



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ:  
ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ»

ΘΑΝΟΣ ΤΡΑΓΚΑΣ (1904-1983): Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ  
ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ, ΟΙ ΜΑΘΗΤΕΣ ΤΟΥ ΚΑΙ ΕΝΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ ΕΡΜΗΣ-ΓΕΩΡΓΙΟΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΜΑΡΙΑ ΒΕΛΙΩΤΗ  
ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΚΩΣΤΟΥΛΑ ΚΑΛΟΥΔΗ  
ΜΕΛΟΣ: ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

ΝΑΥΠΛΙΟ 2020



## **ΑΦΙΕΡΩΣΗ**

Σε Σένα που γνωρίζω μόνο με όσα άφησες... Κούτες, χαρτιά, φωτογραφίες σου, μουτζούρες, πράγματά σου, πρόσωπα που σε έμαθαν πριν από μένα και με οδηγούν όπου με πας...

## **ΠΡΟΛΟΓΟΣ**

Ο λόγος που με οδήγησε στην εκπόνηση της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη και η δημιουργική παρουσίαση της προσωπικότητας του Θάνου Τράγκα με βάση κυρίως το αρχείο του, το οποίο δεν έχει μελετηθεί ως τώρα και βρίσκεται στην κατοχή της οικογένειάς μου, καθώς η μητέρα μου είναι κόρη του Θ. Τράγκα. Πρόκειται για το αρχείο ενός καλλιτέχνη ο οποίος έζησε την πορεία του ελληνικού θεάτρου από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι τη τελευταία εικοσαετία του. Διδάχθηκε από ανθρώπους-σταθμούς στην ιστορία του θεάτρου και υπήρξαν μαθητές του Έλληνες ηθοποιοί που έγραψαν τη δική τους ιστορία. Η Δραματική Σχολή στην οποία φοίτησε, δίδαξε και διηύθυνε συνεχίζει να διατηρεί το αρχείο του παράλληλα με τη λειτουργία της.

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Θα ήθελα να διατυπώσω τις ευχαριστίες μου σε όλους εκείνους που βοήθησαν στη υλοποίηση της εργασίας. Είμαι ευγνώμων στην επόπτρια μου, καθηγήτρια Μαρία Βελιώτη για την υπομονή και την πολύτιμη καθοδήγηση που αφειδώς προσέφερε για τον έλεγχο των σελίδων που ακολουθούν. Ευχαριστώ από καρδιάς την καθηγήτρια Κωστούλα Καλούδη για την αμέριστη υποστήριξη της σε όλο αυτό το χρονικό διάστημα και για τις παρατηρήσεις της. Την καθηγήτρια Βαρβάρα Γεωργοπούλου, για την βοήθεια της σε ερευνητικά προβλήματα που με απασχόλησαν στην εκπόνηση αυτής της εργασίας και μου υπέδειξε βιβλιογραφικό υλικό. Τον Δημήτρη Γεωργόπουλο για τις ουσιώδεις συμβουλές για την διαχείριση του αρχειακού υλικού. Την μητέρα μου Χριστίνα Τράγκα και κόρη του Θάνου Τράγκα, που μου εμπιστεύθηκε τη μελέτη του προσωπικού αρχείου του πατέρα της. Την Αργυρώ Καρδασοπούλου για την συνέντευξη που μου παραχώρησε. Την Κατερίνα Μεφσούτ για την πολύτιμη βοήθεια της κατά τη διαδικασία ταξινόμησης του αρχειακού υλικού και την Αναστασία Θωμά, για την παρότρυνση της να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b> .....	<b>1</b>
<b>ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ</b> .....	<b>1</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup>: ΘΕΜΑ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΣ</b> .....	<b>1</b>
1.1 ΕΠΙΛΟΓΗ ΚΑΙ ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ .....	1
1.2 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ .....	2
1.3 ΘΑΝΟΣ ΤΡΑΓΚΑΣ .....	4
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup>: ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ</b> .....	<b>14</b>
2.1 ΟΙ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΤΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ .....	16
2.2 Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ .....	20
2.3 ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ .....	22
2.4 ΣΕΝΑΡΙΟ .....	23
2.5 Ο ΗΧΟΣ .....	25
2.6 ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ .....	30
2.7 ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ .....	33
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup>: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	<b>39</b>
<b>ΠΗΓΕΣ</b> .....	<b>41</b>
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	41
ΑΛΛΕΣ ΠΗΓΕΣ .....	ΣΦΑΛΜΑ! ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΟΡΙΣΤΕΙ ΣΕΛΙΔΟΔΕΙΚΤΗΣ.
ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ .....	44
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1</b> .....	<b>45</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2 (ΥΛΙΚΟ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ Θ. ΤΡΑΓΚΑ)</b> .....	<b>55</b>
<b>ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ</b> .....	<b>61</b>

## **ΠΕΡΙΛΗΨΗ**

Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία αφορά την πορεία από την ταξινόμηση και την έρευνα ενός μέρους του προσωπικού αρχείου του Θ. Τράγκα, με απώτερο σκοπό την δημιουργική παρουσίαση του σε ένα ντοκιμαντέρ. Το υλικό αυτό εστιάζει στην Θεατρική Παιδεία και την διδακτική της Υποκριτικής Τέχνης κατά την ενεργή πορεία του Θ. Τράγκα στον χώρο του θεάτρου, δηλαδή από το 1926 έως το 1983. Παράλληλα το υλικό αυτό ανέδειξε έναν πλούτο σχετιζόμενο με πρόσωπα-σταθμούς του ελληνικού Θεάτρου, με πρωτοβουλίες που αφορούν την αναβίωση του αρχαίου δράματος και την δημιουργία παιδικού και εφηβικού θεάτρου. Τέλος, προσέφερε «χρήσιμα εργαλεία» για την υλοποίηση ενός ντοκιμαντέρ από την σύλληψη του (αρχική ιδέα) ως την τελική επεξεργασία του.

## **ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ**

Θάνος Τράγκας, Εθνικό Ωδείο, Δραματική Σχολή Τράγκα, Θεατρική παιδεία, Διδακτική της Υποκριτικής τέχνης τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, Αναβίωση αρχαίου δράματος, Παιδικό θέατρο, Εφηβικό θέατρο, Ελευθέρα Σκηνή, Λύκειο Ελληνίδων, Ντοκιμαντέρ, Δημιουργική παρουσίαση αρχειακού υλικού

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup>: ΘΕΜΑ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΣ**

### **1.1 ΕΠΙΛΟΓΗ ΚΑΙ ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ**

Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία έχει στόχο να παρουσιάσει το προσωπικό αρχείο του Θάνου Τράγκα, και να το αξιοποιήσει ως πηγή για τη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ εστιάζοντας στην ιδιότητά του ως δασκάλου. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως πρόκειται για μια πρωτότυπη έρευνα. Το θέμα επιλέχθηκε εφόσον η Δραματική Σχολή «Τράγκα» συμφώνησε να ανοιχτεί το αρχείο του Θάνου Τράγκα και να μελετηθεί για πρώτη φορά. Ως σήμερα δεν έχει ταξινομηθεί και είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η εργασία αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση αυτού του αρχείου. Ο χρόνος για την εκπόνηση μιας μεταπτυχιακής εργασίας είναι βέβαιο πως δεν επαρκεί για να ταξινομηθεί και να μελετηθεί ένα τόσο μεγάλο υλικό. Έτσι, η επιλογή να μελετηθεί μόνο ένα μέρος του κρίθηκε απαραίτητη. Συνεπώς, η εργασία δεν αποτελεί μια πλήρη παρουσίαση του αρχείου του Θ. Τράγκα, αλλά

μια παρουσίαση ενός ορισμένου αριθμού τεκμηρίων τα οποία αφορούν στην ιδιότητά του ως δασκάλου.

Το υλικό του αρχείου μπορεί να μας δώσει πληροφορίες για τις πρώτες αναγνωρισμένες προσπάθειες θεατρικής παιδείας και διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα στην Ελλάδα. Αρχικά, θα παρουσιαστούν τα βιογραφικά στοιχεία του Θάνου Τράγκα που προέρχονται κατά κύριο λόγο από την επεξεργασία του αρχειακού υλικού. Κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται γνωστή η σχέση του με την τέχνη και οι συνεργασίες του στο θέατρο όταν ήταν ηθοποιός. Στη συνέχεια θα αναφερθούν οι δάσκαλοι που τον ενέπνευσαν και συνεργάστηκαν μαζί του και θα εξεταστεί κατά πόσο τον επηρέασαν στην πορεία του ως δάσκαλο υποκριτικής και σκηνοθέτη. Έπειτα, θα παρουσιαστούν τα τεκμήρια που υπάρχουν από τις παραστάσεις του με μαθητές είτε από τα Γυμνάσια που δίδαξε, είτε από εκπαιδευτικούς οργανισμούς που ίδρυσε, είτε από τη Δραματική Σχολή «Εθνικού Ωδείου» (τόρα Σχολή «Τράγκα»). Τέλος, η εργασία θα εστιάσει στη διαδικασία εκπόνησης του πρακτικού μέρους, που είναι η δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ με βάση την αρχειακή έρευνα που προηγήθηκε, καθώς και την επεξεργασία πρόσθετου υλικού, όπως οπτικοακουστικό υλικό, κασέτες ήχου, βίντεο αλλά και συνεντεύξεις μαθητών του, που έχουν δημοσιευτεί ή ανήκουν σε άλλα αρχεία.

## 1.2 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η διαδικασία της έρευνας ξεκίνησε κάνοντας μια πρώτη εκτίμηση του αρχειακού υλικού. Λόγω του ότι ήταν αταξινόμητο και αποτελούνταν και από έγγραφα σχεδόν εκατό χρόνων, χρειάστηκε ιδιαίτερη προσοχή και μεθοδικότητα στη διαχείρισή του για την οποία ακολουθήθηκαν βασικές αρχές αρχειονομίας.<sup>1</sup> Αρχικά, θεωρήθηκε αναγκαία μια πρώτη ταξινόμηση του υλικού. Για το λόγο αυτό, δημιουργήθηκε μια βάση δεδομένων (access) στην οποία εντάχθηκαν επτά κατηγορίες υλικού με πέντε κύριες θεματικές ενότητες στις οποίες ενσωματώθηκαν αντίστοιχα τεκμήρια. Οι κατηγορίες υλικού αφορούσαν: Φωτογραφίες, Εφημερίδες, Περιοδικά, Βιβλία, Προγράμματα, Κασέτες και Επιστολές. Οι κύριες θεματικές κατηγορίες αναφέρονταν σε: Βιογραφικά στοιχεία του Θ. Τράγκα, την μαθητεία του, την επαγγελματική πορεία, την σχολή (Εθνικό Ωδείο, 1926), τον θάνατο του και τέλος μια κατηγορία για κάθε υλικό που δεν ανήκει στις προηγούμενες κατηγορίες. Ως

---

<sup>1</sup> Ανδρ. Μπάγιας, *Αρχειονομία. Βασικές έννοιες και αρχές*, ( Αθήνα: Κριτική, 1998). Επίσης, Ανδρ. Μπάγιας, *Εγχειρίδιο Αρχειονομίας. Η επεξεργασία ενός ιστορικού αρχείου*.( Αθήνα: Κριτική, 1999)

απαραίτητη προϋπόθεση κρίθηκε η σωστή καταχώρηση και η πλήρης περιγραφή του κάθε στοιχείου, ώστε να οδηγήσει σε ασφαλή συμπεράσματα για τα επόμενα βήματα. Αυτό οδήγησε στη σκέψη, ότι για κάθε ένα από τα τεκμήρια, έπρεπε να συμπληρωθεί ένας πρώτος και ένας δεύτερος τίτλος, το έτος, ο μήνας, η ημέρα και οι συντελεστές (εφόσον αναγράφονται). Αυτό θα οδηγούσε σε μια περιγραφή κατανοητή και αναλυτική. Παράλληλα για κάθε τεκμήριο που συμπληρώθηκε, η υλική κατάσταση του, ο αριθμός των φύλλων του, και διάφορες παρατηρήσεις (αυταπόδεικτα στοιχεία). Η παραπάνω διαδικασία θα βοηθούσε σημαντικά στην κατηγοριοποίηση και την αρχειοθέτηση του υλικού και ταυτόχρονα στη γρήγορη αναζήτηση του. Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι και οι κατάλογοι προγραμμάτων θεατρικών παραστάσεων στο παράρτημα 1 της εργασίας.

Η επιλογή μιας μόνο ιδιότητας του Θ. Τράγκα, λόγω του περιορισμένου χρόνου, μείωσε σημαντικά τον όγκο του προς μελέτη υλικού και συντόμευσε τη διαδικασία. Κάθε στοιχείο που αφορά τη διδασκαλία του μελετήθηκε ώστε να καταγραφεί η διδασκαλική του πορεία. Το αρχείο περιλάμβανε πλήθος εγγράφων(επιστολές, βεβαιώσεις, σημειώσεις της Μαίρης Τράγκα από παραδόσεις μαθημάτων του Τράγκα), εφημερίδων, προγραμμάτων θεατρικών παραστάσεων (βλ. παράρτημα 1), και οπτικών (φωτογραφίες βίντεο, φιλμ) και ηχητικών ντοκουμέντων, αλλά και αντικείμενα (προσωπικά, πένες, πορτοφόλι, σκηνικά αντικείμενα, φωτογραφικές μηχανές). Πολλά από τα παραπάνω στοιχεία αφορούσαν τον Θ. Τράγκα ως συγγραφέα, ποιητή, σκηνοθέτη, ηθοποιό και συνδέονταν με τη διδασκαλική του πορεία, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να διαχωριστεί απόλυτα η ιδιότητά του αυτή από τις άλλες. Αυτή η συγχορδία ιδιοτήτων με τη διδασκαλική του οντότητα γεννούσε ερωτήματα που αφορούσαν τη θεατρική παιδεία γενικότερα και τη διδακτική της υποκριτικής τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε όλες τις εκπαιδευτικές βαθμίδες.

Οδηγός μας για τη μελέτη αυτή είναι κυρίως τα πιστοποιητικά και οι βεβαιώσεις του Θάνου Τράγκα, που επιβεβαιώνουν από πότε αλλά και σε ποια εκπαιδευτικά ιδρύματα δίδαξε. Σημαντικές πληροφορίες δίνουν και τα προγράμματα των παραστάσεων που έκανε με μαθητές του, το φωτογραφικό υλικό από τις παραστάσεις, οι συνεντεύξεις που παρουσιάζει και εξηγεί τους στόχους του και οι κριτικές για τις παραστάσεις αυτές. Το υλικό αυτό αναφερόταν και σε ένα πλήθος ανθρώπων που συνεργάστηκαν με τον Θ. Τράγκα. Πολλοί από αυτούς τον μνημονεύουν ως σήμερα, ενώ άλλοι έχουν αναφερθεί σε αυτόν σε συνεντεύξεις ή σε βιογραφίες τους. Κάποιοι από αυτούς προσφέρθηκαν να

βοηθήσουν την έρευνα και με δικό τους υλικό ή με συνεντεύξεις ώστε η εικόνα για τον δάσκαλό τους να είναι πληρέστερη στην παρούσα εργασία. Τέλος, γνωρίζοντας πως η παρακάτω έρευνα γίνεται για πρώτη φορά και το υλικό είναι πρωτότυπο, επιλέχθηκε το δεύτερο σκέλος της εργασίας να είναι η δημιουργική παρουσίαση αυτού του υλικού. Δηλαδή, ένα ντοκιμαντέρ που θα παρουσιάζει τη διδασκαλική πορεία του Τράγκα μέσα από το αρχείο του καθώς και τις αναμνήσεις και τα λόγια μαθητών του.

Για τη δημιουργία αυτού του ντοκιμαντέρ χρειάστηκε αρκετός χρόνος ώστε να ξεκαθαρίσει ο στόχος του, επεξεργασία και μετατροπή του υλικού σε ψηφιακή μορφή, σημειώσεις, συνεργασία με τους συνεντευξιζόμενους, σχεδιαγράμματα και τεχνικός εξοπλισμός. Τα στάδια αυτά, της δημιουργικής διαδικασίας, αναλύονται εκτενώς στο δεύτερο κεφάλαιο. Τελικός στόχος ήταν η αφήγηση να είναι κατανοητή και ο θεατής να γνωρίσει τον δάσκαλο, Θάνο Τράγκα και ό,τι εκείνος άφησε.

### 1.3 ΘΑΝΟΣ ΤΡΑΓΚΑΣ

Ο Θάνος Τράγκας γεννήθηκε το 1904 και απεβίωσε το 1983. Φοίτησε στη Νομική Σχολή των Αθηνών και στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών του Πολυτεχνείου. Με την ίδρυση της Δραματικής Σχολής του «Εθνικού Ωδείου» το 1926 από τον Μανώλη Καλομοίρη και τη Μαρίκα Κοτοπούλη επιλέγει να διακόψει τις σπουδές του και να φοιτήσει εκεί.

Η ίδρυση της σχολής αποτελούσε μια προσπάθεια εδραίωσης μιας ελληνικής θεατρικής ταυτότητας κυρίως μέσω της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος. Η προσπάθεια αυτή επιβεβαιώνεται από τα οράματα του επιτελείου καθηγητών της σχολής, όπως προκύπτουν από το αρχαιακό υλικό. Καθηγητές στην Δραματική Σχολή του «Εθνικού Ωδείου» και κατά συνέπεια του Θάνου Τράγκα, υπήρξαν μεταξύ άλλων, οι Μαρίκα Κοτοπούλη, Δημήτρης Ροντήρης, Αιμίλιος Βεάκης και στα θεωρητικά ο Μανώλης Καλομοίρης. «Σκοπός της σχολής είναι η επαγγελματική μόρφωση νέων ηθοποιών»<sup>2</sup> και στο τέλος κάθε έτους παρουσιάζονταν επιδείξεις δραματικής στις αίθουσες της Σχολής και σε θέατρα των Αθηνών. Κατά το δεύτερο κιάλας έτος των σπουδών του, το 1927-28 ο Τράγκας ερμηνεύει τον ρόλο του Κώστα Μαρδή στο έργο *Εσύ Φταις* του Θεόδωρου Συναδινού, το ρόλο του θείου στο *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν και τον ρόλο του νεαρού Νταντή στην *Στέλλα Βιολάντη* του Ξενοπούλου στο θέατρο Κοτοπούλη. Είναι σημαντικό

---

<sup>2</sup>Δελτίο Εθνικού Ωδείου 1935-36, σελ 110



να σημειωθεί ότι όλες οι παραστάσεις της σχολής ήταν σε διδασκαλία των καθηγητών της, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση της Μ. Κοτοπούλη και παρουσιάζονταν κυρίως στο θέατρο Κοτοπούλη με μουσική του Μανώλη Καλομοίρη. Το 1928 ένα απόκομμα εφημερίδας, η οποία τυπώθηκε στις 11-5-28, μας πληροφορεί ότι σκηνοθέτησε τους μαθητές ενός γυμνασίου του Άργους στην Αντιγόνη του Σοφοκλή, στο πλαίσιο της γιορτής του πολιούχου Άγιου Πέτρου(βλ. Παράρτημα 2).<sup>3</sup> Συνοπτικά αναφέρει πως το προαύλιο του δημοτικού σχολείου του Άργους διασκευάστηκε σε αρχαίο θέατρο και η παράσταση ξεχώρισε.

Το 1929, ο Τράγκας, με το τέλος των σπουδών του στη Σχολή του «*Εθνικού Ωδείου*», θεωρήθηκε πως άνηκε σε μια γενιά πλήρως εκπαιδευμένων ηθοποιών, με σπουδές αποκλειστικά στην Ελλάδα και όχι στην προηγούμενη γενιά των αυτοδίδακτων ηθοποιών.<sup>4</sup> Την ίδια χρονιά συμμετέχει στις παραστάσεις *Ντυμπούκ* του Αν-Σκι και *Ερωτόκριτος* του Θεόδωρου Συναδινού με την «*Ελευθέρα Σκηνή*» και σκηνοθέτη τον Σπύρο Μελά<sup>5</sup>. Ο *Ερωτόκριτος* «έδωσε την ευκαιρία στο Μελά να εφαρμόσει τα τολμηρά ευρήματα, συνδυάζοντας την μεσαιωνική ατμόσφαιρα με το κρητικό στοιχείο»<sup>6</sup>. Επίσης, η παράσταση αυτή έμοιαζε να δίνει τη σκυτάλη σε μια νέα εποχή, με νέους επαγγελματίες ηθοποιούς που μαθήτευσαν σε οργανωμένες δραματικές σχολές και άξιζαν να συνεχίσουν το έργο των δασκάλων τους, γεγονός που όπως θα εξετάσουμε παρακάτω, ο Τράγκας έκανε σκοπό ζωής. Ταυτόχρονα τα μέλη της παραγωγής με την προσπάθειά τους αποδείκνυαν πως είναι άξιοι για μια θέση στο υπό ίδρυση Εθνικό Θέατρο. Στους πρωταγωνιστικούς ρόλους ήταν η Κοτοπούλη, ο Σπύρος Μελάς, ο Αλέξης Μινωτής και ο Μήτσος Μυράτ<sup>7</sup>. Ο Τράγκας ερμήνευσε τον Γλυκάρετο.<sup>8</sup> Επιπλέον, το ίδιο έτος κάνει δυο σημαντικές εμφανίσεις, στην

---

<sup>3</sup>Απόκομμα εφημερίδας από το αρχείο του Θ. Τράγκα. Στοιχεία για την ταυτότητα και την ημερομηνία έκδοσης της εφημερίδας δεν βρέθηκαν.

<sup>4</sup>Στέφανος Κακλαμάνης, *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου* (Σητεία: Δήμος Σητείας Κέντρο Ερευνών και Μελετών Κρητικού Πολιτισμού, 2015), σελ 447

<sup>5</sup>Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί «Αναζητώντας τις ρίζες» έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925 τόμος Β*, (Αθήνα: Δωδώνη, 1996) γράμμα Τ

<sup>6</sup>Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η Θεατρική Κριτική Στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμος Α, (Αθήνα: Αιγόκερως, 2008), σελ 169

<sup>7</sup>Στέφανος Κακλαμάνης, *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου* (Σητεία: Δήμος Σητείας Κέντρο Ερευνών και Μελετών Κρητικού Πολιτισμού, 2015), σελ 447

<sup>8</sup> Βλ. και Κωνσταντίνα Σταμουλογιάννη, *Ο Θ. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, Διδακτορική διατριβή (Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών-ΕΚΠΑ, 2018), σελ 455

*Ηλέκτρα* στο Ηρώδειο και στην Αντιγόνη στα Ολύμπια, ερμηνεύοντας τον ρόλο του Κρέοντα. Μετά από έναν χρόνο (1930), ως αριστούχος απόφοιτος της σχολής δέχεται πρόταση από τη Μαρίκα Κοτοπούλη και τον Μανώλη Καλομοίρη να διδάξει στη Δραματική του «*Εθνικού Ωδείου*». Διδάσκει εκεί για 53 χρόνια, μαζί με σπουδαίους καθηγητές όπως ο Μιχάλης Κουνελάκης και ο Τάκης Μουζενίδης. Έπειτα από τον ρόλο του τακτικού καθηγητή ανέλαβε και τη διεύθυνση της Δραματικής Σχολής του «*Εθνικού Ωδείου*» ως τον θάνατό του, το 1983<sup>9</sup>. Ο θάνατός του σε συνδυασμό με τις νομοθετικές αλλαγές εκείνης της περιόδου στον τομέα του πολιτισμού οδηγούν στην αλλαγή της επωνυμίας της Δραματικής Σχολής και της διεύθυνσής της. Η Δραματική Σχολή του «*Εθνικού Ωδείου*» που στεγαζόταν στην οδό Ζαΐμη 46, διατήρησε την επωνυμία της έως και έναν μήνα μετά τον θάνατο του Τράγκα. Η άδεια λειτουργίας αρκετών ιδιωτικών καλλιτεχνικών σχολών έληγε στις 31 Αυγούστου του 1983, σύμφωνα με το άρθρο 27 του 1981. Λόγω του ίδιου νόμου δεν δύναται καμία ιδιωτική σχολή να φέρει στον τίτλο της τον χαρακτηρισμό «*Εθνικό*».<sup>10</sup> Έτσι, η Δραματική Σχολή συνέχισε την λειτουργία της με όλο το δυναμικό της, καθηγητές και μαθητές, με την επωνυμία Δραματική Σχολή «*Τράγκα*». Την διεύθυνση, μετά τον θάνατο του Τράγκα, είχε αναλάβει η σύζυγος του, Μαίρη Τράγκα<sup>11</sup>

Ο Τράγκας υπήρξε ένας πολυδιάστατος καλλιτέχνης, αφού ασχολήθηκε με την ποίηση, τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, τη ζωγραφική, τη συγγραφή θεατρικών έργων, τη θεωρία του θεάτρου, την υποκριτική και τη διδασκαλία των τελευταίων δύο. Από το 1930 διδάσκει Μιμική – Ορθοφωνία– Απαγγελία και Υποκριτική στο Εθνικό Ωδείο και στο τέλος κάθε διδακτικού έτους ανεβάζει με τους φοιτητές του Ωδείου παραστάσεις κυρίως νεοελληνικού ρεπερτορίου, πιστός ακόλουθος των επιλογών των καθηγητών του. Το 1933 με την τάξη του παρουσιάζει τα έργα *Οι γέροι*, Στ. Δαφνή, *Η γυναίκα*, Ν. Λάσκαρη και *Οι έντιμοι*, Ι. Πολέμη στο Θέατρο Κεντρικόν (βλ. Παράρτημα 1,2). Το ρεπερτόριο του Ωδείου ήταν ανάλογο ενός Εθνικού θεάτρου. Οι επιλογές του αυτές δεν ήταν τυχαίες αν αναλογιστούμε ότι πίστευε πως οι καθηγητές του και οι μαθητές του θα μπορούσαν επάξια να στελεχώσουν μια δραματική σχολή Εθνικού Θεάτρου, που ως τότε

---

<sup>9</sup> «Περί επαναλειτουργίας Δραματικής Σχολής του Εθν. Ωδείου», *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως*, τ' Β' Αριθ. 402/19, 7 Φεβρουαρίου 1959

<sup>10</sup> ΦΕΚ 127/1981 Άρθρο 27

<sup>11</sup> ΦΕΚ 127/1981 Άρθρο 9

δεν υπήρχε. Παράλληλα, ο Θ. Τράγκας διδάσκει στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση Αρχαίο δράμα και Δραματική Τέχνη και ανεβάζει παραστάσεις αρχαίου δράματος με τους μαθητές του. Το μάθημα του θεάτρου ίσως ήταν ένα προνόμιο των ιδιωτικών σχολείων τις περιόδους εκείνης, με το οποίο τα παιδιά συνδύαζαν την γνώση με την ψυχαγωγία. Η υπόθεση αυτή προκύπτει κυρίως από τα προγράμματα των μαθητικών παραστάσεων του Τράγκα, τα οποία είναι προγράμματα ιδιωτικών σχολείων κυρίως, καθώς και από την συνέντευξη με την μαθήτριά του Τράγκα, Αργυρώ Καρδασπούλου. Το 1932 γίνεται ιδρυτικό μέλος της Ένωσης Ελλήνων Λογοτεχνών και γίνονται γνωστά τα πρώτα έργα του για το παιδικό θέατρο (*Μετά τη βροχή, Ό,τι γράφει δεν ξεγράφει, Καλό μελέτα κι έρχεται κ.α.*). Το 1933 ανεβαίνει στο θέατρο Αλίκη με το Παιδικό Θέατρο, το *Ό,τι γράφει δεν ξεγράφει*, σε μουσική του Στέφανου Βαλτετσιώτη (βλ. παράρτημα 1).

Εκείνη την δεκαετία φαίνεται να ιδρύει και να διευθύνει διάφορους οργανισμούς παιδικού θεάτρου όπως το *Θεατράκι μας* το *Παιδικό Θέατρο* ή *Ελληνικό Παιδικό Θέατρο* ή *Παιδικό Θέατρο Αθηνών* που είχε αναλάβει τη διεύθυνσή του μαζί με τον Τυλλιανάκη και τον Τυπάλδο και το *Νέο οργανισμό παιδικού θεάτρου* σε διεύθυνση δική του και της χορογράφου Μαίρης Βρυάκου-Μαυράκη (βλ. παράρτημα 2). Πέρα από το ανέβασμα παιδικών παραστάσεων οι παραπάνω οργανισμοί λειτουργούσαν και ως δραματικές σχολές για παιδιά, με αποτέλεσμα οι παραστάσεις να είναι από παιδιά για παιδιά. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε πως οι νεαροί μαθητές συνεργάζονταν στις παραστάσεις και με επαγγελματίες ηθοποιούς, κυρίως απόφοιτους της Δραματικής του Εθνικού Ωδείου. Ο Β. Ρώτας δημοσιεύοντας μια σειρά άρθρων για το παιδικό θέατρο εκείνης της περιόδου στην Ελλάδα, συμπεραίνει πως οι πρωτοβουλίες και η ενασχόληση με το σχολικό και το παιδικό θέατρο προέκυψαν λόγω της «της πραγματικής αγάπης που νιώθει το παιδί για ο θέατρο την πιο συγκινητική και κοινωνική τέχνη».<sup>12</sup> Ο Τράγκας αναφέρει σε συνέντευξη του σε εφημερίδα, απόκομμα της οποίας βρέθηκε στο αρχείο του, ότι «Το Κράτος οφείλει να κυτάξει το παιδί με στοργή και ενδιαφέρον» και πως «Τα διάφορα κόμματα που κυβέρνησαν τον τόπο μας, περί πολλών άλλων εμερίμνησαν και μόνο για το παιδί δεν επήραν καμμία φροντίδα. Εγκληματική τακτική».<sup>13</sup> Επίσης, σύμφωνα με μια συνέντευξη

---

<sup>12</sup> Θανάσης Ν. Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και έφηβους*, (Αθήνα: Σύγχρονη εποχή, 2007), σελ 103

<sup>13</sup> Απόκομμα εφημερίδας από το αρχείο του Θ. Τράγκα. Στοιχεία για την ταυτότητα και την ημερομηνία έκδοσης της εφημερίδας δεν βρέθηκαν.

του Τράγκα στο περιοδικό Ντομινό, το Παιδικό Θέατρο θεωρείτο πως ωφελεί την καλλιτεχνική ζωή του τόπου και θα έπρεπε να αναγνωριστεί και να έχει την κρατική συμπαράσταση.<sup>14</sup>

Το 1935 αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου του Β.Ν.[Βασιλικού Ναυτικού]του Ναυστάθμου και το 1936 γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής στο Λύκειο Ελληνίδων στο τμήμα παιδικής αδελφοσύνης με έφορο την Ελένη Ζούζουλα, επί προεδρίας Άννας Τριανταφυλλίδου. Στόχος του τμήματος ήταν η συγκέντρωση και η ψυχαγωγία άπορων και εύπορων παιδιών μαζί. Τα εύπορα παιδιά με τις συνεισφορές τους εξασφάλιζαν στα άπορα παιχνίδια, ρούχα, ψυχαγωγία και φαγητό, ενώ κανόνας του ήταν κάθε παιδί ανεξαρτήτως οικονομικής κατάστασης να φοράει ίδια ποδιά με τα υπόλοιπα.<sup>15</sup> Έτσι δημιουργήθηκε μια κοινότητα παιδιών ανεξαρτήτου κοινωνικής τάξης που είχε πρόσβαση σε βιβλιοθήκες, παιχνίδια και παιδικό κινηματογράφο, συμμετοχές σε χορούς, συναυλίες και παραστάσεις<sup>16</sup>.Το ίδιο έτος, το έργο του *Ανάσταση στον Κάμπο*, κάνει περιοδεία με τους μαθητές. Με την προσπάθεια ίδρυσης του ενός αναγνωρισμένου παιδικού θεάτρου και με την συμβολή του στο τμήμα παιδικής αδελφοσύνης του Λυκείου, αναγνωρίζουμε την θέση του Τράγκα υπέρ της θεατρικής παιδείας σε όλες τις εκπαιδευτικές βαθμίδες. Αξιοσημείωτο είναι πως στη Δραματική του Εθνικού Ωδείου που φοίτησε και δίδαξε ο Τράγκας δίδαξε και η Αντιγόνη Μεταξά<sup>17</sup>. Το 1932 οι επιδείξεις δραματικής των τάξεων του Τράγκα και της Μεταξά, παρουσιάζονται στην αίθουσα του Ωδείου<sup>18</sup>. Από το Παιδικό Θέατρο και το τμήμα του Λυκείου Ελληνίδων πέρασαν ως νεαροί μαθητές πολλοί σπουδαίοι μετέπειτα ηθοποιοί. Οι μαθητές του υποστηρίζουν πως ως δάσκαλος τους έδινε τα κατάλληλα ερεθίσματα ώστε ο καθένας να αγαπήσει το θέατρο και να ασχοληθεί με αυτό, ενώ ταυτόχρονα πολλοί θεωρούν πως αναγνώρισε και ανέδειξε, παρά τη νεαρή τους ηλικία πολλά ταλέντα. Μερικά παραδείγματα ηθοποιών που υπήρξαν

---

<sup>14</sup>«Ιδρύεται επίσημο Παιδικό Θέατρο», περιοδικό *Ντομινό*. Στοιχεία για την ημερομηνία έκδοσης της εφημερίδας δεν βρέθηκαν.

<sup>15</sup> Ν. Ανδριώτης-Ε. Πρωτόπαπα, «*Αναδρομή στην Ιστορία του Λυκείου Ελληνίδων.*» *Το Λύκειο των Ελληνίδων. 100 χρόνια* (Πολιτιστικό ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2010), σελ. 41

<sup>16</sup>[www.lykeionellinidon.com](http://www.lykeionellinidon.com)

<sup>17</sup>Αντιγόνη Μεταξά-Κροντηρά, γνωστή και ως Θεία Λένα(1905- 16 Οκτωβρίου 1971). Καθηγήτρια του Εθνικού Ωδείου, παιδαγωγός και ηθοποιός. Ίδρυσε το Θέατρο του Παιδιού. Παρουσίαζε παιδικές εκπομπές στο κρατικό Ελληνικό ραδιόφωνο από το 1938.Έγραψε βιβλία για παιδιά. Ο στόχος της ήταν να εκπαιδεύει τα παιδιά ψυχαγωγώντας τα. Για το σύνολο του έργου της βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών.

<sup>18</sup> Δελτίο Εθνικού Ωδείου 1932, απόκομμα χωρίς αριθμό σελίδας.

μαθητές του Τράγκα σε νεαρή ηλικία είναι η Μελίνα Μερκούρη, η Ελένη Χατζηαργύρη, η Έλσα Βεργή, η Τζένη Καρέζη, η Μαρία Μούτσιου, ο Γιώργος Μούτσιος, η Μαλένα Ανουσάκη, η Μάρθα Καραγιάννη, η Άννα Φόνσου, η Μέλπω Ζαρόκωστα και ο Δημήτρης Χόρν. Επίσης σε έναν οδηγό ενημέρωσης όσων ενδιαφέρονται να σπουδάσουν σε καλλιτεχνικές σχολές το έτος 1957, αναγράφεται πως στο Εθνικό Ωδείο «εδίδασκε και εξακολουθεί να διδάσκει ο κ. Τράγκας, μαθήτριες του οποίου υπήρξαν η Μαρία Καλογεροπούλου– Κάλας, η κ. Τασσοπούλου κι άλλες»<sup>19</sup>. Ο ίδιος διδάσκοντας θέατρο και σε νεαρές ηλικίες (Παιδικό Θέατρο) και στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση (Γυμνάσια) και στην τριτοβάθμια (Δραματική Σχολή) προσπάθησε να αναγνωριστεί η σημασία της θεατρικής παιδείας για κάθε ηλικία.

Το 1935 αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου του Β.Ν. [Βασιλικού Ναυτικού] του Ναυστάθμου και το 1937 συμμετέχει ως ηθοποιός στον θίασο του Συναδινού με τα έργα *Εσύ Φταις* (στον ρόλο του Θάνου) και *Καραγκιόζης* ( στον ρόλο του Μάρκου Μαρίνη) στη Λέσχη Ανδρίων.<sup>20</sup> Το δεύτερο έργο επαναλήφθηκε σε δική του σκηνοθεσία τον Οκτώβριο του 1940 στο Δημοτικό θέατρο Πειραιά, λίγες μέρες πριν την 28<sup>η</sup> Οκτωβρίου.<sup>21</sup> Το 1938 σκηνοθετεί τη *Μήδεια* του Ευριπίδη στη Σχολή Μεγαρέως *Ο Προμηθεύς* και ανεβαίνει στο θέατρο Κεντρικόν (βλ. παράρτημα 1) και το 1940 τον *Ορέστη* στα Ολύμπια με τα εκπαιδευτήρια Φωτόπουλος. Η παράσταση *Ορέστης* είχε προγραμματιστεί να παιχτεί τον Μάιο του ίδιου έτους και στην Επίδαυρο και θεωρείται από τον Γιάννη Σιδέρη ως το πρώτο ανέβασμα του έργου αυτού στην σύγχρονη Ελλάδα.<sup>22</sup> Το 1937 συμμετέχει ως ηθοποιός στον θίασο του Συναδινού με τα έργα *Εσύ Φταις* και *Καραγκιόζης* στη Λέσχη Ανδρίων. Το δεύτερο έργο επαναλήφθηκε τον Οκτώβριο του 1940 στο Δημοτικό θέατρο Πειραιά, λίγες μέρες πριν την 28<sup>η</sup> Οκτωβρίου. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως ακόμα και την περίοδο της Γερμανικής κατοχής συνεχίζει αυτό που ξεκίνησε από το 1930. Απαγγέλει ποιήματα σε σχολεία, συγκεντρώσεις, νοσοκομεία, συλλόγους, διδάσκει σε πολλά Γυμνάσια των Αθηνών και ανεβάζει μαθητικές παραστάσεις. Το 1942 φυλακίζεται από τους Ιταλούς και Γερμανούς

---

<sup>19</sup>Περιοδικό *Ταχυδρόμος*, Αύγουστος 17, 1957, απόκομμα

<sup>20</sup> Κωνσταντίνα Σταμουλογιάννη, Ο Θ. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο, Διδακτορική διατριβή, (Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών-ΕΚΠΑ, 2018), σελ 479-480

<sup>21</sup> Ο.π. σελ 490

<sup>22</sup><http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/8915>

κατακτητές στις φυλακές Καλλιθέας και Αβέρωφ και κατάσχεται η βιβλιοθήκη του. Πολλές ποιητικές συλλογές, έργα και έγγραφα του χάθηκαν, ενώ από τα διασωθέντα κάποια επανεκδόθηκαν αργότερα. Ως το τέλος της ζωής του έγραψε πλήθος έργων, μεταξύ των οποίων είναι ποιητικές συλλογές, ιστορικά δράματα, σενάρια, ηθογραφίες, κωμωδίες, παιδικά και μεταφράσεις. Πολλά έχουν διασωθεί και ανήκουν στο αρχείο της Δραματικής Σχολής Τράγκα.

Το 1946 ιδρύει την πρώτη κινηματογραφική σχολή στην Ελλάδα, «Άστρο Φιλμ», όπως επίσης και τον οργανισμό Θεάτρου και Μουσικής. Το 1947 διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής του Δραματικού Συλλόγου Ευριπίδης με πρόεδρο τον Αλέξανδρο Φιλαδέλφεια (Διευθυντή του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών). Όλα αυτά τα χρόνια δεν σταματάει να διδάσκει τη δραματική τέχνη είτε σε μαθητές του Εθνικού Ωδείου, είτε στα Γυμνάσια και Λύκεια των Αθηνών. Μερικά από αυτά είναι τα εκπαιδευτήρια Φωτόπουλου, Παντάνασσα, Καλογραιών, Κατρανίδη, Μπάρδη, Θεοδωρικού κ.α. Από τη διδασκαλία του στα σχολεία εμπνέει πολλούς μαθητές του και τους βοηθάει να σπουδάσουν σε δραματικές σχολές. Πολλοί συνέχισαν να είναι μαθητές του και στο Εθνικό Ωδείο, όπως η Έλλη Λαμπέτη και η Μαίρη Βογιατζή<sup>23</sup>. Το 1970 σκηνοθετεί και γράφει την κινηματογραφική ηθογραφία *Η Ζωή μου στα χέρια σου*. Ακόμα, υπήρξε μέλος του φιλολογικού συλλόγου Παρνασσός, επίτιμο μέλος του Φ.Ο.Υ. [Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού], μέλος του Ελληνοαμερικανικού Συνδέσμου του εν Αττική Λακεδαιμονίων, διευθυντής Δραματικής στη Σχολή Ελληνικής Θεατρικής Τέχνης και Κινηματογράφου, με καθηγητές τους Άγγελο Γριμάνη, Γιάννη Σιδέρη, Δημήτρη Μπόγρη, Νέστορα Μάτσα, Ιωάννη Σιμ, καθώς και καλλιτεχνικός διευθυντής του Σωματείου Προστασίας Νεότητας. Το 1959 ήταν το έτος που η Μαίρη Βογιατζή αποφοίτησε από τη Δραματική του Εθνικού Ωδείου και άρχισε να συνεργάζεται με τον δάσκαλο της ως μέλος του Θιάσου Νέων της σχολής. Συμμετείχε σε πολλές παραστάσεις ως ηθοποιός με σκηνοθέτη τον Τράγκα και αργότερα ως βοηθός του. Το 1962 αποφασίζουν να ενώσουν τις ζωές τους και συνεχίζουν μαζί το καλλιτεχνικό έργο

---

<sup>23</sup>Σύζυγος του Θάνου Τράγκα. Ιδρύτρια και Διευθύντρια του Εφηβικού Θεάτρου Ελλάδος - Ε.Θ.Ε. Διευθύντρια της Ανώτερης Δραματικής Σχολής Τράγκα. Πρόεδρος του Επιμορφωτικού Πολιτιστικού Κέντρου «Εναστρον». Πρόεδρος του Σωματείου Δραματικών και Κινηματογραφικών Σχολών. Επίτιμος Πρόεδρος του Εξωραϊστικού και Καλλωπιστικού Συλλόγου Αθηνών. Επίτιμο Μέλος του Συνδέσμου «Η Καλαμάτα». Επίτιμο Μέλος της Ελληνικής Εταιρίας Ψυχοσύνθεσης. Μέλος Επιτελικής Επιτροπής του Αρτιπαγούς Τμήματος Αποδήμου Ελληνισμού και Πνευματικού Κέντρου Πειραιά. Μέλος της Πανελλήνιας Εταιρίας Λογοτεχνών. Μέλος του Διεθνούς Κέντρου Θεάτρου (UNESCO)

του Τράγκα. Ιδρύουν το Εφηβικό Θέατρο Ελλάδος, ως συνέχεια και εξέλιξη του Παιδικού Θεάτρου που είχε ιδρύσει παλαιότερα ο Τράγκας. Ανεβάζουν έργα για εφήβους με απόφοιτους ή φοιτητές του Εθνικού Ωδείου, οργανώνουν ορατόρια, ποιητικές βραδιές και εκθέσεις περιοδεύοντας σε όλη την Ελλάδα. Το 1977 οργανώνουν την πρώτη βραδιά αφιερωμένη στην Ελληνική Ποίηση, στην πρωτεύουσα της Αλβανίας, τα Τίρανα. Το 1978 με τον συνθέτη Γεώργιο Βώκο ο Τράγκας παρουσιάζει το λιμπρέττο του για τη θρησκευτική όπερα *Άγιος Γεώργιος*. Πρόκειται για την πρώτη όπερα που συνθέτει ο Βώκος και μάλιστα «χωρίς βυζαντινές νότες».<sup>24</sup> Το έργο «κινείται ανάμεσα στην ιστορική πραγματικότητα και στο θρησκευτικό μύθο», είναι ένα «μουσικό δράμα με πρόλογο και δύο μέρη» και «δεκαοκτώ πρόσωπα, τριπλή χορωδία και μεγάλη ορχήστρα ζωντανεύουν στη σκηνή την Νικομήδεια του 303 μ.Χ.».<sup>25</sup>

Από τις επιλογές των έργων που ανεβάζει κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας, καταλαβαίνουμε πως αφιέρωσε πολύ χρόνο, στο παιδικό θέατρο, τη νεοελληνική δραματουργία αλλά κυρίως στην αναβίωση του αρχαίου δράματος, όπως και οι δάσκαλοί του. Τα πρώτα έργα που ανεβάζει στα Λύκεια είναι τραγωδίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η παράσταση στο αρχαίο θέατρο Σπάρτης με μαθητές του Λυκείου Παντάνασσα<sup>26</sup> το 1939. Αξιοσημείωτες παραστάσεις σε αρχαία θέατρα είναι και οι *Τρωάδες* (1947, 1950), *Αντιγόνη* (1951) και *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1951), στο αρχαίο θέατρο Άργους με τοπικό μαθητικό θίασο,<sup>27</sup> όπου σχεδιάζόταν να παρουσιάσει τον *Παλαμήδη των Αναγνωστόπουλου-Κωστούρουπου*, ανέβηκε τον επόμενο χρόνο (1952).<sup>28</sup> Στις παραστάσεις αυτές πρωταγωνίστησαν μαθήτριες του Τράγκα που διέπρεψαν μετέπειτα στον χώρο του θεάτρου, όπως η Τζένη Καρέζη, η Αλεξάνδρα Λαδικού, η Καίτη Κόκοτα

---

<sup>24</sup> Πρωινή - Τέχνες, Ιούνιος 13, 1978, σελ 6

<sup>25</sup> Ο.π.

<sup>26</sup> Βλ. <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/8775>

<sup>27</sup> Βλ. και Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου, «Η ναυπιακή τραγωδία Παλαμήδης», *Συμβολή στην θεατρική ποιητική των μετακατοχικών και μετεμφυλιακών χρόνων*, επιμ. Αλ. Αλτουβά-Κ. Διαμαντάκου, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου "Θέατρο και Δημοκρατία" (5-8 Νοεμβρίου 2014), (Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών-ΕΚΠΑ, 2018), σελ. 153-154.

<sup>28</sup> Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου, «Η σύγχρονη τραγωδία «Παλαμήδης». *Συμβολή στην θεατρική ποιητική των μετακατοχικών και μετεμφυλιακών χρόνων*, επιμ. Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου, «*Θέατρο και Κοινωνία: με το βλέμμα στις τοπικές κοινωνίες*». Έκδ. Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Θέατρο και Κοινωνία: Θεωρία, Σκηνική Πράξη και Διδακτική» Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Παν/μίου Πελοποννήσου-Θεατρικός Όμιλος Ερμιονίδας, (Αθήνα: Αγγελάκης, 2020) (τυπώνεται).

και η Αργυρώ Καρδασοπούλου (βλ. Παραρτήματα 1,2). Οι παραστάσεις αυτές δείχνουν πως ο Θ. Τραγκας έκανε πράξη αυτό που μετέδιδε και στους μαθητές του, ότι δηλαδή ο φυσικός χώρος του αρχαίου δράματος είναι ο ανοιχτός χώρος του αρχαίου θεάτρου.

Πολλές από αυτές τις μαθήτριες του – εξέχουσες μορφές του θεάτρου – τίμησαν και ευχαρίστησαν δημόσια τον δάσκαλό τους σε συνεντεύξεις ή ακόμη και σε βιβλία που συνέγραψαν. Κυρίως δε η μαθήτρια του Αργυρώ Καρδασοπούλου της οποίας η συμβολή στην παρούσα εργασία υπήρξε σημαντική. Υλικό από το βιβλίο της *Ο Δάσκαλός μου... κι εγώ*, αλλά και από την ίδια τη συνέντευξη που παραχώρησε αξιοποιήθηκε στο γραπτό αλλά και στο πρακτικό μέρος αυτής της εργασίας. Έτσι λοιπόν, ο Θάνος Τράγκας ως δάσκαλος, ο τρόπος διδασκαλίας του και το αντικείμενο που τον αφορούσε, δηλαδή η από σκηνης διδασκαλία των δραμάτων, φωτίζονται ποικιλοτρόπως από το προαναφερθέν βιβλίο της Αργυρώς Καρδασοπούλου<sup>29</sup>, αλλά και από την συνέντευξη της. Επίσης, αντλούμε αρκετές πληροφορίες για τον διδασκαλία του από τις συνεντεύξεις του ίδιου και τις σημειώσεις της Μαίρης Βογιατζή από τις παραδόσεις των μαθημάτων του.

Συχνά δίδασκε «παίζοντας», για να ενθαρρύνει τους μαθητές του και να εξηγήσει στην πράξη, ειδικά σε μαθητές που δεν είχαν δει θέατρο ποια είναι η μαγεία της τέχνης αυτής. Εφάρμοζε ασκήσεις για τη φωνή και επιζητούσε την τεχνική τελειότητα, το συναίσθημα και τη μουσική εκφορά του λόγου. Εξηγούσε την κάθε δραματολογική λεπτομέρεια του κειμένου και απήγγειλε στα αρχαία το κείμενο ώστε οι μαθητές του να αναγνωρίσουν την εξέλιξη της γλώσσας. Ακόμα, θεωρούσε πως ο κάθε ηθοποιός θα πρέπει να έχει αποστηθίσει κάθε ρόλο έργου και να ξέρει κάθε λεπτομέρεια για τους ρόλους, έτσι θα είναι πιο σωστός στις αντιδράσεις του πάνω στη σκηνή. Στην παράσταση του Τράγκα, *Τρωάδες*, το 1947 ο Άγγελος Σικελιανός αναγνωρίζει πως πρόκειται για μια «πραγματική παράσταση αρχαίας τραγωδίας»<sup>30</sup>, ενώ ταυτόχρονα οι εφημερίδες και το φωτογραφικό υλικό που εντοπίστηκε στο αρχείο, δίνουν πληροφορίες για τις σκηνοθετικές και τις σκηνογραφικές προσεγγίσεις κάθε παράστασής του και τη θετική αποδοχή από κοινό και κριτικούς. Σκηνοθετικά αξιοποιούσε τον υπάρχοντα αρχαίο σωζόμενο χώρο με τα σωζόμενα σε αυτόν ερείπια, π.χ. του θεάτρου, όταν πρόκειται για παραστάσεις σε αρχαίο θέατρο. Παράλληλα οι σκηνογράφοι που συνεργάζονται μαζί του συχνά (Ιωάννης Σιμ και

<sup>29</sup>Αργυρώ Καρδασοπούλου, *Ο Δάσκαλός μου...Κι εγώ*, (Αθήνα: Εφηβικό Θέατρο, 1986), ένα βιβλίο αφιερωμένο στον Θάνο Τράγκα από τη μαθήτρια του Αργυρώ Καρδασοπούλου.

<sup>30</sup>Αργυρώ Καρδασοπούλου, *Ο Δάσκαλός μου...Κι εγώ*, (Αθήνα: Εφηβικό Θέατρο, 1986), σελ 36



Λεωνίδας Τσεμπέρωφ) επιλέγουν τη σχηματοποιημένη σκηνογραφία που θυμίζει έναν απλοποιημένο νεοκλασικισμό. Τα κοστούμια που επιλέγονται ενισχύουν την νεοκλασικιστική αυτή αντίληψη του χώρου της παράστασης.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup>: ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Στόχος του ντοκιμαντέρ που αποτελεί το δημιουργικό τμήμα αυτής της εργασίας είναι με οδηγό το αρχειακό υλικό του Θάνου Τράγκα να παρουσιαστεί η πορεία του στη διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης, το όραμά του και η κληρονομιά που άφησε στους μαθητές του. Προτού όμως παρουσιαστεί η διαδικασία εκπόνησής του, είναι σημαντικό να επισημάνουμε τον ρόλο των ντοκιμαντέρ γενικότερα, δίνοντας πρόσθετα πληροφορίες για τις κατηγορίες που χωρίζονται τα στοιχεία που τις συνθέτουν καθώς και βασικούς όρους που θα βοηθήσουν στην κατανόηση της δημιουργικής διαδικασίας του συγκεκριμένου ντοκιμαντέρ.

Η λέξη ντοκιμαντέρ ετυμολογικά προέρχεται από το ιταλικό *documento*, και το λατινικό *docere*, που στα ελληνικά μεταφράζεται διδάσκειν.<sup>31</sup> Το ντοκιμαντέρ, σύμφωνα με τον John Grierson, είναι μία δημιουργική επεξεργασία της πραγματικότητας. Ο Bill Nichols αναφέρει πως είναι μια ρητορική πρακτική και άρα πρωταρχικός σκοπός του είναι να πείσει. Συγκεκριμένα υπογραμμίζει πως «Το ντοκιμαντέρ επιζητά να διεγείρει την όρεξή μας, την επιθυμία μας να γνωρίσουμε και να βιώσουμε τον κόσμο μέσω μιας φόρμας που τελικά χρησιμοποιεί την επιθυμία μας για τους δικούς της σκοπούς»<sup>32</sup>. Ο Dai Vaughan επίσης, υποστηρίζει πως εάν ο θεατής κρίνει ότι τα όσα διαδραματίζονται μπροστά του συνδέονται άμεσα με την πραγματικότητα, τότε η ταινία είναι ντοκιμαντέρ<sup>33</sup>. Το αμιγές ντοκιμαντέρ, σε κάθε περίπτωση, δεν περιέχει μυθοπλασία. Στοχεύει στην καταγραφή της πραγματικότητας. Όμως είναι μια διαμεσολάβηση. Είναι μια υποκειμενικού τύπου θεώρηση, όχι μηχανική. Πρέπει να έχει σφραγίδα προσωπική. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον πως η αφετηρία του ντοκιμαντέρ είναι ταυτόχρονα και αφετηρία του ίδιου του κινηματογράφου ως τέχνη. Αυτό αποδεικνύεται κυρίως από τις πρώτες προσπάθειες κινηματογράφησης και δημιουργίας ταινιών από τους Αδελφούς Lumiere. Στα μέσα του 1890 τα φιλμ τους είχαν ως θέμα τις καθημερινές δραστηριότητες (*Το τάισμα του μπέμπη, Το γκρέμισμα του τοίχου, Η είσοδος του τρένου στο σταθμό*, κ.ά.). Ήταν ταινίες χωρίς σενάριο, χωρίς ηθοποιούς που κατέγραφαν τις πραγματικές αντιδράσεις ανθρώπων σε ώρες

---

<sup>31</sup> Ε. Στάθη & Γ. Σκοπετέας, *Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα: Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21ο αιώνα*, ( Αθήνα: Αιγόκερως, 2009), σελ. 17

<sup>32</sup> Έυα, Στεφανή. *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης* (Αθήνα: Πατάκη, 2016), σελ. 28

<sup>33</sup> Ο.π. σελ. 30

εργασίας ή σε οικογενειακές στιγμές.<sup>34</sup> Με αυτό ως δεδομένο μπορούμε να εξετάσουμε την εξέλιξη του ντοκιμαντέρ ως παράλληλη του κινηματογράφου.

Το 1891 ο Thomas Edison και ο βοηθός του, William Kennedy Laurie Dickson<sup>35</sup>, κατασκευάζουν το κινητοσκόπιο. Επρόκειτο για μία μηχανή προβολής μικρών ταινιών, κυρίως αποσπασμάτων από το Βωντβίλ. Ένα δημοφιλές λαϊκό θεατρικό είδος στην Αμερική, στις αρχές του 20ου αιώνα που συνδύαζε χορό, μουσική, ταχυδακτυλουργία, θέατρο και ακροβατικά. Η προβολή γινόταν στο εσωτερικό ενός ξύλινου κουτιού και ένας μόνο θεατής, ρίχνοντας κέρμα σε μια σχισμή, μπορούσε να παρακολουθήσει πέντε από τις ταινίες του Edison. Διαρκούσαν μόνο δεκαέξι δευτερόλεπτα η μία και δεν είχαν συγχρονισμένο ήχο, οπότε το θέαμα έπρεπε να είναι εντυπωσιακό, κάτι που χαρακτήριζε το Βωντβίλ. Αυτή η ανακάλυψη είναι ο πρόδρομος της σύγχρονης κινηματογραφικής μηχανής, ενώ αποτελεί και μια σημαντική στιγμή για την αρχή της τέχνης του κινηματογράφου. Το 1895 οι αδελφοί Lumiere έχουν ήδη εξελίξει τη μηχανή του Edison και παρουσιάζουν στο κοινό του Παρισιού, την πρώτη κινηματογραφική μηχανή. Ήταν φορητή και χρησίμευε στη λήψη, την εκτύπωση και την προβολή ταινιών. Μέσα από τις ταινίες που προβάλλουν τότε οι Lumiere, βλέπουμε τις κοινωνικές τάξεις, τον ρυθμό της καθημερινότητας, τα ρούχα, την κίνηση και τα βλέμματα των ανθρώπων. Έπειτα, ο George Melies κατασκευάζει την δική του κάμερα και εισάγει την μυθοπλασία στον κινηματογράφο με εντυπωσιακά κοστούμια, μακιγιάζ και ταχυδακτυλουργικά κόλπα.

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία, που έγινε γνωστή γιατί ενσωμάτωσε τις τεχνικές του ντοκιμαντέρ, είναι το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ *Nanook of the North*, του Robert Flaherty το 1922<sup>36</sup>. Η ταινία αναμειγνύει μυθοπλαστική υποκριτική με υλικό ντοκιμαντέρ πολύ πριν γίνει διάσημο ή αποδεκτό. Στην πραγματικότητα δεν υπήρχε η λέξη ντοκιμαντέρ μέχρι το 1929. Πρωτοαναφέρθηκε από τον Σκοτσέζο κινηματογραφιστή John Grierson, όταν έγραψε την έκθεσή του με τίτλο *Οι πρώτες αρχές του ντοκιμαντέρ*, στην οποία ορίζει και το ντοκιμαντέρ όπως επισημάναμε παραπάνω. Το 1930 δημιουργείται το Βρετανικό κίνημα του '30. Μια ομάδα κυρίως ερασιτεχνών, οι οποίοι παρουσίασαν περίπου

---

<sup>34</sup>Gomery, Douglas, Η ιστορία του κινηματογράφου, μτφ. Ταλαντοπούλου Μαρία, (Αθήνα: Έλλην, 1998), σελ 27

<sup>35</sup><https://www.britannica.com/technology/Kinetoscope#ref26810>

<sup>36</sup>Gomery, Douglas, Η ιστορία του κινηματογράφου, μτφ. Ταλαντοπούλου Μαρία, (Αθήνα: Έλλην, 1998), σελ 115

τετρακόσιες ταινίες στοχεύοντας στην κοινωνική εκπαίδευση και παρέμβαση. Δεν εστίασαν στον κινηματογράφο ως καλλιτεχνικό μέσο δημιουργίας, αλλά ως εργαλείο κοινωνικό για την ενημέρωση και την πληροφόρηση. Οι λέξεις κλειδιά που χαρακτηρίζουν το κίνημα αυτό είναι, το αυθόρμητο, η καταγγελία, το απρόοπτο και οι συνεντεύξεις<sup>37</sup>. Έως το 1940 το ντοκιμαντέρ έγινε μεγάλη δύναμη για τις ειδήσεις και την προπαγάνδα. Ειδήσεις προβάλλονται πριν από ταινίες παρουσιάζοντας υλικό ντοκιμαντέρ με γεγονότα από όλο τον κόσμο. Η κυβέρνηση χρησιμοποιεί τη δύναμη του ντοκιμαντέρ για να αλλάξει την κοινή γνώμη. Ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα είναι η ταινία *Ο θρίαμβος της θέλησης*(1935) της Leni Riefenstahl, που της ανατέθηκε από τον Adolf Hitler. Η ταινία καταγράφει το Κογκρέσο του Ναζιστικού κόμματος στη Νυρεμβέργη της Γερμανίας, το 1934. Χρησιμοποιήθηκαν πραγματικές και μη σκηνές μαζί με μουσική ώστε να μεταδοθεί μια αίσθηση εξουσίας και μύθου του Τρίτου Ράιχ. Οι Ηνωμένες Πολιτείες αποφασίζουν να δημιουργήσουν τα δικά τους ντοκιμαντέρ σαν απάντηση. Η σειρά ντοκιμαντέρ του Frank Capra *Γιατί πολεμάμε* βοήθησε την αμερικανική προσπάθεια στον Β' παγκόσμιο πόλεμο στη μεταπολεμική περίοδο από τη δεκαετία του 1950 ως το 1970<sup>38</sup>. Σήμερα, η τέχνη του ντοκιμαντέρ έχει εξελιχθεί και παρουσιάζει μια ξεχωριστή πορεία από τις ταινίες μυθοπλασίας ή του πειραματικού κινηματογράφου. Το ντοκιμαντέρ μελετάται σήμερα ανάλογα το είδος και την κατηγορία που ανήκει.

## 2.1 ΟΙ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΤΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Οι θεματικές και οι τεχνικές δημιουργίας είναι αυτές που καθορίζουν την κατηγορία ενός ντοκιμαντέρ. Σημαντικό όμως είναι να επισημανθεί πως από τις ακόλουθες κατηγορίες ντοκιμαντέρ μπορεί να προκύψει ένα ντοκιμαντέρ που θα ανήκει ταυτόχρονα σε πολλές κατηγορίες και θα συνδυάζει έντεχνα πολλά στοιχεία.

Αρχικά, το *επιστημονικό* και το *ιστορικό* ντοκιμαντέρ είναι δυο είδη που έχουν προβληθεί περισσότερο παγκοσμίως λόγω της τηλεόρασης. Η θεματολογία του πρώτου εστιάζει στην επιστήμη (Φυσική, Αρχαιολογία, Μαθηματικά, Φιλολογία, Βιολογία κ.α.), ενώ το δεύτερο επικεντρώνεται σε ιστορικά γεγονότα και έχουν συνήθως εγκυκλοπαιδικό ύφος.

---

<sup>37</sup>Nowell-Smith, Geoffrey, *The Oxford History Of World Cinema*, (UK: Oxford Univ. of Oxford Press, 1997), σελ.342

<sup>38</sup> Susan Hayward, *Cinema Studies The key Concepts*(London and New York: Routledge, 2013), σελ 405

Παρουσιάζονται ως ομιλητές ειδικοί του θέματος και ο σκηνοθέτης προϋποθέτει να έχει μελετήσει κατάλληλα το αντικείμενο που τον αφορά να προβάλει. Αυτά τα είδη όπως και το *πολιτικό* ντοκιμαντέρ επικεντρώνονται όχι τόσο στις κινηματογραφικές τεχνικές, αλλά στο θέμα τους. Το *πολιτικό* ντοκιμαντέρ βέβαια, έχει ένα βασικό χαρακτηριστικό, να διεγείρει την κριτική σκέψη του θεατή πάνω σε πολιτικά θέματα. Μπορεί βέβαια να είναι και στρατευμένο. Ένα στρατευμένο ντοκιμαντέρ συχνά παραλείπει τις άλλες γνώμες και προβάλει καθαρά τα σχόλια και τις θέσεις του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα δημιουργού είναι ο Chris Marker με το ντοκιμαντέρ για τη ρωσική επανάσταση και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (*Όταν ο αιώνας πήρε μορφές*, 1978)<sup>39</sup>Επίσης, υπάρχει και το *κοινωνικό* ντοκιμαντέρ με παρόμοια χαρακτηριστικά αλλά με κατεύθυνση στα θέματα για κοινωνικές ομάδες που αντιμετωπίζουν δυσκολίες. Δυο κατηγορίες με ποικιλία στις αφηγηματικές και κινηματογραφικές τεχνικές είναι το *μουσικό* και το *ποιητικό* ντοκιμαντέρ που απευθύνονται στις ανάλογες κατηγορίες καλλιτεχνών και με το δημιουργικό τους υλικό προκύπτει η προβολή και η έρευνα. Παρόμοιο υφολογικά μπορεί να είναι και ένα ντοκιμαντέρ *πορτραίτο*. Σε αυτό το είδος, ο δημιουργός μελετά την προσωπικότητα ενός ατόμου μέσα από την παρατήρηση, τις μνήμες, τα βιώματά του, το υλικό του είτε πρόκειται για κάποιο αναγνωρίσιμο πρόσωπο είτε όχι. Μια άλλη κατηγορία είναι το *πολεμικό* ντοκιμαντέρ, που διαδόθηκε στον Β παγκόσμιο πόλεμο από την Βρετανική κυβέρνηση. Οι στρατιωτικές επιχειρήσεις καλύπτονταν κινηματογραφικά και βρετανοί καλλιτέχνες επεξεργάζονταν το υλικό αυτό. Αργότερα, το *πολεμικό* ντοκιμαντέρ έγινε διάσημο και στην Αμερική. Διάσημη κατηγορία είναι επίσης και το *ανθρωπολογικό* ντοκιμαντέρ, το οποίο ερευνά και παρατηρεί τη συμπεριφορά των ανθρώπων και την κουλτούρα τους με στόχο την ανάλυσή της. Μια ιδιαίτερη όμως κατηγορία είναι το *πολυσυλλεκτικό* ντοκιμαντέρ, γιατί δεν διαφέρει λόγω της θεματολογίας του, αλλά λόγω τις τεχνικής δημιουργίας του. Σε αυτό μπορεί να ανασυντίθενται θέματα και υλικό προηγούμενων ταινιών και όχι μόνο. Ένα βραβευμένο ντοκιμαντέρ αυτής της κατηγορίας είναι το *Fahrenheit 9/11* (2004) του Michael Moore. Σε αυτή την ταινία αξιοποιήθηκε υλικό από ρεπορτάζ, σαμπουνόπερες, talk shows, σειρές, διαφημίσεις και πολλά άλλα που ενώθηκαν με νέες λήψεις του δημιουργού.<sup>40</sup> Η τελική του σύνθεση δίνει την αίσθηση ενός αρκετά ελεύθερου από κανόνες υλικού, αφού η ανάμιξη

<sup>39</sup><http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/europa/6586-i-kosmogonia-kris-marker-tou-misel-dimopoulou#>

<sup>40</sup> Robert Brent Toplin, *Michael Moore's Fahrenheit 9/11: How One Film Divided a Nation*, (Kansas: University Press of Kansas, 2006), σελ 126

των παλαιών οπτικοακουστικών αρχείων, ήχων και εικόνων αλλάζει την οπτική του θεατή σε θέματα που έχουν ήδη επεξεργαστεί διαφορετικά. Επίσης, το *ψευδοντοκιμαντέρ* είναι μια μίμηση της πραγματικότητας, ώστε να προκύψει η ιστορία που θέλει να προβάλει ο δημιουργός. Είναι όμως μια ταινία που δεν ανήκει στη μυθοπλασία παράτα ιδιαίτερα αυτά χαρακτηριστικά της στη δημιουργική διαδικασία.

Πολλές από τις παραπάνω κατηγορίες μπορούμε να τις εντοπίσουμε και στην ιστορία του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Η εθνογραφία, η ιστορία και η πολιτική κυρίως, απασχολούν τους Έλληνες ντοκιμαντερίστες. Από το 1906 έως το 1950 οι συνεχείς πόλεμοι και οι πολιτικές αλλαγές οδηγούν τα ντοκιμαντέρ σε μια προσπάθεια ανάδειξης της Ελληνικής ιστορίας. Αναπαραστάσεις αρχαίων τελετουργιών, επίκαιρα και ταινίες επιμορφωτικού χαρακτήρα ήταν αυτά που κυριάρχησαν εκείνη την περίοδο.<sup>41</sup> Οι αδελφοί Μανάκια με την ταινία *οι Υφάντρες*, κάνουν την αρχή για αυτά τα ντοκιμαντέρ<sup>42</sup>. Η επόμενη περίοδος ορίζεται με τους Ροβήρο Μανθούλη, Ρούσσο Κούνδουρο, Ηρακλή Παπαδάκη, Φώτη Μεσθεναίο, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο και Λέοντα Λοΐσο. Οι πρώτοι πέντε από τους παραπάνω το 1960 δημιούργησαν την *Ομάδα των πέντε*, με στόχο τη διάδοση του ντοκιμαντέρ και επηρέασαν σημαντικά τους επόμενους ντοκιμαντερίστες με τα ιστορικά, λαογραφικά, επιστημονικά, πολιτικά, εθνογραφικά και κοινωνικά ντοκιμαντέρ τους. Το 1961 το ντοκιμαντέρ *Η τραγωδία του Αιγαίου* του Βασίλη Μάρου, αποτελεί σταθμό στην ιστορία του ελληνικού ντοκιμαντέρ και δίνει στις μετέπειτα ταινίες γερές βάσεις κυρίως για την διαχείριση των κινηματογραφημένων Επίκαιρων, αφού η ταινία συνθέτει επίκαιρα από τις μεγάλες στιγμές της ελληνικής Ιστορίας «υποδειγματικά»<sup>43</sup> Η συνέχεια της ιστορίας του Ελληνικού ντοκιμαντέρ γράφτηκε και συνεχίζει να γράφεται με τους Μιχάλη Κακογιάννη, Νίκο Κούνδουρο, Πάνο Ζενέλη, Σταύρο Ιωάννου, Γιώργο Κολόζη, Γιάννη Λάμπρου, Θόδωρο Μαραγκό, Σταύρο Στάγκο, Γιάννα Τριανταφύλλη, Φίλιππο Κουτσαφτή, Κίμωνα Τσακίρη και άλλους σπουδαίους του είδους.

---

<sup>41</sup>Χάρης Πολίτης, *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο: Μια θεματική χαρτογράφηση της παραγωγής ελληνικού ιστορικού ντοκιμαντέρ*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, (Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, 2006), σελ. 56

<sup>42</sup> Οι αδελφοί Μιλτιάδης και Γιαννάκης Μανάκια (ή Μανάκη) υπολογίζεται πως έχουν στο αρχείο τους 12.500 φωτογραφίες και 70 ντοκιμαντέρ μεγάλου ή μεσαίου μήκους, με μεγάλο εθνογραφικό, λαογραφικό και ιστορικό ενδιαφέρον. Υλικό από αυτό το αρχείο ανήκει στο Κινηματογραφικό Αρχείο του Υπουργείου Εξωτερικών.

<sup>43</sup>Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος - ένας αιώνας, 1<sup>ος</sup> τόμος 1900-1970* (Αθήνα: Κοχλίας, 2001), σελ 222

Ακόμα, μια κατηγορία μπορεί να προκύψει και ανάλογα τη θέση του κινηματογραφιστή, όπως για παράδειγμα στα ντοκιμαντέρ παρατήρησης. Τα πρώτα παρατηρησιακά ντοκιμαντέρ χρονολογούνται τη δεκαετία του 1960. Η επιρροή του Ιταλικού νεορεαλισμού οδήγησε στην κινηματογράφιση σε εξωτερικούς χώρους και αργότερα με την καθιέρωση των ελαφριών καμερών με τη δυνατότητα εγγραφής συγχρονισμένου ήχου, ο παρατηρητής είχε πια τη δυνατότητα να προσεγγίσει το υποκείμενο πιο εύκολα. Η καθημερινότητα του ανθρώπου και τα ατομικά χαρακτηριστικά του είναι αυτό που κυριαρχεί στα ντοκιμαντέρ αυτής της κατηγορίας. Συνήθως σε αυτά λείπει ο σχολιασμός, οι συνεντεύξεις, ο συγχρονισμένος διάλογος και η μουσική. Δύο παράλληλες απόπειρες, μια στην Αμερική και μια στη Γαλλία, δημιουργούν το *cinema direct* και το *cinema vérité*. Οι Αμερικάνοι επιδιώκουν η θέση του δημιουργού να είναι αόρατη. Στόχος τους είναι η καταγραφή με την ελάχιστη συμμετοχή του δημιουργού και η αμεσότητα. Εκπρόσωποι του άμεσου κινηματογράφου –*direct cinema* είναι οι Maysles, Wiseman, Leacock, Pennebaker<sup>44</sup>. Χαρακτηριστική ταινία αυτής της απόπειρας αυτής είναι το *Primary* (1960) όπου με την διακριτική παρουσία του εικονολήπτη αποκαλύπτεται στον θεατή η καθημερινότητα των τότε δυο βασικών υποψηφίων στις προεδρικές εκλογές της πολιτείας Wisconsin.<sup>45</sup> Από την άλλη πλευρά η συμμετοχική παρατήρηση, στην οποία ο δημιουργός θεωρεί ουσιαστική την παρουσία του και υποδεικνύει την θέση του σε σχέση με τον κόσμο που καταγράφει, υιοθετήθηκε από το γαλλικό *cinema vérité*. Οι Γάλλοι αποκαλύπτουν το αόρατο, παρουσιάζουν την κάμερα, δεν κρύβουν κάτι από τον θεατή, άρα δείχνουν την αλήθεια (*vérité*). Η περιγραφή του έργου του Jean Rouch, *Chronique d'un Ete*<sup>46</sup>, όταν ο ίδιος και ο Morin προβληματίζονται αν είναι εφικτή η φυσικότητα μπροστά στην κάμερα, είναι αυτή που έκανε γνωστό το όρο *cinema vérité*<sup>47</sup>. Με τα *cinema vérité* και *direct cinema* λοιπόν οι αφηγηματικές δομές του κλασικού ντοκιμαντέρ άλλαξαν και

---

<sup>44</sup>Καρακάσης, Γούσιος, Κεφαλάς, *Εφώδιο για νέους ντοκιμαντερίστες* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015), σελ.71-77

<sup>45</sup> William Rothman, *Documentary film Classics*(Cambridge: Cambridge University Press, 2004), σελ 109

<sup>46</sup>Η ταινία είναι διαθέσιμη στην ιστοσελίδα <https://vimeo.com/54909410>, τριακοστό πρώτο λεπτό.

<sup>47</sup> Eric Brightwell, *Cinema Direct vs. Cinema Verite - The Quest for Cinematic Truth*, 2007, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.amoeba.com/blog/2007/10/eric-s-blog/cinema-directvs-cinema-verite-the-quest-for-cinematic-truth.html>

κυριάρχησε η αίσθηση το αυθόρμητου, ενώ ως τη δεκαετία του 1990 ο σκηνοθέτης και ο οπερατέρ ήταν αρκετοί για την εκτέλεση ενός γυρίσματος<sup>48</sup>.

## 2.2 Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

Για να γίνει κατανοητή η παρουσίαση της δημιουργικής διαδικασίας που ακολουθήθηκε στο παρόν ντοκιμαντέρ θα εξηγηθούν τα στάδια που είναι βασικά και γενικώς αποδεκτά για τη δημιουργία ταινιών. Σημαντική διευκρίνιση είναι πως τα παρακάτω βήματα καθορίζονται από τους συντελεστές κάθε ταινίας, επομένως μπορεί να διαφέρουν από ταινία σε ταινία. Για παράδειγμα, κάποιες παραγωγές παραβλέπουν στάδια, εκτελούν κάποια από αυτά παράλληλα ή προσθέτουν άλλα για να επιτύχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Στο παρόν ντοκιμαντέρ ακολουθήθηκε η παρακάτω διαδικασία.

Το πρώτο στάδιο της διαδικασίας ήταν αυτό της *Προπαραγωγής*. Αποτελεί το πρώτο απαραίτητο βήμα για να εξεταστεί κατά πόσο η αρχική ιδέα είναι εφικτή ή τι χρειάζεται ώστε να μπορέσει να πραγματοποιηθεί το ντοκιμαντέρ. Άρα, πρόκειται για το σημείο προετοιμασίας και οργάνωσης της ταινίας. Αφού έγιναν οι απαραίτητες προετοιμασίες για να υλοποιηθεί η ιδέα, το ακόλουθο στάδιο ήταν αυτό της *Συγγραφής*. Το συγκεκριμένο βήμα εφαρμόζεται με ποικίλους τρόπους, ανάλογα τον δημιουργό. Μπορεί να προκύψει ένα σενάριο πλήρες με σκηνοθετικές οδηγίες και χωρισμένο σε σκηνές με αρχή – μέση – τέλος, από την άλλη όμως μπορεί το σενάριο να είναι σε μορφή όπως το εν λόγω σενάριο που μας ενδιαφέρει και θα δούμε παρακάτω. Αν το σενάριο της ταινίας απαιτεί την ύπαρξη ηθοποιών τότε ίσως ο δημιουργός μπορεί να επιθυμεί σε αυτό, τον αυτοσχεδιασμό ή την εξέλιξη υλικού πρόβας, που θα αποτελέσει τη βάση του σεναρίου. Αν όμως το σενάριο της ταινίας δεν απαιτεί την ύπαρξη ηθοποιών τότε ο δημιουργός έχει τη δυνατότητα να επιδιώξει το αυθόρμητο ή να συλλέξει υλικό που εν τέλει θα συνθέσει το σενάριο.

Έπειτα ακολουθεί το Ντεκουπάζ, ο διαχωρισμός δηλαδή του σεναρίου σε πλάνα. Πρόκειται για τον κατακερματισμό ή την περιγραφή του σεναρίου σε σκηνές και πλάνα με συγκεκριμένες ενδείξεις. Δίπλα μπορεί να υπάρχουν σκίτσα των πλάνων. Έτσι θα προκύψει η ομαδοποίηση για να οδηγήσει με τη σειρά της σε μια λίστα με τις εν δυνάμει λήψεις ή τις έτοιμες λήψεις που θα αξιοποιηθούν. Απαραίτητο για να ξεκινήσει η

---

<sup>48</sup>Εύα Στεφανή. *10 Κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα: Πατάκη, 2007), σελ 49-51.



υλοποίηση ήταν επίσης η δημιουργία ενός *Χρονοδιαγράμματος*. Σε αυτό περιέχονται βασικές πληροφορίες για τις ημέρες των γυρισμάτων, των ηχογραφήσεων, των συναντήσεων ή των συνεντεύξεων. Πιο συγκεκριμένα μπορεί να αναγράφονται οι σκηνές που είναι να γυριστούν, οι ηθοποιοί ή τα πρόσωπα που συμμετέχουν, αν υπάρχουν βοηθητικοί ηθοποιοί, οι χώροι των γυρισμάτων και σύμφωνα με το σενάριο, αλλά και ρεαλιστικά το μέρος που πρόκειται να γυριστούν, αν πρόκειται για εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο, νυχτερινό ή βραδινό γύρισμα, ο εξοπλισμός που θα χρειαστεί, ποια είναι η δράση στη σκηνή και επιπλέον σημειώσεις που ίσως χρειάζονται, όπως τα στοιχεία επικοινωνίας των συντελεστών και το πρόγραμμα της παραγωγής.

Έπειτα, βασική προϋπόθεση για την εκτέλεση των γυρισμάτων ήταν ο απαραίτητος *Εξοπλισμός*. Αρχικά ήταν αναγκαίος ο εξοπλισμός για την εγγραφή βίντεο και ήχου. Συνήθως ανάλογα τις συνθήκες και τις ανάγκες των γυρισμάτων εμπλουτίζονται τα εργαλεία. Τα επιπλέον εργαλεία που χρειάστηκαν σε αυτή την περίπτωση ήταν οι μπαταρίες και οι φορτιστές των συσκευών καταγραφής, κάρτες μνήμης για την αποθήκευση του υλικού που καταγράφεται, τρίποδα για την στήριξη της κάμερας, προβολείς φωτισμού ή ανακλαστήρες φωτός ώστε να αξιοποιηθεί το ήδη υπάρχον φως του χώρου ή το φως του ήλιου. Το βασικότερο στάδιο ήταν αυτό της *Παραγωγής*. Η περίοδος που εφαρμόζεται το χρονοδιάγραμμα που έχει ήδη σχεδιαστεί, δηλαδή οι συναντήσεις-πρόβες, τα απαραίτητα γυρίσματα, οι ηχογραφήσεις και ό,τι υλικό μπορεί να αξιοποιηθεί στην τελική σύνθεση της ταινίας. Αφού ολοκληρώθηκε η περίοδος της παραγωγής, ακολούθησε το στάδιο του *Μοντάζ*. Το μοντάζ αποτελεί μια βασική αρχή της κινηματογραφικής τέχνης, κάτι που θα αποδειχθεί και σε επόμενη ενότητα της εργασίας. Είναι το στάδιο που επιλέγεται το κομμάτι της εικόνας που αφορά τον δημιουργό και δίνει ρυθμό στην ταινία. Γίνεται συρραφή των πλάνων και η αισθητική και αφηγηματική τους ένωση δίνει στα πλάνα του γυρίσματος τη μορφή της αφήγησης. Σε συνέχεια του μοντάζ έρχεται το *Μιξάζ*, το οποίο δημιούργησε τον ηχητικό κόσμο της ταινίας. Το στάδιο αυτό προσθέτει ηχητικά εφέ που είναι εμφανή ή και όχι στα πλάνα (μια πόρτα, ένα κουδούνι, βήματα κ.α.) ή ακόμα, μέσω ήχων, δημιουργεί την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων ή μιας στιγμής. Υπάρχουν δύο βασικές λειτουργίες του μιξάζ. Μια, καθαρά τεχνική και επιδιορθωτική, για να βελτιωθεί η ποιότητα όλων των ήχων και της πρόζας και η πιο δημιουργική που μπορεί να αφηγηθεί την ιστορία της ταινίας φτιάχνοντας έναν ηχητικό

κόσμο που πρεσβεύει κατάλληλα την ιστορία. Πριν το τελικό στάδιο χρειάστηκε η *Διόρθωση των χρωμάτων* της εικόνας της ταινίας. Όπως και στο *Μιζάζ* έτσι και αυτό το βήμα κινείται σε δύο επίπεδα. Μπορεί ή να δώσει χρωματική αρμονία και συνοχή σε όλη τη ταινία ή να διορθώσει τα πλάνα που δεν έχουν φωτιστεί κατάλληλα. Αυτό μπορεί να το καταφέρει ρυθμίζοντας το συνολικό επίπεδο του φωτός και προσθέτοντας ή δημιουργώντας την ατμόσφαιρα στην εικόνα της ταινίας. Τελικό στάδιο της δημιουργίας της ταινίας, ήταν οι *Τίτλοι*. Σε κάθε ταινία μπορεί να χρησιμεύουν ως επεξηγηματικοί (τίτλοι ενοτήτων, εμβόλιμο κείμενο, υποσημειώσεις, ονόματα χαρακτήρων-ομιλητών, χρονολογίες κ.α.) ή να είναι τίτλοι αρχής και τέλους ή υπότιτλοι. Στους τίτλους αρχής συνήθως προβάλλεται η εταιρία παραγωγής ή οι χορηγοί και ο τίτλος της ταινίας, ενώ στους τίτλους τέλους αναγράφονται οι συντελεστές και οι ευχαριστίες. Όλα τα στάδια έχουν τον ίδιο στόχο και αυτός είναι να υπηρετήσουν την αρχική ιδέα. Κάθε ένα από τα παραπάνω βήματα συνέβαλε στη δημιουργία της ταινίας.

### **2.3 ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ**

Στο στάδιο της *Προπαραγωγής*, πριν ξεκινήσει το σενάριο ενός ντοκιμαντέρ και η απαραίτητη έρευνα για αυτό, σημαντικό είναι να έχει επιλεγθεί ένα θέμα που μας ενδιαφέρει, μια πρώτη ιδέα η οποία μας παρακινεί να της δώσουμε μορφή. Το θέμα που επιλέχθηκε να υλοποιηθεί εδώ έχει τίτλο *Θάναος Τράγκα, ο Δάσκαλος* και αφορμή για την επιλογή αυτή ήταν ένα κλειστό για χρόνια αρχαιακό υλικό ενός δασκάλου του θεάτρου που έζησε το θέατρο στην Ελλάδα από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα μέχρι λίγο πριν το τέλος του(1904-1983).

Κάθε ντοκιμαντέρ προϋποθέτει και έρευνα. Η έρευνα για κάθε ντοκιμαντέρ όμως διαφέρει. Ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι όπως προαναφέραμε κοινωνικό, ιστορικό, πολιτικό, ποιητικό, μουσικό, ανθρωπολογικό, ένα πορτραίτο κ.α. Όμως το θέμα είναι αυτό που θα καθορίσει την έρευνά μας. Οι μορφές έρευνας που ακολουθήθηκαν για τη δημιουργία του συγκεκριμένου ντοκιμαντέρ είναι δυο. Η *Βιβλιογραφική έρευνα* και η *Ποιοτική Έρευνα*. Κατά την *βιβλιογραφική έρευνα* μελετήθηκαν βιβλία, άρθρα, και άλλα σχετικά με το νεοελληνικό θέατρο και τις βιογραφίες καθηγητών και μαθητών του Τράγκα, όπως επίσης μελετήθηκαν και σχετικά ντοκιμαντέρ. Όλα τα παραπάνω έδωσαν τις γνώσεις που χρειάζονταν για να ξεκινήσουν οι πρώτες σημειώσεις σεναρίου. Η *Ποιοτική Έρευνα*,

βασίστηκε στην μελέτη του αρχειακού υλικού του ίδιου του Τράγκα και τη συνέντευξη που δόθηκε στο στάδιο της παραγωγής από την Αργυρώ Καρδασοπούλου. Στην *Ποιοτική έρευνα* εντάσσεται η αξιολόγηση όλων των πηγών μας, ενδεχόμενη έλλειψη αυτής μπορεί να οδηγήσει σε εσφαλμένα συμπεράσματα.<sup>49</sup> Στο στάδιο της αξιολόγησης του υλικού του Τράγκα, έγινε έλεγχος για την καταλληλότητα κάθε τεκμηρίου να παρουσιάσει το περιεχόμενό του. Όπως επίσης, απαραίτητο κρίθηκε να διαχωριστούν τα τεκμήρια που το περιεχόμενό τους είναι μοναδικό σε σχέση με αυτά που αποτελούν συμπληρώματα άλλων. Μετά από αυτό το βήμα επιλέχθηκε το υλικό που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί στο ντοκιμαντέρ και καθορίστηκαν ποιες πληροφορίες είναι αυτές που πρέπει να αντληθούν από τη συνέντευξη που επρόκειτο να γίνει με την Αργυρώ Καρδασοπούλου. Μετά την έρευνα ακολούθησε η παραγωγή της ταινίας δομημένη στα στοιχεία της. Στην συγκεκριμένη παραγωγή, βασικά στοιχεία για να ξεκινήσει η σύνθεση του ντοκιμαντέρ ήταν η ψηφιοποίηση του φωτογραφικού και το οπτικοακουστικού υλικού (φίλμ) από το αρχείο του Θ. Τράγκα, οι απαραίτητες λήψεις που χρειάστηκαν από έγγραφα του αρχείου και ο προγραμματισμός της συνέντευξης με την Αργυρώ Καρδασοπούλου. Όλα αυτά οδήγησαν στη διαμόρφωση μιας πρώτης μορφής σεναρίου. Τελικά, το χρονοδιάγραμμα της παραγωγής δεν τηρήθηκε, όπως θα δούμε στην ενότητα της συνέντευξης. Έτσι, το σενάριο άλλαξε μορφή και χρειάστηκε να προσαρμοστεί στα δεδομένα. Όταν και το υλικό από το αρχείο ήταν ψηφιοποιημένο αλλά και οι πληροφορίες από την συνέντευξη είχαν αντληθεί σε μορφή που μπορούσαν να αξιοποιηθούν στην ταινία, η διαδικασία της παραγωγής είχε ολοκληρωθεί. Η τελική σύνθεση του ντοκιμαντέρ έγινε στο μοντάζ. Εκεί η αφήγηση διαμορφώθηκε έτσι ώστε να υπηρετεί όσο το δυνατόν καλύτερα το θέμα. Στο μοντάζ τέλος επεξεργάστηκε και ο ρυθμός και η ατμόσφαιρα της ταινίας.

## 2.4 ΣΕΝΑΡΙΟ

«Η λέξη Σενάριο προέρχεται από τη Λατινική λέξη *scenarior* – σκηνάριο που η σημασία της μας είναι πολύ γνωστή, γιατί με τη σειρά της προέρχεται από την Ελληνική λέξη Σκηνάριο – Σκηνή.»<sup>50</sup> Μια ιδιαιτερότητα του σεναρίου είναι ότι στην αρχική του μορφή δεν απευθύνεται στο κοινό, αλλά περνάει πρώτα από το στάδιο της αποκωδικοποίησής του,

<sup>49</sup> Άννα Ν. Μαυρολέων, *Η έρευνα στο θέατρο, ζητήματα μεθοδολογίας* (Αθήνα: Σιδέρης, 2010), σελ 140

<sup>50</sup> Παντελής Αν. Σκρουμπέλος – Κώστας Ν, Κατσαρόπουλος, *Σενάριο* ( Αθήνα: Ωκεανός, 1999), σελ 21

από τον σκηνοθέτη και την κάμερα. Τον τελικό λόγο δηλαδή δεν τον έχει ο δημιουργός του σεναρίου, αλλά οι εκφραστικές δυνατότητες της κάμερας και οι τεχνικές ικανότητες του σκηνοθέτη.<sup>51</sup>

Σε ένα ντοκιμαντέρ είναι απρόβλεπτο τι ακριβώς θα καταγράψει η κάμερα ή το μικρόφωνο, οπότε είναι πολύ δύσκολο να προηγηθεί ένα πλήρες σενάριο. Τη θέση του σεναρίου έχει συνήθως μία σύνοψη και προτάσεις σχετικά με την υλοποίησή του ή σημειώσεις του δημιουργού. Όλα αυτά είναι βοηθητικά για τον κάθε έναν από τους συντελεστές, καθώς περιγράφουν την προσέγγιση του θέματος και τον τρόπο που το κοινό μπορεί να βιώσει την ταινία βλέποντάς την. Προϋπόθεση για μια σαφή σύνοψη ή για βοηθητικές σημειώσεις είναι η έρευνα να βρίσκεται σε προχωρημένο στάδιο και όχι σε αρχικό. Σκοπός του σεναρίου στο ντοκιμαντέρ είναι να αποτελέσει έναν οδηγό για το στάδιο της παραγωγής, έχοντας ως δεδομένη την πιθανότητα αλλαγών σε κάθε γύρισμα που εκτελείται ή στο ακόλουθο στάδιο του μοντάζ. Οι παρακάτω σημειώσεις σεναρίου διαφέρουν σε σχέση με το τελικό σενάριο, αφού όπως θα δούμε σε επόμενη ενότητα το χρονοδιάγραμμα της παραγωγής άλλαξε πριν την προγραμματισμένη συνέντευξη και χρειάστηκε προσαρμογή.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΕΝΑΡΙΟΥ

### **Τίτλος: Θάνος Τράγκα**

#### **Εισαγωγή**

Ακούγεται -> Ποίημα Θάνου Τράγκα -> Απαγγέλλει η Μαίρη Τράγκα «Δεν έχει σημασία αν έφυγες εσύ μέσα στον χρόνο, σημασία έχει αν ο χρόνος τραγουδάει για σένα»

Γρήγορο μοντάζ -> Πλάνα αρχείου από την κηδεία του Θάνου Τράγκα -> Ραδιοφωνικά αποσπάσματα όπου ανακοινώνεται η δολοφονία του -> Τίτλοι Εφημερίδων -> Οι μαθητές αποχαιρετούν τον δάσκαλο αφήνοντας ένα λευκό περιστέρι να πετάξει ελεύθερο. Φωνάζουν «Αντίο δάσκαλε»

#### **Συνέντευξη**

(Θα ακολουθήσει η συνέντευξη της Αργυρώς Καρδασοπούλου που θα αποτελεί τον αφηγηματικό οδηγό του ντοκιμαντέρ. Κάθε της περιγραφή θα είναι και μια νέα

---

<sup>51</sup>Στάθης Βαλούκος, *Το σενάριο* (Αθήνα: Αιγόκερως, 2008), σελ 48

πληροφορία για τη διδασκαλία του Τράγκα η οποία θα επιβεβαιώνεται παρουσιάζοντας ταυτόχρονα το αρχειακό υλικό.)

Αργυρώ Καρδασοπούλου -> Οι πληροφορίες ξεκινούν αντίστροφα. Από τη δολοφονία του Τράγκα ως τα χρόνια που ήταν μαθήτριά του στο σχολείο. Αρχίζει απαγγέλλοντας το ποίημα που έγραψε για τον Τράγκα και έπειτα παίζει ηχητικό απόσπασμα με τη φωνή της να απαγγέλλει μαζί του και με τη Μαίρη Τράγκα απόσπασμα από την Αντιγόνη του Σοφοκλή. Έπειτα ανοίγει ένα άλμπουμ με υλικό από το αρχείο του Τράγκα που έχει διασωθεί και θυμάται τις παραστάσεις που συμμετείχε και μας περιγράφει τον τρόπο που ο Τράγκας ταύτιζε τον ρόλο του σκηνοθέτη με του δασκάλου.

Κάθε περιγραφή της γίνεται αφορμή να παρουσιάζεται το αρχειακό υλικό του Τράγκα. π.χ. «Όταν ανεβάσαμε με το Παιδικό Θέατρο...» τότε στην οθόνη παρουσιάζονται αποκόμματα εφημερίδων ή φωτογραφίες ή ό,τι άλλο μπορεί να μας δώσει μια εικόνα για κάθε της περιγραφή.

## **Τέλος**

Λόγια από μαθητές που έγραψαν (χειρόγραφα αρχείου) για τον Τράγκα ή μίλησαν για εκείνον στο ραδιόφωνο (κασέτες), ώστε να παρουσιαστεί η εκτίμηση που του είχαν. Τέλος θα ακουστούν τα αποχαιρετιστήρια λόγια των μαθητών του και το ντοκιμαντέρ θα κλείσει με ένα χειρόγραφο με την υπογραφή του.

## **2.5 Ο ΗΧΟΣ**

Ο ήχος είναι από τα σημαντικότερα στοιχεία στην τέχνη του κινηματογράφου, όπως προκύπτει και από την ιστορική διαδρομή του. Ο Thomas Edison είναι αυτός που είχε οραματιστεί τον ήχο στον κινηματογράφο<sup>52</sup>. Το 1877 εφηύρε τον φωνόγραφο, μια πρώιμη συσκευή καταγραφής και αναπαραγωγής του ήχου που αποτελούνταν από δύο βελόνες και έναν κυκλικό περιστρεφόμενο δίσκο. Η μια βελόνα ηχογραφούσε, ενώ η άλλη αναπαρήγαγε τον ήχο. Με τον βοηθό του κατασκεύασαν έπειτα το κινητοσκόπιο, καθώς οραματιζόνταν κάτι που θα ζωντάνευε τις φωτογραφίες, κάτι που θα έκανε στο μάτι του ανθρώπου αυτό που κάνει στο αυτί του ο φωνόγραφος. Μερικά χρόνια αργότερα, αφού οι

---

<sup>52</sup>Gomery, Douglas, *Η ιστορία του κινηματογράφου*, μτφ. Ταλαντοπούλου Μαρία, (Αθήνα: Έλλην, 1998) σελ 24

αδελφοί *Lumière* είχαν ήδη επεξεργαστεί και εξελίξει το κινητοσκόπιο του Edison, αποφασίζει να κάνει τις δύο συσκευές του ένα. Ο φωνόγραφος και το κινητοσκόπιο δημιούργησαν τον κινητοφωνόγραφο (Kinetophone). Το αποτέλεσμα δεν ήταν όμως το επιθυμητό<sup>53</sup>. Ο ήχος δεν έφτανε σε όλους και δεν μπορούσε φυσικά να έχει την αίσθηση μιας ζωντανής ορχήστρας<sup>54</sup>. Ύστερα από πολλές προσπάθειες παγκοσμίως η Bell και η εταιρεία του Edison, δημιουργούν το Vitaphone, με το οποίο κατάφεραν να προεκτείνουν ήχους δονήσεων ακόμα και στις τελευταίες θέσεις. Ενώ το Hollywood μετρούσε πολλά κέρδη με τις βωβές ταινίες του, κάνουν την εμφάνιση τους 1000 πειραματικά φιλμ, με ήχο. Δημιουργός είναι ο Lee de Forest, ο οποίος δούλεψε καιρό πάνω στη σύλληψη ήχου σε φιλμ. Πολλά από αυτά τα πειραματικά φιλμ είχαν πάλι πρωταγωνιστές ηθοποιούς του Βοντβίλ, το οποίο αργότερα επηρέασε με πολλούς τρόπους τον αμερικάνικο ηχητικό κινηματογράφο παρόλο που το νεοσύστατο Hollywood δεν έδειξε ενδιαφέρον στα φιλμ του Lee de Forest.

Το 1926, μια μικρή τότε εταιρεία παραγωγής αποφασίζει να πάρει ένα μεγάλο ρίσκο. Ποντάρει στο μέλλον του ομιλούντος κινηματογράφου, το οποίο ήταν πρωτάκουστο για την εποχή. Αυτή η εταιρεία ήταν η Warner Bros και παρουσίασε την ηχητική ταινία *Don Juan*, του Alan Crosland, με το Vitaphone. Βέβαια, δεν ήταν μια ταινία με διαλόγους, αλλά ο συγχρονισμός μουσικής-εικόνας ήταν ένα τεράστιο επίτευγμα για τον κινηματογράφο εκείνη την εποχή. Η ανακοίνωση της εταιρείας, πως οι ταινίες που θα παρουσιάζονται από τότε και στο εξής θα είναι ηχητικές, δεν άργησε να έρθει. Οπότε και ακολούθησε η ταινία *The Jazz Singer* το 1927 και πάλι του Alan Crosland. Αυτή τη φορά η ταινία, είχε λίγους διαλόγους και πολλά μουσικοχορευτικά νούμερα<sup>55</sup>. Λόγω της τεράστιας επιτυχίας των ταινιών αυτών, πολλά κινηματογραφικά στούντιο ακολούθησαν το παράδειγμα της Warner Bros και πειραματίστηκαν με τον ήχο. Μετά από μερικές ακόμα επιτυχίες οι ταινίες της Warner Bros σηματοδότησαν την αρχή του ομιλούντος κινηματογράφου, όπως τον ξέρουμε σήμερα. Στα τέλη της δεκαετίας η παραγωγή βωβών ταινιών είχε πέσει κατακόρυφα, όπως και τα κέρδη τους. Ακόμα και μικρές κινηματογραφικές αίθουσες είχαν πλέον τον κατάλληλο εξοπλισμό για να υποδέχονται τις

---

<sup>53</sup><https://www.britannica.com/technology/Kinetoscope#ref26810>

<sup>54</sup>Gomery, Douglas, Η ιστορία του κινηματογράφου, μτφ. Ταλαντοπούλου Μαρία, (Αθήνα: Έλλην, 1998) σελ 180

<sup>55</sup><https://www.imdb.com/title/tt0018037/>

ταινίες του ομιλούντος κινηματογράφου<sup>56</sup>. Ο ερχομός του ήχου αξιοποιήθηκε και στο ντοκιμαντέρ, την περίοδο που δημιουργείται το Βρετανικό κίνημα του '30, το οποίο αναφέραμε σε προηγούμενη ενότητα. Ο ήχος ώθησε τους καλλιτέχνες της εποχής να δημιουργήσουν και νέα κινηματογραφικά είδη, όπως το μιούζικαλ.<sup>57</sup> Στα πρώτα μιούζικαλ η κινηματογραφική αφήγηση δεν ήταν ενιαία, αλλά αποτελούνταν από αυτοτελή νούμερα. Φαίνεται έτσι, πως η Warner Bros βασιζόταν στα νούμερα του Βωντβίλ για τις ταινίες της. Τα στούντιο του Hollywood από την άλλη δεν είδαν τον ερχομό του ήχου ως μια αναβάθμιση της κινηματογραφικής αφήγησης των ταινιών τους και έτσι επέμειναν στο παραδοσιακό αφηγηματικό ύφος του βωβού κινηματογράφου. Αυτό τους οδήγησε να αναπτύξουν καλύτερα τους ήρωες των ταινιών με διαλόγους και να εντάξουν τη μουσική σε σκηνές που ήθελαν ο θεατής να μην ξεχάσει. Κατά συνέπεια, ο πειραματισμός με τη μουσική και διάφορα πρόσθετα χορευτικά νούμερα αναπτύσσουν το μιούζικαλ. Εν τέλει, ο ήχος και η μουσική, από εμβόλιμα στοιχεία, χάρη στις ταινίες της δεκαετίας αυτής, γίνονται βασικά στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης<sup>58</sup>.

Ο ήχος λοιπόν, αποτελεί σύμφωνα με τα παραπάνω μία κινηματογραφική τεχνική, που συμβάλλει στην κατανόηση των υπόλοιπων στοιχείων μίας ταινίας, ενώ ταυτόχρονα είναι και δομικό στοιχείο για αυτή και εξίσου σημαντικό με την εικόνα. Ο Christian Metz αποδεικνύει τη σημασία του ήχου εντοπίζοντας πέντε βασικά στοιχεία πληροφοριών σε κάθε ταινία: α) την εικόνα β) τα γραφικά γ) την ομιλία δ) τη μουσική ε) τον θόρυβο. Τα τρία από τα πέντε αφορούν τον ηχητικό κόσμο των ταινιών<sup>59</sup>. Όλη αυτή η εξελικτική πορεία του κινηματογράφου, που οφείλεται στους πειραματισμούς γύρω από τον ήχο, υπογραμμίζει την προσοχή που έδινε αλλά και χρειάζεται να δίνει στην διαχείριση του ήχου κάθε δημιουργός μιας ταινίας. Χάρη σε αυτούς τους πρώτους πειραματισμούς, αναδείχθηκε σταδιακά η σημασία του ήχου, ενώ αργότερα προέκυψαν και πολλές κατηγορίες του, που μπορούμε να τις εντοπίσουμε ακόμα και σήμερα σε ντοκιμαντέρ.

Αρχικά, τα αφηγηματικά σχόλια – voiceover. Πολλές φορές η εικόνα συνοδεύεται από ηχητική αφήγηση ενός ή περισσότερων εκφωνητών-σχολιαστών. Ο θεατής

---

<sup>56</sup>Gomery, Douglas, *Η ιστορία του κινηματογράφου*, μτφ. Ταλαντοπούλου Μαρία (Αθήνα: Έλλην, 1998), σελ 184

<sup>57</sup>Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Α' τόμος, Γ' έκδοση, (Αθήνα: Αιγόκερως, 2003) σελ 156

<sup>58</sup>Gomery, Douglas, *Η ιστορία του κινηματογράφου*, μτφ. Ταλαντοπούλου Μαρία (Αθήνα: Έλλην, 1998), σελ 210

<sup>59</sup> Trisha Das , *How to Write a Documentary Script*, (Public Service Broadcasting Trust, 2007), σελ.23

εξοικειώνεται μόνο με τη φωνή του αφηγητή και μπορεί να είναι ή ένας χαρακτήρας της ταινίας ή ο σκηνοθέτης ή κάποιος εντελώς άγνωστος. Υπήρξε ανέκαθεν ένα πολύ δημοφιλές εργαλείο στα ντοκιμαντέρ, επειδή είναι ένας εύκολος και αποτελεσματικός τρόπος επικοινωνίας προφορικών πληροφοριών εάν δεν υπάρχει διάλογος. Ωστόσο, πολλοί σκηνοθέτες επιλέγουν να καταργήσουν αυτή την αφήγηση και επιλέγουν προφορικές πληροφορίες ομιλητών. Οι ομιλητές συνήθως επιλέγονται από τον σκηνοθέτη ως ειδικοί στο θέμα του ντοκιμαντέρ και έτσι αποτελούν για τον θεατή μια αξιόπιστη πηγή. Επίσης, το κοινό εξοικειώνεται και με την εικόνα του, τον γνωρίζει και με τη βοήθεια του μοντάζ μπορεί στη συνέχεια να ακούει τη φωνή του βλέποντας εικόνες για το θέμα που αναλύει. Βέβαια, η πρώτη προσέγγιση με το voiceover δεν αποκλείει τη δεύτερη με τους ομιλητές. Πολλοί σκηνοθέτες ταιριάζουν αρμονικά και τα δυο στοιχεία σε ένα ντοκιμαντέρ.

Ακόμα μια σημαντική κατηγορία είναι η μουσική. Ο ρόλος της είναι συχνά η δημιουργία ατμόσφαιρας, διαθέσεων, η υπογράμμιση στιγμών ή και ο καθορισμός μιας γεωγραφικής ή χρονικής θέσης. Η εικόνα ενός τοπίου σε συνδυασμό με τη χαρακτηριστική μουσική μιας χώρας μπορεί να υποδηλώσει τη θέση του τοπίου, ενώ αν η μουσική παραπέμπει σε παλαιότερα ακούσματα μπορεί ακόμα και να δηλώσει τον χρόνο που αφορά το ντοκιμαντέρ. Ο χώρος και ο χρόνος μπορεί να δηλωθεί επίσης με τον φυσικό ήχο. Είναι μια κατηγορία που για καιρό αγνοήθηκε από τους σκηνοθέτες αφού έδιναν ιδιαίτερη έμφαση στον λόγο και τη μουσική. Αργότερα, στις ρεαλιστικές προσεγγίσεις και κυρίως στα ντοκιμαντέρ, ο φυσικός ήχος άρχισε να χρησιμοποιείται συνέχεια σε συνδυασμό με τους άλλους ήχους και προσδίδει την ατμόσφαιρα της τοποθεσίας. Από την άλλη κάθε ήχος που δεν ανήκει στις παραπάνω κατηγορίες, δηλαδή δεν αποτελεί ούτε λόγο, ούτε μουσική, ούτε θόρυβο ονομάζεται ηχητικό εφέ. Αυτή η κατηγορία ήταν ιδιαίτερα σημαντική, όταν ο θόρυβος δεν είχε αξιοποιηθεί από τους σκηνοθέτες. Οι τεχνικοί ήχου καλούνταν να δημιουργήσουν και να ηχογραφήσουν φυσικούς ήχους που έπειτα θα προσέδιδαν την απαραίτητη ατμόσφαιρα, όπως ο ήχος ενός πολυσύχναστου δρόμου, ο ήχος των πουλιών κ.α. Πια αυτή η κατηγορία αξιοποιείται για να βελτιώσει την ατμόσφαιρα και όχι μόνο να τη δημιουργήσει.

Τέλος, ένα είδος ηχητικού στοιχείου είναι και η απουσία του ήχου. Αυτό το στοιχείο έχει αποδείξει τη δυναμική του, όταν είναι σκόπιμο σε μια ταινία. Οδηγεί το κοινό να επικεντρωθεί στην εικόνα και αυξάνει την προσδοκία τους για τη στιγμή που έπεται.



Στο ντοκιμαντέρ, μπορεί να χρησιμοποιηθεί αυτή η τεχνική ώστε το ηχητικό πλαίσιο να μείνει στην κρίση του κάθε θεατή, να φανταστεί και να δημιουργήσει ήχους στο μυαλό του, να σχολιάσει την εικόνα να γίνει για λίγο μέρος της ταινίας. Εάν όμως δεν πρόκειται για μια βωβή ταινία ή η σιωπή έχει κυρίαρχο ρόλο στην ταινία, αυτό το στοιχείο μπορεί να αποπροσανατολίσει τον θεατή και να τον δυσκολέψει να συγκεντρωθεί, όπως με ένα μεγάλο κενό μεταξύ των ήχων.

Στο παρόν ντοκιμαντέρ, ο ήχος είχε πρωταγωνιστικό ρόλο, τόσο στο στάδιο της δημιουργίας όσο και στο τελικό αποτέλεσμα. Μπορεί κανείς να εντοπίσει τα ηχητικά ντοκουμέντα που ζωντανεύουν τη γραφή αλλά ακόμα και τη φωνή του Θ. Τράγκα. Μας μεταφέρουν σε μια εποχή που το μαγνητόφωνο αποτελούσε το πιο σύνηθες εργαλείο καταγραφής ήχου και ταυτόχρονα εργαλείο ενός σκηνοθέτη για την πρόβα ή ποιητή για την καταγραφή των σκέψεών του. Στην εισαγωγή έχουν προστεθεί δυο ηχητικά αποσπάσματα από μια εκδήλωση αφιερωμένη στον Θ. Τράγκα, που πραγματοποιήθηκε λίγα χρόνια μετά τον θάνατό του. Αυτή η εκδήλωση είχε ηχογραφηθεί από ένα παλιό μαγνητόφωνο και για το ντοκιμαντέρ επιλέχθηκε ο εναρκτήριο λόγος καθώς και το ποίημα του Θ. Τράγκα *Σε Εσένα* που απαγγέλει η Μαίρη Τράγκα. Έπειτα, επεξεργάστηκε και προστέθηκε υλικό πρόβας, με αποσπάσματα από την τραγωδία *Τρωάδες*, του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία και διδασκαλία Θ. Τράγκα, καθώς και ηχητικό υλικό, που καταγράφηκε από την Αργυρώ Καρδασοπούλου, λίγο πριν τον θάνατο του Θ. Τράγκα στο νοσοκομείο. Επίσης, η συνέντευξη, με την Αργυρώ Καρδασοπούλου, που αποτελεί και τον αφηγηματικό μας οδηγό, είναι ηχογραφημένη από μαγνητόφωνο και σε κάποια σημεία εμπλουτίζεται και με την παλαιότερα ηχογραφημένη φωνή της συνεντευξιαζόμενης, που βρέθηκε σε κασέτες ήχου του αρχείου. Εικόνα για την ομιλήτρια όμως δεν έχουμε παρά μόνο από το αρχείο που προβάλλεται, δηλαδή κυρίως από φωτογραφίες, θεατρικά προγράμματα και εφημερίδες.

Τέλος, οι μουσικές που αξιοποιήθηκαν είναι από κασέτες του αρχείου, οι οποίες ανήκαν σε παραστάσεις. Εξαίρεση αποτελεί η μουσική της εισαγωγής, η οποία επιλέχθηκε για να παρουσιαστεί η πορεία του Θ. Τράγκα, που προηγείται της γνωριμίας με την συνεντευξιαζόμενη. Η μουσική επιλέχθηκε έτσι ώστε να ταιριάζει με την παρτιτούρα που βρέθηκε στο αρχείο του Τράγκα και προοριζόταν για την θρησκευτική όπερα *Άγιος Γεώργιος*, το λιμπρέττο της οποίας είναι του Τράγκα. Οι σιωπές κατά τη διάρκεια της

αφήγησης υπογραμμίζουν τραγικές στιγμές και εικόνες από σημαντικά χειρόγραφα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το σημείο που ο Θ. Τράγκα κηδεύεται και ο ήχος διακόπτεται. Τέλος, ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε στα ηχητικά αποσπάσματα των ειδήσεων, τα οποία προστέθηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνουν στον θεατή την εντύπωση ότι και η αφηγήτρια τα ακούει και φορτίζεται συναισθηματικά. Στόχος καθ' όλη τη διάρκεια επεξεργασίας της ηχητικής συνέντευξης, ήταν να χωριστούν και να γίνουν κατανοητές οι θεματικές ενότητες που ανοίγει η Αργυρώ Καρδασοπούλου και κάθε πληροφορία που παραθέτει να επιβεβαιώνεται με ένα ντοκουμέντο του αρχείου.

## 2.6 ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Κάθε συνέντευξη αποτελεί εκμυστήρευση ενός μέρους της ζωής ή του εαυτού κάποιου πληροφορητή. Ο ερευνητής – δημιουργός του ντοκιμαντέρ οφείλει να το σεβαστεί αυτό ώστε να οδηγηθεί στο επιθυμητό αποτέλεσμα<sup>60</sup>. Ο λόγος που μπορεί να επιλέξει ένας δημιουργός ντοκιμαντέρ τη διεξαγωγή μιας συνέντευξης είναι γιατί μπορεί να συμβάλει σημαντικά στην αφήγηση μιας ταινίας ντοκιμαντέρ. Η αξία του μονολόγου σε θεατρικά κείμενα είναι μια αφηγηματική τεχνική που ίσως θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ως ανάλογης αξίας με αυτή της συνέντευξης σε μια ταινία ντοκιμαντέρ. Στο παρόν ντοκιμαντέρ ο στόχος ήταν η συνεντευξιαζόμενη να δίνει την εντύπωση ότι μονολογεί και όλα τα στοιχεία να ακολουθούν τη ροή της σκέψης και του λόγου της. Αυτό, θα συνέβαινε καταγράφοντας με την κάμερα την συνεντευξιαζόμενη χωρίς τις ερωτήσεις που θα δεχόταν και στο στάδιο του μοντάζ θα παρεμβάλλονταν το υλικό από το αρχείο του Θ. Τράγκα. Επίσης, μέρος του υλικού από το αρχείο του Τράγκα θα παραδιδόταν για πρώτη φορά την ώρα της συνέντευξης στην συνεντευξιαζόμενη. Αυτό θα έδινε στον θεατή την δυνατότητα να έχει την εικόνα κάθε αντίδρασης, βλέμματος και κίνησης της συνεντευξιαζόμενης για κάθε ανάμνηση της. Λόγω της έκτακτης κατάστασης και των απαιτήσεων που προέκυψαν από την υγειονομική περιπέτεια εξαιτίας του κορωνοϊού την περίοδο που είχε προγραμματιστεί η συνέντευξη με την Αργυρώ Καρδασοπούλου, δεν μπόρεσε να εφαρμοστεί η παραπάνω ιδέα. Το χρονοδιάγραμμα της παραγωγής άλλαξε, όπως και όλη η προετοιμασία για την διεξαγωγή της συνέντευξης και κυρίως η υλική οργάνωση.<sup>61</sup> Είχε

---

<sup>60</sup><http://www.epi.uth.gr/index.php?page=practice2>

<sup>61</sup>Copans Jean, *Επιτόπια εθνολογική έρευνα*, επιμ-μτφ Μάρκου Κατερίνα, (Αθήνα: Gutenberg, 2004). σελ 88

προγραμματιστεί για το γύρισμα της παραπάνω συνέντευξης η μετακίνηση στον τόπο διαμονής της κ. Καρδασοπούλου, την Ναύπακτο και η εξασφάλιση των κατάλληλων εργαλείων (μαγνητόφωνα, βιντεοκάμερες, μικρόφωνα, προβολείς). Το πρόγραμμα εν τέλει προσαρμόστηκε στις συνθήκες και σε συνεννόηση με την συνεντευξιαζόμενη αποφασίστηκε η συνέντευξη να γίνει τηλεφωνικά, παραμένοντας στον ίδιο στόχο. Η συνέντευξη – μονόλογος έπρεπε να είναι άμεση, να αφηγείται εμπειρίες, να αναβιώνει συναισθήματα και να παρασύρει τον θεατή. Ηχογραφήθηκε από ένα μαγνητόφωνο, όπως ήταν ηχογραφημένα και τα περισσότερα από τα ηχητικά ντοκουμέντα του αρχείου του Θ. Τράγκα. Με αυτή την απόφαση έμενε μόνο, η συνέντευξη να αξιοποιηθεί κατά τέτοιο τρόπο, ώστε μόνο με το άκουσμα να είναι καθηλωτική. Τα λόγια, οι παύσεις, οι αντιδράσεις και οι τονισμοί να κάνουν το αποτέλεσμα πιο ενδιαφέρον και αληθινό. Μέσα από τα συναισθήματα της συνεντευξιαζόμενης να αποκαλύπτεται η αλήθεια της. Ο θεατής να μπορεί να ακολουθεί την αφήγηση και ταυτόχρονα να ταξιδεύει στον χρόνο, να αγωνιά, να συγκινείται, να χαίρεται και να ταυτίζεται. Όλα αυτά, με την εφαρμογή τους, αποδεικνύουν πως μια συνέντευξη δεν αποτελεί μια απλή παράθεση πληροφοριών, αλλά μια αποτελεσματική μέθοδο διαχείρισης λόγου, για όποιο είδος ντοκιμαντέρ και αν προορίζεται.

Φυσικά η συνέντευξη είναι μια κατάσταση διαλόγου, παρόλο που μπορεί στην τελική σύνθεση να παρουσιαστεί ως μονόλογος. Τα πρόσωπα με τα οποία γίνεται αυτός ο διάλογος μπορούν να οριστούν ως «πληροφορητές» ή «βοηθοί έρευνας»<sup>62</sup>. Οι συνεντεύξεις μπορεί να μην είναι κατευθυνόμενες αλλά πάντα εντός θέματος, και με δεδομένο ότι μπορεί να προκύψουν στοιχεία που ο ερευνητής δεν έχει προβλέψει και μπορεί να τον ενδιαφέρουν ή και όχι.<sup>63</sup> Οι πληροφορητές πολλές φορές είναι μάρτυρες και οι μαρτυρίες τους αποτελούν μια βασική πηγή πληροφόρησης για τα ντοκιμαντέρ. Συχνά είναι και η μοναδική πηγή. Οι μαρτυρίες αποκαλύπτουν ένα χαρακτηριστικό της κινηματογράφησης που κάθε δημιουργός καλείται να διαχειριστεί. Ο φακός καταγράφει το παρόν, οπότε για μια αφήγηση γεγονότων, που ανήκουν στο παρελθόν, ο δημιουργός οφείλει να δώσει ιδιαίτερη σημασία στην καταγραφή της μνήμης. Είναι ο μόνος τρόπος το παρόν να μας οδηγήσει στο παρελθόν. Δηλαδή, μέσω μιας μαρτυρίας, που πρωταγωνιστεί. Κάθε νέα

---

<sup>62</sup> Philippe Labuthe-Torla & Jean-Pierre Warnier, *Εθνολογία και Ανθρωπολογία*, μτφ. Βάνα Χατζάκη (Αθήνα: Κριτική επιστημονική βιβλιοθήκη, 2003), σελ 410

<sup>63</sup> Copans Jean, *Επιτόπια εθνολογική έρευνα*, επιμ-μτφ Μάρκου Κατερίνα, (Αθήνα: Gutenberg, 2004) σελ 112

δράση που ενδιαφέρει τον δημιουργό να παρατηρήσει ή να υπογραμμίσει χρειάζεται να λάβει υπόψη του ότι συμβαίνει μια φορά. Δηλαδή, για να μπορέσει η κάμερα ή το μικρόφωνο να αποτυπώσει μια πραγματική στιγμή πρέπει να είναι εκεί την κατάλληλη ώρα, διαφορετικά η στιγμή αυτή δεν μπορεί να επαναληφθεί.

Στο συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ η Αργυρώ Καρδασοπούλου ως μαθήτρια του Θ. Τράγκα είναι μάρτυρας του τρόπου διδασκαλίας του και άλλων σημαντικών στιγμών της πορείας του. Μιλάει εκ μέρους όλων των μαθητών και αυτός είναι άλλος ένας λόγος που επιλέχθηκε να ακούγεται μόνο η φωνή της. Η προσέγγιση αυτή θυμίζει την τεχνική που καθιερώθηκε στην περίοδο του βρετανικού ντοκιμαντέρ, της δεκαετίας του 1930, υπό τη διεύθυνση του John Grierson. Η χρήση της ηχητικής συνέντευξης και όχι της εικόνας αποτελούσε σκηνοθετική επιλογή και αξιοποιήθηκε σε ταινίες όπως το *Housing problems*.<sup>64</sup> Επίσης, η τεχνική αυτή φέρνει σε πρωταγωνιστικό ρόλο την ιστορία που θέλουμε να αφηγηθούμε. Η αφήγηση ενός γεγονότος από κάποιον που ήταν παρών σε όσα αφηγείται, θέτει τον παρατηρητή σε μια στιγμή ανάκλησης και προσωπικής αναβίωσης μιας εμπειρίας. Με δεδομένο αυτό ο συνεντευξιαζόμενος χρειάζεται να επιθυμεί να αφηθεί, να εμπιστευτεί τον δημιουργό. Στην περίπτωση της κ. Καρδασοπούλου προηγήθηκαν συζητήσεις γνωριμίας, αλλά και συζητήσεις με θέμα τη δική της πορεία. Αυτό οδήγησε αναπόφευκτα σε αναφορές στον δάσκαλό της και έτσι η προσπάθεια μιας δημιουργικής παρουσίασης μέρους ενός αρχείου που αφορά την διδασκαλία του Θ. Τράγκα, την ενθουσίασε. Μια τέτοια συνέντευξη μπορεί να επηρεάσει το χρονοδιάγραμμα της παραγωγής, αφού είναι πιθανόν για να εκμυστηρευτεί κάποιος άνθρωπος τις αναμνήσεις του μπροστά στον φακό ή το μικρόφωνο, να χρειαστεί πολύ χρόνο. Ακόμα η επιλογή της ηχητικής συνέντευξης έδωσε την ευκαιρία στο στάδιο του μοντάζ να επεξεργαστούν φωτογραφίες, βίντεο, κείμενα κ.α. από το αρχείο. Η συνέντευξη όμως καθ' όλη τη διάρκεια παρουσιάζεται ως ένας ηχογραφημένος θεατρικός μονόλογος που αποτελεί τον οδηγό μας στην αφηγηματική διαδρομή της ταινίας. Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται η αξία της συνέντευξης στην ταινία, όπως αναφέραμε και στην αρχή. Στιγμές που περιγράφονται και ονόματα που αναφέρονται γίνονται αφορμή να παρουσιαστεί το αρχειακό υλικό, ενώ ταυτόχρονα φωτίζεται ό,τι αφορά τον τρόπο διδασκαλίας του Τράγκα και το όραμά του.

---

<sup>64</sup>Cowie, Elizabeth, *Giving voice to the Ordinary: Mass Observation and the Documentary Film*, (New Formations 44, Autumn 2001), σελ 100-109

## 2.7 TO MONTAZ

Η θεωρία του μοντάζ εφαρμόστηκε αρχικά από τους Σοβιετικούς, οι οποίοι συνέβαλαν στην δημιουργία ενός νέου εκλεπτυσμένου στοιχείου στην κινηματογραφική γλώσσα, με μια μέθοδο επεξεργασίας η οποία συγκέντρωνε πολλές διαφορετικές λήψεις. Βέβαια, η δραματική επίδραση που επιφέρει η ταξινόμηση και η εναλλαγή των πλάνων αποδείχθηκε πρώτα από τον Griffith, στην προσπάθεια του να αφηγηθεί τις ιστορίες του. Οι Σοβιετικοί ασχολήθηκαν όμως με την θεωρία του μοντάζ<sup>65</sup>.

Στη Ρωσία του τέλους του Α παγκοσμίου πολέμου, στη Ρωσία της εσωτερικής αποσάθρωσης ο Vladimir Lenin αναζητά τρόπους επικοινωνίας μεταξύ του κυβερνόντος κόμματος και του λαού. Έτσι στρέφεται προς τον κινηματογράφο ως μέσο μαζικής επικοινωνίας. Η ανταπόκριση όμως των συντελεστών του δεν ήταν η αναμενόμενη καθώς απείχαν ιδεολογικά από τον Lenin και παράλληλα οι πόροι της κυβέρνησης και η βοήθεια της επιτροπής Κινηματογράφου, στο πλαίσιο της επιτροπής των νέων ήταν ανεπαρκής.

Όμως, η Επιτροπή Κινηματογράφου ίδρυσε μια σχολή κινηματογράφου, με επικεφαλής την σύζυγο του Lenin. Επρόκειτο για το κρατικό ινστιτούτο Κινηματογράφου ή Σχολή κινηματογράφου της Μόσχας, που ιδρύθηκε το 1919 και έγινε η πρώτη σχολή κινηματογράφου στο κόσμο που σκόπευε να εκπαιδεύσει νέους κινηματογραφιστές, που θα δημιουργούν ταινίες υποστηρικτικές για στο κόμμα των μπολσεβίκων.<sup>66</sup> Βέβαια, αυτή η σχολή δεν ήταν μονάχα ένα μέσο κομμουνιστικής προπαγάνδας, αλλά ασχολήθηκε με την θεωρία του κινηματογράφου. Αυτό αποδεικνύεται με την νέα διορατικότητα που έφερε ο Lev Kuleshov (συνιδρυτής της σχολής και πρώην καμεραμάν στα ειδησεογραφικά της επανάστασης) στις ψυχολογικές λειτουργίες των κινηματογραφικών ταινιών<sup>67</sup>.

Ο Kuleshov, ήταν ένας από της λίγους προ επαναστατικούς κινηματογραφιστές που παρέμειναν εκεί μετά το 1917. Στην σχολή θεωρούσαν πως ένας νέος στην ηλικία των 20 ετών δεν θα μπορούσε να δουλέψει στην παραδοσιακή διδακτέα ύλη και έτσι του πρότειναν τη δημιουργία μιας δικής του ομάδας μελέτης, έξω από την επίσημη δομή της

---

<sup>65</sup>Vincent Pinel, *To Μοντάζ*, μτφ. Αναστασία Μπαλτά, (Αθήνα: Πατάκη, 2013), σελ 18

<sup>66</sup>Gomery, Douglas, *Η ιστορία του κινηματογράφου*, μτφ. Ταλαντοπούλου Μαρία (Αθήνα: Έλλην, 1998), σελ 158

<sup>67</sup>Vincent Pinel, *To Μοντάζ*, μτφ. Αναστασία Μπαλτά, (Αθήνα: Πατάκη, 2013), σελ 27

σχολής. Αυτή η ομάδα, έγινε γνωστή ως το εργαστήριο του Kuleshov και αποτελούνταν από καινοτόμους μαθητές.<sup>68</sup>

Το απόθεμα ταινιών ήταν δυσεύρετο, έτσι ο Kuleshov έκανε ταινίες χωρίς φιλμ, δηλαδή γράφοντας σενάρια και συγκεντρώνοντας ηθοποιούς σε ένα είδος προσομοίωσης κινηματογραφικού γυρίσματος. Τα δεδομένα άλλαξαν όταν ο Griffith έπαιξε για πρώτη φορά στη Μόσχα την *Μισαλλοδοξία* τον Μάιο του 1919<sup>69</sup>. Ο Leninλάτρεψε την *Μισαλλοδοξία*, για την αναφορά της στο προλεταριάτο και στην ποιότητα της προπαγάνδας και διέταξε να προβληθεί σε όλη τη Σοβιετική Ένωση. Η ταινία έγινε όχι μόνο η πιο σημαντική ταινία στη Ρωσία για τα επόμενα 10 χρόνια, αλλά και θέμα βαθιάς έντονης μελέτης στο εργαστήριο Kuleshov. Με τους μαθητές εξέταζαν προσεκτικά την δομή επεξεργασίας του Griffith και αποδομούσαν τις λήψεις του. Δοκίμασαν διαφορετικούς τρόπους επεξεργασίας και συμπέραναν τον αντίκτυπο κάθε εκδοχής. Μόλις κυκλοφόρησε νέο κινηματογραφικό απόθεμα το 1922 ως αποτέλεσμα εμπορικής συμφωνίας της Σοβιετικής ένωσης και της Γερμανίας, ο Kuleshov ήταν έτοιμος να πειραματιστεί με τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τη μελέτη της ταινίας του Griffith.

Το πρώτο πείραμα παρουσίαζε αυτό που έγινε γνωστό ως η επίδραση του Kuleshov. Ο ίδιος πήρε λήψεις από ένα πρόσωπο χωρίς εκφράσεις και δημιούργησε τρεις διαφορετικές σκηνές. Ένωσε την λήψη του προσώπου με ένα μπολ ζεστής σούπας, με ένα κορίτσι που παίζει και μιας γυναίκας μέσα σε φέρετρο. Έδειξε την ταινία στο κοινό και κείνο παραλήρησε για το εύρος των συγκινήσεων που ο ηθοποιός απεικόνισε με την σκέψη της ξεχασμένης σούπας, του πένθους για την απώλεια της γυναίκας και την τρυφερότητα για το κορίτσι.<sup>70</sup> Παρόλο που γνωρίζουμε ότι το πλάνο του ηθοποιού είναι ακριβώς το ίδιο σε κάθε σκηνή, το κοινό κρίνει τις αντιδράσεις στο πρόσωπο του ηθοποιού μόνο και μόνο από τη φύση των πλάνων γύρω από αυτό. Σε ένα άλλο πείραμα ο Kuleshov πήρε τρεις λήψεις, έναν ηθοποιό να χαμογελά, ένα περίστροφο σε κοντινό και τον ίδιο ηθοποιό να φοβάτε. Καθώς το έδειξαν στο κοινό, οι θεατές ερμήνευσαν ότι ο ηθοποιός φάνηκε δειλός. Όμως πρόβαλαν και την ταινία αντίστροφα και το κοινό είπε ότι ο ηθοποιός φάνηκε

---

<sup>68</sup>Gomery, Douglas, *Η ιστορία του κινηματογράφου*, μτφ. Ταλαντοπούλου Μαρία, (Αθήνα: Έλλην, 1998), σελ 159

<sup>69</sup>Vincent Pinel, *Το Μοντάζ*, μτφ. Αναστασία Μπαλτά (Αθήνα: Πατάκη, 2013) σελ 22

<sup>70</sup>Ο.π. σελ 70

θαρραλέος.<sup>71</sup> Οι ίδιες λήψεις ακριβώς σε άλλη σειρά, άλλαξαν το νόημα. Παρά το γεγονός πως άλλοι κινηματογραφιστές όπως ο Griffith είχαν εξασκήσει αυτό τον τύπο μοντάζ συστηματικά, ο Kuleshov ήταν ο πρώτος που το ανέπτυξε θεωρητικά,

Αργότερα επέκτεινε περισσότερο τα όρια, συγκολλώντας μαζί κομμάτια φιλμ που λήφθηκαν σε εντελώς διαφορετικές τοποθεσίες. Ο Kuleshov δημιούργησε έναν πιστευτό αλλά τεχνητό χώρο στις ταινίες, που δεν υπήρξε στην πραγματικότητα. Έτσι ξέφυγε από το συνεχές μοντάζ και τον κανόνα των 180 μοιρών και απέδειξε ότι οι ταινίες μπορούσαν να υπερβούν τον χώρο, δηλαδή δίνεται στον θεατή η δυνατότητα να κατασκευάζει τον χώρο βλέποντας μια ταινία.

Ουσιαστικά μία ταινία γεννιέται στο μοντάζ, έναν όρο που οι Σοβιετικοί πήραν από το γαλλικό ρήμα monter που σημαίνει συγκεντρώνω, ενώ οι κάμερες απλώς είναι οι πρώτες ύλες για την δημιουργία της ταινίας.<sup>72</sup> Αυτή η θεωρία μοντάζ επεκτάθηκε από έναν από τους σημαντικότερους Ρώσους κινηματογραφιστές του βωβού κινηματογράφου και μαθητή του εργαστηρίου του Kuleshov τον Sergei Eisenstein. Αυτός, μαζί με τον Griffith, αποτελούν δύο πρωτοπόρους του κινηματογράφου. Ενώ ο Griffith δημιουργούσε τη γλώσσα του συνεχούς μοντάζ μέσω της εξάσκησης και της πρακτικής επίλυσης προβλημάτων, ο Eisenstein προσέγγιζε διανοητικά την ταινία. Ο Griffith και οι σύγχρονοί του Αμερικανοί χρησιμοποίησαν τον κινηματογράφο και τις τεχνικές μοντάζ για να ενισχύσουν την συναισθηματική επίδραση, ίσως σαν μία επέκταση της θεατρικής μεθόδου του 19 ου αι. Ο Eisenstein από την άλλη χρησιμοποίησε το μοντάζ για να ξεφύγει από τα όρια του χρόνου και του χώρου και έτσι αφηρημένες ιδέες αποδόθηκαν με νέο και διαφορετικό τρόπο. Το Θωρηκτό Ποτέμκιν θα αποτελούσε την πιο κριτικά επιτυχημένη και με μεγαλύτερη επιρροή ταινία του Eisenstein.<sup>73</sup> Γυρίστηκε το 1925, αποτελώντας τμήμα της 20ης επετείου της επανάστασης του 1905 κατά του Τσάρου. Τα γυρίσματα διήρκησαν 10 εβδομάδες, με την σκηνή των Σκαλοπατιών της Οδησού, να χρειάζεται 7 μέρες γύρισμα. Το μοντάζ διήρκησε άλλες 2εβδομάδες, με διάρκεια 86 λεπτά, η ταινία περιέχει 1.346 πλάνα. Η ταινία ήταν μία διεθνής επιτυχία, μία ξεκάθαρη νίκη για τον Eisenstein και

---

<sup>71</sup> Ο.π. σελ 71

<sup>72</sup> Ο.π. σελ 6

<sup>73</sup> Ο.π. σελ 72

την χρήση μοντάζ για να εξασφαλίσει την συναισθηματική αντίδραση του θεατή. Βέβαια η ταινία ήταν αγνή προπαγάνδα. Κλειδί στην επιτυχία της ταινίας ήταν σίγουρα το μοντάζ.

Ο Eisenstein καταγράφει πέντε μεθόδους μοντάζ. Η πρώτη και η πιο βασική είναι το *Μετρικό Μοντάζ* που βασίζεται μόνο στο μήκος των τεμαχίων. Αυτή εξασφαλίζει την πιο βασική συναισθηματική αντίδραση, αυτή του ρυθμού. Ακολουθεί το *Ρυθμικό μοντάζ* βασίζεται και αυτό στον χρόνο και στον ρυθμό, αλλά ασχολείται με ό,τι βρίσκεται στο πλάνο. Σε αυτό το πλάνο από το *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, ο ρυθμός των στρατιωτών που παρελαύνουν οδηγεί την κίνηση πέρα από το βασικό μοντάζ. Η επόμενη μέθοδος είναι το *Τονικό μοντάζ*, το οποίο δεν ασχολείται με τον χρόνο αλλά με τον τόνο του πλάνου, δηλαδή, με το φως, τις σκιές και τα σχήματα στο πλάνο. Το *Υπερτονικό μοντάζ*, είναι αυτό που κάνει τις τρεις προηγούμενες κατηγορίες να αλληλεπιδρούν. Ρυθμός, ιδέες και συναισθήματα προκαλούν το επιθυμητό αποτέλεσμα στο κοινό. Τέλος, ο τύπος μοντάζ που ενδιέφερε πιο πολύ τον Eisenstein, είναι το *Διανοητικό ή Ιδεολογικό μοντάζ*. Ένα απλό παράδειγμα στο *Θωρηκτό Ποτέμκιν* είναι η κοπή ενός ιερέα που χτυπά σε έναν σταυρό με έναν αξιωματικό που χτυπά τη λαβή ενός ξίφους. Με αυτόν τον τρόπο εκφράζεται η διεφθαρμένη σχέση Εκκλησίας και Πολιτείας. Το *Διανοητικό μοντάζ* λοιπόν, επεδίωκε να εκφράσει αφηρημένες ιδέες δημιουργώντας σχέσεις μεταξύ αντιθετικών εννοιών.<sup>74</sup> Οι επιδράσεις του Σοβιετικού μοντάζ γίνονται αισθητές χρόνια μετά με το γαλλικό Νέο Κύμα και κινηματογραφιστές του Hollywood, όπως ο Alfred Hitchcock.<sup>75</sup> Από τη μια πλευρά λοιπόν ο Griffith με το συνεχές στυλ, που δίνει έμφαση στην καθαρή κατανόηση του χώρου και του χρόνου και από την άλλη το σοβιετικό μοντάζ, που παρέβλεπε τον χώρο και τον χρόνο, ως πρώτοι πειραματιστές επηρέασαν σημαντικά τους επόμενους κινηματογραφιστές. Ακόμα και σήμερα αυτοί οι πειραματισμοί συνεχίζουν να αποδεικνύουν πως το μοντάζ ολοκληρώνει και οργανώνει την αφήγηση, δημιουργεί σχέσεις μεταξύ των πλάνων και τρόπους μετάβασης από το ένα στο άλλο. Χάρη σε αυτό προκύπτει ο ρυθμός των σκηνών ολόκληρης της ταινίας.<sup>76</sup> Με αυτές τις ιδιότητες, τοποθετεί τον θεατή μέσα στην αφήγηση της ταινίας, τόσο που αυτή μπορεί να γίνει δική του. Αυτός

---

<sup>74</sup>Σ. Μ. Αϊζενστάιν, *Η μορφή του φιλμ*, μτφ. Νίκος Παναγιωτόπουλος (Αθήνα: Αιγόκερως, 1980), σελ 88-95

<sup>75</sup> Vincent Pinel, *Το Μοντάζ*, μτφ. Αναστασία Μπαλτά ( Αθήνα: Πατάκη, 2013), σελ 88

<sup>76</sup>Ο.π. σελ 67



ήταν και ο σκοπός στο παρόν ντοκιμαντέρ, δηλαδή αξιοποιώντας τεχνικές του μοντάζ ο θεατής να ακολουθεί τον λόγο, την εικόνα και τον ήχο και να τοποθετείται στην αφήγηση.

Το μοντάζ στο παρόν ντοκιμαντέρ αποτέλεσε μια ιδιαίτερα δημιουργική φάση, καθώς σε αυτό το στάδιο διαμορφώθηκε η τελική δομή και το ύφος της ταινίας. Αρχικά, έπρεπε να χωριστεί σε θεματικές ενότητες η ηχητική συνέντευξη και να μείνουν στην άκρη αποσπάσματα που δεν σχετίζονταν με το θέμα. Η αφηγηματική διαδρομή της συνέντευξης – μονολόγου επιλέχθηκε να έχει αφετηρία τη γνωριμία της κ. Καρδασοπούλου με τον Θ. Τράγκα και ως τέλος τον θάνατό του. Παρόλο που κατά τη διάρκεια της συνέντευξης ο ειρμός της σκέψης της αφηγήτριας δεν ακολούθησε αυτή τη διαδρομή, κατά τη διάρκεια του μοντάζ επεξεργάστηκε έτσι ώστε να προκύψει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Έπειτα, κάθε τεκμήριο που αφορούσε τις παραπάνω θεματικές ενότητες, ψηφιοποιήθηκε και επεξεργάστηκε ώστε να παρουσιάζεται παράλληλα, με τέτοιο τρόπο ώστε να υπηρετεί τον ρυθμό του λόγου και το ύφος της αφήγησης. Η διαχείριση ενός τόσο μεγάλου υλικού χρειάστηκε μέθοδο ώστε οι αμέτρητες επιλογές να μην οδηγήσουν σε ένα άλλο αποτέλεσμα, μη δομημένο και εκτός θέματος. Το στοιχείο που προστέθηκε ώστε ο ρυθμός της ηχητικής αφήγησης να συμβαδίζει με τον ρυθμό του μοντάζ, ήταν μια τεχνική κίνησης της κάμερας. Με αυτή την τεχνική ο θεατής οδηγείται εκεί που ο δημιουργός του υποδεικνύει. Συγκεκριμένα, στην διαδικασία του μοντάζ παρατηρήθηκε πως ήταν αρκετά δύσκολο για έναν θεατή να ακολουθεί την ηχητική αφήγηση, αλλά και ταυτόχρονα να εστιάζει στα έγγραφα και τις εφημερίδες που προβάλλονται. Άρα, αποφασίστηκε με την κίνηση της κάμερας να τονίζονται οι λέξεις κλειδιά της αφήγησης. Συχνά, στη διάρκεια του ντοκιμαντέρ οι λέξεις που πρωταγωνιστούν στην οθόνη αναφέρονται και στην ηχητική αφήγηση, υπενθυμίζοντας στον θεατή πως η ταινία αποτελείται από δύο παράλληλες αφηγήσεις για το ίδιο θέμα, δηλαδή αυτή του υλικού και αυτή της συνεντευξιαζόμενης. Αφού η βασική δομή και τα κύρια στοιχεία, ήχος και εικόνα, είχαν τοποθετηθεί έτσι ώστε η αφήγηση να είναι κατανοητή από τον θεατή, έγινε μια επεξεργασία ώστε να συνδυαστεί το αρχαικό υλικό με την ηχητική αφήγηση αρμονικά. Στόχος, αυτού του βήματος ήταν η έρευνα και το συναίσθημα να συνυπάρχουν. Παράδειγμα εφαρμογής αυτού, ήταν η προσθήκη διάφορων παύσεων που δίνουν την εντύπωση πως και η αφηγήτρια μπορεί να βλέπει την εικόνα που προβάλλεται και να αποτελεί αφορμή να αφηγηθεί κάτι ή να συγκινηθεί. Όπως επίσης παράδειγμα είναι η συνένωση παλιών ηχητικών ντοκουμέντων

του αρχείου με τέτοιον τρόπο που να συμπληρώνουν τα λόγια της αφηγήτριας. Τέλος, έγιναν οι τελικές αισθητικές προσθήκες. Οι χρωματικές αλλαγές ακολούθησαν τις αποχρώσεις των παλαιών τεκμηρίων και έπειτα ακολούθησε η βελτίωση ηχητικής ποιότητας και η προσθήκη τίτλων αρχής και τέλους.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup>: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα μελέτη μας οδηγεί λοιπόν στα εξής συμπεράσματα. Η προηγούμενη γενιά ηθοποιών, δασκάλων του Θ. Τράγκα επέδρασε καταλυτικά στη νεότερη γενιά ηθοποιών. Αυτή η επίδραση προέκυψε από τον συγχρωτισμό μαζί τους ως μαθητές και αποδεικνύεται κυρίως από το έργο πολλών μαθητών, όπως ο Τράγκας, που συνεχίζουν και εξελίσσουν το έργο των δασκάλων και από σκηνής και στις αίθουσες διδασκαλίας. Παράλληλα έγινε φανερό πως ένας από τους στόχους της πρώτης περιόδου του αιώνα, στην τέχνη, ήταν η αναγνώριση του ελληνικού θεάτρου και η αναβίωση του αρχαίου δράματος. Κάθε μαθητής όπως αναφέραμε, κουβαλούσε πια ως παρακαταθήκη των δασκάλων, την υποκριτική τέχνη, τη σκηνοθεσία ή και την διδασκαλία και καλούνταν να φανεί ισάξιος και αντάξιος των προκατόχων του. Ο Τράγκας ανήκει σε αυτή τη γενιά που επιλέγει να συνδυάσει τις δύο αυτές ιδιότητες, την σκηνοθεσία και την διδασκαλία και με αυτή τη σύζευξη να πορευτεί ως το τέλος της ζωής του. Η συμβολή του στην αναβίωση του αρχαίου δράματος αναδεικνύεται χάρη στην ενασχόλησή του με το σχολικό θέατρο, από το 1928. Διδάσκει σε από σκηνής το αρχαίο δράμα σε Γυμνάσια και Λύκεια και μόλις από την δεκαετία του 1930 ανεβάζει μαθητικές παραστάσεις σε αρχαία θέατρα. Τα τεκμήρια από το προσωπικό του αρχείο μας πληροφορούν ακόμα, για την πορεία διδακτικής του ελληνικού θεάτρου και της υποκριτικής τέχνης τον 20ο αιώνα. Συγκεκριμένα, το Εθνικό Ωδείο, είχε από την ίδρυσή του (1926) αναγνωρισμένο παράρτημα δραματικής σχολής και παρουσίαζε στο τέλος κάθε ακαδημαϊκού έτους παραστάσεις και στις αίθουσες του και σε επαγγελματικά θέατρα, όπως το θέατρο Κοτοπούλη. Την Δραματική Σχολή διηύθυνε αρχικά η Μαρίκα Κοτοπούλη και πολλοί μαθητές της συμμετείχαν στον θίασο της *«Ελευθέρας Σκηνής»*. Ένας από αυτούς τους μαθητές, σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα από την αρχή των σπουδών του, ήταν ο Θάνος Τράγκας, ο δάσκαλος που την ίδια περίοδο έδωσε το στίγμα του με την διδασκαλία του στο παιδικό και εφηβικό θέατρο. Ίδρυσε οργανισμούς θεάτρου για παιδιά, οι οποίοι λειτούργησαν και ως δραματικές σχολές για αυτά, ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση στο Λύκειο Ελληνίδων στο τμήμα παιδικής αδελφосύνης, ανέβαζε έργα δικά του και όχι μόνο που περιόδευαν, έδωσε την ευκαιρία στα παιδιά να συνυπάρχουν στη σκηνή με επαγγελματίες ηθοποιούς και επέμενε για την αναγνώριση και την κρατική συμπαράσταση του παιδικού θεάτρου. Σημαντικό βέβαια είναι πως ο Τράγκας διδάσκοντας την υποκριτική τέχνη σε όλες τις εκπαιδευτικές βαθμίδες, μυεί σε αυτήν την

τέχνη παιδιά, εφήβους και ενήλικες. Η πορεία πολλών αναγνωρισμένων ηθοποιών του ελληνικού θεάτρου φαίνεται να έχει κοινή αφετηρία. Το παιδικό θέατρο, μοιάζει να ωθεί τους νέους στον κόσμο του θεάτρου από πολύ νωρίς και να επιμένουν στην απόφασή τους ως το τέλος. Ενδιαφέρον προκαλούν και τα στοιχεία από τους σπουδαστές του Θάνου Τράγκα στο Εθνικό Ωδείο, όπως για παράδειγμα για την Μαρία Κάλλας, που κατά πλειοψηφία θεωρείται πως δεν διδάχθηκε ποτέ την τέχνη της υποκριτικής παρά μόνο από τους σκηνοθέτες που συνεργάστηκε στην όπερα<sup>77</sup>, αλλά και για άλλους που δεν είναι γνωστό πώς άρχισε η αγάπη τους για το θέατρο. Επίσης, όλα δείχνουν πως συνεχίστηκε και εξελίχθηκε το έργο και οι μέθοδοι διδασκαλίας των προηγούμενων, κατά κύριο λόγο εμπειρικών ή σπουδαγμένων στο εξωτερικό, ηθοποιών και αποτελούν βάση για την προσπάθεια δημιουργίας ταυτότητας του ελληνικού θεάτρου, αλλά και της διδακτικής του. Τέλος, ιδιαίτερα σημαντική είναι η συνέντευξη με την Αργυρώ Καρδασοπούλου, η οποία αποδεικνύεται ότι βοήθησε σημαντικά στη δημιουργική παρουσίαση του προσωπικού αρχειακού υλικού του Τράγκα. Εκτός αυτού, η συνέντευξη όπως αξιοποιήθηκε με τις κινηματογραφικές τεχνικές που αναλύθηκαν παραπάνω, δημιούργησαν ένα ζωντανό υλικό, όπως ζωντανή παραμένει η γνώση, η αγάπη και τα πιστεύω που μετέδωσε με τη διδασκαλία του ο Θάνος Τράγκας.

---

<sup>77</sup>Νίκος Μπακουνάκης, *Κάλλας Μήδεια* (Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών-Καστανιώτη, 1995), σελ 28

## ΠΗΓΕΣ

Αρχείο Θάνου Τράγκα

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

«Αφάνταστος Κοσμοσυρροή – Ενθουσιώδη σχόλια των ξένων ανταποκριτών και θεατρικών κριτικών», *Έξω Ελληνισμός*, 1 Ιουλίου 1951

«Ιδρύεται Επίσημο Παιδικό Θέατρο», *Ντομινό*, χωρίς περισσότερα στοιχεία

«Περί επαναλειτουργίας Δραματικής Σχολής του Εθν. Ωδείου», *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως*, 7 Φεβρουαρίου 1959

Bordwell, David. & Thompson, Kristin. *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Αθήνα: MIET, 2004.

Chion, Michel. *Το μιούζικαλ*. μτφ. Γαβαλά Μαρία, Αθήνα: Πατάκη, 2008.

Copans, Jean. *Επιτόπια εθνολογική έρευνα*, επιμ-μτφ. Μάρκου Κατερίνα, Αθήνα: Gutenberg, 2004.

Cowie, Elizabeth., «*Giving voice to the Ordinary: Mass Observation and the Documentary Film*», *New Formations* 44, (Autumn 2001)

Douglas, Gomery. *Η ιστορία του κινηματογράφου*. μτφ. Ταλαντοπούλου Μαρία, Αθήνα: Έλλην, 1998.

Eisenstein, S. M. *Η μορφή του φιλμ*. μτφ. Παναγιωτόπουλος Νίκος, Αθήνα: Αιγόκερως, 1980

Goldman, Eric. A. *The American Jewish story through cinema*. The University of Texas Press, 2013.

Hayward, Susan. *Cinema Studies The key Concepts*. London and New York: Routledge, 2013

Labuthe – Torla, Philippe & Warnier, Jean-Pierre. *Εθνολογία και Ανθρωπολογία*. μτφ. Βάνα Χατζάκη, Αθήνα: Κριτική επιστημονική βιβλιοθήκη, 2003.

Nowell – Smith, Geoffrey. *The Oxford History Of World Cinema*. UK: Oxford Univ. of Oxford Press, 1997.

Pinel, Vincent. *Τομοντάζ*. μτφ. Μπαλτά Αναστασία, Αθήνα: Πατάκη, 2013.

Rothman, William. *Documentary film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press 2004.

Siety, Emmanuel. *Το πλάνο*. μτφ. Καρκανιάς Σωτήρης, Αθήνα: Πατάκη, 2015.

Stephens, E. J. & Wanamaker, Marc. *Early Warner Bros. Studios*. California: Arcadia Publishing, 2010

Toplin, Robert Brent. *Michael Moore's Fahrenheit 9/11: How One Film Divided a Nation*. Kansas: University Press of Kansas, 2006

Trisha, Das. *How to Write a Documentary Script.*. New Delhi: Public Service Broadcasting Trust, 2007

Ανδριώτης, Ν. & Πρωτόπαπα, Ε. «*Αναδρομή στην Ιστορία του Λυκείου Ελληνίδων.*» *Το Λύκειο των Ελληνίδων. 100 χρόνια*. Πολιτιστικό ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2010

Βαλούκος, Στάθης. *Ιστορία του κινηματογράφου, Α' τόμος, Γ' έκδοση*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2003

Βαλούκος, Στάθης. *Το σενάριο, η δομή και η τεχνική της συγγραφής του*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2006

Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Μ., «*Η ναυπλιακή τραγωδία Παλαμίδης,*» *Συμβολή στην θεατρική ποιητική των μετακατοχικών και μετεμφυλιακών χρόνων*», επιμ. Αλ. Αλτουβά-Κ. Διαμαντάκου, Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου "Θέατρο και Δημοκρατία" (5-8 Νοεμβρίου 2014), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών-ΕΚΠΑ, Α' τόμος, (Αθήνα 2018): 149-165

Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Μ., «*Η σύγχρονη τραγωδία «Παλαμίδης»*. Συμβολή στην θεατρική ποιητική των μετακατοχικών και μετεμφυλιακών χρόνων», επιμ. Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου, "Θέατρο και Κοινωνία: με το βλέμμα στις τοπικές κοινωνίες". εκδ. Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Θέατρο και Κοινωνία: Θεωρία, Σκηνική Πράξη και Διδακτική» Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Παν/μίου Πελοποννήσου-Θεατρικός Όμιλος Ερμιονίδας, Αγγελάκης, (Αθήνα 2020) (τυπώνεται).

Γεωργοπούλου, Βαρβάρα. *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμος Α. Αθήνα: Αιγόκερως, 2008

Γκουζιώτης, Δημήτρης. *Το ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2005

Δελτίο Εθνικού Ωδείου 1932

Δελτίο Εθνικού Ωδείου 1935-36, σελ 110

- Έξαρχος, Θεόδωρος. *Έλληνες ηθοποιοί «Αναζητώντας τις ρίζες» έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925* τόμος Β. Αθήνα: Δωδώνη, 1996
- Κακλαμάνης, Στέφανος. *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου*. Σητεία: Δήμος Σητείας, Κέντρο Ερευνών και Μελετών Κρητικού Πολιτισμού, 2015
- Καραγιάννης Ν. Θανάσης, Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2007
- Καρακάσης, Γούσιος, Κεφαλάς. *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015
- Καρδασοπούλου, Αργυρώ. *Ο Δάσκαλός μου... κι εγώ*. Αθήνα: Εφηβικό Θέατρο, 1986
- Κωνσταντοπούλου, Βάλλυ. *Εισαγωγή στην αισθητική του κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως, Αθήνα, 2003.
- Μαυρολέων, Άννα Ν.Η *έρευνα στο θέατρο, ζητήματα μεθοδολογίας*. Αθήνα: Σιδέρης, 2010.
- Μπάγιας, Ανδρ, *Αρχειονομία. Βασικές έννοιες και αρχές*. Αθήνα: Κριτική, 1998.
- Μπάγιας, Ανδρ. *Εγχειρίδιο Αρχειονομίας. Η επεξεργασία ενός ιστορικού αρχείου*. Αθήνα: Κριτική, 1999.
- Μπακουνάκης, Νίκος. *Κάλλας Μήδεια*. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών – Καστανιώτη, 1995
- Παπάς, Θεόδωρος Γ. *Μεθοδολογία της επιστημονικής έρευνας στις ανθρωπιστικές επιστήμες*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2016
- Πολίτης, Χάρης, *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο: Μια θεματική χαρτογράφηση της παραγωγής ελληνικού ιστορικού ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, 2006, σελ 56
- Σάντας, Κωνσταντίνος. *Πως βλέπω μία ταινία*. Αθήνα: Γρηγόρης, 2006
- Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τόμος Β. Αθήνα: Καστανιώτη, 2010
- Σκρουμπέλος, Παντελής Αν. – Κατσαρόπουλος Κώστας Ν., *Σενاريو*. Αθήνα: Ωκεανός, 1999
- Σολδάτος, Γιάννης. *Ελληνικός Κινηματογράφος - ένας αιώνας 1<sup>ος</sup> τόμος 1900-1970*. Αθήνα: Κοχλίας, 2001

Στάθη, Ειρήνη. – Σκοπετεας, Γιάννης. *Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2009.

Σταμουλογιάννη Κωνσταντίνα, *Ο Θ. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α, 2018, σελ 455,479,480,490

Στεφανή, Εύα. *10 Κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Πατάκης, 2007

Στεφανή, Εύα. *Ντοκιμαντέρ, Το παιχνίδι της Παρατήρησης*. Αθήνα: Πατάκης, 2016

ΣΧΟΛΕΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ Ένας πλήρης οδηγός για όσους θέλουν να φοιτήσουν σε αυτές», *Ταχυδρόμος*, Σάββατο 17 Αυγούστου 1957

## ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

<http://www.amoeba.com/blog/2007/10/eric-s-blog/cinema-directvs-cinema-verite-the-quest-for-cinematic-truth.html> Τελευταία επίσκεψη: 22/3/20

<http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/8775> Τελευταία επίσκεψη: 15/1/20

<http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/8915> Τελευταία επίσκεψη: 15/1/20

<http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/europa/6586-i-kosmogonia-kris-marker-tou-misel-dimoroulou#> Τελευταία επίσκεψη: 10/6/20

<http://www.epi.uth.gr/index.php?page=practice2> Τελευταία επίσκεψη: 25/5/20

<https://vimeo.com/54909410> Τελευταία επίσκεψη: 23/4/20

<https://www.britannica.com/technology/Kinetoscope#ref26810> Τελευταία επίσκεψη: 20/5/20

<https://www.imdb.com/title/tt0018037/> Τελευταία επίσκεψη: 10/6/20

[www.lykeionellinidon.com](http://www.lykeionellinidon.com) Τελευταία επίσκεψη: 25/5/20



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Κατάλογος προγραμμάτων θεατρικών παραστάσεων, που βρέθηκαν στο αρχείο του Θ. Τράγκα  
(χρονολογικά)

ΤΙΤΛΟΣΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΧΡΟΝΙΑ	ΤΟΠΟΣ	ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ
Στέλλα Βιολάντη	Γρηγορίου Ξενόπουλου  (ηθοποιός Θάνος Τράγκας)	21.06.1926 (;)	Εθνικό Ωδείο	Επίδειξις Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου (διευθ. Μαρίκα Κοτοπούλη)
Οι γέροι Οι έντιμοι Η γυναίκα	Στ. Δάφνη  Ν. Λάσκαρη  Ι. Πολέμη	10.05.1933	Αίθουσα Θεάτρου Κεντρικόν	Επίδειξη Δραματικής Σχολής (Τάξη Θ. Τράγκα)
Μετά τη βροχή Οι Μουσαφिरαίοι	Θάνος Τράγκας  Π. Παπαδούκα	15.03.1936	Θέατρο Ιντεάλ	Παιδικό Θέατρο Αθηνών, διευθ. Θάνου Τράγκα (παίζουν μεγάλοι, μικροί της Δραματικής σχολής παιδικού θεάτρου)
Ό,τι γράφει δεν ξεγράφει	Θάνος Τράγκας	<b>02.01.1938 ή 1933</b>	Θέατρο Αλίκης	
Μήδεια	Ευριπίδης	12.06.1938	Θέατρο Κεντρικόν	Σχολή Μεγαρέως “Ο Προμηθεύς” Φίλιππου Ν. Δούκα (μαθητές/τριες της σχολής)
Ανάσταση στον κάμπο	Θάνος Τράγκας	04.01.1939	Θέατρο Ολύμπια	Εθνικός Σύνδεσμος
Ιφιγένεια εν Ταύροις	Ευριπίδης	04.03.1939	Θέατρο Ολύμπια	Εκπαιδευτήρια Απ. Φωτόπουλου

Ηλέκτρα	Ευριπίδης	01.06.1939	Θέατρο Ολύμπια	Σχολή Μεγαρέως “Ο Προμηθεύς” Φίλιππου Δούκα
Ορέστης	Ευριπίδης	11.04.1940	Θέατρο Ολύμπια	Εκπαιδευτήρια Απ. Φωτόπουλου
Ιφιγένεια εν Ταύροις	Ευριπίδης	29.05.1940	Δημοτικό Θέατρο Πειραιά	Λύκειο “Ελληνισμός” Κ. Σταυριανού
Καραγκιόζης	Θ. Ν. Συναδινού	24.10.1940	Δημοτικό Θέατρο Πειραιά	Πειραιϊκή σκηνή
Καλλιτεχνικό απόγευμα απαγγελίας (ποιήματα)	Θάνος Τράγκας (απαγγελία, συγγραφή)	26.04.1946	Θέατρο Αλίκης	
Καλλιτεχνικό πρωινό απαγγελίας (ποιήματα)	Θάνος Τράγκας (απαγγελία, συγγραφή)	19.05.1946	Κινηματοθέατρο REX	
Καλλιτεχνική βραδιά	Καλλιτεχνική διεύθυνση Θάνος Τράγκας	09.06.1946	Αίθουσα Παρνασσού	Σωματείο Καλλιτεχνών Κινηματογράφου
Τρωάδες	Ευριπίδης	29.05.1947	Θέατρο Απόλλων	Εκπαιδευτήρια Φωτόπουλου
Το ολοκαύτωμα του Αρκαδίου, Στη χώρα των Λουλουδιών, Ο κύριος χωρίς αποσκευές	Βελ. Φρέρη, Μαράκη, Συλβίου	22.06.1947	Θέατρο Λυρικών	Αθηναϊκόν Λύκειον Α.Τυχόπουλου (σχολική εορτή)
Τρωάδες	Ευριπίδης	22.01.1950	Θέατρο Κεντρικόν	Εκπαιδευτήρια Φωτόπουλου
Τρωάδες	Ευριπίδης	23.04.1950	Θέατρο Κεντρικόν	Εκπαιδευτήρια Φωτόπουλου

Ιφιγένεια εν Ταύροις	Ευριπίδης	10.06.1951	Θέατρο Rex	Κοτοπούλη	Σχολή Αθηνών
Αντιγόνη	Σοφοκλής	13.05.1951	Θέατρο Rex	Κοτοπούλη	Ελληνογαλλική Σχολή "Άγιος Ιωσήφ"
Ιφιγένεια εν Αυλίδι	Ευριπίδης	31.05.1952	Δημοτικό Πειραιά	Θέατρο	Μικτό Γυμνάσιο Μοσχάτου Ν. Φαλήρου
Το ολοκαύτωμα του Αρκαδίου υ	Β. Φρέρης	27.03.1955	Δημοτικό Πειραιά	Θέατρο	Μαθητές Σχολής Β. Θεοδωρικού (Γιορτή)
Τρωάδες	Ευριπίδης	06.10.1957	Αρχαίο Σικυώνος	Θέατρο	Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου
Πρωτοχρονιά στα χιόνια Το ραβδί του Άη Βασίλη	Θάνος Τράγκας	26.12.1957	Δημοτικό Πειραιά	Θέατρο	Θέατρο του Παιδιού της Πανελλήνιας Ένωσης Προστασίας Νεότητας (μαθητές/τριες της Ραλλείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας)
Αρραβωνιάσματα	Δημήτρης Μπόγρης	27.01.1958	Δημοτικό Πειραιά	Θέατρο	
Φλανδρώ	Παντελής Χορν	10.11.1958	Δημοτικό Πειραιά	Θέατρο	Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου
Τρωάδες	Ευριπίδης	25.08.1959 (;)	Αρχαίο Μεγαλοπόλεως	Θέατρο	Σύλλογος των εν Αθήναις Μεγαλοπολιτών "Ο Πολύβιος" και Δήμος Μεγαλοπόλεως, Μέριμνα Ελληνικής περιηγητικής λέσχης
Κουρέλι	Dario Niccodemi	05.01.1959	Θέατρο Κεντρικόν		Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου

Ευτυχισμένη Πρωτοχρονιά, Το ραβδί το Άη Βασίλη	Θάνος Τράγκας	22.12.1959	Αίθουσα Τελετών Μαρασλείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας	Μαράσλειος Παιδαγωγική Ακαδημία (Χριστουγεννιάτικη Γιορτή)
Τόπο στα Νιάτα	L. Fodor	29.05.1960	Θέατρο Ιντεάλ	Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου
Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας	27.04.1961	Θέατρο Λούσυ	Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου
Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας	29.06.1961	Δημοτικό Θέατρο	Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου
Μουσικο – Φιλολογική Εορτή	Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου υπο την διευθ. Θάνου Τράγκα	23.04.1961	Αμφιθέατρο Λυκείου Ηλιούπολης	Λέσχη Ηλιούπολης (συμμετοχή Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου)
Θυσία	Βελ. Φρέρης	4.11.1962	Δημοτικό Θέατρο Πειραιά	Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου
Μια νύχτα - Μια Ζωή	Σπύρου Μελά	12.08.1963	Αττικό Θέατρο	
Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας	23.06.1965	Δημοτικό Θέατρο Πειραιά	Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου
Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας	18.04.1965	Θέατρο Διονύσια	
Η ελιά Η λήθη	Λ. Μαβίλη	05.06.1966	Αίθουσα τελετών Φιλοπρόοδου Ομίλου Υμηττού	Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού (εκδήλωση προς τιμήν Σταυριάνθης Ι.Γκόρτζη) (απαγγελία Θάνος Τράγκας, διευθυντής Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου)
Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας	1966	Θέατρο Φλόριντα	Πανελλήνιος Ένωσης Προστασίας Νεότητας (συμμετέχουν απόφοιτοι Δραματικής

				Σχολής Εθνικού Ωδείου)
Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας	20.11.1966	Θέατρο Φιλοπρόοδου Ομίλου Υμηττού	Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού (συμμετέχουν απόφοιτοι Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου)
- Νέο Εικοσιένα (απαγ. Ελ. Λαμπαδαρίου) - Μολών Λαβέ (απαγ. Θεοδ. Κάλβου) - Ελλάδα μου (απαγ. Μ. Βογιατζή) - Τιτάνες, Ξύπνα Πατέρα (απαγ. Θ. Τράγκας)	Θάνος Τράγκας	28.10.1966	Αίθουσα τελετών Φιλοπρόοδου Ομίλου Υμηττού	Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού (εορτασμός Εθνικής Επετείου, καλ. διευθ. Θ. Τάγκας, διευθ. Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου)
Στέλλα Βιολάντη (+ ποίημα Κωστή Παλαμά)	Γρηγορίου Ξενόπουλου (απαγγελία ποιήματος Θάνος Τράγκας)	05.12.1966	Θέατρο Γκλόρια	
Κανάρης, Τα δύο αδέρφια	Δημοτικό ποίημα (Απαγγελία Θάνος Τράγκας)	23.03.1967	Αίθουσα Φιλοπρόοδου Ομίλου Υμηττού	Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού (καλ. διευθ. Θάνος Τράγκας)
Το ράβδι του Άη Βασίλη	Θάνος Τράγκας	15.01.1967	Αίθουσα της Ο.Χ.Ε.Λ.	Δήμος Λεβαδέων (παιδικός θίασος Εθνικού Ωδείου Αθηνών, υπό την διεύθυνση του σκηνοθέτη Θάνου Τράγκα)
Στέλλα Βιολάντη (+ ποίημα Κωστή Παλαμά)	Γρηγορίου Ξενόπουλου (απαγγελία ποιήματος Θάνος Τράγκας)	-04.1967	Δημοτικό Θέατρο Ζωγράφου	Θίασος Αττική Σκηνή

Ποιος δεν εζήτησε (απαγ. Αντωνόπουλος Δημήτριος)	Θάνος Τράγκας (σκην. Ν.Δ.Μ.)	16.03.1969	Αίθουσα Αττίκ, Εθνικό Ωδείο Αθηνών, Παράρτημα Βόλου	Εθνικό Ωδείο Αθηνών, Παράρτημα Βόλου
Τι καλά που ο καυτερές σου αχτίδες	Από την ποιητική συλλογή Θάνου Τράγκα "Κραυγή στο χάος" (απαγγ. Βώκου)	17.03.1971	Αίθουσα Παρνασσού (Ligue Franco - Hellenique)	(;)
Οι Κοκορόφτεροι Ποιήματα: Μολών Λαβέ, Η Ελλάδα, Μορφές Ηρώων	Θάνος Τράγκας (σκην. Θ Τράγκας, διδ. Μαίρη Βογιατζή)	28.10.1972	Κινηματογράφος Άνοιξις	Δήμος Χαϊδαρίου (μαθητές/τριες Γυμνασίων Χαϊδαρίου)
Σ' εσένα άνθρωπε Ξάπλωσε άνθρωπε, Γίγας ο θρίαμβος, Τι καλά που οι καυτερές σου ακτίνες	Θάνος Τράγκας (απαγ. Γιολάντα Ντι Τάσσο, Εθνική Λυρική Σκηνή)	02.04.1973	Θέατρο Γιώργου Παππά	Επιτροπή Μάνας Στρατού, (καλλιτέχνες της Εθνικής Λυρικής Σκηνής)
Λίγες δάφνες στον έλληνα ήρωα στρατιώτη Καλάβρυτα, Ματωμένος Δάσκαλος (απαγ. Μαίρη Βογιατζή)	Απαγ. Θ. Τράγκας Θάνος Τράγκας	27.10.1975	Θεατρική Αίθουσα Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου	Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου (διευθ. Θάνος Τράγκας)
Ό,τι γράφει δεν ξεγράφει	Θάνος Τράγκας	1975	Δημοτικό Θέατρο Πειραιά	Εφηβικό Θέατρο Εθνικού Ωδείου
Ο,τι γράφει δεν ξεγράφει	Θάνος Τράγκας	1976	Θέατρο Ριάλτο	Εφηβικό Θέατρο Εθνικού Ωδείου
Ελεύθεροι Σκλάβοι	Θάνος Τράγκας	1977	Εφηβικό Θέατρο Αθηνών	Εφηβικό Θέατρο Αθηνών (συμμ. Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου)
Ξημέρωμα της	Θάνος Τράγκας	Περίοδος 1978-1979	Εφηβικό Θέατρο	Εφηβικό Θέατρο

Λευτεριάς (Πετρόμπεης)				(συμμ. Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου)
Το πάθημα των Αγαρινών  Ταν ή επι τας  Οι Θερμοπύλες (συγ. Γ. Ξύδη)	Θάνος Τράγκας (συγγραφή και απαγγελία)	16.05.1978	Αδελφότης Λακώνων "Ο Ταΰγετος"	Καλλιτεχνική Εκδήλωση προς τιμήν των Ηρωίδων του Διρού
Εορτασμός Επετείου 28ης Οκτωβρίου 1940	Απαγγελίες σπουδαστών	26.10.1978	Θέατρο Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου	Σπουδαστές Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου (διευθ. Θάνος Τράγκας)
Ο όρκος του Ψαριανού – Κανάρης	Θάνος Τράγκας	7.07.1979	Αναψυκτήριο Χαρά (Θαλάσσια περιοχή - Λιμάνι Λουτρακίου)	Ναυτική εβδομάδα Λουτρακίου (Εφηβικό Θέατρο Μαίρης Βογιατζή)
Ελεύθεροι Σκλάβοι	Θάνος Τράγκας (σκην. Γ. Τριανταφύλλου)	23.03.1979	Σχολή Χατζιδάκι Γυμνάσιο	Θεατρική Ομάδα Γυμνασίου
Εορτασμός Επετείου 28ης Οκτωβρίου 1940	Απαγγελίες σπουδαστών	26.10.1979	Θέατρο Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου	Σπουδαστές Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου (διευθ. Θάνος Τράγκας)
Η Σύγχρονη Αλβανική Ποίηση (Πρόσκληση)		23.11.1981	Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας	Εφηβικό Θέατρο (εκδήλωση 37 χρόνων ίδρυσης Νέας Αλβανίας)
Στην Άγια Νύχτα	Θάνος Τράγκας (απαγ. Μ. Βογιατζή, ηθοποιός & δημιουργός Εφηβικού Θεάτρου Ελλάδος )	22.12.1982	Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσού	Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσού (Συναυλία Χριστουγέννων)
Στο θέατρο του	Θάνος Τράγκας	11.02.1983	Φιλολογικός Σύλλογος	Φιλολογικός Σύλλογος

πολέμου	(απαγ. Maria Boga Verdes)(;)		Παρνασσού	Παρνασσού (Μουσική Βραδιά)
---------	------------------------------	--	-----------	----------------------------

Κατάλογος προγραμμάτων θεατρικών παραστάσεων, που βρέθηκαν στο αρχείο του Θ. Τράγκα (χωρίς χρονολογία)

ΤΙΤΛΟΣ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΤΟΠΟΣ	ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ
1. Ελεύθεροι Σκλάβοι	Θάνος Τράγκας		Αίθουσα Πνευματικού Κέντρου Καρύστου	Εφηβικό Θέατρο με συμμετοχή της Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου Αθηνών
2. Ο,τι γράφει δεν ξεγράφει	Θάνος Τράγκας		ΣινέΡιάλτο, Νέα Ιωνία	Εφηβικό Θέατρο (διευθ. Μαίρη Βογιατζή)
3. Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας		Δημοτικό Θέατρο Ζωγράφου	Αττική Σκηνή (θίασος)
4. Η Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας		Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού	Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού
5. Ο,τι γράφει δεν ξεγράφει	Θάνος Τράγκας		Θέατρον Ακροπόλ	Θέατρο του παιδιού (συμ. παιδικό μπαλέτο σχολής Χαλκιοπούλου)
6. Τρωάδες	Ευριπίδης		Αρχαίο Θέατρο Μεγαλοπόλεως	Σύλλογος των εν Αθήναις Μεγαλοπολιτών "Ο Πολύβιος" και Δήμος Μεγαλοπόλεως, Μέριμνα Ελληνικής περιηγητικής λέσχης
7. Τρωάδες	Ευριπίδης		Θέατρον Κοτοπούλη "ΡΕΞ"	Δραματικός Σύλλογος Ευριπίδης, Ένωση Λεσβίων
8. Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας		Θέατρο "Φλόριντα", Αθήνα &	Πανελλήνια Ένωση Προστασίας Νεότητας (από τους ηθοποιούς της Δραματικής σχολής του



			Πλατεία Καρπενησίου	Εθνικού Ωδείου)
9. Αντιγόνη	Σοφοκλής		Δημοτικό Θέατρο Πειραιά	Λύκειο “Ελληνισμός” κ. Σταυριανού
10. Η Γκόλφω	Σπύρος Περεισιάδης		Δημοτικό Θέατρο Ζωγράφου	
11. Ο,τι γράφει δεν ξεγράφει	Θάνος Τράγκας		Θέατρο Κεντρικών	Παιδικό Θέατρο διευθ. Τυπάλδου, Τράγκα, Τυλλιανάκη (παίζουν διακεκριμένοι ηθοποιοί του Ελλ. Θεάτρου)
12. Ανάσταση στον Κάμπο	Θάνος Τράγκας		Θέατρο Περοκέ	Εθνικός Καλλιτεχνικός Όμιλος
13. Ο,τι γράφει δεν ξεγράφει	Θάνος Τράγκας		Θέατρο Κεντρικών	Παιδικό Θέατρο διευθ. Τυπάλδου, Τράγκα, Τυλλιανάκη (παίζουν διακεκριμένοι ηθοποιοί του Ελλ. Θεάτρου)
14. Ανάσταση στον κάμπο	Θάνος Τράγκας		Θέατρο Κεντρικών	Εθνικός Θίασος
15. Ορέστης	Ευριπίδη		Θέατρο Ολύμπια	Εκπαιδευτήρια Απ. Φωτόπουλου
16. Τρωάδες	Ευριπίδη		Θέατρο Κοτοπούλη Rex	Οργανισμός “Ερασιτέχνη Αρχαίου Δράματος” (καλ.διευθ. Θάνος Τράγκας)
17. Η Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας		Θέατρο Απόλλων	Ελληνική Αυλαία
18. Η Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας		Αίθουσα Παιδαγωγικής Ακαδημίας	Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου
19. Η Μεγάλη Ανάσταση	Θάνος Τράγκας		Σκηνή Φιλοπρόδου Ομίλου Υμηττού	Φιλοπρόδος Όμιλος Υμηττού

20. Γκόλφω	Σπ. Περεισιάδη		Σινέ Τιτάνια	Αθηναϊκή Σκηνή
21. Καλομελέτα κι έρχεται	Θάνος Τράγκας			
22. Φρούριον Ψυχών (έξοδος Μεσολογγίου)			Κινηματοθέατρο ΖΑΒΕΡΔΑ	Σκηνοθεσία: Θάνος Τράγκας Διευθ. Δραματικής Σχολής Εθνικού Θεάτρου
23. Αλβανική Βραδιά	Απαγγελία Ποιημάτων Μ. Βογιατζή, Γ. Τριανταφύλλου, σπουδαστές Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου		Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Εφηβικό Θέατρο (διευθ. Μ. Βογιατζή)
24. Επιστράτευση (σκετς), Ελλάδα (Λουκαδής Λ. και Κανάκης Γ., Γεώργιος Αραβόπουλος Γ' Έτος)	Θάνος Τράγκας		Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Εθνική Γιορτή Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2 (υλικό από το αρχείο του Θ. Τράγκα)

Επιδείξεις τάξης δραματικής Θ. Τράγκα, 1933

—34—

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ**

ΣΤ. ΔΑΦΝΗ

(ΔΡΑΜΑ)

**Ο Ι Γ Ε Ρ Ο Ι**

ΠΡΟΣΩΠΑ

ΝΙΤΣΑ . . . . . Τίτκα Νικηφοράκη  
ΔΕΣΠΟΙΝΑ . . . . . Άλιστα Μαρκέτου  
ΚΩΣΤΗΣ . . . . . Σ. Κ.

Δράμα σ' ένα Άρχολικό χωριό

Άπαγγελία Γ. ΜΑΡΚΕΤΟΥ

Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ

**Ο Ι Ε Ν Τ Ι Μ Ο Ι**

ΠΡΟΣΩΠΑ

ΧΗΡΑ . . . . . Α. Μαρκέτου  
ΜΑΡΙΑΝΝΑ . . . . . Μαρ. Καλαντζίδου  
ΘΑΝΑΣΗΣ . . . . . Σωτ. Δελματερόνης  
ΒΑΡΑΗΣ . . . . . Α. Μπαλάνης  
ΡΙΤΑ . . . . . Ρένα Άρμάου  
ΚΑΡΜΙΡΗΣ . . . . . Δημ. Μοσχούτης  
ΔΙΚΑΣΤ. ΚΑΗΤΗΡ . . . . . Σ. Κ.

Ι. ΠΟΛΕΜΗ

**Η Γ Υ Ν Α Ι Κ Α** (ΚΟΜΩΔΙΑ)

ΠΡΟΣΩΠΑ

ΦΑΤΜΕ . . . . . Ίσιόνη Βάρβογλη  
ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ . . . . . Π. Κομνηνός  
ΦΑΡΟΥΜ . . . . . Άν. Μπαλάνης  
ΜΠΙΝΑΖ . . . . . Όλ. Παπαδόπουλο

Λαμβάνουν μέρος μεθ'ητά της Τάξεως κ. Θ. ΤΡΑΓΚΑ

**ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ**

ΑΙΘΟΥΣΑ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΠΑΡΝΑΣΣΟΣ

ΡΕΣΙΤΑΛ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΔΙ'ΟΣ ΠΟΠΗΣ ΠΑΠΑΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ

Κυριακή 18 Δεκεμβρίου 1932 ώρα 6.30' μ.μ.

ΕΠΙΔΕΙΞΕΙΣ

**ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ**

ΑΙΘΟΥΣΑ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ

ΕΠΙΔΕΙΞΕΙΣ ΤΑΞΕΩΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ Κου ΤΡΑΓΚΑ

Τετάρτη 10 Μαΐου 1933, ώρα 8 1/2 μ.μ.

ΜΑΪΟΣ

1933

# ΧΙΑΙ ΜΑΣ

του και βάρβαρος. Έν τῇ περιφε-  
ρεῖα δὴως τὴν ἐφέτος αἱ συνεχεῖς  
βροχαὶ καὶ κυλῶς ἡ εἰσορῆ τῶν  
ὄδων τοῦ ποταμοῦ «Εὐρώτα» ἐ-  
πέφρασαν καὶ ἐπιφέρουν σημαντικὰς  
ζημίας εἰς τοὺς παραγωγούς.

Κατὰ τὴν ἐπικρατοῦσαν δὲ κοι-  
νὴν γνώμην ἡ μέλλουσα ἐσοδεία  
αἰτία καὶ βάρβαρικαις προμηθεύει-  
σιν καὶ τῶν εὐχάριστος.

Ὡς ἀκόμη τὸ ὄποιον ἀποβαίνει  
συνεχῶς ὀλέθριον διὰ τὴν περιφέ-  
ρειάν μας εἶνε τὰ ἄρθρα κατε-  
στ. εἰτικῆ ἐλῆ τὰ ὀπία διὰ τῆς  
ἀπειρίας τῶν δηλητηριωδῶν ἐντό-  
μων καταβύλλουν τὸν ὄργανισμὸν  
τῶν ἀνθρώπων κατοίκων.

Διὰ τὴν ἐξιλόθρευσιν τοῦ ἔλους  
προσῆλθε πρὸ ἐνός ἔτον: ἀποξη-  
ραντικῆ ἐκτασία ὑπὸ τὴν ἐτωνυ-  
μίαν «Υδαϊκὰ Ἔργα Λακων-  
νίας». Ἐργασθεῖσα ἐπ' ὀλίγον  
χρονικὴν διάστημα, περιήλθεν εἰς  
χερσοπίαν καὶ ἔμεινεν ἀπραγμα-  
τοποιήτων τὸ σπουδαῖον ἔργον ἀπὸ  
τὸ ὄποιον ἐξαρτᾶται ἡ παραῖξις καὶ  
ὕγεια τῶν κατοίκων.

## ΑΡΓΟΣ

- ἡ ἐργαία τοῦ Πολιούχου
- Παραδείσις τῆς Ἀντιγόνης

**ΑΡΓΟΣ** (Τὴν ἀνταποκριτὴν  
μας). — Μὲ πολλὴν λαμπρότητα ἐ-  
πανηγυρίσθη καὶ ἐφέτος ἡ ἐορτὴ  
τοῦ Πολιούχου Ἀγίου Πέτρου.  
Εἶναι ἀληθές ὅτι δὲν κατῆλθον ἐ-  
φέτος εἰς τὴν γεννέτεραν οἱ σύλ-  
λογοὶ τῶν Ἀθηνῶν καὶ Πειραι-  
εῖ Ἀργεῖω, οἱ ὅποιοι ἔδ.δαν τὰ  
προηγούμενα ἔτη ἕνα ἄλλο χρώμα  
εἰς τὴν ζωὴν καὶ τὴν κίνησιν τῆς  
πόλεως. Ἡ ἔλλειψις αὕτη ὑπῆρξε  
πολλὴ αἰσθητὴ διὰ τοὺς Ἀργεῖους,  
οἱ ὅποιοι συνήλθον νὰ βλέπουν  
συνεορτίζοντας τὴν ἡμέραν τοῦ  
Πολιούχου τῶν τοῦ ἐν τῇ ξένη  
συμπολίτας τῶν. Κατεβλήθη ἐν  
τούτοις προστάθεια δὴως ἐιστάσθῃ  
καὶ ἐφέτος ὅσον τὸ δυνατόν μεγα-  
λοπρεπῶς ἡ ἐορτὴ τοῦ Ἀγίου Πέ-  
τρου. Τὴν ἐσπέραν τῆς παλαιᾶς  
ἐγένετο ἡ περιφορὰ τῆς εἰκόνης,  
ἀκολουθοῦντος τοῦ λαοῦ. Τῆς ποι-  
τῆς προηγεῖται ὁ κληρὸς Ἀργολί-  
δος μὲ ἐπί κεφαλῆς τὸν Σεβ. Μη-

τροπολίτην, ἐνφ ἡ Φιλαρμονικὴ ἐ-  
παινίξει διάφορα ἔμματα. Τὴν  
πρωτὴν τῆς ἐορτῆς ἐγένετο μετὰ  
τὴν λειτουργίαν ἡ δεξίωσις ἐν τῷ  
Δημιγεῖω καὶ εἶτα ἐν τῷ κατιστή-  
ματι τοῦ συλλόγου «Δυναδ» διου-  
ρὸ Σεβ. Μητροπολίτης ἐξερχόμενος  
τὸν πανηγυρικὸν, ἐνίστας ἰδιαι-  
τως τὴν ἀνάγκην δὴως βασιλεύσῃ  
ἡ ἀγάπη καὶ ἡ ὁμιλοία εἰς τὰς ὑπο-  
θέσεις τοῦ Συλλόγου.

Ἀλλὰ τὸ γεγονός τῆς ἡμέρας  
ἀπῆρξεν ἡ δοθείσα τὸ ἀπόγευμα  
ὑπὸ τῶν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν  
τοῦ γυμνασίου παρατίσις τῆς  
Ἀντιγόνης ἐν τῷ ἀ' δημοτικῷ  
σολεῖω, τοῦ ὁποῦ ὁ περιβόλος  
διεσκευάσθη ὑπὸ τοῦ καλλιτέχνου  
Θίνου Τράγκα εἰς σκηνὴν ἀρχιλο-  
χεύου παριστίνουσαν τὰ ἀνά το-  
μα τῶν Θ.β.ν.

Εἶνε ἀληθές ὅτι ἡ κοινωνία μας  
μὲ πολλὴν σκεπτικισμόν ἤκουσε ὅτι  
θα ἀνεπιβίβαστο τὸ ἀλάνιστον ἔρ-  
γον τοῦ μεγάλου τραγωδοῦ καὶ  
τοῖοι ἐξέφρασαν ἄβυσσος τὴν  
ἐπιτυχίαν.

Ἄλλ' ὅλα τὰ ἔμπόδια κατώρ-  
τως νὰ τὰ ὑπερικήσῃ ἡ ἐπιμονὴ  
τοῦ γυμνασίου καὶ Παιδαγωγικοῦ  
τοῦ καλλιτέχνου καὶ Θίνου Τράγκα,  
ὁ ὅποιος κατώρθησε νὰ μᾶς ἐμρι-  
νίσῃ ἕνα φινίξιν καὶ ἀμυνικὸν  
σύνολον εἰς τὸ ἀφάστου γρητείας  
ἔργον, τοῦ ὁποῦ ἡ πικρὴ ὑπε-  
ρέβη πᾶσαν προσδοκίαν. Ὡς Ἀν-  
τιγόνη, ἡ δις τοῦ Παιδαγωγικοῦ  
τοῦ ὁποῦ ὑπῆρξε τὸ ἀντικείμενον  
τῶν θερμότερων κληρώσεων, ἐν-  
σαρκώσασα αὐτοῦσιν τὴν ψυχὴν  
τῆς ἡρώδους μὲ τὴν αὐτοῦσιν

τῆς καὶ τὸ πλήρες ἀδελφικῆς ἀγά-  
πης ὑπερήφανον φρόνημά της.

Τὸν ὄλον τῆς Ἰσμήνης, τῆς  
ἀδελφῆς ἡ ὁποία παλαιὴ μετὰ  
τοῦ ἐμμέτους δειλοῦ χαρακτήρος  
τῆς καὶ τοῦ ἀσ' ἡματος τῆς ἀδελ-  
φικῆς στοργῆς ἐπίαξε μὲ πολλὴν  
ἐπιτυχίαν ἡ δις Ἐλ. Ἀ. εἰ. υ. Ὡς  
Κλέων δ. κ. Ἀθ. Βασιλόπουλος ἀ-  
πέδειξεν ἀληθῶς τὰ ἀνιον ἡ ὄ-  
ποιου κράτησας πολὺ ἐπιτυχῶς τὴν  
δυσκόλον ὄλον του.

Ὡς Αἴμων δ. κ. Ἰω. Παπαρτε-  
μίου παροῦσας μὲ πολλὴν ἐπιτυ-  
χίαν τὴν πάνην τῶν δύο ἰσχυρῶν  
συνασθημάτων, τῆς ἀγάπης καὶ  
τοῦ τρός τῆς γονεῖς σεβασμοῦ.  
Ὡς Τειρεσίας δ. κ. Κλ. Πισακων-  
σταντίου ἀπέσπασεν ἀμέσιστα τὰ  
χεροκροτήματα τοῦ κοινού, ἔμφυ-  
γῶσα: τελείως τὸν ὄλον τοῦ τρα-  
γικοῦ μάντεως. Μὲ πολλὴν ἐπιτυ-  
χίαν ἐπίση: ἐπίαξε αἱ διδ. Δια-  
μαντοπούλου, Παπαφωμᾶ καθῶς  
καὶ οἱ κ. κ. Τάκη: Κωνσταντίνου, Π.

Μαρούσης, Νάξος, Μπαλάσας,  
Ἀγ. Γραβέλλας, Μαστοράκος. Ἡ-  
λεκτροκὸς προβολεῖς, φωτίζων κα-  
ταλλήλως, ἔδ.δε φαντασμαγορικῆν  
μράνισιν εἰς τὴν σκηνήν. Ἡ πα-  
ράσις ἡ ὁπία ἐδῆθη ὑπὸ τῶν  
σεισμοπαθῶν, ἀπέφραξεν ἄνω τῶν  
15.000 δραχ. Αἰσθανόμεθα τὴν  
ὕποχρέωσιν νὰ σιγ' ἀρῶμεν διὰ τὴν  
πιτυχίαν τὸν γυμνασίου καὶ  
Παιδαγωγικοῦ τοῦ ὁποῦ καλλιτέχνην καὶ  
Θίνου Τράγκαν, εἰς  
τοὺς ἀρτυρῆς κόπους τοῦ ὁποῦ  
ὀρεῖται κατὰ μέγα μέρος τὸ φε-  
ραῖον θέαμα, τὸ ὄποιον ἀπῆλυσαν  
οἱ Ἀργεῖοι.



## ΜΙΝΕΡΒΑ

ΤΟ ΓΙΩΣΤΟΝ ΦΥΣΙΚΟΝ ΕΛΑΙΟΛΑΒΟΝ

ΣΑΣ ΠΡΟΣΦΕΡΕΤΑΙ ΕΙΣ ΦΙΛΛΑΣ

ΑΠΟ ΣΗΜΕΡΟΝ

Μοναδίον γιά σαλάτες, μαγιονέζες  
κλπ. εἶνε τὸ οἰκονομικότερον, διότι  
διατηρεῖ ὅλα τὰ συστατικά του καὶ  
ἔχει μεγαλυτέραν ἀπόδοσιν ἀπὸ  
κάθε ἄλλο.

**ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΟ ΚΑΙ ΔΟΚΙΜΑΣΑΤΕ**

Απόκομμα εφημερίδας: Παρτιτούρα από τη θρησκευτική όπερα Άγιος Γεώργιος. Συνθέτης Γ. Βώκος και λιμπρέτο Θ. Τράγκα.



Απόσπασμα από το πρώτο μέρος του «Άγιου Γεωργίου», της θρησκευτικής όπερας που έτοιμασε ο συνθέτης Γεώργιος Βώκος σε λιμπρέτο Θάνου Τράγκα.

Ο ΑΗ - ΓΙΩΡΓΗΣ γίνεται όπερα. Το έργο θα κινείται ανάμεσα στην ιστορική πραγματικότητα και στο θρησκευτικό μύθο, όπως δηλώνει ο συνθέτης του Γεώργιος Βώκος. Μουσικό δράμα με πρόλογο και δύο μέρη χαρακτηρίζει ο ίδιος τον «Άγιο Γεώργιο» του, προσθέτοντας πως η όπερά του θα έχει δομή κλασική και θέμα θρησκευτικό. Και κάτι ακόμα: η όπερα «Άγιος Γεώργιος» θα είναι χωρίς στοιχεία βυζαντινής μουσικής και είναι η πρώτη που συνθέτει ο μουσικόλογος κ. Βώκος.

Το λιμπρέτο του «Άγιου Γεωργίου» έχει γράψει ο Θάνος Τράγκα. Δεκαοχτώ πρόσωπα, τριπλή χορωδία και μεγάλη ορχήστρα θα ζωντανεύουν στη σκηνή την Νικομήτεια του 303 μ.Χ., επί αυτοκράτορα Διοκλητιανού. Η διάσπαση ανάμεσα στον στρατιώτη - χιλιάρχο Γεώργιο και τον χριστιανό Γεώργιο είναι το θέμα της όπερας που γράφει ο κ. Βώκος. Θεατρικό στοιχείο για το δημιουργό εδώ, ήταν και η άσχημη μουσική είδος με το οποίο ασχολείται για πρώτη φορά και για δεύτερο λόγο, το θέμα.

«Ήταν — μάς είπε — κάτι που μ' άπασχολούσε εδώ και τέσσερα χρόνια. Οι πολλαπλές ασχολίες μου όμως δεν μου επέτρεπαν να δουλέψω πάνω σ' αυτό το θέμα. Ήθερα πώς θάνατο το μουσικό όνειρο της ζωής μου. Θρησκευτικός μύθος, η ζωή του μεγαλομάρτυρα Αγίου Γεωργίου, διακρίθηκε τον συνθέτη στο λιμπρέτο της.

«Το δραματικό μουσικό στοιχείο που υπάρχει στην Όπερα αυτή, μάς είπε ο κ. Βώκος, με έκανε να προβληματιστώ ιδιαίτερα στο θέμα του κειμένου.

Τελικά πιστεύω πως η συνεργασία μου με τον Θάνο Τράγκα ήταν επιτυχημένη. Τον «Άγιο Γε-

ώργιο» άρχισα να τον γράφω σε ρυθμό άντάντε. Σήμερα προχωρά στην ολοκλήρωσή του δουλεύοντας πυρετώδεις. Προηγουμένως είχα διαβάσει οτιδήποτε αφορούσε την ζωή του Αγίου Γεωργίου.

Η μητέρα του, Αλεξάνδρα, ο αυτοκράτορας Διοκλητιανός και ο ίδιος ο Γεώργιος, είναι τα κυρίαρχα πρόσωπα στη σκηνή. Θεματικά κινήθηκαν ανάμεσα στην ιστορική πραγματικότητα και στον θρησκευτικό μύθο για τη ζωή του Γεωργίου. Βρίσκει πως η προσεπικότητα του κεντρικού ήρωα έχει δύο πτυχές. Από τη μία η απόσχιση στο στρατιωτικό καθήκον κι από την άλλη η αγάπη στο Χριστό. Τονίζω και τις δύο με μουσική διαλογική, προσδίνοντας τη δραματική ένταση όπως αρμόζει».

Τους έρμηνευτές των ρόλων στην εκτέλεση του «Άγιου Γεωργίου» θα συνοδεύει φηρηττερα από 110 όργανα, ανάμεσα στα όποια θα κυριαρχούν τα έγχορδα και τα πνευστά.

Στον ρόλο του χιλιάρχου Γεωργίου ο συνθέτης θα ήθελε τον βαρύτονο Κ. Πασχάλη, με τον όποιο έχει ήδη συζητήσει σχετικά, ενώ ιδανική Αλεξάνδρα βλέπει ο-



Ο κ. Γ. Βώκος

πως μάς είπε, την soprano Μαρία Σκαρλάτου.

Εύλογα, θα περίμενε κανείς ότι το θρησκευτικό στοιχείο στην όπερα αυτή θα είχε δώσει στη μουσική βυζαντινές καταβολές.

Ο «Άγιος Γεώργιος» όμως, όπως υποστηρίζει ο συνθέτης του, χαρακτηρίζεται για τη «εθιμοτυπική» μουσική του, που δεν έχει στοιχεία ελληνικά και στοχεύει στην παγκόσμια μουσική γλώσσα.

«Έξα από «χολές, το έργο του

# Όπερα για τον Αν-Γιώργη από τον Γ. Βώκο

**ΑΛΛΑ ΧΩΡΙΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΝΟΤΕΣ**

ύπαιρκτη στη χώρα μας. Για τούτο μπορεί να χαρακτηρίσει κανείς τολμήματα τη δημιουργία του «Άγιου Γεωργίου».

Ποιά όμως θα είναι το μέλλον της Όπερας αυτής με τέτοια δεδομένα;

Ο ίδιος ο δημιουργός του έργου τονίζει: «Νομίζω πως θα εξαρτηθεί από τους αρμόδιους. Από το ενδιαφέρον δηλαδή που θα δείξουν για το έργο μου.

Πρέπει όμως με λύπη μου να χαρακτηρίσω τον τόπο μου σαν έχθρο της μουσικής. Το παρελθόν και το παρόν μιλούν ανάγλυφα για αυτή την εχθρότητα. Ο Έλληνας συνθέτης προβληματίζεται σήμερα αν πρέπει να αγωνιστεί. Μετά 40 χρόνια που έχω στη μουσική μπορώ να πω ότι η πείρα μου από το ενδιαφέρον των «αρμοδίων» είναι πικρή. Έχω γνωρίσει καλά τη φουδότητα των μουσικών μας πραγμάτων και θα προσπαθώ να κρατήσω την Όπερά μου έξω απ' αυτήν».

Τον «Άγιο Γεώργιο» ο κ. Βώκος είναι αποφασισμένος να τον παίξει στην Εκκλησία κι ακόμη στην Αγγλία και στα ελληνικά πεδία, μιά και είναι και ο προστάτης Άγιός τους.

Φυλλάδιο από το «Ελληνικό Παιδικό Θέατρο» Τυπάλδου, Τράγκα και Τυλλιανάκη.

**ΙΙΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ**  
**ΠΑΙΔΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ**

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ: ΤΥΠΑΛΔΟΥ  
ΤΡΑΓΚΑ  
ΤΥΛΛΙΑΝΑΚΗ

ΣΤΟ (ΘΕΑΤΡΟ ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ)  
ΤΗ ΔΕΥΤΕΡΑ 27 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ ΩΡΑ 5.30 Μ.Μ.

**Ο,ΤΙ ΓΡΑΦΕΙ  
ΔΕΝ ΞΕΓΡΑΦΕΙ**

Κατάλληλον και δι' ἀνηλικους κάτω τῶν 14 ἐτῶν.

**ΠΑΡΑΜΥΘΟΔΡΑΜΑ**  
ΣΕ ΤΕΣΣΑΡΕΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΜΕΤΑ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

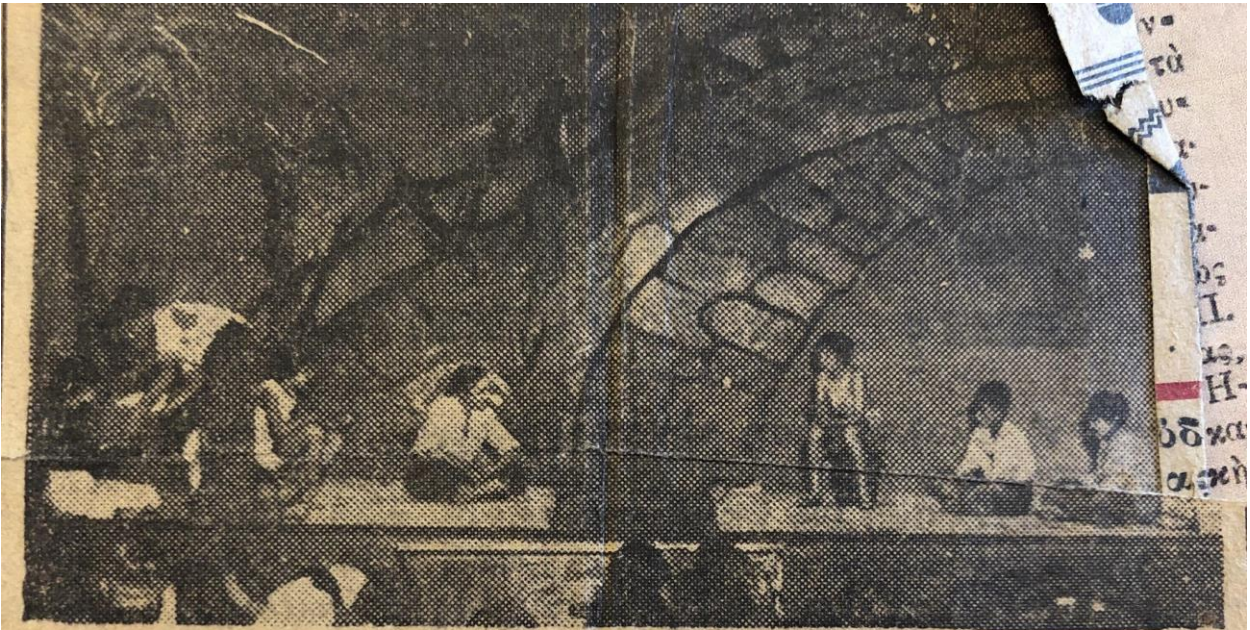
**ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:**  
**ΘΑΝΟΥ ΤΡΑΓΚΑ**

ΜΟΥΣΙΚΗ ΥΠΟΚΡΟΥΣΙΣ:  
ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΒΑΛΤΕΤΣΙΩΤΗ  
ΔΙΕΥΘΥΝ. ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ Ο ΙΔΙΟΣ

ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ:  
ΦΙΤΑΣ ΣΦΗΚΑ

ΕΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ:  
Θ ΑΡΜΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

Απόκομμα εφημερίδας: Ο οργανισμός παιδικού θεάτρου «Το Θεατράκι μας» ανεβάζει σε σκηνοθεσία Θ. Τράγκα στο Θέατρο Ιντεάλ, το έργο «Σπουργίτης» με πρωταγωνιστές παιδιά.



Τὴν παρελθοῦσαν Κυριακὴν ἀνεβάσθη ἀπὸ τὸ «Θεατράκι μας» εἰς τὸ «Ἰντεάλ» ὁ «Σπουργίτης» τοῦ κ. Ν. Ραΐση, με ἠθοποιούς παιδιά. Τὸ «Θεατράκι μας», ὁ νέος ὀργανισμὸς παιδικοῦ θεάτρου, ἐσημείωσεν ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν, ἔπειτα ἀπὸ τὴν μακρὰν προεργασίαν, πὺ κατέβαλε ὁ κ. Θ. Τράγκας. Τὸ ἔργο θὰ ξαναπαιχθῆ, πρόκειται δὲ νὰ γίνῃ σύστασις εἰς τοὺς μαθητὰς τῶν σχολείων νὰ παρακολουθήσουν τὰς παραστάσεις πὺ θὰ ὀργανώσῃ τὸ «Θεατράκι μας». Εἶναι ἄλλω; τε, καὶ γιὰ μεγάλους εὐχάριστος ἢ παρακολούθησις καὶ διὰ τὸ ἐνδιαφέρον πὺ προκαλεῖ τὸ ἔργον, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸ χαριτωμένο παίξιμο τῶν μικρῶν ἠθοποιῶν, ὅπως φαίνονται εἰς τὴν ἄνωτέρω εἰκόνα.

Απόκομμα εφημερίδας 1951: Αντιγόνη και Ιφιγένεια σε διδασκαλία του Θ. Τράγκα στο Θέατρο Ρεξ, με μαθήτριες του Λυκείου Καλογραίων. Συμμετείχαν: Τζένη Καρέζη, Ελεάνα Απέργη, Καίτη Κόκοτα, Άννα Ψαρουδάκη, Αντωνία Βαρταλίτου, Χρυσούλα Μουρομματη, Αμαλία Κωτσογιάννη κ.α. Σκηνικά: Ιωάννης Σιμ





## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- Άγγελος Γριμάνης σελ. 11  
Άγγελος Σικελιανός σελ. 12  
Αιμίλιος Βεάκης σελ. 6  
Αλεξάνδρα Λαδικού σελ. 12  
Αλέξανδρος Φιλαδελφείας σελ. 10  
Αλέξης Μινωτής σελ. 7  
Αναγνωστόπουλος σελ. 11  
Άννα Τασσοπούλου σελ. 9  
Άννα Τριανταφυλλίδου σελ. 8  
Άννα Φόνσου σελ. 9  
Αντιγόνη Μεταξά σελ. 6, 9  
Αργυρώ Καρδασοπούλου σελ. 12, 23, 27, 28, 29, 35  
Γεώργιος Βώκος σελ. 11, 28  
Γιάννης Σιδέρης σελ. 10, 11  
Γιώργος Μούτσιος σελ. 9  
Δημήτρης Μπόγρης σελ. 11  
Δημήτρης Ροντήρης σελ. 6  
Δημήτρης Χορν σελ. 9  
Ελένη Ζούζουλα σελ. 8  
Ελένη Χατζηαργύρη σελ. 9  
Έλλη Λαμπέτη σελ. 10  
Έλσα Βεργή σελ. 9  
Θεόδωρος Συναδινός σελ. 6, 7, 9, 10  
Ιωάννης Σιμ σελ. 11, 13  
Καίτη Κόκοτα σελ. 12  
Κωστούρος σελ. 11  
Λεωνίδας Τσεμπέρωφ σελ. 13  
Μαίρη Βογιατζή- Τράγκα σελ. 7, 10, 11, 12, 23, 27  
Μαίρη Βρυάκου- Μαυράκη σελ. 8  
Μαλένα Ανουσάκη σελ. 9  
Μανώλης Καλομοίρης σελ. 6, 7  
Μάρθα Καραγιάννη σελ. 9  
Μαρία Καλογεροπούλου- Κάλλας σελ. 9, 35  
Μαρία Μούτσιου σελ. 9  
Μαρίκα Κοτοπούλη σελ. 6, 7, 35  
Μελίνα Μερκούρη σελ. 9  
Μέλπω Ζαρόκωστα σελ. 9  
Μήτσος Μυράτ σελ. 7  
Μιχάλης Κουνελάκης σελ. 7  
Νέστορας Μάτσας σελ. 11  
Σπύρος Μελάς σελ. 7  
Στέφανος Βαλτετσιώτης σελ. 8  
Τάκης Μουζενίδης σελ. 7  
Τζένη Καρέζη σελ. 9, 12  
Τυλλιανάκης σελ. 8  
Τυπάλδος σελ. 8