

ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗ

*Τα εμπόδια στην πορεία του ηθοποιού
και η προσφορά του στο ελληνικό θέατρο*

Επικειρώντας κανείς μια συνολική εκτίμηση της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του Νικόλαου Λεκατσά, διαπιστώνει πως ένα από τα προβλήματα που κατ' επανάληψη αντιμετώπισε ο ηθοποιός, και που καθόριζε σε σημαντικό ποσοστό τις επαγγελματικές του προοπτικές, ήταν η επιπλέον προσπάθεια που έπρεπε να καταβάλλει σε σχέση με το σύνολο σχεδόν των συναδέλφων του, για να ενταχθεί και να ευδοκιμήσει στο θεατρικό περιβάλλον μέσα στο οποίο κάθε φορά επιζητούσε την αναγνώριση. Τα παραπάνω ισχύουν για διαφορετικούς λόγους και για την Αγγλία και για την Ελλάδα, ενώ τα τελευταία χρόνια της σταδιοδρομίας του αντιμετώπισε για τρίτη φορά παρόμοιες συνθήκες μέσα στις ελληνικές κοινότητες των μεταναστών της Αμερικής.

Το πρώτο εμπόδιο που συνάντησε στην Αγγλία, στο ξεκίνημα της καριέρας του, είχε να κάνει με την καταγωγή του. Δεν φαίνεται να αντιμετώπιζε πρόβλημα γλώσσας, όμως το γεγονός ότι δεν ήταν γέννημα της χώρας δεν περνούσε απαρατήρητο, πιθανότατα και εξαιτίας της προφοράς του.¹ Παράλληλα, η έλλειψη οικο-

¹ Στο ξεκίνημα της καριέρας του, στα 1870, έχει εντοπιστεί το εξής σχόλιο: “Mr. Nicholas’s Faulkland would have been passable but for his foreign accent which rendered his representation of this and almost every other character an absurdity” (*The Cambridge Chronicle*, 10-9-1870). Είναι πάντως η μόνη φορά που η προφορά του στην Αγγλία γίνεται αντικείμενο επικρίσεων, γεγονός που οδηγεί στην υπόθεση πως γρήγορα ξεπέρασε το πρόβλημα. Άλλωστε τα χρόνια που είχε ήδη ζήσει στην Αγγλία δεν ήταν λίγα, και εκείνο που φαίνεται πως έλειπε από τον νεαρό ηθοποιό ήταν η εμπειρία στην από σκηνής ορθή εκφορά του λόγου. Σχετικά με την ελληνική του καταγωγή μόνο μια αναφορά έχει βρεθεί, όπως αναφέρθηκε, στα 1875: “said to be a Greek amateur” (*The Liverpool Leader*, 22-5-1875), γεγονός που μάλλον σημαίνει πως κάποια πράγματα δύσκολα μπορούσαν να μείνουν κρυφά μέσα στο επαγγελματικό κύκλωμα.

γενειακής παράδοσης στον θεατρικό χώρο καθιστούσε ακόμα πιο δύσκολη την εξέλιξή του και, κάτω από αυτές τις συνθήκες, την πρόσβασή του στα κεντρικά θέατρα του Λονδίνου σχεδόν αδύνατη. Ωστόσο φαίνεται πως κατάφερε να ξεπεράσει ως ένα σημείο τις παραπάνω δυσκολίες και να ανέβει αρκετά γρήγορα την κλίμακα της ιεραρχίας, φτάνοντας, όπως είδαμε, την περίοδο 1876-1877 μέχρι τη θέση του θιασάρχη. Όμως το δεύτερο πρόβλημα μπροστά στο οποίο βρέθηκε τότε ήταν πολύ πιο πλατύ και περίπλοκο· είχε να κάνει με τον δικασμό, θα μπορούσε να πει κανείς, της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας, ο οποίος και οδήγησε τη βρετανική του καριέρα σε αδιέξοδο.

Μέχρι να εξελιχθεί σε θιασάρχη, ο Λεκατσάς είχε περάσει αρκετά διαστήματα στο Λονδίνο, είτε δουλεύοντας σε περιφερειακά θέατρα είτε αναζητώντας εργασία, γεγονός που του επέτρεψε να βρεθεί κοντά στο κέντρο των εξελίξεων και να γνωρίσει από κοντά τα νέα ρεύματα στην υποκριτική και τη δραματολογία. Επιπλέον, είχε συνεργαστεί με ένα μεγάλο αριθμό πρωταγωνιστών, των οποίων η τεχνοτροπία μπορεί να μην εξέφραζε την πρωτοπορία, του πρόσφερε ωστόσο άμεση επαφή με τις παραδοσιακές προσεγγίσεις των μεγάλων ρόλων του βικτωριανού δραματολογίου. Ο συνδυασμός σκηνικής εμπειρίας στην επαρχία και παρακολούθησης των εξελίξεων στα κεντρικά θέατρα του έδωσε την ευκαιρία να συνθέσει την καλλιτεχνική του φυσιογνωμία με ένα μίγμα παράδοσης, που ανθούσε ακόμη στις μικρές πόλεις, και πρώιμων ρεαλιστικών τάσεων, που καλλιεργούνταν συστηματικά στην πρωτεύουσα. Η δεκαετία του 1870 χαρακτηρίζεται ακριβώς από την, αρμονική κυρίως, συνύπαρξη παραδοσιακών και νεωτεριστικών τάσεων. Οι περιοδεύοντες θίασοι του Λονδίνου μόλις είχαν αρχίσει να μεταφέρουν τις νέες αντιλήψεις στην περιφέρεια, όπου εξακολουθούσαν να γίνονται δεκτοί με ενθουσιασμό και οι εκπρόσωποι της παραδοσιακής υποκριτικής.

Το ρευστό αυτό κλίμα διαμόρφωσε καλλιτεχνικά τον ηθοποιό και μάλλον ήταν αυτό υπεύθυνο για την τροπή που πήρε η καριέρα του μετά το 1877. Η έλξη που αισθανόταν προς τον ανερχόμενο Ρεαλισμό δεν μπορούσε να αναπτυχθεί μέσα στο επαρχιακό πλαίσιο, και στην προσπάθειά του να συμβαδίσει με τα νέα ρεύματα βρέθηκε σε αδιέξοδο. Εάν τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας είναι ακριβή, τότε η πορεία του ανακόπηκε απότομα στα τέλη του 1877, μετά την αποτυχημένη ανάληψη διευθυντικών καθηκόντων στο θέατρο Prince of Wales's της Γλασκώβης. Οι οικονομικές δυσκολίες που λογικά προέκυψαν μετά το συγκεκριμένο εγχείρημα δεν φαίνονται ικανές να εξηγήσουν το κενό που υπάρχει στις πληροφορίες για την κατοπινή του δραστηριότητα (Δεκέμβριος 1877 - Σεπτέμβριος 1879). Η απομάκρυνσή του από τη σκηνή είναι πιθανό να οφείλεται ακριβώς στην αντινομία που υπήρχε ανάμεσα στις καλλιτεχνικές του επιδιώξεις και στις επαγγελματικές συνθήκες μέσα στις οποίες ήταν αναγκασμένος να εργάζεται. Η κα-

ριέρα του μοιάζει να είχε φτάσει σε σημείο που η παραπέρα εξέλιξή της αποτελούσε δυσπρόσιτο στόχο. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, δεν ήταν διατεθειμένος να εξακολουθήσει να φθείρει τις δυνάμεις του στους εντατικούς ρυθμούς της επαρχίας, και γι' αυτό προτίμησε να αποσυρθεί για ένα διάστημα και να αναζητήσει εναλλακτικές λύσεις που θα τον έβγαζαν από το καλλιτεχνικό αδιέξοδο.

Η παραπάνω υπόθεση ενισχύεται και από την εντύπωση που προκάλεσε ο Λεκατσάς στο Λίβερπουλ, τον Ιούνιο του 1881. Το υποκριτικό ύφος που περιγράφουν οι κριτικές φανερώνει έναν ηθοποιό που η τεχνοτροπία του δεν ταίριαζε με το κλίμα της επαρχίας. Εάν είχε βρει τον δρόμο προς τα κεντρικά θέατρα του Λονδίνου, τα πράγματα θα ήταν πιο εύκολα, και τότε ίσως και να μην αποφάσιζε ποτέ να επιστρέψει στην Ελλάδα. Στην αγγλική περιφέρεια όμως η συνειδητή απομάκρυνσή του από την τυποποίηση συναντούσε αντιδράσεις, που αν ήθελε να τις αποφύγει ήταν αναγκασμένος να συνθηκολογήσει με τις δυνάμεις της παράδοσης.

Οι επαγγελματικές δυσκολίες που συνάντησε στην Αγγλία δεν σχετιζόνταν μόνο με τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις, αλλά είχαν ως αιτία και τη γενικότερη κρίση που είχαν προκαλέσει στους μόνιμους θιάσους της επαρχίας οι περιοδείες των επιτυχιών της πρωτεύουσας. Το κλίμα στα μικρά θέατρα που εξακολουθούσαν να δουλεύουν, στα οποία πέρασε τα πιο πολλά χρόνια της βρετανικής του καριέρας, περιόριζε τις κινήσεις του ολοένα και πιο ασφυκτικά, και η αβεβαιότητα της μελλοντικής του εξέλιξης, επαγγελματικής και καλλιτεχνικής, γινόταν διαρκώς και πιο έντονη. Στα 34 του χρόνια ίσως περισσότερο από καθετί άλλο πρέπει να αναζητούσε την ελευθερία των κινήσεων που είχε στερηθεί στο περιβάλλον αυτό. Έτσι, προτίμησε τη λύση την Ελλάδας, προσβλέποντας πιθανότατα σε ένα πιο δημιουργικό μέλλον.

Οι ακριβείς αιτίες του ερχομού του στην Ελλάδα, ωστόσο, δεν είναι γνωστές, αφού απουσιάζει το είδος εκείνο των μαρτυριών που θα ήταν ικανό να φωτίσει τις προσωπικές του επιδιώξεις. Οι συνθήκες πάντως του ελληνικού θεάτρου την ελευθερία που αποζητούσε μπορούσαν να του την προσφέρουν: ο χώρος ήταν αδιαμόρφωτος καλλιτεχνικά και η νέα τεχνοτροπία που έφερνε ο Λεκατσάς έγινε δεκτή με ενθουσιασμό από μια σημαντική μερίδα του Τύπου. Έτσι, είχε τη δυνατότητα να επιλέγει ρόλους της αρεσκείας του και να μην αναλώνεται στην καθημερινή ενασχόληση με μέτρια θεατρογραφήματα. Γρήγορα απέκτησε τον σεβασμό ακόμα και του πιο απαιτητικού κοινού της Αθήνας, ενώ στις περιοδείες του απολάμβανε την εκτίμηση τόσο του ελληνικού αστικού κοινού, όσο και των Ευρωπαίων θεατρόφιλων που δεν παρέλειπαν να τιμήσουν τις παραστάσεις του.

Λύνοντας όμως με τον επαναπατρισμό του ένα πρόβλημα, βρέθηκε μπροστά σε πλήθος άλλα. Έπρεπε πρώτα απ' όλα να προσαρμοστεί και πάλι στις νέες συνθήκες που συνάντησε, να ξεπεράσει την άγνοια της μητρικής του γλώσσας και να

αντιμετωπίσει την αντίδραση των Ελλήνων συναδέλφων του, που δεν έβλεπαν με καλό μάτι την είσοδο του νέου πρωταγωνιστή στον εργασιακό τους χώρο. Επιπλέον, οι θεατρικές συνθήκες στην Ελλάδα τον ανάγκαζαν να οπισθοδρομήσει όσον αφορά τους θεατρικούς χώρους, τη σκηνική επιμέλεια και το υποκριτικό επίπεδο των συνεργατών του. Η ελευθερία λοιπόν που απέκτησε, και οι επιλογές που την ακολούθησαν, είναι φανερό πως είχαν ακριβό τίμημα.

Θιασαρχική τακτική

Παράλληλα με τις γενικότερες αντίξοες συνθήκες που συνάντησε στην Ελλάδα ο Λεκατσάς, την κατάσταση, χωρίς άλλο, επιδείνωσε και η προσωπική του στάση. Και αυτό διότι, όπως και πιο πάνω αναφέρθηκε, σε όλη τη διάρκεια της ελληνικής του καριέρας παρέμεινε προσηλωμένος σε ένα ρεπερτόριο αυστηρά περιορισμένο στον χώρο του ποιητικού δράματος.

Το ίδιο διάστημα, οι ελληνικοί θίασοι ακολουθούσαν εντελώς διαφορετικούς ρυθμούς εργασίας. Το μικρό αριθμητικά κοινό δύσκολα επέτρεπε την επανάληψη μιας παράστασης πάνω από τρεις φορές μέσα στην ίδια περίοδο, γεγονός που ανάγκαζε τους ηθοποιούς να βρίσκονται συνεχώς σε κίνηση. Μοιραία, για να διατηρηθεί ακμαίο και κερδοφόρο ένα θεατρικό σχήμα, έπρεπε να έχει στο ρεπερτόριό του ένα μεγάλο αριθμό έργων κάθε είδους, τα οποία ήταν αναγκασμένο να ανανεώνει σε τακτά διαστήματα, ώστε να κρατάει αμείωτο το ενδιαφέρον των θεατών.

Ενδεικτικά, και με κάθε επιφύλαξη για την ακρίβεια των αριθμών, η δραστηριότητα του Μένανδρου των αδελφών Ταβουλάρη στην Αθήνα, κατά την τριετία 1883-1885, μπορεί να δώσει μια ιδέα για την πολιτική δραματολογίου των μεγάλων θιάσων: δεκατέσσερα έργα επαναλήφθηκαν και τα τρία καλοκαίρια στη διάρκεια των παραστάσεων του θιάσου στην Αθήνα. Άλλα 22 παίχτηκαν δύο από τα τρία καλοκαίρια, ενώ κάθε χρόνο δίνονταν περίπου είκοσι πρεμιέρες (21 το 1883, 26 το 1884 και δεκαοχτώ το 1885). Συνολικά, μέσα στην τριετία, τα έργα που παρουσιάστηκαν, μαζί με τις μονόπρακτες κωμωδίες, ξεπερνούν τα εκατό.²

² Τα στοιχεία αντλούνται από τις αναγγελίες παραστάσεων που δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες *Παλιγγενεσία*, *Στοά* και *Εφημερίς*. Οι παραστάσεις του θιάσου ξεκίνησαν το 1883 στις 12 Ιουνίου και τελείωσαν στις 12 Σεπτεμβρίου. Το 1884 ο θίασος έδωσε για δύο μήνες παραστάσεις στον Πειραιά (15 Φεβρ. – 16 Απρ.) και στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, στο θέατρο Ολύμπια, από τις 2 Ιουνίου έως τις 16 Σεπτεμβρίου. Το 1885 έδωσε παραστάσεις παράλληλα στην Αθήνα και τον Πειραιά, από τις 9 Ιουνίου έως τις 25 Αυγούστου.

Ο Λεκατσάς είχε γνωρίσει ακόμη σκληρότερες συνθήκες εργασίας στην Αγγλία, ωστόσο στην Ελλάδα προτίμησε να αλλάξει τακτική. Η σκηνική του δραστηριότητα περιορίζεται σε λίγους ρόλους. Ένας μικρός αριθμός μένει σταθερός σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του, ενώ κατά καιρούς ανανεώνει το ενδιαφέρον του κοινού με νέες ερμηνείες, οι οποίες ωστόσο δεν μένουν για καιρό στο ρεπερτόριό του. Καλλιεργεί, έτσι, τη φήμη του βιρτουόζου ηθοποιού, του οποίου η παρακολούθηση συνιστούσε ύψιστη καλλιτεχνική απόλαυση.

Εύλογα οι εμφανίσεις του ήταν περιορισμένες, καθώς και ο αριθμός των έργων που ερμήνευσε συνολικά. Από τα σαράντα περίπου που αποτέλεσαν το ελληνικό του δραματολόγιο, εφτά είναι όλα κι όλα εκείνα που έχει διαπιστωθεί πως τα έπαιξε πάνω από δέκα φορές, σε μια καριέρα που κράτησε πάνω από τριάντα χρόνια. Εκτός από τον *Ρισελιέ* και τους *Κώδωνες*, τα υπόλοιπα ήταν έργα του Σαίξπηρ. Συνολικά όλες οι υπόλοιπες εμφανίσεις του που έχουν καταγραφεί, αν δεν υπολογιστούν οι παραστάσεις που τις αποτελούσαν αποσπάσματα των παραπάνω έργων, είναι περίπου εβδομήντα.

Ο στόχος του ήταν να διαχωρίσει πλήρως τη θέση του από το κυρίαρχο ρεύμα των μελοδραμάτων. Έντονα επηρεασμένος από τις μεγάλες μορφές της βικτωριανής Αγγλίας, επιχείρησε να εφαρμόσει τις αρχές του συστήματος που είχε γνωρίσει στα κεντρικά θέατρα του Λονδίνου. Πόλος έλξης του κοινού δεν ήταν πια η περιπετειώδης πλοκή του έργου, αλλά η ποιότητα τόσο του δράματος, όσο και της υποκριτικής. Το στέρεο έδαφος του σαιξπηρικού ρεπερτορίου έδινε στον ηθοποιό τη σφραγίδα της καλλιτεχνικής ανωτερότητας που αποζητούσε. Οι αντιδράσεις, ακόμα και μετά την πρώτη παράσταση του *Ρισελιέ*, ήταν ιδιαίτερα ενθαρρυντικές. Αν και μέτριο ως δραματικό κείμενο το έργο, η σύγκρισή του με τα μελοδράματα που κυριαρχούσαν στο αθηναϊκό θέατρο ήταν καταλυτική:

«Ω θεία τέχνη! Συγγνώμην εάν έτυχεν έως τώρα να γράψω επαιών την Ταβουλάρειον ή Αλεξιιάδειον τέχνην, ήτις να ήξευρε τουλάχιστον να εκλέγη δράματα! Μας διέφθειραν την αίσθησιν τόσα έτη με τας συνθηματικές των μεταμφιέσεις και με τα αισχρά των δράματα, και ημείς δεν εγνωρίζαμεν ότι δεν είναι δυνατόν οι Ιωσίοι και αι Σάρραι να γίνουν καλλιτέχνηι» (*Ραμπαγάς*, 24-12-1881).

Η επίδραση του Βεντετισμού

Για να επιτύχει πλήρως τον στόχο του ο Λεκατσάς, δεν αρκούσε να επιλέγει υψηλής ποιότητας ρεπερτόριο. Έπρεπε συνάμα να είναι και ο απόλυτος άρχοντας στη σκηνή, ώστε να προβάλλονται κατά το μέγιστο δυνατόν τα υποκριτικά του προσόντα. Οι νέοι ηθοποιοί που συνήθως τον πλαισιώναν δεν είχαν την απαιτούμενη πείρα για να αντιδράσουν σ' αυτή την τακτική, ούτε και τα προσόντα για να κάνουν ιδιαίτερα αισθητή τη δική τους σκηνική παρουσία. Άλλωστε, με τον τρόπο που τα έργα ανέβαιναν, εστιάζοντας τη δράση στους πρωταγωνιστές και αφήνοντας τα υπόλοιπα πρόσωπα στο περιθώριο, αλλά και κάτω από την άγρυπνη επίβλεψη του Λεκατσά, έτσι κι αλλιώς δεν έμενε περιθώριο στους ηθοποιούς να αναδειχθούν αυτενεργώντας.

«Περί του κ. Λεκατσά δεν ομιλώ, διότι αυτός ως ηθοποιός, διερμνεύων μάλιστα τα σαιξπήρεια πρόσωπα, είναι προ πολλού γνωστός και προ πολλού κατέχει την εμπρέπουσαν θέσιν εις το εθνικόν μας θέατρον. Ουδέ χρεία τις είναι να λαλήσω περί των δευτερευόντων προσώπων, άτινα παρίσταντο μόνο διά το κεννός του ρυθμού. Το ενδιαφέρον όλον συνεκεντρούτο εις την νεοφανή Λαίδην Μάκβεθ, ήτις υπέστη την δοκιμασίαν μετ' επιτυχίας σπανίας διά τους πρώτην φοράν επί σκηνής εμφανιζομένους» (*Το Άστυ*, 24-4-1888).

Η παραπάνω κρίση για την πρώτη εμφάνιση της Αικατερίνης Λεκατσά, ως Λαίδης Μάκβεθ, στην Αθήνα, δεν αφήνει καμιάν αμφιβολία για τις προθέσεις του πρωταγωνιστικού ζεύγους, όσον αφορά το κέντρο βάρους της παράστασης. Η τακτική του θιασάρχη γίνεται ακόμα πιο προφανής από την εντύπωση που δημιουργούσε στο κοινό ο *Έμπορος της Βενετίας*:

«Η απηρχαιωμένη κωμωδία του Σαίξπηρ, η χρυσιμεύουσα ολόκληρος διά να αναδειχθή εις ανέφικτον σημείον τελειότητος ο τύπος του Ιουδαίου Σάυλοκ, ακάριστος όμως κατά τους άλλους ρόλους [...]» (*Μεταρρύθμισις Αλεξάνδρειας*, 9-1-1895).

Υποκύπτοντας στη ματαιόδοξη αντίληψη του βικτωριανού συστήματος, ο Λεκατσάς δεν δίστασε να κάνει δραστικές επεμβάσεις στα σαιξπηρικά κείμενα. Η τακτική αυτή δεν ήταν σπάνια τα χρόνια εκείνα στην Αγγλία και ο Έλληνας θιασάρχης την ενστερνίστηκε απόλυτα. Εύλογα παρόμοιες περικοπές γίνονταν συχνά αντικείμενο επικρίσεων:

«Την παρελθούσαν Τρίτην ανεβιβάσθη από της σκηνής ο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* και το δράμα τούτο δεν εδιδάχθη ακέραιον ως έγραψεν αυτό ο Σαίξπηρ, αλλ' ευτυχώς δεν ηκρωτηριάσθη ως ο *Έμπορος της Βενετίας* [...]» (*Πανόπη* Ερμούπολης, 1-2-1886).³

Από το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* έλειπε η τελευταία σκηνή. Στη διανομή του *Εμπόρου της Βενετίας*⁴ δεν εμφανίζονται οι μνηστήρες της Πορκίας, ενώ δεν παιζόταν ούτε η πέμπτη πράξη. «Ανόσιαι παρασιωπήσεις ολοκλήρων σκηνών κοσμημάτων της τραγωδίας» (*Σύλλογοι* Βουκουρεστίου, 11-2-1884) καταλογίζονται και στον *Άμλετ*, από τον οποίο είναι γνωστό πως έλειπε η συνάντηση της Οφηλίας με τον Λαέρτη στην πρώτη πράξη (*Πανόπη* Ερμούπολης, 12-2-1886).

Η λειψανδρία του θιάσου, κατά πάσα πιθανότητα, επέβαλε και τον δραστικό περιορισμό των ανδρικών προσώπων του *Ρισελιέ* από δεκαπέντε σε οχτώ. Το συγκεκριμένο κείμενο πάντως δεν χρειαζόταν ιδιαίτερες περικοπές ώστε να αναδειχθεί ο κεντρικός ρόλος, αφού είχαν ήδη φροντίσει οι ίδιοι οι δημιουργοί του γι' αυτό.

Παρά τις αντιδράσεις για τις «ανόσιες» επεμβάσεις του πάντως, ο Λεκατσάς κράτησε τη φήμη του εξαιρετικά χαρισματικού υποκριτή, με αποτέλεσμα οι συνάδελφοί του να αποφύγουν για μεγάλο διάστημα να καταπιαστούν με τους ρόλους στους οποίους θεωρούνταν αξεπέραστος, όπως ο *Ρισελιέ* και ο *Έμπορος της Βενετίας*.⁵

Οι συνθήκες, ωστόσο, μέσα στις οποίες δούλεψε δεν τον άφηναν να αξιοποιήσει πλήρως τα στοιχεία Βενετισμού που επιχείρησε να εισαγάγει. Το «Θέατρο του Ενός», για να δώσει τα επιθυμητά αποτελέσματα, απαιτεί και την ανάλογη συμπεριφορά από τον υπόλοιπο θίασο, που χρειάζεται, αφού πρώτα συνειδητοποιήσει τη θέση του και την αποστολή του, να εκπαιδευτεί συστηματικά προς αυτή την κατεύθυνση. Από την άποψη αυτή, οι ανέτοιμοι και περιστασιακοί συνεργάτες του Λεκατσά συχνά τον άφηναν εκτεθειμένο.

³ Τα σχόλια για τις παρεμβάσεις του Λεκατσά στο συγκεκριμένο σαιξπηρικό κείμενο (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*) αλλού δεν ήταν το ίδιο επεικική: «[...] η τρυφερά και αισθηματικωτάτη τραγωδία δεν ήτο πλήρης, διότι πολλά αυτής μέρη ήσαν ανηλεώς περικεκομμένα» (*Χρόνος των Αθηνών*, 12-11-1885).

⁴ Βλ. μονόφυλλο πρόγραμμα με ημερομηνία 30-10-1883 από παράσταση του θιάσου Λεκατσά στην Κωνσταντινούπολη (Θεατρικό Μουσείο).

⁵ Ο *Ρισελιέ*, σύμφωνα με τα γνωστά στοιχεία, δεν παίχτηκε από άλλον Έλληνα ηθοποιό. Ο *Έμπορος της Βενετίας* παρουσιάστηκε στο Βασιλικό Θέατρο, σε μετάφραση Δ. Βικέλα, στις 11 Μαρτίου του 1906, με τον Αθ. Περιόδη στον ρόλο του Σάυλοκ (*Εστία*, 11-3-1906).

«Προς τον κ. Λεκατοάν —διότι είχομεν και δύο πράξεις Λεκατοά-Ρισελιέ— θα αποτεινόμεν μίαν φιλικήν συμβουλήν, διότι εκτιμώμεν την ευφυΐαν του και την καλλιτεχνικήν του υπεροχήν, και δυνάμεθα να τω ομιλώμεν ειλικρινώς· λοιπόν ο φίλος κ. Λεκατοάς ας παραιτήση, και μάλιστα εις τα μικρά και στερούμενα σκηνικών μέσων θέατρα, ας παραιτήση τον Ρισελιέ του· το δράμα είνε αχρείον —ιδού ότι το τολμώμεν να το είπωμεν πρώτοι ημείς— αχρειοστέρα δε είνε η μετάφρασίς του, εν πολλοίς ακατάληπτος· αχρειοστάτη δε η εκτέλεσις —εξαιρουμένου εννοείται αυτού— διότι όλοι οι άλλοι δεν είνε... εις τα μέρη των. Από τον κ. Λεκατοάν επιθυμούμεν μονολόγους ή την απαγγελίαν ποιημάτων όταν δεν έχη θίασον πλήρη και θέατρον με σκηνικά μέσα επαρκή διά την παράστασιν έργων αρτίων» (*Εφημερίς*, 24-6-1890).

Ο ηθοποιός δεν συμμορφώθηκε σε όλες τις υποδείξεις της *Εφημερίδος*, αφού συνέχισε να ερμηνεύει τον *Ρισελιέ* ως το τέλος της ζωής του. Παράλληλα όμως συνέχισε να δίνει παραστάσεις με μονολόγους και αποσπάσματα έργων, τις οποίες είχε ήδη ξεκινήσει από το 1882. Με λίγους συνεργάτες, τις πιο πολλές φορές ερασιτέχνες, έδινε ένα προσωπικό ρεσιτάλ, στο οποίο μπορούσε να ερμηνεύσει μέχρι και επτά διαφορετικούς ρόλους.⁶ Η πρακτική αυτή απεικονίζει ταυτόχρονα τις θιασαρχικές του δυσκολίες, αλλά και τη θέση του στο ελληνικό υποκριτικό στερέωμα.

Τα λιγοστά έντυπα προγράμματα θιάσων του που έχουν βρεθεί είναι και αυτά ενδεικτικά της θιασαρχικής του αντίληψης. Μόνο για τα έργα όπου πρωταγωνιστούσε ο ίδιος αναγραφόταν η υπενθύμιση πως «Το δράμα διδαχθήσεται κατά διδασκαλίαν του κυρίου ΛΕΚΑΤΣΑ». Με κεφαλαία και έντονα στοιχεία σημειωνόταν και το όνομά του μέσα στη διανομή. Η ματαιόδοξη, και απλοϊκή ίσως, αυτή τακτική βρήκε μιμητή και τον Διονύσιο Ταβουλάρη στο πλαίσιο του ανταγωνισμού των δύο θιασαρχών, όταν τον χειμώνα του 1884 βρίσκονταν ταυτόχρονα στη Σμύρνη (*Βέλος Σμύρνης*, 25-10-1884).

Η σύγκριση ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές, με κεντρικό σημείο αναφοράς τις σαιξπηρικές ερμηνείες, είχε ξεκινήσει από την πρώτη κιόλας εμφάνιση του Λεκατοά στην Αθήνα, όταν ερμήνευσε τον Άμλετ σε συνεργασία με τον θίασο των αδελφών Ταβουλάρη:

«Δεν θα σας είπωμεν ούτε λέξιν περί των τελευταίων στιγμών του θανάτου του [στον Άμλετ], αφού μόνον διά των κινήσεων των μυών του προσώπου υπεκρί-

⁶ *The Greek Star* Σικάγου, 25-6-1909. Πρόκειται για παράσταση που δόθηκε στη Βοστώνη τον Ιούνιο του 1909. Δεν είναι γνωστοί οι συγκεκριμένοι ρόλοι που ερμήνευσε ο ηθοποιός.

3
952

ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΛΥΜΠΙΑ
Α. ΤΣΟΧΑ

ΕΚΔΑΚΤΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Τὴν ἑσπέραν τῆς ΤΡΙΤΗΣ (7 Σεπτεμβρίου 1892)
ἀδελφύθησεται ὑπὸ τοῦ Ἑλλήν. Δραματικοῦ Θιάσου τοῦ κυρίου

ΛΕΚΑΤΣΑ

Ἡ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΙΡΟΥ

ΑΜΛΕΤΟΣ

ΚΑΤΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΝ ΤΟΥ Κ. ΔΗΜ. ΒΙΚΕΛΑ, ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ 5
ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗΝ ΕΠΟΧΗΝ ΤΗΣ ΑΗΚΟΝΤΩΝ
ΕΝΔΥΜΑΤΩΝ, ΑΠΕΡ ΕΚΟΜΙΣΘΗΣΑΝ ΕΣ ΑΓΓΛΙΑΣ.

ΑΜΛΕΤΟΣ κ. **ΛΕΚΑΤΣΑΣ**
 ΒΑΣΙΛΕΥΣ κ. ΘΕΑΓΕΝΗΣ ΑΥΛΙΚΟΣ
 ΠΟΛΩΝΙΟΣ κ. Π. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ
 ΤΟ ΦΑΣΜΑ κ. Π. Β. ΣΙΑΠΑΤΗΣ
 ΛΑΕΡΤΗΣ κ. Ι. Ν. ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΙΑΔΗΣ
 ΟΡΑΤΙΟΣ κ. Β. ΔΑΒΥΛΑΣ
 Α' ΝΕΚΡΟΘΑΠΤΗΣ κ. ΗΛΙΑΣ ΣΠΗΛΙΩΤΗΣ
 ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ κ. ΤΑΜΒΑΚΟΠΟΥΛΟΥ
 ΟΦΗΛΙΑ κ. ΙΩΑΝΝΑ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ
 Α' ΗΘΟΠΙΟΣ κ. ΜΑΡΙΑ Χ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ

ΗΘΟΠΙΟΙ, ΝΕΚΡΟΘΑΠΤΑΙ, ΑΥΛΙΚΟΙ, ΔΕΙΩΜΑΤΙΚΟΙ Κ.Λ.Π.

Ἡ Σκηὴ ἐν Δανίᾳ.

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΟΔΟΥ

Α' ΘΕΣΙΣ ΜΕΤΑ ΦΟΡΟΥ Δρ. 1.70
 Β' » » » » 1.10

Εισιτήρια πωλοῦνται ἀπὸ πρωΐας τῆς ΤΡΙΤΗΣ μέχρι τῆς 5 μ.μ.
 ἐν τῷ καφενείῳ τοῦ κ. Α. Τσόχα. Τὴν δὲ ἑσπέραν ἐν τῷ θεάτρῳ.
 Ἄρχεται τὴν 8^{ην} μ. μ. ἀκριβῶς.

Ἐν Ἀθήναις ἐκ τοῦ τυπογραφείου Ἀνδρέου Κορομηλά 1892 — Β . 369

ΕΙΚΟΝΑ 46. Πρόγραμμα παράστασης του θιάσου Λεκατσά. Η προβολή του θιασαρχή και πρωταγωνιστή είναι κάτι παραπάνω από προφανής.
(ΠΗΓΗ: Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο.)

νετο επί δύο περίπου λεπτά ο Λεκατσάς και σας συνεκράτησε εν βαρεία διατελούντας οδύνη εις τας θέσεις σας. Όταν είχεν ιδί τον κ. Ταβουλάρην ταχέως θνήσκοντα, τον ηρώτησεν ο κ. Λεκατσάς τον λόγον της ταχύτητος. Ο κ. Ταβουλάρης δικαίως είπε: διότι σπκώνεται και φεύγει ο κόσμος... Εν τη δικαία υπερηφανεία της τέχνης του ο κ. Λεκατσάς απάντησεν: Θα δης ότι εγώ θα τους κάμω να μη φύγουν» (*Μη Χάνεσαι*, 30-8-1881).

Ακόμα και ως ανέκδοτο αν εκληφθεί το παραπάνω περιστατικό, η διαφορά αντίληψης μεταξύ των δύο ηθοποιών είναι εμφανής. Ο Ταβουλάρης αντιμετωπίζει τον θάνατο του Άμλετ ως το ορόσημο της πλοκής και συντομεύει το φινάλε του έργου. Ο Λεκατσάς εκμεταλλεύεται τη δραματική ένταση της στιγμής και καθλώνει το κοινό με την υποκριτική του δεινότητα, υπερβαίνοντας τα όρια της δράσης.

Ο θάνατος επί σκηνής αποτελούσε μεγάλη πρόκληση για τον ηθοποιό-βεντέτα που στόχο είχε να σαγηνεύσει το ακροατήριο. Με πρότυπο τη Σάρα Μπερνάρ, η Αικατερίνη Βερώνη και η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου στήριξαν σημαντικό μέρος του ρεπερτορίου τους σε ρόλους που τους έδιναν αυτή την ευκαιρία, ενώ οι θεατρικές τους μονομαχίες, στις αρχές της δεκαετίας του 1890, έμειναν ιστορικές στο ελληνικό θέατρο. Ο Λεκατσάς και ο Ταβουλάρης, ωστόσο, είχαν εφαρμόσει την ίδια τακτική ήδη από το 1884, όταν είχαν παρουσιάσει στη Σμύρνη την ίδια βραδιά τον Άμλετ (*Νέα Σμύρνη*, 18-10-1884).

Οι επιλογές των μεγάλων θιασαρχών διέπονταν περισσότερο από τον εύλογο επαγγελματικό τους ανταγωνισμό παρά από την υπεράνω όλων προσωπική τους προβολή. Η προϊστορία του ελληνικού Βεντετισμού, ωστόσο, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως ανάγεται στο κλίμα άμεσης σύγκρισης που έκανε για πρώτη φορά την εμφάνισή του με την άφιξη του Λεκατσά στην Αθήνα, το καλοκαίρι του 1881, και συνεχίστηκε σε όλη τη δεκαετία του 1880, κατά τη διάρκεια της οποίας η Αικ. Βερώνη και η Ευαγ. Παρασκευοπούλου διαμόρφωσαν την καλλιτεχνική τους φυσιογνωμία.

Ο Ν. Λεκατσάς και η ελληνική υποκριτική

Παρά τα κρούσματα αυτοπροβολής του Λεκατσά, οι περιγραφές των παραστάσεων του συγκλίνουν στο συμπέρασμα πως η υποκριτική του αξία δεν είχε να κάνει με τις όποιες μεθοδεύσεις συνιστούσε το πνεύμα του Βεντετισμού. Το χάρισμα του ηθοποιού, ευδιάκριτο και ανεξάρτητο, μπορούσε να εξουδετερώσει και τα υπόλοιπα, συχνά αρνητικά, στοιχεία της παράστασης.

«Και σημειώσατε, ότι αι παραστάσεις του Λεκατοσά δεν ήσαν ποτέ πρότυπα αρμονίας και ευπρεπείας. Ο σκηνικός διάκοσμος πάντοτε λιτός και στοιχειώδης, πέριξ του ηθοποιοί άτεχνοι και αγύμναστοι. Αλλ' ήρκει μόνη η εμφάνις του Λεκατοσά διά να γεμίζη όλα τα κενά και να κατασιγάζη την αθυμίαν του ακροατηρίου, και να μεταδίδη την συγκίνησιν, και να σε κάμνη να παραβλέπης τα πάντα και να βλέπης μόνον αυτόν, — τον έξοχον καλλιτέχνην».⁷

Η εξήγηση του «μυστήριου» (*Εστία*, 13-8-1898) τρόπου με τον οποίο κατάφερε να συγκινεί το ακροατήριό του βρίσκεται ίσως στην παρατήρηση του Γ. Βώκου που αναφέρθηκε καινωρίτερα: «Ο Λεκατοσάς παθαίνεται επί σκηνής».⁸ Περισσότερο από κάθε άλλον Έλληνα ηθοποιό της γενιάς του είχε τη γνώση της τεχνικής και, όπως φαίνεται, την ευαισθησία να βιώνει τον χαρακτήρα που ερμήνευε και να δημιουργεί, με τη δύναμη και την ειλικρίνεια του αισθήματος που αναπαριστούσε, την ατμόσφαιρα εκείνη που καθήλωνε και κέρδιζε τον θεατή. Την ίδια στιγμή, χάρη στην εμπειρία του από το βικτωριανό θέατρο, ήταν απόλυτα εξοικειωμένος με τα λίγα έργα στα οποία διέπρεπε, με αποτέλεσμα να ελέγχει ταυτόχρονα τη δική του ερμηνεία, τη σκηνική δράση και τις αντιδράσεις του κοινού. Ενδεικτική είναι η φράση «il se trouve chez lui», που, όχι μόνο μια φορά, επιχειρεί να συνοψίσει την ιδιαιτερότητα του ηθοποιού:

⁷ Ξενόπουλος, «Φυσιογνωμία της ημέρας. Ν. Λεκατοσάς». Πρέπει πάντως να σημειωθεί εδώ ότι η μετέπειτα κριτική δεν αντιμετώπισε με την ίδια ευμένεια την τακτική του Λεκατοσά. Ενδεικτική της αλλαγής των αντιλήψεων τις επόμενες δεκαετίες είναι η κρίση του Φώτου Πολίτη, όταν ο *Έμπορος της Βενετίας* παρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο το 1932: «Ο 'Έμπορος' είναι γνωστός κ' έχει αφήσει ιδίως εντύπωσιν εδώ το ζωντανό το παίξιμο ενός Λεκατοσά κ' ενός Αθανασίου Περίδη. Ας προσέξουμε ως τόσο, για να μη λαθέσουμε. Κ' οι δύο αυτοί αξιόλογοι ηθοποιοί έχουνε συνυφάνει το όνομά τους με τις διδασκαλίες του 'Εμπόρου', έτσι που άμα γίνεται λόγος για κείνες, να θυμόμαστε μόνον αυτούς. Τούτο, όσο κι' αν είναι τιμητικό για τους ταλαντούχους εκείνους ερμηνευτάς, μειώνει όμως τη γενική σημασία των παραστάσεων, στις οποίες έλαβαν μέρος. Γιατί αποδεικνύει, ότι αυτοί μόνοι επέπλευσαν, κ' έσβυσαν όλους τους άλλους συμπαίκτας των. Και επέπλευσαν πώς; Παίζοντας ένα ρόλο δευτερεύοντα, ή —αν θέλετε— ένα ρόλο ισότιμο προς πολλούς άλλους του ίδιου έργου. Γιατί ο Εβραίός Σάϋλοκ, του οποίου το πρόσωπον υπεδύθησαν κι' ο Περίδης και ο Λεκατοσάς, δεν είναι για κανένα λόγο ο πρωταγωνιστής της κωμωδίας. Κι' όσοι του δίνουν τέτοια σημασία, παραγνωρίζουν τον 'Έμπορο' και τον χαντακώνουν». Φώτος Πολίτης, *Πολιτεία*, 14-4-1927. Ολόκληρο το άρθρο αναδημοσιεύεται στο περ. *Θέατρο*, Γ, τχ. 16 (1964) σ. 97.

⁸ Βώκος, «...Νικόλαος Λεκατοσάς», II.

«Μη έχων ανάγκην υποβολέως, δίδει όλην αυτού την προσοχήν εις τον τόνον της φωνής και εις τας κινήσεις επιτυχάνων ούτω καθ' ολοκληρίαν. Εν ενί λόγω il se trouve chez lui, αν μας επιτρέπεται να γαλλίσωμεν» (*Παλιγγενεσία*, 29-8-1881).

«il est chez lui: ουδεμία επιτήδευσις, ουδεμία στενοχώρια κατά τα σκηνικά και το εν γένει παράστημα» (*Νεολόγος Κων/πολης*, 27-10-1883).

Με την υποκριτική παρουσία του Λεκατσά το ελληνικό θέατρο μπαίνει σε νέα φάση, καθώς για πρώτη φορά η ερμηνεία του ηθοποιού γίνεται αντικείμενο προσοχής και θαυμασμού, καταλαμβάνοντας θέση τουλάχιστον ισάξια με εκείνη του συγγραφέα. Στις παραστάσεις του μάλιστα, η καλλιτεχνική απόλαυση συνίσταται πρώτα στην παρακολούθηση της δικής του επίδοσης και ύστερα στην επαφή με το πνεύμα του συγγραφέα. Ο ηθοποιός στήριξε την ελληνική του καριέρα περισσότερο στην ερμηνεία και λιγότερο στο κείμενο. Μέσα από το πρίσμα αυτό θα πρέπει να ερμηνευτεί το περιορισμένο του ρεπερτόριο και οι συνακόλουθες σποραδικές του εμφανίσεις, όπως επίσης και οι παραστάσεις αποσπασμάτων που συστηματικά έδινε, ως το τέλος της ζωής του.

Δεύτερο κινητήριο μοχλό της σταδιοδρομίας του αποτελεί η ενασχόλησή του με τα σαιξπηρικά έργα, καρπός της βικτωριανής του εμπειρίας. Δεν χωράει αμφιβολία πως η αίγλη που διατήρησε το όνομά του οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη σύνδεσή του με εκείνο του κορυφαίου Άγγλου δραματοουργού. Ο τρόπος όμως με τον οποίο παρενέβαινε στα κείμενα, με περικοπές ακόμα και ολόκληρων πράξεων, έχοντας στόχο την προβολή της δικής του ερμηνείας, είναι ενδεικτικός για τις προτεραιότητές του. Οι παραστάσεις του μπορεί να μην επέτρεπαν στο κοινό να επικοινωνήσει απρόσκοπτα με τα έργα του Σαίξπηρ, έστρεφαν όμως την προσοχή του θεατή στην υποκριτική τέχνη, αναδεικνύοντας την ηθοποιία ως αυτόνομο καλλιτεχνικό κλάδο.

Οι αρνητικές συνέπειες

Το ευπόληπτο αλλά εξαιρετικά περιορισμένο ρεπερτόριο που επέμενε να παρουσιάζει ο Λεκατσάς επόμενο ήταν να μην είναι σε θέση να κρατήσει αμείωτη την προσέλευση του κοινού.

«[...] η αιωνία επανάληψις των τριών τεσσάρων έργων του δραματολογίου του ήρχισε να μας καθιστά ποθητήν την ποικιλίαν· I'ennui naquit, un jour de l'uniformité είπεν ο Μυσσέ, εν τη μονοτονία δε ταύτη διεξέφυγεν απ' αυτόν το ενδιαφέρον του κοινού και εστράφη προς άλλους, καλλιτεχνικώς ευκαμπτότε-

ρους, υπεισερχομένους εις το δέρμα πρώων ελληνικής και γαλλικής καταγωγής» (Το Άστυ, 15-10-1893).

Για την Ελλάδα των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα η στάση αυτή μοιάζει εκτός πραγματικότητας, για τους βικτωριανούς πρωταγωνιστές όμως ήταν ήδη καθιερωμένη από το 1850. Η προσπάθεια του Λεκατσά να εφαρμόσει το ίδιο πρότυπο και στην πατρίδα του συχνά τον έφερνε στα όρια της φτώχειας.

Εύλογα μπορεί κανείς να αναρωτηθεί για ποιους λόγους επέμεινε σε μια τακτική που ήταν ξεκάθαρο από πολύ νωρίς πως δεν επρόκειτο να του αποδώσει οικονομικά οφέλη. Το ερώτημα δεν μπορεί να βρει απάντηση, αν δεν υπάρξουν όσο το δυνατόν ακριβέστερα στοιχεία για την οικονομική κατάσταση των υπόλοιπων ηθοποιών και θιασαρχών της γενιάς του. Όλες οι ενδείξεις οδηγούν στο συμπέρασμα πως συνειδητά αρνήθηκε να υποκύψει στο εύκολο ρεπερτόριο, γεγονός που για την εποχή του αποτελεί σπάνια, έως μοναδική περίπτωση. Οι υποστηρικτές του τουλάχιστον αυτό υποστήριζαν:

«Τί τους θέλομεν εδώ τους Σαιξπηριστάς, και πόσοι είμεθα, όσοι τους θέλομεν, διά να υποστηρίξωμεν και να διατηρήσωμεν ένα καλλιτέχνην, ο οποίος έχει την ιδιοτροπίαν να μη λαμβάνη μέρος εις τα κωμειδύλλια, και την απαίτησιν να τρώγη όπως όλοι οι άνθρωποι, και την αδυναμίαν να θέλη να θρέψη και τα παιδιά του...».⁹

Η άποψη πως το ευρύ ελληνικό κοινό δεν ήταν σε θέση να εκτιμήσει το σπάνιο ταλέντο του Λεκατσά, ενώ ο ίδιος αρνούταν να συμβιβαστεί από καλλιτεχνική ευσυνειδησία, διατυπώνεται και από τον Νίκο Καζαντζάκη το 1907, με αφορμή μια από τις πολλές ευεργετικές παραστάσεις του ηθοποιού:

«Εδώ η λατρεία του καλού μοιάζει καταπληκτικά με τη λατρεία του Μολώχ. Και οι καλλιτέχναι που δεν καταδέχονται να κάνουν τον ναόν οίκον εμπορίου πρέπει να το πάρουν απόφασι και να πέφτουν, ολοκαυτώματα στην τέχνη.

Και γι' αυτό περιβάλλονται με μίαν αίγλη μαρτυρίου όλοι οι αληθινοί καλλιτέχναι εδώ, ένα φωτοστέφανο που δεν έχουν οι συνάδελφοί των στους πολιτισμένους τόπους. Το να πης κάτι τι και να εννοηθής και ν' αναγνωρισθής και ν' ανέβης στη θέσι σου, είναι μια ευτυχία, μια πληρωμή, κατά τι ολιγώτερον υψηλό από τη δυστυχία τού να μη σ' αναγνωρίζουν και να είσαι μόνος 'σαν πύργος που υψώνεται στην πεδιάδα'.

⁹ Ξενόπουλος, «Ο Λεκατσάς περιττός».

Αυτά συλλογιζόμουν όταν έβλεπα χθες να κολλούνται μεγάλα προγράμματα στην οδό Σταδίου και να προσκαλούν στην τιμητική παράσταση του κ. Λεκατσά. Μια υπέροχος καλλιτεχνική φυσιογνωμία, λόγιος και ηθοποιός, που ολίγοι σαν αυτόν ένωσαν τόσο βαθειά και απέδωκαν τόσο ώμορφα τα δημιουργήματα του Σαιξπηρικού κόσμου. Έχει όλα τα γνωρίσματα του καλλιτέχνη του αληθινού. Είπε φτωχός, παραγνωρισμένος, δεν κατώρθωσε ναύρη θίασον και στέγη και ψωμί στην Ελλάδα».¹⁰

Οι δυσκολίες που συνάντησε στην Ελλάδα, όμως, δεν είχαν επιπτώσεις μόνο στην οικονομική του κατάσταση αλλά και στην καλλιτεχνική του εξέλιξη. Δεν είναι δύσκολο να αντιληφθούμε για ποιο λόγο η σκηνική του εκφραστικότητα και τεχνική δεν είχαν ελπίδες βελτίωσης από τη στιγμή που βρέθηκε μέσα στο πλαίσιο του ελληνικού θεάτρου. Εδώ ο ηθοποιός του 19ου αιώνα ήταν αποκλειστικά υπεύθυνος για την προσέγγιση και την ερμηνεία του ρόλου του. Εάν οι νεότεροι παρακολουθούσαν τους παλαιότερους στα πρώτα τους βήματα, οι πρωταγωνιστές δεν είχαν να αντλήσουν έμπνευση από αλλού, παρά μόνο από την ήδη κατακτημένη τους εμπειρία. Η ενσάρκωση, λοιπόν, νέων ρόλων για τον Λεκατσά στην Ελλάδα δεν είχε πλέον τη δυνατότητα της γόνιμης αφομοίωσης υψηλών παραδειγμάτων. Φαίνεται πως, από ένα σημείο και πέρα, οι δημιουργικές δυνάμεις του τον εγκατέλειψαν και το μόνο που ήταν σε θέση να κάνει ήταν να συντηρεί τη φήμη του με τις επαναλήψεις των μεγάλων του επιτυχιών, προκαλώντας σχόλια σαν το παρακάτω:

«Και αν ηγάπα περισσότερο τους ρόλους του ο Λεκατσάς, θα ήτο σήμερον Ρισελιέ και Σάυλοκ φήμης ευρυτέρας κάπως από του στενού Ελληνικού ορίζοντος» (*Εστία*, 8-9-1905).

Η δημιουργική περίοδος της καριέρας του μπορεί να θεωρηθεί πως τελειώνει με την ερμηνεία του στον *Ριχάρδο III*, τον Ιανουάριο του 1897. Η άποψη όμως πως ο ηθοποιός αποτελούσε σπουδαία καλλιτεχνική μονάδα συνέχισε να διατυπώνεται ως το τέλος της ζωής του. Οι δυνάμεις που βρέθηκαν στο προσκήνιο μέσα στη δεκαετία του 1890 δεν μείωσαν την ακτινοβολία της τέχνης του, σε αντίθεση με των υπόλοιπων θιασαρχών της γενιάς του, των οποίων το υποκριτικό ύφος τέθηκε τα χρόνια εκείνα αμετάκλητα στο περιθώριο. Ο Λεκατσάς, αντίθετα, μπορεί να αντι-

¹⁰ *Ακρόπολις*, 13-5-1907. Ευχαριστώ πολύ τον Αντώνη Γλυτζουρή για την επισήμανση του δημοσιεύματος.

μετώπισε από πολύ νωρίς οικονομικές δυσκολίες και να μην κατάφερε να προσελκύσει το πλατύ κοινό, ωστόσο διατήρησε την εξέχουσα θέση που είχε αρχικά καταλάβει στο καλλιτεχνικό στερέωμα.

Επιλογικά

Στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, ο Νικόλαος Λεκατσάς δεν ήταν ο πρώτος Έλληνας ηθοποιός που χρίστηκε αναμορφωτής αφού προηγουμένως είχε εκπαιδευτεί και εργαστεί στο εξωτερικό. Σαράντα χρόνια νωρίτερα, ο Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας (1800-1880) είχε αποπειραθεί, χωρίς επιτυχία, για μικρό χρονικό διάστημα να σταδιοδρομήσει με τους ίδιους όρους στην αθηναϊκή σκηνή, λίγο μετά την ίδρυση του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους. Αν οι πληροφορίες που παραδίδονται αληθεύουν, ο πρωταγωνιστής των προεπαναστατικών παραστάσεων στο Βουκουρέστι είχε μαθητεύσει στο Παρίσι κοντά στον διάσημο Γάλλο ηθοποιό François-Joseph Talma.¹¹

Όπως η εμφάνιση του Αριστία στην Αθήνα γέννησε ελπίδες για ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης στο νεοσύστατο κράτος, έτσι και η άφιξη του Νικόλαου Λεκατσά δημιούργησε την πεποίθηση πως ο αναμορφωτής του ελληνικού θεάτρου είχε βρεθεί. Γι' αυτόν, όμως, ο τίτλος του αναμορφωτή είχε να κάνει περισσότερο με οράματα και προσδοκίες των Αθηναίων ευρωπαϊστών παρά με τη δική του προϊστορία και τις επιδιώξεις του. Ο ίδιος πιθανότατα δεν είχε στόχο την εκ βάθρων ανανέωση του ελληνικού θεατρικού συστήματος. Πάνω απ' όλα ήταν ηθοποιός και το ενδιαφέρον του εστιαζόταν στη σκηνική πρακτική και στις τεχνικές του επαγγέλματός του. Ήταν επόμενο, λοιπόν, οι προσδοκίες που τον περιέβαλλαν να μην ευοδωθούν.

Η ίδια περίπου μοίρα περίμενε και τους κατοπινούς «αναμορφωτές» με εμπειρία στο εξωτερικό, τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και τον Θωμά Οικονόμου, στις αρχές του εικοστού αιώνα. Η μικρή διάρκεια της καριέρας του πρώτου και η προβληματική σταδιοδρομία του δεύτερου διέψευσαν τις ελπίδες που είχαν δημιουργηθεί με τη δική τους παρουσία. Ωστόσο καμιά προσπάθεια από τις παραπάνω δεν έπεσε ολοκληρωτικά στο κενό. Οι νέοι που επάνδρωσαν το Βασιλικό Θέατρο, και κυρίως τη Νέα Σκηνή, στις επόμενες δεκαετίες κυριάρχησαν στον χώρο, αλ-

¹¹ Βάλτερ Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Αθήνα 1993, σ. 71-78 και «Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα», *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές χώρες*, Αθήνα 1994, σ. 214-252

λάζοντας τη φυσιογνωμία του ελληνικού θεάτρου. Η δική τους γενιά προσέλκυσε μαζί το αστικό κοινό και δημιούργησε τις προϋποθέσεις για σταθερή θεατρική κίνηση στην πρωτεύουσα. Ταυτόχρονα, το επάγγελμα του ηθοποιού ανέβηκε σημαντικά στην εκτίμηση της κοινής γνώμης, καθώς κατάφερε να προσελκύσει άτομα από τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις.

Τη σημαντική αυτή μεταστροφή του αρνητικού κλίματος είχε σε μεγάλο βαθμό προετοιμάσει ο Λεκατσάς. Με τη σκηνική του παρουσία και το διδακτικό του έργο είχε φέρει τον κόσμο των ερασιτεχνών κοντά στο επαγγελματικό σανίδι, ανοίγοντας έτσι τον δρόμο για τις κατοπινές δυνάμεις. Ο ρόλος του στον τομέα αυτόν ήταν πιο ουσιαστικός από τη λειτουργία των διαφόρων δραματικών σχολών. Και αυτό διότι ο ίδιος εξασφάλιζε στους μαθητές του άμεση εμπειρία σε θιάσους όπου συμμετείχαν παράλληλα και επαγγελματίες.

Η προσφορά του Λεκατσά λοιπόν δεν εισπράχθηκε άμεσα, στο αφιλόξενο γι' αυτόν θεατρικό περιβάλλον της δεκαετίας του 1880. Σ' αυτόν ωστόσο οφείλεται η επιτάχυνση της εξελικτικής πορείας του ελληνικού θεάτρου. Ο συνδυασμός της υποκριτικής του προσωπικότητας και των δραματολογικών του επιλογών, καθώς και η άρνησή του να υποκύψει στις Σειρήνες της ευκολίας και της τυποποίησης, τον καθιστούν τον πρώτο Έλληνα ηθοποιό που αντιμετώπιστηκε ως ολοκληρωμένη πνευματική και καλλιτεχνική οντότητα. Η δραστηριότητά του αποτελεί το πρώτο ίσως βήμα προς τη συμμετοχή των θεατρικών δυνάμεων στο ευρύτερο κλίμα της ανανέωσης που εκφράζει η γενιά του 1880 στον λογοτεχνικό χώρο και η πολιτική του Χ. Τρικούπη στον κοινωνικό. Η συμβολή του στην πρόοδο της ελληνικής υποκριτικής είναι αναμφίβολα η πιο σημαντική κληρονομιά που άφησε. Με την παρουσία του, το κοινό και οι επαγγελματίες του θεάτρου συνειδητοποίησαν για πρώτη φορά τη σχέση ουσίας που συνδέει τις έννοιες τέχνη και ηθοποιός. Το παρακάτω απόσπασμα, γραμμένο το 1899, πιθανότατα από τον Βλάση Γαβριλίδη, συνοψίζει με τον καλύτερο τρόπο τη συνεισφορά του ηθοποιού και τη θέση του στη νεοελληνική θεατρική ιστορία:

«Αλλ' η κυρίως ανεπίληστος δόξα του κ. Ν. Λεκατσά, του οποίου το όνομα θα διατηρηθή μετά των άλλων ονομάτων των ρηξικελεύθων ανδρών εις την ιστορίαν της ελληνικής σκηνής, είνε ότι δικαίως θ' απονεμηθή εις αυτόν το όνομα του Μεταρρυθμιστού της ελληνικής υποκρίσεως. Αυτός υπήρξεν τρόπον τινά ο εισηγητής της τέχνης εις το θέατρον. Αυτός επέδρασεν εφ' όλης της συγχρόνου γενεάς των ηθοποιών. Αυτός εδίδαξε και εμόρφωσε και ανεμόρφωσεν. Αυτός ανέδειξε μαθητάς και μαθητριάς. Αυτός έδωσε ψυχήν και ζώνην εις την υπόκρισιν. Αυτός κατεβίβασε τον Έλληνα ηθοποιόν από τον στόμφον εις το κατά φύσιν απαγγέλλειν. Αυτός τον εξημέρωσε και τον εξηυγένισεν. Αυτός

πρώτος απεκάλυψεν ότι εις τον ηθοποιόν δεν χρειάζεται μόνον φωνή, αλλά και σώμα. Αυτός προέβη να διδάξη και σπαθασκίαν ακόμη εις τους μαθητάς του. Ύστερα από τας υπηρεσίας του αυτάς και τους τίτλους αυτούς δεν είνε άπορον το ότι ο κ. Ν. Λεκατσάς υπήρξεν ο ατυχέστερος των Ελλήνων ηθοποιών. Τοιαύτη τύχη επιφυλάσσει πάντοτε εις τους μεταρρυθμιστάς. Θελήσας να δημιουργήση τάξιν μαθητών, χαρακτήρας εις το θέατρον εδημιούργησε την ιδίαν την ατυχίαν του» (*Ακρόπολις*, 10-12-1899).