

ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ
ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

ΘΕΑΤΡΟ, ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ

Διεύθυνση
Άρης Μαραγκόπουλος

Επίβλεψη: Άρτεμις Λόη
Διόρθωση: Όλγα Παπακώστα
Εξώφυλλο: MOTIBO A.E.

© 2013 Εκδόσεις Τόπος
για την ελληνική γλώσσα σε όλο τον κόσμο
ISBN: 978-960-499-088-7

Η πνευματική ιδιοκτησία αποκτάται χωρίς καμία διατύπωση και χωρίς την ανάγκη ρήτρας απαγορευτικής των προσβολών της. Κατά το Ν. 2387/20 (όπως έχει τροποποιηθεί με το Ν. 2121/93 και ισχύει σήμερα) και κατά τη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης (που έχει κυρωθεί με το Ν. 100/1975), απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αποθήκευση σε κάποιο σύστημα διάσωσης και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου με οποιονδήποτε τρόπο ή μορφή, τμηματικά ή περιληπτικά, στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση ή άλλη διασκευή, χωρίς τη γραπτή άδεια του εκδότη.

Εκδόσεις Τόπος
Πλαπούτα 2 και Καλλιδρομίου
11473, Αθήνα
Τηλ.: 210 8222835-856
Fax: 210 8222684

www.toposbooks.gr

Θανάσης Θ. Νιάρχος
(Επιμέλεια)

Έλληνες σκηνοθέτες του 20ού αιώνα

Πρόλογος: Βασίλης Παπαβασιλείου - Διώ Καγγελάρη



Σημείωση: Σύμφωνα με την επιθυμία του επιμελητή οι τίτλοι των έργων και των εντύπων δεν διαχωρίζονται με πλάγια γραφή από τα άρθρα κλπ. (που ορθώς γράφονται με εισαγωγικά). Οι τίτλοι γράφονται και αυτοί με εισαγωγικά.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Υπέρ απόντων: από τον Βασίλη Παπαβασιλείου.....	9
Ελάχιστος φόρος τιμής: από τη Δνώ Καγγελάρη.....	13
ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ: Θωμάς Οικονόμου.....	17
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ: Κωνσταντίνος Χρηστομάνος.....	21
ΒΟΥΛΑ ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΥ: Βασίλης Ρώτας.....	29
ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ: Φώτος Πολίτης.....	39
ΤΙΤΟΣ ΦΑΡΜΑΚΗΣ: Φώτος Πολίτης.....	54
ΑΛΚΗΣ ΘΡΥΛΟΣ: Λίνος Καρζής.....	59
ΑΣΠΑΣΙΑ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ: Δημήτρης Ροντήρης.....	65
ANNA ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ: Δημήτρης Ροντήρης.....	72
ΜΑΡΙΑ ΧΟΡΣ: Αλέξης Μινωτής.....	87
ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΙΜΟΥΛΗΣ: Αλέξης Μινωτής.....	94
ΑΛΚΗΣ ΘΡΥΛΟΣ: Κώστας Μουσούρης.....	101
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ: Σωκράτης Καραντινός.....	107
ΓΙΑΝΝΑ ΤΣΟΚΟΥ: Σωκράτης Καραντινός.....	109
ΣΤΑΘΗΣ ΛΙΒΑΘΙΝΟΣ: Πέλος Κατσέλης.....	115
ΘΟΔΩΡΗΣ ΓΚΟΝΗΣ: Πέλος Κατσέλης.....	117
ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ: Κάρολος Κουν.....	121
ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ: Κάρολος Κουν.....	129
ΔΗΩ ΚΑΙΤΕΛΑΡΗ: Κάρολος Κουν.....	133
ΒΑΣΟΣ ΑΝΔΡΟΝΙΔΗΣ: Δημήτρης Μυράτ.....	141
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ: Τάκης Μουζενίδης.....	151
ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ: Τάκης Μουζενίδης.....	154
ΞΕΝΙΑ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ: Τίτος Φαρμάκης.....	159
ΒΑΣΙΛΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ: Γιάννης Τσαρούχης.....	163
ΜΑΚΗΣ ΠΑΝΩΡΙΟΣ: Μήτσος Λυγίζος.....	169
ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ: Κυριαζής Χαρατσάρης.....	175

ΠΑΠΑ ΒΕΑΚΗ: Κωστής Μιχαηλίδης	183
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ: Γιώργος Σεβαστίκογλου	189
ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Λυκούργος Καλλέργης	203
ΣΩΤΗΡΗΣ ΧΑΤΖΑΚΗΣ: Αλέξης Σολομός	207
ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Μάριος Πλωρίτης	213
ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ: Μιχάλης Κακογιάννης	217
ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Νίκος Χατζίσκος	223
ΚΩΣΤΑΣ Γ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ: Κωστής Λειβαδέας	227
ΜΠΕΤΥ ΑΡΒΑΝΙΤΗ: Χρήστος Βαχλιώτης	233
ΠΕΤΡΟΣ ΖΟΥΛΙΑΣ: Γιώργος Θεοδοσιάδης	235
ΜΠΕΤΥ ΑΡΒΑΝΙΤΗ: Μίνως Βολανάκης	239
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ: Μίνως Βολανάκης	243
ΜΙΝΑ ΑΔΑΜΑΚΗ: Γιώργος Λαζάνης	249
ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Κώστας Μπάκας	255
ΖΩΗ ΛΑΣΚΑΡΗ: Αντρέας Βουτσοινάς	259
ΑΡΓΥΡΗΣ ΠΑΛΟΥΚΑΣ: Μίμης Κουγιουμτζής	269
ΠΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ: Δημήτρης Ποταμίτης	275
ΡΟΥΛΑ ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ: Λευτέρης Βογιατζής	279
Επιλογικό σημείωμα.....	285

Υπέρ απόντων

Το ανά χείρας βιβλίο είναι ένα καλειδοσκόπιο συναντήσεων. Άλλες απ' αυτές διαδραματίζονται στη σκηνή του προσωπικού βιώματος και άλλες στη σκηνή της θεωρητικής, κριτικής προσέγγισης σε έναν άνθρωπο και το έργο του. Κοντολογίς, άνθρωποι συναντούν ανθρώπους με εργαλείο την αναμόχλευση της μνήμης. Είναι όρος της γραφής αυτός, ούτως ή άλλως. Όμως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, είναι και ίδιον του πρωτογενούς υλικού αυτών των συναντήσεων. Το θέατρο είναι μια τέχνη της μνήμης. Κάποιοι μάλιστα υπερθεματίζουν: Η τέχνη της μνήμης.

Οι παραστάσεις πραγματοποιούνται μπροστά στα μάτια των θεατών τους, αλλά συντελούνται μόνο στη μνήμη τους. Κάθε θεατρόφιλος το ξέρει αυτό από πρώτο χέρι, πολύ απλά επειδή το ζει. Δεν χρειάζεται να ανήκει στους λεγόμενους «συστηματικούς». Υπάρχουν άνθρωποι που η σχέση τους με το θέατρο εξαντλείται στη μνήμη της μόνης παράστασης που έτυχε να δουν. Υπάρχουν και οι άλλοι που «δεν χάνουν παράσταση». Η μνήμη τους, ενώ φαινομενικά δυσχεραίνεται από τη συσώρευση υλικού, στην πραγματικότητα έχει βρει αυτόν τον τρόπο να ενεργοποιείται. Της χρειάζεται ο θησαυρισμός εμπειριών για να δουλέψει σαν κόσκινο. Γιατί και του παθολογικού θεατρόφιλου όπως και του επαγγελματία θεατή (π.χ. κριτικός) η μνήμη δεν στομώνει ως συνέπεια μιας εκούσιας ή αναγκαστικής εξάρτησης. Στην περίπτωση μάλιστα του δεύτερου, ενδέχεται η μεσοπρόθεσμη τουλάχιστον δραστηριότητα της μνήμης να λειτουργεί κάποτε αναιρετικά ως προς την άμεση κρίση που είναι υποχρεωμένος να εκφέρει. Γιατί, άλλο είναι το σκηνικό της κρίσης και άλλο αυτό της μνήμης.

Κάνω μια παράσταση σημαίνει ζωτώ συνεργούς. Κάθε παράσταση είναι μια αίτηση για συμπαράσταση. Αυτό το ξεκαθαρίζει ο Άμλετ την ώρα που στήνει μπροστά στον φονιά-θεατή (Κλαύδιος) την αναπαράσταση του φόνου που διέπραξε. Οργανώνει μια θεαματική επιφάνεια που προορίζεται να λειτουργήσει σαν δόλωμα: «Με την παράσταση θηλιά θα πιάσω τη συνείδηση του βασιλιά». Στη φράση αυτή συνοψίζεται το καθεστώς της θεατρικής εμπειρίας. Είναι μια διχρονία όπου συναιρούνται η στιγμή και το μνημόσυνό της. Ο θεατής βρίσκεται σε μια παράδοξη θέση. Θα την έλεγες προνομιούχα και συνάμα άβολη: η εποπτεία του θεάματος που του εξασφαλίζει, περιλαμβάνει και τον ανομολόγητο φόνο του οποίου υπήρξε αυτουργός. Η ένταση ανάμεσα στη στιγμή της πρόσλη-

ψης και τον χρόνο της συνείδησης στηρίζει το στοίχημα της θεατρικής σαγήνης. Ο σκηνοθέτης προκύπτει ως οργανωτής και εγγυητής αυτού του στοιχήματος.

Κάνει την εμφάνισή του στα τέλη του 19ου αιώνα μαζί με τη σκηνοθεσία στη νεωτερική εκδοχή της, όμως η δυναμική αυτής της διπλής ανάδυσης αναπτύσσεται στο έπακρο κατά τη διάρκεια του 20ού. Έχει λεχθεί χαρακτηριστικά ότι «τον 20ό αιώνα η Ευρώπη χάρισε στην ανθρωπότητα δύο παγκόσμιους πολέμους και μία τέχνη: τη σκηνοθεσία». Γιατί, όχι αβάσιμα, η θεατρική σκηνοθεσία θεωρείται εκ γενετής πανευρωπαϊκή υπόθεση. Μπορεί η αφετηρία της να τοποθετείται κατά συνθήκην στα 1887, οπότε ιδρύεται στο Παρίσι το «Ελεύθερο Θέατρο» από τον Αντρέ Αντουάν, αλλά ποιος μπορεί να αγνοήσει τη «μυητική» δραστηριότητα των Μάινινγκερ, τις περιοδείες και την «ανακάλυψή» τους από τον Στανισλάφσκι στη Μόσχα στα 1890; Τελικά, ο σιδηρόδρομος παίζει καθοριστικό ρόλο στη διάδοση της νέας εφεύρεσης. Είναι το μέσον που διευκολύνει όλη αυτή την κυκλοφορία με διπλή κατεύθυνση: παραστάσεις που οδεύουν προς συνάντηση ακροατηρίων, άνθρωποι (κατά τεκμήριον, ενδιαφερόμενοι) που ταξιδεύουν προς συνάντηση παραστάσεων.

Υπάρχουν εσωτερικοί λόγοι, συνυφασμένοι με τη θεατρική πράξη, που εξηγούν την ανάδυση του παράγοντα «σκηνοθέτης»; Γιατί «σκηνοθεσία», με την έννοια της στοιχειώδους οργάνωσης του θεατρικού θεάματος, προϋπήρχε της εμφάνισης του σκηνοθέτη. Την αναλάμβανε ο ηθοποιός-πρωταγωνιστής, ο θεατρώνης, ο σκηνογράφος... Ούτως ή άλλως, η θεατρική σκηνή του 19ου αιώνα είναι επικεντρωμένη στον πρωταγωνιστή, συχνότερα στην πρωταγωνίστρια, που φλερτάρουν κατά κανόνα με την ιδιότητα του «ιερού τέρατος» ή, επί το απλούστερον, της «βεντέτας» – πώς να το κάνουμε, είναι ο «αιώνας των τεράτων»! Και μετά; Μετά... κυριολεκτικά, «εγένετο φως». Αναγνωρίζεται πια καθολικά ότι η έλευση του σκηνοθέτη συνδέεται με την εισαγωγή του ηλεκτροφωτισμού στο θέατρο. Η ηλεκτροδότηση των θεάτρων συνιστά μια μικρή επανάσταση καθώς συνδέει για πρώτη φορά στην ιστορία τη φωτιστική τεχνολογία με μια σταθερή πηγή που δεν είναι ούτε ρευστή (όπως το φυσικό φως) ούτε αναλώσιμη (όπως το κερί ή το φως του γκαζιού). Μπορεί να τροποποιείται, ως θέση και ισχύς, κατά βούληση και θεωρητικά να διαρκεί επ' άπειρον.

Οι συνέπειες δεν είναι απλώς τεχνικοαισθητικές. Αποκτούν συν τω χρόνω κοσμογονικό χαρακτήρα: η σκηνή απελευθερώνεται ως πηγή δυνατοτήτων, η τάξη και οι ιεραρχίες στο εσωτερικό της θεατροπραξίας ανατρέπονται, παγιωμένοι κανόνες (όπως η πρωτοκαθεδρία του ηθοποιικού βεντετισμού ή του προϋπάρχοντος κειμένου και, αντίστοιχα, του συγγραφέα) κλονίζονται. Ανοίγει ο δρόμος για μια πορεία που θα κορυφωθεί κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα και θα οδηγήσει σε αυτό που ο Μπερνάρ Ντορτ ονομάζει «χειραφέτηση της σκηνής». Στον απόηχο αυτού του κεκτημένου (και όχι μόνο) ξεδιπλώνεται σήμερα η περιπέτεια του θεάτρου.



Στα τέλη του 19ου αιώνα το νεοελληνικό κράτος γίνεται εξήντα ετών. Σχετικά, είναι ένας νεοσσός στη σκηνή της ευρωπαϊκής ιστορίας. Έχοντας αφήσει πίσω του τέσσερις αιώνες οθωμανικής κατοχής, καλείται να κάνει άλματα για να καλύψει το χαμένο έδαφος, να οικειοποιηθεί έστω κατ' απομίμησης κάποια σχήματα της νεωτερικότητας, να συμπλεύσει κοντολογίς με τον καιρό του από τη θέση του «δυτικού βασιλείου της Ανατολής». Είναι η εποχή του τρικουπικού εκουγχρονισμού, που θα οδηγήσει στο «επωχεύσαμεν», στον «πόλεμο της ντροπής» του 1897 και στον Διεθνή Οικονομικό Έλεγχο. Προηγουμένως, το 1896 συγκεκριμένα, η Αθήνα θα ζήσει την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων για πρώτη φορά στα νεότερα χρόνια. Αυτό είναι το ελληνικό περιβάλλον την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, τότε που η σκηνοθεσία εκδηλώνει στον ευρωπαϊκό χώρο τα πρώτα της σκιρτήματα. Η Ελλάδα, παρά τις περιπέτειές της ή μπορεί και εξαιτίας τους, δεν θ' αργήσει να ακολουθήσει. Κάπου στην Κεντρική Ευρώπη ενδιατρίβουν ο Θωμάς Οικονόμου και ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος. Περιμένουν το γύρισμα του αιώνα. Το 1901 εγκαινιάζεται το «Βασιλικόν Θέατρον», η στέγη του πρώτου, και ξεκινά η «Νέα Σκηνή», το σπίτι του δεύτερου. Μαζί ξεκινά και η συγκινητική ιστορία που διηγείται αυτό το βιβλίο. Αισθάνομαι, λοιπόν, ότι εδώ θα πρέπει να παραδώσω τη σκυτάλη στους συγγραφείς, ζώντας και τεθνεώτες, που συγκέντρωσε ο μοναδικός προξεντής συναντήσεων που ονομάζεται Θανάσης Νιάρχος. Δεν θα το κάνω, όμως, με την άδειά σας, πριν απευθύνω έναν χαιρετισμό τιμής και ευγνωμοσύνης στους Απόντες που παρελαύνουν στις σελίδες που ακολουθούν. Ήταν πρωτεργάτες μιας οικοδόμησης και παραμένουν αρχιτέκτονες της συλλογικής μνήμης.

Ελάχιστος φόρος τιμής

Ο σκηνοθέτης –με τη νεωτερική διάσταση του όρου– είναι ο συγγραφέας της παράστασης. Είναι ο καλλιτέχνης που βάσει της δικής του σύλληψης δημιουργείται το σκηνικό γεγονός, βάσει της προσωπικής του ανάγνωσης ανεβάζεται ένα θεατρικό κείμενο. Είναι ο κρίκος που ενώνει το κοινό με το θεατρικό έργο· τον συγγραφέα με τον ηθοποιό, τον σκηνογράφο, τον ενδυματολόγο, τον μουσικό, τον φωτιστή. Είναι το πρόσωπο που επιλέγει, κινητοποιεί και συντονίζει όλους τους συντελεστές του θεάματος, αυτός που εμψυχώνει και διδάσκει τους ηθοποιούς: μέσα από το δικό του βλέμμα μπορούν να υπάρξουν ως δραματικά πρόσωπα κατά τη διάρκεια των δοκιμών. Είναι ο μαέστρος της θεατρικής ορχήστρας που ερμηνεύει μέσα στην υλικότητα της παράστασης την παρτιτούρα του Σαίξπηρ, του Τσέχοφ, του Μπέκετ, αυτός που ζωντανεύει ένα κείμενο εξωτερικεύοντας τη δική του ενδόμυχη υποκειμενικότητα αλλά και εκφράζοντας, δυνάμει, ένα συλλογικό «εμείς». Όπως κάθε τέχνη, η σκηνοθετική λειτουργία προϋποθέτει μια τεχνική, απαιτεί την άσκηση και την εμπειρία. Συγχρόνως, η σκηνοθεσία είναι η τέχνη που δοκιμάζει ως βαθύτατη αλήθεια τη σκηνική ψευδαίσθηση: μέσα στον μικρόκοσμο της παράστασης ο σκηνοθέτης γράφει αλλιώς το μεγάλο θέατρο του κόσμου.

Πριν να αναπτυχθεί η σκηνοθεσία ως αυτοτελής τέχνη, διάφορα πρόσωπα αναλαμβάνουν κατά καιρούς τον ρόλο του υπεύθυνου του θεάματος. Στα μεγάλα Διονύσια, λόγου χάριν, «διδάσκαλος» ήταν ο ποιητής του αρχαίου δράματος, στη Ρώμη η ευθύνη μοιραζόταν σε διάφορους καλλιτέχνες, ενώ τα μεσαιωνικά μυστήρια είχαν τους δικούς τους επικεφαλής. Μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα οι δοκιμές διευθύνονταν ανάλογα με τις περιστάσεις από τον συγγραφέα, τον πρωταγωνιστή, τον σκηνογράφο, τον διευθυντή αλλά και τον υποβόλεα.

Ο όρος *mise en scène* –ελληνική απόδοση της οποίας είναι η λέξη σκηνοθεσία– χρονολογείται από το 1820 και συνδέεται με τις θεατρικές προόδους της σκηνικής μηχανής, της σκηνογραφίας και του φωτισμού που σημειώνονται στο γαλλικό θέατρο και πρόκειται να κορυφωθούν τις δύο τελευταίες δεκαετίες. Στο πέρασμα από τη «σκηνική διεύθυνση» «*regie*» στη «σκηνοθεσία», όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα, συμβάλλει ο δούκας του Σαξ Μάινινγκερ, που σκηνοθετεί στο περίφημο θέατρο των Μάινινγκερ (1870) προβάλλοντας τη δημιουρ-

γική σκηνοθετική εμπειρία και αναδεικνύοντας την ομοιογένεια του συνόλου. Ακολουθεί η ίδρυση του Τεάτρ Λιμπρ (Théâtre Libre - Ελεύθερο Θέατρο) του Αντουάν στο Παρίσι το 1887. Ωστόσο, διευκρινίζει ο Μπερνάρ Ντορτ, η μοντέρνα σκηνοθεσία δεν είναι αποτέλεσμα μόνο της τεχνολογικής εξέλιξης, ούτε επιβλήθηκε μόνον από κάποιους πρωτοπόρους καλλιτέχνες, αλλά συμπίπτει με μια βαθιά διαφοροποίηση που παρατηρείται στο αστικό κοινό καθώς και με «μία ιστορική συνειδητοποίηση» που «εισβάλλει στη θεατρική παράσταση». Οι θεατές παύουν πλέον να αποτελούν ένα ομοιογενοποιημένο κοινό και κατ' επέκταση το ύφος των παραστάσεων δεν είναι δεδομένο. Με άλλα λόγια, η αστική κρίση έχει συμπαρασύρει το μέτρο του απόλυτου και του οικουμενικού. Κατεξοχήν τέκνο της νεωτερικότητας, ο σκηνοθέτης καλείται να εκφράσει την εξατομικευμένη θεώρηση της σκηνικής πράξης και του κόσμου. Αντίστοιχα, το θέατρο μετασχηματίζεται σε θέατρα και ο κάθε θεατής αναζητεί το δικό του.

Από τον Στανισλάφσκι που δίδασκε ότι «ο σκηνοθέτης πεθαίνει μέσα στον ηθοποιό» έως τον «μάγο» Ράινχαρτ, και από την αποστασιοποίηση του Μπρεχτ και τον «άγιο» ηθοποιό του Γκροτόφσκι στον Στρέλερ, τον Μπρουκ, τον Γκρίμπερ και τον Μπομπ Ουίλσον, οι σκηνικές ερμηνείες ποικίλλουν και πολλαπλασιάζονται: ο 20ός αιώνας υπήρξε σίγουρα ο αιώνας του σκηνοθέτη. Στο τέλος του, τα μεταμοντέρνα εγχειρήματα θα θέσουν νέα ερωτήματα για τον ρόλο του, θα ανοίξουν νέες προοπτικές.

Στην Ελλάδα, λόγιοι και άνθρωποι του σανιδιού, συγγραφείς και ηθοποιοί-θιασάρχες αποτελούν κατά κύριο λόγο τις προδρομικές μορφές του σκηνοθέτη. Από τους ηθοποιούς ξεχώριζε, σύμφωνα με τον Γιάννη Σιδέρη, ο Λεκατσάς, ενώ και ο Παντόπουλος βάνιζε «στ' αχνάρια του», ο οποίος στις πρόβες «εχαστούκιζε τους ηθοποιούς» και «εσημείωνε χάρω με κιμωλία» το πού έπρεπε να βαδίσουν.

Η λέξη «σκηνοθεσία» μαρτυρείται από το 1896, αλλά annus mirabilis της αρχής της σκηνοθετικής τέχνης, στην Ελλάδα, είθισται να θεωρείται το 1901, χρονιά εμφάνισης των δύο πρώτων σκηνοθετών με τη σύγχρονη πλέον έννοια του όρου: του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου στη «Νέα Σκηνή» και του Θωμά Οικονόμου στο «Βασιλικό Θέατρο». Ο κοινωνικός αναβρασμός του Μεσοπολέμου θα παίξει καθοριστικό ρόλο στην καθιέρωση του σκηνοθέτη. Με την ίδρυση του «Εθνικού Θεάτρου» το 1932 και του «Θεάτρου Τέχνης» μέσα στο κατοχικό '42 θα προκύψουν οι δύο βασικές αισθητικές σχολές που θα κυριαρχήσουν ως αντίπαλο δέος η μία της άλλης, έως τη Μεταπολίτευση περίπου. Στο μεταξύ, νέα σχήματα και νέοι σκηνοθετικοί τρόποι προστίθενται που πληθαίνουν ολοένα και περισσότερο με την πάροδο του χρόνου. Αλλά, αν και μακρόχρονη η διαδρομή των Ελλήνων σκηνοθετών, η τέχνη τους εξακολουθεί συχνά να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη, κυρίως όσον αφορά τα όρια της ελευθερίας της σε σχέση με το κείμενο. Εκτός από τους νεοπλατωνικούς φιλόσοφους και τους... γάτους που,

την εποχή του Ροΐδη, συνιστούν τα πλέον «συκοφαντηθέντα» πλάσματα, στις μέρες μας, φοβάμαι, ότι θα πρέπει να προστεθούν και οι σκηνοθέτες. Ας είναι...

Ως ελάχιστος φόρος τιμής στους Έλληνες σκηνοθέτες, ο ανά χείρας τόμος συγκεντρώνει έναν σημαντικό αριθμό από μελετήματα και μαρτυρίες για όλους τους Έλληνες δασκάλους της σκηνής που δεν βρίσκονται πια ανάμεσά μας: κορυφαίοι και ελάσσονες, συνοδοιπόροι και αντίπαλοι, δημιούργησαν από κοινού αυτό που ονομάζουμε ελληνική θεατρική σκηνοθεσία. Άρθρα ήδη δημοσιευμένα και πρωτότυπα, που περισυνέλεξε με περισσή αγάπη ο Θανάσης Νιάρχος, ποτίζουν εκφάνσεις της σκηνοθετικής περιπέτειας, προωθούν τον διάλογο, δημιουργούν εναύσματα για εργασίες νέων μελετητών. Διασώζουν, κυρίως, κάτι πολύτιμο από τη φυγαλέα τέχνη της σκηνής. Γιατί μπορεί η σκηνοθεσία να είναι «γραφή πάνω σε γραφή», αλλά αντίθετα από τον συγγραφέα, ο σκηνοθέτης το δικό του κείμενο της παράστασης δεν μπορεί να το κλείσει σε μια μποτίλια για να ταξιδέψει στο πέλαγος.