος* καθώς και επιλεκτική αποδελτίωση διάφορων άλλων εντύπων.

Το υλικό που συλλέχθηκε από την παραπάνω έρευνα ήταν μοιραία ετεροβαρές. Η παρουσία άλλων καλλιτεχνών αγγίζει ακόμη και τα 41 νέες παραγωγές (Στεφανέλλης), ενώ άλλων περιορίζεται σε μια και μοναδική συνεργασία με τον οργανισμό. Επίσης, άλλοι καλλιτέχνες διατήρησαν με εξαιρετική επιμέλεια το αρχείο τους (π.χ. Ανεμογιάννης), ενώ άλλοι δεν σχεδίαζαν καν μακέτες (π.χ. Φωκάς). Αντίστοιχα, για άλλες παραστάσεις σώθηκε πλούσιο φωτογραφικό υλικό (π.χ. Λόρτσιγκ, *Τσάρος και Ξυλουργός*, χειμώνας 1964-1965) ενώ για άλλες, ιδιαίτερα προ του 1958, το φωτογραφικό υλικό μπορεί ακόμη και να εκλείπει (π.χ. Στραβίνσκυ, *Οιδίπους Τύραννος*, καλοκαίρι 1955).

Πέρα από τις δυσκολίες στην συγκέντρωση του συγκεκριμένου υλικού, προβλήματα και περιορισμοί εμφανίστηκαν και στο σκέλος της βιβλιογραφικής έρευνας τόσο ως προς την ελληνική σκηνογραφία και ενδυματολογία όσο και ως προς την ιστορία του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα και της Ε.Λ.Σ. ειδικότερα. Όπως έχει παρατηρηθεί από πολλούς πανεπιστημιακούς, ερευνητές αλλά και ανθρώπους του θεάτρου η ελληνική σκηνογραφία στερείται, μέχρι στιγμής, ολοκληρωμένης και συστηματικής καταγραφής. Είναι γεγονός ότι, παρόλο που έχουν κατά καιρούς εκδοθεί διάφορα λευκώματα και κατάλογοι, λείπει μια ολοκληρωμένη ιστορία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στο ελληνικό θέατρο, η οποία θα λειτουργούσε ως σταθερό σημείο αναφοράς. Κατά καιρούς, έχουν γίνει προσπάθειες κάλυψης του κενού αυτού στον τόμο *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο* των Δήμητρας Τσουχλίου και Ασπαντούρη Μπαχαριάν (επιμ.) το 1985, στους τόμους του Διονύση Φωτόπουλου *Ενδυματολογία στο ελληνικό θέατρο* το 1986 και *Σκηνογραφία στο ελληνικό θέατρο* το 1987. Πιο πρόσφατα, το 2014, στην προσπάθεια αυτή προστέθηκε το επίμετρο της Ίλιας Λακίδου με τίτλο «Η σκηνογραφία του νεοελληνικού θεάτρου» στην έκδοση *Σταθμοί της σκηνογραφίας του δυτικού θεάτρου* της Αν Σουρζέρ, το οποίο όμως, όπως και η ίδια η Λακίδου σημειώνει, δεν είναι εξαντλητικό αλλά «μια αφετηρία για τη συγκρότηση στο μέλλον μιας ιστορικής μονογραφίας γύρω από το θέμα, με τη συμβολή και άλλων

ερευνητών»,¹¹ υπογραμμίζοντας την ανάγκη να καλυφθεί ένα σημαντικό κενό της νεοελληνικής θεατρολογίας. Πέραν την ιστορικής διάστασης, το αντικείμενο της ελληνικής σκηνογραφίας και ενδυματολογίας είναι σε μεγάλο βαθμό ανεξερεύνητο από την ελληνική θεατρολογία. Σχετικά με το θέμα έχουν δει το φως της δημοσιότητας: η διατριβή της Παναγιώτας Κωνσταντινάκου που αναφέρεται στη σκηνογραφική δραστηριότητα του Μεσοπολέμου, οι διατριβές της Αναστασίας Κοντογιώργη και της Μαρίας Κονομή που αφορούν στη σκηνογραφία στο αρχαίο δράμα, η διατριβή της Έλιας Λακίδου για τον ζωγράφο και σκηνογράφο Σπύρο Βασιλείου, η μονογραφία της Φωφώς Ν. Μαυρικού για τον σκηνογράφο Πάνο Αραβαντινό. Στον τομέα της ελληνικής σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας για το λυρικό θέατρο (όπερα και οπερέτα), η παρούσα διδακτορική διατριβή αποτελεί την πρώτη στοχευμένη ερευνητική κατάθεση.

Είναι κοινός τόπος το γεγονός ότι η βιβλιογραφία για το λυρικό θέατρο και τη λυρική δραστηριότητα και παραγωγή στην Ελλάδα είναι περιορισμένη και αποσπασματική. Το τελευταίο διάστημα, όμως, μεταπτυχιακές εργασίες και κυρίως διδακτορικές διατριβές, σχετικές με το θέμα, εκπονούνται εντός του ακαδημαϊκού περιβάλλοντος εμπλουτίζοντας τις γνώσεις σχετικά με το αντικείμενο αυτό. Παρόλα αυτά η βιβλιογραφία παραμένει περιορισμένη, ενώ ακόμη πιο περιορισμένη είναι για το επιμέρους, αλλά εξαιρετικά σημαντικό, θέμα της Ε.Λ.Σ. Η μοναδική βιβλιογραφική πηγή, που υπήρχε μέχρι πρόσφατα, είναι ιδιαιτέρως προβληματική. Πρόκειται για την εκτενή αλλά εμπειρικά δομημένη και αποσπασματική *Επίτομη Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (ΕΛΣ) 1888-1988* του Μιχάλη Αλεξάνδρου Ράπτη, η οποία, αν και καλύπτει ένα ευρύ φάσμα πληροφοριών, στερείται επιστημονικής τεκμηρίωσης.¹² Η προαναφερθείσα διατριβή του Νίκου Α. Δοντά, η οποία υποστηρίχθηκε μόλις το 2014, είναι η μόνη που αφορά στην Ε.Λ.Σ. Όπως ο ίδιος αναφέρει, το πόνημά του «παρότι περιέχει ιστορικά στοιχεία [...] δεν συνιστά ιστορία της Εθνικής Λυρικής Σκηνής»¹³ καθώς εστιάζει στο δραματολόγιό της και ανιχνεύει τους παράγοντες που το διαμόρφωσαν. Όμως, αποτελεί την πρώτη επιστημονική και αξιόπιστη προσέγγιση του θέματος καθώς και ένα πολύτιμο εργαλείο πλοήγησης. Η

¹¹ Anne Surgers, *Σταθμοί της σκηνογραφίας του δυτικού θεάτρου*, μτφρ. Έλια Λακίδου, Αιγόκερως, Αθήνα 2014, σ. 239.

¹² Σύμφωνα με τον Δοντά, *ό.π.*, σ. 8, «το βιβλίο αυτό αναπαράγει σε μεγάλο βαθμό το ανέκδοτο “Χρονικό της Εθνικής Λυρικής Σκηνής” του αρχιμουσικού Τότη (Παναγιώτη) Καραλίβανου όπου σε δακτυλογραφημένες σημειώσεις καταγράφεται συνοπτικά η ιστορία της Ε.Λ.Σ.».

¹³ Δοντάς, *ό.π.*, σ. 7.

διατριβή αυτή περιλαμβάνει επίσης την ολοκληρωμένη παρουσίαση του δραματολογίου του οργανισμού. Ζητούμενο της έρευνας όμως παρέμενε, και παραμένει, η πλήρης και αναλυτική παραστασιογραφία κάτι που, παρόλες τις απόπειρες, δεν έχει γίνει ακόμη ούτε από την ίδια την Ε.Λ.Σ.

Η παρούσα διδακτορική διατριβή αποτελεί μόλις τη δεύτερη που έχει εκπονηθεί πάνω σε θέμα σχετικό με την Ε.Λ.Σ. Για τις ανάγκες αυτής, η προσπάθεια σύνταξης της ιστορίας και η παραστασιογραφία των εξεταζόμενων ετών κρίθηκε απαραίτητη από τον πρώτο επιβλέποντα, Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, ο οποίος είχε διατελέσει εκτός των άλλων Διευθυντής καθώς και Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του οργανισμού. Οι περιορισμοί στην επίτευξη και των δύο αυτών στόχων υπήρξαν πολλοί. Στο κεφάλαιο της ιστορίας, βασικό εμπόδιο υπήρξε η άρνηση πρόσβασης, από πλευράς των υπευθύνων της Ε.Λ.Σ., στα πρακτικά των συνεδριάσεων του Δ.Σ. και σε άλλα σημαντικά διοικητικά έγγραφα. Στο κεφάλαιο της παραστασιογραφίας, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του είδους, που οδηγούν σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, τακτικές επαναλήψεις παραγωγών και πολλαπλές διανομές, καθιστούν την καταγραφή των παραστάσεων έναν εξαιρετικά δύσκολο στόχο.

Οι δυσκολίες επιτείνονται από τις ελλείψεις των Αρχειακών Συλλογών του οργανισμού, τις αστοχίες και τα σφάλματα αποσπασματικών καταγραφών του παρελθόντος αλλά και την πλήρη απουσία υλικού σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως η έλλειψη βιβλίων σκηνής για τη δεκαετία 1944-1954 ή η απουσία προγραμμάτων για ορισμένες παραστάσεις ιδίως των πρώτων ετών. Η ενδελεχής αποδελτίωση του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου της εποχής ήταν και πάλι απολύτως απαραίτητη προκειμένου να καλυφθούν, στο μέτρο του δυνατού, τα κενά. Η εξέταση αυτή απέδωσε πολύ πλούσιους καρπούς, φώτισε διαφορά σκοτεινά σημεία ενώ ανέδειξε άγνωστες πτυχές. Έτσι, αν και το αίτημα για επίσημη επιστημονική καταγραφή της ιστορίας της Ε.Λ.Σ. εξακολουθεί να παραμένει ανοιχτό, το σχετικό κεφάλαιο του παρόντος πονήματος μπορεί να αποτελέσει μια βάση για τα τριάντα πρώτα έτη λειτουργίας της. Σε κάθε περίπτωση, από τη στιγμή που υπάρχουν περιορισμοί στην πρόσβαση των διοικητικών τεκμηρίων, η συγγραφή της πλήρους ιστορίας είναι κάτι που μπορεί να επιτευχθεί μόνο μετά από άρση αυτών από τον οργανισμό.

Η σύνταξη της παραστασιογραφίας, στο μεγαλύτερό της βαθμό, προήλθε από τις Αρχειακές Συλλογές της Ε.Λ.Σ. και το Αρχείο Παραστατικών Τεχνών του

Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.ΕΤ. καθώς και από το Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου για τις παραστάσεις που πρωτοπαρουσιάστηκαν πριν το 1944 και επαναλήφθηκαν κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Εξαιρετικά βοηθητικό εργαλείο αποτέλεσε η καταγραφή του δραματολογίου στη διατριβή του Δοντά και τα έντυπα προγράμματα των παραστάσεων 2006-2017 τα οποία περιλαμβάνουν παραστασιογραφία των συγκεκριμένων έργων υπογεγραμμένη από τη διδάκτορα μουσικολογίας Σοφία Κομποτιάτη. Και σε αυτήν την περίπτωση όμως, κάποιες φορές απαιτήθηκε διασταύρωση των στοιχείων από τον Τύπο. Για της ανάγκες της παρούσας διατριβής, η οποία εστιάζει στις συνεργασίες των σκηνογράφων/ενδυματολόγων με τον οργανισμό κρίθηκε σκόπιμο να γίνει αναλυτική καταγραφή των συντελεστών μόνο της πρώτης παρουσίασης κάθε έργου και η απλή αναφορά στις επαναλήψεις τους, καθώς τα σκηνικά και τα κοστούμια παρέμεναν ίδια. Έτσι, η παρούσα παραστασιογραφία αποτελεί ένα πρώτο βήμα προς μια ολοκληρωμένη και θεατρολογικά τεκμηριωμένη παρουσίαση του συνόλου των παραστάσεων όπερας και οπερέτας που ανέβηκαν από την Ε.Λ.Σ. στη διάρκεια των τριάντα πρώτων ετών. Είναι προφανές ότι η εξαντλητική καταγραφή μπορεί να γίνει μόνο μετά από σχετική ανάθεση από τον ίδιο τον οργανισμό σε ομάδα ερευνητών, καθώς πρόκειται για ένα κυριολεκτικά αχανές πεδίο, το οποίο απαιτεί συνθήκες που ξεπερνούν τις δυνατότητες και τα ζητούμενα ενός και μόνο ερευνητή.

Δομή

Το πρώτο κεφάλαιο της διατριβής, με τίτλο «Το ιστορικό πλαίσιο», αφιερώνεται στην παρουσίαση των σημαντικότερων σταθμών της ιστορίας της Ε.Λ.Σ. Κάτι τέτοιο κρίθηκε απαραίτητο, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, λόγω έλλειψης σχετικής βιβλιογραφίας αλλά και λόγω της ανάγκης ένταξης του έργου των σκηνογράφων/ενδυματολόγων σε ένα γενικότερο πλαίσιο. Δεδομένου ότι οι καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν με την Ε.Λ.Σ. δεν δημιούργησαν στο κενό αλλά ενταγμένοι σε ένα ευρύτερο περιβάλλον, το οποίο μετέβητε διαφόρων αλλαγών με την πάροδο των ετών, κρίθηκε σκόπιμη η παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου, δηλαδή των εξωτερικών πολιτικών και κοινωνικών αλλαγών και των εσωτερικών θεσμικών και διοικητικών εξελίξεων. Η παρουσίαση αυτή αναπτύσσεται σε τέσσερα μέρη. Το πρώτο μέρος με τίτλο «Η Λυρική Σκηνή του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου» αφορά στην δημιουργία και λειτουργία της Λυρικής Σκηνής υπό την σκέπη του Εθνικού Θεάτρου, πριν την επίσημη αυτονόμησή της. Το δεύτερο μέρος με τίτλο «Η Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1958» αφορά στα πρώτα δύσκολα χρόνια του οργανισμού, τα

οποία συνέπεσαν με ιδιαιτέρως ταραχώδη χρόνια της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Το τρίτο μέρος με τίτλο «Η Εθνική Λυρική Σκηνή 1958-1967» αφορά στη σημαντικότερη δεκαετία της εξεταζόμενης περιόδου κατά την οποία ο οργανισμός γνώρισε σταθερότητα και δημιουργική άνθηση. Τέλος, το τέταρτο μέρος με τίτλο «Η Εθνική Λυρική Σκηνή 1967-1974» αφορά στη λειτουργία του οργανισμού κατά τα χρόνια της στρατιωτικής δικτατορίας.

Το δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής, με τίτλο «Το αισθητικό πλαίσιο», εστιάζει αφενός στην λειτουργία της σκηνογραφίας/ενδυματολογίας στο θέατρο και στις ιδιαιτερότητες της λειτουργίας αυτής στην όπερα και αφετέρου στην πορεία της ελληνικής σκηνογραφίας μέχρι την ίδρυση της Ε.Λ.Σ. και κατά τα χρόνια της εξεταζόμενης περιόδου. Επιχειρήθηκε δηλαδή η παρουσίαση ενός ευρύτερου αισθητικού πλαισίου, θεωρητικού και πρακτικού, εντός του οποίου κλήθηκαν να καταθέσουν τις προτάσεις τους και να εργαστούν οι καλλιτέχνες. Επίσης στο κεφάλαιο αυτό εντάχθηκε και η παρουσίαση των κτηρίων στα οποία ανέβηκαν οι παραστάσεις, καθώς αναμφισβήτητα ο πραγματικός θεατρικός χώρος αποτελεί κομμάτι του αισθητικού πλαισίου.

Το τρίτο κεφάλαιο της διατριβής, με τίτλο «Οι δημιουργοί», παρουσιάζει το έργο των δημιουργών καθώς και την υποδοχή του όπως αποτυπώνεται στον Τύπο. Παράλληλα, στο μέτρο που το επιτρέπει κάθε φορά το σωζόμενο υλικό, γίνεται απόπειρα ανάλυσης των καλλιτεχνικών στόχων των σκηνογράφων/ενδυματολόγων και των αποτελεσμάτων των προσπαθειών τους. Προκειμένου αυτό να καταστεί όσο το δυνατόν πιο εύληπτο ήταν απαραίτητο το κεφάλαιο αυτό να συμπεριλάβει εικόνες της όψης των παραστάσεων, μακέτες, φωτογραφίες και σκίτσα. Το υλικό αυτό, προϊόν της έρευνας, δεν αποτελεί απλώς συμπλήρωμα της διατριβής αλλά και ουσιαστικό πρωτότυπο στοιχείο της, καθώς μεγάλο μέρος αυτού, όπως τα τεκμήρια από τα αρχείο Βακαλό, Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ (αρχείο Στεφανέλλη) και Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου παρουσιάζονται για πρώτη φορά.

Οι καλλιτέχνες αυτοί, είκοσι οχτώ (28) στο σύνολο, δεν έχουν την ίδια συχνότητα εμφάνισης, αλλά ούτε και την ίδια βαρύτητα. Για τους λόγους αυτούς ήταν δύσκολη η τελική ομαδοποίησή τους, ενώ τόσο με τον εκλιπόντα Σπύρο Α. Ευαγγελάτο όσο και με τον νυν επιβλέποντα Μάνο Στεφανίδη, συζητήθηκαν διεξοδικά διάφορες εκδοχές. Τελικά, αυτή που επικράτησε ήταν η χρονολογική παρουσίασή τους με βάση την πρώτη συνεργασία τους με τον οργανισμό και με σημείο διαχωρισμού την πρώτη

εμφάνιση του Γιάννη Στεφανέλλη το 1958. Στην επιλογή αυτή, οδήγησε σε μεγάλο βαθμό το ίδιο το υλικό, καθώς κατά τη διάρκεια της έρευνας και της συγκριτικής μελέτης των σωζόμενων τεκμηρίων, η μορφή του Γιάννη Στεφανέλλη αναδύθηκε κεντρική και κυρίαρχη, σαφώς ισχυρότερη των υπολοίπων δημιουργών. Έτσι, το κεφάλαιο αυτό χωρίστηκε σε τρία μέρη, με τίτλους «Πριν τον Γιάννη Στεφανέλλη», όπου περιλαμβάνονται έντεκα (11) δημιουργοί, «Ο Γιάννης Στεφανέλλης» και «Μετά τον Γιάννη Στεφανέλλη», όπου περιλαμβάνονται δεκαέξι (16) δημιουργοί. Ο διαχωρισμός αυτός προκρίθηκε ως ο πλέον κατάλληλος, καθώς απεικονίζει με τον πλέον ανάγλυφο και ακριβή τρόπο την εξελικτική πορεία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στην Ε.Λ.Σ. κατά τα τριάντα αυτά χρόνια.

Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο, με τίτλο «Συμπεράσματα», συμπυκνώνει στοιχεία από τα τρία προηγούμενα και παρουσιάζει συνθετικά την εξέλιξη της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στην Ε.Λ.Σ. και αναδεικνύει και όλα τα επιμέρους ζητήματα το οποία ανέκυψαν κατά την εξέταση του υλικού.

Η διατριβή ολοκληρώνεται με την παράθεση των Παραρτημάτων όπου βρίσκεται η παραστασιογραφία των ετών αυτών, με τους περιορισμούς που αναγράφονται στο σχετικό συνοδευτικό κείμενο, καθώς και συγκεντρωτικοί πίνακες σε μορφή γραφήματος, οι οποίοι βοηθούν τον αναγνώστη στην απόκτηση μιας συμπυκνωμένης εποπτείας του έργου των καλλιτεχνών και στη διευκόλυνση της εξαγωγής των τελικών συμπερασμάτων.

1. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1.1. Η Λυρική Σκηνή του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου

1.1.1. Προ του 1939

Με εξαίρεση την περιοχή των Επτανήσων, το λυρικό θέατρο έκανε την εμφάνισή του στον ελλαδικό χώρο μετά την σταδιακή απελευθέρωση των διαφόρων περιοχών από τον τουρκικό ζυγό. Τα νησιά του Ιονίου, λόγω της Ιταλικής κυριαρχίας, είχαν την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με ξένους μελοδραματικούς θιάσους ήδη από τον 18^ο αιώνα¹⁴ και τελικά να ενσωματώσουν το είδος στην παράδοσή τους και να δημιουργήσουν πρωτότυπα έργα ήδη από τον 19^ο αιώνα.¹⁵ Αντίθετα, η γνωριμία των υπολοίπων περιοχών με το λυρικό θέατρο έγινε μέσω ξένων μελοδραματικών θιάσων, ιταλικών και γαλλικών, οι οποίοι επισκέπτονταν κυρίως το Ναύπλιο, την Αθήνα, την Πάτρα και τη Σύρο, πόλεις που αποτελούσαν σταθμό των περιοδειών τους προς Ανατολάς.¹⁶

Η Αθήνα, πρωτεύουσα του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, «βρίσκεται σε πρώιμο στάδιο πολιτιστικής ανάπτυξης και δε διαθέτει ουσιαστικά συστατικό μελοδραματικής ζωής (έργα, αίθουσες παραστάσεων, λυρικούς καλλιτέχνες, ορχήστρες, θιάσους)» ενώ

¹⁴ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Η πρώτη παράσταση ιταλικού μελοδράματος στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας (1733). Βεβαιότητες και ερωτήματα», Αφιέρωμα στο Επτανησιακό Θέατρο (επιμ. Δ. Μουσμούντης), *Πόρφυρας*, τ. 114 (2005), Κέρκυρα, σσ. 581-590.

¹⁵ Για αναλυτικότερα στοιχεία και εκτενείς αναφορές σχετικά με τη λυρική δραστηριότητα στα Επτάνησα βλ. ενδεικτικά: Βάλτερ Πούχνερ, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863). Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφικά λιμπρέτα», *Πόρφυρας* τ. 114 (2005), Κέρκυρα, σσ. 591-624, Δημήτριος Χρ. Καπάδοχος, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του 18^{ου} αιώνα*, Έκδοση του Συλλόγου των εν Αθήναις Κάτω Γαρουσιανών, 1991 και Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο έως το 1953*, πρακτικά συνεδρίου, ηλεκτρονική έκδοση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2011, http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PDF_Files/EPTANISIAKI%20OPERA.PRΑΚΤΙΚΑ%20SYNEDRIΟΥ%202011.pdf, ημερομηνία πρόσβασης 5/10/2014.

¹⁶ Για αναλυτικότερα στοιχεία και εκτενείς αναφορές για την λυρική δραστηριότητα στον ελλαδικό χώρο κατά τον 19^ο αιώνα βλ. ενδεικτικά: Νίκος Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα, Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο τον 19^ο αιώνα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1991, Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, «Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασις*, 2 (1998), Τ.Θ.Σ. / Εκδόσεις Καστανιώτη, σσ. 143-180, Άννα Ταμπάκη, «Ο Τοξότης του Θεόδωρου Ορφανίδη: μια συζήτηση για το ιταλικό μελοδράμα», Κωνσταντίζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράβασις-Μελετήματα [3], Τ.Θ.Σ./ ERGO, Αθήνα 2004, σσ. 121-127, Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2011, Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις της όπερας στο Ναύπλιο κατά την οθωνική περίοδο», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 7 (2010), σσ. 3-11, Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, «Πρεμιέρες και παραγωγές οπερών του Giuseppe Verdi από ιταλικούς επαγγελματικούς θιάσους στα οπερατικά κέντρα του ελληνόφωνου χώρου την πρώτη τριακονταπενταετία (1844-45 έως 1879-80)», *Μουσικός Ελληνομνήμων*, 15 (2013), σσ. 18-24.

το κοινό, που δε διαθέτει την ανάλογη μουσική παιδεία, «πάσχει από μιμητισμό» και καταναλώνει τις έτοιμες παραστάσεις που έρχονται από το εξωτερικό.¹⁷ Η εμφάνιση ξένων θιάσων όπερας στην Αθήνα κατά την Οθωνική περίοδο συνδέθηκε με τον τρόπο διασκέδασης της αυλής και της ανώτερης αστικής τάξης, προκαλώντας μάλιστα τη δυσaráσκεια μερίδας των αγωνιστών της ελληνικής επανάστασης, οι οποίοι θεωρούσαν ότι το μελόδραμα μετέφερε τη σήψη και τη διαφθορά του δυτικού κόσμου στην αγνή ελληνική κοινωνία.¹⁸

Έτσι, η λυρική τέχνη του μελοδράματος φαίνεται πως δεν αποτελούσε ισχυρό τμήμα της ελληνικής παράδοσης και κουλτούρας, με εξαίρεση πάντα την περιοχή των Επτανήσων στα οποία το είδος είχε παρουσία και ανάπτυξη, ενώ η όπερα, σε επίπεδο επικράτειας, δεν ήταν ένα θέαμα ευρύτερα λαϊκό.¹⁹ Σε αυτό το πλαίσιο, δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι το λυρικό θέατρο στην Ελλάδα αποτελούσε επί δεκαετίες ένα «ασκεπές» είδος θεάματος παρόλο που η παρουσία του είχε αρχίσει πλέον να γίνεται αισθητή από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Αντίστοιχα, σε διάφορα σημεία της χώρας εμφανίζονταν καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες, οι οποίες σταδιακά έφεραν στο προσκήνιο το αίτημα για ένταξη του είδους στην πολιτιστική ζωή της χώρας,²⁰ κάτι όμως που θα αργούσε πολύ να ευοδωθεί. Οι πρώτες δυναμικές κινήσεις προκειμένου να συσταθεί σταθερός, επαγγελματικός ελληνικός λυρικός θίασος υπήρξαν μεμονωμένες, αποσπασματικές και εκπορευόμενες από την ιδιωτική πρωτοβουλία.

Η πρώτη συντονισμένη και συστηματική τέτοια προσπάθεια καταγράφεται στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και δεν είναι άλλη από το «Ελληνικό Μελόδραμα». Πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό σχήμα το οποίο, ξεκινώντας το 1888,²¹ εξελίχθηκε σε τρεις φάσεις μέχρι

¹⁷ Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο: 1829-1896*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2005, σ. 19.

¹⁸ Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, «Θέατρο Αθηνών...», *ό.π.*, σσ. 143-172.

¹⁹ Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική περίοδο*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1997 και Σαμπάνης, *ό.π.*

²⁰ Στέλλα Κουρμπανά, «Το “πρώτο ελληνικό μελόδραμα” και οι διεκδικητές του» στο Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και “Εθνικός Χαρακτήρας” στον 19ο αιώνα*, πρακτικά συμποσίου, Αθήνα 2016, σσ. 505-515.

²¹ Οι προσπάθειες του Ναπολέοντος Λαμπελέτ και του βαθύφωνου Αντώνη Λάνδη το 1887-1888 αποτέλεσαν το Α΄ Ελληνικό Μελόδραμα, το οποίο κατάφερε να ανεβάσει μονάχα ένα έργο, τον *Υποψήφιο Βουλευτή* του Ξύνδα τον Μάρτιο του 1888. Το Β΄ Ελληνικό Μελόδραμα (1888-1890), με εμπνευστή και χρηματοδότη τον Ιωάννη Καραγιάννη, κατάφερε να ανεβάσει αρκετές παραστάσεις και να κάνει περιοδείες μέχρι και στο εξωτερικό, αλλά δυστυχώς και αυτό διαλύθηκε σύντομα.

να πάρει την τελική μορφή του και να περάσει στη μακροβιότερη και πλέον γόνιμη περίοδό του, γνωστή ως «Γ' Ελληνικό Μελόδραμα».

Το «Γ' Ελληνικό Μελόδραμα» λειτούργησε από το 1900 ως τουλάχιστον το 1938 με πρωτεργάτη τον Επτανήσιο μουσουργό Διονύσιο Λαυράγκα, ο οποίος αφοσιώθηκε στη δημιουργία ενός σταθερού ελληνικού μελοδραματικού σχήματος.²² Η δραστηριότητα του θιάσου αυτού, ο οποίος βρισκόταν σε διαρκή αναδιάρθρωση και συνεχείς διαλύσεις και ανασυγκροτήσεις, ανάλογα με τις συνθήκες, τα προβλήματα και τις ευκαιρίες που συναντούσε τα πρώτα 35 χρόνια του 20^{ου} αιώνα, ήταν ιδιαίτερα πυκνή. Έδινε παραστάσεις στην Αθήνα αλλά και εκτός Αθηνών, ακόμη και εκτός Ελλάδος. Στα χρόνια λειτουργίας του, το κοινό είχε την ευκαιρία να γνωρίσει πάρα πολλές όπερες κυρίως Ιταλών αλλά και Ελλήνων συνθετών καθώς και οπερέτες.²³ Βέβαια, το «Ελληνικό Μελόδραμα», όπως αναφέρει ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «μόνο με σκηνογράφους δεν ασχολείται, ούτε καν με σκηνοθέτες. Υπήρχε ένας μαέστρος με 20 όργανα. Έγιναν και καλές παραστάσεις με τραγουδιστές εκ των οποίων μερικοί σπουδαίοι».²⁴ Η σημασία της ύπαρξης του «Ελληνικού Μελοδράματος» ήταν μεγάλη για την εδραίωση της τέχνης του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα καθώς με τη δράση του δημιούργησε έναν πυρήνα κοινού για το είδος. Η παρακολούθηση, η καταγραφή και η ανάλυση της δραστηριότητάς του, η οποία είναι σε μεγάλο βαθμό εντελώς αχαρτογράφητη, θα μπορούσε να αποτελέσει θέμα μιας άλλης επιστημονικής εργασίας.

Σταθμός στην ιστορία του «Ελληνικού Μελοδράματος» ήταν η εγκατάσταση του διαρκώς περιπλανώμενου θιάσου στο, τότε νεοεγεργθέν, θέατρο «Ολύμπια» το 1916, το οποίο εγκαινιάστηκε μάλιστα με παράσταση του θιάσου αυτού, και συγκεκριμένα την όπερα *Ερνάνης* του Τζουζέππε Βέρντι.²⁵ Το θέατρο αυτό «χτίστηκε το 1915-1916 στο

²² Για την ιστορία του «Ελληνικού Μελοδράματος» ενδεικτικά βλ. σειρά άρθρων του Ι. Γιαννούλη, «Το Ελληνικό Μελόδραμα», *Λυρικός Κόσμος*, τ. 27 έως 39, 1969-1970 και Μιχάλης Αλεξάνδρου Ράπτης, *Επίτομη Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Ε.Λ.Σ.) 1888-1988*, Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα 1989, σσ. 136-166.

²³ Η έλλειψη φωτογραφικού υλικού δεν επιτρέπει την ασφαλή εξαγωγή συμπερασμάτων για την όψη των παραστάσεων αυτών. Λείπουν επίσης και οι ονομαστικές αναφορές σε πρόσωπα που εργάστηκαν ως σκηνογράφοι/ενδυματολόγοι στο «Ελληνικό Μελόδραμα», γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι σπάνια υπήρχε συγκεκριμένος καλλιτέχνης που αναλάμβανε αυτή την ευθύνη. Τέτοια εξαίρεση αποτελεί ο σκηνογράφος Θεόδωρος Αρμενόπουλος, ο οποίος επιμελούνταν σκηνικά για το «Ελληνικό Μελόδραμα» και αναφέρεται σε πρόγραμμα του 1927. Αναφορές στο οπτικό μέρος γίνονταν κάποιες φορές στα προγράμματα για λόγους προβολής των παραστάσεων και προσέλκυσης θεατών, με χαρακτηριστικές φράσεις όπως «ματισμός καινούργης», Ράπτης, *ό.π.*, σ. 172.

²⁴ Συνέντευξη του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στη Δήμητρα Τσούχλου, στο Δήμητρα Τσούχλου – Ασσαντούρ Μπαχαριάν (επιμ.), *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Άποψη, Αθήνα 1985, σσ. 123-124, σ. 123.

²⁵ Ράπτης, *ό.π.*, σ.143.

οικόπεδο του Κήπου του Αρνιώτη από τους νέους ιδιοκτήτες του, Νικόλαο Μεταξάτο και Νικόλαο Καραντινό [και] σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Σταύρο Χρηστίδη με στόχο να στεγάσει το ελληνικό μελόδραμα». ²⁶ Η ανέγερση του κτηρίου αποτέλεσε «για την εποχή της μια τολμηρή επένδυση της ιδιωτικής επιχειρηματικής πρωτοβουλίας η οποία φιλοδοξούσε από την αρχή να στεγάσει το ελληνικό μελόδραμα και τη σοβαρή μουσική, πράγμα το οποίο πέτυχε ως ένα βαθμό». ²⁷ Αποτέλεσμα της λειτουργίας του ήταν η σύνδεση, στη συνείδηση του κοινού, του λυρικού θεάτρου με τον συγκεκριμένο χώρο, στοιχείο πολύ σημαντικό για την καλλιτεχνική εδραίωση και αποδοχή του είδους από την κοινωνία. Έτσι, η μετέπειτα εγκατάσταση της Ε.Λ.Σ. στο συγκεκριμένο χώρο δεν ξένισε τους θεατές καθώς αυτός είχε ταυτιστεί από χρόνια με τη μελοδραματική τέχνη.

Το ευρύτερο μουσικό τοπίο στην Ελλάδα των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα συμπληρώνει η λειτουργία της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών, η οποία αφού πέρασε από διάφορα στάδια, τόσο ως προς την ονομασία, όσο και ως προς τον τρόπο λειτουργίας της, μετεξελίχθηκε στην γνωστή Κρατική Ορχήστρα Αθηνών το 1943. ²⁸ Η ορχήστρα αυτή τροφοδότησε με αρχιμουσικούς και μουσικούς τη Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1939 και την Εθνική Λυρική Σκηνή το 1944. Επίσης, η ίδρυση και η λειτουργία του Ελληνικού Ωδείου το 1919 σαφώς βοήθησε την ανάπτυξη και την προώθηση της μελοδραματικής τέχνης στην Ελλάδα, καθώς είχε και Μελοδραματική Σχολή που ανέβαζε έργα όπως τη *Μαντάμ Μπατερφλάι* του Πουτσίνι το 1930. ²⁹ Επίσης η ίδρυση του Εθνικού Ωδείου το 1926 συνέβαλε στη μουσική εκπαίδευση, στη διάδοση και προώθηση της μουσικής στην Ελλάδα. ³⁰ Τέλος η ίδρυση της Συμφωνικής Ορχήστρας του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας το 1938 αποτέλεσε εξίσου τροφοδότη μουσικών για την Ε.Λ.Σ. ³¹

²⁶ Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, τ. Β', Αθήνα 1994, σ. 83.

²⁷ Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, «Δίχως Στέγη», Ένθετο *Επτά Ημέρες*, *Η Καθημερινή*, 5/10//2003, σ. 30.

²⁸ Για αναλυτικότερα στοιχεία βλ. επίσημη ιστοσελίδα της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, http://www.koa.gr/gr/istoriko_koa, ημερομηνία πρόσβασης 13/6/2017.

²⁹ Για αναλυτικότερα στοιχεία βλ. επίσημη ιστοσελίδα του Ελληνικού Ωδείου <https://hcma.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 13/6/2017 και Ράπτης, *ό.π.*, σ. 180.

³⁰ Για αναλυτικότερα στοιχεία βλ. επίσημη ιστοσελίδα του Εθνικού Ωδείου <http://www.ethnikoodeio.com/about-us/history/>, ημερομηνία πρόσβασης 13/6/2017.

³¹ Για αναλυτικότερα στοιχεία βλ. επίσημη σελίδα των Μουσικών Συνόλων της Ε.Ρ.Τ. <http://mousikasynola.ert.gr/ethniki-symfoniki-orchistra/>, ημερομηνία πρόσβασης 13/6/2017.

Παράλληλα με αυτή τη μουσική δραστηριότητα αναπτύχθηκε και ένας προβληματισμός γύρω από τη θεσμική στέγαση του λυρικού θεάτρου από το ελληνικό κράτος, δηλαδή γύρω από τη δημιουργία ενός σχετικού κρατικού φορέα. Ο προβληματισμός αυτός αφορούσε κατά κύριο λόγο τον πνευματικό κόσμο της πρωτεύουσας, τους ανθρώπους του θεάτρου και τα μέλη του «Ελληνικού Μελοδράματος» και έχει καταγραφεί στον Τύπο της εποχής.³² Επίσης επιτάθηκε μετά την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου το 1930,³³ αντανακλώντας ένα ευρύτερο αίτημα της εποχής για πολιτιστικό εκσυγχρονισμό. Όπως ανέφερε ο Μανώλης Καλομοίρης, «η δημιουργία ενός σοβαρού, μονίμου Εθνικού Μελοδράματος είναι απόλυτα αναγκαία και θα αποτελέσει το επιστέγασμα της σημερινής μας καλλιτεχνικής οργανώσεως. Είναι τραγικό όλες οι άλλες βαλκανικές πρωτεύουσες να διατηρούν Εθνικά Μελοδράματα. [...] η ύπαρξις ενός μονίμου Μελοδράματος με κρατική αρωγή και επίβλεψη είναι σήμερα επιβεβλημένη».³⁴

Σε αυτό το πλαίσιο, όπου το έδαφος γινόταν ολοένα και πιο πρόσφορο καθώς αναπτυσσόταν ένα φιλόμουσο κοινό και παράλληλα εμφανίζονταν Έλληνες καλλιτέχνες στο χώρο, το 1939 έγινε η πρώτη οργανωμένη προσπάθεια προς την κατεύθυνση της δημιουργίας και στέγασης επίσημου φορέα λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα. Η προσωπική πρωτοβουλία του δημοσιογράφου, λογοτέχνη και θεατρικού συγγραφέα Κωστή Μπαστιά (1901-1972) στάθηκε καταλυτική.³⁵ Ο Μπαστιάς, τότε Διευθυντής Γραμμάτων και Τεχνών της Κυβέρνησης του Ιωάννη Μεταξά καθώς και Διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου, έτρεφε ιδιαίτερη αγάπη για τη μουσική και ενδιαφερόταν για την ίδρυση μιας Λυρικής Σκηνής, κάτι που κατόρθωσε να κάνει πράξη τον χειμώνα 1939-1940.

Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί ότι αυτό που συστάθηκε τότε ήταν μια ακόμη Σκηνή στο Βασιλικό (κατόπιν Εθνικό) Θέατρο, στο οποίο αυτή ανήκε οργανικά και στεγαζόταν. Ο ίδιος ο Μπαστιάς σε δηλώσεις του σχετικά με το εγχείρημα ξεκαθάριζε πως επρόκειτο για τμήμα του υπάρχοντος Θεάτρου αναφέροντας ότι η «δραματική και η λυρική κρατικά σκηναί θα στεγαστούν και πάλι εις το Βασιλικόν» και έκανε λόγο

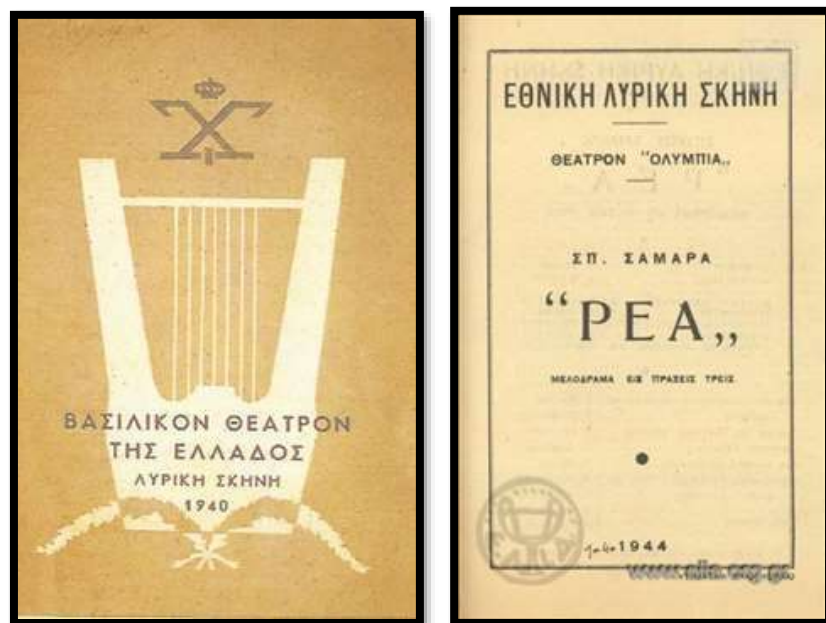
³² Αναλυτικά στοιχεία και απόψεις πολλών επιφανών πνευματικών ανθρώπων της εποχής για την ίδρυση Κρατικού Μελοδράματος στην Ελλάδα καταγράφει ο Γιαννούλης, *ό.π.*

³³ «Περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου», Ν. 4615, ΦΕΚ 141/5.5.1930, τ. Α΄.

³⁴ Βασίλειος Βεκιαρέλλης, «Πώς θ' αποκτήσωμεν και μελόδραμα», *Έθνος*, 3/4/1930, σ. 3.

³⁵ Για τη ζωή και το έργο του Κωστή Μπαστιά βλ. Γιάννης Κ. Μπάστιας, *Κωστής Μπαστιάς, Δημοσιογραφία – Θέατρο – Λογοτεχνία*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005.

για τη «νέαν μορφήν την οποίαν θα λάβη η Δραματική και η Λυρική σκηνή κατά την προσεχή θεατρικήν περίοδον».³⁶ Άλλωστε κάτι τέτοιο αποδεικνύεται από το γεγονός ότι το 1939 δεν υπήρχε κάποιος σχετικός ιδρυτικός νόμος. Επίσης, ενισχύεται και από τα προγράμματα των παραστάσεων όλων των καλλιτεχνικών περιόδων από το 1939 ως το 1943 όπου στην προμετωπίδα τους υπάρχει το όνομα «Βασιλικόν Θέατρον της Ελλάδος» και κατόπιν «Εθνικόν Θέατρον». Μια αντιπαραβολή των προγραμμάτων αυτών με το πρόγραμμα της *Ρέας* του Σαμάρα (1944), εναρκτήριας παράστασης της Ε.Λ.Σ. όπου η προμετωπίδα είναι «Εθνική Λυρική Σκηνή» ενισχύει περαιτέρω την άποψη αυτή (εικ.4, 5 και παραστασιογραφία). Τέλος, δεν είναι τυχαίο πως τα προγράμματα του 1944 αναφέρουν στο εσωτερικό τους «Περίοδος Α΄», κάτι που επίσης δεν μπορεί να αγνοηθεί. Με αυστηρά λοιπόν νομικούς όρους καθώς επίσης και με όρους δημόσιας διοίκησης αλλά και πολιτιστικής διαχείρισης, το 1944 αποτελεί το έτος της επίσημης ίδρυσης της Ε.Λ.Σ. Θα μπορούσε λοιπόν να διατυπωθεί η άποψη ότι φυσική έναρξη της Λυρικής Σκηνής ήταν η περίοδος [1939]-1940, αλλά η θεσμική έναρξή της ήταν η περίοδος [1943]-1944. Άλλωστε, η λειτουργία των κρατικών φορέων επικυρώνεται και νομιμοποιείται μόνο από τη δημοσίευση του σχετικού νόμου στο Φύλλο Εφημερίδας της Κυβέρνησης (ΦΕΚ).



εικ. 4-5, τα προγράμματα των εναρκτήριων παραστάσεων της Λυρικής Σκηνής του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου και της Ε.Λ.Σ.

³⁶ [Ανυπόγραφο], «Το Βασιλικόν Θέατρον κατά την προσεχή περίοδον. Ανακοινώσεις του κ. Μπαστιά», *Η Βραδυνή*, 31/8/1940, σ. 2.

1.1.2. Ο Κωστής Μπαστιάς και το νέο εγχείρημα

Ο Μπαστιάς έχαιρε της απόλυτης στήριξης του καθεστώτος Μεταξά στη θέση του Διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου όπου υπήρξε ιδιαίτερα επιτυχημένος. Είναι γεγονός ότι μέχρι το 1940, το Εθνικό Θέατρο υπό την Διεύθυνσή του ενισχύθηκε και επέκτεινε δυναμικά τη λειτουργία του,³⁷ ενώ ο ίδιος φαίνεται να είχε μεγάλη άνεση κινήσεων. Κάτι τέτοιο φαίνεται ανάγλυφα στη σύσταση της Λυρικής Σκηής.

Για το καθεστώς Μεταξά, ζητούμενο στο χώρο του Πολιτισμού ήταν η επιστροφή στις εθνικές αξίες και η παραγωγή εθνικών πολιτιστικών αγαθών και όχι η εισαγωγή ξενόφερτων προτύπων.³⁸ Ειδικότερα για το λυρικό θέατρο, ο ίδιος ο Μεταξάς, σε συνέντευξή του στον Μπαστιά, ανέφερε ότι κατά την προσωπική του γνώμη «το μελόδραμα είναι μάλλον είδος προσκαίρου ανθήσεως [...] έχει σημεία η μελοδραματική δημιουργία που εγγίζουν τα όρια του κωμικού και του γελοίου».³⁹ Πίστευε δε ότι «το μόνον μουσικόν είδος που βγήκε κατευθείαν από τον λαόν, που έχει επαφή με την μεγάλην λαϊκήν μάζαν [...] είναι η μουσική κωμωδία, το κωμειδύλλιον».⁴⁰ Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, θα περίμενε κανείς ότι η ιδέα της λειτουργίας λυρικού θεάτρου που θα φιλοξενούσε επίσημα ένα είδος με περιορισμένη εγχώρια παραγωγή, θα απομακρυνόταν. Αντίθετα όμως, ο Μεταξάς, δήλωσε στην ίδια συνέντευξη: «Ως κυβερνήτης νομίζω ότι το κράτος πρέπει να εύρη κάποτε τρόπον ν' αποκτήσουν και αι Αθήναι λυρικόν θέατρον».⁴¹ Με τον τρόπο αυτό, αφήνονταν σαφή περιθώρια για την υλοποίηση ενός τέτοιου εγχειρήματος.

Ο Μπαστιάς αξιοποίησε την ευκαιρία και λίγα χρόνια μετά κινήθηκε προς την επίσημη στέγαση του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα. Ο καταλυτικός του ρόλος και η δημιουργική επιμονή του είναι εμφανής σε γραπτά της εποχής,⁴² ενώ η προσωπική του σφραγίδα ήταν εξίσου εμφανής καθώς «ήθελε η νέα Λυρική Σκηή να στελεχωθεί με ένα μαέστρο και ένα σκηνοθέτη με μεγάλη εμπειρία στα ευρωπαϊκά λυρικά θέατρα,

³⁷ Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια. (1930-1941)*, Ε.Λ.Ι.Α./ Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2013, σ. 62.

³⁸ Μαρίνα Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά. Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2006, σ. 308.

³⁹ Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του μεσοπολέμου. Μεσοπόλεμος – Κατοχή - Απελευθέρωση*, τ. Α', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997, σ. 386.

⁴⁰ Συνέντευξη του Ιωάννη Μεταξά στον Κωστή Μπαστιά, «Ο πρώτος Έλληνας πολιτικός που γεφυρώνει το χάσμα πολιτικής και πνευματικής Ελλάδος», *Η Βραδυνή*, 16/9/1936, σσ. 1, 6.

⁴¹ *Το ίδιο*.

⁴² Μεταξύ άλλων βλ. Μιλτιάδης Λιδωρίκης, «Στα περασμένα», πρόγραμμα παράστασης Γιόχαν Στράους, *Η Νυχτερίδα*, Βασιλικόν Θέατρον της Ελλάδος, Λυρική Σκηή, 1940.

και με νέους τραγουδιστές που θα μπορούσαν να διαμορφωθούν σωστά, μακριά από τα παλαιά στελέχη του Ελληνικού Μελοδράματος». ⁴³ Άλλωστε, παρόμοιες θέσεις, οι οποίες πιθανότατα τον επηρέασαν, είχε διατυπώσει και ο μεγάλος μουσικός Δημήτρης Μητρόπουλος, ο οποίος το 1930 μεταξύ άλλων, ανέφερε ότι «διά να γίνη ελληνικόν μελόδραμα, μια δηλαδή κρατική λυρική σκηνή, δεν ημπορούν να χρησιμοποιηθούν οι παλαίμαχοι μελοδραματικοί μας καλλιτέχνη. [...] τα νέα φωνητικά στοιχεία που εκκολάπτονται καθημερινώς εις τα Ωδεία, αυτά θα ημπορέσουν να πειθαρχήσουν, θα έχουν την απαιτούμενην μουσικήν μόρφωσιν και θα είναι δυνατόν να παρουσιάσουν κάτι». ⁴⁴

Σχετικά με το θεωρητικό υπόβαθρο και την αφετηρία του εγχειρήματος, ο Μπαστιάς, με αναφορές στις αισθητικές αντιλήψεις του Ρίχαρντ Βάγκνερ, έκανε λόγο για τη συνθετική μορφή τέχνης του θεάτρου: «το Βασιλικό Θέατρο που σαν σκηνή πρόζας μπορεί σήμερα να υπολογιστεί ανάμεσα στα μεγαλύτερα θέατρα της Ευρώπης, βασιζόμενο στο κύρος που του παρέχει η παράδοσή του και στις υγιέστερες αρχές που μπορεί να εμπνεύσει η καθολική περί θεάτρου αντίληψη, ανέλαβε να ολοκληρώσει για την Ελλάδα και κάτω από τη στέγη του το συνθετικό αυτό νόημα του Θεάτρου. Να ποια είναι η αφετηρία της ιδέας για την ίδρυση της Λυρικής Σκηνής». ⁴⁵ Με συγκεκριμένο λοιπόν άξονα για το νέο εγχείρημα, ο Μπαστιάς ήταν εκείνος που έκανε το θαρραλέο πρώτο βήμα μιας διαδρομής που συνεχίζεται ως σήμερα.

1.1.3. Η Λυρική Σκηνή του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου.

Η καινούργια Σκηνή στεγάστηκε στο κτήριο του Εθνικού Θεάτρου επί της οδού Αγίου Κωνσταντίνου στο οποίο ο Μπαστιάς είχε φροντίσει να γίνουν οι απαραίτητες τροποποιήσεις προκειμένου να καλυφθούν οι καλλιτεχνικές και λειτουργικές της ανάγκες. ⁴⁶ Η έναρξη έγινε με μεγάλη λαμπρότητα και επισημότητα με την οπερέτα *Νυχτερίδα* του Γιόχαν Στράους στις 5 Μαρτίου του 1940. Η επιλογή αυτή, κάθε άλλο παρά τυχαία ήταν καθώς έδινε τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν και ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου, γεγονός που διευκόλυνε το νέο εγχείρημα. Ακολούθησε, λίγους μήνες μετά, η πρώτη όπερα, η *Μαντάμα Μπατερφλάι* του Πουτσίνι που έκανε πρεμιέρα

⁴³ Μπαστιάς Γ., *Κωστής...*, ό.π., σ. 326.

⁴⁴ Αχιλλέας Μαμάκης, «Μετά την ίδρυσιν του Εθνικού Θεάτρου. Πώς πρέπει να γίνει το Εθνικόν Μελόδραμα», *Έθνος*, 13/5/1930, αναδημοσίευση στο Μπαστιάς Γ., *Κωστής...*, ό.π., σ. 326.

⁴⁵ Κωστής Μπαστιάς, «Η Λυρική Σκηνή», πρόγραμμα παράστασης *Η Νυχτερίδα*, ό.π.

⁴⁶ [Ανυπόγραφο], «Το Βασιλικόν Θέατρον κατά την προσεχή περίοδον. Ανακοινώσεις του κ. Μπαστιά», *Η Βραδυνή*, 31/8/1940, σ. 2.

στη Θεσσαλονίκη και αμέσως μετά ανέβηκε και στην Αθήνα παρουσία του γιου του συνθέτη Αντόνιο Πουτσίνι και του Ιταλού πρέσβη Εμμανουέλε Γκράτσι.⁴⁷ Κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1940-1941 εγκαινιάστηκε η πολιτική των επαναλήψεων που θα ακολουθούσε η Λυρική Σκηνή σε όλη την πορεία της, υιοθετώντας εξ αρχής την πρακτική των λυρικών θεάτρων του εξωτερικού. Παράλληλα, στο ρεπερτόριο εντάχθηκαν οι οπερέτες *Βοκκάκιος* του Φρανσουά Σουπέ, *Η χώρα του μειδιάματος* του Φράντς Λέχαρ και *Ο βαρόνος ασιγγανος* του Γιόχαν Στράους.

Κατά τη διάρκεια του ελληνοϊταλικού πολέμου και μέχρι την Κατοχή οι παραστάσεις της Λυρικής Σκηνης μεταφέρθηκαν στο κινηματοθέατρο «Παλλάς» της οδού Βουκουρεστίου, το οποίο βρισκόταν στο κτήριο του Μετοχικού Ταμείου Στρατού που διέθετε ασφαλές και μεγάλο καταφύγιο. Στις 27 Απριλίου του 1941 οι Γερμανοί εισέρχονται στην Αθήνα και ο Μπαστιάς «παραιτείται και παύεται ταυτοχρόνως».⁴⁸ Δυο μέρες αργότερα το θέατρο επαναλειτούργησε, ως Εθνικό Θέατρο πλέον, με νέο Διευθυντή τον δημοσιογράφο Νικόλαο Γιοκαρίνη, διορισμένο από την κατοχική κυβέρνηση του Γεωργίου Τσολάκογλου. Κατά τα χρόνια της Κατοχής η Λυρική Σκηνή επανήλθε στο κτήριο της Αγίου Κωνσταντίνου ενώ το καλοκαίρι οι παραστάσεις δίνονταν στο θέατρο «Παρκ» της οδού Μαυροματαίων καθώς και στο θερινό θέατρο της πλατείας Κλαυθμώνος. Οι παραστάσεις αυτές πραγματοποιούνταν κατά τις μεσημβρινές και απογευματινές ώρες, με το φως του ηλίου, ακολουθώντας τη μοίρα των υπολοίπων θεάτρων της χώρας. Ο Γιοκαρίνης παρέμεινε στη θέση του Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου ως την άνοιξη του 1943 οπότε ανέλαβε υπηρεσιακός Διευθυντής ο Άγγελος Τερζάκης ως τον Φεβρουάριο του επόμενου χρόνου, οπότε Διευθυντής ανέλαβε ο Νικόλαος Λάσκαρης.

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, η Λυρική Σκηνή λειτούργησε υπό τον αυστηρό έλεγχο και τη λογοκρισία που ταλάνισαν όλο το θέατρο της περιόδου, ενώ παράλληλα είχε να αντιμετωπίσει και την οικονομική δυσπραγία. Παρόλα αυτά, κατόρθωσε να συνεχίσει την πορεία της ανελλιπώς ως τμήμα του Εθνικού Θεάτρου. Σε αυτό σημαντικό ρόλο έπαιξε το γεγονός ότι η όπερα και η οπερέτα αποτελούσαν οικείο θέαμα και ακρόαμα για τους Ιταλούς και τους Γερμανούς κατακτητές, οι οποίοι παρακολουθούσαν τακτικά

⁴⁷ Σχετικά με την πρεμιέρα της *Μαντάμα Μπατερφλάι* και την παρουσία του Αντόνιο Πουτσίνι βλ. Μπαστιάς Γ., *Ο Κωστής...*, τ. Α', ό.π., σσ. 109-112.

⁴⁸ *Ο.π.*, σ. 113.

τις παραστάσεις.⁴⁹ Κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1941-1942 η Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου ενέταξε στο ρεπερτόριό της τους τίτλους *Η απαγωγή από το σεράι* του Βόλφγκαγκ Αμαντέους Μότσαρτ, *Κάρμεν* του Ζορζ Μπιζέ, *Ο κουρέας της Σεβίλλης* του Τζοακίνο Ροσσίνι, *Καβαλερία Ρουστικάνα* του Πιέτρο Μασκάνι, *Τόσκα* και *Τζάννι Σκίκκι* του Πουτσίνι, *Τραβιάτα* του Τζουζέπε Βέρντι και *Τζουντίττα* του Λέχαρ. Κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1942-1943 εντάχθηκαν *Ο Πρωτομάστορας* του Μανώλη Καλομοίρη, η *Λουτσία ντι Λαμερμούρ* του Γκαετάνο Ντονιτσέτι, η *Αδριανή Λεκουβρέρ* του Φραντσέσκο Τσιλέα, η *Εύθυμη Χήρα* του Λέχαρ και *Μια νύχτα στη Βενετία* του Γιόχαν Στράους.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι τα πρώτα βήματα της Λυρικής Σκηνής ταυτίζονται με τα πρώτα επαγγελματικά βήματα της Μαρίας Κάλλας.⁵⁰ Η τότε νεαρότατη Μαριάννα Καλογεροπούλου προσελήφθη τον Απρίλιο του 1940 στο Βασιλικό (κατόπιν Εθνικό) Θέατρο από τον Μπαστιά, ο οποίος αναγνώρισε αμέσως το ταλέντο της. Εκεί τραγούδησε διάφορους ρόλους και δοκιμάστηκε μεταξύ άλλων για πρώτη φορά στην *Τόσκα*. Συνέχισε στην Ε.Λ.Σ. πρωταγωνιστώντας στην όπερα *Στον κάμπο* στο θέατρο «Ολύμπια» αλλά και στον *Πρωτομάστορα* και στην ιστορική παράσταση του *Φιντέλιο* στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το καλοκαίρι του 1944. Τελευταία φορά εμφανίστηκε στην Ε.Λ.Σ. τον Σεπτέμβριο του 1945 στην οπερέτα *Ο ζητιάνος φοιτητής* και αμέσως μετά έφυγε για την Αμερική. Στην Ε.Λ.Σ. θα επέστρεφε μετά από δεκαέξι ολόκληρα χρόνια ως η κορυφαία πριμαντόνα του κόσμου και σταρ παγκοσμίου βεληνεκούς.

1.2. Η Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1958

Η ιστορία της Ε.Λ.Σ., ως αυτόνομου πολιτιστικού οργανισμού, ξεκίνησε λίγο πριν την απελευθέρωση της Ελλάδας από τη γερμανική Κατοχή, τον Μάιο του 1944. Με τον ιδρυτικό νόμο 1410/1944 «Περί αποχωρισμού της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου εις ίδιον Αυτόνομον Νομικόν Πρόσωπον Δημοσίου Δικαίου υπό τον τίτλον “Εθνική Λυρική Σκηνή”»,⁵¹ η Ε.Λ.Σ. αρχίζει την ανεξάρτητη λειτουργία της και

⁴⁹ Για το θέμα βλ. σχετική μαρτυρία του τενόρου Αντώνη Καλαϊτζάκη στο Ράπτης, *ό.π.*, σσ. 256-259.

⁵⁰ Για το θέμα βλ. Πολύβιος Μαρσάν, *Μαρία Κάλλας: Η ελληνική σταδιοδρομία της*, Γνώση, Αθήνα 1983 και Νίκος Πετσάλης-Διομήδης, *Η Άγνωστη Κάλλας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.

⁵¹ «Περί αποχωρισμού της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου εις ίδιον Αυτόνομον Νομικόν Πρόσωπον Δημοσίου Δικαίου υπό τον τίτλον “Εθνική Λυρική Σκηνή” και τροποποιήσεως του Νόμου

«υπάγεται υπό την Ανωτάτην Εποπτείαν του Προέδρου της Κυβερνήσεως».⁵² Αυτό, μάλλον αποτελούσε επιθυμία και των ιθυνόντων του Εθνικού Θεάτρου, οι οποίοι φαίνεται πως αντιμετώπιζαν τη λειτουργία της επιπλέον αυτής Σκηνής ως βάρος.⁵³ Έτσι, το 1944 αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους σταθμούς στην ιστορία του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα, γιατί όπως χαρακτηριστικά ανέφερε ο δεύτερος Διευθυντής του οργανισμού Θεόδωρος Συναδινός «η Εθνική Λυρική Σκηνή είναι το επιστέγασμα των αγώνων τριών γενεών καλλιτεχνών του άσματος».⁵⁴

Το ίδιο το όνομα «Εθνική Λυρική Σκηνή» που επικράτησε, αντί για παράδειγμα «Εθνική Όπερα της Ελλάδος» ή «Εθνικό Λυρικό Θέατρο» κατά τα πρότυπα των ευρωπαϊκών αντίστοιχων (π.χ. English National Opera, Opéra National de Paris), φανέρωνε την καταγωγή του οργανισμού. Υπενθύμιζε δηλαδή ότι ο επίσημος φορέας του μελοδράματος στη χώρα μας ξεκίνησε ως «Σκηνή», ως τμήμα ενός άλλου μεγαλύτερου οργανισμού και λειτουργούσε παράλληλα με την «δραματική Σκηνή» του. Η ονομασία που επικράτησε όμως αντανακλά και μια σειρά δεσμεύσεων, όπως καθαρά περιγράφεται στον ιδρυτικό νόμο, και συνοψίζεται στην απόλυτη εξάρτηση του νεοσύστατου οργανισμού από το Εθνικό Θέατρο.⁵⁵ Αν και αυτόνομη πλέον, η Ε.Λ.Σ. ουσιαστικά εδιοικείτο από το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου που είχε την αποφασιστική αρμοδιότητα για όλα τα θέματα που την αφορούσαν. Η Πολιτεία δηλαδή δημιούργησε έναν ανεξάρτητο οργανισμό χωρίς όμως να τον θωρακίσει θεσμικά, γεγονός που αποτελεί αντίφαση. Επιπλέον, αν και στο νόμο γινόταν αναφορά στη δημιουργία Οργανισμού Εσωτερικής Λειτουργίας, απαραίτητο εργαλείο εύρυθμης και οργανωμένης διοίκησης, κάτι τέτοιο όχι μόνο δεν συνόδευε τον νόμο αλλά θα καθυστερούσε πάρα πολλά χρόνια, καθώς τελικά συντάχθηκε και δημοσιεύθηκε το 1961.

434/43 περί διατάξεων τινών αφορωσών την Οργάνωσιν και λειτουργίαν του Εθνικού Θεάτρου», Ν.1410, ΦΕΚ 100/9.5.1944, τ. Α΄.

⁵² Άρθρο 1, Ν.1410/1944.

⁵³ Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η αντιμετώπιση του Μιχαήλ Ροδά, τότε μέλους της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου, όπως αυτή αποτυπώθηκε στον Τύπο: «Η συνύπαρξις δραματικού τμήματος και λυρικού, κληρονομία βαρυτάτη του παρελθόντος, εδημιούργησε πολλά εμπόδια και γι' αυτό έχει επικρατήσει η απόφασις του χωρισμού των. Και ο χωρισμός θα είναι κέρδος για αμφοτέρα τα καλλιτεχνικά συγκροτήματα», Μιχαήλ Ροδάς, «Απολογισμός χειμερινής περιόδου. Έργα και συγγραφείς», *Ελεύθερον Βήμα*, 21/5/1943, σ. 1.

⁵⁴ Κείμενο του Θεόδωρου Συναδινού στο πρόγραμμα της παράστασης Έμμεριχ Κάλμαν, *Η πριγκίπισσα της Τσάρντας*, Ε.Λ.Σ., καλοκαίρι 1945.

⁵⁵ Άρθρα 3, 4, 5, 6, 7, Ν.1410/1944.

Η εξάρτηση από έναν άλλο φορέα, με σχετικό μεν αλλά εντελώς διαφορετικό αντικείμενο και η έλλειψη Οργανισμού Εσωτερικής Λειτουργίας, αποτέλεσαν υπόβαθρο για διοικητικές παθογένειες, αγκυλώσεις και προβλήματα τα οποία ταλάνισαν την Ε.Λ.Σ. στα χρόνια που θα ακολουθούσαν. Ο Νίκος Συνοδινός, δεκαετίες αργότερα, περιέγραψε με τον πλέον εύληπτο τρόπο την κατάσταση: «με λίγα λόγια, ιδρύθηκε ειδικός για το Μουσικό-Μελοδραματικό Θέατρο, φορέας με τη μορφή Ν.Π.Δ.Δ., που όμως λειτούργησε με τον Κανονισμό και το Συμβούλιο ενός άλλου Ν.Π.Δ.Δ., που το αντικείμενο του, μολονότι συγγενικό ήταν τέλεια άσχετο!».⁵⁶

1.2.1. Η Διεύθυνση Μανώλη Καλομοίρη

Μέσα σε αυτό το μη «κανονικό» θεσμικό περιβάλλον, η Ε.Λ.Σ. που είχε πλέον εγκατασταθεί μόνιμα στο ανακαινισμένο θέατρο «Ολύμπια»⁵⁷ από τον χειμώνα του 1943,⁵⁸ και με πρώτο διευθυντή τον Μανώλη Καλομοίρη έδωσε την εναρκτήρια της παράσταση με την όπερα *Ρέα* του Σπυρίδωνος Σαμάρα σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου την 1^η Απριλίου του 1944. Ο Καλομοίρης διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην ίδρυση της Ε.Λ.Σ. αλλά και στην εξέλιξή της με την τακτική αρθρογραφία του και τις δημόσιες παρεμβάσεις του σχετικά με το θέμα. Η επιλογή Έλληνα συνθέτη, για την εναρκτήρια παράσταση προφανώς υπογράμιζε τη γέννηση ενός νέου εθνικού φορέα αλλά τόνιζε και τη στήριξή του στους Έλληνες δημιουργούς. Το θέμα, άλλωστε, της ανάδειξης και στήριξής τους θα επανέρχεται διαρκώς, από τότε μέχρι σήμερα, ως ζητούμενο της Ε.Λ.Σ.

Η πρεμιέρα έγινε δεκτή με ενθουσιασμό από το κοινό καθώς το γεγονός ήταν ιδιαίτερα σημαντικό για τα πολιτιστικά πράγματα της χώρας. Η κριτικός Αλεξάνδρα Λαλαούνη ανέφερε σχετικά: «Ο κόσμος που γέμιζε ασφυκτικά τα ανακαινισμένα “Ολύμπια” χαιρετούσε με ενθουσιασμό και συγκίνηση την πραγματοποίηση ενός ονείρου, που είχε στοιχήσει τόσω χρονώ προσπάθειες και αγώνες σε γενεές καλλιτεχνών: την ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηής μας, γιατί έτσι πρέπει να θεωρήσουμε την προχθεσινή “έναρξι”, αφού μόλις το “Μελόδραμα” αποκτάει δική του στέγη και δική του

⁵⁶ Νίκος Συνοδινός, «Τι συμβαίνει στα κρατικά καλλιτεχνικά ιδρύματα; II. Εθνική Λυρική Σκηή», *Θέατρο* 57-58 (1977), σσ. 38-42, σ. 39.

⁵⁷ Η ανακαίνιση του θεάτρου «Ολύμπια» έγινε την περίοδο 1942-1943. Πληροφορίες και αναλυτικές περιγραφές στο Κ - ς., «Η Εθνική Λυρική Σκηή», *Η Καθημερινή*, 31/3/1944, σ. 1. Σύμφωνα με την Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ στην ανακαίνιση αυτή ενεπλάκη και ο αρχιτέκτων Κίμων Λάσκαρις, Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική...*, τ. Β', ό.π., σ. 83.

⁵⁸ Μαρτυρία του Τότη Καραλίβανου, Ράπτης, ό.π., σ. 246.

διεύθυνση που, καθώς ελπίζουμε και πιστεύουμε, εμπιστευμένη στα χέρια ενός Καλομοίρη, θα το οδηγήσει από σωστό και αντάξιο του προορισμού του δρόμο». ⁵⁹ Αναμφίβολα η έναρξη της αυτόνομης Ε.Λ.Σ. αποτέλεσε ένα λαμπρό γεγονός, το οποίο έδωσε αέρα αισιοδοξίας μέσα στις τελευταίους μήνες της Κατοχής.

Μέσα σε ελάχιστο χρονικό διάστημα ο οργανισμός κατά τους πρώτους μήνες λειτουργίας του και υπό τη Διεύθυνση του Καλομοίρη κατόρθωσε να παρουσιάσει συνολικά δέκα όπερες εκ των οποίων οι πέντε ήταν εντελώς νέες στο ρεπερτόριό της, δηλαδή δεν είχαν παρουσιαστεί ούτε στα χρόνια που η Λυρική λειτουργούσε ως τμήμα του Εθνικού Θεάτρου. Έτσι, κατά την εναρκτήρια καλλιτεχνική περίοδο [1943]-1944 εκτός από τη *Ρέα* του Σαμάρα, εντάχθηκαν στο ρεπερτόριό της οι όπερες *Στον κάμπο* του Εζέν Ντ' Άλμπερ, *Μανόν* του Ζυλ Μασνέ και *Φιντέλιο* του Λούντβιχ βαν Μπετόβεν, ενώ από ελληνικό ρεπερτόριο το μουσικό δράμα *Το απόγευμα της αγάπης* του Μάριου Βάρβογλη. Παράλληλα επαναλήφθηκαν έργα που είχαν ήδη παρουσιαστεί από τη Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο νεοσύστατος οργανισμός ξεκίνησε αμέσως τις εμφανίσεις του και στο Ωδείου Ηρώδου του Αττικού παρουσιάζοντας μάλιστα δύο έργα, τον *Πρωτομάστορα* σε νέα παραγωγή, και την ιστορική παράσταση του *Φιντέλιο*, στην οποία «ο συμβολισμός της απελευθέρωσης των κρατουμένων επενεργούσε ως υποκατάστατο αντιστασιακής ενέργειας» λίγους μήνες πριν την απελευθέρωση από τους Γερμανούς κατακτητές. ⁶⁰

Τα χρόνια που ακολούθησαν μετά την απελευθέρωση του 1944 κάθε άλλο παρά ευνοούσαν τη λειτουργία ενός πολιτιστικού οργανισμού. Η χώρα είχε μόλις βγει από την τετράχρονη γερμανική κατοχή και αντιμετώπιζε τεράστια οικονομικά, κοινωνικά και ανθρωπιστικά προβλήματα, ενώ βρισκόταν αντιμέτωπη με μια από τις μελανότερες σελίδες της ιστορίας της, τον εμφύλιο πόλεμο. Τα πνευματικά, καλλιτεχνικά και εν γένει πολιτιστικά αιτήματα δεν ήταν δυνατόν να βρεθούν στο προσκήνιο σε μια διχασμένη Ελλάδα που θα σπαρασσόταν τα επόμενα χρόνια. ⁶¹

Οι δυσκολίες ξεκίνησαν ήδη κατά τα Δεκεμβριανά του 1944. Η εκρηκτική κατάσταση ανάγκασε την Ε.Λ.Σ., όπως και όλα τα θέατρα της πρωτεύουσας, να αναστείλει τη

⁵⁹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Σπύρου Σαμάρα: *Ρέα*», *Η Βραδυνή*, 3/4/1944, σ. 1. Αντίστοιχες είναι και οι περιγραφές στην εφημερίδα *Καθημερινή* στο [Ανυπόγραφο], «Η Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Καθημερινή*, 4/4/1944, σ. 1.

⁶⁰ Πετσάλης-Διομήδης, *ό.π.*, σ. 639.

⁶¹ Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005⁴, σ. 62.

λειτουργία της για λίγους μήνες. Παρόλα αυτά, ο Καλομοίρης προσδιόριζε με αισιοδοξία την πνευματική αποστολή της αναφέροντας πως αυτή «είναι μεγάλη και υψηλή και θα αποτελέσει [η Λυρική], όταν σε λίγο ξανανοίξει τις πύλες της, όχι μόνον ένα φάρο για τη διάδοση της καλής μουσικής στο λαό μας και την καλλιέργεια της ελληνικής μουσικής δημιουργίας, αλλά και το μέσον της επικοινωνίας με τη διεθνή μουσική κίνηση».⁶² Ο Καλομοίρης παρέμεινε τυπικά Διευθυντής της Ε.Λ.Σ. αλλά στην πράξη, αμέσως μετά την απελευθέρωση, από τον Οκτώβριο του 1944 μέχρι τον Φεβρουάριο του 1945, τη διοίκηση του νεοσύστατου οργανισμού είχε αναλάβει τριμελής επιτροπή συνδικαλιστών.⁶³

1.2.2. Η πρώτη Διεύθυνση Θεόδωρου Συναδινού

Λίγο μετά τα Δεκεμβριανά, τον Φεβρουάριο του 1945, η Ε.Λ.Σ. ξεκίνησε και πάλι τη λειτουργία της ενώ με τον νόμο 113/1945 περιήλθε στην αρμοδιότητα και την εποπτεία του Υπουργείου Παιδείας.⁶⁴ Επόμενος Γενικός Διευθυντής ανέλαβε ο συγγραφέας και δημοσιογράφος Θεόδωρος Συναδινός,⁶⁵ ένας πνευματικός άνθρωπος που αγωνίστηκε σκληρά για την επιβίωση του νεαρού οργανισμού μέσα σε εξαιρετικά αντίξοες συνθήκες. Η Ε.Λ.Σ. ξεκίνησε και πάλι τις παραστάσεις της στις 24 Φεβρουαρίου 1945 με την όπερα *Μανόν* του Μασσνέ.

Ο νέος Διευθυντής αισθανόταν, όπως και ο Καλομοίρης, την υψηλή αποστολή του νέου εγχειρήματος αναφέροντας ότι «η Εθνική Λυρική Σκηνή φιλοδοξεί να καταστήσει κοινό κτήμα τη μουσική» καθώς και τον ευρύτερο ρόλο της που «δεν είναι μόνο το ανέβασμα ορισμένων μελοδραματικών έργων, αλλά κυρίως η μουσική διαπαιδαγώγηση του λαού».⁶⁶ Επίσης, πίστευε και αυτός στην εξωστρέφεια και στον ανοιχτό χαρακτήρα του οργανισμού και εξήγγειλε μετακλήσεις Ελλήνων καλλιτεχνών από το εξωτερικό.⁶⁷ Ο Συναδινός ήταν ιδιαίτερα αισιοδόξος και πρόβαλε σε

⁶² Μαν. Καλ. [Μανώλης Καλομοίρης], «Η μουσική μας ζωή», *Εθνος*, 31/1/1945, σ. 1.

⁶³ Οι γραπτές μαρτυρίες για τα πρόσωπα λανθάνουν όμως η ύπαρξη της επιτροπής συνδικαλιστών αναφέρεται στα: Δοντάς, *ό.π.*, σ. 132, Ράπτης, *ό.π.* 317 και Πετσάλης-Διομήδης, *ό.π.*, σσ. 648-649 και σε έγγραφο στο Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., φάκελος 4.1.

⁶⁴ «Περί υπαγωγής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής εις το Υπουργείον Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας», Ν. 113, ΦΕΚ 21/3.2.1945, τ. Α'.

⁶⁵ Ο Θεόδωρος Συναδινός ήταν επίσης Πρόεδρος της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων και ιδρυτής και διευθυντής της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου ενώ είχε γράψει μελέτες για την ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής.

⁶⁶ Κείμενο Θεόδωρου Συναδινού στο πρόγραμμα της παράστασης *Η πριγκίπισσα της Τζάρντας*, *ό.π.*

⁶⁷ *Το ίδιο*.

συνέντευξή του τα σχέδιά του με ιδιαίτερη θέρμη.⁶⁸ Όμως, αμέσως μετά την ανάληψη των καθηκόντων του, είχε να αντιμετωπίσει μια τραγική οικονομική κατάσταση που απειλούσε την ίδια την επιβίωση του οργανισμού ο οποίος βρισκόταν «εν πλήρει αποσυνθέσει και αναρχία»⁶⁹ τόσο διοικητική όσο και οικονομική.

Διοικητικά η Ε.Λ.Σ., εξαιτίας του νομικού της πλαισίου, χαρακτηριζόταν από σύγχυση και επικάλυψη αρμοδιοτήτων ανάμεσα στα πρόσωπα που στελέχωναν τη Διοίκηση (Γενικός Διευθυντής, Διοικητικό Συμβούλιο, κυβερνητικός εκπρόσωπος). Ο μεγάλος αριθμός εργαζομένων, ο οποίος ως έναν βαθμό ήταν απαραίτητος για τη λειτουργία ενός λυρικού θεάτρου,⁷⁰ απαιτούσε μεγάλες οικονομικές δαπάνες. Για το λόγο αυτό αποφασίστηκε να γίνει περιορισμός του προσωπικού από επιτροπή ειδικών.⁷¹ Ο περιορισμός αυτός τελικά δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ με αποτέλεσμα το οικονομικό πρόβλημα να γίνεται ολοένα και οξύτερο και να ζητηθούν περικοπές από τις απολαβές του προσωπικού. Αυτό οδήγησε σε πλήθος τριβών μεταξύ της διοίκησης και των εργαζομένων καθώς και σε απεργίες.⁷² Το οικονομικό πρόβλημα αντανακλάται και στον προγραμματισμό του οργανισμού και στην εκτέλεσή του.⁷³

Παρά τις επαναλαμβανόμενες εκκλήσεις του Διευθυντή για οικονομική ενίσχυση της Ε.Λ.Σ. στα αρμόδια υπουργεία Παιδείας και Οικονομικών, δεν υπήρξε θετική ανταπόκριση. Το Υπουργείο Οικονομικών δεν διέθετε τα κονδύλια για την κάλυψη του ελλείμματος του οργανισμού επικαλούμενο την οικονομική καταστροφή που επέφερε ο πόλεμος και η Κατοχή. Χαρακτηριστικό της οξύτητας του προβλήματος ήταν ότι το 1945, πιθανότατα ήταν η προσωπική παρέμβαση του ίδιου του Πρωθυπουργού Νικολάου Πλαστήρα που απέτρεψε το κλείσιμο της Ε.Λ.Σ.⁷⁴

Ξεκινώντας τη θητεία του ο Συναδινός προχώρησε σε επαναλήψεις παλαιότερων παραγωγών, καθότι δεν είχε ούτε το χρόνο ούτε τους πόρους να προχωρήσει σε νέες.

⁶⁸ Συνέντευξη Θεόδωρου Συναδινού στην Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ενώ ξαναρχίζει η Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 16/2/1945, σσ. 1-2.

⁶⁹ Υπόμνημα του Θεόδωρου Συναδινού στον Υπουργό Θρησκευμάτων και Παιδείας Αντώνιο Παπαδήμο, 15/5/1946, Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ε.Λ.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., φάκελος 4.2.

⁷⁰ Επιστολή του Λεωνίδα Ζώρα στον Δ.Κ. Ευαγγελίδη, «Και πάλιν η Λυρική Σκηνή», *Έθνος*, 4/7/1945, σσ. 1-2.

⁷¹ [Ανυπόγραφο], «Μια ματιά στα θέατρα», *Έθνος*, 26/3/1945, σ. 2 και [Ανυπόγραφο], «Οι καλλιτέχναι της Λυρικής Σκηνης», *Έθνος*, 12/4/1945, σ. 2.

⁷² [Ανυπόγραφο], «Η “Λυρική Σκηνή” κινδυνεύει να κλείσει!», *Έθνος*, 21/8/1945, σ. 1 και Ο θεατρικός, «Η Λυρική Σκηνή έκλεισε από χθες», *Έθνος*, 24/10/1945, σ. 1.

⁷³ Δ.Κ. Ευαγγελίδη, «Η Λυρική Σκηνή», *Έθνος*, 28/6/1945, σ. 1.

⁷⁴ Δοντάς, *ό.π.*, σ. 133.

Σε μια προσπάθεια αναζήτησης εσόδων το καλοκαίρι του 1945 η Ε.Λ.Σ. έριξε ιδιαίτερο βάρος στην οπερέτα, μεταφέροντας τον θίασό της στο ενοικιασμένο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας και δίνοντας εκεί καθημερινές παραστάσεις. Η οπερέτα, ένα ανάλαφρο και εξαιρετικά δημοφιλές είδος μουσικού θεάτρου, αποτελούσε πόλο έλξης των Αθηναίων συμβάλλοντας έτσι στην αύξηση των εισιτηρίων και την οικονομική στήριξη του δοκιμαζόμενου οργανισμού.⁷⁵ Κατά τα χρόνια αυτά στο ρεπερτόριο εισάγονται οι εξής νέες οπερέτες: *Η πριγκίπισσα της Τζάρντας* του Έμμεριχ Κάλμαν και *Ο ζητιάνος φοιτητής* του Καρλ Μιλλαίκερ και *Ο Βαφτιστικός* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη.

Κατά το υπόλοιπο διάστημα της θητείας του, ο Συναδινός συνέχισε την πολιτική των επαναλήψεων που ήταν επιβεβλημένες λόγω της αδυναμίας χρηματοδότησης νέων παραγωγών αλλά κατόρθωσε να εισάγει στο ρεπερτόριο της Ε.Λ.Σ. τις όπερες *Ανατολή* του Καλομοίρη, *Μάρθα* του Φρίντριχ φον Φλότοβ, *Τα παραμύθια του Χόφμαν* του Ζακ Όφενμπαχ και *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Κρίστοφ Βίλιμπαλντ Γκλουκ. Όπως ο ίδιος ανέφερε στον Υπουργό Παιδείας οι επιλογές του, τόσο στη όπερα όσο και στην οπερέτα, είχαν ως αποτέλεσμα την αύξηση των εσόδων του οργανισμού.⁷⁶

1.2.3. Η Διεύθυνση Γεωργίου Σκλάβου

Το 1946 η κυβέρνηση του Παναγή Τσαλδάρη διόρισε Γενικό Διευθυντή τον μουσουργό Γεώργιο Σκλάβο, ο οποίος παρέμεινε στη θέση αυτή καθ' όλη τη διάρκεια του Εμφυλίου. Κατά τα χρόνια αυτά, σημαντική εξέλιξη αποτέλεσε η περαιτέρω διοικητική αποκοπή της Ε.Λ.Σ. από το Εθνικό Θέατρο με την τοποθέτηση, για πρώτη φορά, ξεχωριστού Διοικητικού Συμβουλίου ενώ ενισχύθηκε και ο ρόλος της καλλιτεχνικής επιτροπής.⁷⁷

Ο οργανισμός προσπαθούσε να επιβιώσει μέσα σε μια δύσκολη ιστορική συγκυρία. Το σοβαρότερο πρόβλημα, που αντιμετώπιζε, ήταν πάντα το οικονομικό, το οποίο ολοένα οξυνόταν και σε συνδυασμό με διοικητικά σφάλματα του Σκλάβου οδήγησαν σε οριακή κατάσταση. Χαρακτηριστική αστοχία παρατηρείται το καλοκαίρι του 1948 όταν δεν επετεύχθη η έγκαιρη μίσθωση κεντρικού αθηναϊκού θεάτρου και έτσι η Ε.Λ.Σ.

⁷⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Πριγκίπισσα Τζάρντας», *Η Βραδυνή*, 10/7/1945, σ. 2.

⁷⁶ Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., φάκελος 4.2., ό.π.

⁷⁷ [Ανυπόγραφο], «Τα νέα συμβούλια Εθνικού και Λυρικής Σκηνής», *Έθνος*, 6/5/1946, σ. 2 και ΜΑΜ., «Ο κ. Παπαδήμος για τα κρατικά θέατρα» *Έθνος*, 13/5/1946, σσ. 1-2.

αναγκάστηκε να παίξει στη Θεσσαλονίκη και στον Πειραιά στερούμενη μιας σίγουρης πηγής εσόδων, που ήταν οι παραστάσεις οπερέτας σε θερινό θέατρο της πρωτεύουσας. Η ακαταλληλότητα του Σκλάβου οδήγησε το Διοικητικό Συμβούλιο το 1949 να αποφασίσει ομόφωνα να ζητήσει από το Υπουργείο Παιδείας την αντικατάστασή του. Σε σχετικό πρακτικό της 20/5/1949 αναφερόταν ότι «το Ίδρυμα περιήλθεν εις πραγματικόν αδιέξοδον, τόσο οικονομικώς, όσο και με προϊούσαν μείωσιν του καλλιτεχνικού επιπέδου εις το οποίον ώφειλε να ευρίσκεται. Τούτο δε αποδίδει [ο Πρόεδρος] εις έλλειψιν διοικητικής επαρκείας του Γενικού Διευθυντού κ. Γ. Σκλάβου. [...] Ο κατά τα άλλα ανεπιλήπτου ηθικής και μουσικής καταρτίσεως κ. Γ. Σκλάβος απεδείχθη διοικητικώς ανεπαρκής».⁷⁸

Ο πνευματικός κόσμος της Αθήνας ανησυχούσε για τη δυσμενή κατάσταση στην οποία βρισκόταν η Ε.Λ.Σ. σε αντιδιαστολή με την επίσημη Πολιτεία που μέσα στη δίνη του Εμφυλίου αδυνατούσε να ασχοληθεί συστηματικά με το ζήτημα. Η κατάσταση αυτή αποτυπωνόταν ανάγλυφα στον Τύπο της εποχής,⁷⁹ ενώ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Καλομοίρης, ο οποίος εξακολουθούσε να αρθρογραφεί συστηματικά για το θέμα αναφέροντας μεταξύ άλλων: «όσο ελαττώνονται τα καλλιτεχνικά μέσα της Λυρικής Σκηνής τόσο θα ελαττώνεται μοιραία και η οικονομική της απόδοσις και η κοινωνική της επιβολή και αν δεχτούμε πως βαθμηδόν με τη μέθοδο των “οικονομιών” το προσωπικό περιορίζωνταν σε ένα μαέστρο και μια γκραν-κάσσα, ασφαλώς και πάλιν δεν θα εκάλυπτε τα έξοδά της».⁸⁰ Ο ίδιος, ως Πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, κατέθεσε σχετικό υπόμνημα για την κακή οικονομική κατάσταση της Ε.Λ.Σ. στον τότε Υπουργό Παιδείας Δημήτριο Βουρδουμπά, το οποίο συνυπέγραψαν ο Γιώργος Ασημακόπουλος ως Πρόεδρος της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων και ο Πέτρος Χάρης ως Πρόεδρος της Ένωσης Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών. Οι τρεις αυτοί Πρόεδροι στο συγκεκριμένο θέμα λειτουργούσαν και ως εντολοδόχοι του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών και του Πανελληνίου Μουσικού

⁷⁸ Το πρακτικό αυτό δόθηκε ανώνυμα στη δημοσιότητα το 1957 στην εφημερίδα *Έθνος* κατόπιν διαρροών ότι το Υπουργείο Παιδείας θα επανέφερε τον Σκλάβο στη θέση του Διευθυντή. [Ανυπόγραφο], «Αι νέαι ανωμαλίας εις την Λυρικήν Σκηνήν», *Έθνος*, 13/4/1957, σ. 2.

⁷⁹ [Ανυπόγραφο], «Οι συγγραφείς και το σωματείον ηθοποιών διά τα χάλια της Λυρικής», *Έθνος*, 13/7/1948, σ. 2. και [Ανυπόγραφο], «Συνέρχεται αύριον η “Ένωσις Μουσουργών” δια το ζήτημα της “Λυρικής”», *Έθνος*, 20/7/1948, σ. 2. Η κακή κατάσταση της Ε.Λ.Σ. είχε πάρει τόση δημοσιότητα στο ευρύ κοινό, ώστε ενέπνευσε ακόμη και τους επιθεωρησιογράφους της εποχής, π.χ. το ντουέτο «Τα νέα φρούτα» από την επιθεώρηση *Να, τι θα πη Ελλάδα*, *Έθνος*, 6/8/1948, σ. 2.

⁸⁰ [Ανυπόγραφο], «Ο Μανώλης Καλομοίρης δια τα χάλια της Λυρικής», *Έθνος*, 12/7/1948, σ. 2.

Συλλόγου.⁸¹ Είναι προφανές, ότι όλα τα σχετιζόμενα καλλιτεχνικά σωματεία, με σπάνια σύμπνοια, πήραν πρωτοβουλία για τη σωτηρία και την επιβίωση της Ε.Λ.Σ.

Στα χρόνια της Διεύθυνσης του Σκλάβου εισάγονται νέα έργα από το ρεπερτόριο της όπερας: *Μινιόν* του Αμπρουάζ Τομά, *Μποέμ* του Πουτσίνι, *Ριγολέττο* του Βέρντι, *Παλιάτσοι* του Ρούτζερο Λεονκαβάλλο και *Άλκηστις* του Γκλουκ. Επίσης εισάγει την οπερέτα παστις *Το σπίτι των τριών κοριτσιών των* [Σούμπερτ]/[Μπερτέ] και τις οπερέτες *Το ρόδο του Τυρόλου* του Καρλ Τσέλλερ, *Κοντέσα Μαρίτσα* του Κάλμαν και *Ονειρώδες βαλς* του Όσκαρ Στράους ενώ φρόντισε και για την παρουσίαση δικών του έργων όπως η όπερα *Λεστενίστα*.⁸² Στο ελληνικό ρεπερτόριο προστίθενται και δύο ακόμη έργα, *Οι ταρτούφοι* του Αντωνίου Γιαγκάκη και ο *Βασιλιάς Ανήλιαγος* του Ανδρέα Νεζερίτη. Η ενισχυμένη παρουσία της οπερέτας, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι επρόκειτο για ακριβές για τα δεδομένα της εποχής παραγωγές δεν έμεινε χωρίς κριτική.⁸³ Όμως οι οικονομικές ανάγκες ήταν τόσο μεγάλες, και η οπερέτα ήταν η μόνη που μπορούσε να ενισχύσει τον οργανισμό, ώστε να του συγχωρείται το «ολίσθημα» του ελαφρού μουσικού θεάτρου. Χαρακτηριστική της κατάστασης είναι η διαπίστωση του Χαμουδόπουλου με αφορμή την *Κοντέσσα Μαρίτσα*: «σήμερα όμως προβάλλει πιο επιτακτικός από κάθε άλλη φορά ένας ειδικός λόγος που συνηγορεί κάπως και αμβλύνει το ολίσθημα αυτό: η διατήρηση στη ζωή του οργανισμού αυτού, που έφτασε στο χείλος του τάφου».⁸⁴

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι κατά τα χρόνια της Διεύθυνσης Σκλάβου, την άνοιξη του 1947, η Ε.Λ.Σ. εγκαινίασε το Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς μετά την ανακαίνισή του, με την όπερα *Μανόν* του Μασνέ σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου.⁸⁵ Η παρουσία της στο σημαντικό αυτό πολιτιστικό γεγονός, η οποία προσέδωσε λαμπρότητα στα εγκαίνια, καταδεικνύει την σταδιακή εδραίωσή της στη συνείδηση του κοινού ως πολιτιστικού οργανισμού κύρους παρόλα τα οξύτατα προβλήματα της.

⁸¹ [Ανυπόγραφο], «Τα πέντε θεατρικά σωματεία δια τα χάλια της “Λυρικής Σκηνής”», *Έθνος*, 1/9/1948, σ. 2.

⁸² Εκτός από τη *Λεστενίστα* ο Σκλάβος ανέβασε και το επίσης δικό του χορόδραμα *Ο αετός*.

⁸³ Ο Μαμάκης εξέφρασε την αντίθεσή του και ανέφερε πως η Ε.Λ.Σ. «έχει μεταβληθή εις οπερατικόν οργανισμόν και οι καλλιτέχναι μας καταδικάζονται εις μαρασμόν», Αχιλλέας Μαμάκης, «Η Λυρική Σκηνή διέρχεται κρίσιν», *Έθνος*, 19/2/1947, σ. 2.

⁸⁴ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Κοντέσσα Μαρίτσα*», *Ελευθερία*, 19/8/1949, σ. 2.

⁸⁵ Πολύμνια Θεοδωράκη, «Δημοτικό Θέατρο Πειραιά 1945-1967», Κατερίνα Μπρεντάνου, Νίκος Αξαρλής (επιμ.), *Η ιστορία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*, Εκδόσεις Νέος Κύκλος, Πειραιάς 2013, σσ. 118-147.

1.2.4. Η σύντομη Διεύθυνση Γεωργίου Χέλμη

Μετά τη λήξη του Εμφυλίου, τη διεύθυνση του θεάτρου ανέλαβε τον Αύγουστο του 1949 ο θεατρικός επιχειρηματίας Γεώργιος Χέλμης, ο οποίος παρέμεινε στη θέση αυτή λιγότερο από έναν χρόνο. Στο διάστημα αυτό προσπάθησε να αντιμετωπίσει τα διοικητικά προβλήματα του οργανισμού⁸⁶ και κατόρθωσε, παράλληλα με τις επαναλήψεις, να προσθέσει στο ρεπερτόριο τους εξής νέους τίτλους: *Ο χορός των μεταμφιεσμένων* του Βέρντι και *Ντον Πασκουάλε* του Ντονιτσέτι καθώς και την οπερέτα *Η γυναίκα του δρόμου* του Νίκου Χατζηποστόλου. Επίσης ενίσχυσε και την παρουσία του ελληνικού ρεπερτορίου με τις όπερες *Περουζέ* του Σακελλαρίδη και *Το δαχτυλίδι της μάνας* του Καλομοίρη.

1.2.5. Η δεύτερη Διεύθυνση Θεόδωρου Συναδινού

Τον Ιούνιο του 1950 επανήλθε στη Διεύθυνση ο Συναδινός αποφασισμένος να καταβάλει μια φιλότιμη προσπάθεια προκειμένου η Ε.Λ.Σ. να ορθοποδήσει. Μέσα σε ένα ρευστό πολιτικά και σκληρό οικονομικά περιβάλλον, με έναν νόμο που δεν διευκόλυνε καθόλου τα πράγματα, χωρίς Οργανισμό Εσωτερικής Λειτουργίας και χωρίς λυμένο το πρόβλημα της στέγασής της η Ε.Λ.Σ. θα επιχειρήσει για πρώτη φορά συστηματικά να εδραιωθεί ως αυτόνομος πολιτιστικός οργανισμός και να αναγνωριστεί καλλιτεχνικά ως ο επίσημος φορέας του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα. Επίσης, θα προσπαθήσει, στο μέτρο του δυνατού, να ευθυγραμμιστεί με τα ευρωπαϊκά πρότυπα.

Ο Συναδινός έδωσε δυναμισμό στη λειτουργία της Ε.Λ.Σ εφαρμόζοντας εκτεταμέν την πρακτική του εναλασσόμενου ρεπερτορίου και έτσι το θέατρο έδινε παραστάσεις σχεδόν κάθε μέρα. Η καλλιτεχνική περίοδος 1950-1951, πραγματικά χαρακτηρίστηκε από οργασμό δραστηριότητας καθώς παρουσιάστηκαν – είτε σε νέα παραγωγή είτε σε επανάληψη – συνολικά 24 τίτλοι, 19 όπερες και 5 οπερέτες, περισσότεροι δηλαδή από κάθε άλλη χρονιά μέχρι τότε.⁸⁷ Το κείμενο-απολογισμός του Συναδινού σε πρόγραμμα παράστασης της Ε.Λ.Σ. το 1951 έδωσε το στίγμα αυτής της προσπάθειας περιγράφοντας τόσο την αύξηση των οικονομικών πόρων, όσο και την αναγνώριση από το κοινό με τη ζεστή υποδοχή των παραστάσεων οι οποίες σημείωσαν τις μεγαλύτερες εισπράξεις από την ίδρυσή της. Ο Συναδινός χαρακτηριστικά ανέφερε ότι

⁸⁶ Αχιλλέας Μανάκης, «Η κίνηση των συναυλιών», *Έθνος*, 14/10/1949, σ. 2.

⁸⁷ Δοντάς, *ό.π.*, σ. 136.

«από την εποχή που πρωτοϊδρύθηκε η Ε.Λ.Σ. ίσαμε σήμερα ποτέ άλλοτε δεν επραγματοποίησε μεγαλύτερες εισπράξεις. Σημείο ότι επανέκτησε την εμπιστοσύνη του κοινού».⁸⁸ Την επιτυχία αυτή παρατήρησε και ο Καλομοίρης σχολιάζοντας ότι «υπάρχει ένα αληθινό μελοδραματικό Κοινό. Ένα Κοινό, που αγαπάει πραγματικά το Μελόδραμα χωρίς σνομπισμό, χωρίς ξενομανίες, που αγαπά και τιμά τους Έλληνες καλλιτέχνες όταν και όπως το αξίζουν. Το Κοινό αυτό εγέμισε τη Λυρική Σκηνή ασφυκτικά σε στιγμή μάλιστα ισχνών αγελάδων όπου όλα τα θέατρα και οι συμφωνικές συναυλίες πάσχουνε από έλλειψη θεατών».⁸⁹ Παρά τις αντιξοότητες λοιπόν ο οργανισμός κατόρθωσε να αποκτήσει και να διατηρήσει έναν πυρήνα θεατών που παρακολουθούσε πλέον συστηματικά τις παραστάσεις. Παράλληλα, την περίοδο αυτή έγινε μια προσπάθεια εξευρωπαϊσμού με τη δημιουργία Σχολής Μπαλέτου κατά τα ξένα πρότυπα και κυρίως με την συστηματική μετάκληση ξένων καλλιτεχνών. Κατά τα χρόνια της δεύτερης διεύθυνσης του Συναδινού στην Ε.Λ.Σ. σημειώθηκε σαφής πρόοδος, τόσο καλλιτεχνική όσο και οργανωτική παρά τις οικονομικές δυσχέρειες.

Η δεύτερη Διεύθυνση Συναδινού αποτελεί ουσιαστικά την πρώτη προσπάθεια να τροχοδρομήσει ο οργανισμός και να αρχίσει να παράγει συστηματικά το έργο του. Φυσικά αυτό αποτυπώθηκε και στο ρεπερτόριο, το οποίο από τη μια παρουσίασε έντονη ποικιλία παραγωγών σε επανάληψη και από την άλλη επεκτάθηκε τους εξής νέους τίτλους: *Η πουλημένη μνηστή* του Μπέντριχ Σμέτανα, *Σαμψών και Δαλιδά* του Καμίγ Σαιν Σανς, *Φεντόρα* του Ουμπέρτο Τζορντάνο, *Το στοιχειωμένο καράβι (Ο ιπτάμενος Ολλανδός)* του Ρίχαρντ Βάγκνερ, *Οι γάμοι του Φίγκαρο* του Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ. Από ελληνικούς τίτλους ο Συναδινός προσέθεσε τα έργα *Φακανάπας* και *Διδώ* του Διονυσίου Λαυράγκα, *Τα ζωτικά νερά* του Καλομοίρη ενώ εισήγαγε και τις οπερέτες *Παγκανίνι* του Λέχαρ, *Στα παραπήγματα* του Σακελλαρίδη και *Η Ολλανδέζα* του Κάλμαν.

Η διεύθυνση Συναδινού συνεχίστηκε μέσα στις τεράστιες οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζε ολόκληρη η χώρα. Η αύξηση των εισιτηρίων, προερχόμενη σε μεγάλο βαθμό και από την επιτυχημένη παρουσία της οπερέτας, δεν αρκούσε για να στηρίξει την προσπάθεια του Διευθυντή ενώ το Υπουργείο Οικονομικών ήταν εντελώς απρόθυμο να βοηθήσει την κατάσταση. Ως απάντηση στις εκκλήσεις του ο Συναδινός

⁸⁸ Κείμενο του Θεόδωρου Συναδινού στο πρόγραμμα της παράστασης Θεόφραστος Σακελλαρίδης, *Στα παραπήγματα*, Ε.Λ.Σ., καλοκαίρι 1951.

⁸⁹ Μανώλης Καλομοίρης, «Η Φλερύ», *Έθνος* 1/4/1952, σ. 2.

έλαβε τον Ιούλιο του 1952 την αυστηρή προειδοποίηση του Υπουργείου: «προσαρμόσατε τας δαπάνας σας εντός του ποσού των ιδίων πόρων σας χωρίς να υπολογίζεται επί κρατικής επιχορήγησης».⁹⁰

Το μοιραίο δεν άργησε να συμβεί. Άλλωστε οι φήμες ήταν έντονες, παρόλες τις διαψεύσεις του Υπουργείου Παιδείας,⁹¹ και είχαν οδηγήσει ακόμη και τον βαθύφωνο της Μετροπόλιταν Όπερα Νίκο Μοσχονά να απευθύνει από την Αμερική, όπου βρισκόταν, έκκληση στον πρωθυπουργό Αλέξανδρο Παπάγο να μην προχωρήσει στο κλείσιμο της Λυρικής.⁹² Όμως, παρά τις προσπάθειες του Συναδινού τον Απρίλιο του 1953 η κυβέρνηση Παπάγου διέκοψε την επιχορήγηση και έτσι η Ε.Λ.Σ. αναγκάστηκε να κλείσει τον Μάιο του ίδιου χρόνου.⁹³ Το οξύμωρο στην περίπτωση αυτή είναι ότι το κλείσιμο πραγματοποιήθηκε λίγο μετά τη ψήφιση του νόμου 2369/1953 που επιτέλους απελευθέρωσε πλήρως τον οργανισμό από το καθεστώς της εξάρτησης από το Εθνικό Θέατρο.⁹⁴

1.2.6. Καθεστώς ακυβερνησίας

Ύστερα από έντονα διαβήματα των σωματείων,⁹⁵ η Ε.Λ.Σ. επαναλειτούργησε στις 19 Μαρτίου του 1954⁹⁶ σύμφωνα με τον παραπάνω νόμο. Η Πολιτεία όμως, όπως και το 1944, ενώ έκανε το πρώτο βήμα προς τη σωστή κατεύθυνση, άφησε τον οργανισμό στην τύχη του, καθώς δεν διορίζεται ούτε Διοικητικό Συμβούλιο ούτε Γενικός Διευθυντής. Τη διοίκηση του οργανισμού ασκούσε πενταμελής επιτροπή, που είχε οριστεί ήδη από τον Απρίλιο του 1953, με Πρόεδρο τον συγγραφέα και κατόπιν ακαδημαϊκό Μιχαήλ Στασινόπουλο. Κάποια μέλη της επιτροπής, κυρίως ο Γενικός Διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών Φιλοκτήτης Οικονομίδης, αναλάμβαναν εκ περιτροπής ενισχυμένα διοικητικά καθήκοντα ή θέση Διευθύνοντος Συμβούλου. Η έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ των μελών της διοίκησης, οι προσωπικές φιλοδοξίες, οι

⁹⁰ Έγγραφο στο Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., φάκελος 4.3.

⁹¹ [Ανυπόγραφο], «Δεν θα καταργηθεί η Λυρική Σκηνή βεβαιοί το Υπουργείον Παιδείας», *Ελευθερία*, 11/3/1953, σ. 4.

⁹² [Ανυπόγραφο], «Ο Νίκος Μοσχονάς προς τον κ. Παπάγον», *Έθνος*, 17/3/1953, σ. 2.

⁹³ Η κακή κατάσταση της Ε.Λ.Σ. εμπνέει για άλλη μια φορά τους επιθεωρησιογράφους της εποχής. ΜΑΜ., «Τριάντα το δολλάριο», *Έθνος*, 15/6/1953, σ. 2.

⁹⁴ «Περί τροποποίησης των περί υπηρεσιακών συμβουλίων αρμοδιότητος Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων διατάξεων του νόμου 1811/1951, “περί του Συμβουλίου και της εν γένει λειτουργίας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής», Ν. 2369, ΦΕΚ 82/10.4.1953, τ. Α΄.

⁹⁵ Δοντάς, *ό.π.*, σ. 139 και Αχιλλέας Μαμάκης, «Τα “Θεατρικά Νέα” εικονογραφημένα», *Έθνος*, 27/2/1954, σ. 2.

⁹⁶ Μανώλης Καλομοίρης, «Η χθεσινή έναρξις της Λυρικής Σκηνής», *Έθνος*, 20/3/1954, σ. 2.

ίντριγκες και οι παρασκηνιακές κινήσεις χαρακτηρίζαν την περίοδο αυτή. Οι προβληματικές σχέσεις μεταξύ των μελών, οι οποίες οδηγούσαν σε αλυσιτελείς καταστάσεις, έχουν περιγραφεί από τον αρχιμουσικό Τότη Καραλίβανο σε δημόσια επιστολή του, όπου μεταξύ άλλων ανέφερε: «έχουν συγκεντρωθεί εις το Συμβούλιον άνθρωποι που αλληλοϋποβλέπονται και αλληλοϋπονομεύονται. Υπάρχουν συγκεκριμένως τρεις σύμβουλοι που θέλουν να γίνουν και οι τρεις Γενικοί Διευθυνταί και κοιτάζει να βάλη ο ένας του άλλου πεπονόφλουδες για να αποτύχη και να πάρη εκείνος το αξίωμα».⁹⁷

Σε ορισμένες περιπτώσεις, η αδυναμία διοίκησης του οργανισμού έφτασε σε τέτοιο σημείο ώστε ο Τύπος να σχολιάζει με ιδιαίτερα καυστικό τρόπο τα γεγονότα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούσε η εφημερίδα *Έθνος*, η οποία στοχοποίησε τον Οικονομίδη, όταν ανέλαβε καθήκοντα Διευθύνοντος Συμβούλου, παραφράζοντας το όνομά του από Φιλοκτήτη σε «Φιλο-κλείστη» και λοιδορώντας τον με γελοιογραφίες (εικ. 6, 7).⁹⁸ Δεν παρέλειπε όμως να επισημάνει, μέσω της σάτιρας, την ανυπαρξία οικονομικών πόρων, παρουσιάζοντας σε γελοιογραφία τον Οικονομίδη ως τροφό που ταΐζει το βρέφος – Εθνική Λυρική Σκηνή με «αέρα κοπανιστό» (εικ. 8).⁹⁹

Η περίοδος ήταν πολύ δύσκολη και ταραχώδης για τη Ε.Λ.Σ, ενώ εξαιτίας των οικονομικών προβλημάτων, αναγκάστηκε και πάλι να καταφύγει στην οπερέτα ανεβάζοντας την *Πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου* του Κάλμαν. Η επιλογή αυτή επικρίθηκε σφοδρά από τον Τύπο και ο οργανισμός κατηγορήθηκε ότι πλέον «επιθεωρησεοποιείται»¹⁰⁰ (εικ. 9). Ο κριτικός Δημήτρης Χαμουδόπουλος στράφηκε ευθέως κατά των διοικούντων αναφέροντας: «Το ανέβασμά της [*Πριγκίπισσας του Ιπποδρομίου*] συμβολίζει μπορεί να πει κανείς την κακοδαιμονία που δέρνει τον άτυχον αυτόν κρατικόν οργανισμόν ή μάλλον την έλλειψη του ενδιαφέροντος και των ορθών σκέψεων από την πλευρά των υπευθύνων σε ό,τι αφορά τις απαιτήσεις, τις επιδιώξεις και τη θέση γενικά του επίσημου μουσικού δραματικού θεάτρου σε μια χώρα».¹⁰¹

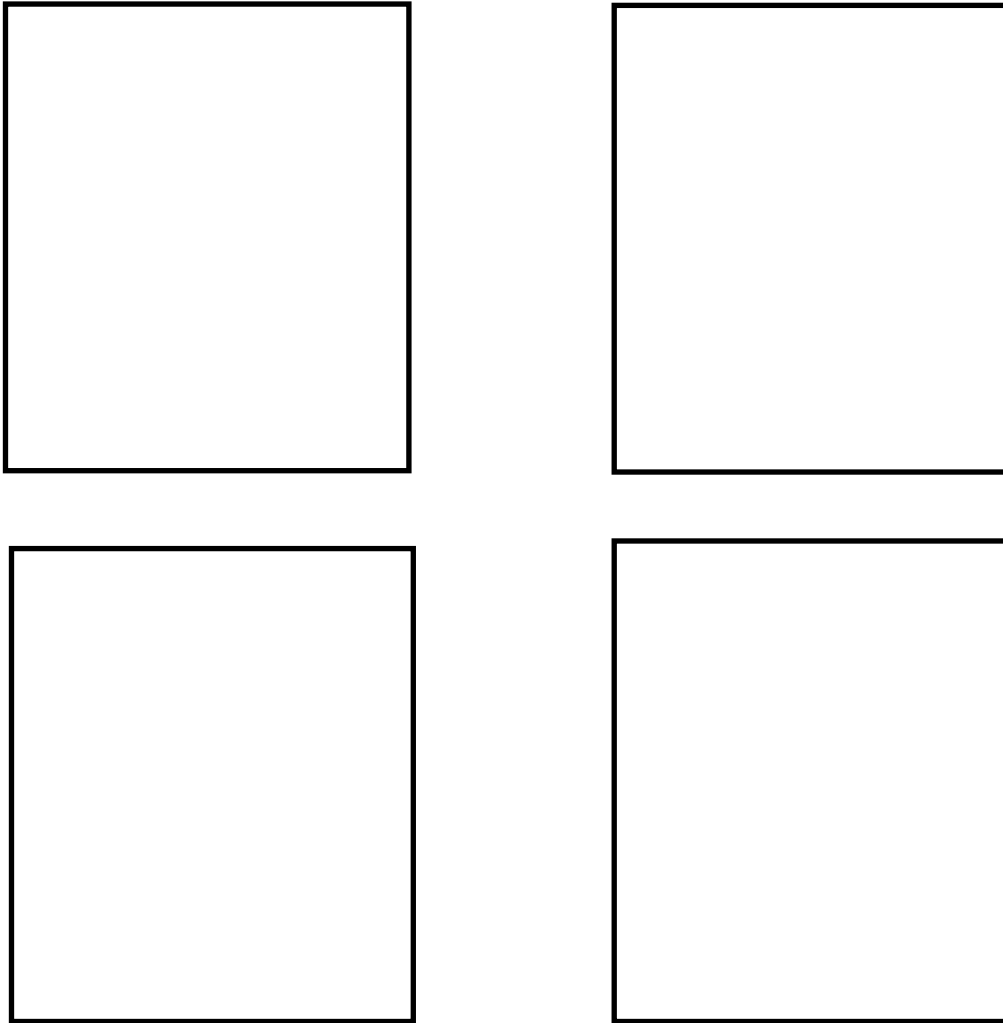
⁹⁷ Επιστολή του Τότη Καραλίβανου στον Αχιλλέα Μανάκη, «Θεατρικά Νέα», *Έθνος*, 15/3/1954, σ. 2.

⁹⁸ Α. Βλασσόπουλος, «Η θεατρική μας γελοιογραφία», *Έθνος*, 19/6/1954, σ. 2 (εικ. 6) και «Φιλο...κλείστης Οικονομίδης...», *Έθνος*, 21/6/1954, σ. 2 (εικ. 7).

⁹⁹ Α. Βλασσόπουλος, «Το τραγούδι του Σαν Ρέμο», *Έθνος*, 29/6/1954, σ. 2 (εικ. 8).

¹⁰⁰ Μανώλης Καλομοίρης, «Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου», *Έθνος*, 19/7/1954, σ. 2 και Α. Βλασσόπουλος, «Μετά την επιθεωρησεοποίησιν της Λυρικής Σκηνής», *Έθνος*, 24/7/1954, σ. 2 (εικ. 9).

¹⁰¹ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου», *Ελευθερία*, 20/7/1954, σ. 2.



εικ. 6-9, γελοιογραφίες του Α. Βλασσόπουλου στην εφημερίδα *Έθνος*.

Η κατάσταση παρέμενε στάσιμη, χωρίς καμιά ουσιαστική πρόοδο, καθώς η Κυβέρνηση Παπάγου δεν έδειχνε διάθεση να ασχοληθεί με το θέμα. Στην κακή κατάσταση που οδήγησε η απουσία Διευθυντή και Διοικητικού Συμβουλίου προσετέθη ένα ακόμη σοβαρότατο πρόβλημα. Το 1954 το θέατρο «Ολύμπια» κατεδαφίστηκε προκειμένου να ξεκινήσουν οι εργασίες ανέγερσης νέου κτηρίου στην ίδια θέση. Έτσι, από το 1954 ως το 1957 η Ε.Λ.Σ. έμεινε χωρίς επίσημη στέγη, ουσιαστικά βρέθηκε στο δρόμο, και έδινε παραστάσεις, επαναλήψεις παλαιότερων παραγωγών, κυρίως στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Η κακή κατάσταση της Ε.Λ.Σ. αυτά τα χρόνια αποτυπώθηκε έντονα στον Τύπο της εποχής. Ο Καλομοίρης ήταν ιδιαίτερα γλαφυρός: «όπως ξηλώνεται ένα περίτεχνο κέντημα που επιδέξια ή έστω και αδέξια, αν θέλετε, χέρια αγωνίσθηκαν να το κεντήσουν ή να το υφάνουν, τα τρία τελευταία χρόνια, λες πως όλοι βάλθηκαν, ποιος λίγο – ποιος πολύ, να το ξηλώσουν σπιθαμή προς σπιθαμή».¹⁰² Επίσης τόλμησε να αναφερθεί, χωρίς όμως να κατονομάσει πρόσωπα, στις παρασκευιακές μεθοδεύσεις οι οποίες οδήγησαν στην κατάρπωση της Ε.Λ.Σ.¹⁰³ Στην *Επιθεώρηση Τέχνης* διαπιστώνεται πως ο οργανισμός στις αρχές του 1955 βρίσκεται «σε τέλειο μαρασμό, χωρίς κανένα απολύτως καλλιτεχνικό προσανατολισμό, χωρίς πρόγραμμα και χωρίς... στέγη» και η «κατάσταση βαδίζει όλο και με γρηγορότερο ρυθμό προς την καταστροφή» ενώ αφήνονται σαφείς αιχμές προς τη διοίκηση του οργανισμού.¹⁰⁴

Παρόλη την αδιαφορία της κυβέρνησης για τα τεκταινόμενα στον οργανισμό, παρόλο το διοικητικό κενό λόγω της ανυπαρξίας θεσμικών οργάνων και την κατάσταση διάλυσης που τη χαρακτήριζε, εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η Ε.Λ.Σ. συνέχισε τη λειτουργία της, προσθέτοντας μάλιστα και νέους στο ρεπερτόριο της. Έτσι εισάγονται οι όπερες: *Η δύναμη του πεπρωμένου* του Βέρντι, *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Κρίστοφ Βίλλιμπαλντ Γκλουκ, *Ιδομενέας, Βασιλιάς της Κρήτης* του Μότσαρτ, *Οιδίπους Τύραννος* του Ιγκόρ Στραβίνσκυ και οι οπερέτες *Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου* του Κάλμαν, *Ο κορυδαλλός* και *Φρειδερίκη* του Λέχαρ και *Η πριγκίπισσα της Σάσσωνας* του Σαμάρα.

Ακόμη μεγαλύτερη εντύπωση προκαλεί ότι το καλοκαίρι του 1955 ο ταλαιπωρημένος οργανισμός αποτέλεσε έναν από εκείνους που εγκαινιάζουν πανηγυρικά το νεοϊδρυθέν Φεστιβάλ Αθηνών και μάλιστα με τρεις παραγωγές (*Ορφέας και Ευρυδίκη, Ιδομενέας, και Οιδίπους Τύραννος*). Στο προλογικό κείμενο του προγράμματος του εναρκτήριου Φεστιβάλ Αθηνών φαίνεται σαφώς ο εξέχων ρόλος του λυρικού θεάτρου στον προγραμματισμό του νέου θεσμού, γεγονός εξαιρετικά αντιφατικό αν αναλογιστεί κανείς την κρατική αδιαφορία για την επίλυση των εκρηκτικών προβλημάτων της Ε.Λ.Σ.: «το Φεστιβάλ Αθηνών θα περιλαμβάνει συμφωνικά συναυλίας, μελοδράματα,

¹⁰² Μανώλης Καλομοίρης, «Η μουσική στα 1955», *Έθνος*, 3/1/1956, σ. 2.

¹⁰³ Καλομοίρης, «Η πριγκίπισσα...», *ό.π.*

¹⁰⁴ Φ.Α. [Φοίβος Ανωγειανάκης], «Μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης* 2 (1955), σ. 153.

αρχαίας τραγωδίας και άλλας εκδηλώσεις, εμπνευσμένες κατά το πλείστον από την Ελληνικήν ιστορίαν, μυθολογίαν και λογοτεχνίαν».¹⁰⁵

Η συμμετοχή στο Φεστιβάλ Αθηνών τόνωσε την εικόνα του οργανισμού ο οποίος τα τελευταία χρόνια δεχόταν επιθέσεις τόσο για τις συνεχείς παραστάσεις οπερέτας όσο και για τα έξοδά του. Στην *Επιθεώρηση Τέχνης* αναφερόταν σχετικά: «Η συμμετοχή στο Φεστιβάλ Αθηνών της Λυρικής μας Σκηνής και η τόσο θετική και αξιόλογη συμβολή της στην όλη διεξαγωγή των μουσικοδραματικών παραστάσεων, ήταν ένα σπουδαίο βήμα για την καλλιτεχνική της άνοδο. Οι “άσπονδοι φίλοι” του Λυρικού μας θεάτρου – που με κάθε τρόπο προσπάθησαν να το διαλύσουν με το αιτιολογικό ότι η καλλιτεχνική προσφορά της Ε.Λ.Σ. δεν είναι ανάλογη με τα έξοδα που διαθέτει το κράτος για τη συντήρησή της – διαψεύστηκαν».¹⁰⁶

Αυτό που παρατηρεί κανείς για τα πρώτα 11 χρόνια λειτουργίας της Ε.Λ.Σ., είναι ότι από όλες τις κυβερνήσεις υπήρχε μια σαφής αμηχανία από πλευράς του κεντρικού κράτους ως προς τη Ε.Λ.Σ. καθώς επίσης και άγνοια του αντικειμένου της. Αυτό εκφραζόταν και από τη σχετική νομοθεσία και από την έλλειψη Οργανισμού λειτουργίας για 15 χρόνια αλλά και από την άρνηση – αδυναμία της πολιτείας να ενδιαφερθεί και να ασχοληθεί συστηματικά με την επίλυση ζωτικής σημασίας θεμάτων. Βέβαια ως κάποιο βαθμό η αμηχανία αυτή οφειλόταν στις περιρρέουσες ιστορικές και πολιτικές συνθήκες. Σε μια Ελλάδα με πολύ σοβαρά πολιτικά, οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα, η εύρυθμη λειτουργία της Λυρικής Σκηνής ήταν αναμενόμενο να μην είναι προτεραιότητα.

1.2.7. Προσπάθεια διοικητικής εξομάλυνσης

Η κατάσταση αυτή άλλαξε μετά τον αιφνίδιο θάνατο του Παπάγου το φθινόπωρο του 1955 τον οποίο ακολούθησε η άνοδος του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην εξουσία. Η κυβερνητική αλλαγή έφερε και αλλαγή στάσης της Πολιτείας προς τον οργανισμό καθώς η νέα κυβέρνηση έδειχνε επιθυμία να ασχοληθεί με θέματα Πολιτισμού. Έτσι, παρατηρείται μια σαφής διαφοροποίηση της κυβερνητικής στάσης απέναντι στη Ε.Λ.Σ. σε σχέση με το παρελθόν. Πρέπει να σημειωθεί ότι η αλλαγή αυτή ξεκινούσε από το προσωπικό ενδιαφέρον του ίδιου του Καραμανλή. Αυτό συνάδει με τη γενικότερη

¹⁰⁵ Ανυπόγραφο κείμενο στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών 1955, χ.σ.

¹⁰⁶ Β. Παπαδημητρίου, «Μουσική και εικαστικές τέχνες το 1955», *Επιθεώρηση Τέχνης* 14 (1956), σ. 198.

πολιτική του η οποία ήταν από τη μια προσανατολισμένη προς τη Δύση και από την άλλη στοχευμένη στον αστικό εκσυγχρονισμό της χώρας. Στο πλαίσιο αυτό η ύπαρξη επίσημου κρατικού οργανισμού μελοδράματος ήταν επιβεβλημένη ως εκ των ων ουκ άνευ επιβεβαίωση του δυτικού και αστικού τρόπου ζωής.

Μόλις η κυβέρνηση Καραμανλή σταθεροποιήθηκε στην εξουσία το 1956 προχώρησε σε αλλαγές στη Λυρική προκειμένου να αντιμετωπίσει τα φλέγοντα ζητήματα και να αναβαθμίσει τον οργανισμό.¹⁰⁷ Δηλωτικό της προσωπικής φροντίδας του πρωθυπουργού ήταν το γεγονός ότι δέχθηκε ο ίδιος την διοίκηση του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών τον Μάιο του 1956, στους οποίους έδωσε σαφή υπόσχεση ότι το θέατρο θα λάμβανε τη δέουσα προσοχή και φροντίδα. Στη συνάντηση μεταξύ άλλων ετέθη και η άμεση επίλυση του θέματος της Ε.Λ.Σ. και το να μπει τέλος στο οικονομικό και καλλιτεχνικό αδιέξοδο στο οποίο είχε περιέλθει.¹⁰⁸

Πρώτα από όλα η διοικούσα επιτροπή καταργήθηκε και ορίστηκε Διοικητικό Συμβούλιο με Πρόεδρο τον Μιχαήλ Στασινόπουλο. Γενικός Διευθυντής τοποθετήθηκε και πάλι ο θεατρικός επιχειρηματίας Γεώργιος Χέλμης. Η παραμονή όμως στο συμβούλιο μελών από την παλιά διοικούσα επιτροπή τα οποία δεν συμφωνούσαν με την επιλογή Χέλμη¹⁰⁹ συνετέλεσε στη συνέχιση των διοικητικών προβλημάτων. Το πρόβλημα ήταν τόσο οξύ που ως και η Γ.Σ.Ε.Ε. εμφανίζεται να παρεμβαίνει δημόσια προκειμένου να βοηθήσει.¹¹⁰ Την περίοδο εκείνη η Ε.Λ.Σ., όπως μετέφερε ο Ανωγειανάκης, «χωρίς στέγη και σταθερούς οικονομικούς πόρους, προσπαθεί απλώς να κρατηθεί στη ζωή, με παραστάσεις από το παλιό της ρεπερτόριο, όλο και χαμηλότερης ποιότητας. Θετική ωστόσο ήταν η συμβολή της στην ανάπτυξη της μουσικής κίνησης στην επαρχία με τις περιοδείες στη Θεσσαλονίκη και την Πάτρα».¹¹¹

Η έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ των μελών της διοίκησης, οι προσωπικές φιλοδοξίες και οι παρασκηνακές κινήσεις είχαν ως αποτέλεσμα την αποχώρηση του Χέλμη το φθινόπωρο του 1957. Ο Τύπος ανέφερε πως «η διοικητική αποσύνθεση αφήνει από καιρό σε καιρό αναθυμιάσεις, όπως ο τελευταίος καυγός διοικητικών συμβούλων που

¹⁰⁷ Μπασιτιάς Γ., *Κωστής...*, ό.π., σ. 450.

¹⁰⁸ [Ανυπόγραφο], «Ο κ. Καραμανλής εδέχθη χθες την διοίκηση του σωματείου ηθοποιών», *Έθνος*, 30/5/1956, σ. 2.

¹⁰⁹ Ράπτης, ό.π., σ. 344.

¹¹⁰ [Ανυπόγραφο], «Η Γενική Συνομοσπονδία δια το θέμα της Λυρικής», *Έθνος*, 30/4/1957, σ. 2 και [Ανυπόγραφο], «Η Γενική Συνομ/δία των εργατών διαμαρτύρεται εντόνως διά την Ε.Λ.Σ.», *Έθνος*, 2/5/1957, σ. 2.

¹¹¹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Μουσική Ανασκόπηση 1956», *Επιθεώρηση Τέχνης* 26 (1957), σ. 196.

πιάστηκαν στα χέρια».¹¹² Ακολούθησε και πάλι εναλλαγή προσώπων από το Διοικητικό Συμβούλιο στη θέση του Διευθύνοντος Συμβούλου τα οποία ασκούσαν διοίκηση ελλείπει Διευθυντή. Κάτι τέτοιο όμως δεν μπορούσε να γίνει αποδεκτό από την κυβέρνηση, που είχε ήδη μπει στη διαδικασία αναζήτησης του κατάλληλου ανθρώπου για τη θέση. Έτσι, στις αρχές Μαΐου του 1957 ο Καραμανλής κάλεσε τον Μπαστιά στο γραφείο του και του πρότεινε να αναλάβει τη διεύθυνση.¹¹³ Εκείνος, επιφυλάχθηκε να απαντήσει αμέσως και τελικά λίγες ημέρες μετά αρνήθηκε τη θέση με σχετική επιστολή του προς τον Υπουργό Παιδείας, ο οποίος ήταν ο άμεσος πολιτικός προϊστάμενος της Ε.Λ.Σ.

Στην επιστολή της άρνησης του, ο Μπαστιάς έδωσε μια ξεκάθαρη εικόνα της κακής κατάστασης του οργανισμού, περιγράφοντας τις παθογένειες οι οποίες μάστιζαν τη Λυρική από το 1953 ως τότε.¹¹⁴ Συγκεκριμένα ο Μπαστιάς εστίασε: α) στις αδυναμίες του νόμου που διέπεται από δημοσιοϋπαλληλικό χαρακτήρα, β) στις αδυναμίες της υπάρχουσας διοικητικής δομής, γ) σε οικονομικές ανάγκες που απαιτούν αύξηση της κρατικής επιχορήγησης και δ) στην ανάγκη μιας καλλιτεχνικής «εκκαθάρισης» μέσω αξιολόγησης του καλλιτεχνικού δυναμικού. Η κατάσταση που παρουσιάστηκε παραπάνω και οι λόγοι που περιέγραψε ο Μπαστιάς στην επιστολή του οδήγησαν στην παράδοση κατάσταση η Ε.Λ.Σ. να εγκαινιάσει το ανακαινισμένο θέατρο «Ολύμπια» στις 8 Ιανουαρίου του 1958 ανεβάζοντας σε πρώτη παρουσίαση και με κάθε επισημότητα την *Αϊντα* του Βέρντι παρουσία του βασιλικού ζεύγους Παύλου και Φρειδερίκης καθώς και του Πρωθυπουργού αλλά χωρίς Διευθυντή.¹¹⁵

Παρόλη την ανορθόδοξη αυτή κατάσταση εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι στο ρεπερτόριο της Ε.Λ.Σ. συνέχισαν να προστίθενται νέοι τίτλοι. Έτσι, εκτός από την *Αϊντα* εντάσσονται: ο *Ριγολέττος* και ο *Τροβατόρε* του Βέρντι, το *Μέντιουμ* του Τζιαν Κάρλο Μενόττι, και η οπερέτα *Μαντάμ ντε Πομπαντούρ* του Λέο Φαλ.

¹¹² Δ.Ρ., «Επιθεώρηση Τέχνης 31 (1957), σ. 63.

¹¹³ Μπαστιάς Γ., *Κωστής*., ό.π., σ. 450.

¹¹⁴ Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Κ. Καραμανλής – Κ. Μπαστιάς. Αλληλογραφία», Κωνσταντίνος Σβολόπουλος, Κωνσταντίνα Μπότσιου, Ευάνθης Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής στον εικοστό αιώνα*, τ. Γ', Ίδρυμα Κωνσταντίνος Γ. Καραμανλής, Αθήνα, 2008, σ. 288-290.

¹¹⁵ [Ανυπόγραφο], «Τα χθεσινά εγκαινία του νέου θεάτρου της Λυρικής Σκηνής», *Η Βραδυνή*, 9/1/1958, σ. 2 και [Ανυπόγραφο], «Η χθεσινή πανηγυρική έναρξις των παραστάσεων της Εθνικής Λυρικής Σκηνής παρουσία των Βασιλέων και του Πρωθυπουργού», *Η Καθημερινή*, 9/1/1958, σ. 1-2.

1.2.8. Η βραχύβια απόπειρα του Ντίνου Γιαννόπουλου

Ένα ακόμη ενδιαφέρον σημείο στην επιστολή Μπαστιά ήταν ότι ο πρωτεργάτης της Λυρικής Σκηνής, πιστός στην αντίληψή του για έναν οργανισμό ανοιχτό, εξωστρεφή και ευθυγραμμισμένο με τα διεθνή πρότυπα, πρότεινε η Διεύθυνση να ανατεθεί στον καταξιωμένο στο εξωτερικό Ντίνο Γιαννόπουλο, σκηνοθέτη της Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης, ο οποίος τα χρόνια εκείνα δραστηριοποιούνταν και στην Ελλάδα. Η επιτυχημένη πορεία του στην Καλλιτεχνική Διεύθυνση του Φεστιβάλ Αθηνών, η δυναμική καλλιτεχνική παρουσία του το καλοκαίρι του 1955 με τις σκηνοθεσίες των παραστάσεων *Ορφέας και Ευρυδίκη*, *Ιδομενέας* και *Οιδίπους Τύραννος* της Ε.Λ.Σ. και η διεθνής εμπειρία του, σε συνδυασμό με την προτροπή του Μπαστιά οδήγησαν στην πρόσκληση από πλευράς κυβέρνησης.

Πράγματι, ήδη από τον Ιανουάριο του 1958, ξεκίνησαν οι συζητήσεις και έγινε στον καλλιτέχνη η σχετική πρόταση. Η κυβέρνηση, μάλιστα, του εξασφάλισε διετές συμβόλαιο. Όμως, οι επαγγελματικές υποχρεώσεις του ίδιου αλλά και οι διοικητικές χρονοτριβές από την πλευρά της Ε.Λ.Σ. είχαν ως αποτέλεσμα τη μη τακτοποίηση του ζητήματος μέχρι το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου και έτσι ο οργανισμός εξακολουθούσε να πορεύεται ουσιαστικά ακέφαλος, με μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου να εναλλάσσονται στη θέση του διευθύνοντος συμβούλου. Χαρακτηριστικό είναι ότι η πρόταση Γιαννόπουλου είχε την αποδοχή του καλλιτεχνικού και τεχνικού προσωπικού του οργανισμού, η οποία εκφράστηκε με υπόμνημα προς τον τότε Υπουργό Παιδείας Γεώργιο Βογιατζή. Το υπόμνημα, συνοδευόμενο από 116 υπογραφές, εξέφραζε την εμπιστοσύνη στο πρόσωπό του και ζητούσε επιτάχυνση των διαδικασιών τοποθέτησής του στο τιμόνι της Ε.Λ.Σ. προκειμένου να καλυφθεί το διοικητικό κενό.¹¹⁶

Τελικά ο Γιαννόπουλος ανέλαβε τον οργανισμό τον Αύγουστο του 1958. Η παραμονή του όμως ήταν εξαιρετικά βραχύβια και συνοδεύτηκε από νέες χρονοτριβές και παρασκηνιακές μεθοδεύσεις από το Διοικητικό Συμβούλιο, το οποίο προφανώς δεν συμφωνούσε με την επιλογή αυτή.¹¹⁷ Η κατάσταση έγινε ακόμη δυσκολότερη με την άρνηση του Υπουργείου Οικονομικών να ανταποκριθεί στο αίτημα του Γιαννόπουλου για οικονομική ενίσχυση και αύξηση του προϋπολογισμού.¹¹⁸ Η πολεμική από την

¹¹⁶ [Ανυπόγραφο], «Οι καλλιτέχναι της Λυρικής Σκηνής ζητούν Γιαννόπουλον», *Έθνος*, 27/6/1958, σ. 2.

¹¹⁷ Δοντάς, *ό.π.*, σσ. 142-143 και Ράπτης, *ό.π.*, σ. 346.

¹¹⁸ Μπαστιάς Γ., *Κωστής...*, *ό.π.*, σ. 454.

πλευρά του Διοικητικού Συμβουλίου έφτασε σε τέτοιο σημείο που, σύμφωνα με τον αρχιμουσικό Τότη Καραλίβανο, «ζητήματα και απόψεις που συνεζητούντο κατά τας συνεδριάσεις και ήταν αυστηρά εμπιστευτικού χαρακτήρος, διοχετεύοντο στον αντιπολιτευόμενο Τύπο, κατάλληλα μάλιστα προσαρμοσμένα ώστε να εκθέτουν τον Γιαννόπουλο».¹¹⁹

Επιπρόσθετα, στο αρνητικό αυτό κλίμα, το ίδιο καλοκαίρι, ο Γιαννόπουλος επικρίθηκε σφοδρά επειδή πρότεινε στον Όσκαρ Βάλλεκ, ο οποίος είχε κατηγορηθεί για την δράση στην Ελλάδα κατά την Κατοχή, να σκηνοθετήσει στην Ε.Λ.Σ.¹²⁰ Ο Γιαννόπουλος δεν άντεξε τις πιέσεις των παρασκηνίων και τις αντίξοες συνθήκες εργασίας¹²¹ και επέστρεψε τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου στη Νέα Υόρκη. Έτσι επιβεβαιώθηκε ο Μπαστιάς, ο οποίος στην επιστολή του 1957 υπογράμιζε ότι δεν αρκούσε ένας Γενικός Διευθυντής με πνευματικές και διοικητικές ικανότητες για να εξομαλύνει την κατάσταση.¹²²

1.2.9. Νέα περίοδος ακυβερνησίας

Μετά την παραίτηση του Γιαννόπουλου ακολούθησε και πάλι εναλλαγή προσώπων, προερχόμενα από το υπάρχον Διοικητικό Συμβούλιο, στη θέση του διευθύνοντος συμβούλου και ο οργανισμός εισήλθε σε νέα περίοδο ακυβερνησίας. Παρατηρήθηκαν φαινόμενα ευνοιοκρατίας με αντικαταστάσεις και απομακρύνσεις καλλιτεχνών που δεν ήταν φιλικά προσκείμενοι στο Δ.Σ. και είχαν ταχθεί στο πλευρό του Γιαννόπουλου λίγους μήνες πριν, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτό του αρχιμουσικού Λεωνίδα Ζώρα.¹²³

Πέραν αυτών, η Ε.Λ.Σ., στο τέλος του 1958, αντιμετώπισε και πάλι σφοδρό οικονομικό πρόβλημα, το οποίο οδήγησε σε αδυναμία καταβολής μισθών στους εργαζόμενους και παράλληλα ήγειρε θέμα μείωσης του αριθμού τους.¹²⁴ Έτσι, το 1959 ξεκίνησε με αναταραχή στο χώρο του προσωπικού και κινητοποιήσεις των σωματείων εξαιτίας των απολύσεων 45 καλλιτεχνών. Επιπλέον, η ακαταλληλότητα των προσώπων και η έλλειψη ηγεσίας οδήγησε στην τραγελαφική «υπόθεση Ντιντιέ», όταν η Ε.Λ.Σ.

¹¹⁹ Ράπτης, *ό.π.*, σ. 349.

¹²⁰ Θέμος Κορνάρος, «Όσκαρ Βάλλεκ και η Λυρική μας Σκηνή», *Επιθεώρηση Τέχνης* 44 (1958), σσ. 86-87.

¹²¹ Βιβιάκης, *ό.π.*, σ. 289.

¹²² *Το ίδιο*.

¹²³ Μπαστιάς Γ., *Κωστής...*, *ό.π.*, σ. 454.

¹²⁴ [Ανυπόγραφο], «Δραματική πάλιν η οικονομική κατάσταση στην Ε.Λ.Σ.», *Έθνος*, 24/12/1958, σ. 2.

μετακάλεσε τον Ιανουάριο του 1959 για τις παραστάσεις *Αϊντα* και *Κάρμεν* τη λυρική τραγουδίστρια Λάουρα Ντιντιέ. Η καλλιτέχνης διαφημίστηκε ως μονωδός της Σκάλας του Μιλάνου, χωρίς όμως να έχει τραγουδήσει ποτέ εκεί. Το περιστατικό αυτό απασχόλησε πολύ τις καλλιτεχνικές στήλες της εποχής και ήταν ίσως «η σταγόνα που έκανε να ξεχειλίσει το ποτήρι»,¹²⁵ έτσι ώστε να δρομολογηθούν οι εξελίξεις που ακολούθησαν.

Για ακόμη μια φορά, παρά την παντελή έλλειψη διοικητικής σταθερότητας, προστέθηκαν κάποιοι νέοι τίτλοι στο ρεπερτόριο του οργανισμού. Ήταν οι όπερες *Τουραντό* του Πουτσίνι και *Έτσι κάνουν όλες* του Μότσαρτ και η οπερέτα *Ο σοκολατένιος στρατιώτης* του Όσκαρ Στράους.

Συνοψίζοντας την πρώτη δεκαπενταετία της αυτόνομης λειτουργίας της, διαπιστώνεται ότι η Ε.Λ.Σ. ταλανίστηκε από θεσμικά, διοικητικά και οικονομικά προβλήματα. Παρατηρείται μια σαφής αμηχανία προς τον οργανισμό από πλευράς της Πολιτείας καθώς επίσης διαφαίνεται και άγνοια του αντικειμένου από τους ιθύνοντες του κεντρικού κράτους. Η αμηχανία και η άγνοια αυτή εκφράστηκαν στη σχετική νομοθεσία και στην έλλειψη οργανισμού λειτουργίας αλλά και στην άρνηση – αδυναμία της πολιτείας να ενδιαφερθεί και να ασχοληθεί συστηματικά με την επίλυση ζωτικής σημασίας διοικητικών προβλημάτων. Ως προς τα οικονομικά ζητήματα, ο Ανωγειανάκης περιέγραψε εύστοχα την ουσία του προβλήματος: «το οικονομικό πρόβλημα αποτελεί ανέκαθεν μια διελκυστίνδα ανάμεσα στους εκάστοτε Υπουργούς Παιδείας και Οικονομικών και τη Διοίκηση της Ε.Λ.Σ. Από τη μια μεριά, η Λυρική παραπονείται μόνιμα ότι τα χρήματα που της δίδει το Κράτος είναι ελάχιστα ενώ από την άλλη, το Κράτος απαιτεί από τη Λυρική να γίνει οικονομικά αυτόαρκης».¹²⁶ Βέβαια, ως κάποιο βαθμό όλα τα παραπάνω οφείλονται και στις περιρρέουσες ιστορικές και πολιτικές συνθήκες. Σε μια Ελλάδα με πολύ σοβαρά πολιτικά, οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα, η εύρυθμη λειτουργία της Ε.Λ.Σ. ήταν λογικό να μην αποτελεί προτεραιότητα.

¹²⁵ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η Εθνική Λυρική Σκηνή», *Επιθεώρηση Τέχνης* 50-51 (1959), σσ. 81-83.

¹²⁶ Το ίδιο.

1.3. Εθνική Λυρική Σκηνή 1958-1967

1.3.1. Η επιστροφή και η Διεύθυνση Κωστή Μπαστιά

Υπό αυτές τις συνθήκες ο Κωνσταντίνος Καραμανλής, ο οποίος επεδείκνυε προσωπικό ενδιαφέρον για το πρόβλημα,¹²⁷ επανήλθε στη λύση Κωστή Μπαστιά. Πράγματι, ο Μπαστιάς επέστρεψε στη Ε.Λ.Σ. τις τελευταίες ημέρες του 1958 ως απλό μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου.¹²⁸ Από αυτή τη θέση, τον Φεβρουάριο του 1959, υπέβαλε τον καλλιτεχνικό προγραμματισμό της τρέχουσας περιόδου ως τον Μάιο του ίδιου χρόνου.¹²⁹ Στις 17 Μαρτίου του 1959 ο Μπαστιάς ανέλαβε επίσημα τα καθήκοντα του Διευθύνοντος Συμβούλου.¹³⁰ Η ανάληψη της θέσης αυτής αποτυπώθηκε στον Τύπο με προσδοκίες για την λύση των χρόνιων προβλημάτων του οργανισμού.¹³¹

Κατά τη διάρκεια της δεύτερης προσέγγισης του Μπαστιά από τον Καραμανλή, ο πρώτος είχε επιμείνει σε δύο όρους, τους οποίους είχε και παλαιότερα θέσει. Ο ένας αφορούσε τα οικονομικά ζητήματα και ο άλλος τα θεσμικά. Χαρακτηριστικό είναι το περιστατικό που περιγράφει ο γιος του Γιάννης: ο Καραμανλής πίεσε τον Μπαστιά να δεχτεί έναν αυξημένο μεν αλλά πιο περιορισμένο προϋπολογισμό από αυτόν που ζητούσε. Ο Μπαστιάς ήταν τόσο αποφασισμένος που αντιπρότεινε το κλείσιμο του οργανισμού και είπε: «Κύριε Πρόεδρε [...] η όπερα είναι μια πολυτέλεια που είτε δέχεστε να την πληρώσετε είτε την απαρνείστε ολότελα. C'est une poule de luxe. Δεν υπάρχουν ημίμετρα».¹³²

Πέρα από την οικονομική ενίσχυση, ο έτερος βασικός όρος ήταν η αλλαγή του θεσμικού πλαισίου. Γνωρίζοντας καλά τα γεγονότα που είχαν διαδραματιστεί στην Ε.Λ.Σ. κατά τα προηγούμενα χρόνια, ο Μπαστιάς επέμεινε και σε αυτό. Άλλωστε η κατάσταση είχε γίνει ευρύτερα γνωστή μέσω των δημοσιευμάτων του Τύπου, ενώ πολλαπλασιάζονταν οι φωνές που επεσήμαναν την ανάγκη λήξης του παρασκηνιακού πολέμου προκειμένου να εξυγιανθεί ο οργανισμός και ο εκάστοτε Διευθυντής να

¹²⁷ [Ανυπόγραφο], «Ο κ. Καραμανλής δια τας 45 απολύσεις εις την Εθν. Λυρικήν Σκηνήν», *Έθνος*, 23/1/1959, σ. 2.

¹²⁸ [Ανυπόγραφο], «Ο Κωστής Μπαστιάς εις το Συμβούλιον της Ε.Λ.Σ.», *Έθνος*, 29/12/1958, σ. 2.

¹²⁹ Δοντάς, *ό.π.*, σ. 143.

¹³⁰ *Ο.π.*, σ. 309.

¹³¹ Η Λαλαούνη εξέφρασε τις προσδοκίες αυτές: «πάνω από όλα είναι η προσωπικότης του Κωστή Μπαστιά που μας δίνει τώρα βάσιμες ελπίδες για μια πραγματική ανόρθωσι της Κρατικής μας Όπερας, με την προϋπόθεσι φυσικά, πως ο νέος Διευθύνων Σύμβουλος θα βρη την οφειλόμενη προς την Ελληνική Λυρική Τέχνη κατανόησι και ενίσχυσι εκ μέρους της κυβερνήσεως», Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 13/5/1959, σ. 2.

¹³² Μπαστιάς Γ., *Κωστής...*, *ό.π.*, σ. 455.

ασκεί τα καθήκοντά του απερίσπαστος: «Σήμερα για μίαν ακόμη φορά γίνεται προσπάθεια να αναδιοργανωθεί η Ε.Λ.Σ. Αλλά για να υπάρξουν ελπίδες επιτυχίας πρέπει απαραίτητως το νέο Διοικητικό Συμβούλιο να μη γίνεται τροχοπέδη στο έργο του Γενικού Διευθυντή αλλά να τον βοηθεί με το κύρος του». ¹³³

Η πρόταση του Μπαστιά για να αντιμετωπιστεί αποτελεσματικά η κατάσταση ήταν η συγκέντρωση των εξουσιών στα χέρια του Γενικού Διευθυντή, ο οποίος θα ήταν ταυτόχρονα και Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του οργανισμού. Με αυτό τον τρόπο θα δινόταν τέλος στα «παιχνίδια εξουσίας» ανάμεσα στα μέλη της διοίκησης και ο Διευθυντής θα είχε πλήρη ελευθερία κινήσεων προκειμένου να φέρει εις πέρας το έργο του. Ο Μπαστιάς επέμενε σε αυτό το διοικητικό μοντέλο και αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι, με πρόφαση διάφορες άλλες επαγγελματικές υποχρεώσεις, δεν δέχθηκε να λάβει τον τίτλο του Γενικού Διευθυντή παρά μόνο όταν υιοθετήθηκε η πρόταση του και ρυθμίστηκε νομοθετικά το θεσμικό πλαίσιο του οργανισμού σύμφωνα με αυτήν. ¹³⁴

Ο Καραμανλής τελικά αποδέχτηκε και τους δύο όρους, προχώρησε σε αλλαγή του υπάρχοντος νόμου με το Νομοθετικό Διάταγμα 4013/1959¹³⁵ και ενέκρινε την αύξηση των κονδυλίων για τη Ε.Λ.Σ. Έτσι, μετά από την πολυτάραχη εξαετία που προηγήθηκε, η οποία σαφώς επιβράδυνε κατά πολύ την πρόοδο και την ανάπτυξη του οργανισμού που είχε ξεκινήσει κατά τη β' Διεύθυνση Συναδινού, το 1959 ήταν χρονιά - σταθμός για την Ε.Λ.Σ. Η τοποθέτηση του Μπαστιά στο τιμόνι της αποτελεί την επάνοδο ενός ατόμου με αποδεδειγμένες διοικητικές ικανότητες και καλλιτεχνικές γνώσεις, ο οποίος στηριζόταν από την κεντρική εξουσία και ήταν αποφασισμένος να πετύχει. Το γεγονός ότι ο ίδιος υπήρξε πρωτεργάτης της δημιουργίας Λυρικής Σκηνής στην Ελλάδα, σαφώς έδινε στην προσπάθειά του το χαρακτήρα προσωπικού στοιχήματος. Η στενή σχέση που είχε ο Μπαστιάς με τον Πρωθυπουργό τού έδωσε μεγάλη ελευθερία κινήσεων καθώς και τη δυνατότητα να διορθώσει χρόνιες παθολογίες, να καλύψει ελλείψεις και κενά, να κάνει την Ε.Λ.Σ. εξωστρεφή και κυρίως να την εκσυγχρονίσει και να την ευθυγραμμίσει, στο μέτρο του δύνατου, με τα ξένα πρότυπα.

¹³³ Ανωγειανάκης, «Η Εθνική...», *ό.π.*, σ. 83.

¹³⁴ [Ανυπόγραφο], «Ο Κωστής Μπαστιάς εις το Συμβούλιον της Ε.Λ.Σ.», *Έθνος*, 29/12/1958, σ. 2.

¹³⁵ «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως της διεπούσης των Οργανισμών του Εθνικού Θεάτρου και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής Νομοθεσίας και άλλων τινών διατάξεων», Ν.Δ. 4013, ΦΕΚ 234/2.11.1959, τ. Α'.

Το νέο θεσμικό πλαίσιο, όντως τερμάτιζε τις κακοδαιμονίες του παρελθόντος και επέτρεπε στον Διευθυντή να ασκήσει απρόσκοπτα τα καθήκοντά του. Παράλληλα όμως τον καθιστούσε ελέγχοντα και ελεγχόμενο ταυτόχρονα, γεγονός το οποίο επισημάνθηκε κατά τη διάρκεια της σχετικής συζήτησης στη Βουλή από βουλευτές της αντιπολίτευσης, οι οποίοι εξέφρασαν την αντίθεσή τους.¹³⁶ Είναι γεγονός ότι το νομικό πλαίσιο που τελικώς ψηφίστηκε χαρακτηριζόταν από συγκεντρωτισμό στην άσκηση της διοίκησης. Όμως, αναμφισβήτητα, η κατάσταση στην Ε.Λ.Σ. είχε φτάσει σε αδιέξοδο εξαιτίας της ακαταλληλότητας των διοικούντων, τις αλληλοεπικαλύψεις αρμοδιοτήτων και τις προσωπικές φιλοδοξίες των μελών των παλαιότερων διοικήσεων. Αυτό, σε συνδυασμό με το μόνιμο οικονομικό πρόβλημα που αντιμετώπιζε ο οργανισμός, εμπόδιζε την παραγωγή του σύνθετου καλλιτεχνικού έργου του και απειλούσε τελικά την ίδια την επιβίωσή του. Για το λόγο αυτό, απαιτούνταν ριζοσπαστικές λύσεις προκειμένου η Ε.Λ.Σ. να ορθοποδήσει, να ισορροπήσει και να καταστεί δημιουργική και λειτουργική.

Στο νέο Διοικητικό Συμβούλιο, που συγκροτήθηκε, τα τέσσερα από τα επτά μέλη ήταν πρόσωπα από το προϋπάρχον Συμβούλιο, το οποίο είχε φέρει προσκόμματα στη λειτουργία του οργανισμού και εμπόδια στην άσκηση των καθηκόντων των προηγούμενων Διευθυντών Χέλμη και Γιαννόπουλου. Μετά τη θεσμική αλλαγή, η ανάληψη της Προεδρίας του Διοικητικού Συμβουλίου έδωσε στον Μπαστιά τη δυνατότητα να αντιμετωπίσει δυναμικά το θέμα περιορίζοντας τις αρμοδιότητες του Μιχαήλ Στασινόπουλου, ο οποίος από το 1953 ως τότε, ως Πρόεδρος είτε της διοικούσας επιτροπής είτε του Διοικητικού Συμβουλίου κυριαρχούσε στη Ε.Λ.Σ. Με τη νέα κατάσταση, ο Στασινόπουλος περιορίστηκε στη θέση του Αντιπροέδρου και ουσιαστικά παροπλίστηκε, ενώ τα προερχόμενα από το παλαιότερο Συμβούλιο μέλη αποδυναμώθηκαν.

Η σημαντικότερη διοικητική εξέλιξη της περιόδου αυτής ήταν η κατάρτιση και ψήφιση Οργανισμού Εσωτερικής Λειτουργίας. Ο Οργανισμός, ο οποίος καταρτίστηκε από το Διοικητικό Συμβούλιο υπό την Προεδρία του Μπαστιά, ρύθμιζε την οργάνωση και λειτουργία του Θεάτρου και οριοθετούσε τις αρμοδιότητες των εργαζομένων όλων των κατηγοριών και βαθμίδων. Ο Οργανισμός, η ύπαρξη του οποίου εκκρεμούσε από την

¹³⁶ [Ανυπόγραφο], «Συζητείται το ν/σχέδιον περί Εθνικού Θεάτρου και της Λυρικής Σκηνής», *Ελευθερία*, 11/9/1959, σ. 5.

ίδρυση της Ε.Λ.Σ. το 1944, ήταν απαραίτητος για την εύρυθμη λειτουργία της και έγινε τελικά πράξη με το Βασιλικό Διάταγμα 139/1961.¹³⁷

Ο Μπαστιάς είχε στη διάθεση του το θέατρο «Ολύμπια» ανακαινισμένο. Το κτήριο, όμως, ακόμη και μετά την ανακαίνισή του είχε περιορισμένες δυνατότητες και δημιουργούσε πλήθος δυσκολίες καθώς δεν διέθετε επαρκή χώρο για την ορχήστρα και είχε μικρή σκηνή και περιορισμένους βοηθητικούς χώρους, όπως και παλαιότερα.¹³⁸ Προκειμένου οι συνθήκες αυτές να δυσχεραίνουν όσο το δυνατόν λιγότερο την καλλιτεχνική παραγωγή, προχώρησε στην περαιτέρω οργάνωση και ενίσχυση την Τεχνικής Διεύθυνσης, η οποία λειτουργούσε ήδη από το τέλος του 1958 υπό τον έμπειρο σκηνογράφο Γιάννη Στεφανέλλη. Στο πλαίσιο αυτό, ο νέος Διευθυντής έδωσε βάρος και στην όψη των παραστάσεων, στηρίζοντας την προσπάθεια μεγέθυνσης του θεάματος και δημιουργίας οπερατικών εικόνων, γεγονός που επιβεβαιώνεται τόσο από τους υπέρμαχους όσο και από τους επικριτές του. Οι πρώτοι θεωρούσαν την επιλογή αυτή προαπαιτούμενο για ένα λυρικό θέατρο, ενώ οι δεύτεροι τη θεωρούσαν πρακτική εντυπωσιασμού.

Τα χρόνια της Διεύθυνσης Μπαστιά η Ε.Λ.Σ. χαρακτηρίστηκε από δημιουργικό οργανισμό, ο οποίος φάνηκε ήδη από την πρώτη καλλιτεχνική περίοδο που ολοκληρωμένα υπέγραψε εκείνος. Συγκεκριμένα, κατά την περίοδο 1959-1960 ο οργανισμός παρουσίασε 10 παραγωγές εκ των οποίων 8 ήταν νέες και 2 επαναλήψεις. Συνολικά, στα χρόνια αυτά, ο οργανισμός παρουσίασε 30 νέες παραγωγές, αριθμός ρεκόρ σε σύγκριση με τα προηγούμενα αλλά και τα επόμενα χρόνια, ενώ ταυτόχρονα συνεχίστηκε με αμείωτη ένταση και η πολιτική των επαναλήψεων. Ο Μπαστιάς προχώρησε σε ανάπτυξη του ρεπερτορίου διευρύνοντάς το προς κάθε κατεύθυνση. Στόχος του ήταν όχι μόνο να εισάγει νέους τίτλους αλλά και να ευθυγραμμίσει τον οργανισμό με τις σύγχρονες καλλιτεχνικές εξελίξεις έτσι ώστε να συμπορεύεται με τις ξένες Όπερες.¹³⁹ Οι νέοι τίτλοι που προστέθηκαν ήταν: *Η υπηρέτρια κυρά* του Τζιοβάνι Μπατίστα Περγκολέζι, *Ναμπούκο*, *Οθέλλος*, *Σιμόν Μποκκανέγκρα* και *Ερνάνης* του Βέρντι, *Φάουστ* του Γκουνό, *Τζοκόντα* του Πονκιέλλι, *Η ευνοούμενη* και *Το ελιζίριο*

¹³⁷ «Περί Οργανισμού εσωτερικής λειτουργίας Εθνικής Λυρικής Σκηνής», Β.Δ. 139, ΦΕΚ 33/7.3.1961, τ. Α΄.

¹³⁸ Βλ. κεφ. 2.

¹³⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της πολιτικής ήταν, το 1961, το ανέβασμα της όπερας *Διάλογοι Καρμηλιτισσών* του Φρανσίς Πουλένκ, που είχε παρουσιαστεί σε παγκόσμια πρώτη μόλις το 1957 στη Σκάλα του Μιλάνου.

του έρωτα του Ντονιτσέτι, *Μπόρις Γκοντούνωφ* και *Χοβάντσιν* του Μόντεστ Μουσσόργκι, *Νόρμα* του Βιντζέντζο Μπελλίνι, *Διάλογοι Καρμηλιτισσών* του Φρανσίσ Πουλένκ, *Μωυσής* του Ροσσίνι, *Μήδεια* του Λουίτζι Κερουμπίνι, *Η ωραία Ελένη* του Όφφενμπαχ, *Πρίγκιπας Ιγκόρ* του Αλεξάντρ Μποροντίν, *Ο μυστικός γάμος* του Ντομένικο Τζιμαρότσα, *Βέρθερος* του Μασνέ, *Ντον Τζιοβάνι* του Μότσαρτ, *Τανχώυζερ* του Βάγκνερ, *Ντάμα Πίκα* του Πιοτρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκι, *Ο ελεύθερος σκοπευτής* του Καρλ Μαρία φον Βέμπερ, *Ορλώφ* του Μπρούνο Γκράνιχσταίτεν. Στο ελληνικό ρεπερτόριο προστέθηκαν η *Κασσιανή* του Σκλάβου, ο *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος* του Καλομοίρη, *Η μάρτυς* του Σαμάρα και η οπερέτα *Χριστίνα* του Σακελλαρίδη.

Ο Μπαστιάς, ο οποίος είχε μεγάλη διοικητική εμπειρία και ικανότητα, προχώρησε σε διάφορες καινοτομίες και οργανωτικές αλλαγές. Εισήγαγε νέες πρακτικές προσέλευσης κοινού όπως το σύστημα των συνδρομητών.¹⁴⁰ Ενίσχυσε τη Διεύθυνση Εθιμοτυπίας προκειμένου οι πρεμιέρες να αποκτήσουν κοσμικό χαρακτήρα και η Ε.Λ.Σ. να γίνει πιο ελκυστική στο κοινό και πιο προβεβλημένη στον Τύπο για το καλλιτεχνικό έργο της.¹⁴¹ Εκτός την ανάπτυξη του κοινού, τον Μπαστιά απασχολούσε το «πώς θα δώσει στην κρατική όπερα μια τέτοια επιτυχία, που θα δημιουργούσε ένα ρεύμα θαυμασμού και ενθουσιασμού και στο κοινό και στους εργαζόμενους, για να προσπαθήσουν ακόμα περισσότερο να ξεπεράσουν τον εαυτό τους, αλλά και στην κυβέρνηση, που, καταγράφοντας την επιτυχία της Λυρικής στο δικό της ενεργητικό, θα ήταν πιο πρόθυμη να ενισχύσει οικονομικά τα σχέδια του».¹⁴² Το σκεπτικό αυτό αποκαλύπτει όχι μόνο τις ικανότητές του αλλά και τη συνολική του αντίληψη ως προς τη διοίκηση, καθώς τον απασχολούσε η ηθική ικανοποίηση του ανθρώπινου δυναμικού αλλά και η σχέση του οργανισμού με την κεντρική εξουσία.

Ο Μπαστιάς ήταν αποφασισμένος να δώσει στη Ε.Λ.Σ. μια τέτοια ώθηση και το κατόρθωσε με τη μετάκληση της Μαρίας Κάλλας και την παρουσία της Ε.Λ.Σ. στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου τα καλοκαίρια του 1960 και του 1961. Για τον σκοπό αυτό δεν δίστασε να έρθει σε αντιπαράθεση και να συγκρουστεί με τον τότε Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Αιμίλιο Χουρμούζιο, ο οποίος θεωρούσε ότι η Επιδαύρος ήταν προορισμένη μόνο για παραστάσεις αρχαίου δράματος και αποτελούσε μονοπώλιο του Εθνικού Θεάτρου, πεποίθηση την οποία διατύπωσε στον Τύπο: «επτά τώρα χρόνια,

¹⁴⁰ Ανακοίνωση της Ε.Λ.Σ., *Έθνος*, 13/10/1959, σ. 2.

¹⁴¹ Μπαστιάς Γ., *Κωστής...*, ό.π., σ. 460.

¹⁴² *Ο.π.*, σ. 462.

Επίδαυρος σημαίνει και για το ελληνικό κοινό και για το ξένο, κλασικός ποιητικός λόγος. Τώρα αρχίζει να σημαίνει και όπερα – ιταλική δε όπερα και ιταλικός λόγος, όχι καν ελληνικός... Σωβινισμός; Όχι. Στοιχειώδης σεβασμός προς την αρχαία παράδοση».¹⁴³ Παρά τις αντιδράσεις αυτές, ο Μπαστιάς πέτυχε τον στόχο του και αναμφισβήτητο γεγονός είναι πως οι δύο εμφανίσεις της Κάλλας στην Επίδαυρο αποτέλεσαν σταθμό για την πολιτιστική ζωή της χώρας συνολικά. Όσο για τον οργανισμό, «με την παράσταση της *Νόρμα* η Εθνική Λυρική Σκηνή, για πρώτη φορά στην ιστορία της, είχε γίνει είδηση στον παγκόσμιο Τύπο»¹⁴⁴ και αναγνωρίστηκε ως μουσικός οργανισμός διεθνούς εμβέλειας. Αυτό ήταν ένας πραγματικός άθλος και οφειλόταν αποκλειστικά στον Μπαστιά.

Η ανοδική πορεία της Ε.Λ.Σ. κατά τα χρόνια αυτά ενισχύθηκε από το γεγονός ότι η περίοδος ήταν ιδιαίτερα δυναμική για το σύνολο της χώρας καθώς σημειώθηκε γενικότερη οικονομική ανάπτυξη και πρόοδος. Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίστηκε έντονα από τον λεγόμενο αστικό εκσυγχρονισμό, την κοινωνική αλλαγή που εξελίχθηκε από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 ως την επιβολή της δικτατορίας το 1967. Παρατηρείται λοιπόν, μια «σημαντική αύξηση του αστικού πληθυσμού με τις συνακόλουθες αλλαγές στην παραγωγική δομή, στα καταναλωτικά πρότυπα και στις κοινωνικές προσλαμβάνουσες (και προσδοκίες)».¹⁴⁵ Οι εξελίξεις αυτές, μεταξύ άλλων, εδραίωσαν την Αθήνα ως μητροπολιτικό κέντρο και οδήγησαν στην ενίσχυση του αστικού πλαισίου. Έτσι το έδαφος για τη λειτουργία και ανάπτυξη ενός λυρικού θεάτρου, θέαμα κατεξοχήν αστικό, ήταν περισσότερο πρόσφορο σε σχέση με παλαιότερες δεκαετίες.

Μετά τις εκλογές του Νοεμβρίου του 1963, ο Κωνσταντίνος Καραμανλής αποχώρησε από την εξουσία, καθώς νικητής αναδείχθηκε ο Γεώργιος Παπανδρέου, ο οποίος επανεξελέγη και στις εκλογές του Φεβρουαρίου του 1964 με μεγάλη κοινοβουλευτική πλειοψηφία. Παρόλο που ο ισχυρός προστάτης του Μπαστιά δεν ήταν πια Πρωθυπουργός, ο ίδιος διατήρησε τη θέση του Γενικού Διευθυντή ένα χρόνο και τρεις μήνες μετά μέχρι τις 12 Σεπτεμβρίου του 1964. Το γεγονός αυτό δεν πρέπει να ξενίζει

¹⁴³ ΑΙΜ. Χ. [Αιμίλιος Χουρμούζιος], «Και μια άλλη φωνή...», *Η Καθημερινή*, 31/8/1960, σ. 1.

¹⁴⁴ Μπαστιάς Γ., *Κωστής...*, ό.π., σ. 473.

¹⁴⁵ Σεραφείμ Ι. Σεφεριάδης, Ευάνθης Χατζηβασιλείου «Η "σύντομη" δεκαετία του '60: γνωστικές και ιστοριογραφικές προκλήσεις», στο Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Ι. Σεφεριάδης, Ευάνθης Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σ. 12.

γιατί η περίοδος ήταν ασταθής πολιτικά και η αλλαγή προσώπων σε διοικητικές θέσεις δεν αποτελούσε πρώτη προτεραιότητα των κυβερνήσεων.

Η Διεύθυνση του Μπαστιά ήταν, κατά κοινή ομολογία, εξαιρετικά επιτυχημένη και παραγωγική. Το αποτέλεσμα του διοικητικού μοντέλου που επέλεξε και επέβαλε τον δικαίωσε. Χαρακτηριστικά είναι όσα αναφέρει το 1977 ο Συνοδινός: «Στα 39 χρόνια λειτουργίας της Ε.Λ.Σ. μόνο σε μια περίπτωση φαίνεται ότι έγινε μια προσπάθεια κάποιου προγραμματισμού της εργασίας αλλά και της εκπαίδευσης των καλλιτεχνών (μόνο στο μπαλέτο). Αυτό έγινε, μόνο στη β' περίοδο Κώστη Μπαστιά. Αυτή είναι η αλήθεια, είτε το θέλουμε είτε όχι. Κι ο συντάκτης του παρόντος δεν ήταν φίλος του Κωστή Μπαστιά».¹⁴⁶ Όπως για το Εθνικό Θέατρο στα μέσα της δεκαετίας 1950-1960 η διοίκηση του Χουρμούζιου, σύμφωνα με τον Μαυρομούστακο, αποτελεί «μια από τις περιόδους λειτουργίας [...] κατά τις οποίες έχουν αντιμετωπιστεί αποτελεσματικά αρκετές από τις αδυναμίες που χαρακτήριζαν την έως τότε πορεία του όπως εσωτερικές καλλιτεχνικές και επαγγελματικές συγκρούσεις, οργανωτικά προβλήματα και πολλά θέματα κτηριακής και τεχνικής υποδομής, τα οποία συχνά εμποδίζαν την υλοποίηση των σχεδιασμών παλαιότερων διοικήσεων»,¹⁴⁷ για την Ε.Λ.Σ. αντίστοιχα ήταν τα χρόνια της διεύθυνσης του Μπαστιά ο οποίος, παράλληλα με τη διοικητική αποτελεσματικότητά του, προσέδωσε στον οργανισμό κύρος και αίγλη.



εικ. 10, η Μ. Κάλλας και ο Κ. Μπαστιάς στον χαιρετισμό της *Νόρμα* στο αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1960 και εικ. 11, Κ. Μπαστιάς, Τ. Σεραφίν, [...], Κ. Μορφονιού, Μ. Κάλλας, Α. Μινωτής.

¹⁴⁶ Συνοδινός, *ό.π.*, σ. 42.

¹⁴⁷ Μαυρομούστακος, *Το θέατρο...*, *ό.π.*, σσ. 104-105.

1.3.2. Η Διεύθυνση Μενέλαου Παλλάντιου

Επόμενος Διευθυντής της Ε.Λ.Σ. ανέλαβε ο μουσουργός Μενέλαος Παλλάντιος, ο οποίος αποτέλεσε προσωπική επιλογή του Πρωθυπουργού Γεωργίου Παπανδρέου. Έτσι, και αυτός, όπως ο προκάτοχός του, απολάμβανε της ισχυρής στήριξης της κεντρικής εξουσίας. Η αλλαγή Διευθυντή συνοδεύτηκε από μια ακόμη αλλαγή στο θεσμικό πλαίσιο του οργανισμού με το Ν.Δ. 4370/1964,¹⁴⁸ σύμφωνα με το οποίο ο Γενικός Διευθυντής δεν ήταν πλέον και Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου. Ο υφυπουργός Παιδείας Λουκής Ακρίτας ανέφερε σχετικά πως «η σύζευξις αυτή απετέλει εκτροπήν εκ των κανόνων της ορθοδόξου νομιμότητος της διοικήσεως και προεκάλει πλήθος ζητημάτων, τα οποία κατέλυον την κανονικήν λειτουργίαν του Ιδρύματος».¹⁴⁹ Η Ε.Λ.Σ. που παρέλαβε ο Παλλάντιος αναμφίβολα δεν είχε καμία σχέση με αυτήν που παρέλαβε ο Μπαστιάς το 1959. Ο οργανισμός είχε πλέον αποκτήσει κανονικότητα στη λειτουργία του, είχε σαφώς εδραιώσει τη θέση του στον πολιτιστικό χάρτη της χώρας και ανταποκρινόταν, σε μεγάλο βαθμό, στις προδιαγραφές μιας ευρωπαϊκής Όπερας. Επομένως, ήταν δυνατόν να εφαρμοστεί το μοντέλο που περιέγραφε το νέο θεσμικό πλαίσιο και που πράγματι χαρακτηριζόταν από λιγότερο συγκεντρωτισμό και περισσότερη πολυφωνία στην άσκηση της διοίκησης.

Η τοποθέτηση νέου Διευθυντή τον Σεπτέμβριο του 1964 είχε ως αποτέλεσμα την καθυστερημένη έναρξη της καλλιτεχνικής περιόδου καθώς και τον περιορισμό του ρεπερτορίου. Το γεγονός αυτό, που προκάλεσε δυσφορία στον Τύπο, δικαιολογήθηκε από τον Παλλάντιο ως εξής: «αρχίζουμε αργά γιατί αργά ανέλαβα τα καθήκοντά μου. Αργά διωρίσθηκεν και το συμβούλιον» και παράλληλα, δίνοντας το διοικητικό του στίγμα, το οποίο δεν επέτρεπε καλλιτεχνικές εκπτώσεις, προσέθεσε: «και δεν νομίζω ότι μπορούσαμε ν' αρχίσωμε, απλώς και μόνον για ν' ανοίξη το θέατρο, με *Βαφτιστικό* λόγου χάριν».¹⁵⁰

Η απουσία ελληνικών τίτλων από το ρεπερτόριο της πρώτης περιόδου είχε ως αποτέλεσμα αντιδράσεις. Χαρακτηριστική ήταν η περίπτωση του Κώστα Νίτσου που επέκρινε την απουσία αυτή διερωτώμενος: «Πώς μπορεί Γενικός Διευθυντής του

¹⁴⁸ «Περί ιδρύσεως Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος και ρυθμίσεως ζητημάτων τινών του Εθνικού Θεάτρου και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής», Ν.Δ. 4370, ΦΕΚ 163/24.9.1964, τ. Α΄.

¹⁴⁹ [Ανυπόγραφο], «Νέον Σύστημα Διοικήσεως των δύο Κρατικών Σκηνών», *Έθνος*, 13/8/1964, σ. 2.

¹⁵⁰ Εμμ. Βερμισσώ, «Ποιοτική ανανέωσις στην Λυρική Σκηνή λέγει ο κ. Παλλάντιος», *Έθνος*, 7/1/1965, σ. 2.

Θεάτρου να είναι συνθέτης και να μην κρατήσει στο ρεπερτόριο της νέας περιόδου ούτε μια θέση στην ελληνική μουσική;» και έκανε λόγο για «ανθελληνισμό και στη Λυρική».¹⁵¹ Ακόμη πιο έντονη ήταν η αντίδραση του Ανωγειανάκη, ο οποίος υποστήριξε πως «λείπει η αγάπη και το πραγματικό ενδιαφέρον για την ελληνική μουσική».¹⁵² Οι μάλλον υπερβολικές αυτές αιτιάσεις είχαν ως αποτέλεσμα μια διοικητική εμπλοκή στη Ε.Λ.Σ. λίγους μήνες μετά. Όταν η κυβέρνηση επιχείρησε να τοποθετήσει ως μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου τον Ανωγειανάκη, ο Παλλάντιος υπέβαλλε την παραίτησή του θεωρώντας την κίνηση αυτή ως «επίσημη επιβράβευση της συνεχούς πολεμικής που ασκεί [ο Ανωγειανάκης] ως μουσικοκριτικός εναντίον του και εναντίον της Διοικήσεως της Λυρικής Σκηνής».¹⁵³ Μετά από αυτές τις εξελίξεις, ο Ανωγειανάκης δεν αποδέχτηκε το διορισμό του, «λόγω πολλών ασχολιών»¹⁵⁴ όπως δήλωσε ο ίδιος, και η παραίτηση του Παλλάντιου απεσύρθη.

Κατά την περίοδο Παλλάντιου συνεχίστηκαν οι μετακλήσεις ξένων καλλιτεχνών που προσέθεταν κύρος στον οργανισμό καθώς και οι μεγάλες παραστάσεις στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού που έδιναν αίγλη και διεθνή προβολή. Κορυφαίο τέτοιο παράδειγμα ήταν η παράσταση της όπερας *Οθέλλος* του Βέρντι το καλοκαίρι του 1965 με την μετάκληση των Τζον Βίκερς, Μαρτσέλα Πόμπε και Τίτο Γκόμπι, κορυφαίων διεθνώς μονωδών της εποχής. Κατά τα χρόνια αυτά μετακλήθηκαν επίσης ελληνικής καταγωγής καλλιτέχνες της όπερας, οι οποίοι διέπρεπαν στις λυρικές σκηνές του εξωτερικού. Ούτε αυτή η κίνηση εξωστρέφειας έγινε δεκτή χωρίς αντιδράσεις. Η διεθνής πρακτική των μετακλήσεων, η οποία είχε ξεκινήσει ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 και τη β' Διεύθυνση Συναδινού, πολλές φορές σχολιάστηκε με αυστηρό τρόπο από τον Τύπο.¹⁵⁵

Ως προς την κατεύθυνση του ρεπερτορίου, ο Παλλάντιος δεν δίστασε να κάνει και αυτός τολμηρά βήματα. Φρόντισε να παρουσιάσει έργα για πρώτη φορά, διευρύνοντας έτσι το ρεπερτόριο του οργανισμού και συνεχίζοντας την πολιτική Μπαστιά σε αυτό τον τομέα. Ανάμεσα στα έργα που παρουσιάστηκαν από την Ε.Λ.Σ. για πρώτη φορά κατά την περίοδο Παλλάντιου ήταν ο *Λόεγκριν* του Βάγκνερ, ο *Αντρέα Σενιέ* του Ουμπέρτο Τζιορντάνο, ο *Τσάρος και Ξυλουργός* του Άλμπερτ Λόρτσινγκ, *Ευγένιος*

¹⁵¹ [Κώστας Νίτσος], «Αστερίσκοι. Ανθελληνισμός και στη Λυρική;», *Θέατρο* 18 (1964), σ. 7.

¹⁵² Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάδα», *Έθνος*, 19/1/1965, σσ. 2, 6.

¹⁵³ [Ανυπόγραφο], «Ο Παλλάντιος παραμένει στην Λυρική», *Ελευθερία*, 10/3/1965, σ. 2.

¹⁵⁴ *Το ίδιο*.

¹⁵⁵ [Κώστας Νίτσος], «Αστερίσκοι. Μόνο δικαιολογημένες μετακλήσεις», *Θέατρο* 19 (1965), σ. 8.

Ονιέγκιν του Τσαϊκόφσκι, *Ο Πύργος του Κυανοπώγωνος* του Μπέλα Μπάρτοκ, η *Αγγελική* του Ζακ Ιμπέρ, ο *Ντον Κάρλο* του Βέρντι, *Η αγάπη των τριών πορτοκαλιών* του Σεργκέι Προκόφιεφ, ο *Μεφιστοφελής* του Αρρίγκο Μπόιτο. Ως προς το ελληνικό ρεπερτόριο, προσέθεσε την όπερα *Κρίνο στ' ακρογιάλι* του Σκλάβου. Επίσης προσέθεσε την οπερέτα *Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της* του Πάουλ Άμπρααμ.

Η συνέχιση των προσπαθειών του Μπαστιά από τον Παλλάντιο καταγράφεται ως μια συνέχεια στη φιλοσοφία της Διεύθυνσης, γεγονός σπάνιο για τα ελληνικά δεδομένα, και είχε ως αποτέλεσμα η Ε.Λ.Σ. να παρουσιάσει μια συνεχή και συνεπή εικόνα πολιτιστικού οργανισμού για μια οκταετία. Σύμφωνα με τον Απόστολο Κώστιο, ο νέος Διευθυντής ανήκε «σε εκείνους που εκτιμούν τις επιδόσεις των συναθλητών τους και αναγνωρίζει την ανάγκη της συμβολής περισσότερων του ενός στην θεμελίωση και οικοδόμηση των μεγάλων έργων».¹⁵⁶ Ο ίδιος ο Παλλάντιος άλλωστε, αναγνώριζε τα υψηλά επιτεύγματα της περιόδου Μπαστιά – «εκτιμών πάσαν υψηλήν επίτευξιν των προκατόχων μου» αναφέρει στην *Αυτοβιογραφία* του¹⁵⁷ – γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την τελική εδραίωση της Ε.Λ.Σ. στη συνείδηση του κοινού. Ο Δοντάς υποστηρίζει ότι «συνολικά η περίοδος Μπαστιά και Παλλάντιου είναι εκείνη στην ιστορία της Ε.Λ.Σ. κατά την οποία ο οργανισμός εκπλήρωσε όσο πληρέστερα ήταν δυνατόν το σκοπό του, προσφέροντας όχι απλά διασκέδαση αλλά επίσης παιδεία, διευρύνοντας και αναπτύσσοντας το δραματολόγιο και παρέχοντας πλήθος διαφορετικών ερεθισμάτων στο κοινό».¹⁵⁸ Ο Παλλάντιος παρέμεινε Γενικός Διευθυντής του οργανισμού ως το πραξικόπημα του 1967 και την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας.

¹⁵⁶ Απόστολος Κώστιος, Πρωτοπρεσβ. Γ. Μεταλληνός, *Για τον Μενέλαο Παλλάντιο*, Ευθύνη, Αθήνα 1999, σ. 12.

¹⁵⁷ *Ο.π.*, σ. 13.

¹⁵⁸ Δοντάς, *ό.π.*, σ. 149.

1.4. Η Εθνική Λυρική Σκηνή 1967-1974

1.4.1. Τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας

Μετά τις γόνιμες διοικήσεις Μπαστιά και Παλλάντιου, το στρατιωτικό πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου 1967 βρήκε την Ε.Λ.Σ. σε ένα υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο, παρά τα χρόνια προβλήματα της – το οικονομικό και το κτηριακό. Το στρατιωτικό καθεστώς δεν άλλαξε αμέσως την προϋπάρχουσα διοικητική δομή του οργανισμού. Αρχικά, διόρισε τον τέως Διευθυντή της Εθνικής Βιβλιοθήκης Ευάγγελο Φωτιάδη στη θέση του Διευθύνοντος Συμβούλου και στη συνέχεια τον αρχιμουσικό της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών Ανδρέα Παρίδη στη θέση του Γενικού Διευθυντή. Ο Παρίδης, ο οποίος ανέλαβε τη θέση αυτή το φθινόπωρο του 1967 και παρέμεινε μόνο για λίγους μήνες, εξέφρασε την επιθυμία να προωθήσει τεχνικές βελτιώσεις στο Θέατρο θέλοντας «να του δώσει τη δυνατότητα παρουσιάσεως των έργων με πιο σύγχρονα μέσα». Επίσης, γνωρίζοντας καλά ότι το κτηριακό ήταν το μεγαλύτερο αγκάθι στη λειτουργία της Ε.Λ.Σ., δήλωσε ότι «πρώτα απ’ όλα ελπίζει να κατορθώσει να “στεγάσει” τη Λυρική Σκηνή». Σύμφωνα με τον ίδιο «αυτό είναι επιθυμία και της Εθνικής Κυβερνήσεως, η οποία έχει προγραμματίσει την ανοικοδόμησιν. Διότι δεν μπορεί ο “πιστός” να κάνει την προσευχή του εις μίαν αυλήν».¹⁵⁹ Μετά από μια περίοδο διοικητικών ανακατατάξεων, κατά την οποία ανέλαβε προσωρινός Διευθυντής για λίγες εβδομάδες, ο σκηνοθέτης της Ε.Λ.Σ. Σέργιος Βαφειάδης,¹⁶⁰ τη Γενική Διεύθυνση ανέλαβε τον Απρίλιο του 1968 ο δικηγόρος Ηλίας Παπασπυρίδης, ο οποίος παρέμεινε στη θέση αυτή ως το τέλος της καλλιτεχνικής περιόδου 1969-1970. Στο διάστημα αυτό, το Μάρτιο του 1969, η Ε.Λ.Σ. αποσπάται από την εποπτεία του Υπουργείου Παιδείας και τίθεται για άλλη μια φορά υπό το Υπουργείο Προεδρίας της Κυβέρνησης.¹⁶¹

Ο Παπασπυρίδης, με κείμενο του στο περιοδικό *Λυρικός Κόσμος*, έδειξε ενδιαφέρον για τη λειτουργία του οργανισμού και επεσήμανε τα προβλήματα και τις ανάγκες του. Το οικονομικό πρόβλημα της Ε.Λ.Σ, το οποίο ήταν πάγιο και διαχρονικό ανεξαρτήτως πολιτικών καταστάσεων και δημιουργούσε προσκόμματα σε διάφορα επίπεδα, εκφράστηκε για άλλη μια φορά δημοσίως. Αυτή τη φορά όμως εκφράστηκε με τρόπο που φώτιζε και μια άλλη διάστασή του. Κατά τον Παπασπυρίδη οι ευθύνες δεν

¹⁵⁹ Θάλεια Σπηλιάκου, «Η Κυβέρνησις σχεδιάζει ανέγερσιν λυρικού θεάτρου», *Εθνος*, 8/11/1967, σ. 2.

¹⁶⁰ [Ανυπόγραφο], «Ο Σ. Βαφειάδης προσωρινός διευθυντής της ΕΛΣ», *Εθνος*, 21/3/1968, σ. 2.

¹⁶¹ Δοντάς, *ό.π.*, σ. 149.

αποδίδονταν στις προθέσεις της Πολιτείας αλλά κυρίως στην κακή οργάνωση του ίδιου του οργανισμού: «η Ε.Λ.Σ. ως προς τα οικονομικά της υστερεί οργανωτικά! Έχει πόρους αλλά δεν έχει παγίους πόρους. Λαμβάνει συνήθως, λαμβάνει σχεδόν πάντοτε από το κράτος όσα ζητεί. Αλλά λαμβάνει χωρίς πρόγραμμα, λαμβάνει εκ περιστάσεως, λαμβάνει πολλά, πολλάκις ακαίρως, ενίοτε εκπροθέσμως».¹⁶² Από τον νέο Διευθυντή επίσης δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στο ελληνικό δυναμικό του θεάτρου (καλλιτεχνικό και τεχνικό) προβάλλοντας τη γενικότερη εσωστρεφή και εθνοκεντρική αντίληψη του καθεστώτος: «διαθέτει η Ελλάς και εδώ εις τον ελληνικόν χώρον και έξω εις τον διεθνή καλλιτεχνικόν στίβον λυρικούς καλλιτέχνους εις επίδοσιν καλλιτεχνικήν και εις αριθμόν λίαν επαρκείς δια να καλύψουν τας ανάγκας πλήρους υπό πάσαν έποψιν λειτουργίας ενός Μελοδραματικού Οργανισμού. [...] Και διαθέτει τέλος η Χώρα τεχνικόν θεατρικόν προσωπικόν – διότι και το προσωπικόν τούτον έχει ανάγκην ειδικής θεατρικής και άρα καλλιτεχνικής εμπειρίας – ικανόν να καλύψη και τας πλέον περιπλόκους θεατρικάς ανάγκας».¹⁶³ Με βάση τα παραπάνω, η πρακτική των μετακλήσεων, που ακολουθήθηκε από τις προηγούμενες Διευθύνσεις, περιορίστηκε στις απολύτως επιβαλλόμενες, χωρίς όμως να σταματήσει, κάτι που θα ήταν αντίθετο στη διεθνή πρακτική της όπερας. Το σκεπτικό του Παπασπυρίδη περιλάμβανε και την παρουσία της Ε.Λ.Σ. εκτός των αθηναϊκών τειχών.¹⁶⁴ Έτσι, το 1969 εγκαινιάστηκε η σταθερή ετήσια επίσκεψη του οργανισμού στη Θεσσαλονίκη, ενώ ήδη από το 1968 η Ε.Λ.Σ. συμπεριέλαβε στις δραστηριότητες της τακτικές εμφανίσεις στον Πειραιά στο γνώριμό για αυτήν Δημοτικό Θέατρο της πόλης.¹⁶⁵

Ως προς το ρεπερτόριο, κατά την περίοδο 1967-1968, ο οργανισμός λειτούργησε αποκλειστικά με επαναλήψεις και δεν προστέθηκε κανένας νέος τίτλος. Κατόπιν προστίθενται οι ακόλουθοι νέοι τίτλοι: ο *Μαγικός Αυλός* του Μότσαρτ, η *Μανόν Λεσκώ* του Πουτσίνι και ο *Μάκβεθ* του Βέρντι, ο *Σινιόρ Μπρουσκίνο* του Ροσσίνι, το *Μυστικό της Σουζάνας* του Ερμάνο Βολφ-Φερράρι και η *Υπνοβάτις* του Μπελλίνι. Παράλληλα συνεχίστηκε αμείωτα και η πολιτική των επαναλήψεων.

¹⁶² Ηλίας Παπασπυρίδης, «Τα προβλήματα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής», *Λυρικός Κόσμος* 14 (1968), σσ. 4-6, σ. 6.

¹⁶³ *Ο.π.*, σ. 4.

¹⁶⁴ *Ο.π.*, σ. 6.

¹⁶⁵ [Ανυπόγραφο], «Η Λυρική κάθε Τρίτη εις το Δημοτικόν Πειραιώς», *Έθνος*, 9/3/1968, σ. 2.

1.4.2. Ο Οργανισμός Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος (Ο.Κ.Θ.Ε.)

Στις 18 Φεβρουαρίου 1970 ιδρύθηκε ο Οργανισμός Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος (Ο.Κ.Θ.Ε.) ως φορέας της κρατικής πολιτικής στον τομέα του Θεάτρου με το Ν.Δ. 447/1970.¹⁶⁶ Οι τρεις κρατικές σκηνές (Εθνικό Θέατρο, Εθνική Λυρική Σκηνή και Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος) εντάχθηκαν σε έναν οργανισμό, ο οποίος είχε ενιαίο διοικητικό συμβούλιο με Πρόεδρο και Διοικητή τον στρατηγό ε.α. Βασίλειο Παζινό, ο οποίος παρέμεινε στη θέση αυτή μέχρι τη Μεταπολίτευση. Γενικός Διευθυντής της Ε.Λ.Σ. ορίστηκε ο μουσικοκριτικός Δημήτρης Χαμουδόπουλος, ο οποίος παρέμεινε και αυτός στη θέση του ως την πτώση της δικτατορίας. Επίσης υπήρχε και εννεαμελής Κεντρική Καλλιτεχνική Επιτροπή (ΚΕ.Κ.Ε.), ενιαία και για τα τρία θέατρα, η οποία συμβούλευε το Διοικητικό Συμβούλιο του Ο.Κ.Θ.Ε..

Σημαντικό στοιχείο στο νέο νομοθετικό πλαίσιο στο οποίο λειτούργησε η Ε.Λ.Σ. ήταν η αλλαγή στον τρόπο χρηματοδότησής της. Ενώ ο ιδρυτικός νόμος του 1944 δεν προέβλεπε πάγια, αλλά μόνο έκτακτη και επικουρική κρατική επιχορήγηση για τη λειτουργία της, με το νομοθετικό διάταγμα σύστασης του Ο.Κ.Θ.Ε. προβλεπόταν «ετησία επιχορήγησις του Κράτους».¹⁶⁷ Αυτό ήταν μια πολύ σημαντική εξέλιξη προς τη σωστή κατεύθυνση καθώς ο νεοσύστατος Ο.Κ.Θ.Ε. κάλυπτε σε αυτό το σημείο αστοχίες του παρελθόντος, όπως τις είχε διαπιστώσει ο πρώην Διευθυντής Ηλίας Παπασπυρίδης. Στα χρόνια αυτά προωθήθηκαν κάποια θέματα εκσυγχρονισμού των υποδομών και ενίσχυσης του εξοπλισμού. Στο πεδίο των μετακλήσεων, συνεχίστηκε και την περίοδο αυτή ο περιορισμός της εμφάνισης ξένων καλλιτεχνών στις απολύτως απαραίτητες και επιδιώχθηκαν οι μετακλήσεις Έλλληνων που διέπρεπαν στο εξωτερικό.

Τέλος, ο Χαμουδόπουλος, ο οποίος ήταν συγγενής του Καλομοίρη και άνθρωπος που γνώριζε το ελληνικό λυρικό τοπίο, κατέβαλε μια προσπάθεια να συνδέσει την Ε.Λ.Σ. με το παρελθόν και την ιστορία του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα και προχώρησε σε μια συγκινητική πρωτοβουλία με τη βοήθεια της κόρης του Λαυράγκα, Διδούς και της κόρης του Καλομοίρη, Κρινιώς. Ο ίδιος ανέφερε: «επηρεασμένος από το θαυμάσιο μουσείο της Σκάλας του Μιλάνου σκέφτηκα να κάνω και στη Λυρική μια μικρογραφία Μουσείου. Ετοιμάσαμε βιτρίνες με προσωπικά αντικείμενα του Δ. Λαυράγκα, του Μ.

¹⁶⁶ «Περί συστάσεως Ν.Π.Δ.Δ. υπό την επωνυμίαν Οργανισμός Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος (Ο.Κ.Θ.Ε.)», Ν.Δ. 447, ΦΕΚ 41/18.2.1970, τ. Α΄.

¹⁶⁷ Το ίδιο.

Καλομοίρη... Ο γλύπτης Τόμπρας φιλοτέχνησε τις προτομές του Λαυράγκα, του Καλομοίρη και του Μαντζάρου. Τοποθετήθηκε επίσης το πιάνο του Σ. Σαμάρα, που το χρησιμοποιούσαν για τις δοκιμές των τραγουδιστών!».¹⁶⁸

Το 1971 το καθεστώς επιχείρησε να δείξει έμπρακτο ενδιαφέρον για τον πολιτισμό και προχώρησε στη δημιουργία αντίστοιχου υπουργείου. Η ίδρυση του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών μάλιστα, επανέφερε στο προσκήνιο και το αίτημα για στέγαση της Ε.Λ.Σ., σε οικόπεδο επί των οδών Βασιλέως Κωνσταντίνου και Ρίζαρη, όπως ανακοινώθηκε από τον αντιπρόεδρο της κυβέρνησης Στυλιανό Παττακό, ο οποίος ανέλαβε την εποπτεία και το συντονισμό του εγχειρήματος.¹⁶⁹ Δυστυχώς για ακόμη μια φορά το αίτημα για ένα σύγχρονο κτήριο Όπερας δεν ευοδώθηκε, ενώ εντέλει πήρε σάρκα και οστά μόλις στις μέρες μας.

Από πλευράς ρεπερτορίου, κατά τα χρόνια του Ο.Κ.Θ.Ε., παράλληλα με την πολιτική των επαναλήψεων που συνεχίστηκε, προστέθηκαν στο ρεπερτόριο οι εξής νέοι τίτλοι: *Αδελφή Αγγελική* και *Ο μανδύας* του Πουτσίνι, *Φάλσταφ* του Βέρντι, *Η έξυπνη* του Καρλ Ορφ, *Η ισπανική ώρα* του Μορίς Ραβέλ, *Οι αλιείς μαργαριταριών* του Μπιζέ και *Η Αριάδνη στη Νάξο* του Ρίχαρντ Στράους. Στον τομέα αυτόν, πραγματοποιήθηκε και μια καινοτομία, καθώς προστέθηκαν για πρώτη φορά μιούζικαλ. Πρόκειται για το *Φίλησε με Καίτη* του Κόουλ Πόρτερ και το *Σόου Μπούουτ* του Τζέρομ Κερν. Το γεγονός αυτό μαρτυρεί μια δοκιμή του οργανισμού προς πιο ανάλαφρους τρόπους ψυχαγωγίας, σε ένα είδος που δεν εντάσσεται στη διεθνή πρακτική των λυρικών θεάτρων, μια διάθεση ποικιλίας στο θέαμα αλλά και ίσως μια διάθεση ένταξης στις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής. Άλλωστε, στις αρχές της δεκαετίας του 1970 το μιούζικαλ αποτελούσε ένα εξαιρετικά δημοφιλές είδος στο θεατρικό τοπίο της πρωτεύουσας καθώς το κοινό γνώρισε και αγάπησε το είδος από τις ταινίες μιούζικαλ της δεκαετίας του 1960.¹⁷⁰ Σύμφωνα με τις στοχεύσεις του Ο.Κ.Θ.Ε., η Ε.Λ.Σ. ήταν υποχρεωμένη να παρουσιάζει ένα ελληνικό έργο ανά καλλιτεχνική περίοδο.¹⁷¹ Ο οργανισμός τήρησε τη δέσμευση και στο πλαίσιο αυτό προσέθεσε στο ρεπερτόριο και τους εξής νέους τίτλους: *Ηρώ και Λεάνδρος* του Ανδρέα Νεζερίτη και *Δέσπω* του Παύλου Καρρέρ. Τέλος, με τη

¹⁶⁸ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Απ' όσα θυμούμαι», *Νέα Εστία* 1616 (1994), σσ. 1419-1426, σ. 1424.

¹⁶⁹ [Ανυπόγραφο], «Η Λυρική μεταστεγάζεται στην περιοχή του Πνευματικού Κέντρου», *Η Βραδυνή*, 10/12/1971, σ. 2.

¹⁷⁰ Λυδία Παπαδημητρίου, *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ*, Παπαζήσης, Αθήνα 2009.

¹⁷¹ [Ανυπόγραφο], «Σκοποί και επιτεύξεις του ΟΚΘΕ», πρόγραμμα παράστασης Τζουζέπε Βέρντι, *Ιπτάμενος Ολλανδός*, Ε.Λ.Σ., χειμώνας 1971-1972, σσ. 1-2.

δημιουργία του Ο.Κ.Θ.Ε., η παρουσία των κρατικών σκηνών εκτός των τειχών τους συνεχίστηκε αμείωτη καθώς και αυτό περιγραφόταν ρητά στις υποχρεώσεις τους.

Κατά τη διάρκεια της επταετίας ο συνολικός αριθμός των παραγωγών ήταν μεγάλος όμως οι νέοι τίτλοι περιορίστηκαν σε μόλις 15. Παρόλη τη στασιμότητα, δεν έλειψαν οι σημαντικές στιγμές και οι νεωτερισμοί. Τέτοια στιγμή ήταν το καλοκαίρι του 1971 όταν η Ε.Λ.Σ. παρουσίασε στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού την όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Γκλουκ σε σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου και σκηνικά και κοστούμια του διεθνούς φήμης ζωγράφου Τζόρτζιο ντε Κίρικο. Ιδιαίτερη αναφορά επίσης πρέπει να γίνει και στο αμφιλεγόμενο, αντισυμβατικό ανέβασμα της όπερας *Τα παραμύθια του Χόφμαν* του Όφφενμπαχ όπου κατατέθηκε μια πολύ μοντέρνα για την εποχή της σκηνογραφική πρότασή από τον Γιάννη Καρύδη, η πρώτη, για τα δεδομένα της Ε.Λ.Σ., εντελώς διαφορετική πρόταση όψης. Ο Ο.Κ.Θ.Ε. λειτούργησε ως το καλοκαίρι του 1974. Μετά την πτώση του στρατιωτικού καθεστώτος και τη μεταπολίτευση ο οργανισμός καταργήθηκε και η Ε.Λ.Σ., έχοντας πλέον συμπληρώσει 30 χρόνια πολυτάραχης αλλά και δημιουργικής ζωής ανασυστήθηκε ως ανεξάρτητο Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου.

2. ΤΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

2.1. Η λειτουργία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας

Η θεατρική επικοινωνία, η οποία λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια ενός παραστασιακού γεγονότος ανάμεσα στους συμμετέχοντες επάνω (πομπός) και κάτω (δέκτης) από τη σκηνή, απαιτεί έναν κώδικα σημείων προκειμένου να επιτευχθεί. Ο κώδικας αυτός συμπεριλαμβάνει, μεταξύ πολλών άλλων, τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία, το σκηνικό και το κοστούμι. Όπως εξηγεί ο Βάλτερ Πούχνερ η λειτουργία αυτών των σημείων είναι πολυεπίπεδη: «τα οπτικά σημεία της σκηνογραφίας καθορίζουν τον τόπο της σκηνικής δράσης και το χρόνο. Μπορούν να δώσουν πληροφορίες για την ίδια την υπόθεση ή και να επηρεάσουν την υποκριτική. [...] Η σκηνογραφία συνδηλώνει όμως και μια γενικότερη ατμόσφαιρα ή αποκτά συμβολικές σημασίες ή υλοποιεί ορισμένες κοσμοθεωρίες».¹⁷² Αντίστοιχα, το κοστούμι κυριαρχεί «ανάμεσα στα οπτικά σημεία της εμφάνισης του ηθοποιού» και δίνει πλήθος πληροφοριών τόσο για το ρόλο όσο και για τη λειτουργία του ηθοποιού στην παράσταση.¹⁷³ Τα δύο αυτά είδη σημείων στέλνουν πλήθος μηνυμάτων και μάλιστα με αμεσότητα και μεγάλη ταχύτητα. Στην πράξη, όπως περιγράφει ο Μάριος Πλωρίτης, συμφωνώντας και αυτός στην σύνθετη και πολυεπίπεδη λειτουργία των σκηνικών και των κοστούμιών, «η σκηνογραφία εικονίζει παραστατικά το χώρο, τον τόπο, αλλά και την εποχή όπου διαδραματίζεται το έργο. Τα κοστούμια πάλι ορίζουν το φύλο, την τάξη ακόμα και το χαρακτήρα του κάθε προσώπου. Εκείνη και ετούτα μαζί δίνουν όχι μόνο την οπτική διάσταση στην παράσταση αλλά και επιτρέπουν στο θεατή να εντοπίσει σχεδόν αμέσως πού και πότε συμβαίνουν τα “δρώμενα” και τι μέρος του λόγου είναι οι “δρώντες”».¹⁷⁴

Πέρα από τη σημειολογική λειτουργία τους, τα σκηνικά και τα κοστούμια αποτελούν τη σύνδεση της θεατρικής παράστασης με τον υλικό κόσμο της πραγματικότητας, αυτόν που γίνεται αντιληπτός μέσω της όρασης. Αποτελούν δηλαδή μια αναγκαία για τις στοχεύσεις της παράστασης «langage pour l’œil», όπως το ονομάζει ο Γάλλος

¹⁷² Βάλτερ Πούχνερ, *Σημειολογία του Θεάτρου*, Εκδόσεις Παϊρίδη, Αθήνα 1985, σσ. 54-55.

¹⁷³ *Ο.π.*, σσ. 49-51.

¹⁷⁴ Μάριος Πλωρίτης, «Η δύναμη της ποίησης στη σκηνογραφία», Έφη Ανδρεάδη (επιμ.), *Τα μυστικά της σκηνογραφίας μέσα από το έργο του Διονύση Φωτόπουλου*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα [1995], χ.σ.

σκηνογράφος Ρενέ Αλλιό,¹⁷⁵ μια «γλώσσα για τα μάτια», μια οπτική αφήγηση του δραματικού κειμένου. Αυτή η γλώσσα οδηγεί στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος που συντελεί στην πρόσληψη και ερμηνεία των μηνυμάτων της παράστασης από το θεατή.¹⁷⁶ Μέσα στο σύνολο της θεατρικής τέχνης, σκηνικά και κοστούμια αποτελούν δηλαδή «άλλη μια γλώσσα, μαζί μ' αυτήν του λόγου, της μουσικής, του σώματος, που συναποτελούν τη θεατρική “ομιλία”»,¹⁷⁷ όπως περιέγραψε η κριτικός τέχνης Ελένη Βακαλό. Αντίστοιχα, η Βρετανίδα σκηνογράφος Πάμελα Χάουαρντ μιλάει για την σκηνογραφία ως μια διαδικασία «οπτικής» ανάγνωσης του έργου όπου «ο σκηνογράφος απελευθερώνει εικαστικά το κείμενο και την ιστορία πίσω από αυτό, δημιουργώντας έναν κόσμο στον οποίο τα μάτια βλέπουν αυτό που δεν ακούν τα αυτιά».¹⁷⁸ Με άλλα λόγια, ο σκηνογράφος, με τα δικά του μέσα καλείται, όπως ακριβώς και οι υπόλοιποι θεατρικοί συντελεστές, να παράξει νόημα και να το μεταφέρει στον θεατή. Και αυτό το νόημα παράγεται μέσω της σύλληψης, της δημιουργίας και της σύνθεσης εικόνων στον συγκεκριμένο και πεπερασμένο χώρο και στον εξίσου συγκεκριμένο και πεπερασμένο χρόνο μιας θεατρικής παράστασης.

Πλήθος καλλιτεχνών και θεωρητικών του θεάτρου ασχολήθηκαν, και εξακολουθούν να ασχολούνται, διεξοδικά τόσο με τα ζητήματα του χώρου στο θέατρο όσο και με τη λειτουργία και τη θέση της σκηνογραφίας στο παραστασιακό γεγονός και στο ευρύτερο θεατρικό σύμπαν. Μέσα στα χρόνια ποικίλες θέσεις, τάσεις και πρακτικές αναπτύχθηκαν, δίνοντας άλλοτε έμφαση στη ρεαλιστική αναπαράσταση και άλλοτε στην αφαιρετική ερμηνεία ενώ άλλοτε εστίαζαν στη ζωγραφική, άλλοτε στην αρχιτεκτονική και τις κατασκευές, άλλοτε στον συνδυασμό των δύο και άλλοτε στην αντικατάσταση μέρους τους από τον φωτισμό και τις προβολές.

Η αποτύπωση και η ανάλυση των θέσεων, των τάσεων και των πρακτικών αυτών δεν είναι στους στόχους της παρούσας διατριβής. Πλούσιο υλικό άλλωστε μπορεί να βρεθεί στη σχετική βιβλιογραφία.¹⁷⁹ Δύο σημεία όμως αξίζει να υπογραμμιστούν: το πρώτο

¹⁷⁵ Marcel Freydefont, «Du décor à la scénographie», Robert Abirached (επιμ.), *Le théâtre Français du XXème siècle*, L'avant-Scène Théâtre, Paris 2011, σ. 614.

¹⁷⁶ Το ίδιο.

¹⁷⁷ Ελένη Βακαλό, «Η εικαστική λειτουργία του σκηνικού», Τσούχλου-Μπαχαριάν, *ό.π.*, σ. 85.

¹⁷⁸ Pamela Howard, *Τι είναι σκηνογραφία*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2005, σ. xvii.

¹⁷⁹ Σχετικά με την σκηνογραφία ενδεικτικά βλ. Joslin McKinney, Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, 2009, Christopher Baugh, *Theatre, Performance and Technology. The development of scenography in the twentieth century*, Palgrave MacMillan, 2005, Παύλος Μάτσικς (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μτφρ. Λίζα Μαντζοπούλου, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα χ.χ., Jane Collins, Andrew Nisbet (eds.), *Theatre and*

είναι ότι από το γύρισμα του 20^{ου} αιώνα και έπειτα η σκηνογραφία, ως ξεχωριστή θεατρική τέχνη, εξελίχθηκε ιδιαίτερα δυναμικά, κάτι στο οποίο βοήθησε αποφασιστικά και η μεγάλη τεχνολογική πρόοδος. Το δεύτερο, και σημαντικότερο, είναι ότι ανεξάρτητα από τις τελικές θέσεις που κατά καιρούς διατυπώθηκαν, ανεξάρτητα από τις τάσεις που ακολουθήθηκαν και τις πρακτικές που εφαρμόστηκαν και ανεξάρτητα από τη σημασία που κατά περίπτωση τής αποδόθηκε στο τελικό σκηνικό αποτέλεσμα, η σκηνογραφία είναι κάτι παραπάνω από το γέμισμα του χώρου της σκηνής με αντικείμενα και τη διαρρύθμισή αυτών. Αυτή η οπτική συναντάται διατυπωμένη με διάφορους τρόπους, άλλοτε έμμεσα και άλλοτε άμεσα, σε όλους τους σημαντικούς καλλιτέχνες και θεωρητικούς του είδους από τους πρωτοπόρους Αντόλφ Άππια και Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, μέχρι τις ημέρες μας.

Με ιδιαίτερα χαρακτηριστικό τρόπο ο Τσέχος σκηνογράφος Γιόζεφ Ζβόμποντα φρόντισε να τονίσει αυτή τη διαφορά: «αυτό που με ενοχλεί περισσότερο είναι όροι όπως “Bühnenbildner” ή “décorateur” γιατί υποδηλώνουν δυσδιάστατες εικόνες ή επιφανειακή διακόσμηση, που είναι ακριβώς αυτά που δεν θέλω. Το θέατρο είναι κατά κύριο λόγο η παράσταση· τα εξαιρετικά σχέδια και οι απεικονίσεις δεν σημαίνουν απολύτως τίποτα, όσο εντυπωσιακά και αν είναι· μπορείς να ζωγραφίσεις ό,τι θες στο χαρτί, αλλά το σημαντικό είναι η υλοποίηση. Η αληθινή σκηνογραφία είναι αυτό που συμβαίνει όταν ανοίγει η αυλαία και μόνο έτσι μπορεί να κριθεί».¹⁸⁰ Αντίστοιχα και η ενδυματολογία είναι κάτι παραπάνω από το ντύσιμο των ηθοποιών με είδη ρουχισμού. Έτσι, οι σκηνογράφοι αρνούνται, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, τον απλό ρόλο του διακοσμητή αλλά επιζητούν να γίνει και η δική τους καλλιτεχνική κατάθεση ένα δυναμικό ερμηνευτικό εργαλείο που να συνδιαλέγεται δημιουργικά με το κείμενο και τον θεατή καθώς και ένα εκφραστικό μέσο το οποίο ολοκληρώνεται μονάχα πάνω στη σκηνή κατά τη διάρκεια της παράστασης. Η δουλειά τους δηλαδή αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της θεατρικής πράξης και πρακτικής.

Η στενή και άρρηκτη διασύνδεση του θεάτρου με την έννοια του χώρου προκύπτει και από την ίδια τη λέξη θέατρο που μπορεί να σημαίνει είτε την τέχνη είτε το μέρος στο οποίο λαμβάνει χώρα το παραστασιακό γεγονός, κάτι που δεν συμβαίνει με τις άλλες

Performance Design. A Reader in Scenography, Routledge, London 2010 και Walter René Fuerst, Samuel J. Hume, *Twentieth-Century Stage Decoration*, vol. 1 (text), Dover Publications, New York χ.χ. και Darwin Reid Payne, *Scenographic Imagination*, Southern Illinois University Press, USA, 1974 (1993³).

¹⁸⁰ Josef Svoboda στο McKinney, Butterworth, *ό.π.*, σ. 3 (μετάφραση της γράφουσας).

τέχνες.¹⁸¹ Κατά κάποιο τρόπο θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η πατρίδα της σκηνογραφίας βρίσκεται ακριβώς μεταξύ αυτών των δυο εννοιών, σε μια «no man's land», η οποία πρέπει να γεμίσει τόσο με ιδέες όσο και με ύλη. Τα δύο αυτά πρέπει να συντεθούν και να δημιουργήσουν ένα αισθητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο θα πραγματοποιηθεί η παράσταση.

Η Βακαλό αναφέρει ότι «ο σκηνογράφος πλάθει το χώρο της σκηνής, δε μεταφέρει απλώς ένα χώρο από την πραγματικότητα στη σκηνή. Πλάθει αυτόν το χώρο όχι μόνο σαν εικόνα αλλά σαν δραματική διάσταση. Ό,τι αναπτύσσει το έργο και το παίξιμο των ηθοποιών μέσα στη χρονική δραματική διάρκεια το συμπύκνωση ο σκηνογράφος εικαστικά μέσα στο χώρο».¹⁸² Έτσι, πολλές φορές η σκηνογραφία καταλήγει να είναι ένα είδος σκηνοθεσίας ή συν-σκηνοθεσίας, καθώς η επιλογή συγκεκριμένου σκηνογραφικού και ενδυματολογικού λεξιλογίου αποτελεί ευθεία ερμηνευτική προσέγγιση του δραματικού κειμένου. Σε αυτή τη γραμμή, ο Γιάννης Τσαρούχης είχε εύστοχα παρατηρήσει ότι «μοιραίως ένας σκηνογράφος κάνει μια σκηνοθεσία νοερή, συχνά ανάλογη με αυτή που θα κάνει ο σκηνοθέτης».¹⁸³

Αντίστοιχη λειτουργία δημιουργίας νοημάτων και μεταφοράς μηνυμάτων επιτελεί και η ενδυματολογία με όχημα πρωτίστως το θεατρικό κοστούμι αλλά και τη συνολική εικόνα του ηθοποιού επί σκηνής (μαλλιά, μακιγιάζ, αξεσουάρ, σωματικός όγκος, υποδήματα). Το θεατρικό κοστούμι λειτουργεί εξίσου αφηγηματικά και συμπληρώνει την ερμηνεία του ηθοποιού, διηγείται και αυτό μια ιστορία για το παρόν αλλά και για το παρελθόν του δραματικού ήρωα. Η Ελένη Βαροπούλου σχολιάζει σχετικά ότι «το κοστούμι παρέχει στο θεατή διάφορες πληροφορίες για το πρόσωπο του δράματος συνιστώντας μια κινητή επάνω στη σκηνή ταυτότητα».¹⁸⁴ Σε συνδυασμό με την άποψη της Χάουαρντ ότι τα κοστούμια «γίνονται η προέκταση του ηθοποιού μέσα στο χώρο»¹⁸⁵ συμπεραίνεται ότι, όχι μόνο η σκηνογραφία, αλλά και η ενδυματολογία καταλήγει να είναι ένα είδος σκηνοθεσίας ή συν-σκηνοθεσίας. Αυτή ακριβώς τη λειτουργία επεσήμανε, με τη μακρά θεατρική του εμπειρία, ο αποκαλούμενος και

¹⁸¹ Guy McAuley, *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, 1999, σ. 1.

¹⁸² Ελένη Βακαλό, «Η εικαστική λειτουργία του σκηνογραφικού», Ανδρεάδη (επιμ.), *Τα μυστικά...*, ό.π., χ.σ.

¹⁸³ Γιάννης Τσαρούχης, «Εφάμιλλον του ευρωπαϊκού», Θανάσης Νιάρχος (επιμ.), *Γιάννης Τσαρούχης, Για τη ζωγραφική και τον έρωτα, Τα Νέα*, Αθήνα 2010, σσ. 40-41.

¹⁸⁴ Ελένη Βαροπούλου, «Η αίγλη του κοστούμιου και η αύρα των ηθοποιών», Μίρκα Θεοδωροπούλου, (επιμ.), *Ένδυμα Θεάτρου*, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα 2003, σ. 23.

¹⁸⁵ Howard, ό.π., σ. 113.

πατριάρχης της ελληνικής ενδυματολογίας Αντώνης Φωκάς, αναφέροντας και αυτός ότι «η ενδυματολογία αποτελεί μέρος της Σκηνοθεσίας. Κάθε θεατρικόν ένδυμα οφείλει να συμπληρώνη – εξωτερικώς φυσικά – ένα χαρακτήρα. Είναι το εξωτερικόν περίβλημα κάθε ρόλου».¹⁸⁶

Επειδή η ορατή σκηνική πραγματικότητα γίνεται αντιληπτή συνολικά, και όχι αποσπασματικά, από τους θεατές, δεν είναι τυχαίο ότι οι περισσότεροι εικαστικοί καλλιτέχνες του θεάτρου είναι παράλληλα και σκηνογράφοι και ενδυματολόγοι, επιδιώκοντας να υπογράψουν και τα σκηνικά και τα κοστούμια μιας παράστασης για να έχουν την τελική συνολική ευθύνη του αισθητικού οπτικού αποτελέσματος. Για τους περισσότερους από αυτούς, τα κοστούμια, επειδή δεν μπορούν να αποκοπούν από τη συνολική όψη της παράστασης και αλληλεπιδρούν αισθητικά αλλά ενίοτε και λειτουργικά με τα σκηνικά, συμπεριλαμβάνονται σε αυτό που ονομάζουν σκηνογραφία, η οποία έτσι περιλαμβάνει και την ενδυματολογία. Για το λόγο αυτό, πολύ συχνά ο όρος σκηνογραφία αναφέρεται και στα σκηνικά και στα κοστούμια μιας παράστασης – κάτι που δεν συμβαίνει με τον όρο ενδυματολογία. Εκτός από αυτό, «όταν οι “designers” επαναπροσδιορίζουν το ρόλο τους και χαρακτηρίζονται “σκηνογράφοι”, αυτό σημαίνει ότι είναι πρόθυμοι να προχωρήσουν πέρα από τον απλό σχεδιασμό σκηνικού και κοστούμιών, που θα δημιουργούσε απλώς μια ελκυστική σκηνική εικόνα».¹⁸⁷ Είναι αποφασισμένοι δηλαδή να αναλάβουν τη δημιουργία ενός ολοκληρωμένου αισθητικού πλαισίου το οποίο θα λειτουργεί δυναμικά ως παραγωγός νοημάτων και πομπός μηνυμάτων. Έτσι, όπως αρνούνται το ρόλο του διακοσμητή αντίστοιχα αρνούνται να περιοριστούν στον ρόλο του μόδιστρου (ή ακόμη χειρότερα του στυλίστα), καθώς η ενδυματολογία δεν είναι το απλό ντύσιμο των ηθοποιών με είδη ρουχισμού.

Η σκηνογραφία, ως ενιαίο σύνολο που περιλαμβάνει και την ενδυματολογία, βρίσκεται στη μεθόριο ανάμεσα στις εικαστικές και στις παραστατικές τέχνες. Από τη μια χρησιμοποιεί όλα τα εργαλεία και το λεξιλόγιο των εικαστικών τεχνών, ενώ από την άλλη ως καλλιτεχνικό δημιούργημα ολοκληρώνεται, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, αποκλειστικά και μόνο εντός του παραστασιακού γεγονότος. Έτσι, η σκηνογραφία δεν μπορεί να καταλήξει σε μια εικαστική δημιουργία που να ορίζεται απόλυτα και να

¹⁸⁶ Διονύσης Φωτόπουλος, *Ενδυματολογία στο Ελληνικό Θέατρο*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1986, σ. 11.

¹⁸⁷ Howard, *ό.π.*

εκφράζει αποκλειστικά τον δημιουργό της. Αντίθετα, ορίζεται σε καθοριστικό βαθμό από το θεατρικό κείμενο – όποιας μορφής και προέλευσης να είναι αυτό. Όπως αναφέρει ο καθηγητής σκηνογραφίας Ντάργουιν Πέιν, ο επαγγελματίας σκηνογράφος πρέπει να βαδίζει πάνω σε ένα «τεντωμένο σχοινί» ανάμεσα στο προσωπικό του όραμα και το κείμενο και ουσιαστικά «να βρει τον καλύτερο τρόπο έτσι ώστε να υπηρετήσει δυο απαιτητικούς αφέντες: τον εαυτό του και το κείμενο».¹⁸⁸ Επιπρόσθετα, συν-ορίζεται και εν τέλει εκφράζει και τους άλλους δημιουργούς της παράστασης – πρωτίστως τον σκηνοθέτη, πολλές φορές όμως και τους ηθοποιούς – προκειμένου η παράσταση αυτή να είναι επιτυχημένη.

Τέλος, η σκηνογραφία καλείται να έχει μεγάλο μέρος εφαρμογής, κάτι που δεν ισχύει για τις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες, οι οποίες λειτουργούν αυτοτελώς. Εκτός δηλαδή από την έμπνευση, ζητούμενο είναι και η έμπρακτη υλοποίησή της, η εκτέλεση δηλαδή της δημιουργικής ιδέας. Αυτό αποτελεί – τις περισσότερες φορές – μια πολύ σύνθετη και επίπονη διαδικασία, η οποία απαιτεί ακρίβεια και οργάνωση και στην οποία συμμετέχουν εκτελεστές από ένα πλήθος τεχνικών ειδικοτήτων.¹⁸⁹ Όμως, μόνο ο συνδυασμός της δημιουργικής ιδέας και της απτής ύλης θα δώσει το τελικό καλλιτεχνικό σκηνικό αποτέλεσμα. Πέραν αυτών, η σκηνογραφία και η ενδυματολογία έχουν και έναν εντελώς πρακτικό ρόλο στην παράσταση αποτελώντας, πέρα από πεδίο καλλιτεχνικής έκφρασης του δημιουργού τους, ένα πλαίσιο εργασίας αλλά και εργαλείο δουλειάς για άλλους καλλιτέχνες (ηθοποιούς ή τραγουδιστές). Τόσο τα σκηνικά, όσο και τα κοστούμια, εν τέλει, καλούνται όχι μόνο να εκφράσουν τον δημιουργό τους ή να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες των θεατών αλλά και να υποστηρίξουν μια παράσταση με καθαρά πρακτικό τρόπο. Ως αποτέλεσμα αυτών, όπως παρατηρείται διεθνώς, η σκηνογραφία, και μαζί της η ενδυματολογία, άργησε να καθιερωθεί στη συνείδηση του κοινού ως χωριστή καλλιτεχνική ειδικότητα και εν τέλει ως αυτόνομη και ιδιαίτερη τέχνη.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Darwin Reid Payne, *Scenographic...*, ό.π., σ. 244 (μετάφραση της γράφουσας).

¹⁸⁹ Για την πρακτική διάσταση και την εφαρμογή της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στην πράξη ενδεικτικά βλ. Parker W. Oren, Wolf R. Craig, Dick Block, *Stage Design and Stage Lighting*, Thomson/Wadsworth, USA, 2003, Barbara & Cletus Anderson, *Costume Design*, Thomson/Wadsworth, 1999, Lynn Pectal, *Designing and Painting for the Theatre*, Harcourt Brace College Publishers, 1975, Darwin Reid Payne, *Theory and Craft of the Scenographic Model*, Southern Illinois University Press, USA, 1985.

¹⁹⁰ Christin Essin, *Stage Designers in Early Twentieth-Century America: Artists, Activists, Cultural Critics*, Palgrave MacMillan, New York, 2012, σσ. 1-7.

Όλα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, αν ιδωθούν συνδυαστικά, καταδεικνύουν ότι η σκηνογραφία είναι εκ φύσεως και εκ θέσεως προικισμένη με δυνατότητες που τής επιτρέπουν να έχει εξαιρετικά δυναμική παρουσία στο συνολικό θεατρικό αποτέλεσμα. Σε αυτό το πλαίσιο, είναι εύστοχη η γλαφυρή περιγραφή του Πλωρίτη για τη λειτουργία και το ρόλο της στο θεατρικό γίνεσθαι. «Άλλοτε, καταφρονεμένη “φτωχιά συγγένισσα”, άπρoικη και άπραγη... κι άλλοτε, καταλαλημένη “νεόπλουτη”, “επιδειξιάς” και “οικοπεδοφάγος”, η Σκηνογραφία αντιμετωπίστηκε συχνά κι αντιμετωπίζεται ακόμα σαν “αναγκαίο κακό” και σαν “αντιπνευματικό στολίδι” της παράστασης. [...] η Σκηνογραφία δεν έπαψε να “βάλλεται” – αλλά ακόμα πιο πολύ, και να επιβάλλεται. Μεγάλοι και μικροί δραματουργοί, σκηνοθέτες, “παραγωγοί” καταφεύγουν στη βοήθειά της για να υποβάλλουν το χώρο, τη χώρα, το χρόνο, το κλίμα του έργου. Κι όχι σπάνια, η Σκηνογραφία, από “οικιακή βοηθός”, γίνεται αφέντρα και κυρίαρχο στοιχείο της παράστασης».¹⁹¹

Τέλος, ένα τελευταίο χαρακτηριστικό της, υποδεέστερο μεν αλλά ιδιαίτερα πολύτιμο για τη μελλοντική έρευνα, είναι η αντοχή των τεκμηρίων της σκηνογραφίας στο χρόνο, καθώς είναι η μόνη εκ των τεχνών που συνθέτουν τη θεατρική πράξη, η οποία σχετίζεται με τον υλικό κόσμο. Έτσι, η φαινομενικά εφήμερη τέχνη της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας, μετά το πέρας της παράστασης, αποδεικνύεται η πιο ανθεκτική στο χρόνο σε σχέση με όλες τις υπόλοιπες. Μολονότι τα σκηνικά και τα κοστούμια παύουν να λειτουργούν θεατρικά όταν πέσει η αυλαία και δεν έχουν αυτόνομη καλλιτεχνική υπόσταση που να διαρκεί μέσα στο χρόνο, εν τέλει αποτελούν το πιο αξιόπιστο τεκμήριο, το μοναδικό μάλιστα υλικό τεκμήριο της καλλιτεχνικής στόχευσης και της δυναμικής μιας παράστασης. Αν και η ύπαρξη τέτοιων τεκμηρίων είναι σχεδόν πάντα αποσπασματική, η σκηνογραφία, και η ενδυματολογία ακόμη περισσότερο, αποτελούν κιβωτό μνήμης του παραστασιακού γεγονότος τόσο με τα σκηνογραφικά στοιχεία τα οποία έχουν διατηρηθεί – τμήματα του σκηνικού, σκηνικά αντικείμενα, φροντιστηριακό υλικό – όσο και με τα κοστούμια.¹⁹²

¹⁹¹ Μάριος Πλωρίτης, «Η “όψις”», Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 5.

¹⁹² Η Βαροπούλου παρατηρεί σχετικά με τη λειτουργία του κοστούμιού ως φορέα θεατρικής μνήμης πως «πέρα από την εφήμερη παρουσία του ηθοποιού στη σκηνή και μετά την πεπερασμένη ώρα του θεάματος, το κοστούμι συνεχίζει να υπάρχει ως το κατεξοχήν ίχνος αυτού που συνέβη αλλά και ως ένα απόσταγμα θεατρικής μνήμης», Βαροπούλου, *ό.π.*, σ. 23.

2.1.1. Οι ιδιαιτερότητες της όπερας

Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες μετά την εμφάνιση της όπερας, και καθώς το είδος κέρδιζε πολύ γρήγορα ολοένα και περισσότερη δημοφιλία, άρχισε η ανέγερση και λειτουργία κτηρίων προκειμένου αυτή να στεγαστεί. Το πρώτο κτήριο όπερας άνοιξε τις πόρτες του στο κοινό το 1637,¹⁹³ ενώ λυρικά θέατρα σταδιακά χτίστηκαν και ξεκίνησαν να λειτουργούν σε διάφορες πόλεις της Ιταλίας, της Γερμανίας και της Γαλλίας. Πρόκειται για μεγαλοπρεπή κτήρια, τα οποία μπορούσαν να ανταποκριθούν στις αυξημένες μουσικές απαιτήσεις του είδους και να φιλοξενήσουν στη σκηνή τους μεγάλο αριθμό ερμηνευτών και κυρίως μεγάλο αριθμό θεατών στην πλατεία, τα θεωρεία και τους εξώστες τους. Οι διαστάσεις των κτηρίων από τη μια, το μέγεθος και ο όγκος του μουσικού ακροάματος αλλά και η θεματολογία των λιμπρέτων από την άλλη δημιούργησαν μεγάλες απαιτήσεις, στις οποίες έπρεπε η σκηνογραφία να ανταποκριθεί, αλλά άνοιξαν και νέους δρόμους. Έτσι, οι σκηνές των θεάτρων Όπερας εξελίχθηκαν σε εντυπωσιακούς χώρους με εκπληκτικές δυνατότητες για χρήση προηγμένων, ανάλογα με την εποχή, μηχανών και για δημιουργία οπτικών εφέ.¹⁹⁴

Κατά την πάροδο των ετών οι σκηνογράφοι του λυρικού θεάτρου αξιοποίησαν στο έπακρο την τεχνολογική πρόοδο εμπλουτίζοντας και συνδέοντας την όπερα άρρηκτα με το θεαματικό στοιχείο και δίνοντάς της άπειρες σκηνικές δυνατότητες, πολύ περισσότερες από αυτές που είχε στη διάθεσή του το θέατρο πρόζας. Μάλιστα, όσο τα χρόνια περνούσαν και παγιωνόταν ένα επαναλαμβανόμενο ρεπερτόριο, η ανάγκη για διαφορετικές οπτικές εκδοχές αυξανόταν, οδηγώντας τους καλλιτέχνες να αναζητήσουν καινούργιους δρόμους καλλιτεχνικής έκφρασης αλλά και νέους τρόπους τεχνικής εφαρμογής.

Πέραν των αμιγώς πρακτικών απαιτήσεων της, η ολιστική φύση της όπερας ως καλλιτεχνικό δημιούργημα ώθησε τους σκηνογράφους να διαπραγματευτούν υψηλότερα αισθητικά ζητήματα και να έρθουν αντιμέτωποι με βαθύτερους θεωρητικούς, φιλοσοφικούς προβληματισμούς. Η δημιουργία κόσμων επί σκηνής, η οποία δεν βασιζόταν πρωτίστως στον λόγο αλλά στη μουσική, ήταν μια μεγάλη παραστατική, εικαστική αλλά και ευρύτερα αισθητική πρόκληση. Δεν είναι τυχαίο ότι

¹⁹³ Πρόκειται για το θέατρο San Cassiano στη Βενετία.

¹⁹⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το θέμα βλ. <http://www.opera-europa.org/en/opera-resources/what-is-opera>, ημερομηνία πρόσβασης 21/10/2017.

ένας από τους πρώτους που ασχολήθηκαν διεξοδικά με τα ζητήματα του χώρου στο θέατρο ήταν ο ίδιος ο Ρίχαρντ Βάγκνερ,¹⁹⁵ ενώ μια από τις θεμελιώδεις μορφές της σύγχρονης σκηνογραφίας ο Αντόλφ Άππια εργάστηκε ως σκηνογράφος στις όπερες του πρωτοπόρου αυτού Γερμανού συνθέτη και μελέτησε εντατικά τη σχέση μουσικής και εικόνας, καθώς και τη σχέση μουσικής και σκηνικής πράξης.¹⁹⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, δεν θα ήταν υπερβολή ο ισχυρισμός ότι, η σκηνογραφία, στο μέτρο που γίνεται αντιληπτή σήμερα, προέκυψε σε μεγάλο βαθμό από το χώρο της όπερας, τόσο σε πρακτικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο.

Η σκηνογραφία στο λυρικό θέατρο παίζει σημαντικότερο ρόλο από ότι στο θέατρο πρόζας, ενώ η εικονοποιία την οποία καλείται να φέρει εις πέρας και στην οποία περιλαμβάνεται ασφαλώς και η ενδυματολογία,¹⁹⁷ είναι πολύ πιο μεγάλη και πιο σύνθετη. Αυτό εντάσσεται στη γενικότερη διαφορά που έχουν τα δυο θεατρικά είδη, όπως επισημάνθηκε εύστοχα από τον σκηνοθέτη Τάκη Μουζενίδη: «η πρόζα γενικά είναι θέαμα οικειότητας και απλότητας, ενώ η όπερα, απόστασης και μεγαλοπρέπειας».¹⁹⁸ Σε αυτή την άποψη συγκλίνουν και οι περισσότεροι σκηνογράφοι. Άλλωστε, δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι η όπερα, αν και εμφανίστηκε κατά τους ύστατους χρόνους της Αναγέννησης, στην ουσία είναι δημιούργημα του Μπαρόκ του 17^{ου} αιώνα όποτε και εδραιώθηκε, κυριάρχησε και εξαπλώθηκε σε όλη την Ευρώπη. Τροφός της δηλαδή υπήρξε ένα αισθητικό ρεύμα σύμφυτο της μεγαλοπρέπειας, της υπερτονισμένης έκφρασης και του εντυπωσιασμού.¹⁹⁹ Αντίστοιχα δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι ένας από τους σημαντικότερους σταθμούς της

¹⁹⁵ Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ όριζε το θέατρο ως ένα “Gesamtkunstwerk” (συνολικό έργο τέχνης) στο οποίο συνυπάρχουν πολλές μορφές τέχνης προκειμένου να παραχθεί ένα συνολικό, ενιαίο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Ο Βάγκνερ ασχολήθηκε γενικότερα με ζητήματα χώρου στο θέατρο αλλά και με τα διάφορα θέματα των λυρικών θεάτρων. Για περισσότερα στοιχεία πάνω στη ζωή, το έργο και τις απόψεις του Ρίχαρντ Βάγκνερ ενδεικτικά βλ. Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 1976 και Dieter Borchmeyer (ed.), *Richard Wagner Dichtungen und Schriften*, Frankfurt am Main 1983.

¹⁹⁶ Για περισσότερα στοιχεία πάνω στη ζωή, το έργο και τις απόψεις του Άντολφ Άππια ενδεικτικά βλ. R.C. Beacham, *Adolphe Appia: Theatre Artists (Directors in Perspective Series)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, Denis Bablet, Marie-Louise Bablet, *Adolphe Appia. 1862-1928. Actor – Space – Light*, Pro Helvetia, Zurich and John Calder (Publishers) Ltd, London/Riverrun Press, New York 1982, Barnard Hewitt, *Adolphe Appia's “Music and the Art of the Theatre”*, University of Miami Press, Coral Gables 1981 και Λη Σίμονσον, «Οι ιδέες του Αδόλφου Άππια», Παύλος Μάτεσις (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μτφρ. Λίζα Μαντζοπούλου, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα χ.χ., σσ. 165-190.

¹⁹⁷ Για την ενδυματολογία στην όπερα ενδεικτικά βλ. Leo van Witsen, *Costuming for Opera. Who Wears What and Why*, Scarecrow Press, 1994.

¹⁹⁸ Τάκης Μουζενίδης, *Θεατρικός χώρος*, Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1965, σ. 73.

¹⁹⁹ Για το θέμα αυτό ενδεικτικά βλ. Michael Kitson, *Η εποχή του Μπαρόκ*, μτφρ. Γιώργος Λεωτσάκος, Παγκόσμιος Ιστορία Τέχνης, τ. 9, Εκδοτικός οργανισμός «Χρυσός Τύπος» Ε.Π.Ε. / Εκδόσεις Φυτράκη, χ.χ. όπου και σχετική βιβλιογραφία.

ιστορίας της ήταν η παραγωγή της περιόδου του Ρομαντισμού του 19^{ου} αιώνα, ενός αισθητικού ρεύματος που στόχευε στην υπερεκφραστικότητα, τη δραματικότητα και την πρόκληση μεγάλων και έντονων συναισθημάτων.

Πέραν της αισθητικής προέλευσής της όμως, ο κύριος και καθοριστικός παράγοντας που τη διαφοροποιεί από το υπόλοιπο θέατρο είναι η μουσική ως εναρκτήριο σημείο σύλληψης και καταλυτικός παράγοντας δημιουργίας. Ο σκηνογράφος και σκηνοθέτης Γιάννης Κόκκος τονίζει ότι «υπάρχει πραγματική διαφορά ανάμεσα στα σκηνικά της όπερας και τα σκηνικά του θεάτρου», γιατί η μουσική έχει πρωταγωνιστικό και κυρίαρχο και όχι συμπληρωματικό ρόλο όπως στο θέατρο πρόζας. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχει ένα ακόμη στοιχείο που πρέπει να ερμηνευθεί και να οπτικοποιηθεί. Επεξηγώντας την επιρροή της μουσικής στην όψη, ο ίδιος συνεχίζει: «η όπερα απαιτεί πιο συγκεκριμένα πράγματα απ' ό,τι το θέατρο, γιατί ο λόγος δημιουργεί έναν πιο συγκεκριμένο πνευματικό χώρο κι έτσι η σχετική αφαιρετικότητα του σκηνικού χώρου μπορεί να περιλάβει απολύτως τη φαντασία. Αντίθετα η μουσική πρέπει να στηριχτεί πάνω σε υλοποιημένες πνευματικές εικόνες. Χωρίς αυτές το όλο πράγμα δεν είναι απολύτως κατανοητό κι αυτό γιατί πιστεύω ότι η όπερα από τη φύση της πρέπει να είναι πιο αφηγηματική από το θέατρο».²⁰⁰ Με άλλα λόγια, στην όπερα το σκηνικό καλείται να αφηγηθεί, να εξηγήσει και να επικοινωνήσει πολύ περισσότερα σημεία από ότι στο θέατρο πρόζας όπου κυριαρχεί ο λόγος. Κάτι ανάλογο, αν και σε μικρότερο βαθμό, απαιτείται και από τα κοστούμια, τα οποία φοριούνται από άδοντες και όχι ομιλούντες ερμηνευτές. Έτσι, η όπερα χρειάζεται «κάτι σαν εντονότερο περίγραμμα, μια υπερεκφραστικότητα, για να μπορέσει να αποκτήσει τη διάσταση που έχει η ίδια η ουσία της».²⁰¹ Αυτός είναι και ο λόγος που για τον Κόκκο «κανένα σκηνικό όπερας δε θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στο θέατρο».²⁰² Αντίστοιχα κανένα θεατρικό σκηνικό δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει αποτελεσματικά μέσα στον μεγάλο σε μέγεθος, ισχυρό σε κραδασμούς και πολυπρισματικό σε μηνύματα κόσμο της όπερας.

Ανάλογες σκέψεις έχουν διατυπώσει και τρεις από τους σκηνογράφους που κυριάρχησαν κατά τα πρώτα τριάντα χρόνια της Ε.Λ.Σ. Ο Γιάννης Στεφανέλλης αντιλαμβανόταν ότι η σκηνογραφία της όπερας κινείται σε μια «διαφορετική

²⁰⁰ Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδός*, μτφρ. Ειρήνη Λεβίδη, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1998, σ. 78.

²⁰¹ *Ο.π.*, σ. 176.

²⁰² *Ο.π.*, σ. 78.

εκφραστική διάσταση», η οποία ορίζεται από τον καθοριστικό ρόλο της μουσικής.²⁰³ «Ο μουσικός “λόγος” με τα κολοσσιαία σχήματα εκφοράς του, από ένα πλήθος χορωδών, από τους ολιγάριθμους αλλά δυναμικούς μονωδούς, από τα διάφορα μουσικά όργανα μιας πολυάριθμης ορχήστρας, αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό του λυρικού θεάτρου. Εξάλλου, ο μεγάλος αριθμός εκτελεστών επί σκηνής δημιουργεί επιπλέον και ορισμένες τάσεις. Η σκηνή μεγαλώνει, η αίθουσα του κοινού ευρύνεται, η απόσταση θεατή και εκτελεστών μακραίνει. Η μουσική και το τραγούδι διαμορφώνουν ένα ξεχωριστό ύφος και δίνουν μια ιδιαίτερη εκφραστική “διάσταση” που εξουδετερώνει τη λεπτομέρεια, καθιερώνοντας μιαν ιδιόμορφη “πρακτική” στη σκηνοθεσία και στη σκηνογραφία».²⁰⁴ Προκειμένου να ανταποκριθεί στα δεδομένα αυτά ο σκηνογράφος, σύμφωνα με τον Στεφανέλλη, θα πρέπει να ακούει τη μουσική με την ίδια προσήλωση που διαβάζει το κείμενο στο θέατρο πρόζας και να αντιληφθεί «ότι η μουσική είναι η βασική πηγή έμπνευσης στην όπερα και πως το σωστότερο είναι να βλέπει μέσα από τη μουσική τη μορφοποίηση του οράματός του».²⁰⁵

Ο Μάριος Αγγελόπουλος έδωσε μιαν άλλη διάσταση στην προσέγγιση της σκηνογραφίας στην όπερα, η οποία έχει να κάνει με τη θεματολογία της. Με πολύ γλαφυρό τρόπο περιέγραφε: «μοναδικές ευκαιρίες, για ταξίδια στους κόσμους του ονείρου και της φαντασίας, προσφέρει στους σκηνογράφους κι ενδυματολόγους η όπερα. Δεν υπάρχει χώρος ενδοπλανητικός, εξωγήινος, υπέργειος, υποχθόνιος και επουράνιος, που να μην έχει χρησιμεύσει ως τοπικό στίγμα, χρονικός και ιστορικός περίγυρος, μιας μελοδραματικής πλοκής. Οι λιμπρετίστες μελοδραμάτων είχαν πτητικότερη φαντασία, από τους σημερινούς αντικαταστάτες τους, σεναρίστες του κινηματογραφικού “σασπένς”. Η όπερα είναι το μοναδικό θεατρικό είδος που ταξιδεύει τον σκηνογράφο στα ονειρικά του Κύθηρα, τα οπουδήποτε και οποιαδήποτε απωθημένα Κύθηρα».²⁰⁶

Το θεαματικό στοιχείο πράγματι κάνει πολύ περισσότερο αισθητή, ενίοτε κυρίαρχη την παρουσία του, στο λυρικό θέατρο, τόσο στην όπερα όσο και στην οπερέτα. Κάτι τέτοιο

²⁰³ Σε αυτόν τον καθοριστικό ρόλο της μουσικής αναφέρεται και ο Μηνάς Ι. Αλεξιάδης: «ο ρόλος της μουσικής στο μουσικό θέατρο είναι τόσο σημαντικός, ώστε τόσο η εκφορά του λόγου και η σκηνική δράση [...] όσο και τα σκηνικά, τα κοστούμια, οι φωτισμοί κλπ, επηρεάζονται ή προσδιορίζονται συνήθως από τη μουσική, παρά το αντίστροφο». Αλεξιάδης, *ό.π.*, σ. 21.

²⁰⁴ Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνογραφία στο Ελληνικό Θέατρο*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1987, σ. 299.

²⁰⁵ *Το ίδιο*.

²⁰⁶ Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 212.

υπογράμμισε και ο Γιώργος Βακαλό, ο οποίος επίσης αναγνώριζε σημαντικές διαφορές ανάμεσα στα δυο θεατρικά είδη: «στο θέατρο πρόζας πρώτα-πρώτα η σχετική πρωτοβουλία είναι περιορισμένη. Ο σκηνογράφος θα κινηθεί μέσα σε όρια περιχαρακωμένα εκ των προτέρων. Αντιθέτως, στο λυρικό, υπάρχει ένα μεγάλο περιθώριο πρωτοβουλίας, πολλή ανεξαρτησία. Η αιτία είναι απλή. Η εξής: γιατί στο μεν πρώτο, το παν θα εξαρτηθεί από το λόγο και την κίνηση (την ηθοποιία) επειδή το θέατρο πρόζας, όπως το τονίσαμε παραπάνω, έχει πάντοτε κάποια συνάφεια με τη ζωή. Στο δεύτερο, το μελόδραμα, η φαντασία οργιάζει, κυριαρχεί και όλο το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται κατ' ανάγκην στο θέαμα. Εδώ [στην πρόζα] περιορισμοί και λιτότητες και εγκράτεια, όσον αφορά το ντεκόρ πάντοτε, και εκεί στο λυρικό, σπατάλη, αφθονία, αποθέωση του φανταστικού και του απίθανου».²⁰⁷

Συνοψίζοντας, το λυρικό θέατρο αποτελεί διαχρονικά ένα προνομιακό πεδίο για τους σκηνογράφους και τους ενδυματολόγους. Οι απαιτήσεις και οι προκλήσεις του είδους, και παράλληλα οι ευκαιρίες καλλιτεχνικής έκφρασης, που αυτό προσφέρει, δίνουν μεγάλα περιθώρια στη δημιουργική τους φαντασία και τους επιτρέπουν να απολαμβάνουν μεγαλύτερης ελευθερίας. Έτσι, στο είδος αυτό, ο ρόλος των εικαστικών καλλιτεχνών εμφανίζεται περισσότερο ενισχυμένος από ότι στο θέατρο πρόζας, ενώ από ένα σημείο και έπειτα τα όρια μεταξύ σκηνοθεσίας και σκηνογραφίας είναι δυσδιάκριτα. Αυτός είναι και ο λόγος που διεθνώς υπάρχουν πολλά παραδείγματα σκηνογράφων που ασχολήθηκαν επιτυχώς και με τη σκηνοθεσία της όπερας.²⁰⁸

2.2. Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Ελλάδα ως το 1974

Προκειμένου η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Ε.Λ.Σ. κατά την τριακονταετία 1944-1974 να εξεταστεί και να αποτιμηθεί ολοκληρωμένα, κρίθηκε απαραίτητη η ένταξή τους στο ευρύτερο καλλιτεχνικό και αισθητικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίστηκαν. Οι εξελίξεις της ελληνικής σκηνογραφίας πριν την ίδρυση της Ε.Λ.Σ. και κατά τις πρώτες δεκαετίες της λειτουργίας της, η καλλιτεχνική προέλευση των δημιουργών που κλήθηκαν να υπογράψουν την όψη των παραστάσεων της καθώς και οι γενικότερες συνθήκες στον θεατρικό χώρο κατά την εξεταζόμενη περίοδο είναι

²⁰⁷ Ηλίας Ζιώγας, «Δύο ώρες με τον Γ. Βακαλό», *Νεοελληνικά Γράμματα* 137 (1939), σσ. 9, 15, σ. 15.

²⁰⁸ Χαρακτηριστικά παραδείγματα Ελλήνων σκηνογράφων που διέπρεψαν και στη σκηνοθεσία όπερας είναι ο Γιάννης Κόκκος και ο Νίκος Πετρόπουλος.

απαραίτητο να οριοθετηθούν, με αδρές βέβαια γραμμές, προκειμένου να λειτουργήσουν ως ένα δεύτερο πλαίσιο, παράλληλο με το ιστορικό πλαίσιο που οριοθετήθηκε στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής.

Η περίοδος 1900-1940, η οποία προηγείται της εξεταζόμενης περιόδου, «για τις τέχνες, τα γράμματα και την αρχιτεκτονική μας [...] ήταν το ίδιο κρίσιμη όσο και για την πολιτική μας ιστορία. [...] Πρόκειται για μια εποχή μεγάλων δημιουργικών προσπαθειών και προβληματισμών αλλά και μεγάλων απογοητεύσεων και ανακατατάξεων»,²⁰⁹ όπως σημειώνει η Φεσσά-Εμμανουήλ. Κατόπιν, παρά τις δύσκολες ιστορικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες, ακολουθεί μια ιδιαίτερος γόνιμη καλλιτεχνικά και πνευματικά εποχή, όπου παρατηρείται μεγάλη κινητικότητα και ανάπτυξη σε όλες τις μορφές της τέχνης καθώς και ενισχυμένη δραστηριότητα στην εν γένει πολιτιστική ζωή της χώρας. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται η ίδρυση και οι πρώτες τρεις δεκαετίες λειτουργίας της Ε.Λ.Σ.

2.2.1. Μέχρι το 1940

Η έντεχνη νεοελληνική ζωγραφική, όπως περιγράφει ο Μάνος Στεφανίδης, «μην έχοντας σχετική παράδοση, διαμορφώθηκε “εκσυγχρονιζόμενη” ανάλογα με τη διεργασία πολλών επιρροών που είχαν αφετηρία τα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα. Κεντρικός άξονας επιρροής στάθηκε το Μόναχο, το οποίο για μεγάλο χρονικό διάστημα – ολόκληρο τον 19^ο αιώνα – δέσποσε στην ακαδημαϊκή, ηθογραφική και ιστορική ζωγραφική μας (Λύτρας, Βολανάκης, Γύζης, Ιακωβίδης). [...] Το άλλο σημαντικό κέντρο που κατακτήθηκε αργότερα, αλλά με πολύ μεγάλες συνέπειες για τους Έλληνες καλλιτέχνες, είναι το Παρίσι, τόσο γόνιμο σε καλλιτεχνικό προβληματισμό μετά την κοσμογονία του ιμπρεσιονισμού και των μετά-ιμπρεσιονιστικών ρευμάτων».²¹⁰ Κάτι αντίστοιχο, σε διαφορετική κλίμακα, παρατηρείται, όπως ήταν αναμενόμενο, και στο εικαστικό κομμάτι του νεοελληνικού θεάτρου, την σκηνογραφία και την ενδυματολογία, οι οποίες, μη έχοντας και εκείνες σχετική παράδοση, διαμορφώνονται αρχικά μέσω ξένων επιρροών.

Μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα το ελληνικό θέατρο δεν ακολούθησε την πορεία των θεάτρων της Ευρώπης. Σε αυτό το πλαίσιο, η Ελλάδα ήρθε σε επαφή με τις

²⁰⁹ Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική...*, ό.π., τ. Β', σ. 14.

²¹⁰ Μάνος Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον. Έξι αιώνες ελληνική ζωγραφική*, τ. Α', Μίλητος, Αθήνα 2001, σ. 28.

καλλιτεχνικές και τεχνικές πρακτικές της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας μέσω των ξένων θιάσων οι οποίοι επισκέπτονταν την Αθήνα – ήδη από το 1840 ξεκίνησαν οι εμφανίσεις στο Θέατρο Αθηνών – και άλλες πόλεις κατά τις περιόδους τους προς Ανατολάς. Με τις παραστάσεις αυτές, το ελληνικό κοινό αλλά και οι άνθρωποι του θεάτρου γνώρισαν τον κόσμο των σκηνικών και των κοστούμιών, ενίοτε σε μια φτηνή και ευτελή εκδοχή τους. Όπως ανάγλυφα περιέγραφε ο σκηνογράφος Βασίλης Βασιλειάδης «ξένοι σκηνογράφοι, ενδυματολόγοι, μηχανικοί και φροντιστές, ναυάγια ξένων θιάσων, μας προπονούν και μας μαθαίνουν την τέχνη του ζωγραφικού σκηνικού».²¹¹

Στις παραστάσεις μελοδράματος, οι οποίες είχαν μεγαλύτερες σκηνικές και θεαματικές απαιτήσεις, «οι μηχανικοί και οι σκηνογράφοι εντυπωσιάζουν τους Αθηναίους με τις τεχνικές τους δυνατότητες».²¹² Προοδευτικά, εκτός από τους ξένους περιοδεύοντες θιάσους, σκηνογραφική και ενδυματολογική πρωτοβουλία ανέπτυξαν και οι αυτόχθονες θεατρώνες και θιασάρχες. Αυτοί άρχισαν να δημιουργούν και να εμπλουτίζουν διαρκώς αποθήκες σκηνικού εξοπλισμού (τυποποιημένες σκηνογραφίες, διακοσμητικό και φροντιστηριακό υλικό) κυρίως αγοράζοντας έτοιμα σκηνικά από τους ξένους θιάσους²¹³ καθώς και βεστιάρια,²¹⁴ προκειμένου να εξυπηρετούν τις ανάγκες των διαφόρων παραστάσεων με επαναχρησιμοποιούμενα σκηνικά και κοστούμια. Η ύπαρξη τέτοιων αποθεμάτων εξηγεί και την περιορισμένη εμφάνιση ονομάτων σκηνογράφων και ενδυματολόγων στα θεατρικά προγράμματα ως το τέλος του 19^{ου} αιώνα μολονότι οι αντίστοιχες παραστάσεις διέθεταν σκηνικά και κοστούμια.

Στη στροφή του αιώνα, τρεις ήταν οι παράγοντες οι οποίοι συνετέλεσαν στην αλλαγή της κατάστασης αυτής, στη σταδιακή εδραίωση της επαγγελματικής σκηνογραφίας και το σταδιακό πέρασμα από το επαναχρησιμοποιούμενο στο «κατά παραγγελίαν» νέο σκηνικό και κοστούμι: το ενδιαφέρον της επίσημης πολιτείας για την τέχνη μέσω της δημιουργίας συγκεκριμένων θεσμών, η λειτουργία ιδιωτικών θιάσων στα πρότυπα των

²¹¹ Βασίλης Βασιλειάδης, «Τρεις ομιλίες», Τσουήλου – Μπαχαριάν, *ό.π.*, σσ. 55-67, σ. 59.

²¹² Αντώνης Ευδαίμων, «Οι πρώτες Νεοελληνικές Θεατρικές Παραστάσεις», Τσουήλου-Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 33-53, σ. 52.

²¹³ Γιώργος Βακαλό, *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 83.

²¹⁴ «Τα θεατρικά κοστούμια του 19^{ου} αιώνα είχαν κινηθεί μέσα στα εξής πλαίσια: ή ήταν υπολείμματα ξένων θιάσων που εγκατέλειπαν την Ελλάδα, ή παλιότερα φορέματα εποχής μετασκευασμένα κατά το γούστο των ηθοποιών και του θιασάρχη, ή, στις καλύτερες περιπτώσεις, ενδυμασίες καμωμένες από την αρχή από τους ίδιους του ηθοποιούς όταν επρόκειτο για πλούσιους ερασιτέχνες». Φωτόπουλος, *Ενδυματολογία...*, *ό.π.*, σ. 17.

επαγγελματικών θιάσων της Ευρώπης και η δυναμική παρουσία της επιθεώρησης στο θεατρικό τοπίο.

Η ελληνική Πολιτεία έδειχνε πλέον επιθυμία να ασχοληθεί με τη συστηματική και θεσμική στήριξη και προβολή των τεχνών καθώς και την οργάνωση του πολιτιστικού τοπίου στη χώρα. «Η ίδρυση της Εθνικής Πινακοθήκης το 1900, [...] σημαίνει ότι η Πολιτεία αποφασίζει, εκσυγχρονιζόμενη, να οργανώσει θεσμικά εκτός από τις αρχαιότητες και τα νεώτερα πολιτιστικά προϊόντα».²¹⁵ Παράλληλα, το ενδιαφέρον εκδηλώθηκε με την ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου το 1901, ένα αίτημα ετών που δεν μακρομέρευσε μεν, αλλά έδωσε το στίγμα της νέας εποχής. Η ανάληψη της θέσης του σκηνοθέτη από τον Θωμά Οικονόμου με σπουδές στη Γερμανία, συνετέλεσε στην επιδίωξη θεατρικών παραστάσεων επαγγελματικών προδιαγραφών. Προκειμένου να ανταποκριθεί ο νέος θεσμός στο σκοπό αυτό, τα σκηνικά κατασκευάζονταν από εξειδικευμένους οίκους του εξωτερικού, κυρίως της Γερμανίας, ενώ ζητούμενο ήταν η θεαματικότητα καθώς και η μέγιστη σκηνική πολυτέλεια. Αντίστοιχα, τα κοστούμια προέρχονταν έτοιμα από το κατάστημα Baruch του Βερολίνου.²¹⁶

Επόμενος καθοριστικός παράγοντας ήταν η λειτουργία των ιδιωτικών θιάσων. Η Νέα Σκηνή, η οποία ιδρύθηκε και αυτή το 1901 από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο, επηρέασε ιδιαίτερα τις εξελίξεις σε θέματα όψης καθώς επένδυσε στην αληθοφάνεια και την καλαισθησία των παραστάσεων. Ο ίδιος ο Χρηστομάνος, ένας «εστέτ και νατουραλιστής»²¹⁷ καλλιτέχνης, ο οποίος είχε μόλις επιστρέψει από τη Βιέννη, ασχολούταν ο ίδιος λεπτομερειακά με τα σκηνικά και τα κοστούμια των παραστάσεων του φέρνοντας έναν άλλο αέρα στο ελληνικό θέατρο. Τα σκηνικά του ήταν συνήθως παραγγελίες από το εξωτερικό, κυρίως από την Ιταλία.²¹⁸ Αξίζει επίσης να τονιστεί ότι «η σημαντικότερη συμβολή του θιάσου σε επίπεδο παραγωγής ήταν η εγκατάσταση

²¹⁵ Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον...*, ό.π., τ. Α', σ. 36.

²¹⁶ Βάλτερ Πούχγερ, «Η σκηνογραφική προϊστορία του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Η Νέα Σκηνή και το Βασιλικό Θέατρο», Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ.), *Έλληνες σκηνογράφοι - ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών / Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1999, σσ. 19-26, σ. 20.

²¹⁷ Φωτόπουλος, *Ενδυματολογία...*, ό.π., σ. 19.

²¹⁸ Τα κατά παραγγελία σκηνικά που προέρχονταν από το εξωτερικό «ήταν κρεμαστά ζωγραφικά και γίνονταν στα μέτρα της σκηνής που έστελναν οι θιασάρχες. [...] Η τεχνοτροπία τους ακολουθούσε την Ιταλική παράδοση, με την άψογη προοπτική και τη σκιαγραφική απόδοση των όγκων, των αρχιτεκτονικών λεπτομερειών, κ.λπ.», Βακαλό Γ., *Σύντομη Ιστορία...*, σ. 102

μιας μικρής μονάδας ενδυματολογικού εργαστηρίου με “μοδιστρούλες υπό την εποπτεία του [Χρηστομάνου]”». ²¹⁹

Εξίσου σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας έπαιξαν οι πρωταγωνίστριες Μαρίκα Κοτοπούλη και Κυβέλη Αδριανού, οι οποίες, μετά το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής, δημιούργησαν προσωπικούς θιάσους. Επηρεασμένες από τον επαγγελματισμό των σκηνοθετών που τις ανέδειξαν, των Οικονόμου και Χρηστομάνου αντίστοιχα, έριξαν και εκείνες το βάρος στην όψη των παραστάσεών τους και ιδιαίτερα στα κοστούμια. Πέραν αυτού, ο συνδυασμός της γυναικείας φιλαρέσκειας και της ανάγκης για εισπρακτικές επιτυχίες οδήγησε τις δυο πρωταγωνίστριες σε έντονο ανταγωνισμό για το ποια θα εξασφαλίσει θεαματικότερα σκηνικά και εντυπωσιακότερα κοστούμια σύμφωνα με τις τελευταίες τάσεις της γαλλικής μόδας.

Τέλος, τρίτος παράγοντας εξέλιξης ήταν η επιθεώρηση, θέαμα το οποίο μεσουρανούσε την εποχή εκείνη. Με αφορμή τις παραστάσεις αυτού του είδους και τις απαιτήσεις τους, η σκηνογραφία καλλιεργείται συστηματικά. «Μέχρι το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα, βέβαια, οι οικονομικές δυνατότητες των θιάσων δεν επιτρέπουν την επένδυση μεγάλων χρηματικών ποσών για το σκηνογραφικό εξοπλισμό. Όταν όμως η εμπορική επιτυχία των επιθεωρήσεων αποδίδει σημαντικά κέρδη στους θεατρικούς επιχειρηματίες, οι τελευταίοι αποφασίζουν να δαπανήσουν περισσότερα χρήματα για το εικαστικό μέρος της παράστασης. [...] Μετά το 1911 οι απαιτήσεις των θεατών μεγαλώνουν και αυξάνονται οι σκηνογραφικές αλλαγές ενώ εμφανίζονται οι πρώτες επώνυμες καταθέσεις».²²⁰ Σταδιακά η σκηνογραφία απέκτησε πρωταγωνιστικό ρόλο βοηθούμενη και από τις τεχνικές προόδους, ενώ η φαντασμαγορία έγινε ζητούμενο. Η εξέλιξη αυτή δεν πέρασε απαρατήρητη από τους εκπροσώπους του θεάτρου πρόζας, οι οποίοι φοβούμενοι ότι η “μόδα” αυτή θα επηρεάσει και το δικό τους χώρο, εκφράζουν αντιρρήσεις στο όνομα υψηλότερων πνευματικών αναζητήσεων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε ο Φώτος Πολίτης, ο οποίος μεταξύ άλλων ανέφερε ότι «είναι ασυμβίβαστος με την αισθητική υπόστασιν του δράματος μια σκηνή φαντασμαγορικώς διακοσμημένη. Και το νέον κακόν, που

²¹⁹ Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 54.

²²⁰ Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, *1894-2014, Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Τράπεζα Πειραιώς, Αθήνα 2013, σσ. 48-51.

φέρει η επιθεώρησης, έγκειται εις το είδος αυτό της σκηνικής διακοσμήσεως», ενώ θεωρούσε μάλιστα πως με τον τρόπο αυτό το κοινό, που δεν διέθετε ανάλογη καλλιτεχνική και αισθητική παιδεία, αποπροσανατολιζόταν.²²¹

Οι παραπάνω εξελίξεις δημιούργησαν πρόσφορες συνθήκες για την ανάδειξη μιας νέας, για την εποχή, θεατρικής ειδικότητας καθώς και κατάλληλο έδαφος για την εμφάνιση νέων καλλιτεχνών επιφορτισμένων με την ευθύνη της όψης των παραστάσεων. Άλλωστε, το ελληνικό κοινό, έχοντας πλέον δοκιμάσει καινούργιες καλλιτεχνικές και ψυχαγωγικές εμπειρίες, σταδιακά απέκτησε αντίστοιχες απαιτήσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, αναδύθηκαν οι πρώτοι επώνυμοι Έλληνες σκηνογράφοι οι οποίοι, μαζί με κάποιους ευρωπαϊούς ομότεχνούς τους, δραστηριοποιήθηκαν στα ελληνικά θέατρα της εποχής.

Η πρώτη ολοκληρωμένη φιγούρα Έλληνα σκηνογράφου υπήρξε ο Πάνος Αραβαντινός, ο οποίος το 1908 επέστρεψε στην Ελλάδα μετά από τις εξειδικευμένες σπουδές του στο εξωτερικό και ξεκίνησε την επαγγελματική του δραστηριότητα.²²² Το όνομά του συνδέθηκε το 1916 με την αποθέωση του εικαστικού πλούτου στην επιθεώρηση *Ξιφίρ Φαλέρ*. Τα εντυπωσιακά σκηνικά τα οποία φιλοτέχνησε, σε συνεργασία με τους Γάλλους σκηνογράφους Ζολύ και Μπουαγιέ, έβαλαν υποθήκη στην ελληνική σκηνογραφία εξυψώνοντάς την. Ο Αραβαντινός έδωσε στα διάφορα είδη θεάτρου με τα οποία ασχολήθηκε «μια λάμψη ξεχωριστή»,²²³ και αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τους μελλοντικούς Έλληνες σκηνογράφους. Πέρα από τον Αραβαντινό, την εποχή εκείνη εμφανίστηκαν και άλλοι καλλιτέχνες προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι ολοένα αυξημένες ανάγκες κυρίως της επιθεώρησης. Πρόκειται για δημιουργούς των οποίων τα ονόματα άρχισαν να αναγράφονται στα προγράμματα, στα διαφημιστικά έντυπα και στις κριτικές των παραστάσεων, όπως ο ζωγράφος και γλύπτης Πέτρος Ρούμπος²²⁴ και

²²¹ Φώτος Πολίτης, «Αι φαντασμαγορικάί σκηνογραφία», *Νέα Ελλάς*, 14/8/1916, σσ. 3-4.

²²² Για τη ζωή και το έργο του Πάνου Αραβαντινού ενδεικτικά βλ. Φωφώ Ν. Μαυρικήου, *Πάνος Αραβαντινός*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011 και Κωνσταντίνος Γ. Χέλμης, *Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός και η δραστηριότητά του στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου (1919-1930)*, Το Ροδακίό, Αθήνα 2007.

²²³ Γιάννης Σιδέρης, «Πάνος Αραβαντινός», Τσούγλου-Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 128.

²²⁴ Σχετικά με τη ζωή και το έργο του Πέτρου Ρούμπου βλ. Στέλιος Λυδάκης, *Οι Έλληνες Γλύπτες – Η νεοελληνική γλυπτική: ιστορία – τυπολογία – λεξικό γλυπτών*, τ. 5, Μέλισσα, Αθήνα 1981, σ. 444.

οι αυτοδίδακτοι σκηνογράφοι Θεόδωρος Αρμενόπουλος²²⁵ και Ιωάννης Αμπελάς.²²⁶ Οι δύο τελευταίοι κατέκτησαν ιδιαίτερη φήμη στο θέατρο κατά τη δεκαετία 1920-1930 που ακολουθεί.²²⁷

Μετά τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, οι πνευματικοί άνθρωποι της εποχής που ασχολούνταν με το θέατρο άρχισαν να αναγνωρίζουν στη σκηνογραφία ένα νέο πεδίο θεατρικής ανάγκης και καλλιτεχνικού προβληματισμού και να αναζητούν νέους δημιουργούς. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Πολίτης το 1919 εμφάνισε για πρώτη φορά τον Φωκά ως ενδυματολόγο στον *Οιδίποδα Τύρανο*²²⁸ και μερικά χρόνια αργότερα, το 1928, ανακάλυψε τη θεατρική προοπτική του νεαρού τότε Τσαρούχη, αναθέτοντάς του τα σκηνικά και τα κοστούμια στην παράσταση *Πριγκίπισσα Μαλένα*.²²⁹

Οι νέες αισιόδοξες συνθήκες και «η γενικότερη ευφορία ευνοεί την καλλιτεχνική δράση και επικοινωνία» και οι άνθρωποι του πνεύματος άρχισαν να δραστηριοποιούνται, όχι μόνο ατομικά αλλά και σε ομάδες με κοινούς πνευματικούς και καλλιτεχνικούς προβληματισμούς.²³⁰ Μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα, το 1927 πραγματοποιήθηκαν από τον Άγγελο και την Εύα Σικελιανού οι πρώτες Δελφικές Εορτές δίνοντας το στίγμα των αναζητήσεων της εποχής και αποτελώντας σημαντικότατο πολιτιστικό γεγονός. Οι γιορτές, που επαναλήφθηκαν πλουσιότερες το 1930, εκτός από σημαντικό βήμα προς την συστηματική αναβίωση του αρχαίου δράματος, αποτέλεσαν και μια πρώτη συστηματική εργασία πάνω σε ζητήματα όψης από την Εύα Σικελιανού και τους συνεργάτες της.²³¹ Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί η ιδιαίτερη φροντίδα της ενδυματολογίας των παραστάσεων, προϊόν, για

²²⁵ Σχετικά με τον Θεόδωρο Αρμενόπουλο βλ. Κώστας Κουρμούλακης «Ο σκηνογράφος Θεόδωρος Αρμενόπουλος και η αυλαία *Αι νύμφαι ακούουσai τον Ορφέα* του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά» στο *Παράβασις* 13/2 (2015), σσ. 201-218. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του εργαστηρίου του Αρμενόπουλου που στεγαζόταν στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών από τον Γιάννη Τσαρούχη το 1934: «Δεν είναι καθόλου απίθανο να συναντήσεις ένα φάντασμα, τον Αρμενόπουλο, που έσβηνε πια μες στο κρασί και τις τέφρες του ζωγραφιστού σκηνικού. Συχνά έβλεπες να φρεσκάρει τα χιλιοβασανισμένα ζωγραφιστά σκηνικά του Ελληνικού Μελοδράματος ή να περνά για εκατοστή φορά με μπρούτζινα τα λάβαρα και τα όπλα της Αΐντα», Βασιλειάδης, *ό.π.*, σ. 61.

²²⁶ Ελάχιστα είναι τα στοιχεία που διαθέτει η έρευνα για το πρόσωπο του Ιωάννη Αμπελά. Σχετικά βλ. Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2013, σσ. 137-138 και παράρτημα, χ.σ.

²²⁷ Βακαλό Γ., *ό.π.*, σ. 103.

²²⁸ «Αντώνης Φωκάς», Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 170.

²²⁹ «Ο Γιάννης Τσαρούχης θυμάται», Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 164.

²³⁰ Στεφανίδης, *Ελληνομουσειόν...*, *ό.π.*, σ. 18.

²³¹ Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ.), *Έλληνες σκηνογράφοι...*, *ό.π.*, σσ.184-188

πρώτη φορά, έρευνας και αναζήτησης ως προς τη φόρμα αλλά και τα υλικά κατασκευής.²³²

Παράλληλα, στο Μεσοπόλεμο, η έμφαση στη φαντασμαγορία έγινε ακόμη μεγαλύτερη στις παραστάσεις μουσικού θεάτρου και πλέον επεκτάθηκε και στην ενδυματολογία, όπως μαρτυρά ο μεγάλος όγκος και ο εντυπωσιακός χαρακτήρας των κοστουμιών σε επιθεωρήσεις της εποχής.²³³ Το ολοένα αυξανόμενο κοινό του μουσικού θεάτρου είχε μεγαλύτερες απαιτήσεις και έτσι σκηνογραφία και ενδυματολογία αποτελούσαν πλέον καθοριστικό παράγοντα καλλιτεχνικής και εισπρακτικής επιτυχίας. Για το λόγο αυτό, η ζήτηση για σκηνογράφους στο είδος αυτό αυξήθηκε. Εκεί άλλωστε έγινε το 1926, και η πρώτη εμφάνιση της εμβληματικής μορφής της ελληνικής σκηνογραφίας, του Κλεόβουλου Κλώνη στην οπερέτα *Μις Τσάρλεστον*.²³⁴ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αυτό που ο Τσαρούχης περιέγραφε ως «εφάμιλλον του ευρωπαϊκού» θέαμα έγινε το ιδανικό ζητούμενο στις θεατρικές παραστάσεις, κάτι που ανάγκαζε τους σκηνογράφους πολλές φορές να μιμηθούν ξένα πρότυπα.²³⁵

Την ίδια περίοδο οι καλλιτέχνες της γενιάς του '30 έκαναν την εμφάνισή τους αρχίζοντας και αυτοί να ξεδιπλώνουν τη δική τους καλλιτεχνική κατάθεση. Η δεκαετία αυτή χαρακτηρίστηκε από άνθηση σε όλους τους τομείς της τέχνης. Εικαστικά, οι Έλληνες καλλιτέχνες έρχονταν σε επαφή και συνομιλούσαν με τα σύγχρονα αισθητικά ρεύματα της Ευρώπης. «Οι πολιτιστικές σχέσεις με τη Γαλλία είχαν αναπτυχθεί εντυπωσιακά από τις αρχές του αιώνα (20^{ου}) και ο αριθμός των Ελλήνων καλλιτεχνών που σπούδαζαν, μετεκπαιδευόνταν ή έμεναν μόνιμα στο Παρίσι αύξανε διαρκώς».²³⁶ Μοντερνιστικά ρεύματα, όπως ο υπερρεαλισμός και ο κυβισμός, έκαναν την εμφάνισή τους εισαγόμενα από το εξωτερικό. «Γενικά πάντως όλες οι γενιές του '30 – η

²³² Αντώνης Γλυτζουρής, «Η συμβολή της Εύας Πάλμερ Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος 2007, *Η γυναίκα στο αρχαίο δράμα*, Πρακτικά Συμποσίου / XIII International Meeting on Ancient Drama 2007, *The Woman in Ancient Drama*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών [2012], σ. 275-282 και Αντώνης Γλυτζουρής, «Εύα Πάλμερ-Σικελιανού και Αντώνης Φωκός: Η κοσμική ερασιτεχνία, ο Αισθητισμός και οι απαρχές της ενδυματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», Αγνή Μουζενίδου (επιμ.), *Ελληνική Σκηνογραφία – Ενδυματολογία*, πρακτικά ημερίδας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., 2002, σσ. 128-142.

²³³ Γεωργακάκη, *Η εφήμερη...*, ό.π., σ. 128.

²³⁴ Στην παράσταση αυτή ο Κλώνης συνεργάζεται στα σκηνικά με τον σκηνογράφο Θεόδωρο Αρμενόπουλο ενώ υπογράφει και τα κοστουμιά, Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ.), *Έλληνες σκηνογράφοι...*, ό.π., σ. 148.

²³⁵ Τσαρούχης, «Εφάμιλλον...», Νιάρχος (επιμ.), ό.π., σσ. 40-41.

²³⁶ Μάρθα Χριστοφόγλου, «Οι εικαστικές τέχνες», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. 9, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 277.

λογοτεχνική, η καλλιτεχνική και η αρχιτεκτονική – θα ανανεωθούν με έναν τρόπο πολυφωνικό, αφομοιώνοντας όχι μόνο τα συντηρητικά αλλά και ορισμένα πρωτοποριακά ρεύματα της Ευρώπης».²³⁷ Κατά τα χρόνια αυτά, πολλοί ζωγράφοι, αλλά και αρχιτέκτονες, άρχισαν να αναπτύσσουν παράλληλη δραστηριότητα στο θέατρο, κυρίως κοντά στον Φώτο Πολίτη και στον Σπύρο Μελά.²³⁸

Την περίοδο αυτή σταθμό στην πολιτιστική ιστορία του σύγχρονου ελληνικού κράτους αποτέλεσε η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου το 1930 και η έναρξη λειτουργίας του το 1932.²³⁹ Η ύπαρξη οργανωμένης κρατικής σκηνης έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην συστηματοποίηση και την εδραίωση των επαγγελματιών του σκηνογράφου και του ενδυματολόγου ως αναπόσπαστων συντελεστών μιας ολοκληρωμένης επαγγελματικής θεατρικής παράστασης. Ήδη, στην εναρκτήρια παράσταση του Εθνικού Θεάτρου εμφανίστηκαν ως δίδυμο οι Κλεόβουλος Κλώνης και Αντώνης Φωκάς. Οι δυο αυτοί καλλιτέχνες πολύ γρήγορα «καταφέρνουν να ισχυροποιήσουν την παρουσία τους στους κόλπους του κρατικού θεάτρου, πράγμα που συνεπάγεται γενικότερη βελτίωση της θέσης του σκηνογράφου και του ενδυματολόγου αντίστοιχα».²⁴⁰ Το 1937, επί Διευθύνσεως Κωστή Μπαστιά, και προκειμένου να τακτοποιηθούν θέματα οργανωτικής δομής και υπαλληλικής ιεραρχίας εντός του Θεάτρου, με τον Αναγκαστικό Νόμο 836/1937²⁴¹ ενδυναμώθηκε αισθητά η θέση του Α΄ σκηνογράφου (Κλώνης) και δημιουργήθηκε ειδικά για το Φωκά, η θέση του ενδυματολόγου.²⁴² Αποκτώντας ολοένα και περισσότερη στιβαρότητα και αυτοπεποίθηση ως οργανισμός, το Θέατρο επί Διευθύνσεως Μπαστιά επέκτεινε τις δραστηριότητες του και στο λυρικό θέατρο. Το 1939 εξαγγέλθηκε η δημιουργία της Λυρικής Σκηνης του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου και το 1940 η πρώτη παράστασή της έγινε πραγματικότητα βάζοντας τα θεμέλια για την επίσημη στέγαση του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα.

²³⁷ Φεσσά- Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική...*, τ. Β΄, σ. 15.

²³⁸ Βακαλό Γ., *ό.π.*, σσ. 103-104.

²³⁹ Για την ίδρυση και λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου ενδεικτικά βλ. Σταματογιαννάκη, *ό.π.*, Σπύρος Καραχρήστος (επιμ.), *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992*, Κέδρος, Αθήνα 1992, Βασίλης Φωτόπουλος, *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*, Όμιλος Λάτση, Αθήνα 2000 και Γιώργος Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 451 (1946), σσ. 460-473.

²⁴⁰ Κωνσταντινάκου, *ό.π.*, σ. 117.

²⁴¹ «Περί συμπληρώσεως και τροποποιήσεως των αφορωσών το Βασιλικόν Θέατρον διατάξεων», Α.Ν. 836, ΦΕΚ 346/4.9.1937, τ. Α΄.

²⁴² Φωτόπουλος, *Ενδυματολογία...*, *ό.π.*, σ. 11 και Πλάτων Μαυρομούστακος, «Εθνικό Θέατρο. Από την αποκλειστικότητα στην πολυμορφία», Θεοδωροπούλου Μ. (επιμ.), *ό.π.*, σ. 18.

Όπως παρατηρεί ο Μαυρομούστακος, «η λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου δεν αποτέλεσε απλώς ένα αναγκαίο βήμα για την ανάπτυξη της ελληνικής θεατρικής πρακτικής αλλά και ένα πρότυπο προς μίμηση για πολλούς από τους επαγγελματικούς θιάσους», έδωσε δηλαδή τον τόνο στο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα συνολικά, καθώς «δημιούργησε νέους όρους παραγωγής των παραστάσεων και καθιέρωσε παραμέτρους ποιότητας».²⁴³ Οι όροι και οι παράμετροι αυτές αφορούσαν σε μεγάλο ποσοστό στην όψη των παραστάσεων. Έτσι η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου έπαιξε κομβικό ρόλο στην κατοπινή ραγδαία ανάπτυξη της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στην Ελλάδα.

Παράλληλα με την λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου, η δραστηριότητα στο ελεύθερο θέατρο συνεχίστηκε με αμείωτο ρυθμό κατά τα χρόνια του Μεσοπολέμου.²⁴⁴ Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στους θιάσους των πρωταγωνιστριών ωφέλησε ακόμη μια φορά, την σκηνογραφία και ακόμη περισσότερο την ενδυματολογία. Στην προσπάθειά τους για εντυπωσιασμό οι μεγάλες πρωταγωνίστριες-θιασάρχες της εποχής ανακάλυψαν και παρουσίασαν στο αθηναϊκό κοινό νέους καλλιτέχνες που θα διέγραφαν τη δική τους μεγάλη πορεία στα χρόνια που θα έρθουν: το 1939 η Κατερίνα Ανδρεάδη παρουσίασε τον Γιώργο Βακαλό και με ένα χρόνο διαφορά, το 1940, η Μαρίκα Κοτοπούλη τον Γιώργο Ανεμογιάννη. Τέλος, οι εξελίξεις στο χώρο του κινηματογράφου, ο οποίος είχε κάνει την εμφάνισή του και στην Ελλάδα ήδη από τις αρχές του αιώνα και είχε παγιωθεί ως τρόπος ψυχαγωγίας κατά τη δεκαετία του 1930, έβαλαν νέα δεδομένα στους σκηνογράφους καλώντας τους να ανταποκριθούν σε νέες προκλήσεις προκειμένου να ικανοποιήσουν τους θεατές και να φέρουν νέες προόδους στην όψη των παραστάσεων.²⁴⁵

Έτσι, λίγο πριν την έναρξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, «είναι πραγματικότητα η πλήρης συστηματοποίηση της πρωτότυπης σκηνογραφικής παρουσίας στο σύνολο του ελληνικού θεάτρου. Το τυποποιημένο, επαναχρησιμοποιούμενο σκηνικό [...] έχει υποχωρήσει και το μοναδικό σκηνικό, ειδικό για κάθε παράσταση έχει πάρει τη θέση του. Η σκηνογραφία έχει καταστεί πλέον

²⁴³ Μαυρομούστακος, *ό.π.*, σσ. 15-16

²⁴⁴ Σχετικά με τη θεατρική δραστηριότητα κατά τον Μεσοπόλεμο ενδεικτικά βλ. Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στην μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α'-Β', Καστανιώτης, Αθήνα 2009 και Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αιγόκερως, Αθήνα τ. Α', 2008, τ. Β', 2009.

²⁴⁵ Γιώργος Ανεμογιάννης, «Μικρή Τεχνική», *Νεοελληνικά Γράμματα* 147 (1939), σσ. 7-8.

“κεφαλαιώδες ζήτημα”». ²⁴⁶ Όταν λοιπόν η Λυρική Σκηνή του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου ξεκίνησε την πορεία της το 1939, και ακόμη περισσότερο το 1944, όταν πλέον ξεκίνησε την αυτόνομη διαδρομή της ως Εθνική Λυρική Σκηνή, το επάγγελμα του σκηνογράφου και του ενδυματολόγου είχε πλέον καθιερωθεί στη θεατρική πρακτική στην Ελλάδα καθώς είχαν προηγηθεί τρεις και πλέον δεκαετίες επώνυμης σκηνογραφίας και ενδυματολογίας.

2.2.2. Από το 1940 μέχρι το 1974

Η δημιουργική αυτή ορμή στο χώρο του θεάτρου, μοιραία, περιορίστηκε στα χρόνια της Κατοχής, χωρίς όμως να ανακοπεί εξολοκλήρου. Αντίθετα, το 1942 με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης από τον Κάρολο Κουν ένας ακόμη σταθμός προστίθεται στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. ²⁴⁷ Το Θέατρο αυτό λειτούργησε ως ένας επιπλέον θεατρικός και ευρύτερα πνευματικός και καλλιτεχνικός πόλος προσφέροντας βήμα για την ανάδειξη και έκφραση των σκηνογράφων. Μάλιστα, εντός του, δοκιμάστηκε ένας διαφορετικός δρόμος πιο άμεσης σκηνογραφικής και ενδυματολογικής έκφρασης που δεν δίστασε να αξιοποιήσει και λαϊκότερα στοιχεία. ²⁴⁸

Παρά την ύφεση της δεκαετίας του 1940 και παρά την οικονομική δυσπραγία της δεκαετίας του 1950, η τέχνη και ο ευρύτερος χώρος του πολιτισμού, σημείωσαν άνθηση και ανάπτυξη. Καθίσταται φανερό ότι υπήρξε «μία πορεία προς τα εμπρός, δηλαδή προς τις σύγχρονες τάσεις της δυτικής τέχνης και τους πάσης φύσεως προβληματισμούς που τις συνοδεύουν. [...] Η κατεξοχήν μοντερνιστική εξέλιξη των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα ξεκίνησε από τον Μεσοπόλεμο με αργούς ρυθμούς, ανακόπηκε στα χρόνια του '40, και επιταχύνθηκε θεαματικά κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960». ²⁴⁹ Στο πλαίσιο αυτό, οι άνθρωποι της τέχνης θέλησαν να συμβάλλουν και αυτοί στην προσπάθεια για ανασυγκρότηση της χώρας. «Είναι λοιπόν χαρακτηριστικό πως τη στιγμή αυτή, γύρω στο 1945-1950 εμφανίζονται η μία πίσω από την άλλη πολυάριθμες καλλιτεχνικές ενώσεις που συγγράφουν μανιφέστα, που διοργανώνουν εκθέσεις και που βασικά διακηρύσσουν την επιθυμία τους να

²⁴⁶ Κωνσταντινάκου, *ό.π.*, σ. 133.

²⁴⁷ Για την ίδρυση και τη δραστηριότητα του Θεάτρου Τέχνης και του Καρόλου Κουν ενδεικτικά βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008 και Δηώ Καγγελάρη (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2010.

²⁴⁸ Βακαλό Γ., *ό.π.*, σ. 105.

²⁴⁹ Χριστοφόγλου, *ό.π.*, σσ. 275-276.

συνδιαλλαγούν με την κοινωνία».²⁵⁰ Κάποιοι από αυτούς θα συνδέσουν το όνομά τους και με τη σκηνογραφία.

Στα έτη τα οποία εξετάζει η παρούσα διατριβή, το ελληνικό θέατρο βρισκόταν σε μια έντονα παραγωγική περίοδο και στους κόλπους του σημειώθηκαν πολλές δημιουργικές ζυμώσεις που αφορούσαν και στα θέματα της όψης. Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Ελλάδα παρουσίασαν μεγάλη άνθηση ενώ με δυναμικό τρόπο καθιερώθηκαν έτι περαιτέρω στη συνείδηση του κοινού αλλά και του καλλιτεχνικού κόσμου. Βέβαια οι εξελίξεις σε αυτές ήταν διαφορετικές από ότι στις εικαστικές τέχνες, καθώς το θέατρο ακολουθεί τη δική του συνολική εξελικτική πορεία ως αυτόνομη τέχνη και συνακόλουθα η σκηνογραφία και η ενδυματολογία λειτουργούν πάντα συνδυαστικά με τις υπόλοιπες τέχνες της σκηνής.

Νέα ώθηση στις παραστατικές τέχνες έδωσε η ίδρυση του Φεστιβάλ Αθηνών το 1955 συμβάλλοντας καταλυτικά στα ελληνικά πολιτιστικά δρώμενα. Εμπλούτισε την πολιτιστική ζωή της χώρας φέρνοντας τόσο το κοινό όσο και τους καλλιτέχνες σε επαφή με τις διεθνείς εξελίξεις στις παραστατικές τέχνες. Καταξιωμένα σχήματα και μεγάλοι δημιουργοί του θεάτρου, της μουσικής, του χορού εμφανίζονται στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού.²⁵¹ Αυτό σίγουρα επηρέασε τους Έλληνες καλλιτέχνες στις αναζητήσεις τους καθώς και στις πρακτικές τους. Το 1961 η ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος²⁵² στη Θεσσαλονίκη επέκτεινε έτι περαιτέρω τη δραστηριότητα του ελληνικού θεάτρου και συνακόλουθα τη δράση των σκηνογράφων, ιδιαίτερα μάλιστα καθώς ο πρώτος διευθυντής του Σωκράτης Καραντινός έδινε μεγάλο βάρος στην όψη των παραστάσεων και έδωσε βήμα σε πολλούς καλλιτέχνες.²⁵³ Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η ανάπτυξη της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας δεν μπορούσε παρά να είναι ραγδαία. Καινούργια ονόματα σκηνογράφων, οι οποίοι δουλευαν παράλληλα με τους παλαιότερους, εμφανίζονται κατά τη δεκαετία του 1960 και εμπλουτίζουν το θεατρικό τοπίο.

²⁵⁰ Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον...*, ό.π., τ. Β', σ. 26.

²⁵¹ Καίτη Ρωμανού, «Η μουσική 1949-1974», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, ό.π., σ. 264.

²⁵² Για την ίδρυση και λειτουργία του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος βλ. Χρήστος Σουγιουλτζής, *35 χρόνια Κρατικόν Θέατρον Βορείου Ελλάδος 1961-1996*, Ήβος, Αθήνα 1999.

²⁵³ Γιάννα Τσόκου, «Σχέσεις σκηνοθεσίας – σκηνογραφίας στο μεταπολεμικό νεοελληνικό θέατρο. Η περίπτωση του Σωκράτη Καραντινού», Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 339-349, σ. 348.

Επιπλέον, παράγοντας ώθησης της εν γένει δημιουργίας στο ελληνικό θέατρο αποτέλεσε η συστηματική και ολοκληρωμένη προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου δράματος από το Εθνικό Θέατρο, με την οποία πέτυχε την παγκόσμια αναγνώριση. Η προσπάθεια αυτή, η οποία πήρε μεγάλη ώθηση με την θεσμοθέτηση του Φεστιβάλ Επιδαύρου το 1954, ήταν μια εποποιΐα του ελληνικού θεάτρου και υπήρξε δυναμικότατο πεδίο δημιουργικής κατάθεσης για τους Έλληνες όλων, των συναφών με το θέατρο, καλλιτεχνικών ειδικοτήτων. Παράλληλα με την υποκριτική και τη σκηνοθετική διάστασή της, η αναβίωση των αρχαίων τραγωδιών και κωμωδιών συνιστούσε μια πολύ σημαντική σκηνογραφική και ενδυματολογική πρόκληση ενώ ήταν μια από τις ελάχιστες περιπτώσεις που το ελληνικό θέατρο δημιούργησε παράδοση. Αυτή ήταν η παράδοση της αρχαιότροπης εικόνας στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου που δημιουργήθηκε από το δίδυμο Κλώνη – Φωκά, «παγιώνοντας μία λογική παραλλαγής από οικείες σκηνικές εικόνες με στόχο τη δημιουργία του ίδιου και ενιαίου δραματικού χώρου στη συνείδηση του θεατή. Τα χαρακτηριστικά του καλύπτονται από μια ασαφή στις λεπτομέρειές της συνολική πρόσληψη του αρχαίου κόσμου»,²⁵⁴ όπως παρατηρεί σχετικά ο Πλάτων Μαυρομούστακος.

Τέλος, ένας ακόμη παράγοντας διαμόρφωσης αισθητικών τάσεων, ο οποίος επηρέασε το θέατρο, ήταν ο κινηματογράφος ως σημαντικό στοιχείο στο ευρύτερο πολιτιστικό πλαίσιο της μεταπολεμικής Ελλάδας. «Η δεκαετία του '50 είναι η εποχή κατά την οποία συγκροτείται ο νεότερος ελληνικός μύθος»,²⁵⁵ στον οποίο ο ελληνικός κινηματογράφος αποτέλεσε καθοριστικό συστατικό στοιχείο αλλά και εργαλείο αποτύπωσης. Η συστηματική εμφάνιση και η εδραίωση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, τόσο ως τρόπος ψυχαγωγίας όσο και ως τόπος καλλιτεχνικής αναζήτησης, δεν άφησε ανεπηρέαστες τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία ούτε ως αισθητική, ούτε ως χώρος έκφρασης και εργασίας, καθώς αρκετοί ζωγράφοι και σκηνογράφοι εργάστηκαν και σε κινηματογραφικές ταινίες.

Η περίοδος ως το 1960 χαρακτηρίστηκε στον εικαστικό χώρο από τη λεγόμενη «αναζήτηση της ελληνικότητας» κυρίως από τους καλλιτέχνες της γενιάς του '30 αλλά και ευρύτερα. Παράλληλα με την αναζήτηση αυτή, σταθερό αίτημα των Ελλήνων καλλιτεχνών γενικά αλλά και της νεοελληνικής κοινωνίας ευρύτερα, ήταν η αναζήτηση

²⁵⁴ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος τη νεώτερη εποχή: μια πρώτη αποτίμηση», Αγνή Μουζενίδου (επιμ.), *Ελληνική Σκηνογραφία...*, ό.π., σσ. 15-29, σ. 27.

²⁵⁵ Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον...*, τ. Β', ό.π., σ. 32.

των σχέσεων με το εξωτερικό και η θέση της στον κόσμο. Έτσι, σε ένα πλαίσιο σύσφιξης των σχέσεων της Ελλάδας με τη Δύση επιχειρήθηκε και η συστηματική κατάκτηση του χώρου της όπερας. Την αποστολή αυτή ανέλαβε να φέρει εις πέρας το μοναδικό λυρικό θέατρο της χώρας, η Ε.Λ.Σ., το οποίο μάλιστα κατά τη δεκαετία 1958-1967 γνώρισε μια πολύ δυναμική και γόνιμη περίοδο, κάνοντας ανοίγματα εκσυγχρονισμού και ευθυγράμμισης με τα ευρωπαϊκά πρότυπα σε όλα τα επίπεδα.

Κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1970, μέσα στα χρόνια της στρατιωτικής δικτατορίας, έγινε η εμφάνιση και άλλων νέων καλλιτεχνών στο χώρο. Πρόκειται για μια νέα δυναμική γενιά Ελλήνων σκηνογράφων, η οποία εισήλθε σε ένα σαφώς πιο οργανωμένο θεατρικό τοπίο από ότι η προηγούμενη γενιά των θεμελιωτών του επαγγέλματος και σιγά σιγά πήρε τη σκηνογραφική σκυτάλη. Οι καλλιτέχνες αυτοί κόμιζαν τις δημιουργικές αναζητήσεις και τους προβληματισμούς της εποχής τους, έχοντας, όμως, στις αποσκευές τους και την εμπειρία από τις καταθέσεις των προηγούμενων. Έχοντας δηλαδή ισχυρές εντόπιες προσλαμβάνουσες σε συνδυασμό με εξειδικευμένες σπουδές, είναι εν τέλει αυτοί που θα κυριαρχήσουν στο θέατρο στις δεκαετίες μετά την Μεταπολίτευση.

2.3. Τα θεατρικά κτήρια και οι όροι παραγωγής των παραστάσεων της Ε.Λ.Σ.

Άμεσα συνδεδεμένα με τη θεατρική δημιουργία και την οργανωμένη παρουσίαση παραστάσεων, τα κτήρια επηρέασαν τη θεατρική παραγωγή και δραστηριότητα κάθε ιστορικής περιόδου και κάθε αισθητικού ρεύματος.²⁵⁶ Στην ιστορία του θεάτρου, η αρχιτεκτονική των θεατρικών οικοδομημάτων και η αντίστοιχη διαμόρφωση της σκηνής συνδέθηκαν εξαρχής με το σύνολο της θεατρικής δραστηριότητας. Τόσο η θεατρική παραγωγή όσο και η πρόσληψή της δεν μπορούν να εξεταστούν χωρίς να ληφθεί υπόψη το κέλυφος μέσα στο οποίο αυτές συντελέστηκαν, δηλαδή το εκάστοτε θεατρικό οικοδόμημα. Αυτό αποτελεί έναν σύνθετο χώρο μέσα στον οποίο συντελεστές και κοινό καλούνται να συνυπάρξουν προκειμένου να δημιουργηθεί ένα κοινό βίωμα, η παράσταση.²⁵⁷

²⁵⁶ Surgers, *ό.π.*

²⁵⁷ Μουζενίδης, *ό.π.*

Στο πεδίο της σκηνογραφίας ιδιαίτερα, τα θεατρικά κτήρια εμφανίζονται διαχρονικά να παίζουν καταλυτικό ρόλο αποτελώντας καθοριστικό παράγοντα της εξέλιξής της. Η σχέση αυτή είναι κοινή παραδοχή μελετητών και καλλιτεχνών του θεάτρου, τόσο σκηνογράφων όσο και σκηνοθετών. Τα κτήρια, σε μεγάλο βαθμό, είναι αυτά που ορίζουν τις πραγματικές, αντικειμενικές συνθήκες στις οποίες καλούνται να εργαστούν οι συντελεστές μιας παράστασης και πρωτίστως οι σκηνογράφοι. Η διαμόρφωσή τους αποτελεί άλλοτε πηγή έμπνευσης και άλλοτε – αρκετά συχνά – παράγοντα δυσκολιών, περιορισμών και προβλημάτων.²⁵⁸ Ενίοτε δε και τα δυο ταυτόχρονα.

Κατά την εξεταζόμενη περίοδο η Ε.Λ.Σ. αναπτύχθηκε συστηματικά σε τρεις θεατρικούς χώρους: στο θέατρο «Ολύμπια» της οδού Ακαδημίας, όπου με την επίσημη ίδρυσή της, απέκτησε μόνιμη στέγη και έδρα,²⁵⁹ στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας (μέχρι το 1958). Στους τρεις αυτούς χώρους φιλοξενήθηκε το σύνολο σχεδόν των νέων παραγωγών του οργανισμού. Μοναδική εξαίρεση υπήρξε το χειμερινό Θέατρο Κυβέλης²⁶⁰ τον χειμώνα 1949-1950, για μια νέα παραγωγή οπερέτας.²⁶¹ Ιδιαίτερη περίπτωση αποτέλεσαν οι δυο παρουσίες της Ε.Λ.Σ. στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου²⁶² με τη Μαρία Κάλλας, τα καλοκαίρια 1960 και 1961, παραστάσεις-σταθμοί για την ιστορία της.

Το θέατρο «Ολύμπια»²⁶³ είναι ένας χώρος συνδεδεμένος με την ιστορία του ελληνικού θεάτρου του 20^{ου} αιώνα. Το πρώτο κλειστό θέατρο, ιδιοκτησίας Νικολάου Μεταξάτου και Νικολάου Καραντινού, χτίστηκε το 1915-1916 από τον αρχιτέκτονα Σταύρο Χρηστίδη στο πνεύμα του γαλλικού εκλεκτικισμού, σε ένα σημείο που ήδη χρησιμοποιείτο ως θέατρο (Κήπος – Θέατρο Ποικιλιών Αρνιώτη). Εντυπωσιακό για την εποχή του, πολυτελές, με μεταλλική στέγη η οποία άνοιγε κατά τους θερινούς

²⁵⁸ Μουζενίδης, *ό.π.*, σ. 126.

²⁵⁹ Το θέμα του κτηρίου της Ε.Λ.Σ. αποτέλεσε επί δεκαετίες ζητούμενο και αντικείμενο ατελείωτης αρθρογραφίας στον Τύπο. Μαζί με το οικονομικό ήταν το βασικότερο πρόβλημά της το οποίο την ακολούθησε από την ίδρυσή της ως τις ημέρες μας, όπου και τελικά λύθηκε με την μετεγκατάσταση της στο Κέντρο Πολιτισμού – Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος στο Φαληρικό Δέλτα.

²⁶⁰ Για πληροφορίες σχετικά με το θέατρο Κυβέλης βλ. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική...*, *ό.π.*, τ. Β', σ. 80-82.

²⁶¹ Εκτός των χώρων αυτών, η Ε.Λ.Σ. κατά την εξεταζόμενη περίοδο παρουσίασε παράστασή της και στο θερινό θέατρο της πλατείας Κλαυθμώνος, το καλοκαίρι του 1944. Όμως επρόκειτο για επανάληψη της παλαιότερης παραγωγής της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου *Η εύθυμη χήρα* και όχι για νέα παραγωγή.

²⁶² Για πληροφορίες σχετικά με το αρχαίο θέατρο Επιδαύρου βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, Ομάδα Θεατρολόγων, Σάββας Γώγος, *Επίδαυρος. Το αρχαίο θέατρο και οι παραστάσεις*, Μίλητος, Αθήνα 2002.

²⁶³ Για αναλυτικά στοιχεία σχετικά με το θέατρο «Ολύμπια» μέχρι το 1940 βλ. Φεσσά – Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική...*, *ό.π.*, τ. Β', σσ. 83-89.

μήνες και με πλατεία που είχε τη δυνατότητα να μετασχηματίζεται σε αίθουσα χορού, διευκόλυνε τον πολλαπλό χαρακτήρα των θεαμάτων και των εκδηλώσεων που φιλοξενούσε. Το μειονέκτημά του όμως ήταν οι μικρές διαστάσεις της σκηνής, που το καθιστούσαν πρακτικά ακατάλληλο για την παρουσίαση όπερας. Η Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, η οποία έχει ασχοληθεί διεξοδικά με το θέμα, περιγράφει: «η σκηνή – πλάτους 14,50 μ., βάρους 9 μ., και με σχάρα σε ύψος 11 περίπου μ. – αποτελούσε την αχίλλειο πτέρνα του θεάτρου “Ολύμπια”. Ήταν περιορισμένων δυνατοτήτων για το ανέβασμα μελοδραμάτων και υστερούσε σαφώς από τις σκηνές παλαιότερων και μεταγενέστερων θεάτρων της περιοχής της πρωτεύουσας».²⁶⁴

Παρόλα τα σκηνικά μειονεκτήματά του, το θέατρο «Ολύμπια» χρησιμοποιήθηκε για παραστάσεις όπερας και οπερέτας, τόσο από ιδιωτικούς θιάσους, όπως το Ελληνικό Μελόδραμα και η Οπερέτα Παπαϊωάννου, όσο και από την Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Έτσι, όταν κατά τα χρόνια της κατοχής αποφασίστηκε η αυτονόμηση της Λυρικής Σκηνής,²⁶⁵ ως λογική επιλογή για τη στέγαση του νέου οργανισμού προκρίθηκε το θέατρο «Ολύμπια», το οποίο όπως έπρεπε να ανακαινιστεί. Έτσι, στα 1942-1943, πραγματοποιήθηκε η ανακαίνιση του εν λόγω θεάτρου προκειμένου να στεγαστεί εκεί, επί ενοικίω, ο νεοσύστατος οργανισμός, κάτι που έγινε τελικά το 1944. Έκτοτε, η Ε.Λ.Σ. έγινε ο αποκλειστικός ένοικος του θεάτρου το οποίο, παρά τις βελτιώσεις, εξακολουθούσε να μην ανταποκρίνεται στις σύνθετες απαιτήσεις του λυρικού θεάτρου. Το «Ολύμπια», αν και πλήρως ανακαινισμένο,²⁶⁶ εμφάνισε αμέσως τεχνικά προβλήματα κυρίως λόγω του περιορισμένου χώρου της σκηνής. Τα προβλήματα αυτά, τα οποία θα ταλάνιζαν το σύνολο των σκηνογράφων στα χρόνια που θα ακολουθήσουν, επισημάνθηκαν αμέσως από τον Τύπο με αφορμή την εναρκτήρια παράσταση *Ρέα*.

Το 1950, το θέατρο «Ολύμπια» περιήλθε στην κυριότητα του Μετοχικού Ταμείου Υπαλλήλων Τραπεζής Ελλάδος, το οποίο για να αξιοποιήσει την περιουσία του, ένα χρόνο αργότερα προκήρυξε αρχιτεκτονικό διαγωνισμό με στόχο την ανέγερση νέου κτηριακού συγκροτήματος γραφείων, καταστημάτων και κατοικιών καθώς και προσαρμογή του υφιστάμενου θεάτρου προκειμένου να συνεχιστεί η στέγαση της Ε.Λ.Σ. Από τη μία, η εκ βάθρων ανοικοδόμηση του θεάτρου αποκλειόταν εξ αρχής για

²⁶⁴ Φεσσά-Εμμανουήλ, «Δίχως στέγη», *ό.π.*, σ. 31.

²⁶⁵ Βλ. κεφάλαιο 1.

²⁶⁶ Κ – ζ, «Η Εθνική Λυρική Σκηνή», *ό.π.*.

οικονομικούς λόγους και από την άλλη η κατάργησή του με πλήρη κατεδάφιση επίσης αποκλειόταν καθώς η Ε.Λ.Σ. ήταν ενοικιοστασιακός μισθωτής. Το πρώτο βραβείο κέρδισε ο αρχιτέκτων Πάνος Τσολάκης, ο οποίος, αν και διέθετε γνώση και ευαισθησία για το αντικείμενο, δεν μπόρεσε εκ των πραγμάτων να δημιουργήσει ένα σύγχρονο για την εποχή και κατάλληλο για το είδος θεατρικό χώρο.²⁶⁷ Όπως υπογραμμίζει η Φεσσά-Εμμανουήλ, «το Ταμείο δεν ενδιαφερόταν να ανακατασκευάσει το ενοικιοστασιακό θέατρο, αλλά να το προσαρμόσει σε ένα σύγχρονο, προσοδοφόρο συγκρότημα καταστημάτων, γραφείων και επαγγελματικών κατοικιών. [...] Η οικονομία και η ταχύτητα απέκλειαν την ανακατασκευή της αίθουσας και το ριζικό εκσυγχρονισμό της σκηνής της».²⁶⁸

Έτσι, οι διαστάσεις της σκηνής παρέμειναν περίπου ίδιες ως προς το μήκος και το πλάτος ενώ το ύψος της αυξήθηκε κατά 6,50 περίπου μέτρα, αύξηση πολύ σημαντική αλλά και πάλι όχι επαρκής για τις ανάγκες της όπερας. Στο νέο θέατρο, όπως και στο παλαιότερο, δεν υπήρχε πλαγία σκηνή, η οποία θα μπορούσε να εξυπηρετήσει γρήγορες, εκτεταμένες και ολοκληρωμένες αλλαγές σκηνικών, παρά μόνο μετασκήνια και παρασκηνιακοί χώροι οι οποίοι εξακολουθούσαν να είναι ανεπαρκείς. Αξίζει να σημειωθεί η προσπάθεια που κατέβαλε ο Τσολάκης να δώσει λύσεις προκειμένου να εξυπηρετηθεί η λειτουργία του θεάτρου. Μην μπορώντας να κάνει άλλη ριζική επέμβαση που θα δημιουργούσε επιπλέον χώρους, προχώρησε προς τα κάτω και δημιούργησε υπόγειους βοηθητικούς χώρους σε όλη την περιοχή κάτω από τη σκηνή και την πλατεία.²⁶⁹ Επίσης, προβλέφθηκε η εγκατάσταση κάτω από τη σκηνή «δυο μεγάλων ανυψωτήρων διαστάσεων εκάστου 14 επί 3,60, τα διπλά δάπεδα των οποίων θα επιτρέπουν την αλλαγή σκηνής δι' ανυψώσεως 6,50 μ. με σκηνικών εγκατεστημένων εις το κάτω δάπεδον καθ' όν χρόνον επί του άνω δαπέδου εις την στάθμην της σκηνής θα συνεχίζεται παράστασις».²⁷⁰ Δυστυχώς, όπως ο ίδιος ο αρχιτέκτονας ανέφερε, η εγκατάσταση των ανυψωτήρων δεν πραγματοποιήθηκε για λόγους οικονομίας και ταχύτητας. Η εγκατάσταση αυτή δεν έγινε ποτέ και επιπλέον, το σύνολο σχεδόν των υπόγειων χώρων χρησιμοποιήθηκε τελικά για να στεγαστούν τα

²⁶⁷ Ο ίδιος ο αρχιτέκτων Πάνος Τσολάκης δημοσίευσε αναλυτικά στοιχεία και παρουσίασε το νέο θέατρο «Ολύμπια» καθώς και το νέο κτηριακό συγκρότημα του Μετοχικού Ταμείου Υπαλλήλων Τραπεζής Ελλάδος. Πάνος Τσολάκης «Κτήριον Ολύμπια», *Αρχιτεκτονική*, 7 (1958), σσ. 22-29.

²⁶⁸ Φεσσά-Εμμανουήλ, «Δίχως στέγη», *ό.π.*

²⁶⁹ «Δια την εξυπηρέτησιν της σκηνής της οποίας αι εκ κατασκευής μικραί διαστάσεις δεν επέτρεπαν άλλην επέκτασιν, πλην της εν υπογείω, εδημιουργήθησαν δι' εκσκαφής υπό την σκηνήν και την αίθουσαν του παλαιού θεάτρου χώροι», Τσολάκης, *ό.π.*, σ. 26.

²⁷⁰ *Το ίδιο.*

εργαστήρια σκηνικών της Ε.Λ.Σ. Έτσι, το νέο θέατρο «Ολύμπια» λίγο διέφερε τελικά από το παλιό σε τεχνικές δυνατότητες, ενώ οι ουσιαστικότερες και εμφανέστερες βελτιώσεις έγιναν στους χώρους υποδοχής – είσοδος, κλίμακες, φουαγιέ – που διπλασιάστηκαν σε εμβαδόν, ενώ βελτιώθηκαν και οι συνθήκες της πλατείας.

Οι σκηνικοί και τεχνικοί περιορισμοί εξελίχθηκαν σε τεράστιο εμπόδιο για τους σκηνογράφους αναγκάζοντάς τους να δράσουν μέσα σε εντελώς αφιλόξενες συνθήκες και επηρεάζοντας το σύνολο της δουλειάς τους. Αντίστοιχο πρόβλημα αποτελούσε και ο περιορισμένος χώρος που προοριζόταν για την ορχήστρα, ενώ πρόβλημα παρουσίαζε και η ακουστική. Ως αποτέλεσμα των παραπάνω, το νέο θέατρο μέσα στο οποίο έδρασε η Ε.Λ.Σ. από το 1958, όπου έγιναν τα πανηγυρικά εγκαίνιά του, μέχρι τις μέρες μας ήταν εντελώς ακατάλληλο. Ο ίδιος ο Τσολάκης δήλωνε το 1958, χωρίς περιστροφές, ότι «απεκλείετο εκ των πραγμάτων δυνατότης ανταποκρίσεώς του [«Ολύμπια»] εις απαιτήσεις Λυρικού Θεάτρου (Οπερας)». ²⁷¹ Οι μικρές διαστάσεις της σκηνής αποτελούσαν τόσο μεγάλη τροχοπέδη, που όταν το 1966 και με αφορμή την παράσταση *Λόεγκριν* ο τεχνικός διευθυντής και σκηνογράφος Γιάννης Στεφανέλλης κατόρθωσε να μεγαλώσει λίγο το βάθος της σκηνής, ανακοινώθηκε στον Τύπο. Στη σχετική συνέντευξη Τύπου, ο Μενέλαος Παλλάντιος, Γενικός Διευθυντής της Ε.Λ.Σ. από το 1964 ως 1967, ανέφερε: «δίνω μια καθησυχαστική πληροφορία σε όσους εκφράζουν ανησυχία και απορία για το πώς κατορθώθηκε να χωρέσει ο *Λόεγκριν* στη σκηνή των Ολυμπίων. [...] Το βάθος της σκηνής μεγάλωσε κατά 1,5 μέτρο, ύστερα από την αφαίρεση μιας τεχνικής εγκαταστάσεως που είχε άσκοπα τοποθετηθεί στον τοίχο». ²⁷²

Κατά καιρούς, διάφοροι καλλιτέχνες, που συνέπραξαν με τον οργανισμό, επισήμαναν δημοσίως και με έντονο τρόπο την ακαταλληλότητα του κτηρίου. ²⁷³ Παράλληλα, ο Τύπος υπήρξε διαχρονικά επικριτικός επαναφέροντας το πρόβλημα στο προσκήνιο ιδιαίτερα σε ότι αφορούσε στη λειτουργικότητα του χώρου αλλά και στις αστοχίες στην

²⁷¹ Το ίδιο.

²⁷² Γιώργος Πηλιχός, «Αύριο *Λόεγκριν* με τη Λυρική Σκηνή», *Τα Νέα*, 11/1/1965, σ. 2.

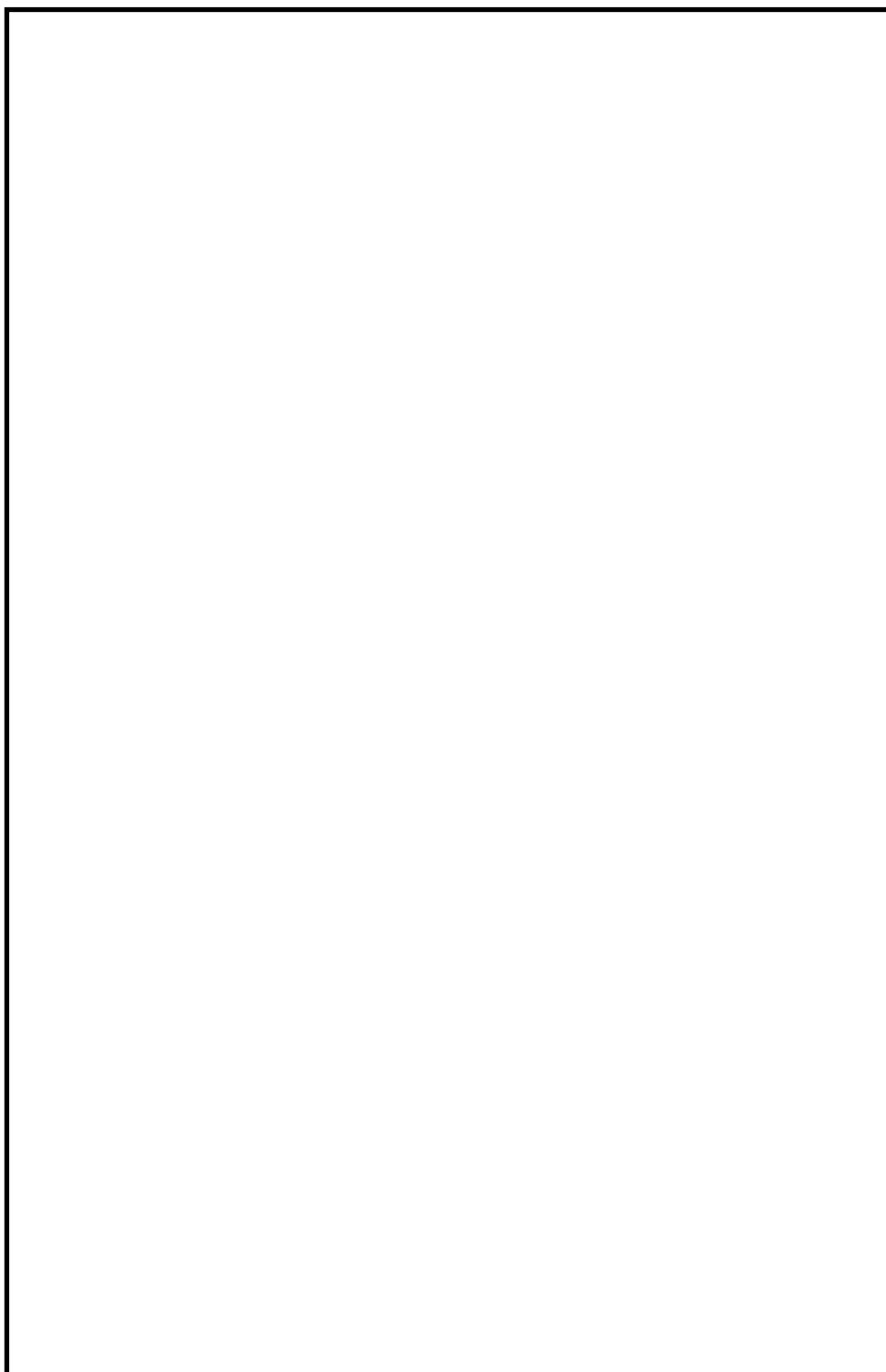
²⁷³ Ενδεικτικά βλ. Θάλεια Σπηλιάκου, «Οδ. Δημητριάδης: “Λυπάμαι κατάκαρδα που δεν έχετε μεγάλο θέατρο», *Έθνος*, 21/12/1965, σ. 2. Ακόμη πιο παραστατικά, ο σκηνογράφος Μάριος Αγγελόπουλος μεταφέροντας την προσωπική του εμπειρία περιέγραφε: «αντιμετωπίζω χιλιάδες δυσκολίες στην Εθνική Λυρική Σκηνή, [...] που οι Γερμανοί τεχνικοί κατέταξαν στις σκηνές οπερέτας. Αλλά στην πραγματικότητα ούτε για οπερετίτσες δεν είναι κατάλληλη. Στα “Ολύμπια” λοιπόν – είναι μιάμιση φορά το θέατρο του Μουσούρη – θα έχω επί σκηνής 80-100 ηθοποιούς, ενώ του Μουσούρη “παίζει” με 8-9 ηθοποιούς», Θάλεια Σπηλιάκου, «Καινοτομίες στα σκηνικά του *Μεφιστοφελή* από τον Μάριο Αγγελόπουλο», *Έθνος*, 18/11/1966, σ. 2.

επίτευξη του σκηνογραφικού αποτελέσματος. Υπήρξαν μάλιστα στιγμές που οι αναφορές στην ακαταλληλότητα του «Ολύμπια» ήταν ιδιαίτερα σκληρές, χαρακτηρίζοντάς το ακόμη και ως «όπερα-παρωδία».²⁷⁴ Ο Παλλάντιος, με αφορμή τέτοιου τύπου επικρίσεις, σε συνέντευξή του δεν δίστασε να ισχυριστεί δημόσια ότι η σκηνή του «Ολύμπια» – ως προς το μέγεθος – έκανε μόνο για μια «ευρύχωρη» παράσταση Καραγκιόζη: «Με την τεχνική μιζέρια της σκηνής, πώς να μην αργούμε στα διαλείμματα; Όταν οι αλλαγές των σκηνικών που οι τεχνικοί μας κάνουν με το σκεπάρι και πολλές φορές φορτώνονται οι ίδιοι στις πλάτες τους τα σκηνικά, ενώ και στο πιο μικρό επαρχιακό ευρωπαϊκό θέατρο, γίνονται πατώντας ένα κουμπί; Αναλογίστηκε κανείς ότι [...] οι μουσικοί μας είναι στοιβαγμένοι σαν τις σαρδέλες; Όταν μάλιστα κάποτε σκεφθήκαμε να αφαιρέσουμε μια σειρά καθισμάτων για να δώσουμε περισσότερο “αέρα” στην ορχήστρα, λίγο έλειψε να γκρεμίσουμε ολόκληρο το κτήριο».²⁷⁵

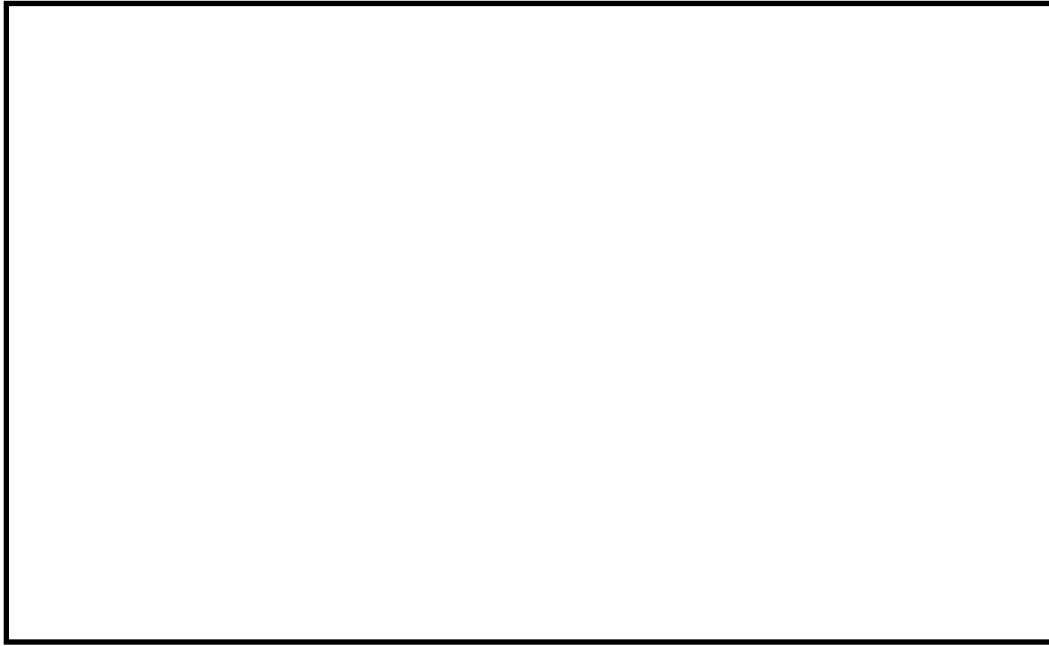
Καθ’ όλη την εξεταζόμενη περίοδο λοιπόν η Ε.Λ.Σ. ανέπτυξε το μεγαλύτερο μέρος της δραστηριότητάς της σε ένα θέατρο περιορισμένων τεχνικών δυνατοτήτων και κυρίως πολύ μικρό, με σκηνή διαστάσεων 14 επί 9 μέτρα, η οποία τελικά είχε ωφέλιμο χώρο ακόμη μικρότερο, όπως διακρίνεται τόσο στην κάτοψη του κτηρίου του Τσολάκη (εικ.12) όσο και στην κάτοψη του σκηνικού του Νίκου Πετρόπουλου για την όπερα *Παλιάτσοι* του 1971 (εικ. 13). Αν αναλογιστεί κανείς τις διαπιστώσεις του Κόκκου σχετικά με τη σκηνογραφία της όπερας και τα μεγέθη που αυτή πρέπει να διαχειριστεί και να υπηρετήσει, προκειμένου να ανταποκριθεί στην ίδια τη φύση του είδους, μεγέθη τόσο σε επίπεδο ιδεών όσο και σε επίπεδο έμπυχου δυναμικού και άψυχου υλικού, αντιλαμβάνεται πως τα πράγματα για τους σκηνογράφους της Ε.Λ.Σ. ήταν εκ προοιμίου εξαιρετικά δύσκολα.

²⁷⁴ «Αλλά ποια είναι τα Ολύμπια; Είναι η όπερα-παρωδία της οδού Ακαδημίας. Θέατρο κατάλληλο ασφαλώς για πρόζα ή επιθεώρηση, εντελώς όμως ακατάλληλο, απαράδεκτο για όπερα, τόσο από την άποψη της σκηνής, όσο και από την πλευρά της σάλας, που πέρα από τον μικρό χώρο και το αισθητικό της χάλι, δεν διαθέτει ούτε – τουλάχιστον – μια στοιχειώδη καλή ακουστική», Γιώργος Πηλιχός, «Η αυριανή πρεμιέρα του *Ονιέγκιν* και το άδηλο μέλλον της Λυρικής», *Τα Νέα*, 10/12/1965, σ. 2.

²⁷⁵ Συνέντευξη του Μενέλαου Παλλάντιου στη Θάλεια Σπηλιάκου, «Μόνον για Καραγκιόζη είναι η Λυρική Σκηνή», *Εθνος*, 30/12/1965, σ. 2.



εικ. 12, κάτοψη του θεάτρου «Ολύμπια».



εικ.13, Λεονκαβάλλο, *Παλιάτσοι*, Ε.Λ.Σ., Θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Ν. Πετρόπουλος, κάτοψη σκηνικού.

Ο ζωγράφος και σκηνογράφος Σπύρος Βασιλείου, σε συνέντευξή του το 1976, όντας πλέον μέλος του Δ.Σ. της Ε.Λ.Σ., επιβεβαίωσε τη διαρκή προβληματική αυτή κατάσταση και δεν δίστασε να παραδεχθεί: «το θέατρο που υπάρχει σήμερα, η Όπερα, είναι τελείως ακατάλληλο. Δεν είναι καθόλου θέατρο για Όπερα. Ούτε καν για πρόζα. Είναι πολύ περιορισμένα τα μέσα που διαθέτει. Το βάθος της σκηνης είναι μικρό, η σκηνή είναι μικρή, χώροι βοηθητικοί δεν υπάρχουν, δεν υπάρχουν καμαρίνια, δεν υπάρχουν χώροι για να γίνουν πρόβες, εργαστήρια. Όλα αυτά είναι ανύπαρκτα».²⁷⁶

Το χώρο που στερούνταν τον χειμώνα, η Ε.Λ.Σ. τον αποκτούσε εν μέρει το καλοκαίρι στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού.²⁷⁷ Εκεί παρουσίαζε παραστάσεις ήδη από το 1944, το πρώτο καλοκαίρι της αυτόνομης λειτουργίας της, ενώ είχε παρουσιάσει και ως Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου την *Ηλέκτρα* του Στράους το καλοκαίρι του 1942. Στο ρωμαϊκό Ωδείο ο χώρος για την ορχήστρα ήταν περισσότερο κατάλληλος ενώ στη σκηνή, το πλήθος – χορωδοί, χορευτές και κομπάρσοι – μπορούσε να αναπτυχθεί με

²⁷⁶ Γλια Λακίδου (επιμ.), *Ο Σπύρος Βασιλείου και το θέατρο*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011, σ. 37.

²⁷⁷ Αναλυτικές πληροφορίες για το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού βλ. Σάββας Γώγος, *Τα Αρχαία Ωδεία της Αθήνας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2008, σσ. 95-137.

μεγαλύτερη άνεση. Για τους σκηνογράφους ωστόσο, το Ηρώδειο παρουσίαζε νέες προκλήσεις και δυσκολίες, λόγω της μνημειακότητας του τοίχου του αλλά και των τεχνικών περιορισμών και των επιπλέον απαιτήσεων που προέκυπταν από τον ανοιχτό χώρο. Επιπρόσθετα, το επίμηκες σχήμα της σκηνής, ιδιαίτερα μακρύ αλλά στενό δεν ήταν το ιδανικό για την ανάπτυξη τόσο των σκηνικών όσο και του συνολικού θεάματος. Όμως, το Ηρώδειο δεν έπαυε να αποτελεί ανάσα μεγέθους για τη δουλειά τους, ενώ παράλληλα τους έδινε την ευκαιρία να συνεργαστούν με σημαντικούς ξένους καλλιτέχνες της όπερας. Η ιστορικότητα του μνημείου και η τοποθεσία του κάτω από τον ιερό βράχο της Ακρόπολης, σε συνδυασμό με τον διεθνή χαρακτήρα του Φεστιβάλ Αθηνών, εντός του οποίου εντάσσονταν οι παραστάσεις από το 1955 και μετά, αποτελούσε κίνητρο για διεθνώς καταξιωμένους συντελεστές να έρχονται στην Ελλάδα. Έτσι, οι καλοκαιρινές παραγωγές όπερας του οργανισμού αποτελούσαν μια ευκαιρία για εξωστρέφεια, τόσο και ως προς την προσέλκυση καλλιτεχνών από το εξωτερικό όσο ως προς την προσέλκυση κοινού.

Κατά τα πρώτα δεκαπέντε χρόνια αυτόνομης λειτουργίας, ο οργανισμός ενέταξε στο θερινό προγραμματισμό του και την οπερέτα, η οποία από το καλοκαίρι του 1945 βρήκε στέγη στο θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας,²⁷⁸ γνωστό στη συνέχεια ως θέατρο «Μετροπόλιταν»,²⁷⁹ το οποίο ενοικίαζε και στο οποίο παρουσίασε συνολικά δώδεκα (12) νέες παραγωγές και πλήθος επαναλήψεων. Η σκηνή του θεάτρου αυτού είχε πολύ περιορισμένες δυνατότητες και πολύ μικρές διαστάσεις για το θέαμα της οπερέτας ενώ οι εν γένει συνθήκες του κτηρίου δεν ήταν φιλικές τόσο για τους συντελεστές όσο και για τους θεατές. Ο κριτικός Δημήτρης Χαμουδόπουλος, το 1949 χαρακτήρισε «πρωτόγονη σκηνή» τον στενότατο χώρο του θερινού θεάτρου αυτού,²⁸⁰ ενώ ο κριτικός Γεώργιος Λυκούδης το καλοκαίρι του 1952 προσέφερε μια αποκαλυπτική περιγραφή με αφορμή την παράσταση της οπερέτας *Ολλανδέζα*: «το... μαντρί αυτό που λέγεται “θερινόν θέατρον”, παρά τις ανακαινίσεις, τους χρωματισμούς και τα μπαλώματα, εξακολουθεί να δίδη τη λυπηρή εντύπωση της προχειρολογίας που

²⁷⁸ Μοναδική εξαίρεση αποτέλεσε το καλοκαίρι του 1948 όπου διοικητικές αστοχίες οδήγησαν στη μη ενοικίαση του θεάτρου (βλ. κεφ. 1) και η Ε.Λ.Σ. αναγκάστηκε να παρουσιάσει σε επανάληψη παλαιότερες παραγωγές οπερέτας σε χώρους εκτός Αθηνών.

²⁷⁹ Δεν έχουν διασωθεί ακριβή στοιχεία διαστάσεων και τεχνικές λεπτομέρειες για το συγκεκριμένο θέατρο, ούτε φωτογραφίες του, όπως αυτό ήταν τη δεκαετία του 1940 και 1950. Το θέατρο «Μετροπόλιταν» ανακηρύχθηκε διατηρητέο με την απόφαση 2224/2008 του ΣτΕ. Ένας από τους βασικούς λόγους αιτιολόγησης της απόφασης αυτής ήταν και η λειτουργία της Ε.Λ.Σ. στο συγκεκριμένο θέατρο.

²⁸⁰ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Κοντέσσα Μαρίτσα», *Ελευθερία*, 19/8/1949, σ. 2.

στον τόπο μας κατήντησε να χαρακτηρίζη συχνά κάθε κρατική εμφάνισι. Με ανύπαρκτη ακουστική, με ελάχιστες τεχνικές και φωτιστικές δυνατότητες, στο κουκλοθέατρο αυτό με τη μικροσκοπική σκηνή παρακολουθήσαμε μια παράστασι από τις καλύτερες του είδους».²⁸¹

Παρά την ανεπάρκειά του, η Ε.Λ.Σ. συνέχισε να χρησιμοποιεί εντατικά το συγκεκριμένο θέατρο για τις παραστάσεις οπερέτας μέχρι και το καλοκαίρι του 1958, όπου παρουσίαζε, σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, νέες παραγωγές και επαναλήψεις παλαιότερων. Κατόπιν, ο συγκεκριμένος χώρος εγκαταλείφθηκε από την Ε.Λ.Σ., όπως και η πρακτική των καλοκαιρινών παραστάσεων οπερέτας, οι οποίες εντάχθηκαν στον χειμερινό προγραμματισμό της και παρουσιάζονταν πλέον στο θέατρο «Ολύμπια».

Σε αυτά τα θεατρικά κτήρια, κατά τα τριάντα χρόνια της εξεταζόμενης περιόδου η Ε.Λ.Σ. παρουσίασε περί τις 180 νέες παραγωγές, αριθμός που προσεγγίζει με μονοψήφια απόκλιση το σύνολό τους. Ο ακριβής αριθμός είναι αδύνατον να αποτυπωθεί με απόλυτη βεβαιότητα στο πλαίσιο μιας διδακτορικής διατριβής, γιατί, όπως επισημάνθηκε, πλείστα είναι τα ερευνητικά προβλήματα που ανακύπτουν από τις ίδιες τις Αρχαιακές Συλλογές της Ε.Λ.Σ. και την περιορισμένη προσβασιμότητα σε αυτές. Έτσι, ένας μεμονωμένος εξωτερικός ερευνητής είναι αδύνατον να καταλήξει σε απόλυτα ασφαλές συμπέρασμα, καθώς τα όρια μεταξύ νέων παραγωγών και επαναλήψεων κάποιες φορές είναι απολύτως δυσδιάκριτα. Η δυσκολία επιτείνεται σε περιπτώσεις που λανθάνει και το φωτογραφικό υλικό, ιδίως σε παραστάσεις προ του 1958. Καθώς ο οργανισμός λειτούργησε όλα αυτά τα χρόνια με την πρακτική του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου, σε αυτές τις νέες παραγωγές προστίθεται, κάθε χρόνο ανεξαιρέτως, ένας μεγάλος αριθμός επαναλήψεων παλαιότερων παραγωγών, οδηγώντας στον τεράστιο συνολικό αριθμό των 543 παραγωγών, ο οποίος έχει προσδιοριστεί με ακρίβεια από τον Νίκο Α. Δοντά.²⁸² Ο αριθμός αυτός κυμαίνεται από 11 μέχρι και 24 διαφορετικά έργα ανά καλλιτεχνική περίοδο (χειμώνα και καλοκαίρι), γεγονός που οδηγεί στον εντυπωσιακό μέσο όρο των 17 παραγωγών (νέων και επαναλήψεων) ανά έτος. Φυσικά, ο συντριπτικά μεγαλύτερος όγκος των παραγωγών αυτών παρουσιάστηκαν στο θέατρο «Ολύμπια» που αποτελούσε την έδρα του οργανισμού.

²⁸¹ Γεώργιος Λυκούδης, «Η Ολλανδέζα», *Το Βήμα*, 5/7/1952, σ. 1.

²⁸² Δοντάς, *ό.π.*, σσ. 274-342.

Οι νέες παραγωγές και οι επαναλήψεις ανέβαιναν σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο σε κάθε καλλιτεχνική περίοδο. Εκτός από αυτές, το πρόγραμμα της Ε.Λ.Σ. περιλάμβανε παραστάσεις μπαλέτου και χορού καθώς και κάποιες εμβόλιμες μουσικές βραδιές. Οι αριθμοί αυτοί σε συνδυασμό με τις πρόβες που έπρεπε να γίνονται παράλληλα καθώς και την τεχνική προετοιμασία και το στήσιμο που συνόδευε την κάθε παράσταση, οδηγούσαν σε έναν καταγιστικό ρυθμό καθημερινής εργασίας. Με άλλα λόγια, δεν θα ήταν υπερβολή ο ισχυρισμός ότι η Ε.Λ.Σ. λειτουργούσε ακατάπαυστα σαν μια ασταμάτητη μηχανή παραγωγής παραστάσεων εγκατεστημένη στο θέατρο «Ολύμπια», το οποίο όμως δεν διέθετε τους κατάλληλους σκηνικούς, παρασκηνιακούς και αποθηκευτικούς χώρους για να εξυπηρετήσει έναν τέτοιο φόρτο εργασίας.

Οι καλλιτέχνες που εργάστηκαν ως σκηνογράφοι και ενδυματολόγοι στην Ε.Λ.Σ., και μαζί τους το τεχνικό προσωπικό της, έπρεπε να ανταποκριθούν σε μια αδιάκοπη δραστηριότητα τεράστιων απαιτήσεων. Δεν πρέπει να λησμονείται, πως όταν γίνεται λόγος για μια παράσταση λυρικού θεάτρου, οι αριθμοί εκτινάσσονται σε σχέση με το θέατρο πρόζας, όπου ο αριθμός των ερμηνευτών επί σκηνής πολύ συχνά περιορίζεται σε μονοψήφια νούμερα, ενώ το σκηνικό πολύ συχνά είναι μονάχα ένα. Αντίθετα, στο λυρικό θέατρο μεγάλα σύνολα δεκάδων ανθρώπων, χορωδοί (άνδρες, γυναίκες, ενίοτε ακόμη και παιδιά), χορευτές αλλά και κομπάρσοι, που πρέπει να καλυφθούν ενδυματολογικά μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια αποτελούν μια συνηθισμένη κατάσταση, ενώ τα πολλαπλά σκηνικά σύνθετων τεχνικών απαιτήσεων που εναλλάσσονται κατά τη διάρκεια μιας παράστασης είναι ο κανόνας και όχι η εξαίρεση.

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, μέσα σε ένα θέατρο αφιλόξενο και κυρίως μικρό για το μεγάλο θέαμα της όπερας, χωρίς τις κατάλληλες τεχνικές υποδομές αλλά και με περιορισμένους συνήθως οικονομικούς πόρους, οι καλλιτέχνες της όψης έπρεπε να φέρουν εις πέρας το έργο τους σε συνθήκες παραγωγής που προκαλούσαν τα δημιουργικά αλλά και τα φυσικά όρια των ίδιων και των τεχνικών συνεργείων της Ε.Λ.Σ. Ακόμη και κατά τις καλοκαιρινές περιόδους, αν και τα πράγματα ήταν κάπως καλύτερα γιατί οι παραγωγές μειώνονταν, τόσο το θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας (ως το 1958) όσο και το Ηρώδειο (καθ' όλη τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου), παρουσίαζαν τις δικές τους δυσκολίες και προκλήσεις.

Πέραν από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, τις προκλήσεις της παραγωγής έπρεπε να αντιμετωπίσουν οι άνδρες και οι γυναίκες που αποτελούσαν το τεχνικό προσωπικό.

Στα πρώτα χρόνια λειτουργίας της Ε.Λ.Σ., ο οργανισμός εξυπηρετήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τα τεχνικά εργαστήρια του Εθνικού Θεάτρου. Καθώς περνούσαν τα χρόνια, και παρά της αντιξοοότητας, ο νέος οργανισμός άρχισε να αποκτά βαθμιαία τα δικά του συνεργεία, κάτι που ορισμένοι σκηνογράφοι φρόντιζαν μάλιστα να τονίσουν στα προγράμματα των παραστάσεων.²⁸³ Φυσικά, ως το τέλος της δεκαετίας του 1950, καθώς η λειτουργία της Ε.Λ.Σ. ήταν δυσχερής, τα εργαστήρια αυτά δεν προχώρησαν σε πλήρη ανάπτυξη. Όμως, στο τέλος του 1957, προκειμένου να ανταποκριθεί στις πυρετώδεις προετοιμασίες για τα εγκαίνια του νέου θεάτρου «Ολύμπια» τον Ιανουάριο του 1958, ο οργανισμός διέθετε πλέον πολυάριθμα συνεργεία διάφορων ειδικοτήτων, τόσο σκηνογραφικά όσο και ενδυματολογικά, τα οποία στεγάζονταν τόσο μέσα στο «Ολύμπια» όσο και σε διάφορα σημεία στο κέντρο της Αθήνας. Ο οργανισμός ήταν ιδιαίτερα υπερήφανος για αυτά και φρόντισε να τα παρουσιάσει στον Τύπο ως μια «ακαταπρόβλεπτη κυψέλη δημιουργικής εργασίας».²⁸⁴ Τα συνεργεία αυτά, όπως επίσης τις αποθήκες και το βεστιάριο, ανέλαβε λίγους μήνες μετά, στο τέλος του 1958, να διευθύνει ως πρώτος τεχνικός διευθυντής ο Γιάννης Στεφανέλλης. Ο καλλιτέχνης οργάνωσε τον εξοπλισμό και το ανθρώπινο δυναμικό με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετήσουν στο μέγιστο της ανάγκης της παραγωγής και να συνδράμουν του σκηνογράφους και τους ενδυματολόγους στην υλοποίηση των δημιουργικών ιδεών τους. Έτσι, οι άνθρωποι αυτοί, αφανείς ήρωες των παρασκηνίων, εργάστηκαν ακαταπρόβλεπτα και μοιράστηκαν με τους καλλιτέχνες τις τεχνικές δυσκολίες που έπρεπε να αντιμετωπιστούν.

Η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου, η οποία επιβεβαιώνει ότι το τεχνικό προσωπικό ήταν εξαιρετικά βοηθητικό, περιγράφει με λεπτομέρειες την δύσκολη κατάσταση που αντιμετώπιζε ένας σκηνογράφος της δεκαετίας του 1960 στην Ε.Λ.Σ. και που οδηγούσε σε έναν αγώνα δρόμου μετ' εμποδίων και μάλιστα πολλών: «Από την αρχή που πήγα στη Λυρική παντού άκουγες: “Δεν χωράμε. Ασφυκτιούμε. Πρέπει να χτίσουμε ένα νέο κτήριο όπερας”. Ήταν μια αλήθεια αυτό. Όλα συνέβαιναν πάνω στη σκηνή του Ολύμπια. Αποτέλεσμα; Μόλις τελείωνε η παράσταση το τεχνικό προσωπικό ξεμοντάριζε το σκηνικό και το ξαναμοντάριζε την επόμενη ημέρα λίγο πριν την παράσταση. Γιατί; Επειδή το επόμενο πρωί έπρεπε πάνω στη σκηνή να κάνει πρόβα το

²⁸³ Τέτοιο παράδειγμα συναντάται στο πρόγραμμα της παράστασης *Κοντέσσα Μαρίτσα*, Ε.Λ.Σ., καλοκαίρι 1949, τα σκηνικά και τα κοστούμια της οποίας υπέγραψε ο Γιώργος Ανεμογιάννης.

²⁸⁴ Φρέντν Γερμανός, «Η Λυρική Σκηνή ετοιμάζει τη νέαν της εξόρμησιν», *Ελευθερία*, 27/12/1957, σσ. 5-6.

μπαλέτο (το οποίο πολλές φορές αναγκαζόταν να κάνει πρόβες στο πάνω φουαγιέ). Ακόμη και οι ζωγράφοι των σκηνικών, πάνω στη σκηνή του Ολύμπια ζωγράφιζαν τα μεγάλα φόντα. Δεν υπήρχε άλλη κενή επιφάνεια τόσο μεγάλη, οπότε και αυτοί έπρεπε να δουλέψουν εκεί. Καθημερινά θυμάμαι γίνονταν καυγάδες για το θέμα του χώρου. Ποιος θα πρωτοκάνει πρόβα; Η χορωδία, το μπαλέτο ή η ορχήστρα; Μοιραία τα σκηνικά στήνονταν την τελευταία στιγμή. Είχες στη διάθεση σου τρεις, το πολύ τέσσερις ημέρες ενώ ο φωτισμός γινόταν σε ένα πρωινό. Έπρεπε να είσαι απόλυτα έτοιμος σε όλα, σκηνικά και κοστούμια, κάτι όμως που δεν ήταν εφικτό σχεδόν ποτέ».²⁸⁵ Αν αναλογιστεί κανείς ότι οι δυσκολίες που περιγράφει η Σολομωνίδου εμφανίζονταν σε μια περίοδο διοικητικής σταθερότητας, καλής οργάνωσης υπό έναν ακαταπόνητο τεχνικό διευθυντή σαν τον Στεφανέλλη αλλά και σε ένα θέατρο που είχε πρόσφατα εγκαινιαστεί – αν και όπως αναφέρθηκε όχι ακριβώς καινούργιο – μπορεί να φανταστεί πόσο δύσκολα, σχεδόν ανυπέβλητα, ήταν τα εμπόδια για έναν σκηνογράφο κατά τα προηγούμενα χρόνια όταν ο οργανισμός αντιμετώπιζε οξύτατα προβλήματα επιβίωσης.

²⁸⁵ Συνέντευξη της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου στην γράφουσα, 20/2/2015.

3. ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ

Από το 1944 ως το 1974, είκοσι οκτώ (28) συνολικά καλλιτέχνες υπέγραψαν τα σκηνικά και τα κοστούμια των παραστάσεων όπερας και οπερέτας καθώς και των δύο μιούζικαλ που ανέβηκαν από την Ε.Λ.Σ. Κατά τη διάρκεια της έρευνας, αλλά πολύ περισσότερο κατά τη διάρκεια της συγκριτικής μελέτης των σωζόμενων τεκμηρίων των παραστάσεων αυτών, αναδύθηκε κεντρική και κυρίαρχη η μορφή του Γιάννη Στεφανέλλη. Με τους αριθμούς να είναι συντριπτικά υπέρ του, ο Στεφανέλλης έχει μακράν τις περισσότερες συνεργασίες με τον οργανισμό σε σχέση με οποιονδήποτε άλλον συνάδελφό του. Εξίσου σημαντικό, ενδεχομένως μάλιστα μεγαλύτερης σημασίας για την εξέλιξη της σκηνογραφίας στην Ε.Λ.Σ., είναι το γεγονός της ανάληψης της τεχνικής διεύθυνσής της από εκείνον στο τέλος του 1958, θέση στην οποία παρέμεινε όχι μόνο ως το τέλος της εξεταζόμενης περιόδου αλλά και μια δεκαετία ακόμη. Από τη θέση αυτή, ήταν ο πρώτος σκηνογράφος στην Ελλάδα που ασχολήθηκε τόσο συνειδητά, εντατικά και συστηματικά με την όπερα και εν τέλει όρισε σε μεγάλο βαθμό αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «όψη» των παραστάσεων της Ε.Λ.Σ καθώς και τις εξελίξεις σε αυτήν.

Η ενδελεχής μελέτη του συνόλου των παραστάσεων, μεμονωμένα και συνδυαστικά, οδήγησαν στην χρονολογική παρουσίαση των καλλιτεχνών με σημείο τομής την πρώτη εμφάνιση του Στεφανέλλη και όχι στην παρουσίασή τους με βάση τον αριθμό των συμμετοχών τους ή τις όποιες αισθητικές τους συγγένειες. Ο διαχωρισμός αυτός προκρίθηκε ως ο πλέον κατάλληλος, καθώς απεικονίζει με τον πιο ανάγλυφο και ακριβή τρόπο την εξελικτική πορεία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στην Ε.Λ.Σ. κατά τα τριάντα αυτά χρόνια. Αντίθετα, ένας διαφορετικός διαχωρισμός δεν θα κατέληγε στη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης εικόνας. Και αυτό γιατί οι αριθμοί δεν ανταποκρίνονται απόλυτα στην σημασία και την επίδραση των σκηνογράφων, ενώ σημαντικές αισθητικές συγγένειες, ούτε προϋπήρχαν ούτε πραγματικά αναπτύχθηκαν, εντός της Ε.Λ.Σ., μεταξύ των δημιουργών.

Το γεγονός ότι η ανάληψη της τεχνικής διεύθυνσης από τον Στεφανέλλη έγινε στο μέσον την εξεταζόμενης τριακονταετίας είναι τυχαίο αλλά όχι αμελητέο στοιχείο και δικαιολογεί έτι περαιτέρω τον ορισμό του καλλιτέχνη ως σημείο τομής. Πράγματι, ο οργανισμός, έχοντας πλέον στη διάθεσή του το νέο κτήριο «Ολύμπια», από το 1958 και μετά αλλάζει ως προς τα θέματα όψης. Οργανώνεται, εξοπλίζεται, αντιμετωπίζει

συστηματικά τα τεχνικά προβλήματα, αποκτά αυτοπεποίθηση, δοκιμάζει νέες τεχνικές και σιγά-σιγά, καθώς η εξεταζόμενη περίοδος βαίνει προς το τέλος της, προχωρά σε κάποιους αισθητικούς πειραματισμούς· αποκτά δηλαδή ολοένα και περισσότερο τα χαρακτηριστικά μιας Όπερας (Opera House).

Έτσι, προέκυψε ο χωρισμός των καλλιτεχνών στα εξής τρία υποκεφάλαια:

1. Αυτοί που συνεργάστηκαν με τον οργανισμό πριν την εμφάνιση του Στεφανέλλη το 1958. Στο υποκεφάλαιο αυτό περιλαμβάνονται έντεκα (11) καλλιτέχνες, οι περισσότεροι από αυτούς πολύ γνωστά ονόματα της ελληνικής σκηνογραφίας. Εδώ βρίσκονται ο λησμονημένος από πολλούς Νίκος Ζωγράφος, οι κυρίαρχοι του Εθνικού Θεάτρου Κλεόβουλος Κλώνης και Αντώνης Φωκάς, ο Γιώργος Ανεμογιάννης και ο Γιώργος Βακαλό, ο Μάριος Αγγελόπουλος. Οι καλλιτέχνες αυτοί σφράγισαν με τη δουλειά τους την όψη των παραστάσεων και δημιούργησαν, σε μεγάλο βαθμό, το σκηνογραφικό και ενδυματολογικό ύφος που χαρακτήριζε τις παραστάσεις. Κοντά σε αυτούς εμφανίζονται ο ζωγράφος της γενιάς του '30 Σπύρος Βασιλείου, ο Ανδρέας Νομικός, ο Γιάννης Λόγης και ο Φαίδων Μολφέσης σε σποραδικές συνεργασίες. Τέλος, συναντάται και το όνομα Β. Σταματίου.
2. Ο Γιάννης Στεφανέλλης, ο παραγωγικότερος αυτός καλλιτέχνης, εξετάζεται σε αυτοτελές υποκεφάλαιο καθώς το έργο του κυριολεκτικά κυριαρχεί από το 1958 ως το 1974, τόσο με νέες παραγωγές όσο και με επαναλήψεις.
3. Εκείνοι που συνεργάστηκαν με τον οργανισμό μετά την εμφάνιση του Στεφανέλλη. Στο υποκεφάλαιο αυτό περιλαμβάνονται δεκαέξι (16) καλλιτέχνες, πολλοί από τους οποίους είναι νέοι δημιουργοί. Εδώ συναντώνται ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης, ο Βασίλης Φωτόπουλος στην πρώτη επαγγελματική του εμφάνιση, ο Βαγγέλης Ολύμπιος, ο ζωγράφος Νίκος Στεφάνου, η Λίζα Ζαΐμη και ο Παύλος Μαντούδης στις αρχές της καριέρας τους, ο Γιάννης Καρύδης, ο οποίος βαθμιαία αυξάνει την παρουσία του και θα αντικαταστήσει τον Στεφανέλλη στην τεχνική διεύθυνση το 1983, η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου, ο διάσημος Ιταλός ζωγράφος Τζόρτζιο ντε Κίρικο, οι ξένοι συνεργάτες Μίομιρ Ντένιτς και Βάλτερ φον Έσλιν, οι νεότεροι τότε Γιώργος Πάτσας και Νίκος Πετρόπουλος, η Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου και η Έλση Ζαβιτσάνου. Τέλος, συναντάται και το όνομα Κ. Χατζόπουλος.

3.1. Πριν τον Γιάννη Στεφανέλλη

3.1.1. Νίκος Ζωγράφος (1912-1969)

Ο Νίκος Ζωγράφος,²⁸⁶ γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, ήταν αυτοδίδακτος ζωγράφος και εμπειρικός σκηνογράφος και ενδυματολόγος. Κομβική στιγμή στην επαγγελματική του πορεία ήταν η θεατρική περίοδος 1936-1937, όταν άρχισε να συνεργάζεται με το Εθνικό Θέατρο σχεδιάζοντας εξώφυλλα προγραμμάτων. Η συνεργασία αυτή γρήγορα επεκτάθηκε στα σκηνικά και τα κοστούμια, καθώς άρχισε να εργάζεται για το νεοσύστατο Άρμα Θέσπιδος, ενώ συνέχισε με την επίσης νεοσύστατη Λυρική Σκηνή του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου. Δυστυχώς, ο Ζωγράφος, αν και σκηνογράφησε δεκάδες έργα στο θέατρο πρόζας, στο λυρικό θέατρο και στην επιθεώρηση, παρέμεινε στη σκιά. Έτσι, το όνομά του λείπει από τους συλλογικούς τόμους που έχουν κατά καιρούς εκδοθεί για την ελληνική σκηνογραφία, ενώ λίγα – αναλογικά με τον αριθμό των εργασιών του – είναι τα τεκμήρια της δουλειάς του που έχουν διασωθεί. Ίσως, στο μέλλον, μια εξειδικευμένη για αυτόν εργασία να δώσει περισσότερα στοιχεία και να φωτίσει την καλλιτεχνική προσωπικότητά του.

Τα σκηνικά και τα κοστούμια του Ζωγράφου χαρακτηρίζονταν από ρεαλισμό, ενίοτε και νατουραλισμό, και σαφώς στόχευαν στο να αποτυπώσουν στη σκηνή τον ιστορικό χρόνο και τον πραγματικό χώρο της πλοκής. Επιπλέον, επιχειρούσαν, ως έναν βαθμό, να συμβάλλουν στη δημιουργία ατμόσφαιρας ανάλογης με το περιεχόμενο του κάθε έργου. Οι καταθέσεις του καλλιτέχνη ήταν ευθυγραμμισμένες με το ύφος του Κλεόβουλου Κλώνη, του οποίου «υπήρξε κατά κάποιον τρόπο δορυφόρος».²⁸⁷ Τα σκηνικά του ήταν συνήθως απλά, με πολλά ζωγραφικά στοιχεία και ακολουθούσαν παραδοσιακές πρακτικές της σκηνογραφίας. Ο καλλιτέχνης έδειχνε να λειτουργεί καλύτερα στις δυο διαστάσεις των σπετσάτων, κάτι που συνδέεται με το γεγονός ότι υπήρξε ζωγράφος, σχεδιαστής αφισών και εντύπων καθώς και εικονογράφος. Τα κοστούμια του ήταν προσεγμένα, χωρίς περιττές διακοσμήσεις, κινούμενα και αυτά πάντα στο ιστορικό πλαίσιο της πλοκής και χωρίς ιδιαίτερες εκπλήξεις.

²⁸⁶ Για τη ζωή και το έργο του Νίκου Ζωγράφου ενδεικτικά βλ. «Νίκος Ζωγράφος», *Εθνική Λυρική Σκηνή – Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο*, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/zografos-nikos-1236/>, ημερομηνία πρόσβασης 20/7/2017, Δ.Π. [Δημήτρης Παυλόπουλος], «Νίκος Ζωγράφος», Ματθιόπουλος Ευγένιος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι – Γλύπτες – Χαράκτες, 16^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα τ. 1-3, 1997, τ. 4, 2000, τ. 1, σ. 453 και Κωνσταντινάκου, *ό.π.*.

²⁸⁷ Κωνσταντινάκου, *ό.π.*, σ. 119.

Στα πρώτα χρόνια λειτουργίας της Ε.Λ.Σ. ο Ζωγράφος ήταν μόνιμος σκηνογράφος της, γεγονός αναμενόμενο καθώς είχε ήδη σκηνογραφήσει πολλές από τις παραστάσεις της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου. Ο νεοσύστατος οργανισμός ήταν αναμενόμενο να στελεχωθεί αρχικά με άτομα προερχόμενα από το Εθνικό Θέατρο αλλά και να στηριχθεί σε επαναλήψεις λυρικών παραστάσεων που είχαν ανέβει εκεί από το 1940 ως το 1943. Ο Ζωγράφος συνεργάστηκε με την Ε.Λ.Σ. από το 1944 ως το θάνατό του το 1969. Αξιοσημείωτο είναι ότι η τελευταία του κατάθεση, σε νέα παραγωγή, *Ηρώ και Λέανδρος*, ανέβηκε στη σκηνή, τον χειμώνα 1970-1971, δηλαδή μετά τον θάνατό του. Συνολικά, ήταν ένας από τους παραγωγικότερους καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν με την Ε.Λ.Σ. κατά την εξεταζόμενη περίοδο, σχεδιάζοντας σκηνικά και κοστούμεια για εικοσιένα (21) έργα: δεκαεπτά (17) όπερες και τέσσερις (4) οπερέτες, πολλά από τα οποία παρουσιάζονταν επί σειρά ετών σε επαναλήψεις.

Ρέα

Η πρώτη συνεργασία του Ζωγράφου με τον οργανισμό ήταν η εναρκτήρια παραγωγή του. Τον χειμώνα [1943]-1944 η Ε.Λ.Σ. εγκαινίασε τη λειτουργία της με την όπερα *Ρέα* του Σαμάρα, η οποία ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο.

Από τα λιγοστά σωζόμενα τεκμήρια διαφαίνεται ότι στόχος του σκηνογράφου ήταν η δημιουργία, με αδρές γραμμές, του χωροχρονικού πλαισίου στο οποίο εκτυλίσσεται η πλοκή του έργου, το νησί της Χίου στα 1400. Ως προς τα σκηνικά, δεν μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα, πέρα από τη δημιουργία κάποιων στοιχειωδών κατασκευών, ενώ εμφανής είναι ο εντυπωσιακός και προσεγμένος χαρακτήρας των κοστουμιών (εικ. 14). Δεν μπορεί να εξαχθεί συμπέρασμα ούτε για τη συνολική αισθητική της παράστασης καθώς δεν υπάρχουν πληροφορίες για τη χρωματική παλέτα που χρησιμοποιήθηκε.

Η Αλεξάνδρα Λαλαούνη μετέφερε, μαζί με τον σχολιασμό της, κάποιες πληροφορίες για τη σκηνογραφία: «τα σκηνικά του κυρίου Ζωγράφου με τον όγκο τους στένευαν ακόμα πιο πολύ τη μικρή σκηνή των Ολυμπίων, δημιουργούσαν μια ατμόσφαιρα δυσφορίας και δεν είχαν κανένα στυλ. Ιδίως εκείνο το μινωικό λουτρό της τρίτης πράξης, κάτι εντελώς ακατανόητο, ενώ από το κείμενο πληροφορείσαι ότι πρόκειται για ακρογιάλι». Σχετικά με τα κοστούμεια, η κριτικός ήταν ικανοποιημένη αναφέροντας ότι «ήσαν μια εργασία αληθινά εμπνευσμένη [...] μια σωστή δημιουργία σε γραμμή

και χρώματα».²⁸⁸ Αντίστοιχα σχόλια για την όψη της παράστασης έγιναν και στην εφημερίδα *Καθημερινή* σε κριτική που υπογράφεται με το ψευδώνυμο Φάφνερ.²⁸⁹

Η απαγωγή από το σαράι

Την ίδια καλλιτεχνική περίοδο [1943]-1944, λίγο μετά τη *Ρέα*, ο Ζωγράφος υπέγραψε τα σκηνικά και τα κοστούμια για την όπερα του Μότσαρτ *Η απαγωγή από το σαράι*. Το έργο ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Χανς Χαίρνερ και σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο. Καθώς ο Ζωγράφος είχε υπογράψει την όπερα αυτή στη Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τον χειμώνα 1941-1942 σε σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου, είναι σχεδόν βέβαιο ότι χρησιμοποίησε τα ίδια σκηνικά και κοστούμια, σύμφωνα με την συνήθη πρακτική της εποχής.

Ο Ζωγράφος κινήθηκε σαφώς στη γραμμή της αναπαράστασης του χώρου και του χρόνου, στον οποίο διαδραματίζεται το έργο. Η Τουρκία του 16^{ου} αιώνα και το οθωμανικό πλαίσιο έδωσαν πλούσια έμπνευση στον καλλιτέχνη. Δημιούργησε σκηνικά αποτελούμενα τόσο από σπετσάτα όσο και δομικές κατασκευές, με ανατολίτικα στοιχεία, μετέτρεψε το άνοιγμα της μπούκας με ένα καμπυλόσχημο σπετσάτο που τόνιζε τον ανατολίτικο χαρακτήρα του έργου, ενώ διατήρησε το φόντο κενό προκειμένου να δίνεται η αίσθηση βάθους αλλά και να επιτρέπεται η προσθήκη επιπλέον σκηνικών στοιχείων όταν χρειαζόταν. Ως προς τα κοστούμια, οι δημιουργίες του ήταν καταφανώς οριενταλιστικές και επιμελημένες ως προς τη φόρμα και τη λεπτομέρειά τους (εικ. 15).

Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό μεταφέρει την εικόνα μιας ολοκληρωμένης και προσεγμένης πρότασης, από τις αρτιότερες του καλλιτέχνη, η οποία φέρει σαφώς την αισθητική του Εθνικού Θεάτρου της εποχής και την σφραγίδα των εργαστηρίων του. Επίσης, η αίσθηση που αποπνέεται είναι περισσότερο θεάτρου πρόζας παρά οπερατικού ανεβάσματος. Σε αυτή την περίπτωση, όμως, αυτό δεν απομάκρυνε ιδιαίτερα το τελικό αποτέλεσμα από την φύση του ίδιου του έργου, καθώς *Η απαγωγή από το σαράι* είναι όπερα που έχει και ορισμένους ομιλούμενους ρόλους, με κυριότερο αυτόν του Σελίμ πασά.

²⁸⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Σπύρου Σαμάρα: *Ρέα*», *Η Βραδυνή*, 3/4/1944, σ. 1.

²⁸⁹ Φάφνερ, «*Ρέα*», *Η Καθημερινή*, 4/4/1944, σ. 1.

Ο κουρέας της Σεβίλλης

Ο Ζωγράφος συνέχισε τον χειμώνα [1943]-1944 με την όπερα του Ροσσίνι *Ο κουρέας της Σεβίλλης*, που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Σώτου Βασιλειάδη και σκηνοθετική επιμέλεια του Κίμωνα Τριανταφύλλου. Ο Ζωγράφος ανέλαβε μόνο τα κοστούμια, καθώς τα σκηνικά υπέγραψε ο Κλεόβουλος Κλώνης. Πρόκειται για επανάληψη της παλαιότερης παράστασης σε σκηνοθεσία του Λουκή Δέλφη, η οποία είχε παρουσιαστεί από τη Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τον χειμώνα 1942-1943.²⁹⁰

Στον κάμπο

Η επόμενη συνεργασία του Ζωγράφου έγινε και πάλι την περίοδο [1943]-1944. Ήταν η όπερα του Ντ' Αλμπέρ *Στον Κάμπο*, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ.,²⁹¹ η οποία ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο.

Η όπερα ανήκει στο είδος του βερισμού, κάτι που ταίριαζε με την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του Ζωγράφου, ο οποίος ακολουθούσε τον ρεαλισμό στις κατάθεσες του. Έτσι, δημιούργησε δύο επιβλητικές εικόνες ανταποκρινόμενος στις ανάγκες της πλοκής, η οποία διαδραματίζεται στα Πυρηναία όρη γύρω στο 1900. Η πρώτη ήταν το ορεινό βοσκοτόπι, όπου το φυσικό τοπίο δημιουργήθηκε με το συνδυασμό ζωγραφισμένου φόντου στο βάθος και σκηνικών στοιχείων στο προσκήνιο (εικ. 16). Για τις πράξεις που διαδραματίζονται στο εσωτερικό ενός μύλου, ο Ζωγράφος κινήθηκε στη γραμμή της ρεαλιστικής, σχεδόν νατουραλιστικής, απεικόνισης, κατασκευάζοντας ένα ογκώδες δομικό σκηνικό με ταβάνι και καταλαμβάνοντας ολόκληρη τη σκηνή (εικ. 17). Το πρώτο σκηνικό ήταν αρκετά απλό, στηριζόμενο στη ζωγραφική σκηνογραφία, ενώ αντίθετα το δεύτερο ήταν αρκετά βαρύ με πολλές νατουραλιστικές λεπτομέρειες, στηριζόμενο στην κατασκευαστική τρισδιάστατη σκηνογραφία. Τα κοστούμια κινήθηκαν και αυτά στη γραμμή της εποχής του έργου,

²⁹⁰ Τα κοστούμια της παράστασης – όπως και τα σκηνικά – προήλθαν από την παραγωγή αυτή, όπως μετέφερε η Λαλαούνη στην επαινετική κριτική της. Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Ο κουρέας της Σεβίλλης*», *Η Βραδυνή*, 11/4/1944, σ. 1.

²⁹¹ Η παράσταση αυτή ήταν πολύ σημαντική για ιστορικούς λόγους καθώς αποτελεί την πρώτη μεγάλη επιτυχία της Μαρίας Κάλλας, η οποία εκείνη την εποχή τραγουδούσε στη Λυρική Σκηνή ως Μαριάννα Καλογεροπούλου βλ. Πετσάλης-Διομήδης, *ό.π.*

ολοκληρώνοντας το αποτέλεσμα και συμβάλλοντας στη συνολική ατμόσφαιρα (εικ. 18-20).

Ο Ζωγράφος απέσπασε πολύ επαινετικές κριτικές. Η Λαλαούνη μετέφερε το σχετικό κλίμα: «δεν μπορεί να μην επαινέση κανείς ανεπιφύλακτα την εμπνευσμένη και καλαίσθητη εργασία του. Και αν η σκηνή των Ολυμπίων με τη στενότητά της και την έλλειψη τεχνικών μέσων δεν του επέτρεψε να δώσει στη σκηνογραφία του προλόγου την άπλα και τον αέρα του βουνού, η σκηνογραφία της πρώτης και της δεύτερης πράξης με το εσωτερικό του μύλου είχε αληθινό χαρακτήρα και δημιουργούσε πραγματικά την ατμόσφαιρα του κάμπου».²⁹²

Καβαλλερία Ρουστικάνα

Η μονόπρακτη όπερα του Μασκάνι *Καβαλλερία Ρουστικάνα* αποτέλεσε την επόμενη συνεργασία του Ζωγράφου με την Ε.Λ.Σ. και αυτή την περίοδο [1943]-1944. Το έργο ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο. Ο Ζωγράφος είχε φιλοτεχνήσει τα σκηνικά και τα κοστουμιά για την *Καβαλλερία Ρουστικάνα* της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου την περίοδο 1941-1942 στο θέατρο «Ολύμπια» σε σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου.²⁹³

Όπως φαίνεται στο ελάχιστο σωζόμενο υλικό, τόσο του 1941-1942 (εικ. 21) όσο και του [1943]-1944, ο σκηνογράφος δημιούργησε το νέο σκηνικό χρησιμοποιώντας τμήμα του παλαιότερου, ενώ προχώρησε σε μια σαφώς λιτότερη κατάθεση, χωρίς ζωγραφικό φόντο και με απλούστερες γραμμές (εικ. 22). Και αυτή η όπερα ανήκει στο είδος του βερισμού και έτσι ταίριαζε με το καλλιτεχνικό ύφος του Ζωγράφου. Για άλλη μια φορά είναι αδύνατη η πλήρης εκτίμηση του τελικού αισθητικού αποτελέσματος, τόσο λόγω έλλειψης πληροφοριών για τα κοστουμιά – τα οποία ενδεχομένως να ήταν τα ίδια με του 1941-1942 – όσο και λόγω έλλειψης έγχρωμου οπτικού υλικού.

²⁹² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ντ' Αλμπέρ, Στον Κάμπο», *Η Βραδυνή*, 24/4/1944, σ. 1. Αντίστοιχα ο Φάφνερ κάνει αναφορά στα «καλαίσθητα κοστουμιά και τα γεμάτα χαρακτήρα σκηνικά». Φάφνερ, «Στον Κάμπο», *Η Καθημερινή*, 25/4/1944, σ. 1.

²⁹³ Οι σωζόμενες φωτογραφίες απεικονίζουν μια πλούσια, ολοκληρωμένη παραγωγή, με σημασία στη λεπτομέρεια, η οποία κινήθηκε κατά τα καλλιτεχνικά ζητούμενα της εποχής στη γραμμή της απεικόνισης του τόπου και του χρόνου του έργου.

Μανόν

Ο εντατικός χειμώνας [1943]-1944 συνεχίστηκε για τον Ζωγράφο με την όπερα του Μασνέ *Μανόν*. Η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Κίμωνος Τριανταφύλλου.

Σύμφωνα με το φωτογραφικό υλικό ο Ζωγράφος δημιούργησε πολλά σκηνικά και κοστούμια για τις ανάγκες της παράστασης και στόχος του ήταν, ακολουθώντας την ιστορική πιστότητα, να μεταφέρει τον θεατή στη Γαλλία του 18^{ου} αιώνα. Στα σκηνικά έγινε εκτεταμένη χρήση σπετσάτων, όχι μόνο για τη δημιουργία εσωτερικών χώρων αλλά και για κάθε άλλη σκηνογραφική ανάγκη – για παράδειγμα, με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκαν τα απαραίτητα δέντρα στο σκηνικό της 3^{ης} πράξης, που διαδραματίζεται σε πάρκο στο Παρίσι (εικ. 23-24). Το συνολικό αποτέλεσμα, σε συνδυασμό με τα επιμελημένα αλλά ανάλαφρα κοστούμια, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί χαριτωμένο και ελαφρώς ναΐφ.

Η Λαλαούνη ήταν επαινητική για τον καλλιτέχνη: «κομψά και χαρακτηριστικά τα σκηνικά και τα κοστούμια του κ. Ζωγράφου, ιδιαίτερα πετυχημένες οι σκηνογραφίες της εκκλησίας του Αγ. Σουλπικίου, το σαλόνι της 4^{ης} πράξης και η εικόνα της 5^{ης} πράξης».²⁹⁴

Λουτσία ντι Λαμερμούρ

Η όπερα του Ντονιτσέτι *Λουτσία ντι Λαμερμούρ* ήταν η επόμενη συνεργασία του Ζωγράφου με την Ε.Λ.Σ. Η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», τον χειμώνα [1943]-1944, σε μουσική διεύθυνση του Σώτου Βασιλειάδη και σκηνοθεσία της Ελβίρας ντε Ιντάλγκο και πρόκειται για επανάληψη παλαιότερης παράστασης της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου.

Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό μεταφέρει την εικόνα μια ολοκληρωμένης και προσεγμένης πρότασης, η οποία έτυχε θερμής υποδοχής από τον Τύπο,²⁹⁵ ενώ διαφαίνεται η προσπάθεια δημιουργίας της υποβλητικής ατμόσφαιρας που απαιτεί το ρομαντικό αυτό έργο (εικ. 25). Πρόκειται για μια από τις αρτιότερες καταθέσεις του

²⁹⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μασσενέ, *Μανόν*», *Η Βραδυνή*, 19/5/1944, σ. 1.

²⁹⁵ Φάφνερ, «Η *Λουκία* του Δονιζέτι», *Η Καθημερινή*, 4/6/1944, σ. 1 και Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Λουκία* του Δονιζέτι», *Η Βραδυνή*, 2/6/1944, σ. 1.

καλλιτέχνη, η οποία όμως θυμίζει την αισθητική των Σαιξπηρικών παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου της δεκαετίας του 1940 και φέρει την σφραγίδα των εργαστηρίων του, τόσο στα σκηνικά όσο και στα κοστούμια.

Ο πρωτομάστορας

Το καλοκαίρι του 1944 ο Ζωγράφος συνέχισε με την όπερα του Καλομοίρη *Ο Πρωτομάστορας*. Το έργο, το οποίο είχε παρουσιαστεί από τη Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τον χειμώνα 1942-1943 σε κλειστό χώρο με σκηνικά και κοστούμια του ίδιου, ανεβαίνει αυτή τη φορά στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε μουσική διεύθυνση του συνθέτη και σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού.²⁹⁶ Τα σκηνικά ανέλαβε ο Κλεόβουλος Κλώνης, ενώ ο Ζωγράφος υπέγραψε μόνο τα κοστούμια, τα οποία προφανώς ήταν τα ίδια και «γενικά αποτελούσαν ένα αρμονικό σύνολο σε γραμμές και χρώματα», όπως μετέφερε η Λαλαούνη στην κριτική της.²⁹⁷

Στις φωτογραφίες της παράστασης απεικονίζονται κοστούμια εμπνευσμένα από την ελληνική λαϊκή παράδοση. Αυτά των πρωταγωνιστών είναι ιδιαίτερος εντυπωσιακά και επιμελημένα, με απλικαρισμένα διακοσμητικά στοιχεία, μια πρακτική της ενδυματολογίας της εποχής, ενώ φέρουν σαφώς τη σφραγίδα των ενδυματολογικών εργαστηρίων του Εθνικού Θεάτρου (εικ. 26-28). Αξίζει να σημειωθεί, ότι κάποια θυμίζουν έντονα αυτά της *Ρέας* (εικ. 14) καθώς είχαν το ίδιο ύφος. Το πιθανότερο είναι κάποια κοστούμια ή κομμάτια αυτών να ανακυκλώνονταν στις δύο παραστάσεις, μια επίσης συνήθης πρακτική στην Ε.Λ.Σ. της εποχής, ιδιαίτερα όταν επρόκειτο, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση, για τον ίδιο ενδυματολόγο.

Η εύθυμη χήρα

Ο Ζωγράφος συνέχισε το καλοκαίρι του 1944, με την οπερέτα του Λέχαρ *Η εύθυμη χήρα*, η οποία ανέβηκε από την Ε.Λ.Σ. στο θερινό θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος, σε μουσική διεύθυνση του Δημήτρη Μιχαηλίδη και η σκηνοθεσία του Λουκή Δέλφη. Ο Ζωγράφος ανέλαβε τα σκηνικά, ενώ τα κοστούμια υπέγραψε ο Αντώνης Φωκάς.

Καθώς η *Εύθυμη Χήρα* είχε ανέβει στη Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου λίγο νωρίτερα, τον χειμώνα 1942-1943, με τον ίδιο σκηνοθέτη και ενδυματολόγο,

²⁹⁶ Και αυτή η παράσταση έχει ιδιαίτερη ιστορική βαρύτητα καθώς στη διανομή περιλαμβάνεται και το όνομα της Μαρίας Καλογεροπούλου, μετέπειτα Κάλλας.

²⁹⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Ο Πρωτομάστορας* του Καλομοίρη», *Η Βραδυνή*, 31/7/1944, σσ. 1-2.

πιθανότατα στα μεν σκηνικά ο Ζωγράφος προχώρησε σε μια γραμμή ανάλογη αυτής που είχε ακολουθήσει τότε ο Κλώνης, ενδεχομένως να επιμελήθηκε τα ίδια σκηνικά, ενώ τα κοστούμια παρέμειναν τα ίδια.

Η χώρα του μειδιάματος

Η οπερέτα του Λέχαρ *Η χώρα του μειδιάματος* ήταν η επόμενη συνεργασία του Ζωγράφου με την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1944-1945 στο θέατρο «Ολύμπια». Επρόκειτο για επανάληψη παλαιότερης παραγωγής της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου, η οποία είχε ανέβει το καλοκαίρι του 1941 σε σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο, ενώ την περίοδο 1942-1943 ανέβηκε εκ νέου σε σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου, σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη και κοστούμια του Ζωγράφου.

Από τις σωζόμενες φωτογραφίες, φαίνεται ότι επρόκειτο για μια παραγωγή με τον πλούτο και τη φροντίδα των τεχνικών εργαστηρίων του Εθνικού Θεάτρου, ενώ ενδυματολογικά ακολούθησε τις ανάγκες της πλοκής και το ιστορικό πλαίσιο της. Σύμφωνα με το υλικό αυτό, ο Ζωγράφος πιθανότατα χρησιμοποίησε και κοστούμια που είχαν δημιουργηθεί από τον Ανδρέα Γεράκη για την παράσταση του 1941.

Μινιόν

Η όπερα του Τομά *Μινιόν* ανέβηκε τον χειμώνα 1946-1947, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου, σκηνοθεσία του Κίμωνος Τριανταφύλλου και σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη. Ο Ζωγράφος είχε την επιμέλεια των κοστούμιών, κάτι που υποδηλώνει ότι αυτά μάλλον προήλθαν από το βεστιάριο του οργανισμού. Με βάση τις επιγραμματικές αναφορές στον Τύπο και το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, η δουλειά του Ζωγράφου κάλυψε ικανοποιητικά τις ανάγκες της παράστασης.²⁹⁸

²⁹⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Α. Τομάς: *Μινιόν*», *Η Βραδυνή*, 26/11/1946, σ. 2 και ΣΟΛ, «*Η Μινιόν*», *Έθνος*, 27/11/1946, σ. 2.

Το σπίτι των τριών κοριτσιών

Η οπερέτα-παστίς *Το σπίτι των τριών κοριτσιών*, την οποία δημιούργησε ο Χάινριχ Μπερτέ από μουσικά κομμάτια του Σούμπερτ, ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο Θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1946-1947, σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Γιώργου Καρακαντά.

Στόχος του Ζωγράφου ήταν η μεταφορά του θεατή στη Βιέννη του 1826, όπου διαδραματίζεται η πλοκή. Τα σχέδια στο πρόγραμμα της παράστασης, το οποίο είναι φιλοτεχνημένο από τον ίδιο, αποκαλύπτουν τον ευφρόσυνο και κομψό χαρακτήρα της όψης που επιχείρησε να δημιουργήσει ο καλλιτέχνης, κινούμενος πάντα στη γραμμή της ρεαλιστικής απεικόνισης και της ιστορικής πιστότητας, τόσο στα σκηνικά (εικ. 31) όσο και στα κοστούμια (εικ. 32-35).

Η παράσταση δεν έτυχε θερμής υποδοχής από την κριτική, ενώ έντονες ενστάσεις εκφράστηκαν για τη σκηνοθεσία και το συνολικό αποτέλεσμα. Κατά τον Μαμάκη, τα σκηνικά του Ζωγράφου ήταν μάλλον κατώτερα των δυνατοτήτων του. Αντίθετα η πρότασή του στα κοστούμια αποτέλεσε εξαίρεση στην όλη υποδοχή: «εις το κεφάλαιον των θερμών επαίνων έχει δικαιωματικώς μερίδα δια τα ομολογουμένως αισθητικώτατα κοστούμια του ο καλλιτέχνης κ. Ν. Ζωγράφος, που αντιθέτως δια τα σκηνικά του θα έπρεπε να είναι κάπως απαιτητικότερος από τον εαυτό του».²⁹⁹

Παλιάτσοι

Η μονόπρακτη όπερα του Λεονκαβάλλο *Παλιάτσοι* εντάχθηκε στο ρεπερτόριο της Ε.Λ.Σ. τον χειμώνα 1946-1947. Το έργο ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία του Γιώργου Καρακαντά, και παρουσιάστηκε σε ενιαία παράσταση με τη *Λεστενίτσα* του Σκλάβου.

Η σωζόμενη μακέτα από το σκηνικό φανερώνει ότι Ζωγράφος ακολούθησε τη γραμμή της ρεαλιστικής απεικόνισης και στόχευσε στην εξυπηρέτηση των αναγκών της πλοκής (εικ. 36). Η όπερα ανήκει στο είδος του βερισμού, οπότε ο ρεαλισμός του Ζωγράφου εναρμονίστηκε με το ύφος του έργου, δημιουργώντας ένα αναμενόμενο αλλά σίγουρα λειτουργικό σκηνογραφικό αποτέλεσμα βασισμένο σε ζωγραφιστά σπετσάτα αλλά και σκηνικές κατασκευές. Σε αντίστοιχη γραμμή κινήθηκαν και τα κοστούμια, τα οποία

²⁹⁹ Αχιλλέας Μαμάκης, «*Το σπίτι των τριών κοριτσιών* εις την Λυρικήν Σκηνήν», *Έθνος* 15/1/1947, σ. 2.

δημιούργησαν ένα κομψό, χαριτωμένο σύνολο και ήταν προσεγμένα στις λεπτομέρειές τους όπως διακρίνεται στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό (εικ. 37).

Ριγολέττο

Η πρώτη παρουσίαση του *Ριγολέττο* του Βέρντι στην Ε.Λ.Σ. έγινε με την σκηνογραφική και ενδυματολογική υπογραφή του Ζωγράφου, τον χειμώνα 1947-1948 στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία του Κώστα Πέρση.

Στη σωζόμενη μακέτα του σκηνικού της τρίτης πράξης φαίνεται ότι ο σκηνογράφος δημιούργησε ένα επιβλητικό σκηνικό μεγάλων όγκων, στο οποίο συνδυάζονταν οι κατασκευές με το ζωγραφισμένο φόντο στο βάθος (εικ. 38). Η σκηνογραφία του *Ριγολέττο* αναδεικνύει την επιρροή του Κλώνη στην καλλιτεχνική υπόσταση του Ζωγράφου. Η χρωματική παλέτα που επέλεξε καλλιτέχνης παραπέμπει ευθέως στις αντίστοιχες επιλογές του Κλώνη, χαρακτηριστικό γνώρισμα του οποίου ήταν η σχεδόν μόνιμη χρήση των γήινων τόνων (ώχρα, καφέ, φαιό) και η δημιουργία χρωματικά ουδέτερων σκηνικών, στα οποία αναδεικνύονταν οι όγκοι και οι φόρμες.

Οι κριτικές για τον Ζωγράφο αυτή τη φορά διχάστηκαν. Η Λαλαούνη μετέφερε ότι «το σκηνικό της πρώτης πράξεως αντί να φαρδύνει είχε στενέψει απελπιστικά τη σκηνή. Αντίθετα, ο κος Ζωγράφος επέτυχε στα σκηνικά της δεύτερης και της τελευταίας πράξεως να δώσει πλάτος στη σκηνή και να δημιουργήσει ατμόσφαιρα πραγματική, να δέσει τα σκηνικά με τη μουσική και την ιδέα του έργου. [...] Τα κοστούμια στη γενική γραμμή ήταν σωστά και όμορφα».³⁰⁰ Αντίστοιχα και ο Καλομοίρης εμφανίστηκε ικανοποιημένος από την εργασία του Ζωγράφου ο οποίος, σύμφωνα με τον μουσουργό, παρουσίασε «μια εξέλιξη πολύ ευνοϊκή».³⁰¹ Ακριβώς αντίθετη άποψη εξέφρασε ο Συναδινός, ο οποίος απέρριψε τις σκηνογραφικές επιλογές καθώς και την τεχνική εκτέλεσή τους: «πρέπει να σημειωθεί ότι στην αντικαλλιτεχνικότητα της παραστάσεως συνέβαλαν κατά πολύ και τα κακοφτιαγμένα σκηνικά με τις στριφτές, καραμελοειδείς κολώνες».³⁰² Δυστυχώς το σωζόμενο υλικό δεν βοήθησε ιδιαίτερα στην τεκμηρίωση της άποψης αυτής.

³⁰⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ο *Ριγολέττος* του Βέρντι εις την Λυρικήν Σκηνήν», *Η Βραδυνή*, 20/1/1948, σ. 2.

³⁰¹ Μανώλης Καλομοίρης, «Ο *Ριγολέττος*», *Έθνος*, 12/1/1948, σ. 2.

³⁰² Θ. Ν. Συναδινός, «Η πρώτη του *Ριγολέττου*», *Η Καθημερινή*, 11/1/1948, σ. 2.

Τραβιάτα

Η όπερα του Βέρντι *Τραβιάτα* ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», τον χειμώνα 1947-1948, σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Κώστα Πέρση. Ο Ζωγράφος ανέλαβε την επιμέλεια της σκηνογραφίας και ενδυματολογίας.

Για την παράσταση χρησιμοποιήθηκαν σκηνικά του Μάριου Αγγελόπουλου από την οπερέτα *Το ρόδο του Τυρόλου* και κοστούμια από το βεστιάριο του θεάτρου.³⁰³ Η πρακτική αυτή οδήγησε σε πολλά προβλήματα. Ο Αγγελόπουλος κατήγγειλε ότι σχεδόν όλη η παράσταση σκηνογραφήθηκε από το *Ρόδο του Τυρόλου* και προχώρησε και σε αποστολή σχετικού εξωδίκου προς τη διεύθυνση του Γεωργίου Σκλάβου.³⁰⁴ Ο ίδιος, με δεικτικό τρόπο, περιέγραφε την κατάσταση: «μόνο οι μπάρμαν μπορούν να παίρνουν διάφορα ποτά, να τα αναμειγνύουν στο σέικερ και να τα παρουσιάζουν ως νέο ποτό με ένα αφηρημένο όνομα “κοκτέιλ Τραβιάτα”. Και ένα κοκτέιλ μπορεί να διεκδικήσει τον έπαινο μιας συνθετικής δημιουργίας. Ο αυτούσιος δανεισμός ποτέ· διότι ο φάντης καρώ θα μείνει πάντα φάντης καρώ σε μια τράπουλα όσο και αν την ανακατεύεις και τα λεγόμενα σκηνικά της *Τραβιάτας* έμειναν σκηνικά του *Ρόδου του Τυρόλου* ανάλλαχτα και αυτούσια».³⁰⁵

Πέραν αυτού, η χρήση προϋπαρχόντων σκηνικών και κοστούμιών οδήγησε σε κακό αισθητικό αποτέλεσμα, όπως μετέφερε η κριτική. Ο Συναδινός κατέστησε σαφές ότι η παράσταση είχε σκηνογραφηθεί εκ των ενόντων: «οι σκηνογραφίες και τα κοστούμια, θου Κύριε φυλακήν τω στόματί μου! Μα δεν υπάρχουν χρήματα. Υπάρχει όμως κάτι άλλο που λέγεται καλαισθησία».³⁰⁶ Επιπλέον, στην ίδια κριτική δίνονται πολλά παραδείγματα όπου το προβληματικό σκηνογραφικό, ενδυματολογικό και φροντιστηριακό υλικό επέτεινε την αρνητική εικόνα. Αντίστοιχο κλίμα μετέφερε και η Λαλαούνη: «φυσικά δεν μπορώ να επαινέσω ούτε τα σκηνικά, ούτε τα κοστούμια. Θα μου πουν ότι τα οικονομικά μέσα ήταν περιορισμένα. Μα εδώ θέλω την τέχνη: στην οικονομία».³⁰⁷

³⁰³ Πρόκειται για την παράσταση σ. 214.

³⁰⁴ Μάριος Αγγελόπουλος, «Οι σκηνογραφίες του Ριγολέττου και της *Τραβιάτας*», *Έθνος*, 11/2/1948, σ. 4.

³⁰⁵ Αχιλλέας Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 19/3/1948, σ. 2.

³⁰⁶ Θ. Ν. Συναδινός, «Η πρώτη της *Τραβιάτας*», *Η Καθημερινή*, 8/2/1948, σ. 2.

³⁰⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η παράσταση της *Τραβιάτας*», *Η Βραδυνή*, 11/2/1948, σ. 2.

Μποέμ

Η επόμενη συνεργασία του Ζωγράφου έγινε επίσης τον χειμώνα 1947-1948 και ήταν η όπερα *Μποέμ* του Πουτσίνι, η οποία ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Κίμωνος Τριανταφύλλου.

Το στοιχείο του βερισμού που χαρακτηρίζει την όπερα αυτή οδήγησε τον καλλιτέχνη σε μια κατάθεση που είχε εγγύτητα στο ύφος του έργου. Τα ρεαλιστικά σκηνικά και κοστούμια, από τα οποία δεν έλειπαν νατουραλιστικές λεπτομέρειες, δημιούργησαν ένα από τα αρτιότερα σκηνικά αποτελέσματα του καλλιτέχνη. Από το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό διαφαίνεται μια προσεγμένη δουλειά με πολλά ζωγραφικά στοιχεία πάντα στη γραμμή της ρεαλιστικής απεικόνισης του χώρου και του χρόνου (Παρίσι του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα) καθώς και της απόδοσης του ύφους του έργου (εικ. 40). Τα κοστούμια, προσεγμένα και αυτά, θύμιζαν αυτά που είχε κάνει για το *Σπίτι των τριών κοριτσιών* έναν χρόνο νωρίτερα (εικ. 39-40).

Η κριτική υποδέχθηκε θετικά τη δουλειά του σκηνογράφου αλλά την περιέγραψε μάλλον ως διεκπεραιωτική. Ο Χαμουδόπουλος ανέφερε ότι ήταν «πολύ καλές και χαρακτηριστικές οι σκηνογραφίες, όπως και οι ενδυμασίες»,³⁰⁸ ενώ η Λαλαούνη ανέφερε ότι «οι σκηνογραφίες του κου Ζωγράφου χωρίς να παρουσιάζουν τίποτα το εξαιρετικό σε έμπνευσι, δίνουν το κατάλληλο πλαίσιο».³⁰⁹ Τέλος, ο Συναδινός, επαναφέροντας για πολλοστή φορά το θέμα της μικρής σκηνής του θεάτρου «Ολύμπια», σχολίασε ότι η παράσταση, ως προς το σκηνογραφικό της μέρος, «χωρίς να παρουσιάζει τίποτε το αξιόλογο [...] εστέκετο σε κάποιο καλαίσθητο ύψος. Θα εδικαιούτο να διατυπώσει κανείς την απορία, προκειμένου να γίνουν οι σκηνογραφίες της δεύτερης πράξεως δεν προηγήθηκε καμιά συνεννόηση μεταξύ σκηνοθέτη και σκηνογράφου ώστε να αποφευχθεί το στένεμα της μικρής άλλωστε σκηνής προς το βάθος, σε σημείο που η χορωδία, ηυξημένη αυτή τη φορά κατά το μπαλέτο και έναν αριθμό μικρών παιδιών να εμφανίσει το θέαμα μυρμηγκοφωλιάς».³¹⁰

³⁰⁸ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η πρώτη των *Μποέμ*», *Ελευθερία*, 20/4/1948, σ. 2.

³⁰⁹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Μποέμ* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 23/4/1948, σ. 2.

³¹⁰ Θεόδωρος Συναδινός, «Η πρώτη των *Μποέμ*», *Η Καθημερινή*, 21/4/1948, σ. 2.

Μαντάμ Μπατερφλάι

Η όπερα του Πουτσίνι *Μαντάμ Μπατερφλάι* ανέβηκε από την Ε.Λ.Σ. σε νέα παραγωγή (πρώτη φορά είχε ανέβει από τη Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τον χειμώνα 1940-1941) στο θέατρο «Ολύμπια», τον χειμώνα 1947-1948, σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Γιώργου Καρακαντά.

Ελάχιστα τεκμήρια σώζονται από την παράσταση αυτή, όπου και πάλι ο Ζωγράφος προσπάθησε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της πλοκής. Η Λαλαούνη μετέφερε μια ικανοποιητική εικόνα για το οπτικό σκέλος της παράστασης: «τα σκηνικά του κου Ζωγράφου καλαίσθητα και φωτεινά, δημιουργούσαν την εξωτική ατμόσφαιρα του έργου».³¹¹ Ο Μίνως Δούνιας ήταν επαινετικός, αναφέροντας ότι ο Ζωγράφος πέτυχε να δημιουργήσει στη σκηνή «την πολυχρωμία του γιαπωνέζικου περιβάλλοντος», έναν εξωτικό κόσμο «που τόσο ωραία υπεγράμμιζαν οι φωτεινές σκηνογραφίες και τα κοστούμια του».³¹²

Ονειρώδες βαλς

Ο Ζωγράφος συνέχισε τη συνεργασία του με την Ε.Λ.Σ. με την οπερέτα του Όσκαρ Στράους *Ονειρώδες βαλς*, που ανέβηκε τον χειμώνα 1948-1949, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Κίμωνος Τριανταφύλλου.

Ο καλλιτέχνης ακολούθησε και πάλι τη γνωστή γραμμή του ρεαλισμού και της μεταφοράς των θεατών στη Βιέννη της εποχής του έργου, ενώ φρόντισε να προσθέσει και το θεαματικό στοιχείο που ζητά η οπερέτα. Έτσι, πέρα από το ελάχιστο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, στις αναφορές στον Τύπο γίνεται λόγος για πλούσια σκηνικά και κοστούμια.³¹³ Ο Χαμουδόπουλος μετέφερε μια τέτοια εικόνα: «ωραίες οι ενδυμασίες και τα σκηνικά του κ. Ν. Ζωγράφου. Νομίζω πάντως πως δε θα έβλαπτε, αν ήταν λιγότερο φορτωμένο και βαρύ, στο σύνολό του, το σκηνικό του παλατιού».³¹⁴ Ο Ψαρούδας έκανε λόγο για μια επιμελημένη και καλαίσθητη παράσταση και μετέφερε ότι ο σκηνοθέτης Τριανταφύλλου είχε πρόσφατα δει το έργο σε παράσταση στο Παρίσι,

³¹¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η Κυρία Μπατερφλάι» στην Εθνική Λυρική Σκηνή» *Η Βραδυνή*, 24/12/1948, σ. 2.

³¹² Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 21/12/1948, σ. 2.

³¹³ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 25/1/1949, σ. 2 και Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Καλλιτεχνική και μουσική ζωή», *Η Βραδυνή*, 26/1/1949, σ. 2.

³¹⁴ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η “πρώτη” της Εθνικής Λυρικής Σκηνής», *Ελευθερία*, 25/1/1949, σ. 2.

η οποία σίγουρα τον επηρέασε. Σε αυτό το πλαίσιο «τα σκηνικά και οι περισσότερες από τις ενδυμασίες του κ. Ν. Ζωγράφου εδημιούργησαν με επιτυχία το περιβάλλον και την ατμόσφαιρα της Βιέννης του παλιού καλού καιρού».³¹⁵

Το δαχτυλίδι της μάνας

Η όπερα του Καλομοίρη *Το δαχτυλίδι της μάνας* ανέβηκε σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ. τον χειμώνα 1949-1950 στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα. Στο πρόγραμμα δεν αναφέρεται σκηνοθέτης, ο Ζωγράφος υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ δεν αναφέρεται ούτε ο δημιουργός των κοστούμιών.

Ο Χαμουδόπουλος μετέφερε μια πολύ κακή εικόνα για το σύνολο της παράστασης, η οποία προφανώς έγινε εκ των ενόντων και, μη έχοντας σκηνοθέτη, παρουσίαζε πολύ μεγάλα προβλήματα. Όσο για τα σκηνικά και τα κοστούμια έδειχναν και αυτά «την έλλειψη σοβαρής εργασίας και κατανόησης πραγμάτων. Υπήρχε πια εδώ καταστρατήγηση κάθε έννοιας χώρου και πρόκληση στοιχειώδους λογικής. Πράγμα που δεν θα το έκανε ούτε ένας πρωτάρης».³¹⁶

Κρίνο στ' ακρογιάλι

Μετά από δεκαπενταετή και πλέον απουσία, ο Ζωγράφος επανήλθε στην Ε.Λ.Σ. με την όπερα του Σκλάβου *Κρίνο στ' ακρογιάλι*, η οποία ανέβηκε τον χειμώνα 1965-1966 στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Γιώργου Καρακαντά.

Η όπερα αυτή έχει ελληνική θεματολογία και έτσι η αισθητική της παράστασης, αναμενόμενα, χαρακτηριζόταν από ελληνικό χρώμα. Η επίδραση του εμπορικού κινηματογράφου, ο οποίος βρισκόταν εκείνα τα χρόνια στην απόλυτη άνθησή του, είναι εμφανής τόσο στο φωτογραφικό υλικό όσο και στις μακέτες. Έτσι, τα σκηνικά, με κυρίαρχα ζωγραφικά στοιχεία στο φόντο (εικ. 41-42), και ιδίως τα κοστούμια θύμιζαν έντονα ελληνικές ταινίες της εποχής (εικ. 43-50). Το ελληνικό, νησιώτικο φολκλόρ, σε συνδυασμό με τα χαρούμενα, φωτεινά χρώματα δημιούργησε εικόνες που έμοιαζαν με τουριστικές καρτ-ποστάλ και σκηνές από ελληνικές ταινίες και κινηματογραφικά μιούζικαλ της εποχής.

³¹⁵ Ιωάννης Ψαρούδας, «Ονειρώδες Βαλς», *Το Βήμα*, 23/1/1949, σ. 3.

³¹⁶ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Το δαχτυλίδι της μάνας», *Ελευθερία*, 27/12/1949, σ. 2.

Ο Λάβδας επαίνεσε το αποτέλεσμα: «οι ενδυμασίες του Νίκου Ζωγράφου είχαν αλήθεια και τα σκηνικά του ελληνικότητα εικαστική, στο σχέδιο και στους τόνους των χρωμάτων».³¹⁷ Η Λαλαούνη στο ίδιο κλίμα ανέφερε: «οι σκηνογραφίες του κου Ν. Ζωγράφου με τα ζοηρά και φωτεινά τους χρώματα έδιναν ζωντανά τη νησιωτική ατμόσφαιρα και οι ενδυμασίες αν και δεν ήταν πιστές – άλλωστε πρόκειται για μια παλιά, αόριστη εποχή – είχαν το απαιτούμενο στυλ».³¹⁸

Ηρώ και Λέανδρος

Η τελευταία αναγραφή του ονόματος του Ζωγράφου σε παραγωγή της Ε.Λ.Σ. εμφανίστηκε τον χειμώνα 1970-1971, δηλαδή μετά το θάνατό του. Η όπερα *Ηρώ και Λέανδρος* του Νεζερίτη ανέβηκε την περίοδο αυτή στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνος Κολάση και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη. Γεγονός ιδιαίτερος σπάνιο, ίσως και μοναδικό στην ιστορία του οργανισμού, συνέβη γιατί η παράσταση, ενώ είχε προγραμματιστεί για τον χειμώνα 1965-1966, δεν πραγματοποιήθηκε για τεχνικούς λόγους, σύμφωνα με τον τότε Διευθυντή Μενέλαο Παλλάντιο.³¹⁹ Προφανώς, όμως, είχε φτάσει σε προχωρημένο στάδιο παραγωγής, τουλάχιστον από πλευράς σκηνικών και κοστούμιών τα οποία μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν όταν το έργο τελικά ανέβηκε λίγα χρόνια αργότερα.

Όπως διακρίνεται στο σωζόμενο υλικό, ο Ζωγράφος εμπνεύστηκε απόλυτα από την αρχαιοελληνική θεματολογία του έργου και στόχο είχε να μεταφέρει τον θεατή στον χώρο και τον χρόνο που εκτυλίσσεται η πλοκή (εικ. 51-53). Η επιρροή από την αισθητική των ταινιών του ξένου κινηματογράφου της εποχής με αρχαιοπρεπή θέματα ήταν εμφανής, ενώ η αισθητική της παράστασης ήταν, σε κάποια τουλάχιστον σημεία, μάλλον αμφιλεγόμενη (εικ. 54-55). Δεν μπορεί να εξαχθεί πλήρες συμπέρασμα για το συνολικό αποτέλεσμα της όψης καθώς δεν υπάρχουν πληροφορίες για τη χρωματική παλέτα που χρησιμοποιήθηκε από τον καλλιτέχνη.

³¹⁷ Αντώνης Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 3/3/1966, σ. 4.

³¹⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μία ελληνική όπερα», *Η Βραδυνή*, 19/4/1966, σ. 2.

³¹⁹ Συνέντευξη του Μενέλαου Παλλάντιου στη Θάλεια Σπηλιάκου, «Μόνον για Καραγκιόζη...», ό.π.



εικ. 14, Σαμάρας, *Ρέα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1943]-1944, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 15, Μότσαρτ, *Η απαγωγή από το σαράι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1944-1945, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία από επανάληψη της παράστασης του [1943]-1944.



εικ. 16, Ντ' Αλμπέρ, *Στον κάμπο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1943]-1944, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία σκηνικού.



εικ. 17, Ντ' Αλμπέρ, *Στον κάμπο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1943]-1944, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης.



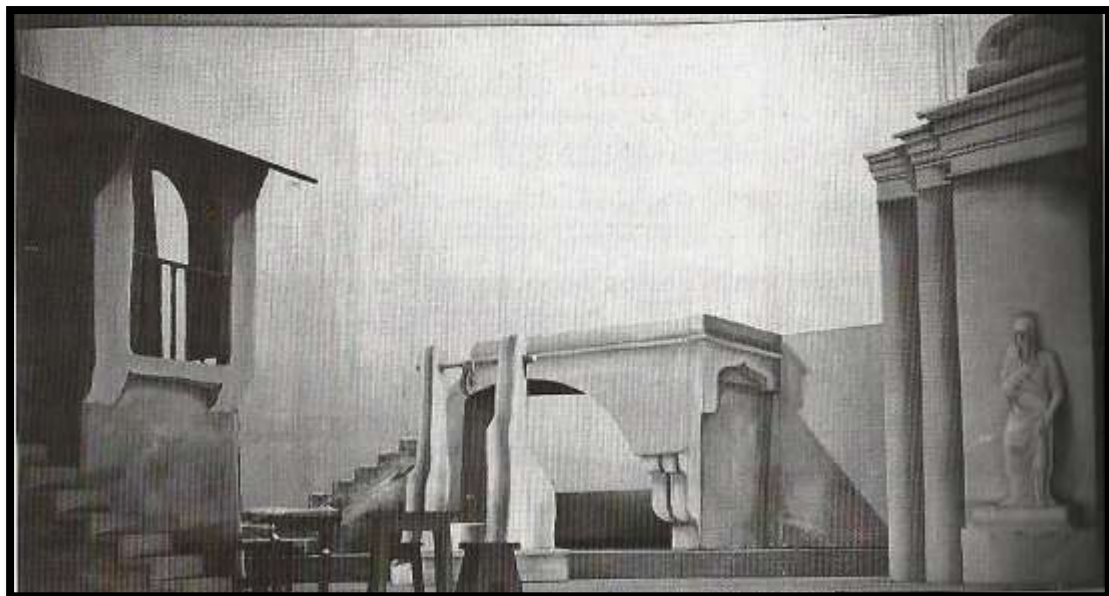
εικ. 18, Ντ' Αλμπέρ, *Στον κάμπο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1943]-1944, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 19, Ντ' Αλμπέρ, *Στον κάμπο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1943]-1944, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης και
εικ. 20, αναμνηστική φωτογραφία των συντελεστών με κοστούμια.



εικ. 21, Μασκάνι, *Καβαλλερία Ρουσικάνα*, Εθνικό Θέατρο, Λυρική Σκηνή, θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1941-1942, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 22, Μασκάνι, *Καβαλλερία Ρουσικάνα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1943]-1944, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία σκηνικού.



εικ. 23-24, Μασσνέ, *Μανόν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1944-1945,
σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφίες από επανάληψη της παράστασης
του [1943]-1944.



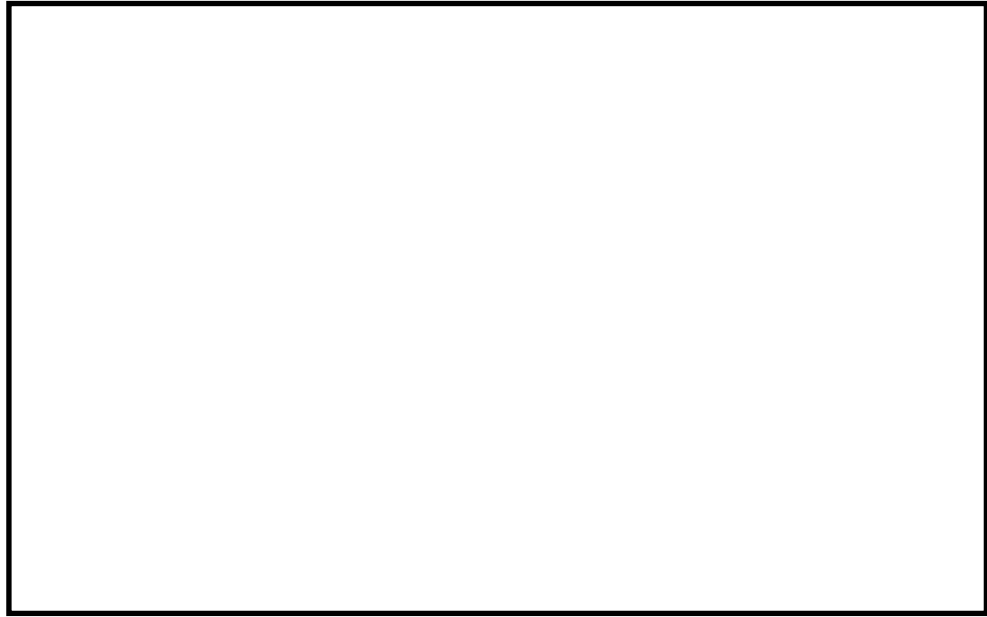
εικ. 25, Ντονισέτι, *Λουτσία ντι Λαμερμούρ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1943]-1944, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης.



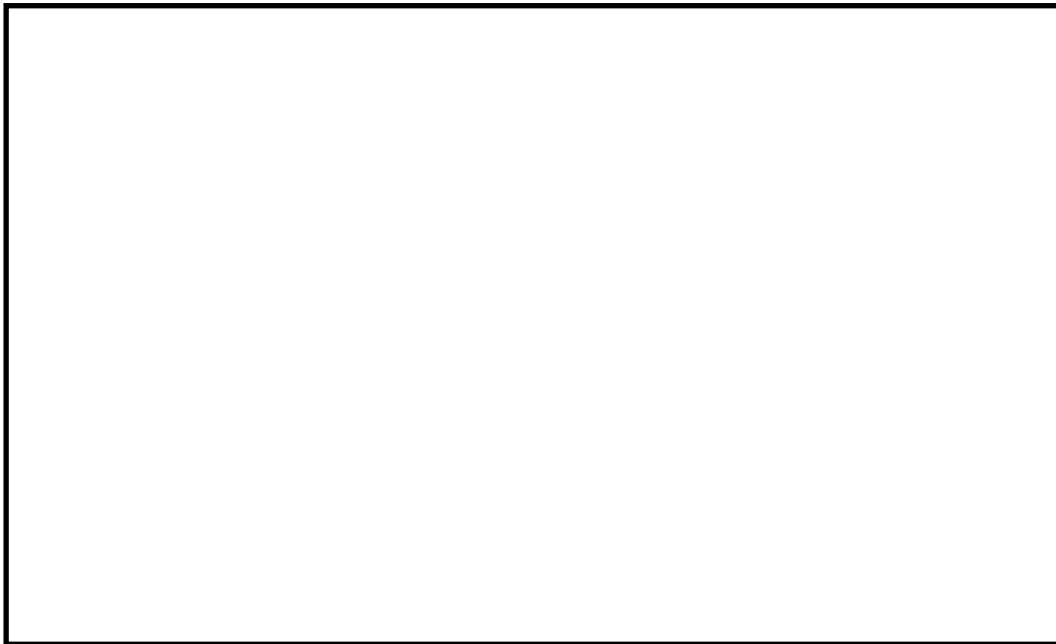
εικ. 26-28, Καλομοίρης, *Ο πρωτομάστορας*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1944, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφίες παράστασης.



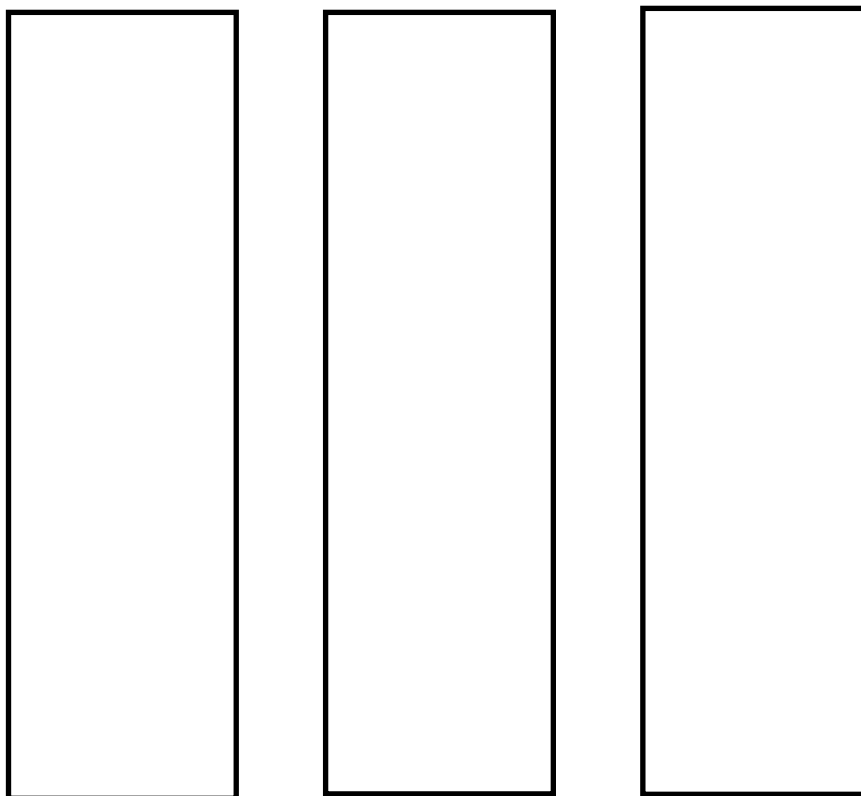
εικ. 29-30, Λέχαρ, *Η χώρα του μειδιάματος*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο πλατείας Κλαυθμώνος, καλοκαίρι 1943 και 1945 αντίστοιχα, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφίες παράστασης.



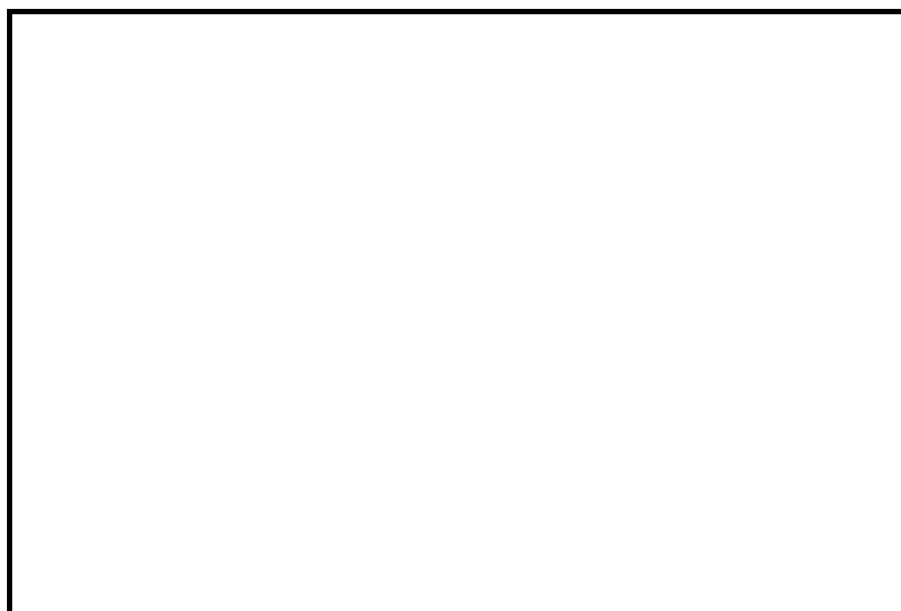
εικ. 31, [Σούμπερτ]/[Μπερτέ], *Το σπίτι των τριών κοριτσιών*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1946-1947, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, μακέτα σκηνικού.



εικ. 32, [Σούμπερτ]/[Μπερτέ], *Το σπίτι των τριών κοριτσιών*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1946-1947, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, μακέτα κοστούμιών.



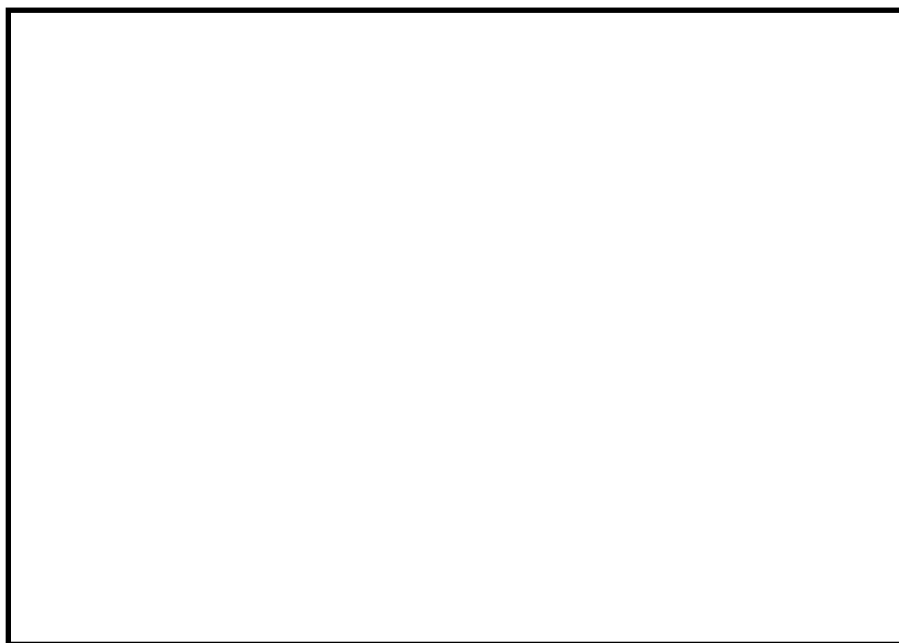
εικ. 33-35, [Σούμπερτ]/[Μπερτέ], *Το σπίτι των τριών κοριτσιών*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1946-1947, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 36, Λεονκαβάλλο, *Παλιάτσοι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1946-1947, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, μακέτα σκηνικού.



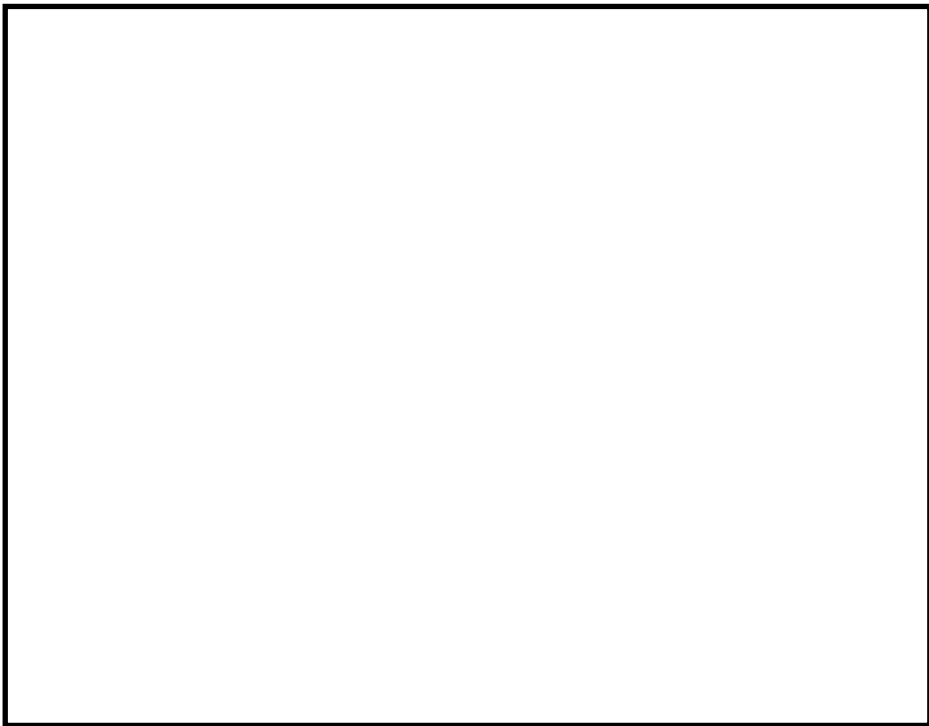
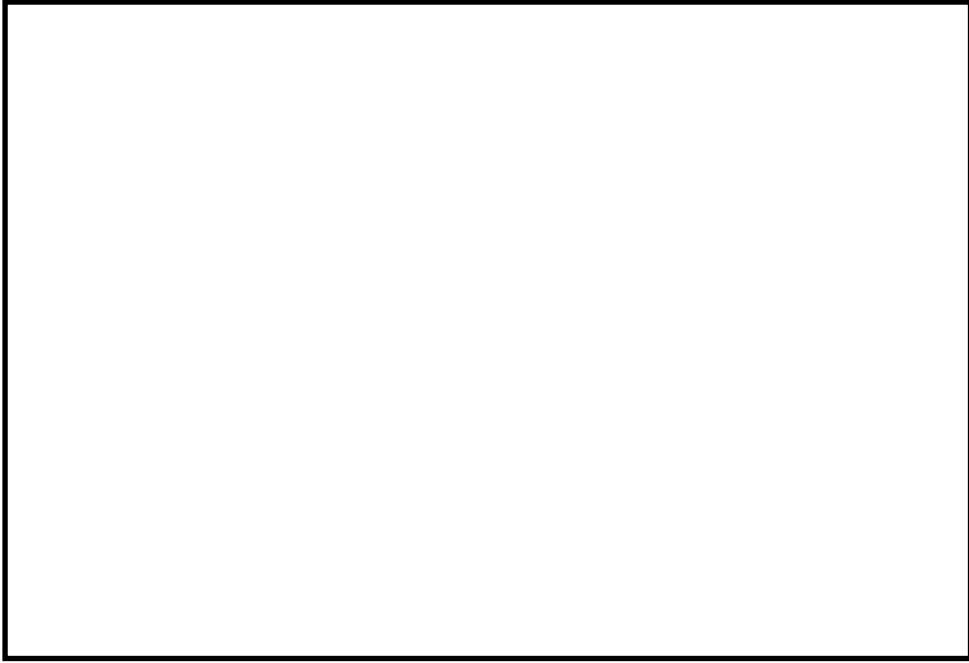
εικ. 37, Λεονκαβάλλο, *Παλιάτσοι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1946-1947, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, αναμνηστική φωτογραφία συντελεστών με κοστούμια.



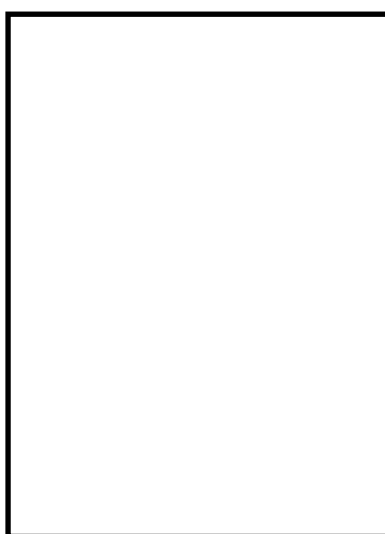
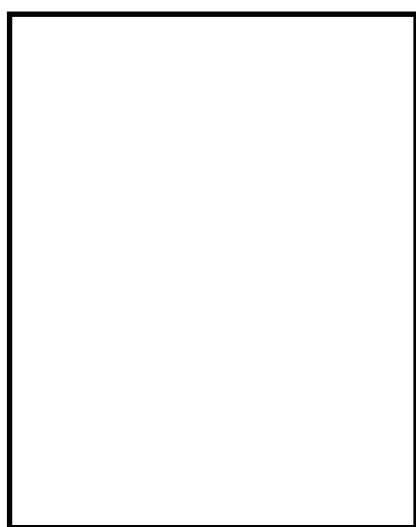
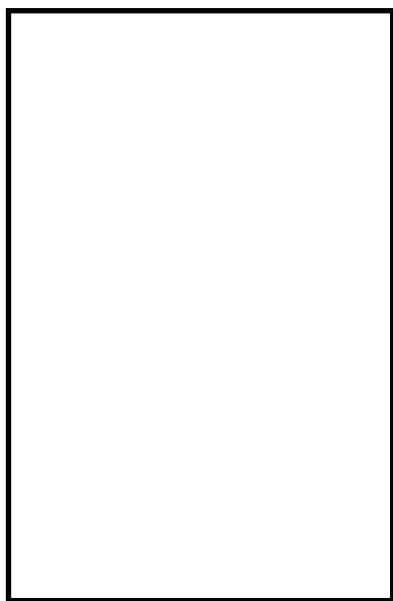
εικ. 38, Βέρντι, *Ριγολέττο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1947-1948, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, μακέτα σκηνικού.



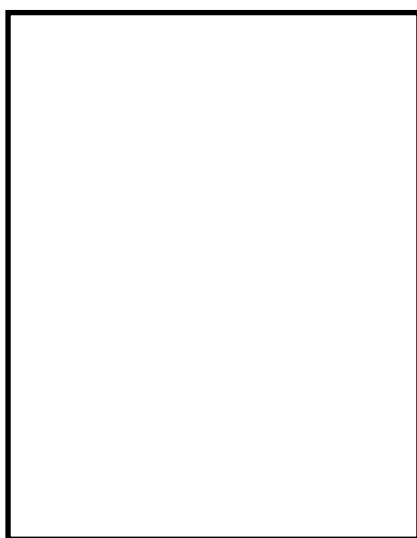
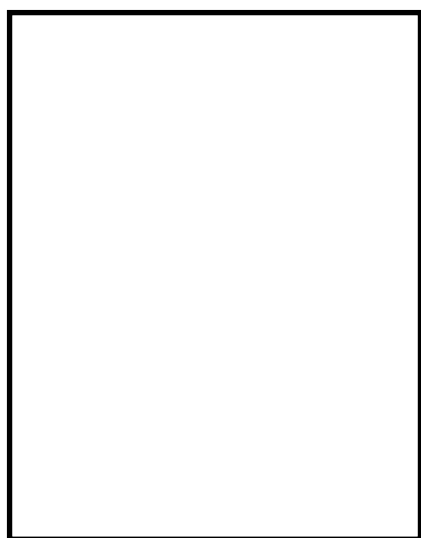
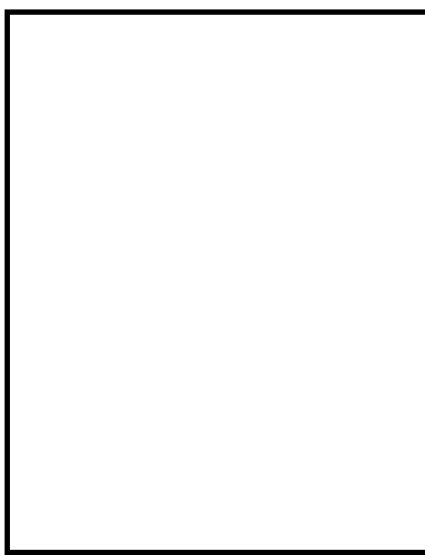
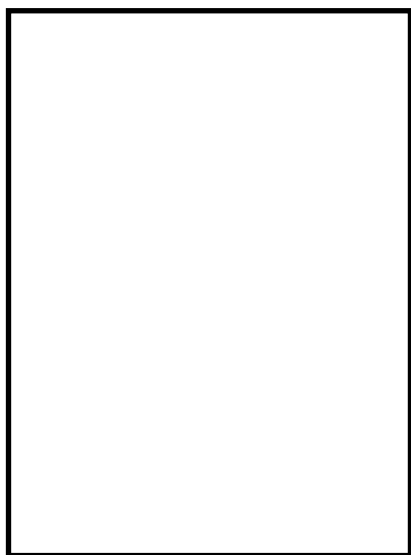
εικ. 39-40, Πουτσίνι, *Μπόέμ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1947-1948, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 41-42, Σκλάβος, *Κρίνο στ' ακρογιάλι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφίες παράστασης.



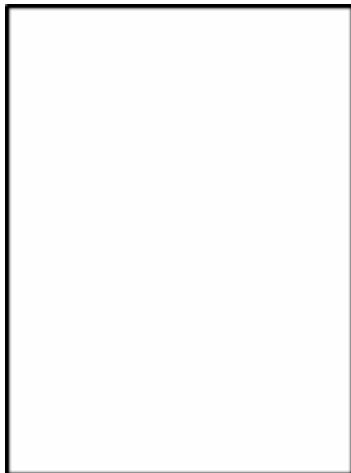
εικ. 43-46, Σκλάβος, *Κρίνο στ' ακρογιάλι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, μακέτες κοστούμιών.



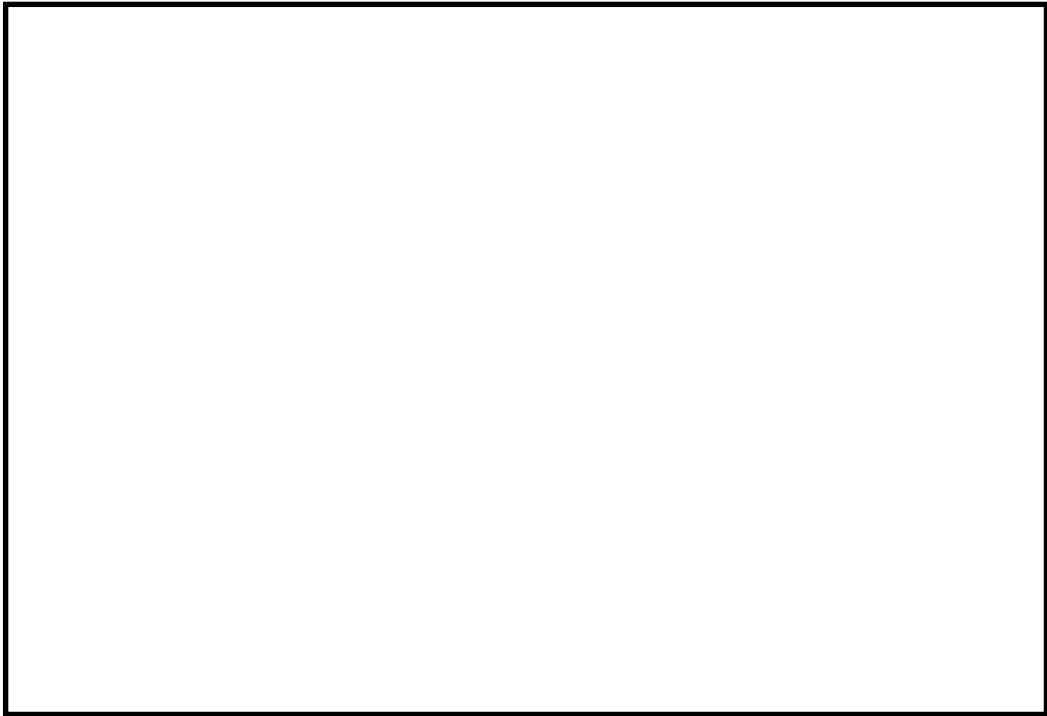
εικ. 47-50, Σκλάβος, *Κρίνο στ' ακρογιάλι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, μακέτες κοστούμων.



εικ. 51, Νεζερίτης, *Ηρώ και Λέανδρος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 52-53, Νεζερίτης, *Ηρώ και Λέανδρος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 54, Νεζερίτης, *Ηρώ και Λεάνδρος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, μακέτα σκηνικού.



εικ. 55, Νεζερίτης, *Ηρώ και Λεάνδρος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης.

3.1.2. Κλεόβουλος Κλώνης (π. 1900 - 1988)

Ο Κλεόβουλος Κλώνης,³²⁰ γεννημένος στην Κούταλη της Προποντίδας και μεγαλωμένος στον Πειραιά, ήταν ένας από τους πρωτεργάτες της ελληνικής σκηνογραφίας. Ουσιαστικά αυτοδίδακτος, εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1926 στην ελληνική σκηνή. Από το 1931 και έπειτα εργάστηκε αδιάλειπτα στο Εθνικό Θέατρο, συνδέοντας το όνομά του με την πορεία της πρώτης κρατικής σκηνής για πέντε δεκαετίες. Κυρίαρχη φιγούρα και ένας από τους παραγωγικότερους καλλιτέχνες του ελληνικού θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, συνέβαλε καθοριστικά στην αναβίωση του αρχαίου δράματος, μια μεγάλη συνολική πολιτιστική αναζήτηση του νεοελληνικού θεάτρου.

Από το 1935 και ως τη συνταξιοδότησή του ήταν επικεφαλής των τεχνικών υπηρεσιών και των εργαστηρίων του Εθνικού Θεάτρου και από τη θέση αυτή προώθησε τον εκσυγχρονισμό του εξοπλισμού του και εισήγαγε τεχνικές καινοτομίες. Μαζί με τον ενδυματολόγο Αντώνη Φωκά, με τον οποίο αποτέλεσαν καλλιτεχνικό δίδυμο, συνέβαλαν τα μέγιστα, με την προσωπικότητα και το έργο τους, στην καθιέρωση της επαγγελματικής διάστασης της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στην Ελλάδα. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κλώνης αναπτύχθηκε ως σκηνογράφος και κλήθηκε να στηρίξει τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, σε μια εποχή μεγάλων δυσκολιών, όπου η έμπνευση και η εφευρετικότητα έπρεπε να καλύψουν τα κενά της έλλειψης των υλικών και των τεχνικών διευκολύνσεων.³²¹ Το γεγονός αυτό του εξασφάλισε εμπειρία και μια συνολική τεχνογνωσία μοναδική στο θέατρο εκείνης της εποχής.

Χαρακτηριστικά του σκηνογραφικού έργου του Κλώνη, ιδιαίτερα στο αρχαίο δράμα και το σαιξπηρικό ρεπερτόριο, ήταν οι ουδέτεροι αρχιτεκτονικοί όγκοι και τα εξίσου ουδέτερα χρώματα.³²² Οι καταθέσεις του δηλαδή, όταν το επέτρεπαν τα έργα, είχαν μεγάλο στοιχείο αφαίρεσης. Ένα λιτό και απλό πλαστικό σκηνικό, με διάφορα επίπεδα, κλίμακες και ουδέτερους όγκους συνδυαζόταν με τα απαραίτητα ρεαλιστικά στοιχεία προκειμένου ο θεατής να έχει μια γενική ιδέα για τον χώρο στον οποίο διαδραματίζεται η πλοκή. Το αποτέλεσμα ήταν σαφώς στυλιζαρισμένο και, όπως επιθυμούσε ο καλλιτέχνης, δεν αποσπούσε την προσοχή του θεατή με περιττές διακοσμήσεις και

³²⁰ Για τη ζωή και το έργο του Κλεόβουλου Κλώνη ενδεικτικά βλ.

<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/klonis-kleoboulos-1129/>

και Ε.Δ.Μ. [Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος], «Κλεόβουλος Κλώνης», Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (επίμ.), *ό.π.* τ. 2, σσ. 218-219, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

³²¹ «Κλεόβουλος Κλώνης», Τσούχλου – Μπαχαριάν (επίμ.), *ό.π.*, σσ. 142-156.

³²² Φεσσά-Εμμανουήλ (επίμ.), *Ελληνες Σκηνογράφοι...*, *ό.π.*, σσ. 148-153.

πολυτέλειες. Ακόμη και σε έργα που απαιτούσαν τέτοιο πλούτο, αυτό γινόταν στον ελάχιστο δυνατό βαθμό. Σε αυτό πλαίσιο, «εφαρμόζοντας τις αρχές του Arria, επέμεινε στα ογκώδη σκηνικά με αρχιτεκτονικές φόρμες. Μείωσε στο ελάχιστο το ζωγραφικό σκηνικό και χρησιμοποίησε νέα υλικά και τεχνικές».³²³ Προτιμούσε τα ομοιογενή χρώματα, απέφευγε τη ζωγραφική και πλαστική διακόσμηση των σκηνικών του, ενώ πολλές φορές η χρωματική του παλέτα περιοριζόταν σε ώχρες, φαιά, καφέ και γκριζούς τόνους.³²⁴ Όπως προέκυψε από την έρευνα, στις καταθέσεις του στο λυρικό θέατρο, ο Κλώνης αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει το ζωγραφιστό σκηνικό σε μεγαλύτερο βαθμό από ότι στο θέατρο πρόζας, ενώ, όποτε έπρεπε, προχώρησε και σε διακοσμήσεις, περιορίζοντάς τις βέβαια στις απολύτως απαραίτητες. Τέλος, στις καταθέσεις του στην Ε.Λ.Σ. αρκετές φορές υπέγραψε και τα κοστούμια, κάτι που δεν συνήθιζε να κάνει γενικότερα.

Ο Κλώνης είχε εμπλακεί με το εγχείρημα της επίσημης στέγασης του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα ήδη από το 1939. Στο πλαίσιο αυτό, υπέγραψε τα σκηνικά της *Νυχτερίδας*, εναρκτήριας παράστασης της Λυρικής Σκηνής του Βασιλικού Θεάτρου, συνδέοντας το όνομά του, μαζί με τον Φωκά που υπέγραψε τα κοστούμια, με μια ακόμη ιστορική στιγμή του νεοελληνικού θεάτρου. Όταν η Ε.Λ.Σ. αυτονομήθηκε είχε ανάγκη να στηριχθεί τεχνικά αλλά και καλλιτεχνικά στους συνεργάτες του Εθνικού Θεάτρου. Άλλωστε, ο αριθμός έμπειρων καλλιτεχνών και τεχνικών ήταν πολύ περιορισμένος στην Ελλάδα εκείνης της εποχής. Έτσι ήταν αναμενόμενο ο Κλώνης, όπως και ο Ζωγράφος και ο Φωκάς, να κληθεί να στηρίξει με τις καλλιτεχνικές του καταθέσεις και την τεχνογνωσία του τον νέο οργανισμό.

³²³ Αναστασία Κοντογιώργη, *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου 1930-1960*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 61.

³²⁴ Ο Αντώνης Φωκάς μετέφερε: «επειδή ο Κλώνης δεν αγαπούσε το χρώμα, πάντοτε ήξερα εγώ ότι είναι μια ώχρα, πάνω στην οποία θα ακουμπήσουν αυτά όλα», Διονύσης Φωτόπουλος, *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1990, σ. 251.

Ο κουρέας της Σεβίλλης

Ο Κλώνης ξεκίνησε τη συνεργασία του με την Ε.Λ.Σ. ήδη από την εναρκτήρια περίοδό της, τον χειμώνα [1943]-1944, και την παράσταση *Ο κουρέας της Σεβίλλης* όπου υπέγραψε μόνο τα σκηνικά.³²⁵

Ο πρωτομάστορας

Το καλοκαίρι του 1944, ο Κλώνης υπέγραψε τα σκηνικά για την παράσταση *Ο πρωτομάστορας* στο Ωδείου Ηρώδου του Αττικού.³²⁶

Η σκηνογραφία του, ακολουθώντας τις ανάγκες της υπόθεσης του έργου, εστίασε στο γεφύρι-σύμβολο, ενώ δεν έλαβε υπόψη την ύπαρξη του μνημειακού τοίχου του Ηρωδείου ως επιπλέον οπτικού στοιχείου (εικ. 56-57). Επρόκειτο για μια αρχιτεκτονική κατασκευή, απλή αλλά αρκετά ογκώδη, η οποία τοποθετήθηκε στο κέντρο της σκηνής, μπροστά στον τοίχο, ενώ πίσω της, από ότι διακρίνεται στο φωτογραφικό υλικό, τοποθετήθηκε ριντό που απεικόνισε την ύπαιθρο.³²⁷ Η Λαλαούνη, παρέχοντας επιπλέον στοιχεία για την όψη της παράστασης, επικρότησε την επιλογή του σκηνογράφου αναφέροντας: «ο *Πρωτομάστορας* όχι μονάχα “στάθηκε” στο αρχαίο θέατρο, αλλά σ’ έπειθε πως έχει γραφή για το αρχαίο θέατρο και πως μόνο αυτό είναι το πλαίσιο που του ταιριάζει. Το απλό και λιτό σκηνικό του κ. Κλώνη συντέινει στην όλην αυτήν εντύπωσιν· το γεφύρι, ένας κορμός δέντρου, ένα καλύβι, δύο τρία σκαλοπάτια. Τίποτα άλλο. Κλασική, μεγαλόπρεπη απλότητα».³²⁸ Η Σπανούδη επίσης συμφωνούσε ότι το σκηνικό ήταν «επιβλητικότερο κι έξοχα προσαρμοσμένο».³²⁹

Ο Κλώνης επανήλθε στον *Πρωτομάστορα* στο Ηρώδειο το καλοκαίρι του 1951 επαναλαμβάνοντας το θέμα του γεφυριού, το οποίο τελειοποίησε με τη χρήση μηχανισμών. Ο Δούνιας, στην κριτική του, έδωσε μια πολύτιμη μαρτυρία σχετικά με αυτό: «η τελειοτάτου συστήματος κατασκευή του γεφυριού της Άρτας ανοιγόκλεινε πάνω σε ρόδες αντί να γκρεμίζεται». Δυστυχώς όμως το τελικό αποτέλεσμα κατέλαβε μεγάλο μέρος της σκηνής δημιουργώντας προβλήματα στην κίνηση του πλήθους.³³⁰

³²⁵ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 114.

³²⁶ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 117.

³²⁷ Αξίζει να σημειωθεί η παράσταση αυτή, όπως μαρτυρά η κριτική και το φωτογραφικό υλικό, παίχθηκε με το φως του ημέρας, λόγω προφανώς της απαγόρευσης κυκλοφορίας της κατοχής

³²⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Ο Πρωτομάστορας του Καλομοίρη*», *Η Βραδυνή*, σ. 31/7/1944, σσ. 1-2.

³²⁹ Σοφία Κ. Σπανούδη, «*Ο Πρωτομάστορας*», *Αθηναϊκά Νέα*, 7/8/1944, σ. 1.

³³⁰ Μίνως Δούνιας, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 15/8/1951, σ. 2.

Φιντέλιο

Το καλοκαίρι του 1944 η Ε.Λ.Σ. έδωσε ακόμη μια παράσταση στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, με την όπερα του Μπετόβεν *Φιντέλιο*, σε μουσική διεύθυνση του Χάνς Χέρνερ και σκηνοθεσία του Όσκαρ Βάλεκ.³³¹ Κάθως ακόμη η Ελλάδα ήταν υπό γερμανική κατοχή, η επαναστατική θεματολογία του έργου έστειλε άμεσο μήνυμα απελευθέρωσης και είχε ως αποτέλεσμα την πρόκληση έντονων συναισθημάτων στο κοινό. Αυτό έδωσε στην παράσταση μια σημασία πέρα από την καθαρά καλλιτεχνική υπόστασή της.³³²

Ο Κλώνης δημιούργησε ένα λιτό, αρχιτεκτονικό σκηνικό που εξυπηρετούσε τις ανάγκες της παράστασης και ακολουθούσε το ολοένα και περισσότερο αναγνωρίσιμο σκηνογραφικό στυλ του. Στόχος δεν ήταν η ακριβής μεταφορά στον χώρο και στο χρόνο που εκτυλίσσεται η πλοκή, μια ισπανική φυλακή του 19^{ου} αιώνα, αλλά η δημιουργία ενός μάλλον αόριστου αποτελέσματος που να είναι «επιβλητικό και υποβλητικό»,³³³ όπως αυτό του *Πρωτομάστορα* (εικ. 58). Τη μεταφορά στο ιστορικό πλαίσιο ανέλαβαν τα κοστούμια που δημιούργησε βασισμένος στην ιστορική πιστότητα, (εικ. 59) πολλά από τα οποία είχαν και ιδιαίτερη έμφαση στη φόρμα (εικ. 60). Η Λαλαούνη, παρέχοντας επιπλέον στοιχεία για την όψη της παράστασης, ανέφερε: «το σκηνικό του Κλώνη επιβλητικό παραξένευε βέβαια από πρώτη άποψη το μάτι καθώς και τα κοστούμια [...] που είχαν γίνει σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής που διαδραματίζεται η υπόθεση [...] Η Λεωνόρα φοράει μια απλόχωρη άσπρη μπλούζα [...] σφιγμένη σ' αυτό το μπλε κοστούμι με τον άσπρον γιακά που έφτιαξαν για τη δίδα Καλογεροπούλου. Το κοστούμι επίσης του don Φερνάνδου περιέργα μίξερ, κάθε άλλο παρά σε υπουργό ταίριαζε. Γενικά όμως κάνοντας αφαίρεση απ' το περιβάλλον του αρχαίου θεάτρου, σκηνικό και κοστούμι βρίσκονταν σε αρμονία».³³⁴ Ο Ψαρούδας

³³¹ Η παράσταση αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί ως ιστορική για δύο λόγους. Ο πρώτος είναι η συμμετοχή της Μαρίας Καλογεροπούλου (μετέπειτα Κάλλας) στο ρόλο της πρωταγωνίστριας. Ο δεύτερος και σημαντικότερος είναι η ίδια η επιλογή της συγκεκριμένης όπερας. Με την Αθήνα να ζει τις τελευταίες και ιδιαίτερα σκληρές ημέρες της γερμανικής κατοχής, η θεματολογία του έργου είχε ως αποτέλεσμα μια παράσταση που συνεπήρε το κοινό και λειτούργησε ως πράξη διαμαρτυρίας προς τον κατακτητή. Πετσάλης-Διομήδης, *ό.π.*, σσ. 628-645 και συνέντευξη Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου στην γράφουσα.

³³² Φάφνερ, «Ο *Φιντέλιο* του Μπετόβεν», *Η Καθημερινή*, 18/8/1944, σ. 1.

³³³ *Το ίδιο*.

³³⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ο *Φιντέλιο* του Μπετόβεν», *Η Βραδυνή*, 17/8/1944, σσ. 1-2.

επίσης έκρινε θετικά το αποτέλεσμα: «η σκηνογραφία του κ. Κλ. Κλώνη επιβλητική και υποβλητική. Οι ενδυμασίες πολύ επιτυχημένες».³³⁵

Δυο χρόνια αργότερα, το καλοκαίρι του 1946, ο *Φιντέλιο* ανέβηκε σε επανάληψη στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού σε σκηνοθεσία του Κώστα Πέρση. Ο Κλώνης, σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Τύπου, διατήρησε τα ίδια σκηνικά κάνοντας κάποιες μικρές τροποποιήσεις: «ο σκηνογράφος Κ. Κλώνης που είχε τοποθετήσει προ διετίας τον *Φιντέλιο* μέσα εις ένα επιβλητικόν και εντυπωσιακόν σκηνικόν ξαναέφτιαξε το πλαίσιον [...] το καινούργιο μόνον σκηνικόν παρουσιάζει κάποια μικρή παραλλαγή, που όμως όχι μόνον δεν προδίδει το πνεύμα του έργου αλλά διατηρεί όλα τα στοιχεία της ευτυχούς εμπνεύσεως και επιτυχούς αποδόσεως του ανθρώπου που το επιλοτέγησε μαζί με το πρόσθετο προσόν ότι εστοίχισε πολύ ολιγότερα χρήματα από το αρχικόν».³³⁶

Ο Κλώνης επανήλθε στον *Φιντέλιο* το καλοκαίρι του 1957 σε νέα παραγωγή και πάλι στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού σε μουσική διεύθυνση του Γιάσα Χόρενσταϊν και σκηνοθεσία του Ραφαέλο ντε Μπάνφιλντ. Στην παράσταση αυτή ο Κλώνης υπέγραψε μόνο τα σκηνικά, τα οποία έπρεπε να ανταποκριθούν σε μια πιο σύγχρονη και πιο σύνθετη σκηνοθεσία. Όπως διακρίνεται στο φωτογραφικό υλικό, προχώρησε σε μια οικοδομική κατασκευή μεγαλύτερης κλίμακας, με σκάλες και επίπεδα, η οποία δεν συνδεόταν με τον μνημειακό τοίχο (εικ. 61). Και αυτό το σκηνικό σαφώς ανήκει στο γνωστό αναγνωρίσιμο στυλ των ουδέτερων, κατασκευαστικών σκηνογραφιών του.

Για τη νέα αυτή εκδοχή του *Φιντέλιο* η Λαλαούνη ανέφερε: «η φετινή παράστασις με τη σκηνοθεσία του κ. ντε Μάνφιλντ, είναι πιο εντυπωσιακή και ίσως πιο προσαρμοσμένη στην απλοχωριά του αρχαίου θεάτρου, χωρίς ωστόσο να παραδεχτώ τα “κτίσματα” του κ. Κλώνη που ξεφεύγουν από το στυλ του έργου κι ούτε εναρμονίζονται με το αρχαϊκό φόντο».³³⁷ Αντίστοιχη άποψη είχε και ο Χαμουδόπουλος, ο οποίος υποστήριξε ότι «οι σκηνογραφίες του κ. Κλώνη το μόνο που προσέφεραν ήταν μια βοήθεια στον σκηνοθέτη για τη διαίρεση και τη χρησιμοποίηση του χώρου του. Κατά τα λοιπά αποτελούσαν δυσάρεστη αντίθεση με το αρχαίο

³³⁵ Ιωάννης Ψαρούδας, «Ο *Φιντέλιο* του Μπετόβεν», *Ελεύθερον Βήμα*, 13/8/1944, σ. 2.

³³⁶ Ο Θεατής, «Η Λυρική Σκηνή παρουσιάζει απόψε τον *Φιντέλιο* του Μπετόβεν», *Έθνος*, 7/9/1946, σ. 2.

³³⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 6/9/1957, σ. 2.

κτίσμα».³³⁸ Αντίθετη άποψη εξέφρασε σε κριτική του για την επανάληψη της παράστασης³³⁹ ο Ανωγειανάκης: «τα σκηνικά και κοστούμια του κ. Κ. Κλώνη προσαρμοσμένα στο χώρο του αρχαίου θεάτρου εξυπηρέτησαν την ψυχολογία του έργου χωρίς να απομακρυνθούν απ' την ιστορική αλήθεια».³⁴⁰ Το φωτογραφικό υλικό, πάντως, μάλλον ενισχύει τη θέση της Λαλαούνη και του Χαμουδόπουλου παρά αυτή του Ανωγειανάκη.

Η χώρα του μειδιάματος

Τον χειμώνα 1944-1945 ο Κλώνης υπέγραψε τα σκηνικά για την οπερέτα *Η χώρα του μειδιάματος*.³⁴¹ Επρόκειτο για επανάληψη της παράστασης της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου που ανέβηκε το καλοκαίρι του 1941. Η συγκεκριμένη σκηνογραφία αποτελεί παράδειγμα της εξάρτησης των σκηνογραφιών των παραγωγών λυρικού θεάτρου από το θέατρο πρόζας όταν το πρώτο ήταν τμήμα του Εθνικού Θεάτρου.³⁴² Δεν είναι τυχαίο ότι ο Αλκης Θρύλος για τον *Φιλάργυρο* του Μολιέρου το καλοκαίρι του 1941 στο θέατρο Πάρκ, παράσταση που ανέβηκε με τα ίδια σκηνικά με την εξεταζόμενη οπερέτα, έκανε την εξής αποκαλυπτική παρατήρηση: «η σκηνογραφία δεν προέβαλε καμία ιστορική ανακρίβεια, κανένα στοιχείο ξένο στην εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ', και ήταν και μάλλον καλαίσθητη, αλλά δεν ηλέκτριζε το μάτι, δεν εντυπωνόταν μέσα στην όραση [...] η σύνθεση ήταν κοινή, δεν είχε κανένα προσωπικό ύφος».³⁴³ Αυτό οδηγεί σε δύο συμπεράσματα: πρώτον ότι η μισή οπερέτα, η οποία διαδραματίζεται στη Βιέννη των αρχών του 20^{ου} αιώνα, παίχθηκε σε σκηνικά του γαλλικού 17^{ου} αιώνα (εικ. 1 και εικ. 29) και δεύτερον ότι τα σκηνικά αυτά ήταν όσο το δυνατόν πιο απρόσωπα και αόριστα προκειμένου να λειτουργήσουν ως ντεκόρ σε - τουλάχιστον δύο - εντελώς διαφορετικές παραστάσεις. Για τις ανάγκες της υπόλοιπης μισής πλοκής, η οποία διαδραματίζεται στην Κίνα, ο Κλώνης κατασκεύασε ένα ζωγραφικό πλαίσιο που παρέπεμπε, εξίσου αόριστα, στην Άπω Ανατολή (εικ. 62).

³³⁸ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Φιντέλιο», *Ελευθερία*, 7/9/1957, σ. 2.

³³⁹ Η αναφορά της Λαλαούνη επιβεβαιώνει ότι χρησιμοποιήθηκαν τα ίδια σκηνικά και κοστούμια Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ο Φιντέλιο στο Ωδείο Ηρώδου», *Η Βραδυνή*, 25/6/1958, σ. 2.

³⁴⁰ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Το Φιντέλιο στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού», *Έθνος*, 27/6/1958, σσ. 2, 4.

³⁴¹ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 118.

³⁴² Βλ. σσ. 11-12.

³⁴³ Αλκης Θρύλος, «Μια ουδέτερη παράσταση», *Νέα Εστία*, στο Ψηφιοποιημένο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=354&pubID=803>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Η πριγκίπισσα της Τσάρντας

Το καλοκαίρι του 1945 η οπερέτα του Κάλμαν *Η πριγκίπισσα της Τσάρντας* ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο. Ο Κλώνης υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ τα κοστούμια ανέλαβε ο Αντώνης Φωκάς.

Στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό διακρίνονται ογκώδη κατασκευαστικά σκηνικά, ανταποκρινόμενα με απόλυτο επαγγελματισμό στις ανάγκες της πλοκής αλλά σαφώς βαριά για τον ανάλαφρο χαρακτήρα της οπερέτας. Συνολικά, ο Κλώνης κατασκεύασε τρία διαφορετικά σκηνικά (ένα από αυτά στην εικ. 63). Η Σπανούδη ήταν πολύ επαινητική για τη δουλειά του: «ο Κλώνης, που αγαπά τις επιβλητικές γραμμές στις συνθέσεις του, κατόρθωσε να στήσει μέσα στον περιορισμένο χώρο της σκηνής διαδοχικά ένα φανταχτερό και χαριτωμένο μπαρ στην α΄ πράξη, ένα μεγαλόπρεπο εσωτερικό πριγκηπικού μεγάρου με στυλιζαρισμένη διακόσμηση στη β΄ και ένα εντυπωσιακό χωλ ξενοδοχείου στη γ΄».³⁴⁴

Κατά τα άλλα, στην κριτική υπογραμμίστηκε η απόσταση ανάμεσα στην ανάλαφρη φύση της οπερέτας και τα βαριά σκηνικά του Κλώνη, ενώ έγινε λόγος και για τις τεχνικές δυσκολίες που αυτά προκαλούσαν. Ο Ευαγγελίδης μετέφερε ότι στην παράσταση υπήρχαν και σκηνοθετικά – σκηνογραφικά εφέ. Στην κριτική του ανέφερε ότι «τα σκηνικά του κ. Κλώνη θα έπαιρναν άριστα, αλλά είναι βαριά, κατάλληλα για δράμα κι όχι για οπερέττα. Μεταξύ των “ντεκολτέ” της πρώτης πράξεως και των υψηλών επιβλητικών “φερμέ” της δευτέρας και της τρίτης δεν υπάρχει καμία ομοιογένεια. Και μια ερώτησις: Γιατί αυτά τ’ ατελείωτα διαλείμματα και οι θορυβώδεις “αλλαγές” των σκηνικών; Δεν είχαν κάνει πρόβα οι μηχανικοί;»³⁴⁵ Η κριτική της Λαλαούνη για την παράσταση φανέρωνε ότι δεν επετεύχθη η δημιουργία ενός ενιαίου συνόλου: «οι σκηνογραφίες του Κλώνη βαριές, θεόρατες, ολότελα μακριά από την ανάλαφρη, χαρούμενη, ολοζώντανη μουσική του Κάλμαν».³⁴⁶

³⁴⁴ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η πρώτη της Λυρικής Σκηνής», *Τα Νέα*, 11/7/1945, σ. 1.

³⁴⁵ Δ.Κ. Ευαγγελίδης, «*Η πριγκίπισσα της Τσάρντας*», *Έθνος*, 9/7/1945, σ. 1.

³⁴⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Πριγκίπισσα Τζάρντας*», *Η Βραδυνή*, 10/7/1945, σ. 2.

Μάρθα

Επόμενη συνεργασία του Κλώνη με τον οργανισμό ήταν η κωμική όπερα του Φλότωβ *Μάρθα*, που ανέβηκε τον χειμώνα 1945-1946, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Λυσίμαχου Ανδρουτσόπουλου και σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο.

Οι σκηνογραφίες του Κλώνη είχαν στόχο να μεταφέρουν τον θεατή στην Αγγλία του 18^{ου} αιώνα, όπου διαδραματίζεται η υπόθεση του έργου. Για τις ανάγκες της πλοκής ο σκηνογράφος κατασκεύασε σκηνικά που απεικόνιζαν τόσο περιοχές της επαρχίας (εικ. 65) όσο και ένα εσωτερικό αριστοκρατικού σπιτιού (εικ. 64). Τα σκηνικά αυτά θύμιζαν έντονα αντίστοιχες σκηνογραφικές καταθέσεις του Κλώνη σε διάφορα έργα κλασικού ρεπερτορίου στο Εθνικό Θέατρο της εποχής. Τον ίδιο δρόμο ακολούθησε και στα κοστουμιά, τα οποία ήταν ιστορικής πιστότητας και ιδιαιτέρως προσεγμένα, θυμίζοντας τα εργαστήρια και το βεστιάριο του Εθνικού Θεάτρου (εικ. 64, 66).

Η εργασία του Κλώνη φαίνεται πως εξυπηρέτησε τις ανάγκες της παράστασης χωρίς να ξεφύγει από την πεπατημένη. Από τις επιγραμματικές αναφορές στον Τύπο ξεχώριζε αυτή της Λαλαούνη, η οποία εκτιμούσε ότι η παράσταση ήταν «νοικοκυρεμένη» αλλά εξέφρασε αντιρρήσεις «για το καταθλιπτικό μονόχρωμο των φορεμάτων των υπηρετριών, για το χωριάτικο δωμάτιο της δεύτερης πράξεως και μερικά άλλα».³⁴⁷

Ο βαφτιστικός

Η οπερέτα του Σακελλαρίδη *Ο βαφτιστικός* εντάχθηκε για πρώτη φορά στο ρεπερτόριο της Ε.Λ.Σ. το καλοκαίρι του 1946. Η παράσταση ανέβηκε στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας, σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Κίμωνος Τριανταφύλλου.

Ο Κλώνης κατασκεύασε σκηνικά τα οποία ανταποκρίνονταν στις ανάγκες της πλοκής, ενώ χρησιμοποίησε ζωγραφικά σπετσάτα, τόσο στα δομικά στοιχεία (τοίχοι κτλ) όσο και στα διακοσμητικά αντικείμενα. Τα ενδύματα ήταν απολύτως αναμενόμενα για την παράσταση χωρίς να παρουσιάζουν κάτι το εξαιρετικό και χωρίς να έχουν την εντυπωσιακή λάμψη που περίμενε ο θεατής της οπερέτας (εικ. 67-68).

³⁴⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Μάρθα* του Φλότω», *Η Βραδυγή*, 15/2/1946, σ. 2.

Η Λαλαούνη μετέφερε ότι ο σκηνογράφος δημιούργησε σκηνικά και κοστούμια «με γούστο – εκτός από απ' τα κοστούμια των λουλουδιών (μπαλέτο) που ήταν υπερβολικά ογκώδη».³⁴⁸ Ο Χαμουδόπουλος δεν ικανοποιήθηκε από το συνολικό αποτέλεσμα μεταφέροντας ότι «οι σκηνογραφίες του κ. Κλώνη καλές, όχι όμως και οι ενδυμασίες. Πόση έλλειψη αρμονίας χρωμάτων, αρχοντιάς και ατμόσφαιρας».³⁴⁹ Η τελευταία αυτή παρατήρηση δεν είναι δυνατόν να τεκμηριωθεί καθώς δεν υπάρχουν πληροφορίες για τη χρωματική παλέτα της παράστασης, ενώ αντίθετη άποψη εξέφρασε ο Ψαρούδας: «ωραιότατες οι σκηνογραφίες και εξαιρετικά καλαίσθητα τα κοστούμια του κ. Κλ. Κλώνη».³⁵⁰

Ιφιγένεια εν Ταύροις

Η όπερα του Γκλουκ *Ιφιγένεια εν Ταύροις* ανέβηκε το καλοκαίρι του 1946, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Κίμωνος Τριανταφύλλου. Ο Κλώνης υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ στο πρόγραμμα δεν αναφέρεται ενδυματολόγος.

Λιγοστά τεκμήρια σώζονται για την παράσταση αυτή, η οποία εμφάνισε προβλήματα ως προς τη σκηνοθεσία της, όπως μετέφερε ο Τύπος.³⁵¹ Η Λαλαούνη επιγραμματικά ανέφερε ότι «το σκηνικό του κ. Κλώνη [ήταν] αξιόπρεπο»,³⁵² περιοριζόμενο προφανώς στα απολύτως απαραίτητα σκηνικά στοιχεία.

Ο Κλώνης επανήλθε στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* το καλοκαίρι 1951 και πάλι στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Η παράσταση ανέβηκε σε μουσική διεύθυνση εκ νέου του Αντίοχου Ευαγγελάτου αλλά η σκηνοθεσία αυτή τη φορά ήταν του Πέλου Κατσέλη. Ο Κλώνης υπέγραψε πάλι μόνο τα σκηνικά ενώ δεν αναφέρεται στο πρόγραμμα ο ενδυματολόγος. Η σκηνοθεσία αυτής της παραγωγής ικανοποίησε την κριτική αλλά δεν υπάρχουν στοιχεία που να δείχνουν ότι ο Κλώνης προχώρησε στη δημιουργία νέων σκηνικών. Η δουλειά του δεν σχολιάστηκε από τον Τύπο,³⁵³ ενώ λανθάνουν και σχετικά φωτογραφικά τεκμήρια.

³⁴⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Σακελλαρίδη: *Ο Βαφτιστικός*», *Η Βραδυνή* 22/7/1946, σ. 2.

³⁴⁹ Δ.Α.Χ. [Δημήτρης Χαμουδόπουλος], «*Ο Βαφτιστικός*», *Ελευθερία*, 25/7/1946, σ. 2.

³⁵⁰ Ιωάννης Ψαρούδας, «*Ο Βαφτιστικός*», *Το Βήμα*, 23/7/1946, σ. 2.

³⁵¹ Ο θεατής, «Πώς επαίχθη χθες η *Ιφιγένεια εν Ταύροις*», *Έθνος*, 3/10/1946, σ. 2.

³⁵² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Η Ιφιγένεια εν Ταύροις*», *Η Βραδυνή*, 4/10/1946, σ. 2.

³⁵³ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Γκλουκ», *Η Βραδυνή*, 24/7/1951, σ. 2 και Μανώλης Καλομοίρης, «*Η Ιφιγένεια εν Ταύροις*», *Έθνος*, 28/7/1951, σ. 2.

Μινιόν

Επόμενη συνεργασία του Κλώνη με την Ε.Λ.Σ. ήταν η όπερα *Μινιόν* τον χειμώνα 1946-1947.³⁵⁴

Οι επιγραμματικές αναφορές στον Τύπο οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο Κλώνης προχώρησε σε μια μάλλον διεκπεραιωτική σκηνογραφική κατάθεση προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες της παράστασης.³⁵⁵

Το καλοκαίρι του 1949 το έργο παρουσιάστηκε σε επανάληψη στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας. Σε κριτική για την επανάληψη αυτή, ο Δούνιας μετέφερε ότι ο Κλώνης είχε κατασκευάσει ογκώδη σκηνικά τα οποία προφανώς φάνταζαν ακόμη ογκωδέστερα στην πολύ μικρή σκηνή του θερινού θεάτρου: «το σκηνικό της πρώτης πράξεως επέτεινε με το πήλινο, αβάστακτο βάρος του το άγχος και τη δυσφορία. Ίσως θα έπρεπε, κατά τη γνώμη του σκηνογράφου να τονιστεί κάπως χοντροκομμένα το πνεύμα του κολοσσιαίου που χαρακτηρίζει δήθεν τον γερμανικό ρυθμό κατ' αντίθεσι με τον κομποτεχνικό της ιταλικής αναγεννήσεως στο σκηνικό της τελευταίας πράξεως».³⁵⁶

Λεστενίτσα

Η όπερα του Σκλάβου *Λεστενίτσα* ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1946-1947, στο θέατρο «Ολύμπια», σε ενιαία παράσταση με την όπερα του Λεονκαβάλλο *Παλιάτσοι*. Η μουσική διεύθυνση ήταν του Αντίοχου Ευαγγελάτου και η σκηνοθεσία του Κίμωνος Τριανταφύλλου.

Ελάχιστο είναι το σωζόμενο υλικό από την παράσταση αυτή, ενώ λανθάνουν σχετικές αναφορές στον Τύπο. Σύμφωνα με μακέτα του σκηνικού, το οποίο ήταν σαφώς αρχιτεκτονικού και κατασκευαστικού χαρακτήρα, διαθέτοντας ακόμη και ταβάνι, ο Κλώνης κινήθηκε στη γραμμή της ρεαλιστικής απεικόνισης, δημιουργώντας το εσωτερικού ενός αγροτικού σπιτιού στην ελληνική ύπαιθρο των αρχών του 20^{ου} αιώνα, όπως ζητά η υπόθεση του έργου (εικ. 69).

³⁵⁴ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 118.

³⁵⁵ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η *Μινιόν*», *Τα Νέα*, 26/11/1946, σ. 2 και ΣΟΛ, «Η *Μινιόν*», ό.π.

³⁵⁶ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 12/8/1949, σ. 2.

Άλκηστις

Το καλοκαίρι του 1948 η όπερα του Γκλουκ *Άλκηστις* ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε μουσική διεύθυνση του Άλμπερτ Βολφ και σκηνοθεσία Κίμωνος Τριανταφύλλου, ενώ ο Κλώνης υπέγραψε και τα σκηνικά και τα κοστούμια.

Ελάχιστα είναι τα σωζόμενα τεκμήρια για την παράσταση αυτή ενώ λανθάνουν σχετικές αναφορές στον Τύπο.³⁵⁷ Όπως φαίνεται από το φτωχό σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, η παράσταση κινήθηκε οπτικά μάλλον στο ύφος και την αισθητική της αναβίωσης του αρχαίου δράματος, πάνω στην οποία είχε ξεκινήσει να δουλεύει το Εθνικό Θέατρο (εικ. 70), και όχι στο κλασικιστικό ύφος της όπερας του Γκλουκ.

Τα ζωτικά νερά

Η επόμενη συνεργασία του Κλώνη με την Ε.Λ.Σ. πραγματοποιήθηκε τον χειμώνα 1950-1951. Ήταν η όπερα του Καλομοίρη, μουσικοδραματικό ποίημα όπως το ονομάζει ο ίδιος, *Τα ζωτικά νερά*, που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό. Η μουσική διεύθυνση ήταν του Άλεκ Σέρμαν και η σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη. Ο Κλώνης υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ στο πρόγραμμα δεν αναφέρεται ο ενδυματολόγος.

Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό είναι φτωχό ενώ ελάχιστες είναι οι αναφορές στον Τύπο για την όψη της παράστασης, παρόλο που για το σύνολό της έγιναν εκτενή αφιερώματα. Το φωτογραφικό υλικό, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Κλώνης εμπνεύστηκε από το θαλασσινό στοιχείο του έργου και προσπάθησε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της πλοκής. Η Λαλαούνη έκρινε ότι επρόκειτο για «μια εξαιρετικά πετυχημένη σκηνογραφία του κ. Κλώνη»,³⁵⁸ κάτι στο οποίο συμφώνησε και ο Χαμουδόπουλος που θεωρούσε τη σκηνογραφία ως έναν από τους παράγοντες επιτυχίας της παράστασης.³⁵⁹

³⁵⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Άλκηστις* στο Ωδείο Ηρώδου υπό τον κ. Άλμπερτ Βολφ», *Η Βραδυνή*, 4/9/1948, σ. 2 και Γ. Ραπαϊτής, «*Άλκηστις*», *Εμπρός*, 3/9/1948, σ. 2.

³⁵⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Λογοτεχνικά. Καλλιτεχνικά», *Η Βραδυνή*, 9/1/1951, σ. 2.

³⁵⁹ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Τα ζωτικά νερά*», *Ελευθερία*, 9/1/1951, σ. 2.

Η πουλημένη μνηστή

Η κωμική όπερα του Σμέτανα *Η πουλημένη μνηστή* ήταν η επόμενη συνεργασία του Κλώνη με τον οργανισμό. Το έργο ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1950-1951, στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Γκυ Σαιν-Κλαιρ.

Ο Κλώνης, ο οποίος υπέγραψε σκηνικά και κοστούμια, μετέφερε επί σκηνής την ατμόσφαιρα ενός τσέχικου χωριού του 19^{ου} αιώνα. Για τις ανάγκες της παράστασης δημιούργησε τόσο εσωτερικά σπιτιών όσο και εξωτερικούς χώρους (εικ. 71-72). Ιδιαίτερο βάρος – πράγμα εντελώς ασυνήθιστο για την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του – έδωσε στο ενδυματολογικό σκέλος, δημιουργώντας κοστούμια με ιδιαίτερη θεατρικότητα και έμφαση στη φόρμα, κάτι που φαίνεται ανάγλυφα στο φωτογραφικό υλικό (εικ. 72). Ο Δούνιας, ενθουσιασμένος από το αποτέλεσμα, ανέφερε: «οι σκηνογραφίες και τα κοστούμια του Κλ. Κλώνη εδημιούργησαν τη χαρακτηριστική μποέμικη ατμόσφαιρα. Οι πολύχρωμες ενδυμασίες ήσαν περίφημα πλαισιωμένες από το φωτεινό ανοιξιάτικο τοπίο με τα καταπράσινα λιβάδια και τη νοτισμένη γη».³⁶⁰ Αντίστοιχα εκφράστηκε και η Λαλαούνη αναφέροντας ότι επρόκειτο για «καλομελετημένα και όμορφα» κοστούμια, τα οποία μαζί με τα σκηνικά συντελούσαν στην επιτυχία της παράστασης.³⁶¹

Η δύναμις του πεπρωμένου

Η επόμενη συνεργασία του Κλώνη με την Ε.Λ.Σ. ήταν η παράσταση με την οποία ο οργανισμός επαναλειτούργησε το 1954 μετά το κλείσιμό του λόγω οικονομικών ζητημάτων. Πρόκειται για την όπερα του Βέρντι *Η δύναμις του πεπρωμένου* που ανέβηκε τον χειμώνα [1953]-1954 στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη. Ο Κλώνης υπέγραψε τα σκηνικά ενώ τα κοστούμια ο Γιώργος Βακαλό.

Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στην Ισπανία και την Ιταλία στα μέσα του 18^{ου} αιώνα και απαιτεί αρκετούς διαφορετικούς χώρους (εσωτερικοί χώροι σπιτιού, πανδοχείου και μοναστηριού, εξωτερικοί χώροι στρατοπέδου και υπαίθρου –

³⁶⁰ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 1/3/1951, σ. 1.

³⁶¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Σμέτανα: *Η πουλημένη μνηστή* στην Εθν. Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 26/2/1951, σ. 2.

σπηλαίου). Όμως, ο Κλώνης, όπως μαρτυρεί το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, δεν ακολούθησε τη ρεαλιστική απεικόνιση αλλά δημιούργησε αφαιρετικά, πλαστικά σκηνικά, στο αναγνωρίσιμο ύφος των ουδέτερων όγκων και χρωμάτων που τον χαρακτήριζαν. Έτσι δημιούργησε, όπως άλλωστε έκανε πολύ συχνά και σε παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, έναν βαρύ αλλά ήσυχο, μονόχρωμο καμβά πάνω στον οποίο κινήθηκαν τα κοστούμια του Βακαλό, τα οποία είχαν μεγάλη ποικιλία. Για τη σκηνογραφική του αυτή κατάθεση ο Δούνιας έκανε λόγο για «πολυτέλεια των τεχνικών μέσων» και «μνημειώδη σκηνικά».³⁶² Η κατάθεσή του στην όπερα αυτή είναι από τις πλέον εγγύτερες στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του, όπως αυτή είναι γνωστή από τις δουλειές του στο Εθνικό Θέατρο.

Οιδίπους Τύραννος

Το καλοκαίρι 1955 το νεοσύστατο Φεστιβάλ Αθηνών ξεκίνησε τη δραστηριότητά του στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Η Ε.Λ.Σ. συμμετείχε στο νέο θεσμό με τρεις αρχαιόθεμες όπερες, μία εκ των οποίων ήταν η όπερα του Στραβίνσκυ *Οιδίπους Τύραννος* η οποία ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, σε μουσική διεύθυνση του Φράνκο Καπουάνα και σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου. Τα σκηνικά και τα κοστούμια ανέλαβε ο Κλώνης, «αληθινός μαιτρ της αρχαίας τραγωδίας» όπως χαρακτηρίστηκε από τον Τύπο με αφορμή την σύμπραξή του αυτή.³⁶³

Η παράσταση πράγματι πλαισιώθηκε από τα λιτά σκηνικά του έμπειρου Κλώνη, ο οποίος προχώρησε σε δημιουργία επιπέδων στη σκηνή. Ο γνώριμος μύθος του Οιδίποδα ήταν ιδωμένος στο έργο αυτό μέσα από το στυλιζάρισμα του Στραβίνσκυ και παρουσιάστηκε σαν μεσαιωνικό μυστήριο.³⁶⁴ Το ίδιο το έργο έχει χαρακτήρα ορατορίου και σε αυτό το δρόμο κινήθηκε και η κατάθεση του Κλώνη. Ο Χαμουδόπουλος, όμως, διαφωνούσε με τη γραμμή της παράστασης: «Ποια σκέψη οδήγησε τον κύριο Κλώνη να ντύσει τη χορωδία σαν τάγμα μοναχών της δυτικής εκκλησίας; Το ντύσιμο αυτό σε συνδυασμό με τη μουσική δημιούργησε μιαν ατμόσφαιρα μεσαιωνικής τελετουργίας που περιέβαλε... τη Σοφόκλεια τραγωδία».³⁶⁵ Το γεγονός ότι δεν πρόκειται για τη Σοφόκλεια τραγωδία παρακάμφθηκε εντελώς και

³⁶² Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 26/3/1954, σ. 2.

³⁶³ Μανώλης Καλομοίρης, «Ο *Οιδίπους Τύραννος*», *Έθνος*, 8/9/1955, σ. 2.

³⁶⁴ Αύρα Θεοδοροπούλου, «Το φεστιβάλ Αθηνών: Οι μελοδραματικές παραστάσεις», *Νέα Εστία*, 678 (1955), σ. 1310.

³⁶⁵ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Οιδίπους Τύραννος*», *Ελευθερία*, 9/9/1955, σ. 2.

οτιδήποτε διαφοροποιήθηκε από την παγιωμένη αντίληψη για την αναπαράσταση της αρχαιοελληνικού κόσμου ξάφνιαζε. Ουσιαστικά, ο κριτικός περιέγραφε την προσδοκία για την απόδοση του έργου που προφανώς είχε διαπεράσει και τους θεατές, εσφαλμένα όμως, καθώς το έργο μπορεί μεν να αντλεί το θέμα του από την αρχαία τραγωδία αλλά δεν παύει να ανήκει σε ένα απόλυτα δυτικότροπο είδος, στο οποίο προφανώς η δουλειά του Κλώνη ανταποκρίθηκε επαρκώς.

Τροβατόρε

Ο *Τροβατόρε* του Βέρντι ανέβηκε σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ στο θέατρο «Ολύμπια» τη χειμερινή περίοδο [1957]-1958, σε μουσική διεύθυνση του Τόττη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Ρέμο Ντελλά Πέργκολα με τη σύμπραξη του Φρίξου Θεολογίδη. Ο Κλώνης υπέγραψε τα σκηνικά ενώ τα κοστούμια ήταν του Φωκά.

Όπως μαρτυρεί το φωτογραφικό υλικό, η σκηνογραφία στόχευε στη μεταφορά του θεατή αόριστα στον ευρωπαϊκό 15^ο αιώνα, όπου διαδραματίζεται η πλοκή και παράλληλα στη δημιουργία των χώρων, που αυτή υπαγορεύει (εικ. 73). Στα σκίτσα της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου παρουσιάζονται και οι τέσσερις εικόνες, τις οποίες δημιούργησε ο Κλώνης με τα σκηνικά του, προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες των τεσσάρων πράξεων (εικ. 74). Η Λαλαούνη, αν και δεν ικανοποιήθηκε από την παράσταση θεώρησε ότι «τα σκηνικά του κ. Κλώνη ήταν πολύ επιτυχημένα, με φαντασία και στυλ, άφηναν απλοχωριά στη μικρή σκηνή του θεάτρου έχοντας συνάμα το προσόν της γοργής αλλαγής».³⁶⁶

Το δίδυμο Κλώνης – Φωκάς φαίνεται ότι λειτούργησε πολύ καλά στη σκηνή, όπως άλλωστε λειτουργούσε πάντα κατά τη συνεργασία του στο Εθνικό Θέατρο.³⁶⁷ Οι δύο συνεργάτες δημιούργησαν ένα ολοκληρωμένο, ενιαίο αποτέλεσμα, μια παράσταση όπου η όψη της απέπνεε την αισθητική του Εθνικού Θεάτρου της εποχής, την οποία άλλωστε εκείνοι είχαν δημιουργήσει. Ο Δούνιας μετέφερε σχετικά ότι «με τα σκηνικά του Κλ. Κλώνη και τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά επέτυχε η Λυρική Σκηνή ένα καλλιτεχνικώς αρτιώτατο αποτέλεσμα. Η λιτότης και η απέρριπτη μονοχρωμία των κοστούμιών με το υποβλητικό φόντο των σκηνικών πλαισίων συνθέτουν αρμονικώτατους ζωγραφικούς πίνακες».³⁶⁸ Ο Αρκαδινός, με έμφαση, υπογράμμισε ότι

³⁶⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Βέρντι: Ο *Τροβατόρε*», *Η Βραδυνή*, 18/2/1958, σ. 2.

³⁶⁷ Τσούγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 150.

³⁶⁸ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/2/1958, σ. 3.

«για τα σκηνικά του κ. Κλώνη και τα κοστούμια του κ. Φωκά, δεν μπορεί να' χει κανείς αντίρρηση».³⁶⁹

Το δαχτυλίδι της μάνας

Η όπερα του Καλομοίρη *Το δαχτυλίδι της μάνας* ανέβηκε σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ. στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα [1957]-1958, σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη. Ο Κλώνης υπέγραψε τα σκηνικά ενώ τα κοστούμια ο Γιάννης Τσαρούχης. Η παράσταση αυτή παρουσιάστηκε εκ νέου, λίγους μήνες μετά, το καλοκαίρι του 1958 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού με απλοποιημένα όμως τα σκηνικά.³⁷⁰

Η κριτική μαρτυρά πως ο Κλώνης και ο Τσαρούχης συνεργάστηκαν επιτυχημένα δημιουργώντας ένα αρμονικό και σκηνικά αποτελεσματικό σύνολο. Ο Ανωγειανάκης υπογράμμισε τη συνεισφορά τους στη δουλειά του Ροντήρη.³⁷¹ Ο Δούνιας ανέφερε ότι «ο Δημήτρης Ροντήρης κατάφερε να παρακάμψη τη στατικότητα του θέματος με την γραφική αναπαράστασι χαρακτηριστικών μοτίβων από την ελληνική ζωή. Οι σκηνογραφίες του Κλ. Κλώνη και οι ενδυμασίες του Γιάννη Τσαρούχη προσέφεραν προς αυτήν την κατεύθυνσι σημαντικώτατες υπηρεσίες».³⁷² Ο Βάρβογλης έκρινε: «καλλιτεχνικώτατα τα σκηνικά του κ. Κλώνη και ελληνικώτατες με πολύ γούστο οι ενδυμασίες του κ. Τσαρούχη».³⁷³ Τέλος, ο ίδιος ο Καλομοίρης εξέφρασε δημόσια τις ευχαριστίες και την ικανοποίησή του για το αισθητικό αποτέλεσμα σκηνικών και κοστούμιών αναφέροντας ότι «τόσο εναρμονίστηκαν με την όλη ατμόσφαιρα του έργου».³⁷⁴

³⁶⁹ Β. Αρκαδινός, «Βέρντι: *Τροβατόρε*», *Αυγή*, 19/2/1958, σ. 2.

³⁷⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 21/6/1958, σ. 2.

³⁷¹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «*Το δαχτυλίδι της μάνας* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Έθνος*, 30/4/1958, σ. 2.

³⁷² Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή* 2/5/1958, σ. 2.

³⁷³ Μάριος Βάρβογλης, «*Το δαχτυλίδι της μάνας*», *Τα Νέα*, 2/5/1958, σ. 2.

³⁷⁴ Μανώλης Καλομοίρης, «Γύρω από το *δαχτυλίδι της μάνας*», *Έθνος*, 9/5/1958, σ. 2.

Τουραντό

Επόμενη συνεργασία του Κλώνη με τον οργανισμό ήταν η όπερα του Πουτσίνι *Τουραντό*. Η όπερα ανέβηκε τον χειμώνα 1958-1959, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Φράνκο Πατάνε και σκηνοθεσία του Έριχ φον Βίμεταλ.

Στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό διακρίνονται τα ιστορικής πιστότητας κοστούμια αλλά και το ύφος του κινέζικου παραμυθιού που μετέφερε επί σκηνής ο Κλώνης. Η κριτική του Δούνια επιβεβαίωνε την εικόνα πλούσιων σκηνικών και φαντασμαγορικών κοστούμιών, κάτι που δεν τον βρήκε σύμφωνο από οικονομικής κυρίως άποψης: «οι πρωτεργάτες [...] έδωσαν τον καλύτερο εαυτό τους προκειμένου να παρουσιάσουν τον εξωτικό Πουτσίνι της *Τουραντό* όσο το δυνατόν περισσότερο γραφικό και συναρπαστικό. Στον σκηνογράφο και ενδυματολόγο Κλ. Κλώνη δόθηκε προφανώς η εντολή να ρίξει το βάρος της παραστάσεως στον εξωτερικό διάκοσμο».³⁷⁵ Παρόλο που κάτι τέτοιο δεν εξέφραζε τον Κλώνη καλλιτεχνικά, όπως μαρτυρεί το φωτογραφικό υλικό, το έκανε. Ενδεχομένως και για αυτό τον λόγο δεν ήταν ιδιαίτερα επιτυχημένο το αποτέλεσμα κάτι που επισημαίνεται από την Λαλαούνη, η οποία υπογράμμισε την απόσταση ανάμεσα στη δουλειά του Κλώνη και το μουσικό ύφος της όπερας του Πουτσίνι: «τα σκηνικά και οι φορεσιές του κ. Κλώνη προσπάθησαν να δημιουργήσουν την ατμόσφαιρα του παραμυθιού με χρώματα και σχήματα κάπως ασύνδετα και έξω από το στυλ της μουσικής».³⁷⁶

Μποέμ

Τελευταία σύμπραξη του Κλώνη σε νέα παραγωγή στην Ε.Λ.Σ ήταν τα σκηνικά και τα κοστούμια για την όπερα *Μποέμ* του Πουτσίνι επίσης τον χειμώνα 1958-1959. Η όπερα ανέβηκε, σε νέα παραγωγή, στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Ότο φον Βίμεταλ.

³⁷⁵ Με αφορμή την *Τουραντό*, ο Δούνιας επανήλθε στο θέμα των εξόδων: «τα οικονομικά ζητήματα δεν αφορούν βέβαια, την αρμοδιότητα της στήλης μου, όμως είναι συναφή με τα καλλιτεχνικά. Αναφέρομαι ιδιαίτερα στο κεφάλαιο του σκηνικού διακόσμου. Απορεί κανείς γιατί να δίδεται πρωταρχική σημασία στην προβολή χλιδής, φαντασμαγορικών κοστούμιών, κτιριακών κατασκευών, πλήθους μεγαλόπρεπων κομπάρσων, παρελάσεων και μπαλλέτων δηλ. στο θεαματικό μέρος, ενώ το δράμα και η μουσική, όπως υποδηλοί και ο χαρακτηρισμός “μελόδραμα”, αποτελούν βάσι και ουσία της μορφή», Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/10/1958, σ. 2.

³⁷⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Πουτσίνι: *Τουραντό* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 15/10/1958, σ. 2.

Ο Κλώνης είχε ως στόχο τη ρεαλιστική απεικόνιση των χώρων στους οποίους εκτυλίσσεται η πλοκή και τη μεταφορά του θεατή στο Παρίσι του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα. Το φωτογραφικό υλικό μαρτυρεί ότι ο σκηνογράφος πέτυχε τον στόχο του, αν και η έλλειψη πληροφοριών για τη χρωματική παλέτα που χρησιμοποιήθηκε δεν επιτρέπει την εξαγωγή ολοκληρωμένου συμπεράσματος. Σίγουρα ο ρεαλιστικός χαρακτήρας των σκηνικών ταίριαζε επιτυχημένα με τον βεριστικό χαρακτήρα του έργου. Η Λαλαούνη μετέφερε μια εικόνα αρχιτεκτονικών σκηνικών που μάλλον την ενόχλησαν: «περίμενα πως ένας τέτοιος σκηνοθέτης θα συγκρατούσε τις οικοδομικές μανιές του κ. Κλώνη και δεν θα τον άφηνε να κλείσει τη σκηνή – την τόσο μικρή σκηνή της Κρατικής μας Όπερας» στη 2^η πράξι με το κτήριο εκείνο του μακρόστενου παριζιανικού καφενείου – πιστή αναπαράσταση, βέβαια, αλλά είναι ανάγκη να γίνεται αυτή η “πιστή αναπαράσταση”; Όταν μάλιστα δεν τη χωράει η σκηνή; Δεν υπάρχει λίγη φαντασία, λίγη εφευρετικότητα;». ³⁷⁷ Πράγματι, ο Κλώνης είχε μια ιδιαίτερα αρχιτεκτονική σύλληψη για τη σκηνογραφία αυτή, η οποία αποτυπώνεται σε σκίτσο της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου (εικ. 75). Με την ιδέα του μετέφερε επιτυχημένα τους θεατές στα γραφικά σοκάκια του Παρισιού των μποέμ, αλλά σίγουρα η μικρή σκηνή του «Ολύμπια» μάλλον δυσκόλευε το τελικό αποτέλεσμα.

Ο σκηνογράφος επανήλθε στην όπερα αυτή τον χειμώνα 1964-1965 με τα ίδια πάλι σκηνικά, όταν η όπερα ανέβηκε σε σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο και κοστούμια της Λίζας Ζαΐμη. Η Λαλαούνη εξέφρασε εκ νέου την αντίθεσή της: «η 2^α πράξι είναι ένα τρομερό “ανακάτωμα” με το Καφέ Μομύς που η σκηνογραφία του κ. Κλώνη υψώνει στη μέση της μικρής σκηνής του θεάτρου στενεύοντας την έτσι ακόμη περισσότερο. Θα μπορούσε να φαίνεται μόνο η πρόσοψις του καφενείου στο πλάι», ³⁷⁸ κάτι που είχε κάνει ο Ζωγράφος στην προηγούμενη παραγωγή της όπερας. Ο Λεωτσάκος, αν και λανθασμένα απέδωσε και τα σκηνικά της παράστασης στη Λίζα Ζαΐμη, ανέφερε: «στη β’ πράξι ο σκηνοθέτης Ρικάρντο Μορέσκο και η σκηνογράφος Λίζα Ζαΐμη (η οποία εφίλοτέχνησε οπτικώς καλόγουστα σκηνικά που θύμιζαν κάπως την ταινία του Μαρσέλ Καρνέ *Τα παιδιά του παραδείσου*) έπραξαν σφάλμα σοβαρό. Ο τόσο περιορισμένος χώρος της σκηνής, είχε χωριστή καθέτως στα δύο από το οικοδόμημα του “Καφέ Μομύς” που εθύμιζε σφήνα και πλήρη караβιού με

³⁷⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μποέμ στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 6/11/1958, σ. 2.

³⁷⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 18/2/1965, σ. 2.

αποτέλεσμα να δυσκολεύεται πολύ η κίνησις των πληθών». ³⁷⁹ Εντελώς αντίθετη εικόνα μετέφερε ο Χαμουδόπουλος: «πολύ ωραίες οι σκηνογραφίες του κ. Κ. Κλώνη. Η τέχνη του και η ποιητική του διάθεση έδωσαν στον στενό χώρο της σκηνής των “Ολυμπίων” έκταση και περιεχόμενο και “χρώμα”. Ο καλός ο τεχνίτης φαίνεται ακριβώς στη δυσκολία». ³⁸⁰

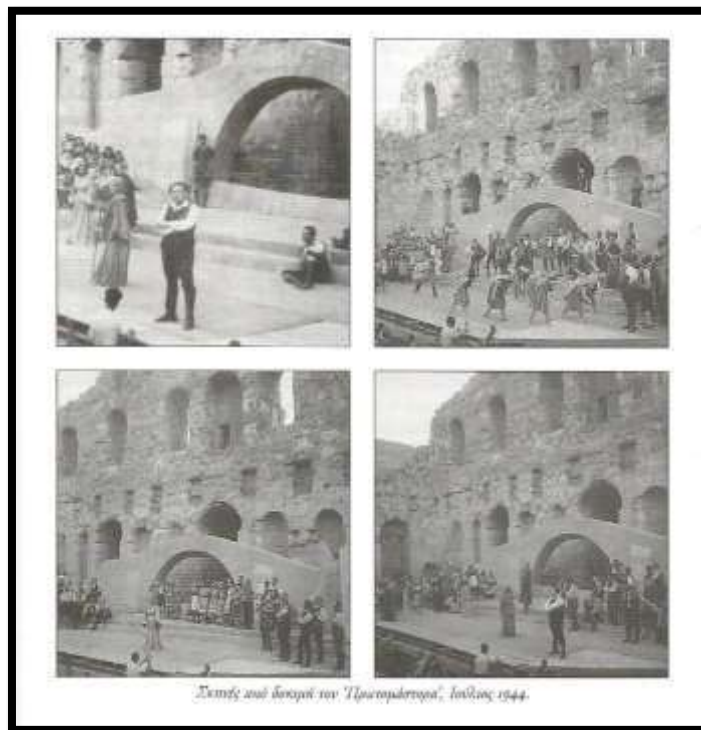
Πέραν αυτών, όπως μαρτυρεί το φωτογραφικό υλικό της παράστασης του 1965, ο Κλώνης παράλληλα με το οικοδομικό σκηνικό του, δημιούργησε και μια απλόχωρη σοφίτα για τις ανάγκες της 1^{ης} και της 4^{ης} πράξης, η οποία μάλιστα ήταν αφαιρετικού χαρακτήρα, εστιάζοντας στη μεγάλη επικλινή τζαμαρία και όχι σε μια οικοδομική κατασκευή με τοίχους.

³⁷⁹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/2/1965, σ. 4.

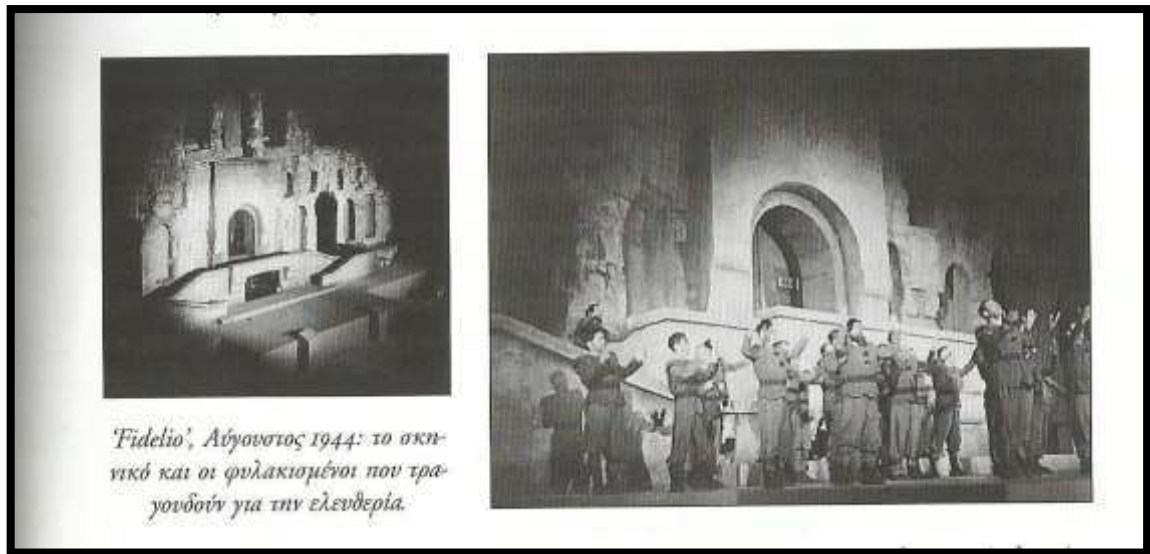
³⁸⁰ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Μποέμ», *Ελευθερία*, 19/2/1965, σ. 2.



εικ. 56, Καλομοίρης, *Ο πρωτομάστορας*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1944, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης.



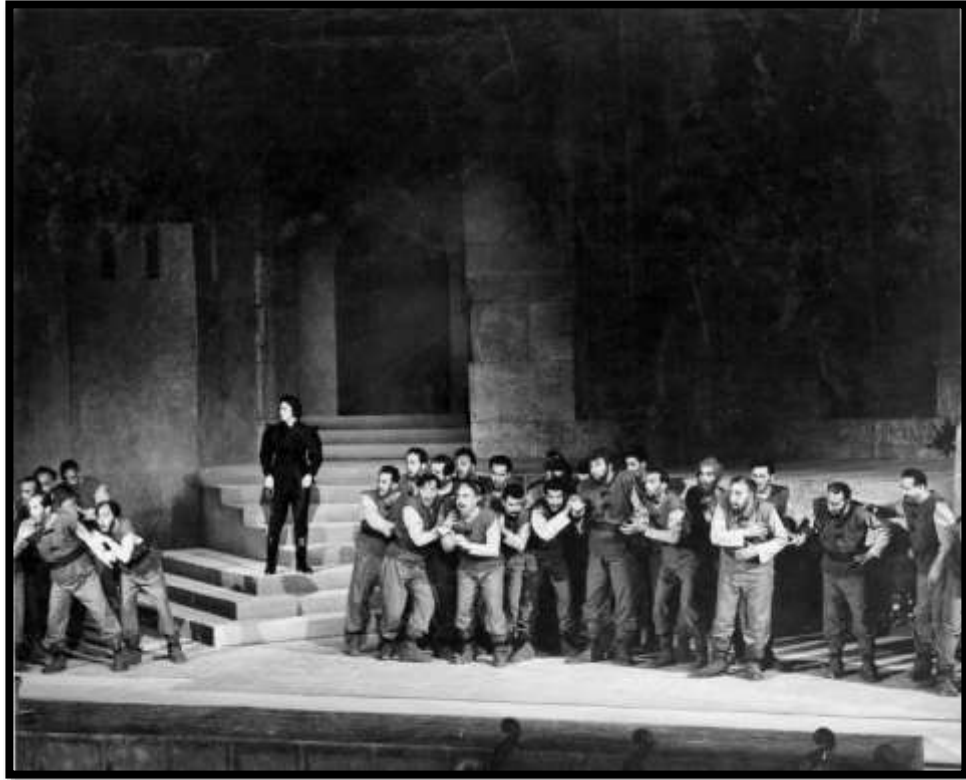
εικ. 57, Καλομοίρης, *Ο πρωτομάστορας*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1944, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 58, Μπετόβεν, *Φιντέλιο*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1944, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, φωτογραφία σκηνικού και φωτογραφία παράστασης.



εικ. 59, Μπετόβεν, *Φιντέλιο*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1944, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, αναμνηστική φωτογραφία των μονωδών με κοστούμια και
εικ. 60, η Μαρία Κάλλας ως Λεονώρα.



εικ. 61, Μπετόβεν, *Φιντέλιο*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1957, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, φωτογραφία παράστασης.



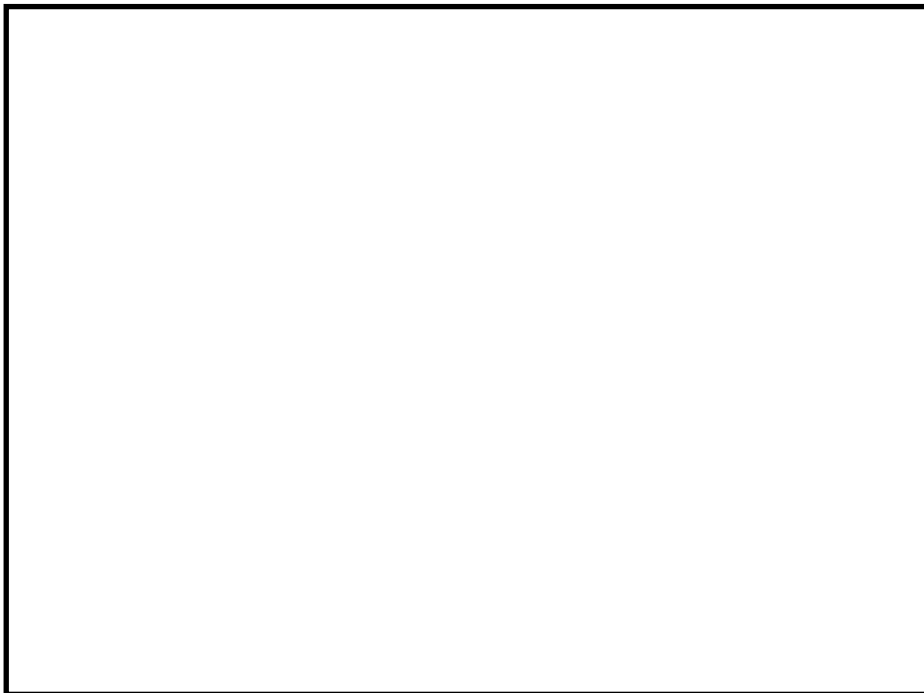
εικ. 62, Λέχαρ, *Η χώρα του μειδιάματος*, Ε.Λ.Σ., χειμώνας 1944-1945, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Ν. Ζωγράφος, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 63, Κάλμαν, *Η πριγκίπισσα της Τσάρντας*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1945, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Α. Φωκάς, φωτογραφία παράστασης.



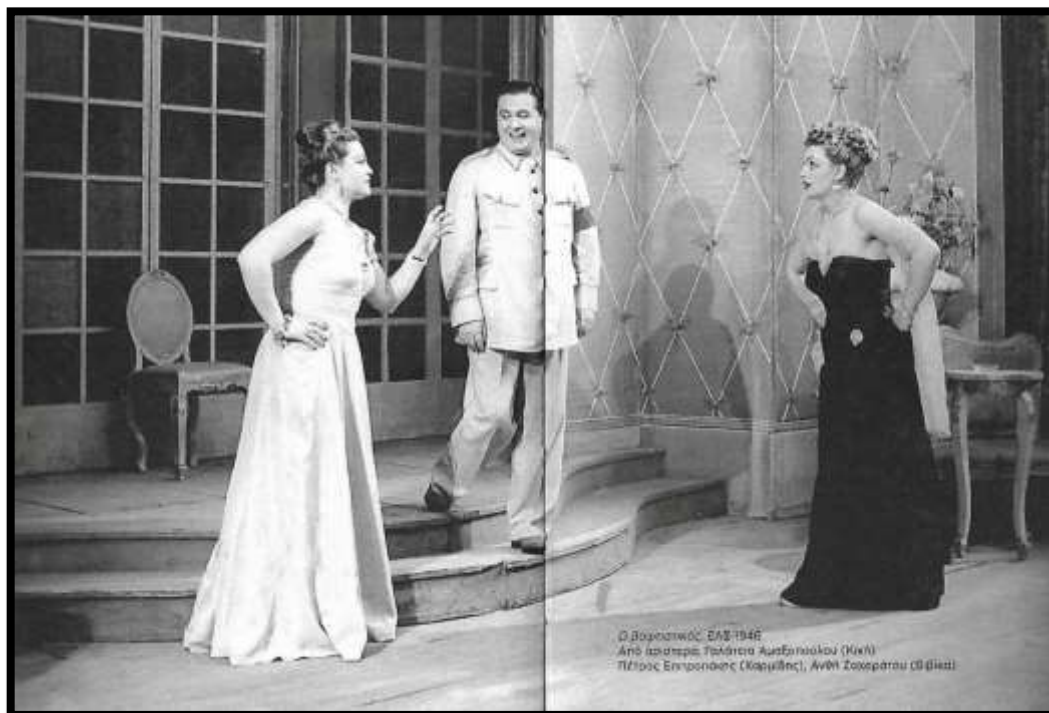
εικ. 64, Φλότωβ, *Μάρθα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1945-1946, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, φωτογραφία παράστασης.



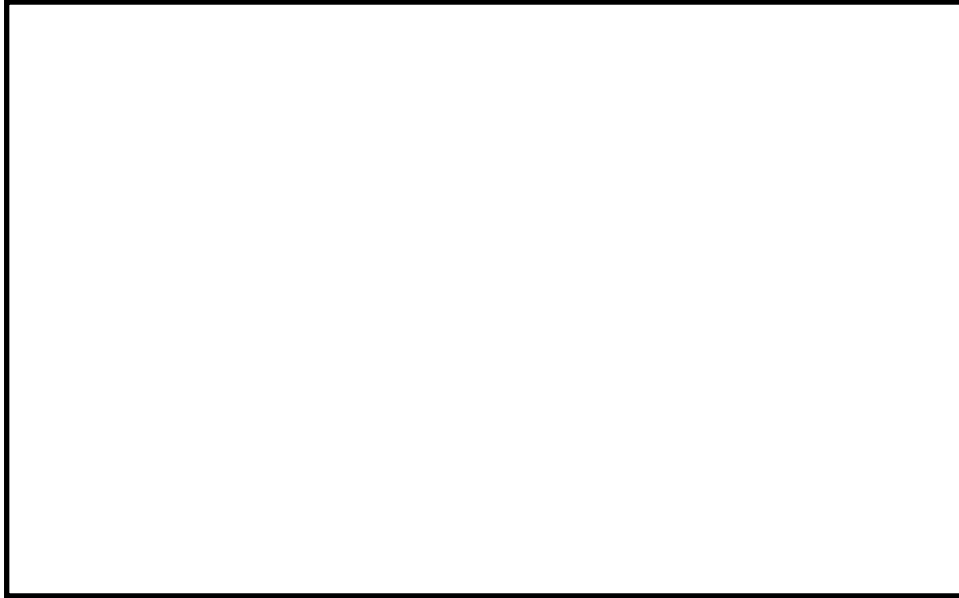
εικ. 65, Φλότωβ, *Μάρθα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1945-1946, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, μακέτα σκηνικού.



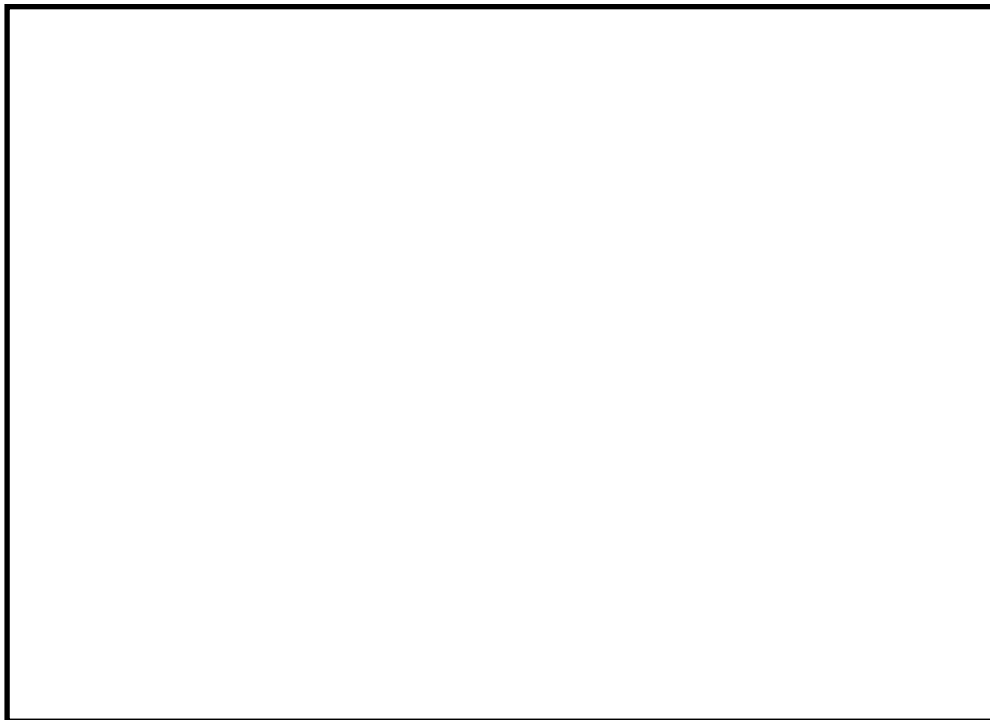
εικ. 66, Φλότωβ, *Μάρθα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1945-1946, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 67-68, Σακελλαρίδης, *Ο βαφτιστικός*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1946, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 69, Σκλάβος, *Λεστενίτσα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1946-1947, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, μακέτα σκηνικού.



εικ. 70, Γκλουκ, *Άλκηστις*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1948, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, φωτογραφία συντελεστών με κοστούμια.



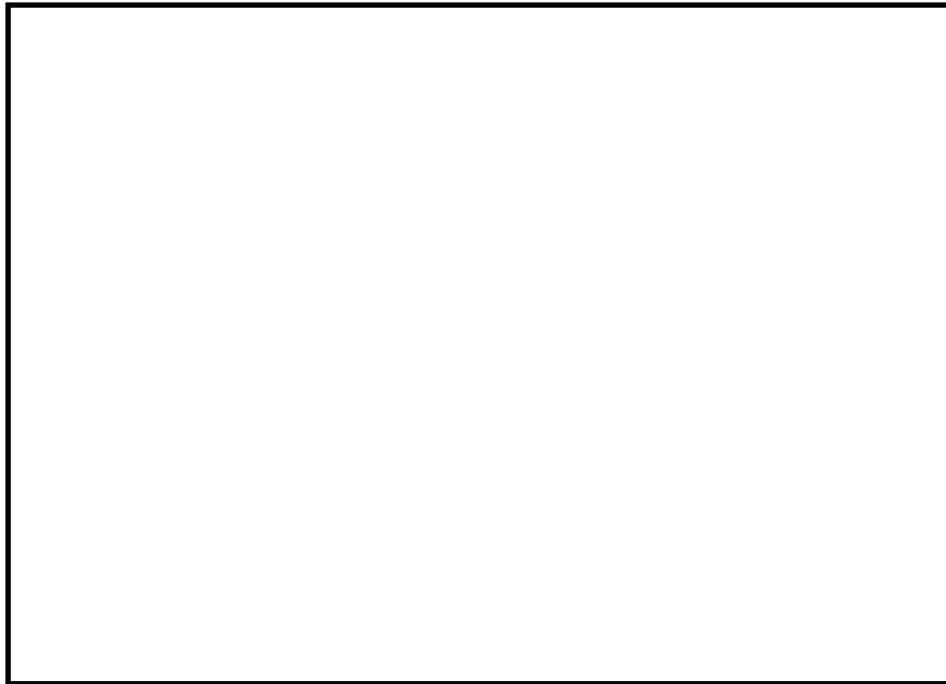
εικ. 71-72, Σμέτανα, *Η πουλημένη μνηστή*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1950-1951, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, φωτογραφίες παράστασης.



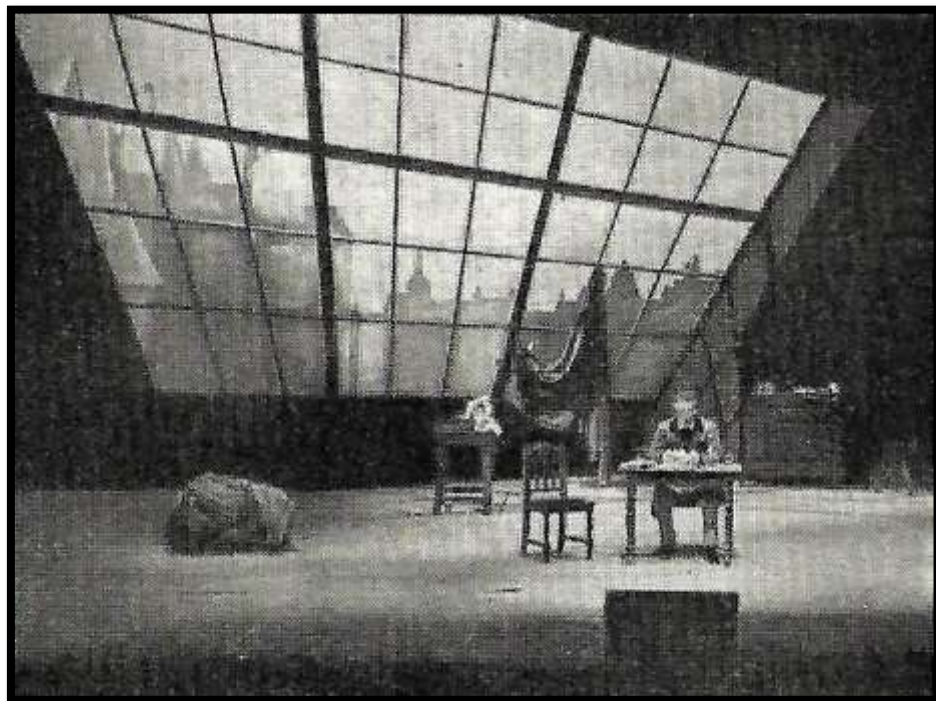
εικ. 73, Βέρντι, *Τροβατόρε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Α. Φωκάς, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 74, Βέρντι, *Τροβατόρε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Α. Φωκάς, σκίτσα Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



εικ. 75, Πουτσίνι, *Μπόέμ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1958-1959, σκηνικά-κοστούμια Κλ. Κλώνης, μεταγενέστερο σκίτσο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



εικ. 76, Πουτσίνι, *Μπόέμ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1964-1965, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Λ. Ζαΐμη, φωτογραφία παράστασης.

3.1.3. Φαίδων Μολφέσης

Ο Φαίδων Μολφέσης³⁸¹ συνεργάστηκε σε μια μόνο παραγωγή με την Ε.Λ.Σ. κατά την εναρκτήρια περίοδο [1943]-1944. Η όπερα του Βάρβογλη *Το απόγευμα της αγάπης* ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία του Κίμωνος Τριανταφύλλου. Ο Μολφέσης υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται ενδυματολόγος.

Το φτωχό σωζόμενο φωτογραφικό υλικό δείχνει ευκρινώς τον βουκολικό χαρακτήρα των σκηνικών που στόχο είχαν να μεταφέρουν τον θεατή στον χώρο όπου διαδραματίζεται η πλοκή. Πρόκειται για ένα απλό, απλοϊκό σχεδόν σκηνικό, το οποίο στόχευε στη ρεαλιστική απεικόνιση με χρήση σπετσάτων και άλλων ζωγραφικών στοιχείων καθώς και κάποιων ελαφρών κατασκευών (εικ. 77). Η κριτικογραφία προσφέρει επίσης ελάχιστα τεκμήρια. Η Λαλαούνη έκανε μια απλή θετική αναφορά: «η σκηνογραφία του κου Μολφέση στο πνεύμα του έργου και της μουσικής».³⁸²



εικ. 77, Βάρβογλης, *Το απόγευμα της αγάπης*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1943]-1944, σκηνικά Φ. Μολφέσης, φωτογραφία παράστασης.

³⁸¹ Δεν υπάρχουν βιογραφικά του στοιχεία στην ιστοσελίδα της Ε.Λ.Σ σχετικά με τον Φαίδωνα Μολφέση ο οποίος συνεργάστηκε μόνο άλλη μια φορά με τον οργανισμό στο χορόδραμα *Ο πραγματευτής* τον χειμώνα 1945-1946. Ο Φαίδων Μολφέσης εργάστηκε ως σκηνογράφος στον κινηματογράφο σε πολύ γνωστές ταινίες της δεκαετίας του 1950 όπως οι παραγωγές της Φίνος Φιλμς *Ο Μεθύστακας*, *Εκείνες που δεν πρέπει ν' αγαπούν* και *Η Αγνή του λιμανιού*, η παραγωγή της Μήλλας Φιλμ *Ένα βότσαλο στη λίμνη* κ.α.

³⁸² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Το απόγευμα της αγάπης*», *Η Βραδυή*, 13/6/1944, σ. 1.

3.1.4. Αντώνης Φωκάς (1889-1986)

Ο Αντώνης Φωκάς,³⁸³ ο οποίος εύστοχα έχει χαρακτηριστεί – μαζί με την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού – ως ένας από τους δυο σκαπανείς της ελληνικής ενδυματολογίας,³⁸⁴ ήταν καλλιτέχνης που δεν είχε κάνει εξειδικευμένες σπουδές στο αντικείμενό του. Ο ίδιος έλεγε για τον εαυτό του: «είμαι σχεδόν αυτοδίδακτος, αφού, ως γνωστόν, δεν υπάρχει καμιά σχολή που να διδάσκει το γούστο, την έμπνευση, τη φαντασία και την ομορφιά».³⁸⁵ Αν και εργαζόταν στον τραπεζικό κλάδο, το θέατρο τον απασχολούσε πάντα και έτσι πρωτοεμφανίστηκε ως ερασιτέχνης ηθοποιός. Κομβική στιγμή στην καριέρα του ήταν το 1919 όταν έκανε, με τη βοήθεια της Σικελιανού, τα κοστούμια για την ιστορική παράσταση *Οιδίπους Τύραννος* σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Από τότε δημιούργησε κοστούμια για πλήθος παραστάσεων και το 1932 διορίστηκε ως ενδυματολόγος στο Εθνικό Θέατρο, όπου εργάστηκε αδιάλειπτα μέχρι τη συνταξιοδότησή του, το 1967.

Ήταν ένας ιδιαίτερα ευαίσθητος καλλιτέχνης, με μεγάλη αγάπη και αφοσίωση στην τέχνη του. Για τη δουλειά του, ο Μάριος Πλωρίτης ανέφερε: «ένας έρωτας φοδραρισμένος με βαθιά γνώση και μ' άσφαλτη αίσθηση αρμονίας της έσχατης λεπτομέρειας και του συνόλου... Αλλά κι ένας έρωτας που πρωταρχικά υπηρετεί τα θεατρικά δρώμενα. Τα κοστούμια του δεν είναι μόνο “πανέμορφα” καθεαυτά – εκφράζουν τον κάθε ρόλο κι όλα μαζί εκφράζουν τις αξίες του έργου. Ξεκινώντας απ' την ιστορική και τοπική “ακρίβεια” των φορεμάτων, ο Αντώνης Φωκάς τα μεταμορφώνει σε λυρικούς, δραματικούς ή σατυρικούς πίνακες, όπου η πιο μικρή κορδέλα, η σχεδόν αόρατη αγκράφα είναι κι ένας τόνος που χαρακτηρίζει το πρόσωπο [...] όσοι έχουν παρακολουθήσει πώς ο Αντώνης Φωκάς πλάθει αυτά τα κοστούμια, χωρίς σχέδια, διαλέγοντας μόνος του και το τελευταίο κουμπί, αναστατώνοντας δεκάδες καταστήματα για να βρει την ιδανική απόχρωση, ψάχνοντας μέσα σε βουνά υφάσματα για να πετύχει την τέλεια στόφα, δοκιμάζοντας και ξαναδοκιμάζοντας πώς ο ένας τόνος “δένει” με τον άλλον ή “μάχεται” τον άλλον».³⁸⁶

³⁸³ Για τη ζωή και το έργο του Αντώνη Φωκά ενδεικτικά βλ. Φωτόπουλος Δ., *Ενδυματολογία...*, ό.π., σσ. 48-49, «Αντώνης Φωκάς», Εθνική Λυρική Σκηνή, Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/fokas-antonios-1130/>, ημερομηνία πρόσβασης 20/10/2017 και Γ.Μ. [Γιάννης Μπόλης], «Αντώνης Φωκάς», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 4, σσ. 391-392, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

³⁸⁴ Γλυτζουρή, «Εύα Πάλμερ...», ό.π., σ. 142.

³⁸⁵ Τσουόγλου – Μπαχριάν (επιμ.), σ. 170.

³⁸⁶ Μάριος Πλωρίτης, *Της σκηνής και της τέχνης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1989, σσ. 243-244

Ο Φωκάς αντλούσε έμπνευση από τα έργα τέχνης της κάθε εποχής, τα οποία μελετούσε σχολαστικά. Ο ίδιος ανέφερε σχετικά με αυτή την πρακτική του: «Εγώ χωρίς να είμαι ζωγράφος, αγαπούσα τη ζωγραφική. Είχα μια κάποια εξοικείωση με τα μουσεία. Και χρησιμοποιούσα τα ντοκουμέντα εκείνα που είχα δει και πίστευα ότι ταιριάζουν στην παράσταση».³⁸⁷ Γνώριζε πολύ καλά το ιστορικό κοστούμι, αλλά με έναν τρόπο βαθιά καλλιτεχνικό που ξεφευγε από τον ακαδημαϊσμό της αντιγραφής. Επίσης, ήταν πολύ λεπτομερής, ενώ γνώριζε πολύ καλά να διακρίνει το κατάλληλο υλικό για να πετύχει τον καλλιτεχνικό σκοπό του. Παράλληλα ήταν εξαιρετικά ευφάνταστος και ικανός να μεταμορφώνει ακόμη και τα πιο ευτελή και άσχετα υλικά. Τέλος, ήταν δεινός γνώστης της ματιέρας, την οποία χρησιμοποιούσε ιδιαίτερα στα κοστούμια του στο αρχαίο δράμα, δίνοντάς τους χαρακτηριστική υφή.

Κατά την υπεργόνιμη συνεργασία του με το Εθνικό Θέατρο, ο Φωκάς υπέγραψε και τα κοστούμια της εναρκτήριας παράστασης της Λυρικής Σκηνής του *H νυχτερίδα*, συνδέοντας το όνομά του με την προσπάθεια επίσημης στέγασής του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα. Για το διάστημα που η Λυρική Σκηνή αποτελούσε τμήμα του Εθνικού Θεάτρου, ο Φωκάς συνεργάστηκε σε οκτώ έργα όπερας και οπερέτας. Μετά την αυτονόμησή της όμως, το λυρικό θέατρο δεν δείχνει να τον ενδιαφέρει τόσο. Έτσι, σε σύγκριση με το πλήθος των κοστούμιών που δημιούργησε για το θέατρο πρόζας και το αρχαίο δράμα, η δουλειά του είναι περιορισμένη. Στην Ε.Λ.Σ. υπέγραψε τα κοστούμια για μόλις για τέσσερα (4) έργα: δύο όπερες και δύο οπερέτες.³⁸⁸ Παρόλα αυτά ο Φωκάς, έβαλε τη δική του υποθήκη στην ιστορία της όπερας στην Ελλάδα, στηρίζοντας το εγχείρημα στο ξεκίνημά του και κυρίως συμμετέχοντας του στο ιστορικό ανέβασμα της *Νόρμας* με τη Μαρία Κάλλας στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου το καλοκαίρι του 1960.

Όπως είναι γνωστό, ο Φωκάς δεν σχεδίαζε μακέτες κοστούμιών για τα έργα που αναλάμβανε. Αντίθετα δημιουργούσε απευθείας, δουλεύοντας επιτόπου με τις μοδίστρες ενώ εκτελούσε και ο ίδιος πολλές λεπτομέρειες των κοστούμιών του. Αυτό καθιστά πολύ περιορισμένο το αρχειακό υλικό. Επειδή, όμως, η συνολική καλλιτεχνική

³⁸⁷ Φωτόπουλος Δ., *Παραμύθια...*, ό.π., σ. 257.

³⁸⁸ Σε αυτά πρέπει να προστεθεί και η συμμετοχή του στη *Μήδεια* του Έρνστ Κρένεκ, το καλοκαίρι του 1955. Επρόκειτο για έναν λυρικό μονόλογο για μέτζο σοπράνο και ορχήστρα τον οποίο ερμήνευσε η διακεκριμένη μεσόφωνος της εποχής Μπλάνς Τίμπομ και συνόδευε την παράσταση *Οιδίπους Τύραννος* του Στραβίνσκυ, συμπληρώνοντας το πρόγραμμα. Το κοστούμι που φόρεσε η μεσόφωνος ήταν, όπως αναφέρει το πρόγραμμα, δημιουργία του Αντώνη Φωκά.

του παρουσία υπήρξε ιδιαίτερα έντονη και πυκνή και το καλλιτεχνικό του ύφος σαφές και αναγνωρίσιμο, μπορούν να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα που διέπουν τις ενδυματολογικές του καταθέσεις.

Η εύθυμη χήρα

Ο Φωκάς ξεκίνησε τη συνεργασία του με την Ε.Λ.Σ. το καλοκαίρι του 1944 στην οπερέτα του Λέχαρ *Η εύθυμη χήρα*, στο θερινό θέατρο της πλατείας Κλαυθμώνας.³⁸⁹

Το φωτογραφικό υλικό, αν και ασπρόμαυρο, όπως πάντα κατά την εξεταζόμενη περίοδο, μαρτυρεί την εξαιρετική ποιότητα της δουλειάς του Φωκά και τη σφραγίδα των τεχνικών εργαστηρίων του Εθνικού Θεάτρου (εικ. 78-79).

Η Πριγκίπισσα της Τσάρντας

Το επόμενο καλοκαίρι ο Φωκάς συνεργάστηκε και πάλι με την Ε.Λ.Σ. στην οπερέτα του Κάλμαν *Η Πριγκίπισσα της Τσάρντας*.³⁹⁰

Όπως και τα σκηνικά, έτσι και τα κοστούμια (εικ. 62) δεν φαίνεται να είχαν ιδιαίτερη επιτυχία παρόλο που χρησιμοποιήθηκαν ευφάνταστα αξεσουάρ και εφέ. Σχετικά με τα κοστούμια ο Ευαγγελίδης μετέφερε λεπτομέρειες: «τα χονδροειδή εκείνα χάρτινα λουλούδια και την επίσης χονδροειδή γκόφφα της εμφανίσεως των αρτιστών του καμπαρέ με ομοιόμορφον κοστούμι. Το “γαϊτανάκι” με το καλάθι και τις σερπαντίνες και η ναπολεόντιος φευγάλα του κ. Μαλλιαγρού με το μαξιλαρένιο “τρικαντώ” είχε εις το ενεργητικόν του σκηνοθέτου. Τ’ αναμμένα ψηλά καπέλλα με τις ηλεκτρικές στήλες πρέπει να σβήσουν το ταχύτερον: ερασιτεχνική ψυχρή παράστασις με κακοσπαταλημένο πλούτο».³⁹¹ Η Λαλαούνη, η οποία επίσης έκανε κακή κριτική για το σύνολο της παράστασης και για τα σκηνικά του Κλώνη, παρόλο που ξεχωρίζει τη δουλειά του Φωκά, παρέμεινε αυστηρή: «οι ενδυμασίες: δημιουργίες θαυμαστές αλήθεια του Φωκά αλλά και που οι περισσότερες αδικούσαν τις κυρίες του θιάσου [...] Φαίνεται πως ο κ. Φωκάς, δοσμένος στη φαντασία του ούτε αναστήματα, ούτε σωματική διάπλαση των κυριών του θιάσου δεν έλαβε υπ’ όψει αλλά ούτε την οφειλόμενη υποταγή στη μουσική».³⁹²

³⁸⁹ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 117.

³⁹⁰ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 148.

³⁹¹ Δ.Κ. Ευαγγελίδης, «*Η πριγκίπισσα...*», ό.π.

³⁹² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Πριγκίπισσα Τζάρντας*», ό.π.

Τροβατόρε

Η όπερα του Βέρντι *Τροβατόρε* παρουσιάστηκε για πρώτη από την Ε.Λ.Σ. τον χειμώνα [1957]-1958, στο ανακαινισμένο θέατρο «Ολύμπια».³⁹³

Στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό και στα σκίτσα της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου (εικ. 73-74) διακρίνεται η ιστορική πιστότητα στα κοστούμια καθώς επίσης και το άρτιο ενδυματολογικό αποτέλεσμα. Σε κοστούμια που διασώζονται αυτούσια ή αποσπασματικά ακόμη και σήμερα στο βεστιάριο της Ε.Λ.Σ. φαίνεται η εφαρμογή γνωστών ενδυματολογικών πρακτικών του Φωκά, όπως τα απλικαρισμένα κεντήματα που δημιουργούν διακοσμητικά μοτίβα και η χρήση ανάγλυφων υφασμάτων. Η Λαλαούνη, σε επαινετικό τόνο, ανέφερε ότι οι ενδυμασίες «είχαν όλο το γούστο, την έμπνευσι και το μέτρο που χαρακτηρίζει κάθε εργασία του κ. Φωκά».³⁹⁴

Η όψη της παράστασης είχε το χαρακτήρα των αντίστοιχων του Εθνικού Θεάτρου, τις οποίες υπέγραφε ενδυματολογικά ο Φωκάς με σκηνογράφο τον Κλώνη. Δεν είναι τυχαίο ότι οι περισσότερες κριτικές αναφέρουν συνδυαστικά τη δουλειά των δύο καλλιτεχνών, σαν μια ενιαία καλλιτεχνική κατάθεση. Χαρακτηριστικά ο Δούνιας έγραφε: «με τα σκηνικά του Κλ. Κλώνη και τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά επέτυχε η Λυρική Σκηνή ένα καλλιτεχνικώς αρτιώτατο αποτέλεσμα. Η λιτότης και η απέριτη μονοχρωμία των κοστούμιών με το υποβλητικό φόντο των σκηνικών πλαισίων συνθέτουν αρμονικώτατους ζωγραφικούς πίνακες».³⁹⁵

Νόρμα

Το καλοκαίρι του 1960 αποτελεί μια ιστορική στιγμή για την Ε.Λ.Σ. Ο οργανισμός εμφανίστηκε στο αρχαίο θέατρο της Επιδάουρου με την όπερα *Νόρμα* του Μπελλίνι και τη Μαρία Κάλλας, η οποία βρισκόταν στον κολοφώνα της δόξας της, στον ομώνυμο ρόλο. Η όπερα ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Τούλιο Σεραφίν και σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή. Τα σκηνικά ήταν του Γιάννη Τσαρούχη, ενώ ο Φωκάς υπέγραψε τα κοστούμια του φιλόδοξου αυτού εγχειρήματος.

Ο ενδυματολόγος δημιούργησε κοστούμια πάνω στο αναγνωρίσιμο ύφος και το στυλ που είχε αναπτύξει στις παραστάσεις αρχαίου δράματος του Εθνικού Θεάτρου.

³⁹³ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 155.

³⁹⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Βέρντι: Ο *Τροβατόρε*», ό.π.

³⁹⁵ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/2/1958, σ. 3.

Έχοντας αυτή τη φορά θεματολογία προερχόμενη από τους ρωμαϊκούς χρόνους, η ενδυματολογική πρότασή του αντλούσε στοιχεία από την «παράδοση της αρχαιότροπης εικόνας» που μαζί με τον Κλώνη είχαν δημιουργήσει και παγιώσει στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου σε μια, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Πλάτων Μαυρομούστακος, «λογική παραλλαγή από οικίες σκηνικές εικόνες με στόχο τη δημιουργία του ίδιου και ενιαίου δραματικού χώρου στη συνείδηση του θεατή. Τα χαρακτηριστικά του καλύπτονται από μια, ασαφή στις λεπτομέρειές της, συνολική πρόσληψη του αρχαίου κόσμου».³⁹⁶

Στο ενδυματολογικό σύνολο, ξεχώριζε, όπως ήταν αναμενόμενο η μορφή της Μαρίας Κάλλας ως Νόρμα, για την οποία δημιούργησε, μεταξύ άλλων και «το περίφημο μελιτζανί κοστούμι [...] Ψάχνοντας το χρώμα – δικής του επινόησης – και βάζοντας το κοστούμι την τελευταία ώρα πριν από την παράσταση».³⁹⁷ Το κοστούμι αυτό ήταν εμφανώς αντίστοιχο με εκείνα που δημιουργούσε ο Φωκάς για τις πρωταγωνίστριες του Εθνικού Θεάτρου στις παραστάσεις αρχαίου δράματος. Παράλληλα, φρόντισε να εξοπλίσει την πριμαντόνα με μακριές και εντυπωσιακές κάπες, στερεωμένες στους ώμους, τις οποίες εκείνη χρησιμοποιούσε ως μέρος της ερμηνείας της. Έτσι ο Φωκάς χάρισε μια αρχετυπική εικόνα της Μαρίας Κάλλας ως Νόρμα. Αρχετυπική για την ίδια, για την όπερα αλλά και για το γενικότερο πολιτιστικό στίγμα της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα (εικ. 80).

Τα υπόλοιπα πρόσωπα τα έντυσε με κοστούμια που, άλλοτε παρέπεμπαν σε παραστάσεις αρχαίου δράματος και άλλοτε ήταν πιο κοντά στην κυρίαρχη οπερατική παράδοση, ανταποκρινόμενα στην αισθητική του ρομαντικού ιταλικού μελ-κάντο. Σε πολλά από αυτά ακολούθησε τις γνωστές ενδυματολογικές πρακτικές του με απλικαρισμένα κομμάτια υφάσματος, σε διάφορους συνδυασμούς προκειμένου να προστεθούν διακοσμητικά μοτίβα ενώ φρόντισε τη χρωματική εναρμόνισή τους με το περιβάλλον του αρχαίου θεάτρου. Έτσι, ο ενδυματολόγος δημιούργησε ένα βαθιά καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, το οποίο εν τέλει συνδύαζε το ρομαντικό οπερατικό πνεύμα με στοιχεία από τον αρχαίο κόσμο αφήνοντας πίσω του την ιστορική πιστότητα και καταλήγοντας σε υπερχρονικές – γι' αυτό και διαχρονικές – εικόνες (εικ. 80-85).

³⁹⁶ Μαυρομούστακος, «Οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος...», *ό.π.*, σ. 27.

³⁹⁷ Θεοδωροπούλου Μ. (επιμ.), *ό.π.*, σ. 44.

Ο Φωκάς ήταν κυρίαρχος του αντικειμένου και έμπειρος στο χώρο της Επιδαύρου με αποτέλεσμα η δουλειά του να είναι πολύ επιτυχημένη και να αποσπάσει εξαιρετικές κριτικές. Ο Πλωρίτης σημείωνε ότι «τα κοστούμια του δεν ξέφυγαν από τη χρωματική σεμνότητα που αξιώνει το Ασκληπιείον».³⁹⁸ Ο Δούνιας τόνισε ότι «την οπτική αυτή πανδαισία ελάμπρυναν τα αρμονικότερα στη ζεστή τους πολυχρωμία κοστούμια του Αντώνη Φωκά. Παρουσίασαν μια πειστική, υπερχρονική μορφή χωρίς την ελάχιστη βαρβαρική βλοσυρότητα που θα περίμενε ίσως κανείς να συναντήσει στην αμφίεση των αρχαίων Γαλατών».³⁹⁹ Ο Γιατράς, αν και υπέρμαχος, όπως πάντα, της ακαδημαϊκής πιστότητας, εντούτοις παραδέχτηκε δημοσίως την επιτυχία του Φωκά: «δεν πιστεύομε τα κοστούμια των δύο ιερειών των Δρουίδων να ήταν σύμφωνα με την ιστορική ακρίβεια. Αλλά η αρμονία την οποία επιτυγχάνει ο κ. Αντώνης Φωκάς με τα κοστούμια του επιβάλλει να παραμερίζονται ως λεπτομέρειες τέτοιες αξιώσεις ιστορικής ακρίβειας».⁴⁰⁰

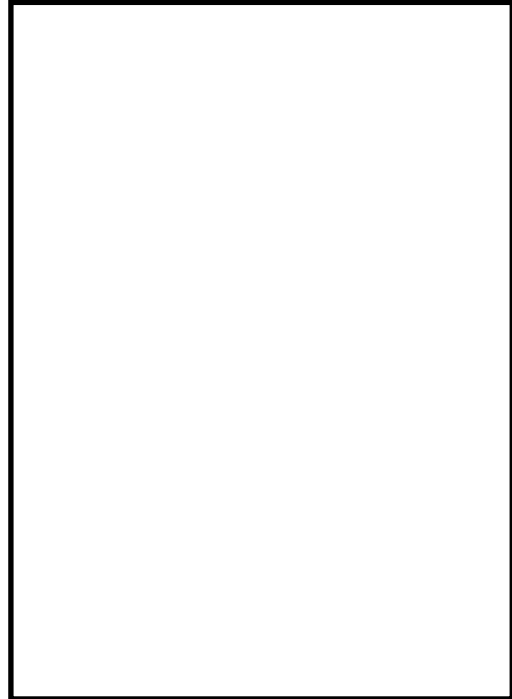
³⁹⁸ Μάριος Πλωρίτης, «*Νόρμα και Μαρία*», *Ελευθερία*, 26/8/1960, σ. 1.

³⁹⁹ Μίνως Δούνιας, «*Νόρμα*», *Η Καθημερινή*, 28/8/1960, σσ. 1-2.

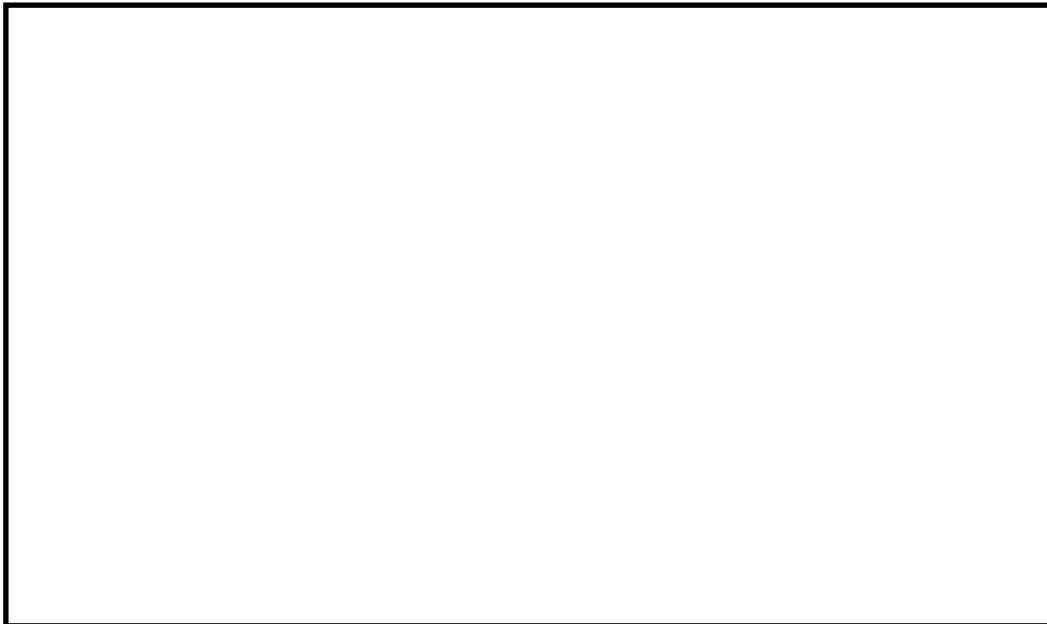
⁴⁰⁰ Διονύσης Γιατράς «*Η Νόρμα στην Επίδαυρο*», *Το Βήμα*, 26/8/1960, σ. 2.



εικ. 78-79, Λέχαρ, *Η εύθυμη χήρα*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο πλατείας Κλαυθμώνος, καλοκαίρι 1944, σκηνικά Ν. Ζαργάφος, κοστούμια Α. Φοκάς, φωτογραφίες παράστασης.



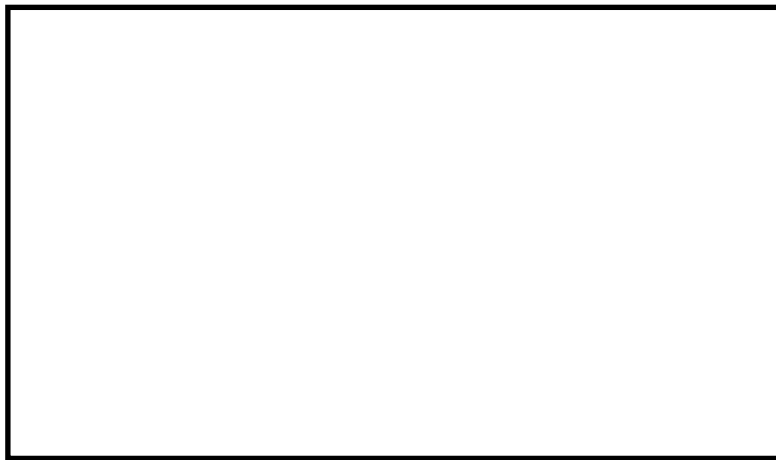
εικ. 80, Βέρντι, *Τροβατόρε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Α. Φωκάς και εικ. 81, ο Νίκος Χατζηνικολάου (δεξιά) φορώντας το κοστούμι από την επανάληψη του χειμώνα 1962-1963.



εικ. 82, Βέρντι, *Τροβατόρε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1958-1959, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Α. Φωκάς, φωτογραφία από επανάληψη της παράστασης.



εικ. 83, Μπελλίνι, *Νόρμα*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1960, σκηνικά Γ. Τσαρούχης, κοστούμια Α. Φωκάς, η Μαρία Κάλλας ως Νόρμα.



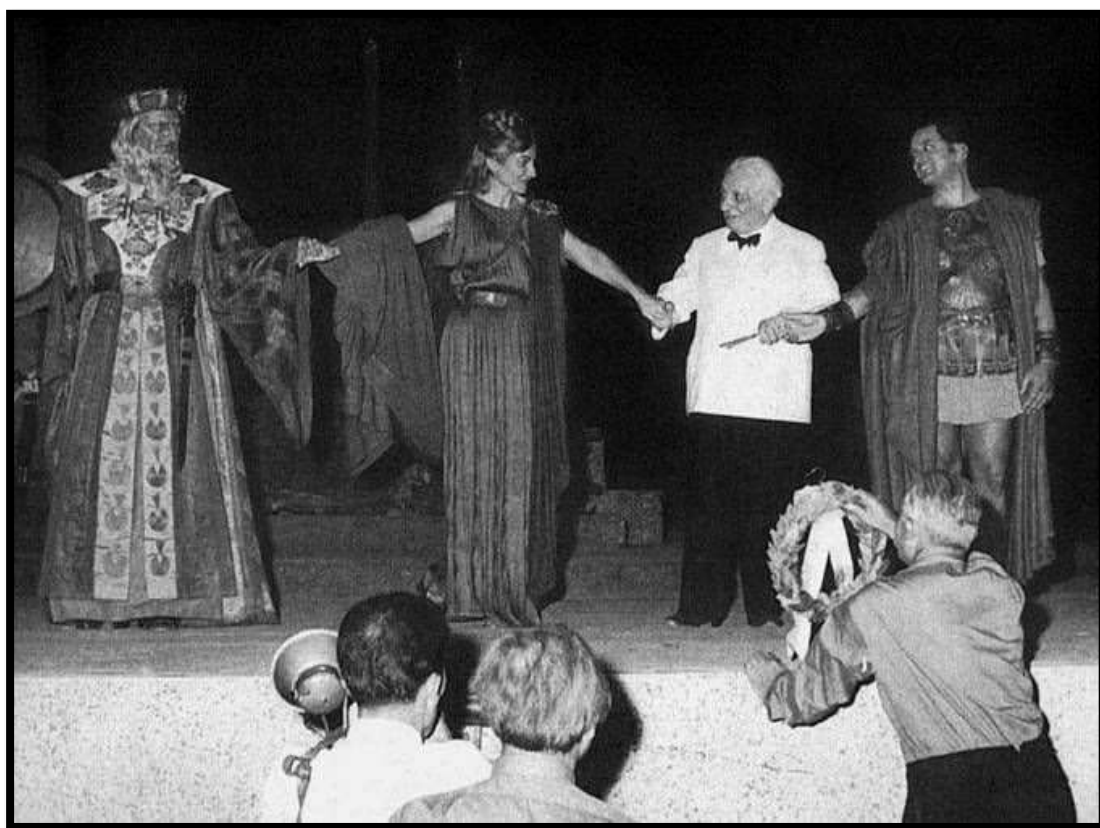
εικ. 84, Μπελλίνι, *Νόρμα*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1960, σκηνικά Γ. Τσαρούχης, κοστούμια Α. Φωκάς το κοστούμι της Κάλλας.



εικ. 85-87, Μπελλίνι, *Νόρμα*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1960, σκηνικά Γ. Τσαρούχης, κοστούμια Α. Φωκάς, κοστούμια παράστασης.



εικ. 88, Μπελλίνι, *Νόρμα*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1960, σκηνικά Γ. Τσαρούχης, κοστούμια Α. Φωκάς, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 89, Μπελλίνι, *Νόρμα*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1960, σκηνικά Γ. Τσαρούχης, κοστούμια Α. Φωκάς, χαιρετισμός.

3.1.5. Γιώργος Ανεμογιάννης (1916-2005)

Ο Γιώργος Ανεμογιάννης,⁴⁰¹ γεννημένος στο Ηράκλειο της Κρήτης, υπήρξε ένας από τους παραγωγικότερους εικαστικούς καλλιτέχνες του νεότερου ελληνικού θεάτρου, ένας «νέου τύπου επαγγελματίας σκηνογράφος που ήταν σε θέση να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις οποιουδήποτε έργου κάνοντας χρήση του έτοιμου λεξιλογίου της μοντερνιστικής σκηνογραφίας, την οποία είχε διδαχθεί σε ειδικές σχολές του εξωτερικού».⁴⁰² Οι εξειδικευμένες σπουδές του στη Βιέννη, καθώς και οι προσλαμβάνουσες που απέκόμισε από την παραμονή του στο εξωτερικό, τού έδιναν ισχυρό πλεονέκτημα έναντι των σύγχρονων ομοτέχνων του. Η παραμονή του στο εξωτερικό τού έδωσε την ευκαιρία να γνωρίσει, να ασχοληθεί και να αγαπήσει το λυρικό θέατρο ήδη από τα φοιτητικά του χρόνια. Ήταν ένας από τους ελάχιστους Έλληνες σκηνογράφους της εποχής που είχαν αυτή την τύχη.⁴⁰³ Ευθυγραμμισμένος με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, αποτελεί ένα από τα πρώτα, ολοκληρωμένα δείγματα επαγγελματία σκηνογράφου στην Ελλάδα.

Ο Ανεμογιάννης κόμισε με το έργο του πολλές αλλαγές στην πρακτική της ελληνικής σκηνογραφίας. Μια από τις βασικότερες ήταν η κατάργηση της χρήσης της αυλαίας στις αλλαγές των σκηνικών, κάτι που ως τότε ήταν αδιανόητο.⁴⁰⁴ Όμως, για εκείνον αυτό αποτελούσε μέρος του θεάματος και τον οδήγησε σε πρωτοποριακά για την εποχή σκηνικά από τεχνικής πλευράς: «σκηνικά πολύπλοκα μονταρίζονταν σε έναν ή περισσότερους δίσκους ή σχηματίζονταν από τελάρα διπλής όψης, ώστε με την περιστροφή τους να πετυχαίνονται στιγμιαίες αλλαγές».⁴⁰⁵ Σημαντικό στοιχείο, που αποτέλεσε και χαρακτηριστικό γνώρισμα της δουλειάς του, ήταν η τολμηρή χρήση των χρωμάτων στη σκηνή, τόσο στα σκηνικά όσο και στα κοστούμια. Όπως θυμάται ο ίδιος για την εποχή που πρωτοξεκίνησε, «μέσα στη μονοχρωμία του Κλώνη, ο οποίος

⁴⁰¹ Για τη ζωή και το έργο του Γιώργου Ανεμογιάννη βλ. <http://anemoyannis.gr/3>, ημερομηνία πρόσβασης 19/7/2017 και Γ.Μ. [Γιάννης Μπόλης], «Γιώργος Ανεμογιάννης», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 1, ό.π., σ. 61, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

⁴⁰² Κωνσταντίνου, ό.π., σ. 131.

⁴⁰³ Ο ίδιος, αναπολώντας τις παραστάσεις όπερας και οπερέτας που έβλεπε στο εξωτερικό, ανέφερε: «Μαγευόμενα με το εντυπωσιακό θέαμα, την πολυπρόσωπη ορχήστρα, τις χορωδίες, τα πειθαρχημένα σύνολα, τα μπαλέτα, τα πλούσια κοστούμια, τους φωτιστικούς συνδυασμούς, τα περίπλοκα ευρηματικά σκηνικά που άλλαζαν κάθε τόσο», Γιώργος Ανεμογιάννης, *Θεατρική Περιπέτεια: σε δύο πράξεις με πρόλογο, επίλογο και τρία ιντερμέδια*, χ.ε., Αθήνα 1990, σ. 29.

⁴⁰⁴ Για το λόγο αυτό άλλωστε, όπως αναφέρει ο ίδιος, δέχτηκε πολλές επικρίσεις από σημαντικούς ανθρώπους του θεάτρου της εποχής όπως ο Σωκράτης Καραντίνος και ο Γιάννης Σιδέρης, βλ. «Γιώργος Ανεμογιάννης», Γσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), ό.π., σσ. 186-187.

⁴⁰⁵ Γιώργος Ανεμογιάννης, *Διαδρομή στο Χρώμα και το Όνειρο. Προθέσεις – Επιτεύξεις – Αποτιμήσεις*, χ.ε., Αθήνα 1998, σ. 10.

συνήθιζε τα κιάρα-σκούρα, τις ώχρες κλπ»,⁴⁰⁶ ο ίδιος γέμισε τη σκηνή με χρώμα και φως. Η δεινότητα στη χρήση της χρωματικής παλέτας είναι εμφανής στις σωζόμενες ζωγραφικές μακέτες του έργου του, όπου πράγματι παρατηρείται μια ιδιαίτερα δυναμική, εκρηκτική σχεδόν λειτουργία των χρωμάτων. Έτσι, ο Ανεμογιάννης έφερε στη νεοσύστατη Ε.Λ.Σ., όλη τη δημιουργική του ορμή, τη φαντασία, τον πλούτο και την πολυχρωμία της προσωπικής του αισθητικής. Ταυτόχρονα, έφερε τον απόλυτο επαγγελματισμό του και την υψηλή ποιότητα στο θέαμα, στοιχεία απαραίτητα σε έναν κρατικό οργανισμό αλλά όχι ακόμη δεδομένα στην εποχή που πρωτοξεκίνησε την συνεργασία του με την Ε.Λ.Σ.⁴⁰⁷

Στην αποτίμηση του έργου του Ανεμογιάννη στο λυρικό θέατρο θα πρέπει να συνεκτιμηθεί η παράλληλη, εξαιρετικά επιτυχημένη, ενασχόλησή του με την επιθεώρηση, ένα είδος το οποίο απογείωσε οπτικά ενισχύοντας το φαντασμαγορικό στοιχείο και καθιερώνοντας το δικό του στυλ.⁴⁰⁸ Ο ίδιος περιέγραφε πως η ενασχόλησή του με την επιθεώρηση τού έδωσε τεράστιες δυνατότητες και ευκαιρίες έκφρασης. Αυτή του η επιτυχία αναμφίβολα επηρέαζε τη δουλειά του στην Ε.Λ.Σ., ιδιαίτερα στις παραστάσεις οπερέτας. Μάλιστα, κάποιες φορές ο σκηνογράφος κατηγορήθηκε ότι υπερκαλύπτει την παράσταση με τα θεαματικά και φαντασμαγορικά σκηνικά και τα εντυπωσιακά – πολλές φορές υπερμεγέθη – κοστούμια του.

Αναλυτικότερα, ο Ανεμογιάννης εργάστηκε στα παρακάτω σε εννέα (9) έργα: έξι (6) όπερες και τρεις (3) οπερέτες. Οι παραστάσεις αυτές γνώρισαν πλήθος επαναλήψεων κατά τις δεκαετίες της εξεταζόμενης περιόδου.⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 187.

⁴⁰⁷ Χαρακτηριστικά, για την πρώτη του συνεργασία με την Ε.Λ.Σ. στον Τύπο, μεταξύ άλλων», αναφέρεται: «επί τέλους έκαμαν και κάτι καλό στην κρατική σκηνή: προσέλαβαν τον Ανεμογιάννη και αυτός με την καταπληκτική φαντασμαγορική επινοητικότητα του και τα εκατομμύρια που διετέθησαν εγέμισε την παράστασιν με τις θαυμάσιες δημιουργίες του. Κατόρθωσε να συνθέσει ένα επιβλητικό, πολιτισμένο και αισθητικώτατο «θέαμα», που εξουδετέρωσε γι' αυτή τη φορά τα περισσότερα τρωτά του κρατικού οργανισμού. Και αυτό δεν είναι λίγο», RED [Κοκκινάκης] στο Ανεμογιάννης, *Διαδρομή...*, *ό.π.*, σ. 80.

⁴⁰⁸ Θεοδωροπούλου Μ. (επιμ.), *ό.π.*, σ. 96.

⁴⁰⁹ Ο Ανεμογιάννης είναι ένας από τους λίγους σκηνογράφους της εξεταζόμενης περιόδου που δημιούργησαν και διατήρησαν ένα καλά οργανωμένο αρχείο. Έτσι, πέρα από τις φωτογραφίες, σώζονται πολλές έγχρωμες μακέτες σκηνικών και κοστούμιών. Από αυτές μπορούν να αντληθούν πολύτιμα στοιχεία για τη χρωματική γκάμα και τη γενικότερη αισθητική που χαρακτήριζε τις παραστάσεις, κάτι που για τους περισσότερους άλλους καλλιτέχνες είναι δυσκολότερο και πιο περιορισμένο, λόγω της ασπρόμαυρης φωτογραφικής πρακτικής της εποχής.

Ο Ζητιάνος φοιτητής

Ο Ανεμογιάννης πραγματοποίησε την είσοδό του στην Ε.Λ.Σ. το καλοκαίρι του 1945 με την οπερέτα *Ο Ζητιάνος φοιτητής* του Μίλλαικερ, που ανέβηκε στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας και εν συνεχεία, τον χειμώνα 1945-1946, στο θέατρο «Ολύμπια».⁴¹⁰ Η παράσταση ανέβηκε σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο.

Παρά το ότι ο σκηνογράφος είχε να αντιμετωπίσει την ακαταλληλότητα των σκηνών, δεν πτοήθηκε: «η σκηνή-μινιατούρα του θεάτρου Μετροπόλιταν της Λεωφόρου Αλεξάνδρας όπου θα έπαιζε η Λυρική, απίθανα δυσανάλογη για το πλήθος των καλλιτεχνών της δε με φόβισε. Πιστεύοντας πως η εφευρετικότητα κατανικά δυσκολίες δέχτηκα, με την απόφαση μάλιστα να παρουσιαστεί μεγάλο θέαμα».⁴¹¹ Προκειμένου να δαμάσει τον χώρο, ο Ανεμογιάννης, με τη συγκατάθεση μαέστρου και σκηνοθέτη, διαμόρφωσε σε εννέα εικόνες τις τρεις πράξεις της οπερέτας, κάτι που έδινε τη δυνατότητα γρήγορης εναλλαγής σκηνικών στοιχείων. Το πρόβλημα της μικρής σκηνής ξεπεράστηκε με ένα προσφιλέσ σκηνογραφικό τέχνασμα του Ανεμογιάννη: τη δημιουργία βάθους με την τοποθέτηση επάλληλων, όμοιου σχήματος αλλά διαφορετικού μεγέθους, πλαισίων μέσα στα οποία εναλλάσσονταν σκηνικά στοιχεία, κυρίως τελάρα και παραβάν (εικ. 93). Έτσι, ο καλλιτέχνης κατόρθωσε να επιτύχει μια θεαματική παράσταση σε μια μικρή σκηνή, στην οποία με εντυπωσιακό τρόπο, τα ογκώδη και πολυάριθμα κρινολίνα κατόρθωναν να χωρέσουν αρμονικά και να διατηρούν την κομψότητα και τη φινέτσα τους. Τα καλαίσθητα κοστούμια είχαν χαρούμενους χρωματικούς τόνους, παστέλ και γήινους, ήταν κομψά, εντυπωσιακά και προσεγμένα στη λεπτομέρεια, πιστά στην εποχή του έργου και σε απόλυτη αρμονία με τα σκηνικά (εικ. 90-92).

Ο Τύπος της εποχής μετέφερε ότι κατασκευάστηκαν συνολικά 15 σκηνικά και 150 κοστούμια.⁴¹² Τα νούμερα αυτά μπορούν να χαρακτηρίσουν την παράσταση ως υπερπαραγωγή ακόμη και για τα σημερινά δεδομένα. Σε μια εξαιρετικά δύσκολη συγκυρία, εν μέσω Εμφυλίου και σφοδρής οικονομικής κρίσης, εύλογα διατυπώθηκαν ενστάσεις για τις υπερβολικές, όπως χαρακτηρίστηκαν, δαπάνες στις οποίες προέβη ο

⁴¹⁰ Στην παράσταση αυτή έλαβε μέρος και η Μαρία Κάλλας η οποία τραγουδούσε στην Ε.Λ.Σ. ως Μαριάννα Καλογεροπούλου, Πετσάλης-Διομήδης, *Η άγνωστη...*, ό.π., σσ. 636-637.

⁴¹¹ Ανεμογιάννης, *Θεατρική...*, ό.π., σ. 92.

⁴¹² [Ανυπόγραφο], «Η Λυρική Σκηνή κινδυνεύει να κλείσει», *Εθνος*, 21/8/1945, σ. 1.

οργανισμός για σκηνικά και κοστούμια. Ο πλούτος τους ήταν τέτοιος που δεν μπορούσε να περάσει απαρατήρητος και ασχολίαστος.⁴¹³ Πέραν των ενστάσεων για τα έξοδα, η είσοδος του Ανεμογιάννη στην Ε.Λ.Σ. υπήρξε θριαμβευτική και η υποδοχή ιδιαίτερα θερμή. Η Σπανούδη έγραφε ότι ο σκηνογράφος «επινοεί και ολοκληρώνει ένα τέτοιο πανηγύρι οπτικό, συμφωνία ατέλειωτη κι ανανεωμένη διαρκώς από χρωματοθεσίες πρωτόφαντες, ένα στυλ μουσικό γεμάτο φαντασία, τέλεια προσαρμοσμένο στην ανάλαφρη υφή του έργου. Ο Ανεμογιάννης δεν κατεργάζεται τα σκηνικά του, τα ερωτεύεται. Και οι έρωτες του αυτοί είναι συχνά υπέροχα δημιουργικοί σε σχήματα, σ' ανάγλυφες πλαστικότητες, και σε πολύτροπες χρωματιστές αρμονίες».⁴¹⁴ Στο ίδιο μήκος κύματος, η Θεοδωροπούλου υπογράμμισε πως ο Ανεμογιάννης «με την εξαιρετική του εφευρετικότητα και το λεπτό του γούστο κατόρθωσε να παρουσιάσει ένα θέαμα χάρμα οφθαλμών σε σκηνογραφίες, χρώματα, κοστούμια, όλη την ποικιλόχρωμη Πολωνία και να μας τα παρουσιάσει σήμερα που τρομάζει κανείς να βρη ένα κουρέλι να σκεπάσει τη γύμνια του»,⁴¹⁵ υπενθυμίζοντας έτσι και τις δύσκολες συνθήκες στις οποίες ο σκηνογράφος κλήθηκε να εργαστεί.

Ανατολή

Επόμενη συνεργασία του Ανεμογιάννη με την Ε.Λ.Σ. ήταν η όπερα *Ανατολή* του Καλομοίρη που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», επίσης τον χειμώνα 1945-1946, σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο. Πρόκειται για ένα «μουσικό παραμύθι», όπως το ονομάζει ο ίδιος ο συνθέτης, το οποίο στηρίζεται στο ομώνυμο μονόπρακτο του Γιάννη Καμπύση.⁴¹⁶

Η συνεργασία αυτή έδωσε στον Ανεμογιάννη γόνιμο έδαφος προκειμένου να ξεδιπλώσει τη δημιουργική του φαντασία, βασιζόμενος περισσότερο στην πλοκή παρά στη μουσική. Χαρακτηριστικά, ο ίδιος ανέφερε: «ξεχωριστά θυμάμαι την *Ανατολή*, γιατί προσέφερε τη δυνατότητα να σχεδιαστούν κοστούμια περίεργα, παραμυθένια σε σχήμα και χρώμα, για έναν κόσμο που γυρόφερνε το μαγεμένο, μαρμαρωμένο παλάτι

⁴¹³ «Πρωτοφανής δι'ελληνικόν θέατρον ο πλούτος των κοστούμιών. Τα βλέπεις, τα χαίρεσαι και όταν σκεφθής πόσο στοιχίζουν με τας σημερινάς τιμάς, μοιραίως παρωδείς την ιστορικήν ρήσιν του Πύρρου: “Μια ακόμη τέτοια θεαματική επιτυχία και ώλωλε το ταμείον της Λυρικής Σκηνής”!...», Ο θεατής, «Ο ζητιάνος φοιτητής», *Έθνος*, 6/9/1945, σ. 1.

⁴¹⁴ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Ο ζητιάνος φοιτητής», *Τα Νέα*, 7/9/1945, σ. 1.

⁴¹⁵ Αύρα Θεοδωροπούλου, «Η μουσική», *Νέα Εστία* 439 (1945), σσ. 857-860 σ. 858.

⁴¹⁶ Για τις ανάγκες της παράστασης ο Ανεμογιάννης φιλοτέχνησε και το εξώφυλλο του προγράμματος. Αυτό ήταν σύνηθες για τους σκηνογράφους της εποχής. Στο συγκεκριμένο πρόγραμμα απεικονίζεται μια γυναικεία φιγούρα – πιθανόν η Μάρω – σε ένα μονόχρωμο γαλάζιο φόντο (βλ. παραστασιογραφία).

της σκηνογραφίας». ⁴¹⁷ Το ύφος αυτό φαίνεται ανάγλυφα στις μακέτες των κοστούμιών, για τα οποία ο Ανεμογιάννης ήταν ιδιαίτερα υπερήφανος αναφέροντας πως ήταν «φιγούρες με παραμυθένιες αναλογίες όπως το αποζητούσε το λιμπρέττο». ⁴¹⁸ Τα κοστούμια είχαν έντονα χρώματα, φόρμες και σχήματα, ήταν πλούσια και ευφάνταστα ως προς τη διακόσμησή τους. Κάποια παρέπεμπαν σε παραμύθια, άλλα εμπνέονταν από την ελληνική παράδοση και πολλά είχαν ανατολίτικα στοιχεία. Ο Ανεμογιάννης, προκειμένου να επιτύχει μια αίσθηση μαγείας και παραμυθιού, δεν δίστασε να κατασκευάσει καπέλα περιέργων όγκων και να στολίσει τα ρούχα με περίτεχνα διακοσμητικά μοτίβα και αξεσουάρ (εικ. 96-99). Το έργο είχε σοβαρές σκηνογραφικές δυσκολίες λόγω της πλοκής του, η οποία είναι «έξω τόπου και χρόνου». ⁴¹⁹ Ο καλλιτέχνης, χρησιμοποίησε το χαρακτηριστικό πλαίσιο-κορνίζα, το οποίο ήταν καμπυλωτό και έδινε έναν ανατολίτικο χαρακτηριστικό τόνο σε όλη την παράσταση. Επιπλέον, όπως μαρτυρούν τα σωζόμενα κατασκευαστικά σχέδια και οι μακέτες, δημιούργησε διαφορετικά επίπεδα στη σκηνή, ενώ στο βάθος εναλλάσσονταν διάφορα φόντα ανάλογα με τη δράση, απεικονίζοντας άσπρα νησιώτικα σπιτάκια, καλαμιές ή τον νυχτερινό ουρανό (εικ. 94-95).

Ο Ανωγειανάκης ανέφερε πως ο Ανεμογιάννης έδωσε πολλές λύσεις, οι οποίες «βοήθησαν το έργο τόσο στα σκηνικά όσο και στα κοστούμια που τελικά με τα χρώματά τους έδωσαν τη ζωντάνια και τη ζέστα που τόσο πετυχημένα έλειπε απ' το νεανικό σκηνικό του μαρμαρωμένου παλατιού». ⁴²⁰ Κατά τη Σπανούδη, το αποτέλεσμα δεν ήταν ικανοποιητικό, καθώς «ούτε δυστυχώς η σκηνογραφική φαντασία του Ανεμογιάννη εξυπηρέτησε δημιουργικά το έργο, το οποίο μάλλον αδίκησε σε ορισμένα του σημεία, όπως η παρακινδυνευμένη περίπτωση της Λάμιας, που αποτελούσε ένα από τους τόσους σκηνογραφικούς σκοπέλους της *Ανατολής*». ⁴²¹ Η Λαλαούνη ανέφερε ότι «το σκηνικό του κ. Ανεμογιάννη δεν ήταν βέβαια, αυτό που γυρεύει η *Ανατολή* και που προβλέπει στο λιμπρέττο του ο συνθέτης, ήταν όμως λιτό, επιβλητικό και υποβλητικό. Δεν μπορώ όμως να καταλάβω γιατί στενεύουν έτσι την ήδη στενή σκηνή των «Ολυμπίων» τόσο που συχνά δυσκολεύεται η κίνησης [...] Τα κοστούμια περίφημα

⁴¹⁷ Ανεμογιάννης, *Θεατρική...*, ό.π., σ. 94.

⁴¹⁸ *Ό.π.*, σ. 12

⁴¹⁹ Αύρα Θεοδωροπούλου, «*Η Ανατολή*», *Έθνος*, 24/12/1945, σ. 1. Τις δυσκολίες αυτές αναγνώριζε και ο ίδιος ο Μανώλης Καλομοίρης: «η μικρή δυστυχώς σκηνή των “Ολυμπίων” δεν προσαρμόζεται εύκολα σε έργο που προϋποθέτει μεγάλη κι ευρύχωρη σκηνή ευρωπαϊκής όπερας και μάλιστα περιστροφική», *Μαν. Καλ. [Μανώλης Καλομοίρης]*, «*Η ερμηνεία της Ανατολής*», *Έθνος*, 22/12/1945, σ. 1.

⁴²⁰ Ανωγειανάκης στο Ανεμογιάννη, *Διαδρομή...*, ό.π., σ. 87.

⁴²¹ Σοφία Κ. Σπανούδη, «*Η πρώτη της Ανατολής*», *Τα Νέα*, 22/12/1945, σ. 1.

μέσα στο πνεύμα του παραμυθιού, εκτός της λάμιας που ήταν μια αντιαισθητική εμφάνισις».⁴²² Ο Ανεμογιάννης απέσπασε για την κατάθεσή του τη δημόσια αποδοχή του ίδιου του Καλομοίρη, ο οποίος ανέφερε: «ο μεγάλος καλλιτέχνης της σκηνογραφίας εχάρισε στο έργο όλη την υπέροχη τέχνη του και τα ολοζώντανα χρώματα της παλέτας του. [...] Αυτό όμως που έγινε με τα μέσα που διαθέτει η Λυρική Σκηνή, υπερέβαλε και ό,τι επίστευε για κατορθωτό ο συνθέτης».⁴²³

Τα παραμύθια του Όφφμαν

Κατά την ίδια καλλιτεχνική περίοδο, τον χειμώνα 1945-1946, ο Ανεμογιάννης πραγματοποίησε και μια τρίτη συνεργασία με την Ε.Λ.Σ., υπογράφοντας τα σκηνικά και τα κοστούμια στην όπερα *Τα παραμύθια του Όφφμαν* του Όφφενπαχ.⁴²⁴ Το έργο ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο.

Η όπερα αυτή έχει έντονο το στοιχείο της φαντασίας, προσφέροντας έτσι μεγάλο δημιουργικό πεδίο στους σκηνογράφους. Ενώ όμως θα περίμενε κανείς πως αυτό θα ταίριαζε με την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του Ανεμογιάννη και θα τον οδηγούσε σε ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα, κάτι τέτοιο δεν πραγματοποιήθηκε. Με αυτοκριτική διάθεση ο καλλιτέχνης ανέφερε: «Στα *Παραμύθια* δεν είχα τύχη. Είναι από τα έργα που μου ταιριάζουν [...] που μου πάνε, που θα μπορούσα να επεξεργαστώ ευρηματικά, μα δεν ξέρω για ποιους λόγους η απόδοσή μου δεν έφτασε την ουσία της όπερας, δεν αντικατόπτρισε το πνεύμα της μουσικής. Τα κινούμενα γρανάζια της αρχής μάταια προσπαθούσαν να βοηθήσουν το μυστήριο του μαγικού εργαστηρίου που μετατρέπεται σε αίθουσα υποδοχής για να παρουσιάσει ο Σπαλαντσάνι την κούκλα-ρομπότ Ολυμπία και τα άλλα μηχανικά του παιχνίδια. [...] Αλλά αν τώρα καταπιανόμουν ξανά με την όπερα του Όφφενπαχ, σίγουρα δεν θα έδειχνα το ανάκτορο της Τζουλιέττας τόσο αρχιτεκτονικά στεγνό όπως τότε. Σήμερα ξέρω πως δε μεταμόρφωσα τη μουσική σε εικόνες. Δεν την έντυσα με το παραμυθένιο, το μαγικό φόρεμα που άξιζε».⁴²⁵ Το σωζόμενο υλικό μαρτυρεί πάντως την έντιμη, καλλιτεχνικά, προσπάθεια του Ανεμογιάννη, καθώς και κάποιες επιρροές του από ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα

⁴²² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η Ανατολή του Καλομοίρη», *Η Βραδυνή*, 22/12/1945, σ. 2.

⁴²³ Μαν. Καλ. [Μανώλης Καλομοίρης], «Η ερμηνεία...», ό.π.

⁴²⁴ Για τις ανάγκες της παράστασης ο Ανεμογιάννης φιλοτέχνησε και το εξώφυλλο του προγράμματος, (βλ. παραστασιογραφία).

⁴²⁵ Ανεμογιάννης, *Θεατρική...*, ό.π., σ. 95.

με το σκηνικό της α' πράξης να μοιάζει εμπνευσμένο από την ταινία *Metropolis* του Γερμανού εξπρεσιονιστή Φριτς Λανγκ⁴²⁶ (εικ. 102).

Ο Ψαρούδας, στη διόλου κολακευτική για τον σκηνογράφο κριτική του, απέδωσε μεγάλο μέρος της αποτυχίας στον σκηνοθέτη και παράλληλα έδινε αρκετές λεπτομέρειες για την όψη: «ο σκηνοθέτης κ. Ρ. Μόρντο παρουσίασεν το έργο υπό τύπον “υπερεπιθεωρήσεως” και φαντάζομαι πως παρέσυρε σ' αυτή την παρεξήγηση και τον συχνά άριστο σκηνογράφο κ. Γ. Ανεμογιάννη σε ασυγχώρητα σφάλματα. Θα επαινέσουμε εντούτοις τις δυο σκηνογραφίες του έργου: την ταβέρνα της πρώτης πράξεως και το απλό και συμπαθητικό ντεκόρ της τελευταίας. Το εργαστήριο όμως του Κοπέλιους με τα διάφορα μηχανήματα, ρόδες, σιδηρικά, κρεμαστάρια και ένα σωρό ακατανόητα αξεσουάρ ήταν κυριολεκτικώς ένα τερατούργημα. [(εικ.102)]. Η είσοδος του παλατιού απάνω στο κανάλι έδινε την εντύπωση [...] αντικάμαρας νοσοκομείου. Το μόνο που έδειχνε πως βρισκόμαστε στη Βενετία ήταν η εκκλησία [...] και η πλήρη μιας ογκώδους γόνδολας, χωρίς να φαίνεται η γόνδολα! [(εικ.101-102)] Αν προσθέσουμε και κάτι σαν παιχνιδάκια, μικρά κωμικά φωτισμένα γονδολάκια που φαίνονται στο βάθος να γλιστρούν απάνω στο κανάλι. Η Βενετία εντούτοις σ' ένα καλλιτέχνη σαν τον κο Ανεμογιάννη έδινε την ευκαιρία να μας παρουσιάσει ένα ντεκόρ με αληθινό βενετσιάνικο χαρακτήρα σε αρχιτεκτονική και σε χρώμα [...] Έπειτα γιατί να ντύσει ο κος Μόρντος ή κος Ανεμογιάννης σε κάτασπρα! Εν γένει τα κοστούμια των *Παραμυθιών* όσον αφορά ιδίως το χορό και τους κομπάρσους ήταν ως επί το πλείστον ακαλαίσθητα».⁴²⁷ Αποδεχόμενος την αποτυχία, ο ίδιος ο Ανεμογιάννης ανέφερε: «Δε μένει να θυμάμαι παρά το ευρηματικό κοστούμι της πρώτης χορεύτριας Τατιάνας Βαρούτη. Σε ντουέτο με το Λεωνίδα Βάκουλη ντυμένο αρκούδα, παρίστανε τη *boule de neige* με ολόσωμη λευκή “μάλια” και ένα είδος “τυτύ” από σφαίρες μαραμπού».⁴²⁸

⁴²⁶ Το εξώφυλλο του προγράμματος, το οποίο επίσης φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης, είχε αντίστοιχη επιρροή από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό, βλ. παραστασιογραφία.

⁴²⁷ Ιωάννης Ψαρούδας, «*Τα παραμύθια του Όφφμαν*», *Το Βήμα*, 5/5/1946, σ. 2.

⁴²⁸ Ανεμογιάννης, *Θεατρική...*, ό.π., σ. 95. Η σύγκριση της φωτογραφίας (εικ. 100) με το σκίτσο του κοστούμιού της Βαρούτη (πρώτο από αριστερά στην τελευταία σειρά εικ. 103) δείχνει πόσο πιστά μετέφερε ο Ανεμογιάννης την εμπνευσή του από το χαρτί στη σκηνή. Η αίσθηση του Ανεμογιάννη μεταφέρεται και στην κριτική της Λαλαούνη, η οποία αν και δεν αναφέρεται καθόλου στα σκηνικά και τα κοστούμια, εντούτοις κάνει λόγο για την Τατιάνα Βαρούτη ως χιονονιφάδα, Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Τα παραμύθια του Όφφμαν*», *Η Βραδυνή*, 30/4/1946, σ. 2.

Κοντέσσα Μαρίτσα

Το καλοκαίρι του 1949 ο Ανεμογιάννης επανήλθε με την οπερέτα του Κάλμαν *Κοντέσσα Μαρίτσα* που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας, σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Δημήτρη Μυράτ.⁴²⁹

Μετά από μήνες όπου οργιάζαν οι φήμες και τα δημοσιεύματα για επικείμενο κλείσιμο της Ε.Λ.Σ., λόγω των άθλιων οικονομικών της, ο οργανισμός παρουσίασε και πάλι μια πραγματική υπερπαραγωγή με την υπογραφή του Ανεμογιάννη.⁴³⁰ Ο ίδιος ανέφερε: «πρότεινα, η οπερέτα του Κάλμαν να ανέβει κατά το προηγούμενο του *Ζητιάνου Φοιτητή* σε πολλές εικόνες, αντί για τις τρεις πράξεις του πρωτότυπου. Ο μαέστρος Βάλτερ Πφέφφερ δε διαφώνησε, ούτε ο σκηνοθέτης Δημ. Μυράτ. Τα δεκατρία σκηνικά, μαζί με την πολυάριθμη γυναικεία και ανδρική χορωδία βρήκαν θέση στη λιλιπούτεια σκηνή του Μετροπόλιταν. Οι αλλαγές, πάντα με ανοιχτή αυλαία και φως γίνονταν αστραπιαία, και ήταν πραγματική έκπληξη για τους θεατές το τελευταίο σκηνικό, που αναπάντεχα παρουσιαζόταν λίγα μόλις δευτερόλεπτα πριν κλείσει η τελευταία αυλαία. Το θέαμα για το θέαμα δηλαδή».⁴³¹

Όλα αυτά τα σκηνικά ήταν κατασκευασμένα από πλήθος σπετσάτων και είχαν διακοσμητικά στοιχεία σχεδιασμένα με κάθε λεπτομέρεια. Σε συνδυασμό με το πλήθος και τον πλούτο των κοστουμιών εντυπωσίασαν τα μάτια του κοινού και οδήγησαν σε ένα θεαματικό οπτικό αποτέλεσμα, που σε κάποια σημεία πλησίαζε την αισθητική και τη φαντασμαγορία της επιθεώρησης της εποχής. Στο αρχείο Ανεμογιάννη σώζονται πλούσια τεκμήρια, φωτογραφίες, σχέδια και δείγματα υφασμάτων, που μαρτυρούν την χρωματική πανδαισία, τη μεγάλη ποικιλία και τον πλούτο των κοστουμιών, εμπνευσμένων από την εποχή του έργου αλλά και το ουγγαρέζικο φολκλόρ. Παράλληλα όμως, όπως ήταν αναμενόμενο, η δουλειά του Ανεμογιάννη προκάλεσε και αντιδράσεις, τόσο στον Τύπο όσο και στους καλλιτεχνικούς κύκλους ως προς τα

⁴²⁹ Ο Ανεμογιάννης φιλοτέχνησε και το πρόγραμμα της παράστασης, το οποίο είχε έντονα την επιρροή της επιθεωρησιακής αισθητικής (βλ. παραστασιογραφία), ενώ σκίτσα του καλλιτέχνη χρησιμοποιήθηκαν και σε διαφημιστικές καταχωρήσεις στον Τύπο.

⁴³⁰ Η σημαίνουσα θέση του καλλιτέχνη στην παραγωγή διακρίνεται στον τρόπο παρουσίασης και προβολής της συμμετοχής του στο πρόγραμμα της παράστασης. Το όνομά του εμφανίζεται emphatically τελευταίο: «και Σκηνογραφία – Ενδυμασία: Γ. Ανεμογιάννη», όπως δηλαδή θα παρουσιαζόταν ένας διάσημος «γκεστ-σταρ» στο εμπορικό θέατρο. Επιπλέον στο πρόγραμμα αναγράφεται η εξής πληροφορία: «Αι ενδυμασία των Κυριών και των Κυρίων, τα υποδήματα, καθώς και τα “αξεσουάρ σκηνής”, εξετελέσθησαν από τα συνεργεία της Ε.Λ.Σ. υπό την επίβλεψιν του σχεδιαστού».

⁴³¹ Ανεμογιάννης, *Θεατρική...*, ό.π., σ. 101.

έξοδά της. Ως προς το θέμα της οικονομικής σπατάλης, ο ίδιος ο σκηνογράφος υπερασπίστηκε τη δουλειά του, ένα χρόνο μετά με δημόσια επιστολή του στον Αχιλλέα Μαμάκη, όπου μεταξύ άλλων ανέφερε: «η *Κοντέσσα Μαρίτσα*, η πολυέξοδη και σπάταλη Μαρίτσα, η συκοφαντημένη Μαρίτσα κόστισε 124 εκατομμύρια. Με τα χρήματα αυτά κατεσκευάστησαν, δεκαέξι πλαστικά σκηνικά και εκατόν εβδομήντα ένα κοστούμια, όλα από καινούργιο υλικό ειδικά αγορασμένα για την οπερέτα του Κάλμαν», υποστηρίζοντας ότι συγκριτικά με άλλες παραγωγές οπερέτας στην Ε.Λ.Σ. που είχαν λιγότερα σκηνικά και κοστούμια, η *Μαρίτσα* δεν ήταν υπερβολικά ακριβή παραγωγή.⁴³²

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η κριτική διχάστηκε σχετικά με τη δυναμικότητα της παρουσίας του σκηνογράφου στην παράσταση. Ο Δούνιας, στην εγκωμιαστική κριτική του, ανέφερε πως «τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γ. Ανεμογιάννη μας μετέφεραν σ' ένα κόσμο παραμυθένιο, εκεί που φαντασία και πραγματικότητας μπερδεύονται σε όνειρο».⁴³³ Αντίθετα, η Λαλαούνη θεώρησε ότι το θεαματικό στοιχείο ήταν υπερβολικό και σχεδόν εγκάλυψε τον Ανεμογιάννη ότι υπερκάλυψε καλλιτεχνικά την παράσταση: «το θαυμάσιο αυτό έμπυχο υλικό [της Λυρικής Σκηνής] παραμερίσθηκε και επισκιάσθηκε από τον μόνο πρωταγωνιστή που κυριαρχεί στην παράσταση: τον κ. Ανεμογιάννη, τα κοστούμια και τις σκηνογραφίες του. [...] Εδώ κυριαρχεί το κοστούμι, το σκηνικό, το χρώμα, το σχήμα, το θέαμα. Όχι πως ο κος Ανεμογιάννης δεν έχει γούστο και φαντασία. Αλλά δεν βάζει το γούστο και τη φαντασία του στην εξυπηρέτησι του έργου και της μουσικής». Επίσης, η ίδια εστίασε στα ποσά που δαπανήθηκαν για τις σκηνογραφικές και ενδυματολογικές ανάγκες της παράστασης και εξέφρασε ενστάσεις για τις παρεμβάσεις του Ανεμογιάννη στη ροή και τις προτάσεις του στην όψη: «διαλύει το χαριτωμένο αυτό και ανάλαφρο εργάκι σε 16 (!) εικόνες, κόβει τη συνοχή της μουσικής και πετυχαίνει μια θεαματική κινηματογραφική επιθεώρησι όπου όμως λείπουν οι αναλογίες: ογκώδη κοστούμια, τεράστια καπέλλα (που βαραίνουν τους ηθοποιούς) σε μια τόση δα σκηνούλα!...».⁴³⁴ Αντίθετα, ο Χαμουδόπουλος έγραψε ότι τόσο ο Μυράτ όσο και ο Ανεμογιάννης «κατόρθωσαν μέσα στο στενότατο χώρο της πρωτόγονης σκηνής του θερινού θεάτρου της Λεωφόρου

⁴³² Αχιλλέας Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα», *Έθνος*, 7/8/1950, σ. 2. Μεταξύ άλλων ο Ανεμογιάννης στην επιστολή του αναφερόταν και στη δουλειά του Γιώργου Βακαλό στην οπερέτα *Παγκανίνι*.

⁴³³ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 21/8/1949, σ. 2.

⁴³⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Γύρω από την παράσταση της *Κοντέσσας Μαρίτσας* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 20/8/1949, σ. 2.

Αλεξάνδρας, να δημιουργήσουν κάτι με κίνηση και ζωή. Ειδικότερα οι αλλαγές των 16 εικόνων (τι ωραίες αληθινά και με πόσο γούστο οι σκηνογραφίες του κ. Ανεμογιάννη) έγιναν κατά τον εξυπνότερο τρόπο».⁴³⁵

Ο Καλομοίρης πάλι θεωρούσε πως ο Ανεμογιάννης, κινούμενος στο όριο της καλλιτεχνικής ορθότητας ως προς το είδος της οπερέτας, «προσέθεσε κι ένα άλλο στοιχείο που [...] θα συντελέσει κατά πολύ στην εμπορική επιτυχία του έργου. Γιατί τόσο οι σκηνογραφίες της *Κοντέσσας Μαρίτσας* όσο και τα κοστούμια – αν εξαιρέσω μερικά υπερβολικά μεγάλα καπέλα – στάθηκαν από τις καλύτερες δημιουργίες του λαμπρού μας σκηνογράφου. Ο πλούτος των σκηνικών και των εναλλαγών ήταν τέτοιος, ώστε υπήρχε ο κίνδυνος αν ο κ. Ανεμογιάννης έκανε ένα βήμα ακόμη, να φτάσωμε στην επιθεωρησιακή φαντασμαγορία. Ευτυχώς ο κ. Ανεμογιάννης το βήμα αυτό δεν το έκανε κι έτσι ο σκηνικός διάκοσμος έμεινε πάντως μέσα στα πλαίσια της οπερέτας και ήταν άριστος».⁴³⁶ Τέλος, η Σπανούδη, εντυπωσιασμένη, με γλαφυρό τρόπο περιέγραφε την αίσθηση της παράστασης: «η συμβολή του κ. Ανεμογιάννη στάθηκε χάρμα μεγάλης ολκής. Μας κάλεσε σε μια πανδαισία με σαμπάνια από το πρώτο “σερβίς” και με λεπτά εξάισια εδέσματα, αντί των “γιαχνιών” που μας σέρβιραν τόσο καιρό. Πολυτέλεια αναπόδραστη για την αληθινή τέχνη είναι μια παρόμοια πανδαισία. Η σφραγίδα της εποχής, οι γάμοι των χρωμάτων, που ανάβουν σπίθες με τις χημικές τους ενώσεις και αλληλοσυγκρούσεις, η υποβλητική μαγεία των ντεκόρ, ο χαριτωμένος συμβατισμός τους για την προσαρμογή στη λιλιπούτεια σκηνή, όλα δημιουργούν μιαν ατμόσφαιρα, κορεσμένη από ένα ανάλαφρο, γοητευτικό μεθύσι οπτικού αισθησιασμού».⁴³⁷

Η θεματολογία της οπερέτας έδωσε στον Ανεμογιάννη πεδίο για δημιουργικότητα και πολυχρωμία ιδιαίτερα στα κοστούμια (εικ. 106-107). Κατασκεύασε τη γνώριμη κορνίζα προκειμένου να πετύχει οπτική ενότητα ανάμεσα στις σκηνές και μέσα εκεί με διάφορα κινητά στοιχεία δημιούργησε όλες τις εικόνες που απαιτεί η πλοκή (εικ. 104-105), ενώ προχώρησε και σε σκηνογραφικά τρικ: «μια επιβλητική ζωγραφιστή σκάλα με λίγα πραγματικά σκαλοπάτια στην αρχή και λακέδες να κρατούν ανάμεσα καντηλιέρια στο δυο της πλάγια. Ζωντανοί οι πρώτοι, προοπτικά σχεδιασμένοι οι επόμενοι, που όλο και μίκραιναν καθώς έμοιαζε να απομακρύνονται, παράστεκαν το

⁴³⁵ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Κοντέσσα Μαρίτσα», *Ελευθερία*, 19/8/1949, σ. 2.

⁴³⁶ Καλομοίρης στο Ανεμογιάννη, *Διαδρομή...*, ό.π., σ. 94

⁴³⁷ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η μουσική κινήσις», *Τα Νέα*, 20/8/1949, σ. 2.

ευτυχισμένο ζευγάρι των ερωτευμένων πρωταγωνιστών που ξεκινούσε το ανέβασμα προς την ερωτική φωλιά, ένα φωτισμένο πύργο στο βάθος».⁴³⁸

Ένας χορός μεταμφιεσμένων ή Μπάλλο ιν Μάσκερα

Ο Ανεμογιάννης συνέχισε τη συνεργασία του με τον οργανισμό τον χειμώνα 1949-1950, με την όπερα του Βέρντι *Ένας χορός μεταμφιεσμένων* που παρουσιάστηκε, για πρώτη φορά από την Ε.Λ.Σ., στο Θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη.⁴³⁹

Για την παράσταση αυτή ο Ανεμογιάννης προχώρησε σε διαφορετικό ύφος από ότι συνήθως. Δημιούργησε σκηνογραφικές κατασκευές ακαδημαϊκού χαρακτήρα που δημιουργούσαν, με την βοήθεια της προοπτικής, μια υποβλητική ατμόσφαιρα και γέμιζαν τη σκηνή (εικ. 108-109). Παράλληλα, προσπάθησε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της πλοκής με σκηνικά που συνδύαζαν κατασκευαστικά και ζωγραφικά στοιχεία. Στο ενδυματολογικό μέρος, ακολούθησε την γραμμή της ιστορικής πιστότητας (τέλη 17^{ου} αιώνα) και της εξυπηρέτησης των σύνθετων ενδυματολογικών αναγκών του έργου (αριστοκράτες, λαϊκοί και μεταμφιεσμένο πλήθος), ενώ η παλέτα που χρησιμοποίησε κινήθηκε σε μεγάλη γκάμα χρωμάτων. Το πλούσιο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό μαρτυρεί ότι η κατάθεση αυτή σαφώς θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η πιο οπερατική του καλλιτέχνη, καθώς σε αρκετά σημεία κατόρθωσε να μεγεθύνει τη σκηνή και να δώσει ένα ισχυρό, επιβλητικό αποτέλεσμα (εικ. 109). Το εμπόδιο βέβαια της μικρής και κυρίως χαμηλής σκηνής του θεάτρου «Ολύμπια» καθιστούσε αδύνατη την ολοκλήρωση της προσπάθειας αυτής, που μοιραία σε αρκετά σημεία εξακολουθούσε να θυμίζει πρόζα.

Ο Καλομοίρης ήταν ιδιαίτερα επαινετικός για τη δουλειά του σκηνογράφου συγκρίνοντάς τη με παράσταση της Όπερας της Βιέννης,⁴⁴⁰ ενώ ο Δούνιας έγραφε ότι

⁴³⁸ Ανεμογιάννης, *Θεατρική...*, ό.π., σ. 101.

⁴³⁹ Η παραγωγή αυτή υπήρξε μεγάλη επιτυχία της Ε.Λ.Σ. καθώς εντάχθηκε στο ρεπερτόριό της επί μια 15ετία και παρουσιάστηκε σε πολλές επαναλήψεις μέχρι τον χειμώνα 1963-1964. Τον χειμώνα 1967-1968 ο Ανεμογιάννης υπέγραψε για τελευταία φορά τα σκηνικά και κοστούμια στην όπερα αυτή αλλά σε σκηνοθεσία του Φρανκ ντε Κουέλ. Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό στις Αρχαικές Συλλογές της Ε.Λ.Σ. καθώς και η απουσία αναφοράς του καλλιτέχνη στο σύνολο των δημοσιευμάτων οδηγούν στο ασφαλές συμπέρασμα ότι επρόκειτο για την ίδια σκηνογραφική εργασία.

⁴⁴⁰ «Οι σκηνογραφίες και οι ενδυμασίες του κ. Ανεμογιάννη, αντάξιες του εξαιρετικού μας σκηνογράφου, έδωσαν έναν τόνο ξεχωριστής αρμονίας στην όλη παράσταση που ξέφευγε εντελώς από την καθιερωμένη ρουτίνα των μελοδραματικών παραστάσεων ακόμη και σε ξένα λυρικά θέατρα. Ιδιαίτερος το σύνολο της τελευταίας εικόνας, με τη θαυμαστή σκηνογραφία, την ομορφιά των φορεμάτων, το ωραίο μπαλλέτο και την εξάισια απόδοσι της χορωδίας, μού έδωσε ανώτερη εντύπωση

ο Ανεμογιάννης «επραγματοποίησε περίφημους χρωματικούς συνδυασμούς κοστουμιών, τα σκηνικά του όμως, ιδίως τα εσωτερικά του, ως φόντο της διακριτικής μουσικής του Βέρντι και ως διάταξις όγκων και επιφανειών στον περιορισμένο χώρο της σκηνής μού φάνηκαν συχνά αβάστακτα, βαρεία και επιδεικτικά. Εξάίρεσι αποτελεί το τελευταίο σκηνικό, που κατορθώνει να δημιουργήσει μια αρχιτεκτονική ψευδαίσθησι βάθους, να απλώση τον χώρο και να δεχθή άνετα το πλήθος των προσωπιδοφόρων, τους αρλεκίνους και τις κολομπίνες».⁴⁴¹ Η Λαλαούνη ήταν ιδιαίτερα επικριτική: «η μανία του φόρτου της λεπτομέρειας στα φορέματα των αυλικών, τα μπαλώματα στα φορέματα του κόρου στη σκηνή της μάγισσας, τα εκτυφλωτικά χτυπητά χρώματα, η προσπάθεια γενικά να φωνάζουν, να προβληθούν και σα σχήματα και σα τόνοι χρωμάτων στη σκηνή του χορού. Πουθενά αναλογία, πουθενά μια έκφρασις του κειμένου και της μουσικής».⁴⁴² Φαίνεται ότι για άλλη μια φορά ο Ανεμογιάννης δεν πέτυχε να τιθασεύσει το πολυσύνθετο είδος της όπερας και έτσι κάποιες φορές έχανε την αίσθησι του μέτρου στην τάση για διακόσμηση και στην προσπάθεια να ανταποκριθεί στις ανάγκες των έργων.

Ντον Πασκουάλε

Η επόμενη συνεργασία του Ανεμογιάννη ήταν, επίσης τον χειμώνα 1949-1950, η όπερα *Ντον Πασκουάλε* του Ντονιτσέτι, που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη.

Ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε και πάλι τη χαρακτηριστική κορνίζα για να αλλάξει το σχήμα της μπούκας και να δημιουργήσει ενότητα μεταξύ των σκηνών, ενώ μέσα εκεί εναλλάσσονταν τα διάφορα σκηνικά στοιχεία, απαραίτητα για την κάθε σκηνή (εικ. 110-111). Το όλο ύφος, τόσο στα σταθερά όσο και στα κινητά σκηνογραφικά στοιχεία (τελάρα, φόντα, έπιπλα, αντικείμενα) ακολούθησε τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας προκειμένου οι θεατές να μεταφερθούν στην Ιταλία του 19^{ου} αιώνα, όπου διαδραματίζεται η πλοκή. Το συνολικό αποτέλεσμα θύμιζε σαφώς καταθέσεις του

ακόμη και από παραστάσεις του *Μπάλο ιν Μάσκερα* που είχα δει στην Όπερα της Βιέννης προ χρόνων», Μανώλης Καλομοίρης, «Μπάλο ιν Μάσκερα» *Έθνος*, 10/12/1949, σ. 2.

⁴⁴¹ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/12/1949, σ. 2.

⁴⁴² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Χορός Μεταμφιεσμένων», *Η Βραδυνή*, 13/12/1949, σ. 2.

καλλιτέχνη στην οπερέτα, κάτι αναμενόμενο καθώς ο κωμικός χαρακτήρας της όπερας αυτής του επέτρεπε μια πιο ανάλαφρη και ευφρόσυνη δημιουργία.

Για τις ανάγκες της παράστασης ο Ανεμογιάννης, ανοιχτός στις τεχνικές εξελίξεις, πειραματίστηκε με νέα υλικά χρησιμοποιώντας εκτεταμένα το νάιλον. Για τα κοστούμια, τα οποία ακολουθούσαν επίσης την εποχή του έργου και παράλληλα χαρακτηρίζονταν από έκρηξη πολυχρωμίας, μεγάλους όγκους και έντονες σχεδιαστικές λεπτομέρειες (εικ. 112-113), ο σκηνογράφος ανέφερε: «ζούσαμε εκείνα τα χρόνια τη θριαμβευτική εισβολή του νάιλον στη ζωή μας. [...] Δεν αδιαφόρησα. Η επαφή με τα πολύχρωμα, στιλπνά, νάιλον λουστρίνια μου έδωσε την ιδέα να τα χρησιμοποιήσω στο γαρνίρισμα ρούχων. Ήταν οικονομικά, το κόψιμο τους δε δημιουργούσε ξέφτια και απλικάρισμένα σε φτηνά, βαμβακερά υφάσματα τα μεταμόρφωνε σε ακριβές στόφες». Ιδιαίτερη μνεία έκανε στο κοστούμι της Νορίνας η οποία «παρουσιαζόταν ντυμένη ένα κόκκινο της φωτιάς κρινολίνο, τεράστιο, πραγματικά τεράστιο, στολισμένο με λευκά και τουρκουάζ σχήματα. Τη λευκή περούκα στεφάνωνε διπλή σειρά μαργαριτάρια και μια караβέλα σαν και αυτές που στα χτενίσματά της συχνά συνήθιζε η Μαρία Αντουανέττα. Σε κάθε παράσταση η εμφάνιση αυτή αποσπούσε ξεχωριστή την επιδοκιμασία του κοινού».⁴⁴³ Πέρα από τα λεγόμενα του Ανεμογιάννη, η μακέτα είναι αδιάψευστος μάρτυρας για το πόσο εντυπωσιακό ήταν αυτό το κοστούμι (εικ. 112). Ο καλλιτέχνης εκτιμούσε ιδιαίτερα την συγκεκριμένη ενδυματολογική κατάθεση.

Η Λαλαούνη δε συμφωνούσε με τη προσέγγιση αυτή. Θεωρούσε πως ο σκηνογράφος «έχασε την έννοια της αναλογίας παρασυρόμενος από τη φαντασία του ίσως και από την τάση του να “τραγουδήση” πιο δυνατά από τους τραγουδιστές [...] τα πελώρια εκείνα φορέματα της Νορίνας, ιδίως στην τρίτη πράξη, γέμιζαν τη σκηνή που, ήδη μικρή, περιορίστηκε ακόμη περισσότερο από το σκηνικό, εμπόδιζαν την κίνηση και έκοβαν το ήδη μικρό ανάστημα της ηθοποιού».⁴⁴⁴ Στον αντίποδα, ο Καλομοίρης ήταν ιδιαίτερος επαινετικός: «ο κ. Ανεμογιάννης είχε ένα αληθινό θρίαμβο με τις σκηνογραφίες και τα κοστούμια του έργου, που ήταν αληθινά αριστουργηματικά».⁴⁴⁵ Σε ανάλογο κλίμα η Σπανούδη θεωρούσε ότι «τα σκηνικά του Ανεμογιάννη στάθηκαν ένα ιδεώδες πλαίσιο για την ιδεώδη αυτή Νορίνα», ενώ με αφορμή την παράσταση

⁴⁴³ Ανεμογιάννης, *Θεατρική...*, ό.π., σσ. 102-103.

⁴⁴⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Καλλιτεχνική & μουσική ζωή», *Η Βραδυνή*, 24/12/1949, σ. 2.

⁴⁴⁵ Μανώλης Καλομοίρης, «Ο Δον Πασκουάλε», *Έθνος*, 20/12/1949, σ. 2. Επαινετικές είναι και οι κριτικές των Μίνου Δούνια, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 20/12/1949, σ. 3 και Ιωάννη Ψαρούδα, «Ντον Πασκουάλε», *Το Βήμα*, 16/12/1949, σ. 2.

αυτή η κριτικός έδωσε συμπυκνωμένα την καλλιτεχνική φύση του καλλιτέχνη: «ο Ανεμογιάννης είναι πλασμένος για να “δημιουργεί μέσα στη χαρά” κατά τον ορισμό του Ντ’ Αννούντσιο. Το άκρατο φως, η αισθητική λαμπράδα, ο κραδασμός των χρωμάτων είναι το απόλυτο κράτος του».⁴⁴⁶

Τόσκα

Η επόμενη συνεργασία του καλλιτέχνη με τον οργανισμό ήταν η *Τόσκα* του Πουτσίνι που ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1949-1950, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη.

Το σωζόμενο υλικό μαρτυρεί ότι ο Ανεμογιάννης κινήθηκε στην ιστορική πιστότητα και στη ρεαλιστική γραμμή που συνάδει με τον βερισμό του έργου. Τα σκηνικά, τοποθετημένα στο ιδιαίτερα χαμηλό θέατρο «Ολύμπια», θύμιζαν σαφώς θέατρο πρόζας (εικ. 114). Τα κοστούμια ακολουθούσαν απόλυτα την εποχή του έργου, ενώ η όλη κατάθεση ήταν ιδιαίτερα συγκρατημένη. Από τα αποσπάσματα του Τύπου γίνεται αντιληπτό ότι η παράσταση ατύχησε, τουλάχιστον ως προς το σκηνοθετικό και σκηνογραφικό της μέρος. Η Λαλαούνη, στην αυστηρή κριτική της, έκανε λόγο για «σοβαρά και ασυγχώρητα λάθη σκηνοθέτη και σκηνογράφου και ενδυματολόγου, ανάμεσα στα οποία δεν μπορώ να ξεχάσω και τις επάλξεις του φρουρίου της τρίτης πράξεως που, προοπτικά, φαίνονται πιο χαμηλά από τον Άγιο Πέτρο που διακρίνεται στο βάθος σα να πετάει στον αέρα».⁴⁴⁷ Στο σημείο αυτό, πρέπει να σημειωθεί ότι η κριτικός παρουσιάζεται επαναλαμβανόμενα επιφυλακτική, έως και αρνητική, για τη δουλειά του Ανεμογιάννη, δημιουργώντας ερωτηματικά για την αντικειμενικότητα της κρίσης της σχετικά με τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη.

Ο Δούνιας, με μια μάλλον αντικειμενικότερη ματιά, ανέφερε: «τα σκηνικά του Γ. Ανεμογιάννη, ευχάριστα σε γενικές γραμμές, ακολουθούν την ορθολογιστική νοοτροπία της ρεαλιστικής αναπαραστάσεως των αρχιτεκτονικών λεπτομερειών, νοοτροπία που δεν είναι βεβαίως δυνατόν να δημιουργήσει θεατρική ατμόσφαιρα».⁴⁴⁸ Άλλωστε, και η Σπανούδη σχολίαζε ότι «το σύνολο της παραστάσεως, με τα ντεκόρ που έφεραν τη σφραγίδα του Ανεμογιάννη και τη σφραγίδα του Μουζενίδη,

⁴⁴⁶ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η μουσική εβδομάς», *Τα Νέα*, 17/12/1949, σ. 2.

⁴⁴⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Καλλιτεχνική και μουσική ζωή», *Η Βραδυνή*, 17/1/1950, σ. 2.

⁴⁴⁸ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 18/1/1950, σ. 2.

κατακύρωνε ένα γνήσιο “βερίστικο” χαρακτήρα». ⁴⁴⁹ Φαίνεται ότι αν και, όπως όλες οι δουλειές του Ανεμογιάννη, ήταν άρτια και ολοκληρωμένη, η κατάθεση αυτή δεν ήταν ιδιαίτερα εμπνευσμένη.

Περουζέ

Η οπερέτα του Σακελλαρίδη *Περουζέ* ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1949-1950, σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη. Ο Ανεμογιάννης υπέγραψε σκηνικά και κοστούμια πραγματοποιώντας άλλη μια συνεργασία με τον οργανισμό στο προσφιές του είδος της οπερέτας.

Για τις ανάγκες της παράστασης δημιούργησε ειδυλλιακές εικόνες της ελληνικής υπαίθρου. Χρησιμοποίησε για μια ακόμη φορά το πλαίσιο κορνίζα, αυτή τη φορά σε σχήμα καμάρας, παραπέμποντας στη λαϊκή αρχιτεκτονική των ελληνικών χωριών. Επιπλέον, με ζωγραφιστά τελάρα και δισδιάστατα και τρισδιάστατα σκηνικά στοιχεία (ζωγραφιστά δέντρα, τρισδιάστατοι θάμνοι) συνέθεσε εικόνες εξοχής, ενώ με ζωγραφιστά φόντα δημιούργησε ελληνικά τοπία (εικ. 115-116). Όπως φαίνεται, τόσο από τις φωτογραφίες όσο και από τις μακέτες, τα κοστούμια ήταν εμπνευσμένα από το ελληνικό και το τσιγγάνικο φολκλόρ (εικ. 117-118). Τα γυναικεία ενδύματα είχαν ζωηρά χρώματα και έντονα εμπριμέ σχέδια, ενώ όπως διακρίνεται στο φωτογραφικό υλικό έδιναν έμφαση στις λεπτομέρειες με τρέσες, βολάν, δαντέλες και διακοσμητικά άνθη. Παρόλο που η παράσταση, όπως μετέφερε ο Ψαρούδας, «ανέβηκε με ιδιαίτερη φροντίδα και παρουσίασε ένα πολύ καλό σύνολο» ⁴⁵⁰ και παρόλο που έκανε πρεμιέρα λίγες εβδομάδες μετά το θάνατο του Σακελλαρίδη, δεν απασχόλησε σχεδόν καθόλου τον αθηναϊκό Τύπο.

Ορφέας και Ευρυδίκη

Η τελευταία, κατά την εξεταζόμενη περίοδο, συνεργασία του Ανεμογιάννη με την Ε.Λ.Σ., πραγματοποιήθηκε σε μια χρονιά – σταθμό για το πολιτιστικά δρώμενα της Ελλάδας. Το 1955 έγινε η έναρξη του Φεστιβάλ Αθηνών στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και η Ε.Λ.Σ. ήταν ένας εκ των οργανισμών που σήκωσαν το βάρος του καλλιτεχνικού προγράμματος, παρουσιάζοντας τρεις αρχαιότεμες όπερες. Όλες ήταν

⁴⁴⁹ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η μουσική εβδομάς», *Τα Νέα*, 18/1/1950, σ. 2.

⁴⁵⁰ Ιωάννης Ψαρούδας, «Συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας», *Το Βήμα*, 26/2/1950, σ. 2.

σε σκηνοθεσία του διεθνώς καταξιωμένου Έλληνα σκηνοθέτη Ντίνου Γιαννόπουλου. Στην πρώτη από αυτές τις παραγωγές, την όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Γκλουκ, η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Φιλοκτήτη Οικονομίδη, τα σκηνικά και τα κοστούμια υπέγραψε ο Ανεμογιάννης.⁴⁵¹

Η υπόθεση του έργου, βασισμένη στον αρχαιοελληνικό μύθο του Ορφέα, εντασσόταν απόλυτα στο ύφος και τις στοχεύσεις του νεοϊδρυθέντος Φεστιβάλ, συμβάλλοντας στη λάμψη του νέου θεσμού. Έτσι, σύσσωμη η κριτική επικρότησε την επιτυχημένη επιλογή, κάνοντας ιδιαίτερη μνεία σε αυτήν.⁴⁵² Ο Σόλων Μιχαηλίδης, μάλιστα, ανέφερε πως «το μοναδικό αυτό κλασσικό αριστούργημα που το διαπερνάει απ' άκρη σ' άκρη το ελληνικό πνεύμα, εύρισκε στο αρχαίο θέατρο, κάτω από τον Παρθενώνα, το ιδανικό του περιβάλλον».⁴⁵³ Οι προσδοκίες ήταν απόλυτα εστιασμένες στην αρχαιοπρέπεια από τη μια και στην ακαδημαϊκή πιστότητα στο πρωτότυπο από την άλλη.

Η ζητούμενη αναπαράσταση του αρχαίου κόσμου ήταν επιτυχής, κάτι στο οποίο συνέτεινε αποφασιστικά η κατάθεση του έμπειρου Ανεμογιάννη.⁴⁵⁴ Το σωζόμενο υλικό δίνει πληροφορίες κυρίως για τα κοστούμια, τα οποία ακολούθησαν σαφώς τον ακαδημαϊκό δρόμο (εικ. 119-120). Χαρακτηρίζονταν από χρωματική αρμονία, κινούμενα σε μαλακούς τόνους, πολλά είχαν αρχαιοπρεπείς πτυχώσεις, ενώ οι διακοσμήσεις τους, αρχαιοελληνικού ύφους, ήταν μετρημένες και προσεγμένες. Τα χρώματα στα οποία ο καλλιτέχνης κινήθηκε ήταν το γαλάζιο, το μπλε, το πράσινο, το λευκό και το καφέ-κεραμιδί (εικ. 121-122^β). Στα σκηνικά, ο Ανεμογιάννης προχώρησε σε λιτές παρεμβάσεις μέσα στο Ωδείο με λίγα σκηνογραφικά στοιχεία – σκαλοπάτια, επιτύμβια στήλη – πάνω στη σκηνή. Οι φωτογραφίες από την παράσταση και από τις πρόβες μαρτυρούν την προσεγμένη δουλειά του, ιδίως στα κοστούμια, ενώ η

⁴⁵¹ Η παράσταση προσέλκυσε πολύ μεγάλο αριθμό θεατών καθώς τα εισιτήρια και για τις τρεις παραστάσεις εξαντλήθηκαν, ενώ θεατές παρακολουθούν και από τους βράχους γύρω από το ρωμαϊκό Ωδείο. Όπως μαρτυρά ο τύπος της εποχής, σε εκτενή ρεπορτάζ, η πρεμιέρα, όπως και η έναρξη του Φεστιβάλ λίγες μέρες νωρίτερα, αποτέλεσε μεγάλο κοσμικό γεγονός. Η παράσταση πραγματοποιήθηκε παρουσία της Βασιλικής Οικογένειας, εξεχόντων μελών της Κυβέρνησης και πλήθους επισήμων. [Ανυπόγραφο] «Θριαμβευτική η παράστασις του *Ορφέως*», *Τα Νέα*, 29/8/1955, σ. 2.

⁴⁵² Αστέρης Κοββατζής, «Η σημερινή μέρα του Φεστιβάλ Αθηνών με την όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Γκλουκ», *Απογευματινή* 27/8/1955, σ. 4, Μανώλης Καλομοίρης, «Ο *Ορφεύς* εις το Φεστιβάλ Αθηνών», *Έθνος*, 29/8/1955, σ. 2 και Γιάννης Μάντακας, «*Ορφεύς και Ευρυδίκη*, 2^α Συμφων. Συναυλία, *Ιδομενεύς*», *Νέα Αλήθεια*, 2/9/1955, σ. 2.

⁴⁵³ Σόλων Μιχαηλίδης, «Από το Φεστιβάλ Αθηνών», *Η Καθημερινή*, 3/9/1955, σ. 2.

⁴⁵⁴ Δημήτρης Χαμοδόπουλος, «*Ορφεύς και Ευρυδίκη*», *Ελευθερία*, 30/8/1955, σ. 2.

προσωπική του αφήγηση, δείχνει με πόση φροντίδα ασχολήθηκε με αυτά σε μια εποχή που οι πρώτες ύλες ήταν δυσεύρετες.⁴⁵⁵

Ενώ η παράσταση έτυχε συνολικά θριαμβευτικής υποδοχής,⁴⁵⁶ ενστάσεις διατυπώθηκαν για κάθε στοιχείο νεωτερικότητας που κόμισε ο Γιαννόπουλος και ο χορογράφος Άντονι Τιούντορ, οι οποίοι ήταν πιο κοντά στα σύγχρονα αισθητικά ρεύματα.⁴⁵⁷ Όμως, ακόμη και στη δουλειά του Ανεμογιάννη υπήρξαν παρατηρήσεις, όταν εκείνος επιχείρησε να διαφοροποιηθεί από την παγιωμένη εικόνα του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Η εμφάνιση του Έρωτα ο οποίος έμοιαζε με τον Ερμή εξαιτίας των ενδυματολογικών του στοιχείων,⁴⁵⁸ κάτι που ηθελημένα έκανε ο καλλιτέχνης όπως αναγράφεται στη σχετική μακέτα (εικ. 121) και οι χρωματικοί τόνοι στη σκηνή του Άδη,⁴⁵⁹ βρέθηκαν στο στόχαστρο της κριτικής. Ο Μάντακας μετέφερε παραστατικά ότι ο Ανεμογιάννης «έστησε ένα απλό σκηνικό και μας παρουσίασε ωραία κοστούμια, αλλά χρησιμοποίησε έντονα χρώματα όπως έξαφνα το κτυπητό κεραμιδί για τα κοστούμια των Ηλυσίων ενώ θα έπρεπε να μεταχειρισθεί πιο απλούς χρωματικούς τόνους».

⁴⁵⁵ «Στην αγορά δεν έβρισκα ό,τι ζητά το θέατρο σε ειδικές ανάγκες, και μόνο με ιδιαίτερους επινοητικούς τρόπους έφτασε κανείς σε ανεκτό αποτέλεσμα. Ούτε ζέρσεϊ υπήρχε ούτε το ύφασμα [...] ώστε να δημιουργούνται οι θαυμάσιες πτυχώσεις. Χρειαζόμουν λίγα μέτρα για το χιτώνα της Ευρυδίκης μα οι αναζητήσεις οδηγούσαν σε μόνιμη απελπισία». Τελικά, με τη βοήθεια των συναδέλφων του Ανδρέα Νομικού και Αντώνη Φωκά εξασφαλίστηκε το δυσεύρετο είδος, Ανεμογιάννης, *Θεατρική...*, ό.π., σ.

⁴⁵⁶ Καλομοίρης, «Ο *Ορφεύς...*», ό.π. και Μιχαηλίδης, «Από το Φεστιβάλ...», ό.π.

⁴⁵⁷ Ο Γιαννόπουλος προχώρησε σε μια σημαντική σκηνοθετική παρέμβαση, αλλάζοντας το φινάλε του έργου. Ο σκηνοθέτης ακολούθησε την πρόταση που είχε καταθέσει ο σκηνοθέτης Βίλαντ Βάγκνερ το 1952 στο Μπαϊρόιτ. Όμως, ενώ ο Γιαννόπουλος συνομιλούσε με τις σύγχρονες διεθνείς τάσεις, οι κριτικοί διαφώνησαν θεωρώντας ότι κάτι τέτοιο δεν έπρεπε να γίνει. Το παράδοξο είναι ότι η συγκεκριμένη σκηνοθετική πρόταση ήταν πιο κοντά στον αρχαίο ελληνικό μύθο, σύμφωνα με τον οποίο η Ευρυδίκη πεθαίνει. Θα περίμενε λοιπόν κανείς μια τέτοια κίνηση να ικανοποιήσει το ελληνικό κοινό. Η προσήλωση όμως στο πρωτότυπο ήταν τόση που κάτι τέτοιο δεν έγινε αποδεκτό.

⁴⁵⁸ Γεώργιος Βώκος, «*Ορφεύς και Ευρυδίκη*», *Ακρόπολις*, 30/8/1955, σ. 2, Μιχαηλίδης, «Από το Φεστιβάλ...», ό.π. και Καλομοίρης, «Ο *Ορφεύς...*», ό.π.

⁴⁵⁹ «Η παρουσίαση του Έρωτα χωρίς τα σύνεργά του, φαρέτρα και βέλη, αλλά με κηρύκειον και πέδιλα αλά Ερμή, ίσως μπορεί να εξηγηθεί από το ότι ο Έρωτας ενεργούσε σαν απεσταλμένος των θεών», Μάντακας, «*Ορφεύς...*», ό.π.



εικ. 90-91, Μίλλαικερ, *Ο ζητιάνος φοιτητής*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1945, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 92, Μίλλαικερ, *Ο ζητιάνος φοιτητής*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1945, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 93, Μίλλαικερ, *Ο ζητιάνος φοιτητής*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1945, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, φωτογραφίες παράστασης.



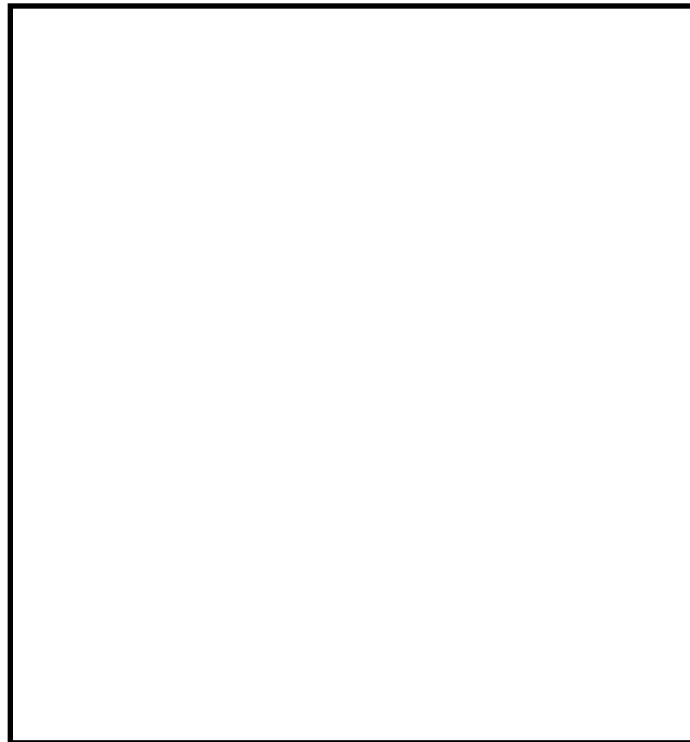
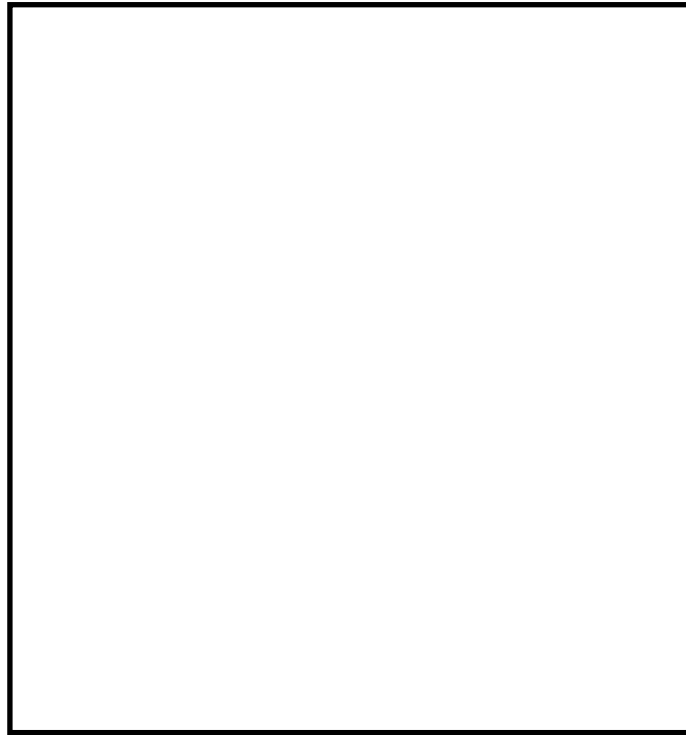
εικ. 94-95, Καλομοίρης, *Ανατολή*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1945-1946,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, μακέτες σκηνικών.



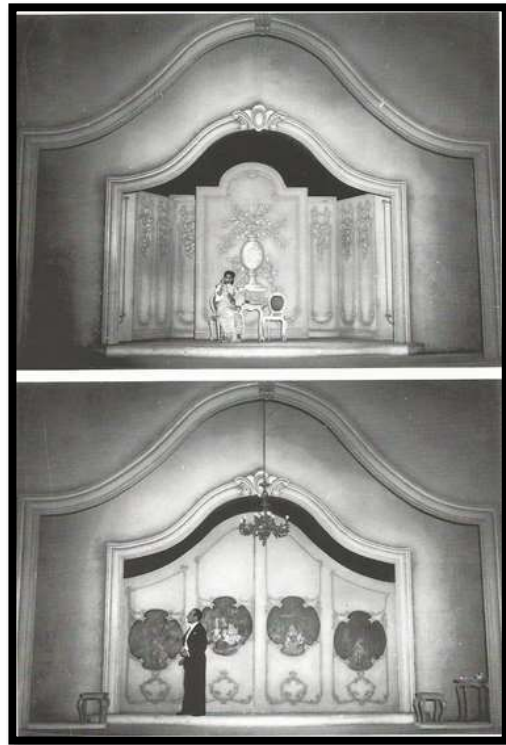
εικ. 96-99, Καλομοίρης, *Ανατολή*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1945-1946, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 100-101, Όφφενμπαχ, *Τα παραμύθια του Όφφμαν* Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1945-1946, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 102, Όφφενμπαχ, *Τα παραμύθια του Όφφμαν* Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1945-1946, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, μακέτες σκηνικών και εικ. 103, μακέτες κοστούμιών.



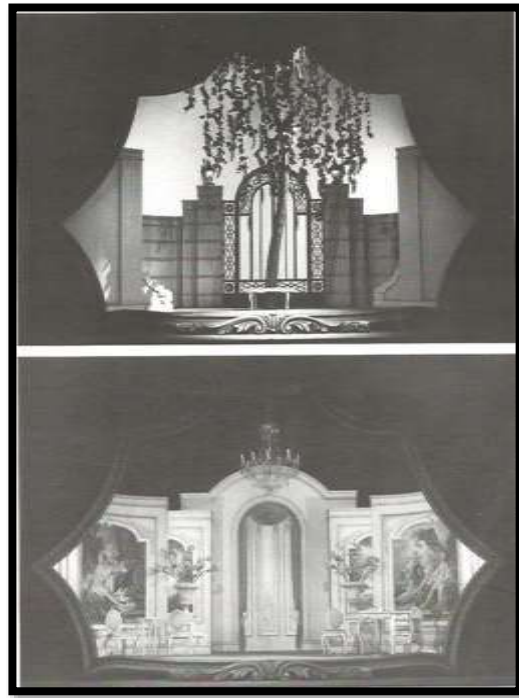
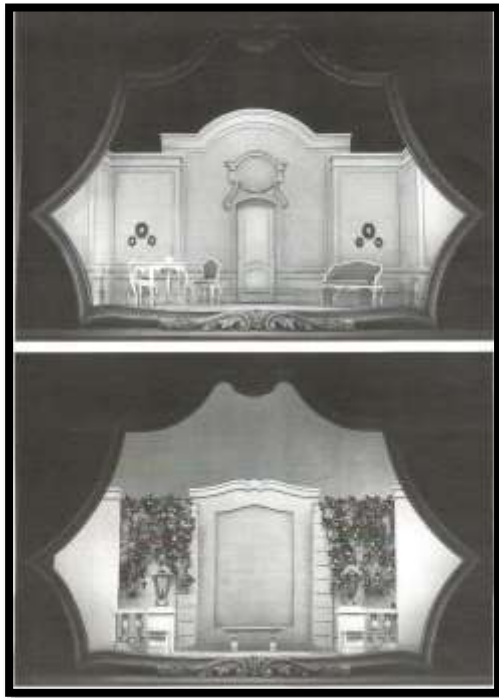
εικ. 104, Κάλμαν, *Κοντέσσα Μαρίτσα*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1949, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, φωτογραφίες σκηνικών και
εικ. 105 φωτογραφίες παράστασης



εικ. 106-107, Κάλμαν, *Κοντέσσα Μαρίτσα*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1949, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, μακέτες κοστούμιών.



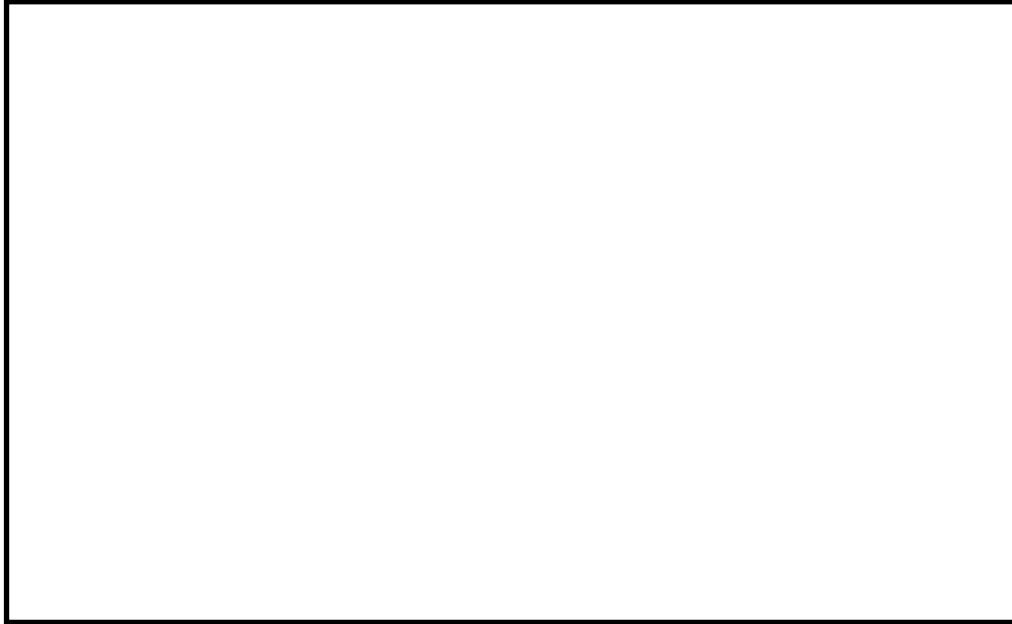
εικ. 108, Βέρντι, *Ένας χορός μεταμφιεσμένων*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1949-1950, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, φωτογραφία σκηνικού και
εικ. 109, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 110-111, Ντονιτσέτι, *Ντον Πασκουάλε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1949-1950, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννη, φωτογραφίες σκηνικών.



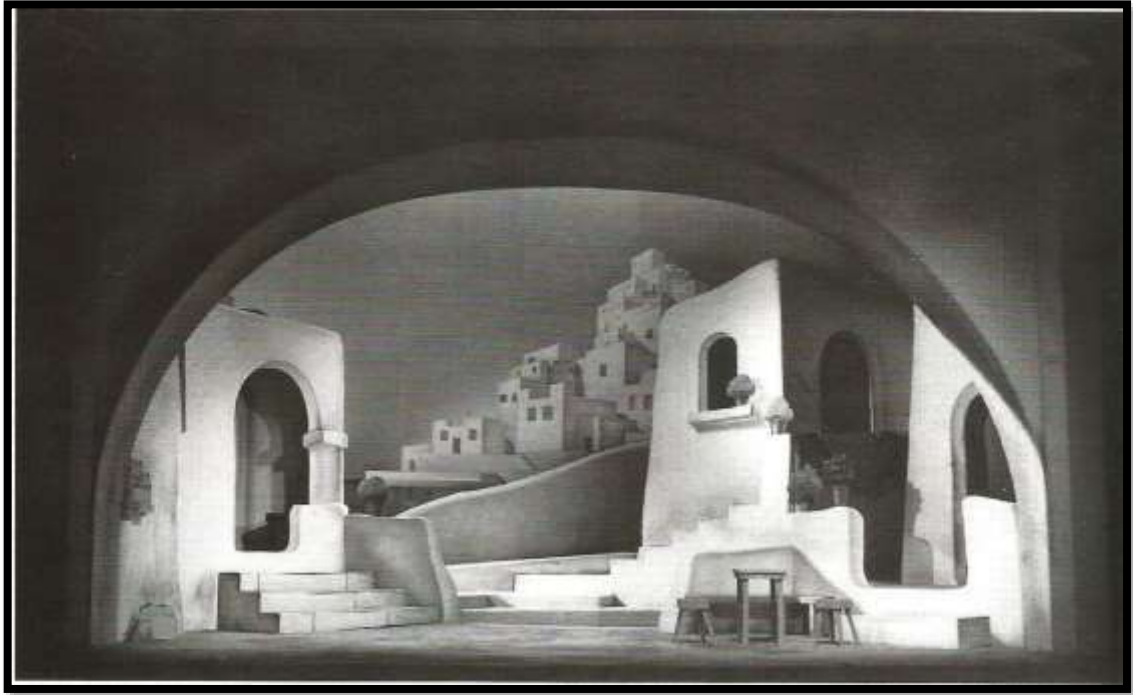
εικ. 112-113, Ντονιτσέτι, *Ντον Πασκουάλε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1949-1950, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννη, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 114, Πουτσίνι, *Τόσκα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1949-1950, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννη, φωτογραφία σκηνικού.



εικ. 115, Σακελλαρίδης, *Περουζέ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1949-1950, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννη, φωτογραφία σκηνικού.



εικ. 116, Σακελλαρίδης, *Περουζέ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1949-1950, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, φωτογραφία σκηνικού.



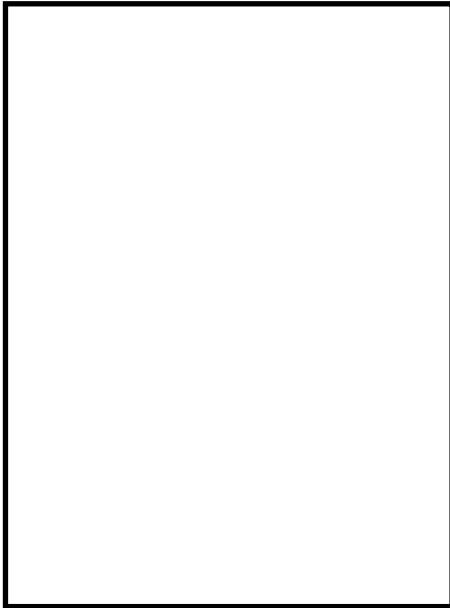
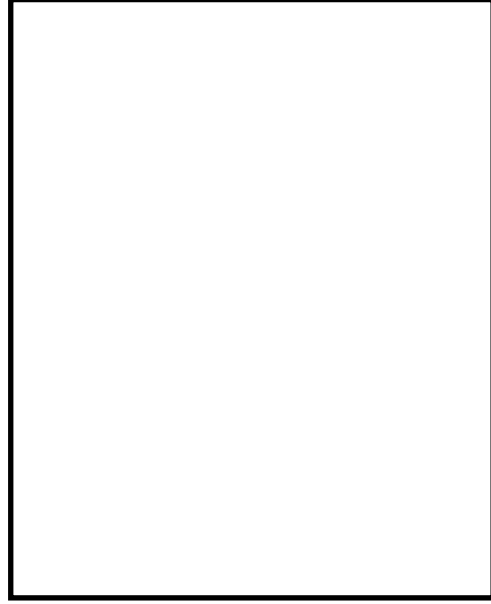
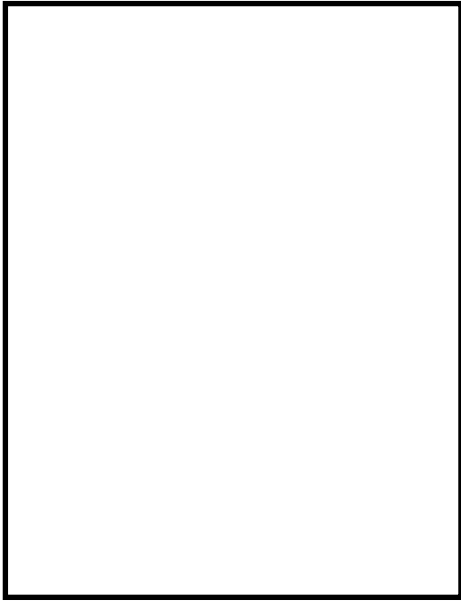
εικ. 117, Σακελλαρίδης, *Περουζέ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1949-1950, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, μακέτες κοστούμων.



εικ. 118, Σακελλαρίδης, *Περουζέ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1949-1950, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, μακέτες κοστούμων.



εικ. 119-120, Γκλουκ, *Ορφέας και Ευρυδίκη*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1955, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 121-122, 122^α, 122^β, Γκλουκ, *Ορφέας και Ευρυδίκη*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1955, σκηνικά-κοστούμια Γ. Ανεμογιάννης, μακέτες κοστούμιών

3.1.6. Μάριος Αγγελόπουλος (1909 [ή 1911] - 1995)

Ο Μάριος Αγγελόπουλος, γεννημένος στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, ήταν παιδί Ελλήνων της διασποράς.⁴⁶⁰ Αυτοδίδακτος στη σκηνογραφία, πραγματοποίησε την πρώτη του εμφάνιση στο θέατρο με το θίασο Μουσούρη-Αλίκης-Νέζερ-Γαβριηλίδη το 1931 στο θέατρο «Ιντεάλ». Το 1938-1939 βρέθηκε στην Αγγλία και τη Γαλλία όπου ήρθε σε επαφή με τις σύγχρονες πρακτικές και τεχνικές μεγάλων σκηνογραφικών εργαστηρίων. Η καταγωγή και η παιδεία του είχαν ως αποτέλεσμα έναν διεθνή αέρα και μια εξωστρέφεια στη δουλειά του, η οποία εκφράστηκε και με την παρουσία του σε θέατρα εκτός Ελλάδος.⁴⁶¹

Ο Αγγελόπουλος είχε σαφείς θέσεις ως προς τη λειτουργία και την σημασία της σκηνογραφίας. Καταθέτοντας την προσωπική του οπτική για την όπερα, τόνιζε τον πρωταγωνιστικό ρόλο του θεαματικού στοιχείου αναφέροντας: «εξαρτάται από την ικανότητα, το ταλέντο και τη συνδρομή [του σκηνογράφου], τη μόρφωσή του ν' αναστήσει τους χαμένους κόσμους του μύθου και της ξεπερασμένης εποχής στο μαγικό καλειδοσκόπιο της σκηνής, φωνάζοντας προς το λουσάτο κοινό της αίθουσας, του παρτέρ, των θεωρείων και του υπερώου: “εδώ κυρίες μου και κύριοι να βλέπετε”. Ο σκηνογράφος πρέπει να' χει πάντα στο νου του ότι το θεατρικό κοινό αποτελείται πρώτα από θεατές, που μεταβάλλονται, στη συνέχεια, σε ακροατές. Θέαμα ο περίγυρος και τα κοστουμια κι ακρόαμα η μουσική και ο λόγος».⁴⁶² Ο έντονα θεαματικός χαρακτήρας λοιπόν, μια συνειδητή επιλογή του σκηνογράφου, δεν ήταν μόνο θέμα αισθητικής, καλλιτεχνικής έμπνευσης και στυλ αλλά εξυπηρετούσε έναν συγκεκριμένο σκοπό, την προσέλκυση του ενδιαφέροντος του θεατή.

Εκτός από αυτό, η στενή και πολύχρονη συνεργασία του καλλιτέχνη με τον Κώστα Μουσούρη, ο οποίος «πίστευε με φανατισμό στην υποβλητική αξία του ρεαλιστικού, του κονστρουκτιβιστικού σκηνικού»,⁴⁶³ άποψη την οποία ο Αγγελόπουλος υπηρέτησε με σεβασμό και ακρίβεια όταν συνεργαζόταν μαζί του, επηρέασε σαφώς την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία. Τα ρεαλιστικά σκηνικά, που κατασκεύαζε για το

⁴⁶⁰ Για τη ζωή και το έργο του Μάριου Αγγελόπουλου βλ. «Μάριος Αγγελόπουλος», Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), σσ. 210-213 και Χ. Χρ. [Χρυσάνθος Χρήστου], «Μάριος Αγγελόπουλος», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 1, ό.π., σσ. 14-15, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

⁴⁶¹ Στη διάρκεια της πλούσιας και παραγωγικότητας καλλιτεχνικής του διαδρομής κατά την οποία κάλυψε τα περισσότερα θεατρικά είδη, εργάστηκε στην Αγγλία, τη Γαλλία, τη Γερμανία, την Ιταλία, την πρώην Γιουγκοσλαβία, την Τουρκία, την Αίγυπτο και την Κύπρο.

⁴⁶² Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), ό.π., σσ. 212-213.

⁴⁶³ *Ο.π.*, σ. 211.

θίασο του Μουσούρη, πολύ συχνά έφταναν στον νατουραλισμό, καταπιέζοντας τη δημιουργική φαντασία του.⁴⁶⁴ Έτσι, η ανάγκη μεγαλύτερης ελευθερίας προφανώς αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα στις άλλες επαγγελματικές επιλογές του, και έτσι ο Αγγελόπουλος είχε έντονη και πολύ επιτυχημένη σκηνογραφική παρουσία και στο χώρο της επιθεώρησης. Ο ίδιος, άλλωστε, αναγνώριζε ότι στην πορεία του στην επιθεώρηση σκόρπισε «θεαματική χλιδή».⁴⁶⁵ Σε κάθε περίπτωση, οι δυο αυτές καλλιτεχνικές στοχεύσεις, ο λεπτομερειακός ρεαλισμός από τη μια και η φαντασμαγορία από την άλλη, επηρέασαν συνδυαστικά τις εμπνεύσεις του και στο λυρικό θέατρο. Το οπτικό υλικό επιβεβαιώνει ότι ο Αγγελόπουλος, πράγματι, προσπαθούσε να συνδυάσει αυτά τα δυο καταλήγοντας όμως σε έναν πλούτο συχνά υπερβολικό.

Η χρήση πολλών περιγραφικών και διακοσμητικών στοιχείων στα σκηνικά και στα κοστουμια, σε συνδυασμό με τους μεγάλους όγκους δημιουργούσε συχνά μια οπτική φλυαρία. Παρόλα αυτά, ο ίδιος δικαιολογούσε τις επιλογές του στις κατά καιρούς δηλώσεις του, καθώς το καλλιτεχνικό ζητούμενό του ήταν να δημιουργήσει εικόνες ανάλογες με αυτές του κινηματογράφου που είχε κατακτήσει το κοινό της εποχής. Αυτό αποτελούσε για τον Αγγελόπουλο ένα όριο που προσπαθούσε να ξεπεράσει. Άλλωστε, ο ίδιος παρακολουθούσε τις εξελίξεις στην έβδομη τέχνη,⁴⁶⁶ και δήλωνε χαρακτηριστικά πως «ο κινηματογράφος με τις τεράστιες τεχνικές και οικονομικές δυνατότητες έχει εκφυλίσει τον θαυμασμό των θεατών».⁴⁶⁷

Κατά την εξεταζόμενη περίοδο ο Μάριος Αγγελόπουλος συνεργάστηκε με την Ε.Λ.Σ σε επτά (7) παραγωγές : τέσσερις όπερες, μία εκ των οποίων ανέβηκε σε δύο διαφορετικές εκδοχές, και δύο οπερέτες. Οι παραγωγές αυτές παρουσιάστηκαν σε πλήθος επαναλήψεων.

⁴⁶⁴ «Οσάκις εργαζόμουν για το θέατρο Μουσούρη, η φαντασία μου έβραζε σαν μποτιλιαρισμένος μούστος. Την εκπωμάτιζα και την άφηνα να ξεχυθεί με τον κρότο των χειροκροτημάτων στις σκηνές των επιθεωρήσεων», *ό.π.*, σ. 212.

⁴⁶⁵ *Το ίδιο.*

⁴⁶⁶ [Ανυπόγραφο], «Ο Αγγελόπουλος δευτερολογεί», *Έθνος*, 22/11/1966, σ. 2.

⁴⁶⁷ [Ανυπόγραφο], «Η Αΐντα του Βέρντι αύριο στο Ηρώδειο», *Ελευθερία*, 11/7/1965, σ. 2.

Το ρόδο του Τυρόλου

Ο Αγγελόπουλος μετέφερε την εμπειρία του στη φαντασμαγορική όψη της *revue-féerie* στην Ε.Λ.Σ. το καλοκαίρι του 1947, όταν έκανε εκεί την πρώτη του παρουσίασή του με την οπερέτα *Το ρόδο του Τυρόλου* του Τσέλλερ. Η οπερέτα ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας, σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Γιώργου Καρακαντά.

Τα οπτικά τεκμήρια για την παράσταση αυτή είναι εξαιρετικά περιορισμένα, ενώ στο αρχείο της Ε.Λ.Σ. δεν υπάρχει απολύτως τίποτα σχετικά με αυτή. Έτσι, ο Τύπος της εποχής αποτελεί πολύτιμο μάρτυρα. Το βέβαιο είναι ότι η δεκαπενταετής εμπειρία του Αγγελόπουλου στο θέατρο, καθώς και η επαφή του με το εξωτερικό τού έδιναν άνεση κινήσεων στο είδος της οπερέτας και έτσι ο σκηνογράφος κατασκεύασε ιδιαίτερος εντυπωσιακά σκηνικά (εικ. 123).

Με αφορμή την παραγωγή αυτή αποτυπώθηκαν στον Τύπο πολλά από τα προβλήματα τα όποια ταλάνιζαν το νέο καλλιτεχνικό οργανισμό στα πρώτα του βήματα: η οικονομική στενότητα, η ένδεια των υποδομών και η ακαταλληλότητα των σκηνών. Τα προβλήματα επιτείνονταν περαιτέρω και από την έλλειψη εμπειριών στο μουσικό θέατρο σκηνοθετών, γεγονός που δεν έμεινε ασχολίαστο από την κριτική.⁴⁶⁸ Ωστόσο, μια προσεκτικότερη ανάγνωση αποκαλύπτει ότι πολλά προβλήματα εκπορεύονταν από τα εντυπωσιακά μεν, πλην όμως δυσλειτουργικά και ακατάλληλα για το χώρο, σκηνικά του Αγγελόπουλου. Εξαιτίας αυτών, ο Καρακαντάς αναγκάστηκε να προχωρήσει σε πολλαπλές διακοπές της παράστασης και να πάρει διάφορες σκηνοθετικές πρωτοβουλίες για να ανταπεξέλθει στα μεγαλοπρεπή αλλά δύσχρηστα αυτά σκηνικά.⁴⁶⁹ Ως αποκορύφωμα αυτού, ο σκηνοθέτης «έκανε το *Ρόδο του Τυρόλου* από τρίπρακτον... τετράπρακτον! Δηλαδή όταν είδε τα σκούρα, έκλεισε απλούστατα την

⁴⁶⁸ Ο Μαμάκης εντόπισε διάφορα προβλήματα στην παράσταση, τα οποία απέδωσε στη σκηνοθετική ανεπάρκεια του Καρακαντά, Αχιλλέας Μαμάκης, «Τα “Θεατρικά Νέα” εικονογραφημένα», *Έθνος*, 11/7/1947, σ. 2.

⁴⁶⁹ Ο Μαμάκης έγραφε, υπερθεματίζοντας και με σχετικές φωτογραφίες, ότι ο Καρακαντάς «ηθέλησε να επιδείξει την εφευρετικότητά του και ένα μέρος της β' πράξεως προσεπάθησε να το μεταφέρει σε μια ταρατσούλα που υπάρχει πλάι στη σκηνή. Επεδίωκε εκεί 20λεπτον εξέλιξιν της πλοκής – προ του φινάλε αυτής της πράξεως – να “στήση” εν τω μεταξύ ένα μεγαλοπρεπές σκηνικό που επιλοτέγησεν ο Μάριος Αγγελόπουλος και που ο διακοσμητικός του όγκος δεν επέτρεπε εύκολην προσαρμογήν του επί σκηνής. [...] Οι ηθοποιοί εξηγέρθησαν, είπαν ότι εφοβούντο μην πάθουν ίλλιγγον επάνω στην ταράτσα, άλλες αντιρρήσεις διετυπώθησαν και [...] στο τέλος μόνο μια μικρή σκηνή διετηρήθη επάνω εις τα ύψη της. Έμεινε όμως άλυτον το πρόβλημα: Πώς θα εστήνετο η σκηνογραφία του φινάλε της β' πράξεως αφού πια οι σκηνές τις ταράτσας γίνονται επί σκηνής και με ανοιχτή φυσικά την αυλαία;», *το ίδιο*.

αυλαία, εδημιούργησε μεταξύ της προτελευταίας σκηνής και του φινάλε της β' πράξεως διάλειμμα 22 ακριβώς λεπτών, και ξανάνοιξε μετά την σκηνή με το ντεκόρ στημένο».⁴⁷⁰

Η παράσταση προσέφερε πλούσιο θέαμα, κάτι που προκάλεσε αρνητικά σχόλια τόσο για την οικονομική σπατάλη όσο και για το φορτωμένα και βαριά σκηνικά. Ο Μαμάκης μετέφερε το κλίμα: «*Το Ρόδο του Τυρόλου έχει θεαματικόν πλούτον (πλούτον 65 ή 70 εκατομμυρίων δραχμών. Όσα είχαν λεχθεί ότι θα επήγαιναν 45 μόνον εκατομμύρια, ότι θα εγίνοντο οικονομικά κοστούμια με κάμποι κλπ απεδείχθησαν όλα λόγια του αέρος ή του κου Σκλάβου).* Υπάρχει οπωσδήποτε θέαμα. Αυτό είναι αναντίρρητον. Ο Μάριος Αγγελόπουλος ωργίασε. Και τα μεν σκηνικά του πολυτελή και βαρεία... Πολύ ογκώδης η όλη διακόσμηση και έξω από την ελαφράδα της οπερετικής ατμόσφαιρας».⁴⁷¹ Ανάλογες εντυπώσεις εξέφρασε και η Λαλαούνη, βρίσκοντας την παράσταση αποτυχημένη. Έκανε και αυτή λόγο για αδικαιολόγητη σπατάλη χρημάτων και ανέφερε ότι «το έργο πνίγηκε μέσα στο βάρος της σκηνοθεσίας, των σκηνικών και των κοστούμιών. Ο κ. Αγγελόπουλος, καλλιτέχνης με σίγουρο ταλέντο, δεν έλαβε καθόλου υπ' όψιν του την ελαφρότητα του έργου».⁴⁷² Στην κριτική του ο Ψαρούδας, επίσης, έκανε λόγο για τη σπάταλη μεγάλων χρηματικών ποσών προκειμένου να παρουσιαστεί σκηνικός πλούτος, ενώ έδωσε συμπυκνωμένα το συνολικό ύφος της παράστασης αναφέροντας ότι «το *Ρόδο του Τυρόλου* ανεβάστηκε ως επιθεώρησις, ως “υπερεπιθεώρησις”».⁴⁷³ Το σχόλιο αυτό επιβεβαιώνει τη γενικότερη επιρροή της επιθεώρησης στη σκηνογραφική δουλειά του Αγγελόπουλου αλλά και αναδεικνύει την κυριαρχία του στο τελικό αποτέλεσμα της παράστασης.

Ένα χρόνο μετά, το 1948, τα σκηνικά του *Ρόδο του Τυρόλου* έγιναν αντικείμενο διαμάχης ανάμεσα στον καλλιτέχνη και την Ε.Λ.Σ. καθώς τα περισσότερα χρησιμοποιήθηκαν για την παράσταση της *Τραβιάτας* με υπογεγραμμένη καλλιτεχνική επιμέλεια του σκηνογράφου Νίκου Ζωγράφου.⁴⁷⁴ Ο Αγγελόπουλος με αρθρογραφία του στον Τύπο ζήτησε «την απαγόρευσιν της χρησιμοποιήσεως των έργων της

⁴⁷⁰ *Το ίδιο.*

⁴⁷¹ *Το ίδιο.*

⁴⁷² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Το ρόδο του Τυρόλου*», *Η Βραδυγή*, 12/7/1947, σ. 2.

⁴⁷³ Ιωάννης Ψαρούδας, «Μουσική κίνησις», *Το Βήμα*, 12/7/1947, σ. 2.

⁴⁷⁴ Μάριος Αγγελόπουλος, «Οι σκηνογραφίες του *Ριγολέττου* και της *Τραβιάτας*», *Έθνος*, 11/2/1948, σ. 4.

προσωπικής πνευματικής ιδιοκτησίας του με άλλον όνομα και δι' άλλον σκοπόν από εκείνον δια τον οποίον έγιναν».⁴⁷⁵

Η γυναίκα του δρόμου

Η επόμενη συνεργασία του σκηνογράφου με την Ε.Λ.Σ. ήταν και πάλι μια οπερέτα, *Η γυναίκα του δρόμου* του Χατζηαποστόλου που ανέβηκε στο χειμερινό θέατρο Κυβέλης (πλατεία Συντάγματος) τον χειμώνα 1949-1950, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό,⁴⁷⁶ σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Δημήτρη Μυράτ.

Για την παράσταση αυτή η πληροφόρηση είναι επίσης εξαιρετικά περιορισμένη, ενώ το αρχείο της Ε.Λ.Σ., δεν διαθέτει καμία φωτογραφία. Σύμφωνα με τη μαρτυρία της Αύρας Θεοδοροπούλου επρόκειτο για ένα ανέβασμα «με εξαιρετική επιμέλεια. Όλα ήταν στη θέση τους, σκηνικά καλαίσθητα, σκηνοθεσία, χορογραφία, μουσική διεύθυνση».⁴⁷⁷ Η εντύπωση αυτή επιβεβαιώνεται από τις σωζόμενες μακέτες, όπως επίσης και η δημιουργία μεγάλων αρχιτεκτονικών κατασκευών επί σκηνής, χαρακτηριστικό γνώρισμα του Αγγελόπουλου (εικ. 124-126). Επίσης, διαπιστώνεται μια δόση υπερβολής στην παρουσίαση των αστικών χώρων, καθώς αυτοί παραπέμπουν μάλλον σε σαλόνια της γαλλικής αριστοκρατίας – ιδίως η μακέτα της β' πράξης εικόνα δ' – (εικ. 125) και παρισινούς οίκους μόδας – μακέτα της β' πράξης εικόνα γ' – παρά σε σαλόνια της αθηναϊκής μεγαλοαστικής τάξης και μοδιστράδικα της εποχής (εικ. 126). Μια ανάλογη αίσθηση διατυπώθηκε και από τον Ψαρούδα, ο οποίος, για το σκηνικό της α' πράξης, που διαδραματίζεται σε καμπαρέ στην Αθήνα, ανέφερε: «το μελαγχολικό καμπαρέ μου θύμιζε το γνωστό παρισινό Cabaret du néant, που φαντάζομαι θα έχη επισκεφθή κάποτε ο συμπαθής καλλιτέχνης».⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Αχιλλέας Μαμάκης, «Τα “Θεατρικά Νέα” εικονογραφημένα», *Έθνος*, 19/3/1948, σ. 2.

⁴⁷⁶ Στο εξώφυλλο του προγράμματος, το οποίο φιλοτεχνήθηκε από τον ίδιο τον Αγγελόπουλο, δίνεται μια γεύση από τα κοστούμια και τη γενικότερη αισθητική της παράστασης, βλ. παραστασιογραφία. Ο θεαματικός χαρακτήρας του ενδυματολογικού μέρους είναι εμφανής, όπως και η διπλή ιδιότητα της πρωταγωνίστριας (τραγουδίστρια του καμπαρέ και μοδίστρα).

⁴⁷⁷ Αύρα Θεοδοροπούλου, «Η μουσική», *Νέα Εστία* 543 (1950), σ. 272.

⁴⁷⁸ Ιωάννης Ψαρούδας, «Μουσική κίνησις», *Το Βήμα*, 26/1/1950, σ. 2.

Αἴντα

Μετά από αρκετά χρόνια απουσίας, ο Αγγελόπουλος επέστρεψε στην Ε.Λ.Σ. τον χειμώνα [1957]-1958, συμπράττοντας σε μια ιστορική στιγμή της: την εναρκτήρια παράσταση του νέου θεάτρου «Ολύμπια». Επρόκειτο για την *Αἴντα* του Βέρντι, μια ιδιαίτερα δημοφιλή αλλά και απαιτητική όπερα, η οποία ανέβηκε σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ. σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη. Η επιλογή του έργου καθώς και το γεγονός ότι για την παράσταση μετακλήθηκε ο Ιταλός, έμπειρος στη σκηνοθεσία όπερας, Ρέμο ντελλά Πέργκολα, φανέρωναν την επιθυμία του οργανισμού για ένα νέο, δυναμικό ξεκίνημα ευρωπαϊκών προδιαγραφών. Ο Αγγελόπουλος κλήθηκε λοιπόν να δημιουργήσει σκηνικά και κοστούμια που να ανταποκρίνονται στην προσδοκία αυτή και να προσεγγίσουν τη μεγεθυμένη οπερατική σκηνική εικόνα.

Η φαραωνική αισθητική του έργου, αλλά και το γεγονός ότι το θέατρο «Ολύμπια» είχε κερδίσει αρκετό ύψος με την ανακατασκευή του, έδωσε τη δυνατότητα στον σκηνογράφο να δημιουργήσει στο πεδίο των μεγάλων όγκων που του ήταν ιδιαίτερα προσφιλές. Έτσι, ο Αγγελόπουλος, όπως μαρτυρεί το φωτογραφικό υλικό (εικ. 127-128), δημιούργησε δομικά σκηνικά αιγυπτιακού ύφους, που γέμιζαν ασφυκτικά τη σκηνή του θεάτρου «Ολύμπια», κατακτώντας το μάτι του θεατή. Αυτά συνδυάστηκαν με ανάλογης αισθητικής κοστούμια, που ακολουθούσαν τον ακαδημαϊκό δρόμο της αναπαράστασης, ενώ ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε και στο φροντιστηριακό υλικό, οδηγώντας σε μια παράσταση που αναμφισβήτητα χαρακτηριζόταν από θεαματική χλιδή. Το υλικό αποκαλύπτει την έμφαση στη λεπτομέρεια αλλά και το κυνήγι μιας κινηματογραφικής αληθοφάνειας. Τα κοστούμια, τα οποία σίγουρα απαίτησαν επισταμένη χειροποίητη εργασία, στολίστηκαν με απλικαρισμένα κομμάτια υφάσματος, κορδόνια, τρέσσες και κουμπιά που δημιουργούσαν φαραωνικά μοτίβα και σύμβολα, ανάγλυφους όγκους και διακοσμητικές λεπτομέρειες. Αντίστοιχη επιλογή έγινε και στα σκηνικά, και εν τέλει η παράσταση χαρακτηριζόταν από έναν άνευ προηγουμένου οπτικό κορεσμό. Αυτό, όμως, δεν φαίνεται να ενόχλησε το κοινό γιατί ανταποκρινόταν τόσο στο χωροχρονικό πλαίσιο του έργου και στον χαρακτήρα της *grande spectacle* όπερας που είναι η *Αἴντα*, όσο και στο πανηγυρικό κλίμα των εγκαινίων του νέου θεάτρου «Ολύμπια».

Η παράσταση, η πρεμιέρα της οποίας έγινε με ιδιαίτερη λαμπρότητα παρουσία της βασιλικής οικογένειας και της πολιτικής ηγεσίας της εποχής, ήταν επιτυχημένη.⁴⁷⁹ Η Λαλαούνη ανέφερε πως ο Αγγελόπουλος ήταν, μαζί με τον σκηνοθέτη, ένας από πρωτεργάτες της επιτυχίας των εγκαινίων. Οι δυο τους αντιμετώπισαν τα προβλήματα και τις δυσκολίες της συγκεκριμένης όπερας αλλά και της σκηνης του νέου θεάτρου: «ο κ. Αγγελόπουλος πέτυχε να δημιουργήσει σκηνογραφίες και κοστούμια μένοντας στο στυλ και στην παράδοσι ακόμα και σε περιστάσεις που η στενότητα της σκηνης ή η φαντασία του υπέβαλαν μερικούς νεωτερισμούς. Όλα ήταν με γούστο, με αληθινή καλλιτεχνική έμπνευσι».⁴⁸⁰ Ακόμη και ο Ανωγειανάκης, που αποδοκίμασε την παράσταση για διάφορους λόγους,⁴⁸¹ εκφράστηκε θετικά για τον Αγγελόπουλο: «δίκαια θεωρείται ο πρωταγωνιστής της πρεμιέρας με ρομαντική φαντασία στα πλουσιότατα κοστούμια του και τα γραφικά σκηνικά του».⁴⁸²

Ήδη, από την πρώτη κιόλας παράσταση, έγινε αντιληπτό το πρόβλημα που θα ταλάνιζε το σύνολο των σκηνογράφων τις επόμενες δεκαετίες: «οι δημιουργοί των νέων “Ολυμπίων” άφησαν τη σκηνή στενή, χωρίς βάθος, κάτι που δεν μπορεί να εννοηθεί για παραστάσεις Όπερας».⁴⁸³ Αυτό σε συνδυασμό με τις φιλόδοξες σκηνογραφικές απαιτήσεις του Αγγελόπουλου, οδήγησε σε ένα σοβαρό τεχνικό πρόβλημα το οποίο αποκαλύφθηκε από τον Δούνια. Ο κριτικός παραδέχτηκε μεν την αισθητική επιτυχία της σκηνογραφίας αλλά παράλληλα ανέφερε: «όλοι θαυμάσαμε τις μνημειώδεις κατασκευές, όπως επίσης το ζωγραφικό αίσθημα του σκηνογράφου Μάριου Αγγελόπουλου· συγχρόνως αναλογιζόμεθα με ρίγος τα προβλήματα χώρου που είχε να αντιμετωπίση πριν φθάση αισίως στο τελικό αποτέλεσμα. Όμως, πώς να του συγχωρήσουμε τα διαλείμματα των τριάντα και σαράντα λεπτών που χρειάστηκαν για την κατεδάφισι και ανοικοδόμησι των ογκολιθικών κτισμάτων των Φαραώ, διαλείμματα που τράβηξαν την παράστασι γύρω στις πέντε ώρες, ενώ η διάρκεια της μουσικής των τεσσάρων πράξεων δεν υπερβαίνει τις δύο ώρες και είκοσι λεπτά».⁴⁸⁴ Σε

⁴⁷⁹ Φωτογραφίες και ρεπορτάζ από την πρεμιέρα βλ. [Ανυπόγραφο], «Η χθεσινή πανηγυρική έναρξι των παραστάσεων της Εθνικής Λυρικής Σκηνης παρουσία των Βασιλέων και του Πρωθυπουργού», *Η Καθημερινή*, 9/1/1958, σ. 1 και [Ανυπόγραφο], «Τα χθεσινά εγκαινία του νέου θεάτρου», *Η Βραδυνή*, 9/1/1958, σ. 2.

⁴⁸⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η επίσημος έναρξις της Λυρικής Σκηνης», *Η Βραδυνή*, 10/1/1958, σ. 2.

⁴⁸¹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Οι παραστάσεις της Λυρικής Σκηνης», *Επιθεώρησι Τέχνης*, 39 (1958), σσ. 158-159 και Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η Αϊντα στα “Ολύμπια”», *Έθνος*, 10/1/1958, σ. 2.

⁴⁸² Ανωγειανάκης, «Η Αϊντα...», *ό.π.*

⁴⁸³ *Το ίδιο.*

⁴⁸⁴ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/1/1958, σ. 3. Στην κριτική αυτή, με αφορμή τη δουλειά του Αγγελόπουλου, ο Δούνιας διατύπωσε μια πολύ ενδιαφέρουσα θέση, προοδευτική σε

κριτική του για την επανάληψη της παράστασης την επόμενη χρόνια ο ίδιος έκανε λόγο για «τον καταθλιπτικόν διάκοσμον και τον παράλογο συνωστισμό επί σκηνης»,⁴⁸⁵ ενώ δε δίστασε να θίξει και το θέμα των εξόδων παραγωγής.

Το θέμα των εξόδων, καθώς και η χρονική εγγύτητα του επόμενου ανεβάσματος της *Αϊντα* σε σκηνοθεσία Μλάντεν Σάμπλιτς τον χειμώνα 1963-1964, επιτρέπουν την υπόθεση πως ο Αγγελόπουλος, μολονότι συνεργάστηκε με διαφορετικό σκηνοθέτη, χρησιμοποίησε τα ίδια σκηνικά και κοστούμια. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από την απουσία σχολίων για τη δουλειά του στις κριτικές της παράστασης ενώ επιβεβαιώνεται και από το σχετικό φωτογραφικό υλικό στις Αρχαιακές Συλλογές της Ε.Λ.Σ.⁴⁸⁶ Η *Αϊντα* με τη σκηνογραφική υπογραφή του Αγγελόπουλου παρουσιάστηκε στο θέατρο «Ολύμπια» για τελευταία φορά τον χειμώνα 1969-1970, σε σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη. Το οπτικό υλικό που σώζεται και η απουσία σχολιασμού της δουλειάς του από την κριτική μαρτυρούν ότι επρόκειτο και πάλι για την ίδια σκηνογραφική κατάθεση.⁴⁸⁷

Υπό νέες συνθήκες, ο Αγγελόπουλος επανήλθε στην *Αϊντα*, όταν η Ε.Λ.Σ. παρουσίασε την όπερα στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, το καλοκαίρι του 1965 (εικ. 129-130). Είναι γεγονός ότι σε έναν εξωτερικό χώρο μια όπερα *grand spectacle* όπως αυτή μπορούσε να αναπτυχθεί καλύτερα στο πλήρες μέγεθός της, κάτι που ήταν αδύνατο να συμβεί στο θέατρο «Ολύμπια». Για την παράσταση αυτή, μετακλήθηκε ο έμπειρος Ιταλός σκηνοθέτης Κάρλο Μαστρίνι.⁴⁸⁸ Ο Αγγελόπουλος εξέλαβε το ανέβασμα αυτό ως πρόκληση και οδήγησε τον οργανισμό σε μια πραγματική υπερπαραγωγή, προκειμένου να αναπαρασταθεί όσο το δυνατόν πιο πιστά ο αρχαίος αιγυπτιακός κόσμος και να υπηρετηθεί το μεγάλο θέαμα: «εκατόν εβδομήκοντα τεχνίτες θεάτρου, μαραγκοί κι

σχέση με την ελληνική θεατρική πραγματικότητα της δεκαετίας του 1950: «για λόγους λοιπόν οικονομίας χώρου – χρόνου (και χρημάτων) αλλά και για λόγους, που υπαγορεύει η σύγχρονη αισθητική έναντι της απηρχαιωμένης αντιλήψεως των πληθωρικών όγκων, επιβάλλεται εγκράτεια στην χρησιμοποίησι υλικών και αντί της συγκεκριμένης νατουραλιστικής παραστάσεως του σκηνικού κόσμου είναι προτιμότερη η δημιουργία ατμόσφαιρας με την υποβολή και την αφαίρεσι».

⁴⁸⁵ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 12/2/1959, σ. 3.

⁴⁸⁶ Μοναδικό σχόλιο, που μάλλον ενισχύει περαιτέρω τον συλλογισμό, αποτελεί η διαπίστωση ότι τα κοστούμια των δύο πρωταγωνιστριών δεν ανταποκρίνονταν στο σωματότυπό τους οδηγώντας σε μη κολακευτικό αποτέλεσμα, Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Αϊντα* του Βέρντι», *Ελευθερία*, 28/2/1964, σ. 2.

⁴⁸⁷ Η εκ νέου αναφορά της Λαλαούνη σε μεγάλες καθυστερήσεις εξαιτίας των αλλαγών των σκηνικών επιβεβαιώνει ότι ο Αγγελόπουλος, πάρα τις ενστάσεις, δεν προχώρησε σε τροποποιήσεις ως προς την αρχική του ιδέα, Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ένα τόλμημα: *Αϊντα* στη Λυρική», *Η Βραδυνή*, 4/12/1969, σ. 2.

⁴⁸⁸ Ο Μαστρίνι ήταν έμπειρος στη σκηνοθεσία όπερας τόσο σε κλειστούς όσο και ανοιχτούς χώρους, καθώς είχε σκηνοθετήσει μεταξύ άλλων και στην Αρένα της Βερόνα και στις Θέρμες του Καρακάλλα.

επιπλοιοί, ηλεκτρολόγοι, φροντιστές, ράπτριες, κεντήστρες, παπουτσήδες, οπλουργοί και περουκέρηδες, ζωγράφοι και γλύπτες έσμιζαν την τέχνη τους, τον κόπο και τον ιδρώτα τους για να ετοιμάσουν τις τεράστιες σκηνογραφίες, τα εξακόσια πενήντα κοστούμια, τα γιγάντια αγάλματα και τα εσώγλυφα, τα λάβαρα και τον οπλισμό του φαραωνικού στρατού και τόσα άλλα ως την παραμικρή λεπτομέρεια».⁴⁸⁹ Ο σκηνογράφος, παράλληλα με τις νέες κατασκευές του, χρησιμοποίησε στα κοστούμια και στα σκηνικά αντικείμενα, υλικό και από το προηγούμενο ανέβασμα, όπως επιβεβαιώνεται, από την αντιπαραβολή των σωζόμενων φωτογραφιών. Η ανακύκλωση αυτή άλλωστε ήταν συνηθισμένη πρακτική στην Ε.Λ.Σ, πολλώ δε μάλλον όταν ο σκηνογράφος ή ο ενδυματολόγος ήταν ο ίδιος

Η δουλειά του Αγγελόπουλου, που σε καμιά περίπτωση δεν πέρασε απαρατήρητη, δίχασε τους κριτικούς με τον εκθαμβωτικό πλούτο και την επιβλητικότητά της. Συνολικά, η παράσταση στόχευε στον εντυπωσιασμό των θεατών, τόσο με τη σκηνογραφία και τα κοστούμια, όσο και με το πλήθος που εμφανιζόταν στη σκηνή αλλά ακόμη και με ασυνήθιστες για την εποχή και το Ηρώδειο πρακτικές, όπως την πομπή κομπάρσων με πυρσούς στο διάζωμα, ανάμεσα στο κοινό. Για τον Χαμουδόπουλο, η παράσταση προσομοίαζε σε χολιγουντιανού τύπου ταινίες. Ο πλούτος του θεάματος, όπως υπογράμμισε στην κριτική του, είχε ως αποτέλεσμα μια παράσταση όπου «με την ομοβροντία των “μέσων” και το πνεύμα νεοπλούτου αφάνισε τη δραματική ουσία της όπερας καθώς και την αισθητική του χώρου» και συνέχισε τονίζοντας πως «ούτε η *Αΐντα* (και ας θεωρείται όπερα θεάματος), ούτε το Ωδείο, αλλά ούτε και η εποχή μας δέχεται πια το φόρτο και την χτυπητή, υπέρμετρη πολυτέλεια σκηνικών και πλήθους και εικόνας που τραβούν την προσοχή και το μάτι σε βάρος του δράματος και του συναισθήματος».⁴⁹⁰

Στο ίδιο πνεύμα, ο Λάβδας ήταν καταπέλτης δίνοντας παράλληλα μια πολύτιμη οπτική μαρτυρία: «και στον διάκοσμον, και στα κοστούμια και στην κίνησι του πλήθους και στις στάσεις του, εκεί όπου θα ημπορούσε να επιδιωχθεί το μεγαλοπρεπές εδόθη το επιθεωρησιακώς “παρδαλό”, το ψευδές, το μη πειστικό. Από τα μετακινούμενα υπό βαστάζων, στα διαλείμματα, υπερμεγέθη αγάλματα των θεών, ή, τα παραπετάσματα του θαλάμου της Αμνέριδος, τα προκλητικής προχειρότητος δένδρα και τις φτέρες, το

⁴⁸⁹ [Ανυπόγραφο], «Η *Αΐντα* του Βέρντι μεθαύριο στο “Ηρώδειο”», *Ελευθερία*, 11/7/1965, σ. 2.

⁴⁹⁰ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Αΐντα* του Βέρντι», *Ελευθερία*, 17/7/1965, σ. 2.

σχεδόν ημίγυμνον τμήμα της γυναικείας χορωδίας [...] ίσαμε την καταπλήξασα όσους την επρόσεξαν λαμπαδηφορία δια μέσου του κοινού καθώς και με τα πολλά άλλα του αυτού επιπέδου, εφαινετο καθαρά ότι δεν ήξεραν τι να κάμουν για να εντυπωσιάσουν».⁴⁹¹

Αντίθετα, η Λαλαούνη, συμφώνησε με το πνεύμα της παράστασης και επικρότησε τη μεγαλοπρέπεια του θεάματος υποστηρίζοντας ότι κάτι τέτοιο αρμόζει στο έργο. Θεωρούσε ότι η παράσταση ακολούθησε τα πρότυπα του εξωτερικού και χαρακτηρίσε «κατόρθωμα» τη δουλειά του Αγγελόπουλου, ο οποίος «υπερνίκησε τις αφάνταστες δυσκολίες όχι απλώς του υπαιθρίου χώρου αλλά κυρίως της σκηνης του Ωδείου Ηρώδου και όλου του περιβάλλοντος [...] δημιούργησε με φαντασία, έμπνευσι και γούστο τις σκηνογραφίες και τα κοστούμια».⁴⁹² Επιπλέον, όπως μεταφέρουν ρεπορτάζ της εποχής, τα θεαματικά στοιχεία της παράστασης που υποστήριζαν το grand spectacle σχολιάστηκαν θετικά και εκτιμήθηκαν δεόντως από το κοινό.⁴⁹³

Ριγολέττο

Τον χειμώνα [1957]-1958, λίγες ημέρες μετά την εντυπωσιακή έναρξη λειτουργίας του νέου θεάτρου «Ολύμπια» με την *Αϊντα*, η Ε.Λ.Σ. ανέβασε τον *Ριγολέττο* του Βέρντι σε μουσική διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σε σκηνοθεσία και πάλι του Ιταλού Ρέμο ντελλά Πέργκολα και σκηνικά του Αγγελόπουλου. Μυστήριο αποτελεί η ακριβής ταυτότητα του ενδυματολόγου που αναφέρεται τόσο στο πρόγραμμα όσο και στον τύπο ως Σταματίου Β.

Η συνεργασία σκηνογράφου και ενδυματολόγου στην παράσταση αυτή μάλλον δεν ήταν επιτυχημένη κυρίως ως προς το χρωματικό της αποτέλεσμα. Στον Τύπο χαρακτηριστικά αναφέρεται: «τα σκηνικά του Μ. Αγγελόπουλου υστερούν εν συγκρίσει με τα της *Αϊντας*. Τα σταχτόγκριζα φόντα των αιθουσών του παλατιού δίνουν πενιχρήν οπτικήν εντύπωσιν χωρίς να αναδεικνύουν την πολυχρωμία των ενδυμασιών».⁴⁹⁴ Επίσης, «στο σύνολό τους, οι χρωματικοί τόνοι των κοστούμιών δεν είχαν καμιά ανταπόκριση με το σκηνικό του κου Μ. Αγγελόπουλου. Μήπως στο σημείο αυτό έλειψε η απαραίτητη, όπως πιστεύουμε, μεταξύ τους συνεργασία;».⁴⁹⁵ Παρά τις

⁴⁹¹ Αντώνης Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/7/1965, σ. 4.

⁴⁹² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Αϊντα* στο Ωδείο Ηρώδου», *Η Βραδυνη*, 17/7/1965, σ. 2.

⁴⁹³ [Ανυπόγραφο], «Πυκνό ακροατήριο – Θεαματική παράσταση», *Μεσημβρινή*, 14/7/1965, σ. 4.

⁴⁹⁴ Πέτρος Πετρίδης, «Ο *Ριγολέττος* εις την Εθνικήν Λυρικήν Σκηνήν», *Το Βήμα*, 12/1/1958, σ. 2.

⁴⁹⁵ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Εθνος*, 17/1/1958, σ. 2.

ενστάσεις που διατυπώθηκαν,⁴⁹⁶ η παράσταση επαναλήφθηκε πολλές φορές χωρίς σκηνογραφικές και ενδυματολογικές διαφοροποιήσεις ως τον χειμώνα 1973-1974.

Ο Αγγελόπουλος επέλεξε βαριές δομικές κατασκευές ρεαλιστικού χαρακτήρα και μεγάλου όγκου, όπως φαίνεται από τις σωζόμενες μακέτες και φωτογραφίες (εικ. 131-134). Ο σκηνικός πλούτος ενισχύθηκε, όπου χρειάστηκε, με τη χρήση διαφόρων σκηνικών αντικειμένων όπως χαλιά, κουρτίνες, έπιπλα και διάφορα διακοσμητικά. Αν και η κριτική μαρτυρεί πως το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ήταν άρτιο και επιτυχημένο,⁴⁹⁷ για άλλη μια φορά δημιούργησε σοβαρά τεχνικά προβλήματα. Σχολιάζοντας την παράσταση ο Χαμουδόπουλος επανήλθε σχετικά: «μιάμιση περίπου ώρα φαγώθηκε κατά την παράσταση σε διαλείμματα και τούτο, γιατί η έλλειψη κατάλληλων τεχνικών μέσων στη σκηνή δεν επιτρέπει γρήγορες αλλαγές των σκηνογραφιών, που είναι κτιστές. Μα αφού λείπουν τα τεχνικά μέσα γιατί η προτίμηση προς αυτές τις σκηνογραφίες που μπορεί βέβαια να είναι ωραίες και επιβλητικές μα γίνονται αφορμή δυσφορίας και διακοπής της συνέχειας σε μια τέτοια περίπτωση; Είναι ένα ψυχολογικό και αισθητικό σφάλμα αυτό, που δημιουργεί κενό σε βάρος της Ε.Λ.Σ.». ⁴⁹⁸ Αντίστοιχη ενόχληση για τα μακροσκελή διαλείμματα διατύπωσε του και ο Ανωγειανάκης, συνοδεύοντάς τη με παραινήσεις προς τη Διεύθυνση.⁴⁹⁹

Κάρμεν

Τα εγκαίνια του ανακαινισμένου θεάτρου «Ολύμπια» ολοκληρώθηκαν με την *Κάρμεν* του Μπιζέ, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Όσκαρ Ντάνον και σκηνοθεσία και πάλι του Ρέμο ντελλά Πέργκολα.

Στις μακέτες των σκηνικών, οι οποίες προσομοιάζουν με πίνακες ζωγραφικής, διακρίνεται ο γραφικός ισπανικός χαρακτήρας και ο ρεαλισμός, ο πλούτος, αλλά και οι μεγάλοι όγκοι τους (εικ. 135-136). Επίσης, από την αντιπαραβολή τους με τις φωτογραφίες προκύπτει ότι ο Αγγελόπουλος υλοποίησε σχεδόν σε απόλυτο βαθμό την καλλιτεχνική του έμπνευση, η οποία ήταν η Ανδαλουσία του Μπιζέ, η «μεσογειακή

⁴⁹⁶ Γιώργος Λεωτσάκος, «Ο Ριγκολέττος του Γκιουζέππε Βέρντι», *Η Καθημερινή*, 19/3/1963, σ. 4.

⁴⁹⁷ Σχετικά σχόλια βλ. Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ριγκολέττος στη Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 14/1/1958, σ. 2, Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η συναυλία της Κρατικής», *Ελευθερία*, 14/1/1958, σ. 2 και Γεώργιος Σκλάβος, «Λυρική Σκηνή, Ριγκολέττος, Κρατική Ορχήστρα, Θ. Βαβαγιάννης – Σεσσύλ Ουσσέ», *Η Ημέρα*, 11/2/1965, χ.σ. (κριτική για επανάληψη της παράστασης).

⁴⁹⁸ Χαμουδόπουλος, *το ίδιο*.

⁴⁹⁹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος* 17/1/1958, σ. 2.

ζεστασιά»⁵⁰⁰ και το ισπανικό φολκλόρ διανθισμένο με τσιγγάνικα στοιχεία (εικ. 137). Αυτά τα στοιχεία χαρακτήριζαν και τα κοστούμια (εικ. 138).

Έτσι, δημιούργησε δομικά σκηνικά και ζωγραφιστά φόντα, ενώ στις σκηνές προσέθεσε πλήθος διακοσμητικών στοιχείων και φροντιστηριακών αντικειμένων: σημαίες, λάβαρα, κουρτίνες, γύψινα διακοσμητικά και έπιπλα. Αντίστοιχα, τα κοστούμια, όπως προκύπτει από τις σωζόμενες φωτογραφίες χαρακτηρίζονταν από πλήθος λεπτομερειών: κορδόνια, βολάν, εσάρπες με κρόσσια, λουλούδια, φούντες, διακοσμητικά μαλλιών και κοσμήματα οδήγησαν, τελικά, σε ένα μάλλον υπερφορτωμένο αποτέλεσμα, που ακολουθούσε απόλυτα τη γραμμή της αναπαράστασης του χωροχρονικού πλαισίου του έργου.

Η Λαλαούνη και ο Χαμουδόπουλος μετέφεραν την ύπαρξη τεσσάρων σκηνικών και πλήθους κοστούμιών με έντονο ισπανικό χρώμα. Η Λαλαούνη σχολίασε ότι ο Αγγελόπουλος «ενώ πέτυχε δυο θαυμάσιες σκηνογραφίες στην 1^η και 2^η πράξι, σκηνογραφίες που μαζί με τα λαμπρότατα κοστούμια δίνανε όλο το χρώμα και το πνεύμα της Ισπανίας, αλλά και της μουσικής του Μπιζέ, στην 3^η και 4^η πράξη χάνει την έμπνευσί του και πέφτει στην εκζήτησι [...] Όσο για τις ενδυμασίες ήταν περίφημες, μια χαρά από αρμονικά και ζωντανά χρώματα, μόνο που ένας ενδυματολόγος θεάτρου πρέπει όχι μόνο να μελετάει χρόνο, τόπο, ιστορία, στυλ αλλά και τα άτομα που έχει να ντύσει, να διορθώνη και να κρύβη τυχόν σωματικά τους ελαττώματα [...] και αυτό ισχύει για πολλά πρόσωπα της παραστάσεως».⁵⁰¹ Επιπρόσθετα, ο Χαμουδόπουλος σημείωνε πως «δεν τηρήθηκαν οι αναλογίες του χώρου» και έκανε λόγο «για πανύψηλα κτήρια σε ανύπαρκτο βάθος».⁵⁰² Φαίνεται ότι ο Αγγελόπουλος ακολούθησε περισσότερο την έμπνευσή του, αρνούμενος να συμβιβαστεί με την πραγματικότητα της Ε.Λ.Σ. Προφανώς δεν εννοούσε να προσαρμόσει τη δουλειά του ούτε στις διαστάσεις της σκηνής αλλά ούτε και στις διαστάσεις των ερμηνευτών. Ο Ανωγειανάκης επιβεβαίωσε τη στάση αυτή παρατηρώντας ότι «σκηνοθετικά η παράστασι ακολούθησε τη γνωστή τυποποιημένη

⁵⁰⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η Κάρμεν του Μπιζέ», *Η Βραδυνή*, 7/2/1962, σ. 2 (κριτική για επανάληψη της παράστασης).

⁵⁰¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Κάρμεν στην Λυρική», *Η Βραδυνή*, 4/2/1958, σ. 2.

⁵⁰² Δημήτρης Χαμουδόπουλος «Κάρμεν», *Ελευθερία*, 4/2/1958, σ. 2.

κίνησι πλήθους και σολίστ, μέσα σ' ένα σκηνικό διάκοσμο, επιμελημένο αλλά τόσο δυσανάλογα πάντα βαρύ στις διαστάσεις σκηνης και πλατείας». ⁵⁰³

Ο Αγγελόπουλος δεν συμβιβαζόταν με τα τεχνικά μέσα και το ανθρώπινο δυναμικό που διέθετε η Ε.Λ.Σ. εκείνη την εποχή. Κάτι τέτοιο φαίνεται σαφώς στις κριτικές στον Τύπο. Ο Δούνιας αναφερόμενος στις τρεις από τις παραστάσεις που εγκαινίασαν το νέο θέατρο «Ολύμπια» το 1958 και σκηνογραφήθηκαν από τον Αγγελόπουλο σημείωνε: «Το αρχικό λάθος των τελευταίων παραστάσεων της Λυρικής Σκηνης είναι το μεγαλεπίβολον των προθέσεων σε πλαίσια αθλίως στενάχωρα. Πάνω στην περιορισμένη σκηνή των “Ολυμπίων”, αποκλεισμένο με τα γραφικώτατα αλλά πελασγικών διαστάσεων σκηνικά του Μάριου Αγγελόπουλου συνωθείται πλήθος, όπως περίπου οι Αθηναίοι σε ώρα συνωστισμού στα λεωφορεία». ⁵⁰⁴

Μεφιστοφέλε

Η τελευταία συνεργασία του Αγγελόπουλου με την Ε.Λ.Σ. έγινε τον χειμώνα 1966-1967 και επρόκειτο για την όπερα *Μεφιστοφέλε* του Μπόιτο η οποία ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο.

Για τις ανάγκες της παράστασης ο Αγγελόπουλος προσπάθησε να δημιουργήσει ρομαντικές οπερατικές εικόνες, να συνδιαλεχθεί και με τη μουσική και να προσεγγίσει το πνεύμα του έργου με πιο σύγχρονα μέσα. Δημιούργησε μια μόνιμη σταθερή σκηνογραφική κατασκευή. Μια τοξοειδή, γοτθική ασίδα, η οποία παρέμενε ως σημείο αναφοράς σε όλες τις εικόνες του έργου, ενώ τα υπόλοιπα σκηνογραφικά στοιχεία άλλαζαν ανάλογα με τη σκηνή (εικ. 142-143). Στο φόντο φωτεινές προβολές ολοκλήρωναν το αποτέλεσμα, το οποίο ήταν σαφώς πιο λειτουργικό από παλαιότερες καταθέσεις του καλλιτέχνη που απαιτούσαν χρονοβόρες αλλαγές. ⁵⁰⁵ Σε μια προσπάθεια να προβάλει το διεθνές και πρωτοποριακό καλλιτεχνικό προφίλ της δουλειάς του ανέφερε σε συνέντευξή του, η οποία δημοσιεύθηκε την προηγούμενη της

⁵⁰³ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 7/2/1958, σ. 2.

⁵⁰⁴ Μίνως Δούνιας, «Μουσική εβδομάς, *Κάρμεν*», *Η Καθημερινή*, 6/2/1958, σ. 3.

⁵⁰⁵ Στα μέσα της δεκαετίας του 1960, η Ε.Λ.Σ. έχει κάνει μεγάλες προσπάθειες οργανωτικής και τεχνικής ευθυγράμμισης με τα σύγχρονα λυρικά θέατρα του εξωτερικού, οπότε τεράστια διαλείμματα για αλλαγές σκηνικών σίγουρα δεν θα μπορούσαν πλέον να γίνουν αποδεκτά όπως παλαιότερα. Ο Αγγελόπουλος, αντιλαμβανόμενος προφανώς τα δεδομένα αυτά, πραγματοποίησε ταξίδι στο Μιλάνο προκειμένου να συνεννοηθεί με τον σκηνοθέτη για τα σκηνικά και τα κοστούμια, κάτι που φρόντισε να γνωστοποιηθεί στον Τύπο, [Ανυπόγραφο], «Το εναρκτήριο έργο της Λυρικής θα προετοιμασθή στο Μιλάνο!», *Ελευθερία*, 11/10/1966, σ. 2.

πρεμιέρας, ότι στο σκηνικό εφαρμόζονταν έγχρωμες προβολές που αντικαθιστούσαν τα παραδοσιακά σκηνικά και ότι η φωτογράφιση των προβαλλόμενων μακετών έγινε στο Μιλάνο, σε εργαστήριο που συνεργαζόταν και με τη Σκάλα, τη Μετροπόλιταν Όπερα κ.α. Ο ίδιος ενημέρωνε ότι η παράσταση είχε οκτώ σκηνικά, τέσσερις προβολές, δύο στον πρόλογο, μια στη νύχτα του Σαβά και μια στον επίλογο, ενώ τα κοστούμια έφταναν τα 370.⁵⁰⁶

Από τις σωζόμενες ζωγραφικές μακέτες αντλούνται κάποια συμπεράσματα για τη χρωματική γκάμα, την οποία χρησιμοποίησε ο Αγγελόπουλος (εικ. 139-141). Με μια εξπρεσιονιστική χροιά στην κατάθεσή του, ο καλλιτέχνης επέλεξε σκούρους τόνους, με το μαύρο, το μπλε, το γκρι και το μωβ να κυριαρχούν, ενώ το γοτθικό στοιχείο και η επιρροή του ρομαντισμού ήταν εμφανής. Οι κριτικές φανερώνουν πως το αποτέλεσμα μάλλον δεν δικαίωσε τις επιλογές του καλλιτέχνη καθώς διατυπώθηκαν ενστάσεις. Ενώ ο Γεώργιος Βώκος θεώρησε ότι ο Αγγελόπουλος «έδωσε βάθος στη σκηνή και παρουσίασε ανάγλυφη τη σειρά των εικόνων» με μια «καλλιτεχνική προσφορά με φαντασία, αντίληψη και κατανόηση»,⁵⁰⁷ ο Χαμουδόπουλος ανέφερε πως «ο σκηνογράφος επιδιώκοντας με τα τόξα και το ξύλο το συμβολισμό, έπεσε στο άλλο άκρο, καταστρέφοντας κάθε διάθεση εσωτερικής αποδοχής και διείσδυσης».⁵⁰⁸ Ο Λάβδας, προσφέροντας πολύτιμες λεπτομέρειες για την όψη, υποστήριξε ότι «το σκηνογραφικό περιβάλλον δεν θα μπορούσε βεβαίως να πείση ότι δεν προσέφερε λύσεις προχείρους και ασυνεπείς. Δεν πρόκειται να γίνει αναφορά στο αρχαίο εκείνο τοπίο με τα ερείπια, αλλά στο ότι ο σκελετός με τα γοτθικά τόξα που εφαινετο φυτεμένος στην σκηνή καθ' όλη την εξέλιξη της όπερας [...] δεν ήτο δυνατόν να παραπλανήσει με το πρόσχημα ενός δήθεν “συμβόλου” ή μιας δήθεν “ιδέας”. Διότι σε μια τέτοια περίπτωση δεν θα εφρόντιζε ο εμπνευστής του να τον ποικίλη με τις ρεαλιστικές λεπτομέρειες χειροπιαστών νεφών, κλαδιών και άλλων, παρεμφερούς λυρισμού θεαμάτων».⁵⁰⁹

Σε ανάλογο επικριτικό τόνο, ο Λεωτσάκος σχολίασε τα κοστούμια, αναφέροντας ότι τα περισσότερα «ήσαν φιγούρες αρχαϊκών “καρτ-ποστάλ”» και δίνοντας περιγραφές κάθε άλλο παρά κολακευτικές: «ο Βάγκνερ φορούσε μια κωμικότητα μακριά

⁵⁰⁶ Θάλεια Σπηλιάκου, «Καινοτομίες στα σκηνικά του *Μεφιστοφελή* από τον Μάριο Αγγελόπουλο», *Έθνος*, 18/11/1966, σ. 2.

⁵⁰⁷ Γεώργιος Βώκος, «*Μεφιστοφέλε* του Μπόιτο», *Ακρόπολις*, 23/11/1966, σ. 4.

⁵⁰⁸ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Μεφιστοφέλε*», *Ελευθερία*, 22/11/1966, σ. 2.

⁵⁰⁹ Αντώνης Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή* 24/11/1966, σ.4.

“τυρκουάζ” καζάκα με “φάσα” από σατέν που θύμιζε παλαιϊκό πάπλωμα και που χρωματικά δεν ταίριαζε καθόλου με το σκηνικό. Αλλά και η όλη αισθητική των κοστουμιών δεν είχε τίποτα το θεατρικό και έφερνε μάλλον στο νου “μπαλ ντ’ανφάν”». ⁵¹⁰ Αν και οι σωζόμενες φωτογραφίες από την παράσταση είναι ασπρόμαυρες, επιβεβαιώνουν την αίσθηση του Λεωτσάκου, ειδικά στις σκηνές της Βαλπούργιας Νύχτας (εικ. 144). Τέλος, και πάλι έγινε λόγος, αυτή τη φορά από τη Λιάνα Ρουσιανού-Πιπεράκη, για κοστούμια που αγνοούσαν τον σωματότυπο των μονωδών, εκθέτοντάς τους. ⁵¹¹

Στην κριτική της Λαλαούνη επανήλθε το θέμα του όγκου των σκηνικών και το γεγονός ότι, παρ’ όλους τους νεωτερισμούς, τα μεγάλα διαλείμματα για τις αλλαγές δεν κατόρθωσαν να αποφευχθούν ενώ και πάλι ετέθη το θέμα της κίνησης του πλήθους που μπόκωνε τη σκηνή. ⁵¹² Μολονότι η σκηνογραφική αυτή κατάθεση ήταν μια προσπάθεια του Αγγελόπουλου προς έναν δρόμο διαφορετικό από αυτόν της παραδοσιακής ρεαλιστικής απεικόνισης και προς τη χρήση πιο σύγχρονων μέσων, το αποτέλεσμα δεν ήταν ικανοποιητικό. Όπως χαρακτηριστικά ανέφερε ο Χαμουδόπουλος «τόσο ο κύριος Μορέσκο όσο και ο κύριος Αγγελόπουλος θα έφταναν σε καλύτερα αποτελέσματα, αν, προχωρώντας σα “μοντέρνοι” άνθρωποι προσεκτικοί στα αιτήματα και τις αισθητικές αντιλήψεις και απαιτήσεις της εποχής τους, επιδίωκαν την “αφαίρεση”. Μιαν “αφαίρεση” που να είναι ο καρπός της σύνθεσης και της δυνατής φαντασίας». ⁵¹³

Η κατάθεση του Αγγελόπουλου στον *Μεφιστοφέλε* στάθηκε αφορμή για να ξεσπάσει διαμάχη ανάμεσα σε αυτόν και τον Γιάννη Στεφανέλλη, η οποία έλαβε δημόσιο χαρακτήρα καθώς αφορμή στάθηκε η συνέντευξη του πρώτου στην εφημερίδα *Εθνος*. ⁵¹⁴ Εκεί, ο Αγγελόπουλος υπερπρόβαλε τα πρωτοποριακά στοιχεία των

⁵¹⁰ Γιώργος Λεωτσάκος, «Ο *Μεφιστοφελής* του Μπόιτο από την Εθνική Λυρική Σκηνή», *Τα Νέα*, 23/11/1966, σ. 2.

⁵¹¹ Λιάνα Ρουσιανού-Πιπεράκη, «*Μεφιστοφέλε* του Μπόιτο στην ΕΛΣ», *Ελεύθερος Κόσμος*, 20/11/1966, σ. 2.

⁵¹² «Η Λυρική Σκηνή παρουσίασε το έργο καταβάλλοντας μεγάλες προσπάθειες και ο Θεός μόνο ξέρει πόσες δαπάνες. Οι σκηνογραφίες του κ. Αγγελόπουλου είχαν και έμπνευσι και γούστο και σωστό στυλ αλλά ο εκλεκτός αυτός καλλιτέχνης δεν μπόρεσε να υπερνικήσει ένα τεχνικό μειονέκτημα: την αλλαγή των σκηνικών ανάμεσα στις πράξεις και στις εικόνες – πάνω από τέταρτο της ώρας διαρκούσε κάθε αλλαγή – πράγμα που χαλάρωνε τη συνοχή, την ροή του έργου και του έδινε υπερβολικό μάκρος. [...] Σκηνοθέτης και σκηνογράφος θα ισχυρισθούν βεβαίως τις τεχνικές ελλείψεις και τη στενότητα της σκηνής του θεάτρου. Μα εδώ θέλω να ιδώ τη τέχνη τους: στον υπολογισμό των αναλογιών», Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Αρρίγκο Μπόιτο: *Μεφιστοφέλε*», *Η Βραδυνή*, 23/11/1966, σ. 2.

⁵¹³ Χαμουδόπουλος, «*Μεφιστοφέλε*», ό.π.

⁵¹⁴ Σπηλιάκου, «Καινοτομίες...», ό.π.

σκηνικών, δηλαδή τις έγχρωμες προβολές και τη χρήση διαφανειών, και τα παρουσίασε ως καινοτομίες. Ανήμερα της πρεμιέρας ο Στεφανέλλης, φανερά ενοχλημένος από τις δηλώσεις αυτές και «προς αποκατάστασιν της αληθείας» όπως ανέφερε, υπενθύμισε ότι για το ανέβασμα του *Διαβολοκνηγού*⁵¹⁵ είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί με επιτυχία ανάλογα τεχνικά μέσα στην Ε.Λ.Σ., και μάλιστα, όπως άφηνε να εννοηθεί, με μικρότερο κόστος.⁵¹⁶ Λίγες ημέρες μετά, ο Αγγελόπουλος ανταπαντάντησε και υπεραμύνθηκε των θέσεών του δίνοντας παράλληλα πολλές πληροφορίες και για το σκηνικό του και για τον εξοπλισμό της Λυρικής και για την παράσταση *Διαβολοκνηγός*. Θεωρούσε ότι, σε αντίθεση με τις παλαιότερες απόπειρες του Στεφανέλλη, το σκηνικό αποτέλεσμα της δικής του δουλειάς στο *Μεφιστοφέλε* είχε πρωτόγνωρο καλλιτεχνικό χαρακτήρα και ήταν έτσι ολοκληρωμένο τεχνικά ώστε προσέφερε στο κοινό ένα μοναδικό αισθητικό θέαμα αναφέροντας: «οι θεαταί είδαν το χάος των ουρανών, και τους χορούς των αγγέλων βγαλμένους από το πινέλο μου».⁵¹⁷

Προφανώς, ο Αγγελόπουλος τόσο με τις δηλώσεις του όσο και με τις δημόσιες αντεγκλήσεις με τους ομότεχνούς του δεν επεδείκνυε πνεύμα συναδελφικότητας και δεν βοηθούσε τη δημόσια εικόνα της Ε.Λ.Σ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η απαξιωτική κατακλείδα του στην παραπάνω διαμάχη: «αισθάνομαι βαθύτατη ψυχική κόπωση που αναγκάζομαι να συμβάλω στην αποκάλυψη πως η ανωτερότης στους καλλιτέχνες είναι ρομαντικό ιδανικό, ενώ στην πραγματικότητα μας κυριαρχούν τα πιο έντονα πάθη και τις σχέσεις μας ρυθμίζει μονίμως ο νόμος της ζούγκλας. Χαίρετε κ. Στεφανέλλη. Δε θα επανέλθω!».⁵¹⁸

⁵¹⁵ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 325.

⁵¹⁶ [Ανυπόγραφο], «Απάντησις του Στεφανέλλη στον Αγγελόπουλο», *Έθνος*, 19/11/1966, σ. 2.

⁵¹⁷ [Ανυπόγραφο], «Ο Αγγελόπουλος δευτερολογεί», *Έθνος*, 22/11/1966, σ. 2.

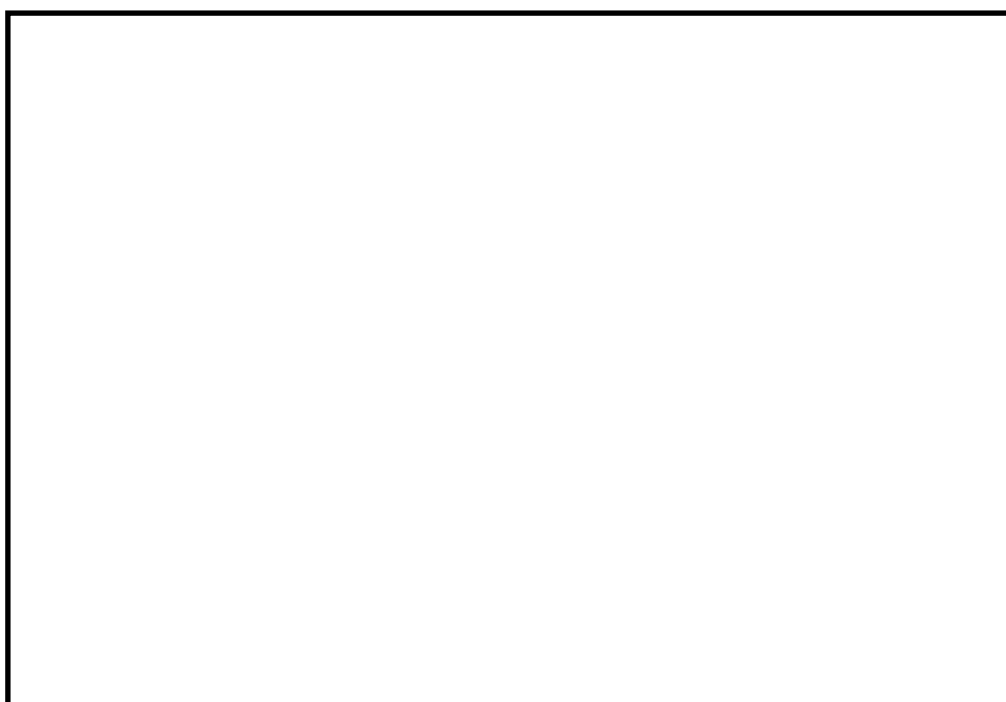
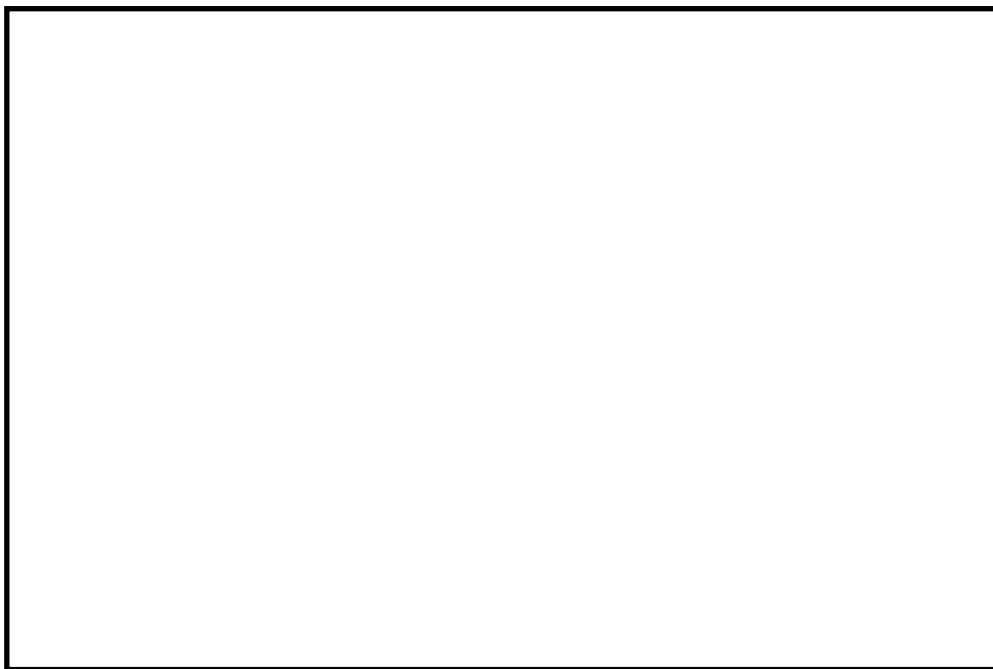
⁵¹⁸ *Το ίδιο*.



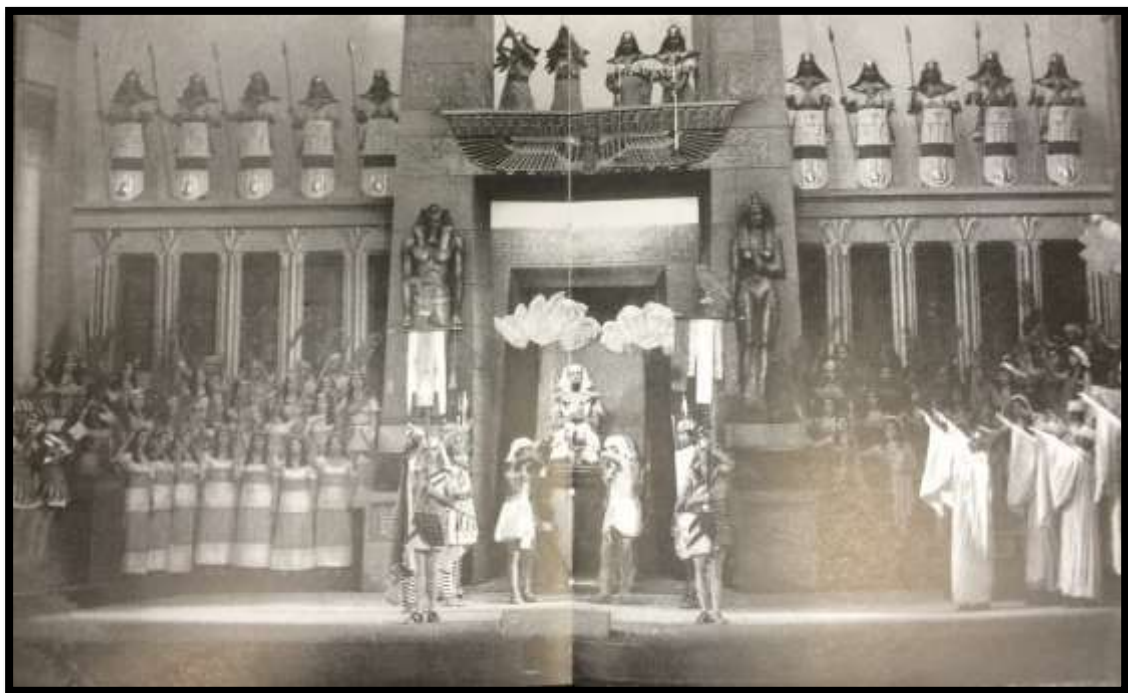
εικ. 123, Τσέλλερ, *Το ρόδο του Τυρόλου*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, χειμώνας 1946-1947, σκηνικά-κοστούμια Μ. Αγγελόπουλος, μακέτα σκηνικού.



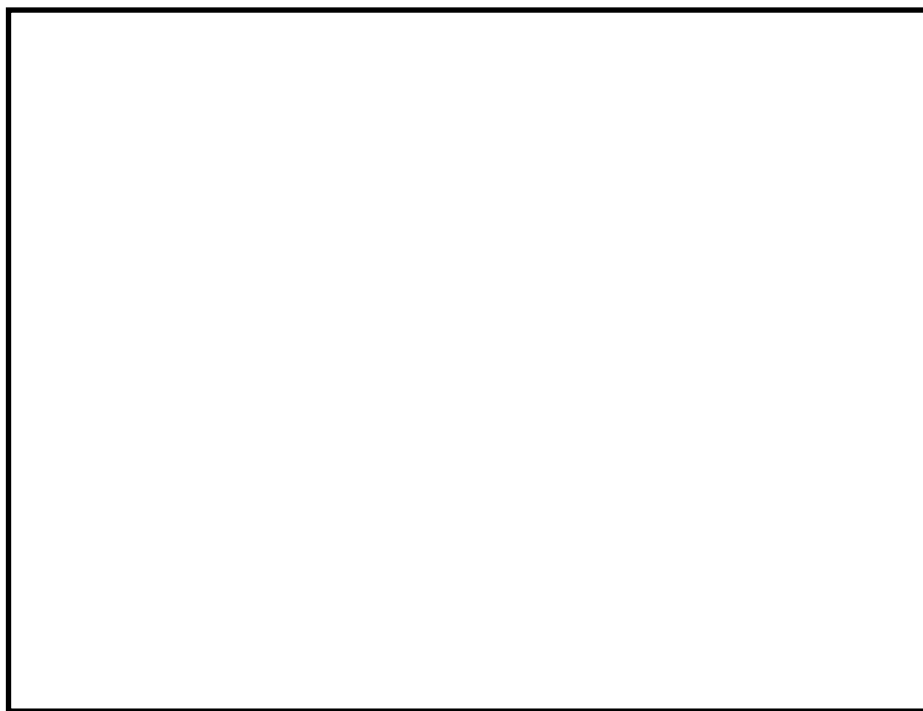
εικ. 124, Χατζηαποστόλου, *Η γυναίκα του δρόμου*, Ε.Λ.Σ., χειμερινό θέατρο Κυβέλης, χειμώνας 1949-1950, σκηνικά-κοστούμια, Μ. Αγγελόπουλος, μακέτα σκηνικού.



εικ. 125-126, Χατζηαποστόλου, *Η γυναίκα του δρόμου*, Ε.Λ.Σ., χειμερινό θέατρο Κυβέλης, χειμώνας 1949-1950, σκηνικά-κοστούμια Μ. Αγγελόπουλος, μακέτες σκηνικών.



εικ. 127-128, Βέρντι, *Αΐντα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά-κοστούμια Μ. Αγγελόπουλος, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 129, Βέρντι, *Αΐντα*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1965, σκηνικά-κοστούμια Μ. Αγγελόπουλος, σκίτσο της Έλλης Σολομωνίδου – Μπαλάνου.



εικ. 130, Βέρντι, *Αΐντα*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1965, σκηνικά-κοστούμια Μ. Αγγελόπουλος, φωτογραφία παράστασης



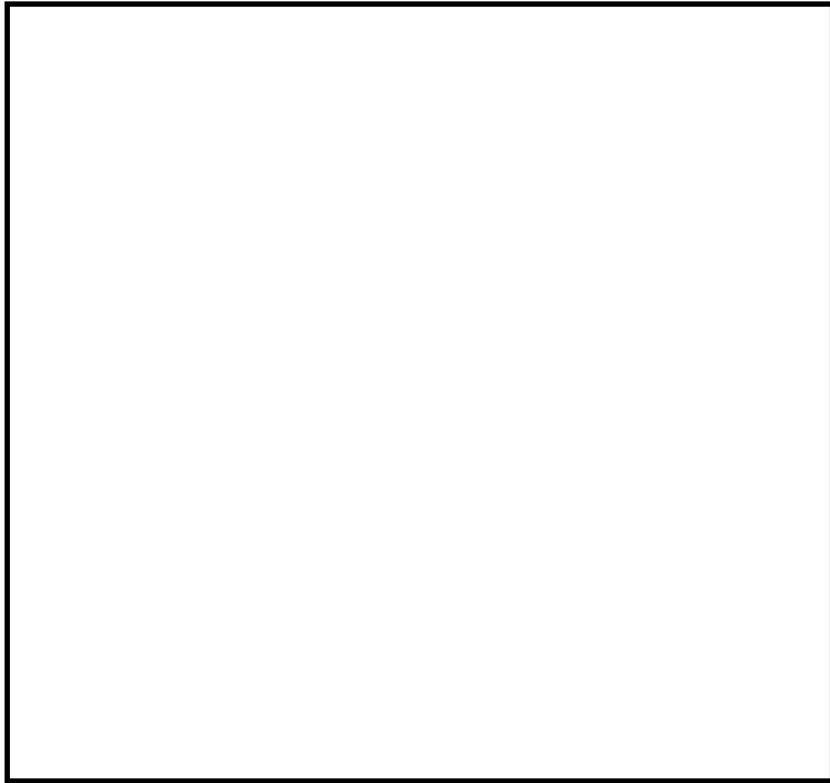
εικ. 131, Βέρντι, *Ριγολέττο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά Μ.Αγγελόπουλος, κοστούμια Β. Σταματίου, μακέτα σκηνικού.



εικ. 132, Βέρντι, *Ριγολέττο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά Μ.Αγγελόπουλος, κοστούμια Β. Σταματίου, φωτογραφία παράστασης.



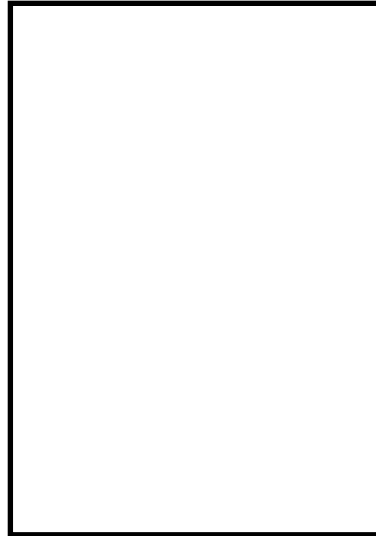
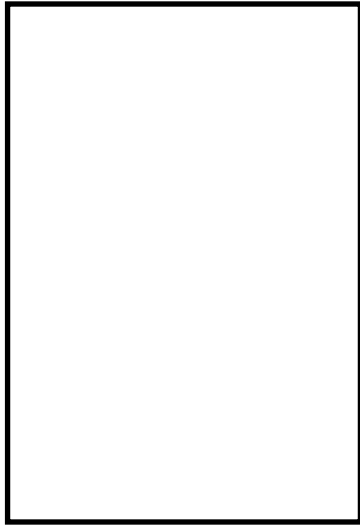
εικ. 133-134, Βέρντι, *Ριγολέττο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά Μ.Αγγελόπουλος, κοστούμια Β. Σταματίου, φωτογραφίες παράστασης.



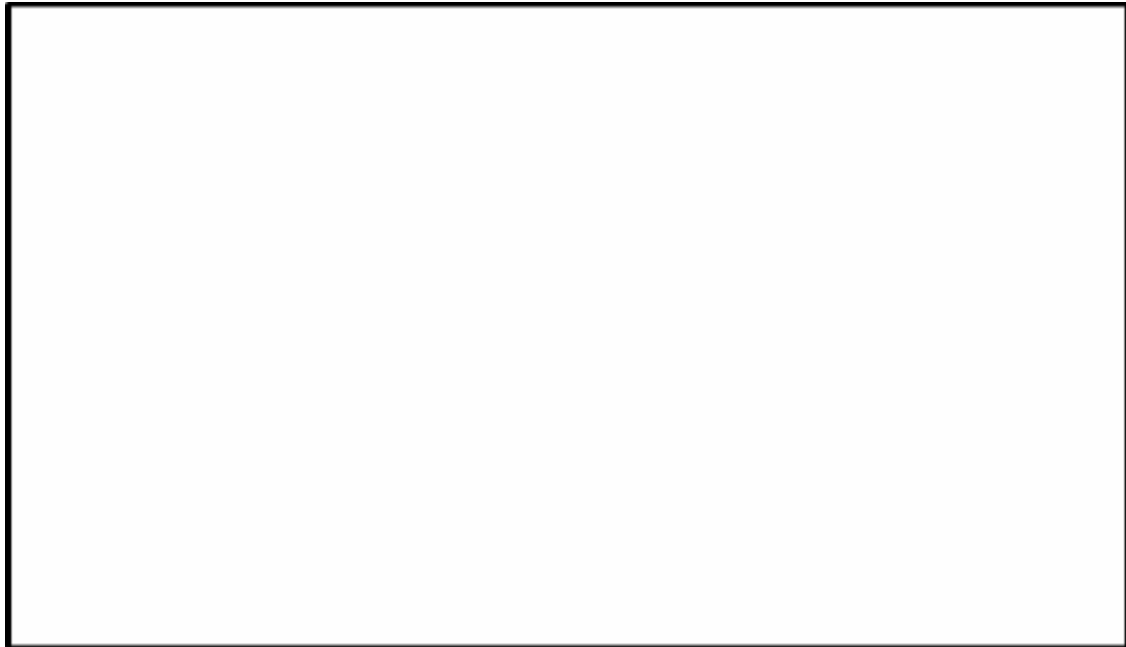
εικ. 135-136, Μπιζέ, *Κάρμεν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά-κοστούμια Μ. Αγγελόπουλος, μακέτες σκηνικών.



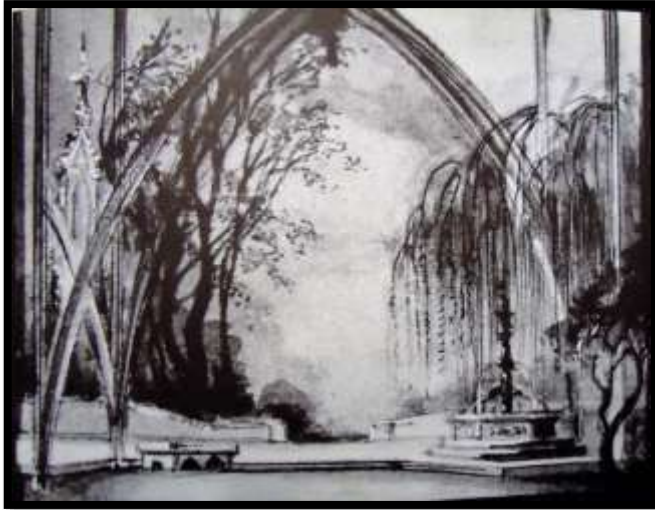
εικ. 137-138, Μπιζέ, *Κάρμεν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά-κοστούμια Μ.Αγγελόπουλος, φωτογραφίες παράστασης.



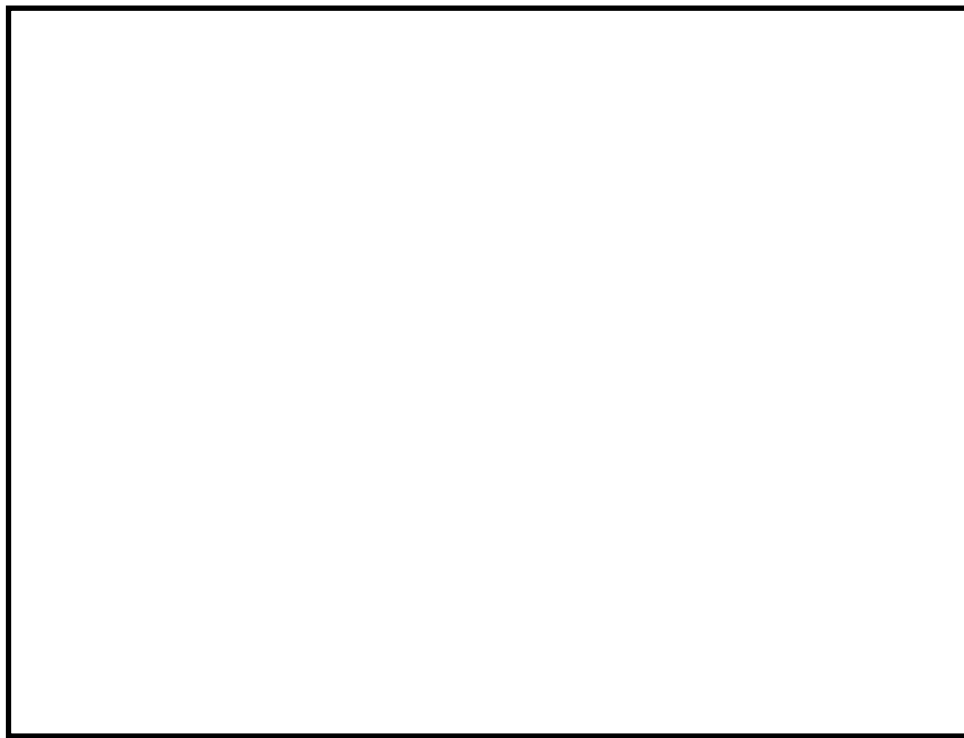
εικ. 139-140, Μπόιτο, *Μεφιστοφέλε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967,
σκηνικά-κοστούμια Μ. Αγγελόπουλος, μακέτες κοστούμιών



εικ. 141, Μπόιτο, *Μεφιστοφέλε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967,
σκηνικά-κοστούμια Μ. Αγγελόπουλος, μακέτα σκηνικού.



εικ. 142-143, Μπόιτο, *Μεφιστοφέλε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Μ. Αγγελόπουλος, μακέτες σκηνικών.



εικ. 144, Μπόιτο, *Μεφιστοφέλε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Μ. Αγγελόπουλος, φωτογραφία παράστασης.

3.1.7. Σπύρος Βασιλείου (1903-1985)

Ο Σπύρος Βασιλείου,⁵¹⁹ γεννημένος στο Γαλαξίδι, σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και υπήρξε ένας από τους βασικούς εκπροσώπους της γενιάς του '30. Ήταν ένας από τους παραγωγικότερους εικαστικούς καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα καθώς, εκτός από ζωγράφος εργάστηκε και ως σκηνογράφος, αγιογράφος και χαράκτης, αποτελώντας μια πολυδιάστατη και εξαιρετικά δημιουργική προσωπικότητα.

Με τη σκηνογραφία ξεκίνησε να ασχολείται ήδη από το 1929 συνεργαζόμενος με τον Φώτο Πολίτη. Έκτοτε, συνέχισε στο θέατρο και μάλιστα δοκιμάστηκε σε πολλά θεατρικά είδη πάντα με αφοσίωση και αληθινή καλλιτεχνική αγάπη. Ο ίδιος περιέγραφε με πολύ συναισθηματικό τρόπο τη σχέση του με το θέατρο: «αναλίσκεται μόχθος πολύς και αγάπη αληθινή πάνω σε τούτα τα σανίδια, για να έχει ο σκηνογράφος τη λαχτάρα ν' αφουγκραστεί πίσω από την κουϊντα, μέσα στον πυρετό της πρεμιέρας, για ν' ακούσει, αν θα πιάσει, την ώρα που ανοίγει αργά η αυλαία, εκείνο το αδιόρατο “Αα!” της επιδοκιμασίας».⁵²⁰

Η επιρροή της ζωγραφικής είναι εμφανής στις σκηνογραφικές καταθέσεις του καλλιτέχνη. Για εκείνον, όπως παρατηρεί η ιστορικός τέχνης Έφη Ανδρεάδη, «η σκηνή είναι ένας καμβάς, και όπως στον καμβά γράφονται όπως έλεγε, άνθρωποι, βαρκούλες και ηλιοβασιλέματα, έτσι και στη σκηνή στήνει εφήμερα κτίσματα, κατεβάζει από τους τοίχους τους αγίους για να παίξουν, και κεντάει λεπτομέρειες για να κάνει πιο συναρπαστική την αφήγηση ενός παραμυθιού που κράτησε μια ζωή».⁵²¹ Από τη ζωγραφική άλλωστε μεταφέρει, όπου αυτό είναι επιτρεπτό από τη θεματολογία των έργων, και την ελληνικότητα, μια αναζήτηση της γενιάς του αποδίδοντας «το ελληνικό στοιχείο μέσα από μια ποιητική πραγματικότητα [...] Ένας μαγικός ρεαλισμός, όπου υποφώσκει η ιδέα της “ελληνικότητας”, μεταφέρεται και στο σκηνογραφικό και ενδυματολογικό του έργο».⁵²²

⁵¹⁹ Για τη ζωή και το έργο του Σπύρου Βασιλείου βλ. Ε.Δ.Μ.[Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος], «Σπύρος Βασιλείου», Μαθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 1, ό.π., σσ. 158-161 όπου και σχετική βιβλιογραφία.

⁵²⁰ Ομιλία του Σπύρου Βασιλείου στο θέατρο Βεργή, 9/12/1969 στο Έλια Λακίδου (επιμ.), *Ο Σπύρος Βασιλείου και το θέατρο*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011, σ. 19.

⁵²¹ Έφη Ανδρεάδη, «Τρεις ζωγράφοι, η τέχνη τους και το θέατρο», Έφη Ανδρεάδη (επιμ.), *Σπύρος Βασιλείου, Νίκος Εγγονόπουλος, Νίκος Νικολάου. Ζωγραφική για το θέατρο*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2000, σσ. 13-24, σ. 20.

⁵²² Θεοδωροπούλου Μ. (επιμ.), *Ένδυμα...*, ό.π., σ. 68.

Η συνεργασία του με την Ε.Λ.Σ. υπήρξε ιδιαίτερα αραιή κατά την εξεταζόμενη περίοδο και αριθμεί μόλις δύο (2) έργα, μια όπερα και μία οπερέτα.

Ο βασιλιάς Ανήλιαγος

Η όπερα *Ο βασιλιάς Ανήλιαγος* του Ανδρέα Νεζερίτη, μουσικός θρύλος όπως τη χαρακτηρίζει ο ίδιος ο συνθέτης, ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση στην Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1947-1948, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευγγελάτου και σκηνοθεσία του Κίμωνος Τριανταφύλλου.

Ο Βασιλείου κλήθηκε να σκηνογραφήσει στην Ε.Λ.Σ. όταν εκεί ανέβηκε για πρώτη φορά έργο με βυζαντινή θεματολογία και μάλιστα συναφή με μια πρόσφατη σκηνογραφική του κατάθεση στο θέατρο. Σύμφωνα με την Λακίδου, «ο καλλιτέχνης φαίνεται ότι επαναδιατύπωσε στο πλαίσιο της όπερας του Νεζερίτη την αισθητική της παράστασης του έργου του Θεοτοκά *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας* που είχε ανεβάσει εννέα μήνες πριν η Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου του Τζαβαλά Καρούσου»,⁵²³ καθώς πέραν της συγγενούς θεματολογίας, ανάμεσα στο λιμπρέτο της όπερας του Νεζερίτη και στο έργο του Θεοτοκά, υπάρχουν κοινά στοιχεία.

Στο ελάχιστο σωζόμενο υλικό είναι εμφανές ότι ο Βασιλείου άντλησε την έμπνευσή του από το Βυζάντιο, του οποίου ήταν βαθύς γνώστης⁵²⁴ (εικ. 145). Άλλωστε, ο καλλιτέχνης, μαθητής του Φώτη Κόντογλου, χειριζόταν με άνεση το λεξιλόγιο της βυζαντινής τέχνης και έτσι κινήθηκε επιτυχημένα με στόχο τη μεταφορά του θεατή στο χωροχρονικό πλαίσιο που ορίζει το έργο.

Η είσοδος του Βασιλείου στην Ε.Λ.Σ. έκανε αίσθηση και η κατάθεσή του άφησε το αποτύπωμά της στην παράσταση. Η υποδοχή των κριτικών μαρτυρεί την επιτυχία της.⁵²⁵ Η Λαλαούνη ενθουσιασμένη ανέφερε: «οι σκηνογραφίες και τα κουστούμια του κ. Βασιλείου ήταν σωστά ποιήματα που δημιουργούσαν όλη την ατμόσφαιρα του παραμυθιού. Αναλογίες, χρώματα, γραμμή – όλα μέσα στη μουσική, όλα γεμάτα έμπνευση. Η Εθνική Λυρική Σκηνή δε μας παρουσίασε ποτέ τέτοιες σκηνογραφίες».⁵²⁶ Η Σπανούδη ενθουσιασμένη έγραψε έναν πραγματικό διθύραμβο για τη δουλειά του:

⁵²³ Λακίδου, «Η συμβολή...», ό.π., σ. 395.

⁵²⁴ Φεσσά-Εμανουήλ (επιμ.), *Έλληνες Σκηνογράφοι...*, ό.π., σ. 100.

⁵²⁵ Λακίδου, «Η συμβολή», ό.π., σ. 550.

⁵²⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Νεζερίτη: *Ο βασιλιάς Ανήλιαγος* – μια νέα ελληνική όπερα» *Η Βραδυνή*, 1/4/1948, σ. 2.

«η συμβολή του ζωγράφου του Βασιλείου στο ανέβασμα του *Ανήλιαγου* παίρνει μian ανυπολόγιστη σημασία. Ανέβασε το επίπεδο της παραστάσεως με την ανώτερη στυλιζαρισμένη τέχνη, το ανάλαφρο θέλγητρο, τις αρμονικώτατες αναλογίες, τη δημιουργία του φαντασμαγορικού στοιχείου, που πραγματοποίησε ο ζωγράφος με τα λιτώτερα και απλούστερα μέσα, αλλά με τη σφραγίδα της ξεχωριστής καλλιτεχνικής του προσωπικότητας. Η ευγένεια της γραμμής, το αίσθημα του χρώματος, τα εκλεπτυσμένα διακοσμητικά ζωγραφικά μοτίβα, η εναρμόνισις των στυλιζαρισμένων φορεσιών των χωρικών με το πλαίσιο της εικόνας δημιουργούσαν μια αληθινά υποβλητική ατμόσφαιρα αξία να ζωντανέψη το παραμύθι».⁵²⁷ Αντίθετη άποψη, χωρίς όμως να τη δικαιολογεί, εξέφρασε ο Συναδινός: «τα σκηνικά και τα κοστούμια του κ. Βασιλείου μας ξαφνιάσανε χωρίς και να μας ενθουσιάσουν».⁵²⁸

Ο σοκολατένιος στρατιώτης

Η επόμενη συνεργασία του Βασιλείου με την Ε.Λ.Σ. ήταν η οπερέτα του Όσκαρ Στράους *Ο σοκολατένιος στρατιώτης* τον χειμώνα 1958-1959, που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη.

Η σκηνογραφική αυτή κατάθεση του Βασιλείου, από την οποία σώζονται λίγα τεκμήρια, επιβεβαιώνει τη ζωγραφική του φύση. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε με τόλμη έντονα χρώματα, μια πρακτική που συναντάται σε πολλές καταθέσεις του στο θέατρο και ταιριάζει με την ευφρόσυνη φύση της οπερέτας. Κατά τα άλλα ακολούθησε τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας, ιδίως στις φόρμες των κοστούμιών και προσπάθησε να μεταφέρει το κοινό σε ένα βαλκανικό πλαίσιο στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, δημιουργώντας και τοπικές λαϊκές φορεσιές για το μπαλέτο (εικ. 146-147).

Η εργασία του μάλλον είχε αμφιλεγόμενο αποτέλεσμα και γι' αυτό δίχασε την κριτική. Η Λαλαούνη, επικριτική, αναρωτιόταν: «πώς ένας καλλιτέχνης με το ταλέντο και την αξία του κ. Σπύρου Βασιλείου δεν συνέλαβε το πνεύμα και το ύφος της κωμωδίας και κατασκεύασε σκηνογραφίες κι ενδυμασίες που θα ταίριαζαν ίσως σε μια οπερέτα του Γιόχαν Στράους, εδώ όμως δεν είχαν καμιά θέση. Πώς είναι δυνατόν σε ένα βαλκανικό σπίτι όπου οι άνθρωποι “δεν πλένονται” να υπάρχει τόση σπατάλη σε μετάξι και

⁵²⁷ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η μουσική εβδομάδα», *Τα Νέα*, 30/3/1948, σ. 2.

⁵²⁸ Θεόδωρος Συναδινός, «Ο βασιλιάς *Ανήλιαγος*», *Η Καθημερινή*, 2/4/1948, σ. 1.

βελούδο;». ⁵²⁹ Ο Χαμουδόπουλος συμπλήρωνε ότι οι σκηνογραφίες «ήταν πολύ εξεζητημένες και έξω, μάλλον, από την ατμόσφαιρα των Βαλκανίων, και ειδικότερα των βαλκανικών περιοχών προς τις οποίες σε φέρνει το έργο. Το ίδιο πρέπει να πω και για την εν γένει επίπλωση των δωματίων». ⁵³⁰

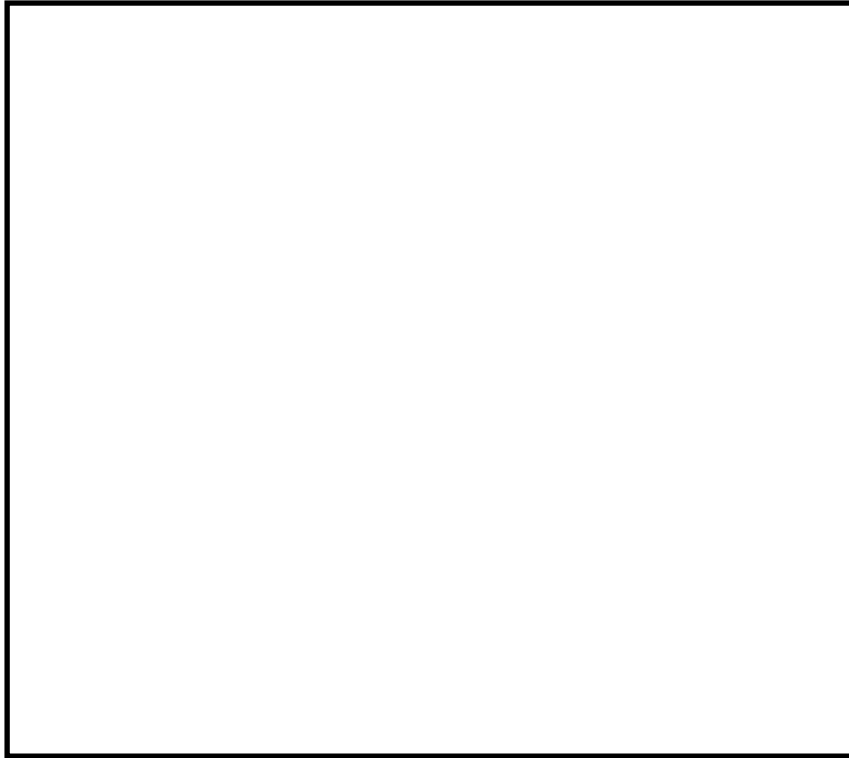
Στον αντίποδα, ο Δούνιας, ένθερμος υποστηρικτής της σκηνογραφικής πρότασης, ανέφερε: «τα σκηνικά δε λύνουν μόνον το πρόβλημα του χώρου με αξιοθαύμαστη οικονομία και ευρήματα, όπως εκείνο της πρώτης εικόνας, όπου παρακολουθούμε την κίνηση του δρόμου σε έναν καθρέφτη. Με τη λιτότητα, την ανάλαφρη διαφάνεια, την οικειότητα και τη ζεστασιά τους φέρνουν τα εσωτερικά και τη φύσι, μαζί και τους ανθρώπους με τη χρωματική αρμονία των κοστούμιών τους, πιο κοντά στην καρδιά μας. Μακριά από κάθε μνημειακή, ψυχρή επιβλητικότητα, κάθε εικόνα του Βασιλείου είναι κι ένας εγκάρδιος ζωγραφικός πίνακας». ⁵³¹ Ανάλογες θετικές κρίσεις εξέφρασε και ο Αρκαδινός: «πολύ επιτυχημένες οι σκηνογραφίες και τα κοστούμια του κ. Σπύρου Βασιλείου βοήθησαν σημαντικά στη γενικότερη προβολή του έργου». ⁵³²

⁵²⁹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 22/10/1958, σ. 2.

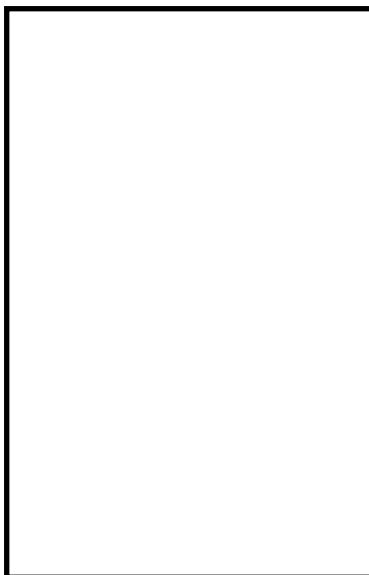
⁵³⁰ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Σοκολατένιος Στρατιώτης», *Ελευθερία*, 21/10/1958, σ. 2.

⁵³¹ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 22/10/1958, σ. 2.

⁵³² Β. Αρκαδινός, «Ο σοκολατένιος στρατιώτης», *Αυγή*, 21/10/1958, σ. 2.



εικ. 145, Νεζερίτης, *Ο βασιλιάς Ανήλιαγος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1947-1948, σκηνικά-κοστούμια Σπ. Βασιλείου, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 146-147, Όσκαρ Στράους, *Ο σοκολατένιος στρατιώτης*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1958-1959, σκηνικά-κοστούμια Σπ. Βασιλείου, μακέτες κοστούμιών.

3.1.8. Γιώργος Βακαλό (1902-1991)

Ο Γιώργος Βακαλό⁵³³ (Βακαλόπουλος) γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Κωνσταντινούπολη. Επί σειρά ετών έζησε, σπούδασε και εργάστηκε στο Παρίσι, ενώ εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα τη δεκαετία του 1940. Η πολύχρονη παραμονή του στο εξωτερικό είχε ως αποτέλεσμα την άμεση επαφή του με τα σύγχρονα ρεύματα των εικαστικών τεχνών και τη συνακόλουθη επιρροή του από αυτά. Έτσι, όταν ήρθε στην Ελλάδα, ήταν ήδη ένας ολοκληρωμένος καλλιτέχνης, ο οποίος μετέφερε στο ελληνικό θέατρο την εμπειρία του από τη γαλλική σκηνή καθώς και την κοσμοπολιτική αύρα του. Η όσμωση της εμπειρίας και του προσωπικού καλλιτεχνικού του στυλ με την πραγματικότητα και τα ζητούμενα του ελληνικού θεάτρου κατέληξε στη γόνιμη δημιουργία ενός πρωτότυπου προσωπικού σκηνογραφικού ύφους, απολύτως αναγνωρίσιμου.

Ο Βακαλό ουσιαστικά κόμισε μια νέα αντίληψη για τη σκηνογραφία, «την αντίληψη του σκηνογραφικού ως εικαστική έκφραση, που μπορεί να λειτουργεί θεατρικά σε όλες τις μορφές της», δηλαδή μια σκηνογραφία, στην η οποία η ζωγραφική κυριαρχούσε έναντι των αρχιτεκτονικών όγκων και το χρώμα είχε τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην παράσταση. Πέραν αυτού, ο Βακαλό στο Παρίσι, όπως μαρτυρούν τα έργα του εκείνης της περιόδου, είχε αναπτύξει ένα ύφος «περίτεχνα naïf [όπου] η απόδοση των μορφών, η ένταξη των λεπτομερειών, η σύνθεση, είναι ηθελημένα απλοϊκή».⁵³⁴ Το ύφος αυτό το μετέφερε και στις καταθέσεις του στο ελληνικό θέατρο.

Όπως εξάγεται τόσο από τα κείμενα του ίδιου και της Ελένης Βακαλό, όσο και από τα οπτικά τεκμήρια της δουλειάς του, ο καλλιτέχνης ακολουθούσε συγκεκριμένες πρακτικές που ανταποκρινόνταν στο προσωπικό ύφος και τις αναζητήσεις του. Αυτές οι πρακτικές, οι οποίες απαντώνται και στη δουλειά του στην όπερα και την οπερέτα, θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα εξής: α) εκτεταμένη χρήση ζωγραφικών στοιχείων και αντίστοιχα περιορισμένη στα απαραίτητα χρήση αρχιτεκτονικών στοιχείων, κάτι που οδηγούσε σε μια οπτική αφαίρεση και «σε ελαφρές κατασκευές στο χώρο της

⁵³³ Για τη ζωή και το έργο του Γιώργου Βακαλό βλ. Χ. Χρ. [Χρυσάνθος Χρήστου], «Γιώργος Βακαλό», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 1, σσ. 124-125, όπου και σχετική βιβλιογραφία και στο <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/bakalopoulos-bakalo-giorgos-1776/> ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

⁵³⁴ Ελένη Βακαλό, *Γιώργος Βακαλό. Το θέλημα της γραφής*, Γκαλερί Νέες Μορφές, Αθήνα 1994, σ. 17.

σκηνής που εγγράφονταν στο φόντο σαν σχέδιο»,⁵³⁵ β) εκρηκτική και θαρραλέα χρήση του χρώματος, το οποίο λειτουργεί ως καθαυτό εκφραστικό και όχι περιγραφικό στοιχείο, γ) χρήση εμφανώς θεατρικών στοιχείων (πανό, κουρτίνες, παραβάν) αντί για απομίμηση πραγματικών, δ) ενισχυμένη χρήση της διακόσμησης, όχι μόνο ως απεικονιστική προσθήκη αλλά και ως καλλιτεχνική έκφραση, ε) δημιουργικός συνδυασμός χαρακτηριστικών ελληνικών παραδοσιακών στοιχείων με εξίσου χαρακτηριστικά ευρωπαϊκά.

Ο Βακαλό, έχοντας επιρροές από τους υπερρεαλιστές ζωγράφους λειτουργούσε με απελευθερωμένη φαντασία: «ένας πράγματι ιδεώδης τρόπος για να ξεκινήσει ο σκηνογράφος για τη δημιουργική του προσπάθεια είναι το να λησμονήσει εντελώς τη σκηνή (τα μπουάτ-ιταλιέν) και τις τρεις διαστάσεις της. Και να βαλθεί να εργαστεί μονάχα με τη φαντασία και το δίχως όρια διάστημα. Τα αλλά όλα (η εφαρμογή κλπ) έρχονται κατόπιν μόνα των».⁵³⁶ Επίσης, ο καλλιτέχνης αυτός ήταν υπέρμαχος της δημιουργικής συμμετοχής του σκηνογράφου στο τελικό θεατρικό αποτέλεσμα καθώς επίσης και της δυναμικής λειτουργίας του σκηνικού στην παράσταση. Ανέφερε χαρακτηριστικά: «σκοπός του σκηνικού δεν είναι μονάχα να καθορίζει τον τόπο και την εποχή μα να προετοιμάζει τον θεατή για όλα τα αισθήματα του έργου. Να τον ξεπέρνει από την κανονική του κατάσταση, στην κατάσταση που θέλει να τον τοποθετήσει το έργο. Και αυτό δεν μπορούμε φυσικά να το επιτύχουμε αντιγράφοντας την πραγματικότητα».⁵³⁷

Το θέατρο για εκείνον, όπως ανέφερε και πάλια η Βακαλό «είχε μια δική του πραγματικότητα και σ' αυτήν έπρεπε να μπαίνει ο θεατής αμέσως με το θέαμα». Αυτή την ξεχωριστή πραγματικότητα υπηρετούσε ο Βακαλό με τη δουλειά του καταλήγοντας σε μια θεαματική έκρηξη και μια οπτική γιορτή κατά τη διάρκεια της παράστασης. «Μεταχειριζόταν καθαρά σκηνικά στοιχεία, ζωγραφιστά πανώ, κουρτίνες κλπ. που δεν καμώνονταν την πραγματικότητα αλλά υπέβαλαν την ποίησή της πάντα μέσα από τα δεδομένα του θεατρικού έργου, κυρίως με το χρώμα και τα διακοσμητικά στοιχεία που χρησιμοποιούσε ελεύθερα. Δεχόταν την ψευδαίσθηση ως

⁵³⁵ «Οι ελαφρές κατασκευές στο χώρο της σκηνής εγγράφονταν στο φόντο σαν σχέδιο, ενώ τα χρώματα, υψωμένου τόνου, έμεναν “χρώματα” και όχι μέσον για την απομίμηση του φυσικού», *ό.π.*, σ. 14.

⁵³⁶ Ζιώγας, «Δύο ώρες...», *ό.π.*, σ. 15.

⁵³⁷ Γιώργος Βακαλό, «Η σκηνογραφία και το χρώμα» πρόγραμμα παράστασης Νικολάι Γκόγκολ, *Ο Επιθεωρητής*, Εθνικό Θέατρο, καλοκαίρι 1945.

την κατ' εξοχήν μαγεία του θεάτρου». ⁵³⁸ Η Ελένη Βαροπούλου κάνει λόγο για το πόσο εκρηκτικός ήταν στο θέμα του χρώματος ο σκηνογράφος: «όχι μόνο προχώρησε σ' ένα στυλιζάρισμα των μοτίβων εξασφαλίζοντας τους μίαν ιδιάζουσα ζωγραφικότητα, αλλά και με το τολμηρό χρώμα του επέβαλε τα κοστούμια ως καθαρά χρωματικό γεγονός». ⁵³⁹ Τέτοια παραδείγματα βρίσκονται άφθονα στα κοστούμια, αλλά και στα σκηνικά, που δημιούργησε για την Ε.Λ.Σ., ιδίως στις παραστάσεις οπερέτας.

Ο Βακαλό είχε εκτεταμένη και παραγωγική συνεργασία με τον οργανισμό κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Υπέγραψε δεκαοκτώ (18) έργα, έντεκα (11) όπερες και και επτά (7) οπερέτες, είδος στο οποίο διακρίθηκε με μεγάλη επιτυχία. Πολλές από τις παραστάσεις αυτές παρουσιάστηκαν σε πλήθος επαναλήψεων, ενώ παράλληλα ο Βακαλό υπέγραψε σκηνικά και κοστούμια και για παραστάσεις μπαλέτου και χορού που παρουσιάστηκαν στην Ε.Λ.Σ.

Κάρμεν

Η πρώτη συνεργασία του Βακαλό με την Ε.Λ.Σ. πραγματοποιήθηκε τον χειμώνα 1948-1949, με την όπερα *Κάρμεν* του Μπιζέ, σε νέα παραγωγή καθώς η όπερα είχε ανέβει στο παρελθόν από τη Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Κώστα Πέρση. Ο Βακαλό υπέγραψε μόνο τα σκηνικά, ενώ στο πρόγραμμα δεν αναφέρεται ενδυματολόγος. ⁵⁴⁰

Ως προς την εργασία του, η πληροφόρηση είναι εξαιρετικά περιορισμένη. Στις λιγοστές αναφορές στον Τύπο, ο Δούνιας έκανε λόγο για ισπανικού χαρακτήρα σκηνικό, το οποίο μετέφερε το τοπικό χρώμα, αλλά δεν τον άφησε ιδιαίτερα ικανοποιημένο: «οι ωραίες σκηνογραφίες του κ. Βακαλό, εμπνευσμένες από το ισπανικό χρώμα, δεν αντιπροσώπευαν ωστόσο το ύψος και το μέτρον του ταλέντου του». ⁵⁴¹ Η Λαλαούνη αντίθετα επαίνεσε τη δουλειά του σκηνογράφου αναφέροντας: «τα σκηνικά του κου Βακαλό εξαιρετικώς καλά... μέσα στο στυλ της μουσικής», ενώ δεν παραλείψε να

⁵³⁸ Ελένη Βακαλό, «Ο Γιώργος Βακαλό και οι κωμωδίες του Αριστοφάνη», Αγνή Τ. Μουζενίδου (επιμ.), *Ελληνική Σκηνογραφία – Ενδυματολογία*, πρακτικά ημερίδας, Ε.Κ.Π.Α. / Τ.Θ.Σ., Αθήνα 2002, σσ. 72-75, σ. 73.

⁵³⁹ Βαροπούλου, «Η αίγλη...», Θεοδωροπούλου Μ. (επιμ.), *Ενδυμα...*, .ό.π., σ. 27.

⁵⁴⁰ Σχετικά με το θέμα αυτό, ο Ψαρούδας κάνει λόγο για «αποκαρδιωτικό θέαμα» και ανακάλυψη κοστούμιών από το βεστιάριο του παλαιού θεάτρου «Ολύμπια», Ιωάννης Ψαρούδας, «Η μουσική κινήσις», *Το Βήμα*, 21/10/1948, σ. 2.

⁵⁴¹ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 26/10/1948, σ. 2.

υπογραμμίσει και την προβληματική κατάσταση των, «ορφανών» από ενδυματολόγο, κοστούμιών.⁵⁴² Επομένως, η πρώτη αυτή σκηνογραφική κατάθεση του Βακαλό, φαίνεται να ήταν ικανοποιητική, υπηρετώντας τις χωροχρονικές απαιτήσεις του έργου, χωρίς όμως να κομίζει στη σκηνή κάτι το ιδιαίτερο.

Παγκανίνι

Η επόμενη συνεργασία του Βακαλό με την Ε.Λ.Σ. έγινε το καλοκαίρι του 1950 με την οπερέτα *Παγκανίνι* του Λέχαρ που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας, σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη.

Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό φανερώνει μια πλούσια παραγωγή. Ο Βακαλό σχεδίασε τρία σκηνικά και πλήθος κοστούμιών, τα οποία εκτελέστηκαν με μεγάλη ακρίβεια (εικ. 148-149). Τα επιμελημένα σκηνικά του αποτελούνταν από ζωγραφιστές κουϊντες, τελάρα, ξύλινες ελαφριές σκηνικές κατασκευές και ζωγραφικό φόντο στην πρώτη πράξη ενώ στη δεύτερη και την τρίτη πράξη, που εκτυλίσσονται σε εσωτερικούς χώρους, χρησιμοποιήθηκαν ζωγραφικά τελάρα και πολλά έπιπλα. Ως προς τα κοστούμια, οι μακέτες και το φωτογραφικό υλικό μαρτυρούν τον μεγάλο αριθμό και τον πλούτο τους, καθώς και τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας που ακολουθήθηκε (εικ. 148-149). Στις ζωγραφικές μακέτες κυριαρχεί η πολυχρωμία, η δημιουργία έντονων αντιθέσεων, ενώ εμφανίζεται και το μπλε-κομπάλτ, ιδιαίτερα αγαπητό χρώμα του καλλιτέχνη. Γενικότερο ζητούμενο της παράστασης ήταν η μεταφορά του θεατή στην εποχή που διαδραματίζεται το έργο (Ιταλία, αρχές του 19^{ου} αιώνα) και το πλούσιο θέαμα. Ο σκοπός αυτός υπηρετήθηκε με επιτυχία, σε σημείο που στη σκηνή εμφανιζόταν ακόμη και ένα ζωντανό σκυλάκι.⁵⁴³

Από ότι διαφαίνεται στο σύνολο της κριτικής, η ιδιαίτερα φροντισμένη παράσταση είχε επιτυχία. Την επιμέλεια και τον έντονο θεαματικό χαρακτήρα της υπογράμμισε ο Μαμάκης: «Ο *Παγκανίνι* αρέσει διότι είναι “μεγάλο θέαμα” το οποίον παρέχεται με περισσή φροντίδα και ξεχωριστή επιμέλεια».⁵⁴⁴ Κάτι αντίστοιχο μετέφερε και η Σπανούδη, η οποία αναγνώριζε στο πρόσωπο του Βακαλό έναν από τους συντελεστές

⁵⁴² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Έναρξις της Λυρικής Σκηνής – *Κάρμεν* με τη Νικολαΐδη και τον Δελένδα» *Η Βραδυνή*, 21/10/1948, σ. 2.

⁵⁴³ Εκτός από τις φωτογραφίες, το σκυλάκι διακρίνεται και στις μακέτες του καλλιτέχνη (εικ. 148).

⁵⁴⁴ Αχιλλέας Μαμάκης, «Ο *Παγκανίνι*», *Έθνος*, 8/8/1950, σ. 2

της «θεατρικής μαγείας», που δημιουργήθηκε στη σκηνή: «πολύτιμη συμβολή» χαρακτηρίζει τη δουλειά του Βακαλό στη δημιουργία «ατμόσφαιρας αισθητικής αναπολήσεως της εποχής της πρώτης Αυτοκρατορίας, μέσα στο ιταλικό πριγκιπάτο της Λούκκας, εξάισια δοσμένο στο γοητευτικό ταμπλό της πρώτης πράξεως».⁵⁴⁵ Ο Ψαρούδας, επίσης επαινετικός, ανέφερε: «ο κ. Βακαλό μας έδειξε το δημιουργικό και εμπνευσμένο ταλέντο του στις 3 σκηνογραφίες του έργου. Ιδιαίτερως επιτυχημένη η ταβέρνα της τρίτης πράξεως – αληθινή ισπανική Posado».⁵⁴⁶

Στο ίδιο κλίμα, ο Δούνιας αναφέρθηκε στη συμβολή του σκηνογράφου στην παράσταση: «εγκαταλείποντας την αρχή των μονολιθικών κατασκευών, οι σκηνογραφίες του Γ. Βακαλό προσαρμόζουν τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες στις προϋποθέσεις προοπτικής που δημιουργεί η σχέση σκηνής και πλατείας. Μια φιλική, εγκάρδια ατμόσφαιρα περιβάλλει τον ακροατή, επειδή αισθάνεται τη σκηνή ως προέκτασι του χώρου που απλώνεται γύρω του. Αυτό ισχύει τόσο για την πολύχρωμη σκηνογραφία της α' πράξεως, όπου μας περιβάλλει η θερμή και οικεία ατμόσφαιρα ενός ιταλικού προαυλίου, όσο και για το ελκυστικό επίσημο εσωτερικό της β' πράξεως. [...] Αν προσθέσουμε στα ανάλαφρα σκηνικά τα χαρούμενα κοστούμια που δε διστάζει ο Βακαλό να διακοσμήσει με την πιο τολμηρή πολυχρωμία, έχουμε την εικόνα του δροσερού περιβάλλοντος, μέσα στο οποίο κυλά αβίαστη, μελωδική, πάντα ευχάριστη η μουσική του Λέχαρ».⁵⁴⁷

Για τις ανάγκες της παράστασης ο Βακαλό υποχρεώθηκε να μεταποιήσει πολλά από τα υπάρχοντα κοστούμια του βεστιαρίου. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται από επιστολή του σκηνογράφου Γιώργου Ανεμογιάννη, η οποία δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Έθνος* και απεκάλυπτε τον τρόπο κατασκευής των αναρίθμητων κοστούμιών: πολλά από αυτά προέρχονταν από παραστάσεις που είχε υπογράψει ο ίδιος ο Ανεμογιάννης.⁵⁴⁸ Είναι γεγονός ότι η οικονομική κατάσταση του οργανισμού την περίοδο εκείνη ήταν πολύ κακή, ενώ η στάση του Τύπου σχετικά με τα έξοδα πολύ αυστηρή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν το σχόλιο της Θεοδωροπούλου για το ανέβασμα της παράστασης: «εξαιρετικά επιμελημένο ίσως με υπερβολική πολυτέλεια – πού πάνε οι επαγγελίες για οικονομίες; – όμως με φαντασία και γούστο από τον διαλεχτό

⁵⁴⁵ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η μουσική εβδομάς», *Τα Νέα*, 9/8/1950, σ. 2.

⁵⁴⁶ Ιωάννης Ψαρούδας, «Παγκανίνι», *Το Βήμα*, 6/8/1950, σ. 2.

⁵⁴⁷ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 10/8/1950, σ. 3.

⁵⁴⁸ Επιστολή του Γιώργου Ανεμογιάννη στον Αχιλλέα Μαμάκη, *Έθνος*, 7/8/1950, σ. 2.

καλλιτέχνη Βακαλό».⁵⁴⁹ Σε ένα τέτοιο κλίμα, οι Διοικήσεις προχωρούσαν σε πρακτικές ανακύκλωσης κοστουμιών προκειμένου να κάνουν οικονομία και να αποφύγουν αρνητικά σχόλια. Αυτό, όμως, κατέληγε κάποιες φορές εις βάρος του καλλιτεχνικού αποτελέσματος όπως μετέφερε ο Μαμάκης για την περίπτωση του *Παγκανίνι*: «ζωηρές επιφυλάξεις προκαλούν οι χρωματισμοί μερικών κοστουμιών, αν και μετά από όσα απεκάλυψε χθες ο κ. Ανεμογιάννης, από τη θεατρική στήλη του *Έθνους*, η ευθύνη του μωσαϊκού δε βαρύνει τον εκλεκτό καλλιτέχνη αφού τον υπεχρέωσαν να χρησιμοποιήσει και μεταποιημένα κοστούμια από το βεστιάριον άλλων έργων».⁵⁵⁰

Στα παραπήγματα

Ο Βακαλό συνέχισε τη συνεργασία του με την Ε.Λ.Σ. το καλοκαίρι του 1951 με την οπερέτα *Στα παραπήγματα* του Σακελλαρίδη που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη.

Ο καλλιτέχνης κινήθηκε στη γραμμή της ιστορικής πιστότητας δημιουργώντας σκηνικά και κοστούμια της εποχής κατά την οποία διαδραματίζεται το έργο (αρχές του 20^{ου} αιώνα) και φρόντισε να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες της πλοκής. Έτσι, δημιούργησε δύο σκηνικά, ένα για το αρχοντικό στην Κέρκυρα και ένα για τα παραπήγματα (εικ. 150-151). Αξίζει να σημειωθεί ότι στο πρώτο σκηνικό, παράλληλα με τα ρεαλιστικά στοιχεία που αποδόθηκαν με ελαφριές κατασκευές ζωγραφισμένων τελάρων, ο Βακαλό έστησε έναν ναΐφ αισθητικής κήπο. Ο κήπος αυτός δημιουργήθηκε από ξύλινα δεντράκια που θύμιζαν παιδική κατασκευή, αποτελούμενα μόνο από το πράσινο περίγραμμά τους μέσα στο οποίο μέσα τοποθετήθηκαν ντεκουπαρισμένα ζωγραφιστά φύλλα πάνω σε δυσδιάστατα κλαδιά (εικ. 150). Το αποτέλεσμα ήταν ιδιαίτερα χαριτωμένο και ανάλαφρο. Με τα κοστούμια, που εξυπηρετούσαν τις λειτουργικές ανάγκες της παράστασης, ο καλλιτέχνης δημιούργησε πολύ θεατρικές εικόνες. Προχώρησε σε τολμηρούς χρωματισμούς και αντιθέσεις, ενώ έκανε χρήση διακοσμητικών μοτίβων δημιουργώντας ένα πολυσύνθετο αποτέλεσμα. Στις σωζόμενες μακέτες εμφανίζονται και πάλι τα αγαπημένα μπλε του Βακαλό, το μπλε-κομπάλτ και το σιέλ, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν κυρίως στις στρατιωτικές στολές (εικ.152).

⁵⁴⁹ Αύρα Θεοδοροπούλου, «Η Μουσική», *Νέα Εστία* 555 (1950), σ. 1113.

⁵⁵⁰ Μαμάκης, «Ο *Παγκανίνι*», ό.π.

Η υποδοχή της δουλειάς του σκηνογράφου ήταν θερμή. Ο Δούνιας υπογράμμισε τη συμβολή του: «αν το έργο είναι σήμερα ακόμη ανεκτό το χρωστούμε στην ανακαίνιση του παλιού λιμπρέτου, στις δυναμωτικές ενέσεις του σκηνοθέτου Φρ. Θεολογίδη, τα θεαματικά σκηνικά του Βακαλό και την αρίστης ποιότητας χορογραφία της Τ. Βαρούτη».⁵⁵¹ Η Λαλαούνη αναφέρθηκε στα επιτυχημένα «απλά και χαρούμενα σκηνικά», αλλά διατύπωσε ενστάσεις για τα κοστούμια όπου, όπως αναφέρει «υπάρχουν πολλά “ανακατέματα” ιδίως στις στρατιωτικές στολές. Αυτές θα έπρεπε να είναι της εποχής».⁵⁵² Προφανώς, η δημιουργικότητα του Βακαλό ως προς τα χρώματα, συναντούσε ενίοτε αντιδράσεις, ενώ, ενδεχομένως, οι διαφορετικές εμφανίσεις να οφείλονται και στην πρακτική της χρήσης του υπάρχοντος βεστιαρίου, το οποίο ήταν υποχρεωμένος να χρησιμοποιεί ο εκάστοτε ενδυματολόγος, προκειμένου να συμπληρώσει τα κοστούμια της κάθε παράστασης.

Σαμψών και Δαλιδά

Το καλοκαίρι του 1951 ο Βακαλό συνεργάστηκε στην όπερα του Σαιν Σανς *Σαμψών και Δαλιδά*. Η παράσταση ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε μουσική διεύθυνση του Αλμπέρ Βόλφ και σκηνοθεσία του Πιερ Βόλφ.

Από το σωζόμενο υλικό εξάγονται δύο βασικά συμπεράσματα: α) αν και βρισκόμαστε μόλις στο 1951, φαίνεται πως η επιρροή της κινηματογραφικής αισθητικής των ξένων ταινιών σινεμασκόπ σε έργα εμπνευσμένα από την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα, τη μυθολογία και τη Βίβλο είχε ήδη αρχίσει και β) παρατηρείται ότι ο Βακαλό καλύπτει με τα σκηνικά του τον τοίχο του Ηρωδείου (εικ. 158-159). Δεν έχει εμφανιστεί δηλαδή ακόμη η πρακτική που θα ακολουθηθεί κατά τα επόμενα χρόνια, δηλαδή η προσπάθεια σκηνογραφικής αξιοποίησης του μνημείου με ένταξη, ακόμη και ενσωμάτωση, του σκηνικού στον τοίχο του ή χρήση του τοίχου ως σκηνικό.

Ο Βακαλό ακολούθησε τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας, ενώ τόσο στα σκηνικά όσο και στα κοστούμια παρατηρείται έντονη διακοσμητική τάση. Οι σωζόμενες μακέτες κοστούμιών μαρτυρούν πως ο καλλιτέχνης λειτούργησε τολμηρά και απελευθερωμένα ως προς το χρώμα (εικ. 155-157). Το αποτέλεσμα ήταν ένα θέαμα που μετέφερε το θεατή στην βιβλική εποχή και καθιστούσε τον Βακαλό βασικό

⁵⁵¹ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 30/6/1951, σ. 2.

⁵⁵² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Λογοτεχνικά – Καλλιτεχνικά», *Η Βραδυνή*, 4/7/1951, σ. 2.

συντελεστή της επιτυχίας της παράστασης, όπως αυτό αποτυπώθηκε σε πλήθος κριτικών. Η Σπανούδη, εντυπωσιασμένη, ανέφερε: «πρωτεργάτης και πρωταγωνιστής της επιτυχίας είναι πριν απ' όλους ο Γιώργος Βακαλό, ο εξαιρετικός μας ζωγράφος, που δημιούργησε στο “μεγάλο θέαμα” της παραστάσεως, μίαν αληθινή οπτική μαγεία και μίαν υποβλητικώτατη ποίηση, μέσα στην ολοζώντανη παλλόμενη ατμόσφαιρα που έδινε την παραίσθησι μιας πραγματικότητας σ' όλα τα επεισόδια του βιβλικού έργου. Η προσαρμογή της αισθητικότητας σκηνογραφίας στο βάθος του αρχαίου θεάτρου ήταν τέλεια κι έδωσε για πρώτη φορά την πληρότητα μιας γενικής ικανοποίησης σε όλους. Η αισθητική των χρωμάτων που κυριαρχούσε υπέροχα σ' όλα τα κοστούμια ακόμη και τα πλουσιότερα και τα διακοσμητικότερα, ήταν ένα θαύμα».⁵⁵³

Στο ίδιο κλίμα κινήθηκε και ο Δούνιας: «ένα μεγάλο μέρος της προχθεσινής επιτυχίας της Λυρικής Σκηνής οφείλετο στην αληθινά εμπνευσμένη εργασία του Γιώργου Βακαλό. Με μεγάλη τέχνη προσήρμοσε τα αιγυπτιακού ρυθμού σκηνικά στα πλαίσια του ρωμαϊκού θεάτρου κι έντυσε τα πλήθη των Εβραίων και Φιλισταιών μεγαλοπρεπέστατα ωδηγημένος από το αλάνθαστο εκείνο ένστικτο που ξεύρει να συνδυάζη το τολμηρότερο όργιο χρωμάτων και ενδυματολογικών σχημάτων σε αρμονικό, καλαίσθητο σύνολο».⁵⁵⁴ Τέλος, και η Λαλαούνη ήταν ενθουσιασμένη από τις σκηνογραφίες και τις ενδυμασίες του Βακαλό που ήταν «γεμάτες στυλ, εμπνευστι και πνευματικότητα, ήταν χαρά κι απόλαυσις των ματιών, ένα αισθητικό θαύμα».⁵⁵⁵ Η θριαμβευτική υποδοχή της δουλειάς του καταδεικνύει ότι η συνθετική ικανότητα του καλλιτέχνη, τού επέτρεπε να δημιουργήσει ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα, ταυτόχρονα όμως αρμονικό, ολοκληρωμένο και ισορροπημένο.

Φεντόρα

Ο Βακαλό συνέχισε τη συνεργασία του τον χειμώνα 1951-1952 με την όπερα του Τζιορντάνο Φεντόρα. Η όπερα ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη. Ο Βακαλό υπέγραψε μόνο τα σκηνικά, ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται ενδυματολόγος.

⁵⁵³ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η μουσική εβδομάς», *Τα Νέα*, 23/8/1951, σ. 2.

⁵⁵⁴ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 21/8/1951, σ. 2.

⁵⁵⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Λογοτεχνικά – Καλλιτεχνικά», *Η Βραδυνή*, 21/8/1951, σ. 2.

Στο σωζόμενο υλικό διακρίνεται ότι ο σκηνογράφος δημιούργησε τρία διαφορετικά σκηνικά, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της υπόθεσης: ένα ρωσικό παλάτι, ένα παρισινό πλούσιο σαλόνι (εικ. 160) και τη βεράντα μιας έπαυλης στην Ελβετία (εικ. 161). Σε γενικές γραμμές, η δουλειά του Βακαλό στην παράσταση αυτή ήταν ετεροβαρής, ενώ το αποτέλεσμα θύμιζε περισσότερο θέατρο πρόζας. Στην πρώτη πράξη, όπως μετέφερε ο Χαμουδόπουλος, «ίσως η σκηνογραφία να ζητούσε κάποια περισσότερη – στη λεπτομέρεια – πολυτέλεια».⁵⁵⁶ Για το λόγο αυτό, το συγκεκριμένο σκηνικό, αν και γραφικό (υπήρχαν χαρακτηριστικά ρωσικά αντικείμενα όπως σαμοβάρι και ρωσική σόμπα), θύμιζε μάλλον ένα δωμάτιο σπιτιού, παρά μια αίθουσα παλατιού. Στη δεύτερη πράξη, το σκηνικό ήταν φορτωμένο με πολλές διακοσμητικές λεπτομέρειες προκειμένου να δημιουργήσει, σχεδόν νατουραλιστικά, μια ρέπλικα γαλλικού μεγαλοαστικού σαλονιού με πολλά έπιπλα, ξύλινα διακοσμητικά διαχωριστικά, χαλιά, φωτιστικά και πίνακες, ακολουθώντας τον βερίστικο χαρακτήρα της όπερας (εικ. 162). Αντίθετα, στην τρίτη πράξη, κινήθηκε πιο αφαιρετικά και χρησιμοποίησε πιο λιτά και ανάλαφρα στοιχεία, όπως τις αγαπημένες του αψιδωτές καμάρες, τα αναρριχώμενα φυτά και κομψά έπιπλα. Η εκτέλεση του τελευταίου αυτού σκηνικού δεν έδωσε ιδιαίτερα επιτυχημένο αποτέλεσμα.

Με εξαίρεση την τρίτη πράξη, ο Βακαλό οδηγήθηκε σε έναν δρόμο αρκετά διαφορετικό, καθώς δεν συνήθιζε να ακολουθεί τις πρακτικές της διακόσμησης εσωτερικού χώρου στα σκηνικά του. Παρόλα αυτά όμως, φρόντισε να προσθέσει ένα στοιχείο που χρησιμοποιούσε συχνά για να τονίσει τη θεατρικότητα των παραστάσεων που σκηνογραφούσε: στο πάνω μέρος της μπούκας, τοποθέτησε ένα ξύλινο ζωγραφικό σπετσάτο που απεικόνιζε μια σηκωμένη κουρτίνα-αυλαία με τις φούντες της.

Λίγα είναι τα στοιχεία που μπορούν να αντληθούν από τον Τύπο σχετικά με τη δουλειά του καλλιτέχνη. Ο Δούνιας ανέφερε: «από τα γραφικά σκηνικά του Γ. Βακαλό το πρώτο απέδιδε με πολλή ζεστασιά την υποβλητική ατμόσφαιρα του ρωσικού περιβάλλοντος. Αλλά το πληκτικό και παραφορτωμένο παρισινό σαλόνι ανέδιδε οσμήν μούχλας όπως άλλωστε όλον το έργον. [...] Παραδέχομαι εν τούτοις ότι τα ίδια σκηνικά αν επλαισιώναν ένα δράμα ποιητικής πνοής θα έπαιρναν άλληνη υπόσταση».⁵⁵⁷ Ο Καλομοίρης έκανε μια γενικόλογη αναφορά στα σκηνικά, αναφέροντας ότι οι

⁵⁵⁶ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Φαιδώρα», *Ελευθερία*, 26/2/1952, σ. 2.

⁵⁵⁷ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 28/2/1952, σ. 2.

σκηνογραφίες ήταν «άριστα προσαρμοσμένες στις απαιτήσεις του έργου, είχαν τη σφραγίδα της λεπτής τέχνης του εξαιρετικού σκηνογράφου».⁵⁵⁸ Φαίνεται ότι η παράσταση, στο σύνολό της, δημιούργησε ένα μάλλον αδιάφορο αποτέλεσμα που οφείλεται και στην παρωχημένη θεματολογία της, αλλά και στο μάλλον περιορισμένων οικονομικών πόρων, ανέβασμά της.⁵⁵⁹

Διδώ

Η όπερα *Διδώ* του Λαυράγκα ήταν η επόμενη συνεργασία του Βακαλό με την Ε.Λ.Σ. Η παράσταση ανέβηκε τον χειμώνα 1951-1952 στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο.

Για την παράσταση αυτή δεν βρέθηκαν στοιχεία στο αρχείο της Ε.Λ.Σ., ενώ ερωτηματικά γεννά και η πολύ μικρή κάλυψη της παράστασης αυτής από τον Τύπο. Ο Δούνιας ανέφερε ότι «οι σκηνογραφίες του Βακαλό αρκετά οργανιστικές εις έμφασιν υποβάλλουν έντονα το αρχαίο περιβάλλον, η ακαδημαϊκή τους όμως ψυχρότης δεν ταυτίζεται, νομίζω, με τη φλογισμένη πλοκή και την καταστροφική έκβασι του δράματος»,⁵⁶⁰ ενώ ο Ψαρούδας έκανε λόγο για «ωραίες σκηνογραφίες και καλαίσθητα κοστούμια»,⁵⁶¹ θεωρώντας ότι προσέδωσαν λαμπρότητα στην παράσταση.

Το στοιχειωμένο καράβι (Ο Ιπτάμενος Ολλανδός)

Ο χειμώνας 1951-1952 ολοκληρώθηκε για τον Βακαλό με την όπερα του Βάγκνερ *Ο Ιπτάμενος Ολλανδός* που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., με τον τίτλο *Το στοιχειωμένο καράβι* στο θέατρο «Ολύμπια». Η μουσική διεύθυνση ήταν του Λεωνίδα Ζώρα και η σκηνοθεσία του Ρενάτο Μόρντο. Ο Βακαλό υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται ενδυματολόγος.

Το λιγοστό φωτογραφικό υλικό μεταφέρει ότι ο Βακαλό κατασκεύασε δυο σκηνικά αντίστοιχα με την πλοκή του έργου και ταυτόχρονα φρόντισε να ανταποκριθεί στις δυσκολίες της μικρή σκηνής του «Ολύμπια», ακατάλληλης για ένα έργο του μεγέθους και του ρομαντικού χαρακτήρα του *Ιπτάμενου Ολλανδού* (εικ. 163). Στο πρώτο σκηνικό

⁵⁵⁸ Μανώλης Καλομοίρης, «Η Φαιδώρα εις την “Λυρικήν”», *Έθνος*, 25/2/1952, σ. 2.

⁵⁵⁹ Αύρα Θεοδοροπούλου, «Η Μουσική», *Νέα Εστία*, 596 (1952), σ. 619 και Χαμουδόπουλος, «Φαιδώρα», ό.π.

⁵⁶⁰ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/4/1952, σ. 2.

⁵⁶¹ Ιωάννης Ψαρούδας, «Η Διδώ του Λαυράγκα», *Το Βήμα*, 15/4/1952, σ. 2.

παρουσίασε τρισδιάστατα τμήματα από δύο καράβια, ενώ στα πλάγια της σκηνης τοποθέτησε δυσδιάστατα ζωγραφιστά τελάρα που απεικόνιζαν βράχους. Στο δεύτερο σκηνικό, κατασκεύασε το εσωτερικό του σπιτιού της Ζέντα με ρεαλιστικό τρόπο. Το τελικό αποτέλεσμα, όπως μεταφέρεται από τα σωζόμενα τεκμήρια, προσεγγίζει πολύ περισσότερο το θέατρο πρόζας. Όμως, ειδικά σε έργα όπως ο *Ιπτάμενος Ολλανδός*, ήταν αδύνατον να δημιουργηθούν οι μεγάλες, ρομαντικές οπερατικές εικόνες σε ένα θέατρο όπως το «Ολύμπια», που όχι μόνο ήταν μικρό αλλά το 1952, πριν την ανακατασκευή του, είχε και εξαιρετικά χαμηλό ύψος.

Παρόλα αυτά, οι εντυπώσεις της κριτικής συγκλίνουν στο ότι ο Βακαλό θέλησε να ανταποκριθεί στον ρομαντικό χαρακτήρα του έργου και της μουσικής σύνθεσης. Στο σύνολό της όμως, η παράσταση μάλλον δεν κατόρθωσε να φτάσει ολοκληρωμένα σε ένα τέτοιο σκηνικό αποτέλεσμα. Ο Δούνιας χαρακτηριστικά ανέφερε: «ενώ οι σκηνογραφίες του Βακαλό ήσαν τόσο υποβλητικές, η σκηνοθεσία του Ρενάτου Μόρντο δεν εξεμεταλλεύθη αρκετά το μαγικό στοιχείο που τόσο άφθονο προσφέρεται στο έργο».⁵⁶² Ανάλογες θέσεις είχε η Λαλαούνη, όπου παράλληλα επισήμανε και το πρόβλημα της μικρής σκηνης του θεάτρου: «η σκηνοθεσία του κ. Μόρντο ήθελε να μεταφέρει στη σκηνούλα των “Ολυμπίων” την καθιερωμένη σκηνοθεσία των μεγάλων θεάτρων. Ήταν φυσικό να συναντήσει άλυτα προβλήματα και να σκοντάφτει σε ανυπέρβλητα εμπόδια [...] Ωστόσο με τη συνεργασία του Γιώργου Βακαλό, που φιλοτέχνησε τις σκηνογραφίες και του κ. Ροβινσώνας Βουτσινά, που είχε αναλάβει τους φωτισμούς, δημιουργήθηκε οπωσδήποτε μια ατμόσφαιρα».⁵⁶³ Αντίστοιχα, ο Ψαρούδας χαρακτήρισε «αληθινό άθλο το ανέβασμα του έργου του Βάγκνερ από την Εθνική Λυρική Σκηνή, κυρίως αν θέλωμε να λάβωμε υπ’ όψιν τα περιορισμένα υλικά μέσα που διαθέτει και τη μικρών διαστάσεων και χώρου σκηνή της, ακατάλληλα για έργα που απαιτούν και ογκώδεις σκηνογραφίες και μεγάλο αριθμό προσώπων». Με αυτά τα δεδομένα, επαίνεσε τη δουλειά του Βακαλό, ο οποίος «επάνω στη σκηνούλα των Ολυμπίων κατόρθωσε να στήσει σκηνογραφίες υποβλητικές. Του οφείλεται ένα μεγάλο εύγε».⁵⁶⁴

⁵⁶² Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/5/1952, σ. 2.

⁵⁶³ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Βάγκνερ: Ο Ιπτάμενος Ολλανδός εις την Εθνικὴν Λυρικὴν Σκηνήν», *Η Βραδυνή*, 6/5/1952, σ. 2.

⁵⁶⁴ Ιωάννης Ψαρούδας, «Το Στοιχειωμένο Καράβι», *Τα Νέα*, 6/5/1952, σ. 2.

Η Ολλανδέζα

Επόμενη συνεργασία του Βακαλό με την Ε.Λ.Σ. ήταν η οπερέτα του Κάλμαν *Η Ολλανδέζα* που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, το καλοκαίρι του 1952, στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Φρίζου Θεολογίδη.

Στα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης, για τα οποία η αντιπαραβολή μακετών και φωτογραφιών φανερώνει ότι εκτελέστηκαν με ακρίβεια, κυριάρχησαν τα στοιχεία της ολλανδικής υπαίθρου, με χαρακτηριστικούς ολλανδικούς ανεμόμυλους, τουλίπες και κοστούμια επηρεασμένα από το ολλανδικό φολκλόρ. Στην παράσταση ο καλλιτέχνης επέκτεινε τη σκηνογραφία του έξω από τα όρια της σκηνής, καθώς δύο ανεμόμυλοι ήταν τοποθετημένοι δεξιά και αριστερά της, πλαισιώνοντας το pit της ορχήστρας (εικ. 164). Η σκηνογραφία είχε έντονα ζωγραφικό χαρακτήρα: πέρα από τα φόντα που κυριαρχούσαν στο βάθος, υπήρχαν και πλήθος ζωγραφικών τελάρων μικρών και μεγάλων (εικ. 164-165). Τέλος, στην παράσταση χρησιμοποιούνταν και διακοσμητικά στοιχεία κρεμασμένα από τα σταγκόνια, όπως διακοσμητικές γιρλάντες με λουλούδια, φυλλωσιές και πουλάκια.

Στα κοστούμια, ο καλλιτέχνης έδωσε ιδιαίτερη σημασία σε κάθε λεπτομέρεια, από τα αξεσουάρ κεφαλής μέχρι τα υποδήματα, προκειμένου να φέρει στη σκηνή το ολλανδικό χρώμα, όπως αυτό γινόταν αντιληπτό τη δεκαετία του 1950. Για άλλη μια φορά ο Βακαλό αποδεικνύεται τολμηρός στη χρήση του χρώματος, ενώ δε δίστασε να χρησιμοποιήσει έντονα μοτίβα όπως το καρό και το ριγέ και αντίστοιχα δυναμικούς χρωματικούς συνδυασμούς, όπως το μπλε με το πορτοκαλί και μάλιστα σε μεγάλη κλίμακα (εικ. 166-168). Ο συνδυασμός σκηνικών και κοστούμιών δημιούργησε ένα πολύχρωμο καλειδοσκόπιο. Η συνολική αισθητική της παράστασης θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ναΐφ, καθώς είναι εμφανής η ματιά αθωότητας, σχεδόν παιδικής, με την οποία ο Βακαλό προσέγγισε το έργο, δημιουργώντας ένα χαρούμενο και λαμπερό οπτικό αποτέλεσμα.

Ο Καλομοίρης εκφράστηκε με διθυραμβικό τρόπο: «εξαιρετικό στοιχείο χαράς ήταν οι σκηνογραφίες και τα κοστούμια του κ. Βακαλό. Πραγματική συμφωνία χρωμάτων γεμάτη φως και χάρι εναλλάσσονται στα μάτια του θεατή, χωρίς να τον πειράζουν ούτε να επιδιώκουν να τον καταπλήξουν με νεοπλουτικές επιδείξεις. Ήταν αληθινή τέχνη

χρωμάτων και φωτοσκιάσεων που έθελγε και συγκινούσε». ⁵⁶⁵ Αντίστοιχη και η κριτική του Δούνια, ο οποίος εστίασε στον πλούτο και την πολυχρωμία, στοιχεία που έδωσαν θεαματικό χαρακτήρα στην παράσταση: «με πόση φαντασία εχρησιμοποίησε σχήματα και χρώματα, εξοικονόμησε χρόνο στην εναλλαγή των εικόνων και με τι χάρη επραγματοποίησε την επέκτασι του ολλανδικού τοπίου ως έξω από την αυλαία! Όσο για τα κοστούμια [...] το ένα ξεπερνούσε το άλλο σε πλούτο, σε χρώμα, σε χιούμορ, σε γούστο. Με τις φαντασμαγορικές τουαλέττες της πριγκιπέσσας Γιούτα εσκίρτησαν πολλές, ιδίως γυναικείες, καρδιές, αν κρίνω από την βοή επιδοκιμασίας, με την οποία υποδέχεται ο καλός κόσμος της πλατείας κάθε νέα ενδυματολογική εμφάνισι». ⁵⁶⁶ Ο Γεώργιος Λυκούδης, ο οποίος αναφερόταν και στις τεχνικές ελλείψεις του θεάτρου της Λεωφόρου Αλεξάνδρας, εξήρε την παράσταση: «με ανύπαρκτη ακουστική, με ελάχιστες τεχνικές και φωτιστικές δυνατότητες, στο κουκλοθέατρο αυτό με τη μικροσκοπική σκηνή παρακολουθήσαμε μια παράστασι από τις καλύτερες του είδους». ⁵⁶⁷

Οι γάμοι του Φίγκαρο

Τον χειμώνα 1952-1953 ο Βακαλό συνεργάστηκε και πάλι με την Ε.Λ.Σ. στην όπερα του Μότσαρτ *Οι γάμοι του Φίγκαρο* που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη.

Πλούσια στοιχεία σώζονται για την αισθητική της παράστασης, ενώ το φωτογραφικό υλικό αποδεικνύει ότι οι μακέτες του Βακαλό εκτελέστηκαν με ακρίβεια. Ο σκηνογράφος δημιούργησε μια σύνθεση από πλαίσια, που αποτελούσαν ένα είδος μόνιμου σκελετού. Μέσα του εντάσσονταν, ανάλογα με τις εικόνες, ελαφρές κατασκευές και διάφορα σκηνικά στοιχεία: ζωγραφιστά τελάρα, διάτρητα πλέγματα και κουρτίνες διαμόρφωναν διαφορετικούς χώρους, σε ένα αποτέλεσμα που στο σύνολό του σαφώς θύμιζε και πάλι θέατρο πρόζας. Επίσης, στη σύνθεση εντάσσονταν πατάρια, διακοσμητικά φυτά, ζωγραφιστά φόντα και διάφορα έπιπλα. Τέλος, ο καλλιτέχνης δημιούργησε και ένα πλαίσιο-κορνίζα στη μπούκα της σκηνής αλλάζοντας το σχήμα της. Αυτό αναπαριστούσε μια σηκωμένη αυλαία, στη μέση της οποίας

⁵⁶⁵ Μανώλης Καλομοίρης, «Η Ολλανδέζα», *Έθνος*, 1/7/1952, σ. 2.

⁵⁶⁶ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 4/7/1952, σ. 2.

⁵⁶⁷ Γεώργιος Λυκούδης, «Η Ολλανδέζα», *Το Βήμα*, 5/7/1952, σσ. 1-2.

τοποθετήθηκε μια ζωγραφιστή ταμπέλα με τον τίτλο της όπερας. (εικ. 169-171 και 173). Η προσθήκη αυτή ενέτεινε τη θεατρικότητα και δημιουργούσε παράλληλα μια αίσθηση «μουσικού κουτιού».

Από ότι διακρίνεται στις μακέτες, ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε τα τρία βασικά χρώματα (κόκκινο, κίτρινο, μπλε) και μάλιστα με έντονο τρόπο. Στο σκηνικό αυτό περιβάλλον προστέθηκαν κοστούμια ιστορικής και τοπικής πιστότητας, τα οποία σύμφωνα με τις μακέτες, κινούνταν σε μια ευρεία χρωματική γκάμα, δημιουργώντας ένα πολύχρωμο και χαρούμενο αποτέλεσμα (εικ. 172 και 174-175). Σε γενικές γραμμές, επρόκειτο για μια δουλειά χαρακτηριστική του ύφους του Βακαλό. Ανάλαφρη ως προς το κατασκευαστικό της μέρος, με έντονο το στοιχείο του χρώματος και χαριτωμένα κοστούμια που ανταποκρίνονταν στην εποχή αλλά είχαν την ένταση και το στυλ του δημιουργού τους. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι στο πλαίσιο της πρακτικής της ανακύκλωσης σκηνικών και κοστούμιών που εφαρμοζόταν στην Ε.Λ.Σ., τμήματα από τα σκηνικά αυτά επαναχρησιμοποιήθηκαν και στο μπαλέτο του Μότσαρτ *Les petits riens* το οποίο επίσης υπέγραψε ο καλλιτέχνης αρκετά χρόνια μετά.

Το τελικό αποτέλεσμα φαίνεται να δίχασε την κριτική. Η υποδοχή της δουλειάς του Βακαλό ήταν από άλλους θετική, όπως αυτή της Λαλαούνη που ανέφερε ότι «ο κ. Βακαλό έφτιαξε με αληθινή έμπνευσι τις σκηνογραφίες και τα κοστούμια»,⁵⁶⁸ και από άλλους συγκρατημένη, όπως αυτή του Χαμουδόπουλου ο οποίος σημείωνε ότι «οι σκηνογραφίες του Γ. Βακαλό όχι απόλυτα ικανοποιητικές. Το ίδιο και οι ενδυμασίες τις χορωδίας».⁵⁶⁹ Μυστήριο αποτελεί η κριτική του Δούνια, ο οποίος, μολονότι θαύμασε την έμπνευση του καλλιτέχνη, διατύπωσε ενστάσεις για τις χρωματικές επιλογές του, τις οποίες θεώρησε ασύμβατες με το πνεύμα του έργου: «δεν μπορώ να συνδυάσω τον κόσμο του Μότσαρτ με τόσα πολλά μουντά και μαύρα χρώματα που χρησιμοποιεί ο Βακαλό στις σκηνογραφίες του. Κατά τα άλλα οι εμπνεύσεις του είναι ζωγραφικώτατες και συχνά συναρπαστικές».⁵⁷⁰ Το σχόλιο αυτό δεν συμφωνεί με τις σωζόμενες μακέτες, ενώ οι φωτογραφίες της παράστασης, καθότι ασπρόμαυρες, επίσης δεν βοηθούν στην τεκμηρίωση.

⁵⁶⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 3/2/1953, σ. 2 και σ. 4.

⁵⁶⁹ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Οι Γάμοι του Φίγκαρο του Μότσαρτ», *Ελευθερία*, 3/2/1953, σ. 2.

⁵⁷⁰ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 7/2/1953, σ. 2.

Η δύναμις του πεπρωμένου

Επόμενη συνεργασία του Βακαλό με την Ε.Λ.Σ. ήταν η όπερα *Η δύναμις του πεπρωμένου* του Βέρντι που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», την περίοδο [1953]-1954.⁵⁷¹

Η συνάντηση επί σκηνής του Κλώνη στα σκηνικά και του Βακαλό στα κοστούμια παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς οι δύο καλλιτέχνες εκπροσωπούσαν δυο διαφορετικές σκηνογραφικές σχολές, ο ένας την αρχιτεκτονική σκηνογραφία των μεγάλων όγκων και άλλος τη ζωγραφική σκηνογραφία.⁵⁷² Παρόλα αυτά, οι δύο καλλιτέχνες συνεργάστηκαν αρμονικά και κατόρθωσαν να συνθέσουν τις καλλιτεχνικές τους ιδιοσυγκρασίες σε μια παράσταση που είχε και τα μνημειώδη σκηνικά του Κλώνη αλλά και τα ευφάνταστα, πλούσια κοστούμια του Βακαλό από τα οποία δεν έλειπαν οι έντονες χρωματικές πινελιές (εικ. 176).

Δεδομένου ότι η παράσταση αυτή είχε χαρακτήρα νέου ξεκινήματος για την Ε.Λ.Σ. έγινε ιδιαίτερη προσπάθεια για μια προσεγμένη παράσταση. Όμως, η κακή οικονομική κατάσταση του οργανισμού έδωσε αφορμή για σχόλια και αιχμές ως προς τα έξοδα της παραγωγής. Ο Δούνιας μετέφερε την προσπάθεια άρτιας παρουσίασης του έργου αλλά αναρωτιώταν: «προς τι όλη αυτή η πολυτέλεια των τεχνικών μέσων, τα πλούσια κοστούμια του Βακαλό, τα μνημειώδη σκηνικά του Κλώνη;».⁵⁷³ Η περιγραφή αυτή ανταποκρίνεται απόλυτα στην εικόνα που δίνει το φωτογραφικό υλικό. Στα μονόχρωμα, λιτά, πλαστικά σκηνικά του Κλώνη, ο Βακαλό προσέθεσε κοστούμια ιστορικής πιστότητας, τα οποία όμως είχε φροντίσει να φέρουν την προσωπική του χρωματική παλέτα, αν και σαφώς πιο συγκρατημένα σε σχέση με άλλες καταθέσεις του. Παράλληλα φρόντισε να ικανοποιούν τις ανάγκες της πλοκής, δημιουργώντας ιερατικά, αριστοκρατικά και φολκλόρ κοστούμια ανάλογα με τις απαιτήσεις της κάθε πράξης παρουσιάζοντας ένα άρτιο και επιμελημένο αποτέλεσμα.

⁵⁷¹ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 153.

⁵⁷² Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Ασαντούρ Μπαχαριάν, το 1939 και με αφορμή μια παράσταση της Κατερίνας Ανδρεάδη που είχε σκηνογραφήσει ο Βακαλό «οι σπουδαστές της Καλών Τεχνών χωρίστηκαν σε Βακαλικούς και Κλωνικούς» Βακαλό Ε, *Γιώργος Βακαλό...*, ό.π., σ. 14.

⁵⁷³ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 26/3/1954, σ. 2.

Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου

Το καλοκαίρι του 1954 ο Βακαλό συνεργάστηκε για μια ακόμη φορά με την Ε.Λ.Σ. στην οπερέτα του Κάλμαν *Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου* που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη.

Το έργο διαδραματίζεται σε ένα τσίρκο, προσφέροντας έτσι ένα κατεξοχήν θεαματικό πλαίσιο. Αναμφισβήτητα, η έντονη θεατρικότητα ενός τέτοιου χώρου αποτελεί πηγή έμπνευσης για έναν σκηνογράφο/ενδυματολόγο προκειμένου να δημιουργήσει εντυπωσιακά και πολύχρωμα σκηνικά και κοστούμια. Με αφετηρία λοιπόν την ατμόσφαιρα του τσίρκου, οι συντελεστές της παράστασης δημιούργησαν συνειδητά ένα φαντασμαγορικό θέαμα.⁵⁷⁴ Η επιλογή αυτή οδήγησε σε ένα σκηνικό αποτέλεσμα που παρέπεμπε στην αισθητική της *revue-féerie*, η οποία κυριαρχούσε στα αθηναϊκά επιθεωρησιακά θέατρα των αρχών της δεκαετίας του 1950.

Οι σωζόμενες μακέτες των κοστούμιών δίνουν πλήρως την πολύχρωμη εικόνα του τσίρκου που ήθελε να πετύχει ο καλλιτέχνης φιλοτεχνώντας δεκάδες εντυπωσιακά κομμάτια. Επίσης, σώζονται μακέτες σκηνικών σε μορφή σκαριφήματος, που όμως δίνουν μια αρκετά σαφή εικόνα και για το σκηνογραφικό μέρος (εικ. 178). Το υλικό μαρτυρεί ότι ο Βακαλό δημιούργησε επί σκηνής ένα πολύχρωμο καλειδοσκόπιο στο οποίο εμφανίζονταν κλόουν και ακροβάτες, χορεύτριες, ιππείς και θηριοδασκαστές, απόλυτα ταιριαστό με τη θεματική του τσίρκου (εικ. 177, 179-180). Επίσης, ο καλλιτέχνης δημιούργησε ένα πλαίσιο – κορνίζα στη μπούκα της σκηνής αλλάζοντας το σχήμα της: ένα ζωγραφικό σπετσάτο που αναπαριστούσε την τραβηγμένη αυλαία. Το πάνω μέρος της άλλαξε, καθώς υπήρχαν δυο διαφορετικά «αέρια» ανάλογα αν η σκηνή διαδραματιζόταν στο τσίρκο ή στο παλάτι. Τα σκηνικά και κυρίως τα κοστούμια χαρακτηρίζονταν από έντονα χρώματα και από πλήθος διακοσμητικών στοιχείων. Η προσπάθεια εντυπωσιασμού έφτασε σε ακραία σημεία, καθώς στη μικρή σκηνή του θεάτρου της Λεωφόρου Αλεξάνδρας εμφανίστηκε ακόμη και ένα ζωντανό άλογο (εικ. 183). Επιπλέον, το μπαλέτο εμφανίστηκε σε ημίγυμνη κατάσταση με υπερβολικά

⁵⁷⁴ Στο πρόγραμμα της παράστασης από την περιοδεία στη Θεσσαλονίκη αναφέρεται ότι «είναι η γοητευτική Οπερέτα των μεγάλων εκπλήξεων και του μεγάλου θεάματος», Έμμεριχ Κάλμαν, *Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου*, Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 1954.

κοντές, για την εποχή φούστες, οι οποίες σχολιάστηκαν καυστικά στον Τύπο (εικ. 184 και εικ. 9).

Ο Δούνιας έκανε εκτενή αναφορά στο οπτικό μέρος της παράστασης: «προστίθεται εδώ κάποιο ιπποδρόμιο. Ευτυχώς! Γιατί απ' αυτό πιάστηκε η σκηνοθεσία και κατάφερε να μετατρέψει τη σκηνή σε φαντασμαγορικό θέαμα, όπου ο χορός, το χρώμα, η κίνηση και φυσικά το ημίγυμνον κυριολεκτικά οργιάζουν. Μια εξέδρα που επεκτείνει την σκηνή ως την πλατεία και εμπρός από την ορχήστρα, δίδει στους θεατάς των πρώτων καθισμάτων την ευκαιρία να έρχονται σε άμεση επαφή με τις χορεύτριες. Φυσικά όλες αυτές οι θεαματικές καινοτομίες προδικάζουν την εμπορική επιτυχία του έργου. Και οφείλω να προσθέσω ότι γενικά το πλούσιο στήσιμο της επιθεωρήσεως από τον Πέλο Κατσέλη, το ντύσιμο των ηθοποιών και... το γδύσιμο των χορευτριών από τον ενδυματολόγο Γ. Βακαλό έγιναν με πνεύμα και θα έλεγα, με γούστο. Ίσως η φούστα της σουμπρέτας να έπεσε κάπως λίγο υπερβολικά κοντή, όμως ήταν απαραίτητο η Μάιμπελ της Σάσας Ντάριο να μας αποζημιώσει για την έλλειψη φωνητικών, δηλ. ακουστικών προσόντων με άλλα οπτικής φύσεως».⁵⁷⁵ Αξίζει να σημειωθεί πως η εξέδρα που περιέγραφε ο Δούνιας ότι εκτεινόταν στην πλατεία παρέπεμπε σαφώς στην πασαρέλα της επιθεώρησης πάνω στην οποία γινόταν η αποθέωση του φινάλε. Αντίστοιχη εικόνα δίνει και το φωτογραφικό υλικό, στο οποίο εμφανίζονται πράγματι πλήθος επιθεωρησιακών στοιχείων.

Τον επιθεωρησιακό χαρακτήρα της παράστασης επεσήμανε η συντριπτική μερίδα του Τύπου, ενώ η επιλογή αυτή προκάλεσε πλήθος αντιδράσεων.⁵⁷⁶ Ο Καλομοίρης έκανε λόγο για «κατακλυσμό γαμπικών ή “γαμβικών” και άλλων χορευτικών επιδείξεων που δεν υστερούσαν από οιαδήποτε θεαματικήν επιθεώρησι».⁵⁷⁷ Ο Αρκαδινός υπογοργάμμιζε ότι «το ανέβασμα της *Πριγκίπισσας του Ιπποδρομίου* [...] που θυμίζει φαντασμαγορική επιθεώρηση, φανερώνει πως το ίδρυμα αυτό όσο πάει και ξεστρατίζει από τον καλλιτεχνικό του προορισμό».⁵⁷⁸ Στο ίδιο κλίμα, η Λαλαούνη ξεχώρισε τον Βακαλό θεωρώντας ότι ο καλλιτέχνης, παρά τις επιθεωρησιακές υπερβολές της παράστασης, διατήρησε το καλλιτεχνικό επίπεδό του: «το μουχλιασμένο κείμενο, με

⁵⁷⁵ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 21/7/1954, σ. 3.

⁵⁷⁶ Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, το οποίο φανερώνει την έκταση που πήρε το ζήτημα, συναντάται σε γελοιογραφία στην εφημερίδα *Έθνος* όπου γίνεται λόγος για «επιθεωρησεοποίηση» της Λυρικής Σκηνής (βλ. εικ. 9, κεφ. 1 και κεφ. 4).

⁵⁷⁷ Μανώλης Καλομοίρης, «*Η Πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου*», *Έθνος* 19/7/1954, σ. 2.

⁵⁷⁸ Β. Αρκαδινός [Βασίλης Παπαδημητρίου], «*Η Πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου*», *Η Αυγή*, 19/7/1954, σ. 2.

τα πιο μουχλιασμένα του αστεία, δοσμένο με περίσσιο πλούτο προσφέρει ένα εντυπωσιακό θέαμα, με πολλή δόση επιθεωρησιακού κλίματος, αλήθεια αλλά και με πολύ καλλιτεχνικό γούστο, χάρις στον κο Γιώργο Βακαλό». ⁵⁷⁹

Κορυδαλλός

Το καλοκαίρι του 1955 ο Βακαλό συνεργάστηκε ξανά με την Ε.Λ.Σ. στην οπερέτα του Λέχαρ *Κορυδαλλός*, η οποία παρουσιάστηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη.

Σύμφωνα με το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, όπως και σε άλλες οπερέτες, ο Βακαλό προχώρησε σε μια ναΐφ αισθητική δημιουργώντας εικόνες, σαν βγαλμένες από παραμύθι. Με ξύλινα ζωγραφιστά τελάρα, δημιούργησε διάφορα σκηνικά στοιχεία και κατασκευές, όπως σπιτάκια, φυτά και διάφορα λουλούδια ζωγραφισμένα πάνω σε ντεκουπαρισμένα ξύλα (εικ. 185). Σε αυτά προστέθηκαν κοστούμια ουγγαρέζικου φολκλόρ, δημιουργώντας εντέλει μια ειδυλλιακή εικόνα, παιδικής σχεδόν αθωότητας, θυμίζοντας καρτ ποστάλ που έχει ζωντανέψει. Στις σκηνές που διαδραματίζονται στον εσωτερικό χώρο δημιούργησε σκηνικά με βάση τη ρεαλιστική απεικόνιση (εικ. 186).

Ισχνές ήταν οι αναφορές στον Τύπο για την παράσταση. Ο Χαμουδόπουλος ανέφερε πως «οι σκηνογραφίες του Γ. Βακαλό [ήταν] πολύ καλές», ⁵⁸⁰ ενώ ο Καλομοίρης στην εν γένει θετική για την παράσταση κριτική του, έκρινε ότι «οι σκηνογραφίες από τον κύριο Βακαλό ήταν πραγματικά άριστες, τα δε κοστούμια άριστα, αν και τα ουγγαρέζικα κοστούμια παραθύμιζαν μερικές φορές... φουστανέλα, πράγμα που δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα». ⁵⁸¹ Το τελευταίο αυτό σχόλιο, το οποίο δεν μπορεί να τεκμηριωθεί από το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, δείχνει την προσήλωση που χαρακτήριζε τους κριτικούς στη γραμμή της πιστής αναπαράστασης του χώρου και της εποχής που υποδείκνυε το λιμπρέτο.

⁵⁷⁹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 21/7/1954 σ. 2.

⁵⁸⁰ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Ο Κορυδαλλός», *Ελευθερία*, 28/6/1955, σ. 2.

⁵⁸¹ Μανώλης Καλομοίρης, «Ο Κορυδαλλός», *Έθνος*, 28/6/1955, σ. 2.

Φρειδερίκη

Η επόμενη συνεργασία του Βακαλό με την Ε.Λ.Σ. πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 1956 με την οπερέτα *Φρειδερίκη* του Λέχαρ που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση, στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη.

Στο περιορισμένο φωτογραφικό υλικό διακρίνεται ότι η προσπάθεια δημιουργίας μιας παραμυθένιας βουκολικής ατμόσφαιρας συνυπάρχει με την τάση για ρεαλιστική απεικόνιση. Η χρήση της ζωγραφικής είναι εκτεταμένη στα φόντα, τα σπετσάτα, και τις τρισδιάστατες κατασκευές (δέντρα, λουλούδια, σπιτάκια κτλ) προκειμένου να δημιουργηθεί το ειδυλλιακό περιβάλλον της αλσατικής υπαίθρου. Στην αληθοφάνεια της παράστασης συνέτεινε και η εμφάνιση αληθινών ζώων επί σκηνής.⁵⁸² Κάτι αντίστοιχο επιχειρήθηκε με επιτυχία και στα κοστούμια, τα οποία διακρίνονται για τις αρμονικές τους φόρμες. Τόσο τα βουκολικά, όσο αυτά των αριστοκρατών, έμοιαζαν να προέρχονται από εικονογράφηση παιδικού παραμυθιού (εικ. 187). Οι γυναικείες φιγούρες θύμιζαν γραφικές βοσκοπούλες των Άλπεων (φαρδιές ζώνες με κορδόνια μπροστά, φουσκωτές φούστες, φλοράλ εμπριμέ, ποδίτσες, ρίγες, μακριές κοτσίδες κτλ), ενώ οι ανδρικές φιγούρες θύμιζαν αυλικούς των παλατιών.

Η Λαλαούνη μετέφερε ότι «τα σκηνικά και τα κοστούμια του κου Βακαλό χαρούμενα, δροσερά, ευγενικά, μια εμπνευσμένη εργασία, δημιούργησαν το ποιητικό πλαίσιο του ειδυλλίου».⁵⁸³ Ο Δούνιας, στην πολύ καλή κριτική του, ανέφερε: «στη δημιουργία παραμυθένιας ατμόσφαιρας συνέτεινε τόσο ο σκηνικός όσο και ο ενδυματολογικός διάκοσμος του Γ. Βακαλό. Ωραία ήταν η όψις του χαρούμενου ανοιξιάτικου τοπίου στο Ζέξενχάιμ και η μεταμόρφωσί του σε μελαγχολική φθινοπωρινή ζωγραφιά με τη θλιβερή εξέλιξι των γεγονότων».⁵⁸⁴ Ο Καλομοίρης επίσης επικρότησε τον καλλιτέχνη αναφέροντας ότι «τα σκηνικά και τα κοστούμια του κου Βακαλό αρμονικά και φιλόκαλα».⁵⁸⁵

⁵⁸² Χαρακτηριστικές φωτογραφίες σώζονται με την πρωταγωνίστρια Ανθή Ζαχαράτου σε σκηνή του έργου να κρατάει στην αγκαλιά της ένα κατσικάκι καθώς και χορωδούς να κρατούν κοτούλες.

⁵⁸³ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 26/6/1956, σ. 2

⁵⁸⁴ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 28/6/1956, σ. 2.

⁵⁸⁵ Μανώλης Καλομοίρης, «Η *Φρειδερίκη*», *Έθνος*, 29/6/1956, σ. 2.

Η πριγκίπισσα της Σάσωνος

Ο Βακαλό συνέχισε με την οπερέτα του Σαμάρα *Η πριγκίπισσα της Σάσωνος*, που ανέβηκε το καλοκαίρι του 1957, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θερινό θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας, σε μουσική διεύθυνση του Τόττη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη.

Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό μαρτυρεί ότι ο Βακαλό δημιούργησε εντυπωσιακά κοστουμιά, πολλά από τα οποία είχαν φολκορικά στοιχεία, εμπνευσμένα από τις ηπειρώτικες λαϊκές φορεσιές, και ήταν πολύ επιμελημένα τόσο ως προς τη φόρμα όσο και ως προς τις διακοσμητικές λεπτομέρειες, ενώ δεν έλειπαν και οι πολυτελείς γυναικείες τουαλέτες όπως προστάζει η υπόθεση του έργου (εικ. 188). Ενώ στο κομμάτι των κοστουμιών ακολούθησε τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας και της ρεαλιστικής απεικόνισης, στο κομμάτι των σκηνικών, κινήθηκε προς τη δημιουργία ενός αφαιρετικού περιβάλλοντος δημιουργημένου κατά βάση από διακοσμητικά στοιχεία. Χρησιμοποίησε αποκλειστικά ζωγραφικά, ντεκουπαρισμένα σπετσάτα που απεικόνιζαν ζωγραφικά, σε δύο διαστάσεις, ό,τι ήταν αναγκαίο: κολώνες, καμάρες, κολωνάκια, πετάσματα, διαχωριστικά, ανθοστήλες ακόμη και οι πολυέλαιοι ήταν κατασκευασμένοι με αυτή τη μέθοδο, χωρίς καμία προσπάθεια να κρυφτεί ο δυσδιάστατος χαρακτήρας τους, καθώς αυτό αποτελούσε τη σκηνογραφική άποψη. Και σε αυτή την παράσταση, ο καλλιτέχνης κατασκεύασε ένα πλαίσιο-κορνίζα που άλλαζε το σχήμα της μπούκας, αλλά μάλλον δεν ήταν ιδιαίτερα εμπνευσμένο, ίσως και αμφίβολο αισθητικά, καθώς απεικόνιζε τις άκρες από κεντημένη πετσέτα με κοφτό κέντημα.

Δυστυχώς, στον Τύπο δεν βρέθηκε η παραμικρή πληροφόρηση για την παράσταση, ούτε σχετικές κριτικές που θα επέτρεπαν την εξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων.

Τσάρος και Ξυλουργός

Μετά από αρκετά χρόνια απουσίας, ο Βακαλό επανήλθε στην Ε.Λ.Σ. τον χειμώνα 1964-1965 με την όπερα του Λόρτσινγκ *Τσάρος και Ξυλουργός*, που ανέβηκε για πρώτη φορά από τον οργανισμό στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Ούντο Έσσελουν.

Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό για το συγκεκριμένο έργο είναι πολύ πλούσιο.⁵⁸⁶ Ως αποτέλεσμα αυτών μπορεί να σχηματιστεί μια πολύ καλή εικόνα για την όψη της παράστασης, η οποία θα ήταν πλήρης αν το υλικό δεν ήταν αποκλειστικά ασπρόμαυρο. Το έργο διαδραματίζεται σε μια μικρή ολλανδική πόλη στο τέλος του 17^{ου} αιώνα, και έτσι ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε, όπως μαρτυρούν οι φωτογραφίες, σκηνικά στοιχεία και κοστούμια από την οπερέτα *Ολλανδέζα* που είχε σκηνογραφήσει πριν λίγα χρόνια, κάτι που δίνει μια εικόνα για τη χρωματική ποικιλία και αυτής της παράστασης. Στα σημεία που συμβαίνει αυτή η εκτεταμένη χρήση του χρώματος, υπογραμμίστηκε με θετικό πρόσημο από την κριτική: «τα κοστούμια του Βακαλό άλλοτε φάνταζαν άχρωμα και αδιάφορα κι άλλοτε καλοφτιαγμένα και ζωντανά – όπως αυτά του μπαλέτου στην 3η πράξι που βοήθησαν τον Γριμάνη να δώσει στη χορογραφία του μια εικόνα όλο χρώμα και κέφι».⁵⁸⁷

Για την παράσταση ο σκηνογράφος δημιούργησε τρία διαφορετικά σκηνικά, σύμφωνα με τις ανάγκες της πλοκής. Αυτά, κομψά και ισορροπημένα, είχαν περισσότερο κατασκευαστικό χαρακτήρα από τις συνήθειες επιλογές του καλλιτέχνη. Το πρώτο θυμίζει λίγο τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, καθώς είχε ένα τμήμα από καράβι στο πίσω μέρος της σκηνής. Επρόκειτο για ένα σκαρί, που κατασκευάζεται στο καρνάγιο όπου διαδραματίζεται η πρώτη πράξι, ένα θέμα πολύ αγαπημένο στον Βακαλό που συναντάται και στο έργο του ως ζωγράφος.⁵⁸⁸ Το στοιχείο του ξύλου ήταν έντονο στο σκηνικό αυτό, ενώ το φόντο ήταν πολύ απλό, απεικονίζοντας τον ορίζοντα και έναν φάρο στο βάθος. Η τελική εικόνα που δημιουργήθηκε θυμίζει έντονα ζωγραφικούς πίνακες του καλλιτέχνη από τη σειρά «Σκαριά».

Το δεύτερο σκηνικό αναπτυσσόταν σε τρία επίπεδα. Στο πρώτο επίπεδο, το εγγύτερο στην πλατεία, ήταν η θάλασσα του λιμανιού. Εκεί, ο Βακαλό τοποθέτησε δυο βάρκες, οι οποίες ήταν επισκέψιμες από τους ερμηνευτές. Στο δεύτερο επίπεδο, στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση, βρίσκονταν δύο καλύβες, αριστερά και δεξιά της σκηνής. Τέλος, στο τρίτο επίπεδο, όπου απεικονίζονταν η ολλανδική ύπαιθρος, ο θεατής

⁵⁸⁶ Επιπρόσθετα υπάρχουν και αρκετές μακρινές λήψεις, ενώ είναι ένα από τα ελάχιστα έργα στα οποία υπάρχουν φωτογραφίες αποκλειστικά των σκηνικών.

⁵⁸⁷ [Ανυπόγραφο], «Τσάρος και ξυλουργός», *Μεσημβρινή*, 19/4/1965, σ. 2.

⁵⁸⁸ Ο Βακαλό είχε ασχοληθεί διεξοδικά με αυτό το θέμα στη ζωγραφική του έχοντας δημιουργήσει τη δεκαετία του 1950 τη σειρά ζωγραφικών πινάκων *Σκαριά*.

ξαναέβρισκε τους δυο μύλους της οπερέτας *Ολλανδέζα*, ενώ το ζωγραφικό φόντο ήταν ένας αγρός.

Το τρίτο σκηνικό ήταν το εσωτερικό ενός αρχοντικού σπιτιού, με πολλά ναυτικά στοιχεία. Πίσω από αυτό, ξεχώριζαν τα κατάρτια τριών πλοίων. Το κεντρικό μέρος, αποτελούμενο από σπετσάτα, στο τέλος της παράστασης αποσυρόταν αποκαλύπτοντας τις πλώρες από τα τρία αυτά πλοία. Ως αποτέλεσμα αυτού, το φινάλε ήταν θεαματικό, προσφέροντας ένα τέταρτο σκηνικό που προέκυπτε από το τρίτο.

Στο ενδυματολογικό μέρος της παράστασης έγινε εκτεταμένη χρήση από το βεστιάριο της *Ολλανδέζας*. Τα μέλη της χορωδίας και του μπαλέτου, άνδρες και γυναίκες, φορούσαν τα γνωστά ξύλινα ολλανδέζικα τσοκαράκια, καθώς και τις χαριτωμένες, πολύχρωμες στολές εμπνευσμένες από την ολλανδική παράδοση. Οι ευγενείς αντίστοιχα είχαν ενδύματα αριστοκρατικά που ακολουθούσαν τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας. Συνολικά πρόκειται για μια ολοκληρωμένη πρόταση, που πέρα από την έμπνευση του καλλιτέχνη φανερώνει και την τεχνική του ικανότητα στην καλλιτεχνική σύνθεση.

Η παράσταση συνολικά και η δουλειά του Βακαλό ειδικότερα έτυχαν πολύ θετικής υποδοχής από τον Τύπο.⁵⁸⁹ Ο Γιατράς, ο οποίος έκανε για λόγο για επιτυχημένη παράσταση και πολύ καλή σκηνοθεσία, ανέφερε ότι «οι σκηνογραφίες και οι ενδυμασίες του κου Βακαλό [έγιναν] με φαντασία και καλό γούστο».⁵⁹⁰ Στο ίδιο κλίμα και η Λαλαούνη επαίνεσε την παράσταση σημειώνοντας ότι «οι σκηνογραφίες του Βακαλό καθώς και οι ενδυμασίες του δημιουργούσαν αμέσως την ολλανδέζικη ατμόσφαιρα».⁵⁹¹ Ο Λεωτσάκος, δίνοντας και μια επιπλέον απόχρωση της δουλειάς του καλλιτέχνη παρατήρησε ότι «τα σκηνικά του κου Βακαλό έφεραν τη σφραγίδα της μεσογειακής του προσωπικότητας».⁵⁹²

⁵⁸⁹ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Τσάρος και ξυλουργός*», *Ελευθερία*, 24/4/1965, σ. 2, Ιωάννης Γιαννούλης, «*Τσάρος και ξυλουργός*», *Εθνικός κήρυξ*, 22/4/1965, σ. 2 και Γεώργιος Σκλάβος, «*Η Λυρική Σκηνή*», *Η Ημέρα*, 20/4/1965, σ. 2.

⁵⁹⁰ Διονύσιος Γιατράς, «*Τσάρος Ξυλουργός* του Άλμ. Λόρτσινγκ στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 22/4/1965, σ. 2.

⁵⁹¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Μουσική κριτική*», *Η Βραδυνή*, 21/4/1965, σ. 2.

⁵⁹² Γιώργος Λεωτσάκος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 24/4/1965, σ. 4.

Αγγελική

Τον χειμώνα 1965-1966, ο Βακαλό συνεργάστηκε και πάλι με την Ε.Λ.Σ. στη μονόπρακτη όπερα *Αγγελική* του Υμπέρ, η οποία ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη. Το έργο παρουσιάστηκε σε ενιαία παράσταση με μπαλέτα των Σούμαν, Παλλάντιου και Μπρίττεν – Ροσσίνι.

Η όπερα έχει κωμική, σχεδόν φαρσική, θεματολογία, πιο σύγχρονο μουσικό λεξιλόγιο ενώ δε λείπουν και κάποια σημεία πρόζας κάτι που έδινε μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων. Έτσι, ταίριαζε στην έντονα θεατρική ιδιοσυγκρασία του Βακαλό, ο οποίος εκμεταλλεύτηκε τα στοιχεία αυτά στην κατάθεσή του. Όπως φαίνεται στο σωζόμενο υλικό, αν και το έργο διαδραματίζεται σε ένα λιμάνι, στη σκηνή δημιουργήθηκε μια πλατεία. Στο αριστερό και το δεξί πλαϊνό της μέρος, ο σκηνογράφος παρουσίασε δύο σπίτια, ενώ στο πίσω μέρος έφτιαξε σε ψηλότερο επίπεδο τέσσερις αφαιρετικές πόρτες. Επρόκειτο για τέσσερα «Π», διακοσμημένα με γεωμετρικά μοτίβα, που λειτουργούσαν είτε ως πόρτες, είτε ως παράθυρα. Το σκηνικό ολοκλήρωνε ένα ζωγραφιστό φόντο ουρανού με συννεφάκια, ενώ κατά τη διάρκεια της παράστασης γινόταν χρήση μηχανισμών (μηχανή καπνού και τραμπουκέτο). Συνολικά, ο Βακαλό κατασκεύασε ένα πολύ χαριτωμένο και εμπνευσμένο σκηνικό με στοιχεία αφαίρεσης, ένα «έξυπνο σκηνικό» που εξυπηρετούσε τις ανάγκες του έργου (εικ. 190). Η παράσταση ήταν ευφρόσυνη, με μια όψη που σχεδόν παρέπεμπε σε παιδικό παιχνίδι, χωρίς όμως, αντίθετα με παλαιότερες καταθέσεις, η αισθητική να είναι ναΐφ. Το αποτέλεσμα ήταν πιο στυλιζαρισμένο, ιδιαίτερος κομψό και ισορροπημένο ως προς τη φόρμα του. Η εικόνα που παρουσίασε επί σκηνής ήταν κράμα του παλιού και του νέου,⁵⁹³ με σκηνικά που «συνδυάζουν περίεργα το “ροκοκό” με το “όπ-αρτ”».⁵⁹⁴ Ως προς το ενδυματολογικό μέρος, ο Βακαλό κατασκεύασε εξίσου κομψά κοστούμια, με αρκετή δόση χιούμορ. Ο Διάβολος, τονισμένος ενδυματολογικά, έκανε ιδιαίτερα αισθητή την εμφάνισή του, ενώ η φιγούρα του Άγγλου θύμιζε τον Σέρλοκ Χόλμς (εικ. 191-192). Το κοστούμι της Αγγελικής ήταν ιδιαίτερα εμπνευσμένο, σε γεωμετρική γραμμή και με ξεκάθαρη φόρμα. Είναι από τα ωραιότερα που κατασκεύασε ο Βακαλό στην Ε.Λ.Σ.

⁵⁹³ Διονύσιος Γιατράς, «Η Αγγελική στη Λυρική Σκηνή και η Συναυλία της Κρατικής», *Το Βήμα*, 26/3/1966, σ. 2.

⁵⁹⁴ [Ανυπόγραφο], «Τσάρος και ξυλουργός», *Μεσημβρινή*, 19/4/1965, σ. 2.

Ο Λεωτσάκος ξεχώριζε τη συμβολή του στην παράσταση: «τα σκηνικά και τα ενδύματα του Γιώργου Βακαλό: θαυμάσια δεμένα τα μεν με τα δε, με πλήθος ωραίων χρωματικών αρμονιών, έδιναν τον τόνο της γαλατικής φινέτσας». ⁵⁹⁵ Ο Λάβδας τόνιζε «την χαρακτηριστική λεπτότητα της γραμμής και την χρωματική ευαισθησία του Γιώργου Βακαλό», ⁵⁹⁶ ενώ η Λαλαούνη υπερθεμάτισε: «σκηνογραφίες και κοστούμια μέσα στο χιουμοριστικό πνεύμα του έργου, όλα ωραιότατα». ⁵⁹⁷

Βέρθερος

Η επόμενη συνεργασία του καλλιτέχνη με την Ε.Λ.Σ. ήταν η όπερα *Βέρθερος* του Μασσνέ. Το έργο ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1968-1969, σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Μλάντεν Σάμπλιτς. Ο Βακαλό υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ τα κοστούμια η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου.

Σύμφωνα με σωζόμενο υλικό ο Βακαλό δημιούργησε τρία διαφορετικά σκηνικά. Η προτίμησή του στη ζωγραφική σκηνογραφία αυτή τη φορά περιορίστηκε στο φόντο του βάθους της σκηνής, όπου δινόταν η εικόνα της θέας της πόλης (εικ. 193). Όπως φαίνεται στη μακέτα, το σκηνικό αυτό (βεράντα), κινήθηκε σε ήσυχους, γήινους χρωματικούς τόνους, μακριά από την πολυχρωμία παλαιότερων καταθέσεων του. Πέρα από αυτό το σκηνικό, υπήρχαν και άλλα δύο. Αυτό της δεύτερης πράξης, που ήταν πάλι εξωτερικό και αυτό της τελευταίας πράξης που ήταν το εσωτερικό ενός σπιτιού. Τα σκηνικά ήταν απλά, αποτελούμενα από ελαφριές κατασκευές ζωγραφισμένων τελάρων, επιμελημένα στις λεπτομέρειές τους, χωρίς όμως περιττές διακοσμήσεις. Χρησιμοποιώντας περισσότερα δομικά στοιχεία από ότι συνήθως, ο Βακαλό δημιούργησε ένα λειτουργικό σκηνικό περιβάλλον στη γραμμή της ιστορικής πιστότητας με στόχο τη δημιουργία εικόνων και ατμόσφαιρας εποχής (18^{ος} αιώνας). Όπως χαρακτηριστικά ανέφερε η Λαλαούνη η παράσταση ήταν «εξαιρετικά φροντισμένη όσον αφορά τις σκηνογραφίες του Γ. Βακαλό και τις ενδυμασίες της Ε. Σολομωνίδου-Μπαλάνου – ένα ωραίο κομμάτι παλαιάς Γερμανίας, πολύ χαρακτηριστικό». ⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Γιώργος Λεωτσάκος, «Αγγελική του Ζακ Ιμπέρ», *Τα Νέα*, 26/3/1966, σ. 2.

⁵⁹⁶ Αντώνιος Κ. Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 24/3/1966, σ. 4.

⁵⁹⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 26/3/1966, σ. 2.

⁵⁹⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Βέρθερος* στην Εθνική Λυρική Σκηνή. Η *Κάρμεν* με έλληνες καλλιτέχνες», *Η Βραδυνή*, 26/3/1969, σ. 2.

Ο Λεωτσάκος έκανε επίσης λόγο για επιτυχημένη συνεργασία ανάμεσα στο Βακαλό και τη νεαρή ενδυματολόγο, η οποία «αναθεωρώντας την παλιά της εργασία, ταίριασε ωραία τις χρωματικές αρμονίες των κοστούμιών με τα νέα σκηνικά του Γ. Βακαλό, που με γούστο και καλαισθησία, συνδυάζοντας το παραδοσιακό με το απέριττο, ανέλαβε να βοηθήσει τον θεατή στη μετατόπισή του μέσα στον ιστορικό τόπο και χρόνο». ⁵⁹⁹ Ο Γιατράς επιβεβαίωσε τον «ταιριαστό και καλόγουστο διάκοσμο» του έργου που δημιουργήθηκε από την επιτυχημένη συνεργασία του Βακαλό με την Μπαλάνου, σε μια παράσταση που δεν εντυπωσίαζε αλλά ήταν ευχάριστη και φροντισμένη. ⁶⁰⁰

Μάκβεθ

Η τελευταία συνεργασία του Βακαλό με την Ε.Λ.Σ. ήταν η όπερα *Μάκβεθ* του Βέρντι που ανέβηκε τον χειμώνα 1972-1973 στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σκηνοθεσία του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου. Ο Βακαλό υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ τα κοστούμια, σύμφωνα με το πρόγραμμα, ήρθαν έτοιμα από το εξωτερικό, συγκεκριμένα από το θέατρο Glyndebourne, και συμπληρώθηκαν στα εργαστήρια της Ε.Λ.Σ. από τον Παύλο Μαντούδη.

Ο Βακαλό στη συνέντευξη Τύπου που προηγήθηκε της παράστασης δήλωσε ότι προχώρησε σε μια «απλή, μόνιμη σκηνική κατασκευή, που αλλάζει με τους φωτισμούς και τα εξαρτήματα και με στόχο να εξυπηρετηθεί η παράσταση και όχι να επιδειχθεί θέαμα». ⁶⁰¹ Πράγματι, το σωζόμενο υλικό μαρτυρεί ότι ο καλλιτέχνης κινήθηκε σε αφαιρετικό δρόμο. Δημιούργησε πάνω στη σκηνή πολλαπλά επίπεδα ενώ παράλληλα έφτιαξε μια χαμηλή, κάθετη σύνθεση, ένα είδος πέτρινου τοίχου με διάφορα επίπεδα και σκαλοπάτια. Γύρω και πάνω από αυτά προσέθετε κάποια σκηνικά στοιχεία, που άλλοτε κρέμονταν από τα σταγκόνια (δίχτυα, συμπλέγματα από σχοινιά, καδρόνια) και άλλοτε αναπτύσσονταν σε όλη τη σκηνή (άγρια αγκαθωτά φυτά) (εικ. 194) δημιουργώντας τις διάφορες εικόνες του έργου, σε έναν δρόμο σαφώς πιο οπερατικό από τις υπόλοιπες καταθέσεις του. Στη σκηνή υπήρχε πολύς κενός χώρος, ενώ το σύνολο ήταν πολύ απλό, δίνοντας την εντύπωση πως όλες οι σκηνές ήταν εξωτερικές.

⁵⁹⁹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Ο Βέρθερος στην Λυρική», *Τα Νέα*, 26/3/1969, σ. 2.

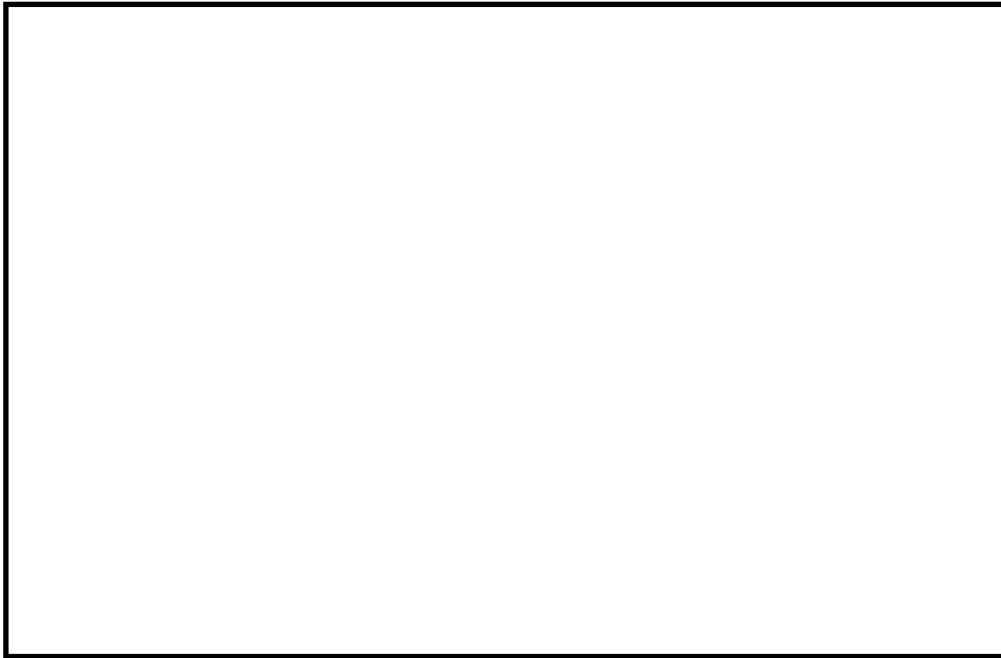
⁶⁰⁰ Διονύσιος Γιατράς, «Συμφωνική συναυλία με έργα Τσαϊκόφσκυ», *Το Βήμα*, 27/3/1969, σ. 4.

⁶⁰¹ Φ.Ν.Κ., «Μεθαύριο *Μάκβεθ* στη Λυρική Σκηνή», *Τα Νέα*, 10/1/1973, σ. 2.

Μόνο στις αυστηρά προβλεπόμενες από την πλοκή εσωτερικές σκηνές προστίθεντο τα απολύτως απαραίτητα έπιπλα που ήταν μεσαιωνικού, γοτθικού χαρακτήρα.

Αυτά τα λιτά σκηνικά περιβάλλοντα ήταν πολύ διαφορετικά από τις υπόλοιπες καταθέσεις του Βακαλό. Παρέπεμπαν περισσότερο στους ζωγραφικούς πίνακες των πρώτων βημάτων του καλλιτέχνη τη δεκαετία του 1940, που ήταν επηρεασμένοι από τον υπερρεαλισμό. Κάποιες από τις εικόνες που δημιούργησε (εικ. 194) θύμιζαν έντονα ζωγραφικούς πίνακες του καλλιτέχνη από τη σειρά «Δέντρα και Πολιτείες». Δεν είχαν τη γνωστή πολυχρωμία αλλά δημιουργούσαν μια σκληρή ατμόσφαιρα που ταίριαζε με το έργο. Επιπλέον αποτελούσαν ένα ιδανικό πλαίσιο για να υποδεχθεί τα έτοιμα, απολύτως οπερατικά, κοστούμεια, τα οποία ήταν ιδιαίτερος ογκώδη και εντυπωσιακά, βαριά και πολυποίκιλα με μεγάλα σταμπωτά μοτίβα και γέμιζαν κυριολεκτικά τη σκηνή. Η Λαλαούνη δίνοντας πολύ χαρακτηριστικά την αίσθηση που απέπνεε αυτή η τελευταία κατάθεση ανέφερε: «οι σκηνογραφίες του κυρίου Βακαλό λιτές, αλλά εκφραστικές σε κάθε εναλλαγή έδειχναν τον καλλιτέχνη-σκηνογράφο».⁶⁰²

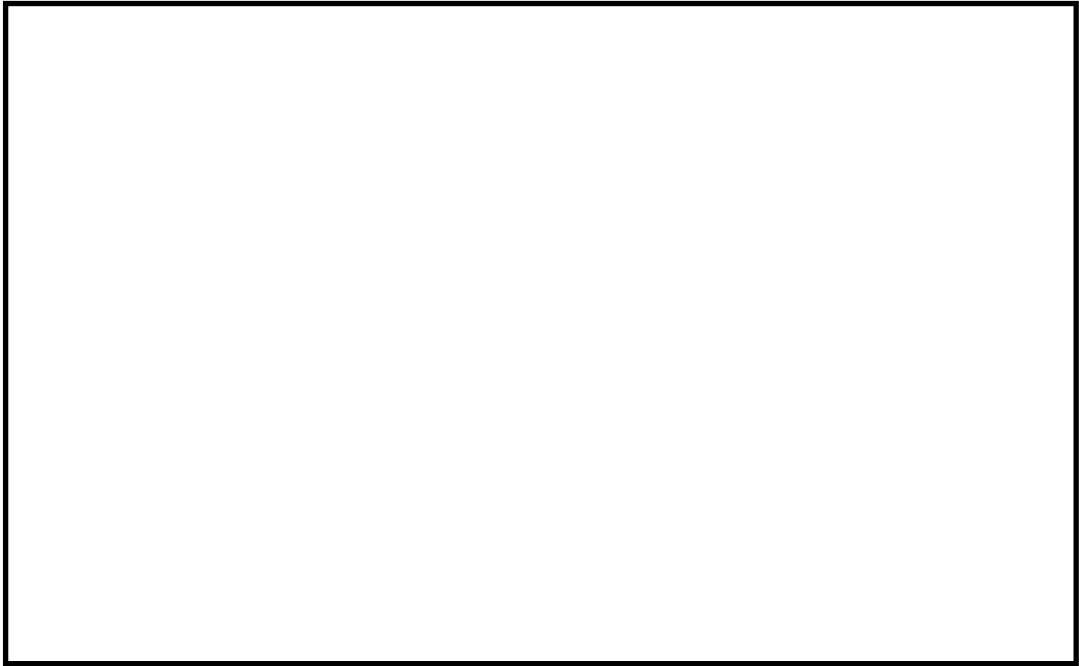
⁶⁰² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ο Μάκβεθ με τον Πασχάλη», *Η Βραδυνή*, 18/1/1973, σ. 2.



εικ. 148, Λέχαρ, Παγκανίνι, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1950, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες σκηνικών και κοστούμιών.



εικ. 149, Λέχαρ, Παγκανίνι, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1950, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 150-151, Σακελλαρίδης, *Στα παραπήγματα*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1951, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες σκηνικών.



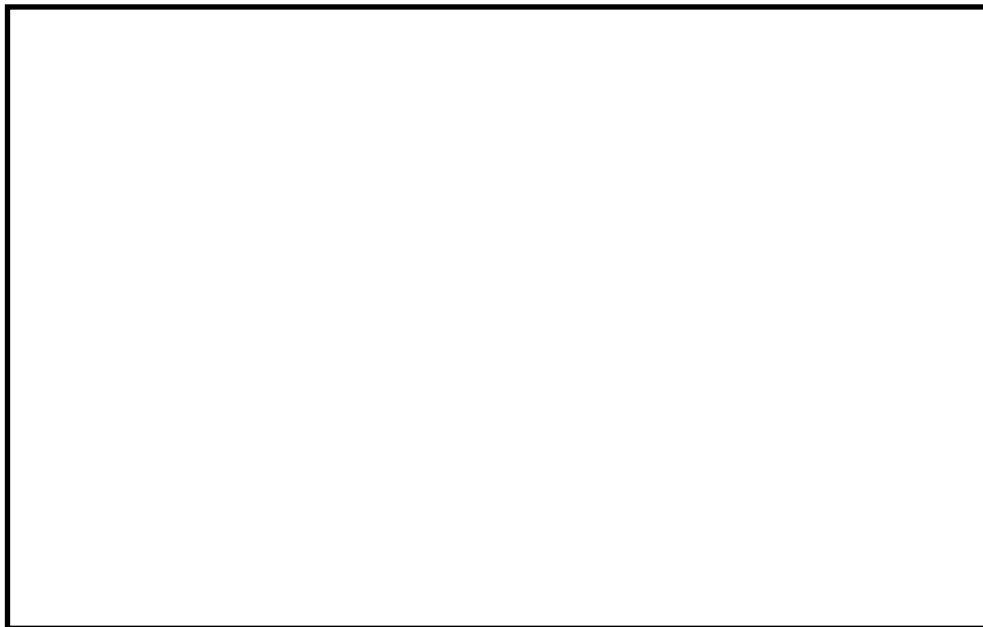
εικ. 152, Σακελλαρίδης, *Στα παραπήγματα*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1951, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες κοστούμιών.



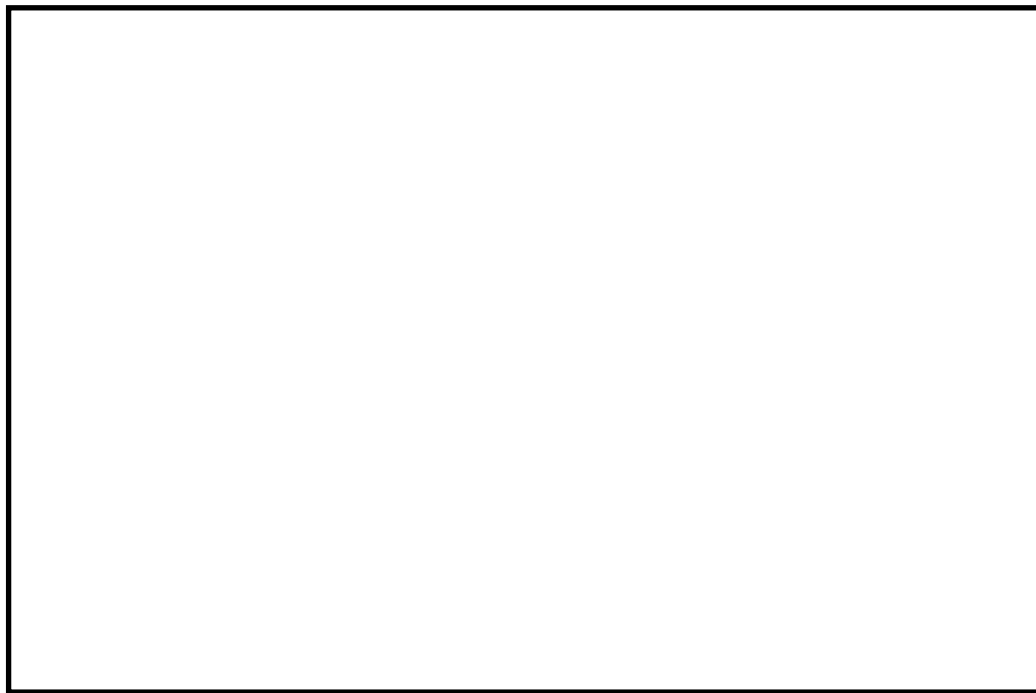
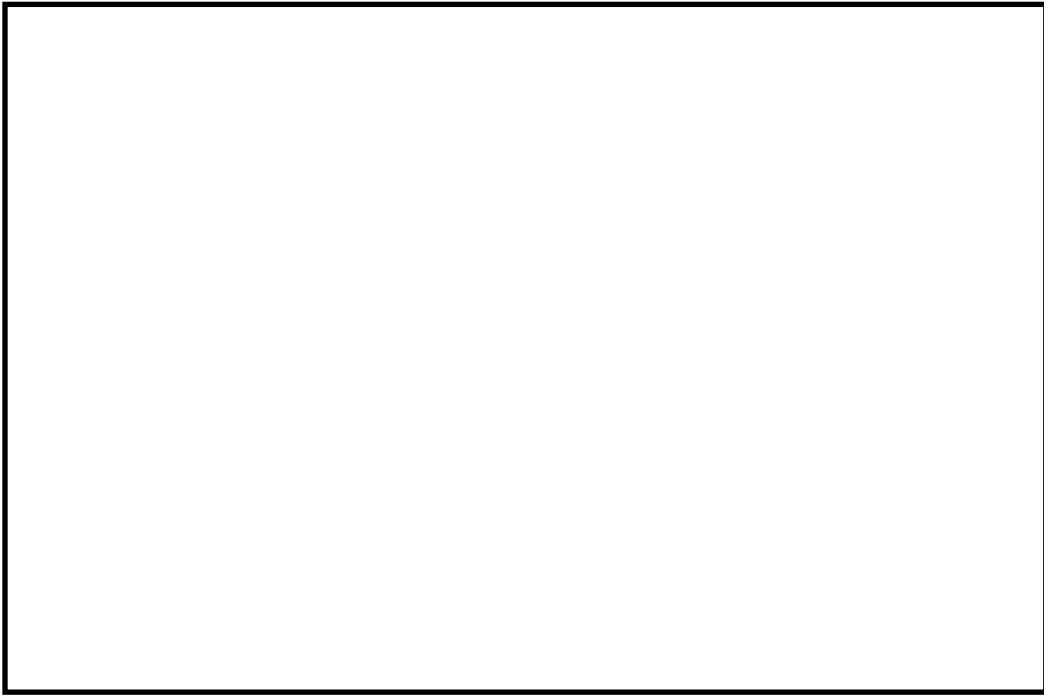
εικ. 153, Σακελλαρίδης, *Στα παραπήγματα*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1951, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφία παράστασης.



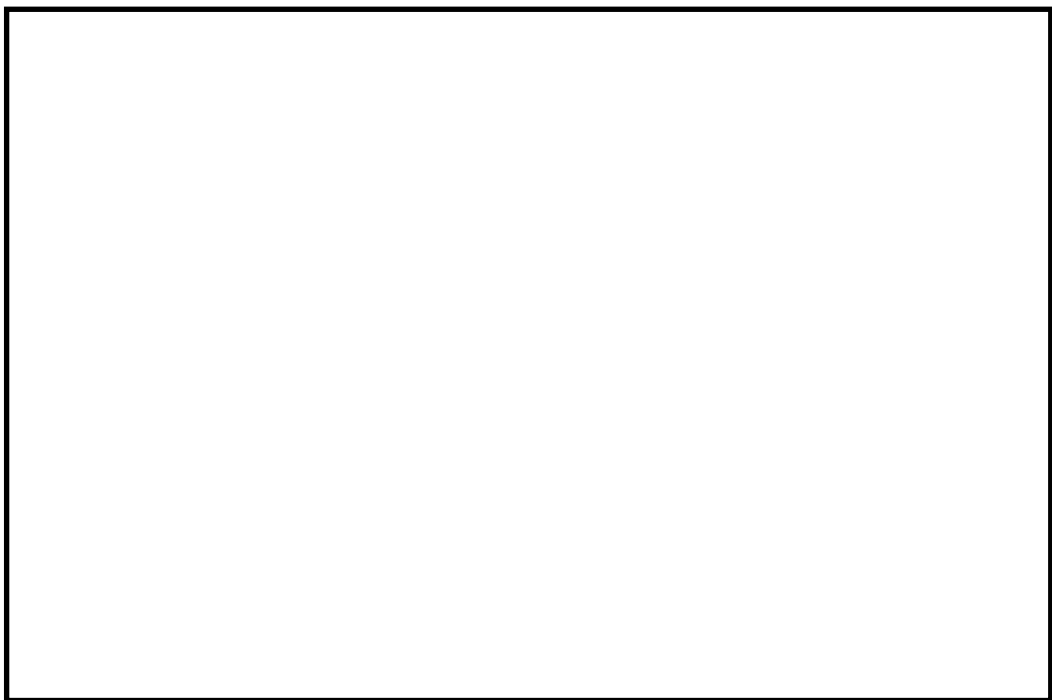
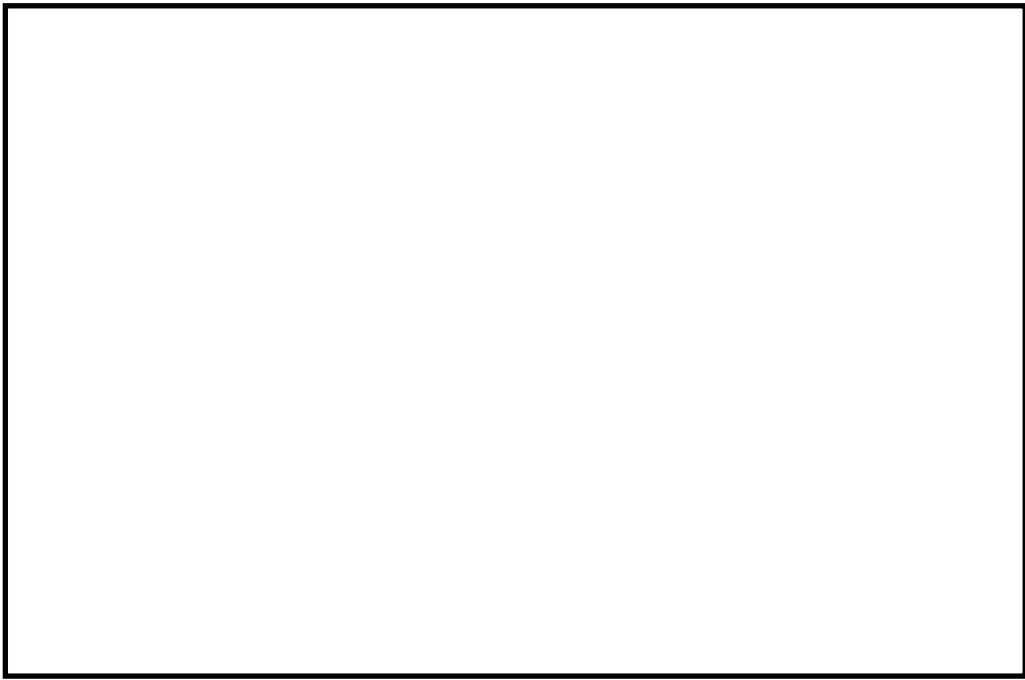
εικ. 154, Σαιν-Σανς, *Σαμψών και Δαλιδά*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1951, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, αναμνηστική φωτογραφία συντελεστών και μονωδών με κοστούμια.



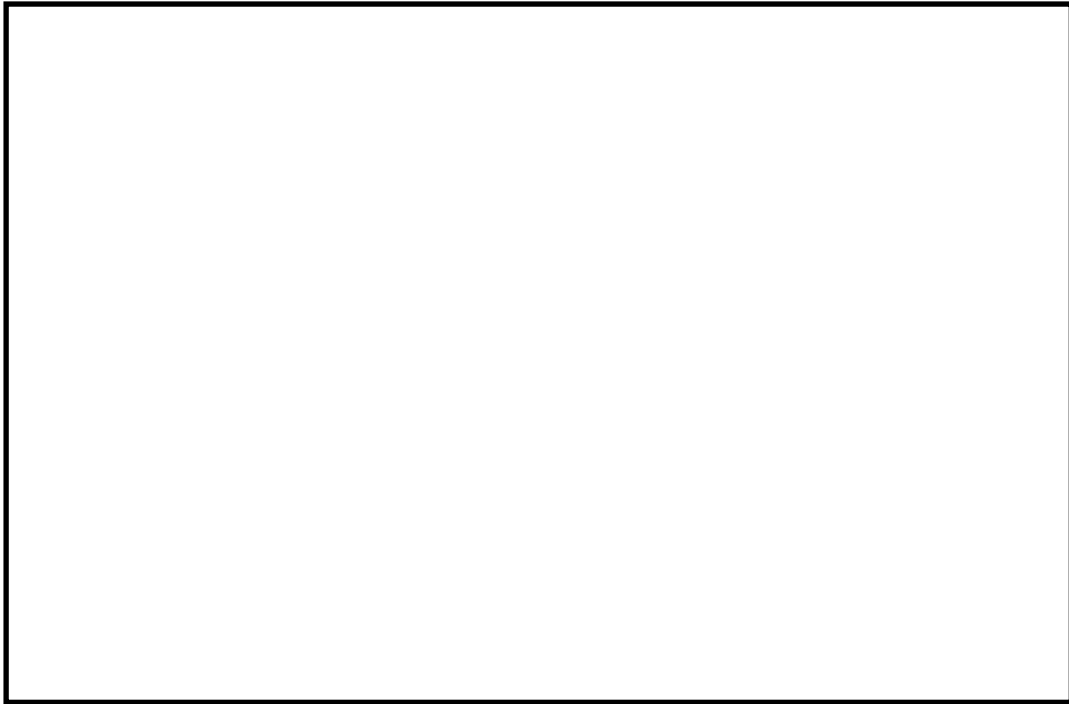
εικ. 155, Σαιν-Σανς, *Σαμψών και Δαλιδά*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1951, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 156-157, Σαιν-Σανς, *Σαμψών και Δαλιδά*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1951, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 158-159, Σαιν-Σανς, *Σαμψών και Δαλιδά*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1951, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφίες παράστασης.



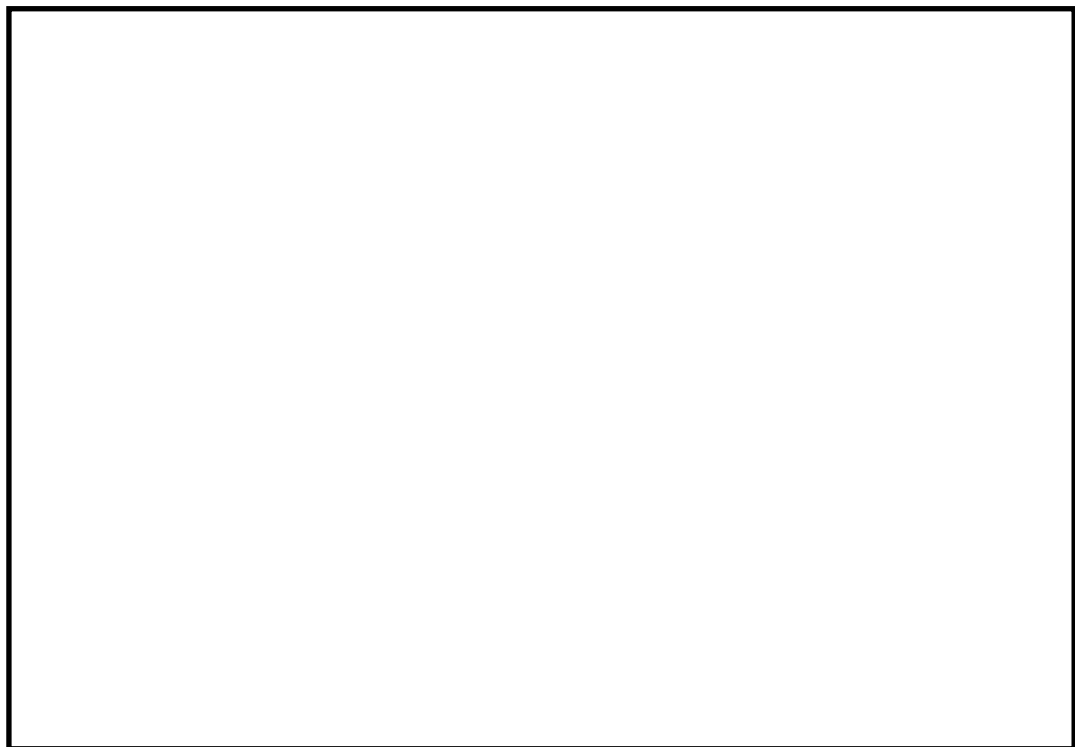
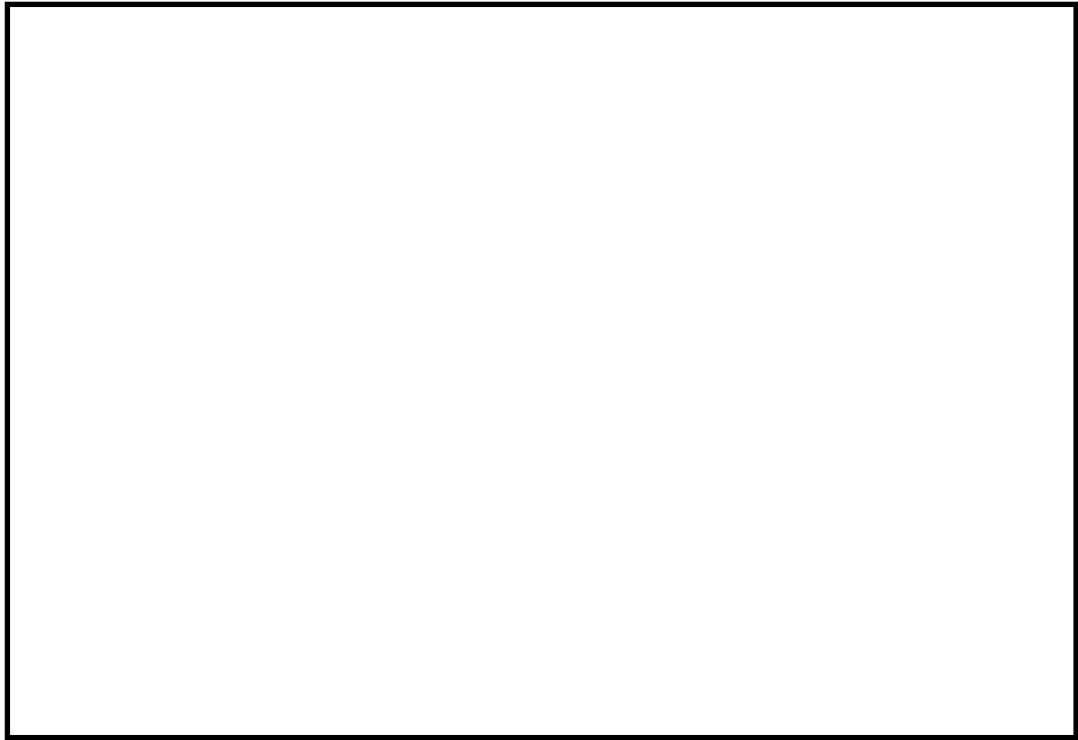
εικ. 160-161, Τζιοντάνο, *Φεντόρα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1951-1952,
σκηνικά Γ. Βακαλό, μακέτες σκηνικών.



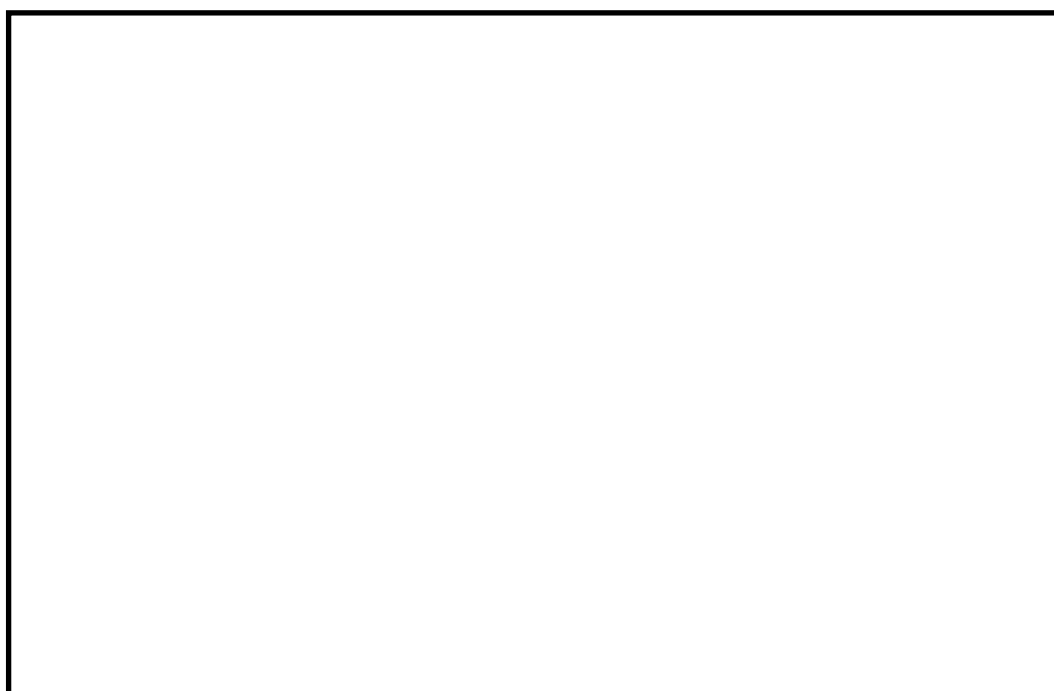
εικ. 162, Τζιορντάνο, *Φεντόρα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1951-1952, σκηνικά Γ. Βακαλό, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 163, Βάγκνερ, *Το στοιχειωμένο καράβι (Ο Ιπτάμενος Ολλανδός)*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1951-1952, σκηνικά Γ. Βακαλό, φωτογραφία παράστασης.



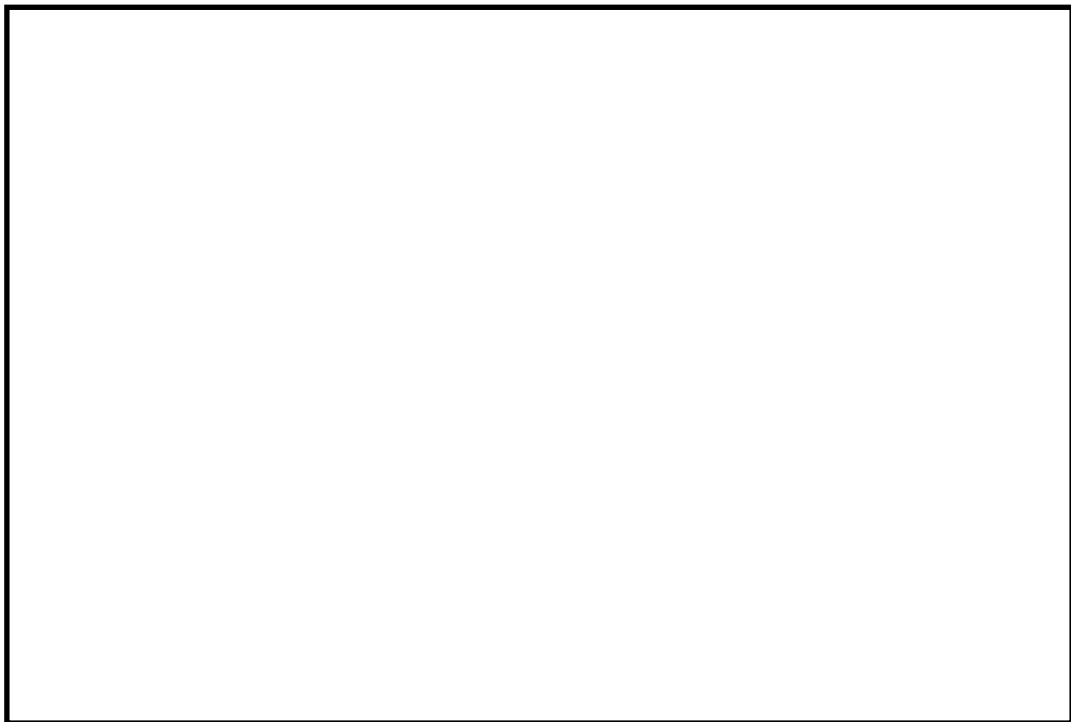
εικ. 164-165, Κάλμαν, *Η Ολλανδέζα*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1952, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες σκηνικών.



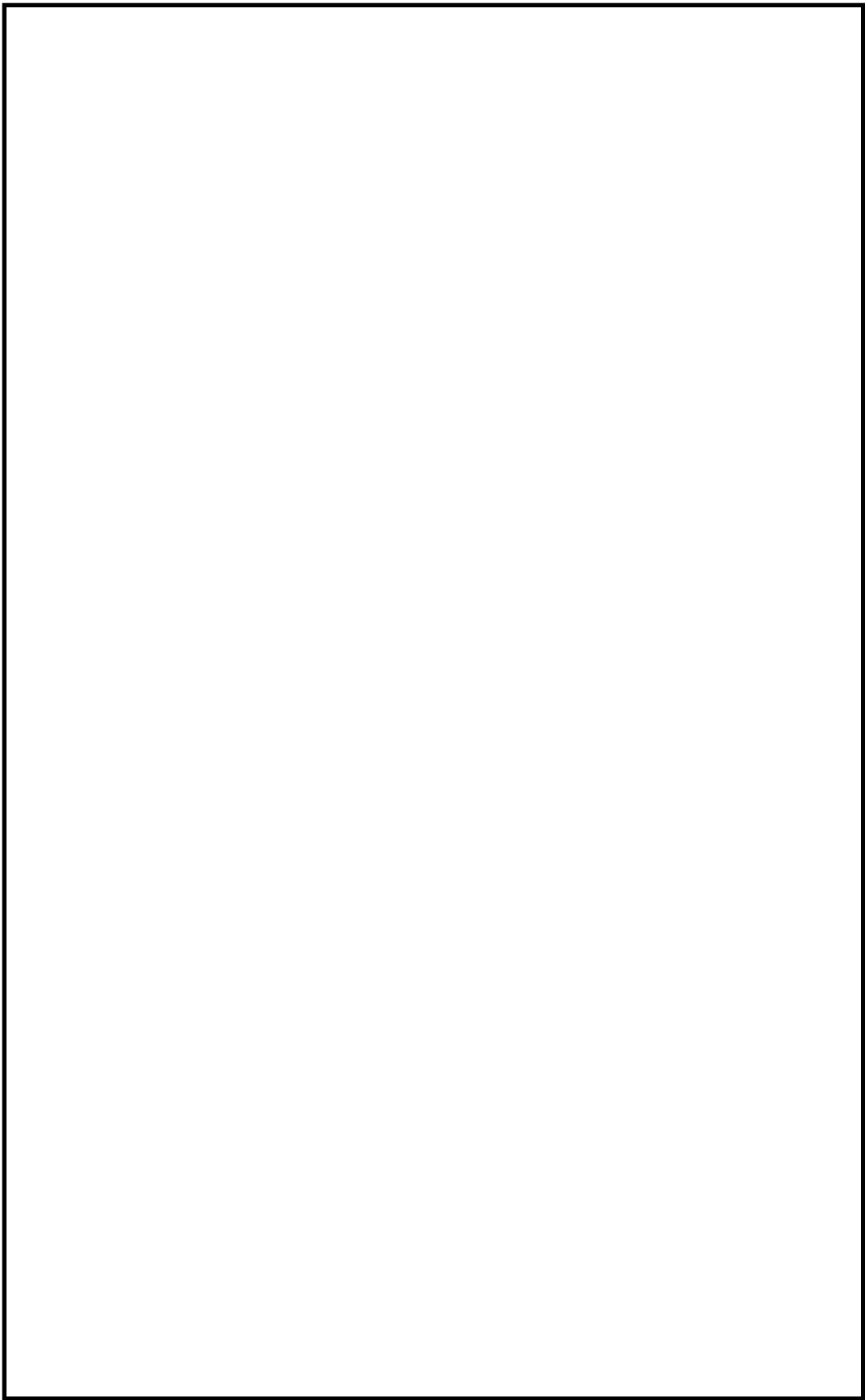
εικ. 166-167, Κάλμαν, *Η Ολλανδέζα*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1952,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 168, Κάλμαν, *Η Ολλανδέζα*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1952, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφία παράστασης.



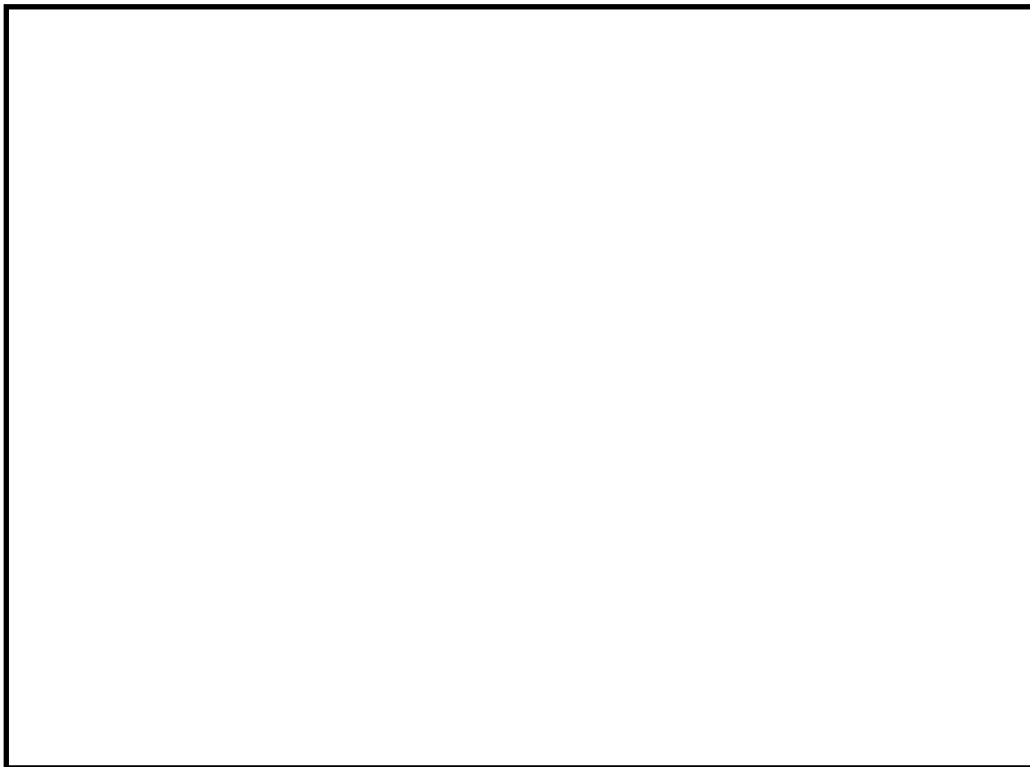
εικ. 169, Μότσαρτ, *Οι γάμοι του Φίγκαρο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1952-1953, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτα σκηνικού.



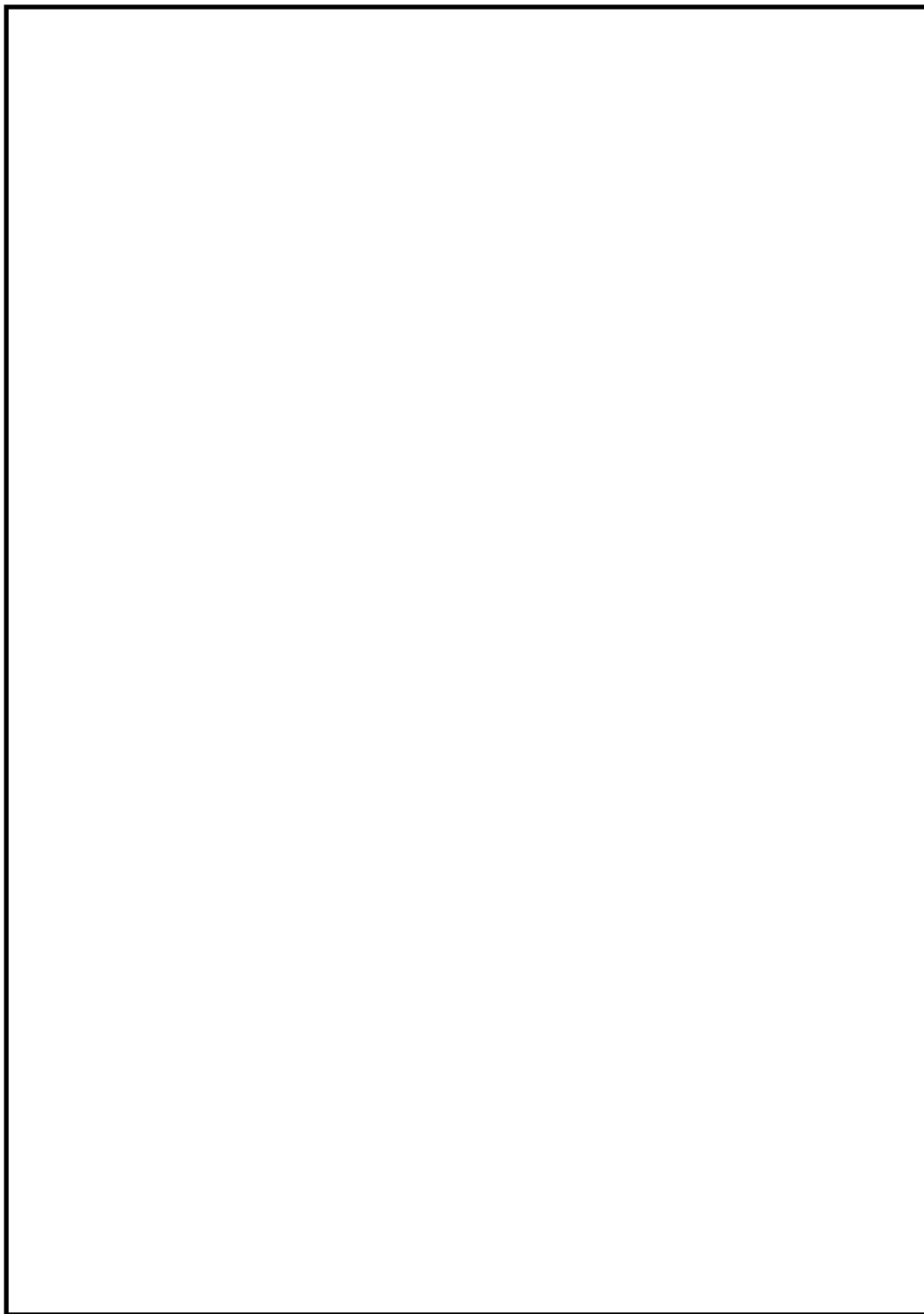
εικ. 170, Μότσαρτ, *Οι γάμοι του Φίγκαρο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1952-1953,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες σκηνικών



εικ. 171, Μότσαρτ, *Les petits riens*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτα σκηνικού.



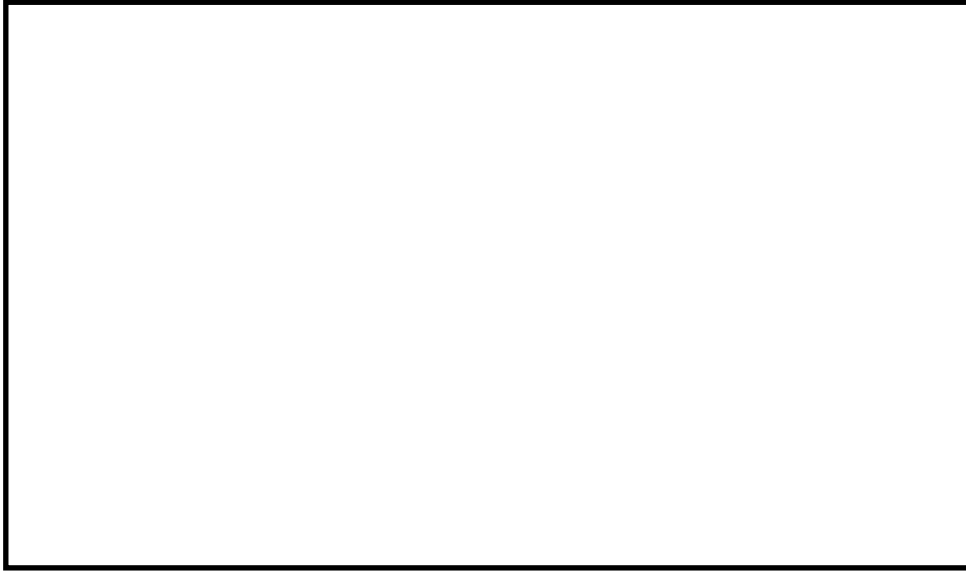
εικ. 172, Μότσαρτ, *Οι γάμοι του Φίγκαρο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1952-1953, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες κοστούμιών.



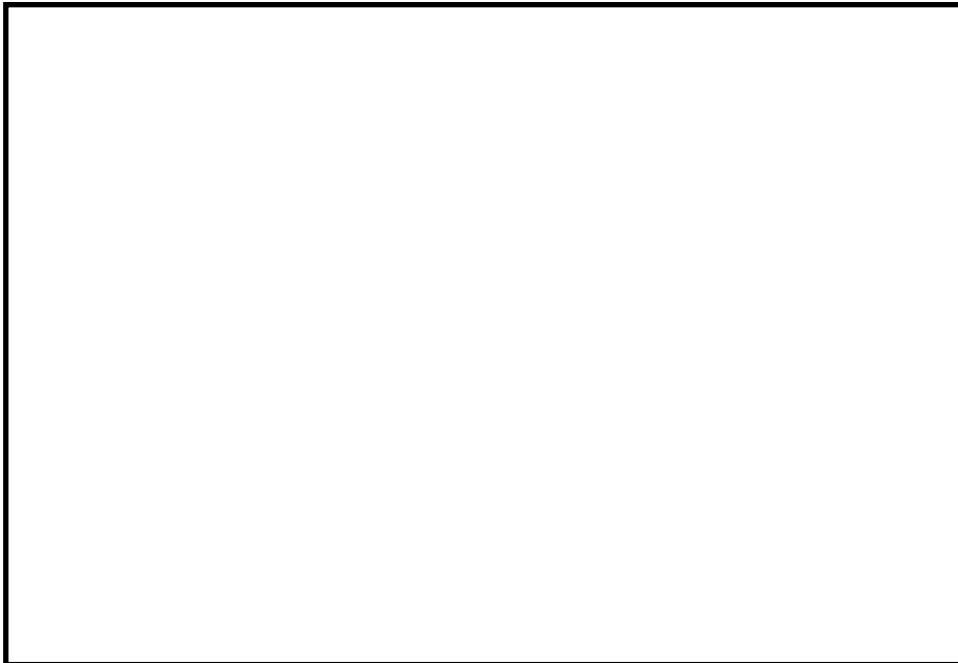
εικ. 173, Μότσαρτ, *Οι γάμοι του Φίγκαρο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1952-1953, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφίες σκηνικού.



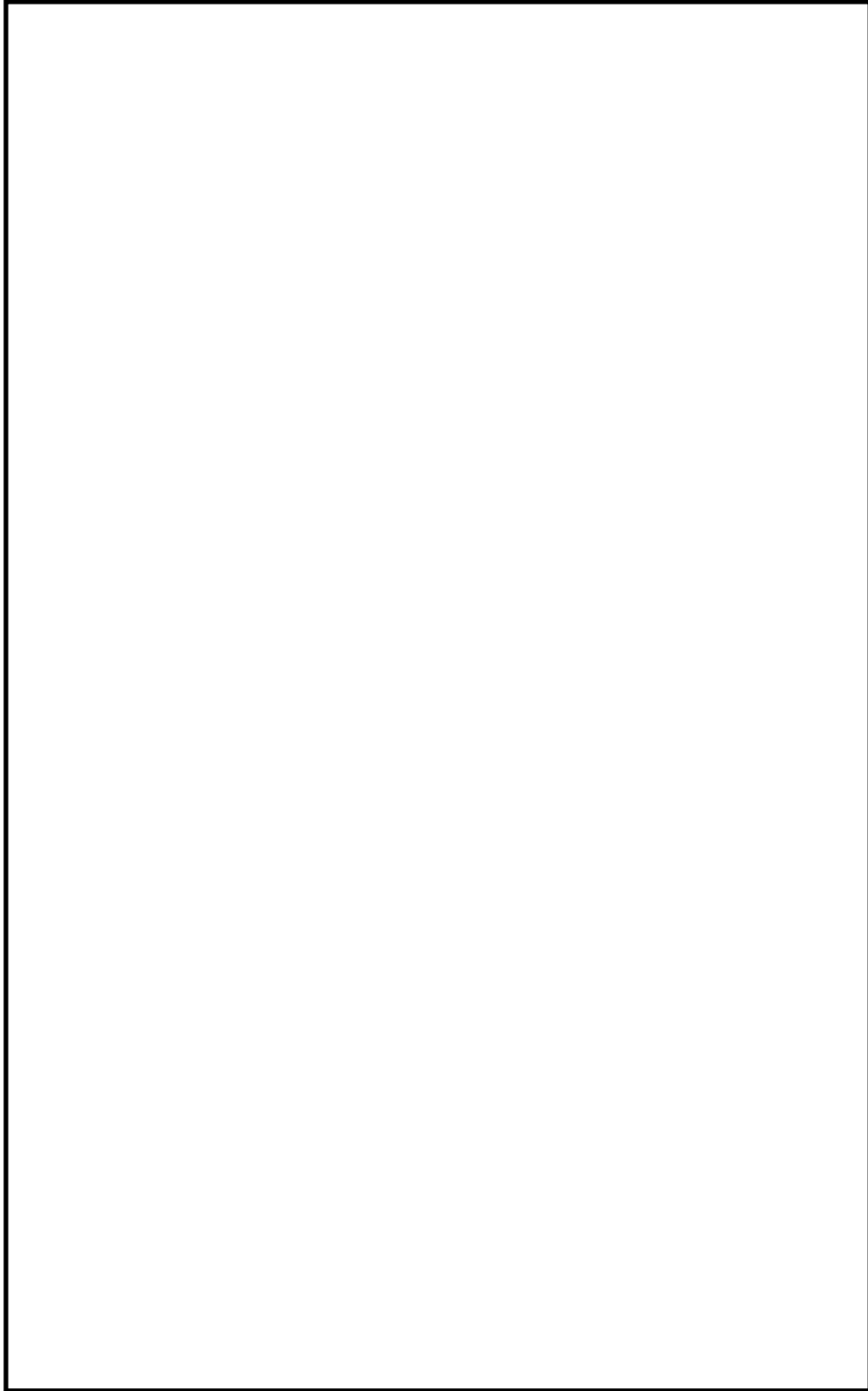
εικ. 174-175, Μότσαρτ, *Οι γάμοι του Φίγκαρο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1952-1953, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες κοστούμιών.



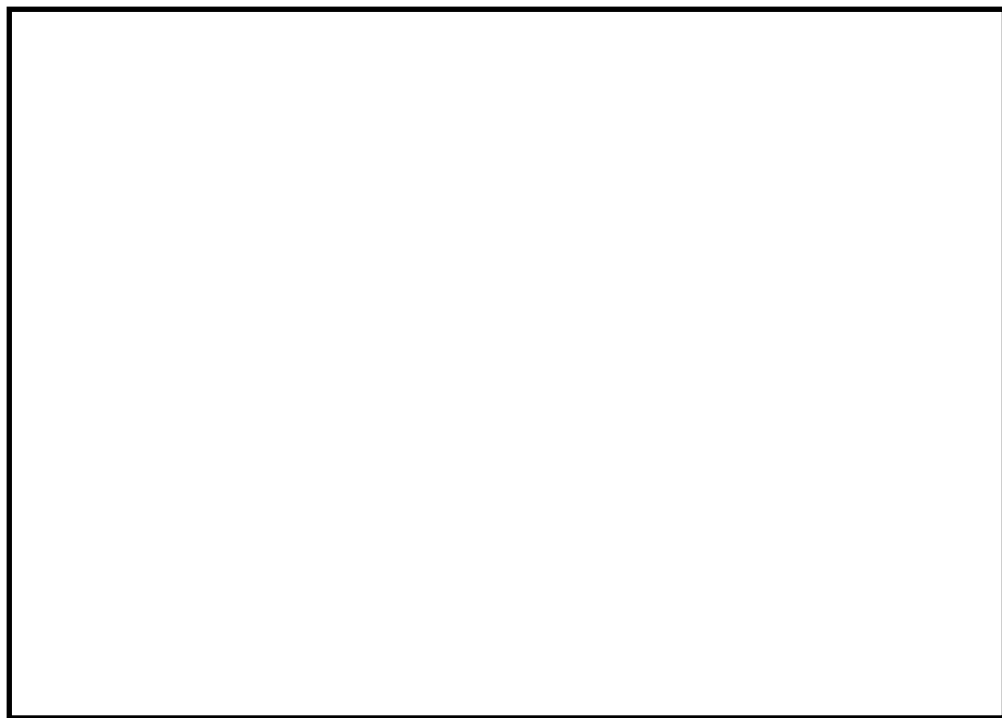
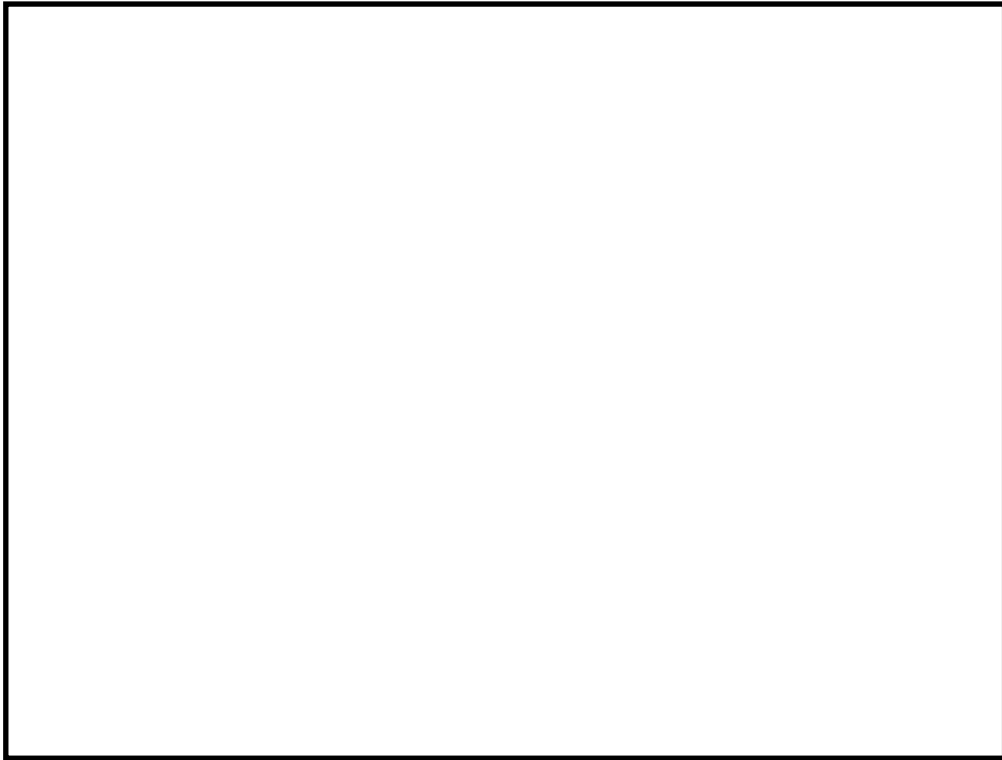
εικ. 176, Βέρντι, *Η δύναμις του πεπρωμένου*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1953]-1954, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες κοστούμιών.



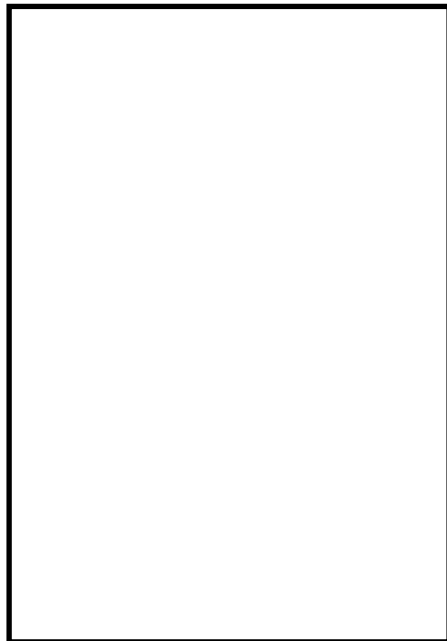
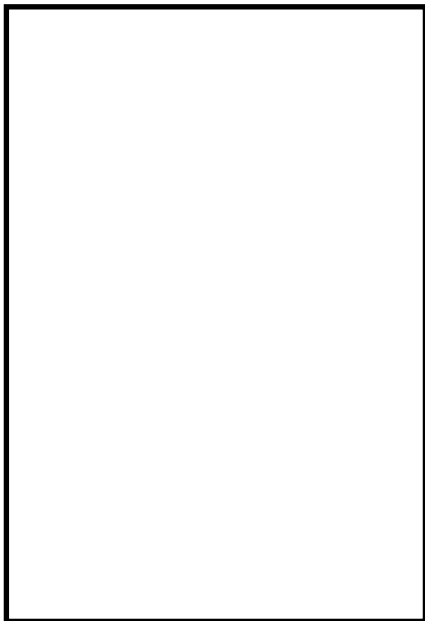
εικ. 177, Κάλμαν, *Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1954, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφία παράστασης.



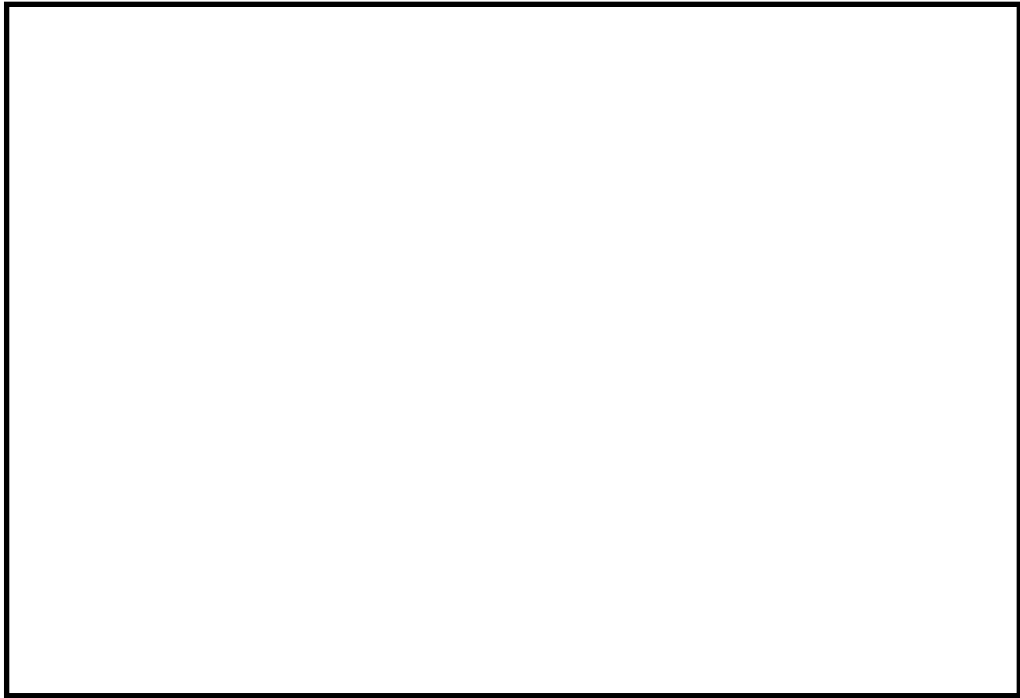
εικ. 178, Κάλμαν, *Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1954, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες σκηνικών.



εικ. 179-180, Κάλμαν, *Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1954, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 181-184, Κάλμαν, *Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1954, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφίες παράστασης.



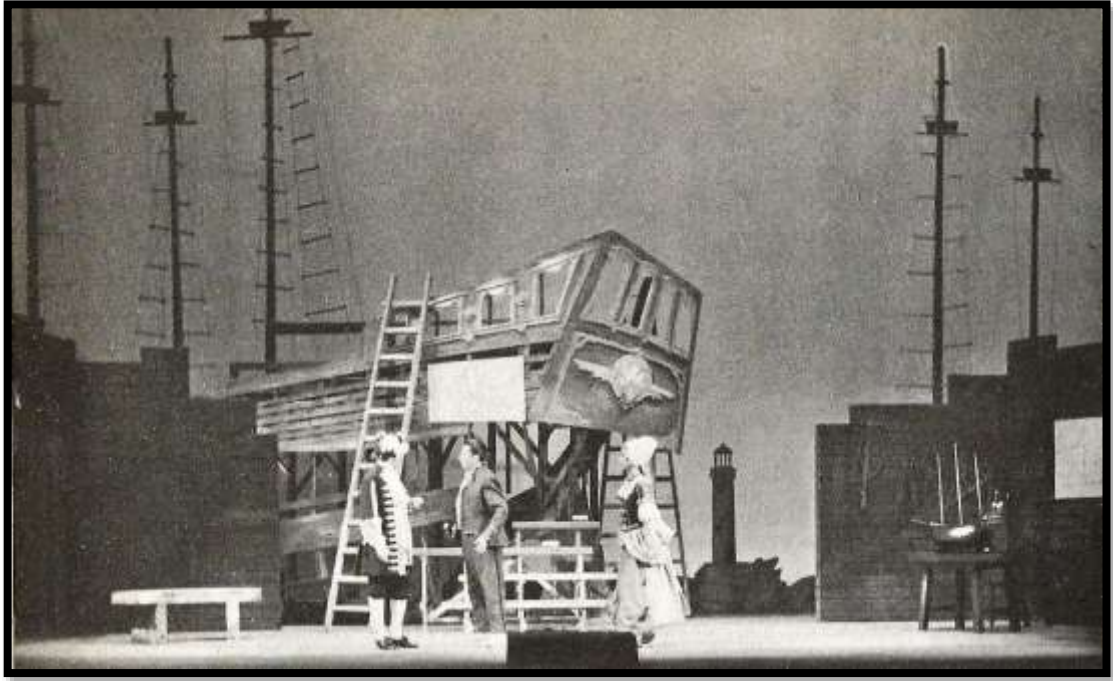
εικ. 185-186, Λέχαρ, *Ο κορδαλλός*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1955,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες σκηνικών.



εικ. 187, Λέχαρ, *Φρειδερίκη*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1956, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφία παράστασης.



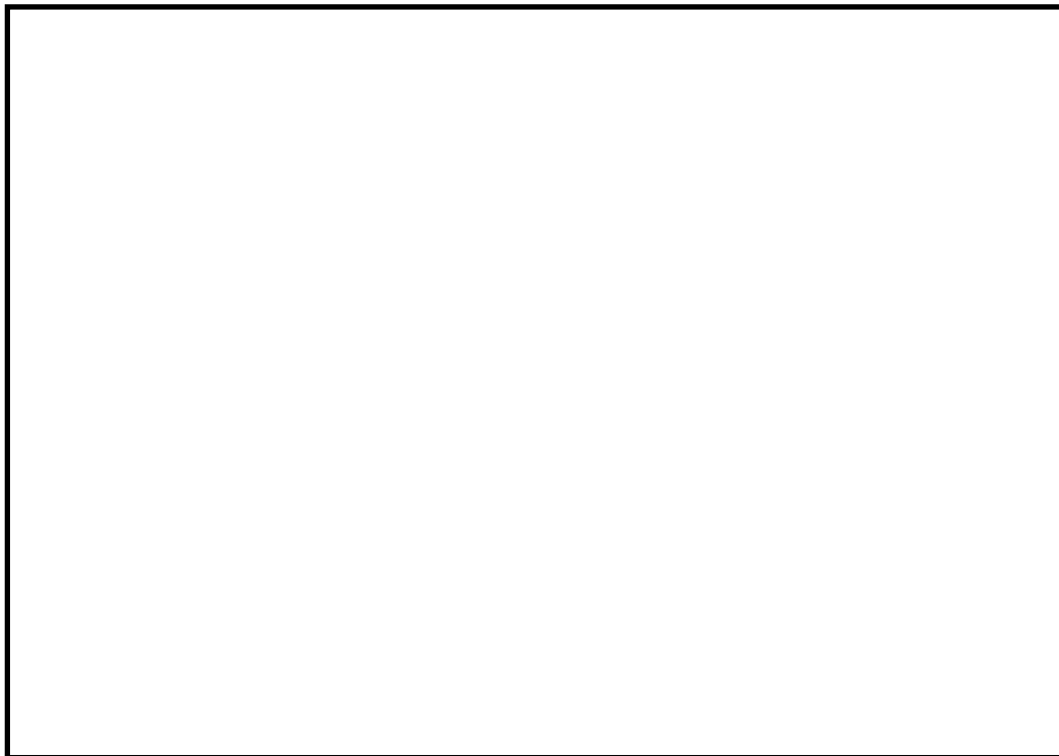
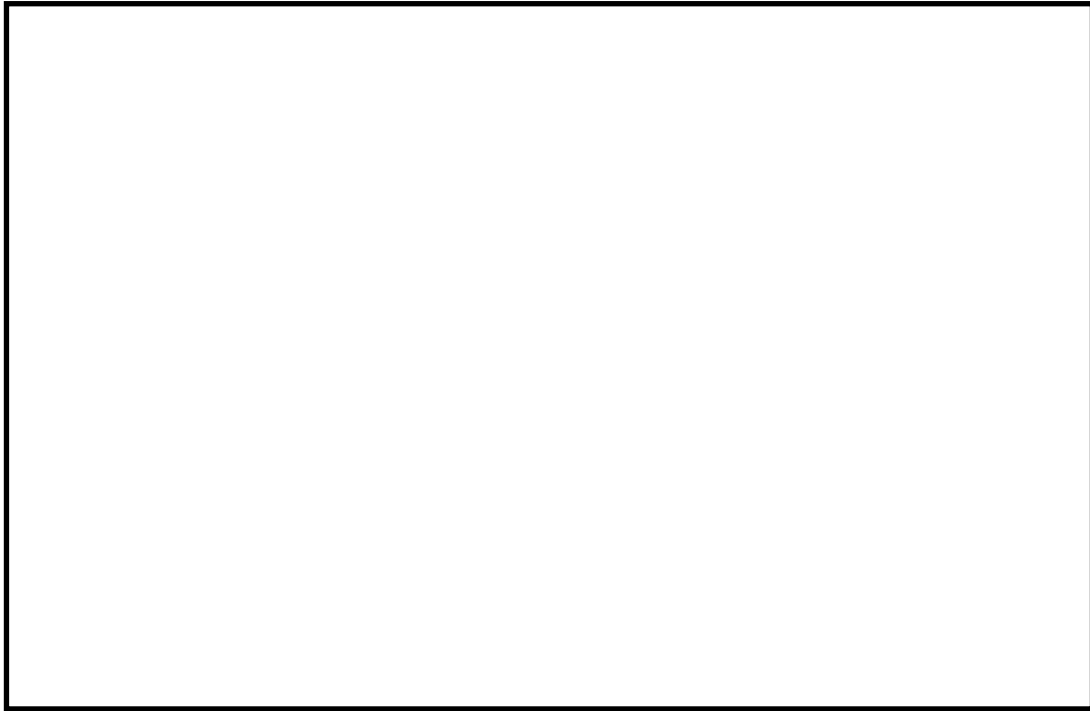
εικ. 188, Σαμάρας, *Η πριγκίπισσα της Σάσσοнос*, Ε.Λ.Σ., θερινό θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας, καλοκαίρι 1957, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφία παράστασης.



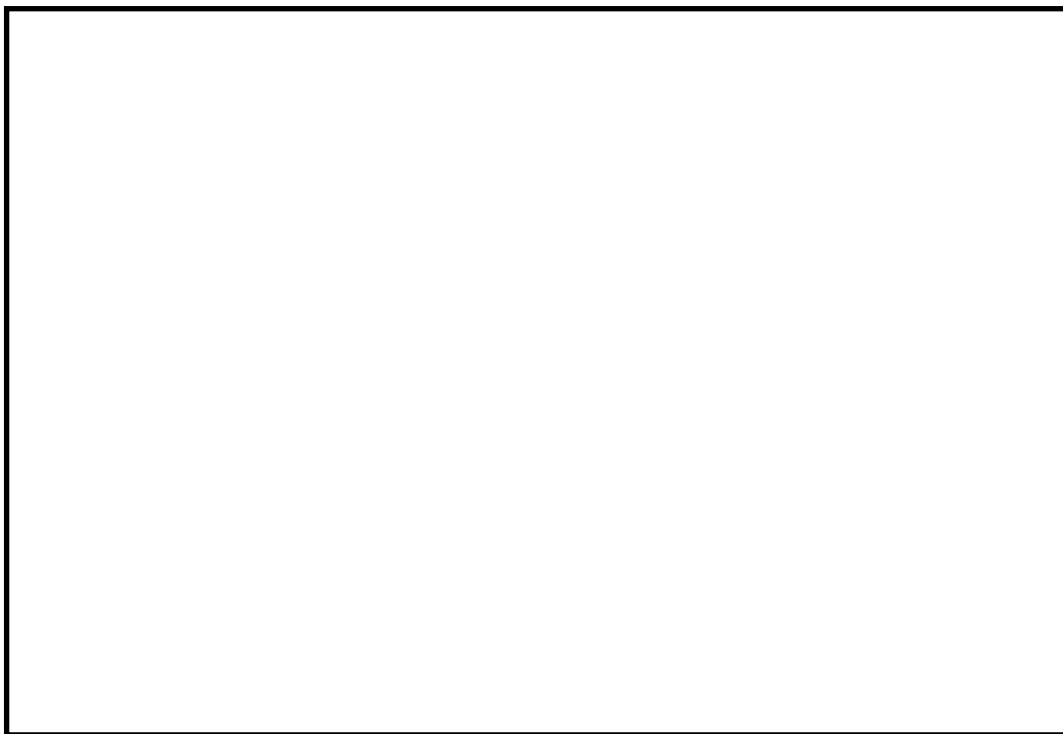
εικ. 189, Λόρτσγκ, *Τσάρος και Ξυλουργός*, Ε.Λ.Σ, θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1964-1965, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 190, Υμπέρ, *Αγγελική*, Ε.Λ.Σ, θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 191-192, Υμπέρ, *Αγγελική*, Ε.Λ.Σ, θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 193, Μασσνέ, *Βέρθερος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1968-1969, σκηνικά Γ. Βακαλό, κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, μακέτα σκηνικού.



εικ. 194, Βέρντι, *Μάκβεθ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1972-1973, σκηνικά Γ. Βακαλό, μακέτα σκηνικού.

3.1.9. Ανδρέας Νομικός (1917 - ;)

Ο Ανδρέας Νομικός,⁶⁰³ γεννημένος στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, διδάχθηκε ζωγραφική από τον Γιώργο Γουναρόπουλο και κατόπιν σπούδασε ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών Slade του Λονδίνου. Ως σκηνογράφος πρωτοεμφανίστηκε στο Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν την καλλιτεχνική περίοδο 1942-1943. Στη συνέχεια συνεργάστηκε με πολλούς ελληνικούς θιάσους και καλλιτεχνικούς οργανισμούς. Κατόπιν, το 1956 αναχώρησε για τις Η.Π.Α., όπου έκανε σημαντική καριέρα ως ζωγράφος, σκηνογράφος και καθηγητής σκηνογραφίας. Πριν φύγει για το εξωτερικό, συνεργάστηκε μια και μοναδική φορά με την Ε.Λ.Σ., στο πλαίσιο του νεοσύστατου Φεστιβάλ Αθηνών.

Ο ίδιος πίστευε ότι η σκηνογραφία πρέπει να υπηρετεί τις ανάγκες του συνολικού αποτελέσματος μιας παράστασης, και ο σκηνογράφος να λειτουργεί επικουρικά στο όλο ανέβασμα: «ένα πετυχημένο σκηνικό πρέπει και είναι το φόντο της δράσης του έργου. Να μην επιβάλλεται ούτε να αποδυναμώνει τη σκηνική δράση. Πρέπει να μεταφέρει όσο το δυνατόν περισσότερο το μήνυμα ή την ιδέα του έργου και τις προθέσεις του σκηνοθέτη. Ο σκηνογράφος, με αυτή την έννοια, είναι σπάνια δημιουργός, μπορεί ευκολότερα να ονομαστεί ερμηνευτής». ⁶⁰⁴ Πέραν αυτών, με τα σκηνικά και τα κοστούμια του δεν στόχευε τόσο στην πιστή ιστορική αναπαράσταση, αλλά βασιζόμενος σε στοιχεία του κάθε τόπου και της κάθε εποχής, επεδίωκε με τη δουλειά του «να δηλώνει ένα αίσθημα για το χρόνο και το χώρο». ⁶⁰⁵ Κάτι τέτοιο συναντάται και στη μοναδική κατάθεση του στην Ε.Λ.Σ.

Ιδομενέας

Το καλοκαίρι του 1955 η Ε.Λ.Σ. πρωταγωνιστεί στην έναρξη του Φεστιβάλ Αθηνών στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού με τρεις παραγωγές αρχαιοθέμων έργων όπερας, ένα από τα οποία ήταν ο *Ιδομενέας* του Μότσαρτ, που ανέβηκε σε μουσική διεύθυνση του Γιονέλ Περλέα και σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου.

⁶⁰³ Για τη ζωή και το έργο του Ανδρέα Νομικού ενδεικτικά βλ. Ειρ. Σ. [Ειρήνη Σαββανή], «Ανδρέας Νομικός», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 3, ό.π., σσ. 291-292, όπου και σχετική βιβλιογραφία, στο <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/nomikos-andreas-2416/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017 και στο *Ανδρέας Νομικός*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1985. Η ακριβής χρονολογία θανάτου του Ανδρέα Νομικού δεν κατέστη δυνατόν να βρεθεί.

⁶⁰⁴ Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), ό.π., σ. 182.

⁶⁰⁵ *Το ίδιο*.

Μολονότι η εντυπωσιακή σκηνοθεσία ήταν σαφώς βασισμένη στο ίδιο το έργο, η κατάθεση του Γιαννόπουλου δεν βρήκε ανταπόκριση στους κριτικούς που μάλλον είδαν την προσπάθεια αυτή ως «χολλιγουντιανή» οπτική, αταίριαστη με τον ιερό βράχο της Ακρόπολης. Χαρακτηριστικά, στην κριτική του Μάντακα αναφερόταν ότι «ο κος Γιαννόπουλος σκηνοθέτησε τον *Ιδομενέα* με αξιώσεις κινηματογραφικής ταινίας ιστορικού περιεχομένου, ίσως και σύστημα σινεμασκόπ»,⁶⁰⁶ ενώ ο Χαμουδόπουλος, μεταφέροντας και μια εικόνα της παράστασης, αναρωτιόταν: «Τι γύρευε όλο εκείνο το πλήθος που έτρεχε πάνω κάτω με τα δόρατα και τα κουπιά, με τους πελέκεις και άλλα “σύμβολα”, οι ομάδες αυτές ανδρών και γυναικών και χορευτριών με τα τόσα χτυπητά και αλλόκοτα φορέματα; Τι γύρευαν όλα αυτά, που μάς θύμιζαν κάπως κινηματογραφικές ταινίες κακόγουστες μέσα στο αρχαίο θέατρο;».⁶⁰⁷

Από την αρνητική κριτική δεν ξέφυγε ούτε ο Νομικός, που όπως διακρίνεται στο οπτικό υλικό, άντλησε έμπνευση από τη μινωική περίοδο και υιοθέτησε στις προτάσεις του στοιχεία από τις αρχαιολογικές ανασκαφές της Κρήτης. Το σκηνικό δεν εντασσόταν στο μνημειακό τοίχο ενώ στη σκηνή ήταν τοποθετημένα αναγνωρίσιμα μινωικά και αρχαϊκά σύμβολα τα οποία οδηγούσαν σε ένα φορμαλιστικό αποτέλεσμα (εικ. 195). Στο κομμάτι των κοστούμιών ο Νομικός εμπνεύστηκε και πάλι από τη μινωική περίοδο ενώ παράλληλα, σε κάποια ενδύματα, ακολούθησε και την παραδοσιακή ενδυματολογία της όπερας του 18^{ου} αιώνα. Η έλλειψη εγχρώμου σωζόμενου υλικού δυσκολεύει την εξαγωγή ολοκληρωμένων συμπερασμάτων, ιδιαίτερα σε μια τέτοια έμπνευση.

Ο Μάντακας ανέφερε ότι «τα πολλά ενδυματολογικά σχήματα και το σκηνικό του κ. Ανδρέα Νομικού ίσως ξενίσουν πολλούς. Προσωπικά συμφωνώ με τις ενδυματολογικές αντιλήψεις του κου Νομικού και τις βρίσκω σύμφωνες με τα δεδομένα των αρχαιολογικών ανασκαφών της Κρήτης. Αντίρρηση έχω μόνον για τα κοντοβράκια των Κρητικών ναυτικών που νομίζω ότι είναι πολύ μεταγενέστερα από την εποχή που εξελίσσεται η υπόθεση του έργου».⁶⁰⁸ Ο Καλομοίρης στη θετική κριτική του βρήκε τα σκηνικά και τα κοστούμια του Νομικού ως «τα μόνα ενδεδειγμένα».⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ Μάντακας, «*Ορφεύς...*», ό.π.

⁶⁰⁷ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Ο Ιδομενεύς του Μότσαρτ*», *Ελευθερία*, 4/9/1955, σ. 2.

⁶⁰⁸ Μάντακας, «*Ορφεύς...*», ό.π.

⁶⁰⁹ Μανώλης Καλομοίρης, «*Ο Ιδομενεύς*», *Έθνος*, 3/9/1955, σ. 2.



εικ. 195, Μότσαρτ, *Ιδομενέας*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1955, σκηνικά-κοστούμια Α. Νομικός, φωτογραφία παράστασης.

3.1.10. Γιάννης Λόγης (1913 ή 1915-1956)

Ο Γιάννης Λόγης⁶¹⁰ έζησε κυρίως στη Γερμανία, όπου σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου με καθηγητή τον διάσημο Γερμανό σκηνογράφο της εποχής Emil Preetorius. Εκεί, εργάστηκε επί σειρά ετών τόσο στο θέατρο πρόζας όσο και στην όπερα. Επηρεασμένες από τα σύγχρονα με τον καλλιτέχνη αισθητικά ρεύματα, «οι σκηνογραφίες του, στο κλίμα ενός ποιητικού ρεαλισμού, χαρακτηρίζονται από εξπρεσιονιστικές και κυβιστικές τάσεις».⁶¹¹

Ορφέας και Ευρυδίκη

Ο Λόγης συνεργάστηκε μόνο μία φορά με την Ε.Λ.Σ., το καλοκαίρι του 1956, στην παράσταση *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Γκλουκ, η οποία ανέβηκε σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ. στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε μουσική διεύθυνση του Φιλοκτήτη Οικονομίδα και σκηνοθεσία του Όσκαρ Βαλλεκ.

Η επιρροή του εξπρεσιονισμού διαφαίνεται στις σκοτεινές εικόνες που μετέφερε ο Δούνιας στην κριτική του: «ο Γιάννης Λόγης έδωσε χέρι στο εγχείρημα του σκηνοθέτου τοποθετώντας εκείνους τους δυο καταστρεπτικούς της εσωτερικής αρχιτεκτονικής του αρχαίου θεάτρου χάρτινους πύργους, αφού έβαψε προηγουμένως τοίχους και πάτωμα με πίσσα, ντύνοντας συγχρόνως τους χορωδούς με μαύρο, βαρύτατο πένθος. Όμως κάποια ακτίς φωτός θα έπρεπε να εισχωρήσει στο Έρεβος του πισσοχαρτωμένου αυτού Άδη, όπου δεν εφύτρωνε ούτε καν ο ασφόδελος, γιατί τέλος πάντων το μουσικό δράμα δεν παύει να είναι και θέαμα».⁶¹² Φαίνεται ότι τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία, που χρησιμοποίησε ο Λόγης στην κατάθεσή του, μάλλον δεν ταίριαζαν με τον χαρακτήρα της κλασικής αυτής όπερας, η οποία έχει θεματολογία από τον αρχαίο ελληνικό κόσμο.

Η Θεοδωροπούλου, αν και έκρινε επαινετικά το σύνολο της παράστασης, υπογράμμισε πολλές αδυναμίες στην σκηνογραφική πρόταση, δίνοντας παράλληλα πολύτιμες πληροφορίες για την όψη: «το πιο αδύνατο σημείο στην παράσταση ήταν η σκηνογραφία του Γιάννη Λόγη, όπου κυριαρχούσε καταθλιπτικά το μαύρο χρώμα, με

⁶¹⁰ Για τη ζωή και το έργο του Γιάννη Λόγη ενδεικτικά βλ. Γιάννης Λόγης, Πρόγραμμα Φεστιβάλ Αθηνών 1956 και Δ.Π. [Δημήτρης Παυλόπουλος], «Γιάννης Λόγης», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 2. σ. 422.

⁶¹¹ Δ.Π., *το ίδιο*.

⁶¹² Μίνως Δούνιας, «Γκλουκ: *Ορφεύς και Ευρυδίκη*», *Η Καθημερινή*, 21/9/1956, σ. 2.

μερικές ακαλαίσθητες αντιθέσεις χρωμάτων, όπως προπάντων στην πορτοκαλιά φορεσιά του Έρωτα. Η φορεσιά του Ορφέα, ωραία, ευγενικιά, μεγαλόπρεπη με το μακρύ χιτώνα, που συνήθως τον παρουσιάζουν μ' ένα κοντό φόρεμα σαν αγοράκι. Έτσι η μορφή του Ορφέα είχε κάτι το επιβλητικό, το ιερατικό». ⁶¹³

Ο Χαμουδόπουλος μετέφερε επίσης πολύτιμες πληροφορίες για την όψη της παράστασης: «οι σκηνογραφίες του κ. Λόγη, με την κυριαρχία του μαύρου χρώματος αποτελούσαν μια χτυπητή παραφωνία με τη φυσική σκηνογραφία του αρχαίου θεάτρου. Ζήτησε προφανώς ο κ. Λόγης ν' αποφύγη το πολύχρωμο και να περιορισθή περισσότερο ίσως στο μαύρο και το άσπρο, που δημιουργεί και στον κινηματογράφο ευνοϊκή ατμόσφαιρα για ένα εσωτερικό καλλιτεχνικό βίωμα. Μα ασφαλώς θα μπορούσε να το πετύχη αυτό, χωρίς να προσφύγη στο μαύρο χρώμα και στα μαύρα ρούχα και τα πέπλα, με τα οποία έντυσε τη χορωδία. Η ενδυμασία του Ορφέα ήταν ωραία». ⁶¹⁴

Είναι προφανές ότι ο Λόγης προχώρησε σε μια εντελώς διαφορετική σκηνογραφική κατάθεση από αυτή του Ανεμογιάννη, ο οποίος σκηνογράφησε την ίδια όπερα για την Ε.Λ.Σ., στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού έναν χρόνο νωρίτερα.

⁶¹³ Αύρα Θεοδοροπούλου, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 702 (1956), σ. 1372.

⁶¹⁴ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Ορφεύς και Ευρυδίκη», *Ελευθερία*, 21/9/1956, σ. 2.

3.1.11. Β. Σταματίου

Η μόνη παραγωγή της Ε.Λ.Σ. στην οποία εμφανίζεται ως ενδυματολόγος η Β. Σταματίου⁶¹⁵ είναι ο *Ριγολέττος* του Βέρντι που ανέβηκε τον χειμώνα [1957]-1958.⁶¹⁶

Το σωζόμενο υλικό, το οποίο περιλαμβάνει και κοστούμια που διασώζονται αυτούσια στο βεστιάριο της Ε.Λ.Σ., μαρτυρεί πως η ενδυματολόγος έκανε μια άρτια εργασία βασισμένη στην ιστορική πιστότητα. Χρησιμοποίησε μια ήπια χρωματική γκάμα και κινήθηκε σε μαλακούς τόνους και φόρμες ανάλογες με την εποχή του έργου (εικ. 196-200). Δεν παρέλειψε ωστόσο και κάποιες δημιουργικές πινελιές διακοσμητικής έμφασης και θεατρικότητας, όπως το κοστούμι του Ριγολέττο (εικ. 201). Καθώς ο *Ριγολέττος* είναι ένα από τα δημοφιλέστερα έργα του λυρικού ρεπερτορίου και η παράσταση αυτή επαναλήφθηκε πάμπολλες φορές, το κοστούμι αυτό σχεδόν έγινε «σήμα κατατεθέν» της Ε.Λ.Σ για δεκαετίες, ένα από τα πιο χαρακτηριστικά του ύφους μιας ολόκληρης εποχής, ενώ φορέθηκε από πλήθος γνωστών ερμηνευτών (εικ. 202).

Η Λαλαούνη, ιδιαίτερα θετική, έγραψε πως «δεν υπάρχουν πάρα έπαινοι για τα κοστούμια της κ. Σταματίου»,⁶¹⁷ ενώ αντίστοιχε κρίσεις εξέφρασε και ο Χαμουδόπουλος.⁶¹⁸ Παράλληλα όμως, η κριτική μετέφερε ότι δεν υπήρξε καλή επικοινωνία μεταξύ του σκηνογράφου της παράστασης Μάριου Αγγελόπουλου και της ενδυματολόγου. Ο Ανωγειανάκης έκανε λόγο για κοστούμια με «ευχάριστη χρωματική ποικιλία και φαντασία, που μας έδιναν μια ωραία εικόνα της εποχής τους. [...] Στο σύνολό τους όμως οι χρωματικοί τόνοι των κοστούμιών δεν είχαν καμία ανταπόκριση με το σκηνικό του κ. Μ. Αγγελόπουλου. Μήπως στο σημείο αυτό έλειψε η απαραίτητη μεταξύ τους συνεργασία;».⁶¹⁹ Ο Πετρίδης, σε ανάλογο κλίμα, ανέφερε ότι: «τα σταχτόγκριζα φόντα των αιθουσών του παλατιού δίνουν πενιχρήν οπτική εντύπωση χωρίς ν'αναδεικνύουν την πολυχρωμία των ενδυμασιών».⁶²⁰ Παρά τις ενστάσεις σχετικά με την έλλειψη ενιαίας γραμμής μεταξύ σκηνικών και κοστούμιών

⁶¹⁵ Δεν υπάρχουν βιογραφικά στοιχεία στο ψηφιακό αρχείο της Ε.Λ.Σ. ενώ δεν στάθηκε δυνατόν να βρεθεί το πλήρες όνομά της. Δεν μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα εάν πρόκειται για όνομα υπαρκτού προσώπου ή ψευδώνυμο καλλιτέχνη που ήθελε να διατηρήσει την ανωνυμία του. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του κριτικού Κώστα Γεωργουσόπουλου, πρόκειται για γνωστή θεατρική μοδίστρα της εποχής, αλλά η πληροφορία δεν στάθηκε δυνατόν να τεκμηριωθεί.

⁶¹⁶ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 221.

⁶¹⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Ριγολέττος* στη Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 14/1/1958, σ. 2.

⁶¹⁸ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η συναυλία της κρατικής», *Ελευθερία*, 14/1/1958, σ. 2.

⁶¹⁹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 17/1/1958, σ. 2.

⁶²⁰ Πετρίδης, «Ο *Ριγολέττος*...», ό.π.

δεν φαίνεται να υπήρξαν βελτιώσεις ή διαφοροποιήσεις κατά τις αμέτρητες επαναλήψεις της παράστασης.



εικ. 196-199, Βέρντι, *Ριγολέττος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά Μ. Αγγελόπουλος, κοστούμια Β. Σταματίου, κοστούμια παράστασης.



εικ. 200-201, Βέρντι, *Ριγολέττος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά Μ. Αγγελόπουλος, κοστούμια Β. Σταματίου, κοστούμια παράστασης.



εικ. 202, Βέρντι, *Ριγολέττος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά Μ. Αγγελόπουλος, κοστούμια Β. Σταματίου, φωτογραφία παράστασης.

3.2. Ο Γιάννης Στεφανέλλης (1915 - 2001)

Ο Γιάννης (Τζων) Στεφανέλλης⁶²¹ υπήρξε ένας από τους παραγωγικότερους σκηνογράφους του νεότερου ελληνικού θεάτρου. Αν και δεν είχε πραγματοποιήσει εξειδικευμένες σπουδές και ήταν ουσιαστικά αυτοδίδακτος, η γνωριμία του με καλλιτέχνες που ανήκαν στον κύκλο του Καρόλου Κουν τον οδήγησε να ξεκινήσει την επαγγελματική του πορεία στο Θέατρο Τέχνης το 1942.⁶²² Δέκα χρόνια μετά, το 1952, η μετάβαση και η εξάμηνη παραμονή του στις Η.Π.Α., τον έφεραν σε επαφή με τη θεατρική τεχνολογία και τις νέες τεχνικές του φωτισμού και του άνοιξαν νέους ορίζοντες.⁶²³

Όταν έκανε την πρώτη του εμφάνιση στην Ε.Λ.Σ., το 1958, είχε ήδη μια δεκαπενταετή και πλέον πορεία στο ελληνικό θέατρο, η οποία περιλάμβανε μια ευρύτατη γκάμα θεατρικών έργων κλασικού και σύγχρονου, ελληνικού και ξένου, ρεπερτορίου, μπουλβάρ και ελαφρού θεάτρου. Μετά την πρώτη αυτή συνεργασία, ο Ντίνος Γιαννόπουλος – που ήταν εκείνη την περίοδο Διευθυντής – γνωρίζοντας από προσωπική εμπειρία τις διεθνείς πρακτικές της λειτουργίας ενός οργανισμού όπερας, τού πρότεινε να αναλάβει επικεφαλής των σκηνογράφων και των τεχνικών εργαστηρίων.⁶²⁴ Ο Στεφανέλλης δέχτηκε τη θέση μετά από προτροπή του Μάριου Πλωρίτη και έγινε ο πρώτος τεχνικός διευθυντής της Ε.Λ.Σ.⁶²⁵ Η θέση αυτή, στην οποία αφοσιώθηκε περιορίζοντας τις εργασίες του στο θέατρο πρόζας, υπήρξε καθοριστική, τόσο για την οργανωτική αναβάθμιση του οργανισμού, όσο και για την εξέλιξη του ίδιου αφού του έδωσε τη δυνατότητα να δουλέψει συστηματικά πάνω στην όπερα. Ο ίδιος περιέγραφε: «αφιέρωσα ένα μέρος της δραστηριότητάς μου στην εκλογή και εκπαίδευση του τεχνικού προσωπικού, την οργάνωση των εργαστηρίων πάνω σε σύγχρονη βάση και τον εξοπλισμό του θεάτρου με μηχανήματα, την βελτίωση

⁶²¹ Για τη ζωή και το έργο του Γιάννη Στεφανέλλη βλ. Γ.Μ. [Γιάννης Μπόλης], «Γιάννης Στεφανέλλης», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 4, ό.π., σ. 232,

<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/stefanellis-giannis-1960/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/10/2017 και Θεοδωροπούλου Μ. (επιμ.), ό.π., σ. 80.

⁶²² Η έναρξη της επαγγελματικής πορείας του Στεφανέλλη συμπίπτει με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης. Η πρώτη σκηνογραφική εργασία ήταν η εναρκτήρια παράσταση του Θεάτρου αυτού, η *Αγριόπαπια* του Ίβεν. Ουσιαστικά ο Στεφανέλλης έγινε σκηνογράφος μέσα στο Θέατρο Τέχνης, όπως ο ίδιος αναφέρει στη συνέντευξη του στη Δήμητρα Τσούχλου, Τσούχλου-Μπαχαριάν (επιμ.), ό.π., 160-161.

⁶²³ Άγγελος Δεληβοριάς, «Το αρχείο του Γιάννη (Τζων) Στεφανέλλη στο Μουσείο Μπενάκη», *Στέφανος*, σ. 366.

⁶²⁴ Γιώργος Λεωτσάκος, «Το εφετεινόν πρόγραμμα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής», *Η Καθημερινή* 10/9/1958, σ. 3.

⁶²⁵ Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), ό.π., σ. 161.

των εγκαταστάσεων της σκηνης, την έρευνα και χρησιμοποίηση καινούριων υλικών στη σκηνογραφία και την οργάνωση του φωτισμού».⁶²⁶ Ο ίδιος τόνιζε ότι αναλαμβάνοντας τη θέση αυτή, από τη μια ανέπτυξε τις σκηνογραφικές του δυνατότητες και από την άλλη συνέβαλε προκειμένου ο ελληνικός θεατρικός χώρος να αντιληφθεί τη σημασία και αναγκαιότητα του τεχνικού και τεχνολογικού τομέα στη θεατρική πράξη.

Ο Στεφανέλλης αντιλήφθηκε αμέσως ότι η σκηνογραφία της όπερας δεν έχει τις ίδιες απαιτήσεις με τη σκηνογραφία της πρόζας και κινείται σε «διαφορετική εκφραστική διάσταση», η οποία ορίζεται από την κυριαρχία της μουσικής.⁶²⁷ Η εκ προοιμίου παραδοχή αυτή και η θεωρητική άποψη του πάνω στο θέμα τον έκαναν να αντιμετωπίσει το είδος με καλλιτεχνική ζέση και δημιουργικό πνεύμα. Έτσι, οι δυσκολίες, τόσο του θεάτρου «Ολύμπια» όσο και του Ηρωδείου, δεν τον πτόησαν. Αντίθετα, αντιμετώπισε τα διάφορα τεχνικά προβλήματά τους μάλλον ως πρόκληση και ευκαιρία προσωπικής καλλιτεχνικής εξέλιξης. Ο ίδιος ανέφερε σχετικά: «ο περιορισμένος χώρος με δίδαξε πολλά πράγματα ουσίας από πλευράς σκηνογραφίας: την αφαιρετική και συνθετική σκηνογραφία και τα μυστικά της δημιουργικής σκηνικής φαντασίωσης με τη βοήθεια βασικά του φωτισμού».⁶²⁸ Ο ίδιος ο χώρος, δηλαδή, ήταν αυτός που κέντρισε την καλλιτεχνική προσωπικότητά του, τού άνοιξε δημιουργικούς δρόμους και στάθηκε καταλυτικός για τις αναζητήσεις και τελικά τις καταθέσεις του στην όπερα, οι οποίες χαρακτηρίζονταν από απλές λύσεις, λιτότητα και λειτουργικότητα χωρίς να στερούνται ευαισθησίας.⁶²⁹

Η προσήλωση στο αναγκαίο και το ουσιαστικό και η αποστροφή της κενής διακόσμησης ήταν η σκηνογραφική θεωρία του Στεφανέλλη. Έλεγε σχετικά: «Όπως σε κάθε τέχνη το στοιχείο της αναγκαιότητας εξασφαλίζει τη γνησιότητα του έργου, έτσι και με τη σκηνογραφία, το καθετί χωριστά πρέπει να υποτάσσεται σε μια θεατρική αναγκαιότητα που η δράση του έργου προσδιορίζει. Η τάση για διακόσμηση και σκηνικό παιχνίδι είναι στοιχεία δίχως καμιά οργανική σχέση με το ίδιο το έργο που δε

⁶²⁶ Τσούγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 162.

⁶²⁷ Βλ. κεφ. 2.

⁶²⁸ Τσούγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 163.

⁶²⁹ Ο ίδιος ανέφερε ότι «με αρκετή φαντασία και θεατρικότητα και λίγο καλό φωτισμό ο σκηνογράφος θα μπορούσε αρμονικά και παράλληλα με το ύφος της σκηνοθεσίας να πλαισιώσει επιτυχώς την παράσταση», [Ανυπόγραφο], «Λίγα λόγια από πολλούς», *Η Βραδυνή*, 21/1/1972, σ. 2.

ζητά παρά τα απαραίτητα εκείνα που θα εξυπηρετήσουν τη δράση του». ⁶³⁰ Σε αντίστοιχη γραμμή κινήθηκε και στο ενδυματολογικό μέρος της δουλειάς του. Τα κοστούμια του, σε μεγάλο βαθμό στυλιζαρισμένα, ανταποκρίνονταν στον χώρο και το χρόνο που διαδραματιζόταν η υπόθεση κάθε έργου αλλά δεν έμεναν προσκολλημένα σε μια άγονη ιστορική αναπαράσταση. Παρόλο που πολλές φορές είχαν ακαδημαϊκό χαρακτήρα, δεν στερούνταν θεατρικότητας, ενώ ήταν πάντα προσεγμένα σε σχεδιασμό και εκτέλεση. Μάλιστα, ως ενδυματολόγος, ο Στεφανέλλης άφηνε κάπως περισσότερο ελεύθερο τον εαυτό του προσθέτοντας διακοσμητικές πινελιές και χαριτωμένες λεπτομέρειες που μόνο στόχο είχαν την οπτική τέρψη. Σε συνδυασμό με τα σκηνικά του, τα κοστούμια υπηρέτησαν με επιτυχία τις αυξημένες ανάγκες της όπερας.

Επιπρόσθετα ήταν ο κατεξοχήν Έλληνας σκηνογράφος που ασχολήθηκε διεξοδικά και αντιμετώπισε τα διάφορα προβλήματα της όπερας σε ανοιχτό χώρο, με τις εργασίες του στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, όπου «το αρχαίο οικοδόμημα με την πάρα πολύ ενδιαφέρουσα μορφή και με το δυναμικό πέτρινο υλικό του είναι ο κατεξοχήν σκηνικός χώρος που πολύ δύσκολα δέχεται το οποιοδήποτε σκηνικό ή κοστούμι». ⁶³¹ Ο ίδιος, αποτιμώντας την σκηνογραφική του κατάθεση στο χώρο αυτό ανέφερε: «θεωρώ ότι η εργασία μου στο Ηρώδειο μου επιτρέπει να διεκδικώ την καθιέρωση του μεγάλου θεάματος στην Ελλάδα». ⁶³²

Ο Στεφανέλλης κατά την εξεταζόμενη περίοδο εργάστηκε πάνω σε τριανταπέντε (35) όπερες, τέσσερις (4) από τις οποίες παρουσίασε σε δύο διαφορετικές εκδοχές και παραγωγές, και δύο (2) οπερέτες. Το σύνολο των παραστάσεων αυτών παρουσιάστηκαν και σε αναρίθμητες επαναλήψεις, ενώ παράλληλα με αυτά τα έργα, φιλοτέχνησε σκηνικά και κοστούμια για πολλές παραστάσεις μπαλέτου και χορού του οργανισμού. Συνολικά, ο Στεφανέλλης υπέγραψε τον μεγαλύτερο αριθμό παραστάσεων από οποιοδήποτε άλλο σκηνογράφο, τόσο στην εξεταζόμενη περίοδο όσο και στη συνολική ιστορία της Ε.Λ.Σ. κυριαρχώντας στον οργανισμό για δεκαετίες.

⁶³⁰ Γιάννης Στεφανέλλης, «Η σκηνογραφία του έργου», πρόγραμμα παράστασης Πωλ Βίνσεντ Κάρολλ, *Χαμένοι στο σκοτάδι*, Θέατρον Κώστα Μουσούρη, χειμώνας 1951-1952.

⁶³¹ Τσούγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ.163.

⁶³² *Το ίδιο*.

Μαντάμ ντε Πομπαντούρ

Η είσοδος του Στεφανέλλη στον οργανισμό έγινε την καλλιτεχνική περίοδο [1957]-1958 με την οπερέτα του Λέο Φαλ *Μαντάμ ντε Πομπαντούρ*, η οποία ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Μήτσου Λυγίζου.

Ο Στεφανέλλης, μολονότι δεν ενθουσιάστηκε με μια οπερέτα εποχής ροκοκό – «καθόλου δε μου πήγαινε» δήλωνε ο ίδιος – δημιούργησε εντυπωσιακά σκηνικά και πάρα πολλά πλούσια κοστούμια, προκειμένου να μεταφέρει το θεατή στη Γαλλία και τις Βερσαλλίες της εποχής του Λουδοβίκου ΙΕ΄. Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό και ο Τύπος που έκανε λόγο για «φαντασμαγορικά σκηνικά και κοστούμια» επιβεβαιώνουν τη στόχευση αυτή⁶³³ (εικ. 203). Ο Στεφανέλλης στην πρώτη συνεργασία του με την Ε.Λ.Σ., που συμπίπτει με την περίοδο των εγκαινίων του νέου θεάτρου «Ολύμπια», υιοθέτησε το πνεύμα εντυπωσιασμού που ακολουθούσαν οι συνάδελφοί του ιδιαίτερα στην οπερέτα. Το γεγονός αυτό δεν πέρασε απαρατήρητο από την κριτική. Ο Ανωγειανάκης, ενοχλημένος από το ύφος και τα έξοδα της παράστασης, ανέφερε ότι «με την τρίτη πρεμιέρα της (σημ.: μετά την *Αϊντα* και το *Ριγολέττο*) η Λυρική Σκηνή υπεγράμμισε με τον πλέον εμφαντικό τρόπο το βαθύτερο πνεύμα της καλλιτεχνικής πολιτικής που ακολουθεί: την προσπάθεια να καταπλήξει το κοινό με το θέαμα».⁶³⁴

Πράγματι, η παράσταση και ιδιαίτερα η δουλειά του Στεφανέλλη προκάλεσε αίσθηση στους θεατές. Ο ίδιος θυμάται: «φαίνεται πως άρεσε πολύ και εντυπωσίασε το κοινό, που χειροκροτούσε τις αλλαγές των σκηνικών. Εγώ αισθανόμουν ντροπή για αυτό το χειροκρότημα. Από τότε, θεωρούσα πως ο σκηνογράφος δεν κάνει παράσταση, αλλά συμβάλλει κατά το ένα μέρος της».⁶³⁵ Οι σκέψεις αυτές καταδεικνύουν τον χαμηλών τόνων χαρακτήρα του καθώς και τη φιλοσοφία της δουλειάς του, την οποία θα εφαρμόσει απόλυτα στα χρόνια που ακολουθούν.

⁶³³ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 23/1/1958, σ. 2.

⁶³⁴ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 24/1/1958, σ. 2.

⁶³⁵ Τσούγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 161.

Έτσι κάνουν όλες

Τον χειμώνα 1958-1959 ο Στεφανέλλης υπέγραψε την πρώτη του όπερα. Πρόκειται για το *Έτσι κάνουν όλες* του Μότσαρτ που ανέβηκε σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία των Έριχ Φον Βίμεταλ και Φρίζου Θεολογίδη,

Όπως φαίνεται στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, ο καλλιτέχνης δημιούργησε κομψά και ανάλαφρα σκηνικά και φροντισμένα κοστούμια κινούμενος στη γραμμή της ρεαλιστικής απεικόνισης (εικ. 204-205). Σκηνικά και κοστούμια, τα οποία παρέπεμπαν σαφώς περισσότερο σε θέατρο πρόζας παρά σε όπερα, υπηρέτησαν τις ανάγκες της πλοκής. Όμως, πρώτιστο μέλημα του Στεφανέλλη ήταν να αντιμετωπίσει τα προβλήματα της σκηνής του «Ολύμπια». Από ότι μαρτυρεί η κριτική, η απόπειρα στέφθηκε με επιτυχία καθώς ο καλλιτέχνης κατόρθωσε, διαφοροποιούμενος από τους ομότεχούς του, κατασκεύασε έναν περιστροφικό μηχανισμό. Ο Δούνιας αναγνώριζε ότι «επραγματοποίησε το ακατόρθωτο: κατάφερε να συνδυάσει σε μια περιστρεφόμενη μικροσκοπική σκηνή οκτώ γραφικώτατες εικόνες! Γούστο εξαιρετο και εφευρετικότητας έλυσαν ευχερώς και ταχύτατα προβλήματα χώρου και χρόνου εκεί που άλλοτε υψώνοντο άνευ λόγου βραδυκίνητοι, πληκτικοί κολοσσοί».⁶³⁶ Στο ίδιο πνεύμα, η Λαλαούνη μετέφερε ότι δημιούργησε «σκηνογραφίες και ενδυμασίες ανάλαφρες, φωτεινές, χαρούμενες, εμπνευσμένες αληθινά απ' την μουσική του Μότσαρτ».⁶³⁷

Τον χειμώνα 1972-1973, ο Στεφανέλλης επανήλθε στην όπερα αυτή, η οποία ανέβηκε σε νέα παραγωγή στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Δημήτρη Χωραφά και σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου. Η εξέλιξη και η ωρίμανση του καλλιτέχνη μέσα στα χρόνια ήταν εμφανής. Η προσήλωση στο ρεαλισμό είχε υποχωρήσει, δίνοντας τη θέση της στη δημιουργία περισσότερο αφαιρετικών χώρων, ενώ το τελικό αποτέλεσμα ήταν πολύ πιο ευθυγραμμισμένο με το ύφος της ίδιας της όπερας. Ο Στεφανέλλης κατέθεσε μια πολύ κομψή σκηνογραφική πρόταση, στήνοντας μια κεντρική κατασκευή πάνω και γύρω από την οποία εκτυλισσόταν όλη η πλοκή της

⁶³⁶ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 13/11/1958, σ. 3.

⁶³⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μότσαρτ: Έτσι κάνουν όλες», *Η Βραδυνή*, 12/11/1958, σ. 2. Η ίδια διαπιστώνει και στις επαναλήψεις της παράστασης ότι τα σκηνικά και τα κοστούμια του Στεφανέλλη αποτελούσαν παράγοντα επιτυχίας, Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μότσαρτ: Έτσι κάνουν όλες», *Η Βραδυνή*, 24/12/1960, σ. 2 και Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 30/4/1964, σ. 2. Στην κριτική της για την τελευταία επανάληψη του χειμώνα 1967-1968, η Λαλαούνη ανέφερε ότι οι σκηνογραφίες του καλλιτέχνη ήταν «από τις ωραιότερες δημιουργίες του και τόσο σύμφωνες με το όλο ύφος του έργου», Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Έτσι κάνουν όλες», *Η Βραδυνή*, 7/3/1968, σ. 2.

όπερας του Μότσαρτ (εικ. 206). Παράλληλα έκανε χρήση προβολών στο φόντο.⁶³⁸ Έτσι, έδωσε στους μεν ερμηνευτές ένα βασικό πλαίσιο για να κινηθούν στο χώρο, στους δε θεατές κάποια βασικά αισθητικά στοιχεία της εποχής του έργου. Αποφεύγοντας τη ρεαλιστική απεικόνιση του πρώτου σκηνικού του, δημιούργησε ένα σκηνικό περιβάλλον που χαρακτηριζόταν από θεατρικότητα και καλούσε τη φαντασία του θεατή να συμμετέχει στην ολοκλήρωσή του.

Το πλούσιο φωτογραφικό υλικό καθώς και ο Τύπος μεταφέρουν την εικόνα μιας καλαίσθητης, ανάλαφρης και ιδιαίτερα αποτελεσματικής σκηνογραφίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Λεωτσάκος, ο οποίος μετέφερε ότι: «η σκηνοθεσία εξυπηρετήθηκε από το ένα και μόνο σκηνικό του Γιάννη Στεφανέλλη, εμπνευσμένο κυρίως, (όπως και τα κοστούμια) από το “ροκοκό”. Θα ευχόμαστε μεγαλύτερη ενότητα και ομοιογένεια γραμμής και σχεδίου στις, πετυχημένες σαν ιδέα, προβολές διαφόρων εικόνων στην οθόνη του βάθους».⁶³⁹ Τα κοστούμια κινούνταν στη γραμμή της εποχής του έργου, ενώ αντλούσαν έμπνευση και από έργα τέχνης της περιόδου.⁶⁴⁰

Μαντάμ Μπατερφλάι

Επόμενη συνεργασία του Στεφανέλλη ήταν η όπερα του Πουτσίνι *Μαντάμ Μπατερφλάι* η οποία ανέβηκε από την Ε.Λ.Σ. τον χειμώνα 1958-1959, σε νέα παραγωγή, στο θέατρο «Ολύμπια», μόλις είκοσι ημέρες μετά το *Έτσι κάνουν όλες*. Η μουσική διεύθυνση ήταν του Τότη Καραλίβανου και η σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη. Η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία και επαναλαμβανόταν για πάνω από μια δεκαετία.

Πέρα από την κύρια στόχευση δημιουργίας όψης που να ανταποκρίνεται στο χώρο και το χρόνο της πλοκής, δηλαδή στη μεταφορά του θεατή στην Ιαπωνία του 1900, ο Στεφανέλλης προσπάθησε να αντιμετωπίσει τα τεχνικά προβλήματα της σκηνής. Έτσι, επέλεξε τη δημιουργία ενός κοινού σκηνικού για όλες τις πράξεις καταργώντας τους εσωτερικούς χώρους και τοποθετώντας τη δράση γύρω και μέσα σε ένα σταθερό,

⁶³⁸ Η Λαλαούνη έδωσε την εξής περιγραφή: «ας μην ξεχνάμε και τις σκηνογραφίες και τις ενδυμασίες του Γιάννη Στεφανέλλη, τους πετυχημένους φωτισμούς, τις διαφάνειες στο βάθος της σκηνής που συμπλήρωναν το θέαμα», Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Έτσι κάνουν όλες στη Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 15/2/1973, σ. 2.

⁶³⁹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Μότσαρτ: Έτσι κάνουν όλες», *Τα Νέα*, 17/2/1973, σ. 2.

⁶⁴⁰ «Τα κοστούμια που φόρεσαν οι Γουλιέλμος και Φερράντο στις μεταμφιέσεις τους σαν Αλβανοί ήταν περισσότερο “μπαρόκ” παρά “ροκοκό”. Θύμιζαν τους περίφημους Ανατολίτες του Ρέμπραντ και έρχονταν σε μια υπέρμετρα χτυπητή αντίθεση με το περιβάλλον, σκηνογραφικό και ενδυματολογικό», *το ίδιο*.

ιαπωνικού τύπου, κτίσμα δημιουργώντας μια ενιαία εξωτική εικόνα⁶⁴¹ (εικ. 207). Προχώρησε, δηλαδή, σε μια νέα για την εποχή ιδέα, την οποία θα εφάρμοζε και άλλες φορές μέσα στα επόμενα χρόνια. Επίσης, πέτυχε επιπλέον οπτική ενότητα με την τοποθέτηση, όπως φαίνεται στις φωτογραφίες, μιας σταθερής διακοσμητικής κατασκευής ιαπωνικού ύφους που πλαισιώνει τη μπούκα της σκηνής. Τα σκηνικά της παράστασης, όπως φαίνεται στο σωζόμενο υλικό είχαν ρεαλιστικά στοιχεία ενώ έγινε προσπάθεια να δοθεί η αίσθηση βάθους μέσω του ζωγραφισμένου φόντου. Τα κοστούμια, επίσης ρεαλιστικά, ασιατικού χαρακτήρα, ήταν φροντισμένα στη λεπτομέρειά τους ενώ είχαν αυξημένη θεατρικότητα με εντυπωσιακούς όγκους και διακοσμητικά στοιχεία (εικ. 208). Αν και το αποτέλεσμα δεν ανέτρεπε το ζητούμενο της ρεαλιστικής απεικόνισης και συνδύαζε λειτουργικότητα και αισθητική, η συνολική εικόνα βρήκε αντιδράσεις, καθώς ήταν ξένη με τις ως τότε οπτικές προσλαμβάνουσες. Για παράδειγμα η Λαλαούνη διαφώνησε με την κατάργηση των εσωτερικών χώρων σημειώνοντας: «Υπήρχαν πολλά σκηνοθετικά λάθη που όμως είναι αδύνατο να διορθωθούν αν δεν φύγει από τη σκηνή αυτό το γελοίο κουβούκλιο που παριστάνει τάχα το σπιτάκι της Μπατερφλάι. [...] Είναι ανάγκη να επανέλθουμε στις πασίγνωστες σκηνογραφίες, έτσι όπως τις έχει ορίσει ο ίδιος ο συνθέτης».⁶⁴²

Ο κουρέας της Σεβίλλης

Η όπερα του Ροσσίνι *Ο κουρέας της Σεβίλλης* ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια» την καλλιτεχνική περίοδο 1958-1959 σε μουσική διεύθυνση του Δημήτρη Μιχαηλίδη και σκηνοθεσία του Φριξου Θεολογίδη. Ο Στεφανέλλης υπέγραψε μόνο τα σκηνικά, ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται ενδυματολόγος.⁶⁴³

Στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό φαίνεται ότι ο Στεφανέλλης κατασκεύασε σκηνικά χρησιμοποιώντας εκτεταμένα τα ζωγραφικά σπετσάτα, προκειμένου να μεταφέρει στη σκηνή τη Σεβίλλη του 18^{ου} αιώνα (εικ. 209-210). Επηρεασμένος, ενδεχομένως, από τις αντιδράσεις για τη *Μαντάμ Μπατερφλάι*, επέστρεψε σε πιο παραδοσιακές εικόνες.

⁶⁴¹ Αυτό αποτυπώθηκε από τον Δούνια, ο οποίος ανέφερε ότι ο σκηνογράφος «χρησιμοποίησε επιτυχώς την ίδια σκηνογραφία και για τις τρεις πράξεις. Και έτσι είχε τον χώρο και την ευχέρεια να δημιουργήσει γύρω από μια εξωτική εικόνα με τους λόφους και τους κόλπους του Ναγκασάκι ατμόσφαιρα ονείρου», Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 11/12/1958, σ. 3.

⁶⁴² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Νέα Μπατερφλάι στη Λυρική», *Η Βραδυνή*, 7/12/1967, σ. 2.

⁶⁴³ Σε κάποιες από τις επαναλήψεις της παράστασης ο Στεφανέλλης εμφανίζεται να υπογράφει και τα κοστούμια.

Ακολούθησε μια περισσόετρο αυστηρή, ρεαλιστική σκηνογραφική γραμμή, καταλήγοντας όμως έτσι και πάλι σε σκηνικά που θα μπορούσαν άνετα να ανήκουν σε παράσταση πρόζας. Επίσης, πέτυχε οπτική ενότητα στην παράσταση με την τοποθέτηση μιας σταθερής διακοσμητικής κατασκευής που πλαισίωνε τη μπούκα της σκηνής.

Η εύθυμη χήρα

Η επόμενη συνεργασία του σκηνογράφου με την Ε.Λ.Σ. πραγματοποιήθηκε επίσης τον χειμώνα 1958-1959. Επρόκειτο για τη νέα παραγωγή της οπερέτας του Λέχαρ *Η εύθυμη χήρα*, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Λέο Νεντομάντσκι. Ο Στεφανέλλης υπέγραψε τα σκηνικά ενώ την επιμέλεια των κοστουμιών είχε ο νεαρός τότε Βασίλης Φωτόπουλος. Η πασίγνωστη οπερέτα του Λέχαρ ήταν η δεύτερη και τελευταία που σκηνογράφησε ο Στεφανέλλης στην καριέρα του, κάτι που σε συνδυασμό με τις δηλώσεις του για την *Μαντάμ Πομπαντούρ*, οδηγεί στο συμπέρασμα πως το είδος μάλλον δεν τον ενέπνεε καλλιτεχνικά.

Λίγα είναι τα σωζόμενα τεκμήρια για την παράσταση στην οποία η δουλειά του Στεφανέλλη δεν έτυχε ευρείας αποδοχής από τον Τύπο. Ο Ανωγειανάκης έκανε λόγο για αδικαιολόγητα βαρύ σκηνικό διάκοσμο σε μια παράσταση που δεν είχε γενικά κάποιο ανανεωτικό στοιχείο,⁶⁴⁴ ενώ ο Χαμουδόπουλος, εκφράστηκε αρνητικά αναρωτώμενος: «τι ήτανε εκείνες οι τέσσερις πανύψηλες κολώνες με τις γυναίκες – γοργόνες – κακόγουστα κατασκευάσματα που μας βασάνισαν επί τόσες ώρες, οι “Προσθήκες” (ανάλογα με την πράξη) και οι πρασινάδες και το στατικό εκείνο παραπέτασμα, πίσω, που υπογράμμιζε το ατυχές της “συλλήψεως” ιδίως κατά τη β’ πράξη; Και τι τα “επιθεωρησιακά” εκείνα σκηνοθετικά-σκηνογραφικά “κόλπα” στην γ’ πράξη;».⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 24/4/1959, σ. 2.

⁶⁴⁵ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Η Εύθυμη Χήρα*», *Ελευθερία*, 24/4/1959, σ. 2.

Λουτσία ντι Λαμερμούρ

Ο Στεφανέλλης συνέχισε με τη νέα παραγωγή της όπερας του Ντονιτσέτι *Λουτσία ντι Λαμερμούρ*, η οποία ανέβηκε σε μουσική διεύθυνση του Μιχάλη Βούρτση και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1958-1959. Ο καλλιτέχνης υπέγραψε μόνο τα σκηνικά, ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται ενδυματολόγος.⁶⁴⁶

Όπως διακρίνεται στις μακέτες, και αυτό το σκηνικό εντάσσόταν στη γραμμή της ιστορικής πιστότητας. Συγκεκριμένα στόχευε στην απεικόνιση της εποχής του 1700 και στην εξυπηρέτηση των αναγκών της πλοκής (εικ. 211-212). Ακόμη ο Στεφανέλλης έδειχνε να ασχολείται περισσότερο με το λιμπρέτο του έργου και να μην προσπαθεί επισταμένως να πετύχει τη δημιουργία των μεγάλων σκηνικών εικόνων της ρομαντικής μουσικής. Στην κατάθεσή του κυριαρχούσαν οι δομικοί όγκοι και τα ρεαλιστικά στοιχεία, ενώ στο πίσω μέρος της σκηνής υπήρχε ζωγραφικό φόντο. Οι σώζομενες μακέτες είναι έγχρωμες, γεγονός που δίνει πολύτιμα στοιχεία για τη χρωματική γκάμα της παράστασης. Ο Στεφανέλλης κινήθηκε σε γήινους τόνους από τη μια και σε τόνους του μπλε από την άλλη με στόχο να δημιουργήσει τη ρομαντική, βαριά και σοβαρή ατμόσφαιρα που υπαγορεύει η θεματολογία του έργου. Και στα σκίτσα της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου αποτυπώνεται η προσπάθεια του καλλιτέχνη σε μια παράσταση που δεν απασχόλησε ιδιαίτερα τον Τύπο ως προς το σκηνογραφικό της μέρος.⁶⁴⁷

Ναμπούκο

Το καλοκαίρι του 1959 ο Στεφανέλλης ανέλαβε για πρώτη φορά όπερα σε ανοιχτό χώρο. Πρόκειται για τον *Ναμπούκο* του Βέρντι που ανέβηκε, ως *Ναβουχοδονόσωρ*, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Λέο Νεντομάντσκι.⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Στην επανάληψη του χειμώνα 1963-1964, ο Στεφανέλλης εμφανίζεται στο πρόγραμμα της παράστασης και ως ενδυματολόγος. Σύμφωνα με το σωζόμενο οπτικό υλικό τα κοστούμια ακολούθησαν την εποχή κατά την οποία διαδραματίζεται το έργο.

⁶⁴⁷ Σε μια από τις ελάχιστες αναφορές στον Τύπο η Λαλαούνη ανέφερε: «Οι σκηνογραφίες του κ. Στεφανέλλη στη *Λουκία* είχαν γούστο και στυλ εκτός απ' της τελευταίας πράξεως με τον άγουστο ρομαντισμό και το στένεμα της σκηνής», Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 11/3/1959, σ. 2.

⁶⁴⁸ Στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται ενδυματολόγος αλλά στην διαφημιστική αφίσα, αναφερόταν σαφώς ο Στεφανέλλης και ως ενδυματολόγος, *Η Βραδυνή*, 19/6/1959, σ. 2. Αντίστοιχα αναφερόταν σε κριτικές στον Τύπο αλλά και στο πρόγραμμα της επανάληψης του καλοκαιριού του 1960.

Όπως φαίνεται στη μακέτα και στις φωτογραφίες της παράστασης, ο καλλιτέχνης επέλεξε να εισέλθει στο Ηρώδειο ήπια, προσπαθώντας να εντάξει το σκηνικό του στον αρχαιολογικό χώρο. Κατασκεύασε ένα αρχιτεκτονικού τύπου σκηνικό, που δεν ξέφευγε από τα σκηνογραφικά πρότυπα της εποχής. Δημιούργησε ένα κάθετο επίπεδο, το οποίο τοποθετήθηκε μπροστά στον τοίχο του μνημείου και ήταν διακοσμημένο στοιχεία που παρέπεμπαν αόριστα στην ανατολή. Αυτό το επίπεδο, το οποίο ήταν αρκετά αφαιρετικό, λειτουργούσε ως πλαίσιο για τη δράση. Όπως φαίνεται στην πλαστική μακέτα και τις φωτογραφίες, το σκηνικό ήταν σε ορθή αναλογία με το μνημείο και δεν κραύγαζε με τον όγκο του, ενώ παράλληλα έγινε προσπάθεια να ενσωματωθεί στο μέτρο του δυνατού στον τοίχο (εικ. 213-214). Ο βαβυλωνιακός χαρακτήρας του έργου ήταν εμφανής στα κοστούμια, τα οποία είχαν φωτεινά, έντονα χρώματα και ήταν πολυποίκιλα διακοσμημένα (εικ. 215-217).

Ο Δούνιας έκανε λόγο για την «ασιατική ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος» και ανέφερε ότι «ο σκηνογράφος Ι. Στεφανέλλης έλυσε επιτυχώς το πρόβλημα της συγχωνεύσεως της βαβυλωνιακής αρχιτεκτονικής στα πλαίσια του ελληνορωμαϊκού Ηρωδείου». ⁶⁴⁹ Ο Ανωγειανάκης στην κριτική του αναφέρθηκε πολύ θετικά στη δουλειά του καλλιτέχνη και στη συμβολή του προκειμένου η παράσταση να εμφανίσει ενιαίο και σφιχτοδεμένο αισθητικό αποτέλεσμα, όπου «ο σκηνικός διάκοσμος και τα κοστούμια του έδιναν, μέσα σε μian ισορροπία τόνων, όλη τη χλιδή και τον χρωματικό πλούτο της Ανατολής». ⁶⁵⁰ Το ίδιο θετικό και επαινετικό πνεύμα συναντάμε και στη Λαλαούνη όταν η παράσταση επαναλήφθηκε το καλοκαίρι του 1962. ⁶⁵¹ Με ειρωνικό πνεύμα αντιμετώπισε την πρόταση ο Γιάννης Μάντακας: «τα πλούσια σε σχήματα και σε χρώματα και πολλά σε αριθμό κοστούμια και το μεγαλόπρεπο σκηνικό βοήθησαν πολύ την προσπάθεια της Λυρικής να παρουσιάσει ένα θέαμα “Κλασσικών Εικονογραφημένων”». ⁶⁵² Αν και το σχόλιο του Μάντακα ίσως είναι υπερβολικό, σίγουρα στη συγκεκριμένη παράσταση έγινε συνειδητή προσπάθεια παραγωγής θεάματος κινηματογραφικών προδιαγραφών, αφού, όπως διακρίνεται σε φωτογραφίες

⁶⁴⁹ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 2/7/1959, σ. 3.

⁶⁵⁰ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Ο *Ναμπούκο* του Βέρντι στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού», *Έθνος*, 7/7/1959, σ. 2.

⁶⁵¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Βέρντι: *Ναμπούκο*», *Η Βραδυνή*, 19/6/1962, σ. 2.

⁶⁵² Γιάννης Μάντακας, «Μουσική ζωή των Αθηνών», *Νέα Αλήθεια*, 16/6/1960, στο <http://digital.lib.auth.gr/record/110112/files/arc-2009-47185.pdf>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

από την επανάληψη του καλοκαιριού του 1962, χρησιμοποιήθηκε ακόμη και ζωντανό άλγο επί σκηνής.

Τον χειμώνα 1968-1969, ο Στεφανέλλης επανήλθε στο *Ναμπούκο*, αυτή τη φορά στον κλειστό χώρο του θεάτρου «Ολύμπια». Η παράσταση ανέβηκε σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη. Τα σκηνικά ήταν πιο περιορισμένα από αυτά του Ηρωδείου, πάντα όμως στο ίδιο ύφος. Έντονα διακοσμητικά στοιχεία δέσποζαν προκειμένου να δοθεί το απαραίτητο ασιατικό στίγμα, πιο συγκεκριμένα και πιο έντονα από ότι στο Ηρώδειο (εικ. 218). Η ενδυματολογία κινήθηκε και αυτή στην ίδια γραμμή και ύφος με την παλαιότερη παράσταση. Σύμφωνα με το φωτογραφικό υλικό, κάποια κοστούμια, κυρίως των πρωταγωνιστών, ήταν νέες δημιουργίες του Στεφανέλλη, ενώ χρησιμοποιήθηκαν και πολλά κομμάτια από την παλαιότερη παράσταση.

Μπόρις Γκοντουνώφ

Τον χειμώνα 1959-1960 ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση στην Ε.Λ.Σ., η όπερα του Μόντεστ Μουσόργσκυ *Μπόρις Γκοντουνώφ* στο θέατρο «Ολύμπια». Τη μουσική διεύθυνση είχε ο Ανδρέας Παρίδης και τη σκηνοθεσία ο Μλάντεν Σάμπλιτς. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η παραγωγή αυτή, το καλοκαίρι του 1964, μεταφέρθηκε σε ανοιχτό χώρο και παρουσιάστηκε στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού.⁶⁵³

Σύμφωνα με τις φωτογραφίες και τις σωζόμενες μακέτες των κοστούμιών, ο σκηνογράφος εστίασε στη δημιουργία και την προβολή του ρωσικού στοιχείου με στόχο τη μεταφορά του κοινού στη Ρωσία του 16^{ου} αιώνα. Στο ζωγραφικό φόντο του βάθους κυριαρχούσαν οι χαρακτηριστικοί ρωσικοί κρεμμυδόσχημοι τρούλοι. Το σκηνικό, το οποίο είχε έντονη μεγαλοπρέπεια, πλαισιωνόταν από διακοσμητικά στοιχεία της ρωσικής αρχιτεκτονικής (εικ. 219). Αντίστοιχη διαδρομή ακολουθήθηκε και στα κοστούμια. Για να επιτευχθεί ο στόχος της ρωσικής ατμόσφαιρας, ο Στεφανέλλης δε δίστασε να κινηθεί λίγο πιο ελευθέρα στο χρόνο χρησιμοποιώντας διαχρονικά αναγνωρίσιμα ρωσικά μοτίβα.

⁶⁵³ Η παράσταση επανλήφθηκε κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1960-1961 και κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1969-1970 και το καλοκαίρι του 1964 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού.

Στην *Καθημερινή* ο Αναπληρωτής [Γιώργος Λεωτσάκος]⁶⁵⁴ παραδέχτηκε πως «ο κ. Στεφανέλλης κατόρθωσε να στήσει πάνω στη σκηνή ολόκληρη την Αγία Ρωσία με τις χρυσές ατμόσφαιρες του “άκτιστου φωτός” της, τον ζόφο των παλατιών της, τους καπνούς των κεριών. Και ίσως ο ιστορικός θα έπρεπε να σωπαίνει εκεί όπου η ικανοποίηση του αισθητικού εκδηλώνεται χωρίς επιφυλάξεις».⁶⁵⁵ Τα σκηνικά και τα κοστούμια του Στεφανέλλη χαρακτηρίζονταν από σκηνική αποτελεσματικότητα αλλά και χρωματική ποικιλία που εν τέλει οδηγούσαν σε ένα πολύ πλούσιο οπτικό αποτέλεσμα. Παρόλα αυτά, ο Δούνιας αντέδρασε στο έντονο θεαματικό στοιχείο θεωρώντας ότι αποπροσανατόλιζε τον θεατή: «το όλον ανέβασμα ακολουθούσε τη γνωστή γραμμή της εκτυφλωτικής επιδείξεως. Είναι βέβαια εντυπωσιακός ο κραυγαλέος διάκοσμος, ο χρωματικός κορεσμός των σκηνικών, η χλιδή των ενδυμασιών, όμως στραγγαλίζουν τους ηθοποιούς και παραπλανούν ως προς το βασικό αίτημα, που αποτελεί ζωτική και άμεση ανάγκη της Λυρικής Σκηνής μας: τη διακονία και προσοχή της μουσικής».⁶⁵⁶ Η μεταφορά της παράστασης στον ανοιχτό χώρο το καλοκαίρι του 1964 αποτέλεσε μια αμφιλεγόμενη κίνηση. Ο Στεφανέλλης προχώρησε σε προσαρμογή του σκηνικού στο χώρο του Ηρωδείου, περιοριζόμενος μόνο σε σκηνογραφικά στοιχεία τοποθετημένα στον τοίχο του (καμπάνες, αγιογραφίες κ.α.) ενώ ενίσχυσε έτι περαιτέρω τα κοστούμια (εικ. 225-226), πρακτική που συνεχίστηκε καθώς η παράσταση επαναλήφθηκε και στον κλειστό χώρο αρκετές φορές (εικ. 220-223).

Ο Βάρβογλης παραξενεύτηκε όταν «στα τόξα του Ωδείου του Ηρώδη είδε δυο καμπανούλες κρεμασμένες για σκηνικό (!) που δεν ταίριαζαν στη σκηνή του καπηλειού της Λιθουανίας».⁶⁵⁷ Ο Λεωτσάκος στην κριτική του εστίασε σε μεγάλο βαθμό στα κοστούμια με, εμμονική σχεδόν, επιμονή στην ιστορική ακρίβεια και τη λεπτομέρεια κάτι που, ως ένα βαθμό, αντανακλούσε τις απαιτήσεις του κοινού της δεκαετίας του 1960. Επιπλέον ανέφερε ότι πολλά κοστούμια «έφεραν τη σφραγίδα γνώσεων και

⁶⁵⁴ Το άρθρο υπογράφεται «Υπό αναπληρωτού» αλλά ο Μίνως Δούνιας, ο οποίος ήταν ο μόνιμος αρθρογράφος της στήλης, σε μεταγενέστερη κριτική του αποκαλύπτει το όνομα του Λεωτσάκου, Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 12/5/1960, σ. 3.

⁶⁵⁵ Αναπληρωτής [Γιώργος Λεωτσάκος], «Μπόρις Γκοντουνόφ», *Η Καθημερινή*, 7/4/1960, σ. 5. Αν και η κατάθεση χαρακτηριζόταν από ιστορική πιστότητα – ένα διαρκές ζητούμενο στις παραστάσεις της εποχής στην Ε.Α.Σ. – ο Λεωτσάκος ανέφερε ότι «ο κ. Στεφανέλλης ερμηνεύει με κάποια ελευθερία το ιστορικό παρελθόν» και προχώρησε σε εξαιρετικά λεπτομερή παραδείγματα: «γοθικού ρυθμού καμάρες με ψευδοκιονόκρανο στη β' πράξη [...] επίσης τα καλπάκια και τα επανωφόρια των ρώσων αστυνομικών δίνουν εντύπωση μιας Ρωσίας αρκετά μεταγενεστέρας».

⁶⁵⁶ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 12/5/1960, σ. 3.

⁶⁵⁷ Μάριος Βάρβογλης, «Ο Γκοντουνόφ με τη Λυρική», *Τα Νέα*, 3/7/1964, σ. 2.

καλού γούστου [...] Θα διαφωνούσαμε ως προς την αρκετά φανταχτερή ομοιομορφία (θύμιζαν ιδίως οι γυναίκες μπαλέτα “Μπεριόσκα”!) των περιβολών του ρωσικού λαού. Δεν μας έπειθαν διόλου για τα δεινά του». ⁶⁵⁸ Αντίθετα, στον Βάρβογλη άρεσαν οι «λαϊκές ενδυμασίες και τα πλούσια άμφια με τα ωραία αρμονικά τους χρώματα». Προφανώς, η εντυπωσιακή εργασία του Στεφανέλλη, σε κάποια σημεία είχε και στοιχεία φολκλορικά, ενώ δεν ήταν δυνατόν να αποφύγει την δημιουργία ομοιόμορφων ενδυματολογικών συνόλων.

Ο Στεφανέλλης επανήλθε στον *Μπόρις Γκοντούνωφ* το καλοκαίρι του 1972, και πάλι στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Η νέα παραγωγή ανέβηκε σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου. Και αυτή η μεταφορά της όπερας στον ανοιχτό χώρο δεν αντιμετωπίστηκε ιδιαίτερα θετικά. Με αφορμή τη νέα σκηνογραφία του Στεφανέλλη, ο Λεωτσάκος έκανε ένα αιχμηρό σχόλιο για τη συνολική κατάσταση του Φεστιβάλ Αθηνών, την οποία παρομοίασε με το στατικό ρολόι του σκηνικού. Έτσι, «το γκροτέσκο μεσαιωνικό ρολόι με τους... ακινητοποιημένους δείχτες και τις περιοδικά εμφανιζόμενες φιγούρες που, ανίκανες να συνάψουν οργανική σχέση με τα δρώμενα στο παλάτι του Μπόρις προκαλούσαν μάλλον θυμηδία, χάρις στο Ηρώδειο και στις ετήσια επαναλαμβανόμενες μ’ ελάχιστες παραλλαγές και σχεδόν δίχως πρωτοτυπία καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, [ήταν] το συνταρακτικότερο σύμβολό τους!». ⁶⁵⁹ Πέρα από τη σκηνογραφία, ο κριτικός είχε ενστάσεις και για τα κοστούμια, τα οποία ήταν παρεμφερή με την παλαιότερη παραγωγή παρουσιάζοντας και πάλι ομοιομορφία. Οι ενδυμασίες, οι οποίες το 1964 του θύμιζαν τα μπαλέτα Μπεριόσκα, το 1972 του φέρνουν στη μνήμη τα φολκλορικά μπαλέτα Μωυσέγιεφ, ενώ επαπανήλθε με μεγάλη αυστηρότητα και στο θέμα της ιστορικής πιστότητας. ⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εμμονής αυτής αποτελεί η αναφορά στην εμφάνιση των ξυρισμένων βογιάρων, όπου ο Λεωτσάκος ανέφερε: «μια από της μεταρρυθμίσεις του Μεγάλου Πέτρου ήταν ακριβώς η ψαλίδα που έπεσε στις ιερές ως τότε γενειάδες των βογιάρων». Με αυτό τον τρόπο ο κριτικός σχολίασε αρνητικά ότι ο Στεφανέλλη μετέφερε τη σκηνική εικόνα μερικούς αιώνες μετά, κάτι που εκείνη την εποχή δεν ήταν ακόμη αποδεκτό, Γιώργος Λεωτσάκος, «*Μπόρις Γκοντούνωφ*», *Η Καθημερινή*, 30/6/1964, σ. 4.

⁶⁵⁹ Γιώργος Λεωτσάκος, «*Μπόρις Γκοντούνωφ*», *Τα Νέα*, 27/6/1972, σ. 2.

⁶⁶⁰ «Οι στολές των στρατιωτών έφερναν στο νου μάλλον μεταγενέστερους αιώνες... Τα πελεκυφόρα δόρατα φάνηκαν τεράστια και ο αριθμός των τουφεκίων, που κι αυτά τουλάχιστον από μακριά, θύμιζαν Μάνλιχερ και Μάουζερ, ήταν μάλλον μεγάλος για ρωσικά στρατεύματα της εποχής», *το ίδιο*.

Σαμψών και Δαλιδά

Η όπερα του Καμίλ Σαιν-Σανς *Σαμψών και Δαλιδά* ανέβηκε στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε νέα παραγωγή, το καλοκαίρι του 1960. Η μουσική διεύθυνση ήταν του Ανδρέα Παρίδη και η σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο. Ο Στεφανέλλης υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται ενδυματολόγος.

Το σκηνικό της παράστασης περιοριζόταν στα απολύτως απαραίτητα (εικ. 227) και αυτό ίσως εξηγεί την απουσία εκτεταμένων σχολίων στην κριτικογραφία. Ο Ανωγειανάκης σημείωσε: «οι σκηνογραφίες [...] λιτές, και οι φωτισμοί όπως συνήθως αδύνατοι σε συνδυαστική φαντασία»,⁶⁶¹ προκειμένου να αποδοθεί η σκηνή του γκρεμίσματος του ναού. Η κριτική εστίασε στο δύσκολο αυτό σημείο του έργου αναζητώντας τη ρεαλιστική αναπαράσταση του, η οποία όμως ήταν δύσκολη τεχνικά.⁶⁶²

Ο βιβλικός χαρακτήρας της όπερας απεικονιζόταν ανάγλυφα στα κοστούμια, τα οποία όμως δεν έφεραν την υπογραφή του καλλιτέχνη. Κατά τη διάρκεια της έρευνας βρέθηκε μακέτα γυναικείου κοστουμιού, χωρίς να τεκμηριώνεται η προέλευσή της, με έντονο το ανατολίτικο στοιχείο, μεγαλοπρεπές αλλά και αισθησιακό χαρακτήρα. Μετά από συγκριτική μελέτη της μακέτας και φωτογραφιών της παράστασης (εικ. 228), διαπιστώθηκε ότι πρόκειται για το κοστούμι της Δαλιδάς. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Στεφανέλλης σίγουρα κατασκεύασε τουλάχιστον ένα μέρος των κοστούμιών της παράστασης.

Οθέλλος

Η όπερα του Βέρντι *Οθέλλος* ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια», τον χειμώνα 1960-1961 σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο.

Οι μακέτες των σκηνικών και το φωτογραφικό υλικό αποκαλύπτουν ότι ο Στεφανέλλης παρέμεινε σε βαριές, δομικές κατασκευές, κλείνοντας μάλιστα, σε κάποιες πράξεις, μεγάλο μέρος της σκηνής. Ο στόχος των σκηνικών και των ακαδημαϊκών κοστούμιών

⁶⁶¹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «*Σαμψών και Δαλιδά*», *Έθνος*, 1/7/1960, σ. 2.

⁶⁶² «Η τελική σκηνή του γκρεμίσματος του Ναού, παρ' όλα τα φωτιστικά τεχνάσματα ήταν αδύνατη [...] δεν ήταν δύσκολο να πέσουν ένα-δυο κομμάτια από τις κεντρικές κολώνες και να δοθεί γενικότερα στη σκηνή τούτη μια κάποια περισσότερη ζωντάνια και κίνηση», Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Σαμψών και Δαλιδά*», *Ελευθερία*, 1/7/1960, σ. 2.

(εικ. 229) ήταν η δημιουργία μεγάλης κλίμακας εικόνων που, αν και ακολουθούσαν την εποχή της πλοκής, εντούτοις δεν εγκλωβίζονταν στην ιστορική πιστότητα (βενετοκρατούμενη Κύπρος του ύστερου 15^{ου} αιώνα). Αντίθετα αποσκοπούσαν, κυρίως τα σκηνικά, στη δημιουργία ένος ευρύτερου χωροχρονικού πλαισίου. Σιγά – σιγά, η μουσική αρχίζει να επηρεάζει περισσότερο τον καλλιτέχνη, ο οποίος δείχνει να επιδιώκει, αν και με αδρό ακόμη τρόπο, τη σύνδεσή του με αυτή. Στις έγχρωμες μακέτες διακρίνεται ότι χρησιμοποίησε σκούρα χρώματα που κινήθηκαν στους τόνους του βιολετί, του μπλε και του μαύρου (εικ. 230-231).

Η κριτικογραφία επιβεβαιώνει τα σκούρα χρώματα που επιλέχθηκαν και που τελικά, λόγω και της έλλειψης κατάλληλων φωτισμών, δημιούργησαν ένα μάλλον σκοτεινό αποτέλεσμα. Αν και η Λαλαούνη υπογράμμισε τη συμβολή του Στεφανέλλη στην παράσταση,⁶⁶³ η κριτική στο σύνολό της εμφάνισε ενστάσεις σε επιμέρους στοιχεία. Ο Δούνιας αναγνώριζε ότι το ανέβασμα αυτό ήταν άθλος για την Ε.Λ.Σ., αλλά είχε αντιρρήσεις: «ίσως αυτοί οι σκοτεινοί, βαρύτεροι όγκοι να συμβιβάζονται με τον ζόφο της τραγωδίας, όχι όμως και με την αποπνικτική στενότητα του διαθέσιμου σκηνικού χώρου. Δεν ξεύρω εξάλλου αν στην Κύπρο του 1500 εσώζοντο παρόμοια ρωμαϊκά κτίσματα [...] Η συμπαγής “λιθοδομή” του σκηνικού εκάλυπτε ολοσχερώς την απαραίτητη θέα προς το πέλαγος και τον “έναστρον ουρανόν” που προβλέπει το κείμενο της α’ πράξεως. Επιπλέον σχεδόν εξαφάνιζε την γραφική σκηνή του κήπου της β’ πράξεως».⁶⁶⁴ Σε ανάλογο πνεύμα βρισκόταν και ο Χαμουδόπουλος:

«απαράδεκτη η σκηνογραφία της πρώτης πράξης με την έλλειψη ορίζοντα και “ανοίγματος” προς τη θάλασσα [...] τι φοβερά εξάλλου σε χρώματα και μήκος παραπετάσματα ήταν εκείνα γύρω και απάνω;».⁶⁶⁵

⁶⁶³ «Οι καλλιτεχνικές εμπνεύσεις του στις σκηνογραφίες και τις ενδυμασίες συμπλήρωναν την επιτυχία της όλης παραστάσεως», Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Βέρντι: *Οθέλλος*», *Η Βραδυνή*, 10/12/1960, σ. 2.

⁶⁶⁴ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/12/1960, σ. 4.

⁶⁶⁵ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Οθέλλος*», *Ελευθερία*, 13/12/1960, σ. 4.

Διάλογοι Καρμηλιτισσών

Επόμενη κατάθεση του Στεφανέλλη στον οργανισμό ήταν η όπερα του Φρανσίσ Πουλένκ, *Διάλογοι Καρμηλιτισσών*, που ανέβηκε σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ τον χειμώνα 1960-1961 στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο.⁶⁶⁶

Το ανέβασμα της όπερας αυτής ήταν ιδιαίτερη πρόσκληση για την Ε.Λ.Σ. και ιδίως για τον σκηνογράφο, καθώς η πλοκή λαμβάνει χώρα σε 12 διαφορετικές εικόνες, κάτι που στην πράξη γινόταν εξαιρετικά δύσκολο στο θέατρο «Ολύμπια». Η συνεργασία του Στεφανέλλη με τον έμπειρο στη σκηνοθεσία όπερας Μορέσκο έδωσε πολύ ενδιαφέροντες καρπούς. Η σκηνογραφία της παράστασης αυτής αποτελεί το πρώτο ολοκληρωμένο δείγμα ενός από τους τρόπους με τους οποίους ο Στεφανέλλης κατόρθωνε να υπερβαίνει το πρόβλημα της ακαταλληλότητας του «Ολύμπια». Όπως διαπιστώνεται από τις μακέτες, το σκηνικό αποτελείτο από μια μεγάλη σύνθετη κατασκευή επάλληλων πλαισίων, πιθανότατα ξύλινων δοκαριών, η οποία παρέμενε σταθερή κατά τη διάρκεια της παράστασης. Σε κάθε επιμέρους σκηνή διάφορα σκηνικά στοιχεία προσθέτονταν, αφαιρούνταν ή μετατρέπονταν προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι διάφορες εικόνες του έργου. Άλλοτε τοποθετούνταν θρησκευτικά σύμβολα για να υποδηλωθούν χώροι λατρείας και άλλοτε τα δοκάρια αυτά καλύπτονταν με υφάσματα προκειμένου να υποδηλωθεί εσωτερικός χώρος. Στην πρώτη μακέτα η κατασκευή του πλαισίου φαίνεται ξεκάθαρα (εικ. 232). Κατά την εξέταση του συνόλου των μακετών φαίνεται ο τρόπος με τον οποίο η σταθερή αυτή κατασκευή άλλαζε όψη με την προσθήκη των διαφόρων στοιχείων (σκαλοπάτια, πατάρια, υφάσματα, σταυροί, τοίχοι) δημιουργώντας ένα πλήθος διαφορετικών, ισχυρών εικόνων (εικ. 233-234). Τα κοστούμεια, όπως φαίνεται στο σωζόμενο υλικό, ήταν ανάλογα της εποχής της Γαλλικής Επανάστασης, κατά την οποία διαδραματίζεται το έργο (εικ. 235-237).

Η Λαλαούνη βρήκε λειτουργική και αποτελεσματική την επιλογή αυτή, αναφέροντας ότι «ο σκηνοθέτης κ. Μορέσκο κατόρθωσε να συνδέσει, χωρίς μεγάλα χάσματα – παρά τις τεχνικές ελλείψεις του θεάτρου – τις 12 εικόνες του έργου, οι σκηνογραφίες και οι

⁶⁶⁶ Η όπερα του Πουλένκ *Διάλογοι Καρμηλιτισσών* ανέβηκε στην Ε.Λ.Σ μόλις 4 χρόνια μετά τη σύνθεσή της. Το ανέβασμα αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της προσπάθειας του Μπαστιά για ευθυγράμμιση του οργανισμού με τους αντίστοιχους ξένους και παρακολούθηση των σύγχρονων εξελίξεων στο χώρο.

ενδυμασίες του κ. Στεφανέλλη δεν πρόδωσαν το θρησκευτικό του πνεύμα». ⁶⁶⁷ Σε αντίστοιχη γραμμή και ο Ανωγειανάκης ο οποίος χαρακτήρισε τα σκηνικά και τα κοστούμια «θεατρικά στη λειτουργικότητά τους». ⁶⁶⁸ Για τις λύσεις αυτές επαίνεσε ιδιαίτερα τον σκηνογράφο ο Χαμουδόπουλος αναφέροντας ότι «έλυσε με επιτυχία προβλήματα πολύπλοκα που παρουσίαζε για το έργο αυτό η εντελώς ακατάλληλη μικρή σκηνή των Ολυμπίων. Και βοήθησε σε πολλά τον σκηνοθέτη για την κίνηση των προσώπων». ⁶⁶⁹ Από ότι φαίνεται από την κριτική, όπως και από τις μακέτες, τα σκηνικά της παράστασης στόχευαν πρωτίστως να υπηρετήσουν τις λειτουργικές απαιτήσεις του έργου και ακολούθησαν αφαιρετικό δρόμο, ενώ τα κοστούμια ακολούθησαν την πεπατημένη γραμμή της ιστορικής πιστότητας.

Χοβάντσιννα

Η όπερα του Μουσόργσκυ *Χοβάντσιννα* ανέβηκε τον χειμώνα 1960-1961 στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ. σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Μλάντεν Σάμπλιτς.

Ο Στεφανέλλης είχε σκηνογραφήσει πρόσφατα τον *Μπόρις Γκοντούνοφ*, του ίδιου συνθέτη, και είχε εντυπώσει στο ρωσικό ύφος τόσο στα σκηνικά όσο και στα κοστούμια. Το ρωσικό στοιχείο είναι εμφανές στις φωτογραφίες της παράστασης όπου στο ζωγραφιστό φόντο κυριαρχούσαν οι χαρακτηριστικοί ρωσικοί τρούλοι σε σχήμα κρεμμυδιού (εικ. 238). Το φωτογραφικό υλικό μαρτυρεί ένα πλούσιο και φροντισμένο αποτέλεσμα, το οποίο ακολουθούσε την παραδοσιακή γραμμή της οπερατικής σκηνογραφίας. Τα κοστούμια, σύμφωνα με τις φωτογραφίες και τις σωζόμενες μακέτες, απέδιδαν επιτυχώς το ιστορικό πλαίσιο και κάλυπταν τις ανάγκες της πλοκής, ενώ μετέφεραν επι σκηνής τόσο τα ρωσικά χαρακτηριστικά όσο και τα ανατολίτικα στοιχεία που υπάρχουν στο έργο (εικ. 239-240). Τα κοστούμια ήταν ιδιαίτερος φροντισμένα, κατασκευασμένα, πολλά από αυτά, από πλούσια βαριά μπροκάρ και λαμπερά σατέν υφάσματα, είχαν πλήθος διακοσμητικών στοιχείων (απλικαριμένα μοτίβα, κομμάτια γούνας, κορδόνια, κουμπιά κ.α.) και εμφανώς απαίτησαν ώρες χειροποίητης εργασίας.

⁶⁶⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Διάλογοι Καρμηλιτισσών του Φρανσίσ Πουλένκ», *Η Βραδυνή*, 15/2/1961, σ. 2.

⁶⁶⁸ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Διάλογοι Καρμηλιτισσών», *Έθνος*, 17/2/1961, σ. 2.

⁶⁶⁹ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Διάλογοι Καρμηλιτισσών», *Ελευθερία*, 14/2/1961, σ. 4.

Τα παραπάνω επιβεβαιώνονται και από την κριτικογραφία. Ο Δούνιας ανέφερε ότι «στη ζοφερή ατμόσφαιρα του έργου έχει προσαρμόσει καταλλήλως και ο Γ. Στεφανέλλης τις σκηνογραφίες του, καθώς επίσης της ανατολικής χλιδής αμφιέσεις των ιστορικών μορφών της Αγίας Ρωσίας».⁶⁷⁰ Στην ικανοποιητική απόδοση της ρωσικής ατμόσφαιρας αναφερόταν και η Λαλαούνη, δείχνοντας για άλλη μια φορά πόσο μεγάλο καλλιτεχνικό ζητούμενο ήταν ο ρεαλισμός στη όψη των παραστάσεων.⁶⁷¹ Για το λόγο αυτό, παρά την επιτυχία σκηνικών και κοστουμιών, ο Γιατράς έγραφε: «Μπορεί ο κόσμος να φορή ρώσικα κοστούμια και να κινήται σ' ένα πλαίσιο που απεδόθη με πιστότητα αλλά δεν είναι Σλάβος».⁶⁷²

Μωσής

Η όπερα *Μωσής* του Ροσσίνι ανέβηκε στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ. το καλοκαίρι του 1961. Η μουσική διεύθυνση ήταν του Ανδρέα Παρίδη, η σκηνοθεσία του Μλάντεν Σάμπλιτς ενώ ο Στεφανέλλης, σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, υπέγραψε τα σκηνικά και τα κοστούμια του μπαλέτου μόνο.⁶⁷³

Όπως μετέφερε ο Ανωγειανάκης, το έργο ανέβηκε ακολουθώντας το ορατοριακό ύφος και όχι το ύφος του μεγάλου θεάματος, ενώ ο σκηνοθέτης «εκμεταλλεζόμενος το φυσικό σκηνικό του Ηρωδείου, υπογράμμισε εύστοχα τη βιβλική πλευρά του έργου, με κινήσεις λιτές και αυστηρές». Σε αυτό το πλαίσιο, ο Στεφανέλλης είχε εκ των πραγμάτων περιορισμένη δυνατάτητα παρέμβασης, κάτι που φαίνεται στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό και ίσως εξηγεί και την απουσία εκτεταμένων κριτικών σχολίων για τη δουλειά του. Το απαραίτητο βιβλικό ύφος δόθηκε κυρίως με τα κοστούμια, τα οποία ακολούθησαν με αυστηρότητα και χωρίς υπερβολές τη γραμμή αυτή.

⁶⁷⁰ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 30/3/1961, σ. 4.

⁶⁷¹ Υπερθεματίζοντας επί αυτού, η Λαλαούνη υποστήριζε ότι ο Στεφανέλλης «θα μπορούσε να δώσει πιο έντονα την τελευταία εικόνα όπου δεν υπήρχε ούτε δάσος ούτε πυρά. Σ' αυτό θαρρώ δεν τον βοήθησε και ο σκηνοθέτης: οι πιστοί περνούσαν από μια αμφίβολη πόρτα απ' όπου μια αμυδρή κόκκινη λάμψη, μόλις θύμιζε τη φωτιά όπου ρίχνονταν για την πίστι τους». Εξαιτίας αυτής της απαίτησης, η κριτικός δεν ικανοποιήθηκε από το σκηνικό της τελευταίας πράξης που διαδραματίζεται σε ένα δάσος με τους πιστούς σε κατάσταση απόγνωσης να αποφασίζουν να θυσιαστούν, Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσόργκστ Κοβάνστινα στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 28/3/1961, σ. 2.

⁶⁷² Διονύσιος Γιατράς, «Οι βιρτουόζοι της Ρώμης», *Το Βήμα*, 4/4/1961, σ. 5.

⁶⁷³ Ο Ανωγειανάκης αναρωτήθηκε από ποιον έγιναν τα κοστούμια γιατί το πρόγραμμα της παράστασης ανέφερε «σκηνογραφία και ενδυμασία μπαλέτου», Φοίβος Ανωγειανάκης «*Μωϋσής*», *Έθνος*, 27/6/1961, σ. 2. Πιθανόν τα κοστούμια αυτά να προήλθαν από το βεστιάριο της Ε.Λ.Σ.

Ο πρίγκιπας Ιγκόρ

Επόμενη κατάθεση του Στεφανέλλη ήταν η όπερα του Αλεξάντρ Μποροντίν *Ο πρίγκιπας Ιγκόρ* που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», τον χειμώνα 1961-1962 σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Μλάντεν Σάμπλιτς.

Η συνεργασία με τον Σάμπλιτς συνεχίζεται παραγωγικά. Όπως μαρτυρούν οι ζωγραφικές μακέτες, ο Στεφανέλλης δημιούργησε εκατέρωθεν της σκηνής δύο σταθερές κατασκευές από ξύλινα δοκάρια και εξέδρες που αναπτύσσονταν προς το βάθος. Εντός αυτών των κατασκευών που λειτουργούσαν ως πλαίσιο εναλλάσσονταν ζωγραφικά φόντα, ανάλογα με τον τόπο της δράσης, καθώς και τρισδιάστατα σκηνικά (εικ. 241-242). Βασική επιδίωξη ήταν η θεαματική απόδοση του ρωσικού ύφους, τόσο στα σκηνικά, κάτι που επιτυγχάνονταν με τα φόντα, σύμφωνα με την παραδοσιακή πρακτική της οπερατικής σκηνογραφίας αλλά και με τις εναλλαγές των φωτισμών, όσο και στα πλούσια κοστούμια.⁶⁷⁴ Βέβαια, πρέπει να σημειωθεί ότι τα κοστούμια αυτά, αν και είχαν εμφανώς ρωσικό χαρακτήρα και δημιουργούσαν αρμονικά χρωματικά σύνολα (εικ. 245-247), δεν επεδίωκαν την απόλυτη ιστορική ακρίβεια της εποχής του έργου (12^{ος} αιώνας). Περισσότερο στόχευαν στη δημιουργία ενός ευρύτερου κάπως αόριστου αλλά εμφανούς ρωσικού ύφους, αναγνωρίσιμου από τους θεατές (εικ. 244). Επίσης, όπως φαίνεται στις φωτογραφίες, και εδώ χρησιμοποιήθηκαν κοστούμια από άλλες παραστάσεις ρωσικής θεατολογίας που είχε υπογράψει ο Στεφανέλλης στο παρελθόν.

Στο σύνολό της, η παράσταση ήταν ιδιαίτερος φροντισμένη προσφέροντας, τόσο με τα σκηνικά, όσο και με τα πλήθη που ήταν ντυμένα με τα κοστούμια του Στεφανέλλη, πολλές θεαματικές εικόνες, σε σημείο που ο Δούνιας ανέφερε ότι θα προτιμούσε κάτι λιγότερο επιδεικτικό και πιο νοικοκυρεμένο.⁶⁷⁵ Η σκηνογραφική πρόταση, αν και εξυπηρετούσε την οπτική ενότητα της παράστασης και την σκηνική διάταξη του πλήθους, δεν κατόρθωσε να λειτουργήσει σε όλη τη διάρκεια του έργου. Η Λαλαούνη

⁶⁷⁴ Στην παράσταση αυτή παρατηρείται η εκσυγχρονιστική προσπάθεια που ξεκίνησε στην Ε.Λ.Σ. στον τομέα του φωτισμού και στην οποία ο Στεφανέλλης πρωτοστάτησε. Ο Ανωγειανάκης σχολίαζε σχετικά ότι «για πρώτη φορά είχαμε τόσο μαλακούς και πλαστικούς φωτισμούς. Θέλουμε να ελπίζουμε ότι την ωραία τούτη αρχή η διεύθυνση της Λυρικής θα βοηθήσει να ολοκληρωθεί, πλουτίζοντας το ίδρυμα και με άλλα, ακόμα κατάλληλα σύγχρονα τεχνικά μέσα», Φοίβος Ανωγειανάκης, «Ο Πρίγκηψ Ιγκόρ στη Λυρική Σκηνή», *Εθνος*, 24/11/1961, σ. 2.

⁶⁷⁵ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 23/11/1961, σ. 4.

μετέφερε πολλές πληροφορίες σχετικά με την όψη: «ο κ. Στεφανέλλης δημιούργησε εμπνευσμένες σκηνογραφίες και οι ενδυμασίες του ήταν αληθινά αριστουργηματικές ως γραμμή, χρώμα και ύφος, στον πρόλογο και στις δυο εικόνες της 1^{ης} πράξεως επέτυχε ιδιαίτερα, ενώ στη δεύτερη και τρίτη πράξη η έμπνευσις τον εγκατέλειψε – στη δεύτερη στένεψε τη σκηνή σ’ ένα είδος σπηλιάς που δύσκολα μπορούσες να φαντασθής πως επρόκειτο για χώρο στρατοπέδου χωρίς ν’ αφήνει και την απλοχωριά που χρειάζεται το μπαλλέτο. Στην τελευταία πράξι πάλι, ξύλινα σκαλοπάτια, οι δυο ξύλινες εξέδρες έδιναν την εντύπωση ημιτελούς σκηνογραφίας, εργαστηρίου ξυλουργού μάλλον, παρά τείχους κατεστραμμένης πόλεως».⁶⁷⁶ Πράγματι, ως προς τη σκηνή του στρατοπέδου, η μακέτα και το φωτογραφικό υλικό επιβεβαιώνουν την ατυχή αυτή έμπνευση, η οποία προφανώς καταλάμβανε πολύ σκηνικό χώρο (εικ. 242-243).

Καβαλλερία Ρουσικάνα

Η *Καβαλλερία Ρουσικάνα* του Μασκάνι ανέβηκε τον χειμώνα 1961-1962, σε νέα παραγωγή, στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Μιχάλη Βούρτση και σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο ενώ ο Στεφανέλλης, όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα, υπογράφει τη σκηνογραφική και ενδυματολογική επιμέλεια. Η *Καβαλλερία* δόθηκε σε ενιαία παράσταση με την όπερα *Παλιάτσοι*.⁶⁷⁷

Η Λαλαούνη ήταν επικριτική ως προς το αποτέλεσμα, το οποίο όμως ο Στεφανέλλης δεν το δημιούργησε εξ αρχής αλλά το επιμελήθηκε αξιοποιώντας μάλλον ήδη υπάρχοντα σκηνογραφικά και ενδυματολογικά στοιχεία. Σημείωνε σχετικά: «το σκηνικό εκείνο [...] κάθε άλλο παρά ήταν σκηνικό ενός χωριού της Σικελίας. Μου θύμιζε κάτι πλατείες μικρών πόλεων της Γερμανίας μ’ εκείνο το γεφύρι της Άρτας που είχε στηθή στο κέντρο της σκηνής και μ’ εκείνη τη γενική τοναλιτέ στην κλίμακα του μπρούνου».⁶⁷⁸ Ο Γιατράς ανέφερε ότι οι ενδυμασίες ήταν «ιδιαίτερα επιτυχημένες».⁶⁷⁹

Παλιάτσοι

Σε ενιαία παράσταση με την *Καβαλλερία Ρουσικάνα*, τον χειμώνα 1961-1962, ανέβηκε η μονόπρακτη όπερα του Λεονκαβάλλο *Παλιάτσοι*, σε νέα παραγωγή, στο θέατρο «Ολύμπια». Τη μουσική διεύθυνση είχε ο Μιχάλης Βούρτσης και τη σκηνοθεσία ο

⁶⁷⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μπόροντιν: *Ο Πρίγκηψ Τγκορ*», *Η Βραδυνή*, 18/11/1961, σ. 2.

⁶⁷⁷ Η παράσταση επαναλήφθηκε τις καλλιτεχνικές περιόδους 1962-1963, 1963-1964, 1964-1965.

⁶⁷⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Καβαλλερία και Παλιάτσοι*», *Η Βραδυνή*, 16/1/1962, σ. 2.

⁶⁷⁹ Διονύσιος Γιατράς, «*Παλιάτσοι και Καβαλλερία Ρουσικάνα*», *Το Βήμα*, 13/1/1962, σ. 2.

Ρικάρντο Μορέσκο, ενώ ο Στεφανέλλης ανέλαβε την σκηνογραφική και την ενδυματολογική επιμέλεια.

Η Λαλαούνη εύρισκε πως ο Στεφανέλλης πέτυχε στο σκηνικό, «παρά την άφθονη και εδώ χρησιμοποίηση του μπρούνου» και «κατάφερε να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα με κάποια ζεστασιά και να δώσει βάθος στη σκηνή».⁶⁸⁰ Ο Γιατράς χαρακτήρισε «το στυλιζάρισμα των σκηνικών των *Παλιάτσων* αταίριαστο» αλλά κατέληξε ότι η παράσταση στο σύνολό της (*Καβαλλερία και Παλιάτσοι*) είχε επιτυχία.⁶⁸¹

Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος

Το κύκνειο άσμα του Καλομοίρη *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, ανέβηκε το καλοκαίρι του 1962 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε παγκόσμια πρώτη παρουσίαση, σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη.

Λίγα είναι τα σωζόμενα τεκμήρια από την παράσταση αυτή, η οποία είχε ορατοριακό ύφος και έτσι δεν απαιτούσε ιδιαίτερα σκηνικά αλλά μόνο «κοστούμια και σκηνική διαρρύθμιση του Ηρωδείου»⁶⁸² (εικ. 248). Τα βυζαντινού χαρακτήρα κοστούμια, τα οποία διακρίνονται στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, ήταν αρκετά προκειμένου να επιτευχθεί ο αισθητικός στόχος της παράστασης,⁶⁸³ που ήταν η δημιουργία έντονης βυζαντινής ατμόσφαιρας. Έτσι, ο Παύλος Παλαιολόγος, σε χρονογράφημα του με τίτλο «Ζη το Βυζάντιο», σχολίαζε: «Από την παράσταση της Κυριακής δεν έλειψε κανένα από τα στοιχεία που προσφέρει η ιστορία και η παράδοση. Ο Αυτοκράτορας, η Θεοτόκος, τα τροπάρια, το ιερατείο, ο λαός, ο πανικός, τα “Κύριε ελέησον”, τα εξαπτέρυγα, η μισοτελειωμένη λειτουργία, οι νικητές που εισβάλλουν στο ναό με γυμνά σπαθιά».⁶⁸⁴

Ο Στεφανέλλης είχε την ευκαιρία να εργαστεί πάνω στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* και δεύτερη φορά καθώς το έργο παρουσιάστηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1971-1972 στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου. Για την παράσταση αυτή δημιούργησε εντυπωσιακά σκηνικά και κοστούμια, εμπνευσμένα από το Βυζάντιο. Στη

⁶⁸⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Καβαλλερία και Παλιάτσοι», *Η Βραδυνή*, 16/1/1962, σ. 2.

⁶⁸¹ Διονύσιος Γιατράς, «Παλιάτσοι και Καβαλλερία Ρουστικάνα», *Το Βήμα*, 13/1/1962, σ. 2.

⁶⁸² Φοίβος Ανωγειανάκης, «Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος», *Έθνος*, 13/8/1962, σ. 2.

⁶⁸³ Μίνως Δούνιας, «Φεστιβάλ Αθηνών», *Η Καθημερινή*, 14/8/1962, σ. 4.

⁶⁸⁴ Παύλος Παλαιολόγος, «Ζη το Βυζάντιο», *Το Βήμα*, 14/8/1962, σ. 1.

σκηνή δέσποζε ο δικέφαλος αετός, το σύμβολο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Ένα ψηφιδωτό φόντο κυριαρχούσε στο βάθος και μπροστά από αυτό η σκηνή είχε διαρρυθμιστεί με επίπεδα, όπως φαίνεται στο φωτογραφικό υλικό (εικ. 249). Οι μακέτες των κοστούμιών φανερόνουν μια πραγματική υπερπαραγωγή, η οποία σχεδιάστηκε με κάθε λεπτομέρεια προκειμένου η σκηνή να γεμίσει με βυζαντινούς άρχοντες, πολεμιστές, κληρικούς και λαϊκούς (εικ. 250-254).

Ο Γιατράς υπογράμμισε το θεαματικό στοιχείο της παράστασης: «το έργο ανεβιβάσθη με πρωτοφανή στην ιστορία της Λυρικής Σκηνής πολυτέλεια, τόσο στα σκηνικά όσο και στις ενδυμασίες [...] Από την άποψη αυτή, η παράσταση συγκρινόμενη με εκείνη του Ωδείου Ηρώδου, κέρδισε και σαν θέμα και σε χαρακτήρα, ένα χαρακτήρα εντυπωσιακά – και κάπως κραυγαλέα – βυζαντινό και ίσως με υπερβολικό φόρτο».⁶⁸⁵ Το θεαματικό στοιχείο ήταν κάτι που εκμεταλλεύθηκε ο Γιαννόπουλος όπως υποστήριζε ο Γιατράς, άρα, πιθανόν αποτελούσε σκηνοθετική απαίτηση, καθώς ο Στεφανέλλης ακολουθούσε πάντα τις σκηνοθετικές οδηγίες.

Ντάμα Πίκα

Επόμενη σκηνογραφική κατάθεση του Στεφανέλλη ήταν στην όπερα του Πιότρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκι, *Ντάμα Πίκα* που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1962-1963, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Μλάντεν Σάμπλιτς.

Ο Στεφανέλλης, ο οποίος είχε αφενός εντυπωσιαστεί στο ρωσικό ύφος και αφετέρου κινούνταν πλέον με μεγαλύτερη άνεση στη δημιουργία οπερατικών εικόνων, κατέθεσε ιδιαίτερα εντυπωσιακές σκηνογραφίες, βασισμένες σε μεγάλα ζωγραφικά φόντα. Μπροστά σε αυτά, είτε εναλλάσσονταν σκηνικά στοιχεία προκειμένου να ορίσουν τα διάφορα σημεία στα οποία διαδραματίζεται η πλοκή, είτε τοποθετούνταν μεγαλύτερες σκηνικές κατασκευές που όμως τα άφηναν να διαφαίνονται στο βάθος (εικ. 256). Αντίστοιχα, τα κοστούμια αποτύπωναν την εποχή τους και ήταν αρμονικά δεμένα με τα σκηνικά προκειμένου να μεταφέρουν τους θεατές στην Αγία Πετρούπολη της εποχής της Μεγάλης Αικατερίνης (τέλος του 18^{ου} αιώνα). Από τις σωζόμενες μακέτες, διαφαίνεται η χρήση μιας κομψής χρωματικής παλέτας, ήπιας στα μάτια του θεατή, με χρώματα ψυχρά που δημιουργούσαν ωστόσο ένα λαμπερό αποτέλεσμα στο σύνολο

⁶⁸⁵ Διονύσιος Γιατράς, «Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος», *Το Βήμα*, 26/11/1971, σ. 4.

τους (εικ. 255). Αξίζει να σημειωθεί ότι από την παράσταση αυτή σώζονται κατασκευαστικά σχέδια σκηνικών στοιχείων (κάγκελα, πύλες, φανάρια) τα οποία δείχνουν τη λεπτομέρεια και την ακρίβεια την οποία επεδίωκε ο καλλιτέχνης για να πετύχει άψογο αποτέλεσμα. Επίσης, σώζονται πολλά τεχνικά σχέδια για διάφορες ανάγκες της παράστασης, ακόμη και για υποδήματα.

Οι κριτικές που ο καλλιτέχνης εισέπραξε ήταν διθυραμβικές. Ο Λεωτσάκος, ενθουσιασμένος, ανέφερε ότι «αξίζει να επισκεφθή κανείς τη Λυρική για να αποθαυμάσει αυτή την ιδεώδη και ρωσικότερη Πετρούπολη που έστησεν επί σκηνής ο Έλλην σκηνογράφος και ενδυματολόγος, προβαίνοντας σε μιαν ευστοχώτατη εκλογή τόνων φαιοπρασίνων, κυανών και φαιών. Πάνω στους πίνακές του, ο Μλάντεν Σάμπλιτς με γνώριμη ήδη αγάπη προς το ύφος της μεγάλης ιστορικής νωπογραφίας και της κάποιας στατικότητός της, κίνησε θεατρικώτατα τους ηθοποιούς».⁶⁸⁶ Την επιτυχία της ιστορικής πιστότητας και της μεταφοράς του ρωσικού ύφους επιβεβαίωσε η Λαλαούνη αναφέροντας πως ο Στεφανέλλης δημιούργησε «ένα ζωντανό ρωσικό πλαίσιο, μια παλιά Πετρούπολη, με τα σαλόνια της και την αριστοκρατία της, τους ανθρώπους της και τα πάθη τους, με μέσα μάλλον λιτά, με λεπτά χρώματα, με ωραίες και πιστές ενδυμασίες».⁶⁸⁷ Ο Ανωγειανάκης πήγε ένα βήμα παραπέρα στον έπαινό του: «ο πρωταγωνιστής της παραστάσεως, αυτός που από το πρώτο άνοιγμα της αυλαίας ως το τελευταίο κλείσιμό της δεν παρουσίασε καμία πτώση, καμμία ταλάντευση, αυτός που στάθηκε απ' την αρχή ως το τέλος στο ίδιο αυστηρό υψηλό επίπεδο, ήταν ο Γιάννης Στεφανέλλης. Η εργασία του – σκηνικά, κοστούμια, φωτισμοί – ήταν αντάξια ενός ευρωπαϊκού λυρικού θεάτρου με παράδοση. Κι αυτό έχει τόσο μεγαλύτερη σημασία, όταν σκεφτούμε το ανύπαρκτο, ουσιαστικά, βάθος της σκηνής των “Ολυμπίων” και τα πενιχρά, σε σχέση με τα ξένα θέατρα, φωτιστικά μέσα της Λυρικής».⁶⁸⁸

Η *Ντάμα Πίκα* υπήρξε μια από τις μεγάλες επιτυχίες του Στεφανέλλη στην Ε.Λ.Σ. Έχοντας συμπληρώσει πέντε χρόνια στον οργανισμό, έχοντας υπογράψει άλλα δεκαεπτά έργα του λυρικού ρεπερτορίου και έχοντας οργανώσει πλήρως τα τεχνικά εργαστήρια, είχε πλέον δώσει το στίγμα του και είχε εδραιωθεί ως σκηνογράφος

⁶⁸⁶ Γιώργος Λεωτσάκος, «Η *Ντάμα Πίκα* του Πιοτρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκυ», *Η Καθημερινή*, 19/2/1963, σ. 4.

⁶⁸⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Τσαϊκόφσκυ: *Ντάμα Πίκα*», *Η Βραδυνή*, 21/2/1963, σ. 2.

⁶⁸⁸ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 27/2/1963, σ. 2.

όπερας. Ως επιστέγασμα αυτών, ήρθε η *Ντάμα Πίκα*, μια πραγματική υπερπαραγωγή για την εποχή της, όπου ο Στεφανέλλης με δημιουργικό οίστρο, ήταν πρωταγωνιστής.

Φάουστ

Η όπερα του Γκουνώ, *Φάουστ* ανέβηκε το καλοκαίρι του 1963, σε νέα παραγωγή, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Μλάντεν Σάμπλιτς. Ο Στεφανέλλης υπέγραψε μόνο τα σκηνικά, ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται ενδυματολόγος. Η συγκριτική μελέτη του σωζόμενου φωτογραφικού υλικού οδήγησε στο συμπέρασμα ότι σίγουρα στην παράσταση χρησιμοποιήθηκε τουλάχιστον ένα μέρος των κοστουμιών της παράστασης του *Φάουστ* του χειμώνα 1959-1960, που είχαν συνυπογράψει ο Βασίλης Φωτόπουλος και ο Ευάγγελος Ολύμπιος.⁶⁸⁹

Όπως αποτυπώνεται στα σκίτσα της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου, ο σκηνογράφος εκμεταλλεύτηκε τον μνημειακό τοίχο του ρωμαϊκού Ωδείου (εικ. 257). Τοποθέτησε σκηνικά αντικείμενα, όπως καμπάνες, στα αψιδωτά ανοίγματα και δημιούργησε ένα πλέγμα από ικριώματα, μάλλον ξύλινα, ακριβώς μπροστά του. Ο Ανωγειανάκης συμφώνησε με την πρόταση αυτή και ανέφερε: «για την αφαιρετική δουλειά [του Στεφανέλλη] όχι μόνον δεν έχουμε καμμίαν αντίρρηση, αλλά αντίθετα θα θέλαμε να είναι ακόμη εντονότερη. Έτσι θα είχαμε ακόμη μεγαλύτερο “δέσιμο” με το φυσικό σκηνικό του Ηρωδείου που, ό,τι και αν κάνουμε, μας επιβάλλεται διαρκώς με την παρουσία του».⁶⁹⁰ Αντίθετα, ο Γιατράς διαφώνησε με αυτήν την λύση αναρωτώμενος: «τι χρειάζονται αυτά τα υποτυπώδη δείγματα σκηνογραφίας ολότελα αταίριαστα στη σκηνή του Ωδείου, που δεν αποβλέπουν παρά να μας υπενθυμίσουν ότι βρισκόμαστε στη βιβλιοθήκη ενός μάγου του Μεσαίωνα ή σε κήπο ή σε φυλακή».⁶⁹¹ Ο Χαμουδόπουλος, επίσης, είχε ενστάσεις: «πώς ήταν δυνατόν να “σταθή” ο γοθτικός ρυθμός στο Ηρώδειο;».⁶⁹² Για τους κριτικούς αυτούς, η αξιοποίηση του τοίχου του Ηρωδείου στην τελική κατάθεση συγκρουόταν με την αντίληψή τους περί ρεαλιστικής σκηνογραφίας. Ως εκ τούτου, ένα ρωμαϊκό κτήριο δεν μπορούσε να λειτουργήσει ως χώρος δράσης για ένα έργο μεσαιωνικής πλοκής. Τέλος, η κριτική μετέφερε πως η σκηνοθεσία του έργου απαιτούσε δράση σε όλο το πλάτος της μακρόστενης σκηνής

⁶⁸⁹ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 420.

⁶⁹⁰ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 1/7/1963, σ. 2.

⁶⁹¹ Διονύσιος Γιατράς, «*Φάουστ* με τον Ν. Μοσχονά», *Το Βήμα*, 25/6/1963, σ. 2.

⁶⁹² Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Φάουστ*», *Ελευθερία*, 26/6/1963, σ. 2.

του Ηρωδείου, κάτι που έπρεπε να εξυπηρετήσει και η σκηνογραφία. Η επιλογή αυτή δημιούργησε διάφορα τεχνικά προβλήματα τα οποία δεν πέρασαν απαρατήρητα.⁶⁹³

Ο Διαβολοκνηγός ή Ο ελεύθερος σκοπευτής

Η όπερα του Βέμπερ, *Ο Διαβολοκνηγός ή Ο ελεύθερος σκοπευτής* ανέβηκε στο Θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1963-1964, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Μλάντεν Σάμπλιτς.

Από τις σωζόμενες φωτογραφίες της παράστασης και τα σκίτσα της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου συμπεραίνεται ότι ο Στεφανέλλης δημιούργησε σκηνικά και κοστούμια ακολουθώντας το ρομαντικό πνεύμα της γερμανικής όπερας εμπνευσμένος από τη Βοημία του 17^{ου} αιώνα (εικ. 258-259). Ο χώρος και ο χρόνος αποτυπώθηκαν καθαρά στα κοστούμια, ενώ τα σκηνικά, ακολούθησαν την προσφιλή πλέον στον Στεφανέλλη πρακτική του ζωγραφικού φόντου – πίνακα στο βάθος της σκηνής με παράλληλη τοποθέτηση σκηνικών κατασκευών και στοιχείων μπροστά του.

Όπως μετέφερε η κριτική, η προσπάθειά του ήταν επιτυχημένη παρόλο που είχε να αντιμετωπίσει τα γνωστά προβλήματα του θεάτρου «Ολύμπια». Η Λαλαούνη χαρακτήρισε τόλμημα το ανέβασμα της συγκεκριμένης όπερας λόγω της στενότητας της σκηνής και της έλλειψης τεχνικών μέσων. Παρόλα αυτά συνεχάρη τον σκηνογράφο για τη δουλειά του, που απηχούσε «φανερή μελέτη εποχής και ύφους».⁶⁹⁴ Την πρόταση επαίνεσε και ο Ανωγειανάκης ο οποίος θεωρούσε ότι ο Στεφανέλλης με τα υποβλητικά και θεατρικότατα σκηνικά και τα κοστούμια του ήταν ο πρωταγωνιστής της παράστασης.⁶⁹⁵ Ο Βάρβογλης και ο Χαμουδόπουλος υιοθέτησαν και αυτοί την ίδια επαινετική γραμμή.⁶⁹⁶

⁶⁹³ Ο Λεωτσάκος ανέφερε πως αυτό «ζημίωσε τους φωτισμούς που έπεφταν πάνω σε επιφάνειες πολύ μεγάλες, με αποτέλεσμα να χάνονται ορισμένα φωτιστικά εφέ», Γιώργος Λεωτσάκος, «Ο Φάουστ του Καρόλου Γκουνώ», *Η Καθημερινή*, 25/6/1963, σ. 4. Κάτι τέτοιο επιβεβαίωσε και η Λαλαούνη, η οποία επιπλέον επισήμανε ότι «θα ήταν καλύτερα να περιόριζε τη σκηνή στα δύο πλάγια χωρίς τα πυραμοειδή υψώματα που έκαναν με τα ανεβοκατεβάσματα, τραγουδιστές και χορευτές να χάνουν την αναπνοή τους και επίσης τους θεατές στις πλάγιες κερκίδες να μη βλέπουν τίποτα ή να σταβολαιμιάζουν για να ιδούν την εις τα ύψη δράση», Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Φάουστ στο Ωδείο Ηρώδου», *Η Βραδυνή*, 27/6/1963, σ. 2.

⁶⁹⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ο Διαβολοκνηγός (Φράιςουτς)», *Η Βραδυνή*, 23/10/1963, σ. 2.

⁶⁹⁵ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Ο ελεύθερος σκοπευτής εις την Λυρικήν Σκηνήν», *Έθνος* 22/10/1963, σ. 2.

⁶⁹⁶ Μάριος Βάρβογλης, «Ο ελεύθερος σκοπευτής», *Τα Νέα*, 26/10/1963, σ. 2 και Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Ντερ Φράιςουτς», *Ελευθερία*, 24/10/1963, σ. 2.

Ερνάνης

Ο Στεφανέλλης συνέχισε με την όπερα του Βέρντι *Ερνάνης*, που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1963-1964 σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ. Τη μουσική διεύθυνση είχε ο Τόττης Καραλίβανος και τη σκηνοθεσία ο Μλάντεν Σάμπλιτς.

Σύμφωνα τις φωτογραφίες ο καλλιτέχνης δημιούργησε και πάλι μεγάλα ζωγραφικά φόντα, ακολουθώντας κλασικούς δρόμους της οπερατικής σκηνογραφίας και πάλι συνεργαζόμενος με τον Σάμπλιτς. Επίσης τοποθέτησε επίπεδα, όπου χρειαζόταν, για να δημιουργηθεί ένα συμμετρικό τελικό αποτέλεσμα (εικ. 260-262). Μπροστά από το φόντο, τοποθετούνταν σκηνικές κατασκευές ή στοιχεία προκειμένου να οριστεί ο χώρος κάθε πράξης. Στην δημιουργία της ατμόσφαιρας εποχής και στη μεταφορά του θεατή στην Ισπανία του 16^{ου} αιώνα συνέτειναν και τα εντυπωσιακά κοστούμια τα οποία ακολούθησαν απόλυτα τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας, ήταν πλούσια και προσεγμένα στις λεπτομέρειες τους (εικ. 263), ενώ εκείνα της χορωδίας χαρακτηρίζονταν από υπερβολική ομοιομορφία.

Η κριτική ήταν θετική για τη δουλειά του Στεφανέλλη, η οποία κατάφερε να δώσει λύσεις στις πολλές σκηνογραφικές δυσκολίες που παρουσιάζει το έργο και επιτείνονται σε μια σκηνή όπως αυτή του «Ολύμπια». Ο Γιατράς έκανε λόγο για μια «λαμπρή σε θέαμα παράστασιν χάρη στα ωραιότατα σκηνικά και τα κοστούμια»⁶⁹⁷ και η Λαλαούνη για σκηνογραφίες και ενδυμασίες «που είχαν και στυλ και γούστο».⁶⁹⁸ Αντίθετη γνώμη εξέφρασε ο Λάβδας υποστηρίζοντας: «τα σκηνικά του Στεφανέλλη έμοιαζαν αυτήν την φοράν ως πρόχειρες λύσεις και δεν εθύμιζαν πολύ από την γνωστήν ευαισθησία του, όπως επίσης και τα κοστούμια με την καθ' ομάδας απίθανη ομοιομορφία των».⁶⁹⁹ Η προβληματική ομοιομορφία των κοστούμιών επισημάνθηκε και από τη Λαλαούνη στην επανάληψη της παράστασης, επτά χρόνια αργότερα: «στις ενδυμασίες των κυριών – 2^α και 3^η πράξις – ήταν κατά παράδοξο και κάπως κωμικό τρόπο ομοιόμορφες και ομοιόχρωμες».⁷⁰⁰

Η παρουσία του *Ερνάνη* στο ρεπερτόριο της Ε.Λ.Σ. παρουσιάζει την εξής ιδιορρυθμία, η οποία δίνει αποκαλυπτικές πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε ο

⁶⁹⁷ Διονύσιος Γιατράς, «*Ερνάνης*», *Το Βήμα*, 20/11/1963, σ. 2.

⁶⁹⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Ερνάνης* στην Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 23/11/1963, σ. 2.

⁶⁹⁹ Αντώνιος Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/11/1963, σ. 4.

⁷⁰⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ο *Ερνάνης* και η Κρατική», *Η Βραδυνή*, 19/3/1970, σ. 2.

οργανισμός στα θέματα όψης τη δεκαετία του 1960: τον χειμώνα 1967-1968 ο σκηνοθέτης Φρανκ ντε Κουέλ μετακλήθηκε να σκηνοθετήσει την όπερα αυτή, αλλά όπως πληρόρησε ο ίδιος το κοινό σε συνέντευξη Τύπου, αυτό θα γινόταν με τα ίδια σκηνικά και κοστούμια της παράστασης του Μλάντεν Σάμπλιτς. Ο σκηνοθέτης, αν και είχε σύγχρονες καλλιτεχνικές αντιλήψεις και προέκρινε τις φωτεινές προβολές έναντι των ζωγραφικών σκηνικών, κλήθηκε να σκηνοθετήσει στο έτοιμο σκηνογραφικό περιβάλλον, που είχε ήδη κατασκευάσει ο Στεφανέλλης, και ανέφερε: «θα προσπαθήσω να προσαρμόσω τη σκηνοθεσία μου με τα υπάρχοντα κλασσικής αντιλήψεως σκηνικά».⁷⁰¹

Λόεγκριν

Τον χειμώνα 1964-1965 η όπερα του Βάγκνερ *Λόεγκριν* ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο. Το ανέβασμα της συγκεκριμένης όπερας αποτελούσε έναν πραγματικό άθλο για τις δυνατότητες της Ε.Λ.Σ. εκείνης της εποχής. Σε συνέντευξη Τύπου πριν την παράσταση, ο τότε Διευθυντής Μενέλαος Παλλάντιος ανέφερε: «δίνω μια καθησυχαστική πληροφορία σε όσους εκφράζουν ανησυχία και απορία για το πώς κατορθώθηκε να χωρέσει ο *Λόεγκριν* στη σκηνή των Ολυμπίων. [...] Το βάθος της σκηνής μεγάλωσε κατά 1,5 μέτρο, ύστερα από την αφαίρεση μιας τεχνικής εγκαταστάσεως που είχε άσκοπα τοποθετηθεί στον τοίχο».⁷⁰²

Με την αλλαγή αυτή ο σκηνογράφος είχε σχετικά μεγαλύτερη άνεση, την οποία αξιοποίησε για τη δημιουργία αίσθησης περισσότερου βάθους. Στην ίδια συνέντευξη, ο Στεφανέλλης περιέγραψε τις στοχεύσεις του: «στα σκηνικά και στα κοστούμια, απέφυγα το απόλυτο στυλιζάρισμα – όπως γίνεται στη Γερμανία και ειδικότερα στο Μπαϋρόυτ – ακολουθώντας τη μέση οδό. Π.χ. στο σκηνικό της πρώτης πράξης, δεν τοποθετώ την παραδοσιακή “ιερά δρυ” αλλά κάτι μεταξύ κορμών δέντρων και πετρωμάτων, που δίνουν την αίσθηση του απλού αλλά συγχρόνως μεγαλοπρεπούς [(εικ. 264)]. Στα κοστούμια κράτησα τον ιστορικό χαρακτήρα αλλά στη λεπτομέρεια απέφυγα τη μουσειακή αναπαράσταση».⁷⁰³

⁷⁰¹ [Ανυπόγραφο], «Γράμματα και Τέχνη», *Μακεδονία*, 10/11/1967, σ. 2 και Θάλεια Σπηλιάκου, «Η Κυβέρνησις σχεδιάζει ανέγερσιν λυρικού θέτρου», *Έθνος*, 8/11/1967, σ. 2.

⁷⁰² Γιώργος Κ. Πηλιγός, «Αύριο *Λόεγκριν* με τη Λυρική Σκηνή», *Τα Νέα*, 11/1/1965, σ. 2.

⁷⁰³ *Το ίδιο*.

Όπως διακρίνεται σε φωτογραφίες και μακέτες, τα κοστούμια, στη γραμμή της ιστορικής πιστότητας, στόχευαν στην αναπαράσταση της μεσαιωνικής περιόδου (εικ. 266-269). Ήταν πλούσια και προσεγμένα στις λεπτομέρειες ενώ η χρωματική παλέτα του καλλιτέχνη κινήθηκε στους ψυχρούς τόνους και στο λευκό. Τα σκηνικά ήταν επιβλητικά, σχεδόν μνημειακά. Ο Στεφανέλλης προχώρησε, ανάλογα με την κάθε πράξη, σε ένα συνδυασμό ρεαλιστικών και αφαιρετικών εικόνων. Αλλού έγινε προσπάθεια αφαίρεσης με την αντικατάσταση της δρυός που ζητά η υπόθεση, από τρεις κάθετους όγκους που αναπαριστούσαν κορμούς. Αλλού έγινε ρεαλιστική αναπαράσταση των χώρων με αρχιτεκτονικά σκηνικά (εικ. 265). Σε κάθε περίπτωση έγινε μια έντιμη προσπάθεια να ακολουθηθεί ο ρομαντικός χαρακτήρας της όπερας.

Η συγκεκριμένη συνδυαστική σκηνογραφική κατάθεση δεν έκανε ιδιαίτερη αίσθηση στους κριτικούς, οι οποίοι την υποδέχτηκαν μάλλον χλιαρά, σα να περίμεναν κάτι παραπάνω από έναν τόσο έμπειρο καλλιτέχνη. Ο Λεωτσάκος σχολίασε ότι «τα σκηνικά όπως και τα κοστούμια ήσαν μάλλον αδιάφορα»,⁷⁰⁴ ενώ η προσπάθεια του Στεφανέλλη για αφαίρεση δεν ικανοποίησε τον κριτικό. Στην ίδια γραμμή κινήθηκε και ο Ανωγειανάκης, αναφέροντας ότι «από τον κο Στεφανέλλη περιμέναμε μια κάποια αφαίρεση (στυλιζάρισμα) τόσο στα σκηνικά όσο και στα κοστούμια του. Πολύ καθαρή βέβαια εργασία, όμως και τόσο συμβατική».⁷⁰⁵ Ο Γιατράς, τέλος, μετέφερε ότι ο Στεφανέλλης φιλοτέχνησε ένα «καλόγουστο και υποβλητικό πλαίσιο»⁷⁰⁶ για τις ανάγκες της παράστασης.

Αντρέα Σενιέ

Η επόμενη κατάθεση του Στεφανέλλη πραγματοποιήθηκε τον χειμώνα 1964-1965, με την όπερα του Ουμπέρτο Τζιορντάνο *Αντρέα Σενιέ* που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ. Τη μουσική διεύθυνση είχε ο Αντίοχος Ευαγγελάτος και τη σκηνοθεσία ο Βάλτερ Μποκατσίνι.

Η όπερα μεταφέρει επί σκηνής τη Γαλλική Επανάσταση και τη δράση του ποιητή Αντρέα Σενιέ την περίοδο της «τρομοκρατίας» (18^{ος} αιώνας). Το γαλλικό επαναστατικό χρώμα είχε ήδη απασχολήσει τον σκηνογράφο στην όπερα *Διάλογοι Καρμηλιτισσών*. Στα σκηνικά ακολουθήθηκε η γραμμή της ρεαλιστικής απεικόνισης με

⁷⁰⁴ Γιώργος Λεωτσάκος, «Ριχάρδου Βάγκνερ: *Λόεγκριν*», *Η Καθημερινή*, 19/1/1965, σ. 4.

⁷⁰⁵ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 19/1/1965, σ. 6.

⁷⁰⁶ Διονύσιος Γιατράς, «*Λόεγκριν*», *Το Βήμα*, 15/1/1965, σ. 2.

ταυτόχρονη προσπάθεια για δημιουργία βάθους στη σκηνή με ζωγραφικό φόντο, ενώ δινόταν έμφαση στη μεταφορά της παρισινής ατμόσφαιρας τόσο στους εξωτερικούς χώρους όσο και στα εσωτερικά των κτηρίων. Τα κοστούμια χαρακτηρίζονταν από ιστορική πιστότητα. Οι προσπάθειες αυτές αποτυπώνονται τόσο στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό όσο και στα σκίτσα της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου (εικ. 270-272).

Οι προτάσεις του Στεφανέλλη έγιναν θετικά δεκτές από τον Τύπο. Η Λαλαούνη υποστήριξε ότι «ο σκηνοθέτης κατόρθωσε να ζωντανέψει εικόνες από τη γαλλική επανάσταση [...] αλλά και οι σκηνογραφίες του κ. Στεφανέλλη είχαν το σωστό στυλ και υποβοηθούσαν το σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς, έδιναν το πνεύμα του έργου».⁷⁰⁷ Στην ίδια γραμμή ο Ανωγειανάκης ανέφερε ότι «ο κ. Στεφανέλλης πλαισίωσε την παράσταση με σίγουρου γούστου σκηνικά και κοστούμια, εκτός από αυτά των “σαν κυλότ” των οποίων το χρώμα (;) και ο τρόπος – ίσως – με τον οποίο φορέθηκαν έδειχναν σα να είχαν μόλις βγει από μπαούλο με ναφθαλίνη».⁷⁰⁸ Το τελευταίο αυτό σχόλιο σαφώς απεκάλυπτε ότι πολύ συχνά οι καλλιτέχνες κατεφευγαν και στο βεστιάριο για να ανταποκριθούν στις αμέτρητες, κυριολεκτικά, ενδυματολογικές ανάγκες των οπερατικών παραγωγών. Ο Γιατράς, πάλι, μολονότι ενέκρινε τη σκηνογραφική πρόταση διατήρησε για άλλη μια φορά, επιφυλάξεις για τον ενδυματολογικό πλούτο της παράστασης: «ωραία τα σκηνικά του κ. Γιάννη Στεφανέλλη – εξαιρετικά πετυχημένο το σκηνικό της φυλακής στην τελευταία πράξη – και πολυτελέστατα τα κοστούμια του – μονάχα που ο υπερθετικός εδώ υποδηλοί και κάποια δόση νεοπλουτικής υπερβολής».⁷⁰⁹

Ευγένιος Ονιέγκιν

Η Ε.Λ.Σ. προσέθεσε στο ρεπερτόριό της ένα ακόμη ρωσικό έργο με την όπερα του Τσαϊκόφσκι *Ευγένιος Ονιέγκιν*, η οποία ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση, στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1965-1966. Η μουσική διεύθυνση ήταν του Οδυσσέα Δημητριάδη και η σκηνοθεσία του Μλάντεν Σάμπλιτς.

Με στόχο τη δημιουργία εικόνων ανάλογων της μουσικής του Τσαϊκόφσκι και τη μεταφορά του θεατή στη Ρωσία του 19ου αιώνα, ο Στεφανέλλης δημιούργησε στη

⁷⁰⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 18/3/1965, σ. 2.

⁷⁰⁸ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάδα», *Έθνος*, 26/3/1965, σ. 2.

⁷⁰⁹ Διονύσιος Γιατράς, «*Αντρέα Σενιέ*», *Το Βήμα*, 17/3/1965, σ. 2.

σκηνή ένα δάσος, χρησιμοποιώντας κορμούς δέντρων που έμοιαζαν με σημιόδες, ένα κλασικό ρωσικό στοιχείο, και ένα ζωγραφικό φόντο που προσέδιδε βάθος στη σκηνή (εικ. 273-274). Για τις εσωτερικές σκηνές, όπως μαρτυρεί το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, ο καλλιτέχνης δημιούργησε μια πολυτελή αίθουσα χορού χρησιμοποιώντας χαρακτηριστικά στοιχεία όπως καμάρες, κουρτίνες, πολυελαίους και αγάλματα. Τα κοστούμια κινήθηκαν και αυτά στη γραμμή της ρωσικής παράδοσης.

Η κριτική μετέφερε πως επρόκειτο για μια ολοκληρωμένη και καθαρή σκηνογραφική κατάθεση του Στεφανέλλη, η οποία σκοπό είχε κυρίως να υπηρετήσει τις ανάγκες της παράστασης, πράγμα το οποίο πέτυχε. Ο Λάβδας σχολίασε ότι «τα σκηνικά έδωσαν με λιτότητα το εικαστικόν των αντικειμένων και με λύσεις που δεν θα προκαλούσαν αισθητικές αντιρρήσεις ή απορίες»,⁷¹⁰ ο Ανωγειανάκης βρήκε ότι η παράσταση είχε «ήρεμη ατμόσφαιρα, χωρίς περιττές κινήσεις ή εντυπωσιακά σκηνογραφικά και φωτιστικά εφέ»,⁷¹¹ ενώ ο Λεωτσάκος απέδωσε στον σκηνογράφο «εύφημο μνεία».⁷¹²

Τραβιάτα

Η όπερα *Τραβιάτα* του Βέρντι ανέβηκε, σε νέα παραγωγή στο θέατρο «Ολύμπια», τον χειμώνα 1965-1966, σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη.⁷¹³

Στις φωτογραφίες από την παράσταση διακρίνεται ότι ο Στεφανέλλης δημιούργησε τους κατάλληλους χώρους προκειμένου να εξυπηρετηθεί η πλοκή. Τα σκίτσα της Έλλης Σολωμονίδου-Μπαλάνου, οι φωτογραφίες καθώς και οι έγχρωμες μακέτες των κοστούμιών (εικ. 275-276) μαρτυρούν την ύπαρξη εντυπωσιακών κοστούμιών, τα οποία γέμιζαν τη σκηνή και συνέτειναν στη μεταφορά του θεατή στο Παρίσι του 1700. Η χρωματική παλέτα του καλλιτέχνη κινήθηκε σε ευρεία γκάμα, ενώ τα ενδύματα στολίστηκαν με άνθη, φιόγκους και κορδέλες, κατά τη μόδα της εποχής. Η Λαλαούνη αναγνώριζε ότι μέρος της επιτυχίας της παράστασης, η οποία είχε «παριζιάνικο αέρα του παλιού καιρού», οφειλόταν στις «καλλιτεχνικές δημιουργίες με σωστό στυλ»⁷¹⁴

⁷¹⁰ Αντόνιος Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 23/12/1965, σ. 4.

⁷¹¹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Ευγένιος Ονιέγκιν», *Εθνος*, 18/12/1965, σ. 2.

⁷¹² Γιώργος Λεωτσάκος, «Ονιέγκιν στη Λυρική», *Τα Νέα*, 17/12/1965, σ. 2.

⁷¹³ Η παράσταση επαναλήφθηκε τις καλλιτεχνικές περιόδους 1967-1968, 1971-1972 και 1972-1973.

⁷¹⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 31/3/1966, σ. 2.

του Στεφανέλλη,⁷¹⁵ ενώ και ο Χαμουδόπουλος ήταν εξίσου επαινετικός.⁷¹⁶ Η απουσία περισσότερων κριτικών σχολίων για τη δουλειά του σκηνογράφου, παρόλη την εκτεταμένη κριτικογραφία που υπάρχει για την παράσταση, ενδεχομένως να οφείλεται στο ότι ο καλλιτέχνης κινήθηκε σε αναμενόμενες σκηνογραφικές προτάσεις και λύσεις.

Ντον Κάρλος

Το καλοκαίρι του 1966 ο Στεφανέλλης υπέγραψε για ακόμη μια φορά την παραγωγή της Ε.Λ.Σ. στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Η όπερα *Ντον Κάρλος* του Βέρντι ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία της Μαργαρίτας Βάλλμαν. Ο Στεφανέλλης υπέγραψε μόνο τα σκηνικά καθώς τα κοστούμια, σε σχέδια του Ζακ Ντυπόν, προέρχονταν από το Τεάτρο Μάσσιμο του Παλέρμο.

Για την παράσταση αυτή ο οργανισμός προχώρησε στη μετάκληση της Μαργαρίτας Βάλλμαν, μιας καταξιωμένης αυστριακής σκηνοθέτιδας όπερας η οποία, κομίζοντας την εμπειρία της από τις μεγάλες Όπερες του εξωτερικού, απαίτησε από τη Ε.Λ.Σ. να «πάει ένα βήμα παραπέρα» στις παραγωγές της, δημιουργώντας μεγάλο θέαμα (grand spectacle) υψηλών προδιαγραφών. Ο Στεφανέλλης συνεργάστηκε μαζί της συνολικά τρεις φορές με μεγάλη επιτυχία. Η παλαιότερη ιδέα του περί ένταξης του μνημείου στη σκηνογραφία πήρε πλέον νέα ώθηση και ολοκληρωμένη εφαρμογή. Ο τοίχος του αρχαίου Ωδείου άρχισε να λειτουργεί ως σκηνικό, δηλαδή έγινε τμήμα, και μάλιστα βασικό, της σκηνογραφίας της παράστασης προσδίδοντας οπτική ενότητα και αισθητική μοναδικότητα στο θέαμα, καθώς η παράσταση με αυτή τη μορφή θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μόνο στον συγκεκριμένο χώρο. Αναμφισβήτητα αυτό ήταν μια σημαντική καινοτομία. Η ίδια η Βάλλμαν, σε συνέντευξή της, ανέφερε ότι «ο ανοιχτός χώρος του Ηρωδείου δημιουργεί προβλήματα αλλά λύθηκαν χάρις κυρίως στην εφευρετικότητα του Γιάννη Στεφανέλλη που μπόρεσε κατά τρόπο εκπληκτικό να λύσει το σκηνογραφικό πρόβλημα».⁷¹⁷

⁷¹⁵ Στο ίδιο επαινετικό κλίμα κινείται και στις επαναλήψεις, Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Τραβιάτα στη Λυρική. Ρεσιτάλ Δάφνης Ευαγγελάτου», *Η Βραδυνή*, 19/2/1968, σ. 5, Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Τραβιάτα – Ναμπούκο στην Λυρική Σκηνή», 28/4/1972, σ. 2 και Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Τραβιάτα», *Η Βραδυνή*, 8/3/1973, σ. 2.

⁷¹⁶ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η Τραβιάτα», *Ελευθερία*, 1/4/1966, σ. 2.

⁷¹⁷ Κοσμάς Λιναρδάτος, «Ο Ντον Κάρλο του Βέρντι για πρώτη φορά στην Ελλάδα», *Τα Νέα*, 23/6/1966, σ. 2.

Στις σωζόμενες φωτογραφίες διακρίνεται με σαφήνεια η χρήση του ίδιου του μνημείου ως σκηνικό καθώς και η προσπάθεια του Στεφανέλλη να προσδώσει βάθος στη σκηνή του Ηρωδείου ανοίγοντας τις πόρτες και τοποθετώντας στο εξωτερικό του μνημείου σκηνικά αντικείμενα (κηροπήγια, ζωγραφικά φόντα κ.α). Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση βιτρώ στις επάνω καμάρες του τοίχου του Ηρωδείου (εικ. 277-278).

Ο ίδιος ο Στεφανέλλης περιγράφει τον τρόπο που εργάστηκε ως ακολούθως:

«Κατάργησα τα σκηνικά από τελάρα μογιατισμένα και άνοιξα τις μεγάλες πόρτες της σκηνής στα παρασκήνια. Χρησιμοποίησα γλυπτικά σκηνικά από πολυστερίνη δίνοντάς τους την ίδια ματιέρα με τις πέτρες του Ηρωδείου. Η πολυστερίνη, που για πρώτη φορά χρησιμοποιούνταν στο θέατρο έγινε έκτοτε το πιο προσφιλές υλικό στη δουλειά μου». ⁷¹⁸ Έχοντας αντιληφθεί την οπτική δύναμη του μνημειακού τοίχου, ήδη από τις προηγούμενες δουλειές του, αντί να προσπαθήσει να τον εξαφανίσει καλύπτοντας ή υπο φωτίζοντάς τον, τον χρησιμοποίησε ως σκηνικό. Για αυτόν το λόγο οι κατασκευές από πολυστερίνη είχαν τέτοια ματιέρα, ώστε να ενοποιούνται πλήρως οπτικά με το μνημείο. Ο Λάβδας μάλιστα ανέφερε ότι «από τα σκηνικά, περισσότεραν αλήθεια είχαν εκείνα της πλαστικής υφής έναντι των άλλων της ζωγραφικής». ⁷¹⁹ Σε αυτό το σκηνικό εντάχθηκαν τα έτοιμα στυλιζαρισμένα κοστούμια, τα οποία, όπως μαρτυρεί το φωτογραφικό υλικό, χαρακτηρίζονταν από ιστορική πιστότητα και οπερατική μεγαλοπρέπεια, εντυπωσιάζοντας τους κριτικούς, αλλά και προβληματίζοντάς τους για την τελική ομοιορφία τους. ⁷²⁰

Όπως μετέφερε ο Τύπος της εποχής η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία και χαρακτηρίστηκε ως «μεγαλειώδης». ⁷²¹ Η Λαλαούνη παρατήρησε ότι η σκηνοθέτις κατόρθωσε να λύσει τα προβλήματα που δημιούργησε ο ανοιχτός χώρος με τρόπο μεγαλοφυή και «είχε βοηθή της τον εκλεκτό καλλιτέχνη κ. Στεφανέλλη που δημιούργησε σκηνογραφίες επιβλητικές και ωστόσο ευκολομετακίνητες, σκηνογραφίες εμπνευσμένες, μελετημένες ως την παραμικρή τους λεπτομέρεια με τη φαντασία υποταγμένη στο ύφος». ⁷²² Η Θάλεια Σπηλιάκου αποτύπωσε ανάγλυφα την

⁷¹⁸ Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 163.

⁷¹⁹ Αντώνιος Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 7/7/1966, σ. 4.

⁷²⁰ Ο Λάβδας παρατήρησε ότι «η κομψότης των ενδυμασιών του κ. Ντυπόν, έφερνε τελικώς τον κόρο με την τυπικότητα και την επαναλαμβανόμενη ομοιομορφία των», Λάβδας, *το ίδιο*. «Θαυμάσιες ήταν οι ενδυμασίες δανεισμένες από το θέατρο του Παλέρμου – πάνω σε μακέτες του διάσημου Γάλλου καλλιτέχνη κ. Ζακ Ντυπόν», Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Βέρντι: *Ντον Κάρλος* στο Ωδείο Ηρώδου», *Η Βραδυνή*, 7/7/1966, σ. 2.

⁷²¹ Θάλεια Σπηλιάκου, «4000 θεαταί εχθές χειροκρότησαν τον *Ντον Κάρλος*», *Έθνος*, 4/7/1966, σ. 2.

⁷²² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Βέρντι: *Ντον Κάρλος* στο Ωδείο Ηρώδου», *Η Βραδυνή*, 7/7/1966, σ. 2.

αίσθηση που έκανε στο κοινό η παράσταση και την απήχηση που είχε η καλλιτεχνική εμπειρία της Βάλλμαν. Ανέφερε ότι η Γερμανίδα σκηνοθέτις «ώρθωσε το “γιγαντιαίο” σκηνοθετικό της ανάστημα και τιθάσευσε το μεγάλο “τέρας”, το ρωμαϊκό τείχος του Ηρωδείου, που απειλεί με τον όγκο του κάθε ανέβασμα όπερας. Για πρώτη φορά, όχι μόνο δεν ενοχλούσε αλλά με τα γήινα χρώματά του, τα θολωτά παράθυρα και πόρτες, συνέβαλε στην τόσο επιτυχημένη παρουσίαση του έργου». Για το Στεφανέλλη ανέφερε ότι «τα πλαστικά “τρισδιάστατα” σκηνικά [ήταν] απόλυτα προσαρμοσμένα στο “πνεύμα” του ιερού χώρου και μετέτρεπαν το ρωμαϊκό τείχος άλλοτε σε πρόσωπιν καθεδρικού ναού, άλλοτε σε περιστύλιο του Ανακτόρου, άλλοτε σε κήπο και άλλοτε σε φυλακή. Λύσεις διάφορες που επέτρεψαν στη Βάλλμαν να ζωντανέψει από την αρχή ως το τέλος πίνακες του Ελ Γκρέκο και άλλων ζωγράφων της Αναγεννήσεως».⁷²³

Ανάλογες ήταν οι εντυπώσεις του Ανωγειανάκη που υπογράμμισε τη συμβολή του Στεφανέλλη: «λιτές, με γνώσι των απαιτήσεων του μόνιμου σκηνικού του Ηρωδείου σκηνογραφίες – πρότυπη εργασία το σκηνικό της φυλακής – και θετική η βοήθεια των φωτισμών στην ατμόσφαιρα του έργου».⁷²⁴ Ιδιαίτερα θετικός ήταν και ο Χαμουδόπουλος, ο οποίος σχολίασε και την αλλαγή των σκηνικών, που γινόταν «όταν έσβηναν τα φώτα, γρήγορα, όσο το επέτρεπε η ανυπαρξία τεχνικών μέσων, έξυπνα και δίχως πολύ θόρυβο».⁷²⁵ Ο Γιατράς, τέλος, ο οποίος είχε πάγιες αντιρρήσεις για το ανέβασμα όπερας σε ανοιχτούς χώρους, αναγνώριζε πως η παράσταση αποτέλεσε επίτευγμα για την Ε.Λ.Σ. ενώ παραδέχθηκε: «ταιριαστές για το χώρο του Ωδείου οι σκηνογραφίες του κ. Γιάννη Στεφανέλλη, ο οποίος επέτυχε συχνά να δώσει, χάρη και στους πετυχημένους φωτισμούς, την εντύπωση κλειστής σκηνής».⁷²⁶

Νόρμα

Το καλοκαίρι του 1968, η Ε.Λ.Σ. μετακάλεσε και πάλι την Μαργαρίτα Βάλλμαν για το ανέβασμα της όπερας του Μπελλίνι *Νόρμα*, σε νέα παραγωγή στο Ωδείο, Ηρώδου του Αττικού σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη.

Για άλλη μια φορά ο Στεφανέλλης ακολούθησε τη γραμμή της ένταξης του μνημειακού τοίχου στην παράσταση και τη λειτουργία του ως σκηνικό. Δημιούργησε ένα δάσος, τα

⁷²³ Θάλεια Σπηλιάκου, «Μια μεγαλειώδης παράστασις του *Ντον Κάρλος* στο Ηρώδειο», *Έθνος*, 2/7/1966, σ. 2.

⁷²⁴ Φοίβος Ανωγειανάκης, «*Ντον Κάρλο* στο Ηρώδειο», *Έθνος*, 5/7/1966, σ. 2.

⁷²⁵ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 939 (1966), σσ. 1190-1191, σ. 1190.

⁷²⁶ Διονύσιος Γιατράς, «Ο *Λον Κάρλος* από την Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 5/6/1966, σ. 2.

δέντρα του οποίου είχαν πιάσει τα κλαδιά τους στον τοίχο του Ηρωδείου και είχαν αναρριχηθεί πάνω σε αυτόν. Στις φωτογραφίες διακρίνεται η «αναρρίχηση» αυτή, η οποία οδηγούσε σε ένα ιδιαίτερα υποβλητικό αποτέλεσμα που κυριαρχούσε στην παράσταση και μετέφερε τον θεατή, με έναν συμβολικό τρόπο, στο Γαλατικό δάσος όπου εκτυλίσσεται η πλοκή (εικ. 279).

Η Λαλαούνη παρατήρησε πως η Βάλλμαν και ο Στεφανέλλης κατόρθωσαν και πάλι να υπερβούν τις δυσκολίες και τους περιορισμούς του Ηρωδείου και της παράστασης σε ανοιχτό χώρο. «Ο σκηνογράφος πέτυχε τα πιο τέλεια στην απλότητά τους σκηνικά και τα δέντρα που κάνανε τη γυμνή σκηνή του Ηρωδείου να φαντάζη σαν πραγματικό άλσος των Δρυίδων». ⁷²⁷ Την επιλογή αυτή, με μια ελαφρά διαφορετική υποδοχή, «ένας αρμονικός συνδυασμός πετρωμένου δάσους με την πέτρα του μονίμου σκηνικού του αρχαίου Ωδείου», ⁷²⁸ υποστήριζε και ο Γιατράς. Η κριτική του Ανωγειανάκη λειτουργεί συμπληρωματικά με τις φωτογραφίες πληροφορώντας ότι ο τοίχος χρησιμοποιήθηκε και πρακτικά ως σκηνικό καθώς υπήρχαν «μικροί βωμοί στα επάνω τόξα του Ηρωδείου». ⁷²⁹ Ο Λεωτσάκος στη δική του πρόσληψη έκανε λόγο για «ουδετεροποίηση» του μνημειακού τοίχου: «έρριξε πάνω του μια βελανιδιά πελωρίων διαστάσεων που με λίγη καλή θέληση τον καθιστούσε αποδεκτό και σαν κελτικό μεγαλιθικό μνημείο». ⁷³⁰

Σύμφωνα με το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, τα κοστούμια της παράστασης αναζητούσαν την ιστορική πιστότητα από τη μια και ακολουθούσαν την παραδοσιακή οπερατική σκηνογραφία από την άλλη. Όπως μετέφερε ο Λεωτσάκος, αυτά κινήθηκαν «σε τόνους, κατά πλείστον, λιτούς και αρχαϊκούς». ⁷³¹ Από την αντιπαραβολή του φωτογραφικού υλικού προκύπτει ότι ο Στεφανέλλης για τις ανάγκες της παράστασης αυτής χρησιμοποίησε – σίγουρα για τα μέλη της χορωδίας αλλά ενδεχομένως και άλλων ερμηνευτών – κοστούμια του Αντώνη Φωκά από τη *Νόρμα* του 1960 ⁷³² (εικ. 280-281). Παρόλα αυτά ούτε στο πρόγραμμα αλλά ούτε και στην κριτικογραφία δεν αναφέρεται κάτι σχετικό.

⁷²⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Νόρμα*. Ένας θρίαμβος της Ε.Λ.Σ.», *Η Βραδυνή*, 20/7/1968, σ. 2.

⁷²⁸ Διονύσιος Γιατράς, «*Η Νόρμα του Μπελλίνι*», *Το Βήμα*, 18/7/1968, σ. 2.

⁷²⁹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «*Νόρμα*. Μια άνιση παράσταση», *Έθνος*, 20/7/1968, σ. 2.

⁷³⁰ Γιώργος Λεωτσάκος, «*Νόρμα*», *Τα Νέα*, 18/7/1968, σ. 2.

⁷³¹ *Το ίδιο*.

⁷³² Βλ. κεφάλαιο 3.1.4.

Ο Στεφανέλλης στη δεύτερη αυτή συνεργασία του με τη Βάλλμαν έδωσε ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα, το οποίο έτυχε πολύ θερμής υποδοχής. Το γεγονός ότι διαφοροποιήθηκε εντελώς από τη σκηνογραφική πρόταση του Γιάννη Τσαρούχη στην εμβληματική *Νόρμα* του 1960 με τη Μαρία Κάλλας,⁷³³ καθιστά τη δουλειά του αυτή ακόμη πιο σημαντική. Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστεί κανείς ότι πρόκειται για ένα από τα καλύτερα και θεατρικότερα σκηνικά του. Όπως παρατήρησε ο Χαμουδόπουλος, «ήταν μια καλλιτεχνική πραγματοποίηση που φανέρωνε σκέψη και μελέτη και ευτυχισμένη δημιουργική διάθεση».⁷³⁴

Τουραντό

Η όπερα του Πουτσίνι *Τουραντό* ανέβηκε σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ. στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, το καλοκαίρι του 1969. Ο Στεφανέλλης υπέγραψε τα σκηνικά και τα κοστούμια έχοντας ως σκηνοθέτιδα για ακόμη μια φορά τη Μαργαρίτα Βάλλμαν ενώ τη μουσική διεύθυνση είχε ο Ανδρέας Παρίδης.

Ο ίδιος ο καλλιτέχνης ξεχώριζε αυτή την παράσταση και θεωρούσε ότι η καλλιτεχνική του κατάθεση σε αυτήν ήταν η κορύφωση της σκηνογραφικής του εργασίας σε ανοιχτό χώρο τόσο από πλευράς σκηνικών όσο και από πλευράς κοστούμιών.⁷³⁵ Επίσης, δήλωνε ότι «εργάστηκε εντατικά, νύχτα – μέρα επί δυο μήνες για μια εργασία που κανονικά θα ήθελε έναν χρόνο για να γίνη».⁷³⁶

Στην *Τουραντό*, έχοντας πλέον δεκαετή πείρα στις παραστάσεις στο Ηρώδειο και έχοντας συνεργαστεί ήδη δυο φορές με τη Βάλλμαν, λειτούργησε ιδιαίτερος δημιουργικά. Αυτή τη φορά, αντί να προσπαθήσει να δαμάσει την έλλειψη βάθους, όπως παλαιότερα στον *Ντον Κάρλος*, έδωσε έμφαση στο μήκος της σκηνής και στο ύψος του μνημείου, αφήνοντας και πάλι τον τοίχο του Ηρωδείου να λειτουργήσει ως ένας πελώριων διαστάσεων καμβάς για τα κοστούμια του, τα οποία ήταν από τα ωραιότερα που είχε φιλοτεχνήσει. Η σκηνογραφική εξάπλωση του Στεφανέλλη σε όλο το μήκος της σκηνής φαίνεται και στη ζωγραφική μακέτα και στις φωτογραφίες της παράστασης. Διακρίνονται οι μνημειακών διαστάσεων κατασκευές, οι οποίες όμως ήταν τοποθετημένες στις άκρες της σκηνής αφήνοντας ελεύθερο τον τοίχο (εικ. 282).

⁷³³ Βλ. κεφάλαιο 3.3.1.

⁷³⁴ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η μουσική», *Νέα Εστία* 986 (1968), σσ. 1039-1040, σ. 1040.

⁷³⁵ Τσούγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 163.

⁷³⁶ Φ.Ν. Κλεάνθης, «Η *Τουραντό* στο Ηρώδειο», *Τα Νέα*, 6/8/1969, σ. 2.

Για το σκηνογραφικό και ενδυματολογικό ύφος της παράστασης, ο καλλιτέχνης μελέτησε την αρχαία κινεζική τεχνοτροπία, την κινεζική παράδοση και απέκλεισε το κινέζικο φοκλόρ. Όπως ο ίδιος ανέφερε «η απόφαση να χρησιμοποιηθεί το αδρό “αρχαϊκό” στυλ στην κατασκευή των σκηνικών και των κοστούμιών αποδείχθηκε μια πολύ επιτυχής επιλογή. Ήταν φανερό πως θα εξασφάλιζε ενότητα με τον εξίσου σκληρό και αδρό θεατρικό χώρο».⁷³⁷ Ο Στεφανέλλης και πάλι χρησιμοποίησε πολυστερίνη προκειμένου να φτιάξει σκηνικά με την ίδια ματιέρα με τις πέτρες του Ηρωδείου για να πετύχει ένα ενιαίο, σκληρό, πέτρινο αποτέλεσμα. Χαρακτηριστική τέτοια σκηνική κατασκευή ήταν η μνημειακή αψίδα-πύλη, που κάλυπτε την κεντρική αψίδα του Ηρωδείου και εμφανιζόταν ως προέκταση του τοίχου.

Τα κοστούμια ακολουθούσαν την κινεζική παράδοση και είχαν ιδιαίτερη έμφαση στη λεπτομέρεια. Σε κείμενο του, που αναφέρεται στα κοστούμια αυτά, ο Στεφανέλλης έδωσε και μια γενικότερη εικόνα για το πώς δούλευε ως ενδυματολόγος: «Στο ανέβασμα του έργου πρόβαλε το πρόβλημα της σωστής επιλογής των υλικών και να αναζητηθεί ένας ειδικός τρόπος κατασκευής, κυρίως των ενδυμασιών. Χρησιμοποιήθηκαν ένα πλήθος από διαφορετικά υλικά όπως ψάθα, μέταλλο, δέρμα, ξύλο, πλαστικοί καμβάδες, πολυστερίνη, κολλάζ, ψεκασμός, διάφορα είδη πάστας κτλ. Ο συνδυασμός των υλικών και η κατασκευή των ενδυμασιών δια των υλικών ήταν μια σωστή και ευτυχής έμπνευση. Οι ενδυμασίες απέκτησαν μιαν υπερβατική παρουσία επί σκηνής. Αντιστάθηκαν στη δυναμική του Ηρωδείου και συμφιλιώθηκαν με τον σκληρό θεατρικό χώρο. Μαζί με τις μάσκες και τα υπερμεγέθη φορητά αντικείμενα αναπτύχθηκε με άνεση ένα αδρό θέαμα ενός φαντασμαγορικού, μνημειώδους, γοητευτικού ύφους».⁷³⁸ Από τις μακέτες συμπεραίνεται ότι τα χρώματα ήταν έντονα και λαμπερά, ενώ συχνά αναπτύσσονταν σε συνδυασμούς και αντιθέσεις (κόκκινο-μαύρο, πράσινο-μαύρο, κίτρινο-μαύρο) (εικ. 283-286). Οι φωτογραφίες αποδεικνύουν ότι όντως τα κοστούμια χαρακτηρίζονταν από έντονο σκηνικό ύφος και θεατρικότητα, είχαν ιδιαίτερη έμφαση στη φόρμα, ήταν ογκώδη, μεγαλόπρεπα και πολλά από αυτά συμπληρώνονταν από περίτεχνα αξεσουάρ και μακιγιάζ (εικ. 287-290).

Η Λαλαούνη έκανε λόγο για έναν πραγματικό θρίαμβο, με την τελειότητα της υπογραφής της Βάλλμαν, η οποία είχε «πολύτιμο βοήθo της τις σκηνογραφίες και τις

⁷³⁷ Φωτόπουλος Δ., *Σκηνογραφία...*, σ. 299.

⁷³⁸ Τσούγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*

ενδυμασίες του Γιάννη Στεφανέλλη, του καλλιτέχνη που εδώ ξεπέρασε τον εαυτό του, δαπάνησε όλη του τη φαντασία στις δημιουργίες του που βγαίνανε απ' τη μουσική και απ' το μύθο. Αν η μουσική ζωντάνευε την αρχαία Κίνα, άλλο τόσο την ζωντάνευαν τα κοστούμια σε αφάνταστο πλούτο από χρώματα και γραμμή». ⁷³⁹ Ο Ανωγειανάκης, όμως, που διαχρονικά ήταν επιφυλακτικός στους ξένους συντελεστές, δεν αναγνώριζε πολλές καινοτομίες. Δεχόταν, ωστόσο, ότι «η παράσταση είχε ενότητα και ύφος και [...] γνήσια θεατρική ατμόσφαιρα. Σε αυτό συνέβαλε αποφασιστικά και ο Στεφανέλλης. Τα κοστούμια του και οι σκηνογραφίες του, όχι μόνο δεν αντιστρατεύθηκαν την υποβολή του μονίμου ηρωδειακού σκηνικού, αλλά αντίθετα ανέδειξαν “μεταμορφώνοντας” (με τη βοήθεια επίσης εύστοχων φωτισμών) το σκληρό ρωμαϊκό κτίσμα σε θεατρικό εξωτικό χώρο». ⁷⁴⁰ Ιδιαίτερα επαινετικός, για την σκηνογραφική επιλογή, ήταν και ο Λεωτσάκος, ο οποίος σημείωνε ότι «μερικές “γλυφές”, μεταμόρφωσαν εύστοχα τα ρωμαϊκά ερείπια του Ηρωδείου σ' ένα είδος “σινικού τείχους”. Το χρώμα του στάθηκε, κατά κάποιον τρόπο, ένα “σημείο εκκινήσεως” για τη φιλοτέχνηση μιας εκθαμβωτικής σειράς εξωτικών κοστούμιών [...] Κοστούμια “σινικώτατα” σε χαρακτήρα, δίχως όμως να θυμίζουν και τίποτε το ιστορικά συγκεκριμένο... Ο ευφυέστατος φωτισμός, πολύ συχνά μετρίαζε την απαραίτητη “επιθετικότητα” ορισμένων χρωματικών τόνων και έδενε ωραιότατα τα κοστούμια με το πέτρινο πλαίσιο». ⁷⁴¹

Η δύναμις του πεπρωμένου

Η όπερα του Βέρντι *Η δύναμις του πεπρωμένου* ανέβηκε, σε νέα παραγωγή, από την Ε.Λ.Σ. το καλοκαίρι του 1970 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Μιλάντεν Σάμπλιτς,

Οι ενστάσεις για τα καλοκαιρινά πολυδάπανα υπερθεάματα στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών ήταν πολύ συχνές στον Τύπο. Ήταν, επομένως, λογικό αρκετές διαφωνίες να εκφράζονται και για τις επιλογές του σκηνογράφου των παραστάσεων «αλά Σεσίλ ντε Μιλ» όπως τις χαρακτήριζε ο Λεωτσάκος. ⁷⁴² Η Λαλαούνη, αφού υπογράμμισε, για μια ακόμη φορά, τα προβλήματα του ανεβάσματος όπερας σε εξωτερικό χώρο, αναγνώρισε

⁷³⁹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Τουραντό* εις το Ηρώδειον από την Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 13/8/1969, σ. 2.

⁷⁴⁰ Φοίβος Ανωγειανάκης, «*Τουραντό*», *Εθνος*, 14/8/1969, σ. 2.

⁷⁴¹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Τζ. Πουτσίι: *Τουραντό*» *Τα Νέα*, 13/8/1969, σ. 2.

⁷⁴² Γιώργος Λεωτσάκος, «*Η Δύναμη του Πεπρωμένου*», *Τα Νέα*, 18/7/1970, σ. 2.

την προσπάθεια του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου, ο οποίος κινήθηκε στη γραμμή της ιστορικής πιστότητας στα σκηνικά στοιχεία και τα κοστούμια (Ισπανία και Ιταλία του 18^{ου} αιώνα) (εικ. 291-294).

Για τον Στεφανέλλη, ο οποίος εφάρμοσε και πάλι την πρακτική της ένταξης του μνημειακού τοίχου στη σκηνογραφία της παράστασης, η Λαλαούνη ανέφερε ότι «είχε τη λαμπρή ιδέα να περιορίσει τη μακρόστενη σκηνή του Ηρώδειου συνταιριάζοντας το γενικό σκηνικό με τις αρχαίες πέτρες του θεάτρου, ενώ με τις μελετημένες του λεπτομέρειες, κατ'όρθω να δίνει τουλάχιστον την "ιδέα" του περιβάλλοντος σε κάθε μια από τις τέσσερις πράξεις του έργου. Καλά μελετημένες και με ευγενική ποικιλία οι ενδυμασίες του». ⁷⁴³ Και ο Γιατράς είχε σοβαρές επιφυλάξεις για το ανέβασμα έργων αυτού του τύπου στο Ηρώδειο. Σχολίαζε, μάλιστα, ότι «ο σκηνογράφος κ. Γιάννης Στεφανέλλης βρήκε λύσεις σε πολλά προβλήματα, αλλά η μεταφορά έργων σαν το *Φόρτσα ντελ Ντεστίνο* στη σκηνή του αρχαίου Ωδείου είναι ένα πρόβλημα πολύ γενικότερο». ⁷⁴⁴

Φάλσταφ

Η όπερα του Βέρντι *Φάλσταφ* ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1970-1971 σε πρώτη παρουσίαση στην Ε.Λ.Σ. Η μουσική διεύθυνση ήταν του Ανδρέα Παρίδη και η σκηνοθεσία του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, ο οποίος με αυτή την παράσταση πραγματοποίησε την είσοδο του στον οργανισμό.

Ο Στεφανέλλης κλήθηκε να υπηρετήσει το νέο πνεύμα, τις σύγχρονες αντιλήψεις και τις καινοτομίες, που κόμισε ο νέος τότε Ευαγγελάτος. Έτσι, καθώς στην παράσταση εφαρμόστηκε η πρακτική του «θεάτρου εν θεάτρω», όλο το έργο εκτυλίχθηκε σε ένα και μοναδικό σκηνικό, μια πιστή αναπαράσταση ενός ελισαβετιανού θεάτρου, σχεδιασμένο και εκτελεσμένο άψογα από τον έμπειρο Στεφανέλλη. Η ακολουθία του Φάλσταφ και διάφορα άλλα πρόσωπα προέρχονται από την κομμέντια ντελ άρτε, όπως δήλωναν τα θεατρικότατα κοστούμια. Οι χορωδοί γίνονταν συνακροατές και συνθεατές με το κοινό παρακολουθώντας τη δράση από τα επί σκηνής θεωρεία, ντυμένοι με σύγχρονα ρούχα ⁷⁴⁵ (εικ. 295, 299). Στα σχέδια και στις φωτογραφίες

⁷⁴³ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Η δύναμις του πεπρωμένου*», *Η Βραδυνή*, 17/7/1970, σ. 2.

⁷⁴⁴ Διονύσιος Γιατράς, «*Η δύναμις του πεπρωμένου από την Λυρική στο Ωδείο Ηρώδου*», *Το Βήμα*, 17/7/1970, σ. 4.

⁷⁴⁵ Σε κριτική του Βασιλειάδη για, μεταγενέστερη της εξεταζόμενης περιόδου, επανάληψη της παράστασης υπάρχει λεπτομερής περιγραφή των καινοτομιών του νέου σκηνοθέτη καθώς και στη

φαίνεται ξεκάθαρα ο Ελισαβετιανός χαρακτήρας του σκηνικού (εικ. 295-296) και ο χαρακτήρας της κομμέντια ντελ άρτε που είχαν κάποια από τα κοστούμια (εικ. 297). Οι ρηξικέλευθες, για την εποχή, σκηνοθετικές προτάσεις του Ευαγγελάτου, που ενισχύθηκαν με τη χρήση σύγχρονων αντικειμένων στη σκηνή (το τηλέφωνο και η γραφομηχανή, τα μαύρα γυαλιά ηλίου του Φορντ αλλά και τα δύο πελώρια χαρτονένια χέρια με απλωμένους δείκτες που πρόβαλαν κάποια στιγμή από τα θεωρεία) υπηρετήθηκαν από τη σκηνογραφία, η οποία συνέβαλε τα μέγιστα στο τελικό ευφρόσυνο και ταυτόχρονα πρωτοποριακό, για την εποχή, παραστασιακό γεγονός.

Η Λαλαούνη, η οποία επικροτούσε όλες αυτές τις νέες καταθέσεις, περιέγραφε πως ο Ευαγγελάτος «στον σκηνογράφο κ. Στεφανέλλη βρήκε έναν πολύτιμο συνεργάτη που συνέλαβε το πνεύμα του σκηνοθέτη κατά τον πιο τέλειο τρόπο, τόσο στα σκηνικά όσο και στις ενδυμασίες».⁷⁴⁶ Ο Λεωτσάκος ανέφερε σχετικά με τη σκηνογραφία: «ο Σπύρος Ευαγγελάτος δεν διέθετε σκηνή αρκετά μεγάλη για μια “θεαματική” διδασκαλία του έργου. [...] Καταφεύγοντας όμως σε μια ακόμη μικρότερη σκηνή – την ελισαβετιανή “σκηνή – ποδιά”, πάνω στην άλλη – απλοποίησε τα πράγματα και έλυσε τα χέρια του: η κομμέντια ντελ άρτε αποτελούσε τουλάχιστον έναν τρόπο σίγουρο για μια κίνηση άνετη πάνω σε μια τέτοια σκηνή. Οι επιγραφές γίνονταν μια απόλυτα αποδεκτή συμβατικότητα που αποκτούσε μian επιπλέον λειτουργική σκοπιμότητα (το έργο τραγουδιόταν ιταλικά).⁷⁴⁷ Όσο για τη χορωδία με τα σύγχρονα ρούχα – ε, μπορεί να πει κανείς ότι η παρουσία τους δεν ενόχλησε!».⁷⁴⁸

Η σκηνογραφική εργασία του Στεφανέλλη στην παράσταση αυτή αποδεικνύει ότι επρόκειτο για έναν καλλιτέχνη με μεγάλη δυνατότητα προσαρμογής στις απαιτήσεις των σκηνοθετών και στις ανάγκες των παραστάσεων. Η καλλιτεχνική νεότητα, την οποία διατηρούσε ακμαία, από ότι φαίνεται, ο καλλιτέχνης, του επέτρεψε να συνεργαστεί αρμονικά με τον νεότερο τότε Ευαγγελάτο, να προχωρήσει σε σαφώς μοντέρνους δρόμους και να παραδώσει τελικά ένα πολύ ενδιαφέρον και εντελώς πρωτότυπο αισθητικό αποτέλεσμα.

σκηνογραφική και ενδυματολογική γραμμή της παράστασης, Γιάννης Βασιλειάδης, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1148 (1975), σσ. 618-620, σ. 619.

⁷⁴⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ο *Φάλσταφ* στη Λυρική», *Η Βραδυνή*, 22/1/1971, σ. 2.

⁷⁴⁷ Ο *Φάλσταφ* του Βέρντι σε σκηνοθεσία του Ευαγγελάτου ήταν μια από τις πρώτες παραστάσεις της Ε.Λ.Σ. που το λιμπρέτο δεν τραγουδήθηκε μεταφρασμένο, όπως γινόταν κατά παράδοση. Είχε προηγηθεί ο *Ντον Τζιοβάννι* του Μότσαρτ σε σκηνοθεσία Γιόζεφ Βιτ τον χειμώνα 1965-1966, Διονύσιος Γιατράς, «*Ντον Τζιοβάννι*», *Το Βήμα*, 10/3/1966, σ. 2.

⁷⁴⁸ Γιώργος Λεωτσάκος, «Βέρντι: *Φάλσταφ*», *Τα Νέα*, 28/1/1971, σ. 2.

Ο ιπτάμενος Ολλανδός

Η όπερα *Ο ιπτάμενος Ολλανδός* του Βάγκνερ ανέβηκε τον χειμώνα 1971-1972, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου.

Στη συνέντευξη Τύπου, ο Ευαγγελάτος έκανε λόγο για «ποιητικό ρεαλισμό» στην παράσταση, στην οποία οι συντελεστές είδαν το έργο του Βάγκνερ «όχι σα γραφικό πίνακα αλλά ούτε σα μεταφυσικό εντρύφημα». Σε αυτό το δρόμο κλήθηκε να βαδίσει σκηνογραφικά ο Στεφανέλλης, ο οποίος στην ίδια συνέντευξη δήλωσε: «η παράδοσι στο λυρικό θέατρο έχει καθιερώσει μια πολύπλοκη και εντυπωσιακή σκηνική παρουσίασι της όπερας του Βάγκνερ *Ιπτάμενος Ολλανδός* [...] Για τις μικρές σκηνές με τα περιορισμένα τεχνικά μέσα, το ανέβασμα αυτής της όπερας είναι ένα σοβαρό πρόβλημα. [...] παρά τις πρακτικές δυσκολίες [...] υπάρχει πάντοτε ένας λίγο ή πολύ ικανοποιητικός τρόπος για την παρουσίασι έργων του καθιερωμένου μεγάλου θεάματος και στις μικρότερες σκηνές. Και ο τρόπος αυτός δεν είναι άλλος από την αναζήτησι των απλών λύσεων».⁷⁴⁹

«Ο ποιητικός ρεαλισμός πραγματώνεται σκηνικά με την αντίθεση πραγματικότητας και θρύλου, ύλης και φαντασίας. Έτσι, το καράβι-φάντασμα του Ολλανδού, ένας μύθος των ναυτικών, παρουσιαζόταν ως προβολή στο βάθος της σκηνής, άυλο αλλά δεσπόζον. Αντίθετα, ένα τμήμα του караβιού του Ντάλαντ παρουσιαζόταν απόλυτα ρεαλιστικό, κατασκευασμένο με κάθε λεπτομέρεια και καταλάμβανε ένα μεγάλο μέρος της σκηνής. Η διάταξη του σκηνικού ήταν τέτοια, ώστε το κοινό είχε την αίσθηση ότι ήταν και αυτό μέσα στο καράβι, ότι ήταν δηλαδή μέλος του πληρώματος»⁷⁵⁰ (εικ. 300-302). Αυτό, οπωσδήποτε, επέτεινε τη σκηνική αποτελεσματικότητα, συνέδεε τα επί σκηνής δρώμενα με την πλατεία και συντελούσε στη ζητούμενη από το σκηνοθέτη αμεσότητα. Τα κοστούμια ακολούθησαν μεικτό ύφος. Η εποχή του έργου διατηρήθηκε αλλά η έμφαση δόθηκε στη φόρμα ενώ εξέλειπαν εντελώς τα διακοσμητικά στοιχεία και οι λεπτομέρειες που ενδεχομένως να οδηγούσαν σε περιγραφή. Επίσης, υπήρχαν κοστούμια που μάλλον θα χαρακτηρίζονταν ως άχρονα (εικ. 303). Με άλλα λόγια, σκηνογραφία και ενδυματολογία ανταποκρίθηκαν στους νεωτερισμούς και τις

⁷⁴⁹ [Ανυπόγραφο], «Λίγα λόγια από πολλούς», *Η Βραδυνή*, 21/1/1972, σ. 2.

⁷⁵⁰ Ελένη Δουνδουλάκη, «Η δυναμική είσοδος του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στην Εθνική Λυρική Σκηνή», Γωγώ Βαρζελιώτη, Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Πρακτικά Συνεδρίου Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, υπό έκδοση.

αναζητήσεις του Ευαγγελάτου και στο νέο σκηνοθετικό ύφος που κόμιζε δυναμικά στην Ε.Λ.Σ.

Ο Λεωτσάκος βρήκε αρκετές λύσεις ενδιαφέρουσες, όπως την «αρρωστημένα σπασμωδική κίνηση των κοριτσιών στο ροδάκι, όπου σκηνοθεσία και σκηνογραφία φάνηκαν σαν να ήθελαν να περάσουν από τον Ρέμπραντ (α΄ πράξη) στον Βερμέερ (β΄ πράξη)»,⁷⁵¹ αν και κατά τη γνώμη του χρειαζόταν μεγαλύτερος σκηνικός χώρος για μια επιτυχή προσέγγιση. Η Λαλαούνη συγκρίνοντας τη δουλειά του Στεφανέλλη με αυτή του Βακαλό το 1951 θεώρησε περισσότερο επιτυχημένη την παλαιότερη πρόταση: «στην παράσταση του 1951 ο Βακαλό είχε πετύχει καλύτερα παρουσιάζοντας και τα δυο πλοία, από ένα κομμάτι της πρόρας του το καθένα. Έτσι ο καταραμένος Ολλάνδος παρουσιάζεται τώρα ξαφνικά και ακατανόητα στο καράβι του Ντάλαντ».⁷⁵² Η σκηνογραφική προσέγγιση του Στεφανέλλη ήταν σαφώς διαφορετική από αυτή του Βακαλό και πολύ πιο σύγχρονη.

Κασσιανή

Τον χειμώνα 1972-1973 ανέβηκε σε νέα παραγωγή η όπερα (μουσικό δράμα) του Σκλάβου *Κασσιανή*, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Δημήτρη Μιχαηλίδη και σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη.

Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία ανταποκρινόταν απόλυτα στη βυζαντινή θεματολογία του έργου. Η συνολική όψη της παράστασης οριζόταν από ένα βυζαντινό φόντο (εικ. 304) και η ιστορική πιστότητα ήταν ζητούμενο. Τα κοστούμια ήταν ιδιαίτερα προσεγμένα, με εκτεταμένη χρήση του χρυσού και χρωμάτων που συμπλήρωναν το μεγαλοπρεπές βυζαντινό αποτέλεσμα (πορφυρό, σέπια, μπλε του κοβαλτίου). Είχαν θεατρικότατη παρουσία και ήταν κατασκευασμένα από υφάσματα πλούσια σε όγκο και διακοσμημένα με βυζαντινά μοτίβα (εικ. 305-306). Από τη συγκριτική μελέτη των φωτογραφιών προκύπτει ότι ο Στεφανέλλης χρησιμοποίησε και κοστούμια από τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* που είχε υπογράψει τον προηγούμενο χειμώνα και είχε επίσης βυζαντινή θεματολογία.

Η Λαλαούνη εξέφρασε την ικανοποίησή της από την παράσταση, μάλιστα ανέφερε ότι η παράσταση του 1959 δεν υπήρχε πλέον καν στη μνήμη της: «ενώ το μουσικό μέρος

⁷⁵¹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Βάγκνερ: *Ιπτάμενος Ολλανδός*», *Τα Νέα*, 1/2/1972, σ. 2.

⁷⁵² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Ο Ιπτάμενος Ολλανδός*» *Η Βραδυνή*, 1/2/1972, σ. 2.

μού είναι γνώριμο, “οπτικώς” η παράσταση μου είναι εντελώς νέα. Και αυτό το “νέο” είναι απόλυτα ικανοποιητικό, γιατί βλέπεις πόσοι κόποι, πόση προσοχή και μελέτη δόθηκαν, για να αποδοθεί το βυζαντινό περιβάλλον, με τις εντυπωσιακές σκηνογραφίες και τις ωραιότατες και τόσο πλούσιες ενδυμασίες του κ. Στεφανέλλη». ⁷⁵³ Ο Γιατράς ανέφερε, επίσης, ότι «το έργο παρουσιάστηκε με εντυπωσιακά πλούσια και ωραία κοστούμια και σκηνικά του κ. Γιάννη Στεφανέλλη που εδημιούργησαν ένα ταιριαστό, υποβλητικό κλίμα. Ήταν ίσως το θετικότερο στοιχείο της όλης παραστάσεως». ⁷⁵⁴ Η νέα παραγωγή της *Κασσιανής*, επομένως, συνδέθηκε με την απολύτως επιτυχή ανανέωση της όψης της.

Μήδεια

Το καλοκαίρι του 1973 η *Μήδεια* του Κερουμπίνι ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε μουσική διεύθυνση του Νικόλα Ρεσίνιο και σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου.

Σε συνέντευξη Τύπου που προηγήθηκε της παράστασης, ο Στεφανέλλης ανέφερε χαρακτηριστικά: «στα σκηνικά και στα κοστούμια προσπάθησα να αποφύγω – σύμφωνα και με τη σκηνοθεσία φυσικά – την εποχή του μπαρόκ, μια εποχή συμβατικού κλασικισμού. Συνήθως δίνουν στη σκηνογραφία της *Μήδειας* την γραμμή “αμπύρ” [empire], ένα στυλ μάλλον γλυκερό και εξωτερικό. Εμείς προτιμήσαμε να ακολουθήσουμε την προκλασσική περίοδο. Ένα μυκηναϊκό – γεωμετρικό στυλ, περισσότερο αδρό, που ταιριάζει απόλυτα με τη δραματικότητα του έργου». ⁷⁵⁵ Όπως προκύπτει από το φωτογραφικό υλικό, στη συγκεκριμένη παράσταση, ο Στεφανέλλης εστίασε κυρίως στα κοστούμια, τα οποία είχαν πολλές ανάγλυφες λεπτομέρειες και κάποια ήταν σαφώς εμπνευσμένα από τον μυκηναϊκό πολιτισμό (εικ. 309-310). Τα σκηνικά του περιορίστηκαν σε λιτές κατασκευές και δημιουργία επιπέδων προκειμένου να εξυπηρετηθεί η κίνηση του πλήθους πάνω στη σκηνή. Τα κοστούμια όμως ήταν ιδιαίτερα μελετημένα και έκαναν εντύπωση. Κάποια από αυτά σώζονται μέχρι σήμερα στο βεστιάριο της Ε.Λ.Σ. (εικ. 307-308).

Η Λαλαούνη θεωρούσε ότι οι Γιαννόπουλος και Στεφανέλλης «πέτυχαν να λύσουν τα ιδιαίτερα δύσκολα προβλήματα που προβάλλει η στενόμακρη σκηνή του Ηρωδείου και

⁷⁵³ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Κασσιανή* στη Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 7/12/1972, σ. 2.

⁷⁵⁴ Διονύσιος Γιατράς, «*Κασσιανή*», *Το Βήμα*, 21/11/1972, σ. 4.

⁷⁵⁵ Έμυ Πανάγου, «Επαναστατική όπερα η *Μήδεια* του Κερουμπίνι», *Η Βραδυνή*, 3/7/1973, σ. 2.

να πραγματοποιήσουν μια ωραία, στις γενικές γραμμές, παράσταση. Απλή, λιτή η σκηνογραφία του κ. Στεφανέλλη, “εξηγούσε” τον τόπο του δράματος, μελετημένες οι ενδυμασίες σε κάπως αρχαϊκό μινωικό στυλ». ⁷⁵⁶ Την ίδια εντύπωση αποκόμισε και ο Βασιλειάδης, ο οποίος πίστευε ότι τα σκηνικά ήταν «λιτά όχι όμως και επιβλητικά. Νομίζω ότι εκείνη η σπηλιά ψηλά, απ’ όπου έκανε τις εμφανίσεις της η Μήδεια, δεν είχε θέση. Περισσότερο από το σκηνικό, τα κοστούμια έκαναν εντύπωση: πετυχημένοι χρωματικοί συνδυασμοί και ομοιογένεια τα χαρακτήριζαν». ⁷⁵⁷

Στην ίδια γραμμή, για διακριτικές παρεμβάσεις στη σκηνή του Ηρωδείου, βρισκόταν και ο Λεωτσάκος, ο οποίος σχολίαζε εκτενέστερα το ενδυματολογικό μέρος της παράστασης: «χρωματικά τα κοστούμια είχαν μια ωραία ομοιογένεια πάνω σε μια απέριτη «γκάμμα» με τονική της το φαιό. Στο σχέδιο, όμως, υπήρχε κάποια διαφορά ανάμεσα στην πριμιτίφ γεωμετρικότητα των πανοπλιών (μοντέλο των ασπίδων) και στα πλουμιστά ρούχα των πρωταγωνιστών ή των κορασίδων. Η διαφορά δεν υπαινισσόταν τόσο δύο διαφορετικές κατηγορίες ανθρώπων όσο δύο διαφορετικές πολιτιστικές βαθμίδες». ⁷⁵⁸

Η κατάθεση του Στεφανέλλη φαίνεται ότι κέρδισε τις εντυπώσεις και προφανώς διαφοροποιήθηκε από την σκηνογραφική και ενδυματολογική προσέγγιση του Γιάννη Τσαρούχη στην παράσταση της Επιδάουρου. Εκμεταλλεύτηκε σωστά για μια ακόμη φορά το χώρο και πρότεινε ενδιαφέρουσες λύσεις, ενώ δημιούργησε εξ ολοκλήρου πρωτότυπα κοστούμια με έντονη θεατρικότητα και αναφορές στον αρχαίο κόσμο.

Μποέμ

Η όπερα του Πουτσίνι *Μποέμ* ανέβηκε σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ. στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1973-1974. Τη μουσική διεύθυνση είχε ο Τσου Χουϊ και τη σκηνοθεσία ο Σέργιος Βαφειάδης, ο Στεφανέλλης υπέγραψε τα σκηνικά και τα κοστούμια η Έλση Ζαβιτσάνου.

Όπως φαίνεται στο σωζόμενο υλικό, ο Στεφανέλλης κατασκεύασε ρεαλιστικά σκηνικά, πολύ ρεαλιστικότερα από ό,τι συνήθιζε τα τελευταία χρόνια, προφανώς θέλοντας να ευθυγραμμιστεί με τον βεριστικό χαρακτήρα της *Μποέμ*, στόχο τον οποίο και πέτυχε

⁷⁵⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η Μήδεια στο Ηρώδειον», *Η Βραδυνή*, 10/7/1973, σ. 2.

⁷⁵⁷ Γιάννης Βασιλειάδης, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1106 (1973), σσ. 1053-1056, σ. 1055.

⁷⁵⁸ Γιώργος Λεωτσάκος, «Μήδεια 1961/73», *Τα Νέα*, 13/7/1973, σ. 2.

(εικ. 311-312). Στα ελάχιστα σημειώματα που γράφτηκαν, ο Λεωτσάκος μετέφερε ένα πρόβλημα, το οποίο στο παρελθόν είχε επιλυθεί με επιτυχία από τον σκηνογράφο: τα δομικά σκηνικά του, αρχιτεκτονικές κατασκευές με πολύ όμορφα και θεατρικότητα χρώματα που μετέφεραν τον θεατή στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα, είχαν ως αποτέλεσμα «τρία ατέλειωτα διαλείμματα με ήχους γιαπιού από τα παρασκήνια (η κρατική μας όπερα δεν διαθέτει περιστροφική σκηνή) που σε κάνουν ν' αναρωτιέσαι γιατί ο κ. Γιάννης Στεφανέλλης δεν φιλοτέχνησε σκηνικά πιο ευμετακίνητα»,⁷⁵⁹ ενώ το ίδιο μετέφερε και ο Βασιλειάδης, αν και εκφράστηκε θετικά για τα σκηνικά.⁷⁶⁰

Η Αριάδνη στη Νάξο

Η όπερα του Ρίχαρντ Στράους *Η Αριάδνη στη Νάξο* ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1973-1974 στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Τσου Χουϊ και σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου.

Η όπερα αντλεί το θέμα της από την ελληνική αρχαιότητα, όπως τη φαντάζονταν οι καλλιτέχνες του 18^{ου} αιώνα, με ονειρώδεις αρκαδίες, νύμφες και θεούς και θεές όλο χάρη. Παράλληλα η πλοκή δίνει αφορμή για ανακάτεμα της όπερας με την κομμούντια ντελ άρτε. Τα στοιχεία αυτά προσφέρουν ένα πλούσιο δημιουργικό πεδίο για έναν σκηνογράφο, και ο Στεφανέλλης το εκμεταλλεύτηκε απόλυτα. Οι μακέτες των σκηνικών και των κοστούμιών μαρτυρούν ότι πρόκειται για μια από τις πιο εμπνευσμένες στιγμές του, σε μια κατάθεση που αντλούσε στοιχεία τόσο από το μπαρόκ όσο και από την κομμούντια.

Το σκηνικό αποτελούσε μια λειτουργική σταθερή κατασκευή στο κέντρο της σκηνής η οποία – πιθανότατα περιστρεφόμενη – εξυπηρετούσε τις εικόνες του έργου. Επρόκειτο για ένα υπερμέγεθες μπαρόκ γλυπτό κύμα το οποίο έκλεινε μέσα του τη σπηλιά-όστρακο της Αριάδνης. Το δεσπόζον αυτό στοιχείο πλαισίωναν δύο ζεύγη μπαρόκ κολώνες, αντί για κουϊντες, στα πλάγια της σκηνής, ένας εντυπωσιακός πολυέλαιος και ένα φόντο, στο οποίο εναλλάσσονταν χρώματα του ουρανού, δημιουργώντας μια πολύ θεατρική ατμόσφαιρα (εικ. 313-316). Τα κοστούμια, ιδιαιτέρως κομψά και αρμονικά μεταξύ τους ως σύνολο, είχαν έντονες φόρμες και όπως φαίνεται στις μακέτες χαρακτηρίζονταν από έκρηξη χρωμάτων αρμονικά συνδυασμένων όμως μεταξύ τους (εικ. 317). Η συνεργασία του Στεφανέλλη με τον

⁷⁵⁹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Μπόέμ με Τσου Χουϊ», *Τα Νέα*, 12/12/1973, σ. 2.

⁷⁶⁰ Γιάννης Βασιλειάδης, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1117 (1974), σσ. 186-187, σ. 187.

Γιαννόπουλο ήταν για μία ακόμη φορά επιτυχημένη και το αποτέλεσμα χαρακτηριζόταν από καλαισθησία και θεατρικότητα, ενώ η κριτική υποδέχθηκε την παράσταση με τρόπο θερμό.

Ο Βασιλειάδης, ο οποίος επαίνεσε το υψηλό επίπεδο της παράστασης, μεταφέρει στοιχεία της παράστασης: «καλόγουστα και αυθεντικά σε στυλ *galant* τα κοστούμια του Προλόγου. Απ' τα σκηνικά οπωσδήποτε ξεχώρισε το σκηνικό της Όπερας: το μπαρόκ σπήλαιο – όστρακο της Αριάδνης και το φόντο του, η έγχρωμη διάφανη κουρτίνα που σταδιακά επιτρέπει να φαίνονται τα από πίσω, η αργή κίνηση του σπηλαίου κι ο ουρανός με τ' άστρα που κατεβαίνουν κτλ». ⁷⁶¹ Ο Γιατράς χαρακτήριζε τις σκηνογραφίες εντυπωσιακές, είχε, όμως, ενστάσεις ως προς το δεύτερο μέρος αφού «δεν βρίσκουμε να ήταν απαραίτητο αυτό το ακαλαίσθητο ανακάτωμα στα σκηνικά του προλόγου για να δοθή η εντύπωση της προετοιμασίας της παραστάσεως» ⁷⁶² (εικ. 315). Αντίθετα, ο Λεωτσάκος εκτίμησε τα «τυπικά “μπαρόκ” σκηνικά και τα κοστούμια: παρακολουθώντας την πολυστοιχειακότητα της μουσικής του Στράους, κινήθηκαν από το “ροκοκό” (Τελετάρχης, Μαέστρος, Χοροδιδάσκαλος) στην “κομμέντια ντελ άρτε” (Ζερμπινέττα και κουαρτέτο) και στο “μπαρόκ” (πανοπλία του Βάκχου). Στον Πρόλογο το κρόκινο πενιούαρ με την πράσινη βεντάλια, σε συνδυασμό με το άσπρο δέρμα της μελαχρινής κ. Σγούρδα, θύμιζαν αόριστα Ένγκρ». ⁷⁶³

Τροβατόρε

Η όπερα *Τροβατόρε* του Βέρντι ανέβηκε, σε νέα παραγωγή, στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1973-1974, σε μουσική διεύθυνση του Αλέξανδρου Συμεωνίδη και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη. Ο Στεφανέλλης υπέγραψε μόνο τα κοστούμια, ενώ σύμφωνα με το πρόγραμμα τα κοστούμια ήταν του Αντώνη Φωκά. Το φωτογραφικό υλικό μαρτυρεί ότι πρόκειται για τα παλαιότερα κοστούμια που είχε δημιουργήσει ο ενδυματολόγος για το ανέβασμα που είχε υπογράψει το [1957]-1958, συνεργαζόμενος με τον Κλεόβουλο Κλώνη, ο οποίος είχε τότε αναλάβει τα σκηνικά.

Η συχνή παρουσία της όπερας αυτής στο ρεπερτόριο της Ε.Λ.Σ. είχε ως αποτέλεσμα να μην προξενήσει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον της κριτικής, παρόλο που επρόκειτο για μια νέα παραγωγή. Ο Στεφανέλλης εργάστηκε πάνω σε ένα ακόμη έργο του Βέρντι,

⁷⁶¹ Γιάννης Βασιλειάδης, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1122 (1974), σσ. 482-484, σ. 484.

⁷⁶² Διονύσιος Γιατράς, «Η Αριάδνη στη Νάξο του Ριχάρδου Στράους», *Το Βήμα*, 28/2/1974, σ. 4.

⁷⁶³ Γιώργος Λεωτσάκος, «Αριάδνη στη Νάξο», *Τα Νέα*, 6/3/1974, σ. 2.

εξασφαλίζοντας στοιχεία οπτικής υπόμνησης της εποχής του έργου, χωρίς να εγκλωβιστεί στην πιστή αναπαράστασή της, κάτι το οποίο ανέλαβαν περισσότερο τα κοστούμια. Τα σκηνικά εξυπηρέτησαν με επιμέλεια, και με λειτουργικές λύσεις τις ανάγκες της πλοκής (εικ. 318-319). Ο Λεωτσάκος σημείωνε ότι «σ’ αυτήν την τόσο... σκοτεινή σκηνική διδασκαλία (ωραία, νυχτερινό έργο είναι ο *Τροβατόρε* αλλ’ όχι και να μας πονούν τα μάτια από τα σκοτάδια!)», ενώ οι επιμέρους επιλογές που προκρίθηκαν σε ορισμένες περιπτώσεις ήταν αμφιλεγόμενες.⁷⁶⁴

Σιμών Μποκκανέγκρα

Η επόμενη κατάθεση του Στεφανέλλη στην Ε.Λ.Σ. έγινε το καλοκαίρι του 1974 με την όπερα του Βέρντι *Σιμών Μποκκανέγκρα*, η οποία ανέβηκε σε νέα παραγωγή, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου.

Η Ε.Λ.Σ επένδυσε στο μεγάλο θέαμα και στο Φεστιβάλ Αθηνών του 1974. Αρωγός στην κατάθεση αυτή, για ένα ακόμα καλοκαίρι, ο Στεφανέλλης με μεγάλη πλέον εμπειρία στον χώρο του ρωμαϊκού Ωδείου δημιούργησε απλά σκηνικά εντάσσοντας σκηνικά στοιχεία εποχής στον μνημειακό τοίχο και προσθέτοντας με φειδώ ελαφριές κατασκευές στη σκηνή οι οποίες ακολουθούν τις καμάρες του τοίχου αυτού (εικ. 320). Επίσης, δημιούργησε εντυπωσιακά κοστούμια ιστορικής πιστότητας προκειμένου να μεταφέρει τον θεατή στη Γένοβα του 14^{ου} αιώνα όπου εκτυλίσσεται η ιστορία του Μποκκανέγκρα (εικ. 321-322).

Η σκηνογραφική πρόταση αντιμετωπίστηκε θετικά. Ο Βασιλειάδης έκανε λόγο για «σκηνογραφίες λιτές, περιορισμένες στο ουσιώδες. Καλόγουστα, με αυθεντικότητα τα κοστούμια, είχαν ευγενικούς χρωματισμούς και αρμονικούς τόνους».⁷⁶⁵ Στην ίδια γραμμή και ο Γιατράς θεωρούσε ότι είναι «καλαίσθητες και ταιριαστές οι σκηνογραφίες και οι ενδυμασίες του».⁷⁶⁶ Ο Λεωτσάκος μετέφερε την θετική αίσθηση: «θεαματικά επίσης, καίτοι σε διακριτικούς χρωματικούς τόνους, τα κοστούμια εποχής κι οι πανοπλίες του κ. Γιάννη Στεφανέλλη», αλλά όπως πάντα τον απασχολούσε και το

⁷⁶⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η εμφάνιση της Κικής Μορφονιού. «Γιατί η ευλογημένη εμφανίστηκε αυτή τη φορά με περρούκα χολλυγουντιανής μοιραίας, περίπου αλά Βερόνικα Λαίηκ [Veronica Lake]; Σύμφωνοι, αισθησιακό πλάσμα είναι η ηρωίδα που ενσάρκωσε, αλλά από αισθησιασμό σ’ αισθησιασμό υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσα στις διάφορες εποχές!», Γιώργος Λεωτσάκος, «Βέρντι: *Τροβατόρε*», *Τα Νέα*, 26/4/1974, σ. 2.

⁷⁶⁵ Γιάννης Βασιλειάδης, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1131 (1974), σσ. 1335-1336, σ. 1336.

⁷⁶⁶ Διονύσιος Γιατράς, «Βέρντι: *Σιμών Μποκκανέγκρα*», *Το Βήμα*, 9/7/1974, σ. 4.

θέμα της εξονυχιστικής ρεαλιστικής απόδοσης των στοιχείων. Έτσι, αναρωτιώταν για την παρουσία μιας υδρογείου σφαίρας πάνω στη σκηνή: «ήξεραν το 14^ο αιώνα, πριν από τα ταξίδια του Κολόμβου, ότι η γη είναι σφαιρική;». ⁷⁶⁷ Ο Μποκκανέγκρα ήταν η τελευταία σκηνογραφική κατάθεση του Στεφανέλλη στον οργανισμό κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Ακολούθησαν ακόμη δύο γόνιμες δεκαετίες για την καλλιτέχνη στην Ε.Λ.Σ., με νέες παραγωγές και επαναλήψεις παλαιότερων.

Ο Στεφανέλλης ήταν ένας τελειοθήρας καλλιτέχνης, ο οποίος αφοσιωνόταν σε κάθε έργο που αναλάμβανε, ενώ συχνά σχεδίαζε ως και την παραμικρή λεπτομέρεια των σκηνικών, των κοστούμιών και των αντικειμένων που απαιτούσε μια παράσταση. Το αποτέλεσμα των επιλογών του ήταν η δημιουργία σκηνικών που εξυπηρετούσαν την ενότητα των παραστάσεων αποτελώντας σταθερά σημεία οπτικής αναφοράς για το θεατή. Επίσης, με τον σαφή χαρακτήρα τους όριζαν αισθητικά την παράσταση σε πολύ μεγάλο βαθμό. Στο έργο του εμφανής είναι η εξέλιξή του καθώς περνούν τα χρόνια. Η αφοσίωσή του στην όπερα, η αδιάκοπη εργασία και μελέτη του καθώς και η συνεργασία του με ξένους και Έλληνες σκηνοθέτες που ήταν γνώστες του αντικειμένου, τον έκαναν να περάσει γρήγορα σε καταθέσεις, οι οποίες γρήγορα απομακρύνθηκαν από το θέατρο πρόζας και ανταποκρίνονταν στις ιδιαιτερότητες της οπερατικής σκηνογραφίας και ενδυματολογίας, τόσο σε επίπεδο αισθητικό όσο και λειτουργικό.

Στις σκηνογραφίες του άλλοτε έδινε βάρος στο ρεαλισμό και άλλοτε στην αφαίρεση. Χωρίς να προσηλώνεται σε μια απόλυτα ρεαλιστική αναπαράσταση και χωρίς να εγκλωβίζεται σε στείρα ιστορικά στοιχεία, πετύχαινε μια διαχρονικότητα στις καταθέσεις του. Αυτό ενισχυόταν και από το γεγονός ότι αντλούσε συχνά έμπνευση από έργα τέχνης της κάθε εποχής, δημιουργώντας για τον θεατή ένα πλέγμα από καλαίσθητες οπτικές αναφορές. Το τελικό αποτέλεσμα της δουλειάς του χαρακτηριζόταν από στυλιζάρισμα, σε μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό, κάτι που ταίριαζε στην όπερα.

Ο Στεφανέλλης διακρίθηκε για την προσαρμοστικότητα και την αποτελεσματικότητα των σκηνικών του λύσεων, τη λειτουργικότητα και την ακρίβεια των κατασκευών του, τα προσεγμένα και καλαίσθητα κοστούμια του που έδεναν πάντα αρμονικά με τα σκηνικά του. Επίσης, διέθετε χρωματική ευαισθησία, αλλά σπάνια έκανε κάτι

⁷⁶⁷ Γιώργος Λεωτσάκος, «Σίμων Μποκκανέγκρα», *Τα Νέα*, 11/7/1974, σ. 2.

χρωματικά εκρηκτικό γιατί η φαντασία του ήταν πειθαρχημένη. Αυτό βέβαια κάποιες φορές οδηγούσε σε ένα άρτιο μεν αλλά κάπως συμβατικό, ακαδημαϊκό αποτέλεσμα όπως διαφαίνεται από το σωζόμενο οπτικό υλικό και την κριτική. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, ήταν αναπόφευκτο για έναν καλλιτέχνη που δούλευε με φρενήρεις ρυθμούς, σαν μια πραγματική μηχανή παραγωγής σκηνικών εικόνων. Πέραν αυτών, όμως, ήταν μέρος της καλλιτεχνικής και προσωπικής του φιλοσοφίας του, να «υπηρετεί» τη σκηνοθετική γραμμή. Γι' αυτό άλλωστε και όταν βρέθηκε με σκηνοθέτες υψηλού καλλιτεχνικού βεληνεκούς, έδωσε πολύ πιο εμπνευσμένες προτάσεις, όπως συνέβη με τη Μαργαρίτα Βάλλμαν, τον Ντίνο Γιαννόπουλο και τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο.

Παρά το ταλέντο, τις διακρίσεις και το σημαντικότερο έργο του στην όπερα, παρά τη συνεχή και άοκνη πορεία του για μισό αιώνα και την αδιαμφισβήτητη επιτυχία της δουλειάς του, η οποία αποδεικνύεται από τα τεκμήρια και τον Τύπο της εποχής, υπήρξε ένας καλλιτέχνης μετριόφρων που πίστευε στη συλλογικότητα της θεατρικής τέχνης και προσπαθούσε συνειδητά να βρίσκεται μακριά από τα φώτα της δημοσιότητας. Ο δρόμος αυτός αποτελούσε για τον ίδιο στάση ζωής. Στόχος του δεν ήταν ο εντυπωσιασμός του θεατή και η επίδειξη του ταλέντου του αλλά η συνολική επιτυχία και αρτιότητα της παράστασης, σε σημείο τέτοιο που αισθανόταν άσχημα όταν κάποια φορά το κοινό χειροκρότησε τις αλλαγές των σκηνικών του.⁷⁶⁸ Ο Στεφανέλλης έλεγε χαρακτηριστικά πως «ο σκηνογράφος δεν κάνει παράσταση αλλά συμβάλλει κατά το ένα μέρος της, όπως και όλοι οι άλλοι συντελεστές που υπηρετούν ο καθένας το δικό του τομέα. Προσπάθησα πάντα να τηρήσω αυτή την αρχή και θεωρώ ότι, κατά κάποιο τρόπο, τα κατάφερα».⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 161.

⁷⁶⁹ *Το ίδιο.*



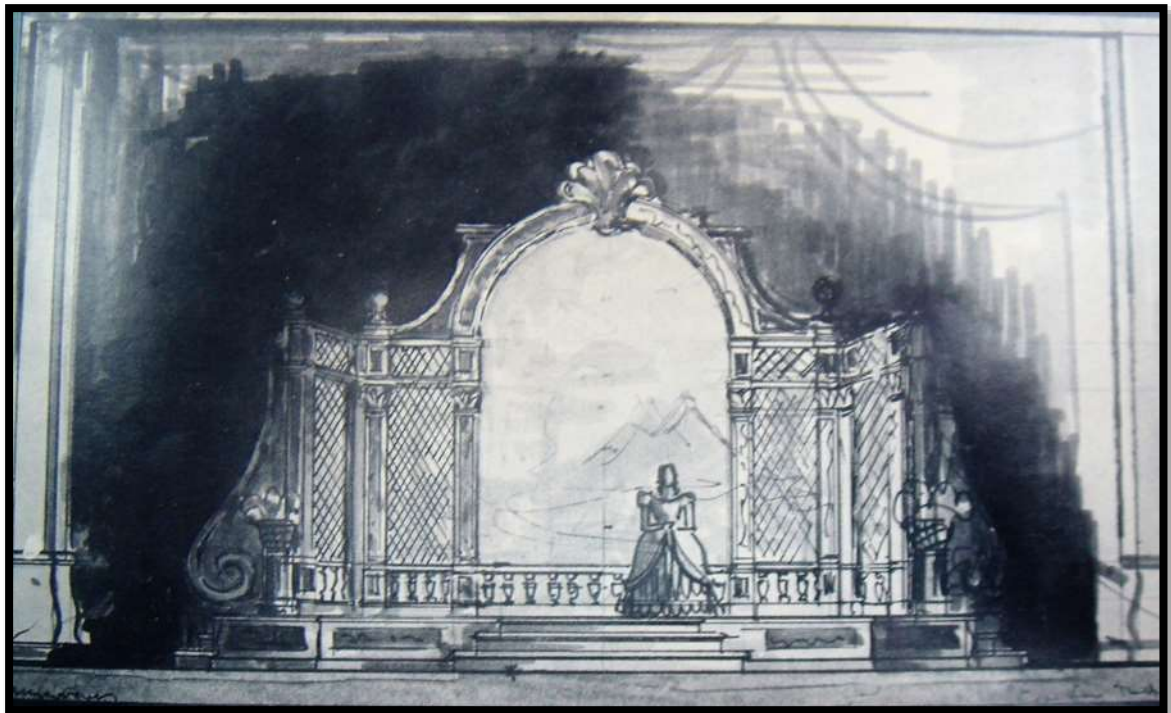
εικ. 203, Φαλ, *Μαντάμ ντε Πομπαντούρ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας [1957]-1958, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



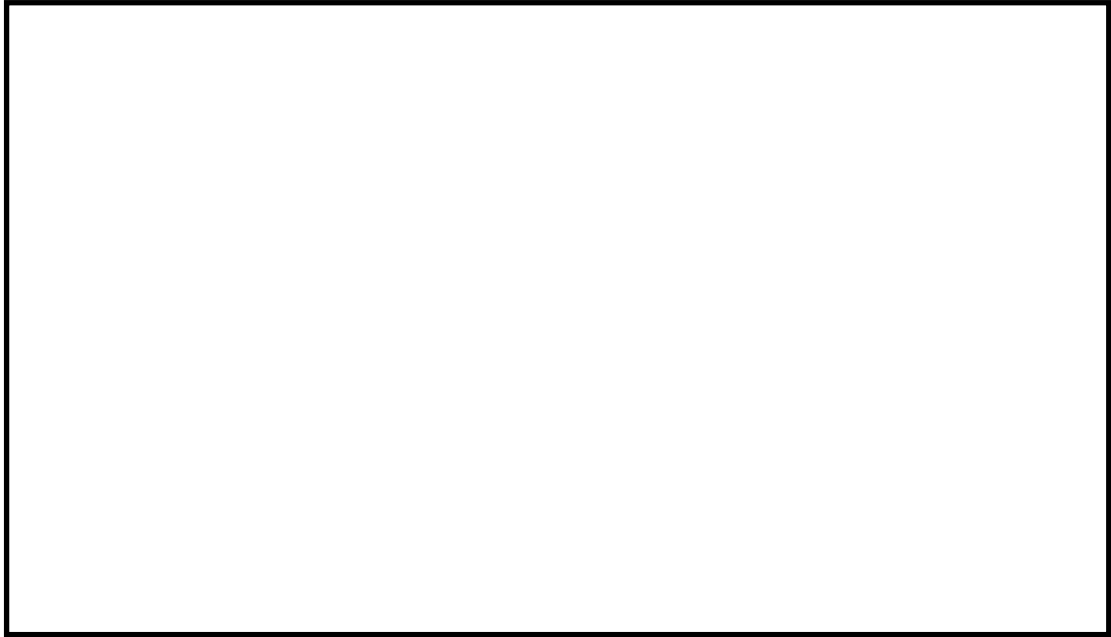
εικ. 204, Μότσαρτ, *Έτσι κάνουν όλες*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1958-1959, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 205 , Μότσαρτ, *Έτσι κάνουν όλες*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1958-1959, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



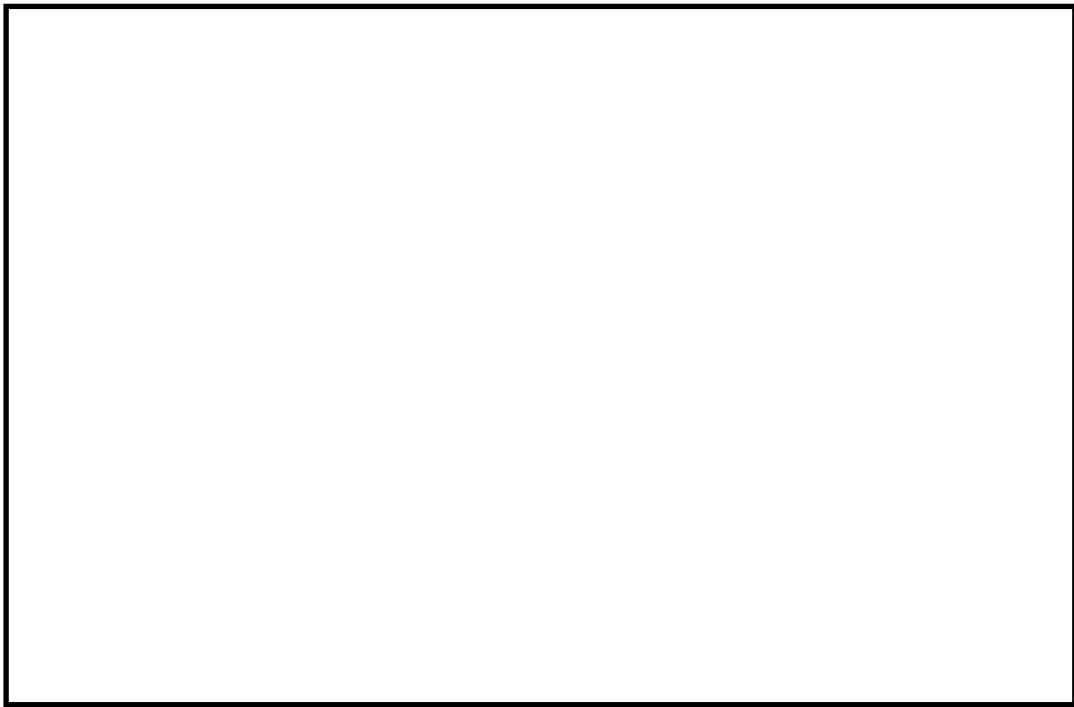
εικ. 206, Μότσαρτ, *Έτσι κάνουν όλες*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1972-1973, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα σκηνικού.



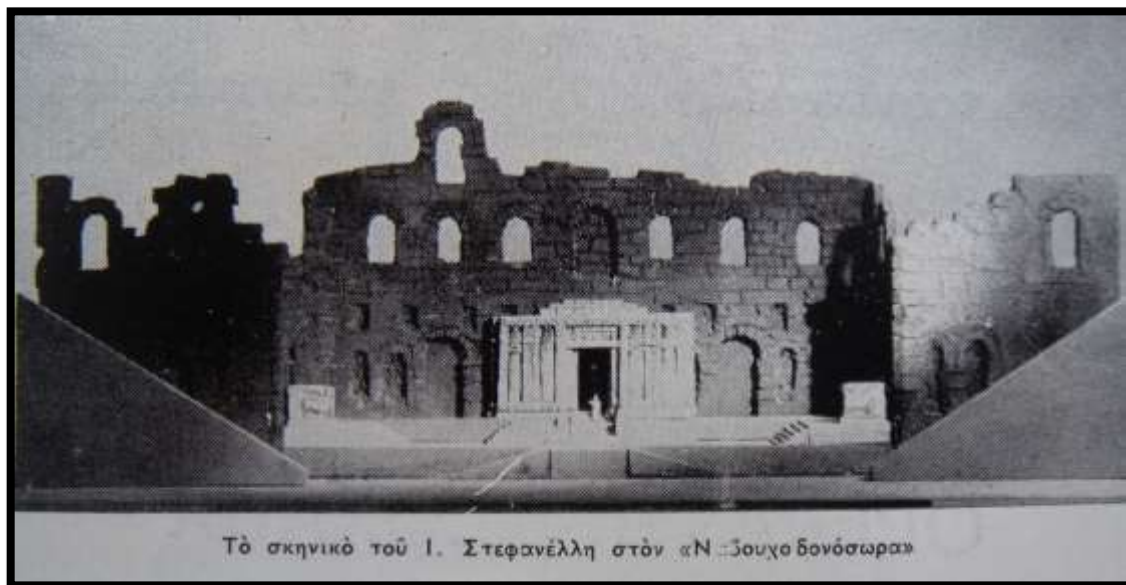
εικ. 207-208, Πουτσίνι, *Μαντάμ Μπατερφλάι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1958-1959, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφίες παράστασης.



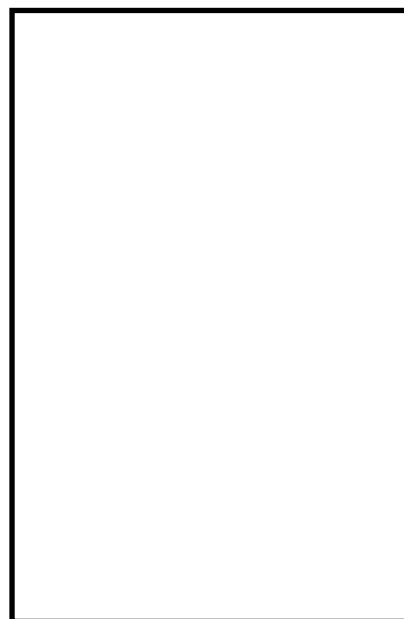
εικ. 209-210, Ροσσίνι, *Ο κουρέας της Σεβίλλης*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1958-1959, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 211-212, Ντονιτσέτι, *Λουτσία ντι Λαμερμούρ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1958-1959, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες σκηνικών.



εικ. 213, Βέρντι, *Ναβουχοδονόσωρ* (*Ναμπούκο*), Ε.Λ.Σ., Ωδεῖο Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ, καλοκαίρι 1959, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλη, πλαστικὴ μακέτα σκηνικοῦ.



εικ. 214, Βέρντι, *Ναβουχοδονόσωρ* (*Ναμπούκο*), Ε.Λ.Σ., Ωδεῖο Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ, καλοκαίρι 1959, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλη, φωτογραφία παράστασης καὶ εικ. 215, μακέτα κοστούμιου.



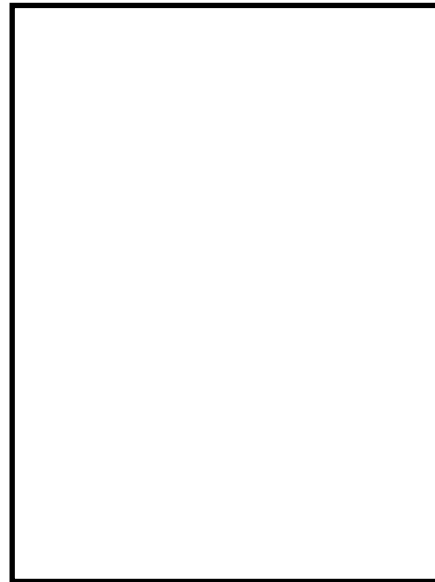
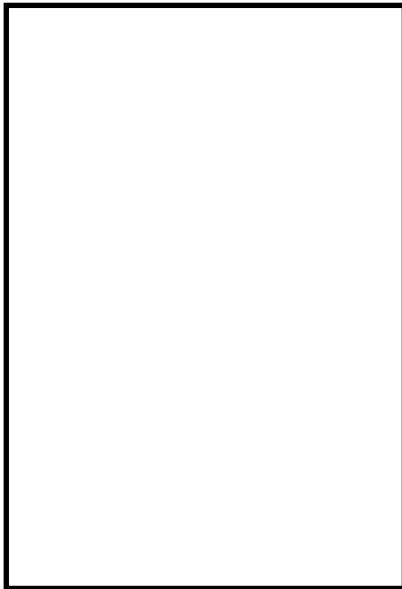
εικ. 216-217, Βέρντι, *Ναβουχοδονόσωρ (Ναμπούκο)*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1962, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφίες παράστασης.



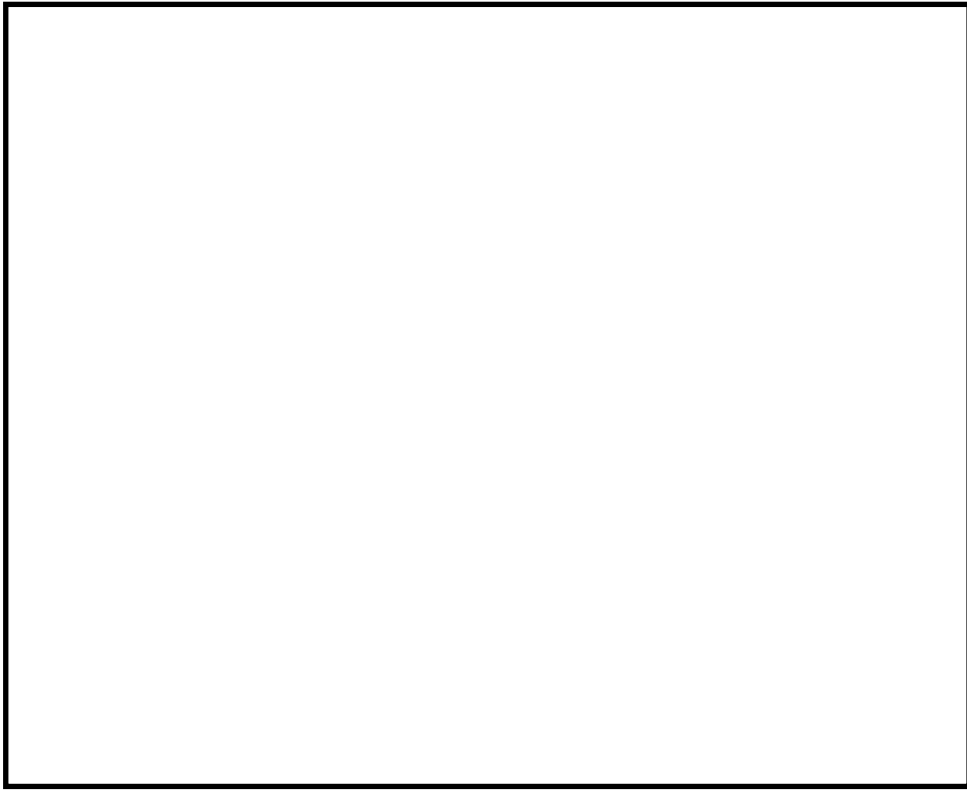
εικ. 218, Βέρντι, *Ναμπούκο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1968-1969, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



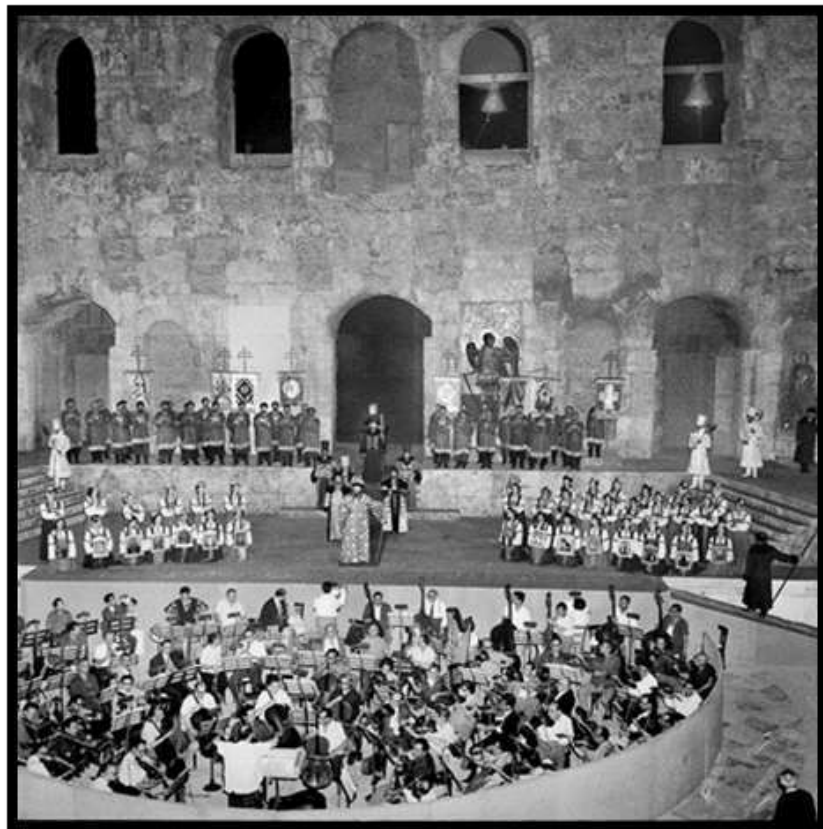
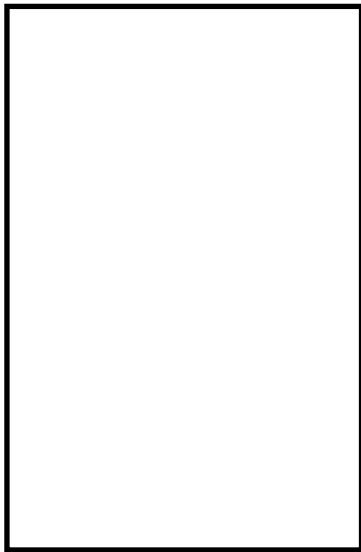
εικ. 219, Μουσόργκσκυ, *Μπόρις Γκοντουνόφ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1959-1960, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



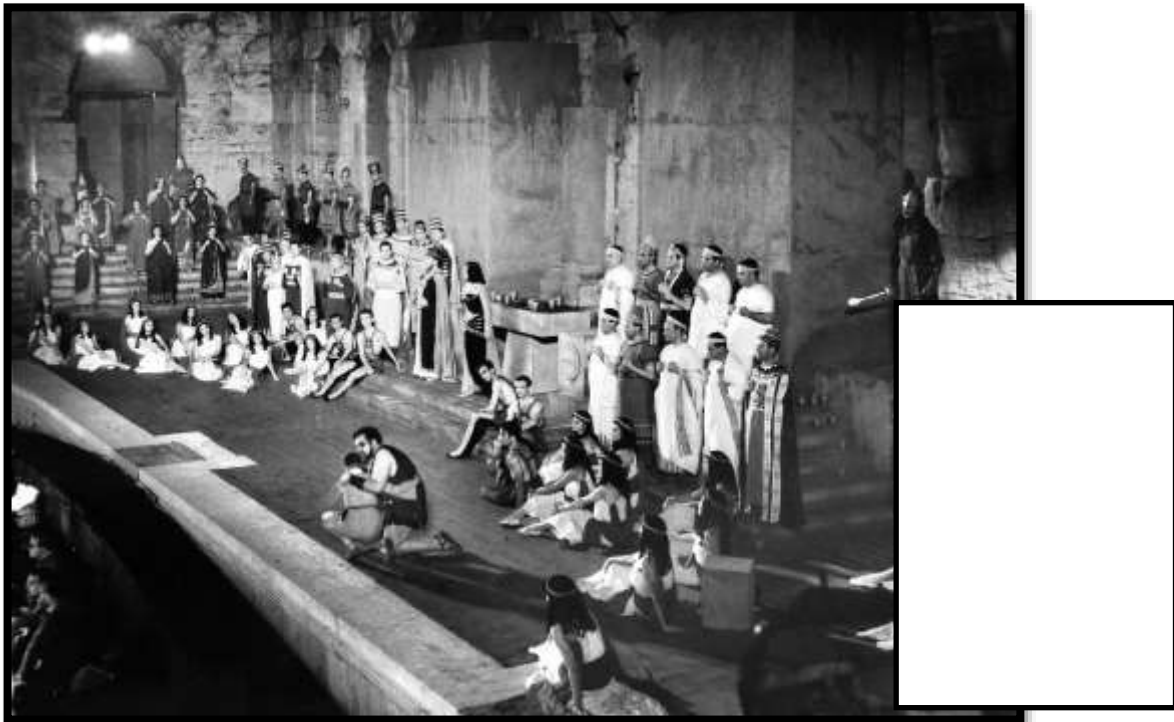
εικ. 220-221, Μουσόργκσκυ, *Μπόρις Γκοντουνόφ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1969-1970, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών που κατασκευάστηκαν για την επανάληψη της παράστασης.



εικ. 222-223, Μουσόργκσκυ, *Μπόρις Γκοντουνόφ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1969-1970, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών που κατασκευάστηκαν για την επανάληψη της παράστασης.



εικ. 224, Μουσόργκσκυ, *Μπόρις Γκοντονόφ*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1964, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, αναμνηστική φωτογραφία μονωδών με κοστούμια και
εικ. 225-226, φωτογραφίες παράστασης.



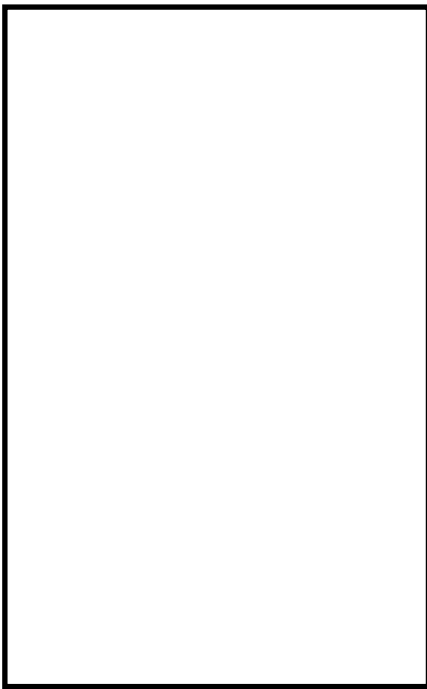
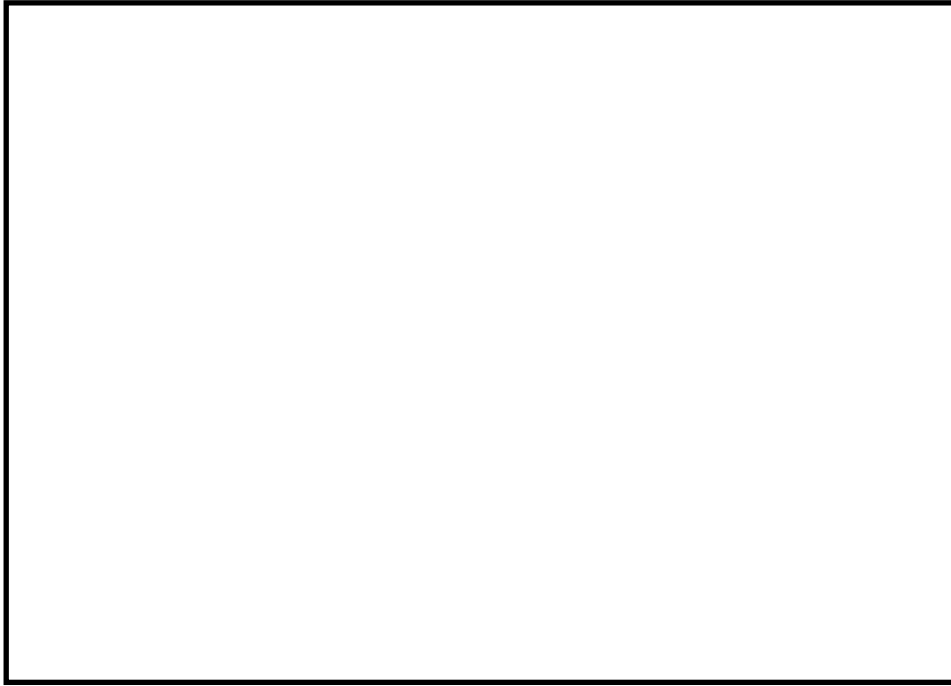
εικ. 227, Σαιν-Σανς, *Σαμφών και Δαλιδά*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Ατικού, καλοκαίρι 1960, σκηνικά Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης και
εικ. 228, μη ταυτοποιημένο κοστούμι του Στεφανέλλη το οποίο διακρίνεται στο κέντρο της φωτογραφίας εικ. 227 και πιθανόν πρόκειται για την Δαλιδά.



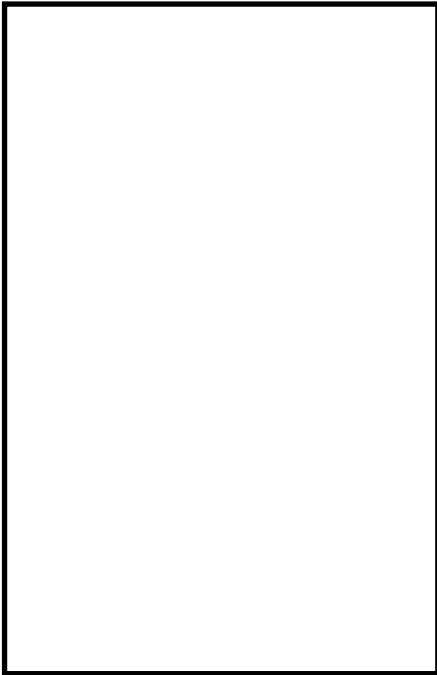
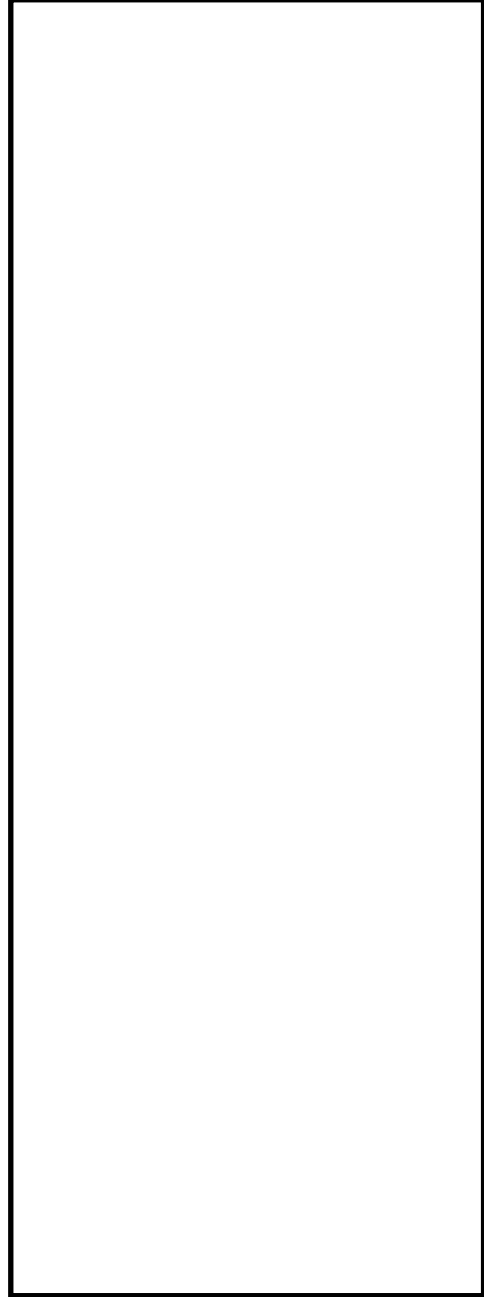
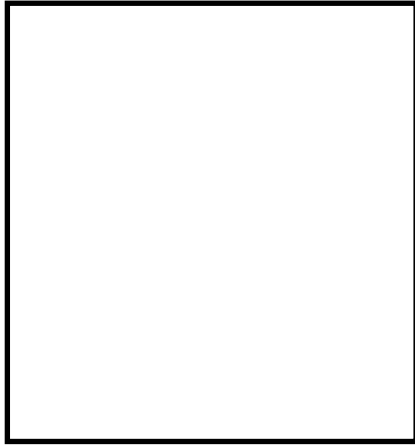
εικ. 229, Βέρντι, *Οθέλλος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες σκηνικών.



εικ. 230-231, Βέρντι, *Οθέλλος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες σκηνικών.



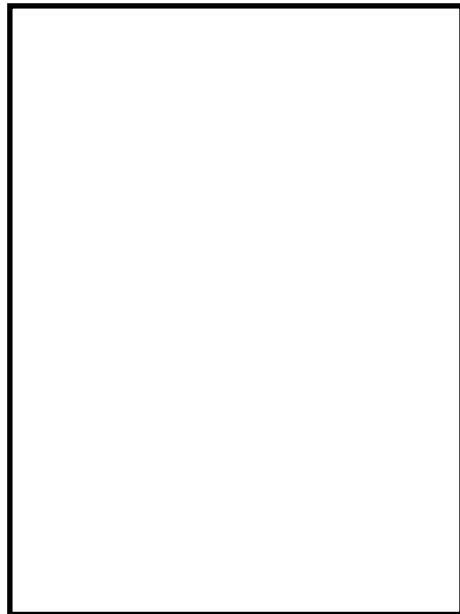
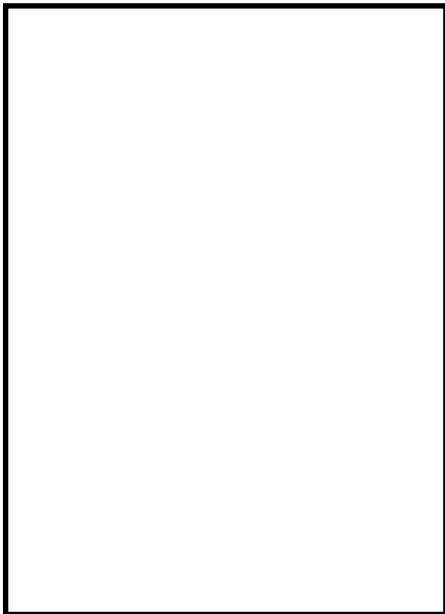
εικ. 232-234, Πουλένκ, *Διάλογοι Καρμηλιτισσών*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια»,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες σκηνικών.



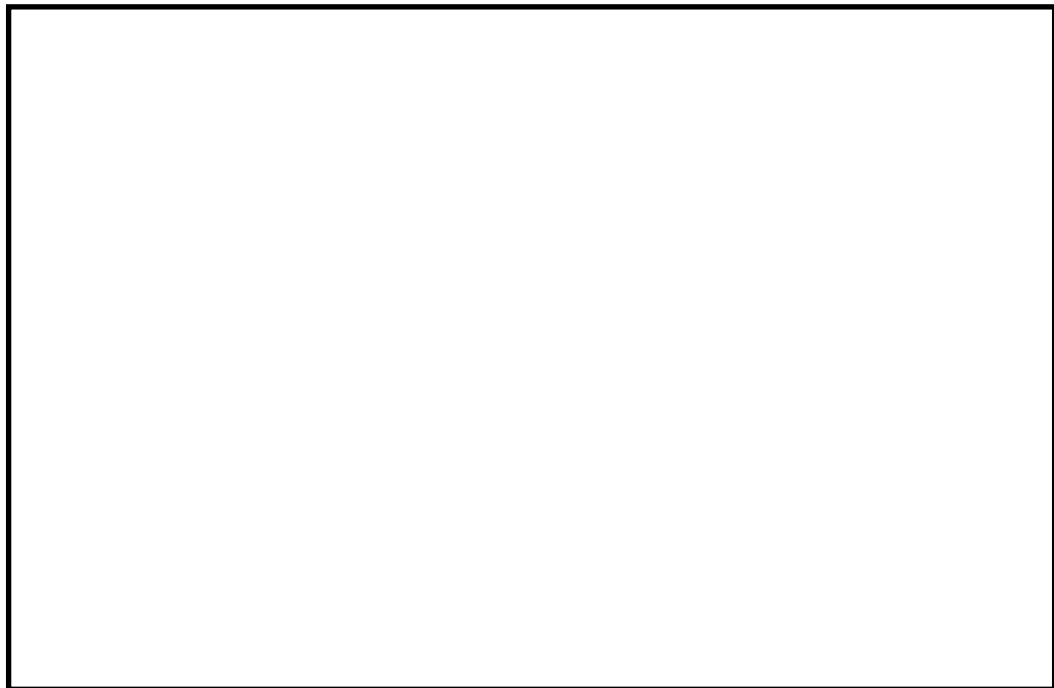
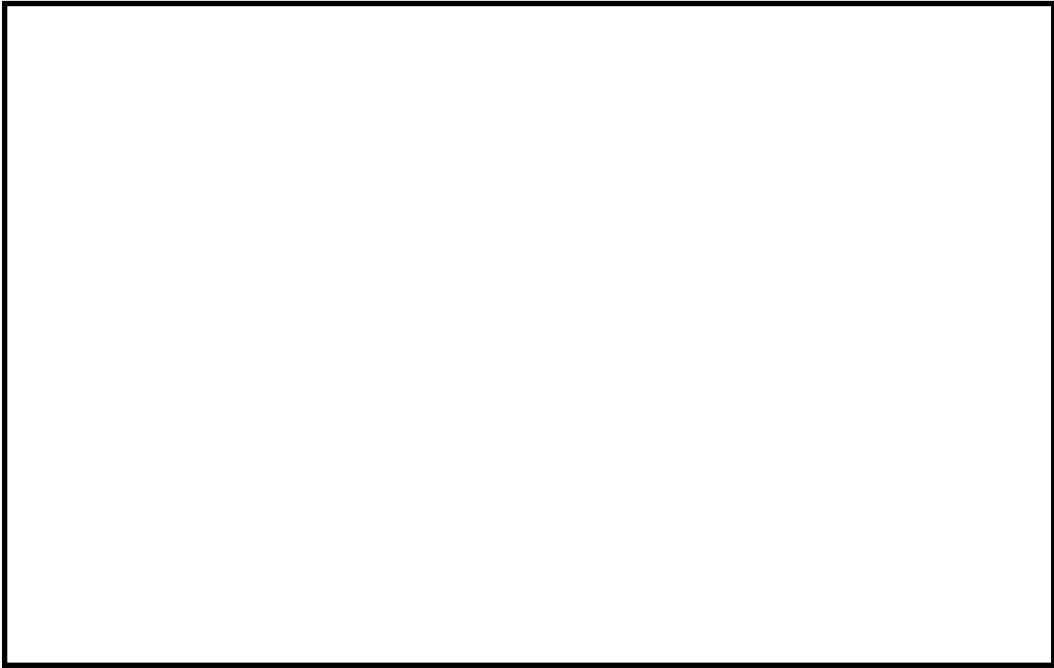
εικ. 235-237, Πουλένκ, *Διάλογοι Καρμηλιτισσών*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια»,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 238, Μουσόργκσν, *Χοβάντσινα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



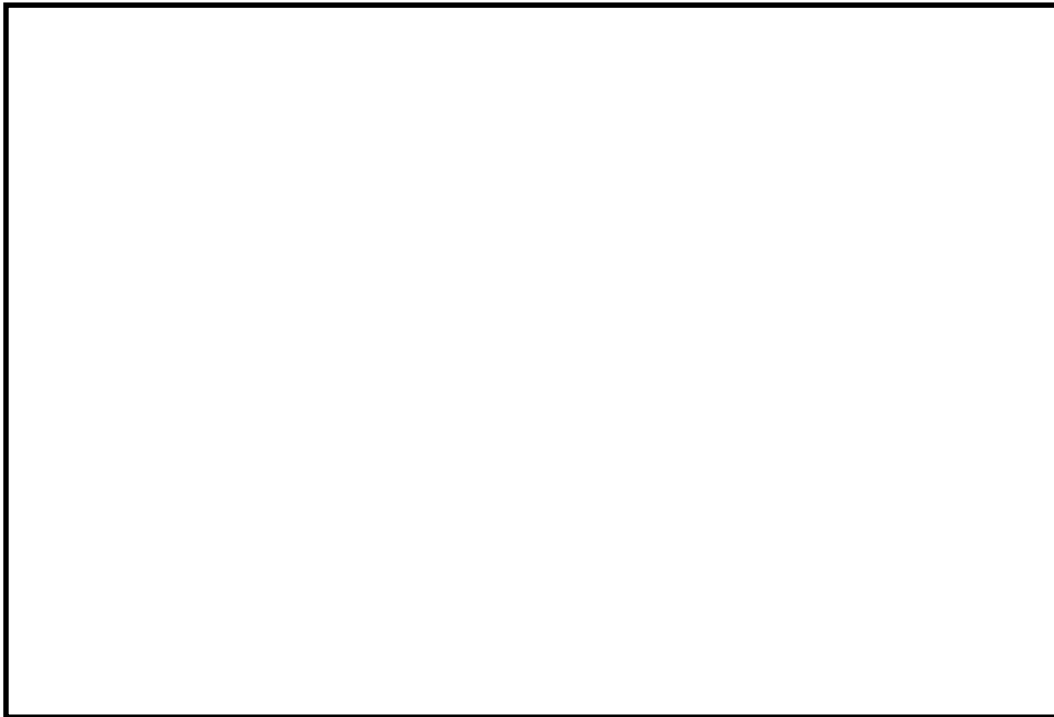
εικ. 239-240, Μουσόργκσν, *Χοβάντσινα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



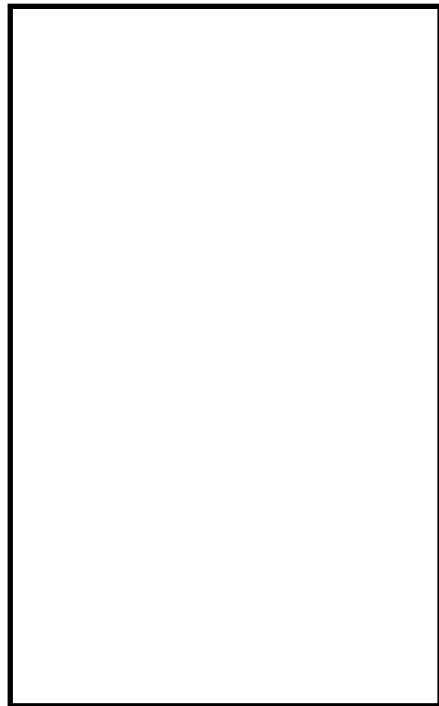
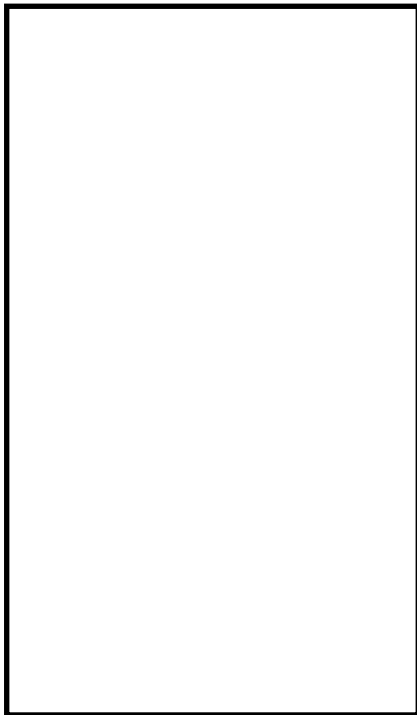
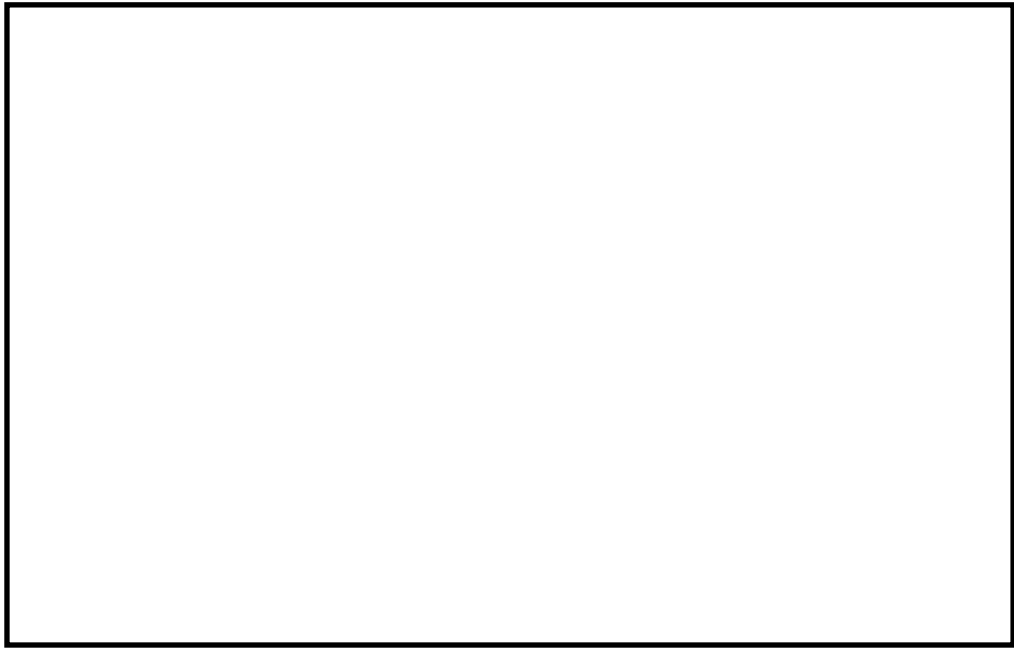
εικ. 241-242, Μπόροντιν, *Ο Πρίγκηπας Ιγκόρ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1961-1962, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες σκηνικών.



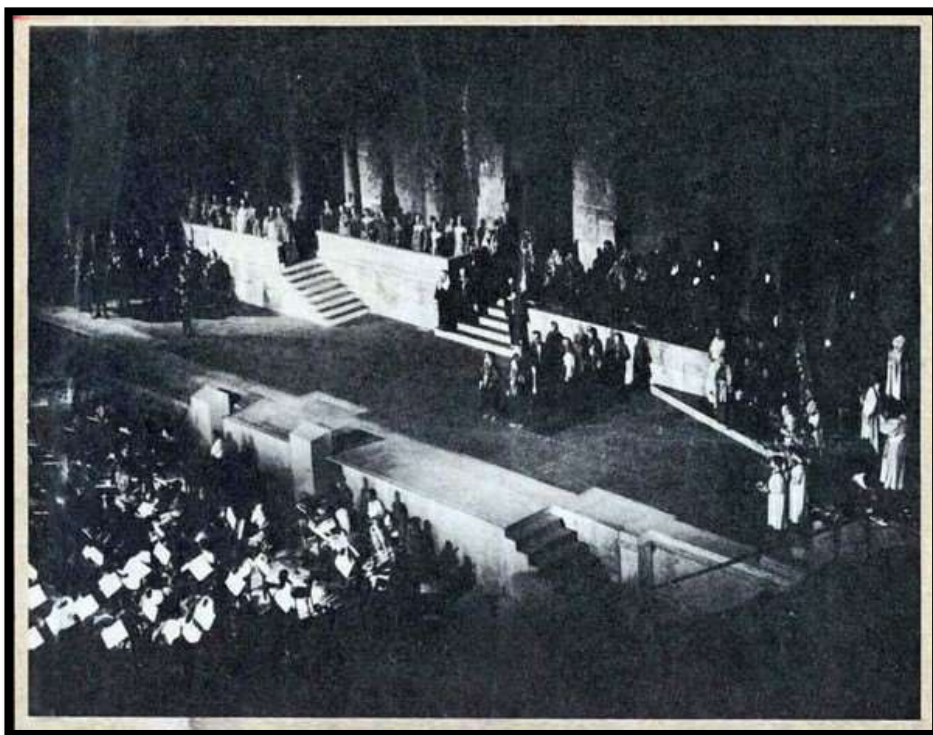
εικ. 243, Μπόροντιν, *Ο Πρίγκηπας Ιγκόρ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1961-1962, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 244, Μπόροντιν, *Ο Πρίγκηπας Ιγκόρ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1961-1962, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, αναμνηστική φωτογραφία συντελεστών με κοστούμια.



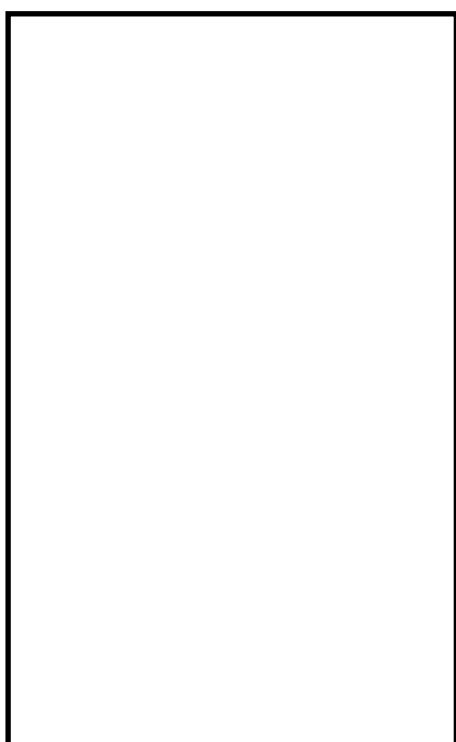
εικ. 245-247, Μπόροντιν, *Ο Πρίγκηπας Ιγκόρ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1961-1962, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 248, Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου Αττικού, καλοκαίρι 1962, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 249, Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 250-252, Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια»,
χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



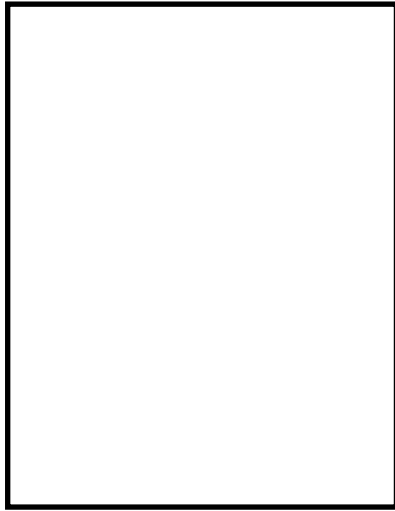
εικ. 253-254, Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 255, Τσαϊκόφσκι, *Ντάμα Πίκα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα σκηνικού.



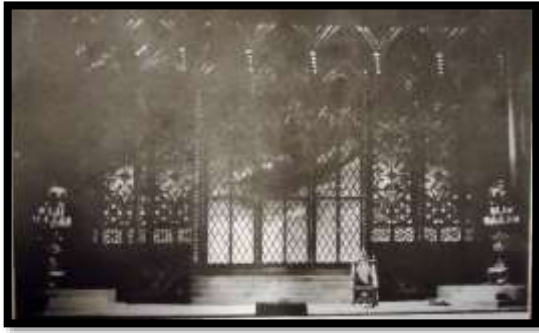
εικ. 256, Τσαϊκόφσκι, *Ντάμα Πίκα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 257, Γκουνώ, *Φάουστ*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1963, σκηνικά Γ. Στεφανέλλης και εικ. 258, Βέμπερ, *Ο Διοβολοκνηγός (Ο ελεύθερος σκοπευτής)*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1963-1964, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, σκίτσα Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



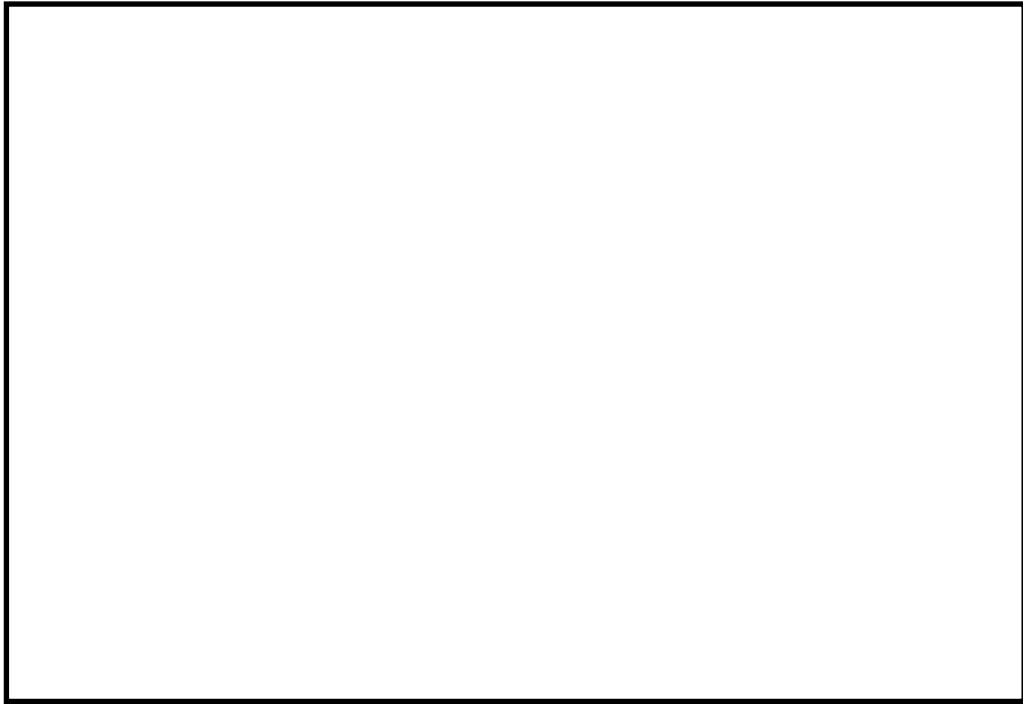
εικ. 259, Βέμπερ, *Ο Διοβολοκνηγός (Ο ελεύθερος σκοπευτής)*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1963-1964, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία σκηνικού.



εικ. 260-262, Βέρντι, *Ερνάνης*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1963-1964, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφίες σκηνικών.



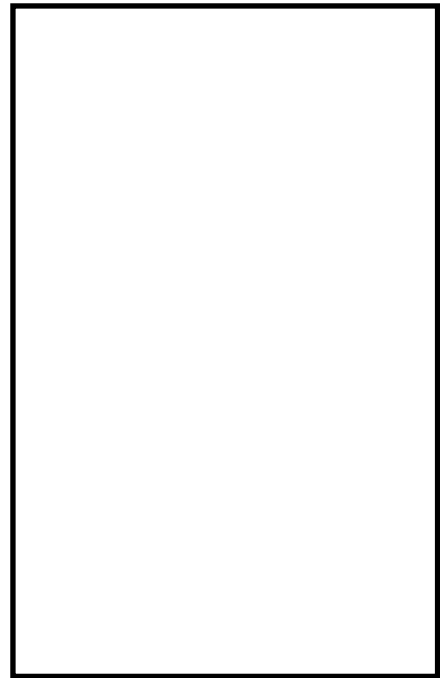
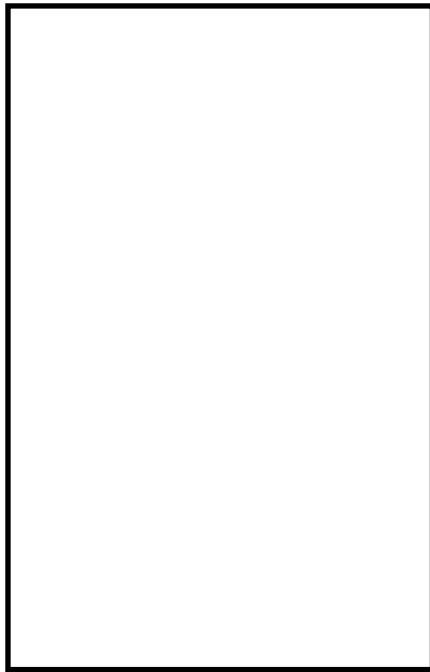
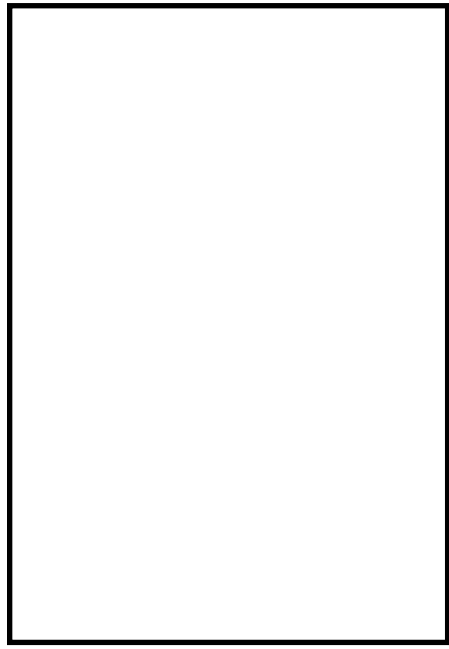
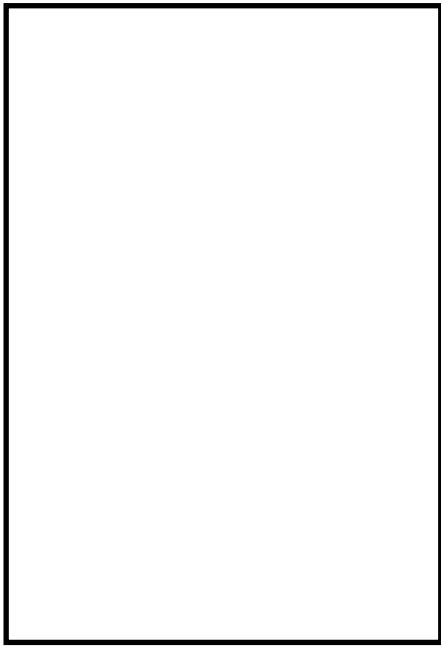
εικ. 263, Βέρντι, *Ερνάνης*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1963-1964, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα κοστούμιών.



εικ. 264 Βάγκνερ, *Λόεγκριν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1964-1965, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα σκηνικού.



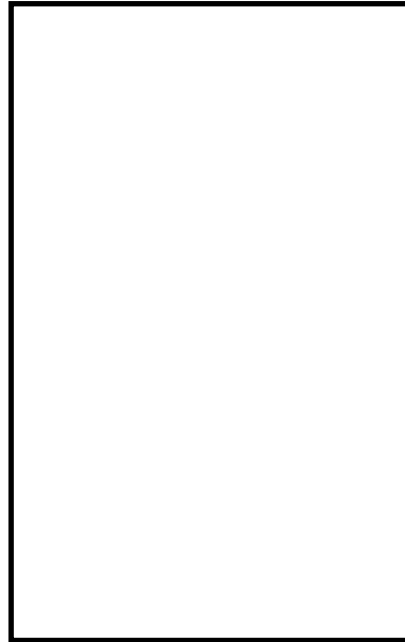
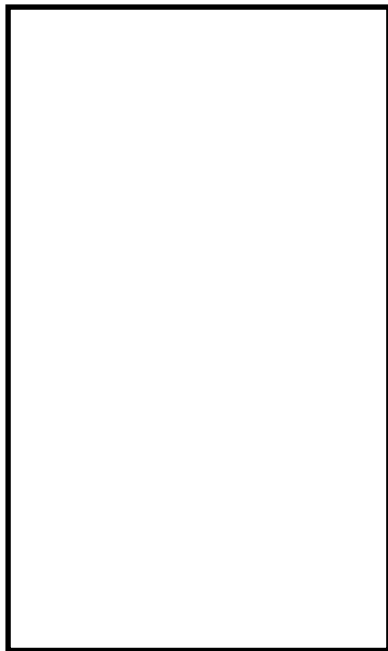
εικ. 265, Βάγκνερ, *Λόεγκριν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1964-1965, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



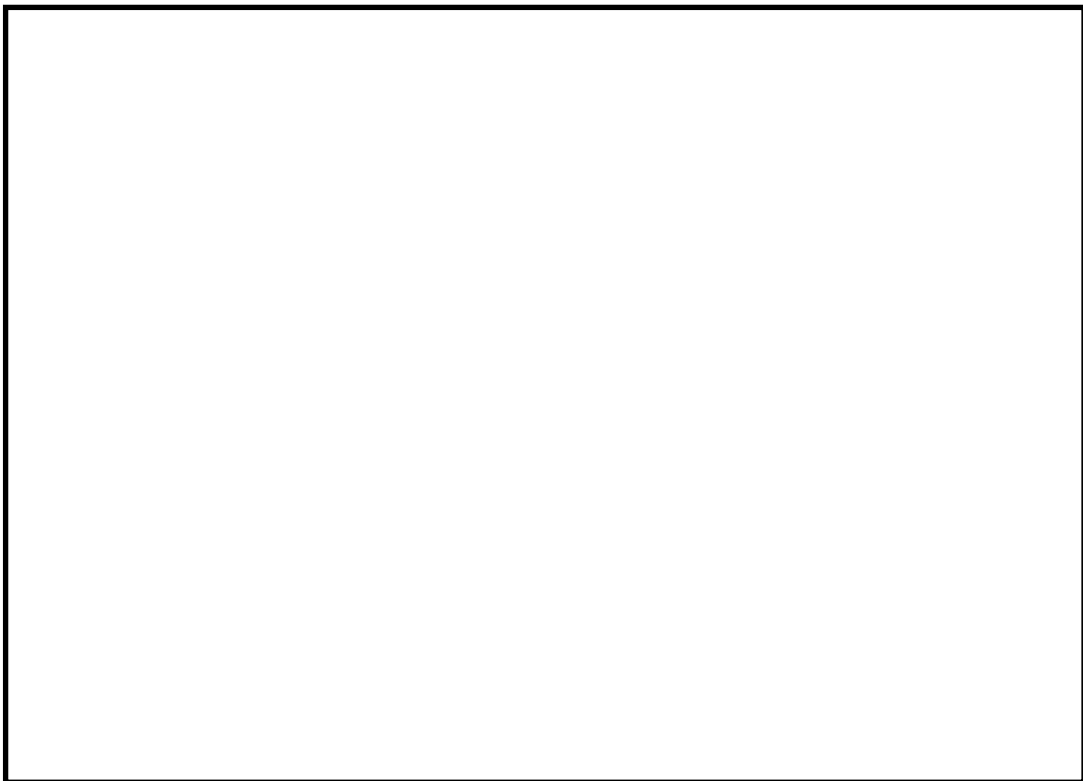
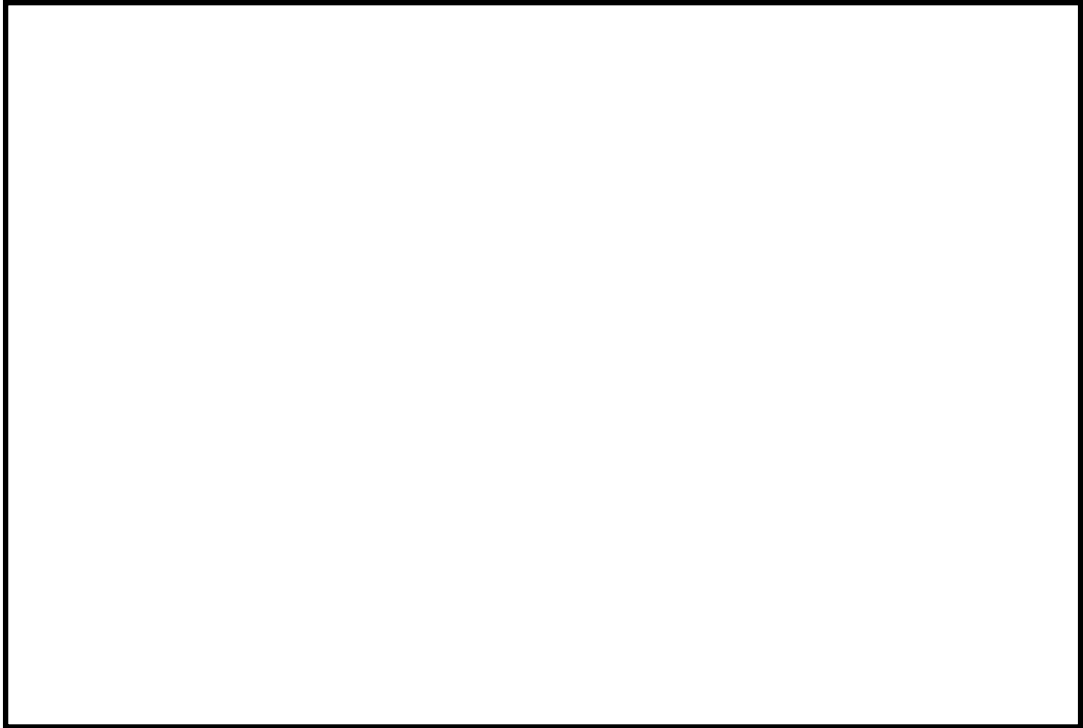
εικ. 266-269, Βάγκνερ, *Λόεγκριν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1964-1965, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



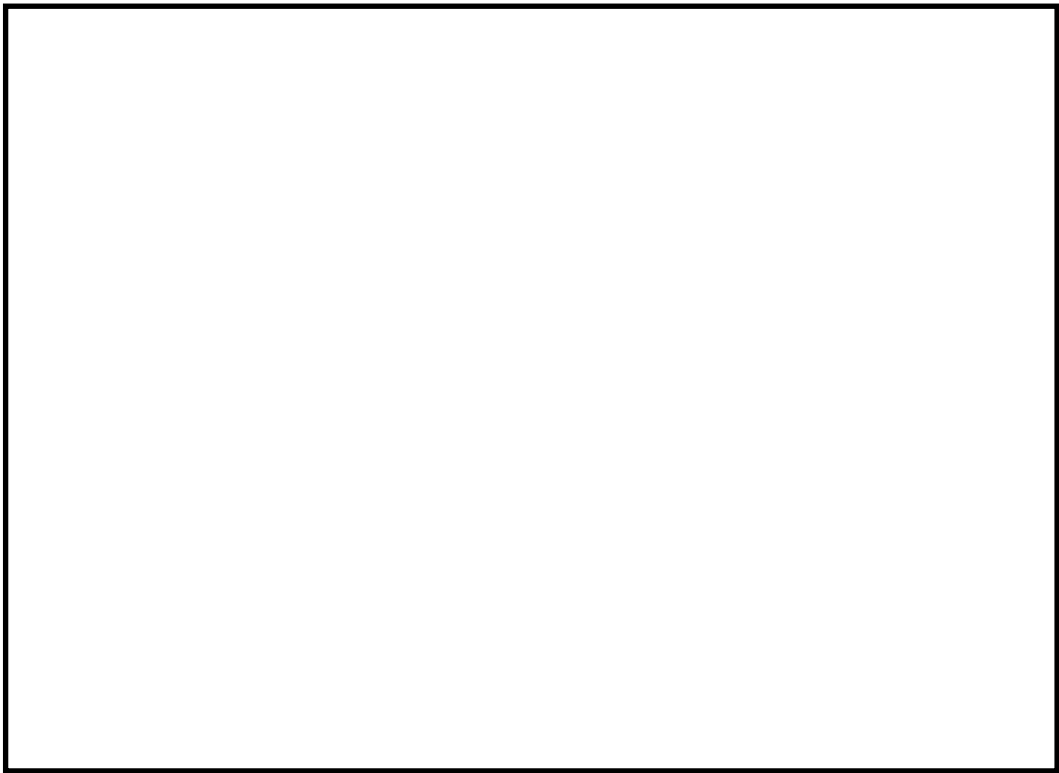
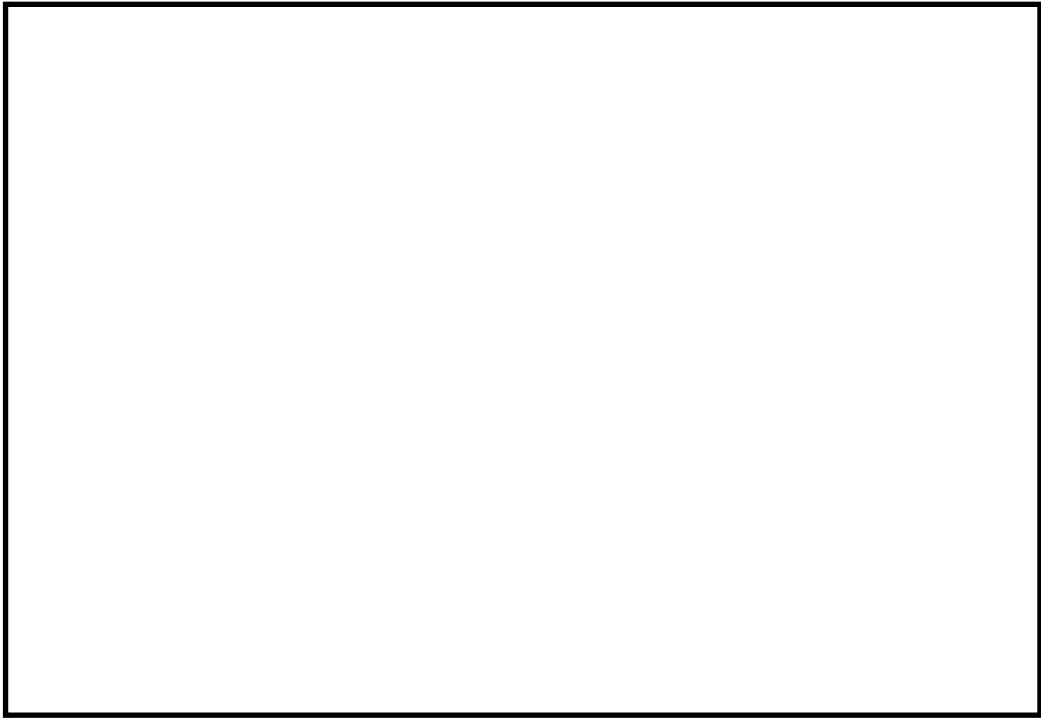
εικ. 270, Τζορντάνο, *Αντρέα Σενιέ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1964-1965, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, σκίτσα Έλλης Σολομώνιδου-Μπαλάνου.



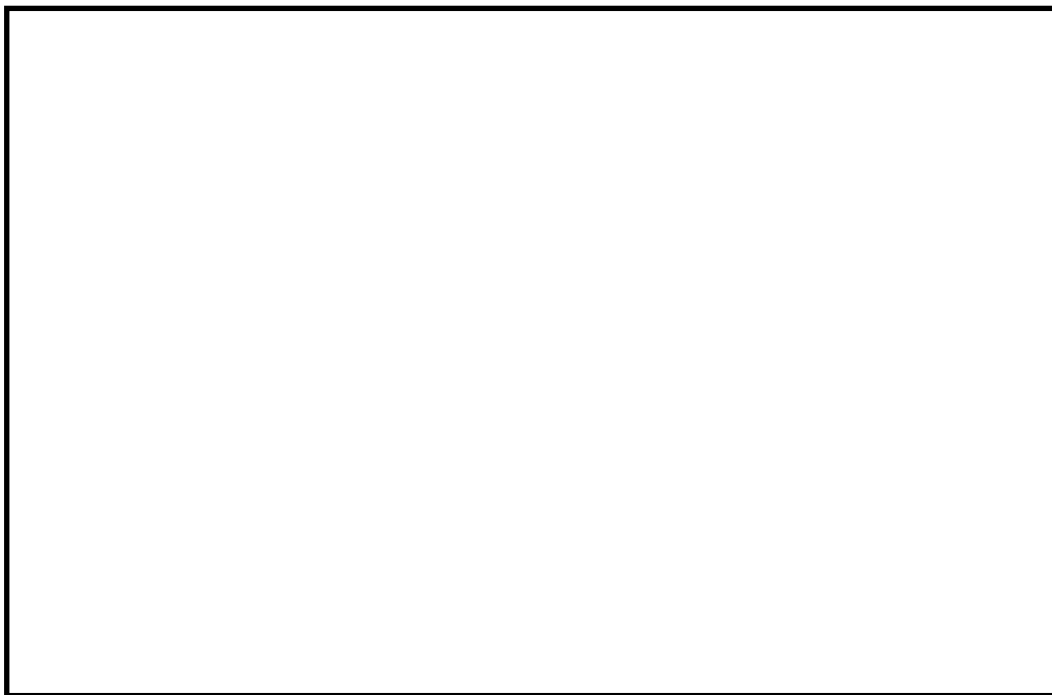
εικ. 271-272, Τζορντάνο, *Αντρέα Σενιέ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1964-1965, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, σκίτσα Έλλης Σολομώνιδου-Μπαλάνου.



εικ. 273-274, Τσαϊκόφσκι, *Ευγένιος Ονιέγκιν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες σκηνικών.



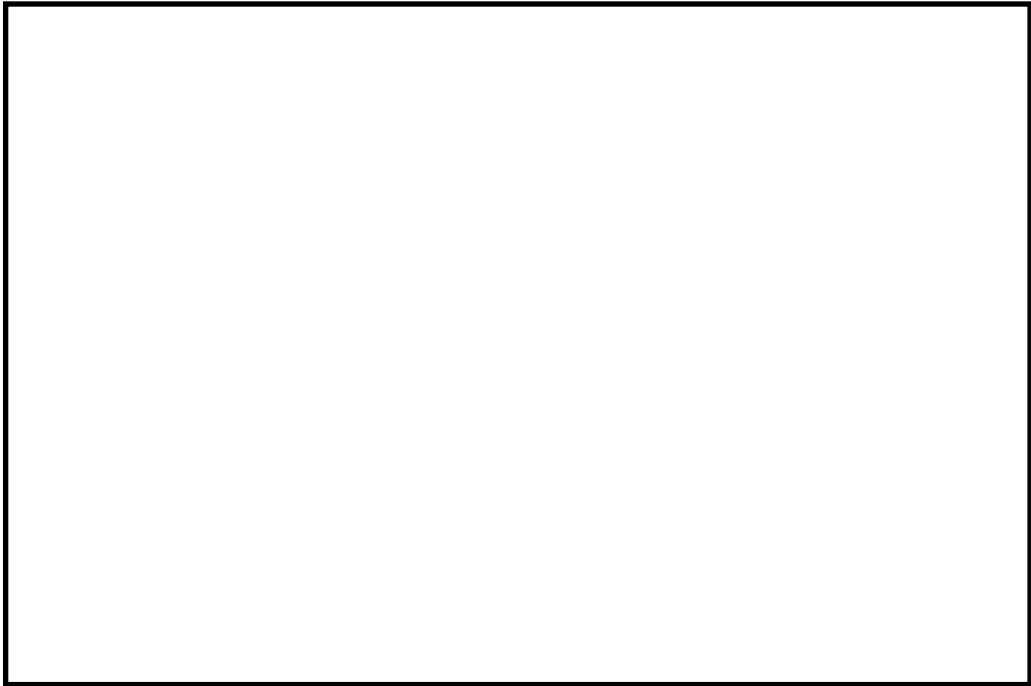
εικ. 275-276, Βέρντι, *Τραβιάτα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



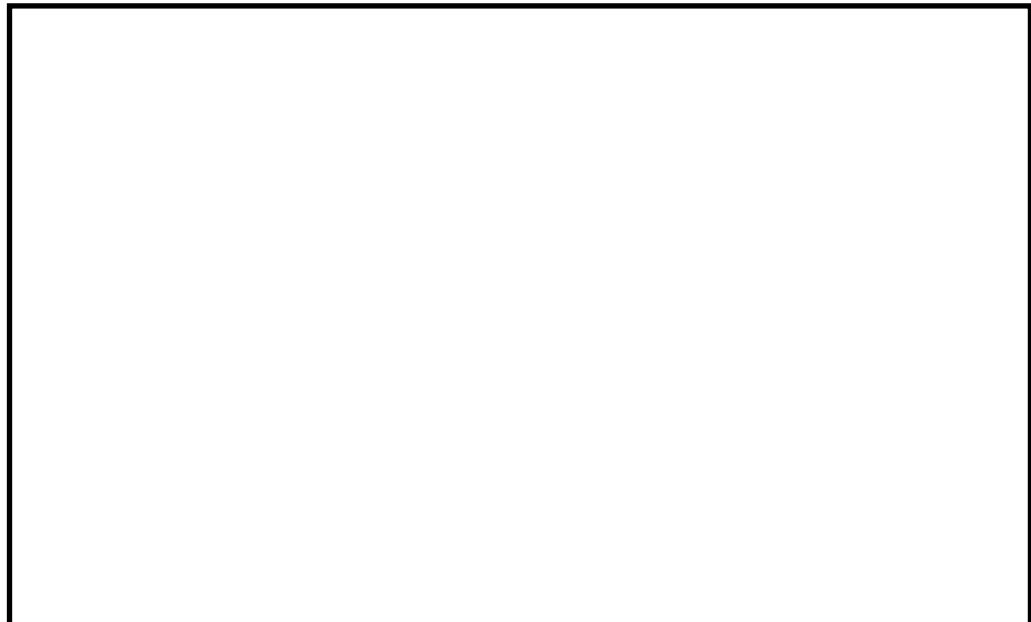
εικ. 277-278, Βέρντι, *Ντον Κάρλος*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1966,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφίες παράστασης.



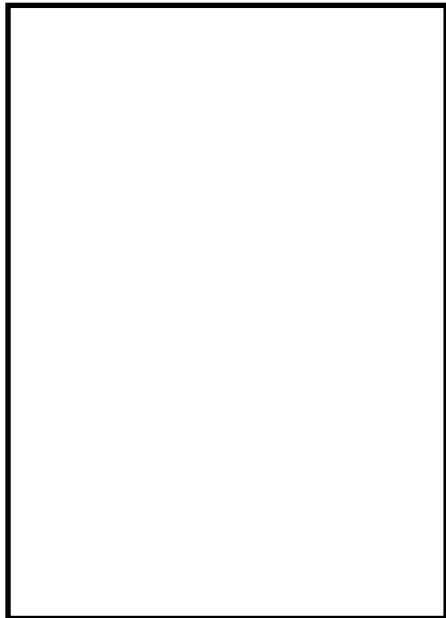
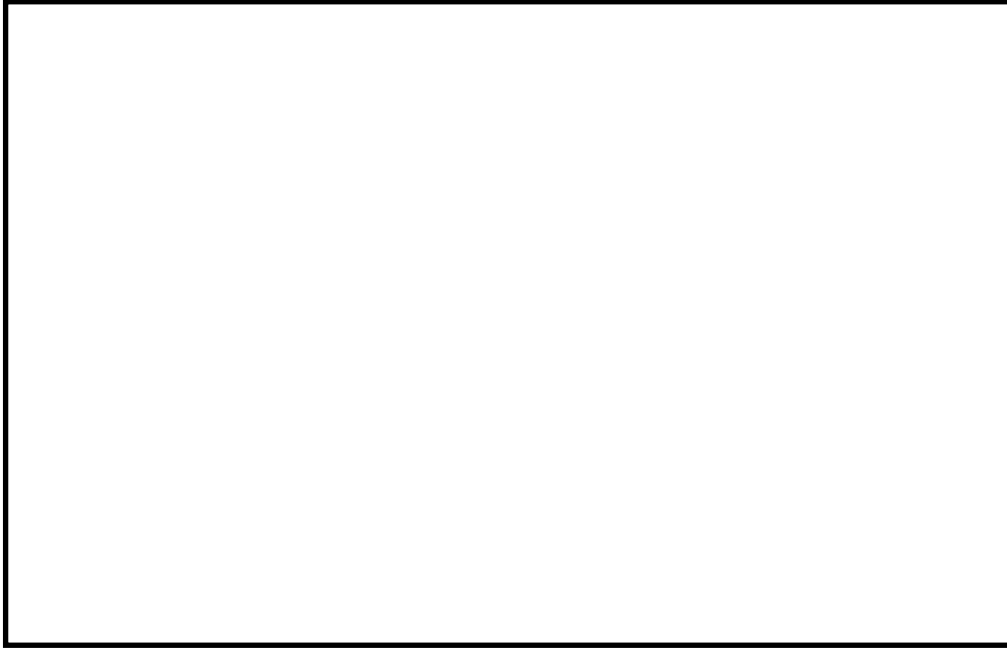
εικ. 279-281, Μπελλίνι, *Νόρμα*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1968, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφίες παράστασης και εικ. 279^α, πλαστική μακέτα σκηνικού.



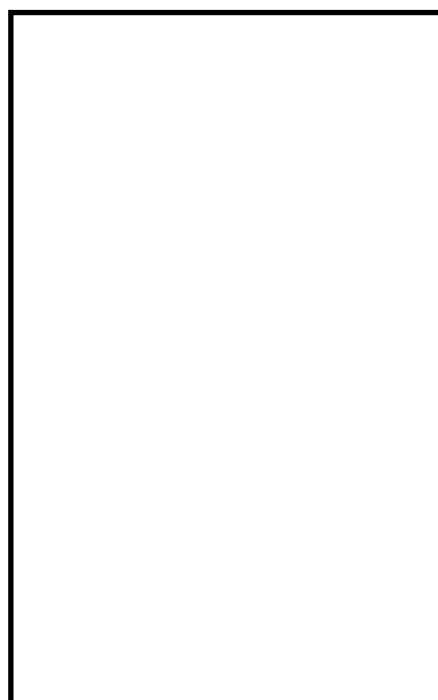
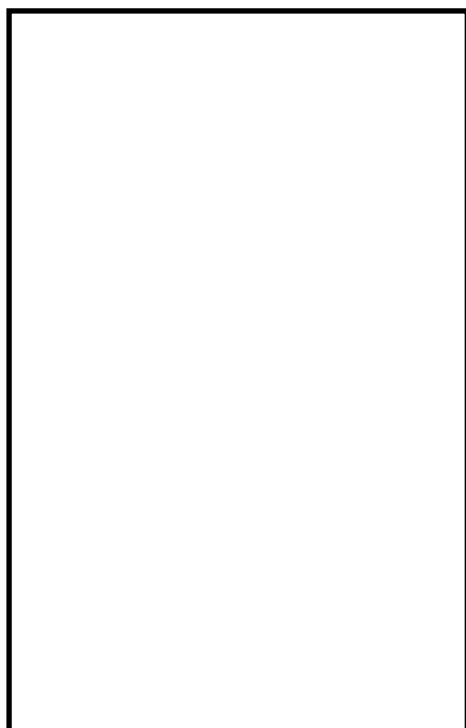
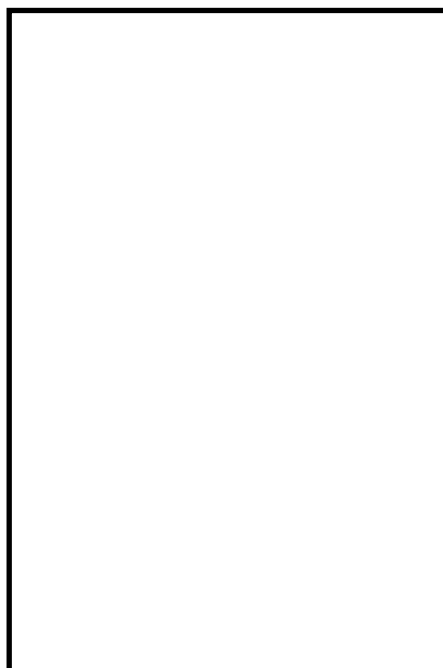
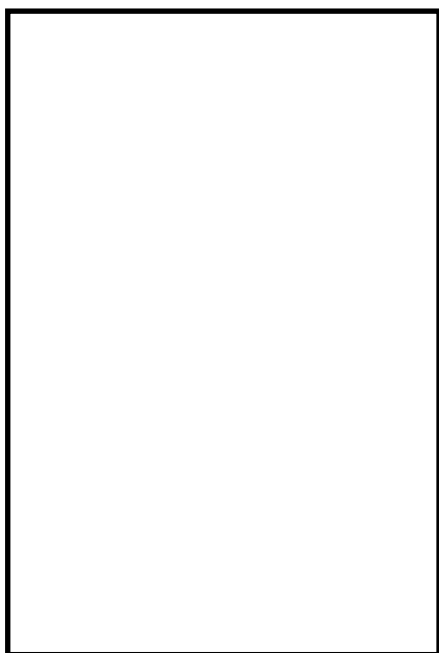
εικ. 282, Πουτσίνι, *Τουραντό*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1969,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα σκηνικού.



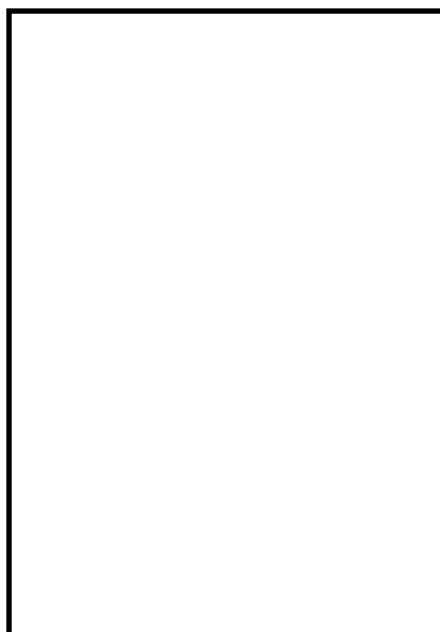
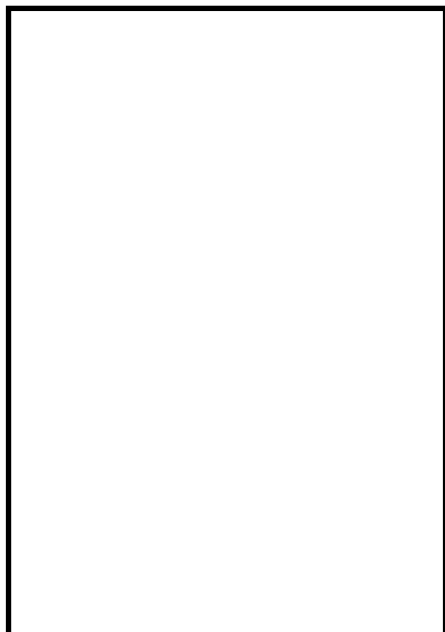
εικ. 283, Πουτσίνι, *Τουραντό*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1969,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα κοστούμιών.



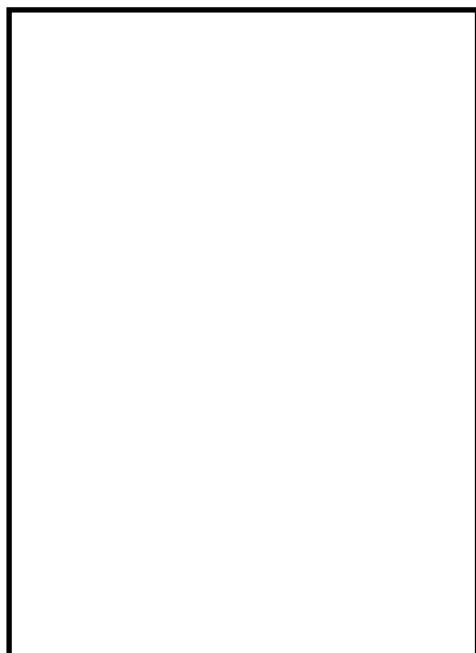
εικ. 284-286, Πουτσίνι, *Τουραντό*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1969, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 287-290, Πουτσίνι, *Τουραντό*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1969, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, αναμνηστικές φωτογραφίες μονωδών, χορωδών και κομπάρσων.



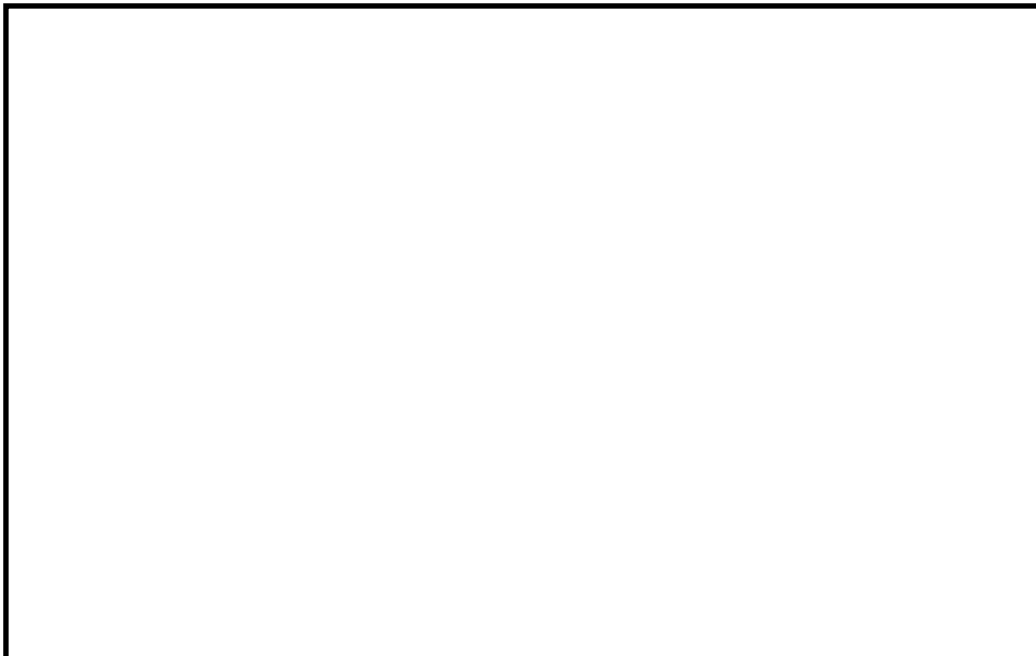
εικ. 291-292, Βέρντι, *Η δύναμις του πεπρωμένου*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1970, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



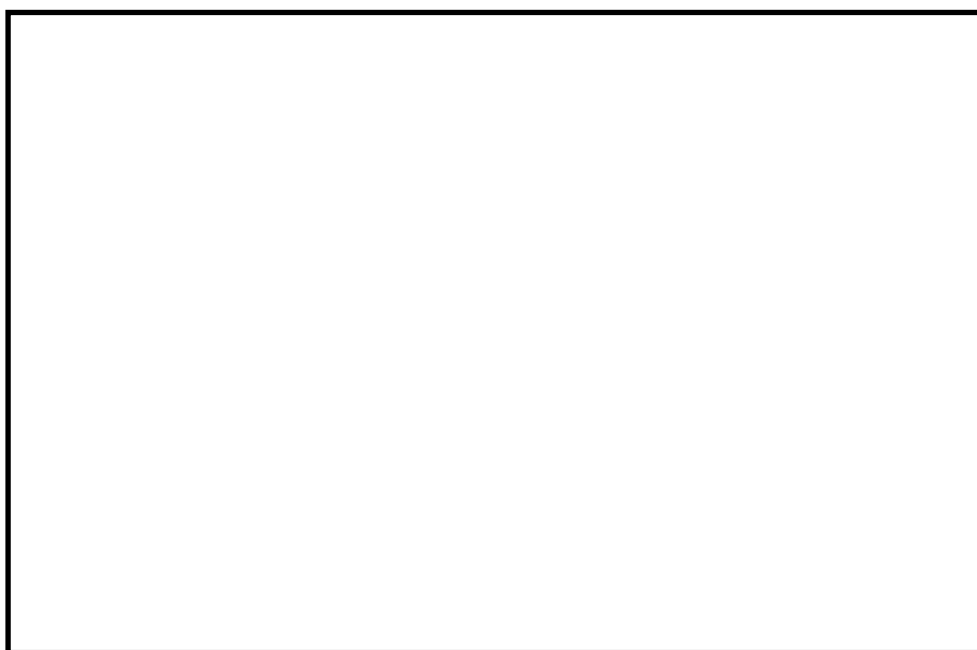
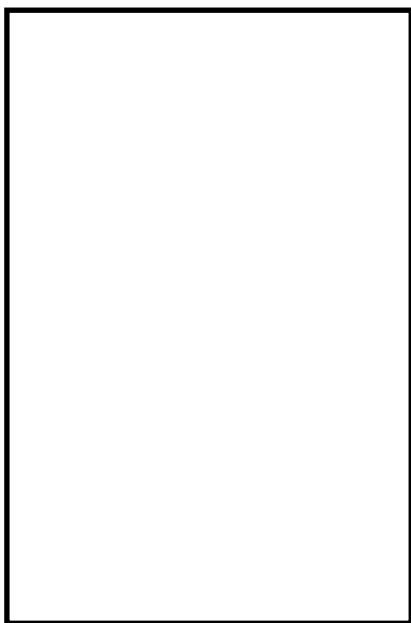
εικ. 293-294, Βέρντι, *Η δύναμις του πεπρωμένου*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1970, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτοτυπίες μακετών κοστούμιών με τεχνικές οδηγίες.



εικ. 295, Βέρντι, *Φάλσταφ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 296, Βέρντι, *Φάλσταφ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, κατασκευαστικό σχέδιο σκηνικού.



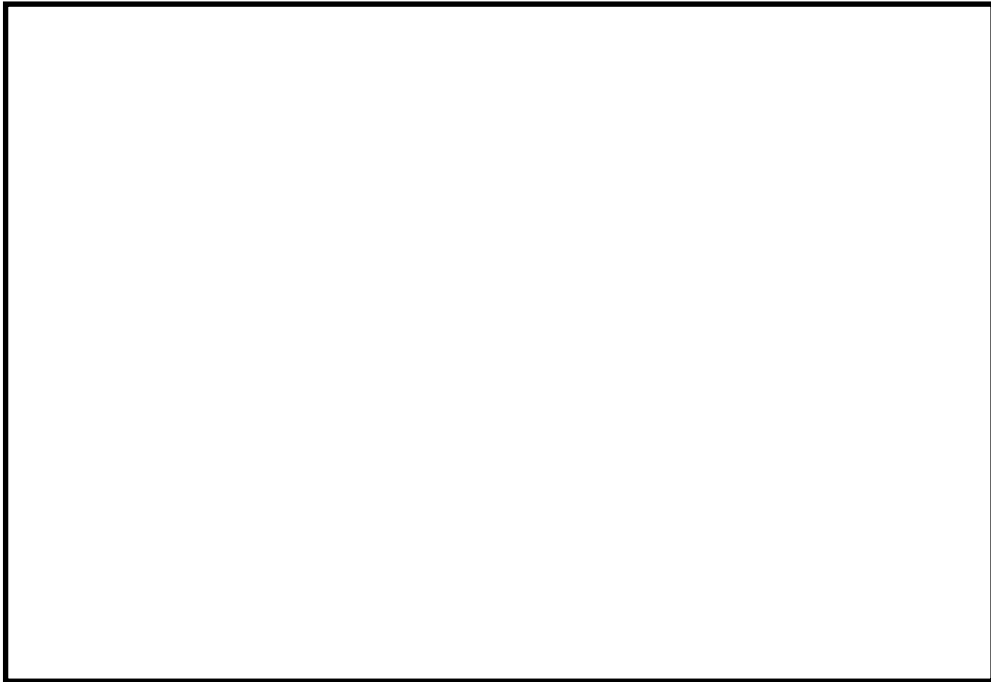
εικ. 297-299, Βέρντι, *Φάλσταφ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1989-1990, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, έγχρωμες φωτογραφίες από επανάληψη της παράστασης.



εικ. 300, Βάγκερ, *Ο ιπτάμενος Ολλανδός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, κατασκευαστικό σχέδιο σκηνικού.



εικ. 301, Βάγκερ, *Ο ιπτάμενος Ολλανδός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, σχέδιο προβολής σκηνικού.



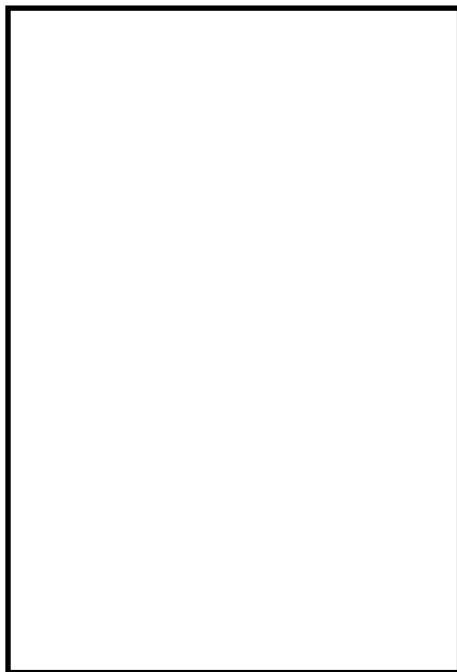
εικ. 302, Βάγκερ, *Ο ιπτάμενος Ολλανδός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 303, Βάγκερ, *Ο ιπτάμενος Ολλανδός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα κοστούμιών.



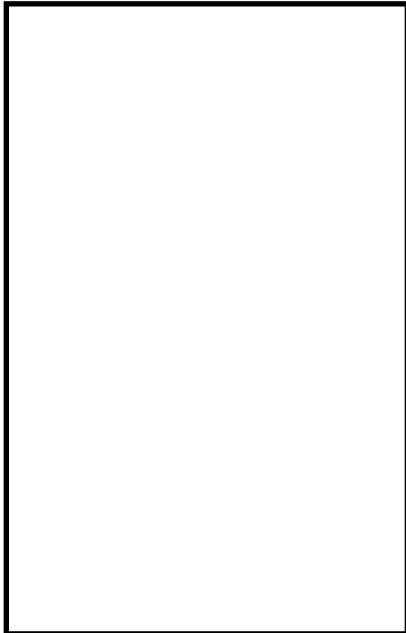
εικ. 304, Σκλάβος, *Κασσιανή*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1972-1973, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα σκηνικού.



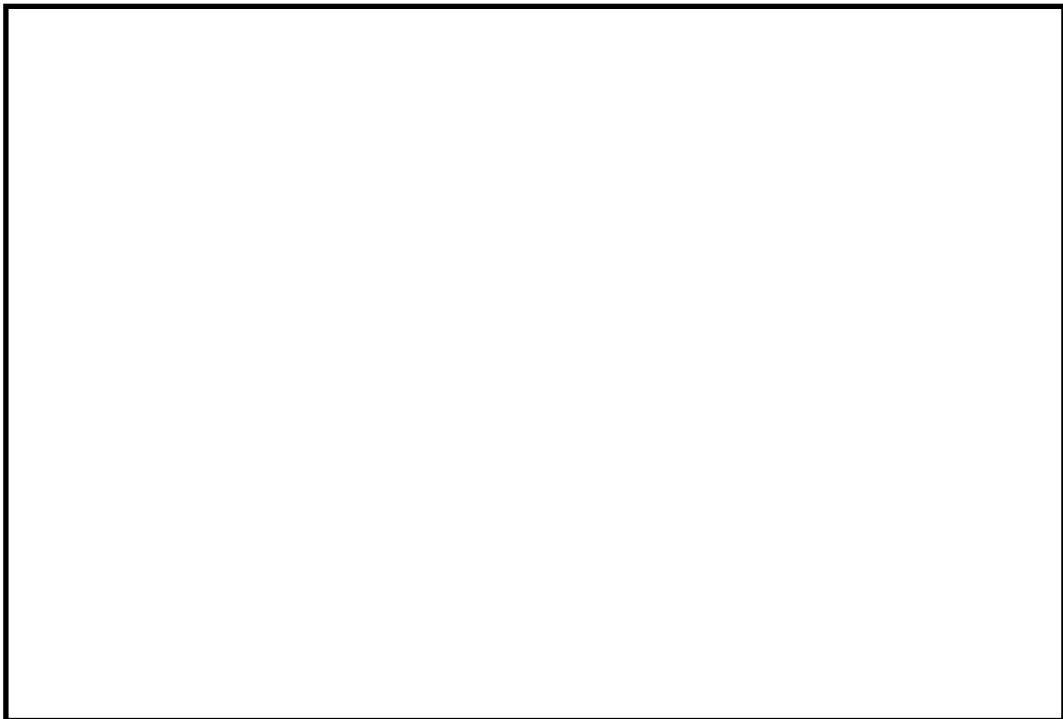
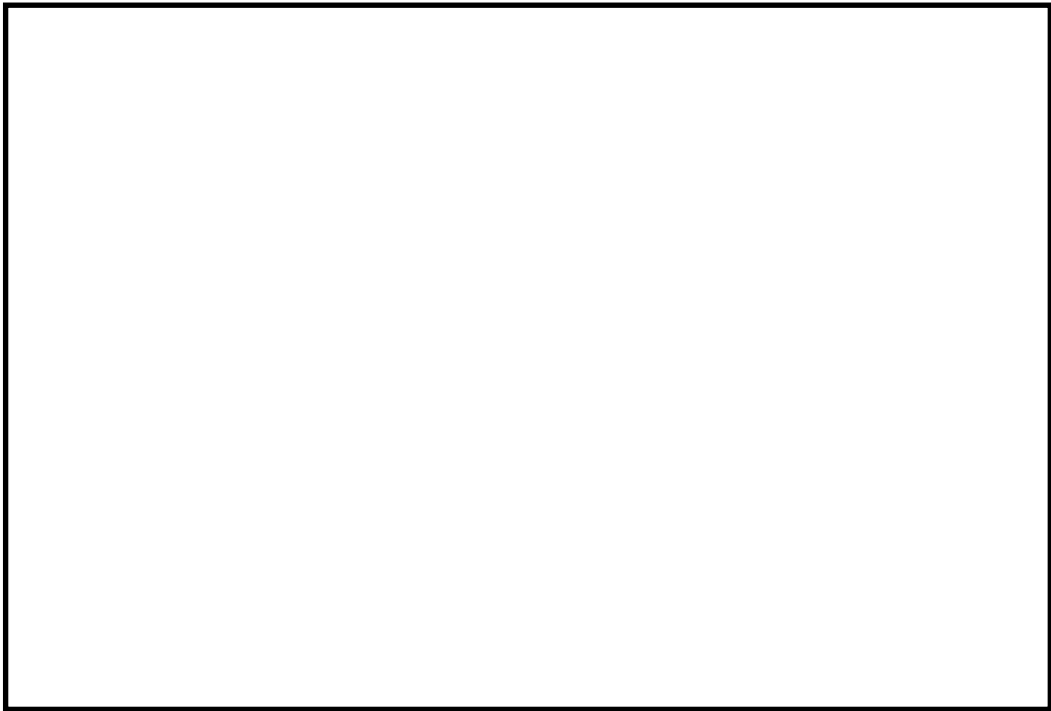
εικ. 305, Σκλάβος, *Κασσιανή*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1972-1973, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα κοστούμιού και εικ. 306, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 307-308, Κερουμπίνι, *Μήδεια*. Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1973, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, κοστούμια παράστασης.



εικ. 309-310, Κερουμπίνι, *Μήδεια*. Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1973, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



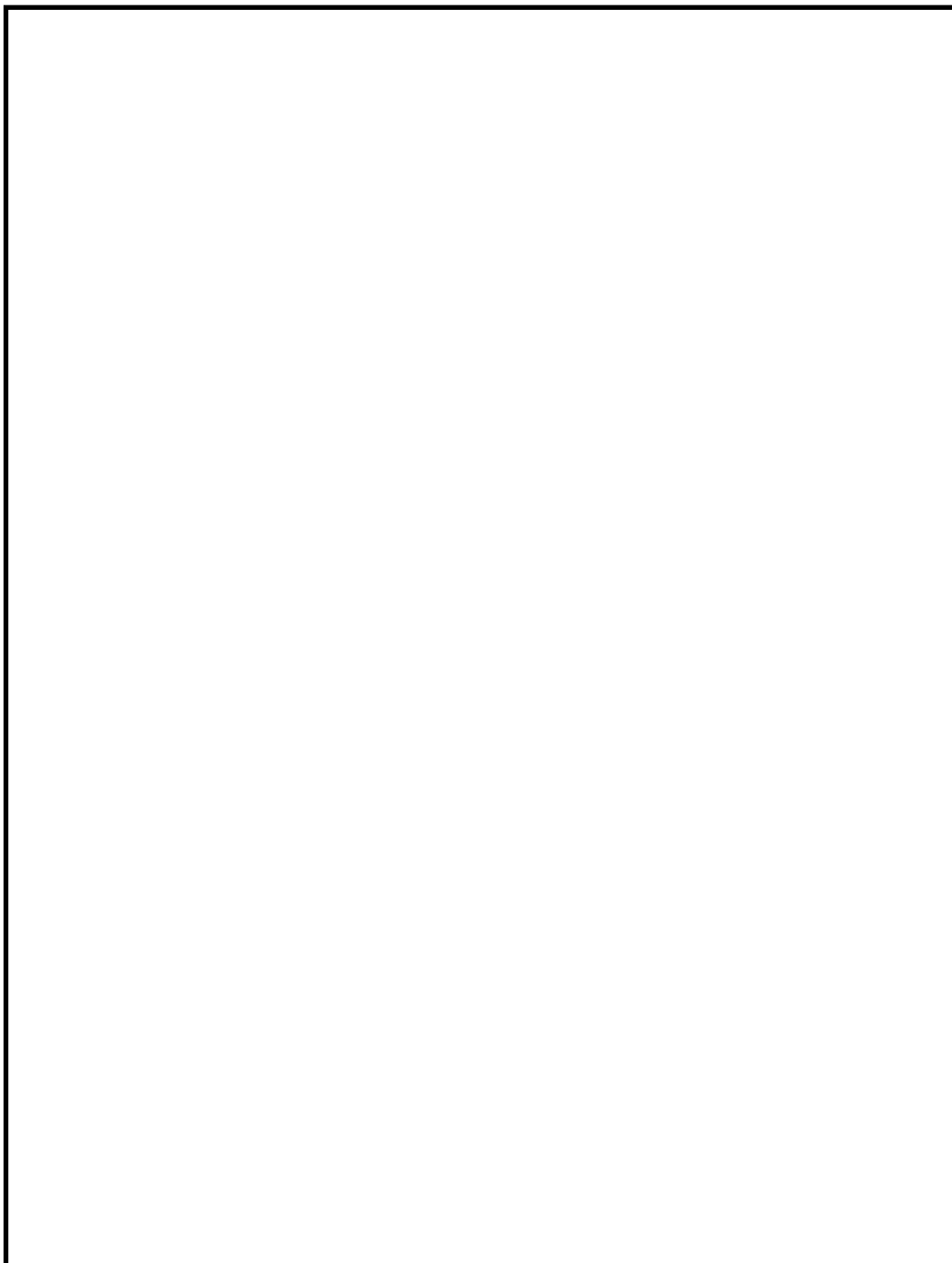
εικ. 311-312, Πουτσίνι, *Μποέμ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974,
σκηνικά Γ. Στεφανέλλης, κοστούμια Ε. Ζαβιτσάνου, μακέτες σκηνικών.



εικ. 313, Ρ. Στράους, *Η Αριάδνη στη Νάξο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα σκηνικού.



εικ. 314-316, Ρ. Στράους, *Η Αριάδνη στη Νάξο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 317, Ρ. Στράους, *Η Αριάδνη στη Νάξο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτες κοστούμιών.



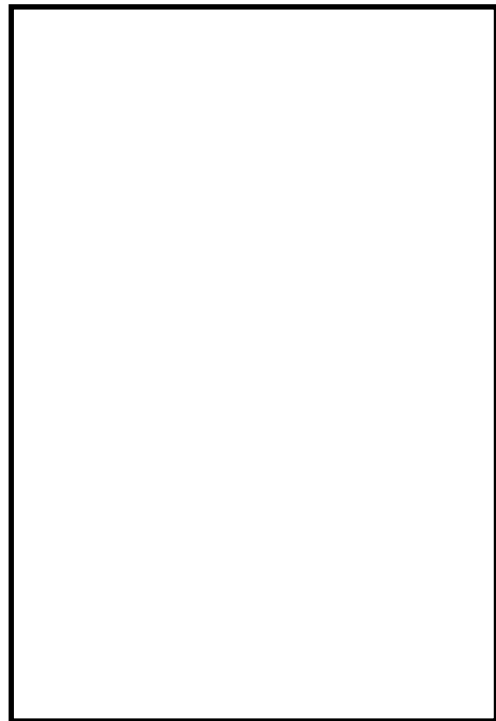
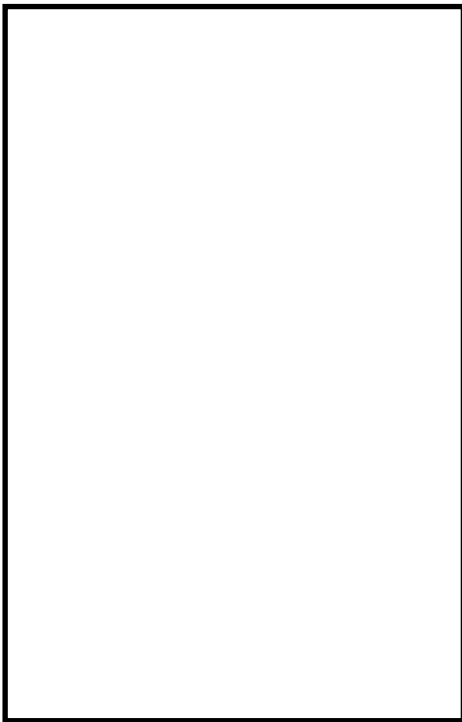
εικ. 318, Βέρντι, *Τροβατόρε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, μακέτα σκηνικού.



εικ. 319, Βέρντι, *Τροβατόρε*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 320, Βέρντι, *Σιμών Μποκκανέγκρα*, Ε.Λ.Σ., Ωδείον Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 321-322, Βέρντι, *Σιμών Μποκκανέγκρα*, Ε.Λ.Σ., Ωδείον Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Στεφανέλλης, φωτοτυπίες μακετών κοστούμιών.

3.3. Μετά τον Γιάννη Στεφανέλλη

3.3.1. Γιάννης Τσαρούχης (1910 – 1989)

Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν με την Ε.Λ.Σ. κατά την εξεταζόμενη περίοδο ήταν και ο Γιάννης Τσαρούχης,⁷⁷⁰ ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες εικαστικούς καλλιτέχνες του 20^{ού} αιώνα. Γεννημένος στον Πειραιά, σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και παράλληλα μαθήτευσε στο εργαστήριο του Φώτη Κόντογλου, ο οποίος τον μύησε στη βυζαντινή αγιογραφία. Επίσης μελέτησε την ελληνική λαϊκή αρχιτεκτονική και ενδυμασία, ενώ πρωτοστάτησε, μαζί με άλλους σημαντικούς Έλληνες της γενιάς του, στο αίτημα της εποχής για την ελληνικότητα της εγχώριας τέχνης. Ταυτόχρονα, είχε συνεχή επαφή με το εξωτερικό καθώς τόσο πριν όσο και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ταξίδεψε πολύ και πραγματοποίησε αρκετές εκθέσεις της δουλειάς του εκτός συνόρων, ενώ για ένα διάστημα εγκαταστάθηκε στο Παρίσι.

Παράλληλα με την πορεία του στη ζωγραφική, ζωηρό ήταν το ενδιαφέρον του και για το θέατρο στο οποίο ξεκίνησε να εργάζεται από πολύ νωρίς. Παρόλο που ο ίδιος ισχυριζόταν ότι βασικός λόγος της ενασχόλησης αυτής ήταν ο βιοπορισμός και παρόλο που δεν ήταν ευχαριστημένος από τις συνεργασίες του με τους περισσότερους σκηνοθέτες και θεατρικούς παραγωγούς,⁷⁷¹ εντούτοις όχι μόνο υπέγραψε πλήθος θεατρικών παραστάσεων αλλά και συνέδεσε το όνομά του με ιστορικές στιγμές του ελληνικού θεάτρου του 20^{ού} αιώνα όπως οι *Ορνίθες* του Θεάτρου Τέχνης και οι εμφανίσεις της Μαρίας Κάλλας στην Επίδαυρο καθώς και με πασίγνωστες κινηματογραφικές παραγωγές όπως η *Στέλλα* και το *Τελευταίο ψέμα* του Μιχάλη Κακογιάννη.

Στοιχεία από τη ζωγραφική του συναντώνται τακτικά στο σκηνογραφικό του έργο, το οποίο παρόλα αυτά παραμένει αυτοτελές. Για τον Τσαρούχη, ο οποίος συναισθανόταν τη λειτουργία του σκηνογράφου ως μέρος ενός ευρύτερου θεατρικού συνόλου,

⁷⁷⁰ Για τη ζωή και το έργο του Γιάννη Τσαρούχη ενδεικτικά βλ. Ε.Φ. [Ειρήνη Φλώρου], «Τσαρούχης Γιάννης», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό..*, τ. 4, σσ. 323-227 (όπου και σχετική βιβλιογραφία) και <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/tsarouhis-giannis-1433/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

⁷⁷¹ Τσαρούχης, «Εφάμιλλον...», Νιάρχος (επιμ.), *ό.π.*

«επιτυχημένο σκηνικό είναι αυτό που φεύγοντας ο θεατής δεν το θυμάται»⁷⁷² ενώ δήλωνε ότι «με τη σκηνογραφία μου εργάστηκα για να βοηθήσω τους ηθοποιούς και όχι να τους σκεπάσω». ⁷⁷³ Ως προς τη δημιουργική διαδικασία που ακολουθούσε στο θέατρο, ο Τσαρούχης αντλούσε έμπνευση από την εποχή κατά την οποία διαδραματιζόταν ένα έργο αλλά και από την εποχή της συγγραφής του, χωρίς όμως αυτές να τον δεσμεύουν και να τον εγκλωβίζουν σε ακαδημαϊσμό και πιστή αναπαράσταση. Αντιλαμβανόταν ότι η σύγχρονη γνώση για την όψη κάθε εποχής, μέχρι τον ύστερο 19^ο αιώνα, προερχόταν μέσω της διαμεσολάβησης των καλλιτεχνών που την είχαν αποτυπώσει: «αυτό που λέμε εποχή στο θέατρο, ασφαλώς δεν είναι μόνον οι λεπτομέρειες και τα μεγάλα σύνολα μιας εποχής ιστορικής που υπήρξε. Είναι πρώτα απ' όλα μια ποιητική προσωπική άποψη ή καλύτερα σύλληψη. Η επιστημονική γνώση και η αλήθεια, αλλά κι η αμάθεια κι η φαντασία είναι εξίσου κατάλληλα υλικά για να μπορέσουμε να “δώσουμε” μια εποχή». ⁷⁷⁴ Με αυτή την οπτική οι δημιουργίες του προέκυπταν από πολλαπλές πηγές έμπνευσης, μετέδιδαν εξίσου πολλαπλά μηνύματα και κατέληγαν σε ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα προσωπικού και αναγνωρίσιμου ύφους.

Σχετικά με το έργο του Τσαρούχη στο θέατρο ο Πλωρίτης ανέφερε: «είναι βαθιά “ουσιώδης” η παρουσία και η προσφορά του στην καλλιτεχνική και πνευματική ζωή μας, επειδή η τέχνη του και η σκέψη του ισορρόπησαν λαμπρά τους πιο γνήσιους ελληνικούς χυμούς με την πιο γόνιμη ευρωπαϊκή πείρα. [...] Είναι ο δάσκαλος της καλλιτεχνικής λιτότητας στην καλύτερη έννοια του όρου. Λιτότητας, που δεν την επιβάλλει η έλλειψη μέσων, αλλά αντίθετα την υπαγορεύει η αίσθηση του πραγματικά αναγκαίου και την πραγματώνει η ικανότητα να εκφράζει το “μείζον” με το ελάχιστο. Στα σκηνικά και στα κοστούμια του Τσαρούχη, το απλό γίνεται σπουδαίο, το φτωχό υλικό φαντάζει ζάμπλουτο, το λιτό αναδειχεται λαμπερό... πάντα απέριττα, χωρίς ναρκισσισμούς, αλλά και πάντα καιρία, εικονίζοντας και υποβάλλοντας χώρους και καιρούς, χαρακτήρες και συγκρούσεις, όσο γίνεται πιο ευθύβολα...αλλά και δίνοντάς τους διαστάσεις ποιητικές, που τα υψώνουν πέρα από χρόνους, τόπους και περιστάσεις». ⁷⁷⁵

⁷⁷² Κώστας Ι. Κλεφτόγιαννης, *Ο Γιάννης Τσαρούχης*, Δήμος Αμαρουσίου, 2002, σ. 110.

⁷⁷³ *Ο.π.* σ. 112.

⁷⁷⁴ Γιάννης Τσαρούχης, «Η εποχή στο θέατρο. Αν η κ. Άλβιγκ λεγόταν κ. Παπαδοπούλου», *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1986, σ. 108.

⁷⁷⁵ Μάριος Πλωρίτης, *Της σκηνης και της τέχνης*, Καστανιώτης Αθήνα 1989, σσ. 280-281.

Το 1957 ήταν μια πολύ σημαντική χρονιά για τον καλλιτέχνη, καθώς πραγματοποιήθηκε η συνεργασία του με τη Μαρία Κάλλας στη *Μήδεια*, σταθμός για την πορεία του, ενώ λίγα χρόνια μετά ακολούθησε και η *Νόρμα*.⁷⁷⁶ Ο ίδιος ο καλλιτέχνης ξεχώριζε ιδιαίτερα τις συνεργασίες του με την διάσημη πριμαντόνα. Ο Αλέξης Μινωτής, σκηνοθέτης της *Μήδειας* μετέφερε πολύτιμες πληροφορίες για το πως ενεπλάκη ο Τσαρούχης στην παραγωγή αυτή: «Διάβασε την είδηση στις εφημερίδες κι έτρεξε αμέσως. Μου ζήτησε να συνεργαστεί, πάση θυσία, αφού η Κάλλας ήταν το ιδεώδες του, σ' ένα είδος, την όπερα, που αγαπούσε. Για μένα ήταν ευχάριστη πρόταση και στις αντιρρήσεις των παραγωγών ότι τα τεχνικά συνδικάτα στην Αμερική δεν θα έδιναν ποτέ την άδεια σε ξένο να εργαστεί εκεί, εγώ τότε έθεσα τον όρο πώς τα σκηνικά και τα κοστούμια θα γίνουν στην Ελλάδα από Έλληνα καλλιτέχνη, έμπειρο με το αρχαίο ελληνικό στοιχείο, αλλιώς δεν θα γίνει η σκηνοθεσία. Η Κάλλας κατάλαβε πως ήταν συμφέρον να γίνει η παράσταση όλο από Έλληνες. Κατάλαβε πως η συνεργασία του Τσαρούχη θα ήταν ιδιαίτερος καλλιτεχνική και “πάτησε ποδάρι”, που λένε, και η άδεια εδόθηκε στον Τσαρούχη να εργαστεί για τη *Μήδεια* ετοιμάζοντας τα ρούχα εδώ στην Αθήνα και στέλνοντας τις μακέτες των σκηνικών στο Dallas να κατασκευαστούν επί μέτρω σε ειδικό συνεργείο».⁷⁷⁷

Αν και ο Τσαρούχης αγαπούσε τον κόσμο του λυρικού θεάτρου, με την Ε.Λ.Σ συνεργάστηκε λίγες φορές σχεδιάζοντας σκηνικά και κοστούμια για πέντε όπερες, μία οπερέτα και δύο χοροδράματα. Εισήλθε στον οργανισμό τον χειμώνα [1957]-1958, κατά την εναρκτήρια περίοδο του νέου θεάτρου «Ολύμπια», λίγες μόνο εβδομάδες μετά τον Στεφανέλλη, ως ένας ήδη καταξιωμένος καλλιτέχνης, τόσο στη ζωγραφική όσο και στο θέατρο.

Το μέντιουμ

Η όπερα του Τζιαν Κάρλο Μενόττι *Το μέντιουμ* ανέβηκε τον χειμώνα [1957]-1958 σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σε σκηνοθεσία του ίδιου του συνθέτη. Ο Τσαρούχης, ο οποίος γνώριζε προσωπικά τον Μενόττι, υπέγραψε τα σκηνικά και τα κοστούμια πραγματοποιώντας έτσι την πρώτη συνεργασία του με τον οργανισμό. Η μονόπρακτη

⁷⁷⁶ Κλεφτόγιαννης, *ό.π.*, σ. 104.

⁷⁷⁷ Αλέξης Μινωτής, *Μακρινές φιλίες*, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1981, σσ. 116-117.

όπερα ανέβηκε σε ενιαία παράσταση με το χορόδραμα του Πέτρου Πετρίδη *Ο πρματευτής*, τα σκηνικά και τα κοστούμια του οποίου υπέγραψε επίσης ο ζωγράφος.

Η παρουσία του Ιταλοαμερικανού συνθέτη στην Ε.Λ.Σ. έδωσε στην παράσταση διεθνή αύρα και είχε ως αποτέλεσμα, σε συνδυασμό με την προσωπική γνωριμία που είχαν σκηνοθέτης και σκηνογράφος, την δημιουργία εικόνων που ανταποκρίνονταν απόλυτα στο ύφος της μουσικής σύνθεσής του. Η κριτική για την παράσταση ήταν πολύ θετική, ενώ η είσοδος του Τσαρούχη έτυχε θερμής υποδοχής. Ο Ανωγειανάκης έκρινε ότι η εργασία του ήταν «όπως πάντα άψογη και υποβλητική». ⁷⁷⁸ Ο Δούνιας μετέφερε ότι ο καλλιτέχνης «ταίριαξε υποβλητικώτατα τα σκηνικά της τραγικής σοφίτας και τα μουντά κοστούμια με την ζοφερή ατμόσφαιρα της τραγωδίας», ⁷⁷⁹ ενώ ο Χαμουδόπουλος ότι ήταν «χαρακτηριστικά και μέσα στο πνεύμα του έργου τα σκηνικά και οι ενδυμασίες». ⁷⁸⁰ Ο Αρκαδινός ήταν εξαιρετικά θετικός: «σκηνοθετημένο το έργο από τον ίδιο τον δημιουργό με τη μουσική διεύθυνση του κυρίου Ανδρέα Παρίδη παρουσιάστηκε σαν μια άρτια και ολοκληρωμένη προσφορά που πολύ σπάνια μας δίνει το λυρικό μας θέατρο. Ήταν πραγματικά μια εξαιρετική, μια υποδειγματική παράσταση. Τα πάντα ήταν στη θέση τους ως την πιο επουσιώδη λεπτομέρεια. [...] Περίφημα, πολύ υποβλητικά τα σκηνικά του κυρίου Γιάννη Τσαρούχη». ⁷⁸¹ Η Λαλαούνη, τέλος, περιέγραφε: «μια αληθινή καλλιτεχνική πνοή διέπνεε όλη την παράσταση και αυτό ήταν φυσικό αφού τη σκηνοθεσία είχε αναλάβει ο ίδιος ο συνθέτης και τα σκηνικά όπως και τα κοστούμια ο μεγάλος μας καλλιτέχνης Γιάννης Τσαρούχης». ⁷⁸²

Το δαχτυλίδι της μάνας

Επόμενη συνεργασία του Τσαρούχη με την Ε.Λ.Σ. ήταν η όπερα του Καλομοίρη *Το δαχτυλίδι της μάνας*, που ανέβηκε, σε νέα παραγωγή, επίσης τον χειμώνα [1957]-1958. ⁷⁸³ Η παράσταση αυτή παρουσιάστηκε εκ νέου λίγους μήνες μετά, το καλοκαίρι του 1958, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού.

⁷⁷⁸ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Το *Μέντιουμ* εις την Λυρικήν», *Έθνος*, 22/3/1958, σ. 2.

⁷⁷⁹ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 27/3/1958, σσ. 3-4.

⁷⁸⁰ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Το *Μέντιουμ* του Μενόττι», *Ελευθερία*, 9/4/1958, σ. 2.

⁷⁸¹ Β. Αρκαδινός [Βασίλης Παπαδημητρίου], «Το *Μέντιουμ*», *Η Αυγή*, <https://digital.lib.auth.gr/record/107823/?ln=en> ημερομηνία πρόσβασης 6/7/2107.

⁷⁸² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 25/3/1958, σ. 2.

⁷⁸³ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 156.

Όπως μεταφέρεται από την κριτικογραφία, ο Τσαρούχης συνεργάστηκε επιτυχημένα με τον Κλώνη που υπέγραψε τα σκηνικά. Δημιούργησε κοστούμια εμπνευσμένα από την ελληνική παράδοση, αποφεύγοντας τα φολκλορικά στοιχεία και ακολουθώντας την θεματολογία του έργου καθώς και τις μουσικές στοχεύσεις του συνθέτη. Οι ενδυμασίες χαρακτηρίστηκαν από τον Βάρβογλη «ελληνικώτατες με πολύ γούστο».⁷⁸⁴ Ο Δούνιας ανέφερε ότι «ο Δημήτρης Ροντήρης κατάφερε να παρακάμψη τη στατικότητα του θέματος με τη γραφική αναπαράσταση χαρακτηριστικών μοτίβων από την ελληνική ζωή. Οι σκηνογραφίες του Κλ. Κλώνη και οι ενδυμασίες του Γιάννη Τσαρούχη προσέφεραν προς αυτή την κατεύθυνση σημαντικότερες υπηρεσίες».⁷⁸⁵ Αντίστοιχες απόψεις διατύπωσε και η Λαλαούνη.⁷⁸⁶ Ο Καλομοίρης εξέφρασε δημόσια τις ευχαριστίες και την ικανοποίησή του για το αισθητικό αποτέλεσμα της όψης της παράστασης αναφέροντας ότι τόσο τα σκηνικά όσο και τα κοστούμια «εναρμονίστηκαν με την όλη ατμόσφαιρα του έργου».⁷⁸⁷

Ο βαφτιστικός

Επόμενη συνεργασία του Τσαρούχη με τον οργανισμό ήταν η οπερέτα του Σακελλαρίδη *Ο Βαφτιστικός* που ανέβηκε, σε νέα παραγωγή, τον χειμώνα 1958-1959 στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη.

Όπως μαρτυρεί το σωζόμενο υλικό, ο Τσαρούχης μετέφερε με το σκηνικό του τη δράση από το εσωτερικό του σπιτιού στο εξωτερικό, μια νεωτεριστική ιδέα για την εποχή της. Έτσι, κατασκεύασε ένα πολύ κομψό νεοκλασικό αρχοντικό σπίτι (εικ. 323) μπροστά στο οποίο λάμβανε χώρα η δράση. Τα κοστούμια ακολουθούσαν την γραμμή της εποχής του έργου ολοκληρώνοντας το αποτέλεσμα. Η συγκεκριμένη σκηνογραφική κατάθεση αντανakλούσε απόλυτα την αισθητική και το ύφος του Τσαρούχη, καθώς το νεοκλασικό σπίτι είναι πολύ χαρακτηριστικό μοτίβο της δουλειάς του και συναντάται τακτικότερα σε πίνακές του. Το συνολικό αποτέλεσμα της όψης ήταν ολοκληρωμένο και προσεγμένο στη λεπτομέρεια του με την προσθήκη διακοσμητικών αγαλμάτων, φωτιστικών και φυτών επί σκηνής αλλά και στο πάνω μέρος της μπούκας. Δυστυχώς, δεν υπάρχουν πληροφορίες σχετικά με τη χρωματική παλέτα στην οποία κινήθηκε ο

⁷⁸⁴ Μάριος Βάρβογλης, «*Το Δαχτυλίδι της μάνας*», *Τα Νέα*, 2/5/1958, σ. 2.

⁷⁸⁵ Μίνως Δούνιας, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 2/5/1958, σ. 2.

⁷⁸⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Το δαχτυλίδι της μάνας*», *Η Βραδυνή*, 30/4/1958, σ. 2.

⁷⁸⁷ Μανώλης Καλομοίρης, «*Γύρω από το Δαχτυλίδι της Μάνας*», *Έθνος*, 30/4/1958, σ. 2.

καλλιτέχνης, έτσι ώστε να γινόταν αντιληπτός ο βαθμός στον οποίο η σκηνογραφία θύμιζε έναν τσαρουχικό πίνακα εν κινήσει.

Η Λαλαούνη παρόλο που δεν μπορούσε να αρνηθεί το καλαισθητο αποτέλεσμα, είχε σοβαρές ενστάσεις ως προς την αλλαγή του τύπου δράσης αλλά και τον προσανατολισμό του οικοδομήματος: «ο Τσαρούχης φιλοτέχνησε τις ενδυμασίες με το μοναδικό του γούστο και σε μια εξαιρετική αρμονία από γραμμή και χρώματα. Δε συμφωνώ όμως με το μοναδικό σκηνικό, όσο και αν είναι ωραίο: δεν μπορεί να εννοηθεί μια τόσο πολυτελής βίλλα να έχει την είσοδό της στον δρόμο και τον κήπο πίσω της. Ιδίως για εκείνη την εποχή. Το αντίθετο θαταν το σωστό, μπροστά ο κήπος [...] Οι προσκεκλημένοι του ζεύγους Ζαχαρούλη χορεύουν στο δρόμο (εκτός αν ο δρόμος παρίστανε βεράντα, αλλά τότε η κυρία είσοδος δεν θα ήταν απ' τη βεράντα)». ⁷⁸⁸ Η Λαλαούνη, όμως, είχε γενικότερα αρνητική στάση για τέτοιου είδους νέες προτάσεις καθώς είχε εκφράσει ανάλογες αντιρρήσεις και για το σκηνικό της *Μαντάμ Μπατερφλάι* του Στεφανέλλη, όταν και αυτός ο καλλιτέχνης μετέφερε τη δράση από το εσωτερικό του ιαπωνικού σπιτιού στον εξωτερικό χώρο. ⁷⁸⁹

Τραβιάτα

Τον χειμώνα 1958-1959 η όπερα του Βέρντι *Τραβιάτα* ανέβηκε, σε νέα παραγωγή, από την Ε.Λ.Σ. στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη.

Ο Τσαρούχης προχώρησε σε σκηνογραφίες και κοστούμια στη γραμμή της εποχής του έργου. Τα σκηνικά του είχαν πλήθος ζωγραφικών στοιχείων (φόντα, σπετσάτα, κάλυμμα μπούκας) τα οποία μάλιστα είχαν ζωγραφιστεί από τον ίδιο. Η Λαλαούνη μετέφερε ότι «ο κ. Τσαρούχης πετυχαίνει ωραιότατες ενδυμασίες στην *Τραβιάτα*, όλο γούστο και στυλ, ξεχνάει όμως πως η Βιολέττα πρέπει να βαδίζει, να τρέξει μάλιστα μερικές στιγμές, και στενεύει τόσο τη φούστα της που της κάνει προβληματική κάθε κίνησι. Η σκηνογραφία του της δεύτερης πράξεως εντελώς απαράδεκτη: ο πατέρας Ζερμόν μιλάει για πολυτέλεια κι ο θεατής βλέπει μια γυμνή φυλακή. Υποτίθεται πάντως πως ο σκηνογράφος ακολουθεί και τις οδηγίες του σκηνοθέτη – έτσι η Βιολέττα

⁷⁸⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 25/2/1959, σ. 2.

⁷⁸⁹ Βλ. σσ. 306-307.

άρρωστη στις τελευταίες της στιγμές, βρίσκεται στο κρεβάτι της με τα νυχτικά της – ωραιότατα αλήθεια – αλλά και με τις πολυτελείς βραδυνές γόβες της».⁷⁹⁰

Η παράσταση επαναλήφθηκε πολλές φορές στα χρόνια που ακολούθησαν, με τελευταία τον χειμώνα 1964-1965, η οποία έγινε μετά τον θάνατο του σκηνοθέτη Φρίξου Θεολογίδη. Η απουσία σκηνοθέτη ήταν ενδεχομένως αυτή που οδήγησε σε μεγάλες εκπτώσεις στα σκηνικά και τα κοστούμια χωρίς την έγκριση του δημιουργού τους. Με αφορμή αυτό το γεγονός, ξέσπασε δημόσια διαμάχη ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον τότε Διευθυντή της Ε.Λ.Σ. Μενέλαο Παλλάντιο, η οποία είναι ιδιαίτερος αποκαλυπτική για τις σκηνογραφικές πρακτικές που ακολουθούσε ο οργανισμός την εποχή εκείνη.

Σύμφωνα με τον Τσαρούχη, η παράσταση παρουσιάστηκε με μεγάλες αλλαγές ως προς την όψη, και δεν θύμιζε πλέον το αρχικό αποτέλεσμα. Έτσι, ιδιαίτερα ενοχλημένος, ο καλλιτέχνης ξέσπασε: «Δεν θέλω να μιλήσω για τα κοστούμια, τα οποία είχε διαλέξει κάθε ηθοποιός από το βεστιάριο κατά το γούστο του, ούτε για τις κομμώσεις που κάθε μια παρίστανε και μια ηρωίδα της όπερας, διαφορετική, φυσικά, εποχής και ρυθμού η μια από την άλλη, ούτε για τα έπιπλα της σκηνής, τα οποία, σύμφωνα με μια μακράν παράδοση, ήταν παράταιρα, και άλλα από εκείνα που ώρισε ο σκηνογράφος. Θα ήθελα να ρωτήσω έναν υπεύθυνο του ιδρύματος, αν υπάρχει, τι γίνηκε η μπούκα την οποία είχα ζωγραφίσει ιδιοχείρως, για να σκεπάσω το απαίσιο και σαν θωρηκτό γκρίζο προσκήνιο. Επίσης, θα ήθελα να ξέρω από τον ίδιο υπεύθυνο ή άλλον τινά τι έγινε το επίσης ιδιοχείρως ζωγραφισμένο φόντο που παρίστανε γαλλικό δάσος στη Δευτέρα πράξη. [...] Γιατί έκαναν τη σπατάλη να πληρώσουν μεροκάματα για να χαλάσουν το πίσω μέρος του σκηνικού της πρώτης πράξεως, το οποίον νόμιζα ότι παριστάνει επιτυχώς το γνωστό σαλόνι της πριγκίπισσας Μαθίλδης».⁷⁹¹ Η απάντηση του Παλλάντιου λίγες ημέρες μετά, προέβαλε ως κύρια αίτια των αλλαγών τις τεχνικές ανάγκες του οργανισμού λόγω του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου, ενώ ο Διευθυντής ισχυρίστηκε ότι ο Τσαρούχης είχε σιωπηρώς συμφωνήσει,⁷⁹² κάτι που ο ζωγράφος αρνήθηκε κατηγορηματικά με νέα επιστολή του την επόμενη κιόλας ημέρα.⁷⁹³

⁷⁹⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 11/3/1959, σ. 2.

⁷⁹¹ «Ο Τσαρούχης για τα σκηνικά της *Τραβιάτας*», *Τα Νέα*, 16/1/1965, σ. 2.

⁷⁹² «Ο Γεν. Διευθυντής της Ε.Λ.Σ. για τη διαμαρτυρία του Γιάννη Τσαρούχη», *Τα Νέα*, 21/1/1965, σ. 2.

⁷⁹³ «Ο Γιάννης Τσαρούχης ανταπαντά στον Γενικό Διευθυντή την Ε.Λ.Σ.», *Τα Νέα*, 22/1/1965, σ. 2.

Νόρμα

Το καλοκαίρι του 1960 ο Τσαρούχης συνδέθηκε με μια ιστορική στιγμή για την Ε.Λ.Σ. και για την ιστορία της όπερας στην Ελλάδα. Η *Νόρμα* του Βιτσέντζο Μπελλίνι ανέβηκε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, σε μουσική διεύθυνση του Τούλιο Σεραφίν και σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή. Ο Τσαρούχης υπέγραψε τα σκηνικά ενώ τα κοστούμια ήταν του Αντώνη Φωκά.

Ο Τσαρούχης κατασκεύασε ένα μνημειακό σκηνικό, επιβλητικό αλλά με λιτές, καθαρές γραμμές το οποίο, αν και αναπαριστούσε γαλατικά ντόλμεν, εντασσόταν απόλυτα στο αρχαίο θέατρο, σαν συμπληρωματικό των νοητών κύκλων της ορχήστρας και του κοίλου, ενώ παράλληλα ανταποκρινόταν στον ρομαντικό χαρακτήρα της όπερας (εικ. 324). Επίσης, ο σκηνογράφος κατασκεύασε ένα επίπεδο στο ύψος περίπου της αρχαίας σκηνής στο οποίο εκτυλισσόταν η δράση, ενώ στην ορχήστρα του θεάτρου διαρρύθμισε τον χώρο για τους μουσικούς. Το σκηνικό αυτό ήταν εντελώς διαφορετικό από τα σκηνικά που συνήθιζε να δημιουργεί ο Τσαρούχης. Δεν είχε καθόλου ζωγραφικά στοιχεία και αποτελούνταν από μεγάλους, κατασκευαστικούς όγκους. Όμως ο χαρακτήρας του τελικού αποτελέσματος δεν ήταν τόσο κονστρουκτιβιστικός όσο πλαστικός, δίνοντας στο σκηνικό ένα γλυπτικό ύφος το οποίο το ενέτασσε στο συνολικό περιβάλλον της Επιδαύρου (εικ. 325).

Όπως και ολόκληρη η παράσταση, το σκηνικό του Τσαρούχη απέσπασε θερμότερες κριτικές. Ο Μαμάκης μετέφερε στην ανταπόκρισή του από την Επίδαυρο το «αληθινά εξαιρετο στη θαυμάσια λιτότητά του σκηνικό του Γιάννη Τσαρούχη» ο οποίος καταχειροκροτήθηκε στο τέλος μαζί με τους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης.⁷⁹⁴ Ο Πλωρίτης έδωσε το πλαίσιο εντός του οποίου εργάστηκαν σκηνοθέτης και σκηνογράφος προκειμένου να φτάσουν στο επιτυχημένο αποτέλεσμα: «το ίδιο το έργο μ' όλη τη ρομαντικότητά του έχει εξαιτίας του γαλατικού και θρησκευτικού θέματός του μίαν “αυστηρότητα” που το ξεκόβει απ' τους συνηθισμένους γλυκασμούς του ιταλικού μελ-κάντο. Και ο θαυμάσιος χώρος του επιδαύριου θεάτρου είναι τόσο επιβλητικός για τον σκηνοθέτη που – όπως σωστά τονίζει στο σημείωμά του ο Αλ. Μινωτής – “ρυθμίζει αποφασιστικά τι θα γίνει σε ότι αφορά τη διαμόρφωση και την έκφραση του καλλιτεχνικού υλικού [...]” Ο Μινωτής έχει πια πλούσια πείρα όχι μόνο της “τεχνικής” ας πούμε του χώρου αλλά και – το

⁷⁹⁴ Αχιλλέας Μαμάκης, «Αθηναϊκά εικοσιτετράωρα», *Εθνος*, 25/8/1960, σ. 2.

σπουδαιότερο – αυτής της “επιβλητικότητάς” του. Και την υπηρέτησε και τη σεβάστηκε όσο γινόταν και κατόρθωσε να “παντρέψει” αρμονικά την Αλήθεια του αρχαίου θεάτρου με την συμβατικότητα της Όπερας. Ακριβώς σε τούτο συμπαραστάτης στάθηκε ο Γιάννης Τσαρούχης με το λιτό όσο και χαρακτηριστικό σκηνικό του που, απαλλαγμένο από φτηνές γραφικότητες πέτυχε και “βαρβαρικό” να είναι και να μην “αντιφάσκει” με τη ελληνικότητα του θεάτρου». ⁷⁹⁵

Ο Δούνιας μετέφερε, εκτός από την αισθητική διάσταση, και την λειτουργικότητα του σκηνικού: «στο αχανές βήμα της Επιδαύρου όπου ο Γιάννης Τσαρούχης έστησε το επιβλητικό σκηνικό με το τεράστιο στεφάνι των ορθίων προϊστορικών ογκολίθων, έπρεπε απαραίτητως να εμφανιστεί ρεαλιστικά, όπως συνέβη, ένα πλήθος λογχοφόρων, αξιωματούχων, ιερέων και ιερειών των δρυϊδών. Και κινήθηκαν, χωρίς να συνωστίζονται, σε ωραίους άνετους σχηματισμούς περισσότερα από διακόσια πρόσωπα. Στην περίπλοκη, διαρκώς μεταμορφωνόμενη αυτή εικόνα δύσκολα θα επεσήμαινε κάποιος ψεγάδι προσβλητικό στην όραση ή αταίριαστο στο ιστορικό κλίμα της μουσικής τραγωδίας». ⁷⁹⁶ Τέλος, ο Γιατράς, υπογράμμισε και αυτός την επιτυχία του σκηνικού, το οποίο «αν και ξένο προς τον χώρο του αρχαίου θεάτρου – δεν μπορούσε άλλωστε να γίνει αλλιώς – εδημιούργησε γνήσια ατμόσφαιρα και ένα ιδεώδες πλαίσιο για την εξέλιξη του έργου». ⁷⁹⁷

Μήδεια

Το καλοκαίρι του 1961 η Ε.Λ.Σ. έκανε τη δεύτερη, εξίσου πανηγυρική, εμφάνισή της στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου και πάλι με πρωταγωνίστρια τη Μαρία Κάλλας. Η όπερα του Λουίτζι Κερουμπίνι *Μήδεια* ανέβηκε σε μουσική διεύθυνση του Νικόλα Ρεσσίνιο και σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή. Ο Τσαρούχης αυτήν τη φορά είχε τη συνολική ευθύνη για την όψη της παράστασης υπογράφοντας σκηνικά και κοστούμια.

Ο καλλιτέχνης είχε ήδη συλλάβει και εφαρμόσει επιτυχημένα τη δημιουργική του ιδέα στο παρελθόν, καθώς η *Μήδεια* με την Κάλλας σε σκηνοθεσία του Μινωτή είχε ανέβει το 1958 και το 1959 στο Ντάλλας του Τέξας και στη Βασιλική Όπερα του Κόβεντ Γκάρντεν στο Λονδίνο. Οι τρεις καλλιτέχνες είχαν φτάσει σε συμφωνία τόσο ως προς

⁷⁹⁵ Μάριος Πλωρίτης, «*Νόρμα και Μαρία*», *Ελευθερία*, 26/8/1960, σ. 1.

⁷⁹⁶ Μίνως Δούνιας, «*Νόρμα*», *Η Καθημερινή*, 28/8/1960, σσ. 1-2.

⁷⁹⁷ Διονύσιος Γιατράς, «*Η Νόρμα στην Επίδαυρο*», *Το Βήμα*, 26/8/1960, σ. 2.

την όψη της πρωταγωνίστριας όσο και ως προς τη συνολική όψη της παράστασης.⁷⁹⁸ Το νέο ζητούμενο ήταν η μεταφορά αυτής της επιτυχημένης και ολοκληρωμένης ιδέας στον ανοιχτό χώρο, κάτι που θα γινόταν για πρώτη φορά, και μάλιστα σε ένα αρχαιολογικό αρχαίο θέατρο όπως η Επίδαυρος.

Η ιστορική αυτή παράσταση ανέβηκε στο ύψος της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και όχι της κλασικιστικής όπερας του τέλους του 18^{ου} αιώνα στην οποία ανήκει το έργο. Αυτή τη γραμμή ακολούθησε και ο Τσαρούχης στα σκηνικά και τα κοστούμια του.⁷⁹⁹ Εκτός από το πλούσιο φωτογραφικό υλικό, το οποίο δίνει μια ξεκάθαρη και αρκετά ολοκληρωμένη εικόνα για το αποτέλεσμα, σώζονται στο βεστιάριο της Ε.Λ.Σ. κοστούμια από την παράσταση (εικ. 336-339) ενώ στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα σώζεται ένα από τα τρία κοστούμια που δημιούργησε ο καλλιτέχνης για την Κάλλας-Μήδεια (εικ. 333). Επίσης, σε ιδιωτική συλλογή σώζεται και η κόκκινη (στους τόνους του χαλκού) περούκα που φορούσε η πρωταγωνίστρια. Όλα αυτά, σε συνδυασμό και με μεταγενέστερα σκίτσα του καλλιτέχνη, δίνουν πολύτιμες πληροφορίες και για τη χρωματική παλέτα η οποία χρησιμοποιήθηκε και περιλάμβανε γήινους τόνους καθώς και ήπιες αποχρώσεις και διαβαθμίσεις των τριών βασικών χρωμάτων, ενώ εμφανιζόταν σε χαμηλούς τόνους και το μωβ (εικ. 330-332, 334-335). Όπως ο ίδιος ο Τσαρούχης ανέφερε τα χρώματα των κοστούμιών του, ιδίως αυτών της Μήδειας, ήταν εμπνευσμένα από τις τοιχογραφίες της Πομπηίας.⁸⁰⁰ Στο σύνολό τους, τα κοστούμια ήταν επίσης εμπνευσμένα από τα χρώματα, ενίοτε και τα σχέδια, των αρχαίων αγγείων, ενώ αναπτύσσονταν μέσα σε ένα σκηνικό ουδέτερου, γκριζο-καφέ χρώματος. Το σκηνικό αυτό, αντίθετα με εκείνο της *Νόρμας*, δεν ήταν έντονα επιβλητικό, αν και είχε απολύτως διακριτό χαρακτήρα. Ήταν εμπνευσμένο από την αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική, φέροντας την χάρη και την κομψότητα των ελληνιστικών χρόνων. Εντασσόταν και αυτό, αν και με τελείως άλλο τρόπο, στο αρχαίο θέατρο, ήταν απλό, ισορροπημένο και συμμετρικό ενώ ταυτόχρονα εξυπηρετούσε τις ανάγκες της πλοκής (εικ. 326). Σε σχέση με εκείνα που είχε παρουσιάσει ο

⁷⁹⁸ Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τις παραστάσεις αυτές βλ. Νίκος Μπακουνάκης, *Κάλλας-Μήδεια*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών / Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995.

⁷⁹⁹ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Τσαρούχης, πολλά χρόνια μετά, αποκάλυψε στον Διονύση Φωτόπουλο ότι αν ήταν ελεύθερος θα σκηνογραφούσε την όπερα αυτή εντελώς διαφορετικά: «Φυσικά αν εγώ ήμουν ελεύθερος και δεν είχα ανεβάσει σε ύψος τραγωδίας την παράσταση αυτή, θα της έκανα φουστάνια πολύ πιο κοντά στον Ναπολέοντα και στα έργα του Da Vinci και του Ingres και τα σκηνικά πολύ πιο ρομαντικά, πολύ πιο νεοκλασικά και λιγότερο αρχαιοελληνικά», Διονύσης Φωτόπουλος, *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1990, σσ. 160-161.

⁸⁰⁰ Το ίδιο.

σκηνογράφος για την παράσταση της *Μήδειας* στους κλειστούς χώρους, το σκηνικό της Επιδαύρου ήταν σαφώς απλοποιημένο και περιοριζόταν στα απαραίτητα, θυμίζοντας περισσότερο παράσταση αρχαίου δράματος παρά όπερας, κάτι που άλλωστε ήταν ζητούμενο⁸⁰¹ (εικ. 327-329).

Για τον ρόλο της Μήδειας, ο Τσαρούχης δημιούργησε μια πολύ δυνατή εικόνα η οποία εξελισσόταν σε τρία στάδια με τρία αντίστοιχα κοστούμια (εικ. 331-332, 335). Το πρώτο ήταν μαύρο με πορφυρά στοιχεία και πορφυρό πέπλο, το δεύτερο ήταν γκρι-μωβ με στοιχεία στο χρώμα του κρόκου που χρύσιζε και αντίστοιχου χρώματος μακρύ και βαρύ μάτιο, ενώ το τελευταίο ήταν όλο κόκκινο κεραμιδί «που όταν φωτιζόταν γινόταν vermilion». Το τελευταίο αυτό κοστούμι, το πιο λιτό από τα τρία, αλλά ιδιαίτερα σημαντικό καθώς με αυτό η Κάλλας έκανε το θεαματικό της φινάλε και τον χαιρετισμό, περιγράφεται από τον Τσαρούχη ως εξής: «θα ξεχωρίζει μέσα στο γκριζοκαφέ σκηνικό σαν μια λιγνή φλόγα».⁸⁰² Το κοστούμι αυτό συνοδευόταν από το πορφυρό μάτιο της πρώτης πράξης, καθώς η πρωταγωνίστρια ήθελε να είναι εξοπλισμένη με τέτοια αξεσουάρ, τα οποία αξιοποιούσε προσδίδοντας θεατρικότητα στην ερμηνεία της.⁸⁰³

Και η δεύτερη αυτή κατάθεση του Τσαρούχη στην Επίδαυρο αποτέλεσε μια μεγάλη επιτυχία την οποία παραδέχτηκε το σύνολο της κριτικής. Ο Δούνιας ανέφερε ότι «η ενδυματολογική εργασία του Γιάννη Τσαρούχη στέκεται υπεράνω κριτικής. Η αρμονία χρωμάτων και σχημάτων κατακτά εξ εφόδου μάτι και καρδιά. Ίσως η αρχαϊκή εμφάνισις των κοστούμιών – “αρχαϊκή” σύμφωνα με την αισθητική που επέβαλε η σύγχρονη ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας μας – να έρχεται σε αντίθεση με τα νεοκλασσικά κτίσματα που έστησε ο Γιάννης Τσαρούχης με τόση Αλεξανδρινή χάρη και διαίσθησι αρμονικών αναλογιών του χώρου και του ανθρώπου που κινείται μέσα σε αυτόν. Αλλά στο κάτω κάτω η δημιουργία σκηνικού κλίματος είναι πράξις καλλιτεχνικής εμπνεύσεως και όχι ζήτημα ιστορικής ανακατασκευής».⁸⁰⁴

⁸⁰¹ Κάποια σκηνογραφικά στοιχεία που εμφανίζονταν στις παραστάσεις στον κλειστό χώρο και παρέπεμπαν περισσότερο στον κόσμο της όπερας αφαιρέθηκαν στην εκδοχή της Επιδαύρου. Για το θέμα αυτό βλ. φωτογραφικό υλικό στο Μπακουνάκης, *Κάλλας...*, *ό.π.*

⁸⁰² Μπακουνάκης, *Κάλλας...*, *ό.π.*, σ. 79.

⁸⁰³ «Η ίδια η Κάλλας είχε ζητήσει το πέπλο για την πρώτη πράξη, το μανδύα για τις δύο άλλες πράξεις, στοιχεία που θα τη βοηθούσαν να αναδείξει τις δραματικές παραμέτρους του ρόλου», *το ίδιο*.

⁸⁰⁴ Μίνως Δούνιας, «Cherubini: *Medea*», *Η Καθημερινή*, 9/8/1961, σ. 4.

Η Λαλαούνη, η οποία δεν παρέλειψε να υπογραμμίσει και τις τεχνικές δυσκολίες του εγχειρήματος, σχολίασε: «αν ήδη στο κλειστό θέατρο η *Μήδεια* ως όπερα προβάλλει πολλά προβλήματα, στο υπαίθριο και μάλιστα στον ιερό χώρο του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου, τα προβλήματα αυτά πολλαπλασιάζονται, γίνονται αληθινά τρομαχτικά. Ωστόσο, η πείρα από την περσινή παράσταση της *Νόρμας* οδήγησε τον σκηνοθέτη στην πετυχημένη λύσι τους με τη βοήθεια και του σκηνογράφου και του Τσαρούχη που έστησε ένα σκηνικό απλό, λιτό, τέλειο στις αναλογίες του, έτσι που νόμιζες πως αποτελούσε μια συνέχεια του τεραστίου αρχαίου θεάτρου, χωρίς ωστόσο να είναι ογκώδες – αντίθετα ανάλαφρο και μετρημένο, έτσι που άφηνε εντελώς ελευθέρους στην κίνησή τους τόσο τους σολίστ όσο και το πολυπρόσωπο σύνολο.[...] Τα κοστούμια του κυρίου Τσαρούχη χωρίς να αντιγράφουν αρχαία κλασικά πρότυπα, είχαν μια ωραία ελληνική γραμμή, ωραία χρώματα, χάρι, κομψότητα».⁸⁰⁵

Τέλος, ο Πλωρίτης με παραστατικό τρόπο μετέφερε ενθουσιασμένος τις εντυπώσεις του από την όψη της παράστασης: «στην “ελληνικότητα” αυτή της παράστασης λαμπρότατη στάθηκε η συμβολή του Γιάννη Τσαρούχη. Τα τρία χαρίεντα ιωνικά του “κτίσματα” (στη θέση των τριών εξόδων της αρχαίας σκηνής εναρμονίζονταν έξοχα με το πλαίσιο, αφήνοντας λεύτερο ένα μεγάλο μέρος του φυσικού φόντου με τα ραδινά πεύκα, τις απαλές βουνοκορφές στο βάθος και τη γλαυκή στέγη του ουρανού. [...] Και τα κοστούμια του εμπνευσμένα απ’ την Τανάγρα, την Κόρινθο, την Πομπηία ήταν έξοχα δείγματα της ελληνικής “παρακμής” και συνέθεταν στις ομαδικές σκηνές εικόνες σπάνιας χρωματικής γλαφυρότητας».⁸⁰⁶ Στο σύνολό της, η τελευταία αυτή εξαιρετικά επιτυχημένη κατάθεση του καλλιτέχνη στην Ε.Λ.Σ. απηχεί απόλυτα την προσωπική του αισθητική. Δεν είναι τυχαίο ότι και σε κατοπινές καταθέσεις του στο αρχαίο δράμα συναντώνται αντίστοιχες εικόνες, τόσο ως προς τις φόρμες και τα σχήματα σκηνικών και κοστούμιών, όσο και ως προς τα χρώματα.⁸⁰⁷

⁸⁰⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Μήδεια* του Κερουμπίνι με την Μαρία Κάλλας», *Η Βραδυνή*, 8/8/1961, σ. 2.

⁸⁰⁶ Μάριος Πλωρίτης, «*Μήδεια* και Κάλλας», *Ελευθερία*, 9/8/1961, σ. 1.

⁸⁰⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνογραφία του Τσαρούχη για την παράσταση της Ελληνικής Σκηνής της Άννας Συνοδινού, *Ελένη* του Ευριπίδη το καλοκαίρι του 1966 στο θέατρο του Λυκαβηττού.



εικ. 323, Σακελλαρίδης, *Ο Βαφτιστικός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1958-1959, σκηνικά-κοστούμια Γ. Τσαρούχης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 324, Μπελλίνι, *Νόρμα*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1960, σκηνικά Γ. Τσαρούχης, κοστούμια Α. Φωκάς, πλαστική μακέτα σκηνικού.



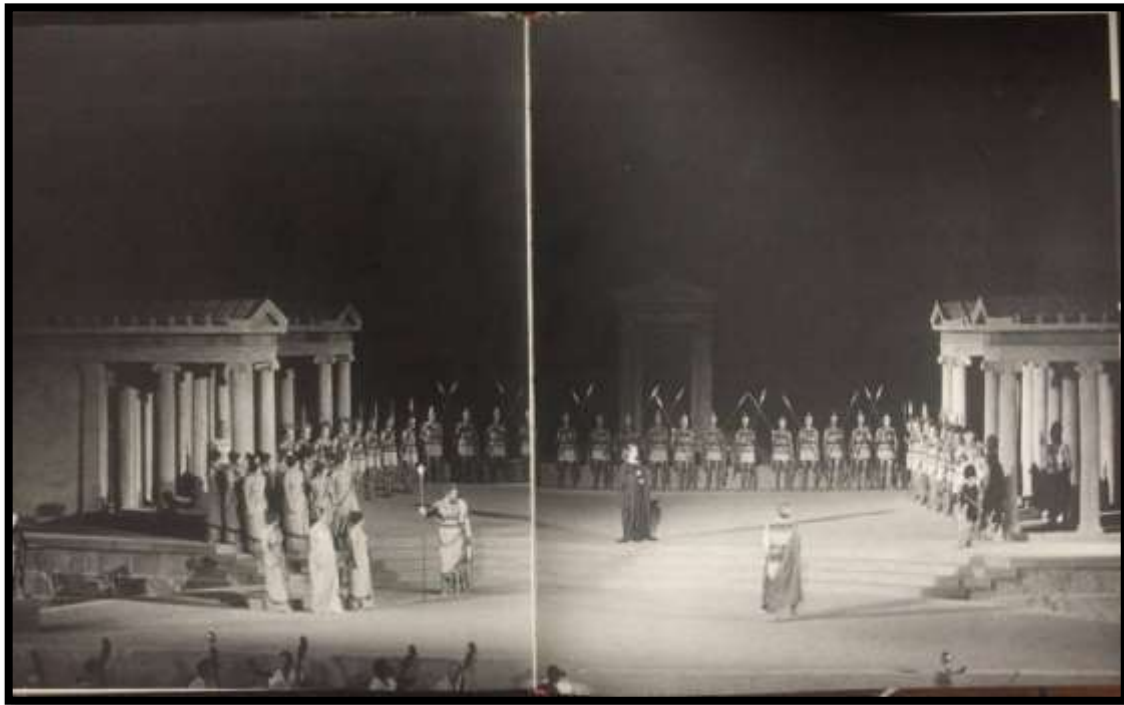
εικ. 325, Μπελλίνι, *Νόρμα*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1960, σκηνικά Γ. Τσαρούχης, κοστούμια Α. Φωκάς, φωτογραφία σκηνικού.



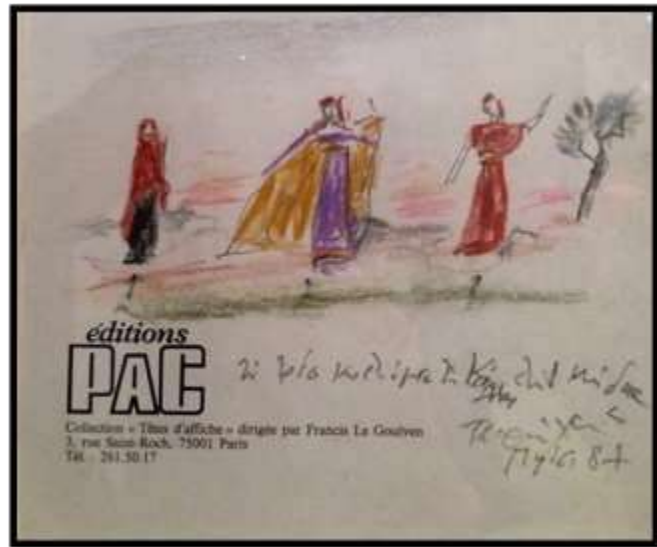
εικ. 326, Κερουμπίνι, *Μήδεια*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1961, σκηνικά-κοστούμια Γ. Τσαρούχης, ο καλλιτέχνης με την πλαστική μακέτα του σκηνικού.



εικ. 327, Κερουμπίνι, *Μήδεια*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1961, σκηνικά-κοστούμια Γ. Τσαρούχης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 328-329, Κερουμπίνι, *Μήδεια*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1961, σκηνικά-κοστούμια Γ. Τσαρούχης, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 330-332, μεταγενέστερα σχέδια του Γ. Τσαρούχη των τριών κοστούμιών της Μήδειας και αυτού της Νέριδος (1987).



εικ. 333, Κερουμπίνι, *Μήδεια*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1961, σκηνικά-κοστούμια Γ. Τσαρούχης, κοστούμι της Μήδειας.



εικ. 334-335, μεταγενέστερα σχέδια του Γ. Τσαρούχη των τριών κοστούμιών της Μήδειας (1987 ή 1988).



εικ. 336-339, Κερουμπίνι, *Μήδεια*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1960, σκηνικά-κοστούμια Γ. Τσαρούχης, κοστούμια παράστασης.



340, Κερουμπίνι, *Μήδεια*, Ε.Λ.Σ., αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, καλοκαίρι 1960, αναμνηστική φωτογραφία με κοστούμια μετά την παράσταση και
εικ. 341, Α. Μινωτής, Μ. Κάλλας, Κ. Μπαστιάς και Γ. Τσαρούχης μετά την παράσταση.

εικ.

3.3.2. Βασίλης Φωτόπουλος (1934-2007)

Ο Βασίλης Φωτόπουλος,⁸⁰⁸ ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες σκηνογράφους του 20^{ού} αιώνα με διεθνή καριέρα και αναγνώριση, έκανε την πρώτη του εμφάνιση στο θέατρο στο τέλος της δεκαετίας του 1950 σε ηλικία μόλις 24 ετών. Μέχρι τότε είχε παρακολουθήσει μαθήματα ζωγραφικής με τον Βαγγέλη Δράκο και εργαζόταν ως ζωγράφος σκηνικών σε διάφορα θέατρα. Μεταξύ αυτών στο θέατρο Μπουρνέλλη αλλά και στην Ε.Λ.Σ. όπου συνεργάστηκε στο έργο *Έτσι κάνουν όλες*,⁸⁰⁹ το οποίο παρουσιάστηκε τον Νοέμβριο του 1958 σε σκηνικά και κοστούμια του Στεφανέλλη. Την περίοδο εκείνη, ο Κωστής Μπαστιάς, ο οποίος είχε επανέλθει στα τεκταινόμενα της Ε.Λ.Σ. και ήθελε να δώσει ευκαιρίες σε νέους καλλιτέχνες, εκτιμώντας το ταλέντο του, τού αναθέτει τα σκηνικά και τα κοστούμια της μονόπρακτης όπερας *Σέρβα Παντρόνα* του Περγκολέζι.

Έτσι, ο Φωτόπουλος έκανε το ντεμπούτο του στη σκηνογραφία και ξεκίνησε τη μεγάλη καλλιτεχνική του πορεία από την όπερα. Η επιτυχία της δουλειάς του οδηγεί στην ανάληψη και άλλων παραγωγών και έτσι σε διάστημα μόλις ενός έτους συνεργάζεται σε άλλα πέντε έργα. Παρόλο που το ταλέντο του αναγνωρίζεται αμέσως και οι καταθέσεις του είχαν αποδοχή, εκείνος επέλεξε να αφήσει την Ε.Λ.Σ. αλλά και την Ελλάδα. Ο ίδιος περιέγραφε χαρακτηριστικά: «ο Τσαρούχης ούρλιαζε μαζί μου. Τού έλεγα “Δεν μπορώ να συνεχίσω να κάνω αυτή τη δουλειά... δεν την ξέρω...”. Ο Τσαρούχης μου έλεγε: “Καλά είσαι τρελλός; Είσαι τρελλός; Τι δεν ξέρεις; Δεν βλέπεις την αποδοχή;” Ένιωθα ότι τα σκηνικά που άρεσαν σε όλους δεν είχαν ψυχή. Δεν είχαν την απλότητα που γίνεται κατανοητή στους πάντες».⁸¹⁰ Οι καλλιτεχνικές του ανησυχίες και οι δημιουργικές του αναζητήσεις τον έσπρωξαν τελικά να φύγει συνειδητά στο εξωτερικό: «εμένα μ’ έτρωγε πως δεν ήξερα τη δουλειά από μέσα και έφυγα. Πήγα στην Ευρώπη. Στο Μιλάνο, στο Σάλτσμπουργκ, στο Μόναχο, στο Λονδίνο. Μεγάλα θέατρα, καλοί δάσκαλοι, άλλες οπτικές».⁸¹¹

⁸⁰⁸ Για τη ζωή και το έργο του Βασίλη Φωτόπουλου βλ. Κ. Γ. [Κώστας Γεωργουσόπουλος], «Βασίλης Φωτόπουλος», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 4, σσ. 398-399, όπου και σχετική βιβλιογραφία και <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/fotopoulos-basilis-2346/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

⁸⁰⁹ Φωτόπουλος Δ., *Σκηνογραφία...*, ό.π., σ. 415.

⁸¹⁰ Συνέντευξη του Βασίλη Φωτόπουλου στον Θανάση Λάλα, «Ο ζωγράφος», ένθετο *Το άλλο Βήμα*, *Το Βήμα*, 4/2/1996, σσ. 3-5.

⁸¹¹ Μάνος Στεφανίδης (επιμ.), *Βασίλης Φωτόπουλος*, Δήμος Καλαμάτας 2013, σ. 29.

Ο Φωτόπουλος όριζε τη σκηνογραφία ως «ένα εικαστικό σινιάλο για την ψυχή του έργου».⁸¹² Σύμφωνα με τον Στεφανίδη, «πίστευε ότι σκηνικά και ενδύματα στο θέατρο οφείλουν να υπηρετούν το κείμενο και τον συγγραφέα. Απέφευγε τις συμπαγείς κατασκευές, τα έντονα χρώματα και προτιμούσε τα ελαφρά υλικά (κυρίως χαρτί, πανί, ξύλο και πλαστικό). Σε όλη την πορεία του δεν έχασε την επαφή με τη ζωγραφική και αντιμετώπιζε τα σκηνικά ως τρισδιάστατο ζωγραφικό έργο».⁸¹³ Άλλωστε, ο Φωτόπουλος θεωρούσε ότι ο σκηνογράφος πρέπει να γνωρίζει καλά τη ζωγραφική και τις αρχές της, καθώς το σκηνικό και τα κοστούμια, που θα κινηθούν μέσα σε αυτό, είναι κατ' εξοχήν ένα εικαστικό γεγονός. Ο Γεωργουσόπουλος υπογραμμίζει, για τη θεατρική λειτουργία του Φωτόπουλου, ότι ο καλλιτέχνης αυτός «δημιουργεί χώρους μαγικούς, πρόσφορους για τη δράση, συμβατικούς, που απωθούν κάθε έννοια ψευδαίσθησης. Οι σκηνογραφίες του κραυγάζουν ότι είναι θεατρικά τεχνάσματα, ζωγραφικά στοιχεία, στοιχεία της θεατρικής μαγείας».⁸¹⁴ Πρώτα δείγματα αυτών των χαρακτηριστικών της δουλειάς του διαφαίνονται ήδη στις πρώιμες σκηνογραφικές του καταθέσεις στην Ε.Λ.Σ.

Κατά την εξεταζόμενη περίοδο συνεργάστηκε με τον οργανισμό σε έξι παραγωγές, πέντε όπερες και μια οπερέτα, οι οποίες παρουσιάστηκαν σε περιορισμένο αριθμό επαναλήψεων.

Σέρβα Παντρόνα

Η κωμική όπερα, κωμικό ιντερμέδιο, του Τζιοβάννι Μπατίστα Περγκολέζι *Σέρβα Παντρόνα* (*Η υπηρέτρια κυρά*) ανέβηκε τον χειμώνα 1958-1959, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Δημήτρη Μιχαηλίδη και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη και δόθηκε σε ενιαία παράσταση με την επανάληψη του *Μέντιουμ* του Μενόττι.

Ο Φωτόπουλος φρόντισε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της μονόπρακτης αυτής όπερας ακολουθώντας την εποχή της πλοκής. Η εργασία του είχε επιτυχία καθώς η Λαλαούνη μετέφερε πως ο νεαρός καλλιτέχνης «συνέλαβε με αλάθητο ένστικτο το παιχνιδιάρικο ύφος φιλοτεχνώντας σκηνογραφία και ενδυμασίες μ' εξυπνάδα και γούστο», ενώ με διορατικότητα ανέφερε ότι «πρόκειται, αναμφισβήτητα για ένα νέο,

⁸¹² Συνέντευξη του Βασίλη Φωτόπουλου στον Θανάση Λάλα, *ό.π.*

⁸¹³ Στεφανίδης (επιμ.), *Βασίλης...*, σ. 17.

⁸¹⁴ Κ. Γ. [Κώστας Γεωργουσόπουλος], «Βασίλης...», *ό.π.*, σ. 398.

γερό ταλέντο που σίγουρα μπορεί να προσφέρει πολλά».⁸¹⁵ Ο Χαμουδόπουλος επίσης έκρινε θετικά τη δουλειά του Φωτόπουλου,⁸¹⁶ ενώ ο Πέτρος Πετρίδης ανέδειξε και μια άλλη διάσταση της πρότασής του: «οι σκηνογραφίες κι ενδυμασίες του κ. Β. Φωτόπουλου απλές, διακριτικές, σκαρωμένες με γούστο και ελάχιστα ασφαλώς έξοδα, πράγμα που μας παρηγορεί για τις βαρύτιμες αρχοντοχωριάτικες επιδείξεις του πρόσφατου παρελθόντος».⁸¹⁷

Η εύθυμη χήρα

Ο Φωτόπουλος συνέχισε να εργάζεται στην Ε.Λ.Σ., κάνοντας την επιμέλεια των κοστουμιών στην οπερέτα του Λέχαρ *Η εύθυμη χήρα* της οποίας τα σκηνικά υπέγραψε ο Στεφανέλλης.⁸¹⁸

Η δουλειά του Φωτόπουλου, προφανώς επειδή πρόκειται για επιμέλεια και όχι εξ αρχής δημιουργία, δεν απασχόλησε ιδιαίτερα την κριτική. Ο Χαμουδόπουλος, ο οποίος είχε εκφραστεί αρνητικά τόσο για τη σκηνοθεσία όσο και για τη σκηνογραφία, εξέφρασε διαφωνίες και για τα κοστούμια, ως προς το χρωματικό τους σκέλος.⁸¹⁹ Τέτοια φαινόμενα ήταν συνηθισμένα στις επιμέλειες κοστουμιών όπου οι παραστάσεις έπρεπε να εξυπηρετηθούν από το υπάρχον βεστιάριο.

Άλκηστις

Το καλοκαίρι του 1959, ο Φωτόπουλος έκανε δυναμικά την είσοδό του και στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού υπογράφοντας τα σκηνικά και τα κοστούμια στην όπερα *Άλκηστις* του Γκλουκ. Το έργο ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη.

Ο Φωτόπουλος, αν και δεν διέθετε ακόμη πείρα, κατόρθωσε να ανταποκριθεί επιτυχημένα στις ανάγκες του έργου προχωρώντας σε μια ακαδημαϊκού χαρακτήρα αναπαράσταση του αρχαίου κόσμου. Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό μαρτυρεί πως δημιούργησε ένα πολύ λιτό σκηνικό, στο οποίο δεν ενέτασσε τον μνημειακό τοίχο: μια απλή αρχαιοελληνική είσοδος κατασκευασμένη μόλις με δυο κολώνες δωρικού ρυθμού

⁸¹⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 25/3/1959, σ. 2.

⁸¹⁶ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η Σέρβα Παντρόνα», *Ελευθερία*, 27/3/1959, σ. 2.

⁸¹⁷ Πέτρος Πετρίδης, «Εθνική Λυρική Σκηνή και Κρατική Ορχήστρα», *Το Βήμα*, 23/3/1959, σ. 2.

⁸¹⁸ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 308.

⁸¹⁹ «Πώς μπορούσαν να “παντρευτούν” τα χρώματα της “τουαλέτας” της κυρίας Ζαχαράτου κατά την γ’ πράξη;», Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Η Εύθυμη Χήρα*», *Ελευθερία*, 24/4/1959, σ. 2.

και ένα αέτωμα με ελάχιστα διακοσμητικά στοιχεία. Παράλληλα δημιούργησε πάρα πολλά κοστούμια αρχαιοελληνικού ύφους, επίσης με λίγα διακοσμητικά στοιχεία. Όπως είναι προφανές, ο καλλιτέχνης κινήθηκε στη γραμμή της όψης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και όχι της κλασικιστικής όπερας του 18ου αιώνα, βασικός εκφραστής της οποίας ήταν ο Γκλούκ (εικ. 342-346).

Ο Δούνιας εξέφρασε ενστάσεις για το σύνολο της παράστασης, το οποίο κατά τη γνώμη του είχε υπερβολική αρχαιοπρέπεια και ήταν μια «κακή απομίμηση παραστάσεων αρχαίου δράματος»⁸²⁰ χωρίς όμως να εστιάζει στα σκηνικά και τα κοστούμια. Σε αντίστοιχους τόνους κινήθηκε και ο Βάρβογλης, διαφωνώντας τόσο με την ενδυματολογική εμφάνιση της χορωδίας όσο και με αυτή του Ηρακλή, ο οποίος, σύμφωνα με τον κριτικό, θύμιζε περισσότερο τον ήρωα του Ευριπίδη παρά τη μορφή της όπερας του Γκλουκ.⁸²¹ Σε αντίθετη γραμμή κινήθηκε η Λαλαούνη κάνοντας διθυραμβικά σχόλια για τη δουλειά του καλλιτέχνη: «χάρμα ομορφιάς, απόλυτης αρμονίας σε χρώματα και γραμμές οι ενδυμασίες του Β. Φωτόπουλου, καθώς και η απλούστατη σκηνογραφία του. Ίσως αυτή η εμπνευσμένη αληθινά εργασία του τόσο νέου ακόμα καλλιτέχνη να ήταν η κυριότερη επιτυχία της παραστάσεως».⁸²² Επαινετικός, αν και συγκρατημένα, ήταν και ο Χαμουδόπουλος.⁸²³

Η Κασσιανή

Τον χειμώνα 1959-1960 ανέβηκε η όπερα του Σκλάβου *Η Κασσιανή*, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη, ενώ ο Φωτόπουλος υπέγραψε τα σκηνικά και τα κοστούμια.

Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό μαρτυρεί ότι ο σκηνογράφος κατέβαλε ιδιαίτερη προσπάθεια στη συγκρότηση μιας ολοκληρωμένης εικαστικής πρότασης και στη δημιουργία θεατρικών εικόνων που θύμιζαν ζωγραφικούς πίνακες. Τα σκηνικά του περιλάμβαναν χαρακτηριστικά και άμεσα αναγνωρίσιμα από το θεατή βυζαντινά στοιχεία. Παράλληλα, απέφυγε τις βαριές κατασκευές ενώ στα κοστούμια του άντλησε έμπνευση από το βυζαντινό εικαστικό λεξιλόγιο (εικ. 348). Το θέμα ταίριαζε στην

⁸²⁰ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 25/6/1959, σ. 3.

⁸²¹ Μάριος Βάρβογλης, «Η *Αλκηστις* από την Λυρική», *Τα Νέα*, 26/6/1959, σ. 2.

⁸²² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 24/6/1959, σ. 2.

⁸²³ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η *Αλκηστις*», *Ελευθερία*, 25/6/1959, σ. 4.

καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία, καθώς είχε επηρεαστεί πολύ από τη Βυζαντινή τέχνη και την εκκλησιαστική τελετουργία, κάτι που δεν παρέλειπε να τονίζει ο ίδιος σε μελλοντικές του συνεντεύξεις.⁸²⁴ Αυτό συνετέλεσε αποφασιστικά στην επιτυχία του αποτελέσματος, η οποία αποτυπώθηκε σε πλήθος κριτικών.

Ο Ανωγειανάκης ανέφερε ότι ποτέ στο παρελθόν δεν έγινε «τέτοια επιστημονική [...] προετοιμασία για τη σκηνογραφική και ενδυματολογική “αναπαράσταση” του βυζαντινού 9^{ου} αιώνα», κάτι που είχε ως αποτέλεσμα μια παράσταση ιδιαίτερος φροντισμένη ως την τελευταία λεπτομέρεια.⁸²⁵ Ο ίδιος επεφύλαξε θριαμβευτική υποδοχή στον Φωτόπουλο: «ξεχωριστός έπαινος αξίζει στον σκηνογράφο και ενδυματολόγο. Με την αφαίρεσι και την υποβολή μάς έδωσε, για πρώτη ίσως φορά, ένα ζηλευτό, σ’ αυτόν τον τομέα, αποτέλεσμα. Η όλη διδασκαλία του έργου οφείλει πολλά στην εργασία του κου Φωτόπουλου. Τού αξίζουν ειλικρινή συγχαρητήρια».⁸²⁶

Για την παράσταση αυτή σώζονται σχεδιαστικές μακέτες δυο κοστούμιών, ενός αντρικού και ενός γυναικείου (εικ. 347). Στις πρώιμες αυτές δημιουργίες, οι οποίες διαφέρουν από τις τυπικές μακέτες των περισσότερων ομοτέχνων του, διαφαίνεται σαφώς το προσωπικό ύφος και η αισθητική προσέγγιση του Φωτόπουλου που μελλοντικά τον οδήγησε στο προσωπικό στυλ στο θέατρο αλλά και στους ζωγραφικούς του πίνακες. Ο Σταμάτης Τσούτης, ο οποίος παρακολούθησε τη γενική δοκιμή της παράστασης μετέφερε εντυπωσιασμένος, την οπτική διάστασή της. Περιέγραφε ότι πηγή έμπνευσης για τα σκηνικά και τα κοστούμια αποτέλεσαν «τόσον οι θαυμάσιες βυζαντινές εικονογραφίες τόσο των παλαιών αγιορειτών αγιογράφων όσον και τα ψηφιδωτά της Ραβέννας». Στο ίδιο άρθρο ανέφερε: «εκείνο όμως που προκαλεί τον θαυμασμόν είναι η βυζαντινή ακρίβεια των σκηνικών και των κοστούμιών του έργου. Τα σκηνικά άλλοτε μεγαλοπρεπή, σύμφωνα με την βυζαντινή μεγαλοπρέπεια και άλλοτε λιτά, όπως του μοναστηριού, δείχνουν βαθιά μελέτη του θέματος αυτών από τον σκηνογράφο, ενώ τα κοστούμια μέσα στα πλαίσια της βυζαντινής αγιογραφίας μαρτυρούν την απόλυτη προσήλωσι του δημιουργού των εις μίαν καθόλα ακριβέστατη και επιμελημένη εργασία».⁸²⁷

⁸²⁴ Συνέντευξη Φωτόπουλου στον Θανάση Λάλα, *ό.π.* και Στεφανίδης (επιμ.), *Βασίλης...*, *ό.π.*, σ. 28.

⁸²⁵ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 61 (1960), σ. 87.

⁸²⁶ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η Κασσιανή», *Έθνος*, 2/11/1959, σσ. 2, 7.

⁸²⁷ Σταμάτης Τσούτης, «Με την *Κασσιανή* η Λυρική Σκηνή εγκαινιάζει την χειμερινή περίοδο», *Η Βραδυνή*, 22/10/1959, σ. 2.

Η Λαλαούνη στη διθυραμβική κριτική μετέφερε πολλές λεπτομέρειες: «κατόρθωσε να δημιουργήσει το κατάλληλο πλαίσιο, δίνοντας στις εικόνες του – οκτώ σε τέσσερις πράξεις – ζωντανό βυζαντινό ύφος, συχνά μεγαλοπρέπεια – όπως στην αίθουσα του θρόνου στην πρώτη πράξι, ομορφιά και ποιήσι – όπως στην αυλή του μοναστηριού στην τέταρτη πράξι – προσέχοντας το στυλ στις ενδυμασίες και διαβαθμίζοντας με ξεχωριστό γούστο τους χρωματισμούς. Μία εργασία γενικά που δείχνει παράλληλα με το ταλέντο του σκηνογράφου και προσεκτική μελέτη».⁸²⁸ Επιπλέον, η ίδια τόνισε σε κριτική της για άλλη παράσταση την επιτυχημένη διαχείριση του χώρου από τον Φωτόπουλο στην *Κασσιανή*, έτσι ώστε να αντιμετωπιστεί το πρόβλημα του μικρού μεγέθους της σκηνής.⁸²⁹ Την επιτυχία του νεαρού σκηνογράφου επιβεβαίωσε και ο Βάρβογλης, ο οποίος εξήρε την ολοκληρωμένη κατάθεση: «άξιος επαίνων και ιδιαίτερης προσοχής ο καλλιτέχνης σκηνογράφος κ. Β. Φωτόπουλος, που με τα ποικίλα χρώματα των πλούσιων ενδυμασιών, ταιριαστών στο φόντο της σκηνογραφίας, κατόρθωσε να δημιουργήσει έναν κόσμο θαυμαστής αρμονίας σε ύφος πραγματικά βυζαντινό».⁸³⁰

Φάουστ

Τον χειμώνα 1959-1960 ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., η όπερα του Σαρλ Γκουνό *Φάουστ* στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Λέο Νεντομάνσκυ. Για την παράσταση αυτή ο Φωτόπουλος συνυπέγραψε τόσο τα σκηνικά όσο και τα κοστούμια με τον Ευάγγελο Ολύμπιο.

Από το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό και από την κριτικογραφία φαίνεται η μελέτη και η προσπάθεια για ακαδημαϊκή αναπαράσταση της εποχής του έργου που οδήγησε σε μια συμβατική εικόνα ιστορικής πιστότητας, όπως συμβατική ήταν μάλλον και η όλη παράσταση (εικ. 349-350). Αν και ο ίδιος ο Φωτόπουλος ξεχώριζε αυτή την εργασία του και τη μνημόνευε σχεδόν 40 χρόνια σε συνέντευξή του λέγοντας: «όλοι έλεγαν ότι ήταν αριστούργημα τα σκηνικά μου στον *Φάουστ* στη σκηνή της

⁸²⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Γ. Σκλάβου, *Κασσιανή*», *Η Βραδυνή*, 3/11/1959, σ. 2.

⁸²⁹ Με αφορμή τα σκηνικά του Ευάγγελου Ολύμπιου στην *Τζοκόντα* η κριτικός αναρωτήθηκε: «Είναι στενή, μικρή η σκηνή του θεάτρου, αυτό το ξέρουμε. Αλλά πώς στην *Κασσιανή* φαινόταν τόσο πλατειά και ευρύχωρη», Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Τζοκόντα* του Πονκιέλλι στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 9/12/1959, σ. 2.

⁸³⁰ Μάριος Βάρβογλης, «Η *Κασσιανή* στην Λυρική», *Τα Νέα*, 6/11/1959, σ. 2.

Μαργαρίτας», εντούτοις η παράσταση, όπως και η δουλειά των δυο καλλιτεχνών δίχασε την κριτική.

Η Λαλαούνη, αν και έκρινε θετικά την παράσταση, δεν παρέλειψε να κάνει λεπτομερείς παρατηρήσεις στους δυο καλλιτέχνες: «οι σκηνογραφίες και οι ενδυμασίες των κ.κ. Ε. Ολύμπιου και Β. Φωτόπουλου, δεν θα επιδέχονταν πολλές παρατηρήσεις. Υπήρχε ενότις και στυλ. Δεν παραδέχομαι όμως την εμφάνιση του σταυρού στην τελευταία πράξι αυτή του “Λευκού μπαλλέτου των αγγέλων” – παρουσίασις ιερών συμβόλων στη σκηνή είναι αποκρουστική και ανευλαβής – όπως δεν παραδέχομαι τις “μάγιες” των χορευτών στο μεγάλο μπαλλέτο της Βαλπούργιας νύχτας που έκανε χορευτές και χορεύτριες τέρατα, ερινύες εκεί που χρειάζεται ομορφιά, ηδυπάθεια, αισθησιασμός – συναισθήματα που εξέφραζαν μεν οι χορευτές και οι χορεύτριες χωρίς να συμπληρώνονται με το ανάλογο κοστούμι. Χάθηκαν τα τούλια, τα τουλουπάνια έστω που θα έδειχναν και πιο λεπτές τις χορεύτριες; Ας είναι. Αυτά είναι μάλλον λεπτομέρειες».⁸³¹ Από τα λεγόμενά της συμπεραίνεται ότι χρησιμοποιήθηκαν κάποια φορμαλιστικά στοιχεία στην προσπάθεια να τονιστεί ο ρομαντικός χαρακτήρας του έργου. Κάτι αντίστοιχο διαφαίνεται και από την κριτική του Δούνια: «το πρόβλημα σκηνογραφίας και ενδυματολογίας δεν λύθηκε αυτή τη φορά αρκετά ικανοποιητικά. Οι υπεύθυνοι Ε. Ολύμπιος και Β. Φωτόπουλος κινούμενοι προφανώς από αγαθές προθέσεις παραφόρτωσαν τις εικόνες και παρδάλωσαν τα κοστούμια. Η μεταφορά του Μεσαιώνος από τα εικονογραφημένα βιβλία στη σκηνή δεν πετυχαίνει χωρίς την επικουρική αφαίρεση και αναπροσαρμογή».⁸³²

Ο Χαμουδόπουλος, από την άλλη, ήταν θετικός: «τις σκηνογραφίες και τις ενδυμασίες φρόντισαν οι κ. Ε. Ολύμπιος και Β. Φωτόπουλος. Από τις πρώτες ξεχώριζε η, ωραία πράγματι, σκηνογραφία της Εκκλησίας. Οι ενδυμασίες πολύ καλές. Γενικά και της όπερας αυτής το ανέβασμα φανέρωνε τη σοβαρή και ευσυνείδητη εργασία, που άρχισε στην Εθνική Λυρική Σκηνή».⁸³³ Ο κριτικός αναφερόταν προφανώς στα αποτελέσματα των νέων όρων σκηνογραφικής παραγωγής που άρχισαν να ισχύουν στον οργανισμό εκείνα τα χρόνια. Ο Γιατράς, ο οποίος επίσης έκρινε συνολικά την παράσταση επιτυχημένη, έκανε λόγο για ωραιότατα σκηνικά και κοστούμια.⁸³⁴ Ο Ανωγειανάκης

⁸³¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ο Φάουστ του Γκουνό στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 14/11/1959, σ. 2.

⁸³² Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/11/1959, σ. 3.

⁸³³ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Ο Φάουστ», *Ελευθερία*, 17/11/1959, σ. 2.

⁸³⁴ Δ.Γ. [Διονύσιος Γιατράς], «Η πρώτη του Φάουστ», *Το Βήμα*, 14/11/1959, σ. 2.

αντίθετα έκανε λόγο για μια συμβατική παράσταση στην οποία «σκηνογραφικά και ενδυματολογικά οι κ.κ. Ε. Ολύμπιος και Β. Φωτόπουλος, ακολούθησαν τον ίδιο συμβατικό δρόμο της σκηνοθεσίας. Καμμιά προσπάθεια ανανεώσεως του γνωστού ύφους των σκηνογραφιών – πανώ».⁸³⁵

Τζοκόντα

Τον χειμώνα 1959-1960 ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., η όπερα του Αμιλκάρε Πονκιέλλι *Τζοκόντα* σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο. Ο Φωτόπουλος ανέλαβε τα κοστούμια ενώ τα σκηνικά υπέγραψε ο Βαγγέλης Ολύμπιος.

Τα κοστούμια, αν και ακολούθησαν με επιτυχία τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας στον χώρο και το χρόνο που διαδραματίζεται η πλοκή (Βενετία, 17^{ος} αιώνας), εντούτοις περιλάμβαναν κάποιες αμφιλεγόμενες προτάσεις. Το γεγονός αυτό γεννά ερωτηματικά δεδομένου ότι ο καλλιτέχνης προσπαθούσε να μελετά εξονυχιστικά τις εποχές κάτι που είχε ήδη φανεί στην εργασία του στην *Άλκηστη* και στην *Κασσιανή*. Η συγκριτική μελέτη του ελάχιστου σωζόμενου υλικού και της εκτεταμένης κριτικογραφίας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, ενδεχομένως, ο Φωτόπουλος, ακριβώς στην προσπάθεια του για ιστορική πιστότητα εμπνεύστηκε και προσπάθησε, προφανώς ανεπιτυχώς, να μεταφέρει στη σκηνή ένα είδος *habit à la romaine* του 17^{ου} αιώνα. Το τελικό αποτέλεσμα, εξαιτίας της φόρμας που δημιουργεί το κοστούμι αυτό, επειδή προφανώς δεν εκτελέστηκε επιτυχημένα, έμοιαζε να προέρχεται από την ελληνική παράδοση. Μόνον έτσι μπορούν να εξηγηθούν οι επαναλαμβανόμενες αναφορές σε «φουστανέλλες» επί σκηνής παράλληλα με τις υπόλοιπες ενδυμασίες που κρίθηκαν επιτυχημένες.

Έτσι, ο Γιατράς αν και έκρινε ως «ωραία πάλι τα σκηνικά και τα κοστούμια» συνέχισε ως εξής: «αλλά εκείνη η φουστανέλλα του Έντζιο και κυρίως εκείνα τα κοστούμια του τσούρμου του караβιού στην δευτέρα πράξη, που έκαναν το ελληνικό κοινό να περιμένη να ξεπροβάλλει κανένας Μιαούλης ή και κανένας στεριανός σαν τον Μπότσαρη, θύμιζαν τόσο πολύ Ελληνική Επανάσταση ώστε και αν πράγματι εδικοιολογούντο, θα έπρεπε να είχαν αποφευχθή».⁸³⁶ Για το ίδιο θέμα ο Δούνιας υποστήριζε ότι ήταν «αδύνατο να συμφιλιωθούμε με τη φουστανέλλα και τα τσαπράζια

⁸³⁵ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Ο *Φάουστ* στη Λυρική Σκηνή, *Έθνος*, 17/11/1959, σ. 2.

⁸³⁶ Διονύσιος Γιατράς, «Η *Τζοκόντα* του Πονκιέλλι», *Το Βήμα*, 8/12/1959, σ. 2.

που του φόρτωσε ο Βασίλης Φωτόπουλος μεταμορφώνοντας έτσι τον Γενοβέζο πρίγκηπα σε Ακαρνάνα τσολιά. Κατά τα άλλα ο ενδυματολόγος της *Τζοκόντας* παρουσίασε θεατρικώτατες αμφιέσεις». ⁸³⁷

Στο ίδιο πλαίσιο, η Λαλαούνη αφιέρωσε μεγάλο μέρος της κριτικής της στον Φωτόπουλο και συμπεριέλαβε παραινέσεις για τη συνολική λειτουργία των κοστούμιών του: «εκτός από εκείνες του μπαλλέτου, [οι ενδυμασίες] ήταν καλαίσθητες και μέσα στο πλαίσιο της εποχής – όχι όμως και οι φουστανέλλες των κυρίων του κόρου και ιδίως του κ. Κοκολιού που έδειχναν τον τενόρο μας μάλλον Μενιδιάτη γαλατά παρά πρίγκηπα. Θα συμβούλευα όμως τον κ. Φωτόπουλο να προσέχη και τις σιλουέττες που ντύνει, να μην περιορίζει την έμπνευσί του στη μακέττα, αλλά να μελετάει αντικειμενικά και το κάθε πρόσωπο που θα ντύση: το σκηνικό κοστούμε μπορεί να μεταμορφώσει και την πιο χοντρή σιλουέττα αν όχι σε συλφίδα αλλά τουλάχιστον να σκεπάσει τα “περιττά”, ν’ αναδείξει αναστήματα, να περιορίσει, να σμιλεύσει».

Στην τελευταία αυτή κριτική της η Λαλαούνη, με συμβουλευτικό τόνο, κατέληγε στο εξής: «ο πραγματικός καλλιτέχνης – ενδυματολόγος δεν μελετάει μονάχα την εποχή, την ιστορική αλήθεια ή τον μύθο, αλλά και την μουσική, τον ρυθμό, την κίνησι. Ο κ. Φωτόπουλος, που όλοι έχουμε αναγνωρίσει το ταλέντο του, δεν έχει παρά να σταθή μακριά, να παρακολουθήσει την παράστασι σαν θεατής για να καταλάβη τι θέλω να πω». ⁸³⁸ Η προτροπή αυτή φωτίζεται με ένα πολύ ενδιαφέρον φως, αν συνδυαστεί με το γεγονός ότι η *Τζοκόντα* ήταν η τελευταία, κατά την εξεταζόμενη περίοδο, κατάθεση του καλλιτέχνη πριν φύγει για το εξωτερικό καθώς και με την αίσθηση που είχε τότε ο ίδιος ο καλλιτέχνης για τη δουλειά του. ⁸³⁹ Ο Φωτόπουλος λίγο μετά, πράγματι αναχωρεί για να αναζητήσει ακριβώς αυτό: μια πιο ολιστική προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας τόσο σε θεωρητικό όσο και σε τεχνικό επίπεδο.

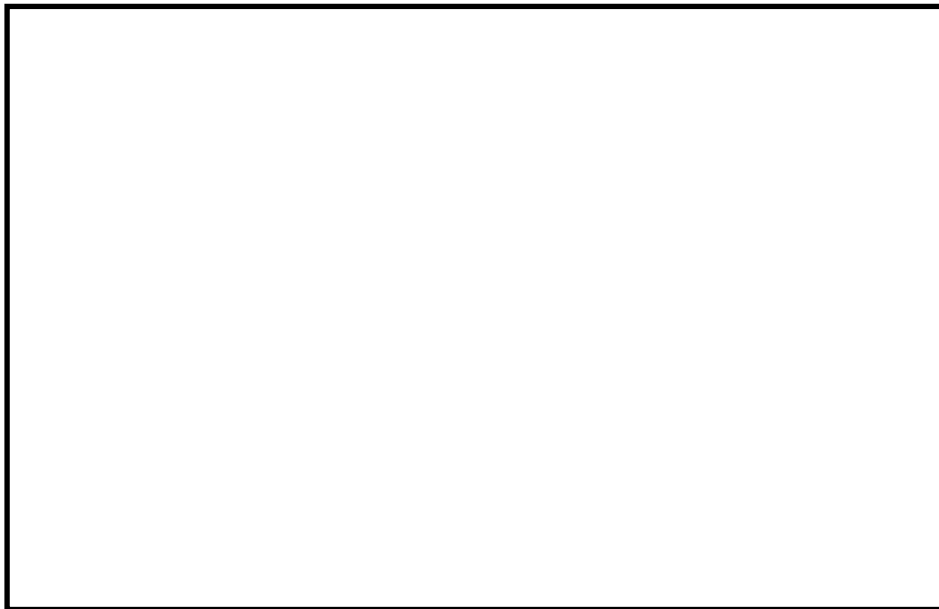
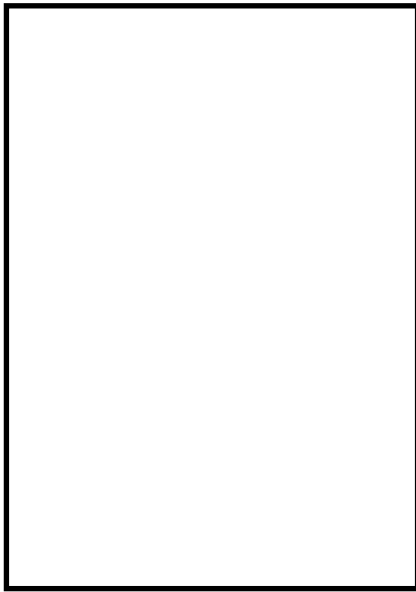
⁸³⁷ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 10/12/1959, σ. 3.

⁸³⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Τζοκόντα* του Πονκιέλλι στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 9/12/1959, σ. 2.

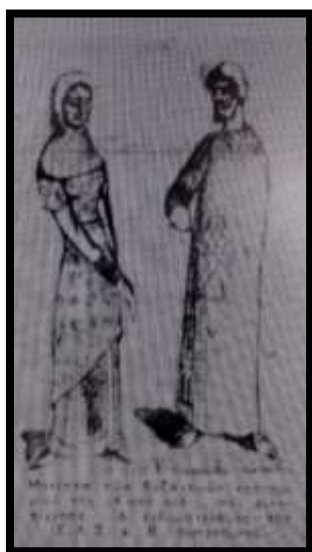
⁸³⁹ Συνέντευξη Φωτόπουλου στον Θανάση Λάλα, *ό.π.*



εικ. 342-343, Γκλουκ, *Αλκίσις*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1959, σκηνικά-κοστούμια Β. Φωτόπουλος, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 344-346, Γκλουκ, *Άλκηστις*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1959, σκηνικά-κοστούμια Β. Φωτόπουλος, αναμνηστικές φωτογραφίες μονωδών με κοστούμια και συντελεστών (στην εικ. 346 διακρίνεται ο Β. Φωτόπουλος τέταρτος από αριστερά).



εικ. 347, Σκλάβος, *Κασσιανή*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1959-1960, σκηνικά-κοστούμια Β. Φωτόπουλος, μακέτα κοστούμιών και εικ. 348, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 349-350, Γκουνώ, *Φάουστ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1959-1960, σκηνικά-κοστούμια Β. Φωτόπουλος, Ευ. Ολύμπιος, φωτογραφίες μονωδών με κοστούμια.

3.3.3. Ευάγγελος Ολύμπιος

Ο σκηνογράφος Ευάγγελος Ολύμπιος⁸⁴⁰ συνεργάστηκε τέσσερις φορές με την Ε.Λ.Σ., σε τρεις όπερες και μια οπερέτα. Από αυτές ανέλαβε εξολοκλήρου μόνο την οπερέτα *Η Νυχτερίδα* υπογράφοντας τα σκηνικά και τα κοστούμια.

Φάουστ

Η πρώτη συνεργασία του Ολύμπιου με την Ε.Λ.Σ. ήταν ο *Φάουστ* τον χειμώνα 1958-1959.⁸⁴¹

Η Νυχτερίδα

Η οπερέτα του Γιόχαν Στράους *Η Νυχτερίδα*, με την οποία είχε εγκαινιαστεί η Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, επανήλθε στο ρεπερτόριο τον χειμώνα 1959-1960 στο θέατρο «Ολύμπια», σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού.

Ο Ολύμπιος κινήθηκε στις αναμενόμενες γραμμές, χωρίς όμως κάποια ιδιαίτερη επίδοση. Η Λαλαούνη μετέφερε ότι «έχει φιλοτεχνήσει αρκετά θεαματικές σκηνογραφίες και ενδυμασίες – οι τελευταίες όχι πάντα αμέμπτου γούστου».⁸⁴² Ο Βάρβογλης έκρινε θετικά, αλλά με κάποιες επιφυλάξεις σχετικά με την απόλυτη ιστορική πιστότητά της, τη δουλειά του σκηνογράφου⁸⁴³ ενώ ο Δούνιας ανέφερε: «εσχεδίασε ωραία κοστούμια, ζωηρά σε χρώματα και βαρύτιμα. Ιδιαίτερα σοφίστηκε να ντύσει τη Ροζαλίνα με τις πιο φαντασμαγορικές κουρτίνες. Θα γελοιοποιούσαν οιαδήποτε μεγάλη πριμαντόνα, όμως η Ανθή Ζαχαράτου φαντάζει ό,τι κι αν φορέσει. Οι αστικού γούστου σκηνογραφίες του ήσαν αντιπροσωπευτικά σαλόνια και δωμάτια της καλής παλιάς εποχής του βαλς, όχι όμως και ποιητικές δημιουργίες».⁸⁴⁴

⁸⁴⁰ Στην επίσημη ιστοσελίδα του Εικονικού Εκπαιδευτικού Μουσείου της Ε.Λ.Σ. δεν υπάρχουν βιογραφικά στοιχεία για τον Ευάγγελο Ολύμπιο. Κατά τη διάρκεια της έρευνας, επίσης, δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστούν ούτε από βιβλιογραφικές πηγές τέτοιες πληροφορίες. Τα μόνα στοιχεία που βρέθηκαν είναι οι επαγγελματικές συνεργασίες του σκηνογράφου στο ελεύθερο θέατρο κατά τις δεκαετίες 1950, 1960 και 1970. Συνεργάστηκε σε έργα πρόζας με πολλούς γνωστούς ιδιωτικούς θιάσους όπως της Κατερίνας Ανδρεάδη, των Κώστα Ρηγόπουλου – Κάκιας Αναλυτή, της Έλλης Λαμπέτη κ.α. καθώς και σε επιθεωρήσεις (βλ. Αρχείο Παραστατικών Τεχνών, Θεατρικά Προγράμματα, Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ).

⁸⁴¹ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 420.

⁸⁴² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Η Νυχτερίδα* του Στράους», *Η Βραδυνή*, 5/12/1959, σ. 2.

⁸⁴³ Μάριος Βάρβογλης, «*Η Νυχτερίδα* στη Λυρική», *Τα Νέα*, 4/12/1959, σ. 2.

⁸⁴⁴ Μίνως Δούνιας, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 3/12/1959, σ. 3.

Τζοκόντα

Επόμενη συνεργασία του Ολύμπιου με την Ε.Λ.Σ. ήταν η όπερα *Τζοκόντα* τον χειμώνα 1959-1960 στην οποία ανέλαβε τα σκηνικά.⁸⁴⁵

Ο σκηνογράφος προχώρησε σε μια μάλλον συμβατική και αναμενόμενη κατάθεση. Η Λαλαούνη μετέφερε ότι τα σκηνικά «είχαν χρώμα και στυλ» αλλά είχε και ενστάσεις: «κείνο που μου είναι ακατανόητο είναι η σχεδόν διαρκής σκοτεινιά της σκηνής και η σκηνογραφία της τρίτης πράξεως όπου εμφανίζεται το περίφημο μπαλλέτο, ο πασίγνωστος “Χορός των Ωρών”. Μόνο εχθροί του μπαλλέτου θα μπορούσαν να κλείσουν έτσι τη σκηνή και να παρουσιάσουν την “αίθουσα των εορτών” σε μια σπηλιά όπου ήταν σχεδόν αδύνατο να κινηθούν και να φανούν οι χορευτές».⁸⁴⁶ Ο Χαμουδόπουλος και ο Δούνιας, στις επιγραμματικές αναφορές τους στη δουλειά του Ολύμπιου, έκαναν λόγο γενικά για ωραίες σκηνογραφίες.⁸⁴⁷

Το απόγευμα της αγάπης

Τον χειμώνα 1960-1961 η μονόπρακτη όπερα, μουσικό δράμα, του Βάρβογλη ανέβηκε σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ. στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη. Ο Ολύμπιος έκανε μόνο τα σκηνικά ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται ενδυματολόγος.

Αν και ο σκηνογράφος προχώρησε σε ένα σκηνικό εμπνευσμένο από την ελληνική παράδοση, όπως απαιτεί η θεματολογία του έργου, το αποτέλεσμα δεν κρίθηκε επιτυχημένο. Ο Δούνιας ανέφερε ότι τόσο ο σκηνοθέτης όσο και ο σκηνογράφος δεν βοήθησαν ουσιαστικά στην κάλυψη κάποιων αδυναμιών του λιμπρέτου με αποτέλεσμα σε κάποια σημεία να απουσιάζει η θεατρική σύμβαση,⁸⁴⁸ ενώ ο Ανωγειανάκης ανέφερε: «τα σκηνικά του κ. Ολύμπιου ανεξάρτητα από ωρισμένες αδικαιολόγητες “αφαιρέσεις”, [...] αυτά καθαυτά ήταν ψυχρά, πολύ λίγο πειστικά».⁸⁴⁹

⁸⁴⁵ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 422.

⁸⁴⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Τζοκόντα* του Πονκιέλλι στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 9/12/1959, σ. 2 και Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 10/12/1959, σ. 3.

⁸⁴⁷ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η *Τζοκόντα*», *Ελευθερία*, 10/12/1959, σ. 4.

⁸⁴⁸ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 12/1/1961, σ. 4.

⁸⁴⁹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «*Το Απόγευμα της αγάπης* και βραδιές μπαλλέτου», *Έθνος*, 20/1/1961, σ. 2.

3.3.4 Λίζα Ζαΐμη (1935)

Η Λίζα Ζαΐμη⁸⁵⁰ γεννήθηκε στην Αθήνα. Έχοντας μαθητεύσει πλάι σε σημαντικούς εικαστικούς καλλιτέχνες όπως ο Σπύρος Παπαλουκάς και ο Γιάννης Τσαρούχης, πραγματοποίησε την πρώτη της εμφάνιση στο θέατρο το 1956 στην Αττική Σκηνή του Σωκράτη Καραντινού. Πολύ σύντομα έκανε και την πρώτη της συνεργασία με την Ε.Λ.Σ. τον χειμώνα 1959-1960, υπογράφοντας τα σκηνικά και τα κοστούμια για την όπερα *Η Φαβορίτα* του Ντονιτσέττι, ως μια ακόμη νέα καλλιτέχνις που εισήλθε στον οργανισμό κατά την Διεύθυνση του Κωστή Μπασιτά.

Κατά την εξεταζόμενη περίοδο συνεργάστηκε σε επτά παραγωγές με τον οργανισμό, ενώ παράλληλα υπέγραψε και παραστάσεις μπαλέτου και χορού. Η συνεργασία της με την Ε.Λ.Σ. συνεχίστηκε γόνιμη για δεκαετίες και μετά το 1974.

Η Φαβορίτα

Η όπερα του Ντονιτσέττι *Η Φαβορίτα* ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1959-1960 σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη.

Η Ζαΐμη, στην πρώτη αυτή κατάθεσή της, δημιούργησε σκηνικά ιστορικής πιστότητας και πολύ εντυπωσιακά κοστούμια. Ήδη από τη γενική δοκιμή, όπως μεταφέρεται στην εφημερίδα *Βραδυνή*, η δουλειά της προκάλεσε αίσθηση.⁸⁵¹ Η είσοδος της νεαρής σκηνογράφου έγινε δεκτή με ενθουσιασμό από τη Λαλαούνη: «οι σκηνογραφίες μάς αποκάλυψαν ένα νέο, εξαιρετικό ταλέντο, της δίδοις Λίζας Ζαΐμη, σκηνογραφίες γεμάτες γούστο και ενότητα ύφους που μαρτυρούσαν έμπνευσι και χέρι αληθινής καλλιτέχνιδος. Η ίδια επέβλεψε και τις ενδυμασίες, φιλοτεχνώντας ιδιαίτερα την επιβλητική φορεσιά του βασιλιά Αλφόνσου, καθώς και τα ωραιότατα κοστούμια του μπαλλέτου».⁸⁵² Ο Χαμουδόπουλος, στη ίδια γραμμή υπερθεμάτισε: «μια νέα καλλιτέχνιδα, η Λ. Ζαΐμη έδειξε με τις ωραίες σκηνογραφίες της ότι είναι προικισμένη

⁸⁵⁰ Για τη ζωή και το έργο της Λίζας Ζαΐμη βλ.

<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/za%CE%90mi-liza-1811/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017 και Θεοδωροπούλου Μ (επιμ.), *Ένδυμα...*, ό.π., σ. 152.

⁸⁵¹ [Ανυπόγραφο], «Αύριον η *Φαβορίτα* εις την Λυρικήν Σκηνήν», *Η Βραδυνή*, 20/1/1960, σ. 2.

⁸⁵² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ντονιτσέττι: *Η Φαβορίτα*», *Η Βραδυνή*, 23/1/1960, σ. 2.

με τάλαντο, συνθετικές ικανότητες και φαντασία».⁸⁵³ Ο Γιατράς έκρινε με θετικό πρόσημο συνολικά την παράσταση: «οι σκηνογραφίες της δίδος Ζαΐμη πλούσιες με πολύ χρώμα και πολύ γούστο, όπως και τα κοστούμια της», ενώ μετέφερε ότι η κίνηση στη μικρή σκηνή έγινε με σχετική άνεση, χωρίς πρόβλημα χώρου.⁸⁵⁴ Ο Ανωγειανάκης, περισσότερο συγκρατημένος, μετέφερε την καλή συνεργασία σκηνοθέτη και σκηνογράφου που έδωσε ένα ικανοποιητικό αλλά όχι πρωτότυπο αποτέλεσμα: «το γενικό σκηνοθετικό πρόσταγμα με βοηθό την Λ. Ζαΐμη (σκηνικά και κοστούμια) είχε ο Φρίξος Θεολογίδης. Στην εργασία τους ήταν φανερή η επιμελημένη προσπάθεια για να δοθή κινήσις και ρυθμός στην παράστασι. Τελικά, ως τόσο, δεν κατώρθωσαν να ξεπεράσουν το επίπεδο των συμβατικών παλαιών μελοδραματικών παραστάσεων».⁸⁵⁵

Τόσκα

Τον χειμώνα 1960-1961 η όπερα *Τόσκα* του Πουτσίνι ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη.

Για τις ανάγκες της παράστασης η Ζαΐμη δημιούργησε σκηνικά και κοστούμια ιστορικής πιστότητας που ανταποκρίνονταν στις ανάγκες της πλοκής καθώς και στον βεριστικό χαρακτήρα της όπερας, χωρίς όμως να έχουν κάποια ιδιαίτερη πρωτοτυπία (εικ. 351-352). Σε αυτό το πλαίσιο, η Λαλαούνη δεν παρέλειψε να επισημάνει οτιδήποτε θεώρησε ότι ξέφευγε από το ρεαλιστικό ζητούμενο: «οι σκηνογραφίες και οι ενδυμασίες της δίδος Ζαΐμη είχαν γούστο, αλλά δεν μπορώ να επαινέσω τον περιορισμό της σκηνής στην πρώτη πράξι, όπου η εκκλησία έχανε όλη της τη μεγαλοπρέπεια κι ούτε το ολάνοικτο σαλόνι του Σκάρπια – κάπως ακατανόητο για ένα βεριστικό, ρεαλιστικό μάλιστα έργο, να προβαίνει ο διευθυντής της αστυνομίας στις ερωτικές του επιχειρήσεις χωρίς να κλείνει την πόρτα, που ήταν ανύπαρκτη. Μαντεύω πως εδώ θα έπαιξε ρόλο η νεωτεριστική έμπνευσις του κ. Θεολογίδη».⁸⁵⁶ Θετικός για τη δουλειά της νεαρής σκηνογράφου ήταν και ο Γιατράς χαρακτηρίζοντας «ωραία» τα σκηνικά.⁸⁵⁷

⁸⁵³ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η *Φαβορίτα*», *Ελευθερία*, 26/1/1960, σ. 2.

⁸⁵⁴ Διονύσιος Γιατράς, «Η *Φαβορίτα* του Ντονιτσέττι», *Το Βήμα*, 24/1/1960, σ. 2.

⁸⁵⁵ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η *Φαβορίτα* στη Λυρική», *Έθνος*, 27/1/1960, σ. 2.

⁸⁵⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 21/12/1960, σ. 2.

⁸⁵⁷ Διονύσιος Γιατράς, «Η *Τόσκα* του Πουτσίνι», *Το Βήμα*, 20/12/1960, σ. 5.

Η Ζαΐμη τον χειμώνα 1965-1966 επανήλθε στην *Τόσκα*, αυτή τη φορά σε σκηνοθεσία του Έτζιο Φριτζέριο.⁸⁵⁸ Για τις ανάγκες της νέας σκηνοθεσίας, η οποία δεν κόμισε πολλές αλλαγές,⁸⁵⁹ η σκηνογράφος διατήρησε την αρχική της πρόταση με κάποιες ίσως διορθωτικές κινήσεις στα σκηνικά, καθώς ο σκηνοθέτης ήταν και σκηνογράφος ο ίδιος. Έτσι, ο Λάβδας μετέφερε μια ελαφρώς ανανεωμένη εικόνα: «τα ρεαλιστικά – και επομένως όχι του συρμού – σκηνικά της Λίζας Ζαΐμη διηύρυναν οπτικώς τον χώρο της σκηνής και έδωσαν κάποιον αέρα μεγάλου θεάματος».⁸⁶⁰ Η Λαλαούνη επιβεβαίωνε ότι η σκηνογράφος κινήθηκε στο ίδιο αισθητικό πλαίσιο που είχε δημιουργήσει λίγα χρόνια νωρίτερα: «οι σκηνογραφίες και ενδυμασίες της κ. Λίζας Ζαΐμη ευπρόσωπες, χωρίς πρωτοτυπίες, αρκετά πιστές στο στυλ, αν και θα μπορούσε να κάνει κανείς μερικές παρατηρήσεις για τα κοστούμια της *Τόσκας*, ιδίως στην πρώτη πράξι, που αδικούσαν την πρωταγωνίστρια».⁸⁶¹ Το τελευταίο αυτό σχόλιο υπενθυμίζει ότι τα κοστούμια επαναχρησιμοποιούνταν, με τροποποιήσεις καθώς άλλαζε η αρχική διανομή, πρακτική που, εκ των πραγμάτων, δεν μπορούσε να εξασφαλίσει πάντα καλή εφαρμογή.

Το απόγευμα της αγάπης

Η όπερα του Βάρβογλη *Το απόγευμα της αγάπης* ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1966-1967 στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Δημήτρη Αγραφιώτη και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη. Η Ζαΐμη υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται ενδυματολόγος. Το μονόπρακτο μουσικό δράμα ανέβηκε σε ενιαία παράσταση με δύο έργα μπαλέτου.

Η Ζαΐμη, όπως μαρτυρεί το σωζόμενο υλικό αλλά και η σχετική κριτικογραφία, άντλησε έμπνευση από την ελληνική ύπαιθρο και δημιούργησε επί σκηνής μια συμβατική, τυπική τέτοια εικόνα (εικ. 353). Ο Αρκαδινός έκανε λόγο για το «ωραία απέριττο το σκηνικό»,⁸⁶² ο Λάβδας αναφερόταν σε «ηθογραφική παραστατικότητα»⁸⁶³ και ο Γιατράς σε «αληθινή και με γούστο σκηνογραφία και εξαιρετικά πετυχημένο

⁸⁵⁸ Η παράσταση επαναλαμβάνονταν επί μια δεκαετία.

⁸⁵⁹ Διονύσιος Γιατράς, «Η *Τόσκα* από την Εθνική Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 24/11/1965, σ. 2.

⁸⁶⁰ Αντώνιος Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 3/2/1966, σ. 4.

⁸⁶¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Έναρξις της Λυρικής Σκηνής», *Η Βραδυνή*, 24/11/1965, σ. 2.

⁸⁶² Β. Αρκαδινός, «*Το απόγευμα της αγάπης*», *Αυγή*, 28/12/1966, σ. 2.

⁸⁶³ Αντώνιος Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή* 15/12/1966, σ. 4.

ουρανό με τα σύννεφα».⁸⁶⁴ Ο Χαμουδόπουλος μετέφερε ότι η σκηνογραφία ήταν «πολύ ωραία ως εικόνα ελληνικής φύσης και ελληνικού χαρακτήρα».⁸⁶⁵ Η Λαλαούνη, συγκρίνοντας την παράσταση αυτή με την προηγούμενη παραγωγή (σκηνικά Ευάγγελος Ολύμπιος), έκρινε ότι «η σκηνοθεσία ήταν πιο επιτυχημένη καθώς έφερνε σε εναργή αντίθεσι την Πασχαλιάτικη χαρά με την τραγικότητα του πένθους, πιο πετυχημένη επίσης η σκηνογραφία της Λίζας Ζαΐμη με την αγνή ατμόσφαιρά της».⁸⁶⁶ Ο Ανωγειανάκης χαρακτήρισε «φολκλωρικό» το σκηνικό, και υπογράμμισε ότι βοήθησε τη σκηνοθεσία,⁸⁶⁷ ενώ αντίστοιχα ο Λεωτσάκος περιέγραψε ότι «το σκηνικό της Λίζας Ζαΐμη ήταν απλής γραφικότητας γωνιά ελληνικού νησιού».⁸⁶⁸

Η Ωραία Ελένη

Επόμενη συνεργασία της Ζαΐμη με τον οργανισμό ήταν η όπερα-μπούφα του Ζακ Όφφενμπαχ *Η Ωραία Ελένη* που ανέβηκε τον χειμώνα 1960-1961, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Φρίζου Θεολογίδη.

Για την παράσταση, η οποία είχε χαρακτηριστικά οπερέτας καθώς και πολλά στοιχεία πρόζας, η σκηνογράφος δημιούργησε μια ολοκληρωμένη θεατρικότητα εικόνα (εικ. 354). Η επιρροή καταξιωμένων σκηνογράφων της εποχής που είχαν ασχοληθεί διεξοδικά με τη σκηνική αναπαράσταση του αρχαίου κόσμου, όπως ο Βακαλό, καθώς και την εν γένει εικαστική αναπαράσταση στοιχείων της ελληνικότητας, όπως ο δάσκαλος της Ζαΐμη Γιάννης Τσαρούχης, ήταν εμφανής. Η σκηνογράφος απέδωσε τον «παραμορφωμένο» αρχαίο ελληνικό κόσμο του Όφφενμπαχ με μαεστρία και σκηνικό χιούμορ, που ανταποκρινόταν στο χιούμορ του ίδιου του συνθέτη και παρέπεμπε σε εικόνες από παραστάσεις αρχαίας κωμωδίας της εποχής. Μεταμόρφωσε την μπούκα σε περίγραμμα αρχαίου ναού πλαισιώνοντας την με κολόνες και αέτωμα. Η ανάλαφρη και κομψή σκηνογραφία της, που θύμιζε εν τέλει καλόγουστη τουριστική καρτ-ποστάλ, ήταν βασισμένη κατά κύριο λόγο σε ζωγραφικά σπετσάτα ενώ τα κοστούμια

⁸⁶⁴ Διονύσιος Γιατράς, «*Το απόγευμα της αγάπης* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 13/12/1966, σ. 2.

⁸⁶⁵ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Το απόγευμα της αγάπης*», *Ελευθερία*, 10/12/1966, σ. 2.

⁸⁶⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Βάρβογλη: Το απόγευμα της αγάπης*», *Η Βραδυνή*, 10/12/1966, σ. 2.

⁸⁶⁷ Φοίβος Ανωγειανάκης, «*Το απόγευμα της αγάπης*», *Έθνος*, 10/12/1966, σ. 2.

⁸⁶⁸ Γιώργος Λεωτσάκος, «*Τα 80 χρόνια του Μ. Βάρβογλη*», *Τα Νέα*, 12/12/1966, σ. 2.

ολοκλήρωναν αρμονικά το σύνολο. Δυστυχώς εκλείπει οποιοδήποτε στοιχείο σχετικά με τη χρωματική παλέτα της παράστασης, το οποίο θα ήταν εξαιρετικά βοηθητικό στην εξαγωγή ενός πιο ολοκληρωμένου συμπεράσματος.

Ο Χαμουδόπουλος, που χαρακτήρισε την παράσταση ως «απαραίτητη νησίδα του κεφιού» στο ρεπερτόριο της Ε.Λ.Σ. εκείνης της χρονιάς, έκρινε ότι οι σκηνογραφίες και οι ενδυμασίες ήταν «ικανοποιητικές και σύμφωνες εν πάσει περιπτώσει με το “πνεύμα” που χαρακτήριζε την παράστασι».⁸⁶⁹ Ο Δούνιας υποστήριξε ότι «η Λίζα Ζαΐμη εισάγει καινά δαιμόνια στα σκηνογραφικά έθιμα του τόπου μας. Πολύ ορθά αποφεύγει τα κτηριακά μεγαθήρια, τον πομπώδη τόνο, την κούφια μεγαλοπρέπεια και στρέφεται προς τη ζωγραφική χάριν του εμπρεσσιονισμού. Τα σχήματά της – οι ναοί, τα δάση, οι ελιές, τα πεύκα της – απλώνουν ζεστασιά, έρχονται πιο κοντά στον άνθρωπο, όμως νομίζω πως ακόμη μεγαλύτερη σκηνική αφαίρεσι και περισσότερη τεχνική σιγουριά θα συνέτειναν θετικά στην ολοκλήρωση των προθέσεών της».⁸⁷⁰ Η Λαλαούνη επίσης επαίνεσε τη δουλειά της σκηνογράφου βρίσκοντας ότι «πέτυχε στις σκηνογραφίες και ιδίως στις ενδυμασίες της – οι ωραίες δημιουργίες της, εκτός από μικρές εξαιρέσεις, ήταν αληθινά το καλύτερο στοιχείο της παραστάσεως».⁸⁷¹

Το ελιξίριον του έρωτος

Τον χειμώνα 1960-1961, η Ζαΐμη συνεργάστηκε ξανά με την Ε.Λ.Σ. στην όπερα του Ντονιτσέτι *Το ελιξίριο του έρωτα*. Το έργο ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο.

Σύμφωνα με τις σωζόμενες μακέτες των κοστουμιών, η Ζαΐμη κινήθηκε πειθαρχημένα στη χρωματική γκάμα που επέλεξε, σε μια κατάσταση με ευφρόσυνα και χαρούμενα χρώματα ανάλογα της χιουμοριστικής θεματολογίας του έργου (εικ. 355-357). Η καλλιτέχνης ακολούθησε τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας με στόχο να μεταφέρει τους θεατές στο χωριό των Βάσκων του 19^{ου} αιώνα, όπου διαδραματίζεται η πλοκή, ενώ έδωσε μεγάλη σημασία στις λεπτομέρειες. Η Λαλαούνη επαίνεσε τη δουλειά της:

⁸⁶⁹ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Η Ωραία Ελένη*», *Ελευθερία*, 26/1/1961, σ. 2.

⁸⁷⁰ Μίνως Δούνιας, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 24/1/1961, σ. 4.

⁸⁷¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Όφφενπαχ: Η Ωραία Ελένη*», *Η Βραδυνή*, 21/1/1961, σ. 2.

«καλλιτέχνις, που το ταλέντο της εξελίσσεται διαρκώς, η δις Λίζα Ζαΐμη δημιούργησε ένα θαυμάσιο πλαίσιο με τις σκηνογραφίες της που σαν χρώμα, σχήμα, φως δένονταν με τη χαρούμενη μουσική του Ντονιτσέτι. Το ίδιο κι οι όμορφες ενδυμασίες της».⁸⁷² Ο Χαμουδόπουλος έκρινε θετικά το σύνολο της παράστασης και τη δουλειά της: «πολύ καλές και με γούστο οι σκηνογραφίες της δίδος Λίζας Ζαΐμη. Το ίδιο και οι ενδυμασίες της. Οι επιτεύξεις της νέας αυτής καλλιτέχνιδας ήταν μέσα στο πνεύμα του θεατρικού-μουσικού τούτου είδους».⁸⁷³ Στην ίδια γραμμή ήταν και ο Ανωγειανάκης λέγοντας: «σημαντική, επίσης, για το ανέβασμα του έργου και η βοήθεια της κ. Λίζας Ζαΐμη. Τα κοστούμια της, “δεμένα” με τα σκηνικά της, ήσαν καμωμένα με γούστο».⁸⁷⁴

Ο μυστικός γάμος

Η Ζαΐμη συνέχισε τον χειμώνα 1961-1962 με την όπερα του Ντομένικο Τζιμαρόζα *Ο μυστικός γάμος* που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο.

Για άλλη μια φορά η σκηνογράφος ασχολήθηκε με μια όπερα-μπούφα, η οποία έχει ευφρόσυνο χαρακτήρα. Τα σκηνικά και τα κοστούμια κινήθηκαν και αυτή τη φορά στη γραμμή της ιστορικής πιστότητας (Ιταλία, 19^{ος} αιώνας), ενώ το τελικό αποτέλεσμα ήταν ιδιαίτερος πλούσιος αλλά ταυτόχρονα συμβατικό και αναμενόμενο. Σε αυτή την εικόνα για την παράσταση συμφώνησε η πλειοψηφία της κριτικής με τη Λαλαούνη να μεταφέρει ότι «η Εθνική Λυρική Σκηνή ανέβασε το *Μυστικό γάμο* με πολλή φροντίδα με πλούσιες σκηνογραφίες και υπερπλούσια κοστούμια»⁸⁷⁵ και τον Ανωγειανάκη να υποστηρίζει ότι: «τα σκηνικά και τα κοστούμια της Λ. Ζαΐμη μπορεί να ακολούθησαν το στυλ της εποχής. Ως γούστο, όμως, σχέδιο και χρώμα – αυτό δηλ. που αποτελεί κάθε φορά την προσωπική συμβολή του σκηνογράφου-ενδυματολόγου, δεν παρουσίασαν κανένα ενδιαφέρον».⁸⁷⁶ Ο Χαμουδόπουλος μετέφερε ότι η νεαρή σκηνογράφος, πάντα μέσα στο πλαίσιο της εποχής, προσπάθησε να δώσει και έναν προσωπικό τόνο: «οι σκηνογραφίες της Λ. Ζαΐμη αρκετά καλές, μέσα στην “ατμόσφαιρα” του Ροκοκό, που

⁸⁷² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ντονιτσέτι: *Ελιζήριο του έρωτος*», *Η Βραδυνή*, 1/2/1961, σ. 2.

⁸⁷³ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Ελιζήριο του έρωτα*», *Ελευθερία*, 4/2/1961, σ. 4.

⁸⁷⁴ Φοίβος Ανωγειανάκης, «*Ελιζήριον του έρωτος*», *Έθνος*, 31/1/1961, σ. 2.

⁸⁷⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Τζιμαρόζα: Ο μυστικός γάμος*», *Η Βραδυνή*, 2/12/1961, σ. 2.

⁸⁷⁶ Φοίβος Ανωγειανάκης, «*Ο μυστικός γάμος*», *Έθνος*, 6/12/1961, σ. 2.

χαρακτηρίζει την ατμόσφαιρα της όπερας αυτής. Οι ενδυμασίες της κάπως χτυπητές, ίσως στην προσπάθειά της να τονίσει χαρακτήρες και να δημιουργήσει συγκεκριμένες ψυχολογικές εντυπώσεις». ⁸⁷⁷

Μποέμ

Η επόμενη, και τελευταία κατά την εξεταζόμενη περίοδο, συνεργασία της Ζαΐμη με τον οργανισμό πραγματοποιήθηκε τον χειμώνα 1964-1965. Ήταν η όπερα του Πουτσίνι *Μποέμ* που ανέβηκε, σε νέα παραγωγή, στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο. Τα σκηνικά της παράστασης ήταν του Κλεόβουλου Κλώνη, φιλοτεχνημένα σε παλαιότερη καλλιτεχνική περίοδο, και η Ζαΐμη υπέγραψε τα κοστούμια, τα οποία εντάχθηκαν σε προϋπάρχοντα σκηνικά. ⁸⁷⁸

Το σωζόμενο υλικό, φωτογραφίες και μακέτες, δείχνουν μια επιμελημένη ενδυματολογική εργασία, η οποία και πάλι κινήθηκε αυστηρά στην καθορισμένη εξ αρχής χρωματική γκάμα που επέλεξε η καλλιτέχνις – ώχρες, καφέ, μπορντό, μωβ, γκρι και σκούρα μπλε – ενώ επιτυχημένη έμφαση δόθηκε και στη φόρμα. Το αποτέλεσμα ήταν ένα σφιχτά δεμένο, ενδυματολογικό σύνολο (εικ. 358-365). Παρόλα αυτά, ο Λεωτσάκος εξέφρασε αντιρρήσεις για τα κοστούμια αναφέροντας ότι τα πρόσωπα του πλήθους «δεν είχαν τίποτε το πανηγυριώτικο και τίποτε που να θυμίζει το “φολκλόρ” της παριζιάνικης φτωχογειτονιάς, αλλ’ απλώς έφερναν στο νου Κυριακάτικο απογευματινό περίπατο σε κεντρικό δρόμο ελληνικής επαρχιακής πόλεως...». ⁸⁷⁹

⁸⁷⁷ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Ο μουσικός γάμος», *Ελευθερία*, 7/12/1961, σ. 2.

⁸⁷⁸ Βλ. σσ. 157-159.

⁸⁷⁹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/2/1965, σ. 4.



Μπέη Κόκκα (Τόσκα)
 Τρέβινο (Μαρκέση)
 ΕΛΣ 1966



Σούλα Γεωργίου (Τόσκα)
 Νίκος Κρητικός (Μαρκέση)
 ΕΛΣ 1969

εικ. 351-352, Πουτσίνι, *Τόσκα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966 και χειμώνας 1968-1969, σκηνικά-κοστούμια Λ. Ζαΐμη, φωτογραφίες από επαναλήψεις της παράστασης.

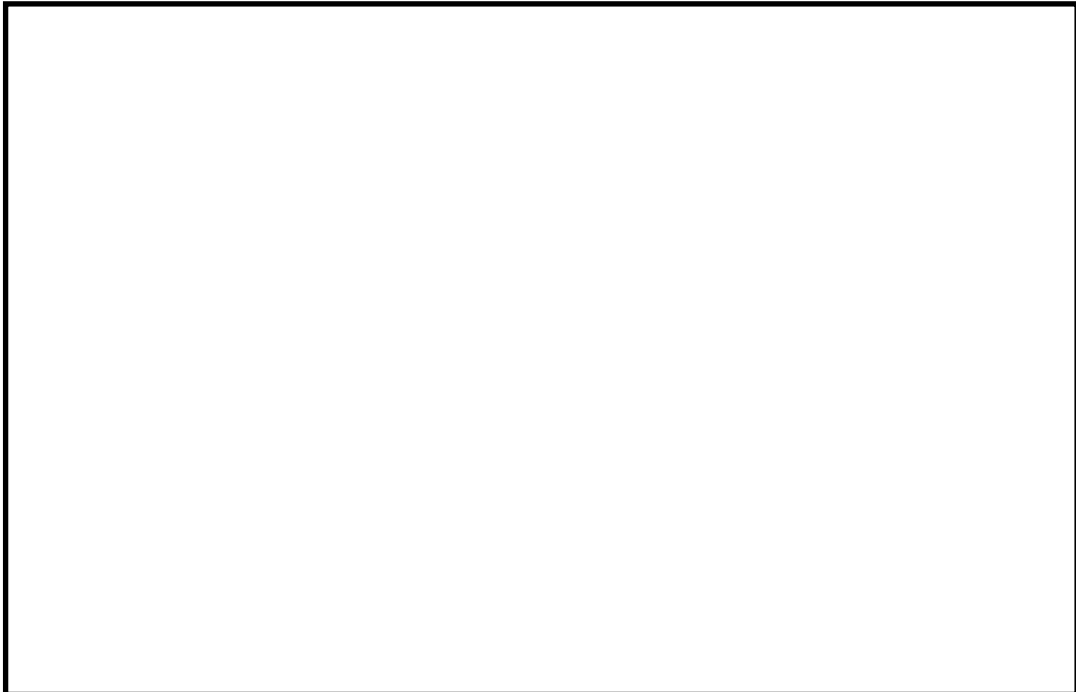


Το απόγευμα της αγάπης Η. Βάρβογλης
 Ε.Λ.Σ. 1966 Ζαΐμη

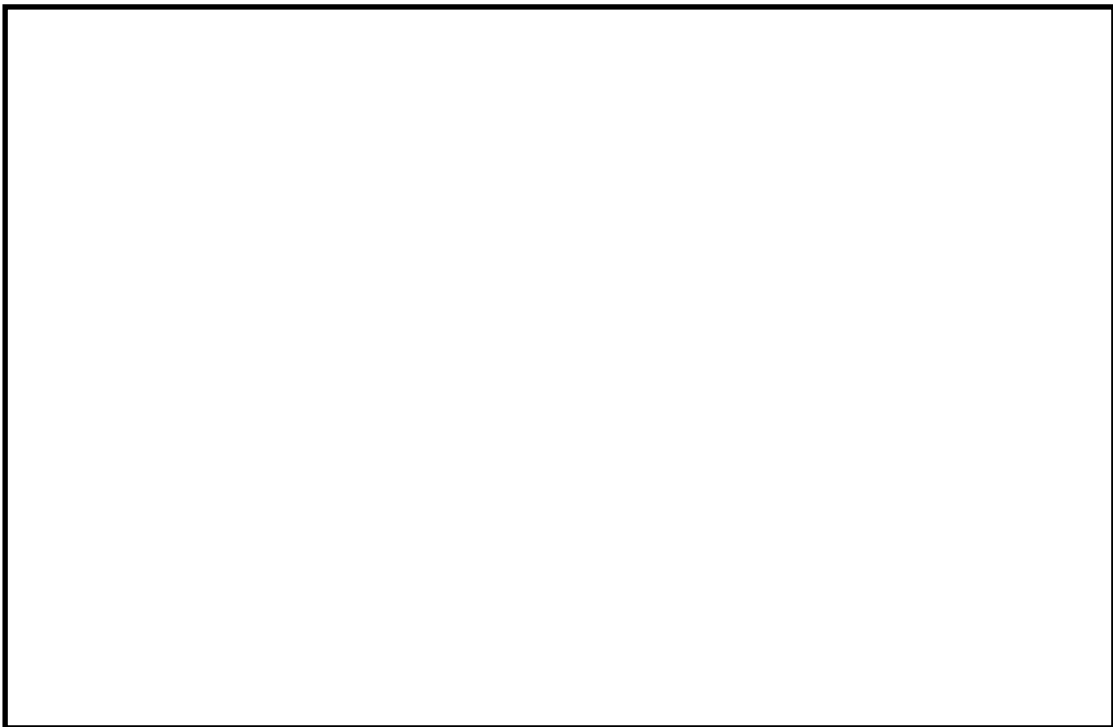
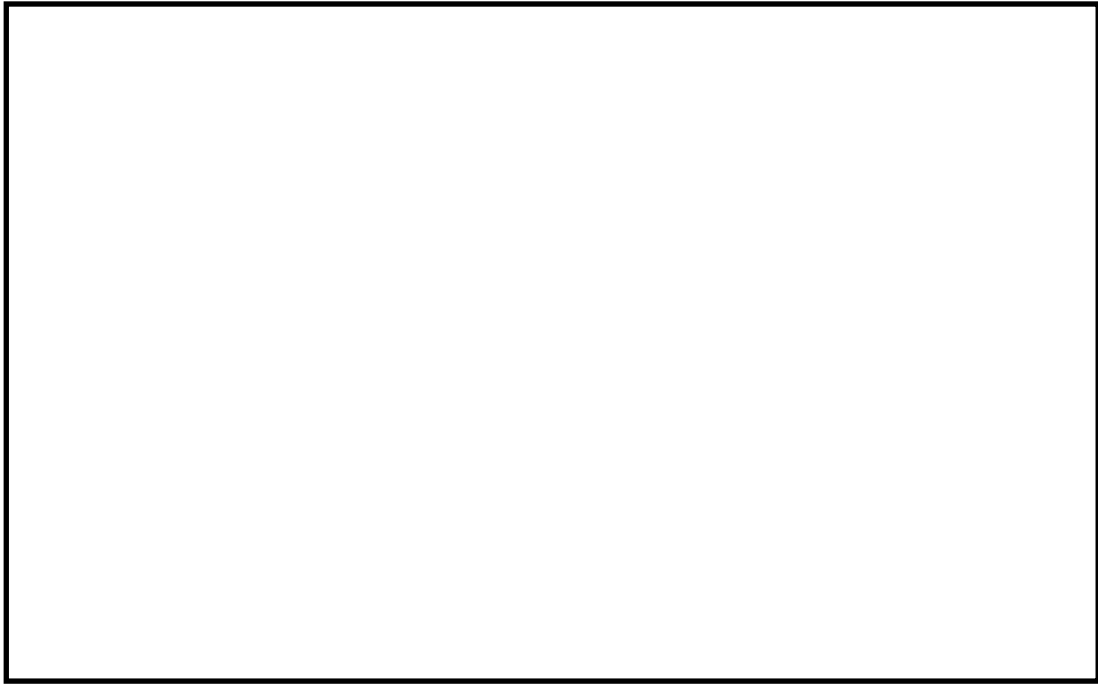
εικ. 353, Βάρβογλης, *Το απόγευμα της αγάπης*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967, σκηνικά Λ. Ζαΐμη, μακέτα σκηνικού.



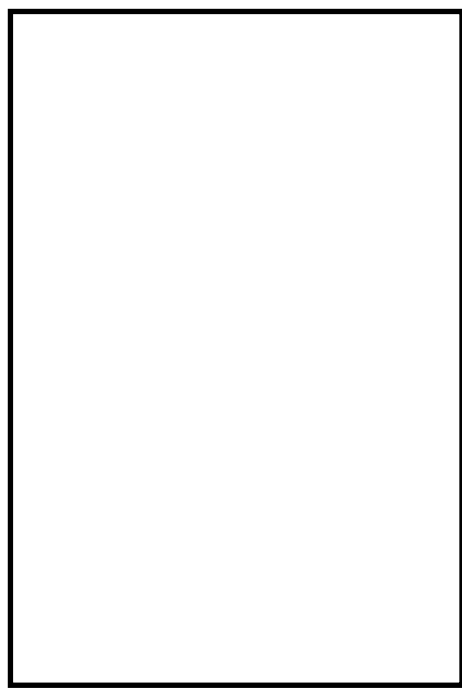
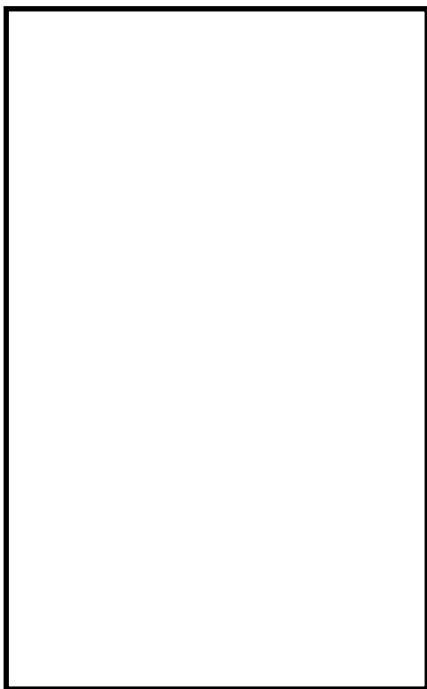
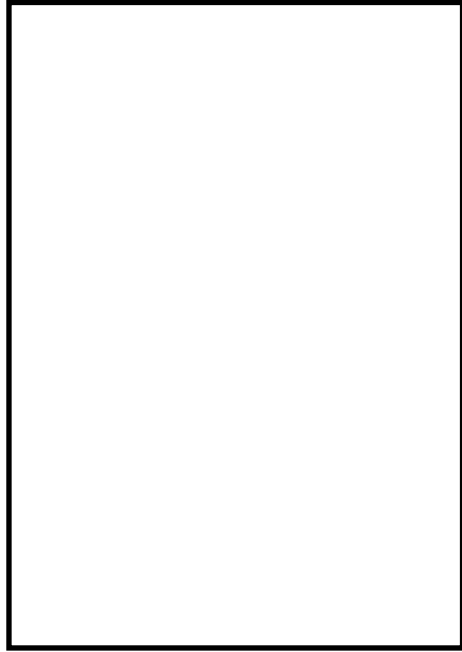
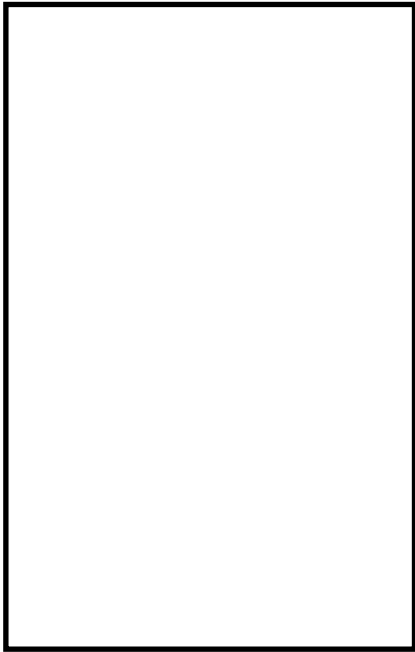
εικ. 354, Όφφενμπαχ, *Η Ωραία Ελένη*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961, σκηνικά-κοστούμια Λ. Ζαΐμη, φωτογραφία παράστασης.



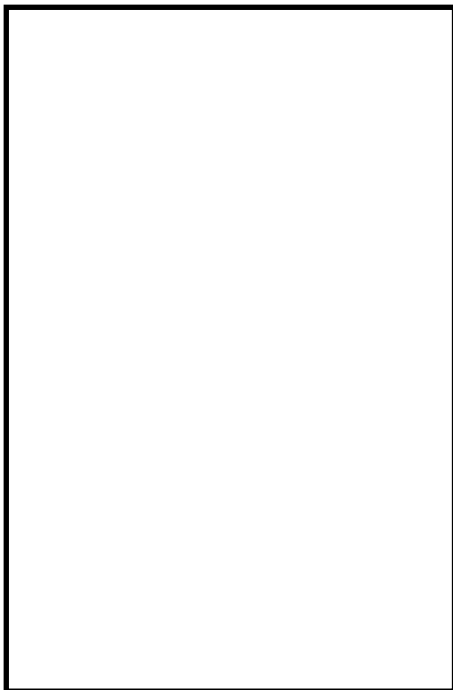
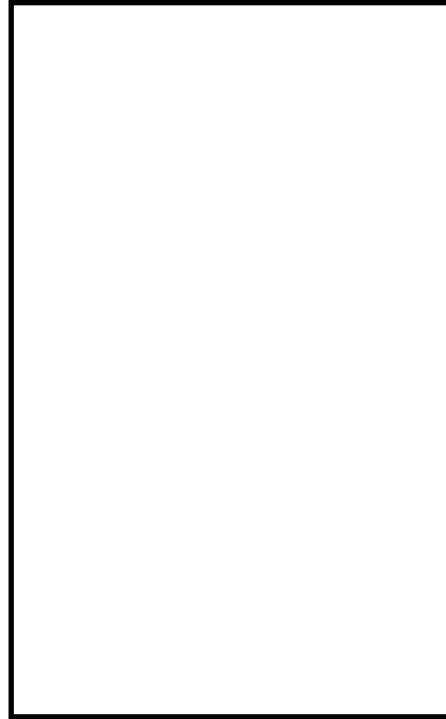
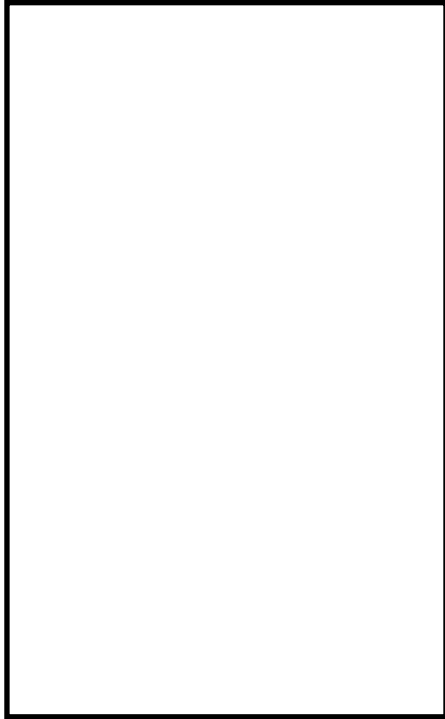
εικ. 355, Ντονισέττι, *Το ελιξίριον του έρωτος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961, σκηνικά-κοστούμια Λ. Ζαΐμη, μακέτα κοστούμιών.



εικ. 356-357, Ντονιτσέττι, *Το ελιξίριον του έρωτος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961, σκηνικά-κοστούμα Λ. Ζαΐμη, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 358-361, Πουτσίνι, *Μποέμ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1964-1965, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Λ. Ζαΐμη, μακέτες κοστούμων.



εικ. 362-365, Πουτσίνι, *Μποέμ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1964-1965,
σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Λ. Ζαΐμη, μακέτες κοστούμιών.

3.3.5. Νίκος Στεφάνου (1933)

Ο Νίκος Στεφάνου⁸⁸⁰ γεννήθηκε στον Πειραιά και ξεκίνησε από πολύ μικρός να ασχολείται με το θέατρο, σε ηλικία μόλις δεκαεφτά ετών, ζωγραφίζοντας σκηνικά σε διάφορα θέατρα. Αυτοδίδακτος καλλιτέχνης, έκανε τα πρώτα του βήματα στη σκηνογραφία στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά στις αρχές της δεκαετίας του 1950.

Η ιστορικός τέχνης Ευγενία Αλεξάκη παρατηρεί ότι ο Στεφάνου «με ευτελή υλικά (χαρτί, ξύλο) δημιουργεί στην ουσία μια ζωγραφική σε τρεις διαστάσεις, όπου συνδυάζονται με φαντασία, και παρακολουθώντας πάντοτε τις δραματουργικές ανάγκες του έργου, στοιχεία ρεαλιστικά, αφαιρετικά και κονστρουκτιβιστικά. Δεν επιχειρεί να πείσει για τον ρεαλισμό του χώρου που αναπλάθει. Αντίθετα, ενδιαφέρεται να υποβάλει έναν κόσμο αλλιώτικο, όπου ο θεατής μπορεί, έστω και για λίγο, να βιώσει το όνειρο και το μύθο».⁸⁸¹ Κάτι τέτοιο φαίνεται και στην πρώτη κατάθεσή του στην Ε.Λ.Σ. η οποία πραγματοποιήθηκε όταν ο Στεφάνου είχε ήδη μια και πλέον δεκαετία εργασίας στο επαγγελματικό θέατρο τόσο ως σκηνογράφος όσο και ως ζωγράφος σκηνικών.

Το γεγονός ότι εργαζόταν παράλληλα και ως ζωγράφος σκηνικών επηρέασε και τη ζωγραφική και τις σκηνογραφικές του καταθέσεις. Υπήρξε υπέρμαχος αλλά και βαθύς γνώστης και τεχνίτης της ζωγραφικής σκηνογραφίας. Ο ίδιος ανέφερε σχετικά: «είχα την τύχη να γνωρίσω την άγνωστη στους πολλούς τέχνη του ζωγράφου του θεάτρου από την εποχή που ακόμα τα σκηνικά ζωγραφίζονταν πάνω σε χαρτί, σε ό,τι αφορά φόντα, δάση και καμιά φορά και σαλόνια. Αυτά τα φανταστικά σκηνικά με την κάπως λαϊκότερο αφέλεια, ακόμα και στα σοβαροφανή σαλόνια ή τα πλουμιστά ανάκτορα, ήταν ικανά να παρασύρουν τον μέσο θεατή χωρίς να φέρνει αντιρρήσεις, χωρίς φιλολογικές κριτικές».⁸⁸²

Άλλωστε και ο ίδιος στην ερώτηση αν το σκηνικό μιας παράστασης είναι ζωγραφική ή κατασκευάσμα δίνει την εξής απάντηση: «Είναι λίγο μπερδεμένο και μέσα στο μυαλό μου. Όταν ζωγραφίζω είναι σαν να σκηνογραφώ γιατί έχω την αίσθηση του χώρου. Όταν κάνω σκηνικά είναι εικαστικά και έχουν αρκετή ζωγραφική [...] Μου αρέσει το

⁸⁸⁰ Για τη ζωή και το έργο του Νίκου Στεφάνου βλ. *Νίκος Στεφάνου*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009 και <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/stefanou-nikos-445/> ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

⁸⁸¹ Ε. Αλ. [Ευγενία Αλεξάκη], «Νίκος Στεφάνου», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 4, ό.π., σ. 235.

⁸⁸² Νίκος Στεφάνου, «Για το θέατρο» στο *Νίκος Στεφάνου*, ό.π., σ. 537.

παραμύθι πιο πολύ. Η ψευτιά. Να βλέπεις μια άλλη ζωή. [...] Από πού πρέπει να “κρατιέται” ο σκηνογράφος; Από το κείμενο. Τα πάντα είναι ο λόγος. Πρέπει να αφήνεις τον λόγο να κυριαρχεί. Να υπάρχει μια τέτοια ισορροπία που η σκηνογραφία να είναι υπαινιγμός της ερμηνείας του έργου. Όπως χαράζει το πρωί, έτσι πρέπει να είναι ένα σκηνικό. Να μην είναι ντάλα μεσημέρι».⁸⁸³

Χριστίνα

Κατά την εξεταζόμενη περίοδο ο Στεφάνου συνεργάστηκε μόνο μια φορά με την Ε.Λ.Σ. τον χειμώνα 1960-1961 στην οπερέτα *Χριστίνα* του Σακελλαρίδη που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη στο θέατρο «Ολύμπια». Ο Στεφάνου υπέγραψε μόνο τα σκηνικά, ενώ τα κοστούμια, σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, ήταν του Κ. Χατζόπουλου.

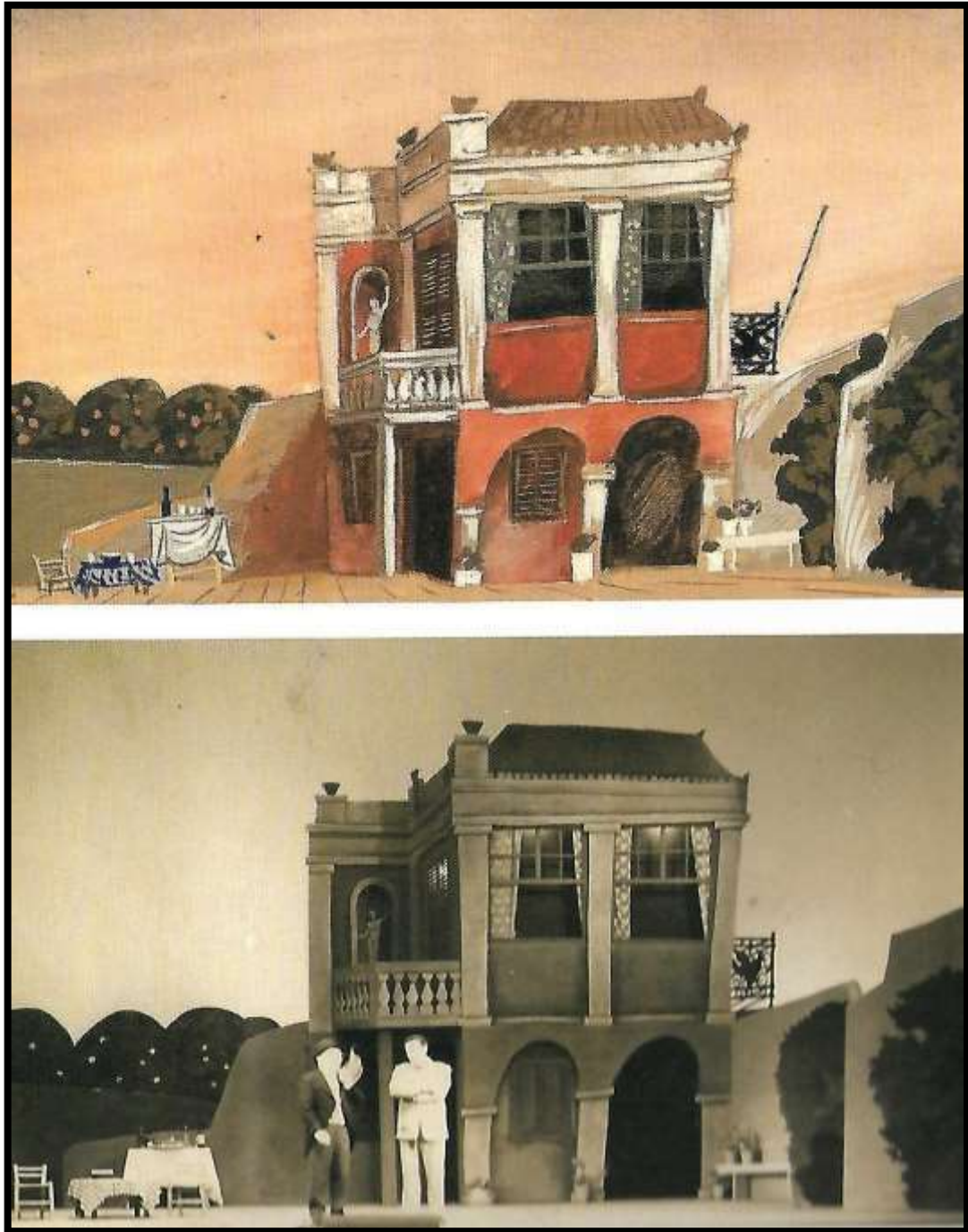
Για τις ανάγκες της παράστασης ο Στεφάνου δημιούργησε σκηνικά από ζωγραφικά σπετσάτα, τα οποία αναπαριστούσαν τόσο τους εξωτερικούς όσο και τους εσωτερικούς χώρους στους οποίους διαδραματίζεται η πλοκή. Παρόλο που το σκηνικό περιλάμβανε ολόκληρες κατασκευές, όπως το σπίτι, το ζωγραφικό στοιχείο ήταν πολύ έντονο ενώ η συνολική αισθητική της σκηνογραφίας είχε και στοιχεία ναΐφ (εικ. 366-367). Μια αθωότητα το χαρακτήριζε, τόσο στα σχήματα όσο και στα χρώματα που επέλεξε ο καλλιτέχνης, ενώ οι επιρροές από τον Τσαρούχη, με τον οποίο συναναστρεφόταν και συνεργαζόταν ο Στεφάνου, ήταν εμφανείς (εικ. 366-368).

Ενστάσεις εκφράστηκαν στον Τύπο για την επιλογή του συγκεκριμένου έργου αλλά και τον τρόπο του ανεβάσματός του, ενώ η κριτική για τη δουλειά του καλλιτέχνη διχάστηκε. Ο Δούνιας θεώρησε ότι «έπαινος ταιριάζει στον σκηνογράφο Ν. Στεφάνου».⁸⁸⁴ Σε εντελώς αντίθετο πνεύμα, και μάλλον με κάποια υπερβολή, η Λαλαούνη ανέφερε πως «ένα κακό γούστο σε γραμμή και χρώμα έξω από “στυλ”, ή μάλλον χωρίς ενότητα στυλ χαρακτήριζε τις σκηνογραφίες».⁸⁸⁵

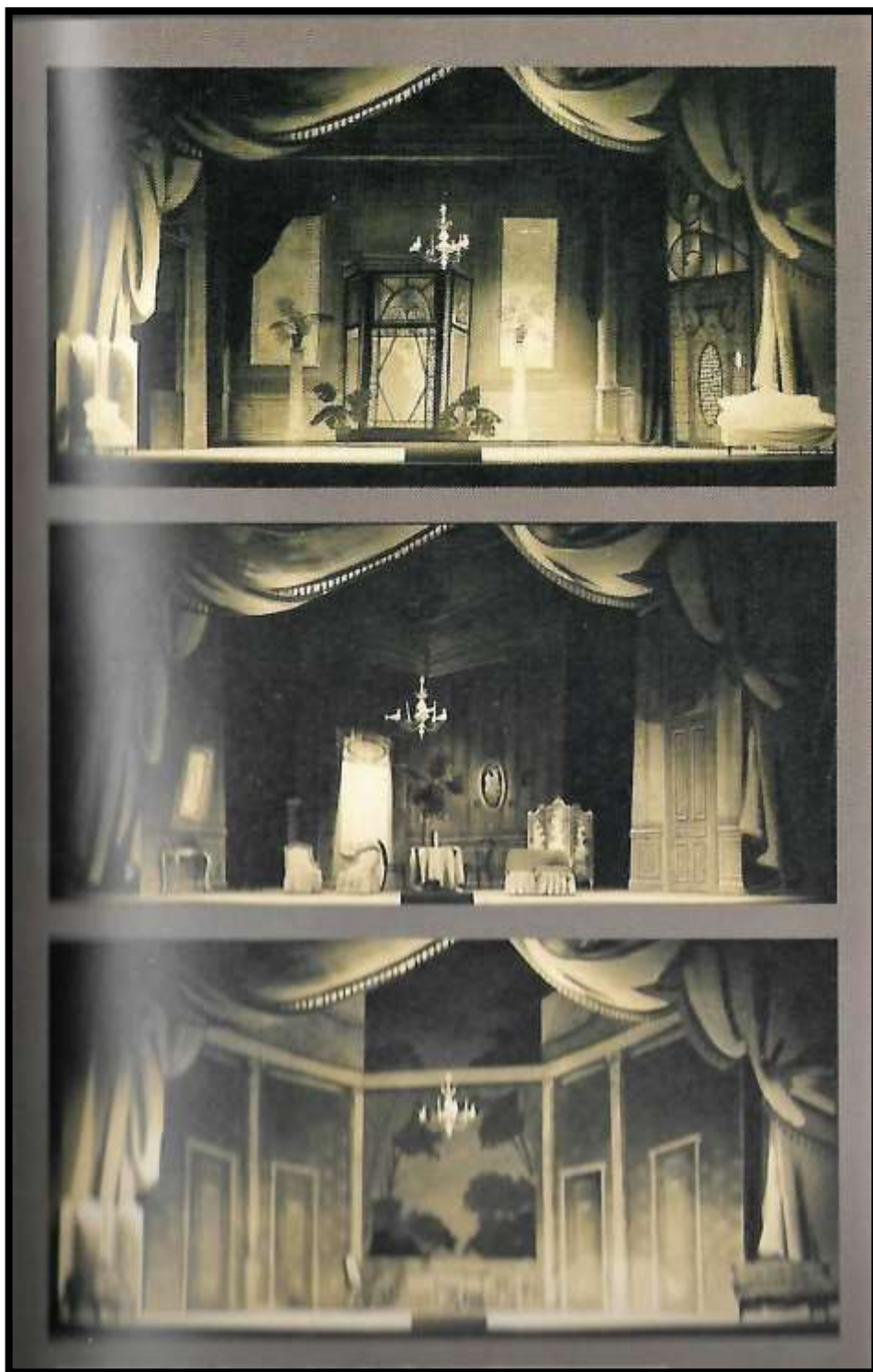
⁸⁸³ Συνέντευξη του Νίκου Στεφάνου στον Σταύρο Διοσκουρίδη, *Lifo*, 24/12/2009 <http://www.lifo.gr/mag/features/1924>, ημερομηνία πρόσβασης 18/10/2017.

⁸⁸⁴ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 14/12/1961, σ. 4.

⁸⁸⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Σακελλαρίδη: Χριστίνα», *Η Βραδυνή*, 9/12/1961, σ. 2.



εικ. 366, Σακελλαρίδης, *Χριστίνα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961, σκηνικά Ν. Στεφάνου, κοστούμια Κ. Χατζόπουλος, μακέτα σκηνικού και
εικ. 367, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 368, Σακελλαρίδης, Χριστίνα, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961, σκηνικά Ν. Στεφάνου, κοστούμια Κ. Χατζόπουλος, φωτογραφίες σκηνικών.

3.3.6. Κ. Χατζόπουλος

Η μόνη παράσταση στην οποία εμφανίζεται ως ενδυματολόγος ο Κ. Χατζόπουλος⁸⁸⁶ είναι η οπερέτα *Χριστίνα* του Σακελλαρίδη που ανέβηκε τον χειμώνα 1961-1962.⁸⁸⁷ Δεν είναι δυνατόν να υποστηριχθεί με βεβαιότητα αν πρόκειται για υπαρκτό πρόσωπο ή ψευδώνυμο καλλιτέχνη που ήθελε να διατηρήσει την ανωνυμία του.

Οι σωζόμενες μακέτες και το φωτογραφικό υλικό συνηγορούν στην ύπαρξη συγκεκριμένου καλλιτέχνη, που είχε την ευθύνη του ενδυματολογικού συνόλου, το οποίο είχε πολλά στοιχεία από το στυλ τσάρλεστον και κινήθηκε σε μια μεγάλη γκάμα χρωμάτων (εικ. 369-374). Είναι προφανές ότι έγινε προσπάθεια τα κοστούμια να ανταποκριθούν στην εποχή και στο συνολικό μουσικό ύφος του έργου που είναι αντιπροσωπευτικό της οπερέτας του μεσοπολέμου.

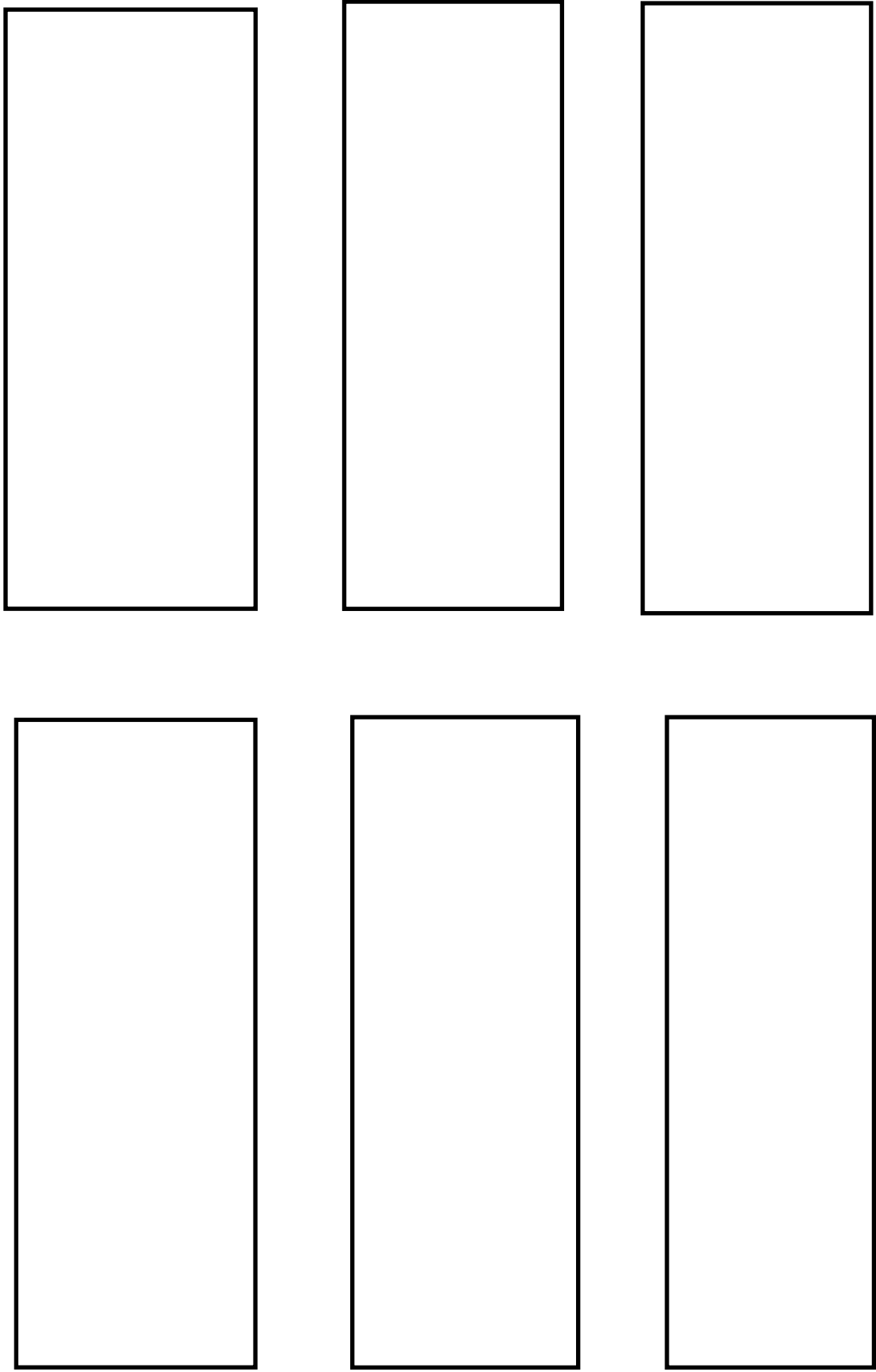
Από ότι μεταφέρει η κριτικογραφία, όμως, το αποτέλεσμα ήταν μάλλον ανομοιογενές και όχι ιδιαίτερα επιτυχημένο. Ο Γιατράς ανέφερε ότι είχε γίνει προσπάθεια για μια επιμελημένη παράσταση «με κοστούμια της εποχής, που δεν μπορούμε να πούμε καλόγουστα, αν και πιθανώς θα ήταν τότε – πάντως σε εμάς εκείνα τα φουστάνια φαίνονται αστεία».⁸⁸⁸ Η Λαλαούνη εκφράστηκε αρνητικά για το σύνολο της όψης: «ένα κακό γούστο σε γραμμή και χρώμα έξω από “στυλ”, ή μάλλον χωρίς ενότητα στυλ χαρακτήριζε τις σκηνογραφίες του Ν. Στεφάνου και τις ενδυμασίες του Κ. Χατζόπουλου – π.χ. οι κυρίες ντυμένες “τσάρλεστον”, οι κύριοι με σημερινά κοστούμια, σε αντίθεσι πάλι με τη φορεσιά του “Ταμπουρλάκου” που ήθελε να είναι κωμική και καταντούσε γελοία».⁸⁸⁹ Η ανομοιογένεια των κοστούμιών που περιέγραψε η Λαλαούνη σε συνδυασμό με την αμφισβητούμενη ταυτότητα του ενδυματολόγου, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πιθανότατα ένα μέρος τους προερχόταν από το βεστιάριο της Ε.Λ.Σ.

⁸⁸⁶ Δεν υπάρχουν βιογραφικά στοιχεία στο Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο της Ε.Λ.Σ. ενώ δεν κατέστη δυνατό να βρεθεί το πλήρες όνομά του.

⁸⁸⁷ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 442.

⁸⁸⁸ Διονύσιος Γιατράς, «Χριστίνα», 15/12/1961, *Το Βήμα*, σ. 2.

⁸⁸⁹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Σακελλαρίδη: Χριστίνα», *Η Βραδυνή*, 9/12/1961, σ. 2.



εικ. 369-374, Σακελλαρίδης, *Χριστίνα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1960-1961, σκηνικά Ν. Στεφάνου, κοστούμια Κ. Χατζόπουλος, μακέτες κοστούμιών.

3.3.7. Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου (1931)

Η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου⁸⁹⁰ γεννήθηκε στην Αθήνα. Πολυδιάστατη καλλιτέχνης, εργάστηκε ως σκηνογράφος, ενδυματολόγος, μουσική επιμελήτρια, ραδιοφωνική παραγωγός, εικονογράφος, σχεδιάστρια και μακετίστα ενώ τελικά έγινε γνωστή περισσότερο ως σκιτσογράφος από την πολυετή συνεργασία της με τις πολιτιστικές στήλες των εφημερίδων *Μεσημβρινή* και *Καθημερινή*. Επί πενήντα και πλέον χρόνια σκίτσαρε ακαταπαύστως στιγμιότυπα από την πολιτιστική ζωή της χώρας (θέατρο, μουσική, χορός, μεγάλες προσωπικότητες, εκδηλώσεις). Τα σκίτσα αυτά συνόδευαν, αντί φωτογραφιών, το πολιτιστικό ρεπορτάζ και την κριτικογραφία των εφημερίδων.

Το 1961, η Σολομωνίδου είχε μόλις ξεκινήσει τα πρώτα της βήματα στη σκηνογραφία και παράλληλα εργαζόταν ως μουσική παραγωγός στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας. Εκεί, την ανακάλυψε ο τότε διευθυντής της Ε.Λ.Σ. Κωστής Μπαστιάς, ο οποίος είχε αναλάβει τη διεύθυνση και αυτού του οργανισμού. Εκείνος, αφού είδε τα σχέδιά της, της πρότεινε να σκηνογραφήσει την όπερα *Βέρθερος* του Ζυλ Μασσνέ που θα ανέβαζε η Ε.Λ.Σ. σε πρώτη παρουσίαση τον χειμώνα 1961-1962.

Κατά την εξεταζόμενη περίοδο η καλλιτέχνης συνεργάστηκε με τον οργανισμό σε πέντε παραγωγές, τρεις όπερες (για τη μια εργάστηκε σε δυο διαφορετικές παραγωγές) και μια οπερέτα, οι οποίες παρουσιάστηκαν σε επαναλήψεις και μετά την εξεταζόμενη περίοδο. Επίσης σχεδίασε σκηνικά και κοστούμια για πολλές παραστάσεις μπαλέτου και χορού της Ε.Λ.Σ.

Βέρθερος

Τον χειμώνα 1961-1962 η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου πραγματοποίησε την πρώτη συνεργασία της με την Ε.Λ.Σ. στην όπερα *Βέρθερος* του Μασσνέ που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Ρικάρντο Μορέσκο.

⁸⁹⁰ Για τη ζωή και το έργο της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου ενδεικτικά βλ. Δ.Π. [Δημήτρης Παυλόπουλος], «Έλλη Σολομωνίδη-Μπαλάνου», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 4, ό.π., σσ. 186-187 όπου και σχετική βιβλιογραφία και <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/solomonidi-mpalanou-elli-2622/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/7/2017.

Όπως μεταφέρει σε προσωπική της μαρτυρία, η Σολομωνίδου προχώρησε σε ενδελεχή έρευνα προκειμένου να ανταποκριθεί στην ευκαιρία που της έδωσε ο Μπαστιάς: «άρχισα να ασχολούμαι με τον Γκαίτε και να διαβάζω το πρωτότυπο. Βουτήχτηκα στη γερμανική ιστορία εκείνης της εποχής και άρχισα να κάνω μακέτες-μακέτες-μακέτες». Όπως φαίνεται από τα λεγόμενά της, η σκηνογράφος καταπιάστηκε περισσότερο με την εποχή του Γκαίτε, παρά με την εποχή του Μασσνέ και τον ρομαντισμό του 19^{ου} αιώνα, οπότε και συνετέθη η όπερα. Έτσι, η γραμμή που ακολούθησε ήταν η αυστηρή ιστορική πιστότητα του 18^{ου} αιώνα: «δεν υπήρχε τότε “φέρνουμε την όπερα στο σήμερα”, ούτε από το μυαλό κανενός είχε περάσει αυτό. Οπότε τα κοστούμια ήταν εποχής, και μάλιστα πολύ συγκεκριμένης εποχής».⁸⁹¹ Αντίστοιχος δρόμος ακολουθήθηκε και στα σκηνικά, η εκτέλεση των οποίων, όπως μεταφέρει η ίδια, έγινε με την καθοριστική βοήθεια του Στεφανέλλη στο τεχνικό μέρος, όπου η νεαρή καλλιτέχνις δεν είχε ακόμη την απαιτούμενη εμπειρία. Το άρτιο αποτέλεσμά της ήταν μια ακαδημαϊκή εικόνα στα σκηνικά, με πολλά στοιχεία ρεαλισμού (εικ. 375) ενώ στα κοστούμια η νεαρή καλλιτέχνις έδειξε να κινείται λίγο πιο απελευθερωμένα, καταθέτοντας κομψότερες δημιουργίες (εικ. 376-379).

Ο Ανωγειανάκης, υποδεχόμενος τη νέα σκηνογράφο στην Ε.Λ.Σ., υπογράμμισε τόσο τα θετικά στοιχεία της επιμελημένης εργασίας της όσο και κάποιες αδυναμίες: «υποχρέωσί μας να σταματήσουμε στην πρώτη εμφάνιση, στη Λυρική Σκηνή, της Έλλης Σολομωνίδου. Οι σκηνογραφίες και τα κοστούμια της πρόδιδαν γνώσι, ευαισθησία και γούστο, σύμφωνα με τη σημερινή θεατρική αντίληψη της “αφαιρέσεως” και της “υποβολής” με εξαίρεσι το σκηνικό της τρίτης πράξεως – “αταξία” χώρου και χρώματος – και ωρισμένα κοστούμια που έχαναν τη χρωματική τους “φυσιογνωμία” λόγω του φωτισμού».⁸⁹² Στο ίδιο πνεύμα και ο Δούνιας ανέφερε: «η νέα σκηνογράφος Ε. Σολομωνίδη παρουσίασε εμπνευσμένη εργασία ιδίως στη δεύτερη και τρίτη εικόνα. Αντίρρησηι θα είχε κανείς στην χτυπητή διαφορά τεχνοτροπίας ανάμεσα στον νατουραλισμό της πρώτης και της ρητής αφαιρέσεως στην τελευταία. Ενότης πνεύματος οφείλει να συνδέη ακόμη και τα πλέον αντίθετα που επιβάλλει η σκηνική οικονομία».⁸⁹³

⁸⁹¹ Συνέντευξη της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου στην γράφουσα, 20/2/2105.

⁸⁹² Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 12/1/1962, σσ. 2, 7.

⁸⁹³ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή* 11/1/1962, σ. 4.

Τον χειμώνα 1968-1969 η Σολομωνίδου επανήλθε στον *Βέρθερο*, ο οποίος ανέβηκε σε νέα παραγωγή στην οποία τα σκηνικά υπέγραψε ο Γιώργος Βακαλό.⁸⁹⁴ Η καλλιτέχνις διατήρησε τα παλαιότερα κοστούμια κάνοντας όμως αναγκαίες τροποποιήσεις. Ο Λεωτσάκος μετέφερε ότι η Σολομωνίδου «αναθεωρώντας την παλιά της εργασία, ταίριασε ωραία τις χρωματικές αρμονίες των κοστούμιών με τα νέα σκηνικά του Γ. Βακαλό, που με γούστο και καλαισθησία, συνδυάζοντας το παραδοσιακό με το απέριττο, ανέλαβε να βοηθήσει τον θεατή στη μετατόπισή του μέσα στον ιστορικό τόπο και χρόνο».⁸⁹⁵

Μανόν

Τον χειμώνα 1962-1963 η Σολομωνίδου συνεργάστηκε εκ νέου με την Ε.Λ.Σ. στην όπερα *Μανόν* του Μασσνέ που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Ρέμο ντελλά Πέργκολα. Η παράσταση αυτή αποτελεί την πιο αντιπροσωπευτική δουλειά της σκηνογράφου και η ίδια την ξεχωρίζει ανάμεσα στις σκηνογραφικές τις καταθέσεις.

Η δημιουργική της ιδέα, βασισμένη στις χαλκογραφίες του 18^{ου} αιώνα, ήταν αρκετά πρωτότυπη χωρίς να αποκλίνει από τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας την οποία αντιμετώπισε με πιο δημιουργικό τρόπο. Η Σολομωνίδου πρότεινε την εναλλαγή πολλών διαφορετικών ζωγραφικών φόντων στο βάθος της σκηνής, τα οποία απεικόνιζαν τους διάφορους χώρους που απαιτεί η πλοκή ως υπερμεγέθεις χαλκογραφίες σε χρωματισμούς σέπια. Ταυτόχρονα στο πάνω μέρος της μπούκας τοποθέτησε ένα μεγάλο σπετσάτο, μια σηκωμένη και πιασμένη με κορδόνια αυλαία σε χρώμα μπλε-ρουά, το οποίο προσέδιδε θεατρικότητα και ενοποιούσε το σύνολο της σκηνογραφίας (εικ.383). Από ότι συμπεραίνεται από τις επιστολές που αντάλλαξε με το σκηνοθέτη, ο οποίος ζητούσε περισσότερο ρεαλιστικά και κατασκευαστικά σκηνικά, η Σολομωνίδου ήθελε να παρουσιάσει μια πιο σύγχρονη για την εποχή της και πιο αφαιρετική πρόταση.⁸⁹⁶ Παρόλες τις αρχικές αντιρρήσεις του Ντελλά Πέργκολα, εκείνη προχώρησε, όπως φαίνεται στο σωζόμενο υλικό, στην ιδέα της, την οποία συνδύασε με κοστούμια εποχής (εικ. 380-382).

⁸⁹⁴ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 266.

⁸⁹⁵ Γιώργος Λεωτσάκος, «Ο *Βέρθερος* στην Λυρική», *Τα Νέα*, 26/3/1969, σ. 2.

⁸⁹⁶ Επιστολή του Ρέμο Ντέλλα Πέργκολα στην Έλλη Σολομωνίδου, 12/1/1963, προσωπικό αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.

Η πρόταση αυτή απασχόλησε σε μεγάλο βαθμό την κριτικογραφία. Ο Λεωτσάκος μετέφερε: «πιστά εις την ιστορία και χρωματικά εναρμονισμένα με τους τόνους της αιθούσης, τα ωραιότατα σκηνικά της Έλλης Σολομωνίδου (εμπνευσμένα από το ύφος των χαλκογραφιών της εποχής) συνεχίζουν άξια αυτήν την πρόσφατη παράδοσι φιλόδοξων σκηνογραφικών επιτευγμάτων που φαίνεται διατεθειμένη να καθιερώση η Ε.Λ.Σ.». ⁸⁹⁷ Ο Βάρβογλης, στο ίδιο πνεύμα τόνισε: «οι σκηνογραφίες απλές, μάς φανερώνουν πως η σκηνογράφος Ε. Σολομωνίδη είναι καλλιτέχνης με ζωγραφικά προσόντα. Και οι ποικιλόχρωμες ενδυμασίες που παρουσίασε ήταν ευτυχώς στο πνεύμα της εποχής του έργου». ⁸⁹⁸ Ο Ανωγειανάκης ήταν σύμφωνος με την ιδέα αλλά υπογράμμισε δυσκολίες στην εκτέλεσή της: «ευτυχής η σύλληψις (σε στυλ παλιών χαλκογραφιών) των σκηνικών της Έλλης Σολομωνίδου. Ατυχής όμως η “πραγματοποίησι” τους και ατυχέστατοι – υπερβολικά σκληροί οι φωτισμοί. Έπειτα, γιατί αυτός ο αδικαιολόγητος “διακοσμητικός” φόρτος στα κοστούμια των χορευτών;». ⁸⁹⁹

Ο Χαμουδόπουλος, σε μια μακροσκελή αναφορά σε εκείνη, φαινόταν να αντιλαμβάνεται την προσπάθεια της σκηνογράφου για προσωπική έκφραση αλλά και αναζήτηση ενός πιο συγχρόνου δρόμου: «φαίνεται πως αναζητά μίαν απλότητα και “αφαίρεση”, καθώς συνδυάζει το παραπέτασμα με την, φειδωλή σε διαστάσεις και προβολή, ζωγραφική παράσταση. Ο δρόμος που ακολουθά δεν είναι, ασφαλώς, σπαρμένος με ρόδα. Γιατί του είδους αυτού η απλότητα και η “αφαίρεση” απαιτεί τη συμμετοχή της φαντασίας του θεατή. Και για να την κεντρίσεις αυτήν και να την οδηγήσεις στην ανάλογη ψυχολογική σφαίρα πρέπει να έχεις δύναμη δημιουργική και έμπνευση». Ο ίδιος κατέληγε στην ευχή «η καλλιτέχνιδα να βρει την αρμονία ανάμεσα στη βούληση και το αποτέλεσμα και να υποτάξει στο ρυθμό και να μορφοποιήσει τις εσωτερικές της καλλιτεχνικές ανησυχίες, ανησυχίες που δείχνουν ότι δε μένει ξένη προς τα ρεύματα και τα προβλήματα της εποχής μας». ⁹⁰⁰

Με αφορμή επανάληψη της παράστασης το 1964-1965, όπου έγινε μετάκληση της Γαλλίδας σοπράνο της Όπερας των Παρισίων Αντρέ Εσποζιτό, ο Σκλάβος μετέφερε ότι η πρωταγωνίστρια έκανε ευθεία παρέμβαση στο ενδυματολογικό σκέλος της

⁸⁹⁷ Γιώργος Λεωτσάκος, «Η Μανόν του Ιουλίου Μασσενέ», *Η Καθημερινή*, 5/3/1963, σ. 4.

⁸⁹⁸ Μάριος Βάρβογλης, «Η Μανόν από την Λυρική», *Τα Νέα*, 8/3/1963, σ. 2.

⁸⁹⁹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 11/3/1963, σ. 2.

⁹⁰⁰ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Μανόν του Μασσενέ», *Ελευθερία*, 5/3/1963, σ. 2.

παράστασης. Αγνοώντας τα κοστούμια της Σολομωνίδου, η λυρική καλλιτέχνις εμφανίστηκε με κοστούμια από το προσωπικό της βεστιάριο: «οι ενδυμασίες που έφερε μαζί της, ήσαν τόσο κομψές, πλούσιες και με καλό γούστο καμωμένες ώστε να επαυξάνουν τη φυσική της χάρι».⁹⁰¹

Κοντέσσα Μαρίτσα

Η συνεργασία της Σολομωνίδου με τον οργανισμό συνεχίστηκε τον χειμώνα 1965-1966 με την οπερέτα του Κάλμαν *Κοντέσσα Μαρίτσα* που ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη.

Για τις ανάγκες της οπερέτας η Σολομωνίδου κατασκεύασε σκηνικά που να ανταποκρίνονται στην πλοκή. Τα σκηνικά αυτά είχαν έντονο ζωγραφικό χαρακτήρα καθώς αποτελούνταν από πολλά ζωγραφισμένα σπετσάτα ντεκουπαρισμένα για να αποδώσουν πολυελαίους, κάγκελα, ανθοστήλες και καθρέφτες, ενώ οι χώροι αποδίδονταν με τη βοήθεια σκηνικών αντικειμένων και σχετική αφαίρεση (εικ. 384-385). Η συγκριτική μελέτη του σωζόμενου φωτογραφικού υλικού καταδεικνύει ότι τμήματα του σκηνικού της Σολομωνίδου, τα διάτρητα σπετσάτα τα οποία αναπαριστούσαν τζαμαρίες, προήλθαν από το σκηνικό του Καρύδη για την οπερέτα *Ορλώφ* που είχε ανέβει δύο χρόνια νωρίτερα.⁹⁰² Ως προς τα κοστούμια, η καλλιτέχνις προχώρησε σε δημιουργίες εμπνευσμένες από την ουγγαρέζικη προέλευση, τόσο του συνθέτη όσο και της θεματολογίας του έργου. Δεν παρέλειψε να δημιουργήσει εντυπωσιακά αριστοκρατικά κοστούμια, κινήθηκε τολμηρά ως προς τη χρήση των χρωμάτων ενώ φρόντισε το τσιγγάνικο στοιχείο που υπάρχει στο έργο να λειτουργήσει ελεγχόμενα κυρίως σε ευφάνταστες διακοσμητικές λεπτομέρειες (εικ. 386-389).

Μανόν Λεσκώ

Η τελευταία κατάθεση της Σολομωνίδου, κατά την εξεταζόμενη περίοδο, πραγματοποιήθηκε τον χειμώνα 1968-1969 στην όπερα του Πουτσίνι *Μανόν Λεσκώ* που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη. Τα

⁹⁰¹ Γεώργιος Σκλάβος, «Η μουσική», *Η Ημέρα*, 10/3/1965, σ. 2.

⁹⁰² Πρόκειται για την παράσταση της σ. 468.

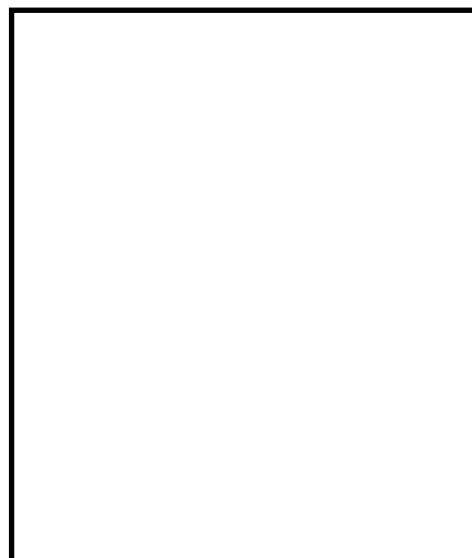
σκηνικά ήταν του Μιομίρ Ντένιτς ενώ η Σολομωνίδου υπέγραψε μόνο το ενδυματολογικό μέρος.

Για τις ανάγκες της παράστασης η Σολομωνίδου δημιούργησε πολύ εντυπωσιακά κοστούμια ακολουθώντας, για άλλη μια φορά, αυστηρά τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας. Η ενδυματολογία της Γαλλίας του 18^{ου} αιώνα κυριαρχούσε και μάλιστα στον πλούτο και την υπερβολή που απαιτεί η πλοκή του έργου, ενώ τα βαριά υφάσματα, οι διακοσμητικές λεπτομέρειες και οι προσεγμένες κομμώσεις εποχής οδηγούσαν σε ένα πολύ φροντισμένο αποτέλεσμα. Ειδικά η φιγούρα της Μανόν Λεσκώ ξεχώριζε για τη μεγαλοπρέπειά της (εικ. 390-395). Ο Χαμουδόπουλος, η Λαλαούνη καθώς επίσης και ο Γιατράς έκριναν θετικά αλλά επιγραμματικά το ενδυματολογικό μέρος της παράστασης.⁹⁰³

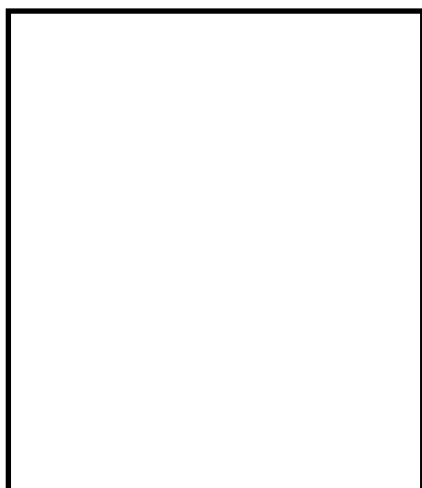
⁹⁰³ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η Μουσική», *Νέα Εστία*, 1002 (1969), σ. 539, Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μανόν Λεσκώ του Πουτσίι στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 12/2/1969, σ. 2 και Διονύσιος Γιατράς, «Η Μανόν Λεσκώ του Πουτσίι στην Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 13/2/1969, σ. 2.



εικ. 375, Μασσνέ, *Βέρθερος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο Ολύμπια, χειμώνας 1961-1962,
σκηνικά-κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, σκίτσο της ίδιας.



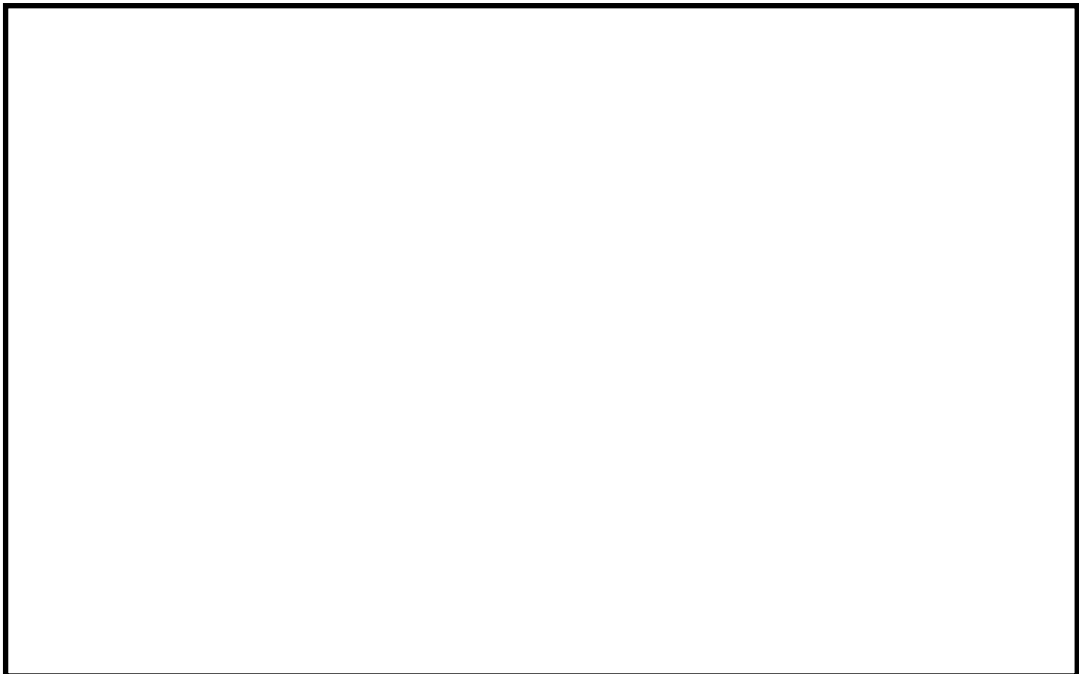
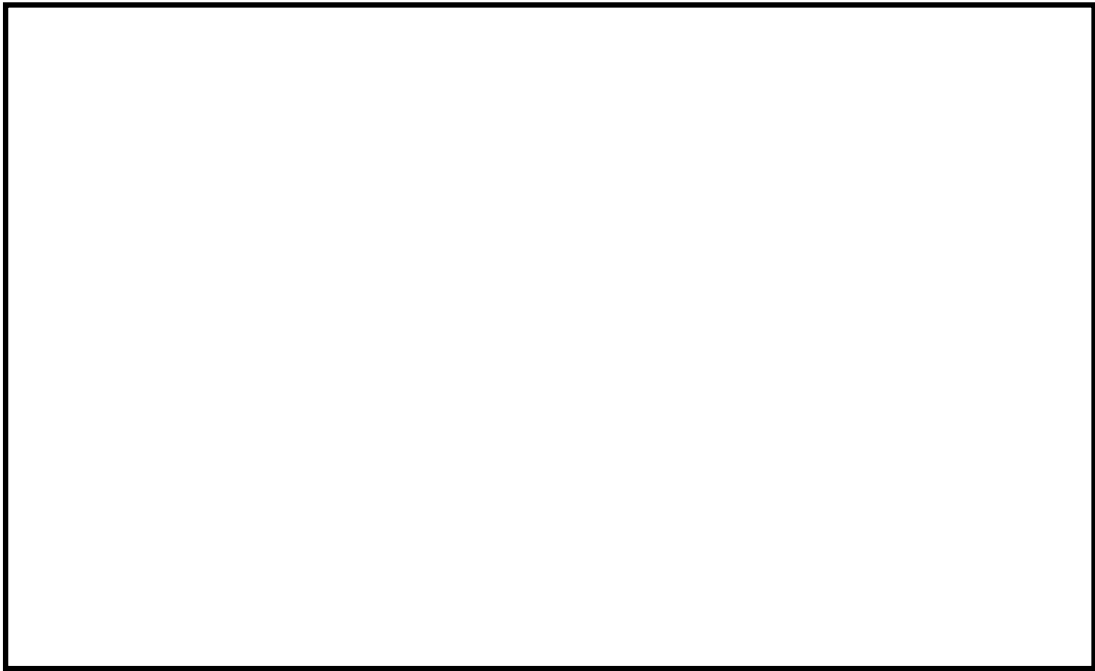
εικ. 376-377, Μασσνέ, *Βέρθερος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο Ολύμπια, χειμώνας 1961-1962,
σκηνικά-κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, μακέτες κοστούμιών.



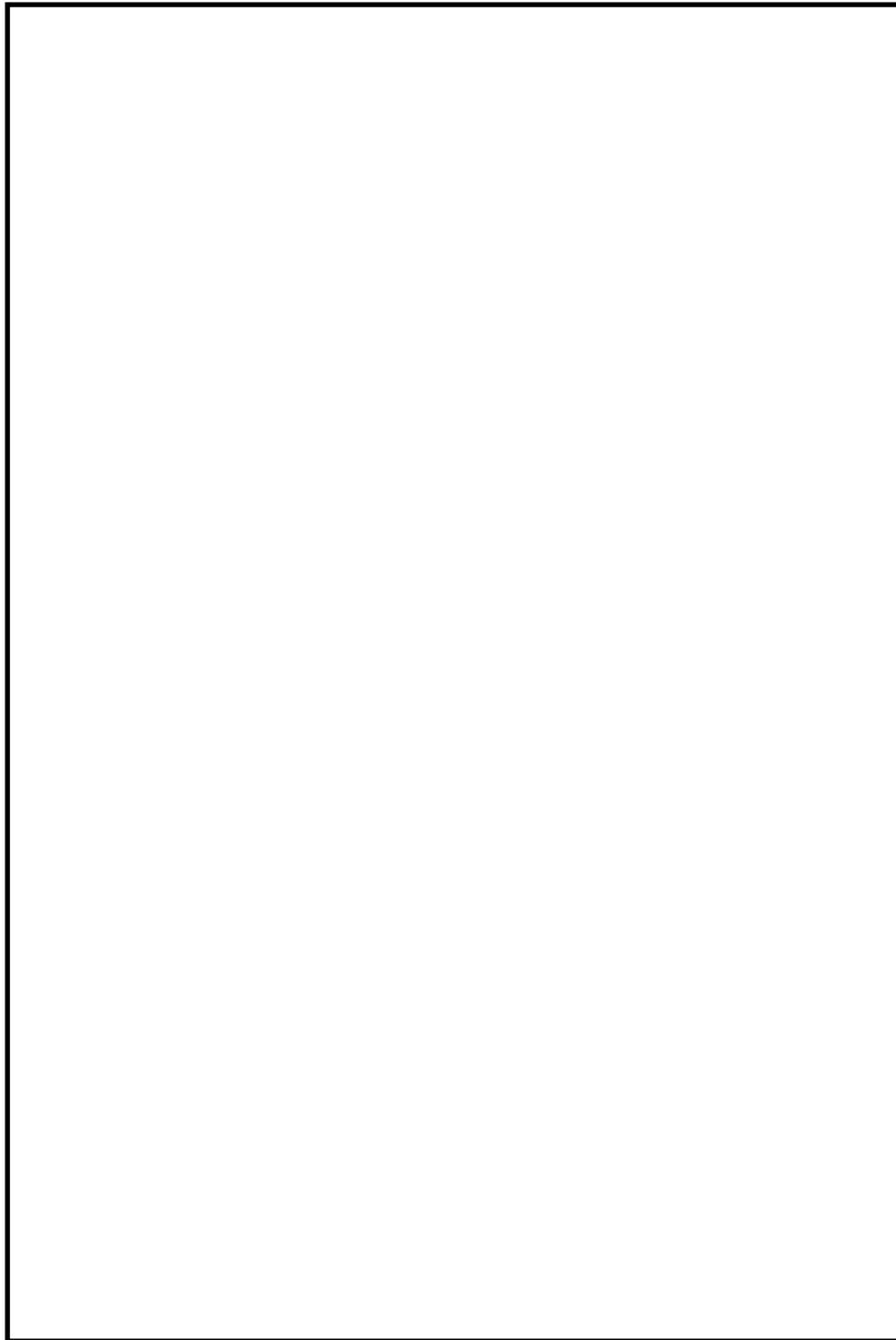
εικ. 378-379, Μασσνέ, *Βέρθερος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο Ολύμπια, χειμώνας 1961-1962, σκηνικά-κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, μακέτες κοστούμιών.



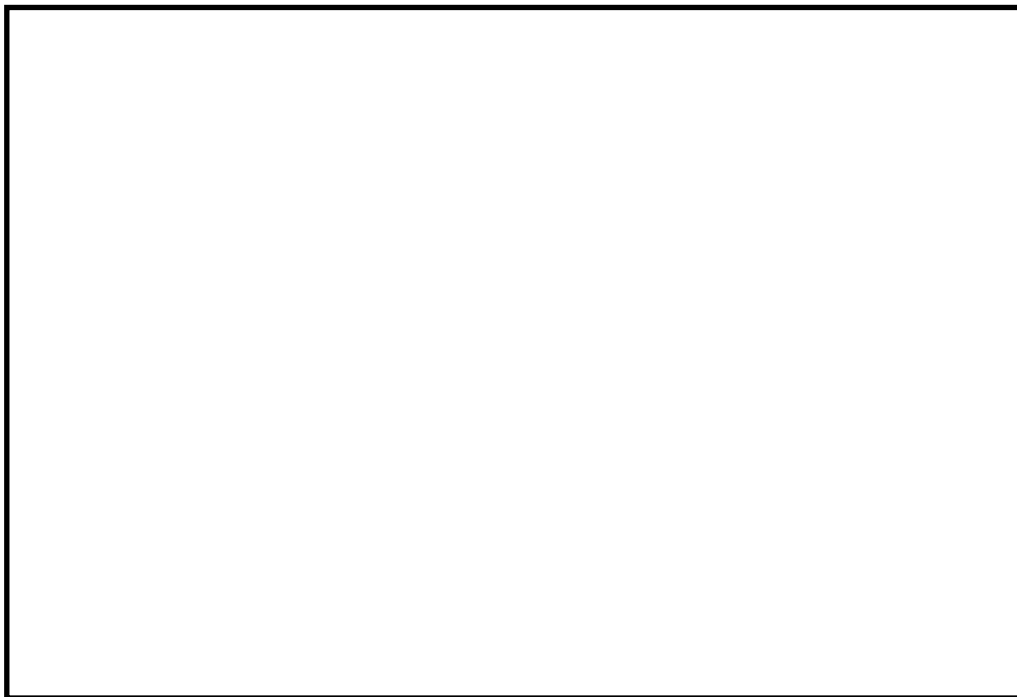
εικ. 380, Μασσνέ, *Μανόν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο Ολύμπια, χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, φωτογραφία παράστασης.



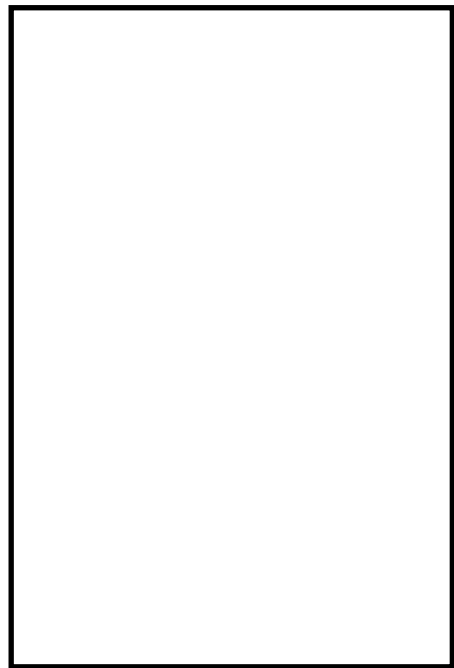
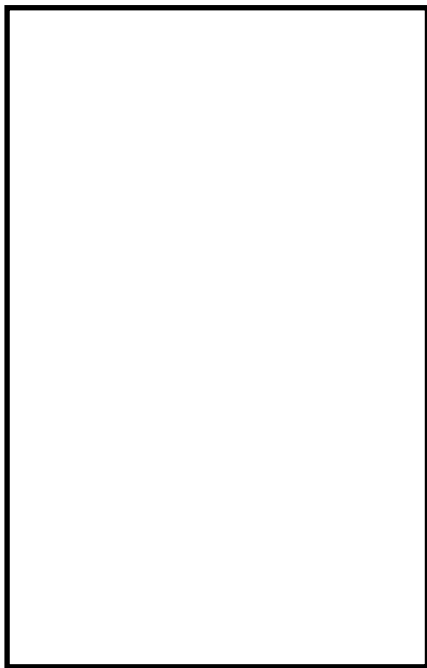
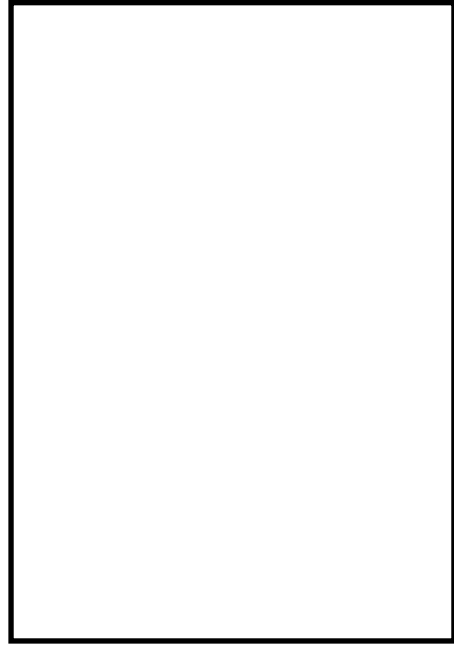
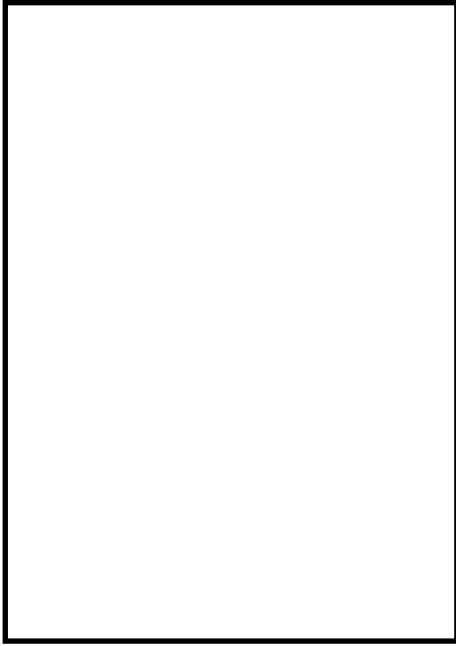
εικ. 381-382, Μασσνέ, *Μανόν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963,
σκηνικά-κοστούμια Έ.Σολομωνίδου-Μπαλάνου, σκίτσα της ίδιας.



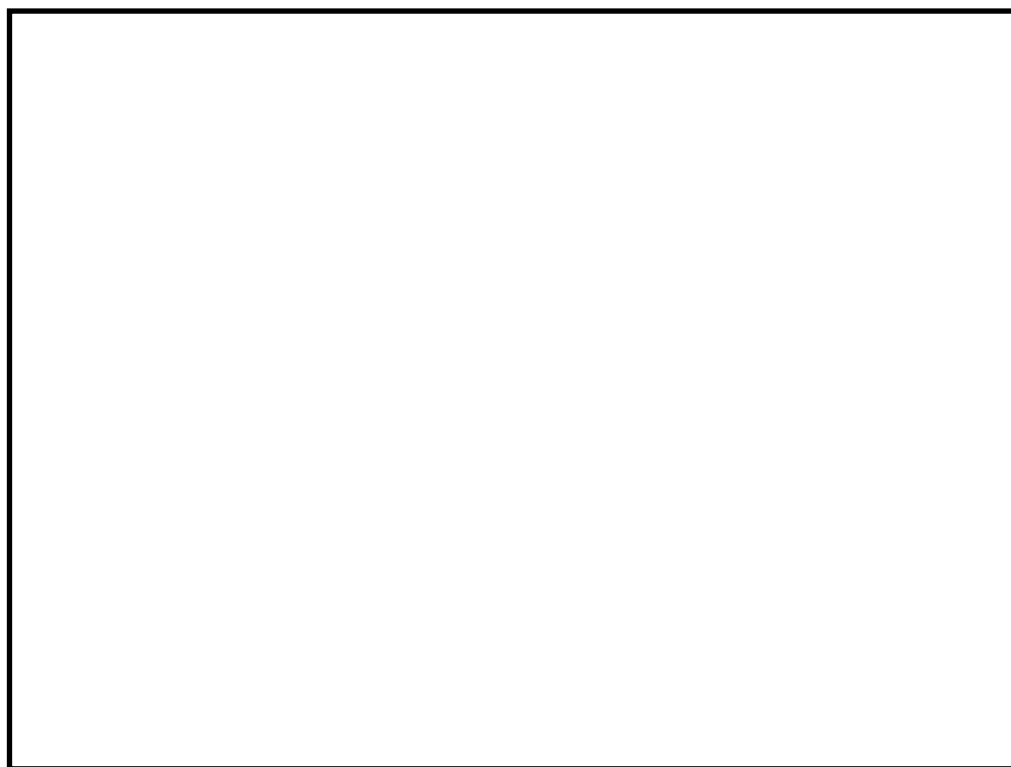
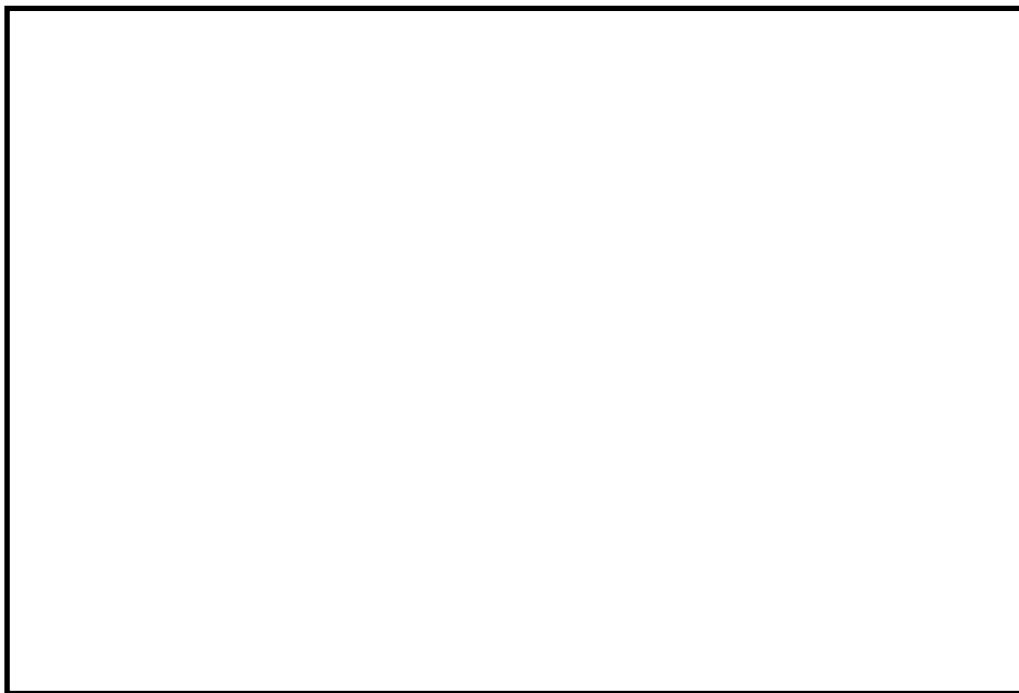
εικ. 383, Μασσνέ, *Μανόν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963,
σκηνικά-κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, σύνθεση από μακέτες φόντων και σκηνικών
στοιχείων της παράστασης.



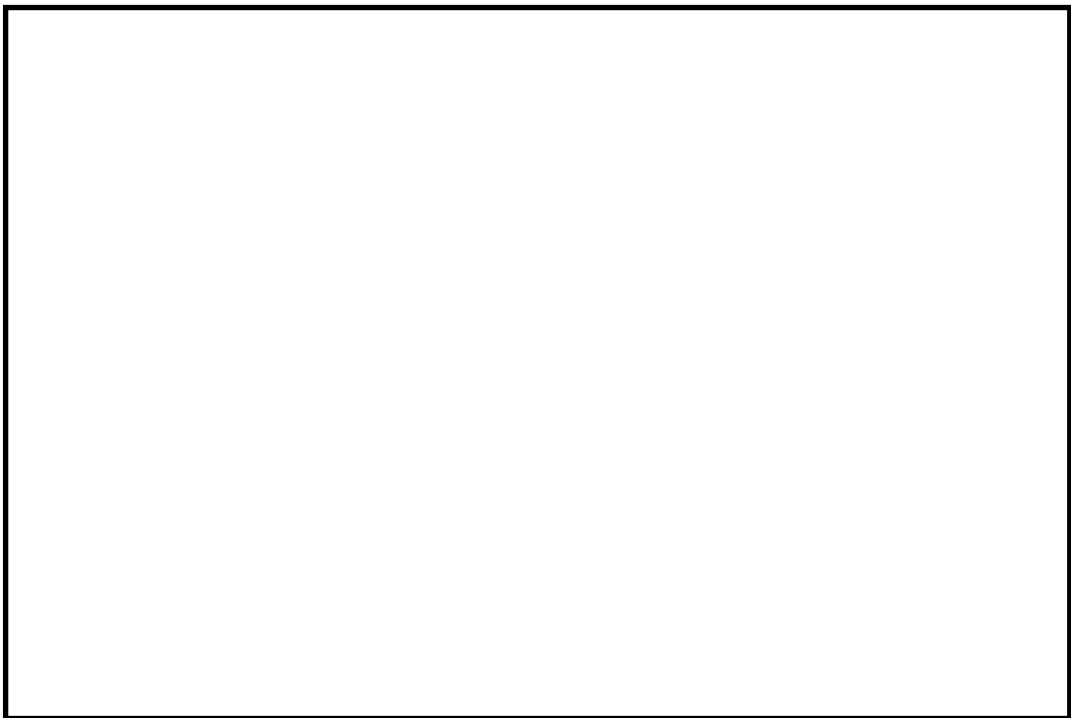
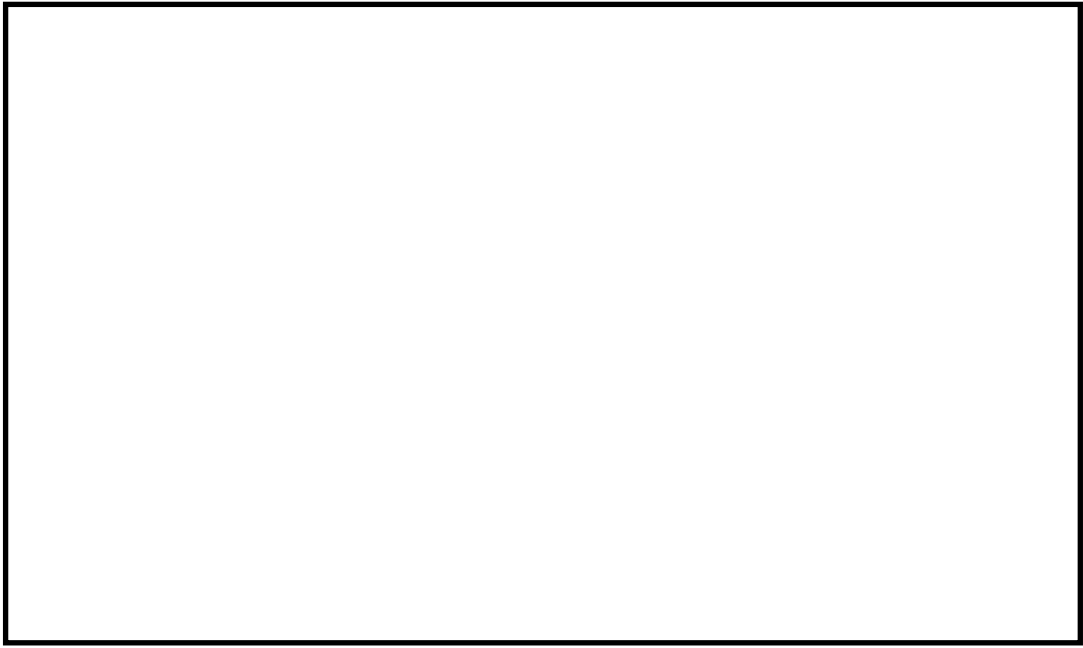
εικ. 384, Κάλμαν, *Κοντέσσα Μαρίτσα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966, σκηνικά-κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, φωτογραφία σκηνικού και
εικ. 385, φωτογραφία παράστασης.



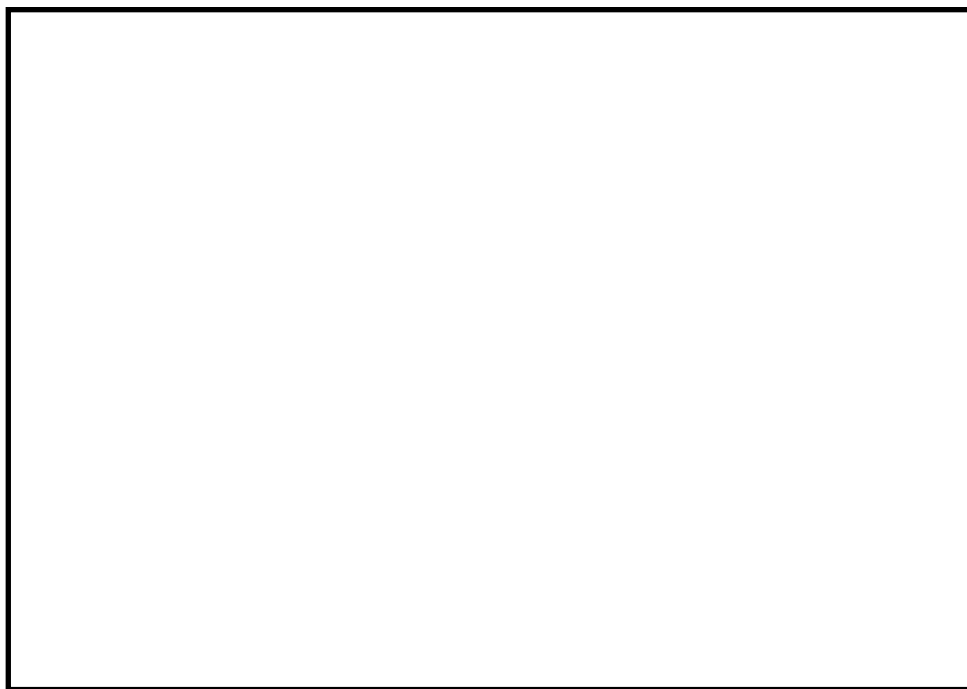
εικ. 386-389, Κάλμαν, *Κοντέσσα Μαρίτσα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966, σκηνικά-κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 390-391, Πουτσίνι, *Μανόν Λεσκώ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1968-1969, σκηνικά Μ. Ντένιτς, κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 392-393, Πουτσίνι, *Μανόν Λεσκώ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1968-1969, σκηνικά Μ. Ντένιτς, κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 394, Πουτσίνι, *Μανόν Λεσκώ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1968-1969, σκηνικά Μ. Ντένιτς, κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, μακέτα κοστουμιού.



εικ. 395, Πουτσίνι, *Μανόν Λεσκώ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1968-1969, σκηνικά Μ. Ντένιτς, κοστούμια Έ. Σολομωνίδου-Μπαλάνου, φωτογραφία παράστασης.

3.3.8. Γιάννης Καρύδης (1931-1996)

Ο Γιάννης Καρύδης⁹⁰⁴ γεννήθηκε στην Αθήνα και μετά τις σπουδές στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών έφυγε για τη Γερμανία, όπου σπούδασε σκηνογραφία και ενδυματολογία στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου με καθηγητή τον σκηνογράφο και τεχνικό διευθυντή της Όπερας του Μονάχου Χέλμουτ Γιούργκενς. Έτσι, από πολύ νωρίς βρέθηκε στον κόσμο του λυρικού θεάτρου και το γεγονός αυτό του έδωσε στέρεη τεχνική γνώση γύρω από τα ζητήματα της όπερας καθώς και τη δυνατότητα να παρακολουθήσει τις ευρωπαϊκές εξελίξεις σε αυτό το είδος θεάτρου.⁹⁰⁵ Στη Γερμανία παρέμεινε και μετά τις σπουδές του, όπου εργάστηκε ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος. Σύμφωνα με τον ίδιο, τα χρόνια αυτά τον βοήθησαν να αποκτήσει ευρύτητα σκέψης και να απελευθερωθεί από διάφορα κλισέ που κυριαρχούσαν στο χώρο της σκηνογραφίας.⁹⁰⁶ Τα δέκα συνολικά χρόνια, που έζησε και εργάστηκε εκεί, επηρέασαν σαφώς την συνολική αισθητική και το έργο του, ζωγραφικό και σκηνογραφικό.

Έτσι, η δουλειά του έχει εμφανείς επιρροές από τον εξπρεσιονισμό, ο οποίος άνθισε στη Γερμανία. Στόχος του δεν ήταν η αντικειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας αλλά η προβολή συναισθηματικών καταστάσεων, η δημιουργία συμβολισμών και η απελευθέρωση της καλλιτεχνικής του φαντασίας. Στο πλαίσιο αυτό, δημιουργούσε υποβλητικά σκηνικά και κοστούμια, πολλές φορές σκοτεινά, ενώ παράλληλα ήταν τολμηρός στη χρήση έντονων χρωμάτων και αντιθέσεων όπως και στη διαχείριση της φόρμας. Αυτή βέβαια η αισθητική ιδιοσυγκρασία εφαρμοζόταν στο μέτρο που του επέτρεπε η κάθε συνεργασία. Για αυτό άλλωστε, ως σωστός επαγγελματίας, προχωρούσε σε σκηνογραφικές καταθέσεις διαφορετικού ύφους, ακολουθώντας το χαρακτήρα του κάθε έργου, όπως και τα ζητούμενα του κάθε ανεβάσματος.

Σχετικά με τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία στην όπερα ο Καρύδης είχε συγκεκριμένες απόψεις, οι οποίες χαρακτήριζαν τη δουλειά του τόσο αισθητικά όσο και τεχνικά. Θεωρούσε ότι η όπερα αποτελεί ζωντανό και διαρκώς εξελισσόμενο

⁹⁰⁴ Για τη ζωή και το έργο του Γιάννη Καρύδη βλ. Ειρ. Σ. [Ειρήνη Σαββανή], «Καρύδης Γιάννης», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 2, ό.π., σσ. 164-165, όπου και σχετική βιβλιογραφία και στο <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/karydis-giannis-1831/>, ημερομηνία πρόσβασης 15/9/2017.

⁹⁰⁵ Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ.), *Έλληνες Σκηνογράφοι...*, ό.π., σ. 144.

⁹⁰⁶ Συνέντευξη του Γιάννη Καρύδη στον Νίκο Παπουτσόπουλο για την εφημερίδα *Ελληνικός Βορράς*, χ.χ., προσωπικό αρχείο Νίκου Παπουτσόπουλου.

θεατρικό είδος αναφέροντας χαρακτηριστικά: «δεν είναι “ταμπού” ούτε μουσειακό είδος. Η ανανέωσή της λοιπόν όχι μόνο επιτρέπεται, αλλά επιβάλλεται να δοκιμάζεται με όλες τις πιθανές δυνατότητες».⁹⁰⁷ Υπό αυτό το πρίσμα, επιθυμούσε την έρευνα, επεδίωκε τον πειραματισμό και όποτε οι συνθήκες ήταν ευνοϊκές τον έκανε πράξη επί σκηνής, χωρίς να φοβάται την πιθανότητα να εκτεθεί. Με αρκετή δόση καλλιτεχνικής ελευθερίας αλλά και με αντίστοιχη δόση αληθείας, καθώς η εξέλιξη της σκηνογραφίας τον δικαίωσε, ανέφερε: «Δεν υπάρχουν γενικοί κανόνες, ορισμοί ή αισθητικές αντιλήψεις. Όλα αυτά είναι προσωρινά. Γίνονται δεκτά ώσπου να βρεθούν άλλα να τα αντικαταστήσουν. Αυτό που κάποτε ήταν αδιανόητο, σήμερα είναι μεγαλοφυές, και ό,τι θεωρούσαν κάποτε κακόγουστο, σήμερα θεωρείται έργο τέχνης. [...] Πολλά τα πειράματα. Ορισμένα δεν πετυχαίνουν. Αυτό όμως δε σημαίνει τίποτα. Κάθε πειραματισμός συντελεί στην πρόοδο της Τέχνης. Το βήμα έχει γίνει».⁹⁰⁸ Άλλωστε, αυτή η συλλογιστική αποτελεί μια έμμεση επιρροή από τον εξπρεσιονισμό, ο οποίος χαρακτηριζόταν από πόθο για επανάσταση καθώς και από λαχτάρα για πειραματισμό και για καθετί καινούριο.

Ως προς την ενδυματολογία ειδικότερα, η θεώρησή του ήταν απόλυτα συνθετική και ολοκληρωμένη, για αυτό άλλωστε και υπέγραφε πάντα και τα σκηνικά και τα κοστούμια των παραστάσεων που αναλάμβανε. Η ενδυματολογία ήταν για αυτόν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη σκηνογραφία της οποίας αποτελούσε συμπλήρωμα: «το κοστούμι με απασχολεί όσο σχεδόν και το σκηνικό, γιατί πιστεύω απόλυτα πως αποτελεί συμπλήρωμα του σκηνικού, και πολλές φορές θα έλεγα ότι το αντικαθιστά κιάλας. Επίσης, το θεωρώ στοιχείο λειτουργικό, που όπως και το σκηνικό, μπορεί να υποβάλλει κίνηση, έκφραση και ρυθμό».⁹⁰⁹ Τέλος, αναγνώριζε πως το κοστούμι αποτελεί εργαλείο δουλειάς για τον ερμηνευτή και φρόντιζε να προσαρμόζει την έμπνευσή του κατάλληλα.

Ο Καρύδης επέστρεψε στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και αμέσως, την καλλιτεχνική περίοδο 1961-1962, ξεκίνησε την πολυετή συνεργασία του με την Ε.Λ.Σ., η οποία υπερβαίνει την εξεταζόμενη περίοδο της παρούσας διατριβής. Κατά τη διάρκεια της παραγωγικότητας επαγγελματικής του πορείας ασχολήθηκε διεξοδικά με το λυρικό και μουσικό θέατρο και γρήγορα καθιερώθηκε ως σκηνογράφος αυτού

⁹⁰⁷ Τσουόγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 200.

⁹⁰⁸ Συνέντευξη Καρύδη στον Νίκο Παπουτσόπουλο, *ό.π.*

⁹⁰⁹ *Το ίδιο.*

του είδους. Η καθιέρωσή αυτή τον οδήγησε στο να διαδεχθεί τον Γιάννη Στεφανέλλη στη θέση του τεχνικού διευθυντή της Ε.Λ.Σ. όταν αυτός αποχώρησε το 1983. Υπήρξε ένας από τους βασικούς σκηνογράφους και ενδυματολόγους της Ε.Λ.Σ. επί 35 συνεχή χρόνια (1961-1962 έως 1995-1996). Κατά την εξεταζόμενη περίοδο υπέγραψε δεκαεπτά (17) έργα του λυρικού ρεπερτορίου, πολλά σε πρώτη παρουσίαση από τον οργανισμό. Εξ αυτών, δέκα (10) όπερες, πέντε (5) οπερέτες και δύο (2) μιούζικαλ, τα οποία παρουσιάστηκαν σε πλήθος επαναλήψεων. Παράλληλα, ο Καρύδης υπέγραψε στην Ε.Λ.Σ. παραστάσεις μπαλέτου και χορού.

Η πριγκίπισσα της Τσάρντας

Η πρώτη συνεργασία του Καρύδη με την Ε.Λ.Σ. πραγματοποιήθηκε τον χειμώνα 1961-1962 με την οπερέτα *Η πριγκίπισσα της Τσάρντας* του Κάλμαν που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε νέα παραγωγή, σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Ότο Φριτς.

Η είσοδος του σκηνογράφου στον οργανισμό κίνησε το ενδιαφέρον του Τύπου και προκάλεσε μάλλον αντιφατικές αντιδράσεις. Ο Δούνιας καλωσόρισε με επαινετικά λόγια τον Καρύδη αναφέροντας: «εξαίρετες, αν όχι πάντοτε ως χρώμα όμως ως πνεύμα, οι ανάλαφρες και υποβλητικές σκηνογραφίες του Ι. Καρύδη έδιδαν τον τόνο του νέου και συναρπαστικού στο οπτικό πεδίο δημιουργώντας ατμόσφαιρα, αλλά και την πρακτική δυνατότητα γοργής επί τόπου μετακινήσεως και ανασυγκροτήσεως αλληπάλληλων σκηνικών εικόνων. Η διαφάνεια της καλής εργασίας σκηνοθέτου και σκηνογράφου εξασφάλισε το ανάλαφρο κέφι της παραστάσεως».⁹¹⁰ Αντίθετη άποψη διατυπώθηκε ανώνυμα στην εφημερίδα *Βραδυνή*: «δεν μπορώ να πω ότι μου άρεσαν ιδιαίτερα τα κοστούμια του κ. Καρύδη. Δεν με έπεισαν ούτε ως σχέδια ούτε ως χρωματικοί συνδυασμοί. [...] Αλήθεια τι ήταν αυτό το σκηνικό της δευτέρας πράξεως; Ήταν σαλόني με αναρριχητικά φυτά ή κήπος με κρεμαστούς πολυελαίους;».⁹¹¹

Είναι προφανές ότι ο Καρύδης έφερε νέες σκηνογραφικές προτάσεις, οι οποίες είχαν προσωπικό στυλ και δημιούργησε εικόνες επηρεασμένες από τα σύγχρονα ρεύματα του εξωτερικού. Από άλλους έγιναν αποδεκτές, ενώ σε άλλους προκάλεσαν ερωτηματικά. Σε κάθε περίπτωση όμως δεν πέρασαν απαρατήρητες. Παράλληλα, ήδη από την πρώτη κατάθεση, φάνηκε ότι ο Καρύδης, έχοντας προηγούμενη αξιολογη επαγγελματική

⁹¹⁰ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 27/1/1962, σ. 4.

⁹¹¹ Κ., «*Η Πριγκίπισσα της Τσάρντας*», *Η Βραδυνή*, 23/1/1962, σ. 2.

εμπειρία, ήταν σε θέση να καλύψει αποτελεσματικά τις σύνθετες τεχνικές ανάγκες του λυρικού θεάτρου.

Ντον Τζιοβάννι

Την ίδια καλλιτεχνική περίοδο ο Καρύδης συνεργάστηκε εκ νέου με τον οργανισμό στην όπερα του Μότσαρτ *Ντον Τζιοβάννι* η οποία ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση, στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη.

Το ισπανικό πλαίσιο του 17^{ου} αιώνα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον καλλιτέχνη, ο οποίος, όπως μαρτυρούν οι σωζόμενες μακέτες και φωτογραφίες, δημιούργησε πολύ επιτυχημένα κοστούμια εποχής που χαρακτηρίζονταν από χρωματική αρμονία σε σκούρους τόνους, έμφαση στη λεπτομέρεια και κατασκευαστικό πλούτο (εικ. 397-403). Τόσο το υλικό αυτό όσο και οι μαρτυρίες του Τύπου συγκλίνουν στο συμπέρασμα ότι ο Καρύδης έστησε ένα ολοκληρωμένο και κομψό περιβάλλον για την παράσταση, ικανό να μεταφέρει τον θεατή στον χώρο και το χρόνο της πλοκής. Ο Παπουτσόπουλος περιέγραφε ότι «το σκηνικό βερνικωμένο, ανάγλυφο με φύλλα πλαστικού, θυμίζει μαζί με τα κοστούμια τις πορσελάνινες συνθέσεις μπιμπελό, εποχής ροκοκό».⁹¹² Πέραν αυτών, έχοντας οπερετικές προσλαμβάνουσες από τις σπουδές και την παραμονή του στο εξωτερικό, ήταν σε θέση να δημιουργήσει σκηνογραφικές συνθέσεις ισχυρότερης εκφραστικής έντασης που να ανταποκρίνονται στα λυρικά έργα (εικ. 396). Την καλή γνώση και εποπτεία της αισθητικής της εποχής καθώς και του βαθύτερου νοήματος του έργου αναγνώρισε ο Χαμουδόπουλος.⁹¹³

Ο πλούτος σκηνικών και κοστούμιών δεν πέρασε απαρατήρητος από την κριτική προκαλώντας ενστάσεις. Ο Δούνιας ανέφερε ότι «ενώ η σκηνοθεσία του Φ. Θεολογίδη είχε περιορισθή σε μια μετριόφρονη απλότητα, τα σκηνικά και εν μέρει τα κοστούμια (ιδίως της Δόννα-Άννας) του Ι. Καρύδη παρουσίασαν μια επιδεικτική, βαριά και χρυσοποίκιλτη διακόσμησι σε μαυροσκότεινους τόνους, που ενώ ήθελαν να συμβολίσουν την τραγική πλευρά του έργου, δεν ανταποκρίνονταν στο ανάλαφρο

⁹¹² Συνέντευξη του Καρύδη στον Νίκο Παπουτσόπουλο, ό.π.

⁹¹³ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Ντον Τζιοβάννι», *Ελευθερία*, 5/4/1962, σ. 2.

σκίρτημά του. Η παρατήρησις δεν αρνείται βέβαια στον νεαρόν σκηνογράφο έντονη χρωματική και τεχνική ευαισθησία».⁹¹⁴

Ο Καρύδης επανήλθε στην όπερα αυτή τον χειμώνα 1965-1966, όταν στην παράσταση τη μουσική διεύθυνση είχε ο Δημήτρης Χωραφάς και τη σκηνοθεσία ο Γιόζεφ Βιττ. Όπως προκύπτει από τη συγκριτική μελέτη φωτογραφιών και μακετών, ο σκηνογράφος χρησιμοποίησε τα ίδια κοστούμια, τα οποία άλλωστε αποτελούσαν πλούσια και ολοκληρωμένη πρόταση. Ενδεχομένως να έκανε κάποιες βελτιωτικές κινήσεις στα σκηνικά, καθώς συνεργάστηκε με έναν πιο έμπειρο σκηνοθέτη, ο οποίος, όπως μεταφέρεται από την κριτική, ανέβασε μια παράσταση υψηλότερων απαιτήσεων.

Ο Λάβδας ανέφερε ότι ο Καρύδης «εδημιούργησε πολλήν ατμόσφαιρα εποχής, με το στυλ των ενδυμασιών και την υποβολή των σκηνικών του».⁹¹⁵ Η Λαλαούνη έκανε λόγο για μια παράσταση στην οποία φυσούσε νέος αέρας, χαρακτήρισε την ατμόσφαιρα ανανεωμένη και τη σκηνοθεσία του Γιόζεφ Βιττ εξαιρετική ενώ βρήκε «τις σκηνογραφίες – ενδυμασίες του κ. Γιάννη Καρύδη φιλοτεχνημένες με γούστο και σωστό ύφος αλλά και με το τεχνικό προσόν της γοργής εναλλαγής των εικόνων».⁹¹⁶

Ταγχώτζερ

Επόμενη συνεργασία του Καρύδη με τον οργανισμό ήταν η όπερα του Βάγκνερ *Ταγχώτζερ* που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ. τον χειμώνα 1962-1963 σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη.⁹¹⁷ Το ανέβασμα ενός τέτοιου έργου ήταν μια γενναία απόφαση δεδομένων των υποδομών που διέθετε τότε η Ε.Λ.Σ. τόσο λόγω της ακαταλληλότητας της σκηνής όσο και λόγω του περιορισμού της ορχήστρας. Η παράσταση χαρακτηρίστηκε ως τόλμημα⁹¹⁸ και απασχόλησε εκτεταμένα την κριτικογραφία.

Η ρομαντική υπόσταση της όπερας, της οποίας το λιμπρέτο βασίζεται σε έναν παλιό δημοφιλή θρύλο του μεσαίωνα, και η μεταφυσική διάστασή της αποτελούν εκ προοιμίου πρόκληση για έναν σκηνογράφο. Οι απαιτήσεις της τρίπρακτης πλοκής είναι

⁹¹⁴ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 5/4/1962, σ. 4.

⁹¹⁵ Αντώνιος Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 10/3/1966, σ. 4.

⁹¹⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ντον Τζιοβάννι στην Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 10/3/1966, σ. 2.

⁹¹⁷ Η παράσταση, επαναλήφθηκε και τον χειμώνα 1966-1967 σε σκηνοθεσία Γιόζεφ Βίττ. Τόσο από το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό όσο και από την κριτικογραφία προκύπτει ότι ο σκηνογράφος δεν έκανε κάποια σοβαρή αλλαγή στην όψη της παράστασης.

⁹¹⁸ Διονύσιος Γιατράς, «*Ταγχώτζερ*», *Το Βήμα*, 14/11/1962, σ. 2 και Μάριος Βάρβογλης, «*Ταγχώτζερ*», *Τα Νέα*, 16/11/1962, σ. 2.

εξίσου μεγάλες. Ο Καρύδης δημιούργησε το μεσαιωνικό – γοτθικό περιβάλλον που ζητά το ιστορικό πλαίσιο αλλά και η ίδια η μουσική χρησιμοποιώντας πρωτότυπες μεθόδους και πιο μοντέρνα μέσα, ενώ οι εξπρεσιονιστικές επιρροές ήταν εμφανείς τόσο στα χρώματα όσο και στην εικαστική σύνθεση. Παράλληλα, προκειμένου να ανταποκριθεί στις συνθέτες σκηνικές απαιτήσεις, προχώρησε σε αφαιρετικές λύσεις και στη δημιουργία μόνιμων κλιμακωτών επιπέδων (εικ. 412-413). Σύμφωνα με την περιγραφή του Παπουτσόπουλου, ο Καρύδης δούλεψε «με [κάθετα] επίπεδα συρμάτινα, όπου απλικάρωνται φυλωσσιές. Φόντα σε κυβιστικό στυλ με απλικαρισμένα φύλλα χρυσού και ασημιού περασμένα με χρώμα σε ακουαρέλλα. Δίχτυα χρυσωμένα, συρματοπλέγματα κυριαρχούν στο σκηνικό και τα κοστούμια, υποταγμένα όμως σε μια γραμμή που θυμίζει γερμανικό μεσαίωνα, χωρίς ωστόσο ίχνη αντιγραφής».⁹¹⁹ Μολονότι ο Καρύδης υποστήριζε ότι το έργο του ως ζωγράφος δεν επηρέαζε τη σκηνογραφική του σύλληψη και πρακτική, η περίπτωση του *Ταγχώυζερ* αποτελεί εξαίρεση. Ο ίδιος ανέφερε πως εφάρμοσε το κολλάζ με φύλλα χρυσού και ασημιού στα φόντα, μια τεχνική που χρησιμοποιούσε πολύ και ως ζωγράφος.⁹²⁰

Όσον αφορά στα κοστούμια, ακολούθησαν το μεσαιωνικό, γοτθικό ύφος, είχαν αυστηρή γραμμή και σκούρα επιβλητικά χρώματα, ενώ, ενίοτε, είχαν και κάποιες ιδιαίτερα έντονες χρωματικά λεπτομέρειες. Παράλληλα δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στη φόρμα τους με προσθήκες, κυρίως στους ώμους, οδηγώντας σε ένα σχεδόν γλυπτικό αποτέλεσμα (εικ. 404-409). Επίσης σχεδίασε λιτότερες αλλά μυστηριακές φιγούρες για το μπαλέτο που ολοκλήρωναν το αποτέλεσμα (εικ. 410-411). Οι επιλογές αυτές οδήγησαν σε ένα σύνολο, το οποίο δεν παρέκκλινε από τη γραμμή της ιστορικής πιστότητας, αλλά σαφώς ήταν διαφορετικό από την ως τότε πεπατημένη της Ε.Λ.Σ., και επηρεασμένο από τις ευρωπαϊκές προσλαμβάνουσες του καλλιτέχνη. Εκτός από το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό και στα σκίτσα της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου απεικονίζονται οι λύσεις, τις οποίες ο σκηνογράφος προέκρινε προκειμένου να ανταποκριθεί στο έργο.

Η Λαλαούνη ανέφερε ότι κατά το ανέβασμα της όπερας «ο σκηνοθέτης κ. Θεολογίδης με τον σκηνογράφο και ενδυματολόγο κ. Καρύδη προσπάθησαν και πολλές φορές πέτυχαν να εισχωρήσουν στο πνεύμα του έργου». Η κριτική της μετέφερε τις

⁹¹⁹ Συνέντευξη του Καρύδη στον Νίκο Παπουτσόπουλο, ό.π.

⁹²⁰ *Το ίδιο*.

αφαιρετικές σκηνογραφικές καινοτομίες: «πολλά θα είχε να παρατηρήσει κανείς στη φτώχεια άξια της πρώτης σκηνής – Βουνό της Αφροδίτης – όπου ένα σκαμνάκι αντικαθιστούσε το ανάκλιτρο της θεάς [...] και πού ακούστηκε, πού είδατε κοιλάδα με σκαλοπάτια χωρίς πρασινισμένο έδαφος; Αυτά τα σκαλοπάτια που κυριαρχούσαν ως το τέλος στη σκηνή ήταν αληθινά απαράδεκτα».⁹²¹ Ο Βάρβογλης επίσης εξέφρασε αντιρρήσεις για την όψη της παράστασης: «ήθελα να μάθω τι εσήμαιναν κάτι κρεμασμένα πανιά από το ταβάνι της αίθουσας; Γιατί εφαινοντο σαν απλωμένα ρούχα σε μια ταράτσα για να στεγνώσουν, μα νομίζω πως χαλούσαν το διάκοσμο της αίθουσας του διαγωνισμού».⁹²² Φαίνεται ότι η αφαιρετικότητα στη σύλληψη του Καρύδη, απολύτως απαραίτητη για το ανέβασμα του *Ταγχώυζερ* στο θέατρο «Ολύμπια», αλλά και απολύτως συμβατή με τα αισθητικά ρεύματα της δεκαετίας του 1960, παρερμηνεύθηκε ως σκηνική «πενία» σύμφωνα με τις παγιωμένες ελληνικές αντιλήψεις για τη σκηνογραφία της όπερας. Ο Γιατράς αναγνωρίζοντας και αυτός τα προβλήματα που έπρεπε να υπερβούν σκηνοθέτης και σκηνογράφος, εμφανιζόταν πιο δεκτικός στην αφαίρεση και χαρακτήρισε τα σκηνικά «υποβλητικά».⁹²³ Είναι σαφές πως ο Καρύδης αντιμετώπισε δυναμικά την πρόκληση του ανεβάσματος του *Ταγχώυζερ*. Οι επιμέρους επιφυλάξεις, για άλλη μια φορά, εστίαζαν στην απαίτηση για ρεαλιστική αναπαράσταση, κάτι που όχι μόνο δεν κρίνονταν απαραίτητο από έναν καλλιτέχνη της δεκαετίας του 1960, αλλά ήταν και τεχνικά ανέφικτο στις υπάρχουσες συνθήκες.

Ορλώφ

Επόμενη συνεργασία του Καρύδη, σε εντελώς διαφορετικό ύφος από τον *Ταγχώυζερ*, αποτέλεσε η οπερέτα *Ορλώφ* του Μπρούνο Γκράνιχστάιτεν, η οποία ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», την καλλιτεχνική περίοδο 1963-1964, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Αλεξάντερ Πίχλερ.

Η οπερέτα διαδραματίζεται στη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του 1920 και αυτό αποτέλεσε και πηγή έμπνευσης για τον καλλιτέχνη. Οι σωζόμενες μακέτες και τα σκίτσα της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου μαρτυρούν ότι η κατάθεσή του

⁹²¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Βάγκνερ: *Ταγχώυζερ*», *Η Βραδυνή*, 13/11/1962, σ. 2.

⁹²² Μάριος Βάρβογλης, «*Ταγχώυζερ*», *Τα Νέα*, 16/11/1962, σ. 2.

⁹²³ Διονύσιος Γιατράς, «*Ταγχώυζερ*», *Το Βήμα*, 14/11/1962, σ. 2.

χαρακτηριζόταν από φαντασμαγορία που σχεδόν παρέπεμπε στην αισθητική του μιούζικαλ (εικ. 414-420). Για να ανταποκριθεί στο ύφος του έργου αλλά και στις πολλές εικόνες της πλοκής, ο Καρύδης τοποθέτησε στις κουΐντες σπετσάτα που απεικόνιζαν ουρανοξύστες δημιουργώντας ένα νεοϋρκέζικο πλαίσιο. Εντός του πλαισίου αυτού εναλλάσσονταν διάφορα σκηνικά αντικείμενα – έπιπλα, κουρτίνες, φωτεινές επιγραφές, διαχωριστικά σπετσάτα και τελάρα – τα οποία χρησιμοποιούνταν για να δημιουργηθούν οι διάφορες εικόνες και να οριστούν οι χώροι. Τα κοστούμια ήταν πολύ εντυπωσιακά και προσέδιδαν στην παράσταση θεατρικότητα, κάτι που υπαγορευόταν και από τη ίδια την πλοκή καθώς η πρωταγωνίστρια είναι αρτίστα του καμπαρέ (εικ. 421-425).

Η δουλειά του Καρύδη απασχόλησε έντονα την κριτικογραφία καθώς, εκτός από τον θεαματικό της χαρακτήρα, αφορούσε ένα έργο που εντασσόταν για πρώτη φορά στο ρεπερτόριο της Ε.Λ.Σ. Ο Λεωτσάκος στην κριτική του ανέφερε ότι ο Καρύδης συνέδραμε τον σκηνοθέτη στην επιτυχία της παράστασης και «έστησε πάνω στη σκηνή των “Ολυμπίων” μια τολμηρή και ευφάνταστη νεοϋρκέζικη φαντασμαγορία, εμπνευσμένη από τα καλύτερα έγχρωμα αμερικάνικα φιλμ».⁹²⁴ Η Λαλαούνη μετέφερε πως η παράσταση ανέβηκε «μέσα σε σκηνογραφίες γεμάτες φαντασία και πνεύμα, αλλά και αληθινή τέχνη του νέου σκηνογράφου Ι. Καρύδη που φιλοτέχνησε και τα ωραιότερα κοστούμια».⁹²⁵ Ο Χαμουδόπουλος, επίσης, επαινούσε τον σκηνογράφο και έδειχνε να αντιλαμβάνεται τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησε καλλιτεχνικά, αν και έκανε κάποιες νύξεις για το θέμα της ρεαλιστικής απεικόνισης: «εργάστηκε με σοβαρότητα και φαντασία, δίχως να είναι ξένος προς τις εξελίξεις και τις σύγχρονες απαιτήσεις της τέχνης. Επειδή η υπόθεση της οπερέττας τούτης ξετυλίγεται στην Αμερική, ζήτησε να διατηρήσει, από την αρχή ως το τέλος, το αμερικάνικο “νεοϋρκέζικο” χρώμα με τους ουρανοξύστες (στο βάθος και στα πλάγια της σκηνής) σε ώρες νύχτας. Μέσα στο “εξωτερικό” αυτό πλαίσιο, ψυχολογικών κυρίως επιδιώξεων τοποθέτησε τα “εσωτερικά” του έργου, αίθουσες εργοστασίων, γραφείων, ξενοδοχείων, θεάτρων της μεγάλης πολιτείας. Βέβαια, η αρμονία με τον συνδυασμόν τούτον του “έξω” και του “μέσα”, δεν ήταν πάντα ζηλευτή από την άποψη λογικών συμπερασμάτων, αισθητικής και αντιθέσεων χρωμάτων. Ωστόσο η καλλιτεχνική

⁹²⁴ Γιώργος Λεωτσάκος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 9/1/1964, σ. 4.

⁹²⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Γκρανιστάντεν: Ορλώφ», *Η Βραδυνή*, 8/1/1964, σ. 2.

προσφορά του κ. Καρύδη, φανέρωνε φαντασία, δημιουργική διάθεση και ακριβή κατανόηση βασικών σκηνοθετικών προθέσεων του κ. Α. Πίχλερ».⁹²⁶

Αντίθετα ο Γιατράς ήταν ιδιαίτερα επικριτικός ως προς την επιλογή του συγκεκριμένου έργου και αντίστοιχα ιδιαίτερα καυστικός για τα έξοδα: «εκείνο ωστόσο που πρέπει να αναγνωρισθεί στην Διοίκηση της Λυρικής Σκηνής είναι η περίσσεια της στοργής που επέδειξε γι' αυτό το έργο [...] πλουσιώτατα – και δαπανηρότατα – σκηνικά και κοστούμεια και γενικά μια σκηνική χλιδή που έκανε εντύπωση χωρίς ωστόσο να πείθει ότι παρακολουθεί κανείς παράσταση λυρικής σκηνής».⁹²⁷ Η κριτική αυτή θύμιζε αντίστοιχες κριτικές παλαιότερων δεκαετιών που είχαν διατυπωθεί και για άλλους σκηνογράφους σε παραστάσεις οπερέτας, όπως τον Γιώργο Ανεμογιάννη και τον Γιώργο Βακαλό.

Οθέλλος

Το καλοκαίρι του 1965 ο Καρύδης υπέγραψε τα σκηνικά και τα κοστούμεια στον *Οθέλλο* του Βέρντι που ανέβηκε από την Ε.Λ.Σ. στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Η μουσική διεύθυνση ήταν του Ανδρέα Παρίδη και η σκηνοθεσία της Μαργαρίτα Βάλλμαν. Επρόκειτο για μια παράσταση υψηλών προδιαγραφών, καθώς, εκτός από τη Βάλλμαν, έγινε και η μετάκληση τριών μεγάλων ονομάτων της όπερας της εποχής (Τίτο Γκόμπι, Τζον Βίκερς, Μαρτσέλλα Πόμπι) για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Ήταν η πρώτη όπερα που υπέγραψε ο Καρύδης σε ανοιχτό χώρο.

Η όπερα, βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Σαίξπηρ, παρουσίαζε προβλήματα στη μεταφορά της στον ανοιχτό χώρο, κυρίως στην τρίτη και την τέταρτη πράξη, οι οποίες εκτυλίσσονται σε κλειστούς χώρους. Σε συνέντευξη Τύπου η Βάλλμαν, η οποία είχε σκηνοθετήσει το έργο και στη Σκάλα του Μιλάνου, δήλωσε ότι θα συνέχιζε και με τον Καρύδη την πρακτική της ένταξης του μνημείου στη σκηνογραφία, όπως έκανε και παλαιότερα με τον Στεφανέλλη. Ανέφερε σχετικά ότι «η σκηνή του Ωδείου Ηρώδου είναι μακριά και στερείται βάθους [...] έτσι καταλήξαμε να μην χρησιμοποιήσουμε ζωγραφιστά ντεκόρ αλλά τις διαστάσεις του θεάτρου». Στην ίδια συνέντευξη δόθηκαν λεπτομέρειες για τη σκηνογραφική προσέγγιση του έργου. Σχετικά με την τρίτη πράξη, δόθηκε η πληροφορία ότι η Βάλλμαν, και στην παράσταση

⁹²⁶ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 880 (1964), σ. 346.

⁹²⁷ Διονύσιος Γιατράς, «Ορλώφ», *Το Βήμα*, 9/1/1964, σ. 2.

στη Σκάλα του Μιλάνου, είχε μεταφέρει τη δράση από τον κλειστό χώρο σε ένα αίθριο, οπότε εύκολα θα διαχειριζόταν το θέμα και στο Ηρώδειο. «Το πρόβλημα του υπαίθρου ανακύπτει επιτακτικά στην τέταρτη πράξη που εκτυλίσσεται στο υπνοδωμάτιο της Δεισδαιμόνας. Αλλά το ρωμαϊκό τείχος του Ωδείου θα παίξει εδώ το ρόλο του σα στοιχείο εφιαλτικό, απειλή της άτυχης συζύγου [...] Διπλό λοιπόν το έργο του τείχους – πάντα με κατάλληλο διάκοσμο σε κάθε πράξη – σαν τοπικό και μαζί σαν ψυχολογικό στοιχείο».⁹²⁸ Με άξονες τα παραπάνω, ο Καρύδης κινήθηκε συγκρατημένα μέσα στο ρωμαϊκό Ωδείο (εικ. 426), ενώ το αποτέλεσμα συμπλήρωναν κοστουμια εποχής τα οποία ήταν σαφώς οπερατικά και όχι θεατρικά έχοντας μεγαλύτερο όγκο και σκηνική υπόσταση (εικ. 427-428).

Ο Λάβδας περιέγραψε τι έκαναν οι Βάλλμαν και Καρύδης στην 4^η πράξη: «τα σκηνικά του Καρύδη είχαν, μέσα στην απέριτη αισθητική τους, το χάρισμα των ευφυών λύσεων που απαιτεί σε κάθε περίπτωση ο πάντοτε δύσκολα οικονομούμενος χώρος της σκηνής του Ωδείου Ηρώδου. Παράδειγμα η ωραία λύση για τον κοιτώνα της Δυσδαιμόνας στην 4^η πράξι, όπου παρ' όλο το χάος του υπόλοιπου χώρου δεν ήταν δυνατό ν' αποσπασθή η προσοχή από το σχήμα που συνέθεταν τα από πολύ ψηλά κατερχόμενα τούλια μαζί με το πολλαπλά “λαμέ” κρεββάτι που επροστάτευαν».⁹²⁹ Αντίθετη άποψη ως προς τη σκηνογραφική πρόταση στη συγκεκριμένη πράξη είχε ο Χαμουδόπουλος, παρόλο που συνολικά επαίνεσε τη δουλειά του καλλιτέχνη: «εξαίρεσι ίσως αποτελούσε ο “ουρανός” του κρεβατιού της Δυσδαιμόνας, με το αντιαισθητικό, το υπερβολικό ύψος. Εξαίρεσι, έστω και αν ο κ. Καρύδης ζήτησε με τον τρόπον αυτόν, να δώσει κάτι το συμβολικό».⁹³⁰

Ο πύργος του Κυανοπώγωνος

Τον χειμώνα 1965-1966 ανέβηκε η όπερα του Μπέλα Μπάρτοκ *Ο πύργος του Κυανοπώγωνος* στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη.

Πρόκειται για μια μονόπρακτη όπερα, ένα έργο πρωτοποριακό για την εποχή του, το λιμπρέτο του οποίου είναι εμπνευσμένο από το ομώνυμο παραμύθι - θρύλο. Η πλοκή, που λαμβάνει χώρα στο κάστρο του δούκα Κυανοπώγωνα, όπως σε όλα τα παραμύθια,

⁹²⁸ Μ. Θ. Δράκος, «Οθέλλος», *Το Βήμα*, 5/6/1965, σ. 2.

⁹²⁹ Αντώνιος Λάβδας «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 24/6/1965, σ. 4.

⁹³⁰ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Οθέλλος», *Ελευθερία*, 24/6/1965, σ. 2.

δεν διαδραματίζεται σε κάποιο συγκεκριμένο χρόνο. Ο σκηνογράφος δημιούργησε σκηνικά και κοστούμια με γοτθικά στοιχεία, ενώ φρόντισε και πάλι, όπως και στον *Ταγχώυζερ*, να δημιουργήσει επίπεδα στη σκηνή, τα οποία προσέδιδαν μian ανάγλυφη σκηνογραφική όψη, που τονίστηκε από τους φωτισμούς (εικ. 429). Τα κοστούμια των δύο πρωταγωνιστών κινήθηκαν σε σκούρους τόνους (εικ. 430-431), ενώ των βωβών προσώπων σε ανοιχτότερους.

Η Λαλαούνη ανέφερε πως ο σκηνοθέτης έδωσε στην παράσταση το πνεύμα του φανταστικού παραμυθιού που επιτάσσει η πλοκή. Ο Καρύδης ευθυγραμμίστηκε σε αυτό «με την ονειρώδη σκηνογραφία του, αληθινά όλη έμπνευσι και φαντασία, δημιουργούσε αμέσως την απόκοσμη ατμόσφαιρα του έργου. Θαύμα και οι εναλλασσόμενοι φωτισμοί – συνεργασία σίγουρα σκηνοθέτη και σκηνογράφου».⁹³¹ Η καλή συνεργασία του Κατσέλη και του Καρύδη διαφαίνεται και στην κριτική του Λεωτσάκου, ο οποίος ανέφερε ότι «την παράσταση εξυπηρέτησε το ευφάνταστο, “τοτεμικό” σχεδόν σκηνικό του Γιάννη Καρύδη».⁹³²

Η Βικτόρια και ο ουσσάρος της

Η οπερέτα του Πολ Άμπραμ *Η Βικτόρια και ο ουσσάρος της* ανέβηκε τον χειμώνα 1966-1967 στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση των Βάλτερ Πφέφφερ και Δημήτρη Μιχαηλίδη και σκηνοθεσία του Αλεξάντερ Πίχλερ,

Η οπερέτα διαδραματίζεται μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και έχει πολύπλοκη υπόθεση η οποία λαμβάνει χώρα σε ένα Ρωσικό στρατόπεδο συγκέντρωσης στη Σιβηρία, στο Τόκυο, στην Αγία Πετρούπολη και σε ένα ουγγαρέζικο χωριό. Στις μακέτες καθώς και στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό φαίνεται το θεαματικό στοιχείο, αγαπητό και απαραίτητο στην οπερέτα, η χλιδή του σκηνικών, η τοποθέτηση κλιμάκων για τη δημιουργία επιπέδων (εικ. 432). Ο συνδυασμός ρωσικού, ιαπωνικού και ουγγαρέζικου στοιχείου υπηρετήθηκε απόλυτα ιδίως από το ενδυματολογικό μέρος της παράστασης, όπου έγινε συνδυασμός παραδοσιακών και φολκλορικών στοιχείων από τους τρεις διαφορετικούς τόπους (εικ. 433-436). Αντίστοιχα συνδυάζονταν πολλά και διαφορετικά υφάσματα, από βαριά μπροκάρ μέχρι αέρινα τούλια σύμφωνα με τα

⁹³¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μπάρτοκ: *Ο πύργος του Κυανοπώγωνος*», *Η Βραδυνή*, 28/4/1966, σ. 2.

⁹³² Γιώργος Λεωτσάκος, «Τα αμερικάνικα μπαλέτα Χάρκνες. *Ο πύργος του Κυανοπώγωνος* του Μπάρτοκ», *Τα Νέα*, 30/4/1966, σ. 2.

σωζόμενα δείγματα των υφασμάτων. Πέραν αυτών, ο καλλιτέχνης φρόντισε να επιμεληθεί κάθε λεπτομέρεια της όψης των ερμηνευτών, όπως φαίνεται από σωζόμενα σχέδια για την κόμμωση της πρωταγωνίστριας Ανθής Ζαχαράτου (εικ. 437).

Στη *Βραδυνή* σε κριτική του Αναπληρωτή, γινόταν λόγος για μια προσεγμένη παράσταση: «πλούτος εκφραστικός ήταν επίσης η σκηνογραφική εργασία του κ. Ι. Καρύδη, που την χαρακτήριζε δεξιοτεχνική ικανότης, και πνευματική κυριαρχία του στυλ. Τα κοστούμια μέσα στο πνεύμα του έργου».⁹³³ Ο Γιατράς επαίνεσε τους συντελεστές, της καλοστημένης, όπως ανέφερε, παράστασης, και ιδίως τον Καρύδη παρόλο που είχε σοβαρές διαφωνίες για την επιλογή του έργου: «κύριος συντελεστής της επιτυχίας της παραστάσεως στάθηκε το θεαματικό μέρος και συγκεκριμένα οι ωραιότατες και με πολύ γούστο σκηνογραφίες και ενδυμασίες του κ. Ι. Καρύδη». ⁹³⁴ Ο καλλιτέχνης στην κατάθεσή του αυτή επέδειξε ευαισθησία, κάτι που μετέφερε τόσο ο Χαμουδόπουλος⁹³⁵ όσο και ο Ιωάννης Γιαννούλης: «τα σκηνικά και τα κοστούμια του κ. Ι. Καρύδη χαρούμενα, δροσερά, ευγενικά φανέρωναν εμπνευσμένη, καλλιτεχνικότατη εργασία και δημιουργούσαν ένα ποιητικό πλαίσιο».⁹³⁶ Ο Λεωτσάκος έκανε λόγο για «σκηνικά πλούσια, ηθελημένα εντυπωσιακά που μαρτυρούν φαντασία ικανή να προσαρμοσθή στις απαιτήσεις του είδους» και παράλληλα εξέφρασε αντιρρήσεις ως προς το ιαπωνικό κομμάτι της κατάθεσης του Καρύδη το οποίο περιέγραψε αναλυτικότερα.⁹³⁷

⁹³³ Ο Αναπληρωτής, «*Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της*», *Η Βραδυνή*, 27/12/1966, σ. 2.

⁹³⁴ Διονύσιος Γιατράς, «*Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της* του Π. Αμπραμ», *Το Βήμα*, 29/12/1966, σ. 2.

⁹³⁵ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της*», *Ελευθερία*, 30/12/1966, σ. 2.

⁹³⁶ Ιωάννης Γιαννούλης, «*Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της*», *Εμπρός*, 31/12/1966, σ. 2.

⁹³⁷ «Κάποιες επιφυλάξεις θα είχαμε ωστόσο να διατυπώσωμε ως προς το σκηνικό της πρώτης πράξης στην Ιαπωνία. Θα έπρεπε να αποφευχθούν οι δράκοντες στη στέγη της πρεσβευτικής “ρεζιντάνς”. [...] Δε συμφωνούμε ακόμη προς τη συνύπαρξη εξωτικών (αλλ’ όχι και χαρακτηριστικά ιαπωνικών) φαναριών με φανάρια δυτικού, παλιακού τύπου. Πελώρια αγάλματα θεοτήτων σε ιαπωνικούς κήπους δε συνηθίζονται εξάλλου. Πολύ περισσότερο τα Ιαπωνικά αγάλματα [...] δεν έχουν κόκκινα “ρουμπινένια” μάτια και οι πτυχώσεις των ενδυμάτων τους ρέπουν προς ένα στυλιζάρισμα. Θα έπρεπε ακόμη να αποφευχθή το να τοποθετηθούν τα αγάλματα αυτά πάνω σε ένα φόντο από ψάθα που αποτελούσε, υποτίθεται, φράχτη», Γιώργος Λεωτσάκος, «*Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της*», *Τα Νέα*, 29/12/1966, σ. 2.

Ο βαφτιστικός

Τον χειμώνα 1968-1969 ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., η δημοφιλέστατη οπερέτα του Σακελλαρίδη *Ο βαφτιστικός* στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη.

Ο Καρύδης, σε μια από τις πιο εντυπωσιακές του καταθέσεις, την οποία ξεχώριζε και ο ίδιος, δημιούργησε ένα καλαίσθητο πλαίσιο, ανάλαφρο με ζωγραφιστά σπετσάτα, ελαφριές διάτρητες, διακοσμητικές κατασκευές και χρησιμοποίησε για ακόμη μια φορά, τουλάχιστον σε κάποιες σκηνές, τους αγαπημένους σκούρους τόνους του, πάρολο που επρόκειτο για οπερέτα (εικ. 438). Ο καλλιτέχνης, προσθέτοντας πλούσια κοστούμια που ταίριαζαν στο θεαματικό χαρακτήρα του είδους, δημιούργησε ένα εντυπωσιακό πλαίσιο για την παράσταση (εικ. 439-441) ενώ για άλλη μια φορά φρόντισε με ακρίβεια την κάθε κατασκευαστική λεπτομέρεια (εικ. 442).

Θερμότατη υποδοχή από την κριτική είχε τόσο η παράσταση όσο και η δουλειά του Καρύδη. Χαρακτηριστική ήταν η αντίδραση της Λαλαούνη, η οποία ενθουσιασμένη, έκανε λόγο για «καταπληκτικές σκηνογραφίες, αληθινά εμπνευσμένες του Ι. Καρύδη που θαυμάσια και υπέρκομψα ήταν και τα κοστούμια του».⁹³⁸ Ο Γιατράς στο ίδιο πνεύμα έκανε λόγο για «μια αναβίβασι εξαιρετικά επιμελημένη με ωραιότατες και πολυτελέστατες σκηνογραφίες και ενδυμασίες του κ. Γιάννη Καρύδη».⁹³⁹

Τα παραμύθια του Όφμαν

Η όπερα *Τα παραμύθια του Όφμαν* του Όφφενμπαχ ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1969-1970, σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη. Ο Καρύδης συνεργάστηκε για ακόμη μια φορά με τον οργανισμό σε μια παράσταση που προκάλεσε μεγάλη αίσθηση και πολλές αντιδράσεις.

Το έργο έχει έντονο το στοιχείο της φαντασίας και ο ίδιος ο συνθέτης το χαρακτηρίζει «φανταστική όπερα». Έτσι οι απαιτήσεις για θεαματικό στοιχείο είναι πολλές, ενώ η σύνθετη πλοκή εκτυλίσσεται σε πολλούς και διαφορετικούς χώρους (ταβέρνα, εργαστήριο, μουσικό δωμάτιο, Βενετία, κήπος, μπουντουάρ). Ο Καρύδης προσπάθησε

⁹³⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Βαφτιστικός και Κουρέυς της Σεβίλλης*», *Η Βραδυνή*, 27/12/1968, σ. 2.

⁹³⁹ Διονύσιος Γιατράς, «Η συναυλία της Κρατικής. *Βαφτιστικός* στη Λυρική», *Το Βήμα*, 28/12/1968, σ. 2.

σε μεγάλο βαθμό να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις και ταυτόχρονα χρησιμοποίησε την όπερα αυτή ως ευκαιρία για να εφαρμόσει πειραματισμούς και να δοκιμάσει νέους εκφραστικούς δρόμους. Όπως μαρτυρεί το σωζόμενο υλικό, μακέτες και φωτογραφίες, στην παράσταση έγινε μια προσπάθεια εκσυγχρονισμού, εκμοντερνισμού και οπτικής πρωτοτυπίας. Ο ίδιος ο Καρύδης, ο οποίος ήταν υπέρμαχος της ανανέωσης, μιλώντας για τη συγκεκριμένη εργασία έδειχνε να γνωρίζει το καλλιτεχνικό ρίσκο: «η παρουσίαση της όπερας του Όφφενμπαχ από την Εθνική Λυρική Σκηνή, μου έδωσε την ευκαιρία να δημιουργήσω κάτι καινούργιο, κάτι αντίθετο προς τα καθιερωμένα. Το έκανα. Χωρίς να σκεφτώ τους πιθανούς κινδύνους, γιατί πιστεύω πως όταν ένας καλλιτέχνης τοποθετεί τον εαυτό του μέσα στην έρευνα και την αναζήτηση, οφείλει όχι μόνο να τους αντιμετωπίζει αλλά και να τους προκαλεί».⁹⁴⁰

Η πρότασή του βασίστηκε στη σύγχρονη πραγματικότητα της δεκαετίας του 1960. Η πρόσφατη επαφή του ανθρώπου με το διάστημα από τη μια και το κίνημα των χίπς από την άλλη αποτέλεσαν πηγές έμπνευσης για τον καλλιτέχνη (εικ. 443-450). Η μυθοπλασία και η αισθητική που είχε ήδη αναπτυχθεί στον κινηματογράφο σχετικά με τους άλλους πλανήτες, τους αστροναύτες και την εξωγήινη ζωή επηρέασαν εμφανώς την όψη της παράστασης.⁹⁴¹ Επίσης δεν έλειπαν και οι εξπρεσιονιστικές επιρροές ειδικά στον πρωταγωνιστή ο οποίος ήταν εξοπλισμένος μόνιμα με ιδιόρρυθμες μέρτες (εικ. 451-454). Η τελική σύνθεση σκηνικών, κοστούμιών και σκηνικών αντικειμένων ήταν ιδιαίτερα «φορτωμένη» και μάλλον αμφίβολης αισθητικής ενώ στερείτο ομοιογένειας.

Πέραν του σωζόμενου υλικού, η πρωτοτυπία του θεάματος, οδήγησε σε αναλυτικές περιγραφές στον Τύπο, οι οποίες προσφέρουν πολύτιμα στοιχεία για την όψη. Όπως ανέφερε ο Παπουτσόπουλος στη συνέντευξη – αφιέρωμα στον Καρύδη, στη συγκεκριμένη παράσταση ο σκηνογράφος μεταχειρίστηκε πλαστικό και μέταλλο στα σκηνικά και τα κοστούμια, όπως και πλήθος από φωτιστικά εφέ προκειμένου να προσθέσει στην παράσταση «μαγεία».⁹⁴² Επίσης μετέφερε ότι στο σκηνικό δόθηκε αφαιρετική λύση, «δηλαδή οι γέφυρες της Βενετίας ήταν σε απλή γραμμή, χωρίς τα

⁹⁴⁰ Συνέντευξη του Καρύδη στον Νίκο Παπουτσόπουλο, ό.π.

⁹⁴¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας κινηματογραφικής αισθητικής και θεματολογίας είναι η ταινία *Μπαρμπαρέλα* του Ροζε Βαντίμ που είχε προβληθεί στις κινηματογραφικές αίθουσες μόλις ένα χρόνο πριν, το 1968. Ήταν η εποχή που η πρόσφατη προσσελήνωση του ανθρώπου είχε κερδίσει το ενδιαφέρον του κοινού και είχε επηρεάσει την τέχνη, τη μόδα, τη διακόσμηση, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης κ.α.

⁹⁴² Συνέντευξη του Καρύδη στον Νίκο Παπουτσόπουλο, ό.π.

πλαστικά τους κάγκελα, και με επένδυση μαύρο γυαλιστερό πλαστικό. Αυτή η κατασκευή σαν βάση για όλες τις πράξεις, βοηθούσε τη γρήγορη εναλλαγή των εικόνων, οι οποίες χαρακτηρίζονταν από ελάχιστα στοιχεία: φανάρια βενετσιάνικα και γόνδολες στη Βενετία (σκηνή Τζουλιέττας), μια σφαίρα γυάλινη στη σκηνή της κούκλας, καθώς και κεφαλές από διαστημικούς πυραύλους για καθίσματα και μια ηλεκτρονική άρπα (το εργαστήριο του Σπαλαντσάνι). Η λύση του κομπιούτερ ως φόντο, όχι μόνο δεν πρόσδινε το ύφος του έργου – γιατί πάλι πρόκειται για εργαστήρι– αλλά το ενίσχυε. Ανάλογα στοιχεία και στις άλλες σκηνές, τόσο στα κοστούμια όσο και στα σκηνικά, όπως για παράδειγμα η λύση των χίπιδων στο γλέντι της Βενετίας, αντί των παραδοσιακών κρινολίνων και η εκφορά της νεκρής Αντωνίας, στην τελευταία πράξη, με ένα μπαλέτο ντυμένο πένθιμα με καπελλίνες, πλερέζες, με απόλυτη κυριαρχία του μαύρου χρώματος».⁹⁴³

Ήδη πριν την πρεμιέρα, η φήμη για τις εικαστικές προτάσεις του Καρύδη είχε προηγηθεί. Σε ρεπορτάζ της εφημερίδας *Βραδυνή* με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Χίπις αύριο στην Λυρική Σκηνή με τα *Παραμύθια*» γινόταν λόγος για «επαναστατικές πρωτοτυπίες».⁹⁴⁴ Και πάλι στη *Βραδυνή*, σε δημοσίευμα μετά την πρεμιέρα με τον επίσης χαρακτηριστικό τίτλο «Αστροναύτες σε όπερα!», αντανακλάται ανάγλυφα η εντύπωση που προκάλεσαν στο κοινό τα κοστούμια του Καρύδη: «Όταν άνθρωποι από άλλο πλανήτη φθάνουν στη γη, τα διαστημόπλοια προσγειώθηκαν στα “Ολύμπια” χθες βράδυ στα *Παραμύθια του Όφφμαν* κι ένα πλήθος από περίεργα όντα με διαστημικές στολές, με πομπούς, κεραίες, ρολόγια και περίεργα μηχανάκια εισέβαλαν στη σκηνή του... Μετά από ολιγόλεπτο σύγχυσι οι θεατές ανεγνώρισαν επιτέλους πολύ γνωστούς καλλιτέχνες που φυσικά δεν είχαν σχέσι με τους κατοίκους άλλων πλανητών».⁹⁴⁵

Το σύνολο της κριτικής αποδοκίμασε την παράσταση, καθώς οι πρωτοτυπίες δεν έγιναν δεκτές. Ωστόσο, οι ευθύνες αποδίδονταν πρωτίστως στη σκηνοθεσία του Βαφειάδη. Στην κριτική της η Λαλαούνη, εξαιρετικά επικριτική, έκανε λόγο για «απαράδεκτους συγχρονισμούς με διαστημάνθρωπους, χίπιδες κλπ περιφρονώντας κάθε ποίηση και ρομαντισμό. Και σύμφωνα με τις εμπνεύσεις του σκηνοθέτη εργάστηκαν και ο σκηνογράφος-ενδυματολόγος κ. Καρύδης και ο χορογράφος κ. Γριμάνης εξαντλώντας τη φαντασία τους στο να καταστρέψουν ένα έργο που ο ίδιος

⁹⁴³ *Το ίδιο.*

⁹⁴⁴ [Ανυπόγραφο], «Χίπις αύριο στην Λυρική με τα *Παραμύθια!*», *Η Βραδυνή*, 10/1/1970, σ. 2.

⁹⁴⁵ [Ανυπόγραφο], «Αστροναύτες σε όπερα», *Η Βραδυνή*, 12/1/1970, σ. 4.

ο συνθέτης χαρακτηρίζει “φανταστική όπερα”». ⁹⁴⁶ Στην κριτική της, ένα χρόνο μετά, κάνει λόγο για «ένα μπουκέτο από ωραιές φωνές και έξυπνους ηθοποιούς που όμως δεν μπορούν να “εξαγνίσουν” την τόσο παρεξηγημένη σκηνοθεσία». ⁹⁴⁷ Ο Χαμουδόπουλος ανέφερε πως «ο σκηνοθέτης κ. Σ. Βαφειάδης, ο σκηνογράφος και αρμόδιος για τις ενδυμασίες κ. Ι. Καρύδης δεν θα έπρεπε στην τάση τους να δώσουν κάτι το “μοντέρνο” και το “σύγχρονο” στην παράσταση, να προχωρήσουν τόσο πολύ, ακολουθώντας μια καλπάζουσα φαντασία που τους οδήγησε στην υπερβολή και στο φόρτο, τόσο στην “εικόνα” όσο και στην “κίνηση”. Βέβαια αυτό που ζήτησαν το φρόντισαν με συνέπεια. [...] Και η πρόθεσή τους, να δώσουν “κάτι άλλο”, κάτι καινούργιο ασφαλώς επαινετή. Αλλά είπαμε: προχώρησαν πολύ και μάλιστα όχι σε σωστό δρόμο». ⁹⁴⁸

Φίλησέ με Καίτη (Kiss me Kate)

Το μιούζικαλ του Κόουλ Πόρτερ *Kiss me Kate* ανέβηκε με τον τίτλο *Φίλησέ με Καίτη* στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1970-1971, σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σκηνοθεσία του Αλεξάντερ Πίχλερ. Με την εισαγωγή ενός τέτοιου έργου στο ρεπερτόριό του, ο οργανισμός επιχείρησε ένα άνοιγμα και σε αυτό το είδος μουσικού θεάτρου. Στο πρόγραμμα της παράστασης αναφέρεται ως «μουσική κωμωδία».

Η υπόθεση του μιούζικαλ είναι βασισμένη στο έργο *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι* του Σαίξπηρ, προσαρμοσένο στη σύγχρονη εποχή και έχει ενισχυμένη θεατρικότητα καθώς διαδραματίζεται σε έναν θίασο σύγχρονων ηθοποιών, ο οποίος πρόκειται να ανεβάσει την εν λόγω σαιξπηρική κωμωδία. Το σωζόμενο υλικό μαρτυρεί τη διάθεση των συντελεστών για εντυπωσιακό και συνάμα ευφρόσυνο σκηνικό αποτέλεσμα. Ο χώρος οριζόταν από ένα μεγάλο πανό κατά μήκος της κορυφής της μπούκας με την ένδειξη του τόπου: «PADUA»· μια πρακτική της εποχής του Σαίξπηρ. Η μπούκα πλαισιωνόταν επίσης με επιγραφές με τον τίτλο του έργου. Όλα αυτά δημιουργούσαν μια αίσθηση σχεδόν εορταστική (εικ. 462). Για τις σύνθετες ενδυματολογικές ανάγκες της παράστασης, ο Καρύδης δημιούργησε ένα πλήθος κοστουμιών. Για τις σκηνές του «θεάτρου εν θεάτρω», όπου οι ηθοποιοί-ρόλοι ανεβάζουν το έργο του Σαίξπηρ, ο

⁹⁴⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Τα παραμύθια του Όφφμαν χωρίς ποίηση και ρομαντισμό», *Η Βραδινή*, 17/1/1970, σ. 2.

⁹⁴⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Τα παραμύθια του Όφφμαν», *Η Βραδινή*, 12/3/1971, σ. 2.

⁹⁴⁸ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η μουσική», *Νέα Εστία* 1022 (1970), σ. 204.

Καρύδης δημιούργησε κοστούμια Ελισαβετιανής εποχής. Για τις υπόλοιπες σκηνές δημιούργησε κοστούμια σύγχρονα, ενώ δεν έλειπαν και κάποιοι συνδυασμοί στοιχείων, ιδίως στις γυναικείες παρουσίες (εικ. 455-461).

Η Λαλαούνη, αν και είχε ενστάσεις ως προς το αν θα έπρεπε η Ε.Λ.Σ. να ανεβάσει μιούζικαλ, ήταν επαινετική για τη δουλειά του Καρύδη, ο οποίος «φιλοτέχνησε θαυμάσια σκηνικά με φαντασία και γούστο καθώς και ωραίες ενδυμασίες».⁹⁴⁹ Ο Γιατράς ανέφερε ότι «η Εθνική Λυρική Σκηνή παρουσίασε το αμερικάνικο αυτό μιούζικαλ με τη φροντίδα και την απλοχεριά που πάντα επέδειξε για το ελαφρό είδος. Η παράσταση [...] είχε τη χτυπητή πολυτέλεια που ταιριάζει στο είδος αυτό και που αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία του [...] εντυπωσιακές σε πλούτο οι σκηνογραφίες και οι ενδυμασίες του κ. Γιάννη Καρύδη, όπως ταιριάζει στο κλίμα του μιούζικ χωλλ».⁹⁵⁰ Ο Λεωτσάκος ξεχώριζε τη δουλειά του σκηνογράφου και μετέφερε ότι επηρεάστηκε από κινηματογραφική μεταφορά του Σαιξπηρικού έργου δημιουργώντας όμορφες εικόνες: «τα πλούσια σε ποικιλία οπτικών εντυπώσεων, ζωγραφικώτατα σκηνικά του Γιάννη Καρύδη [...] με θεμιτές και σκόπιμες ασφαλώς αναδρομές – όπως άλλωστε και η σκηνοθεσία του κ. Πίχλερ και το παίξιμο της κ. Ανθής Ζαχαράτου στην κινηματογραφική *Στρίγγλα* του Τζεφιρέλλι».⁹⁵¹

Τζοκόντα

Το χειμώνα 1970-1971 ανεβαίνει στο θέατρο «Ολύμπια» η όπερα του Πονκιέλλι *Τζοκόντα*, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ, σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη.

Όπως φαίνεται από τις σωζόμενες μακέτες καθώς και το φωτογραφικό υλικό, ο σκηνογράφος είχε ως κύριο στόχο τη μεταφορά του θεατή στο χώρο και το χρόνο όπου διαδραματίζεται η πλοκή, τη Βενετία του 17^{ου} αιώνα. Τα σκηνικά του, ιδιαίτερα αυτό της δεύτερης πράξης με το μεγάλο καράβι που δέσποζε στο βάθος της σκηνής, είχαν έντονο θεατρικό χαρακτήρα και εξυπηρετούσαν παράλληλα τις ανάγκες της παράστασης (εικ. 463-464), ενώ τα κοστούμια, ακολουθούσαν την εποχή δημιουργώντας αρμονικά σύνολα.

⁹⁴⁹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Κις μι Καίτη», *Η Βραδυνή*, 3/12/1970, σ. 2.

⁹⁵⁰ Διονύσης Γιατράς, «Μιούζικαλ Κόουλ Πόρτερ στη Λυρική», *Το Βήμα*, 3/12/1970, σ. 4.

⁹⁵¹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Φίλησέ με, Καίτη», *Τα Νέα*, 5/12/1970, σ. 2.

Η Λαλαούνη έκανε λόγο για μια αξιοπρεπή και φροντισμένη παράσταση, στην οποία ο Καρύδης «δημιούργησε πετυχημένες σκηνογραφίες, ιδίως στις τρεις πρώτες πράξεις, που είναι οι κυριώτερες».⁹⁵² Ο Γιατράς ήταν επαινετικός ιδιαίτερα για τη δουλειά του Καρύδη: «στην επιτυχία της παραστάσεως της *Τζιοκόντας* ιδιαίτερα συνέβαλε το θεαματικό μέρος της, τα ωραία σκηνικά του Γιάννη Καρύδη, που δημιούργησαν γνήσια βενετσιάνικη ατμόσφαιρα και τα επίσης ωραία κοστούμια. Μονάχα που, αναφορικά με τα κοστούμια, θα μπορούσε να έχη κανείς ορισμένες επιφυλάξεις. Ο Έντζιο λ.χ. δεν θα έπρεπε να φορά τόσο πολυτελές κοστούμι, γιατί είναι μεν ευπατρίδης, αλλά είναι μεταμφιεσμένος σε καπετάνιο караβιού και έτσι τον ερωτεύεται η Τζιοκόντα. Επίσης δεν βρίσκουμε πως χρειαζόταν τόση ομοιομορφία στα κοστούμια του τσούρμου».⁹⁵³

Το σπίτι των τριών κοριτσιών

Η επόμενη συνεργασία του Καρύδη με την Ε.Λ.Σ. πραγματοποιήθηκε τον χειμώνα 1971-1972 στο θέατρο «Ολύμπια», με την οπερέτα-παστίς *Το σπίτι των τριών κοριτσιών* την οποία δημιούργησε ο Χάινριχ Μπερτέ από μουσικά κομμάτια του Σούμπερτ. Το έργο ανέβηκε σε νέα παραγωγή από τον οργανισμό, σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη.⁹⁵⁴

Από τις σωζόμενες μακέτες και από το φωτογραφικό υλικό φαίνεται ότι ο σκηνογράφος θέλησε να δημιουργήσει ένα χαριτωμένο πλαίσιο για την οπερέτα αυτή, ενώ κινήθηκε στη γραμμή της ιστορικής πιστότητας, η οποία έδωσε την έμπνευση για παραδοσιακής τεχνικής σκηνικά καμωμένα από σπετσάτα και ελαφριές κατασκευές, πλαισιωμένες από σχηματικά δέντρα τα οποία παρέμεναν διαρκώς ως φόντο ή ως πλαίσιο επί σκηνής (εικ. 465-466). Σε κάποιες μάλιστα σκηνές ο αριθμός τους αυξανόταν και καταλάμβαναν και κεντρικότερο σκηνικό χώρο. Τα χρώματα σε κάποιες από τις μακέτες των κομψών κοστούμιών και κυρίως τα καρφίτσωμένα δείγματα υφασμάτων μαρτυρούν πολυχρωμία και προσπάθεια δημιουργίας της ευφρόσυνης ατμόσφαιρας που χαρακτηρίζει το έργο (εικ. 467-470). Ο ίδιος ο Καρύδης ανέφερε σχετικά: «τις μορφές της εποχής του Σούμπερτ προσπάθησα να ζωντανέψω με τα κοστούμια μου και να τις κινήσω μέσα σ' ανάλαφρα σκηνικά».⁹⁵⁵ Ο Γιώργος Βώκος στην κριτική του

⁹⁵² Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Πονκιέλλι: *Τζοκόντα* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 10/4/1971, σ. 2.

⁹⁵³ Διονύσιος Γιατράς, «Η *Τζιοκόντα* στη Λυρική και η συναυλία της Κρατικής», *Το Βήμα*, 8/4/1971, σ. 4.

⁹⁵⁴ Η παράσταση επαναλήφθηκε κατά τις καλλιτεχνικές περιόδους 1972-1973 και 1973-1974.

⁹⁵⁵ [Ανυπόγραφο], «*Το σπίτι των τριών κοριτσιών* αύριο στην Ε.Λ.Σ.», *Τα Σημερινά*, 4/2/1972, σ. 4.

πιστοποιήσει ότι η δουλειά του Καρύδη είχε «τα γνωρίσματα της εποχικής βιεννέζικης αναπαραστάσεως».⁹⁵⁶

Αἴντα

Η *Αἴντα* του Βέρντι ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., το καλοκαίρι του 1972 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σκηνοθεσία του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου.

Σε συνέντευξη Τύπου που προηγήθηκε της παράστασης, ο σκηνοθέτης ανέφερε ότι δεν ήθελε να ακολουθήσει την παραδοσιακή αισθητική του μεγάλου θεάματος, αλλά μια πιο εκσυγχρονισμένη αισθητική αντίληψη με λιγότερο στόμφο. Ο Καρύδης, ο οποίος έπρεπε να υπηρετήσει αυτή τη γραμμή, δήλωσε ότι ακολούθησε τη γνωστή και σίγουρη τεχνική που είχε καθιερώσει ο Στεφανέλλης, δηλαδή της ένταξης του μνημειακού τοίχου στην παράσταση και τη μετατροπή του σε τμήμα του σκηνικού. Επίσης, έκανε λόγο για προβολές, κάτι που συναντάται για πρώτη φορά σε παράσταση της Ε.Λ.Σ. στο Ηρώδειο. Συγκεκριμένα ανέφερε: «ακολούθησα την βασική αρχιτεκτονική του Ωδείου, μετέτρεψα τα τοξωτά παράθυρα σε τραπεζοειδή και προσέθεσα στις πύλες τεράστια ανάγλυφα, 15 περίπου μέτρων, με ιερογλυφικά. Έτσι πιστεύω πως κατόρθωσα να του δώσω αιγυπτιακό ύφος με κάποια αφαιρέσι βέβαια, την οποία θεώρησα απαραίτητη. Βασικό ρόλο στην συμπλήρωσι του σκηνικού θα παίξει ο φωτισμός και διάφορες προβολές που θα γίνουν στον τοίχο του θεάτρου».⁹⁵⁷

Σύμφωνα με το πλούσιο σωζόμενο υλικό, η αισθητική της παράστασης ήταν ανάλογη των απαιτήσεων της συγκεκριμένης όπερας (εικ. 471-474). Ο Καρύδης προχώρησε σε «αιγυπτιοποίηση» του Ηρωδείου και προσέφερε ένα πολύ πλούσιο αποτέλεσμα με σκηνογραφικές και ενδυματολογικές λύσεις που ανταποκρίνονταν στις αυξημένες απαιτήσεις αυτές. Το συνολικό αποτέλεσμα ήταν μια πραγματική υπερπαραγωγή ανάλογη με τον χαρακτήρα του γκαν-σπεκτάκλ, στο οποία ανήκει η συγκεκριμένη όπερα.

Οι κριτικές διχάστηκαν. Κάποιες έκαναν λόγο για υπερβολικό φόρτωμα του ρωμαϊκού Ωδείου, όπως αυτή του Γιατρά ο οποίος σχολίασε ότι «δεν ήταν άστοχη η ιδέα του σκηνογράφου κ. Γιάννη Καρύδη να επιφέρει ουσιώδεις μετατροπές στο μόνιμο

⁹⁵⁶ Γιώργος Βώκος, «Το σπίτι των τριών κοριτσιών», *Ακρόπολις*, 11/2/1972, σ. 4.

⁹⁵⁷ [Ανυπόγραφο], «*Αἴντα* από σπεσιαλίστες την Τετάρτη στο Ηρώδειο», *Η Βραδυνή*, 28/7/1972, σ. 2.

σκηνικό του Ηρωδείου, ώστε και να μη φαίνεται πως είναι χαλάσματα αλλά και να έχει αιγυπτιακό χαρακτήρα. Μονάχα που υπήρχε πάρα πολύς φόρτος σε αυτή την “αιγυπτιοποίηση” του σκηνικού. Φόρτος, όμως, υπήρχε και πάνω στη σκηνή με τους έξι οβελίσκους – χωρίς τις αιχμές τους – που παρέμεναν εκεί μόνιμα, αλλά σε διάφορες θέσεις, και τελικά χρησίμευσαν για να γίνει το σκηνικό της κρύπτης». Ο ίδιος επίσης έκανε λόγο για σκάλες, αιγυπτιακές σφίγγες και καλαμιές, καθώς και ένα μικρό πλοιάριο που εμφανιζόταν στη σκηνή (όλα αυτά επιβεβαιώνονται και από το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό). Δεν παρέλειψε ακόμη να τονίσει ότι όλος αυτός ο πλούτος απαίτησε συχνές και θορυβώδεις αλλαγές και μετακομίσεις σκηνικών που αποσπούσαν την προσοχή του κοινού από τη μουσική και τη δράση.⁹⁵⁸ Ιδιαίτερα επικριτικός ήταν ο Βώκος, ο οποίος έκανε λόγο για «σκηνογραφική παχυσαρκία» και προσέθετε: «όσο πάνε να φορτώσουν τη μακρόστενη σκηνή του Ωδείου Ηρώδου, τόσο το αποτέλεσμα πιο φουσκωμένο, αλλά και πιο κούφιο από μέσα... Ας βρη ο σκηνογράφος τον τρόπο, ώστε με ενβανσιόνες απλότητας να δώσει τη φυσικότητα: είναι θέμα δικό του».⁹⁵⁹

Η Λαλαούνη αντίθετα, επαίνεσε την παράσταση τονίζοντας: «πολλά προβλήματα είχαν να λύσουν ο σκηνοθέτης κ. Σπύρος Ευαγγελάτος και ο σκηνογράφος ο κ. Γιάννης Καρύδης – προβλήματα που προβάλλει πάντα μια παράσταση όπερας στο ύπαιθρο και ιδιαίτερα στο Ηρώδειο. Ωστόσο τα έλυσαν με τον καλύτερο εφικτό τρόπο δίνοντας ο κ. Καρύδης με τέχνη και φαντασία το ανάλογο αιγυπτιακό πλαίσιο [...] Ήταν μια εργασία που αληθινά επιβάλλει τον σεβασμό. Ο κ. Καρύδης φιλοτέχνησε επίσης ωραιότατες ενδυμασίες με αρμονικά χρώματα και άμεμπτα στο γενικό στυλ».⁹⁶⁰

Συνολικά, αν και η παράσταση δεν είχε την ζητούμενη απλότητα και τη νεωτερικότητα για την οποία μιλούσε ο σκηνοθέτης στη συνέντευξη Τύπου, και παρόλες τις ενστάσεις που διατυπώθηκαν, ο Ευαγγελάτος και ο Καρύδης κατόρθωσαν να επιβληθούν οπτικά σε αυτή την μεγάλων απαιτήσεων όπερα και να δαμάσουν τον δύσκολο χώρο του ρωμαϊκού Ωδείου ενώ ταυτόχρονα διατήρησαν όλα τα στοιχεία του μεγάλου θεάματος που ανέμενε να δει το κοινό. Παράλληλα, όπως μαρτυρεί το φωτογραφικό υλικό, αλλά και κάποιες σωζόμενες μακέτες, είχε προηγηθεί ενδελεχής μελέτη του αιγυπτιακού ύφους, μεγάλη φροντίδα στις λεπτομέρειες σκηνικών, κοστούμιών και σκηνικών αντικειμένων και έτσι η παράσταση προσέφερε πολλές καλαίσθητες εικόνες.

⁹⁵⁸ Διονύσιος Γιατράς, «Η Αΐντα από την Εθνική Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 4/8/1972, σ. 4.

⁹⁵⁹ Γιώργος Βώκος «Αΐντα του Βέρντι», *Ακρόπολις*, 8/8/1972, σ. 4.

⁹⁶⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η Αΐντα στο Ηρώδειο», *Η Βραδυνή*, 5/8/1972, σ. 2.

Δυστυχώς, δεν σώζεται υλικό που να πληροφορεί για τη χρωματική παλέτα που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης. Ως προς το θέμα αυτό, ο Λεωτσάκος, ο οποίος σε γενικές γραμμές έκρινε θετικά την παράσταση παρατηρεί: «είχαμε να κάνουμε μάλλον με την Αίγυπτο των αρχαίων ερειπίων και των ταφικών νωπογραφιών, όπως ίσως απεικονίζονται σε σχέδια ή χρωμολιθογραφίες της εποχής του Βέρντι».⁹⁶¹

Η έξυπνη

Η μονόπρακτη όπερα, μουσικό παραμύθι, *Η έξυπνη* του Καρλ Ορφφ ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ, σε μουσική διεύθυνση του Δημήτρη Αγραφιότη και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη και παρουσιάστηκε σε ενιαία παράσταση με την *Ισπανική ώρα* τον χειμώνα 1972-1973.⁹⁶²

Το έργο είναι βασισμένο σε ένα παραμύθι των Αδελφών Γκριμμ. Ο Παπουτσόπουλος έδωσε μια περιγραφή της σκηνογραφίας της παράστασης, η οποία σε συνδυασμό με τη μακέτα και τις φωτογραφίες μαρτυρούν ότι ο Καρύδης δημιούργησε ένα ευφάνταστο και λειτουργικό σκηνογραφικό πλαίσιο: «το ντεκόρ σε αποσπασματική γραμμή στη σύνθεση αλλά με αρκετό ρεαλισμό στη λεπτομέρειες. Ολόκληρο το έργο δόθηκε σε μορφή θέατρο εν θεάτρω, με υπερτονισμένη τη χλιδή του παλατιού με όλα τα στοιχεία που το συνθέτουν – ως κέντρο – και τα φτωχικά κτίσματα – δεξιά και αριστερά – όπως περίπου γίνεται στο θέατρο σκιών. Τα κοστούμια φανταχτερά, με έντονα χρώματα στους δυο πρωταγωνιστές (βασιλιάς, κόρη του χωριάτη), στους υπόλοιπους περισσότερο λαϊκούς τύπους, ακόμη και τον δεσμοφύλακα – τα χρώματα των κοστούμιών σκούρα, ώστε να υπογραμμίζεται με έμφαση και ρεαλισμό, κάποια διαφορά στα πρόσωπα του έργου. Τα δυο επίπεδα δράσης, καθώς και οι γρήγορες εναλλαγές των εννέα εικόνων, πέτυχαν απόλυτα χάρη σ' ένα ευφύεστατα τοποθετημένο ζωγραφιστό τούλι, όπου υπήρχε η επιγραφή του έργου»⁹⁶³ (εικ. 475-476). Το στοιχείο του παραμυθιού ήταν στις στοχεύσεις του σκηνογράφου, και όπως ανέφερε η Λαλαούνη «οι σκηνογραφίες και οι φορεσιές του κ. Καρύδη επιτυχημένες, στο στυλ του παραμυθιού».⁹⁶⁴

⁹⁶¹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Μια ακόμη *Αίντα*», *Τα Νέα*, 8/8/1972, σ. 2.

⁹⁶² Η παράσταση επαναλήφθηκε την καλλιτεχνική περίοδο 1973-1974.

⁹⁶³ Συνέντευξη Καρύδη στον Νίκο Παπουτσόπουλο, ό.π.

⁹⁶⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Ισπανική ώρα* και *Η έξυπνη*», *Η Βραδυνή*, 27/12/1972, σ. 2.

Η Ισπανική ώρα

Η όπερα του Μωρίς Ραβέλ *Η Ισπανική ώρα* ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Δημήτρη Αγραφιώτη και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη και παρουσιάστηκε σε ενιαία παράσταση με την *Εξυπνη*.

Η εργασία του Καρύδη είχε ως στόχο να μεταφέρει τον θεατή στον χώρο όπου διαδραματίζεται η πλοκή, δηλαδή ένα κατάστημα ρολογιών. Το φωτογραφικό υλικό μαρτυρεί ότι ο σκηνογράφος δεν περιορίστηκε στο χώρο και το χρόνο της πλοκής (Ισπανία, 18^{ος} αιώνας), αλλά εστίασε στην παρουσίαση ενός κεντρικού μοτίβου, το ρολόι, το οποίο επαναλαμβανόταν σε πολλές και διαφορετικές εκδοχές και λειτουργούσε σχεδόν συμβολικά. Για το λόγο αυτό, έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στις κατασκευαστικές λεπτομέρειες των ρολογιών, των γραναζιών και των μηχανισμών τους (εικ. 477). Η συνολική αισθητική παρέπεμπε σε έναν μάλλον φανταστικό κόσμο, με πολλά στοιχεία παιχνιδιών (εικ. 479-480). Ο σκηνογράφος δεν παρέλειψε να δημιουργήσει και ένα ζωγραφιστό τελάρο με το χωριό, το οποίο λειτουργούσε ως εξωτερικό φόντο συμπληρώνοντας την εικόνα (εικ. 478). Η Λαλαούνη ανέφερε ότι «ο κ. Καρύδης δημιούργησε ένα αρκετά επιτυχημένο πλαίσιο με το σκηνικό του και δεν αστόχησε στις ενδυμασίες».⁹⁶⁵

Το δαχτυλίδι της μάνας

Η όπερα του Καλομοίρη *Το δαχτυλίδι της μάνας* ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1973-1974 στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη.

Το σωζόμενο υλικό μαρτυρεί ότι ο Καρύδης δημιούργησε πολλά, διαφορετικά σκηνικά για να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες της πλοκής. Φρόντισε να φτιάξει ένα ενιαίο σκηνογραφικό πλαίσιο, με κλιμακωτά επίπεδα, όπως στο σκηνικό του *Ταχχώνζερ*, πλαισιωμένα από φόντο και από βράχια στο πίσω μέρος και τα πλαϊνά της σκηνής. Εκεί, τοποθετώντας σκηνικά στοιχεία όπως ένα εκκλησάκι (εικ. 481) ή δέντρα (εικ. 482) ή στοιχεία από το εσωτερικό ενός φτωχικού σπιτιού δημιούργησε τις διαφορετικές εικόνες. Τέλος, όταν το απαιτούσε η πλοκή, το πλαίσιο καλυπτόταν τελείως και στη

⁹⁶⁵ *Το ίδιο.*

θέση του τοποθετούνταν σκηνικό που αναπαριστούσε έναν αόριστο παραμυθένιο χώρο, τη σπηλιά της νεραϊδας (εικ. 483).

Το συνολικό αποτέλεσμα δεν φάνηκε να ικανοποιεί την κριτική. Ο Βασιλειάδης έδωσε μια λεπτομερή περιγραφή: «οι σκηνογραφίες του κ. Γ. Καρύδη πολύ εύστοχες στη Γ' πράξη, όχι όμως και στην Β'. Εκείνο το σκηνικό του βουνού σε τέλεια αντίθεση με το υπόλοιπο μπαρόκ ντεκόρ της πράξης: θύμιζε ή βουνό κάποιας βυζαντινής αγιογραφίας, ή πάλι τα ζωγραφισμένα ντεκόρ των βουβών γερμανικών ταινιών του εξπρεσιονισμού. [...] Ούτε τα κοστούμια μπορούν να χαρακτηρισθούν σαν επιτυχία: σε αρκετές περιπτώσεις δεν ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα».⁹⁶⁶ Ο Λεωτσάκος ήταν ιδιαίτερα αυστηρός τονίζοντας ότι τα κοστούμια κινήθηκαν σε μια αισθητική διαφορετική από αυτή του έργου, η οποία οδηγούσε μάλλον σε στυλιζαρισμένες εικόνες. Επίσης τόνισε: «η δουλειά του κ. Γιάννη Καρύδη φοβόμαστε, ήταν λάθος απ' άκρου σ' άκρο. Ασφαλώς δούλεψε, όχι όμως υπηρετώντας το έργο, αλλά για μια ακόμη οπτική φαντασμαγορία απ' εκείνες με τις οποίες έχει συνδέσει το όνομά του. Το βουνό του (α' και γ' πράξη) ήταν βουνό βυζαντινής αγιογραφίας, τα ρούχα των Ελλήνων χωρικών του (αρκετά ευπόρων αν κρίνουμε από αυτά...) θύμιζαν τα ανδρείκελα του Μουσείου Μπενάκη. [...] Στη β' πράξη πηδήσαμε από το Βυζάντιο στο “μπαρόκ”. Όσο για το μπαλέτο, οι νεραϊδες με αμφίεση περίπου “μπαϊήμπτυ ντολλ” θύμιζαν ξανθές καλλονές των διαφημίσεων του “Ελλ”!».⁹⁶⁷

Για το θέμα της εμφάνισης του μπαρόκ στοιχείου στη β' πράξη (σπηλιά της νεραϊδας) πάντως, δεν πρέπει να λησμονείται ότι το ίδιο το έργο, στο σημείο αυτό, παρουσιάζει δυσκολίες και σύμφωνα με τις μακέτες και στο σωζόμενο υλικό ο Καρύδης ανταποκρίθηκε σε μεγάλο βαθμό χωρίς αισθητικές εκπτώσεις στην αλλαγή που απαιτεί ο Καλομοίρης (εικ. 483-484). Ο Γιατράς κατέληγε ότι «από τις έξι σκηνογραφίες του κ. Γιάννη Καρύδη, η πιο καλόγουστη και πιο ταιριαστή στο χαρακτήρα του έργου ήταν το σκηνικό της 3^{ης} πράξεως με το εκκλησάκι του, ενώ μάλλον κραυγαλέου γούστου ήταν το σκηνικό της 2^{ης} με το βουνό του».⁹⁶⁸

⁹⁶⁶ Γιάννης Βασιλειάδης, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1116 (1974), σ. 61.

⁹⁶⁷ Γιώργος Λεωτσάκος, «Το δαχτυλίδι της μάνας», *Τα Νέα*, 23/11/1973, σ. 2.

⁹⁶⁸ Διονύσιος Γιατράς, «Το δαχτυλίδι της μάνας», *Το Βήμα*, 15/11/1973, σ. 4.

Σόου Μπόουτ

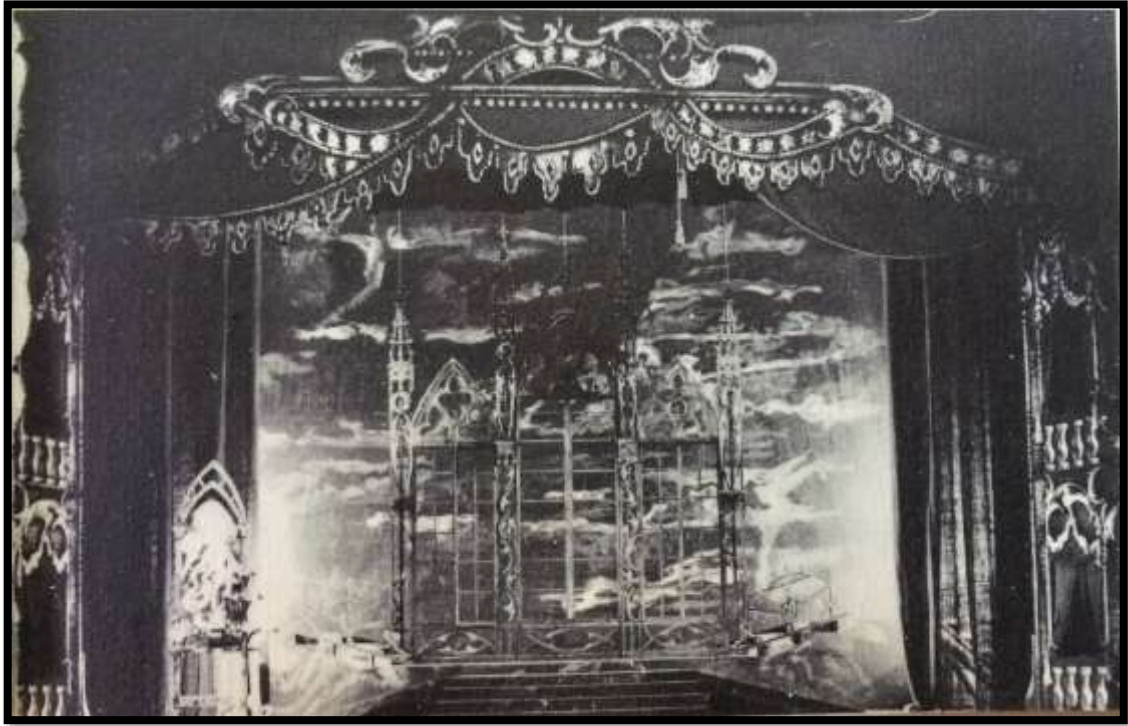
Τον χειμώνα 1973-1974 η Ε.Λ.Σ. ενέταξε στο ρεπερτόριό της ένα ακόμη μιούζικαλ. Πρόκειται για το *Σόου Μπόουτ* του Τζέρομ Κερν που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σε σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη.

Και αυτό το μιούζικαλ έχει ενισχυμένη θεατρικότητα καθώς εκτυλίσσεται γύρω και μέσα σε ένα πλοίο-θέατρο, το Show Boat «Cotton Blossom» (εικ. 497). Ο Καρύδης δημιούργησε σκηνικά και κοστούμια που ανταποκρίθηκαν στη θεατρικότητα αυτή, αλλά και στις ενισχυμένες λειτουργικές απαιτήσεις του έργου. Πλούσιο είναι το σωζόμενο υλικό από την παράσταση. Μακέτες σκηνικών (εικ. 485-486) και πλήθος έγχρωμων μακετών κοστούμιών καθώς και φωτογραφίες ανασυνθέτουν την εικόνα: ο Καρύδης μετέφερε επι σκηνής την ατμόσφαιρα του αμερικάνικου νότου.

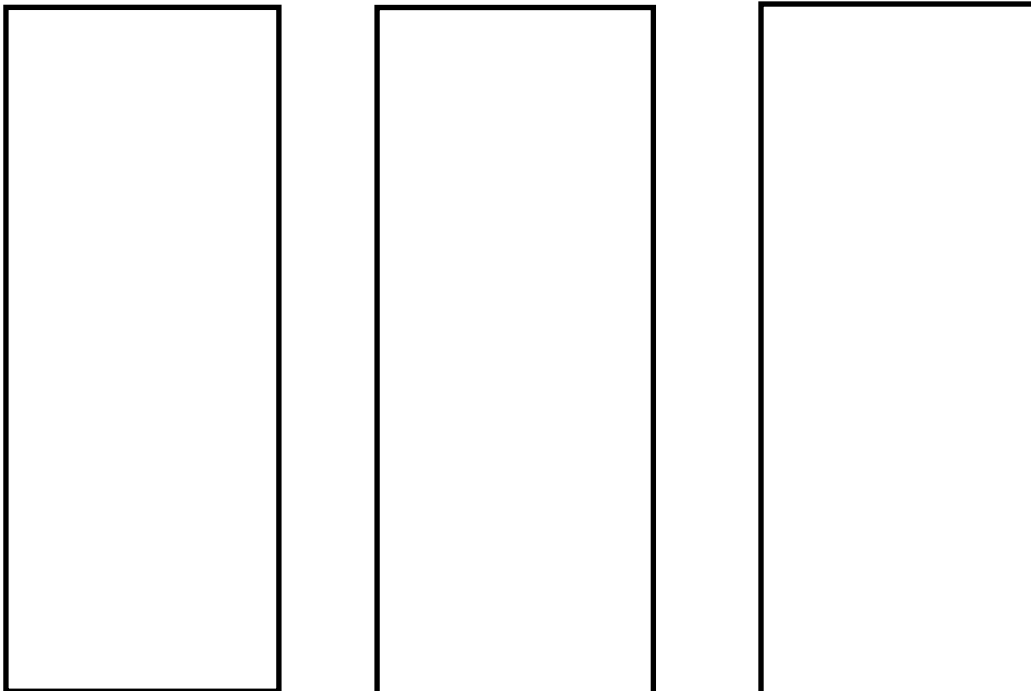
Στη σκηνή εμφανίζονταν χαρακτηριστικές αμερικάνικες φιγούρες όπως σερίφηδες, καουμπόους και κάουγκερλς, μαύροι της Νέας Ορλεάνης – όπου οι τραγουδιστές είχαν καταφύγει στο μακιγιάζ για να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα - καθώς και άμεσα αναγνωρίσιμα στοιχεία όπως η αμερικανική σημαία (εικ 487-496). Κοντά σε αυτά, ο καλλιτέχνης δημιούργησε πλήθος χαρακτηριστικών κοστούμιών εποχής, καθώς και ειδικά κοστούμια που ανταποκρίνονταν στις εξαιρετικά σύνθετες ενδυματολογικές απαιτήσεις του έργου. Επίσης, σχεδίασε πλήθος καπέλων και αξεσουάρ κεφαλής, όπως μαρτυρεί το σωζόμενο υλικό. Το αποτέλεσμα ήταν μια χαρούμενη χρωματική έκρηξη πάνω στη σκηνή και μια παράσταση πραγματική υπερπαραγωγή για τα δεδομένα της εποχής, που όμως ανταποκρινόταν απόλυτα στη φύση του μιούζικαλ. Ο Γιατράς, αν και αντίθετος στην είσοδο μιούζικαλ στο ρεπερτόριο, ήταν επαινετικός για τον Καρύδη αλλά και καυστικός ως προς τα έξοδα παραγωγής αναφέροντας: «τα σκηνικά του κ. Γιάννη Καρύδη ήταν ταιριαστά στο γούστο του αμερικάνικου “σόου”, καθώς και τα χτυπητά, πολυτελή κοστούμια του. Από την άποψη αυτή η Λυρική Σκηνή φάνηκε ιδιαίτερα γενναιόδωρη, όπως άλλωστε κατά κανόνα συμβαίνει σε τέτοιες παραστάσεις του ελαφρού μουσικού θεάτρου»,⁹⁶⁹ ενώ ο Λεωτσάκος ανέφερε ότι «ο Γιάννης Καρύδης προσπάθησε να φτιάξει φανταχτερά σκηνικά και κοστούμια σύμφωνα με το πνεύμα του έργου».⁹⁷⁰

⁹⁶⁹ Διονύσιος Γιατράς, «Αμερικάνικα μιούζικαλ στη Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 12/3/1974, σ. 4.

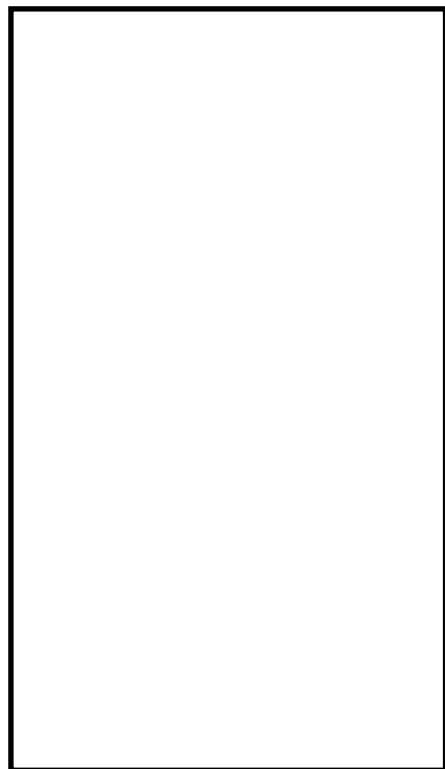
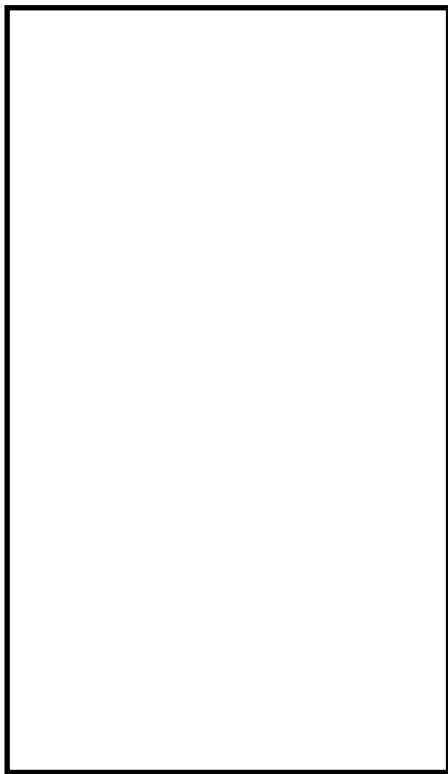
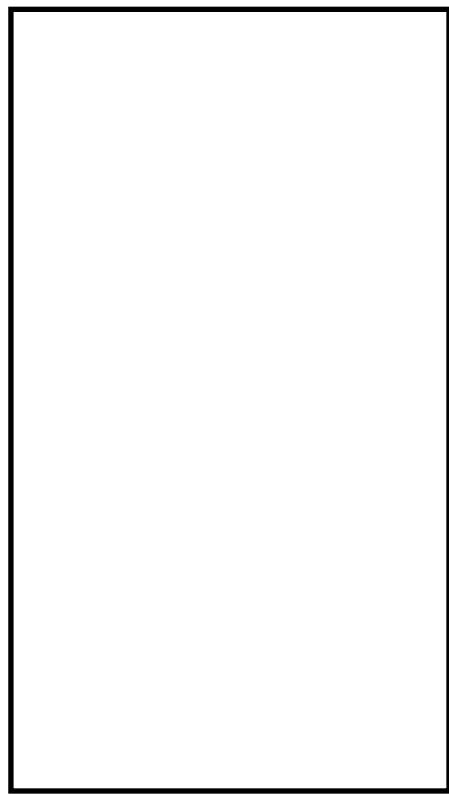
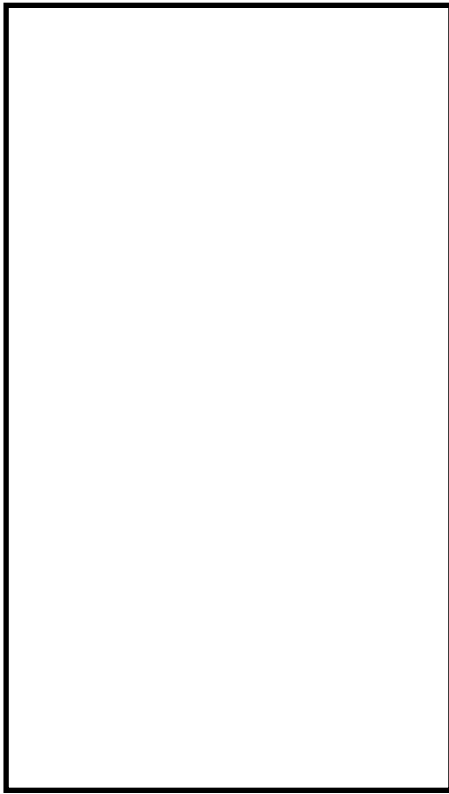
⁹⁷⁰ Γιώργος Λεωτσάκος, «Σόου-μπόουτ», *Τα Νέα*, 22/3/1974, σ. 2.



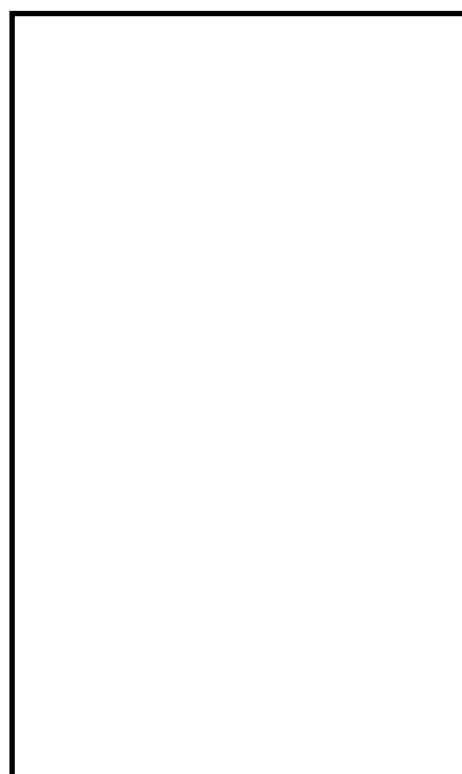
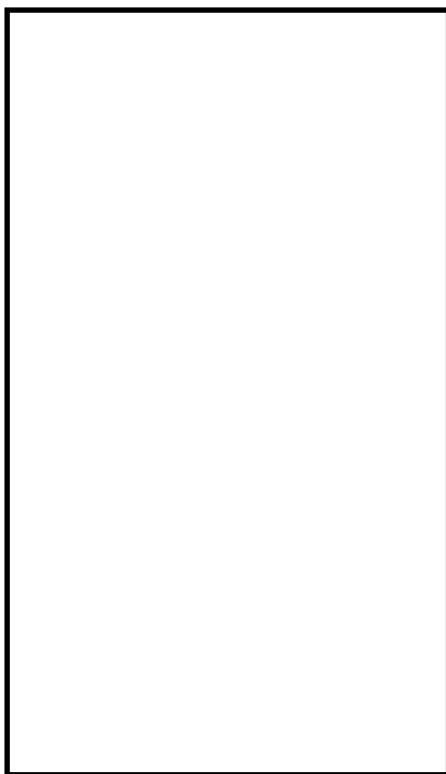
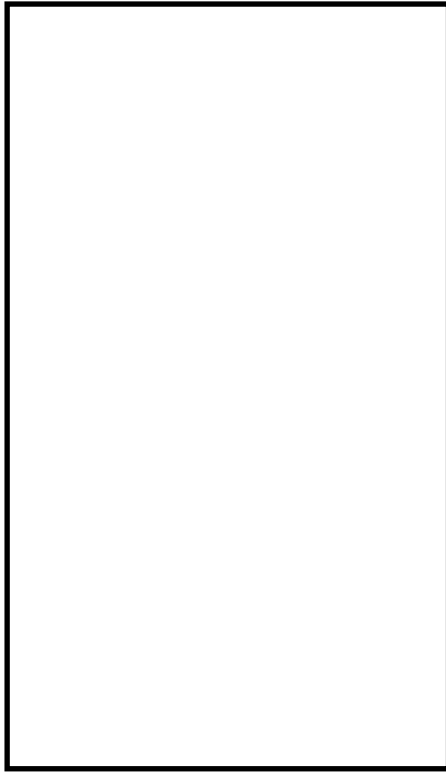
εικ. 396, Μότσαρτ, *Ντον Τζιοβάννι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1961-1962, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία σκηνικού.



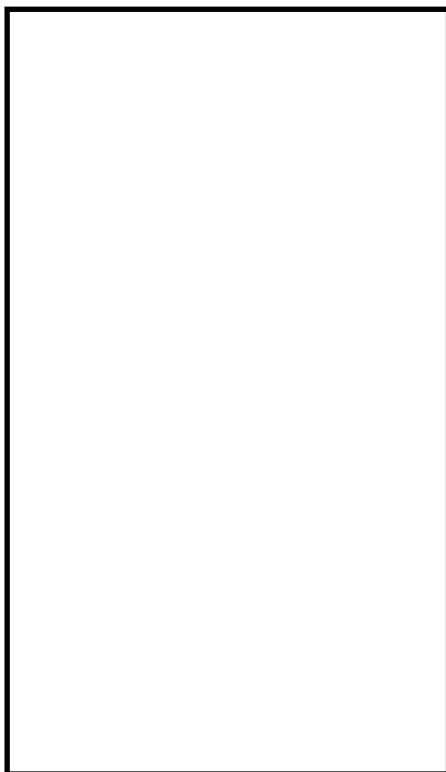
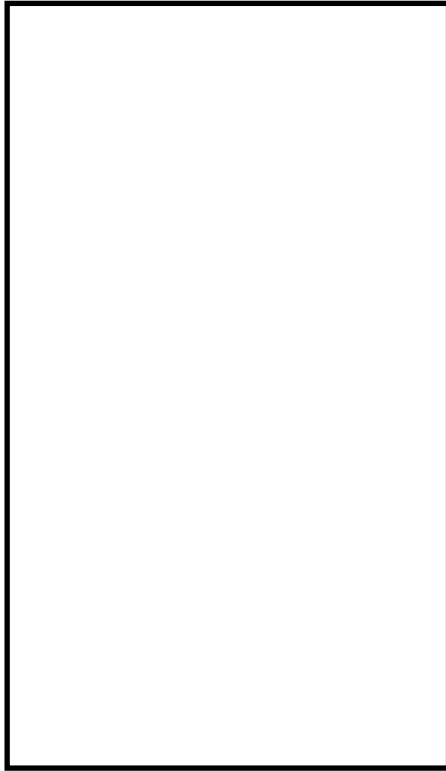
εικ. 397-399, Μότσαρτ, *Ντον Τζιοβάννι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1961-1962, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



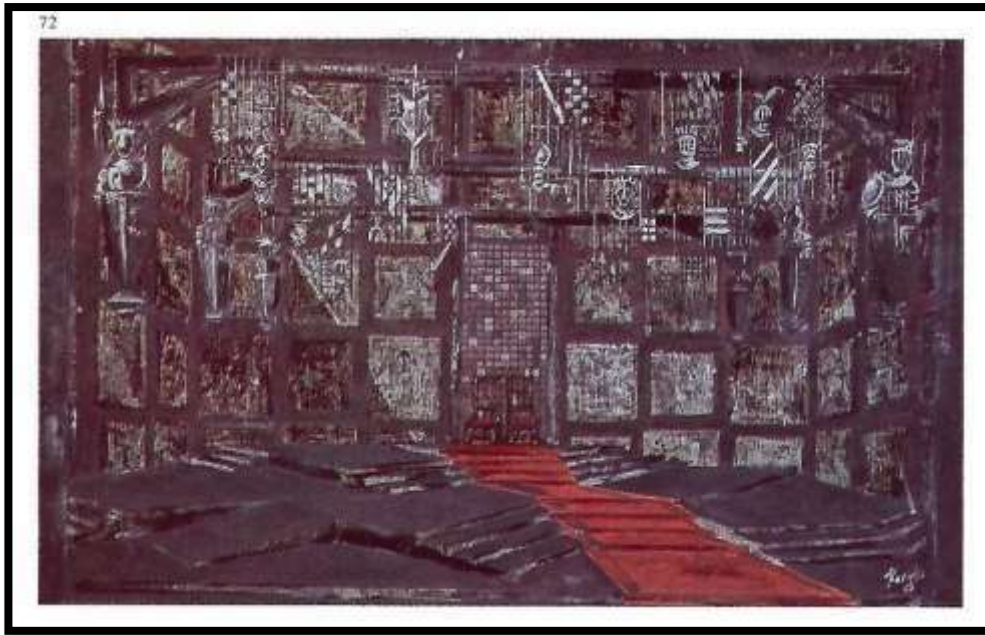
εικ. 400-403, Μότσαρτ, *Ντον Τζιοβάννι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1961-1962, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 404-407, Βάγκνερ, *Ταρχάντζερ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



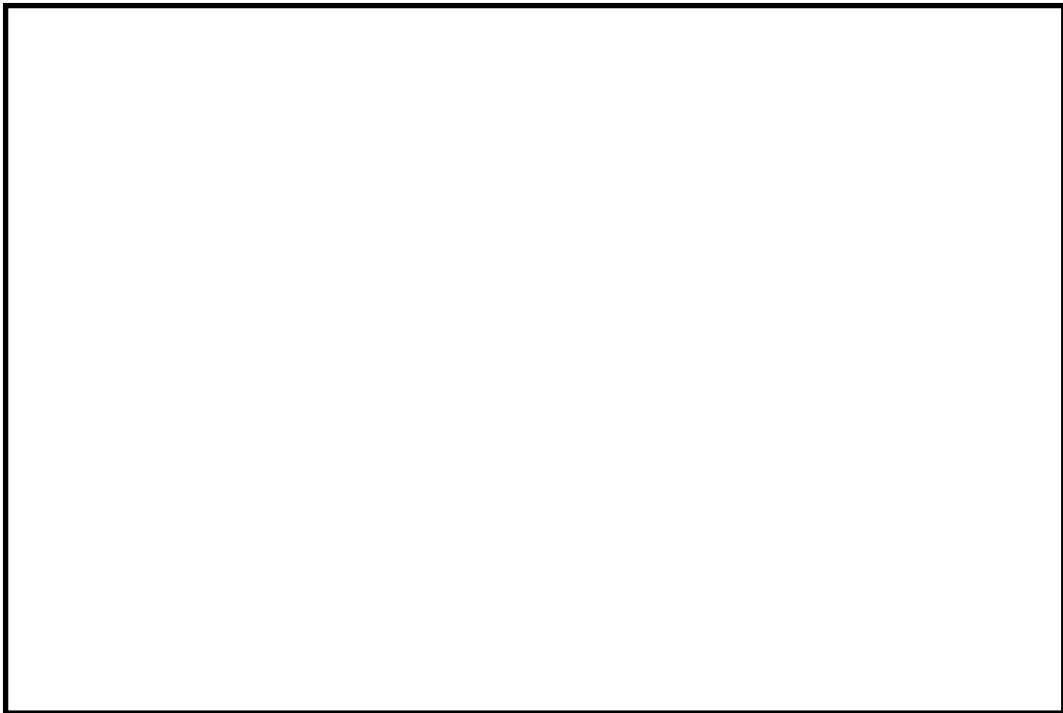
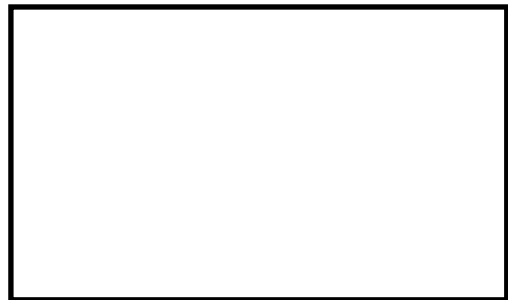
εικ. 408-411, Βάγκνερ, *Ταγχόνζερ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



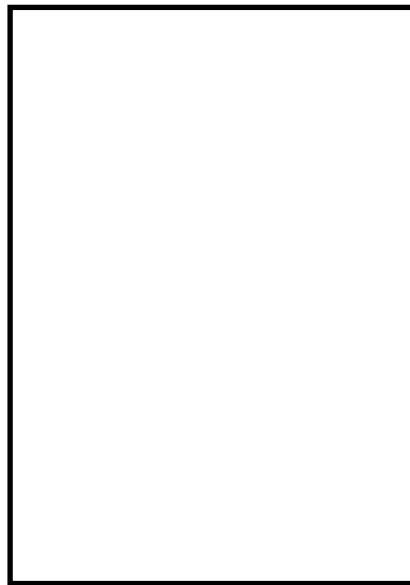
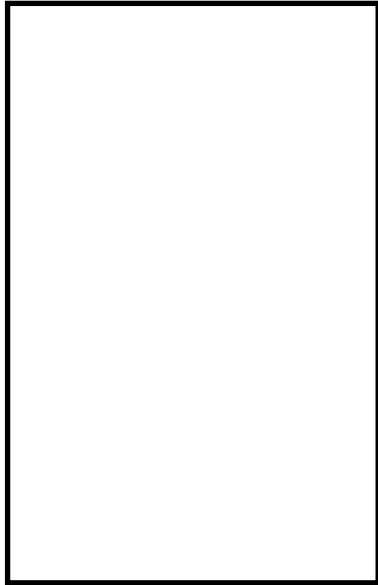
εικ. 412, Βάγκνερ, *Ταγχόυζερ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτα σκηνικού.



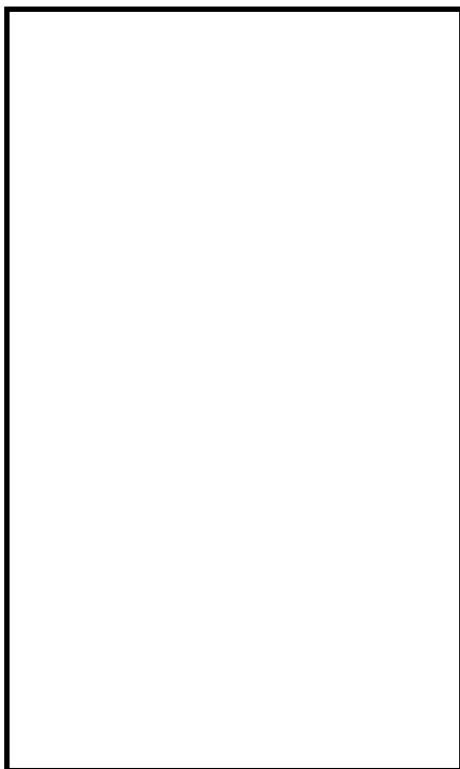
εικ. 413, Βάγκνερ, *Ταγχόυζερ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία παράστασης.



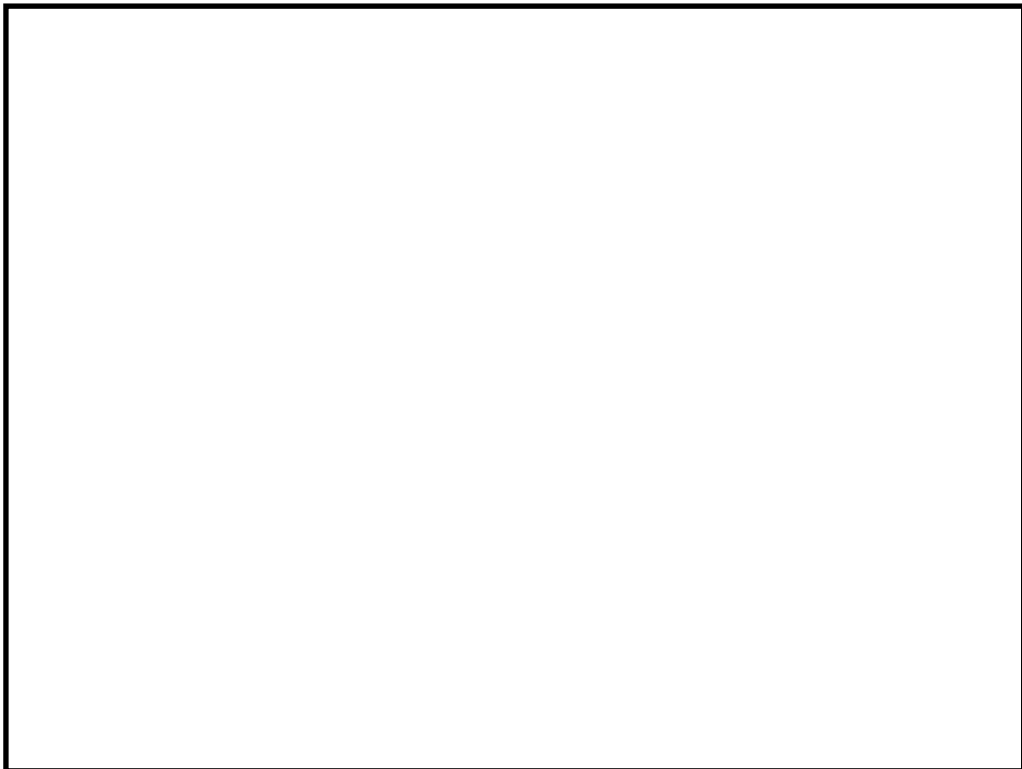
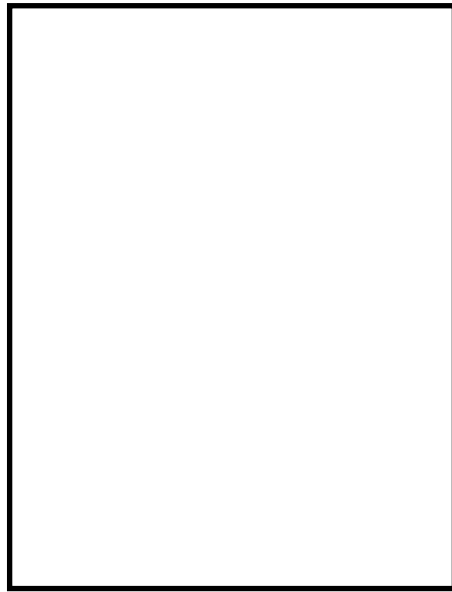
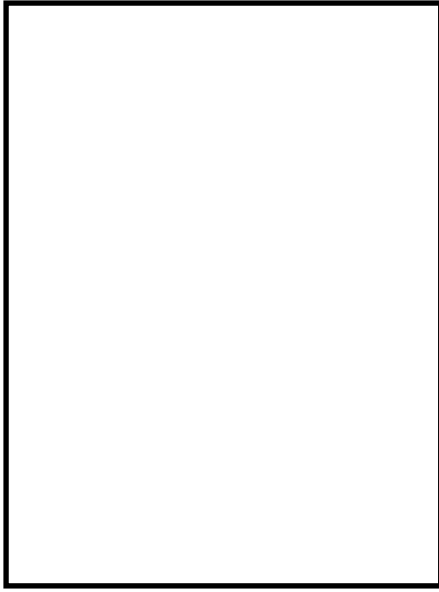
εικ. 414-418, Γκράνιχστάιτεν, *Ορλώφ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1963-1964, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες σκηνικών.



εικ. 419-420, Γκράνιχστάιτεν, *Ορλώφ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1963-1964, σκίτσα Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



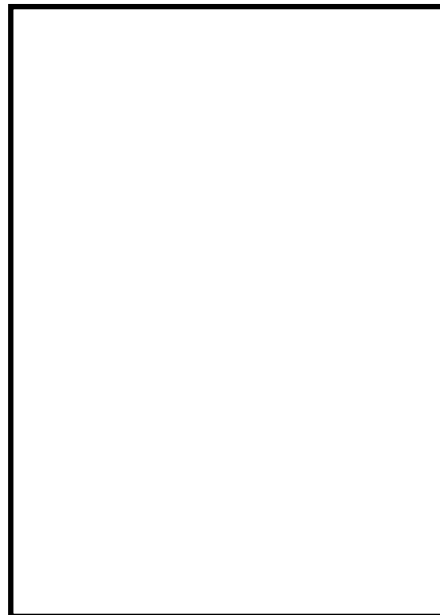
εικ. 421-422, Γκράνιχστάιτεν, *Ορλώφ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1963-1964, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 423-425, Γκράνιχστάιτεν, *Ορλώφ*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1963-1964, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



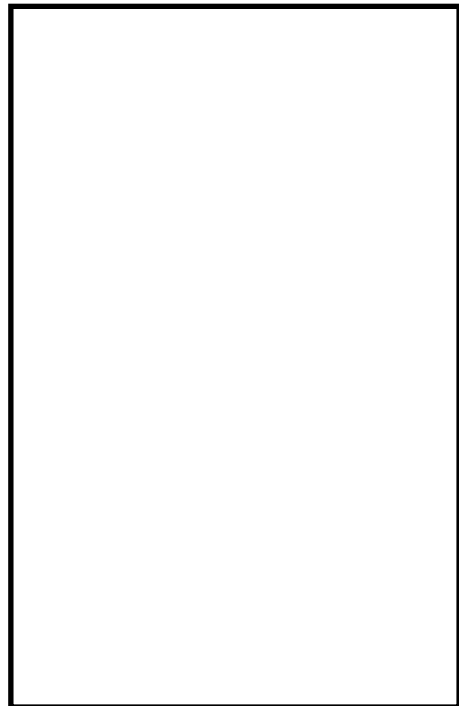
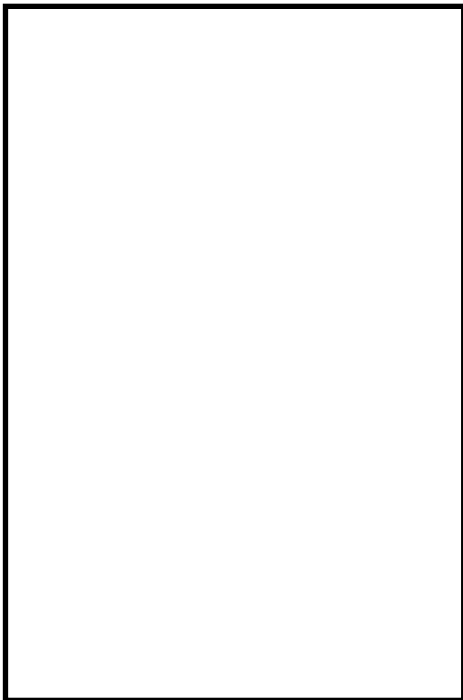
εικ. 426, Βέρντι, *Οθέλλος*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1965, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία παράστασης.



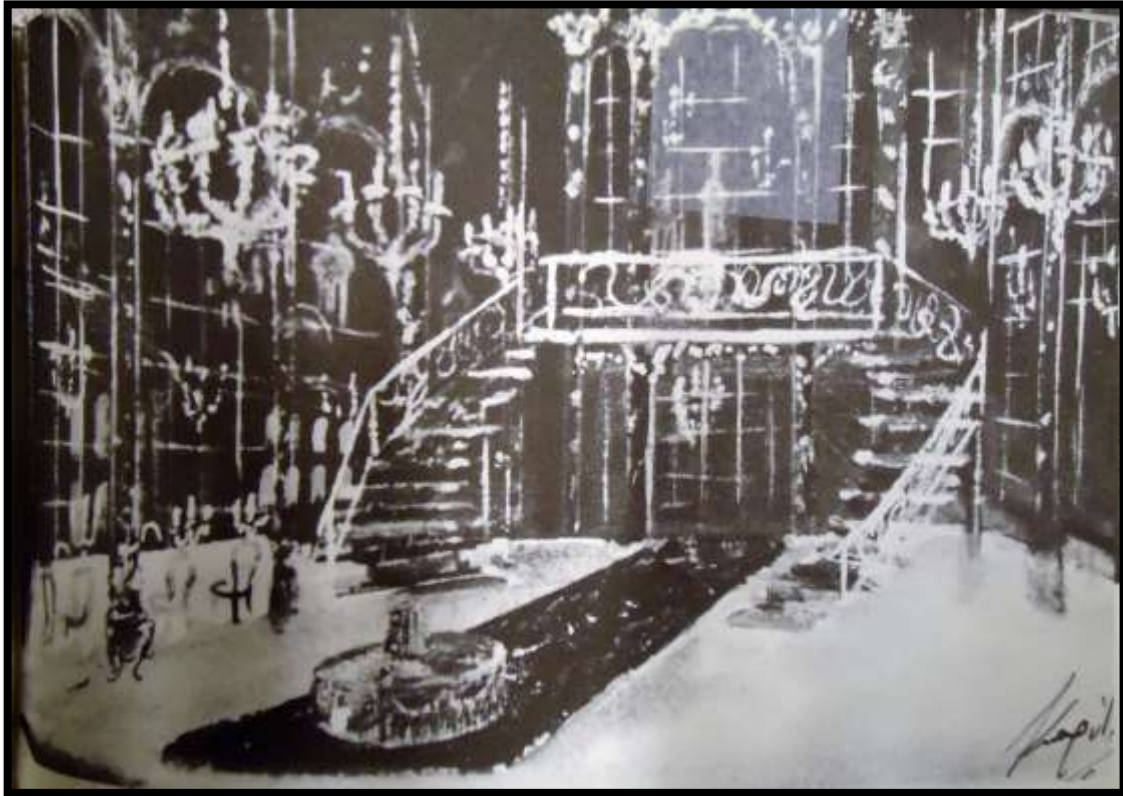
εικ. 427, Βέρντι, *Οθέλλος*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1965, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία παράστασης και
εικ. 428, σκίτσο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



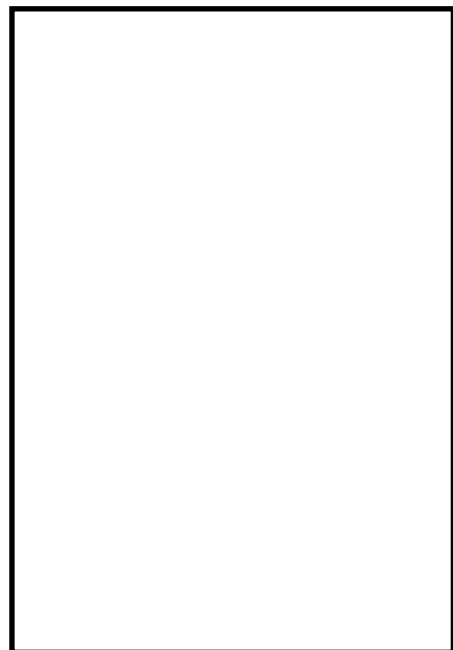
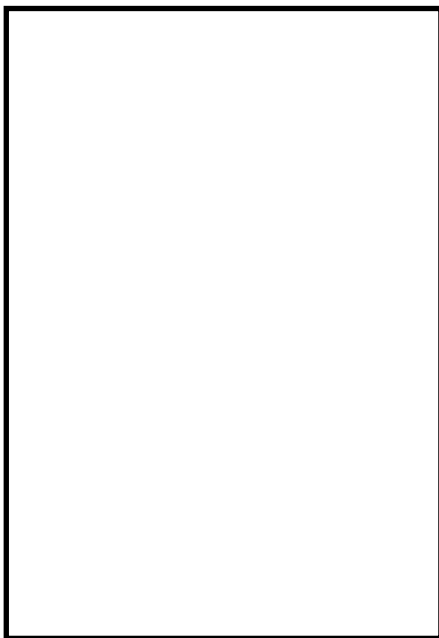
εικ. 429, Μπάρτοκ, *Ο πύργος του Κυανοπάγωνος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία παράστασης.



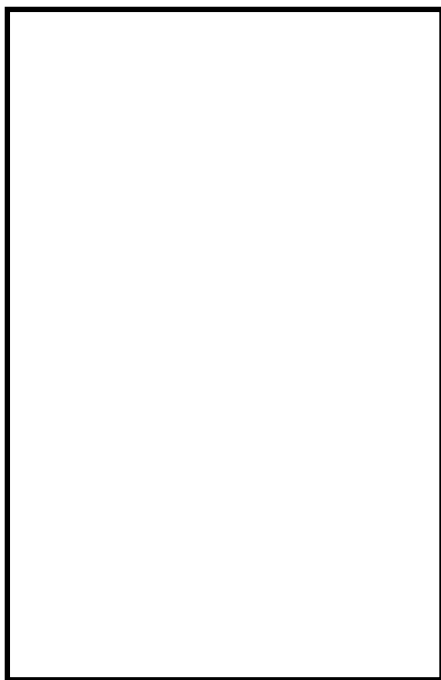
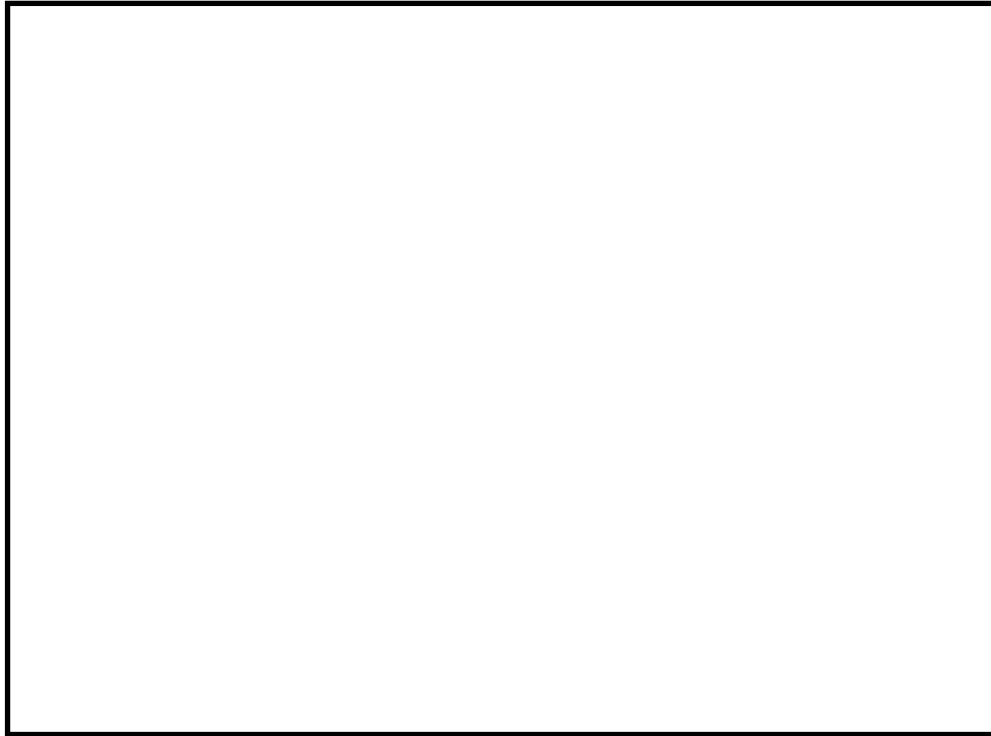
εικ. 430-431, Μπάρτοκ, *Ο πύργος του Κυανοπάγωνος*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1965-1966, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



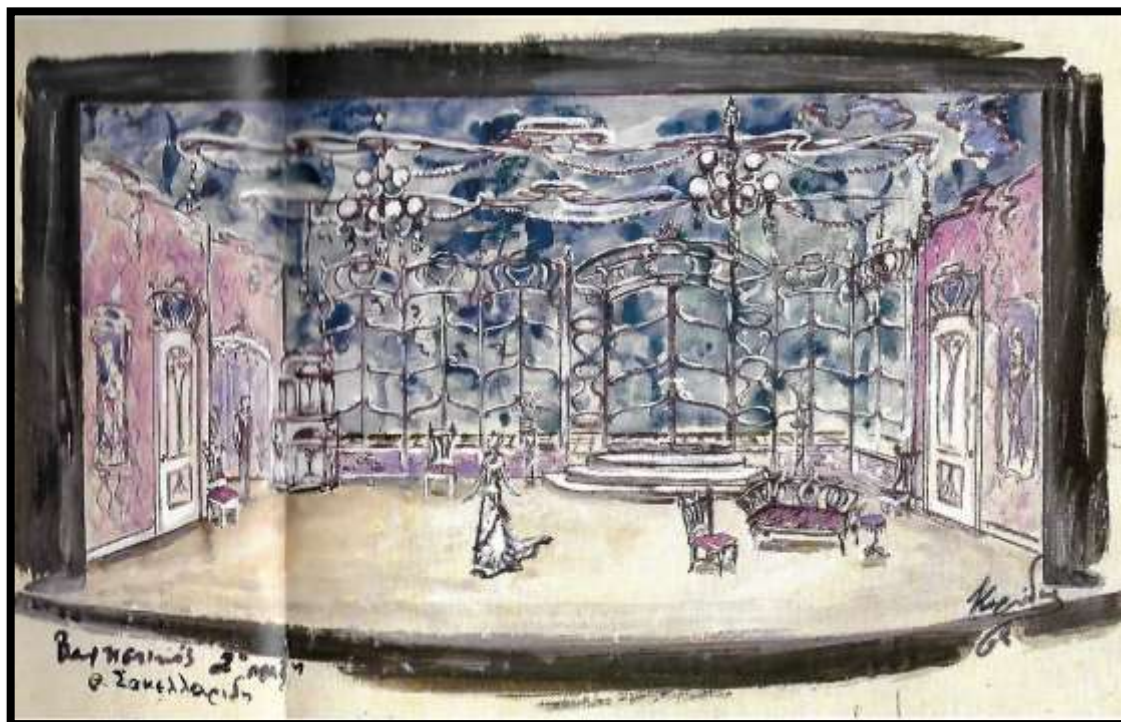
εικ. 432, Αμπραμ, *Η Βικτώρια και ο ουσάρος της*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτα σκηνικού.



εικ. 433-434, Αμπραμ, *Η Βικτώρια και ο ουσάρος της*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 435-437, Άμπραμ, *Η Βικτώρια και ο ουσσάρως της*, Ε.Λ.Σ. , θέατρο «Ολύμπια»,
χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών και
εικ. 435, σχέδια για την κόμμωση της Ανθής Ζαχαράτου.



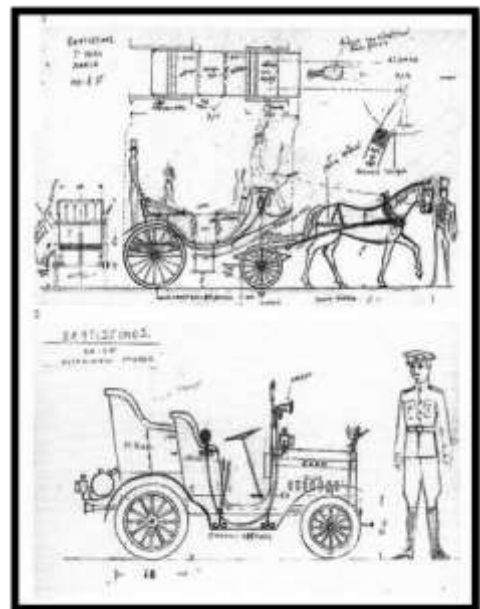
εικ. 438, Σακελλαρίδης, *Ο βαφτιστικός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1968-1969 ,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτα σκηνικού.



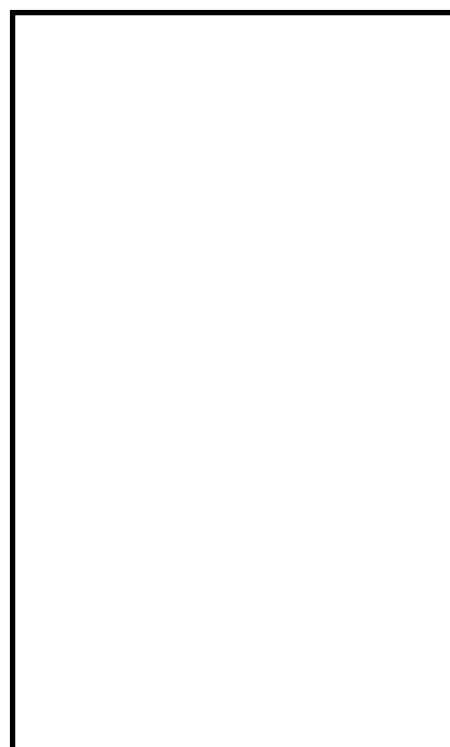
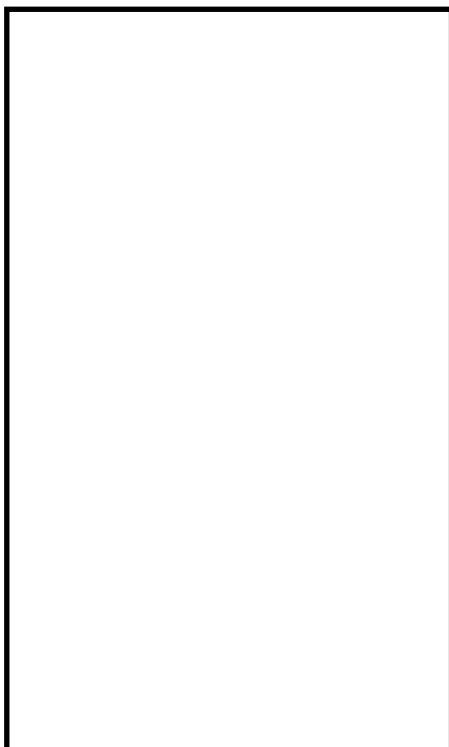
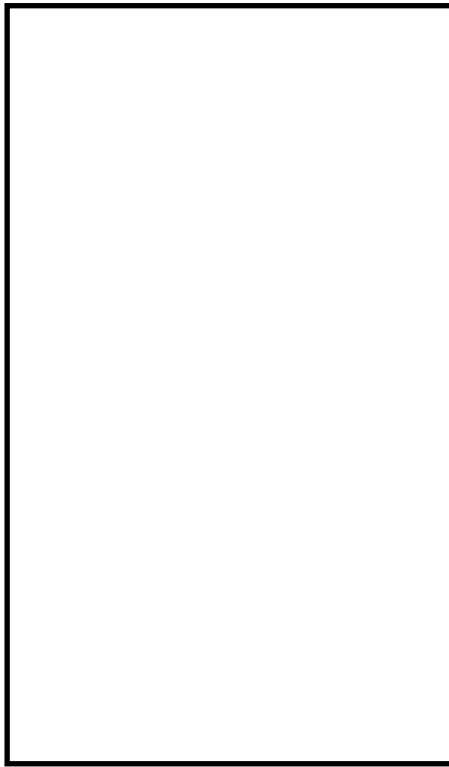
εικ. 439, Σακελλαρίδης, *Ο βαφτιστικός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1968-1969,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία παράστασης.



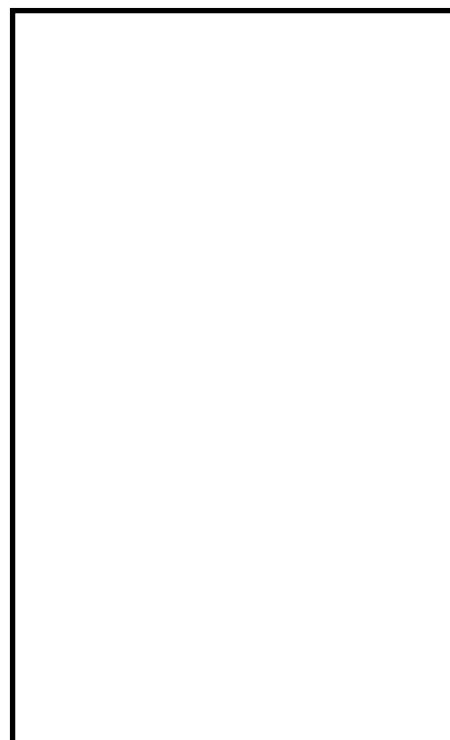
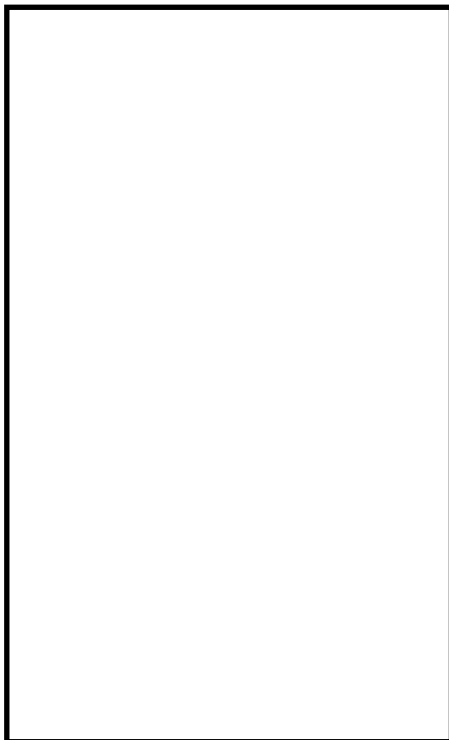
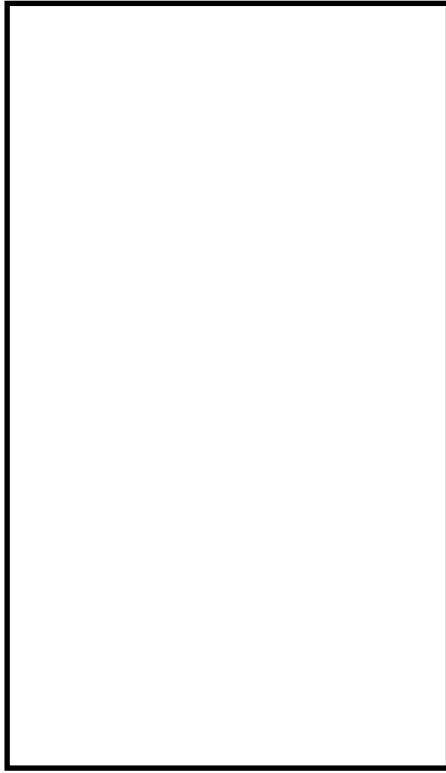
εικ. 440, Σακελλαρίδης, *Ο βαφτιστικός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1968-1969, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία παράστασης.



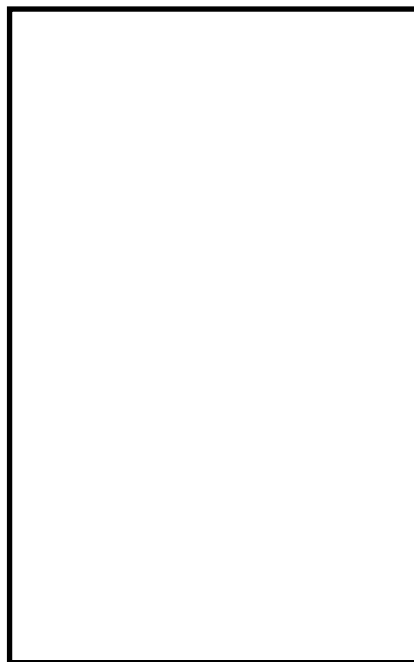
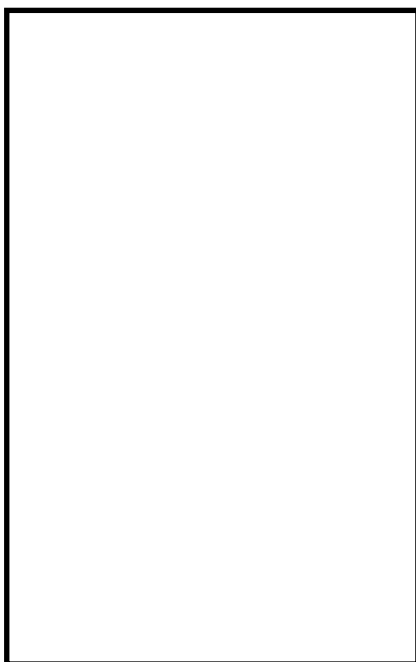
εικ. 441, Σακελλαρίδης, *Ο βαφτιστικός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1968-1969, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία παράστασης και
εικ. 442, κατασκευαστικά σχέδια σκηνικών αντικειμένων.



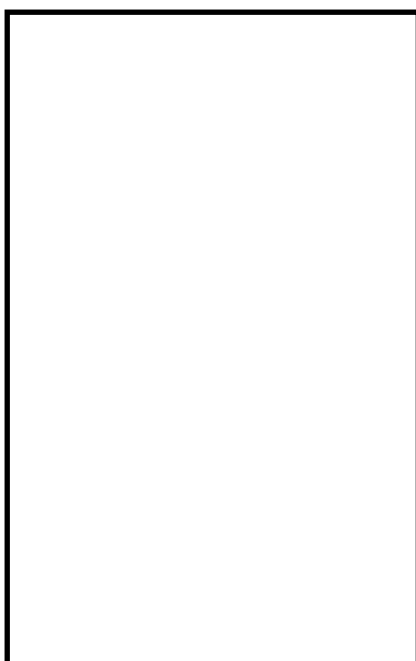
εικ. 443-446, Όφφενμπαχ, *Τα παραμύθια του Όφφμαν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1969-1970, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



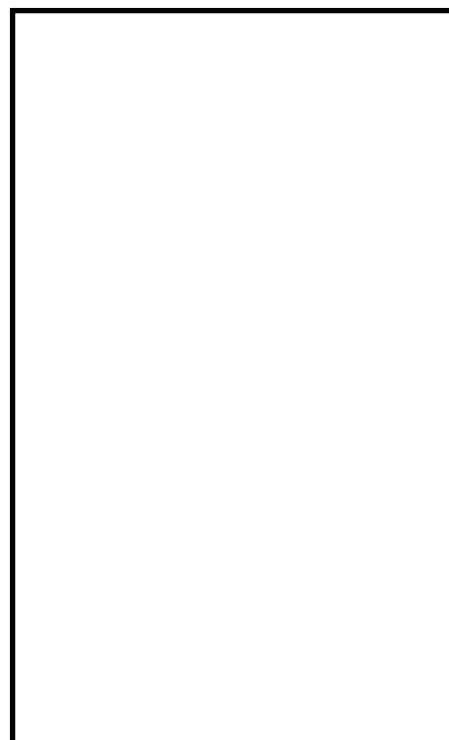
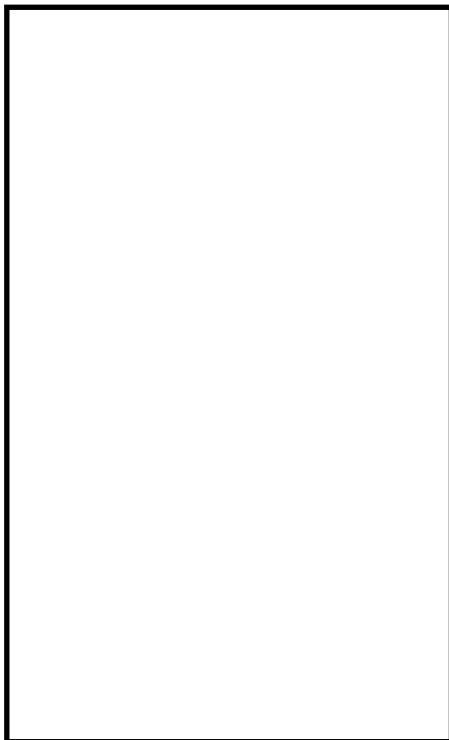
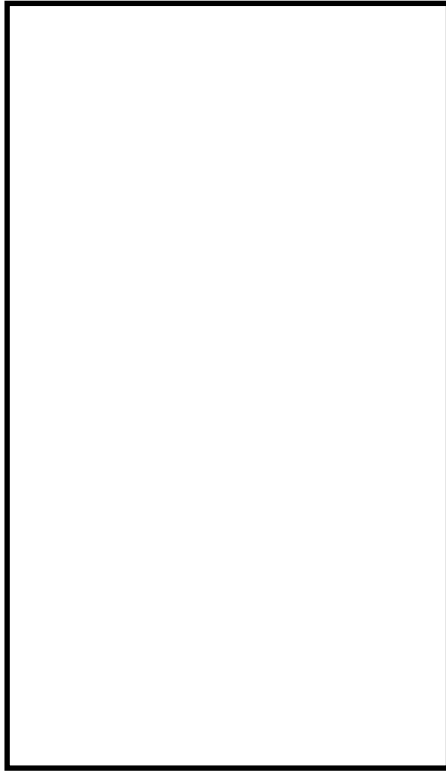
εικ. 447-450, Όφφενπαχ, *Τα παραμύθια του Όφφμαν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1969-1970, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



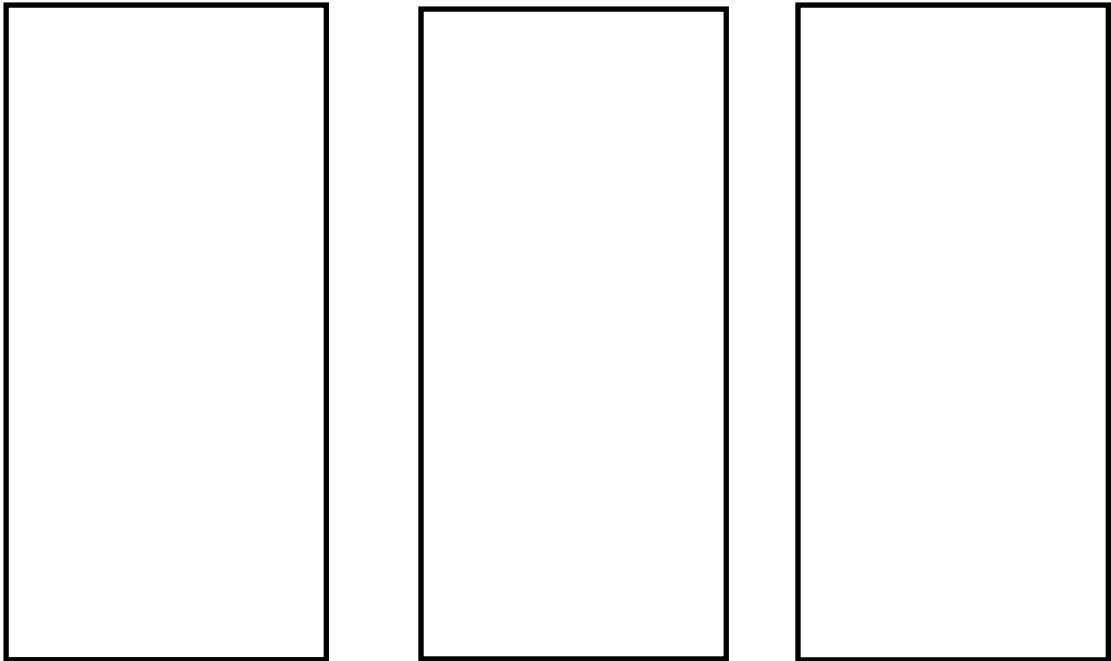
εικ. 451-452, Όφφενμπαχ, *Τα παραμύθια του Όφφμαν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1969-1970, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 453, Όφφενμπαχ, *Τα παραμύθια του Όφφμαν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1969-1970, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, η μακέτα του κοστούμιού του Νταπερτούτο και
εικ. 454, ο βαρύτονος Τζων Μοδινός φορώντας το κοστούμι αυτό κατά την παράσταση.



εικ. 455-457, Πόρτερ, *Kiss me Kate*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών και
εικ. 458, σκίτσο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



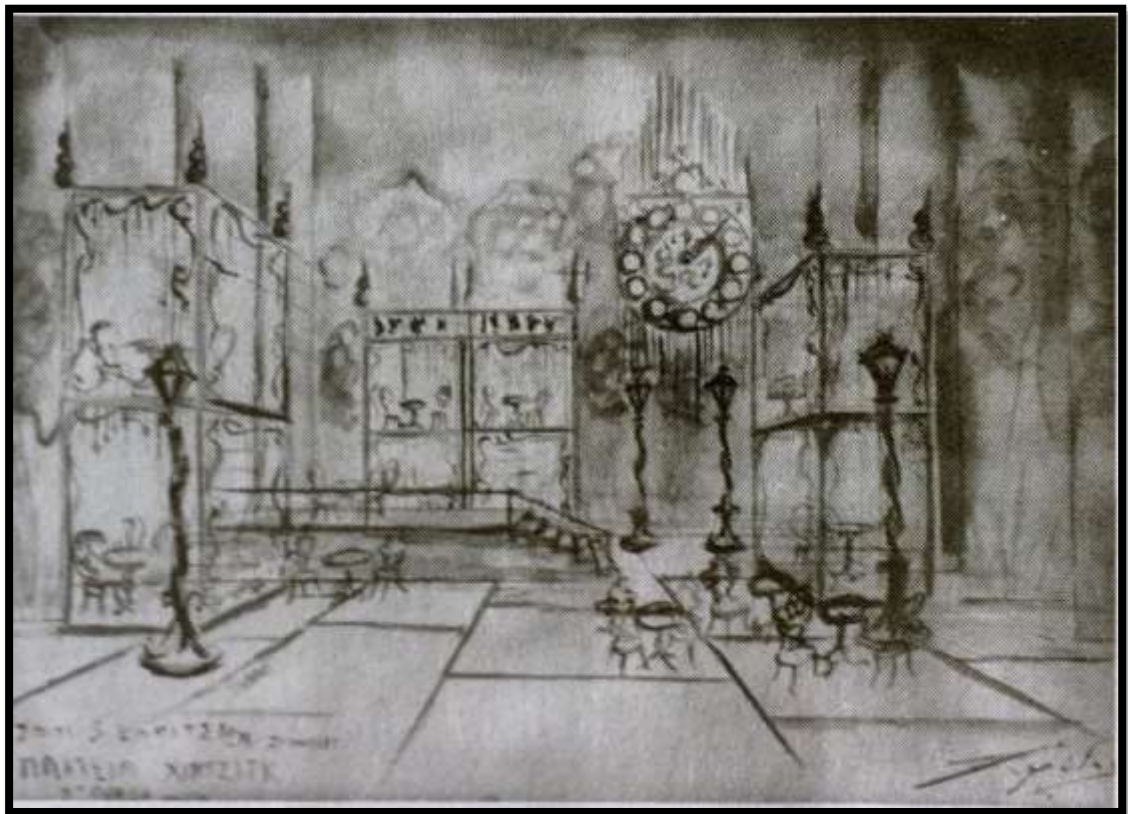
εικ. 459-461, Πόρτερ, *Kiss me Kate*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



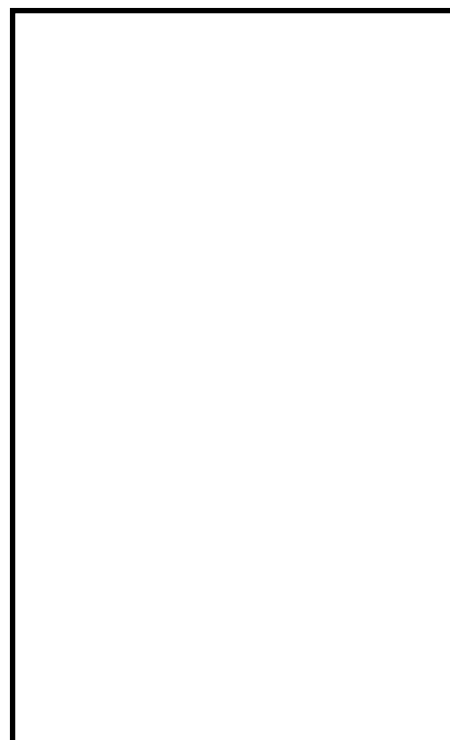
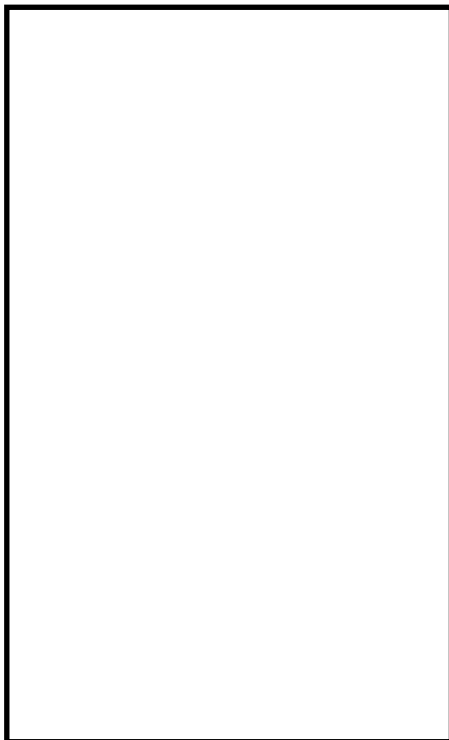
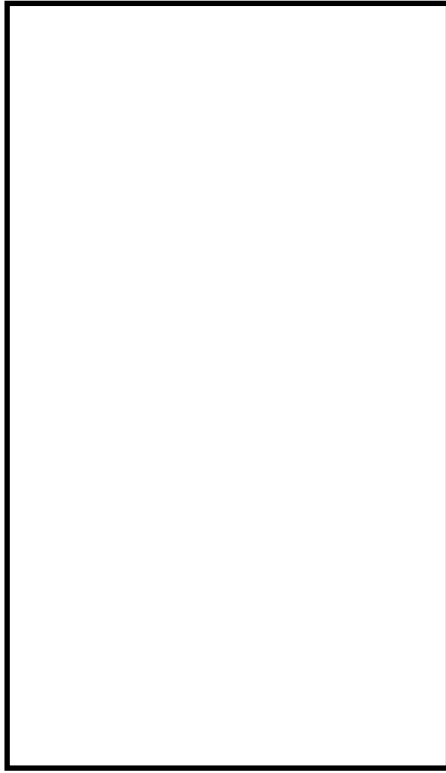
εικ. 462, Πόρτερ, *Kiss me Kate*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτα σκηνικού.



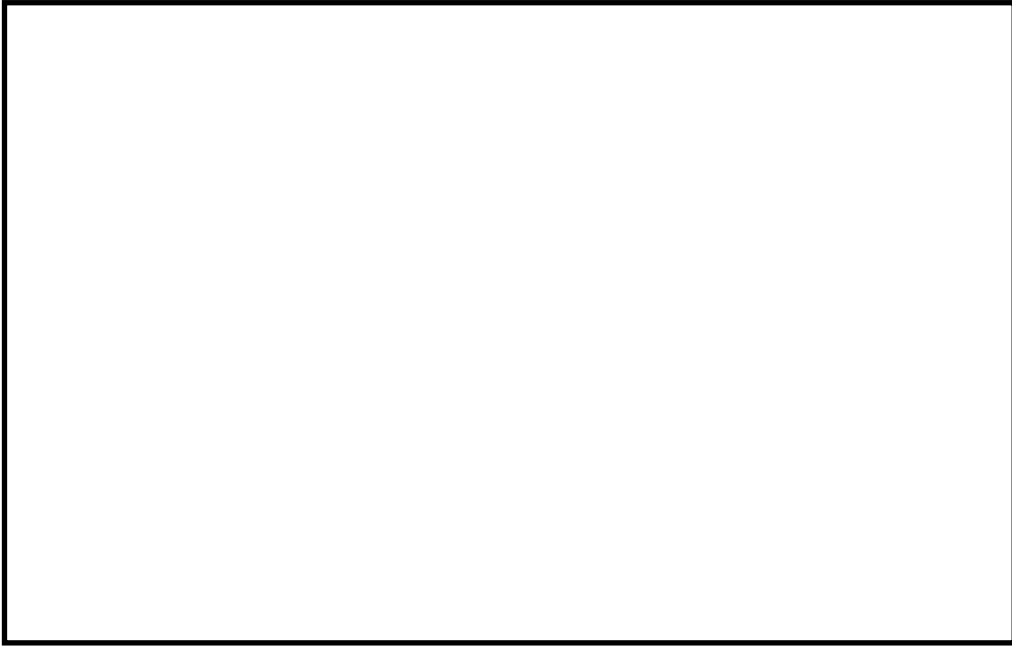
εικ. 463-464, Πονκίελλι, *Τζοκόντα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες σκηνικών.



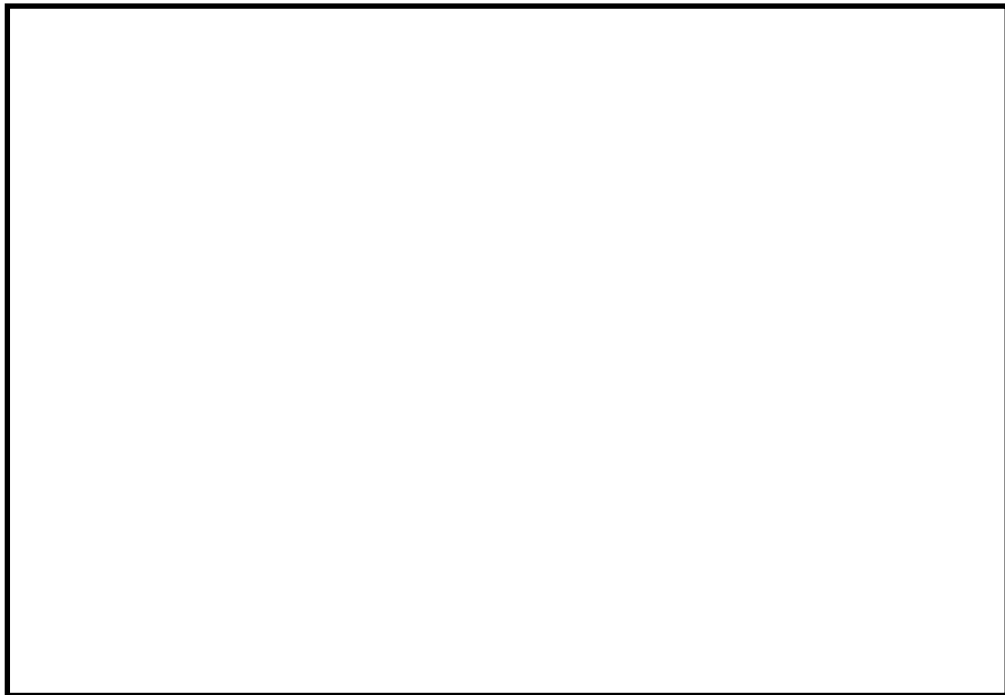
εικ. 465-466, [Σούμπερτ]/[Μπερτέ], *Το σπίτι των τριών κοριτσιών*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες σκηνικών.



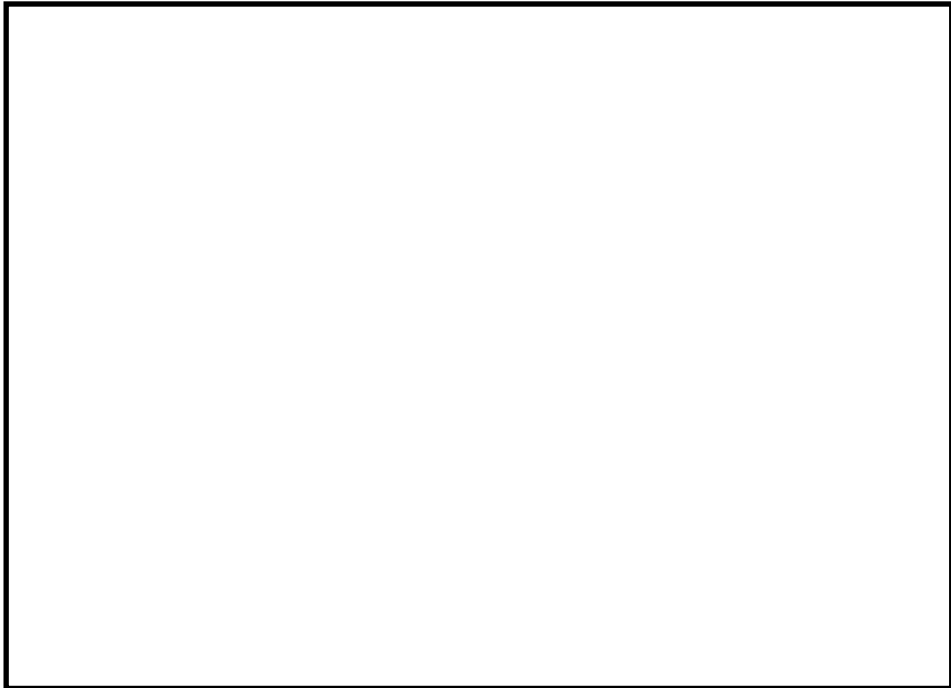
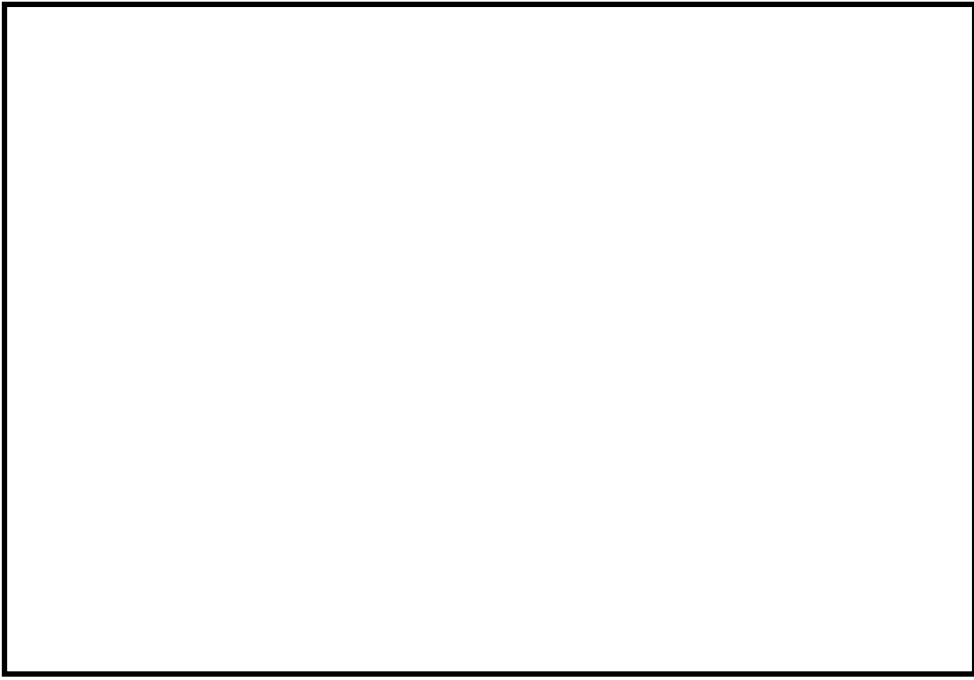
εικ. 467-470, [Σούμπερτ]/[Μπερτέ], *Το σπίτι των τριών κοριτσιών*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



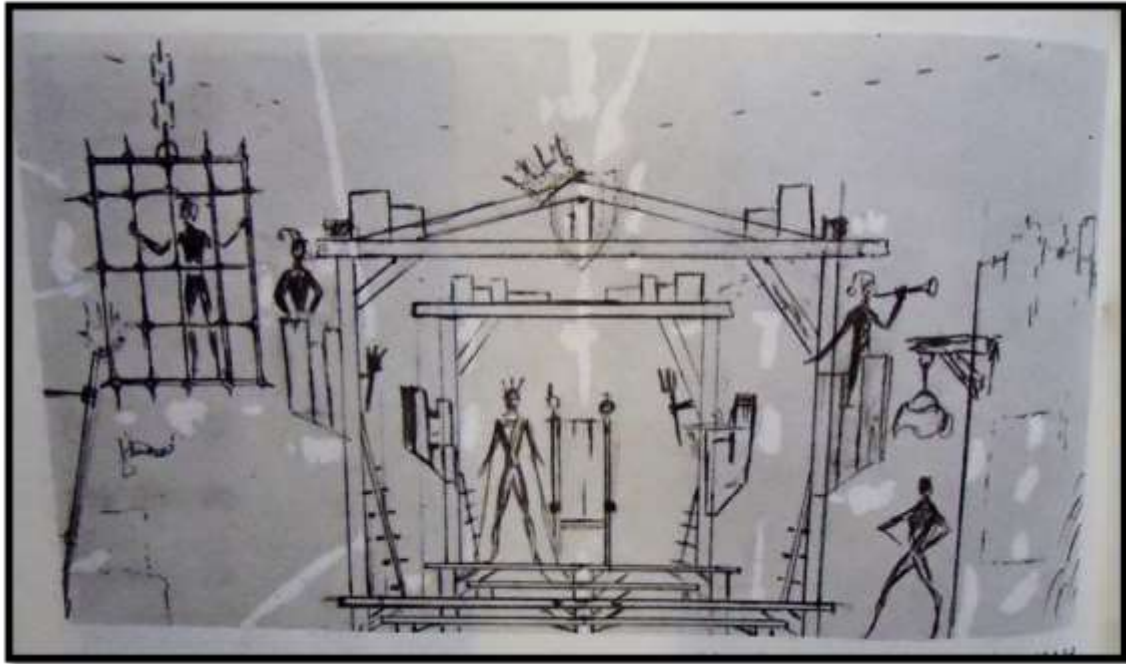
εικ. 471, Βέρντι, *Αΐντα*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1972,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτα σκηνικού.



εικ. 472, Βέρντι, *Αΐντα*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1972,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία παράστασης.



εικ. 473-474, Βέρντι, *Αΐντα*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1972, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 475, Ορφφ, *Η έξυπη*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτα σκηνικού.



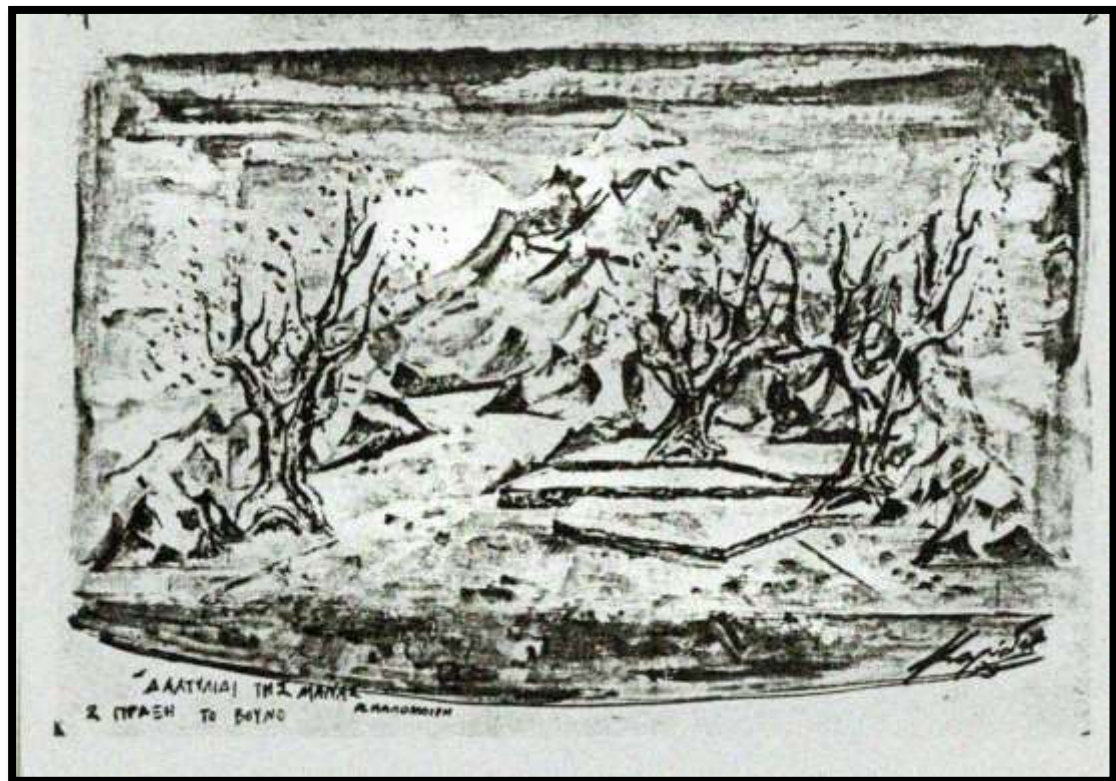
εικ. 476, Ορφφ, *Η έξυπη*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία παράστασης.



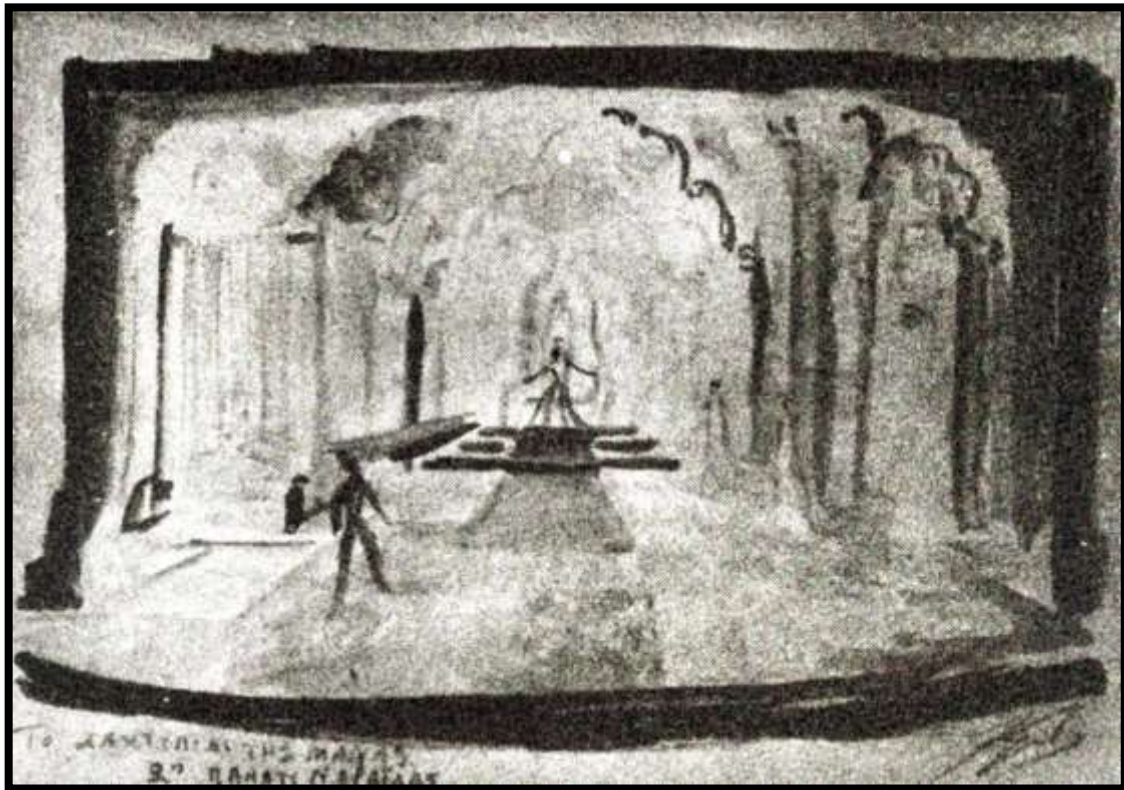
εικ. 477-478, Ραβέλ, *Η ισπανική ώρα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, σχέδια σκηνικών στοιχείων.



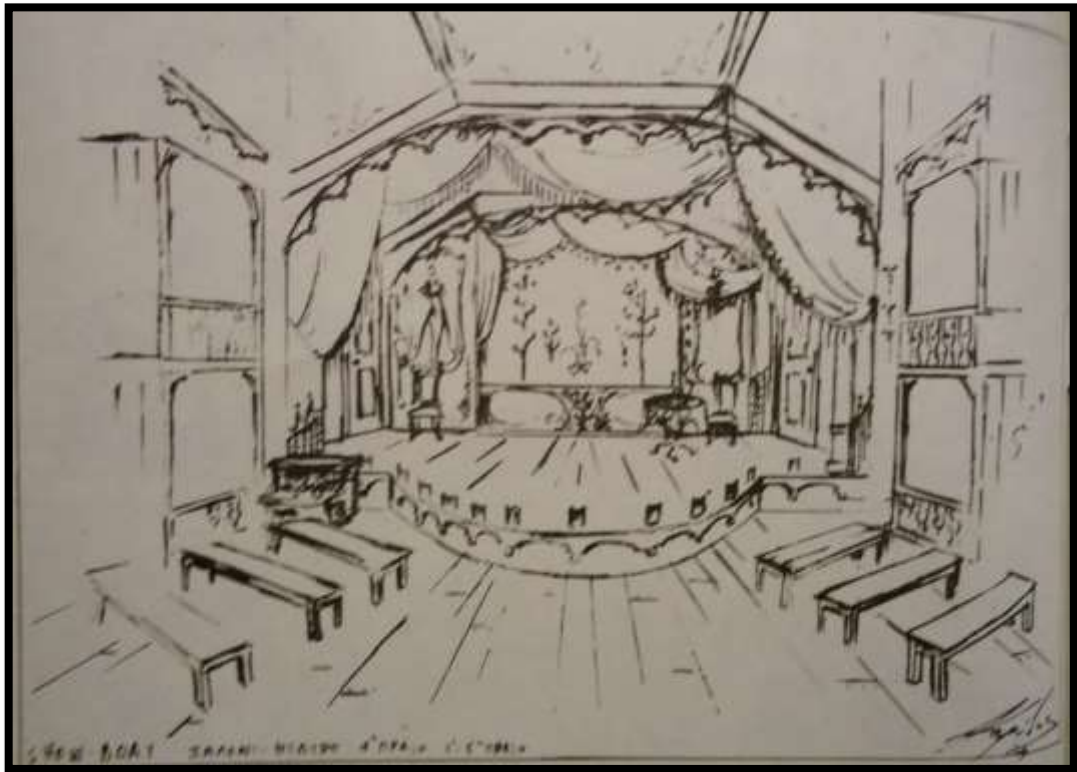
εικ. 479-480, Ραβέλ, *Η ισπανική ώρα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφίες παράστασης.



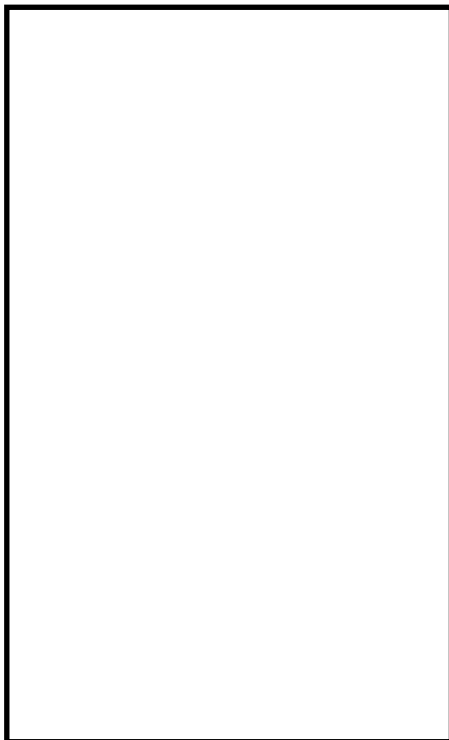
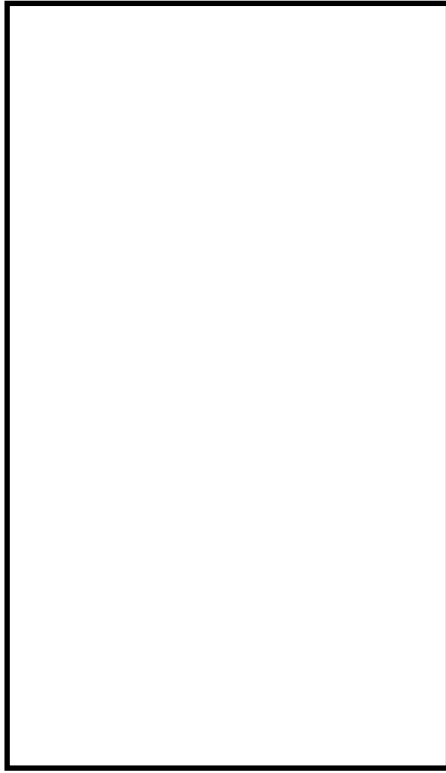
εικ. 481-482, Καλομοίρης, *Το δαχτυλίδι της μάνας*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες σκηνικών.



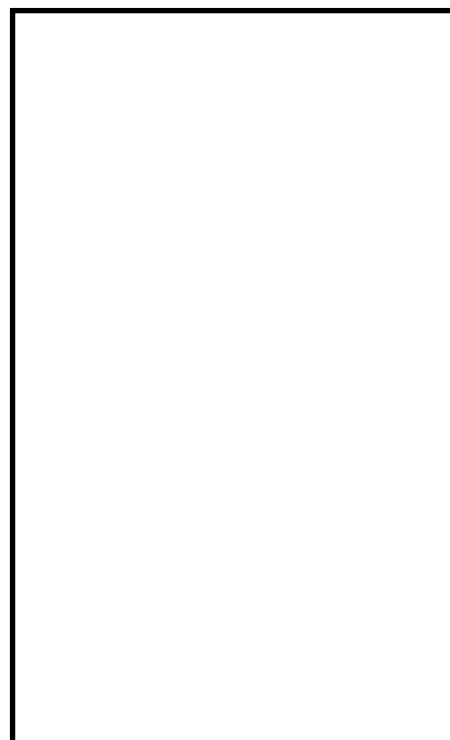
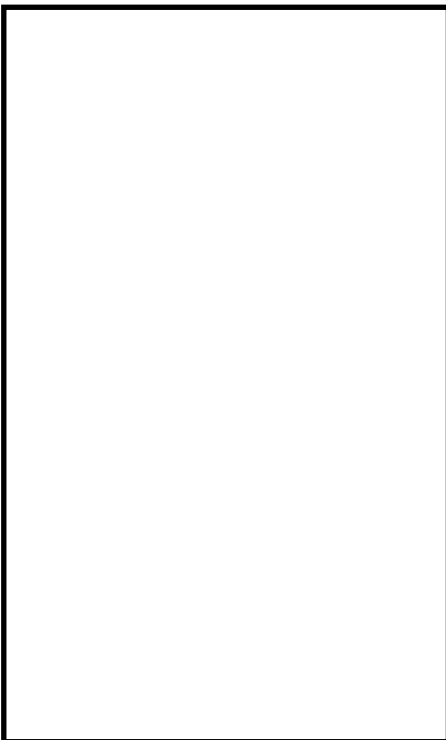
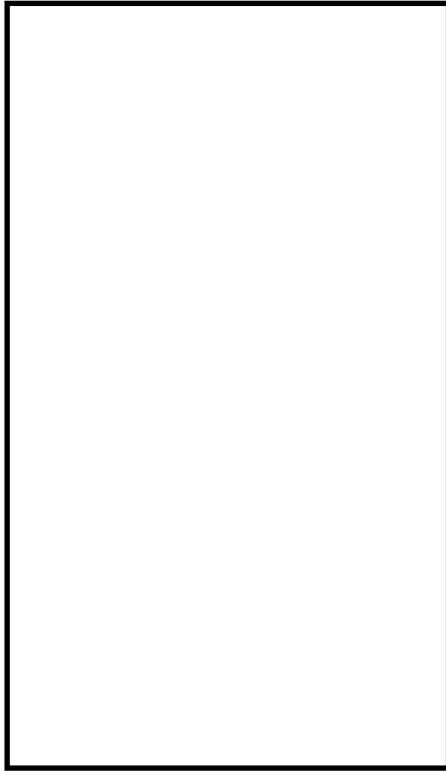
εικ. 483, Καλομοίρης, *Το δαχτυλίδι της μάνας*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτα σκηνικού και
εικ. 484, φωτογραφία παράστασης στο σκηνικό αυτό.



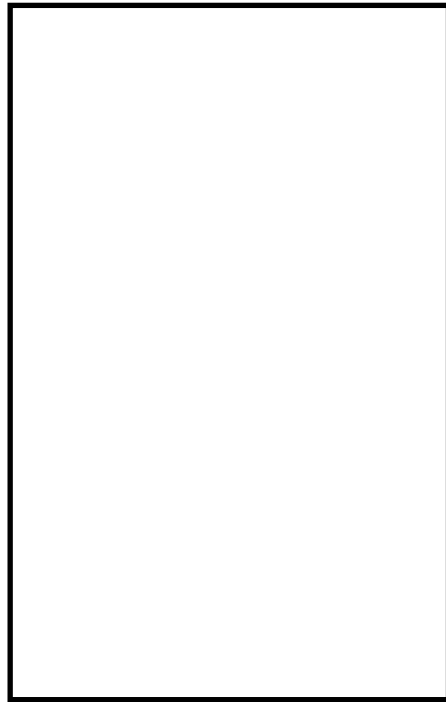
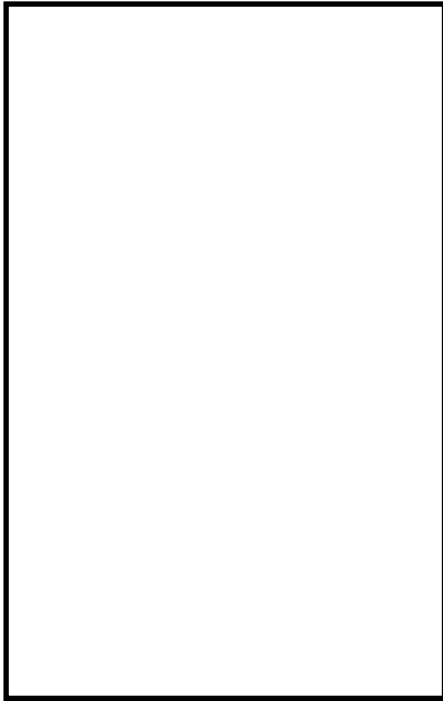
εικ. 485-486, Κερν, Σόου Μπούτ, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες σκηνικών



εικ. 487-490, Κερν, Σόου Μπούντ, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 491-494, Κερν, Σόου Μπούντ, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 495-496, Κερν, Σόου Μπούτ, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 497, Κερν, Σόου Μπούτ, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Καρύδης, φωτογραφία παράστασης.

3.3.9. Βάλτερ φον Έσλιν (1910-1996)

Ο Γερμανός Βάλτερ φον Έσλιν⁹⁷¹ ήταν ένας σημαντικός σκηνογράφος της εποχής του με μεγάλη εμπειρία στην όπερα. Υπήρξε ένας από τους πρωτεργάτες του Φεστιβάλ του Μπρέγκενζ, ενός από τα μεγαλύτερα φεστιβάλ όπερας παγκοσμίως. Το 1949 ήταν εκείνος που θεμελίωσε τη φιλοσοφία της σκηνογραφίας του Φεστιβάλ αυτού: η λίμνη του Μπρέγκενζ δεν ήταν απλώς ένα τοπίο αλλά ήταν ενσωματωμένη και λειτουργούσε ως τμήμα της ίδιας της οπερατικής παραγωγής.⁹⁷²

Μια νύχτα στη Βενετία

Το 1962 η Ε.Λ.Σ. μετακάλεσε τον καλλιτέχνη αυτόν προκειμένου να σκηνογραφήσει την οπερέτα του Γιόχαν Στράους *Μια νύχτα στη Βενετία* σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Όττο Φριτς που ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1962-1963. Ο Βάλτερ φον Έσλιν υπέγραψε μόνο τα σκηνικά και η Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου υπέγραψε τα κοστουμια. Η οπερέτα ανέβηκε σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., ενώ στο παρελθόν, το καλοκαίρι του 1943, είχε ανέβει από τη Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου.

Όπως μαρτυρεί το σωζόμενο υλικό, η διαφορά του σκηνογραφικού ύφους σε σχέση με τα καθιερωμένα στην Ε.Λ.Σ. της εποχής ήταν εμφανής. Τόσο οι εξωτερικοί όσο και οι εσωτερικοί χώροι που απαιτεί η πλοκή, η οποία διαδραματίζεται στη Βενετία του 18^{ου} αιώνα, αποδίδονταν αφαιρετικά. Ο καλλιτέχνης δημιούργησε μια σύνθεση από αποσπασματικές αλλά αντιπροσωπευτικές βενετσιάνικες εικόνες (ο Λέων της Βενετίας, καμάρες, απλωμένα ρούχα σε σχοινιά, γόνδολα), με χρήση πολλών σκηνικών στοιχείων και σπετσάτων τόσο επιδαπέδιων όσο και κρεμασμένων από τα σταγκόνια. (εικ. 498-501). Το αποτέλεσμα, το οποίο αναπτυσσόταν σε πολλαπλούς οπτικούς άξονες, ήταν αρμονικό και ακολουθούσε το ευφρόσυνο πνεύμα της οπερέτας. Δυστυχώς, η πλήρης έλλειψη στοιχείων για την χρωματική γκάμα που επιλέχθηκε, δεν επιτρέπει την εξαγωγή ενός πληρέστερου συμπεράσματος.

⁹⁷¹ Για τη ζωή και το έργο του Βάλτερ φον Έσλιν βλ. Věra Ptáčková, Vladimír Jindra (eds), *PQ67. Prague Quadrennial of Theatre Design and Architecture 1967*, Prague 1967, σ. 176.

⁹⁷² Πληροφορίες σχετικά με το Φεστιβάλ του Μπρέγκενζ, βλ. Επίσημη Ιστοσελίδα Φεστιβάλ, <https://bregenzerfestspiele.com/en/company/history>, ημερομηνία πρόσβασης 1/11/2017.

Η πρόταση αυτή, πολύ διαφορετική από το συνηθισμένα, όπως ήταν αναμενόμενο δίχασε την κριτική, η οποία στάθηκε επικριτική για την σκηνοθεσία του Όττο Φριτς. Κύριος εκφραστής της αντίθεσης ήταν ο Χαμουδόπουλος, ο οποίος υπήρξε πραγματικά καταπέλτης εναντίον του σκηνοθέτη. Στην κριτική του δεν ανέφερε τίποτα για τον σκηνογράφο, όπως και για κανέναν άλλο συντελεστή της παράστασης, αλλά περιέγραψε «ένα “θέαμα” με διαρκείς σπασμωδικές κινήσεις εμφύχων και αφύχων, με διαρκές “σύρε-έλα”, κάθετα και οριζόντια, διαφόρων αντικειμένων (από κουρτίνες αρχίζοντας, σπονδύλους και κιονόκρανα, ως τα τελάρα φύρδην μίγδην “παραστάσεων” και εικόνων)».⁹⁷³ Ο Ανωγειανάκης, επίσης επικριτικός, έκανε λόγο για «το ακατάπαυστο πήγαινε-έλα και στριφογύρισμα ηθοποιών και σκηνικών, μαζί με τα “βαρύτατα” σκηνικά του Βάλτερ φον Έσλιν (ενδιαφέροντα στη σύλληψή τους, όμως για μια σκηνή με βάθος, άλλες διαστάσεις και πλούσια φωτιστικά μέσα), όχι μόνο δεν έδωσαν στην παράστασι “γοργότητα” – αυτό υπελόγιζε ο σκηνοθέτης – αλλά, αντίθετα, κούρασαν οπτικά, δημιουργώντας μια αδικαιολόγητη ατμόσφαιρα “ανησυχίας”».⁹⁷⁴ Σε εντελώς αντίθετη γραμμή, η Λαλαούνη ενθουσιασμένη από την παράσταση, ανέφερε χαρακτηριστικά: «νεωτεριστικά, εξαιρετικά ωραία, πρωτότυπα, γεμάτα φαντασία τα σκηνικά του κ. φον Έσλιν και τα κοστούμια της κ. Ρ. Στρούζα-Χαρισιάδου. Υπήρχε μια ενότητα, ένα στυλ, ανάμεσα σε σκηνικά, κοστούμια και σκηνοθεσία. Οι εικόνες – βενετσιάνικες ονειροφαντασίες – διαδέχονταν η μία την άλλη με ακρίβεια καταπληκτική», ενώ δεν παρέλειψε να τονίσει πως το πλήθος μπορούσε να κινηθεί με άνεση στη μικρή σκηνή.⁹⁷⁵

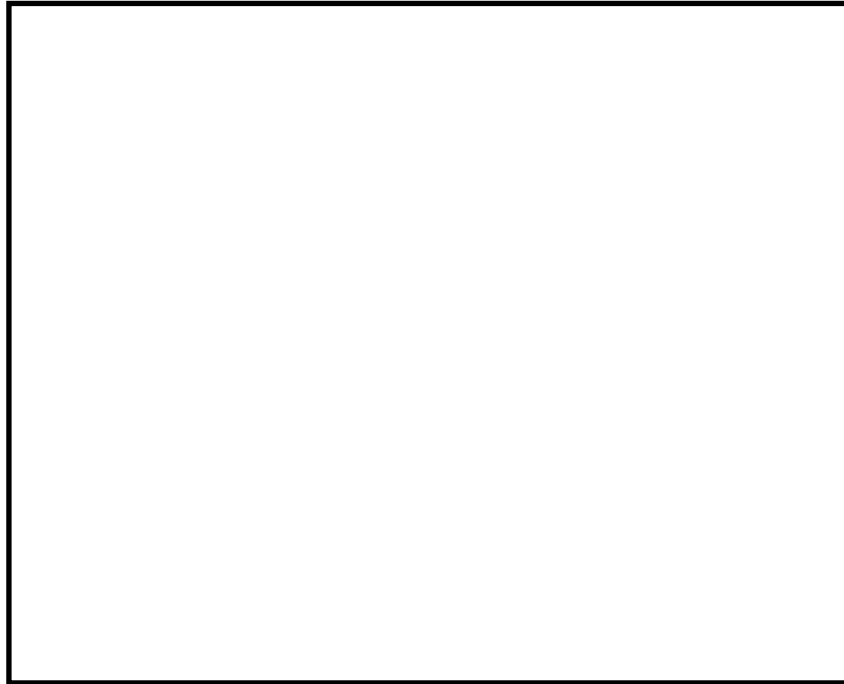
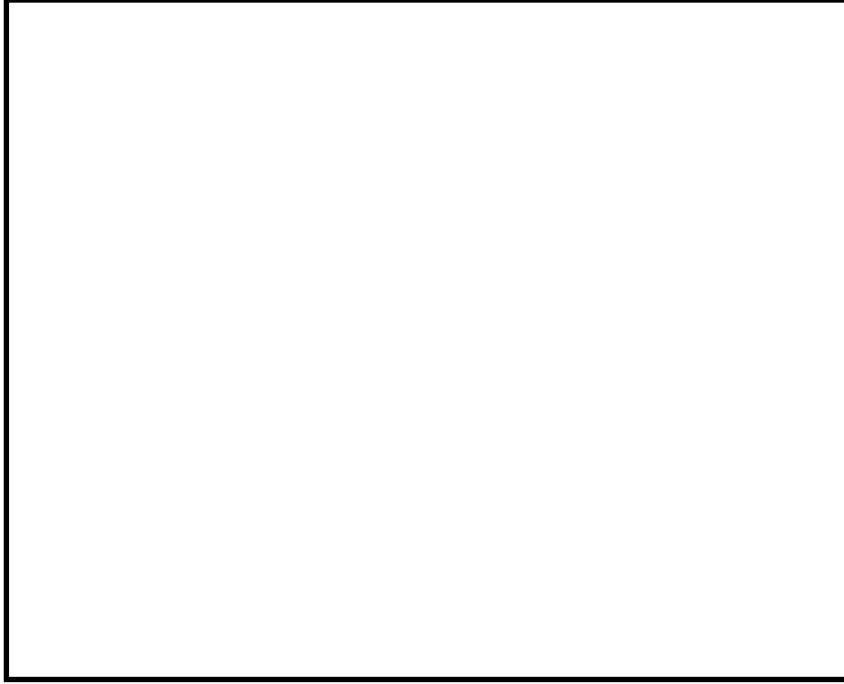
⁹⁷³ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Μια νύχτα στη Βενετία», *Ελευθερία*, 4/12/1962, σ. 2

⁹⁷⁴ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 7/12/1962, σ. 2.

⁹⁷⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Γιόχαν Στράους: Μια νύχτα στη Βενετία», *Η Βραδυνή*, 4/12/1962, σ. 2.



εικ.498-499 Γ. Στράους, *Μια νύχτα στη Βενετία*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά Β. φον Έσλιν, κοστούμια Ρ. Στρούζα-Χαρισιάδου, φωτογραφίες σκηνικού και παράστασης.



εικ. 500-501, Γ. Στράους, *Μια νύχτα στη Βενετία*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά Β.φον Έσλιν, κοστούμια Ρ. Στρούζα-Χαρισιάδου, σκίτσα Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.

3.3.10. Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου

Η Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου⁹⁷⁶ συνεργάστηκε με την Ε.Λ.Σ. σε έργα λυρικού θεάτρου για μία μόνον καλλιτεχνική περίοδο, τον χειμώνα 1962-1963, σε τρεις παραστάσεις που ανέβηκαν όλες στο θέατρο «Ολύμπια».

Μια νύχτα στη Βενετία

Η καλλιτέχνης συνεργάστηκε για πρώτη φορά με την Ε.Λ.Σ. υπογράφοντας τα κοστούμια στην οπερέτα *Μια νύχτα στη Βενετία* του Γιόχαν Στράους τον χειμώνα 1962-1963.⁹⁷⁷

Το σωζόμενο υλικό μαρτυρεί ότι η Στρούζα δημιούργησε κοστούμια στη γραμμή της ιστορικής πιστότητας, ακολουθώντας την πλοκή του έργου (Βενετία, 18^{ος} αιώνας) ενώ παράλληλα έκανε και πολλά κοστούμια για τις ανάγκες του μπαλέτου. Η Λαλαούνη υπήρξε πολύ επαινητική για την ενδυματολογική της εργασία,⁹⁷⁸ ενώ ο Ανωγειανάκης υπογράμμισε ότι τα κοστούμια, ιδίως των πρωταγωνιστών, ήταν «ωραία στη χρωματική τους σύνθεση».⁹⁷⁹ Δυστυχώς δεν υπάρχουν τεκμήρια που να αποτυπώνουν τη χρωματική κλίμακα που ακολούθησε η καλλιτέχνης. Στο σωζόμενο φωτογραφικό και τα σκίτσα της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου διαφαίνεται η κομψότητα των κοστούμιών, ο ανάλαφρος και χαριτωμένος χαρακτήρας τους, ιδιαίτερα σε αυτά που ήταν προορισμένα για τους χορευτές.

Η μάρτυς

Τον ίδιο χειμώνα η όπερα του Σαμάρρα *Η μάρτυς* ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Φρίξου Θεολογίδη. Η Στρούζα-Χαρισιάδου υπέγραψε την επιμέλεια των σκηνικών και των κοστούμιών.

⁹⁷⁶ Δεν υπάρχουν βιογραφικά στοιχεία στο Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο της Ε.Λ.Σ. ούτε στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* ενώ στάθηκε αδύνατον να εξαχθούν από κάποια άλλη πηγή. Κατά την εξεταζόμενη περίοδο, πέρα από τα τρία ως άνω λυρικά έργα η Στρούζα-Χαρισιάδου υπέγραψε τα σκηνικά και τα κοστούμια σε παραστάσεις μπαλέτου της Ε.Λ.Σ. κατά τις καλλιτεχνικές περιόδους 1961-1962, 1962-1963 και 1963-1964.

⁹⁷⁷ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 518.

⁹⁷⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Γιόχαν Στράους: *Μια νύχτα στη Βενετία*», *Η Βραδυνή*, 4/12/1962, σ. 2.

⁹⁷⁹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 7/12/1962, σ. 2.

Η σκηνογράφος, προφανώς χρησιμοποιώντας υλικά από προηγούμενες παραστάσεις, κατασκεύασε σκηνικά που εξυπηρετούσαν της ανάγκες της πλοκής, η οποία εκτυλίσσεται τόσο σε εξωτερικό χώρο (λιμάνι) (εικ. 502), όσο και σε εσωτερικούς χώρους (καμπαρέ και δωμάτιο της πρωταγωνίστριας). Αντίστοιχα φρόντισε και τα κοστούμια τα οποία ήταν ρεαλιστικά (εικ. 503).

Ο Τύπος μετέφερε τη συνήθη εικόνα που είχαν οι παραγωγές όπου τα σκηνικά και τα κοστούμια έπρεπε να γίνουν εκ των ενόντων: «πρόχειρα εφίλοτεχνήθησαν τα σκηνικά και τα κοστούμια ανεσύρθησαν από την αποθήκη».⁹⁸⁰ Παρά τις συνθήκες αυτές, η Λαλαούνη αναγνώρισε ότι «η κ. Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου επιμελήθηκε έξυπνα τις ενδυμασίες και σκηνογραφίες»,⁹⁸¹ κάτι που επιβεβαιώνεται από το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό και τα σκίτσα της Έλλης Σομολωνίδου-Μπαλάνου.

Σιμόν Μποκκανέγκρα

Η επόμενη συνεργασία της Στρούζα με τον οργανισμό πραγματοποιήθηκε επίσης τον χειμώνα 1962-1963. Η όπερα του Βέρντι *Σιμόν Μποκκανέγκρα*, ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Τόττη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Ρέμο ντελλά Πέργολα.

Το σωζόμενο υλικό μαρτυρεί ότι τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν ιστορικής πιστότητας και στόχο είχαν να μεταφέρουν τους θεατές στην Ιταλία του 14^{ου} αιώνα, εποχή κατά την οποία διαδραματίζεται το έργο. Τα σκίτσα της Σολομωνίδου-Μπαλάνου μεταφέρουν τις πέντε σκηνικές εικόνες που δημιούργησε η Στρούζα (εικ. 505). Η σκηνογράφος ανταποκρίθηκε με επιτυχία σε όλες τις απαιτήσεις της πλοκής, ακολουθώντας τη γραμμή του ρεαλισμού που είχε εξαρχής ορίσει ο σκηνοθέτης: «μελόδραμα τυπικά ιταλικό, ιστορικό, πατριωτικό, ο Σιμόν Μποκκανέγκρα απαιτεί ρεαλιστική σκηνοθεσία και τέτοια προσπαθήσαμε να δώσουμε».⁹⁸² Τα σκηνικά δημιουργήθηκαν από ζωγραφιστά τελάρα και πολλές ελαφριές κατασκευές, ενώ το τελικό αποτέλεσμα διακρινόταν από ισορροπία (εικ. 504, 506-507).

Ο Χαμουδόπουλος, ο οποίος βρήκε ωραία την εργασία της Στρούζα, έκανε την εξής παρατήρηση: «νομίζω πως τα “εξωτερικά” ζητούν τον “ορίζοντα” ως “φόντο»».⁹⁸³ Το

⁹⁸⁰ Ακροατής, «Η μουσική ζωή», *Η Καθημερινή*, 25/12/1962, σ. 4.

⁹⁸¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Σπύρου Σαμάρα: Η μάρτυς», *Η Βραδυνή*, 27/12/1962, σ. 2.

⁹⁸² Ψ., «Σίμων Μποκκανέγκρα», *Το Βήμα*, 18/4/1963, σ. 2.

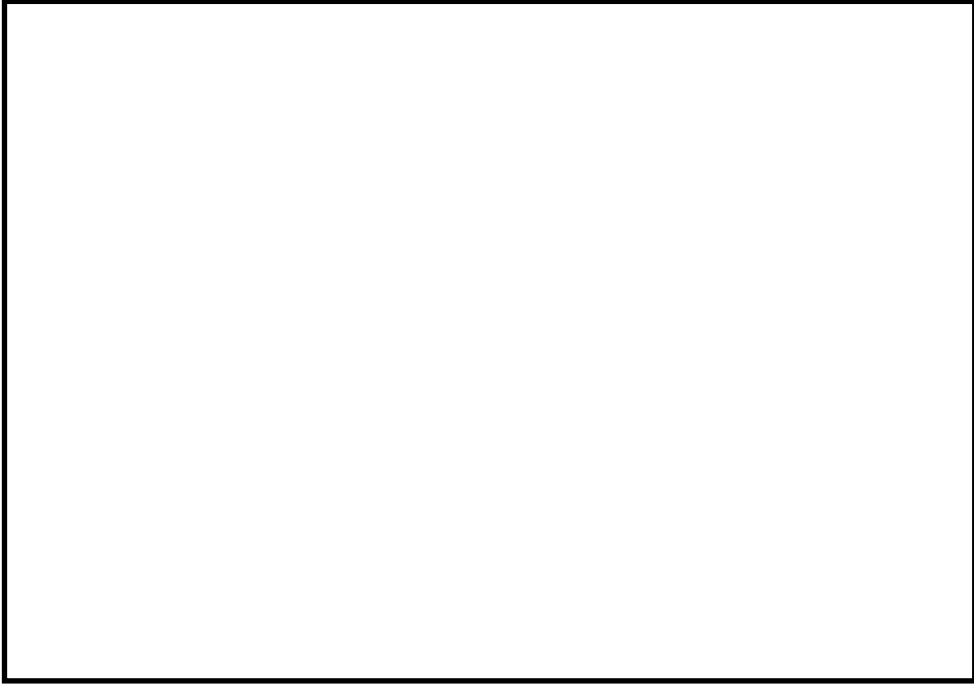
⁹⁸³ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Σιμόνε Μποκκανέγκρα», *Ελευθερία*, 26/4/1963, σ. 2.

σχόλιο αυτό, σε συνδυασμό με το σωζόμενο υλικό, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η Στρούζα δεν δημιούργησε ζωγραφικά φόντα, και πιθανότατα τα σκηνικά της τοποθετήθηκαν μπροστά στις μαύρες κουρτίνες της σκηνής (εικ. 504). Στην ίδια κριτική, ο Χαμουδόπουλος μετέφερε ότι οι αλλαγές των σκηνικών ήταν προβληματικές και θορυβώδεις.

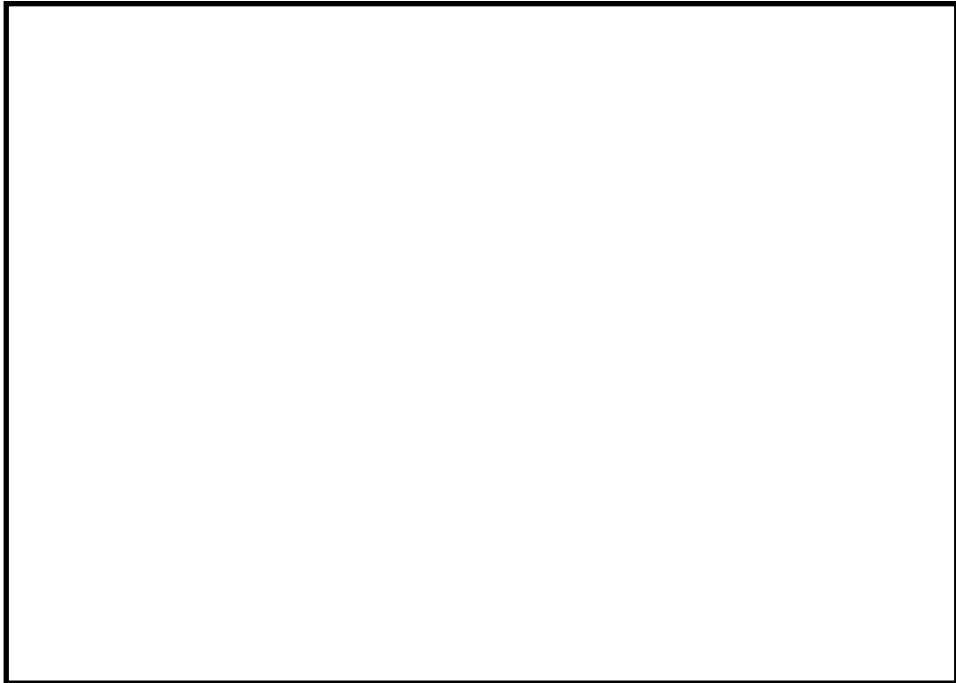
Η Λαλαούνη υπήρξε ιδιαίτερα επαινετική προς το σύνολο της παράστασης και ανέφερε ότι η Στρούζα «φιλοτέχνησε σκηνογραφίες και ενδυμασίες με σωστό στυλ, με γούστο και ομορφιά», οι οποίες συνέβαλαν στην δουλειά του σκηνοθέτη.⁹⁸⁴ Ο Βάρβογλης υπήρξε επίσης επαινετικός: «οι σκηνογραφίες αρκετά καλές σε αρμονία χρωμάτων όπως και τα ποικιλόχρωμα κοστούμια που ήσαν σύμφωνα με την εποχή του έργου».⁹⁸⁵

⁹⁸⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Βέρντι: Σιμών Μποκκανέγκρα», *Η Βραδυγή*, 23/4/1963, σ. 2.

⁹⁸⁵ Μάριος Βάρβογλης, «Ο Μποκκανέγκρα στη Λυρική», *Τα Νέα*, 26/4/1963, σ. 2.



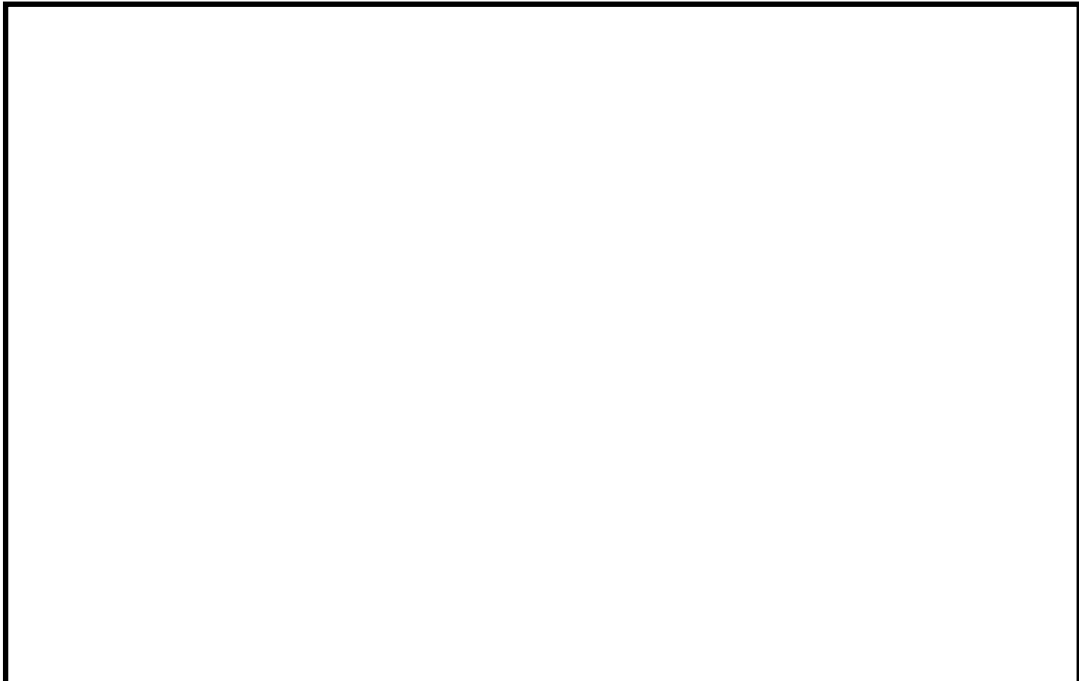
εικ. 502, Σαμάρας, *Η μάρτυς*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Ρ. Στρούζα-Χαρισιάδου, σκίτσο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



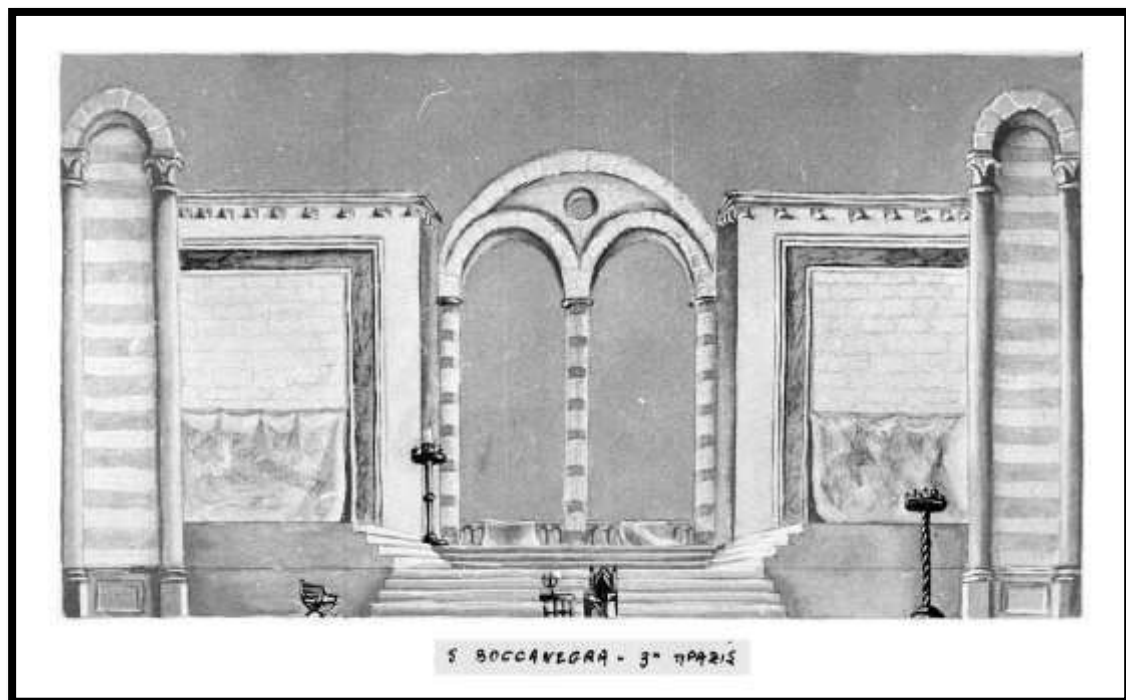
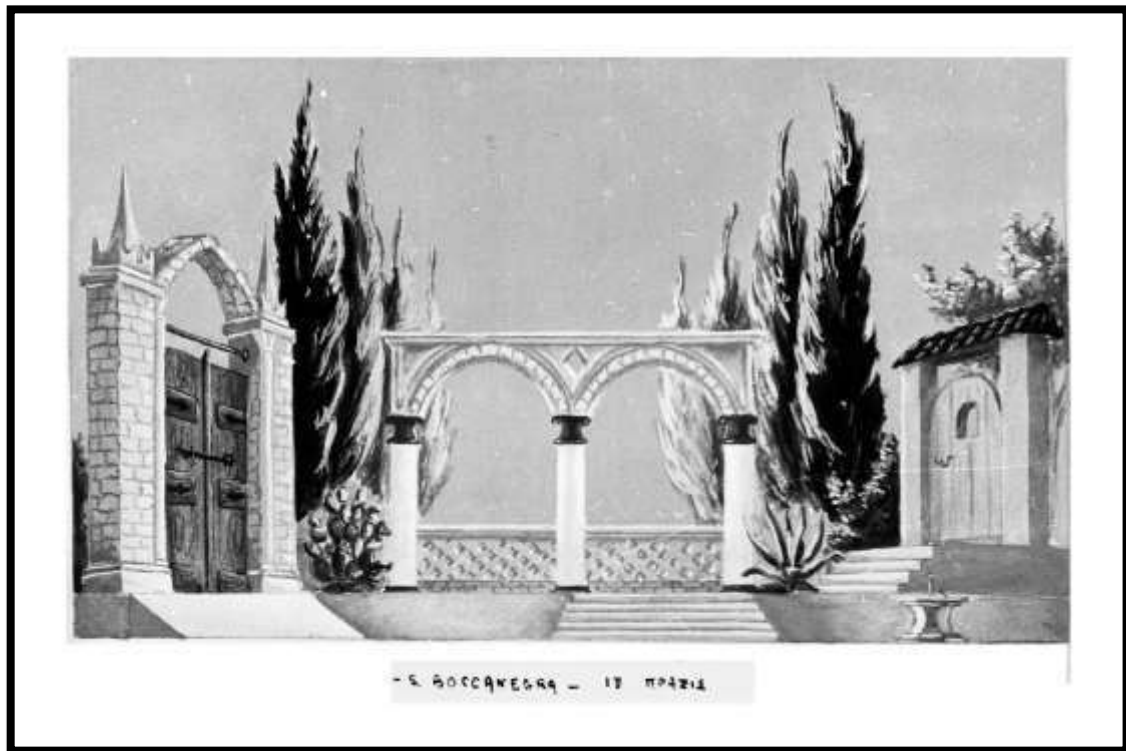
εικ. 503, Σαμάρας, *Η μάρτυς*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Ρ. Στρούζα-Χαρισιάδου, αναμνηστική φωτογραφία συντελεστών με κοστούμια.



εικ. 504, Βέρντι, *Σιμόν Μποκκανέγκρα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Ρ. Στρούζα-Χαρισιάδου, φωτογραφία σκηνικού.



εικ. 505, Βέρντι, *Σιμόν Μποκκανέγκρα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Ρ. Στρούζα-Χαρισιάδου, σκίτσο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



εικ. 506-507, Βέρντι, *Σιμόν Μποκκακέστρα*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1962-1963, σκηνικά-κοστούμια Ρ. Στρούζα-Χαρισιάδου, μακέτες σκηνικών.

3.3.11. Παύλος Μαντούδης (1932)

Ο Παύλος Μαντούδης⁹⁸⁶ γεννήθηκε στην Αθήνα. Μετά τις σπουδές του στην Ελλάδα, συνέχισε στο εξωτερικό, όπου σπούδασε σκηνογραφία και ενδυματολογία στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου με καθηγητή, όπως και ο Γιάννης Καρύδης, τον Χέλμουτ Γιούργκενς. Ολοκληρώνοντας τις σπουδές του, εργάστηκε και αυτός επί σειρά ετών ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος στη Γερμανία, σε θεατρικές, κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές, όπου συνεργάστηκε μεταξύ άλλων και με κρατικά Θέατρα της χώρας. Στην Ελλάδα επέστρεψε οριστικά και εγκαταστάθηκε το 1969.

Στην καλλιτεχνική του εργασία, ο Μαντούδης εμφανιζόταν αρκετά αφαιρετικός, ακολουθώντας πιο σύγχρονα ρεύματα. Η αφαίρεσή του στόχευε κυρίως στην υποβάθμιση των επιμέρους λεπτομερειών, που πιθανόν να αποσπούσαν την προσοχή του θεατή και στην αναβάθμιση των στοιχείων εκείνων του έργου που ο καλλιτέχνης θεωρούσε ουσιώδη και σημαντικά. Έτσι, η αφαίρεση αυτή ήταν πάντα ελεγχόμενη και ποτέ δεν οδηγούσε σε πλήρη αποκοπή από το ιστορικό πλαίσιο ενός έργου. Σχετικά με το θέμα του ιστορικού πλαισίου στο θέατρο, ο σκηνογράφος ανέφερε: «νομίζω πάντως ότι σε περιόδους πάρα πολύ σημαντικές, σε σημεία στροφής όπως θα λέγαμε στην ιστορία της Τέχνης, όπως είναι η Αναγέννηση ή το Μπαρόκ, είναι πάρα πολύ δύσκολο να αγνοήσουμε τα χαρακτηριστικά τους. Με αυτό, βέβαια, δεν θέλω καθόλου να πω ότι πρέπει να κάνουμε μια παράσταση προσκολλημένη στα διακοσμητικά και ενδυματολογικά στοιχεία κατά γράμμα. [...] Να κάνουμε μια ελεύθερη σύνθεση με τα στοιχεία, τα οποία εμείς θεωρούμε πρωτεύοντα ή πιο σημαντικά μιας εποχής, αφαιρώντας πολλά δευτερεύοντα, πολλά λεπτομερειακά στοιχεία που ίσως θα αποσπούσαν την προσοχή των θεατών. Να μπορέσουμε δηλαδή να συγκεντρώσουμε την προσοχή μας σε αυτά που εμείς θεωρούμε σημαντικά».⁹⁸⁷

⁹⁸⁶ Για τη ζωή και το έργο του Παύλου Μαντούδη ενδεικτικά βλ. Ειρ. Σ.[Ειρήνη Σαββανή], «Παύλος Μαντούδης», Ματθίουπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 3, ό.π., σ. 47, όπου και σχετική βιβλιογραφία και στο <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/mantoudis-paylos-2253/> ημερομηνία πρόσβασης 10/11/2017.

⁹⁸⁷ Παύλος Μαντούδης, «Ζητήματα σκηνογραφίας και ενδυματολογίας», Μουζενίδου (επιμ.), *Ελληνική Σκηνογραφία...*, ό.π., σσ. 80-84, σσ. 82-83.

Κύριο μέλημά του ήταν η εξυπηρέτηση των αναγκών της παράστασης με σκηνικά και κοστούμια που θα υποστήριζαν τόσο τους ερμηνευτές όσο και το συνολικό καλλιτεχνικό εγχείρημα. Ταυτόχρονα επεδίωκε να υποβοηθά τον θεατή στην πρόσληψη και κατανόηση των επί σκηνής δρωμένων, ιδιαίτερα όταν η πλοκή ενός έργου απαιτούσε περισσότερους από έναν χώρους. Επ' αυτού ανέφερε χαρακτηριστικά: «αυτές οι εικόνες δεν θα έπρεπε με κανέναν τρόπο να είναι άσχετες μεταξύ τους. Θα πρέπει δηλαδή σε κάθε σκηνή ο θεατής οπτικά να είναι ενήμερος ότι όλα αυτά αποτελούν μια ενότητα, μια συνέχεια, ότι είναι με αλλά λόγια μέσα στην ίδια ιστορία, στο ίδιο παραμύθι».⁹⁸⁸ Το σκεπτικό αυτό ήταν ιδιαίτερα «χρήσιμο» στις παραστάσεις όπερας, όπου οι ανάγκες των λιμπρέτων πολλές φορές επιβάλλουν αλλαγές σκηνικού περιβάλλοντος, ενώ ο λόγος, ο οποίος άδεται – πολύ συχνά σε μια ξένη για τον θεατή/ακροατή γλώσσα – δεν είναι ιδιαίτερα βοηθητικός για την κατανόηση των αλλαγών αυτών.

Η είσοδος του Μαντούδη στην Ε.Λ.Σ. έγινε τον χειμώνα 1966-1967, πριν την οριστική εγκατάσταση του καλλιτέχνη στην Ελλάδα και ενώ εκείνος εργαζόταν ως σκηνογράφος επί χρόνια στη Γερμανία. Η εμπειρία του αυτή μάλιστα τονίστηκε και στον Τύπο της εποχής, πριν την πρεμιέρα του *Κουρέα της Σεβίλλης*, της πρώτης παραγωγής που υπέγραψε στον οργανισμό.⁹⁸⁹ Κατά την εξεταζόμενη περίοδο συνεργάστηκε σε δέκα έργα όπερας που παρουσιάστηκαν σε επτά παραστάσεις. Δύο από αυτά, *Ο σινιόρ Μπρουσκίνο* και *Το μυστικό της Σουζάνας* παρουσιάστηκαν σε ενιαία παράσταση και τρία από αυτά αποτελούν το *Τρίπτυχο* του Πουτσίνι. Παράλληλα, ο Μαντούδης υπέγραψε στην Ε.Λ.Σ. και παραστάσεις μπαλέτου και χορού.

Ο κουρέας της Σεβίλλης

Η πρώτη συνεργασία του Μαντούδη με την Ε.Λ.Σ. πραγματοποιήθηκε με την όπερα του Ροσσίνι *Ο κουρέας της Σεβίλλης*, η οποία ανέβηκε σε νέα παραγωγή στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1966-1967, σε μουσική διεύθυνση του Τότη Καραλίβανου και σκηνοθεσία του Αντονέλλο Μαντάου-Ντίαζ.

⁹⁸⁸ Ο.π., σ. 83.

⁹⁸⁹ [Ανυπόγραφο], «Με σκηνικά και κοστούμια του κ. Π. Μαντούδη», *Ελευθερία*, 29/12/1966, σ. 2.

Όπως μαρτυρούν οι μακέτες και το φωτογραφικό υλικό, ο σκηνογράφος κινήθηκε σαφώς σε αφαιρετική γραμμή και σε ύφος που απέκκλιε από την σκηνογραφική πεπατημένη της Ε.Λ.Σ. της εποχής. Οι χώροι της δράσης δεν περιγράφονταν αλλά υποδηλώνονταν με σκηνικά στοιχεία δημιουργώντας μια πιο μοντέρνα, πιο σύγχρονη εικόνα (εικ. 508-509, 511). Τα σκηνικά αυτά συνδυάζονταν με κοστούμια, τα οποία ακολουθούσαν έναν πιο συμβατικό ενδυματολογικό δρόμο, στη γραμμή της ιστορικής πιστότητας (εικ. 510). Γίνεται σαφές ότι ο Μαντούδης κατέθεσε το προσωπικό του στυλ, ήδη από την πρώτη του συνεργασία με τον οργανισμό, γεγονός που δείχνει ότι είχε καλλιτεχνική αυτοπεποίθηση.

Ο Λάβδας φαίνεται να μην επικρότησε το σκηνογραφικό ύφος του νεοφερμένου καλλιτέχνη. Ανέφερε χαρακτηριστικά ότι «ο συνδυασμός ρεαλισμού και αφαιρέσεως των σκηνικών του Π. Μαντούδη δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί αισθητικώς πειστικός».⁹⁹⁰ Η Λαλαούνη, από την άλλη, σε κριτική για επανάληψη της παράστασης τον χειμώνα 1967-1968, μετέφερε ότι οι σκηνογραφίες του Μαντούδη «πλαισιώνουν τη δράση ευχάριστα με τα ζωνρά, λαμπερά χρώματα».⁹⁹¹ Ο Απόστολος Κώστιος αναγνώριζε την ανανεωτική προσπάθεια του καλλιτέχνη και σημείωνε ότι «οι σκηνογραφίες του κου Π. Μαντούδη είχαν μια έντονη προσωπική σφραγίδα και έφεραν μια εποικοδομητική ανανέωση και για το έργο και γενικά για το θέατρο. Και μόνο γι' αυτό είναι άξιες κάθε επαίνου».⁹⁹²

Ο Χαμουδόπουλος έκανε ιδιαίτερες παρατηρήσεις για το σκηνογραφικό αποτέλεσμα προτείνοντας: «δεν θα'ταν ίσως καλύτερα (στο συνδυασμό σκηνοθεσίας - σκηνογραφίας) ο ουρανός με τα σύννεφα, πίσω, ν' αντικατασταθεί με κανένα ουδέτερο σε χρώμα παραπέτασμα; Γιατί ήταν κάπως περίεργο να ξημερώνει ο Θεός τη μέρα (α' πράξη), να φωτίζονται τα σπίτια, και ο ουρανός, πίσω, να μένει σκοτεινός. Ήταν περίεργο, στις πράξεις β' και γ' να βλέπεις το δωμάτιο και από πάνω και πίσω, τον συννεφιασμένο ουρανό». Όμως δεν παρέλειψε να υπογραμμίσει ότι «οι σκηνογραφίες και οι ενδυμασίες του κ. Π. Μαντούδη έδειχναν μιαν αξιοπρόσεκτη καλλιτεχνική διάθεση».⁹⁹³

⁹⁹⁰ Αντώνης Λάβδας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/1/1967, σ. 4.

⁹⁹¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Τα εκατό χρόνια του Ροσσίνι. Ο Κώστας Πασχάλης Φίγκαρο», *Η Βραδινή*, 11/12/1968, σ. 2.

⁹⁹² Απόστολος Κώστιος, «Ο Κουρέας της Σεβίλλης», *Δημοκρατική Αλλαγή*, 1/2/1967, σ. 2.

⁹⁹³ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Ο Κουρέας της Σεβίλλης», *Νέα Εστία* 997 (1967), σσ. 132-133.

Φιντέλιο

Η επόμενη συνεργασία του Μαντούδη με την Ε.Λ.Σ. πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 1968 με την όπερα *Φιντέλιο* του Μπετόβεν που ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από τον οργανισμό, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Φρανκ ντε Κουέλ.

Σε συνέντευξη Τύπου που προηγήθηκε της παράστασης, ο Μαντούδης αναφέρθηκε «στην προσπάθεια που καταβάλλει να παρουσιασθή μια ομοιογενής σκηνική εικόνα κατά την παράσταση του *Φιντέλιο*, μέσα στα πλαίσια της υλικής υφής του Ηρωδείου. Εδόθη πιστεύω, μια ωραία, γοητευτική ίσως, λύσις στο πρόβλημα [...] οι αλλαγές των σκηνών θα γίνονται με φωτισμό».⁹⁹⁴ Επίσης ο σκηνοθέτης πληροφόρησε το κοινό ότι θα χρησιμοποιούσε προβολές, κάτι που έκανε συχνά στις όπερες που ανέβαζε, και ότι το μειονέκτημα του μικρού βάθους και του μεγάλου μήκους της σκηνής του Ηρωδείου «θα υπερνικηθή με την συνδυασμένη ειδική χρῆσι φωτιστικών εφφέ και κατασκευής του σκηνικού. Γενικώς ο φωτισμός θα έχει σημαντικό ρόλο στην παράσταση».⁹⁹⁵

Σύμφωνα με όσα μετέφερε ο Λεωτσάκος, οι ιδέες σκηνοθέτη και σκηνογράφου εφαρμόστηκαν και λειτούργησαν επιτυχημένα στην πράξη: «χαρακτηριστικό της σκηνοθεσίας στάθηκε η αντίθεση ανάμεσα σε μια ωραία προσπάθεια δημιουργίας δραματικής ατμόσφαιρας (φωτισμοί, έξοδος φυλακισμένων σε ένα σύνολο που θύμιζε Γκόγια) και σε μια εντελώς αυστηρή γεωμετρική αντίληψη σχετικά με την κίνηση άλλων πληθόν (στρατιώτες, γυναίκες κλπ). Ο κ. Π. Μαντούδης δεν δυσκολεύτηκε να μετατρέψει το Ηρώδειο σε εσωτερικό μιας φυλακής».⁹⁹⁶ Αντίθετα ο Χαμουδόπουλος μετέφερε πως η προσπάθεια του σκηνοθέτη με τους φωτισμούς δεν είχε το αναμενόμενο αποτέλεσμα. Έκρινε όμως τη σκηνογραφία «μελετημένη από την άποψη προσαρμογής στο χώρο του Ωδείου», αν και αναρωτήθηκε «προς τι τα τόσα κάγκελα ως απάνω; Η υπερβολή φέρνει, πάντα, το αντίθετο από εκείνο που επιδιώκει κανείς».⁹⁹⁷ Η Λαλαούνη ανέφερε ότι «ο νέος σκηνογράφος και ενδυματολόγος Π. Μαντούδης, παρά τις δυσκολίες της σκηνής του Ηρωδείου, πέτυχε με απλά μέσα να δώσει τη

⁹⁹⁴ ΑΝΑΓ., «Ο *Φιντέλιο* στο Ηρώδειο», *Έθνος*, 31/7/1968, σ. 2.

⁹⁹⁵ *Το ίδιο*.

⁹⁹⁶ Γιώργος Λεωτσάκος, «*Φιντέλιο*», *Τα Νέα*, 16/8/1968, σ. 2.

⁹⁹⁷ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η μουσική», *Νέα Εστία* 989 (1968), σσ. 1246-1247.

εικόνα της φυλακής. Δεν γελιέμαι, νομίζω, αν στον κ. Μαντούδη διαβλέπω ένα αξιόλογο ταλέντο. Και οι ενδυμασίες του ήταν μελετημένες».⁹⁹⁸

Ο μαγικός αυλός

Η επόμενη συνεργασία του Μαντούδη με τον οργανισμό πραγματοποιήθηκε τον χειμώνα 1968-1969. Ήταν η όπερα *Ο μαγικός αυλός* του Μότσαρτ, που ανέβηκε σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Γιόζεφ Βιττ.

Στις σωζόμενες μακέτες διακρίνεται ότι ο σκηνογράφος θέλησε να κινηθεί και πάλι στη γραμμή της αφαίρεσης (εικ. 512). Για τις σύνθετες σκηνογραφικές ανάγκες της πολυδιάστατης πλοκής, που απαιτεί πολλές και διαφορετικές εικόνες, ο Μαντούδης κατασκεύασε στο κέντρο της σκηνής ένα μόνιμο κυκλικό υπερυψωμένο δάπεδο γύρω και πάνω στο οποίο αναπτύσσονταν σκηνικά στοιχεία καθώς και μεγάλες και μικρές σκηνικές κατασκευές. Επίσης, στα δυο άκρα της σκηνής τοποθέτησε κατακόρυφα στοιχεία, ένα είδος μόνιμου πλαισίου που θύμιζε αόριστα φυτικό κόσμο, ενώ στο πίσω μέρος εναλλάσσονταν διάφορα φόντα. Σύμφωνα με το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό, η σκηνογραφία άλλοτε γέμιζε τη σκηνή και άλλοτε άφηνε περισσότερο ελεύθερο χώρο (εικ. 513-515). Ως προς τα κοστούμια, ο καλλιτέχνης κινήθηκε σε αναμενόμενες, και απαραίτητες για το έργο, ενδυματολογικές προτάσεις και λύσεις, οι οποίες έπρεπε να καλύψουν ρόλους που εκτείνονται από την θρυλική Βασίλισσα της Νύχτας μέχρι ζώα, πουλιά και διάφορα παράξενα πλάσματα (εικ. 516).

Το έργο παρουσιάζει, πέρα από τις μουσικές προκλήσεις, και αντίστοιχες σκηνικές δυσκολίες, τόσο τεχνικές όσο και στυλιστικές. Αυτό είναι ένα αναμφισβήτητο γεγονός, το οποίο δεν μπορούσε να αγνοηθεί από την κριτική. Ο Γιατράς τόνισε ότι «είναι αξιοθαύμαστο αυτό που επέτυχε ο Γερμανός σκηνοθέτης κ. Γιόζεφ Βιττ, σε ρυθμό παραστάσεως που υπήρξε απρόσκοπτος και χωρίς κενά στη διανομή των εικόνων, αλλά και σε ομοιογένεια παρά τη συνεχή εναλλαγή του παραμυθένιου με το μπουφόνικο και το τελετουργικό. Στην ομοιογένεια και στην απρόσκοπτη ανέλιξη της παραστάσεως συνέβαλαν ουσιαστικά οι στυλιζαρισμένες σκηνογραφίες του κ. Π.

⁹⁹⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Φιντέλιο», *Η Βραδυνή*, 14/8/1968, σ. 2.

Μαντούδη που μαζί με τις ενδυμασίες απετέλεσαν ένα καλόγουστο και ταιριαστό διάκοσμο».⁹⁹⁹ Η Λαλαούνη, αν και προσήλθε στην παράσταση με επιφυλάξεις, ανέφερε ότι «ο κ. Π. Μαντούδης φιλοτέχνησε ωραίες σκηνογραφίες, ακολουθώντας την παράδοσι, μέσα στο πνεύμα του έργου, εύκολες σχετικά στις αλλαγές καθώς και ωραιότατες ενδυμασίες, με πολύ γούστο και στυλ».¹⁰⁰⁰

Ο Ανωγειανάκης μετέφερε πως ο Μαντούδης συνεργάστηκε με τον Βιττ προσφέροντας «πειστικές λύσεις για τις σύντομες αλλαγές στις διάφορες σκηνές». Έχοντας όμως και κάποιες ενστάσεις, μετέφερε ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες για την όψη: «οι φαιόχρυσοι όμως τόνοι του μόνιμου σκηνικού, αριστερά και δεξιά της σκηνής, έχαναν την υποβλητική τους ατμόσφαιρα στους δυνατούς και συχνά αδικαιολόγητα σκληρούς φωτισμούς. Επίσης, ορισμένοι χρωματικοί τόνοι κοστουμιών, όπως αίφνης των 3 κυριών ή το μήκος σε ορισμένα κοστούμια (τι θα ενοχλούσε αν θα ήταν ανάλογα με την περισσότερο ή λιγότερο λιγνή σιλουέτα των κυριών;) δεν νομίζουμε ότι έπειθαν την εικαστική ευαισθησία του θεατή».¹⁰⁰¹ Σε κριτική για επανάληψη της παράστασης τον χειμώνα 1973-1974 ο Βασιλειάδης ανέφερε: «τα σκηνικά του Π. Μαντούδη τα χαρακτήριζε η οικονομία, η ακρίβεια, η σχεδόν υπερβολική λιτότητα, χωρίς όμως πρωτοτυπία. Τα κοστούμια τυπικά και αυθεντικά, ιδίως του Παπαγκένο και προπαντός των ιερέων που με το ωχρό χρώμα τους έδιναν την εντύπωση του φασματικού, του ονειρώδους».¹⁰⁰²

Μάκβεθ

Το καλοκαίρι του 1969 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού ανέβηκε η όπερα του Βέρντι *Μάκβεθ* σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ. σε μουσική διεύθυνση του Λαμπέρτο Γκαρντέλλι και σκηνοθεσία του Τζων Κόπλεϋ. Ο Μαντούδης υπέγραψε τα σκηνικά ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης αναφέρεται ότι τα κοστούμια παραχωρήθηκαν από το Θέατρο Glyndebourne και συμπληρώθηκαν, όπου χρειάστηκε, από τον Μαντούδη.

⁹⁹⁹ Διονύσιος Γιατράς, «Ο μαγικός αυλός στη Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 23/1/1969, σ. 2.

¹⁰⁰⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μότσαρτ: Ο μαγικός αυλός στη Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 22/1/1969, σ.2.

¹⁰⁰¹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Ο μαγικός αυλός», *Έθνος*, 24/1/1969, σ. 2.

¹⁰⁰² Γιάννης Βασιλειάδης, «Ο μαγεμένος αυλός του Β.Α. Μότσαρτ», *Νέα Εστία*, 1124 (1974), σ. 626.

Όπως διακρίνεται στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό και μεταφέρεται και από τον Τύπο, ο Μαντούδης προχώρησε σε μια λιτή σκηνογραφική πρόταση, στην οποία ο μνημειακός τοίχος αποτελούσε το βασικό σκηνικό. Στην παράσταση αυτή, ο φωτισμός είχε έντονη λειτουργία, ενώ σε αυτό το πλαίσιο εντάσσονταν τα επιβλητικά, βαριά ως προς την υφή και τη φόρμα τους, εντυπωσιακά κοστούμια τα οποία συντέιναν σε μεγάλο βαθμό στη δημιουργία της ζοφερής ατμόσφαιρας της Σαιξπηρικής θεματολογίας του έργου. Ο Ανωγειανάκης στη θετική κριτική του υπογράμμισε τη λιτότητα της σκηνογραφικής πρότασης: «με βοηθό τον σκηνογράφο Παύλο Μαντούδη, ο Τζων Κόπλεϋ απέφυγε κάθε ανώφελη αλλαγή ή προσθέσεις, εμπιστευόμενος τη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας στην υποβολή που ασκεί το “μόνιμο” σκηνικό του Ηρώδειου, εύστοχα φωτισμένου, στις διάφορες σκηνές, ανάλογα με τα ψυχολογικά κίνητρα και τη δραματική εξέλιξη».¹⁰⁰³ Σε αντίστοιχο ύφος, στην κριτική της *Βραδυνής*, η οποία υπογράφεται από τον Αναπληρωτή, αναφερόταν ότι «τα σκηνικά του κ. Μαντούδη [ήταν] θερμά στη λιτότητά τους και ταιριασμένα με την ατμόσφαιρα της αναδρομής, όπως και τα κοστούμια με την ιδιαίζουσα φύσι της εποχής».¹⁰⁰⁴

Σινιόρ Μπρουσκίνο

Επόμενη συνεργασία του Μαντούδη με τον οργανισμό ήταν η μονόπρακτη όπερα του Ροσσίνι *Σινιόρ Μπρουσκίνο*, που ανέβηκε τον χειμώνα 1969-1970, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Στέλιου Καφαντάρη και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη. Το έργο παρουσιάστηκε σε ενιαία παράσταση με την, επίσης μονόπρακτη, όπερα *Το μυστικό της Σουζάνας*.

Ο Μαντούδης δημιούργησε σκηνικά και κοστούμια εμπνευσμένα από το ροκοκό και τους τύπους της *commedia dell' arte*, καθώς η υπόθεση του έργου έχει ευθείες αναφορές στο χαρακτηριστικό καμβά της *commedia*. Οι σωζόμενες μακέτες μαρτυρούν ένα θεατρικότατο όσο και στυλιζαρισμένο αποτέλεσμα καθώς όλα τα κοστούμια ήταν λευκά και παρέπεμπαν στην εποχή τους μέσω της φόρμας (εικ. 517-520).

¹⁰⁰³ Φοίβος Ανωγειανάκης, «*Μάκβεθ*», *Έθνος*, 22/7/1969, σ. 2.

¹⁰⁰⁴ Ο Αναπληρωτής, «Ο *Μάκβεθ* στο Ηρώδειο από τη Λυρική», *Η Βραδυνή*, 19/7/1969, σ. 2.

Το μυστικό της Σουζάνας

Σε ενιαία παράσταση με τον *Σινιόρ Μπρουσκίνο* ανέβηκε και η μονόπρακτη όπερα του Ερμάνο Βολφ-Φερράρι *Το μυστικό της Σουζάνας*, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Στέλιου Καφαντάρη και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη.

Ο σκηνογράφος, ενώ στα σκηνικά ακολούθησε την εποχή του έργου, στα κοστούμια των τριών μονωδών κινήθηκε αρκετά ελεύθερα συνδυάζοντας στοιχεία τόσο της εποχής κατά την οποία αυτό διαδραματίζεται (δεκαετία 1910) όσο και κατοπινών δεκαετιών, δημιουργώντας για τη Σουζάνα μια εικόνα σε στυλ τσάρλεστον (εικ. 521-523). Η Λαλαούνη φάνηκε να μη συμφωνεί με αυτόν τον αναχρονισμό σχολιάζοντας: «οι σκηνογραφίες του κ. Μαντούδη εδώ σε στυλ 1910, ήταν ιδιαίτερα επιτυχημένες καθώς και οι ενδυμασίες του συζύγου και του υπηρέτη, εκτός της κ. Δουλή, που παραδόξως, εμφανίστηκε με σύγχρονο (και άκομψο) μίνι...». ¹⁰⁰⁵ Ο Λεωτσάκος, από την άλλη, σε κριτική του για επανάληψη της παράστασης θεώρησε ότι αυτή η ποικιλία ήταν σύμφωνη με το μουσικό ύφος του έργου, που συνδύαζε διάφορες τάσεις και ανέφερε: «ευχάριστα τα σκηνικά και τα κοστούμια του κ. Π. Μαντούδη. Κράμα από στυλ ανάλογο με εκείνο της παρτιτούρας προσπάθησε να φέρει το έργο κάπου δύο δεκαετίες πιο κοντά μας». ¹⁰⁰⁶

Η υπνοβάτις

Επόμενη συνεργασία του Μαντούδη ήταν η όπερα του Μπελλίνι *Η υπνοβάτις* που ανέβηκε σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1969-1970, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σκηνοθεσία του Τζουζέππε ντε Τομάζι.

Η παράσταση κινήθηκε σε αναμενόμενη γραμμή ενώ η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στόχο είχαν να δημιουργήσουν τις εικόνες της παραδοσιακής σκηνογραφίας της όπερας του Μπελλίνι. Η μεταφορά του θεατή σε ένα μικρό χωριό

¹⁰⁰⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μονόπρακτες όπερες στη Λυρική», *Η Βραδυνή*, 13/2/1970, σ. 2.

¹⁰⁰⁶ Γιώργος Λεωτσάκος, «Συμφωνική και Όπερα», *Τα Νέα*, 29/4/1972, σ. 2.

της Ελβετίας του 19^{ου} αιώνα, όπως ζητάει η πλοκή, έγινε πράξη χωρίς όμως να προδοθεί ο οπερατικός χαρακτήρας, καθώς δεν έλειπε η δημιουργία βάθους αλλά και ατμόσφαιρας (εικ. 527-528). Στα σκηνικά, φρόντισε να αποδώσει τους χώρους που απαιτεί το έργο, ενώ διατήρησε, ως συνεκτικό στοιχείο, στη σκηνή κορμούς από δέντρα. Στα κοστούμια κινήθηκε σε μια αυστηρά περιορισμένη χρωματική κλίμακα στους τόνους του κόκκινου, του κίτρινου, της ώχρας και του καφέ ενώ έντονη αντίθεση δημιουργούσε το λευκό νυφικό της πρωταγωνίστριας (εικ. 524-526). Το αποτέλεσμα ήταν και πάλι στυλιζαρισμένο στο ενδυματολογικό του μέρος και συνδυαζόταν με σκηνικά που παρέπεμπαν στην παραδοσιακή σκηνογραφία της όπερας. Σε αυτό το πλαίσιο ο Λεωτσάκος χαρακτήρισε το σκηνικό «καρτποσταλικό»,¹⁰⁰⁷ αίσθηση που επιβεβαιώνεται και από το φωτογραφικό υλικό, η Λαλαούνη έκανε λόγο για «καλομελετημένες σκηνογραφίες καθώς και τα κοστούμια του κ. Μαντούδη»,¹⁰⁰⁸ ενώ επαινετικός ήταν και ο Χαμουδόπουλος.¹⁰⁰⁹

Τρίπτυχο

Η επόμενη, και τελευταία κατά την εξεταζόμενη περίοδο, συνεργασία του Μαντούδη με την Ε.Λ.Σ. ήταν οι τρεις μονόπρακτες όπερες που απαρτίζουν το *Τρίπτυχο* του Πουτσίνι: *Το Ταμπάρο*, η *Αδελφή Αγγελική* και ο *Τζιάννι Σκίικι*. Τα δύο πρώτα έργα ανέβηκαν σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ., ενώ ο *Τζιάννι Σκίικι* είχε ανέβει από τη Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τον χειμώνα 1941-1942. Το *Τρίπτυχο* ανέβηκε τον χειμώνα 1970-1971, στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη.

Στην παράσταση αυτή ο Μαντούδης προσπάθησε να ακολουθήσει το διαφορετικό ύφος που παρουσιάζει ο συνθέτης σε κάθε μια από τις όπερες του *Τριπτύχου*. Έτσι, κλήθηκε να δημιουργήσει πάνω στον βερισμό του *Ταμπάρο*, το θρησκευτικό ύφος της *Αδελφής Αγγελικής* και στην όπερα-μπούφα του *Τζιάννι Σκίικι*. Οι σωζόμενες μακέτες των κοστούμιών δείχνουν ότι ο καλλιτέχνης, τουλάχιστον ως προς το ενδυματολογικό μέρος, ακολούθησε αυτές τις αισθητικές γραμμές (εικ. 529-536) δημιουργώντας καθαρές φόρμες και χρησιμοποιώντας αρκετά τολμηρά το χρώμα, ενώ στον *Τζιάννι*

¹⁰⁰⁷ Γιώργος Λεωτσάκος, «Β. Μπελλίνι: *Υπνοβάτις*», *Τα Νέα*, 2/4/1970, σ. 2.

¹⁰⁰⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η *Υπνοβάτις*. Η συναυλία της Κρατικής», *Η Βραδυνή*, 2/4/1970, σ. 2.

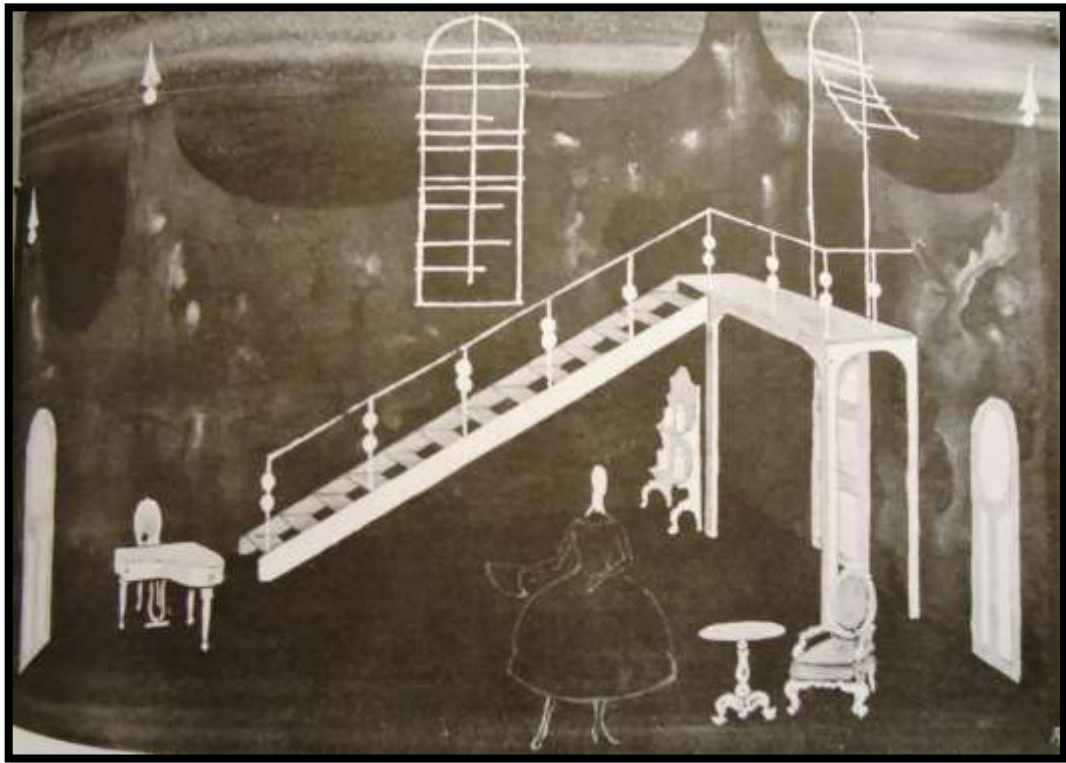
¹⁰⁰⁹ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1028 (1970), σσ. 626-627.

Σκίτκι άντλησε έμπνευση από την *commedia del arte*. Αντίστοιχα κινήθηκαν και τα σκηνικά του.

Η διαφορά ύφους ανάμεσα στα τρία έργα, είναι προφανώς ένα δύσκολο στοίχημα για έναν σκηνογράφο, ο οποίος παράλληλα πρέπει να πετύχει ένα ενιαίο αποτέλεσμα, καθώς τα τρία έργα είναι προορισμένα από το συνθέτη τους να παρουσιάζονται μαζί ως τριλογία. Η Λαλαούνη βρήκε ότι «στη δημιουργία της ατμόσφαιρας πολύ συνετέλεσε ο κ. Μαντούδης με τις πετυχημένες σκηνογραφίες και τις καλομελετημένες ενδυμασίες του»,¹⁰¹⁰ ενώ και ο Λεωτσάκος επισήμανε ότι ο Μαντούδης με τη σκηνογραφία του συνέδραμε την παράσταση. Αντίθετα, ο Γιατράς είχε ενστάσεις σχετικά με το *Ταμπάρο*: «ούτε το σκηνικό του κ. Π. Μαντούδη, με το καλολουσταρισμένο βαποράκι και το περίεργο Παρίσι που είχε ως σκοτεινό φόντο ήταν εκείνο που θα ταίριαζε στον νατουραλιστικό χαρακτήρα του έργου. Σε πιο ταιριαστό διάκοσμο κινήθηκε στο δεύτερο έργο, η *Αδελφή Αγγελική*».¹⁰¹¹

¹⁰¹⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Τρίπτυχο*», *Η Βραδυή*, 17/12/1970, σ. 2.

¹⁰¹¹ Διονύσιος Γιατράς, «*Τρίπτυχο* του Πουτσίνι στη Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 17/12/1970, σ. 4.



εικ. 508, Ροσσίνι, *Ο κουρέας της Σεβίλλης*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, μακέτα σκηνικού.



εικ. 509, Ροσσίνι, *Ο κουρέας της Σεβίλλης*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, φωτογραφίες παράστασης.



εικ. 510, Ροσσίνι, *Ο κουρέας της Σεβίλλης*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, φωτογραφία συντελεστών με κοστούμια και
εικ. 511, φωτογραφία παράστασης,



εικ. 512, Μότσαρτ, *Ο μαγικός αυλός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, μακέτα σκηνικού.



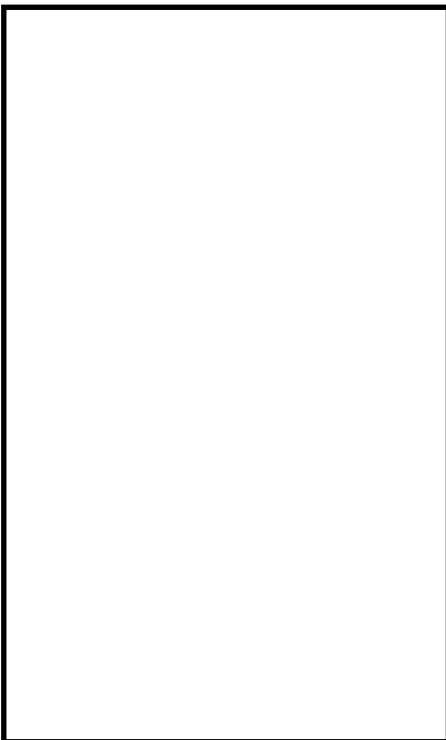
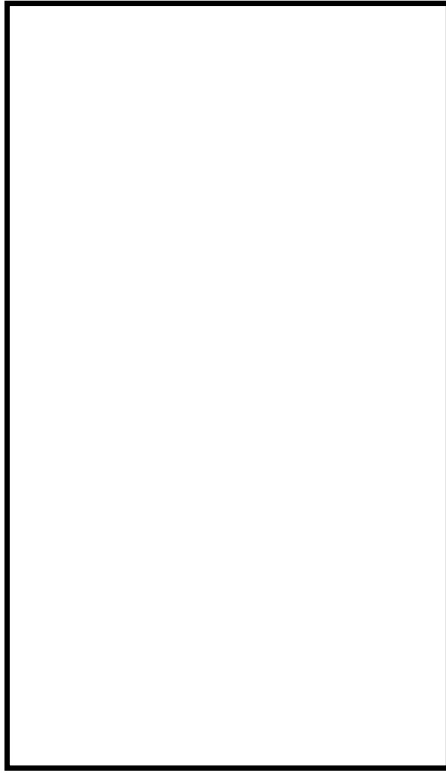
εικ. 513-514, Μότσαρτ, *Ο μαγικός αυλός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, φωτογραφίες παράστασης.



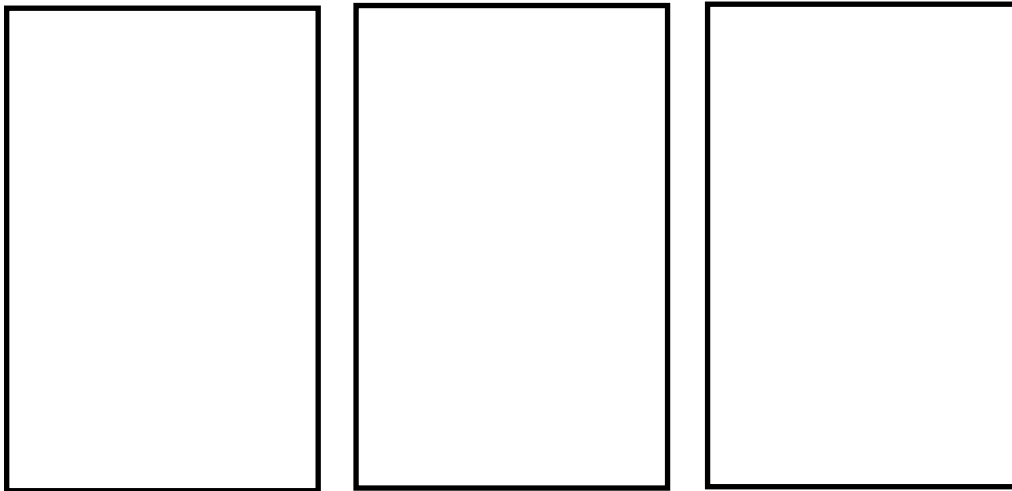
εικ. 515, Μότσαρτ, *Ο μαγικός αυλός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, φωτογραφία παράστασης.



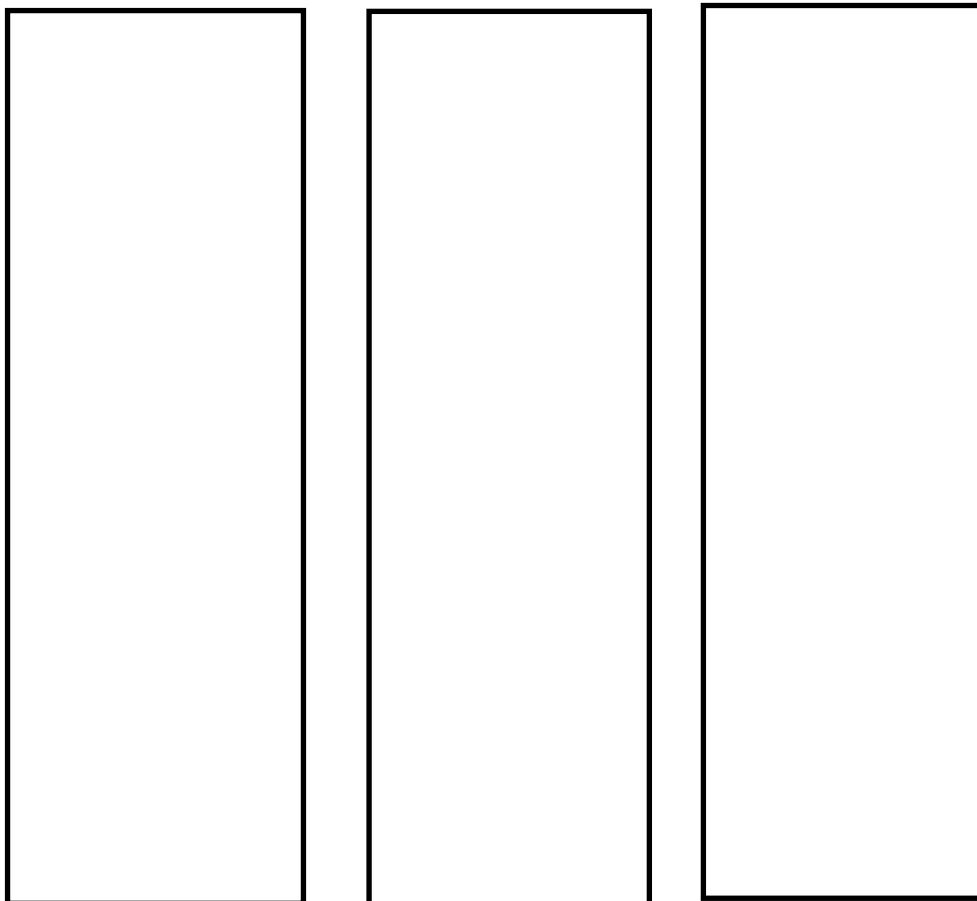
εικ. 516, Μότσαρτ, *Ο μαγικός αυλός*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, μακέτες κοστούμ



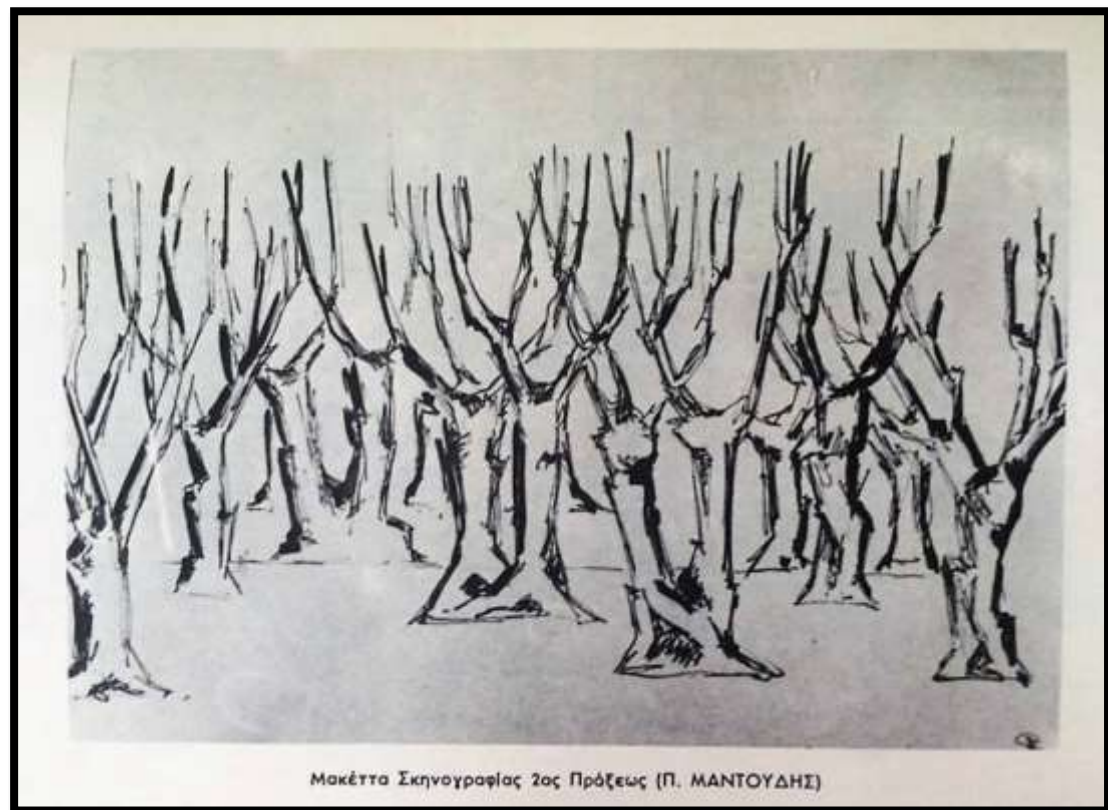
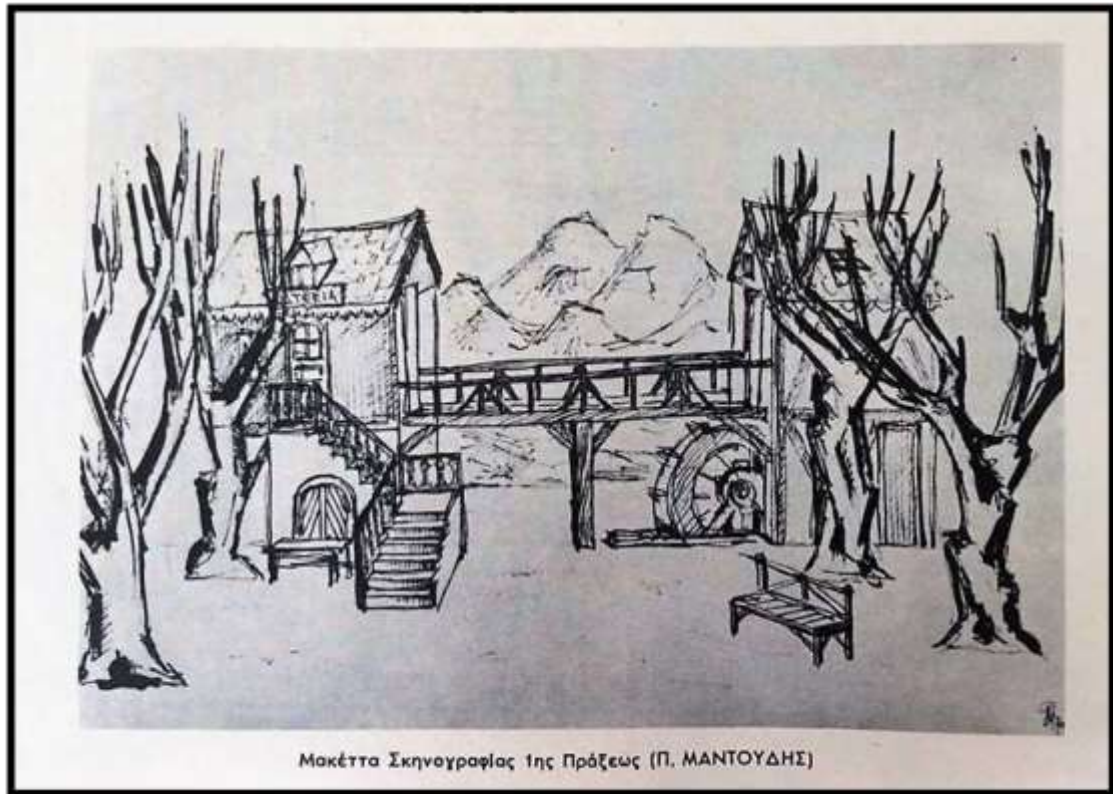
εικ. 517-520, Ροσσίνι, *Σινιόρ Μπροσκίνο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1969-1970, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, μακέτες κοστούμιών.



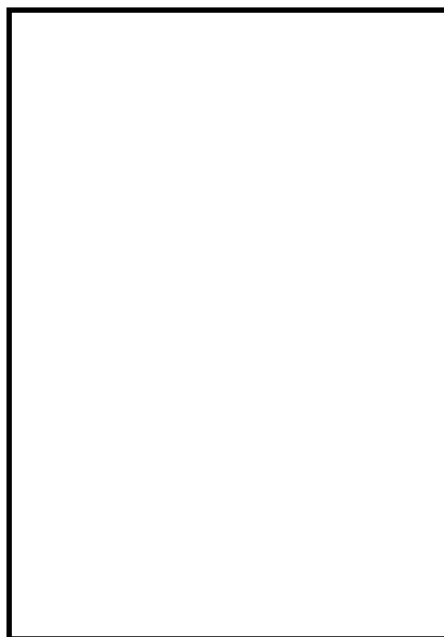
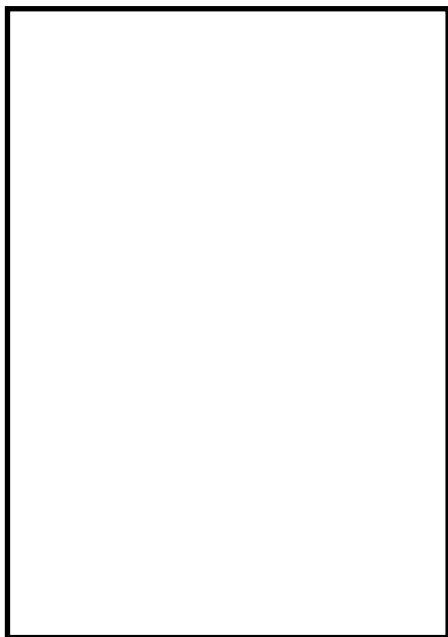
εικ. 521-523, Βολφ-Φερράρι, Το μυστικό της Σουζάνας, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια»,
χειμώνας 1969-1970, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, μακέτες κοστούμιών.



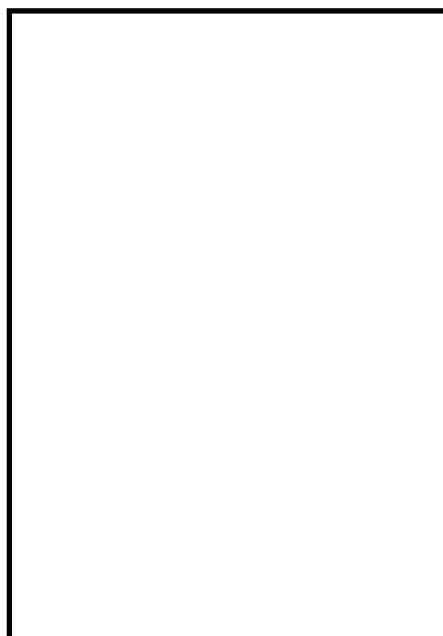
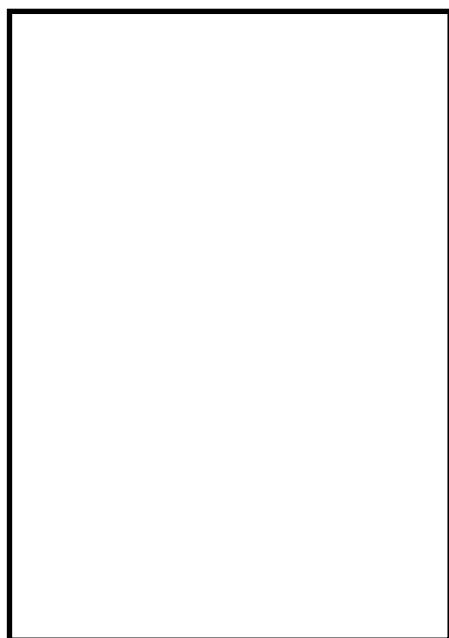
εικ. 524-526, Μπελλίνι, Η υπνοβάτις, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1969-1970,
σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, μακέτες κοστούμιών.



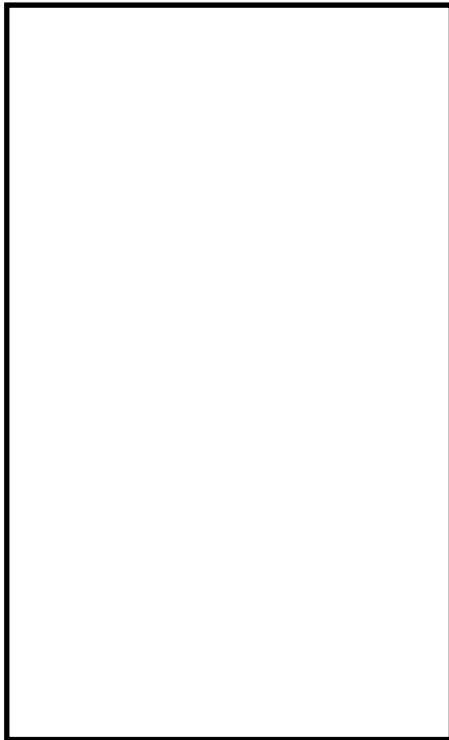
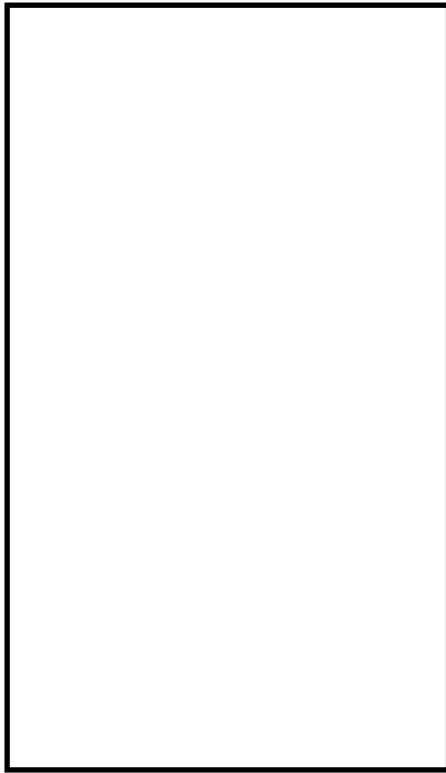
εικ. 527-528, Μπελλίνι, *Η υπονόβατις*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1969-1970, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, μακέτες σκηνικών.



εικ. 529-530, Πουτσίνι, *Τρίπτυχο – Το ταμπάρο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 530-531, Πουτσίνι, *Τρίπτυχο – Αδελφή Αγγελική*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, μακέτες κοστούμιών.



εικ. 533-536, Πουτσίνι, *Τρίπτυχο – Τζιάννι Σκίικι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, σκηνικά-κοστούμια Π. Μαντούδης, μακέτες κοστούμιών.

3.3.12. Μιομίρ Ντένιτς (1913-1996)

Ο Σέρβος σκηνογράφος Μιομίρ Ντένιτς¹⁰¹² γεννήθηκε στο Βελιγράδι. Υπήρξε ένας σημαντικός σκηνογράφος της εποχής του με διεθνή καριέρα, ο οποίος πρωτοεμφανίστηκε το 1936. Εκτός από το θέατρο εργάστηκε και στον κινηματογράφο υπογράφοντας, τον σχεδιασμό παραγωγής και την καλλιτεχνική διεύθυνση σε πλήθος ταινιών του τότε Γιουγκοσλαβικού κινηματογράφου. Κατά τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του ασχολήθηκε συστηματικά με την όπερα τόσο στη χώρα του όσο και στο εξωτερικό. Στο πλαίσιο αυτό συνεργάστηκε με την Ε.Λ.Σ. σε δυο όπερες.

Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια

Η πρώτη συνεργασία του Σέρβου καλλιτέχνη ήταν η όπερα του Σεργκί Προκόφιεφ *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* που ανέβηκε, σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ. με τον τίτλο *Η αγάπη των τριών πορτοκαλιών*, τον χειμώνα 1966-1967 στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη και σκηνοθεσία του Μλάντεν Σάμπλιτς.

Το λιμπρέτο, γραμμένο και αυτό από τον Προκόφιεφ, βασίζεται στο ομότιτλο θεατρικό έργο του Κάρλο Γκότσι και αντλεί τη θεματολογία του από την *commedia dell' arte*. Ο συνθέτης, ο οποίος χρησιμοποίησε τη μετάφραση του Βζέβολοντ Μέγιερχολντ, έδωσε έναν εμφανώς μοντέρνο τόνο, βλέποντας το έργο μέσα από ένα φίλτρο σουρεαλισμού. Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό μαρτυρεί ένα ιδιαίτερα στυλιζαρισμένο αισθητικό αποτέλεσμα με έντονη θεατρικότητα, ενώ δεν έλειπαν και τα φορμαλιστικά στοιχεία όπως τα υπερμεγέθη πορτοκάλια που ανοίγουν, τα οποία όμως ήταν δικαιολογημένα από το λιμπρέτο (εικ. 538-539). Η δημιουργική ιδέα ήταν απολύτως ολοκληρωμένη, κάτι που δείχνει τον επαγγελματισμό και την εμπειρία του καλλιτέχνη που μπορεί να δημιουργήσει επί σκηνής έναν παραμυθένιο, φανταστικό κόσμο, όπου ο Ρήγας Μπαστούνι συνυπάρχει με τον Πανταλόνε, την Σμεραλντίνα και φυσικά τα τρία Πορτοκάλια – Πριγκίπισσες.

¹⁰¹² Για τη ζωή και το έργο του Μιόμιρ Ντένιτς ενδεικτικά βλ. Vera Ptackova, Vladimir Jindra (eds.), *PQ 67, Prague Quadrennial of Theatre Design and Architecture 1967*, Prague 1967, σσ. 110-111 και στον ιστότοπο Prague Quadrennial for Performance Design and Space, 1971 Yugoslavia Set Design and Costumes στο <http://services.pq.cz/en/pq-71.html?itemID=80&type=national>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Ο Χαμουδόπουλος υπήρξε θετικός για τη σκηνογραφική και ενδυματολογική πρόταση,¹⁰¹³ ενώ η Λαλαούνη μετέφερε την πληροφορία ότι τα σκηνικά και τα κοστούμια ήρθαν έτοιμα, ως δάνειο, από την Γιουγκοσλαβία.¹⁰¹⁴ Την προέλευση αυτή επιβεβαίωσε και ο Γιαννούλης, ο οποίος βρήκε ότι σκηνικά και κοστούμια συνέβαλλαν στη δημιουργία ατμόσφαιρας στην παράσταση.¹⁰¹⁵ Ο Λεωτσάκος, πιο συγκεκριμένα, επιβεβαίωσε ότι σκηνικά και κοστούμια προήλθαν από το Εθνικό Θέατρο του Βελιγραδίου (όπου υπάγεται και η Όπερα), στο οποίο ο Σάμπλιτς ήταν ένας από τους βασικούς σκηνοθέτες όπερας. Εκεί, σε συνεργασία με τον Ντένιτς είχε ανεβάσει το έργο στο παρελθόν. Ο Λεωτσάκος στάθηκε πολύ επαινητικός για το οπτικό σκέλος της παράστασης: «μέγιστο βοήθημα όχι μόνον του σκηνοθέτου αλλά και των ηθοποιών στάθηκαν τα μαγευτικά πράγματι, κοστούμια [...] που ο χρωματικός τους πλούτος, ανάλογος με τον πλούτο των χρωμάτων της ορχήστρας του Προκόφιεφ, δεν ήταν η κυριότερη αρετή τους αλλά το ότι καθένα έδινε με θαυμαστήν ενάργεια τον χαρακτήρα του προσώπου και τον τόνο ερμηνείας εκείνου που το φορούσε».¹⁰¹⁶

Μανόν Λεσκώ

Δύο χρόνια μετά, τον χειμώνα 1968-1969, ο Ντένιτς πραγματοποίησε μια ακόμη συνεργασία του με τον οργανισμό, την όπερα *Μανόν Λεσκώ*,¹⁰¹⁷ όπου υπέγραψε μόνο τα σκηνικά ενώ τα κοστούμια έκανε η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου.

Ο σκηνογράφος συνεργάστηκε επιτυχημένα με την ενδυματολόγο, δημιουργώντας ένα άρτιο αισθητικό αποτέλεσμα. Η Λαλαούνη αναγνώρισε ότι, παρά τις τεχνικές ελλείψεις και το μικρό μέγεθος της σκηνης του θεάτρου «Ολύμπια», ο Ντένιτς κατόρθωσε με έμπνευση και ορθή χρήση της αναλογίας να δημιουργήσει «υποβλητικές σκηνογραφίες», οι οποίες επέτρεπαν την άνετη κίνηση του πλήθους.¹⁰¹⁸ Ο Χαμουδόπουλος επίσης έκρινε θετικά το σκηνογραφικό μέρος της παράστασης,¹⁰¹⁹ ενώ ο Γιατράς, στην ίδια γραμμή, χαρακτήρισε τα σκηνικά επιτυχημένα και καλόγουστα.¹⁰²⁰

¹⁰¹³ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Η αγάπη των τριών πορτοκαλιών*», *Ελευθερία*, 7/2/1967, σ. 2.

¹⁰¹⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 9/2/1967, σ. 2.

¹⁰¹⁵ Γιάννης Γιαννούλης, «*Η αγάπη των τριών πορτοκαλιών*», *Εμπρός*, 11/2/1967, σσ. 2, 4.

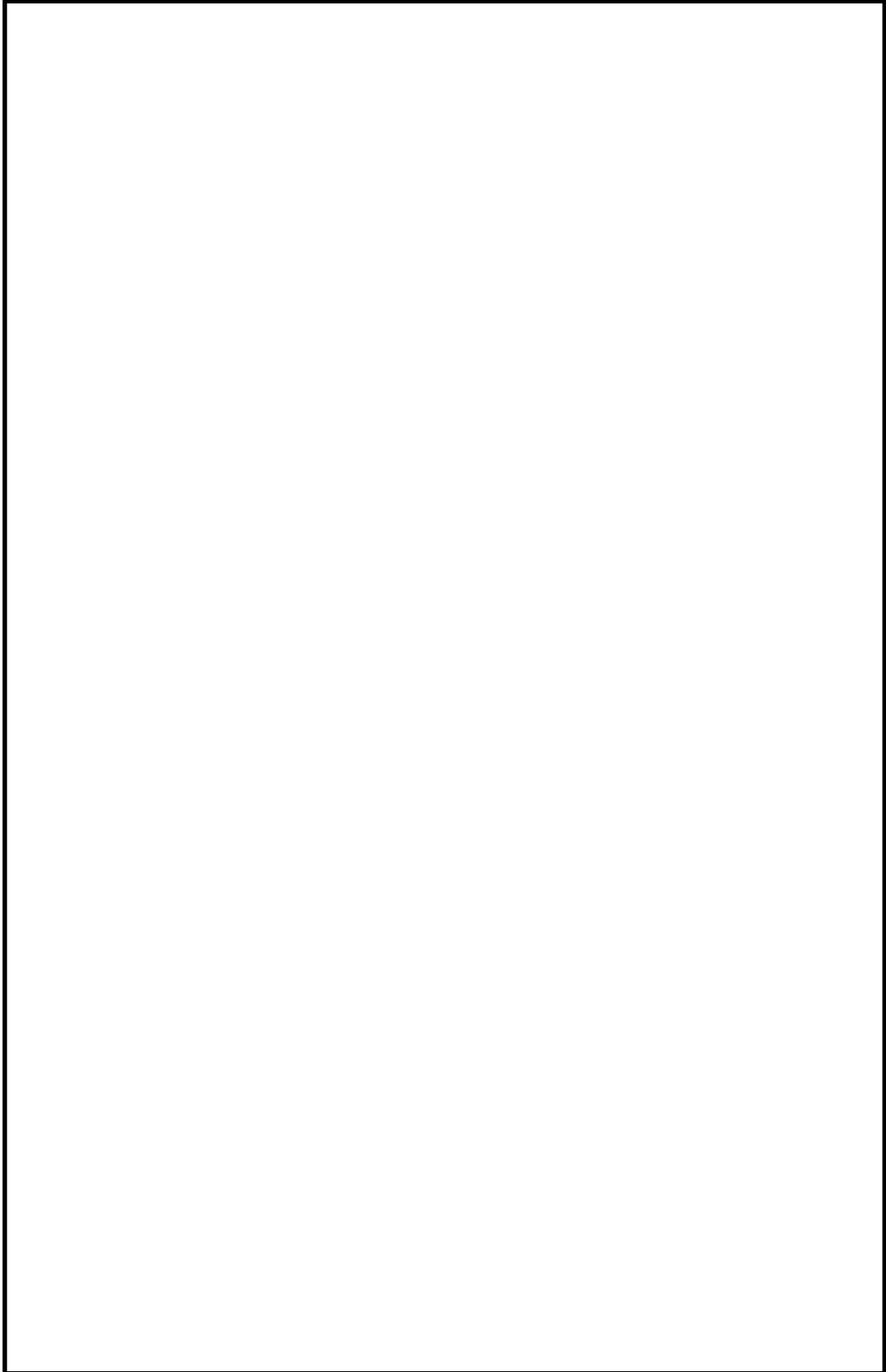
¹⁰¹⁶ Γιώργος Λεωτσάκος, «Προκόφιεφ *Αγάπη για τρία πορτοκάλια*», *Τα Νέα*, 10/2/1967, σ. 2.

¹⁰¹⁷ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 451.

¹⁰¹⁸ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «*Μανόν Λεσκώ* του Πουτσίνι στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 12/2/1969, σ. 2.

¹⁰¹⁹ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1002 (1969), σ. 539.

¹⁰²⁰ Διονύσιος Γιατράς, «*Η Μανόν Λεσκώ* του Πουτσίνι στην Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 13/2/1969, σ. 2.



εικ. 537, Προκόφιεφ, *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια»,
χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Μ. Ντένιτς, σκίτσο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



εικ. 538-539, Προκόφιεφ, *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1966-1967, σκηνικά-κοστούμια Μ. Ντένις, φωτογραφίες παράστασης.

3.3.13. Τζόρτζιο ντε Κίρικο (1888-1978)

Ο ζωγράφος Τζόρτζιο ντε Κίρικο¹⁰²¹ γεννήθηκε στον Βόλο το 1888 από Ιταλούς γονείς, πατέρα μηχανικό και μητέρα τραγουδίστρια της όπερας. Η οικογένεια εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ελλάδα το 1897. Το ελληνικό περιβάλλον επηρέασε βαθιά και, αργότερα, ενέπνευσε τον νεαρό ζωγράφο ενώ τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής τα πήρε στην Ελλάδα καθώς φοίτησε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Ξεχώρισε ως ένας από τους δημιουργούς που διαμόρφωσαν το βραχύβιο ρεύμα της μεταφυσικής ζωγραφικής (*pittura metafisica*) στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Επηρέασε καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του, όπως ο υπερρεαλισμός. Οι πίνακές του διέπονται από οραματικά και ποιητικά στοιχεία, ενώ χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη έμφαση σε αινιγματικές συνθέσεις και αμφισημία των αντικειμένων. Η παραγωγή του κατά την περίοδο 1911-1919 θεωρείται πολύ σημαντική στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης, ενώ ασχολήθηκε συστηματικά και με το θέατρο.

Ορφέας και Ευρυδίκη

Ο Τζόρτζιο ντε Κίρικο συνέπραξε για μια και μόνη φορά στην καριέρα του με την Ε.Λ.Σ. στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών. Η όπερα του Γκλουκ *Ορφέας και Ευρυδίκη* ανέβηκε το καλοκαίρι του 1971 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού σε μουσική διεύθυνση του Φαούστο Κλέβα και σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου.¹⁰²²

Η παράσταση είχε συντελεστές ελληνικής καταγωγής που διέπρεπαν στο εξωτερικό, κάτι που η Ε.Λ.Σ. φρόντισε να τονίσει ιδιαίτερα. Έτσι, ο τότε Γενικός Διευθυντής Δημήτρης Χαμουδόπουλος ανέφερε στη σχετική συνέντευξη Τύπου: «η παράσταση της όπερας αυτής – όπερας που η “ψυχή” της είναι ελληνική, γιατί από το αρχαίο ελληνικό πνεύμα φωτίστηκε [...] ο Γκλουκ για να προχωρήσει προς την ανανέωση και αποκατάσταση του αληθινού μουσικού δράματος – είναι παράσταση ελληνική αφού Έλληνας είναι ο Ντίνος Γιαννόπουλος, ελληνικής καταγωγής η Τ. Τρωιάνος, Ελληνίδες η Α. Σγούρδα και η Χ. Σαββινοπούλου, ελληνική η χορωδία [...] ελληνική τέλος η ορχήστρα. Και ο ντε Κίρικο και αυτός έχει πολλή Ελλάδα μέσα του αφού τα

¹⁰²¹ Για τη ζωή και το έργο του Τζόρτζιο ντε Κίρικο βλ. Επίσημη Ιστοσελίδα του Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, <http://www.fondazionede chirico.org/>, ημερομηνία πρόσβασης 10/10/2017.

¹⁰²² Η παράσταση σημαδεύτηκε από τον θάνατο του μαέστρου Φαούστο Κλέβα ο οποίος υπέστη καρδιακή προσβολή ενώ βρισκόταν στο *rontium* κατά τη δεύτερη παράσταση του έργου.

παιδικά του τα χρόνια τα έζησε στον τόπο μας. Είθε ο Θεός της Ελλάδος και το αρχαίο πνεύμα, το αθάνατο να χαρίσουν το φως το ανέσπερο στην παράσταση τούτη».¹⁰²³

Όπως μετέφερε ο Θεόδωρος Κρίτας, ο οποίος είχε αναλάβει τις μετακλήσεις των περισσότερων καλλιτεχνών για την παραγωγή αυτή, η σύμπραξη του Ντε Κίρικο στη συγκεκριμένη παράσταση έγινε με πρωτοβουλία του Γιαννόπουλου. Ο διάσημος καλλιτέχνης ήταν ήδη από χρόνια αναγνωρισμένος και πλέον μεγάλος σε ηλικία. Σύμφωνα με τον Κρίτα, ο σουρεαλιστής ζωγράφος «είχε έτοιμες τις μακέτες από παλαιότερη παραγγελία του έργου, πράγμα που γνώριζε και μας το πληροφόρησε ο Αλέξανδρος Ιόλας».¹⁰²⁴ Ο Κρίτας, πράγματι, συναντήθηκε με τον Ντε Κίρικο στη Ρώμη, παρέλαβε τις μακέτες αυτές και τις έδωσε προς εκτέλεση στην Ε.Λ.Σ. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης έφτασε στην Αθήνα λίγες μόλις ημέρες πριν από την πρεμιέρα. Δυστυχώς, αντίστοιχες πληροφορίες δεν υπάρχουν για τα σκηνικά της παράστασης, τα οποία όμως, σύμφωνα με το φωτογραφικό υλικό, περιορίζονται σε κάποια σκηνικά στοιχεία και κάποια ζωγραφιστά ντεκουπαρισμένα τελάρα (εικ. 548-549). Ο Γιατράς όμως στην κριτική του μετέφερε ότι το σκηνικό στοιχείο που απεικόνιζε τον τάφο της Ευρυδίκης λειτουργούσε με ένα πολύ εντυπωσιακό σκηνικό εφέ: «τα σκηνικά και τα κοστούμια είχαν τη σφραγίδα μιας από τις κορυφαίες προσωπικότητες της σύγχρονης τέχνης, του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο που μεταξύ των άλλων, επιλοτέγησε έναν ωραιότατο και υποβλητικότατο τάφο της Ευρυδίκης και επέτυχε να δημιουργήσει τέτοια ανάλαφρη ευθεία με την κεντρική πύλη και τέτοιο εντυπωσιακό ξάφνιασμα καθώς άνοιγε και γέμιζε φως».¹⁰²⁵

Ο καλλιτέχνης είχε ασχοληθεί στο παρελθόν με τη σκηνογραφία της όπερας, αλλά σποραδικά, στη Σκάλα του Μιλάνου και σε άλλες μεγάλες Όπερες της Ευρώπης.¹⁰²⁶ Ως σκηνογράφος είχε ασχοληθεί αρκετές φορές με την αρχαία ελληνική θεματολογία, ενώ μεταξύ των έργων που σκηνογράφησε ήταν και η όπερα *Ορφέας* του Κλαούντιο Μοντεβέρντι στο Teatro Comunale της Φλωρεντίας το 1949,¹⁰²⁷ παράσταση από την

¹⁰²³ [Ανυπόγραφο], «Γράμματα και τέχνη», *Μακεδονία*, 3/8/1971, σ. 2.

¹⁰²⁴ Θεόδωρος Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, τ. Β', Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, Αθήνα 2000, σ. 171.

¹⁰²⁵ Διονύσιος Γιατράς, «*Ορφέας και Ευρυδίκη* του Γκλουκ με Τ. Τρωϊάννου και Αντ. Σγούρδα», *Το Βήμα*, 7/8/1971, σ. 4.

¹⁰²⁶ Συνέντευξη του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο στον Γ. Κοντογιάννη, «Με τον υπερρεαλισμό δεν είχα ποτέ τίποτα να κάνω», *Το Βήμα*, 30/7/1971, σ. 4.

¹⁰²⁷ Mario Ursino, «De Chirico Scenografo (1924 - 1971)» στο *News-Art, Notizie dal Mondo dell' Arte*, <http://news-art.it/news/de-chirico-scenografo--un-nuovo-contributo-su.htm>, ημερομηνία πρόσβασης 30/8/2017.

οποία πιθανώς να προέρχονταν και οι έτοιμες μακέτες που παρέλαβε ο Κρίτας για την παράσταση *Ορφέας και Ευρυδίκη* στο Φεστιβάλ Αθηνών.¹⁰²⁸

Τόσο ο σκηνοθέτης – όπως μετέφερε η κριτική – όσο και ο σκηνογράφος αγνόησαν το πλαίσιο της όπερας του 18^{ου} αιώνα και προχώρησαν σε μια απόλυτα ιδιαίτερη σκηνική κατάθεση. Επρόκειτο για τη μεταφορά του εικαστικού κόσμου του ντε Κίρικο από τον καμβά των δυο διαστάσεων στη σκηνή των τριών. Ο σουρεαλισμός και η χρωματική παλέτα του καλλιτέχνη συνδυάστηκε με την αρχαιοελληνική θεματολογία του έργου και το αρχαιοελληνικό περιβάλλον στο οποίο αυτό ανέβηκε. Η σύνθεση αυτών των δύο στοιχείων οδήγησε σε ένα ιδιαίτερο αποτέλεσμα στο οποίο κυριαρχούσε το λευκό, το μαύρο και τα τρία βασικά χρώματα (εικ. 544-546). Ο Λεωτσάκος μετέφερε σχετικά με τη λειτουργία των χρωμάτων στην παράσταση: «χρωματικές αρμονίες χαρακτήριζαν τους ενοίκους των διαφόρων διαμερισμάτων της πλουτώνιας επικράτειας και την περιβολή τους. Μαύρο – κόκκινο εκείνους του Άδου, λευκό – κρόκινο – κυανό εκείνους των Ηλυσίων»,¹⁰²⁹ ενώ το τελικό αποτέλεσμα χαρακτηριζόταν από πρωτοτυπία και ασφαλώς μοναδικότητα (εικ. 540-541).¹⁰³⁰

Όπως ήταν αναμενόμενο η υποδοχή της δουλειάς του ντε Κίρικο υπήρξε θερμή. Πέρα από τον Γιατρά, ενδιαφέρον παρουσίαζε και η κριτική του Λεωτσάκου, η οποία έδινε το στίγμα: «τα πολυδιαφημισμένα κοστούμια του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο – πολυτέλεια μιας μεγάλης “φίρμας” η παρουσία τους, [...] ήταν ίσως ό,τι θα περίμενε κάποιος εξοικειωμένος με την τέχνη του μεγάλου ζωγράφου. Γραφή διαφόρων μοτίβων, ίσως απώτατης ελληνογενούς προελεύσεως, πάνω στα φόντα των διαφόρων κοστούμιών – μια αρχαία Ελλάδα ιδωμένη από έναν “μαιτρ” του μεσοπολέμου».

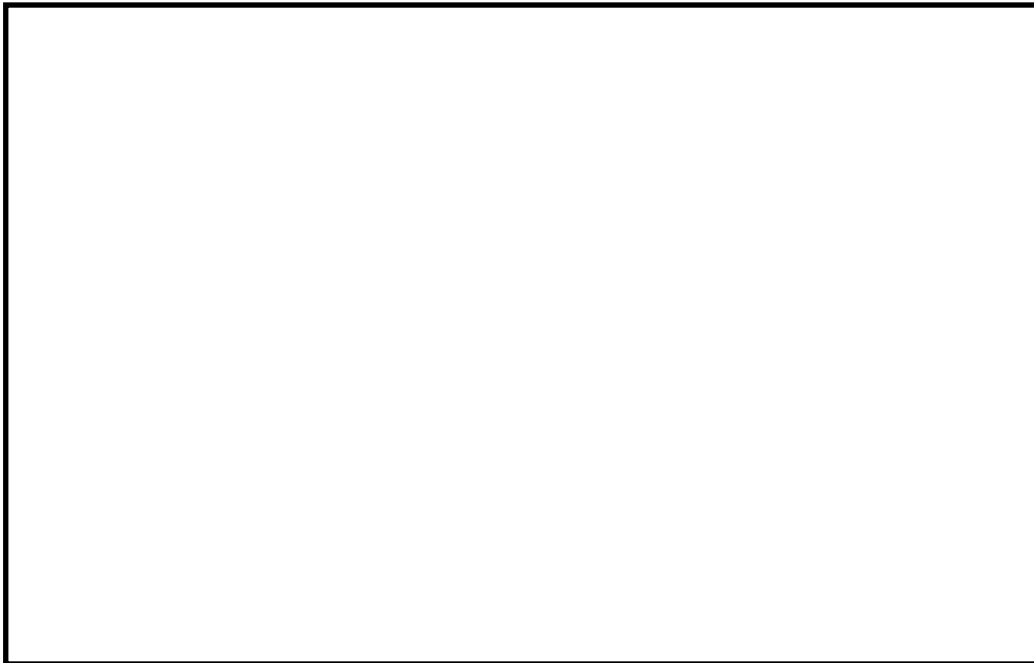
¹⁰²⁸ Ο συλλογισμός ενισχύεται από τα λεγόμενα του ίδιου του καλλιτέχνη, ο οποίος σε συνέντευξη του πριν την παράσταση ανέφερε ότι δεν είχε ξανακάνει σκηνικά και κοστούμια για την όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη*. Συνέντευξη του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο στον Γ. Κοντογιάννη, «Ντε Κίρικο. Και πάλι στην Ελλάδα μετά 64 χρόνια», *Το Βήμα*, 29/7/1971, σ. 4.

¹⁰²⁹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Γκλουκ: *Ορφέας*», *Τα Νέα*, 7/8/1971, σ. 2.

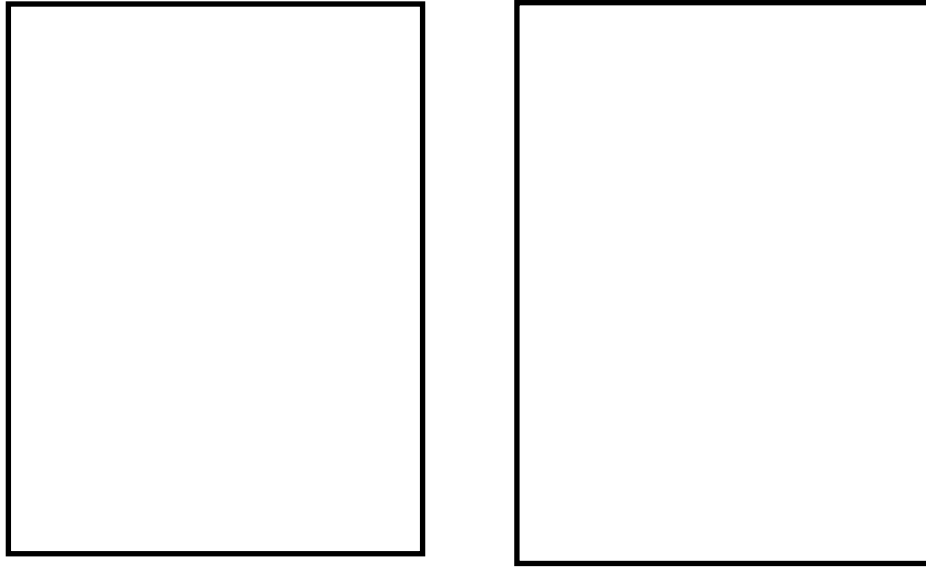
¹⁰³⁰ Ερωτηματικά εγείρουν δύο μακέτες κοστούμιών από ρόλους του έργου, που υπάρχουν στο αρχείο της Ε.Λ.Σ., και αποδίδονται στο Γιάννη Στεφανέλλη. Το ζήτημα χρήζει επιπλέον διερεύνησης, γιατί δεν είναι γνωστό αν πρόκειται για σχέδια που ενδεχομένως έκανε ο Στεφανέλλης ως τεχνικός διευθυντής επιβλέποντας την εκτέλεση των μακετών του ντε Κίρικο, ή φωτοτυπίες των αρχικών, πρωτότυπων, μακετών του Ιταλού ζωγράφου που επιζωγραφίστηκαν (εικ. 542-543).



εικ. 540, Γκλουκ, *Ορφέας και Ευρυδίκη*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1971, σκηνικά-κοστούμια Τζ. ντε Κίρικο, φωτογραφία παράστασης.



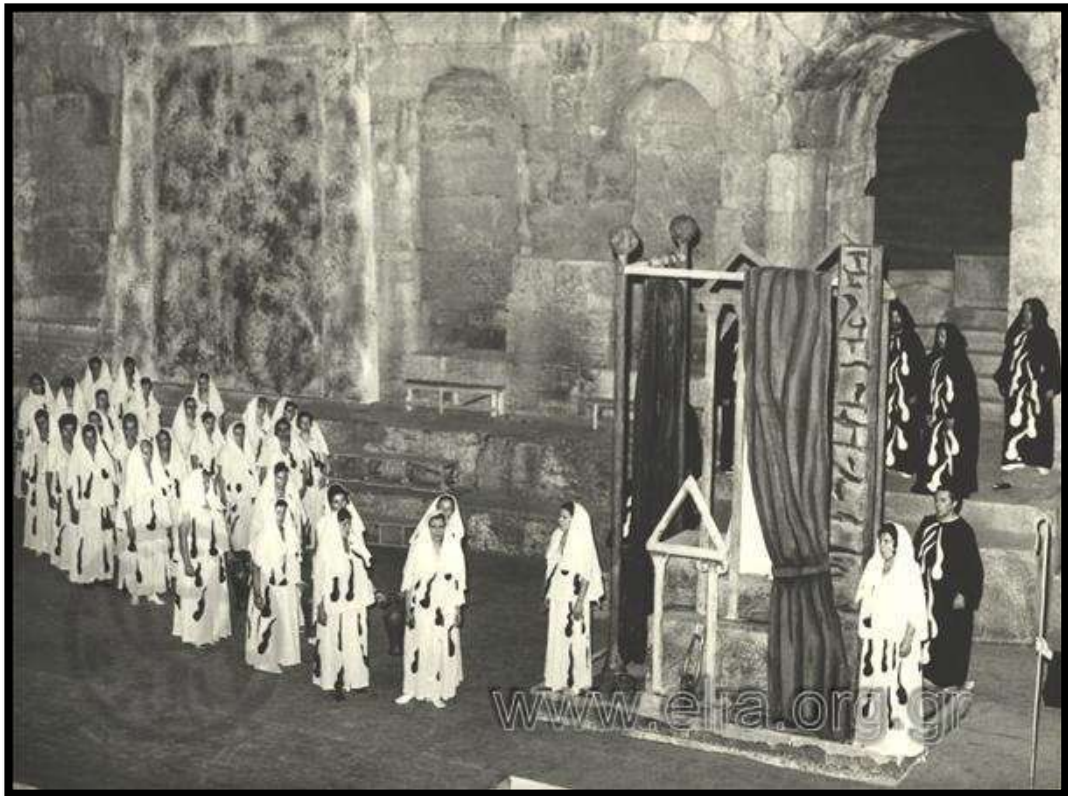
εικ. 541, Γκλουκ, *Ορφέας και Ευρυδίκη*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1971, σκηνικά-κοστούμια Τζ. ντε Κίρικο, σκίτσο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



εικ. 542-543, Γκλουκ, *Ορφέας και Ευρυδίκη*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1971, σκηνικά-κοστούμια Τζ. ντε Κίρικο, μακέτες κοστούμιών που αποδίδονται στον Γ. Στεφανέλλη.



εικ. 544-546, Γκλουκ, *Ορφέας και Ευρυδίκη*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1971, σκηνικά-κοστούμια Τζ. Ντε Κίρικο, κοστούμια μοναδών.



εικ. 547-548, Γκλουκ, *Ορφείας και Ευρυδίκη*, Ε.Λ.Σ., Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, καλοκαίρι 1971, σκηνικά-κοστούμια Τζ. ντε Κίρικο, φωτογραφίες παράστασης.

3.3.14. Γιώργος Πάτσας (1944)

Ο Γιώργος Πάτσας¹⁰³¹ γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και μετά τις σπουδές του στο Ελεύθερο Σπουδαστήριο Καλών Τεχνών ξεκίνησε την επαγγελματική του πορεία στη σκηνογραφία το 1965 και μάλιστα με μια όπερα, τον *Τροβατόρε* του Βέρντι στο Βασιλικό Θέατρο της Θεσσαλονίκης. Ο Πάτσας εξελίχθηκε σε έναν εξαιρετικά παραγωγικό – ίσως τον παραγωγικότερο – θεατρικό καλλιτέχνη της γενιάς του, σκηνογραφώντας πάνω από 400 έργα από όλο το θεατρικό φάσμα καθώς και τον κινηματογράφο.

Ως σκηνογράφος αντιμετώπιζε τη σκηνογραφία ως ενιαίο «σύνολο εν λειτουργεία» φροντίζοντας να υπογράψει και τα σκηνικά και τα κοστούμια στις παραστάσεις που αναλάμβανε.¹⁰³² Ο καλλιτέχνης έφερε στη σκηνή τους προβληματισμούς της γενιάς του και ενδιαφερόταν να ανακαλύψει νέους εκφραστικούς δρόμους, μακριά από την οποιαδήποτε διακοσμητική διάσταση της σκηνογραφίας: «οι καλλιγραφίες, χωρίς ψυχή, χωρίς υπόβαθρο ερμηνευτικό, χωρίς άμεση σχέση με το έργο και την παράσταση, μου είναι αδιάφορες, το ίδιο και τα βαμμένα τελάρα».¹⁰³³ Μέσα στα χρόνια, θα κινηθεί στη γραμμή της αφαίρεσης και δεν θα διστάσει να δοκιμάσει ιδέες και λύσεις μακριά από τις παραδοσιακές επιλογές. Ο ίδιος περιέγραφε τη σύγχρονη σκηνογραφία ως εξής: «η μεταγραφή ορισμένων σύγχρονων υλικών και αντικειμένων σε σκηνογραφία μπορεί να οδηγήσει σε πολύ ενδιαφέρουσες ερμηνείες. Η τόλμη στη χρησιμοποίηση των υλικών, η πολύ μετρημένη χρήση του ρεαλισμού. Τα χρήσιμα και καμιά φορά όχι “ωραία” στοιχεία, η παράτολμη, ασύνετη και δίχως λογικές τοποθετήσεις σκηνογραφική ερμηνεία, μαζί με την έντονη προβολή της ποίησης είναι καθοριστικά σημεία για τη σύγχρονη σκηνογραφία».¹⁰³⁴

Ήδη από τις πολύ αρχικές καταθέσεις του διακρίνονται κάποια από τα χαρακτηριστικά της δουλειάς του που θα διαμορφώσουν το προσωπικό ύφος του καλλιτέχνη και θα το καταστήσουν αναγνωρίσιμο. Αυτό ισχύει και στις πρώτες συνεργασίες του με την Ε.Λ.Σ., οι οποίες τον διαφοροποίησαν άμεσα από τη δουλειά των ομοτέχνων του στον

¹⁰³¹ Για τη ζωή και το έργο του Γιώργου Πάτσα βλ στο Χ.Γ. [Χριστιάνα Γαλανοπούλου], «Γιώργος Πάτσας», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 4, ό.π., σσ. 4-5, όπου και σχετική βιβλιογραφία και στο <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/patsas-giorgos-1479/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

¹⁰³² Γιώργος Πάτσας, *Ο ήχος του άδειου χώρου. Σκηνογραφίες 1965-2005*, Εκδόσεις ERGO, Αθήνα 2006, σ. 28.

¹⁰³³ «Γιώργος Πάτσας», Τσούγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), ό.π., σ. 203.

¹⁰³⁴ *Το ίδιο*.

οργανισμό της εποχής. Η Βαροπούλου παρατηρεί ότι «ο Γιώργος Πάτσας ήταν εξ αρχής ένας σκηνογράφος των γερά σχεδιασμένων χώρων. Με κάθετες και οριζόντιες επιφάνειες, αυστηρά δομημένες. Με πλάνα και επίπεδα μελετημένα, οργανωμένα έτσι ώστε να πρωτεύουν το καθαρό σχήμα και η ορθολογική διάταξη».¹⁰³⁵ Μια τέτοια εικόνα μεταφέρει και το σωζόμενο υλικό από τις πρώτες αυτές καταθέσεις.

Στην Ε.Λ.Σ., ο καλλιτέχνης εισήλθε τον χειμώνα 1971-1972 και κατά την εξεταζόμενη περίοδο συνεργάστηκε σε δύο παραστάσεις όπερας. Έκτοτε, και ως τις ημέρες μας, σκηνογράφησε πάρα πολλά έργα όπερας και οπερέτας καθώς και παραστάσεις μπαλέτου και χορού στον οργανισμό.

Φιντέλιο

Πρώτη συνεργασία του Πάτσα ήταν η όπερα του Μπετόβεν *Φιντέλιο*, η οποία ανέβηκε, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., τον χειμώνα 1971-1972 στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου

Όπως μαρτυρεί το σωζόμενο υλικό, ήδη με την πρώτη του εμφάνιση, ο Πάτσας έδειξε ξεκάθαρα στοιχεία του ύφους που θα εξέλισσε διεξοδικά στο μέλλον τόσο στο θέατρο πρόζας όσο και στην όπερα. Αφαιρετική γραμμή, σύγχρονα υλικά και αντικείμενα, όπως σωλήνες και βαρέλια, χρησιμοποιούνται επί σκηνής, ενώ οι εικόνες που δημιούργησε, ανταποκρίνονταν στο μεγάλο οπερατικό μέγεθος. Ο σκηνογράφος συνέθεσε τις εικόνες αυτές με λιτές, ξεκάθαρες αυστηρές γραμμές που αναπτύσσονταν κυρίως στον κάθετο άξονα (εικ. 549-551).

Όπως ήταν αναμενόμενο, η νεωτεριστική δουλειά του Πάτσα προκάλεσε αντιδράσεις και δεν έγινε κατανοητή. Η Λαλαούνη παραξενεύτηκε από τις διάφορες καινοτομίες της παράστασης, μουσικές, σκηνοθετικές και σκηνογραφικές: «ήταν η σκηνοθεσία του κ. Ντίνου Γιαννόπουλου, ήταν και τα σκηνικά και τα κοστούμια του κ. Γιώργου Πάτσα – ανανέωσι εξητούσαν οι δύο καλλιτέχνες. Κατά τη γνώμη μου, σε τέτοια μοναδικά και κλασσικά έργα, οι “ανανεώσεις” είναι επικίνδυνες, η κλασσική γραμμή επιβάλλεται. Βαρέλια στη σκηνή – τάχα οι είσοδοι της φυλακής – απ’ όπου έβγαιναν σερνάμενοι οι φυλακισμένοι, που ως τόσο, μ’ όλες τις ταλαιπωρίες που υποτίθεται πως υφίσταντο, είχαν τη δύναμη να κραυγάζουν αντί να τραγουδούν, το περίφημο εκείνο

¹⁰³⁵ Ελένη Βαροπούλου, «Γραφή με ύφασμα», Γιώργος Πάτσας, *Σκηνικά. Κοστούμια*, Εκδόσεις ERGO, Αθήνα 1995, σ. 7.

“κόρο των φυλακισμένων”». ¹⁰³⁶ Ο Λεωτσάκος, αν και ήταν πιο δεκτικός ως προς το αισθητικό μέρος, εξέφρασε και αυτός την αντίθεσή του για τη λειτουργικότητα του σκηνικού: «από τον Ντίνο Γιαννόπουλο, όμως, περιμέναμε να επέμβη αποφασιστικότερα στις σκηνογραφίες του Γ. Πάτσα. Πέρα από κάθε αμφισβήτηση η καλαισθησία τους. Ποιος ο λόγος όμως να φτιάξει, στην αρχή της β' πράξης ένα μπουντρούμι με μια μόνη στενή είσοδο και σκάλα ψηλά; Εν συνεχεία, για ν' αλλάξει το σκηνικό και να εξοικονομηθεί (αλλά και να δικαιολογηθεί πραγματικά) στον προβλεπόμενο χώρο της η κίνησι των φυλακισμένων που απελευθερώνονται, χρειάστηκε να διακοπή η παράσταση για ν' αλλάξει το σκηνικό. Οι συνέπειες στάθηκαν αρνητικές για το μουσικοδραματικό στοιχείο». ¹⁰³⁷

Κάρμεν

Η επόμενη συνεργασία του Πάτσα με τον οργανισμό ήταν η όπερα του Μπιζέ *Κάρμεν*, η οποία ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπια» τον χειμώνα 1973-1974, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., σε μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση και σκηνοθεσία του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου.

Οι δύο καλλιτέχνες είχαν παρουσιάσει τη συγκεκριμένη όπερα στο Κρατικό Θέατρο της Λουκέρνης (Stadttheater Luzern) το 1972 παράσταση στην οποία ο Πάτσας είχε υπογράψει μόνο τα σκηνικά. Στην παράσταση ο Πάτσας διατήρησε κάποια από τα στοιχεία της παλαιότερης αυτής κατάθεσης όπως τα ξύλινα ικριώματα αλλά εγκατέλειψε την ισχυρή αφαίρεση που χαρακτήρισε την παράσταση της Λουκέρνης ¹⁰³⁸ και προχώρησε σαφώς σε έναν δρόμο πιο κοντά στο ρεαλισμό (εικ. 552-553), ο οποίος υποστηρίχθηκε και από τα κοστουμιά. Αυτά είχαν άμεσα αναγνωρίσιμο ισπανικό χαρακτήρα, χωρίς όμως πολλές περιγραφικές και διακοσμητικές λεπτομέρειες (εικ. 554-557).

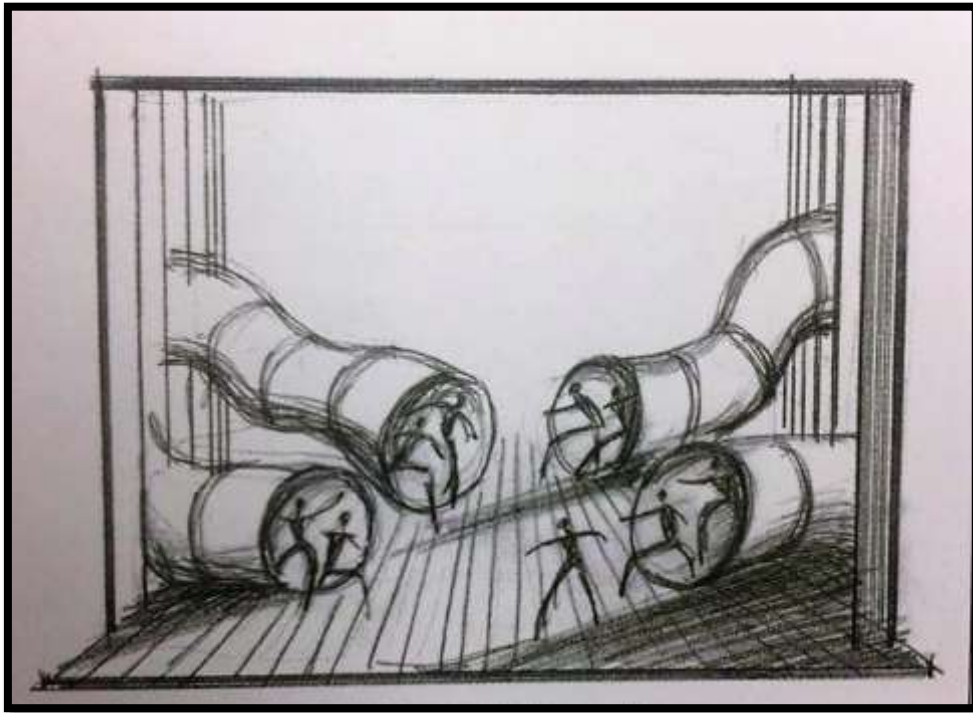
Παρόλη την προσπάθεια του Πάτσα προς την κατεύθυνση αυτή, ο Λεωτσάκος θεώρησε ότι η σκηνοθεσία, ενδεχομένως, να λειτουργούσε καλύτερα μέσα σε ένα ρεαλιστικότερο σκηνογραφικό και ενδυματολογικό πλαίσιο. Δεν παρέλειψε όμως να επαινέσει τον Πάτσα επειδή «απέφυγε φρόνιμα έντονους φιλολογικούς συσχετισμούς

¹⁰³⁶ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ο Φιντέλιο στη Λυρική», *Η Βραδυνή*, 17/3/1972, σ. 2.

¹⁰³⁷ Γιώργος Λεωτσάκος, «Φιντέλιο 1972», *Τα Νέα*, 8/3/1972, σ. 2.

¹⁰³⁸ Για την παράσταση αυτή βλ. Πάτσας, *Ο ήχος...*, ό.π., σ. 342.

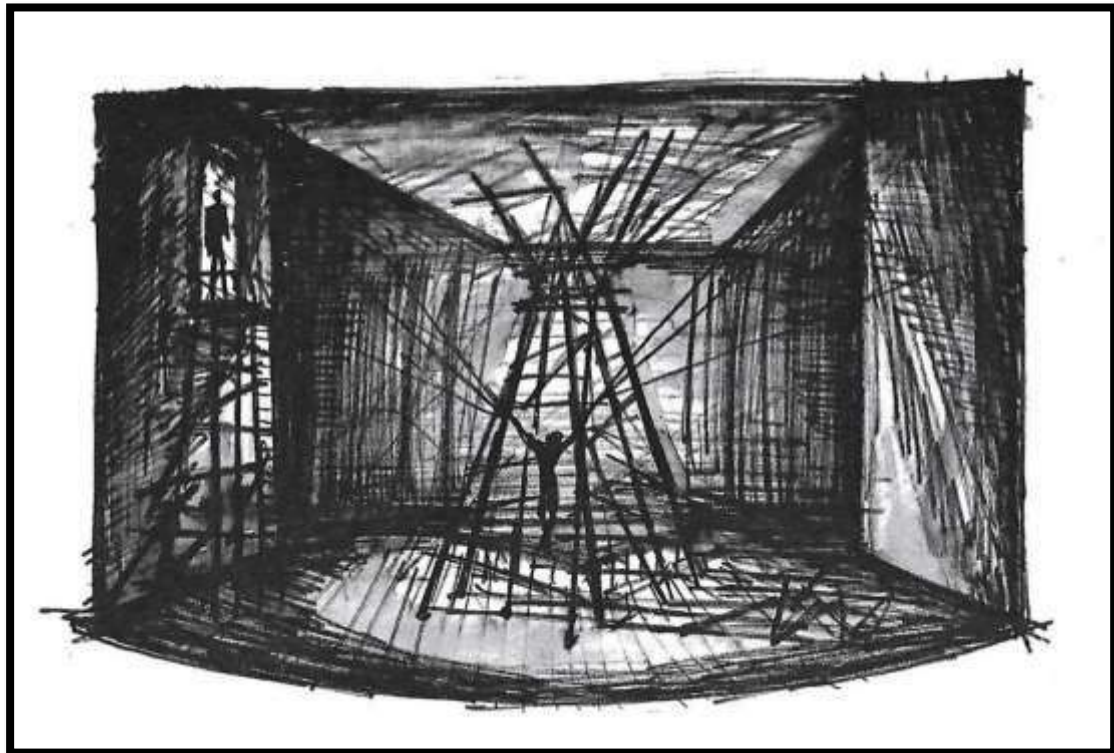
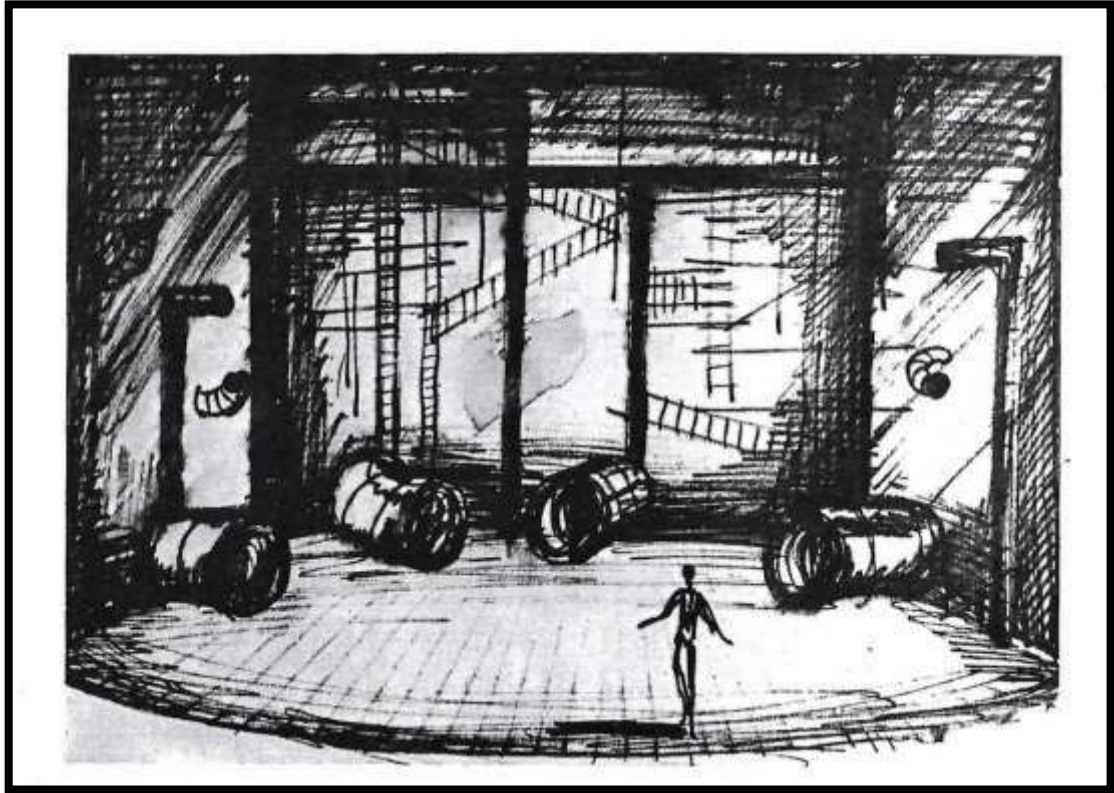
με την ισπανική ζωγραφική».¹⁰³⁹ Ο Γιατράς ήταν πολύ ικανοποιημένος από τη δουλειά του νεαρού σκηνογράφου: «εκείνος που δικαιούται έναν ανεπιφύλακτο έπαινο είναι ο κ. Γιώργος Πάτσας για τις σκηνογραφίες του, που και γνησιότητα είχαν, αλλά ήταν και εξαιρετικά καλόγουστες, και τις ενδυμασίες του, μονάχα που μερικές θα μπορούσαν να μη δείχνουν τόσο καινούργιες».¹⁰⁴⁰ Το τελευταίο αυτό σχόλιο συνδυαζόμενο με αντίστοιχες παρατηρήσεις του Λεωτσάκου για την όψη της χορωδίας, ότι θα ήθελε να δει επί σκηνής «τις καπνεργάτριες πιο φτωχά ντυμένες [...], λίγο μελαχρινότερες [...] όχι βγαλμένες από τα σύγχρονα κομμωτήρια της οδού Ακαδημίας», οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο σκηνογράφος στα πρώτα του βήματα αναζητούσε ακόμη την ισορροπία ανάμεσα στη θεατρικότητα και την ιστορική ακρίβεια στο κοστούμι.



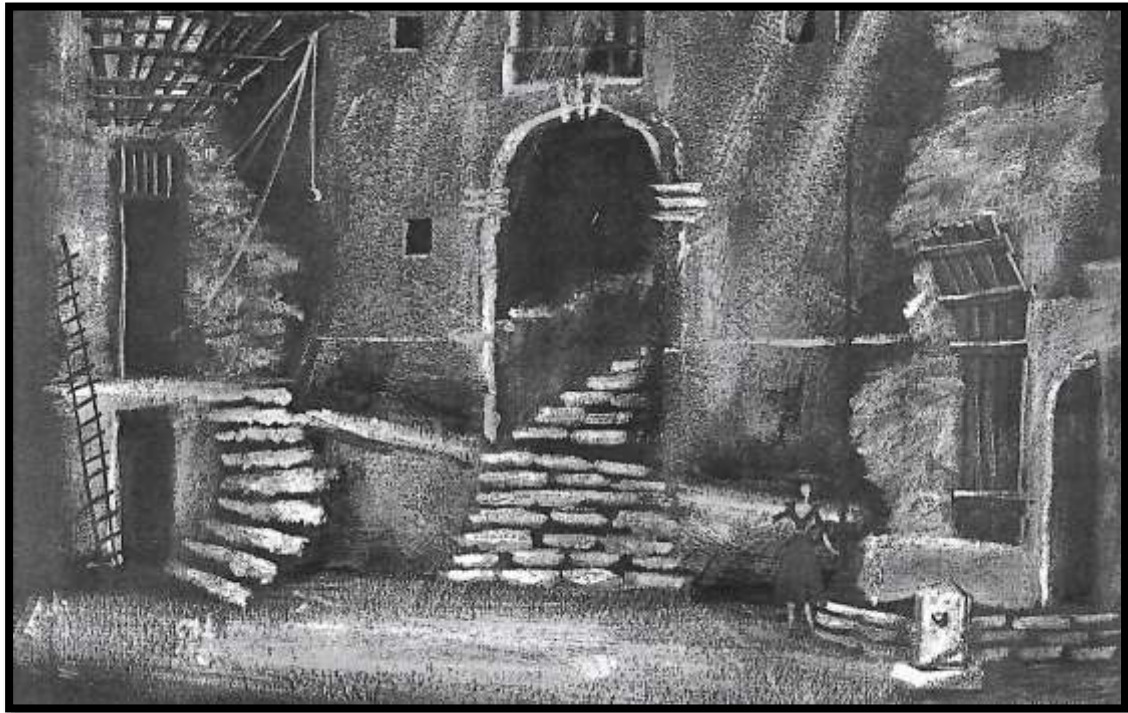
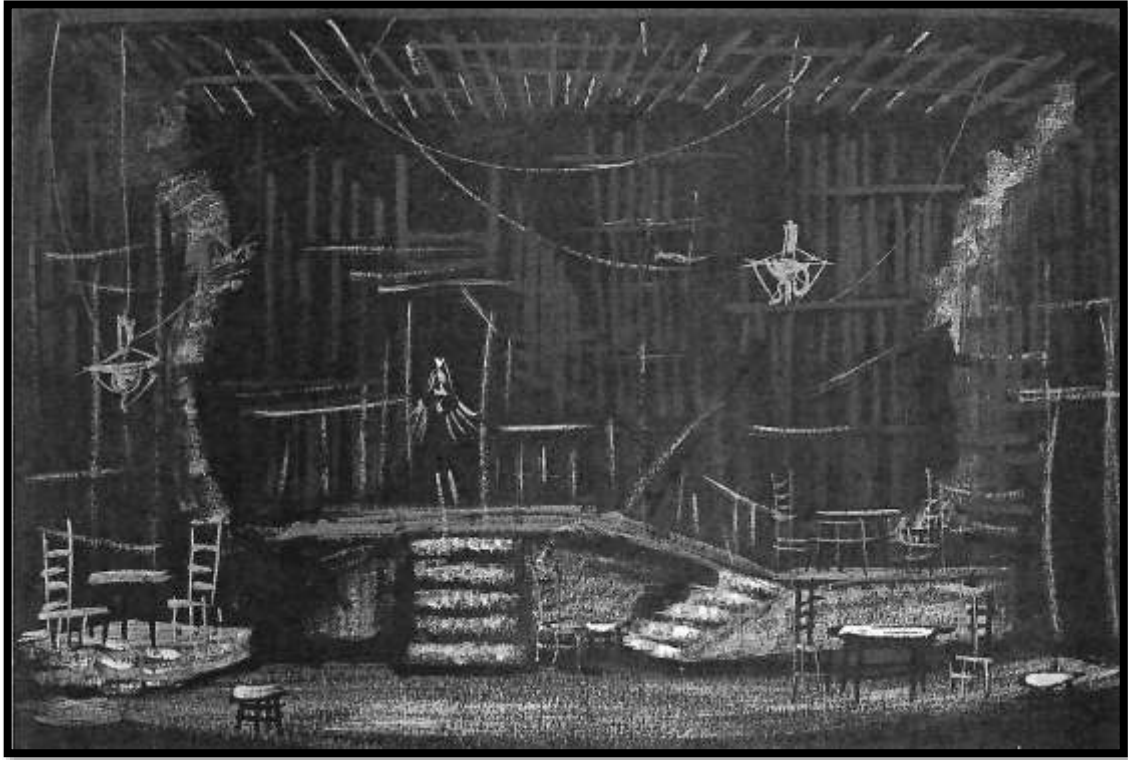
εικ. 549, Μπετόβεν, *Φιντέλιο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Γ. Πάτσας, μακέτα σκηνικού.

¹⁰³⁹ Γιώργος Λεωτσάκος, «Νέα Κάρμεν στην Ε.Λ.Σ.», *Τα Νέα*, 23/1/1974, σ. 2.

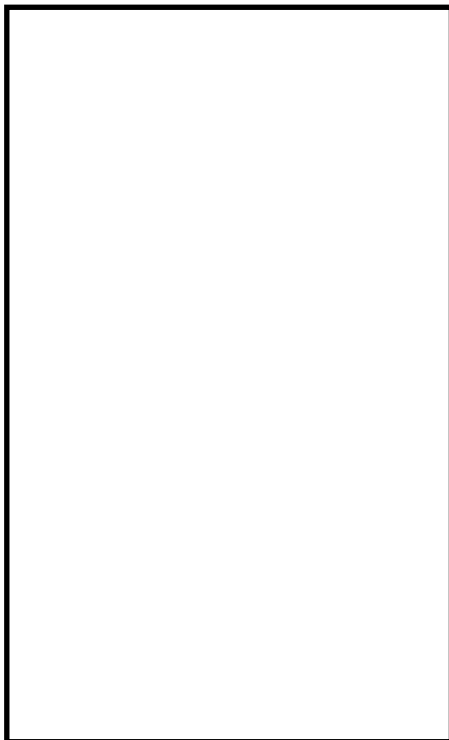
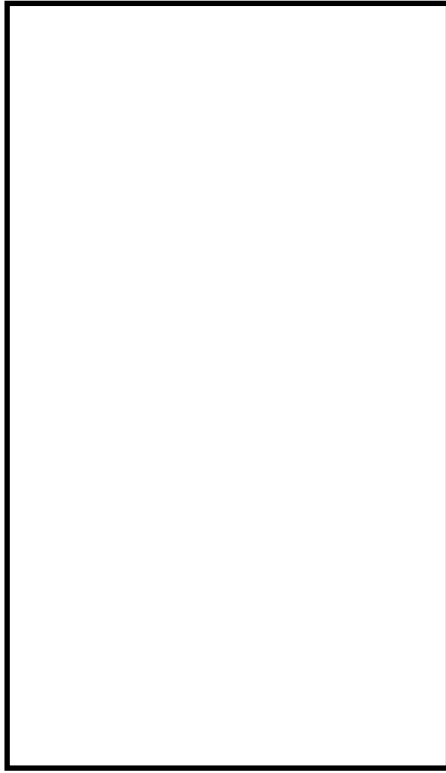
¹⁰⁴⁰ Διονύσιος Γιατράς, «Κάρμεν του Μπιζέ», *Το Βήμα*, 15/1/1974, σ. 2.



εικ. 550-551, Μπετόβεν, *Φιντέλιο*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Γ. Πάτσας, μακέτες σκηνικών.



εικ. 552-553, Μπιζέ, *Κάρμεν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974, σκηνικά-κοστούμια Γ. Πάτσας, μακέτες σκηνικών.



εικ. 554-557, Μπιζέ, *Κάρμεν*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1973-1974,
σκηνικά-κοστούμια Γ. Πάτσας, μακέτες κοστούμιών.

3.3.15 Νίκος Πετρόπουλος (1943)

Ο Νίκος Πετρόπουλος¹⁰⁴¹ γεννήθηκε στην Αθήνα και πραγματοποίησε ευρύτατες σπουδές αρχιτεκτονικής και σκηνογραφίας στην Ιταλία. Ξεκίνησε να εργάζεται ως σκηνογράφος το 1971 και αμέσως συνεργάστηκε με την Ε.Λ.Σ. Η όπερα ήταν ένα είδος το οποίο αγάπησε ιδιαίτερα και διακρίθηκε σε αυτό. Έτσι, από το 1985 και μετά ασχολήθηκε συστηματικά με αυτήν, τόσο ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος όσο και ως σκηνοθέτης, συνεργαζόμενος με πολλές μεγάλες Όπερες και Φεστιβάλ του εξωτερικού σε δεκάδες έργα του λυρικού ρεπερτορίου.

Οι εξαιρετικά ολοκληρωμένες εικαστικά και άρτιες λειτουργικά σκηνογραφικές καταθέσεις του στηρίζονταν στην ερμηνεία του λόγου στο θέατρο πρόζας και την ερμηνεία της μουσικής στο λυρικό θέατρο αντίστοιχα. Στην όπερα διακρίθηκε για τη μεγαλοπρέπεια και την μπαρόκ αισθητική αντίληψή των σκηνικών του, η οποία ανταποκρινόταν στην φύση του είδους, ενώ συνδυαζόταν με αντίστοιχων χαρακτηριστικών και έντονης θεατρικότητας κοστούμια, τα οποία έδιναν έμφαση στην ιστορικότητα, ιδωμένη μέσα, όμως, από την προσωπική ματιά του καλλιτέχνη.

Ο ίδιος έχει δηλώσει: «το σκηνικό είναι εξίσου σημαντικό με το έργο και τη σκηνοθεσία. Έχει και αυτό μια βαριά κληρονομιά και ένα μεγάλο σκοπό: να ερμηνεύσει το έργο. Το να ερμηνεύσεις ένα έργο είναι πολύ πιο δύσκολο απ' το να κάνεις ό,τι θέλεις πάνω στο έργο. Ο σκηνογράφος, που κάνει τα δικά του πάνω στη σκηνή, δεν έχει καταλάβει το έργο».¹⁰⁴² Στο πλαίσιο αυτό, οι καταθέσεις του ήταν πάντα εξαιρετικά μελετημένες και λάμβαναν υπόψη τους το συνολικό ιστορικό και αισθητικό πλαίσιο της σύλληψης του έργου από τον συγγραφέα ή τον συνθέτη του, ενώ στόχευαν στη δημιουργία ενός ολοκληρωμένου σκηνικού σύμπαντος. Άλλωστε, έχει υπογράψει και παραστάσεις όπερας ως «σκηνική σύλληψη». Στην ολιστική αυτή οπτική του, τον βοηθούσε πολύ η στέρεη ακαδημαϊκή του γνώση καθώς και η συστηματική ενασχόλησή του με το αντικείμενο στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

¹⁰⁴¹ Για τη ζωή και το έργο του Νίκου Πετρόπουλου βλ. Χ.Γ. [Χριστιάνα Γαλανοπούλου], «Νίκος Πετρόπουλος», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 4, ό.π., σσ. 31-32, όπου και σχετική βιβλιογραφία και στο <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/petropoulos-nikos-1478/> ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

¹⁰⁴² Συνέντευξη του Νίκου Πετρόπουλου στην Έλενα Μοσχίδη, «Ο σιωπηλός», Έψιλον, *Ελευθεροτυπία*, 10/3/1996, σσ. 30-34, σ. 33.

Επίσης, σε αυτήν τον ωθούσε η μεγάλη αγάπη προς το είδος, καθώς σε συνέντευξή του είχε δηλώσει πως για εκείνον η μουσική είναι «τρόπος ζωής, *modus vivendi*» και η όπερα «ο δεύτερος εαυτός» του.¹⁰⁴³

Κατά την εξεταζόμενη περίοδο, ο Πετρόπουλος έκανε τα πρώτα του βήματα στο είδος υπογράφοντας τρία έργα όπερας, εκ των οποίων τα δύο ανέβηκαν σε ενιαία παράσταση και κατόπιν ακολούθησαν πλήθος άλλες συνεργασίες ως σήμερα.

Καβαλλερία Ρουστικάνα

Η πρώτη συνεργασία του Πετρόπουλου με τον οργανισμό ήταν η μονόπρακτη όπερα του Μασκάνι *Καβαλλερία Ρουστικάνα*, η οποία ανέβηκε τον χειμώνα 1971-1972, σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ., στο θέατρο «Ολύμπια» σε μουσική διεύθυνση του Στέλιου Καφαντάρη και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη. Το έργο ανέβηκε σε ενιαία παράσταση με την όπερα *Παλιάτσοι*.

Παλιάτσοι

Η μονόπρακτη όπερα του Λεονκαβάλλο *Παλιάτσοι* ανέβηκε σε νέα παραγωγή από την Ε.Λ.Σ. τον χειμώνα 1971-1972 στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Διονύση Κούτση και σκηνοθεσία του Σέργιου Βαφειάδη σε ενιαία παράσταση με την όπερα *Καβαλλερία Ρουστικάνα*.

Για την όπερα αυτή το σωζόμενο υλικό μαρτυρεί την συνθετική ικανότητα του καλλιτέχνη, ο οποίος δε δίστασε, σε μια βεριστική όπερα, να προχωρήσει σε ένα πιο αφαιρετικό σκηνικό με έμφαση, όμως, σε παραδοσιακά θεατρικά στοιχεία, όπως οι κουρτίνες και τα παραβάν. Επίσης, κατασκεύασε στη σκηνή ένα υπερυψωμένο ημικυκλικό επίπεδο ενώ το αποτέλεσμα συμπλήρωνε ένα αφαιρετικό φόντο στο βάθος. (εικ. 558). Εμφανής ήταν η προσπάθειά του για δημιουργία μιας ατμόσφαιρας θεατρικής μαγείας, κάτι που συμβαδίζει απόλυτα με την υπόθεση του έργου. Σε αυτό το πλαίσιο προστέθηκαν τα κοστούμια του, ακολουθώντας την εποχή κατά την οποία διαδραματίζεται η πλοκή, ήταν οργανωμένα σε αρμονικά ενδυματολογικά σύνολα, κάτι για το οποίο ο καλλιτέχνης διακρίθηκε πολύ στις μελλοντικές του καταθέσεις (εικ. 559-562).

¹⁰⁴³ Συνέντευξη του Νίκου Πετρόπουλου στον Παύλο Ηλ. Αγιαννίδη, «30 ερωτήσεις Νίκος Πετρόπουλος», *Τα Νέα*, 29/11/2000 στο <http://www.tanea.gr/news/greece/article/4160867/?iid=2> ημερομηνία πρόσβασης, 16/10/2017.

Αλιείς μαργαριταριών

Επόμενη συνεργασία του Πετρόπουλου, κατά την εξεταζόμενη περίοδο, ήταν η όπερα *Αλιείς μαργαριταριών* του Μπιζέ που ανέβηκε, τον χειμώνα 1972-1973, στο θέατρο «Ολύμπια», σε πρώτη παρουσίαση από την Ε.Λ.Σ. σε μουσική διεύθυνση του Δημήτρη Χωραφά και σκηνοθεσία του Μλάντεν Σάμπλιτς

Τα σκηνικά του Πετρόπουλου ήταν εμφανώς επηρεασμένα από τις σύγχρονες διεθνείς προσλαμβάνουσές του. Η κατάθεσή του ήταν αρκετά αφαιρετική με στόχο να δημιουργήσει εκφραστικές εικόνες που να συνδέονται με την οπερατική σύνθεση και το θεαματικό στοιχείο. Σε μια κατάθεση με διάχυτο εξωτισμό, ο καλλιτέχνης εστίασε στη δημιουργία ορίζοντα, κάτι που φαίνεται τόσο στις μακέτες όσο και στις σωζόμενες φωτογραφίες, ενώ δεν παρέλειψε να εξοπλίσει τη σκηνή με κλίμακες και επίπεδα στα πλαϊνά, που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες της κίνησης (εικ. 563-564). Τα κοστούμια ακολουθούσαν τον χώρο, το χρόνο και τον εξωτικό χαρακτήρα της πλοκής (εικ. 565-566).

Ο Γιατράς παρατήρησε την προσπάθεια του Πετρόπουλου, η οποία όμως μάλλον δεν συμπορεύτηκε με τη σκηνοθεσία του Σάμπλιτς, που ακολουθούσε ρεαλιστικότερο δρόμο: «τα σκηνικά του κ. Ν. Πετρόπουλου δημιουργούσαν ατμόσφαιρα, άλλο θέμα αν η συνύπαρξη του ρεαλιστικού στοιχείου και του μεγάλου θεάματος περιέπλεκε τα πράγματα».¹⁰⁴⁴ Η Λαλαούνη εκφράστηκε συγκρατημένα για τη δουλειά του σκηνογράφου: «ο κ. Ν. Πετρόπουλος με τα σκηνικά του κατάφερε να δημιουργήσει κάποια εξωτική ατμόσφαιρα, δε νομίζω όμως πως πέτυχε στα κοστούμια του που ήταν κάπως ανακατωμένα – ιδίως στα κόρα, όπου πολλοί ιθαγενείς ψαράδες θυμίζανε δικούς μας νησιώτες σφουγγαράδες».¹⁰⁴⁵ Για το ίδιο θέμα και σε πολύ αρνητικούς τόνους, ο Λεωτσάκος, ο οποίος κατέκρινε το σύνολο της παράστασης, σχολίασε τη δουλειά του Πετρόπουλου ως «αποκριάτικο τουρλού-τουρλού των κοστούμιών» τα οποία χαρακτήρισε «αλλοπρόσαλλα».¹⁰⁴⁶

Για την επανάληψη της παράστασης τον χειμώνα 1974-1975, ο Βασιλειάδης έκανε λόγο για μια καλοστημένη παράσταση που όμως δεν είχε κάποια πρωτοτυπία. Τόνισε όμως την ολοκληρωμένη εργασία του Πετρόπουλου αναφέροντας: «ομοιομορφία στα

¹⁰⁴⁴ Διονύσιος Γιατράς, «Αλιείς μαργαριταριών», *Το Βήμα*, 3/4/1973, σ. 4.

¹⁰⁴⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Οι Αλιείς μαργαριταριών», *Η Βραδυνή*, 12/4/1973, σ. 2.

¹⁰⁴⁶ Γιώργος Λεωτσάκος, «Αλιείς μαργαριταριών», *Τα Νέα*, 11/4/1973, σ. 2.

σκηνικά και των 3 πράξεων, έντονα εξωτικά με κολώνες, εισόδους ναών, βράχια κτλ. Μέσα στο κλίμα του έργου. Τα κοστούμια με παλ αποχρώσεις, αποφεύγοντας την εκζήτηση και τους δυσάρεστους τονισμούς, δημιούργησαν μια οπτικά αρμονική ολότητα».¹⁰⁴⁷ Το σχόλιο αυτό, σε συνδυασμό με το σωζόμενο υλικό, καταδεικνύει πως ο Πετρόπουλος, ήδη από τα πρώτα του βήματα, υπήρξε ένας καλλιτέχνης που πατούσε σε στέρεες βάσεις και μετέφερε στη σκηνή ολοκληρωμένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις.

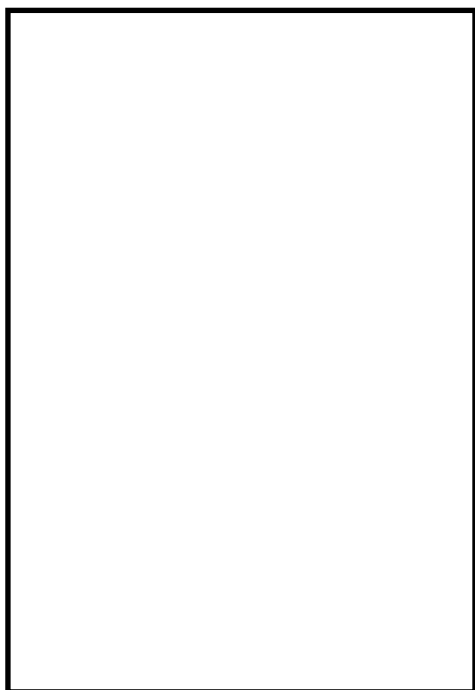
¹⁰⁴⁷ Γιάννης Βασιλειάδης, «Η μουσική», *Νέα Εστία* 1149 (1975), σσ. 690-691, σ. 691.



εικ. 558, Λεονκαβάλλο, *Παλιάτσοι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Ν. Πετρόπουλος, μακέτα σκηνικού.



εικ. 559, Λεονκαβάλλο, *Παλιάτσοι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Ν. Πετρόπουλος, μακέτα κοστούμιών.



εικ. 560-562, Λεονκαβάλλο, *Παλιάτσοι*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Ν. Πετρόπουλος, μακέτες κοστούμιών.



εικ 563-564, Μπιζέ, *Αλιείς μαργαριταριών*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Ν. Πετρόπουλος, μακέτες σκηνικών.



εικ. 565-566, Μπιζέ, *Αλιείς μαργαριταριών*, Ε.Λ.Σ., θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1971-1972, σκηνικά-κοστούμια Ν. Πετρόπουλος, φωτογραφίες παράστασης.

3.3.16. Έλση Ζαβιτσάνου (1940)

Η Έλση Ζαβιτσάνου¹⁰⁴⁸ γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε στη Σχολή Βακαλό. Σταδιοδρόμησε κυρίως ως ζωγράφος και χαράκτρια. Με την Ε.Λ.Σ. συνεργάστηκε κυρίως σε παραστάσεις μπαλέτου και χορού ενώ κατά την εξεταζόμενη περίοδο συνέπραξε σε μια μόνο παραγωγή, στην οποία υπέγραψε μόνο τα κοστούμια.

Μποέμ

Η όπερα του Βέρντι *Μποέμ* ανέβηκε τον χειμώνα 1973-1974.¹⁰⁴⁹ Για την παράσταση αυτή η νεοεισερχόμενη Ζαβιτσάνου συνεργάστηκε αρμονικά με τον έμπειρο Στεφανέλλη, δημιουργώντας κοστούμια εμπνευσμένα από την εποχή στην οποία διαδραματίζεται η πλοκή του έργου. Ο Βασιλειάδης για τη δουλειά της ανέφερε: «αυθεντικά τα κοστούμια, με ωραία χρώματα και τον νοσταλγικό αέρα του περασμένου αιώνα».¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁸ Για τη ζωή και το έργο της Έλσης Ζαβιτσάνου βλ. Ειρ. Σ. [Ειρήνη Σαββανή], «Έλση Ζαβιτσάνου», Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό...*, τ. 1, ό.π., σ. 418 όπου και σχετική βιβλιογραφία και στο <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/zabitsanou-elsi-1810/>, ημερομηνία πρόσβασης 20/10/2017.

¹⁰⁴⁹ Πρόκειται για την παράσταση της σ. 343.

¹⁰⁵⁰ Γιάννης Βασιλειάδης, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1117 (1974), σ. 137.

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η εξέλιξη της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στην Ε.Λ.Σ.

Παρακολουθώντας το έργο των 28 καλλιτεχνών, σκηνογράφων και ενδυματολόγων, που συνεργάστηκαν με την Ε.Λ.Σ. από το 1944 ως το 1974, ο αναγνώστης παρακολουθεί την διαμόρφωση της όψης των παραστάσεων που ανέβηκαν από αυτόν, τόσο ως προς το δημιουργικό και αισθητικό όσο και ως προς το πρακτικό της μέρος. Η αποτύπωση του συνόλου του έργου αυτού – στο βαθμό που αυτό μπορεί να ανασυσταθεί από τα σωζόμενα τεκμήρια καθώς και την υποδοχή του από την κριτική – (κεφ. 3) και η εξέτασή του σε συνδυασμό με το ευρύτερο πλαίσιο εντός του οποίου δημιουργήθηκε (κεφ. 1 και κεφ. 2) επιτρέπουν την εξαγωγή πλούσιων συμπερασμάτων για την εξελικτική πορεία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στην Ε.Λ.Σ. Η πορεία αυτή, που ουσιαστικά αποτελεί την ιστορία της όψης, είναι κομμάτι απολύτως θεμελιώδες και αναπόσπαστο της ίδιας της ιστορίας της Ε.Λ.Σ. Τόσο θεμελιώδες όσο και η εξέλιξη του ρεπερτορίου και τόσο αναπόσπαστο όσο και η εξέλιξη της μουσικής απόδοσης και ερμηνείας. Και αυτό γιατί, όπως ειπώθηκε ήδη στην εισαγωγή της παρούσας διατριβής, η όπερα είναι ταυτόχρονα μουσικό αλλά και θεατρικό είδος που ολοκληρώνεται μόνο επί σκηνής δια του παραστασιακού γεγονότος.

Όταν ιδρύθηκε η Ε.Λ.Σ. το επάγγελμα του σκηνογράφου και του ενδυματολόγου είχε πλέον καθιερωθεί στη θεατρική πρακτική στην Ελλάδα καθώς είχαν προηγηθεί τρεις και πλέον δεκαετίες επώνυμης σκηνογραφίας και ενδυματολογίας. Έτσι, λίγο πριν την έναρξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, η παρουσία των εξειδικευμένων στην όψη καλλιτεχνών ήταν πλέον συστηματική στο ελληνικό θέατρο, ενώ είχε εξαπλωθεί η ιδέα του πρωτότυπου σκηνικού πρωτίστως, και κοστουμιών δευτερευόντως (σαφώς σε μικρότερη κλίμακα), για κάθε νέα παράσταση. Επίσης, με την παρουσία των πρώτων επώνυμων σκηνογράφων το κοινό, αλλά και ο ίδιοι οι καλλιτέχνες του θεάτρου, είχαν πλέον αντιληφθεί ότι η όψη μιας παράστασης – τουλάχιστον στο επαγγελματικό θέατρο – ήταν προϊόν μιας ξεχωριστής συνθετικής διαδικασίας που απαιτούσε, αφενός μεν την ύπαρξη ενός συγκεκριμένου δημιουργού και αφετέρου αρκετά στάδια προκειμένου να ολοκληρωθεί. Ήδη από το 1937, με σχετικό νόμο, είχε δημιουργηθεί ένα πλαίσιο λειτουργίας των σκηνογράφων και ενδυματολόγων στην κρατική σκηνή, το οποίο αναβάθμιζε τη θέση τους και τους καθιστούσε απολύτως απαραίτητους. Έτσι, η Ε.Λ.Σ. στηρίχθηκε στον έτοιμο καμβά του Εθνικού Θεάτρου

πάνω στα θέματα αυτά. Επίσης, αποτελώντας φυσική συνέχεια της Λυρικής Σκηνής του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου, στηρίχθηκε και σε ένα έτοιμο ρεπερτόριο που είχε δει τα φώτα της σκηνής από το 1940 ως το καλοκαίρι του 1943, καθώς κάποιες από τις παραστάσεις αυτές επαναλήφθηκαν κατά τις πρώτες περιόδους της αυτόνομης λειτουργίας της, υποστηρίζοντας καθοριστικά τον προγραμματισμό της.

Κατά τα τέσσερα χρόνια όπου η Λυρική Σκηνή αποτελούσε τμήμα του Εθνικού Θεάτρου, στις παραστάσεις της ανακυκλώνονταν ως συντελεστές της όψης οι ίδιοι καλλιτέχνες. Ήταν ο Κλεόβουλος Κλώνης και ο Αντώνης Φωκάς που υπέγραψαν την εναρκτήρια *Νυχτερίδα* το 1940, ενώ σχεδόν αμέσως ανέλαβαν δράση και οι βοηθοί τους, Νίκος Ζωγράφος και Ανδρέας Γεράκης, ο οποίος, όμως, αποχώρησε από το Εθνικό Θέατρο, πριν την αυτονόμηση της Ε.Λ.Σ. Οι καλλιτέχνες αυτοί υπέγραψαν μια σειρά παραστάσεων, κάποιες από τις οποίες θα εντάσσονταν στο ρεπερτόριο του κατοπινού αυτόνομου οργανισμού. Οι παραστάσεις αυτές αποτελούσαν στην πραγματικότητα δημιουργίες του Εθνικού Θεάτρου και έφεραν σαφώς, όχι μόνο την αισθητική του πρώτου θεάτρου της χώρας, αλλά και την αρτιότητα των όρων παραγωγής που ίσχυαν εκεί. Μια ματιά στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό τόσο αυτών, όσο και των επαναλήψεων τους στην Ε.Λ.Σ., είναι αρκετή για να διαπιστωθεί η λεπτομερής δουλειά των σκηνογραφικών και ενδυματολογικών εργαστηρίων, καθώς επίσης και η ολοκληρωμένη αισθητική εικόνα. Όμως, το τελικό αποτέλεσμα, αν και εξασφάλιζε τον επαγγελματικό χαρακτήρα της όψης, στην πραγματικότητα την απομάκρυνε από την ουσία και το ύφος της όπερας, κρατώντας την δέσμια ενός συγγενικού αλλά ολότελα διαφορετικού θεατρικού είδους. Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία των παραστάσεων αυτών, ιδιαιτέρως η πρώτη, ήταν πολύ περισσότερο προσαρμοσμένες στα δεδομένα του θεάτρου πρόζας παρά στην όπερα, ή έστω την οπερέτα. Αυτό, όμως, ήταν αναμενόμενο, όχι μόνο γιατί ήταν ενταγμένες στη δραστηριότητα ενός καλλιτεχνικού οργανισμού όπως το Εθνικό Θέατρο, αλλά και γιατί, πολλές φορές, έπρεπε πράγματι να εξυπηρετήσουν και ανάγκες παραστάσεων πρόζας ή προέκυπταν από επαναχρησιμοποίηση υλικού τέτοιων παραστάσεων. Αυτό διακρίνεται – αν και όχι πάντα με την πρώτη ματιά – από την αντιπαραβολή φωτογραφιών της περιόδου εκείνης.

Το 1944, η Λυρική Σκηνή αποκόπηκε από τον οργανισμό-μήτρα που τη δημιούργησε και ξεκίνησε την αυτόνομη πορεία της ως Εθνική Λυρική Σκηνή με μόνιμη έδρα το θέατρο «Ολύμπια», έναν χώρο οικείο για το ελληνικό λυρικό θέατρο και συνδεδεμένο

ήδη στη συνείδηση του κοινού με παραστάσεις αυτού του είδους. Έτσι, μέσα στους τελευταίους μήνες της γερμανικής Κατοχής, η ελληνική Πολιτεία ανταποκρίθηκε σε ένα πολιτιστικό αίτημα ετών, ανοίγοντας επίσημα ένα νέο κεφάλαιο στην νεώτερη πολιτιστική ιστορία της χώρας. Για το ελληνικό λυρικό θέατρο ξεκίνησε μια μεγάλη περιπέτεια που συνεχίζεται δυναμικά και συναρπαστικά ως τις ημέρες μας.

Όπως είναι προφανές, η ίδρυση της Ε.Λ.Σ. έγινε στις πλέον αντίξοες συνθήκες, οι οποίες θα δυσκόλευαν το οποιοδήποτε νέο εγχείρημα, πόσο μάλλον ένα εγχείρημα πολιτιστικό και μάλιστα τόσο σύνθετο και κοστοβόρο όπως η όπερα. Η δεκαετία του 1940 ήταν μια πολύ σκληρή δεκαετία για την Ελλάδα, καθώς μετά την Κατοχή ακολούθησαν τα Δεκεμβριανά και ο Εμφύλιος. Με επικεφαλής τον Μανώλη Καλομοίρη, ο νεοσύστατος οργανισμός ήταν απολύτως αναμενόμενο να στηριχθεί σε επαναλήψεις παλαιότερων παραγωγών της Λυρική Σκηής του Εθνικού Θεάτρου και συνακόλουθα να ζητήσει τη συνδρομή των καλλιτεχνών που ήδη είχαν δραστηριοποιηθεί σε αυτήν, για τις νέες παραγωγές του και το σταδιακό χτίσιμο του ρεπερτορίου του, εν πολλοίς άγνωστο στο ελληνικό κοινό.

Πρώτος καλλιτέχνης που κλήθηκε να σηκώσει το βάρος ήταν ο Νίκος Ζωγράφος, ο οποίος όχι μόνο υπέγραψε την εναρκτήρια *Ρέα*, αλλά εργάστηκε εντατικά για τις νέες παραγωγές της πρώτης περιόδου και για πολλές επαναλήψεις παραστάσεων που είχε υπογράψει στο Εθνικό Θέατρο. Κοντά του, εμφανίστηκε για μια και μοναδική φορά ο Φαίδων Μολφέσης κάνοντας σκηνικά για *Το απόγευμα της αγάπης*. Ο Ζωγράφος συνέχισε να εργάζεται αδιάκοπα στην Ε.Λ.Σ. επί σειρά ετών, με αφοσίωση και ευσυνειδησία, δημιουργώντας σκηνικά με πολλά ζωγραφικά στοιχεία, τα οποία στόχευαν σε όσο το δυνατόν περισσότερο ρεαλιστικές, ενίοτε νατουραλιστικές, αποδόσεις. Ο καλλιτέχνης, αν και σε μεγάλο βαθμό λησμονημένος, έως και άγνωστος σήμερα στο ευρύ κοινό, στήριξε όσο λίγοι την Ε.Λ.Σ. στα πρώτα της βήματα, υπογράφοντας πλήθος παραστάσεων τη δεκαετία του 1940 και 1950, οι οποίες παρουσιάστηκαν σε πάμπολλες επαναλήψεις. Έδωσε τις καλύτερες καταθέσεις του σε έργα βερισμού, τα οποία έχουν πιο «γήινα», ρεαλιστικότερα χαρακτηριστικά σε σχέση με το υπόλοιπο οπερατικό ρεπερτόριο.

Ήδη από τις πρώτες καταθέσεις καθίσταται σαφές ότι ο νέος οργανισμός, όχι μόνο δεν ήταν τεχνικά αυτοδύναμος αλλά και οι όποιες καλλιτεχνικές του δυνατότητες ως προς την όψη ήταν περιορισμένες. Ένας αυτοδίδακτος σκηνογράφος ο οποίος δεν είχε

αναλάβει ποτέ άλλοτε μια τόσο μεγάλη ευθύνη, δυσανάλογη με το καλλιτεχνικό του μέγεθος καθώς και τη μέχρι τότε εμπειρία του, δυσκολευόταν να σηκώσει το πλήρες βάρος. Έτσι, όταν η Ε.Λ.Σ. επιχείρησε την πρώτη της έξοδο στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, ο έμπειρος Κλεόβουλος Κλώνης υπέγραψε τις πρώτες παραγωγές: τον *Πρωτομάστορα*, όπου τα κοστούμια ανέλαβε ο Ζωγράφος, αλλά και τον ιστορικό *Φιντέλιο* του καλοκαιριού του 1944.

Και ενώ θα περίμενε κανείς ότι τον Κλώνη θα ακολουθούσε ο εξίσου έμπειρος Αντώνης Φωκάς, ο οποίος είχε συμπράξει σε πολλές παράγωγες της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου, κάτι τέτοιο δεν συνέβη. Το όνομα του Φωκά, αν και εμφανίστηκε σε νέα παραγωγή το καλοκαίρι του 1945, στην οπερέτα *Η πριγκίπισσα της Τσάρντας*, άργησε πολύ να εμφανιστεί ξανά και αυτό θα γινόταν μόλις σε δυο ακόμη παραγωγές. Ίσως το λυρικό θέατρο να μην ταίριαζε στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του και οι αναζητήσεις του να ήταν άλλες. Ενδεχομένως όμως και ο ενδυματολόγος να μην είχε τον απαιτούμενο χρόνο έχοντας αφοσιωθεί στη δουλειά του στο Εθνικό Θέατρο. Έτσι, ενώ στο Εθνικό Θέατρο οι δυο καλλιτέχνες λειτουργούσαν ως δίδυμο, αυτό δεν επαναλήφθηκε μετά την αυτονόμηση της Ε.Λ.Σ. παρά μόνο σε δυο παραστάσεις. Αντίθετα, ο Κλώνης συνεργάστηκε εντατικά με την Ε.Λ.Σ. μέχρι την καλλιτεχνική περίοδο 1958-1959, όπου υπέγραψε για τελευταία φορά νέα παραγωγή του οργανισμού, την όπερα *Μποέμ*. Το όνομά του συνέχισε όμως να εμφανίζεται τακτικότητα, επί σειρά ετών, μέχρι και τη δεκαετία του 1970 σε επαναλήψεις παραστάσεων.

Η συμβολή του Κλώνη και η στήριξή του στα δύσκολα πρώτα 15 χρόνια της Ε.Λ.Σ. είναι αναμφισβήτητη, μολονότι όχι ιδιαίτερα γνωστή στο ευρύ κοινό. Είναι γεγονός ότι η κυρίαρχη παρουσία του επί δεκαετίες στο Εθνικό Θέατρο και η αρχετυπική εργασία του στο αρχαίο δράμα επισκίασε τη δραστηριότητά του στο λυρικό θέατρο. Πέραν αυτών βέβαια, ο Κλώνης, αν και δοκιμάστηκε πολλές φορές μάλλον δεν υπήρξε ιδιαίτερα ευφάνταστος στις καταθέσεις του στην όπερα ενώ δεν φαίνεται να κατανοούσε την ανάλαφρη φύση της οπερέτας. Προχωρούσε σε λιτές, ακαδημαϊκές καταθέσεις, τις περισσότερες φορές κατασκευαστικού χαρακτήρα, αν και δεν έλειψαν οι περιπτώσεις που χρησιμοποίησε, αντίθετα με την πάγια πρακτική του, το ζωγραφικό σκηνικό. Οι εικόνες που δημιουργούσε παρέπεμπαν σαφώς σε θέατρο πρόζας και όχι στην παράδοση της όπερας. Επιπλέον, έδειχνε να μην αντιλαμβάνεται ότι οι διαστάσεις των σκηνών που είχε στη διάθεσή της η Ε.Λ.Σ. ήταν πολύ μικρότερες, αλλά και τεχνικά

φτωχότερες από τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, στην οποία είχε συνηθίσει να εργάζεται. Το γεγονός αυτό οδήγησε στο να κατακρίνεται συχνά για τα βαριά και ογκώδη σκηνικά του. Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι στις συνεργασίες του με την Ε.Λ.Σ. υπέγραψε πολλές φορές και τα κοστούμια, κάτι που δεν συνήθιζε στο Εθνικό Θέατρο. Στον τομέα αυτό έδωσε και ένα αξιομνημόνευτο δείγμα στην όπερα *Η πουλημένη μνηστή*, όπου το φωτογραφικό υλικό – αν και αποκλειστικά ασπρόμαυρο – μαρτυρεί μια εμπνευσμένη ενδυματολογική κατάθεση. Τέλος, στην περίπτωση του Κλώνη, πρέπει να ληφθεί υπόψη και το ότι ο καλλιτέχνης, όντας α΄ σκηνογράφος του Εθνικού Θεάτρου την εποχή εκείνη, θα μπορούσε να δανείζεται σκηνικά, κοστούμια και σκηνικά αντικείμενα από τις αποθήκες και το βεστιάριό του, κάτι που δεν ίσχυε για κανέναν άλλο καλλιτέχνη, πλην ίσως του Φωκά.

Παρόλο που ο νέος οργανισμός αντιμετώπιζε σοβαρότατα προβλήματα και τα οικονομικά του ήταν πενιχρά, είχε απόλυτη ανάγκη από σκηνογράφους ιδιαίτερα για να καλυφθεί το είδος της οπερέτας, η οποία αποτέλεσε επί σειρά ετών αναπόσπαστο κομμάτι του καλοκαιρινού ρεπερτορίου του και σταθερή, σωτήρια πολλές φορές, πηγή εσόδων. Η οπερέτα, συνδεδεμένη με την προσεγμένη και εντυπωσιακή όψη και το πλούσιο θέαμα, αποτελούσε πόλο έλξης για το αθηναϊκό κοινό, το οποίο ήταν σαφώς πιο εξοικειωμένο με αυτήν από ότι με την όπερα. Έτσι, προκειμένου η Ε.Λ.Σ. να ανταποκριθεί στον ανταγωνισμό των ιδιωτικών θιάσων του ελαφρού μουσικού θεάτρου και της επιθεώρησης ήταν υποχρεωμένη να ρίξει ιδιαίτερο βάρος στα σκηνικά και τα κοστούμια. Στο πλαίσιο αυτό, κατά τη δεκαετία του 1940, και κατά τη διάρκεια των διευθύνσεων Θεόδωρου Συναδινού (α΄ διεύθυνση) και Γεωργίου Σκλάβου, εμφανίστηκαν τρεις καλλιτέχνες που μαζί με τον Ζωγράφο και τον Κλώνη κυριάρχησαν στον οργανισμό και κατά την επόμενη δεκαετία σκηνογραφώντας τις νέες παραγωγές του, οι οποίες επαναλαμβάνονταν αναρίθμητες φορές, διαμορφώνοντας σιγά σιγά και παγιώνοντας ένα αναγνωρίσιμο ύφος στις παραστάσεις της Ε.Λ.Σ. της δεκαετίας του 1950 – αλλά και μέρους της δεκαετίας του 1960. Αυτοί ήταν ο Γιώργος Ανεμογιάννης, ο Μάριος Αγγελόπουλος και ο Γιώργος Βακαλό, καλλιτέχνες που είχαν όλοι προσλαμβάνουσες από το εξωτερικό.

Ο Γιώργος Ανεμογιάννης υπήρξε ο πρώτος σκηνογράφος της Ε.Λ.Σ. που δεν ήταν αυτοδίδακτος ούτε πρακτικός. Έτσι, κόμισε στον οργανισμό, πάνω από όλα, την αυστηρή επαγγελματική διάσταση των παραστάσεων. Παράλληλα, έχοντας σπουδάσει στο εξωτερικό ήταν σε θέση να κατανοήσει τη σύνθετη εικονοποιΐα που απαιτεί το

λυρικό θέατρο. Κινήθηκε με σύστημα και οργάνωση, με απόλυτη επίγνωση των δυσκολιών, τόσο του είδους όσο και των σκηνών πάνω στις οποίες εργάστηκε, γνωρίζοντας πως για να επιτύχει δεν αρκούσε η δημιουργική ιδέα αλλά απαραίτητη ήταν και η επιτυχημένη εφαρμογή της, κάτι διόλου αυτονόητο υπό τις συνθήκες της δεκαετίας του 1940. Ο Ανεμογιάννης προσπαθούσε να επιλύσει τα προβλήματα των μικρών σκηνών, κατασκευάζοντας έναν ακόμη πιο μικρό, αλλά χαριτωμένο και λειτουργικό σκηνογραφικό χώρο. Σχεδόν πάντα, δημιουργούσε την ψευδαίσθηση του βάθους, ενώ φρόντιζε να προσφέρει διαρκείς οπτικές υπομνήσεις της αισθητικής της εποχής και του τόπου στον οποίο διαδραματιζόταν το έργο. Επιπλέον, φρόντιζε να τονίζει τη μοναδικότητα της εργασίας του καθώς και την ύπαρξη συνεργείων τα οποία αναλάμβαναν την εκτέλεση των φιλόδοξων προτάσεών του, για τα έξοδα των οποίων πολλές φορές επικρίθηκε. Το έργο του Ανεμογιάννη στόχευε στην ευφρόσυνη διάσταση της σκηνογραφίας, που θέλει να τέρψει το κοινό, δημιουργώντας όμορφες, καλόγουστες και αρμονικές εικόνες, γεμάτες λάμψη, χρώμα και θεατρικότητα. Η πληθωρική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του φαίνεται να έβρισκε γονιμότερο έδαφος στις παραστάσεις οπερέτας, ενώ, όταν αναλάμβανε έργα από το ρεπερτόριο της όπερας, δεν είχε την αναμενόμενη απόδοση και μάλλον αμήχανα επέλεγε λιγότερο εμπνευσμένους δρόμους.

Δύο χρόνια μετά, το καλοκαίρι του 1947, στον οργανισμό εισήλθε ο Μάριος Αγγελόπουλος και αυτός με μια οπερέτα, *Το Ρόδο του Τυρόλου*, παράσταση που κατακρίθηκε επίσης για τα έξοδα του ανεβάσματός της. Ο καλλιτέχνης αυτός, αν και σκηνογράφησε μόλις επτά παραγωγές στην Ε.Λ.Σ., αποτέλεσε μια από τις κυρίαρχες μορφές της εξεταζόμενης περιόδου γιατί μια σειρά από όπερες που υπέγραψε, επαναλαμβάνονταν εξαιρετικά τακτικά αποτελώντας τμήμα του ρεπερτορίου της για δεκαετίες. Έτσι, ο Αγγελόπουλος συνετέλεσε στη δημιουργία και παγίωση της συνολικής αισθητικής που χαρακτήριζε την Ε.Λ.Σ. στις πρώτες δεκαετίες της και η δουλειά του, σε μεγάλο βαθμό, συνδέθηκε στη συνείδηση των θεατών με την εικόνα που σταδιακά αποκτούσε το ελληνικό κοινό για το λυρικό θέατρο.

Εμφανής ήταν η επιθυμία του για εντυπωσιασμό και «επιβολή» της δικής του καλλιτεχνικής παρουσίας στο συνολικό θέαμα. Η υλοποίηση των καλλιτεχνικών ιδεών του κατέληγε στη δημιουργία σκηνικών μεγάλου όγκου και έντονου δομικού χαρακτήρα προκαλώντας πρακτικά προβλήματα. Στην προσπάθειά του να ανταποκριθεί στα μεγάλα μεγέθη και στις σύνθετες υπερεκφραστικές εικόνες που

απαιτεί η όπερα αλλά και να εντυπωσιάσει με τη δουλειά του, γέμιζε υπερβολικά τις ήδη μικρές σκηνές που φιλοξενούσαν τις παραστάσεις οδηγώντας σε οπτικό κορεσμό και δυσκολεύοντας την κίνηση του πλήθους. Πέραν αυτών, οι αλλαγές των σκηνικών του οδηγούσαν σε μεγάλα διαλείμματα ανάμεσα στις πράξεις, χαλάρωναν υπερβολικά τη ροή της παράστασης και απαιτούσαν πολυάριθμο, έμπειρο αλλά και αναγκαστικά θορυβώδες τεχνικό προσωπικό για να επιτευχθούν.

Στο τέλος της δεκαετίας του 1940 και ο Γιώργος Βακαλό εντάχθηκε στους σκηνογράφους της Ε.Λ.Σ. Αν και ξεκίνησε με την όπερα *Κάρμεν*, τον χειμώνα 1948-1949, πολύ γρήγορα ρίχθηκε και αυτός με τις καλλιτεχνικές του δυνάμεις στη μάχη της οπερέτας σκηνογραφώντας τον *Παγκανίνι* το καλοκαίρι του 1950. Φαίνεται ότι ο Βακαλό, παρόλο που έκανε τολμηρές σκηνογραφικές και ενδυματολογικές καταθέσεις και δημιουργούσε ένα πραγματικό καλειδοσκόπιο χρωμάτων και σχεδίων, κατόρθωνε να δίνει ένα ισορροπημένο αποτέλεσμα που κέρδιζε την αποδοχή. Η κριτική είναι αδιάψευστος μάρτυρας πως τα ευφάνταστα σκηνικά και κοστούμια του συνέθεταν έναν θεατρικό κόσμο συναρπαστικό και κατέληγαν σε έναν χρωματικό οργασμό και μια «τρελή χαρά της φαντασίας».¹⁰⁵¹

Ο Βακαλό δημιούργησε σκηνικά και κοστούμια για πλήθος παραστάσεων των πρώτων χρόνων της Ε.Λ.Σ., ενώ διακρίθηκε για τη δουλειά του στην οπερέτα, είδος που του πήγαινε πολύ περισσότερο εξαιτίας, ίσως, του ευφρόσυνου χαρακτήρα αλλά και της μεγαλύτερης εγγύτητάς του στο θέατρο πρόζας. Το κωμικό στοιχείο του ταίριαζε. Δεν είναι τυχαίο ότι τις πιο ενδιαφέρουσες καταθέσεις του, πέρα από τις οπερέτες, τις έδωσε στην *Αγγελική* και στον *Τσάρο Ξυλουργό*, όπερες με κωμική θεματολογία. Και αυτός ο καλλιτέχνης στήριξε πολύ την Ε.Λ.Σ. στις πρώτες κρίσιμες δεκαετίες της λειτουργίας της, κάτι που δεν είναι ιδιαιτέρως γνωστό καθώς το υπόλοιπο σκηνογραφικό του έργο, ιδίως αυτό στην αναβίωση της αρχαίας κωμωδίας, επισκίασε το έργο στο λυρικό θέατρο.

Αν και ο οργανισμός άρχισε να συγκεντρώνει στους κόλπους του ολοένα και περισσότερες δημιουργικές σκηνογραφικές δυνάμεις – το 1948 έκανε την πρώτη του εμφάνιση και ο ζωγράφος Σπύρος Βασιλείου – η οικονομική ένδεια της δεκαετίας του 1940, η έλλειψη υποδομών αλλά και στιβαρής διοίκησης δυσκόλευε τους όρους παραγωγής και συνακόλουθα την όποια προσπάθεια προόδου. Το σωζόμενο υλικό των

¹⁰⁵¹ Βακαλό Ε., *Γιώργος Βακαλό*, ό.π., σ. 9.

χρόνων αυτών καταδεικνύει πως όταν ο οργανισμός δεν έκανε επαναλήψεις παλαιότερων παραγωγών της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου και προχωρούσε σε νέες, η εικόνα των παραστάσεων κάποιες φορές ήταν πραγματικά κακή, ειδικά στην όπερα. Ταυτόχρονα, όποτε καταβαλόταν προσπάθεια φροντίδας της όψης και επένδυσης σε αυτή, ο Τύπος αντιδρούσε ακόμη και με καταϊγισμό αρνητικών σχολίων. Άλλοτε ανέφερε, με αφορμή τα έξοδα παραγωγής, ότι ήταν απαράδεκτη η σπατάλη εφόσον η Ε.Λ.Σ. πενόταν και άλλοτε ισχυριζόταν ότι ο τονισμός του θεαματικού μέρους υποσκελίζε τη μουσική.

Ακόμα, όμως, και όταν η συνολική εικόνα των παραστάσεων ήταν άρτια και φροντισμένη, αυτή παρέπεμπε τελικά περισσότερο σε παράσταση θεάτρου πρόζας. Αυτό δεν ενοχλούσε τόσο στις παραστάσεις οπερέτας, καθίστατο όμως σαφώς προβληματικό στα έργα όπερας. Άλλωστε οι καλλιτέχνες που κλήθηκαν να σκηνογραφήσουν στην Ε.Λ.Σ. δεν είχαν εμπειρία στη σκηνογραφία όπερας, παρά μόνο οπερέτας, είδος σαφώς πιο συγγενικό στο θέατρο πρόζας. Με άλλα λόγια κλήθηκαν να σκηνογραφήσουν και να μαθαίνουν ταυτόχρονα. Η Ε.Λ.Σ. δηλαδή αποτέλεσε για αυτούς εργασιακό περιβάλλον και την ίδια στιγμή σχολείο.

Μέσα σε τέτοιες ιδιόμορφες συνθήκες κάποιες φορές εμφανίζονταν «ορφανές παραστάσεις», δηλαδή παραστάσεις στις οποίες απουσίαζαν τα ονόματα του σκηνογράφου ή/και του ενδυματολόγου, γεγονός που έθετε σοβαρές αμφιβολίες για τον επαγγελματικό χαρακτήρα τους. Επιπρόσθετα, κατά τη δεκαετία αυτή ο Τύπος συχνά έκανε λόγο για χρήση προϋπάρχοντος σκηνογραφικού και ενδυματολογικού υλικού από τις αποθήκες και το βεστιάριο ακόμη και σε νέες παραγωγές. Χαρακτηριστικότερες τέτοιες περιπτώσεις τη δεκαετία αυτή ήταν η παράσταση της *Τραβιάτας* τον χειμώνα 1947-1948, καθώς και η «ορφανή» παράσταση της όπερας του Αντωνίου Γιαγκάκη *Οι ταρτούφοι* τον χειμώνα 1948-1949.¹⁰⁵² Σε ένα τέτοιο πλαίσιο και με αφορμή την παράσταση της *Τραβιάτας* ο Μάριος Αγγελόπουλος, το 1948, έδωσε μια εικόνα, που αν και με υπερβολικό τρόπο διατυπωμένη, μετέφερε ένα μέρος της

¹⁰⁵² Η όπερα του Αντωνίου Γιαγκάκη *Οι ταρτούφοι* ανέβηκε τον χειμώνα 1948-1949 στο θέατρο «Ολύμπια», σε μουσική διεύθυνση του Βάλτερ Πφέφφερ και σκηνοθεσία του Κίμωνος Τριανταφύλλου. Στο πρόγραμμα της παράστασης δεν γίνεται καμία αναφορά στον σκηνογράφο και τον ενδυματολόγο. Στην εφημερίδα *Βραδυνή* δίνεται η πληροφορία για τη σύμπραξη του Ζωγράφου στην παράσταση, κάτι που όμως δεν επιβεβαιώνεται από άλλες πηγές, [Ανυπόγραφο], «Η δοκιμαστική επίδειξις των *Ταρτούφων*», *Η Βραδυνή*, 4/3/1949, σ. 2. Η υποδοχή της παράστασης ήταν γενικώς κακή, ιδιαίτερα ως προς το σκηνογραφικό και ενδυματολογικό μέρος. Ενδεικτικά βλ. Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Αντωνίου Γιαγκάκη: *Οι Ταρτούφοι* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 15/6/1949, σ. 2 και Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 18/5/1949, σ. 2.

πραγματικότητας: «οι ίδιοι καλοί τραγουδιστές, με τους ίδιους μαέστρους, δίχως επαγγελματίες σκηνοθέτες παίζουν στο ίδιο θέατρο, μπρος στο ίδιο κοινό, που ανέκαθεν τους περιέβαλε με την αγάπη του και με τα ίδια κουρέλια για κοστούμια και σκηνικά».¹⁰⁵³ Δυστυχώς, φαινόμενα «ορφανών» παραστάσεων θα εμφανιστούν και τη δεκαετία του 1950, ενώ θα εκλείψουν μόλις στις αρχές της δεκαετίας του 1960.

Παρόλα τα προβλήματα και τις αντιξοότητες, κατά τη δεύτερη θητεία του Θεόδωρου Συναδινού (1950-1953) παρατηρήθηκε μια σαφής προσπάθεια, σε όλα τα επίπεδα, για εδραίωση και ανάπτυξη. Δυστυχώς, η προσπάθεια αυτή ανακόπηκε το 1953 με το κλείσιμο της Ε.Λ.Σ. λόγω οικονομικών προβλημάτων. Ακόμη, όμως, και όταν λειτούργησε ξανά, το 1954, στην συνεχιζόμενη οικονομική αστάθεια προστέθηκε και η διοικητική, καθώς ο οργανισμός παρέμενε επι χρόνια, ουσιαστικά, ακέφαλος. Η δεκαετία του 1950, τουλάχιστον ως το 1958, ήταν η σκληρότερη για την ιστορία του. Είναι χαρακτηριστικό ότι, κατά τα χρόνια αυτά, ο Τύπος ασχολείτο περισσότερο με τα προβλήματα και την γενικότερη κατάσταση της Ε.Λ.Σ., παρά με τις παραστάσεις της. Παρόλα αυτά, σχεδόν ως εκ θαύματος, ο οργανισμός κατόρθωσε να επιβιώσει.

Μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον οικονομικής ένδειας, περιορισμένων υλικοτεχνικών υποδομών και διοικητικής αστάθειας, οι σκηνογράφοι εργάζονταν αδιάκοπα και με αξιοθαύμαστο ζήλο σε νέες παραγωγές και κυρίως αμέτρητες επαναλήψεις, καθώς ο οργανισμός περιορίζοντας στο ελάχιστο τις πρώτες βασίστηκε στις δεύτερες και οδηγήθηκε σε εντατικά εναλλασσόμενο ρεπερτόριο. Στυλοβάτης της όψης κατά το μεγαλύτερο μέρος της δεκαετίας του 1950 ήταν ο Γιώργος Βακαλό, ο οποίος, με εξαίρεση τις όπερες *Τα ζωτικά νερά* και *Η πουλημένη μνηστή* που υπέγραψε ο Κλώνης τον χειμώνα 1950-1951, ανέλαβε όλες τις νέες παραγωγές της Ε.Λ.Σ. μέχρι το κλείσιμό της το 1953. Οι δύο καλλιτέχνες υπέγραψαν από κοινού, ο Κλώνης τα σκηνικά και ο Βακαλό τα κοστούμια, την παράσταση *Η δύναμις του πεπρωμένου* με την οποία επαναλειτούργησε ο οργανισμός. Όμως, η Ε.Λ.Σ. αναγκάστηκε και πάλι να συνεχίσει με επαναλήψεις παλαιότερων παραγωγών, καθώς το 1954 δέχθηκε ένα ακόμη ισχυρό πλήγμα: αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το θέατρο «Ολύμπια», μένοντας χωρίς στέγη, καθώς ξεκίνησε η ανέγερση του νέου κτηρίου, η οποία θα ολοκληρωνόταν στο τέλος του 1957. Υπό αυτές τις συνθήκες, η Ε.Λ.Σ. έδινε παραστάσεις εκτός έδρας, κυρίως στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, οι νέες παραγωγές περιοριορίστηκαν αποκλειστικά

¹⁰⁵³ Αγγελόπουλος, «Οι σκηνογραφίες του Ριγολέττου...», ό.π.

στην καλοκαιρινή περίοδο, ενώ ο Βακαλό σκηνογραφούσε κάθε χρόνο μια νέα οπερέτα.

Σε αυτό το πλαίσιο, η σκηνογραφία του λυρικού θεάτρου κατά τις δεκαετίες 1940 και 1950 δεν δείχνει να εξελίσσεται. Οι σκηνογράφοι, ανεξαρτήτως του ταλέντου και των γνώσεών τους, μην έχοντας παλαιότερες ισχυρές προσλαμβάνουσες, ούτε τις καλές συνθήκες εκείνες, που θα τους επέτρεπαν να γνωρίσουν την όπερα και να εξελιχθούν πάνω σε αυτή, δουλεύοντας μέσα σε θέατρα που στερούνταν ύψους, κατάλληλα μόνο για ανεβάσματα έργων πρόζας, έκαναν αυτό που γνωρίζουν· και αυτό που γνωρίζαν, και μάλιστα οι περισσότεροι καλά, ήταν η σκηνογραφία της πρόζας. Έτσι, οι καλλιτέχνες σκηνογραφούσαν μάλλον την πλοκή παρά τη μουσική, βασιζόμενοι περισσότερο στο λιμπρέτο και λιγότερο στην παρτιτούρα και δημιουργώντας εν τέλει εικόνες που, με ελάχιστες εξαιρέσεις, θύμιζαν πρόζα παρά όπερα.

Παράλληλα με το ενισχυμένο καλοκαιρινό ρεπερτόριο οπερέτας, η Ε.Λ.Σ. κλήθηκε από την Πολιτεία να στηρίξει το νεοσύστατο Φεστιβάλ Αθηνών. Έτσι, παρόλη την κακή της κατάσταση, το 1955 πραγματοποίησε τριπλή εμφάνιση στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και μάλιστα επιτυχημένη. Παρά την ανυπαρξία Διευθυντή, η διοίκηση του οργανισμού αντιλήφθηκε ότι οι παραστάσεις, προκειμένου να ανταποκριθούν στους υψηλούς στόχους του νέου εγχειρήματος, έπρεπε να ανατεθούν σε έμπειρους συντελεστές. Έτσι, τη σκηνοθεσία των τριών αρχαιοθέμων λυρικών έργων, που επιλέχθηκαν, ανέλαβε ο Ντίνος Γιαννόπουλος και την όψη υπέγραψαν οι παλαιότεροι συνεργάτες της Ε.Λ.Σ. Γιώργος Ανεμογιάννης και Κλεόβουλος Κλώνης καθώς και ο ζωγράφος και σκηνογράφος Ανδρέας Νομικός στη μοναδική σύμπραξή του με τον οργανισμό. Αντίστοιχη προσπάθεια καταβλήθηκε και το επόμενο καλοκαίρι, όπου έγινε η μετάκληση του σκηνοθέτη Όσκαρ Βάλεκ, ενώ το οπτικό σκέλος ανέλαβε ο Γιάννης Λόγης, καλλιτέχνης που σκηνογραφούσε επί σειρά ετών στην Όπερα του Μονάχου, στην μοναδική, επίσης, συνεργασία του με την Ε.Λ.Σ. Στις παραστάσεις αυτές, η σκηνογραφία και η ενδυματολογία, παρόλο που έδειχναν ακόμη σχετικά αμήχανες στην πρόκληση του ανοιχτού χώρου, παρουσίαζαν προσεγμένα αποτελέσματα.

Η παραπάνω στάση καταδεικνύει ότι η Ε.Λ.Σ., μετά από δέκα και πλέον χρόνια λειτουργίας, είχε σαφώς κατανοήσει τη σημασία της όψης, τόσο στις παραστάσεις μεμονωμένα όσο και στη συνολική εικόνα της. Τα σκηνικά και τα κοστούμια

αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος και ζητούμενο των παραστάσεων εξίσου με τη μουσική και είχαν καλλιεργηθεί στο κοινό οι σχετικές προσδοκίες. Αυτό αποτυπώνεται κάποιες φορές και στις αναγγελίες των παραστάσεων, όπως σε αυτή για το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά το 1956: «θα λάβουν μέρος όλον το καλλιτεχνικόν προσωπικόν του συγκροτήματος, με την μεγάλην του ορχήστραν, την χορωδίαν και το μπαλέττο του [...]. Εις τον Πειραιά, η Λυρική Σκηνή θα παρουσιάση τα καλύτερα έργα του ρεπερτορίου της με όλον τον σκηνικόν διάκοσμον και τα κοστούμια όπως επαίχθησαν και εις τας Αθήνας».¹⁰⁵⁴ Επίσης, όταν ο οργανισμός, επιτέλους, άρχισε να προετοιμάζεται για την επιστροφή του στο «Ολύμπια», το χειμώνα 1957-1958, φρόντισε να πληροφορήσει τον Τύπο για τα πολυπληθή και εξειδικευμένα σκηνογραφικά και ενδυματολογικά συνεργεία που πλέον διέθετε.

Έτσι, όταν ήρθε η ώρα των εγκαινίων του νέου θεάτρου «Ολύμπια», τον Ιανουάριο το 1958, η σκηνογραφία και η ενδυματολογία έπαιξαν πρωτεύοντα ρόλο. Προκειμένου να δοθεί ένας συνολικός τόνος νέου ξεκινήματος, η διοίκηση προχώρησε σε ένα φιλόδοξο πρόγραμμα με κύριο κορμό τις πασίγνωστες όπερες *Αΐντα*, *Κάρμεν*, *Ριγολέττο* και *Τροβατόρε*. Για τη σκηνοθεσία τους μετακλήθηκε ο Ιταλός σκηνοθέτης όπερας Ρέμο ντελλα Πέργκολα ενώ τις τρεις πρώτες ανέλαβε ο Μάριος Αγγελόπουλος – τον *Ριγολέττο* με τη συνδρομή της, αγνώστων λοιπών στοιχείων, Β. Σταματίου – και τον *Τροβατόρε* το δίδυμο Κλώνη – Φωκά. Μολονότι ο οργανισμός παρέμενε στην ουσία ακέφαλος, οι ιθύνοντες αντιλαμβάνονταν ότι οι παραστάσεις έπρεπε να προσεγγίσουν τα διεθνή πρότυπα. Στο πλαίσιο αυτό, παρουσιάστηκε και η σύγχρονη όπερα *Το Μέντιουμ*, τη σκηνοθεσία της οποίας ανέλαβε ο ίδιος ο συνθέτης της Τζιαν Κάρλο Μενότι. Στην παράσταση αυτή τα σκηνικά και τα κοστούμια υπέγραψε ο Γιάννης Τσαρούχης, συνεργαζόμενος για πρώτη φορά με τον οργανισμό. Το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό των παραστάσεων αυτών μαρτυρεί μια πρώτη συντονισμένη προσπάθεια δημιουργίας οπερατικών εικόνων, κάτι το οποίο διευκόλυνε κυρίως η αύξηση του ύψους της σκηνης. Στο σημείο αυτό δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι για να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα, ο Αγγελόπουλος, στις τρεις όπερες που υπέγραψε, έφερε τον οργανισμό στα όριά του. Από την άλλη όμως, δεν μπορεί να παραγνωρισθεί και το ότι οι σκηνογράφοι, πλέον, έδιεχναν να κατανοούν προοδευτικά

¹⁰⁵⁴ [Ανυπόγραφο], «Η Λυρική Σκηνή», *Ελευθερία*, 18/12/1956, σ. 2.

τις διαφορές της σκηνογραφίας ανάμεσα στο θέατρο πρόζας και την όπερα που έχει ενισχυμένες απαιτήσεις.

Πέρα από τη σαφή τοποθέτηση της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στο πρώτο πλάνο της παραγωγής, κατά την εναρκτήρια αυτή περίοδο πραγματοποιήθηκε και η είσοδος του Γιάννη Στεφανέλλη στον οργανισμό με την οπερέτα *Μαντάμ Πομπαντούρ*. Ο σκηνογράφος αυτός, ο οποίος εργαζόταν ήδη αρκετά χρόνια στο ελληνικό θέατρο, αν και δεν διέθετε εμπειρία στην όπερα ως τότε, θα αποτελούσε μια κυρίαρχη μορφή στην Ε.Λ.Σ. στις δεκαετίες που θα ακολουθούσαν. Η σημασία της εισόδου αυτής δεν βρίσκεται μόνο στην καλλιτεχνική του συνεισφορά αλλά κυρίως στο ότι ανέλαβε, στο τέλος του 1958, την τεχνική διεύθυνση, μια εξέλιξη – σταθμό για την ιστορία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στην Ε.Λ.Σ. αλλά και για τους γενικότερους όρους παραγωγής των παραστάσεών της. Η δημιουργία μιας τέτοιας δομής, μια από τις ελάχιστες προτάσεις που πρόλαβε να διατυπώσει ο Ντίνος Γιαννόπουλος στη βραχύβια διευθυντική θητεία του και η ανάληψη της θέσης του επικεφαλής από τον Στεφανέλλη άλλαξε τη ροή των πραγμάτων. Στο σημείο αυτό αξίζει να τονιστεί το παράδοξο γεγονός ότι ο Στεφανέλλης, αν και μετρούσε ήδη 16 χρόνια παρουσίας στο θέατρο, αγνοούσε, σύμφωνα με μαρτυρία του, τον ρόλο της τεχνικής διεύθυνσης στη λειτουργία ενός θεατρικού οργανισμού.¹⁰⁵⁵ Αυτό καταδεικνύει την γενικότερη υστέρηση και τις οργανωτικές αδυναμίες που χαρακτήριζαν τη σκηνογραφική θεατρική πρακτική, όχι μόνο στην Ε.Λ.Σ. αλλά και συνολικά στο ελληνικό θέατρο της δεκαετίας του 1950.

Η εξέλιξη αυτή συνέπεσε με τη λειτουργία του νέου, ανακαινισμένου θεάτρου «Ολύμπια», το οποίο παρά τις ελλείψεις και την ανεπάρκειά του, δεν έπαυε να διαθέτει πιο σύγχρονες τεχνικές υποδομές και να προσφέρει καλύτερες συνθήκες εργασίας. Επίσης, συνέπεσε με την ανάληψη της διεύθυνσης του οργανισμού από τον Κωστή Μπαστιά, καθώς και με την αλλαγή της κυβερνητικής στάσης απέναντί του. Με άλλα λόγια, καθώς εξέπνεε η δεκαετία του 1950, η Ε.Λ.Σ. έδειχνε έτοιμη να περάσει σε μια νέα εποχή. Στη νέα αυτή εποχή, ο Στεφανέλλης υπήρξε αναμφισβήτητα πρωταγωνιστής, ενώ για την ελληνική σκηνογραφία της όπερας ένας πρωτοπόρος. Πρώτος αυτός προσέγγισε συστηματικά τη σκηνογραφική διαφορετικότητα του είδους, πρώτος αυτός αντιμετώπισε διεξοδικά τα τεχνικά προβλήματα των χώρων που

¹⁰⁵⁵ Τσούγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 161.

φιλοξενούσαν τις παραστάσεις της Ε.Λ.Σ. τόσο ως σκηνογράφος όσο και ως τεχνικός διευθυντής, πρώτος αυτός εισήγαγε νέα υλικά αλλά και νέες φωτιστικές τεχνικές στις παραστάσεις του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα.

Παράλληλα, ο οργανισμός άνοιξε της πόρτες του σε νέους καλλιτέχνες. Η διοικητική φιλοσοφία του Μπαστιά περιλάμβανε την αναζήτηση και ανάδειξη νέων ταλέντων. Τα χρόνια εκείνα, όπως γλαφυρά μεταφέρει η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου, από παντού ακουγόταν σαν ηχώ: «Ναι, ο Μπαστιάς βοηθάει τους νέους! Ναι, ο Μπαστιάς προωθεί τους νέους!». Καθώς η Ελλάδα δεν διέθετε σχετική παράδοση στο είδος, ο Διευθυντής αυτός αντιλαμβανόταν την ανάγκη στελέχωσης του οργανισμού από νέους καλλιτέχνες. Ένα είδος φυτωρίου που θα δημιουργούσε στελέχη ικανά να ανταποκριθούν στις ειδικές και αυξημένες ανάγκες της όπερας πρωτίστως αλλά και της οπερέτας και του μπαλέτου. Στη σκηνογραφία, η προσπάθεια αυτή είναι ιδιαίτερα ευδιάκριτη, ενώ φέρει την υψηλή εποπτεία του Στεφανέλλη, ο οποίος αναλάμβανε να κατευθύνει τους νεότερους. Κυρίως, όμως, φέρει την προσωπική σφραγίδα του Μπαστιά, αποδεικνύοντας την μοναδική του ικανότητα να ξεχωρίζει τους ταλαντούχους καλλιτέχνες πριν ακόμη ανακαλύψουν οι ίδιοι τον εαυτό τους.

Η σημαντικότερη ανακάλυψή του ήταν αναμφισβήτητα ο Βασίλης Φωτόπουλος. Είναι πράγματι εντυπωσιακό ότι ο Μπαστιάς διέκρινε το ταλέντο και έδωσε βήμα σε έναν άγνωστο 24χρονο νέο που εργαζόταν ως ζωγράφος σκηνικών προκειμένου να εξασφαλίσει τα προς το ζην. Μόλις έξι χρόνια μετά την πρώτη του εμφάνιση στην Ε.Λ.Σ. το 1959, ο Φωτόπουλος κέρδισε το 1965 την κορυφαία διεθνή αναγνώριση και έγινε ένας από τους ελάχιστους βραβευμένους με Όσκαρ Έλληνες. Δεν ήταν λίγοι οι καλλιτέχνες που ωφελήθηκαν από την διοικητική φιλοσοφία του Μπαστιά: η Λίζα Ζαΐμη, η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου η οποία ακολούθησε μια ιδιαίτερη όσο και επιτυχημένη σταδιοδρομία ως σκιτσογράφος, ο ζωγράφος και σκηνογράφος Νίκος Στεφάνου, ο Γιάννης Καρύδης, καλλιτέχνες που έκαναν αξιόλογη σταδιοδρομία στο μέλλον ενώ κοντά σε αυτούς δοκιμάστηκαν οι Κ. Χατζόπουλος Ευάγγελος Ολύμπιος και Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι κατά τα χρόνια του Μπαστιά ο οργανισμός άνοιξε για πρώτη φορά και σε ξένο σκηνογράφο. Ήταν ο Γερμανοαυστριακός Βάλτερ φον Έσλιν, ένας σημαντικός σκηνογράφος της εποχής του, ο οποίος τον χειμώνα 1962-1963 έκανε μια και μοναδική εμφάνιση στην Ε.Λ.Σ. Οι σκηνογράφοι που εισήλθαν στον οργανισμό μετά το 1959, στην πραγματικότητα

εισήλθαν σε ένα εντελώς διαφορετικό περιβάλλον από τους προκατόχους τους που χαρακτηριζόταν από πολύ πιο σύγχρονες και οργανωμένες συνθήκες εργασίας και καλλιτεχνικής έκφρασης.

Λίγο μετά την εμφάνιση του Στεφανέλλη, ο Κλώνης αποχώρησε από την Ε.Λ.Σ., υπογράφοντας τις τελευταίες νέες παραγωγές του λίγους μήνες πριν την ανάληψη των ηνίων του οργανισμού από τον Μπαστιά. Είναι αξιοσημείωτο και ενδεικτικό της νέας διοικητικής φιλοσοφίας, ότι καθ' όλη τη διάρκεια της διεύθυνσης Μπαστιά κανένας από τους σκηνογράφους της πρώτης περιόδου δεν συμμετείχε σε νέα παραγωγή. Οι παλαιότεροι, όμως, εξακολούθησαν με τον τρόπο τους να είναι παρόντες στη σκηνή της Ε.Λ.Σ. μέσω των αμέτρητων επαναλήψεων των έργων που σκηνογράφησαν πριν το 1959. Καθώς η πολιτική του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου συνεχίστηκε απρόσκοπτα από όλες τις διοικήσεις, στον ετήσιο προγραμματισμό συμπεριλαμβάνονταν πολλοί τίτλοι επιτυχημένων παλαιότερων παραγωγών. Κάποιοι μάλιστα επαναλαμβάνονταν επί σειρά ετών ξεπερνώντας ενίοτε ακόμη και τη δεκαετία. Χαρακτηριστικότερα παραδείγματα ήταν ο *Ριγολέττος* του Αγγελόπουλου, το *Μπάλλο ιν Μάσκερα* του Ανεμογιάννη και ο *Τροβατόρε* των Κλώνη και Φωκά.

Πέρα από την ενίσχυση της σκηνογραφικής πολυφωνίας, ο Μπαστιάς κινήθηκε προς την κατεύθυνση της μεγέθυνσης του θεάματος προσπαθώντας να φέρει την Ε.Λ.Σ. κοντά στα ευρωπαϊκά πρότυπα. Η ευθυγράμμιση του παραγόμενου καλλιτεχνικού αποτελέσματος με τη νόρμα του είδους, που απαιτεί μεγάλο μουσικό όγκο και μεγάλο οπτικό θέαμα, ήταν αυτό που εν τέλει θα έδινε κύρος στον οργανισμό. Με αυτό τον γνώμονα κινήθηκε στις διοικητικές του αποφάσεις, στις επιλογές ρεπερτορίου, στις μετακλήσεις ξένων καλλιτεχνών και στη φροντίδα των παραγωγών του. Η πολιτική Μπαστιά για μεγάλο θέαμα προϋπέθετε τη συμβολή των σκηνογράφων στην υλοποίησή της. Με αιχμή του δόρατος τον Στεφανέλλη και με τη σύμπραξη των νέων καλλιτεχνών, από τους οποίους απαιτήθηκε κοπιώδης εργασία επαγγελματικών προδιαγραφών, πολύ σύντομα τα αποτελέσματα έγιναν ορατά και αποτύπώθηκαν τόσο στο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό όσο και στον Τύπο. Στις κριτικές των παραστάσεων, ακόμη και σε αυτές που ήταν επιφυλακτικές, καθίσταται σαφές ότι, από την εφαρμογή

της πολιτικής αυτής και μετά, με σκηνογραφικούς τουλάχιστον όρους, το ελληνικό κοινό αρχίζει συστηματικά να βλέπει πραγματικά οπερατικές εικόνες επί σκηνής.¹⁰⁵⁶

Κατά τα χρόνια της διεύθυνσης Μπαστιά, η Ε.Λ.Σ. και μαζί της οι σκηνογράφοι και το τεχνικό προσωπικό πραγματοποίησαν μικρούς άθλους τόσο στο θέατρο «Ολύμπια», όσο και στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Τέτοιοι υπήρξαν οι όπερες *Διαλογοί Καρμηλιτισσών* και *Οθέλλος* (1960-1961) καθώς και *Ταρχώϋζερ* και *Ντάμα Πίκα* (1962-1963). Δεν υπήρξε όμως λαμπρότερη στιγμή από τις δύο παρουσίες της Ε.Λ.Σ. στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου με τη Μαρία Κάλλας. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, η όψη των παραστάσεων ανατέθηκε σε δύο κορυφαίους Έλληνες καλλιτέχνες, τον Γιάννη Τσαρούχη (*Νόρμα* και *Μήδεια*) και τον Αντώνη Φωκά (*Νόρμα*) οι οποίοι, αν και συνεργάστηκαν ελάχιστα με την Ε.Λ.Σ., εντούτοις συμπράττοντας σε αυτές τις δύο θρυλικές παραστάσεις, συνέδεσαν για πάντα το όνομά τους με την ιστορία της Ε.Λ.Σ. και της όπερας στην Ελλάδα. Στις παραστάσεις αυτές, ο χώρος υπήρξε καταλύτης της όψης, η οποία ήταν εμπνευσμένη σε μεγάλο βαθμό, ιδιαίτερα στη *Μήδεια*, από την αρχαία τραγωδία.

Η δεκαετία του 1960 ξεκίνησε με καλούς οιωνούς. Στα χρόνια που ακολούθησαν, ο Στεφανέλλης κυριάρχησε απόλυτα. Τα 37 έργα (σε 41 παραγωγές), που υπέγραψε κατά την εξεταζόμενη περίοδο, όχι μόνο αποτέλεσαν την πλειοψηφία των νέων παραγωγών, αλλά παίζονταν και σε αναρίθμητες επαναλήψεις. Παράλληλα ο ίδιος ήταν αυτός που όρισε σε μεγάλο βαθμό και το ύφος της δουλειάς των υπολοίπων σκηνογράφων, την οποία ενέκρινε πριν αυτή δει τα φώτα της σκηνής.¹⁰⁵⁷ Έτσι, για έναν θεατή της Ε.Λ.Σ. της δεκαετίας του 1960, αλλά σε μεγάλο βαθμό και της δεκαετίας του 1970, η όψη των παραστάσεων ήταν σε μεγάλο βαθμό ταυτισμένη με την αισθητική του Στεφανέλλη. Παράλληλα, ως τεχνικός διευθυντής οργάνωνε και επέπτευε στενά όλη τη διαδικασία παραγωγής του συνόλου των παραστάσεων. Τέλος, ήταν υπεύθυνος για την οργάνωση και την εύρυθμη λειτουργία του τεχνικού τομέα: όλων των σκηνογραφικών και ενδυματολογικών εργαστηρίων, των αποθηκών και του βεστιαρίου. Με άλλα λόγια, ο Στεφανέλλης υπήρξε για την Ε.Λ.Σ. το αντίστοιχο του Κλεόβουλου Κλώνη στο Εθνικό

¹⁰⁵⁶ «Η Εθνική Λυρική Σκηνή έχει αποκτήσει την ειδικότητα των παραστάσεων “θέαμα”. Η εκλογή των έργων βασίζεται κυρίως στις δυνατότητες προβολής πυκνού πλήθους επί σκηνής, χορωδιακών συμπλεγμάτων, στρατιωτικών παρελάσεων, πλουσίων μπαλέτων και συναφώς φαντασμαγορικών σκηνογραφιών. Είναι η ίδια νοοτροπία, που με ενδιάμεσο σταθμό τη σκηνή του Ηρωδείου, προεκτείνεται σε κολοσσιαίες διαστάσεις στην Επίδαυρο προ είκοσι χιλιάδων ακροατών», Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάδα», *Η Καθημερινή*, 23/11/1961, σ. 4.

¹⁰⁵⁷ Συνέντευξη της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου στη γράφουσα, ό.π.

Θέατρο. Οι δύο αυτοί καλλιτέχνες δημιουργώντας τη σκηνογραφία πάμπολλων παραστάσεων και διευθύνοντας παράλληλα τον τεχνικό τομέα κυριάρχησαν σε σκηνή και παρασκήνια και όρισαν για δεκαετίες την όψη των οργανισμών.

Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην περίπτωση του Στεφανέλλη, είναι ότι ο καλλιτέχνης αυτός λειτούργησε ως διδάσκων και διδασκόμενος ταυτόχρονα. Μην έχοντας ακαδημαϊκή κατάρτιση αλλά ούτε και ισχυρές οπερατικές προσλαμβάνουσες, ουσιαστικά έμαθε τη σκηνογραφία της όπερας μέσα από τη θέση του τεχνικού διευθυντή. Δουλεύοντας ακατάπαυστα, συνεργαζόμενος με ξένους σκηνοθέτες έμπειρους στο είδος, σκηνογραφώντας ο ίδιος διαρκώς και καθοδηγώντας παράλληλα τους νεότερους, επιμελούμενος τους φωτισμούς και όντας υπεύθυνος για την τελική τεχνική αρτιότητα όλων των παραστάσεων, απέκτησε γρήγορα την εμπειρία που του έλειπε και εξέλιξε την απόδοσή του. Έτσι, οι καταθέσεις του Στεφανέλλη γρήγορα απομακρύνθηκαν από το θέατρο πρόζας και ανταποκρίθηκαν στις ιδιαιτερότητες της οπερατικής σκηνογραφίας και ενδυματολογίας, τόσο σε επίπεδο αισθητικό όσο και λειτουργικό. Δεν είναι τυχαίο ότι ο καλλιτέχνης είχε τις καλύτερες στιγμές του από το τέλος της δεκαετίας του 1960 και μετά, και κυρίως κατά την δεκαετία του 1970. Μια αντιπαραβολή του σωζόμενου οπτικού υλικού για την όπερα *Έτσι κάνουν όλες* (εκδοχές 1958-1959 και 1972-1973) δείχνει καταφανώς την εξέλιξή του. Δίνοντας βάρος άλλοτε στο ρεαλισμό και άλλοτε στην αφαίρεση και κινούμενος πάντα με προσοχή στη χρήση του χρώματος και της φόρμας πετύχαινε μια διαχρονικότητα στις καταθέσεις του. Δημιουργούσε άρτιες και καλαίσθητες εικόνες που χαρακτηριζόταν από στυλιζάρισμα, κάτι που ταίριαζε με τον κόσμο της όπερας, ακόμη και αν κάποιες φορές το επί σκηνής αποτέλεσμα του ήταν μάλλον ακαδημαϊκό.

Από τους καλλιτέχνες που εμφανίστηκαν μετά τον Στεφανέλλη, αυτός που ξεχώρισε και συνέδεσε περισσότερο το όνομά του με τον οργανισμό και τη σκηνογραφία της όπερας ήταν ο Γιάννης Καρύδης, οποίος μετά την είσοδό του πολύ σύντομα σταθεροποίησε τη συνεργασία του σε ετήσια βάση. Το γεγονός ότι εισήλθε στην Ε.Λ.Σ έχοντας γνώση και εμπειρία πάνω στην όπερα, σε συνδυασμό με το τολμηρό του πνεύμα τού επέτρεπε να δοκιμάζει διαφορετικούς, λιγότερο ακαδημαϊκούς δρόμους, σε ένα περιβάλλον αρκετά συντηρητικό. Αν και πολλές καταθέσεις του ακολουθούσαν τις παραδοσιακές φόρμες, ο καλλιτέχνης επηρεασμένος σαφώς από τον γερμανικό εκπροσωπισμό, όπου του επέτρεπαν οι συνθήκες, προχωρούσε σε πιο μοντέρνες και πρωτοποριακές προτάσεις. Δεν δίστασε μάλιστα να φτάσει ακόμη και σε σκηνικούς

αναχρονισμούς, έστω και αμφίβολης αισθητικής, όπως στα *Παραμύθια του Όφφμαν* το 1969-1970, μια παράσταση που προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων για το οπτικό της σκέλος. Η τόλμη του και η ρήξη του με τις παγιωμένες εικόνες υπήρξαν κέρδος για την εξέλιξη της σκηνογραφίας στην όπερα στην Ελλάδα.

Κατά τη διοίκηση του Μενέλαου Παλλάντιου, ο οποίος συνέχισε, αλλά σίγουρα όχι με την ίδια ένταση, την επιτυχημένη προσπάθεια του Κωστή Μπαστιά, παλαιότεροι συνεργάτες όπως ο Νίκος Ζωγράφος, ο Μάριος Αγγελόπουλος και ο Γιώργος Βακαλό επανήλθαν σε νέες παραγωγές στον οργανισμό, καταθέτοντας τις προτάσεις τους υπό νέες, πολύ καλύτερες και πιο σύγχρονες συνθήκες. Επίσης, και κατά τη διεύθυνση Παλλάντιου εμφανίστηκε ξένος σκηνογράφος στην Ε.Λ.Σ.: ήταν ο Σέρβος Μίομιρ Ντένιτς, ένας καλλιτέχνης, όπως ο Βάλτερ φον Έσλιν, έμπειρος στην όπερα.

Πέραν του Ντένιτς, η μόνη νέα είσοδος ήταν αυτή του Παύλου Μαντούδη, σκηνογράφου με εμπειρία πάνω στο αντικείμενο, ο οποίος ήδη εργαζόταν στη Γερμανία και μάλιστα στην όπερα. Η εμφάνισή του ήταν σημαντική, γιατί μαζί με τον Καρύδη, κόμισε και αυτός πιο σύγχρονες τάσεις. Οι δύο αυτοί καλλιτέχνες έδωσαν έναν διαφορετικό, πιο προσωπικό τόνο στη σκηνογραφική παραγωγή της δεκαετίας του 1960, η οποία τόσο λόγω των συνεχών επαναλήψεων, όσο και λόγω της κυριαρχίας του Στεφανέλλη παρουσίαζε μεν πολυφωνία αλλά όχι και αντίστοιχη ποικιλομορφία και ήταν εν πολλοίς συγκρατημένη σε ακαδημαϊκούς δρόμους. Κατά μια έννοια, οι δύο αυτοί καλλιτέχνες, βασιζόμενοι στη στέρεη γνώση τους (ήταν και οι δυο μαθητές του Χάλμουτ Γιούργκενς) αλλά και στην πρότερη επαγγελματική τους εμπειρία, άνοιξαν το δρόμο στο τέλος της δεκαετίας του 1960, για πιο προσωπικές και βαθμιαία πιο μοντέρνες σκηνογραφικές και ενδυματολογικές καταθέσεις.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, επί διοίκησης Δημήτρη Χαμουδόπουλου, στους σκηνογράφους της Ε.Λ.Σ. προστέθηκε, αναπάντεχα, το όνομα του διάσημου Ιταλού ζωγράφου Τζόρτζιο ντε Κίρικο που υπέγραψε την όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη* στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών 1971. Τέλος, σηματοδοτώντας την εμφάνιση της καινούργιας γενιάς, που ερχόταν ορμητική να πάρει τη σκηνογραφική σκυτάλη και να κυριαρχήσει στις δεκαετίες που θα ακολουθούσαν, εμφανίστηκαν δυο σημαντικοί εκπρόσωποί της. Πριν ακόμη κλείσουν τα 30 τους χρόνια, ο Γιώργος Πάτσας και ο Νίκος Πετρόπουλος έκαναν τις πρώτες καταθέσεις του στην Ε.Λ.Σ., έτοιμοι να

αναζητήσουν νέους δρόμους, εκφράζοντας ήδη, από τα πρώτα τους βήματα, την ανάγκη για περισσότερη αφαίρεση και για εφαρμογή σύγχρονων σκηνογραφικών τάσεων.

Επιμέρους ζητήματα

Από την εξέταση του υλικού ανέκυψαν συγκεκριμένα επιμέρους ζητήματα, τα οποία διατρέχουν το σύνολο των τριάντα εξεταζόμενων ετών και επηρέασαν ή και χαρακτήρισαν την σκηνογραφική και ενδυματολογική παραγωγή διαχρονικά. Αυτά είναι τα ακόλουθα:

Η ακαταλληλότητα του θεάτρου «Ολύμπια» και η διεξοδος του Ηρωδείου

Από την πρώτη κιόλας ημέρα λειτουργίας της η Ε.Λ.Σ. αναγκάστηκε να προσαρμόσει τη δραστηριότητά της σε εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες. Το θέατρο «Ολύμπια», πριν και μετά το 1958, είχε περιορισμένη σκηνή, παντελώς ακατάλληλη για το είδος που υπηρετούσε ο οργανισμός τόσο από πλευράς μεγέθους όσο και από πλευράς τεχνικών υποδομών (παρασκηνιακοί και αποθηκευτικοί χώροι). Η συνθήκη αυτή δεν προκαλούσε μονάχα τεχνικά προβλήματα αλλά οδηγούσε και σε αισθητικούς περιορισμούς, καθώς η σκηνογραφία της όπερας παρουσιάζει ιδιαιτερότητες. Το μουσικό στοιχείο, που καλείται να υπηρετήσει και η σύνθετη εικονοποιΐα, που καλείται να δημιουργήσει σε πλείστα έργα απαιτούν σκηνές μεγάλων διαστάσεων τόσο ως προς το μήκος και το πλάτος, όσο και ως προς το ύψος. Επίσης, απαιτούν υποδομή και χώρους που να επιτρέπουν πολλές και γρήγορες αλλαγές σκηνικών. Η «υπερεκφραστικότητα» για την οποία κάνει λόγο ο Κόκκος, η μεγαλοπρέπεια και το μεγάλο θέαμα δεν μπορούν να πραγματοποιούν ολοκληρωμένα σε μικρές σκηνές, όσο ικανοί και ταλαντούχοι να είναι οι καλλιτέχνες. Δεν είναι τυχαίο ότι σκηνογράφοι και Διευθυντές της Ε.Λ.Σ. επανέρχονταν τακτικότερα στο πρόβλημα της μικρής σκηνής ενώ οι κριτικοί το αναγνώριζαν όταν έκριναν τα αποτελέσματα, ιδιαίτερα σε όπερες που προέρχονται από το μπαρόκ και το ρομαντικό ρεπερτόριο.

Δυστυχώς, η ακαταλληλότητα του κτηρίου δεν επηρέαζε μόνο την όψη αλλά και τη μουσική απόδοση της Ε.Λ.Σ. και συνακόλουθα τις σχετικές επιλογές του ρεπερτορίου, όπως διεξοδικά έχει αναλύσει ο Δοντάς στη διδακτορική διατριβή του. Το αποτέλεσμα αυτής μπορεί να συνοψιστεί στη σκληρή φράση του Λεωτσάκου το 1960, που κάνει

λόγο για «πολλές ανάπηρες παραστάσεις»¹⁰⁵⁸ στο θέατρο «Ολύμπια». Παρά τις συνθήκες αυτές, από το 1960 και μετά, οι Διευθυντές Μπασιάς και Παλλάντιος με αποφασιστικότητα, παρέκαμψαν τις περιορισμένες σκηνικές δυνατότητες και τον περιορισμένο χώρο της ορχήστρας, ανεβάζοντας φιλόδοξες παραγωγές. Και αν μέχρι το 1958 οι σκηνογράφοι δεν αναμετρήθηκαν συστηματικά με τις δυσκολίες του «Ολύμπια», γεγονός αναμενόμενο λόγω των πολύμορφων και πολυεπίπεδων αντιξοοτήτων της πρώτης δεκαετίας 1944-1954 και της εγκατάλειψης του θεάτρου ως το 1958, από τότε και μετά η αναμέτρηση πήρε χαρακτήρα πραγματικής μάχης, στην οποία οι σκηνογράφοι πολλές φορές βγήκαν νικητές.

Ο Στεφανέλλης, ο οποίος πρωτοστάτησε στη μάχη αυτή, υπερασπιζόμενος συνολικά τη σκηνογραφική παραγωγή της Ε.Λ.Σ. στο «Ολύμπια», ανέφερε: «όσον αφορά τον σκηνικόν χώρο των “Ολυμπίων” είναι αναμφισβήτητον ότι είναι μικρός, πλην όμως, [...] εις την ίδιαν σκηνήν το Λυρικόν μας Θέατρον παρουσίασεν, επιτυχώς, έργα μεγάλων σκηνικών απαιτήσεων, όπως τον *Μπόρις Γκοντούνωφ*, *Ντον Τζιοβάννι Τανχούζερ*, *Λόεγκριν*, *Ντάμα Πίκα* και πολλά άλλα. Δια την μικρήν σκηνήν των “Ολυμπίων” και δια πάσαν περίπτωσιν υπάρχουν πάντοτε λύσεις ώστε νομίζουμε ότι αι μεμψιμοιρίαί δια τον περιορισμένον χώρον ουδόλως δύνανται να δικαιολογήσουν το αποτέλεσμα».¹⁰⁵⁹ Με άλλα λόγια, για τους περισσότερους σκηνογράφους, τουλάχιστον για αυτούς που εργάζονταν στην Ε.Λ.Σ. τακτικά, η προσπάθεια να δαμάσουν την ακατάλληλη σκηνή αποτελούσε προσωπικό στοίχημα.

Το χώρο, που στερούνταν κατά τη χειμερινή περίοδο η Ε.Λ.Σ., τον αποκτούσε με την θερινή έξοδό της στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Βέβαια, αν και στον χώρο αυτό ανέβηκε μόλις το 1/6 του συνολικού αριθμού των νέων παραγωγών της, δεν έπαυε να αποτελεί για αυτήν μια πολύ σοβαρή διέξοδο, ιδιαίτερα από το 1955 και μετά όποτε και συνδέθηκε με τις εκδηλώσεις του Φεστιβάλ Αθηνών. Το ρωμαϊκό Ωδείο, όμως, ήταν και αυτό μια αναμφισβήτητη πρόκληση για την Ε.Λ.Σ.: ένας δύσκολος χώρος με μακρόστενη σκηνή, πάλι χωρίς βάθος, χωρίς τις σκηνικές και τεχνικές διευκολύνσεις μιας κλειστής ιταλικής σκηνης, και με μια ορχήστρα που καταλάμβαναν αναγκαστικά οι μουσικοί. Πέραν αυτών, το αρχαίο οικοδόμημα με την πολύ ενδιαφέρουσα

¹⁰⁵⁸ Αναπληρωτής [Γιώργος Λεωτσάκος], «*Μπόρις Γκοντούνωφ*», *Η Καθημερινή*, 7/4/1960, σσ. 5-6, σ. 5.

¹⁰⁵⁹ Επιστολή του Γιάννη Στεφανέλλη, «Απάντησις του Στεφανέλλη στον Αγγελόπουλο», *Έθνος*, 19/11/1966, σ. 2.

αρχιτεκτονική μορφή του και με τον πέτρινο μνημειακό τοίχο του λειτουργεί ως δεσπόζον οπτικό – άρα και σκηνογραφικό – στοιχείο των παραστάσεων. Με άλλα λόγια ήταν ένας θεατρικός χώρος «με τη δική του προσωπικότητα», όπως έλεγε ο Στεφανέλλης, μέσα στον οποίο αναπτύσσονταν εντελώς διαφορετικές δυναμικές. Επιπλέον η γειτνίασή του με τον ιερό βράχο της Ακρόπολης τον καθιστούσε μοναδικό, δίνοντας στην Ε.Λ.Σ. την ευκαιρία να αποκτήσει έναν αρχετυπικό υπαίθριο χώρο παραστάσεων, συνδεδεμένο με την πολιτιστική κληρονομιά της χώρας, όπως διέθεταν κράτη με πλούσια οπερατική παράδοση (χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα οι Θέρμες του Καρακάλλα και η Αρένα της Βερόνα στην Ιταλία). Ένας τέτοιος χώρος αποτελούσε αναμφισβήτητα πόλο έλξης για διεθνείς καλλιτέχνες, βοηθώντας έτσι την Ε.Λ.Σ. να παρουσιάσει κατά τις καλοκαιρινές περιόδους «τον εξιδανικευμένο εαυτό της του Ηρώδειου».¹⁰⁶⁰

Ο Στεφανέλλης ήταν και πάλι ο πρωτοπόρος που αντιμετώπισε τα διάφορα ζητήματα του χώρου αυτού, συνεργαζόμενος και με ξένους έμπειρους σκηνοθέτες, κάτι για το οποίο ήταν ιδιαίτερα υπερήφανος. Συνολικά, οι ετήσιες εμφανίσεις στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού έφεραν την Ε.Λ.Σ. εγγύτερα στις πραγματικές διαστάσεις της όπερας, καθώς ο μεγάλος ανοιχτός χώρος και η μεγάλη απόσταση μεταξύ της σκηνής και του θεατή οδηγούσαν στη δυνατότητα τόσο ισχυρότερης μουσικής απόδοσης όσο και ισχυρότερων οπτικών ερεθισμάτων και θεαματικών στοιχείων. Στην προσπάθειά της για «μεγάλο θέαμα», η Ε.Λ.Σ. πολλές φορές κατηγορήθηκε, ιδίως τις δεκαετίες του 1960 και 1970, ότι υπερέβαλε και ότι η σκηνογραφία και η ενδυματολογία κατέληγαν σε οπτικό κορεσμό. Οι φωνές αυτές, όμως, ξεχνούσαν ότι η έξοδός της στο Ηρώδειο ήταν στην πραγματικότητα δι-έξοδος. Αποτελούσε απελευθερωτική, σχεδόν «λυτρωτική», ευκαιρία καθώς εκεί οι καλλιτέχνες όλων των ειδικοτήτων είχαν τη δυνατότητα ανάπτυξης σε μεγάλη σκηνή.

Η σχέση με τη σκηνοθεσία

Οι Έλληνες σκηνοθέτες της δεκαετίας του 1940 και του 1950, έχοντας και μη έχοντας θεατρική εκπαίδευση, δεν διέθεταν εμπειρία στη σκηνοθεσία του λυρικού θεάτρου και ούτε ισχυρές σχετικές προσλαμβάνουσες. Αυτό ήταν απολύτως αναμενόμενο στο ελληνικό θεατρικό τοπίο των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα γιατί, παρόλο που πολλές κινήσεις στο χώρο είχαν προηγηθεί, η όπερα ξεκίνησε τη συστηματική και

¹⁰⁶⁰ Γιώργος Λεωτσάκος, «Γκλουκ: *Ορφέας*», *Τα Νέα*, 7/8/1971, σ. 2.

συστηματοποιημένη επαγγελματική παραγωγή της στην Ελλάδα με την Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Έτσι, δεν ήταν τυχαίο, πως ο Μπαστιάς θεμελιώνοντας το εγχείρημα το 1939 στηρίχθηκε σε ξένους – στη σκηνοθεσία κυρίως στον Ρενάτο Μόρντο – οι οποίοι είχαν γνώση του αντικειμένου. Όταν ο οργανισμός ξεκίνησε την αυτόνομη πορεία του το 1944, το σκηνοθετικό έργο ανέλαβαν τόσο ξένοι που είτε ζούσαν στη χώρα ή μετακαλούνταν από το εξωτερικό, όσο και Έλληνες οι οποίοι βαθμιαία αύξαναν την παρουσία του στον οργανισμό. Με εξαίρεση όμως τον Ντίνο Γιαννόπουλο, οι Έλληνες σκηνοθέτες αυτοί, είτε ήταν εμπειρικοί ή προέρχονταν από το θέατρο πρόζας.

Όμως, η σκηνοθεσία της όπερας απαιτεί εξειδικευμένες γνώσεις, τις οποίες οι Έλληνες σκηνοθέτες της εποχής στερούνταν, με αποτέλεσμα, άλλοτε να ακολουθούν τη σκηνοθεσία της πρόζας και άλλοτε να περιορίζονται σε τροχονομικές οδηγίες στους μονωδούς και σχηματικές διαρρυθμίσεις της χορωδίας και των κομπάρσων πάρα να προχωρούν σε καλλιτεχνικές καταθέσεις. Από αυτό το πλαίσιο της *mise en place* τις περισσότερες φορές δεν ξέφευγαν ούτε οι ξένοι ομότεχοί τους, οι οποίοι ήταν φορείς μιας παραδοσιακής σκηνοθετικής οπτικής παλαιάς κοπής. Έτσι, ένα μεγάλο μέρος των παραστάσεων της Ε.Λ.Σ. των πρώτων χρόνων είχε σκηνοθεσίες συμβατικές και άτολμες, οι οποίες συμπληρώνονταν από αντίστοιχα συμβατική σκηνογραφία και ενδυματολογία βασισμένες πρωτίστως στο ζητούμενο της ιστορικής πιστότητας. Η κατάσταση αυτή και η αργοπορία στην όποια πρόοδο επιτάθηκαν μοιραία από τα πλείστα προβλήματα των δυο πρώτων δεκαετιών που έχουν διεξοδικά αναλυθεί παραπάνω. Στην εικόνα αυτή υπάρχουν φυσικά εξαιρέσεις, ειδικά όταν η Ε.Λ.Σ. έπρεπε να ανταποκριθεί σε σημαντικές περιστάσεις, όπως η συμμετοχή της στην έναρξη του Φεστιβάλ Αθηνών το 1955.

Αν και η σκηνοθεσία της όπερας είναι θέμα, που θα μπορούσε να απασχολήσει πλείστες άλλες διατριβές, αξίζει να σημειωθεί ότι η προσήλωση σε παραδοσιακές και συμβατικές σκηνοθετικές φόρμες δεν ήταν μονάχα ελληνικό φαινόμενο. Η ίδια η φύση της όπερας, η κυριαρχία της μουσικής στο συνολικό αποτέλεσμα και οι φωνητικές απαιτήσεις που έχει από τους σκηνοικούς ερμηνευτές της κατέστησε το είδος πολύ πιο αργό στην σκηνοθετική εξέλιξή του συγκριτικά με το θέατρο πρόζας. Δεν πρέπει να λησμονείται ότι η μεγάλη επανάσταση στην όπερα ως προς την υποκριτική και τη σκηνοθεσία πραγματοποιήθηκε μόλις τη δεκαετία του 1950 με τη Μαρία Κάλλας, η οποία άλλαξε τους παραστασιακούς όρους του λυρικού θεάτρου για πάντα. Αυτό όμως

που στο εξωτερικό ήταν ουσιαστικά διαφορετικό, ήταν η όψη των παραστάσεων του λυρικού θεάτρου, γιατί οι σκηνογράφοι είχαν σαφώς κυριαρχήσει στο είδος, ορίζοντας εκείνοι σε μεγάλο βαθμό την μετατροπή της μουσικής σε επί σκηνής εικόνα.

Η μετάκληση ξένων σκηνοθετών υπήρξε πολύτιμη βοήθεια για τη βαθύτερη γνωριμία των Ελλήνων σκηνογράφων με το είδος και την κατανόηση της θέσης τους και της αποστολής τους μέσα σε μια παράσταση λυρικού θεάτρου. Ακόμη και όταν οι ξένοι σκηνοθέτες ανήκαν στη σχολή της παραδοσιακής σκηνοθεσίας και είχαν συντηρητική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία, βοήθησαν ουσιαστικά τους Έλληνες σκηνογράφους να προχωρήσουν σε πιο οπερατικές καταθέσεις και να αντιμετωπίσουν τις αισθητικές και πρακτικές ιδιαιτερότητες του είδους. Η εξέλιξη αυτή έγινε βαθμιαία και όσο το επέτρεπαν οι συνθήκες κάθε δεκαετίας. Σαφώς επιταχύνθηκε και έδωσε περισσότερους καρπούς από το 1958 και έπειτα, οπότε οι μετακλήσεις ξένων σκηνοθετών ήταν πλέον εξαιρετικά τακτικές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι εικόνες που δημιούργησε κυρίως ο Στεφανέλλης αλλά και άλλοι συνάδελφοί του για τις παραστάσεις του Μλάντεν Σάμπλιτς και του Ρικάρντο Μορέσκο τη δεκαετία του 1960. Η σύγκρισή τους με την όψη των παραστάσεων της δεκαετίας του 1950 καταδεικνύει την ουσιαστική συμβολή των ξένων σκηνοθετών στην εδραίωση της πεποίθησης για μια διαφορετική όψη στην όπερα, στη σύνδεση της σκηνογραφίας της με τη μουσική και στην απομάκρυνσή της από το θέατρο πρόζας. Αντίστοιχης αποφασιστικής σημασίας ήταν και η μετάκληση έμπειρων σκηνοθετών κύρους όπως η Μαργαρίτα Βάλλμαν, στις παραστάσεις του Ωδείου Ηρώδου του Αττικού. Δεν είναι τυχαίο ότι η παρουσία της Βάλλμαν επί σειρά καλοκαιριών έδωσε ουσιαστική ώθηση στην ελληνική σκηνογραφία της όπερας σε ανοιχτό χώρο. Η πρόοδος, που σημειώθηκε, ήταν πολύτιμη και εμφανής, έστω και αν η Ε.Λ.Σ. κινήθηκε σε κλασικούς, ακαδημαϊκούς δρόμους και δεν παρακολούσε τις απολύτως σύγχρονες της εξελίξεις που λάμβαναν χώρα στο εξωτερικό.

Παράλληλα, οι πολλαπλές επαναλήψεις των ίδιων παραστάσεων, όπως φαίνεται στην επισυναπτόμενη παραστασιογραφία, παγίωσαν τη συνολική αισθητική του οργανισμού και συνέτειναν στην αργοπορία εισόδου νέων τάσεων. Τέλος, δεν πρέπει να παραγνωρίζεται το γεγονός ότι η κριτική στο σύνολό της, διαχρονικά καθ' όλη την εξεταζόμενη περίοδο, αντανakλώντας ασφαλώς και ένα μέρος των προσδοκιών του κοινού, όχι μόνο επικροτούσε τα κλασικά, ακαδημαϊκά ανεβάσματα αλλά πίεζε, με τον τρόπο της, σκηνοθέτες και σκηνογράφους προς αυτά. Τόσο στα σκηνικά όσο και στα

κοστούμια οι κριτικοί έλεγχαν, σχολαστικά πολλές φορές, τους καλλιτέχνες για το αν ακολουθούσαν τη γραμμή αυτή, αν ανταποκρίνονταν στην ιστορική πιστότητα, σε σημείο εμμονικής λεπτομέρειας, και αν συνέδραμαν αποτελεσματικά στην απεικόνιση της πλοκής. Διαφοροποιήσεις στην εικόνα αυτή άρχισαν να εμφανίζονται δειλά και σποραδικά κατά το τέλος της δεκαετίας του 1960, οι οποίες όμως, με χαρακτηριστικότερη την περίπτωση των *Παραμυθιών του Όφφμαν* τον χειμώνα 1969-1970, δεν γίνονταν εύκολα αποδεκτές.

Σύμφωνα με τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, μέχρι τη δεκαετία του 1980 στην Ελλάδα δεν είχαν εφαρμοστεί συστηματικά οι ανανεωτικές κινήσεις στο χώρο της όπερας. Το 1985, ως Διευθυντής πλέον της Ε.Λ.Σ., ο σκηνοθέτης υπογράμμισε: «υπάρχουν μερικοί σκηνοθέτες και σκηνογράφοι που έχουν επιδιώξει μια ανανέωση στην όπερα, αλλά βεβαίως αυτά είναι περισσότερο σποραδικά φαινόμενα. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε για μια ορισμένη τάση, δεν μιλάω καν για σχολή. Κι αυτό είναι αυτονόητο εφόσον πρώτ' απ' όλα στην Ελλάδα υπάρχει μία και μόνο Όπερα, η οποία πολλές φορές στο παρελθόν υπολειπουργούσε. Το ρεπερτόριο δεν ήταν πάντα αρκετά πρισματικό, και φυσικό είναι μέσα σε ένα περιορισμένο χώρο και χρόνο μιας και μόνης Όπερας να δοκιμάζονται οι ελάχιστες δυνάμεις που έχουν ειδικευθεί από πλευράς σκηνοθεσίας ή σκηνογραφίας και απ' την άλλη να μετακαλούνται και καλλιτέχνες απ' έξω, οι οποίοι κάνουν θέατρο που δεν είναι πάντοτε πρωτοποριακό».¹⁰⁶¹

Στην άποψη του Ευαγγελάτου συνηγορούν διάφορα παραδείγματα τα οποία εντοπίστηκαν στα χρόνια της εξεταζόμενης περιόδου. Η παρουσία του *Ερνάνη* στο ρεπερτόριο της Ε.Λ.Σ. δίνει αποκαλυπτικές πληροφορίες για τα θέματα όψης τη δεκαετία του 1960: τον χειμώνα 1967-1968 ο σκηνοθέτης Φρανκ ντε Κουέλ μετακλήθηκε να σκηνοθετήσει την όπερα αυτή, αλλά όπως πληροφόρησε ο ίδιος το κοινό σε συνέντευξη Τύπου, αυτό έγινε με τα ίδια σκηνικά και κοστούμια που είχε κατασκευάσει ο Στεφανέλλης για την παράσταση του *Ερνάνη* σε σκηνοθεσία Μλάντεν Σάμπλιτς τον χειμώνα 1963-1964, η οποία είχε σαφώς παραδοσιακότερη σκηνοθετική γραμμή. Ο Ντε Κουέλ, αν και είχε σύγχρονες καλλιτεχνικές αντιλήψεις (π.χ. προέκρινε τις φωτεινές προβολές έναντι των ζωγραφικών σκηνικών), κλήθηκε να σκηνοθετήσει σε ένα έτοιμο περιβάλλον και ανέφερε: «θα προσπαθήσω να προσαρμόσω τη

¹⁰⁶¹ Συνέντευξη του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στην Δήμητρα Τσούγλου στο Τσούγλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *ό.π.*, σ. 123.

σκηνοθεσία μου με τα υπάρχοντα κλασσικής αντιλήψεως σκηνικά».¹⁰⁶² Στον αντίποδα αυτού, όταν η νεαρή τότε σκηνογράφος Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου θέλησε να προχωρήσει σε μια πιο μοντέρνα κατάθεση στην *Μανόν* τον χειμώνα 1962-1963, ο σκηνοθέτης Ρέμο ντελλα Πέργκολα, υπέρμαχος παραδοσιακότερων αναγνώσεων και ρεαλιστικότερων εικόνων στην όπερα, ήταν αρνητικός.

Στην πράξη, το κοινό της Ε.Λ.Σ. ξεκίνησε να βλέπει και σταδιακά να αποδέχεται πιο πρωτοποριακές εικόνες με την είσοδο του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου την περίοδο 1970-1971. «Ο Ευαγγελάτος ανήκει στο ρεύμα εκείνο που εμφανίζεται στο λυρικό θέατρο στην Ευρώπη και θέλει τον σκηνοθέτη να αποκτά ολοένα και πιο καθοριστικό ρόλο στην όπερα και τη σκηνοθεσία να κατακτά ειδικό βάρος στην παράσταση. [...] Μέχρι την είσοδο του Ευαγγελάτου, η σκηνοθεσία στην Ε.Λ.Σ. επιτελούσε κυρίως διεκπεραιωτικό ρόλο, μάλλον επικουρικό, προς τη μουσική»,¹⁰⁶³ κάτι που εν τέλει περιόριζε και τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία. Η νέα τάση διαφαίνεται ήδη από την πρώτη σκηνοθετική κατάθεση του Ευαγγελάτου, τον *Φάλσταφ*, όπου ο Στεφανέλλης συνεργαζόμενος με τον νεαρό σκηνοθέτη παρουσίασε μια εντελώς ανανεωμένη εικόνα του εαυτού του σε μια ολωσδιόλου διαφορετική σκηνογραφική και ενδυματολογική κατάθεση, που περιείχε στοιχεία πρωτοπορίας.

Οι ιδιαιτερότητες της οπερέτας

Το ελληνικό κοινό της δεκαετίας του 1940 και του 1950 ήταν σαφώς πιο εξοικειωμένο με την οπερέτα από ότι ήταν με την όπερα. Η ευφρόσυνη, ψυχαγωγική διάστασή της την καθιστούσε πόλο έλξης, ιδιαίτερα κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, ενώ η μεγαλύτερη εγγύτητά της στο θέατρο πρόζας την καθιστούσε πιο προσιτή στους θεατές. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, και στα χρόνια της απίστευτης οικονομικής στενότητας, ο οργανισμός επένδυσε πολύ σε αυτήν καθώς, αν και για πολλούς τον απομάκρυνε από την πρώτιστη στόχευσή του, οι παραστάσεις της ήταν ζήτημα επιβίωσης. Πλήθος δημοσιευμάτων, ακόμη και επικριτών του είδους, επιβεβαιώνουν ότι πράγματι έξασφάλιζε οικονομικούς πόρους στον οργανισμό. Αυτός ήταν και ο βασικός, προφανώς, λόγος που η παρουσία της στο ρεπερτόριο των δύο πρώτων δεκαετιών ήταν έντονη.

¹⁰⁶² [Ανυπόγραφο], «Γράμματα και τέχναι», *Μακεδονία*, 10/11/1967, σ. 2.

¹⁰⁶³ Δουνδουλάκη, «Η δυναμική...», *ό.π.*

Αναμφίβολα, η οπερέτα στην Ε.Λ.Σ. θα μπορούσε να αποτελέσει θέμα ξεχωριστής ερευνητικής εργασίας, η οποία σίγουρα θα αποδώσει πλούσιους καρπούς. Εντός της παρούσης διατριβής μπορούν να γίνουν οι παρακάτω παρατηρήσεις σχετικά με τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία της, όπως αυτές εξάγονται από τη συνολική αποτίμηση του οπτικού υλικού και της κριτικογραφίας.

Οι Έλληνες σκηνογράφοι, τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της Ε.Λ.Σ., δείχνουν να ανταποκρίνονται με μεγαλύτερη άνεση και να διαχειρίζονται σαφώς πιο επιτυχημένα την οπερέτα, όπου ξεδίπλωναν με περισσότερη αυτοπεποίθηση τη δημιουργικότητά τους. Και σε αυτό είδος όμως δυσκολεύτηκαν πολύ από το μικρό μέγεθος και την ακαταλληλότητα των χώρων, κυρίως του θερινού θεάτρου της λεωφόρου Αλεξάνδρας, το «μικροσκοπικό κουτί», όπως το είχε χαρακτηρίσει η Λαλαούνη.¹⁰⁶⁴ Αν και όλοι οι σκηνογράφοι της πρώτης περιόδου ασχολήθηκαν με το είδος (εκτός βέβαια από εκείνους που μετρούν μια και μόνο συνεργασία) δύο είναι αυτοί που ξεχωρίζουν, ο Γιώργος Ανεμογιάννης και ο Γιώργος Βακαλό. Ο πρώτος δημιούργησε μαγικούς κόσμους πάνω στη σκηνή και διακρίθηκε για τον απόλυτο επαγγελματισμό του, τον σκηνικό πλούτο και τη λεπτομερειακή τελειότητα και μάλιστα σε χρόνια που μαστίζονταν από μεγάλη οικονομική δυσπραγία. Ο δεύτερος κυριολεκτικά «ζωγράφιζε» πάνω στη σκηνή. Αν και πιο χαλαρός από τον Ανεμογιάννη, η τολμηρή χρήση του χρώματος, η παιχιδιάρικη διάθεση και οι ευφάνταστες ιδέες του δημιουργούργησαν εξίσου ενδιαφέροντα και πολυποίκιλα αποτελέσματα. Το ζωγραφιστό σπετσάτο κυριαρχούσε, το κοστουμί ήταν φανταχτερό και η διακόσμηση εμφανιζόταν απενοχοποιημένη, καθώς η οπτική τέρψη ήταν ζητούμενο.

Στο σημείο αυτό, δεν πρέπει να λησμονείται ότι οι σκηνογράφοι της οπερέτας ήταν αναγκασμένοι να ανταγωνιστούν την επιθεώρηση. Ο Δούνιας με γλαφυρότητα σε κριτική για την οπερέτα *Ολλανδέζα* περιέγραφε την κατάσταση: «Φυσικά για να επιζήσει ως συγχρονισμένη μορφή ελαφράς ψυχαγωγίας, έπρεπε να μεταμφιεσθή η οπερέτα σε μοντέρνα επιθεώρηση. Πώς αλλιώς θα μπορούσε να συναγωνισθή την νεώτερη, ελκυστικότερη και επικίνδυνη αντίζηλό της; Έπρεπε να στοκαρισθούν οι ρυτίδες, να μακιγιαρισθή η φασάδα, να κρεμασθούν διάφορα στολίδια, με μια λέξι να μπουν σε ενέργεια όλα εκείνα τα κόλπα αναστηλώσεως και εξωραϊσμού, που

¹⁰⁶⁴ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 26/6/1956, σ. 2.

χρησιμοποιούν και οι υπερώριμες καλλονές στον φοβερών αγώνα επιβίωσης».¹⁰⁶⁵ Όπως ήταν αναμενόμενο στον «αγώνα» αυτό η σκηνογραφία και η ενδυματολογία αποτέλεσαν αιχμή του δόρατος προκειμένου στις παραστάσεις οπερέτας να δοθούν στοιχεία από τη φαντασμαγορία, τη λάμψη και τη μαγεία της επιθεώρησης και του ελαφρού μουσικού θεάτρου. Στην προσπάθεια αυτή, μοιραία παρατηρήθηκαν και υπερβολές, όπως στην οπερέτα *Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου* το καλοκαίρι του 1954, όπου η Ε.Λ.Σ. κατηγορήθηκε, ενδεχομένως όχι άδικα, ότι επιθεωρησεοποιείται.

Τέλος, όπως και στην όπερα, έτσι και στην οπερέτα παρατηρείται αλλαγή μετά το 1958, καθώς το θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας εγκαταλείφθηκε από την Ε.Λ.Σ., το είδος μετακόμισε στο θέατρο «Ολύμπια» και εντάχθηκε αποκλειστικά στο χειμερινό ρεπερτόριό της. Η παρουσία του στον προγραμματισμό μειώθηκε, χωρίς ποτέ όμως να παύσει τόσο σε επαναλήψεις όσο και νέες παραγωγές. Και πάλι, οι περισσότεροι συνεργαζόμενοι εικαστικοί καλλιτέχνες κλήθηκαν να σκηνογραφήσουν το είδος, κάτι που έκαναν επιτυχημένα, αν κανείς τους δεν διακρίθηκε ιδιαίτερα. Γενικότερα, την περίοδο αυτή παρατηρείται στο είδος ένα «συμμάζεμα»: τα έργα επιλέγονταν πιο προσεκτικά και οι παραγωγές ήταν πιο ελεγχόμενες ως προς την όψη. Τόσο οι ναΐφ εικόνες, όσο και η ενισχυμένη φαντασμαγορία εγκαταλείφθηκαν. Καθώς η οπερέτα έγινε μόνιμος κάτοικος του «Ολύμπια», μοιάζει να «ενηλικιώνεται» και σκηνογραφικά δείχνει πια περισσότερο τη συγγενειά της με την όπερα. Όλα γίνονταν πια με μεγαλύτερη προσοχή καθώς ο Τύπος παρέμενε επιφυλακτικός απέναντί της, επαναφέροντας ενίοτε – αν και ήπια πλέον – το θέμα της σχέσης με την επιθεώρηση. Στην πράξη, η αλλαγή στέγης ωφέλησε σκηνογραφικά την οπερέτα γιατί η σκηνή του «Ολύμπια» ήταν σαφώς καλύτερη από αυτήν του θεάτρου της Λεωφόρου Αλεξάνδρας. Και αν η σκηνή αυτή για την όπερα υπήρξε σοβαρή τροχοπέδη, στην οπερέτα εξυπηρετούσε ωραιότατα τις ανάγκες ενός είδους που αναπτύσσεται σε εντελώς διαφορετικού βεληνεκούς μουσικές συνθέσεις και πραγματεύεται απλούστερα θέματα.

Το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο

Όπως προκύπτει σαφώς από την παραστασιογραφία, καθ' όλη τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου, η Ε.Λ.Σ. εφάρμοζε κάθε χρόνο την πολιτική του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου, ακολουθώντας τη διεθνή πρακτική, όπου ένας αριθμός νέων παραγωγών, ανά καλλιτεχνική περίοδο, ενισχύεται από επαναλήψεις

¹⁰⁶⁵ Μίνως Δούνιας, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 4/7/1952, σ. 2.

παλαιότερων εμπλουτίζοντας το πρόγραμμα. Στην περίπτωση της Ε.Λ.Σ., λόγω των προβλημάτων που έχουν διεξοδικά αναλυθεί παραπάνω, υπήρξαν περίοδοι που ο προγραμματισμός στηρίχθηκε αποκλειστικά σε επαναλήψεις. Πάντα όμως, ο συνολικός αριθμός διαφορετικών παραστάσεων που παρουσίαζε η Ε.Λ.Σ., με ότι αυτό συνεπαγόταν για τη λειτουργία της, ήταν εξαιρετικά μεγάλος και κυμαινόταν μεταξύ των 11 και 24 διαφορετικών τίτλων. Όπως γίνεται αντιληπτό, η συνθήκη αυτή, σε συνδυασμό με τις προβληματικές υποδομές, ήταν μια πραγματική πρόκληση για τον οργανισμό.

Η πολιτική αυτή, η οποία έδωσε την απαραίτητη ποικιλία στο πρόγραμμα, επηρέασε τη λειτουργία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας. Οι καλλιτέχνες στην πραγματικότητα είχαν εντονότερη παρουσία στον οργανισμό από ότι γίνεται αρχικά αντιληπτό μετρώντας τους τίτλους που είχαν υπογράψει, καθώς, μέσω των επαναλήψεων, εξακολουθούσαν να είναι παρόντες. Ιδιαίτερα όταν σκηνογραφούσαν δημοφιλείς όπερες, το έργο τους εμφανιζόταν εξαιρετικά τακτικά επί σκηνής και με τον τρόπο αυτό επηρέαζε το συνολικό αισθητικό ύφος του οργανισμού. Επιπλέον, για όσους υπέγραφαν παράλληλα και νέες παραγωγές, η επιμέλεια των επαναλήψεων τους ανάγκαζε να αφιερώνουν πολύ χρόνο και ενέργεια στην Ε.Λ.Σ. Επίσης, η πρακτική αυτή δημιουργούσε σε μεγάλο βαθμό ένα πάγιο στυλ ως προς την όψη, ιδιαίτερα κάποιων έργων, κάτι που έφτανε ακόμη και σε περιπτώσεις ακραίας διάρκειας. Χαρακτηριστικότερο τέτοιο παράδειγμα υπήρξε η όπερα *Μπάλλο ιν μάσκερα* σε σκηνικά και κοστούμια του Ανεμογιάννη, που παρουσιαζόταν με άλλους πρωταγωνιστές αλλά την ίδια όψη επί σχεδόν μια εικοσαετία, από το 1949-1950 μέχρι το 1967-1968.

Τέλος, δεν θα πρέπει να παραγνωριστεί το γεγονός ότι προκειμένου να εφαρμοστεί με πυκνό ρυθμό η πολιτική του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου στους περιορισμένους χώρους και στις ελλειπείς τεχνικές υποδομές του «Ολύμπια», ενίοτε θυσιάζονταν το αισθητικό αποτέλεσμα των παραγωγών που παρουσιάζονταν σε επανάληψη. Υπάρχουν μαρτυρίες ότι παραστάσεις αυτές ανέβαιναν με περικοπές στα σκηνικά, κάτι που ο οργανισμός δεν δίσταζε να κάνει ακόμη και στη δουλειά πολύ γνωστών καλλιτεχνών όπως ο Τσαρούχης. Οι μεγάλες αλλοιώσεις στο σκηνογραφικό αποτέλεσμα, που κατήγγειλε ο καλλιτέχνης στην επανάληψη της *Τραβιάτας* τον χειμώνα 1964-1965, προκάλεσε την οργή και την έκρηξη του: «Ως Έλληνα θεατή, τον οποίον ενδιαφέρει πολύ η σκηνογραφία στην όπερα, θα ευχόμουν να κλείσει το

ταχύτερον ένα τέτοιο κουρέλικο θέατρο. Ως σκηνογράφος, θα ευχόμουν να μην δουλέψω ποτέ με αυτό το θέατρο. Ως φορολογούμενος Έλληνα θα ευχόμουν να μην γίνονταν πια άλλα σκηνικά για να τα βλέπουμε γελοιοποιημένα μετά τη δεύτερη παράσταση». ¹⁰⁶⁶ Ο τότε Διευθυντής Μενέλαος Παλλάντιος, στις καταγγελίες του καλλιτέχνη πρόβαλε ως μόνη δικαιολογία τις τεχνικές απαιτήσεις του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου. ¹⁰⁶⁷

Η επαναχρησιμοποίηση και η ανακύκλωση του υλικού

Μέσα στο πλαίσιο της ανάγκης για οικονομία χρημάτων και χρόνου αλλά και εξαιτίας των συνεχών αναγκών σκηνογραφικού και ενδυματολογικού εξοπλισμού των νέων παραγωγών και των αμέτρητων επαναλήψεων, οι διάφορες διευθύνσεις επέτρεπαν – ενίοτε μάλιστα και επέβαλαν – την ανακύκλωση κοστούμιών από το βεστιάριο. Το φαινόμενο αυτό επιτεινόταν στις «ορφανές» από ενδυματολόγο παραστάσεις. Συχνά όμως έκανε την εμφάνισή του, με δυο εκδοχές, και σε παραστάσεις που είχαν ενδυματολόγο: άλλοτε οδηγούσε, ακόμη και πολύ γνωστούς καλλιτέχνες, στο να χρησιμοποιούν μέρος της εργασίας συναδέλφων τους και άλλοτε τους οδηγούσε στο να ανακυκλώνουν δικά τους κοστούμια σε διαφορετικές παραστάσεις. Το φαινόμενο εμφανίζοταν άλλοτε με μεγαλύτερη και άλλοτε με μικρότερη ένταση και τις τρεις δεκαετίες. Είναι γεγονός ότι η οικονομική κατάσταση του οργανισμού, ειδικά τις δεκαετίες του 1940 και του 1950, επέβαλε τέτοιες πρακτικές. Και στα επόμενα χρόνια όμως, η ανάγκη για περιορισμό των εξόδων ήταν πάντα παρούσα, καθώς η σκηνογραφία και η ενδυματολογία βρίσκονταν διαχρονικά στο στόχαστρο του Τύπου, καθώς τε σχόλια σχετικά με τα έξοδα παραγωγής ήταν από αυστηρά έως επιθετικά.

Αν και η πρακτική αυτή είχε, για να συνεχίζεται μέσα στα χρόνια, αποτελέσματα ως προς τον περιορισμό του προϋπολογισμού και στη μείωση του χρόνου παραγωγής, εντούτοις κάποιες φορές κατέληγε εις βάρος του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, τόσο σε «ορφανές» παραστάσεις όσο και σε επώνυμες καταθέσεις. Επίσης οδήγησε σε αντιπαραθέσεις και διαμάχες, πολύ συχνά δημόσιες, ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τον οργανισμό, καθώς πολλοί από αυτούς (Αγγελόπουλος, Ανεμογιάννης, Τσαρούχης) εμφανίζονταν μαχητικοί ως προς την προάσπιση της πατρότητας των έργων τους, ενώ άλλοι, λιγότερο καταξιωμένοι εκείνη την εποχή, θύμωναν αλλά υπέμεναν σιωπηλά

¹⁰⁶⁶ «Ο Τσαρούχης...», *Τα Νέα*, 16/1/1965, ό.π.

¹⁰⁶⁷ «Ο Γεν. Διευθυντής της Ε.Λ.Σ. ...», *Τα Νέα* 21/1/1965, ό.π.

(Ελλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου). Ο Αγγελόπουλος μάλιστα έφτασε και στο σημείο να καταθέσει εξώδικο εναντίον του οργανισμού με αφορμή την παράσταση της *Τραβιάτας* του χειμώνα 1947-1948, όπου δικά του κοστούμια – αλλά και σκηνικά – χρησιμοποιήθηκαν από τον Ζωγράφο ο οποίος υπέγραψε την παράσταση ως επιμελητής σκηνικών και κοστούμιών.

Η χαρακτηριστικότερη τέτοια περίπτωση απολύφθηκε από τον Ανεμογιάννη, με αφορμή τον *Παγκανίνι* το καλοκαίρι του 1950: «η διοίκησης της Λυρικής επέτρεψε την μεταποίησιν ενός μεγάλου αριθμού κοστούμιών από τα έργα *Ρόδο Τυρόλου*, *Πριγκίπισσα Τσάρντας*, *Καβαλερία*, *Μποέμ*, *Παραμύθια*, *Κουρέας της Σεβίλλης*, *Δον Πασκουάλε*, *Μπάλλο ιν Μάσκερα*, *Περουζέ*, για να συμπληρωθεί το “μεγάλο θέαμα”. Έτσι, υπεχρέωσε τον αγαπητό Βακαλό σε ορισμένες σκηνές να παρουσιάσει, όπως βέβαια δε θα ήθελε, μωσαϊκό χρωμάτων και σχεδίων και κατέστρεψε συγχρόνως το βεστιάριον αυτών των έργων που το καθένα τους αντιπροσωπεύει και μια περιουσία».¹⁰⁶⁸ Ένας καλλιτέχνης με τη δημιουργική φαντασία του Βακαλό, αναμφισβήτητα μπορούσε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις οποιουδήποτε έργου, επομένως ήταν σίγουρα λόγοι οικονομικοί και όχι καλλιτεχνικοί αυτοί που τον ανάγκασαν να χρησιμοποιήσει το βεστιάριο της Ε.Λ.Σ., προφανώς κατόπιν σχετικών εντολών.

Βέβαια, καθώς τα χρόνια περνούσαν, ακραία φαινόμενα σαν το παραπάνω σιγά-σιγά ατόνησαν και η χρήση του βεστιαρίου, πρακτική πάγια και νομιμοποιημένη εντός ορθολογικών πλαισίων σε όλα τα θεάτρα του κόσμου, έγινε πιο προσεκτική και λελογισμένη. Στην πρακτική της ανακύκλωσης κοστούμιών κατέφευγε, με την ελευθερία του τεχνικού διευθυντή ο Στεφανέλλης, προκειμένου να καλύψει τις αναρίθμητες ανάγκες των παραγωγών που έπρεπε να εναλλάσσονται σε πολύ σφιχτά χρονοδιαγράμματα: άλλοτε επέτρεπε την χρήση κοστούμιών άλλων καλλιτεχνών σε παραστάσεις που εμφανίζονταν ενδυματολογικά ανυπόγραφες, όπως στον *Φάουστ* το καλοκαίρι του 1963, όπου τα κοστούμια – τουλάχιστον των πρωταγωνιστών – ήταν των Φωτόπουλου – Ολύμπιου, άλλοτε χρησιμοποιούσε αυτούσια κοστούμια άλλων καλλιτεχνών υπογράφοντας ενδυματολογικά την παράσταση ο ίδιος, όπως στη *Νόρμα* το καλοκαίρι του 1968, όπου επί σκηνής εμφανίζονταν πλήθος κοστούμιών της επιδαύριας *Νόρμας* του Αντώνη Φωκά χωρίς ο τελευταίος να αναφέρεται πουθενά.

¹⁰⁶⁸ Επιστολή του Γιώργου Ανεμογιάννη στον Αχιλλέα Μαμάκη, *Έθνος*, 7/8/1950, σ. 2.

Τέλος, κάτι που έκανε συχνά δεκαετία του 1960, δεκαετία πολύ πυκνή καλλιτεχνικά για εκείνον, ήταν να επαναχρησιμοποιεί δικά του κοστούμια σε έργα συγγενικής θεματολογίας – χαρακτηριστικό παράδειγμα οι παραστάσεις ρωσικού οπερατικού ρεπερτορίου. Παράλληλα, στα χρόνια της τεχνικής διεύθυνσης Στεφανέλλη στην ενδυματολογία στην Ε.Λ.Σ. εμφανίστηκε, σε τρεις τουλάχιστον περιπτώσεις, η πρακτική της εισαγωγής έτοιμων κοστούμιών από το εξωτερικό. Αυτό συνέβη στις όπερες *Ντον Κάρλος*, *Μάκβεθ* και *Αγάπη για τα τρία πορτοκάλια*. Τέλος, σε μικρότερο βαθμό γινόταν και επαναχρησιμοποίηση τμημάτων σκηνικών καθώς και σκηνικών στοιχείων, ενώ σε μια τουλάχιστον περίπτωση, στην όπερα *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια*, τα σκηνικά ήρθαν έτοιμα από το εξωτερικό.

Επίλογος

Η Εθνική Λυρική Σκηνή, που ξεκίνησε την πορεία της το 1939 και εγκαινίασε την αυτόνομη λειτουργία της το 1944, είναι ένα εγχείρημα που γεννήθηκε μέσα σε αναμφισβήτητα δύσκολους καιρούς. Απαίτησε λοιπόν όχι μόνο το ταλέντο αλλά κυρίως την ακλόνητη πίστη και την ακαταπόνητη επιμονή των ανθρώπων που κλήθηκαν να τη στηρίξουν στα πρώτα της βήματα. Ανάμεσα σε αυτούς, οι σκηνογράφοι κατέχουν δεσπόζουσα θέση και αυτό γιατί, όπως και στο θέατρο πρόζας, είναι εκείνοι που καλούνται, πέρα από την αμιγώς καλλιτεχνική τους απόδοση σε επίπεδο ιδεών, να αναμετρηθούν με τον κόσμο της ύλης, ο οποίος είναι και δεδομένος και πεπερασμένος. Παράλληλα είναι εκείνοι που αντιμετώπισαν στην πρώτη γραμμή τις δύο βασικότερες και διαχρονικά παρούσες δυσκολίες που ταλάνισαν την Ε.Λ.Σ. από την ίδρυσή της και καθ' όλη τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου: την οικονομική στενότητα και την ακαταλληλότητα του κτηρίου που την στέγαζε. Όλες, ανεξαιρέτως, οι σχετιζόμενες με την όπερα ειδικότητες επηρεάστηκαν από αυτές τις δυο δυσκολίες, όπως άλλωστε και το διοικητικό δυναμικό και οι εκάστοτε επικεφαλής. Δεν υπήρξε όμως ειδικότητα που αναγκάστηκε να τις αντιμετωπίσει περισσότερο από ότι οι σκηνογράφοι, μαζί με αυτούς και το τεχνικό προσωπικό, και μάλιστα σε μόνιμη, σχεδόν καθημερινή, βάση. Σε έναν οργανισμό που – με ελάχιστες εξαιρέσεις – δούλευε ακατάπαυστα, παρά τις ενδογενείς και εξωγενείς αντιξοότητες, σαν μια κουρδισμένη μηχανή παραγωγής θεάματος και ακροάματος.

Κλείνοντας αυτή την τριακονταετή επισκόπηση, θα μπορούσε να πει κανείς πως κατά τα χρόνια αυτά στην Εθνική Λυρική Σκηνή συντελέστηκε ένα πολιτιστικό θαύμα. Και

αυτό δεν έχει να κάνει τόσο με τις καλλιτεχνικές επιδόσεις της όσο με αυτή καθαυτή την ύπαρξη και τη λειτουργία της. Οι άνθρωποι που την κράτησαν στα χέρια τους στα πρώτα κρίσιμα χρόνια της δεν πτοήθηκαν από καμία δυσκολία. Προσηλωμένοι στο στόχο, με ασίγαστο πάθος και βαθιά αγάπη για το αντικείμενο, με μικρές ή μεγάλες δυνάμεις, τάχθηκαν να την υπηρετήσουν, διεκδίκησαν τη θέση της στον εγχώριο και διεθνή πολιτιστικό χάρτη και κυρίως δημιούργησαν, διατήρησαν, εδραίωσαν και παρέδωσαν στους επόμενους κάτι, που δεν λείπει από καμία ευρωπαϊκή πρωτεύουσα, από καμία χώρα που ανήκει στον δυτικό πολιτισμό. Έναν Εθνικό Οργανισμό Όπερας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Abirached Robert (επιμ.), *Le théâtre Français du XXème siècle*, L'avant-Scène Théâtre, Paris 2011.

Anderson Barbara & Cletus, *Costume Design*, Thomson/Wadsworth, U.S.A. 1999.

Aronson Arnold, *American Set Design*, Theatre Communications Group, New York 1985.

Bablet Denis, Bablet Marie-Louise, *Adolphe Appia. 1862-1928. Actor – Space – Light*, Pro Helvetia, Zurich and John Calder (Publishers) Ltd, London/Riverrun Press, New York 1982.

Balme Christopher B., *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*, μτφρ. Ρωμανός Κοκκινάκης, Βίκυ Λιακοπούλου, Πλέθρον, Αθήνα 2012.

Batta András, *Όπερα. Συνθέτες, Έργα, Ερμηνευτές*, μτφρ. Φανή Γαϊδατζή, Γιάννα Σκαρβέλη, Ελένη Τσαλίκη, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2006.

Baugh Christopher, *Theatre, Performance and Technology. The development of scenography in the twentieth century*, Palgrave MacMillan, New York 2005.

Beacham R.C., *Adolphe Appia: Theatre Artists (Directors in Perspective Series)*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

Borchmeyer Dieter (ed.), *Richard Wagner. Dichtungen und Schriften*, Frankfurt am Main 1983.

Boucher François, *Histoire du costume. En occident de l' antiquité à nos jours*, Flammarion, Paris 1965.

Brockett Oscar G., Hildy Franklin J., *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Μάνος Βιτεντζάκης, Αντιγόνη Γαϊτανά, Άγγελος Κεχαγιάς, ΚΟΑΝ, Αθήνα 2013.

Brown Russell John (ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford University Press, Oxford 1995.

- Burnett Kate (compiled), *Collaborators 2003-2007. UK Design for Performance*, SBTD / Nottingham Trent University, London 2007.
- Clogg Richard, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, μτφρ. Λυδία Παπαδάκη, Μαρία Μαυρομμάτη, Κάτοπτρο, Αθήνα 2003.
- Collins Jane, Nisbet Andrew (eds.), *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*, Routledge, London 2010.
- De Man Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1984.
- Dent Edward J., *The Rise of Romantic Opera*, Cambridge University Press, 1976.
- DiGaetani John Louis, *An Invitation to the Opera*, McFarland & Co, Jefferson, North Carolina 2016.
- Docherty Peter, White Tim (eds), *Design for Performance. From Diaghilev to the Pet Shop Boys*, Lund Humphries / The Lethaby Press, Central Saint Martins College of Art and Design, London 1996.
- Essin Christin, *Stage Designers in Early Twentieth-Century America: Artists, Activists, Cultural Critics*, Palgrave MacMillan, New York 2012.
- Fuerst Walter René, Hume Samuel J., *Twentieth-Century Stage Decoration*, vol. 1, Dover Publications, New York χ.χ.
- Galatopoulos Stelios, *Callas Prima Donna Assoluta*, W.H. Allen, London 1976.
- Grout Donald J, Williams Hermine Weigel, *A Short History of Opera*, Columbia University Press, New York 2003.
- Hewitt Barnard, *Adolphe Appia's "Music and the Art of the Theatre"*, University of Miami Press, Coral Gables 1981.
- Hogget Chris, *Stage Crafts*, A&C Black, London 1975 (1991⁶).
- Howard Pamela, *Τι είναι σκηνογραφία;*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2005.
- Kimbel David, *Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

McAuley Gay, *Space in Performance. Making Meaning in Theatre*. The University of Michigan Press, Michigan 1999.

McKinney Joslin, Butterworth Philip, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, New York 2009.

Newman Ernest, *The Life of Richard Wagner*, 4 vol., Cambridge University Press, Cambridge 1976.

Orrey Leslie, Milnes Rodney, *Opera: A Concise History*, Thames & Hudson, 1987.

Parker Oren W, Wolf Craig R., Block Dick, *Stage Design and Stage Lighting*, Thomson/Wardsworth, USA 2003.

Payne Darwin Reid, *Scenographic Imagination*, Southern Illinois University Press, USA 1974 (1993³).

Payne Darwin Reid, *Theory and Craft of the Scenographic Model*, Southern Illinois University Press, USA, 1985.

Pectal Lynn, *Designing and Painting for the Theatre*, Harcourt Brace College Publishers, 1975.

Pennino John, *Risë Stevens: A Life in Music*, Baskerville Publishers, Texas 2005.

Ptáčková Věra, Jindra Vladimir, *PQ67. Prague Quadrennial of Theatre Design and Architecture 1967*, Prague 1967.

Ptáčková Věra, *A Mirror of World Theatre. The Prague Quadrennial 1967-1991*, Theatre Institute Prague, Prague 1995.

Racinet Auguste, *The Complete Costume History*, Taschen. Köln 2006.

Reid Payne Darwin, *Scenographic Imagination*, Southern Illinois University Press 1974 (1993³).

Rosenthal Harold, Warrack John, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, London 1974.

Rosenthal Léon, *Romanticism*, Parkstone Press International, New York χ.χ.

Samson Jim (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Schneider Joanne, *The Age of Romanticism*, Greenwood Press, Connecticut 2007.

Surgers Anne, *Σταθμοί της σκηνογραφίας του δυτικού θεάτρου*, μτφρ. Έλια Λακίδου, Αιγόκερως, Αθήνα 2014.

Van Witsen Leo, *Costuming for Opera. Who Wears What and Why*, Scarecrow Press, 1994.

30 χρόνια σκίτσα Έλλης Σολομωνίδη Μπαλάνου. *Θέατρο, Μουσική, Χορός*, Έκδοση Λούσης Μπρατζιώτη, Αθήνα 1988.

Αθανασόπουλος Γεώργιος, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Ι. Σίδερης, Αθήνα 1976.

Αλεξιάδης Μηνάς Ι., *Ο μαγικός αυλός του Ορφέα. Δέκα μελετήματα για την όπερα και του μουσικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010.

Ανδρεάδη Έφη (επιμ.), *Τα μυστικά της σκηνογραφίας μέσα από το έργο του Διονύση Φωτόπουλου. Μια εκπαιδευτική προσέγγιση*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα χ.χ.

Ανδρεάδη Έφη (επιμ.), *Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Ζωγραφική για το θέατρο*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1999.

Ανδρεάδη Έφη (επιμ.), *Σπύρος Βασιλείου, Νίκος Εγγονόπουλος, Νίκος Νικολάου. Ζωγραφική για το Θέατρο*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2000.

Ανεμογιάννης Γιώργος, *Διαδρομή στο χρώμα και το όνειρο. Προθέσεις – Επιτεύξεις - Αποτιμήσεις*, χ.ε., Αθήνα 1998.

Ανεμογιάννης Γιώργος, *Θεατρική Περιπέτεια. Σε δύο πράξεις με πρόλογο – επίλογο και τρία ιντερμέδια*, χ.ε., Αθήνα 1990.

Αργκάν Τζούλιο Κάρλο, *Η μοντέρνα τέχνη*, (μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998.

Βακαλό Γιώργος, *Σύντομη ιστορία της σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 2005.

Βακαλό Ελένη, Γιώργος Βακαλό. *Το θέλημα της γραφής*, Γκαλερί Νέες Μορφές, Αθήνα 1994.

Βασιλείου Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005.

Βιβιλάκης Ιωσήφ (επιμ.), *Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο έως το 1953, Πρακτικά συνεδρίου*, ηλεκτρονική έκδοση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2011, http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PDF_Files/EPTANISIAKI%20OPERA.PRAKTIKA%20SYNEDRIOU%202011.pdf, ημερομηνία πρόσβασης 5/10/2014.

Γεωργακάκη Κωνσταντίζα, *Βίος και πολιτεία μια γηραιάς κυρίας στη Δικτατορία*, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2015.

Γεωργακάκη Κωνσταντίζα, *Η εφήμερη γοητεία της επιθεώρησης*, Τράπεζα Πειραιώς, Αθήνα 2013.

Γεωργιάδη Ευγενία, *Νίκος Γεωργιάδης. Ζωγραφική, Σκηνογραφία (1955-2001)*, Ολκός, Αθήνα 2004.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αιγόκερως, τ. Α', Αθήνα 2008, τ. Β', Αθήνα 2009.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, Ομάδα Θεατρολόγων, Γώγος Σάββας, *Επίδαυρος. Το αρχαίο θέατρο και οι παραστάσεις*, Μίλητος, Αθήνα 2002.

Γλυτζουρή Αντώνης, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011.

Γώγος Σάββας, *Τα αρχαία ωδεία της Αθήνας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2008.

Θεοδοπούλου Μίρκα (επιμ.), *Ενδύμα Θεάτρου*, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα 2003.

Καγγελάρη Δηώ (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2010.

Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου, Απομνημονεύματα 1883-1908*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.

- Καλουδάς Παύλος, *Τζων Μοδινός. «Ένας μύθος ντυμένος μελωδία»*, Εκδόσεις Εντύποις, Κύπρος 2008.
- Καπάδοχος Δημήτριος Χρ., *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του 10' αιώνα*, Έκδοση του Συλλόγου των εν Αθήναις Κάτω Γαρουνιατών, 1991.
- Καραϊσκού Βίκυ, *Εικαστικές & Σκηνικές Πρωτοπορίες στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα*, Εκδόσεις Παπασωτηρίου, Αθήνα 2009.
- Καραϊσκού Βίκυ, *Ταξίδια επί σκηνής. Έλληνες σκηνογράφοι στην Ιταλία*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004.
- Καρακαντάς Γεώργιος, *Άπαντα του Λυρικού Θεάτρου. Από τον 1300 έως σήμερα*. Αθήναι χχ.
- Καραχρήστος Σπύρος (επιμ.), *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992*, Κέδρος, Αθήνα 1992.
- Κλεφτόγιαννης Κώστας Ι., *Ο Γιάννης Τσαρούχης*, Δήμος Αμαρουσίου, 2002.
- Κόκκος Γιάννης, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας. Αισθητικά Δοκίμια*, μτφρ. Ειρήνη Λεβίδη, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1998.
- Κοντογιώργη Αναστασία, *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου 1930-1960*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000.
- Κρίτας Θεόδωρος, *Όπως τους γνώρισα*, τ. Β', Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, Αθήνα 2000.
- Κώστιος Απόστολος, Πρωτοπρεσβ. Μεταλλινός Γ., *Για τον Μενέλαο Παλλάντιο*, Ευθύνη, Αθήνα 1999.
- Λακίδου Έλια (επιμ.), *Ο Σπύρος Βασιλείου και το θέατρο*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011.
- Λάσκαρης Νικόλαος Ι., *Ιστορία νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1939.
- Λιναρδάτος Σπύρος, *Πώς φτάσαμε στην 4^η Αυγούστου;*, Θεμέλιο. Αθήνα, 1988.
- Λυδάκης Στέλιος, *Οι Έλληνες Γλύπτες – Η νεοελληνική γλυπτική: ιστορία – τυπολογία – λεξικό γλυπτών*, Μέλισσα, Αθήνα 1981.

Μαρσάν Πολύβιος, *Μαρία Κάλλας: Η ελληνική σταδιοδρομία της*, Γνώση, Αθήνα 1983.

Μαρτινίδης Πέτρος, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου. Τυπικές φάσεις κατά την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη Δύση*, Νεφέλη, Αθήνα 1999⁴.

Μάτεσις Παύλος (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μτφρ. Λίζα Μαντζοπούλου, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα χ.χ.

Ματθαιοπούλου Έλενα, *Σχεδιαστές μόδας στην όπερα*, Εκδόσεις Καπόν, Αθήνα 2016.

Ματθιόπουλος Ευγένιος Δ. (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι – Γλύπτες – Χαρακτές, 16^{ος} – 20^{ός} αιώνας*, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα, τ. 1-3, 1997, τ. 4, 2000.

Μαυρικήου Φωφώ Ν., *Πάνος Αραβαντινός*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011.

Μαυρομούστακος Πλάτων (επιμ.), *Δημοτικό Θέατρο Πειραιά*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2013.

Μαυρομούστακος Πλάτων, *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008.

Μαυρομούστακος Πλάτων, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005⁴.

Μελάς Σπύρος, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1960.

Μέντελσον Φέλιξ, *Ο κόσμος της όπερας. Εκατό όπερες*, μτφρ. Δάφνη Ανδρέου, Στοχαστής, Αθήνα 1994.

Μινωτής Αλέξης, *Μακρινές φιλίες*, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1981.

Μόραλης Γιάννης, Φωτόπουλος Διονύσης, *Αγαπητέ μου Γιάννη... Τρία γράμματα. Γιάννης Τσαρούχης – Γιάννης Μόραλης*, Ίκαρος, Αθήνα 1997.

Μουζενίδης Τάκης, *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία*, Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1965.

Μπακουνάκης Νίκος, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19^ο αιώνα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1991.

- Μπαστιάς Γιάννης Κ., *Κωστής Μπαστιάς. Δημοσιογραφία – Θέατρο – Λογοτεχνία*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005.
- Μπαστιάς Γιάννης Κ., *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του μεσοπολέμου. Μεσοπόλεμος – Κατοχή – Απελευθέρωση*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997.
- Νιάρχος Θανάσης Θ. (επιμ.), *Γιάννης Τσαρούχης. Για τη ζωγραφική και τον έρωτα*, Τα Νέα, Αθήνα 2010.
- Νικολακόπουλος Ηλίας, *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές 1946-1967*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2001.
- Νίκος Στεφάνου*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009.
- Παπαδημητρίου Λυδία, *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2009.
- Παπαδοπούλος Γιάννης, Παπαδοπούλου Ανθούλα, *Οπερα. Διαδρομή στα Λυρικά Μονοπάτια (Ιστορία – Λιμπρέτα)*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χ.χ.
- Παπαθανασίου Φώτης, Χαραλαμπίδης Νίκος (επιμ.), *Maria Callas. Ο μύθος ζει*, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών & Μουσικής Β. & Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα 2017.
- Παπασπύλιος Κώστας, *Φώτης Μεταξόπουλος. Χορεύοντας με το φως και το μετάξι*, Εκδόσεις Άγκυρα, Αθήνα 2011.
- Πατρικαλάκης Φαίδων, *Ιστορία της Σκηνογραφίας 19^{ος}-20^{ός} αιώνας*, Αιγόκερος / Τέχνη, Αθήνα 1984.
- Πάτσας Γιώργος, *Ο ήχος του άδειου χώρου. Σκηνογραφίες 1965-2005*, Εκδόσεις ERGO, Αθήνα 2006.
- Πάτσας Γιώργος, *Σκηνικά. Κοστούμια*, Εκδόσεις ERGO, Αθήνα 1995.
- Πετράκη Μαρίνα, *Ο μύθος του Μεταξά. Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2006.
- Πετσάλης-Διομήδης Νίκος, *Η άγνωστη Κάλλας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.
- Πλωρίτης Μάριος, *Της σκηνής και της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989.

- Πολίτης Φώτος, *Θεατρικές επιφυλλίδες*, Εκδόσεις Γαλαξία, Αθήνα 1964.
- Πούχγερ Βάλτερ, *Σημειολογία του Θεάτρου*, Εκδόσεις Παϊρίδη, Αθήνα 1985.
- Ράπτης Μιχάλης Αλεξάνδρου, *Επίτομη Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Ε.Λ.Σ.) 1888-1988*, Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα 1989.
- Ρήγος Άλκης, Σεφεριάδης Σεραφείμ Ι., Χατζηβασιλείου Ευάνθης (επιμ.), *Η «σύντομη» δεκαετία του '60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008.
- Σειραγάκης Μανώλης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στην μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α' - Β', Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2009.
- Σιδέρης Γιάννης, *Ιστορία του νέου Ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου / Καστανιώτης, Αθήνα 1990.
- Σολομός Αλέξης, *Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, Κέδρος, Αθήνα 1989.
- Σουγιουλτζής Χρήστος, *35 χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος 1961-1996*, Ήβος, Αθήνα 1999.
- Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα (επιμ.), *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια. (1930-1941)*, Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2013.
- Στεφανίδης Μάνος (επιμ.), *Βασίλης Φωτόπουλος, Δήμος Καλαμάτας, Δημοτική Πινακοθήκη Καλαμάτας «Α. Τάσσος»*, 2013.
- Στεφανίδης Μάνος, Τσακிரάκη Πόπη (επιμ.), *Ζωγραφικός χώρος – Θεατρικότητα*, Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών / Μουσείο Μπενάκη / Δήμος Παλαιού Φαλήρου, Αθήνα 1985.
- Στεφανίδης Μάνος, *Ελληνομουσείον. Έξι αιώνες ελληνική ζωγραφική*, τ. Α'-Β', Μίλητος, Αθήνα 2001.
- Στεφανίδης Μάνος, *Μια ιστορία της ζωγραφικής. Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση και από τους Ιμπρεσιονιστές στον Πικάσο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1994 (2008⁵).
- Τσαρούχης Γιάννης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1986.
- Τσάτσος Κωνσταντίνος, *Λογοδοσία μιας ζωής*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 2001.

Τσούχλου Δήμητρα – Μπαχαριάν Ασαντούρ (επιμ.), *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Αποψη, Αθήνα 1985.

Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη (επιμ.), *Έλληνες σκηνογράφοι - ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών / Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1999.

Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, τ. Α'-Β', Αθήνα 1994.

Φωτόπουλος Βασίλης, *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*, Όμιλος Λάτση, Αθήνα 2000.

Φωτόπουλος Διονύσης, *Ενδυματολογία στο Ελληνικό Θέατρο*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1986.

Φωτόπουλος Διονύσης, *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1990.

Φωτόπουλος Διονύσης, *Σκηνογραφία στο Ελληνικό Θέατρο*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1987.

Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1980.

Χέλμης Κωνσταντίνος Γ., *Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός και η δραστηριότητά του στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου (1919-1930)*, Το Ροδακίό, Αθήνα 2007.

ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΑΙ ΣΥΛΛΟΓΙΚΑ ΕΡΓΑ

Ανεμογιάννης Γιώργος, «Μικρή Τεχνική», *Νεοελληνικά Γράμματα* 147 (1939), σσ. 7-8.

Βιβιλάκης Ιωσήφ, «Κ. Καραμανλής – Κ. Μπαστιάς. Αλληλογραφία», Κωνσταντίνος Σβολόπουλος, Κωνσταντίνα Μπότσιου, Ευάνθης Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής στον εικοστό αιώνα*, τ. Γ', Ίδρυμα Κωνσταντίνος Γ. Καραμανλής, Αθήνα 2008, σσ. 288-290.

Γεωργακάκη Κωνσταντίζα, «Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασις* 2 (1998), Εκδόσεις Καστανιώτη, σσ. 143-180.

Γιαννούλης Ιωάννης, «Το Ελληνικό Μελόδραμα», *Λυρικός Κόσμος* 27-39 (1969-1970).

Γλυτζουρή Αντώνης, «Εύα Πάλμερ-Σικελιανού και Αντώνης Φωκιάς: Η κοσμική ερασιτεχνία, ο Αισθητισμός και οι απαρχές της ενδυματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», Αγνή Μουζενίδου (επιμ.), *Ελληνική Σκηνογραφία – Ενδυματολογία*, πρακτικά ημερίδας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2002, σσ. 128-142.

Γλυτζουρή Αντώνης, «Η συμβολή της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος 2007, *Η γυναίκα στο αρχαίο δράμα*, Πρακτικά Συμποσίου / XIII International Meeting on Ancient Drama 2007, *The Woman in Ancient Drama*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, [2012], σσ. 275-282.

Δεληβορριάς Άγγελος, «Το αρχείο του Γιάννη (Τζων) Στεφανέλλη στο Μουσείο Μπενάκη. Μια πρώτη καταγραφή», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Παράβασις-Μελετήματα [5], Ergo, Αθήνα 2007, σσ. 365-372.

Ζίας Νίκος, «Η σκηνογραφία της γενιάς του '30», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη, Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. / ERGO, Αθήνα 2001, σσ. 97-104.

Ζιώγας Ηλίας, «Δύο ώρες με τον Γ. Βακαλό», *Νεοελληνικά Γράμματα* 137 (1939), σσ. 9, 15.

Θεοδωράκη Πολύμνια, «Δημοτικό Θέατρο Πειραιά 1945-1967», Κατερίνα Μπρεντάνου, Νίκος Αξαρχλής (επιμ.), *Η ιστορία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*, Εκδόσεις Νέος Κύκλος, Πειραιάς 2013, σσ. 118-147.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 451 (1946), σσ. 460-473.

Κονδύλη Γεωργία, «Κατοχή και Εμφύλιος στη Λυρική Σκηνή», *Νέα Εστία* 1845 (2011), σσ. 1154-1158.

Κουρμουλάκης Κώστας, «Ο σκηνογράφος Θεόδωρος Αρμενόπουλος και η αυλαία *Αινύμφαι ακούουσai τον Ορφέα* του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά», *Παράβασis* 13/2 (2015), σσ. 201-218.

Κουρμπανά Στέλλα, «Το “πρώτο ελληνικό μελόδραμα” και οι διεκδικητές του», Άννα Ταμπάκη, Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολογήσεις και “Εθνικός Χαρακτήρας” στον 19^ο αιώνα.*, πρακτικά συμποσίου, τ. Β', Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. / Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2016, σσ. 505-515.

Μαυρομούστακος Πλάτων, «Η πρώτη παράσταση ιταλικού μελοδράματος στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας (1733). Βεβαιότητες και ερωτήματα», Διονύσης Μουσμίου (επιμ.), Αφιέρωμα στο Επτανησιακό Θέατρο, *Πόρφυρας* 114 (2005), Κέρκυρα, σσ. 581-590.

Μαυρομούστακος Πλάτων, «Οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος στη νεώτερη εποχή: μια πρώτη αποτίμηση», Αγνή Μουζενίδου (επιμ.), *Ελληνική Σκηνογραφία – Ενδυματολογία*, πρακτικά ημερίδας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2002, σσ. 15-29.

Νίτσος Κώστας, «Ανθελληνισμός και στη Λυρική;», *Θέατρο* 18 (1964), σ. 7.

Παλλάντιος Μενέλαος, «Ένας ακόμη που λείπει...», *Νέα Εστία* 1616 (1994), σσ. 1414-1415.

Παπασπυρίδης Ηλίας, «Τα προβλήματα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής», *Λυρικός Κόσμος* 14 (1968), σσ. 4-6.

Πούχγερ Βάλτερ, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863). Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφικά λιμπρέτα», *Πόρφυρας* 114 (2005), Κέρκυρα, σσ. 591-624.

Σαμπάνης Κωνσταντίνος Γ., «Οι παραστάσεις της όπερας στο Ναύπλιο κατά την οθωνική περίοδο», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 7 (2010), σσ. 3-11,

Σαμπάνης Κωνσταντίνος Γ., «Πρεμιέρες και παραγωγές οπερών του Giuseppe Verdi από ιταλικούς επαγγελματικούς θιάσους στα οπερατικά κέντρα του ελληνόφωνου χώρου την πρώτη τριακονταπενταετία (1844-45 έως 1879-80)», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 15 (2013), σσ. 18-24.

Συνοδινός Νίκος, «Τι συμβαίνει στα κρατικά καλλιτεχνικά ιδρύματα; Η Εθνική Λυρική Σκηνή», *Θέατρο* 57-58 (1977), σσ. 38-42.

Ταμπάκη Άννα, «Ο Τοξότης του Θεόδωρου Ορφανίδη: μια συζήτηση για το ιταλικό μελόδραμα», Κωνσταντίζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράβασις-Μελετήματα [3], Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. / ERGO, Αθήνα 2004, σσ. 121-127.

Τσολάκης Πάνος, «Κτήριον Ολύμπια», *Αρχιτεκτονική* 7 (1958), σσ. 22-29.

Τσόκου Γιάννα, «Σχέσεις σκηνοθεσίας – σκηνογραφίας στο μεταπολεμικό νεοελληνικό θέατρο. Η περίπτωση του Σωκράτη Καραντινού», Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, πρακτικά Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 339-349.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Απ' όσα θυμούμαι», *Νέα Εστία* 1616 (1994), σσ. 1419-1426.

Χαμουδοπούλου-Κωνσταντινίδου Βιργινία, «Δημήτρης Α. Χαμουδόπουλος. Μια καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία» *Νέα Εστία* 1616 (1994), σσ. 1416-1418.

ΚΕΙΜΕΝΑ ΣΕ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

[Ανυπόγραφο], «Σκοποί και επιτεύξεις του ΟΚΘΕ», πρόγραμμα παράστασης Τζουζέππε Βέρντι, *Ιπτάμενος Ολλανδός*, Ε.Λ.Σ, χειμώνας 1971-1972, σσ. 1-2.

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, «Στα περασμένα», πρόγραμμα παράστασης Γιόχαν Στράους, *Η Νυχτερίδα*, Βασιλικόν Θέατρον της Ελλάδος, Λυρική Σκηνή, 1940, χ.σ.

Μπαστιάς Κωστής, «Η Λυρική Σκηνή», πρόγραμμα παράστασης Γιόχαν Στράους, *Η Νυχτερίδα*, Βασιλικόν Θέατρον της Ελλάδος, Λυρική Σκηνή, 1940, χ.σ.

Στεφανέλλης Γιάννης, «Η σκηνογραφία του έργου», πρόγραμμα παράστασης Πωλ Βίνσεντ Κάρρολλ, *Χαμένοι στο σκοτάδι*, Θέατρον Κώστα Μουσούρη, χειμώνας 1951-1952, χ.σ.

Συναδινός Θεόδωρος, άτιτλο κείμενο, πρόγραμμα παράστασης Έμμεριχ Κάλμαν, *Η πριγκίπισσα της Τσόρντας*, Εθνική Λυρική Σκηνή, καλοκαίρι 1945, χ.σ.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

Γεωργακάκη Κωνσταντζα, *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική περίοδο*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Ε.Κ.Π.Α., 1997.

Δοντάς Νίκος Α., *Το δραματολόγιο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Επιλογές, δεοντολογία και παράμετροι διαμόρφωσης προτάσεων πολιτισμού*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2014.

Κωνσταντινάκου Παναγιώτα, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2013.

Λακίδου Αγλαΐα, *Η συμβολή του Σπύρου Βασιλείου στο θέατρο και το σκηνικό ύφος της γενιάς του '30*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2007.

Μόσχου Μαρία Μ., *Ο Μανώλης Καλομοίρης ως μουσικοκριτικός*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Ε.Κ.Π.Α, Αθήνα 2014.

Ξεπαπαδάκου Αύρα, *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο: 1829-1896*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2005.

Σαμπάνης Κωνσταντίνος Γ., *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2011.

Σπυράκη Σταματίνα Κ., *Σχέσεις μεταξύ ελληνικής μουσικής και ζωγραφικής στις αρχές του 20^{ού} αιώνα. Κοινωνιολογικές και αισθητικές προσεγγίσεις*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2014.

Τρικούπης Αθανάσιος, *Ανδρέας Νεζερίτης (1897-1980): η ζωή και το έργο του*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2008.

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΣΤΟΝ ΤΥΠΟ

Δοντάς Νίκος Α. (επιμ.), «Εθνική Λυρική Σκηνή», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 5/10/2003.

Κουνενάκη Πέγκυ (επιμ.), «100 Χρόνια Εθνικό Θέατρο», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 18/3/2001.

Κουνενάκη Πέγκυ (επιμ.), «Εθνικό Θέατρο, Ενδύματα και Ενδυματολόγοι», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 16/3/2003.

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΣΤΟΝ ΤΥΠΟ

«Ο Τσαρούχης για τα σκηνικά της *Τραβιάτας*», *Τα Νέα*, 16/1/1965, σ. 2.

«Ο Γεν. Διευθυντής της Ε.Λ.Σ. για τη διαμαρτυρία του Γιάννη Τσαρούχη», *Τα Νέα*, 21/1/1965, σ. 2.

«Ο Γιάννης Τσαρούχης ανταπαντά στον Γενικό Διευθυντή την Ε.Λ.Σ.», *Τα Νέα*, 22/1/1965, σ. 2.

[Ανυπόγραφο], «Μια ματιά στα θέατρα», *Έθνος*, 26/3/1945, σ. 2.

[Ανυπόγραφο], «Οι καλλιτέχναι της Λυρικής Σκηής», *Έθνος*, 12/4/1945, σ. 2.

[Ανυπόγραφο], «Η “Λυρική Σκηνή” κινδυνεύει να κλείση!», *Έθνος*, 21/8/1945, σ. 1.

[Ανυπόγραφο], «Τα νέα συμβούλια Εθνικού και Λυρικής Σκηής», *Έθνος*, 6/5/1946, σ. 2.

[Ανυπόγραφο], «Ο Μανώλης Καλομοίρης δια τα χάλια της Λυρικής», *Έθνος*, 12/7/1948, σ. 2.

[Ανυπόγραφο], «Οι συγγραφείς και το σωματείον ηθοποιών διά τα χάλια της Λυρικής», *Έθνος*, 13/7/1948, σ. 2.

[Ανυπόγραφο], «Συνέρχεται αύριον η “Ένωσις Μουσουργών” δια το ζήτημα της “Λυρικής”», *Έθνος*, 20/7/1948, σ. 2.

- [Ανυπόγραφο], «Τα πέντε θεατρικά σωματεία δια τα χάλια της “Λυρικής Σκηής”», *Εθνος* 1/9/1948, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Η δοκιμαστική επίδειξις των *Ταρτούφων*», *Η Βραδυνή*, 4/3/1949, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Ο Νίκος Μοσχονάς προς τον κ. Παπάγον», *Εθνος*, 17/3/1953, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Ο κ. Καραμανλής εδέχθη χθες την διοίκησιν του σωματείου ηθοποιών», *Εθνος*, 30/5/1956, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Αι νέαι ανωμαλίας εις την Λυρικήν Σκηήν», *Εθνος*, 13/4/1957, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Η Γενική Συνομοσπονδία δια το θέμα της Λυρικής», *Εθνος*, 30/4/1957, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Η Γενική Συνομ/δία των εργατών διαμαρτύρεται εντόνως διά την Ε.Λ.Σ.», *Εθνος*, 2/5/1957, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Οι καλλιτέχαι της Λυρικής Σκηής ζητούν Γιαννόπουλον», *Εθνος*, 27/6/1958, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Δραματική πάλιν η οικονομική κατάστασις στην Ε.Λ.Σ.», *Εθνος*, 24/12/1958, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Ο Κωστής Μπασιάς εις το Συμβούλιον της Ε.Λ.Σ.», *Εθνος*, 29/12/1958, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Ο κ. Καραμανλής δια τας 45 απολύσεις εις την Εθν. Λυρικήν Σκηήν», *Εθνος*, 23/1/1959, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Νέον Σύστημα Διοικησεως των δύο Κρατικών Σκηών», *Εθνος*, 13/8/1964, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Απάντησις του Στεφανέλλη στον Αγγελόπουλον», *Εθνος*, 19/11/1966, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Ο Αγγελόπουλος δευτερολογεί», *Εθνος*, 22/11/1966, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Η Λυρική κάθε Τρίτη εις το Δημοτικόν Πειραιώς», *Εθνος*, 9/3/1968, σ. 2.

- [Ανυπόγραφο], «Ο Σ. Βαφειάδης προσωρινός διευθυντής της ΕΛΣ», *Έθνος*, 21/3/1968, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Δεν θα καταργηθεί η Λυρική Σκηνή βεβαιοί το Υπουργείον Παιδείας», *Ελευθερία*, 11/3/1953, σ. 4.
- [Ανυπόγραφο], «Συζητείται το ν/σχέδιον περί Εθνικού Θεάτρου και της Λυρικής Σκηνης», *Ελευθερία*, 11/9/1959, σ. 5.
- [Ανυπόγραφο], «Ο Παλλάντιος παραμένει στην Λυρική», *Ελευθερία*, 10/3/1965, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Η Αϊντα του Βέρντι μεθαύριο στο “Ηρώδειο”», *Ελευθερία*, 11/7/1965, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Το εναρκτήριο έργο της Λυρικής θα προετοιμασθή στο Μιλάνο!», *Ελευθερία*, 11/10/1966, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Με σκηνικά και κοστούμια του κ. Π. Μαντούδη», *Ελευθερία*, 29/12/1966, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Το Βασιλικόν Θέατρον κατά την προσεχή περίοδον. Ανακοινώσεις του κ. Μπαστιά», *Η Βραδυνή*, 31/8/1940, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Τα χθεσινά εγκαίνια του νέου θεάτρου της Λυρικής Σκηνης», *Η Βραδυνή*, 9/1/1958, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Αύριον η Φαβορίτα εις την Λυρικην Σκηνην», *Η Βραδυνή*, 20/1/1960, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Χίππς αύριο στη Λυρική με τα Παραμύθια!», *Η Βραδυνή*, 10/1/1970, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Αστροναύτες σε όπερα», *Η Βραδυνή*, 12/1/1970, σ. 4.
- [Ανυπόγραφο], «Η Λυρική μεταστεγάζεται στην περιοχή του Πνευματικού Κέντρου», *Η Βραδυνή*, 10/12/1971, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Λίγα λόγια από πολλούς», *Η Βραδυνή*, 21/1/1972, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Αϊντα από σπεσιαλίστες την Τετάρτη στο Ηρώδειον», *Η Βραδυνή*, 28/7/1972, σ. 2.

- [Ανυπόγραφο], «Η Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Καθημερινή*, 4/4/1944, σ. 1.
- [Ανυπόγραφο], «Η χθεσινή πανηγυρική έναρξις των παραστάσεων της Εθνικής Λυρικής Σκηνης παρουσία των Βασιλέων και του Πρωθυπουργού», *Η Καθημερινή*, 9/1/1958, σσ. 1-2.
- [Ανυπόγραφο], «Γράμματα και τέχναι», *Μακεδονία*, 10/11/1967, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Γράμματα και τέχναι», *Μακεδονία*, 3/8/1971, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Τσάρος και ξυλουργός», *Μεσημβρινή*, 19/4/1965, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «Πυκνό ακροατήριο – Θεαματική παράστασι», *Μεσημβρινή*, 14/7/1965, σ. 4.
- [Ανυπόγραφο], «Θριαμβευτική η παράστασις του *Ορφέως*», *Τα Νέα*, 29/8/1955, σ. 2.
- [Ανυπόγραφο], «*Το σπίτι των τριών κοριτσιών* αύριο στην Ε.Λ.Σ.», *Τα Σημερινά*, 4/2/1972, σ. 4.
- Αγγελόπουλος Μάριος, «Οι σκηνογραφίες του *Ριγολέττου* και της *Τραβιάτας*», *Έθνος*, 11/2/1948, σ. 4.
- Ακροατής, «Η μουσική ζωή», *Η Καθημερινή*, 25/12/1962, σ. 4.
- Βεκιαρέλλης Βασίλειος, «Πώς θ' αποκτήσωμεν και μελόδραμα», *Έθνος*, 3/4/1930, σ. 2.
- Βερμισσώ Εμμ., «Ποιοτική ανανέωσις στην Λυρική Σκηνή λέγει ο κ. Παλλάντιος», *Έθνος*, 7/1/1965, σ. 2.
- Γερμανός Φρέντο, «Η Λυρική Σκηνή ετοιμάζει τη νέαν της εξόρμησιν», *Ελευθερία*, 27/12/1957, σσ. 5-6.
- Δοντάς Νίκος Α., «Οι “χαμένοι” θησαυροί του Φεστιβάλ Αθηνών», *Η Καθημερινή*, 28/6/2015.
- Ευαγγελίδης Δ.Κ., «Η Λυρική Σκηνή», *Έθνος* 28/6/1945, σ. 1.
- Ευαγγελίδης Δ.Κ., «Και πάλιν η Λυρική Σκηνή», *Έθνος*, 4/7/1945, σσ. 1-2.

- Κλεάνθης Φάνης, «Η *Τουραντώ* στο Ηρώδειο», *Τα Νέα*, 6/8/1969, σ. 2.
- Κοββατζής Αστέρης, «Η σημερινή μέρα του Φεστιβάλ Αθηνών με την όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Γκλουκ», *Απογευματινή*, 27/8/1955, σ. 4.
- Κοντογιάννης Γ., «Ντε Κίρικο. Και πάλι στην Ελλάδα μετά 64 χρόνια», *Το Βήμα*, 29/7/1971, σ. 4.
- Κοντογιάννης Γ., «Με τον υπερρεαλισμό δεν είχα ποτέ τίποτα να κάνω», *Το Βήμα*, 30/7/1971, σ. 4.
- Λιναρδάτος Κοσμάς, «Ο *Ντον Κάρλο* του Βέρντι για πρώτη φορά στην Ελλάδα», *Τα Νέα*, 23/6/1966, σ. 2.
- ΜΑΜ. [Αχιλλέας Μαμάκης], «Ο κ. Παπαδήμος για τα κρατικά θέατρα» *Έθνος*, 13/5/1946, σσ. 1-2.
- ΜΑΜ. [Αχιλλέας Μαμάκης], «*Τριάντα το δολλάριο*», *Έθνος*, 15/6/1953, σ. 2.
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Η Λυρική Σκηνή διέρχεται κρίσιν», *Έθνος*, 19/2/1947, σ. 2.
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Η κίνηση των συναυλιών», *Έθνος*, 14/10/1949, σ. 2.
- Μοσχίδη Έλενα, «Ο σιωπηλός», Έψιλον, *Ελευθεροτυπία*, 10/3/1996, σσ. 30-34.
- Μπαστιάς Κωστής, «Ο πρώτος Έλληνας πολιτικός που γεφυρώνει το χάσμα πολιτικής και πνευματικής Ελλάδος», *Η Βραδυνή*, 16/9/1936, σσ. 1, 6.
- Ο θεατής, «Η Λυρική Σκηνή παρουσιάζει απόψε τον *Φιντέλιο* του Μπετόβεν», *Έθνος*, 7/9/1946, σ. 2.
- Ο θεατρικός, «Η Λυρική Σκηνή έκλεισε από χθες», *Έθνος*, 24/10/1945, σ. 1.
- Πηλιχός Γιώργος, «Αύριο *Λόεγκριν* με τη Λυρική Σκηνή», *Τα Νέα*, 11/1/1965, σ. 2.
- Πηλιχός Γιώργος, «Η αυριανή πρεμιέρα του *Ονιέγκιν* και το άδηλο μέλλον της Λυρικής», *Τα Νέα*, 10/12/1965, σ. 2.
- Πολίτης Φώτος, «Αι φαντασμαγορικά σκηνογραφία», *Νέα Ελλάς*, 14/8/1916, σσ. 3-4.

Ροδάς Μιχαήλ, «Απολογισμός χειμερινής περιόδου. Έργα και συγγραφείς», *Ελεύθερον Βήμα*, 21/5/1943, σ. 1.

Σπηλιάκου Θάλεια, «Μόνον για Καραγκιόζη είναι η Λυρική Σκηνή», *Έθνος*, 30/12/1965, σ. 2.

Σπηλιάκου Θάλεια, «Μια μεγαλειώδης παράσταση του *Ντον Κάρλος* στο Ηρώδειο», *Έθνος*, 2/7/1966, σ. 2.

Σπηλιάκου Θάλεια, «4000 θεαταί εχθές χειροκρότησαν τον *Ντον Κάρλος*», *Έθνος*, 4/7/1966, σ. 2.

Σπηλιάκου Θάλεια, «Καινοτομίες στα σκηνικά του *Μεφιστοφελή* από τον Μάριο Αγγελόπουλο», *Έθνος*, 18/11/1966, σ. 2.

Σπηλιάκου Θάλεια, «Η Κυβέρνησις σχεδιάζει ανέγερσιν λυρικού θεάτρου», *Έθνος*, 8/11/1967, σ. 2.

Τουλάτου Ίσμα Μ., Βίδος Κοσμάς, «72 χρόνια Θέατρο Ολύμπια», *BHmagazino, Το Βήμα*, 3/4/2016.

Τουλάτου Ίσμα Μ., «Η Κάλλας στη Λυρική», *BHmagazino, Το Βήμα*, 17/9/2017.

Τσούτης Σταμάτης, «Με την *Κασσιανή* η Λυρική Σκηνή εγκαινιάζει την χειμερινή περίοδο», *Η Βραδυνή*, 22/10/1959, σ. 2.

Φ.Ν.Κ. [Φάνης Κλεάνθης], «Μεθαύριο *Μάκβεθ* στη Λυρική Σκηνή», *Τα Νέα*, 10/1/1973, σ. 2.

Χ. ΑΙΜ. [Αιμίλιος Χουρμούζιος], «Και μια άλλη φωνή...», *Η Καθημερινή*, 31/8/1960, σ. 1.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΝΑΓ., «Ο Φιντέλιο στο Ηρώδειο», *Έθνος*, 31/7/1968, σ. 2.

Αναπληρωτής [Γιώργος Λεωτσάκος], «Μπόρις Γκοντουνόφ», *Η Καθημερινή*, 7/4/1960, σ. 5.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Μουσική Ανασκόπηση 1956», *Επιθεώρηση Τέχνης* 26 (1957), σ. 196.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Οι παραστάσεις της Λυρικής Σκηνής», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 39 (1958), σσ. 158-159.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η Αϊντα στα “Ολύμπια”», *Έθνος*, 10/1/1958, σ. 2.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 17/1/1958, σ. 2.-

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 24/1/1958, σ. 2.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 7/2/1958, σ. 2.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Το Μέντιουμ εις την Λυρικήν», *Έθνος*, 22/3/1958, σ. 2.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Το δαχτυλίδι της μάννας στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Έθνος*, 30/4/1958, σ. 2.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Το Φιντέλιο στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού», *Έθνος*, 27/6/1958, σσ. 2, 4.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η Εθνική Λυρική Σκηνή», *Επιθεώρηση Τέχνης* 50-51 (1959), σσ. 81-83.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η μουσική εβδομάς», *Έθνος*, 24/4/1959, σ. 2.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Ο Ναμπούκο του Βέρντι στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού», *Έθνος*, 7/7/1959, σ. 2.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η Κασσιανή», *Έθνος*, 2/11/1959, σσ. 2, 7.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Ο Φάουστ στη Λυρική Σκηνή», *Έθνος*, 17/11/1959, σ. 2.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης* 61 (1960), σ. 87.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η Φαβορίτα στη Λυρική», *Έθνος*, 27/1/1960, σ. 2.

- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Σαμψών και Δαλιδά*», *Έθνος*, 1/7/1960, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Το Απόγευμα της αγάπης και βραδιές μπαλλέτου*», *Έθνος*, 20/1/1961, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Ελιζήριον του έρωτος*», *Έθνος*, 31/1/1961, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών*», *Έθνος*, 17/2/1961, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος «*Μωϋσής*», *Έθνος*, 27/6/1961, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Ο Πρίγκηψ Ιγκόρ στη Λυρική Σκηνή*», *Έθνος*, 24/11/1961, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Ο μυστικός γάμος*», *Έθνος*, 6/12/1961, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Έθνος*, 12/1/1962, σσ. 2, 7.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*», *Έθνος*, 13/8/1962, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Έθνος*, 7/12/1962, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Έθνος*, 27/2/1963, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Έθνος*, 11/3/1963, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Έθνος*, 1/7/1963, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Ο ελεύθερος σκοπευτής εις την Λυρικήν Σκηνήν*», *Έθνος*, 22/10/1963, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Έθνος*, 19/1/1965, σσ. 2, 6.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Έθνος*, 26/3/1965, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Ευγένιος Ονιέγκιν*», *Έθνος*, 18/12/1965, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Ντον Κάρλο στο Ηρώδειο*», *Έθνος*, 5/7/1966, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Το Απόγευμα της αγάπης*», *Έθνος*, 10/12/1966, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Νόρμα. Μια άνιση παράσταση*», *Έθνος*, 20/7/1968, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «*Ο Μαγικός Αυλός*», *Έθνος*, 24/1/1969, σ. 2.

- Ανωγειανάκης Φοίβος, «Μάκβεθ», *Έθνος*, 22/7/1969, σ. 2.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «Τουραντώ», *Έθνος*, 14/8/1969, σ. 2.
- Αρκαδινός Β. [Βασίλης Παπαδημητρίου], «*Η Πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου*», *Η Αυγή*, 19/7/1954, σ. 2.
- Αρκαδινός Β. [Βασίλης Παπαδημητρίου], «*Βέρντι: Τροβατόρε*», *Αυγή*, 19/2/1958, σ. 2.
- Αρκαδινός Β. [Βασίλης Παπαδημητρίου], «*Ο σοκολατένιος στρατιώτης*», *Η Αυγή*, 21/10/1958, σ. 2.
- Αρκαδινός Β. [Βασίλης Παπαδημητρίου], «*Το απόγευμα της αγάπης*», *Αυγή*, 28/12/1966, σ. 2.
- Βάρβογλης Μάριος, «*Το Δαχτυλίδι της μάνας*», *Τα Νέα*, 2/5/1958, σ. 2.
- Βάρβογλης Μάριος, «*Η Άλκηστις από την Λυρική*», *Τα Νέα*, 26/6/1959, σ. 2.
- Βάρβογλης Μάριος, «*Η Κασσιανή στην Λυρική*», *Τα Νέα*, 6/11/1959, σ. 2.
- Βάρβογλης Μάριος, «*Η Νυχτερίδα στη Λυρική*», *Τα Νέα*, 4/12/1959, σ. 2.
- Βάρβογλης Μάριος, «*Τανχούζερ*», *Τα Νέα*, 16/11/1962, σ. 2.
- Βάρβογλης Μάριος, «*Η Μανόν από την Λυρική*», *Τα Νέα*, 8/3/1963, σ. 2.
- Βάρβογλης Μάριος, «*Ο Μποκκανέγκρα στη Λυρική*», *Τα Νέα*, 26/4/1963, σ. 2.
- Βάρβογλης Μάριος, «*Ο Ελεύθερος Σκοπευτής*», *Τα Νέα*, 26/10/1963, σ. 2.
- Βάρβογλης Μάριος, «*Ο Γκοντουνώφ με τη Λυρική*», *Τα Νέα*, 3/7/1964, σ. 2.
- Βασιλειάδης Γιάννης, «*Η μουσική*», *Νέα Εστία*, 1106 (1973), σσ. 1053-1056.
- Βασιλειάδης Γιάννης, «*Η μουσική*», *Νέα Εστία* 1116 (1974), σσ. 60-62.
- Βασιλειάδης Γιάννης, «*Η μουσική*», *Νέα Εστία* 1117 (1974), σσ. 136-137.
- Βασιλειάδης Γιάννης, «*Η μουσική*», *Νέα Εστία*, 1122 (1974), σσ. 482- 484.
- Βασιλειάδης Γιάννης, «*Η μουσική*», *Νέα Εστία* 1124 (1974) σσ. 623-626.
- Βασιλειάδης Γιάννης, «*Η μουσική*», *Νέα Εστία*, 1131 (1974), σσ. 1335-1336.

- Βασιλειάδης Γιάννης, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1148 (1975), σσ. 618-620.
- Βώκος Γεώργιος, «*Ορφεύς και Ευρυδίκη*», *Ακρόπολις*, 30/8/1955, σ. 2.
- Βώκος Γεώργιος, «*Μεφιστοφέλε του Μπόιτο*», *Ακρόπολις*, 23/11/1966, σ. 4.
- Βώκος Γιώργος, «*Το σπίτι των τριών κοριτσιών*», *Ακρόπολις*, 11/2/1972, σ. 4.
- Βώκος Γιώργος, «*Αϊντα του Βέρντι*», *Ακρόπολις*, 8/8/1972, σ. 4.
- Γιαννούλης Ιωάννης, «*Τσάρος και Ξυλουργός*», *Εθνικός κήρυξ*, 22/4/1965, σ. 2.
- Γιαννούλης Ιωάννης, «*Η Βικτώρια και ο Ουσσάρος της*», *Εμπρός*, 31/12/1966, σ. 2.
- Γιαννούλης Γιάννης, «*Η αγάπη των τριών πορτοκαλιών*», *Εμπρός*, 11/2/1967, σσ. 2, 4.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η πρώτη του Φάουστ*», *Το Βήμα*, 14/11/1959, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η Τζιοκόντα του Πονκιέλλι*», *Το Βήμα*, 8/12/1959, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η Φαβορίτα του Ντονιτσέτι*», *Το Βήμα*, 24/1/1960, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η Νόρμα στην Επίδαυρο*», *Το Βήμα*, 26/8/1960, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η Τόσκα του Πουτσίνι*», *Το Βήμα*, 20/12/1960, σ. 5.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Οι βιρτουόζοι της Ρώμης*», *Το Βήμα*, 4/4/1961, σ. 5.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Χρίστينا*», *Το Βήμα*, 15/12/1961, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Παλιάτσοι και Καβαλλερία Ρουστικάνα*», *Το Βήμα*, 13/1/1962, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Τανχώυζερ*», *Το Βήμα*, 14/11/1962, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Φάουστ με τον Ν. Μοσχονά*», *Το Βήμα*, 25/6/1963, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Ερνάνης*», *Το Βήμα*, 20/11/1963, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Ορλώφ*», *Το Βήμα*, 9/1/1964, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Λόενγκριν*», *Το Βήμα*, 15/1/1965, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Αντρέα Σενιέ*», *Το Βήμα*, 17/3/1965, σ. 2.

- Γιατράς Διονύσιος, «*Τσάρος Ξυλουργός* του Άλμ. Λόρτσινγκ στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 22/4/1965, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η Τόσκα* από την Εθνική Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 24/11/1965, σ. 2.
- Διονύσιος Γιατράς, «*Η Αγγελική* στη Λυρική Σκηνή και η Συναυλία της Κρατικής», *Το Βήμα*, 26/3/1966, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Ο Δον Κάρλος* από την Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 5/6/1966, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Το Απόγευμα της αγάπης* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 13/12/1966, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η Βικτώρια και ο Ουσσάρος* της του Π. Άμπρααμ», *Το Βήμα*, 29/12/1966, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η Νόρμα* του Μπελλίνι», *Το Βήμα*, 18/7/1968, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η συναυλία της Κρατικής. Βαφτιστικός* στη Λυρική», *Το Βήμα*, 28/12/1968, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Ο Μαγικός αυλός* στη Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 23/1/1969, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η Μανόν Λεσκώ* του Πουτσίνι στην Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 13/2/1969, σ. 2.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Συμφωνική συναυλία με έργα Τσαϊκόφσκυ*», *Το Βήμα*, 27/3/1969, σ. 4.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η Δύναμις του πεπρωμένου* από την Λυρική στο Ωδείο Ηρώδου», *Το Βήμα*, 17/7/1970, σ. 4.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Μιούζικαλ Κόουλ Πόρτερ* στη Λυρική» *Το Βήμα*, 3/12/1970, σ. 4.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Τρίπτυχο* του Πουτσίνι στη Λυρική Σκηνή», *Το Βήμα*, 17/12/1970, σ. 4.
- Γιατράς Διονύσιος, «*Η Τζιοκόντα* στη Λυρική και η συναυλία της Κρατικής», *Το Βήμα*, 8/4/1971, σ. 4.

Γιατράς Διονύσιος, «*Ορφέας και Ευρυδίκη του Γκλουκ με Τ. Τρωϊάννου και Αντ. Σγούρδα*», *Το Βήμα*, 7/8/1971, σ. 4.

Γιατράς Διονύσιος, «*Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*», *Το Βήμα*, 26/11/1971, σ. 4.

Γιατράς Διονύσιος, «*Η Αϊντα από την Εθνική Λυρική Σκηνή*», *Το Βήμα*, 4/8/1972, σ. 4.

Γιατράς Διονύσιος, «*Κασσιανή*», *Το Βήμα*, 21/11/1972, σ. 4.

Γιατράς Διονύσιος, «*Αλιείς μαργαριταριών*», *Το Βήμα*, 3/4/1973, σ. 4.

Γιατράς Διονύσιος, «*Το δαχτυλίδι της μάνας*», *Το Βήμα*, 15/11/1973, σ. 4.

Γιατράς Διονύσιος, «*Κάρμεν του Μπιζέ*», *Το Βήμα*, 15/1/1974, σ. 2.

Γιατράς Διονύσιος, «*Η Αριάδνη στη Νάξο του Ριχάρδου Στράους*», *Το Βήμα*, 28/2/1974, σ. 4.

Γιατράς Διονύσιος, «*Αμερικάνικα μιούζικαλ στη Λυρική Σκηνή*», *Το Βήμα*, 12/3/1974, σ. 4.

Γιατράς Διονύσιος, «*Βέρντι: Σίμων Μποκκανέγκρα*», *Το Βήμα*, 9/7/1974, σ. 4.

Δούνιας Μίνως, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 26/10/1948, σ. 2.

Δούνιας Μίνως, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 21/12/1948, σ. 2.

Δούνιας Μίνως, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 25/1/1949, σ. 2.

Δούνιας Μίνως, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 18/5/1949, σ. 2.

Δούνιας Μίνως, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 12/8/1949, σ. 2.

Δούνιας Μίνως, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 21/8/1949, σ. 2.

Δούνιας Μίνως, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 15/12/1949, σ. 2.

Δούνιας Μίνως, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 20/12/1949, σ. 3.

Δούνιας Μίνως, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 18/1/1950, σ. 2.

Δούνιας Μίνως, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 10/8/1950, σ. 3.

- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 1/3/1951, σ. 1.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 30/6/1951, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/8/1951, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 21/8/1951, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 28/2/1952, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/4/1952, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/5/1952, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 4/7/1952, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 7/2/1953, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 26/3/1954, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 21/7/1954, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 28/6/1956, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Γκλουκ: *Ορφεύς και Ευρυδίκη*», *Η Καθημερινή*, 21/9/1956, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/1/1958, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 23/1/1958, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Μουσική εβδομάς, *Κάρμεν*», *Η Καθημερινή*, 6/2/1958, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/2/1958, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 27/3/1958, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή* 2/5/1958, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/10/1958, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 22/10/1958, σ. 2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 13/11/1958, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 11/12/1958, σ. 3.

- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 12/2/1959, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 25/6/1959, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 2/7/1959, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/11/1959, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 3/12/1959, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 10/12/1959, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 12/5/1960, σ. 3.
- Δούνιας Μίνως, «*Νόρμα*», *Η Καθημερινή*, 28/8/1960, σσ. 1-2.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/12/1960, σ. 4.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 12/1/1961, σ. 4.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 24/1/1961, σ. 4.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 30/3/1961, σ. 4.
- Δούνιας Μίνως, «*Cherubini: Medea*», *Η Καθημερινή*, 9/8/1961, σ. 4.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 23/11/1961, σ. 4.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 14/12/1961, σ. 4.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 11/1/1962, σ. 4.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 27/1/1962, σ. 4.
- Δούνιας Μίνως, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 5/4/1962, σ. 4.
- Δούνιας Μίνως, «Φεστιβάλ Αθηνών», *Η Καθημερινή*, 14/8/1962, σ. 4.
- Ευαγγελίδης Δ.Κ., «*Η πριγκίπισσα της Τσάρντας*», *Έθνος*, 9/7/1945, σ. 1.
- Θεοδωροπούλου Αύρα, «Η μουσική», *Νέα Εστία* 439 (1945), σσ. 857-860.
- Θεοδωροπούλου Αύρα, «*Η Ανατολή*», *Έθνος*, 24/12/1945, σ. 1.
- Θεοδωροπούλου Αύρα, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 543 (1950), σσ. 271-273.

- Θεοδωροπούλου Αύρα, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 555 (1950), σ. 1113.
- Θεοδωροπούλου Αύρα, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 596 (1952), σσ. 618-619.
- Θεοδωροπούλου Αύρα, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 678 (1955), σσ. 1309-1311.
- Θεοδωροπούλου Αύρα, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 702 (1956), σσ. 1371-1373.
- Κ - ς., «Η Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Καθημερινή*, 31/3/1944, σ. 1.
- Κ., «*Η Πριγκίπισσα της Τσάρντας*», *Η Βραδυνή* 23/1/1962, σ. 2.
- Καλ. Μαν. [Μανώλης Καλομοίρης], «Η μουσική μας ζωή», *Έθνος*, 31/1/1945, σ. 1.
- Καλ. Μαν. [Μανώλης Καλομοίρης], «Η ερμηνεία της *Ανατολής*», *Έθνος*, 22/12/1945, σ. 1.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Ο Ριγολέττος*», *Έθνος*, 12/1/1948, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Μπάλο ιν Μάσκερα*» *Έθνος*, 10/12/1949, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Ο Δον Πασκουάλε*», *Έθνος*, 20/12/1949, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Η Ιφιγένεια εν Ταύροις*», *Έθνος*, 28/7/1951, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Η Φαιδώρα* εις την “Λυρικήν”», *Έθνος*, 25/2/1952, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Η Φλερύ*», *Έθνος*, 1/4/1952, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Η Ολλανδέζα*», *Έθνος*, 1/7/1952, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Η χθεσινή έναρξις της Λυρικής Σκηνης*», *Έθνος* 20/3/1954, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Η Πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου*», *Έθνος* 19/7/1954, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Ο Κορυδαλλός*», *Έθνος*, 28/6/1955, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Ο Ορφεύς* εις το Φεστιβάλ Αθηνών», *Έθνος*, 29/8/1955, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Ο Ιδομενεύς*», *Έθνος*, 3/9/1955, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «*Ο Οιδίπους Τύραννος*», *Έθνος*, 8/9/1955, σ. 2.

- Καλομοίρης Μανώλης, «Η μουσική στα 1955», *Έθνος*, 3/1/1956, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Η Φρειδερίκη», *Έθνος*, 29/6/1956, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Γύρω από το *Δαχτυλίδι της μάνας*», *Έθνος*, 30/4/1958, σ. 2.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Γύρω από το *Δαχτυλίδι της μάνας*», *Έθνος*, 9/5/1958, σ. 2.
- Κορνάρος Θέμος, «Οσκαρ Βάλεκ και η Λυρική μας Σκηνή», *Επιθεώρηση Τέχνης* 44 (1958), σσ. 86-87.
- Κώστιος Απόστολος, «Ο Κουρέας της Σεβίλλης», *Δημοκρατική Αλλαγή*, 1/2/1967.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/11/1963, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 24/6/1965, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 15/7/1965, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 23/12/1965, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 3/2/1966, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 3/3/1966, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 10/3/1966, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος Κ., «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 24/3/1966, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 7/7/1966, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή* 24/11/1966, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή* 15/12/1966, σ. 4.
- Λάβδας Αντώνιος, «Η μουσική εβδομάς», *Η Καθημερινή*, 19/1/1967, σ. 4.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Σπύρου Σαμάρα: Ρέα», *Η Βραδυνή*, 3/4/1944, σ. 1.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Ο κουρέας της Σεβίλλης», *Η Βραδυνή*, 11/4/1944, σ. 1.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Ντ' Αλμπέρ, Στον Κάμπο», *Η Βραδυνή*, 24/4/1944, σ.1.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Τα παραμύθια του Όφφμαν», *Η Βραδυνή*, 30/4/1946, σ. 2.

- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μασσενέ, Μανόν», *Η Βραδυνή*, 19/5/1944, σ. 1.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η Λουκία του Δονιζέττι», *Η Βραδυνή*, 2/6/1944, σ. 1.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Το απόγευμα της αγάπης», *Η Βραδυνή*, 13/6/1944, σ. 1.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Ο Πρωτομάστορας του Καλομοίρη», *Η Βραδυνή*, 31/7/1944, σσ. 1-2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Ο Φιντέλιο του Μπετόβεν», *Η Βραδυνή*, 17/8/1944, σσ. 1-2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Ενώ ξαναρχίζει η Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 16/2/1945, σσ. 1-2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Πριγκίπισσα Τζάρντας», *Η Βραδυνή*, 10/7/1945, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η Ανατολή του Καλομοίρη», *Η Βραδυνή*, 22/12/1945, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η Μάρθα του Φλόττω», *Η Βραδυνή*, 15/2/1946, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Σακελλαρίδη: Ο Βαφτιστικός», *Η Βραδυνή* 22/7/1946, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η Ιφιγένεια εν Ταύροις», *Η Βραδυνή*, 4/10/1946, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Α. Τομάς: Μινιόν», *Η Βραδυνή*, 26/11/1946, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Το ρόδο του Τυρόλου», *Η Βραδυνή*, 12/7/1947, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Ο Ριγκολέττος του Βέρντι εις την Λυρικήν Σκηνήν», *Η Βραδυνή*, 20/1/1948, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η παράσταση της *Τραβιάτας*», *Η Βραδυνή*, 11/2/1948, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Νεζερίτη: Ο βασιλιάς Ανήλιαγος – μια νέα ελληνική όπερα», *Η Βραδυνή*, 1/4/1948, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η Μποέμ στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 23/4/1948, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η Άλκηστις στο Ωδείο Ηρώδου υπό τον κ. Αλμπέρ Βολφ», *Η Βραδυνή*, 4/9/1948, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Εναρξίς της Λυρικής Σκηνης – Κάρμεν με τη Νικολαΐδη και τον Δελένδα», *Η Βραδυνή*, 21/10/1948, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η Κυρία Μπατερφλάυ στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 24/12/1948, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Καλλιτεχνική και μουσική ζωή», *Η Βραδυνή*, 26/1/1949, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Αντωνίου Γιαγκάκη: Οι Ταρτούφοι στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 15/6/1949, σ. 2

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Γύρω από την παράσταση της *Κοντέσσας Μαρίτσας* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 20/8/1949, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Χορός *Μεταμοφισμένων*», *Η Βραδυνή*, 13/12/1949, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Καλλιτεχνική & μουσική ζωή», *Η Βραδυνή*, 24/12/1949, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Καλλιτεχνική και μουσική ζωή», *Η Βραδυνή*, 17/1/1950, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Λογοτεχνικά – Καλλιτεχνικά», *Η Βραδυνή*, 9/1/1951, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Σμέτανα: Η πουλημένη μνηστή στην Εθν. Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 26/2/1951, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Λογοτεχνικά – Καλλιτεχνικά», *Η Βραδυνή*, 4/7/1951, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Γκλουκ», *Η Βραδυνή*, 24/7/1951, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Λογοτεχνικά – Καλλιτεχνικά», *Η Βραδυνή*, 21/8/1951, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Βάγκνερ: Ο *Ιπτάμενος Ολλανδός* εις την Εθνικήν Λυρικήν Σκηνήν», *Η Βραδυνή*, 6/5/1952, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 3/2/1953, σ. 2, 4.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 21/7/1954 σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 26/6/1956, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 6/9/1957, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η επίσημος έναρξις της Λυρικής Σκηνης», *Η Βραδυνή*, 10/1/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ριγολέττος* στη Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 14/1/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Κάρμεν* στην Λυρική», *Η Βραδυνή*, 4/2/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Βέρντι: Ο *Τροβατόρε*», *Η Βραδυνή*, 18/2/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 25/3/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Το δαχτυλίδι της μάνας*», *Η Βραδυνή*, 30/4/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 21/6/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Ο *Φιντέλιο* στο Ωδείο Ηρώδου», *Η Βραδυνή*, 25/6/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Πουτσίνι: *Τουραντό* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 15/10/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 22/10/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Μποέμ* στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 6/11/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μότσαρτ: *Έτσι κάνουν όλες*», *Η Βραδυνή*, 12/11/1958, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 11/3/1959, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 25/3/1959, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 13/5/1959, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 24/6/1959, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Γ. Σκλάβου, *Κασσιανή*», *Η Βραδυνή* 3/11/1959, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Ο *Φάουστ* του Γκουνό στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 14/11/1959, σ. 2.

- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Νυχτερίδα του Στράους*», *Η Βραδυνή*, 5/12/1959, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Τζοκόντα του Πονκιέλλι στην Εθνική Λυρική Σκηνή*», *Η Βραδυνή*, 9/12/1959, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ντονιτσέτι: Η Φαβορίτα*», *Η Βραδυνή*, 23/1/1960, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Βέρντι: Οθέλλος*», *Η Βραδυνή*, 10/12/1960, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Μουσική κριτική*», *Η Βραδυνή*, 21/12/1960, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Μότσαρτ: Έτσι κάνουν όλες*», *Η Βραδυνή*, 24/12/1960, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Όφφενμπαχ: Η Ωραία Ελένη*», *Η Βραδυνή*, 21/1/1961, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ντονιτσέτι: Ελιζίριο του έρωτος*», *Η Βραδυνή*, 1/2/1961, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Διάλογοι Καρμηλιτισσών του Φρανσίσ Πουλένκ*», *Η Βραδυνή*, 15/2/1961, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Μουσόργκσκι Κοβάνσκινα στην Εθνική Λυρική Σκηνή*», *Η Βραδυνή*, 28/3/1961, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Μήδεια του Κερουμπίνι με την Μαρία Κάλλας*», *Η Βραδυνή*, 8/8/1961, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Μπορόντιν: Ο Πρίγκηψ Τγκορ*», *Η Βραδυνή*, 18/11/1961, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Τζιμαρόζα: Ο μυστικός γάμος*», *Η Βραδυνή*, 2/12/1961, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Σακελλαρίδη: Χριστίνα*», *Η Βραδυνή*, 9/12/1961, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Καβαλλερία και Παληάτσοι*», *Η Βραδυνή*, 16/1/1962, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Κάρμεν του Μπιζέ*», *Η Βραδυνή*, 7/2/1962, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Βέρντι: Ναμπούκο*», *Η Βραδυνή*, 19/6/1962, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Βάγκνερ: Τανχόουζερ*», *Η Βραδυνή*, 13/11/1962, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Γιόχαν Στράους: Μια νύχτα στη Βενετία*», *Η Βραδυνή*, 4/12/1962, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Σπύρου Σαμάρα: *Η μάρτυς*», *Η Βραδυνή*, 27/12/1962, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Τσαϊκόφσκι: *Ντάμα Πίκα*», *Η Βραδυνή*, 21/2/1963, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Βέρντι: *Σιμών Μποκκανέγκρα*», *Η Βραδυνή*, 23/4/1963, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Φάουστ* στο Ωδείο Ηρώδου», *Η Βραδυνή*, 27/6/1963, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ο Διαβολοκνηγός (Φράισουτς)*», *Η Βραδυνή*, 23/10/1963, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ερνάνης* στην Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 23/11/1963, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Γκρανιστάντεν: *Ορλώφ*», *Η Βραδυνή*, 8/1/1964, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 27/2/1964, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 30/4/1964, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 18/2/1965, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 18/3/1965, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 21/4/1965, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Αΐντα* στο Ωδείο Ηρώδου», *Η Βραδυνή*, 17/7/1965, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Εναρξίς της Λυρικής Σκηνής», *Η Βραδυνή*, 24/11/1965, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ντον Τζιοβάννι* στην Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 10/3/1966, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 26/3/1966, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 31/3/1966, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μία ελληνική όπερα», *Η Βραδυνή*, 19/4/1966, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μπάρτοκ: *Ο πύργος του Κυανοπώγωνος*», *Η Βραδυνή*, 28/4/1966, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Βέρντι: *Ντον Κάρλος* στο Ωδείο Ηρώδου», *Η Βραδυνή*, 7/7/1966, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Αρρίγκο Μπόιτο: *Μεφιστοφέλε*», *Η Βραδυνή*, 23/11/1966, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Βάρβογλη: *Το απόγευμα της αγάπης*», *Η Βραδυνή*, 10/12/1966, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική κριτική», *Η Βραδυνή*, 9/2/1967, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Νέα Μπαττερφλάυ* στη Λυρική», *Η Βραδυνή*, 7/12/1967, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Τραβιάτα* στη Λυρική. Ρεσιτάλ Δάφνης Ευαγγελάτου», *Η Βραδυνή* 19/2/1968, σ. 5.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Έτσι κάνουν όλες*», *Η Βραδυνή*, 7/3/1968, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Νόρμα*. Ένας θρίαμβος της Ε.Λ.Σ.», *Η Βραδυνή*, 20/7/1968, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Φιντέλιο*», *Η Βραδυνή*, 14/8/1968, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Τα εκατό χρόνια του Ροσσίνι. Ο Κώστας Πασχάλης Φίγκαρο», *Η Βραδυνή*, 11/12/1968, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Βαφτιστικός και Κουρεύς της Σεβίλλης*», *Η Βραδυνή*, 27/12/1968, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μότσαρτ: *Ο Μαγικός Αυλός* στη Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 22/1/1969, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Μανόν Λεσκώ* του Πουτσίνι στην Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 12/2/1969, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Βέρθερος* στην Εθνική Λυρική Σκηνή. Η *Κάρμεν* με Έλληνες καλλιτέχνες», *Η Βραδυνή*, 26/3/1969, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Τουραντό* εις το Ηρώδειο από την Εθνική Λυρική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 13/8/1969, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Ένα τόλμημα: *Αΐντα* στη Λυρική», *Η Βραδυνή*, 4/12/1969, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Τα παραμύθια του Όφφμαν χωρίς ποίηση και ρομαντισμό*», *Η Βραδυνή*, 17/1/1970, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Μονόπρακτες όπερες στη Λυρική*», *Η Βραδυνή*, 13/2/1970, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ο Ερνάνης και η Κρατική*», *Η Βραδυνή*, 19/3/1970, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Υπνοβάτις. Η συναυλία της Κρατικής*», *Η Βραδυνή*, 2/4/1970, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η δύναμις του πεπρωμένου*», *Η Βραδυνή*, 17/7/1970, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Κις μι Καίητ*», *Η Βραδυνή*, 3/12/1970, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Τρίπτυχο*», *Η Βραδυνή*, 17/12/1970, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ο Φάλσταφ στη Λυρική*», *Η Βραδυνή*, 22/1/1971, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Τα παραμύθια του Όφφμαν*», *Η Βραδυνή*, 12/3/1971, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Πονκιέλλι: Τζοκόντα στην Εθνική Λυρική Σκηνή*», *Η Βραδυνή*, 10/4/1971, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ο Ιπτάμενος Ολλανδός*», *Η Βραδυνή*, 1/2/1972, σ.2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ο Φιντέλιο στη Λυρική*», *Η Βραδυνή*, 17/3/1972, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Τραβιάτα – Ναμπούκο στην Λυρική Σκηνή*», *Η Βραδυνή*, 28/4/1972, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Αϊντα στο Ηρώδειο*», *Η Βραδυνή*, 5/8/1972, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Κασσιανή στη Λυρική Σκηνή*», *Η Βραδυνή*, 7/12/1972, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ισπανική ώρα και Η έξυπνη*», *Η Βραδυνή*, 27/12/1972, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Ο Μάκβεθ με τον Πασχάλη*», *Η Βραδυνή*, 18/1/1973, σ. 2.

Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Έτσι κάνουν όλες στη Λυρική Σκηνή*», *Η Βραδυνή*, 15/2/1973, σ. 2.

- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Μανόν Λεσκώ*», *Η Βραδυνή*, 8/3/1973, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Τραβιάτα*», *Η Βραδυνή*, 8/3/1973, σ. 2.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Οι Αλιείς μαργαριταριών*», *Η Βραδυνή*, 12/4/1973, σ.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «*Η Μήδεια στο Ηρώδειον*», *Η Βραδυνή*, 10/7/1973, σ. 2.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Το εφετεινόν πρόγραμμα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής*», *Η Καθημερινή* 10/9/1958, σ. 3.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Η Ντάμα Πίκα του Πιοτρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκυ*», *Η Καθημερινή*, 19/2/1963, σ. 4.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Η Μανόν του Ιουλίου Μασσνέ*», *Η Καθημερινή*, 5/3/1963, σ. 4.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Ο Ριγκολέττος του Γκιουζέππε Βέρντι*», *Η Καθημερινή*, 19/3/1963, σ. 4.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Ο Φάουστ του Καρόλου Γκουνώ*», *Η Καθημερινή*, 25/6/1963, σ. 4.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 9/1/1964, σ. 4.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Μπόρις Γκοντουνώφ*», *Η Καθημερινή*, 30/6/1964, σ. 4.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Ριχάρδου Βάγκνερ: Λόενγκριν*», *Η Καθημερινή*, 19/1/1965, σ. 4.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 19/2/1965, σ. 4.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Η μουσική εβδομάς*», *Η Καθημερινή*, 24/4/1965, σ. 4.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Ονιέγκιν στη Λυρική*», *Τα Νέα*, 17/12/1965, σ. 2.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Αγγελική του Ζακ Ιμπέρ*», *Τα Νέα*, 26/3/1966, σ. 2.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Τα αμερικάνικα μπαλέτα Χάρκνες. Ο πύργος του Κυανοπώγωνος του Μπάρτοκ*», *Τα Νέα*, 30/4/1966, σ. 2.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Ο Μεφιστοφελής του Μπόιτο από την Εθνική Λυρική Σκηνή*», *Τα Νέα*, 23/11/1966, σ. 2.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «*Τα 80 χρόνια του Μ. Βάρβογλη*», *Τα Νέα*, 12/12/1966, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Η Βικτώρια και ο Ουσσάρος της*», *Τα Νέα*, 29/12/1966, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Προκόφιεφ Αγάπη για τρία πορτοκάλια*», *Τα Νέα*, 10/2/1967, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Νόρμα*», *Τα Νέα*, 18/7/1968, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Φιντέλιο*», *Τα Νέα*, 16/8/1968, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Ο Βέρθερος στην Λυρική*», *Τα Νέα*, 26/3/1969, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Τζ. Πουτσίνι: Τουραντώ*», *Τα Νέα*, 13/8/1969, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Β. Μπελλίνι: Υπνοβάτις*», *Τα Νέα*, 2/4/1970, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Η Δύναμη του Πεπρωμένου*», *Τα Νέα*, 18/7/1970, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Φίλησέ με, Καίτη*», *Τα Νέα*, 5/12/1970, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Πουτσίνι: Τρίπτυχο*», *Τα Νέα*, 17/12/1970, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Βέρντι: Φάλσταφ*», *Τα Νέα*, 28/1/1971, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Γκλουκ: Ορφέας*», *Τα Νέα*, 7/8/1971, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Βάγκνερ: Ιπτάμενος Ολλανδός*», *Τα Νέα*, 1/2/1972, σ.2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Φιντέλιο 1972*», *Τα Νέα*, 8/3/1972, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Συμφωνική και Όπερα*», *Τα Νέα*, 29/4/1972, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Μπόρις Γκοντουνόφ*», *Τα Νέα*, 27/6/1972, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Μια ακόμη Αϊντα*», *Τα Νέα*, 8/8/1972, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Μότσαρτ: Έτσι κάνουν όλες*», *Τα Νέα*, 17/2/1973, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Αλιείς μαργαριταριών*», *Τα Νέα*, 11/4/1973, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Μήδεια 1961/73*», *Τα Νέα*, 13/7/1973, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Το Δαχτυλίδι της Μάνας*», *Τα Νέα*, 23/11/1973, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Μπόέμ με Τσου Χουί*», *Τα Νέα*, 12/12/1973, σ. 2.

Λεωτσάκος Γιώργος, «*Νέα Κάρμεν στην Ε.Λ.Σ.*», *Τα Νέα*, 23/1/1974, σ. 2.

- Λεωτσάκος Γιώργος, «Αριάδνη στη Νάξο», *Τα Νέα*, 6/3/1974, σ. 2.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «Σόου-μπόουτ», *Τα Νέα*, 22/3/1974, σ. 2.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «Βέρντι: Τροβατόρε», *Τα Νέα*, 26/4/1974, σ. 2.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «Σίμων Μποκκανέγκρα», *Τα Νέα*, 11/7/1974, σ. 2.
- Λυκούδης Γεώργιος, «Η Ολλανδέζα», *Το Βήμα*, 5/7/1952, σσ. 1-2.
- Μ. Θ. Δράκος, «Οθέλλος», *Το Βήμα*, 5/6/1965, σ. 2.
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το σπίτι των τριών κοριτσιών εις την Λυρικήν Σκηνήν», *Έθνος* 15/1/1947, σ. 2.
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Τα “Θεατρικά Νέα” εικονογραφημένα», *Έθνος*, 11/7/1947, σ. 2.
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Τα “Θεατρικά Νέα” εικονογραφημένα», *Έθνος*, 19/3/1948, σ. 2.
- Μαμάκης Αχιλλέας «Τα θεατρικά νέα», *Έθνος*, 7/8/1950, σ. 2.
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Ο Παγκανίνι», *Έθνος*, 8/8/1950, σ. 2.
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Τα “Θεατρικά Νέα” εικονογραφημένα», *Έθνος*, 27/2/1954, σ. 2.
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Θεατρικά Νέα», *Έθνος*, 15/3/1954, σ. 2.
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Αθηναϊκά εικοσιτετράωρα», *Έθνος*, 25/8/1960, σ.
- Μάντακας Γιάννης, «Ορφεύς και Ευρυδίκη, 2^α Συμφων. Συναυλία, Ιδομενεύς», *Νέα Αλήθεια*, 2/9/1955, σ. 2.
- Μιχαηλίδης Σόλων, «Από το Φεστιβάλ Αθηνών», *Η Καθημερινή*, 3/9/1955, σ. 2.
- Ο Αναπληρωτής, «Η Βικτώρια και ο Ουσσάρος της», *Η Βραδυνή*, 27/12/1966, σ. 2.
- Ο Αναπληρωτής, «Ο Μάκβεθ στο Ηρώδειο από τη Λυρική», *Η Βραδυνή*, 19/7/1969, σ. 2.
- Ο θεατής, «Ο ζητιάνος φοιτητής», *Έθνος*, 6/9/1945, σ. 1.
- Ο θεατής, «Πώς επαίχθη χθες η Ιφιγένεια εν Ταύροις», *Έθνος*, 3/10/1946, σ. 2.
- Παλαιολόγος Παύλος, «Ζη το Βυζάντιο», *Το Βήμα*, 14/8/1962, σ. 1.

- Πανάγου Έμυ, «Επαναστατική όπερα η *Μήδεια* του Κερουμπίνυ», *Η Βραδυνή*, 3/7/1973, σ. 2.
- Πετρίδης Πέτρος, «Εθνική Λυρική Σκηνή και Κρατική Ορχήστρα», *Το Βήμα*, 23/3/1959, σ. 2.
- Πετρίδης Πέτρος, «Ο *Ριγκολέττος* εις την Εθνικήν Λυρικής Σκηνήν», *Το Βήμα*, 12/1/1958, σ. 2.
- Πλωρίτης Μάριος, «*Μήδεια* και *Κάλλας*», *Ελευθερία*, 9/8/1961, σ. 1.
- Πλωρίτης Μάριος, «*Νόρμα* και *Μαρία*», *Ελευθερία*, 26/8/1960, σ. 1.
- Ραπαϊτής Γ., «*Άλκηστις*», *Εμπρός*, 3/9/1948, σ. 2.
- Ρουσσιανού-Πιπεράκη Λιάνα, «*Μεφιστοφέλε* του Μπόιτο στην ΕΛΣ», *Ελεύθερος Κόσμος*, 20/11/1966, σ. 2.
- Σκλάβος Γεώργιος, «Η Λυρική Σκηνή», *Η Ημέρα*, 20/4/1965, σ.
- Σκλάβος Γεώργιος, «Η μουσική», *Η Ημέρα*, 10/3/1965, σ.
- Σκλάβος Γεώργιος, «Λυρική Σκηνή, *Ριγκολέττος*, Κρατική Ορχήστρα, Θ. Βαβαγιάννης – Σεσσύλ Ουσσέ», *Η Ημέρα*, 11/2/1965, χ.σ.
- ΣΟΛ, «Η *Μινιόν*», *Έθνος*, 27/11/1946, σ. 2.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Ο *Πρωτομάστορας*», *Αθηναϊκά Νέα*, 7/8/1944, σ. 1.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Η πρώτη της Λυρικής Σκηνης», *Τα Νέα*, 11/7/1945, σ. 1.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Ο *ζητιάνος φοιτητής*», *Τα Νέα*, 7/9/1945, σ. 1.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Η πρώτη της *Ανατολής*», *Τα Νέα*, 22/12/1945, σ. 1.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Η *Μινιόν*», *Τα Νέα*, 26/11/1946, σ. 2.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Η μουσική εβδομάς», *Τα Νέα*, 30/3/1948, σ. 2.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Η μουσική κίνησις», *Τα Νέα* 20/8/1949, σ. 2.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Η μουσική εβδομάς», *Τα Νέα*, 17/12/1949, σ. 2.

- Σπανούδη Σοφία Κ., «Η μουσική εβδομάς», *Τα Νέα*, 18/1/1950, σ. 2.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Η μουσική εβδομάς», *Τα Νέα*, 9/8/1950, σ. 2.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Η μουσική εβδομάς», *Τα Νέα*, 23/8/1951, σ. 2.
- Συναδινός Θ.Ν. , «Η πρώτη του Ριγκολέττου», *Η Καθημερινή*, 11/1/1948, σ. 2.
- Συναδινός Θ.Ν., «Η πρώτη της Τραβιάτας», *Η Καθημερινή*, 8/2/1948, σ. 2.
- Συναδινός Θεόδωρος , «Ο βασιλιάς Ανήλιαγος», *Η Καθημερινή*, 2/4/1948, σ. 1.
- Συναδινός Θεόδωρος , «Η πρώτη των Μποέμ», *Η Καθημερινή*, 21/4/1948, σ. 2.
- Φ.Α. [Φοίβος Ανωγειανάκης], «Μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης* 2 (1955), σ. 153.
- Φάφνερ, «Ρέα», *Η Καθημερινή*, 4/4/1944, σ. 1.
- Φάφνερ, «Στον Κάμπο», *Η Καθημερινή*, 25/4/1944, σ. 1.
- Φάφνερ, «Η Λουκία του Δονιζέττι», *Η Καθημερινή*, 4/6/1944, σ. 1.
- Φάφνερ, «Ο Φιντέλιο του Μπετόβεν», *Η Καθημερινή*, 18/8/1944, σ. 1.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Ο Βαφτιστικός», *Ελευθερία*, 25/7/1946, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η πρώτη των Μποέμ», *Ελευθερία*, 20/4/1948, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η “πρώτη” της Εθνικής Λυρικής Σκηνής», *Ελευθερία*, 25/1/1949, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Κοντέσσα Μαρίτσα», *Ελευθερία*, 19/8/1949, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Το δαχτυλίδι της μάνας», *Ελευθερία*, 27/12/1949, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Τα ξωτικά νερά», *Ελευθερία*, 9/1/1951, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Φαιδώρα», *Ελευθερία*, 26/2/1952, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Οι Γάμοι του Φίγκαρο του Μότσαρτ», *Ελευθερία*, 3/2/1953, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου», *Ελευθερία*, 20/7/1954, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Ο Κορυδαλλός», *Ελευθερία*, 28/6/1955, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Ορφεύς και Ευρυδίκη», *Ελευθερία*, 30/8/1955, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Ο Ιδομενεύς του Μότσαρτ», *Ελευθερία*, 4/9/1955, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Οιδίπους Τύραννος», *Ελευθερία*, 9/9/1955, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Ορφεύς και Ευρυδίκη», *Ελευθερία*, 21/9/1956, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Φιντέλιο», *Ελευθερία*, 7/9/1957, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η συναυλία της Κρατικής», *Ελευθερία*, 14/1/1958, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Κάρμεν», *Ελευθερία*, 4/2/1958, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Το Μέντιουμ του Μενόττι», *Ελευθερία*, 9/4/1958, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Σοκολατένιος Στρατιώτης», *Ελευθερία*, 21/10/1958, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Λουκία και Τραβιάτα», *Ελευθερία*, 11/3/1959, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η Σέρβα Παντρόνα», *Ελευθερία*, 27/3/1959, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η Εύθυμη Χήρα», *Ελευθερία*, 24/4/1959, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η Άλκηστις», *Ελευθερία*, 25/6/1959, σ. 4.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Ο Φάουστ», *Ελευθερία*, 17/11/1959, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η Τζοκόντα», *Ελευθερία*, 10/12/1959, σ. 4.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η Φαβορίτα», *Ελευθερία*, 26/1/1960, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Σαμψών και Δαλιδά», *Ελευθερία*, 1/7/1960, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Οθέλλος», *Ελευθερία*, 13/12/1960, σ. 4.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η Ωραία Ελένη», *Ελευθερία*, 26/1/1961, σ. 2.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Ελιζήριο του έρωτα», *Ελευθερία*, 4/2/1961, σ. 4.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Διάλογοι Καρμηλιτισσών», *Ελευθερία*, 14/2/1961, σ. 4.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Ο μυστικός γάμος», *Ελευθερία*, 7/12/1961, σ. 2.

- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Ντον Τζιοβάνι*», *Ελευθερία*, 5/4/1962, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Μια νύχτα στη Βενετία*», *Ελευθερία*, 4/12/1962, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Μανόν του Μασσενέ*», *Ελευθερία*, 5/3/1963, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Σιμόνε Μποκκαλέγκρα*», *Ελευθερία*, 26/4/1963, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Φάουστ*», *Ελευθερία*, 26/6/1963, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Ντερ Φραϊσούτς*», *Ελευθερία*, 24/10/1963, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Η μουσική*», *Νέα Εστία* 880 (1964), σ. 346.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Αϊντα του Βέρντι*», *Ελευθερία*, 28/2/1964, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Μποέμ*», *Ελευθερία*, 19/2/1965, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Τσάρος και ζυλουργός*», *Ελευθερία*, 24/4/1965, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Οθέλλος*», *Ελευθερία*, 24/6/1965, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Αϊντα του Βέρντι*», *Ελευθερία*, 17/7/1965, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Η Τραβιάτα*», *Ελευθερία*, 1/4/1966, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Μεφιστοφέλε*», *Ελευθερία*, 22/11/1966, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Το Απόγευμα της αγάπης*», *Ελευθερία*, 10/12/1966, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Η Βικτώρια και ο Ουσσάρος της*», *Ελευθερία*, 30/12/1966, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Η αγάπη των τριών πορτοκαλιών*», *Ελευθερία*, 7/2/1967, σ. 2.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Η μουσική*», *Νέα Εστία*, 939 (1966), σσ. 1190-1191.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Ο Κουρέυς της Σεβίλλης*», *Νέα Εστία* 997 (1967), σσ. 132-133.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Η μουσική*», *Νέα Εστία* 989 (1968), σσ. 1246-1247.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «*Η μουσική*», *Νέα Εστία* 1002 (1969), σσ. 539-541.

- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η μουσική», *Νέα Εστία* 1022 (1970), σσ. 204-205.
- Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, 1028 (1970), σσ. 626-627.
- Ψ., «Σίμων Μποκκανέγκρα», *Το Βήμα*, 18/4/1963, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Ο Φιντέλιο του Μπετόβεν», *Ελεύθερον Βήμα*, 13/8/1944, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Τα παραμύθια του Όφφμαν», *Το Βήμα*, 5/5/1946, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Ο Βαφτιστικός», *Το Βήμα*, 23/7/1946, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Μουσική Κίνησις», *Το Βήμα*, 12/7/1947, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Η μουσική κίνησις», *Το Βήμα*, 21/10/1948, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Ονειρώδες Βαλς», *Το Βήμα*, 23/1/1949, σ. 3.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Ντον Πασκουάλε», *Το Βήμα*, 16/12/1949, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Μουσική Κίνησις», *Το Βήμα*, 26/1/1950, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας», *Το Βήμα*, 26/2/1950, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Παγκανίνι», *Το Βήμα*, 6/8/1950, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Η Διδώ του Λαυράγκα», *Το Βήμα*, 15/4/1952, σ. 2.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «Το Στοιχειωμένο Καράβι», *Τα Νέα*, 6/5/1952, σ. 2.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ – ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017

Opera Europa, Official Webpage, <http://www.opera-europa.org>

Εθνική Λυρική Σκηνή, Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,

<http://virtualmuseum.nationalopera.gr>

Εθνική Λυρική Σκηνή, Επίσημη Ιστοσελίδα, www.nationalopera.gr

Εθνικό Θέατρο, Επίσημη Ιστοσελίδα, <https://www.n-t.gr>

Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο Αρχείο, <http://www.nt-archive.gr>

Εθνικό Ωδείο, Επίσημη Ιστοσελίδα, <http://www.ethnikoodeio.com/>

Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, <http://www.elia.org.gr/>

Ελληνικό Ωδείο, Επίσημη Ιστοσελίδα, <https://hcma.gr>

Θεατρικό Αρχείο Γιώργου Ανεμογιάννη, <http://anemoyannis.gr>

Ιστοσελίδα *Νίκος Χατζηνικολάου*, www.nikoschatzinikolaou.gr/

Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Επίσημη Ιστοσελίδα, www.koa.gr

Μουσικά Σύνολα Ε.Ρ.Τ., Επίσημη Ιστοσελίδα, <http://mousikasynola.ert.gr>

ΝΟΜΟΘΕΣΙΑ

«Περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου», Ν. 4615, ΦΕΚ 141/5.5.1930, τ. Α΄.

«Περί συμπληρώσεως και τροποποιήσεως των αφορωσών το Βασιλικόν Θέατρον διατάξεων», Α.Ν. 836, ΦΕΚ 346/4.9.1937, τ. Α΄.

«Περί αποχωρισμού της Λυρικής Σκηής του Εθνικού Θεάτρου εις ίδιον Αυτόνομον Νομικόν Πρόσωπον Δημοσίου Δικαίου υπό τον τίτλον “Εθνική Λυρική Σκηή” και τροποποιήσεως του Νόμου 434/43 περί διατάξεων τινών αφορωσών την Οργάνωσιν και λειτουργίαν του Εθνικού Θεάτρου», Ν.1410, ΦΕΚ 100/9.5.1944, τ. Α΄.

«Περί υπαγωγής της Εθνικής Λυρικής Σκηής εις το Υπουργείον Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας», Ν. 113, ΦΕΚ 21/3.2.1945, τ. Α΄.

«Περί τροποποιήσεως των περί υπηρεσιακών συμβουλίων αρμοδιότητος Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων διατάξεων του νόμου 1811/1951, περί του Συμβουλίου και της εν γένει λειτουργίας της Εθνικής Λυρικής Σκηής», Ν. 2369, ΦΕΚ 82/10.4.1953, τ. Α΄.

«Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως της διεπούσης των Οργανισμών του Εθνικού Θεάτρου και της Εθνικής Λυρικής Σκηής Νομοθεσίας και άλλων τινών διατάξεων», Ν.Δ. 4013, ΦΕΚ 234/2.11.1959, τ. Α΄.

«Περί Οργανισμού εσωτερικής λειτουργίας Εθνικής Λυρικής Σκηής», Β.Δ. 139, ΦΕΚ 33/7.3.1961, τ. Α΄.

«Περί ιδρύσεως Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος και ρυθμίσεως ζητημάτων τινών του Εθνικού Θεάτρου και της Εθνικής Λυρικής Σκηής», Ν.Δ. 4370, ΦΕΚ 163/24.9.1964, τ. Α΄.

«Περί συστάσεως Ν.Π.Δ.Δ. υπό την επωνυμίαν Οργανισμός Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος (Ο.Κ.Θ.Ε.)», Ν.Δ. 447, ΦΕΚ 41/18.2.1970, τ. Α΄.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Εικ. 1 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Εικ. 2 : Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο Αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2107.

Εικ. 3 : Ε.Λ.Σ., Σακελλαρίδης, *Θέλω να δω τον Πάπα!*, χειμώνας 2014-2015, πρόγραμμα παράστασης, σσ. 80-81 (προσωπικό αρχείο).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Εικ. 4 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Εικ. 5 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, Θεατρικά Προγράμματα, <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/theater/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2107.

Εικ. 6-9 : *Έθνος*, 19/6/1954, σ. 2, 21/6/1954, σ. 2, 29/6/1954, σ. 2, 24/7/1954, σ. 2.

Εικ. 10-11 : Ιστοσελίδα *Talk Classical*, www.talkclassical.com/, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Εικ. 12 : Τσολάκης, «Κτήριον Ολύμπια», βλ. βιβλιογραφία, σ. 26.

Εικ. 13 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Εικ. 14-15 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Εικ. 16-19 : Πετσάλης-Διομήδης, *Η Άγνωστη Κάλλας*, βλ. βιβλιογραφία, κεφ. 32, χ.σ.

Εικ. 20 : Ράπτης, *Επίτομη ιστορία...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 328.

Εικ. 21 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Εικ. 22 : Πετσάλης-Διομήδης, *Η Άγνωστη Κάλλας*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 594.

Εικ. 23 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Εικ. 24 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Φωτογραφικό Αρχείο, <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

- Εικ. 25 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 26 - 29 : Πετσάλης-Διομήδης, *Η Άγνωστη Κάλλας*, βλ. βιβλιογραφία, κεφ.32, χ.σ. και σ. 519.
- Εικ. 30 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 31-35 : Ε.Λ.Σ., [Σούμπερτ]/[Μπερτέ], *Το σπίτι των τριών κοριτσιών*, χειμώνας 1946-1947, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ. (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 36 : Ε.Λ.Σ., Λεονκαβάλλο, *Παλιάτσοι / Σκλάβος, Λεστενίτσα*, χειμώνας 1946-1947, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 37 : Ράπτης, *Επίτομη ιστορία...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 328.
- Εικ. 38 : Ημερολόγιο 1985, ΠΑΣΟΚ Επιτροπή Πολιτισμού.
- Εικ. 39-40 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 41 : *Η Καθημερινή*, 25/2/1966, σ. 4.
- Εικ. 42 : Δοντάς (επιμ.), «Εθνική Λυρική Σκηνή», βλ. βιβλιογραφία, σ. 8.
- Εικ. 43-50 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 51 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 52 - 54 : Ε.Λ.Σ., Νεζερίτης, *Ηρώ και Λέανδρος*, χειμώνας 1970-1971, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ. (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 55-56 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 57-58 : Πετσάλης-Διομήδης, *Η Άγνωστη Κάλλας*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 609 και σ. 639.
- Εικ. 59-63: Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 64 : Ε.Λ.Σ., Επίσημη Ιστοσελίδα, www.nationalopera.gr, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 65 : Ε.Λ.Σ., Φλότοβ, *Μάρθα*, χειμώνας 1945-1946, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ. (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 66 : Ράπτης, *Επίτομη ιστορία...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 353.
- Εικ. 67 : Ε.Λ.Σ., Σακελλαρίδης, *Θέλω να δω τον Πάπα!*, χειμώνας 2014-2015, πρόγραμμα παράστασης, σσ. 78-79 (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 68 : Τουλάτου, Βίδος, «72 χρόνια θέατρο Ολύμπια», βλ. βιβλιογραφία.

- Εικ. 69 : Ε.Λ.Σ., Λεονκαβάλλο, *Παλιάτσοι / Σκλάβος, Λεστενίτσα*, χειμώνας 1946-1947, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 70 : *Εμπρός*, 2/9/1948, σ. 2.
- Εικ. 71 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 72 : Ε.Λ.Σ., Επίσημη Ιστοσελίδα, www.nationalopera.gr, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 73 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 74-75 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
- Εικ. 76 : *Θέατρο* 19 (1965), σ. 79.
- Εικ. 77-80 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 81-82 : Ιστοσελίδα *Νίκος Χατζηνικολάου*, <http://www.nikoschatzinikolaou.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 83 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 84 : Διαδικτυακός Τόπος Νίκου Σαριδάκη, https://www.facebook.com/profile.php?id=100006111099696&ref=br_rs, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 85-88 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 89 : Ιστοσελίδα *Talk Classical*, www.talkclassical.com, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 90-91 : Ανεμογιάννης, *Διαδρομή...*, βλ. βιβλιογραφία, σσ. 80-81.
- Εικ. 92 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 93 : Πετσάλης-Διομήδης, *Η Άγνωστη Κάλλας*, βλ. βιβλιογραφία, κεφ. 32, χ.σ.
- Εικ. 94 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 95-99 : Ανεμογιάννης, *Διαδρομή...*, βλ. βιβλιογραφία, σσ. 86-89.
- Εικ. 100 : Ανεμογιάννης, *Θεατρική Περιπέτεια*, βλ. βιβλιογραφία, σ.
- Εικ. 101 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 102-103 : Ε.Λ.Σ., Όφφενμπαχ, *Τα παραμύθια του Όφφμαν*, χειμώνας 1945-1946, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ. (προσωπικό αρχείο).

- Εικ. 104-108 : Ανεμογιάννης, *Διαδρομή...*, βλ. βιβλιογραφία, σσ. 94-98.
- Εικ. 109 : Ε.Λ.Σ., Βέρντι, *Ένας χορός μεταμφιεσμένων*, χειμώνας 2011-2012, πρόγραμμα παράστασης, σσ. 58-59 (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 110-113 : Ανεμογιάννης, *Διαδρομή...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 100-103.
- Εικ. 114 : Θεατρικό Αρχείο Γιώργου Ανεμογιάννη, <http://anemoyannis.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 115-118 : Ανεμογιάννης, *Διαδρομή...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 104-105.
- Εικ. 119 : Penino, *Risè Stevens...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 176.
- Εικ. 120 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 121-122, 122^α, 122^β : Θεατρικό Αρχείο Γιώργου Ανεμογιάννη, <http://anemoyannis.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 123 : Ε.Λ.Σ., Τσέλλερ, *Το ρόδο του Τυρόλου*, χειμώνας 1946-1947, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 124-126 : Ε.Λ.Σ., Χατζηαποστόλου, *Η γυναίκα του δρόμου*, χειμώνας 1949-1950, πρόγραμμα παράστασης χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 127 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 128 : Τουλάτου, Βίδος, «72 χρόνια θέατρο Ολύμπια», βλ. βιβλιογραφία.
- Εικ. 129 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
- Εικ. 130 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 131: Διαδικτυακός Τόπος *Θεάτρων Περιήγηση*, <https://www.facebook.com/theatron.periigissi/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 132 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 133-134 : Ε.Λ.Σ., Βέρντι, *Ριγολέττος*, χειμώνας 2013-2014, πρόγραμμα παράστασης, σ. 62 (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 135-136: Διαδικτυακός Τόπος *Θεάτρων Περιήγηση*, <https://www.facebook.com/theatron.periigissi/> (ημερομηνία πρόσβασης 7/11/2016).
- Εικ. 137 : Ράπτης, *Επίτομη ιστορία...*, βλ. βιβλιογραφία, σσ. 14-15.
- Εικ. 138 : Ιστοσελίδα *Νίκος Χατζηνικολάου*, <http://www.nikoschatzinikolaou.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 139-141 : Διαδικτυακός Τόπος *Θεάτρων Περιήγηση*, <https://www.facebook.com/theatron.periigissi/> (ημερομηνία πρόσβασης 7/11/2016).

- Εικ. 142-143: Ε.Λ.Σ., Μπόιτο, *Μεφιστοφέλε*, χειμώνας, 1966-1967, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 144 : *Μεσημβρινή*, 18/11/1966, σ. 4.
- Εικ. 145-147 : Λακίδου (επιμ.), *Ο Σπύρος Βασιλείου...*, βλ. βιβλιογραφία, σσ. 93-94.
- Εικ. 148 : Ε.Λ.Σ., Λέχαρ, *Παγκανίνι*, καλοκαίρι 1950, πρόγραμμα παράστασης, σσ. 14-15, Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 149 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Φωτογραφικό Αρχείο, <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 150-152 : Αρχείο Γιώργου Βακαλό.
- Εικ. 153 : Ε.Λ.Σ., Σακελλαρίδης, *Θέλω να δω τον Πάπα!*, χειμώνας 2014-2015, πρόγραμμα παράστασης, σσ. 74-75, (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 154 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Φωτογραφικό Αρχείο, <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 155-159 : Αρχείο Γιώργου Βακαλό.
- Εικ. 160-161: Ε.Λ.Σ., Τζορντάνο, *Φεντόρα*, χειμώνας 1951-1952, πρόγραμμα παράστασης χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 162 : Ε.Λ.Σ., Επίσημη Ιστοσελίδα, www.nationalopera.gr, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 163 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 164-167 : Αρχείο Γιώργου Βακαλό.
- Εικ. 168 : Ράπτης, *Επίτομη ιστορία...*, βλ. βιβλιογραφία, σ.113.
- Εικ. 169-170 : Αρχείο Γιώργου Βακαλό.
- Εικ. 171 : Ε.Λ.Σ., Βάρβογλης, *Το απόγευμα της αγάπης*, χειμώνας 1966-1967, πρόγραμμα παράστασης χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ. (σε ενιαίο πρόγραμμα με το *Les petits riens* και *Το τρίκωχο καπέλο*)
- Εικ. 172-176 : Αρχείο Γιώργου Βακαλό.
- Εικ. 177 : Ε.Λ.Σ., *Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου*, πρόγραμμα παράστασης, Θεσσαλονίκη, χειμώνας 1954-1955, χ.σ. (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 178-180 : Αρχείο Γιώργου Βακαλό.
- Εικ. 181 : Δοντάς (επιμ.), «Εθνική Λυρική Σκηνή», βλ. βιβλιογραφία, σ. 12.
- Εικ. 182 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

- Εικ. 183-184 : Αρχείου Γιώργου Βακαλό.
- Εικ. 185-186 : Ε.Λ.Σ., *Ο Κορνδαλλός*, καλοκαίρι 1955, Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ. πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 187 : Ράπτης, *Επίτομη ιστορία...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 617.
- Εικ. 188 : *Θέατρο 57*, σ.
- Εικ. 189 : *Θέατρο 65*, σ. 66.
- Εικ. 190 : *Θέατρο 66*, σ. 62.
- Εικ. 191-193 : Αρχείο Γιώργου Βακαλό.
- Εικ. 194 : Ε.Λ.Σ., Βέρντι, *Μάκβεθ*, χειμώνας 1972-1973, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ. (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 195 : Δοντάς, «Οι “χαμένοι” θησαυροί...», βλ. βιβλιογραφία.
- Εικ. 196-202 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 203 : Ράπτης, *Επίτομη ιστορία...*, βλ. βιβλιογραφία, σσ. 202-203.
- Εικ. 204 : *Θέατρο 59*, σ. 54.
- Εικ. 205 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 206 : Ε.Λ.Σ., Μότσαρτ, *Έτσι κάνουν όλες*, χειμώνας 1972-1973, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 207 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 208 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 209 : *Θέατρο 59*, σ. 53.
- Εικ. 210 : Ε.Λ.Σ., Ροσσίνι, *Ο κουρέας της Σεβίλλης*, χειμώνας 2015-2016, πρόγραμμα παράστασης σσ. 94-95 (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 211-212 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 213 : Ε.Λ.Σ., Βέρντι, *Ναβουχοδονόσωρ*, καλοκαίρι 1959, αρχείο Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., χ.σ.
- Εικ. 214 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 215 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 216 : Καλουδάς, *Τζών Μοδινός...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 38.
- Εικ. 217 : *Θέατρο 59*, σ. 55.

- Εικ. 218 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 219: *Θέατρο 60*, σ. 55.
- Εικ. 220-223 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 224 : Ιστοσελίδα *Νίκος Χατζηνικολάου*, <http://www.nikoschatzinikolaou.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 225-227 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 228 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 229 : Ιστοσελίδα *Νίκος Χατζηνικολάου*, <http://www.nikoschatzinikolaou.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 230-234 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 235-237 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 238 : *Θέατρο 61*, σ. 56.
- Εικ. 239-240 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 241-242 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 243 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 244 : Ιστοσελίδα *Νίκος Χατζηνικολάου*, <http://www.nikoschatzinikolaou.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 245-247 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 248 : Πρόγραμμα Φεστιβάλ Αθηνών 1962
- Εικ. 249 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 250-252 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 253-254 : Ε.Λ.Σ., Καλομοίρης, Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος, χειμώνας 1971-1972, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ. (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 255 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 256: *Θέατρο 63*, σ. 64.
- Εικ. 257-258 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.

- Εικ. 259 : *Θέατρο 64*, σ. 62.
- Εικ. 260-261 : Ε.Λ.Σ., Βέρντι, *Ερνάνης*, χειμώνας 1969-1970, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 262 : *Θέατρο 64*, σ. 63.
- Εικ. 263 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 264 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 265 : *Θέατρο 65*, σ. 67.
- Εικ. 266-269 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 270 : *Θέατρο 65*, σ. 66.
- Εικ. 271-272 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
- Εικ. 273-274 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 275-276 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 277-278 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 279 : *Θέατρο 68*, σ. 75 και Εικ. 279^α : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 280 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 281 : *Θέατρο 68*, σ. 75.
- Εικ. 282-292 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 293-294 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 295 : Τουλάτου, Βίδος, «72 χρόνια θέατρο Ολύμπια», βλ. βιβλιογραφία.
- Εικ. 296-299 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 300 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 301 : Ε.Λ.Σ., Βάγκνερ, *Ιπτάμενος Ολλανδός*, χειμώνας 1971-1972, πρόγραμμα παράστασης, Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 302 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 303 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία ηλεκτρονικής πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).

Εικ. 304 : Ε.Λ.Σ., Σκλάβος, *Κασσιανή*, χειμώνας 1972-1973, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.

Εικ. 305 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.

Εικ. 306 : Ε.Λ.Σ., Σκλάβος, *Κασσιανή*, χειμώνας 1975-1976, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ. (προσωπικό αρχείο).

Εικ. 307-308 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Εικ. 309-310 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία ηλεκτρονικής πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).

Εικ. 311-312 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.

Εικ. 313 : Ε.Λ.Σ., Στράους, *Η Αριάδνη στη Νάξο*, χειμώνας 1973-1974, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.

Εικ. 314-315 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.

Εικ. 316 : Δοντάς (επιμ.), «Εθνική Λυρική Σκηνή», βλ. βιβλιογραφία, σ. 22.

Εικ. 317 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.

Εικ. 318 : Ε.Λ.Σ., Βερντι, *Τροβατόρε*, χειμώνας 1979-1980, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ. (προσωπικό αρχείο).

Εικ. 319 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Φωτογραφικό Αρχείο, <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Εικ. 320 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Εικ. 321-322 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία ηλεκτρονικής πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά)

Εικ. 323 : *Θέατρο 59*, σ. 54.

Εικ. 324 : *Θέατρο 60*, σ. 57.

Εικ. 325-326 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Φωτογραφικό Αρχείο, <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Εικ. 327-329 : Μπακουνάκης, *Κάλλας. Μήδεια*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 133 και σσ. 128-129.

Εικ. 330 : Παπαθανασίου, Χαραλαμπίδης (επιμ.), *Μαρία Κάλλας...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 94.

Εικ. 331-332 : Έκθεση *Μαρία Κάλλας. Ο μύθος ζει*, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β & Μ Θεοχαράκη, 11/5/2017 – 29/10/2017.

Εικ. 333 : Συλλογή Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος

- Εικ. 334-335 : Ιστοσελίδα *Ερευνητικό Κέντρο Πιστοποίησης, Συντήρησης και Αποκατάστασης Έργων Τέχνης* www.nikias.gr ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 336-339 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 340 -341 : Μπακουνάκης, *Κάλλας. Μήδεια*, βλ. βιβλιογραφία, σσ. 134-135.
- Εικ. 342 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 343 : *Θέατρο 59*, σ. 55.
- Εικ. 344-346 : Ιστοσελίδα *Νίκος Χατζηνικολάου*, <http://www.nikoschatzinikolaou.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 347 : Εφημερίδα
- Εικ. 348 : *Θέατρο 60*, σ. 55.
- Εικ. 349 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 350 : Ιστοσελίδα *Νίκος Χατζηνικολάου*, <http://www.nikoschatzinikolaou.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 351-352 : Ε.Λ.Σ., Πουτσίνι, *Τόσκα*, καλοκαίρι 2015, πρόγραμμα παράστασης, σσ. 90-91, (προσωπικό αρχείο)
- Εικ. 353-354 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 355-365 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά)
- Εικ. 366-368 : *Νίκος Στεφάνου*, βλ. βιβλιογραφία, σσ. 546-547.
- Εικ. 369-374 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά)
- Εικ. 375 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
- Εικ. 376-379 : Εθνική Λυρική Σκηνή, Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 380 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 381-389 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου
- Εικ. 390 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά)
- Εικ. 391 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.

- Εικ. 392-394: Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά)
- Εικ. 395 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
- Εικ.396 : *Θέατρο 62*, σ. 59.
- Εικ.397-411 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά)
- Εικ. 412 : Τσούχλου – Μπαχαριάν (επιμ.), *Η σκηνογραφία...*, βλ. Βιβλιογραφία, σ. 334.
- Εικ. 413 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 414-418 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά)
- Εικ. 419-420 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
- Εικ. 421-425 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά)
- Εικ. 426-427 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 428 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
- Εικ. 429 : *Θέατρο 66*, σ. 63.
- Εικ. 430-431 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 432 : Ε.Λ.Σ., Άμπρααμ, *Η Βικτόρια και ο ουσσάρος της*, χειμώνας 1966-1967, χ.σ. Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 433-437 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 438-449 : Φωτόπουλος Δ., *Σκηνογραφία...*, βλ. βιβλιογραφία, σσ. 172-173
- Εικ. 440-441 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 442 : Φωτόπουλος Δ., *Σκηνογραφία...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 172.
- Εικ. 443-453 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 454 : Καλουδάς, *Τζών Μοδινός...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 135.
- Εικ. 455-457 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 458 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.

- Εικ. 459-461 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 462 : Ε.Λ.Σ., Πόρτερ, *Kiss me Kate*, Ε.Λ.Σ., χειμώνας 1970-1971, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 463-464 : Ε.Λ.Σ., Πονκιέλι, *Τζοκόντα*, θέατρο «Ολύμπια», χειμώνας 1970-1971, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 465-466 : Ε.Λ.Σ., [Σούμπερτ]/[Μπερτέ], *Το σπίτι των τριών κοριτσιών*, χειμώνας 1970-1971, χ.σ. (προσωπικό αρχείο).
- Εικ. 467-470 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 471-474 : Αρχείο Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ.
- Εικ. 475 : Ε.Λ.Σ., Ορφφ, *Η έξυπνη / Ραβέλ, Η ισπανική ώρα*, χειμώνας 1972-1973, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 476 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Φωτογραφικό Αρχείο, <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 477-478 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 479-484 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 485-486 : Ε.Λ.Σ., Κερν, *Σόου Μποούτ*, χειμώνας 1973-1974, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 487-496 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 497 : Ράπτης, *Επίτομη ιστορία...*, βλ. βιβλιογραφία, σ..
- Εικ. 498 : *Θέατρο 63*, σ. 65.
- Εικ. 499 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Φωτογραφικό Αρχείο, <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 500-502 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
- Εικ. 503 : Ιστοσελίδα *Νίκος Χατζηνικολάου*, <http://www.nikoschatzinikolaou.gr>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 504 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 505 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.

- Εικ. 506-507 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 508 : Ε.Λ.Σ., Ροσσίνι, *Ο κουρέας της Σεβίλλης*, χειμώνας 1966-1967, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 509-510 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 511 : *Θέατρο 67*, σ. 50.
- Εικ. 512-514 : Ε.Λ.Σ., Μότσαρτ, *Μαγικός Αυλός*, χειμώνας 1970-1971, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 515 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Φωτογραφικό Αρχείο,
<http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 516 : Ε.Λ.Σ., Μότσαρτ, *Μαγικός Αυλός*, χειμώνας 1970-1971, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 517-526 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 527-528 : Ε.Λ.Σ., Μπελλίνι, *Η Υπνοβάτις*, χειμώνας 1970-1971, χ.σ., πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.
- Εικ. 529-536 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 537 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
- Εικ. 538-540 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 541 : Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
- Εικ. 542-543 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).
- Εικ. 544-546 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο,
<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 547 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Φωτογραφικό Αρχείο,
<http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.
- Εικ. 548 : Δοντάς (επιμ.), «Εθνική Λυρική Σκηνή», βλ. βιβλιογραφία, σ. 21.
- Εικ. 549 : Πάτσας, *Ο ήχος...*, βλ. βιβλιογραφία, σ. 350.
- Εικ. 550-551 : Ε.Λ.Σ., Μπετόβεν, *Φιντέλιο*, χειμώνας 1971-1972, χ.σ., πρόγραμμα παράστασης, Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.

Εικ. 552-553 : Ε.Λ.Σ., Μπιζέ, *Κάρμεν*, χειμώνας 1973-1974, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.

Εικ. 554-557 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).

Εικ. 558 : Ε.Λ.Σ., Μασκάνι, *Καβαλλερία Ρουσικάνα / Λεονκαβάλλο, Παλιάτσοι*, χειμώνας 1971-1972, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.

Εικ. 559-562 : Ε.Λ.Σ., Αρχειακές Συλλογές, ημερομηνία πρόσβασης 30/1/2012 (μη προσβάσιμες πλέον διαδικτυακά).

Εικ. 563-564 : Ε.Λ.Σ., Μπιζέ, *Αλιείς Μαργαριταριών*, χειμώνας 1972-1973, πρόγραμμα παράστασης, χ.σ., Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.

Εικ. 565 : Ε.Λ.Σ., Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο, <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

Εικ. 566 : Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Φωτογραφικό Αρχείο, <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/>, ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2017.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Α. ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ

Μέχρι σήμερα, η Εθνική Λυρική Σκηνή δεν έχει προχωρήσει σε ολοκληρωμένη σύνταξη της παραστασιογραφίας της, όπως έχει κάνει το Εθνικό Θέατρο και το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Κατά καιρούς γίνονται απόπειρες προς αυτή την κατεύθυνση, αλλά παραμένουν αποσπασματικές και αφορούν περιορισμένο αριθμό τίτλων. Για τις ανάγκες της παρούσης διατριβής, η ύπαρξη όσο το δυνατόν πληρέστερης καταγραφής των παραστάσεων, στο βαθμό που μπορεί αυτή να πραγματοποιηθεί από έναν εξωτερικό ερευνητή, κρίθηκε απαραίτητη.

Η παραστασιογραφία, που ακολουθεί, περιλαμβάνει αναλυτικά τις νέες παραγωγές που παρουσίασε η Ε.Λ.Σ. από την πρώτη χειμερινή περίοδο [1943]-1944 μέχρι την τελευταία, για την εξεταζόμενη τριακονταετία, θερινή περίοδο 1974. Η καταγραφή δεν είναι εξαντλητική, καθώς τα στοιχεία που περιλαμβάνονται αφορούν μόνο στους συντελεστές, όπως αυτοί εμφανίζονται στα προγράμματα. Πιθανές αλλαγές δεν σημειώνονται, καθώς θα απαιτούσαν όχι μόνο ενδελεχή διασταύρωση πληροφοριών από τον Τύπο αλλά και πρόσβαση στα διοικητικά αρχεία του οργανισμού. Τα πρωτότυπα ονόματα των συνθετών και των τίτλων, καθώς και οι δημιουργοί των λιμπρέτων αναφέρονται μόνο κατά την είσοδο του κάθε έργου στο ρεπερτόριο του οργανισμού. Στις επαναλήψεις των παραστάσεων αναφέρονται μόνο οι σκηνογράφοι και ενδυματολόγοι και δεν γίνεται αναλυτική καταγραφή, καθώς η διατριβή έχει ως αντικείμενο τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία, στοιχεία που παραμένουν ως έχουν μετά την πρώτη παρουσίασή τους, ανεπηρέαστα από τις αλλαγές της διανομής. Τέλος, για τις ανάγκες της διατριβής θεωρήθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθούν και οι παραγωγές της Λυρικής Σκηνής του Βασιλικού (κατόπιν Εθνικού) Θεάτρου, καθώς κάποιες από αυτές επαναλήφθηκαν στην Ε.Λ.Σ.

Τα στοιχεία της παραστασιογραφίας αντλήθηκαν από τις Αρχειακές Συλλογές της Ε.Λ.Σ., το Αρχείο Θεατρικών Προγραμμάτων του Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., το Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου καθώς και τη διδακτορική διατριβή του Νίκου Α. Δοντά, στην οποία έχει καταγραφεί το δραματολόγιο της Ε.Λ.Σ. (1940-2010), δηλαδή μόνο οι τίτλοι που παρουσιάστηκαν από τον οργανισμό ανά έτος.

ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ (κατόπιν ΕΘΝΙΚΟΥ) ΘΕΑΤΡΟΥ

ΧΕΙΜΩΝΑΣ [1939]-1940

«Βασιλικόν Θέατρον»

Γιόχαν Στράους: *Η Νυχτερίδα*

[Johann Strauss II: *Die Fledermaus*]

Λιμπρέτο: Karl Haffner, Richard Genée.

Πρώτη παράσταση: 5/3/1940

Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ

Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Χορογραφία: Σάσα Μαχόφ

Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου

Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης



Ι. Στυλιανόπουλος (ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ), Ν. Βουτυρά, Έ. Κατσιρέλη, Α. Ζωγράφου (ΡΟΖΑΛΙΝΤΕ), Μ. Ιακωβίδης (ΦΡΑΝΚ), Χ. Ευθυμίου (ΟΡΛΟΦΣΚΥ), Μ. Κορώνης, Α. Νάκης (ΑΛΦΡΕΔΟΣ), Ζ. Βλαχοπούλου, Μ. Παπαδοπούλου (ΑΔΕΛΑ), Μ. Αλκαίου (ΙΝΤΑ), Τ. Λεπενιώτης (ΦΡΟΣ), Ε. Μαμίας (ΔΙΚΗΓΟΡΟΣ ΜΠΛΙΝΤ), Α. Μαλλιαγρός (ΦΑΛΚΕ), Αλ. Δεληγιάννης (ΥΠΑΣΠΙΣΤΗΣ ΤΟΥ ΠΡΙΓΚΗΠΟΣ), Σ. Καλογεράς (ΕΝΑΣ ΒΑΡΥΤΟΝΟΣ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1940-1941

«Βασιλικόν Θέατρον» Θεσσαλονίκης

Τζάκομο Πουτσίνι: *Μαντάμα Μπαττερφλάου*

[Giacomo Puccini: *Madama Butterfly*]

Λιμπρέτο: Luigi Illica, Giuseppe Giacosa

Πρώτη παράσταση: 4/9/1940

Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ, Λεωνίδας Ζώρας

Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Ανδρέας Γεράκης

Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου



Ζ. Βλαχοπούλου, Α. Ρεμούνδου (ΤΣΟ-ΤΣΟ-ΣΑΝ, Η ΛΕΓΟΜΕΝΗ ΜΠΑΤΤΕΡΦΛΑΟΥ), Κ. Δαμασιώτη, Γ. Κολάση (ΣΟΥ-ΤΖΟΥ-ΚΙ), Ν. Βουτηρά (ΚΑΙΤΗ ΠΙΝΚΕΡΤΟΝ), Μ. Κορώνης, Ν. Γλυνός (Φ.Β. ΠΙΝΚΕΡΤΟΝ), Τ. Ξηρέλης, Σ. Καλογεράς (ΣΑΡΠΛΕΣ), Ι. Στυλιανόπουλος (ΓΚΟΡΟ), Θ. Ανδρουλής ((ΠΡΙΓΚΗΨ ΓΙΑΜΑΝΤΟΡΙ), Εμ. Δουμάνης (ΜΠΟΝΤΖΟ), Θ. Τζενεράλης, Π. Καραβουσιάνος (ΚΟΜΙΣΑΡΙΟΣ)

Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στο «Βασιλικόν Θέατρον» στην Αθήνα στις 25/10/1940.

Κινηματοθέατρο «Παλλάς»
Φρανσουά Σουπέ: **Βοκκάκιος**
[Franz von Suppé: **Boccaccio**]
Λιμπρέτο: Camillo Walzel, Richard Genée

Πρώτη παράσταση: 21/1/1941
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδα Ζώρας, Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Χορογραφία: Σάσα Μαχόφ
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Στ. Καστέλλης



Μ. Κορώνης, Ν. Γλυνός (ΤΖΟΒΑΝΝΙ ΒΟΚΚΑΚΙΟΣ), Δ. Χορν (ΠΕΤΡΟΣ, ΠΡΙΓΚΗΨ), Γ. Στυλιανόπουλος, Κ. Πομώνης (ΛΑΜΠΕΡΤΟΥΤΣΟ, ΜΠΑΚΑΛΗΣ), Α. Μουστάκα, Ί. Κολάση (ΠΕΡΟΝΕΛΛΑ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ), Ζ. Βλαχοπούλου, Α. Ρεμούνδου (ΦΙΑΜΕΤΤΑ, ΨΥΧΟΚΟΡΗ ΤΟΥ), Μ. Παπαδοπούλου (ΜΑΡΙΑΝΝΑ, ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ ΤΟΥ), Ε. Μαμίας, Μ. Καλογιάννης (ΣΚΑΛΤΣΑ, ΚΟΥΡΕΑΣ), Μ. Καλογεροπούλου [Κάλλας], Ν. Βουτυρά (ΒΕΑΤΡΙΚΗ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ), Σ. Καλογεράς, Τ. Ξηρέλλης (ΛΟΤΤΕΡΙΓΚΗ, ΒΑΡΕΛΑΣ), Κ. Δαμασιώτη, Μ. Κουραχάνη (ΙΣΑΒΕΛΛΑ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ), Θ. Ανδρουλής (ΛΕΟΝΕΤΤΟ), Π. Χοϊδάς (ΕΝΑΣ ΑΓΝΩΣΤΟΣ), Μ. Δουμάνης (ΕΝΑΣ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΗΣ), Θ. Τζενεράλης (ΤΣΕΚΚΟ, ΖΗΤΙΑΝΟΣ), Λ. Σκορδούλη (ΦΡΕΣΚΟ, ΜΑΘΗΤΗΣ)

Γιόχαν Στράους: **Η Νυχτερίδα**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1941

Θερινό Θέατρο «Παρκ»
Φραντς Λέχαρ: **Η χώρα του μειδιάματος**
[Franz Lehár: **Das Land des Lächelns**]
Λιμπρέτο: Ludwig Herzer, Fritz Löhner-Beda

Πρώτη παράσταση: 29/7/1941
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Ανδρέας Γεράκης
Χορογραφία: Κλαρκ Νίκολς
Μετάφραση: Στ. Καστέλλης

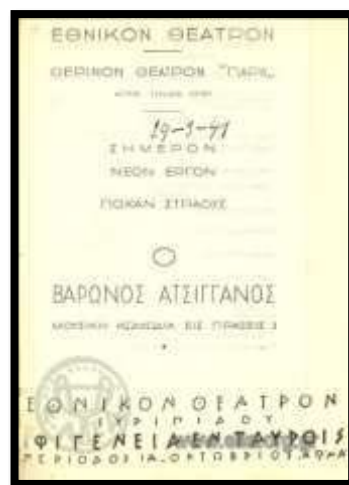


Γ. Ταλάνος (ΚΟΜΗΣ ΛΙΧΤΕΝΦΕΛΣ), Ν. Βουτυρά (ΛΙΖΑ), Μ. Κουραχάνη (ΛΟΡΑ), Ι. Στυλιανόπουλος (ΚΟΜΗΣ ΠΟΤΤΕΝΣΤΑΪΝ), Α. Σάλτα (ΧΑΡΤΑΓΚ), Θ. Τζενεράλης (ΕΝΑΣ ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ), Λ. Σκορδούλη (ΦΙΝΙ), Λ. Χέβα (ΦΡΑΝΤΣΙ), Β. Ναρά (ΒΑΛΛΥ), Γ. Αμαξοπούλου (ΤΟΝΙ), Ε. Ανδρεάδου (ΜΙΤΣΙ), Τ. Καριώτου (ΑΝΝΗ), Μ. Κορώνης, Α. Δελένδας (ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ ΣΟΥ-ΚΟΝΓΚ), Ζ. Βλαχοπούλου,

Μ. Παπαδοπούλου (ΜΙ), Η. Δεστούνης (ΤΣΑΓΚ), Θ. Ανδρουλής (ΦΟΥ-ΛΙ), Χ. Ευθυμίου (ΕΥΝΟΥΧΟΣ)

Θερινό Θέατρο «Παρκ»
Γιόχαν Στράους: **Ο Βαρόνος Ατσίγγανος**
[Johann Strauss II: **Der Zigeunerbaron**]
Λιμπρέτο: Ignaz Schnitzer

Πρώτη παράσταση: 24/9/1941
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Μ. Μερτζάνης
Χορογραφία: Κλαρκ Νίκολς
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Στ. Καστέλλης



Σ. Καλογεράς, Τ. Ξηρέλλης (ΚΟΜΗΣ ΧΟΜΟΝΑΪ), Μ. Κορώνης, Ν. Γλυνός, Α. Δελένδας (ΣΑΝΤΟΡ ΜΠΑΡΙΝΚΑΪ), Θ. Ανδρουλής (ΚΟΜΗΣ ΚΑΡΝΕΡΟ), Ι. Στυλιανόπουλος (ΚΑΛΜΑΝ ΤΣΟΥΠΙΑΝ), Φ. Νικήτα, Μ. Παπαδοπούλου, Λ. Σκορδούλη (ΑΡΣΕΝΑ), Ί. Κολάση, Α. Ζωγράφου, Α. Σάλτα (ΜΙΡΑΜΠΕΛΛΑ), Ι. Καλαϊτζάκης, Ν. Ντουφεξιάδης, Α. Σταυρόσκης (ΟΤΤΟΚΑΡ), Κ. Δαμασιώτη, Μ. Κουραχάνη, Λ. Χέβα (ΤΣΙΠΡΑ), Ζ. Βλαχοπούλου, Ά. Ρεμούνδου (ΖΑΦΙ), Ι. Ρόζας (ΤΣΙΓΓΑΝΟΣ Α'), Θ. Τζενεράλης (ΤΣΙΓΓΑΝΟΣ Β'), Π. Καραβουσιάνος (ΤΣΙΓΓΑΝΟΣ Γ')

Τζάκομο Πουτσίνι: **Μαντάμα Μπαττεφλάο**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Ανδρέας Γεράκης

Φρανσουά Σουπέ: **Βοκκάκιος**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1941-1942

Θέατρο «Ολύμπια»
Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ:
Η απαγωγή από το σεράι
[Wolfgang Amadeus Mozart: **Die Entführung aus dem Serail**]
Λιμπρέτο: Christoph Friedrich Bretzner, Gottlieb Stephanie.

Πρώτη παράσταση: 12/12/1941
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: [Νίκος Ζωγράφος]



Θ. Ανδρουλής (ΠΑΣΑΣ ΣΕΛΙΜ), Φ. Νικήτα (ΚΟΝΣΤΑΝΤΣΕ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΜΠΛΟΝΤΕ), Α. Δελένδας (ΜΠΕΛΜΟΝΤΕ), Λ. Κοτομάτας (ΠΕΝΤΡΙΓΙΟ), Ν. Παπαχρήστος (ΟΣΜΙΝ), Θ. Τζενεράλης (ΚΛΑΑΣ), Π. Καραβουσιάνος (ΕΝΑΣ ΑΛΛΑΟΣ), Ι. Κουντούρης (ΕΝΑΣ ΤΣΑΟΥΣΗΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Ζωρζ Μπιζέ: **Κάρμεν**

[Georges Bizet: **Carmen**]

Λιμπρέτο: Henri Meilhac, Ludovic Halévy

Πρώτη παράσταση: 20/2/1942

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

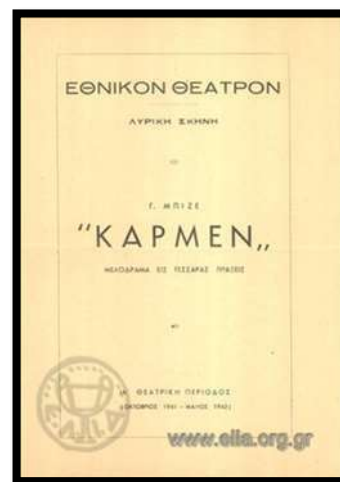
Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ματσούκης

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Χορογραφίες: Λουκία Κοκκινοπούλου-Κωτσοπούλου

Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου



Κ. Δαμασιώτη (ΚΑΡΜΕΝ), Α. Δελένδας, Ν. Γλυνός (ΧΟΝ ΧΟΣΕ), Σ. Καλογεράς (ΕΣΚΑΜΙΓΙΟ), Θ. Ανδρουλής (ΝΤΑΝΚΑΪΡΕ), Λ. Κοτομάτας (ΡΕΜΕΝΤΑΔΟ), Ε. Δουμάνης, Ε. Άλντορ (ΘΟΥΝΙΓΑ), Ε. Τερζής, Ι. Ρόζας (ΜΟΡΑΛΕΣ), Φ. Αϊδαλή (ΜΙΚΑΕΛΑ), Α. Ρεμούνδου (ΦΡΑΣΚΙΤΑ), Α. Ζωγράφου (ΜΕΡΘΕΝΤΕΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Ιωακείμ Ροσσίνι: **Ο Κουρέας της Σεβίλλης**

[Gioachino Rossini: **Il barbiere di Siviglia, o sia L'inutil precauzione**]

Λιμπρέτο: Cesare Sterbini

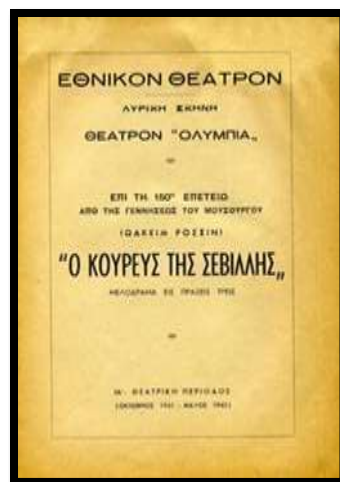
Πρώτη παράσταση: 11/3/1942

Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος

Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος

Σκηνικά- Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου



Π. Επιτροπάκης (ΚΟΜΗΣ ΑΛΜΑΒΙΒΑ), Θ. Ανδρουλής (ΝΤΟΝ ΜΠΑΡΤΟΛΟ), Φ. Παπαναστασίου (ΡΟΖΙΝΑ), Τ. Τσουμπρής (ΦΙΓΚΑΡΟ), Κ. Πέρσης (ΝΤΟΝ ΜΠΙΑΖΙΛΙΟ), Ε. Τερζής, Ι. Ρόζας (ΦΙΟΡΕΛΛΟ), Ί. Κολάση, Μ. Κουραχάνη (ΜΠΕΡΤΑ), Ελ. Τερζής, Β. Χονδρομήτρος (ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ), Ι. Κουντούρης (ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ), Θ. Τζενεράλης (ΕΝΑΣ ΠΟΛΙΤΗΣ), Ν. Παπαχρήστος (ΕΝΑΣ ΜΕΘΥΣΜΕΝΟΣ), Γ. Αμαξοπούλου (ΕΝΑ ΖΕΥΓΑΡΑΚΙ-ΓΥΝΑΙΚΑ), Α. Καλαϊτζάκης (ΕΝΑ ΖΕΥΓΑΡΑΚΙ-ΑΝΔΡΑΣ), Α. Μπουρδάκου (ΜΙΑ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ), Α. Σάλτα, Π. Γιατρού (ΓΡΙΑ), Ι. Γραβάνης (ΕΝΑΣ ΠΛΟΥΣΙΟΣ), Π. Καραβουσιάνος (ΕΝΑΣ ΥΠΗΡΕΤΗΣ), Τ. Αποστόλου, Γ. Σπηλιώτης, Χ. Βομβίλα (ΕΝΑ ΠΑΙΔΙ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Πιέτρο Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάνα**
[Pietro Mascagni: *Cavalleria Rusticana*]
Λιμπρέτο: Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci



Πρώτη παράσταση: 6/5/1942
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Γεώργιος Καρακαντάς

Φ. Αϊδαλή (ΣΑΝΤΟΥΤΣΑ), Μ. Κουραχάνη (ΛΟΛΑ), Α. Δελένδης (ΤΟΥΡΠΙΝΤΟΥ), Σ. Καλογεράς, Τ. Τσουμπρής (ΑΛΦΙΟ), Λ. Χέβα, Α. Μπουρδάκου (ΛΟΥΤΣΙΑ)

Σε ενιαία παράσταση με:

Τζάκομο Πουτσίνι: **Γιάννης Σκίκης**
[Giacomo Puccini: *Gianni Schicchi*]
Λιμπρέτο: Giovacchino Forzano

Πρώτη παράσταση: 6/5/1942
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Γεώργιος Καρακαντάς

Τ. Ξηρέλλης (ΤΖΑΝΝΙ ΣΚΙΚΚΙ), Φ. Νικήτα, Λ. Πατρέλλη (ΛΑΟΥΡΕΤΤΑ), Λ. Χέβα (ΤΣΙΤΑ), Λ. Κοτομάτας (ΡΙΝΟΥΤΣΟ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΓΚΕΡΑΛΝΤΟ), Ν. Βουτυρά (ΝΕΛΛΑ), Β. Δέδε (ΓΚΕΡΑΛΝΤΙΝΟ), Θ. Ανδρουλής (ΜΠΕΤΤΟ ΝΤΙ ΣΙΝΙΑ), Ε. Άλντορ (ΣΙΜΟΝΕ), Π. Χοϊδάς (ΜΑΡΚΟ), Α. Ζωγράφου (ΤΣΕΣΚΑ), Θ. Τζενεράλης (ΜΑΕΣΤΡΟ ΣΠΙΝΕΛΛΟΤΣΟ), Π. Καραβουσιάνος (ΑΜΑΝΤΙΟ ΝΤΙ ΝΙΚΟΛΑΟ), Ε. Τερζής (ΠΙΝΕΛΛΙΝΟ), Ι. Ρόζας (ΓΚΟΥΤΣΟ)

Φραντς Λέχαρ: **Η χώρα του μειδιάματος**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Ανδρέας Γεράκης

Τζάκομο Πουτσίνι: **Μαντάμα Μπαττεροφλάν**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Ανδρέας Γεράκης

Γιόχαν Στράους: **Ο Βαρώνος Ατσίγγανος**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Μ. Μερτζάνης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1942

Ωδείο Ηρώδου του Αττικού
Ρίχαρντ Στράους: *Ηλέκτρα*
[Richard Strauss: *Elektra*]
Λιμπρέτο: Hugo von Hofmannsthal

Πρώτη παράσταση: 24/6/1942
Μουσική Διεύθυνση: Franz Von Hoesslin
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: -
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδη

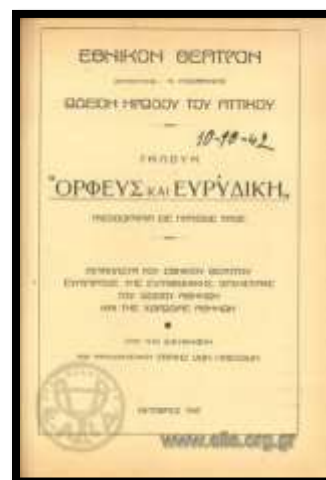


Έ. Βαρένα (ΗΛΕΚΤΡΑ), Έ. Άλντορ (ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ), Λ. Βετζου (ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ), Φ. Zoellner (ΟΡΕΣΤΗΣ), Α. Δελένδας (ΑΙΓΙΣΘΟΣ), Σ. Καλογεράς (ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ ΤΟΥ ΟΡΕΣΤΗ), Α. Σάλτα (ΕΜΠΙΣΤΗ ΤΗΣ ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑΣ), Φ. Νικίτα (ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ), Ν. Γλυνός (ΝΕΟΣ ΘΕΡΑΠΩΝ), Θ. Ανδρουλής (ΓΕΡΟΣ ΘΕΡΑΠΩΝ), Ν. Βουτυρά (ΕΠΙΣΤΑΤΡΙΑ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΘΕΡΑΠΑΙΝΙΔΑ), Κ. Δαμασιώτη (ΘΕΡΑΠΑΙΝΙΔΑ Α'), Α. Ρεμούνδου (ΘΕΡΑΠΑΙΝΙΔΑ Β'), Ί. Κολάση (ΘΕΡΑΠΑΙΝΙΔΑ Γ'), Μ. Κουραχάνη (ΘΕΡΑΠΑΙΝΙΔΑ Δ')

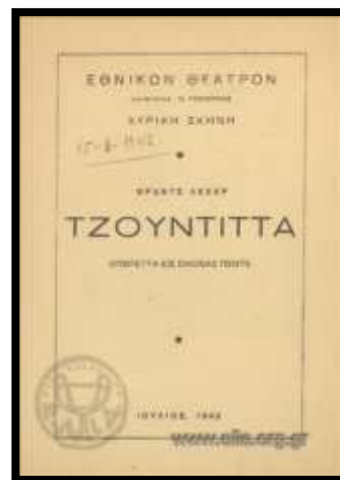
Ωδείο Ηρώδου του Αττικού
Γκλουκ: *Ορφεύς και Ευρυδίκη*
[Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice*]
Λιμπρέτο: Ranieri de' Calzabigi (εκδοχή Βιέννης)
Pierre Louis Moline (εκδοχή Παρισιού)

Πρώτη παράσταση: 10/10/1942
Μουσική Διεύθυνση: Franz Von Hoesslin
Σκηνοθεσία: Max Hofmüller
Σκηνικά-Κοστούμια: -
Χορογραφίες: Rosalia Chladek

Έ. Άλντορ (ΟΡΦΕΥΣ), Λ. Βετζου (ΕΥΡΥΔΙΚΗ), Μ. Encel- Hofmüller (ΕΡΩΣ)



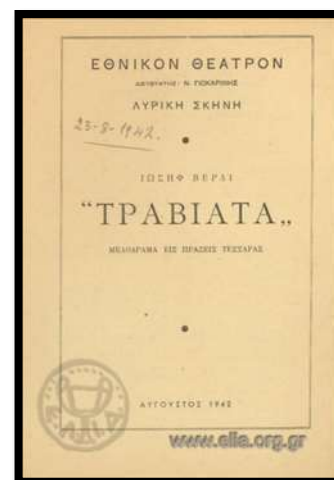
Θερινό Θέατρο Πλατείας Κλαυθμώνος
Φραντς Λέχαρ: *Τζουντίττα*
[Franz Lehár: *Giuditta*]
Λιμπρέτο: Paul Knepler, Fritz Löhner-Beda.



Πρώτη παράσταση: 16/7/1942
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Χορογραφία: Λουκία Κοκκινοπούλου-Κωτσοπούλου
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδη
Μετάφραση: Στ. Καστέλλης

Ζ. Βλαχοπούλου (ΤΖΟΥΝΤΙΤΤΑ), Φ. Νικήτα, Α. Ζωγράφου (ΑΝΝΙΤΑ), Α. Δελένδης (ΟΤΤΑΒΙΟ), Τ. Ξηρέλλης, Ν. Παπαχρήστος (ΜΑΝΟΥΕΛΕ), Θ. Ανδρουλής (ΜΑΡΤΙΝΙ), Ν. Καλαϊτζάκης (ΠΙΕΡΡΙΝΟ), Ε. Τερζής (ΑΝΤΟΝΙΟ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΞΕΝΟΔΟΧΟΣ), Κ. Δούνιας (ΘΥΡΩΡΟΣ), Γ. Λουζίδης (ΕΝΑΣ ΜΑΥΡΟΣ), Μ. Κοβαλέφσκι, Κ. Τρωγαδής (ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ), Λ. Ζωγράφου, Μ. Βούλγαρη (ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ), Α. Μπούμπης (ΕΝΤΟΥΡΑΝΤ ΜΠΑΡΙΜΟΡ), Τ. Λεπενιώτης (ΙΜΠΡΑΗΜ), Θ. Τζενεράλης (ΔΟΥΚΑΣ), Ν. Παπαχρήστος (ΥΠΑΣΠΙΣΤΗΣ), Γ. Ρώης (ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ Α'), Ν. Ντουφεξιάδης (ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ Β')

Θερινό Θέατρο Πλατείας Κλαυθμώνος
Τζουζέπε Βέρντι: *Τραβιάτα*
[Giuseppe Verdi: *La Traviata*]
Λιμπρέτο: Francesco Maria Piave



Πρώτη παράσταση: 30/7/1942
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας
Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ματσούκης
Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Χορογραφία: Λουκία Κοκκινοπούλου-Κωτσοπούλου
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Λεωνίδας Ζώρας

Μ. Φλερύ, Φ. Νικήτα (ΒΙΟΛΕΤΑ ΒΑΛΕΡΥ), Ν. Γλυνός, Δ. Θάνος, Π. Επιτροπάκης (ΑΛΦΡΕΝΤΟ ΖΕΡΜΟΝ), Χρ. Αθηναίος, Τ. Ξηρέλλης, Λ. Βασιλάκης (ΤΖΟΡΤΖΟ ΖΕΡΜΟΝ), Α. Ζωγράφου (ΑΝΝΙΝΑ), Λ. Χέβα (ΦΛΟΡΑ ΜΠΕΡΒΟΥΑ), Ν. Μουσδράκης (ΓΚΑΣΤΟΝΕ), Ε. Τερζής (ΒΑΡΩΝΟΣ ΝΤΥΦΟΛ), Ν. Παπαχρήστος (ΜΑΡΚΗΣΙΟΣ ΤΟΥ ΟΜΠΙΝΥ), Ε. Δουμάνης (Δρ. ΓΚΡΕΝΒΙΛ), Κ. Δούνιας (ΤΖΟΥΖΕΠΠΕ), Θ. Τζενεράλης (ΕΝΑΣ ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ), Ι. Κουντούρης (ΕΝΑΣ ΥΠΗΡΕΤΗΣ ΤΗΣ ΦΛΟΡΑΣ)

Θερινό Θέατρο Πλατείας Κλαυθμώνος
Τζάκομο Πουτσίνι: *Τόσκα*
[Giacomo Puccini: *Tosca*]
Λιμπρέτο: Luigi Illica, Giuseppe Giacosa.



Πρώτη παράσταση: 27/8/1942
Μουσική Διεύθυνση: Σώτος Βασιλειάδης
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης

Μ. Καλογεροπούλου [Κάλλας] (ΦΛΟΡΙΑ ΤΟΣΚΑ), Αντ. Δελένδας, Λ. Κουρουσόπουλος (ΜΑΡΙΟ ΚΑΒΑΡΑΝΤΟΣΣΙ), Τ. Ξηρέλλης, Σπ. Καλογεράς, Λ. Βασιλάκης (ΣΚΑΡΠΙΑ), Ελ. Άλντορ, Θ. Τζενεράλης (ΤΣΕΖΑΡΕ ΑΝΤΖΕΛΟΤΤΙ), Θ. Ανδρουλής (Ο ΝΕΩΚΟΡΟΣ), Π. Χοϊδάς (ΣΑΡΡΟΝΕ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΣΠΟΛΕΤΤΑ), Μ. Κουραχάνη (ΕΝΑΣ ΒΟΣΚΟΣ), Ι. Τζαμαρέλλος (ΕΝΑΣ ΔΕΣΜΟΦΥΛΑΚΑΣ), Ι. Κουντούρης (ΕΝΑΣ ΧΩΡΟΦΥΛΑΚΑΣ Α'), Σ. Θεοδορίδης (ΕΝΑΣ ΧΩΡΟΦΥΛΑΚΑΣ Β')

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1942-1943

Εθνικό Θέατρο
Φραντς Λέχαρ: *Η Εύθυμη Χήρα*
[Franz Lehár: *Die lustige Witwe*]
Ποιητικό κείμενο: Viktor Léon, Leo Stein



Πρώτη παράσταση: 2/12/1942
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Λουκής Δέλφης
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Ευάγγελος Μπέζος

Θ. Ανδρουλής (ΒΑΡΩΝΟΣ ΜΙΡΚΟ ΖΕΤΑ), Α. Ζωγράφου, Ε. Κοκκόρη-Ντεροζέ (ΒΑΛΕΝΤΙΝΗ), Π. Επιτροπάκης (ΚΟΜΗΣ ΝΤΑΝΙΛΟ ΝΤΑΝΙΛΟΒΙΤΣ), Ν. Βουτηρά (ΑΝΝΑ ΓΚΛΑΒΑΡΙ), Ν. Γλυνός, Λ. Κοτομάτας (ΚΑΜΙΓ ΝΤΕ ΡΟΣΙΓΙΟΝ), Ε. Τρωΐζος, Α. Καλαϊτζάκης (ΡΑΟΥΛ ΝΤΕ ΣΑΙΝ ΜΠΡΙΟΣ), Ε. Τερζής, Ι. Ρόζας (ΥΠΟΚΟΜΗΣ ΚΑΣΚΑΝΤΑ), Τ. Λεπενιώτης (ΝΙΕΓΚΟΥΣ), Π. Χοϊδάς (ΠΡΙΤΣΙΤΣ), Ν. Ροζάν (ΠΡΑΣΚΟΒΙΑ), Ν. Παπαχρήστος, Ι. Κουντούρης (ΠΡΟΞΕΝΟΣ ΜΠΟΓΔΑΝΟΒΙΤΣ), Π. Τζαβάρα (ΣΥΛΒΙΑ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΚΡΑΜΟΦ), Δ. Αμπαρτζόγλου (ΟΛΓΑ), Λ. Ζωγράφου (ΛΟΛΟ), Ε. Ανδρεάδου (ΝΤΟΝΤΟ), Λ. Δούνια (ΖΟΥΖΟΥ), Ζ. Μαυρομμάτη (ΦΡΟΥΦΡΟΥ), Π. Τζαβάρα (ΚΛΟΚΛΟ), Α. Μπουρδάκου (ΜΑΡΓΚΩ)

Εθνικό Θέατρο
Μανώλης Καλομοίρης: **Ο πρωτομάστορας**
Λιμπρέτο: Άγνης Ορφικός [Γιώργος Στεφόπουλος],
Μυρτιώτισσα, Νικόλαος Ποριώτης

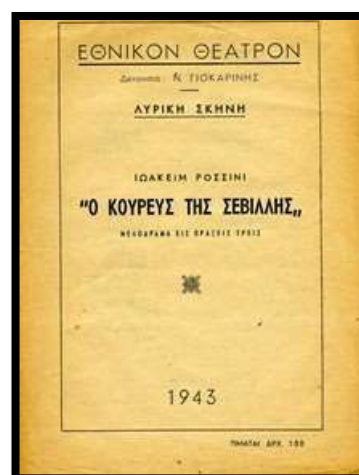
Πρώτη παράσταση: 19/2/1943
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας
Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου



Α. Δελένδας (ΠΡΩΤΟΜΑΣΤΟΡΑΣ), Α. Ρεμούνδου, (ΣΜΑΡΑΓΔΑ), Ν. Γαλανού (ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ), Α. Μπουρδάκου (ΜΑΝΝΑ), Χ. Αθηναίος (ΑΡΧΟΝΤΑΣ), Π. Χοϊδάς, Εμ. Δουμάνης, Ν. Παπαχρήστος (ΓΕΡΟΣ), Φ. Νικήτα, Κ. Δαμασιώτη, Μ. Καλογεροπούλου, Αλ. Ζωγράφου, Ελ. Κοκκόρη-Ντεροζέ, Ίρ. Κολάση, Μ. Κουραχάνη (ΧΩΡΙΑΤΙΣΣΑ/ΓΥΦΤΙΣΣΑ)

Εθνικό Θέατρο
Ιωακείμ Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**

Πρώτη παράσταση: 25/2/1943
Μουσική Διεύθυνση: Σώτος Βασιλειάδης
Σκηνοθεσία: Λουκής Δέλφης
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου



Π. Επιτροπάκης (ΚΟΜΗΣ ΑΛΜΑΒΙΒΑ), Θ. Ανδρουλής (ΝΤΟΝ ΜΠΑΡΤΟΛΟ), Φ. Νικήτα (ΡΟΖΙΝΑ), Α. Βασιλάκης (ΦΙΓΚΑΡΟ), Κ. Πέρσης (ΝΤΟΝ ΜΠΑΖΙΛΙΟ), Ε. Τερζής, Ι. Ρόζας (ΦΙΟΡΕΛΛΟ), Μ. Κουραχάνη (ΜΠΕΡΤΑ), Γ. Ζάκκας (ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ), Ι. Κουντούρης (ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ), Θ. Τζενεράλης (ΕΝΑΣ ΠΟΛΙΤΗΣ), Ν. Παπαχρήστος (ΕΝΑΣ ΜΕΘΥΣΜΕΝΟΣ), Γ. Αμαξοπούλου (ΕΝΑ ΖΕΥΓΑΡΑΚΙ-ΓΥΝΑΙΚΑ), Α. Καλαϊτζάκης (ΕΝΑ ΖΕΥΓΑΡΑΚΙ-ΑΝΔΡΑΣ), Α. Μπουρδάκου (ΜΙΑ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ), Α. Σάλτα, Π. Γιατρού (ΓΡΙΑ), Ι. Γραβάνης (ΕΝΑΣ ΠΛΟΥΣΙΟΣ), Π. Καραβουσιάνος (ΕΝΑΣ ΥΠΗΡΕΤΗΣ), Τ. Αποστόλου, Γ. Σπηλιώτης, Χ. Βομβίλα (ΕΝΑ ΠΑΙΔΙ)

Εθνικό Θέατρο
Γκαετάνο Ντονιτσέττι: *Λουκία του Λαμερμούρ*
[Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoor*]
Ποιητικό κείμενο: Salvatore Cammarano

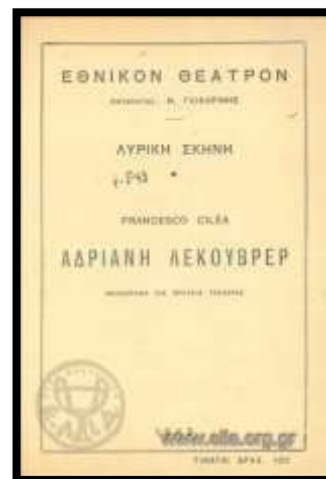
Πρώτη παράσταση: 29/4/1943
Μουσική Διεύθυνση: Σώτος Βασιλειάδης, Mario Cordone
Σκηνοθεσία: Elvira De Hidalgo
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου



R. Pellegrini, Φρ. Νικήτα, Φ. Παπαναστασίου (ΛΟΥΤΣΙΑ), Μ. Fillippeschi, Ν. Γλυνός, Λ. Μαυράκης (ΣΕΡ ΕΝΤΓΚΑΡΝΤΟ ΡΑΒΕΝΣΓΟΥΝΤ), C. Togliani, Λ. Βασιλάκης, Τ. Τσουμπής (ΛΟΡΔΟΣ ΕΝΡΙΚΟ ΑΣΤΟΝ), Μ. Καζαντζής, Α. Καλαϊτζάκης (ΛΟΡΔΟΣ ΑΡΤΟΥΡΟ ΜΠΙΑΚΛΩ), C. Zambelli, Γ. Μουλάς, Π. Χοϊδός (ΡΑΪΜΟΝΤΟ), Μ. Κουραχάνη, Ε. Ανδρεάδου (ΑΛΙΖΑ), Ε. Τρωΐζος, Κ. Τρωγαδής (NORMANN)

Εθνικό Θέατρο
Φραντσέσκο Τσιλέα: *Αδριανή Λεκουβρέρ*
[Francesco Cilea: *Adriana Lecouvreur*]
Λιμπρέτο: Arturo Colautti

Πρώτη παράσταση: 4/5/1943
Μουσική Διεύθυνση: Mario Cordone
Σκηνοθεσία: Ciro Scafa
Σκηνικά-Κοστούμια: -
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Renato Benaglio



Μ. Fillippeschi (ΚΟΜΗΣ ΜΩΡΙΣ), C. Zambelli (ΠΡΙΓΚΗΠΙΑΣ ΝΤΙ ΜΠΟΥΥΓΙΟΝ), Ε. Benatti (ΑΒΑΣ ΤΟΥ ΣΑΖΕΙΓ), C. Togliani (ΜΙΣΣΟΝΕ), Π. Χοϊδός (ΚΙΝΩ), Λ. Κοτομάτας (ΠΟΥΑΣΣΟΝ), Η. Σεβίλλης (ΑΡΧΙΘΑΛΑΜΗΠΟΛΟΣ), Α. Oltrabèlla (ΑΔΡΙΑΝΗ ΛΕΚΟΥΒΡΕΡ), Π. Ευθυμιάδου (ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΝΤΙ ΜΠΟΥΥΓΙΟΝ), Ε. Κοκκόρη (ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΖΟΥΒΕΝΟ), Μ. Κουραχάνη, Α. Μπουρδάκου (ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΝΤΑΝΖΕΒΙΑ), Λ. Δούνια (ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ)

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1943

Θερινό Θέατρο Πλατείας Κλαυθμώνος
Ζωρζ Μπιζέ: *Κάρμεν*

Πρώτη παράσταση: 16/7/1943
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδα Ζώρας
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου

Ν. Γλυνός (ΧΟΝ ΧΟΣΕ), Χ. Αθηναίος (ΕΣΚΑΜΙΓΙΟ), Θ. Ανδρουλής, Σ. Σαλίγκαρος (ΝΤΑΝΚΑΪΡΕ), Λ. Κοτομάτας, Μ. Καζαντζής (ΡΕΜΕΝΤΑΔΟ), Ε. Δουμάνης, Ε. Άλντορ, Π. Χοϊδάς (ΘΟΥΝΙΓΑ), Ε. Τερζής, Ι. Ρόζας (ΜΟΡΑΛΕΣ), Κ. Δαμασιώτη (ΚΑΡΜΕΝ), Ά. Ρεμούνδου, Α. Ζωγράφου (ΜΙΚΑΕΛΑ), Σ. Κωστή, Ζ. Ρούσσου (ΦΡΑΣΚΙΤΑ), Μ. Κουραχάνη (ΜΕΡΘΕΝΤΕΣ)

Θερινό Θέατρο Πλατείας Κλαυθμώνος
Φραντς Λέχαρ: *Η χώρα του μειδιάματος*
[Franz Lehár: *Das Land des Lächelns*]
Λιμπρέτο: Ludwig Herzer, Fritz Löhner-Beda

Πρώτη παράσταση: 4/8/1943
Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Μιχαηλίδης
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Μετάφραση: Στ. Καστέλλης



Θ. Ανδρουλής (ΚΟΜΗΣ ΛΙΧΤΕΝΦΕΛΣ), Ν. Βουτυρά (ΛΙΖΑ), Μ. Κουραχάνη (ΛΟΡΑ), Σ. Σαλίγκαρος (ΚΟΜΗΣ ΠΟΤΤΕΝΣΤΑΪΝ), Α. Παπαχρήστου (ΧΑΡΤΑΓΚ), Θ. Τζενεράλης (ΕΝΑΣ ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ), Έ. Βαρδαξόγλου (ΦΙΝΙ), Λ. Ζωγράφου (ΦΡΑΝΤΣΙ), Ε. Ανδρεάδου (ΒΑΛΛΥ), Γ. Αμαξοπούλου (ΤΟΝΙ), Φ. Καραμαλέγκου (ΜΙΤΣΙ), Σ. Γκρέκα (ΑΝΝΗ), Α. Δελένδας, Γ. Κοκολιός (ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ ΣΟΥΚΟΝΓΚ), Α. Ζωγράφου (ΜΙ), Ν. Παπαχρήστος (ΤΣΑΓΚ), Ι. Κουντούρης (ΦΟΥ-ΛΙ), Μ. Καλογιάννης (ΕΥΝΟΥΧΟΣ)

Θερινό Θέατρο Πλατείας Κλαυθμώνος
Γιόχαν Στράους: *Μια νύχτα στη Βενετία*
[Johann Strauss II: *Eine Nacht in Venedig*]
Λιμπρέτο: Camillo Walzel (F. Zell), Richard Genée

Πρώτη παράσταση: 21/8/1943
Μουσική Διεύθυνση: Σώτος Βασιλειάδης
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδη
Μετάφραση: Αντώνης Βώττης



Μ. Κορώνης (ΓΚΟΥΙΝΤΟ), Α. Μαλλιαγρός (ΠΑΠΑΚΟΝΤΑ), Π. Επιτροπάκης (ΚΑΡΑΜΕΛΛΟ), Μ. Καλογιάννης (ΜΠΑΡΜΠΑΡΟΥΤΣΟ), Μ. Κουραχάνη (ΤΣΙΜΠΟΥΛΕΤΤΑ), Α. Σκέλλας (ΤΖΟΡΤΖΟ ΤΕΣΤΑΤΣΟ), Ν. Βουτυρά (ΑΝΝΙΝΑ), Θ. Ανδρουλής (ΝΤΕΛΑΚΟΥΑ), Α. Ζωγράφου (ΜΠΑΡΜΠΑΡΑ ΝΤΕΛΑΚΟΥΑ), Ν. Γρηγορόπουλος (ΔΟΥΞ), Ι. Κολάση (ΑΓΚΡΙΚΟΛΛΑ), Ν. Τζόγιας (ΕΝΡΙΚΟ ΠΙΖΕΛΛΙ)

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΧΕΙΜΩΝΑΣ [1943]-1944

Θέατρο «Ολύμπια»
Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρας: *Ρέα*
Λιμπρέτο: Paul Milliet

Πρώτη παράσταση: 1/4/1944
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Χορογραφίες: Λουκία
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Νικόλαος Ποριώτης

Γ. Μουλάς, Τ. Στεφανίδης (ΣΠΙΝΟΛΑΣ), Ν. Γλυνός (ΛΥΣΙΑΣ), Τ. Ξηρέλλης (ΓΟΥΑΡΧΗΣ), Μ. Φλερύ-Βασιλάκη (ΡΕΑ), Α. Μαυροειδή, Γ. Αμαξοπούλου (ΔΑΦΝΗ), Α. Καλαϊτζάκης, Κ. Τρωγαδής (ΝΑΥΤΗΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Β.Α. Μότσαρτ: *Απαγωγή από το σεράι*

Πρώτη παράσταση: 7/4/1944
Μουσική Διεύθυνση: Hans Hörner
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Νικόλαος Ποριώτης

Ν. Τζόγιας (ΠΑΣΑΣ ΣΕΛΙΜ), Φ. Νικήτα, Σ. Κωστή (ΚΟΝΣΤΑΝΤΣΕ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΜΠΛΟΝΤΕ), Α. Δελένδας (ΜΠΕΛΜΟΝΤΕ), Μ. Κορώνης (ΠΕΝΤΡΙΓΙΟ), Ν. Παπαχρήστος (ΟΣΜΙΝ), Θ. Τζενεράλης (ΚΛΑΑΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΕΝΑΣ ΑΛΛΟΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Εζέν Ντ' Αλμπέρ: **Στον Κάμπο**
[Eugen d'Albert: *Tiefland*]
Ποιητικό κείμενο: Rudolf Lothar

Πρώτη παράσταση: 22/4/1944
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου



Ε. Μαγκλιβέρας (ΣΕΜΠΙΑΣΤΙΑΝΟ), Γ. Μουλάς (ΤΟΜΜΑΖΟ), Χ. Αθηναίος (ΜΟΡΡΟΥΤΣΟ), Μ. Καλογεροπούλου [Κάλλας] (ΜΑΡΘΑ), Ά. Ρεμούνδου (ΠΕΠΙΑ), Μ. Κουραχάνη (ΑΝΤΩΝΙΑ), Α. Μπουρδάκου (ΡΟΖΑΛΙΑ), Ζ. Βλαχοπούλου, Μ. Παπαδοπούλου (ΝΟΥΡΗ), Α. Δελένδας (ΝΑΝΤΟ), Λ. Μαυράκης (ΠΕΝΤΡΟ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Πιέτρο Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάνα**

Πρώτη παράσταση: 6/5/1944
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος, Λυσίμαχος Ανδρουτσόπουλος
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Γεώργιος Καρακαντάς



Μ. Καλογεροπούλου [Κάλλας], Ά. Ρεμούνδου, Α. Αναστασιάδου, Α. Μαυρίδου (ΣΑΝΤΟΥΤΣΑ), Α. Δελένδας, Ν. Γλυνός (ΤΟΥΡΙΝΤΟΥ), Τ. Τσουμπής, Χ. Αθηναίος (ΑΛΦΙΟ), Μ. Κουραχάνη, Ά. Μπουρδάκου (ΛΟΛΑ), Α. Μπουρδάκου, Π. Τζαβάρα (ΛΟΥΤΣΙΑ)

Σε ενιαία παράσταση με το χορόδραμα του Πέτρου Πετρίδη **Ο Πραματευτής**.

Θέατρο «Ολύμπια»
Ζυλ Μασσενέ: **Μανόν**
[Jules Massenet: *Manon*]
Ποιητικό κείμενο: Henri Meilhac, Philippe Gille

Πρώτη παράσταση: 18/5/1944
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Χορογραφίες: Λουκία Κοκκινοπούλου-Κωτσοπούλου
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου



Ζ. Βλαχοπούλου (ΜΑΝΟΝ ΛΕΣΚΩ), Σ. Κωστή, Α. Μακρή (ΠΟΥΣΣΕΤ), Γ. Αμαξοπούλου, Λ. Ζωγράφου (ΖΑΒΟΤ), Μ. Κουραχάνη, Α. Μπουρδάκου, Ε. Ανδρεάδου (ΡΟΖΕΤ), Λ. Ζωγράφου, Έ. Βαρδαξόγλου (ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ), Μ. Κορώνης (ΙΠΠΟΤΗΣ ΝΤΕ ΓΚΡΙΕ), Σ. Καλογεράς, Δ. Ευστρατίου (ΛΕΣΚΩ), Ν. Παπαχρήστος, Π. Χοϊδάς (ΚΟΜΗΣ ΝΤΕ ΓΚΡΙΕ), Λ. Κοτομάτας, Ν. Ντουφεξιάδης (ΓΚΥΓΙΟ ΔΕ ΜΟΡΦΟΝΤΑΙΝ), Ε. Τερζής, Σ. Σαλίγκαρος (Κος ΜΠΡΕΤΙΝΥ), Θ. Τζενεράλης, Π. Καραβουσιάνος (ΞΕΝΟΔΟΧΟΣ), Ε. Τρωίζος, Ν. Μουσδράκης (ΦΡΟΥΡΟΣ Α'), Γ. Λουιζίδης, Κ. Γραβάνης (ΦΡΟΥΡΟΣ Β')

Θέατρο «Ολύμπια»
Μάριος Βάρβογλης: **Το απόγεμα της αγάπης**
Λιμπρέτο: Μάριος Βάρβογλης (ελεύθερη διασκευή του ομώνυμου έργου του Θόδωρου Συναδινού)

Πρώτη παράσταση: 10/6/1944
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας
Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου
Σκηνικά: Φαίδων Μολφέσης
Κοστούμια: -



Δ. Ευστρατίου (ΤΑΣΟΣ), Μ. Κορώνης (ΘΑΝΟΣ), Φ. Παπαναστασίου (ΜΑΛΑΜΩ), Κ. Δαμασιώτη (ΚΥΡΑ ΧΡΥΣΑΥΓΗ), Ε. Μολότσος (ΖΗΤΙΑΝΟΣ), Θ. Ανδρουλής (ΧΩΡΙΚΟΣ Α'), Λ. Κοτομάτας (ΧΩΡΙΚΟΣ Β'), Π. Χοϊδάς (ΨΑΡΑΣ Α'), Μ. Καζαντζής (ΨΑΡΑΣ Β')

Ροσσίνι: **Ο Κορσές της Σεβίλλης**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ντονιτσέττι: **Λουκία του Λαμερμούρ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1944

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Μανώλης Καλομοίρης: **Ο πρωτομάστορας**

Πρώτη παράσταση: 29/7/1944
Μουσική Διεύθυνση: Μανώλης Καλομοίρης
Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης

Α. Δελένδας, Μ. Κορώνης (ΠΡΩΤΟΜΑΣΤΟΡΑΣ), Μ. Καλογεροπούλου [Κάλλας], Α. Ρεμούνδου (ΣΜΑΡΑΓΔΑ), Ν. Βουτυρά (ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ), Α. Μπουρδάκου (MANNA), Ε. Μαγκλιβέρας, Χ. Αθηναίος (ΑΡΧΟΝΤΑΣ), Π. Χοϊδάς (ΓΕΡΟΣ)



Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Λουδοβίκου Βαν Μπετόβεν: **Φιντέλιο**
[Ludwig van Beethoven: *Fidelio*]
Λιμπρέτο: Joseph Ferdinand Sonnleithner, Georg Friedrich Treitschke

Πρώτη παράσταση: 14/8/1944
Μουσική Διεύθυνση: Hans Hörner, Λεωνίδας Ζώρας
Σκηνοθεσία: Oscar Wallek
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Α. Δελένδας, Μ. Κορώνης (ΦΛΟΡΕΣΤΑΝ), Μ. Καλογεροπούλου [Κάλλας], Α. Ρεμούνδου (ΛΕΟΝΟΡΕ), Ζ. Βλαχοπούλου, Γ. Αμαξοπούλου (ΜΑΡΤΣΕΛΛΙΝΕ), Ε. Μαγκλιβέρας, Δ. Ευστρατίου (ΝΤΟΝ ΠΙΤΣΑΡΡΟ), Γ. Μουλάς, Κ. Πέρσης (ΡΟΚΚΟ), Γ. Κοκολιός (ΖΑΚΙΝΟ), Θ. Τζενεράλης (ΔΟΝ ΦΕΡΝΑΝΤΟ), Γ. Κοκολιός, Κ. Τρωγαδής (Α΄ ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ), Π. Χοϊδάς, Θ. Τζενεράλης (Β΄ ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ)

Θερινό Θέατρο Πλατείας Κλαυθμώνος
Φραντς Λέχαρ: **Η Εύθυμη Χήρα**

Πρώτη παράσταση: 15/9/1944
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας
Σκηνοθεσία: Λουκής Δέλφης
Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου
Μετάφραση: Ευάγγελος Μπέζος

Ε. Μολότσος, Θ. Τζενεράλης (ΒΑΡΩΝΟΣ ΜΙΡΚΟ ΖΕΤΑ), Κ. Δαμασιώτη, Ά. Μακρή, Μ. Παπαδοπούλου (ΒΑΛΕΝΤΙΝΗ), Π. Επιτροπάκης, Ν. Γλυνός (ΚΟΜΗΣ ΝΤΑΝΙΛΟ ΝΤΑΝΙΛΟΒΙΤΣ), Ν. Βουτηρά (ΑΝΝΑ ΓΚΛΑΒΑΡΙ), Ν. Γλυνός, Λ. Κοτομάτας, Μ. Καζαντζής (ΚΑΜΙΓ ΝΤΕ ΡΟΣΙΓΙΟΝ), Ε. Τρωίζος (ΡΑΟΥΛ ΝΤΕ ΣΑΙΝ ΜΠΡΙΟΣ), Ε. Τερζής, Ι. Ρόζας (ΥΠΟΚΟΜΗΣ ΚΑΣΚΑΝΤΑ), Θ. Ανδρουλής (ΝΙΕΓΚΟΥΣ), Π. Χοϊδάς (ΠΡΙΤΣΙΤΣ), Α. Μπουρδάκου, Σ. Γκρέκα (ΠΡΑΣΚΟΒΙΑ), Ν. Παπαχρήστος (ΠΡΟΞΕΝΟΣ ΜΠΟΓΔΑΝΟΒΙΤΣ), Π. Τζαβάρρα (ΣΥΛΒΙΑ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΚΡΟΜΟΦ), Δ. Αμπαρτζόγλου (ΟΛΓΑ), Λ. Ζωγράφου (ΛΟΛΟ), Ε. Ανδρεάδου (ΝΤΟΝΤΟ), Ε. Ματαράγκα (ΖΟΥΖΟΥ), Τ. Καριώτου (ΦΡΟΥΦΡΟΥ), Π. Τζαβάρρα (ΚΛΟΚΛΟ), Ε. Βαρδαξόγλου (ΜΑΡΓΚΩ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1944-1945

Μασσενέ: **Μανόν**

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ροσσίνι: **Ο Κουρεός της Σεβίλλης**

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ντονιτσέττι: **Λουκία του Λαμερμούρ**

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάννα**

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: **Η Εύθυμη Χήρα**

Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Βάρβογλης: **Το απόγεμα της αγάπης**

Σκηνικά: Φαίδων Μολφέσης

Κοστούμια: -

Ντ' Αλμπέρ: **Στον Κάμπο**

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: **Η χώρα του μειδιάματος**

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μότσαρτ: **Απαγωγή από το σεράι**

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1945

Θερινό Θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Έμμεριχ Κάλμαν: *Η πριγκίπισσα της Τσάρντας*
[Emmerich Kálmán: *Die Csárdásfürstin*]
Λιμπρέτο: Leo Stein, Bela Jenbach

Πρώτη παράσταση: 7/7/1945
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδα Ζώρας
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Χορογραφία: Λουκία Κωτσοπούλου
Μετάφραση: Αλέκος Σακελλάριος



Ζ. Βλαχοπούλου, Α. Ζαχαράτου (ΣΥΛΒΑ ΒΑΡΕΣΚΟ), Π. Επιτροπάκης (ΕΝΤΒΙΝ),
Σπ. Καλογεράς (ΦΕΡΥ), Π. Μέγγουλα (ΑΝΙΑΝΤΑ), Α. Μαλλιαγρός (ΜΠΟΝΥ), Ε.
Μολότσος (ΚΙΣ), Μ. Παπαδοπούλου, Ε. Πετράκη (ΣΤΑΖΙ), Ν. Παπαχρήστος (ΜΑΪΚ
ΓΚΡΕΪΒ), Θ. Τζενεράλης (ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ), Ν. Τζόγιας (ΡΟΝΣΤΟΡΦ)

Θερινό Θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Καρλ Μυλλαίκερ: *Ο Ζητιάνος φοιτητής*
[Carl Millöcker: *Der Bettelstudent*]
Λιμπρέτο: Camillo Walzel (F. Zell), Richard Genée

Πρώτη παράσταση: 5/9/1945
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Χορογραφίες: Λουκία Κωτσοπούλου
Μετάφραση: Ευάγγελος Μπέζος



Κ. Δαμασιώτη, Α. Χέβα-Τρούμπη (ΠΑΛΜΑΤΙΚΑ), Μ. Καλογεροπούλου [Κάλλας],
Αν. Ζαχαράτου (ΛΑΟΥΡΑ), Μ. Παπαδοπούλου, Γ. Αμαξοπούλου
(ΜΠΡΟΝΙΣΛΑΒΑ), Μ. Κορώνης, Ν. Γλυνός (ΣΙΜΟΝ), Μ. Καζαντζής, Γ. Κοκολιός
(ΚΑΖΙΜΙΡ), Π. Επιτροπάκης, Ελ. Τερζής (ΟΛΛΕΝΤΟΡΦ), Π. Χοϊδάς
(ΒΑΓΧΕΧΑΙΜ), Ν. Παπαχρήστος (ΧΕΝΡΙΤΣΙ), Ελ. Άλντορ (ΣΒΑΙΝΤΣ), Μ.
Κουραχάνη, Αν. Μπουρδάκου (ΡΙΧΤΟΦΕΝ), Ε. Μολότσος (ΕΝΤΕΡΙΧ), Θ.
Τζενεράλης (ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ), Ιωάν. Ρόζας (ΞΕΝΟΔΟΧΟΣ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1945-1946

Θέατρο «Ολύμπια»

Μανώλης Καλομοίρης: *Ανατολή*

Λιμπρέτο: Μανώλης Καλομοίρης (από το ομότιτλο μονόπρακτο του Γ. Καμπύση)

Πρώτη παράσταση: 18/12/1945

Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδα Ζώρας

Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης



Α. Ρεμούνδου (ΜΑΡΩ), Κ. Δαμασιώτη (ΑΡΑΠΙΝΑ), Φρ. Νικήτα (ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ), Ν. Γλυνός, Γ. Κοκολιός (ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟ), Ν. Παπαχρήστος (ΛΑΜΙΑ), Δ. Ευστρατίου (ΤΥΦΛΟΣ ΒΑΣΙΛΙΑΣ), Γ. Κοκολιός (Α΄ ΚΟΥΡΣΑΡΟΣ), Ε. Τρωίζος (Β΄ ΚΟΥΡΣΑΡΟΣ), Γ. Ζάκκας (Γ΄ ΚΟΥΡΣΑΡΟΣ), Θ. Τζενεράλης (Δ΄ ΚΟΥΡΣΑΡΟΣ), Λ. Κωτσοπούλου (ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΠΝΕΥΜΑΤΩΝ), Τ. Βαρούτη (Ο ΕΡΩΤΑΣ), Α. Γριμάνης (ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΠΝΕΥΜΑΤΩΝ, ΚΟΥΡΣΑΡΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Φλοτώ: *Μάρθα*

[Friedrich von Flotow: *Martha, oder Der Markt zu Richmond*]

Λιμπρέτο: Friedrich Wilhelm Riese

Πρώτη παράσταση: 17/3/1946

Μουσική Διεύθυνση: Λυσίμαχος Ανδρουτσόπουλος

Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο

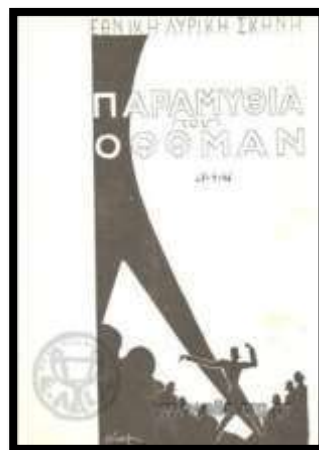
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Α. Βασιλάκης, Σ. Καλογεράς (ΠΛΑΜΚΕΤ), Ζ. Βλαχοπούλου, Φ. Νικήτα (ΕΡΡΙΕΤΑ), Ν. Γλυνός, Γ. Κοκολιός, Μ. Κορώνης (ΛΑΪΟΝΕΛ), Α. Μπουρδάκου (Α΄ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ), Γ. Αμαξοπούλου (Β΄ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ), Α. Ζαχαράτου (Γ΄ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ), Μ. Κουραχάνη, Αν Μπουρδάκου (ΝΑΝΣΥ), Ε. Μολότσος, Θ. Τζενεράλης (ΤΡΙΣΤΑΝ), Θ. Τζενεράλης, Π. Χοϊδής (ΣΕΡΙΦΗΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Ζακ Όφφενμπαχ: **Παραμύθια του Όφφμαν**
[Jacques Offenbach : *Les Contes d'Hoffmann*]
Λιμπρέτο: Jules Barbier



Πρώτη παράσταση: 26/4/1946
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης
Χορογραφία: Λουκία
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Β. Βεκιαρέλλης

Ζ. Βλαχοπούλου, Αν. Ζαχαράτου, Άν. Ρεμούνδου (ANTONIA), Ν. Βουτηρά, Ά. Ρεμούνδου, Α. Σάλτα (ΤΖΟΥΛΙΕΤΑ), Κ. Δαμασιώτη, Μ. Κουραχάνη, Ν. Φραγκιά-Σπηλιοπούλου (ΝΙΚΛΑΟΥΣ), Ν. Ζαχαρίου, Ν. Παπαχρήστος (ΣΛΕΜΙΑ), Α. Δελένδας, Γ. Κοκολιός (ΧΟΦΜΑΝ), Δ. Ευστρατίου, Ε. Μαγκλιβέρας, Τ. Ξηρέλλης (ΚΟΠΕΛΙΟΥΣ, ΛΙΝΤΟΡΦ, ΜΙΡΑΚΛ, ΝΤΑΠΕΡΤΟΥΤΟ), Δ. Αμπάρτζογλου, Ν. Φραγκιά-Σπηλιοπούλου, Λ. Χέβα (ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΜΗΤΕΡΑΣ), Γ. Ασσαριώτης, Θ. Τζενεράλης (ΛΟΥΘΕΡ), Ε. Δουμάνης, Τ. Στεφανίδης, Π. Χοϊδάς (ΚΡΕΣΠΕΛ), Ε. Γράβας, Β. Χονδρομήτρος (ΧΕΡΜΑΝ), Λ. Ζωγράφου, Α. Σάλτα (ΣΤΕΛΛΑ), Στ. Κωστή, Φ. Νικήτα, Μ. Παπαδοπούλου (ΟΛΥΜΠΙΑ), Ε. Μολότσος, Ν. Ντουφεξιάδης (ΑΝΔΡΕΑΣ, ΚΟΣΕΝΙΓ, ΠΙΤΙΤΣΙΝΑΤΣΙΟ, ΦΡΑΝΤΣ), Α. Πανταζηνάκος, Κ. Τρωγαδής (ΝΑΘΑΝΑΗΛ), Ε. Τερζής, Ν. Ντουφεξιάδης (ΣΠΑΛΑΝΤΖΑΝΙ)

Μασσενέ: **Μανόν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ροσσίνι: **Ο Κουρέυς της Σεβίλλης**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μυλλαίκερ: **Ο Ζητιάνος φοιτητής**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Ντονιτσέττι: **Λουκία του Λαμερμούρ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάνα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: **Η Εύθυμη Χήρα**
Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος
Κοστούμια: Αντόνης Φωκάς

Ντ' Αλμπέρ: **Στον Κάμπο**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: **Η χώρα του μειδιάματος**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μότσαρτ: **Απαγωγή από το σεράι**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1946

Θερινό Θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Θεόφραστος Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Λιμπρέτο: Θεόφραστος Σακελλαρίδης

Πρώτη παράσταση: 19/7/1946
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Έλλη Νικολαΐδου

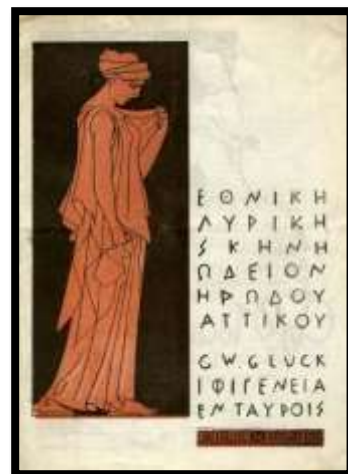


Α. Ζαχαράτου, Α. Ζωγράφου, Α. Μακρή (ΒΙΒΙΚΑ), Π. Επιτροπάκης, Α. Μαυράκης (ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΜΙΔΗΣ), Ν. Ζαχαρίου (ΜΙΜΗΣ), Εμ. Δουμάνης, Ν. Ντουφεξιάδης (ΜΑΡΚΟΣ ΚΟΡΤΑΣΗΣ), Ε. Μολότσος, Ελ. Τερζής (ΖΑΧΑΡΟΥΛΗΣ), Γ. Αμαξοπούλου, Μ. Κουραχάνη (ΚΙΚΗ ΧΑΡΜΙΔΟΥ), Δ. Αμπάρτζογλου, Α. Μαυρίδη, Σ. Δημητριάδου (ΓΚΡΑΝΚΑΣΑ), Α. Ζωγράφου, (ΦΡΙΤΣΗ), Σ. Καλογεράς, Θ. Τζενεράλης, Τ. Τσουμπής (ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ), Ε. Βαρδαξόγλου, Τ. Γεωργίου (ΡΟΜΑΝΤΣΙΕΡΑ), Θ. Τζενεράλης, Ε. Τρωίζος (ΜΑΡΤΗΣ), Σ. Γκρέκα (ΜΑΓΕΙΡΙΣΣΑ), Ε. Δουμάνης, (ΡΑΠΤΗΣ), Φ. Καραμαλέγκου (ΛΟΛΑ), Ν. Πουλάκου, Α. Σάλτα (ΜΙΑ ΚΥΡΙΑ)

Λουδοβίκου Βαν Μπετόβεν: **Φιντέλιο**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Κρίστοφ Βίλλιμπαλντ Γκλουκ: **Ιφιγένεια εν Ταύροις**
[Christoph Willibald Gluck: **Iphigénie en Tauride**]
Λιμπρέτο: Nicolas-François Guillard

Πρώτη παράσταση: 2/10/1946
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια:
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης



Λ. Βασιλάκης, Σ. Καλογεράς (ΟΡΕΣΤΗΣ), Ν. Βουτυρά, Κ. Δαμασιώτη (ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ), Δ. Ευστρατίου, Τ. Ξηρέλλης (ΘΟΑΣ), Γ. Αμαξοπούλου (ΜΙΑ ΕΛΛΗΝΙΔΑ), Ν. Γλυνός, Μ. Κορώνης (ΠΥΛΑΔΗΣ), Ν. Ζαχαρίου (ΑΡΧΙΦΥΛΑΚΑΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ), Μ. Κουραχάνη (ΦΑΣΜΑ ΤΗΣ ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑΣ), Δ. Αμπάρτζογλου (Α΄ ΙΕΡΕΙΑ), Ε. Βασιλικοπούλου (Β΄ ΙΕΡΕΙΑ), Ελ. Τερζής (ΕΝΑΣ ΣΚΥΘΗΣ), Λ. Χέβα (ΑΡΤΕΜΙΣ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1946-1947

Θέατρο «Ολύμπια»

Αμβρόσιος Τομά: *Μινιόν*

[Ambroise Thomas : *Mignon*]

Λιμπρέτο: Jules Barbier, Michel Carré

Πρώτη παράσταση: 23/11/1946

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Επιμέλεια Κοστούμιών: Νίκος Ζωγράφος

Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης

Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Νικόλαος Ποριώτης



Κ. Δαμασιώτη, Λ. Χέβα (MINION), Λ. Μαυράκης, Π. Επιτροπάκης, Γ. Κοκολιός (ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ), Φ. Νικήτα, Φ. Παπαναστασίου (ΦΙΛΙΝΑ), Ν. Παπαχρήστος, Π. Χοϊδός (ΛΟΤΑΡΙΟ), Ε. Τερζής, Σ. Σαλίγκαρος (ΛΑΕΡΤΗΣ), Μ. Καζαντζής, Α. Πανταζηνάκος (ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ), Ε. Δουμάνης, Θ. Τζενεράλης (ΓΙΑΡΝΟ), Ν. Ζαχαρίου, Ηρ. Σεβίλλης (ANTONIO), Αγ. Γριμάνης, Τ. Βαρούτη (ΓΚΟΒΟΤΤΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Ιωακείμ Ροσσίνι: *Ο Κουρεύς της Σεβίλλης*

Πρώτη παράσταση: 19/12/1946

Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδα Ζώρας

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Π. Επιτροπάκης, Λ. Μαυράκης (ΚΟΜΗΣ ΑΛΜΑΒΙΒΑ), Μ. Βλαχόπουλος, Ε. Μολότσος (ΝΤΟΝ ΜΠΑΡΤΟΛΟ), Φ. Παπαναστασίου (ΡΟΖΙΝΑ), Λ. Βασιλάκης, Τ. Τσουμπής (ΦΙΓΚΑΡΟ), Γ. Μουλάς (ΝΤΟΝ ΜΠΙΑΖΙΛΙΟ), Ε. Τερζής, Ι. Ρόζας (ΦΙΟΡΕΛΛΟ), Α. Μπουρδάκου (ΜΠΕΡΤΑ), Σ. Χιωτάκης (ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ), Ν. Ντουφεξιάδης, Ε. Βακόντιος (ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ),

Θέατρο «Ολύμπια»

[X. Μπερτέ]-[Φ. Σούμπερτ]: **Το Σπίτι των τριών κοριτσιών**

[Franz Schubert-Heinrich Berté: **Das Dreimäderlhaus**]

Λιμπρέτο: Alfred Maria Willner, Heinz Reichert

Πρώτη παράσταση: 16/1/1947

Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ

Σκηνοθεσία: Γεώργιος Καρακαντάς

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης

Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Α. Δελένδας, Γ. Κοκολιός (ΦΡΑΝΤΣ ΣΟΥΜΠΕΡΤ), Ν. Γλυνός, Μ. Καζαντζής (ΒΑΡΩΝΟΣ ΣΟΜΠΕΡ), Κ. Τρωγαδής, Σ. Σαλίγκαρος (ΜΟΡΙΣ ΦΟΝ ΣΒΙΝΤ), Θ. Τζενεράλης, Η. Σεβίλλης (ΚΟΥΠΕΛΒΙΖΕΡ), Π. Χοϊδάς, Ε. Δουμάνης (ΓΙΟΧΑΝ ΜΙΧΑΕΛ ΦΟΓΚΛ), Ν. Παπαρήστος, Ν. Ζαχαρίου (ΚΟΜΗΣ ΤΣΑΡΝΤΟΡΦ), Π. Επιτροπάκης, Ε. Μολότσος (ΚΡΙΣΤΙΑΝ ΤΣΕΛΛ), Λ. Χέβα, Α. Σάλτα (ΜΑΡΙΑ ΤΣΕΛΛ), Μ. Κουραχάνη, Α. Μπουρδάκου (ΧΑΝΤΑ), Γ. Αμαξοπούλου, Ν. Πουλάκου (ΧΙΑΝΤΑ), Ζ. Βλαχοπούλου, Α. Ζαχαράτου (ΑΝΝΑ), Μ. Παπαδοπούλου, Α. Ζωγράφου (ΤΖΟΥΝΤΙΤΑ ΓΚΡΙΖΙΜ), Ε. Τερζής, Ι. Ρόζας (ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΠΡΟΥΝΕΤΕΡ), Α. Πανταζηνάκος, Σ. Χιωτάκης (ΦΕΡΔΙΝΑΝ ΜΠΙΝΤΕΡ), Ν. Ντουφεξιάδης, Ε. Τερζής (ΝΟΒΟΤΝΥ), Α. Μπουρδάκου, Σ. Γκρέκα (ΜΠΡΑΜΕΤΜΠΕΡΓΚΕΡ), Σ. Δημητριάδου, Α. Κυριακίδου (ΚΥΡΑ ΒΕΜΠΕΡ), Ε. Πετράκη, Σ. Πρωτονοτάριου (ΤΣΑΝΙ), Σ. Πρωτονοτάριου, Α. Μαράντη (ΡΟΖΑ), Α. Μαράντη, Κωτούλια (ΣΑΛΛΥ), Ε. Τρωίζος (Α΄ ΜΟΥΣΙΚΟΣ), Καπετανάκης, Ν. Μουσδράκης (Β΄ ΜΟΥΣΙΚΟΣ), Ε. Δουμάνης, Π. Καραβουσάνος (ΣΤΙΓΚΛ), Ε. Μαρσέλλος, Γ. Ασσαριώτης (ΚΡΑΟΥΤΜΑΓΕΡ), Ε. Χατζηγιάννης, Λ. Ερενίδης (ΕΝΑ ΓΚΑΡΣΟΝΙ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Γεώργιος Σκλάβος: **Λεστενίτσα**

Λιμπρέτο: Τάκης Δαραλέξης

Πρώτη παράσταση: 14/3/1947

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου

Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Ε. Βασιλάκης (ΛΥΚΑΚΗΣ, κτηματίας), Α. Ρεμούνδου (ΡΟΗ, κόρη του), Μ. Κορώνης (ΣΤΕΦΑΝΟΣ, σύζυγός της), Κ. Δαμασιώτη (ΣΙΝΑ), Θ. Τζενεράλης (ΦΡΑΓΚΟΠΕΤΡΟΣ), Σ. Γκρέκα (ΜΑΡΩ)

Σε ενιαία παράσταση με:

Ρουτζέρο Λεονκαβάλλο: **Παλιάτσοι**

[Ruggiero Leoncavallo: **Pagliacci**]

Λιμπρέτο: Ruggiero Leoncavallo



Πρώτη παράσταση: 14/3/1947
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδα Ζώρας
Σκηνοθεσία: Γεώργιος Καρακαντάς
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Καρακαντάς

Μ. Κορώνης (ΚΑΝΙΟ, ΑΡΧΗΓΟΣ ΤΟΥ ΘΙΑΣΟΥ, ΠΑΛΗΑΤΣΟΣ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΝΕΝΤΑ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ, ΚΟΛΟΜΠΙΝΑ), Ε. Μαγκλιβέρας (ΤΟΝΙΟ, ΗΘΟΠΙΟΙΣ ΘΙΑΣΟΥ, ΤΑΝΤΕΟ), Μ. Καζαντζής (ΠΕΠΠΕ, ΗΘΟΠΙΟΙΣ ΘΙΑΣΟΥ, ΑΡΛΕΚΙΝΟΣ), Ε. Βασιλάκης (ΣΥΛΒΙΟ, ΝΕΑΡΟΣ ΧΩΡΙΑΤΗΣ, ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΗΣ ΝΕΝΤΑ), Γ. Ασσανιώτης (Α΄ ΧΩΡΙΚΟΣ), Σ. Χιωτάκης (Β΄ ΧΩΡΙΚΟΣ)

Μυλλαίκερ: **Ο Ζητιάνος φοιτητής**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Μασσενέ: **Μανόν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Όφφενπαχ: **Παραμύθια του Όφφμαν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Λέχαρ: **Η χώρα του μειδιάματος**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάνα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: **Η Εύθυμη Χήρα**
Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Ντ' Αλμπέρ: **Στον Κάμπο**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μότσαρτ: **Απαγωγή από το σεράι**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1947

Θερινό Θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Καρλ Τσέλλερ: *Το ρόδο του Τυρόλου*
[Carl Zeller: *Der Vogelhändler*]
Λιμπρέτο: Moritz West, Ludwig Held

Πρώτη παράσταση: 10/7/1947
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ
Σκηνοθεσία: Γεώργιος Καρακαντάς
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης, Δ.
Μιχαηλίδης
Μετάφραση: Ευάγγελος Μπέζος



Ν. Παπαχρήστος, Ν. Ζαχαρίου (ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ), Λ. Ζωγράφου (ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ), Α. Μπουρδάκου, Α. Ζωγράφου (ΚΟΝΤΕΣΣΑ ΑΔΕΛΑΪΣ), Θ. Τζενεράλης, Τ. Τσουμπής (ΒΑΡΩΝΟΣ ΒΕΨ), Ν. Τουφεξιάδης, Σ. Βαβανάτσος (ΚΟΜΗΣ ΣΤΑΝΙΣΛΑΟΣ), Ε. Μολότσος, Σ. Σαλίγκαρος (ΣΝΟΥΡΠΙΕΛ), Γ. Κοκκολιός, Κ. Τρωγαδής (ΑΔΑΜ), Δ. Ευστρατίου, Δ. Δουμάνης (Δ/ΝΤΗΣ ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟΥ), Α. Ζαχαράτου, Γ. Αμαξοπούλου (ΧΡΙΣΤΙΝΑΚΙ), Σ. Καλογεράς, Ν. Βακόντιος (ΣΝΕΚ), Π. Καραβουσάνος, Τζίφος (ΕΜΕΡΕΝΣΤ), Ερ. Τρωίζος, Ι. Τζαμαρέλος (ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ ΠΛΕΙΣΤΗΡΙΑΣΜΟΥ), Ι. Ρόζας, Ε. Γραφας (ΚΛΗΤΗΡΑΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑΣ), Σ. Πρωτονοταρίου, Μ. Συρμπούλου (ΚΕΛΝΕΡΙΝΕΣ), Λ. Βακούλης, Α. Ξακουστός (ΤΕΛΕΤΑΡΧΗΣ), Σ. Χιωτάκης, Ι. Ρόζας (ΚΑΜΑΡΙΕΡΗΣ), Ι. Τζαμαρέλος, Δ. Ελευθεριάδης (Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ), Ε. Γράφας, Δ. Χυτήρης (ΚΛΗΤΗΡΑΣ)

[Μπερτέ]/[Σούμπερτ] : *Το Σπίτι των τριών κοριτσιών*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Κρίστοφ Βίλλιμπαλντ Γκλουκ: *Ιφιγένεια εν Ταύροις*
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1947-1948

Θέατρο «Ολύμπια»

Φραντς Λέχαρ: *Η Εύθυμη Χήρα*

Πρώτη παράσταση: 25/10/1947

Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ

Σκηνοθετική Επιμέλεια: Γεώργιος Καρακαντάς

Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος

Κοστούμια: Αντόνης Φωκάς

Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Ευάγγελος Μπέζος



Θ. Τζενεράλης, Η. Σεβίλλης (ΒΑΡΩΝΟΣ ΜΗΡΚΟ ΖΕΤΑ, ΠΡΕΣΒΕΥΤΗΣ ΤΟΥ ΠΟΝΤΕΒΕΝΤΡΟ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ), Λ. Ζωγράφου, Μ. Παπαδοπούλου (ΒΑΛΕΝΤΙΝΗ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ), Π. Επιτροπάκης, Δ. Θάνος (ΚΟΜΗΣ ΔΑΝΗΛΟ ΔΑΝΗΛΟΒΙΤΣ), Ν. Βουτυρά, Λ. Ζωγράφου (ΑΝΝΑ ΓΚΛΑΒΑΡΙ), Μ. Καζαντζής, Α. Καλαϊτζάκης (ΚΑΜΙΛΛΟΣ ΝΤΕ ΡΟΣΙΓΙΟΝ), Ε. Τρωΐζος (ΡΑΟΥΛ ΝΤΕ ΣΑΙΝ ΜΠΡΙΟΣ), Ε. Τερζής, Ι. Ρόζας (ΥΠΟΚΟΜΗΣ ΚΑΣΚΑΝΤΑ), Ε. Μολότσος (ΝΙΕΚΟ, ΓΡΑΦΕΥΣ ΤΗΣ ΠΡΕΣΒΕΙΑΣ), Π. Χοϊδάς, Ν. Ζαχαρίου (ΠΡΙΤΣΙΤΣ, ΣΥΝΤΑΞΙΟΥΧΟΣ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ), Α. Μπουρδάκου, Σ. Γκρέκα (ΠΡΑΣΚΟΒΙΑ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ), Ν. Παπαχρήστος, Γ. Ασσαριώτης (ΜΠΟΓΔΑΝΟΒΙΤΣ, ΠΡΟΞΕΝΟΣ ΤΟΥ ΠΟΝΤΕΒΕΡΝΤΡΟ), Α. Σαλτά, Ε. Βαρδάξογλου (ΣΥΛΒΙΑ), Ν. Ντουφεξιάδης, Ε. Βακόντιος (ΚΡΟΜΩΦ, ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ ΤΗΣ ΠΡΕΣΒΕΙΑΣ), Δ. Αμπάρτζογλου, Σ. Δημητριάδου (ΟΛΓΑ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ), Η. Ματαράγκα (ΛΟΛΟ), Φ. Καραμαλέγκου (ΝΤΟΝΤΟ), Ε. Βασιλικοπούλου (ΖΟΥΖΟΥ), Ε. Βαρδαξόγλου (ΦΡΟΥΦΡΟΥ), Α. Κοπάνου (ΚΛΟΚΛΟ), Α. Χρυσόχου (ΜΑΡΓΚΟ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Τζουζέππε Βέρντι: *Ριγολέττος*

[Giuseppe Verdi: *Rigoletto*]

Λιμπρέτο: Francesco Maria Piave

Πρώτη παράσταση: 9/1/1948

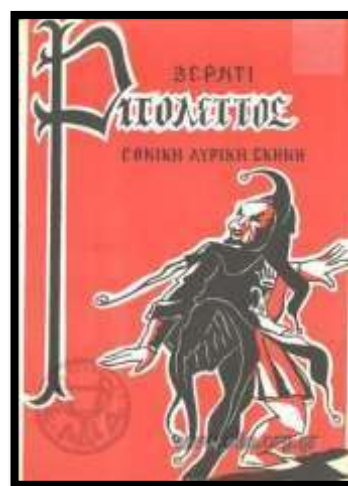
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας

Σκηνοθεσία: Κώστας Πέρσης

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης

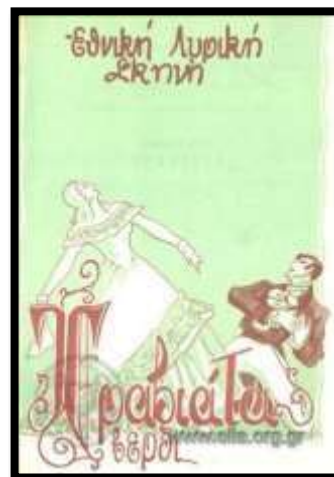
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Α. Δελένδας (ΔΟΥΞ ΤΗΣ ΜΑΝΤΟΒΑΣ), Ε. Μαγκλιβέρας (ΡΙΓΟΛΕΤΤΟΣ), Φ. Νικήτα (ΤΖΙΑΝΤΑ, κόρη του), Γ. Μουλάς (ΣΠΑΡΑΦΟΥΤΣΙΛΕ), Λ. Χέβα (ΜΑΝΤΑΛΕΝΑ), Σ. Γκρέκα, Μ. Κουραχάνη (ΤΖΟΒΑΝΝΑ), Ε. Δουμάνης, Ν. Παπαχρήστος (ΜΟΝΤΕΡΟΝΕ), Ε. Τερζής (ΜΑΡΟΥΛΟ), Μ. Καζαντζής, Α. Πανταζηνάκος (ΜΠΟΡΣΑ), Ε. Μαρσέλος, Ν. Ζαχαρίου (ΤΣΕΠΡΑΝΟ), Ε. Βαρδαξόγλου (ΚΟΜΙΣΣΑ ΤΣΕΠΡΑΝΟ), Κ. Ζησίου (ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: **Τραβιάτα**

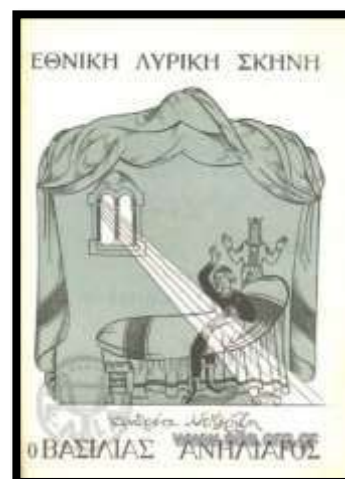
Πρώτη παράσταση: 6/2/1948
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Κώστας Πέρσης
Επιμέλεια Σκηνικών και Κοστούμιών: Νίκος Ζωγράφος
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Λεωνίδας Ζώρας



Μ. Φλερύ (ΒΙΟΛΕΤΑ ΒΑΛΕΡΥ), Π. Επιτροπάκης (ΑΛΦΡΕΔΟΣ) Δ. Ευστρατίου (ΖΕΡΜΟΝ), Δ. Αμπάρτζογλου (ΑΝΝΙΝΑ), Λ. Χεβά (ΦΛΟΡΑ ΜΠΕΡΒΟΥΑ), Μ. Καζαντζής (ΓΚΑΣΤΟΝΕ), Ε. Τερζής (ΒΑΡΩΝΟΣ ΝΤΥΦΟΛ), Θ. Τζενεράλης (ΜΑΡΚΗΣΙΟΣ ΤΟΥ ΟΜΠΙΝΥ), Ν. Παπαχρήστος (ΙΑΤΡΟΣ ΓΚΡΕΝΒΙΑ), Γ. Γεωργόπουλος (ΖΟΖΕΦ), Ν. Ζαχαρίου (ΕΝΑΣ ΑΠΕΣΤΑΛΜΕΝΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Ανδρέας Νεζερίτης. **Ο Βασιλιάς Ανήλιαγος**
Λιμπρέτο: Ιωάννης Πολέμης

Πρώτη παράσταση: 27/3/1948
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου
Σκηνικά-Κοστούμια: Σπύρος Βασιλείου
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

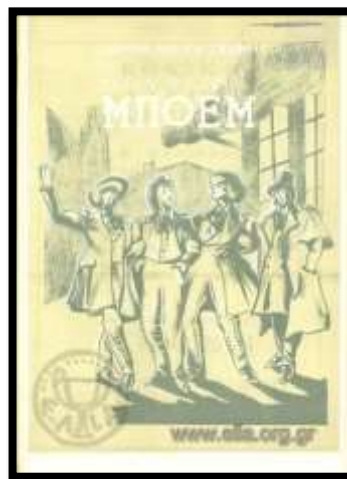


Α. Δελένδας (ΑΝΗΛΙΑΓΟΣ), Μ. Φλερύ, Φ. Αϊδαλή (ΚΥΡΑ ΡΗΝΗ), Σ. Καλογεράς, Ε. Βασιλάκης (ΤΡΙΚΑΡΔΟΣ), Ν. Ζαχαρίου, Π. Καραβουσάνος, Ε. Γράψας (ΠΡΟΧΟΡΟΣ), Μ. Κουραχάνη, Ν. Σακελλαρίου (ΜΑΡΓΑΡΩΝΑ), Γ. Ασσαριώτης, Β. Χονδρομήτρος (ΓΡΥΛΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΦΛΩΡΟΣ), Ν. Παπαχρήστος, Ε. Μαρσέλλος (ΜΗΝΑΣ), Σ. Γκρέκα, Ι. Διατσέντου (ΔΟΜΝΑ), Λ. Χέβα, Α. Μπουρδάκου (ΜΟΙΡΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζιάκομο Πουτσίνι: **Μποέμ**
[Giacomo Puccini: *La bohème*]
Λιμπρέτο: Luigi Illica, Giuseppe Giacosa

Πρώτη παράσταση: 17/4/1948
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Γ. Κοκολιός (ΡΟΔΟΛΦΟΣ, ΠΟΙΗΤΗΣ), Ζ. Βλαχοπούλου, Μ. Φλερύ (ΜΙΜΗ), Γ. Αμαξοπούλου, Ζ. Βλαχοπούλου (ΜΟΥΖΕΤΑ), Τ. Τσουμπής (ΣΩΝΑΡ, ΜΟΥΣΙΚΟΣ), Σ. Καλογεράς (ΜΑΡΚΕΛΛΟΣ, ΖΩΓΡΑΦΟΣ), Γ. Μουλλάς (ΚΟΛΛΙΝΟΣ, ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ), Ε. Μολότσος (ΜΠΕΝΟΥΑ, ΣΠΙΤΟΝΟΙΚΟΚΥΡΗΣ), Γ. Ασσαριώτης (ΤΕΛΩΝΟΦΥΛΑΞ), Κ. Ντεκώστας (ΠΑΡΠΙΝΙΟΛ), Π. Καραβουσάνος (ΛΟΧΙΑΣ)



Τομά: **Μινιόν**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Επιμέλεια Κοστούμιών: Νίκος Ζωγράφος

Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μανώλης Καλομοίρης: **Ο πρωτομάστορας**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Λέχαρ: **Η χώρα του μειδιάματος**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Φλοτώ: **Μάρθα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Λεονκαβάλλο: **Παληάτσοι**
Σκηνικά- Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ντονιτσέττι: **Λουκία του Λαμερμούρ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάνα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μπιζέ: **Κάρμεν**

Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Λέχαρ: **Η Εύθυμη Χήρα**

Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1948

Ωδείο Ηρώδου του Αττικού

Κρίστοφ Βίλλιμπαλντ Γκλουκ: **Άλκηστις**

[Christoph Willibald Gluck: *Alceste*]

Λιμπρέτο: Ranieri de Calzabigi

Πρώτη παράσταση: 4/9/1948

Μουσική Διεύθυνση: Albert Wolff, Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου

Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης

Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Φ. Αϊδαλή (ΑΛΚΗΣΤΙΣ), Α. Δελένδας (ΑΔΜΗΤΟΣ), Ε. Δουμάνης (ΘΑΝΑΤΟΣ), Δ. Ευστρατίου (ΗΡΑΚΛΗΣ), Ε. Μαγκλιβέρας (ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ), Ν. Παπαχρήστος (ΑΠΟΛΛΩΝ), Κ. Τρωγαδής (ΕΥΑΝΔΡΟΣ), Π. Χοϊδάς (ΚΗΡΥΚΑΣ), Π. Χοϊδάς (ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΧΡΗΣΜΟΥ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1948-1949

Θέατρο «Ολύμπια»

Ζωρζ Μπιζέ: **Κάρμεν**

Πρώτη παράσταση: 19/10/1948

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος,

Σκηνοθεσία: Κώστας Πέρσης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης

Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης

Ε. Νικολαΐδου, Κ. Δαμασιώτη (ΚΑΡΜΕΝ), Γ. Κοκολιός, Α. Δελένδας, Ο. Λάππας (ΔΟΝ ΧΟΣΕ), Δ. Ευστρατίου, Τ. Τσουμπής, Σ. Καλογεράς (ΕΣΚΑΜΙΓΙΟ), Κ. Τρωγαδής (ΝΤΑΝΚΑΪΡΟ), Μ. Καζαντζής (ΡΕΜΕΝΤΑΝΤΟ), Ν. Παπαχρήστος (ΘΟΥΝΙΓΚΑ), Ε. Τερζής, Ι. Ρόζας (ΜΟΡΑΛΕΣ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΜΙΚΑΕΛΑ), Λ. Ζωγράφου (ΦΡΑΣΚΟΥΪΤΑ), Λ. Χέβα (ΜΕΡΤΣΕΝΤΕΣ), Ε. Τερζής (ΜΟΡΑΛΕΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Τζάκομο Πουτσίνι: *Μαντάμα Μπαττερφλάν*

Πρώτη παράσταση: 27/12/1948
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ
Σκηνοθεσία: Γεώργιος Καρακαντάς
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Α. Τασοπούλου (ΤΣΟ-ΤΣΟ-ΣΑΝ, Η ΛΕΓΟΜΕΝΗ ΜΠΑΤΤΕΡΦΛΑΨ), Κ. Δαμασιώτη (ΣΟΥ-ΤΖΟΥ-ΚΙ), Ε. Βαρδαξόγλου (ΚΑΙΤΗ ΠΙΝΚΕΡΤΟΝ), Λ. Μαυράκης (Φ.Β. ΠΙΝΚΕΡΤΟΝ), Σ. Καλογεράς (ΣΑΡΠΛΕΣ), Ι. Στυλιανόπουλος (ΓΚΟΡΟ), Σ. Σαλίγκαρος (ΠΡΙΓΚΗΨ ΓΙΑΜΑΝΤΟΡΙ), Ε. Δουμάνης (ΜΠΟΝΤΖΟ), Ε. Μαρσέλλος (ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΟΣ ΕΠΙΤΡΟΠΟΣ), Β. Χονδρομήτρος (ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΟΣ ΛΗΞΙΑΡΧΟΣ), Ε. Βακόντιος (ΓΙΑΚΟΥΣΙΝΤΕ), Ν. Πουλάκου (ΝΤΟΛΟΡΕ), Α. Κυριακίδου (ΜΗΤΕΡΑ ΤΗΣ ΜΠΑΤΤΕΡΦΛΑΨ), Φ. Καραμαλέγκου (ΕΞΑΔΕΛΦΗ ΤΗΣ ΜΠΑΤΤΕΡΦΛΑΨ), Β. Μπουρδάκου (ΠΑΙΔΙ ΤΗΣ ΜΠΑΤΤΕΡΦΛΑΨ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Όσκαρ Στράους: *Ονειρώδες βάλς*
[Oscar Straus: *Ein Walzertraum*]
Λιμπρέτο: Leopold Jacobson, Felix Dörmann

Πρώτη παράσταση: 21/1/1949
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ
Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Χορογραφία: Ελένη Τσουκαλά
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Κωστής Βελμύρας



Ε. Μολότσος, Τ. Τσουμπής (ΙΩΑΚΕΙΜ ΧΙΠ), Μ. Παπαδοπούλου, Γ. Αμαξοπούλου (ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΕΛΕΝΗ), Π. Επιτροπάκης, Δ. Θάνος (ΥΠΟΛΟΧΑΓΟΣ ΝΙΚΗ), Ι. Στυλιανόπουλος (ΚΟΜΗΣ ΛΟΤΑΡΙΟΣ), Μ. Καζαντζής, Ι. Παπαγιάννης (ΥΠΟΛΟΧΑΓΟΣ ΜΟΝΤΣΙ), Α. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου (ΦΡΑΝΤΣΙ), Ε. Τρωίζος, Ε. Βακόντιος (ΖΙΓΚΜΟΥΝΤ), Ε. Τερζής (ΒΕΝΤΟΛΙΝΟΣ), Α. Μπουρδάκου, Σ. Γκρέκα (ΚΟΜΙΣΣΑ ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΗ), Ε. Βαρδαξόγλου, Φ. Καραμαλέγκου (ΣΟΥΖΗ), Τ. Γεωργίου, Κ. Πουλάκου (ΑΝΝΕΤΑ), Σ. Γκρέκα, Σ. Δημητριάδου (ΚΛΑΠΑΤΣΙΑΜΑΝΟΦΙΦΗ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Αντώνιος Γιαγκάκης: **Οι Ταρτούφοι**

Πρώτη παράσταση: 14/5/1949
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ
Σκηνοθεσία: Κίμων Τριανταφύλλου
Σκηνικά-Κοστούμια: -
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Διασκευή κειμένου: Δημήτρης Γιαννουκάκης



Σ. Καλογεράς (ΑΒΟΝΔΙΟΣ), Α. Μπουρδάκου (ΟΥΡΣΟΥΛΑ), Ν. Παπαχρήστος (ΣΕΜΠΡΟΝΙΟΣ), Α. Ζαχαράτου (ΛΙΛΗ), Κ. Δαμασιώτη (ΜΙΜΗ), Φ. Καραμαλέγκου (ΡΟΖΙΝΑ), Λ. Κουρουσόπουλος (ΡΟΒΕΡΤΟΣ), Τ. Τσουμπής (ΜΟΥΡΑΜΠΙΡΜΠΙΟΣ), Σ. Σαλίγκαρος (ΡΙΧΑΡΔΟΣ), Φ. Καραμαλέγκου (ΡΟΖΙΝΑ), Ν. Πουλάκου (Α΄ ΗΘΟΠΟΙΟΣ), Κ. Ζησίου (Β΄ ΗΘΟΠΟΙΟΣ)

Φλοτά: **Μάρθα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Λέχαρ: **Η χώρα του μειδιάματος**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Νεζερίτης: **Ο Βασιλιάς Ανήλιαγος**
Σκηνικά-Κοστούμια: Σπύρος Βασιλείου

Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Βέρντι: **Τραβιάτα**
Επιμέλεια Σκηνικών και Κοστούμιών: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: **Μποέμ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λεονκαβάλλο: **Παληάτσοι**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μυλλαίκερ: **Ο Ζητιάνος φοιτητής**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Ντονιτσέττι: *Λουκία του Λαμερμούρ*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Όφφενμπαχ: *Παραμύθια του Όφφμαν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Μασκάνι: *Καβαλλερία Ρουστικάνα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μπιζέ: *Κάρμεν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Λέχαρ: *Η Εύθυμη Χήρα*
Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1949

Θερινό Θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Έμμεριχ Κάλμαν: *Κοντέσσα Μαρίτσα*
[Emmerich Kálmán: *Gräfin Mariza*]
Λιμπρέτο: Julius Brammer, Alfred Grünwald

Πρώτη παράσταση: 17/8/1949
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μυράτ
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης
Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Δημήτρης Γιαννουκάκης



Α. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου (ΚΟΝΤΕΣΣΑ ΜΑΡΙΤΣΑ),
Γ. Αμαξοπούλου, Μ. Παπαδοπούλου (ΛΙΖΑ), Έ. Βαρδαξόγλου (ΙΛΚΑ), Τ. Γεωργίου
(ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΜΠΟΤΣΕΝΑ), Ε. Δουμάνης (ΜΠΕΡΚΟ), Δ. Θάνος, Α.
Πανταζηνάκος (ΤΑΣΙΛΟ), Μ. Καζαντζής, Ν. Ντουφεξιάδης (ΖΟΥΠΑΝ), Ε.
Μολότσος, Ι. Στυλιανόπουλος (ΠΟΠΟΥΛΕΣΚΟ), Χ. Παπαβασιλείου (ΜΑΝΙΑ), Ν.
Μουσδράκης (ΚΑΡΛ), Σ. Χιωτάκης (ΤΣΕΚΚΟ), Ε. Μολότσος (ΠΕΝΙΤΣΕΚ)

Γκλουκ: *Άλκηστις*
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1949-1950

Θέατρο «Ολύμπια»

Τζουζέππε Βέρντι: *Μπάλλο ιν μάσκερα*
[Giuseppe Verdi : *Un ballo in maschera*]

Λιμπρέτο: Antonio Somma

Πρώτη παράσταση: 7/12/1949

Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας

Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Ευάγγελος Μαγκλιβέρας



Φ. Αϊδαλή, Α. Ρεμούνδου (ΑΜΕΛΙΑ), Ζ. Βλαχοπούλου, Β. Ζουμπουλάκη (ΟΣΚΑΡ), Ε. Δουμάνης, Γ. Μουλάς (ΣΑΜΟΥΕΛ), Κ. Εγκολφόπουλος, Ε. Τερζής (ΣΥΛΒΑΝΟ), Δ. Ευστρατίου, Ε. Μαγκλιβέρας (PENATO), Λ. Ιωαννίδης, Λ. Κουρουσόπουλος (ΡΙΚΑΡΝΤΟ), Α. Μπουρδάκου, Λ. Χέβα (ΟΥΛΡΙΚΑ) Ν. Παπαχρήστος, Π. Χοϊδός (ΤΟΜ), Κ. Πασχάλης, Σ. Σαλίγκαρος (ΔΙΚΑΣΤΗΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Γκαετάνο Ντονιτσέτι: *Ντον Πασκουάλε*
[Gaetano Donizetti: *Don Pasquale*]

Λιμπρέτο: Giovanni Ruffini

Πρώτη παράσταση: 14/12/1949

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Λυσίμαχος Ανδρουτσόπουλος



Ε. Βακόντιος, Ν. Ντουφεξιάδης (ΕΝΑΣ ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ), Ζ. Βλαχοπούλου, Φ. Νικήτα (ΝΟΡΙΝΑ), Λ. Ιωαννίδης, Λ. Μαυράκης (ΕΡΝΕΣΤΟ), Σ. Καλογεράς, Τ. Τσουμπής (ΔΟΚΤΩΡ ΜΑΛΑΤΕΣΤΑ), Ε. Μολότσος, Ν. Παπαχρήστος (ΝΤΟΝ ΠΑΣΚΟΥΑΛΕ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Μανώλης Καλομοίρης: *Το δαχτυλίδι της μάνας*

Κείμενο: Γιάννης Καμπύσης (διασκευασμένο από τον συνθέτη), Στίχοι: Άγνης Ορφικός [Γιώργος Στεφόπουλος]

Πρώτη παράσταση: 23/12/1949

Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας

Σκηνοθεσία:

Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος

Κοστούμια: -

Χορογραφίες: Τατιάνα Βαρούτη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Α. Ρεμούνδου (ΜΑΝΑ), Δ. Αμπάρτζογλου (ΔΟΥΛΑ), Φ.

Αϊδαλή (ΚΥΡΑ), Μ. Κορώνης (ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ), Δ. Ευστρατίου (ΣΩΤΗΡΗΣ), Φ.

Παπαναστασίου (ΕΡΩΦΙΛΗ), Π. Χοϊδάς (ΚΥΡΙΑΚΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Τζάκομο Πουτσίνι: *Τόσκα*

Πρώτη παράσταση: 12/1/1950

Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας

Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνικά – Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης



Α. Ρεμούνδου, Χ. Ευθυμιάδου, Φ. Αϊδαλή (ΦΛΟΡΙΑ ΤΟΣΚΑ), Λ. Ιωαννίδης, Λ. Κουρουσόπουλος (ΜΑΡΙΟ ΚΑΒΑΡΑΝΤΟΣΙ), Ε. Μαγκλιβέρας, Δ. Ευστρατίου (ΣΚΑΡΠΙΑ), Ε. Δουμάνης, Ν. Παπαχρήστος

(ΑΝΤΖΕΛΟΤΙ), Θ. Ανδρουλής, Ε. Μολότσος (ΣΑΚΡΕΣΤΑΝΟ, Ο ΝΕΩΚΟΡΟΣ), Γ. Ασσαριώτης, Ν. Ζαχαρίου (ΣΑΡΡΟΝΕ), Ε. Ξυνίδης, Σ. Χιωτάκης (ΣΠΟΛΕΤΤΑ), Π. Τζαβάρα, Ε. Ζαγοραίου (ΕΝΑΣ ΒΟΣΚΟΣ), Γ. Στελλάκης (ΕΝΑΣ ΔΕΣΜΟΦΥΛΑΚΑΣ), Τ. Μαραγκίδης (ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ)

Θέατρο «Κυβέλης»
Νίκος Χατζηαποστόλου: **Η γυναίκα του δρόμου**
Νέο κείμενο: Δημήτρης Μυράτ

Πρώτη παράσταση: 14/1/1950
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ, Δημήτρης
Μιχαηλίδης
Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μυράτ
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος
Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση χορωδίας: Δέσποινα Χέλμη



Θ. Ανδρουλής, Ι. Στυλιανόπουλος (ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ), Γ. Γεωργόπουλος, Ε. Παλαιολόγος (ΔΟΝ ΖΟΥΑΝ), Δ. Θάνος, Γ. Γεωργόπουλος (ΤΑΚΗΣ ΜΑΡΙΝΗΣ), Αν. Ζαχαράτου, Μ. Σμετοπούλου (ΤΟΥΛΑ ΜΑΡΙΝΗ), Γ. Δαμασιώτης, Ν. Ντουφεξιάδης (ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ), Β. Ζουμπουλάκη, Λ. Ζωγράφου (ΦΙΦΗ), Μ. Καζαντζής, Ν. Συνοδινός (ΜΙΜΗΣ ΠΛΟΥΤΙΔΗΣ), Ε. Μολότσος, Ι. Φώσκολος (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ), Χ. Πραγκαστή, Α. Ραφτοπούλου (ΖΑΦΕΙΡΟΥΛΑ), Μ. Συνοδινός, Ε. Τριανταφύλλου (ΝΟΣΤΑΛΓΟΣ ΚΥΡΙΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Θεόφραστος Σακελλαρίδης: **Περούζε**
Λιμπρέτο: Γεώργιος Τσοκόπουλος

Πρώτη παράσταση: 8/2/1950
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης
Σκηνικά – Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης
Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Μ. Κορώνης, Λ. Κουρουσόπουλος, Κ. Τρωγαδής (ΘΑΝΟΣ), Γ. Αμαξοπούλου, Ε. Βαρδαξόγλου (ΑΝΘΟΥΛΑ), Κ. Εγκολφόπουλος, Κ. Πασχάλης (ΠΕΤΡΟΣ), Δ. Ευστρατίου, Τ. Τσουμπής, Εμ. Δουμάνης, (Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΑΤΣΙΠΓΑΝΟΣ), Κ. Δαμασιώτη, Λ. Χέβα, Κ. Τζαβάρα (ΠΕΡΟΥΖΕ), Γ. Ασσανιώτης, Β. Χονδρομήτρος (ΕΝΑΣ ΑΤΣΙΠΓΑΝΟΣ)

Στράους: **Ονειρώδες βαλς**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: **Μποέμ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μπιζέ: **Κάρμεν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Βέρντι: **Τραβιάτα**
Επιμέλεια Σκηνικών και Κοστούμιών: Νίκος Ζωγράφος

Ντονιτσέττι: **Λουκία του Λαμερμούρ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: **Μαντάμα Μπαττερφλάν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Κάλμαν: **Κοντέσσα Μαρίτσα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1950

Θερινό Θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Φραντς Λέχαρ: **Παγκανίνι**
[Franz Lehar: **Paganini**]
Λιμπρέτο: Paul Knepler, Béla Jenbach

Πρώτη παράσταση: 4/8/1950
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ, Δημήτρης Μιχαηλίδης
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Γ. Αμαξοπούλου (ΜΠΕΛΛΑ ΤΖΙΡΕΤΙ), Ε. Δουμάνης (ΦΟΛΕΤΤΟ), Α. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου (ΜΑΡΙΑ ΑΝΝΑ ΕΛΙΖΑ), Λ. Ιωαννίδης (ΠΑΓΚΑΝΙΝΙ), Μ. Καζαντζής, Ά. Μαλλιαγρός (ΜΑΡΚΗΣΙΟΣ ΤΖΑΚΟΜΟ ΠΙΜΠΙΝΕΛΛΙ), Σ. Καλογεράς (ΚΟΜΗΣ ΕΝΤΟΥΒΙΑ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΜΠΕΠΟ), Ν. Παπαχρήστος (ΔΟΥΚΑΣ ΦΕΛΙΤΣΕ ΜΠΑΚΙΟΚΙ), Ε. Τερζής (ΜΑΡΚΟ), Μ. Παπαδοπούλου (ΚΟΜΗΣΣΑ ΝΤΕ ΛΑ ΠΛΑΣ), Χ. Ευθυμίου, Ε. Μολότσος (ΜΠΑΡΤΟΥΤΣΙ)

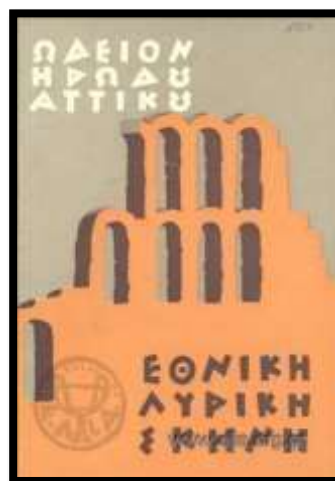
Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Λέχαρ: **Η Εύθυμη Χήρα**
Σκηνικά-Κοστούμια: -

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Λουδοβίκου Βαν Μπετόβεν: **Φιντέλιο**

Πρώτη παράσταση: 22/8/1950
Μουσική Διεύθυνση: Albert Wolff
Σκηνοθεσία: Κώστας Πέρσης
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου

Α. Δελένδας (ΦΛΟΡΕΣΤΑΝ), F. Kirk (ΛΕΩΝΟΡΑ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΜΑΡΤΣΕΛΙΝΑ), Ε. Μαγκλιβέρας (ΠΙΖΑΡΟ), Γ. Μουλάς (ΡΟΚΚΟ), Α. Πανταζηνάκος (ΖΑΚΙΝΟ), Π. Χοϊδάς (ΝΤΟΝ ΦΕΡΝΑΝΤΟ), Ν. Ντουφεξιάδης (Α΄ ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ), Ε. Μαρσέλλος (Β΄ ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ)



Γκλουκ: **Άλκηστις**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1950-1951

Θέατρο «Ολύμπια»
Διονύσιος Λαυράγκας: **Φακανάπας**
Λιμπρέτο: Διονύσιος Λαυράγκας

Πρώτη παράσταση: 2/12/1950
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: -

Α. Μαυράκης (ΚΑΡΔΙΝΗΣ), Ε. Μολότσος (ΦΑΚΑΝΑΠΑΣ), Φ. Νικήτα (ΛΙΖΕΤΤΑ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΘΩΜΑΣ), Τ. Τσουμπής (ΚΑΡΟΛΟΣ)



Η παράσταση παίζεται στον πανηγυρικό εορτασμό στη μνήμη Δ. Λαυράγκα μαζί με αποσπάσματα από την όπερα του συνθέτη *Λιδώ*.

Θέατρο «Ολύμπια»

Μανώλης Καλομοίρης: **Ξωτικά νερά**

Λιμπρέτο: William Butler Yeats *The shadowy waters*

σε ποιητική παράφραση Βέτας Πεζοπούλου

Πρώτη παράσταση: 4/1/1951

Μουσική Διεύθυνση: Alec Sherman

Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: -

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Φ. Αϊδαλή (ΝΤΕΤΟΡΑ), Α. Δελένδας (ΦΟΡΓΚΑΕΛ), Ν.

Ζαχαρίου (Γ' ΝΑΥΤΗΣ), Ε. Μαγκλιβέρας, Δ. Ευστρατίου

(ΑΙΜΠΡΙΚ), Ε. Δουμάνης, Π. Χοϊδάς (Α' ΝΑΥΤΗΣ), Α.

Πανταζηνάκος, Π. Παπαναστασίου (Β' ΝΑΥΤΗΣ), Ε. Μαλικούτη, Μ.

Κωνσταντινίδου (Α' ΠΟΥΛΙ), Χ. Παπαβασιλείου, Λ. Χέβα (ΠΡΟΛΟΓΟΣ) Χ.

Παπαβασιλείου (Β' ΠΟΥΛΙ)



Θέατρο «Ολύμπια»

Μ. Σμετάνα: **Πουλημένη μνηστή**

[Bedřich Smetana : *Prodaná nevěsta*]

Λιμπρέτο: Karel Sabina

Πρώτη παράσταση: 23/2/1951

Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ

Σκηνοθεσία: Guy Saint-Clair

Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Χορογραφίες: Helga Schmidt-Isserstedt

Διδασκαλία μπαλέτου: Τατιάνα Βαρούτη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Μανώλης Καλομοίρης



Σ. Γκρέκα, Π. Τζαβάρα, (ΧΑΤΑ), Ε. Γράψας, Κ. Πασχάλης (ΜΙΣΑ), Ε. Δουμάνης

(ΚΕΤΖΑΛ), Α. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου (ΜΑΡΙΕΝΚΑ), Λ. Ιωαννίδης, Μ. Κορώνης

(ΓΕΝΙΚ), Μ. Καζαντζής (ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΙΠΠΟΔΡΟΜΙΟΥ), Π. Καραβουσάνος

(ΙΝΔΟΣ), Ν. Ντουφεξιάδης, Α. Πανταζηνάκος (ΒΑΤΣΕΚ), Μ. Παπαδοπούλου, Χ.

Πραγκαστή (ΕΣΜΕΡΑΛΑΝΤΑ), Ι. Ρόζας, Ε. Τερζής (ΚΡΟΥΣΙΝΑ), Χ. Παπαβασιλείου,

Λ. Χέβα (ΛΟΥΝΤΜΙΛΑ), Π. Χοϊδάς (ΚΕΤΖΑΛ)

Τομά: **Μινιόν**

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Επιμέλεια Κοστούμιών: Νίκος Ζωγράφος

Νεζερίτης. **Ο Βασιλιάς Ανήλιαγος**

Σκηνικά-Κοστούμια: Σπύρος Βασιλείου

Λέχαρ: **Παγκανίνι**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Μπιζέ: **Κάρμεν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά-Κοστούμια: -

Όφφενμπαχ: **Παραμύθια του Όφφμαν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάνα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ντονιτσέττι: **Λουκία του Λαμερμούρ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Βέρντι: **Τραβιάτα**
Επιμέλεια Σκηνικών και Κοστούμιών: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: **Μποέμ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: **Τόσκα**
Σκηνικά -Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Λεονκαβάλλο: **Παληάτσοι**
Σκηνικά- Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: **Μαντάμα Μπαττερφλάν**
Σκηνικά- Κοστούμια: -

Λέχαρ: **Η χώρα του μειδιάματος**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: **Η Εύθυμη Χήρα**
Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1951

Θερινό Θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Θεόφραστος Σακελλαρίδης: *Στα παραπήγματα*
Λιμπρέτο: Θεόφραστος Σακελλαρίδης

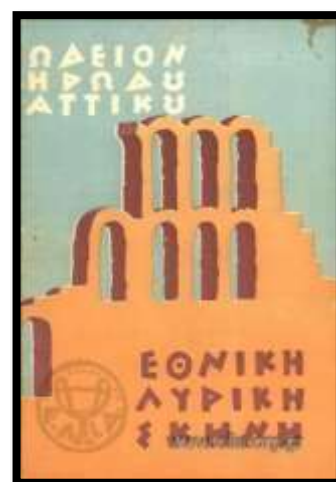
Πρώτη παράσταση: 22/6/1951
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφίες: Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Α. Ζαχαράτου (ΑΝΤΑ ΧΡΥΣΟΦΤΕΡΗ), Σ. Γκρέκα (ΜΑΝΤΩ), Ν. Ζαχαρίου (ΕΝΩΜΟΤΑΡΧΗΣ), Λ. Ζωγράφου (ΚΛΕΙΩ), Χ. Ευθυμίου (ΘΕΟΔΟΥΛΟΣ ΜΟΝΑΧΟΓΕΝΗΣ), Μ. Καζαντζής, Αρ. Μαλλιαγρός (ΧΡΥΣΟΦΤΕΡΗΣ), Γ. Στυλιανόπουλος (ΜΑΡΔΟΧΗΣ), Ε. Κιουρή (ΜΑΤΙΚΑ), Π. Επιτροπάκης (ΜΟΛΙΝΑΡΗΣ), Μ. Καζαντζής (ΜΠΑΛΑΝΣΕ), Ε. Μαρσέλλος (ΔΕΣΜΟΦΥΛΑΚΑΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΠΑΤΑΤΡΟΥΚΑΣ), Ν. Παπαχρήστος (ΜΠΟΔΕΓΑΣ), Τ. Τσουμπής (ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ ΔΕΝΤΑΓΡΟΣ)

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Κρίστοφ Βίλλιμπαλντ Γκλουκ: *Ιφιγένεια εν Ταύροις*

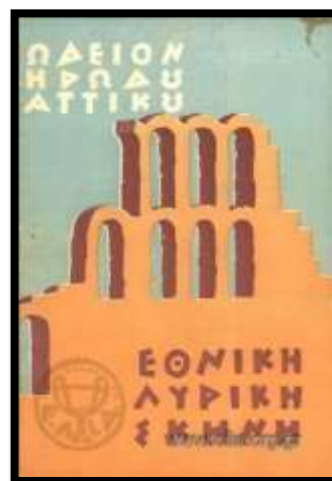
Πρώτη παράσταση: 21/7/1951
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: -
Χορογραφίες: Λουκία
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης



Σ. Καλογεράς (ΟΡΕΣΤΗΣ), Ν. Βουτυρά (ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ), Δ. Ευστρατίου (ΘΟΑΣ), Γ. Αμαξοπούλου (ΜΙΑ ΕΛΛΗΝΙΔΑ), Μ. Κορώνης (ΠΥΛΑΔΗΣ), Ν. Ζαχαρίου (ΑΡΧΙΦΥΛΑΚΑΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ), Δ. Αμπάρτζογλου (Α΄ ΙΕΡΕΙΑ), Χ. Παπαβασιλείου (Β΄ ΙΕΡΕΙΑ), Κ. Πασχάλης (ΕΝΑΣ ΣΚΥΘΗΣ), Λ. Χέβα (ΑΡΤΕΜΙΣ)

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Μανώλης Καλομοίρης: **Ο πρωτομάστορας**

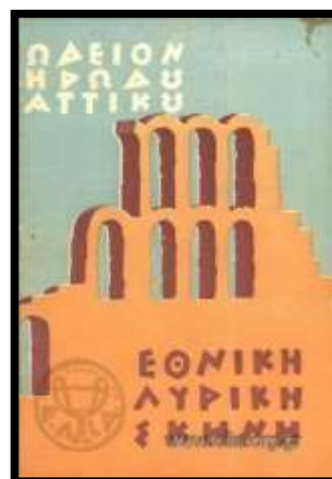
Πρώτη παράσταση: 4/8/1951
Μουσική Διεύθυνση: Albert Wolff
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: -
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Α. Δελένδας (ΠΡΩΤΟΜΑΣΤΟΡΑΣ), Ά. Ρεμούνδου (ΣΜΑΡΑΓΔΑ), Ν. Βουτυρά (ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ), Λ. Χέβα (MANNA), Δ. Ευστρατίου (ΑΡΧΟΝΤΑΣ), Ε. Δουμάνης (ΓΕΡΟΣ), Δ. Αμπάρτζογλου (Α΄ ΚΟΠΕΛΛΑ), Ο. Νικολάου (Β΄ ΚΟΠΕΛΛΑ), Σ. Γκρέκα (Γ΄ ΚΟΠΕΛΛΑ)

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Σαμψών και Δαλιδά
[Camille Saint-Saëns: *Samson et Dalila*]
Λιμπρέτο: Ferdinand Lemaire

Πρώτη παράσταση: 18/8/1951
Μουσική Διεύθυνση: Albert Wolff
Σκηνοθεσία: Pierre Wolff
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Τότης Καραλίβανος



S. Couderc (ΔΑΛΙΔΑ), Α. Δελένδας (ΣΑΜΨΩΝ), Ε. Δουμάνης (ΑΜΠΙΜΕΛΕΚ), Δ. Ευστρατίου (ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ ΤΟΥ ΝΤΑΓΚΟΝ), Α. Πανταζηνάκος (ΠΡΩΤΟΣ ΦΙΛΙΣΤΑΙΟΣ), Ε. Μαρσέλλος (ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΦΙΛΙΣΤΑΙΟΣ), Κ. Τρωγαδής (ΕΝΑΣ ΦΙΛΙΣΤΑΙΟΣ ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ), Π. Χοϊδάς (ΕΝΑΣ ΓΕΡΟΣ ΕΒΡΑΙΟΣ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1951-1952

Θέατρο «Ολύμπια»
Ουμβέρτο Τζιοντάνο: **Φεντόρα**
[Umberto Giordano: **Fedora**]
Λιμπρέτο: Arturo Colautti

Πρώτη παράσταση: 22/2/1952
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά: Γιώργος Βακαλό
Κοστούμια: -
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Καρακαντάς



Ν. Βουτυρά (ΦΕΝΤΟΡΑ ΡΟΜΑΖΩΦ), Ν. Ζαχαρίου (ΜΠΟΡΩΦ), Σ. Καλογεράς (ΝΤΕ ΣΙΡΙΕ), Ε. Μαρσέλλος (ΛΟΡΕΚ), Κ. Ζησίου (ΝΤΙΜΙΤΡΙ), Λ. Μαυράκης (ΛΟΡΙΣ ΠΑΝΩΦ), Α. Πανταζηνάκος (ΝΤΕΖΙΡΕ), Β. Παπαγιάννης (ΡΟΥΒΕΛ), Μ. Παπαδοπούλου (ΟΛΓΑ ΖΟΥΚΑΡΕΦ), Θ. Τζενεράλης (ΓΚΡΕΧ), Ε. Τρωίζος (ΣΕΡΓΙΟΣ), Β. Χονδρομήτρος (ΝΙΚΟΛΑ), Π. Χοϊδάς (ΚΥΡΙΛΛΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Διονύσιος Λαυράγκας: **Διδώ**
Μεταφορά στη δημοτική: Βέτα Πεζοπούλου

Πρώτη παράσταση: 12/4/1952
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά- Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφία: Λουκία
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Γ. Ασφαριώτης Γεώργιος (ΑΓΓΕΛΟΣ), Α. Δελένδας (ΑΙΝΕΙΑΣ), Φ. Σκαραμαγκά (ΔΙΔΩ), Ε. Δουμάνης (ΑΣΚΑΛΗΣ), Γ. Μουλάς (ΑΝΘΕΥΣ), Π. Τζαβάρα (ANNA), Τ. Τσουμπής (ΑΧΑΤΗΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Ριχάρδος Βάγκνερ: *Το στοιχειωμένο καράβι*
[Richard Wagner: *Der fliegende Holländer*]
Λιμπρέτο: Richard Wagner

Πρώτη παράσταση: 3/5/1952
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά: Γιώργος Βακαλό
Κοστούμια: -
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Μανώλης Καλομοίρης



Π. Χοϊδάς (ΝΤΑΛΑΝΤ), Ν. Βουτυρά (ΣΕΝΤΑ), Π. Τζαβάρα (ΜΑΡΥ), Α. Δελένδας (ΕΡΙΚ), Κ. Τρωγαδής (Ο ΠΙΛΟΤΟΣ ΤΟΥ ΝΤΑΛΑΝΤ), Δ. Ευστρατίου (Ο ΟΛΛΑΝΔΟΣ)

Κάλμαν: *Κοντέσσα Μαρίτσα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Λέχαρ: *Παγκανίνι*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Ροσσίνι: *Ο Κουρεύς της Σεβίλλης*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Σακελλαρίδης: *Ο βαφτιστικός*
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Μπιζέ: *Κάρμεν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Βέρντι: *Ριγολέττος*
Σκηνικά-Κοστούμια: -

Βέρντι: *Τραβιάτα*
Επιμέλεια Σκηνικών και Κοστούμιών: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: *Μποέμ*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: *Τόσκα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Λεονκαβάλλο: *Παληάτσοι*
Σκηνικά- Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: *Μαντάμα Μπαττερφλάβ*
Σκηνικά- Κοστούμια:-

Σμετάνα: *Πουλημένη μνηστή*
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Λέχαρ: *Η χώρα του μειδιάματος*
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: *Η Εύθυμη Χήρα*
Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Όφφενμπαχ: *Παραμύθια του Όφφμαν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Μασκάνι: *Καβαλλερία Ρουστικάνα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ντονιτσέττι: *Λουκία του Λαμερμούρ*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

[Σούμπερτ]/[Μπερτέ]: *Το Σπίτι των τριών κοριτσιών*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1952

Θερινόν Θέατρον Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Έμμεριχ Κάλμαν: *Ολλανδέζα*
[Emmerich Kálmán: *Das Hollandweibchen*]
Λιμπρέτο: Leo Stein, Béla Jenbach

Πρώτη παράσταση: 27/6/1952
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ
Σκηνοθεσία: Ρενάτο Μόρντο
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Α. Ζαχαράτου (ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΓΙΟΥΤΑ), Σ. Γκρέκα (ΣΑΛΙΝΑ ΦΟΝ ΒΟΝΒΕΧΟΣΤ), Ν. Ζαχαρίου (ΠΡΙΓΚΗΠΙΑΣ ΑΔΑΛΒΕΡΤΟΣ), Δ. Θάνος (ΠΑΥΛΟΣ ΡΟΔΕΡΙΧ), Χ. Αλεξόπουλος (ΒΑΡΩΝΟΣ ΖΕΕΜΠΟΡΓ), Α. Μαλλιαγρός (ΟΥΝΤΟ ΦΟΝ ΣΤΕΡΤΣΕΛ), Ι. Στυλιανόπουλος (ΦΟΝ ΣΤΟΠ), Π. Καραβουσάνος (ΕΝΑΣ ΑΜΑΞΑΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΚΛΑΟΥΣ), Μ. Παπαδοπούλου (ΒΑΡΩΝΗ ΕΛΛΗ), Π. Παπαναστασίου (ΦΟΝ ΖΙΔΕΜΑ), Θ. Τζενεράλης (ΦΟΝ ΕΜΠΕΡΙΟΥΣ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1952-1953

Θέατρο «Ολύμπια»

Β. Μότσαρτ: *Γάμοι του Φίγκαρο*

[Wolfgang Amadeus Mozart : *Le nozze di Figaro*]

Λιμπρέτο: Lorenzo Da Ponte

Πρώτη παράσταση: 31/1/1953

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Χορογραφίες: Λουκία

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Ν. Παπαχρήστος (ΚΟΜΗΣ ΑΛΜΑΒΙΒΑ), Ν. Βουτυρά (ΚΟΝΤΕΣΣΑ), Σ. Καλογεράς (ΦΙΓΚΑΡΟ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΣΟΥΖΑΝΑ), Π. Χοϊδής (ΓΙΑΤΡΟΣ ΜΠΑΡΤΟΛΟ), Κ. Δαμασιώτη (ΧΕΡΟΥΒΙΝΟ), Α. Πανταζηνάκος (ΜΠΑΖΙΛΙΟ), Π. Τζαβάρα (ΜΑΡΤΣΕΛΙΝΑ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΝΤΟΝ ΚΟΥΡΤΣΙΟ), Ε. Μολόττος (ΑΝΤΟΝΙΟ), Γ. Αμαξοπούλου (ΜΠΑΡΜΠΑΡΙΝΑ), Μ. Κερεστετζή (Α΄ ΧΩΡΙΚΗ), Α. Μητσάκου (Β΄ ΧΩΡΙΚΗ)

Βέρντι: *Ριγολέττος*

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Κάλμαν: *Ολλανδέζα*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Όφφενμπαχ: *Παραμύθια του Όφφμαν*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Μασκάνι: *Καβαλλερία Ρουστικάνα*

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Κάλμαν: *Κοντέσσα Μαρίτσα*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Ροσσίνι: *Ο Κουρεύς της Σεβίλλης*

Σκηνικά-Κοστούμια: -

Λέχαρ: *Παγκανίνι*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Σακελλαρίδης: *Ο βαφτιστικός*

Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Μπιζέ: *Κάρμεν*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Βέρντι: **Μπάλλο ιν μάσκερα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Ντονιτσέττι: **Λουκία του Λαμερμούρ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά-Κοστούμια: -

Πουτσίνι: **Μποέμ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: **Η Εύθυμη Χήρα**
Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Βέρντι: **Τραβιάτα**
Σκηνικά-Κοστούμια: -

Πουτσίνι: **Τόσκα**
Σκηνικά- Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Λεονκαβάλλο: **Παληάτσοι**
Σκηνικά- Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: **Μαντάμα Μπαττεφλάν**
Σκηνικά- Κοστούμια: -

Λέχαρ: **Η χώρα του μειδιάματος**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1953-1954

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: **Η δύναμις του πεπρωμένου**
[Giuseppe Verdi: **La forza del destino**]
Λιμπρέτο: Francesco Maria Piave

Πρώτη παράσταση: 19/3/1954
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδας Ζώρας
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Π. Χοϊδίας (ΜΑΡΚΗΣΙΟΣ ΝΤΙ ΚΑΛΑΤΡΑΒΑ), Φ. Αϊδαλή (ΔΟΝΝΑ ΕΛΕΩΝΟΡΑ),
Λ. Βασιλάκης (ΔΟΝ ΚΑΡΛΟ ΝΤΙ ΒΑΡΓΚΑΣ), Λ. Κουρουσόπουλος (ΔΟΝ
ΑΛΒΑΡΟ), Λ. Χέβα (ΠΡΕΤΣΙΟΤΖΙΛΛΑ ΤΣΙΓΓΑΝΑ), Ν. Παπαχρήστος (ΠΑΤΗΡ
ΓΚΟΥΑΡΝΤΙΑΝΟ), Σ. Καλογεράς (ΦΡΑ ΜΕΛΙΤΟΝΕ), Π. Τζαβάρια (ΚΟΥΡΡΑ), Ε.
Μολότσος (ΑΛΚΑΔΗΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΜΑΣΤΡΟ ΤΡΑΜΠΟΥΚΟ), Γ. Ζάκκας
(ΕΝΑΣ ΧΕΙΡΟΥΡΓΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ)

Βέρντι: ***Ριγολέττος***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μότσαρτ: ***Γάμοι του Φίγκαρο***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Όσκαρ Στράους: ***Ονειρώδες βάλς***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Σακελλαρίδης: ***Ο βαφτιστικός***

Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Πουτσίνι: ***Μποέμ***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: ***Τόσκα***

Σκηνικά – Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Λεονκαβάλλο: ***Παληάτσι***

Σκηνικά- Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: ***Μαντάμα Μπαττερφλάν***

Σκηνικά- Κοστούμια: -

Μασκάνι: ***Καβαλλερία Ρουστικάνα***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ντονιτσέττι: ***Λουκία του Λαμερμούρ***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1954

Θερινό Θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Έμμεριχ Κάλμαν: **Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου**
[Emmerich Kálmán: *Die Zirkusprinzessin*]
Λιμπρέτο: Julius Brammer, Alfred Grünwald

Πρώτη παράσταση: 17/7/1954
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Δημήτρης Γιαννουκάκης



Α. Ζαχαράτου (ΦΑΙΔΩΡΑ ΠΑΛΙΝΣΚΑ), Π. Επιτροπάκης (ΠΡΙΓΚΗΨ ΣΕΡΓΙΟΣ), Σ. Καλογεράς (ΚΟΜΗΣ ΣΑΣΚΟΥΖΙΝ), Α. Πανταζηνάκος (ΦΟΝ ΠΕΤΡΟΒΙΤΣΙ), Γ. Μούτσιος (ΒΑΡΩΝΟΣ ΜΠΡΟΥΣΟΦΣΚΥ), Δ. Θάνος (Ο ΚΥΡΙΟΣ Χ), Ε. Τερζής (ΛΟΥΙΤΖΙ ΠΙΝΕΛΛΙ), Σάσα Ντάριο (ΜΑΙΗΜΠΕΛ ΤΖΙΜΠΣΟΝ), Π. Χοϊδάς (ΒΑΡΩΝΟΣ ΡΑΖΟΥΚΟΦΣΚΥ), Τ. Γεωργίου (ΚΑΡΛΑ ΣΛΟΥΜΠΕΡΓΚΕΡ), Μ. Καζαντζής (TONY), Π. Λοχαΐτης (ΜΑΞΛ), Σ. Χιωτάκης (ΣΑΜ ΦΡΙΝΤΛΕΝΤΕΡ), Ε. Μαρσέλλος (ΜΙΧΑΛΗΣ), Π. Καραβουσάνος (Ο ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ ΤΩΝ ΚΟΖΑΚΩΝ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΠΕΛΕΚΑΝΟΣ), Κ. Παπαδοπούλου (ΜΙΑ ΑΝΘΟΠΩΛΗΣ), Π. Παπαναστασίου (ΒΑΡΩΝΟΣ ΚΑΙΝΙΧΒΑΡΤΕΝ), Τ. Τσαχουρίδου (ΜΑΙΡΗ), Α. Μαραγκίδης (Ο ΠΟΡΤΙΕΡΗΣ), Δ. Κουρής (Ο ΕΛΕΓΚΤΗΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ)

Κάλμαν: **Κοντέσσα Μαρίτσα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1954-1955

Στράους: **Ονειρώδες βαλς**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Κάλμαν: **Κοντέσσα Μαρίτσα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**
Σκηνικά-Κοστούμια: -

Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Βέρντι: **Η δύναμις του πεπρωμένου**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Βέρντι: **Τραβιάτα**
Σκηνικά-Κοστούμια: -

Πουτσίνι: **Μποέμ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Πουτσίνι: **Τόσκα**
Σκηνικά – Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Λεονκαβάλλο: **Παληάτσοι**
Σκηνικά- Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Θέατρο «Ολύμπια»
Πουτσίνι: **Μαντάμα Μπαττερφλάν**
Σκηνικά- Κοστούμια: -

[Σούμπερτ]/[Μπερτέ]: **Το Σπίτι των τριών κοριτσιών**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: **Η χώρα του μειδιάματος**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάννα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: **Παγκανίνι**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1955

Θερινό Θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Φραντς Λέχαρ: **Ο Κορδαλλός**
[Franz Lehár : *Wo die Lerche singt*]
Λιμπρέττο: Alfred Maria Willner, Heinz Reichert

Πρώτη παράσταση: 24/6/1955
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Δημήτρης Γιαννουκάκης



Α. Ζαχαράτου (ΒΙΛΜΑ ΚΑΡΑΜΥ), Χ. Ευθυμίου (ΤΕΡΕΚ ΠΑΛ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΜΑΡΓΚΡΙΤ), Δ. Θάνος (ΣΑΝΤΟΡ ΣΑΠΟΛΓΚΑ), Μ. Καζαντζής (ΒΑΡΩΝΟΣ)

ΑΡΙΑΝΤ), Π. Παπαναστασίου (ΜΠΟΝΤΡΟΓΚΥ ΠΙΣΤΑ), Τ. Γεωργίου (ΜΠΟΡΖΑ),
Ν. Ντουφεξιάδης (ΛΑΓΙΟΣ), Γ. Ζάκκας (ΡΕΖΕ), Δ. Κουρής (ΓΙΑΝΝΟΣ)

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Γκλουκ: **Ορφεύς και Ευρυδίκη**

Πρώτη παράσταση: 27/8/1955
Μουσική Διεύθυνση: Φιλοκτήτης Οικονομίδης
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης
Χορογραφία: Anthony Tudor
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

R. Stevens (ΟΡΦΕΥΣ), Α. Τασσοπούλου (ΕΥΡΥΔΙΚΗ), Β.
Γεωργίου (ΕΡΩΣ)



Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Μότσαρτ: **Ιδομενεύς**
[Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo, re di Creta*]
Λιμπρέτο: Giambattista Varesco

Πρώτη παράσταση: 1/9/1955
Μουσική Διεύθυνση: Jonel Perlea
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Ανδρέας Νομικός
Χορογραφία: Λουκία
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Κ. Εγκολφόπουλος (ΙΔΟΜΕΝΕΥΣ), D. Lloyd (ΙΔΑΜΑΝΤΗΣ), E. Steber (ΙΛΙΑ), Μ.
Κερεστετζή (ΗΛΕΚΤΡΑ), Κ. Πασχάλης (ΑΡΒΑΚΗΣ), Π. Χοϊδάς (ΠΟΣΕΙΔΩΝ)

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Ιγκόρ Στραβίνσκι: **Οιδίπους τύραννος**
[Igor Stravinsky: *Oedipus rex*]
Λιμπρέτο: Jean Cocteau, Jean Daniéλου (στην λατινική
γλώσσα)
Ερνστ Κρένεκ: **Τρεις μονόλογοι της Μήδειας**
[Ernst Krenek: *Medea, op. 129*]
Λιμπρέτο: Robinson Jeffers

Πρώτη παράσταση: 6/9/1955
Μουσική Διεύθυνση: Franco Capuana
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης, (Αντώνης Φωκάς *Μήδεια*)
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



D. Lloyd (ΟΙΔΙΠΟΥΣ), Λ. Χέβα (ΙΟΚΑΣΤΗ), Κ. Εγκολφόπουλος (ΚΡΕΩΝ), Π. Χοϊδάς (ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ), Κ. Τρωγάδης (ΒΟΣΚΟΣ), Δ. Ευστρατίου (ΑΓΓΕΛΟΣ), Θ. Κωτσόπουλος (ΑΦΗΓΗΤΗΣ), Β. Thebom (ΜΗΔΕΙΑ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1955-1956

Λέχαρ: ***Η Εύθυμη Χήρα***

Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Λέχαρ: ***Η χώρα του μειδιάματος***

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Βέρντι: ***Τραβιάτα***

Σκηνικά-Κοστούμια: -

Κάλμαν: ***Κοντέσσα Μαρίτσα***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

[Χ. Μπερτέ]-[Φ. Σούμπερτ]: ***Το Σπίτι των τριών κοριτσιών***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Βέρντι: ***Ριγολέττος***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Μασκάνι: ***Καβαλλερία Ρουστικάνα***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Κάλμαν: ***Ολλανδέζα***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Ντονιτσέτι: ***Ντον Πασκουάλε***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Ροσσίνι: ***Ο Κουρεύς της Σεβίλλης***

Σκηνικά-Κοστούμια: -

Σακελλαρίδης: ***Ο βαφτιστικός***

Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Βέρντι: ***Μπάλλο ιν μάσκερα***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Πουτσίνι: ***Μποέμ***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ντονιτσέτι: ***Λουκία του Λαμερμούρ***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Όφφενμπαχ: *Παραμύθια του Όφφμαν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Πουτσίνι: *Μαντάμα Μπαττερφλάν*
Σκηνικά- Κοστούμια: -

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1956

Θερινόν Θέατρον Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Φραντς Λέχαρ: *Φρειδερίκη*
[Franz Lehár: *Friederike*]
Λιμπρέτο: Ludwig Herzer, Fritz Löhner

Πρώτη παράσταση: 23/6/1956
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Α. Ζαχαράτου (ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΗ), Μ. Μουτσίου, Τ. Τσαχουρίδου (ΣΑΛΟΜΕΑ), Λ. Ποδηματά, Μ. Χελιώτης (ΓΚΑΙΤΕ), Μ. Καζαντζής (ΦΙΛΟΣ ΤΟΥ ΓΚΑΙΤΕ), Ν. Παπαχρήστος (ΜΕΓΑΣ ΔΟΥΚΑΣ ΚΑΡΟΛΟΣ ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ), Ε. Μολότσος (ΠΑΤΕΡΑΣ ΤΗΣ ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΗΣ), Σ. Καλογεράς (ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ ΤΗΣ ΑΥΛΗΣ ΤΗΣ ΒΑΪΜΑΡΗΣ), Τ. Γεωργίου, Σ. Γκρέκα, Ε. Κιουρή

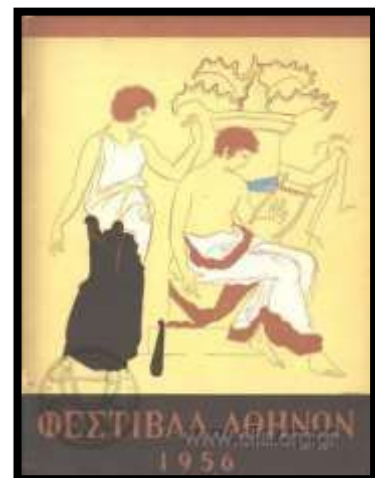
Σακελλαρίδης: *Ο βαφτιστικός*
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Κάλμαν: *Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Γκλουκ: *Ορφεύς και Ευρυδίκη*

Πρώτη παράσταση: 16/9/1956
Μουσική Διεύθυνση: Φιλοκτήτης Οικονομίδης
Σκηνοθεσία: Oscar Wallek
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Λόγης
Χορογραφία: Rosalia Hladek
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Ε. Νικολαΐδη (ΟΡΦΕΥΣ), Μ. Φλερύ (ΕΥΡΥΔΙΚΗ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΕΡΩΣ)



ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1956-1957

Βέρντι: ***Ριγολέττος***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: ***Φρειδερίκη***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Βέρντι: ***Η δύναμις του πεπρωμένου***

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Κάλμαν: ***Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Κάλμαν: ***Κοντέσσα Μαρίτσα***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Κάλμαν: ***Ολλανδέζα***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Λέχαρ: ***Παγκανίνι***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Ροσσίνι: ***Ο Κουρεύς της Σεβίλλης***

Σκηνικά-Κοστούμια: -

Βέρντι: ***Μπάλλο ιν μάσκερα***

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Πουτσίνι: ***Μαντάμα Μπαττερφλάν***

Σκηνικά- Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Βέρντι: ***Ριγολέττος***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Ντονιτσέττι: ***Λουκία του Λαμερμούρ***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Βέρντι: ***Τραβιάτα***

Σκηνικά-Κοστούμια: -

Πουτσίνι: ***Μποέμ***

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: ***Η χώρα του μειδιάματος***

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Όφφενμπαχ: **Παραμύθια του Όφφμαν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάνα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λεονκαβάλλο: **Παληάτσοι**
Σκηνικά- Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος

Λέχαρ: **Η Εύθυμη Χήρα**
Σκηνικά: Νίκος Ζωγράφος
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Πουτσίνι: **Τόσκα**
Σκηνικά – Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1957

Θερινό Θέατρο Λεωφόρου Αλεξάνδρας
Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρας: **Η Πριγκίπισσα της Σάσσωνας**

Λιμπρέτο: Πολύβιος Δημητρακόπουλος
Νικόλαος Λάσκαρης
Διασκευή: Δημήτρης Γιαννουκάκης

Πρώτη παράσταση: 12/7/1957
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



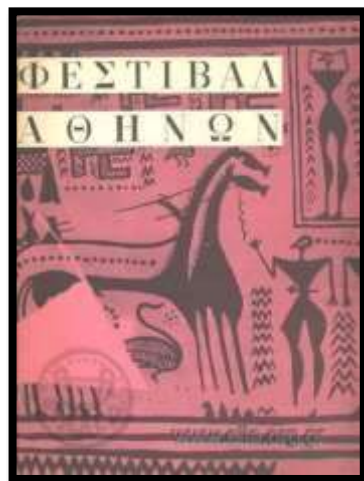
Α. Ζαχαράτου (ΝΤΟΛΛΥ, ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΣΑΣΣΩΝ), Μ. Μουτσίου (ΜΠΕΤΤΥ, ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΕΠΙ ΤΩΝ ΤΙΜΩΝ), Τ. Γεωργίου (ΜΙΣ ΣΑΜΠΟΥΚΟ, ΜΕΓΑΛΗ ΚΥΡΙΑ ΤΗΣ ΑΥΛΗΣ), Ν. Παπαχρήστος (ΦΟΝ ΚΡΑΠΦΕΝ, ΠΡΩΘΥΠΟΥΡΓΟΣ), Μ. Καζαντζής (ΔΟΝ ΑΛΟΝΤΖΟ ΝΤΙΦΑΣΑΡΙΑ, ΑΥΛΑΡΧΗΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΣΙΝΙΟΡ ΣΤΡΟΠΕΤΤΙ, ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ), Μ. Κορώνης (ΒΑΓΓΟΣ, ΟΠΛΑΡΧΗΓΟΣ ΗΠΕΙΡΩΤΗΣ), Γ. Τασούλης (ΠΕΤΡΟΣ, ΜΠΙΣΤΙΚΟΣ ΤΟΥ), Α. Πανταζηνάκος (ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ, ΧΩΡΙΚΟΣ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ), Κ. Ζησίου (ΜΑΡΓΙΩ ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ), Δ. Μαραγκάκη (ΜΙΑ ΦΩΝΗ), Γ. Ζάκκας, Π. Καραβουσάνος, Σ. Χιωτάκης, Ε. Τρωίζος (ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΙ)

Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Κάλμαν: **Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Λουδοβίκου Βαν Μπετόβεν: *Φιντέλιο*

Πρώτη παράσταση: 3/9/1957
Μουσική Διεύθυνση: Yasha Horenstein
Σκηνοθεσία: Raffaello De Banfield
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: -
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

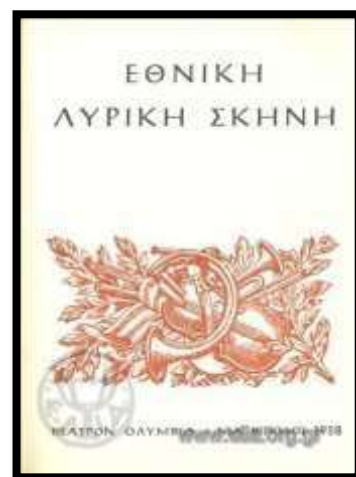


G. Zampieri (ΦΛΟΡΕΣΤΑΝ), M. Mödl (ΛΕΩΝΟΡΑ), Z. Βλαχοπούλου (ΜΑΡΤΣΕΛΙΝΑ), Κ. Εγκολφόπουλος (ΠΙΖΑΡΟ), E. Deszö (ΡΟΚΚΟ), Α. Πανταζηνάκος (ΖΑΚΙΝΟ), Ε. Μαρσέλλος (ΝΤΟΝ ΦΕΡΝΑΝΤΟ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ [1957]-1958

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: *Αΐντα*
[Giuseppe Verdi: *Aida*]
Λιμπρέτο: Antonio Ghislanzoni

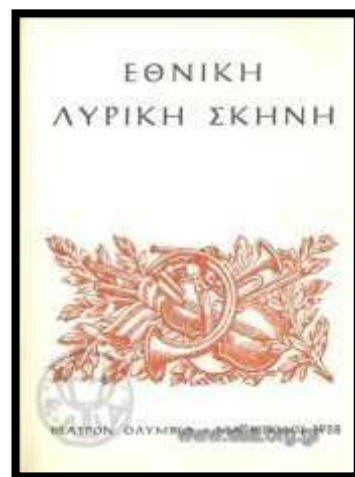
Πρώτη παράσταση: 8/1/1958
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Remo DellaPergola
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης



P. Κανάκη, Φ. Αϊδαλή, Ά. Ρεμούνδου (ΑΪΝΤΑ), An. Loforese, V. Campagnano, Pr. Zambruno, Av. Δελένδας, Λ. Κουρουσόπουλος (ΡΑΝΤΑΜΕΣ), D. Dondi, Δ. Ευστρατίου, Τ. Τσουμπρής (ΑΜΟΝΑΣΡΟ), Π. Χοϊδός (ΡΑΜΦΙΣ), Μ. Miladinović, Fr. Sacchi, Λ. Χέβα (ΑΜΝΕΡΙΣ), Ευάγ. Μαρσέλλος (ΒΑΣΙΛΙΑΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ), Όλ. Νικολάου (ΙΕΡΕΙΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: *Ριγολέττος*

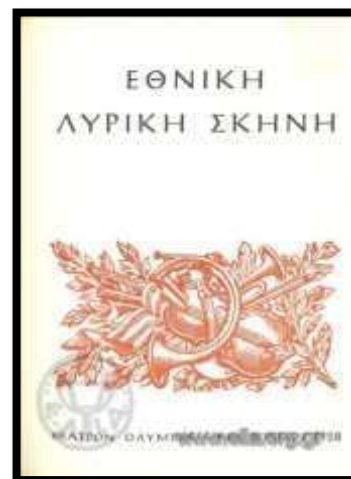
Πρώτη παράσταση: 10/1/1958
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδα Ζώρας, Δημήτρης Μιχαηλίδης
Σκηνοθεσία: Remo DellaPergola
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Λεωνίδα Ζώρας



Γ. Κοκολιός, Κ. Τρωγαδής, Λ. Μαυράκης (ΔΟΥΞ ΤΗΣ ΜΑΝΤΟΒΑΣ), Κ. Πασχάλης (ΡΙΓΟΛΕΤΤΟΣ), Ε. Γκάγκα (ΤΖΙΑΝΤΑ, κόρη του), Ν. Παπαχρήστος (ΣΠΑΡΑΦΟΥΤΣΙΑΣ), Λ. Χέβα (ΜΑΝΤΑΛΕΝΑ), Σ. Μουτσίου (ΤΖΟΒΑΝΝΑ), Ε. Δουμάνης (ΜΟΝΤΕΡΟΝΕ), Γ. Ζάκκας (ΜΑΡΟΥΛΟ), Ε. Παλαιολόγος (ΜΠΟΡΣΑ), Γ. Τερζάκης (ΤΣΕΠΡΑΝΟ), Μ. Μουτσίου, Η. Χατζηαστερίου (ΚΟΜΙΣΣΑ ΤΣΕΠΡΑΝΟ), Κ. Ζησίου (ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Λέο Φαλ: *Μαντάμ Πομπαντούρ*
[Leo Fall: *Madame Pompadour*]
Λιμπρέτο: Rudolf Schanzer, Ernst Friedrich Wilhelm Welisch

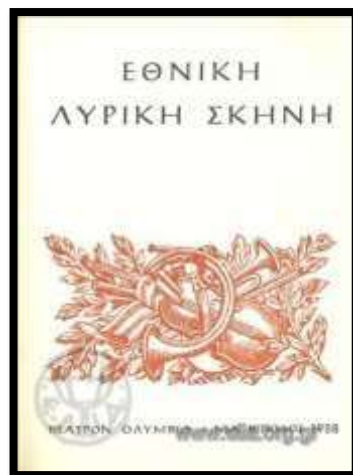
Πρώτη παράσταση: 19/1/1958
Μουσική Διεύθυνση: Walter Pfeffer
Σκηνοθεσία: Μήτσος Λυγίζος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Α. Ζαχαράτου (ΜΑΡΚΗΣΙΑ ΝΤΕ ΠΟΜΠΙΑΝΤΟΥΡ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΒΑΣΙΛΕΥΣ), Δ. Θάνος (ΡΕΝΕ), Τ. Τσαχουρίδου (ΜΑΝΤΕΛΕΝ), Μ. Μουτσίου (ΜΠΕΛΟΤΤ), Μ. Καζαντζής (ΓΙΟΖΕΦ ΚΑΛΙΚΟ), Γ. Ζάκκας (ΠΡΥΝΙΕ), Σ. Καλογεράς (ΜΩΡΕΠΑ), Α. Πανταζηνάκος (ΠΟΥΛΑΡ), Γ. Δουκάκος (ΚΟΛΕΝ), Ι. Ρόζας (ΤΟΥΡΕΠ), Γ. Αγγελόπουλος (ΜΠΟΥΣΣΕ), Ε. Παλαιολόγος (Ο ΠΡΕΣΒΕΥΤΗΣ ΤΗΣ ΑΥΣΤΡΙΑΣ), Γ. Τερζάκης (ΛΟΧΑΓΟΣ), Σ. Μουτσίου, Λ. Δούνια, Χ. Πραγκάστη, Ε. Ματαράγκα (ΓΚΡΙΖΕΤΤΕΣ), Η. Χατζηαστερίου, Α. Λαλαούνη, Α. Μαραγκάκη (ΚΥΡΙΕΣ ΕΠΙ ΤΩΝ ΤΙΜΩΝ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Ζωρζ Μπιζέ: **Κάρμεν**

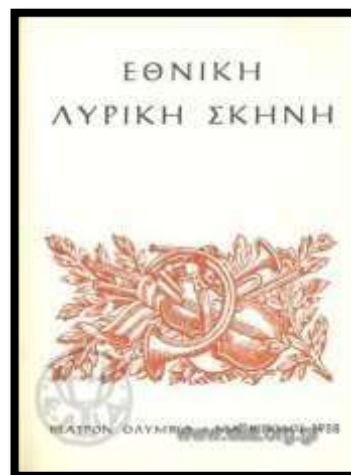
Πρώτη παράσταση: 31/1/1958
Μουσική Διεύθυνση: Oskar Danon, Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Remo DellaPergola
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Λ. Λιώτση, Λ. Χέβα, Μ. Miladinović (KARMEN), V. Campagnano, Ρ. Zambruno, Αντ. Δελένδας, Γ. Κοκολός, Μ. Κορώνης (ΧΟΝ ΧΟΣΕ), Ελ. Τερζής, Κ. Πασχάλης, Τ. Τσουμπρής (ΕΣΚΑΜΠΙΟ), Μ. Καζαντζής, Αρ. Πανταζηνάκος (ΝΤΑΝΚΑΪΡΕ), Δ. Κουρής (ΡΕΜΕΝΤΑΔΟ), Ν. Παπαχρήστος, Εμ. Δουμάνης (ΘΟΥΝΙΓΑ) Γ. Ζάκκας (ΜΟΡΑΛΕΣ), Τ. Τσαχουρίδου, Λ. Ζωγράφου (ΜΙΚΑΕΛΑ), Η. Χατζηαστερίου (ΦΡΑΣΚΙΤΑ), Αν. Μαραγκάκη, Δ. Αμπάρτζογλου (ΜΕΡΘΕΝΤΕΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: **Τροβατόρε**
[Giuseppe Verdi: *Il trovatore*]
Λιμπρέτο: Salvatore Cammarano

Πρώτη παράσταση: 14/2/1958
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Remo DellaPergola, Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



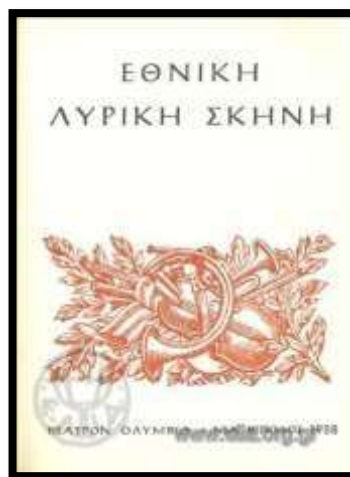
Ρ. Κανάκη (ΕΛΕΩΝΟΡΑ), Π. Τζαβάρρα (ΑΖΟΥΝΤΣΕΝΑ), Ρ. Zambruno (ΜΑΝΡΙΚΟ), Κ. Πασχάλης (ΚΟΜΗΣ ΝΤΙ ΛΟΥΝΑ), Π. Χοϊδάς (ΦΕΡΡΑΝΤΟ), Δ. Αμπάρτζογλου (ΙΝΕΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΡΟΣΕΤΖΙ), Ε. Παλαιολόγος (ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ), Γ. Ζάκκας (ΓΕΡΟΤΣΙΓΓΑΝΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζιαν Κάρλο Μενόττι: *Το μέντιουμ*
[Gian Carlo Menotti: *The Medium*]
Λιμπρέτο: Gian Carlo Menotti

Πρώτη παράσταση: 21/3/1958
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Gian Carlo Menotti
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης
Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης

Π. Τζαβάρα (ΚΥΡΙΑ ΦΛΩΡΑ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΜΟΝΙΚΑ), Ν. Νανέρης (ΤΟΜΠΥ), Λ. Ζωγράφου (ΚΥΡΙΑ ΝΟΛΑΝ), Τ. Τσαχουρίδου (ΚΥΡΙΑ ΓΚΟΜΠΙΝΩ), Σ. Καλογεράς (ΚΥΡΙΟΣ ΓΚΟΜΠΙΝΩ)

Σε ενιαία παράσταση με το χορόδραμα του Πέτρου Πετρίδη *Ο Πραματευτής*



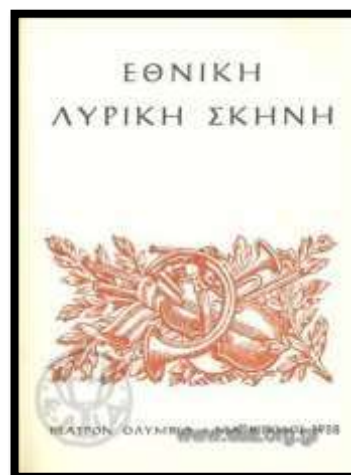
Θέατρο «Ολύμπια»
Μανώλης Καλομοίρης: *Το δαχτυλίδι της μάνας*

Πρώτη παράσταση: 25/4/1958
Μουσική Διεύθυνση: Λεωνίδα Ζώρας
Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης
Χορογραφίες: Λουκία
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Κ. Μορφονιού, Α. Μαραγκάκη (ΜΑΝΑ), Φ. Καραμαλέγκου (ΜΙΑ ΔΟΥΛΑ), Λ. Ζωγράφου (ΚΥΡΑ), Μ. Χελιώτης, Κ. Τρωγαδής (ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ), Κ. Πασγάλης, Γ. Τασούλης (ΣΩΤΗΡΗΣ), Ε. Γκάγκα, Ρ. Φωκιανού (ΕΡΩΦΙΛΗ), Ν. Παπαχρήστος, Γ. Τερζάκης (ΚΥΡΙΑΚΟΣ)

Λέχαρ: *Φρειδερίκη*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Κάλμαν: *Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό



ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1958

Ωδείο Ηρώδου Αττικού

Κρίστοφ Βίλλιμπαλντ Γκλουκ: *Ιφιγένεια εν Ταύροις*

Πρώτη παράσταση: 1/7/1958

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

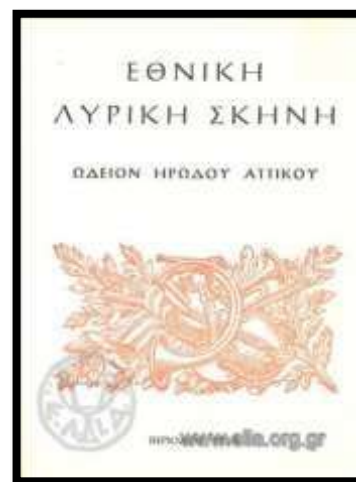
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: =

Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης

Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης



Κ. Πασχάλης, Σ. Καλογεράς (ΟΡΕΣΤΗΣ), Κ. Δαμασιώτη (ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ), Δ. Ευστρατίου, Γ. Τασούλης (ΘΟΑΣ), Τ. Τσαχουρίδου (ΜΙΑ ΕΛΛΗΝΙΣ), Ν. Χατζηνικολάου, Γ.

Κοκολιός (ΠΥΛΑΔΗΣ), Γ. Τερζάκης (ΑΡΧΙΦΥΛΑΞ ΤΟΥ ΝΑΟΥ), Δ. Αμπάρτζογλου (Α΄ ΙΕΡΕΙΑ), Ε. Βασιλικοπούλου (Β΄ ΙΕΡΕΙΑ), Γ. Ζάκκας (ΕΝΑΣ ΣΚΥΘΗΣ), Κ. Μορφονιού (ΑΡΤΕΜΙΣ)

Μπετόβεν: *Φιντέλιο*

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: -

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1958-1959

Θέατρο «Ολύμπια»

Τζιάκομο Πουτσίνι: *Τουραντό*

[Giacomo Puccini: *Turandot*]

Λιμπρέτο: Giuseppe Adami, Renato Simoni

Πρώτη παράσταση: 8/10/1958

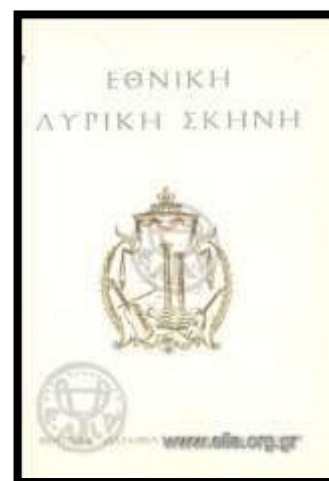
Μουσική Διεύθυνση: Franco Patané

Σκηνοθεσία: Erich von Wymetal, Φρίξος Θεολογίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



J. Smith (ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΤΟΥΡΑΝΤΟ), Λ. Ιωαννίδης (ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΑΛΤΟΥΜ), Π. Χοϊδάς (ΤΙΜΟΥΡ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΛΙΟΥ), Λ. Κουρουσόπουλος (ΑΓΝΩΣΤΟΣ ΠΡΙΓΚΗΨ), Ε. Τερζής (ΠΙΓΚ), Μ. Καζαντζής (ΠΑΓΚ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΠΟΓΚ), Γ. Ζάκκας (ΕΝΑΣ ΜΑΝΔΑΡΙΝΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Όσκαρ Στράους: **Σοκολατένιος Στρατιώτης**

[Oscar Straus: *Der tapfere Soldat* ή *Der Praliné-Soldat*]

Λιμπρέτο: Rudolf Bernauer, Leopold Jacobson.

Πρώτη παράσταση: 17/10/1958

Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ

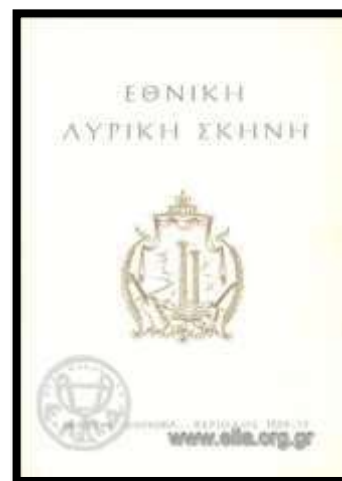
Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Σπύρος Βασιλείου

Χορογραφία: Γιάννης Φλερύ

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Νίκος Νικολαΐδης



Γ. Τερζάκης (ΚΑΖΙΜΙΡ ΠΟΠΩΦ), Τζ. Γαρμπή, Τ. Γεωργίου (ΑΧΡΗΛΙΑ), Α. Ζαχαράτου, Τ. Τσαχουρίδου (ΝΑΝΤΙΝΑ), Μ. Μουτσίου, Ν. Χωραφά (ΜΑΣΙΑ), Ν. Γρηγορόπουλος, Τ. Παπαναστασίου (ΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ ΑΛΕΞΗΣ), Δ. Θάνος (ΥΠΟΛΟΧΑΓΟΣ ΜΠΟΥΜΕΡΙ), Π. Επιτροπάκης, Ν. Ντουφεξιάδης (ΛΟΧΑΓΟΣ ΜΑΣΣΑΚΡΩΦ), Γ. Ζάκκας (ΣΤΕΦΑΝ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Πουτσίνι: **Μποέμ**

Πρώτη παράσταση: 30/10/1958

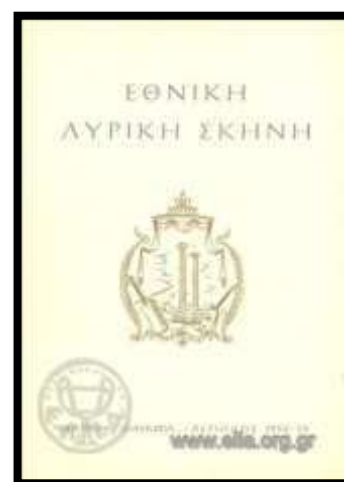
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Erich von Wymetal, Φρίξος Θεολογίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Α. Παπακωνσταντίνου (ΡΟΔΟΛΦΟΣ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΜΙΜΗ), Α. Ζωγράφου (ΜΟΥΖΕΤΑ), Ε. Τερζής (ΣΩΝΑΡ), Σ. Καλογεράς (ΜΑΡΚΕΛΛΟΣ), Ν. Παπακρήστος (ΚΟΛΛΙΝΟΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΜΠΕΝΟΥΑ), Τ. Παπαναστασίου (ΠΑΡΠΙΝΙΟΛ), Ε. Μολότσος (ΑΛΚΙΝΔΟΡΟΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»

Β.Α. Μότσαρτ: **Έτσι κάνουν όλες**

[Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti*]

Λιμπρέτο: Lorenzo Da Ponte

Πρώτη παράσταση: 8/11/1958

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

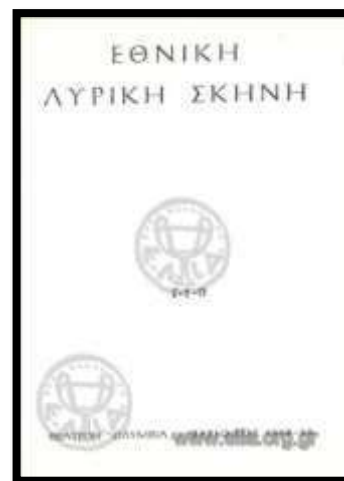
Σκηνοθεσία: Erich von Wymetal, Φρίξος Θεολογίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Μανώλης Σκουλούδης

Ρ. Φωκιανού (ΦΙΟΡΝΤΙΑΙΤΖΙ), Μ. Κουραχάνη (ΝΤΟΡΑΜΠΕΛΛΑ), Σ. Καλογεράς (ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ), Α.



Παπακωνσταντίνου (ΦΕΡΡΑΝΤΟ), Ζ. Βλαχοπούλου (ΔΕΣΠΟΙΝΑ), Ν. Παπαχρήστος (ΝΤΟΝ ΑΛΦΟΝΣΟ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Τζάκομο Πουτσίνι: **Μπαττερφλάν**

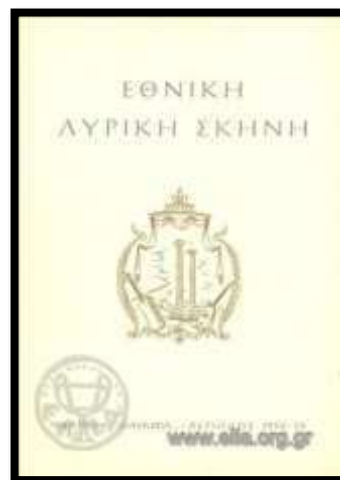
Πρώτη παράσταση: 28/11/1958

Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος

Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Ζ. Βλαχοπούλου (ΤΣΟ-ΤΣΟ-ΣΑΝ), Α. Μαραγκάκη (ΣΟΥ-ΤΖΟΥ-ΚΙ), Τ. Γεωργίου, Λ. Δούνια (ΚΑΙΤΗ ΠΙΝΚΕΡΤΟΝ), Μ. Κορώνης (Φ.Β. ΠΙΝΚΕΡΤΟΝ), Σ. Καλογεράς, Ε. Τερζής (ΣΑΡΠΛΕΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΓΚΟΡΟ), Γ. Ζάκκας (ΠΡΙΓΚΗΨ ΓΙΑΜΑΝΤΟΡΙ), Ε. Δουμάνης, Γ. Ασσαριώτης (ΜΠΟΝΤΖΟ), Π. Καραβουσιάνος (ΕΠΙΤΡΟΠΟΣ), Ν. Δασκαλάκης (ΛΗΞΙΑΡΧΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Ιωακείμ Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**

Πρώτη παράσταση: 27/12/1958

Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Μιχαηλίδης

Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης

Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια: -

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

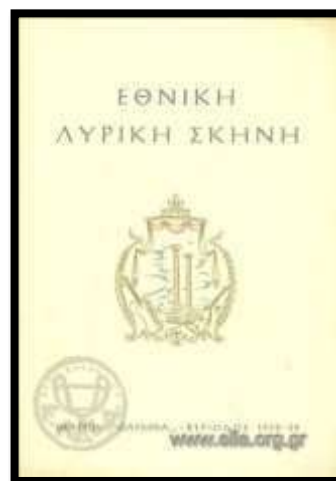
Μετάφραση: Λυσίμαχος Ανδρουτσόπουλος



Θ. Φερεντίνος (ΚΟΜΗΣ ΑΛΜΑΒΙΒΑ), Ε. Μολότσο (ΝΤΟΝ ΜΠΑΡΤΟΛΟ), Ε. Γκάγκα-Σπυροπούλου (ΡΟΖΙΝΑ), Σ. Janconié (ΦΙΓΚΑΡΟ), Π. Χοϊδάς (ΝΤΟΝ ΜΠΑΖΙΛΙΟ), Γ. Ζάκκας (ΦΙΟΡΕΛΛΟ), Κ. Μορφονιού (ΜΠΕΡΤΑ), Ι. Ρόζας (ΕΝΑΣ ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ), Ε. Γράψας (ΕΝΑΣ ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Θεόφραστος Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**

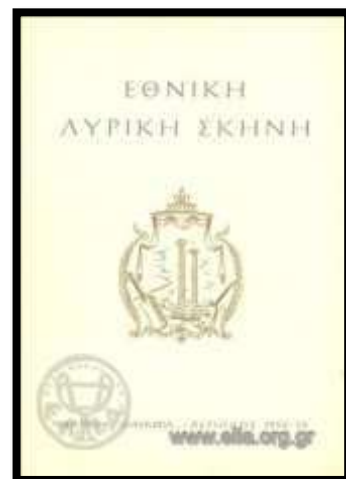
Πρώτη παράσταση: 20/2/1959
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Α. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου (ΒΙΒΙΚΑ), Μ. Κορώνης, Ν. Γρηγορόπουλος (ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΜΙΔΗΣ), Γ. Ζάκκας (ΜΙΜΗΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΜΑΡΚΟΣ ΚΟΡΤΑΣΗΣ), Δ. Θάνος (ΖΑΧΑΡΟΥΛΗΣ), Γ. Αμαξοπούλου, Ν. Χωραφά (ΚΙΚΗ ΧΑΡΜΙΔΟΥ), Γ. Τερζάκης, Τ. Τσουμπής (ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΜΑΡΤΗΣ), Τ. Γεωργίου (ΜΑΓΕΙΡΙΣΣΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: **Τραβιάτα**

Πρώτη παράσταση: 6/3/1959
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Λεωνίδα Ζώρας



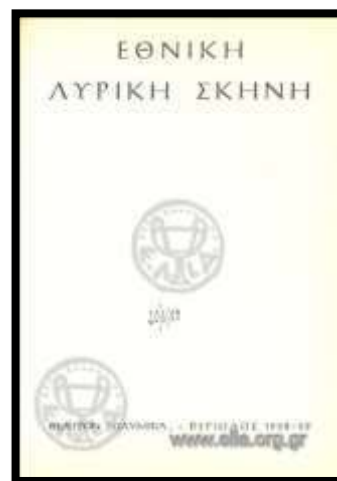
Ρ. Φωκιανού (ΒΙΟΛΕΤΑ ΒΑΛΕΡΥ), Γ. Κοκολιός, Μ. Χελιώτης (ΑΛΦΡΕΔΟΣ), Δ. Ευστρατίου, Μ. Ausensi (ΖΕΡΜΟΝ), Β. Κουλουμπή (ΑΝΝΙΝΑ), Μ. Βαλεντή (ΦΛΟΡΑ ΜΠΕΡΒΟΥΑ), Α. Πανταζηνάκος (ΓΚΑΣΤΟΝΕ), Γ. Ζάκκας (ΒΑΡΩΝΟΣ ΝΤΥΦΟΛ), Β. Φακίτσας (ΜΑΡΚΗΣΙΟΣ ΤΟΥ ΟΜΠΙΝΥ), Ε. Μαρσέλλος (ΙΑΤΡΟΣ ΓΚΡΕΝΒΙΑ), Ε. Γράψας (ΖΟΖΕΦ), Ε. Γράψας (ΕΝΑΣ ΑΠΕΣΤΑΛΜΕΝΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Περγκολέζι: **Σέρβα Παντρόνα**
[Giovanni Battista Pergolesi: *La serva padrona*]
Λιμπρέτο: Gennaro Antonio Federico

Πρώτη παράσταση: 20/3/1959
Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Μιχαηλίδης
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Βασίλης Φωτόπουλος
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου

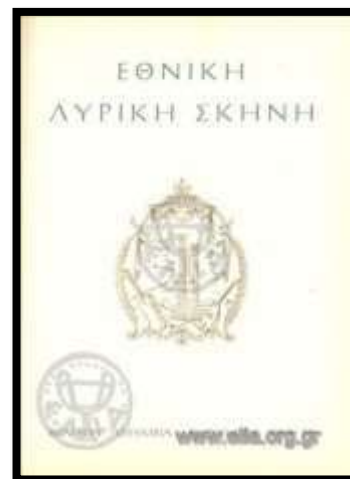
Ζ. Βλαχοπούλου (ΣΕΡΠΙΝΑ), Ν. Παπαχρήστος
(ΟΥΜΠΕΡΤΟ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΒΕΣΠΟΝΕ)

Σε ενιαία παράσταση με το **Μέντιουμ** και τους Πολοβιτσιανούς χορούς από τον **Πρίγκιπα Ιγκόρ**.



Θέατρο «Ολύμπια»
Φραντς Λέχαρ: **Η Εύθυμη Χήρα**

Πρώτη παράσταση: 16/4/1959
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Leo Nedomansky
Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης
Επιμέλεια Κοστούμιών: Βασίλης Φωτόπουλος
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Γ. Τερζάκης (ΒΑΡΩΝΟΣ ΜΙΡΚΟ ΖΕΤΑ, ΠΡΕΣΒΕΥΤΗΣ ΤΟΥ ΠΟΝΤΕΒΕΝΤΡΟ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ), Μ. Μουτσίου, Τ. Τσαχουρίδου (ΒΑΛΕΝΤΙΝΗ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ), Π. Επιτροπάκης, Δ. Θάνος (ΚΟΜΗΣ ΔΑΝΗΛΟ ΔΑΝΗΛΟΒΙΤΣ), Α. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου (ΑΝΝΑ ΓΚΛΑΒΑΡΙ), Μ. Χελιώτης, Μ. Καζαντζής, (ΚΑΜΙΛΛΟΣ ΝΤΕ ΡΟΣΙΓΙΟΝ), Ε. Παλαιολόγος (ΡΑΟΥΛ ΝΤΕ ΣΑΙΝ ΜΠΡΙΟΣ), Γ. Ζάκκας (ΥΠΟΚΟΜΗΣ ΚΑΣΚΑΝΤΑ), Α. Αβδής (ΝΙΕΚΟ, ΓΡΑΦΕΥΣ ΤΗΣ ΠΡΕΣΒΕΙΑΣ), Σ. Χιωτάκης (ΠΡΙΤΣΙΤΣ, ΣΥΝΤΑΞΙΟΥΧΟΣ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ), Ε. Χαλκούση (ΠΡΑΣΚΟΒΙΑ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ), Ν. Παπαχρήστος, Γ. Ασσαριώτης (ΜΠΟΓΔΑΝΟΒΙΤΣ, ΠΡΟΞΕΝΟΣ ΤΟΥ ΠΟΝΤΕΒΕΡΝΤΡΟ), Κ. Ζησίου (ΣΥΛΒΙΑ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΚΡΟΜΩΦ, ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ ΤΗΣ ΠΡΕΣΒΕΙΑΣ), Δ. Αμπάρτζογλου, Σ. Δημητριάδου (ΟΛΓΑ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Γκαετάνο Ντονιτσέττι: *Λουκία του Λαμερμούρ*

Πρώτη παράσταση: 25/4/1959
Μουσική Διεύθυνση: Μιχάλης Βούρτσης
Σκηνοθεσία: Φρίζος Θεολογίδης
Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Ε. Γκάγκα-Σπυροπούλου (ΛΟΥΚΙΑ), Ν.
Χατζηνικολάου (ΕΔΓΑΡΔΟΣ), Ε. Τερζής (ΕΡΡΙΚΟΣ),
Μ. Καζαντζής (ΑΡΘΟΥΡΟΣ), Π. Χοϊδάς
(ΡΑΪΜΟΝΔΟΣ), Δ. Αμπάρτζογλου (ΛΙΖΑ), Α.
Πανταζηνάκος (ΝΟΡΜΑΝΟΣ)

Βέρντι: *Η δύναμις του πεπρωμένου*
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Μπιζέ: *Κάρμεν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος

Βέρντι: *Τροβατόρε*
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

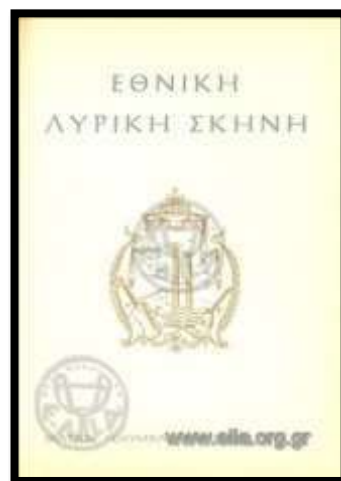
Βέρντι: *Ριγολέττος*
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Βέρντι: *Μπάλλο ιν μάσκερα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Βέρντι: *Αΐντα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος

Μενόττι: *Το μέντιουμ*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Fall: *Μαντάμ Πομπαντούρ*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης



ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1959

Ωδείο Ηρώδου Αττικού

Κρίστοφ Βίλλιμπαλντ Γκλουκ: *Άλκηστις*

Πρώτη παράσταση: 19/6/1959

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Φρίζος Θεολογίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Βασίλης Φωτόπουλος

Χορογραφία: Γιάννης Μέτσης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Σ. Γλαντζή, Λ. Γαλανού (ΑΛΚΗΣΤΙΣ), Ν. Χατζηνικολάου, Γ. Κοκολιός (ΑΔΜΗΤΟΣ), Ε. Δουμάνης (ΥΠΟΧΘΟΝΙΟΣ ΘΕΟΣ), Σ. Καλογεράς (ΗΡΑΚΛΗΣ), Β. Γιαννουλάκος (ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ), Ν. Παπαχρήστος (ΑΠΟΛΛΩΝ), Α. Πανταζηνάκος (ΕΥΑΝΔΡΟΣ), Γ. Ζάκκας (ΚΗΡΥΚΑΣ), Π. Χοϊδάς (ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΧΡΗΣΜΟΥ)

Ωδείο Ηρώδου Αττικού

Τζουζέππε Βέρντι: *Ναβουχοδονόσωρ*

[Giuseppe Verdi : *Nabucco*]

Λιμπρέτο: Temistocle Solera

Πρώτη παράσταση: 25/6/1959

Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος

Σκηνοθεσία: Leo Nedomansky

Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια: -

Χορογραφίες: Γιάννης Μέτσης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης



Μ. Ausensi (ΝΑΒΟΥΧΟΔΟΝΟΣΩΡ), Μ. Κορώνης, Γ. Κοκολιός (ΙΣΜΑΕΛ), Π. Χοϊδάς, Γ. Παπασουλιώτης (ΖΑΧΑΡΙΑΣ), Μ. Κερεσσετζή, Λ. Ζωγράφου (ΑΜΠΙΓΚΑΕΛ), Α. Μαραγκάκη, Κ. Μορφονιού (ΦΕΝΕΝΑ), Α. Δρακοπούλου, Ε. Δελαζάνου (ANNA), Α. Πανταζηνάκος, Ε. Παλαιολόγος (ΑΜΠΙΝΤΑΛΛΟ), Ε. Δουμάνης, Ε. Μαρσέλλος (ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1959-1960

Θέατρο «Ολύμπια»

Γεώργιος Σκλάβος: **Κασσιανή**

Λιμπρέτο: Στέλιος Σπεράντζας

Πρώτη παράσταση: 30/10/1959

Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης

Σκηνοθεσία: Φρίζος Θεολογίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Βασίλης Φωτόπουλος

Χορογραφία: Έλεν Τσουκαλά

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Λ. Κουρουσόπουλος, Γ. Κοκολιός (ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΘΕΟΦΙΛΟΣ), Ν. Παπαχρήστος (ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΜΙΧΑΗΛ), Π. Τζαβάρα (ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΡΑ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ), Ε. Τερζής (ΒΑΡΔΑΣ), Β. Γιαννουλάκος (ΑΚΥΛΛΑΣ), Σ. Καλογεράς (ΔΕΝΔΕΡΙΣ), Μ. Μωραΐτου (ΚΑΣΣΙΑΝΗ), Σ. Γλαντζή (ΘΕΟΔΩΡΑ), Τ. Τσαχουρίδου, Ε. Δελαζάνου (ANNA), Κ. Μορφονιού (ΗΓΟΥΜΕΝΗ), Ε. Μάρσελλος (ΑΡΧΩΝ ΘΕΟΔΩΡΟΣ), Γ. Ζάκκας (ΠΕΤΡΩΝΑΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΜΑΞΙΜΟΣ), Α. Μαυρίδη (ΠΟΡΤΑΡΙΣΣΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Σ. Γκουνώ: **Φάουστ**

[Charles Gounod: **Faust**]

Λιμπρέτο: Jules Barbier, Michel Carré

Πρώτη παράσταση: 12/11/1959

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Leo Nedomansky

Σκηνικά-Κοστούμια: Ευάγγελος Ολύμπιος-Βασίλης Φωτόπουλος

Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου

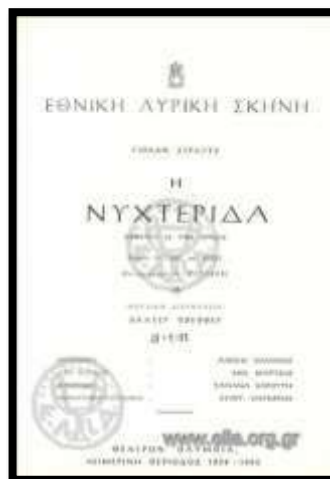


Ν. Χατζηνικολάου, Γ. Κοκολιός (ΦΑΟΥΣΤ), Ν. Μοσχονάς, Π. Χοϊδάς, Ν. Παπαχρήστος (ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ), Ζ. Βλαχοπούλου, Τ. Τσαχουρίδου, Φ. Καζαντζιάν (ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ), Κ. Μορφονιού (ΜΑΡΘΑ), Τ. Τσαχουρίδου, Ε. Δελαζάνου (ΖΙΜΠΕΛ), Β. Γιαννουλάκος (ΒΑΛΕΝΤΙΝΟ), Γ. Ζάκκας, Τ. Δουκάκος (ΒΑΓΚΝΕΡ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Γιόχαν Στράους: **Η Νυχτερίδα**

Πρώτη παράσταση: 28/11/1959
Μουσική Διεύθυνση: Walter Pfeffer
Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός
Σκηνικά-Κοστούμια: Ευάγγελος Ολύμπιος
Χορογραφίες: Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης

Δ. Θάνος (ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ), Α. Ζαχαράτου (ΡΟΖΑΛΙΝΤΑ),
Γ. Τερζάκης (ΦΡΑΝΚ), Μ. Καζαντζής (ΟΡΛΟΦΣΚΥ), Μ.
Κορώνης, Μ. Χελιώτης (ΑΛΦΡΕΝΤ), Ζ. Βλαχοπούλου
(ΑΝΤΕΛΑ), Μ. Μουτσίου (ΙΝΤΑ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΦΡΟΣ), Π. Οικονόμου (Δρ.
ΜΠΛΙΝΤ), Γ. Ζάκκας (ΦΑΛΚΕ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Α. Πονκιέλλι: **Η Τζοκόντα**
Amilcare Ponchielli: **La Gioconda**
Λιμπρέτο: Arrigo Boito (Tobia Gorrio)

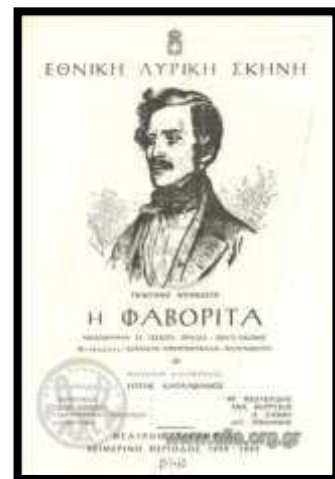
Πρώτη παράσταση: 5/12/1959
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Riccardo Moresco
Σκηνικά: Ευάγγελος Ολύμπιος
Κοστούμια: Βασίλης Φωτόπουλος
Χορογραφίες: Γιάννης Μέτσης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Λ. Serafini, Σ. Γλαντζή, Α. Ζωγράφου, Ζ. Παπαδάκη (ΤΖΟΚΟΝΤΑ), Π. Τζαβάρα
(ΛΑΟΥΡΑ), Κ. Μορφονιού, Α. Κιούση (ΤΣΙΕΚΑ), Γ. Κοκολιός, Α. Κουρουσόπουλος
(ΕΝΤΖΙΟ), Ρ. Cappuccilli, Β. Γιαννουλάκος, Ε. Τερζής (ΒΑΡΝΑΒΑΣ), Π. Χοϊδάς,
Ν. Παπαχρήστος, Ε. Μαρσέλλος, Ε. Δουμάνης, Γ. Παπασουλιώτης (ΑΛΒΙΖΟ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Γκαετάνο Ντονιτσέττι: **Η φαβορίτα**
[Gaetano Donizetti : **La Favorite**]
Λιμπρέτο: Alphonse Royer, Gustave Vaëz

Πρώτη παράσταση: 21/1/1960
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: : Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου



Μ. Ausensi (ΑΛΦΟΝΣΟΣ), Λ. Λιώτση, Κ. Μορφονιού (ΕΛΕΟΝΩΡΑ), Λ. Κουρουσόπουλος, Γ. Κοκολιός (ΦΕΡΝΑΝΤΟ), Π. Χοϊδάς, Γ. Παπασουλιώτης (ΒΑΛΤΑΣΑΡ), Α. Πανταζηνάκος (ΔΟΝ ΓΑΣΠΑΡΟΣ), Τ. Τσαχουρίδου, Η. Χατζηαστερίου (ΙΝΕΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Μόδεστος Μουσσόργσκι: **Μπόρις Γκοντούνωφ**
Модест Петрович Мусоргский: **Борис Годунов**
Λιμπρέτο: Модест Петрович Мусоргский

Πρώτη παράσταση: 19/3/1960
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Μ. Čangalonici, Ν. Παπαχρήστος (ΜΠΟΡΙΣ ΓΚΟΝΤΟΥΝΩΦ), Α. Μαραγκάκης (ΘΕΟΔΩΡΟΣ), Α. Δρακοπούλου (ΞΕΝΙΑ), Κ. Μορφονιού, Σ. Μουτσίου, Α. Κιούση (ΤΡΟΦΟΣ ΤΗΣ ΞΕΝΙΑΣ), Α. Πανταζηνάκος, Μ. Καζαντζής (ΠΡΙΓΚΗΨ ΣΟΥΙΣΚΙ), Β. Γιαννουλάκος, Γ. Ζάκκας (ΤΣΕΛΚΑΝΩΦ), Β. Γιαννουλάκος (ΤΣΕΡΝΙΚΟΦΣΚΥ), Π. Χοϊδάς (ΠΟΙΜΗΝ), Ν. Χατζηνικολάου, Γ. Κοκολιός (ΨΕΥΤΟΔΗΜΗΤΡΗΣ), Μ. Κερεστετζή, Κ. Μορφονιού (ΜΑΡΙΝΑ ΜΝΥΣΕΚ), Γ. Τερζάκης (ΒΑΡΛΑΑΜ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΜΙΧΑΗΛ), Α. Κούση, Σ. Μουτσίου (ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΙΣΣΑ), Μ. Χελιώτης (ΗΛΙΘΙΟΣ), Ε. Μαρσέλλος, Π. Καραβουσάνος (ΝΙΚΗΤΙΤΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΒΟΓΙΑΡΟΣ ΤΗΣ ΑΥΛΗΣ, ΒΟΓΙΑΡΟΣ ΚΡΟΥΤΣΩΦ), Γ. Ζάκκας (ΛΑΒΙΤΣΚΥ)

Ροσσίνι: **Ο Κουρέας της Σεβίλλης**
Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης

Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Βέρντι: *Μπάλλο ιν μάσκερα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Βέρντι: *Ριγολέττος*
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Βέρντι: *Τραβιάτα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Σακελλαρίδης: *Στα παραπήγματα*
Σκηνικά: -
Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Βέρντι: *Τροβατόρε*
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Πουτσίνι: *Μπαττερφλάν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Λέχαρ: *Η Εύθυμη Χήρα*
Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης
Κοστούμια: -

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1960

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Σαμψών και Δαλιδά

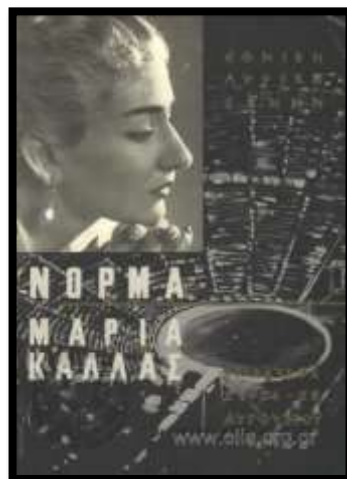
Πρώτη παράσταση: 23/6/1960
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Riccardo Moresco
Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης
Κοστούμια: -
Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Τότης Καραλίβανος-Γεώργιος Σκλάβος



N. Rankin (ΔΑΛΙΔΑ), J. McCracken, Λ. Κουρουσόπουλος (ΣΑΜΨΩΝ), Ε. Μαρσέλλος, Ε. Δουμάνης (ΑΜΠΙΜΕΛΕΧ), Μ. Ausensi, Β. Γιαννουλάκος (ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΠΡΩΤΟΣ ΦΙΛΙΣΤΑΙΟΣ), Γ. Ζάκκας (ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΦΙΛΙΣΤΑΙΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΚΗΡΥΞ Α'), Π. Χοϊδάς (ΕΝΑΣ ΓΕΡΟΣ ΕΒΡΑΙΟΣ)

Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου
Βιτσέντζο Μπελλίνι: *Νόρμα*
[Vincenzo Bellini: *Norma*]
Λιμπρέτο: Felice Romani

Πρώτη παράσταση: 21/8/1960
Μουσική Διεύθυνση: Tullio Serafin
Σκηνοθεσία: Αλέξης Μινωτής
Σκηνικά: Γιάννης Τσαρούχης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Χορογραφική Σύνθεση: Αλέξης Μινωτής-Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Μ. Κάλλας (NORMA), Μ. Picchi (ΠΟΛΛΙΟΝΕ), Κ. Μορφονιού (ΑΝΤΑΛΓΚΙΖΑ), F. Mazzolli (ΟΡΟΒΕΖΟ), Α. Πανταζηνάκος (ΦΛΑΒΙΟ), Α. Κούση (ΚΛΟΤΙΛΔΗ)

Βέρντι: *Ναβουχοδονόσωρ*
Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης
Κοστούμια: -

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1960-1961

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: Οθέλλος
[Giuseppe Verdi: *Otello*]
Λιμπρέτο: Arrigo Boito

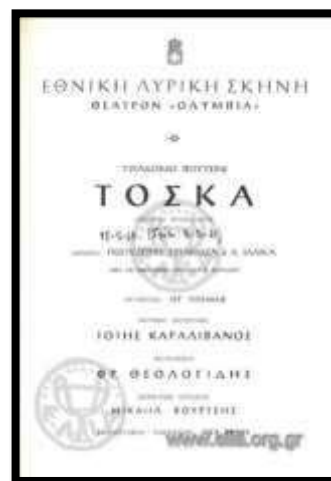
Πρώτη παράσταση: 8/12/1960
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Riccardo Moresco
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης



Α. Κουρουσόπουλος (ΟΘΕΛΛΟΣ), R. Novello, Ε. Τερζής (ΙΑΓΟΣ), Ν. Χατζηνικολάου (ΚΑΣΣΙΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΡΟΔΕΡΙΓΟΣ), Π. Χοϊδός (ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΣ), Γ. Ζάκκας (ΜΟΝΤΑΝΟΣ), Μ. Κερεσσετζή, Τ. Τσαχουρίδου, Μ. Μωραΐτου (ΔΥΣΔΑΙΜΟΝΑ), Α. Μαραγκάκη (ΑΙΜΙΛΙΑ), Γ. Παπασουλιώτης (ΚΗΡΥΞ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζάκομο Πουτσίνι: **Τόσκα**

Πρώτη παράσταση: 16/12/1960
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης



Ρ. Κανάκη, Σ. Γλαντζή (ΦΛΟΡΙΑ ΤΟΣΚΑ), Ν. Χατζηνικολάου (ΜΑΡΙΟ ΚΑΒΑΡΑΝΤΟΣΣΙ), Ρ. Νοβέλλο (ΣΚΑΡΠΙΑ), Ε. Δουμάνης (ΤΣΕΖΑΡΕ ΑΝΤΖΕΛΟΤΤΙ), Χ. Σαρφατής (Ο ΝΕΩΚΟΡΟΣ), Γ. Ζάκκας (ΣΑΡΡΟΝΕ), Α. Πανταζηνάκος, Σ. Χιωτάκης (ΣΠΟΛΕΤΤΑ), Α. Μαραγκάκη (ΕΝΑΣ ΒΟΣΚΟΣ), Π. Καραβουσάνος (ΕΝΑΣ ΔΕΣΜΟΦΥΛΑΚΑΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Μάριος Βάρβογλης: **Απόγευμα της αγάπης**
Λιμπρέτο: Μάριος Βάρβογλης (από το ομώνυμο έργο του Θ. Συναδινού)

Πρώτη παράσταση: 5/1/1961
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά: Ευάγγελος Ολύμπιος
Κοστούμια: -



Κ. Δημητρακόπουλος, Γ. Ζάκκας (ΤΑΣΣΟΣ), Μ. Χελιώτης (ΘΑΝΟΣ), Μ. Μουτσίου (ΜΑΛΑΜΩ), Κ. Μορφονιού (ΚΥΡΑ ΧΡΥΣΑΥΓΗ), Α. Πανταζηνάκος (ΖΗΤΙΑΝΟΣ), Μ. Καζαντζής (Α΄ ΧΩΡΙΚΟΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (Β΄ ΧΩΡΙΚΟΣ), Ε. Δουμάνης (Α΄ ΨΑΡΑΣ), Μ. Καζαντζής (Β΄ ΨΑΡΑΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Ζακ Όφφενμπαχ: **Η Ωραία Ελένη**

[Jacques Offenbach : **La belle Hélène**]

Λιμπρέτο: Henri Meilhac, Ludovic Halévy

Πρώτη παράσταση: 19/1/1961

Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ

Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Χορογραφία (καν-καν): Boris Knyazev

Χορογραφία λοιπών χορών: Έλεν Τσουκαλά

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Δημήτρης Γιαννουκάκης



Μ. Χελιώτης, Χ. Μπισκίνης (ΠΑΡΙΣ), Χ. Ευθυμίου (ΜΕΝΕΛΑΟΣ), Γ. Τερζάκης (ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ), Π. Οικονόμου (ΚΑΛΧΑΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΑΧΙΛΛΕΥΣ), Μ. Καζαντζής (ΑΙΑΣ Α'), Α. Πανταζηνάκος (ΑΙΑΣ Β'), Χ. Σαρφατής (ΕΥΘΥΚΛΗΣ), Α. Ζαχαράτου, Μ. Μουτσίου (ΕΛΕΝΗ), Γ. Κρίνος (ΟΡΕΣΤΗΣ), Κ. Μάρου (ΒΑΚΧΙΣ), Χ. Πραγκάστη (ΛΕΑΙΝΑ), Σ. Μουτσίου (ΠΑΡΘΕΝΙΣ), Ι. Μανιάτης (ΦΙΛΟΚΟΜΟΣ)

Θέατρον «Ολύμπια»

Γκαετάνο Ντονιζέττι: **Το ελιξήριον του έρωτος**

[Gaetano Donizetti: **L'elisir d'amore**]

Λιμπρέτο: Felice Romani

Πρώτη παράσταση: 27/1/1961

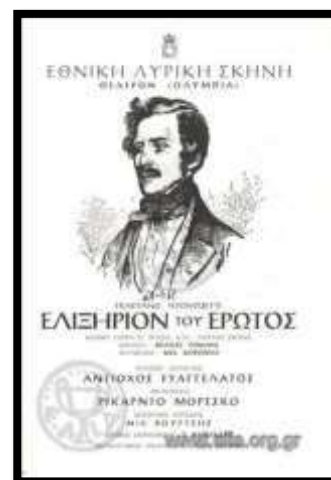
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Riccardo Moresco

Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

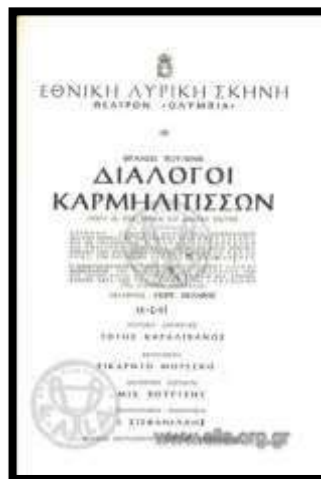
Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης



Ζ. Βλαχοπούλου, Ρ. Φωκιανού (ΑΝΤΙΝΑ), Ν. Χατζηνικολάου, Γ. Κοκολιός (ΝΕΜΟΡΙΝΟ), Σπ. Καλογεράς, Ε. Τερζής (ΜΠΕΛΚΟΡΕ), Ν. Παπαχρήστος, Γ. Τερζάκης (ΝΤΟΥΛΚΑΜΑΡΑ), Α. Μαραγκάκη, Ε. Δελαζάνου (ΤΖΙΑΝΕΤΤΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Φρανσίς Πουλένκ: *Διάλογοι Καρμηλιτισσών*
[Francis Poulenc : *Dialogues des Carmélites*]
Λιμπρέτο: Francis Poulenc

Πρώτη παράσταση: 10/2/1961
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: : Riccardo Moresco
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Σ. Καλογεράς (Ο ΜΑΡΚΗΣΙΟΣ ΝΤΕ ΛΑ ΦΟΡΣ), Τ.
Τσαχουρίδου (ΜΠΙΑΝΚΑ), Μ. Κορώνης (Ο ΙΠΠΟΤΗΣ), Α. Πανταζηνάκος (Ο
ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ), Γ. Ζάκκας (Ο ΔΕΣΜΟΦΥΛΑΞ),
Κ. Μορφονιού (Η ΗΓΟΥΜΕΝΗ), Μ. Μωραΐτου (ΜΗΤΕΡΑ ΜΑΡΙΑ, ΝΕΑ
ΗΓΟΥΜΕΝΗ), Λ. Ζωγράφου (ΜΗΤΕΡΑ ΜΑΡΙΑ ΤΗΣ ΕΝΣΑΡΚΩΣΕΩΣ Β'
ΗΓΟΥΜΕΝΗ), Α. Αμπάρτζογλου, Μ. Μουτσίου (ΑΔΕΛΦΗ ΚΩΝΣΤΑΝΣ), Α.
Μαραγκάκη (ΜΗΤΕΡΑ ΙΩΑΝΝΑ), Α. Δρακοπούλου (ΑΔΕΛΦΗ ΜΑΤΘΙΛΔΗ), Ε.
Δουμάνης (ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ), Ι. Μανιάτης (1ος ΕΠΙΤΡΟΠΟΣ), Ε. Μαρσέλλος
(2ος ΕΠΙΤΡΟΠΟΣ), Κ. Δημητρακόπουλος (ΤΙΕΡΡΥ ΙΠΠΟΚΟΜΟΣ), Δ. Κουρής
(ΖΑΒΕΛΙΝΟ ΓΙΑΤΡΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Μόδεστος Μουσσόργσκι: *Χοβάνστσινα*
[Μοδέστ Πετροβιτς Μυσοργσκιϊ: *Χοβανιτσίνα*]
Λιμπρέτο: Μοδέστ Πετροβιτς Μυσοργσκιϊ

Πρώτη παράσταση: 23/3/1961
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic
Επιμέλεια σκηνοθεσίας: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Γ. Τερζάκης, Ε. Μάρσελλος (ΙΒΑΝ ΧΟΒΑΝΣΚΥ), Ν. Χατζηνικολάου (ΑΝΔΡΕΑΣ
ΧΟΒΑΝΣΚΥ), Χ. Μπισκίνης (ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΚΑΛΙΤΣΙΝ), Μ. Cangalovic
(ΔΟΣΙΘΕΟΣ), Κ. Δημητρακόπουλος (ΣΑΚΛΟΒΙΤΥ), Κ. Μορφονιού, Α.
Μαραγκάκη (ΜΑΡΦΑ), Α. Πανταζηνάκος (ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ), Μ. Μωραΐτου
(ΕΜΜΑ), Ε. Δουμάνης (ΒΑΡΣΟΝΟΒΙΕΦ), Γ. Ζάκκας (ΚΟΥΤΣΚΑ), Π.
Καραβουσάνος (1^{ος} ΣΤΡΕΛΤΣΥ), Χ. Σαρφατής (2^{ος} ΣΤΡΕΛΤΣΥ)

Βέρντι: *Τροβατόρε*
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Μότσαρτ: *Έτσι κάνουν όλες*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Ροσσίνι: *Ο Κουρέας της Σεβίλλης*
Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης

Σακελλαρίδης: *Ο βαφτιστικός*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Βέρντι: *Ριγολέττος*
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Σακελλαρίδης: *Στα παραπήγματα*
Σκηνικά: -
Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Πουτσίνι: *Μπαττερφλάν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Στράους: *Η Νυχτερίδα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Ευάγγελος Ολύμπιος

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1961

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Τζοακίνο Ροσσίνι: *Μωσής*
[Gioachino Rossini: *Mosè in Egitto*]
Λιμπρέτο: Andrea Leone Tottola

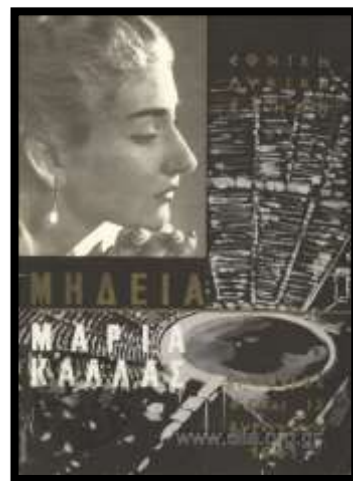
Πρώτη παράσταση: 21/6/1961
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic
Σκηνικά-Κοστούμια μπαλέτου: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφία: Nina Kirsanova
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



P. Washington (ΜΩΥΣΗΣ), Μ. Χελιώτης (ΕΛΙΖΕΡΟ), Ε. Μαρσέλλος (ΦΑΡΑΩ), Ν. Χατζηνικολάου (ΑΜΕΝΟΦΙΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΟΦΙΝΤΕ), Ν. Παπαχρήστος, Γ. Τερζάκης (ΟΣΙΡΙΔΗΣ), Κ. Μορφονιού, Α. Μαραγκάκη (ΜΑΡΙΑ), Μ. Κερεστετζή (ΑΝΑΪΣ), Ρ. Φωκιανού, Α. Καραντουλιά (ΣΙΝΑΪΣ), Ν. Παπαχρήστος (ΜΙΑ ΦΩΝΗ)

Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου
Λουίτζι Κερουμπίνι: *Μήδεια*
[Luigi Cherubini : *Médée*]
Λιμπρέτο: François-Benoit Hoffmann

Πρώτη παράσταση: 6/8/1961
Μουσική Διεύθυνση: Nicola Rissinio
Σκηνοθεσία: Αλέξης Μινωτής
Επιμέλεια σκηνοθεσίας: Φρίζος Θεολογίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης
Χορογραφική σύνθεση: Αλέξης Μινωτής-Μαρία Χορς
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Μ. Κάλλας (ΜΗΔΕΙΑ), G. Modesti (ΚΡΕΩΝ), J. Vickers (ΙΑΣΩΝ), Σ. Γλαντζή (ΓΛΑΥΚΗ), Κ. Μορφονιού (ΝΕΡΙΣ), Γ. Ζάκκας (ΑΡΧΗΓΟΣ ΤΗΣ ΦΡΟΥΡΑΣ), Α. Δρακοπούλου (Α΄ ΘΕΡΑΠΙΑΙΝΙΣ), Α. Μαραγκάκη (Β΄ ΘΕΡΑΠΙΑΙΝΙΣ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1961-1962

Θέατρο «Ολύμπια»
Α. Μποροντίν: *Πρίγκιψ Ιγκόρ*
[Алекса́ндр Порфи́рьевич Бородин: *Князь Игорь*]
Λιμπρέτο: Alexander Porfiryevich Borodin

Πρώτη παράσταση: 15/11/1961
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφίες: Nina Kirsanova
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου

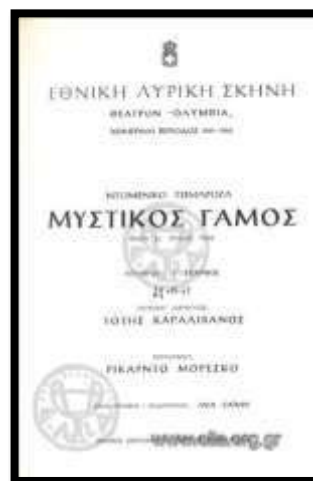


D. Ρορονιέ, Κ. Δημητρακόπουλος (ΠΡΙΓΚΙΨ ΙΓΚΟΡ), Μ. Κερεστετζή, Μ. Μωραΐτου (ΓΙΑΡΟΣΛΑΒΝΑ), Ν. Χατζηνικολάου, Τ. Σκαφίδας (ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ), Ν. Παπαχρήστος, Ε. Μάρσελλος (ΠΡΙΓΚΙΨ ΚΑΛΙΤΣΚΥ), Π. Χοϊδάς (ΚΟΝΤΣΑΚ), Κ. Μορφονιού, Α. Μαραγκάκη (ΚΟΝΤΣΑΚΟΒΝΑ), Ε. Παλαιολόγος (ΟΒΛΟΥΡ), Ε. Τερζής, Ε. Δουμάνης (ΣΚΟΥΛΑ), Α. Πανταζηνάκος, Ν. Ντουφεξιάδης (ΕΡΟΣΚΑ), Ε. Δελαζάνου (Η ΤΡΟΦΟΣ ΤΗΣ ΓΙΑΡΟΣΛΑΒΝΑ), Α. Δρακοπούλου, Σ. Μουτσίου (ΜΙΑ ΠΟΛΟΒΤΣΙΑΝΗ ΝΕΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Ντομένικο Τσιμαρόζα: *Μυστικός Γάμος*
[Domenico Cimarosa: *Il matrimonio segreto*]
Λιμπρέτο : Giovanni Bertati

Πρώτη παράσταση: 29/11/1961
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Riccardo Moresco
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος
Βοηθός Σκηνοθέτη: Σέργιος Βαφειάδης

B. Piacentini, M. Καζαντζής (ΠΑΟΛΙΝΟ), Γ. Τερζάκης
(ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ), Ν. Παπαχρήστος (ΡΟΒΙΝΣΩΝ), Κ.
Μορφονιού (ΦΙΝΤΑΛΜΑ), Σ. Γλαντζή (ΛΙΖΕΤΤΑ), Ζ. Βλαχοπούλου, Ρ. Φωκιανού
(ΚΑΡΟΛΙΝΑ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Θεόφραστος Σακελλαρίδης: *Χριστίνα*
Διασκευή: Βαγγέλης Λυκιαρδόπουλος

Πρώτη παράσταση: 7/12/1961
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά: Νίκος Στεφάνου
Κοστούμια: Κ. Χατζόπουλος
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



A. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου, Γ. Αμαξοπούλου (ΧΡΙΣΤΙΝΑ), Μ. Μουτσίου, Ν. Γούτου
(ΡΕΝΑ), Σ. Ντάριο (ΠΛΟΥ-ΠΛΟΥ), Α. Κούση (ΚΥΡΙΑ ΜΕΓΑΠΑΝΟΥ), Β.
Τζινιέρη, Μ. Βακοπούλου (ΑΡΓΥΡΩ ΣΜΑΡΑΓΔΟΠΟΥΛΟΥ), Ε. Δάρα (ΜΙΑ
ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ), Δ. Θάνος (ΑΙΜΙΛΙΟΣ), Γ. Τερζάκης (ΜΑΤΣΑΡΑΓΚΑΣ), Β.
Ανδρεόπουλος, Μ. Καζαντζής (ΚΑΣΣΙΑΝΟΣ), Ν. Ντουφεξιάδης
(ΤΑΜΠΟΥΡΛΑΚΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΑΝΤΩΝΗΣ ΥΠΗΡΕΤΗΣ), Σ. Καλογεράς
(ΓΥΜΝΑΣΙΑΡΧΗΣ), Γ. Ζάκκας (ΘΥΜΙΟΣ), Ι. Ρόζας (ΕΝΑΣ ΧΩΡΟΦΥΛΑΚΑΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Ιούλιος Μασσενέ: **Βέρθερος**

[Jules Émile Frédéric Massenet: **Werther**]

Λιμπρέτο: Édouard Blau, Paul Milliet, Georges Hartmann

Πρώτη παράσταση: 4/1/1962

Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος

Σκηνοθεσία: Riccardo Moresco

Σκηνικά-Κοστούμια: Έλλη Σολομωνίδη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Α. Misciano, Τ. Σκαφίδας (ΒΕΡΘΕΡΟΣ), Κ. Δημητρακόπουλος (ΑΛΒΕΡΤΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΣΜΙΤ), Γ. Ζάκκας (ΙΩΑΝΝΗΣ), Α. Μαραγκάκη, Α. Πανούση (ΚΑΡΛΟΤΤΑ), Ε. Γκάγκα-Σπυροπούλου (ΣΟΦΙΑ), Ε. Δουμάνης (ΜΠΑΪΠ), Χ. Πραγκαστή (ΚΑΤΕΣΕΝ), Ε. Παλαιολόγος (ΜΠΡΟΥΛΜΑΝ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Πιέτρο Μασκάνι: **Καβαλερία Ρουστικάνα**

Πρώτη παράσταση: 11/1/1962

Μουσική Διεύθυνση: Μιχάλης Βούρτσης

Σκηνοθεσία: Riccardo Moresco

Σκηνικά-Επιμέλεια Κοστούμιών: Γιάννης Στεφανέλλης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Γεώργιος Καρακαντάς

Βοηθός Σκηνοθέτη: Σέργιος Βαφειάδης

Σ. Γλαντζή (ΣΑΝΤΟΥΤΣΑ), Α. Πανούση, Α. Κούση (ΛΟΛΑ), Ν. Χατζηνικολάου, Τ. Παπαναστασίου (ΤΟΥΡΙΝΤΟ), Γ. Τασούλης (ΑΛΦΙΟ), Σ. Γκρέκα (ΛΟΥΤΣΙΑ)



Σε ενιαία παράσταση με:

Ρουτζέρο Λεονκαβάλλο: **Παλιάτσοι**

Πρώτη παράσταση: 11/1/1962

Μουσική Διεύθυνση: Μιχάλης Βούρτσης

Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης

Σκηνικά-Επιμέλεια Κοστούμιών: Γιάννης Στεφανέλλης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Γεώργιος Καρακαντάς

Βοηθός Σκηνοθέτη: Σέργιος Βαφειάδης

Σ. Ρυμα, Γ. Κοκολιός (ΚΑΝΙΟ), Τ. Μοδινός (ΤΟΝΙΟ), Μ. Καζαντζής (ΠΕΠΠΕ Γ'), Ζ. Βλαχοπούλου, Τ. Τσαχουρίδου, Μ. Δουλή (ΝΕΝΤΑ), Κ. Δημητρακόπουλος (ΣΥΛΒΙΟ), Γ. Ασσαριώτης (Α' ΧΩΡΙΚΟΣ), Σ. Χιωτάκης (Β' ΧΩΡΙΚΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Έμμεριχ Κάλμαν: *Η πριγκίπισσα της Τσάρντας*

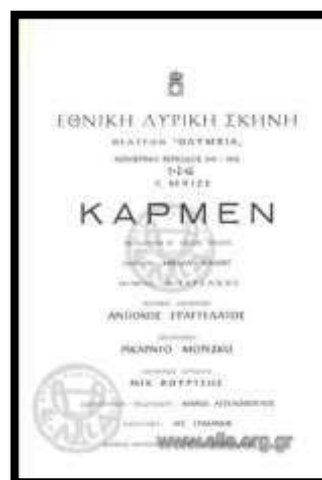
Πρώτη παράσταση: 19/1/1962
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Σκηνοθεσία: Otto Fritz
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Χορογραφία: Έλεν Τσουκαλά
Μετάφραση: Αλέκος Σακελλάριος



Α. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου (ΣΥΛΒΑ ΒΑΡΕΣΚΟΥ), Ν. Γρηγορόπουλος (ΕΝΤΒΙΝ), Γ. Τερζάκης (ΦΕΡΡΥ), Α. Κούση (ΑΝΙΑΝΤΑ), Δ. Θάνος, Μ. Καζαντζής (ΜΠΟΝΝΥ), Σ. Βαβανάτσος (ΚΙΣΣ), Μ. Μουτσίου, Ν. Γούτου (ΣΤΑΖΗ), Τ. Δουκάκος (ΜΑΪΚ ΓΚΡΕΪΒ), Β. Ανδρέοπουλος (ΠΡΙΓΚΗΨ ΛΕΟΠΟΛΔΟΣ), Γ. Ζάκκας (ΡΟΝΣΤΟΡΦ), Ε. Παλαιολόγος (ΠΡΑΒΕ), Τ. Παπαναστασίου (ΙΣΤΒΑΝ), Τ. Μαραγκίδης (ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΚΑΜΠΑΡΕ), Ι. Ρόζας (ΟΔΗΓΟΣ ΣΚΗΝΗΣ)

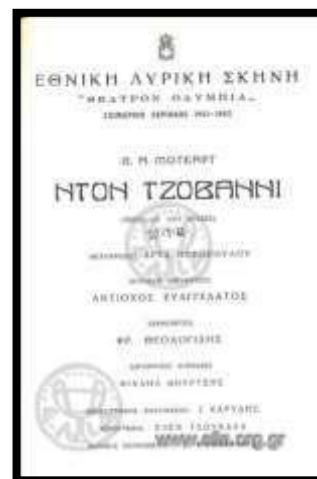
Θέατρο «Ολύμπια»
Ζωρζ Μπιζέ: *Κάρμεν*

Πρώτη παράσταση: 1/2/1962
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Riccardo Moreasco
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης
Βοηθός Σκηνοθέτης: Σέργιος Βαφειάδης



Β. Αμπαράν (ΚΑΡΜΕΝ), Ρ. Miranda Ferraro, Λ. Κουρουσόπουλος (ΝΤΟΝ ΧΟΣΕ), Τ. Μοδινός, Γ. Τασούλης (ΕΣΚΑΜΙΛΛΟ), Γ. Ζάκκας (ΝΤΑΝΚΑΪΡΟ), Α. Πανταζηνάκος, Ν. Ντουφεξιάδης (ΡΑΜΕΝΤΑΔΟ), Ν. Παπαχρήστος, Ε. Μαρσέλλος (ΤΖΟΥΝΙΚΑ) Κ. Δημητρακόπουλος, Τ. Δουκάκος (ΜΟΡΑΛΕΣ), Τ. Τσαχουρίδου, Ν. Γούτου, Γ. Αμαξοπούλου, Μ. Δουλή (ΜΙΚΑΕΛΑ), Ε. Δελαζάνου, Κ. Μάρου (ΦΡΑΣΚΟΥΪΤΑ), Σ. Μουτσίου, Α. Πανούση (ΜΕΡΤΣΕΝΤΕΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Β.Α. Μότσαρτ: *Ντον Τζοβάννι*
[Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*]
Λιμπρέτο: Lorenzo Da Ponte
Πρώτη παράσταση: 30/3/1962
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Χορογραφία: Έλεν Τσουκαλά
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Κ. Πασχάλης, Ν. Παπαχρήστος (ΝΤΟΝ ΤΖΟΒΑΝΝΙ), Γ. Τερζάκης, Σ. Καλογεράς (ΛΕΠΟΡΕΛΛΟ), Π. Σχοινάς, Λ. Μανίκας (ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ), Ν. Χατζηνικολάου, Τ. Σκαφίδας (ΔΟΝ ΟΤΤΑΒΙΟ), Ε. Τερζής, Γ. Ζάκκας, Α. Κουλουμπής (ΜΑΖΕΤΤΟ), Μ. Κερεστετζή, Μ. Μωραΐτου (ΔΟΝΝΑ ΑΝΝΑ), Σ. Γλαντζή, Μ. Δουλή (ΔΟΝΝΑ ΕΛΒΙΡΑ), Τ. Τσαχουρίδου, Μ. Μουτσίου, Ν. Γούτου (ΖΕΡΛΙΝΑ)

Γκουνώ: *Φάουστ*
Σκηνικά-Κοστούμια: Ευάγγελος Ολύμπιος-Βασίλης Φωτόπουλος

Βέρντι: *Η δύναμις του πεπρωμένου*
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Ροσσίνι: *Ο Κουρεύς της Σεβίλλης*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Σακελλαρίδης: *Ο βαφτιστικός*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Μπιζέ: *Κάρμεν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος

Βέρντι: *Μπάλλο ιν μάσκερα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Πουτσίνι: *Μπαττερφλάν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Σακελλαρίδης: *Στα παραπήγματα*
Σκηνικά: -
Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό

Βέρντι: *Ριγολέττος*
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Βέρντι: *Τραβιάτα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1962

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Τζουζέππε Βέρντι: *Ναβουχοδονόσωρ*

Πρώτη παράσταση: 17/6/1962
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφίες: Γιάννης Μέτσης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης



Α. Protti, Τ. Μοδινός (ΝΑΒΟΥΧΟΔΟΝΟΣΩΡ), Λ. Κουρουσόπουλος, Γ. Κοκολιός, Τ. Παπαναστασίου (ΙΣΜΑΕΛ), Π. Χοϊδάς, Β. Φακίτσας (ΖΑΧΑΡΙΑΣ), Μ. Κερεσσετζή, Σ. Γλαντζή (ΑΜΠΙΓΚΑΕΛ), Α. Μαραγκάκη, Σ. Μουτσίου (ΦΕΝΕΝΑ), Ε. Δρακοπούλου, Ε. Δελαζάνου (ANNA), Α. Πανταζηνάκος, Ε. Παλαιολόγος (ΑΜΠΙΝΤΑΛΛΟ), Ε. Δουμάνης, Ε. Μαρσέλλος, Λ. Μανίκας (ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ)

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Μανώλης Καλομοίρης: *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*
Λιμπρέτο: Μανώλης Καλομοίρης

Πρώτη παράσταση: 12/8/1962
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Φρίζος Θεολογίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Ν. Παπαχρήστος, Ε. Μαρσέλλος (ΠΡΩΤΟΓΕΡΟΣ), Γ. Τασούλης (Β' ΓΕΡΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (Γ' ΓΕΡΟΣ), Ε. Μαρσέλλος (Ο ΜΕΓΑΣ ΔΟΥΚΑΣ ΝΟΤΑΡΑΣ), Ν. Γούτου (ΚΑΛΟΓΕΡΑΚΙ), Γ. Ζάκκας (ΑΡΧΟΝΤΑΣ ΚΑΡΥΣΤΙΝΟΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΠΥΡΟΒΑΤΗΣ), Α. Μαραγκάκη (ΒΑΓΙΑ), Κ. Δημητρακόπουλος (ΒΑΡΔΙΑ), Μ. Μωραΐτου (ANNA), Δ. Τσακιρίδης, Γ. Κοκολιός (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ), Ε. Τερζής (ΦΡΑΝΤΖΗΣ), Τ. Μοδινός (ΚΑΠΕΤΑΝ ΧΑΡΚΟΥΤΣΗΣ), Ν. Δασκαλάκης, Λ. Μανίκας (ΓΟΥΜΕΝΟΣ), Τ. Σκαφίδης (ΛΕΙΤΟΥΡΓΟΣ), Ε. Τερζής (ΔΙΑΚΟΣ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1962-1963

Θέατρο «Ολύμπια»

Ρ. Βάγκνερ: *Ταγχώυζερ*

[Richard Wagner: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*]

Λιμπρέτο: Richard Wagner

Πρώτη παράσταση: 9/11/1962

Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης

Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Η. Melchert, Λ. Κουρουσόπουλος (ΤΑΓΧΩΥΖΕΡ), Τ. Μοδινός, Γ. Τασούλης (ΒΟΛΦΡΑΜ ΤΟΥ ΕΞΕΝΜΠΙΑΧ), Ν. Χατζηνικολάου, Τ. Σκαφίδας (ΒΑΛΤΕΡ ΤΟΥ ΦΟΓΚΕΛΦΑΙΝΤΕ), Ε. Τερζής, Γ. Ζάκκας (ΜΠΠΤΕΡΟΛΦ), Α. Πανταζηνάκος (ΧΕΝΡΥ), Ε. Μάρσελλος (ΡΑΪΝΜΑΡ), Π. Χοϊδάς, Ν. Δασκαλάκης (Ο ΗΓΕΜΩΝ ΧΕΡΜΑΝ), Τ. Τσαχουρίδου (ΕΛΙΣΑΒΕΤ), Σ. Γλαντζή, Α. Πανούση (ΑΦΡΟΔΙΤΗ), Ν. Γούτου (ΕΝΑΣ ΝΕΑΡΟΣ ΒΟΣΚΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Γιόχαν Στράους: *Μια νύχτα στη Βενετία*

Πρώτη παράσταση: 30/11/1962

Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ

Σκηνοθεσία: Otto Fritz

Σκηνικά: Walter Von Hoesslin

Κοστούμια: Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου

Χορογραφίες: Έλεν Τσουκαλά

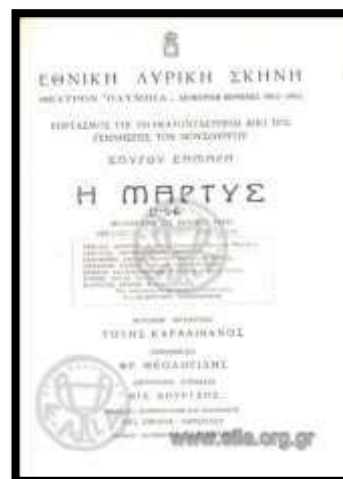
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Α. Ζαχαράτου (ΔΟΥΚΙΣΣΑ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΠΑΠΑΚΟΝΤΑ), Δ. Θάνος, Μ. Καζαντζής (ΚΑΡΑΜΕΛΛΟ), Μ. Μουτσίου (ANNINA), Σ. Ντάριο (ΤΣΙΜΠΟΥΛΕΤΤΑ), Γ. Τερζάκης, Ε. Τερζής (ΝΤΕΛΑΚΡΟΥΑ), Β. Ανδρέοπουλος (ΝΤΟΤΤΟΡΕ), Ν. Γρηγορόπουλος (ΔΟΥΞ), Ε. Κιουρή (ΑΓΚΡΙΚΟΛΛΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Σπύρος Σαμάρας: **Η μάρτυς**
Λιμπρέτο: Luigi Illica

Πρώτη παράσταση: 20/12/1962
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Φρίξος Θεολογίδης
Επιμέλεια Σκηνικών και Κοστούμιών: Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Τότης Καραλίβανος



Μ. Μωραΐτου, Λ. Ζωγράφου (ΝΑΤΑΛΙΑ), Ν. Χατζηνικολάου (ΜΙΚΑΕΛ), Μ. Μουτσίου (ΝΙΝΑ), Ν. Παπαχρήστος (ΤΡΙΣΤΑΝΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΜΠΑΤΣΑΤΣΕΛΛΙ), Ε. Δουμάνης (ΒΕΪΣΧΑΪΤΙ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Π. Τσαϊκόφσκυ: **Ντάμα Πίκα**
[Пётр Ильич Чайковский : **Πικοβαία δαμά**]
Λιμπρέτο: Модést Ильи́ч Чайко́вский

Πρώτη παράσταση: 15/2/1963
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: : Mladen Sabljic
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφία: Έλεν Τσουκαλά
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



P. Miranda Ferraro, Τ. Σκαφίδας (ΧΕΡΜΑΝ), Μ. Κερεστετζή, Μ. Μωραΐτου (ΛΙΖΑ), Α. Πανούση, Α. Μαραγκάκη (ΚΟΝΤΕΣΣΑ), Α. Πανούση, Α. Μαραγκάκη (ΠΑΥΛΙΝΑ), Ν. Παπαχρήστος, Ε. Τερζής, Σ. Καλογεράς (ΤΟΜΣΚΥ), Κ. Δημητρακόπουλος, Γ. Τασούλης (ΓΕΛΕΤΣΚΥ), Α. Πανταζηνάκος, Ε. Παλαιολόγος (ΤΣΕΚΑΛΙΝΣΚΥ), Ε. Μαρσέλλος (ΖΟΥΡΙΝ), Ε. Παλαιολόγος, Ι. Μανιάτης (ΤΣΑΠΛΙΤΣΚΥ), Ε. Δουμάνης (ΝΑΡΟΥΜΩΦ), Α. Δρακοπούλου (ΜΑΣΣΑ), Α. Κιούση (ΚΟΥΒΕΡΝΑΝΤΑ), Ι. Μανιάτης (ΤΕΛΕΤΑΡΧΗΣ), Μ. Μουτσίου, Α. Δρακοπούλου (ΧΛΟΗ), Α. Πανούση, Α. Μαραγκάκη (ΔΑΦΝΗ), Γ. Ζάκκας, Β. Φακίτσας (ΠΛΟΥΤΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Ι. Μασσενέ: **Μανόν**

Πρώτη παράσταση: 1/3/1963
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Remo DellaPergola
Σκηνικά- Επιμέλεια Κοστούμιών: Έλλη Σολομωνίδη
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου



Ζ. Βλαχοπούλου, Τ. Τσαχουρίδου, Μ. Μουτσιού (ΜΑΝΟΝ ΛΕΣΚΩ), Ε. Δελαζάνου (ΠΟΥΣΕΤ), Α. Πανούση (ΖΑΒΟΤ), Μ. Κουραχάνη, Α. Δρακοπούλου (ΡΟΖΕΤ), Κ. Μάρου (ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ), Δ. Antonioli, Ν. Χατζηνικολάου (ΠΙΠΟΤΗΣ ΝΤΕ ΓΚΡΙΕ), Σπ. Καλογεράς, Γ. Τασούλης (ΛΕΣΚΩ), Ν. Παπαχρήστος, Β. Φακίτσας (ΚΟΜΗΣ ΝΤΕ ΓΚΡΙΕ), Α. Πανταζηνάκος, Ν. Ντουφεξιάδης (ΓΚΙΓΙΩ), Ε. Τερζής, Γ. Ζάκκας (ΜΠΡΕΤΙΝΥ), Κ. Μάρου (ΡΟΖΑΛΙΝΤΑ), Ε. Μαρσέλλος (ΞΕΝΟΔΟΧΟΣ), Σ. Χιωτάκης (1^{ος} ΦΡΟΥΡΟΣ Α'), Δ. Κουρής (2^{ος} ΦΡΟΥΡΟΣ)

Θέατρο Ολύμπια»
Γκ. Βέρντι: **Σίμων Μποκκανέγκρα**
[Giuseppe Verdi: **Simon Boccanegra**]
Λιμπρέτο: Francesco Maria Piave
Διασκευή λιμπρέτου: Arrigo Boito

Πρώτη παράσταση: 19/4/1963
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Remo DellaPergola
Σκηνικά- Κοστούμια: Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Τ. Μοδινός, Γ. Τασούλης (ΣΙΜΩΝ), Ν. Μοσχονάς (ΦΙΕΣΚΟ), Κ. Δημητρακόπουλος, Γ. Τασούλης (ΠΑΟΛΟ), Β. Φακίτσας, Ε. Μαρσέλλος (ΠΙΕΤΡΟ), Λ. Κουρουσόπουλος (ΓΚΑΜΠΙΡΙΕΛΕ), Μ. Κερεσετετζή, Σ. Γλαντζή (ΜΑΡΙΑ), Α. Πανταζηνάκος (ΚΑΠΙΤΑΝΟ), Α. Πανούση (ΑΝΤΣΕΛΛΑ)

Βέρντι: **Τροβατόρε**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Πουτσίνι: **Τόσκα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Σακελλαρίδης: **Χριστίνα**
Σκηνικά: Νίκος Στεφάνου
Κοστούμια: Κ. Χατζόπουλος

Τσιμαρόζα: **Μυστικός Γάμος**
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Μότσαρτ: **Ντον Τζοβάννι**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Κάλμαν: **Η πριγκίπισσα της Τσάρντας**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάνα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Λεονκαβάλλο: **Παληάτσοι**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Πουτσίνι: **Μπαττερφλάν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1963

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Σ. Γκουνώ: **Φάουστ**

Πρώτη παράσταση: 21/6/1963
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic
Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης
Κοστούμια: -
Χορογραφία: Τατιάνα Βαρούτη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



D. Antoniolli, N. Χατζηνικολάου (ΦΑΟΥΣΤ), N. Μοσχονάς (ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ), Τ. Τσαχουρίδου, Φ. Καζαντζιάν (ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ), Α. Μαραγκάκη, Σ. Μουτσίου (ΜΑΡΘΑ), Ν. Γούτου, Ε. Δελαζάνου (ΖΙΜΠΕΛ), Κ. Πασχάλης, Κ. Δημητρακόπουλος (ΒΑΛΕΝΤΙΝΟ), Γ. Ζάκκας, Τ. Δουκάκος (ΒΑΓΚΝΕΡ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1963-1964

Θέατρο «Ολύμπια»

Κ.Μ. Βέμπερ: *Ο διαβολοκονηγός*

[Carl Maria von Weber: *Der Freischütz*]

Λιμπρέτο: Johann Friedrich Kind

Πρώτη παράσταση: 18/10/1963

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Χορογραφία: Έλεν Τσουκαλά

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Σ. Καλογεράς, Ε. Τερζής (ΟΤΤΟΚΑΡ), Γ. Τερζάκης, Ε. Μάρσελλος (ΚΟΥΝΟ), Τ. Τσαχουρίδου, Μ. Μωραΐτου (ΑΓΑΘΗ), Ζ. Βλαχοπούλου, Μ. Μουτσίου (ANNA), Ν. Παπαχρήστος (ΓΚΑΣΠΑΡ), Λ. Κουρουσόπουλος, Γ. Κοκολιός (ΜΑΞ), Α. Πανταζηνάκος (ΣΑΜΙΕΛ), Π. Χοϊδάς, Β. Φακίτσας (ΕΡΗΜΙΤΗΣ), Γ. Ζάκκας, Τ. Δουκάκος (ΚΙΛΙΑΝ), Ε. Δελαζάνου, Α. Δρακοπούλου (ΜΙΑ ΣΥΝΟΔΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Τζουζέππε Βέρντι: *Ερνάνης*

[Giuseppe Verdi : *Ernani*]

Λιμπρέτο: Francesco Maria Piave

Πρώτη παράσταση: 15/11/1963

Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος

Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης



Σ. Γλαντζή, Μ. Μωραΐτου (ΕΛΒΙΡΑ), Λ. Κουρουσόπουλος, Τ. Σκαφίδας (ΕΡΝΑΝΗΣ), Κ. Πασχάλης, Κ. Δημητρακόπουλος (ΔΟΝ ΚΑΡΟΛΟΣ), Π. Χοϊδάς, Β. Φακίτσας (ΣΙΛΒΑ), Α. Πανούση, Α. Δρακοπούλου (Η ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΡΙΧΑΡΔΟΣ), Γ. Ζάκκας (ΙΑΓΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Γκαετάνο Ντοντισέττι: *Λουκία του Λαμερμούρ*

Πρώτη παράσταση: 7/12/1963
Μουσική Διεύθυνση: Μιχάλης Βούρτσης
Επιμέλεια Σκηνοθεσίας: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

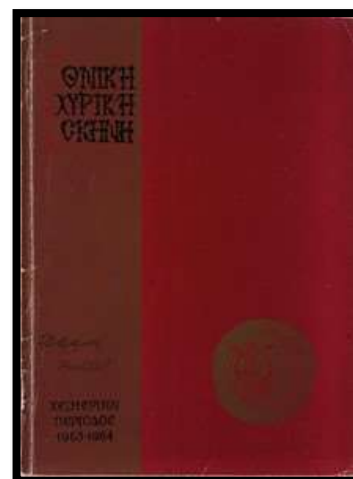
Ε. Γκάγκα-Σπυροπούλου, Ρ. Φωκιανού (ΛΟΥΚΙΑ), Φ. Γκίττι, Ν. Χατζηνικολάου (ΕΔΓΑΡΔΟΣ), Κ. Δημητρακόπουλος, Σ. Αγγελόπουλος (ΕΡΡΙΚΟΣ), Μ. Καζαντζής (ΑΡΘΟΥΡΟΣ), Π. Χοϊδάς, Β. Φακίτσας (ΡΑΪΜΟΝΔΟΣ), Δ. Αμπάρτζογλου, Σ. Μουτσίου (ΛΙΖΑ), Α. Πανταζηνάκος, Ε. Παλαιολόγος (NORMANΟΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Μπρούνο Γκρανιχστάιτεν: *Ορλώφ*
[Bruno Granichstaedten: *Der Orlov*]
Λιμπρέτο: Ernst Marischka, Bruno Granichstaedten

Πρώτη παράσταση: 4/1/1964
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ
Σκηνοθεσία: Alexander Pichler
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Α. Ζαχαράτου (NANTIA NANTIAΚΟΒΣΚΑ), Κ. Πασχάλης, Ν. Γρηγορόπουλος (ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΒΙΤΣ), Τ. Μοδινός (ΤΖΩΝ ΒΟΣ), Δ. Θάνος, Μ. Καζαντζής (ΤΖΟΛΥ ΤΖΕΦΕΡΣΟΝ), Μ. Μουτσίου (ΝΤΟΛΥ ΜΑΡΜΠΙΑΝΚΣ), Β. Ανδρέοπουλος (ΧΟΥΝΤΕΡ), Γ. Ζάκκας (ΜΠΡΑΟΥΝ), Τ. Παπαναστασίου (ΣΤΕΠΑΝΩΦ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΤΑΞΙΘΕΤΗΣ), Ι. Ρούσσης (ΧΑΡΡΥ), Ε. Παλαιολόγος (ΦΡΕΝΤ), Ε. Δάρα (ΤΣΕΣΣΥ), Α. Πανταζηνάκος (ΙΜΠΡΕΣΣΑΡΙΟΣ), Δ. Ελευθεριάδης (ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ), Τ. Δουκάκος (ΡΕΠΟΡΤΕΡ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέπε Βέρντι: *Αϊντα*

Πρώτη παράσταση: 18/2/1964
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μ. Κερεστεντζή, Σ. Γλαντζή (ΑΪΝΤΑ), S. Puma, Ν. Χατζηνικολάου (ΡΑΝΤΑΜΕΣ), Τζ. Μοδινός (ΑΜΟΝΑΣΠΡΟ), Π. Χοϊδάς, Ν. Δασκαλάκης (ΡΑΜΦΙΣ), Κ. Μορφονιού, Α. Μαραγκάκη (ΑΜΝΕΡΙΣ), Β. Φακίτσας, Χ. Σαρφατής (ΒΑΣΙΛΙΑΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ)



Βέρντι: *Τροβατόρε*
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Μότσαρτ: *Έτσι κάνουν όλες*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Ροσσίνι: *Ο Κουρέυς της Σεβίλλης*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Σακελλαρίδης: *Ο βαφτιστικός*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Σακελλαρίδης: *Χριστίνα*
Σκηνικά: Νίκος Στεφάνου
Κοστούμια: Κ. Χατζόπουλος

Βέρντι: *Σίμων Μποκκανέγκρα*
Σκηνικά- Κοστούμια: Ρίτα Στρούζα-Χαρισιάδου

Βέρντι: *Τραβιάτα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Μπιζέ: *Κάρμεν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος

Βέρντι: *Μπάλλο ιν μάσκερα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Βέρντι: *Ριγολέττος*
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Βέρντι: *Αΐντα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος

Κάλμαν: *Η πριγκίπισσα της Τσάρντας*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Πουτσίνι: *Μπαττερφλάν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Μασκάνι: *Καβαλλερία Ρουστικάνα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Λεονκαβάλλο: *Παληάτσοι*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1964

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Μόδεστος Μουσσόργσκυ: *Μπόρις Γκοντούνοφ*

Πρώτη παράσταση: 26/6/1964
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος

R. Arie (ΜΠΟΡΙΣ ΓΚΟΝΤΟΥΝΩΦ), Σ. Μουτσίου (ΘΕΟΔΩΡΟΣ), Α. Δρακοπούλου (ΞΕΝΙΑ), Κ. Μορφονιού Σ. Μουτσίου, Α. Κιούση (ΤΡΟΦΟΣ ΤΗΣ ΞΕΝΙΑΣ), Α. Πανταζηνάκος, Μ. Καζαντζής (ΠΡΙΓΚΗΨ ΣΟΥΙΣΚΙ), Ρ. Zarmas, Κ. Δημητρακόπουλος (ΤΣΕΛΚΑΝΩΦ), Ρ. Zarmas, Κ. Δημητρακόπουλος (ΤΣΕΡΝΙΚΟΦΣΚΥ), Β. Φακίτσας (ΠΟΙΜΗΝ), Ν. Χατζηνικολάου (ΨΕΥΤΟΔΗΜΗΤΡΗΣ), Μ. Κερεστετζή, Μ. Μωραΐτου (ΜΑΡΙΝΑ ΜΝΥΣΕΚ), Γ. Τερζάκης (ΒΑΡΛΑΑΜ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΜΙΧΑΗΛ), Α. Κούση, Σ. Μουτσίου (ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΙΣΣΑ), Μ. Χελιώτης (ΗΛΙΘΙΟΣ), Ε. Μαρσέλλος (ΝΙΚΗΤΙΤΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΒΟΓΙΑΡΟΣ ΤΗΣ ΑΥΛΗΣ, ΒΟΓΙΑΡΟΣ ΚΡΟΥΤΣΩΦ), Γ. Ζάκκας (ΛΑΒΙΤΣΚΥ)



ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1964-1965

Θέατρο «Ολύμπια»

Ρίτσαρντ Βάγκνερ: *Λόεγκριν*

[Richard Wagner: *Lohengrin*]

Λιμπρέτο: Richard Wagner

Πρώτη παράσταση: 12/1/1965

Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης

Σκηνοθεσία: : Riccardo Moresco

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Τ. Parly (ΛΟΕΝΓΚΡΙΝ), Β. Γιαννουλάκος (ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ), Μ. Κερεστετζή, Σ. Γλαντζή (ΕΛΣΑ), Π. Τζαβάρα (ΟΡΤΡΟΥΔΗ), Ν. Παπαχρήστος, Ε. Μαρσέλλος (ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΕΡΡΙΚΟΣ), Λ. Μανίκας, Σ. Αγγελόπουλος (ΚΗΡΥΚΑΣ),

Θέατρο «Ολύμπια»

Τ. Πουτσίνι: *Μποέμ*

Πρώτη παράσταση: 13/2/1965

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

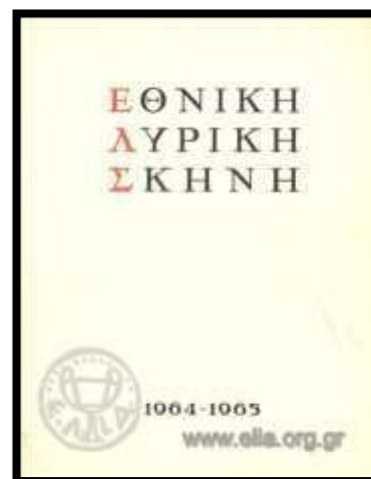
Σκηνοθεσία: Riccardo Moresco

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

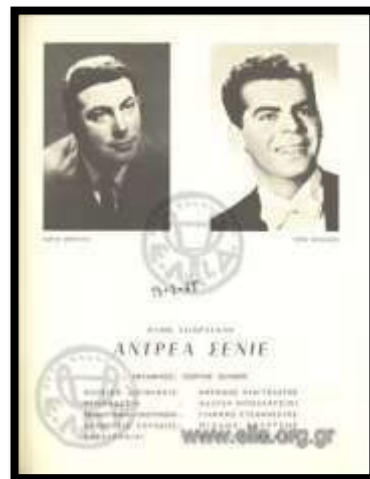
Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης



D. Antonioli, Ν. Χατζηνικολάου, Τ. Σκαρίδας (ΡΟΔΟΛΦΟΣ), Μ. Reale, Ζ. Βλαχοπούλου, Μ. Δουλή (ΜΙΜΗ), Ρ. Φωκιανού, Μ. Μουτσίου (ΜΟΥΖΕΤΑ), Ε. Τερζής, Α. Κουλουμπής (ΣΩΝΑΡ), Σ. Καλογεράς, Σ. Αγγελόπουλος (ΜΑΡΚΕΛΛΟΣ), Ν. Παπαχρήστος, Β. Φακίτσας (ΚΟΛΛΙΝΟΣ), Ν. Ντουφεξιάδης, Χ. Σαρφατής (ΜΠΕΝΟΥΑ), Ε. Παλαιολόγος, Γ. Τερζάκης (ΑΛΚΙΝΔΟΡΟΣ), Γ. Ασσαριώτης (ΛΟΧΙΑΣ), Ε. Γράβας (ΤΕΛΩΝΟΦΥΛΑΚΑΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Ουμπέρτο Τζιοντάνο: Αντρέα Σενιέ
[Umberto Giordano: *Andrea Chénier*]
Λιμπρέτο: Luigi Illica

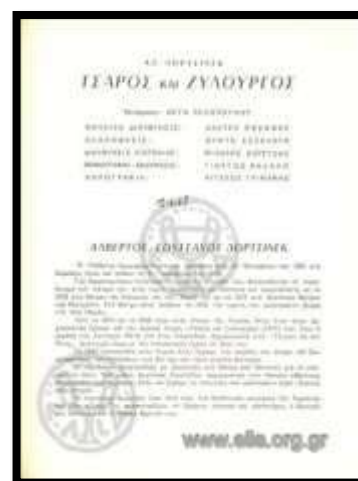
Πρώτη παράσταση: 13/3/1965
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Walter Boccaccini
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Α. Μενίρρο, Α. Κουρουσόπουλος, Ν. Χατζηνικολάου
(ΑΝΤΡΕΑ ΣΕΝΙΕ), Τζ. Μοδινός, Κ. Δημητρακόπουλος
(ΖΕΡΑΡ), Μ. Κερεσετετζή, Α. Μωραΐτου (ΜΑΝΤΛΕΝ), Α. Μαραγκάκη, Σ. Μουτσίου
(ΜΠΕΡΣΙ), Ε. Δελαζάνου, Α. Κούση (ΚΟΝΤΕΣΣΑ ΚΟΑΝΥ), Α. Κούση, Ε.
Σταματοπούλου (ΜΑΝΤΕΛΟΝ), Γ. Τερζάκης, Β. Φακίτσας (ΡΟΥΣΕ), Ε. Τερζής, Γ.
Ζάκκας (ΜΑΤΙΕ), Ε. Μαρσέλλος, Ε. Δουμάνης (ΠΙΕΡ ΦΛΕΒΙΑ, ΦΟΥΣΕ ΤΕΝΒΙΑ),
Α. Πανταζηνάκος, Ε. Παλαιολόγος (ΕΝΑΣ ΙΔΙΟΡΡΥΘΜΟΣ ΠΑΠΑΣ), Τ. Δουκάκος,
Α. Κουλουμπής ΣΜΙΘ, ΑΡΧΙΘΑΛΑΜΗΠΟΛΟΣ, ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΟΥ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Α. Γ. Λόρτзинγκ: *Τσάρος και ξυλουργός*
[Albert Lortzing: *Zar und Zimmermann*]
Λιμπρέτο: Albert Lortzing

Πρώτη παράσταση: 15/4/1965
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ
Σκηνοθεσία: Udo Esselun
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Α. Μανίκας, Σ. Αγγελόπουλος (ΠΕΤΡΟΣ), Μ. Καζαντζής, Α. Πανταζηνάκος
(ΙΒΑΝΩΦ), Ν. Παπαχρήστος, Χ. Σαρφατής (ΒΑΝ ΜΠΕΤΤ), Μ. Μουτσίου, Μ. Δουλή
(ΜΑΡΙΑ), Ε. Μαρσέλλος, Α. Κουλουμπής (ΠΡΕΣΒΕΥΤΗΣ ΡΩΣΙΑΣ), Θ. Φερεντίνος,
Ν. Γρηγορόπουλος (ΠΡΕΣΒΕΥΤΗΣ ΓΑΛΛΙΑΣ), Γ. Τερζάκης, Β. Φακίτσας
(ΠΡΕΣΒΕΥΤΗΣ ΑΓΓΛΙΑΣ), Α. Κιούση, Σ. Μουτσίου (ΧΗΡΑ ΜΠΡΟΒΕ)

Βέρντι: *Ριγολέττος*
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Κάλμαν: *Η πριγκίπισσα της Τσάρντας*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Πουτσίνι: *Μπαττερφλάν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Μασκάνι: *Καβαλλερία Ρουστικάνα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Λεονκαβάλλο: *Παληάτσοι*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Βέρντι: *Τραβιάτα*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης

Ντονιτσέττι: *Το ελιζήριον του έρωτος*
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Ντονιτσέττι: *Λουκία του Λαμερμούρ*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1965

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Τζουζέπε Βέρντι: *Οθέλλος*

Πρώτη παράσταση: 18/6/1965
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Margarita Wallmann
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Χορογραφία: Γιάννης Μέτσης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης

J. Vickers (ΟΘΕΛΛΟΣ) T. Gobbi (ΙΑΓΟΣ), M. Pobbe
(ΔΥΣΔΑΙΜΟΝΑ), Ν. Χατζηνικολάου (ΚΑΣΣΙΟΣ), Α.
Πανταζηνάκος (ΡΟΔΕΡΙΓΟΣ), Ν. Παπαχρήστος, Ε. Μαρσέλλος (ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΣ), Γ.
Ζάκκας (ΜΟΝΤΑΝΟΣ), Γ. Λινού (ΑΙΜΙΛΙΑ), Δ. Κουρής (ΚΗΡΥΞ)



Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Τζουζέπε Βέρντι: *Αϊντα*

Πρώτη παράσταση: 13/7/1965
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Carlo Maestrini
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

M. de Osma (ΑΪΝΤΑ), C. Bergonzi (ΠΑΝΤΑΜΕΣ), Β.
Γιαννουλάκος (ΑΜΟΝΑΣΡΟ), Α. Ferrin (ΠΑΜΦΙΣ), Ρ.
Γαρατζιώτη (ΑΜΝΕΡΙΣ), Ε. Μαρσέλλος (ΒΑΣΙΛΙΑΣ), Α.
Πανταζηνάκος (ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ)

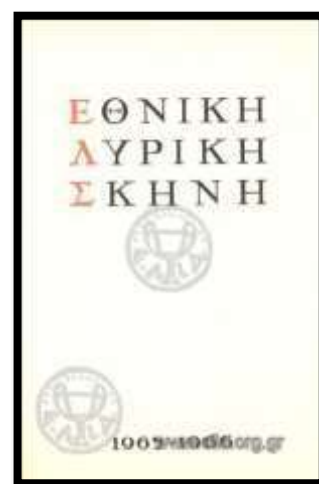


ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1965-1966

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζάκομο Πουτσίνι: *Τόσκα*

Πρώτη παράσταση: 19/11/1965
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Ezio Frigerio
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης

Η. Πάλλη, Μ. Collier (ΦΛΟΡΙΑ ΤΟΣΚΑ), D. Antonioli, U.
Borsò (ΜΑΡΙΟ ΚΑΒΑΡΑΝΤΟΣΣΙ), D. Ohanesian, G.
Fioravanti (ΣΚΑΡΠΙΑ), Β. Φακίτσα (ΤΣΕΖΑΡΕ
ΑΝΤΖΕΛΟΤΤΙ), Χ. Σαρφατής (Ο ΝΕΩΚΟΡΟΣ), Γ.
Ζάκκας (ΣΑΡΡΟΝΕ), Α. Πανταζηνάκος (ΣΠΟΛΕΤΤΑ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Π. Τσαϊκόφσκι: *Ευγένιος Ονιέγκιν*

Πρώτη παράσταση: 11/12/1965
Μουσική Διεύθυνση: Οδυσσέας Δημητριάδης
Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



D. Iordăchescu (ΟΝΙΕΓΚΙΝ), Τ. Τσαχουρίδου (ΤΑΤΙΑΝΑ), Κ. Μορφονιού (ΛΑΡΙΝΑ), Λ. Σταματοπούλου (ΟΛΓΑ), Α. Κούση (ΦΙΛΙΠΠΙΕΒΝΑ), Ζ. Κρνetic (ΛΕΝΣΚΥ), Ν. Παπαχρήστος (ΠΡΙΓΚΗΨ ΓΚΡΕΜΙΝ), Χ. Σαρφατής (ΕΝΑΣ ΛΟΧΑΓΟΣ), Ε. Μαρσέλλος (ΖΑΡΕΤΣΚΥ), Α. Πανταζηνάκος (ΤΡΙΚΕΤ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Έμμεριχ Κάλμαν: **Κοντέσσα Μαρίτσα**

Πρώτη παράσταση: 21/1/1966
Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφερ
Επιμέλεια Σκηνοθεσίας: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Έλλη Σολομωνίδη-Μπαλάνου
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση Χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Δημήτρης Γιαννουκάκης

Λ. Ζωγράφου (ΚΟΝΤΕΣΣΑ ΜΑΡΙΤΣΑ), Μ. Ευαγγέλου (ΛΙΖΑ), Σ. Μουτσίου (ΙΛΚΑ), Τ. Γεωργίου (ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΜΠΟΤΣΕΝΑ), (ΜΠΕΡΚΟ), Α. Πανταζηνάκος, Ν. Γρηγορόπουλος (ΤΑΣΙΛΟ), Β. Καζαντζής (ΖΟΥΠΑΝ), Γ. Τερζάκης (ΠΟΠΟΥΛΕΣΚΟ), Ε. Δάρα (ΜΑΝΙΑ), Τ. Παπαναστασίου (ΚΑΡΛ), (ΤΣΕΚΚΟ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΠΕΝΙΤΣΕΚ), Τ. Δουκάκος



Θέατρο «Ολύμπια»

Γεώργιος Σκλάβος: **Κρίνο στ' ακρογιάλι**

Λιμπρέτο: Στέλιος Σπεράντσας

Πρώτη παράσταση: 26/2/1966
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Γεώργιος Καρακαντάς
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Β. Φακίτσας (ΜΙΧΑΛΗΣ), Λ. Σταματοπούλου (ΣΜΑΡΑΓΔΑ), Σ. Γλαντζή (ΚΡΙΝΙΩ), Κ. Δημητρακόπουλος (ΣΤΑΜΑΤΗΣ), Ν. Χατζηνικολάου (ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Β.Α. Μότσαρτ: *Ντον Τζοβάννι*
[Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*]
Λιμπρέτο: Lorenzo Da Ponte

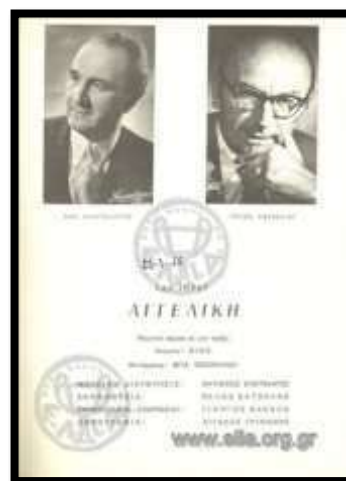
Πρώτη παράσταση: 4/3/1966
Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Χωραφάς
Σκηνοθεσία: Josef Witt
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Χορογραφία: Έλεν Τσουκαλά
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



R. Jedlička (ΝΤΟΝ ΤΖΟΒΑΝΝΙ), Η. Holecek (ΛΕΠΟΡΕΛΛΟ), Ν. Δασκαλάκης (ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ), Μ. Χελιώτης (ΔΟΝ ΟΤΤΑΒΙΟ), Γ. Ζάκκας (ΜΑΖΕΤΤΟ), Μ. Κερεσσετζή (ΔΟΝΝΑ ΑΝΝΑ), Μ. Κυριάκη (ΔΟΝΝΑ ΕΛΒΙΡΑ), Τ. Τσαχουρίδου (ΖΕΡΛΙΝΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Ζακ Ιμπέρ: *Αγγελική*
[Jacques Ibert: *Angélique*]
Λιμπρέτο: Nino [Michel Veber]

Πρώτη παράσταση: 20/3/1966
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης



Μ. Μουτσίου (ΑΓΓΕΛΙΚΗ), Γ. Τερζάκης (ΜΠΟΝΙΦΑΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΔΙΑΒΟΛΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΣΑΡΛΩ), Μ. Καζαντζής (Ο ΑΓΓΛΟΣ), Ι. Ρούσσης (Ο ΙΤΑΛΟΣ), Α. Κουλουμπής (Ο ΝΕΓΡΟΣ), Α. Κούση (Α΄ ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΑ), Ε. Δελαζάνου (Β΄ ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: **Η Τραβιάτα**

Πρώτη παράσταση: 24/3/1966
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Λεωνίδα Ζώρας

Α. Esposito (ΒΙΟΛΕΤΑ ΒΑΛΕΡΥ), F. Bonisolli, Ο. Garaventa (ΑΛΦΡΕΔΟΣ), J. Haas, P. Francia (ΖΕΡΜΟΝ), Β. Κουλουμπή (ΑΝΝΙΝΑ), Μ. Βαλεντή (ΦΛΟΡΑ ΜΠΕΡΒΟΥΑ), Α. Πανταζηνάκος (ΓΚΑΣΤΟΝΕ), Γ. Ζάκκας (ΒΑΡΩΝΟΣ ΝΤΥΦΟΛ), Β. Φακίτσας (ΜΑΡΚΗΣΙΟΣ ΤΟΥ ΟΜΠΙΝΥ), Ε. Μαρσέλλος (ΙΑΤΡΟΣΓΚΡΕΝΒΙΑ), Ε. Γράψας (ΖΟΖΕΦ), Α. Χυτήρης (ΕΝΑΣ ΑΠΕΣΤΑΛΜΕΝΟΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Μπέλα Μπάρτοκ: **Ο πύργος του Κυανοπόγωνος**
[Béla Viktor János Bartók: *A kékszakállú herceg vára*]
Λιμπρέτο: Béla Balázs

Πρώτη παράσταση: 24/4/1966
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Μετάφραση: Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου

Ν. Παπαρήστος (ΚΥΑΝΟΠΩΓΩΝ), Κ. Μορφονιού (ΙΟΥΔΗΘ)



Βέρντι: **Τροβατόρε**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Μασσενέ: **Μανόν**
Σκηνικά: Έλλη Σολομωνίδη-Μπαλάνου

Πουτσίνι: **Μπαττερφλάν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Κάλμαν: **Η πριγκίπισσα της Τσάρντας**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Πουτσίνι: **Μποέμ**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Τσαϊκόφσκι: **Ντάμα Πίκα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Τζιορντάνο: **Αντρέα Σενιέ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Καλομοίρης: **Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάνα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Λεονκαβάλλο: **Παληάτσοι**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1966

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Τζουζέππε Βέρντι: **Ντον Κάρλο**
[Giuseppe Verdi: **Don Carlo**]
Λιμπρέτο: Joseph Méry, Camille du Locle

Πρώτη παράσταση: 1/7/1966
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Marguerita Wallmann
Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης
Κοστούμια: Teatro Massimo του Palermo σε μακέτες
Jacques Dupont
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Μ. Κορώνης

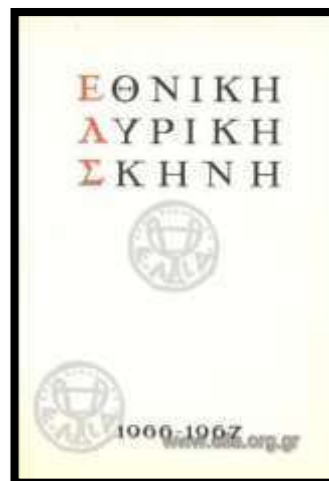


Α. Lo Forese (ΝΤΟΝ ΚΑΡΛΟ), Ν. Ζαχαρίου (ΦΙΛΙΠΠΟΣ Β΄), Β. Γιαννουλάκος (ΡΟΔΡΙΓΟΣ), Α. Zerbini (ΜΕΓΑΣ ΙΕΡΟΕΞΕΤΑΣΤΗΣ), Ρ. Bakocevic (ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΝΤΙ ΒΑΛΟΥΑ), Β. Ericson (ΕΜΠΟΛΚ), Μ. Φλερύ, Α. Πανταζηνάκος, Α. Λυγνού, Ν. Δασκαλάκης, Θ. Πετράκης, Κ. Πέτροβα

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1966-1967

Θέατρο «Ολύμπια»
Αρρίγκο Μπόιτο: *Μεφιστοφέλε*
[Arrigo Boito: *Mefistofele*]
Λιμπρέτο: Arrigo Boito

Πρώτη παράσταση: 18/11/1966
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Riccardo Moresco
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

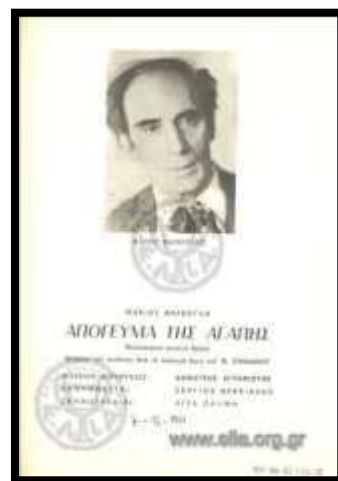


R. Arie (ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ), L. Ottolini (ΦΑΟΥΣΤ), Τ. Τσαχουρίδου (ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ), Σ. Γλαντζή (ΕΛΕΝΗ), Κική Μορφονιού (ΜΑΡΘΑ), Λ. Σταματοπούλου (ΠΑΝΘΑΛΙΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΒΑΓΚΝΕΡ), Λ. Ιωαννίδης (ΝΕΡΕΟ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Μάριος Βάρβογλης: *Απόγευμα της αγάπης*

Πρώτη παράσταση: 7/12/1966
Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Αγραφιώτης
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά: Λίζα Ζαΐμη
Κοστούμια: -

Κ. Δημητρακόπουλος (ΤΑΣΣΟΣ), Τ. Σκαφίδας (ΘΑΝΟΣ),
Μ. Δουλή (ΜΑΛΑΜΩ), Κ. Μορφονιού (ΚΥΡΑ
ΧΡΥΣΑΥΓΗ), Α. Πανταζηνάκος (ΖΗΤΙΑΝΟΣ), Μ.
Καζαντζής (Α΄ ΧΩΡΙΚΟΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (Β΄
ΧΩΡΙΚΟΣ), Ε. Μαρσέλλος (Α΄ ΨΑΡΑΣ), Γ. Κρίνος (Β΄
ΨΑΡΑΣ)



Σε ενιαία παράσταση με τα μπαλέτα *Les petits riens* του Μότσαρτ και *Το τρίκωχο καπέλλο* του Μανουέλ ντε Φάλια

Θέατρο «Ολύμπια»

Πάουλ Αμπράαμ: *Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της*
[Paul Abraham: *Viktoria und ihr Husar*]

Λιμπρέτο: Alfred Grünwald and Fritz Löhner-Beda

Πρώτη παράσταση: 23/12/1966

Μουσική Διεύθυνση: Βάλτερ Πφέφφερ, Δημήτρης
Μιχαηλίδης

Σκηνοθεσία: Alexander Pichler

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης

Μετάφραση: Δημήτρης Γιαννουκάκης

Α. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου (ΒΙΚΤΩΡΙΑ), Ν.
Γρηγορόπουλος, Γ. Κρίνος (ΟΥΣΣΑΡΟΣ ΣΤΕΦΑΝ
ΚΟΛΤΑΪ), Μ. Ευαγγέλου (ΡΙΚΕΤΤ), Γ. Τερζάκης (ΤΖΩΝ ΓΚΑΝΛΑΪΤ), Μ.
Καζαντζής (ΚΟΜΗΣ ΦΕΡΡΥ), Ν. Δημητριάδου (Ο ΛΙΑ ΣΑΝ), Ν. Ντουφεξιάδης
(ΓΙΑΝΤΣΙ), Τ. Δουκάκος (ΜΠΕΛΑ ΠΟΡΚΕΛΤΙ), Τ. Παπαναστασίου (ΕΝΑΣ
ΚΟΖΑΚΟΣ / ΓΙΑ ΜΠΟΝΤΖΕ), Ι. Ρούσσης (ΤΖΕΗΜΣ), Α. Κουλουμπής (Ο
ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ), Σ. Δεσύλας (ΕΝΑΣ ΡΩΣΟΣ ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»

Τζοακίνο Ροσσίνι: *Ο Κουρέυς της Σεβίλλης*

Πρώτη παράσταση: 13/1/1967

Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος

Σκηνοθεσία: Antonello Madau-Diaz

Σκηνικά- Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Λυσίμαχος Ανδρουτσόπουλος

Γ. Baratti (ΚΟΜΗΣ ΑΛΜΑΒΙΒΑ), Χ. Σαρφατής (ΝΤΟΝ
ΜΠΑΡΤΟΛΟ), Μ.Α. Τσόνη (ΡΟΖΙΝΑ), Ν. Herlea
(ΦΙΓΚΑΡΟ), Α. Μαρκικα (ΝΤΟΝ ΜΠΑΖΙΛΙΟ), Γ.
Ζάκκας (ΦΙΟΡΕΛΛΟ), Σ. Μουτσίου (ΜΠΕΡΤΑ), Ε.
Γράβας (ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»

Σ. Προκόφιεφ: **Η αγάπη των τριών πορτοκαλιών**
[Сергей Сергеевич Прокофьев: *Любовь к трём апельсинам*]

Λιμπρέτο: Сергей Сергеевич Прокофьев (από το ομότιτλο έργο του Carlo Gozzi)

Πρώτη παράσταση: 3/2/1967

Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης

Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic

Σκηνικά-Κοστούμια: Miodir Denic

Χορογραφίες: Έλεν Τσουκαλά

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Γ. Τερζάκης (ΒΑΣΙΛΙΑΣ), Μ. Χελιώτης (ΠΡΙΓΚΗΠΙΑΣ), Κ. Μορφονιού (ΚΛΑΡΙΣΣΑ), Κ. Δημητρακόπουλος (ΛΕΑΝΔΡΟΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΤΡΟΥΦΑΛΑΝΤΙΝΟ), Γ. Ζάκκας (ΠΑΝΤΑΛΟΝ), Β. Φακίτσας (ΤΣΕΛΙΟ), Μ. Κερεσσετζή (ΦΑΤΑ ΜΟΡΓΚΑΝΑ), Ι. Κωνσταντίνου (ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ), Μ. Δουλή (ΝΙΝΕΤΤΑ), Γ. Αμαξοπούλου (ΛΙΝΕΤΤΑ), Ν. Παπαχρήστου (Η ΜΑΓΕΙΡΙΣΣΑ), Ε. Μαρσέλλος (ΦΑΡΦΑΡΕΛΛΟ), Λ. Σταματοπούλου (ΣΜΕΡΑΛΑΝΤΙΝ), Β. Φακίτσας (ΚΗΡΥΞ), Α. Πανταζηνάκος (ΤΕΛΕΤΑΡΧΗΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Ρ. Βάγκνερ: **Ταχώνυζερ**

Πρώτη παράσταση: 24/2/1967

Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης

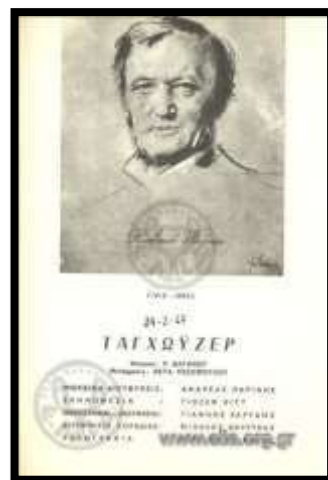
Σκηνοθεσία: Josef Witt

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



W. Geisler (ΤΑΓΧΩΝΥΖΕΡ), Τ. Μοδινός (ΒΟΛΦΡΑΜ ΤΟΥ ΕΣΕΝΜΠΑΧ), Ν. Χατζηνικολάου (ΒΑΛΤΕΡ ΤΟΥ ΦΟΓΚΕΛΦΑΙΝΤΕ), Γ. Ζάκκας (ΜΠΙΤΕΡΟΛΦ), Α.

Πανταζηνάκος (ΕΡΡΙΚΟΣ), Ε. Μάρσελλος (ΡΑΪΝΜΑΡ), Ν. Δασκαλάκης (Ο ΗΓΕΜΩΝ ΧΕΡΜΑΝ), Ε. Καστέλλα (ΕΛΙΣΑΒΕΤ), Σ. Γλαντζή (ΒΕΝΟΥΣ), Α. Αλεξοπούλου (ΕΝΑΣ ΝΕΑΡΟΣ ΒΟΣΚΟΣ)

Βέρντι: **Τροβατόρε**

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Κάλμαν: **Κοντέσσα Μαρίτσα**

Σκηνικά-Κοστούμια: Έλλη Σολομωνίδη-Μπαλάνου

Βέρντι: *Ριγολέττος*
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Πουτσίνι: *Μπαττερφλάν*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Πουτσίνι: *Μποέμ*
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Τσιμαρόζα: *Μυστικός Γάμος*
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Μπάρτοκ: *Ο πύργος του Κουανοπόγωνος*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

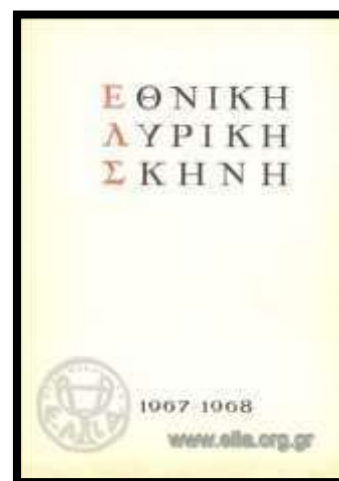
Μότσαρτ: *Ντον Τζοβάννι*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1967-1968

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: *Μπάλλο ιν μάσκερα*

Πρώτη παράσταση: 10/11/1967
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Frank de Quell
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Ευάγγελος Μαγκλιβέρας

Μ. Κερεστετζή, Κ. Γιαννετοπούλου (ΑΜΕΛΙΑ), Β. Παπαντωνίου, Φ. Σαραντοπούλου (ΟΣΚΑΡ), Β. Φακίτσας (ΣΑΜΟΥΕΛ), Γ. Ζάκκας (ΣΥΛΒΑΝΟ), Κ. Πασγάλης, Κ. Δημητρακόπουλος (ΡΕΝΑΤΟ), G. Merighi, Λ. Κουρουσόπουλος (ΡΙΚΑΡΝΤΟ), Κ. Μορφονιού (ΟΥΛΡΙΚΑ) Χ. Σαρφατής (ΤΟΜ), Α. Κουλουμπής (ΔΙΚΑΣΤΗΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΥΠΗΡΕΤΗΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Γκιουζέππε Βέρντι: **Ερνάνης**

Πρώτη παράσταση: 24/11/1967
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Frank de Quell
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Χορογραφίες: Ολγα Μαράντη-Πολυμεροπούλου
Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης

Μ. Λεοντοπούλου (ΕΛΒΙΡΑ), Τ. Σκαφίδας (ΕΡΝΑΝΗΣ),
Κ. Πασχάλης (ΔΟΝ ΚΑΡΟΛΟΣ), Ν. Δασκαλάκης
(ΣΙΛΒΑ), Φ. Σαραντοπούλου, Ε. Δημοπούλου
(ΤΖΟΒΑΝΝΑ), Α. Πανταζηνάκος (ΡΙΧΑΡΔΟΣ), Γ.
Ζάκκας (ΙΑΓΟΣ)

Βέρντι: **Τραβιάτα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Βέρντι: **Τροβατόρε**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Μότσαρτ: **Έτσι κάνουν όλες**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Κάλμαν: **Κοντέσσα Μαρίτσα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Έλλη Σολωμονίδη-Μπαλάνου

Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

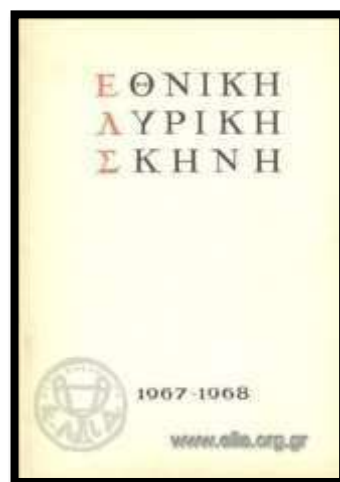
Αμπράαμ: **Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Πουτσίνι: **Μποέμ**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Πουτσίνι: **Μπαττερφλάν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Τσιμαρόζα: **Μυστικός Γάμος**
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Κάλμαν: **Η πριγκίπισσα της Τσάρντας**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

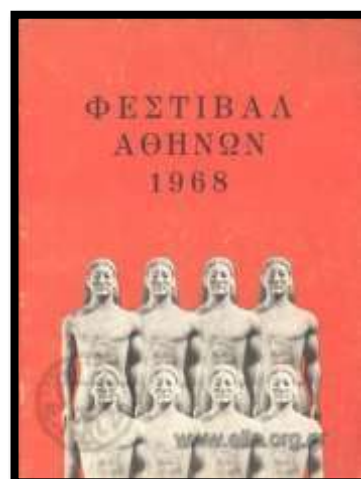


ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1968

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Βιτσέντζο Μπελλίνι: *Νόρμα*

Πρώτη παράσταση: 16/7/1968
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Margherita Wallmann
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

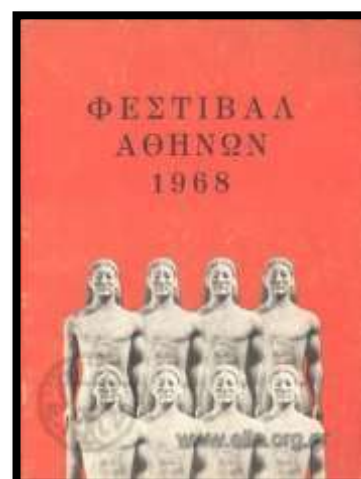
Έ. Σουλιώτη (NORMA), Β. Prevedi (ΠΟΛΙΩΝ), Κ. Μορφονιού (ΑΝΤΑΛΤΖΙΖΑ), Ν. Ζαχαρίου (ΟΡΟΒΕΖΟ), Τ. Σκαφίδας (ΦΛΑΒΙΟ), Β. Φραγγουλάκη (ΚΛΟΤΙΛΔΗ)



Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Λουδοβίκου Βαν Μπετόβεν: *Φιντέλιο*

Πρώτη παράσταση: 9/8/1968
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Frank de Quell
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

V. Pribyl (ΦΛΟΡΕΣΤΑΝ), L. Dvořáková (ΛΕΩΝΟΡΑ), L. Rebmann (ΜΑΡΤΣΕΛΙΝΑ), Β. Γιαννουλάκος (ΠΙΖΑΡΟ), Η. Hagenam (ΡΟΚΚΟ), Μ. Schmidt (ΖΑΚΙΝΟ), Ν. Δασκαλάκης (ΝΤΟΝ ΦΕΡΝΑΝΤΟ), Ι. Μανωλάκης (Α΄ ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ), Σ. Παπαχρήστου (Β΄ ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ)



ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1968-1969

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: *Ναμπούκο*

Πρώτη παράσταση: 15/11/1968
Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης

Α. Protti (ΝΑΜΠΟΥΚΟ), Ν. Χατζηνικολάου (ΙΣΜΑΕΛ), Β. Φακίτσας, S. Pagliuca (ΖΑΧΑΡΙΑΣ), Μ. Κερεσετεζί, Σ. Γλαντζή (ΑΜΠΠΓΚΑΕΛ), Β.



Παπαντωνίου (ΦΕΝΕΝΑ), Α. Δρακοπούλου, (ANNA), Α. Πανταζηνάκος (ΑΜΠΙΝΤΑΛΛΟ), Χ. Σαρφατής (ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Θεόφραστος Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**

Πρώτη παράσταση: 20/12/1968

Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος, Δημήτρης Μιχαηλίδης

Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Α. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου (ΒΙΒΙΚΑ), Ν. Γρηγορόπουλος, Γ. Κρίνος (ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΜΙΔΗΣ), Β. Κουντούρης-Φλαμπουριάρης, Τ. Δουκάκος (ΜΙΜΗΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΜΑΡΚΟΣ ΚΟΡΤΑΣΗΣ), Γ. Τερζάκης, Δ. Θάνος (ΖΑΧΑΡΟΥΛΗΣ), Γ. Αμαξοπούλου, Ε. Αραμπάνου, Ε. Δελαζάνου (ΚΙΚΗ ΧΑΡΜΙΔΟΥ), Ν. Παπαχρήστος, Γ. Τερζάκης (ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΜΑΡΤΗΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Β.Α. Μότσαρτ: **Ο Μαγικός αυλός**

[Wolfgang Amadeus Mozart: **Die Zauberflöte**]

Λιμπρέτο: Emanuel Schikaneder

Πρώτη παράσταση: 18/1/1969

Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος

Σκηνοθεσία: Josef Witt

Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Μ. Χελιώτης (ΤΑΜΙΝΟ), Τ. Τσαχουρίδου (ΠΑΜΙΝΑ), Μ. Κορομάντζου, Φ. Σαραντοπούλου (ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ), Α. Κουλουμπής (ΠΑΠΑΓΚΕΝΟ), Μ. Δουλή, Μ. Ευαγγέλου (ΠΑΠΑΓΚΕΝΑ), Β. Φακίτσας (ΣΑΡΑΣΤΡΟ), Α. Πανταζηνάκος (ΜΟΝΟΣΤΑΤΟΣ), Ρ. Φωκιανού (1^η ΚΥΡΙΑ), Ε. Δελαζάνου (2^η ΚΥΡΙΑ), Λ. Σταματοπούλου (3^η ΚΥΡΙΑ), Α. Αλεξανδροπούλου (1^ο ΑΓΟΡΙ), Ε. Μπάρδη (2^ο ΑΓΟΡΙ), Σ. Μουτσίου (3^ο ΑΓΟΡΙ), Ι. Ρούσσης (1^{ος} ΘΩΡΑΚΙΣΜΕΝΟΣ ΑΝΔΡΑΣ), Σ. Παπαχρήστος (2^{ος} ΘΩΡΑΚΙΣΜΕΝΟΣ ΑΝΔΡΑΣ), Δ. Καβράκος (ΙΕΡΕΥΣ), Ε. Παλαιολόγος (Α' ΙΕΡΕΥΣ), Τ. Δουκάκος (Β' ΙΕΡΕΥΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Τζ. Πουτσίνι: *Μανόν Λεσκώ*

[Giacomo Puccini : *Manon Lescauf*]

Λιμπρέτο: Luigi Illica, Giuseppe Giacosa, Marco Praga

Πρώτη παράσταση: 7/2/1969

Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης

Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης

Σκηνικά: Μίομιρ Νενίτς

Κοστούμια: Έλλη Σολομωνίδη-Μπαλάνου

Χορογραφίες: Κέλλυ Χριστοφορίδη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου



G. Galli, Μ. Λεοντοπούλου (ΜΑΝΟΝ ΛΕΣΚΩ) G.

Merighi, Τ. Σκαφίδας (ΙΠΠΙΟΤΗΣ ΡΕΝΑΤΟ ΝΤΕ ΓΚΡΙΕ), Α. Κουλουμπής, Σ. Αγγελόπουλος (ΛΕΣΚΩ), Γ. Τερζάκης (ΖΕΡΟΝΤΕ ΝΤΙ ΡΑΒΟΥΑΡ), Ι. Ρούσσης (ΕΝΤΜΟΝΤΟ), Α. Πανταζηνάκος (Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ), Κ. Αποστολάκη (ΕΝΑΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ), Τ. Δουκάκος (ΕΝΑΣ ΠΛΟΙΑΡΧΟΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΕΝΑΣ ΦΑΝΟΚΟΡΟΣ), Δ. Καβράκος (ΕΝΑΣ ΛΟΧΙΑΣ), Ν. Μητρόπουλος (Ο ΞΕΝΟΔΟΧΟΣ), Β. Ηρακλείδης (Ο ΚΟΥΡΕΑΣ), Μ. Μιχαλοπούλου (Η ΥΠΗΤΡΕΤΡΙΑ) Α. Αλεξανδροπούλου, Μ. Χαρίτου, Θ. Βοργία, Ε. Πλέσσα (ΜΑΔΡΙΓΚΑΛ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Ιούλιος Μασσενέ: *Βέρθερος*

Πρώτη παράσταση: 21/3/1969

Μουσική Διεύθυνση: Τότης Καραλίβανος

Σκηνοθεσία: Μladen Sabljic

Σκηνικά: Γιώργος Βακαλό

Κοστούμια: Έλλη Σολομωνίδη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



Ο. Garaventa, Τ. Σκαφίδας (ΒΕΡΘΕΡΟΣ), Σ.

Αγγελόπουλος (ΑΛΒΕΡΤΟΣ), Α. Πανταζηνάκος, Ε.

Παλαιολόγος (ΣΜΙΤ), Γ. Ζάκκας, Α. Κουλουμπής

(ΙΩΑΝΝΗΣ), Κ. Μορφονιού, Γ. ντι Τάσσο (ΚΑΡΛΟΤΤΑ), Β. Παπαντωνίου, Μ.

Ευαγγέλου (ΣΟΦΙΑ), Ν. Δασκαλάκης (ΜΠΑΪΠ), Ε. Βισβάρδη (ΚΑΤΕΣΕΝ), Κ.

Βερέκος (ΜΠΡΟΥΑΜΑΝ)

Μότσαρτ: *Έτσι κάνουν όλες*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Πουτσίνι: *Τόσκα*

Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Κάλμαν: **Κοντέσσα Μαρίτσα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Έλλη Σολομωνίδη-Μπαλάνου

Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**
Σκηνικά- Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Μπιζέ: **Κάρμεν**
Σκηνικά-Κοστούμια: -

Αμπράαμ: **Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Βέρντι: **Αϊντα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος

Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Πουτσίνι: **Μπαττερφλάν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Βέρντι: **Ναμπούκο**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Βέρντι: **Τραβιάτα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

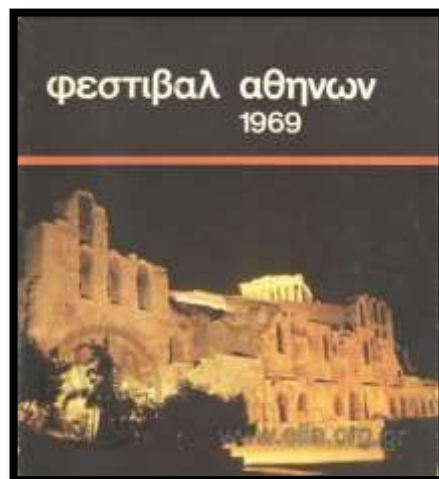
Τσιμαρόζα: **Μυστικός Γάμος**
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Κάλμαν: **Η πριγκίπισσα της Τσάρντας**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1969

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Τ. Βέρντι: **Μάκβεθ**
[Giuseppe Verdi: *Macbeth*]
Λιμπρέτο: Francesco Maria Piave, Andrea Maffei

Πρώτη παράσταση: 15/7/1969
Μουσική Διεύθυνση: Lamberto Gardelli
Σκηνοθεσία: John Copley
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης (Τα κοστούμια παρεχωρήθησαν παρά του Θεάτρου Glyndebourne και συμπληρώθηκαν από τα εργαστήρια της Εθνικής Λυρικής Σκηνής από τον ενδυματολόγο Π. Μαντούδη)



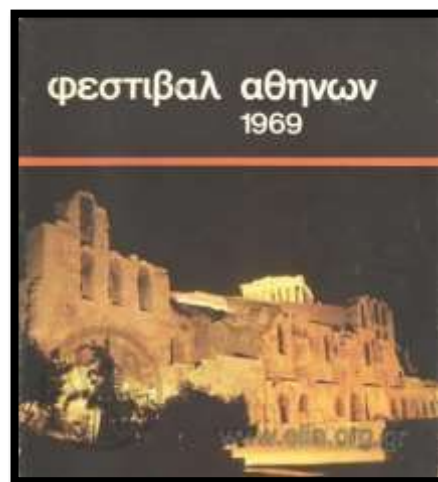
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου

Κ. Πασχάλης (ΜΑΚΒΕΘ), Ρ. Lager (ΜΠΑΝΚΟ), Ι. Borkh (ΛΑΙΔΗ ΜΑΚΒΕΘ), Μ. Λεοντοπούλου (ΚΥΡΙΑ ΤΗΣ ΤΙΜΗΣ ΤΗΣ ΛΑΙΔΗΣ ΜΑΚΒΕΘ), Θ. Μπίτσιος (ΜΑΚΝΤΑΦ), Ι. Ρούσσης (ΜΑΛΚΟΛΜ), Δ. Καβράκος (ΙΑΤΡΟΣ), Σ. Παπαχρήστος (ΥΠΗΡΕΤΗΣ), Γ. Συβρής (ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ), Α. Κολιόπουλος (Α΄ ΦΑΝΤΑΣΜΑ), Ε. Δελαζάνου (Β΄ ΦΑΝΤΑΣΜΑ), Α. Αλεξανδροπούλου (Γ΄ ΦΑΝΤΑΣΜΑ)

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Τζιάκομο Πουτσίνι: *Τουραντό*

Πρώτη παράσταση: 10/8/1969
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Margherita Wallmann
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφίες: Ε. Μαρτσόνι-Σακονάκι
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης

Μ. Lippert (ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΤΟΥΡΑΝΤΟ), Μ. Καζαντζής (ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΑΛΤΟΥΜ), Β. Φακίτσας (ΤΙΜΟΥΡ), Ζ. Πηλού (ΛΙΟΥ), Τ. Kallio (ΚΑΛΑΦ), Β. Γιαννουλάκος (ΠΙΓΚ), Α. Πανταζηνάκος (ΠΑΓΚ), Μ. Χελιώτης (ΠΟΓΚ), Γ. Ζάκκας (ΕΝΑΣ ΜΑΝΔΑΡΙΝΟΣ)



ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1969-1970

Θέατρο «Ολύμπια»
Ζακ Όφφενπαχ: *Παραμύθια του Όφφμαν*

Πρώτη παράσταση: 11/1/1970
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Χορογραφίες: Άγγελος Γριμάνης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βασίλης Βεκιαρέλλης

Τ. Τσαχουρίδου (ΑΝΤΟΝΙΑ), Μ. Μουτσίου (ΤΖΟΥΛΙΕΤΑ), Γ. ντι Τάσσο (ΝΙΚΛΑΟΥΣ), Γ. Ζάκκας (ΣΛΕΜΙΑ), Α. Theba (ΟΦΦΜΑΝ), Τ. Μοδινός (ΚΟΠΕΛΙΟΥΣ, ΛΙΝΤΟΡΦ, ΜΙΡΑΚΛ, ΝΤΑΠΕΡΤΟΥΤΟ), Λ. Σταματοπούλου (ΜΙΑ ΦΩΝΗ), Χ. Σαρφατής (ΛΟΥΘΕΡ), Β. Φακίτσας (ΚΡΕΣΠΙΕΛ), Τ. Δουκάκος (ΧΕΡΜΑΝ), Α. Λαλαούνη (ΟΛΥΜΠΙΑ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΑΝΔΡΕΑΣ, ΚΟΣΕΝΙΓ, ΠΙΤΙΤΣΙΝΑΤΣΙΟ, ΦΡΑΝΤΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΝΑΘΑΝΑΗΛ), Α. Πανταζηνάκος (ΣΠΑΛΑΝΤΖΑΝΙ)



Θέατρο «Ολύμπια»

Τζοακίνο Ροσσίνι: *Ο σνιόρ Μπρουσκίνο*

[Gioachino Rossini: *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo*]

Λιμπρέτο: Giuseppe Maria Forpa

Πρώτη παράσταση: 6/2/1970

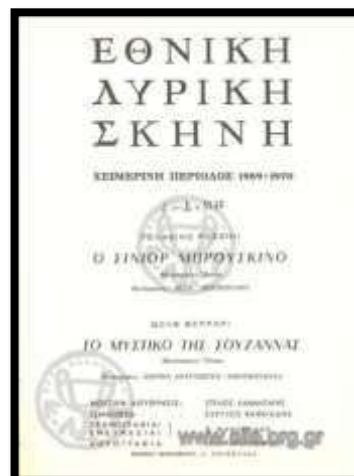
Μουσική Διεύθυνση: Στέλιος Καφαντάρης

Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Χορογραφίες: Κέλλυ Χριστοφορίδη

Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Γ. Τερζάκης (ΓΚΑΟΥΝΤΕΝΤΣΙΟ), Μ. Δουλή, Μ. Ευαγγέλου (ΣΟΦΙΑ), Α. Κουλουμπής (ΜΠΡΟΥΣΚΙΝΟ, πατήρ), Α. Πανταζηνάκος (ΜΠΡΟΥΣΚΙΝΟ, υιός) Ι. Ρούσσης (ΦΛΟΡΒΙΑΛΕ), Τ. Δουκάκος (ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ), Χ. Σαρφατής (ΦΙΛΙΜΠΕΡΤΟ), Σ. Μουτσίου (ΜΑΡΙΑΝΝΑ)

Σε ενιαία παράσταση με:

Βολφ Φερράρι: *Το μυστικό της Σουζάννας*

[Ermanno Wolf-Ferrari: *Il segreto di Susanna*]

Λιμπρέτο: Enrico Golisciani

Πρώτη παράσταση: 6/2/1970

Μουσική Διεύθυνση: Στέλιος Καφαντάρης

Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Χορογραφίες: Κέλλυ Χριστοφορίδη

Μετάφραση: Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου

Α. Κουλουμπής, Σ. Αγγελόπουλος (ΚΟΜΗΣ ΖΙΛ), Μ. Δουλή (ΚΟΜΗΣΣΑ ΣΟΥΖΑΝΝΑ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΣΑΝΤΕ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Βιντσέντζο Μπελλίνι: **Η υπνοβάτις**
[Vincenzo Bellini: *La sonnambula*]
Λιμπρέτο: Felice Romani

Πρώτη παράσταση: 27/3/1970
Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης
Σκηνοθεσία: Giuseppe de Tomasi
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Λυσίμαχος Ανδρουτσόπουλος

Ν. Ζαχαρίου (Ο ΚΟΜΗΣ ΡΟΔΟΛΦΟΣ), Λ.
Σταματοπούλου (ΤΕΡΕΖΑ ΜΟΛΙΝΑΡΑ), Β.
Παπαντωνίου (ΑΜΙΝΑ), U. Benelli (ΕΛΒΙΝΟ), Ι. Κωνσταντίνου (ΛΙΖΑ), Γ. Ζάκκας
(ΑΛΕΣΙΟ), Α. Πανταζηνάκος (Ο ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ)

Βέρντι: **Τραβιάτα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Βέρντι: **Ερνάνης**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Βέρντι: **Τροβατόρε**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Βέρντι: **Αϊντα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Μάριος Αγγελόπουλος

Αμπράμ: **Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Μότσαρτ: **Ο Μαγικός αυλός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Πουτσίνι: **Τόσκα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Πουτσίνι: **Μπαττερφλάν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης



Μουσσόργκσκυ: **Μπόρις Γκοντούνοφ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Πουτσίνι: **Μποέμ**
Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης
Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Γκράνιχστάιτεν: **Ορλώφ**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1970

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Τζουζέππε Βέρντι: **Η δύναμις του πεπρωμένου**

Πρώτη παράσταση: 15/7/1970
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφία: Branko Markovic
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου

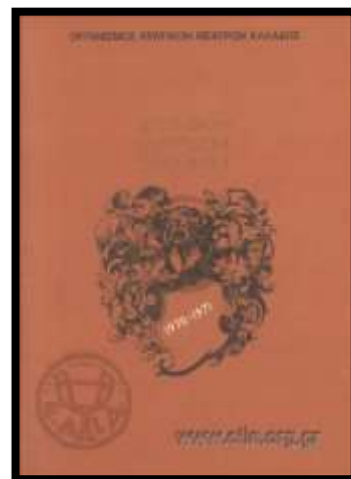


Ν. Δασκαλάκης (ΜΑΡΚΗΣΙΟΣ ΝΤΙ ΚΑΛΑΤΡΑΒΑ), Ι. Ligabue (ΔΟΝΝΑ ΕΛΕΩΝΟΡΑ), Β. Γιαννουλάκος (ΔΟΝ ΚΑΡΛΟ ΝΤΙ ΒΑΡΓΚΑΣ), Β. Preventi (ΔΟΝ ΑΛΒΑΡΟ), Γ. ντι Τάσσο (ΠΡΕΤΣΙΟΤΖΙΛΛΑ), Ν. Ζαχαρίου (ΠΑΤΗΡ ΓΚΟΥΑΡΝΤΙΑΝΟ), F. Corena (ΦΡΑ ΜΕΛΙΤΟΝΕ), Α. Σταματοπούλου (ΚΟΥΡΡΑ), Δ. Καβράκος (ΑΛΚΑΔΗΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΜΑΣΤΡΟ ΤΡΑΜΠΟΥΚΟ), Γ. Ζάκκας (ΕΝΑΣ ΧΕΙΡΟΥΡΓΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1970-1971

Θέατρο «Ολύμπια»
Ανδρέας Νεζερίτης: **Ηρώ και Λεάνδρος**
Κείμενο: Franz Grillparzer

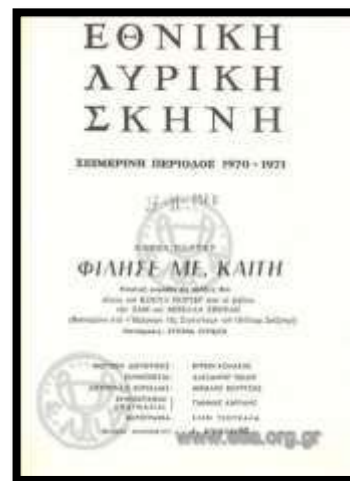
Πρώτη παράσταση: 12/11/1970
Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Ζωγράφος
Χορογραφία: Κέλλυ Χριστοφορίδου
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Ρένα Νεζερίτη



Ι. Κωνσταντίνου (ΗΡΩ), Ν. Χατζηνικολάου (ΛΕΑΝΔΡΟΣ), Ε. Σταματοπούλου [Λ. Στάμος] (ΙΑΝΘΗ), Σ. Αγγελόπουλος (ΝΑΥΚΛΗΡΟΣ), Β. Φακίτσας, Δ. Καβράκος (Ο ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ), Χ. Σαρφατής (Ο ΦΥΛΑΚΑΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ), Ε. Παλαιολόγος (ΝΑΥΤΗΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Κούουλ Πόρτερ: **Φίλησε με, Καίτη**
[Cole Porter: **Kiss me, Kate**]
Λιμπρέτο: Cole Porter

Πρώτη παράσταση: 27/11/1970
Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης
Σκηνοθεσία: Alexander Pichler
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Χορογραφία: Έλεν Τσουκαλά
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Ευγενία Συριώτη



Α. Ζαχαράτου, Λ. Ζωγράφου (ΛΙΛΥ ΒΑΝΕΣΣΙ-ΚΑΤΕΡΙΝΑ), Γ. Τερζάκης, Α. Κουλουμπής (ΦΡΕΝΤ ΓΚΡΑΧΑΜ-ΠΕΤΡΟΥΚΙΟ), Μ. Καζαντζής (ΧΑΡΡΥ ΤΡΕΒΟΡ-ΜΠΑΤΙΣΤΑ), Ν. Δημητριάδου, Κ. Ρουγγέρη (ΜΙΚΥ ΛΑΙΗΝ-ΜΠΙΑΝΚΑ), Ε. Παλαιολόγος (ΡΑΛΦ), Σ. Ντάριο, Α. Μπλικάκη (ΧΑΤΤΥ), Α. Τσίπας (ΘΥΡΩΡΟΣ), Κ. Παπανικολάου (ΠΩΛ), Γ. Μέτσης (ΜΠΙΛΛ ΚΑΛΧΟΥΝ-ΛΟΥΚΕΝΤΙΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (1^{ος} ΓΚΑΓΚΣΤΕΡ), Ν. Ντουφεξιάδης (2^{ος} ΓΚΑΓΚΣΤΕΡ), Ν. Παπαχρήστος, Τ. Δουκάκος (ΧΑΡΙΣΣΟΝ ΧΑΟΥΕΛ), Γ. Ζάκκας (ΚΡΕΜΙΟ), Γ. Κρίνος (ΟΡΤΕΝΣΙΟ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζιάκομο Πουτσίνι: **Τρίπτυχον (Το ταμπάρρο, Αδελφή Αγγελική, Γιάννης Σκίκης)**
[Giacomo Puccini: **Il trittico (Il tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi)**]
Λιμπρέτο: Giuseppe Adami (*Το ταμπάρρο*),
Gionacchino Forzano (*Suor Angelica, Gianni Schicchi*)

Πρώτη παράσταση: 11/12/1970
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου (*Το ταμπάρρο*),
Γεώργιος Σκλάβος (*Αδελφή Αγγελική*), Νικόλαος Ποριώτης (*Γιάννης Σκίκης*)



Το ταμπάρρο
Τ. Μοδινός, Κ. Δημητρακόπουλος (ΜΙΚΕΛΕ), Ν. Χατζηνικολάου (ΛΟΥΙΤΖΙ), Α. Πανταζηνάκος (ΤΙΝΚΑ), Ν. Παπαχρήστος (ΤΑΛΠΑ), Σ. Γλαντζή, Μ. Λεοντοπούλου (ΤΖΙΟΡΤΖΕΤΤΑ), Γ. ντι Τάσσο, Λ. Σταματοπούλου (ΦΡΟΥΓΚΟΛΛΑ), Γ. Κρίνος

(ΠΩΛΗΤΗΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ), Α. Στελλάκη, Ε. Παλαιολόγος (ΖΕΥΓΟΣ ΕΡΑΣΤΩΝ), Α. Αλεξανδροπούλου, Ε. Παλαιολόγος (ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ)

Αδελφή Αγγελική

Γ. Τσαζουρίδου (ΑΔΕΛΦΗ ΑΓΓΕΛΙΚΗ), Κ. Μορφονιού, Γ. ντι Τάσσο (ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΘΕΙΑ), Β. Φραγκουλάκη (ΗΓΟΥΜΕΝΗ), Λ. Σταματοπούλου (ΑΔΕΛΦΗ ΖΗΛΩΤΡΙΑ), Σ. Μουτσίου (Η ΔΑΣΚΑΛΑ ΤΩΝ ΔΟΚΙΜΩΝ), Ι. Κωνσταντίνου (ΑΔΕΛΦΗ ΓΕΝΟΒΕΦΑ), Ε. Μπαρδή (ΑΔΕΛΦΗ ΟΣΜΙΝΑ), Μ. Βακοπούλου (ΑΔΕΛΦΗ ΝΤΟΛΤΣΙΝΑ), Μ. Ευαγγέλου (ΑΔΕΛΦΗ ΝΟΣΟΚΟΜΟΣ), Α. Λιγνού, Α. Στελλάκη (ΑΔΕΛΦΑΙ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΛΕΗΜΟΣΥΝΕΣ), Α. Δρακοπούλου, Μ. Χαρίτου (ΥΠΗΡΕΤΟΥΣΑΙ ΑΔΕΛΦΑΙ), Α. Αλεξανδροπούλου (ΔΟΚΙΜΟΣ ΑΔΕΦΗ)

Γιάννης Σκίκης

Α. Κουλουμπής (ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΙΚΗΣ), Μ. Δουλή (ΛΑΟΥΡΕΤΤΑ), Λ. Σταματοπούλου (ΖΙΤΑ), Μ. Χελιώτης (ΡΙΝΟΥΚΙΟ), Α. Πανταζηνάκος (ΓΕΡΑΡΝΤΟ), Ε. Δελαζάνου (ΝΕΛΛΑ), Β. Δέδε (ΓΚΕΡΑΛΤΙΝΟ), Δ. Καβράκος (ΜΠΕΤΤΟ), Ν. Παπαχρήστος (ΣΙΜΟΝΕ), Σ. Αγγελόπουλος (ΜΑΡΚΟ), Λ. Ζωγράφου (ΚΙΕΣΚΑ), Χ. Σαρφατής (ΣΠΙΝΕΛΛΟΚΙΟ), Ν. Ντουφεξιάδης (Ο ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΠΙΝΕΛΛΙΝΟ), Τ. Δουκάκος (ΓΚΟΥΚΙΟ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Βέρντι: *Φάλσταφ*

[Giuseppe Verdi: *Falstaff*]

Λιμπρέτο: Arrigo Boito

Πρώτη παράσταση: 19/1/1971

Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης

Σκηνοθεσία: Σ.Α. Ευαγγελάτος

Σκηνικά – Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

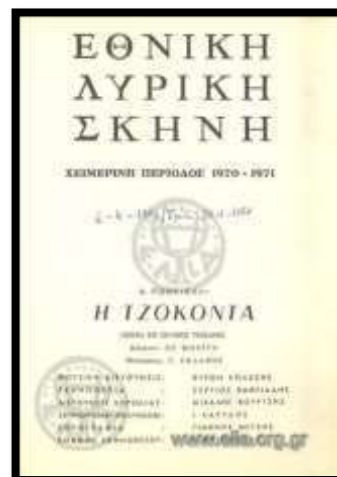
Giuseppe Taddei, Α. Κουλουμπής (ΣΕΡ ΤΖΩΝ ΦΑΛΣΤΑΦ), Β. Γιαννουλάκος, Σ. Αγγελόπουλος (ΦΟΡΝΤ), Α. Παπακωνσταντίνου, Μ. Χελιώτης (ΦΕΝΤΟΝ), Α. Πανταζηνάκος, Ε. Παλαιολόγος (ΔΟΚΤΩΡ ΚΑΓΙΟΥΣ), Μ. Μουτσίου (ΚΥΡΙΑ ΑΛΙΚΗ ΦΟΡΝΤ), Χ. Σαββινοπούλου (ΝΑΝΝΕΤΑ), Κ. Μορφονιού (ΚΥΡΙΑ ΚΟΥΙΚΛΥ), Γ. ντι Τάσο (ΚΥΡΙΑ ΜΕΓΚ ΠΑΙΗΤΖ), Ν. Ντουφεξιάδης, Σ. Βαβανάτσος (ΜΠΑΡΝΤΟΛΦΟ), Ν. Παπαχρήστος (ΠΙΣΤΟΛΑ), Σ. Πίτσας (Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ), Ε. Πολλάτος (ΡΟΜΠΙΝ), Ν. Κατέχης (ΕΝΑΣ ΝΕΑΡΟΣ ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ ΤΟΥ ΦΟΡΝΤ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Α. Πονκιέλλι: **Η Τζοκόντα**

Πρώτη παράσταση: 30/3/1971
Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Χορογραφίες: Γιάννης Μέτσης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος

Σ. Γλαντζή (TZOKONTA), Κ. Μορφονιού (ΛΑΟΥΡΑ), Λ. Σταματοπούλου, Β. Φραγκουλάκη, Α. Αποστολάκη (ΤΣΙΕΚΑ), Ν. Χατζηνικολάου (ENTZO), Β. Γιαννουλάκος, Β. Κουντούρης (ΒΑΡΝΑΒΑΣ), Δ. Καβράκος (ΑΛΒΙΖΟ), Γ. Ζάκκας (ΖΟΥΑΝΕ), Τ. Δουκάκος (ΕΝΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΙΖΕΠΟ), Ν. Χανδέλης (ΕΝΑΣ ΠΙΛΟΤΟΣ), Μ. Πλατανιώτης (ΜΠΑΡΝΑΜΠΙΟΤΟ)



Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Αμπράαμ: **Η Βικτώρια και ο ουσσάρος της**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Μότσαρτ: **Ο Μαγικός αυλός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Μπελλίνι: **Η υπνοβάτις**
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Ροσσίνι: **Ο σινιόρ Μπρουσκίνο**
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Πουτσίни: **Τόσκα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

Όφφενμπαχ: **Παραμύθια του Όφφμαν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Ροσσίνι: **Ο Κουρεύς της Σεβίλλης**
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Πουτσίни: **Μπαττερφλάου**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1971

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Γκλουκ: *Ορφεύς και Ευρυδίκη*

Πρώτη παράσταση: 4/8/1971
Μουσική Διεύθυνση: Fausto Cleva, Στέλιος Καφαντάρης
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Giorgio de Chirico
Χορογραφία: Lothar Höfgen.
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Τ. Τρογανος (ΟΡΦΕΥΣ), Α. Σγούρδα (ΕΥΡΥΔΙΚΗ),
Χ.Σαββινοπούλου (ΕΡΩΣ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1971-1972

Θέατρο «Ολύμπια»
Μανώλης Καλομοίρης: *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*

Πρώτη παράσταση: 19/11/1971
Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Ν. Παπαχρήστος (ΠΡΩΤΟΓΕΡΟΣ), Κ. Δημητρακόπουλος (Β΄ ΓΕΡΟΣ), Α. Πανταζηνάκος (Γ΄ ΓΕΡΟΣ), Χ. Σαρφατής (Ο ΜΕΓΑΣ ΔΟΥΚΑΣ ΝΟΤΑΡΑΣ), Ι. Κωνσταντίνου, Μ. Ευαγγέλου (ΚΑΛΟΓΕΡΑΚΙ), Β. Κουντούρης (ΑΡΧΟΝΤΑΣ ΚΑΡΥΣΤΙΝΟΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΠΥΡΟΒΑΤΗΣ), Τ. Δουκάκος (ΠΟΛΕΜΙΣΤΗΣ), Λ. Σταματοπούλου (ΒΑΓΙΑ), Μ. Πλατανιώτης (ΒΑΡΔΙΑ), Μ. Λεοντοπούλου, Σ. Γλαντζή (ANNA), Τ. Σκαφίδας, Δ. Τσακίριδης (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ), Σ. Αγγελόπουλος (ΦΡΑΝΤΖΗΣ), Α. Κουλουμπής (ΚΑΠΕΤΑΝ ΧΑΡΚΟΥΤΣΗΣ), Ν. Δασκαλάκης (ΓΟΥΜΕΝΟΣ), Γ. Σταφέτας (ΛΕΙΤΟΥΡΓΟΣ), Ν. Χανδέλης (ΔΙΑΚΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Πιέτρο Μασκάνι: **Καβαλλερία Ρουστικάνα**

Πρώτη παράσταση: 11/12/1971
Μουσική Διεύθυνση: Στέλιος Καφαντάρης
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πετρόπουλος
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Καρακαντάς

Κ. Μορφονιού, Σ. Γλαντζή, Γ. ντι Τάσσο, Μ. Μαρκοπούλου (ΣΑΝΤΟΥΤΣΑ), Λ. Σταματοπούλου, Γ. ντι Τάσσο, Α. Αποστολάκη (ΛΟΛΑ), Ν. Χατζηνικολάου, Γ. Ζερβάνος, Τ. Σκαφίδας (ΤΟΥΡΙΝΤΟΥ), Κ. Δημητρακόπουλος, Α. Κουλουμπής, Μ. Πλατανιώτης (ΑΛΦΙΟ), Σ. Μουτσίου (ΛΟΥΤΣΙΑ)

Σε ενιαία παράσταση με:

Ρουτζέρο Λεονκαβάλλο: **Παλιάτσου**

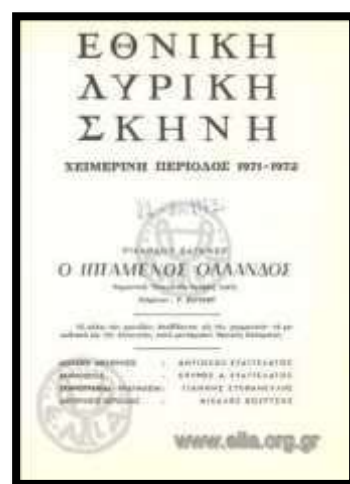
Πρώτη παράσταση: 11/12/1971
Μουσική Διεύθυνση: Διονύσης Κούτσης
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πετρόπουλος
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Καρακαντάς

G. Jaia, C. Stavrou (KANIO), G. Fioravanti, L. Montefusco, Λ. Μανίκας (TONIO), Α. Theba, Μ. Καζαντζής (ΠΕΠΠΕ Γ'), Μ. Λεοντοπούλου, Μ. Μουτσίου, Τ. Τσαχουρίδου (NENTA), Σ. Αγγελόπουλος, Κ. Δημητρακόπουλος (ΣΥΛΒΙΟ), Ν. Μητρόπουλος (Α' ΧΩΡΙΚΟΣ), Γ. Βλαχούλης (Β' ΧΩΡΙΚΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Ριχάρδος Βάγκνερ: **Ο ιπτάμενος Ολλανδός**

Πρώτη παράσταση: 22/1/1972
Μουσική Διεύθυνση: Αντίοχος Ευαγγελάτος
Σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση χορωδιακών μερών: Μανώλης Καλομοίρης

Π. Καρολίδης (ΝΤΑΛΑΝΤ), Ε. Illes (ΣΕΝΤΑ), Λ. Σταματοπούλου (ΜΑΡΥ), C. Byrne (ΕΡΙΚ), Α. Πανταζηνάκος (Ο ΤΙΜΟΝΙΕΡΗΣ ΤΟΥ ΝΤΑΛΑΝΤ), Η. Hofmann (Ο ΟΛΛΑΝΔΟΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»

[Σούμπερτ]/ [Μπερτέ]: *Το Σπίτι των τριών κοριτσιών*

Πρώτη παράσταση: 5/2/1972

Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Μιχαηλίδης

Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Χορογραφίες: Γιάννης Μέτσης

Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Μ. Χελιώτης (ΦΡΑΝΤΣ ΣΟΥΜΠΕΡΤ), Ν.
Γρηγορόπουλος (ΒΑΡΩΝΟΣ ΣΟΜΠΕΡ), Α.

Πανταζηνάκος (ΜΟΡΙΣ ΦΟΝ ΣΒΙΝΤ),

Ν. Δασκαλάκης (ΚΟΥΠΕΛΒΙΖΕΡ), Ν. Παπαχρήστος (ΓΙΟΧΑΝ ΜΙΧΑΕΛ ΦΟΓΚΛ),

Θ. Σερμιέ (ΚΟΜΗΣ ΤΣΑΡΝΤΟΡΦ), Δ. Θάνος (ΚΡΙΣΤΙΑΝ ΤΣΕΛΛ), Λ. Ζωγράφου

(ΜΑΡΙΑ ΤΣΕΛΛ), Μ. Ευαγγέλου (ΧΑΝΤΑ), Α. Αποστολάκη (ΧΙΛΑΝΤΑ), Μ. Δουλή

(ΑΝΝΑ), Σ. Ντάριο (ΤΖΟΥΝΤΙΤΑ ΓΚΡΙΖΙΜ), Γ. Ζάκκας (ΑΝΔΡΕΑΣ

ΜΠΡΟΥΝΕΤΕΡ), Ε. Παλαιολόγος (ΦΕΡΔΙΝΑΝ ΜΠΙΝΤΕΡ), Ν. Ντουφεξιάδης,

(ΝΟΒΟΤΝΥ), Μ. Βακοπούλου (ΜΠΡΑΜΕΤΜΠΕΡΓΚΕΡ), Ε. Δάρα (ΚΥΡΑ

ΒΕΜΠΕΡ), Ι. Μανωλάκης (Α΄ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ), Ε. Γαλανίτης (Β΄

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ), Α. Τσίπας (ΣΤΙΓΚΛ), Β. Σκεΐσκαγια (ΠΙΚΟΛΟ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Λουδοβίκος Βαν Μπετόβεν: *Φιντέλιο*

Πρώτη παράσταση: 26/2/1972

Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης

Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Διεύθυνση χορωδίας: Πέτρος Τζαφέρης

Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



F. Uhl, Ν. Χατζηνικολάου, Γ. Ζερβάνος (ΦΛΟΡΕΣΤΑΝ,

ΕΝΑΣ ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ), Μ. Willaner, Ι.

Κωνσταντίνου (ΛΕΩΝΟΡΑ, ΣΥΖΥΓΟΣ ΤΟΥ, ΥΠΟ ΤΟ

ΟΝΟΜΑ ΦΙΝΤΕΛΙΟ), Ρ. Zarmas (ΝΤΟΝ ΠΙΤΣΑΡΟ), Π. Καρολίδης, Ν. Δασκαλάκης,

Δ. Καβράκος (ΡΟΚΚΟ, ΔΕΣΜΟΦΥΛΑΞ), Τ. Τσαχουρίδου, Μ. Μουτσίου

(ΜΑΡΤΣΕΛΙΝΑ, ΚΟΡΗ ΤΟΥ), Α. Πανταζηνάκος, Ε. Παλαιολόγος (ΖΑΚΙΝΟ,

ΘΥΡΩΡΟΣ), Ν. Παπαχρήστος, Β. Φλαμπουριάρης (ΝΤΟΝ ΦΕΡΝΑΝΤΟ), Ι.

Μανωλάκης (1^{ος} ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ), Θ. Σερμιέ (2^{ος} ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ)

Βέρντι: *Τραβιάτα*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Σακελλαρίδης: *Ο βαφτιστικός*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Βέρντι: *Ριγολέττος*

Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Πονκιέλλι: **Η Τζοκόντα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Βέρντι: **Ναμπούκο**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Πόρτερ: **Φίλησε με, Καίτη**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Φερράρι: **Το μυστικό της Σουζάννας**
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Πουτσίνι: **Αδελφή Αγγελική**
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

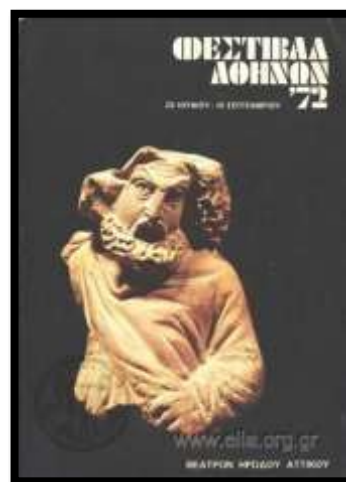
Πουτσίνι: **Γιάννης Σκίκης**
Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

Πουτσίνι: **Τόσκα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1972

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Μόδεστος Μουσσόργσκι: **Μπόρις Γκοντούνοφ**

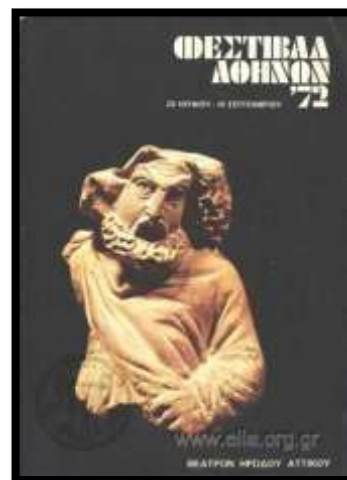
Πρώτη παράσταση: 23/6/1972
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφίες: Ολυμπία Γελοδάρη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος



D. Petkov (ΜΠΟΡΙΣ ΓΚΟΝΤΟΥΝΩΦ), Σ. Μουτσίου, Β. Φραγκουλάκη (ΘΕΟΔΩΡΟΣ), Μ. Χαρίτου (ΞΕΝΙΑ), Λ. Σταματοπούλου (ΤΡΟΦΟΣ ΤΗΣ ΞΕΝΙΑΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΠΡΙΓΚΗΨ ΣΟΥΙΣΚΙ), (ΤΣΕΛΚΑΝΩΦ), Σ. Αγγελόπουλος, Α. Κουλουμπής (ΤΣΕΡΝΙΚΟΦΣΚΥ), Ν. Ζαχαρίου (ΠΟΙΜΗΝ), Ν. Χατζηνικολάου (ΨΕΥΤΟΔΗΜΗΤΡΗΣ), Κ. Μορφονιού (ΜΑΡΙΝΑ ΜΝΥΣΕΚ), L. Korošec (ΒΑΡΛΑΑΜ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΜΙΧΑΗΛ), Γ. ντι Τάσσο (ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΙΣΣΑ), Μ. Χελιώτης (ΗΛΙΘΙΟΣ), Δ. Καβράκος (ΝΙΚΗΤΙΤΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΒΟΓΙΑΡΟΣ ΤΗΣ ΑΥΛΗΣ, ΒΟΓΙΑΡΟΣ ΚΡΟΥΤΣΩΦ), Α. Κουλουμπής, Σ. Αγγελόπουλος (ΛΑΒΙΤΣΚΥ), Σ. Παπαχρήστος (ΜΙΤΙΟΥΧΚΑ)

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Τζουζέπε Βέρντι: *Αϊντα*

Πρώτη παράσταση: 2/8/1972
Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης
Σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Χορογραφίες: Ολυμπία Γελοδάρη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Ε. Lee (ΑΪΝΤΑ), G. Cecchele (ΠΑΝΤΑΜΕΣ), Β. Γιαννουλάκος (ΑΜΟΝΑΣΠΟ), Ν. Ζαχαρίου (ΡΑΜΦΙΣ), Κ. Μορφογιού, Α. Σταματοπούλου (ΑΜΝΕΡΙΣ), Β. Φακίτσας, Ν. Δασκαλάκης (ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΑΙΓΥΠΤΟΥ), Α. Πανταζηνάκος, Ε. Παλαιολόγος (ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ), Ι. Κωνσταντίνου, Μ. Χαρίτου (ΙΕΡΕΙΑ)

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1972-1973

Θέατρο «Ολύμπια»
Γεώργιος Σκλάβος: *Κασσιανή*

Πρώτη παράσταση: 19/11/1972
Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Μιχαηλίδης
Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφίες: Μαρία Χορς
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Τ. Σκαφίδας (ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΘΕΟΦΙΛΟΣ), Ν. Δασκαλάκης (ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΜΙΧΑΗΛ), Κ. Μορφογιού (ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΡΑ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ), Μ. Πλατανιώτης (ΒΑΡΔΑΣ), Σ. Αγγελόπουλος (ΑΚΥΛΑΣ), Α. Κουλουμπής (ΔΕΝΔΕΡΙΣ), Ι. Κωνσταντίνου (ΚΑΣΣΙΑΝΗ), Μ. Λεοντοπούλου (ΘΕΟΔΩΡΑ), Τ. Τσαχουρίδου (ΑΝΝΑ), Γ. ντι Τάσσο (ΗΓΟΥΜΕΝΗ), Δ. Καβράκος (ΑΡΧΩΝ ΘΕΟΔΩΡΟΣ), Β. Φλαμπουριάρης (ΠΕΤΡΩΝΑΣ), Α. Πανταζηνάκος (ΜΑΞΙΜΟΣ), Σ. Χαγιάννης (ΜΕΓΑΣ ΔΟΜΕΣΤΙΧΟΣ), Ε. Παλαιολόγος (ΘΕΡΑΠΩΝ), Θ. Σερμιέ (ΕΥΔΟΞΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Μ. Ραβέλ: *Ισπανική ώρα*
[Maurice Ravel : *L'heure espagnole*]
Λιμπρέτο: Franc Nohain

Πρώτη παράσταση: 9/12/1972
Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Αγραφιώτης
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Γ. ντι Τάσσο (ΚΟΝΣΕΨΙΟΝ), Α. Theba (ΓΚΟΜΖΑΛΒΕ), Ν.
Ντουφεξιάδης (ΤΟΡΚΟΥΕΜΑΝΤΑ), Σ. Αγγελόπουλος
(ΡΟΜΠΟ), Α. Κουλουμπής (ΝΤΟΝ ΙΝΙΓΚΟ-ΓΚΟΜΕΖ)



Σε ενιαία παράσταση με:

Καρλ Ορφφ: *Η έξοψη*
[Carl Orff: *Die Kluge. Die Geschichte von dem König und der klugen Frau*]
Λιμπρέτο: Carl Orff

Πρώτη παράσταση: 9/12/1972
Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Αγραφιώτης
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης
Χορογραφική Επιμέλεια: Ελευθέριος Σπίνουλας
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου

Θ. Σερμιέ (ΒΑΣΙΛΙΑΣ), Δ. Καβράκος (ΧΩΡΙΑΤΗΣ), Μ. Δουλή (ΚΟΡΗ ΤΟΥ ΧΩΡΙΑΤΗ), Τ. Δουκάκος (ΔΕΣΜΟΦΥΛΛΑΞ), Γ. Κρίνος (Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΓΑΪΔΟΥΡΙ), Μ. Πλατανιώτης (Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΜΟΥΛΑΡΙ), Γ. Τερζάκης, Α. Πανταζηνάκος, Α. Κουλουμπής (ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΛΗΤΕΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: *Μάκβεθ*

Πρώτη παράσταση: 12/1/1973
Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης
Σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος
Σκηνικά: Γιώργος Βακαλό
Τα Κοστούμια παραχωρήθηκαν από το θέατρο Glyndebourne και συμπληρώθηκαν στα εργαστήρια της Ε.Λ.Σ. από τον ενδυματολόγο Π. Μαντούδη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου



Κ. Πασγάλης, Α. Κουλουμπής (ΜΑΚΒΕΘ), Β. Φακίτσας, Δ. Καβράκος (ΜΠΑΝΚΟ), Μ. Willauer, Σ. Γλαντζή (ΛΑΙΔΗ ΜΑΚΒΕΘ), Ι. Κωνσταντίνου (ΣΥΝΟΔΟΣ ΛΑΙΔΗΣ ΜΑΚΒΕΘ), Ν. Χατζηνικολάου, Γ. Ζερβάνος (ΜΑΚΝΤΟΥΦ), Ι. Τσακηρίδης (ΜΑΛΚΟΛΜ), Θ. Σερμιέ (ΓΙΑΤΡΟΣ), Σ. Παπαχρήστος (ΥΠΗΡΕΤΗΣ ΤΟΥ ΜΑΚΒΕΘ), Γ. Συβρής (ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ), Σ. Μουτσίου (1^ο ΦΑΝΤΑΣΜΑ), Φ. Σαραντοπούλου (2^ο ΦΑΝΤΑΣΜΑ), Σ. Αγγελόπουλος (3^ο ΦΑΝΤΑΣΜΑ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Β.Α. Μότσαρτ: *Έτσι κάνουν όλες*

Πρώτη παράσταση: 9/2/1973

Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Χωραφάς

Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Μανώλης Σκουλούδης

Χ. Σαβίνο, Ι. Κωνσταντίνου (ΦΙΟΡΝΤΙΛΙΤΖΙ), Τ. Τσαχουρίδου, Γ. ντι Τάσσο (ΝΤΟΡΑΜΠΕΛΛΑ), Α. Κουλουμπής (ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ), Μ. Χελιώτης (ΦΕΡΡΑΝΤΟ), Μ. Μουτσίου, Φ. Σαραντοπούλου (ΔΕΣΠΟΙΝΑ), Δ. Καβράκος (ΝΤΟΝ ΑΛΦΟΝΣΟ)



Θέατρο «Ολύμπια»

Ζωρζ Μπιζέ: *Αλιείς μαργαριταριών*

[Georges Bizet: *Les Pêcheurs de perles*]

Λιμπρέτο: Eugène Cormon, Michel Carré

Πρώτη παράσταση: 1/4/1973

Μουσική Διεύθυνση: Δημήτρης Χωραφάς

Σκηνοθεσία: Mladen Sabljic

Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πετρόπουλος

Χορογραφίες: Ολυμπία Γελοδάρη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Μετάφραση: Σοφία Σπανούδη

Μ. Κορομάντζου, Φ. Σαραντοπούλου (ΛΕΪΛΑ), Α. Nicolescu (ΝΑΔΙΡ), Β. Γιαννουλάκος (ΖΟΥΡΓΚΑ), Ν. Δασκαλάκης, Δ. Καβράκος (ΝΟΥΡΑΜΠΑΝΤ)



[Σούμπερτ]/ [Μπερτέ] *Το Σπίτι των τριών κοριτσιών*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Βέρντι: *Τροβατόρε*

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Σακελλαρίδης: **Ο βαφτιστικός**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Πουτσίνι: **Μανόν Λεσκώ**
Κοστούμια: Έλλη Σολομονίδη-Μπαλάνου

Βέρντι: **Τραβιάτα**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Τσαϊκόφσκι: **Ευγένιος Ονιέγκιν**
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Βέρντι: **Ριγολέττος**
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

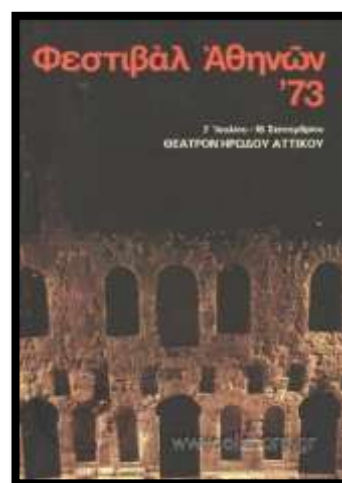
Μασσενέ: **Βέρθερος**
Σκηνικά: Γιώργος Βακαλό
Κοστούμια: Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1973

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Λουίτζι Κερουμπίνι: **Μήδεια**

Πρώτη παράσταση: 7/7/1973
Μουσική Διεύθυνση: Nicola Rescigno
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Χορογραφική επιμέλεια: Ραλλού Μάνου
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

L. Rysanek (ΜΗΔΕΙΑ), Δ. Καβράκος (ΚΡΕΩΝ), Β. Prevedi (ΙΑΣΩΝ), Μ. Λεοντοπούλου (ΓΛΑΥΚΗ), Κ. Μορφονιού (ΝΕΡΙΣ), Σ. Αγγελόπουλος (ΑΡΧΗΓΟΣ ΤΗΣ ΦΡΟΥΡΑΣ), Ι. Κωνσταντίνου (Α΄ ΘΕΡΑΠΙΑΙΝΙΣ), Σ. Μουτσίου (Β΄ ΘΕΡΑΠΙΑΙΝΙΣ)



ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1973-1974

Θέατρο «Ολύμπια»

Μανώλης Καλομοίρης: *Το δαχτυλίδι της μάνας*

Πρώτη παράσταση: 9/11/1973

Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης

Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Χορογραφίες: Ολυμπία Γελοδάρη

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης



Κ. Μορφονιού (ΜΑΝΑ), Ε. Δημοπούλου, Κ. Στελλάκη (ΔΟΥΛΑ), Μ. Δουλή. Ι. Κωνσταντίνου (ΚΥΡΑ), Τ. Σκαφίδας, Ν. Χατζηνικολάου (ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ), Α. Κουλουμπής (ΣΩΤΗΡΗΣ), Μ. Μουτσίου, Φ. Σαραντοπούλου (ΕΡΩΦΙΛΗ), Ν. Δασκαλάκης, Δ. Καβράκος (ΚΥΡΙΑΚΟΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Τζ. Πουτσίνι: *Μποέμ*

Πρώτη παράσταση: 7/12/1973

Μουσική Διεύθυνση: Choo Hoey

Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης

Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια: Έλση Ζαβιτσιάνου

Διεύθυνση χορωδίας: Πέτρος Τζαφέρης

Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης



Ο. Garaventa, Π. Ράπτης (ΡΟΔΟΛΦΟΣ), Μ. Λεοντοπούλου, Φ.Κ. Φόρτι-Θεοδοροπούλου (ΜΙΜΗ), Α. Δρακοπούλου, Φ. Καζαντζιάν (ΜΟΥΖΕΤΑ), Θ. Σερμιέ (ΣΩΝΑΡ), Α. Κουλουμπής (ΜΑΡΚΕΛΛΟΣ), Δ. Καβράκος (ΚΟΛΛΙΝΟΣ), Ν. Ντουφεξιάδης, Χ. Σαρφατής (ΜΠΕΝΟΥΑ), Ι. Μανιάτης (ΠΑΡΠΙΝΙΟΛ), Γ. Τερζάκης (ΑΛΚΙΝΔΟΡΟΣ), Α. Κολιόπουλος (ΛΟΧΙΑΣ), Γ. Συβρής (ΤΕΛΩΝΟΦΥΛΑΚΑΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»
Ζωρζ Μπιζέ: **Κάρμεν**

Πρώτη παράσταση: 11/1/1974
Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης
Σκηνοθεσία: Σ. Α. Ευαγγελάτος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας
Χορογραφία: Ολυμπία Γελοδάρη
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Β. Αμπαράν (ΚΑΡΜΕΝ), Ν. Χατζηνικολάου, Κ. Σταύρου (ΔΟΝ ΧΟΣΕ), Θ. Σερμιέ, Λ. Μανίκας (ΕΣΚΑΜΙΓΙΟ), Γ. Κρίνος (ΝΤΑΝΚΑΪΡΕ), Ι. Τσακηρίδης (ΡΕΜΕΝΤΑΔΟ), Ν. Δασκαλάκης, Δ. Καβράκος (ΘΟΥΝΙΓΑ), Σ. Αγγελόπουλος (ΜΟΡΑΛΕΣ), Τ. Τσαχουρίδου, Ν. Γούτου, Γ. Αμαξοπούλου, Μ. Δουλή (ΜΙΚΑΕΛΑ), Α. Λιγνού (ΦΡΑΣΚΙΤΑ), Σ. Μουτσίου, Κ. Στελλάκη (ΜΕΡΣΕΔΕΣ), Σ. Ολύμπιος (ΘΕΑΤΡΙΝΟΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Τζουζέππε Βέρντι: **Τροβατόρε**

Πρώτη παράσταση: 20/4/1974
Μουσική Διεύθυνση: Αλέξανδρος Συμεωνίδης
Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης
Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης
Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Μιχάλης Κορώνης

Σ. Γλαντζή, Μ. Λεοντοπούλου (ΕΛΕΩΝΟΡΑ), Κ. Μορφονιού (ΑΖΟΥΝΤΣΕΝΑ), Γ. Ζερβάνος, Τ. Σκαφίδας (ΜΑΝΡΙΚΟ), Τ. Μοδινός (ΚΟΜΗΣ ΝΤΙ ΛΟΥΝΑ), Β. Φακίτσας, Ν. Δασκαλάκης (ΦΕΡΡΑΝΤΟ), Μ. Χαρίτου, Α. Στελλάκη (ΙΝΕΣ), Δ. Στεφάνου (ΡΟΥΙΖ), Γ. Μανωλάκης (ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ), Τ. Δουκάκος (ΓΕΡΟΤΣΙΠΓΑΝΟΣ)



Θέατρο «Ολύμπια»
Ριχάρδου Στράους: **Η Αριάδνη στη Νάξο**
[Richard Strauss: *Ariadne auf Naxos*]

Λιμπρέτο: Hugo von Hofmannsthal
Πρώτη παράσταση: 22/2/1974
Μουσική Διεύθυνση: Choo Hoey
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Μετάφραση: Βέτα Πεζοπούλου

Α. Σγούρδα (ΑΡΙΑΔΝΗ, Η ΠΡΙΜΑΝΤΟΝΑ), G. Burgess (ΒΑΚΧΟΣ, Ο ΤΕΝΟΡΟΣ), Φ. Σαραντοπούλου (ΝΑΪΑΣ), Β. Φραγκουλάκη (ΔΡΥΑΣ), Ι. Κωνσταντίνου (ΗΧΩ), Μ.



Κορομάντζου (ΖΕΡΜΠΙΝΕΤΤΑ), Α. Κουλουμπής (ΑΡΛΕΚΙΝΟΣ, Ο ΜΑΕΣΤΡΟΣ), Ν. Ντουφεξιάδης (ΣΚΑΡΑΜΟΥΤΣΙΟ), Δ. Καβράκος (ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ), Μ. Χελιώτης (ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ), Θ. Σερμιέ (Ο ΛΑΚΕΣ), Γ. Τερζάκης (Ο ΤΕΛΕΤΑΡΧΗΣ), Γ. Τσαχουρίδου (Ο ΣΥΝΘΕΤΗΣ), Δ. Στεφάνου (ΕΝΑΣ ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ), Γ. Φραγκουλάκης (Ο ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ), Σ. Αγγελόπουλος (Ο ΠΕΡΟΥΚΙΕΡΗΣ)

Θέατρο «Ολύμπια»

Τζέρομ Κερν: *Show Boat*

[Jerome Kern: *Show Boat*]

Λιμπρέτο: Oscar Hammerstein II

Πρώτη παράσταση: 10/3/1974

Μουσική Διεύθυνση: Βύρων Κολάσης

Σκηνοθεσία: Σέργιος Βαφειάδης

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Χορογραφία: Γιάννης Μέτσης

Διεύθυνση χορωδίας: Πέτρος Τζαφέρης

Μετάφραση: Ευγενία Συριώτη



Γ. Τερζάκης, Μ. Καζαντζής (ΚΑΠΤΑΙΝ ΑΝΤΥ), Λ.

Ζωγράφου (ΠΑΡΘΥ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ), Μ. Μουτσίου, Α.

Λαλαούνη, Μ. Νικάκη (ΜΑΓΚΝΟΛΙΑ), Ν.

Γρηγορόπουλος, Α. Τέμπα (ΡΑΒΕΝΑΛ, ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΑΣ ΧΑΡΤΟΠΑΙΧΤΗΣ), Λ.

Σταματοπούλου, Κ. Αποστολάκη (ΤΖΟΥΛΥ ΛΑΒΕΡΝ), Β. Φακίτσας, Δ. Καβράκος

(ΤΖΟ, ΘΑΛΑΜΗΠΟΛΟΣ), Σ. Μουτσίου (ΚΟΥΗΝΗ), Θ. Σερμιέ (ΕΝΑΣ

ΒΟΥΝΗΣΙΟΣ), Μ. Καζαντζής (ΒΑΛΛΟΝ), Γ. Κρίνος (ΣΤΗΒ), Σ. Ντάριο (ΕΛΛΗ),

Ν. Ντουφεξιάδης (ΡΟΥΜΥ), Γ. Λειβάδης, Α. Χατζής (ΦΡΑΝΚ), Μ. Ευαγγέλου, Μ.

Νικάκη (ΛΟΤΤΥ), Γ. Φραγκουλάκης (ΠΗΤ), Τ. Δουκάκος (ΓΟΥΙΝΤΥ), Δ.

Τσακιρίδης (1^{ος} ΚΡΑΧΤΗΣ), Δ. Στεφάνου (2^{ος} ΚΡΑΧΤΗΣ), Γ. Μάλλης (3^{ος}

ΚΡΑΧΤΗΣ), Π. Κατωπόδης (ΜΑΞ), Κ. Σικιώτης (ΤΖΕΚΗ), Μ. Βακοπούλου

(ΞΕΝΟΔΟΧΑ), Μ. Τσιλιβάκου (ΚΙΜ), Ε. Δάρα (ΜΙΑ ΗΛΙΚΙΩΜΕΝΗ ΚΥΡΙΑ), Τ.

Παρπαριάς (ΤΖΕΜΠ), Μ. Δρόσου (ΕΘΕΛ), Δ. Τσουράπης (ΕΝΑΣ ΚΙΘΑΡΙΣΤΑΣ), Σ.

Χατζηγιάννου (ΤΣΑΡΛΥ), Γ. Μαρωλιάς (ΕΝΑΣ ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΗΣ), Μ. Πολλάτος

(ΣΕΡ ΠΑΝΤΗ)

Σακελλαρίδης: *Ο βαφτιστικός*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Μότσαρτ: *Ο Μαγικός αυλός*

Σκηνικά-Κοστούμια: Παύλος Μαντούδης

[Σούμπερτ]/[Μπερτέ]-[: *Το Σπίτι των τριών κοριτσιών*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Μότσαρτ: *Έτσι κάνουν όλες*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Τσαϊκόφσκι: *Ευγένιος Ονιέγκιν*

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Μπιζέ: *Αλιείς μαργαριταριών*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πετρόπουλος
Θέατρο «Ολύμπια»
Βέρντι: *Ριγολέττος*
Σκηνικά: Μάριος Αγγελόπουλος
Κοστούμια: Β. Σταματίου

Βάγκνερ: *Ο ιπτάμενος Ολλανδός*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης

Ορφ: *Η έξυπνη*
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης

Μασκάνι: *Καβαλλερία Ρουστικάνια*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πετρόπουλος

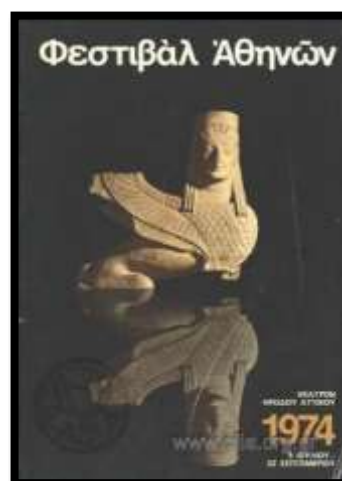
Λεονκαβάλλο: *Παληάτσοι*
Σκηνικά-Κοστούμια: Νίκος Πετρόπουλος

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1974

Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Τ. Βέρντι: *Σίμων Μποκκανέγκρα*

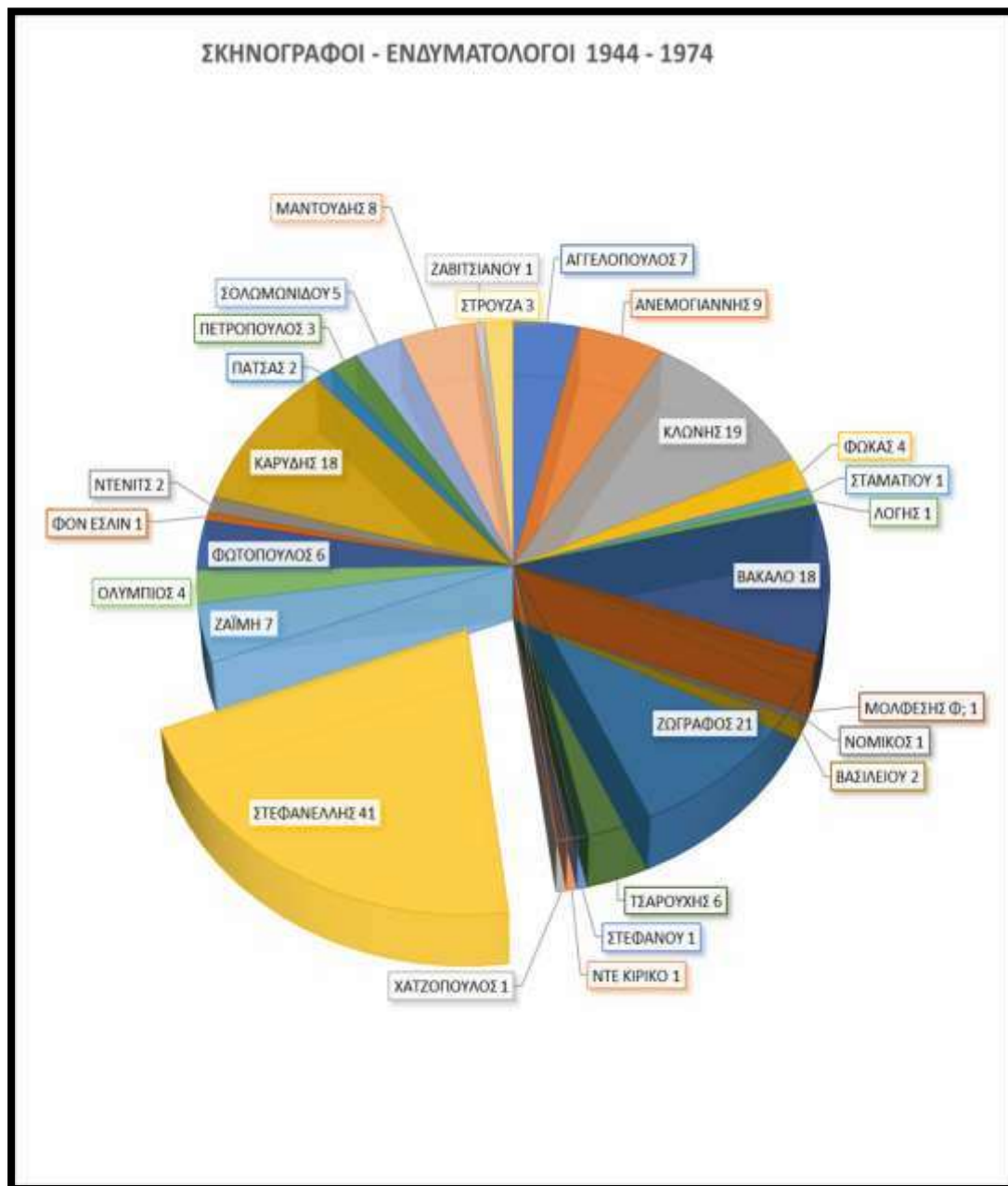
Πρώτη παράσταση: 5/7/1974
Μουσική Διεύθυνση: Ανδρέας Παρίδης
Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης
Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης
Μετάφραση: Γεώργιος Σκλάβος

Κ. Πασχάλης (ΣΙΜΩΝ ΜΠΟΚΚΑΝΕΓΚΡΑ, ΔΟΓΗΣ ΤΗΣ ΤΖΕΝΟΒΑΣ), Μ. Λεοντοπούλου (ΜΑΡΙΑ ΜΠΟΚΚΑΝΕΓΚΡΑ, ΚΟΡΗ ΤΟΥ ΥΠΟ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΑΜΕΛΙΑ), Ν. Ζαχαρίου (ΤΖΑΚΟΠΟ ΦΙΕΣΚΟ, ΥΠΟ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΑΝΤΡΕΑ), Θ. Πετράκης (ΓΚΑΜΠΡΙΕΛΕ ΑΝΤΟΡΝΟ, ΕΥΓΕΝΗΣ ΤΖΕΝΟΒΕΖΟΣ), Α. Κουλουμπής (ΠΑΟΛΟ ΑΛΜΠΙΑΝΙ, ΑΥΛΙΚΟΣ ΕΥΝΟΟΥΜΕΝΟΣ ΤΟΥ ΔΟΓΗ), Ν. Δασκαλάκης (ΠΙΕΤΡΟ, ΕΝΑΣ ΑΥΛΙΚΟΣ), Δ. Στεφάνου (ΕΝΑΣ ΛΟΧΑΓΟΣ), Μ. Χαρίτου (ΘΕΡΑΠΑΙΝΙΣ ΤΗΣ ΑΜΕΛΙΑΣ

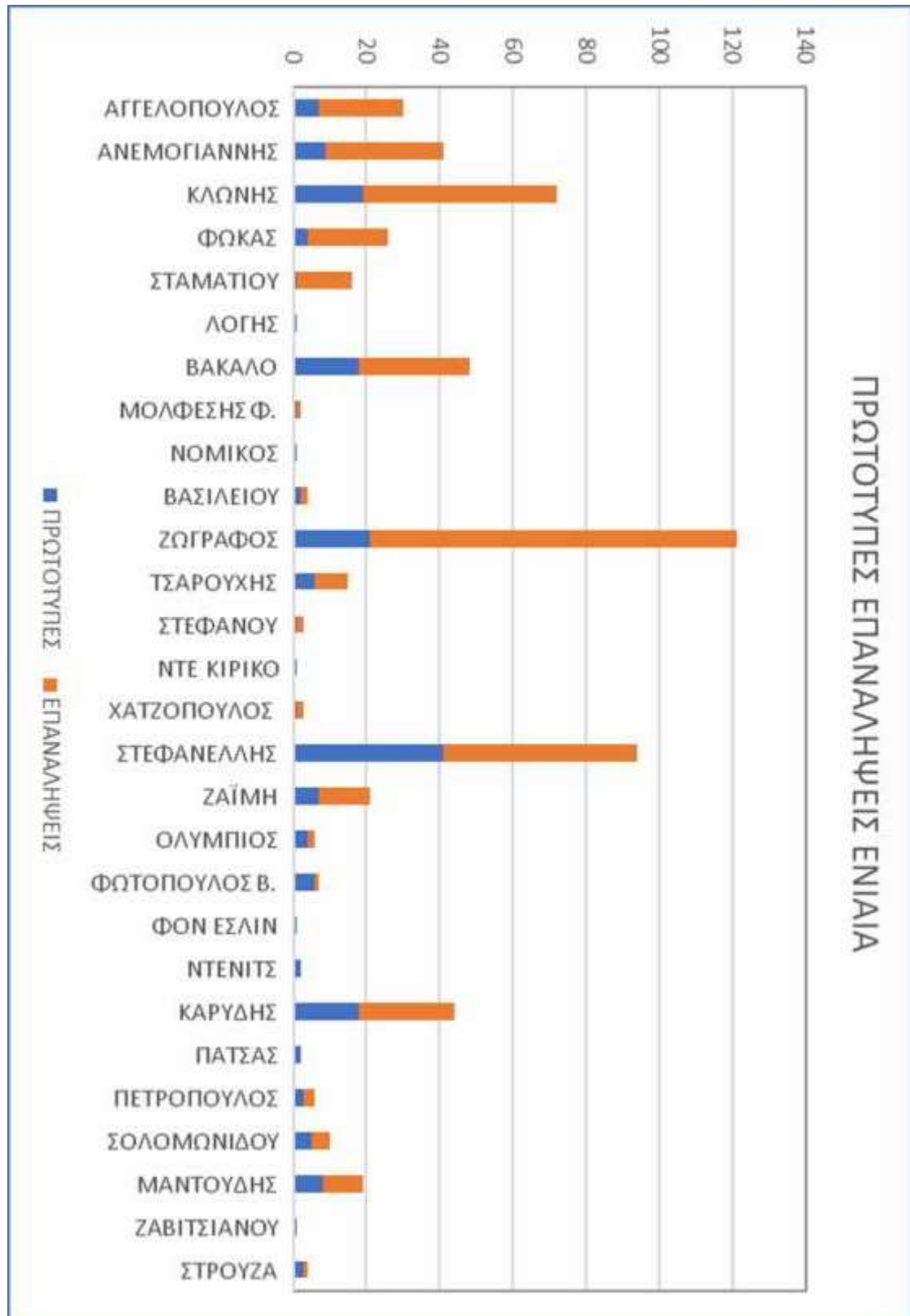


Β. ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ

ΠΙΝΑΚΑΣ Α΄



ΠΙΝΑΚΑΣ Β΄





ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —