

ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

Ο Μήτσος Μυράτ
και η εργαλειοθήκη της υστεροφημίας

Εισαγωγή

Η άορατη πλευρά του θεάτρου, η ατμόσφαιρα των παρασκηνίων, οι ιδιωτικές στιγμές των καλλιτεχνών της σκηνής συνθέτουν έναν κόσμο που ασκεί ιδιαίτερη γοητεία σε μεγάλο μέρος του θεατρικού κοινού. Αυτός θα πρέπει να είναι ο κυριότερος λόγος που οι αυτοβιογραφίες των ηθοποιών δεν έπαψαν ποτέ να συγκινούν, ειδικά όταν υπόσχονται να αποκαλύψουν απόρρητες πληροφορίες, να φέρουν στο φως καλά κρυμμένα επαγγελματικά και προσωπικά μυστικά.

Ωστόσο, μέχρι τη δεκαετία του 1920 η θεατρική αυτοβιογραφία στην Ελλάδα παρέμενε ένα

άγνωστο είδος. Αν και σε αρκετές ευρωπαϊκές χώρες είχε κάνει την εμφάνισή της ήδη από τον 18ο αιώνα για να φτάσει μέσα στον επόμενο –στα χρόνια του Ρομαντισμού– σε πλήρη ακμή¹, ούτε ένας Έλληνας ηθοποιός δεν είχε αποτολμήσει πριν τον Μεσοπόλεμο να δημοσιοποιήσει τις αναμνήσεις του, και ας είχε περάσει μία εκατονταετία από τις πρώτες ελληνόφωνες επαγγελματικές παραστάσεις.

Από πολλές απόψεις η καθυστέρηση αυτή πρέπει να θεωρείται αναμενόμενη όσο και ενδεικτική των συνθηκών που επικρατούσαν. Στη δυτική Ευρώπη η θεατρική αυτοβιογραφία αναπτύσσεται όταν οι ηθοποιοί αρχίζουν να κατακτούν όλο και πιο σημαντική θέση στη θεατρική ζωή, όταν το ενδιαφέρον του κοινού αρχίζει σταδιακά να μετατοπίζεται από το κείμενο στη σκηηνική πράξη και στους ερμηνευτές της, όταν η επαγγελματική οργάνωση του κλάδου γίνεται πιο στιβαρή, όταν τέλος αναδεικνύονται κάποιοι αστέρες, των οποίων

¹ Cheryl Wanko, *Roles of Authority. Thespian Biography and Celebrity in Eighteenth-Century Britain*, Texas Tech University Press, Lubbock 2003.

η λάμψη διαχέεται πέρα από εθνικά και γλωσσικά σύνορα.

Για τους έλληνες ηθοποιούς, όμως, ολόκληρος ο 19ος αιώνας ήταν ένας δύσβατος, ανηφορικός δρόμος. Όταν οι ερασιτεχνικοί πειραματισμοί των προεπαναστατικών χρόνων οδήγησαν στις πρώτες προσπάθειες θεμελίωσης επαγγελματικής δραστηριότητας στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος, τα πάντα έπρεπε να δημιουργηθούν από την αρχή². Χρειάστηκε λοιπόν να περάσουν τριάντα και πλέον χρόνια μέχρι να ωριμάσουν οι συνθήκες, ώστε από τις δειλές απόπειρες του 1830 να φτάσουμε, μέσα στη δεκαετία του 1860, στους πρώτους βιώσιμους επαγγελματικούς θιάσους.

Πέρα από τη μικρή παράδοση που είχε αρχίσει να σχηματίζεται, δύο ακόμη συνθήκες βοήθησαν τελικά τους λίγους τολμηρούς και ασφαλώς ολιγαρκείς ηθοποιούς να ζήσουν από τη δουλειά τους: η πρώτη ήταν η απόφασή τους να στερηθούν

² Για τη θεατρική δραστηριότητα πριν την Ελληνική Επανάσταση, βλ. Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1985.

έναν μόνιμο τόπο κατοικίας και να υιοθετήσουν τον νομαδικό τρόπο ζωής. Οι χωρίς σταματημό περιοδείες, εντός και εκτός ελληνικών συνόρων, ήταν η μόνη συνταγή επιβίωσης· τουλάχιστον οι ελληνικές παροικίες, στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, στις παραδουνάβιες ηγεμονίες, ακόμη και στη Ρωσία αντάμειβαν γενναιόδωρα τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες, κρίνοντας περισσότερο με πατριωτικά παρά με αισθητικά κριτήρια τις παραστάσεις τους. Η δεύτερη, εξίσου καθοριστική συνθήκη, ήταν οι οικογενειακές σχέσεις που ένωναν τον βασικό πυρήνα κάθε θιάσου και δεν επέτρεπαν στις δυσκολίες που κάθε τόσο εμφανίζονταν να διασπάσουν το σύνολο³.

Τα προβλήματα βέβαια δεν έπαψαν να υπάρχουν· χωρίς να είναι ανυπέρβλητα, καθυστερού-

³ Η ανάπτυξη του επαγγελματικού θεάτρου στην Ελλάδα, από το 1828 ως το 1897, εξετάζεται διεξοδικά στη μελέτη του Θόδωρου Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλου μέχρι τον Δουνάβειο. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, 2 τόμοι, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002/2012.

σαν τις εξελίξεις και συνάμα άφηναν έντονο το στίγμα τους στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Όχι μόνο στην Αθήνα, ειδικά όμως σε αυτήν, τα ιδιαζόντως αρνητικά σχόλια που συχνά πυκνά δημοσιεύονταν στις εφημερίδες θα πρέπει να ήταν εξαιρετικά άβολο ανάγνωσμα για τους έλληνες ηθοποιούς, για όσους τουλάχιστον ήξεραν να διαβάζουν. Τα ποσοστά αναλφαβητισμού ανάμεσά τους καταγράφονται σε ολόκληρο τον 19ο αιώνα ιδιαίτερα υψηλά, μάλλον επειδή οι περισσότεροι δεν είχαν ολοκληρώσει καν τη χαμηλότερη βαθμίδα της εκπαίδευσης⁴. Πάντως, με κάποιον μυστήριο τρόπο κατάφερναν να μελετούν και να αποστηθίζουν τους ρόλους τους, αλλά κανείς τους δεν φαίνεται να πίστεψε ως τα μεσοπολεμικά χρόνια ότι το αναγνωστικό κοινό θα μπορούσε να στηρίξει τις συγγραφικές τους απόπειρες.

⁴ Σύμφωνα με τα στοιχεία του 1891, το ποσοστό αναλφαβητισμού έφθανε στις γυναίκες ηθοποιούς το 80% και στους άντρες το 65%. Βλ. Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί. «Αναζητώντας τις ρίζες»*, συμπλήρωμα του Α' τόμου, Δωδώνη, Αθήνα 1997, σ. 223-231 και Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλου μέχρι τον Δουνάβεως*, τ. Α1, σ. 268 και 306.

Παρ' όλα αυτά, ήδη από τη δεκαετία του 1890 θα δρομολογηθούν ουσιαστικές αλλαγές, καθώς η μεγάλη εμπορική επιτυχία των Κωμειδυλλίων θα συμπορευτεί με τα αιτήματα ανανέωσης και εκσυγχρονισμού της Ελληνικής Σκηνής⁵. Ακόμη πιο θεαματικές και βαθύτερες αλλαγές θα σημειωθούν με το ξεκίνημα του 20ού αιώνα. Το 1901 δύο νέα σχήματα, το Βασιλικό Θέατρο με την ανακτορική χρηματοδότηση και η Νέα Σκηνή με τον ευρωπαϊκό αέρα του ιδρυτή της, θα επιτύχουν αρχικά μια χωρίς προηγούμενο ρήξη με το παρελθόν, όταν θα επιχειρήσουν να ανανεώσουν τους θεσμούς, τα πρόσωπα, το ρεπερτόριο, σχεδόν τα πάντα. Η μικρή διάρκεια και των δύο θα οδηγήσει σε αναδίπλωση των εξελίξεων, όχι όμως σε συνθηκολόγηση ή άτακτη υποχώρηση. Πολύ σύντομα, προς τα τέλη της ίδιας δεκαετίας, θα σχηματιστούν καινούριοι θίασοι που τελικά θα σφραγίσουν την αμετάκλητη μετάβαση σε μια νέα εποχή, στην οποία τα καλλιτεχνικά ιδανικά συχνά θα υποχωρούν μπροστά στην εμπορική σκοπιμότητα. Βουλευάρτο,

⁵ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, 2 τόμοι, Ερμής, Αθήνα 1981.

Επιθεώρηση και λίγο αργότερα η Οπερέτα θα εξασφαλίσουν τη δυνατότητα να στηθούν πλέον στιβαρές οικονομικά θεατρικές επιχειρήσεις, οι οποίες θα στηρίζονται –επιτέλους– όλο και λιγότερο στις περιοδείες, όλο και περισσότερο στην υποστήριξη του αθηναϊκού κοινού, καθώς ο πληθυσμός της πρωτεύουσας θα αυξάνεται αλματωδώς⁶. Η νέα γενιά πρωταγωνιστών θα αφομοιώσει πλήρως, έστω και καθυστερημένα, τις πρακτικές του βεντετισμού, θα παίζει το –απαραίτητο για την εμπορικότητα– παιχνίδι της προβολής και του τεχνητού ανταγωνισμού με σαφώς μεγαλύτερη ωριμότητα και αποτελεσματικότητα από τα βραχύβια αστέρια της προηγούμενης γενιάς, για να αποκομίσει, για πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο, μεγάλα υλικά οφέλη⁷.

⁶ Θόδωρος Χατζηπανταζής και Λίλα Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, 3 τόμοι, Ερμής, Αθήνα 1977· Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόξας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004· Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 τόμοι, Καστανιώτης, Αθήνα 2009.

⁷ Οι πρώτες εφαρμογές της πρακτικής του βεντετισμού στο ελληνικό θέατρο εξετάζονται στο: Αλεξία Αλτουβά,

Τα κέρδη της θεατρικής επιχείρησης, ή έστω η εύλογη προσδοκία τους, θα αλλάξουν και την οικονομική οργάνωση πάνω στην οποία είχαν στηριχτεί οι θίασοι του 19ου αιώνα. Οι ηθοποιοί δεν πληρώνονται πια με το σύστημα των μεριδίων (δεν μοιράζονται δηλαδή, ανάλογα με τη θέση τους στην ιεραρχία, το όποιο πλεόνασμα του ταμείου), αλλά προσλαμβάνονται με μισθό. Οι εργοδότες τους άλλες φορές είναι οι πρωταγωνιστές συνάδελφοί τους και άλλες επιχειρηματίες που οι ίδιοι δεν ανεβαίνουν στη σκηνή. Σε κάθε περίπτωση όμως, η διάκριση ανάμεσα σε εργοδότη και εργαζόμενο είναι πλέον ξεκάθαρη, γεγονός που οδηγεί σε συγκρούσεις συμφερόντων, εκατέρωθεν διεκδικήσεις και στις πρώτες εκδηλώσεις οργανωμένου συνδικαλισμού. Η ίδρυση του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών το 1917 και η πρώτη

Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014. Βλ. και Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”»: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.», στο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Παράτηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 219-242.

απεργία του κλάδου δύο χρόνια αργότερα αποτελούν σαφέστατα δείγματα ότι οι ηθοποιοί πλέον είχαν αποκτήσει επαγγελματική οντότητα και συνείδηση⁸.

Τα πρώτα αυτοβιογραφικά κείμενα εμφανίζονται μέσα στο παραπάνω πλαίσιο και πιο συγκεκριμένα στο περιοδικό *Το Ελληνικόν Θέατρον*, το εκδοτικό όργανο του σωματείου των ηθοποιών. Αρχικά ο Αιμίλιος Βεάκης το 1925, ήδη καθιερωμένος πρωταγωνιστής, και λίγο αργότερα ο Νικόλαος Παρασκευόπουλος, προς το τέλος της δικής του –όχι το ίδιο λαμπερής– σταδιοδρομίας, αφηγούνται σε σειρά άρθρων ευτράπελα επεισόδια από το νομαδικό θεατρικό παρελθόν τους. Ταυτόχρονα σχεδόν ο Ευτύχιος Βονασέρας, ένας ηθοποιός

⁸ Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών και τα πρώτα στάδια του συνδικαλισμού στο ελληνικό θέατρο», στο: Γ. Θ. Μαυρογορδάτος και Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σ. 271-286. Για τη συνδικαλιστική οργάνωση των Ελλήνων ηθοποιών, βλ. και Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια 1917-1997*, Σμπίλιας, Αθήνα 1999.

με σημαντικές διακρίσεις την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, δημοσιεύει στη Νέα Υόρκη όπου είχε μεταναστεύσει τις δικές του αναμνήσεις. Η ακριβής χρονολογία δεν είναι γνωστή, το πιθανότερο πάντως είναι πως η έκδοση κυκλοφόρησε μέσα στο 1927⁹. Τον επόμενο χρόνο εκδίδεται η αυτοβιογραφία του Μήτσου Μυράτ (ο πρώτος τόμος πιο σωστά), ενώ το 1930 δημοσιεύονται και τα απομνημονεύματα του διασημότερου θιασάρχη του 19ου αιώνα, του Διονύσιου Ταβουλάρη, ο οποίος ωστόσο είχε πεθάνει δύο χρόνια νωρίτερα¹⁰. Αν προσθέσουμε στη μικρή αυτή συγκομιδή

⁹ Ευτύχιος Βονασέρας, *Σαράντα χρόνια θεάτρου*, Τυπ. Χ. Μ. Σταματάκη, Νέα Υόρκη χ.χ.· η έκδοση είναι αφιερωμένη στην Πιπίνα Βονασέρα (*Στη γλυκιά μου μάνα, που ήταν ο πιο μεγάλος μου φίλος*), η οποία πέθανε στις αρχές του 1927 (εφ. *Σκριπ*, 5 Φεβρουαρίου 1927). Ο Ευτύχιος Βονασέρας τον επόμενο χρόνο φεύγει και αυτός από τη ζωή· βλ. Πάνος Καλογερίκος, «Εκείνοι που φεύγουν. Για τον Ευτύχιο Βονασέρα», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 63 (15 Νοεμβρίου 1928), σ. 2.

¹⁰ Διονύσιος Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, Τύποις «Πυρσού» Α.Ε., Αθήνα 1930. Την έκδοση πραγματοποίησε ο Εδμόνδος Φυρστ, γαμπρός του Ταβουλάρη (εφ. *Εμπρός*, 20 Σεπτεμβρίου 1930).

και τις αφηγήσεις της Μαρίκας Κοτοπούλη που εμφανίζονται στις σελίδες του περιοδικού *Ελληνικά Γράμματα* (το 1929), δεν χωρά αμφιβολία πως βρισκόμαστε μπροστά σε ένα γενικότερο όσο και αξιοπρόσεκτο φαινόμενο¹¹.

Ωστόσο, αν εξετάσει κανείς τις παραπάνω περιπτώσεις, εύκολα διαπιστώνει την ανομοιογένειά τους. Ο Αιμίλιος Βεάκης και ο Νικόλαος Παρασκευόπουλος, με τα σύντομα, αποσπασματικά τους κείμενα, στην ουσία εμπλουτίζουν την ήδη μακριά παράδοση της θεατρικής ανεκδοτολογίας¹², ενώ η Μαρίκα Κοτοπούλη μάλλον δεν θέλησε να στεναχωρήσει τον δημοσιογράφο και θεατρικό συγγραφέα Κωστή Μπασιτιά, όταν αυτός της ζήτησε να του αφηγηθεί τη ζωή της. Το κείμενο που δημοσιεύτηκε σε τρεις συνέχειες «δεν

¹¹ Κωστής Μπασιτιάς, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη. Τα ωραιότερα επεισόδια της ζωής της», *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 39-41 (1929).

¹² Για την ελληνική θεατρική ανεκδοτολογία βλ. Αντρέας Δημητριάδης, «Ιστορία και μυθολογία: τα θεατρικά ανέκδοτα του Νικόλαου Λάσκαρη», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), Στέφανος. *Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγεο*, Ergo, Αθήνα 2007, σ. 413-421.

είναι ούτε βιογραφία ούτε αυτοβιογραφία», σύμφωνα με το προλογικό σημείωμα, αφού στις μαρτυρίες της ηθοποιού ο Μπαστιάς έχει προσθέσει υλικό, συμπληρώνοντας, με αρκετή ελευθερία, την εικόνα μιας καριέρας που μετρούσε ήδη πάνω από τριάντα χρόνια.

Ο Ευτύχιος Βονασέρας, στην πρώτη χρονολογικά αυτόνομη έκδοση, κινείται ανάμεσα στο μυθιστόρημα και την αυτοβιογραφία. Πιο ορθόδοξη καταγραφή αναμνήσεων είναι αυτή του Διονύσιου Ταβουλάρη. Ωστόσο, όταν ο «Πρύτανις των Ελλήνων ηθοποιών» αποφάσισε να συγγράψει τα απομνημονεύματά του βρισκόταν σε τόσο προχωρημένη ηλικία, που δεν ήταν δυνατόν να αποφύγει τα πολλαπλά σφάλματα, την κραυγαλέα εξιδανίκευση του παρελθόντος, αλλά και την υπέρμετρη συγκινησιακή φόρτιση.

Έτσι, το 1928 ο Μυράτ γίνεται ο πρώτος εν ενεργεία ηθοποιός που δημοσιεύει σε αυτόνομη έκδοση τις αναμνήσεις του. Στα πενήντα του χρόνια¹³, είχε περάσει πάνω από τα μισά στο θεα-

¹³ Ο Μήτσος Μυράτ γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1878 και πέθανε στην Αθήνα το 1964.

τρικό σανίδι, τα περισσότερα από αυτά δίπλα στο μεγαλύτερο όνομα της αθηναϊκής σκηνης, τη Μαρίκα Κοτοπούλη. Παντρεμένος με την αδελφή της, τη Χρυσούλα, όχι μόνον αποτελούσε έναν από τους βασικούς συντελεστές του θιάσου αλλά είχε παράλληλα και επιτελικές ευθύνες, ως καλλιτεχνικός του διευθυντής. Επιπλέον, ο Μυράτ είχε ξεκινήσει την καριέρα του στη Νέα Σκηνή, τον πρωτοποριακό θίασο που είχε ιδρύσει ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος το 1901. Παρά τα λίγα χρόνια της ζωής της, η Νέα Σκηνή είχε αφήσει έντονο στίγμα στη θεατρική ζωή της χώρας και κάθε άλλο παρά είχε ξεχαστεί. Αντίθετα, όσο τα χρόνια περνούσαν, τόσο πύκνωναν οι αναφορές στον Χρηστομάνο, στη σαγηνευτική του προσωπικότητα και στο φωτεινό παράδειγμα της καλλιτεχνικής του προσπάθειας.

Οι αφηγήσεις του πρώην «μύστη» της Νέας Σκηνης είχαν έναν ακόμη λόγο να τραβήξουν το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού. Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, συστατικό στοιχείο της θεατρικής αυτοβιογραφίας και απαραίτητη προϋπόθεση για ικανοποιητικές πωλήσεις ήταν πάντοτε ο φωτισμός της αθέατης πλευράς του θεατρικού

μικρόκοσμοι, οι αναφορές στην ιδιωτική ζωή των καλλιτεχνών που το κοινό γνώριζε μόνον από τη δημόσια παρουσία τους. Όπου οι πρακτικές του βεντετισμού είχαν επικρατήσει, ένας ολόκληρος μηχανισμός στηνόταν, ο οποίος φρόντιζε να κατασκευάζει και να «αποκαλύπτει» σκανδαλιστικές λεπτομέρειες για την προσωπικότητα, τις ιδιοτροπίες ή την ερωτική ζωή των αστέρων της σκηνής. Στην Ελλάδα τα πράγματα δεν είχαν φτάσει ακόμη σε αυτό το επίπεδο οργάνωσης, ωστόσο ο Μήτσος Μυράτ είχε δει την προσωπική του ζωή να γίνεται πρωτοσέλιδο και μάλιστα πολλά χρόνια νωρίτερα. Ο πρώτος του γάμος με την Κυβέλη Αδριανού είχε τερματιστεί το φθινόπωρο του 1906 με τρόπο εξαιρετικά θορυβώδη, όταν εκείνη έφυγε στο Παρίσι με τον νεαρό φοιτητή της Νομικής Σχολής Κώστα Θεοδωρίδη, εγκαταλείποντας σύζυγο και δύο ανήλικα τέκνα.

Είκοσι δύο χρόνια αργότερα η αναψηλάφηση της υπόθεσης δεν αναμενόταν να προκαλέσει τις ίδιες αντεγκλήσεις και συζητήσεις που καθημερινά γέμιζαν τις στήλες των εφημερίδων για πάνω από έναν μήνα το 1906. Κάτι τέτοιο βέβαια δεν θα επιθυμούσε πρώτος απ' όλους ο ίδιος ο Μυράτ.

Μπορούσε όμως να αφηγηθεί ψύχραιμα τη δική του πλευρά, ξεκαθαρίζοντας έμμεσα πως, για τον ίδιο, το σκάνδαλο αποτελούσε πια μακρινό παρελθόν.

Άλλωστε η Κυβέλη δεν είχε μείνει για μεγάλο διάστημα μακριά από την πατρίδα της. Το καλοκαίρι του 1907 είχε επιστρέψει για να εμφανιστεί και πάλι μπροστά στο αθηναϊκό κοινό, με τον νέο της σύζυγο να αναλαμβάνει την οικονομική διαχείριση του θιάσου της. Ο Μήτσος Μυράτ είχε ήδη ξεκινήσει τη συνεργασία του με τη Μαρίκα Κοτοπούλη· και όταν λίγο αργότερα (το Πάσχα του 1908) θα παντρευόταν σε δεύτερο γάμο τη Χρυσούλα Κοτοπούλη, ο έντονος ανταγωνισμός ανάμεσα στις δύο κορυφαίες πρωταγωνίστριες θα αποκτούσε και μια ιδιόμορφη ενδοοικογενειακή διάσταση.

Όταν λοιπόν ο Μυράτ δημοσιεύει τις αναμνήσεις του, στην Ελλάδα ανάλογο προηγούμενο δεν υπάρχει. Το πιθανότερο είναι πως γνώριζε κείμενα ξένων συναδέλφων του, από τα οποία ασφαλώς θα μπορούσε να αντλήσει ιδέες για τη μορφή της θεατρικής αυτοβιογραφίας. Οι Ευρωπαίοι ηθοποιοί γράφουν με εντυπωσιακούς ρυθμούς σε όλη

τη διάρκεια του 19ου αιώνα, ώστε τις πρώτες δεκαετίες του 20ού το είδος να έχει αποκτήσει σε μεγάλο βαθμό τις δικές του τεχνικές και τα περισσότερα κείμενα να ακολουθούν, λιγότερο ή περισσότερο, αναγνωρίσιμα μοτίβα¹⁴.

¹⁴ Η ξενόγλωσση βιβλιογραφία γύρω από τις μορφές, τον τρόπο ανάγνωσης και την ερμηνεία των αυτοβιογραφικών κειμένων είναι αρκετά πλούσια. Ενδεικτικά αναφέρονται τα παρακάτω: Richard N. Coe, *Reminiscences of Childhood. An Approach to a Comparative Mythology*, Leeds Philosophical and Literary Society, Ληντς 1985· Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton University Press, Princeton, Νιου Τζέρσεϋ 1985· Ruthellen Josselson, *Making Meaning of Narratives. The Narrative Study of Lives*, Sage Publications, Thousand Oaks, Καλιφόρνια 1999· Linda H. Peterson, *Victorian Autobiography. The Tradition of Self-Interpretation*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1986· William C. Spengemann, *The Forms of Autobiography. Episodes on the History of a Literary Genre*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο 1980· George Winchester Stone Jr. και Philip H. Highfill Jr., *In Search of Restoration and Eighteenth-century Theatrical Biography*, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Λος Άντζελες, Καλιφόρνια 1976· Julia Swindels, *The Uses of Autobiography*, Taylor & Francis,

Οι πρώτες σελίδες είναι συνήθως αφιερωμένες στις παιδικές αναμνήσεις. Η αγάπη για το θέατρο είναι πάντοτε παρούσα και εκδηλώνεται άλλοτε με παραστάσεις μπροστά στην οικογένεια ή τα παιδιά της γειτονιάς και άλλοτε με τον θαυμασμό διάσημων ηθοποιών που αργότερα γίνονται μέντορες ή συνεργάτες. Ξεχωριστό κεφάλαιο αφιερώνεται στη σημαντική στιγμή της μεγάλης απόφασης και στις αντιδράσεις της οικογένειας. Η συνέχεια ανήκει στα χρόνια της μαθητείας, που κατά κανόνα εξιστορούνται με ιδιαίτερα νοσταλγική διάθεση. Ακολουθεί η παρθενική εμφάνιση στη σκηνή και το τεράστιο τρακ που τη συνοδεύει, το οποίο τελικά τιθασεύεται για να δώσει τη θέση

Λονδίνο και Μπρίστολ, Πενσυλβάνια 1995· Grace Sherrill και Jerry Wasserman (επιμ.), *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Talonbooks, Βανκούβερ 2006. Ειδικά για το ζήτημα των επαναλαμβανόμενων μοτίβων στις αυτοβιογραφίες των ηθοποιών, βλ. Thomas Postlewait, «Autobiography and Theatre History», στο: *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance* (επιμ. Thomas Postlewait και Bruce A. McConachie), University of Iowa Press, Αϊόβα Σίτυ 1989, σ. 248-272.

του στη γλυκιά γεύση της πρώτης επιτυχίας. Από εκεί και πέρα όμως οι δυσκολίες διαδέχονται η μία την άλλη. Κάποιες φορές τα προβλήματα οφείλονται σε συγκεκριμένα πρόσωπα, συνήθως όμως οι αποτυχίες και οι απογοητεύσεις παρουσιάζονται ως αναπόσπαστο κομμάτι της δουλειάς του ηθοποιού. Ο δρόμος προς την καθιέρωση είναι για όλους μακρύς και δύσκολος, ειδικά όταν διασχίζει πόλεις της επαρχίας. Τότε, οι περιγραφές γίνονται πιο γλαφυρές: κάθε περιοδεία αντιστοιχεί και σε μια περιπέτεια, οι κακουχίες είναι καθημερινές, ο κίνδυνος της οικονομικής καταστροφής διαρκής, όπως και το φάσμα της πείνας. Οι επιτυχίες όμως τελικά θα έρθουν και θα είναι πάντοτε αποτέλεσμα πολλής και σκληρής δουλειάς, αν και ως έναν βαθμό ενδέχεται και η τύχη να παίξει τον ρόλο της. Μία σημαντική επιτυχία για παράδειγμα μπορεί να έρθει εντελώς απρόσμενα, ενώ δεν λείπει και το μοτίβο της μεγάλης ευκαιρίας που χάνεται επειδή ο έρωτας και η μητρότητα αξίζουν περισσότερο από έναν ρόλο. Άλλες φορές πάλι οι προτάσεις για μια διεθνή καριέρα απορρίπτονται εξαιτίας της νοσταλγίας για την πατρίδα. Τα πράγματα πάντοτε θα μπορούσαν να είχαν εξελιχθεί διαφορετικά,

γεγονός που προκαλεί στεναχώρια, όμως μακροπρόθεσμα οι επιλογές αποδεικνύονται σωστές και επιβραβεύονται με τη συγκινητική αγάπη του κοινού, που με το αλάθητο κριτήριό του αναγνωρίζει τελικά τις πραγματικές αξίες¹⁵.

Παιδικά και νεανικά χρόνια

Με βάση τις παραπάνω προδιαγραφές, οι πρώτες σελίδες της αυτοβιογραφίας του Μήτσου Μυράτ θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν έως και προβλέψιμες: λατρεία για το θέατρο από τη νηπιακή ηλικία, αυτοσχέδιες παραστάσεις στο σπίτι, συχνές επισκέψεις στο μεγάλο θέατρο της Σμύρνης. Καθώς όμως η αφήγηση περνάει γρήγορα σε πιο

¹⁵ Για τις αυτοβιογραφίες των ηθοποιών στην Ελλάδα βλ. Αντρέας Δημητριάδης, «Ηθοποιοί σε πρώτο πρόσωπο: η θεατρική αυτοβιογραφία στην Ελλάδα», *Αριάδνη. Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης*, τ. 9 (2003), σ. 203-217 και Αγνή Μουζενίδου και Σμαράγδα Μεγαλοπούλου, «Ελληνική βιβλιογραφία για την υποκριτική τέχνη και τους ηθοποιούς στον 20ό αιώνα», στο: Κωνσταντίνος Γεωργακάκη και Εύα Στεφανή (επιμ.), *Της Αγνής: υστερόγραφο*, Ergo, Αθήνα 2008, σ. 190-206.

προσωπικά ζητήματα, ολόκληρο το πρώτο μέρος του βιβλίου, μέχρι την αναχώρηση του νεαρού Μυράτ για το Παρίσι, αποκτά ειδικό ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί μια λεπτομερή όσο και σπάνια μαρτυρία για τις συνθήκες που στρέφουν έναν γόνο της αστικής τάξης προς τα κακοτράχαλα μονοπάτια του θεατρικού επαγγέλματος.

Από όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε οι, έτσι κι αλλιώς λίγοι, επαγγελματίες ηθοποιοί μέχρι τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα προέρχονταν από λαϊκά στρώματα¹⁶. Όσοι είχαν αστική καταγωγή, οικονομική άνεση και ανώτερη μόρφωση, ασχολούνταν με το θέατρο μόνο ερασιτεχνικά.

Η οικογένεια του Μυράτ, όπως τουλάχιστον ο ίδιος την περιγράφει, αν και θεατρόφιλη, θα έπρεπε να αψηφήσει προκαταλήψεις βαθιά ριζωμένες για να επιτρέψει σε ένα από τα μέλη της να περάσει στον επαγγελματικό στίβο. Άλλα στοιχεία για τον πατέρα του Μήτσου, πέρα από αυτά του

¹⁶ Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τ. 1, σ. 221. Βλ. και Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τ. Α1, κεφ. «Η τέχνη και η τεχνική του ηθοποιού», σ. 257-283.

βιβλίου, δεν διαθέτουμε· σε μία μόνο αθηναϊκή εφημερίδα του 1906 (*Εμπρός*, 26 Σεπτεμβρίου) αναφέρεται πως ήταν αρμενικής καταγωγής, πληροφορία που μοιάζει αληθινή με βάση το οικογενειακό επώνυμο, το οποίο στην έκδοση του 1928 αναγράφεται άλλες φορές Μουράτ και άλλες Μουράτης. Πάντως ο πρώτος εξευρωπαϊσμός του ονόματος δεν έγινε από τον Μήτσο, αφού καταγράφονται αρκετοί ακόμη Murat στην πολυπολιτισμική Σμύρνη¹⁷. Σε κάθε περίπτωση, σύμφωνα με την αφήγηση, ο πατέρας δεν προβάλλει σθεναρές αντιρρήσεις, όχι τουλάχιστον τέτοιες που να προκαλέσουν αγεφύρωτο ρήγμα στην οικογένεια· προσπαθεί να στρέψει τον γιο του προς ένα ευυπόληπτο επάγγελμα, τελικά όμως δίνει μάλλον εύκολα τη συγκατάθεσή του.

Ο Μυράτ υποστηρίζει πως ο ίδιος απλώς ακολούθησε την έμφυτη καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία

¹⁷ Το επεισόδιο με τον τούρκο λογοκριτή που απαίτησε την απαλοιφή του Μουράτ από τα προγράμματα της Νέας Σκηνης είτε αποτελεί διασκεδαστική προσθήκη στην αυτοβιογραφία είτε συνέβη σε διαφορετικό χρόνο (σ. 99-100). Σε όλα τα προγράμματα του θιάσου ο Μήτσος αναφέρεται ως Μυράτ.

του, πως αγνόησε τις πανταχόθεν αντιδράσεις και ακολούθησε τελικά τον δρόμο που από τη γέννησή του ήταν προορισμένος να πορευτεί. Παρ' όλα αυτά, οι λεπτομερείς αφηγήσεις των νεανικών του χρόνων αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο τα αίτια της μεγάλης απόφασης να ήταν διαφορετικά. Η παιδική ηλικία του Μήτσου υπήρξε ιδιαίτερα επεισοδιακή, ίσως μάλιστα τα πράγματα να ήταν ακόμη χειρότερα από όσο επιτρέπει στον εαυτό του να εκθέσει. Το διαζύγιο των γονιών και η διαμάχη τους για την επιμέλεια των παιδιών, η φυγάδευση του μικρού αγοριού για μήνες στην Αθήνα και ο χωρισμός από τη μητέρα του για οκτώ χρόνια δεν μπορεί παρά να οδήγησαν σε μια δύσκολη εφηβεία. Κάπως έτσι εξηγούνται και οι συχνές αλλαγές σχολείων, όπως και το ότι ο ίδιος δεν πήρε ποτέ απολυτήριο γυμνασίου. Αν και επανέρχεται στο ζήτημα, παρουσιάζοντάς το ως άνευ σημασίας, οι ανολοκλήρωτες γυμνασιακές σπουδές τον απέκλειαν από την ανώτερη εκπαίδευση και άρα περιόριζαν τις επαγγελματικές του προοπτικές.

Την ίδια στιγμή, ο πατέρας του Μήτσου δεν φαίνεται να είχε τη δυνατότητα να εξασφαλίσει οικονομικά τους έξι του γιους και να προικίσει τη