

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ

Αρετή Βασιλείου

Το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόζας κατά τον Μεσοπόλεμο

Διδακτορική Διατριβή

Συμβουλευτική Επιτροπή

Ελίσα-Άννα Δελβερούδη

Θόδωρος Χατζηπανταζής

Αλέξης Πολίτης

ΡΕΘΥΜΝΟ 2002

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΠΡΟΛΟΓΟΣ: Στόχοι και μέθοδος εργασίας.....σ. 13

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Το αθηναϊκό θέατρο του Μεσοπολέμου –
 Ιστορικό διάγραμμα: Το αίτημα του εκσυγχρονισμού
 και της ανανέωσης της ελληνικής σκηνής
 στα χρόνια του Μεσοπολέμου [σσ. 19-93]

1. Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΤΟΥ ΒΕΝΤΕΤΙΣΜΟΥ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ
 ΤΟΥ Α΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ.....σ. 21
 - α. Η ανάδυση του βεντετισμού και η ταυτίσή του με την
 οικονομική ακμή της αθηναϊκής σκηνής των πρώτων
 δεκαετιών του 20ού αιώνα.....σ. 21
 - β. Το σύστημα του βεντετισμού ως επισφαλής
 εξισορρόπηση των διπολικών αντιθέσεων
 της αθηναϊκής θεατρικής κίνησης.....σ. 21
 - (1). Θίασοι πρόζας και μουσικοί θίασοι.....σ. 21
 - (2). Εμπορικό και ποιοτικό θέατρο.....σ. 23
 - (3). Κεντρικοί και λαϊκοί θίασοι.....σ. 26
 - γ. Θετικά και αρνητικά στοιχεία του Βεντετισμού.....σ. 32
2. ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΝΑΜΕΙΣ
 ΠΟΥ ΤΟ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΥΝ.....σ. 34
 - α. Οι παραγκωνισμένοι από το βουλευβάρτο έλληνες θεατρικοί
 συγγραφείς.....σ. 34
 - β. Οι αποκλεισμένοι από το σύστημα ηθοποιοί.....σ. 36
 - (1). Οι νέες επίδοξες βεντέτες.....σ. 36
 - (2). Οι συνδικαλιστές που μάχονται τη σκληρή
 εργοδοσία των οικογενειακών θιάσων.....σ. 38
 - γ. Οι δραματικές σχολές και η νέα γενιά “μορφωμένων” ηθοποιών....σ. 39
 - δ. Η νέα καλλιτεχνική ειδικότητα του σκηνοθέτη.....σ. 44
3. Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

ΩΣ ΜΟΧΛΟΣ ΕΚΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ.....	σ. 47
α. Οι μοναχικές προσπάθειες του Θωμά Οικονόμου.....	σ. 47
β. Η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου.....	σ. 48
γ. Ο Θίασος των Νέων.....	σ. 50
δ. Το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά.....	σ. 53
ε. Άλλα βραχύβια συγκροτήματα (“Σπουδή” και “Καλλιτεχνική Ένωσις”).....	σ. 54
4. ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΜΟΧΛΟΣ ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΗΣ.....	σ. 57
α. Η επιστροφή στις αιώνιες αξίες της παράδοσης ως κίνηση αντίρροπη αλλά και συμπληρωματική προς τον εκσυγχρονισμό που επιδιώκει η πρωτοπορία.....	σ. 57
β. Η πνευματική αναβάθμιση του δραματολογίου μέσω της υιοθέτησης του αρχαίου δράματος.....	σ. 57
(1). <u>Ο Οιδίπους της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου</u>	σ. 58
(2). <u>Η παρέμβαση της διανοούμενης ερασιτεχνίας με τις Δελφικές Εορτές</u>	σ. 59
(3). <u>Οι διστακτικοί πειραματισμοί της Μαρίκας Κοτοπούλη</u>	σ. 61
(4). <u>Το ενδιαφέρον των νέων σκηνοθετών (Πολίτης, Μελάς, Καρζής, Κουν)</u>	σ. 62
5. Η ΜΕΓΑΛΗ “ΚΡΙΣΗ” ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.....	σ. 64
α. Η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου υπονομεύει την εμπορική ακμή του αθηναϊκού θεάτρου και απειλεί για πρώτη φορά το σύστημα του Βεντετισμού και των οικογενειακών θιάσων πάνω στο οποίο στηριζόταν η ακμή αυτή.....	σ. 64
(1). <u>Η παγκόσμια οικονομική κάμψη – Οι πρόσφυγες και η αλλοίωση της κοινωνικής σύστασης του πληθυσμού της πρωτεύουσας</u>	σ. 64
(2). <u>Η φορολογία των θεαμάτων</u>	σ. 66
β. Η ανάδυση νέων μορφών μαζικής ψυχαγωγίας περιορίζει το κοινό του θεάτρου: Κινηματογράφος (ραδιόφωνο κ.ά.).....	σ. 66
γ. Οι προσπάθειες των βεντετών να ξεπεράσουν την κρίση μέσω του εκσυγχρονισμού του καλλιτεχνικού προϊόντος των επιχειρήσεών τους.....	σ. 68
(1). <u>Απόπειρα υιοθέτησης της πρωτοπορίας από την Κοτοπούλη (Ελευθέρα Σκηνή)</u>	σ. 68
(2). <u>Η συνεργασία της Κοτοπούλη με σκηνοθέτες κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία</u>	σ. 71
6. Η ΙΔΡΥΣΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΩΣ ΜΕΤΡΟ ΕΞΟΔΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΙΣΗ.....	σ. 73
α. Η οικονομική παρέμβαση του κράτους ακυρώνει τις συνέπειες της κρίσης.....	σ. 73
β. Η κρατική παρέμβαση μεταφέρεται αυτομάτως και στον χώρο του δραματολογίου.....	σ. 73
γ. Η παιδευτική λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου.....	σ. 74
δ. Οι συνέπειες ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου στο ελεύθερο θέατρο: η παράκαμψη των	

οικογενειακών θιάσων και βεντετών.....	σ. 74
7. Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΗ ΒΑΡΙΑ ΣΚΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ: Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΠΑΛΙΩΝ ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ.....	σ. 77
α. Η παρακμή των παλιών και η ανάδυση μιας νέας γενιάς βεντετών στο ελεύθερο θέατρο.....	σ. 77
β. Η κρατική παρέμβαση στο καλλιτεχνικό και ιδεολογικό πεδίο και η διεύρυνσή της με την ίδρυση του Αρματος Θέσπιδος και της Λυρικής Σκηνής.....	σ. 78
γ. Η υιοθέτηση της αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου από την κρατική σκηνή.....	σ. 83
δ. Ο αποκλεισμός της πρωτοπορίας από την κρατική σκηνή: η δημιουργία νέων πρωτοποριακών συγκροτημάτων στο ελεύθερο θέατρο.....	σ. 85
(1). Βασίλης Ρώτας.....	σ. 85
(2). Μιγάλης Κουνελάκης.....	σ. 87
(3). Κάρολος Κουν.....	σ. 88
(4). Άλλοι πρωτοπόροι.....	σ. 90
ε. Η κρατικοποίηση του βεντετισμού.....	σ. 91
(1). Η κρατικοποίηση του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη και ο έλεγχος του δραματολογίου της.....	σ. 91
(2). Η ανάδυση μιας νέας γενιάς βεντετών στους κόλπους της κρατικής σκηνής και η επίδραση που έχει το φαινόμενο στη διαμόρφωση του δραματολογίου της.....	σ. 92

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: Η ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ ΤΟΥ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟΥ (1918-1924) [σσ. 95- 243]

I. ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ: ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΡΓΑ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ.....	σ. 97
1. ΑΣΤΙΚΕΣ ΗΘΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΑ.....	σ. 100
α. Το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο.....	σ. 100
(1). Η ορολογία – Εξηγήσεις, “παρεξηγήσεις” κι αποσαφηνίσεις του όρου “βουλεβάρτο”.....	σ. 100
(2). Δραματικό βουλεβάρτο.....	σ. 101
(3). Κωμικό βουλεβάρτο.....	σ. 105
β. Το ελληνικό βουλεβάρτο.....	σ. 111
(1). “Έργα με θέση” και Θέατρο ιδεών.....	σ. 111
(2). Κωμικό βουλεβάρτο.....	σ. 116
γ. Επίκαιρα πολεμικά και πατριωτικά δράματα.....	σ. 120

(1). <u>Ευρωπαϊκά αντιπολεμικά δράματα</u>σ. 120	
(2). <u>Ελληνικά πατριωτικά δράματα</u>σ. 120	
2. ΑΣΤΙΚΕΣ ΗΘΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΑ.....σ. 126	
α. Ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο.....σ. 126	
β. Το νέο δραματικό είδος της κομεντί.....σ. 127	
γ. Το αίτημα για ελληνικό ψυχογραφικό έργο.....σ. 130	
3. ΕΞΩΑΣΤΙΚΗ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ.....σ. 134	
α. Ελληνική νησιώτικη κι αγροτική ηθογραφία.....σ. 134	
β. Επτανησιακή ηθογραφία.....σ. 137	
γ. Η ηθογραφία της αθηναϊκής λαϊκής γειτονιάς και η ηθογραφία του υποκόσμου.....σ. 139	
δ. Όψιμες προσπάθειες ελληνικού νατουραλισμού.....σ. 147	
4. ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟ ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ.....σ. 165	
α. Δράματα του Grand-guignol.....σ. 165	
β. Αστυνομικά δράματα.....σ. 167	

II. ΑΝΑΔΕΙΚΝΥΟΝΤΑΣ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ: ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΚΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ.....σ. 169

1. Η ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ.....σ. 170	
α. Ευρωπαϊκό “έργο με θέση” και αστικό δράμα τέλους 19 ^{ου} – αρχών 20ού αιώνα.....σ. 170	
β. Ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία τέλους 19 ^{ου} – αρχών 20ού αιώνα.....σ. 176	
γ. Ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία τέλους 19 ^{ου} – αρχών 20ού αιώνα.....σ. 178	
δ. Ελληνικό πατριωτικό και νεότερο ιστορικό έργο.....σ. 183	
ε. Κωμειδύλλιο και Δραματικό Ειδύλλιο.....σ. 185	
στ. Μελόδραμα και μυθιστορηματικό δράμα.....σ. 188	
2. ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΠΟΥ ΕΧΕΙ ΠΛΕΟΝ ΕΝΤΑΧΘΕΙ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ.....σ. 191	
α. Ευρωπαϊκός ρεαλισμός – νατουραλισμός τέλους 19 ^{ου} – αρχών 20ού αιώνα.....σ. 191	
β. Ευρωπαϊκός συμβολισμός.....σ. 195	
γ. Ελληνικό κοινωνικό και συμβολιστικό δράμα.....σ. 197	
3. ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΩΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΔΙΗΓΗΜΑΤΩΝ.....σ. 207	
4. ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΥΣ....σ. 212	

α. Ευρωπαίοι κλασικοί συγγραφείς.....	σ. 212
β. Ελληνικό νεοκλασικό και ρομαντικό δράμα του 19 ^{ου} αιώνα.....	σ. 217
5. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ.....	σ. 219

III. ΜΕ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΠΡΟΣ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ: ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΥΙΟΘΕΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ.....σ. 222

1. ΑΝΤΙΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ.....	σ. 223
2. ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΑΤΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ.....	σ. 231
α. Εξπρεσιονισμός.....	σ. 231
β. Θεατρνισμός.....	σ. 232
3. ΕΡΓΑ ΜΕ ΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ.....	σ. 235
4. ΕΡΓΑ ΜΕ ΑΝΤΙΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ.....	σ. 237
α. Νεοτερίζον βουλεβάρτο.....	σ. 237
β. Δραματοουργικός δομικός εκσυγχρονισμός – Επιδράσεις του κινηματογράφου.....	σ. 241

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ (1925-1931) [σσ. 245- 470]

I. Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ: Η ΕΞΟΡΜΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ.....σ. 247

1. ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΩΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ.....	σ. 254
α. Θεατρνισμός.....	σ. 254
β. Νεοσυμβολισμός – Νεορομαντισμός.....	σ. 266
γ. Εξπρεσιονισμός.....	σ. 277
δ. Νεορεαλισμός – Νεοαντικειμενισμός.....	σ. 289
ε. Σουρεαλισμός.....	σ. 293
στ. Υπαρξιακό δράμα.....	σ. 297

2	ΜΙΜΗΣΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ.....σ. 299
3.	Ο ΑΠΟΗΧΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ: ΑΝΤΙΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ.....σ. 316
	α. Συμβολισμός.....σ. 316
	β. Εκμοντερνισμός κλασικής μυθολογίας και δημοτικής παράδοσης.....σ. 324
4.	ΕΡΓΑ ΜΕ ΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ.....σ. 329
	α. Το “φαινόμενο” George Bernard Shaw.....σ. 329
	β. Η περίπτωση του Αντόν Τσέχωφ.....σ. 336
	γ. Έργα με σοσιαλιστικό – επαναστατικό περιεχόμενο.....σ. 338
	δ. Αμερικανικό ρεαλιστικό δράμα (και ισπανικό).....σ. 345
5.	ΕΡΓΑ ΜΕ ΑΝΤΙΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ: ΝΕΟΤΕΡΙΖΟΝ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟσ. 349
II.	Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ: ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΡΓΑ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ.....σ. 355
1.	ΕΡΓΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ – ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ.....σ. 356
	α. Ευρωπαϊκό κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο.....σ. 356
	β. Ελληνικά κοινωνικά δράματα.....σ. 369
	γ. Ελληνικά πατριωτικά δράματα και άλλα ρεαλιστικά έργα με θέμα τις εθνικές περιπέτειες.....σ. 395
2.	ΕΡΓΑ ΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΥ – ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ.....σ. 398
	α. Ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο.....σ. 398
	β. Το χρόνιο αίτημα δημιουργίας ελληνικού ψυχολογικού έργου.....σ. 401
3.	ΕΞΩΑΣΤΙΚΗ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ.....σ. 409
4.	ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΜΠΟΡΙΚΑ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ.....σ. 412
III.	Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ: ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ.....σ. 414

1. ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ.....σ. 415	
α. Ευρωπαϊκό “έργο με θέση” και αστικό δράμα 19 ^{ου} – 20ού αιώνα.....σ. 415	
β. Ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία 19 ^{ου} – 20ού αιώνα.....σ. 417	
γ. Ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία 19 ^{ου} – 20ού αιώνα.....σ. 419	
δ. Κωμειδύλλιο και Δραματικό Ειδύλλιο.....σ. 423	
ε. Ελληνικό πατριωτικό δράμα 19 ^{ου} – 20ού αιώνα.....σ. 425	
στ. Μελόδραμα – μυθιστορηματικό δράμα.....σ. 426	
2. ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ.....σ. 427	
3. ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ 19 ^{ΟΥ} – 20ού ΑΙΩΝΑ.....σ. 431	
α. Ευρωπαίοι νατουραλιστές και συμβολιστές.....σ. 431	
β. Ελληνικό ρεαλιστικό και συμβολιστικό δράμα 19 ^{ου} – 20ού αιώνα.....σ. 439	
4. ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΥΣ.....σ. 442	
α. Οι ευρωπαίοι κλασικοί.....σ. 442	
β. Η ένταξη του ελληνικού θεάτρου στην ευρωπαϊκή κλασική παράδοση: Η αναβίωση του Κρητο-επτανησιακού θεάτρου.....σ. 451	
γ. Ελληνικό νεοκλασικό και ρομαντικό δράμα 19 ^{ου} αιώνα.....σ. 461	
5. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ.....σ. 462	

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ: Η ΕΠΙΚΡΑΤΗΣΗ ΤΩΝ ΚΛΑΣΙΚΩΝ (1932-1940) [σσ. 471-705]

I. ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ: Η ΕΠΙΒΟΛΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ.....σ. 473	
1. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ.....σ. 477	
2. ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΥΣ.....σ. 486	
3. ΚΡΗΤΟ-ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ 19 ^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ.....σ. 497	

4.	ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΟ ΚΑΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ.....	σ. 503
5.	ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ.....	σ. 504
	α. Ευρωπαϊκό δραματολόγιο.....	σ. 504
	β. Ελληνικό δραματολόγιο.....	σ. 510
6.	ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ.....	σ. 516
	α. “Καλοφτιαγμένο έργο” 19 ^{ου} και 20ού αιώνα.....	σ. 516
	β. Ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία.....	σ. 518
	γ. Ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία 19 ^{ου} και 20ού αιώνα.....	σ. 519
	δ. Κωμειδύλλιο και Δραματικό Ειδύλλιο.....	σ. 520
	ε. Νεότερο ιστορικό και πατριωτικό δράμα.....	σ. 521
	στ. Παλιό μελόδραμα και μυθιστορηματικό δράμα.....	σ. 523
7.	ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΕΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ.....	σ. 524
II. ΜΕ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ:		
	ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΡΓΑ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ.....	σ. 526
1.	ΕΡΓΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ.....	σ. 529
	α. Σύγχρονο ευρωπαϊκό κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο.....	σ. 529
	β. Σύγχρονα ελληνικά κοινωνικά δράματα.....	σ. 540
	γ. Ελληνικά πατριωτικά δράματα.....	σ. 573
2.	ΕΡΓΑ ΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ.....	σ. 575
	α. Ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο.....	σ. 575
	β. Το αίτημα δημιουργίας ελληνικού ψυχογραφικού δράματος.....	σ. 576
3.	ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ.....	σ. 590
4.	ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΜΠΟΡΙΚΑ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ.....	σ. 619
III. ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ:		
	ΝΕΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟ.....	σ. 621
1.	ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΠΡΟΣΦΑΤΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ.....	σ. 624
	α. Θεατρινισμός.....	σ. 624
	β. Νεοσυμβολισμός και Νεορομαντισμός.....	σ. 627
	γ. Εξπρεσιονισμός.....	σ. 635

δ. Νεορεαλισμός και Νεοαντικειμενισμός.....σ. 637	
ε. Λογοτεχνικό δράμα.....σ. 639	
στ. Υπαρξιακό δράμα.....σ. 643	
2. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ.....σ. 647	
3. ΑΝΤΙΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ.....σ. 657	
α. Συμβολισμός.....σ. 657	
β. Εκσυγχρονισμός του Ιστορικού Δράματος.....σ. 659	
4. ΕΡΓΑ ΜΕ ΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ.....σ. 680	
α. Το “φαινόμενο” του George Bernard Shaw και των μιμητών του.....σ. 680	
β. Η περίπτωση του Αντόν Τσέχωφ.....σ. 685	
γ. Έργα σοσιαλιστικού και επαναστατικού περιεχομένου.....σ. 686	
5. ΕΡΓΑ ΜΕ ΑΝΤΙΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ: ΝΕΟΤΕΡΙΚΟ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟ.....σ. 696	
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....σ. 707	
ΠΗΓΕΣ.....σ. 723	

ΤΟΜΟΣ Β΄ (ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΛΟΓΙΟ) [σσ. 1-176]

1918.....	σ. 1
1919.....	σ. 8
1920.....	σ. 16
1921.....	σ. 26
1922.....	σ. 33
1923.....	σ. 42
1924.....	σ. 53
1925.....	σ. 67
1926.....	σ. 79
1927.....	σ. 90
1928.....	σ. 100
1929.....	σ. 106
1930.....	σ. 114
1931.....	σ. 123
1932.....	σ. 131
1933.....	σ. 138
1934.....	σ. 144
1935.....	σ. 151
1936.....	σ. 155
1937.....	σ. 161
1938.....	σ. 165
1939.....	σ. 170
1940.....	σ. 174

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΠΡΟΛΟΓΟΣ: ΣΤΟΧΟΙ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Βασικός στόχος της διατριβής αυτής είναι η όσο το δυνατόν εξαντλητικότερη καταγραφή και κωδικοποίηση του δραματολογίου των αθηναϊκών επαγγελματικών θιάσων πρόζας του Μεσοπολέμου. Η σκοπιά της έρευνας είναι με άλλα λόγια καθαρώς αθηνοκεντρική. Παρακολουθούνται οι θεατρικές εξελίξεις της πρωτεύουσας, καθώς η Αθήνα αναδεικνύεται πλέον κατά τον Μεσοπόλεμο ως το μοναδικό εθνικό θεατρικό κέντρο, ύστερα από την κατάργηση του συστήματος των μεγάλων περιοδειών, εξαιτίας των πολέμων (Βαλκανικοί, Πανευρωπαϊκοί) και κυρίως εξαιτίας της Μικρασιατικής καταστροφής. Βεβαίως, έχουν καταγραφεί και οι παραστάσεις του Πειραιά, καθώς και των μακρινών περιχώρων της Αθήνας. Αυτές, όμως, οι περιοχές δεν διαθέτουν αυτόφωτη θεατρική κίνηση, καθώς η τελευταία συντηρείται από τις “εσωτερικές” περιοδείες των ίδιων των αθηναϊκών θιάσων. Οι σημαντικές θεατρικές εξελίξεις που διαδραματίζονται εκτός πρωτεύουσας (π.χ. οι Δελφικές Εορτές) σχολιάζονται και εξετάζονται μόνο στο μέτρο που επηρεάζουν την αθηναϊκή θεατρική κίνηση και τη σκέψη των καλλιτεχνών που δρουν σ’ αυτή. Το ίδιο γίνεται και με τους ξένους εμπορικούς και μη θιάσους που επισκέπτονται την Αθήνα για παραστάσεις.

Το πεδίο της έρευνας περιορίζεται στο πλαίσιο της επαγγελματικής θεατρικής κίνησης. Έτσι, δεν εξετάζονται τα θεατρικά έργα που δεν γράφονταν για να ερμηνευθούν στη σκηνή (π.χ. του Καζαντζάκη ή του Σικελιανού), ή τα άπαιχτα έργα των δραματικών διαγωνισμών, τα οποία, ως μη παριστανόμενα, δεν άφησαν επιδράσεις στους ανθρώπους της εποχής. Δεν εξετάζεται, επίσης, η ερασιτεχνική καλλιτεχνική κίνηση που αποτελεί ένα σημαντικό ίσως, αλλά εντελώς διαφορετικό, κεφάλαιο της ιστορίας του εγχώριου θεάτρου.

Για διαφορετικούς από τους παραπάνω λόγους, η παρούσα εργασία αποκλείει από το πεδίο της έρευνάς της και το μουσικό θέατρο, το οποίο, εντούτοις, κατέχει σημαντική θέση στο δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων. Στην πραγματικότητα, οι παραστάσεις του μουσικού θεάτρου, δηλαδή, της επιθεώρησης, αλλά κυριότερα της οπερέττας, είναι ισάριθμες με τις αντίστοιχες του θεάτρου πρόζας, και μάλιστα σε κάποιες σαϊζόν ξεπερνούν αριθμητικά τις τελευταίες. Όσοι θίασοι πρόζας υπάρχουν, άλλοι τόσοι μουσικοί θίασοι λειτουργούν κι ευημερούν. Τα περιορισμένα, όμως, διαθέσιμα χρονικά όρια για την εκπόνηση της παρούσας διατριβής εμπόδισαν την πραγματοποίηση της μελέτης των δραστηριοτήτων του μουσικού θεάτρου, η οποία θα έδινε μια πολύ πιο ολοκληρωμένη και ρεαλιστική εικόνα της συνολικής θεατρικής τοιχογραφίας της εποχής.

Η διερεύνηση των θεατρικών δρωμένων της Αθήνας αρχίζει από το έτος 1918. Αυτή ακριβώς η χρονική στιγμή αποτελεί ένα παγκόσμιο ιστορικό ορόσημο (τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου), αλλά ταυτόχρονα κι ένα ορόσημο που αφορά ειδικά στο ελληνικό θέατρο (έναρξη κανονικής χειμερινής αθηναϊκής θεατρικής σαιζόν που ως τώρα περιοριζόταν μόνο στο καλοκαίρι). Το έτος 1940 είναι το καταληκτικό χρονικό όριο της έρευνας, καθώς πάλι αποτελεί ταυτόχρονα ιστορικό ορόσημο (η χώρα λαμβάνει ενεργά μέρος στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο), αλλά και θεατρικό, καθώς από εδώ και στο εξής τροποποιείται η φυσιογνωμία της θεατρικής ζωής του τόπου.

Η πρωτοβάθμια επεξεργασία και ταξινόμηση του υλικού της παραπάνω αποδελίωσης κινείται προς τέσσερις κατευθύνσεις. Καταρχήν, έχουν καταγραφεί όχι μόνο οι παραστάσεις των θεατρικών έργων των ελλήνων συγγραφέων που παίζονται στην αθηναϊκή σκηνή, αλλά κι αυτές των έργων των ευρωπαίων κι αμερικανών συγγραφέων. Έτσι, λοιπόν, κατά πρώτον, επιχειρείται ο διαχωρισμός μεταξύ ελληνικών και ξένων έργων. Κατά δεύτερον, επιχειρείται ο διαχωρισμός τους κατά ιστορικές περιόδους (π.χ. αρχαίοι χρόνοι, ελισαβετιανή εποχή, Διαφωτισμός, 19^{ος} και 20ός αιώνας κτλ.). Κατά τρίτον, επιχειρείται ο διαχωρισμός τους κατά δραματικά είδη (π.χ. “βουλεβάρτο”, “κωμειδύλλιο” κτλ.) και κατά τέταρτον ο διαχωρισμός κατά τεχνολογίες, τάσεις και ρεύματα (π.χ. “νεοσυμβολισμός”, “εξπρεσιονισμός” κτλ.).

Ως μέθοδος εργασίας, ακολουθείται κυρίως η ιστορική προσέγγιση και όχι η αμιγώς φιλολογική. Οι τάσεις του δραματολογίου των θιάσων σχολιάζονται και ερμηνεύονται δηλαδή μέσα από το πλέγμα των ποικίλων ιστορικών συμφραζομένων της εποχής. Στην αρχή της μελέτης προτάσσεται ένα γενικό εισαγωγικό κεφάλαιο, το οποίο μελετά το ευρύτερο θεατρικό πλαίσιο της εποχής. Σκιαγραφεί την πορεία του αθηναϊκού επαγγελματικού θεάτρου στο σύνολό του, απαριθμώντας τις δυνάμεις που το απαρτίζουν, καθώς και τις διαπλεκόμενες μεταξύ τους σχέσεις. Περιγράφεται η ήδη εδραιωμένη πριν από τον Μεσοπόλεμο κατάσταση του αθηναϊκού επαγγελματικού θεάτρου και κυρίως η σύγκρουσή του με τις νεοεμφανιζόμενες θεατρικές δυνάμεις που επιχειρούν να καρπωθούν το καλλιτεχνικό προϊόν. Με λίγα λόγια, στο εισαγωγικό αυτό κεφάλαιο δίνεται σε αδρές γραμμές η πάλη μεταξύ θεατρικής συντήρησης και εκσυγχρονισμού.

Τα θεατρικά γεγονότα της εποχής εξετάζονται, επίσης, όσο είναι δυνατόν, μέσα από τα συμφραζόμενα της πνευματικής ζωής της χώρας και τις ιδεολογικές της ζυμώσεις. Έτσι, μνημονεύεται π.χ. το θέμα του επαναπροσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας και ιδεολογίας, οι προβληματισμοί περί αληθινής ή μη δημοκρατίας, περί ανθρώπινων δικαιωμάτων και ισονομίας· επισημαίνεται η συνειδητή και έμπρακτη εισαγωγή για πρώτη φορά σ’ έναν ως τότε απόλυτα αιτιοκρατικό κόσμο της δύναμης των άλογων υποσυνείδητων δυνάμεων που κυβερνούν τη ζωή του ανθρώπου, επηρεάζοντας τη φιλοσοφική, κοινωνική σκέψη και την τέχνη· θίγεται, επίσης, το θέμα της σύγκρουσης μεταξύ παράδοσης και μοντερνικότητας στις διάφορες εκφάνσεις των ανθρώπινων δραστηριοτήτων - αρχιτεκτονική, μουσική, εικαστικές τέχνες, εκπαίδευση.

Επιπλέον, τα θεατρικά δρώμενα εξετάζονται ως ένα βαθμό μέσα από τα κοινωνικά συμφραζόμενα: την εξέλιξη των ηθών, τις ταξικές ανακατατάξεις, τον αστικό εκσυγχρονισμό, εκβιομηχανισμό κι εξευρωπαϊσμό, καθώς, επίσης, και μέσα από τα πολιτικά συμφραζόμενα (Διχασμός, Μικρασιατική καταστροφή, παγκόσμια οικονομική κατάρρευση, ολοκληρωτικά κινήματα στην Ελλάδα και το εξωτερικό). Η πρωτότυπη δραματική παραγωγή επηρεάζεται, επίσης, από την εξέλιξη άλλων λογοτεχνικών ειδών, όπως η πεζογραφία κι η ποίηση. Έτσι, οι παράλληλες μορφές της γραπτής έκφρασης –συγκοινωνούντα δοχεία με τη θεατρική– πρέπει, επίσης, να μην αγνοούνται από την έρευνα ενός ιστορικού.

Το δραματικό κείμενο αποτελεί οργανικό και θεμελιακό στοιχείο της ζωής μιας κοινωνίας. Στην ουσία, όλες οι προαναφερθείσες ιστορικές, κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές αντιφάσεις καθρεφτίζονται μέσα στα δραματικά κείμενα. Τα τελευταία είναι αντανάκλασεις ενός ολόκληρου κόσμου, μιας ολόκληρης εποχής. Μέσα από τη μελέτη των ίδιων των έργων φαίνεται ξεκάθαρα η πάλη της εποχής μεταξύ των δυνάμεων της συντήρησης κι αυτών του εκσυγχρονισμού. Η ερμηνεία τους και τα συμπεράσματα που βγαίνουν μέσα απ' αυτή την ανάγνωση, δεν αποτελούν βεβαιότητες, αλλά υποθέσεις, υποβολή ερωτημάτων που θα κεντρίσουν τον μελετητή για περαιτέρω αναζήτηση. Συνεπώς, η παρούσα μελέτη θα μπορούσε ν' αποτελέσει την απαρχή για τη συνέχιση έργων υποδομής που θα είναι ικανά να δώσουν στο μέλλον μια συνθετικότερη ιστορική προσέγγιση των θεατρικών ζητημάτων της εποχής. Αυτά τα έργα υποδομής είναι απαραίτητα, καθώς ο Μεσοπόλεμος έχει ιδιαίτερη σημασία ως πρόδρομος της σύγχρονης εποχής, όχι μόνο στον τομέα του θεάτρου, αλλά και του συνόλου της ελληνικής πορείας. Ο Μεσοπόλεμος αποτελεί ουσιαστικά το κατώφλι της δικής μας εποχής. Μέσα στην εξεταζόμενη περίοδο διαμορφώνονται νοοτροπίες, αντιλήψεις, ιδεολογίες, προβληματισμοί, αδιέξοδα και συνήθειες, τα οποία μας επηρεάζουν ακόμη μέχρι σήμερα, τόσο στην τέχνη, όσο και στην πολιτική, στην κοινωνική δόμηση, καθώς και στον τομέα των γενικότερων ιδεολογιών.

Στο πλαίσιο όλων των παραπάνω συμφραζομένων έγινε και η περιοδολόγηση του αθηναϊκού δραματολογίου. Έτσι, τα συνολικά είκοσι τρία έτη που απαρτίζουν τον Μεσοπόλεμο, χωρίζονται σε τρεις περιόδους: στην περίοδο από το 1918 ως το 1924, στην περίοδο από το 1925 ως το 1931 και σ' αυτήν από το 1932 ως το 1940. Αυτή η περιοδολόγηση του υλικού της μελέτης κρίθηκε αναγκαία, οδηγήθηκε από την πορεία των ίδιων των θεατρικών φαινομένων της εποχής και πραγματοποιήθηκε με βάση εσωτερικά κριτήρια αισθητικής και υφολογικής διαμόρφωσης του ίδιου του αθηναϊκού δραματολογίου. Έγινε, επίσης, με βάση την κάθε φορά εμφανιζόμενη στροφή των θεατρικών συντελεστών είτε προς τα τρέχοντα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής τους, είτε προς τις δυνάμεις της πρωτοπορίας, είτε προς αυτές που ενσαρκώνουν το παρελθόν και τα παλιότερα θεατρικά γούστα. Επιπλέον, στην κάθε περίοδο η δράση κάποιων συγκεκριμένων καλλιτεχνών ή κάποιων συγκεκριμένων θεατρικών σχημάτων –π.χ. οι πρωταγωνίστριες κατά την πρώτη περίοδο, ο σκηνοθέτης Σπύρος Μελάς κατά τη δεύτερη και το Εθνικό Θέατρο κατά την τρίτη, αν και όχι αποκλειστικά μόνο αυτοί– συντελεί στη διαμόρφωση της συνολικότερης πορείας του αθηναϊκού θεάτρου. Η πρώτη

περίοδος αντιπροσωπεύει, λοιπόν, το γενικότερο κλίμα του επαγγελματικού εφησυχασμού με επίκεντρο το ευρωπαϊκό βουλευάρτο. Η δεύτερη αντιπροσωπεύει την εισβολή της πρωτοπορίας, ενώ η τρίτη αντιπροσωπεύει την επιβεβαίωση της σημασίας της θεατρικής παράδοσης –ελληνικής κι ευρωπαϊκής- και την ένταξη του αθηναϊκού δραματολογίου στο πλαίσιο της.

Η κάλυψη της αθηναϊκής θεατρικής κίνησης πραγματοποιείται μέσα από τη μελέτη του ημερήσιου τύπου. Οι εφημερίδες αποτελούν, λοιπόν, τις πρωτογενείς πηγές άντλησης του υλικού. Αρχικά αποδελτιώθηκαν οι καθημερινές στήλες των δημοσίων θεαμάτων, απ' όπου καταγράφηκαν μόνο οι τίτλοι των παριστανόμενων έργων. Σε ένα δεύτερο επίπεδο καταγράφηκαν οι σελίδες της καλλιτεχνικής ειδησεογραφίας και του κουτσομπολιού, με έμφαση στις δραστηριότητες των βεντετών και των δημοσιογράφων που συνδέονται μαζί τους και οι οποίοι παρουσιάζουν παράλληλη θεατρική δραστηριότητα. Σ' ένα τρίτο επίπεδο αποδελτιώθηκαν οι στήλες της θεατρικής κριτικής, οι οποίες παρέχουν σημαντικές πληροφορίες για το περιεχόμενο και την υπόθεση των παριστανόμενων έργων, καθώς και αξιολογικές κρίσεις των δημοσιογράφων – κριτικών από τη σκοπιά της σύγχρονης τους ιδεολογίας κι αισθητικής.

Η δεύτερη, εξίσου σημαντική, κατηγορία πρωτογενών πηγών, εκτός από τον ημερήσιο τύπο, είναι τα ίδια τα κείμενα των θεατρικών έργων, μέσα από την προσεκτική ανάγνωση των οποίων παρακολουθούνται οι θεατρικές τάσεις της εποχής και οι πνευματικές ζυμώσεις της. Τα κείμενα αυτά μας παρέχονται είτε μέσω αυτοτελών εκδόσεων, είτε μέσω δημοσιεύσεών τους σε περιοδικά. Μας παρέχονται, επίσης, μέσω χειρόγραφων και δακτυλόγραφων που σώζονται ως επί το πλείστον στο Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου. Σε αρκετές περιπτώσεις κάποια ξένα θεατρικά κείμενα είναι προσιτά μόνο μέσω των ξενόγλωσσων εκδόσεών τους.

Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας ιστορικός στη διεκπεραίωση των παραπάνω ερευνητικών του στόχων, είναι πολλές. Καταρχήν, συναντά το σημαντικό πρόβλημα της μη επαρκούς τεκμηρίωσης του υλικού. Σε ό,τι αφορά τα προαναφερθέντα θεατρικά κείμενα, υπάρχουν πολλά χαμένα και απρόσιτα. Ιδιαίτερα τα ελληνικά θεατρικά έργα σε πολλές περιπτώσεις δεν εκδίδονται κι έτσι ο σύγχρονος ερευνητής, όταν επιπλέον δεν διαθέτει καμία άλλη πληροφορία από τον περιοδικό ή τον ημερήσιο τύπο, δεν μπορεί να βγάλει κανένα χρήσιμο συμπέρασμα ή να τα κατατάξει σε κατηγορίες. Κάποιοι δραματικοί συγγραφείς, όπως π.χ. ο Κωστής Μπασιτιάς, καταστρέφουν οι ίδιοι τα χειρόγραφα των κειμένων τους.

Επιπλέον, υπάρχει το πρόβλημα των ποικίλων περιορισμών των πληροφοριών που προέρχονται από τον ημερήσιο τύπο. Ελλοχεύουν πάντα τα εμπόδια της υποκειμενικότητας, μονομέρειας, αποσπασματικότητας, αοριστίας, των λαθών και της σκόπιμης παραπληροφόρησης των δημοσιευμάτων. Πολύ συχνά οι εφημερίδες παρουσιάζουν κενά πληροφόρησης, ασαφείς χαρακτηρισμούς, ακόμη και λανθασμένες ειδήσεις. Οι δημοσιογράφοι συνήθως σφάλλουν σε τίτλους δραμάτων και σε ονόματα συγγραφέων. Ενώ μία καθημερινή στήλη θεαμάτων παρακολουθεί τακτικά

την κίνηση των κεντρικών θιάσων, αντίθετα μεταφέρει ελλιπείς, ή και καθόλου πληροφορίες, για τη δράση των συνοικιακών θιάσων, η οποία παρουσιάζεται περιστασιακά.

Λόγω του περιορισμένου χρονικού περιθωρίου εκπόνησης της διατριβής, έχει αποδελτιωθεί εξαντλητικά μόνο μία εφημερίδα για τα γεγονότα όλων αυτών των χρόνων (η *Εστία* από το 1918-1919, η *Καθημερινή* από το 1920-1921 και το *Ελεύθερον Βήμα* από το 1922-1940). Έτσι, δεν διαθέτουμε τη συνολική άποψη όλων των κριτικών του Μεσοπολέμου για καθένα από τα παριστανόμενα έργα ξεχωριστά. Με την έλλειψη της ιδανικής αυτής συνθήκης, προβάλλονται υποχρεωτικά οι μονομερείς και συχνά προκατειλημμένες απόψεις συγκεκριμένων κριτικών που αρθρογραφούν στις παραπάνω εφημερίδες.

Ακριβώς λόγω της μη επαρκούς τεκμηρίωσης του υλικού, παρουσιάζονται και προβλήματα κωδικοποίησης και κατάταξης των θεατρικών έργων, τα οποία ο ερευνητής δυσκολεύεται να ταυτίσει. Οι λόγοι της αδυναμίας ταύτισής τους είναι καταρχήν η σκόπιμη παραπλανητική αλλαγή του τίτλου τους από τους θιάσους που τα ερμηνεύουν ή η απόκρυψη της ταυτότητας του συγγραφέα τους, ιδίως όταν πρόκειται για το εμπορικό θέατρο. Συχνά τα ίδια δράματα για εμπορικούς λόγους ξαναπαρουσιάζονται στη σκηνή με αλλαγμένους τίτλους, προκειμένου το κοινό να “εξαπατηθεί” και να προσέλθει στη θεατρική αίθουσα. Έτσι, ο ιστορικός σχεδόν κατά τύχη μπορεί να μάθει τους διπλούς τίτλους ενός δράματος. Επιπλέον, ο τίτλος ενός ξένου έργου από μία ευρωπαϊκή γλώσσα στην ελληνική μπορεί ν’ αλλάξει τόσο πολύ κατά τη μετάφρασή του, ώστε να δυσχεράνει την ταυτίσή του (π.χ. το δράμα του Lenormand *Mixture* γίνεται στα ελληνικά *Μόνικα*, η κωμωδία *Private lives* του Coward γίνεται *Σολομονέζ*). Σ’ αυτή την περίπτωση ο ερευνητής πρέπει να γνωρίζει την υπόθεση του δράματος για να κάνει την ταύτιση. Υπάρχουν, λοιπόν, αρκετές φορές, κατά τις οποίες βρίσκουμε στις στήλες δημοσίων θεαμάτων μεμονωμένους τίτλους ξένων έργων, χωρίς αναφερόμενο συγγραφέα, χωρίς παράθεση της υπόθεσης του δράματος και χωρίς καθόλου κριτικές από τις εφημερίδες. Σε παρόμοια περίπτωση το κείμενο ενός έργου είναι σχεδόν αδύνατο ν’ ανευρεθεί, όπως εξίσου αδύνατο είναι να βρούμε πληροφορίες γι’ αυτό στις ευρωπαϊκές γραμματολογίες. Έτσι, πολλά στοιχεία καταλήγουν στο περιθώριο της θεατρικής ιστορίας.

Πολύ συχνά, επίσης, συναντάται το πρόβλημα της ασυμφωνίας μεταξύ της μεσοπολεμικής δημοσιογραφικής κωδικοποίησης και της κατοπινής ιστορικής επεξεργασίας του υλικού. Τις περισσότερες φορές οι χαρακτηρισμοί που δίνουν στα θεατρικά έργα οι μεσοπολεμικοί κριτικοί και διανοούμενοι, διαφέρουν εντελώς απ’ τους αντίστοιχους των σύγχρονων ιστορικών του θεάτρου. Έτσι, ενώ π.χ. ένας κριτικός του Μεσοπολέμου μπορεί να καταχωρίσει ένα θεατρικό έργο στην πρωτοπορία, ένας σύγχρονος ιστορικός του θεάτρου μπορεί να το θεωρήσει ως ένα συμβατικό μελόδραμα. Το γεγονός αυτό δυσκολεύει κι εμάς στην κατάταξη των έργων. Συνεπώς, πρώτα λαμβάνουμε υπόψη μας τους χαρακτηρισμούς που δίνουν στα δράματά τους οι ίδιοι οι συγγραφείς. Όταν δεν υπάρχει τέτοιου είδους πληροφόρηση, λαμβάνουμε υπόψη μας τους χαρακτηρισμούς των κριτικών της εποχής, ενώ με την παράλληλη βοήθεια των σημερινών ιστορικών του θεάτρου

προσπαθούμε να δώσουμε και τη σύγχρονη, πιο αντικειμενική συνήθως, αποτίμηση, τοποθετώντας μ' αυτόν τον τρόπο τα έργα στην κατηγορία που τους αρμόζει.

Ένας σύγχρονος μελετητής του μεσοπολεμικού θεάτρου έχει να αντιμετωπίσει και το ζήτημα της ορολογίας των θεατρικών έργων. Οι κατηγορίες, στις οποίες εντάσσονται τα δράματα, είναι σε μεγάλο βαθμό συμβατικές, καθώς ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα δεν μπορεί να υποταχθεί εύκολα σε ετικέτες και καλούπια. Έτσι, συχνά, ενώ κατατάσσουμε ένα δράμα π.χ. στην κατηγορία της ηθογραφίας, παράλληλα αναγνωρίζουμε ότι μπορεί να περιέχει και στοιχεία κοινωνικού προβληματισμού ή ψυχογραφίας. Κάποιο άλλο δράμα μπορεί, επίσης, να ενσωματώνει στοιχεία πρωτοποριακών τεχνικών μαζί με στοιχεία της παράδοσης. Παρ' όλα αυτά, η κατηγοριοποίηση καθίσταται απαραίτητη, προκειμένου να τιθασεύσουμε, να ερμηνεύσουμε και να παρουσιάσουμε με κατανοητό τρόπο ένα τεράστιο υλικό 6.500 χιλιάδων περίπου παραστάσεων.

Συμβατική είναι, επίσης, συχνά η ορολογία που χαρακτηρίζει διάφορα δραματικά είδη. Κάποιοι όροι, όπως π.χ. “βουλεβάρτο”, “avant-garde”, “δράμα ιδεών”, “έργο με θέση”, “μελόδραμα” συγχέονται. Πολλές φορές τα όρια μεταξύ τους είναι δυσδιάκριτα κι ακόμη και σύγχρονοι μελετητές του ευρωπαϊκού θεάτρου δεν τα έχουν ξεκαθαρίσει. Έτσι, ένα δράμα μπορεί ν' ανήκει χρονικά π.χ. στην περίοδο και την κατηγορία του “έργου με θέση”, αλλά να περιέχει και στοιχεία του μυθιστορηματικού δράματος.

Τέλος, ο ερευνητής έχει να αντιμετωπίσει ακόμα δυσκολίες στοιχειοθέτησης του ευρύτερου ιστορικού πλαισίου. Καταρχήν, εμφανής είναι η απουσία γενικών ιστοριών του ελληνικού θεάτρου που να καλύπτουν τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Κατά δεύτερον, οι ευρωπαϊκές ιστορίες θεάτρου δεν αναφέρονται σχεδόν καθόλου στους ευρωπαίους εμπορικούς δραματογράφους που απαρτίζουν το μεγαλύτερο μέρος του μεσοπολεμικού αθηναϊκού δραματολογίου κι έτσι ο μελετητής καλείται να ανασυνθέσει το ύφος της τέχνης τους με αρκετή ανασφάλεια από τα ίδια τα έργα τους, όταν υπάρχουν, καθώς κι από διασκορπισμένες πληροφορίες. Όταν πάλι βρίσκει κανείς πληροφορίες για τους παραπάνω συγγραφείς, συνειδητοποιεί ότι οι ευρωπαίοι ιστορικοί είναι προκατειλημμένοι εναντίον του εμπορικού θεάτρου κι έτσι ο μελετητής πρέπει να είναι δικαιολογημένα επιφυλακτικός απέναντι στην αισθητική τους αποτίμηση. Κατά τρίτον, επικρατεί έλλειψη επαρκούς γενικής βιβλιογραφικής κάλυψης της ελληνικής ιστορίας του Μεσοπολέμου, όχι μόνο στον τομέα του θεάτρου, αλλά και στα πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενά της. Καθώς, λοιπόν, συνολικότερα δεν υπάρχει πλήρης δευτερογενής επεξεργασία του ιστορικού υλικού, ο ερευνητής είναι υποχρεωμένος να ξεκινά σε όλους τους τομείς την προσπάθειά του από τη συλλογή πρωτογενών μαρτυριών.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΤΟ ΑΘΗΝΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ:

ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΟΥ ΕΚΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ
ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΣΤΑ
ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

1. Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΤΟΥ ΒΕΝΤΕΤΙΣΜΟΥ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ Α΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

- α. Η ανάδυση του Βεντετισμού και η ταυτίσή του με την οικονομική ακμή της αθηναϊκής σκηνης των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα

Κατά το 1918, με το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, συναντάμε μία παγιωμένη κατάσταση στα θεατρικά πράγματα της Αθήνας, που έχει ήδη δημιουργηθεί από το 1908 με τη διάλυση του Βασιλικού Θεάτρου (και το 1905 με τη διάλυση της Νέας Σκηνης) και με την ανάδυση της τότε νέας γενιάς ηθοποιών που βγαίνουν από τα χέρια του Θωμά Οικονόμου και του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και εκπροσωπεί τη νεοσχηματισμένη αστική τάξη. Η Κυβέλη Αδριανού, η Μαρίκα Κοτοπούλη, ο Μήτσος Μυράτ, ο Τηλέμαχος Λεπενιώτης αποτελούν μερικές από τις ηγετικές φυσιογνωμίες πεπαιδευμένων αστών ηθοποιών – θιασαρχών των αρχών του 20ού αιώνα που δουλεύουν πάνω στα πρότυπα του συστήματος του βεντετισμού, το οποίο στην αστική Ευρώπη έχει αποδώσει καρπούς ήδη από τον 19^ο.

Έτσι, λοιπόν, μπαίνουμε στον Μεσοπόλεμο με τα παραπάνω δεδομένα που έχουν πλέον διαμορφωθεί από το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα και συναντούμε τις αδιαμφισβήτητες κι εδραιωμένες πια κορυφαίες βεντέτες της αθηναϊκής σκηνης, τη Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη, οι οποίες συνεχίζουν να κρατούν τα ηνία των θεατρικών τους επιχειρήσεων και συνεπώς και της αθηναϊκής θεατρικής ζωής. Τα νέα φυντάνια των αρχών του αιώνα έχουν γίνει πια καθεστώς στο άνοιγμα του Μεσοπολέμου.

- β. Το σύστημα του Βεντετισμού ως επισφαλής εξισορρόπηση των διπολικών αντιθέσεων της αθηναϊκής θεατρικής κίνησης

(1). Θιάσοι πρόζας και μουσικοί θιάσοι

Ένα χαρακτηριστικό που παγιώνεται στον Μεσοπόλεμο, ενώ είχε κάνει την εμφάνισή του από τα αμέσως προγενέστερα χρόνια, είναι ο αρκετά αυστηρός διαχωρισμός των μουσικών θιάσων από εκείνους της πρόζας. Ήδη από το 1915 εισάγεται ο διαχωρισμός των θιάσων πρόζας από εκείνους της επιθεώρησης λόγω των νέων οικονομικών κι επαγγελματικών συνθηκών (εισαγωγή νέας γενιάς ηθοποιών επιθεώρησης κι υπέργοικων

¹ Σχετικά με τους θιάσους, οι οποίοι διαμορφώθηκαν ύστερα απ' τη διάλυση του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης και σχετικά με τον θεσμό της βεντετοκρατίας, βλ. *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, εισαγωγή Θόδωρου Χατζηπανταζή, επιμ. Θ. Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα, εκδ. Ερμής, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, τομ. Α΄, Αθήνα, 1977, σσ. 7-11.

εξόδων για το ανέβασμα των πολυτελών επιθεωρησιακών θεαμάτων)². Από το 1915 ο θιάσος Κυβέλης χωρίζεται σε δύο διαφορετικά κλιμάκια: ένα μουσικό (επιθεωρησιακό, στο οποίο δεν παίρνει μέρος η ίδια η πρωταγωνίστρια) και σε ένα πρόζας (με τη συμμετοχή της). Από το 1918 η Κοτοπούλη εγκαταλείπει οριστικά το μουσικό θέατρο και δημιουργεί ένα ειδικό επιθεωρησιακό κλιμάκιο του θιάσου της, με τη συμμετοχή των αδελφών της, το οποίο παρουσιάζει Αποκριάτικες Επιθεωρήσεις, στις μέρες του Τριώδιου και μόνον.

Μέσα στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου αυστηρός είναι ο διαχωρισμός των θιάσων οπερέτας –η οποία κατέχει πολύ μεγάλο μερίδιο της θεατρικής κίνησης της εποχής, για να μην πούμε μεγαλύτερο απ’ αυτό της πρόζας- απ’ τους κεντρικούς θιάσους της πρόζας. Οι ηθοποιοί – αοιδοί της οπερέτας είναι αποκλειστικά αφιερωμένοι στο συγκεκριμένο είδος, όπως κι οι θίασοι³. Στην περίπτωση της επιθεώρησης τα πράγματα είναι πιο ρευστά, καθώς υπάρχουν και κάποιοι θίασοι επιθεώρησης, οι οποίοι δίνουν και λιγοστά έργα πρόζας⁴, ιδίως κατά την πρώτη πενταετία του Μεσοπολέμου, πριν πέσει το είδος σε μαρασμό από τη Μικρασιατική καταστροφή και μετά⁵. Ακόμη κι οι θίασοι των πρωταγωνιστριών Κοτοπούλη και Κυβέλης –ιδίως της Κοτοπούλη, αλλά χωρίς τη συμμετοχή της ίδιας– ανεβάζουν κάθε έτος κι από μία επιθεώρηση⁶. Αντίθετα, οι λαϊκοί συνοικιακοί θίασοι του Μεσοπολέμου

² Βλ. διεξοδικότερα *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., σσ. 176-177.

³ Βεβαίως, πάντα υπάρχουν οι εξαιρέσεις, που επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Έτσι, συναντούμε το 1923 το β’ κλιμάκιο του θιάσου Κυβέλης να ανεβάζει μια νέα γαλλική οπερέτα, τη *Ντε ντε* του Κριστινέ σε λιμπρέττο Βίλμετς, εν απουσία της πρωταγωνίστριας, η οποία βρίσκεται αυτήν την περίοδο στο Παρίσι (βλ. *Ελεύθερον Βήμα* –από εδώ και στο εξής *Ελ. Β.*- 6-10-1923). Επίσης, το 1924 ο Θιάσος Νέων του Ανδρέα Παντόπουλου ανεβάζει τον *Βαπτιστικό* του Θεόφρ. Σακελλαρίδη σε λιμπρέττο Χαρμίδη (βλ. *Ελ. Β.*, 25-7-1924).

⁴ Οι θίασοι αυτοί σ’ ολόκληρο τον Μεσοπόλεμο είναι οι εξής: Ροζαλίας Νίκα – Εδμόνδου Φυρστ, 1918-1920, Αλέκου Γονίδη, 1918-1920, 1923-1924, 1926-1927, Φώτη Σαμαρτζή, 1918, Νικ. Πλέσσα, 1918, 1925, 1931 και Ν. Πλέσσα – Κανδύλη, 1919, 1921, Καλλινέα, 1919, Τηλ. Λεπενιώτη – Νίνας & Φρόσως Κόκκου, 1919-1920, Νίνας & Φρόσως Κόκκου, 1921, 1923, Φ. Σαμαρτζή – Τσερτίνη, 1919-1920, Αντώνη Βώττη – Νικ. Μηλιάδη, 1921, “Κοσμικόν” Μιχ. Ιακωβίδη, 1923, Εδμ. Φυρστ – Χριστίνας Παλαιολόγου, 1923, Μάριου Παλαιολόγου – Σπύρου Πατρικίου, 1925, “Νέα Ελληνική Οπερέτα” Ολυμπίας Καντιώτη – Ριτσιάρδη, 1924, 1926, Γεώργιου Δράμαλη – Σπ. Πατρικίου, 1927, “Μουσική Ηθογραφία” Ελένης Πιέρρη – Ζάχου Θάνου, 1927-1928, “Ελευθέρα Σκηνή” Λολόττας Ιωαννίδου, 1928, Ιωάννη Πρινέα – Σπ. Πατρικίου, 1928, “Εθνική Λαϊκή Σκηνή” Ιωάννη Ιατρού, 1937, Ν. Μηλιάδη – Κυριακού, 1938, Οικονόμου – Ζωζώς Νταλμάς, 1938. Κάποιοι από τους παραπάνω θιάσους, εκτός από επιθεωρήσεις και δράματα πρόζας, ανεβάζουν και κάποιες οπερέτες.

⁵ Το 1924 ο Διονύσιος Λαυράγκας αναφέρει τα εξής για τον μαρασμό της επιθεώρησης: «Από ένα ή άλλον λόγον, ή και από κανένα, επήλθε μοιραίως μία αυτόματος μεταβολή εις το γούστο του κοινού, η επιθεώρησις εξηφανίσθη από τα θεατρικά προγράμματα και είνε τώρα σχεδόν δύο χρόνια που ένας και μόνος θιάσος, πιστός εις τα ομοούσια μένει αντιπρόσωπος του είδους που άλλοτε τόσον εθριάμβευσεν, ο θιάσος του Κεντρικού. Μοναδικός απομείνας από τόσους άλλους έχει τώρα το αποκλειστικόν επιθεωρησιακόν μονοπώλιον. Αν λείψη και αυτός η επιθεώρησις θα ανήκη πλέον εις το παρελθόν» (Δ. Λαυράγκας, «Μουσικά σημειώσεις – Η επιθεώρησις», *Ελ. Β.*, 21-7-1924). Βλ., επίσης, δημοσίευμα του Κώστα Αθάνατου («Μία θεατρική επιθεώρησις – Η *Καρακάζα*», *Ελ. Β.*, 28-7-1925), ο οποίος, επίσης, αναφέρεται στον μαρασμό της επιθεώρησης μετά τον θάνατο του κύριου εκπροσώπου της από τον συγγραφικό χώρο, του Πολύβιου Δημητρακόπουλου, και λυπάται για τον εξοστρακισμό αυτού του παραδοσιακού, χιουμοριστικού, πνευματώδους, ειρωνικού, σατιρικού είδους που αποτελούσε ανέκαθεν το εκλεκτότερο διανοητικό απαύγασμα σ’ όλους τους τομείς ζωής του Έλληνα. Βλ. επίσης δημοσίευμα του Μιλτ. Λιδωρίκη για το ίδιο θέμα με τίτλο «Ελληνική και παγκόσμιος θεατρική σκηνή και οθόνη», *Ελ. Β.*, 18-7-1923.

⁶ Η Κοτοπούλη ως το 1928 (βλ. *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., σ. 127), ενώ η Κυβέλη ανεβάζει μόνο τρεις επιθεωρήσεις ως το 1923.

αναμιγνύουν ελεύθερα στο δραματολόγιό τους την οπερέτα, την επιθεώρηση και το θέατρο πρόζας⁷.

(2). Εμπορικό και ποιοτικό θέατρο

Ένα άλλο κληρονομημένο φαινόμενο από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, το οποίο απαντάται στην αρχή, αλλά και κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, είναι η αντιδιαστολή ανάμεσα στο εμπορικό και στο καλλιτεχνικό θέατρο⁸. Οι πρωταγωνίστριες, αλλά και άλλοι θίασοι, αναλώνονται όλο τον χρόνο στην παρουσίαση εμπορικών -συχνά ακατάλληλων για δεσποινίδες- φαρσών, συμβατικών δραμάτων ρουτίνας⁹, ενώ επιστρατεύουν τα κλασικά & τα ρομαντικά δράματα¹⁰, τα ελληνικά δράματα¹¹, καθώς και τα δράματα καταξιωμένων νεότερων ευρωπαίων συγγραφέων¹² μόνο κατά τις τιμητικές τους παραστάσεις ή σε έκτακτες φιλολογικές παρουσιάσεις ως το απαραίτητο “λουτρό της Ήρας που αποκαθιστούσε την καλλιτεχνική παρθενία τους, ύστερα από μια ολόκληρη σαιζόν εκπόρνευσης και καλλιτεχνικής διαφθοράς”¹³. Κάποιες φορές για μεγαλύτερη προσέλευση του κοινού παίζονται εμπορικά δράματα του

⁷ Εκτός από τους συνοικιακούς, υπάρχουν και λιγοστοί κεντρικοί θίασοι, οι οποίοι συνδυάζουν και τα τρία δραματικά είδη (οπερέτα, επιθεώρηση και πρόζα), αν και πάντα σ’ αυτές τις περιπτώσεις το μερίδιο της πρόζας είναι πολύ μικρότερο απ’ αυτό του μουσικού θεάτρου. Αυτοί οι θίασοι είναι: Αντ. Βώττη – Νικ. Μηλιάδη, 1921, Φρόσως & Νίνας Κόκκου, 1921 & 1922, “Μουσική Κωμωδία”, 1922, “Μουσικός Θίασος” Νικ. Μηλιάδη, 1921, “Νέα Ελληνική Οπερέτα” Ολυμπίας Καντιώτη - Ριτσιάρδη, 1924, 1925, 1926, Ροζαλίας Νίκα – Εδμόνδου Φυρστ, 1918, 1919, 1920, Πλέσσα – Κανδύλη, 1921, Πλέσσα, 1925 και Φώτη Σαμαρτζή, 1918.

⁸ Σχετικά με την αντιδιαστολή μεταξύ “τυποποιημένου εμπορικού” και “ατομικού καλλιτεχνικού” δράματος που αναδύθηκε στην Ευρώπη στο μεταίχμιο μεταξύ του 19^{ου} και 20ού αιώνα με την επανάσταση των “μικρών θεάτρων” των Antoine – Strindberg και Στανισλάβσκυ – Τσέχωφ και που απασχόλησε και τους έλληνες διανοούμενους από τις αρχές κιόλας του 20ού αιώνα, βλ. *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., σσ. 212-213.

⁹ Σχετικά με την επιλογή του ρεπερτορίου των πρωταγωνιστριών από τη δεύτερη κιόλας δεκαετία του 20ού αιώνα, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», Πρακτικά συμποσίου με θέμα *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, εκδ. Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, 1996, σσ. 80-81.

¹⁰ Π.χ. δράματα των Shakespeare, Σοφοκλή, Molière, Hugo, Delavigne, Grillparzer, Goldoni.

¹¹ Π.χ. δράματα των Γρ. Ξενοπούλου, Ι. Πολέμη, Αρ. Προβελέγγιου, Ν. Λάσκαρη, Σπ. Μελά, Δ. Μπόγρη, Π. Χορν, Γ. Σώκου, Κ. Ν. Κωνσταντινίδη, Θ. Συναδινού, Στ. Δάφνη, Γ. Κορομηλά, Μιλτ. Λιδωρίκη, Πολ. Δημητρακόπουλου, Χρ. Δαραλέξη, Γ. Τσοκόπουλου.

¹² Π.χ. των Ibsen, Strindberg, Sudermann, Dickens, Wilde, Αντρέγιεφ, Björnson, Hauptmann, Maeterlinck, Hofmannsthal, D’ Annunzio. Χαρακτηριστικές είναι οι συχνές τιμητικές παραστάσεις της Κοτοπούλη με τη νεορομαντική τραγωδία του Hugo von Hofmannsthal *Ηλέκτρα* και της Κυβέλης με τη ρεαλιστική - συμβολιστική *Ανθή* του Λεονίντ Αντρέγιεφ, όπου κρίνεται, πως οι πρωταγωνίστριες διαπλάθουν ορισμένους από τους μεγαλύτερους ρόλους τους (βλ. «Η χθεσινή της Κοτοπούλη», *Καθημερινή*, 2-6-1920, καθώς και *Εστία*, 24-7-1918). Και οι δυο παίζουν ως τιμητική παράσταση την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, κερδίζοντας μ’ αυτόν τον τρόπο το επίθετο των “εθνικών τραγωδών” (βλ. *Ελ. Β.*, 29-10-1924 & 9-1-1925). Το ίδιο επίθετο αποδίδεται στην Κοτοπούλη, όταν παρουσιάζει το 1924 τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου προς τιμήν του αντιβασιλέα της Αβυσσηνίας Ρας-Ταφάρι (βλ. Μιλτ. Λιδωρίκη, «Θεατρική σκηνή», *Ελ. Β.*, 21-8-1924) . Βλ., επίσης, τη μαρτυρία του Σπύρου Μελά σχετικά με την απόδοση της Κυβέλης ιδιαίτως στην *Ανθή* του Αντρέγιεφ που έδινε συνήθως ως φιλολογική παράσταση (Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, εκδ. Γ. Φέξη, Αθήνα, 1960, σ. 113).

¹³ Βλ. *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., σ. 17 και γενικότερα για το θέμα των τιμητικών σσ. 14-17. Για το θέμα του διχασμού της καλλιτεχνικής προσωπικότητας της Κοτοπούλη μεταξύ του ρόλου που είχε ως εμπορικός θιασάρχης και του ρόλου που είχε ως ηθοποιός ποιότητας κι ανώτερης αισθητικής, ο οποίος διέτρεχε ολόκληρο τον βίο της, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», ό.π., σσ. 86-88. Και ο Σπύρος Μελάς, επίσης, τονίζει την ιδιαίτερη επίδοση της πρωταγωνίστριας στους δραματικούς και τραγικούς ρόλους (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 112, 116).

βουλεβάρτου ακόμη και στις τιμητικές και φιλολογικές παραστάσεις, όχι μόνο από τις πρωταγωνίστριες, αλλά κι από άλλους θιάσους¹⁴.

Το μεγαλύτερο ποσοστό των παριστανόμενων δραμάτων και κωμωδιών του Μεσοπολέμου προέρχεται από τα τεύχη του γαλλικού θεατρικού περιοδικού *La Petite Illustration* και από τις μεταφράσεις των δημοσιευόμενων εμπορικών έργων του στα ελληνικά, οι οποίες γίνονται “στο γόνατο” μέσα σε λίγες μέρες και παίζονται μετά από ελάχιστες δοκιμές¹⁵. Το 1921 ο Γρ. Ξενόπουλος παρουσιάζει σε δημοσίευσμά του πολύ ανάγλυφα το φαινόμενο της αυτόματης αποδοχής των γαλλικών έργων:

«Τον περασμένον μήνα εις κάποιον θέατρον έβλεπα μίαν γαλλικήν φάρσαν. Και απορούσα πώς είνε δυνατόν να γράφονται και να παίζονται ίσως μ’ επιτυχίαν εις το Παρίσι τόσον... ανόητα, ηλίθια και παιδαριώδη έργα. Απορούσα ακόμη και πώς είνε δυνατόν να μεταφράζονται και να παίζονται εις Αθήνας από ηθοποιούς μεγάλης αξίας και καλυτέρας, μα την αλήθεια, τύχης. [...] Αλλ’ οι ηθοποιοί δεν είνε υπεύθυνοι παρά μόνον ίσως όταν δίδουν πρωτότυπον έργον νέου, αγνώστου συγγραφέως. Εάν έξαφνα τους ήλεγχε κανείς δια την ηλιθιαν φάρσαν, θ’ απαντούσαν: - Τί λέτε; Έργο που παίχθηκε στο Παρίσι; Εμείς, λοιπόν, πρέπει να είμεθα αυστηρότεροι από τους Γάλλους θεατρώνας; Και πρέπει να υποθέτωμεν το αθηναϊκόν κοινόν πλέον ανεπτυγμένον και δύσκολον από το παριζιάνικο; Η ευθύνη, λοιπόν, βλέπετε, μετατοπίζεται εκεί πέρα. Ο Γάλλος διευθυντής θα μας δώση λόγον πώς εδέχθη εις το θέατρόν του τέτοιαν ηλιθιότητα, ώστε να δημοσιευθή κατόπιν εις

¹⁴ Ενδεικτικά αναφέρουμε, ότι το 1919 η Κοτοπούλη δίνει ως φιλολογική παράσταση το δράμα βουλεβάρτου *Κρίνος* των Pierre Wolff – Gaston Leroux (βλ. *Εστία* 2-7-1918), το 1923 δίνει την τιμητική της με το δράμα βουλεβάρτου *Ιουδήθ* του Henry Bernstein (βλ. *Ελ. Β.*, 19-10-1923), ενώ το 1927 ο ίδιος θίασος παριστάνει το *Τλιγγος ή Μοιραίον* του Charles Méré ως τιμητική του Νίκου Ροζάν (βλ. *Ελ. Β.*, 14-4-1927). Δράματα βουλεβάρτου δίνουν ως τιμητικές κι άλλοι πρωταγωνιστές, όπως ο Αιμ. Βεάκης που το 1925 παριστάνει το δράμα της Karen Bramson *Ο καθηγητής Κλένοβ* (βλ. *Ελ. Β.*, 5-11-1925). Θίασοι συνόλου και πρωτοποριακοί θίασοι πράττουν το ίδιο, όπως το 1920 η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου με το δράμα γκραν-γκινιόλ *Στο νεκροτράπεζο* των André de Lorde – Montignac (βλ. *Καθημερινή*, 27-10-1920), το 1926 ο Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση με το δράμα βουλεβάρτου *Ισραήλ* του Bernstein ως τιμητική του Κ. Μουσουρή (βλ. *Ελ. Β.*, 9-10-1926), το 1931 ο Λαϊκός Θίασος του Ρώτα με το παμπάλαιο μυθιστορηματικό δράμα *Αι δύο ορφαναί* του D’ Ennery ως τιμητική της Γεωργίας Βασιλειάδου (βλ. *Ελ. Β.*, 3-10-1931) και το 1938 ο θίασος Παμφίλης Αργυροπούλου – Κώστα Σαντοριναίου με την κωμωδία βουλεβάρτου του Louis Verneuil *Σατανάς* (βλ. *Ελ. Β.*, 29-6-1938). Κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία οι νέες πρωταγωνίστριες ακολουθούν το ίδιο παράδειγμα. Έτσι, το 1930 συναντούμε την Αλίκη να δίνει ως φιλολογική παράσταση το δράμα *Σαμψών* του Bernstein με τον θίασο Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών (βλ. *Ελ. Β.*, 12-11-1930).

¹⁵ Ο Μήτσος Μυράτ στα απομνημονεύματά του αποτυπώνει πολύ παραστατικά τον ανταγωνισμό των θιάσων των πρωταγωνιστριών, καθώς και το φαινόμενο των βιαστικών μεταφράσεων των έργων του ρεπερτορίου τους απ’ τη γαλλική *Illustration*: «Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στους δυο θιάσους Μαρίκας – Κυβέλης ήταν πάντα στη διαπασών. Ο νόμος περί πνευματικής ιδιοκτησίας δεν είχε ψηφισθεί ακόμα. Η ξένη θεατρική παραγωγή ελεύθερη...για όποιον προλάβει τον άλλον. Τα supplements της *Illustration* γίνονταν ανάρπαστα. Τέσσερα Almanack de spectacle χάριζαν στη διάθεσή μου την εκλογή είκοσι χρόνων θεατρικά έργα. Απ’ τους θιάσους δεν απέλειπε η Ιντέλιτζενς Σέρβις. Οι μεταφραστές εκτελούσαν και χρέη κατασκοπείας...και ειδοποιούσαν τρεχάτα: - Ο Θεοδωρίδης ετοιμάζει το τάδε έργο. Ευθύς επιστρατεύοταν όλο το έμπνηχο μεταφραστικό υλικό. – Σε δυο μέρες το έργο το θέλω, έλεγε η Μαρίκα. Και σύμφωνα με την παραγγελία έφτανε φρέσκια η μετάφραση σαν το αχνιστό ψωμί» (βλ. Μήτσος Α. Μυράτ, *Ο Μυράτ κ’ εγώ – Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα, 1950, σσ. 38-39). Μάλιστα, ο Μυράτ διηγείται χαρακτηριστικά πώς σε μία μέρα μετέφρασε ολόκληρο γαλλικό εμπορικό έργο για τον θίασο Κοτοπούλη, για να μην προλάβει να το παίξει ο θίασος Παπαϊωάννου στο “Πανελλήνιον” (ό.π., σ. 39). Ο Μελάς μιλά, επίσης, για το λαχάνιασμα των πρωταγωνιστριών για το “ποια θα πρωτοανέβαζε την τελευταία βουλεβαρδιέρικη επιτυχία του ξένου θεάτρου”, για την απουσία μελέτης και προσοχής στο ανέβασμα των ευρωπαϊκών φαρσών, καθώς και για τον σημαντικό ρόλο που έπαιζε το υποβολείο για τους ηθοποιούς που συνήθως δεν ήξεραν τα λόγια τους (βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 109-110).

το παράρτημα της *Ιλλουστρασιόν* και να μεταφρασθή εκείθεν εις τας Αθήνας; Αλλά και αυτός έχει πολύ πρόχειρον την δικαιολογίαν – Είνε έργον, θα μας ειπή, γνωστού συγγραφέως, ο οποίος είχε θεατρικάς επιτυχίας. Το είδαμεν κι εμείς, ότι δεν ήταν της προκοπής. Αλλά πώς ημπορούσαμεν να το απορρίψωμεν; Αυτό, τωόντι, συμβαίνει κατά κανόνα. Κάποτε μάλιστα, εις τα ευρωπαϊκά θέατρα, προκειμένου περί γνωστών συγγραφέων, τα έργα γίνονται δεκτά δια συμβολαίου πριν ακόμη γραφούν. Ο θεατρώνης βασίζεται επί της πιθανότητος μιας επιτυχίας, η οποία, όταν ο συγγραφέυς έχη πολλές προηγουμένας, είναι σχεδόν βεβαιότης και σπεύδει να την εξασφαλίση δια το θέατρόν του. Κι εν περιπτώσει πάλιν αποτυχίας, δεν καταστρέφεται. Ό,τι κι αν είναι το έργον ενός γνωστού συγγραφέως, πολύς κόσμος θα το ιδή στο Παρίσι. Θα κάμη τας παραστάσεις της και η αποτυχία. Και τόσας πολλές, όσας δεν κάμνει εδώ ούτε η μεγαλύτερα, φευ!, επιτυχία.»¹⁶

Οι πρωταγωνίστριες κι οι πρωταγωνιστές επιλέγουν το ρεπερτόριό τους σύμφωνα με τον κεντρικό ρόλο για την επίδειξη των υποκριτικών τους ταλάντων και δυνατοτήτων μέσα απ' αυτόν¹⁷. Ο ρόλος ενός δράματος πρέπει να πληροί εκείνες τις προϋποθέσεις, οι οποίες θα τους επιτρέψουν να επιδείξουν στο μεγαλύτερο δυνατό μέτρο τα υποκριτικά τους προσόντα, αδιαφορώντας συχνά για την καλλιτεχνική ποιότητα του ίδιου του δράματος ή για μια παράσταση συνόλου κι ένα ολοκληρωμένο κι άρτιο θεατρικό αποτέλεσμα απ' όλους γενικά τους συντελεστές του θιάσου¹⁸. Το κάθε δράμα θεάται πρωταρχικά ως ρόλος, είτε πρόκειται για εμπορικό, είτε για έργο καλλιτεχνικών αξιώσεων¹⁹.

¹⁶ Γρ. Ξερόπουλος, «Φιλολογικά θεατρικά – Από τα τελευταία έργα», *Καθημερινή*, 6-6-1921.

¹⁷ Το 1929 π.χ., όταν η Κυβέλη παίζει την κωμωδία βουλευάρτου των Robert de Flers – Armand de Caillavet *Ερωτική περιπέτεια*, ο Φώτος Πολίτης τη χαρακτηρίζει ως “ένα από τα συνηθισμένα γαλλικά μελοδράματα, που γράφονται για ν’ αναδεικνύουν τις πρωταγωνίστριες” (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Θεατρικά διάφορα», *Ελ. Β.*, 5-7-1929).

¹⁸ Το 1924 ο Μιλτ. Λιδωρίκης κατηγορεί το αθηναϊκό κοινό για “πασατεμπισμό”, καθώς πηγαίνει στο θέατρο για να δει την τάδε ή τη δείνα αγαπημένη του πρωταγωνίστρια, χωρίς να προσέχει καν την προσπάθεια των υπόλοιπων ηθοποιών του θιάσου. Νοιάζεται μόνο για τις κινήσεις του αγαπημένου του αστέρα (βλ. Μ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή – Το αθηναϊκόν κοινόν», *Ελ. Β.*, 6-7-1924).

¹⁹ Το 1921 π.χ. κρίνεται, πως η Κοτοπούλη παίζει πολύ καλύτερα από τις ιταλίδες συναδέλφισσές της τον πρωταγωνιστικό ρόλο της κομεντί του ιταλικού βουλευάρτου του Dario Niccodemi *Σκιά* (βλ. *Καθημερινή*, 23-1-1921). Σε αρκετές περιπτώσεις η κριτική αποφαίνεται, πως κάποια δράματα δεν διαθέτουν πρωτοτυπία υπόθεσης, εντούτοις γίνονται ανεκτά μόνο και μόνο λόγω της υποκριτικής τέχνης των πρωταγωνιστριών, σε κοριτσιίστικους μάλιστα ρόλους. Έτσι, η διαπίστωση αυτή απαντάται π.χ. το 1918 στην περίπτωση του χιλιοπαιγμένου “μέτριου μελοδράματος” *Η άγνωστος* του Alexandre Bisson με την Κυβέλη (βλ. Α-Β, «Από τα θέατρα – Αι παραστάσεις της Κυβέλης», *Εστία*, 1-6-1918) και το 1922 στην περίπτωση της αμερικανικής κομεντί *Πεγκ καρδούλα μου* του John Hartley Manners, με την Κοτοπούλη (βλ. Μώμος [ψευδώνυμο Θεόδωρου Συναδινού, βλ. Κυρ. Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά Φιλολογικά Ψευδώνυμα 1800-1981*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 1983 (2),, σ. 67], «Από τα θέατρα – Πεγκ...καρδούλα μου», *Ελ. Β.*, 9-7-1922). Δεν είναι, όμως, μόνο τα εμπορικά δράματα εκείνα που επιλέγουν οι πρωταγωνίστριες για τους ενδιαφέροντες ρόλους τους, αλλά και τα δράματα με καλλιτεχνικές αξιώσεις. Έτσι, το 1922 η *Σαλώμη* του Wilde προσφέρει στην Κοτοπούλη έναν υπέροχο τραγικό ρόλο (βλ. *Ελ. Β.*, 27-10-1922), ενώ το 1926 η ίδια δίνει την τιμητική της με τον σαιξπηρικό *Μάκβεθ* σ’ ένα ρόλο παλιό καλλιτεχνικό όνειρο γι’ αυτήν (βλ. *Ελ. Β.*, 27-10-1926, 19-11-1926, καθώς και μ. ρ. [Μιχαήλ Ροδάς], «Δια τον *Μάκβεθ*», 28-11-1926). Ακόμη κι όταν πολύ αργότερα, το 1932, οι δύο πρωταγωνίστριες συνασπίζονται στο “Ελεύθερο Θέατρο”, κάτω από τη σκηνοθετική μπαγκέτα του Σπ. Μελά, με καλλιτεχνικούς στόχους, ο τελευταίος εξομολογείται, ότι επέλεξε τη *Μαρία Στούαρτ* του Schiller, καθώς πρόσφερε ισάξια σημαντικούς ρόλους και στις δυο τους (βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Το ελεύθερο», *Ελ. Β.*, 31-3-1932). Εκτός από τις κύριες γυναίκες πρωταγωνίστριες, υπάρχουν και άλλοι πρωταγωνιστές που επιλέγουν το ρεπερτόριό τους με βάση τα παραπάνω κριτήρια. Το 1924 ο πρωταγωνιστής του θιάσου Κοτοπούλη Μήτσος Μυράτ δίνει την τιμητική του με τον σαιξπηρικό *Αμλετ*, ένα ρόλο που χρόνια ονειρευόταν και μελετούσε (βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή», *Ελ. Β.*, 23-10-1924). Το 1922 ο μολιερικός *Φιλάργυρος* κρίνεται για τον υπέροχο ρόλο που χάρισε στον Χριστ. Νέζερ, μέσω του οποίου ο

Συχνό πάλι είναι το φαινόμενο έλληνες δραματογράφοι να δημιουργούν έργα κομμένα και ραμμένα στα μέτρα των υποκριτικών δυνατοτήτων των πρωταγωνιστριών²⁰. Γεγονός, πάντως, παραμένει, ότι οι πρωταγωνίστριες κι οι θιασάρχες σπεύδουν ν' ανεβάσουν τις τελευταίες εισπρακτικές επιτυχίες των ευρωπαϊκών και κυρίως των παρισινών θεάτρων αφήνοντας στην κριτική την αρμοδιότητα και το βάρος να κρίνει, αν τα έργα που επιλέγουν, ανήκουν ή όχι στη σφαίρα της υψηλής τέχνης, απεκδύομενοι κατ' αυτόν τον τρόπο των δικών τους καλλιτεχνικών ευθυνών κι επιλογών και δικαιολογούμενοι, ότι εισάγουν τον απολύτως τελευταίο ευρωπαϊκό νεοτερισμό²¹.

(3). Κεντρικοί και λαϊκοί θιάσοι

Ο διαχωρισμός των κεντρικών θιάσων των πρωταγωνιστών από τους λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους αποτελεί ένα επιπρόσθετο σημαντικό φαινόμενο που κληρονομείται στον Μεσοπόλεμο από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα. Όπως στις αρχές του 20ού αιώνα, μετά τη διάλυση του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης και την ανάδυση των νέων ιερειών της τέχνης, των βεντετών Κοτοπούλη και Κυβέλης, οι ηθοποιοί και το

πρωταγωνιστής υψώνεται σε ανώτερες σφαίρες τέχνης (βλ. Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια-Μολιέρως», *Ελ. Β.*, 20-7-1922).

²⁰ Το 1924 ο κεντρικός ρόλος της δραματικής σάτιρας του Θ. Συναδινού *Καραγκιόζης* γράφεται ειδικά για την Κοτοπούλη (βλ. *Ελ. Β.*, 9-2-1924). Το 1923 η κομεντί *Μαριτάνα* του Γρ. Ξενόπουλου γράφεται ειδικά για την Κυβέλη (βλ. Χαρ. «Το θέατρον – Η *Μαριτάνα*», *Ελ. Β.*, 6-6-1923). Το 1935 ο Σπ. Μελάς ομολογεί, ότι έγραψε την κωμωδία ηθών *Ο μπαμπάς εκπαιδευεται* κυριολεκτικά μέσα στα παρασκήνια του θιάσου Αλίκης – Κώστα Μουσούρη – Βασίλη Λογοθετίδη με ρόλους προσαρμοσμένους ακριβώς στους συγκεκριμένους πρωταγωνιστές του θιάσου. Για τη συγγραφή κάποιων ρόλων απ' τον Παντελή Χορν ειδικά για την Μαρίκα Κοτοπούλη, βλ. Έφη Βαφειάδη, «Παντελής Χορν και Μαρίκα Κοτοπούλη – Ρόλοι για μια μεγάλη θεατρίνα», Πρακτικά συμποσίου με τίτλο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, ό.π., σσ. 57-66.

²¹ Όταν το 1925 οι θιάσοι της Κοτοπούλη και της Κυβέλης δέχονται σφοδρότατες επιθέσεις απ' τους κριτικούς για τις ανάξιες ευρωπαϊκές φαρσοκωμωδίες που ανεβάζουν, η διεύθυνση του θιάσου Κοτοπούλη αποστέλλει την παρακάτω απολογητική επιστολή, απεκδύομενη ουσιαστικά των καλλιτεχνικών ευθυνών της: «Η Διεύθυνσις του θεάτρου Κοτοπούλη, παρακολουθεί μετ' ίσης ευλαβείας τας κρίσεις του κοινού και τας κρίσεις των εφημερίδων και πιστεύει, ότι πρέπει να υφίσταται αδιαμαρτυρήτως την μομφήν αμφοτέρων, όταν υπάρχη, όπως δέχεται με ενθουσιασμόν τους επαίνους των. [...] Εις το θέατρον Κοτοπούλη εδόθη και δίδεται με μεγάλην επιτυχίαν μία κωμωδία γαλλική *Ο κύριος των 5 μμ.* Η κωμωδία αυτή παίζεται από ενός έτους συνεχώς εις το Παλαιόν Ρουαγιάλ των Παρισίων και όπως δι' όλα τα έργα του δραματολογίου του θιάσου μας κατεβλήθησαν προσπάθειαι δια να χορηγηθή παρά των συγγραφέων το δικαίωμα της μεταφράσεως και παραστάσεώς του εις τας Αθήνας. Δεν είνε εξεταστέον αν η κωμωδία είνε καλή ή κακή, δικαίωμα και των δημοσιογράφων και των θεατών είνε να εκφέρουν την κρίσιν των και να διαφωνούν συνηθέστατα, τινές εκ των πρώτων προς τους δευτέρους. Εξεταστέον είνε αν η διεύθυνσις του θεάτρου προφανώς προσπαθή να δώση εις το κοινόν του θεάτρου ό,τι μετ' επιτυχίας αναβιβάζεται εις τα μεγάλα θέατρα της Ευρώπης εις τραγωδίαν, δράμα, κωμωδίαν και φάρσαν. Επί του προκειμένου, λοιπόν, τί έκαμεν η Διεύθυνσις του θεάτρου Κοτοπούλη; Έδωσε κωμωδίαν των διασήμων Γάλλων συγγραφέων Εννεκέν και Βεμπέρ διδομένην εις εν εκ των μεγαλειτέρων ξένων θεάτρων και παιζομένην ακόμη τώρα, αν και συνεπλήρωσε δωδεκάμηνον από της αναβιβάσεώς της. Την έδωσε με σκηνικόν πλούτον, με τους καλλιτέρους της ηθοποιούς». (βλ. *Ελ. Β.*, 5-7-1925). Ο Θ. Συναδινός το 1923 μας πληροφορεί, ότι ο σύζυγος και οικονομικός διαχειριστής του θιάσου Κυβέλης Κων. Θεοδωρίδης «αγαπά πολύ τα έργα των κκ. Τζούρου και Πετροκοκκίνου, καθώς και πάντα τα συγγενεύοντα προς αυτά κατά την θεατρικήν μορφήν. Ο κ. Θεοδωρίδης έμεινε πολύ στο Παρίσι και είνε εις θέσιν να εκλέξη έργα του “Βωδεβίλ”, του “Ζυμνάζ”, της “Ρεναισάνς”, της “Φέμινα”, “Κολομπιέν” και άλλων» (βλ. Θεόδ. Συναδινός, «Θεατρική σκηνή – Το ταχυδρομείον μου», *Ελ. Β.*, 9-8-1923).

δραματολόγιο της παλαιάς σχολής δεν εξαφανίστηκαν τελείως από τη θεατρική ζωή του τόπου βρίσκοντας καταφύγιο στα απόμερα θεατράκια των αθηναϊκών συνοικιών²², έτσι και κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου συναντούμε τον ίδιο διπολισμό: οι πρωταγωνίστριες βασιλεύουν στις κεντρικές αθηναϊκές σκηνές, ενώ οι παλαίμαχοι ηθοποιοί που δεν έσπευσαν να προσαρμοσθούν στις νέες κοινωνικές και καλλιτεχνικές συνθήκες, περιορίζονται στα θέατρα των συνοικιών²³.

Η ατμόσφαιρα, το κλίμα, το κοινό, καθώς και το δραματολόγιο των συνοικιακών θιάσων είναι εντελώς διαφορετικά από τα αντίστοιχα των κεντρικών. Οι συνοικιακοί θιάσοι απευθύνονται στη “λαϊκή μαρίδα” των απλών ανθρώπων των αθηναϊκών συνοικιών²⁴, ενώ οι κεντρικοί θιάσοι απευθύνονται στους πρωτευουσιάνους αστούς. Το δραματολόγιο των συνοικιακών θιάσων αποτελείται ως επί το πλείστον από ευρωπαϊκά μυθιστορηματικά περιπετειώδη μελοδράματα του 19^{ου} αιώνα, από παλαιά “δράματα με θέση”, πάλι του 19^{ου} αιώνα, από ελληνικά κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια και μεγαλόστομα ρητορικά πατριωτικά δράματα, αναμιγνύοντας εύκολα, όπως είδαμε και παραπάνω, την οπερέτα, την επιθεώρηση, τη μουσική ηθογραφική φαρσοκωμωδία και την πρόζα. Ενώ το δραματολόγιο των κεντρικών θιάσων αποτελείται ως επί το πλείστον από το νεότερο ευρωπαϊκό –κυρίως γαλλικό– βουλεβάρτο. Οι συνοικιακοί θιάσοι δημιουργούν αποκλειστικά δικά τους δραματικά είδη και συγγραφείς, οι

²² Βλ. διεξοδικότερα *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., σσ. 84-85.

²³ Οι συνοικιακοί θιάσοι που λειτουργούν κατά τον Μεσοπόλεμο, είναι οι εξής: Βιργινίας Διαμάντη, 1918, Καίτης Χαντά, 1918, 1923, 1940, Βιλλάρ, 1919, 1923, Μαρίας Βεάκη, 1920-1921, 1923, Γιαννούλη – Πούλου, 1920, Βιργινίας Διαμάντη – Ν. Κυριακίδη, 1920, Κ. Προβελέγγιου, 1920 & το 1939 ως θιάσος αφών Προβελέγγιου, Χάφταν, 1920, Ζάχου Θάνου – Ν. Κυριακίδη, 1921, Θάνου Ζάχου, 1924, Ν. Κυριακίδη, 1929, Σπύρου Παντόπουλου – Γ. Δρακάκη, 1921, Γ. Δρακάκη, 1923, Τ. Σοφιάδου, 1921, Θιάσος Αρχαίων Έργων, 1921-1923, 1925-1926, 1933, Κόκκα, 1922-1923, Διονύσιου Βενιέρη – Ν. Κυριακίδη, 1922, Διον. Βενιέρη, 1924, 1926, Μίμη Κοκκίνη, 1922, Πανελλήνιος Θιάσος Τασίας Κύρου, 1922-1932 & 1934, Εμμανουήλ Καντιώτη – Τασίας Κύρου, 1931, Χρήστου Γεωργιάδη, 1923, Αλεξίου, 1923, Αρμάνδου Καμέλια, 1923, Μ. Κολοκοτρώνη, 1923, Ν. Κωνσταντινίδη, 1923, Μάριου Ροτζάουρον, 1923, 1931, 1933, 1936, Ροζαλίας Βελισσαρίου, 1924, Δόξα, 1924, Πέτρου Λέοντα, 1924, Ροζαλίας Νίκα, 1925, Δημήτρη Ζαφειρίου, 1925, Δημ. Ζαφειρίου – Ρ. Φιέρρα, 1928, Φρόσως Κόκκου, 1925, Βεργόπουλου, 1927, Νίτσας Μωρέττη – Μαρίκας Μαντινείου, 1927, Μαρίκας Μαντινείου, 1930, Νίτσας Ράλλη, 1927, Ειρήνης Βασιλάκη, 1928, 1933, Κατίνας Καλουτά, 1928, Μαρίκας Μαντινείου – Ζάχου Θάνου, 1929, Χρυσόχου – Στυλιανόπουλου, 1929, Έλλης Ρούσσου, 1930, Μάνου, 1931-1932, Νέος Μουσικός Θιάσος, 1934, Εμμανουήλ Καντιώτη, 1936, Λαϊκός Θιάσος, 1936, Μαυρόπουλου, 1936, Θιάσος Λαϊκής Σκηνής, 1939, Καίτης Βερώνη, 1940. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε, πως γενικότερα οι πληροφορίες των αθηναϊκών εφημερίδων της εποχής είναι εξαιρετικά φειδωλές κι αποσπασματικές σε πληροφορίες που αφορούν στους συνοικιακούς θιάσους, καθώς θεωρούνται κατώτερα θεάματα. Παραπάνω έχουν αναφερθεί μόνο οι θιάσοι που μπορούμε να κατονομάσουμε, καθώς γνωρίζουμε τους θιασάρχες τους. Υπάρχουν, εντούτοις, κι αρκετοί άλλοι λαϊκοί θιάσοι, για τους οποίους γνωρίζουμε μόνο το θέατρο, στο οποίο παίζουν. Επιπλέον, σπάνια αναφέρονται οι ηθοποιοί που τους απαρτίζουν, παραλείπεται συχνά μεγάλο μέρος του δραματολογίου τους, καθώς ο ημερήσιος τύπος δεν παρακολουθεί καθημερινά τη θεατρική τους δράση, έτσι ώστε δεν μπορεί να δημιουργηθεί ένα συνεπές καθημερινό πλήρες παραστασιολόγιο γι’ αυτούς. Μπορεί επί ένα μήνα συνεχώς να έχουμε πληροφορίες για τη δράση ενός συνοικιακού θιάσου κι εντελώς ξαφνικά να χάσουμε κάθε επαφή.

²⁴ Βλ. περιγραφή του 1934 του πολύχρωμου και πολυποικίλου κοινού των συνοικιακών θεάτρων απ’ τον Ν. Γιοκαρίνη με τίτλο «Η χαρά του πλήθους – Ο λαός διασκεδάζει», *Ελ. Β.*, 5-7-1934, απ’ όπου αναφαίνεται η χαρά, η ευθυμία, ο αυθορμητισμός, η φασαρία, η ελευθερία που επικρατεί στα λαϊκά θέατρα.

οποίοι είναι συνήθως οι ίδιοι οι θιασάρχες τους²⁵. Δημοσίευμα της εποχής παραθέτει τα εξής χαρακτηριστικά σε ό,τι αφορά το δραματολόγιο και το περιεχόμενο των παλαιών δραμάτων που παριστάνουν οι συνοικιακοί θιάσοι:

«Κατά είκοσι και τριάκοντα έτη –ίσως και πλέον– τας ημέρας αυτάς ατθίδες και ατθοί, επέστρεψαν προς τα πίσω. [...] Γραίοι και γραίοι, μεσήλικες και γεροντοπαλλήκαρα, μετά γεροντοκορών ομού, έγιναν είκοσι ετών παιδιά πάλιν. [...] Εκεί οι *Δύο Λοχίοι* παίζονται, εδώ ο *Αρχισιδηρουργός* και εκείθεν *Αι δύο ορφαναί* και αλλού η *Γκόλφω* και το *Πίστις ελπίς και έλεος*. Και εκείναι εγγόνια και δισεγγόνια έχουσαι σήμερον, κλαίουν και τα δάκρυα κρουνηδόν ρέουν εις τα ρυτιδωμένα πρόσωπα, “όταν φεν! Το ωρολόγιον του Αγίου Σουλπικίου κτυπά την δωδεκάτην μεταμεσονύκτιον και η κόμησσα Δ’ Ελ. Ερινύ ενθυμείται ότι ήτο μήτηρ”. Επέστρεψαν κατά τριάκοντα και πλέον ίσως έτη πίσω. Επέστρεψαν λοιπόν εις την εποχήν εκείνην, όπου οι άνθρωποι έδεναν τα σκυλλά με τα λουκάνικα. Επέστρεψαν... Το θέατρον, η επιφυλλίς, το μυθιστόρημα, το φέι-βολλάν κολλημένον εις τον αθηναϊκόν τοίχον, ο κινηματογράφος και οι Αθηναίοι και αι ατθίδες εις την ανάμνησιν μόνον και όχι εις την πραγματικότητα, διότι εκείναι σήμερον είνε μητέρες και γιαγιάδες με εγγόνια και δισεγγόνια και δεν δακρύζουν σήμερον δια την δυστυχίαν της Λουίζας και της Εριέττης εκείναι, αλλά δια την ανάμνησιν... Γιατι αι δυστυχείς αυταί ηρωίδες και το έργον και το μυθιστόρημα και το δράμα και ο συγγραφεύς τους ενθυμίζουν τα χρόνια εκείνα, που δεν ξαναγυρνούν πλέον»²⁶.

Όσο προχωρά, όμως, ο Μεσοπόλεμος, ανακαλύπτουμε όλο και περισσότερα στοιχεία σύγκλισης μεταξύ λαϊκών συνοικιακών θιάσων και κεντρικών. Το πρώτο σημείο σύγκλισης είναι η σταδιακή αλλαγή σύστασης τού ως τώρα αποκλειστικά λαϊκού κοινού των συνοικιακών θεάτρων, καθώς οι αστοί αρχίζουν να εισχωρούν στις πλατείες των λαϊκών θεαμάτων. Έτσι, από ένα σημείο και μετά, τα λαϊκά θεατράκια γίνονται της μόδας και το στέκι των αριστοκρατών, οι οποίοι έλκονται από το “σκούρο, χονδρό αλάτι κουζίνας” του συνοικιακού χιούμορ, από την αφέλεια, την ελευθερία, τον αυθορμητισμό, το κέφι, την πλατειά λαϊκή πνοή που κυριαρχούν σ’ αυτά τα θέατρα, αντίθετα από την πλήξη και τη “ρουτίνα” του κέντρου, καθώς “θέατρον, εδώ εις την Ελλάδα και μάλιστα σήμερα, δεν θα πη κολλάρο, θα πη λαός, όπου ο ηθοποιός δεν αισθάνεται τον εαυτόν του υπό την αστυνομική επιτήρησιν του σπουδαίου κόσμου κι όπου η «μεγάλη» κριτική, η οποία θυμάται τον Ίρβιγκ όταν κρίνη τον κ. Σκορδύλλη, ευτυχώς απουσιάζει”²⁷.

Δημιουργείται, λοιπόν, ένα κίνημα λαϊκισμού, το οποίο πρόκειται να συναντήσουμε αργότερα (1934) και στην περίπτωση της Λαϊκής

²⁵ Οι Ιωάννης Λάιος και Χρήστος Γεωργιάδης συγγράφουν νέα επίκαιρα πατριωτικά δράματα προορισμένα αποκλειστικά για τους λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους (π.χ. πατριωτικό δράμα *Στο μέτωπο*, 1918 του πρώτου και επίκαιρο πατριωτικό δράμα *Ο άσπρος καβαλάρης*, 1921 του δεύτερου). Ο Διονύσιος Βενιέρης γράφει νέα μυθιστορηματικά δράματα (π.χ. *Ο πύργος του πόνου*, 1926), ενώ οι Ι. Δρόσος, Διον. Βενιέρης, Ι. Λάιος και Ζάχος Θάνος γράφουν ηθογραφικές μουσικές κωμωδίες (π.χ. οι ακατάλληλες μουσικές κωμωδίες του Διον. Βενιέρη *Ο πάτερ Ιγνάτιος*, 1926, *Της νύχτας τα καμώματα*, 1926, *Αποκριάτικες αγάπες*, 1926, *Αν δεν βαριέσαι σφύριζε*, 1926, *Το λάστιχο της δεσποινίδος έσκασε*, 1926, η μουσική ηθογραφία *Του Κουτρούλη το πανηγύρι*, 1922 και η νησιώτικη ηθογραφία –είδος σπερέτας ή επιθεώρησης του λαϊκού θεάτρου- *Ο Κόντε Μαντουλάτος* του Ι. Λάιου, οι μουσικές ηθογραφίες του Ζάχου Θάνου *Η καρδιά του εργάτη*, 1924, *Ο άνθρωπος της ταβέρνας*, 1924, *Το παιδί του δρόμου*, 1927 & *Σαν μιλήσει η καρδιά*, 1927 κι η ηθογραφική φάρσα μετ’ ασμάτων του Ι. Δρόσου *Σακατούρας*, 1923).

²⁶ Λέων, «Επιστροφή», *Ελ. Β.*, 12-2-1924. Το “Λέων” είναι ψευδώνυμο του Εμμανουήλ Γρηγορίου (βλ. Κυρ. Ντελόπουλος, ό.π., σ. 144).

²⁷ Σπύρος Μελάς, «Σκέψεις και κρίσεις – Εις τα συνοικιακά», *Καθημερινή*, 19-6-1920.

Σκηνής του Κάρολου Κουν. Παράλληλα, όμως, η επανανακάλυψη του κόσμου των λαϊκών συνοικιακών θεάτρων αποτελεί μία τάση που προέρχεται από τον χώρο της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, όπως ακριβώς και η ανακάλυψη της πριμιτίφ λαϊκής τέχνης του μυτιληνιού ζωγράφου Θεόφιλου που συντελείται στον Μεσοπόλεμο από τον γαλλοθρεμμένο ιστορικό της τέχνης Τάκη Ελευθεριάδη (Teriade). Οι διανοούμενοι της εποχής παρατηρούν, ότι ακριβώς αυτά τα λαϊκά θέατρα είναι εκείνα, που διατηρούν ακόμη άμεση κι ατόφια την ψυχική επαφή, συνεννόηση κι επικοινωνία, μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού, παρόλους τους “απειράριθμους σολοικισμούς τους και σκέψεως και εκφράσεως”. Πιστεύουν, ότι το λαϊκό θέατρο είναι το αληθινό θέατρο και από άποψης έργου και από άποψης υποκριτικής και από άποψης κοινού, κατηγορούν τους διανοούμενους της περασμένης γενιάς για το ότι “αμπαρώθηκαν εις τα κάστρα του σχολαστικισμού και αδιαφόρησαν δια το πλήθος που είχαν χρέος να το ξυπνήσουν με την σοφίαν των”, ενώ κρούουν των κώδωνα κινδύνου και για τη σύγχρονη χορεία των κληρονόμων του δημοτικισμού που άρχισε να δημιουργεί νέου είδους σχολαστικισμό αφήνοντας πάλι έξω από τα άδυτά της το λαό²⁸.

Ιδίως στο μεταίχμιο μεταξύ των δύο δεκαετιών του Μεσοπολέμου ο αριθμός των συνοικιακών θεάτρων αυξάνεται ταχύτατα. Οι διάφοροι επιχειρηματίες επενδύουν τα χρήματά τους πλέον όχι στο χρηματιστήριο, αλλά στις μάνδρες που μετατρέπονται σε κέντρα αναψυχής αναβαθμίζοντας οικονομικά και κοινωνικά ολόκληρη την ταπεινή αθηναϊκή φτωχογειτονιά. Η αύξηση της ζήτησης και της τιμής των συνοικιακών οικοπέδων – μανδρών προσθέτει έναν τίτλο “αριστοκρατίας” στην ως τότε ξεχασμένη λαϊκή συνοικία. Όπως σχολιάζει ο Μιχαήλ Ροδάς:

«Ρίξτε μια ματιά τριγύρω σας. Κάθε συνοικία και κάθε περίχωρο έχει την θεαματική του μάνδρα. Πολλές συνοικίες μάλιστα φιλοδοξούν ν’ ανυψώσουν όχι τους τοίχους της μάνδρας αλλά την καλλιτεχνική των υπόστασι και να παρασύρουν τον κόσμο των κέντρων. Η φιλοδοξία των δεν είναι απηλλαγμένη και κερδοσκοπικών βλέψεων. Όταν αρχίσει να γίνεται ευρύτερος λόγος για μια συνοικία θ’ αυξηθούν και τα φόντα των οικοπέδων, θα προστεθή εις όλους κάποιος τίτλος...αριστοκρατίας, δεν θα θεωρούνται πλέον περιφρονημένοι οι κάτοικοι. “Η συνοικία μας, μου έλεγε χθες, κάποιος, έγινε πλέον το κέντρον του καλού κόσμου. Απ’ εκεί περνούν όλα τα κινηματογραφικά άστρα και πολύ σύντομα θα περάσουν και τα γνωστότερα του θεάτρου”. Αυτός είναι ο τόνος της προπαγάνδας του συνοικιακού κόσμου. Ένας ηθοποιός με τίτλους και κύρος καλλιτεχνικό δεν θεωρείται πλέον ξεπεσμένος αν καταφύγει στην αθηναϊκή μάνδρα ή τα περίχωρα»²⁹.

Ένα δεύτερο σημείο σύγκλισης μεταξύ συνοικιακών και κεντρικών θιάσων είναι το θέμα του ρεπερτορίου. Εκτός από την εμμονή στα μυθιστορηματικά δράματα, τα κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια και “δράματα με θέση” του 19^{ου} αιώνα, οι συνοικιακοί θίασοι παριστάνουν και κλασικούς συγγραφείς (Shakespeare, Molière) και ρομαντικούς (Schiller,

²⁸ Βλ. άρθρο του Κώστα Αθάνατου, «Αττικά ημερονύκτια – Ο γυρισμός», *Ελ. Β.*, 31-5-1927 που καταλήγει με τα παρακάτω λόγια, μέσα στα οποία μπορούμε να ανιχνεύσουμε τις πρώτες φάσεις της μεσοπολεμικής στροφής προς τον λαϊκισμό που θα ολοκληρωθούν στη δεκαετία του 1930: «Τί να το κάμω, λοιπόν, εγώ, το περισπούδαστον θέατρον της υψηλής και μεγάλης τέχνης, όταν απομακρύνεται τόσον αξιοθρήνητα από τον κύριον δρόμον του; [...] Με τον δικόν μας τρόπον εχρεωκοπήσαμεν. Το πλήθος μας αγνοεί. Και το πλήθος είναι η δύναμις. Ερημώνει τα ιδικά μας θέατρα, και θα πάμε στα δικά του, χωρίς παράπονο. Το ραφιναρισμένο γούστο μας πρέπει να τιμωρηθή γιατί είναι υπεύθυνον».

²⁹ Βλ. μ. ρ., «Συνοικιακά», *Ελ. Β.*, 4-8-1930.

Hugo, Grillparzer), αλλά και κωμικό – δραματικό βουλεβάρτο³⁰, δηλαδή, δραματικά είδη που παρουσιάζουν κυρίως κι οι κεντρικοί θίασοι. Ιδίως από το 1924 και μετά, η παρουσία του σύγχρονου ευρωπαϊκού βουλεβάρτου πυκνώνει τόσο στο ρεπερτόριο των συνοικιακών θιάσων, όσο πυκνώνει και στο αντίστοιχο των κεντρικών. Έτσι, οι λαϊκοί θίασοι ακολουθούν κατά πόδας την εξέλιξη του ρεπερτορίου των θιάσων των πρωταγωνιστών κι εκσυγχρονίζονται. Επιπλέον, οι λαϊκοί θίασοι αρχίζουν να εκμοντερνίζονται και σε ό,τι αφορά το ελληνικό ρεπερτόριο: εκτός από τα κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια και πατριωτικά δράματα, εισάγουν στο δραματολόγιό τους και σύγχρονους έλληνες συγγραφείς³¹. Αρχίζουν, μάλιστα, να δίνουν πρεμιέρες νέων ελληνικών δραμάτων, γεγονός ασυνήθιστο για τους λαϊκούς θιάσους³².

Τελευταίο σημείο σύγκλισης μεταξύ κεντρικών και συνοικιακών θιάσων αποτελεί το γεγονός, ότι από την πρώτη κιόλας πενταετία του Μεσοπολέμου οι κεντρικοί θίασοι των πρωταγωνιστών αρχίζουν τις “περιοδείες”, τις εξορμήσεις στα αθηναϊκά συνοικιακά θέατρα εγκαταλείποντας για κάποια διαστήματα τα δικά τους κεντρικά “στέκια”. Συνεπώς, καταρρέει κι ένα ακόμη “οχυρό”, το οποίο ως τώρα εν μέρει καθόριζε τον διαχωρισμό των δύο αυτών κόσμων: οι όροι “κεντρικό”³³ και “συνοικιακό”³⁴. Έτσι, η αθηναϊκή γειτονιά αντικαθιστά την επαρχία, ενώ “το

³⁰ Κάποια ονόματα κωμικών και δραματικών συγγραφέων βουλεβάρτου, έργα των οποίων παριστάνονται και από τους κεντρικούς, αλλά κι απ’ τους συνοικιακούς θιάσους, είναι: Henry Bataille, Henry Bernstein, Maurice Hennequin, Louis Verneuil, Henry Kistemaeckers, Paul Armont, Marcel Gerbidon, Georges Feydeau, Rudolph Lothar, Georges de Porto-Riche, Roberto Bracco, Pierre Vébér, Karen Bramson, Franz Arnold, Ernst Bach, Oscar Blumenthal, Gustav Kadelburg, Alfred Savoir, Charles Méré, Giuseppe Giacosa, Dario Niccodemi.

³¹ Π.χ. τους Στέφ. Δάφνη, Δ. Μπόγρη, Γρ. Ξενόπουλο, Χρ. Γερογιάννη, Τ. Μωραϊτίνη, Θ. Συναδινό, Π. Χορν, Γ. Τσοκόπουλο, Αναστασία Λαμπάκη.

³² Το 1922 η πρεμιέρα του κοινωνικού δράματος του Βάσου Μεσολογγίτη *Προς το ύψος* γίνεται απ’ τον συνοικιακό θίασο Κωσταντζώρτζη – Παντόπουλου (βλ. *Ελ. Β.*, 1-6-1922), ενώ το 1927 η πρεμιέρα της κοινωνικής κομεντί της Ευφροσύνης Λόντου – Δημητρακοπούλου *Άννα θα σε πάρω* γίνεται απ’ τον θίασο Ηλία Βεργόπουλου (βλ. *Ελ. Β.*, 30-8-1927).

³³ Τα κεντρικά θέατρα των πρωταγωνιστών βρίσκονται σε περιοχές και οδούς, όπως Σταδίου (π.χ. “Απόλλων”, όπου παίζει συχνά η Κυβέλη, μεταξύ άλλων θιάσων), πλατεία Συντάγματος (π.χ. θέατρο Κυβέλης & “Διονύσια”, όπου παίζει ο θίασος Άγγελου Αμηνά), Πανεπιστημίου (π.χ. “Ίντεάλ”, θέατρο Βασίλη Αργυρόπουλου στην Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου προ του 1935, “Μακέδο” στην Πανεπιστημίου & Θεμιστοκλέους, “Ρεξ” Πανεπιστημίου, όπου λειτουργεί απ’ το 1937 και μετά το νέο θέατρο της Κοτοπούλη), πλατεία Αμερικής (π.χ. “Γκλόρια”), Ιπποκράτους (π.χ. “Λουξ”, θέατρο Βασίλη Αργυρόπουλου μετά το 1935, “Τριανόν”, όπου παίζει, μεταξύ άλλων θιάσων, κι ο θίασος του Άγγελου Αμηνά), πλατεία Καρύτση (π.χ. χειμερινό θέατρο Αλίκης - Μουσουρή), πλατεία Βικτωρίας (π.χ. θέατρο Κατερίνας Ανδρεάδη), Ομόνοια (π.χ. θέατρο Μαρίκας Κοτοπούλη, ως το 1935), Ζάππειο (π.χ. θέατρο Ζαπτείου στην Ηρώδου Αττικού κοντά στο Στάδιο, όπου παίζει για κάποιο διάστημα ο Θίασος Νέων Κωστή Βελμύρα), Γ’ Σεπτεμβρίου (π.χ. θέατρο “Λυρικών” στις οδούς Γ’ Σεπτεμβρίου & Αβέρωφ, όπου παίζει σποραδικά ο θίασος Κοτοπούλη), οδός Θ. Δεληγιάννη (“Ακροπόλ”), οδός Εδουάρδου Λω (π.χ. θέατρο “Απόλλων”).

³⁴ Οι συνοικιακοί θίασοι επικεντρώνονται σε περιοχές και σημεία, όπως Μεταξουργείο (π.χ. θέατρα “Απόλλων”, “Πολυθέαμα”, “Λαού”), Αμπελόκηποι (π.χ. θέατρο “ΑΟΔΟ”), Τζιτζιφιές (π.χ. θέατρο “Άρης”), Ιερά Οδός – Βοτανικός (π.χ. θέατρο “Άλσος Βοτανικού” και θέατρο “Βοτανικός”), Νέο Φάληρο (π.χ. θέατρα “Γκρέκα” και “Μον Μπεγκέν”), Θησείο (π.χ. θέατρα “Έντεν”, “Φαρέα” και “Θησείου”), λεωφόρος Συγγρού (π.χ. θέατρο “Κωστάκη”), τέρμα Μαυρομιχάλη (π.χ. θέατρο “Κόσμος”), Δεξαμενή (π.χ. θέατρα “Πάνθεον”, “Παράδεισος”), Στύλοι Ολυμπίου Διός (π.χ. θέατρο “Λούνα Παρκ”), Φρεατίδα (π.χ. θέατρα “Ποσειδώνειον” και “Σβορώνου”), οδός Αχαρνών (π.χ. θέατρο “Ρεκόρ”), Κοκκινιά (π.χ. θέατρα “Ολύμπια” και “Σμύρνη”), Πατήσια (π.χ. θέατρα “Ανθέων”,

σοβαρό δράμα και η εκλεκτή κωμωδία βρίσκουν καταφύγιον εις την πρώτην μάνδραν³⁵, καθώς τα κεντρικά θέατρα της πλατείας Συντάγματος, Ομόνοιας και της οδού Σταδίου αντιμετωπίζουν οικονομική κρίση. Ιδιαίτερα στο μεταίχμιο των δύο δεκαετιών του Μεσοπολέμου ο κόσμος έχει βαρεθεί πια τη μονοτονία των κεντρικών θιάσων και προτιμά να παρακολουθεί τους αγαπημένους του πρωταγωνιστές σε δροσερά συνοικιακά θεατράκια³⁶. Αναφέρουμε ενδεικτικά, ότι το 1930 ο θίασος της “Ελληνικής Κωμωδίας” του Βασίλη Αργυρόπουλου παίζει διαδοχικά στο “Έτουάλ” Καλλιθέας, στο “Διάνα” Παλαιού Φαλήρου, στη “Μπομπονιέρα” Κηφισιάς, στον “Έσπερο” (στάση Λεβίδου), ενώ τον ίδιο χρόνο ο θίασος της Ελένης Χαλκούση παίζει στα “Ηλύσια” Καλλιθέας, στο “Μον Μπεγκέν” Νέου Φαλήρου, στο θέατρο Χαλανδρίου και στο θέατρο “Κόσμος” (τέρμα Μαυρομιχάλη)³⁷.

Παρόλη την παραπάνω άνθιση των συνοικιακών λαϊκών θεάτρων, ιδίως κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1930, εντούτοις κατά τη δεύτερη πενταετία του '30 σημειώνεται ο μαρασμός τους. Το 1937 παρατηρείται πια επίσημα ο θάνατός τους. Έτσι, το 1935 συναντούμε μόνο ένα λαϊκό συνοικιακό θίασο, το 1936 τέσσερις, το 1937 κανέναν, όπως και το 1938, το 1939 έναν, όπως και το 1940. Ο κινηματογράφος με το φθηνό εισιτήριο είναι ο κύριος υπεύθυνος για την εκπνοή τους, ο οποίος βλέπουμε, ότι αλλάζει πια τις συνήθειες αναψυχής της λαϊκής μερίδας του κοινού³⁸.

“Άλσος”, “Γκρέκα”, “Αύρα”), Καλλιθέα (π.χ. θέατρο “Κοσμικόν”), Πειραιάς (π.χ. θέατρο “Κεντρικόν”, “Ολύμπια”), οδός Καρόλου (π.χ. θέατρο “Πολυθέαμα”).

³⁵ Σύμφωνα με την έκφραση του Βασίλη Ηλιάδη στο δημοσίευμά του «Τουρνέ», *Ελ. Β.*, 1-7-1931.

³⁶ Βέβαια, αυτές οι εξορμήσεις των πρωταγωνιστών στα συνοικιακά θέατρα έχουν και το κόστος τους εις βάρος της καλλιτεχνικής ποιότητας της παράστασης, καθώς συχνά η αυτοσυγκέντρωση των δραματικών ηθοποιών και η θεατρική ψευδαίσθηση και συγκίνηση των θεατών διασπώνται από τις φωνές των γκαρσονιών που εν ώρα παράστασης συνεχίζουν να σερβίρουν το κοινό κι απ’ τους θορύβους του δρόμου. Μ’ αυτόν τον τρόπο οι δραματικοί ρόλοι που με τόση προσπάθεια επιχειρούν ν’ αποδώσουν οι πρωταγωνιστές στα συνοικιακά θέατρα, καταστρέφονται εντελώς (βλ. Βασ. Ηλιάδης, «Τουρνέ», *Ελ. Β.*, 1-7-1930, βλ. μ. ρ., «Μία λεμονάδα!», *Ελ. Β.*, 8-8-1931, βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Υπαίθρια θέατρα», *Ελ. Β.*, 7-6-1935).

³⁷ Κάνοντας μια σφυγμομέτρηση, μια γενική έρευνα των περιοδειών των κεντρικών θιάσων εντός Αττικής σ’ ολόκληρο τον Μεσοπόλεμο, καταγράφουμε τις εξής περιοχές και τοποθεσίες, στα θέατρα των οποίων οι προαναφερθέντες θίασοι δίνουν παραστάσεις: Κηφισιά (π.χ. θέατρα “Μπομπονιέρα”, 1930, 1932, 1933, 1936-1937 και “Ολύμπια”, 1938), Χαροκόπου (π.χ. θέατρα “Απόλλων”, 1938 και “Κρυστάλ”, 1939), Χαυτεία (π.χ. θέατρο “Πανελλήνιον”, 1918, 1922), σταθμός Λαυρίου (π.χ. θέατρο “Πανόραμα”, 1922), Αχαρνών (π.χ. θέατρο “Καπιτόλ”, 1931-1932 και “Δελφοί”, 1932, 1934, 1937-1940), σταθμός Λαρίσης (π.χ. θέατρο “Άστρα”, 1932), Λεωφόρος Αλεξάνδρας (π.χ. θέατρο “Βερντέν”, 1931-1932), Παλιό Φάληρο (π.χ. θέατρο “Διάνα”, 1929-1932, 1938) & Νέο Φάληρο (π.χ. θέατρο “Μον Μπεγκέν”, 1930-1932), Καλλιθέα (π.χ. θέατρα “Έτουάλ”, 1919-1920, 1930-1932, 1934-1935, 1938, “Παλλάδιον”, 1938 και “Ηλύσια”, 1930), στάση Λεβίδου (π.χ. θέατρο “Έσπερος”, 1930-1932), Νέα Φιλαδέλφεια (π.χ. θέατρο “Ηρώδειον”, 1934), Φρεατίδα (π.χ. θέατρα “Μπακατλάν”, 1932 και “Πιγκάλ”, 1932), Μαρούσι (π.χ. θέατρα “Σπλέντιτ”, 1931-1932 και “Σαμαρτζή”), Χαλάνδρι (θέατρο “Χαλανδρίου”, 1930-1934), Ψυχικό (θέατρο “Ψυχικού”, 1938), Πειραιάς (π.χ. θέατρα “Ένκελ”, 1920, “Ρεξ”, 1937, “Σπλέντιτ”, 1934, “Πειραικόν”, 1919, 1921-1922, 1927-1930, 1932, “Παλλάς”, 1936-1940, “Φοίβος”, 1940 και “Χάι Λάιφ”, 1932, όλα στον Πειραιά και “Καράμαλη” στο Πασαλιμάνι, 1923, 1925-1926).

³⁸ Ο Σπ. Μελάς το 1937 σχολιάζει απογοητευμένος το φαινόμενο θανάτου των λαϊκών συνοικιακών θεάτρων ως εξής: «Αλλά τί φτώχεια εφέτος! Τα υπαίθρια θερινά θέατρα πρόκειται να είνε εφέτος πολύ λίγα. Γιατί; Δεν ξέρω. Ασφαλώς κάτι έχει αλλάξει στην πρωτεύουσά μας. Η Αθήνα δεν είνε πια η ίδια. Εδώ και λίγα χρόνια σ’ όλη την συνοικιακή οικονομία υπήρχε, ως γνωστόν, και το θέατρο. [...] Έκαστον οικοδομικόν τετράγωνον έπρεπε να έχη τον φούρνο του, το μανάβικό του και το θεατρό του. [...] Υπήρχον θεάματα στην υπαίθρια Αθήνα για όλα τα γούστα και όλες τις διανοητικότητες. Πρόξα, επιθεώρησις, οπερέττα, καραγκιόζης, φασουλής, παντομίμα. Η εφετεινή καλοκαιρινή σαιζόν δεν θα

γ. Θετικά και αρνητικά στοιχεία του Βεντετισμού

Επιστρέφοντας ξανά στο θέμα των πρωταγωνιστριών κι επιχειρώντας μian ανακεφαλαίωσή του, συνειδητοποιούμε, ότι η Μαρίκα Κοτοπούλη κι η Κυβέλη Αδριανού συνδυάζουν κάποιες τάσεις του 19^{ου} αιώνα -οι οποίες μας θυμίζουν το φαινόμενο του ρομαντικού βεντετισμού και του ανταγωνισμού μεταξύ της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου και της Αικατερίνης Βερώνη³⁹- με τις σύγχρονες νοοτροπίες και το νέο δραματολόγιο του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου. Όπως είδαμε και παραπάνω, δίνουν έμφαση στο εμπορικό δραματολόγιο, αλλά παράλληλα στις τιμητικές τους, καθώς και στις φιλολογικές βραδιές, δεν αμελούν εντελώς και το “φιλολογικό” θέατρο των αμιγώς καλλιτεχνικών αξιώσεων. Καλλιεργούν ταυτόχρονα το μουσικό θέατρο –την επιθεώρηση και σπανιότατα την οπερέτα– και το θέατρο πρόζας. Παίζουν κατά βάση στα κεντρικά ιδιόκτητα θεατρά τους, αλλά ταυτόχρονα επιχειρούν και εξορμήσεις στα λαϊκότερα συνοικιακά θεάτρα⁴⁰.

Σε τελική ανάλυση οι βεντέτες εκσυγχρονίζουν το νεοελληνικό θέατρο και το θεμελιώνουν σε στέρεες και καθαρά επαγγελματικές βάσεις. Δημιουργούν δυνατές εμπορικές θεατρικές επιχειρήσεις⁴¹ κι ενημερώνουν το αθηναϊκό αστικό κοινό για τις τρέχουσες ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις και τους νεοτερισμούς, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το εμπορικό θέατρο. Παρέχουν μέσω του ευρωπαϊκού δραματολογίου τους έναν αέρα κοσμοπολιτισμού που εισβάλλει στην ελληνική πρωτεύουσα και μεταδίδει στους αθηναίους αστούς τους κώδικες συμπεριφοράς, διασκέδασης, ηθικής, αξιών, καθώς και καθημερινής ζωής των πιο

μπορέση να παρατάξει παρά πολύ ολίγα θεάτρα. Το υπαίθριο θέαμα εκπνέει. Το αντικαθιστά ο κινηματογράφος, χωρίς εισιτήριο, μάλιστα, σιγά-σιγά, με μόνη την κατανάλωσι γλυκισμάτων και ποτών. Το Χόλυ-Γουντ έφαγε το τοπικό χρώμα και τείνει να διεθνοποιήσει την αθηναϊκή συνοικία. Μεγάλη καμπή. Και φύλακες γρηγορείτε, κάθε μέρα χάνουμε κι από μια πινελιά του χαρακτήρος μας» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Νυκτερινά θεάματα», *Ελ. Β.*, 19-4-1937).

³⁹ Σχετικά με το ζήτημα του βεντετισμού των δύο πρωταγωνιστριών του 19^{ου} αιώνα, βλ. Ελίζα – Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα», *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων – Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσ/νίκη, 1994, σσ. 233-239.

⁴⁰ Ο θίασος Κυβέλης παίζει σε κεντρικά θεάτρα, όπως στα “Διονύσια” της πλατείας Συντάγματος (1918–1921 και 1925–1927), το οποίο από το 1928 μετονομάζεται σε θέατρο “Κυβέλης”, στον “Απόλλωνα” της οδού Σταδίου (1921–1929), στο Δημοτικό Πειραιά (1927, 1929–1930), αλλά κάνει περιοδείες και σε πιο περιφερειακά θεάτρα, όπως στο “Λουξ” στο τέρμα οδού Ιπποκράτους (1932). Η Κοτοπούλη παίζει στα κεντρικά ιδιόκτητα θεατρά της της οδού Ομονοίας απ’ την αρχή του Μεσοπολέμου ως το 1933, στο επονομαζόμενο “Μαρίκας” της οδού Χέυδεν Πατησίων, απ’ το 1933 - 1936, και στο νεόδμητο “Ρεξ” της Πανεπιστημίου, απ’ το 1937 ως το τέλος του Μεσοπολέμου. Παίζει, επίσης, και σε διάφορα άλλα εξίσου κεντρικά, ή πιο περιφερειακά αθηναϊκά θεάτρα, όπως στο παλιό Δημοτικό Θέατρο Αθηνών (1919, 1921-1922), στο “Πειραιϊκόν” (1927), στο “Κεντρικόν” (1927, 1932-1933), στο “Εθνικόν” (1927), πριν ακόμη λειτουργήσει ως επίσημο κρατικό ίδρυμα με τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου, στο “Τριανόν” (τέρμα Ιπποκράτους, 1928, 1932), στα “Ολύμπια” (1930, 1934), στο “Ιντεάλ” της Πανεπιστημίου (1935, 1936), στο “Διάνα” Παλαιού Φαλήρου (1938), στο “Έτουάλ” Καλλιθέας (1938), στο “Αλίκης” της πλατείας Καρύτση (1939-1940), στο “Λυρικόν” στην Γ’ Σεπτεμβρίου & Αβέρωφ (1940) και στο “Παλλάς” Πειραιά (1940).

⁴¹ Οι θεατρικές αυτές επιχειρήσεις είναι οικογενειακές. Έτσι, στον θίασο της Κυβέλης βρίσκουμε τις κόρες της Μιράντα Μυράτ και Αλίκη Θεοδωρίδη, καθώς και την επίσης συγγενή Ρίτα Μυράτ, ενώ στον θίασο της Κοτοπούλη βρίσκονται οι αδελφές της Φωτεινή Λούη και Χρυσούλα Μυράτ, με τους συζύγους τους Λουδοβίκο Λούη και Μήτσο Μυράτ -πρώην σύζυγο της Κυβέλης, ο οποίος, μάλιστα, κατέχει σημαντικότερη θέση στον θίασο.

ανεπτυγμένων κι εκλεπτυσμένων δυτικοευρωπαϊκών αστικών τάξεων. Επιπλέον, οι συγκεντρωτικές επιχειρήσεις των πρωταγωνιστριών προσφέρουν εργασία σε μια πλειάδα αξιόλογων ελλήνων ηθοποιών παρέχοντας μ' αυτόν τον τρόπο συνοχή, ενότητα και σταθερότητα σ' έναν επαγγελματικό κλάδο που μαστίζεται συνεχώς από απειθαρχία, επαγγελματικές και καλλιτεχνικές αντιζηλίες.

Άρα, λοιπόν, η επικράτηση στα χρόνια του Πανευρωπαϊκού Πολέμου του συστήματος του βεντετισμού μπορεί να χαρακτηριστεί ως μία μέθοδος υπέρβασης των αντιθέσεων και των συγκρούσεων που φέρνει μια τουλάχιστον προσωρινή –όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω– ισορροπία στα αθηναϊκά θεατρικά πράγματα. Όλες οι παραπάνω εκτιθέμενες αντιθέσεις (αντίθεση μουσικού θεάτρου και θεάτρου πρόζας, αντίθεση εμπορικού και καλλιτεχνικού θεάτρου, αντίθεση κεντρικών και συνοικιακών θεάτρων, αντίθεση ρομαντικού βεντετισμού 19^{ου} αιώνα και εκμοντερνισμού μέσω του σύγχρονου δραματολογίου του βουλεβάρτου) συναντούν την ισορροπία τους και τη σύγκλισή τους στις δύο αρχέτυπες ηγετικές φυσιολογίες της θεατρικής αθηναϊκής σκηνής των αρχών του Μεσοπολέμου: στη Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη Αδριανού, οι οποίες οδηγούν την αθηναϊκή σκηνή στη μεγαλύτερη εμπορική ακμή της προ του Μεσοπολέμου, αλλά και στις αρχές του. Μέσα στην υποτιθέμενη αναμέτρηση των βεντετών που παίρνουν τη σκυτάλη από τις παλαιότερες βεντέτες Παρασκευοπούλου και Βερόνη, τελικά διοχετεύονται η διπολική συγκρουσιακή νοοτροπία της ακαταστάλαχτης ακόμη ελληνικής αστικής κοινωνίας, καθώς και οι εγγενείς στον κλάδο φυγόκεντρες αντιζηλίες⁴².

⁴² Ο Γρ. Ξενόπουλος μας παρέχει ένα χαρακτηριστικό άρθρο σχετικά με την κυριαρχία των πρωταγωνιστριών Κοτοπούλη και Κυβέλης στην αθηναϊκή σκηνή αναρωτώμενος ποιες θα είναι οι επόμενες ηθοποιοί που θα είναι ικανές να τις διαδεχθούν: «Απροσκόπτως κι αι δύο ήρχισαν κι εξηκολούθησαν την λαμπράν των σταδιοδρομιάν. Εντός ολίγου επεσκίασαν τας συναδέλφους των κι έκαμαν να λησμονηθούν όχι μόνον η Παρασκευοπούλου και η Βερόνη, αλλά και όλαι αι παλαιαί Ελληνίδες πρωταγωνίστριαι. Αυταί ήσαν πλέον αι μόναι. Και μένουν ως σήμερα. [...] Από τας νέας που εμφανίζονται εις τα διάφορα θέατρα καθημερινώς –και μερικά με πολύ μεγάλας αξιώσεις από τώρα– η μία έχει ευμορφίαν, αλλά δεν έχει φωνήν. Η άλλη έχει φωνήν, αλλά δεν έχει ομιλίαν. Η τρίτη τα “λέει καλά”, αλλά δεν έχει διανοητικότητα. Η τέταρτη είνε διανοητική, αλλά δεν έχει καλαισθησίαν. Η πέμπτη έχει καλαισθησίαν, αλλά είνε αγράμματη. Και ούτω καθεξής. Το δυστύχημα, βλέπετε, είνε ότι δια να γίνη μία μεγάλη πρωταγωνίστρια, πρέπει αφεύκτως να έχη όλ' αυτά τα προτερήματα. Τα οποία έχουν η Μαρίκα και η Κυβέλη, μερικά δε –και άλλα η μία, άλλα η άλλη– εις τον υπέρτατον βαθμόν. [...] Φυσικά, τόσα πολλά προτερήματα να ευρεθούν συγκεντρωμένα εις μίαν μόνην γυναίκα, είνε πολύ δύσκολον, πολύ σπάνιον, σχεδόν θαύμα. Και όμως τόσα πρέπει να έχει εκείνη που θ' αντικαταστήση αύριον μίαν Μαρίκαν ή μίαν Κυβέλην. Διότι έτυχε αυταί αι δύο να είνε φαινόμενα, από εκείνα, που καθώς λέγουν μερικοί, δεν εμφανίζονται παρά κάθε εκατόν χρόνια. Αν είνε αυτό αληθινόν, τα παιδιά μας και τα εγγόνα μας πρέπει ν' απελπισθούν. Εις τα θέατρα των δεν θα βλέπουσιν τόσω τελείας πρωταγωνιστριάς. Εκτός πλέον αν επαναληφθή το θαύμα της Σάρρας Μπερνάρ και αν αι σημεριναί μας πρωταγωνίστριαι εξακολουθήσουν να παίζουν με την ίδιαν ακμήν και δροσερότητα εις τα εβδομήντα των χρόνια» (Γρ. Ξενόπουλος, «Φιλολογικά – Θεατρικά – Περί διαδόχων ο λόγος», *Καθημερινή*, 30-5-1921). Για το θέμα της “άμιλλας” των πρωταγωνιστριών, βλ., επίσης, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», ό.π., σσ. 76-80.

2. ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΝΑΜΕΙΣ ΠΟΥ ΤΟ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΥΝ

Η παραπάνω, όμως, εύθραστη ισορροπία που έχει δημιουργηθεί από τις πρωταγωνίστριες, δεν πρόκειται να διατηρηθεί για μεγάλο χρονικό διάστημα, καθώς από την πρώτη κιόλας πενταετία του Μεσοπολέμου πολλές και διαφορετικές είναι εκείνες οι δυνάμεις που προσπαθούν να εκθρονίσουν τη δυαρχία τους και το σύστημα της βεντετοκρατίας, είτε για να το σφετερισθούν και να το ιδιοποιηθούν, είτε επειδή προβάλλουν ουσιαστικές εκσυγχρονιστικές ιδεολογικές αντιρρήσεις, ενώ όλες χαρακτηρίζονται απ' το αίσθημα αποκλεισμού από το κυρίαρχο θεατρικό σύστημα. Οι δυνάμεις αυτές, παρά την ποικιλομορφία τους, διαθέτουν, εντούτοις, ένα κοινό χαρακτηριστικό: την αμφισβήτηση της οικογενειοκρατίας με τη “θρησκευτική τήρησιν της διαδοχής”, μέσω της οποίας “το Νεοελληνικόν θέατρον αναγεννάται διαρκώς από την τέφραν του όπως ο μυθολογικός φοίνιξ”⁴³ και την ολομέτωπη επίθεση κατά των πρωταγωνιστριών, ενώ ορισμένες αμφισβητούν παράλληλα και την παγίωση του δραματικού είδους του βουλεβάρτου από τις πρωταγωνίστριες.

α. Οι παραγκωνισμένοι από το βουλεβάρτο έλληνες θεατρικοί συγγραφείς

Στη χορεία των παραπάνω ανατρεπτικών δυνάμεων ανήκουν κατά πρώτο λόγο οι έλληνες δραματογράφοι, οι οποίοι αποτελούν ένα σημαντικό κομμάτι του ελληνικού θεατρικού κόσμου που αισθάνεται παραμελημένο κι αγνοημένο από τις πρωταγωνίστριες. Έτσι, αρχίζει σταδιακά να βάλλει εναντίον τους. Παρότι, κατά τη διάρκεια ολόκληρου του Μεσοπολέμου ακούμε τη μόνιμη επικριτική επωδό των θεατρικών συγγραφέων σχετικά με την παραμέληση των έργων τους από τους ελληνικούς θιάσους, εντούτοις, ιδιαίτερα κατά τα αρχικά χρόνια του Μεσοπολέμου η αλήθεια είναι, ότι οι θίασοι των πρωταγωνιστριών προτιμούν ν' ανεβάζουν ευρωπαϊκά δράματα αγνοώντας τα ελληνικά⁴⁴. Ένας βασικός λόγος γι' αυτό το φαινόμενο, είναι, ότι οι θίασοι είναι υποχρεωμένοι να καταβάλλουν στους έλληνες δραματογράφους 10-12% επί των εσόδων, όταν παίζουν τα δράματά τους, ενώ αντίθετα δεν καταβάλλουν τίποτε στους ευρωπαίους συγγραφείς, όταν παριστάνουν τα δικά τους έργα⁴⁵. Ο Κώστας

⁴³ Βλ. το σχετικό για την οικογενειοκρατία και τις θεατρικές δυναστείες των ελλήνων ηθοποιών άρθρο του Κώστα Αθάνατου («Αττικά ημερονύκτια – Δυναστείες», *Ελ. Β.*, 5-7-1922), όπου ο διανοούμενος προσθέτει, ότι “εξαιρέσιν αποτελεί μόνον η μεγάλη μας Κυβέλη, η οποία μπορεί με υπερηφάνειαν να επαναλάβη το Ναπολέοντειον ότι η Δυναστεία της αρχίζει από τον εαυτόν της”.

⁴⁴ Βλ. ενδεικτικά άρθρο με τίτλο «Συμφωνούμεν», *Καθημερινή*, 18-11-1919 που συμβουλεύει την Κοτοπούλη να δίνει κάπου-κάπου φιλολογικές παραστάσεις με έργα ελλήνων συγγραφέων, αντί να παριστάνει συνέχεια ευρωπαϊκά δράματα.

⁴⁵ Βλ. άρθρο του Αλκ. [Α. Ανδρεάδη], «Από τα θέατρα – Η αγγλική θεατρική κίνησης», *Εστία*, 3-6-1918. Το 1919 η Ελλάδα εισέρχεται στη διεθνή περί πνευματικής ιδιοκτησίας σύμβαση της Βέρνης. Το γεγονός αυτό βάζει φρένο στην εκμετάλλευση των ξένων δραματικών συγγραφέων, στους οποίους οι ελληνικοί θίασοι δεν κατέβαλλαν καθόλου ποσοστά με την παράσταση των δραμάτων τους, πρακτική που είχε από χρόνια καταργηθεί στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες. Έτσι, οι έλληνες θιασάρχες

Αθάνατος το 1922 περιγράφει πολύ ζωντανά το φαινόμενο της παραμέλησης των ελληνικών δραμάτων από τους αθηναϊκούς θιάσους:

«Ορίστε, ο Μωραϊτίνης γράφει ένα έργο, μίαν κωμωδίαν σπαρταριστήν, παρμένην από την ζωήν μας, γεμάτην δροσίαν και χάριν, αλλά εις το θέατρον που την δίδει να του την παραστήσουν, νομίζουν ότι θα του κάνουν ρουσφέτι! Την παίζουν ανόρεχτα μερικές βραδυές και ύστερα την βυθίζουν στο χρονοντούλαπο. Ενώ ταυτοχρόνως όλοι οι θίασοι αμιλλώνται ποιος θα πρωτοανεβάση την τυχούσαν γαλλικήν κομεντί της αράδας. Οι ηθοποιοί σπάζουν στις πρόβες, όταν το έργον είνε ξένον και το κοινόν τσακίζεται να πάη να την ιδή εκατό φορές. Αρκεί ο ήρωας να λέγεται Αδόλφος Δελακρούα και η επιτυχία της πρώτης οιασδήποτε κακομεταφρασμένης σαχλαμάρας είνε εξησφαλισμένη εκ των προτέρων. Ενώ αν τον λένε Παρασκευά Γιατρομανωλόπουλον, δεν στέκεται σε χλωρό κλαρί. [...] Οι θιασάρχαι μας έχουν μεταβληθή εις τυμβωρύχους. Ξεθάβουν καθημερινώς τους πιο παλαιούς, τους πιο αγνώστους, τους πιο ασημάντους θεατρογράφους όλων των φυλών του Ισραήλ, τους ανασταίνουν, σκοτώνονται ώστε να τους μάθουν, τους ρεκλαμάρουν ως σπουδαίους και τον ίδιον καιρόν τα συρτάρια των είνε παραφουσκωμένα από ένα σωρόν έργα ελληνικά. Πού είνε τα δράματα του Χορν, του Μελά, του Ξενοπούλου, η κωμωδίες του Μωραϊτίνη, του Δεληκατερίνη, του Λάσκαρη, του Κορομηλά; Ποίος εσκέφθηκε ποτέ ν' ανεβάση μια φορά τον *Γυιό του ίσκιου*, τους *Πετροχάρηδες*, το *Χαλασμένο σπήτι*, το *Κόκκινο πουκάμισο*, την *Κατηφορίτσα*, τη *Μελάχρα*, τη *Στέλλα Βιολάντη*, το *Μυστικό της κοντέσσας Βαλέρινας*, την *Πολυγαμίαν*, τα *Χαμίνια*, τον *Άνθρωπον της ημέρας*, το *Τρελλοκόριτσο*, τα *Τρία φιλιά* του Χρηστομάνου, τις ωραιότατες εκείνες τραγωδίες του Πλάτωνος Ροδοκανάκη;»⁴⁶

Έτσι, λοιπόν, το 1919 οι έλληνες δραματικοί συγγραφείς που ανήκουν στην Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, αντιδρούν δυναμικά σ' αυτήν την κατάσταση ιδρύοντας τον θίασο και τη δραματική σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, για τα οποία πρόκειται να μιλήσουμε παρακάτω. Μέσω του νέου αυτού θιάσου προωθούν τα δράματά τους στην αθηναϊκή σκηνή παρακάμπτοντας τους θιάσους των πρωταγωνιστριών⁴⁷. Παρότι οι συγγραφείς της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου μάχονται κατά των πρωταγωνιστριών μέσω της δημιουργίας του προαναφερθέντος θιάσου συνόλου, εντούτοις, ταυτόχρονα κάποιοι συμβιβάζονται με τη βεντετοκρατία, όπως οι Μιλτ. Λιδωρίκης, Γρ.

υποχρεώνονται να πληρώνουν 10% για κάθε ξένο δράμα, το οποίο στο εξής θα μεταφράζεται στην Ελλάδα.

⁴⁶ Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – Ελληνικά έργα», *Ελ. Β.*, 11-7-1922. Τον επόμενο χρόνο ο Μιλτ. Λιδωρίκης εκφράζει το ίδιο παράπονο προβάλλοντας τις εξής ερωτήσεις: «Γνωρίζετε, ότι το Ελληνικό κοινό σνομπίζει; Γνωρίζετε ότι φθάνει να μπη στο πρόγραμμα όνομα Έλληνας συγγραφέας για να τραπούν η αριστοκρατίζοντες σιλουέτες στα ντάσιγκ; Γνωρίζετε, ότι είνε καιρός ν' αρχίση μια ξεχωριστή προπαγάνδα αποκλεισμού και μπουκόταρίσματος ξένων έργων;» (Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή – Είμαι πολύ καλά, ευχαριστώ», *Ελ. Β.*, 20-9-1923 και «Θεατρική σκηνή – Τις πταίει;», *Ελ. Β.*, 6-9-1923).

⁴⁷ Η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου παρουσιάζει έργα των Μπ. Άννινου, Δημ. Κορομηλά, Γ. Τσοκόπουλου, Γρ. Ξενόπουλου, Σπ. Μελά, Διον. Κόκκινου, Ι. Δεληκατερίνη, Αχ. Κύρου, Στέφ. Δάφνη, Αριστ. Προβελέγγιου, Μιλτ. Λιδωρίκη, Βασ. Κολοκοτρώνη, Μάρκου Μαρή, Σπ. Περεσιάδη, Ι. Βοτσάρη, Ηλ. Καπετανάκη. Οι προαναφερθέντες συγγραφείς αποτελούν παλαιά μέλη της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Σχετικά πιο πρόσφατοι συγγραφείς, έργα των οποίων παραστήνονται από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, είναι μόνο ο Στέφ. Ζίφος, ο Νίκος Τσοκόπουλος (γιος του Γεωργίου), ο Ντέμης Πεσνεκίδης, ο Γεώργιος Κορομηλάς κι ο Κώστας Αθανασιάδης (ψευδώνυμο Λαέρτης Λάρμης), οι οποίοι ανήκουν, επίσης, στην Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Σχετικά με τους συγγραφείς – μέλη της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, βλ. τον *Κατάλογο Θεατρικών Έργων των Μελών της Εταιρείας των Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, τυπογραφικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1925.

Ξενόπουλος, Σπ. Μελάς. Ο τελευταίος π.χ. με το Θέατρον Τέχνης του το 1925 επιτίθεται ανοιχτά, όπως θα δούμε παρακάτω, εναντίον της βεντετοκρατίας και του εμπορικού θεάτρου, αλλά το 1929 συνεργάζεται και με την Κοτοπούλη στην Ελευθέρα Σκηνή, αλλά και με την Κυβέλη στο Ελεύθερο Θέατρο το 1932. Μάλιστα, ο ίδιος στ' Απομνημονεύματά του δηλώνει, ότι άρχισε ν' αγωνίζεται για μια ριζική αλλαγή στο θέατρο και να μάχεται τον βεντετισμό μέσω της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, απ' τη στιγμή που τα "τσούγκρισε" και με τις δύο πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη, με τις οποίες προ του Μεσοπολέμου ήταν πολύ δεμένος⁴⁸. Ακόμη, όμως, και μετά τη διάλυση της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου στην Κυβέλη προσφεύγει, για να της προτείνει να πρωταγωνιστήσει στο νέο του δράμα *Μια νύχτα μια ζωή*⁴⁹. Όσο για τον Γρ. Ξενόπουλο, εξακολουθεί να γράφει ρόλους για τις πρωταγωνίστριες και στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, όπως έκανε και στις αρχές του αιώνα⁵⁰.

β. Οι αποκλεισμένοι από το σύστημα ηθοποιοί

(1). Οι νέες επίδοξες βεντέτες

Στη χορεία των υπονομευτικών δυνάμεων κατά της κυριαρχίας των πρωταγωνιστριών ανήκουν, επίσης, οι ανερχόμενες νέες βεντέτες που φιλοδοξούν να διεμβολίσουν προς όφελός τους το βεντετοκρατικό σύστημα: καθιερωμένοι ήδη ηθοποιοί που στο ξεκίνημα του Μεσοπολέμου συμμετείχαν ενεργά στους θιάσους των πρωταγωνιστριών κι οι οποίοι μέσα στην πρώτη κιόλας πενταετία του Μεσοπολέμου αποχωρούν και καταρτίζουν τους δικούς τους εμπορικούς επαγγελματικούς θιάσους. Έτσι, βλέπουμε το 1924 έναν απ' τους κύριους ηθοποιούς του θιάσου Κοτοπούλη, τον Βασίλη Αργυρόπουλο, να δημιουργεί τον μακροβιότερο αθηναϊκό θίασο ύστερα απ' αυτούς των δύο βεντετών⁵¹, την "Ελληνική Κωμωδία" που λειτουργεί πάνω σε απόλυτα βεντετοκρατικές βάσεις⁵² και που ειδικεύεται κυρίως σε γερμανικές κι αυστριακές εμπορικές φαρσοκωμωδίες⁵³. Ο Αργυρόπουλος καθ' όλη τη διάρκεια ζωής του θιάσου του στον Μεσοπόλεμο

⁴⁸ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 131.

⁴⁹ Ο.π., σ. 140.

⁵⁰ Το 1923 π.χ. γράφει την κομεντί *Μαριτάνα*, για να πρωταγωνιστήσει η Κυβέλη, όπως είχε γράψει γι' αυτήν το 1908 τη *Φωτεινή Σάντηρη*.

⁵¹ Η παρθενική παράσταση του θιάσου δίνεται στις 3-10-1924 κι ο θίασος δεν σταματά να λειτουργεί ως το τέλος του Μεσοπολέμου. Ο Μιλτ. Λιδωρίκης καλοσωρίζει την ίδρυση του θιάσου κι ελπίζει να μη διαψεύσει τις καλλιτεχνικές προσδοκίες του αθηναϊκού κοινού (βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή – Νέος θίασος», *Ελ. Β.*, 5-10-1924).

⁵² Οι πρωταγωνιστές είναι ο ίδιος ο Βασίλης Αργυρόπουλος κι η σύζυγός του, Γιώτα Λάσκαρη – Αργυροπούλου, ενώ γύρω τους σε δεύτερους και τρίτους ρόλους κινούνται αρκετοί παλαιότεροι και νεότεροι ηθοποιοί.

⁵³ «Ο εκλεκτός καλλιτέχνης κ. Β. Αργυρόπουλος έχει εξασφάλιση ένα θεατρικό προνόμιο για την Ελλάδα. Από ετών είναι αντιπρόσωπος γερμανικών και αυστριακών εκδοτικών οίκων θεατρικών έργων και έχει στη διάθεσί του συγχρόνως με τα ευρωπαϊκά θέατρα την νεωτέρα θεατρική πνευματική παραγωγή. Μερικές φορές μάλιστα έχει αντίγραφα έργων προτού κυκλοφορήσουν κι έτσι η παράστασής των στην Ελλάδα προηγείται και από τα ευρωπαϊκά θέατρα. Ο κ. Αργυρόπουλος μεταφράζει μόνος του τα γερμανικά έργα που εκλέγει και όπως είναι γνωστό, η εκλογή του τις περισσότερες φορές υπήρξε επιτυχής» (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Η Ρουλέττα», *Ελ. Β.*, 28-3-1932). Σχετικά με την ποιότητα των γερμανικών φαρσών του θιάσου Αργυρόπουλου, βλ. ενδεικτικά Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α' (1927-1933), Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι, 1977, σ. 69.

δέχεται τα πυρά των κριτικών είτε για την επιλογή του εμπορικού ρεπερτορίου του, είτε για τον απαράσκευο και χαμηλού επιπέδου θίασό του, παρότι ο ίδιος είναι κωμικός μεγάλης στόφας⁵⁴.

Ο Αιμίλιος Βεάκης –κατά καιρούς συνεργάτης και της Κοτοπούλη και της Κυβέλης– καθώς κι ο Χριστόφορος Νέζερ –κατά περιόδους συνεργάτης της Κυβέλης– καταρτίζουν, επίσης, από το 1922 τους δικούς τους θιάσους με τους εαυτούς τους πρωταγωνιστές, χωρίς, όμως, τη μόνιμη παρουσία που έχει ο θίασος Αργυρόπουλου στην αθηναϊκή σκηνή. Οι δύο ηθοποιοί συνεργάζονται περιστασιακά στη δεκαετία του '20 είτε μαζί, είτε με άλλους πρωταγωνιστές της γενιάς τους⁵⁵, ενώ κάποιες φορές προτιμούν να εργάζονται κατά μόνας⁵⁶. Ιδίως το 1922 ο θίασος Βεάκη – Νέζερ, τον οποίο σκηνοθετεί ο Πάνος Καλογερίκος, χαιρετίζεται ως σημαντικό καλλιτεχνικό φαινόμενο για την αθηναϊκή σκηνή σε αντίθεση με τα πλούσια κι εμπορικά θέατρα των πρωταγωνιστριών⁵⁷. Αυτή τη χρονιά ο θίασος συνεργάζεται με γνωστούς ζωγράφους (Λουκά Γεραλή, Περικλή Λύτρα, Θάνο Αρμενόπουλο, καθώς και τον Αλέκο Χριστοφή), ενώ το 1925 τον θίασο σύμπραξης Βεάκη - Νέζερ σκηνοθετεί ο Μιχάλης Κουνελάκης. Οι δύο αυτοί ηθοποιοί διακρίνονται κυρίως για την υποκριτική τους στο κλασικό δραματολόγιο και κυρίως στους σαιξπηρικούς και μολιερικούς ρόλους⁵⁸. Το 1931, όταν ο Βεάκης σχηματίζει θίασο που επιχορηγείται απ' το ΣΕΗ –είναι ο πρώτος θίασος που επιχορηγείται απ' τον σύλλογο των ηθοποιών και πιο συγκεκριμένα από το αρτισύστατο Ταμείο Σύνταξης Ηθοποιών, με στόχους την εξαφάνιση των πρόχειρων μικροθιάσων που καταρτίζουν αυτοσχέδιοι θεατρώνες, την εξασφάλιση της επιχειρηματικής ανεξαρτησίας για τους ηθοποιούς και την εν γένει βελτίωση των συνθηκών εργασίας των ελλήνων καλλιτεχνών⁵⁹–, συνεργάζεται με τον σκηνογράφο Κλ. Κλώνη και κάνει σοβαρές προσπάθειες ανανέωσης του ρεπερτορίου του εισάγοντας στην ουσία τον Τσέχωφ στην ελληνική σκηνή.

⁵⁴ Βλ. ενδεικτικά Άλκης Θρύλος σε κριτική του τού 1938, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β' (1934-1940), ό.π., σ. 333.

⁵⁵ Π.χ. τους Λουδοβίκο Λούη, Αλέκο Γονίδη, Εδμόνδο Φυρστ, Ροζαλία Νίκα.

⁵⁶ Το 1922 συναντούμε τον θίασο Αιμίλιου Βεάκη – Χριστόφορου Νέζερ, το 1923 συναντούμε τον θίασο Αιμ. Βεάκη – Χρ. Νέζερ – Λουδοβίκου Λούη, το 1925 κατά το ήμισυ του έτους συναντάμε πάλι τον θίασο Αιμ. Βεάκη – Χρ. Νέζερ, ενώ κατά το δεύτερο ήμισυ του ίδιου έτους συνεργάζονται και με τη Ροζαλία Νίκα, το 1926 συναντάμε τον “Θίασο Καλλιτεχνικού Συνόλου” του Αιμ. Βεάκη, το 1928 τον θίασο πάλι του προηγούμενου πρωταγωνιστή, ενώ το 1930 συνεργάζεται με τον Αλέκο Γονίδη ώς τις αρχές του 1931. Τέλος, το υπόλοιπο διάστημα του έτους 1931 συναντούμε τον Βεάκη μόνο του με συνεταιρικό θίασο που χρηματοδοτείται από το ΣΕΗ και σκηνογραφείται απ' τον Κλ. Κλώνη. Ο Χριστόφορος Νέζερ το 1924 συμπράττει με τον Εδμόνδο Φυρστ και τη Χριστίνα Παλαιολόγου, ενώ το 1925, το 1926, το 1927, το 1933 και το 1934 σχηματίζει θίασο μόνος. Το 1936 και 1937 συμπράττει σε εντελώς διαφορετικές βάσεις με τις νέες βεντέτες -φυντάνια της αθηναϊκής σκηνής της δεκαετίας του '30- για τις οποίες θα μιλήσουμε παρακάτω, την Αλίκη Θεοδωρίδη και τον Κώστα Μουσσούρη.

⁵⁷ Βλ. τις επαινετικές κρίσεις του Φώτου Πολίτη για την καλλιτεχνική προσπάθεια των δύο πρωταγωνιστών το 1922 («Εις το Αθήναιον», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σσ. 125-127).

⁵⁸ Ο Χρ. Νέζερ διακρίνεται στους κωμικούς μολιερικούς ρόλους. Βλ. π.χ. κριτική στον *Φιλάργυρο* του Μολιέρου το 1922 και το 1925 απ' τον Κώστα Αθάνατο («Αττικά ημερονύκτια – Μολιέρος», *Ελ. Β.*, 20-7-1922 και «Θεατρική ζωή – Μολιέρος», *Ελ. Β.*, 28-4-1925). Ο Αιμ. Βεάκης διακρίνεται στους τραγικούς σαιξπηρικούς ρόλους. Βλ. π.χ. κριτικές του Κώστα Αθάνατου για τον *Μάκβεθ* το 1922 («Αττικά ημερονύκτια – Μολιέρος», *Ελ. Β.*, 20-7-1922 και «*Μάκβεθ*», *Ελ. Β.*, 6-7-1922) και για τον *Οθέλλο* πάλι το 1922 (Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – *Οθέλλος*», *Ελ. Β.*, 10-8-1922).

⁵⁹ Βλ. άρθρο του Π., «Ο πρώτος συνεταιρικός θίασος», *Ελ. Β.*, 9-5-1931.

Τέσσερις άλλοι πρωταγωνιστές της γενιάς των προαναφερθέντων ηθοποιών που σχηματίζουν θιάσους είτε μόνοι τους, είτε με τους παραπάνω, είτε με άλλους ηθοποιούς, είναι οι Εδμόνδος Φυρστ⁶⁰ και Τηλέμαχος Λεπενιώτης⁶¹, οι οποίοι σπανίως παραλείπουν από το δραματολόγιό τους την επιθεώρηση, όπως, επίσης, ο Λουδοβίκος Λούης⁶² κι ο Περικλής Γαβριηλίδης⁶³, επίσης προγενέστερα μέλη των θιάσων των πρωταγωνιστριών. Επιπλέον, το 1931 ο Βασίλης Λογοθετίδης, επί χρόνια βασικός κωμικός του θιάσου Κοτοπούλη, αποφασίζει να ηγηθεί δικού του ξεχωριστού θιάσου στο πλαίσιο των θεατρικών επιχειρήσεων Α. Μακέδου (ο Λογοθετίδης είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής του θιάσου). Ο βραχύβιος αυτός θιάσος (λειτουργεί μόνο κάποιους μήνες του 1931) έχει καθαρά εμπορικούς στόχους, καθώς τα θεάματά του περιέχουν μεγάλο μέρος μπαλέτων και μουσικής⁶⁴ και προσπαθεί, έστω και σπασμωδικά, να εκτοπίσει την πρωτοκαθεδρία των πρωταγωνιστριών. Από το 1930-1932 ο Μήτσος Μυράτ, επιτελικός επί χρόνια συνεργάτης, αλλά και συγγενής εξ αγχιστείας της Κοτοπούλη, εγκαταλείπει τον θιάσό της, ύστερα, μάλιστα, απ' τη μακριά απουσία της πρωταγωνίστριας στην Αμερική κι αποφασίζει να δημιουργήσει κι αυτός τον δικό του θιάσο που, εκτός από εμπορικούς, διαθέτει και καλλιτεχνικούς στόχους. Τέλος, το 1927 το ζεύγος Άγγελου και Αλεξάνδρας Αμυρά προσπαθεί να εκτοπίσει τις πρωταγωνίστριες με τον δικό του καθαρά εμπορικό θιάσο⁶⁵. Ο θιάσος που λειτουργεί ως το 1929 αποτελούμενος από πρώην μέλη του Θιάσου Νέων και του θιάσου Κυβέλης, μοιάζει αυτά τα χρόνια ν' αντικαθιστά την απουσία των πρωταγωνιστριών, οι οποίες, είτε επειδή φεύγουν για περιοδείες στην ελληνική επαρχία και στο εξωτερικό, είτε επειδή αφήνουν τα θεατρικά ηνία σε νεότερους συνεχιστές τους (η περίπτωση της Κυβέλης και των θυγατέρων της), είναι απύσες από την αθηναϊκή σκηνή.

(2). Οι συνδικαλιστές που μάχονται τη σκληρή εργοδοσία των οικογενειακών θιάσων

Οι συνδικαλιστές ηθοποιοί αποτελούν άλλον ένα κίνδυνο για τους οικογενειακούς θιάσους των πρωταγωνιστριών. Το 1919 η Μεγάλη Απεργία των ηθοποιών με επικεφαλής τον Πάνο Καλογερίκο, ή αλλιώς “λουλουδένια” ή “χριστιανική” απεργία, σηματοδοτεί την ανοιχτή πλέον κι απροκάλυπτη ρήξη μεταξύ των ηθοποιών του ΣΕΗ και των πρωταγωνιστριών

⁶⁰ Το 1918 και το 1920 ο Εδμ. Φυρστ συνεργάζεται με τη Ροζαλία Νίκα, το 1923 με τη Χριστίνα Παλαιολόγου και το 1930 τον συναντούμε μόνο του.

⁶¹ Τον Τηλ. Λεπενιώτη τον βρίσκουμε να συνεργάζεται με τις αδελφές Φρόσω και Νίνα Κόκκου μόνο το 1919 και το 1920.

⁶² Ο Λουδ. Λούης το 1931 συνεργάζεται με τον Νίκο Ροζάν, ενώ το 1934 συνεργάζεται σε άλλες βάσεις πια με την πρωταγωνίστρια της νέας γενιάς της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου Ελένη Χαλκούση, καθώς και με την Άννα Σταυρίδου.

⁶³ Ο Περ. Γαβριηλίδης σχηματίζει το 1937 την Εταιρεία Καλλιτεχνών, ενώ το 1938 συνεργάζεται με τον Μάριο Παλαιολόγο.

⁶⁴ Βλ. τη διαφήμιση της επιχείρησης Μακέδου σχετικά με τον σκηνικό πλούτο του θιάσου. Αναγγέλλεται, ότι ο ηθοποιός Νικ. Παρασκευάς πρόκειται να παρακολουθήσει τα θέατρα του Παρισιού και της Βιέννης, προκειμένου να μεταφερθούν στην αθηναϊκή σκηνή όλοι οι ευρωπαϊκοί πλούσιοι σκηνικοί νεοτερισμοί («Το Μοντιάλ και η πρόοδος του ελληνικού θεάτρου», *Ελ. Β.*, 23-4-1931).

⁶⁵ Για τον εμπορικό χαρακτήρα και το ρεπερτόριο βουλευάρτου του θιάσου μιλά συχνά ο Άλκης Θρύλος. Ενδεικτικά, βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 56.

- θιασαρχών. Είναι ένας αγώνας επικράτησης, εξουσίας κι αναμέτρησης δυνάμεων που δηλώνει την επιθυμία εκσυγχρονισμού κι εξυγίανσης του κλάδου των ηθοποιών σε σχέση με τα παλαιά συστήματα θεατρικού συγκεντρωτισμού κι απολυταρχίας των θιασαρχών - πρωταγωνιστριών. Με αφορμή την εκπλήρωση κάποιων αιτημάτων του κλάδου⁶⁶, οι ηθοποιοί σπάζουν τα συμβόλαιά τους κι αποχωρούν απ' τους θιάσους των πρωταγωνιστριών – εργοδοτών τους, συνασπίζονται σε δικούς τους θιάσους και δίνουν μόνοι τους παραστάσεις σε λαϊκά συνοικιακά θεατράκια της πρωτεύουσας με μεγάλη επιτυχία. Είναι η πρώτη φορά στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου που οι ηθοποιοί απαλλάσσονται για λίγο από τους εργοδότες τους δουλεύοντας συνεταιρικά, ανεξάρτητα και χωρίς αφεντικό, ενώ είναι η πρώτη φορά που οι πρωταγωνιστές – εργοδότες – θιασάρχες αναγκάζονται να παίξουν ρόλους κομπάρσων. Έτσι, οι μη απεργούντες θιάσοι των πρωταγωνιστών παίζουν εκ των ενόντων και δια των ενόντων, ενώ οι ηθοποιοί του ΣΕΗ, σκέπτονται να συμπήξουν “συνεργατικές” με πλήρη απαλλαγή των παλαιών εργοδοτών τους.

Η απεργία είναι η πρώτη έμπρακτη και δυναμική αντίδραση των καταπιεζόμενων εργαζομένων ηθοποιών απέναντι στον κόσμο των προνομιούχων και άτεγκτων θιασαρχών –μέσα σ’ αυτούς η Κοτοπούλη και η Κυβέλη. Παρότι η απεργία λήγει άδοξα και προδοτικά μέσα από τους ίδιους τους κόλπους των εργαζομένων απεργών ηθοποιών και παρότι δεν μπορεί βραχυπρόθεσμα να επιβάλλει ούτε ένα από τα αιτήματά της στους θιασάρχες, εντούτοις αποδεικνύεται μακροπρόθεσμα ευεργετική, καθώς το 1923 ιδρύεται η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, ένα απ’ τα πιο φιλόδοξα σχέδια του ΣΕΗ, ενώ το 1925 ιδρύεται το επίσημο δημοσιογραφικό του όργανο, το *Ελληνικόν Θέατρον*.⁶⁷ Έτσι, λοιπόν, το νεοσχηματισμένο συνδικαλιστικό κίνημα των ηθοποιών αποτελεί άλλη μια δύναμη, η οποία στρέφεται εναντίον των πρωταγωνιστριών που ρυθμίζουν τη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας.

γ. Οι δραματικές σχολές και η νέα γενιά “μορφωμένων” ηθοποιών

Το φαινόμενο της ίδρυσης των δραματικών σχολών, το οποίο εντείνεται σε μέγιστο βαθμό στον Μεσοπόλεμο, υποδηλώνει την επιτακτική ανάγκη εκσυγχρονισμού και ποιοτικής αναβάθμισης της θεατρικής ζωής της χώρας. Κρίνεται πια αναγκαίο, πως η νέα γενιά ηθοποιών –αντίθετα από την παλαιότερη γενιά των αυτοδίδακτων θεατρίνων της επαγγελματικής σκηνης του 19^{ου} αιώνα- πρέπει να είναι καταρτισμένη και μορφωμένη, έτσι ώστε να μπορέσει να βελτιώσει και το δικό της καλλιτεχνικό αισθητήριο, καθώς και αυτό του κοινού. Η θεατρική εκπαίδευση θα μπορέσει να θωρακίσει

⁶⁶ Τα αιτήματα αυτά είναι οι ανθρώπινες συνθήκες εργασίας των ηθοποιών, τα υγιεινά θερμαινόμενα και όχι στενόχωρα καμαρίνια, οι στοιχειώδεις συνθήκες ασφάλειας των ίδιων και των αποσκευών τους κατά τις περιόδους τους στις επαρχίες και το εξωτερικό, κάποιες αργίες ανάπαυσης, η αμοιβή των έκτακτων απογευματινών παραστάσεων, η επικύρωση όλων των συμβολαίων των μελών του ΣΕΗ απ’ τους εργοδότες με την καταβολή κάποιου τέλους, καθώς και η ίδρυση Ταμείου Συντάξεων. Βλ. Θεόδωρος Χατζηπανταζής, «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919)», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, επιμ. Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηιωσήφ, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988, σ. 277.

⁶⁷ Βλ. ό.π., σσ. 285, 286.

ευεργετικά τους νέους ηθοποιούς, έτσι ώστε ν' αντιμετωπίζουν ευκολότερα τις αντιξοότητες του επαγγέλματος⁶⁸. Στους μαθητές διδάσκονται κυρίως κλασικοί συγγραφείς, έτσι ώστε να ασκούνται στους μεγάλους ποιητικούς ρόλους⁶⁹. Η θεατρική εκπαίδευση και η καλλιτεχνική "υποταγή" των νέων ηθοποιών στην εύρυθμη λειτουργία των συλλογικών θιάσων των δραματικών σχολών τούς διδάσκει το παίξιμο συνόλου, απομακρύνοντάς τους από τις μέχρι τότε πρακτικές του βεντετισμού. Συνεπώς, οι παρακάτω δραματικές σχολές θ' αποτελέσουν τα φυτώρια των νέων μορφωμένων ηθοποιών που θ' αντιδράσουν κατά του εγκαθιδρυμένου συστήματος της βεντετοκρατίας.

Έτσι, από το 1918 κιόλας βλέπουμε, πως γίνονται κάποιες προσπάθειες αναμόρφωσης της ήδη υπάρχουσας από το 1873, αλλά υπολειπόμενης ως τις αρχές του Μεσοπολέμου δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών σε διεύθυνση Γ. Νάζου⁷⁰ που δίνει παραστάσεις σε σκηνοθεσία του Θωμά Οικονόμου, αλλά και άλλων καθηγητών της σχολής⁷¹. Το 1918, όπως είδαμε και παραπάνω, έρχεται να προστεθεί και η δραματική σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου σε διεύθυνση Μιλτ. Λιδωρίκη και με σκηνοθέτες των παραστάσεων τον Φώτο Πολίτη και κυρίως τον Μιλτ. Λιδωρίκη ως το 1922, οπότε διαλύεται⁷². Το 1919 ιδρύεται η δραματική σχολή του Ελληνικού Ωδείου σε διεύθυνση του Ευτύχιου Βονασέρα κι απ' το 1923 του Νικ. Παπαγεωργίου που αρχίζει τις παραστάσεις της από το 1920 συνεχίζοντας τις δημόσιες εμφανίσεις της, με κάποια χρονικά διαλείμματα, ως

⁶⁸ Το 1928 ο καθηγητής και σκηνοθέτης των παραστάσεων της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, Φώτος Πολίτης, αναφέρει τα εξής για τον σκοπό των δραματικών σχολών: «Και παρουσιάζουν εις το κοινόν έργα με πραγματικήν εσωτερικήν αξίαν έχοντες την αντίληψιν, ότι μόνο με ρόλους ζωντανούς και βαθειά ψυχολογημένους μπορούν να παιδαγωγηθούν θεατρικά τα νέα παιδιά που ήρθαν ν' αφοσιωθούν στην τέχνη της σκηνής. Γιατι το σωματείον των ηθοποιών ίδρυσεν την σχολήν αυτήν όπως παρασκευάσῃ ανθρώπινον υλικόν προς στερέωσιν ενός πραγματικού θεάτρου. Η πράξις αυτή το τιμά και το καθιστά άξιον σεβασμού. Οι ηθοποιοί, που ξέρουν καλλίτερα από κάθε άλλον πως αγωνίζονται να περισώσουν τα καλλιτεχνικά των εφόδια μέσα στο σημερινόν κατάντημα της ελληνικής σκηνής, αντελήφθησαν ότι για να κρατηθῆ ψηλά το θεατρικόν ιδανικόν που τους ανέβασε κι αυτούς στο σανίδι απάνω, πρέπει προ παντός ν' αναπτυχθῆ συστηματικά ένα καλλιτεχνικόν φυτώριον, να καλλιεργηθῶν ανθρώπινες νεανικές ψυχές ποτισμένες από αληθινόν σεβασμό προς τα έργα της τέχνης – από σεβασμόν που τον γεννά μόνον η στοχαστική επίγνωσις της αξίας τέτοιων έργων. Εζήτησαν να προκίσειον δηλαδή τους νέους εργάτας της σκηνής με όσον δυνατόν περισσότερον καλλιτεχνικόν έρμα, ώστε οι άγριες φουρτούνες της θεατρικής βιοπάλης να μη τους κλονίσουν υπερμέτρως και να μη τους πετάξουν –οικτρά ναυάγια ψυχικά– σε μαύρα κι άξενα ακρογιάλια» (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», *Ελ. Β.*, 31-3-1928).

⁶⁹ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο *Οθέλλος*», *Ελ. Β.*, 27-4-1929.

⁷⁰ Σχετικά με την αναβάθμιση του ρόλου και της αποτελεσματικότητας της δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών κατά την αρχή του Μεσοπολέμου βλ. τα δημοσιεύματα του Αλκ., «Από τα θέατρα – Η *Μήδεια* εις το Βασιλικόν», *Εστία*, 15-1-1918 και «Από τα θέατρα – Η παράστασις της *Δραματικής*», *Εστία*, 26-2-1918.

⁷¹ Όπως των Νικ. Ζάνου, Πάνου Καλογερίκου, Εδμ. Φυρστ, κι απ' το 1927-1933 του Μιχ. Κουνελάκη. Στη δραματική σχολή Ωδείου Αθηνών διδάσκουν, επίσης, η Αγγελική Κοτσάλη, η Άννα Γαλανού, ο Κ. Νικολάου, ο Δημ. Ροντήρης, ο Αιμ. Βεάκης. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη λειτουργία του Ωδείου Αθηνών και την ουσιαστική συμβολή του Θωμά Οικονόμου στην προπαρασκευή των μαθητών του, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα – Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σσ. 138-147.

⁷² Οι καθηγητές της δραματικής σχολής της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου είναι οι Αιμ. Βεάκης, Νικ. Λάσκαρης, Σπ. Μελάς, Γρ. Ξενοπούλος, Οθωναίος, Μιλτ. Λιδωρίκης. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη δημιουργία και λειτουργία της δραματικής σχολής της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *ό.π.*, σσ. 157-164.

το 1940⁷³. Το 1922 συναντάμε την πρώτη δημόσια εμφάνιση της δραματικής σχολής του Ωδείου Πειραιά, ενώ το 1932 την τελευταία της⁷⁴.

Το επίπονο έργο της μόρφωσης της νέας γενιάς των ελλήνων ηθοποιών συνεχίζεται το 1923 με την ίδρυση της σημαντικής δραματικής σχολής του ΣΕΗ, της λεγόμενης Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου. Λειτουργεί σε διεύθυνση Πάνου Καλογερίκου και υπόσχεται να δράσει σε πιο συστηματική βάση σε σχέση με τις υπόλοιπες ήδη υπάρχουσες δραματικές σχολές. Οι δημόσιες εμφανίσεις της ξεκινούν το 1926, εκτεινόμενες ως το 1930, και δίνονται σε σκηνοθεσία Π. Καλογερίκου, Θ. Οικονόμου, Νικ. Παπαγεωργίου, Βασ. Ρώτα και κυρίως του Φώτου Πολίτη⁷⁵. Η επίσημη διακήρυξη ίδρυσής της μιλά για επανάσταση στην τέχνη απαριθμώντας αρκετούς ευρωπαίους αναμορφωτές κι επαναστάτες της θεατρικής ζωής (π.χ. τους Antoine, Gémier, Coireau, Reinhardt, Craig) κι όπως αναφέρει ο καθηγητής δραματολογίας της σχολής, ο Σπύρος Μελάς, αποτελεί το πρώτο επαναστατικό κήρυγμα του νεοελληνικού θεάτρου μετά απ' αυτό του Κωνστ. Χρηστομάνου⁷⁶. Σκοπός της είναι η δημιουργία ενός νέου θεάτρου “που θα ερχότανε να χτυπήσει το αντικαλλιτεχνικό θεατρικό καθεστώς και να υψώσει τη σημαία μιας καινούργιας πίστης”. Το νέο αυτό θέατρο υπόσχεται ν' αδιαφορήσει για το εισπρακτικό εμπορικό κέρδος, για τους πρωταγωνιστές, για την ικανοποίηση των γούστων του κοινού, για την αναρχία των ανακατεμένων δραματολογίων, τα οποία επιλέγουν σύμφωνα με το κριτήριο του αβανταδόρικο ρόλου οι πρωταγωνιστές και κηρύσσει άμεσο και άγριο πόλεμο στον βιομηχανισμό της σκηνής και στον “καμποτινισμό”⁷⁷. Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου που αποτελεί τον πρόλογο της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου το 1932, όχι μόνο μορφώνει κι εκπαιδεύει τους νέους ηθοποιούς⁷⁸, αλλά φροντίζει, επιπλέον, και για την επαγγελματική τους αποκατάσταση, τους βάζει σ' έναν αυστηρό δρόμο πειθαρχίας κι επαγγελματικής ευσυνειδησίας, ενώ προσπαθεί ν' αποκαθάρει το νεοελληνικό

⁷³ Ως σκηνοθέτες των δημόσιων εμφανίσεων της δραματικής σχολής του Ελληνικού Ωδείου συναντούμε τους Ευτ. Βονασέρα, Ν. Παπαγεωργίου, Θεώνη Δρακοπούλου, Νικ. Παρασκευά, Ξαβερία Κανελλοπούλου, Μιχ. Κουνελάκη. Καθηγητές της είναι ο Αιμ. Βεάκης, ο Δημ. Ματσούκης, η Αύρα Θεοδωροπούλου, η Αγγελική Κοτσάλη, η Αντιγόνη Μεταξά, ο Ε. Καλιανέσης, η Τζούλια Αμπελά-Τερένσιο, η Λέλα Βακάλη, η Α. Κροντηρά, ο Μ. Καρατζάς.

⁷⁴ Τις παραστάσεις της δραματικής σχολής του Ωδείου Πειραιά σκηνοθετούν η Ξαβερία Κανελλοπούλου, ο Βασίλης Ρώτας και ο Μιχ. Κουνελάκης. Μέσα στο καθηγητικό προσωπικό της περιλαμβάνονται κι οι Φώτος Πολίτης, Γιάννης Σιδέρης.

⁷⁵ Καθηγητές της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου είναι οι Νικ. Λάσκαρης, Φώτος Πολίτης, Α. Διπλαράκου, Αιμ. Βεάκης, Αθαν. Μαρίκος, Θωμάς Οικονόμου, Πάνος Καλογερίκος, Αλέξ. Φιλαδελφεύς, Ηλ. Βουτιερίδης, Ν. Λύτρας, Μήτσος Μυράτ, Κωστής Νικολάου, Γ. Σκλάβος, Απ. Πικιός.

⁷⁶ Βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 143-149, όπου δημοσιεύεται και ολόκληρη η προκήρυξη ίδρυσης της σχολής.

⁷⁷ Ο.π., σσ. 147-149.

⁷⁸ Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Άλκης Θρύλος: «Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου θέλει να δώσει στους μαθητές της γερή μόρφωση και αισθητική προπαίδεια. Άμα την αποκτήσουν, αν έχουν τη δύναμη να δημιουργήσουν, θα δημιουργήσουν αργότερα –ανεξάρτητα, αλλά πάντα μέσα σ' ένα αισθητικό πλαίσιο. Η Επαγγελματική Σχολή μπορεί να μη βγάλει όλο μεγάλους ηθοποιούς. Τις ιδιοφυίες δεν τις πλάθουν οι Σχολές. Είναι όμως βέβαιο ότι οι μαθηταί της θα βγουν από τις τάξεις της με την ικανότητα να καταλαβαίνουν το καλό έργο και επίσης και με την αγάπη του αρμονικού ανεβάσματος και παιξίματος που αναδίνει από μέσα από το έργο όλο του το νόημα και όλη του την ατμόσφαιρα» (Άλκης Θρύλος, «Το θέατρον», *Νέα Εστία*, 15-4-1929, τευχ. 56, έτος Γ', σ. 315).

θέατρο γενικότερα, διώχνοντας από τους κόλπους του τα στοιχεία εκείνα που δεν έχουν καμία σχέση με τη θεατρική τέχνη⁷⁹.

Ο Φώτος Πολίτης, ένας από τους κυριότερους στυλοβάτες της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, στοχεύει στη δημιουργία ενός σχολείου καλλιέργειας του “πνεύματος” και της “κρίσεως” των μαθητών μέσω της “στοχαστικής διείσδυσης” και μελέτης των παγκόσμιων ποιητικών κλασικών αριστουργημάτων. Οι έντονες παιδαγωγικές του ανησυχίες τον οδηγούν στο χτίσιμο της καλλιτεχνικής πειθαρχίας των νεαρών ηθοποιών, καθώς και στη διδασκαλία του σεβασμού που πρέπει να δείχνουν οι τελευταίοι προς την κριτική κατανόηση των κλασικών κειμένων και προς την ερμηνεία των κλασικών ρόλων⁸⁰. Έτσι, ανεβάζει κλασικούς συγγραφείς (π.χ. Shakespeare, Molière), ρομαντικούς (π.χ. Goethe, Grillparzer, Ed. Rostand, Musset), αλλά και καθιερωμένους συγγραφείς των αρχών του 20ού αιώνα που ανήκουν είτε στο κίνημα του νεορομαντισμού (π.χ. Maeterlinck, Quintero), είτε στο κίνημα του νατουραλισμού – ρεαλισμού (π.χ. Ibsen, Τσέχωφ, Sudermann, Strindberg, Shaw). Η επιθυμία του να παρουσιάσει στο κοινό αθάνατα δράματα ποιητικού ύφους και διάθεσης φαίνεται και μέσα από την επιλογή του αναβίωσης ξεχασμένων ελληνικών δραμάτων περασμένων εποχών, όπως ο *Βασιλικός* του Μάτση και *Η θυσία του Αβραάμ* του Κορνάρου⁸¹. Στόχος του Φώτου Πολίτη είναι η κατάρτιση ενός ποιοτικού ρεπερτορίου για το εκκολαπτόμενο κρατικό θέατρο με την παρουσίαση προπάντων έργων παλαιών που έχουν ήδη νικήσει τον χρόνο, έργων κλασικών, τα οποία “κλείνουν μέσα τους την τελειότερη έκφραση μιας εποχής”, των αρτιότερων δραμάτων από τις παγκόσμιες φιλολογίες, καθώς και όσων από τα έργα του ελληνικού δραματολογίου μπορούν ν’ αναστηθούν. Παριστάνει και πιο σύγχρονα δράματα, αλλ’ αυτό το

⁷⁹ Οι απόφοιτοι της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου γίνονται αυτοδικαίως μέλη του ΣΕΗ, από το οποίο μπορούν να βρίσκουν εργασία στους μεγάλους επαγγελματικούς θιάσους. Στόχος της δραματικής σχολής είναι η πλήρης εκκαθάριση του θεατρικού επαγγέλματος, η εξυγίανση κι η απαλλαγή της εκμετάλλευσης εις βάρος του θεάτρου από διάφορα εξωθεατρικά στοιχεία. Στη σχολή πρέπει να φοιτήσουν υποχρεωτικά όλα τα μέλη του ΣΕΗ, ακόμη κι αυτά που εργάζονται στο θέατρο λιγότερο από πέντε έτη, ενώ λαμβάνονται αποφάσεις για τους αμόρφωτους ηθοποιούς, για τους ηθοποιούς που παρεκτρέπονται κι ιδίως για τις πρωταγωνίστριες.

⁸⁰ Σχετικά με τις παιδαγωγικές αντιλήψεις του Φώτου Πολίτη και την εφαρμογή τους στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, ό.π., σσ. 240-253.

⁸¹ Υπάρχουν πλείστα άρθρα του Φώτου Πολίτη σχετικά με την προτίμησή του στο ποιητικό δράμα, κυρίως το μη ρεαλιστικό. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα εξής λόγια του: «Το θέατρο του κατακάθαρου ποιητικού λόγου, το δράμα των ποιητικών μορφών, η τραγωδία των αρχαίων και του Σαίξπηρ. [...] Το θέατρο της σιωπής έχει τα θεμέλιά του στον ρεαλισμό. Αλλ’ ο ρεαλισμός δεν είναι ποίησης. Κρατιέται σχολαστικά και στενόκαρδα στα εξωτερικά σχήματα της ζωής. Το θέατρο όμως του καθάριου ποιητικού λόγου εκφράζει ό,τι κινείται πίσω από τα φαινόμενα, την βαθιά ύπαρξη, την ψυχή, τη μοίρα των ανθρώπων, τη μορφή τους. Για τον “ρεαλιστή”, η λέξις, ως τοιαύτη, είναι στενή, άβαθη, πάρα πολύ αιχμαλωτισμένη στα πρόσκαιρα και τα παροδικά. Δεν του αρκεί, την βρίσκει άτονη και μικρή. Η ποιητική πνοή όμως ευρύνει τη λέξη, την ανοίγει, της δίνει βάθος αφάνταστο, την μεταβάλλει σε σύμβολο. Κι ο λόγος ο ποιητικός την εκφράζει» («Το θέατρον της σιωπής», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α’, ό.π., σσ. 296-297). Ο Άλκης Θρύλος μιλά, επίσης, το 1928 για την πολιτική του ποιητικού ρεπερτορίου της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου καταλήγοντας ως εξής: «[Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου] αντιλήφθηκε πόσο το νεοελληνικό κοινό, περισσότερο ακόμα από τα άλλα κοινά του κόσμου, ανατράφηκε σχεδόν αποκλειστικά με έργα της ρεαλιστικής νοοτροπίας. Σήμερα φανερώθηκε, μαζί με την ουτοπία του ρεαλισμού, και η χρεωκοπία του, κι ο άνθρωπος θέλει ν’ αποδράσει μέσα σ’ έναν κόσμο άλλον από τον φυσικό και πλασμένο απ’ αυτόν τον ίδιο, δηλαδή μέσα στον κόσμο της ποίησης. Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, αποφεύγοντας συστηματικά τα ρεαλιστικά έργα, προσπαθεί να μυήσει το νεοελληνικό κοινό ώστε να αισθανθεί κι αυτό την Τέχνη σαν μια μετουσίωση» (βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 168).

κάνει με επιφύλαξη και συντηρητικότητα, καθώς αποφεύγει τα πολύ πρωτοποριακά έργα. Όπως αναφέρει κι ο Άλκης Θρύλος, “χωρίς βέβαια να εμφανίζει έργα ρηγά, κοινά και κούφια, περιορίζεται σε κείνα που κάτι έχουν να πουν αλλά που νεοτερίζουν χωρίς επαναστατικότητα”⁸².

Μέσα στην πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία και συγκεκριμένα το 1924, ο Σπύρος Μελάς με τη συνένωση των δραματικών σχολών του Ωδείου Αθηνών και του Ελληνικού Ωδείου, κάτω από την ονομασία Θέατρον Ελληνικού Ωδείου, πρόκειται να καταφέρει ένα ακόμη δυνατό χτύπημα κατά των πρωταγωνιστριών. Από το ίδιο έτος ο Μελάς και πριν ακόμη καταπιαστεί με το εγχείρημα δημιουργίας της προαναφερθείσας δραματικής σχολής, επιτίθεται σκληρά κατά των πρωταγωνιστριών, τις οποίες συνδέει με τη διαίωνηση του βουλευβάρτου. Τις κατηγορεί για τον ανταγωνισμό τους απέναντι στα νέα ταλέντα κι έτσι με το νεοσύστατο Θέατρον Ελληνικού Ωδείου σχηματίζει τη σύμπραξη “όλων των εκτός επαγγελματικού θεάτρου καλλιτεχνικών στοιχείων” σε έναν ενιαίο θίασο πειθαρχημένου συνόλου⁸³.

Όλες οι παραπάνω προσπάθειες σύστασης δραματικών σχολών κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία ανοίγουν καθοριστικά τον δρόμο για τη συστηματική καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων ηθοποιών και για τη δημιουργία θιάσων συνόλου, οι οποίοι λειτουργούν σε εντελώς διαφορετικές βάσεις από αυτούς των πρωταγωνιστριών. Έτσι, οι νέες δραματικές σχολές που συστήνονται κατά τη διάρκεια της δεύτερης πλέον μεσοπολεμικής δεκαετίας, εργάζονται πάνω στα χνάρια και στους βασικούς στόχους των πρώτων δραματικών σχολών που μόλις εξετάσαμε⁸⁴. Οι σχολές αυτές προσπαθούν να εξαγνίσουν μια για πάντα το θεατρικό επάγγελμα από ένα σωρό αυτοδίδακτους ηθοποιούς που το “ντροπιάζουν”⁸⁵. Μάλιστα, κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία η κατάρτιση των νέων ταλέντων των δραματικών σχολών φθάνει σε τέτοιο σημείο, ώστε οι μαθητές, εκτός από την εντρύφηση στα κλασικά κείμενα και την ερμηνεία των κλασικών ρόλων, λαμβάνουν και άλλες πρωτόγνωρες ως τότε πρωτοβουλίες, όπως την

⁸² Βλ. Άλκης Θρύλος, «Το θέατρον», *Νέα Εστία*, 15-4-1929, τευχ. 56, έτος Γ', σ. 315.

⁸³ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το Θέατρον Ελληνικού Ωδείου του 1924 που τελεί υπό τη διοίκηση του Ωδείου και την καλλιτεχνική διεύθυνση του Μελά, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, ό.π., σσ. 228-232.

⁸⁴ Από το 1931, λοιπόν, ως τη λήξη του Μεσοπολέμου συναντάμε για πολύ λίγες δημόσιες εμφανίσεις την Πρότυπη Δραματική Σχολή Πειραιά σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη (1931 και 1932), τη δραματική σχολή του Λαϊκού Θεάτρου του Βασίλη Ρώτα (1931), τη δραματική σχολή του Ωδείου Καλλιθέας (1933), τη Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού (ιδρύεται το 1933 και κάνει δημόσιες εμφανίσεις απ' το 1934-1938 με καθηγητές τους Νικ. Παρασκευά, Παναγιωτόπουλο, Σπ. Βασιλείου, Έμμου Σπεκ, Σωκρ. Καραντινό, Μιχ. Κουνελάκη, Δημ. Πικιώνη, Αντ. Γιαννίδη, Φόερμαν – Λιακάκου, Στρατή Δούκα, Άγγ. Γριμάνη, Ι. Παπαδόπουλο, Ξαβερία Κανελλοπούλου, Γιόλα Μπουφέτη, Γ. Σπηλιωτοπούλου, Ηλέκτρα Γεώργα). Συναντούμε, επίσης, τη δραματική σχολή της Ελληνικής Σκηνής, η οποία ιδρύεται το 1933 απ' τον Κουν και τον Διον. Δεβάρη. Τέλος, πριν ακόμη λειτουργήσει κανονικά ο θίασος του Εθνικού Θεάτρου, λειτουργεί η δραματική του σχολή από το 1930 με καθηγητές τους Αιμ. Βεάκη, Δημ. Ροντήρη, Νικ. Παπαγεωργίου.

⁸⁵ Λίγο πριν από την κανονική λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου, το 1931, ψηφίζεται νομοθεσία σχετικά με την ανάγκη απόκτησης άδειας εξάσκησης επαγγέλματος των ηθοποιών, η οποία δεν μπορεί ν' αποκτηθεί χωρίς τη σχετική μόρφωση κι εκπαίδευση του ηθοποιού σε κάποια σχολή. Μ' αυτό το μέτρο ο καλλιτεχνικός κόσμος, αλλά και η πολιτεία πιστεύουν, ότι το θέατρο θα μπορέσει να εκπληρώσει τον μεγάλο προορισμό του από εθνικής κι εκπολιτιστικής άποψης (βλ. μ. ρ., «Οι ηθοποιοί», *Ελ. Β.*, 11-12-1931).

κατασκευή των σκηνικών και κοστούμιών τους κατά τις δημόσιες εμφανίσεις τους από τους ίδιους⁸⁶.

δ. Η νέα καλλιτεχνική ειδικότητα του σκηνοθέτη

Όλοι οι προαναφερόμενοι καθηγητές των δραματικών σχολών και σκηνοθέτες των δημόσιων εμφανίσεών τους αποτελούν μια άλλη ομάδα, η οποία μέσα στο διάστημα του Μεσοπολέμου διεκδικεί από την καθεστώσα θεατρική τάξη των πρωταγωνιστριών τον έλεγχο του καλλιτεχνικού προϊόντος. Μετά τις πρώτες προσπάθειες των σκηνοθετών των αρχών του 20ού αιώνα Θωμά Οικονόμου και Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, ο πρώτος εξακολουθεί το σκηνοθετικό του έργο και στον Μεσοπόλεμο μέσα από το Θέατρο Ωδείου και μέσα από δικές του ανεξάρτητες θεατρικές παραγωγές⁸⁷. Μετά από το κενό στον σκηνοθετικό τομέα που άφησαν το Βασιλικό Θέατρο και η Νέα Σκηνή με τη διάλυσή τους⁸⁸, οι προβληματισμοί για τον ρόλο και την παρέμβαση του σκηνοθέτη αρχίζουν ξανά στον Μεσοπόλεμο. Η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου με τους σκηνοθέτες της Μιλτιάδη Λιδωρίκη και Φώτο Πολίτη, καθώς και το Θέατρο Ωδείου με τον Θωμά Οικονόμου, θα είναι εκείνες που θα πιάσουν το σκηνοθετικό νήμα σχεδόν απ' την αρχή στο θέατρο της πρόζας. Το 1919 αναφέρεται επίσημα σε θεατρικό πρόγραμμα της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου ο όρος “σκηνοθέτησις” κι έτσι συμπεραίνουμε, πως η τέχνη του σκηνοθέτη μπαίνει πια δυναμικά στα θεατρικά πράγματα⁸⁹. Από το 1919 ως το τέλος του Μεσοπολέμου, εκτός από τα ονόματα των Μιλτ. Λιδωρίκη, Θ. Οικονόμου και Φ. Πολίτη, θ' ακολουθήσει μια ολόκληρη πλειάδα επαγγελματιών σκηνοθετών, οι οποίοι πρόκειται να εδραιώσουν τον ρόλο του σκηνοθέτη στη νεοελληνική σκηνή, είτε μέσα από τους ανεξάρτητους επαγγελματικούς

⁸⁶ Αυτό συμβαίνει με τους μαθητές της Νέας Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου, σύμφωνα με τους κανονισμούς της σχολής περί αυτοδυναμισμού των μαθητών. Η μάθηση, λοιπόν, των νέων ταλέντων επεκτείνεται και στις εικαστικές τέχνες κι αυτό είναι πολύ φυσικό στη συγκεκριμένη περίπτωση της δραματικής σχολής, αφού με τον θίασο συνεργάζονται ζωγράφοι της εποχής που θα γίνουν αργότερα γνωστοί, όπως οι Σπ. Βασιλείου, Γ. Ζογγολόπουλος, Σπ. Παπαλουκάς, Ν. Χατζηκυριάκος – Γκίκας.

⁸⁷ Σχετικά με τις πρώτες σκηνοθετικές προσπάθειες των Θ. Οικονόμου και Κ. Χρηστομάνου στο Βασιλικό Θέατρο και στη Νέα Σκηνή αντίστοιχα, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, ό.π., σσ. 67-90. Από την ίδια μελέτη μπορεί κανείς ν' αντλήσει περαιτέρω πληροφορίες για το μεσοπολεμικό σκηνοθετικό έργο του Θωμά Οικονόμου μέσα από το Θέατρο Ωδείου (ό.π., σσ. 138-148).

⁸⁸ Στο μεσοδιάστημα μεταξύ της διάλυσης Βασιλικού Θεάτρου, Νέας Σκηνής και της ανάδυσης των σκηνοθετικών μορφών μέσα από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου οι βεντετοκρατούμενοι θίασοι Κοτοπούλης και Κυβέλης σκηνοθετούνται απ' τις ίδιες τις πρωταγωνίστριες (βλ. διεξοδικότερα, ό.π., σσ. 107-112).

⁸⁹ «Πρώτην φοράν εις θεατρικόν πρόγραμμα αναφέρεται η σκηνοθέτησις ενός έργου και το όνομα του σκηνοθέτου μεταξύ των άλλων καλλιτεχνικών πληροφοριών. Εννοούμεν το πρόγραμμα της παραστάσεως του *Οιδίποδος*, με την οποίαν εμφανίζεται η Εταιρεία του Ελληνικού Θεάτρου. Ο νεωτερισμός, μολοντί γνωστός από τον κινηματογράφον εις τας εκλεκτάς ταινίας του οποίου πάντοτε αναφέρεται το όνομα του ρεζισέρ, εξαφνίζει κάπως τους περισσοτέρους. Και όμως, η σκηνοθέτησις είνε κλάδος του νεότερου Θεάτρου, όχι μόνον καθαρώς μηχανικός. Αποτελεί μίαν δημιουργικήν εργασίαν, όσον αφορά την αντίληψιν του θεατρικού έργου και του καταλληλοτέρου τρόπου, με τον οποίον ηδύνατο ν' αποδοθή σκηνικώς. Εννοείται, δε, ότι, όπως υπάρχουν διαφορετικά αποδόσεις ενός και του αυτού ρόλου από διαφόρους ηθοποιούς, ημπορούν να υπάρξουν και διαφορετικά σκηνικά αποδόσεις ενός και του αυτού έργου από διαφόρους σκηνοθέτας. Οι κριτικοί, επομένως, ας ετοιμασθούν μεθαύριον μαζί με την τέχνην των ηθοποιών του “Ελληνικού Θεάτρου” να κρίνουν και την τέχνην του σκηνοθέτου, ο οποίος είνε ο κ. Φώτος Πολίτης, σκηνοθέτης και μεταφραστής συγχρόνως του έργου» (βλ. «Σκηνοθέτησις», *Εστία*, 17-5-1919).

θιάσους, είτε μέσα από την κρατική σκηνή⁹⁰. Όσο προχωρούν τα χρόνια του Μεσοπολέμου, τόσο αδιανόητο θεωρείται πλέον για θίασο καλλιτεχνικών αξιώσεων να λειτουργεί χωρίς αυτόν, φαινόμενο που τονίζει ο Σπύρος Μελάς το 1925, όταν εμπλέκεται στη σκηνοθεσία των παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης⁹¹.

Από τα τέλη της δεκαετίας του '20 ο σκηνοθέτης μονοπωλεί το ενδιαφέρον των κριτικών και θεωρείται εντελώς απαραίτητος κι ως ο πιο κατάλληλος θεατρικός συντελεστής, ο οποίος είναι ικανός να βάλει κάποια τάξη στη θεατρική αναρχία⁹². Ο ρόλος του έχει συνειδητοποιηθεί τόσο απόλυτα, έτσι ώστε ακόμη κι οι δραματογράφοι παραδέχονται, πως η πρόοδος της σκηνοθεσίας επιφέρει εξελίξεις και στην πορεία των ίδιων των δραματικών συγγραφέων⁹³. Συνεπώς, ενώ ως την αρχή του Μεσοπολέμου ο ηθοποιός κι ο δραματογράφος αποτελούσαν την ουσία του θεάτρου και τους κινητήριους μοχλούς εξέλιξής του, από τον Μεσοπόλεμο και μετά ο σκηνοθέτης τούς παίρνει τα σκήπτρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και σπουδαιότητας θέτοντας σε πειθαρχία τους ηθοποιούς, αποδίδοντας καλύτερα τις προθέσεις του κειμένου του θεατρικού συγγραφέα, ακόμη κι όταν ο τελευταίος ανήκει σε μια πολύ μακρινή εποχή απ' αυτή του σκηνοθέτη⁹⁴. Οι

⁹⁰ Οι βασικότεροι έλληνες σκηνοθέτες, που πρόκειται να εδραιώσουν τη μεσοπολεμική σκηνοθετική τέχνη, είναι οι: Σπύρος Μελάς, Μιχάλης Κουνελάκης, Πέλος Κατσέλης, Δημήτρης Ροντήρης, Κάρολος Κουν, Γιαννούλης Σαραντίδης, Δημήτρης Ματσούκης, Σωκράτης Καραντινός, Λίνος Καρζής, Τάκης Μουζενίδης και άλλοι που προέρχονται είτε από τον χώρο των δραματικών συγγραφέων, είτε από τον χώρο των ηθοποιών, είτε από τον χώρο των αμιγών σκηνοθετών. Για διεξοδικότερες πληροφορίες, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, ό.π., σσ. 197-429.

⁹¹ «Διατρέχουμεν περίοδον σκηνοθετικού πυρετού. Απαντες οι θίασοι, άπαντες δε μεταβληθέντες αιφνιδίως εις δραματικούς, ρεκλαμάρουν και από ένα σκηνοθέτην ξένον ή εγχώριον. Από την μαύρην αναρχίαν των μέχρι χθες θεατρικών εκτελέσεων φαίνεται, ότι φθάνομεν εν καλτασμού εις το άλλο άκρον: εις την σκηνοθετομανίαν. Ρωμείκος υστερισμός; Όχι εντελώς! Πρόκειται προφανώς και περί συναισθήσεως της ανάγκης να σηκωθή το θέατρον, να ρυθμισθούν αι διάφοροι εκτελέσεις σύμφωνα με μερικές γενικάς ιδέας περί θεατρικής τέχνης, με κάποιας σταθεράς καλλιτεχνικάς απαιτήσεις και κατευθύνσεις, τέλος να παύσουν να οργιάζουν η προχειρότης και ο εμπειρισμός. [...] Ετόνισα δια μακρών, ότι βλέπω προσεγγίζουσιν την θεατρικήν επανάστασιν εις την Ελλάδα με σκοπόν να καταλύση μεταξύ άλλων την εμπειρικήν αναρχίαν και να υψώση την μοναρχίαν της μπαγκέτας του σκηνοθέτου, την έννοιαν του συνόλου υπέρ τους ατομικούς αυτοσχεδιασμούς. Αλλά και ειργάσθην, με τας μικράς μου δυνάμεις, να ωθήσω προς αυτήν την επανάστασιν, η οποία είθε να ριζώση καλά και να δώση καρπούς» (βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Ολίγα τινά», *Ελ. Β.*, 22-4-1925).

⁹² Βλ. π.χ. το δημοσίευμα του Παρατηρητή «Ο σκηνοθέτης» (*Ελ. Β.*, 10-10-1927), το οποίο τονίζει την ανάγκη πειθαρχίας του θεατρικού συνόλου μέσα “από την ειδικότητα του σκηνοθέτου”, όπως είχε γίνει και στις αρχές του 20ού αιώνα με τον Θωμά Οικονόμου και το Βασιλικόν Θέατρον.

⁹³ Βλ. δημοσίευμα του Παντελή Χορν, «Ο θεατρικός κόσμος», *Ελ. Β.*, 10-10-1927.

⁹⁴ Αποδεικνύεται σταδιακά, ότι ο σκηνοθέτης είναι ο μόνος κατάλληλος άνθρωπος για την αναβίωση του αρχαίου δράματος, σχετικά με το οποίο οι σύγχρονοι διαθέτουν περιορισμένες πληροφορίες (π.χ. για τον ρόλο του Χορού, της μουσικής, της υπόκρισης). Ο Νικ. Ποριώτης αναφέρει τα εξής σημαντικά: «Και όμως, αν υπάρχει λόγος να ριζώση στο θεατρικό περιβόλι ο νεοελληνικός κόρκορος που λέγεται σκηνοθέτης, ένας είναι αυτός ο λόγος: να σταθή και να διδάξη το δράμα στον τόπο του δραματογράφου, όταν αυτός απουσιάξη. Να διδάξη και να διευθύνη τον χορό, “διδάσκαλος” αυτός και “χοροστάτης”, όπως στους αρχαίους χρόνους διδάσκαλος και κορυφαίος ή αυλητής ήταν ο ίδιος ο δραματογράφος, όρθιος ή καθιστός σ’ ένα σκαλοπάτι της θυμέλης, απέναντι στη σκηνή. Γι’ αυτό διδαχή και παράσταση τότε είτανε και λεγότανε “διδασκαλία”. Και τώρα ακόμη “διδασκαλίες” λένε οι Ιταλοί όσα “εντός παρενθέσεως” στα θεατρικά βιβλία και χειρόγραφα σημειώνονται για τη σκηνοθεσία και τη στάση και τα κινήματα και τους τόνους της φωνής των υποκριτών. Έτσι, γεμάτη αγωνία, είχε διδάξει και διεθύνει στις Δελφικές εορτές τα έργα του Αισχύλου, άξιος αντιπρόσωπος του τραγωδού, ο μοναδικός μας ως τώρα μουσικός συνθέτης, η Εύα Σικελιανού» («Φιλολογικά σημειώματα – Δράμα και μουσική», *Ελ. Β.*, 17-10-1931).

κριτικοί αρχίζουν πια να κατακρίνουν τους θιάσους που λειτουργούν χωρίς σκηνοθέτη με ακατάρτιστους ηθοποιούς, οι οποίοι προσπαθούν όπως - όπως να καλύψουν τις περίπλοκες ανάγκες της σκηνοθεσίας⁹⁵.

Κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου ο θεσμός έχει πια τόσο πολύ αφομοιωθεί από τον ελληνικό θεατρικό κόσμο, ώστε καμιά απ' τις πρωταγωνίστριες της αθηναϊκής σκηνής (Αλίκη, Κατερίνα, Μαρίκα Κοτοπούλη) δεν δουλεύει χωρίς σκηνοθέτη, ενώ έλληνες διανοούμενοι κάνοντας τον απολογισμό της προόδου του αθηναϊκού μεσοπολεμικού θεάτρου δίνουν το προβάδισμα στον σκηνοθέτη και τον "συγχρονισμένο" ρόλο του κι αντίθετα διαπιστώνουν μεγάλη έλλειψη αξιολογής νέας ελληνικής δραματικής παραγωγής⁹⁶. Ο σκηνοθέτης, λοιπόν, έχει πραγματοποιήσει αλματώδη πρόοδο σε σχέση με τον δραματογράφο. Εντύπωση, επίσης, μας κάνει και το γεγονός, ότι το 1932 ιδρύεται ειδικός διαγωνισμός ειδικά για την τέχνη της σκηνοθεσίας στο πλαίσιο του Σταθάτειου δραματικού διαγωνισμού⁹⁷.

⁹⁵ Βλ. π.χ. τα επικριτικά σχόλια για την Αγγελική Κοτσάλη, η οποία το 1927 προσπαθεί ν' ανεβάσει χωρίς σκηνοθέτη την *Ηλέκτρα* στο Ηρώδειο με τη δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών (μ. ρ., «Θέατρον Ηρώδου του Αττικού – Η *Ηλέκτρα*», *Ελ. Β.*, 6-6-1927).

⁹⁶ Βλ. δημοσίευμα για το περιεχόμενο της διάλεξης του Πέτρου Χάρη που το 1933 μιλά για τους αντιπροσωπευτικότερους ελληνικούς θιάσους της τελευταίας 12ετίας και τους σκηνοθέτες τους (Θίασος Ωδείου με τον Θωμά Οικονόμου, Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, Θέατρον Τέχνης Σπ. Μελά, Ελευθέρα Σκηνή Μελά – Κοτοπούλη, Θίασος Νέων) (βλ. «Η χθεσινή διάλεξις περί μεταπολεμικού θεάτρου», *Ελ. Β.*, 15-2-1933).

⁹⁷ Βλ. «Σταθάτειος δραματικός διαγωνισμός», *Ελ. Β.*, 29-4-1932.

3. Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΩΣ ΜΟΧΛΟΣ ΕΚΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου αναπτύσσεται ένα ολόκληρο πλέγμα δυνάμεων –θιάσων, προσώπων, καλλιτεχνικών συντελεστών, διανοουμένων, σκηνοθετών, συγγραφέων, ηθοποιών, δραματικών σχολών- οι οποίες επιζητούν δυναμικά την προώθηση της ιδέας της πρωτοπορίας ως ανανεωτικής κι εκσυγχρονιστικής δύναμης της εγχώριας θεατρικής ζωής. Αρχίζει, λοιπόν, σταδιακά ν’ αναπτύσσεται ένα πρωτοποριακό κίνημα που επιθυμεί την παράκαμψη του βουλεβάρτου και της δυαρχίας των πρωταγωνιστριών προωθώντας τις πρωτοποριακές παραστάσεις και τα πρωτοποριακά δράματα. Ο Άλκης Θρύλος σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου επαναλαμβάνει το ίδιο μοτίβο, πως, “ενόσω δεν θα ιδρυθεί ένας μόνιμος θιάσος που να μην εξαρτιέται αποκλειστικά από τις πρωταγωνίστριες και τους πρωταγωνιστάς του, και ενόσω δεν χτιστεί ή δεν διασκευαστεί ένας χώρος κατάλληλος για να αναπτυχθεί μέσα του μια καλλιτεχνική ατμόσφαιρα και διάθεση, δεν θα υπάρξει θέατρο στις Αθήνας” κι επίσης, πως “το αθηναϊκό κοινό, που παρακολουθεί τις παραστάσεις των ξένων θιάσων, διψά να δει έργα πρωτοπορίας, παιγμένα από ηθοποιούς πρωτοπορίας”⁹⁸.

α. Οι μοναχικές προσπάθειες του Θωμά Οικονόμου

Μία πρώτη παρόμοια εκσυγχρονιστική θεατρική προσπάθεια πρωτοπορίας μεταξύ 1918-1927 αποτελεί το Θέατρο Ωδείου με σκηνοθέτη τον Θωμά Οικονόμου, καθώς κι οι ανεξάρτητες θεατρικές παραγωγές του τελευταίου για χάρη των μαθητριών του Τασίας Αδάμ κι Αγγελικής Κοτσάλη, η οποία το 1936 προσλαμβάνεται στο παρισινό Οδέον και στη γαλλική κρατική τηλεόραση⁹⁹. Ο Οικονόμου, όμως, ως τον θάνατό του το 1927 δεν ανεβάζει τους εντελώς πρόσφατους πρωτοπόρους συγγραφείς και τα έργα της τελευταίας επαναστατικής δραματικής παραγωγής, αλλά προσπαθεί να επαναφέρει την ξεπερασμένη πλέον πρωτοπορία των αρχών του αιώνα και το τότε πρωτοποριακό δραματολόγιο, δηλαδή, τους Strindberg, Τσέχωφ, Ibsen, Schnitzler, Sudermann, Maeterlinck, Wilde, Zola. Ο Σπύρος Μελάς αναφέρει, ότι ο Οικονόμου “είχε γίνει σιγά-σιγά, ο μοναδικός σχεδόν ερμηνευτής του Ίψεν, όπως απάνω-κάτω και ο Λουνιέ στο Παρίσι”¹⁰⁰. Παρ’ όλα αυτά, ακόμη και μέσα από την επανάκαμψη της “παλαιάς” πρωτοπορίας των αρχών του αιώνα εκφράζεται έντονα η ανάγκη για την αλλαγή και τον εκσυγχρονισμό τού ως τότε καθιερωμένου δραματολογίου των εμπορικών θιάσων. Γι’ αυτόν

⁹⁸ Βλ. ενδεικτικά Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σσ. 119, 125. Τα συγκεκριμένα λόγια η κριτικός τα αναφέρει το 1927.

⁹⁹ Βλ. «Έλληνες καλλιτέχναι εις το εξωτερικόν», *Ελ. Β.*, 27-10-1936. Η Αγγελική Κοτσάλη εμφανίζεται αρκετές φορές στον Μεσοπόλεμο με έκτακτους θιάσους σε διάφορες παραστάσεις, όπου είναι η πρωταγωνίστρια. Κάπως πιο οργανωμένα, αλλά και πάλι για ελάχιστες παραστάσεις, εμφανίζεται το 1933 και το 1938 με δικό της θιάσο και με ελληνικό ρεπερτόριο.

¹⁰⁰ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 81.

ακριβώς τον λόγο οι παραστάσεις του Οικονόμου τις περισσότερες φορές χαιρετίζονται ως σημαντικά καλλιτεχνικά γεγονότα¹⁰¹. Εξάλλου, οι νέοι ηθοποιοί που προκύπτουν μέσα από τους κόλπους της δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών, όπως οι προαναφερθείσες Αγγελική Κοτσάλη, Τασία Αδάμ, αλλά και άλλοι συνάδελφοί τους¹⁰², προσπαθούν να ενταχθούν επαγγελματικά στο θέατρο, να χαράξουν δικές τους πορείες, ν' αποκατασταθούν στον χώρο ξεπερνώντας τα εμπόδια της κυριαρχίας των πρωταγωνιστριών. Όλοι οι νέοι ηθοποιοί που βγαίνουν από τη δραματική σχολή Ωδείου Αθηνών, θα γίνουν είτε διακεκριμένοι σκηνοθέτες, είτε ανεξάρτητοι θιασάρχες πρωτοποριακών θιάσων, είτε ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου¹⁰³. Οι νέοι των δραματικών σχολών επιζητούν, λοιπόν, να συμμετάσχουν στις θεατρικές εξελίξεις της αθηναϊκής σκηνής.

β. Η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου

Η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου (1918-1921), στην οποία έχουμε αναφερθεί και πιο πάνω, αποτελεί άλλο ένα σημαντικό βήμα προς την κατεύθυνση της ανανέωσης της αθηναϊκής σκηνής. Αποτελεί τον πρώτο θίασο συνόλου στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου που λειτουργεί σε συνεταιρική βάση: δηλαδή, δεν υπάρχουν πρωταγωνιστές, δευτεραγωνιστές και ούτε καθεξής, αλλά νέοι και παλαιότεροι ηθοποιοί μαζί και χωρίς διακρίσεις μοιράζονται τα κέρδη και τη θεατρική δόξα¹⁰⁴.

Κύριος στόχος της Εταιρείας είναι η διδασκαλία παλαιότερων, νέων και αρχαίων ελληνικών δραμάτων, αλλά και ευρωπαϊκών, ενώ κύριες προθέσεις της αποτελούν η ανύψωση του νεοελληνικού θεάτρου, η άρτια εμφάνιση των έργων, η πραγματική βελτίωση της θέσης των ηθοποιών όχι μόνο μέσω του μισθού τους, αλλά και μέσω της συμμετοχής τους κατά 30% στα κέρδη της Εταιρείας, η παροχή σύνταξής τους μετά από ορισμένα έτη εργασίας, η πλήρης τάξη κατά τη διεξαγωγή των δοκιμών και των παραστάσεων. Κριτική επιτροπή κρίνει τα προς παράσταση δράματα. Το καταστατικό της Εταιρείας προβλέπει την προστασία των ελληνικών δραμάτων χωρίς προτιμήσεις και προσωπικές συμπάθειες. Βλέπουμε, λοιπόν, πως για πρώτη φορά μετά το Βασιλικό Θέατρο με τον Θωμά Οικονόμου ελληνικός θίασος λειτουργεί πάνω σ' ένα πλήρες δομημένο εκσυγχρονισμένο

¹⁰¹ Βλ. π.χ. την περίπτωση της παράστασης της *Δεσποινίδος Τζούλιας* του Strindberg το 1922 απ' τον θίασο του Θωμά Οικονόμου με πρωταγωνίστρια την Τασία Αδάμ (*Ελ. Β.*, 23-3-1922), την περίπτωση της παράστασης του *Πατέρα* του προαναφερθέντα συγγραφέα το 1921 ως τιμητική του ίδιου του Οικονόμου (*Καθημερινή*, 5-10-1921).

¹⁰² Όπως π.χ. οι Δημ. Ροντήρης, Ορ. Κοντογιάννης, Γιαν. Σαραντίδης, Κ. Μουσούρης, Μ. Φωτόπουλος, Άγγ. Αμηνάς, Βενετία Μπενή-Ψάλτη, Κούλα Ζερβού, Ξαβερία Κανελλοπούλου, Πόπη Χατζηπαναγιώτου, Θάλεια Καλλιγά, Εύα Νικολέσκου –για ν' αναφέρουμε τους πιο γνωστούς.

¹⁰³ Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τους μαθητές των υπόλοιπων δραματικών σχολών, οι οποίες λειτουργούν κατά την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου. Από την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου προέρχονται οι Π. Κατσέλης, Γ. Γληνός, Χρ. Φαρμάκης, Μαίρη Σαγιάννου, Νανά Παπαδοπούλου –για να αναφέρουμε μόνο μερικά ονόματα που θα σταδιοδρομήσουν στη νεοελληνική σκηνή. Από τη δραματική σχολή Ελληνικού Ωδείου προέρχονται οι Κ. Κροντηράς, Μ. Κατράκης, Γ. Μπούρλος, Α. Παντόπουλος, Θεώνη Δρακοπούλου, Ελένη Παπαδάκη, Αντιγόνη Μεταξά, μερικοί εκ των οποίων, επίσης, γίνονται ηθοποιοί της κρατικής σκηνής, ενώ άλλοι δημιουργούν δικούς τους ανεξάρτητους θιάσους.

¹⁰⁴ Ο Σπύρος Μελάς υποστηρίζει, ότι την καινοτομία της απουσίας μόνιμου πρωταγωνιστή στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου την εισήγαγε ο ίδιος (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 138).

και προκαθορισμένο καταστατικό. Ο Παύλος Νιρβάνας δηλώνει πολύ ξεκάθαρα τις επαναστατικές αλλαγές που εισάγει η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου στη νεοελληνική σκηνή σε σχέση με την παλαιότερη συνταγή θεάτρου που εφαρμοζόταν ως τώρα:

«Έως τώρα υπήρχε μία μόνον συνταγή προς κατασκευήν θεάτρου εις την Ελλάδα. Εν πρώτοις, εχρειάζετο ένας αστήρ πρώτου, δευτέρου ή ακόμη και τρίτου μεγέθους και κατόπιν μία μάντρα. Εχρειάζοντο βέβαια και άλλα δευτερεύοντα υλικά. Εκείνο, όμως, που ήτο απαραίτητον εις την συνταγήν, ήτο ο αστήρ και η μάνδρα. Χωρίς αυτά θέατρον δεν ήτο δυνατόν να γείνη. Η συνταγή αυτή εχρησιμοποιήθη ενταύθα επί ένα σχεδόν αιώνα. Και πρέπει να ομολογήσωμεν, ότι δεν επήγε και πολύ άσχημα. Με την συνταγήν αυτήν, επί τέλους, εξήσαμεν θεατρικώς τόσον καιρόν. Αν εξήσαμεν εκ των ενόντων, εξήσαμεν όμως. Είχαμε το θέατρόν μας, τα δράματά μας, τους συγγραφείς μας, τους ηθοποιούς μας, τους αστέρας μας, τους αστερισμούς μας, τα παρασκήνιά μας και θα ήτο αδικία να μην αναγνωρίση κανείς, ότι το θέατρον της συνταγής αυτής προσέφερεν οπωσδήποτε τας υπηρεσίας του και εξακολουθεί να τας προσφέρει με τα μέσα του, εις το Έθνος, εις την Τέχνην, εις την κοινωνία και εις πολλά και διάφορα άλλα πράγματα. Εάν η συνταγή είχε και τας ελλείψεις της, εάν η επιτυχία της δεν ήτο πάντοτε εξησφαλισμένη, εάν μας εχαλούσε κάποτε το στομάχι, εάν μας έκαμνε δηλαδή να γκρινιάζομε συχνά με τον μάγειρον αυτό δεν είνε λόγος να μην αναγνωρίσωμεν και ό,τι αξίζει επί τέλους ν' αναγνωρισθῆ απ' αυτήν. Καθένας, όμως, εννοεί, ότι αποκλειστικώς και μόνον με την συνταγήν αυτήν δεν ημπορούσαμεν να ζήσωμεν επ' άπειρον. Το στοιχειώδες αυτό και αυτοσχέδιον Θέατρον δεν θα ημπορούσε να μείνη ως το οριστικόν Θέατρον της Ελλάδος. Και αυτό είχε αρχίσει να εννοήται προ πολλού. Αν δεν επέτυχαν έως τώρα αι γενόμεναι απόπειραι προς δημιουργίαν ενός άλλου είδους Θεάτρου, τούτο δεν είνε λόγος να πιστεύσωμεν, ότι η Ελλάς δεν σηκώνει άλλο Θέατρον απ' αυτό που έχωμεν. Και ιδού πάλιν μία νέα απόπειρα. [...] Ομολογώ, ότι έχω πολλές καλās ελπίδας δια την νέαν αυτήν απόπειραν. Και την σχετική μου αισιοδοξίαν την στηρίζω εις τρεις κυρίως λόγους. Ο πρώτος είνε ο εκσυγχρονισμός του νέου αυτού Θεάτρου προς τας παγκοσμίους περιστάσεις. Το Θέατρον της παλαιάς συνταγής ήτο ένα θέατρον συνταγματικόν, διεπόμενον από φιλελεύθερον καταστατικόν χάρτην. Όλοι εκεί μέσα, συγγραφείς, ηθοποιοί, διδάσκαλοι, μαθηταί, υπάλληλοι της σκηνής έχουν τα καθήκοντά των, αλλ' έχουν και τα δικαιώματά των. Κανείς δεν είνε ο απόλυτος αυθέντης και κύριος. Ο δεύτερος λόγος είνε, ότι το νέον Θέατρον είνε ένας οργανισμός φυσιολογικός. Και επομένως υπόσχεται να λειτουργήση κατά τρόπον φυσιολογικόν. Οι λεπτομερέστατοι κανονισμοί τουλάχιστον των διαφόρων υπηρεσιών και τμημάτων, τους οποίους έχω εμπρός μου, το μαρτυρούν. Και δεν υπολείπεται παρά να εφαρμοσθούν τιμίως και ευσυνειδήτως. Ο τρίτος λόγος είνε, ότι το νέον Θέατρον δεν αρχίζει εις τον αέρα. Έχει συσταθῆ με συνεταιρικά κεφάλαια, έχει επομένως ήδη την μικράν του περιουσίαν και ημπορεί να αντιμετωπίση τας πρώτας ανάγκας και τα πρώτα του ελείμματα, έως ότου να στερεωθῆ και να ευδοκιμήση. Όλα τα άλλα είνε ζητήματα καλής διοικήσεως, καλής κατευθύνσεως, καλής τάξεως. [...] Οπωσδήποτε, ημπορούμε αυτήν την στιγμήν να ελπίσωμεν, ότι με το Θέατρον αυτό, με το θέατρον του Ωδείου Αθηνών, το οποίον ανηγέλη και αυτό, τα θεατρικά μας πράγματα εισέρχονται εις ένα δρόμον σοβαρών προσπαθειών».¹⁰⁵

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω, η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου –θίασος ιδρυμένος από την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων- η οποία πρώτη καθιερώνει στον Μεσοπόλεμο τις παραστάσεις συνόλου κι εισάγει δυναμικά τον ρόλο του σκηνοθέτη στην αθηναϊκή σκηνή, αποτελεί μία ακόμη δύναμη που βοηθά την πορεία της πρωτοπορίας.

¹⁰⁵ Παύλος Νιρβάνας, «Από την ζωήν – Το Ελληνικόν Θέατρον», *Εστία*, 9-10-1918.

γ. Ο Θίασος των Νέων

Το 1924 με την ίδρυση του Θιάσου των Νέων απ' τον Ανδρέα Παντόπουλο έχουμε ακόμη μια πρωτοποριακή κίνηση στα αθηναϊκά θεατρικά πράγματα. Μία ομάδα νέων μορφωμένων ηθοποιών - απόφοιτων δραματικών σχολών που αδυνατούν να βρουν εργασία στα μεγάλα εμπορικά κεντρικά θεατρικά συγκροτήματα, αποφασίζει να συμπήξει δικό της θίασο συνόλου χωρίς πρωταγωνιστές, δεύτερα και τρίτα ονόματα, μακριά από το κέντρο της πρωτεύουσας στη συνοικία του Παγκρατίου, αναδεικνύοντας κυρίως πρωτοεμφανιζόμενους έλληνες δραματογράφους¹⁰⁶, τα δράματα των οποίων δεν γίνονται αποδεκτά από τους κεντρικούς επαγγελματικούς θιάσους. Όλοι, λοιπόν, οι συντελεστές του θιάσου –από ηθοποιούς μέχρι συγγραφείς– είναι νέοι¹⁰⁷.

Ο Νικ. Λάσκαρης στον πρόλογο της έκδοσης του δράματος του Δημ. Μπόγρη *Τ' αρραβωνιάσματα* –παριστάνεται το 1925 απ' τον εν λόγω θίασο σε διεύθυνση Κ. Βελμύρα, μπαίνοντας ακόμη και στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου το 1936– δίνει με απόλυτα χαρακτηριστικό τρόπο το στίγμα του Θιάσου των Νέων, καθώς και τη συνοπτική πορεία του μέσα στα χρόνια λειτουργίας του. Έτσι, αναφέρει, ότι το 1924 νεαροί ηθοποιοί μη βρίσκοντας δουλειά στα κεντρικά αθηναϊκά θέατρα, αποφασίζουν να συνεταιρισθούν, με σκοπό να επιτύχουν το χαλάρωμα του ζυγού των δύο θιάσων πρόζας της Κυβέλης και της Κοτοπούλη, ο οποίος εβάρυνε από χρόνια την ελληνική σκηνή κι έτσι στεγάζουν τη φιλοδοξία τους στο θέατρο Παγκρατίου¹⁰⁸. Η ονομασία του θιάσου –“Θίασος των Νέων”– είναι πολύ χαρακτηριστική. Αποδίδει μια ευρεία πραγματικότητα που ισχύει και στον χώρο της ελληνικής ποίησης και πεζογραφίας του Μεσοπολέμου, δηλώνοντας την επιθυμία απ' την πλευρά των νέων για διαγραφή του παρελθόντος και για δημιουργία μιας νέας καλλιτεχνικής απαρχής. Συνεπώς, όπως η ελληνική

¹⁰⁶ Κάποιοι από τους νέους έλληνες δραματογράφους, που ο Θίασος Νέων γνωρίζει για πρώτη φορά στο αθηναϊκό κοινό, είναι οι: Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος,, Σπύρος Μουσούρης (ψευδώνυμο Φώτος Γιοφύλλης), Νικόλαος Χάγερ-Μπουφίδης (ψευδώνυμο Άρις Ίσαντρος), Κ. Ν. Κωνσταντινίδης, Κωστής Βελμύρας, Απόστολος Βασιλειάδης (ψευδώνυμο Ντόλης Νίκβας), Ανδρέας Παπαδόπουλος (ψευδώνυμο Σύλβιος), Πάκης Καγιάς, Σπύρος Παναγιωτόπουλος, Βικτωρία Μητσοτάκη, Ειρήνη Νικολάκη-Βαρδουλάκη (ψευδώνυμο Μανουέλα), Νίκος Τουτουντζάκης, Μανώλης Πετυχάκης, Άλκης Τροπαιάτης, Αβδαλής, Δ. Καρζής. Καθιερώνει, επίσης, στη συνείδηση του κοινού νέους συγγραφείς, όπως τους Δημήτρη Μπόγρη, Αντώνη Χατζηαποστόλου, Νικ. Σάββα, Δημ. Ιωαννόπουλο, Ντέμη Πεσνεκίδη, Γεώργιο Σώκο, Στέφ. Δάφνη, Αντώνη Γούναρη, Ιωσήφ Σαγιά, Χρίστο Γερογιάννη, Αναστασία Λαμπάκη, Αντίοχο Κυπρούλεοντα, οι οποίοι έχουν κάνει το ξεκίνημα της καριέρας τους από άλλους θιάσους.

¹⁰⁷ Ως είδος προάγγελου του Θιάσου των Νέων Παγκρατίου εμφανίζεται μόνο για τον Νοέμβριο του 1923 ο βραχύβιος “Θίασος Νέων Ηθοποιών” της Εύας Νικολέσκου – Πλεμενίδου. Ο θίασος, αν και δεν παίζει σε συνοικιακό θεατράκι (εγκαθίσταται στον “Απόλλωνα” και στο θέατρο “Κυβέλης”), εντούτοις θέτει ως στόχο του την σχεδόν αποκλειστική παρουσίαση νέων δραμάτων νέων ελλήνων συγγραφέων (Π. Χάρη, Δ. Ιωαννόπουλου, αλλά και των παλαιότερων Σ. Σκίπη, Β. Ηλιάδη, Ν. Λάσκαρη), τα οποία ανεβάζει κάθε Πέμπτη σε απογευματινές παραστάσεις. Η πρωτοβουλία αυτή των νέων ηθοποιών χαιρετίζεται με μεγάλο ενθουσιασμό από τους κριτικούς, καθώς επιχειρείται η έξοδος από την αφάνεια της πρόσφατης ελληνικής δραματικής παραγωγής, καθώς και η ανάδειξη νέων συγγραφικών ταλέντων (βλ. και το σχετικό άρθρο του Μιλτ. Λιδωρίκη, «Καλή αρχή», *Ελ. Β.*, 1-11-1923).

¹⁰⁸ Βλ. «Το θέατρον των Νέων» του Νικ. Λάσκαρη στην έκδοση του δράματος *Τ' αρραβωνιάσματα* του Δημ. Μπόγρη, εκ του τυπογραφείου Ελλάς, Αθήνα, 1928, σσ. δ' - στ'.

“γενιά του ’20” στην ποίηση και την πεζογραφία και η “γενιά του ’30” στην πεζογραφία και την κριτική αυτοαποκαλούνται “νέοι” εγείροντας αξιώσεις πρωτοκαθεδρίας στα ελληνικά καλλιτεχνικά πράγματα και ηγεσίας έναντι των παλαιότερων καλλιτεχνικών γενεών¹⁰⁹, έτσι ακριβώς και στο θέατρο ο “Θίασος των Νέων” προβάλλει τη νεότητά του ως απόλυτο αξίωμα, προκειμένου να επιχειρήσει μια εκσυγχρονιστική τομή στην ιστορία του μεσοπολεμικού θεάτρου¹¹⁰. Τα αποτελέσματα αυτής της εκσυγχρονιστικής τομής πρόκειται να διαπιστώσουμε στη συνέχεια.

Από την πρώτη κιόλας χρονιά της ίδρυσής του ο Θίασος των Νέων δεν αργεί να λάβει την ονομασία του “αθηναϊκού Vieux Colombier”¹¹¹, ενώ επαινείται για τη σεμνότητά του, την πίστη και τον ενθουσιασμό των μελών του, τη θερμή ιδεολογία τους και τον ηρωισμό να παριστάνουν ελληνικά έργα πρωτοεμφανιζόμενων δραματογράφων, τα οποία “θ’ αποτελέσουν την πρωτοπορεία της νέας γενεάς των θεατρικών συγγραφέων”¹¹². Ο θίασος αλλάζει καλλιτεχνικές διευθύνσεις από το 1924 - έτος ίδρυσής του- ως το 1929 -έτος διάλυσής του. Έτσι, το 1924 λειτουργεί, όπως προαναφέραμε, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Ανδρέα Παντόπουλου, το 1925 υπό τη διεύθυνση του Κωστή Βελμύρα, ενώ από το 1926-1929 υπό τη διεύθυνση της Ελένης Χαλκούση, η οποία μόλις το 1925 έχει επιστρέψει στην Ελλάδα ύστερα από τις σπουδές της στο παρισινό Conservatoire. Το 1926 η προκήρυξη λειτουργίας του θιάσου και οι συντελεστές του δηλώνουν, ότι “ξεκινούν. Τα νειάτα τους, το μυαλό τους, τη δύναμη της ψυχής τους, όλα, σ’ αυτό το έργο τ’ αφιερώνουν. Αν επιτύχουν, θα εξακολουθήσουν με τη γενναία ορμή εκείνου που αισθάνεται, ότι έφθασε. Αν αποτύχουν, θα ξαναρχίσουν με τη σοφή γαλήνη εκείνου που πιστεύει ότι θα φθάση”¹¹³. Παρόλη, όμως, την επιτυχία και τους νεοτερισμούς που εισάγει

¹⁰⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε, ότι ο πεζογράφος Στρατής Μυριβήλης στη “Ζωή εν τάφω” και στο μεταίχμιο των δύο μεσοπολεμικών δεκαετιών αναφέρει: «Είμαστε οι νέοι! οι νέοι! Είμαστε οι λεύτεροι ανάμεσα σε λεύτερους» (βλ. Φώτης Δημητρακόπουλος, *Η πρωτοπορική κίνηση του 30 και το μυθιστόρημα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1990, σ. 35. Ιδιαίτερα, στο κεφάλαιο “Οι νέοι – Η νέα λογοτεχνία”, σσ. 35-46, μπορεί κανείς να πληροφορηθεί για το φαινόμενο οικειοποίησης του τίτλου “νέοι” τόσο από τη λογοτεχνική γενιά του ’20, όσο κι απ’ αυτήν του ’30, καθώς και για τη διάθεσή τους ανατροπής του παλαιότερου λογοτεχνικού καθεστώτος των πρεσβύτερων κι αναδημιουργίας της “νέας λογοτεχνικής γενιάς”, της “νέας γενιάς κριτικών”, “των νέων περιοδικών – οργάνων των Νέων”).

¹¹⁰ Ενδεικτικό στοιχείο αυτής της διάθεσης πρωτοποριακότητας των νέων ηθοποιών και δραματογράφων είναι, ότι ο ηθοποιός, δραματογράφος και διανοούμενος Φώτος Γιοφύλλης (ψευδώνυμο του Σπύρου Μουσούρη), ηθοποιός του Θιάσου των Νέων, απ’ όπου εμφανίζονται και τα περισσότερα δράματά του, εκδίδει το 1930 το ριζοσπαστικό λογοτεχνικό περιοδικό με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Πρωτοπορία* (βλ. την Εισαγωγή του Παν. Μουλλά στην πολύτομη πεζογραφική συλλογή *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία – Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τομ. α’, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα, 1993, σ. 77).

¹¹¹ Βλ. άρθρο με τίτλο «Γύρω από το θέατρο», *Ελ. Β.*, 17-8-1924. Ο Μιλτ. Λιδωρίκης σχολιάζει ως εξής το στίγμα του θιάσου: «Οι δέκα ιδρυταί του Παγκρατίου θεάτρου παρουσιάζουν ένα θέατρο καλλίτερον από μερικά του κέντρου πάντοτε, φυσικά, εν αναλογία. [...] Θίασος που παίζει έργα ως επί το πλείστον πρωτότυπα, έργα των παλαιών και νεωτέρων Ελλήνων συγγραφέων, πράγμα που αποτελεί τον πρώτον εις αυτόν δίκαιον επαινον» (βλ. «Θεατρική σκηνή – Τα συνοικιακά θέατρα», *Ελ. Β.*, 22-7-1924). Για πιο διεξοδικές πληροφορίες σχετικά με τη σύσταση του Θιάσου των Νέων, βλ. Μανώλης Σεραγάκης, «Ο Γιάννης Σιδέρης και ο Θίασος των Νέων: μία θαμπή πηγή», στο περ. *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1998, σσ. 181-211.

¹¹² Βλ. Ο θεατρικός, «Η πίστις των», *Ελ. Β.*, 28-7-1929.

¹¹³ Βλ. Η Αθηναία, «Το θέατρον – Τί θα παρουσιάση η σαιζόν που αρχίσει», *Ελ. Β.*, 2-5-1926.

ο θιάσος, υπάρχει η κοινή παραδοχή, ότι από τη διεύθυνση της Ελένης Χαλκούση κι ύστερα ο θιάσος χρεωκοπεί και τρέπεται προς εμπορικότερα κανάλια¹¹⁴.

Το μεγαλύτερο, εντούτοις, επίτευγμα του Θιάσου των Νέων είναι το γεγονός της δημιουργίας ενός συνοικιακού δυνάμει *avant-garde* θιάσου. Έχουμε ήδη μιλήσει για τη μόδα και την εξάπλωση των αθηναϊκών “μανδρών”, των λαϊκών θεάτρων, στις απομακρυσμένες από το κέντρο της πρωτεύουσας αθηναϊκές συνοικίες, τα οποία κατά το τέλος της δεκαετίας του '20 και τις αρχές της δεκαετίας του '30 έχουν πάρει τη μορφή επιδημίας, καθώς και για τη συγκέντρωση των αριστοκρατών θαμώνων τους, εκτός από τη “λαϊκή μαρίδα” της γειτονιάς. Η συνοικία, λοιπόν, γίνεται το κέντρο για τους πρωτοποριακούς θιάσους νέων και για τις πρωτοποριακές παραστάσεις. Το 1930 ο Βασίλης Ηλιάδης σχολιάζει:

«Η Αθήνα επήρε κατόπιν μεταπολεμικώς μεγαλειότεραν έκτασιν. Η μικρή συνοικία έγινε κομμάτι πόλεως. Έχασε κάτι από το αθηναϊκό της παλιό χρώμα –το *ιφ της*– μετεβλήθη όμως σε μια καινούργια πολιτειούλα. Καινούργιοι άνθρωποι, καινούργια γούστα, καινούργια θεατράκια. Το λαϊκό θέατρο επήρε εξελίξεις διάφορες. Ο πασατεμπάς επήγε περίπατο και μετεβλήθη το σύστημα εργασίας. Ακολούθησε το πνεύμα της εποχής. Η επιθεώρησις εις την πρώτην γραμμήν πάντοτε, με μερικές διακοπές ελληνικών μουσικών ηθογραφιών και ελληνικών μουσικών κωμωδιών, διασκευασμένων από λησμονημένες γαλλικές φάρσες. Η αθηναϊκή συνοικία έπαυσε να ενδιαφέρεται πλέον δια τον κόσμον του κέντρου που εξωρμούσε στο θεατράκι της από σνομπισμόν. Είχε πλέον δημιουργήση και αυτή θεατρικήν ατμοσφαιραν και θεατρικήν πελατείαν. Και ιδικούς της συγγραφείς δίδοντας εις την συνοικίαν εξετάσεις δια διαβατήριον προς την σκηνήν των κεντρικών θιάσων. Ο παλιός ρομαντισμός ήρχισε να ξαναγυρνά από της δραματικής ηθογραφίας και της ρομάντσες του συνοικιακού θεάτρου. Αλλά το συνοικιακό αυτό θέατρον εις την εξέλιξίν του παρουσίασε μεταπολεμικά και άλλους σταθμούς. Απετέλεσε γεφύρι δια νέας σοβαρώτερας θεατρικάς προσπαθείας. Έγινε καταφύγιον συγγραφικών εκδηλώσεων νέων θεατρικών παραγόντων –ηθοποιών και συγγραφέων. Εφύσηξε λίγη πνοή των θεάτρων της νεανικής πρωτοπορείας. Ένα μικρό *avant-garde*, τότε με επιτυχίας και τότε με απογοητεύσεις. Μια προσπάθεια όμως και εις την επιτυχίαν και εις την απογοήτευσιν που αξίζει να προσέξη κανείς. Και θα την προσέξουμε»¹¹⁵.

Έτσι, λοιπόν, το συνοικιακό θέατρο του Παγκρατίου που εγκαινιάζει ο Θιάσος των Νέων, σηματοδοτεί την αισθητική, καλλιτεχνική, ποιοτική ανάπτυξη του κοινού της συνοικίας που αποτελεί πλέον πόλο έλξης

¹¹⁴ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 116-117, σχετικά με τις παραστάσεις του Θιάσου των Νέων το 1927. Βλ., επίσης, την παρόμοια γενική διαπίστωση του Νικ. Λάσκαρη στον πρόλογο της έκδοσης των *Αρραβωνιασμάτων* του Δ. Μπόγρη, ό.π., σσ. δ'-στ'. Μελετώντας πράγματι το ρεπερτόριο του θιάσου κατά την αρκετά μεγάλη πορεία του, κι όχι μόνο κατά τη διάρκεια της διεύθυνσης της Ελένης Χαλκούση, παρατηρούμε, ότι παρά τις αρχικές καλλιτεχνικές εξαγγελίες του θιάσου κι εκτός από τα νέα δράματα των πρωτοεμφανιζόμενων ελλήνων δραματογράφων, το ρεπερτόριό του βρίθει από μυθιστορηματικά δράματα του 19^{ου} αιώνα, από εμπορικό ευρωπαϊκό βουλεβάρτο και φαρσο-κωμωδίες, από ελληνικά δραματικά ειδύλλια και κωμειδύλλια κι από ευρωπαϊκά δράματα “κοινής λογικής” του 19^{ου} αιώνα, ενώ οι κλασικοί, οι πρωτοποριακοί ή οι καταξιωμένοι συγγραφείς κατέχουν μικρό κομμάτι. Ενδεικτικά αναφέρουμε, ότι από κλασικό δραματολόγιο ο θιάσος παίζει μόνο τον αριστοκρατικό *Πλούτο*, τον σαιξπηρικό *Οθέλλο* και το *Παληκάρι της φακής* του Πλαύτου, από πιο πρόσφατα καθιερωμένα καλλιτεχνικά δράματα παίζει μόνο τον ιμπρενικό *Αρχιτέκτονα Σόλνες*, τη *Σαλώμη* του Wilde και το *Αγάπη το χρυσό βιβλίο* του Λ. Τολστόι, ενώ από πρωτοποριακό δραματολόγιο παίζει μόνο το δράμα *Στο κατώφλι της δόξας* του Knut Hamsun, το *Σκέψου το καλά, Τζακομίνο* του Pirandello και το *Θά' ρθει ο καιρός* του Romain Rolland.

¹¹⁵ Βασίλης Ηλιάδης, «Αθηναϊκά – Το συνοικιακόν θέατρον και η εξέλιξις του», *Ελ. Β.*, 8-6-1930.

και για τους διανοούμενους. Ο Θίασος Νέων, εκτός από το θέατρο Παγκρατίου παίζει κατά καιρούς και σε άλλα συνοικιακά θέατρα, όπως στο θέατρο “Λαού” Μεταξουργείου το 1924 ή στο θέατρο Ζαπτείου το 1925. Η βάση του, όμως, είναι το Παγκράτι. Ο θίασος θ’ αποτελέσει πρότυπο και για άλλους θιάσους νέων καλλιτεχνών κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ’20, αλλά και κατά την επόμενη δεκαετία, όπως θα δούμε παρακάτω, δημιουργώντας ένα ολόκληρο κύμα θιάσων πρωτοπορίας που λειτουργούν ως σύνολο, αναδεικνύουν νέους έλληνες δραματογράφους και αναβαθμίζουν το θέατρο των αθηναϊκών συνοικιών.

δ. Το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά

Η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης σε διεύθυνση και σκηνοθεσία του Σπύρου Μελά το 1925 –απόληξη του Θεάτρου Ελληνικού Ωδείου το ίδιο έτος- αποτελεί ένα σημαντικότατο βήμα για την εισαγωγή της νεότερης ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στα ελληνικά θεατρικά πράγματα του Μεσοπολέμου. Πρόθεση του Μελά είναι η αντίδραση κατά της βεντετοκρατίας και του κυρίαρχου ρεπερτορίου του βουλευάρτου, καθώς, όπως αναγγέλλει, “το δραματολόγιο του Θεάτρου Τέχνης, απευθυνόμενον προς κοινόν το οποίον ελπίζομεν ότι έχει κουρασθή από τα ανήθικα και ακαλαίσθητα θεάματα τα οποία σερβίρονται από μερικά άλλα θέατρα, αποτελείται από τα εκλεκτότερα προϊόντα της κλασικής και συγχρόνου θεατρικής παραγωγής” και στόχος του είναι “η ανύψωσις του Ελληνικού Θεάτρου, η άνογος και μεγαλοπρεπής καλλιτεχνική εκτέλεσις εκλεκτών έργων, κλασικών και νεωτέρων, προς αισθητικήν διαπαιδαγώγησιν του κοινού, ανωτέραν καλλιτεχνικήν μόρφωσιν και ανάπτυξιν της θεατρικής καλαισθησίας του”¹¹⁶.

Θα λέγαμε, ότι ο Μελάς αποτελεί τον πρώτο συνειδητό εισηγητή της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στην Ελλάδα. Μεταφέρει ό,τι πιο καινούριο κι επαναστατικό παίζεται στην ευρωπαϊκή και κυρίως στην παρισινή σκηνή των avant-garde θεάτρων των σκηνοθετών του Cartel από άποψη δραματολογίου και σκηνοθεσίας¹¹⁷. Ο ίδιος στην προγραμματική εξαγγελία της λειτουργίας του θιάσου δηλώνει, ότι θέλει να κάνει μια επανάσταση που θ’ αναστηλώσει τη “θεία τέχνη επί των ηθικών βάσεων μιας αληθινής αναγέννησης”. Διαβεβαιώνει, ότι ο θίασος δεν αποτελεί βιομηχανική επιχείρηση προορισμένη να εκμεταλλευθεί τα γούστα του μεγάλου κοινού και να υποταχθεί στις διαθέσεις της κατώτερης μερίδας του, ότι δεν σκοπεύει να

¹¹⁶ Εκ της Διευθύνσεως, «Θέατρον Τέχνης», *Ελ. Β.*, 17-5-1925.

¹¹⁷ Π.χ. το δράμα του Lenormand *Ο χρόνος είναι όνειρο (Le temps est un songe)*, το οποίο ανεβάζει ο Σπ. Μελάς στο Θέατρον Τέχνης το 1925, έχει ήδη παιχθεί το 1919 στη Γενεύη από τον θίασο Théâtre des Arts του Georges Pitoëff. Το δράμα του Pirandello *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα (Sei personaggi in cerca d’ autore)* έχει ήδη ανέβει το 1923 στην παρισινή Comédie des Champs-Élysées πάλι από τον Pitoëff. Η κωμωδία του Bernard Zimmer *Μόσχος ο σιτεντός (Le veau gras)* έχει παιχθεί το 1924 στο Παρίσι απ’ τον θίασο του Charles Dullin. Το *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε (Cosi è – se vi pare)* του Pirandello ανεβαίνει το 1922 στο παρισινό Atelier του Dullin. Η *Απάνθρωπη γη ή Έρωσ κατασκόπου (Terre inhumaine)* του Francois de Curel ανεβαίνει το 1922 στο παρισινό Théâtre des Arts. Η “ουτοπιστική κωμωδία” *Ρομπότ ή Ανθρωποφάμπρικα* του Karel Capek ανεβαίνει το 1925 στην παρισινή Comédie des Champs-Élysées. Παρατηρούμε, ότι ακόμη και τα δράματα άλλων εθνότητων, εκτός των γαλλικών, ο Μελάς τα παίρνει από τη γαλλική σκηνή κι όχι από την ιταλική (στην περίπτωση του Pirandello) ή την τσέχικη (στην περίπτωση του Capek).

εξυπηρετήσει φιλοδοξίες πρωταγωνιστών, αλλά ότι θα παρουσιάσει σύνολο ηθοποιών που θα συνεργάζονται αρμονικά για την απόδοση των χαρακτήρων και της ατμόσφαιρας των δραμάτων μετά από μακρά μελέτη και πολλές δοκιμές. Ο θίασος πρόκειται ν' αντιδράσει κατά του σύγχρονου επικρατούντος καμποτινισμού, κατά του πρόχειρου ανεβίσματος των έργων, όπου ο υποβολέας έχει τον πρώτο ρόλο. Πρόκειται ν' αποφύγει έργα που δεν παρουσιάζουν καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, αλλά χρησιμοποιούνται για την εκμετάλλευση του κοινού και την πάχυνση των εισπράξεων. Θα επαναστατήσει κατά της ακαλαισθησίας, της αμελετησίας των ηθοποιών, της προχειρότητας, της συνεχούς τάσης προς διαστροφή του πνεύματος των εκτελούμενων έργων, καθώς το θέατρο έχει κοινωνικό σκοπό και η θεατρική τέχνη πρέπει ν' αποτελεί θρησκεία, η οποία ανανεώνεται διαρκώς¹¹⁸.

Σε συνάρτηση με το νέο αίμα πρωτοποριακών ευρωπαϊών συγγραφέων μοντέρνας τεχνοτροπίας που ο Σπύρος Μελάς γνωρίζει στο αθηναϊκό κοινό (Henri-René Lenormand, Luigi Pirandello, Bernard Zimmer, Georges Bernard Shaw, Karel Capek, Jacinto Benavente), σε συνάρτηση με τον πρωτοποριακό τρόπο, με τον οποίο ανεβάζει ήδη καθιερωμένους συγγραφείς και δράματα (π.χ. τη *Σαλώμη* του Oscar Wilde¹¹⁹), καθώς και σε συνάρτηση με τον καινοφανή τρόπο λειτουργίας του ίδιου του θιάσου που περιγράψαμε παραπάνω, βλέπουμε, πως το Θέατρον Τέχνης αποτελεί το πρώτο ουσιαστικό βήμα εισαγωγής της τελευταίας ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στην ελληνική σκηνή. Διαπιστώσαμε παραπάνω, πως το Θέατρο Ωδείου κι ο Θωμάς Οικονόμου προσπαθούν να επαναφέρουν την “παλιά” ευρωπαϊκή πρωτοπορία των αρχών του αιώνα στην ελληνική σκηνή, ο Φώτος Πολίτης με την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου προσπαθεί να επιβάλλει τους κλασικούς συγγραφείς και τα ελληνικά δράματα που ανήκουν στην αξιολογη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου κι ο Θίασος Νέων προσπαθεί να καθιερώσει κυρίως τους πρωτοεμφανιζόμενους έλληνες δραματογράφους. Αντίθετα, το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά το 1925 έχει ως κεντρικό μέλημα την ενημέρωση του αθηναϊκού κοινού πάνω στις τελευταίες ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις και στις μοντέρνες δραματουργικές τεχνοτροπίες.

ε. Άλλα βραχύβια συγκροτήματα (“Σπουδή” και “Καλλιτεχνική Ένωσις”)

Όπως προαναφέραμε μιλώντας για τον Θίασο Νέων του Παγκρατίου, κατά τη δεκαετία του '20 αναδύονται κάποιοι πρωτοποριακοί θίασοι συνόλου από νέους ηθοποιούς σε διάφορες αθηναϊκές συνοικίες, οι οποίοι ως κύριο μέλημά τους έχουν την ανάδειξη νέων ελλήνων δραματογράφων ακολουθώντας το παράδειγμα του θιάσου του Παγκρατίου. Οι θίασοι αυτοί λειτουργώντας ως σύνολο προβάλλουν την επιθυμία του θεατρικού κόσμου για τον υποσκελισμό του συστήματος του βεντετισμού.

¹¹⁸ Βλ. άρθρα με τίτλο «Το γέυμα Θεάτρου Τέχνης», «Το Θέατρον Τέχνης», *Ελ. Β.*, 24-5-1925 και 26-5-1925 αντίστοιχα.

¹¹⁹ Η *Σαλώμη* κρίνεται το 1925 από τον σκηνοθέτη Σπύρο Μελά ως παλαιό αριστούργημα, το οποίο έχει τη δυνατότητα να παρουσιασθεί ως σκηνική πρωτοπορία, καθώς ένα παλαιό έργο αναβιβαζόμενο με νέο τρόπο, δεν είναι πλέον παλιό, αλλά μοντερνισμός, όταν, μάλιστα, διαθέτει την ποιητική αξία του συγκεκριμένου δράματος (βλ. «Εις το Εθνικόν Θέατρον – Η επιτυχία της *Σαλώμης* – Μία συνομιλία με τον κ. Μελάν», *Ελ. Β.*, 24-3-1925).

Έτσι, μέσα στη δεκαετία του '20 συναντούμε τον θίασο “Σπουδή” του Μάριου Παλαιολόγου και τον θίασο της “Καλλιτεχνικής Ένωσης” του Νικόλαου Ροζάν. Ο πρώτος με τη συνεργασία μαθητών της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου ξεκινά σε συνοικιακό θέατρο¹²⁰ με ελπιδοφόρες προοπτικές κι αναγγέλλει κλασικά δράματα, καθώς και δράματα καθιερωμένων συμβολιστών και νατουραλιστών ευρωπαϊών συγγραφέων των αρχών του 20ού αιώνα, αλλά λειτουργεί μόνο κάποιες μέρες του Ιουλίου του 1929, πριν διαλυθεί άδοξα. Ο Παλαιολόγος δηλώνει, ότι πρόκειται να παρουσιάσει έργα, τη σκηνοθεσία των οποίων παρακολούθησε ο ίδιος στη γαλλική πρωτεύουσα και στα θεάτρά της τής *avant-garde*. Τελικά, ο θίασος διαψεύδει τις αρχικές του δηλώσεις πραγματοποιώντας μόνο μία παράσταση και μένοντας πιστός μόνο στην εξαγγελία του της μεταφοράς των τελευταίων πρωτοποριακών παρισινών θεατρικών εξελίξεων¹²¹.

Ο θίασος του Ροζάν το 1928, αν και δεν απαρτίζεται μόνο από νεαρούς ηθοποιούς, αλλά κι από παλαιούς πρωταγωνιστές¹²², παίζει κι αυτός σε συνοικιακό θέατρο (στην Αλάμπρα της οδού Πατησίων) και δηλώνει, ότι σχηματίστηκε ως αντίδραση κατά του θεατρικού ξεπεσμού φιλοδοξώντας να είναι θίασος συνόλου και όχι πρωταγωνιστών. Μέσα στο κατά τ' άλλα συνηθισμένο ρεπερτόριό του, επιλέγει να παρουσιάσει και νέα ελληνικά δράματα¹²³. Παρότι, τελικά, δεν παρουσιάζει την επιθυμητή ενότητα, την οποία επαγγέλλεται, αλλ' απλά μια σύμπραξη ηθοποιών¹²⁴, εντούτοις, προβάλλει την επιθυμία του θεατρικού κόσμου για τον εμβολισμό του βεντετοκρατικού συστήματος και τη δημιουργία θιάσων συνόλου.

Όλα τα παραπάνω θεατρικά εγχειρήματα της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας –το Θέατρον Ωδείου με τον Θωμά Οικονόμου, η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου με τον Μιλτ. Λιδωρίκη, η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου με τον Φώτο Πολίτη, ο Θίασος Νέων του Παγκρατίου, το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά, ο θίασος Σπουδή του Μάριου Παλαιολόγου κι ο θίασος Καλλιτεχνικής Ένωσης του Νικ. Ροζάν- δηλώνουν, όπως προαναφέρθηκε, την επιθυμία κάποιας μερίδας του θεατρικού κόσμου να ξεφύγει το νεοελληνικό θέατρο από τη δυαρχία των πρωταγωνιστριών κι από το εμπορικό ανώδυνο δραματολόγιο των βιαστικών μεταφράσεων των ξένων έργων. Δηλώνουν, επίσης, την επιθυμία ανάπτυξης μιας πολυφωνίας

¹²⁰ Ο θίασος παίζει πρώτα στο συνοικιακό θέατρο “Αθήναιον” και μετά στο “Πειραιϊκόν”. Απαρτίζεται και από παλαιούς πρωταγωνιστές, όπως τον Λουδ. Λούη, αλλά και από νέους ηθοποιούς, όπως οι Αυλωνίτης, Βολάνης, Βλαχόπουλος, Τάκης Καρούσος.

¹²¹ Ο θίασος παρουσιάζει το 1929 ένα ήδη πολύ γνωστό δράμα, το *Ζωντανό πτώμα* του Λέοντα Τολστόι, έτσι, όμως, όπως παρουσιάστηκε το ίδιο έτος στο Παρίσι στο Théâtre des Arts απ' τον πρωτοπόρο σκηνοθέτη Ριτοέφφ.

¹²² Μέσα στα ονόματα των ηθοποιών του θιάσου βρίσκουμε και παλαιούς πρωταγωνιστές, όπως τον ίδιο τον Νικ. Ροζάν, τον Λουδ. Λούη, αλλά και πρωτόβγαλτους ηθοποιούς, όπως τον Αλέκο Μινωτή και τη Σοφία Βερώνη.

¹²³ Παίζει τη δραματική ηθογραφία *Δράκαινα* του Δημ. Μπόγρη και το δράμα *Η γυναίκα θάλασσα ή Σειρήνα* του Παντ. Χορν.

¹²⁴ Βλ. άρθρο του Φώτο Πολίτη, ο οποίος ψέγει τον θίασο, γιατί παρά την επιθυμία του για δημιουργία θιάσου συνόλου κι ενότητας, τελικά το κάθε μέλος διατηρεί ακέραιο τον ατομισμό του επί σκηνής. Έτσι, με την ανυπαρξία σκηνοθέτη που μπορεί να δώσει τον ενιαίο σκηνικό ρυθμό, καθώς και με την ανυπαρξία κατάλληλης προετοιμασίας για την καλλιέργεια νέων υποκριτικών ταλέντων, ο θίασος αποτυγχάνει στην εκπλήρωση του αρχικού του στόχου («Έντυπώσεις και κρίσεις – Ένας νέος θίασος», *Ελ. Β.*, 30-5-1928).

θιάσων αποτελούμενων από νέα πρόσωπα, νέο δραματολόγιο, νέο τρόπο υποκριτικής, σκηνοθεσίας και γενικότερης λειτουργίας συνόλων, αφού οι διεργασίες για την ίδρυση της επίσημης κρατικής σκηνής –η οποία θα ήταν ικανή να βάλει μια τάξη σε όλα αυτά τα ζητήματα- κωλυσιεργούν εδώ και πολλά χρόνια¹²⁵.

¹²⁵ Το ζήτημα της ίδρυσης κρατικής σκηνής εκκρεμεί κιόλας από τον 19^ο αιώνα κι αποτελεί ένα θέμα αδιερεύνητο που θα μπορούσε ν' αποτελέσει αντικείμενο εξαιρετικά χρήσιμης μελέτης για το νεοελληνικό θέατρο. Τουλάχιστον κατά τον Μεσοπόλεμο, τον οποίο εξετάζουμε κι ιδίως κατά τα πρώτα έτη του, γίνονται πολλές σχετικές συζητήσεις από διανοούμενους, αλλά και από πολιτικούς της εποχής, αφού θεωρείται αδιανόητο άλλα βαλκανικά κράτη, όπως η Γιουγκοσλαβία, η Ρουμανία, η Τουρκία, η Βουλγαρία να διαθέτουν εθνικά θέατρα σε αντίθεση με την Ελλάδα. Βλ. ενδεικτικά δύο δημοσιεύματα του Σπ. Μελά (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Για ένα θέατρον», *Ελ. Β.*, 21-3-1923, καθώς και 22-3-1923), ο οποίος καταλήγει απογοητευμένος το 1923, ότι “η εργασία όλη [περί σύστασης κρατικής σκηνής], αφού περιήλθεν εις την αποκλειστικήν επιρροήν ατομικών ιδιοτροπιών, έσβυσεν, όχι, όπως μια ηρωική καλλιτεχνική προσπάθεια, η οποία προηγείται του καιρού της –πράγμα, που θα ήτο, τουλάχιστον, ένας τίτλος τιμής κι ένας σπόρος μελλοντικός– αλλ’ ως μια κοινοτάτη και αγενεστάτη επιχείρησις”.

4. ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΜΟΧΛΟΣ ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΗΣ

α. Η επιστροφή στις αιώνιες αξίες της παράδοσης ως κίνηση αντίρροπη αλλά και συμπληρωματική προς τον εκσυγχρονισμό που επιδιώκει η πρωτοπορία

Κατά τη δεύτερη πενταετία του 1920 κι όσο πλησιάζουμε προς τη δεκαετία του '30, αρχίζει να απασχολεί τους έλληνες διανοούμενους και καλλιτέχνες η αξιοποίηση του αρχαίου ελληνικού δράματος ως μέσο για την πνευματική αναβάθμιση του δραματολογίου και των παραστάσεων και ως μέσο για την αποφυγή των “σύγχρονων χονδροειδών ευρωπαϊκών φαρσών των Μπατάγ και Μπερνστάιν”¹²⁶. Μάλιστα, ο Ρήγας Γκόλφης κι ο Παύλος Νιρβάνας από την αρχή του Μεσοπολέμου μιλούν για την ανάγκη ίδρυσης υπαιθρίων θεάτρων στη γραμμή του γαλλικού θεάτρου της Οράγγης, όπου η μάζα του απλού λαού θα μπορεί να παρακολουθεί άξια έργα τέχνης με φθινό εισιτήριο μακριά από το σύγχρονο εμπορικό ρεπερτόριο των θιάσων¹²⁷. Ας μην ξεχνάμε, επίσης, ότι οι έλληνες διανοούμενοι από την αρχή του Μεσοπολέμου “ζηλεύουν” τους ιταλούς, οι οποίοι με επικεφαλής τους ελληνιστές Έκτορα Ρομανιόλι και Γκάργκαλο καθιερώνουν από το 1914 στο αρχαίο θέατρο των Συρακουσών στη Σικελία παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος. Ο Γ. Τίτιος αναφέρει τα εξής λόγια, τα οποία φέρνουν σε αντίθεση το σύγχρονο εμπορικό ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων με τις παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος που δίνουν οι Ιταλοί στο αρχαίο ελληνικό θέατρο της Σικελίας:

«Οι Σικελοί εφαρμόζουν ό,τι δεν εννόησαμεν και φυσικά ούτε πραγματοποιούμεν ημείς. Ο μοντερνισμός, ο οποίος υποσχόμενος μύρια αγαθά μας έσυρεν εις τον παγκόσμιον πόλεμον, εκούρασεν εξαιρετικώς την ανθρωπότητα. Και αυτή σήμερα στρέφεται πάλιν προς τα παλαιά, προς τας διαυγείς πηγάς του κλασικού κόσμου, την στρωτήν ποίησιν, τα αδρά και ίσια αισθήματα, την ευθείαν γραμμήν. [...] Τοιουτοτρόπως η ιδανική Ελλάς μεταφέρεται βαθμηδόν εις την Σικελίαν. Ανοίγω την πρώτην τυχούσαν ελληνική εφημερίδα και βλέπω τα θεατρικά προγράμματα, τα οποία φυσικά δεν θα μεταβληθούν με την άνοιξιν. “Κοτοπούλη”; τί δίδει; *Βρε το παληοκόριτσο*. Και τα άλλα θέατρα; *Άγνωστος, Αρλεκίνος, Απάχηδες*. Συγκρίνατέ την με την Σικελικήν και μη καταπλαγήτε, εάν περιηγητής περιφερόμενος έξω από το θέατρον του Διονύσου, σας πληροφορήση, ότι επείγεται ν’ αναχωρήση με το πρώτον ατμόπλοιον δια την Σικελίαν, δια να ίδη Ελληνικά έργα εις Ελληνικόν θέατρον»¹²⁸.

β. Η πνευματική αναβάθμιση του δραματολογίου μέσω της υιοθέτησης του αρχαίου δράματος

Οι μέθοδοι και οι προβληματισμοί για την αναβίωση του αρχαίου δράματος κατά τον Μεσοπόλεμο αποτελούν μεγάλο κεφάλαιο, αλλά

¹²⁶ Παύλος Νιρβάνας, «Από την ζωήν – Το αρχαίον ρίγος», *Ελ. Β.*, 22-5-1919.

¹²⁷ Βλ. ό.π. Στο συγκεκριμένο δημοσίευμα ο Παύλος Νιρβάνας αναφέρεται και στις ταυτόσημες με τις δικές του απόψεις του Ρήγα Γκόλφη.

¹²⁸ Γ. Τίτιος, «Ωμορφος κόσμος – Οι Ιταλοί και...ημείς!», *Ελ. Β.*, 12-3-1922.

εμείς θα σταματήσουμε σύντομα και συνοπτικά στους σημαντικότερους σταθμούς της πορείας του, μέχρι την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο θ' αναλάβει σχεδόν ολοκληρωτικά το ζήτημα, καθώς και την επίσημη εκπροσώπησή του στο εξωτερικό. Σίγουρα ένας καθοριστικός σταθμός είναι οι Δελφικές Εορτές του ζεύγους Άγγελου και Εύας Σικελιανού το 1927 και το 1930 που ταράζουν τα νερά του ελληνικού θεατρικού κατεστημένου και των παραστάσεων ρουτίνας και που, κατά την άποψη ορισμένων, σβήνουν απ' τον χάρτη τις προαναφερθείσες ιταλικές παραστάσεις αρχαίου δράματος των Συρακουσών¹²⁹. Πριν, όμως, από το εγχείρημα των Σικελιανών, η παράσταση του σοφόκλειου *Οιδίποδα τυράννου* το 1919 απ' την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου θέτει τα θεμέλια κάποιων αρχικών προβληματισμών για την αξιοποίηση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Παράλληλα με τις παραστάσεις των Δελφικών Εορτών το 1927 και το 1930 η Μαρίκα Κοτοπούλη επιχειρεί τους πρώτους διστακτικούς πειραματισμούς της με το αρχαίο δράμα, ενώ η ενασχόληση με το τελευταίο πρόκειται να συμπληρωθεί με τις προσπάθειες των νέων σκηνοθετών Φώτου Πολίτη, Σπύρου Μελά, Λίνου Καρζή και Κάρολου Κουν.

(1). Ο *Οιδίπους* της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου

Ο πρώτος σταθμός, λοιπόν, στην εξέλιξη της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος κατά τον Μεσοπόλεμο αποτελεί η παράσταση του σοφόκλειου *Οιδίποδα τυράννου* το 1919 από τον θίασο της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη – Μιλτ. Λιδωρίκη¹³⁰ και σε κλειστό χώρο. Ο σκηνοθέτης με την εφαρμογή σκηνοθετικών νεοτερισμών¹³¹ κατορθώνει για πρώτη φορά μεταξύ των σύγχρονων παραστάσεων αρχαίας ελληνικής τραγωδίας να μεταδώσει “το αρχαίον ρίγος, το ρίγος της τραγωδίας”, καθώς ως τώρα “η αρχαία τραγωδία παρουσιαζόταν γλωσσικά μεν ως μία εκφραστική ψυχρότης ανίκανη να φέρη εις την ψυχήν του συγχρόνου θεατή τον ανθρώπινον παλμόν της αρχαίας τραγικής ποίησης. Σκηνικώς μεταφερόταν ως μία μεταφορά στα καθ' ημάς ήθη, η οποία έκανε τον εσωτερικό μηχανισμό της τραγωδίας έναν οργανισμόν παλαιοντολογικόν, εντελώς ακατανόητον και ανεκτόν μόνον ως είδος αξιοπερίεργον και σχεδόν μουσειακόν”¹³².

¹²⁹ Βλ. την άποψη του Μιχαήλ Ροδά, «Από τας Δελφικάς Εορτάς – Το έργον του Άγγελου Σικελιανού προς την Ελλάδα – Ιδιωτική πρωτοβουλία και κράτος εθαυματούργησαν – Ο Χορός των Ωκεανίδων και η ακουστική του αρχαίου θεάτρου», *Ελ. Β.*, 12-5-1927.

¹³⁰ Ο Φώτος Πολίτης που ανέλαβε αρχικά τη σκηνοθεσία του *Οιδίποδα τυράννου*, αποχώρησε νωρίς κι έτσι την προετοιμασία της παράστασης ολοκλήρωσε τελικά ο Μιλτ. Λιδωρίκης (βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, ό.π., σσ. 162-163).

¹³¹ Καινοφανή διάταξη του σκηνικού χώρου με την ένωση σκηνης και πλατείας, κατάργηση αυλαίας και τοποθέτηση στη θέση της του προπυλαίου του αρχαίου ανακτόρου, ελεύθερη κίνηση του Χορού στο επίπεδο των θεατών, τροποποίηση των εισόδων κι εξόδων των ηρώων από τα πλάγια με φυσικό τρόπο, λογαυειδική απαγγελία του Χορού με την ταυτόχρονη εκτέλεση ρυθμικών κινήσεων αντί του παλαιότερου τραγουδιού και της αμφιβόλου αρχαιοπρέπειας μελοποίησης των στίχων, ταυτόχρονη και ρυθμική απαγγελία των χορικών απ' όλα τα μέλη του Χορού κι όχι από καθένα χωριστά, όπως γινόταν παλαιότερα, ενεργή συμμετοχή του Χορού στα δράματα. Βλ. Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 135-136. Σχετικά με την παράσταση του Πολίτη, ο οποίος έχει μιμηθεί τον Reinhardt, βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 32-33.

¹³² Παύλος Νιρβάνας, «Από την ζώην – Το αρχαίον ρίγος», *Ελ. Β.*, 22-5-1919.

(2). Η παρέμβαση της διανοούμενης ερασιτεχνίας με τις
Δελφικές Εορτές

Οι ημερασιτεχνικές παραστάσεις των αισχύλειων τραγωδιών *Προμηθεύς δεσμώτης* το 1927¹³³ και *Ικέτιδες* το 1930¹³⁴ στους Δελφούς ανοίγουν ένα νέο δρόμο στο ζήτημα της όρχησης, της μουσικής και του ρόλου του Χορού της αρχαίας τραγωδίας, τα οποία ανακινεί η Εύα Σικελιανού¹³⁵. Εντυπωσιακό είναι το γεγονός, ότι το ζεύγος Σικελιανού, διανοούμενοι, οι οποίοι μέχρι το 1927 δεν είχαν ποτέ συμμετάσχει φανερά στη θεατρική ζωή του τόπου, εμφανίζονται ξαφνικά –ο Άγγελος ως διανοητής κι εμπνευστής της όλης πνευματικής σύλληψης των Δελφικών Εορτών κι η Εύα, ως εκτελέστρια-συσπειρώνοντας γύρω τους μία ομάδα ερασιτεχνών κυρίως ηθοποιών, στρέφοντας πάνω τους τούς προβολείς της παγκόσμιας δημοσιότητας και δίνοντας ένα μάθημα στους επαγγελματικούς θιάσους για τον τρόπο ανεβάσματος και προβληματισμού γύρω από το θέμα της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας. Στην περίπτωση των Δελφικών Εορτών, συνειδητοποιούμε, ότι το αρχαίο δράμα αντιμετωπίζεται για πρώτη φορά στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου με χαρακτήρα τόσο αυστηρά εθνικό, έτσι ώστε παρακινεί το παγκόσμιο ενδιαφέρον¹³⁶. Οι πρωταγωνίστριες βρίσκονται ξαφνικά έξω από τον χώρο των εξελίξεων που σημειώνονται στην αρχαία τραγωδία και που έχουν διεθνή εμβέλεια. Οι εκδηλώσεις αυτές προσδοκούν να επιδείξουν στους Ευρωπαίους το αθάνατο ελληνικό πνεύμα, το οποίο επιβιώνει διαμέσου των αιώνων, από τους αρχαίους προγόνους μέχρι και τη νεότερη ελληνική λαϊκή τέχνη. Μέσω των Δελφικών Εορτών και της Δελφικής Ιδέας ο οραματιστής ποιητής καθορίζει την παγκόσμια αποστολή του ιστορικού ελληνικού λαού. Αποσκοπεί στην πραγματική αναζήτηση και προσωπική ενδοσκόπηση της πνευματικής ελληνικής κληρονομιάς κι όχι σ’

¹³³ Στις παραστάσεις του *Προμηθέα δεσμώτη* η σκηνοθεσία ανήκει στον Πάνο Καλογερίκο, η μετάφραση του δράματος στον Ι. Γρυπάρη, οι ενδυμασίες που υφαίνονται στον αργαλειό, στην Εύα Σικελιανού, η μουσική των χορικών στον Ψάχο, το σκηνικό στον γλύπτη Φώσκολο και τον ζωγράφο Γερμενή, τα προσώπια στην αμερικανίδα Έλεν Σαρντώ κι οι κόθορνοι στα σχέδια του ποιητή Νικ. Προεστόπουλου.

¹³⁴ Η μετάφραση των *Ικέτιδων* ανήκει στον Ι. Γρυπάρη, η μουσική στον Κωνστ. Ψάχο, η άσκηση του Χορού κι οι ενδυμασίες στην Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, η σκηνογραφία στον Κοντολέοντα, η γλυπτική στους Τόμπρο και Νάξο κι η διεύθυνση ορχήστρας στον Οικονομίδη.

¹³⁵ Βλ. Αντ. Δ. Κεραμόπουλος, «Περί τας Δελφικάς Εορτάς – Ο *Προμηθεύς δεσμώτης* εν Δελφοίς», *Ελ. Β.*, 23-5-1927. Βλ., επίσης, δημοσιεύματα της ίδιας της Εύας Σικελιανού, αλλά και του Άγγελου, σχετικά με τον ρόλο της μουσικής και του Χορού στο αρχαίο δράμα (Εύα Σικελιανού, «Η μουσική εις το αρχαίον δράμα», *Ελ. Β.*, 5-10-1931, της ίδιας «Μουσικά σημειώματα – Αρχαίον δράμα και μουσική», *Ελ. Β.*, 24-10-1931, καθώς και Άγγελου Σικελιανού, «Μουσικά σημειώματα – Το πρόβλημα της μουσικής και του χορού στο αρχαίο δράμα», *Ελ. Β.*, 20-10-1931 και 21-10-1931). Για πιο διεξοδικές πληροφορίες σχετικά με τον ρόλο της Εύας Σικελιανού στην τέλεση και ολοκλήρωση των Δελφικών Εορτών, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, ό.π., σσ. 253-262, 470-474 κι επίσης του ίδιου, «Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον *Προμηθέα δεσμώτη* και στις *Ικέτιδες* του Αιχύλου», περ. *Τα Ιστορικά*, Ιούνιος, Δεκέμβριος 1998, τομ. 15, τευχ. 28, 29, σσ. 147-162.

¹³⁶ Βλ. ενδεικτικά την ενθουσιαστική επιστολή του γάλλου διανοούμενου Edouard Schuré προς τον Σικελιανό το 1927 («Προς τον Σικελιανόν», *Ελ. Β.*, 1-11-1927). Βλ., επίσης, άρθρο του Κώστα Αθάνατου για τον θαυμασμό των Ευρωπαίων προς την ιδιωτική πρωτοβουλία του Σικελιανού με τίτλο «Αττικά ημερονύκτια – Το νόημα», *Ελ. Β.*, 20-5-1927. Βλ. τις εντυπώσεις του γάλλου Mario Meunier απ’ τις Δελφικές Εορτές του 1930 («Το μέλλον της δελφικής προσπάθειας», *Ελ. Β.*, 9-5-1930), καθώς και του Charles Boissy («Αι εντυπώσεις των ξένων – Η μυσταγωγία των Δελφών», *Ελ. Β.*, 20-5-1930).

αυτήν που προσέφερε η δυτική Αναγέννηση με τον δικό της τύπου παγανιστικό κλασικισμό¹³⁷.

Οι Δελφικές Εορτές και η πλατειά λαϊκή απήχησή τους ωθούν τους Έλληνες διανοούμενους να συνειδητοποιήσουν ίσως για πρώτη φορά, ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία και οι παραστάσεις της δεν αποτελούν θεάματα τόσο απομακρυσμένα από τον απλό λαό. Δέκα χρόνια ύστερα από τις πρώτες Δελφικές Εορτές, το 1937, η Κατερίνα Κακούρη μιλώντας για το “πνευματικώτερο γεγονός στην Ελλάδα ύστερα απ’ την αρχαιότητα” που έκανε σεβαστή τη νεότερη Ελλάδα στο διεθνές πνευματικό στερέωμα, αναφέρει, ότι το εγχείρημα του ζεύγους Σικελιανού επέδειξε στον ίδιο τον ελληνικό λαό με τρόπο ζωντανό και εύληπτο τους εθνικούς του θησαυρούς τραβώντας τον από την άγονη μίμηση των “ξένων και αναφομοιωτών πολιτισμών”. Όπως συμπληρώνει η ίδια: “Σμίλεψε τις ελληνικές συνειδήσεις και πλατύνθηκε η εθνική οδός για να περάσει όλος ο λαός, ο παραστρατημένος από χρόνια τώρα σε ξενικούς δυσκολόβατους δρόμους, που διασπείρουν χωρίς να φθάνουν ποτέ στην προκοπή. [...] Το θέατρο το ξεπεσμένο στους αιώνες μας στο επίπεδο της ψυχαγωγίας και του θεάματος ξαναβρήκε τη χαμένη υψηλήν ατμόσφαιρά του και την πλατειά λαϊκή σημασία του. Χωρικοί αφώτιστοι από κάθε αχτίδα τέχνης, είδαν έκπληκτοι ότι το θέατρο δεν είναι το ντροπιασμένο καφωδείο της επαρχιακής τους πρωτεύουσας, αλλά κάτι σεβαστό γεμάτο ηθικό δίδαγμα και αγνή ομορφιά. Η ιεροτελεστία της αισχύλειας τραγωδίας, το κέντρο της δελφικής προσπαθείας συνεχώνευσε άπειρα στοιχεία γνησίως ελληνικά”¹³⁸.

Έτσι, λοιπόν, η επιστροφή στις αιώνες αξίες της παράδοσης, στις “γνήσιες πηγές του εθνολογικού μας κεφαλαίου” και στην “ασύγκριτη αρμονία του κλασικού Ελληνισμού” συνδυασμένου με τις βυζαντινές αναφορές, καθώς και με αυτές της σύγχρονης Ελλάδας¹³⁹, συμβάλλει στην πνευματική αναβάθμιση του μεσοπολεμικού δραματολογίου απομακρύνοντας το κοινό από το εύπεπτο εμπορικό ρεπερτόριο και συνδέοντάς το με τις γηγενείς αξίες. Μ’ αυτόν τον τρόπο το ζεύγος Σικελιανού ανοίγει μαζί με τον Φώτο Πολίτη στον χώρο των παραστάσεων της αρχαίας τραγωδίας της

¹³⁷ Ο Σικελιανός οραματίζεται το δελφικό τοπίο ως το συμβολικό σημείο της ιστορικής αποκατάστασης ενός παγκόσμιου πνευματικού κύκλου λαμβάνοντας τον ρόλο του νέου υπερπολιτικού παγκόσμιου καθολικού πνευματικού συγκροτήματος. Πιστεύει, ότι μέσα από το ελληνικό παρελθόν, μέσα από την ιστορική μνήμη, αλλά και μέσα απ’ τον ελληνικό ψυχισμό και ηθική, το “εν ενεργεία ψυχικό απόρητο” που κείται πέρα από κάθε ιστορική υλιστική επιστήμη και που διαφυλάσσεται δυνάμει μέσα στον ελληνικό λαό διαμέσου των αιώνων, θα γεννηθεί ο καθολικός αναγεννητικός πνευματικός πυρήνας. Στόχο του αποτελεί η αναβίωση του πολιτισμού, της ζωής και της τέχνης μέσω των τριών τρόπων της ορφικής παράδοσης κι η ένωση της αρχαίας και της νεότερης Ελλάδας. Για τις θεωρητικές αρχές του Άγγελου Σικελιανού, βλ. ενδεικτικά τη σειρά δημοσιευμάτων του ποιητή «Επ’ ευκαιρία των προσεχών εορτών – Η προσπάθειά μου στους Δελφούς – Τα πραγματικά κίνητρα», *Ελ. Β.*, 2-5-1926, 5-5-1926 και 29-8-1926, καθώς και «Προς το αρχαίον πνεύμα – Η Δελφική Ελλάδα», *Ελ. Β.*, 28-9-1926, «Από τας Δελφικές Εορτάς – Ο σκοπός της παραστάσεως του *Προμηθέως*», *Ελ. Β.*, 10-5-1927. Βλ., επίσης, τη σειρά άρθρων του Σικελιανού για το νόημα της Δελφικής του Ιδέας, τις επιδιώξεις του και την κοσμοθεωρία του με τίτλο «Δελφικός Λόγος – Η πνευματική βάση της Δελφικής προσπαθείας», *Ελ. Β.*, από 8-12-1929 ως 14-12-1929. Βλ., επίσης, σειρά δημοσιευμάτων του τού 1931 με τίτλο «Η Δελφική Ιδέα – Ο Δελφικός πυρήν φορέας της παγκοσμίου πνευματικής θελήσεως», *Ελ. Β.*, από 21-6-1931 έως και 23-6-1931.

¹³⁸ Κατερίνα Ι. Κακούρη, «Γύρω από μια δεκαετηρίδα – Η σημασία του Δελφικού έργου», *Ελ. Β.*, 2-6-1937 και της ίδιας, «Η σημασία του Δελφικού έργου – Ιδέα και πραγματοποίησις», *Ελ. Β.*, 3-6-1937.

¹³⁹ Ο.π.

πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας το κεφάλαιο της “ελληνικότητας”¹⁴⁰, το οποίο θα συνεχίσει κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία ο Κάρολος Κουν με τη Λαϊκή Σκηνή του και τις δικές του εκσυγχρονιστικές προτάσεις πάνω στην αρχαία τραγωδία και κωμωδία.

Μία άλλη εκσυγχρονιστική κίνηση που συντελείται με τις Δελφικές Εορτές, είναι η διοργάνωση παραστάσεων αρχαίων ελληνικών δραμάτων στο ύπαιθρο και σε καλά διατηρημένα αρχαία θέατρα¹⁴¹. Μέχρι το 1927 χρησιμοποιούνταν μόνο το Ηρώδειο και το Παναθηναϊκό Στάδιο για τις υπαίθριες παραστάσεις των αρχαίων ελληνικών δραμάτων. Έτσι, με το εγχείρημα των Σικελιανών αρχίζει ένας γόνιμος προβληματισμός μέσα στον κύκλο των ελλήνων διανοουμένων, ο οποίος μετά από χρόνια (το 1938) πρόκειται να οδηγήσει στη χρήση του ανενεργού αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου από το κρατικό Βασιλικό Θέατρο, καθώς και αργότερα στη διοργάνωση του φεστιβάλ του αρχαίου δράματος Επιδαύρου το 1954¹⁴².

(3). Οι διστακτικοί πειραματισμοί της Μαρίκας Κοτοπούλη

Ένας άλλος σημαντικός σταθμός ως προς την ανάπτυξη των παραστάσεων του αρχαίου δράματος είναι οι προσπάθειες της πρωταγωνίστριας Μαρίκας Κοτοπούλη να προσεταιρισθεί το αρχαίο δραματολόγιο και τους σκηνοθέτες του. Η Κοτοπούλη αισθάνεται την ανάγκη για καλλιτεχνικές αλλαγές και για σύμπραξη με τα νέα θεατρικά στοιχεία και με ανθρώπους που ηγούνται των εκσυγχρονιστικών εξελίξεων του νεοελληνικού θεάτρου. Οι ημερασιτεχνικές Δελφικές Εορτές με την παγκόσμια εμβέλειά τους έχουν αφήσει έξω από τον στίβο των θεατρικών εξελίξεων την πρωταγωνίστρια κι έτσι η τελευταία αποφασίζει να δράσει δυναμικά και να προλάβει τα γεγονότα. Το 1927 συνεργάζεται, λοιπόν, για πρώτη φορά στην καριέρα της με επαγγελματία σκηνοθέτη, τον Φώτο Πολίτη, ανεβάζοντας για πρώτη φορά στους νεότερους χρόνους την *Εκάβη* του Ευριπίδη στο Παναθηναϊκό Στάδιο μαζί με μαθητές της δραματικής σχολής του Εθνικού Ωδείου, όπου η πρωταγωνίστρια διδάσκει από το 1926¹⁴³. Η

¹⁴⁰ Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στο ζήτημα της ελληνικότητας των Δελφικών Εορτών, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Δελφικές Γιορτές», ό.π., σσ. 164-169.

¹⁴¹ «Το δελφικό πνευματικό τρόπαιο του ποιητού κ. Αγγέλου Σικελιανού θα εξακολουθή για πολύ καιρό ακόμη ν' αποδίδη τους καλούς καρπούς του. Ο κύκλος των μεγάλων ιδεών συνεχίζεται και η παράσταση του υπαίθρου κατέκτησε συνειδήσεις κι εδημιούργησε ωραίες και συγκινητικές φιλοδοξίες. Είνε μοιραία η σύμπτωσης, είνε μίμησις ή συνειδητό έργο η παράσταση της αρχαίας τραγωδίας εις το ύπαιθρο της Ελλάδος; Ό,τι και αν είνε, απ' ουδένποτε και αν πηγάζη, ένα είνε γεγονός ευχάριστο, η απόφασις να εξακολουθήσουν και να καθιερωθούν αι παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας εις το ύπαιθρο. Εις τον ενθουσιασμό αυτό δεν μας παρασύρει τυφλό αίσθημα προγονολατρείας, αλλά η συνειδητή σκέψις της δημιουργίας καλλιτεχνικών και πνευματικών απολαύσεων» (βλ. Παρατηρητής, «Η αρχαία τραγωδία», *Ελ. Β.*, 29-7-1927). Το 1936 συναντάμε, επίσης, άρθρο του Μιχ. Ροδά, ο οποίος μιλά για τον δρόμο αξιοποίησης των αρχαίων θεάτρων, που άνοιξε το 1927 το ζεύγος Σικελιανού («Οι πρωτοπόροι – Η Εύα Σικελιανού εις την Αμερικήν», *Ελ. Β.*, 10-10-1936).

¹⁴² Το 1930 ο Σπύρος Μελάς σε δημοσίευσμά του γίνεται προφητικός προτρέποντας την ελληνική πολιτεία να διοργανώσει παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών όχι στους Δελφούς, όπου δεν υπάρχει η κατάλληλη υποδομή για να στεγάσει το πλήθος των ξένων επισκεπτών, αλλά στην Επίδαυρο, όπου υπάρχει κοντά το ήδη τουριστικά αναπτυγμένο κι οργανωμένο Ναύπλιο (βλ. «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Τα θέατρα», *Ελ. Β.*, 31-5-1930).

¹⁴³ Η μετάφραση της *Εκάβης* ανήκει στον Απόστολο Μελαχροινό, η μουσική στον Αιμ. Ριάδη, τα σκηνικά στους Καστανάκη – Σπαχή, η διεύθυνση της ορχήστρας στον Μανώλη Καλομοίρη.

παράσταση της *Εκάβης* παίρνει τον χαρακτήρα παναθηναϊκής γιορτής, παρακολουθείται απ' τον ελληνοιστή Έκτορα Ρομανιόλι κι επίσης κινηματογραφείται προβαλλόμενη στις αθηναϊκές κινηματογραφικές αίθουσες.

Η συγκεκριμένη παράσταση, μάλιστα, αποτελεί το δεύτερο μεγάλο εγχείρημα του Φώτου Πολίτη προς δημιουργικό σκηνοθετικό κι ερμηνευτικό εκσυγχρονισμό του αρχαίου ελληνικού δράματος ύστερα από το ήδη γνωστό πρώτο εγχείρημά του το 1919 με την Εταιρεία Ελληνικού θεάτρου¹⁴⁴. Μετά από τα ανεβάσματα αρχαίων τραγωδιών από τον Πολίτη, τα οποία ωθούν το νεοελληνικό θέατρο ένα βήμα μπροστά, δεν επιτρέπονται πια οι ερασιτεχνισμοί, η πρόχειρη αντιμετώπιση και οι απαρχαιωμένοι τρόποι αναπαράστασης των αρχαίων δραμάτων. Ο προαναφερθείς σκηνοθέτης και διανοούμενος έχει ήδη ανοίξει τον δρόμο προς τη σοβαρή αντιμετώπιση του αρχαίου δράματος κι είναι έκδηλο πια, πως η προσέγγιση των αρχαίων ελληνικών δραματικών κειμηλίων απαιτεί μεγαλύτερη υπευθυνότητα¹⁴⁵. Η δεύτερη συνεργασία της Κοτοπούλη με τον σκηνοθέτη Φώτο Πολίτη για την παράσταση αρχαίου δράματος συμπίπτει, όπως και η πρώτη και όχι τυχαία, με τις δεύτερες Δελφικές Εορτές του 1930. Έτσι, η πρωταγωνίστρια το 1930, πριν φύγει για τη μεγάλη της περιοδεία στην Αμερική και μετά τη διάλυση της Ελευθέρας Σκηνης σε συνεργασία με τον Πολίτη, ανεβάζει στο Παναθηναϊκό Στάδιο τον αισχύλειο *Αγαμέμνονα*.

(4). Το ενδιαφέρον των νέων σκηνοθετών (Πολίτης, Μελάς, Καρζής, Κουν)

Οι νέοι έλληνες σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου προσπαθούν να αναβαθμίσουν το ελληνικό ρεπερτόριο μέσω της υιοθέτησης του αρχαίου δράματος, όπως διαπιστώσαμε και παραπάνω με τον Φώτο Πολίτη. Εκτός από τις προσπάθειες του Πολίτη, σημαντικά είναι τα εγχειρήματα και άλλων ελλήνων σκηνοθετών στον τομέα της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας, όπως του Σπύρου Μελά, του Λίνου Καρζή και του Κάρολου Κουν. Το 1925 η παράσταση της αισχύλειας τραγωδίας *Επτά επί Θήβας* από το Θέατρον Τέχνης, σε σκηνοθεσία Σπύρου Μελά και μετάφραση Ι. Γρυπάρη, η οποία συγκεντρώνει πλήθος κόσμου, αποδεικνύει, κατά την άποψη ορισμένων

¹⁴⁴ Ο Φώτος Πολίτης σ' αυτήν την παράσταση καταπιάνεται με το ζήτημα του ρόλου του αρχαίου Χορού, έστι ώστε αυτός ν' αποκτήσει την αναγκαία ενότητα με την υπόλοιπη τραγωδία και να συμμετάσχει ψυχικά στον πόνο της *Εκάβης*. Θεωρεί, πως η αρχαία τραγωδία πρέπει να παιχθεί ως καλλιτεχνικό σύνολο, όπου ακόμη και ο τελευταίος ηθοποιός του Χορού θα πρέπει να εναρμονίζεται προς το γενικό νόημα του δράματος. Οι ηθοποιοί φορούν κοθόρνους κι αντί προσωπείων μακιγιάρονται με τέτοιο τρόπο, ώστε η έκφραση του προσώπου τους να προσδίδει όλο τον τόνο της τραγικότητας. Το μακιγιάζ γίνεται κάτω από τις οδηγίες του ίδιου του Πολίτη και πάνω στη βάση αρχαίων εικόνων, αγαλμάτων και αναγλύφων (βλ. μ.ρ. [Μιχαήλ Ροδά], «*Η Εκάβη*», *Ελ. Β.*, 6-9-1927 και του ίδιου «*Η Εκάβη εις το Στάδιον*», *Ελ. Β.*, 19-9-1927).

¹⁴⁵ Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο κατηγορείται π.χ. η Αγγελική Κοτσάλη, η οποία οργανώνει παράσταση της σοφοκλείας *Αντιγόνης* στο Ηρώδειο σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου το 1928. Ο Φώτος Πολίτης κατακρίνει το όλο εγχείρημα, καθώς η ορχήστρα του Ηρωδείου χρησιμοποιείται για να φιλοξενήσει καρέκλες κι όχι την ελεύθερη κίνηση του Χορού επί σκηνής, καθώς τα σκηνικά είναι πάνινα και χάρτινα, ενώ θά' πρεπε να είχε χρησιμοποιηθεί το ίδιο το ντεκόρ του αρχαίου θεάτρου και καθώς όλοι οι ηθοποιοί παίζουν ρεαλιστικά κατά τον οικτρότερο τρόπο των σύγχρονων κλειστών θεάτρων (βλ. Φώτος Πολίτης, «*Εντυπώσεις και κρίσεις – Η Αντιγόνη εις το θέατρον Ηρώδου*», *Ελ. Β.*, 11-6-1928).

λογίων της εποχής, ότι το κοινό διψά για ποιοτικό ρεπερτόριο αποτελούμενο από αρχαίο ελληνικό δράμα, ότι μπορεί να συντηρήσει παρόμοια εγχειρήματα κι ότι του είναι δυνατόν ν' απαγκιστρωθεί από τα εμπορικά θεάματα¹⁴⁶.

Ο Οργανισμός Αρχαίου Δράματος του Λίνου Καρζή που ιδρύεται το 1931, είναι ο πρώτος μακρόβιος επαγγελματικός αθηναϊκός θίασος, ο οποίος αφιερώνεται αποκλειστικά στην παράσταση αρχαίων δραμάτων δίνοντας σποραδικές παραστάσεις μέχρι και το 1939. Δημιουργείται ως μια προσπάθεια κεφαλαιοποίησης και μονιμοποίησης στην Αθήνα των επιτυχιών των Δελφικών Εορτών και οι παραστάσεις του επιδιώκουν τη διατήρηση του πρωτόγονου ύφους της θεατρικής τέχνης συνδέοντας την αρχαία τραγωδία με τον τελετουργικό μυστικιστικό τύπο της θρησκευτικής διονυσιακής λατρείας και ιεροτελεστίας¹⁴⁷. Τέλος, ο Κάρολος Κουν μέσα από τις παραστάσεις του αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (*Άλκηστις* και σατιρικό δράμα *Κύκλωψ* του Ευριπίδη), αλλά και κωμωδίας (*Όρνιθες*, *Βάτραχοι*, *Πλούτος*), είτε μέσα από τη Λαϊκή Σκηνή του, είτε μέσα από το Κολλέγιο Αθηνών, προτείνει έναν άλλο εκσυγχρονιστικό δρόμο στην αντιμετώπιση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου: την εισαγωγή στοιχείων από τη νεοελληνική ζωή και πραγματικότητα δημιουργώντας μ' αυτόν τον τρόπο ένα είδος "λαϊκού εξπρεσιονισμού", τον οποίο πρόκειται να εξετάσουμε παρακάτω.

¹⁴⁶ «Το πυκνόν μέχρις ασφυξίας πλήθος που συνεκεντρώθη εις το "Αθήναιον" δια να παρακολουθήση εν έργον του Αισχύλου, απέδειξε πόσον είνε εσφαλμένον το δόγμα που μεταχειρίζονται οι θεατρικοί βιομήχανοι δια να δικαιολογούν τας επιχειρήσεις των εις βάρος του θεάτρου, το δόγμα ότι ο κόσμος δεν ανέχεται τα καλά έργα και μόνον με βάνανσα κατασκευάσματα είνε δυνατόν να συγκινηθή. Οι άνθρωποι που αγαπούν το θέατρον με έρωτα πλατωνικόν, δηλαδή αφιλοκερδή, αυτοί που δεν περιμένουν κανενός είδους κέρδος από καμμίαν επιχείρησιν, ησθάνθησαν χθες αληθινήν αγαλλίασιν, όταν έβλεπαν το μέγα πλήθος να παρακολουθή την τραγωδίαν με προσοχήν πλέον ή κατανυκτικήν, να συγκινηθή και να δακρύζει εις το άκουσμα των νεκρικών θρήνων και να κλονίζεται βαθύτατα από το πάθος, το μέγα ανθρώπινον πάθος που εμψυχώνει το έργον του αρχαίου τραγικού» (Ser, «Αισχύλος», *Ελ. Β.*, 30-5-1925).

¹⁴⁷ Σχετικά με τη σύλληψη του Καρζή περί θρησκευτικής τελετουργίας της αρχαίας τραγωδίας με τη χρήση κοθόρνων και μασκών, βλ. ενδεικτικά Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 307-308 και Φώτος Πολίτης, «Η μάσκα», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', ό.π., σσ. 245-253.

5. Η ΜΕΓΑΛΗ “ΚΡΙΣΗ” ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

- α. Η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου υπονομεύει την εμπορική ακμή του αθηναϊκού θεάτρου και απειλεί για πρώτη φορά το σύστημα του Βεντετισμού και των οικογενειακών θιάσων πάνω στο οποίο στηριζόταν η ακμή αυτή

Όσο περισσότερο πλησιάζουμε προς το τέλος της δεκαετίας του '20 και πριν ακόμη λειτουργήσει το Εθνικό Θέατρο, τόσο γίνεται αισθητό ένα είδος θεατρικής κρίσης που ταλανίζει ολόκληρη την αθηναϊκή σκηνή, αλλά κυρίως τους πρωταγωνιστές/στριες και γενικά τα κεντρικά θέατρα. Δείγμα αυτής της κρίσης αποτελεί το γεγονός, ότι κατά τη διάρκεια της τελευταίας πενταετίας του '20 και κατά τη διάρκεια των πρώτων ετών της δεκαετίας του '30, έως ότου λειτουργήσει το Εθνικό Θέατρο, οι πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη βρίσκονται συνεχώς σε περιοδείες στις ελληνικές επαρχίες, ακόμη και στο εξωτερικό¹⁴⁸.

Η Κυβέλη από το 1927 και μετά αρχίζει σταδιακά ν' αφήνει τη θεατρική σκυτάλη στις κόρες της Αλίκη Θεοδωρίδη και Μιράντα Μυράτ κι αποχωρεί από την σκηνή. Αυτά τα χρόνια λείπουν από την αθηναϊκή σκηνή κι άλλοι πρωταγωνιστές με τους θιάσους τους, όπως ο Αιμ. Βεάκης, ο Εδμ. Φυρστ, η Ελένη Χαλκούση –η οποία μετά τη διάλυση του Θιάσου Νέων το 1929 καταρτίζει διάφορους δικούς της ανεξάρτητους θιάσους, όπου είναι η πρωταγωνίστρια- ο Βασ. Αργυρόπουλος, οι οποίοι, επίσης, πραγματοποιούν τον περισσότερο καιρό περιοδείες στις ελληνικές επαρχίες¹⁴⁹. Επιπλέον, θιάσοι διαλύονται, όπως π.χ. ο εμπορικός θιάσος του Άγγελου Αμηρά το 1930 που λειτουργούσε τακτικά από το 1927, αναπληρώνοντας κατά κάποιο τρόπο με το εμπορικό του ρεπερτόριο την απουσία των δύο πρωταγωνιστριών που λείπουν σε περιοδείες. Επιπρόσθετα, οι επί χρόνια στενοί συνεργάτες των πρωταγωνιστριών, όπως έχουμε ήδη εξετάσει, δημιουργούν δικούς τους ξεχωριστούς θιάσους (π.χ. ο Μήτσος Μυράτ κι ο Βασ. Λογοθετίδης, όταν η Κοτοπούλη φεύγει γι' Αμερική). Το θέατρο πρόζας κηρύσσεται, λοιπόν, γύρω στα 1930 σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης¹⁵⁰.

(1). Η παγκόσμια οικονομική κάμψη – Οι πρόσφυγες και η αλλοίωση της κοινωνικής σύστασης του πληθυσμού της πρωτεύουσας

Τα αίτια αυτής της κρίσης είναι απ' τη μια μεριά κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά οφειλόμενα στις ιδιαίτερες επικρατούσες συνθήκες εν Ελλάδι, αλλά και παγκοσμίως, κι απ' την άλλη μεριά είναι ειδικότερα αίτια που αφορούν στον τρόπο διαμόρφωσης της ψυχαγωγίας του κοινού όσο προχωρά ο Μεσοπόλεμος. Καταρχήν, ένας πρώτος παράγοντας που επηρεάζει

¹⁴⁸ Η Κοτοπούλη λείπει σε περιοδεία στην Αμερική από το 1930 –αμέσως μετά τη διάλυση της Ελευθέρας Σκηνής σε συνεργασία με τον Σπύρο Μελά– ως το 1932 –όταν, δηλαδή, επιστρέφοντας απ' τις ΗΠΑ συνεργάζεται με την Κυβέλη και τον Μελά.

¹⁴⁹ Βλ. μ. ρ., «Εν διασπορά», *Ελ. Β.*, 6-4-1931.

¹⁵⁰ Βλ. μ. ρ., «Θέατρο πρόζας», *Ελ. Β.*, 26-4-1930.

τους αθηναϊκούς θιάσους μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, είναι ο αποκλεισμός τους από τις θεατρικές αγορές του τότε ακόμη αλύτρωτου ελληνισμού της Σμύρνης, της Κωνσταντινούπολης κι άλλων μικρασιατικών αστικών κέντρων μ' ελληνικό πληθυσμό. Οι περιοδείες αυτές στα αστικά κέντρα του αλύτρωτου ελληνισμού απέφεραν μεγάλα οικονομικά οφέλη στους περιοδεύοντες αθηναϊκούς θιάσους από τον 19^ο κιόλας αιώνα κι έτσι η Μικρασιατική τραγωδία δεν συμβολίζει μόνο την εθνική καταστροφή και την ανακοπή της μέχρι τότε κυρίαρχης ιδεολογικής τάσης του Μεγαλοϊδεατισμού, αλλά συγχρόνως και την οικονομική δυσπραγία των αθηναίων θιασαρχών¹⁵¹. Συνεπώς, οι περιοδείες των αθηναϊκών θιάσων περιορίζονται κατά κύριο λόγο στον ελλαδικό χώρο¹⁵². Επιπλέον, το 1935 μαθαίνουμε, ότι αποκλείεται και η Κύπρος που αποτελούσε παλαιά θεατρική βάση για τους αθηναϊκούς θιάσους, ενώ και η Αίγυπτος, επίσης, δεν αποτελεί πια την παλιά γη της επαγγελίας¹⁵³.

Η εισροή χιλιάδων προλεταρίων προσφύγων στην πρωτεύουσα μετά την καταστροφή, τα υπέρογκα εξωτερικά δάνεια των ελληνικών κυβερνήσεων απ' το 1924 για την αποκατάστασή τους κι η παρεπόμενη διπλωματική, οικονομική και πολιτική υποδούλωση της χώρας σε ξένες δυνάμεις, επιτείνουν στον ελλαδικό χώρο τις επιπτώσεις της διεθνούς οικονομικής ύφεσης του 1929-1930. Έτσι, η παγκόσμια οικονομική κρίση επηρεάζει και την ελληνική οικονομία με την τέταρτη κατά σειρά πτώχευση το 1932 που κηρύσσει το ελληνικό κράτος από την εποχή ίδρυσής του, πλήττοντας κυρίως τα εργατικά και μικροαστικά στρώματα της πρωτεύουσας με ανεργία, βαριά φορολογία, μισθολογικές μειώσεις, νομισματικό πληθωρισμό, γενικότερη ελάττωση του εθνικού εισοδήματος κι αύξηση του ελλείμματος του εξωτερικού εμπορίου¹⁵⁴. Έτσι, λοιπόν, η Μικρασιατική καταστροφή με τις προσφυγικές μάζες που κατακλύζουν την πρωτεύουσα, καθώς και η παγκόσμια κι ελληνική οικονομική κρίση αλλάζουν την κοινωνική σύσταση όχι μόνο της Αθήνας, αλλά και του αθηναϊκού κοινού των θεάτρων την ώρα που στον οικονομικό τομέα η χώρα προσπαθεί να μπει στη φάση του εξαστισμού και της εκβιομηχάνισής της.

¹⁵¹ Βέβαια, σ' αυτό το σημείο πρέπει για την ακρίβεια να προσθέσουμε, ότι ο αποκλεισμός από τις θεατρικές αγορές του αλύτρωτου ελληνισμού δεν πραγματοποιείται το 1922. Είχε ξεκινήσει ήδη μία δεκαετία νωρίτερα με την έκρηξη των Βαλκανικών πολέμων και συνεχίστηκε και κατά τη διάρκεια του Πανευρωπαϊκού. Αν, δηλαδή, εξαιρέσουμε μία περίπου διετία στη Σμύρνη (1919-1920), το ελληνικό θέατρο δεν είχε κάνει εξόρμηση στα εδάφη της Τουρκίας από το 1912. Ωστόσο γνώρισε μεγάλη οικονομική ακμή στα χρόνια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και λίγο μετά, χωρίς αυτή την αγορά του εξωτερικού.

¹⁵² Εντούτοις, πρέπει να πούμε, ότι οι ελληνικοί θίασοι αρχίζουν άλλες περιοδείες από το 1922 και μετά, όπως στην Αμερική, τη Νότια Αφρική και αλλού.

¹⁵³ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Ένας απολογισμός – Το θεατρικόν 1934», *Ελ. Β.*, 1-1-1935.

¹⁵⁴ Για πιο διεξοδικές πληροφορίες, βλ. Άλκης Ρήγος, *Η Β' Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935 – Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*, εκδ. Ιστορική Βιβλιοθήκη Θεμέλιο, Αθήνα, 1988, σσ. 29-31, 54-56, 131-194, 223-234, 265-269, καθώς και Άγγελος Γ. Ελεφάντης, *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης – ΚΚΕ και αστισμός στον Μεσοπόλεμο*, εκδ. Ιστορική Βιβλιοθήκη Θεμέλιο, 1979 (2), σσ. 151-153, 162-163 και Γιάννης Ανδρικόπουλος, *Η Δημοκρατία του Μεσοπολέμου 1922-1936*, εκδ. Φυτράκης, 1987, σσ. 47-57.

(2). Η φορολογία των θεαμάτων

Ειδικότερα τώρα στον θεατρικό χώρο από το 1926 κιόλας τονίζεται η κακοδαιμονία του ελληνικού θεάτρου λόγω της βαριάς κρατικής φορολογίας. Οι διευθυντές των θιάσων κι οι θεατρώνες κάνουν διάφορα διαβήματα για τη μείωσή της, αλλά το θέμα πάντα εκκρεμεί¹⁵⁵. Επιπλέον, οι θεατρώνες στενάζουν από τους υπέρογκους μισθούς των ηθοποιών και τα μεγάλα ενοίκια των θεατρικών χώρων κι έτσι αυξάνουν όλο και περισσότερο το αντίτιμο των εισιτηρίων τους¹⁵⁶. Από το 1926 οι δραματικοί, αλλά και οι επιθεωρησιακοί – οπερετικοί αθηναϊκοί θίασοι καταγράφουν μεγάλες οικονομικές ζημιές¹⁵⁷. Το 1935 εκπρόσωποι του θεατρικού κόσμου δηλώνουν, πως αν λείψουν τα θεατρικά δάνεια κι οι κρατικές επιχορηγήσεις, όλοι οι υπάρχοντες θίασοι θα διαλυθούν, ενώ αυξάνεται δραματικά ο αριθμός των ηθοποιών που ζητά άδεια άσκησης επαγγέλματος¹⁵⁸.

β. Η ανάδυση νέων μορφών μαζικής ψυχαγωγίας περιορίζει το κοινό του θεάτρου: Κινηματογράφος (ραδιόφωνο κ.ά.)

Άλλη μεγάλη απειλή για τη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας αποτελεί ο κινηματογράφος με τους “αισθηματικούς κανιβαλισμούς των είκοσι αθηναϊκών κινηματοθεάτρων”¹⁵⁹, ο οποίος με το πολύ φθηνό εισιτήριό του απορροφά μεγάλο μέρος του αθηναϊκού κοινού. Όλο και περισσότερο τα θερινά θέατρα ενοικιάζονται από κινηματογραφικούς επιχειρηματίες, γεγονός

¹⁵⁵ Βλ. «Η φορολογία θεαμάτων», καθώς και «Αθηναϊκά ζητήματα – Θεατρική κρίσις», *Ελ. Β.*, 12-7-1926 και 29-5-1926 αντίστοιχα. Το 1929 γίνεται η πρόταση οι σοβαροί θίασοι πρόζας να πληρώνουν λιγότερο φόρο σε σχέση μ’ αυτούς που παίζουν ελαφρότερα είδη (οπερέτα και φάρσες), έτσι ώστε να ξεκαθαριστεί η ήρα από το στάχυ (βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η διαρρύθμισις», *Ελ. Β.*, 22-10-1929). Τελικά, η ποθούμενη ελάττωση της θεατρικής φορολογίας πραγματοποιείται το 1932 μετά την ίδρυση του Εθνικού, έτσι ώστε να μπορέσουν να επιβιώσουν κι οι υπόλοιποι ελεύθεροι θίασοι (βλ. μ. ρ., «Ελεύθερο θέατρο», *Ελ. Β.*, 30-1-1932).

¹⁵⁶ Το 1936 οι μισθοί των ηθοποιών φθάνουν τις 20.000 – 30.000 δρχ. (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Η καλοκαιρινή θεατρική περίοδος», *Ελ. Β.*, 14-10-1936).

¹⁵⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε, ότι το 1926 ο Θίασος Νέων Παγκρατίου καταγράφει ζημία 200.000 δρχ, ο θίασος οπερέτας Αφροδίτης Λαουτάρη – Μιχάλη Κοφινιώτη – Αλέξανδρου Αρντάτωφ 200.000 δρχ., ενώ ο θίασος επιθεώρησης Εδμ. Φυρστ – Γ. Αναστασιάδη – Γ. Χέλημη 300.000 δρχ (βλ. «Θεατρικός κόσμος», *Ελ. Β.*, 30-9-1926). Το ίδιο έτος, μάλιστα, η καλλιτεχνική διευθύντρια του Θιάσου Νέων, Ελένη Χαλκούση, παρουσιάζεται στο δικαστήριο, καθώς ηθοποιοί του θιάσου, όπως η Ελένη Παπαδάκη, παραπονούνται για τη μη καταβολή των μισθών τους (βλ. «Καλλιτεχνικά αβρότητες», «Η θεατρική δίκη» και πάλι «Η θεατρική δίκη» στο *Ελ. Β.*, 2-11-1926, 3-11-1926 και 5-11-1926 αντίστοιχα). Ακόμη και το 1936 δηλώνεται, ότι οι ζημιές του κάθε θεάτρου κυμαίνονται μεταξύ 100.000 – 400.000 δρχ (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Η καλοκαιρινή θεατρική περίοδος», *Ελ. Β.*, 14-10-1936). Τις παραπάνω πληροφορίες τις μεταφέρουμε με κάθε επιφύλαξη, καθώς δεν μπορούμε να έχουμε εμπιστοσύνη στα νούμερα που δημοσιεύουν με αρκετή ευκολία και ανευθυνότητα διάφοροι δημοσιογράφοι, οι οποίοι οπωσδήποτε υπηρετούν με τα δημοσιεύματά τους κάποιους δικούς τους στόχους.

¹⁵⁸ Κατά τους υπολογισμούς του ΣΕΗ το 1935 οι αιτήσεις των ηθοποιών που ζητούν άδεια άσκησης επαγγέλματος, ανέρχονται στις 1200 – 1300 (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το ελληνικόν θέατρον – Οι μεγάλοι μισθοί των ηθοποιών», *Ελ. Β.*, 4-8-1935 και Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η κρίσις του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 9-9-1935).

¹⁵⁹ Η έκφραση ανήκει στον Αρίστο Καμπάνη, βλ. *Πρωία*, 23-3-1927. Βλ., επίσης, δημοσίευμα του 1936 του Σπύρου Μελά για τον κίνδυνο του κινηματογράφου (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η κρίσις του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 7-8-1936), ο οποίος τελικά εκφράζει την ελπίδα, ότι ο κινηματογράφος δεν θα εξαφανίσει το θέατρο, όπως ακριβώς η φωτογραφία κατά το παρελθόν δεν εξαφάνισε τη ζωγραφική.

που σημαίνει την “εξόντωση” του αθηναϊκού θεάτρου¹⁶⁰. Βέβαια, ο κίνδυνος υποσκελισμού του θεάτρου από τον κινηματογράφο δεν αποτελεί αποκλειστικά ελληνικό φαινόμενο, αλλά παγκόσμιο. Αυτό το γεγονός τονίζεται το 1932 και το 1934 κατά τη διάρκεια των διεθνών συνεδρίων των θεατρικών συγγραφέων που διεξάγονται στη Ρώμη, όπου οι αντιπρόσωποι θεατρικών ενώσεων από διάφορα κράτη μιλούν για τα αίτια της σύγχρονης παγκόσμιας θεατρικής παρακμής καταμετρώντας ως κινδύνους, εκτός από τον ανταγωνισμό του κινηματογράφου, και τις υψηλές τιμές των θεατρικών εισιτηρίων, τη γενική κοινωνική κρίση της εποχής, όπου η κάθε ιδεαλιστική αξία κινδυνεύει να πνιγεί εν μέσω της χρηματοθηρίας, την τάση προς τις ρηχές απολαύσεις, καθώς και την πολιτική κρίση που υφίστανται κάποια κράτη¹⁶¹. Το θέατρο πρόζας απειλείται, επίσης, από το μουσικό θέατρο και την επικράτηση της οπερέτας που τείνει να μονοπωλήσει την ψυχαγωγία των Αθηναίων¹⁶². Άλλες μορφές ψυχαγωγίας, όπως το ραδιόφωνο και τα dancing-club, αποτελούν επιπρόσθετες απειλές για την επιβίωση του θεάτρου.

Ένας επιπλέον λόγος της θεατρικής κρίσης, έτσι όπως τουλάχιστον διατείνονται οι έλληνες διανοούμενοι της εποχής, είναι κι η έλλειψη νέων εμπνευσμένων ευρωπαϊών δραματογράφων, η παγκόσμια φτώχεια της θεατρικής παραγωγής κι η ανυπαρξία αξιόλογων δραμάτων, ιδίως στην άλλοτε “Μέκκα” της δραματογραφικής παραγωγής, το Παρίσι¹⁶³. Αυτή η υποτιθέμενη παγκόσμια δραματογραφική κρίση επηρεάζει φυσικά κατά τη γνώμη τους και τη νεοελληνική σκηνή, η οποία αντλεί ως επί το πλείστον από την ευρωπαϊκή. Ως αποτέλεσμα όλων αυτών, όλο και πληθαίνουν οι φωνές για την ανάγκη επίσπευσης της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο ελπίζεται, ότι θ’ αυξήσει τον καλώς εννοούμενο συναγωνισμό των ιδιωτικών θεατρικών επιχειρήσεων, θα μειώσει την εξαπάτηση του κοινού απ’ τους διάφορους θεατρικούς επιχειρηματίες που δεν ενδιαφέρονται για την καλαισθησία, αλλά για την παρουσία γυμνού επί σκηνής, θα παρουσιάσει την Ελλάδα στο εξωτερικό πνευματικώς ζώσα, κινούμενη, σκεπτόμενη κι οδεύουσα προς την πρόοδο και θα παράσχει στους δραματοουργούς, τους ηθοποιούς και στους άλλους καλλιτέχνες έναν ήρεμο και πολιτισμένο χώρο δημιουργίας¹⁶⁴.

Στην πραγματικότητα, βέβαια, η απουσία νέων εμπνευσμένων ευρωπαϊών δραματοουργών, αποτελεί μία λανθασμένη

¹⁶⁰ Βλ. ενδεικτικά «Ο χθεσινός συναγεμός», *Ελ. Β.*, 4-10-1926, καθώς και Φώτος Πολίτης, «Ο κίνδυνος του θεάτρου», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 244-246.

¹⁶¹ Βλ. «Καλλιτεχνικά σημειώματα – Η κρίσις του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 28-4-1932, καθώς και Φώτος Πολίτης, «Η κρίσις του θεάτρου», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β΄, σσ. 260-263.

¹⁶² Ο ρόλος του μουσικού θεάτρου κατά τον Μεσοπόλεμο είναι πολύ σημαντικός για την πλήρη εικόνα της διαμόρφωσης της αθηναϊκής σκηνής της εποχής και δυστυχώς είναι αδιερεύνητος ακόμη. Η οπερέτα αντικαθιστά την αξιόλογη θέση που κατείχε στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων η επιθεώρηση κατά την εποχή της ακμής της, δηλαδή προ της Μικρασιατικής καταστροφής. Οι θιάσοι της οπερέτας συναγωνίζονται επάξια και συχνά ξεπερνούν τον αριθμό των υπαρχόντων θιάσων πρόζας του Μεσοπολέμου. Το αθηναϊκό θέατρο του Μεσοπολέμου οπερετοκρατείται, ενώ τονίζεται η πληθώρα των μισόγυμων σουμπρετών της οπερέτας που επιδεικνύουν τις γάμπες τους.

¹⁶³ Ο Άλκης Θρύλος π.χ. αναφέρεται συχνά στην έλλειψη σύγχρονων αξιόλογων ευρωπαϊών δραματογράφων. Βλ. ενδεικτικά την άποψή του το 1934 & το 1935 (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β΄, ό.π., σσ. 31, 54, 55, 110).

¹⁶⁴ Βλ. ενδεικτικά Θ. Ν. Συναδινός, «Το Μελόδραμα», *Ελ. Β.*, 6-8-1926 και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β΄, ό.π., σ. 155.

εκτίμηση των ελλήνων λογίων του Μεσοπολέμου και όχι μία αντικειμενική πραγματικότητα, καθώς στο χρονικό αυτό διάστημα ζει και δημιουργεί ένα πλήθος κορυφαίων συγγραφέων, όπως οι Pirandello, Lorca, O' Neill, Brecht, Claudel, Giraudoux, Vitrac, Högnath, Kaizer, Vian, O' Casey και πολλοί άλλοι. Κάποιοι από τους παραπάνω συγγραφείς παριστάνονται και στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή, όπως θα διαπιστώσουμε κατά τη διάρκεια της παρούσας εργασίας, ενώ κάποιοι άλλοι αγνοούνται παντελώς. Συνεπώς, το παραπάνω συνεχές και κοινότοπο παράπονο των ελλήνων διανοουμένων πηγάζει στην ουσία όχι από τη φτώχεια της παγκόσμιας θεατρικής παραγωγής, αλλά από την έλλειψη επαρκούς ενημέρωσης της ελληνικής κοινωνίας και λογιосύνης για τα επιτεύγματα αυτά.

γ. Οι προσπάθειες των βεντετών να ξεπεράσουν την κρίση μέσω του εκσυγχρονισμού του καλλιτεχνικού προϊόντος των επιχειρήσεών τους

(1). Απόπειρα υιοθέτησης της πρωτοπορίας από την Κοτοπούλη (Ελευθέρα Σκηνή)

Ενώπιον της παραπάνω θεατρικής κρίσης, αλλά κι ενώπιον του σταδιακού εκσυγχρονισμού της αθηναϊκής θεατρικής σκηνής με την ανάπτυξη του ρόλου του σκηνοθέτη και την ανάδυση διαφόρων πρωτοποριακών θιάσων συνόλου, οι πρωταγωνίστριες βρίσκονται μπροστά σε αδιέξοδο. Βλέπουμε, λοιπόν, την Κυβέλη κατά τη δεύτερη πενταετία του '20 να παραχωρεί τα θεατρικά ηνία στις κόρες της κι ιδίως στην Αλίκη, η οποία από το 1930 και μετά καταρτίζει δικούς της θιάσους μαζί με τον Κώστα Μουσούρη, ενώ αντίθετα η Κοτοπούλη αποφασίζει να συνεχίσει την πορεία της δυναμικά προσεταιριζόμενη τις νέες αυτές δυνάμεις. Η δραστήρια πρωταγωνίστρια αποφασίζει για πολλοστή φορά στην πολυετή θεατρική καριέρα της “να παύσει να σπαταλιέται σε ηλίθιες φάρσες, να ξαναβρεί τον προορισμό της και την Τέχνη της”¹⁶⁵ κι έτσι προσπαθεί ν’ αφομοιώσει και να “εξουδετερώσει” την απειλή της πρωτοπορίας και των νέων επαγγελματιών σκηνοθετών με τη μέθοδο του ενστερνισμού των εξελίξεων –ώς ένα τουλάχιστον σημείο, καθώς η Ελευθέρα Σκηνή δεν αποτελεί θιάσο συνόλου, αλλά θιάσο της πρωταγωνίστριας, η οποία, εντούτοις, υποτάσσεται κάτω από τη μπαγκέτα του σκηνοθέτη¹⁶⁶. Έτσι, λοιπόν, το 1929 συνεργάζεται με τον σκηνοθέτη Σπύρο Μελά, αφού έχουν ήδη βρεθεί μαζί στο Παρίσι, όπου ο τελευταίος παρακολουθεί επί τέσσερα έτη τις θεατρικές εξελίξεις¹⁶⁷ και ερχόμενοι στην Ελλάδα δημιουργούν την Ελευθέρα Σκηνή, η οποία στρέφεται, κατά κάποιο τρόπο, εναντίον του εμπορικού θεάτρου. Λέμε “κατά κάποιο τρόπο”, καθώς στην πραγματικότητα η πρωταγωνίστρια προσπαθεί ν’

¹⁶⁵ Κατά την έκφραση του Αλκη Θρύλου, βλ. «Το θέατρον», *Νέα Εστία*, 15-4-1929, τευχ. 56, έτος Γ', σσ. 314-315.

¹⁶⁶ Η πρώτη επαφή της Κοτοπούλη με σκηνοθέτη έχει ήδη συντελεστεί το 1927, όπως έχουμε ήδη εξετάσει, με τον Φώτο Πολίτη και την παράσταση αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

¹⁶⁷ Βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 345. Σχετικά με τη διαμονή του Μελά στο Παρίσι καθ' όλο το 1928, ο οποίος “ανασκάπτει” κάθε μέρα όλη τη γαλλική πρωτεύουσα παρευρισκόμενος σε κάθε θεατρικό ατελιέ, σε κάθε καλλιτεχνική έκθεση, σε κάθε πρεμιέρα παράστασης των σκηνοθετών του Cartel, έτσι ώστε να χρειάζεται οπερατέρ κινηματογράφου, για να περιγράψει την άοκνη δράση του, βλ. Γ. Φτέρης, «Ο Σπύρος Μελάς στη Μονμάρτη», *Ελ. Β.*, 22-8-1928.

αναμορφώσει το εμπορικό θέατρο με ενέσεις καλλιτεχνικότητας. Προσπαθεί να κάνει το εμπορικό θέατρο των μεγάλων θιάσων καλλιτεχνικότερο – ή να κάνει το καλλιτεχνικό θέατρο εμπορικότερο.

Η Ελευθέρα Σκηνή εμφανίζεται ως πρωτοποριακός θιάσος συνεργαζόμενος με αξιόλογους σκηνογράφους, ζωγράφους κι ενδυματολόγους της τότε πρωτοπορίας, όπως τους Κλ. Κλώνη, Βακαλόπουλο, Γουναρόπουλο, Ν. Καστανάκη, Άγγ. Σπαχή, Π. Βυζάντιο, Αντ. Φωκά. Ο θιάσος εμφανίζεται με πολύ σοβαρές καλλιτεχνικές προθέσεις και μάλιστα δημοσιεύει και καλλιτεχνικό μανιφέστο, με το οποίο υπόσχεται ν' ανατρέψει το ήδη υπάρχον θεατρικό σύστημα αντιτάσσοντας συστηματική εργασία, νέα μέθοδο, νέο ρεπερτόριο, νέο τρόπο ανεβίσματος, νέα κατεύθυνση κι ιδανικά.

Η Ελευθέρα Σκηνή στρέφεται, λοιπόν, φανερά εναντίον του παγιωμένου θεατρικού συστήματος κι εναντίον της επικράτησης του ρεπερτορίου του βουλεβάρτου κι υπόσχεται ν' αντισταθεί και ν' αντιδράσει. Προτίθεται να παρουσιάσει διεθνές ρεπερτόριο γραμμένο από αληθινούς καλλιτέχνες της δραματικής τέχνης σε αντίθεση με το μέχρι τώρα τυχαίο κι εκβιομηχανισμένο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων. Επιθυμεί, επίσης, να ενισχύσει το παίξιμο συνόλου των ηθοποιών για την καλύτερη απόδοση της εσωτερικής αξίας, της ατμόσφαιρας και της ουσίας των έργων. Θέλει να πατάξει τη συνήθεια του υποβολείου και την αμελετησία των ελλήνων ηθοποιών. Ο νέος αυτός θιάσος θέλει ν' αντισταθεί στην καταβίβαση των θεάτρων στην τάξη των απλών κέντρων κοσμικών επιδείξεων, πρόχειρης ψυχαγωγίας, εύκολης και ύποπτης διασκέδασης. Πιστεύει στην τέχνη, όπως σε μια θρησκεία της ομορφιάς, καθώς και στην πλατειά ανθρωπιστική επίδρασή της. Μπροστά στο τυχαίο ρεπερτόριο, το πρόχειρο ανέβασμα, την απουσία σοβαρής και τεχνικώς ώριμης διδασκαλίας, αντιτάσσει την εκλογή έργων με βάση καλλιτεχνικά κριτήρια, τη διαβρωτική μελέτη των έργων¹⁶⁸, τη σοβαρή προσπάθεια τοποθέτησής τους στη γνήσια ατμόσφαιρά τους, την καλλιτεχνική πειθαρχία στον μόνιμο ρεζισέρ. Η Ελευθέρα Σκηνή διακηρύσσει, ότι τα κριτήριά της είναι αντικειμενικά κι ότι ούτε δικαιώνει, ούτε αποκρούει καλλιτεχνικές σχολές. Το κριτήριό της ξεπερνά το ζήτημα της φόρμας, προκειμένου να εισχωρήσει βαθιά στο ζήτημα της ουσίας θέλοντας να γνωρίσει στο κοινό εκείνα τα έργα που φανερώνουν ένα κόσμο δικό τους αλήθειας κι ομορφιάς αδιαφορώντας για τη σχολή, στην οποία ανήκουν. Το μανιφέστο του θιάσου, μεταξύ των άλλων, αναφέρει και τα εξής:

«Πιστεύομεν ότι προορισμός της θεατρικής Τέχνης είναι να μας ξεσκεπάσει με τους πλαστικούς πίνακές της την αιώνια και μυστική ωμορφιά που υπάρχει στη ζωή και στην πειό σκοτεινή δυστυχία και στην πειό ανέλπιστη και άγρια περιπέτεια σ' αυτό ακόμη το ναυάγιο της φτώχης μας ατομικής υπάρξεως –τον θάνατο– και να μας χαρίσει τη γαλήνη του λυτρωμού. Πιστεύομε στην Τέχνη αυτή των Τεχνών όπως σε μια θρησκεία της ωμορφιάς στην ανώτερη έκφρασή της που έχει την ακατάβλητη δύναμη ν' ανανεώνει αδιάκοπα τα σύμβολά της. Πιστεύομε ακόμη στην πλατειά της ανθρωπιστική επίδραση, γιατί πιστεύομε ότι η αισθητική αλήθεια τακτοποιεί τα πνεύματα και τις ψυχές βαθύτερα και αποτελεσματικότερα ίσως από κάθε αλήθεια άλλης κατηγορίας και με την πίστι αυτή κατεβαίνουμε στον αγώνα. [...] Σ' αυτό το σύστημα χρωστούμε το θλιβερότατο γεγονός ότι το Θέατρό μας ζη από χρόνια τώρα εκτός μερικών εξαιρέσεων, όπου εσημείωσε επιτυχία με ωρισμένα

¹⁶⁸ Ο Σπύρος Μελάς μιλά για 40-60 δοκιμές του κάθε δράματος πριν απ' την πρεμιέρα του (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 346).

κλασικά έργα, με τους τρεις αιώνιους τύπους: σύζυγος, γυναίκα, εραστής που μας σερβίρουν με όλα τα μπαχαρικά της ρουτινιέρικης φιλολογίας τα Θέατρα των βουλεβάρτων. Αυτές η κούφια μορφές που ήσαν δυστυχώς υποχρεωμένα τα βιομηχανικά θέατρα να πραγματοποιούν πολλές φορές βιαστικά λαχανιασμένα κυνηγημένα από την ανάγκη να σταθούν ως επιχειρήσεις αποπνίγουν τα μεγάλα και αναμφισβήτητα таланτα που διαθέτει το Νεοελληνικό Θέατρο και όλους τους ικανούς και φιλοτίμους παράγοντάς του και κινδυνεύουν να φθείρουν ανεπανόρθωτα τον στοιχειωδέστερο σεβασμό προς την Τέχνη»¹⁶⁹.

Πραγματικά, ο θίασος ανεβάζει πολλούς ευρωπαίους και σοβιετικούς συγγραφείς που θεωρούνταν πρωτοποριακοί εκείνη την εποχή (Ansky, Lenormand, Εβρέινωφ, Klabund, Sherriff, Leonhard Frank, Gantillon, Κιρσόν – Ουσπένσκυ, Langer) κι έτσι μετά το 1925 και το Θέατρον Τέχνης, ετούτη είναι η δεύτερη φορά που ο Σπύρος Μελάς μεταφέρει στην ελληνική σκηνή αθρόα τις τελευταίες εξελίξεις της γαλλικής κυρίως πρωτοπορίας, ακόμη κι όταν πρόκειται για δράματα συγγραφέων εκτός Γαλλίας –π.χ. της Σοβιετικής Ένωσης, της Γερμανίας κτλ¹⁷⁰. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που ο θίασος ανεβάζει την *Κωμωδία της ευτυχίας ή Το ουσιαστικό* του Εβρέινωφ, καθώς παρατηρούμε μέσα στο κείμενο του δράματος ένα απόσπασμα του κεντρικού ήρωα, του μπρεσσάριου Φρέγκολι, που φέρει καταπληκτικές ομοιότητες με τα λεγόμενα του μανιφέστου ίδρυσης της Ελευθέρως Σκηνης. Ο ήρωας του Εβρέινωφ, λοιπόν, αναφέρει τα εξής χαρακτηριστικά λόγια, προφητικά για την κατάσταση του νεοελληνικού θεάτρου, το οποίο προτίθεται ν' αναβαθμίσει η Ελευθέρα Σκηνή:

«Τί γίνεται, Θε μου, στ' άλλα θέατρα! Το ρεπερτόριο διαλεγμένο στην τύχη, το ανέβασμα πάντα τυχαίο, πρόχειρη διδασκαλία, απουσία ρυθμού, γύμνια πνεύματος και τέχνης, ολοκληρωτική έλλειψη ψυχής! Με μια λέξη: απλαί επιχειρήσεις. Το αποτέλεσμα είναι ότι ο ναός της τέχνης έγινε θέατρο αταξίας και ακαταστασίας. Οι ηθοποιοί, πολύ φυσικά, άρχισαν ν' αδιαφορούν για την τέχνη

¹⁶⁹ Σχετικά με το μανιφέστο ίδρυσης της Ελευθέρως Σκηνης, βλ. «Η Ελευθέρα Σκηνή – Προς το κοινόν», *Καθημερινή*, 5-4-1929, Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Το μανιφέστο», *Έθνος*, 5-4-1929, Μαρίκα Κοτοπούλη – Σπύρος Μελάς, «Οι ιδρυταί της Ελευθέρως Σκηνης προς τον θεατρόφιλον κόσμον», *Ελ. Β.*, 5-4-1929, Σπύρος Μελάς, «Καλλιτεχνικά επικαιρότητες – Η Ελευθέρα Σκηνή», *Ελ. Β.*, 15-3-1929.

¹⁷⁰ Όπως συνέβη στην περίπτωση του Θεάτρου Τέχνης το 1925, έτσι και στη συγκεκριμένη περίπτωση της Ελευθέρως Σκηνης, ο Σπύρος Μελάς παίρνει από την πρωτοποριακή γαλλική σκηνή των σκηνοθετών του Cartel ακόμη και τις παραστάσεις των μη γάλλων συγγραφέων. Έτσι, το *Ντιμπούκ* του ισραηλινού Rappaport Zaynl Shloyme Ansky, αν κι έχει ήδη παιχθεί το 1920 στη Βαρσοβία κι αργότερα στη Σοβιετική Ένωση απ' τον Βαχτάγκωφ στο Studio Habima της Μόσχας με τον εβραϊκό θίασο Habima, ο Σπύρος Μελάς δεν το παίρνει από τη σοβιετική σκηνή, αλλά από τη γαλλική, όπου ανεβαίνει το 1928 απ' τον Gaston Baty στο παρισινό Studio des Champs-Élysées. Το ίδιο γίνεται και στην περίπτωση της *Κωμωδίας της ευτυχίας ή Το ουσιαστικό* του σοβιετικού Νικολάι Εβρέινωφ, το οποίο παίζεται το 1927 στο παρισινό Atelier απ' τον Charles Dullin. Ο *Κύκλος με την κιμωλία* (*Der Kreidekreis*) του γερμανού Alfred Henschke Klabund, αν και ανεβαίνει το 1925 στο Βερολίνο απ' τον Max Reinhardt, ο Μελάς το παίρνει απ' τη γαλλική μεσοπολεμική σκηνή, όπου παριστάνεται απ' τον Pitoëff. Το δράμα του γερμανού Frank Leonhard *Καρλ και Άννα ή Η επάνοδος* (*Karl und Anna*), παρότι έχει ανέβει το 1926 στο Μόναχο, ο Μελάς το παίρνει απ' την παράσταση του Gaston Baty το 1929 στο παρισινό Théâtre de l' Avenue. Ακόμη και κλασικά δράματα παίρνει ο Μελάς από τη γαλλική σκηνή. Έτσι, μαθαίνουμε, ότι ο *Βολπόνε ή Αλεπού* του Ben Jonson έχει ανέβει το 1928 στο παρισινό Atelier απ' τον Dullin, πριν ανέβει τον επόμενο χρόνο απ' την Ελευθέρα Σκηνή. Φυσικά, δεν γίνεται λόγος για τα ίδια τα πρωτοποριακά γαλλικά δράματα των Henri-René Lenormand, Simon Gantillon, τα οποία μεταφέρονται κατευθείαν απ' τη γαλλική σκηνή. Επιπλέον, σχετικά με τη θητεία του Μελά στο Παρίσι κοντά στον Gémier πριν από την ίδρυση της Ελευθέρως Σκηνης, όπου παρακολουθεί τις παραστάσεις των σκηνοθετών του Cartel με δράματα, τα οποία ανεβάζει κι ο ίδιος αργότερα στην Ελευθέρα Σκηνή, βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 214-341.

τους. Όσο πάει παίζουν και πιο άσχημα. Βγαίνουν στην σκηνή αμελέτητοι, λένε ό,τι τους καπνίσει, δεν λογαριάζουν καθόλου τον άλλο ηθοποιό που παίζει μαζί τους και φροντίζουν να δείχνονται μονάχα αυτοί. Είναι φανερό...είναι ολοφάνερο ότι πρέπει να γίνει μια ριζική μεταρρύθμιση»¹⁷¹.

Η Ελευθέρα Σκηνή λειτουργώντας και δεύτερη θεατρική σαιζόν στις αρχές του 1930 εξαγγέλλει την πρόθεσή της ν' ασχοληθεί πρωτίστως με την αρχαία τραγωδία και κωμωδία, καθώς και με το υπαίθριο αρχαίο ελληνικό θέατρο, «για να μπορέσει η εθνική ψυχή να επικοινωνήσει ομαδικά με το κλασικό πνεύμα και να προσεγγίσει σ' ένα ομόθυμο παλμό το αισθητικό ιδεώδες». Υπόσχεται, επίσης, ν' ασχοληθεί με τη σύγχρονη ελληνική δραματολογία, καθώς και με τις πρωτοποριακές, σύγχρονες, αλλά ταυτόχρονα αποκρυσταλλωμένες τάσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου, το οποίο ακολουθεί «τη μοίρα της σημερινής ακαταστάλαχτης κι ανήσυχης εποχής στην ποικίλη προσπάθεια κάθε τέχνης»¹⁷². Ο θίασος θα πραγματοποιήσει την υπόσχεσή του για εισαγωγή νέων ευρωπαϊκών δραμάτων καινούριας τεχνοτροπίας, όχι, όμως, κι αυτή του ανεβάσματος νέων ελλήνων συγγραφέων κι αρχαίων τραγωδιών και κωμωδιών, καθώς η συνεργασία του σκηνοθέτη Μελά με την πρωταγωνίστρια Κοτοπούλη διακόπτεται ξαφνικά ήδη πριν από τον Ιούνιο του 1930, ενώ το φθινόπωρο του ίδιου έτους η πρωταγωνίστρια φεύγει για τη μακρά περιοδεία της στην Αμερική¹⁷³. Παρ' όλα αυτά, κρίνεται, πως η Ελευθέρα Σκηνή, ιδίως κατά τον πρώτο χρόνο λειτουργίας της, το 1929, συνέβαλε στην εξύψωση της τέχνης, δημιούργησε ένα κοινό, διαμόρφωσε «μία καθολική καλλιτεχνική θεατρική συνείδηση» βοηθώντας τη «λύτρωση του νεοελληνικού θεάτρου από τα άθλια θεάματα, που τόσον καιρό το κηλίδωναν»¹⁷⁴, ενώ από την αποχώρηση του Μελά κι έπειτα, δηλαδή, κατά τη διάρκεια του δεύτερου χρόνου λειτουργίας της, το 1930, δεν διατήρησε τίποτε από την προηγούμενη λάμψη της κι «έγινε πάλι ένα θέατρο που αδιαφορεί για την Τέχνη»¹⁷⁵.

(2). Η συνεργασία της Κοτοπούλη με σκηνοθέτες κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία

Έχουμε ήδη εξετάσει τις προσπάθειες της Κοτοπούλη κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία να ενστερνισθεί τις εκσυγχρονιστικές σκηνοθετικές εξελίξεις που συντελούνται στο αθηναϊκό θέατρο -συνεργασία με τον σκηνοθέτη Φώτο Πολίτη σε παραστάσεις αρχαίου δράματος το 1927 και το 1930, καθώς και συνεργασία με τον Σπύρο Μελά στη λειτουργία της Ελευθέρας Σκηνής το 1929. Κατά τη δεύτερη πλέον μεσοπολεμική δεκαετία – και αμέσως μετά τη διάλυση του Ελεύθερου Θεάτρου, δηλαδή του θιάσου σύμπραξης της ίδιας με την Κυβέλη και τον σκηνοθέτη Μελά το 1933, για τον οποίο πρόκειται να μιλήσουμε παρακάτω- η πρωταγωνίστρια συνεργάζεται πια μόνιμα με σκηνοθέτες, δείχνοντας να έχει αφομοιώσει πλήρως τις

¹⁷¹ Νικολάι Εβρέινωφ, *Η κωμωδία της ευτυχίας*, μτφρ. Γιάννη Κότσικα, εκδ. Γιώργος Παπαδημητρίου, Αθήνα, 1929, σσ. 58-59.

¹⁷² Βλ. «Η χθεσινή έκκλησις της κ. Κοτοπούλη δια το έργον της Ελευθέρας Σκηνής», *Ελ. Β.*, 12-3-1930.

¹⁷³ Διεξοδικότερα για τη σύσταση και λειτουργία της Ελευθέρας Σκηνής, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Ελευθέρα Σκηνή», Πρακτικά συμποσίου με τίτλο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, ό.π., σσ. 88-115.

¹⁷⁴ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 293.

¹⁷⁵ Ό.π., σ. 309.

σύγχρονες εξελίξεις ως προς το ζήτημα της ανάγκης ύπαρξης σκηνοθέτη ως βασικού καθοδηγητή. Στην αρχή, το 1934, συνεργάζεται για δύο μόνο παραστάσεις με τον Πέλο Κατσέλη¹⁷⁶, ενώ από το 1937-1939 συνεργάζεται σε μόνιμη βάση με τον Γιαννούλη Σαραντίδη κι απ' τα μέσα του 1939 ως το τέλος του Μεσοπολέμου με τον Κάρολο Κουν.

¹⁷⁶ Στις παράστασεις της κοινωνικής σάτιρας του Θ. Συναδινού *Κοσμική κίνησης* και στο *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκυ, το 1934.

6. Η ΙΔΡΥΣΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΩΣ ΜΕΤΡΟ ΕΞΟΔΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΙΣΗ

α. Η οικονομική παρέμβαση του κράτους ακυρώνει τις συνέπειες της κρίσης

Το 1932 η λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου έρχεται να μετριάσει κάπως την υπάρχουσα θεατρική κρίση και να συμβάλλει σε κάποια άνωθεν τάξη και αναμόρφωση της αθηναϊκής θεατρικής ζωής. Με την κρατική χρηματοδότησή του και τους σταθερούς καλλιτεχνικούς συντελεστές του συσπειρώνει στους κόλπους του τη μεγαλύτερη μερίδα των ήδη καθιερωμένων ηθοποιών¹⁷⁷, ενώ προσλαμβάνει μεγάλο αριθμό νέων¹⁷⁸.

β. Η κρατική παρέμβαση μεταφέρεται αυτομάτως και στον χώρο του δραματολογίου

Από το 1936 στην κρατική σκηνή λειτουργεί και ο θεσμός του εισηγητή του δραματολογίου, έτσι ώστε η εκλογή των δραμάτων της κρατικής σκηνής να μη γίνεται σπασμωδικά, πρόχειρα, χωρίς συνοχή και τάξη και ν' αποφεύγεται μ' αυτόν τον τρόπο ο κίνδυνος της αποτυχίας, καθώς όλοι οι υπεύθυνοι θα γνωρίζουν εκ των προτέρων τον δρόμο που θα κατευθυνθούν και τα μέσα που θα διαθέσουν, για να φθάσουν ασφαλέστερα στον σκοπό τους. Ο εισηγητής δραματολογίου Κωστής Μπαστιάς έχει ως έργο να διαβάσει τη θεατρική παραγωγή όλου του κόσμου κι όλων των εποχών, για να μπορέσει να επιλέξει τα καταλληλότερα δράματα για τις δυνατότητες του έμψυχου υλικού του Εθνικού. Η εργασία που υποτίθεται, ότι παρουσιάζει, είναι επιστημονική, με λεπτομερείς εκθέσεις, κρίσεις, παρατηρήσεις, υποδείξεις και στατιστικούς πίνακες¹⁷⁹. Εξάλλου, με τον εκ των προτέρων καθορισμό του δραματολογίου ακόμη κι οι ηθοποιοί γνωρίζουν από πριν και προετοιμάζονται αρτιότερα για τα έργα και τους ρόλους που πρόκειται ν' αναλάβουν¹⁸⁰.

Το 1940 τη θέση του εισηγητή ρεπερτορίου παίρνει ο Μανώλης Σκουλούδης. Παρ' όλα αυτά, κατά τη διάρκεια της λιγόχρονης πορείας της ως το τέλος του Μεσοπολέμου, η κρατική σκηνή κατακρίνεται για το γεγονός, ότι κρατά πολύ στο πρόγραμμά της τα πρωτοεμφανιζόμενα δράματα, ενώ δεν επιχειρεί συχνές επαναλήψεις παλαιότερων ανεβασμάτων της, έτσι ώστε να εκπληρώνει τον μορφωτικό της προορισμό. Δεν

¹⁷⁷ Π.χ. Σαφώ Αλκαίου, Χριστόφορο Νέζερ, Αιμ. Βεάκη, Ν. Ροζάν, Ν. Παπαγεωργίου, Ν. Παρασκευά, Αθανασία Μουστάκα, Ευάγγ. Μαμιά, Λουδ. Λούη, Τηλ. Λεπενιώτη, Μιχ. Ιακωβίδη, Άρη Μαλλιαγρό, Μήτσο Μυράτ.

¹⁷⁸ Π.χ. Κατίνα Παξινού, Θάλεια Καλλιγά, Τζόλο Γαρμπή, Τ. Νικηφοράκη, Νίτσα Ζαφειρίου, Νέλλη Μαρσέλλου, Ελένη Παπαδάκη, Μαίρη Σαγιάννου-Κατσέλη, Μαίρη Αρώνη, Ρίτα Μυράτ, Βάσω Μανωλίδου, Μιράντα Θεοχάρη, Λέλα Ησαΐα, Τάκη Καρούσο, Αλέκο Μινωτή, Μάνο Κατράκη, Γ. Γληνό, Κώστα Μουσούρη, Ανδρέα Παντόπουλο, Θάνο Κωτσόπουλο, Στέλιο Βόκοβιτς, Τίτο Βανδής, Δημ. Μυράτ, Ν. Χατζίσκο, Διον. Παπαγιαννόπουλο, Ι. Αυλωνίτη.

¹⁷⁹ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Η νέα περίοδος του Εθνικού», *Ελ. Β.*, 31-5-1936.

¹⁸⁰ Μιχ. Ροδάς, «Ζητήματα της ελληνικής σκηνής – Νέα περίοδος του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 9-9-1940.

πραγματοποιεί, δηλαδή, “θέατρο δραματολογίου”, για το οποίο ο Φώτος Πολίτης έχει μιλήσει ήδη από το 1930¹⁸¹. Επιπλέον, κατακρίνεται και για το γεγονός, ότι τα δράματα που παρουσιάζει, επιδεικνύουν μικρή αισθητική ποικιλία κι ότι ανήκουν σε πολύ συγκεκριμένους συγγραφείς¹⁸². Την παραπάνω τακτική των εναλλασσόμενων παραστάσεων, το “θέατρο δραματολογίου”, η κρατική σκηνή την υιοθετεί τελικά το 1940 κι έτσι σε κάθε περίοδο ανεβαίνουν περισσότερα δράματα απ’ ό,τι προγενέστερα¹⁸³.

γ. Η παιδευτική λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου

Στόχος κι αποστολή του Εθνικού Θεάτρου είναι η ανύψωση του καλλιτεχνικού αισθητηρίου του κοινού κι η διαπαιδαγώγησή του με αξιόλογα έργα του παγκοσμίου ρεπερτορίου, τα οποία έχουν κερδίσει το στοίχημα με τον χρόνο¹⁸⁴. Κατά τα επίσημα εγκαίνια του θεάτρου στα μέσα Μαρτίου του 1932 ο πρόεδρος του Δ.Σ. χρησιμοποιεί σε προσφώνησή του τα παρακάτω λόγια που δίνουν και το γενικότερο στίγμα της πολιτικής του κρατικού θεάτρου:

«Το εθνικόν θέατρον, ου την διοίκησιν ενεπιστεύθη εις ημάς η πολιτεία, δεν θα τάμη νέας οδούς, ούτε θα γίνη πρωτοπόρος νέων ιδεών. Τας καλὰς παλαιὰς ιδέας θα προσπαθήσῃ να συντηρήσῃ και προαγάγῃ κατά το δυνατόν εν τη χώρα, ήτις τας εγέννησε και τας εδίδαξεν. Αλλά και δεν θα καθυστερήσῃ εις τας διδασκαλίας των συγχρόνων εκλεκτών προϊόντων της παγκοσμίου δραματικής τέχνης ίνα εμπνεύσῃ και χειραγωγήσῃ την ἀμιλλαν προς ἀνάλογον εθνικὴν παραγωγὴν»¹⁸⁵.

δ. Οι συνέπειες της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου στο ελεύθερο θέατρο: η παράκαμψη των οικογενειακών θιάσων και των βεντετών

Το Εθνικό Θέατρο μπορεί, όπως είδαμε και πριν, να βάζει κάποια τάξη στα θεατρικά πράγματα, αλλά ταυτόχρονα καταστρέφει και κάποιες ως τώρα ισχύουσες ισορροπίες. Η λειτουργία της κρατικής σκηνης επηρεάζει και τους υπόλοιπους ανεξάρτητους επαγγελματικούς θιάσους. Ένας

¹⁸¹ Φώτος Πολίτης, «Παρεξηγήσεις», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', σσ. 75-77.

¹⁸² Βλ. ενδεικτικά Άλκης Θρύλος για το έτος 1938, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', σ. 358.

¹⁸³ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', σ. 478.

¹⁸⁴ Βλ. άρθρα του πρώτου σκηνοθέτη της κρατικής σκηνης, Φώτου Πολίτη, σχετικά με τον διαπαιδαγωγικό ρόλο της κρατικής σκηνης πολύ πριν την έναρξη της λειτουργίας του («Η ίδρυσις Εθνικού Θεάτρου», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', σσ. 73-74, «Παρεξηγήσεις», ό.π., σσ. 74-77).

¹⁸⁵ «Τα χθεσινὰ εγκαίνια του Εθνικού Θεάτρου επί παρουσία των επισήμων», *Ελ. Β.*, 18-3-1932. Ήδη από την αρχή της λειτουργίας του Εθνικού, το 1932, ο τότε διευθυντής του Ιωάννης Γρυπάρης αναφέρει τα εξής σχετικά με τη γραμμή ρεπερτορίου που πρόκειται ν' ακολουθήσει η κρατική σκηνή: «Το Εθνικό Θέατρό μας έχει προπαντός σκοπό διδακτικό, παιδαγωγικό. Θέλει να παρουσιάσῃ την αληθινή τέχνη όλων των εποχών από της αρχαίας ελληνικής μέχρι της σημερινής της πλέον μοντέρνας. Εκτός των αρχαίων Ελλήνων κλασσικών προετοιμάζομεν πολλά έργα νεότερα κλασσικά, αγγλικά, γερμανικά, ρώσικα και γαλλικά μεταγενέστερα της ρομαντικής εποχής και σύγχρονα ακόμη. Δεν θα παραμελήσωμε ούτε καλὰ έργα της ἀβάν-γκαρντ, όπως το *Ντονογκό*, που εθριάμβευσε πέρυσι εις το Πιγκάλ των Παρισίων και το οποίον μόνο με τα τεχνικά μέσα της σκηνης του Εθνικού Θεάτρου μπορεί να παρουσιασθῇ εις το ελληνικό Κοινό. Ο σκοπός όμως του Εθνικού του επιβάλλει ακριβώς να μην παραμελήσῃ και την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Αργότερα θα παρουσιάσωμε ακόμη και βυζαντινά και κρητικά, της εποχής της τουρκοκρατίας, και σιγά σιγά τα εκλεκτότερα έργα από της εποχής της αναγεννήσεως και εντεύθεν» (βλ. Απ. Β. Δασκαλάκης, «Μετά τας δύο τραγωδίας – Αναβιβάζεται η *Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν – Αι νέαι σκηνοθεσίαι και αι δοκιμαίαι», *Ἔθνος*, 9-4-1932).

από τους σημαντικούς αντίκτυπους της στη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας είναι η ελάττωση του αριθμού των αθηναϊκών θιάσων, καθώς και η μη συχνή εναλλαγή των δραμάτων στο καθημερινό ρεπερτόριό τους. Από τη στιγμή δηλαδή που το Εθνικό επιβάλλει με την παρουσία του την προσεκτική επιλογή των έργων και το μελετημένο κι αισθητικά άρτιο ανέβασμά τους, παρατηρούμε την ευθυγράμμιση και των υπόλοιπων ελεύθερων θιάσων μ' αυτήν την τακτική. Συνεπώς, οι ανεξάρτητοι θίασοι αποβάλλουν σε μεγάλο βαθμό τις ευρωπαϊκές φάρσες που χωρίς μελέτη ανέβαζαν σε μια βραδιά και που αντικαθιστούσαν εύκολα με άλλες από ημέρα σε ημέρα και κρατούν περισσότερο στο πρόγραμμά τους πιο αξιόλογα και προσεκτικά επιλεγμένα δράματα. Επιπλέον, καθώς το Εθνικό δεν μπορούν πια εύκολα να το συναγωνισθούν οι ελεύθεροι θίασοι, οι τελευταίοι όλο και συρρικνώνονται, για να μείνουν πλέον πολύ λίγοι κατά τη διάρκεια της δευτέρας δεκαετίας του Μεσοπολέμου, όπως θα δούμε και στη συνέχεια. Μάλιστα, ο Άλκης Θρύλος το 1936 προτείνει στους ανεξάρτητους αθηναϊκούς θιάσους να συνασπιστούν σε ένα και μοναδικό ενώπιον του Εθνικού, έτσι ώστε να παρουσιάζουν ένα καλλιτεχνικά άξιο αποτέλεσμα, καθώς πια τα φώτα της δημοσιότητας και του ενδιαφέροντος προκαλούν οι παραστάσεις της κρατικής σκηνής¹⁸⁶.

Επιπλέον, με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου εμφανίζεται νέος διχασμός της ελληνικής σκηνής, καθώς ορισμένα βασικά στελέχη της, όπως οι πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη και ο σκηνοθέτης Σπ. Μελάς, μένουν εκτός νυμφώνος κι αισθάνονται ακριβώς τον κίνδυνο του υποσκελισμού του ανεξάρτητου επαγγελματικού θεάτρου. Φοβούνται, πως το Εθνικό με όλο τον υλικότεχνικό του πλούτο, την “αφειδώλευτη” κρατική οικονομική του υποστήριξη, το άρτιο και πολυπληθές έμπυχο καλλιτεχνικό δυναμικό του πρόκειται να εξαφανίσει τους υπόλοιπους επαγγελματικούς θιάσους, οι οποίοι είναι υποχρεωμένοι ν' αντεπεξέρχονται από μόνοι τους σ' ένα σωρό δυσκολίες, καθώς και στις μεγάλες κρατικές φορολογικές επιβαρύνσεις. Ο Σπύρος Μελάς αποκαλεί το Εθνικό Θέατρο “μονοπώλιο”¹⁸⁷ και σπεύδει ν' αντιδράσει μαζί με τις πρωταγωνίστριες Κυβέλη και Κοτοπούλη, οι οποίες συνασπίζονται για πρώτη φορά στη ζωή τους ενώνοντας τις “δύο ισχυρότατες καλλιτεχνικές δυναστείες, τα δύο μεγάλα θεατρικά κόμματα” και προκαλώντας μεγάλη έκπληξη στον αθηναϊκό θεατρικό χώρο λόγω της υποτιθέμενης μακρόχρονης επαγγελματικής αντιπαλότητάς τους¹⁸⁸.

Έτσι, το 1932 δημιουργείται ο θίασος της “ιεράς ένωσης”, κατά τον χαρακτηρισμό του Σπ. Μελά¹⁸⁹, με τον συμβολικό τίτλο “Ελεύθερο Θέατρο”, με πρωταγωνίστριες τις προαναφερθείσες και σκηνοθέτη τον Μελά.

¹⁸⁶ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 160.

¹⁸⁷ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Για ένα νέο θέατρο», *Ελ. Β.*, 19-4-1934. Κι άλλοι κριτικοί, πριν από την ίδρυση της κρατικής σκηνής, επισημαίνουν τον κίνδυνο παραγκωνισμού του ελεύθερου θεάτρου από το κρατικό (βλ. π.χ. Μιχ. Ροδάς, «Επίσημο θέατρο και ελεύθερο», *Ελ. Β.*, 5-7-1930).

¹⁸⁸ Σχετικά με την ευχάριστη αυτή έκπληξη του συνασπισμού των πρωταγωνιστριών, βλ. Δ. Σ. Δεβάρης, «Προς συνεργασίαν Κυβέλης – Μαρίκας Κοτοπούλη», *Ελ. Β.*, 28-1-1932, Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Νέα περίοδος», *Ελ. Β.*, 5-2-1932, και Ν. Γ., «Μία ιστορική συνάντησις – Απεφασίσθη χθες εις φιλικήν συνάντησιν η συνεργασία Κυβέλης και Μαρίκας», *Ελ. Β.*, 5-2-1932.

¹⁸⁹ Βλ. Φορτούνιο, ό.π.

Σημειωτέον, ότι η Κοτοπούλη έχει μόλις επιστρέψει από τη 15μηνη περιοδεία της στην Αμερική, ενώ η Κυβέλη επιστρέφει στα αθηναϊκά θεατρικά δρώμενα μετά από μεγάλη αποχή, καθώς έχει ήδη από το 1927 αφήσει ως συνεχίστριά της την κόρη της Αλίκη. Η πράξη αυτή του συνασπισμού δυνάμεων παίρνει το νόημα του αγώνα της επιβίωσης του ελεύθερου θεάτρου απέναντι στο Εθνικό κι ο Σπύρος Μελάς προσπαθεί να καθορίσει τον ρόλο των ανεξάρτητων θιάσων έναντι του κρατικού. Όπως ο ίδιος σχολιάζει:

«Το εθνικό θέατρο δεν επιτρέπεται να μονοπωλήσει τη θεατρική συγκίνησι του τόπου: Ούτε καλλιτεχνικά, ούτε επαγγελματικά, ούτε και από την άποψι της επιχειρήσεως. Αυτό θα ζημίωνε αυτό το ίδιο το εθνικό θέατρο. Η έλλειψις ανταγωνισμού θα το αποκοίμιζε γλήγορα. Θα κοιμόταν και θα ροχάλιζε στις δάφνες του και θα γινόταν σύντομα ένας άψυχος γραφειοκρατικός οργανισμός. Το ελεύθερο θέατρο με τον αγώνα του, τις επιτυχίες του, τις αναζητήσεις του, θα το κρατούσε σ' αδιάκοπο και γόνιμο ζύπνημα. Κι όπως το εθνικό θα επιδρούσε στο ελεύθερο με τον αυστηρό ρυθμό του, την παστρική δουλειά και την πειθαρχία, το ελεύθερο θα επιδρούσε στο εθνικό με την τόλμη του, την ελευθερία του και το ψάξιμο του καινούργιου. Μα πού ακούστηκε, σας παρακαλώ, θεατρική μέριμνα με πρακτικό αποτέλεσμα τη μονοπώλησι του είδους; Το ελεύθερο δραματικό θέατρο, που βρίσκεται σήμερα σ' αποσύνθεσι, πρέπει να υπάρξει. Και για τους συγγραφείς και για τους ηθοποιούς και για το εθνικό θέατρο και για την ιδέα της θεατρικής τέχνης»¹⁹⁰.

Ο θιάσος της σύμπραξης λειτουργεί κατά το 1932 με τόσο συνωστισμό κι επιτυχία, που καλούνται χωροφύλακες, για να επιβάλλουν την τήρηση της τάξης στους θεατές¹⁹¹, ενώ το 1933 οι δύο πρωταγωνίστριες χωρίζουν, προκειμένου να συμπήξουν ανεξάρτητους θιάσους. Ξαναενώνουν, εντούτοις, τις δυνάμεις τους το 1934 χωρίς τον σκηνοθέτη Σπύρο Μελά, πριν χωρίσουν πια οριστικά κατά τη διάρκεια της περιοδείας τους στη Βόρειο Ελλάδα, τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους, λόγω της αποχώρησης της Κυβέλης. Το Ελεύθερο Θέατρο ανεβάζει μαζί με τους νέους πρωτοποριακούς συγγραφείς (Ο' Neill, Shaw, Sherwood), κλασικό ρεπερτόριο (Schiller, Ben Jonson), αλλά και πολλά έργα βουλεβάρτου. Αν και λειτουργεί κάτω από τη μπαγκέτα του σκηνοθέτη το 1932, εντούτοις δεν είναι θιάσος συνόλου κι ο Σπύρος Μελάς φροντίζει να επιλέγει δράματα που προσφέρουν εξίσου δυνατούς κι ενδιαφέροντες ρόλους και στις δύο πρωταγωνίστριες¹⁹², ενώ το 1934 ψέγεται η ανυπαρξία σκηνοθέτη, ο οποίος θά' πρεπε να δώσει ένα ενιαίο αισθητικό σύνολο¹⁹³.

¹⁹⁰ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η πέτρα», *Ελ. Β.*, 16-1-1932, καθώς και του ίδιου «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Το ελεύθερο», *Ελ. Β.*, 31-3-1932. Ήδη από το 1930 ο Σπ. Μελάς μιλά για τον καλώς εννοούμενο συναγωνισμό που θα μπορούσε ν' αναπτυχθεί μεταξύ της μελλοντικής κρατικής σκηνής και του ελεύθερου θεάτρου (βλ. «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Δευτερολογία», *Ελ. Β.*, 15-3-1930). Το 1932 και ο Άλκης Θρύλος μιλά για την αντίθεση στόχων που πρέπει νά' χει το Εθνικό Θέατρο σε σχέση με το ελεύθερο, δηλαδή, την παράσταση των κλασικών έργων, αντίθετα απ' το ελεύθερο θέατρο, που πρέπει να επιδεικνύει τη σύγχρονη δραματική παραγωγή (βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 411).

¹⁹¹ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Το κοινόν», *Ελ. Β.*, 4-4-1932.

¹⁹² Έχουμε, π.χ. την πληροφορία, ότι ο Παντελής Χορν γράφει την κοινωνική σάτιρά του *Δεν αγαπάμε τον ίδιο* ειδικά για τις πρωταγωνίστριες με ρόλους κομμένους και ραμένους στα μέτρα τους (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Κυβέλη – Μαρίκα – Δεν αγαπάμε τον ίδιο», *Ελ. Β.*, 11-8-1934).

¹⁹³ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 48.

7. Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΗ ΒΑΡΙΑ ΣΚΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ: Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΠΑΛΙΩΝ ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ

α. Η παρακμή των παλιών και η ανάδυση μιας νέας γενιάς βεντετών στο ελεύθερο θέατρο

Κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου τις παλαιότερες πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη αρχίζουν να διαδέχονται οι νέες πρωταγωνίστριες της αθηναϊκής σκηνής, η Αλίκη Θεοδωρίδη μαζί με τον Κώστα Μουσούρη και η Κατερίνα Ανδρεάδη. Οι θίασοι των δύο νέων πρωταγωνιστριών είναι από τους μακροβιότερους της αθηναϊκής σκηνής της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου και γίνονται σταδιακά οι ρυθμιστές της θεατρικής ζωής της πρωτεύουσας μαζί με τον θίασο της Κοτοπούλη και το Εθνικό Θέατρο. Οι δυο πρωταγωνίστριες προσπαθούν να κρατήσουν την ισορροπία μεταξύ εμπορικού και ποιοτικού ρεπερτορίου, ύστερα, μάλιστα, από την ποιοτική αναβάθμιση που εγκαθιστά η κρατική σκηνή¹⁹⁴, ενώ η ταυτόχρονη παρουσία τους στην αθηναϊκή σκηνή δεν μας παραπέμπει σε καλλιτεχνικούς ανταγωνισμούς, όπως αυτούς των προκατόχων τους βεντετών Κοτοπούλη και Κυβέλης. Παρ' όλα αυτά κι οι δύο νέες πρωταγωνίστριες διαθέτουν τη λάμψη των σταρ.

Η Κατερίνα –απόφοιτος της δραματικής σχολής του Max Reinhardt– ιδρύει τον θίασό της το 1935, αλλά εμφανίζεται ενώπιον του αθηναϊκού κοινού το 1936 μετά από περιοδείες στην ελληνική επαρχία. Πριν αυτός σχηματισθεί, η Κατερίνα ήταν ηθοποιός του Εθνικού Θεάτρου. Ο θίασος σκηνοθετείται για μία και μοναδική παράσταση από τον Κάρολο Κουν, ενώ από τα μέσα του 1939 ως το τέλος του Μεσοπολέμου από τον Γιαννούλη Σαραντίδη, ο οποίος συνεργάζεται με την Κατερίνα, όταν αποχωρεί από τον θίασο Κοτοπούλη. Η πρωταγωνίστρια επαινείται, πολύ περισσότερο από την Αλίκη, για το ότι διαθέτει μεγάλη πνευματική καλλιέργεια, γνώση της αξιόλογης σύγχρονης ευρωπαϊκής δραματικής παραγωγής, χάρισμα επιλογής έργων με πλούσιο εσωτερικό περιεχόμενο κι επίσης, για την πρόθεσή της ανύψωσης του αισθητικού καλλιτεχνικού κριτηρίου του κοινού. Παρ' όλα αυτά, κρίνεται, ότι στην πράξη η Κατερίνα αποτυγχάνει λόγω της έλλειψης αξιόλογου έμπυχου υλικού, που απαρτίζει τον θίασό της¹⁹⁵.

Η Αλίκη Θεοδωρίδη είναι απόφοιτος του Conservatoire Παρισίων. Παρατηρούμε, ότι όπως η Κατερίνα, έτσι και η Αλίκη διαθέτει ανώτερη θεατρική μόρφωση, φαινόμενο χαρακτηριστικό για τη σηματοδότηση της αλλαγής των καιρών. Το σημαντικό σ' αυτό το ζήτημα δεν

¹⁹⁴ Βλ. π.χ. το άρθρο «Ένας απολογισμός» (*Ελ. Β.*, 24-9-1939) σχετικά με τον χαρακτήρα του ρεπερτορίου του θιάσου Ανδρεάδη το 1939, ο οποίος ανεβάζει “εκλεκτά έργα ανώτερης καλλιτεχνικής και ποιητικής πνοής”.

¹⁹⁵ Βλ. ενδεικτικά Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 310, 315, 327, 362, 365.

είναι οι ίδιες οι σπουδές, αλλά το γεγονός, ότι δημοσιοποιούνται και προβάλλονται, έτσι ώστε ν' αποτελούν ένα νέο στοιχείο του βεντετισμού. Οι παλιές βεντέτες Κοτοπούλη και Κυβέλη πρόβαλλαν στον ημερήσιο τύπο το γεγονός, ότι ψώνιζαν τις τουαλέτες τους στο Παρίσι, ενώ οι νέες, ότι “ψώνιζουν” τις σπουδές τους στις ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις. Η Αλίκη αρχίζει την καριέρα της από τον θίασο της Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών το 1925 κάτω από την επίβλεψη της Κυβέλης¹⁹⁶, ενώ το 1930-1931 μεταξύ των ονομάτων των ηθοποιών του θιάσου συναντούμε και τον Κώστα Μουσούρη. Παράλληλα τον Κώστα Μουσούρη και την Αλίκη Θεοδωρίδη τους βλέπουμε με δικό τους ανεξάρτητο θίασο από το 1929 για μία και μοναδική παράσταση και το 1930 για ελάχιστο αριθμό παραστάσεων, ενώ από το 1932-1937 οι δύο ηθοποιοί πορεύονται μαζί και ανεξάρτητα από την Κυβέλη με τον κοινό τους θίασο και με τις κατά καιρούς συνεργασίες τους με άλλους ηθοποιούς¹⁹⁷. Από το 1938 ως το τέλος του Μεσοπολέμου δεν ξαναβλέπουμε το ζεύγος Μουσούρη – Αλίκη στη σκηνή¹⁹⁸.

Μέσα στη χορεία των πρωταγωνιστριών της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και την Ελένη Χαλκούση, η οποία, αν και ξεκίνησε ως πρωτοποριακή ηθοποιός του Θιάσου των Νέων, μετά τη διάλυση του θιάσου και κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου, σχηματίζει τα δικά της θιασαρχικά σχήματα μαζί με κατά καιρούς συνεργάτες, μπαίνοντας κι αυτή στην τάξη των πρωταγωνιστριών των εμπορικών θιάσων¹⁹⁹. Ανεβάζει ως επί το πλείστον ευρωπαϊκό βουλεβάρτο κι ελληνικά δράματα, ενώ διαφέρει από τις προαναφερθείσες πρωταγωνίστριες κατά τις μικρότερες οικονομικές δυνατότητές της, καθώς δεν τη βλέπουμε να παίζει σε κεντρικά θέατρα, αλλά σε συνοικιακά θεατράκια Αθήνας και περιχώρων.

β. Η κρατική παρέμβαση στο καλλιτεχνικό και ιδεολογικό πεδίο και η διεύρυνσή της με την ίδρυση του Άρματος Θέσπιδος και της Λυρικής Σκηνής

Από το 1937 και μετά στο αθηναϊκό θέατρο διαμορφώνεται μία εντελώς διαφορετική κατάσταση σε σχέση μ' εκείνη που γνωρίζαμε ως τώρα κι αυτό οφείλεται στην κρατική, αλλά και ιδεολογική παρέμβαση της κυβέρνησης του Μεταξά στη θεατρική λειτουργία εν γένει. Ο στενός συγκεντρωτικός κρατικός παρεμβατισμός, η τάση κρατικοποίησης και υπαλληλοποίησης που επιβάλλει το μεταξικό καθεστώς, εκδηλώνεται, εκτός

¹⁹⁶ Μέσα στον θίασο της Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών το 1925 συναντούμε ονόματα παλαιών ηθοποιών, όπως των Ανθή Μηλιάδη, Σαπφώ Αλκαίου, Φρόσω Κόκκου, Αιμ. Βεάκη, Χριστ. Νέζερ, Περ. Γαβρηλίδη. Ο θίασος λειτουργεί και το 1930 και 1931 υπό την επίβλεψη της Κυβέλης.

¹⁹⁷ Έτσι, το 1934 συμπράττουν με τον Βασίλη Λογοθετίδη, ενώ από τα τέλη του 1935 ως τα τέλη του 1937 με τον Χριστόφορο Νέζερ. Από τα τέλη του 1936 ο θίασος ονομάζεται “Καινούργιο Θέατρο” Αλίκης – Μουσούρη – Νέζερ και σκηνοθετείται ως και το 1937 από τον Σπύρο Μελά, ο οποίος είχε πραγματοποιήσει και τη σκηνοθεσία μίας παράστασης του “Ελεύθερου Θεάτρου” Αλίκης το 1932, καθώς και μία άλλη το 1935, όταν η Αλίκη κι ο Μουσούρης συνέπρατταν με τον Λογοθετίδη.

¹⁹⁸ Μόνο το 1940 συναντούμε τον Κώστα Μουσούρη μόνο του για μία παράσταση σε θίασο σύμπραξης με τη Μιράντα Μυράτ.

¹⁹⁹ Το 1930 τη βλέπουμε με δικό της θίασο, το 1933 με θίασο σύμπραξης μαζί με τους Ι. Ραυτόπουλο και Κ. Αποστολίδη, ενώ το 1934 συμπράττει με την Άννα Σταυρίδου και τον Λουδοβίκο Λούη.

των άλλων λειτουργιών κι ελευθεριών της νεοελληνικής ζωής²⁰⁰, και στο θέατρο. Μία πρώτη εκδήλωσή του αποτελεί η διοργάνωση μία φορά την εβδομάδα δωρεάν λαϊκών παραστάσεων απ' τους γνωστούς αθηναϊκούς κεντρικούς επαγγελματικούς θιάσους χάριν των πιο άπορων κοινωνικών τάξεων. Ο σκοπός του Δήμου Αθηναίων και της κυβέρνησης του Μεταξά με τον κανονισμό του “θεάτρου για τον λαό” είναι η ανασύσταση του αρχαίου αθηναϊκού θεσμού των θεωρικών για την ψυχική και πνευματική εξυγίανση του λαού με έργα που θα είναι σύμφωνα με το “πνεύμα υπέρ του οποίου εργάζεται η εθνική κυβέρνηση”²⁰¹. Αυτό εφαρμόζεται το 1937 στον θίασο Καινούργιο Θέατρο Αλίκης – Κώστα Μουσούρη – Χρ. Νέξερ. Το 1939, μάλιστα, ιδρύεται η Γενική Διεύθυνσις Γραμμάτων και Τεχνών, η οποία αναλαμβάνει κι ελέγχει με συγκεντρωτικό τρόπο κι ενιαία κατεύθυνση όλα τα ζητήματα της τέχνης και του θεάτρου²⁰².

Το 1937 τροποποιούνται και οι νομοθετικές διατάξεις που αφορούν στη λειτουργία του Βασιλικού Θεάτρου. Με βασιλικό διάταγμα καθορίζεται, ότι σκοπός του Βασιλικού Θεάτρου είναι η ανύψωση του καλλιτεχνικού αισθήματος του λαού και η προαγωγή της ελληνικής δραματικής και θεατρικής τέχνης. Τα έργα προς διδασκαλία πρέπει ν' αντλούνται κυρίως από το ελληνικό δραματολόγιο (αρχαίο, μεσαιωνικό και νεότερο), χωρίς να παραλείπονται και τα άριστα δράματα της ξένης θεατρικής φιλολογίας. Μέσα στις νέες διατάξεις περιλαμβάνονται, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η διοργάνωση ειδικών παραστάσεων με φθηνότερο εισιτήριο για τις απορότερες λαϊκές τάξεις και για τους μαθητές των σχολείων, η οργάνωση περιοδειών στις κυριότερες ελληνικές πόλεις και τις ακμάζουσες παροικίες του ελληνισμού στο εξωτερικό, η διοργάνωση μεγάλων φιλολογικών και καλλιτεχνικών εορτών διεθνούς χαρακτήρα στα σωζόμενα αρχαία θέατρα με βάση τη διδασκαλία των αριστουργημάτων της αρχαίας ελληνικής δραματολογίας, η συστηματική προσπάθεια μόρφωσης ηθοποιών και τεχνιτών –σκηνοθετών, σκηνογράφων, μηχανικών– στο εξωτερικό και στη δραματική σχολή του Βασιλικού κι η ανέγερση νέου κτιρίου της κρατικής σκηνής που ν' ανταποκρίνεται στις αξιώσεις της σύγχρονης θεατρικής αρχιτεκτονικής²⁰³.

Ο ίδιος ο Μεταξάς ενδιαφέρεται προσωπικά για την καλλιτεχνική πορεία και τις καλλιτεχνικές πηγές έμπνευσης κι έτσι βγάζει λόγους περί τέχνης²⁰⁴ και ωθεί τους διανοούμενους να εμπνέονται από συγκεκριμένους τομείς της ζωής και της ιστορίας, ενώ διάφοροι καλλιτέχνες τον ευχαριστούν δημόσια για το κοινωφελές του έργο αποκαλώντας τον “Μεσσία” και διαπιστώνοντας, ότι η περίπτωση στενής προστασίας της

²⁰⁰ Σχετικά με τον γενικότερο οικονομικό, πολιτικό και λαϊκό έλεγχο που ασκούσε το καθεστώς του Μεταξά, βλ. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, *Η δικτατορία του Μεταξά και ο πόλεμος του '40 – Οι σχέσεις της Ελλάδος με τη Βρετανία (1935-1941)*, εκδ. Βάνιας, Θεσ/νίκη, 1994, σσ. 99, 130-131, καθώς και Αγγελος Γ. Ελεφάντης, ό.π., σσ. 172-178.

²⁰¹ «Ηρχισαν χθες αι λαϊκαί θεατρικαί παραστάσεις», *Ελ. Β.*, 28-1-1937 και Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Θέατρο και λαός», *Ελ. Β.*, 5-1-1937.

²⁰² «Ιδρύεται Γενική Διεύθυνσις Γραμμάτων και Τεχνών με αρμοδιότητα ευρυτέραν της μέχρι τούδε διευθύνσεως», *Ελ. Β.*, 4-6-1939.

²⁰³ «Η λειτουργία του Βασιλικού Θεάτρου», *Ελ. Β.*, 7-9-1939.

²⁰⁴ «Κατά το προχθεςινόν γεύμα των καλλιτεχνικών οργανώσεων – Ο κ. Μεταξάς ωμίλησεν δια την τέχνην και τους φορείς της – Η ανύψωσις του πνευματικού επιπέδου της κοινωνίας», *Ελ. Β.*, 14-12-1938.

Τέχνης και του πνεύματος από το κράτος είναι μοναδική στα ελληνικά χρονικά²⁰⁵. Ο δικτάτορας εμφανίζεται, λοιπόν, ως ο στηλοβάτης του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού προσπαθώντας να επηρεάσει τη νεοελληνική τέχνη ωθώντας την σε εμπνεύσεις και κανάλια στενά εθνικιστικά. Καλεί τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες να εμπνευσθούν από την ελληνική παράδοση κι από τη λαϊκή ψυχή, μακριά από τις ξενόφερτες επιδράσεις και μιμήσεις. Μάλιστα, το 1939 ιδρύεται και το τμήμα Λαολογίας, σκοπός του οποίου είναι η συστηματική μελέτη, συλλογή και διαφύλαξη των κειμηλίων της εθνικής κληρονομιάς, δηλαδή, των μέσων παραγωγής και των προϊόντων της λαϊκής τέχνης, των δημοτικών τραγουδιών, ηθών, εθίμων, παροιμιακών εκδόσεων και γενικά των δημιουργημάτων του ελληνικού λαού²⁰⁶.

Συνειδητοποιούμε, πως από το 1936 ως το τέλος του Μεσοπολέμου επανέρχεται με το μεταξικό καθεστώς η τάση του εθνοκεντρισμού, της αυστηρής ελληνοκεντρικότητας, σε αντίθεση με την συμπόρευση ευρωπαϊκότητας κι ελληνικότητας, την οποία είχαν επιχειρήσει στο παρελθόν ο Φώτος Πολίτης κι αργότερα ο Κάρολος Κουν. Έτσι, ο Μεταξάς προσδιορίζει το κανάλι, μέσα στο οποίο θά' πρεπε να μπει η έμπνευσή του έλληνα καλλιτέχνη, δίνοντας την προσωπική του συνταγή προς κατασκευήν τέχνης ως εξής:

«Αν θέλετε να γράψετε έργα βιώσιμα πηγαίνετε κατ' ευθείαν ν' αντλήσετε τις εμπνεύσεις σας από την μεγάλην και αστείρευτον πηγήν που λέγεται λαϊκή ψυχή. Τα πρότυπά σας δεν πρέπει να είναι τύποι ξενίζοντες, που δεν έχουν αυθύπαρκτον ζωήν και η ζωή τους είναι μίμησις, αλλά πρέπει να είναι τύποι και μορφές γνησίως ελληνικοί. Πρέπει να πάτε όσο μπορείτε πιο κοντά στον λαό που μοχθεί, που χαροπαλεύει και ν' ακούσετε όλη την κλίμακα των συναισθημάτων του, από την ευτυχία ως τη δυστυχία, από το κλάμα έως το γέλιο. Κοντά εις αυτήν την πηγήν θα βρήτε τον ίδιο τον εαυτό σας γιατί και σεις, είτε το θέλετε είτε δεν το θέλετε, έξω και πάνω από κάθε επιρροή, είστε Έλληνες, γιατί τα κύτταρά σας είναι ελληνικά, το υποσυνείδητό σας είναι ελληνικό και δεν μπορείτε παρά να σκέπτεσθε και να δημιουργήτε ελληνικά. Κοντά εις αυτήν την πηγήν και με αυτό το υλικό θα μπορέσετε με το τάλαντό σας να εκφράσετε και να εικονίσετε την ελληνική ζωή, την ελληνική πατρίδα. [...] Μέσα εις την λέξιν αυτήν [ελληνικό] ευρίσκεται καθιερωμένον ως οικουμενική πλέον αξία ό,τι πλέον φωτεινό, πλέον ειρηνικό, πλέον θεϊόν μαζί και πλέον ανθρώπινον εγνωρίσαμεν έως σήμερα. Η ιστορία μας, η παράδοσίς μας, η κληρονομία που μας άφησε το παρελθόν και η αποστολή δια το μέλλον έχουν όλα ενσωματωθή στο όνομα της χώρας μας. Εκφράζουν ακόμη κάτι πολύ περισσότερο από τις ιερές παρακαταθήκες της φυλής μας. Εκφράζουν τις ιερές παρακαταθήκες του πολιτισμένου κόσμου. Η λέξις “ελληνισμός” είναι σύμβολο και γύρω από το σύμβολο αυτό, που συνδέει κι αδελφώνει, θα οικοδομήται πάντοτε ο πολιτισμός των εθνών της γης. Η προσήλωσις προς τις πνευματικές αξίες υπήρξε ο κλήρος μας και η από αιώνων αποστολή μας. Δεν την λησμονούμε ούτε και σ' αυτές τις ζοφερές μέρες, όπως και δεν θα τη λησμονήσωμε ποτέ. Καμμία διαταραχή δεν επιτρέπεται να σκιάση το βλέμμα μας και να μας απομακρύνη από τον δύσκολον, αλλά ωραίον δρόμον της πνευματικής ζωής και δημιουργίας, η οποία εστάθη εις όλους τους αιώνας το μέγα όπλον της αθανάτου Ελλάδος. Με το πνεύμα έζησε,

²⁰⁵ Βλ. υμνητικό λόγο της Μαρίκας Κοτοπούλη προς τον Μεταξά κατά τον εορτασμό της 4^{ης} Αυγούστου 1938 («Η κ. Κοτοπούλη», *Ελ. Β.*, 9-8-1938), βλ. πάλι λόγο της ίδιας («Ενας χαιρετισμός της Μαρίκας Κοτοπούλη», *Ελ. Β.*, 21-6-1939), βλ. υμνητικούς λόγους άλλων καλλιτεχνών του ελληνικού θεάτρου προς τον Τρίτο Ελληνικό Πολιτισμό του Μεταξά («Από ημέρας εις ημέραν – Το γέυμα των καλλιτεχνών προς τον κ. πρωθυπουργόν δια την επιδεικνυόμενην μέριμνάν του υπέρ του ελληνικού θεάτρου», *Ελ. Β.*, 30-12-1938).

²⁰⁶ «Ιδρύεται Γενική Διεύθυνσις Γραμμάτων και Τεχνών με αρμοδιότητα ευρύτεραν της μέχρι τούδε διευθύνσεως», *Ελ. Β.*, 4-6-1939.

εγαουχήθη, επεβλήθη, εδοξάσθη και υπηρέτησε ολόκληρον την ανθρωπότητα η Ελλάδα. Με το πνεύμα και την τέχνην θέλει και πάλιν και πάντοτε να υπηρετήση τον άνθρωπον. Αυτή είνε η κληρονομία μας, η προσήλωσίς μας και το όνειρόν μας. Με την συναίσθησιν της αποστολής μας αυτής προσφέρουμε και στους εαυτούς μας, αλλά και στη δοκιμαζομένη σήμερα ανθρωπότητα μιαν υπηρεσίαν θετική, σκόπιμη, επιβαλλομένη. Συντηρούμε την ιερή φλόγα της παραδόσεως και κρατούμε σταθερά τον πυρσό που το ευτυχέστερο αύριο θα χρειασθή ν' αναλάβη και πάλιν για να φωτίση τον δρόμον της ειρήνης, του μέλλοντος και του πολιτισμού»²⁰⁷.

Αποτέλεσμα του ιδεολογικού παρεμβατισμού του μεταξικού καθεστώτος στη θεατρική λειτουργία είναι και η ίδρυση θιάσων που παριστάνουν ηθικοπλαστικά δράματα για τη μόρφωση κι εκπαίδευση του λαού, με συγκεκριμένες, όμως, ιδεολογικές κατευθύνσεις, οι οποίες τείνουν στον μεγαλοϊδεατισμό, τον αντικαπιταλισμό, τον αντικομμουνισμό, τον милитарισμό, το γνωστό ιδεολογικό τρίγωνο πατρίς – θρησκεία - οικογένεια²⁰⁸. Σ' αυτού του είδους τους θιάσους ανήκει και ο επαγγελματικός θιάσος του Εργατικού Θεάτρου που ιδρύεται το 1937 αρχίζοντας παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και που αποτελείται από καλλιτέχνες της δραματικής σχολής του Βασιλικού πλέον Θεάτρου. Στο ερασιτεχνικό επίπεδο σχηματίζεται μία σωρεία ερασιτεχνικών θιάσων από νέους της ΕΟΝ –Εθνικής Οργάνωσης Νεολαίας του μεταξικού καθεστώτος που χρησιμεύει στη διάδοση της μεταξικής ιδεολογίας κατά το πρότυπο των φασιστικών καθεστώτων της Ευρώπης²⁰⁹- οι οποίοι παριστάνουν σε διάφορες γιορτές κι εκδηλώσεις νέα πατριωτικά εθνικά ηθικοπλαστικά δράματα γραμμένα από συχνά γνωστούς συγγραφείς για τον εορτασμό συγκεκριμένων εκδηλώσεων²¹⁰.

²⁰⁷ «Συμβουλαί του κ. πρωθυπουργού προς λογοτέχνες και καλλιτέχνες», *Ελ. Β.*, 23-5-1940 και «Δια το ελληνικόν πνεύμα», *Ελ. Β.*, 3-7-1940.

²⁰⁸ Όπως σχολιάζει ο ιστορικός Άγγελος Γ. Ελεφάντης: «Ο φασισμός του Μεταξά ήταν η “φιλοσοφία” μιας παρανοϊκής διάνοιας που συγγέει τον αντικαπιταλισμό και τον αντικομμουνισμό. Θέλει την Ελλάδα σε γυάλινο πύργο, μακριά από τους ανταγωνισμούς των Μεγάλων Δυνάμεων να κυνηγά σαν ονειροπαρμένος ιδαλγός τα ιδανικά της, να πραγματώνει το πνεύμα της, και σαν πνεύμα να διαχέεται στον κόσμο ολόκληρο. Αν η ουδέτερη Ελβετία έγινε ο τραπεζίτης της ανθρωπότητας, ουδέτερη η Ελλάδα θα γίνει ο φωτοδότης του αποχαυνωμένου από τον υλισμό κόσμου!! Τα ιδεολογικά μοτίβα του καθεστώτος –πατρίς, θρησκεία, αντικομμουνισμός, милитарισμός, κλπ.– δεν έχουν τίποτε το ιδιότυπο που μπορεί ν' αποδοθεί στον Μεταξά και το καθεστώς του» (ό.π., σ. 200).

²⁰⁹ Σχετικά με την ενσωμάτωση της νεολαίας στο εθνικό εκπαιδευτικό σύστημα του μεταξικού καθεστώτος, βλ. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, ό.π., σσ. 130-131, καθώς και Άγγελος Γ. Ελεφάντης, ό.π., σσ. 199-201.

²¹⁰ Το ερασιτεχνικό θέατρο δεν εμπίπτει μέσα στους στόχους της παρούσας εργασίας. Ενδεικτικά, όμως, αναφέρουμε, ότι από το 1939 αρχίζουν να παίζονται από φαλαγγίτες της ΕΟΝ νέα πατριωτικά δράματα γνωστών συγγραφέων, όπως το *Μπροστά στον θάνατο* του Βελισσάριου Φρέρη σχετικά με την ανατίναξη της μονής Αρκαδίου (βλ. «Μία θεατρική παράσταση της Νεολαίας», *Ελ. Β.*, 16-3-1939), το δράμα του Ν. Τσεκούρα *Τα Σουλιωτόπουλα δεν πέθαναν* (βλ. «Ο εορτασμός της εθνικής επετείου», *Ελ. Β.*, 26-3-1939), το *Ήλθε μια μέρα* του Μ. Ανύσιου με παρουσίαση διάφορων ελληνικών ιστορικών σκηνών από την αρχαιότητα ως σήμερα (βλ. «Η χθεσινή παράσταση της Οργανώσεως της Νεολαίας», *Ελ. Β.*, 28-3-1939) κι *Η Δόξα των Ψαρών* του Στ. Σπεράντζα (βλ. «Μία θεατρική εορτή», *Ελ. Β.*, 12-5-1939). Οι παραστάσεις πατριωτικών δραμάτων από φαλαγγίτες της ΕΟΝ συνεχίζονται και τον επόμενο χρόνο. Έτσι, το 1940 παίζεται το νέο πατριωτικό δράμα του Δ. Μπόγγρη *Ιερή φλόγα*, το οποίο αποτελείται από εικόνες - σταθμούς της ελληνικής ιστορίας (βλ. «*Η ιερή φλόγα*», *Ελ. Β.*, 13-8-1940 και «Θεατρικός κόσμος», *Ελ. Β.*, 8-8-1940), η κομεντί του Αβδή *Ξαναζωντάνεμα* με υπόθεση απ' την ελληνική αγροτική ζωή που παριστάνεται για τον εορτασμό της 4^{ης} Αυγούστου (βλ. «Η Νεολαία εις τον εορτασμόν της 4^{ης} Αυγούστου», *Ελ. Β.*, 23-7-1940) κι η νέα ηπειρώτικη ηθογραφία του Χρ. Παπασταύρου *Γάμος στην Ήπειρο* που παριστάνεται υπέρ του συλλόγου Βορειοηπειρωτών (βλ. «*Γάμος στην Ήπειρο*», *Ελ. Β.*, 15-5-1940).

Πιο πρακτικό αποτέλεσμα της συγκεντρωτικής λαϊκής πολιτικής του Μεταξά αποτελεί η ίδρυση της Λυρικής Βασιλικής Σκηνης, του κρατικού Βασιλικού θεάτρου Θεσσαλονίκης²¹¹ και του φορητού Α΄ Άρματος Θέσπιδος. Το Α΄ Άρμα Θέσπιδος, το οποίο μας απασχολεί στην παρούσα περίπτωση, αποτελεί ένα νέο θεσμό που υπάγεται στη δικαιοδοσία του Βασιλικού Θεάτρου. Είναι θιάσος με φορητή σκηνή, ο οποίος δίνει παραστάσεις στην πρωτεύουσα, αλλά κυρίως στην ελληνική επαρχία. Η γενική διεύθυνσή του ανήκει στον γενικό διευθυντή του Βασιλικού, δηλαδή στον Κωστή Μπαστιά, ενώ η διεύθυνση του ίδιου του Άρματος ανατίθεται στον ηθοποιό και σκηνοθέτη Ν. Παρασκευά. Για πρώτη φορά η σκηνή του στήνεται το 1939 στον χώρο του στρατιωτικού νοσοκομείου στο Γουδί και κατά το τέλος του 1939 – αρχές 1940 δίνει κάποιες παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, ενώ όλο το υπόλοιπο διάστημα περιοδεύει στις επαρχίες.

Σκοπός του θιάσου είναι να “υψώσει το αισθητικό επίπεδο της ελληνικής επαρχίας, να βγάλει το θέατρο από τα παλκοσένικα των επαρχιακών καφενείων και να το παρουσιάσει στο πλαίσιο που του αρμόζει”²¹². Ο τεχνικός και φωτιστικός εξοπλισμός του χαρακτηρίζεται ως “νίκη της μεταγουστιανής Ελλάδος και μία νίκη της τεχνικής Ελλάδος”, αφού πολλά κομμάτια του κατασκευάζονται στη χώρα²¹³. Σκηνοθέτης του θιάσου είναι ο Πέλος Κατσέλης, σκηνογράφος ο Ν. Ζωγράφος κι ενδυματολόγος ο Ανδρ. Γεράκης. Περιλαμβάνει στο δραματολόγιό του, ως επί το πλείστον, δράματα που έχουν παιχθεί στο παρελθόν στην επίσημη κρατική σκηνή, καθώς και στο ελεύθερο θέατρο. Το ρεπερτόριο αποτελείται από κλασικά δράματα, από σύγχρονα πρωτοποριακά κι από ελληνικά παλαιότερα και νεότερα, δηλαδή από τα έργα που παίζονται και στην πρωτεύουσα, έτσι ώστε να μην υπάρχουν καλλιτεχνικές διακρίσεις. Παρ’ όλα αυτά κάποιοι διανοούμενοι εκφράζουν αντιρρήσεις σχετικά με την πολιτική δραματολογίου, η οποία δεν συμβαδίζει με τους πρωταρχικούς στόχους λειτουργίας και προσφοράς του θιάσου. Η συγκεκριμένη μερίδα διανοουμένων πιστεύει ότι το εκλεπτυσμένο ρεπερτόριο δεν ταιριάζει με τους στόχους της λαϊκής διαπαιδαγώγησης του θιάσου. Υποστηρίζει, δηλαδή, ότι ο θιάσος θά’ πρεπε νά’ χει το χαρακτήρα πανηγυριού παίζοντας λαϊκά έργα, έτσι ώστε να μπορέσει ν’ αγγίξει τη λαϊκή ψυχή των κατοίκων των ελληνικών επαρχιών²¹⁴.

²¹¹ Κ. Α. Δοξιάδης, «Σύγχρονα τεχνικά έργα – Το Βασιλικόν Θέατρον Θεσσαλονίκης», *Ελ. Β.*, 8-7-1940, καθώς και «Η κρατική σκηνή και αι πρόοδοί της – Το Βασιλικόν Θέατρον Θεσσαλονίκης», *Ελ. Β.*, 27-6-1940.

²¹² «Τα προχθεσινά εγκαίνια πρώτου Άρματος Θέσπιδος», *Ελ. Β.*, 9-9-1939.

²¹³ Ο.π.

²¹⁴ Ενδεικτικά ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει τα εξής: «Εάν επρόκειτο νά’ χω γνώμη επί των αποφάσεων του δραματολογίου θά’ λεγα ν’ αρχίσουν αι παραστάσεις του άρματος με τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* ή με την *Τύχη της Μαρούλας*, αναφέρω δύο από τα παλαιότερα έργα του αειμνήστου Δημητρίου Κορομηλά, ή νεωτέρων συγγραφέων με λαϊκό περιεχόμενο, με ήθη και έθιμα της ελληνικής ζωής. Καθένας μπορεί να φαντασθή τί θα ήταν ένα θεατρικό πανηγύρι στον κάμπο της Αττικής με χορούς και τραγούδια. Ειδικά με τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας*, θα γέμιζε ο κάμπος των Μεγάρων, της Ελευσίνος ή των Θηβών με βοσκοπούλες και τσοπάνιδες. Θά’ σπριζε ο κάμπος με την φουστανέλλα και θα κοκκίνιζε με το τσαρούχι και με το φέσι. Θέαμα μοναδικό που θα μπορούσε να κινηματογραφηθή και να προβληθή ως κάτι το εντελώς νέο και εξαιρετικό. Έτσι το άρμα Θέσπιδος θα είχε ελληνικό, πραγματικά, χρώμα, ελληνικό παλμό και ελληνική ζωή, ελληνική χαρά και ελληνικούς ενθουσιασμούς. Ο Αμερικανός Ο΄ Νηλ είνε, βέβαια, θαυμαστός, αλλά όχι και για τα Μέγαρα. Ενώ ο Κορομηλάς με την Μάρω, τον Μήτηρο, τον Λιάκο, τον Μπάρμπα-Χρόνη ή την Κρουστάλλω, ή η

γ. Η υιοθέτηση της αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου από την κρατική σκηνή

Κατά την τελευταία πενταετία του Μεσοπολέμου συναντούμε το εξής φαινόμενο: την ανάληψη από την επίσημη κρατική σκηνή όλων των ευθυνών για την αναβίβαση των αρχαίων τραγωδιών²¹⁵. Το Βασιλικό αναλαμβάνει ολοκληρωτικά την υπόθεση αναπαράστασης του αρχαίου δράματος και της εκπροσώπησής του στο εξωτερικό. Ήδη από την αρχή της ίδρυσής της το 1932, η κρατική σκηνή ανέλαβε τον βαρύ αυτό ρόλο. Κατά την τελευταία πενταετία, όμως, το Βασιλικό αναλαμβάνει επιπλέον το βάρος εκπροσώπησης της ελληνικής τέχνης, του ελληνικού πολιτισμού στο εξωτερικό μέσω των παραστάσεων αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Η Δελφική Ιδέα και τα συμπεράσματα που προήλθαν από τις παραστάσεις των Δελφικών Εορτών, αξιολογούνται στο έπακρο, ενώ ταυτόχρονα εντείνονται και πλουτίζονται οι προβληματισμοί που είχαν ξεκινήσει με την Εύα Σικελιανού, για τον ρόλο του Χορού, της μουσικής και της όρχησης στις παραστάσεις του αρχαίου δράματος²¹⁶.

Συνεπώς, το Δελφικό εγχείρημα της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου αρχίζει να εδραιώνει την πεποίθηση των διανοουμένων και των καλλιτεχνικών συντελεστών της κρατικής σκηνής της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου για το ότι οι παραστάσεις των αρχαίων ελληνικών δραμάτων πρέπει να πραγματοποιούνται στο ύπαιθρο και στα σωζόμενα απομεινάρια των αρχαίων θεάτρων²¹⁷, σύμφωνα με την από ετών πρακτική του Reinhardt των παραστάσεων υπαίθρου²¹⁸. Έτσι, οι διάφοροι προβληματισμοί των υπεύθυνων της κρατικής σκηνής από το 1936²¹⁹ οδηγούν στη χρήση του

Μαρούλα και ο Μπάρμπα-Λινάρδος με τον αμαξά Κωνσταντή, είνε η χαρά του λαού» (Μιχ. Ροδάς, «Άρματα Θέσπιδος», *Ελ. Β.*, 24-7-1939).

²¹⁵ Ο Σπύρος Μελάς επικροτεί την κίνηση αυτή με τα παρακάτω λόγια: «Το Σάββατο αρχίζουν στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού οι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* από τον θίασο του Βασιλικού θεάτρου. Πρέπει να το πούμε αμέσως και καθαρά, ότι ήτανε καιρός ν' αναλάβουν την υπόθεση αυτής της παραστάσεως των αρχαίων κεφάλια και κεφάλαια υπεύθυνα, όπως του Βασιλικού, για να εξασφαλιστή και η κανονικότης και η συνέχεια της προσπαθείας. Είμαστε τώρα πιο βέβαιοι, ότι οι παραστάσεις των αρχαίων θα μονιμοποιηθούν και θα πάρουν τη θέση τους μέσα στη γενικότερη κίνησι για την οριστική καθιέρωσι μιας αθηναϊκής σαιζόν» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Αρχαίο θέατρο», *Ελ. Β.*, 1-10-1936).

²¹⁶ Βλ. ενδεικτικά άρθρο του Στέφ. Στεφάνου για τη λειτουργία του Χορού («Από το θέατρο της Επιδάουρου – Ο χορός της τραγωδίας», *Ελ. Β.*, 14-9-1938), βλ. άρθρα των Μιχ. Ροδά και Ι. Ψαρούδα για τον ρόλο της μουσικής και της κίνησης του Χορού στο αρχαίο δράμα με αφορμή την παράσταση του *Ιππόλυτου στεφανηφόρου* το 1937 απ' το Βασιλικό («Τραγωδία και μουσική», *Ελ. Β.*, 15-7-1937 και «Για τη μουσική του *Ιππόλυτου*», *Ελ. Β.*, 27-7-1937 αντίστοιχα). Για την ίδια παράσταση και το θέμα της κίνησης του Χορού, βλ. και το άρθρο της χορογράφου του *Ιππόλυτου* Πολυξένης Ματέυ («Οι αρχαίοι και ημείς – Το πρόβλημα του χορού της αρχαίας τραγωδίας», *Ελ. Β.*, 24-7-1937).

²¹⁷ Το 1936 κάποιοι έλληνες διανοούμενοι παραδέχονται τον δρόμο που άνοιξε το ζεύγος Σικελιανού σχετικά με την αξιοποίηση των αρχαίων θεάτρων (βλ. π.χ. Μιχ. Ροδάς, «Οι πρωτοπόροι – Η Εύα Σικελιανού εις την Αμερικήν», *Ελ. Β.*, 10-10-1936).

²¹⁸ Βλ. άποψη του Φώτου Πολίτη το 1932 («Αρχαία θέατρα», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', σ. 165).

²¹⁹ Το 1936 συναντούμε τη διεύθυνση της κρατικής σκηνής και τους καλλιτεχνικούς της συμβούλους – Κ. Μπαστιά, Δ. Ροντήρη, Κλ. Κλώνη, Αντ. Φωκά, Κ. Καρθαίο- μαζί με αρχαιολόγους κι αρχιτέκτονες του υπουργείου παιδείας να συσκέπτονται περί της αναστήλωσης και του ευπρεπισμού του Ηρωδείου (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Η νέα περίοδος του Εθνικού», *Ελ. Β.*, 31-5-1936), ενώ το 1937 ο

αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου το 1938 για πρώτη φορά στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου με την παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή από το Βασιλικό, προκαλώντας πανελλαδική συγκίνηση²²⁰. Αρχίζει, μάλιστα, η διαδικασία αποκατάστασής του, η οποία θα οδηγήσει αργότερα, το 1954, στην καθιέρωση του επιδαύρειου φεστιβάλ αρχαίου δράματος²²¹.

Το 1939 έχει τόσο πολύ ταυτισθεί στη συνείδηση των ελλήνων διανοουμένων η εικόνα των σωζόμενων αρχαίων θεάτρων με τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, ώστε, όταν η κρατική σκηνή αναγγέλλει τον ίδιο χρόνο την παράσταση σαιξπηρικού δράματος στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού, ο Μιχ. Ροδάς το θεωρεί πράξη βλάσφημη κι ανάρμοστη με την εκπλήρωση της αποστολής του εθνικού θεάτρου και των ελληνικών αισθημάτων²²². Τέλος, οι ελπιδοφόρες και θριαμβευτικές περιοδείες του Βασιλικού Θεάτρου στο εξωτερικό το 1939²²³, για πρώτη φορά στην ιστορία της κρατικής σκηνής, πραγματώνονται με τις παραστάσεις αρχαίου δράματος, με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (αλλά και με τον *Άμλετ* του Shakespeare). Το

πρόεδρος του ΔΣ. του Βασιλικού Θεάτρου, Γ. Βλάχος, προτείνει την ίδρυση ενός ημιαυτόνομου οργανισμού στελεχωμένου από μέλη του Βασιλικού, ο οποίος θ' ασχολείται αποκλειστικά με το ανέβασμα αρχαίων δραμάτων στα σωζόμενα θέατρα των Δελφών, της Επιδαύρου και της Αθήνας υπό την αιγίδα του ίδιου του Βασιλικού και με την παράλληλη συμμετοχή ανεξάρτητων καλλιτεχνών, όπως του ζεύγους Σικελιανού (βλ. Ν. Γιοκαρίνης, «Ένα φλέγον ζήτημα – Η οργάνωση του αρχαίου δράματος», *Ελ. Β.*, 19-7-1937 και «Το αρχαίο δράμα – Αι Αθήναι πρωτεύουσα του πνεύματος», *Ελ. Β.*, 21-7-1937).

²²⁰ Ο γενικός διευθυντής του υπουργείου παιδείας και ακαδημαϊκός Οικονόμος, κατεχόμενος από τη συγκίνηση της παράστασης στο αρχαίο θέατρο, διακηρύσσει, ότι “το θέατρον της Επιδαύρου πρέπει να γίνη κτήμα του ελληνικού λαού και τόπος προσκυνήματος” (βλ. Ε. Τζαμ., «Η αναβίωση του θεάτρου της αρχαίας Επιδαύρου», *Ελ. Β.*, 14-9-1938, καθώς και τις ενθουσιώδεις εντυπώσεις του γερμανού αρχαιολόγου Καρλ Νοϊγκεμπάουερ, «Παραστάσεις ελληνικής τραγωδίας – Οι Έλληνες καλλιτέχναι», *Ελ. Β.*, 21-11-1938).

²²¹ Η ελληνική αρχαιολογική υπηρεσία εντείνει τις προσπάθειές της για την αναστήλωση και αποκατάσταση του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου ολοκληρώνοντας τις παλαιότερες εργασίες του αρχαιολόγου Καββαδία, ο οποίος πρώτος το έφερε στο φως με την αρχαιολογική του σκαπάνη. Επιπλέον, αρχίζει να συζητείται και το ζήτημα της συγκοινωνίας της Επιδαύρου και της διάνοιξης νέων δρόμων.

²²² «Οι παρακολουθούντες κατά τρόπον αμερόληπτον και αντικειμενικόν τα θεατρικά και καλλιτεχνικά ζητήματα δυσκολεύονται να πιστεύσουν ότι τους αρχαίους Έλληνας συγγραφείς, εις την ειδικήν αυτήν περίπτωσιν, θα τους αντικαταστήση ο Άγγλος δραματουργός. Όχι, βέβαια, διότι ο Άγγλος ποιητής δεν είνε αντάξιος των αρχαίων Ελλήνων, αλλά διότι αι παραστάσεις κάτω από τους ιερούς βράχους της Ακροπόλεως ανήκουν δικαιωματικά και ιστορικά εις τον Αισχύλο, εις τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη. [...] Ο σημερινός γενικός διευθυντής της κρατικής σκηνής κ. Κ. Μπαστιάς, όταν ήτο ακόμη εισηγητής του δραματολογίου, είχε δηλώση δημοσία ότι η θέσις εφεξής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είνε εις το ύπαιθρον και εντός του φυσικού περιβάλλοντός της. [...] Η αρχή αυτή πρέπει για λόγους εθνικούς και καλλιτεχνικούς να τηρηθή και εις το μέλλον» (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Η αρχαία τραγωδία», *Ελ. Β.*, 17-4-1939). Μέσα στον όλο προβληματισμό της εποχής σχετικά με τη χρήση του ανοιχτού χώρου για τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας εντάσσεται και το εγχείρημα παράστασης της *Πενθεσίλειας* του Kleist το 1939 στο νταμάρι του Λυκαβηττού από ερασιτέχνες της ΕΟΝ σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη. Ο υπαίθριος αυτός χώρος του Λυκαβηττού με τη φυσική θεατρική σκηνογραφία των βράχων χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου και παρότι θεωρείται εκείνη την εποχή ως ακατάλληλος χώρος για την παράσταση των αρχαίων τραγωδιών λόγω της προβληματικής ακουστικής του και της μεγάλης απόστασης μεταξύ θεατών κι υποκριτών, η οποία απομακρύνει τη συγκίνηση (βλ. τις απόψεις του Μιχ. Ροδά, «Τοπίο και θέατρο», *Ελ. Β.*, 11-8-1939), εντούτοις γνωρίζουμε όλοι την καθιέρωσή του στη δική μας εποχή για ποικίλες παραστάσεις, μεταξύ αυτών και αρχαίων τραγωδιών.

²²³ Στο Λονδίνο, Οξφόρδη, Καίμπριτζ, Φρανκφούρτη, Βερολίνο, Αλεξάνδρεια, Κάιρο.

επιτυχές εγχείρημα χρεώνεται ως νίκη του καθεστώτος του Μεταξά²²⁴ και συνδέεται με στενά εθνικιστικά αιτήματα στον πνευματικό και καλλιτεχνικό χώρο²²⁵.

δ. Ο αποκλεισμός της πρωτοπορίας από την κρατική σκηνή:
η δημιουργία νέων πρωτοποριακών συγκροτημάτων στο
ελεύθερο θέατρο

Όπως έχουμε ήδη προαναφέρει, ο Θιάσος των Νέων Παγκρατίου δημιούργησε ένα πρωτόγνωρο ρεύμα δημιουργίας συνοικιακών θιάσων της *avant-garde* από νέους ηθοποιούς, οι οποίοι προσπάθησαν ν' αντιτάξουν τις δυνάμεις τους ενάντια στους κεντρικούς θιάσους και τους πρωταγωνιστές διασπώντας την κυριαρχία τους στα αθηναϊκά θεατρικά πράγματα. Το ρεύμα αυτό εξακολουθεί να υπάρχει και κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου κι έτσι βλέπουμε, πως μετά τη διάλυση του Θιάσου Νέων το 1929 ξεπηδούν αρκετοί παρόμοιοι θιάσοι που αμφισβητούν όχι μόνο το ελεύθερο εμπορικό κύκλωμα –όπως συνέβη με την περίπτωση του Θιάσου των Νέων κατά τη δεκαετία του '20- όχι μόνο τις νέες πρωταγωνίστριες Αλίκη, Κατερίνα και την παλαιότερη Μαρίκα, αλλά και τον ακαδημαϊσμό της επίσημης κρατικής σκηνής που προστίθεται σ' αυτή τη δεκαετία.

(1). Βασίλης Ρώτας

Κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου ο πιο γνωστός και μακρόβιος πρωτοποριακός θιάσος νέων που αποκλείεται από το πλαίσιο της κρατικής σκηνής, είναι το Λαϊκό Θεάτρο του Βασίλη Ρώτα. Ιδρύεται το 1929, διαρκεί ως και το 1933 και στεγάζεται στο θέατρο Παγκρατίου σώζοντας μ' αυτόν τον τρόπο το θεατράκι από την παρακμή μετά τη διάλυση του Θιάσου των Νέων ή “των γηραλέων Νέων”, όπως τους αποκαλεί ο Φώτος Πολίτης το 1930²²⁶. Ο Βασίλης Ρώτας είναι ο καλλιτεχνικός υπεύθυνος, ο εμπνευστής του θιάσου κι ο σκηνοθέτης του, ενώ οι περισσότεροι νέοι ηθοποιοί του θιάσου προέρχονται από την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Ο θιάσος εμφανίζεται με μια ασυνήθιστη προκήρυξη λειτουργίας και μορφή ιδεολογικού προγράμματος: ο Ρώτας γράφει έναν “πρόλογο στο προσκήνιο” με πρόσωπα τον θιασάρχη, τους πρωταγωνιστές, τον συγγραφέα και τον θεατρώνη που παριστάνεται ως θεατρικό έργο την ημέρα έναρξης της λειτουργίας του θιάσου ενώπιον των θεατών. Ο Ρώτας μέσω αυτής της

²²⁴ Βλ. π.χ. τα επαινετικά λόγια της Κοτοπούλη προς τον Μεταξά για τις περιοδείες του Βασιλικού στο εξωτερικό («Ένας χαιρετισμός της Μαρίκας Κοτοπούλη», *Ελ. Β.*, 21-6-1939).

²²⁵ Με την ευκαιρία των περιοδειών αυτών καθετί το ελληνικό εξαίρεται και πρέπει να προβάλλεται και στον χώρο της ευρωπαϊκής διανόησης. Με τις περιοδείες του Βασιλικού Θεάτρου το 1939 χάριν της κυβέρνησης του Μεταξά ένα δείγμα ελληνικού πολιτισμού βγαίνει για δεύτερη φορά μετά τις Δελφικές Εορτές έξω από τα σύνορα κι έτσι η Ελλάδα, κοιτίδα του ευρωπαϊκού πολιτισμού, θεωρείται ότι πρέπει να πάρει τη θέση που της αρμόζει στην παγκόσμια διανόηση: την πρώτη. Οι έλληνες διανοούμενοι της εποχής θεωρούν, ότι έχει φθάσει πλέον η ώρα που η χώρα θα δώσει τα πνευματικά φώτα της στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, τον οποίο, εξάλλου, η ίδια δημιούργησε. Σχετικά με αυτές τις απόψεις, βλ. τα ενδεικτικά δημοσιεύματα «Η αποστολή του Βασιλικού Θεάτρου εις το εξωτερικόν», *Ελ. Β.*, 8-6-1939 και «Το ταξίδιον του Βασιλικού Θεάτρου εις την Αίγυπτον – Φορέυς νεανικής ορμής του ελληνικού πνεύματος», *Ελ. Β.*, 7-3-1939.

²²⁶ «Συνοικία», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', ό.π., σ. 95.

διακήρυξης δηλώνει, ότι το δραματολόγιο του θιάσου πρόκειται να περιλαμβάνει ξένα κι ελληνικά έργα. Θα περιλαμβάνει κάθε ελληνικό έργο, το οποίο, παρότι δεν θά' ναι αριστούργημα, θά' χει, εντούτοις, μέσα του εκείνα τα στοιχεία που θα το καθιστούν και σκηνικώς και καλλιτεχνικώς άξιο να δει το φως της ράμπας, ενώ απ' τη σκηνή του θεάτρου θα περάσουν έργα του Shaw, του Shakespeare, του Molière, του Ibsen, του Beaumarchais, του Κορομηλά, του Κόκκου, σημερινών συγγραφέων, νεότερων και παλαιότερων²²⁷. Ο εμπνευστής του θιάσου υπόσχεται ευσυνειδησία κι αρτιότητα παραστάσεων, ενώ τελειώνει με τα εξής σεμνά λόγια:

«Τίμια δουλειά, ποτέσ απλήρωτη δεν μένει. Πλούτη δεν θέλουμε, η δουλειά μας είνε πλούτος. Κι αυτός ο κόσμος που μας βλέπει, μας ακούει, δεν είνε εχθρός, είνε αδερφός, είνε δικός μας. Με την αγάπη, με το σέβας τον δεχόμαστε. Χαρά κι αγάπη να του δώσουμε ζητούμε. Το χειροκρότημά του πλούτος και τιμή μας»²²⁸.

Ο θιάσος, ο οποίος θέτει ως στόχο του τη δημιουργία ενός αληθινά λαϊκού θεάτρου και την ανύψωση του καλλιτεχνικού αισθητηρίου των απλών κατοίκων της συνοικίας, καλωσορίζεται ως “όαση μέσα στην άνυδρη σαχάρα της αθηναϊκής θεατρικής ζωής”²²⁹ και τελικά τηρεί την υπόσχεσή του για ποιοτικό δραματολόγιο δίνοντας πολλές φιλολογικές βραδιές και προωθώντας σε μεγάλο βαθμό τα νέα δράματα των νέων ελλήνων συγγραφέων²³⁰, καθώς και το κλασικό ευρωπαϊκό δραματολόγιο²³¹. Παριστάνει, επίσης, πρωτοποριακά δράματα (Shaw, Pirandello), ενώ ανεβάζει και τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη. Από το 1932, όμως, ως τη διάλυση του Λαϊκού Θεάτρου το 1933, αρχίζει να εμφανίζεται έντονη η οικονομική δυσπραγία του θιάσου που καταφεύγει όλο και περισσότερο σε πεπαλαιωμένο δραματολόγιο (παλαιά δείγματα βουλευάρτου, μυθιστορηματικά δράματα του 19^{ου} αιώνα κι ελληνικά κωμειδύλλια και δραματικά ειδύλλια)²³², ενώ οι Σωκράτης Καραντινός, Διονύσιος Δεβάρης κι ο μουσικός Παπαδόπουλος, οι οποίοι ήταν έτοιμοι το 1932 να συνεργασθούν με τον θίασο, διαφώνησαν με τον Ρώτα κι αποχώρησαν²³³. Ο Φώτος Πολίτης μας δίνει μια πολύ

²²⁷ Βλ. Βασίλης Ηλιάδης, «Αθηναϊκά – Το συνοικιακόν θέατρον και η εξέλιξις του», *Ελ. Β.*, 22-6-1930.

²²⁸ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Ο *Κύκλωπας*», *Ελ. Β.*, 4-7-1930.

²²⁹ Βλ. την έκφραση του Βασίλη Ηλιάδη στο δημοσίευμα «Μία όασις», *Ελ. Β.*, 18-7-1930.

²³⁰ Οι νέοι έλληνες συγγραφείς, που παρουσιάζονται από το Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα, είναι οι: Κωστής Κροντηράς, Μιχάλης Αναστασίου, Βελισσάριος Φρέρης, Χρύσανθος Γάιος, Βασίλης Ρώτας, Θάνος Κωτσόπουλος, Γιάννης Σιδέρης, Δημήτρης Φωτιάδης.

²³¹ Π.χ. Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Goethe, Ibsen, Goldoni, Maeterlinck, Α. Τολστόι, Schiller, Σεφτσένκο, Λερμοντόφ, De Banville, Γκόγκολ, Wilde.

²³² Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Λαϊκό Θέατρο – Το δικαίωμα της πρώτης νύχτας», *Ελ. Β.*, 7-12-1932 και Βασίλης Ηλιάδης, «Το Λαϊκό Θέατρο», *Ελ. Β.*, 26-11-1932. Ο Μιχ. Ροδάς στο παραπάνω άρθρο του το 1932 αναφέρει τα εξής για την αποτυχία του θιάσου του ιδεολόγου και οραματιστή Βασίλη Ρώτα: «Και η νέα προσπάθεια του κ. Ρώτα υπέρ του Λαϊκού Θεάτρου είνε συμπαθής αλλά η ανάγκη των υλικών μέσων και των δοκιμασμένων ηθοποιών προβάλλει καιάλιν επιτακτική. [...] Η επιμέλεια από τους νέους ηθοποιούς δεν έλειψε, αλλά μεταξύ “μαθήματος” και “διδασκαλίας” θεατρικής η απόστασις είνε πελωρία. Ένα οικοδόμημα για να σταθή γερά χρειάζεται και θεμέλια ανάλογα. Δεν αρκούν ούτε οι ενθουσιασμοί του κ. Ρώτα, ούτε η ωραία ιδεολογία του, ούτε οι μόχθοι του, ούτε το προσωπικό καλλιτεχνικό μαρτύριό του. Συμπαθό απείρωσ την ιδεολογία του για το λαϊκό θέατρο, θαναμάζω την υπομονή του, εκτιμά τον ενθουσιασμό των νέων, αλλά νομίζω ότι είνε καιρός πλέον έπειτα από τους άτυχους πειραματισμούς ν’ αλλάξη κατεύθυνσι ως προς την εκλογή των προσώπων και τα μέσα της εμφανίσεώς του».

²³³ Σχετικά με την εξαγγελία της συνεργασίας αυτής του Λαϊκού Θεάτρου με τους Καραντινό, Δεβάρη, Παπαδόπουλο, βλ. Βασ. Ηλ., «Το Λαϊκό Θέατρο», *Ελ. Β.*, 26-11-1932.

χαρακτηριστική και συνάμα ποιητική εικόνα του λαϊκού πολυποίκιλου “πολύχρωμου” και ζωηρού κοινού του Λαϊκού Θεάτρου, το οποίο παρακολουθεί συγχρόνως ανακατεμένο ρεπερτόριο από κλασικά αριστουργήματα και μυθιστορηματικά δράματα:

«Για να κρίνει κανείς, αν το πείραμα του κ. Ρώτα πρόκειται να πετύχει ή όχι, σωστό είναι να παρακολουθήσει σε λαϊκές βραδιές τις παραστάσεις του θεάτρου του, όταν η συνοικία και μόνη τροφοδοτεί το ταμείο. Τα Σαββατοκύριακα. Ο κόσμος είναι παρδαλός στην πλατεία και θορυβώδης. Όξω από τη μάντρα, σκαρφαλώνουν οι αλάνηδες στον τοίχο κι αφαιρούν τα τούβλα του. Έχουν την κακία της παράσιτης φάρας. Εκδικούνται, άμα τους διώχνει ο αστυφύλακας, πετώντας απ’ τον δρόμο σάπιους καρπούς στη σκηνή. Το κοινό, μέσα στον χώρο του θεάτρου, σχολιάζει μ’ αφέλεια τα επεισόδια του έργου. Γελά με την καρδιά του σ’ όλο το διάστημα μιας πράξεως κωμωδίας, δεν χειροκροτεί όμως άμα κλείνει η αυλαία. Το χειροκρότημα είναι κριτική. Το λαϊκό κοινό δεν κρίνει. Δέχεται συγκινήσεις, και πάει. Τίποτε περισσότερο. Απευθύνεται στους ήρωες σα νά’ ναι πραγματικά πρόσωπα, κι όχι ηθοποιοί. Διατηρεί τη φαντασίωση του αφελούς θεατού, γυρεύει όμως και το τραγουδάκι, την τσαχπινιά, τον αισθησιασμό, όπως ένα ακροατήριο διεφθαρμένο. Και το παίρνει, και δεν το παίρνει στα σοβαρά το θέατρο. Και τ’ αγαπά, και δεν το πιστεύει. Και το χαίρεται, και το καταφρονεί. Περίεργο κράμα ξεπεσμού και πρωτογονισμού. Διαφθοράς κι αφελείας. Κτηνωδίας κι αγιοσύνης. Κοινό φρέσκης, σύγχρονης μεγαλοπόλεως»²³⁴.

Βεβαίως, πρέπει να διατηρούμε κάποιες επιφυλάξεις ως προς την αντικειμενική περιγραφή της πραγματικότητας που μας προσφέρει ο Φώτος Πολίτης μέσω του παραπάνω αποσπάσματος. Είναι πολύ πιθανό οι προαναφερθείσες αράδες ν’ αντανakλούν τα υποκειμενικά οράματα του διανοούμενου, τις ιδεολογικές του προκαταλήψεις, μέσα από τα φίλτρα των οποίων προσλαμβάνει πράγματα και γεγονότα. Με λίγα λόγια, το “λαϊκό κοινό” για τον Πολίτη ήταν ένα ιδεολόγημα και όχι μία αντικειμενική πραγματικότητα για νηφάλια παρατήρηση και περιγραφή.

(2). Μιχάλης Κουνελάκης

Ένας δεύτερος αρκετά σημαντικός θίασος νέων, ο οποίος εμφανίζεται στην τάξη της πρωτοπορίας έναντι της κρατικής σκηνής, είναι το Καλλιτεχνικόν Θέατρον Αθηνών του Μιχάλη Κουνελάκη. Δίνει τις παραστάσεις του από το τέλος του 1932 ως και το 1933 στο συνοικιακό θεατράκι “Ατλαντίδα” Εξαρχείων κι από εκεί ξεκινά την καριέρα του και ο Μίμης Φωτόπουλος. Οι ηθοποιοί του αποτελούνται από μαθητές του Κουνελάκη στις δραματικές σχολές του Ωδείου Αθηνών και Πειραιώς. Ο θίασος στις λίγες παραστάσεις του παίζει σύγχρονο ευρωπαϊκό δραματολόγιο, αλλά ιδιαίτερο βάρος ρίχνει στα νέα δράματα των νέων ελλήνων δραματογράφων. Η εν γένει προσπάθεια του Κουνελάκη κρίνεται από τον διανοούμενο κόσμο της εποχής ως επιτυχής, επειδή παρουσιάζει ένα καλλιτεχνικό σύνολο μελετημένο, συμπαθές, πειθαρχημένο, άξιο προσοχής κι ενδιαφέροντος. Ξεφεύγει από τα όρια του ερασιτεχνισμού και συναισθάνεται την αποστολή της²³⁵.

²³⁴ Φώτος Πολίτης, «Συνοικία», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β’, σ. 94.

²³⁵ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Νεανική προσπάθεια», *Ελ. Β.*, 28-5-1933.

(3). Κάρολος Κουν

Το 1934 πρωτοεμφανίζεται ένας τρίτος σημαντικός θιάσος νέων της avant-garde, η Λαϊκή Σκηνή των Κάρολου Κουν – Δ. Σ. Δεβάρη – Γ. Τσαρούχη, η οποία δίνει ελάχιστες και σποραδικές παραστάσεις ως και το 1936, ενώ συναντάμε και μία μεμονωμένη παράσταση του Κουν και το 1939. Ο σκηνοθέτης της, όμως, ο Κουν, είναι ήδη γνωστός στον αθηναϊκό θεατρικό κόσμο από το 1930 κι από τις ερασιτεχνικές παραστάσεις του Κολλεγίου Αθηνών που συνεχίζει να σκηνοθετεί ως και το 1939. Η παρθενική παράσταση του θιάσου δίνεται στα “Ολύμπια”, ενώ μία από τις “μονιμότερες” στέγες του σ’ αυτές τις λίγες παραστάσεις του θά’ ναι το θεατράκι “Δελφοί” της οδού Αχαρνών.

Η Λαϊκή Σκηνή όχι μόνο απευθύνεται σε λαϊκό κοινό στοχεύοντας στην αισθητική καλλιέργειά του, αλλ’ επιπλέον, παρουσιάζει και την εξής πρωτοφανή καινοτομία ανάμεσα σε όλους τους πρωτοποριακούς θιάσους του Μεσοπολέμου: στρατολογεί τους νέους ηθοποιούς της, επίσης, από τον λαό, αντίθετα από τους υπόλοιπους εκσυγχρονιστικούς θιάσους νέων κι αυτούς των δραματικών σχολών, οι οποίοι περιλαμβάνουν γόνους καλών οικογενειών²³⁶. Μ’ αυτόν τον τρόπο το παίξιμό τους έρχεται σε αντίθεση με το “ψευτοκοσμοπολίτικο” παίξιμο των ηθοποιών του βουλεβάρτου, το οποίο μεσουρανεί στην αθηναϊκή σκηνή του Μεσοπολέμου. Ο Γιάννης Τσαρούχης αναφέρει στις αναμνήσεις του τη σημαντική μαρτυρία, ότι: “ο Κουν ήθελε – και σ’ αυτό συμφωνούσε και ο Δεβάρης κι εγώ – να διαλέξει ηθοποιούς μέσα από τον λαό, που να είναι αντιπροσωπευτικοί τύποι ρωμείοι κι όχι ψευτοκοσμοπολίται, χρήσιμοι μόνον για να παίζουν στο μπουλβάρ που μεσουρανούσε”²³⁷. Η προγραμματική δήλωση της ίδρυσης του θιάσου αναφέρεται με εύγλωττο τρόπο σ’ αυτήν την τάση λαϊκισμού, σε αντίθεση με την αντίστοιχη του εξευρωπαϊσμού των βεντετών, με τα παρακάτω λόγια:

«Το θέατρον είνε τέχνη αυτοτελής και όχι φωτογραφική αναπαράστασις της γύρω μας ζωής και έτσι, όπως κάθε τέχνη, πρέπει να μένη στην παράδοσι και ν’ αντλή από την μεγάλη πηγή, που λέγεται λαϊκή ψυχή. [Προκειμένου να πραγματοποιηθούν τα παραπάνω] χρειάζονται στοιχεία αμόλυντα από ξένες επιδράσεις, παιδιά από τον λαό, που διατηρούν μέσα τους κάποια αγνότητα και ρυθμό στην ομιλία, στην κίνησι, στα αισθήματά τους, παιδιά που αντιπροσωπεύουν την ελληνική, ρωμαϊκή ψυχή. Πιστεύουμε ότι κάθε Λαός μπορεί να δημιουργήσει και ν’ αποδώσει μόνον όταν νοιώθει τον εαυτό του ριζωμένο στην παράδοσι. Θα

²³⁶ Ο Σπύρος Μελάς π.χ. αναφέρει, ότι ένας απ’ τους λόγους που το Θέατρον Τέχνης του δεν θέλησε να κάνει το 1925 περιοδείες στις ελληνικές επαρχίες, ήταν, ότι τα κορίτσια του θιάσου, “δεσποινίδες του κόσμου”, δεν τ’ άφηναν τα σπίτια τους να περιοδεύσουν μόνα τους στην επαρχία (βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 209). Το 1925 πάλι ο Μελάς στο κάλεσμα του αθηναϊκού κοινού που κάνει για το νεοσύστατο Θέατρον Τέχνης, αναφέρει μεταξύ άλλων και τα εξής; «Ο θιάσος του Αθηναίου, αποτελεσθείς από κυρίας και δεσποινίδας οικογενειών, εξαιρετικής μορφώσεως και διπλωματούχους των δραματικών σχολών των δύο Ωδείων, τα οποία μετέχουν δια των καλλιτεχνικών των διευθυντών εις το συμβούλιον του Συλλόγου, θέλει εγκαινιάσει τας παραστάσεις του εντός του μηνός Μαΐου» (Εκ της Διευθύνσεως, «Θέατρον Τέχνης», *Ελ. Β.*, 17-5-1925). Το 1918, όταν ιδρύεται η δραματική σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, συρρέουν στις εγγραφές της μορφωμένοι νέοι από καλές αθηναϊκές οικογένειες, πράγμα που δηλώνει τη μεταστροφή ιδεών, που αρχίζει να συμβαίνει σταδιακά στη νοοτροπία της ελληνικής κοινωνίας, σχετικά με την κακή φήμη και την ύποπτη ηθική των ηθοποιών.

²³⁷ Βλ. «Λαϊκή Σκηνή 1934-1936. Επιστροφή στο ρωμείο», στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν, 25 χρόνια θέατρο*, εκδ. Θεάτρου Τέχνης, επιμ. Μάριος Πλωρίτης, Αθήνα, 1959, σ. 14.

δώσουμε κάτι που μπορεί να φανή φτωχό στο εξωτερικό του γιατί αποβλέψαμε στον μέσα πλούτο των έργων και με τί τρόπο αυτός ο πλούτος θα μπορούσε να εκφρασθή πιο καλά, με μέσα απλά και ν' αγγίξει την ψυχή μας, που την έχουν παραστρατήση κακές ξένες απομιμήσεις»²³⁸.

Έτσι, οι ηθοποιοί της Λαϊκής Σκηνης είναι σχεδόν αγράμματοι, πλην όμως, αγνοί στα αισθήματα, τις εκφράσεις και τις κινήσεις, όπως ακριβώς τους ήθελαν και οι ιδρυτές του θιάσου²³⁹. Το στοιχείο αυτό σε σχέση με τις επιλογές ρεπερτορίου του θιάσου (αρχαία ελληνική κωμωδία και τραγωδία, κλασικό ρεπερτόριο, καθώς και αξιόλογα κείμενα της μακρινής ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου) και με τον τρόπο ανεβάσματός τους και σκηνικής τους σύλληψης που προσπαθούσε να συνδέσει στοιχεία απ' όλες τις ιστορικές φάσεις του ελληνισμού –αρχαιότητα, Βυζάντιο και σύγχρονη Ελλάδα– έτσι ώστε να παρουσιάσει το αδιάσπαστο της ελληνικής φυλής, εισάγει νέες κατευθυντήριες ιδεολογικές γραμμές στη σύσταση των νέων αθηναϊκών θιάσων της πρωτοπορίας της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου. Επιπλέον, είναι ο μοναδικός θιάσος του Μεσοπολέμου, ακόμη κι ο μοναδικός μεταξύ των πρωτοποριακών θιάσων, ο οποίος δεν παίζει καθόλου βουλεβάρτο.

Το 1936 ο θιάσος του Κουν σχηματίζεται από την αρτισύστατη Εταιρεία Θεατρικής Συνεργασίας, στόχος της οποίας είναι η ενίσχυση, καλλιέργεια και γενικά η προαγωγή του υπάρχοντος ελληνικού θεάτρου και κυρίως η δημιουργία ενός νέου ζωντανού θεάτρου που θα είναι απόρροια σοβαρής μελέτης των σύγχρονων θεατρικών προβλημάτων του τόπου. Το χαρακτηριστικό οργανωτικό γνώρισμα αυτής της Εταιρείας είναι, ότι δεν παρουσιάζει την ομοιογενή επαγγελματική ιδιορρυθμία καλλιτεχνικού σωματίου, αλλά συγκεντρώνει όλους μαζί τους παράγοντες που μπορούν να συμβάλλουν στον συνθετικό σκοπό της: συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, μουσουργούς, σκηνογράφους, θεατρόφιλους και θεατρικό κοινό²⁴⁰. Οι

²³⁸ Α., «Η Λαϊκή Σκηνή», *Ελ. Β.*, 16-4-1934 και Μιχ. Ροδάς, «Κρητικόν θέατρον – Η *Ερωφίλη*», *Ελ. Β.*, 22-4-1934. Η προκήρυξη ίδρυσης της Λαϊκής Σκηνης δημοσιεύεται και στο κείμενο του Λυκούργου Καλλέργη «Το πρώτο ξεκίνημα» στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν, 25 χρόνια θέατρο, ό.π.*, σ. 21.

²³⁹ Ο ίδιος ο Κουν σε μεταγενέστερη ομιλία του στη Διεθνή Διάσκεψη Θεάτρου στην Αθήνα το 1976 αναφέρεται ως εξής στους ερασιτέχνες που απάρτιζαν τη Λαϊκή Σκηνή κατά τον Μεσοπόλεμο: «Η επαφή αυτή συνεχίστηκε, σχεδόν παράλληλα, με νέα παιδιά του λαού –όχι ηθοποιούς– μια ομάδα που ιδρύθηκε από ερασιτέχνες και εργάτες, με λίγες γνώσεις σχολικές οι περισσότεροι, ή και σχεδόν αγράμματοι. Πολλοί απ' αυτούς είναι σήμερα κορυφαία στελέχη του Ελληνικού θεάτρου. Η ομάδα αυτή πήρε την ονομασία Λαϊκή Σκηνή» (βλ. *Κάρολος Κουν – Για το θέατρο – Κείμενα και συνεντεύξεις*, πρόλογος Μάριου Πλωρίτη, εκδ. Ιθάκη, Αθήνα, 1981, σ. 62). Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης αναφέρεται, επίσης, στους ερασιτέχνες αυτούς ηθοποιούς: στην πρωταγωνίστρια Φρόσω Κοκόλα, εύρημα του Δεβάρη, “νεαρό κορίτσι με όμορφη φωνή και αρμονικές κινήσεις”, τον νεαρό εραστή του θιάσου Λυκούργο Καλλέργη, “σεμνό και αθώο παιδί από την Κρήτη, γεμάτο ηρωισμό και ηρωική ντροπαλότητα”, ένα ναύτη απ' την Κόρινθο, τον ρολίστα του θιάσου Παντελή Ζερβό, επίσης ναύτη κι ασυρματιστή, τον Θανάση “εργάτη σε μπαουλάδικο και αργότερα τυπογράφο” («Λαϊκή Σκηνή 1934-1936. Επιστροφή στο ρωμέικο», στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν, 25 χρόνια θέατρο, ό.π.*, σσ. 15-16). Οι διανοούμενοι, επίσης, της εποχής προσέχονταν την ανακαινιστική αυτή κίνηση του θιάσου ως προς την επιλογή του έμφυχου υλικού της (βλ. Klaus Vrieslander, «Η πρώτη της *Ερωφίλης*», *Καθημερινή*, 25-4-1934, Γ. Άννινος, «Η *Ερωφίλη* του Χορτάση», *Πρωία*, 13-4-1934), ενώ αυτός, ο οποίος αντιτάσσεται στην ιδέα των απαίδευτων ηθοποιών, είναι ο Γιάννης Σιδέρης (βλ. «Η *Ερωφίλη*», περ. *Ξεκίνημα*, Μάιος 1934, 2^η χρονιά, φυλ. 17, σ. 174).

²⁴⁰ Τα ιδρυτικά μέλη της Εταιρείας Θεατρικής Συνεργασίας είναι: Άγγ. Τερζάκης, Δημ. Φωτιάδης, Μαν. Σκουλούδης, Ν. Καζαντζάκης, Ηλ. Βενέζης, Σωκρ. Καραντινός, Κ. Κουν, Π. Κατσέλης, Αλ.

καλλιτεχνικές αντιθέσεις, οι αισθητικές κι ιδεολογικές διαφορές των καλλιτεχνών που απαρτίζουν την Εταιρεία, οι οποίες εκ πρώτης όψεως θα μπορούσαν να ξαφνιάσουν, κρίνονται όχι ως εμπόδια, αλλ' αντίθετα ως μοναδικά εχέγγυα μιας αληθινά δημιουργικής και συναγωνιζόμενης εργασίας για την αποκρυστάλλωση ηθικών, πραγματικών και αγνών συμπερασμάτων πάνω στο πρόβλημα της σύγχρονης ελληνικής θεατρικής έκφρασης. Η βασική γραμμή του θιάσου της Λαϊκής Σκηνης του 1936 συνοψίζεται στα εξής, σύμφωνα με τις προγραμματικές δηλώσεις της:

«Η Λαϊκή Σκηνή είναι μια ομάδα από διαλεχτούς καλλιτέχνες και φίλους του θεάτρου, που πιστεύουν α/ στον υψηλό προορισμό του θεάτρου για την ηθική και αισθητική διάπλασι του λαού και β/ ότι τα στοιχεία για τη διάπλασι αυτή βρίσκονται μέσα στη ζωή του λαού και εκεί πρέπει να αναζητηθούν. Η Λαϊκή Σκηνή δεν είναι επιχείρησις, δεν έχει δηλαδή ανώτερο σκοπό το κέρδος, γι' αυτό τόσον η εκλογή των έργων όσο και ο τρόπος που τα ανεβάσει ακόμη και η σύνθεσις του θιάσου, γίνεται σύμφωνα με τις παραπάνω αρχές. Τρία ολόκληρα χρόνια εργάζεται η Λαϊκή Σκηνή για να φθάση στα σημερινά αποτελέσματα. Οι μετρημένοι παραδείγματος χάριν ηθοποιοί που αποτελούν σήμερα τον θίασον έχουν διαλεχτεί μέσα από 500 παιδιά του λαού ύστερα από αυστηρή δοκιμασία. Καλλιτεχνικά και οικονομικά η Λαϊκή Σκηνή βασίζεται στην υποστήριξι όλων εκείνων που μπορούν να εκτιμήσουν και να παρακολουθήσουν το έργο της»²⁴¹.

(4). Άλλοι πρωτοπόροι

Κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου λειτουργούν και κάποιοι άλλοι πρωτοποριακοί συνοικιακοί θίασοι συνόλου από νέους, οι οποίοι θέτουν ως στόχο τους την προώθησι των νέων ελληνών δραματογράφων. Οι περισσότεροι, όμως, απ' αυτούς είναι βραχύβιοι και δεν έχουν σημαντική παρουσία στην αθηναϊκή σκηνή, καθώς εξαφανίζονται πολύ γρήγορα. Έτσι, δεν αφήνουν μόνιμες και δυνατές εντυπώσεις, όπως οι προαναφερθέντες θίασοι των Β. Ρώτα, Μιχ. Κουνελάκη και Κ. Κουν. Διαμορφώνουν, εντούτοις, έναν πίνακα πρωτοποριακών θιάσων και μια έντονη αθροιστική τάση εκσυγχρονιστικής αναζήτησης έξω από το πλαίσιο της κρατικής σκηνης και σε αντίθεση με τις γνωστές πρακτικές των κεντρικών θιάσων των πρωταγωνιστών²⁴².

Μινωτής, Κατ. Ανδρεάδη, Γ. Γληνός, Γ. Παπάς, Αντ. Γιαννίδης, Χρ. Τσαγανέας, Ελ. Χαλκούση, Ν. Παρασκευάς, Τ. Μπαρλάς, Λ. Κουκούλας, Σπ. Βασιλείου, Διαμαντόπουλος, Καλλιγιάς, Ν. Εγγονόπουλος, Κούλα Πράτσικα, Πονηρίδης, Α. Ευαγγελάτος, Θ. Γεωργιάδης, Α. Αλαφούζου, Ι. Σιδέρης (βλ. «Η Εταιρεία Θεατρικής Συνεργασίας», *Ελ. Β.*, 27-4-1936).

²⁴¹ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Ο κατά φαντασίαν ασθενής», *Ελ. Β.*, 12-8-1936.

²⁴² Ο θίασος Νέοι Καλλιτέχναι του νέου δραματογράφου Δημήτρη Ιωαννόπουλου δίνει παραστάσεις το 1931 στο συνοικιακό θεατράκι Ατλαντίς Εξαρχείων –παλιός θερινός κινηματογράφος– δίνοντας βάρος στους πρωτοεμφανιζόμενους έλληνες δραματογράφους. Στο εναρκτήριο πρόγραμμά τους οι συντελεστές του θιάσου δηλώνουν, ότι φιλοδοξούν να παρουσιάσουν σ' ένα θέατρο καθαρό, περιποιημένο κι ευχάριστο όσο το δυνατόν περισσότερα καλά ελληνικά έργα παλαιών και νέων συγγραφέων που θα μπορούσαν να κάνουν το κοινό να προσέξει και ν' αγαπήσει την ελληνική παραγωγή, έστω κι αν πρόκειται να την εκτιμήσει στο ελαφρό περιβάλλον ενός θερινού θεάτρου (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον - Τί φαίει η Νίτσα», *Ελ. Β.*, 1-6-1931). Ο θίασος Ι. Ραυτόπουλου – Κ. Αποστολίδη λειτουργεί το 1934 στο θέατρο Παγκρατίου, ο οποίος, εκτός του ευρωπαϊκού βουλευβάρτου, παρουσιάζει και αρκετά δράματα πρωτοεμφανιζόμενων ελληνών συγγραφέων (Δημ. Βουρνά, Απόστ. Μαγγανάρη, Κώστα Θρακιώτη, Απόστ. Αβδελόπουλου, Λ. Χορν). Ο θίασος Νέων του Τ. Χατζηχρήστου λειτουργεί την ίδια χρονιά στο συνοικιακό θέατρο Γκρέκα Ν. Φαλήρου, αλλά και στους Δελφούς Αχαρνών παρουσιάζοντας ευρωπαϊκό βουλευβάρτο κι ελληνικά δράματα. Ο θίασος Ηνωμένων Καλλιτεχνών του ηθοποιού και δραματογράφου Κωστή Βελμύρα δίνει παραστάσεις το 1935 στο θέατρο Παγκρατίου. Προστατεύεται από την Εταιρεία Φύλων του Θεάτρου με πρόεδρο τον

ε. Η κρατικοποίηση του Βεντετισμού

(1). Η κρατικοποίηση του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη και ο έλεγχος του δραματολογίου του

Από την αρχή του παρόντος ιστορικού διαγράμματος έχουμε προσπαθήσει να δώσουμε όλες τις φάσεις της διαμάχης μεταξύ των πρωταγωνιστριών κι εκείνων των νέων δυνάμεων που μάχονται για την ανανέωση και τον εκσυγχρονισμό του μεσοπολεμικού θεάτρου. Κατά το τέλος του Μεσοπολέμου, όμως, παρατηρούμε, πως τελικά αυτές οι αντιμαχόμενες δυνάμεις εισδύουν η μία στην άλλη κι αλληλοεπηρεάζονται τόσο, ώστε αμβλύνονται σε μεγάλο βαθμό οι προγενέστερες αντιθέσεις τους.

Ο θίασος Κοτοπούλη γίνεται ημικρατικός το 1938 μέσα στο γενικότερο πλαίσιο κρατικοποίησης του μεταξικού καθεστώτος²⁴³. Το ρεπερτόριό του τώρα καθορίζεται από τον καλλιτεχνικό διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου Κωστή Μπαστιά με στόχο την ανανέωση της πολιτικής του με βάση τα έργα εξαιρετικής καλλιτεχνικής ποιότητας και συγχρόνως μεγάλου λαϊκού ενδιαφέροντος, έτσι ώστε ν' αποφεύγεται η προχειρολογία κι η σπασμωδική αναζήτησή τους²⁴⁴. Συνεπώς, ενώ κατά την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου το μεγαλύτερο μέρος του δραματολογίου του θιάσου Κοτοπούλη ήταν βασισμένο στο ευρωπαϊκό βουλεβάρτο, τώρα με το άνωθεν ελεγχόμενο δραματολόγιο ο θίασος παριστάνει κλασικούς συγγραφείς, ενώ δίνει μεγάλη έμφαση και στο νέο ελληνικό δράμα. Ενδεικτικό της έμφασης στα νέα ελληνικά δράματα είναι και το γεγονός, ότι το 1940 ο θίασος διχοτομείται και το ένα του κομμάτι παριστάνει δράματα πρωτοεμφανιζόμενων ελλήνων συγγραφέων²⁴⁵. Ο πήχυς των καλλιτεχνικών απαιτήσεων υψώνεται τόσο πολύ για τον θίασο, ώστε το 1940 ψέγεται για την επιλογή ρεπερτορίου που είχε κάνει το 1939 κι η οποία δεν ταιριάζει με τις αξιώσεις και την αποστολή ενός ημικρατικού θιάσου, ενώ κρίνεται, πως ο

Αλ. Φιλαδελφέα, τα μέλη του οποίου είναι έλληνες δραματογράφοι (Ελ. Σιφναίου, Κυρ. Βαλασίδης, Κ. Βελμύρας, Δημ. Μπόγρης, Δημ. Βουρνάς, Ευγενία Ζωγράφου, Κλεαρέτη Δίπλα-Μαλάμου, Ειρήνη Νικολάκη) και παριστάνει κυρίως δράματα πρωτοεμφανιζόμενων ελλήνων συγγραφέων (της Ελένης Σιφναίου, του Κ. Δεληγιάννη). Ο θίασος του Τάκη Καρούσου εμφανίζεται για μία και μοναδική παράσταση κλασικού ρεπερτορίου το 1937 στο θέατρο Παγκρατίου σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη. Ο θίασος της Άννας Λώρη σε διεύθυνση του δραματογράφου Γιώργου Σημηριώτη δίνει παραστάσεις το 1937 στο θέατρο Παγκρατίου. Το 1938 στο ίδιο θέατρο λειτουργεί κι ο θίασος της Παμφίλης Αργυροπούλου – Κ. Σαντοριναίου αποτελούμενος από απόφοιτους της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου παίζοντας κυρίως ευρωπαϊκό βουλεβάρτο, κλασικούς συγγραφείς και κάποια ελληνικά δράματα. Τον θίασο ενισχύει οικονομικά ο διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου Κ. Μπαστιάς, προκειμένου να φθάσει έως το τέλος της θεατρικής του περιόδου, καθώς το θέατρο Παγκρατίου αντιμετώπιζε πάντα οικονομικές δυσχέρειες από την εποχή ακόμη της πρώτης λειτουργίας του το 1924 (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Λιμανάκι», *Ελ. Β.*, 17-9-1938 και του ίδιου «Το Λαϊκό του Παγκρατίου», *Ελ. Β.*, 7-7-1936). Το 1939 λειτουργεί η βραχύβια Νεοελληνική Σκηνή του Μιχ. Κουνελάκη με μία και μοναδική παράσταση τους Δελφούς Αχαρνών με δράμα νέου έλληνα συγγραφέα. Τέλος, ο θίασος της Ηούς Παλαιολόγου λειτουργεί το 1940 στο προαναφερθέν θέατρο παρουσιάζοντας νέα δράματα ελλήνων συγγραφέων που δεν δέχονται να παραστήσουν οι κεντρικοί θίασοι και που ακόμη κι οι ίδιοι οι γνωστοί στο αθηναϊκό κοινό συγγραφείς τους – Δημ. Μπόγρης, Γρ. Ξενόπουλος – τα παρουσιάζουν χωρίς φιλολογικές αξιώσεις.

²⁴³ Βλ. «Το κρατικόν και το ελεύθερον θέατρον», *Ελ. Β.*, 30-12-1938.

²⁴⁴ Βλ. «Το δραματολόγιο του θεάτρου Κοτοπούλη», *Ελ. Β.*, 20-7-1939.

²⁴⁵ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', σ. 465.

θεσμός του κυβερνητικού επιτρόπου στον έλεγχο του ρεπερτορίου του ημικρατικού θιάσου λειτουργεί αποτελεσματικότερα το 1940²⁴⁶.

(2). Η ανάδυση μιας νέας γενιάς βεντετών στους κόλπους της κρατικής σκηνής και η επίδραση που έχει το φαινόμενο στη διαμόρφωση του δραματολογίου της

Ενώ η Κοτοπούλη δεν δουλεύει πια σύμφωνα με τα βεντετοκρατούμενα παλαιά πρότυπα, αντίθετα μέσα στο ίδιο το Βασιλικό Θέατρο εισβάλλει σιωπηρά το σύστημα του βεντετισμού με την ανάδυση μιας νέας ομάδας κρατικοδίαιτων βεντετών. Τα νέα αυτά ταλέντα που προκύπτουν με ηγετικές διαθέσεις μέσα από την κρατική σκηνή, είναι κυρίως η Κατίνα Παξινού κι ο Αλέκος Μινωτής²⁴⁷, αλλά και η Ελένη Παπαδάκη με τη Βάσω Μανωλίδου. Ιδιαίτερα οι δύο πρώτοι ηθοποιοί αποθεώνονται κατά τις περιόδους του Βασιλικού στο εξωτερικό στους σαιξπηρικούς ρόλους και στους αρχαίους τραγικούς. Οι έλληνες ηθοποιοί πιστεύεται, ότι δίνουν μαθήματα υποκριτικής στους ξένους συναδέλφους τους, ακόμη και όταν πρόκειται για δράματα των ευρωπαϊών εθνικών ποιητών. Από το 1940, μάλιστα, η Κατίνα Παξινού κάνει τα πρώτα βήματα της καριέρας της στο εξωτερικό, τα οποία, βέβαια, θα ολοκληρωθούν πολύ αργότερα. Έτσι, το 1940 τη βλέπουμε να παριστάνει στα αγγλικά τους *Βρυκόλακες* του Ibsen στο λονδρέζικο θέατρο “Duchess” παρομοιαζόμενη με τις παλαιότερες κορυφαίες ηθοποιούς Adelina Patti και Eleonora Duse²⁴⁸. Με τις επιτυχίες των νέων ελλήνων κρατικοδίαιτων βεντετών στην Ευρώπη θεωρείται, λοιπόν, ότι τονώνεται το εθνικό αίσθημα και η εθνική αυτοπεποίθηση κι ότι υπερνικάται η “μεγάλη κακία της φυλής, η αυτοπεριφρόνηση”, μέσω της οποίας “μία τάξις ανθρώπων προσποιείται εκ συστήματος ότι θαυμάζει κάθε τι το ξένο και που νομίζει ότι θα φανή προωδευμένη, εάν περιφρονεί ό,τι ελληνικόν”²⁴⁹.

²⁴⁶ Μιχ. Ροδάς, «Ζητήματα της ελληνικής σκηνής – Νέα περίοδος του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 9-9-1940.

²⁴⁷ Γενικά, το 1939 οι εφημερίδες είναι γεμάτες από δημοσιεύματα κι ανταποκρίσεις για τις “νίκες” του Βασιλικού Θεάτρου στην Ευρώπη, καθώς και για τους υποκριτικούς θριάμβους της Παξινού και του Μινωτή. Παραπέμπουμε, λοιπόν, ενδεικτικά στο υμνητικό άρθρο της Σοφίας Κ. Σπανούδη «Οι κόσμοι της τέχνης – Οι δύο πρωταγωνισταί» (*Ελ. Β.*, 2-10-1939), η οποία σχολιάζει σχετικά με την Παξινού και τον Μινωτή, ότι “ολοκληρώνουν στην εντέλεια τις τρεις μεγάλες Αριστοτελικές ενότητες, σμίγοντας τα σύνορα της μουσικής, των κινήσεων και του λόγου” με την υποκριτική τους. Επιπλέον, αποκαλεί την Παξινού ως “τη μεγαλειότερη τραγωδό των συγχρόνων καιρών”, γεγονός, με το οποίο συμφωνούν κι οι μεγαλύτεροι ξένοι αναλυτές τέχνης, τις απόψεις των οποίων μεταφέρει και η Σπανούδη στο άρθρο της. Σχετικά με τους νέους “αστέρες της κρατικής σκηνής”, οι οποίοι διαμορφώνουν “το καθεστώς μιας νέου τύπου βεντετοκρατίας με καλλιτεχνικότερα και περισσότερο λόγια χαρακτηριστικά”, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 417.

²⁴⁸ Βλ. «Η κ. Παξινού εις Λονδίνον», *Ελ. Β.*, 10-6-1940.

²⁴⁹ «Αλλ’ αι νίκαι αυταί έχουν και μίαν άλλην άποψιν. [...] Ενθυμούμεθα όλοι τους θαυμασμούς και τους ενθουσιασμούς ωρισμένων κύκλων προς τους ξένους θιάσους και μαζί με αυτό δυστυχώς τας δυσμενείς κρίσεις και τα σχόλια δια τους λαμπρούς ηθοποιούς που περιέφεραν νικηφόρον την ελληνική τέχνην εις την Ευρώπην. [...] Και έπρεπε ν’ ακουστή από το Λονδίνον και το Βερολίον, ότι κανείς δεν ηρμήνευσε καλλίτερα από τον Μινωτήν τον *Άμλετ* και να κληθούν αι Αγγλίδες ηθοποιοί να πάρουν διδάγματα από την Παξινού ως *Ηλέκτραν* δια να πιστεύσωμεν –και αν ακόμη επιστεύσαμεν– ότι ξαναθερμαίνουν την σκέψι μας και την ψυχήν μας αι παλαιαί ακτίνες της ελληνικής τέχνης. [...] Η Ελλάς του ενός αιώνος που εβγήκε μέσα από τη στάχτη, “ναός ερειπωμένος”, όπως την έλεγεν ο Κάλβος, ορθούται υπερήφανος μέσα εις την οικογένειαν των πολιτισμένων λαών διεκδικούσα και επιτυγχάνουσα δάφνας, αι οποιαί ποτέ εις την γην αυτήν δεν εξηράνθησαν, δάφνας εις την τέχνην υπό πάσας αυτής τας μορφάς, εις το θέατρον, την μουσικήν, τας εικαστικάς τέχνας, εις την επιστήμην, εις τους αθλητικούς στίβους» (Νικ. Κλ. Λανίτης, «Συμπεράσματα και διδάγματα – Αι νέαι ελληνικάί νίκαι», *Ελ. Β.*, 13-7-1939).

Συνεπώς, απ' όσα διαπιστώσαμε παραπάνω, παρατηρούμε, ότι οι αρχικές διαφορές μεταξύ του κατεστημένου θεατρικού κόσμου των πρωταγωνιστριών των αρχών του Μεσοπολέμου με τις νέες εκσυγχρονιστικές δυνάμεις της εποχής εξομαλύνονται κι έτσι φθάνουμε στο τέλος του Μεσοπολέμου, όπου οι πρωταγωνίστριες έχουν αφομοιώσει αρκετά τα χρήσιμα διδάγματα των καινοφανών καλλιτεχνικών σχημάτων, ενώ παράλληλα οι εκσυγχρονιστικές καλλιτεχνικές δυνάμεις δέχονται τις επιδράσεις του παλαιότερου συστήματος της βεντετοκρατίας. Το τέλος του Μεσοπολέμου κλείνει έναν κύκλο διαφορών μεταξύ του βεντετισμού και των νέων εκσυγχρονιστικών δυνάμεων, ο οποίος έχει ανοίξει προ της έναρξης του Μεσοπολέμου.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ:
Η ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟΥ
(1918-1924)

I. ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ: ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΡΓΑ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

Η πρώτη επταετία του Μεσοπολέμου, δηλαδή το διάστημα 1918-1924, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως περίοδος διατήρησης των παλαιών δομών στη σύσταση του δραματολογίου, ενώ μόλις αρχίζουν να διαφαίνονται τα πρώτα σημάδια εκσυγχρονισμού τόσο στα ελληνικά, όσο και στα ευρωπαϊκά δράματα. Αν θα θέλαμε εντελώς σχηματικά και συμπυκνωμένα να παρουσιάσουμε την τοιχογραφία του δραματολογίου ολόκληρου του Μεσοπολέμου, θα λέγαμε, ότι χωρίζεται χονδρικά σε τρεις κατηγορίες έργων: 1/ σε εκείνα που συνδέονται άμεσα με τον παρόντα χρόνο, μία ομάδα που αποτελείται κυρίως από σύγχρονα ρεαλιστικά δράματα 2/ σε εκείνα που ανήκουν στο παρελθόν, το οποίο αντιπροσωπεύεται από το κλασικό δραματολόγιο με τους ήδη καταξιωμένους γνωστούς συγγραφείς και 3/ σε εκείνα που φιλοδοξούν να διερευνήσουν και να προετοιμάσουν το μέλλον του θεάτρου και της κοινωνίας, δηλαδή στα έργα που ανήκουν στα πρωτοποριακά κινήματα της εποχής. Έτσι, όσον αφορά στην πρώτη περίοδο που εξετάζουμε (1918-1924), παρατηρούμε την κυριαρχία έργων του “παρόντος”, δηλαδή του σύγχρονου ρεαλιστικού δράματος, αλλά και του “παρελθόντος”, δηλαδή των ήδη καταξιωμένων δραμάτων και συγγραφέων, ενώ αρχίζουν τα πρώτα δειλά βήματα προβολής προς το “μέλλον”, δηλαδή προς τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα²⁵⁰.

Κατά την περίοδο 1918-1924 στην αθηναϊκή σκηνή κυριαρχούν τα δράματα του σύγχρονου, του τρέχοντος ρεαλιστικού χαρακτήρα, όπως το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο, το όψιμο ελληνικό ρεαλιστικό - νατουραλιστικό δράμα, η ελληνική αστική, εξωαστική και περιαστική ηθογραφία και το ελληνικό πατριωτικό και ιστορικό δράμα. Όλα αυτά αποτελούν δραματικά είδη που δεν πρωτοεμφανίζονται κατά τον Μεσοπόλεμο, αλλά έχουν τις ρίζες τους σε προγενέστερες εποχές και συνεχίζουν απλώς την πορεία τους και τώρα. Έτσι, τα παραπάνω δραματικά είδη δεν αποτελούν κάτι καινούριο, αλλά κάτι ήδη παγιωμένο και γνώσιμο στο νεοελληνικό θέατρο με την έναρξη του Μεσοπολέμου. Στον χώρο της ηθογραφίας πρόκειται να συμβεί κάποια αλλαγή, κάποια “μετατόπιση”, όσον αφορά στη δημιουργία της νέας περιαστικής ηθογραφίας, όπως θα εξακριβώσουμε και παρακάτω, αλλά, παρ’ όλα αυτά δεν θα δημιουργηθεί επαναστατική ρήξη με το παρελθόν και με τα ήδη κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα.

Γενικότερα, πρέπει να πούμε, ότι ο ρεαλισμός - νατουραλισμός κι ο βεντετισμός αποτελούν την έκφραση της διαδικασίας αστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας, η οποία έχει ξεκινήσει από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα με την πολιτική διακυβέρνηση του Χαρίλαου Τρικούπη κι η

²⁵⁰ Παρόμοιος διαχωρισμός του δραματολογίου ήταν γνωστός και κοινόχρηστος στην εποχή του Μεσοπολέμου, όπως γίνεται φανερό από άρθρο του Hermann Sudermann, «Η εξέλιξις της τέχνης. Το δράμα της χθες και της σήμερα», *Ελ. Β.*, 29-11-1928.

οποία προωθείται και κατά τον 20ό αιώνα από τη διακυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου και των “νέων ανδρών” του. Η Μικρασιατική καταστροφή θα σημάνει την κατάρρευση της ιμπεριαλιστικής κυρίαρχης αστικής πολιτικής κι έτσι πρόκειται να αρχίσει η αμφισβήτηση των μεγαλεπήβολων οραμάτων της πολιτικής των αστών φιλελευθέρων και του παλατιού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει αργότερα, το 1929, ένας απ’ τους κύριους εκπροσώπους της λεγόμενης “γενιάς του ’30”, ο Γιώργος Θεοτοκάς: “οι πρεσβύτεροί μας βούλιαξαν στο λιμάνι της Σμύρνης όχι μόνο τις δυνάμεις τους, αλλά και τα ιδανικά τους και την αυτοπεποίθησή τους”²⁵¹.

Ιδιαίτερα το γαλλικό βουλευτήριο που παίζεται από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι και τον Μεσοπόλεμο απ’ τους κεντρικούς αθηναϊκούς θιάσους, κυρίως των πρωταγωνιστριών, αποτελεί προσπάθεια αφομοίωσης των αστικών συνηθειών της εκσυγχρονισμένης κι εξελιγμένης Ευρώπης από την ηγεσία της χώρας, τους έλληνες αστούς. Μέσω του βουλευτήριου οι Αθηναίοι επί τρεις τουλάχιστον δεκαετίες των αρχών του 20ού αιώνα μιμούνται τα δυτικοευρωπαϊκά αστικά πρότυπα συμπεριφοράς, ηθών, αξιών, ιδεολογιών, διασκέδασης, ντυσίματος, τρόπου ζωής, κοινωνικών προβληματισμών, ατομικών ελευθεριών, ανθρωπίνων δικαιωμάτων κι υποχρεώσεων.

Ας μην ξεχνάμε, ότι ένας απ’ τους πρώτους καλλιτεχνικούς θιάσους του νεοελληνικού θεάτρου, η “Νέα Σκηνή” του Κ. Χρηστομάνου, στις αρχές του αιώνα, κατέληξε ν’ ανεβάζει εύπεπτες, κοσμοπολίτικες, ακατάλληλες κι ελαφρές φαρσοκωμωδίες γαλλικού βουλευτήριου, μέσα απ’ τις οποίες ο σκηνοθέτης μάθαινε στους “μύστες” του πώς να φέρονται, να μιλούν και να ντύνονται ως ευρωπαίοι αστοί, έτσι ώστε “η Γαλλία, η αρχέτυπη αυτή κοινωνία μπουρζουάδων και κοιτίδα του αστικού πολιτισμού, είχε γίνει ο τυφλοσουρτής της νεοελληνικής αστικοποίησης”²⁵². Αυτή η ξενόφερτη μίμηση συνεχίστηκε ως και τη Μικρασιατική καταστροφή. Το Βασιλικό Θέατρο και η “Νέα Σκηνή” στις αρχές του 20ού αιώνα αποτελούν τους εισηγητές του ευρωπαϊκού βουλευτήριου στην ελληνική σκηνή. Και βέβαια, αυτός ο γοργός και βιαστικός εκσυγχρονισμός, εξαστισμός κι εξευρωπαϊσμός της ελληνικής κοινωνίας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ως και τη Μικρασιατική καταστροφή δεν εκδηλώνεται μόνο στο θέατρο, αλλά σ’ όλους τους τομείς της τέχνης²⁵³.

²⁵¹ «Το βέβαιο είναι πως την επομένη του πολέμου, όταν ολόκληρη η Ευρώπη αναθεωρούσε τις πνευματικές αξίες της, εμείς δεν αναθεωρήσαμε τίποτα γιατί μας έλειψαν οι δυνάμεις. Τα αφήσαμε όλα όπως ήταν και μπήκαμε στον εικοστό αιώνα με κλειστά μάτια. Βαρύτατη υπήρξε και είναι ακόμα στον τόπο μας η εθνική επίδραση της ήττας. Η πρώτη μεταπολεμική δεκαετία ήταν παντού μία περίοδος αναβρασμού και μεγάλων προσπαθειών. Σ’ εμάς ήταν μία περίοδος απελπισίας. Οι πρεσβύτεροί μας βούλιαξαν στο λιμάνι της Σμύρνης όχι μόνο τις δυνάμεις τους, αλλά και τα ιδανικά τους, και την αυτοπεποίθησή τους. Στα 1922 έπαυσαν να έχουν εμπιστοσύνη στην Ελλάδα. Από τότε ως σήμερα ο τόπος μας έζησε χωρίς γενναία και ευγενικά συναισθήματα, χωρίς την ανάγκη να ξεπεράσει τον εαυτό του, χωρίς καμιά έξαρση. Η καταστροφή έπνιξε κάθε πνοή ιδεαλισμού» (Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1988, σσ. 62-63).

²⁵² Βλ. *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., σ. 24 και γενικότερα για το θέμα σσ. 22-24, 65, 205-216.

²⁵³ Έτσι, όσον αφορά π.χ. στις εικαστικές τέχνες των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα ως τη Μικρασιατική καταστροφή, ο Ευγένιος Ματθιόπουλος αναφέρει τα εξής: «Η “λόγια”-δυτικοποίηση τέχνη, σε όλες τις μορφές της, λειτουργούσε ενοποιητικά μεταξύ των ελλήνων αστών και του εγγράμμου μέρους των μικροαστών που μπορούσε να επισκεφθεί μια έκθεση, να αγοράσει ένα εικονογραφημένο ελληνικό περιοδικό, να αλληλογραφήσει ανταλλάσσοντας ταχυδρομικά δελτάρια με

Τα σύγχρονα έργα ρεαλιστικού χαρακτήρα, ελληνικά κι ευρωπαϊκά, μπορούμε σύμφωνα με το ύφος τους, το περιεχόμενό τους, τον στόχο τους και την περιρρέουσα ατμόσφαιρά τους να τα διαιρέσουμε σε τέσσερις μεγάλες κατηγορίες: σ' αυτά που περιέχουν στοιχεία κοινωνικού – πολιτικού προβληματισμού, σ' αυτά με αισθηματικό – ψυχογραφικό χαρακτήρα, στα ηθογραφικά, και τέλος στα δράματα που έχουν καθαρά ψυχαγωγικό χαρακτήρα μακριά από κοινωνικούς ή άλλου είδους προβληματισμούς και στόχους. Αυτό, βεβαίως, δεν σημαίνει, ότι αυτές οι κατηγοριοποιήσεις είναι απόλυτες κι ότι λόγου χάρη ένα αισθηματικό - ψυχολογικό δράμα δεν μπορεί να περιέχει και στοιχεία κοινωνικού – πολιτικού προβληματισμού. Είναι πολύ πιθανό, λοιπόν, σε αρκετές περιπτώσεις να υπάρχει αλληλοδιείδωση της μιας κατηγορίας μέσα στην άλλη.

αναπαραγωγές έργων ή να δει και να διαβάσει στις αφίσες των τυποποιημένων προϊόντων πολυτελείας που πρακτόρευαν και διαφήμιζαν οι έλληνες επιχειρηματίες. Μέσα από αυτές τις ζωγραφικές, γραφιστικές και γλυπτικές παραστάσεις προβάλλονταν εξωραϊσμένες οι νέες ιδέες, οι συνήθειες, τα ήθη, οι τρόποι, η ενδυμασία, η διακόσμηση και γενικότερα ο ευρωπαϊκός τρόπος ζωής. Η τέχνη ενίσχυε έτσι και επιβεβαίωνε την ενσωμάτωση των ελλήνων αστών σε μια νέα κοινότητα, της “μοντέρνας” Ευρώπης, με ευδιάκριτα, από τον κοινωνικό της περίγυρο, πολιτισμικά χαρακτηριστικά. [...] Η εικαστική νεωτεριστική κίνηση, κατά βάση μπρεσιονιστική, θα πρέπει να κατανοηθεί ως συνέπεια της όλης πορείας σχηματισμού και ισχυροποίησης της αστικής τάξης στην Ελλάδα, και κατά συνέπεια της στέρωσης και αφομοίωσης των φιλελεύθερων ιδεών, αλλά και του εκσυγχρονισμού γενικότερα». (βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», στον τόμο Α2 της *Ιστορίας της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2001, σσ. 315, 329-330).

1. ΑΣΤΙΚΕΣ ΗΘΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΑ

α. Το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο

(1). Η ορολογία – Εξηγήσεις, “παρεξηγήσεις” κι αποσαφηνίσεις του όρου “βουλεβάρτο”

Αρχίζοντας από τα ευρωπαϊκά δράματα κοινωνικού – πολιτικού προβληματισμού, θα λέγαμε, ότι η συντριπτική πλειοψηφία τους που παριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου, ανήκει στο είδος του βουλεβάρτου. Προτού επεκταθούμε στη θεματολογία αυτών των δραμάτων, απαραίτητο είναι να δώσουμε τον ορισμό του γαλλικού όρου “βουλεβάρτο” (boulevard), εγχείρημα αρκετά δύσκολο, καθώς πέφτουμε σε διάφορες αντιφάσεις που εμποδίζουν μια ξεκάθαρη οριοθέτηση του είδους. Έτσι, λοιπόν, εκ πρώτης όψεως, βουλεβάρτο είναι το εμπορικό δράμα, το οποίο παιζόταν από τις αρχές του 20ού αιώνα στα πολυτελή θέατρα των γαλλικών λεωφόρων (boulevards), στα θέατρα μικρής χωρητικότητας 200-300 θέσεων, τα επονομαζόμενα “μπομπονιέρες” και προορισμένα για την αναψυχή της γαλλικής αστικής τάξης²⁵⁴, η οποία συνήθιζε να θεατρίζεται ύστερα από το δείπνο της, εξ ου κι ο όρος “after dinner comedy-drama”.

Στον Μεσοπόλεμο, όμως, η παραπάνω έννοια του τοπικού προσδιορισμού του όρου δεν ισχύει πλέον απόλυτα, καθώς σε κάποια θέατρα του βουλεβάρτου εγκαθίστανται και πρωτοποριακοί θίασοι των γάλλων σκηνοθετών του Cartel²⁵⁵, ενώ ιδίως μετά τον Μεσοπόλεμο τα θέατρα του βουλεβάρτου ανεβάζουν αναμεμιγμένα δράματα της avant-garde (δράματα των Jean Anouilh, Fernand Crommelynck, Jules Romains²⁵⁶) μαζί με εμπορικά. Συνεπώς το κίνημα της πρωτοπορίας από τον Μεσοπόλεμο και μετά αλώνει και τον χώρο του εμπορικού θεάτρου. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει σύγχρονος γάλλος ιστορικός του θεάτρου: «Ο σχηματισμός του Cartel ενώνοντας τους θιάσους των Baty, Jouvet, Dullin και Pitoëff, εμφανίζεται με το πέρασμα του χρόνου ως ένας συμβιβασμός μεταξύ της ηρωικής avant-garde και του “θεάτρου της ανθρώπινης φυσιολογίας” των βουλεβάρτων κι ως μια προσπάθεια εγκαθίδρυσης ενός νέου και ποιοτικού

²⁵⁴ Τέτοιου είδους θέατρα είναι τα: Porte-Saint-Martin, Théâtre Sarah Bernhardt, Châtelet, Pigalle, Théâtre Montparnasse, Comédie des Champs-Élysées, Théâtre des Arts, Mathurins (βλ. Dorothy Knowles, *French drama of the inter-war years 1918-1939*, Georges G. Harrap & Co., London – Toronto – Wellington – Sydney, 1967, σ. 15).

²⁵⁵ Π.χ. οι γάλλοι σκηνοθέτες της πρωτοπορίας εγκαθίστανται κατά καιρούς σε θέατρα “βουλεβάρτου”, όπως το Porte-Saint-Martin, το Théâtre des Arts, το Théâtre Montparnasse, η Comédie des Champs-Élysées, το Mathurins.

²⁵⁶ Βλ. το άρθρο του Georges Pillement, «La condition de l' auteur d' avant-garde» στον τόμο *Le théâtre moderne: Hommes et tendances*, études réunies par Jean Jacquot, éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, MCMLXV (1965), σ. 51.

θεάτρου πάνω σε πιο σταθερή εμπορική βάση λαμβάνοντας υπόψη και τις επιθυμίες του μεγάλου κοινού»²⁵⁷.

Στον παραπάνω τοπογραφικό διχασμό της έννοιας “βουλεβάρτο” πρέπει να προστεθεί και το αρκετά επιφανειακό κριτήριο του βουλεβάρτου ως “εμπορικό θέατρο”, καθώς βουλεβάρτο παίζουν κατά καιρούς και τα ακαδημαϊκά γαλλικά θέατρα της Comédie Française και του Odéon²⁵⁸. Επιπλέον, αρκετοί συγγραφείς βουλεβάρτου, όπως ο Alfred Savoir και ο Jacques Deval, πειραματίζονται και με το θέατρο της πρωτοπορίας²⁵⁹, ενώ αντίστροφα συγγραφείς της πρωτοπορίας, όπως ο Jean Anouilh, αφιερώνονται με την πάροδο της συγγραφικής τους καριέρας στο βουλεβάρτο. Οι δε συγγραφείς του βουλεβάρτου, όπως θα διαπιστώσουμε και κατά την πορεία της παρούσας μελέτης, αφομοιώνουν πολλά στοιχεία από πρωτοποριακά ρεύματα της δραματουργίας, ενώ τα δράματά τους πρόκειται ν’ ανεβάσουν οι γάλλοι σκηνοθέτες πρωτοπορίας του Cartel. Ιδίως κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ’30 δεν είναι εύκολο να ξεχωρίσει κανείς τί είναι βουλεβάρτο και τί δεν είναι. Τέλος, αν και η προέλευση του όρου “βουλεβάρτο” είναι γαλλική, όπως και η θεωρητική και πρακτική του εδραίωση, εντούτοις, δεν θά’ έπρεπε να περιχαρακώσουμε εθνολογικά το είδος αυτό του “εμπορικού” θεάτρου, καθώς αναπτύσσεται και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες (Αγγλία, Ιταλία, Γερμανία, Αυστρία, Ουγγαρία) με τα ίδια ακριβώς μορφικά χαρακτηριστικά, τους ίδιους στόχους και κοινό της ίδιας κοινωνικής τάξης.

Λόγω, λοιπόν, των στοιχείων της ασάφειας και της υποκειμενικότητας που παρεισφρύνουν στον όρο “βουλεβάρτο”, θα ήταν σωστότερο ο σύγχρονος ιστορικός να χρησιμοποιεί αντί αυτού τον αντικειμενικότερο όρο “ευρωπαϊκή αστική ηθογραφία”. “Αστική”, επειδή, όπως προαναφέρθηκε, τα έργα του είδους απευθύνονται στην ευρωπαϊκή αστική τάξη, και “ηθογραφία”, επειδή περιγράφουν τα αστικά ήθη και συμπεριφορές. Από ιστορική τώρα σκοπιά το βουλεβάρτο καθορίζεται ως το κατάλοιπο του πρωτοβάθμιου συμβατικού ρεαλισμού των μέσων του 19^{ου} αιώνα, σε μια εποχή που ο νατουραλισμός και οι λοιπές πρωτοπορίες ήρθαν ν’ αποξενώσουν το συντηρητικό πλατύ κοινό της Ευρώπης και να το κάνουν να μείνει αγκιστρωμένο σε εύπεπτα και βατά δραματικά στοιχεία του παρελθόντος. Από εδώ και στο εξής, λοιπόν, στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιούμε τον ιστορικά καταξιωμένο όρο “βουλεβάρτο” έχοντας, εντούτοις, στο νου μας αυτό που πραγματικά αντιπροσωπεύει, δηλαδή την ευρωπαϊκή αστική ηθογραφία.

(2). Δραματικό βουλεβάρτο

Ερχόμενοι τώρα στα μορφικά χαρακτηριστικά, καθώς και στα αντίστοιχα του περιεχομένου, παρατηρούμε, ότι η συνήθης δομή ενός

²⁵⁷ Βλ. το άρθρο του Gabriel-Daniel Vierge, «L’ art dramatique et l’ évolution économique et sociale depuis 1914», στον τόμο *Le théâtre moderne*, ό.π., σ. 20.

²⁵⁸ Βλ. Michel Corvin, «Le Boulevard en question», στον τόμο *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Préface d’ Ariane Mnouchkine, ed. Armand Colin, Paris, 1992, σ. 845.

²⁵⁹ Βλ. Knowles, ό.π., σσ. 281-283, καθώς και Georges Pillement, ό.π., σ. 51.

έργου του βουλεβάρτου είναι τρίπρακτη. Το είδος στηρίζεται στην τεχνική δεξιοτεχνία του συγγραφέα, την οποία αναδεικνύει το υποκριτικό τάλαντο διάσημων πρωταγωνιστών/στριών. Συνεπώς ο συγγραφέας, καθώς κι οι διάσημοι και πολυτελώς ενδεδυμένοι πρωταγωνιστές²⁶⁰ αρκούν για την απρόσκοπτη λειτουργία του βουλεβάρτου, κατά την οποία ο σκηνοθέτης μπορεί άνετα ν' απουσιάζει. Γι' αυτό ακριβώς στην περίπτωση του βουλεβάρτου οι ίδιοι οι δραματικοί συγγραφείς είναι συνήθως κι οι σκηνοθέτες των έργων τους, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των Henry Bataille, Sacha Guitry και κυρίως του Henry Bernstein²⁶¹. Αυτό, βεβαίως, εξηγεί και το γεγονός της επιλογής έργων του βουλεβάρτου από τις ελληνίδες πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη ιδίως κατά την πρώτη επταετία του Μεσοπολέμου, προτού ακόμη εδραιωθεί για τα καλά ο ρόλος του έλληνα σκηνοθέτη και προτού ακόμη εκείνες αρχίσουν να συνεργάζονται μαζί του. Καθώς, λοιπόν, το βουλεβάρτο δεν έχει ανάγκη από ιδιαίτερη σκηνοθετική καθοδήγηση, οι ίδιες οι ελληνίδες πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη, αναλαμβάνουν τη σκηνοθεσία των εμπορικών έργων που ανεβάζουν. Από το 1925 και μετά, όταν θα φανερωθούν ηγετικές οι φυσιογνωμίες των ελλήνων σκηνοθετών, οι τελευταίοι θα στραφούν σε άλλα είδη δράματος, εκτός του βουλεβάρτου, τα οποία πρόκειται ακριβώς ν' αναδείξουν τις σκηνοθετικές τους ικανότητες.

Συνεπώς, το βουλεβάρτο είναι το θέατρο των δραματικών συγγραφέων και των πρωταγωνιστών²⁶² κι όχι των σκηνοθετών, οι οποίοι δεν είναι απαραίτητοι για την ανάπτυξη του και την εύρυθμη λειτουργία του. Το κοινό πηγαίνει στις παραστάσεις έργων του βουλεβάρτου, προκειμένου να παρακολουθήσει τις εκπληκτικές υποκριτικές ικανότητες του αγαπημένου του πρωταγωνιστή/στριας –είτε αυτός είναι η Elvira Popesco, είτε ο Sacha Guitry στο Παρίσι, είτε είναι ο Βασίλης Αργυρόπουλος, η Κοτοπούλη²⁶³, η Κυβέλη, ο Βασίλης Λογοθετίδης, ο Μήτσος Μυράτ στην Αθήνα- οι οποίοι δεν παραλλάσσουν ποτέ την προσωπικότητά τους κάτω από τους χαρακτήρες που υποδύονται.

Τα γενικά χαρακτηριστικά του δραματικού βουλεβάρτου συνοψίζονται στα εξής σημεία:

²⁶⁰ Δεν είναι μόνο οι ευρωπαίοι πρωταγωνιστές του βουλεβάρτου πολυτελώς ενδεδυμένοι επί σκηνής, αλλά και οι ελληνίδες πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη: «Ανταγωνισμός υπάρχει και σε άλλα στοιχεία της παράστασης, όπως, για παράδειγμα, στη σκηνική εμφάνιση των πρωταγωνιστριών. Η Κοτοπούλη και η Κυβέλη ανανεώνουν συνεχώς την γκαρνταρόμπα τους, χρησιμοποιώντας την ως μέσο προσέγκυσης ενός κοινού, που ενδιαφέρεται να καλλιεργήσει τα αστικά του γούστα σε όλα τα επίπεδα. Η σημασία στο κοστουμί οδηγεί στο να γίνεται το ανέβασμα των έργων, είτε ιστορικών είτε σύγχρονων, με συνεχώς αυξανόμενη επιμέλεια» (βλ. Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, ό.π., σ. 79).

²⁶¹ Βλ. Michel Corvin, «Le Boulevard en question», ό.π., σ. 865.

²⁶² Ο Αλκης Θρύλος (Ελένη Ουράνη) επισημαίνει διαρκώς τη στήριξη του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου πάνω στις υποκριτικές ικανότητες των πρωταγωνιστών, ενώ κατηγορεί συνέχεια τους έλληνες ηθοποιούς για το βαρύ κι αργό τους παίξιμο που καταστρέφει όλη την αξία των έργων του βουλεβάρτου, εν αντιθέσει με τους γάλλους συναδέλφους τους, οι οποίοι μπορούν ν' αναδείξουν με το γοργό, ανάλαφρο, λεπτό, μπριόζικο παίξιμό τους ακόμη και το πιο ανάξιο έργο του βουλεβάρτου (βλ. ενδεικτικά κριτικές της τού 1927, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 39, 98, 309-310).

²⁶³ Σχετικά με το ρεπερτόριο του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη, το οποίο αποτελείται ως επί το πλείστον από έργα του βουλεβάρτου βλ. και Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», ό.π., σσ. 80-84.

1. στη βάση της αιτιοκρατικής πλοκής του “καλοφτιαγμένου έργου” που εδραιώνεται πριν από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα στη Γαλλία από τον Eugène Scribe και τον Francisque Sarcey κι υποστηρίζεται ακόμη τόσο αργά, όσο το 1936, από τον Albert Thibaudet.
2. στη χρήση των μέσων της ρητορικής (επαναλήψεις, συμμετρίες κι αντιθέσεις, προσήλωση στην τέχνη του λόγου), έτσι ώστε το δραματικό βουλεβάρτο γίνεται αποκλειστικά το θέατρο του γραπτού λόγου, της συγγραφικής εξάσκησης, του αυτο-διαλογιστικού διαλόγου του ίδιου του συγγραφέα, ο οποίος δεν στοχεύει αναγκαστικά στη μετάδοση ιδεών κι αισθημάτων στον θεατή. Συχνά αυτή η έμμονη προσήλωση στην τέχνη του λόγου μπορεί να φθάσει ως τη λεκτική υπερβολή, τον βερμπαλισμό κι έτσι κατά βάση το δραματικό βουλεβάρτο αποτελεί περισσότερο θέατρο συζήτησης, επεξηγηματικού σχολιασμού, πίσω από τον οποίο κρύβεται ο ίδιος ο συγγραφέας “ροκανίζοντας”, θυσιάζοντας την ίδια τη σκηνική δράση.
3. στην ύπαρξη μελοδραματικών στοιχείων, αλλά και νατουραλιστικών, με τα τελευταία να εντοπίζονται στην ενασχόληση των συγγραφέων με την κοινωνική και ψυχολογική ανάλυση, όπως έκαναν κι οι πρόγονοι των γάλλων νατουραλιστών Dumas fils, Emile Augier, δηλαδή των δημιουργών του “δράματος με θέση”, ή αλλιώς του “δράματος της κοινής λογικής”. Ας μην ξεχνάμε, ότι το βουλεβάρτο για κάποια εποχή, από το 1870 και μετά, συνυπάρχει μαζί με το κίνημα του νατουραλισμού, οπότε δανείζεται αρκετά στοιχεία του.
4. στην αποκλειστική ενασχόληση με την ιδιωτική ζωή των ανθρώπων. Μελετάται ο κύκλος ερωτικής σεξουαλικής σχέσης – οικογένειας – κοινωνίας. Η θεματολογία του δραματικού βουλεβάρτου έχει πολλά κοινά στοιχεία με την αντίστοιχη του νατουραλισμού, μόνο που εμμένει πολύ περισσότερο στην ιδιωτική σεξουαλική ζωή των ατόμων, στα θέματα διαζυγίων και γάμων, τα οποία ενώ στο νατουραλιστικό δράμα ακούγονταν πολύ επαναστατικά και προχωρημένα κατά το διάστημα 1870-1900, αντίθετα στο βουλεβάρτο του 20ού αιώνα γίνονται πλέον θεάματα εμπορικά που δεν προκαλούν με την τολμηρότητά τους. Εντούτοις, το βουλεβάρτο προωθεί γενικότερα τις φεμινιστικές θέσεις, τα δικαιώματα της γυναίκας, τη νομιμοποίηση των ελεύθερων ερωτικών σχέσεων, το θέμα του διαζυγίου υπέρ της γυναίκας.
5. στο ενδιαφέρον για την ιδιαίτερη περίπτωση, η οποία, όμως, μπορεί να συναντηθεί σ’ ένα μεγάλο μέρος πληθυσμού, έτσι ώστε να προκύψει ένας μέσος όρος, ένα συνολικό συμπέρασμα για την ανθρώπινη ζωή, τις ανθρώπινες σχέσεις και την ανθρώπινη κοινωνία και να δοθούν γενικοί κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς για τον καθένα. Μ’ αυτόν τον τρόπο δικαιολογείται κι η ύπαρξη των στοιχείων του διδακτισμού και της ηθικολογίας, κληρονομημένα από το κίνημα του νατουραλισμού και της πειραματικής επιστήμης.

6. στη συχνή εκτύλιξη βίαιων ψυχολογικών καταστάσεων και στην έκρηξη των παθών των ηρώων²⁶⁴.

Ο Άλκης Θρύλος σε κριτικές του παρασταθέντων έργων του βουλευάρτου στην αθηναϊκή σκηνή το 1928, 1929 και 1938 αναφέρεται στα μορφολογικά χαρακτηριστικά του είδους. Τα λόγια του, παρόλη την υποκειμενική αξιολογική τους κρίση και αρνητική φόρτιση, φανερώνουν, εντούτοις, ξεκάθαρα κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του δραματικού βουλευάρτου:

«Τα έργα που έπαιξε [ο θίασος της Piérat], οι *Marionettes* του Wolff, η *Marche nuptiale* του Bataille, η *Prisonnière* του Bourdet, το *Venin* του Bernstein κτλ. ήταν τα περισσότερα γνωστά. Ανήκουν όλα στο τοπικό γαλλικό θέατρο, που από την εποχή του Ρακίνα στηρίζεται προπάντων στον λόγο, στην άψογη κι αρμονική φράση, που δεν αφήνει τίποτε αδιατύπωτο, στη μορφή την τόσο τέλεια που γίνεται καλούπι, και στη λογική. [...] Δυστυχώς ο Bourdet, όπως το είχε δείξει και με τα προηγούμενά του έργα, ενδιαφέρεται μόνο για να ανακαλύψει σύγχρονες και πρωτότυπες υποθέσεις, τις οποίες ύστερα χύνει μέσα στην ξεπερασμένη κι εξαντλημένη φόρμα της αυστηρά λογικής ανάπτυξης της πλοκής. Όλα εκφράζονται και τονίζονται με λόγια. Τίποτε δεν υποβάλλεται. Γύρω από τα έργα του δεν δημιουργείται καμιά ατμόσφαιρα και καμιά προέκταση. [...] Είναι αναντίρρητο ότι ο Bataille έδωσε μια άρτια σκηνηκή μορφή στον εσωτερικό του κόσμο, τον οποίο ολοκλήρωσε. Αλλ' ο κόσμος του αυτός ήταν ασφυκτικά περιορισμένος. Ο Bataille είδε από τη ζωή μονάχα τα αισθηματικά της στοιχεία, τα οποία προσπάθησε να παρακολουθήσει λογικά. Δεν συνέλαβε και δεν απέδωσε το πάθος σαν μια δύναμη τρικυμισμένη, όχι μόνο στις εκδηλώσεις της, αλλά και μέσα της, από αλληπάλληλα και αλληλοσυγκρουόμενα μεγάλα και μικρά ρεύματα: απλοποίησε. Όλα τα πρόσωπά του ξέρουν πάντοτε ακριβώς τί θέλουν κι ακολουθούν τον δρόμο τους χωρίς παρεκκλίσεις. Όταν γίνονται μεταστροφές μέσα τους, αυτές γίνονται ομαλά κι ορθολογισμένα, και τις εξηγούν με περίσσιες λέξεις και διασαφηνίσεις. Τα πρόσωπα του Bataille μιλούν, μιλούν, μιλούν. Ελάχιστες σκηνές και φράσεις ξεχωρίζουν, κλείνοντας μέσα τους συγκεντρωμένες τις δυνατότητες άλλων προεκτάσεων από κείνες που θα ξετυλιχτούν. Και όλος ο βερμπαλισμός αυτός αναπτύσσεται μέσα σε μια λιγωμένη ατμόσφαιρα τρυφερότητας κι ωραιότητας. [...] Ο κόσμος του Bataille ήταν στενός, αλλ' ήταν ένας κόσμος. Ο Μέρέ δεν έχει εντελώς τίποτε να πει. Βρίσκει μερικές βίαιες και πάντοτε πολύ εξωτερικές και καταπληχτικές συγκρούσεις, οι οποίες δεν μπορούν παρά να κάνουν εντύπωση σε όσους ικανοποιούνται με το να μην προχωρούν πιο πέρα από την επιφάνεια, και κατασκευάζει πρόσωπα τα οποία εκβιάζει αυθαίρετα να βρεθούν αντιμέτωπα το ένα στο άλλο. Αδιαφορεί εντελώς για κάθε, έστω και για στοιχειώδη, ψυχολογική αληθοφάνεια. Τα έργα του στέκονται μόνο γιατί οι μεγάλες δραματικές τους σκηνές αρέσουν στο πολύ κοινό, που είναι πάντοτε, και ιδιαίτερα μετά τον πόλεμο, ακαλλιέργητο και γιατί τα παίζουν στη Γαλλία έξοχοι δημιουργικοί ηθοποιοί οι οποίοι κατορθώνουν να εμφυσήσουν πνοή ακόμα και σε ανδρείκελα. [...] Ο *Σαμψών* του Μπερνστάιν, είναι πασίγνωστο στην Ελλάδα, και όπως όλα τα δράματα του Μπερνστάιν, δεν είναι τίποτ' άλλο παρά καλοχτισμένο και καλογραμμένο. Ούτε στιγμή δεν το αναφερόνται η ποίηση. Παρουσιάζει μόνο μια εξωτερική δραματική σύγκρουση μεταξύ ατόμων, μια οικογενειακή υπόθεση. Σε αυτού του είδους τα έργα, όπου δεν υπάρχει ποίηση ούτε ψυχολογική διείδυση, που δεν αποκαλύπτουν ανθρώπους αλλά μόνο περιπέτειες, έχω πάντα την πολύ ενοχλητική εντύπωση ότι είμαι παρείσακτος, ότι πολύ άτοπα

²⁶⁴ Σχετικά με τα γενικά χαρακτηριστικά του δραματικού βουλευάρτου, βλ. Michel Corvin, «Le Boulevard en question», ό.π., σσ. 846-847, 854, 864, 867. Επίσης, για τη σχέση νατουραλισμού, “δράματος κοινής λογικής” και βουλευάρτου, βλ. Oscar G. Brockett, *History of the theatre*, Allyn and Bacon Inc., Boston – London – Sydney – Toronto, σσ. 493-553. Βλ., επίσης, Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, Que sais-je?, Presses Universitaires de France, 1989, σσ. 11, 41-47.

σηκώθηκε η αυλαία για να φανερωθούν ιδιωτικά μυστικά, που δεν έπρεπε να ενδιαφέρουν παρά όσους αφορούν»²⁶⁵.

Τα ευρωπαϊκά δείγματα του δραματικού βουλεβάρτου, τα οποία παριστάνονται από τους αθηναϊκούς θιάσους της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου, μπορούν, λοιπόν, ν' ασχολούνται με θέματα, όπως οι κοινωνικές ανισότητες μεταξύ του ζευγαριού (π.χ. *Samson* του Henry Bernstein²⁶⁶, *Ενέδρα –L' embuscade-* του Henri Kistemaeckers). Με θέματα γυναικείας κοινωνικής κι επαγγελματικής χειραφέτησης (π.χ. *Κρίνο –Le lys-* των Pierre Wolff – Gaston Leroux, *Άγριο κνήγι* του Ludwig Fulda, *Τρικυμίες –Bifere-* του Sabatino Lopez). Με θέματα γυναικείας ηθικής κι ανδρικής τιμής (π.χ. *Οι τρεις μάσκες –Les trois masques-* του Charles Méré²⁶⁷, *Μέσα από τον βούρκο* του Χαντς Μίλλερ, *Αι αδελφαί του έρωτος –Les soeurs d' amour-* του Henry Bataille). Με θέματα μητρότητας (π.χ. *Η φλόγα –La flamme-* του Méré, *Η εχθρά –La nemica-* του Dario Niccodemi) και πατρότητας (π.χ. *Ο εμπυχωτής –L' animateur-* του Henry Bataille). Με θέματα μοιχείας κι ερωτικών σχέσεων (π.χ. *Η σκιά –L' ombra-* του Dario Niccodemi). Με θέματα κοινωνικής, οικονομικής και πολιτικής αναρρίχησης (π.χ. *Ο χορός του μεσονυκτίου –La danse de minuit-* του Méré, *Το κηρύκειον ή Ο τσαρλατάνος –Le caducé-* του André Pascal, *Τιτάν –Il Titano-* του Niccodemi, *Μέχρι θανάτου* του Γκαλίτσιν Μουράβλιβ). Με θέματα κοινωνικών ελευθεριών κι ανεξιθρησκίας (π.χ. *Ισραήλ* του Bernstein²⁶⁸), καθώς και με θέματα πολιτικής διακυβέρνησης και επιλογής πολιτεύματος (π.χ. *Ο αρλεκίνος βασιλεύς –König Harlekin-* του Rudolph Lothar).

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, πως το ευρωπαϊκό δραματικό βουλεβάρτο ασχολείται με σύγχρονα κοινωνικά, οικονομικά, πολιτικά προβλήματα της εποχής, καθώς και με ποικίλες εκφάνσεις των ανθρωπίνων σχέσεων. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε, ότι ορισμένα από τα παραπάνω παραδείγματα δραματικού βουλεβάρτου γράφονται λίγο νωρίτερα απ' τον Μεσοπόλεμο. Καθώς, όμως, οι συγγραφείς τους εξακολουθούν τη δραματική τους παραγωγή και μέσα στον Μεσοπόλεμο με νέα δείγματα έργων, θεωρούμε και τα λίγο προγενέστερα έργα των ίδιων συγγραφέων σύγχρονα. Αυτός ο κανόνας θα ισχύσει και για τα δείγματα κωμικού βουλεβάρτου, για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω.

(3). Κωμικό βουλεβάρτο

Περνώντας τώρα στο ευρωπαϊκό κωμικό βουλεβάρτο, έχουμε να πούμε, ότι αυτό αποτελεί την κωμική διασκεδαστική τάση του είδους, η οποία έχει ως στόχο της το γέλιο. Ενώ είδαμε, πως το μελόδραμα αποτελεί την έκφανση του δραματικού βουλεβάρτου, αντίθετα το θέατρο ίντριγκας και περιπλοκών, το θέατρο των διασκεδαστικών περιπετειών και των φαρσικών παρεξηγήσεων που οδηγούν στις πιο απίθανες, ασυνήθιστες και παράλογες

²⁶⁵ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 151-152, 186, 219-220, 223 και τομ. β', ό.π., 355-356.

²⁶⁶ Henry Bernstein, *Σαμψών*, χειρόγραφο του Θεατρικού Μουσείου (απ' εδώ και στο εξής Θ.Μ.).

²⁶⁷ Charles Méré, *Οι τρεις μάσκες*, μτφρ. Πάνος Καλογερίκος, χειρόγραφο του Θ. Μ., το οποίο φέρει ημερομηνία 1-10-1920 και τη σφραγίδα του ταμία Χριστ. Ταβουλάρη.

²⁶⁸ Henry Bernstein, *Ισραήλ*, χειρόγραφο Θ. Μ., δωρεά της οικογένειας Ν. Βάχλα με αναγραφόμενη ημερομηνία 1963.

καταστάσεις, αποτελεί την έκφανση του κωμικού βουλεβάρτου, το οποίο κρατά τις ρίζες του από το vaudeville (λαϊκή σκατολογική κι ηθικά - λεκτικά ελευθεριάζουσα κωμωδία με τραγούδια του 18^{ου} αιώνα²⁶⁹). Το διαρκές κρυφό των τυποποιημένων ηρώων του κωμικού βουλεβάρτου μεταξύ τους – σύζυγοι, γυναίκες, ερωμένοι, φίλοι, γονείς και έμπιστοι υπηρέτες– είναι αυτό που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος της πλοκής του είδους.

Στο κωμικό βουλεβάρτο ο θεατής προσπαθεί να επιλύσει τα μπερδεμένα νήματα πλοκής που δημιουργεί ο συγγραφέας. Αποτελεί αναπάντεχο θέαμα για τον πρώτο, το οποίο επιφυλάσσει εκπλήξεις κι είναι προσεκτικά προετοιμασμένο από τον δεύτερο, έτσι ώστε ο δραματουργός να μπορέσει ν' απαντήσει σ' όλες τις απορίες του θεατή. Το κωμικό βουλεβάρτο παίζει με τον εαυτό του και χαίρεται ν' αποκαλύπτει τον περίπλοκο μηχανισμό του στο θεατή, αφήνοντάς τον να εισχωρήσει στα μυστικά λειτουργίας του και ξετυλίγοντας μπροστά στα μάτια του τα εξαρτήματα μιας καλοστημένης μηχανής που μόνο ο δραματουργός γνωρίζει τον επιτυχή συνδυασμό τους. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο γάλλος φιλόσοφος του Μεσοπολέμου Henry Bergson -ο οποίος ασχολήθηκε με τους ψυχολογικούς μηχανισμούς του γέλιου και της φάρσας- σχετικά με την τέχνη του βωντεβιλίστα του τέλους του 19^{ου} αιώνα που, όμως, βλέπουμε να κληρονομείται και στους γάλλους κωμωδιογράφους του Μεσοπολέμου: “Η τέχνη του βωντεβιλίστα συνίσταται πιθανότατα στο να μας παρουσιάζει μια διασκευή καθημερινών περιστατικών που ο μηχανισμός τους είναι έκδηλος, και να διατηρεί ταυτόχρονα μια επιφανειακή εικόνα αληθοφάνειας, δηλαδή την εικόνα της φαινομενικής ευλυγισίας της ζωής”²⁷⁰.

Εκτός από χειριστής της πλοκής, ο δραματουργός είναι επίσης ο απόλυτος χειριστής της γλώσσας, των ίδιων των λέξεων, τη χρήση των οποίων καθορίζει απόλυτα. Τα λόγια αυτά είναι κάθε είδους: καλαμπούρια, υπεκφυγές, αναγωγές των κυριολεκτικών εννοιών στις φανταστικές, παροιμίες, ρυθμικές και συντακτικές συμμετρίες και γενικά όλες οι γλωσσικές διαδικασίες που προκαλούν διχασμό εννοιών, με τις αληθινές έννοιες ν' απευθύνονται σ' αυτούς που γνωρίζουν, δηλαδή, τους θεατές και τους ήρωες της δράσης και με τις ψεύτικες έννοιες ν' απευθύνονται στα θύματα του ήρωα. Έτσι, ο ίδιος ο δραματουργός, ο πομπός, είναι ο κυρίαρχος του σκηνικού παιγνιδιού, γεγονός που εμποδίζει την πλήρη σκηνική ψευδαίσθηση του δέκτη, του θεατή²⁷¹. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μάριος Πλωρίτης σε πρόσφατη έκδοση κωμωδίας του Georges Feydeau -του γάλλου συγγραφέα, ο οποίος βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ ηθογραφικής κωμωδίας του 19^{ου} αιώνα – vaudeville άνευ τραγουδιών και κωμικού

²⁶⁹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το vaudeville και τα διάφορα στάδια εξέλιξής του, βλ. Daniel Lindenberg, «La tentation du vaudeville», στον τόμο *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 677-702.

²⁷⁰ Βλ. Jessica Milner Davis, *Φάρσα*, μτφρ. Ιουλία Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Η Γλώσσα Της Κριτικής, αρ. 28, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1984, σ. 94. Σχετικά με τους ρυθμούς επιτάχυνσης της πλοκής της φάρσας, τις περίπλοκες γεωμετρικές μηχανιστικές δομές της, το είδος της “φάρσας – φετιχιστικό αντικείμενο”, όπου ένα αντικείμενο - φετίχ προκαλεί όλες τις καταστάσεις σύγχυσης του έργου και το είδος της “φάρσας - χιονοστιβάδας”, βάση της “φάρσας κρεβατοκάμαρας”, όπου τα αλυσιδωτά γεγονότα προκαλούν την τελική ισοπεδωτική χιονοστιβάδα-σύγχυση, βλ. ό.π., σσ. 94-121.

²⁷¹ Περισσότερα σχετικά με το κωμικό βουλεβάρτο, βλ. Michel Corvin, «Le Boulevard en question», ό.π., σσ. 859-868.

βουλεβάρτου του 20ού αιώνα- με λόγια, όμως, που θα μπορούσαν να λεχθούν και για πολλές ερωτικές κωμωδίες ίντριγκας του βουλεβάρτου του 20ού αιώνα:

«Σκοπός μας είναι να διασκεδάσουμε τους τίμιους ανθρώπους» (amuser les honnêtes gens) δήλωναν οι Γάλλοι κωμωδιογράφοι απ' τον περασμένο αιώνα. Λέγοντας “τίμιους ανθρώπους” εννοούσαν προπάντων τους αστούς, οι οποίοι αποτελούσαν τον κορμό της κοινωνίας τους, τη “μεσαία τάξη”, το “μέσον”. Σ' αυτούς κυρίως απευθύνονταν οι συγγραφείς, τα δικά τους ήθη σατίριζαν. Έχοντας αποκτήσει αρκετό πλούτο κι ευμάθεια οι αστοί του Φεϋντώ έχουν και τη δυνατότητα να επιδίδονται στο γλέντι και το χαροκόπι. Και χαροκόπι γι' αυτούς είναι κυρίως ο έρωτας. Όχι ο παλιός “αιώνιος και θανάσιμος” έρωτας των ρομαντικών, αλλ' ο σαρκικός έρωτας, η επιδερμική ηδονή, η εφήμερη περιπέτεια. Τέτοιες περιπέτειες αποτελούν το επίκεντρο των κωμωδιών του Φεϋντώ. Τα πρόσωπά του αποδύονται σε αδιάκοπο κυνηγητό κάποιου – κάποιας φευγαλέου – φευγαλέας συντρόφου...το κυνηγητό του ενός διασταυρώνεται με το κυνηγητό κάποιων άλλων...οι κυνηγοί μπερδεύονται, συμπλέκονται, ανατρέπονται, τα θηράματα ξεγλιστρούν, ξαναπιάνονται, ξαναχάνονται σ' ένα ατέλειωτο περιπαθή στρόβιλο. Η ιδιοφυία του Φεϋντώ είναι, πως τα κυνήγια του ξεκινούν από καταστάσεις ολότελα συνηθισμένες, πιθανές, λογικές, αλλά, καθώς σφωρεύονται η μια πάνω στην άλλη, το συνηθισμένο φτάνει στο ασυνήθιστο, το πιθανό στο απίθανο, το λογικό στο παράλογο, χωρίς ωστόσο να χάνουν διόλου τη λογικοφάνεια και την πιθανοφάνειά τους. Δεκαετίες πριν απ' τον Ιονέσκο, ο Φεϋντώ ανακάλυπτε θεατρικά την παλιά αλήθεια: όπως η απόλυτη δικαιοσύνη φτάνει στην απόλυτη αδικία, έτσι κι η απόλυτη λογική φτάνει στον απόλυτο παραλογισμό. Τα πρόσωπά του είναι σοβαρά, ειλικρινή, ισορροπημένα –αλλά ο ερωτικός οίστρος τους τα εξωθεί σε ψέματα επί ψεμάτων, σε τεχνάσματα επί τεχνασμάτων, σε ανισορροπίες επί ανισορροπιών. Και το παράλογο του παράλογου είναι, πως έπειτα από τις μανιασμένες απόπειρές τους, οι πόθοι τους μένουν συχνά ανικανοποίητοι και το “πάθος” τους προκαλεί παθήματα ιλαροτραγικά. Το κρεβάτι είναι ο ομφαλός της γης αυτού του κόσμου. Αλλά και οι πόρτες γύρω του. Πόρτες, που ανοιγοκλείνουν ολοένα...πόρτες, που αποκαλύπτουν ή κρύβουν...πόρτες, που σε κάθε άνοιγμά τους, φέρνουν και μια καινούργια έκπληξη, περιπλοκή, ανατροπή. Πόρτες που όλοι (σχεδόν) ελπίζουν ότι θα τους οδηγήσουν σε καινούργια αδιέξοδα και σε μικρά “κολαστήρια”, ακόμα πιο κωμικά από τον ξέφρενο καλπασμό των ερωτιδέων. Ο Φεϋντώ δεν ηθικολογεί. Αλλά, με το δαιμόνιο “ωρολογιακό μηχανισμό” του, με τον καταγιισμό των ευρημάτων του, με την αλήθεια και τη λογική του παιχνιδιού του, αποκαλύπτει και σατιρίζει τις ελαφρότητες, τις αφέλειες, τις ερωτοπληξίες ενός κόσμου – και τον κόσμο τον ίδιο»²⁷².

Εκτός, όμως, από την αποθέωση της αιτιοκρατικής μηχανιστικής ίντριγκας του “καλοφτιαγμένου έργου”, η οποία αποτελεί ιδιαίτερο γνώρισμα του κωμικού βουλεβάρτου, το τελευταίο κρατά και τον ρεαλιστικό κοινωνικό και ψυχολογικό σχολιασμό που συναντήσαμε και στα

²⁷² Βλ. την εισαγωγή του Μάριου Πλωρίτη με τίτλο “Το φαιδρό ναρκοπέδιο του Φεντώ” στην έκδοση της 3πρακτής κωμωδίας του Georges Feydeau *Κούκου (Le dindon)*, μτφρ. Μ. Πλωρίτης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1999, σσ. 212-213. Η κωμωδία παίζεται και κατά την περίοδο που εξετάζουμε, συγκεκριμένα το 1923, απ' τον θίασο Κυβέλης με τίτλο *Το κορόιδο*. Όπως, επίσης, αναφέρει η Jessica Milner Davis για κάποιες φάρσες του Feydeau: «Ανικανοποίητοι σύζυγοι καταφεύγουν σ' ένα “ξενοδοχείο παράνομων συναντήσεων” για να εκδικηθούν τα ταίρια τους. Όλα όσα συμβαίνουν στα ξενοδοχεία αυτά αποτελούν μια σειρά από σκηνές φρίκης, βίας και εγκλειστοφοβίας. Σε όποια κατεύθυνση κι αν στραφούν τα θύματα, σ' όποιο δωμάτιο κι αν χωθούν, όποια σκάλα κι αν ανέβουν, βρίσκουν μπροστά τους ανθρώπους που δεν θέλουν να συναντήσουν και που φράζουν κάθε διέξοδο. Σύμφωνα με ένα συγκαρινό του Feydeau, στόχος του συγγραφέα ήταν να φέρει το γρηγορότερο σε αντιπαράσταση ακριβώς τα πρόσωπα εκείνα που δεν θά' πρεπε σε καμιά περίπτωση να συναντηθούν. Σε μια “φάρσα – χιονοστιβάδα”, το αποτέλεσμα των συναντήσεων αυτών προκαλεί ασυγκράτητο γέλιο» (*Φάρσα*, ό.π., σ. 114).

δείγματα του δραματικού βουλεβάρτου. Η βασική, όμως, διαφορά είναι, ότι στο κωμικό βουλεβάρτο τα κοινωνικά ζητήματα, όπως π.χ. αυτά του διαζυγίου ή των εξωσυζυγικών σχέσεων, αντιμετωπίζονται με ανάλαφρο, ανώδυνο τρόπο κι αποτελούν αφορμή για γέλιο και διασκέδαση. Μ' αυτόν τον τρόπο έχουμε την αστική κωμωδία ή σάτιρα ηθών και χαρακτήρων. Από τη στιγμή που στα 1883 υιοθετείται στη Γαλλία ο νόμος περί διαζυγίου και που σε περιπτώσεις μοιχείας δεν ισχύει πια το αδιάλυτο του γάμου, το νομικό αυτό παραθυράκι προσφέρει νέες κωμικές δυνατότητες στο κωμικό βουλεβάρτο.

Παρόμοια παραδείγματα κωμωδιών ίντριγκας και περιπλοκών, οι οποίες θίγουν εξ απαλών ονύχων θέματα γάμου και στρατηγικών του, διαζυγίου, πατρότητας και μητρότητας, ερωτικών απιστιών, άνομης κοινωνικής και πολιτικής αναρρίχησης, περιπλοκών που δημιουργούν οι αιώνιες κακές πεθερές κι οι οποίες παριστάνονται απ' τους κεντρικούς αθηναϊκούς θιάσους των πρωταγωνιστών της εξεταζόμενης περιόδου, είναι: *Η ωραία περιπέτεια* (*Une belle aventure*) των Gaston Armand de Caillavet – Robert de Flers²⁷³, *Το μωρό* (*Mon bébé*) του Maurice Hennequin²⁷⁴, *Η ωραία γοργόνα* του Rudolph Lothar, *Η ογδόη γυναίκα του Μπαρμπ-μπλε* (*La huitième femme de Barbe-Bleue*) του Alfred Savoir, *Το αριστερό χέρι* του Pierre Vébér²⁷⁵, *Η δεσποινίς μητέρα μου* (*Mademoiselle ma mère*) του γαμπρού της Sarah Bernhardt Louis Verneuil²⁷⁶, *Πάρε με Αδριάννα μου ή Σ' αγαπώ και θα σε πάρω* του Louis Verneuil²⁷⁷, *Σχολείον κοκοτών* (*L' école des cocottes*) των Paul Armont – Marcel Gerbidon, *Η κυρία προέδρου* (*La présidente*) των Hennequin – Vébér, *Ο έρωτας τον άνθρωπο πώς τον...* των Hennequin – Romain Coölus, *Όταν η γυναίκα θέλει* (*Ce que femme veut*) του Savoir, *Η κόρη της καταγίδος* του Hennequin, *Οι δύο κύριοι της κυρίας* του Felix Gandera, *Το καλοβαλμένο φράκο* του Gabriel Drégely.

Υπάρχουν κωμωδίες βουλεβάρτου, οι οποίες τονίζουν έντονα το στοιχείο των κοσμικών ηθών και συνηθειών της μεγαλοαστικής ευρωπαϊκής τάξης και παρουσιάζουν ηρωίδες κι ήρωες τυπικούς αντιπροσώπους της τάξης αυτής. Αυτές οι κωμωδίες αποκαλούνται “κωμωδίες σαλονιού” (π.χ. *Κι εγώ σου λέω πως σου'κανε το μάτι* των Hennequin – Vébér, *Πεγκ καρδούλα μου – Peg oh! my heart*– του John Hartley Manners, *Ο χορευτής της κυρίας* των Jacques Bousquet – Paul Armont, *Το 47 – Fauteuil 47*– του Verneuil, *Επιτυχία* του Alfredo Testoni). Οι κωμωδίες αυτές ανοίγουν στους αθηναίους αστούς του Μεσοπολέμου μια πόρτα, απ' όπου παρακολουθούν όλες τις προόδους των εξελιγμένων ευρωπαίων –κυρίως των γάλλων– αστών στον τομέα της διασκέδασης, της τεχνολογικής εξέλιξης (π.χ. η κωμωδία *Μπακαράς* του Alfred Savoir ξεναγεί τους Αθηναίους σε πλούσιες ευρωπαϊκές χαρτοπαικτικές λέσχες και τους γνωρίζει συναρπαστικά επαγγέλματα της εποχής, όπως αυτό του αεροπόρου).

²⁷³ Gaston Armand de Caillavet, *Η ωραία περιπέτεια*, χειρόγραφο Θ. Μ. με αναγραφόμενη ημερομηνία Αθήνα, 5-7-1915, καθώς και το όνομα του Π. Καλογερίκου.

²⁷⁴ Maurice Hennequin, *Το μωρό*, χειρόγραφο Θ. Μ. σε μτφρ. Π. Καλογερίκου κι αναγραφόμενη ημερομηνία 14-7-1914.

²⁷⁵ Pierre Vébér, *Το αριστερό χέρι*, χειρόγραφο Θ. Μ.

²⁷⁶ Louis Verneuil, *Η δις μητέρα μου*, χειρόγραφο Θ. Μ. με ημερομηνία αντιγραφής 29-7-1927 απ' τον Σ. Σ. Σ.

²⁷⁷ Louis Verneuil, *Πάρε με Αντριάννα μου*, χειρόγραφο Θ. Μ.

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό του κωμικού κυρίως βουλεβάρτου είναι η γλώσσα – μεσολαβητής - παραβάτης, η γλώσσα – μάσκα - καμουφλάζ. Καθώς το κωμικό βουλεβάρτο ασχολείται ως επί το πλείστον με τη λίμπιντο, με σαρκικά σεξουαλικά θέματα, με ζητήματα κρεβατοκάμαρας κι ερωτικών σχέσεων νομίμων, αλλά κυρίως παρανόμων -εραστών κι ερωτικών τριγώνων (σύζυγος, γυναίκα, εραστής)– γι’ αυτό και τα δείγματα του κωμικού βουλεβάρτου ονομάζονται “couchoneries”²⁷⁸. Καθώς, επίσης, το κωμικό βουλεβάρτο απευθύνεται σε συντηρητικό αστικό και καθώς πρέπει κοινό, η γλώσσα χρησιμοποιείται ως μεσολαβητής που επιτρέπει τη συζήτηση γι’ αυτά τα θέματα, χωρίς, όμως, να τ’ αγγίζει επικίνδυνα και χωρίς να προσβάλλει την ηθική και τον αυτοσεβασμό του κοινού του, του φιλήσυχου κι αξιοπρεπούς αστού. Ο ηθικός αστός θεατής γνωρίζει πού τον οδηγεί η φαντασία του κι η λίμπιντό του, αλλά τα μάτια του και τ’ αυτιά του παραμένουν αγνά. Το άσεμνο και το απαγορευμένο εμφανίζεται με μασκαρεμένο τρόπο κάτω απ’ τις λέξεις του δραματουργού και ποτέ μέσα απ’ τις κινήσεις των ηθοποιών. Οι λέξεις υπονοούν κι υπομιμνήσκουν πολύ περισσότερα απ’ αυτά που δηλώνουν φανερά, όταν προφέρονται ενώπιον του κοινού. Η απαγορευμένη ελευθεριότητα κι η σαρκική πραγματικότητα υποφώσκουν πάντα εντέχνως κάτω απ’ τις λέξεις²⁷⁹. Το κωμικό βουλεβάρτο με τους αστεϊσμούς του έχει ως στόχο την παράβαση των κοινωνικών απαγορεύσεων, αλλά τελικά δεν προσβάλλει, δεν ανατρέπει τους συμβατικούς ηθικούς και κοινωνικούς κανόνες. Όπως αναφέρει η Milner Davis:

«Πρώτα απ’ όλα προκαλεί το γέλιο με την παράβαση των κοινωνικών απαγορεύσεων, είτε εκείνων της ευπρέπειας είτε εκείνων της ιεραρχίας. Αποφεύγει, μολαταύτα, να προσβάλει τους συμβατικούς κανόνες (πράγμα που θα μείωνε το γέλιο), χρησιμοποιώντας συνήθως μια ισορροπημένη δομή όπου οι χαρακτήρες και οι αξίες που σατιρίζονται, επαναφέρονται τελικά στις συμβατικές τους θέσεις. Η δομική τυποποίηση, καθώς και τα πανομοιότυπα σχεδιαγράμματα, μας βοηθούν να διαπιστώσουμε το εύθυμο και ανεκτικό κλίμα που επικρατεί στις σατιρικές αυτές επιθέσεις. Η επιθετικότητα διέπεται από τόση ακρίβεια ώστε να είναι ψυχολογικά έγκυρη, αλλά ταυτόχρονα δεν ξεπερνά και τα όρια εκείνα που της επιτρέπουν να θεωρείται ένα παιχνίδι. Κατά δεύτερο λόγο, οι αστεϊσμοί της φάρσας δεν είναι θεατρικά μέσα που έχουν σαν πρωταρχικό σκοπό να σατιρίσουν τον κόσμο. Στοχεύουν μάλλον στη γεμάτη επιείκεια –ίσως και ειρωνεία– αποδοχή της ανθρώπινης μοίρας. Τρίτο: εκείνοι που συμμετέχουν στους αστεϊσμούς δεν είναι πάντα χαρακτήρες με αυτοεπίγνωση, που προσπαθούν να αναλύσουν στις “διαβολιές” τους και τα επακόλουθά τους. Είναι τυποποιημένοι χαρακτήρες. Ο αυτοσχηματισμός τους είναι έκδηλος και τα φαιδρά τους βάσανα απαιτούν ελάχιστη συμπόνια –είτε πρόκειται για τα κύρια είτε για τα δευτερεύοντα θύματα της σάτιρας. Στην ουσία, στόχος της φάρσας είναι η παραβίαση των απαγορεύσεων, αλλά ταυτόχρονα η φάρσα αποφεύγει τα ηθικά σχόλια ή την κριτική της κοινωνίας, και, γενικά, αποκλείει κάθε είδος συναισθηματισμού για τα θύματά της»²⁸⁰.

Πολλές φαρσοκωμωδίες κρεβατοκάμαρας παριστάνονται ως ακατάλληλα θεάματα για δεσποινίδες στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου που εξετάζουμε. Παρόμοια δείγματα συναντούμε στις φάρσες: *Τύχη που την έχουν οι...* και *Η πρώτη νύχτα του γάμου των Hénry Géroule – Barret, Θεόδωρος και*

²⁷⁸ Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 12.

²⁷⁹ Σχετικά με το ζήτημα της λειτουργίας της γλώσσας - παραβάτη στο βουλεβάρτο, βλ. Michel Corvin, «Le Boulevard en question», ό.π., σσ. 858-859, καθώς και Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 13.

²⁸⁰ Jessica Milner Davis, *Φάρσα*, ό.π., σσ. 128-129.

Σία του Paul Armont, *Ρουβίκων (Le Rubicon)* του Edouard Bourdet, *Ο Αλέκος η μαμά του και η μαιτρέσσα του* των Paul Armont – Marcel Gerbidon, *Ξεχωριστή κρεβατοκάμαρα* του Pierre Véber²⁸¹, *Έτσι είναι η Σιμόνη* του ελληνογάλλου Alex Madis (Αλέξανδρου Μαυρουδής) και του Yves Mirande, *Το τομάρι του Nancey, Τα χάπια του Ηρακλή ή Τα καταπότια του έρωτος των Maurice Hennequin – Paul Bilhaud, Η Ξανθώ στο σπίτι των εταιρών του Ζακ Ρισπέν υιού, Το καπόνι των Nancey – Henry de Gorsse, Το νυφικό κρεβάτι (Le lit nuptial)* του Charles Méré.

Προκειμένου να πάρει κανείς κάποια γεύση σχετικά με τον ακατάλληλο χαρακτήρα των παραπάνω φαρσών, ο οποίος σε σύγκριση με τη σημερινή ηθική ανοχή ενός σύγχρονου θεατή φαίνεται βέβαια ανύπαρκτος, αναφέρουμε κάποια ενδεικτικά στοιχεία αυτών των κωμωδιών: την ύπαρξη ξεχωριστής κρεβατοκάμαρας παντρεμένου ζευγαριού –που υπονοεί, βεβαίως, την αποχή από τα συζυγικά καθήκοντα- στην 3πρακτη κωμωδία του Pierre Véber *Ξεχωριστή κρεβατοκάμαρα*, καθώς και την ύπαρξη “κοκοτών”, δηλαδή γυναικών ελευθερίων ηθών που συντηρούνται από πλούσιους κι ώριμους κυρίου στην κωμωδία *Έτσι είναι η Σιμόνη* των Alex Madis – Yves Mirande. Τις κωμικές περιπέτειες που δημιουργούνται γύρω από την εξακρίβωση του αμφισβητούμενου ανδρισμού του ήρωα από τον μέλλοντα πεθερό του και τη μέλλουσα γυναίκα του, οι οποίες κάνουν τους ενοίκους ενός ολόκληρου ξενοδοχείου ν’ αμφισβητούν ο ένας το γένος του άλλου, τις συναντούμε στο *Καπόνι* των Nancey – Gorsse και τέλος την εισαγωγή ενάρετης παντρεμένης γυναίκας σε οίκο ανοχής, προκειμένου να μάθει τα μυστικά του έρωτα για χάρη του ερωτικού εκμαυλισμού του συζύγου της, τη συναντούμε στην κομεντί του Ζακ Ρισπέν υιού *Η Ξανθώ στο σπίτι των εταιρών*.

Υπάρχουν, όμως, και αρκετές κωμωδίες που ασχολούνται με τολμηρά θέματα, χωρίς, εντούτοις, να παριστάνονται ως ακατάλληλες στην αθηναϊκή σκηνή. Έτσι, ορισμένες απ’ αυτές εμφανίζουν ηρωίδες ελευθερίων ηθών που πουλούν το κορμί τους με χρηματικά ανταλλάγματα σε πλούσιους κύριους (π.χ. *Ο φίλος της* του Verneuil) ή αναφέρονται στις σεξουαλικές επιδόσεις γηραλέων καρδιοκατακτητών (π.χ. *Δον Ζουάν υιός* του Rudolph Lothar). Όπως αναφέρει η Jessica Milner Davis, “ο έρωτας, η πίστη και άλλες παρόμοιες πνευματικές δοξασίες, δεν είναι τίποτ’ άλλο παρά ένας καθαρός αστεϊσμός σ’ αυτές τις φάρσες. Ο γάμος, όπως και οι ερωμένες, εξυπηρετούν βολικούς σκοπούς: ο πρώτος τα πλούτη, οι δεύτερες τη σεξουαλικότητα. [...] Η δύναμη που υποκινεί όλα τα πρόσωπα της παριζιάνικης κωμωδίας - φάρσας είναι αναμφίβολα η ανθρώπινη επιθυμία για σεξ και η ανάγκη της ικανοποίησης”²⁸².

Παρ’ όλα αυτά, οι ακατάλληλες φάρσες δεν κάνουν πια στον Μεσοπόλεμο μεγάλη εντύπωση στους θεατές, οι οποίοι από τις αρχές του 20ού αιώνα με τη Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου έχουν κιόλας συνηθίσει τις τολμηρές, πιπεράτες κωμωδίες του γαλλικού βουλεβάρτου. Μάλιστα, όταν μια κωμωδία κρίνεται ως ακατάλληλη για δεσποινίδες, κεντρίζει περισσότερο το ενδιαφέρον του κοινού και χρησιμοποιείται πλέον με εμπορικούς στόχους απ’ τους θιασάρχες με σκοπό την προσέλευσή του. Όπως αναφέρεται από

²⁸¹ Βλ. Pierre Véber, *Ξεχωριστή κρεβατοκάμαρα*, χειρόγραφο Θ. Μ.

²⁸² Jessica Milner Davis, *Φάρσα*, ό.π., σσ. 119, 120-121.

ανώνυμο δημοσιογράφο το 1921: «Άλλοτε υπότιτλος εις θεατρικόν πρόγραμμα με την φράσιν “ακατάλληλον δια δεσποινίδας” εσκανδάλιζε το κοινόν και το βράδυ επλημμύριζε το θέατρον. Τώρα φαίνεται, ότι το “ακατάλληλον δια δεσποινίδας” έπαυσε πλέον να κάμνη εντύπωσιν. Και ο επιχειρηματίας συνοικιακού θεάτρου προσέθεσε δι’ ενίσχυσιν: “ακατάλληλον δια δεσποινίδας και παίδας κάτω των 18 ετών”. Οπωσδήποτε εις το πρόγραμμα δεν γίνεται λόγος, εάν θα ζητηθούν εις την είσοδον του θεάτρου πιστοποιητικά της ηλικίας των θεατών»²⁸³.

β. Το ελληνικό βουλεβάρτο

(1). “Έργα με θέση” και Θέατρο ιδεών

Παρόμοια θέματα που απασχολούν τους σύγχρονους ευρωπαίους δραματογράφους του βουλεβάρτου, απασχολούν και τους νεοέλληνες συγγραφείς, νέα δράματα των οποίων παίζονται κατά την πρώτη επταετία του Μεσοπολέμου στην αθηναϊκή σκηνή. Αυτά τα νέα ελληνικά δράματα του κοινωνικού προβληματισμού και της κοινωνικής καταγγελίας αποτελούν στην πλειψηφία τους “αστικά δράματα ιδεών”, “έργα με θέση”, όπως τα ευρωπαϊκά αντίστοιχα στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα -ιδίως τα γαλλικά- κι όπως, επίσης, το ιμπсениκό “θέατρο ιδεών” και φέρουν μεγάλες ομοιότητες με το σύγχρονο ευρωπαϊκό δραματικό βουλεβάρτο, το οποίο, βεβαίως, όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω, επηρεάζεται έτσι κι αλλιώς από τον ρεαλισμό - νατουραλισμό κι απ’ το “θέατρο ιδεών”. Κοινά τους σημεία με το ευρωπαϊκό δραματικό βουλεβάρτο είναι ο ρητορισμός τους, καθώς πίσω από τα λόγια των ηρώων αναγνωρίζουμε την ηθικολογική διδακτική παρέμβαση του ίδιου του συγγραφέα, ο οποίος μετατρέπει τους ήρωες σε ζωντανά φερέφωνα των ιδεολογικών του θέσεων και των κοινωνικών πεποιθήσεών του, ο μελοδραματισμός, η σχεδόν ανύπαρκτη δράση, καθώς και η τοποθέτηση σε αστικό περιβάλλον στα περισσότερα απ’ αυτά.

Παίζονται κυρίως από τους θιάσους των πρωταγωνιστριών/ών –Κοτοπούλη, Κυβέλης, Εδμ. Φυρστ- αλλά κι από τις δραματικές σχολές, την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου και τον Θίασο των Νέων –ο οποίος παίζει κυρίως δράματα πρωτοεμφανιζόμενων ελλήνων δραματογράφων. Έτσι, δεν είναι τυχαίο που τα αστικά αυτά δράματα παίζονται από τους κεντρικούς θιάσους, οι οποίοι απευθύνονται κατά κανόνα προς το αστικό κοινό της πρωτεύουσας. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα οι τότε κορυφαίες πρωταγωνίστριες της ελληνικής σκηνής Ευαγγ. Παρασκευοπούλου κι Αικ. Βερώνη στρέφονταν προς το οικογενειακό δράμα, το “έργο με θέση”, μιμούμενες τους παγκοσμίως διάσημους ευρωπαίους συναδέλφους τους (Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Coquelin, Mounet-Sully, Agnes Sorma). Επιχειρούσαν την εισαγωγή εκσυγχρονιστικών ανανεωτικών πνευματικών και ηθικών αξιών κατά τη διάρκεια της εξευρωπαϊστικής τρικουπικής διακυβέρνησης²⁸⁴. Πανομοιότυπα οι συνεχίστριες του έργου τους Κοτοπούλη και Κυβέλη φέρνουν σε επαφή τη νέα φουρνιά του αστικού κοινού του

²⁸³ Βλ. «Αθηναϊκή ζωή», *Καθημερινή*, 1-5-1921.

²⁸⁴ Για το θέμα της σύνδεσης του ελληνικού κι ευρωπαϊκού βεντετισμού με το δραματικό είδος του “έργου με θέση” στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι.», ό.π.

Μεσοπολέμου με τη φυσική συνέχεια του “έργου με θέση”, δηλαδή, με το ρεαλιστικό αστικό δράμα.

Αυτά τα νέα ελληνικά δράματα της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου ακολουθούν τη γραμμή του κοινωνικού - οικογενειακού δράματος, αστικού και εξωαστικού, που χάραξαν από τις αρχές του αιώνα έλληνες συγγραφείς (π.χ. Γρ. Ξενόπουλος, Π. Νιρβάνας, Γ. Καμπύσης, Δημ. Ταγκόπουλος, Μ. Αυγέρης, Καλλιρόη Παρρέν, Ν. Καζαντζάκης, Σπ. Μελάς, Στέφ. Δάφνης, Γ. Τσοκόπουλος, Βασ. Ηλιάδης, Σπ. Ποταμιάνος, Ι. Δεληκατερίνης, Πολ. Δημητρακόπουλος, Π. Χορν και άλλοι²⁸⁵), θίγοντας ζητήματα κοινωνικών ανισοτήτων, συμβατικών προκαταλήψεων και γυναικείας χειραφέτησης. Όπως αναφέρει σύγχρονος ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου σχετικά με τους άμεσους προγόνους του μεσοπολεμικού ελληνικού κοινωνικού δράματος, στην πρώτη δεκαετία του αιώνα:

«Από το 1907 ως το 1910, οι συγγραφείς που ασχολούνται με το κοινωνικό δράμα θα το φτάσουν στα θεματολογικά του όρια. Θα ασχοληθούν με τον έρωτα, τον γάμο, την απιστία, τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία και την ολοένα αυξανόμενη και σημαντικότερη παρουσία της έξω από τα στενά πλαίσια του παραδοσιακού της ρόλου. Οι ιδεολογικές ζυμώσεις, τα επιτακτικά αιτήματα να ανανεωθεί ριζικά και να εξυγιανθεί η πολιτική ζωή, να αποδυναμωθεί το κατεστημένο, να αντιμετωπισθεί η σήψη και η διαφθορά, να αναδειχθούν νέες, έντιμες δυνάμεις στην πολιτική και στρατιωτική ηγεσία, οδηγούν στο στρατιωτικό κίνημα στο Γουδί, το 1909. Την ίδια εποχή, το κοινωνικό δράμα έχει ολοκληρώσει τη δημιουργική του φάση, φέρνοντας, από την πλευρά του, τις νέες απόψεις για υπερνίκηση των προλήψεων, καταδίκη της υποκρισίας, ειλικρίνεια στις διαπροσωπικές σχέσεις. Τα επόμενα χρόνια, το είδος θα τυποποιηθεί και θα επαναλάβει μηχανικά ορισμένα μοτίβα, ιδιαίτερα αυτό της γυναικείας απιστίας. Τα θέματα των συγγραφέων, αρκετά επαναλαμβανόμενα ομολογουμένως, υπαγορεύονται τόσο από τα φιλολογικά πρότυπα, είτε πρόκειται για τον Ίψεν είτε για τα γαλλικά έργα του Μπεκ, του Ντωντέ, του Alfred Capus (Καπύς), όσο και από την ανάγκη να δοθούν λύσεις σε κάποια προβλήματα που αρχίζουν να απασχολούν την ελληνική κοινωνία»²⁸⁶.

Πραγματικά, τα τελευταία λόγια του παραπάνω αποσπάσματος, τα οποία αφορούν στα κοινωνικά - οικογενειακά δράματα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, μπορούν να εφαρμοσθούν και σε ό,τι αφορά τα κοινωνικά δράματα της συγκεκριμένης περιόδου του Μεσοπολέμου, καθώς το είδος τα επόμενα χρόνια “τυποποιημένο, θα επαναλάβει μηχανικά ορισμένα μοτίβα, ιδιαίτερα αυτό της γυναικείας απιστίας”. Έτσι, λοιπόν, οι έλληνες δραματογράφοι των αρχών του Μεσοπολέμου με τα κοινωνικά δράματά τους που απευθύνονται στην ελληνική αστική τάξη, αναφέρονται σε διάφορα οικογενειακά θέματα, καθώς και στη σχέση του ατόμου απέναντι στην κοινωνία.

²⁸⁵ Για πληρέστερες πληροφορίες σχετικά με το κοινωνικό δράμα των αρχών του 20ού αιώνα, βλ. τη διδακτορική διατριβή της Ελίζας-Άννας Δελβερούδη (Elise-Anne Delveroudi), *Le répertoire original présenté sur la scène athénienne 1901-1922*, Paris – Sorbonne, 1982, σσ. 52-56 (Θ. Μ.). Βλ. επίσης, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θέατρο» στον τόμο Α2 της *Ιστορίας της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, ό.π., σσ. 363, 370-374. Βλ., επίσης, Δημήτρης Σπάθης, *Το Νεοελληνικό Θέατρο*, Ανάτυπο από την έκδοση *Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός*, 10ος τομ., 1983, σσ. 29, 32, 35, 37, 38, 40-42.

²⁸⁶ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θέατρο», ό.π., σ. 373.

Τα θέματα που πραγματεύονται, είναι: το ζήτημα της ανύπαντρης μητέρας, της κοινωνικής υπόληψης κι αποκατάστασης του νόθου παιδιού (π.χ. “κοινωνικό μονόπρακτο” *Ο παππούς* του Νικ. Σάββα). Το ζήτημα της μοιχείας από την πλευρά της συζύγου (π.χ. μονόπρακτο δράμα *Το παιδί* του Λαέρτη Λάρμη –ψευδώνυμο του Κώστα Αθανασιάδη-, “δραματική σκηνή” *Η κόκκινη μάσκα* του Θεόδ. Συναδινού²⁸⁷, “δράμα σε 3 ώρες” *Ο ποιητής Ζίγκες* του Νικ. Λιβαδά, ο οποίος εμφανίζεται ως ευρωπαίος συγγραφέας που σκοτώθηκε το 1914 στον Α΄ Παγκόσμιο, με το ψευδώνυμο L. von Armbugmann²⁸⁸). Το ζήτημα της γυναικείας τιμότητας και ηθικής (π.χ. 3πρακτο δράμα *Νέλλη* του διευθυντή της εφημερίδας *Εστία* Αχιλλέα Κύρου). Το ζήτημα της ανδρικής σεξουαλικής παρενόχλησης των γυναικών (π.χ. “σύγχρονη λαϊκή τραγωδία σε 3 μέρη” *Ρηνούλα* του ηθοποιού Αιμίλιου Βεάκη²⁸⁹). Το ζήτημα της κοινωνικής και οικονομικής αναρρίχησης με κάθε κόστος, του τυχοδιωκτισμού, του αμοραλισμού και της ηθικής έκλυσης, καθώς και το ζήτημα της πολιτικής και κοινωνικής εξυγίανσης του τόπου (π.χ. “3πρακτο οικογενειακό δράμα” *Δύο φωτιές* του Αντώνη Χατζηαποστόλου, “δραματική πολιτική-κοινωνική αθηναϊκή σάτιρα” του Αλεξανδρινού λόγιου Απ. Λεοντή *Χαμένες δυνάμεις*). Το ζήτημα της ηθικής έκπτωσης του νέου κοριτσιού που δεν φροντίζει για τη διατήρηση της τιμής του και καταλήγει σε οίκους ανοχής, καταγωγή και ύποπτα κέντρα διασκέδασης (π.χ. “3πρακτο ηθογραφικό δράμα” του Χρίστου Γερογιάννη *Τα ναυάγια της ζωής*²⁹⁰ και 3πρακτο “ελαφρό δράμα” του Γεώργιου Σώκου *Η γυναίκα του βαριετέ*). Το ζήτημα της κοινωνικής ανισότητας των συζύγων, η οποία μπορεί ν’ αποβεί ολέθρια και της κοινωνικής υποκρισίας της μεγαλοαστικής τάξης (π.χ. μονόπρακτο δράμα *Χελώνες* του Βασίλη Ηλιάδη). Το θέμα του στανικού γάμου του κοριτσιού με γαμπρό της αρεσκείας των γονιών του (π.χ. μονόπρακτο *Το αίμα* του Πέτρου Χάρη²⁹¹) και το ζήτημα της σεξουαλικής χειραφέτησης του νέου κοριτσιού (π.χ. το “αθηναϊκό κινηματοδράμα” του Γρ. Ξενόπουλου *Η τρίμορφη γυναίκα*²⁹²).

²⁸⁷ Στον πρόλογο του έργου του ο συγγραφέας αποκαλύπτει, ότι την υπόθεση της δραματικής του σκηνής την εμπνεύστηκε απ’ τη συνηθισμένη για την ελληνική κοινωνία ιστορία κάποιου γνωστού του που ερωτεύθηκε στα γεράματά του μια κόρη, η οποία δέχθηκε να του πουλήσει το κορμί της, ενώ την ψυχή της εξουσίαζε άλλος. Ο συγγραφέας παραδέχεται, πως δεν είναι άρτιο δραματικό έργο, αλλά μια δραματική σκηνοίλα, η οποία, εντούτοις, προσθέτει στο φτωχό σε δραματικό υλικό ελληνικό θέατρο ένα λιθαράκι (Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Η κόκκινη μάσκα*, τυπ. Εστίας Κ. Μάισερ – Ν. Καργαδούρη, Αθήνα, 1916, σ. 3).

²⁸⁸ Μάλιστα, σε υποσημείωση του δράματος διαβάζουμε τα εξής ψευδή στοιχεία: «Ο διάλογος περιέχεται εις την 23^{ην} έκδοσιν των έργων του Armbugmann (Λειψία, Teubner, 1921) ληφθείσα από το χειρόγραφον, το οποίον είχαν η ερωμένη του ποιητού Δουκίσσα του Μπράιτχοφ, η οποία ηυτοκτόνησε τον Ιούλιον του 1916 εις το Βερολίνον, κατά Σεπτέμβριον του 1914 φονευθέντος Ποιητού, εγνώσθησαν τα κατ’αυτούς. Αι προηγούμεναι εκδόσεις δεν περιέχουν τον διάλογον αυτόν, όπως και ολίγα πεζογραφήματα και ποιήματα του Armbugmann, τα οποία ευρέθησαν εις το Album της Δουκίσσης του Μπράιτχοφ» (L. Von Arbugmann [Νικόλαος Λιβαδάς], *Ο ποιητής Ζίγκες*, στη δθήθεν μτφρ. του ανύπαρκτου Βίκτωρος Πρατάνου, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ζηκάκη, Αθήνα, 1921, σ. 59).

²⁸⁹ Αιμίλιος Βεάκης, *Ρηνούλα*, χειρόγραφο Θ. Μ.

²⁹⁰ Το δράμα προέρχεται απ’ το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα, καθώς μαθαίνουμε, ότι ο Γερογιάννης απ’ το 1921 εξέδιδε τη σειρά αφηγημάτων “Τα ναυάγια της ζωής” (βλ. Επαμ. Γ. Μπαλούμης, *Πεζογραφία του ’20 – Μεσοπόλεμος*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1996, σ. 407).

²⁹¹ Πέτρος Χάρης, *Το αίμα*, χειρόγραφο Θ. Μ., με ενδείξεις Αθήνα 1921.

²⁹² Το κείμενο του δράματος δεν βρέθηκε. Υπάρχει, όμως, το αρχικό μυθιστόρημα, το “αθηναϊκό ρομάντσο”, απ’ όπου προέκυψε το δράμα και το οποίο ο συγγραφέας δημοσίευσε αρχικά το 1916 στην εφημ. *Νέα Ημέρα* με τίτλο *Τα τρελλοκόριτσα*. Αργότερα ο συγγραφέας το επεξεργάστηκε ξανά, το συμπλήρωσε και το δημοσίευσε στην εφημερίδα *Έθνος* με τον τίτλο *Η τρίμορφη γυναίκα*, απ’ όπου το

Όλοι οι παραπάνω κοινωνικοί προβληματισμοί που προσπαθούν να ταρακουνήσουν την ελληνική αστική κοινωνία, οδηγώντας τα ήθη της και τον τρόπο συμπεριφοράς της σε πιο εκσυγχρονιστικά κανάλια και πιο φιλελεύθερο τρόπο σκέψης, ο οποίος συνάδει με την εξευρωπαϊστική εκσυγχρονιστική προσπάθεια της φιλελεύθερης πολιτικής διακυβέρνησης του Βενιζέλου, έχουν την πηγή τους σε ανάλογα δυτικοευρωπαϊκά κοινωνικά πρότυπα που έχουμε συναντήσει και στη θεματολογία του σύγχρονου ευρωπαϊκού βουλευάρτου και του “δράματος με θέση”²⁹³.

Παρατηρούμε, ότι στα προαναφερθέντα δράματα τις περισσότερες φορές η γυναίκα πέφτει θύμα του ανδρικού αμοραλισμού και σεξουαλικής ακολασίας κι έτσι παρουσιάζεται όχι ως διεκδικήτρια, αγωνίστρια, αλλά ως άμοιρο αξιολύπητο θύμα (*Ο παππούς* Ν. Σάββα, *Ρηνούλα* Αιμ. Βεάκη, *Τα ναυάγια της ζωής* Χρ. Γερογιάννη, *Η γυναίκα του βαριετέ* Γ. Σώκου). Στα δράματα αυτά υπάρχουν περιπτώσεις γυναικών, οι οποίες προχωρούν πέρα από τους κανόνες της παραδεδεγμένης ηθικής αποκτώντας παιδιά χωρίς νόμιμο πατέρα (*Ο παππούς* Ν. Σάββα), αποκτώντας, επίσης, εραστή ενώ είναι παντρεμένες ή εραστές ενώ είναι ανύπαντρες (*Ο ποιητής Ζίγκες* Ν. Λιβαδά, *Η κόκκινη μάσκα* Θ. Συναδινού, *Το παιδί* Κ. Αθανασιάδη, *Η τρίμορφη γυναίκα* Γρ. Ξενόπουλου) ή συζώντας με τους εραστές τους χωρίς να είναι παντρεμένες (*Ρηνούλα* Αιμ. Βεάκη). Ολ’ αυτά, όμως, δεν συνηγορούν υπέρ της γυναικείας αυτοδιάθεσης και χειραφέτησης, αλλά υπέρ της καταστροφής της, καθώς η γυναίκα που αποσπάται από τα χρηστά ήθη, το αγνό οικογενειακό περιβάλλον, την πατρική και μητρική ασφάλεια, κι αφήνεται να χάσει την τιμή της, καταλήγει ακόμη και κοκαϊνομανής σε οίκους απώλειας, όπως η ηρωίδα των *Ναυαγίων της ζωής* και στη *Γυναίκα του βαριετέ*. Συνεπώς, η κοινωνική ανοχή έναντι των ηθικών

διάβασε η Κυβέλη και τον παρακάλεσε να το διασκευάσει σε δράμα, για να ενσαρκώσει τη Νίτσα, την ηρωίδα που τόσο της άρεσε. Έτσι βγήκε η *Τρίμορφη γυναίκα*, “αθηναϊκό κινηματολόγιο σε 3 μέρη και 15 εικόνες”, το οποίο είναι αυτούσιο το ίδιο το αρχικό ρομάντσο “με τις μικρές εκείνες αλλαγές, που απαιτούσε η σκηνοθεσία” (βλ. εισαγωγή Γρηγόριου Ξενόπουλου, *Η τρίμορφη γυναίκα*, Άπαντα Γρ. Ξενόπουλου, τομ. 8, εκδ. Μπίρης, Αθήνα, 1966, σ. 217).

²⁹³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα της μίμησης δυτικοευρωπαϊκών προτύπων κοινωνικής συμπεριφοράς αποτελεί το “αθηναϊκό κινηματολόγιο” του Γρ. Ξενόπουλου *Η τρίμορφη γυναίκα*, το οποίο έχει ως στόχο του τη συναισθηματική και σεξουαλική αγωγή του νέου κοριτσιού το 1900 που μιμείται τη συμπεριφορά των γυναικών στην εξελιγμένη δυτική Ευρώπη της ίδιας εποχής. Ο δραματογράφος αναφέρει τα εξής στην εισαγωγή του ρομάντσου του: «Η Αθήνα, εδώ κι εικοσιπέντε ακόμα χρόνια, δεν έμοιαζε με τη σημερινή. Οι γυναίκες δεν εγύριζαν στους δρόμους μισόγυμνες και τα κορίτσια δεν είχαν πολλές ελευθερίες. Μια μικρή Αθηναία, από σπίτι, η Νίτσα του Γαζέλη, που έκαμε λίγα χρόνια στην Ελβετία, γυρίζοντας στην Αθήνα εννοεί να ζήσει όπως ζούσε κι εκεί. Του κάκου οι δικοί της παριστάνουν πως αυτά “ο τόπος δεν τα σηκώνει ακόμα”. Η Νίτσα επιμένει. Ισχυρίζεται πως είναι καιρός να τα σηκώσει πια ο τόπος. Αυτή θα κάμει την αρχή, την καινοτομία. Και παίρνει σχεδόν μονάχη της, με το στανιό, τις ελευθερίες που ζητούσε από τους γονείς της. Όχι και μεγάλα πράγματα, μα την αλήθεια: “Να βγαίνει μόνη της, να πηγαίνει όπου θέλει, να συναναστρέφεται όποιον θέλει, να γυρίζει στο σπίτι της ό,τι ώρα θέλει...”. Κι όμως έφθασαν αυτά τα ελάχιστα που κάθε κορίτσι στην Ευρώπη τα έχει δικαιωματικά, για να καταστραφεί η Νίτσα στην Αθήνα του 1900, ή τουλάχιστο να κινδυνεύει σοβαρά. Και γιατί; Γιατι απλούστατα είχαν δίκιο οι δικοί της: ο τόπος δεν τα σήκωνε αυτά ακόμα. Η Νίτσα πήγαινε ενάντια στην κοινωνία του καιρού της και ξέρουμε πως η κοινωνία, κι όταν νικείται κι αλλάζει από τους καινοτόμους, τους εκδικείται. Οι πρώτοι πέφτουν πάντα σχεδόν θύματα. Κι η Νίτσα έπεσε θύμα, γιατί ήταν μια από τις πρώτες. Σ’ αυτόν τον νόμο πρέπει ν’ αποδοθεί η αιτία της “διαφοράς” της» (Γρ. Ξενόπουλος, *Η τρίμορφη γυναίκα*, ό.π., σσ. 215-216).

παρεκτροπών της γυναίκας είναι πολύ μικρή και κάθε γυναικεία παρέκκλιση τελικά καταδικάζεται.

Ελάχιστα είναι τα δράματα μεταξύ 1918-1924 της ουσιαστικότερης και πιο φανεράς κοινωνικής καταγγελίας που υποστηρίζουν πιο τολμηρές και προοδευτικές θέσεις σε σχέση με τα προαναφερθέντα δράματα. Έτσι, το 1924 συναντάμε τη “δραματική κωμωδία” πάλι του Δημήτρη Μπόγρη *Αγάπες*, την 3πρακτη ηθογραφία του Παντελή Χορν *Γειτόνισσες*, το μονόπρακτο δράμα “μοντέρνας αντίληψης” *Μακρυνά στο φως* του Νικόλαου Χάγερ-Μπουφίδη και το μονόπρακτο δράμα του Σπύρου Μουσούρη *Το φετίχ*.

Στο δράμα *Αγάπες*, ο Μπόγρης προσπαθεί να σπάσει τις κοινωνικές προλήψεις του συμβατικού γάμου, ο οποίος δεν παρουσιάζει κανένα συνεκτικό ψυχικό σύνδεσμο μεταξύ των συζύγων κι έτσι προτείνει ευθέως τη λύση του διαζυγίου. Στο δράμα έρχονται αντιμέτωποι οι κοινωνικοί με τους ψυχικούς νόμους κι υπερισχύουν οι τελευταίοι, οι φυσικοί νόμοι της καρδιάς που ωθούν μια παντρεμένη γυναίκα να χωρίσει τον σύζυγό της, προκειμένου να παντρευτεί τον άνδρα, τον οποίο από νέα αγαπούσε²⁹⁴. Στις *Γειτόνισσες* ο Χορν υποστηρίζει με έμμεσο τρόπο, ότι μια γυναίκα πρότερης ύποπτης ηθικής που ζει αστεφάνωτη, μπορεί να είναι πολύ πιο ηθική από τις δήθεν τίμιες γυναίκες κι επίσης δηλώνει τις επιζήμιες επιδράσεις του υποκριτικού συντηρητικού κατεστημένου κοινωνικού περίγυρου και του κουτσομπολιού πάνω στην ιδιωτική ζωή ενός ατόμου. Το θέμα των επιπτώσεων του κουτσομπολιού στην ιδιωτική ζωή του ατόμου το ελληνικό κοινό το γνωρίζει ήδη μέσω του “έργου με θέση” του ισπανού συγγραφέα José Echegaray (ή Eizaguirre) *Ο μέγας Γαλεότος (El gran Galeoto)*, γραμμένο από το 1881. Το δράμα του Echegaray παρουσιάζεται λίγους μήνες πιο πριν

²⁹⁴ Ο κεντρικός ήρωας του δράματος τολμά να εκφέρει τα εξής επαναστατικά για την εποχή λόγια: «Από μικρό παιδί εδώ μέσα με μάθανε να σέβομαι τους άλλους κι επομένως κάθε νόμο κοινωνικό. Ο πατέρας μου, ένας δικηγόρος, ποτισμένος ίσαμε το κόκκαλο με την ηθική του δικαίου. Διαρκώς το σιδερένιο περίφραγμα του νόμου σαν η ανθρώπινη ψυχή να είναι ένα ζώο, μια αγελάδα, υποχρεωμένη να κινείται μέσα σε μια μάνδρα. Από μικρό παιδί ένα ΜΗ σταματούσε κάθε μου βήμα στη ζωή μου. Αν η παιδική μου τρέλλα μ' έσπρωχνε να ξεσχίσω ένα πρόγραμμα στο δρόμο, ή να πηδήσω σαν παιδί τα κάγκελα ενός κλεισμένου δημοσίου χώρου, ή να κόψω ένα λουλούδι από το πάρκο, ένα φύλλο από ένα δένδρο του Ζαπείου, το ΜΗ του πατέρα βρισκότανε σαν κακός βραχνάς μπροστά μου – ΜΗ! Αυτό το απαγορεύει η αστυνομική διάταξις, αυτό το απαγορεύει ο Νόμος... Η μάνα μου, μια άγια γυναίκα, ήταν κι αυτή κλεισμένη στη μάνδρα του χριστιανισμού. Α! Μια γυναίκα να εγκατέλειπε τον άνδρα της, αφού τους συνέδεσε η έρρινος ψαλμωδία ενός μεθυσμένου ίσως παπά!! Τρομερό κακούργημα!! Τρομερό ανοσιούργημα!! Μπροστά ανοιγότανε η κόλασις! Μέσα σ' αυτό το περιβάλλον έζησα όλα μου τα παιδικά χρόνια. Ποτίστηκα με το πνεύμα αυτό του σεβασμού, με το συντηρητικό αυτό πνεύμα. [...] Η ζωή ύστερα μου απέδειξε ότι δεν έπρεπε να συμπεριφερθώ έτσι. Όταν έμεινα μόνος με τον εαυτό μου, μακρυνά, εκεί, στην ξενητεία, στις άγρυπνές μου νύχτες, κατάλαβα, ότι ανώτεροι και από τους γραπτούς Νόμους υπάρχουν και άλλοι, οι θείοι Νόμοι, οι ψυχικοί Νόμοι, που δεν μπορούν να γραφούν, Νόμοι της φωτιάς, Νόμοι που καίνε και που κάνουν την ζωή παράδεισο και κόλαση ταυτοχρόνως. Κατάλαβα τότε, ότι δεν μπορεί κανένας να παλαίση μαζί τους ατιμωρητεί. Δεν μπορεί, χωρίς να το πληρώσει ακριβά, ν' αντισταθεί κανείς στην έλξη, αν μου επιτρέπης την επιστημονική αυτή φρασεολογία, στην έλξη που στηρίζει το δημιούργημα αυτό του κόσμου, είτε έρωσ λέγεται αυτό, είτε θεός ή διάβολος» (Δημήτρης Μπόγρης, *Αγάπες*, [δεν αναφέρεται εκδοτικός οίκος], Αθήνα, 1924, σσ. 40-41, 46-47).

στην αθηναϊκή σκηνή απ' την Μαρίκα Κοτοπούλη²⁹⁵ (Απρίλιος 1924) σε σχέση με τις *Γειτόνισσες* του Χορν (Αύγουστος 1924).

Κατά μία περίεργη σύμπτωση ο Άρις Ίσαντρος στο *Μακρυνά στο φως* πραγματεύεται μία παρόμοια περίπτωση ηρωίδας που συναντήσαμε και στις *Γειτόνισσες* του Χορν κι η οποία αφορά στην κοινωνική επανένταξη μιας πρώην καφεσαντανίστριας μετά τον γάμο της. Καθώς, όμως, το ίδιο το κείμενο του Ίσαντρου δεν έχει βρεθεί, δεν μπορούμε να προχωρήσουμε σε περαιτέρω συγκρίσεις του με το κείμενο του Χορν. Ο Γιοφύλλης στο *Φετίχ* προχωρά ακόμη περισσότερο κι έτσι καταδικάζει τον ίδιο τον θεσμό του γάμου και τις συντηρητικές κοινωνικές αντιλήψεις των γεροντότερων, τις οποίες παρομοιάζει με μια παλιά χωριάτικη κασέλα και διακηρύσσει την ελευθερία του “ανθρώπινου εγώ”²⁹⁶.

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε, ότι ορισμένα από τα παραπάνω δράματα κοινωνικού προβληματισμού εκτυλίσσονται σε εξωαστικό χώρο, δηλαδή, είτε σε επαρχιώτικο περιβάλλον (*Φετίχ* Φ. Γιοφύλλη και *Το αίμα* του Π. Χάρη), είτε σε αθηναϊκό λαϊκό μικροαστικό περιβάλλον (*Γειτόνισσες* Π. Χορν, *Η γυναίκα του βαριετέ* Γ. Σώκου, *Ρηνούλα* Αιμ. Βεάκη και *Τα ναυάγια της ζωής* Χρ. Γερογιάννη), οπότε θα τα ξανασυναντήσουμε παρακάτω, όταν θα μιλήσουμε για την αγροτική και τη λαϊκή αθηναϊκή ηθογραφία. Ενώ, δηλαδή, το δυτικοευρωπαϊκό θέατρο λόγω των αποκλειστικά αστικών δομών του αναπτύσσει τους κοινωνικούς προβληματισμούς του μέσα σε εντελώς αστικό περιβάλλον, αντίθετα το νεοελληνικό λόγω της μη πλήρους αστικής ολοκλήρωσης της ελληνικής κοινωνίας θα διατηρήσει σε αρκετές περιπτώσεις το εξωαστικό του περιβάλλον, μέσα στο οποίο παρ' όλα αυτά αναπτύσσονται κοινωνικοί προβληματισμοί.

(2). Κωμικό βουλεβάρτο

Αστικές κωμωδίες, φάρσες, σάτιρες ηθών και χαρακτήρων γράφουν κι οι έλληνες δραματογράφοι της περιόδου 1918-1924 μιμούμενοι τους ευρωπαϊούς συναδέλφους τους. Τα ίδια κοινωνικά ζητήματα που θίγονται στο ευρωπαϊκό δραματικό βουλεβάρτο και στο ελληνικό κοινωνικό - οικογενειακό δράμα ιδεών –ζητήματα μοιχείας και συζυγικών απιστιών, γάμου και οικογένειας, γυναικείας χειραφέτησης, καταδίκη κοινωνικής υποκρισίας- ενσωματώνονται και στις ελληνικές κωμωδίες της περιόδου, αλλά από την κωμική ανώδυνη τους πλευρά. Ηγετικές φυσιογνωμίες ελλήνων σατιρογράφων - κωμωδιογράφων που εμφανίζονται αυτήν την εποχή, είναι οι επιθεωρησιογράφοι Τίμος Μωραϊτίνης και Θεόδωρος Συναδινός, οι οποίοι επιδίδονται και στη συγγραφή σάτιρας - κωμωδίας κι η δράση των οποίων θα

²⁹⁵ Δεν διαθέτουμε καμία πληροφορία για παράσταση του *Μέγα Γαλέοτου* στην αθηναϊκή σκηνή σε προγενέστερα του 1924 έτη.

²⁹⁶ Στο χρονικό διάστημα 1918-1924 συναντούμε κι άλλα ελληνικά κοινωνικά δράματα, αλλά καθώς δεν διαθέτουμε ούτε τα ίδια τα κείμενα, ούτε παράθεση της υπόθεσης των έργων, ούτε άλλα διευκρινιστικά στοιχεία, δεν μπορούμε να μιλήσουμε διεξοδικά γι' αυτά. Έτσι, συναντούμε τους εξής τίτλους: τη μονόπρακτη “δραματική ηθογραφία” *Η ζωή εν τάφω* του Πλάτωνα Ροδοκανάκη, το “πρωτότυπο κοινωνικό δράμα” *Ξελογιάστρα* του δικαστικού επόπτη Σπύρου Γ. Αλφαρά, το “τραγικό δράμα” του παλαίμαχου ηθοποιού Διον. Πίστη *Αμαρτία γονέων*, το μονόπρακτο “κοινωνικό δράμα” του Βάσου Μεσολογγίτη *Προς το ύψος* και το “δράμα ιδεών” του Κωστή Μπαστιά *Η πέτρα του σκανδάλου*.

εκταθεί, εξίσου ηγετική, καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Τα θέματα που μέχρι και το τέλος του Μεσοπολέμου θα γίνουν έμμονες σχεδόν ιδέες τους και μόνιμα αντικείμενα του θεματολογίου των έργων τους, είναι η σάτιρα των σύγχρονων αστικών ηθών σε μια κοινωνία, η οποία συνεχώς εκσυγχρονίζεται, εκμοντερνίζεται, αλλάζει και προσαρμόζεται στους γρήγορους ρυθμούς της πρωτεύουσας, καθώς κι η σάτιρα των ανδρικών συνηθειών που αρχίζει ν' αποκτά η γυναίκα. Μάλιστα, σε κάποιες περιπτώσεις η σάτιρα των γυναικείων ελαττωμάτων αγγίζει τα όρια του μισογυνισμού²⁹⁷.

Έτσι, τη σάτιρα της σύγχρονης διανοούμενης και χειραφετημένης, απελευθερωμένης γυναίκας τη βρίσκουμε στην 3πρακτη κωμωδία του Τ. Μωραϊτίνη *Ένα ταξιδάκι στη σελήνη* και στην 3πρακτη ηθογραφική κωμωδία των Γ. Τσοκόπουλου – Σπ. Μελά *Το κελεπούρι*. Τη σάτιρα της ζηλιάρας γυναίκας την απαντάμε στην κομεντί σε 3 μέρη του Θ. Συναδινού *Εσύ φταις*, τη σάτιρα των εξωσυζυγικών σχέσεων στην 3πρακτη κομεντί του Γρ. Ξενοπούλου *Μαριτάνα*, στην 3πρακτη φάρσα του Νίκου Κοπακάκη *Η κυρία ντουμπλ-φάς*, στη μονόπρακτη φάρσα – κοινωνική σάτιρα του Κώστα Κροντηρά *Σύζυγοι νο 2*, στην κωμωδία - φάρσα του Θ. Συναδινού *Ψέμα και πάλι ψέμα* και στην 3πρακτη κωμωδία του Τ. Μωραϊτίνη *Βρε το παληκοκόριτσο*. Τη σάτιρα της ηθικής έκλυσης των Αθηναίων και της τάσης τους για εύκολο πλουτισμό και μανιώδη κοινωνική ανέλιξη τη συναντούμε στην 3πρακτη κωμωδία του Τ. Μωραϊτίνη *Η επιστροφή των θεών*²⁹⁸. Τη σάτιρα του γάμου συμφέροντος τη βρίσκουμε στην 3πρακτη κωμωδία του Θ. Συναδινού *Ο σατανάς*²⁹⁹, ενώ τη σάτιρα της μεγαλοαστικής μανίας για κοσμική επίδειξη την απαντούμε στην κωμωδία *Η κυρία εφοπλιστού* του Θ. Συναδινού³⁰⁰ και στην 3πρακτη “ρεαλιστική κοινωνική κομεντί με thèse” του Κωνστ. Ροδοκανάκη *Ντονάτα*³⁰¹. Μάλιστα, τόσο αργά όσο το 1920 ο Σπύρος

²⁹⁷ Στην κομεντί σε 3 μέρη του Θ. Συναδινού *Εσύ φταις* ο κεντρικός ήρωας αναφέρει τα εξής: «ΚΩΣΤΑΣ: Άκου να σου πω, Γεώργιο. Έχω γυρισμένο όλο τον κόσμο. Μπορείς λοιπόν να φανταστής πόσα πράγματα είδαν τα μάτια μου και πώς άκουσαν τ' αυτιά μου. Ε, λοιπόν, ξέρεις πού εδοκίμασα τη μεγαλύτερη ευτυχία; Στη Ταταρία, γιατί έφτασα ως εκεί. Ας λένε λοιπόν όσο θέλουν τους Τάταρους άγριο λαό. Είν' οι περισσότερο πολιτισμένοι άνθρωποι, που γνώρισα. Ξέρεις λοιπόν πώς ο Τάταρος μεταχειρίζεται τη γυναίκα του; Σαν ζώο. Μάλιστα σαν ζώο, που μόνο προορισμό έχει να υπηρετή τον άντρα. Σ' όλο τον άλλο κόσμο, Ευρώπη κι Αμερική, ο άντρας από κακώς εννοούμενη ευγένεια έδωσε θέση και δικαιώματα στη γυναίκα. Ξέρεις τί θα πη ένας άνθρωπος –αν κι εγώ αμφισβητώ κι αυτό τον ανθρωπισμό στη γυναίκα– που δεν έχει καμιά αξία να βρεθή με κάποια δύναμη στα χέρια; Γίνεται σατράπης. Το ίδιο έγινε και με τη γυναίκα. Σ' όλη την Ευρώπη και την Αμερική είνε σατράπης του αντρός. Αυτή διατάσσει κι ο άντρας εκτελεί. Τί τάχ' αν η διαταγή της λέγεται χαμόγελο ή γλυκά μάτια; Το γεγονός είνε πως ο άντρας υποδουλώθηκε στη γυναίκα. Φαντάσου τώρα, η γυναίκα αυτή, κοντά στ' άλλα, να τύχη να ζηλεύη. Ε, λοιπόν να σου πω, φίλε μου, εγώ τότε γίνουμαι Τάταρος, δηλαδή πολιτισμένος άνθρωπος και μ' ένα δυνατό ξύλο υπενθυμίζω στη γυναίκα ποια είν' η θέση της και ποια είν' η αποστολή της» (Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Εσύ φταις*, εκδοτικά καταστήματα “Ακροπόλεως”, 1924, σ. 142).

²⁹⁸ Η πλούσια φαντασία του κωμωδιογράφου τον οδηγεί να παρουσιάσει τους αρχαίους έλληνες θεούς του Ολύμπου, οι οποίοι κατεβαίνουν από τα ολύμπια ύψη τους στην ανθρώπινη τύρβη της Αθήνας, για να διαπιστώσουν την ηθική ακολασία και τον αριθισμό των σύγχρονων ελλήνων πρωτευουσινών.

²⁹⁹ Θεόδωρος Συναδινός, *Ο σατανάς*, δακτυλογραφημένο αντίτυπο Θ. Μ.

³⁰⁰ Το κείμενο της κωμωδίας δεν έχει βρεθεί. Μαθαίνουμε, όμως, ότι πρόκειται για διασκευή παλαιότερης κωμωδίας του δραματογράφου με τίτλο *Ο επιτήδειος* (βλ. αναγγελία παράστασης του έργου στην *Εστία*, 6-8-1918).

³⁰¹ Υπάρχουν κι άλλες ελληνικές αστικές ηθογραφικές κωμωδίες – φάρσες – σάτιρες που γράφονται και παρουσιάζονται στην αθηναϊκή σκηνή της συγκεκριμένης περιόδου, στις οποίες, όμως, δεν μπορούμε να επεκταθούμε, καθώς, παρόλη την έρευνα, δεν βρέθηκαν αρκετά στοιχεία γι' αυτές. Τις

Μελάς επ' ευκαιρία της κωμωδίας του *Κελεπούρι* (σε συνεργασία με τον Γ. Τσοκόπουλο) δηλώνει την επιθυμία του να μεταφρευτεί η γαλλική κωμωδία - φάρσα στην ελληνική δραματογραφία, δήλωση, η οποία κάνει τον Φώτο Πολίτη ν' απορήσει με ειρωνικό και καυστικό τρόπο για την όχι και τόσο πρωτότυπη και νέα "καινοτομία"³⁰².

Οι φαρσικές παρεξηγήσεις, η περιπλοκή της ίντριγκας, οι μεταμφιέσεις, οι αλλαγές ταυτοτήτων, τα ψέματα κι η εσκεμμένη παραποίηση της αλήθειας που προκαλούν μπερδεμένα κωμικά επεισόδια, είναι εμφανή σε κάποιες από τις παραπάνω κωμωδίες (π.χ. στον *Σατανά* του Συναδινού, στην *Κυρία ντουμπλ-φάς* του Ν. Κοπακάκη, στο *Βρε το παλληκορόρισσο* του Τ. Μωραϊτίνη, στο *Ψέμα και πάλι ψέμα* του Θ. Συναδινού). Κάποιες άλλες θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν και ως "κωμωδίες σαλονιού" (π.χ. *Εσύ φταις* Θ. Συναδινού), καθώς παρουσιάζουν κοσμικές συγκεντρώσεις, όπου διαφαίνεται όλος ο μεγαλοαστικός καθωσπρεπισμός των κοινωνικών συναναστροφών της εποχής.

Τέλος, στη νέα ελληνική κωμική παραγωγή της περιόδου βρίσκουμε κάποιες ακατάλληλες κωμωδίες, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το ευρωπαϊκό κωμικό βουλεβάρτο. Έτσι, συναντούμε την ακατάλληλη μουσική φάρσα του επιθεωρησιογράφου Αντώνη Βώττη *Τα καταπότια Σφιγκ*, τη μονόπρακτη κωμωδία του Κώστα Κροντηρά *Αγάπα με όσο μπορείς* - η οποία αν και δεν παίζεται τελικά στην αθηναϊκή σκηνή ως ακατάλληλη για δεσποινίδες, εντούτοις, χαρακτηρίζεται ως τέτοια³⁰³ - και την κωμωδία του

αναφέρουμε: η 2πρακτη κομεντί του Ι. Παξινού *Αδάμ*, η κωμωδία - φάρσα του Θ. Συναδινού *Τα μήλα των Σοδόμων*, η 3πρακτη κωμωδία - φάρσα των Κάσπιου (ψευδώνυμο του δημοσιογράφου Ι. Καράπαυλου) - Εύξεινου Πόντου (μάλλον ψευδώνυμο του Μ. Γιαννουκάκη) *Ζητείται δεσποινίς*, η 3πρακτη ρεαλιστική κομεντί - κοινωνική σάτιρα του Α. Κ. Μωραϊτή *Αράχνη*, η 3πρακτη κομεντί του Μιλτ. Λιδωρίκη *Λαβύρινθος*, η 2πρακτη φάρσα του Δ. Ιωαννόπουλου *Μια φαινή ιδέα*, η μονόπρακτη φάρσα του αγνώστου συγγραφέα που κρύβεται κάτω απ' το γαλλικό ψευδώνυμο Jean Collety, *Αυτό το γουρούνι ο γείτονας*, η μονόπρακτη κωμωδία του Θ. Συναδινού *Η τιμή του Γιώργου*, η κομεντί ή δραματική κομεντί των Φορτούνιο (ψευδώνυμο του Σπ. Μελά) - Μακκαβαίου (ψευδώνυμο του Διον. Κόκκινου) *Φλόγα* με την περιγραφή της αθηναϊκής μποέμικης ζωής, η "ελαφριά φάρσα" με τραγούδια του "Αθηναίου" (ψευδώνυμο του Τ. Μωραϊτίνη) *Κάτι έχει* και η μονόπρακτη κωμωδία του αρχισυντάκτη της *Εστίας* Αθαν. Δούζα *Πείραμα* που παίρνει μαζί με το *Φιντανάκι* του Π. Χορν το βραβείο του Αβερωφείου δραματικού διαγωνισμού του 1922, σχετική με την αγάπη ενός ερωτευμένου ζευγαριού.

³⁰² «Ο κ. Σπύρος Μελάς, αφού έκρινε πέρσι ως από πάσης απόψεως ωφέλιμον δια την ελληνικήν σκηνήν την εις Ελλάδα μεταφύτευσιν του γαλλικού είδους της δραματικής κομεντί, και συνέγραψε χάριν των ελληνικών γραμμάτων την *Φλόγα* μετά του κ. Κοκκίνου, εφέτος ανεκάλυψε, ότι και η γαλλική κωμωδία και φάρσα είναι αξία προσοχής και μεταμοσχεύσεως, πρόβη δε αυθωρεί εις την μετά του κ. Τσοκοπούλου συγγραφήν του *Κελεπουριού*. Όθεν ενδείκνυται να εύρει και του χρόνου στοιχεία αξιολόγου καλλιτεχνικού ιδεώδους και εις την γαλλικήν επιθεώρησιν, μετά παρέλευσιν δε ολίγων ετών να προβεί και εις την αναδιοργάνωσιν του ελληνικού αμανέ, τη βοήθειά της γαλλικής καντσονέτας. Η ελληνική τέχνη θα οφείλει τοιουτοτρόπως χάριτας εις τον ιδεολόγον τούτον συγγραφέα, ο οποίος με σύστημα, που θα το εξήλεγε και αυτός ο δημιουργός των "Ρουγκόν - Μακάρ", προβαίνει εις την καλλιτεχνικήν του εργασίαν, την οποίαν τόσον θαυμασίως επρολόγιζε προ δύο ετών εις την εφημερίδα *Εμπρός*, όταν καθημερινώς ετσάκιζε τα κόκαλα όλων των Ελλήνων λογογράφων, αναπτύσσων εις αυτούς τα ιδεώδη και τας απαιτήσεις της Υψηλής Τέχνης» («Το *Κελεπούρι*», *Πολιτεία*, 11-10-1920, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α', ό.π., σ. 100).

³⁰³ Η υπόθεσή της αφορά σ' ένα παντρεμένο ζευγάρι, όπου η σύζυγος προκαλεί τον άνδρα της με ερωτικές θωπίες και καθώς εκείνος είν' ανίκανος ν' ανταποκριθεί, προμηθεύεται από φίλο του γιατρό ένα θαυματουργό χάπι, το οποίο, όμως, παίρνει η σύζυγός του αντ' αυτού κι έτσι προφανώς

ηθοποιού Κ. Μουστάκα *Φραγκόσουκο ή Ερωτικές γκάφες*. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της 3πρακτης “αρχαίας ιλαροτραγωδίας” του επιθεωρησιογράφου και συγγραφέα οπερετικών λιμπρέτων Πολ. Δημητρακόπουλου *Μέλισσα η εταίρα*³⁰⁴ που, αν και παρουσιάζει θέμα αντλημένο απ’ τον ένδοξο και ιερό κόσμο των αρχαίων προγόνων, εντούτοις, παρουσιάζεται στην αθηναϊκή σκηνή ως ακατάλληλο, άσεμνο θέαμα, όπως κι οι αριστοφανικές κωμωδίες αυτής της εποχής³⁰⁵. Η κωμωδία του Δημητρακόπουλου ασχολείται με την εταίρα Μέλισσα, ερωμένη του τραγικού ποιητή Λύσιππου παρουσιάζοντας το περιβάλλον των “οίκων ανοχής”...της αρχαιότητας.

Οι γαλλικοί θίασοι που επισκέπτονται την Αθήνα κατά τον Μεσοπόλεμο δίνοντας ως επί το πλείστον παραστάσεις έργων δραματικού και κωμικού βουλεβάρτου, επηρεάζουν σαφώς και το ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων πρόζας, οι οποίοι προσπαθούν να τους μιμηθούν. Συνήθως, βέβαια, αυτοί οι θίασοι χαρακτηρίζονται υποτιμητικά ως “bon pour l’ Orient”, καθώς έρχονται πρόχειρα καταρτισμένοι κατά τις περιόδους τους στην Ανατολή, συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας. Το προσόν τους είναι οι γνωστοί πρωταγωνιστές τους και το άρτιο, χαριτωμένο και σκερτσόζικο παίξιμό τους, που οι έλληνες ηθοποιοί δεν καταφέρνουν ποτέ να μιμηθούν παίζοντας βουλεβάρτο. Κατά τ’ άλλα, όμως, κατηγορούνται σχεδόν πάντα για την κοινοτοπία του βουλεβαρδιέρικου ρεπερτορίου τους, το οποίο δεν αποτελεί κάτι καινούργιο για τη χώρα.

Συνήθως οι παραστάσεις των γαλλικών θιάσων αποτελούν ευκαιρία κοσμικής επίδειξης για τους αθηναίους αστούς που συνωστίζονται στις προεμίρες τους αυτοεπαιρόμενοι για την υποτιθέμενη άρτια γνώση των γαλλικών τους. Έτσι, μέσα στην πρώτη επταετία του Μεσοπολέμου συναντούμε τον γαλλικό θίασο της πρωταγωνίστριας Λουκής Μωρώ να δίνει παραστάσεις τον Δεκέμβριο του 1921 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Συνήθως τα εμπορικά έργα που παριστάνουν οι γαλλικοί θίασοι, μεταφέρονται αμέσως μετά και στην αθηναϊκή σκηνή από τους ελληνικούς θιάσους των πρωταγωνιστριών. Έτσι, π.χ. η κωμωδία *Ο βλάμης μου (Mon homme)* του Alfred Savoir που παριστάνεται το 1921 απ’ τον θίασο της Μωρώ, επαναλαμβάνεται τον επόμενο χρόνο, το 1922, απ’ τον θίασο Κυβέλης.

προκαλούνται κωμικές παρεξηγήσεις (βλ. την παράθεση της υπόθεσης στην αναγγελία παράστασης του έργου στο *Ελ. Β.*, 13-7-1922).

³⁰⁴ Πολύβιος Δημητρακόπουλος, *Μέλισσα η εταίρα*, χειρόγραφο Θ. Μ. με την αναγραφή, ότι προέρχεται από δωρεά της Ειρήνης της Αθηναίας.

³⁰⁵ Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στο θέμα του ακατάλληλου Αριστοφάνη των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, βλ. τη διπλωματική εργασία της Μαρίας Μαυρογένη, «Οι παραστάσεις των κωμωδιών του Αριστοφάνη ως άσεμνο θέαμα στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα», Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 1996.

γ. Επίκαιρα πολεμικά και πατριωτικά δράματα

(1). Ευρωπαϊκά αντιπολεμικά δράματα

Τα ευρωπαϊκά αντιπολεμικά δράματα που παρουσιάζονται στην αθηναϊκή σκηνή της εποχής, ανήκουν στον χώρο του ρεαλιστικού δραματικού βουλεβάρτου κι αφορούν αποκλειστικά στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο συνδυάζοντας και διάφορα κοινωνικά στοιχεία (π.χ. *Εχθρά –La nemica–* και *Τιτάν –Il Titano–* του Niccodemi, *Μια βραδυά στο μέτωπο* του Henry Kistemaeckers, *Αι εκπλήξεις του πολέμου* αγνώστου, *Ανύψωσις* του Henry Bernstein).

(2). Ελληνικά πατριωτικά δράματα

Σε αντίθεση με τα ευρωπαϊκά αντιπολεμικά δράματα, τα ελληνικά επίκαιρα πατριωτικά δράματα ξεφεύγουν από το πλαίσιο του καθαρού ρεαλισμού οδεύοντας προς την κατεύθυνση του μελοδραματισμού και της παλαιάς πατριδολατρίας των εθνικών δραμάτων των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Επιπλέον, δεν έχουν αντιπολεμικό περιεχόμενο, όπως τα ευρωπαϊκά, αλλά πολεμικό.

Το μόνο αντιπολεμικό δράμα έλληνα συγγραφέα της περιόδου που αφορά στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και το οποίο, όμως, είναι γραμμένο στα γαλλικά από έλληνα ελάσσονα δραματογράφο -σπουδαστή στην Ελβετία, δράμα του οποίου συναντούμε μόνο μια φορά στο μεσοπολεμικό θέατρο- είναι το μονόπρακτο *Θλιβερά ώρα (L' heure douloureuse)* του Στέφανου Ζίφφου (Stephane Ziffo). Παίζεται το 1919 απ' την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου και "είνε από τα μάλλον απηλλαγμένα του συνηθισμένου εις το είδος αυτό ρητορικού στόμφου και της πομφολυγώδους πατριδολογίας"³⁰⁶. Το δραματάκι αυτό δεν αφορά καν στην ελληνική συμμετοχή στον Α΄ Παγκόσμιο, αλλά έχει γάλλους ήρωες. Πιο συγκεκριμένα, η κεντρική του ηρωίδα είναι μια γαλλίδα μάνα που έχοντας χάσει τον γιο της στα χαρακώματα, ζηλεύει τους υπόλοιπους, οι οποίοι επιστρέφουν ζωντανοί στα σπίτια τους και στις μανάδες τους την εποχή που η γαλλική πρωτεύουσα απελευθερώνεται απ' τους γερμανούς κατακτητές.

Γενικότερα, η αντιπολεμική δραματογραφία δεν πρόκειται ν' ανθίσει στην Ελλάδα, όπως γίνεται με το αντίστοιχο μεσοπολεμικό αντιπολεμικό μυθιστόρημα της "γενιάς του '30". Στις επόμενες περιόδους πρόκειται να συναντήσουμε δύο μόνο αντιπολεμικά δράματα του Θ. Κωτσόπουλου και του Θ. Συναδινού που εμπνέονται από γεγονότα του Α΄ Παγκοσμίου και φέρουν ειρηνιστικά μηνύματα μακριά απ' την κατεύθυνση του πατριωτικού μελοδραματικού εθνικού δράματος, πάνω στην οποία συνηθίζουν να γράφουν οι υπόλοιποι έλληνες δραματογράφοι.

Τα υπόλοιπα νέα ελληνικά πατριωτικά δράματα της περιόδου, όπως είπαμε και παραπάνω, είναι δεμένα στο άρμα του Μεγαλοϊδεατισμού, του ρομαντικού εθνικισμού, μέσα απ' τον οποίο οι

³⁰⁶ Βλ. «*Η θλιβερά ώρα*», *Εστία*, 2-7-1919.

Έλληνες από τον 19^ο κιάλας αιώνα βλέπουν το μέλλον μέσω του παρελθόντος, μέσω του κλέους των κλασικών και των βυζαντινών προγόνων. Μέσω των πατριωτικών έργων σφυρηλατείται η εθνική συνείδηση - ταυτότητα με το ρομαντικό ιστοριοκρατικό υπόβαθρο που στηρίζεται στη θεωρία του Herder³⁰⁷. Έτσι μετουσιώνεται σε δραματικό λόγο το τρίσημο ιστορικό σχήμα του Κ. Παπαρρηγόπουλου του 19^{ου} αιώνα που αποκαθιστά την ελληνική πολιτισμική συνέχεια αρχαίας Ελλάδας – Βυζαντίου - σύγχρονης Ελλάδας. Αυτό το σχήμα χρησιμοποίησε, άλλωστε, κι ο Παλαμάς στη δική του ηρωική αισιόδοξη εθνικά οραματική ποίηση και “εθνική φιλολογία” από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, καθώς κι ο Ζαμπέλιος με την ιδέα του ενιαίου ελληνοχριστιανικού πολιτισμού³⁰⁸. Συνεπώς, τα εξεταζόμενα πατριωτικά δράματα του Μεσοπολέμου συνεχίζουν πολύ παλαιότερες ιδεολογικές κατευθύνσεις και εθνικούς οραματισμούς.

Τα δράματα αυτά αφορούν σε επίκαιρα ιστορικά γεγονότα, όπως οι Βαλκανικοί πόλεμοι του 1912-’13 (*Η τελευταία θυσία* του Αλέκου Γαλανού, 1918, όπου εμφανίζεται και το πρόσωπο του Παύλου Μελά), ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος κι η Εθνική Άμυνα (*Κοντά στο χαράκωμα* του Βασίλη Ηλιάδη, 1918, και το 4πρακτο δράμα *Στο μέτωπο* του Ιωάννη Λάιου, 1918), η Μικρασιατική καταστροφή (*Η ωραία Σμύρνη νεκρούπολις* του Ν. Συριώτη, 1922, *Η κόρη της Ιωνίας* του Χρήστου Κανελλόπουλου, 1924) ή οι διώξεις του ελληνικού στοιχείου από τους Τούρκους στα μικρασιατικά παράλια πριν τη Μικρασιατική καταστροφή (δράμα σε 3 μέρη *Ανατολίτισσα* του Π. Χορν, 1918, *Ο Κεμάλ και ο τσολιάς* αγνώστου, 1921). Ασχολούνται, επίσης, με σχετικά επίκαιρα γεγονότα, όπως η επανάσταση του 1821 κι οι ηρωικοί αγώνες των Ελλήνων κατά την τουρκοκρατία (*Ο ήρωας της Κρήτης* των Αλέκου Ράλλη – Αλέκου Γαλανού, 1919, σχετικά με την ηρωική ανατίναξη του Αρκαδίου και μουσικόδραμα *Κυρά Φροσύνη* του Γιάννη Ασπρέα σε μουσική Γ. Σκλάβου βασισμένο σε αυθεντικές ιστορικές πηγές, 1921³⁰⁹).

Ορισμένα από τα ελληνικά δράματα του συγκεκριμένου κύκλου περιέχουν και πολιτική χροιά, χωρίς, εντούτοις, ν’ αποβάλλουν τον πατριωτικό τους χαρακτήρα. Έτσι, ασχολούνται με την επάνοδο του βασιλιά ή του Βενιζέλου στην εξουσία ανάλογα με τις πολιτικές εξελίξεις της χώρας (*Οι εξόριστοι* αγνώστου σχετικά με τη βασιλική οικογένεια, 1921, *Ο εθνομάρτυς βασιλεύς* αγνώστου, 1921, *Ο άσπρος καβαλλάρης* του ηθοποιού Χρήστου Γεωργιάδη μάλλον για τον βασιλιά, 1921, η σκηνή του Τ. Μωραϊτίνη *Πώς υπεδέχθη ο λαός τους λατρευτούς του βασιλείς*, 1920, καθώς και η σκηνή του Αιμ. Δραγάτη με τον τίτλο *Ηρθε* σχετικά με την επάνοδο του Κωνσταντίνου, 1920).

Υπάρχουν τέλος κάποια δράματα που επιγράφονται “εθνικά – πατριωτικά”, για τα οποία, όμως, δεν έχουμε καμία άλλη ενδεικτική

³⁰⁷ Σχετικά με τις αντιλήψεις του Herder, ο οποίος υποστήριζε, ότι το έθνος αποτελεί σχεδόν φυσική δύναμη ανεξάρτητη από τα άτομα που την απαρτίζουν και ότι συνεπώς αποτελεί αυτοσκοπό, βλ. Θ. Βερέμης, «Κράτος και Έθνος στην Ελλάδα: 1821-1912», *Ελληνισμός και ελληνικότητα – Ιδεολογικοί και βιοματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, επιμ. Δ. Γ. Τσαούση, Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας, Αθήνα, 2001 (4), σ. 66.

³⁰⁸ Σχετικά με τον Παλαμά, βλ. Παντελής Βουτουρή, «Λογοτεχνικές αναζητήσεις», στον τόμο Α2 της *Ιστορίας της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, ό.π., σσ. 284, 296-297.

³⁰⁹ Βλ. «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 31-5-1919.

πληροφορία σχετικά με τα ιστορικά γεγονότα, όπου αναφέρονται. Σε κάποιες περιπτώσεις δεν έχουμε ούτε τα ονόματα των συγγραφέων τους. Τα δράματα αυτά είναι: *Η εθνική τιμή*, 1918, και *Η ελληνική τιμή*, 1918, αγνώστων, το μονόπρακτο *Ο τσολιάς* του Τίμου Μωραϊτίνη, 1921, *Οι ήρωες της Ελλάδος* του Θ. Θεοδωρίδη, 1924, και *Ύστερα απ' την αιχμαλωσία* του Γ. Κουτσονίκα, 1924.

Επίκαιρα πατριωτικά δράματα που αντλούν θέματα από σύγχρονα ιστορικά γεγονότα, μακριά απ' την παράδοση των ιαμβικών μυθολογικών δραμάτων του 19^{ου} αιώνα με θέματα από την αρχαία Ελλάδα και το Βυζάντιο, έχουν ήδη αρχίσει να εμφανίζονται από τις αρχές του 20ού αιώνα στο νεοελληνικό θέατρο, μόνο που και σ' αυτά μέχρι το 1922 το “υπόστρωμα της Μεγάλης Ιδέας παραμένει ανέπαφο”³¹⁰. Ο Π. Χορν εκφράζει τον πατριωτικό του ενθουσιασμό και τη θλίψη του για τις χαμένες πατρίδες, για το ζήτημα του αλύτρωτου ελληνισμού των Ελλήνων με τα παρακάτω λόγια μιλώντας για τις πηγές έμπνευσης του πατριωτικού του δράματος *Ανατολίτισσα*³¹¹:

«Όταν προ μηνός, γυρίζοντας από τη Χίο, ευρέθηκα μια μέρα στο σπίτι της κ. Κυβέλης Θεοδωρίδη με τα χειρόγραφα της *Ανατολίτισσας*, βέβαια δεν μου είχε περάσει από τον νου, πως εκόμιζα γλαύκας εις Αθήνας. Ούτε ενόμισα ποτέ, πως ανοίγω νέους φιλολογικούς ορίζοντας. Όχι, τίποτε απ' όλα αυτά. Αυτές η φιλοδοξίες, όσο κι αν είνε ευγενικές, δεν έχουν όμως καμμία σχέσι με της περιστάσεις, που εγέννησαν το έργο μου. Την *Ανατολίτισσα* δεν την έγραφα μόνος μου. Μ' εβοήθησαν στη συγγραφή της, αν θέλετε μάλιστα συνεργάστηκαν μαζί μου, όσες βρίσκονται στη Χίο, διωγμένες από τον Τούρκο, προσφυγοπούλες του Τσεσμέ και της Κάτω Παναγιάς, όλες αυτές οι τραγουδίστρες οι περισσότερες. Δεν μου διηγήθηκαν μόνο της συμφορές τους, μα μου τραγούδησαν και τον πόνο τους σε ρίμες δικιές τους αυτοσχέδιες. Ακούστε τα ίδια τους τα λόγια: Ω! Κάτω Παναγίτσα μου / Ποιος σ' άφτει της λαμπάδες / ποιος τ' αργυρά καντήλια σου / οι Τουρκαρβανιτάδες; / Όχι, γλυκειά μου Παναγιά / με μιαν ελπίδα όλοι / εμείς θα τα ξανάβουμε / να πάμε και στην Πόλι. / Και στο κωδωνοστάσιο / θα στήσουμε παντιέρα / ν' αστράψη η γαλανόλευκη / στον κόσμο πέρα-πέρα. Ανάμεσα σ' αυτές της ταπεινές γυναίκες έγεινα κι εγώ πειό ταπεινός, πειό ταπεινός απ' ό,τι ήμουν και μέσα σε όλως διόλου εξαιρετικές για το Έθνος μας περιστάσεις, πρόσφυγας και εγώ σαν και αυτές, πρόσφυγας από την Αθήνα, έκλαψα μαζί τους και έκανα πόνο μου τον πόνο τους. Αν ετραγούδησα κι εγώ, άφησα κατά μέρος κάθε φιλολογισμό. Τραγούδησα, όπως τραγουδούσαν και αυτές, για να διασκεδάσω τον πόνο μου. Έτσι γράφτηκε η

³¹⁰ Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», στον τόμο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σ. 289. Στη συγκεκριμένη μελέτη εξετάζεται το επίκαιρο πατριωτικό δράμα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα ως τη Μικρασιατική καταστροφή.

³¹¹ Δυστυχώς, το κείμενο του δράματος του Π. Χορν δεν σώζεται. Στον ημερήσιο τύπο, όμως, μαθαίνουμε κάποια στοιχεία για την υπόθεσή του. Πρόκειται για τους διωγμούς των Ελλήνων απ' τους Τούρκους στη Μικρά Ασία πριν απ' τη Μικρασιατική καταστροφή, καθώς και για την κεντρική ελληνίδα ηρωίδα, η οποία ζει από μικρή σε τούρκικο χαρέμι, καθώς την έκλεψαν οι εχθροί (βλ. *Εστία*, 11-7-1918). Η Έφη Βαφειάδη μας παρέχει περισσότερα στοιχεία για την υπόθεση: πρόκειται για την κρητικοπούλα Νουριέ, η οποία εξισλαμισμένη απ' τα παιδικά της χρόνια ζει στο χαρέμι του νεότουρκου Ισμαήλ, που τον θεωρεί θείο της. Η ηρωίδα είν' ερωτευμένη με τον έλληνα Στρατή. Ο Τούρκος διατάζει να σφάζουν τον Στρατή, εκείνος, όμως, ειδοποιημένος απ' τη Νουριέ δραπετεύει. Όταν αργότερα η Νουριέ γίνεται αντικείμενο πόθου του Τούρκου, θα εμφανισθεί ο Στρατής τη νύχτα της Ανάστασης, μαζί με άλλους αντάρτες, για να τον σκοτώσει και ν' απελευθερώσει τη Νουριέ. Για την υπόθεση, μαζί με άλλα στοιχεία για το δράμα, βλ. Έφη Βαφειάδη, *Τα θεατρικά* του Π. Χορν, τομ. Β', εκδ. Ιδρύματος Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα, 1996, σσ. 197-204.

Ανατολίτισσα. Δεν ήξερα τί είναι, ούτε ήθελα να ξέρω. Φτάνει, πως ήταν ένα έργο, που έζησα. Δεν έχω καμιά άλλη φιλοδοξία»³¹².

Όλα τα παραπάνω δράματα ακολουθούν τη συνταγή του πατριωτικού δράματος των αρχών του 20ού αιώνα. Περιέχουν, δηλαδή, στοιχεία ρομαντικού πατριωτισμού, περιπετειών και συγκίνησης, τα οποία συναντάμε και στα ευρωπαϊκά μυθιστορηματικά δράματα³¹³, καθώς και στοιχεία γραφικότητας που συναντάμε στο δραματικό ειδύλλιο. Έτσι, στην *Ανατολίτισσα* του Χορν βρίσκουμε στοιχεία μυθιστορηματικού δράματος, όπως τον απλοϊκό διαχωρισμό στους καλούς και τους κακούς, την τελική νίκη των καλών, της ηθικής, πάνω στους κακούς και την τιμωρία των τελευταίων (π.χ. τον θάνατο του κακού Τούρκου απ' τον έλληνα ήρωα Στρατή). Συναντούμε, επίσης, το στοιχείο της φωνής του αίματος που κάνει αυτούς, που αλλαξοπίστησαν με τη βία, να νιώθουν μια μυστική ανεξήγητη έλξη για άτομα της πατρίδας τους και της αληθινής προγενέστερης πίστης τους (όπως η εξισλαμισμένη Νουριέ που ερωτεύεται τον έλληνα Στρατή στην *Ανατολίτισσα*), ενώ προστίθενται θέματα, όπως η φιλοπατρία των Ελλήνων, η προσήλωση στη χριστιανική πίστη κι η γενναιότητα.

Βέβαια, εδώ πρέπει να σημειώσουμε, ότι οι παραπάνω τεχνικές, καθώς κι η πατριωτική ρητορεία θεωρούνται πια παρωχημένες, εξωτερικές, επιφανειακές κι απλοϊκές κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Γίνονται, εντούτοις, αποδεκτές απ' το κοινό και από κάποια μερίδα της κριτικής, καθώς φανερώνουν στον Έλληνα το μεγαλείο της φυλής του και βοηθούν την τόνωση του εθνικού αισθήματος σε κρίσιμες για τη χώρα ώρες, κατά τις οποίες προβάλλει τα αλυτρωτικά αιτήματά της κι αποτυγχάνει³¹⁴.

³¹² Παντελής Χορν, «Από τα θέατρα – Η κριτική της *Ανατολίτισσας*», *Εστία*, 17-7-1918.

³¹³ Σχετικά με τα χαρακτηριστικά του μελοδράματος ή μυθιστορηματικού δράματος, τα οποία περιέχουν τα ελληνικά πατριωτικά δράματα του νεοελληνικού θεάτρου των αρχών του 20ού αιώνα, βλ. Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», ό.π., σσ. 293-295.

³¹⁴ Στην περίπτωση π.χ. του Π. Χορν, ο οποίος θεωρείται λόγιος συγγραφέας, κατακρίνεται η σκηνική σύνθεση της *Ανατολίτισσας*, αλλ' επαινείται αντίθετα η εθνική της θεματολογία. Δημοσίευμα του 1918 αναφέρει: «Από την σκηνικήν σύνθεσιν του δράματος πιθανόν η αυστηρά θεατρική κριτική να μη θεωρήση εαυτήν πολύ ικανοποιημένην, εφ' όσον πρόκειται περί συγγραφέως της περιωπής του κ. Χορν. Δεν πρέπει να λησμονήται όμως, ότι ο σκόπελος της επεξεργασίας και της εν γένει τοποθετήσεως των πατριωτικών έργων είχε εκείνος, εις τον οποίον προσέκρουσαν μέχρι τούδε όχι μόνον Έλληνες, αλλά και δυνατοί ξένοι θεατρικοί συγγραφείς. Δια τούτο δε και οι περισσότεροι ως “φόντο” μόνον χρησιμοποιούν την πατριωτικήν υπόθεσιν, αποφεύγοντες την πραγματικωτέραν και πιστήν αναπαράστασιν» («Η *Ανατολίτισσα*», *Εστία*, 12-7-1918). Ο Φώτος Πολίτης, επίσης, το 1918 καταφέρεται εναντίον του παραπάνω πατριωτικού δράματος με τα “άψυχα νευρόσπαστα, κουρδισμένα να προχωρούν προς τη λύση, που δεν την προκαλούν αυτά, μα ο συγγραφέας”, εναντίον των “μεγάλων τρανταχτών λόγων, από εκείνα που εύκολα αραδιάζει κι ο κοινότερος αρθρογράφος επαρχιακού φύλλου”, εναντίον της “εξωτερικότητας” του έργου, εναντίον της “λογογραφικής του ρητορείας”, καταλήγοντας ως εξής: «Εγώ, το εναντίο, θα πρότεινα σ' όλους τους δραματούργους μας, να μιμηθούνε το παράδειγμα του κ. Χορν, και να γράψουνε πατριωτικά έργα. Είναι η λυδία λίθος της καλλιτεχνικής τους ικανότητος. Αν από ένα αίσθημα, σαν το πατριωτικό, που ξέρουμε πως το ζήσανε όλοι αληθινά, δεν μπορούνε να φτάσουνε παρά σε χοντρές μόνο ρητορείες, τί περιμένεις πια από πολύπλοκα ψυχικά ζητήματα; Άμα δεν μπορείς να δεις και να ξαναπλάσεις το απλό εγώ σου, στην απλή πατριωτική του εκδήλωση, τί αξία έχει η απασχόλησή σου με άλλα, πιο μπερδεμένα αισθήματα;» («Η *Ανατολίτισσα*», *Νέα Ελλάς*, 13-7-1918, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α', ό.π., σσ. 79-81).

Αυτή η νέα ελληνική παραγωγή πατριωτικών έργων εκπροσωπείται στην αθηναϊκή σκηνή και από τους κεντρικούς επαγγελματικούς θιάσους και τις δραματικές σχολές που παίζουν συνήθως τα πατριωτικά έργα των λογίων συγγραφέων³¹⁵, αλλά κι από τους λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους που συνήθως παριστάνουν τα πατριωτικά δράματα πιο λαϊκών συγγραφέων. Αυτοί οι λαϊκοί συγγραφείς μπορεί ν' ανήκουν και στην τάξη των λαϊκών ηθοποιών³¹⁶.

Γενικότερα τα ελληνικά πατριωτικά δράματα, νέα και παλιότερα, όπως και τα παλιότερα δραματικά ειδύλλια με ιστορική θεματολογία του Σπ. Περεσιάδη, αποτελούν βασικά λαϊκά θεάματα των συνοικιακών θιάσων, οι οποίοι ως το τέλος του Μεσοπολέμου δεν θα σταματήσουν να τα παριστάνουν. Δεν είναι τυχαίο, ότι τα νέα επίκαιρα πατριωτικά δράματα αυτής της περιόδου που λόγω των πολιτικών γεγονότων της εποχής και της επανόδου του βασιλιά το 1920 είναι πολιτικά χρωματισμένα (*Οι εξόριστοι*, *Ο εθνομάρτυς βασιλεύς*, *Ο άσπρος καβαλλάρης* του Χρ. Γεωργιάδη), παριστάνονται αποκλειστικά απ' τους λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους (Ζάχου Θάνου – Κυριακίδου και Μαρίας Βεάκη). Το γεγονός αυτό δίνει την ευκαιρία στο λαϊκό κοινό τους για πανηγυρισμούς εκφράζοντας το πάντα αυθόρμητο και χειμαρρώδες λαϊκό αίσθημα, το οποίο δύσκολα υπόκειται σε λογοκρισίες κι απαγορεύσεις.

Αντίθετα, οι αστικοί κεντρικοί επαγγελματικοί θίασοι αποφεύγουν τέτοιου είδους θεάματα, καθώς υπόκεινται πολύ πιο εύκολα στην αστυνομική και κρατική λογοκρισία και καθώς το αστικό αίσθημα και κριτική δεν επιτρέπουν αποκλίσεις απ' τα όρια της κάθε λογής ευπρέπειας, μαζί και της πολιτικής³¹⁷. Παρόλη, όμως, την ελαστικότητα που διακρίνει τα λαϊκά

³¹⁵ Π.χ. η *Ανατολίτισσα* του λόγιου συγγραφέα Π. Χορν παριστάνεται για πρώτη φορά το 1918 απ' τον θίασο Κυβέλης, η *Κυρά Φροσύνη* του Γιάννη Ασπρέα παριστάνεται το 1921 απ' το Ωδείο Αθηνών, ο *Τσολιάς* του Τ. Μωραϊτίνη παίζεται το 1921 απ' τον θίασο Κοτοπούλη, *Ο βασιλιάς των Αθηνών* του Αλέκου Γαλανού παίζεται το 1924 απ' το Ωδείο Αθηνών.

³¹⁶ Το δράμα *Στο μέτωπο* του λαϊκού δραματογράφου Ιωάννη Λαΐου παίζεται το 1918 απ' τον συνοικιακό λαϊκό θίασο της Καίτης Χαντά, το δράμα του λαϊκού ηθοποιού και δραματογράφου Χρήστου Γεωργιάδη *Ο άσπρος καβαλλάρης* παίζεται το 1921 απ' τον λαϊκό θίασο της Μαρίας Βεάκη, *Οι εξόριστοι* παίζονται το 1921 απ' τον θίασο Θάνου Ζάχου – Κυριακίδου, *Ο εθνομάρτυς βασιλεύς* το 1921 απ' τον θίασο της Μαρίας Βεάκη.

³¹⁷ Ήδη από το 1918 ο θίασος Κυβέλης επικρίνεται, καθώς παριστάνει μία γαλλική φάρσα, *Ο κύριος υπουργός*, αγνώστου συγγραφέα, η οποία χρησιμοποιεί στο κείμενό της το αξίωμα του Προέδρου του Υπουργικού Συμβουλίου της Γαλλίας. Άγνωστος κριτικός επιτίθεται στον θίασο ως εξής: «Επ' ουδενί λόγω και ουδεμιά προφάσει και αφορμή επιτρέπεται εις οιαδήποτε μεν εποχήν, αλλ' ιδιαίτερα εις την σημερινήν, να χρησιμοποιείται το αξίωμα του Προέδρου του Υπουργικού Συμβουλίου της Γαλλίας, αλλά και οιαδήποτε άλλου μεγάλου ή μικρού Κράτους δια την κατασκευήν κωμικού προσώπου εις ελαφρόν θεατρικόν έργον. Χρειάζεται κάποια προσοχή και κάποιος σεβασμός» (βλ. «Έργον που ημπορούσε και να λείψη», *Εστία*, 26-7-1918). Το 1920 λόγω της επανόδου του βασιλιά Κωνσταντίνου είναι ένα έτος μεγάλης ταραχής όχι μόνο για τα πολιτικά πράγματα της χώρας, αλλά και για το θέατρο. Η Μαρίκα Κοτοπούλη αντιμετωπίζει σοβαρότατα προβλήματα με κίνδυνο της ίδιας της ζωής της. Έτσι, τον Απρίλιο στην περιοδεία της στην Κων/πολη αποδοκιμάζεται λόγω των βασιλικών της πεποιθήσεων από βενιζελικούς θεατές, οι οποίοι φωνάζουν “έξω η Βουλγάρα”, ενώ στο θέατρο, όπου δίνει τις παραστάσεις της, πέφτει ξύλο (βλ. Σκνίπα, «Η Μαρίκα μεταξύ των ομογενών», *Καθημερινή*, 4-4-1920). Οι ταραχές κι οι φασαρίες συνεχίζονται κι όταν η ηθοποιός επιστρέφει στην Αθήνα συνεχίζοντας τις παραστάσεις της. Τελικά ο διευθυντής της αστυνομίας Παπασικονόμου μετά από έγκριση του υπουργού Εξωτερικών βγάζει εγκύκλιο, σύμφωνα με την οποία “απαγορεύεται πάσα εκδήλωση υπέρ του εκπτώτου Βασιλέως γενομένη προφορικώς, εγγράφως ή δια του τύπου, δι' αναρτήσεως ή επιδείξεως εικόνων αυτού, δια συμβολικών παραστάσεων ή ασμάτων υπονοούντων

θεάματα σχετικά με την έκφραση των πολιτικών πεποιθήσεων των θιασαρχών τους και του κοινού τους, εντούτοις, εκφράζονται εκκλήσεις από τον ημερήσιο τύπο για τη εξάλειψη των παραστάσεων δραμάτων με πολιτική κατεύθυνση ακόμη κι απ' τους συνοικιακούς θιάσους³¹⁸.

Αυτή η έξαρση συγγραφής πατριωτικών δραμάτων της συγκεκριμένης περιόδου που οφείλεται στο ζωντανό ακόμη αίσθημα του αλυτρωτισμού του ελληνικού λαού και που δεν εμφανίζεται μόνο στο θέατρο πρόζας, αλλά και στο μουσικό θέατρο της οπερέτας και της επιθεώρησης, πρόκειται να σταματήσει απότομα το 1922 με το γεγονός της Μικρασιατικής καταστροφής και την κατάρρευση των εθνικών ιδανικών. Τότε σταματά απότομα και άδοξα η εθνική αποστολή και τα μεγαλοϊδεατικά ιδανικά της Ρωμιοσύνης που είχαν αρχίσει από το 1821. Απ' αυτό το χρονικό όριο και μετά σπάνια θα γραφτούν πατριωτικά δράματα λόγω της έλλειψης αντικειμενικού ερείσματος³¹⁹. Μόνο κατά τη δεκαετία του '30, με την επικράτηση πια της “γενιάς του '30” στον καλλιτεχνικό χώρο θα εμφανισθούν τα ιστορικά δράματα των Βασίλη Ρώτα, Αλέκου Λιδωρίκη, Σπύρου Μελά και Άγγελου Τερζάκη, τα οποία, όμως, καλύπτουν διαφορετικές ανάγκες, υπαγορεύονται από διαφορετικά ιδεολογικά ρεύματα και διαθέτουν εντελώς μοντέρνα τεχνοτροπία.

αυτών αδομένων ή εκτελουμένων υπό μουσικών οργάνων ή καθ' οιονδήποτε άλλον τρόπον” (βλ. «Αι εκδηλώσεις υπέρ του τέως βασιλέως», *Καθημερινή*, 14-4-1920).

³¹⁸ Το 1921 π.χ. γράφεται το εξής: «Εις ένα από τα συνοικιακά θέατρα της Πρωτευούσης εξακολουθεί καθ' εσπέραν ο βασιλεύς Κωνσταντίνος να πολιτικολογή, να καταδιώκει τους πολιτικούς του εχθρούς και να βγάξει λόγους. Τούτο αν βοηθή τας εισπράξεις του ενθουσιώδους θιάσου, δεν βοηθεί κατά τίποτε τον Βασιλέα. Ζητούμεν, δια δευτέραν φοράν, ν' αφαιρεθή από τους καλούς αυτούς ηθοποιούς το δικαίωμα του διορίζειν τον βασιλέα συνάδελφόν των» (βλ. «Ν' απαγορευθή», *Καθημερινή*, 23-5-1921).

³¹⁹ «“Η πολιτική της Μεγάλης Ιδέας”, θα γράψει ο συντηρητικός ιστορικός της περιόδου [Γ. Δαφνής], “ετερματίσθη οριστικώς. Η περίοδος που ήρχισε με την Επανάστασιν του 1821 έκλεισε. Το όνειρον της δημιουργίας μιας νέας Μεγάλης Ελλάδος έσβησεν. Η Μικρασιατική καταστροφή δεν ετερμάτισε μονάχα μίαν περίοδον. Έγινεν και η αφετηρία μιας νέας. Η Ελλάς από το 1923 είναι κάτι καινούργιο”. Για πρώτη φορά, ο ελληνικός λαός στο μέγιστο ποσοστό του αναγκάζεται να ζήσει μέσα στα σύνορα ενός ελληνικού κράτους. “Δεν ήταν πια η Ελλάδα που θα έπρεπε να απορροφηθεί στο σύνολο του Ελληνικού Γένους, όπως ως τότε φαινόταν πως ήταν η ιστορική αποστολή της Ρωμιοσύνης. Οι όροι έχουν αντιστραφεί. Η Ελλάδα έπρεπε ν' απορροφήσει το σύνολο του Ελληνισμού” [γράφει ο Σ. Σωμερίτης]. Ο ελλαδισμός συμπίπτει με τον ελληνισμό. Ο κοινωνικός με τον κρατικό σχηματισμό» (βλ. Άλκης Ρήγος, *ό.π.*, σσ. 16-17).

2. ΑΣΤΙΚΕΣ ΗΘΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΑ

α. Ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο

Μέσα στη χορεία των σύγχρονων ρεαλιστικών δραμάτων ανήκουν και τα δράματα που ασχολούνται ιδιαίτερος με αισθηματικά - ερωτικά και ψυχογραφικά θέματα, τα οποία, βεβαίως, δεν αποκλείεται να διαπραγματεύονται συγχρόνως και κοινωνικά ζητήματα. Τα ευρωπαϊκά δείγματά τους ανήκουν στον χώρο του κωμικού και δραματικού βουλεβάρτου που εκμεταλλεύεται κατά κόρον το ζήτημα των ερωτικών σχέσεων, καθώς και το ψυχολογικό υπόβαθρο που κληρονομούν απ' το γαλλικό "δράμα με θέση" του 19^{ου} αιώνα κι απ' το νατουραλιστικό - ρεαλιστικό δράμα του τέλους 19^{ου} - αρχών 20^{ου} αιώνα.

Ο Georges de Porto-Riche στα τέλη του 19^{ου} αιώνα διαμορφώνει το "θέατρο του έρωτα" και το εδραιώνει θεωρητικά μέσα στον Μεσοπόλεμο, το 1920, μέσω της έκδοσης της ανθολογίας του με τίτλο "Συναισθηματική ανατομία". Εκεί περιγράφει την ερωτική σεξουαλική επιθυμία ως μια καταδυναστευτική ανάγκη κατάκτησης που περνά γρήγορα αφήνοντας μια πικρή απογοήτευση, με θύμα κυρίως τη γυναίκα. Έτσι, το θέατρο του Porto-Riche αποτελείται από μια σειρά απογοητευτικών εικόνων της διαμάχης των φύλων, για την οποία είχε μιλήσει ο De Vigny κι η οποία στην περίπτωση του περιορίζεται στο σεξουαλικό επίπεδο, στην ανθρώπινη "φυσιολογία"³²⁰. Στην ελληνική σκηνή της περιόδου παίζονται το μονόπρακτο δραματικό παίγνιό του *Ζουμπιρί* κι η 3πρακτη κομεντί *Ερωτευμένη* (*Amoureuse*) από τις πρωταγωνίστριες, ενώ κατά τις επόμενες περιόδους του Μεσοπολέμου πρόκειται να παρουσιασθούν ακόμη περισσότερα ερωτικά δράματά του. Οι έλληνες κριτικοί και διανοούμενοι του Μεσοπολέμου τον θεωρούν "ανατόμο της ανθρώπινης ψυχής, τραγουδιστή του έρωτα, με βαθύτητα σκέψης, πλούτο ιδεών και ψυχολογία, συγγραφέα του νεότερου κοινωνικού - ερωτικού δράματος στην κλασική γραμμή"³²¹.

Μαθητής του Porto-Riche σ' αυτό το είδος του θεάτρου είναι ο Paul Géraldy (ψευδώνυμο του Paul Lefèvre), ο οποίος δημιουργεί το λεγόμενο "Théâtre bleu" κατά την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου. Ο Géraldy, εκτός απ' τη φυσική πλευρά της ερωτικής σχέσης που εξέταζε ο δάσκαλός του, προσθέτει και τη συναισθηματική συνισταμένη. Το χαρακτηριστικό του 3πρακτο δράμα *Αγάπη* (*Aimer*) παίζεται κατά την εξεταζόμενη περίοδο απ' την Κυβέλη. Γενικά, σ' αυτά τα ερωτικά - ψυχολογικά δράματα δεν υπάρχει δράση, πλοκή, με τη συνηθισμένη έννοια της λέξης. Κάθε εξωτερικό γεγονός αποτελεί απλά τον μοχλό που κινεί την αλυσίδα των εσωτερικών γεγονότων κι η όποια δραματική σύγκρουση δεν υφίσταται μεταξύ δύο διαφορετικών χαρακτήρων, αλλά μεταξύ του χαρακτήρα και του ίδιου του εαυτού. "Το θέμα έχει λίγη σημασία για τον

³²⁰ Βλ. René Lalou, *Le Théâtre en France depuis 1900*, Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris, 1951, σσ. 12-13, καθώς και Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 8.

³²¹ Β. Ηλ. [Βασίλης Ηλιάδης], «Φυσιογνωμίες που εκλείπουν», *Ελ. Β.*, 6-9-1930.

Géraldy, καθώς ο δραματουργός πιστεύει, ότι το νόημα της ζωής είν' η ζωή η ίδια κι ότι η ζωή συνεχίζει χωρίς διακοπή, ακόμη και μετά το κλείσιμο της θεατρικής αυλαίας³²². Κάποιοι έλληνες λόγιοι του Μεσοπολέμου θεωρούν τον Géraldy “κλασικό συγγραφέα” σε αντίθεση με τους υπόλοιπους συγγραφείς του βουλεβάρτου, οι οποίοι παρουσιάζουν “έκφυλα νευρόσπαστα”³²³.

Στην κατεύθυνση του ερωτικού - ψυχολογικού βουλεβάρτου, εκτός από τα δράματα των προαναφερθέντων γάλλων συγγραφέων, στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου παριστάνονται ανάλογα δράματα του ρώσου Felyse Ossip (3πρακτο δράμα *Στο πρώτο φύσημα του ανέμου ή Το ξεροβόρι*)³²⁴, του ιταλού Dario Niccodemi (3πρακτη κομεντί *Το κουρέλι – Scampolo*- και 3πρακτο δράμα *Η δασκαλίτσα – La maestrina*), του Romain Coölus (3πρακτο δράμα *Μια γυναίκα πέρασε – Une femme passa*³²⁵), του Pierre Frondaie (*Η γυναίκα και το νευρόσπαστο*, διασκευή από μυθιστόρημα του Pierre Louÿs), της Δανέζας Karen Bramson (3πρακτη τραγωδία *Ο καθηγητής Κλένοβ – Le professeur Klenow*³²⁶- που παραστάθηκε το 1923 στο Παρίσι απ' τον πρωτοποριακό σκηνοθέτη Gémier), του Pierre Wolff (4πρακτη κωμωδία *Μαριονέτες – Marionnettes*), του Henry Bataille (4πρακτη κομεντί *Αι αδελφάι του έρωτος – Les soeurs d' amour*), του Sacha Guitry (4πρακτη κωμωδία *Η εκπόρθησις του φρουρίου – La prise de Berg – op – Zoom*).

β. Το νέο δραματικό είδος της κομεντί

Πριν από τον Μεσοπόλεμο στον χώρο του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου δημιουργείται ένα νέο δραματικό είδος, η κομεντί, η οποία κινείται κάπου ανάμεσα σε δράμα και κωμωδία. Δεν διαθέτει χοντρά φαρσικά στοιχεία και περίπλοκες περιπέτειες, αλλά δεν διαθέτει ούτε δακρύβρεχτο μελοδραματισμό. Στο πλαίσιο της κομεντί μπορούν να θιγούν σοβαρά ζητήματα κοινωνικής ή συναισθηματικής φύσης, αλλά το τέλος είναι συνήθως ομαλό κι ευχάριστο, χωρίς δραματικές οδύνες. Υπάρχουν, όμως, και κάποιες σπάνιες φορές, όπου συμβαίνει το εντελώς αντίστροφο: δηλαδή, το μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι ανάλαφρο, ενώ το τέλος δραματικό. Το σίγουρο είναι, ότι έτσι κι αλλιώς η κομεντί αποτελεί μια μίξη κωμικών και δραματικών στοιχείων, τα οποία εξισορροπούν το τελικό αποτέλεσμα και συνενώνουν το ελαφρό μειδίαμα και το μελαγχολικό συναίσθημα στην ψυχή του θεατή. Θα μπορούσαμε να προτάξουμε ως ορισμό της “κομεντί” την κριτική του P. Audiat στη μεταγενέστερη κωμωδία από την εξεταζόμενη περίοδο του André Birabeau *Η αδελφή μου πολυτελείας (Ma soeur de luxe)*, η οποία συνίσταται στα εξής: “αυθάδεια, μα όχι πολλή. Ηθικολογία, μα όχι

³²² Knowles, ό.π., σσ. 266 και γενικότερα για τον Géraldy σσ. 264-266.

³²³ Βλ. την εισαγωγή του μεταφραστή Ιωάννη Κόντου «Αντί προλόγου» στην έκδοση του δράματος *Ποια ήταν η αγάπη από της δύο (Aimer)* του Paul Géraldy, τυπ. Φοίνιξ, Θεσ/νίκη, 1924, σ. 12.

³²⁴ Felyse Ossip, *Στο πρώτο φύσημα του ανέμου ή Το ξεροβόρι*, χειρόγραφο Θ. Μ., που ανήκει στον υποβολέα Μίμη Γκέκα με αναγραφόμενη ημερομηνία 17-11-1924, έτσι όπως παίχθηκε απ' το Ωδείο Αθηνών το 1924.

³²⁵ Romain Coölus, *Μια γυναίκα πέρασε*, χειρόγραφο Θ. Μ. σε μτφρ. Γ. Βλάχου κι αναγραφόμενο έτος το 1919.

³²⁶ Χαρακτηριστική είναι η άποψη της ελληνικής κριτικής για το ερωτικό αυτό δράμα του βουλεβάρτου, το οποίο θεωρεί “βαθυστόχαστο έργο, με τολμηρές σοφές ιδέες, εσωτερική πάλη και βαθιά φιλοσοφία” (βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «Καθηγητής Κλένωβ», *Ελ. Β.*, 21-4-1924).

ενοχλητική. Γέλιο, αλλά όχι αχαλίνωτο και τέλος συναίσθημα, αλλά καθόλου δακρύβρεχτο»³²⁷.

Στο ελληνικό δραματικό τοπίο της εποχής οι συγγραφείς, οι οποίοι πρώτοι προσπαθούν να θεμελιώσουν τον ορισμό και την έννοια του όρου “κομεντί” μιμούμενοι τους ευρωπαίους, είναι ο Γεώργιος Τσοκόπουλος το 1918 με το “δράμα” του σε 3 μέρη *Ξανθές...Μελαχρονές*, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος το 1919 με το 3πρακτο “έργο του μ’ επίλογο” *Οι φοιτηταί* – εμπνευσμένο από το 1909³²⁸- καθώς κι οι Σπύρος Μελάς και Διονύσιος Κόκκινος το ίδιο έτος με την “κομεντί ή δραματική κομεντί” *Φλόγα*³²⁹.

Ο Γ. Τσοκόπουλος δεν αναφέρεται σαφώς στον όρο “κομεντί”. Εντούτοις, καθορίζει την έννοια της, καθώς δηλώνει, ότι προτίμησε να δώσει στο δράμα του την ελαφρή μορφή “των έργων που δεν ζητούν να λύσουν τα μεγάλα ψυχολογικά προβλήματα αυθαιρέτως και με την αποφασιστικότητα να επιβάλουν τας λύσεις, αλλά που προσπαθούν μετριόφρονα να προκαλέσουν την προσοχήν του θεατού εις ένα πρόβλημα”. Έτσι, συνεχίζει λέγοντας, ότι άρχισε με το γέλιο μιας πεταχτής κωμωδίας και το τέλειωσε στα δάκρυα μιας μικρής τραγωδίας³³⁰. Οι Σπύρος Μελάς και Διον. Κόκκινος δηλώνουν, ότι “σκοπός της συνεργασίας μας είναι να συμβάλωμεν εις την παρατηρουμένην τάσιν της αντικαταστάσεως των ξένων προϊόντων της ελαφράς θεατρικής φιλολογίας με ιδικά μας. Εις το πρώτον τούτο έργον μας, το οποίον είναι μία “κομεντί”, εδοκιμάσαμεν με σκηνικά μέσα λεπτότερα κάπως των συνήθων, να φθάσωμεν εις όμοιον επιτυχές αποτέλεσμα”. Παραδέχονται, επίσης, πως το έργο τους ανήκει στο ελαφρό είδος με το μελοδραματικό φινάλε³³¹.

Αν και οι Σπ. Μελάς και Διον. Κόκκινος χρησιμοποιούν τον όρο «κομεντί», εκείνος, ο οποίος τον καθορίζει απόλυτα εννοιολογικά, είναι ο Γρ. Ξενόπουλος, αναφέροντας τα εξής:

«Οι *Φοιτηταί* δεν είναι ούτε φάρσα, ούτε κωμωδία, ούτε καθαυτό δραματάκι (comédie), ούτε δράμα, ούτε τραγωδία. (Γι’ αυτό και στο εξώφυλλο δεν

³²⁷ Βλ. Michel Corvin, «Le Boulevard en question», ό.π., σ. 863.

³²⁸ Ο ίδιος ο Ξενόπουλος στο προλογικό του σημείωμα στην έκδοση του δράματος δηλώνει, ότι το έργο είναι ιδέα του 1909, όταν ο συγγραφέας είχε σκεφθεί να το συγγράψει μαζί με τον Τίμο Μωραϊτίνη. Καθώς, όμως, ο τελευταίος δεν είχε διαθέσιμο χρόνο, το έγραψε μόνος του. Μ’ αυτές τις εξηγήσεις ο Ξενόπουλος προσπαθεί να καταρρίψει τις κατηγορίες κάποιων κριτικών της εποχής, ότι αντέγραψε το δράμα από παρόμοιο ιταλικό φοιτητικό δράμα, το *Αντίο νεότης* που είχε παρουσιασθεί στην αθηναϊκή σκηνή το 1913 απ’ την Κυβέλη. Ο Ξενόπουλος θέλοντας να διασκεδάσει αυτές τις κατηγορίες αναφέρει, ότι οι *Φοιτηταί* ήταν ήδη σημειωμένοι μαζί με άλλα έργα που ετοιμάζε στο *Θέατρό* του, τυπωμένο το 1913 (βλ. Σημείωμα Γρ. Ξενόπουλου στην έκδοση του έργου *Φοιτηταί*, εκδ. Ν. Π. Παπαδόπουλος, Αθήνα, 1919, σσ. 77-79).

³²⁹ Ο Σπύρος Μελάς στ’ απομνημονεύματά του αναφέρει, ότι το χειρόγραφο της ελαφριάς αυτής κομεντί χάθηκε κατά την καλλιτεχνική περιοδεία της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 139).

³³⁰ Βλ. Πρόλογος του Γεώργιου Β. Τσοκόπουλου στην έκδοση του έργου του *Ξανθές...μελαχρονές, Θέατρον*, τομ. α’, εκδ. Ιωάννης Ν. Σιδέρης, Αθήνα, 1921, σ. 5. Τον όρο “κομεντί” χρησιμοποιούν για το συγκεκριμένο έργο οι κριτικοί του («*Ξανθές Μελαχρονές*», *Εστία*, 18-9-1918). Πρόκειται για τη δραματοποίηση του ψυχολογικού πορτραίτου ενός μηδενιστή, κοσμογυρισμένου, χορτασμένου απ’ τη ζωή και τις γήινες απολαύσεις ώριμου ανθρώπου, ο οποίος έχει χάσει πια την πίστη του στον έρωτα και στα αληθινά ανθρώπινα συναισθήματα βρίσκοντας δραματική κατάληξη.

³³¹ Φορτούνιο και Μακκαβαίος, «Γράμματα προς την *Εστία* – Η φλόγα», *Εστία*, 28-7-1919.

χαρακτηρίζονται παρά απλούστατα “τρεις πράξεις μ’ επίλογο”). Ανήκουν στο είδος εκείνο που οι Γάλλοι το ονομάζουν συνήθως *pièce*. Ένα κομμάτι σύγχρονης ζωής. Αλλά στα θεατρικά αυτά έργα ο δραματικός μπορεί να βάλει και σκηνές φάρσας και σκηνές τραγωδίας. Φτάνει νά’ χη τέχνη –κι είναι ίσως η πιο δύσκολη– να τις ανακατεύει με τέτοιο τρόπο, ώστε όχι μόνο να μην ξαφνιάζεται από την αλλαγή ο θεατής, παρ’ απεναντίας να την περιμένη, προδιατεθειμένος μέσα στα γέλια του για μια συγκίνηση και μέσα στη συγκίνησή του για μια καινούργια ευθυμία. Έτσι ακριβώς όπως γίνεται και στη Ζωή, που δεν είναι παρά η τραγωδία κι η κωμωδία ανακατωμένες και συγχωνευμένες. Θα μου ήταν κάπως δύσκολο να εξηγήσω εδώ τα μυστικά αυτής της τέχνης, που κατορθώνει να ρίχνει απάνω στη σκηνή ένα κομμάτι Ζωής με όλες της τις αντιθέσεις, χωρίς να σοκάρεται απ’ αυτές κανείς, παρά μόνο οι ψευδοκριτικοί. Μπορώ όμως να πω, πως όλα τα θέματα δεν θα γινόνταν έργα αυτού του είδους με την ίδια ευκολία. Είναι μερικά, που ο τεχνίτης βρίσκει πιο εύκολο και πιο ταιριαστό να τα κάμει καθαυτό τραγωδία ή δράμα ή κωμωδία. Άλλα δεν γίνονται παρά δραματάκια (*comédies*). Και λέμε καθαυτό δραματάκι μόνο το έργο εκείνο, όπου η οποιαδήποτε δραματική συγκίνηση γεννιέται μαζί με την ιλαρότητα, όπου η κωμωδία ή κάποτε κι η φάρσα, κρύβει στο βάθος της ένα δράμα, όπου τα γέλια είναι δάκρυα μεταμφιεσμένα. Είναι όμως και άλλα θέματα που πρέπει να γίνουν –ή καλύτερα να μείνουν– απλά κομμάτια, *pièces*. Έν’ απ’ αυτά και το θέμα των *Φοιτητών*. Ο τόπος, η εποχή, τα πρόσωπα, η ηλικία τους, η θέση τους, η ψυχοσύστασή τους, οι μεταξύ τους σχέσεις, η ιστορία τους, όλα ταίριαζαν στο είδος σε βαθμό που ν’ αποκλείουν κάθε άλλο»³³².

Μάλιστα, ο Γρ. Ξενόπουλος και το 1913 στην εισαγωγή του *Θεάτρου* του και το 1920 σε δημοσίευσμά του στον ημερήσιο τύπο, αλλά και το 1945 στην έκδοση του παλαιού έργου του *Ο ψυχοπατέρας* (1895) διεκδικεί τον τίτλο της “κομεντί” για το προαναφερθέν δράμα του τού τέλους του 19^{ου} αιώνα, πριν καν ακόμη ακουσθεί ο όρος αυτός στα ελληνικά θεατρικά πράγματα³³³. Τον όρο “κομεντί” τον έχουμε ήδη συναντήσει παραπάνω σε κάποια παραδείγματα ευρωπαϊκού βουλευβάρτου, αλλά και σε ελληνικά αστικά έργα της πρώτης μεσοπολεμικής επταετίας (π.χ. *Αδάμ* Ι. Παξινού,

³³² Βλ. Σημείωμα του Γρ. Ξενόπουλου στην έκδοση του έργου του *Φοιτηταί*, ό.π., σσ. 80-81. Το έργο σκιαγραφεί τα ερωτικά συναισθήματα μιας νεαρής Αρσακείαδας κι ενός νεαρού φοιτητή στην Αθήνα των αρχών του 20ού αιώνα με φόντο την ιστορική διαμάχη των Ορεστειακών, του γλωσσικού ζητήματος. Ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει μιλώντας για το συγκεκριμένο δράμα, “ότι το Θεάτρο του δεν προβάλλει για μεγάλαααλο!” κι ότι δεν το παρουσιάζει “ως φιλολογικό έργο, παρά μόνο για την κάποια ηθογραφία που έχει, για την ψυχογραφία της Φαννίτσας και για τις σκηνές τις σχετικές με το Γλωσσικό ζήτημα” (ό.π., σσ. 79, 80-81, 85).

³³³ Το 1913 ο Γρ. Ξενόπουλος χαρακτηρίζει τον *Ψυχοπατέρα*, ο οποίος παραστάθηκε το 1895 στην αθηναϊκή σκηνή, σαν το πρώτο σύγχρονο δράμα, την πρώτη κομεντί που φάνηκε στην Ελλάδα, σε μια εποχή που ο τόπος δεν ήξερε παρά τη νεοκλασική τραγωδία του Βερναρδάκη και το κωμειδύλλιο του Κόκκου (βλ. Εισαγωγή Γρ. Ξενόπουλου στο *Θεάτρον* του, τομ. Α’, εκδ. Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα, 1913, σ. 251). Το 1920 σε δημοσίευσμά του στον ημερήσιο τύπο ο συγγραφέας αποκαλεί το συγκεκριμένο δράμα “σύγχρονο αθηναϊκό δραματάκι” και “κομεντί”, δηλαδή κάτι ενδιάμεσο μεταξύ κωμωδίας και δράματος που επικρατούσε απ’ τα τέλη του 19^{ου} αιώνα στο νεότερο ευρωπαϊκό θέατρο, όχι, όμως, και στο ελληνικό (βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 1-3-1920 & 24-2-1920). Τέλος, το 1945 στην έκδοση του *Ψυχοπατέρα* ο δραματογράφος εξηγεί γι’ ακόμη μια φορά τη διαφορά μεταξύ των όρων “κωμωδία” και “*comédie*” λέγοντας, πως με τον πρώτο όρο εννοούμε κάτι ελαφρό, αστειό, γελαστικό, μια φάρσα, αυτό που οι Γάλλοι ονομάζουν “*vaudeville*”, ενώ ο αμετάφραστος στα καθ’ ημάς γαλλικός όρος “*comédie*” είναι κάτι πιο σοβαρό, κράμα δράματος και κωμωδίας, κάποτε και κανονικό δράμα, αλλά με χαρούμενη λύση. Γενικά, κάθε θεατρικό που δεν είναι ούτε δράμα, ούτε κωμωδία, ούτε φάρσα, το χαρακτηρίζουμε με τον αμετάφραστο όρο “κομεντί”. Προσθέτει, ότι ούτε ο όρος “οικογενειακό δράμα” αποδίδει την έννοια του όρου “κομεντί”, ενώ δηλώνει, πως ο *Ψυχοπατέρας* του θα έμοιαζε με τον *Βασιλικό* του Μάτεση –τον οποίο αποκαλεί “κομεντί”– αν ο τελευταίος αντί της παλαιάς ζωής της Ζακύνθου επί Ενετοκρατίας παρουσίαζε μια ζωή νεότερη, σύγχρονη, αστική, αθηναϊκή ή επαρχιώτικη στη σύγχρονη φυσική γλώσσα (βλ. Πρόλογος Γρ. Ξενόπουλου στην έκδοση του *Ψυχοπατέρα*, εκδ. Οι Φίλοι του Βιβλίου, τομ. 4^{ος}, Αθήνα, 1945, σσ. 10-11, 14).

Αράχνη Α. Κ. Μωραΐτη, *Λαβύρινθος* Μιλτ. Λιδωρίκη, *Μαριτάνα* Γρ. Ξενόπουλου, *Ντονάτα* Κωνστ. Ροδοκανάκη, *Εσύ φταις* Θ. Συναδινού, *Η γυναίκα του βαριετέ* Γ. Σώκου), ενώ χρησιμοποιείται κι ο όρος “δραματική κωμωδία ή κομεντί”, ο οποίος έχει παρόμοια εννοιολογική σημασία με τον όρο “κομεντί”³³⁴ (π.χ. “δραματική κωμωδία” *Αγάπες* Δ. Μπόγρη του 1924).

Τελικά, ο όρος “κομεντί” γίνεται τόσο δημοφιλής στον Μεσοπόλεμο και γενικεύεται τόσο πολύ, ώστε χρησιμοποιείται και για τον προσδιορισμό προγενέστερων ευρωπαϊκών έργων που ανήκουν στον 19^ο αιώνα, δηλαδή, σε εποχή, όπου ο όρος δεν ήταν ακόμη σε πλήρη χρήση. Έτσι, χρησιμοποιείται, για να καθορίσει “έργα με θέση” του 19^{ου} αιώνα, ρομαντικά έργα του Alfred de Musset, αλλά και ιμπρενικά, ακόμη, έργα³³⁵.

γ. Το αίτημα για ελληνικό ψυχογραφικό έργο

Παρόλα τα ελληνικά κοινωνικά - ψυχολογικά δράματα που γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα από συγγραφείς, όπως οι Γρ. Ξενόπουλος, Π. Χορν, Σπ. Μελάς, Π. Νιρβάνας, Δ. Ταγκόπουλος, εντούτοις, ακόμη και κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου το αίτημα της ψυχολογικής εμβάθυνσης παραμένει ανοιχτό και επείγον³³⁶. Η περιγραφή κι ο εντοπισμός καίριων κοινωνικών προβλημάτων δεν αρκεί, αν δεν συνοδεύεται κι από ολοκληρωμένη ψυχολογική διαγραφή των ηρώων, η οποία συμβολίζει το τελευταίο επίτευγμα της εξατομίκευσης της αστικής κοινωνίας και συνεπόμενα και του αστικού δράματος. Η ατομοκεντρική ψυχολογία αποτελεί τον κινητήριο μοχλό που θ’ απομακρύνει

³³⁴ Ο Γρ. Ξενόπουλος χρησιμοποιεί για τον χαρακτηρισμό του *Ψυχοπατέρα* του, εκτός απ’ τον όρο “κομεντί”, και τον όρο “δραματική κωμωδία”, τον οποίο ταυτίζει με τον προηγούμενο (βλ. Πρόλογος Γρ. Ξενόπουλου στην έκδοση του *Ψυχοπατέρα*, ό.π., σ. 7).

³³⁵ Έτσι, το “κοινωνικό έργο με θέση” του Eugène Brieux *Η κούνια ή Ο αδιάρρηκτος δεσμός* (*Le berceau*) επιγράφεται “κομεντί” σε δημοσίευμα της *Εστίας*, 10-1-1918, αλλά και στο ίδιο το χειρόγραφο του έργου, που βρίσκεται στο Θ. Μ. Το ίδιο γίνεται και στην κωμωδία ηθών *Ο γαμβρός του κυρίου Πουαριέ* (*Le gendre de monsieur Poiriet*) των Emile Augier – Jules Sandeau (*Ελ. Β.*, 21-3-1928), στο “δράμα ιδεών” του Felice Cavallotti *Η κόρη του Ιεφθάε* (*Figlia di Iefte*) (*Ελ. Β.*, 28-1-1927), στην *Κλαυδία Μοργκάν* του Riccardo di Castelvecchio (*Καθημερινή*, 4-12-1921). Το “ρομαντικό ερωτικό ειδύλλιο” του Alfred de Musset *Δεν παίζουν με τον έρωτα* (*On ne badine pas avec l’ amour*) αποκαλείται “δραματική κομεντί” (*Ελ. Β.*, 9-4-1925), ενώ το “ρομαντικό ερωτικό δράμα” του ίδιου *Τα καπρίτσια της Μαριάννας* (*Les caprices de Marianne*) ονομάζεται “κομεντί” (*Ελ. Β.*, 10-5-1931). Η κωμωδία του Alfred Capus *Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του ή Όλα διορθώνονται* (*La veine Brignol et sa fille*) ονομάζεται, επίσης, “κομεντί” (*Ελ. Β.*, 30-1-1926). Ακόμη και η *Κυρά της θάλασσας* του Ibsen ονομάζεται “ιγενική κομεντί” (*Ελ. Β.*, 4-3-1928 & 7-3-1928), όπως και η ρομαντική σατιρική κωμωδία του Prosper Mérimée *Η άμαξα* (*La carrosse du Saint Sacrement*) (βλ. το δημοσίευμα «Κοσμική κίνησης», *Ελ. Β.*, 18-4-1931).

³³⁶ Ήδη από το 1915 και το 1916 ο Φώτος Πολίτης καλεί τους έλληνες δραματογράφους να κάνουν τέχνη ελληνική μέσω της εκμετάλλευσης του ψυχογραφικού παράγοντα: «Οι δραματουργοί μας, απaráλλακτα όπως και τα γαλλικά πρότυπά των, αποβλέπουν πρωτίστως εις την υπόθεσιν και ιδανικόν των είναι η πλοκή. Αλλά και αι δύο αυταί έννοιαι είναι αστείαι. Δεν υπάρχει τίποτε ευκολότερον από μίαν υπόθεσιν και η εξωτερική πλοκή είναι καθαρώς χειρωνακτική εργασία. Σημασιαν αποκτούν και τα δύο αυταί στοιχία μόνον όταν έχουν ψυχικόν βάθος. Και το βάθος αυτό έγκειται εις την ζωντανήν διαγραφήν των χαρακτήρων, εις την δημιουργικήν ψυχολογίαν των προσώπων. Εδώ οι περισσότεροι συγγραφείς και κριτικοί δεν είναι εις θέσιν ακόμη να εννοήσουν τί θα πη “ζωντανός χαρακτήρ»» («Θεατρική επιθεώρησις», *Νέα Ελλάς*, 2-8-1915, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α’, ό.π., σσ. 45-48. Για την ανάγκη της ψυχογραφίας ο Πολίτης μιλά και στο δημοσίευμα «Αι φαντασμαγορικά σκηνογραφία», *Νέα Ελλάς*, 14-8-1916, αναδημοσιευμένο ό.π., σσ. 60).

τους έλληνες δραματογράφους απ' τη ρηχή ηθογραφία³³⁷, απ' το κλασικιστικό εθνικό - ιστορικό δράμα και θα τους κάνει να προσεγγίσουν στην ουσία του αστικού ρεαλιστικού δράματος και αργότερα, κατά τη δεκαετία του '30, στον εσωτερισμό. Ο κριτικός της λογοτεχνίας και του θεάτρου Λέων Κουκούλας το 1921 αναφέρει τα εξής με αφορμή την κριτική του για ένα διήγημα της εποχής:

«Όπως στο σύγχρονο δράμα η σκηνική δράση υπεχώρησε μπρος στο σιωπηλό ξετύλιγμα της ψυχικής δράσεως, έτσι και στο σύγχρονο διήγημα, ο μύθος, η πλοκή, ακόμα κ' η επιμονή στην κινηματογραφική αναπαράσταση της εξωτερικής ζωής, έκαναν τόπο σε μια βαθύτερη και λεπτομερέστερη ανάλυση των εσωτερικών αφορμών των τέτοιων ή των διαφορετικών εκδηλώσεων στη ζωή. Δηλαδή ενώ στα παλαιότερα έργα φανέρωναν το αποτέλεσμα, χωρίς να επιμένουν στην εξέταση των αιτίων του, στα σημερινά έργα εξετάζονται περισσότερο τα αίτια, ή απλώς μας αποκαλύπτονται τα ψυχολογικά δεδομένα, που δικαιολογούν το αποτέλεσμα. Η εποχή μας, οι βιωτικές ανάγκες μας, ο σκεπτικισμός μας, η εκλέπτυνση των αισθήσεών μας συνετέλεσαν, ασφαλώς, στην ηθική διαμόρφωση ανθρώπων, που δεν μπορεί να είναι όμοιοι με εκείνους των περασμένων εποχών, ανθρώπων βαθύτερων και πιο εσωτερικών, πλέον από επίγνωση ανησύχων μπροστά στο αίνιγμα της ζωής και του εαυτού των. Κατάντησε πια ώστε οι ηρωικές στιγμές της ζωής των ανθρώπων της εποχής μας να μην είναι εκείνες που τους φέρνουν πάνω στο πεδίο της καθημερινής δράσεως ως μονάδες, που έχουν να παλέψουν για την υλική, να πούμε, επικράτησή τους, μα οι στιγμές που βρίσκονται μόνοι, εντελώς μόνοι, απέναντι του εαυτού των, ανίκανοι να προσδιορίσουν τ' ασυνείδητα συναισθήματά τους, τις ανησυχίες τους, τη δίψα τους για την κατανόηση του σκοπού της ζωής των. Την τέτοια ψυχολογική κατάσταση της εποχής μπορεί να βρη κανείς σοφά διερμηνευμένη σε δυο στίχους του κορυφαίου των συγχρόνων δραματοουργών, του Ίψεν: “Ζωή είναι να παλεύεις με στοιχειά, που έχεις μέσα στο νου και στην καρδιά σου...” Και της τέτοιας ψυχολογικής καταστάσεως αποτέλεσμα ήταν η κατά τον τρόπο που ξέρουμε εμφάνιση τεχνιτών όπως ο Δοστογιέβσκις, ο Ίψεν, ο Στρίντμπεργκ, ο Αντρέγιεβ, ο Κνουτ Χάμσουν»³³⁸.

Έτσι, λοιπόν, μέσα στη συγκεκριμένη περίοδο του Μεσοπολέμου που μας ενδιαφέρει, οι δραματογράφοι προσπαθούν να εισάγουν –επιτυχημένα ή αποτυχημένα- στοιχεία ψυχογραφίας μέσα σε παλαιότερες δραματογραφικές συνταγές, όπως τις ηθογραφίες και το αστικό δράμα. Η ψυχογραφία στο αστικό κοινωνικό δράμα επιχειρείται από την

³³⁷ Ήδη από το 1915 ο Ρήγας Γκόλφης κι απ' το 1916 ο Φώτος Πολίτης με αφορμή την ελληνική πεζογραφία μιλούν για την ανάγκη απόσπασης των ελλήνων πεζογράφων απ' την ηθογραφία και τη φωτογραφική και φωνογραφική αναπαράσταση των εθίμων της ειδυλλιακής χωριάτικης ζωής και την ανάγκη ανάπτυξης της ψυχογραφίας (Ρήγας Γκόλφης, «Κ. Χατζόπουλου, Ο πύργος του Ακροπόταμου», *Ο Νουμάς*, αρ. 553, 21-2-1915, σ. 95 και Φώτος Πολίτης, «Ένας τόμος διηγημάτων», *Νέα Ελλάδα*, 6-3-1916, και τα δύο αναδημοσιευμένα στον τόμ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 25, 26). Ο Άλκης Θρύλος το 1923 αναφέρει, ότι “η ηθογραφία των Παλιών εξαντλήθηκε πια” κι ότι οι Νέοι “θέλουν να δημιουργήσουν Θέατρο, Μυθιστόρημα Ιδεών ή Ψυχολογικό” (βλ. Στέφανος Χαρμίδης, «Η φιλολογική μας έρευνα – Ομιλούν οι νέοι», *Ελ. Β.*, 15-7-1923).

³³⁸ Βλ. Λέων Κουκούλας, «Εξ αφορμής της “Ζωής αρρωστέμενης”», *Μούσα*, χρ. Α', αρ. 8, Μάρτης 1921, σσ. 128-129, αναδημοσιευμένο στον τόμ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 183-184. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1928, ο Κλέων Παράσχος θα ξαναφέρει στο προσκήνιο το αίτημα της ψυχογραφίας και στην πεζογραφία και στο θέατρο: «Το διήγημα και το μυθιστόρημα, όση άνεση στη διήγηση και αν έχουν, όση κίνηση, όσο πλούτο επεισοδίων” και “ευρέσεων”, δεν μπορούν να τραβήξουν το ενδιαφέρον μας σήμερα πια, αν δεν ξεσκεπάσουν τον εσωτερικό άνθρωπο, αν δεν είναι δηλαδή ψυχογραφικά. Χωρίς ψυχικό υπόστρωμα, και το σημαντικότερο (στο διήγημα) γεγονός χάνει τη σημασία του, γίνεται ρηχό. [...] Κι αυτό το λέω για όλους εν γένει τους λογοτέχνες μας (ιδίως θα μπορούσε να το πει κανείς για μερικούς θεατρικούς μας συγγραφείς) κι όχι φυσικά μόνον για τους διηγηματογράφους» («Μια ματιά στην λογοτεχνική μας κίνηση του 1927», *Νέα Εστία*, 1-1-1928, τευχ. 1, τομ. Δ', έτος Β', σσ. 5-9).

προγενέστερη του Μεσοπολέμου γενιά δραματογράφων, τον Γρ. Ξενόπουλο και τον Βασ. Ηλιάδη, βέβαια, με αρκετά συμβατικό τρόπο. Το 1922 ο Ξενόπουλος παρουσιάζει το 3πρακτο “ψυχολογικό δράμα” *Το ανθρώπινο*, όπου εξετάζονται τα ψυχολογικά στάδια ενός ετοιμοθάνατου, το “ένστικτο του θανάτου” και η επίδρασή του στην ψυχοσύνθεση του ανθρώπου. Το 1924 πάλι ο ίδιος παρουσιάζει το “αθηναϊκό κινηματόδραμα σε 12 εικόνες” *Η τρίμορφη γυναίκα*, το οποίο αποκαλεί “ρομάντσο με κοινωνική θέση, καθώς και μελέτη ψυχολογικής περίπτωσης”³³⁹. Τέλος, όσον αφορά στο αστικό δράμα, το 1924 ο Βασ. Ηλιάδης παρουσιάζει το δράμα σε 2 μέρη *Σβυσμένη καντήλα* που αναπτύσσει τη φθίνουσα πορεία και τα αισθήματα μίσους και κορεσμού ενός ερωτικού ζευγαριού, όταν μπαίνει ανάμεσά τους ένα τρίτο πρόσωπο. Ο συγγραφέας προσπαθεί ν’ αποδώσει το ψυχολογικό πορτραίτο του καλλιτέχνη Οδυσσέα, ο οποίος προσπαθεί να λυτρωθεί απ’ την αποκλειστικά σαρκική σχέση που έχει με τη σύζυγό του.

Όσον αφορά στο εγχείρημα ψυχολογικού εμπλουτισμού της ηθογραφίας, ο Π. Χορν με το δράμα του σε 2 μέρη και 4 εικόνες *Νταλμανοπούλα*³⁴⁰ αυτής της περιόδου (1923) προσπαθεί να περιγράψει την εσωτερική ψυχική πάλη των κεντρικών ηρώων, τις μύχιες σκέψεις τους, τα κρυφά κίνητρά τους, τον χαρακτήρα τους, τις επιδιώξεις τους και τ’ αληθινά συναισθήματά τους. Εκτυλίσσεται στο νησί του Πόρου περιέχοντας αρκετά ηθογραφικά στοιχεία (ηθογραφική περιγραφή του περιβάλλοντος των αξιωματικών του Ναυτικού, καθώς και δευτερευόντων γραφικών προσώπων, όπως της θείας της ηρωίδας Καλλιόπης, της παραμάνας της Κοντύλως και του έμπιστου του Νταλμάνη Κάικα). Η αρχική πρόθεση του συγγραφέα της ψυχογραφικής μελέτης μένει ατελής, καθώς ψυχογραφούνται μόνο οι δύο κεντρικοί ήρωες (Μπίλλιω και Φάλκος), ενώ οι υπόλοιποι σκιτσάρονται σχεδόν γελοιογραφικά (π.χ. η νεόπλουτη Ευανθία Δοσιδολαροπούλου κι ο άβουλος γιος της Σωκράτης). Επιπλέον, η “κατάρα των Νταλμάνηδων” δεν αποτελεί επαρκή εξήγηση για την τόσο περήφανη, ακατάδεκτη, αρνητική και τελικά ψυχολογικά αστήρικτη συμπεριφορά της ηρωίδας απέναντι στον άνθρωπο που ερωτεύθηκε, καθώς και για τη δυστυχία της ίδιας. Παρόλη, όμως, την αδικαιολόγητα περήφανη στάση της κεντρικής ηρωίδας, η οποία κάνει τους κριτικούς της εποχής να την ταυτίζουν με την ηρωίδα του ρομαντικού μελοδράματος *Αρχισιδηρουργός* του Georges Ohnet³⁴¹, τον θεατρικά αδικαίωτο θάνατο του συζύγου της Σωκράτη και παρόλα τα ψυχολογικά κενά που αφήνει ο δραματοουργός στη διαγραφή των χαρακτήρων, εντούτοις, με το συγκεκριμένο έργο του δηλώνει την προσπάθεια εκσυγχρονισμού της νησιώτικης ηθογραφίας μέσω της, έστω και ατελούς, ψυχογραφίας.

Ουσιαστικότερα επιτεύγματα προς την κατεύθυνση της ψυχογραφίας πρόκειται να συναντήσουμε κατά τις επόμενες περιόδους και

³³⁹ Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Από τα θέατρα – *Η τρίμορφη γυναίκα*», *Ελ. Β.*, 7-9-1924, καθώς και εισαγωγή του ίδιου στα *Απαντά* του, τομ. 8, εκδ. Μπίρης, Αθήνα, 1966, σσ. 215-217.

³⁴⁰ Το δράμα παρουσιάστηκε πρώτα σε αφηγηματική μορφή στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* με τον τίτλο “Δως μου τα χείλη σου! – Ημερολόγιο ενός παλιού ναυτικού” (Παντελής Χορν, *Νταλμανοπούλα, Τα Θεατρικά*, τομ. Γ’, επιμ. Έφη Βαφειάδη ό.π., σ. 52).

³⁴¹ Βλ. Εισαγωγή και σχόλια της Έφη Βαφειάδη στην έκδοση του δράματος, *Τα Θεατρικά*, τομ. Γ’, ό.π., σσ. 53-55.

ιδίως μετά το 1932 με τα δράματα των Άγγελου Τερζάκη, Σπύρου Μελά, Αλέκου Λιδωρίκη.

3. ΕΞΩΑΣΤΙΚΗ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ

α. Ελληνική νησιώτικη κι αγροτική ηθογραφία

Στο νεοελληνικό θέατρο η ηθογραφία με τις διάφορες εκφάνσεις της πρόκειται να ζήσει μια ζωή “υπεραιωνόβια”. Έτσι, ακόμη κι όταν πρωτοποριακά ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κινήματα έρχονται να ταράξουν τα νερά του νεοελληνικού θεάτρου από το 1925 κι ύστερα, ακόμη κι όταν οι ίδιοι οι έλληνες δραματογράφοι θα προσπαθήσουν ν’ αφομοιώσουν και να εφαρμόσουν κάποια στοιχεία των πρωτοποριακών τεχνοτροπιών στα δικά τους δράματα, η νησιώτικη κι η αγροτική ηθογραφία ή το γενικότερο πλαίσιό τους πρόκειται να παραμείνουν ζωντανά ως το τέλος του Μεσοπολέμου στη δραματουργική παραγωγή³⁴². Οι διανοούμενοι κι οι καλλιτέχνες της εποχής μέσω της ηθογραφίας πιστεύουν, πως διασφαλίζουν τη γνησιότητα των ελληνικών δημιουργημάτων, της ελληνικής έμπνευσης και των απεικονιζόμενων παραστάσεων του ελληνικού χωροχρόνου και πως αποφεύγονται μ’ αυτόν τον τρόπο οι έξωθεν ολέθριες επιδράσεις κι οι ξενόφερτες μιμήσεις. Όπως αναφέρει το 1919 ο Γεράσιμος Σπαταλάς για την ελληνική ηθογραφική πεζογραφία, λόγια, όμως, που μπορούν να εφαρμοσθούν και στο θέατρο:

«Για να μη ρωτήσω ποιος έχει τους υπέροχους τύπους και ποιος δεν κάνει ηθογραφία από τους δικούς μας διηγηματογράφους, ρωτάω ποιος ζωγράφος φτιάνει κάτι της προκοπής χωρίς μοντέλα; Μήπως τα υπέροχα έργα και οι υπέροχοι τύποι δεν συμβαδίζουν με την κορύφωση των διάφορων πολιτισμών; Απάνω σ’ αυτό το ζήτημα αξίζει να γραφεί πλατειά μελέτη, για να ξεκαθαριστούνε μερικά ζητήματα, γιατί ό,τι μου κάνει εντύπωση από καιρό, είναι μια σχετική περιφρόνια προς το ηθογραφικό διήγημα και μια προτίμηση προς το ψυχολογικό καθώς το λένε, σα να μην ήτανε ψυχολογικό και το ηθογραφικό. Για μας δεν έχει καμιά διαφορά το ένα από το άλλο, μάλιστα εδώ δεν εγράφηκε ακόμα το ηθογραφικό διήγημα. Γιατι σε μια κοινωνία που ζει κι αναπνέει με τα ήθη και τα έθιμα, που ο ξεχωριστός τύπος, είτε ο άρρωστος, μόλις ωχρά φαίνεται σ’ ένα δυο από τα νεοσχηματιζόμενα κέντρα, τί άλλο απομένει για τον διηγηματογράφο από την ηθογραφία; Εχτός αν θέλει να γράψει φανταστικά πράματα ή να πάρει τα μοντέλα του από ξένα περιβάλλοντα, που μια και δεν θα ζούνε στο δικό μας και ο συγγραφέας τους θά’ ναι ξένος από κείνα γιατί δε θα τα ζει όπως οι ντόπιοι τους συγγραφείς, θά’ ναι ωχρά, κακοφτιαγμένα αντίγραφα, μίμησες ανούσιες, και το χειρότερο ξένα και για το περιβάλλον που τα προμήθευε και από το περιβάλλον που μεταφυτεύθηκαν»³⁴³.

³⁴² Όπως αναφέρει ο Π. Μουλλάς: «Κάθε άλλο παρά νεκρή στον μεσοπόλεμο, η ηθογραφία εμφανίζεται ως τις μέρες μας με μικρότερη ή μεγαλύτερη επιμονή, αφού η επιβίωσή της εξασφαλίζεται με σιγουριά (για να σταθώ μόνο στις κυριότερες αιτίες): α) από ένα ακλόνητο ιδεολογικό σύστημα που, με όλες τις “συντηρητικές” ή “προοδευτικές” παραλλαγές του, επιβάλλει τον ίδιο αμέριστο σεβασμό για τις έννοιες “λαός”, “παράδοση”, “ελληνικότητα”. β) από την κυρίαρχη αντίληψη ότι η πεζογραφία, ρεαλιστική “αναπαράσταση της πραγματικότητας”, χρησιμοποιεί ως κύρια μέσα της την παρατήρηση, τη μνήμη ή τα αυτοβιογραφικά αποθέματα του συγγραφέα, και γ) από τη γενική αδράνεια μιας κοινωνίας που διατηρεί, στο μέγιστο ποσοστό της, όχι μόνο την αγροτικο-μικροαστική της δομή, αλλά και τις αντίστοιχα αδρανείς της νοοτροπίες» (βλ. εισαγωγή Παν. Μουλλά στον τόμο α’ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 32).

³⁴³ Γερ. Σπαταλάς, «Δυο λόγια για τις “Πετρίες στον ήλιο” του Γρ. Ξενόπουλου», *Βωμός*, χρ. Α’, αρ. 15-16, 1-6-1919, σ. 211, αναδημοσιευμένο στον τόμο α’ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 175. Το 1919 άλλος κριτικός μιλά για την ελληνικότητα της αγροτικής δραματικής ηθογραφίας του Στέφ. Δάφνη *Το πατρικό σπίτι*, η οποία αν και λίγο παλαιότερη του Μεσοπολέμου (του 1915), θεωρείται απολύτως σύγχρονη κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία. Καταλήγει ως εξής «Εκείνο που είναι βέβαιο είναι ότι ο κ. Στέφανος Δάφνης μας έδωσε ένα δείγμα ειλικρινούς και αξίας προσοχής

Βεβαίως, η εξήγηση για το φαινόμενο της εμμονής της παρουσίας της ηθογραφίας στο νεοελληνικό καλλιτεχνικό χώρο μας παρέχεται από το ίδιο το παραπάνω απόσπασμα του Γερ. Σπαταλά, ο οποίος αναφέρεται “σε μια κοινωνία που ζει κι αναπνέει με τα ήθη και τα έθιμα”. Παρόλη, λοιπόν, την προσπάθεια οικονομικού, κοινωνικού εκσυγχρονισμού κι εκβιομηχάνισης της ελληνικής κοινωνίας απ’ την αστική φιλελεύθερη βενιζελική διακυβέρνηση του Μεσοπολέμου, το μεγαλύτερο κομμάτι των κατοίκων της χώρας συνεχίζει ν’ ανήκει στον αγροτικό πληθυσμό³⁴⁴ και να διατηρεί τον παραδοσιακό τρόπο ζωής.

Αυτός, λοιπόν, ο “χρόνιος προ-καπιταλιστικός χαρακτήρας του ελληνικού κοινωνικού σχηματισμού” με την “έντονη τοπικιστική παράδοση, πανάρχαιο κατάλοιπο της γεωγραφικής διαμόρφωσης - απομόνωσης, των διαφόρων περιοχών της παλαιάς Ελλάδας και των μεταξύ τους πολιτιστικών διαφοροποιήσεων, κατάλοιπο των τόσο ποικίλων εισβολών και κατακτήσεων του ιστορικού χτες, αλλά και η ανυπαρξία αξιόλογου οδικού και μέχρι ανύπαρκτου σιδηροδρομικού δικτύου όλο τον 19^ο αιώνα”³⁴⁵ κάνει την εξωαστική μεσοπολεμική ελληνική κοινωνία να διατηρεί τον τοπικισμό της και τη μερικότητά της. Έκφραση αυτών των εξωαστικών τοπικών αγροτικών και νησιωτικών παραδόσεων στο θέατρο αποτελεί η ηθογραφία που κυριαρχεί στο νεοελληνικό θέατρο από το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα μέσω του κωμειδυλλίου και του δραματικού ειδυλλίου, αλλά κι ακόμη νωρίτερα με τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου (1836). Όπως, όμως, θα δούμε και στην επόμενη περίοδο του Μεσοπολέμου (1925-1931), δεν είμαστε μακριά από την πρώτη δημόσια ομολογία απόρριψης της ηθογραφικής σχολής, που πρόκειται να κάνει πρώτη η Γαλάτεια Καζαντζάκη στον χώρο του θεάτρου το 1925 με το δράμα της *Πληγωμένα πουλιά* και λίγο αργότερα συλλήβδην η λογοτεχνική “γενιά του ’30”.

Πριν φθάσουμε, όμως, στην πρώτη απόρριψη της ηθογραφικής σχολής κατά την επόμενη περίοδο του Μεσοπολέμου, ας μελετήσουμε την παρούσα αποδοχή της κατά το διάστημα 1918-1924. Στα χρόνια, λοιπόν, που εξετάζουμε έχουμε κάποια νέα δείγματα νησιώτικης κι αγροτικής ηθογραφίας που πρόκειται να πολλαπλασιασθούν στις επόμενες περιόδους του Μεσοπολέμου με τις νησιώτικες ηθογραφίες κυρίως των Δ. Μπόγρη, Π. Χορν, Αλέκου Λιδωρίκη –για ν’ αναφέρουμε τους γνωστότερους δραματογράφους. Τα νέα δείγματα αγροτικής – νησιωτικής ηθογραφίας συνδυάζονται τις περισσότερες φορές με κοινωνικά ζητήματα κι έτσι τα

προσπαθείας, μίαν δραματικήν ηθογραφίαν, της οποίας τα ελληνικά χαρακτηριστικά δεν υπάρχουν εις εξωτερικά διακοσμητικά, δια των παγίδων των ιδιωτισμών της γλώσσης και της περιβολής των προσώπων του, αλλά δια των σπαρασσόντων στοιχείων της ζωής των» (Αριελ, «Χρονογράφημα – Μονόπρακτα», *Καθημερινή*, 1-7-1921).

³⁴⁴ Στον Μεσοπόλεμο “το 70% περίπου του οικονομικά ενεργού πληθυσμού της χώρας απασχολείται στον αγροτικό τομέα” (βλ. Κώστας Κωστής, «Αγροτική μεταρρύθμιση και οικονομική ανάπτυξη στην Ελλάδα, 1917-1940», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σ. 156). Ο Άλκης Ρήγος, επίσης, αναφέρει, ότι «τα αγροτικά στρώματα του πληθυσμού, παρά τη δυναμική εμφάνιση του Κ.Τ.Π. [καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής] και την αριθμητικά σημαντική μείωσή τους, εξακολουθούν όλη τη μεσοπολεμική περίοδο αλλά και μετά απ’ αυτή να αποτελούν την πλειοψηφία των ενεργών πολιτών του νεοελληνικού κράτους» (βλ. Άλκης Ρήγος, ό.π., σ. 149).

³⁴⁵ Άλκης Ρήγος, ό.π., σσ. 150, 151.

δράματα που πρόκειται να παραθέσουμε παρακάτω, έχουν ήδη αναφερθεί σε προγενέστερα σημεία της εργασίας. Το επαρχιακό αγροτικό ελληνικό περιβάλλον το συναντούμε στο μονόπρακτο του Πέτρου Χάρη *Το αίμα*³⁴⁶ και στο μονόπρακτο δράμα του Φώτου Γιοφύλλη *Το φετίχ*, τα οποία διαδραματίζονται σε δωμάτια χωριάτικων σπιτιών. Το νησιώτικο περιβάλλον το συναντούμε στην 3πρακτη “ηθογραφία μετ’ ασμάτων και εικόνων” του Ιωάννη Δρόσου *Ο Σακατούρας* που διαδραματίζεται στην ακρογιαλιά αδιευκρίνιστου ελληνικού νησιού με βράχια και αποβάθρα και περιγράφει τα γλέντια και τη ζωή των ψαράδων.

Η μουσική ηθογραφία του Ι. Δρόσου *Ο Σακατούρας* αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση νησιώτικης ηθογραφίας σε σχέση με τις προαναφερθείσες, καθώς διαθέτει μουσική (13 τραγούδια), τοπικές διαλέκτους - γλωσσικά ιδιώματα (ο δάσκαλος Σακατούρας μιλά σε καθαρεύουσα σχολαστική λόγια γλώσσα με ανακατεμένες αρχαίες ελληνικές φράσεις, ο τούρκος επισκέπτης Μουσταφάς μιλά τούρκικα, ο Σκένδερ αρβανίτικα κι ο εβραίος απ’ τη Θεσσαλονίκη εβραϊκά), ανεξάντλητες φαρσικές παρεξηγήσεις και μπερδέματα, καθώς και την ιδέα, ότι τα διεφθαρμένα πρωτευουσιάνικα ήθη κι η εισαγωγή του τουρισμού στο νησί, πρόκειται να διαφθείρουν τα αγνά και τίμια νησιώτικα ήθη. Στο τέλος, βέβαια, η νησιώτικη ηθική, αρετή και τιμιότητα αποκαθίστανται μαζί με όλες τις κωμικές παρεξηγήσεις.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία μας οδηγούν στο συμπέρασμα, ότι πρόκειται περί όψιμου κωμειδυλλίου στα χνάρια του γνωστού μας κωμειδυλλίου του τέλους του 19^{ου} αιώνα, το οποίο μετά από τόσα χρόνια έχει επιβιώσει ως είδος λαϊκής διασκέδασης. Το συγκεκριμένο έργο παίζεται από λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους κι επομένως απευθύνεται σε λαϊκό κοινό, ενώ αντίθετα οι παραπάνω ηθογραφίες των Π. Χάρη, Φ. Γιοφύλλη και Π. Χορν παριστάνονται ως επί το πλείστον από κεντρικούς επαγγελματικούς θιάσους.

Δεν πρόκειται να βρούμε πολλά παρόμοια δείγματα ακραιφνούς νησιώτικης ηθογραφίας στον τύπο του κωμειδυλλίου στον Μεσοπόλεμο. Αυτό το μεμονωμένο έργο, εντούτοις, υποδηλώνει τη μακριά και πολύχρονη επιβίωση του ηθογραφικού κωμειδυλλίου στο νεοελληνικό θέατρο, κυρίως στο λαϊκό κοινό. Λίγο παρακάτω, όταν θα μιλήσουμε για την περίπτωση της λαϊκής αστικής ηθογραφίας, θα συναντήσουμε αρκετές κωμωδίες με τα παραπάνω χαρακτηριστικά του όψιμου κωμειδυλλίου *Σακατούρας*, μόνο που αυτή τη φορά οι υποθέσεις τους θα τοποθετούνται σε λαϊκό αθηναϊκό περιβάλλον κι όχι στο νησί ή στην ελληνική επαρχία. Το τοπογραφικό, λοιπόν, πλαίσιο αλλάζει λόγω των κοινωνικών επιταγών της εποχής. Η ουσία, όμως, της συνταγής του κωμειδυλλίου θα παραμείνει τόσο στις μουσικές ηθογραφίες που παρουσιάζονται ενώπιον του λαϊκού κοινού, όσο και σ’ αυτές που απευθύνονται στους αθηναίους αστούς.

³⁴⁶ Τον Πέτρο Χάρη τον συναντούμε μόνο μ’ αυτό του το δράμα στη θεατρική σκηνή του Μεσοπολέμου, ενώ αντίθετα αποτελεί σχετικά πιο γνωστή φιγούρα στον χώρο της πεζογραφίας, όπου ακολουθεί πιστά ως το τέλος της πεζογραφικής του καριέρας τον δρόμο του ρομαντικού συμβολισμού (βλ. Τέλλος Άγρας, «Η συμβολιστική πεζογραφία και το “Φθινόπωρο” του Κ. Χατζοπούλου», *Νέα Εστία*, 15-6-1935, τευχ. 204, τομ. ΙΖ’, έτος Θ’, σ. 574).

β. Επτανησιακή ηθογραφία

Μία ιδιόμορφη περίπτωση ελληνικών αστικών ηθογραφιών αποτελούν οι επτανησιακές ηθογραφίες. Παρότι διαδραματίζονται και περιγράφουν τα νησιώτικα επτανησιακά ήθη και τρόπο ζωής, εντούτοις, δεν έχουν καμία σχέση με τις υπόλοιπες νησιώτικες ηθογραφίες που διαδραματίζονται σε οποιοδήποτε άλλο ελληνικό νησί. Κι αυτό, βέβαια, συμβαίνει, καθώς από πολύ νωρίς τα Επτάνησα επηρεάστηκαν από τον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό και τις αστικές κοινωνικές δομές. Κύριος και σχεδόν αποκλειστικός αντιπρόσωπος της επτανησιακής ηθογραφίας από τις αρχές του 20ού αιώνα είναι, βέβαια, ο Γρ. Ξενόπουλος, ο οποίος συνεχίζει και μέσα στον Μεσοπόλεμο τη συγγραφή επτανησιακών ηθογραφιών.

Έτσι, το 1920 παρουσιάζει την 3πρακτη “σύγχρονη τραγωδία” *Πεπρωμένα* που εκτυλίσσεται σε πύργο Κόντε στη Ζάκυνθο του 1870 κι αφορά σε μια τραγική ερωτική ιστορία. Το δράμα συνδυάζει στοιχεία ηθογραφίας, “έργου με θέση” και μελοδράματος. Παρότι θίγει το “σύγχρονο” κοινωνικό ζήτημα της γυναικείας συζυγικής απιστίας, της συνεπαγόμενης αυτοδικίας του συζύγου για το ξέπλυμα της ανδρικής του τιμής και των τραγικών επιπτώσεών της (ανατροφή της κόρης μακριά απ’ τη μητρική φροντίδα), εντούτοις, παρουσιάζει τέτοιο ρομαντικό μελοδραματισμό, υπερτονισμό του υπερφυσικού στοιχείου και του πεπρωμένου, της μοίρας και της θείας δίκης στα αθώα θύματά της³⁴⁷, ώστε μοιάζει υπερβολικά με την 5πρακτη ρομαντική τραγωδία – γοτθικό μελόδραμα του 1817 *Προμάμμη ή Το στοιχείο του πύργου* (*Die Ahnfrau*) του Franz Grillparzer. Το δράμα του αυστριακού συγγραφέα θεωρείται πλέον στον Μεσοπόλεμο τόσο μελοδραματικό και παρωχημένο, ώστε παίζεται ως επί το πλείστον από λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους.

Το θέμα, λοιπόν, της οικογενειακής κληρονομικής κατάρας που περνά απ’ τους αμαρτωλούς γονείς στα αθώα παιδιά τους, το θέμα της συζυγικής απιστίας της γυναίκας, η οποία δολοφονείται απ’ τον σύζυγό της, το θέμα της αποκάλυψης της αδελφικής συγγένειας μεταξύ των νέων που επιθυμούν να παντρευτούν, καθώς και το θέμα του αναπόδραστου

³⁴⁷ Η υπόθεση του δράματος εν τάχει είναι η εξής: η Ισαβέλλα ζει αποτραβηγμένη με τον πατέρα της Κόντε Δελάζαρη σ’ έναν εξοχικό πύργο της Ζακύνθου κι ετοιμάζεται να παντρευτεί το αρχοντόπουλο Ένερη. Την ευτυχία της, όμως, σκιάζει το παρελθοντικό γεγονός του βιασμού της από ένα μεθυσμένο άγνωστο που έκρυψε από τον πατέρα της, αλλά αποκάλυψε στο νυν αρραβωνιαστικό της. Ο τελευταίος, ως άνθρωπος με μοντέρνες αντιλήψεις, της το συγχωρεί. Εμφανίζεται, όμως, ξαφνικά ο βιαστής της Ερμάνος παραδεχόμενος το λάθος του κι επιθυμώντας να την παντρευτεί από έρωτα. Επιπλέον, της αποκαλύπτει το εξής φρικτό μυστικό: ότι η πεθαμένη μητέρα της Ισαβέλλας ήταν ερωμένη του πατέρα του κι ότι ο πατέρας της Ισαβέλλας τους σκότωσε και τους δυο βρίσκοντας αθώωση από το δικαστήριο της εποχής. Έτσι, εξηγείται η μέχρι τώρα σιωπή του στην κόρη του για τις πραγματικές συνθήκες θανάτου της συζύγου του. Συνεπώς, η θεία δίκη κάνει τον Ερμάνο να πάρει εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα του μέσω του τυχαίου βιασμού της κόρης του φονιά του πατέρα του. Η Ισαβέλλα κατηγορεί τον πατέρα της για τον φόνο της μητέρας της υποστηρίζοντας, πως ο τελευταίος δεν είχε κανένα δικαίωμα να της αποστερήσει τη μητρική φροντίδα που, αν υπήρχε, θα είχε αποφευχθεί ο βιασμός της. Ακυρώνει τον γάμο της με τον Ένερη, καθώς το πεπρωμένο και το αμαρτωλό παρελθόν των γονιών της της επιβάλλουν το καθήκον να παντρευτεί τον Ερμάνο, προκειμένου να τον αποζημιώσει για τον θάνατο του πατέρα του. Στο τέλος, όμως, η μητέρα του Ερμάνου αποκαλύπτει, πως είναι αδέρφια, παιδιά του πεθαμένου πατέρα του Ερμάνου. Μπροστά σ’ αυτήν την φρικτή είδηση οι νέοι αυτοκτονούν.

πεπρωμένου, της επέμβασης της μοίρας, της εκδίκησης και του αίματος που πέφτει πάνω στα αθώα θύματα – επιγόνους των πραγματικά αιτίων, που βρίσκουμε στο δράμα του Grillparzer³⁴⁸, τα βρίσκουμε και στη συγκεκριμένη τραγωδία του Ξενόπουλου τόσο αργά όσο στον Μεσοπόλεμο. Εξάλλου, μπορεί το θέμα της αυτοδικίας και της ικανοποίησης της ανδρικής τιμής μέσω της δολοφονίας της μοιχαλίδας από τον απατημένο σύζυγο να ίσχυε και να μη διωκόταν ποινικά κατά τον 19^ο αιώνα³⁴⁹, εντούτοις στον Μεσοπόλεμο δεν συνηθίζεται πια ούτε στην Ελλάδα. Συνεπώς, δεν είναι στοιχείο πολύ σύγχρονο, όπως φαίνεται να υποστηρίζει ο ίδιος ο Ξενόπουλος.

Το 1923 ο Φώτος Γιοφύλλης παρουσιάζει άλλη μια 3πρακτική επτανησιακή ηθογραφία, τη *Φαρμακωμένη*, αυτή τη φορά με ιστορικούς στόχους, η οποία είναι εμπνευσμένη από το ομότιτλο ποίημα του Δ. Σολωμού. Εκτυλίσσεται στην κοσμοπολίτικη Ζάκυνθο του 1825 με τα ζακυνθινά έθιμα της εποχής, με τις πολιτισμικές ζυμώσεις στον χώρο της μουσικής, της ποίησης, της τέχνης που επηρεάζονται άμεσα από τα αντίστοιχα ιταλικά. Παρουσιάζει, επίσης, τις φιλολογικές συγκεντρώσεις των νεαρών ζακυνθινών λογίων, επιστημόνων και καλλιτεχνών - ποιητών. Το δράμα εμφανίζει ιστορικά πρόσωπα: τον ίδιο τον Διον. Σολωμό, τον ντοτόρο ιατροφιλόσοφο Διονύσιο Ροΐδη, τον Γεώργιο Τερτσέτη, τον νέο ιταλό φίλο του Σολωμού Γαετάνο Γρασέτη, τη γριά μητέρα του εθνικού ποιητή. Δηγείται τον ατυχή έρωτα με τραγική κατάληξη της νεαρής ζακύνθιας Μαριέττας, γνωστής του Σολωμού, για τον παντρεμένο δάσκαλο της μουσικής Αιμίλιο. Ο έρωτας αυτός ενέπνευσε τον έλληνα εθνικό ποιητή να γράψει τους στίχους της “Φαρμακωμένης”. Οι ιστορικοί στόχοι του Γιοφύλλη φαίνονται καθαρά απ’τα ίδια του τα λόγια στον πρόλογο του δράματος:

«Πρώτη αφορμή για να γράψω αυτό το θεατρικό έργο ήτανε το ποίημα του Δ. Σολωμού “Η φαρμακωμένη”. Σκέφθηκα να ξαναζωντανέψω την υπόθεσή της σε θεατρική μορφή και μαζί να δώσω μια γενική ζωγραφιά της Ζάκυθος του 1825. Έτσι σ’ αυτό το έργο παρουσιάζεται η ρεαλιστική απόδοση μιας εποχής ρομαντικής. Παρουσιάζω την ψυχική τραγωδία της αγνής κόρης, της Μαριέττας, που σκοτώνεται μονάχη της για να μείνη πιστή σε μια λεπτή αντίληψη αξιοπρέπειας, τιμής και περηφάνειας. Προσπάθησα να ξετυλίξω και τις πιο αγέρινες μεταπτώσεις της ηρωίδας μου. Μα κοντά της φέρνω απάνω στη σκηνή και τον ποιητή Σολωμό με όλη τη λυρική του σκέψη και τις ηθικές του αρχές, τις στηριγμένες στα διδάγματα του Καντ. Τον παρουσιάζω αυστηρά ηθικολόγο, όχι από πρόληψη, μα από φιλοσοφική πίστη. Παράλληλα κάνω να κινείται κι ένα κωμικό παντάν του Σολωμού και ξαναζώ τον ντοτόρο τον Ροΐδη, τον Ζακυνθινό ιατροφιλόσοφο, που ζωγραφίζει ο Σολωμός στα “Σατυρικά” του. Δίνω και το θερμόν ερωτικό χαρακτήρα του Αιμίλιου, που σκοτώνεται η Μαριέττα για να τον αποφύγει και συμπληρώνω το σύνολο με διάφορους άλλους χαρακτήρες και τύπους βγαλμένους από τη Ζακυνθινή κοινωνία κείνου του καιρού. Προσπάθησα να παρουσιάσω το έργο αυτό μέσα σ’ ένα ηθογραφικό και ιστορικό περιβάλλον με ομοιόρρυθμο και καλοδεμένο σύνολο, ώστε και η ψυχολογία και η αισθηματολογία και οι φιλοσοφικές αντιλήψεις της ζωής εκείνης της εποχής να μη σοκάρουν αντίκρυ στην εμφάνιση μοντέρνου περιβάλλοντος»³⁵⁰.

³⁴⁸ Franz Grillparzer, *Προμάμμη ή Το στοιχείο του πύργου*, μτφρ. Κων. Χατζόπουλος, χειρόγραφο Θ. Μ. με αναγραφόμενη ημερομηνία 29-3-1912.

³⁴⁹ Στη Γαλλία γύρω στα 1894 ισχύει ο νόμος 324 του ποινικού κώδικα (ο λεγόμενος “κόκκινος νόμος – article rouge”) που συγχωρεί εκ των προτέρων τον σύζυγο, που φονεύει τη γυναίκα του, όταν εκείνη διαπράττει μοιχεία (βλ. Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 9).

³⁵⁰ Βλ. Προλεγόμενα του Φώτου Γιοφύλλη στην έκδοση του δράματος *Η φαρμακωμένη*, εκδ. Ζηκάκη, Αθήνα, 1927, σσ. 3-4.

Η περίπτωση επτανησιακής ηθογραφίας με ιστορικούς στόχους και ιστορικές προθέσεις, όπως η συγκεκριμένη, είναι σπάνια και θα ξαναεμφανισθεί στον Μεσοπόλεμο άλλη μια φορά, το 1938, με τη *Ζακυνθινή σερενάτα* του Διονύσιου Ρώμα. Ο Ρώμας θα προσπαθήσει να περιγράψει πάλι τη Ζάκυνθο του τέλους του 19^{ου} αιώνα ως το ιστορικό χωροχρονικό πλαίσιο για την δράση ενός άλλου ιστορικού προσώπου, του ποιητή - κουρέα Ιωάννη Τσακασιάνου. Η *Φαρμακωμένη* ακολουθεί την παράδοση του *Βασιλικού* του Αντ. Μάτεση (1829-’30), ο οποίος είναι η πρώτη ζακυνθινή “ιστορική ηθογραφία”. Συνεπώς, παρατηρούμε, ότι ο Γιοφύλλης οπισθοχωρεί σε παλιά αξιοθαύμαστα δραματικά πρότυπα.

γ. Η ηθογραφία της αθηναϊκής λαϊκής γειτονιάς και η ηθογραφία του υποκόσμου

Ένα σχετικά εκσυγχρονιστικό βήμα που εμφανίζεται κι αναπτύσσεται κυρίως στον Μεσοπόλεμο, είναι η δημιουργία της λαϊκής αθηναϊκής ηθογραφίας, του λεγόμενου “νεοαστικού ρεαλισμού” σύμφωνα με την έκφραση του Τέλλου Άγρα³⁵¹. Ελάχιστα δείγματα δράματος τοποθετημένα σε αθηναϊκό λαϊκό περιβάλλον έχουν, εντούτοις, ήδη εμφανισθεί στις δύο πρώτες δεκαετίες του Μεσοπολέμου (τα δράματα του Σπ. Μελά *Το κόκκινο πουκάμισο* του 1908, *Το χαλασμένο σπίτι* του 1909 και *Το άσπρο και το μαύρο* του 1913, καθώς και η θεατρική διασκευή απ’ τον Π. Χορν του μυθιστορήματος “Κερένια κούκλα” του Κωνστ. Χρηστομάνου το 1915).

Στον Μεσοπόλεμο η τοποθέτηση του περιβάλλοντος και της ίδιας της ιδιότητας - υπόστασης των ηρώων στα εργατικά στρώματα της πρωτεύουσας εντείνεται. Το γεγονός αυτό κατευθύνεται από την ίδια τη δυσχερή κοινωνική πραγματικότητα που έχει προκύψει στην Αθήνα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, από τη συρροή των εξαθλιωμένων προσφύγων και τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετωπίζει το ελληνικό κράτος, καθώς και από το πρόβλημα της αστυφιλίας³⁵². Έτσι, δημιουργείται η “ηθογραφία της γειτονιάς”, σύμφωνα με τον δραματογράφο της επόμενης δεκαετίας του Μεσοπολέμου Άγγελο Τερζάκη, ο οποίος, όμως, αρχίζει να παρακολουθεί και να διαπιστώνει κάποιες δραματογραφικές και λογοτεχνικές τάσεις απ’ την αρχή του Μεσοπολέμου κι απ’ την εποχή της λεγόμενης λογοτεχνικής “γενιάς του ’20”, στην οποία, άλλωστε, ανήκει ηλικιακά και συναισθηματικά, παρότι εμφανίσθηκε ως ένας απ’ τους κύριους εκπροσώπους της λογοτεχνικής

³⁵¹ Βλ. Εισαγωγή του Παν. Μουλλά στον τόμ. α΄ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 42.

³⁵² «Μια κοινωνία σε κατάσταση μετασηματισμού. Ο αγροτικός χαρακτήρας της υποχωρεί αναβαθμίζοντας το λαϊκό στοιχείο της πόλης. Οι μεταβάσεις είναι πολλαπλές: από τον υπαίθριο στον κλειστό χώρο, από τις αγροτικές εξεγέρσεις στους εργατικούς αγώνες, από το δημοτικό τραγούδι στο ρεμπέτικο, από την παλιά αθηναϊκή “μοσχομάγκα” και τον κουτσαβακισμό στο αστικό “λούμπεν” του αιώνα μας. Μια κοινωνία ετερόκλητη, κλονισμένη, υποχρεωμένη επιπλέον ν’ αντιμετωπίσει τις συνέπειες του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, την ήττα του 1922 και το πρόβλημα της προσφυγιάς. Όλα σε αναστάτωση. Τα όρια ρευστά και ασαφή. Από τη λογοτεχνία στην παραλογοτεχνία η απόσταση λιγοστεύει. [...] Η σύγχυση κυριαρχεί. Ένας ξεριζωμένος κόσμος συγκεντρώνεται στις παρυφές της Αθήνας και σε άλλες πόλεις, μιλώντας μια ανάμεικτη γλώσσα» (βλ. Εισαγωγή Π. Μουλλά στον τόμ. α΄ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 41-42).

“γενιάς του ’30”. Ο Τερζάκης, λοιπόν, το 1937, διατυπώνει τα εξής συμπεράσματα σε σχέση με την εμφάνιση της περιιαστικής ηθογραφίας:

«Η έννοια της ηθογραφίας είχε λίγο πολύ συνδεθεί με το περιβάλλον της υπαίθρου. Η ψυχογραφία άρχισε ν’ αναπτύσσεται μέσα στα αστικά πλαίσια. Έτσι, όταν η Αθήνα, η υπονήφια κοσμοπόλη, άρχισε σιγά - σιγά ν’ αποχωρίζεται από την επαρχιώτικη καταγωγή της, παρουσιάστηκε ξαφνικά με τον παράδοξο χαρακτήρα ενός δυσπόστατου περιβάλλοντος. Η ηθογραφία, που είχε γίνει η εθνική σχολή κάθε θέματος παρμένου από την αγροτική ζωή ή από τα επαρχιακά κέντρα, αποχτούσε αποικία αισθητική και στην Αθήνα: δημιουργόταν έτσι η ηθογραφία της “γειτονιάς”. Από την άλλη μεριά οι νεώτεροι συγγραφείς, που αποκήρυσσαν αναφανδόν την ηθογραφική άποψη, κατέφευγαν σε πρότυπα ξένα, παραγνώριζαν την ολοζώντανη ντόπια κοινωνική ζωή και γίνονταν αναγκαστικά κι αθέλητα ανεδαφικοί. Τη λύση του προβλήματος τούτου, της σύνθεσης των δύο αντιλήψεων, που δεν είναι δυο αλήθειες χωριστές αλλά μια κι αδιαίρετη καλλιτεχνική πραγματικότητα, νομίζω πως –μαζί μ’ άλλα πολλά βάρη– είναι η γενιά μας που θα τη δώσει»³⁵³.

Στην πραγματικότητα αυτό το εκσυγχρονιστικό βήμα δεν αποτελεί παρά μία γεωγραφική “μετατόπιση” από το χωριό ή το νησί στην πρωτεύουσα, από τα αγνά κι αμόλυντα αγροτικά - νησιώτικα ήθη στη διαγραφή της μολυσμένης ατμόσφαιρας των αθηναϊκών καταγωγίων, πορνείων, καφέ-σαντάν, φτωχογειτονιών, μοδιστράδικων και της συνοικιακής αυλής με τους φτωχούς και άνεργους συγκατοίκους. Ταυτόχρονα, όμως, εξακολουθεί να χρησιμοποιείται η γνωστή ηθογραφική συνταγή. Όπως λίγο αργότερα, το 1928, διαπιστώνει ο Άλκης Θρύλος: “η κυριαρχία της ηθογραφίας εξακολουθεί. Τί σημαίνει αν, αντί τα ήθη του χωριού, ζωγραφίζονται τώρα κάποτε και μερικές σκηνές της πόλης; Αλλάζει το περιεχόμενο, μα ο τρόπος που το παρουσιάζουν μένει ο ίδιος. Και η υπόθεση σ’ ένα έργο τέχνης έχει σημασία πολύ δευτερότερη. Η νεοελληνική ηθογραφία δεν είδε παρά μόνο ό,τι φαίνεται στην επιφάνεια και τα δήθεν γραφικά στοιχεία”³⁵⁴.

Συνεπώς, κατά την πρώτη επταετία του Μεσοπολέμου έχουμε αρκετά νέα ελληνικά ηθογραφικά δράματα που εκτυλίσσονται ανάμεσα στις “λαθροβιωτικές” παρακοινωνικές ή εργατικές ομάδες, οι οποίες ζουν στις φτωχογειτονιές της Αθήνας. Το 1918 συναντούμε τη “σύγχρονη λαϊκή τραγωδία” σε 3 μέρη *Ρηνούλα* του Αιμίλιου Βεάκη. Κατά το ήμισυ της εκτυλίσσεται σε ασπρορουχάδικο - μοδιστράδικο, όπου δουλεύουν φτωχές νεαρές κοπέλες και κατά το άλλο ήμισυ στη λαϊκή καμαρούλα της ιδιοκτήτριας του ασπρορουχάδικου Ρηνούλας που χρησιμεύει και για κρεβατοκάμαρα και για σαλόνι και για τραπεζαρία, στο τέλος της οδού Ζωοδόχου Πηγής, όπου σταματά ένα ρέμα³⁵⁵. Το ανδρικό κεντρικό πρόσωπο, ο Πάνος, εμφανίζεται ως γυναικάς, πότης, άνεργος. Φέρεται στις γυναίκες βάνουσα και τις διαφθείρει, ενώ η ευρύτερη ανδρική παρέα του φαίνεται να διάγει τον ίδιο βίο μ’ αυτόν. Έτσι, ο Πάνος είναι το σύμβολο του κουτσαβάκη της εποχής. Βρισκόμαστε πριν από τη Μικρασιατική καταστροφή, όπου “η απουσία βιομηχανικού προλεταριάτου συμβαδίζει με την απουσία μεγάλων

³⁵³ Άγγελος Τερζάκης, «Γαμήλιο εμβατήριο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 23, 8-5-1937, σ. 9, αναδημοσιευμένο στον τόμ. α’ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 31.

³⁵⁴ Άλκης Θρύλος, «Νεοελληνικό διήγημα», *Αναγέννηση*, αρ. 8, Απρ. 1928, σ. 378, αναδημοσιευμένο στον τόμ. α’ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 29.

³⁵⁵ Βλ. τις αναλυτικές σκηνογραφικές σημειώσεις του Αιμ. Βεάκη στην έκδοση του δράματός του *Ρηνούλα*, ό.π., σσ. 1-2.

ημιπρολεταριοποιημένων άνεργων μαζών και τα πολυπληθέστερα στρώματα του πληθυσμού των πόλεων απαρτίζονται από συμπαγή μικροαστικά στρώματα που αναπτύσσονται αδιάκοπα”³⁵⁶.

Το 1921 έχουμε την 3πρακτη αθηναϊκή ηθογραφία *Φιντανάκι* του Π. Χορν³⁵⁷ που παίρνει το βραβείο του Αβερωφείου δραματικού διαγωνισμού του 1922. Διαδραματίζεται στη γνωστή πλακιώτικη αυλή με τα διάφορα σπίτια, τις σκάλες, τα μπαλκόνια-χαγιάτια, τις πόρτες και το πλυσταριό. Στην ελληνική πρωτεύουσα δεν συναντάμε ακόμη τις εξαθλιωμένες συνθήκες στέγασης, τους λεγόμενους “τενεκεδομαχαλάδες”, που θα προκύψουν μετά την εθνική καταστροφή, αλλά “παντού γειτονιές με μονώροφες ή διώροφες ιδιόκτητες κατοικίες, με αυλές και σχετική ευρυχωρία, τυπικό χαρακτηριστικό μιας κυρίαρχης μικροαστικής τάξης”³⁵⁸. Η ηρωίδα του έργου, Τούλα, “ξενοδουλεύει”, η μητέρα της ήταν πρώην πόρνη που υποτίθεται, ότι φρονίμεψε με τον γάμο της κι ο πατέρας της κυρ-Αντώνης φτωχός ταχυδρόμος. Ο Γιάγκος, ένας απ’ τους κεντρικούς ήρωες του δράματος, είναι η χαρακτηριστική φιγούρα κουτσαβάκη, μόρτη, χαρτοπαίκτη και γλεντζέ του Μεσοπολέμου. Στην παρούσα στιγμή εκτύλιξης του δράματος είναι άνεργος, ενώ πριν δούλευε στο Ναυτικό, απ’ όπου έκλεψε χρήματα. Εμφανίζεται, επίσης, η φιγούρα του “Θείου” χασάπη με γνωριμίες στο “γκουβέρνο”, ο οποίος υπόσχεται να βρει δουλειά στον Γιάγκο.

Τον επόμενο χρόνο, το 1922, ο Π. Χορν προσπαθεί να δημιουργήσει μία άλλη “εκδοχή” του δράματος *Φιντανάκι*, δηλαδή μια άλλη αθηναϊκή λαϊκή ηθογραφία, την πολύ μελοδραματικότερη και πολύ φτωχότερη σε κοινωνιολογικές επισημάνσεις 3πρακτη *Σταχτομπούτα*³⁵⁹. Διαδραματίζεται, επίσης, σε φτωχική αθηναϊκή γειτονιά και παρουσιάζεται ενώπιον του αθηναϊκού κοινού λίγες μέρες προτού συμβεί η Μικρασιατική καταστροφή. Ένας από τους κεντρικούς ήρωες, ο Μάστρο-Φίλιππας, είναι εργολάνος – μαρμαράς. Στο δράμα περιλαμβάνονται και χαρακτηριστικοί τύποι της πιάτσας, ενώ ο εραστής μιας απ’ τις δύο κόρες του Μάστρο-Φίλιππα, ο Μήτσος, είναι αδέκαρος κομψευόμενος, ο οποίος “ερωτεύεται” ώριμες γυναίκες για να τους αποσπά χρήματα. Όλος αυτός ο εργατικός και συχνά παρασιτικός μικρόκοσμος που εμφανίζεται στα δράματα τα γραμμένα προ του 1922, αντιπροσωπεύει τους γόνους των μικροϊδιοκτητών αγροτικών στρωμάτων, οι οποίοι μετανάστευσαν στην πρωτεύουσα αρνούμενοι τη ζωή του αγρότη αποβλέποντας στη μεταπρατική ανεξάρτητη μικροδουλίτσα ή

³⁵⁶ Άλκης Ρήγος, ό.π., σ. 162.

³⁵⁷ Το συγκεκριμένο δράμα το έχουμε κατατάξει και στην κατηγορία του νατουραλιστικού δράματος, αλλά και στην παρούσα κατηγορία της ηθογραφίας, καθώς περιέχει στοιχεία και των δύο δραματικών ειδών. Σχετικά με το ζήτημα αυτό, δηλαδή, της μίξης ηθογραφικών και νατουραλιστικών στοιχείων στο *Φιντανάκι*, βλ. και Βάλτερ Πούχγερ, «Το *Φιντανάκι* και η κληρονομιά της ηθογραφίας», στον τόμο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία – Ένδεκα μελέτηματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα, 1984, σσ. 327-331. Ο ερευνητής καταλήγει επιγραμματικά ως εξής: «το *Φιντανάκι* του Χορν, από όλο το ρεπερτόριο της νεοελληνικής δραματολογίας ως τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, είναι το έργο που πλησίαζε περισσότερο προς το καθαρά νατουραλιστικό δράμα, λειτούργησε όμως, με τις πολυάριθμες παραστάσεις του και την τεράστια επιτυχία του, στον κοινωνικό χώρο, κυρίως ως μια επιτυχημένη πρωτεουσινική ηθογραφία» (ό.π., σ. 331).

³⁵⁸ Άλκης Ρήγος, ό.π., σ. 162.

³⁵⁹ Το δράμα, το κείμενο του οποίου δεν σώζεται, προέρχεται από το μυθιστόρημα του Π. Χορν με τίτλο “Η μία και η άλλη”, απ’ όπου μαθαίνουμε την υπόθεση και κάποιους απ’ τους βασικούς χαρακτήρες του δράματος (βλ. *Τα Θεατρικά* Π. Χορν, τομ. Γ’, ό.π., σ. 17).

στην εξασφάλιση ενός κρατικού μισθού, αρκεί να γίνει κατορθωτή η διαβίωση στην πόλη. Προτιμούν, λοιπόν, “να είναι πένητες αστοί παρά εύποροι χωριάτες”, χωρίς, όμως, και να μπορούν ν’ αποβάλουν τις βαθύτερες διασυνδέσεις τους με τις αγροτικές αξίες και νοοτροπίες, χωρίς να μπορούν να γίνουν πλήρως αστοί³⁶⁰.

Μετά το 1922 και τη Μικρασιατική καταστροφή οι έλληνες δραματικοί συγγραφείς συνεχίζουν να εικονίζουν τη ζωή των λαϊκών στρωμάτων στην πρωτεύουσα, οι όροι ζωής των οποίων επιδεινώνονται μετά την άφιξη των πολυάριθμων προλεταριοποιημένων Μικρασιατών προσφύγων που εντείνουν ακόμη περισσότερο την παρα-οικονομική λειτουργία του νεοελληνικού κράτους και δημιουργούν μια άνευ προηγουμένου στην ελληνική ιστορία πληθυσμιακή έκρηξη στα αστικά κυρίως κέντρα της χώρας. Έτσι, το 1923 ο Χρ. Γερογιάννης παρουσιάζει το 3πρακτο ηθογραφικό δράμα *Τα ναύαγια της ζωής*, το οποίο εμφανίζει χαρακτηριστικούς τύπους μικροαστών (τον Πέτρο Μεντόπουλο συνταξιούχο υπάλληλο αυστηρών αρχών, τη γυναίκα του Ευθυμία, καπάτσα φτωχή γυναίκα της αθηναϊκής γειτονιάς, τη Μαρίτσα, γειτόνισσά τους, χαρακτηριστικό αθηναϊκό τύπο κουτσομπόλας, τον Τσόκλη Μιστοκλίδη αμαξά), καθώς κι όλο τον μικρόκοσμο των αθηναϊκών πορνείων και των άνεργων παρασιτικών “αγαπητικών” των κοριτσιών που δουλεύουν στους οίκους ανοχής μαζί με την ηλικιωμένη έκφυλη και σκληρή “madame της pension” Πιπίκα. Στο δράμα βλέπουμε προφανώς συνταρακτικές και τολμηρές για την εποχή σκηνές, όπως την ξεπεσμένη σε πορνείο ηρωίδα, πρώην Αρσακειάδα, η οποία εισπνέει αιθέρα, δηλαδή ναρκωτικά.

Το 1924 ο Γεώργιος Σώκος παρουσιάζει το “ελαφρό 3πρακτο δράμα” *Η γυναίκα του βαριετέ που*, επίσης, εμφανίζει τον διεφθαρμένο κόσμο των βαριετέ και των καφέ-σαντάν, όπου τραγουδούν γυναίκες υπόπτου ηθικής. Όπως και στα *Ναύαγια της ζωής*, έτσι και στο συγκεκριμένο δράμα συναντούμε μια δευτερεύουσα ηρωίδα, η οποία εισπνέει αιθέρα και μάλιστα πεθαίνει απ’ αυτό τον λόγο. Επιπλέον, για πρώτη φορά μετά τη Μικρασιατική καταστροφή συναντούμε τον τύπο της προσφυγοπούλας, της Έλλης, που κάποτε στην πατρίδα της ήταν πλούσια και τώρα κατέληξε για βιοποριστικούς λόγους να παίζει πιάνο στα αθηναϊκά και επαρχιακά καταγώγια. Καθώς το έργο περιλαμβάνει πολλά μελοδραματικά κλισέ, η προσφυγοπούλα θα διατηρήσει την ηθική της ακέραια μέσα στα καταγώγια, ο χαμένος στη Μικρασία πατέρας της θα βρεθεί μαζί με τη χαμένη οικογενειακή περιουσία, που είχε κρυφά φυγαδευτεί στην Αγγλία, ενώ η ηρωίδα θα βρει τον ιδανικό έρωτα στο πρόσωπο του λοχαγού Τάκη. Η φιγούρα της προσφυγοπούλας Έλλης αποτελεί το σύμβολο, την επιτομή της οικονομικά προλεταριοποιημένης και ταυτόχρονα επαγγελματικά και επιχειρηματικά ανεπτυγμένης και πολιτιστικά και ιδεολογικά σε μεγάλο βαθμό αστικοποιημένης ιδιαίτερης κοινωνικής κατηγορίας των προσφύγων.

Τέλος, το 1924 ο Π. Χορν θα επανέλθει στη σκιαγράφηση της λαϊκής τάξης της πρωτεύουσας με την 3πρακτη ηθογραφία *Οι γειτόνισσες*, η υπόθεση της οποίας εκτυλίσσεται στα Αναφιώτικα με κεντρικά πρόσωπα

³⁶⁰ Για το ζήτημα αυτό, βλ. Άλκης Ρήγγος, ό.π., σσ. 160-161.

τον Αλέξη που κάποτε ονειρεύτηκε να γίνει ζωγράφος (πήγε, μάλιστα, για ένα διάστημα στο Πολυτεχνείο, αλλά μετά τα παράτησε), αλλ' ο οποίος προς το παρόν εργάζεται ως μπογιατζής, και την πρώην καφεσαντανίστρια συμβία του Μέλπω. Στο έργο παριστάνεται ανάγλυφα όλος ο μικρόκοσμος των νοικοκυράδων της λαϊκής αθηναϊκής συνοικίας που καταστρέφει με τον φθόνο του, την κακία του, την περιέργειά του και το κακεντρέχες, φαρμακερό κουτσομπολιό του την ευτυχία του ζευγαριού. Παρουσιάζεται, επίσης, ο κόσμος των “εργατικών” που συχνάζει στη λαϊκή ταβέρνα, σήμα κατατεθέν της γενικής παρακμής, εγκατάλειψης κι απογοήτευσης της δεκαετίας του '20, η οποία απεικονίζεται μ' όλη την εννοιολογική και μεταφορική της βαρύτητα στους “Μοιραίους” του Κ. Βάρναλη, καθώς και στην πεζογραφία του Δ. Βουτυρά.

Σ' όλα ανεξαιρέτως τα παραπάνω δράματα, τα οποία απεικονίζουν το περιαστικό λαϊκό αθηναϊκό περιβάλλον, συναντούμε ξανά και ξανά το θέμα της γυναικείας πορνείας και της γυναικείας σεξουαλικής εκμετάλλευσης. Οι ηρωίδες είτε είναι πρώην καφεσαντανίστριες που προσπαθούν ν' αλλάξουν ζωή (Μέλπω στις *Γειτόνισσες*, η μητέρα Φρόσω στο *Φιντανάκι*), είτε είναι νυν καφεσαντανίστριες (όλες οι γυναικείες φιγούρες στη *Γυναίκα του βαριετέ*), είτε ακολουθούν τον δρόμο της δηλωμένης πορνείας σε οίκους ανοχής (η Φούλα στα *Ναβάγια της ζωής*), είτε εμμέσως, πλην σαφώς, πουλούν τα νιάτα τους σε πλουσίους (η Εύα στον “θείο”, τον παντρεμένο χασάπη, στο *Φιντανάκι*, καθώς κι η ίδια η ηρωίδα Τούλα στον πλούσιο Γιαβρούση με την παρέμβαση της μεσίτρας). Οι δε φιγούρες του κατ' επάγγελμα προμηθευτή λευκής σαρκός, του εκμεταλλευτή των άμοιρων γυναικείων θυμάτων, καθώς και της αισχρής κι ανήθικης μεσίτρας είναι πανταχού παρούσες (ο Μπαλούρδος στις *Γειτόνισσες*, ο Πάνος στη *Ρηνούλα*, η Κατίνα στο *Φιντανάκι*).

Όπως γινόταν ανέκαθεν, έτσι και κατά τον Μεσοπόλεμο, οι “γυναίκες αντιμετώπιζουν συχνά το φάσμα της σεξουαλικής εκμετάλλευσης”³⁶¹, ενώ πολύ ενδεικτικοί για την έκλυση των ηθών και τη γυναικεία εκπόρνευση είναι οι στίχοι της Γαλάτειας Καζαντζάκη από το ποίημα της του 1931 “Αμαρτωλό”, όπου η γυναίκα - εμπόρευμα γίνεται το επικρατέστερο σύμβολο κι η μεταφορά του ξεπεσμού και της παρακμής της αστικής κοινωνίας γενικότερα³⁶². Ο Κώστας Αθάνατος σχολιάζοντας τα νέα ελληνικά δράματα που παρουσιάζονται στην αθηναϊκή σκηνή το 1924 και που

³⁶¹ Βλ. Έφη Αβδελά, «Στοιχεία για την εργασία των γυναικών στο Μεσοπόλεμο: όψεις και θέσεις», στον τόμο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σ. 198. Όπως αναφέρει και μια φεμινίστρια του Μεσοπολέμου, η Μαρία Σβώλου, σε δημόσια διάλεξή της το 1924: «Η κοινωνική αυτή πληγή είναι από κείνες που για ν' απαλλαγή ο οργανισμός χρειάζεται χειρουργική επέμβαση. Ο επίσημος διακανονισμός είναι η βάση της σωματεμπορίας. [...] Είναι γνωστό, γνωστότατο, πως υπάρχουν συμμορίες ολόκληρες σωματεμπόρων ιδίως στην πρωτεύουσα. Και αυτοί ενεργούν μπροστά στα μάτια των δημοσίων αρχών, εν συνεννοήσει με τα κατώτερα τους όργανα τις πιο πολλές φορές, ανάμεσα στους δημόσιους κήπους και σ' αυτά τα σπίτια μας ακόμα όπου ο εξ επαγγέλματος αρραβωνιαστικός πιάνει ασφαλώς και μοιραία στην παγίδα του τις αφελείς χωριατοπούλες που μας υπηρετούν. Και οι συμμορίες αυτές ωργίασαν εις βάρος του απροστάτευτου κοριτσόκοσμου των προσφυγικών συνοικισμών και εξακολουθούν να οργιάζουν» (βλ. *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Μια ανθολογία*, πρόλογος Έφη Αβδελά – Αγγέλικα Ψαρρά, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1985, σσ. 162-163).

³⁶² Βλ. Χριστίνα Ντουνιά, *Λογοτεχνία και πολιτική – Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1996, σ. 45.

αναφέρονται ως επί το πλείστον στην αποπλάνηση των νέων κοριτσιών, σημειώνει τα εξής:

«Καθρέφτης κοινωνίας είναι το θέατρον. Παρακολούθησε τα νέα δραματικά έργα μιας χρονιάς, για να διεισθήσης εις τα μυστήρια της ζωής ενός οιοδήποτε λαού. Τρόπος αλάνθαστος. Πασπαρτού... Μία πρόχειρος στατιστική της εφετεινής μας θεατρικής παραγωγής, ενεργουμένη κατά τον απλούστερον τρόπον, φέρνει εις φως περιεργότατα πράγματα από τα χαρακτηριστικά μυστικά της καθημερινής μας ζωής. Η ανασυρομένη αυλαία μας απεκάλυψε το πώς ζώμεν, πώς κινούμεθα, τί αέρα αναπνέομεν, με τί ασχολούμεθα, κατά ποίον τρόπον σκεπτόμεθα και τί καπνό φουμάρομεν. Η νεαρά προσφυγοπούλα, η ηρωίς του προσφάτου δράματος [αναφέρεται στο *Πουλί της νύχτας* του Κ. Μπαστιά], είναι η πέμπτη κατά σειράν θήλεια, η οποία αποπλανάται από σκηνης κατά την σύντομον διάρκειαν μιας και της αυτής θεατρικής σαιζόν. Περί την αποπλάνησιν μιας γυναικός στρέφεται στερεοτύπως και επιμόνως ολόκληρος ο διανοητικός μας κόσμος. Η πρώτη, η και οικτρότερον αποπλανηθείσα υπό τους ήχους μάλιστα αθλίας μουσικής, είναι το οπερεττικόν *Κορίτσι της γειτονιάς*, αρκούντως συγκινήσαν το κοινόν με μακράν σειράν παραστάσεων εις το λαϊκόν θέατρον. Δεύτερον θύμα κατά σειράν έρχεται η καφεσαντανίστρια, γύρω από την αποπλάνησιν της οποίας τόσον πολύ εκουτσομπόλεψαν οι *Γειτόνισσες* του κ. Χορν. Αλλά εις το ίδιον θέατρον, ωργίασεν εφέτος κυριολεκτικώς η αποπλάνησις. Τρίτη ατυχής ύπαρξις είναι η εν μια νυκτί εθελουσίως αποπλανηθείσα δακτυλογράφος του κ. Μελά. Η μία αποπλάνησις διαδέχεται την άλλην πυρετωδώς και ως που ν' ανοίξης τα μάτια σου αποπλανάται η τρίμορφος και δωδεκάπρακτος Νίτσα Γαζέλη του κ. Ξενοπούλου. Επειδή δε εις τον ακατάσχετον αυτόν κατήφορον έτεινε η κ. Κυβέλη να έχη τα σκήπτρα της αποπλανήσεως, δεν άργησε ν' αποπλανηθή και η ετέρα μας πρωταγωνίστρια. Νεόβγαλτος συγγραφεύς ο κ. Μπαστιάς συνέλαβεν εις τα βάθη πειραϊκού καταγωγίου απόκληρον τινά παιδίσκην της μικρασιατικής καταστροφής και την απεπλάνησεν αυθωρεί εις το προ της πρώτης πράξεως νοητόν διάστημα του έργου της»³⁶³.

Τα παραπάνω δράματα, λοιπόν, μας δίνουν κάποιες εικόνες από την κυρίαρχη κοινωνική πραγματικότητα της δεκαετίας του '20 με την εξαθλίωση της λαϊκής μάζας της πρωτεύουσας, με τη μάστιγα της γυναικειάς πορνείας, των καταγωγίων, των απόκληρων του περιθωρίου, των κουτσαβάκηδων, των λούμπεν κοινωνικών στοιχείων, του παρακοινωνισμού, της υπόγειας ταβέρνας, των ναρκωτικών και των τεχνητών παραδείσων, της καθημερινής συνοικιακής χαμοζωής, της απαισιοδοξίας, ηττοπάθειας, απογοήτευσης και μοιρολατρίας, της “συλλογικής θλίψης” και του αυτοοικτιριμού. Αυτή ακριβώς η εικόνα εκφράζεται στην πεζογραφία, στη “λογοτεχνία του ζόφου”, με τα διηγήματα των Δημοσθένη Βουτυρά, Πέτρου Πικρού, Νίκου Κατηφόρη, Νίκου Σαράβα, Κώστα Παρορίτη, ενώ στην ποίηση με τους Κ. Βάρναλη, Κ. Καρυωτάκη, Ν. Λαπαθιώτη καθώς και άλλους σήμερα λησμονημένους λογοτέχνες, θαμώνες του καφενείου “Μπάγκειο”³⁶⁴. Είναι η λεγόμενη “ηθογραφία της ταβέρνας”, όπως θα την αποκαλέσει πολύ αργότερα, το 1934, ο Γιώργος Θεοτοκάς κάνοντας τον λογοτεχνικό απολογισμό της δεκαετίας του '20 κι υπενθυμίζοντας τη λήξη αυτής της θεματογραφικής πεζογραφικής περιόδου στη δεύτερη πια μεσοπολεμική δεκαετία³⁶⁵.

³⁶³ Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – Η αποπλάνησις», *Ελ. Β.*, 25-9-1924.

³⁶⁴ Βλ. Εισαγωγή του Παν. Μουλλά στον τόμ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 35-60.

³⁶⁵ Βλ. Γιώργος Θεοτοκάς, «Η νέα λογοτεχνία», περ. *Ιδέα*, Ιαν. 1934, σσ. 11-16. Όπως, επίσης, αναφέρει η Χριστίνα Ντουλιά: «Οι εργάτες και οι άνεργοι της ταβέρνας, οι άστεγοι και οι αλήτες των νυχτερινών περιπλανήσεων, οι κοινές γυναίκες των ερωτικών τους εμπειριών, οι φυματικοί των σανατορίων στα οποία κάποτε κι οι ίδιοι νοσηλεύονται, είναι πρόσωπα κοντινά στους νέους

Όσον αφορά, βέβαια, στο θέατρο, δράματα ζοφερής περιγραφής της λαϊκής ζωής της πρωτεύουσας πρόκειται να συναντήσουμε και στις υπόλοιπες περιόδους του Μεσοπολέμου –ελάχιστα, βέβαια. Έτσι, το 1925 θα συναντήσουμε τα *Πληγωμένα πουλιά* της Γαλάτειας Καζαντζάκη και τη *Νευρασθένεια ή Το δράμα της κοκαϊνης* του Νικ. Χάγερ-Μπουφίδη, αλλά και τόσο αργά όσο το 1937 θα συναντήσουμε την ηθογραφική κομεντί του Αλέκου Λιδωρίκη με τον χαρακτηριστικό τίτλο απογοήτευσης *Εδώ θα μείνουμε για πάντα*.

Από όλα τα παραπάνω στοιχεία παρατηρούμε, ότι οι προαναφερθείσες λαϊκές αθηναϊκές ηθογραφίες παρουσιάζουν κάποιες βασικές ομοιότητες με τα δραματικά δείγματα του όψιμου ελληνικού κινήματος του νατουραλισμού – ρεαλισμού που πρόκειται να συναντήσουμε στη συνέχεια. Πραγματικά, όλα αυτά τα δράματα ξεκινούν με την αρχική πρόθεση περιγραφής της εξαθλίωσης των λαϊκών εργατικών τάξεων της πρωτεύουσας, με την επίδραση του εξωτερικού περιβάλλοντος στην ανθρώπινη ζωή, καθώς και με την πρόθεση της κοινωνικής κριτικής. Στην πορεία, όμως, διαχωρίζονται, καθώς οι λαϊκές αθηναϊκές ηθογραφίες εμμένουν στο γραφικό ηθογραφικό στοιχείο, ή σε άλλα στοιχεία, όπως τον μελοδραματισμό, τη μοιρολατρεία, τον λυρισμό και τον έντονο διδακτισμό.

Αντίθετα, τα δράματα του όψιμου νατουραλισμού – ρεαλισμού συγκεντρώνουν πολύ περισσότερα χαρακτηριστικά του νατουραλιστικού δράματος (κληρονομικότητα, σύνδεση με τις μαρξιστικές αρχές και την αριστερή διάνοηση, έμφαση στον καθορισμό του οικονομικού παράγοντα στην κοινωνική ανθρώπινη ζωή, πρόθεση κοινωνικής ανατροπής, δριμεία κοινωνική κριτική, μεγαλύτερο βαθμό αντικειμενικής περιγραφής και παρατήρησης). Γι' αυτό ακριβώς αναφέρθηκε απ' την αρχή, ότι η λαϊκή αστική ηθογραφία δεν αποτελεί ρηξικέλευθη πρόταση εκσυγχρονισμού του ελληνικού δραματολογίου, αλλά απλή “μετατόπιση”, “μετακόμιση” της γνωστής συνταγής της ηθογραφίας από την ύπαιθρο στην πόλη. Έτσι κι αλλιώς, οι παραπάνω εικόνες της αθηναϊκής ζωής, απαλλαγμένες από την επίδραση νεοτεριστικών ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών κινήματων και καθηλωμένες στο γνωστότατο εδώ και δεκαετίες ηθογραφικό πλαίσιο, είναι άμεσα αναγνωρίσιμες από κοινό και κριτικούς, οι οποίοι παροτρύνουν τους έλληνες δραματογράφους να συνεχίσουν ν' αντλούν θέματα από τη σύγχρονη ζωή και κοινωνία. Τα εν λόγω δράματα διαμορφώνουν τη συνταγή της επιτυχημένης ελληνικής, αντλημένης απ' την τρέχουσα ζωή, λαϊκής (προσβάσιμης από πολύ κόσμο) αστικής ηθογραφίας του Μεσοπολέμου. Αυτή η ηθογραφία κρίνεται, πως δεν βασίζεται σε ξένες απομιμήσεις και πως

συγγραφείς. Περιβεβλημένα από τη γοητεία των φιλολογικών επιδράσεων και ενός θολού επαναστατικού οράματος, αυτά τα πρόσωπα θα αποτελέσουν την πρώτη ύλη της εγχώριας πεζογραφικής παραγωγής. [...] Η περιδιάβαση στον χώρο του λαϊκού περιθωρίου, όπου κυριαρχεί η αθλιότητα, με υπερτονισμένη την πλευρά της αληθείας, της πορνείας, της φυματίωσης, των αφροδίσιας και των ναρκωτικών, βάζει τη σφραγίδα της στο έργο των νέων συγγραφέων. [...] Στην προσπάθειά τους να ξεφύγουν από τη θεματική μιας ηθογραφίας της υπαίθρου καταφεύγουν σε μια παραμορφωμένη αστική ηθογραφία που βρίσκεται στα όρια της παραλογοτεχνίας» (ό.π., σσ. 34-46). Βλ., επίσης, Παντελής Βουτουρής, ό.π., σσ. 288-291. Βλ., επίσης, Επαμ. Γ. Μπαλούμης, ό.π., σσ. 80-83, 108-116, 147-160, 253-323, 379-383.

παρουσιάζει γνήσιους λαϊκούς τύπους³⁶⁶ που λυτρώνουν απ' τον “λεβαντινισμό των ελληνοφράγκικων κομεντί, από τας συμβατικές πλοκάς, τας κενάς δραματικές υποθέσεις, από την προβολήν ξένων συνθηκών επί του ελληνικού δράματος, την καθιστώσαν τόσον άψυχα τα ελληνικά θεατρικά έργα”³⁶⁷.

Ενώ οι παραπάνω δραματικές λαϊκές ηθογραφίες της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου παίζονται από τους κεντρικούς επαγγελματικούς θιάσους, την ίδια εποχή αρχίζουν να παίζονται και στα λαϊκά συνοικιακά θέατρα κάποιες νέες ελληνικές μουσικές ηθογραφίες που περιγράφουν τη ζωή της φτωχής αθηναϊκής συνοικίας. Συνεπώς το ρεύμα της λαϊκής αστικής ηθογραφίας αλώνει και τον χώρο των λαϊκών θεαμάτων και τον χώρο του μουσικού θεάτρου, οι οποίοι εκφράζονται μέσω των αποκλειστικά δικών τους δραματογράφων. Τις κατευθύνσεις και τα ενδιαφέροντα των λογίων δραματογράφων μοιάζουν να μοιράζονται και να ακολουθούν επίσης οι λαϊκοί δραματογράφοι. Όπως, λοιπόν, συναντήσαμε μία νησιώτικη μουσική ηθογραφία στον τύπο του παλαιού κωμειδυλλίου (*Σακατούρας* Ι. Δρόσου), γραμμένη από λαϊκό δραματογράφο και απευθυνόμενη αποκλειστικά στο λαϊκό κοινό των συνοικιακών θεάτρων, το ίδιο ακριβώς γίνεται και με τις μουσικές λαϊκές αθηναϊκές ηθογραφίες. Δυστυχώς, έχει βρεθεί μόνο ένα κείμενο μουσικής κωμωδίας απ' αυτά τα έργα κι έτσι οι πληροφορίες αντλούνται μόνο μέσω των τίτλων και των πληροφοριών, που δίνονται μέσα από τον ημερήσιο τύπο της εποχής.

Έτσι, το 1920 συναντούμε την “αθηναϊκή ηθογραφία” του Ι. Πρινέα *Γύρω στη λατέρνα*. Το 1922 συναντούμε τη “μουσική ηθογραφία” των Τηλ. Λεπενιώτη – Ι. Πρινέα *Ο πρίγκηψ Γκάγκαρης*, τη “μουσική ηθογραφική κωμωδία” του Τ. Μωραϊτίνη *Καινούργιο σπίτι ή 3000 δραχμές δια δύο κάμαρες και μίαν κουζίνα* που περιγράφει τη ζωή της αθηναϊκής συνοικίας και την “αθηναϊκή μουσική λαϊκή ηθογραφία” του Μαρκίδη *Το αλάτι* (μουσική Α. Κουδούνης). Το 1924 συναντούμε τις “μουσικές ηθογραφίες” του Θάνου Ζάχου *Η καρδιά του εργάτη* και *Ο άνθρωπος της ταβέρνας* και την

³⁶⁶ Χαρακτηριστικές πάνω σ' αυτό είναι οι κριτικές της εποχής για το *Φιντανάκι* και για τη *Σταχτομπούτα* του Π. Χορν: «Ο Χορν είνε θεατρικός. Ανεβάζει τα πάντα από τον δρόμον εις την σκηνήν με την μεθοδικότητα ενός στρατηγού που ενεργεί επιστράτευσιν. Η γειτονιά αναζητ' ολόσθητη εις το έργον, χωρίς καμμίαν δυσχέρειαν. [...] Μπορεί να μας προσελκύση [η *Σταχτομπούτα*], γιατί καθρεφτίζει τον εαυτόν μας, τον γείτονά μας, το σπήτι μας, την ψυχήν μας, ολίγον τι περισσότερο ασφαλώς από τα ψυχρά και αδιάφορα έργα της Ευρωπαϊκής βιομηχανίας. [...] Διατί επέτυχεν το γειτονικόν *Φιντανάκι* του κ. Παντελή Χορν; Εννοώ την λαϊκήν επιτυχίαν του. Αυτή μας ενδιαφέρει περισσότερο από το βραβείον του Αβερωφείου. Διότι, επί τέλους, αυτό πα να πη επιτυχία: να σε νιώση μια φορά και ο κοσμάκης. Να κατορθώνωμεν γράφοντας να γινώμεθα νοητοί και από το πολύ πλήθος. [...] Αυτό λέγεται Τέχνη και όχι τα μακρὰ μαλλιά, η πλατύγυρη ρεπούμπλικα και η πνιγηρά ατμόσφαιρα ενός καφενείου. [...] Οι συγγραφείς των σοβαρών θεάτρων αντλούντες από την λαϊκήν ψυχήν, θα μας δώσουν τους πραγματικούς Ελληνικούς τύπους του θεάτρου μας. Θα συμβή εις το θέατρον δηλαδή ό,τι προβλέπεται ότι θα γίνη και εις την Κοινωνίαν. Τον πυρήνα της Ελληνικής εν γένει ζωής θ' αποτελέσουν άνθρωποι προερχόμενοι από τας λαϊκάς τάξεις. Τους ανθρώπους αυτούς, αγνούς και παρθένους, μακράν ευρισκομένους από κάθε ξενικήν επίδρασιν, θα λάβη ως πρότυπα ο συγγραφέυς δια να δημιουργήση τους ήρωάς του». (Κώστας Αθάνας, «*Σταχτομπούτα*», *Ελ. Β.*, 26-8-1922, του ίδιου «*Φιντανάκια*», *Ελ. Β.*, 13-2-1922 και άρθρο αγνώστου με τίτλο «*Οι πόθοι του κοινού*», *Ελ. Β.*, 21-8-1922). Στους άμεσα αναγνωρίσιμους ηθογραφικούς τύπους της *Ρηνούλας* του Αιμ. Βεάκη αναφέρεται και το δημοσίευμα «*Ρηνούλα*», *Εστία*, 11-9-1918.

³⁶⁷ Βλ. Φώτος Πολίτης, «*Το Φιντανάκι*», *Πολιτεία*, 29-9-1921, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α', ό.π., σ. 110.

3πρακτη μουσική φάρσα του Νικ. Κοπακάκη *Ο αστυνόμος Φάπας*, η οποία μέσα από πλήθος ερωτικών φαρσικών παρεξηγήσεων αναδεικνύει ως ήρωες αστυνόμους, υπενωμοτάρχες, κοκότες, χωροφύλακες κι υπηρέτριες.

Η νέα 3πρακτη “μουσική κωμική ηθογραφία” του Ιωάννη Λάιου *Του Κουτρούλη το πανηγύρι*, παρότι εκτυλίσσεται σε καφεζυθεστιατόριο στη Γλυφάδα, αποτελεί μία μίξη αθηναϊκής λαϊκής και αγροτικής ηθογραφίας στον τύπο του κωμειδουλίου. Μαζί με τις φιγούρες των λαϊκών Αθηναίων (τον Ανδρέα Ανθήκη, τύπο κουτσαβάκη ψευτοπαλληκαρά ζυθοπώλη και θεατρώνη της Γλυφάδας απ’ τον Βόλο, την Αφροδίτη, υποτιθέμενη πρωταγωνίστρια μπουλουκιών, την Ανθοπώλιδα, τον εγγράμματο υπενωμοτάρχη, τους μάγκες - κουτσαβάκηδες ψευτοπαλληκαράδες Αρειμάνιο, Απαίσιο, Επίφοβο και Σέρτικο που μιλούν μάγκικα και τραγουδούν και αμανέδες, τον υπηρέτη Κορκοντέλα και τα πέντε χαμίνια φίλους του) παρουσιάζονται και κλασικοί κωμειδουλιακοί τύποι από διάφορες τοποθεσίες της Ελλάδας με χαρακτηριστικές ντοπιολαλιές. Έτσι, εμφανίζονται ο ευρυτάνας ήρωας ενωμοτάρχης Κουτρούλης, ο ζακυνθινός ακόλουθος του Κουτρούλη εύζωνος Σουβενίρ, ο Δάσκαλος εξ Αμφίσης που μιλά στ’ αρχαία ελληνικά, ο εύπορος αλβανός κτηματίας με τη μενιδιάτικη προφορά Αριστείδης Γελάδας κι οι χιώτες οργανοπαίκτες. Η συγκεκριμένη μουσική κωμική ηθογραφία, καθώς απευθύνεται σε λαϊκό κοινό και καθώς παρουσιάζεται λίγο μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, περιέχει ενθουσιώδεις εθνικιστικές αναφορές³⁶⁸.

δ. Όψιμες προσπάθειες ελληνικού νατουραλισμού

Το πιο καινοτόμο στοιχείο της παρούσας περιόδου στη νεοελληνική δραματογραφία –τουλάχιστον, για τα ελληνικά δεδομένα- είναι η προσπάθεια ενστερνισμού των κανόνων του νατουραλιστικού δράματος, αλλά και του επαναστατικού ιμπσενικού “δράματος ιδεών” της κοινωνικής καταγγελίας στην αθηναϊκή σκηνή, έστω και τόσο αργά όσο κατά την τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Γνωρίζουμε, ότι η επίσημη χρονολογία έναρξης του νατουραλιστικού κινήματος στην Ευρώπη είναι το 1873 (*Thérèse Raquin* του Zola), ο Ibsen αρχίζει να γράφει τα κοινωνικά “δράματα ιδεών” του το 1877 (*Στηρίγματα της κοινωνίας*) –για να μην επεκταθούμε στα ρώσικα ρεαλιστικά έργα, που αρχίζουν να εμφανίζονται με τον Τουργκένιεφ, τον Πιζέμσκι και τον Οστρόφσκυ απ’ τα μέσα του 19^{ου} αιώνα κι ακόμη πιο πριν³⁶⁹. Καθώς τα παραπάνω καλλιτεχνικά ρεύματα είναι ήδη προ πολλού γνώριμα και στην Ελλάδα, θα χαρακτηρίζαμε το φαινόμενο της όψιμης εμφάνισής τους στην

³⁶⁸ Κατά τη διάρκεια ενός τραγουδιού από τα 18 της μουσικής ηθογραφίας ακούγονται οι ηθοποιοί να λένε: «-ΚΟΥΤΡΟΥΛΗΣ: Χαράς την την Ελλάδα μας με τα περίσσια κάλλη που μονιασμένη θα γινή κι ακόμη πιο μεγάλη. – ΑΦΡΟΔΙΤΗ: Οι πρόσφυγες δεν είναι αρνιά, ούτε έρημα κοπάδια, μόν’ είν’ αδέλφια της καρδιάς, μέσ’ απ’ τα φυλλοκάρδια. Γι’ αυτό και εμείς μαζί μ’ αυτούς, αδερφωμένοι όλοι, στη Σμύρνη θα ξανάμπουμε και στη γλυκιά την Πόλη» (Ιωάννης Σ. Λάιος, *Του Κουτρούλη το πανηγύρι*, Μιχαήλ Ι. Σαλίβερος, Αθήνα, χ.χ., σ. 93).

³⁶⁹ Βλ. Oscar Brockett, ό.π., σσ. 456-553, J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 1 (Realism and naturalism), Cambridge University Press, Cambridge - New York - Port Chester - Melbourne - Sydney, 1981, σσ. 4-31, Lilian R. Furst – Peter N. Skrine, *Νατουραλισμός*, μτφρ. Λία Μεγάλου, Η Γλώσσα της Κριτικής, αρ. 6, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1972, σ. 75, καθώς και το άρθρο της Nina Gourfinkel, «La politique théâtrale russe et le réalisme» στον τόμο *Le Théâtre moderne: Hommes et tendances*, ό.π., σσ. 194-198.

αθηναϊκή σκηνή του Μεσοπολέμου περισσότερο ως μία εκσυγχρονιστική “μετατόπιση”, παρά ως μια επαναστατική ρήξη με το παρελθόν. Επιπλέον, πρέπει να σημειώσουμε προκαταρκτικά τη σύγκυση μεταξύ των όρων “νατουραλισμός” και “ρεαλισμός”, η οποία δεν διαφαίνεται μόνο στα λόγια των ίδιων των ελλήνων δραματικών κριτικών και διανοουμένων του Μεσοπολέμου που θα συναντήσουμε παρακάτω, αλλ’ αποτελεί ήδη εγγενές πρόβλημα των δύο κινημάτων απ’ την αρχή της ίδιας της γέννησης του νατουραλισμού το 1867, καθώς ο Zola δεν διαχώρισε ποτέ σαφώς τους δύο όρους³⁷⁰.

Από το 1921, λοιπόν, στα αθηναϊκά θεατρικά πράγματα αρχίζουν να εμφανίζονται κάποια δράματα με κυρίαρχο τον ρόλο του ωφελμιστικού ματεριαλιστικού οικονομικού παράγοντα στην ανθρώπινη ζωή, με έντονη επίθεση κατά της συμβατικής αστικής κοινωνικής ηθικής στα χνάρια του Ibsen, καθώς και με την περιγραφή της εξαθλίωσης των λαϊκών τάξεων της πρωτεύουσας που αναπαρίσταται φωτογραφικά. Έτσι, το 1921 ο Δημ. Μπόγρης στο 3πρακτο δράμα του *Ο ιατρός Μαυρίδης* -το πρώτο δράμα του νέου δραματογράφου που παρουσιάζεται στην αθηναϊκή σκηνή- δίνει μεγάλη έμφαση στον οικονομικό παράγοντα, η παρέμβαση του οποίου μπορεί να διαλύσει τις ανθρώπινες σχέσεις. Στηλιτεύεται, επίσης, δριμύτητα η κοινωνική υποκρισία κι η συμβατική ηθική της σύγχρονης πλουτοκρατικής κοινωνίας.

Το ίδιο έτος ο Παντελής Χορν με τη γνωστή μας 3πρακτη “αθηναϊκή ηθογραφία” του *Το φιντανάκι* αναλύει, επίσης, τον ρόλο του οικονομικού παράγοντα στις σχέσεις των σύγχρονων ανθρώπων, ενώ φωτογραφίζει ρεαλιστικά τη ζωή της εξαθλιωμένης λαϊκής τάξης της πρωτεύουσας κατά τις παραμονές της Μικρασιατικής καταστροφής. Μάλιστα, μαθαίνουμε, ότι το 1921 ο Χορν γράφει το *Φιντανάκι* στο Σορέντο της Ιταλίας κι έτσι είναι πολύ πιθανό να επηρεάστηκε από την ιταλική εκδοχή του νατουραλιστικού θεάτρου, από τον ναπολιτάνικο βερισμό³⁷¹.

Το 1922 ένας από τους παλιούς έλληνες σοσιαλιστές και δημοτικιστές - ψυχαριστές δραματογράφους, ο Δημ. Ταγκόπουλος, εκδότης του δημοτικιστικού περιοδικού *Νουμάς* απ’ τις αρχές του 20ού αιώνα που κατά τη δεκαετία του 1910 ως το 1924, έτος λήξης της έκδοσής του, παίρνει σαφή δυναμικό σοσιαλιστικό προσανατολισμό και συνδυάζει την επικράτηση της δημοτικής παράλληλα με την υποστήριξη του δίκαιου των φτωχών και καταπιεσμένων λαϊκών στρωμάτων και την κοινωνική απελευθέρωση³⁷², παρουσιάζει στην αθηναϊκή σκηνή το δράμα του σε 3 μέρη *Η μητέρα*. Μέσα απ’ αυτό ο συγγραφέας κατακρίνει την υποκριτική αστική ηθική σχετικά με το ζήτημα του γάμου και της διακόρευσης της νέας κοπέλας και διακηρύσσει πως δεν υπάρχουν “δούλοι κι αφεντάδες” και πως όλοι οι άνθρωποι έχουν ίδια δικαιώματα κι υποχρεώσεις ανεξάρτητα απ’ το οικονομικό τους επίπεδο³⁷³. Το

³⁷⁰ Για το ζήτημα, βλ. Lilian R. Furst – Peter N. Skrine, ό.π., σσ. 13-18.

³⁷¹ Βλ. Έφη Βαφειάδη στην εισαγωγή του δράματος *Φιντανάκι*, *Τα Θεατρικά*, τομ. Β’, ό.π., σ. 231.

³⁷² Βλ. Χριστίνα Ντουσιά, ό.π., σσ. 58-61.

³⁷³ Ο Δ. Ταγκόπουλος στον πρόλογο του δράματός του δηλώνει ξεκάθαρα τις κοινωνιστικές του προθέσεις: «Το δράμα μου αυτό, όσο το αυτοσκεδιάζα μέσα στο μυαλό μου κι όσο αρχίνησα, αργότερα, ναν το καταστρώνω στο χαρτί, το αφιέρωνα στη Γυναίκα μου και στις λίγες σήμερα, μα

συγκεκριμένο δράμα προκαλεί βίαιες αντιδράσεις στους αστούς κριτικούς λόγω της γνωστής σοσιαλιστικής ιδεολογίας του συγγραφέα³⁷⁴, ενώ το νέο σοσιαλιστικό δράμα του *Λυτρωμός* (εκδίδεται το 1920), σχετικό μ' έναν νέο που θέλει ν' αλλάξει τον κόσμο και τις εργασιακές σχέσεις, δεν παριστάνεται ποτέ στην αθηναϊκή σκηνή παίρνοντας πάλι λόγω της ιδεολογίας του αρνητικές κριτικές³⁷⁵.

Ύστερα από τα τέσσερα παραπάνω δράματα οδηγούμαστε στο έτος 1924, κατά το οποίο ο Σπύρος Μελάς με αφορμή το δράμα του σε 3 μέρη *Μια νύχτα, μια ζωή* θα λέγαμε, ότι επικαλείται όψιμα στην Ελλάδα το κίνημα του νατουραλισμού και την επίδραση του ιμπσενικού θεάτρου³⁷⁶. Ο συγκεκριμένος συγγραφέας, ο οποίος επανεμφανίζεται δυναμικά στο θέατρο του Μεσοπολέμου μετά από μια σιωπή αρκετών ετών –το τελευταίο του δράμα *Το άσπρο και το μαύρο* γράφτηκε το 1913– δηλώνει τα εξής:

«Δεν πρόκειται περί της ανακαλύψεως της πυρίτιδος. Προσεπάθησα να ζωγραφίσω με τας απλουστέρας γραμμάς και τα κοινότερα χρώματα, μια πολύ συνηθισμένη ζωή: τη ζωή των μικρονοικοκυραίων. Μεταξύ της λάμψεως των “επάνω” τάξεων και της αφανείας του κάτω λαού ο μικροαστός παριστά, εις τον κοινωνικόν πίνακα, ένα μελαγχολικόν σκιοφως, γεμάτο από αμυδρές, τριμμένες, ωχρές, δυσδιάκριτες μορφές, που σπαράζουν εις τα νύχια αιωνίων, ανεξομαλύντων αντιφάσεων. Είνε τα θλιβερότερα θύματα των κρατουσών κοινωνικών συνθηκών και όμως οι θερμότεροι απολογηταί των. Είνε δούλοι και όμως η καθημερινή των τροφή είνε και η φρεναπάτη του κυρίου. Είνε ο κόσμος της εντατικής δουλειάς και όμως έρμαιοι αιωνίων, αθεραπεύτων αναγκών. Αν προσέξη μολαταύτα κανείς κάπως καλλίτερα της αμυδρές, τριμμένες, ωχρές και δυσδιάκριτες μορφές των αφανών αυτών ηρώων του μεγάλου δράματος της καθημερινής ζωής, θ' αντιληφθή ότι μία

σίγουρα, πολλές άυριο αληθινές μητέρες που θα μπορούσαν να νιώσουν κι έτσι θα μπορούσαν να υψώσουν την ψυχή τους και τη σκέψη τους πάνω από τα καθιερωμένα και πάνω από τη συμβατική ηθική της αστικής κοινωνίας –μιας κοινωνίας ουσιαστικά ανήθικης. Η αφιέρωση αυτή, που μπαίνει και δω, στο βιβλίο, όπως πρωτογράφτηκε, μπορώ να πω πως είναι και η κεντρική ιδέα, το leit-motiv του έργου. Από κουβέντες σχετικές που κάναμε πολλές φορές με τη γυναίκα μου, πάνω σ' αυτό το ζήτημα, μόρφωσα την πεποίθησή πως υπάρχουν, και σήμερα ακόμα, μέσα στην άπλαστη και πισωδρομική κοινωνία μας, μητέρες που βάζουν τη ζωή και την πραγματική ευτυχία του κοριτσιού τους πάνω απ' όλα κι απ' αυτήν ακόμη τη συμβατική ηθική της κοινωνίας που θαρρεί πως μ' ένα στεφάνι από βία ή από ανάγκη οικονομική, τις περισσότερες φορές, βαλμένο στο κεφάλι του κοριτσιού, σβήνεται κάθε ντροπή κι εξοικονομείται η “περίσταση”. [...] Εγώ έστησα αντίμαχες τις δύο ιδεολογίες: την αστική, την καθιερωμένη και τη ριζοσπαστική, την περισσότερο ανθρωπιστική –την ιδεολογία του Αύριου» (βλ. Σημείωμα του Δ. Ταγκόπουλου στην έκδοση του δράματος *Η μητέρα*, εκδ. Τύπος Δημ. Π. Ταγκόπουλου & Σία, Αθήνα, 1922, σσ. 6-7). Σχετικά με τις σοσιαλιστικές ιδέες της ηρωίδας, της μητέρας, η οποία αρνείται να κάνει η κόρη της έναν εκβιαστικό γάμο συμφέροντος, παρά το γεγονός, ότι έχει διακορευθεί από ανήθικο πλούσιο, κι η οποία πιστεύει, πως “δεν υπάρχουνε δούλοι κι αφεντάδες”, παρά μόνο “άνθρωποι καλοί και κακοί” κι ότι “δύο άνθρωποι καλοί, είναι ίσοι κι έχουν ίσα δικαιώματα στη ζωή, αδιάφορο αν ο ένας είναι βασιλιάς κι ο άλλος σκουπιδιάρης” κι η οποία, μάλιστα, καθυβρίζει την “πατριδοβιομηχανία των αρχαίων Ελλήνων”, αλλά και την υποκρισία της χριστιανικής θρησκείας (“ένα στεφάνι από ψεύτικα λεμονάνθια, ένας παπάς μεθυσμένος, ένας Νόμος τυραννικός, και η αιωνία σκλαβιά ύστερα”) –στοιχεία ριζοσπαστικά κι αιρετικά για την εποχή– βλ. τα λόγια της στο δράμα *Η μητέρα*, ό.π., σσ. 32-33, 35, 52-53, 66-67).

³⁷⁴ Βλ. π.χ. την κριτική του Μώμου «Από τα θέατρα – *Η μητέρα*», *Ελ. Β.*, 15-6-1922.

³⁷⁵ Σχετικά με την “κομμουνιστική” ιδεολογία του *Λυτρωμού* του Ταγκόπουλου και γενικότερα για την προλεταριακή τέχνη, μιλά ο επίσης κομμουνιστής λογοτέχνης Πέτρος Πικρός στη συνέντευξη που δίνει στον Στέφανο Χαρμίδα (Στέφανος Χαρμίδης, «Η φιλολογική μας έρευνα – Ομιλούν οι νέοι», *Ελ. Β.*, 17-7-1923), αλλά και ο Φώτος Πολίτης («Ο *Λυτρωμός*», *Πολιτεία*, 3-1-1921, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή Κριτικών άρθρων*, τομ. α', ό.π., σσ. 105-107).

³⁷⁶ Σχετικά με την επίδραση του δράματος *Μια νύχτα, μια ζωή* απ' το ιμπσενικό δράμα, βλ. Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 142-143.

μεγάλη ζύμωσις συντελείται εις το μελαγχολικόν σκιάφως, μέσα εις το οποίον κινούνται και ζουν. Ο μέγας πόλεμος έσφιξε με τον πλέον απαίσιον τρόπον τα άκρα της πελωρίας τανάλιας των οικονομικών αναγκών, εντός της οποίας σφαδάζει αυτός ο κόσμος και υπό την συνθλιπτικήν πίεσίν της αρχίζουν να γίνονται περισσότεραι αι καθημεριναί δραματικά συγκρούσεις και απείρως αισθητότεραι αι πριν μερικά πικρόταται αλήθειαι. Αυτήν την ζύμωσιν προσεπάθησα να φωτίσω εις το νέον μου έργον. Είνε μία δραματική σπουδή της σημερινής καταστάσεως εις εν από τα κοινωνικά κύτταρα. Μία μικροαστική οικογένεια, η οποία έχει λόγους, μάλιστα, να αισθάνεται βαθύτερα την πίεσιν των νεωτέρων συνθηκών, διότι είχε ευπορίαν εις το παρελθόν, ζη, όπως όλα αι μικροαστικά οικογένεια, με τους δυο τραχείς και αχωρίστους συντρόφους: την εργασία και την οικονομία. Δουλεύουν όλοι, πατέρας, αγόρι, κορίτσι, ακόμη και κάποιος νέος, ορφανός, γυιός πιστού υπαλλήλου, που είχαν άλλοτε στο μικρό τους εργοστάσιο. Και όλα θα πήγαιναν λαμπρά, αν κάποιος απρόοπτον γεγονός δεν ανέτρεπεν ανεπανορθώτως τον ευπαθέστατον προϋπολογισμόν του σπιτιού. Ηνοίχθη ένα ρήγμα. Δια να καλυφθή εχρειάσθη μία πράξις από εκείνας, αι οποίαί θίγουν την συμβατικήν κοινωνική ηθικήν. Δια να καλυφθή η πράξις αυτή, πρέπει να διαδραματισθούν γεγονότα, κατά τα οποία ο πατέρας δεν μπορεί να είναι πλέον πατέρας, ο αδελφός δεν μπορεί να είναι πλέον αδελφός, η κόρη δεν μπορεί να είναι πλέον κόρη. Πίστις, έρωσ, στοργή, αφοσίωσις, ηθικαί αντιλήψεις και δεσμοί δοκιμάζονται, κλονίζονται, θραύονται μέσα εις το φοβερό, σκοτεινό τούνελ, εις το οποίον τους έχει σπρώξη η ανάγκη! Και νικά μεν βαθμιαίως ο ηθικός άνθρωπος, ο οποίος υπάρχει στο βάθος όλων των προσώπων που δοκιμάζονται από την περιπέτειαν, αλλά καθένας βγαίνει από την πάλην με ανοικτάς κι αιμορροούσας πληγάς. Την νίκην των την πληρώνουν όλοι πολύ ακριβά»³⁷⁷.

Μάλιστα, η υπόθεση του δράματος του Μελά με την τίμια εργαζόμενη ηρωίδα Όλγα να πουλά επί χρήμασι το κορμί της, παρά τη θέλησή της, στον πλούσιο μεσήλικα έμπορο Κράπα, έτσι ώστε ο τελευταίος να πληρώσει κάποια χρέη του πατέρα της καλύπτοντας οικονομικές ατασθαλίες του τού παρελθόντος, μοιάζει πολύ με την αντίστοιχη υπόθεση του κοινωνιστικού διηγήματος του Νίκου Κατηφόρη “Η πιάτσα” (1930)³⁷⁸. Στο διήγημα αυτό η κεντρική ηρωίδα γίνεται πόρνη πολυτελείας για χάρη της επιβίωσης της οικογένειάς της³⁷⁹. Το ίδιο γίνεται και μ’ όλες σχεδόν τις γυναικείες φιγούρες στο προγενέστερο *Φιντανάκι* του Χορν. Έτσι, διαπιστώνουμε, πως οι ανθρώπινες σχέσεις παγιδεύονται από τους αγοραστικούς νόμους της προσφοράς και της ζήτησης, γίνονται αγοραίες και συμβολίζουν το μεταμικρασιατικό οικονομικό φαινόμενο του “βιοτεχνικού αφανισμού μπροστά στη βιομηχανική ανάπτυξη”³⁸⁰. Ας μην ξεχνάμε, ότι στο δράμα του Μελά *Μια νύχτα, μια ζωή* αναφέρεται, ότι η οικογένεια της Όλγας ήταν κάποτε πλούσια διατηρώντας δικό της “μικρό εργοστάσιο”- βιοτεχνία, αλλά πτώχευσε και τώρα εξαρτάται οικονομικά απ’ τον πλούσιο μεταπράτη Κράπα.

Τους όρους “ρεαλισμό” και “νατουραλισμό” χρησιμοποιούν κριτικοί, αλλά και οι ίδιοι οι συγγραφείς τους και για κάποια άλλα δράματα που εμφανίζονται το 1924: για το 3πρακτο δράμα *Το πουλί της νύχτας* του

³⁷⁷ Σπύρος Μελάς, «Ελληνικόν θέατρον – *Μια νύχτα, μια ζωή*», *Ελ. Β.*, 24-8-1924.

³⁷⁸ Ο Νίκος Κατηφόρης, το μοναδικό μεσοπολεμικό δράμα του οποίου πρόκειται να φανεί το 1939 στην αθηναϊκή σκηνή – η ηθογραφική κωμωδία *Το μεράκι του άρχοντα* απ’ τον θίασο Κοτοπούλη- είναι τακτικός συνεργάτης αρκετών αριστερών περιοδικών του Μεσοπολέμου, όπως οι *Νέοι Βομοί*, η *Νέα Επιθεώρηση*, οι *Πρωτοπόροι*. Συμμετείχε, επίσης, αρχικά στη συντακτική επιτροπή των *Νέων Πρωτοπόρων*, αλλά στη συνέχεια αποχώρησε (βλ. Χριστίνα Ντουριά, ό.π., σσ. 63, 222, 224-225).

³⁷⁹ Βλ. Επαμ. Γ. Μπαλούμης, ό.π., σσ. 288-291.

³⁸⁰ Βλ. Άλκης Ρήγος, ό.π., σσ. 65-67. Βλ., επίσης, το 5^ο κεφάλαιο με τίτλο «Βιομηχανία» της Χριστίνας Αγγριαντώνη στον τόμ. Α1 της *Ιστορίας της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, ό.π.

Κωστή Μπαστιά³⁸¹ και για το σατιρικό δράμα του Θεόδωρου Συναδινού *Καραγκιόζης*. Στο πρώτο δράμα απεικονίζεται φωτογραφικά και χωρίς ωραιοποιήσεις η ζωή των χασισοποτών, των πορνείων, των καταγωγίων, της διεφθαρμένης αστυνομίας στη λαϊκή συνοικία της Κρεμμυδαρούς του Πειραιά την επαύριο της Μικρασιατικής καταστροφής, όπου μια αθώα, ορφανή και νεαρή διασωθείσα απ' την καταστροφή Μικρασιάτισσα πέφτει θύμα εκμεταλλευτών στην πρωτεύουσα και εκπορνεύεται³⁸².

Στο δεύτερο δράμα στόχος του συγγραφέα είναι το χτύπημα του ρομαντισμού κι η εμφάνιση της γυμνής αλήθειας, “της κοινωνικής πάλης, της κοινωνικής ανισότητας και της κοινωνικής σαπίλας”. Μάλιστα, ο Συναδινός παραλληλίζει το σατιρικό του δράμα με το δράμα του Ibsen *Ένας εχθρός του λαού* βρίσκοντας αντιστοιχίες μεταξύ των ηρώων³⁸³. Η καμπούρα του κωμικοτραγικού νόθου ήρωά του συμβολίζει “την τιμότητα που δεν αφήνει την σπονδυλική στήλη αυτού που την έχει να διπλώνεται κάθε λίγο μπρος στον άτιμο δυνατό”³⁸⁴, ενώ θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, παρόλη

³⁸¹ Δυστυχώς τα δράματα του Κωστή Μπαστιά (ή Κωστή Μπαστουνόπουλου), τα οποία παραστάθηκαν στον Μεσοπόλεμο στην αθηναϊκή σκηνή, έμειναν ανέκδοτα, ενώ τα χειρόγρατά τους καταστράφηκαν απ' τον ίδιο τον συγγραφέα. Αυτό έγινε με τα δράματα *Πέτρα σκανδάλου*, *Το πουλί της νύχτας* και την κωμωδία *H. A. M. το ταλέντο*, ενώ δημοσιεύθηκε μόνο το δράμα *Το μοντέλλο* το 1922, το οποίο, εντούτοις, δεν παραστάθηκε στην αθηναϊκή σκηνή (βλ. Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*, τομ. Α' (Χρονογραφία – εργογραφία), Εκδοτική Αθηνών, 1997, σσ. 125-126).

³⁸² Άγνωστος αρθρογράφος αναφέρει τα εξής για το *Πουλί της νύχτας* του Μπαστιά: «Το δράμα τούτο κατά την γνώμην όσων παρηκολούθησαν τας δοκιμάς είνε κατ' εξοχήν αντιπροσωπευτικόν του ρεαλιστικού θεάτρου. Ο συγγραφέυς υποστηρίζει, ότι δια να κτυπηθή ό,τι σαθρόν υπάρχει εις την ανθρωπίνην κοινωνίαν, πρέπει να πείσωμεν τον κόσμον, ότι υπάρχει μία επικίνδυνος αθλιότης. Έχει παύση να είνε αποτελεσματικός τρόπος ο α' ή ο β' χαρακτηρισμός μιας καταστάσεως. Ζωγράφισε την κατάστασιν αυτήν όσον ημπορείς ωμότερα, ρεαλιστικώτερα και δίχως καμμίαν κρίσιν παρακολούθησε την εντύπωσιν που θα κάμη. Είνε το περίφημον δόγμα αυτό, μιας ωρισμένης σχολής, είνε η βάση της νατουραλιστικής σχολής, είνε το θέατρον του ρεαλισμού επί του οποίου εβασίσθη ο κ. Μπαστιάς και έγραψε *Το πουλί της νύχτας*» (βλ. «*Το πουλί της νύχτας*», *Ελ. Β.*, 20-8-1924). Τον όρο “νατουραλιστικό δράμα” που περιγράφει παραστατικά τύπους και χαρακτήρες από συγκεκριμένη κοινωνική τάξη, αυτή των καταγωγίων, χρησιμοποιεί και ο Μιλτ. Λιδωρίκης για το *Πουλί της νύχτας*, παρόλες τις γενικότερες αντιρρήσεις του για το έργο («Θεατρική σκηνή», *Ελ. Β.*, 29-9-1924). Τον όρο “νατουραλισμό” χρησιμοποιεί για τον προσδιορισμό του δράματος και ο Φώτος Πολίτης, «Τα θέατρα – Κ. Μπαστιά – *Το πουλί της νύχτας*», *Πολιτεία*, 24-9-1924, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α', ό.π., σ. 193). Ο Κώστας Αθάνατος χρησιμοποιεί τον όρο “επαναστατικό δράμα”, προκειμένου να χαρακτηρίσει το *Πουλί της νύχτας*, το οποίο επιτίθεται ζωηρά κατά της κρατούσας εξουσίας, της χωροφυλακής («Αττικά ημερονύκτια – Η εξουσία», *Ελ. Β.*, 26-9-1924).

³⁸³ Βλ. δημοσίευμα του Θ. Συναδινού, «Ως είδος αντικριτικής – Ο *Καραγκιόζης* μου», *Ελ. Β.*, 2-6-1924, όπου ο συγγραφέας, μόλις δύο μήνες πριν απ' τον Μελά, επικαλείται, επίσης, το κίνημα του ρεαλισμού – νατουραλισμού” ως εξής: «Πρέπει, κύριοι, να συνηθίσωμεν όχι μόνον ν' αντικρύζωμεν, αλλά και να λέγωμεν την αλήθειαν. Οσονδήποτε ωμή, σκληρά και πικρή και αν είνε. Ο ρομαντισμός δεν έχει πλέον καμμίαν θέσιν εις ένα κόσμον αλληλοσπαρασσόμενον, αλληλοκλεπτόμενον, αλληλοατιμαζόμενον και αλληλοθαναζόμενον. Πόσοι Καραγκιόζηδες δεν πεθαίνουν στα αληθινά την ημέραν μπροστά εις τα μάτια μας. Και από τί θάνατον; Από ηθικόν. Σκληρότερον δηλαδή του σωματικού τιοιούτου. Και όμως περνούμε αδιάφοροι μπροστά από τα θύματα αυτά της κοινωνικής πάλης, της κοινωνικής ανισότητος και της κοινωνικής σαπίλας και διαμαρτυρόμεθα, γιατί; Διότι ο ήρως ενός θεατρικού έργου, τον οποίον ο συγγραφέυς του έταξεν εκπροσωπητήν της τιμιότητος, μετά μίαν πάλην στήλης με στήθος που την ατιμίαν, δερόμενος από όλους, υβριζόμενος από όλους, κλοτσοπατούμενος από όλους, ευρίσκειται εις την αναπόφευκτον ανάγκην να πραγματοποιήση την σκέψιν, που από καιρό στριφογυρίζει στο κεφάλι του, να γκρεμίση το σπίτι του, τουτέστι ν' αυτοκτονήση. Και αυτοκτονεί...».

³⁸⁴ Βλ. εισαγωγή Θ. Συναδινού στην έκδοση του δράματός του *Καραγκιόζης*, με τίτλο “Μερικές εξηγήσεις”, εκδοτικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1925, σ. θ'.

τη διαφωνία του ίδιου του δραματογράφου³⁸⁵, ότι μέσα σ' αυτό το σύμβολο συναντά κανείς με μεταφορικό τρόπο το θέμα της κληρονομικότητας των ιμπсениκών *Βρυκολάκων*. Συνεπώς, η καμπούρα αυτή μπορεί να συμβολίζει την κληρονομημένη ηθική διαφθορά της μοιχαλίδας μητέρας Λίζας προς το νόθο αθώο παιδί της Καραγκιόζη (Μάρκο)³⁸⁶.

Προσπαθώντας με σύγχρονη ματιά ύστερα από την πάροδο τόσων χρόνων που μεσολάβησαν από το 1924, να εξηγήσουμε αυτήν την ξαφνική κι εκ πρώτης όψεως αδικαιολόγητη –ή μάλλον όψιμη– στροφή των ελλήνων δραματογράφων της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου προς την παλιότερη φόρμα του νατουραλιστικού δράματος ως πρόταση εκσυγχρονισμού της εντόπιας δραματουργίας της εποχής, τη στιγμή, μάλιστα, που στην Ευρώπη ανθούν εντελώς πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα (π.χ. εξπρεσιονισμός, δράμα με στοιχεία φροϋδικής ψυχανάλυσης, πιραντελλισμός κτλ.), φθάνουμε σε ποικίλες πιθανές εξηγήσεις. Καταρχήν, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τα ίδια τα ιστορικά, πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα που σηματοδούν την εποχή κι ιδίως την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου: αντίκτυπος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, συρροή εξαθλιωμένων προσφύγων, καθώς κι αγροτικών πληθυσμών στην πρωτεύουσα, αύξηση του αριθμού των ανέργων, των παρασιτικών στοιχείων και των λούμπεν του περιθωρίου, καθώς και πολιτικά – κοινωνικά – οικονομικά αδιέξοδα, γεγονότα στα οποία έχουμε αναφερθεί στο εισαγωγικό κεφάλαιο³⁸⁷.

³⁸⁵ Ο ίδιος ο συγγραφέας δηλώνει, ότι πρόθεσή του δεν είναι το κήρυγμα νέων θεωριών περί κληρονομικότητας, ανταπαντώντας στην αντίθετη άποψη άγνωστου κριτικού του δράματός του (βλ. εισαγωγή του Θεόδωρου Ν. Συναδινού με τίτλο “Μερικές εξηγήσεις” στην έκδοση του δράματός του, όπ., σ. ι’).

³⁸⁶ Περί ύπαρξης “ηθικοβιολογικών νόμων” που καθορίζουν τον *Καραγκιόζη*, μιλά και ο Φώτος Πολίτης («Τα θέατρα – Θ. Ν. Συναδινού – Ο *Καραγκιόζης* – Σατυρικών δράμα», *Πολιτεία*, 29-5-1924, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 160-161).

³⁸⁷ Εκτός απ’ τους ιστορικούς, και οι λογοτέχνες μιλούν γι’ αυτά τα συνταρακτικά ιστορικά – πολιτικά – οικονομικά γεγονότα που συντάραξαν την Ελλάδα ως το 1922. Ο Γιώργος Κοτζιούλας π.χ. αναφέρει αργότερα, το 1931, για την περίοδο που ακολούθησε τη Μικρασιατική καταστροφή: «Ο πόλεμος, δαιμονική κατάρα, που συμμάχησε με τη μοίρα του θανάτου για να χωρίσει σ’ αντίπαλους στρατούς την ανθρωπότητα και να ευκολύνει το έργο των ολέθρων, έχει σταματήσει πια και βρίσκεται στην περίοδο μιας αναμονής. [...] Τα σημάδια της καταστροφής, που άφησε διαβαίνοντας αυτή η τυφλή καταίγιδα της διεγερμένης ανθρώπινης ορμής, είναι τόσο φανερά σ’ όλους, που ελάχιστοι θα προτιμούσαν να μην αναγνωρίσουν στον πόλεμο τον κυριώτερο συντελεστή των συνθηκών του βίου, όπως έχουν σήμερα διαμορφωθεί. Η αθλιότητα των όρων της ζωής των λαϊκών τάξεων, η προχωρημένη παράλυση των κινήτρων εργασίας, η γενική υποτίμηση των πνευματικών αξιών, η αταξία κι η σύγχυση που κατέχει το πνεύμα των περισσοτέρων νέων, όλα αυτά έχουν τη ριζική τους αιτία στη συγκλονιστική βιαιότητα και τη διάρκεια των προσφάτων πολεμικών αναστατώσεων. Όποιος θ’ αρνιόταν την επίδραση των παραγόντων αυτών τη μεγάλη στον σχηματισμό της σύγχρονης γενικά νοοτροπίας, θα κινδύνευε να φανεί όχι μόνο αδιόρθωτος οπισθοδρομικός, αλλά και κακός εκτιμητής των καθημερινών γεγονότων» (βλ. *Ο Στρατής Μυριβήλης κ’ η πολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα, 1931, σσ. 3-4, αναδημοσίευση στον τόμ. Α΄ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 228). Ο Κ. Θ. Δημαράς σχολιάζει επίσης: «Και ύστερα είναι το 1920, η δολοφονική απόπειρα εναντίον του Βενιζέλου, στο Παρίσι, ο φόνος του Ίδα, ο θάνατος του Αλεξάνδρου, οι εκλογές της 1^{ης} Νοεμβρίου, η αναχώρηση του Βενιζέλου από την Ελλάδα, η επιστροφή του Κωνσταντίνου. Όλα αυτά με ταχύτητα εφιαλτική. Η κατακύλα που άρχισε έτσι συνεχίζεται χωρίς καμμία ανάπαυλα, με επιταχυνόμενο ρυθμό. Η μικρασιατική καταστροφή, η προσφυγιά, η ανταλλαγή των πληθυσμών. [...] Η δημοκρατία, που ερεθίζει τη φαντασία των προοδευτικών νέων, προχωρεί μέσα από αδιάκοπες δυσκολίες, ενώ συνάμα η συντήρηση σκληρύνεται, οργανώνεται και αρχίζει να προσεταιρίζεται τους διστακτικούς. Δικτατορία Πάγκαλου, δικτατορία Κονδύλη» (βλ. εισαγωγή Κ. Θ. Δημαρά με τίτλο «Ο Γιώργος Θεοτοκάς και το Ελεύθερο Πνεύμα», στην έκδοση του *Ελεύθερου Πνεύματος* του Γιώργου Θεοτοκά, ό.π., σ. κθ’).

Οι πόλεμοι, η οικονομική κρίση, η προσφυγιά έχουν πλήξει ανεπανόρθωτα τον κοινωνικό ιστό, πρωτίστως της πρωτεύουσας, και δημιουργούν μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα μιζέριας, απογοήτευσης, οικονομικής εξαθλίωσης, ανισορροπίας και αστάθειας. Η ως τώρα αδιαμφισβήτητη πρωτοκαθεδρία των φιλελεύθερων αστών και της εκσυγχρονιστικής πολιτικής των αστικών κομμάτων του Χαρίλαου Τρικούπη και αμέσως μετά του Ελευθέριου Βενιζέλου που έχει αρχίσει από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και συνεχίζεται και κατά τον 20^ό, βρίσκεται σε επικίνδυνη καμπή μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, καθώς καταρρέει εντελώς η μέχρι τώρα μεγαλοϊδεατική ιδεολογία των αστικών κομμάτων. Όσοι επιβιώνουν μετά απ' όλα αυτά τα σημαντικά για τη χώρα ιστορικά γεγονότα, βρίσκονται με τα εθνικά τους όνειρα γκρεμισμένα, μη μπορώντας να κρατηθούν από μια ζωτική ιδεολογία, στην οποία πίστευαν ως τότε. Όπως αναφέρει ο ιστορικός της λογοτεχνίας Π. Μουλλάς, σκιαγραφώντας πολύ χονδρικά τη γενικότερη μεσοπολεμική αναταραχή σε όλα τα επίπεδα ζωής και δημιουργίας:

«Κινητικότητα, λοιπόν, σε όλα τα επίπεδα, είτε πρόκειται για στρατιωτικές εκστρατείες, για μετακινήσεις πληθυσμών και για αλλαγές καθεστώτων, είτε πρόκειται για μεταξιώσεις αξιών, για ιδεολογικές καινοτομίες και για πνευματικούς νεοτερισμούς. Η διαλεκτική του μέσα και του έξω σε διαρκή δοκιμασία: ούτε ο ελληνικός χώρος φαίνεται αναλλοίωτος ούτε οι σχέσεις του με την Ανατολή και με τη Δύση αμετάβλητες. Αλλά και ο χρόνος τώρα, ασθματικός, μεταβάλλει, θά' λεγες, τους ρυθμούς του. Ο χρόνος, δηλαδή ό,τι αποβαίνει πια, χάρη στον Einstein και στη θεωρία της σχετικότητας, χωροχρόνος, ενώ η παρουσία του σημαδεύει ολοένα και περισσότερο τους νεοτερισμούς στο λογοτεχνικό πεδίο»³⁸⁸.

Οι δραματογράφοι, λοιπόν, αντλούν υλικό για τα δράματά τους από το νέο αυτό κοινωνικό κι ιδεολογικό περιβάλλον που διαμορφώνεται στην Αθήνα, χρησιμοποιώντας μια ήδη έτοιμη και γνώριμη τους συγγραφική φόρμα –άλλωστε, όπως αναφέρει κι ο ίδιος ο Μελάς, “δεν πρόκειται περί της ανακαλύψεως της πυρίτιδος”- προκειμένου να ζωγραφίσουν τη γύρω τους άθλια κοινωνική πραγματικότητα: τον νατουραλισμό – ρεαλισμό, εξ ου και η περιγραφή των λαϊκών αθηναϊκών συνοικιών στο *Φιντανάκι* και στο *Πουλί της νύχτας* με την ύπαρξη πολλών λούμπεν ατόμων. Φυσικά, προφανώς οι έλληνες δραματογράφοι δεν έχουν την πρόθεση της πιστής αντιγραφής των νατουραλιστικών αρχών του Zola του 1873 –αν και δεν είναι μάλλον τυχαία η παράσταση της *Τερέζας Ρακέν* αυτό το έτος, το 1924, απ' τον θίασο του Θωμά Οικονόμου, όταν, μάλιστα, σκεφθούμε, ότι σπάνια βρίσκουμε στον Μεσοπόλεμο παραστάσεις έργων του γάλλου συγγραφέα στην αθηναϊκή σκηνή³⁸⁹. Απλά βρίσκουν ένα ήδη έτοιμο δραματογραφικό καλούπι για να εκφράσουν τις καθημερινές εντυπώσεις τους και τα σύγχρονα βιώματά τους.

Ενώ στην Ευρώπη ο ρεαλισμός και νατουραλισμός εμφανίζονται ήδη από τον 19^ο αιώνα λόγω της αστικοποίησης της ευρωπαϊκής κοινωνίας –τα καλλιτεχνικά αυτά κινήματα αποτελούν τις εκφράσεις

³⁸⁸ Βλ. Εισαγωγή Π. Μουλλά στον τόμ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 18.

³⁸⁹ Μετά την παράσταση της *Τερέζας Ρακέν* (*Thérèse Raquin*) το 1924 απ' τον Οικονόμου συναντάμε άλλη μία, και τελευταία, παράσταση δράματος του Zola, της *Ταβέρνας* (*L'assommoir*), από άγνωστο θίασο το 1939. Μάλλον δεν είναι τυχαία και η μοναδική μεσοπολεμική παράσταση δράματος ενός άλλου γάλλου νατουραλιστή μυθιστοριογράφου στην ελληνική σκηνή το 1918 απ' τον θίασο Κυβέλης, της *Μυζότ* (*Musotte*) του Guy de Maupassant σε συνεργασία με τον Jacques Normand.

αστικοποίησης των κοινωνιών σε κάποιο στάδιό τους- αντίθετα στην Ελλάδα που δεν γνώρισε ποτέ βιομηχανική επανάσταση³⁹⁰ και που μπαίνει στην κυρίως αστική και βιομηχανική διαμόρφωσή της κατά τον Μεσοπόλεμο, οι δραματογράφοι “ανακαλύπτουν” κι αξιοποιούν εντατικά αυτά τα παλιά, αλλά πάντα ζωντανά, καλλιτεχνικά ρεύματα τη συγκεκριμένη εποχή. Άλλωστε, ως τη Μικρασιατική καταστροφή στην ελληνική κοινωνία δεν συναντώνται οι παρίες της αστικής ανάπτυξης. Μάλιστα, τα δράματα αυτά παίζονται από κεντρικούς επαγγελματικούς θιάσους που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε “αστικούς”³⁹¹, καθώς “στο νατουραλιστικό θέατρο της αγροτικής ή εργατικής τάξης ο βασικός αντικειμενικός σκοπός είναι η αποκάλυψη γεγονότων και καταστάσεων στην υπόλοιπη κοινωνία (δηλαδή στον θεατή), που φυσικά είναι κυρίως αστική”³⁹².

Κατά δεύτερον, η Οκτωβριανή επανάσταση του 1917 στη Ρωσία με τις επιπτώσεις της στις σύγχρονες συνειδήσεις και η παρέμβαση της ελληνικής αριστερής διάνοησης στα καλλιτεχνικά πράγματα επηρεάζει εμμέσως, πλην σαφώς, τους κατά τ’ άλλα αστούς δραματογράφους Συναδινό, Χορν και Μελά στη συγγραφή των δραμάτων κοινωνικής καταγγελίας *Μια νύχτα, μια ζωή, Φιντανάκι* και *Καραγκιόζης*³⁹³. Άλλωστε, η παρέμβαση της αριστερής διάνοησης βρίσκεται στο απόγειό της κατά την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου, ενώ ο ίδιος ο Μεσοπόλεμος αποτελεί εποχή, κατά την οποία αναπτύσσεται πιο οργανωμένα το κομμουνιστικό κίνημα στην Ελλάδα³⁹⁴. Οι αστοί συγγραφείς Χορν, Συναδινός και Μελάς είναι αρκετά οξυδερκείς, ώστε

³⁹⁰ Για το φαινόμενο της βιομηχανικής επανάστασης του 19^{ου} αιώνα στη δυτική Ευρώπη και τη βόρεια Αμερική, για την ανάπτυξη των επιστημονικών ανακαλύψεων και για τον τρόπο, με τον οποίο επηρέασαν την ανάπτυξη του ευρωπαϊκού νατουραλιστικού κινήματος του 19^{ου} αιώνα, βλ. Lilian R. Furst – Peter N. Skrine, ό.π., σσ. 19-30. Αντίθετα, «η μικρή ελληνική εργατική “τάξη” δεν περνάει τον 19^ο αιώνα φάση προλεταριοποίησης, κοινωνικής κινητοποίησης και άμεσης πολιτικοποίησης» (βλ. Άλκης Ρήγος, ό.π., σ. 138).

³⁹¹ Η πρεμιέρα του *Ιατρού Μανρίδη* του Δ. Μπόγρη δίνεται το 1921 απ’ το Ωδείο Αθηνών, η πρεμιέρα στο *Φιντανάκι* του Π. Χορν το 1921 απ’ τον θίασο Κυβέλης, της *Μητέρας* του Δ. Ταγκόπουλου το 1922 απ’ τον θίασο Αιμ. Βεάκη – Χρ. Νέξερ, του *Καραγκιόζη* του Συναδινού το 1924 απ’ τον θίασο της Μαρ. Κοτοπούλη, του *Πουλιού της νύχτας* το 1924 πάλι απ’ την Κοτοπούλη και του δράματος *Μια νύχτα, μια ζωή* το 1924 απ’ την Κυβέλη.

³⁹² Βλ. Lilian R. Furst – Peter N. Skrine, ό.π., σσ. 77-78.

³⁹³ Μάλιστα, ο αριστερός κριτικός Πέτρος Χαλκός (ψευδώνυμο του Γιάννη Κορδάτου) στον *Ριζοσπάστη* της 3^{ης} Ιουνίου 1924 ερμηνεύει τον *Καραγκιόζη* του Συναδινού σύμφωνα με τη μαρξιστική ιδεολογία, ενώ παράλληλα αναγνωρίζει, ότι ο ίδιος ο συγγραφέας προφανώς δεν έχει καμία γνώση των “οικονομικών μοχλών, που ρυθμίζουν την κοινωνική εξέλιξη”. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η θεραπεία της σημερινής κοινωνικής αδικίας βρίσκεται όχι βέβαια μέσα στη θέληση και τη λογική των ιδεολόγων αλλά μέσα στους οικονομικούς μοχλούς (συμφέροντα) που ρυθμίζουν την κοινωνική εξέλιξη και πολιτογραφούν όλες τις αξίες τις κοινωνικές. Ο κ. Συναδινός δεν επρόσεξε αυτήν την άποψη. Ίσως και να μη την ξέρει. Ενώ μας παρουσίασεν ένα δυνατό έργο που του δίδει το δικαίωμα να εγγράφη προσημείωση στον τίτλο του “εκλεκτού συγγραφέως” και μάλιστα την πρώτη προσημείωση για τα καλύτερα έργα της λογοτεχνίας μας, μας αφίνει την εντύπωση ότι μονομερώς θίγει το κοινωνικό ζήτημα και ότι το βλέπει με τα ματογυάλια της ιδεαλιστικής φιλοσοφίας. [...] Δεν είχαμε την αξίωσι από τον κ. Συναδινόν, που είνε εντελώς άγνωστός μας και ξένος εις τον αγώνα μας, να γράψη το έργον του με thèse καθαρώς σοσιαλιστικήν. Είχαμε και έχουμε όμως την αξίωση ένας δυνατός τεχνίτης μια που καταπιάνεται με τα πιο μεγάλα κοινωνικά προβλήματα να είνε πιο σύγχρονος» (βλ. εισαγωγή του Θ. Συναδινού με τίτλο «Μερικές εξηγήσεις» στην έκδοση του δράματός του *Καραγκιόζης*, ό.π., σσ. ζ’-η’).

³⁹⁴ Ενδεικτικά στο πολύ ευρύ αυτό ζήτημα αναφέρουμε το 1918 την ίδρυση του Σοσιαλιστικού Εργατικού Κόμματος Ελλάδος (ΣΕΚΕ), το οποίο το 1924 παίρνει το όνομα Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος (ΚΚΕ) (βλ. Άγγελος Γ. Ελεφάντης, ό.π., σ. 23).

να καταλαβαίνουν τα νέα μηνύματα των καιρών, χωρίς, βέβαια, οι ίδιοι ν' ασπάζονται τις σοσιαλιστικές θεωρίες. Οι περισσότεροι από τους λογοτέχνες και διανοούμενους της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου, της “γενιάς του '20”, είναι σοσιαλίζοντες κι ενδιαφέρονται για τις σοσιαλιστικές ιδέες, χωρίς αναγκαστικά ν' ανήκουν στο νεόκοπο κομμουνιστικό κόμμα. Έτσι, εξηγείται και το ενδιαφέρον τους για το χτύπημα της αστικής υποκρισίας κι ηθικής και την κοινωνική αποστολή της λογοτεχνίας³⁹⁵. Εξασκείται πάνω τους η “μπωντλαιρική έλξη του μπολσεβικισμού”, όπως ακριβώς γίνεται και με την πλειοψηφία των νέων ευρωπαίων λογοτεχνών της εποχής³⁹⁶.

Ο Μελάς αναφέρει στα απομνημονεύματά του, ότι ήδη από την εποχή του δράματος *Το άσπρο και το μαύρο* (δηλαδή, γύρω στα 1913) που, όπως και το *Μια νύχτα, μια ζωή*, ανήκει στον κύκλο των κοινωνιστικών δραμάτων του των επηρεασμένων από τις επιταγές περί κοινωνιστικής τέχνης του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, “η ροπή του, αυτήν την εποχή, στάθηκε ξάστερα σοσιαλιστική”. Εξηγεί πως δεν ήταν, βέβαια, ορθόδοξος οπαδός της θεωρίας του Μαρξ, αλλά πίστευε, πως “η κοινωνική επανάσταση που προφήτεψε ο Μαρξ, ήτανε αναγκαία από ηθικούς λόγους”³⁹⁷. Δεν είναι καθόλου τυχαίο, ότι ο επίσης φιλελεύθερος νεαρός αστός Κωστής Μπαστιάς, ο οποίος το 1924 στο δράμα του *Το πουλί της νύχτας* στηλιτεύει την κοινωνική αδικία και την ανηθικότητα της εκμετάλλευσης ανθρώπου από συνάνθρωπο, εκδίδει από τον Απρίλιο του 1918 ως τον Μάρτιο του 1919 το φιλολογικό περιοδικό *Αναγέννησις* στην Ερμούπολη Σύρου με σαφή σοσιαλιστική κατεύθυνση. Ο Μπαστιάς συνδέεται, επίσης, με τον σοσιαλιστή Γ. Γιαννιό, ενώ το 1919 δίνει διαλέξεις στο Σοσιαλιστικό Κέντρο της Αθήνας³⁹⁸. Μ'

³⁹⁵ Η ιστορικός Χριστίνα Ντουνιά αναφέρει τα εξής σημαντικά: «Γιατι οι λογοτέχνες της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας, σε αντίθεση με αυτούς που εμφανίζονται αργότερα και αποτελούν τον σκληρό πυρήνα της γενιάς του '30, στην πλειοψηφία τους ενδιαφέρονται για τις σοσιαλιστικές ιδέες. Την ίδια εποχή το νεόκοπο κομμουνιστικό ελληνικό κίνημα, χωρίς τις βεβαιότητες και τις αγκυλώσεις της σταλινικής περιόδου, κάνει τα πρώτα του βήματα, επιχειρώντας αδέξια να αρθρώσει ένα λόγο περί τέχνης. Όλα ακόμα είναι ρευστά και οι παρέες ανοιχτές. Ο εχθρός άλλωστε είναι κοινός: το ασφυκτικό κοινωνικό πλαίσιο και η αστική υποκρισία. [...] Κατά τη διάρκεια της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας διαπιστώνεται μια χαλαρή οργανωτική σύνδεση με τον κομματικό μηχανισμό [της Αριστεράς], που συνοδεύεται από μια ευρύτητα αισθητικών επιλογών. Την εποχή αυτή η γενικευμένη διάθεση κοινωνικής κριτικής οδηγεί προς τις σοσιαλιστές ιδέες την πλειοψηφία των διανοουμένων και λογοτεχνών. Αρκετοί από αυτούς, παρά τις διαφορετικές θεωρητικές καταβολές τους, στρατεύονται ιδεολογικά –και όχι πολιτικά– στην υπόθεση της κοινωνικής αλλαγής. Κατ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται ένα είδος όσμωσης που επιτρέπει μια αμφίδρομη επικοινωνία ανάμεσα στη λογοτεχνική πραγματικότητα και το ιδεολογικοπολιτικό πρόγραμμα της Αριστεράς» (βλ. Χριστίνα Ντουνιά, ό.π., σσ. 33, 484).

³⁹⁶ Ό.π., σ. 30.

³⁹⁷ Βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 99-101. Ο Μελάς συμπληρώνει, ότι τότε τον τραβούσανε τα θεωρήματα του Ζωρζ Σορέλ, του συγγραφέα των “Στοχασμών επί της βίας” και πατέρα του συνδικαλισμού, ενώ μαζί με τον Χατζόπουλο “είχαν βαλθεί να κοκκινήσουν τα κίτρινα εργατικά σωματεία, να τα διδάξουνε ν' αποκρούουν κάθε ιδέα συμμετοχής της εργατιάς στην κοινοβουλευτική ζωή (γιατι ήτανε ένας τρόπος να ξεθυμάνει το επαναστατικό τους πνεύμα) και να πιστεύουν μονάχα στην συνδικαλιστική ιδέα, δηλαδή στην επανάσταση της μειοψηφίας”. Περιγράφει, επίσης, τις συγκεντρώσεις της σοσιαλιστικής τους ομάδας στο πατάρι της πλατείας Κλαυθμώνος.

³⁹⁸ Χριστίνα Ντουνιά, ό.π., σσ. 59-60. Ο Κ. Μπαστιάς, ο οποίος είδαμε, ότι στο τέλος της δεκαετίας του '10 εμπνεόταν από σοσιαλιστικά κοινωνιστικά ιδεώδη, αντίθετα, στο τέλος της δεκαετίας του '20 θα προσχωρήσει καθαρά πια στην αστική φιλελεύθερη διάνοηση, καθώς απ' το 1927-1930 εκδίδει το περιοδικό *Ελληνικά Γράμματα*, εφελτήριο αστών διανοουμένων, όπως των Γιάννη Αποστολάκη, Φώτου Πολίτη, Αλέξανδρου Δελμούζου. Το προαναφερθέν περιοδικό έρχεται σε σαφή ιδεολογική αντιπαράθεση με τα αριστερά περιοδικά της εποχής *Αναγέννηση* και *Νέα Επιθεώρηση* (βλ. ό.π., σ.

αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να ερμηνεύσουμε και να “διαβάσουμε” το παραπάνω δράμα του με τα κοινωνιστικά ενδιαφέροντά του.

Η ειλικρίνεια, η αξία της βιωμένης εμπειρίας, ο αυθορμητισμός και το πηγαίο της έμπνευσης εντάσσονται στο πλαίσιο της κριτικής των αστικών αξιών και της κοινωνικής αποστολής της λογοτεχνίας. Αυτές αποτελούν αρχές που διέπουν όχι μόνο την αριστερή διάνοηση της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου, αλλά και τους υπόλοιπους αστούς φιλελεύθερους διανοούμενους, με τους οποίους οι πρώτοι έχουν έναν ανοιχτό κι εποικοδομητικό διάλογο. Μεταξύ των δύο μερίδων συνεχίζουν να λειτουργούν ακόμη οι καλλιτεχνικές αλληλεπιδράσεις που πρόκειται να διακοπουν κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου λόγω της καθιέρωσης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού το 1934 ως άκαμπτου επίσημου κι αναπόδραστου καλλιτεχνικού δόγματος εκ μέρους των αριστερών διανοουμένων³⁹⁹ και λόγω της τελικής αναγκαστικής φίμωσης του δημόσιου λόγου της Αριστεράς το 1936 απ’ τη μεταξική δικτατορία. Η εξαθλιωμένη κι απογοητευτική κοινωνική πραγματικότητα της εποχής στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, δίνει τα εναύσματα μιας όψιμης ωμής νατουραλιστικής λογοτεχνίας⁴⁰⁰, δίνει το στίγμα του “ρωμαντισμού του υλισμού”⁴⁰¹, προκειμένου να αφυπνισθούν οι εφησυχασμένες αστικές

135). Παρατηρούμε, λοιπόν, την ιδεολογική σχετικότητα της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας με την συχνή ταύτιση απόψεων μεταξύ αστών κι αριστερών εκπροσώπων, η οποία θ’ αντιστραφεί κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία, όταν και οι μεν και οι δε θα σκληρύνουν τη στάση τους και θα περιχαρακωθεί η κάθε ομάδα στις δικές της ιδεολογικές απόψεις.

³⁹⁹ Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, έτσι όπως εφαρμόζεται στην ελληνική λογοτεχνία, αποκηρύσσει τη ζοφερή παρακμιακή νατουραλιστική λογοτεχνία του περιθωρίου της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας και προβάλλει τον αισιόδοξο, θετικό, δυναμικό προλετάριο ήρωα (για το θέμα βλ. Χρ. Ντουνιά, ό.π., σσ. 166-167, 395-403, 412).

⁴⁰⁰ Στον χώρο της αριστερής διάνοησης της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου ο Πέτρος Πικρός, εξέχον μέλος της, υποστηρίζει την “αναγκαιότητα μιας όψιμης και ακραίας νατουραλιστικής λογοτεχνίας που την υπαγορεύει η κοινωνική πραγματικότητα και η ιδεολογική του τοποθέτηση [του Πικρού]. Και αν είναι ο γνωστότερος εκφραστής αυτής της τάσης, δεν είναι σίγουρα ο μόνος” (βλ. ό.π., σ. 37). Ενώ κατά τη δεκαετία του ’20 ο νατουραλισμός, ο οποίος λειτουργούσε ως κοινωνική καταγγελία, αντιμετωπιζόταν θετικά από την ακόμη δεκτική αριστερή διάνοηση, αντίθετα, κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου, με τη σκλήρυνση της στάσης των κριτικών της επίσημης Αριστεράς απέναντι στα έργα των ιδεολογικών τους αντιπάλων και το Πρώτο Διεθνές Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934, όπου διακηρύσσεται ως επίσημη λογοτεχνική γραμμή ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, η τεχνική του νατουραλισμού πρόκειται να καταδικασθεί συλλήβδην από τους αριστερούς διανοούμενους. Σύμφωνα με τους τελευταίους “ο νατουραλιστής συγγραφέας είναι ένας απλός θεατής της πραγματικότητας την οποία καταγράφει αδιακρίτως, χωρίς να είναι σε θέση να δημιουργήσει το υλικό του με βάση μια σημαίνουσα ολότητα. Αντίθετα, ο ρεαλιστής είναι εκείνος που δεν περιορίζεται στην παθητική θέαση, αλλά συμμετέχει ενεργά στην ιστορική διαδικασία” (βλ. ό.π., σσ. 398-403).

⁴⁰¹ Ο όρος ανήκει στον Άγγελο Τερζάκη, ο οποίος το 1934 μιλώντας για έναν από τους σημαντικότερους πεζογράφους της δεκαετίας του ’20, τον Δημοσθένη Βουτυρά που έγραφε σε νατουραλιστική γραμμή και περιέγραφε λαϊκά περιβάλλοντα, αναφέρει τα εξής ενδεικτικά για το κλίμα της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου: «Αν ρωμαντισμός, στην πλατύτερη σημασία του όρου, μπορεί να βοηθεί η ένθερμη κι ανιδιότελη αφοσίωση σε μια ιδέα, η εποχή εκείνη, η σκοτεινή και πολυτάραχη, στάθηκε για το μικρό μας πλαίσιο ο ρωμαντισμός του υλισμού. Σπάνια νιότη παρουσιάστηκε περισσότερο ετερόκλητη κι’ ασύνδετη από εκείνη του μεταπολέμου. Στην πιο απρόοπτη αντιπαράθεση συνδυάζονταν τα γνωρίσματα μιας σπασμοδικής κι απγνωσμένης ζωτικότητας με τα συμπτώματα της πιο άπιστης και στείρας παρακμής: η στυγνή αδιαφορία κι ο επιπόλαιος ζήλος, ο κυνισμός κι η αυταπάρνηση. Τα χάσματα είχαν τεράστια. Ενώ μια μερίδα ολιγάριθμη, κοινωνικά προνομιούχα, συνέχιζε ακόμη από κεκτημένη ταχύτητα την παράδοση στρεφόμενη προς τη Δύση, ταξιδεύοντας στις πρωτεύουσές της για σπουδές και ταιριάζοντας στα

συνειδήσεις. Εξάλλου, και ο ευρωπαϊκός νατουραλισμός από τη γέννησή του κιόλας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα είναι απόλυτα συνδεδεμένος, σύμφυτος, με τα δεινά του εκβιομηχανισμού, την ολόενα αυξανόμενη ευημερία της άρχουσας τάξης των ιδιοκτητών, την αντίστροφη άθλια κατάσταση της εργατικής και μικροαστικής τάξης που προκαλούσε επαναστάσεις κι εξεγέρσεις, καθώς και με την έναρξη διαμόρφωσης της ταξικής συνείδησης⁴⁰². Στην Ελλάδα, όπου όλοι αυτοί οι παράγοντες αναπτύσσονται στον Μεσοπόλεμο, το νατουραλιστικό κίνημα δίνει ακριβώς τώρα κι όχι νωρίτερα τους καρπούς του.

Ένα ακόμη στοιχείο που δηλώνει την επίδραση των παραπάνω δραματογράφων από τις γενικότερες περιρρέουσες κοινωνιολογίζουσες και σοσιαλίζουσες ιδέες της εποχής, είναι στην περίπτωση του Συναδινού η χρήση της δραματουργικής φόρμας της σάτιρας, μέσο της επαναστατικής τέχνης της εποχής που αποσκοπεί στην άρνηση και κριτική της αστικής κοινωνίας⁴⁰³. Έτσι, δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός, ότι ο Θ. Συναδινός γράφει το 1924 το πρώτο “ρεαλιστικό σατιρικό δράμα” του Μεσοπολέμου, όπως επιγράφεται το ίδιο το έργο. Από όλα τα παραπάνω συμπεραίνουμε, ότι οι δραματογράφοι Π. Χορν, Σπ. Μελάς, Θ. Συναδινός, Δ. Μπόγρης, Κ. Μπαστιάς, χωρίς ν’ ανήκουν τυπικά στην αριστερή διάνοηση της εποχής και στους αριστερούς κύκλους των λογοτεχνών, εντούτοις, επηρεάζονται από τα κοινωνιστικά ενδιαφέροντα των τελευταίων της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου, καθώς εκεί οδηγούν οι γενικότερες ιστορικές,

παλιά καλούπια τις στερεότυπες πεποιθήσεις, μια άλλη μερίδα, πολυαριθμότερη κι αφανής, πνευματικά ανεργάστη αλλά ορμητική στην έφεσή της για γνώση, ανατεινόταν από το λαϊκό υπέδαφος προς τη διέξοδο της ανατροπής. Ο επαρχιώτης φοιτητής με το γλίσχρο εισόδημα, ο “διανοούμενος” νεαρός εργάτης με την απρόοπτα αφυπνισμένη φιλοδοξία κοινωνικού ήρωα, αποτελούσαν τότε τους κυριότερους πυρήνες απ’ όπου στρατολογούσε τους οπαδούς της η νέα κίνηση. Η δίψα για γνώση ήταν τυφλή αλλά και μονόπλευρη. Φυλλάδες κακοτυπωμένες με μεταφράσεις ή περιλήψεις βιαστικές ξένων κοινωνιολογικών δημοσιευμάτων, τόμοι έργων λογοτεχνικών, διαλεγμένων επιτήδεια για την εξυπηρέτηση της προπαγάνδας αλλά και για την εκδοτική εκμετάλλευση της στιγμής, γίνονταν η βορά της άπληστης εκείνης νεολαίας. Τότε είναι που οι Ρώσοι συγγραφείς εισέβαλαν θριαμβευτικά στην Ελλάδα. Στα φιλολογικά υπόγεια έπνεε άνεμος αγρίου θαυμασμού για τους ήρωες της αθλιότητας και της ανταρσίας. Εφήμερα λογοτεχνικά περιοδικά αγωνίζονταν να προτάξουν ένα οποιοδήποτε μεταφρασμένο από τα ρωσικά διήγημα επαναστάτη συγγραφέα, και νεοσσοί των γραμμάτων, δίχως αύριο, επιζητούσαν στις υπερβολές του πιθηκισμού την ψυχική τους χειραφέτηση. Φορούσαν κούκους εργατικούς πάνω σε κεφάλια αχτένιστα, άφηναν γένεια προγεγραμμένων συγγραφέων της τσαρικής εποχής, ερωτεύονταν πλατωνικά κοινές γυναίκες καθώς οι ήρωες του Ντοστογιέφσκι, του Γκόρκι και του Αντρέγιεφ» (βλ. Άγγελος Τερζάκης, «Δημοσθένης Βουτυράς – Σύγχρονοι Έλληνες λογοτέχνα», *Νέα Εστία*, 15-11-1934, τευχ. 190, τομ. ΙΣΤ, έτος Η΄, σ. 1015).

⁴⁰² Για το ζήτημα, βλ. Lilian R. Furst – Peter N. Skrine, ό.π., σσ. 20-24.

⁴⁰³ Ο αριστερός διανοούμενος Αντρέας Ζεβγάς (Αιμίλιος Χουρμούζιος) λίγο αργότερα, το 1933, μιλώντας για την ποιητική συλλογή “Έλεγεία και Σάτιρες” του Καρυωτάκη, επισημαίνει τα εξής σχετικά με τη λειτουργία της σάτιρας και την κοινωνική κριτική που μπορεί ν’ ασκήσει: «Η άρνηση στο καλλιτεχνικό έργο παίρνει, τις περισσότερες φορές, τη μορφή της σάτυρας. Σάτυρας αμείλιχτης των αστικών κοινωνικών θεσμών, που περιλαμβάνει και την ανάγκη της ανάλυσης των αντιφατικών τους στοιχείων, για να γίνει ο στόχος της ευκρινέστερος. Σαν περιληπτικό συμπέρασμα των παραπάνω, μπορούμε να πούμε ότι η προλεταριακή λογοτεχνία είναι η επαναστατική λογοτεχνία της εποχής της καπιταλιστικής επικράτησης, που συμβαδίζει με τις επαναστατικές επιδιώξεις και εκφράζει στον καλλιτεχνικό τομέα την ιδεολογία του προλεταριάτου ως τάξης μαχόμενης. Ότι η λογοτεχνία αυτή είναι κυριώτατα λογοτεχνία καταστροφική, τέχνη άρνησης που έχει ως σπουδαιότερο χαρακτηριστικό τη ρεαλιστική περιγραφή –γιατι ο ρεαλισμός ανταποκρίνεται στο καθήκον της τέχνης αυτής για την ακριβή κατανόηση και περιγραφή της υπάρχουσας πραγματικότητας– και τη σάτυρα” (βλ. Αντρέας Ζεβγάς, «Τα προβλήματα της προλεταριακής λογοτεχνίας», *Νέα Επιθεώρηση*, περίοδος Β΄, αρ. 2 (17), Ιούλ. 1933, σ. 22, αναδημοσιευμένο στον τόμ. α΄ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 274).

πολιτικές, οικονομικές, κοινωνικές εξελίξεις της εποχής μετά τη Μικρασιατική καταστροφή. Μ' αυτόν τον τρόπο δανείζονται κάποια στοιχεία απ' τους προβληματισμούς και την αυστηρή κοινωνική κριτική που ασκεί η αριστερή διάνοηση κατά τη δεκαετία του '20, προτού ακόμη ο διάλογος κι οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ αστών φιλελεύθερων κι αριστερών διανοουμένων καταλήξουν τελικά σε πλήρη πόλωση κι αδιέξοδο κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '30⁴⁰⁴.

Ένας τρίτος λόγος που σπρώχνει τους συγκεκριμένους έλληνες δραματογράφους ν' ακολουθήσουν τη νατουραλιστική – ρεαλιστική πρακτική, ιδίως στην περίπτωση του Συναδινού, είναι η παρακολούθηση της σχεδόν παράλληλης εξέλιξης της σύγχρονης ελληνικής, αλλά κι ευρωπαϊκής πεζογραφίας και ποίησης. Υπάρχει, βέβαια, πάντα μεγάλη συνάφεια μεταξύ δράματος και πεζογραφίας - ποίησης κι έτσι είναι αναπόφευκτο οι έλληνες δραματογράφοι να παρακολουθούν την πορεία της, καθώς πολλοί απ' αυτούς επιδίδονται συγχρόνως και στην τέχνη του πεζού λόγου. Καθώς, λοιπόν, η ελληνική ρεαλιστική πεζογραφία και ποίηση της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου (Δημ. Βουτυράς, Κ. Βάρναλης) επηρεασμένη από τους ήρωες του Ντοστογιέφσκυ⁴⁰⁵, του Γκόρκυ, του Κνουτ Χάμσουν, του Παναίτ Ιστράτι, του Ναζίμ Χικμέτ και της ευρωπαϊκής “αλητογραφικής πεζογραφίας” προτείνει το μοντέλο του κατατρεγμένου, καταφρονεμένου, κοινωνικά απροσάρμοστου, πλάνητα, μποέμ, απόβλητου, περιθωριοποιημένου, απελευθερωμένου, αντικομφορμιστή, διαμαρτυρόμενου, επαναστατημένου απέναντι στις υποκριτικές κοινωνικές συμβάσεις ατόμου, “κράμα ιδιότυπου αναρχισμού και ιδεολογικών αδιεξόδων”⁴⁰⁶ και σύμβολο νεορομαντικής

⁴⁰⁴ Πολλά και περίπλοκα είναι εκείνα τα παγκόσμια κι ελληνικά ιστορικά, πολιτικά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά γεγονότα που θα ωθήσουν τις δύο αντίπαλες ιδεολογικές ομάδες να σκληρύνουν τη στάση τους και ν' αντιπαρατεθούν μεταξύ τους κατά τη δεκαετία του '30. Τα αναφέρουμε εν τάχει: η άνοδος του φασισμού στην Ευρώπη και του Χίτλερ στη Γερμανία το 1933. Η λήξη της τετραετίας της βενιζελικής διακυβέρνησης που δημιουργεί μια βαριά κι ανησυχητική ατμόσφαιρα. Οι διώξεις των αριστερών στις αρχές της δεκαετίας του '30 και η προηγηθείσα θέσπιση του “ιδιώνυμου” απ' την κυβέρνηση του Βενιζέλου ήδη απ' το 1929. Η εμφάνιση της νέας καλλιτεχνικής ομάδας της λεγόμενης “γενιάς του '30” που διεκδικεί αποκλειστικά για τον εαυτό της τον καλλιτεχνικό χώρο, στον οποίο κατά τη δεκαετία του '20 κυριαρχούσαν οι πάσης φύσεως σοσιαλιστές. Η εγκαθίδρυση της απαραβίαστης κι υποχρεωτικής γραμμής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού για τους αριστερούς λογοτέχνες το 1934 που αποκλείει κάθε άλλου είδους καλλιτεχνικές πρωτοπορίες και μορφικές καινοτομίες στα έργα τέχνης. Η επέκταση και διάδοση των ιδεοκρατικών υπερϊστορικών υπερβατικών θεωριών των γερμανοτραφών Κ. Τσάτσου και Π. Κανελλόπουλου. Η έκδοση μαχητικών αντικομμουνιστικών περιοδικών, όπως η *Ιδέα* και το *Ξεκίνημα* (βλ. Χριστίνα Ντουνιά, ό.π., σσ. 143-144, 192-193, 199, 200, 246, 311-412). Ιδιαίτερα για τον χαρακτήρα και την παρέμβαση του περιοδικού *Ιδέα* του Σπ. Μελά στις ιδεολογικές διαμάχες της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου, βλ. τη μελέτη της Γεωργίας Λαδογιάννη, *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στον Μεσοπόλεμο – Η παρέμβαση του περιοδικού Ιδέα*, εκδ. Οδυσσεάς, Αθήνα, 1993.

⁴⁰⁵ Έτσι κι αλλιώς δραματοποιημένα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκυ παίζονται συχνά στην αθηναϊκή σκηνή σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Τουλάχιστον από το 1918-1924, δηλαδή κατά τη διάρκεια της χρονικής περιόδου που εξετάζουμε, παίζονται τα εξής: το 1919 *οι Αδελφοί Καραμαζώφ* από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Μιλτ. Λιδωρίκη, το ίδιο έτος ο *Φτωχόκοσμος* από τη Μαρίκα Κοτοπούλη που επαναλαμβάνεται το 1923 απ' τον θίασο Εδμ. Φυρστ – Χριστίνας Παλαιολόγου, ενώ το 1924 παίζεται η *Ναστάζια* (δραματοποίηση αποσπάσματος από τον “*Ηλίθιο*”) απ' τον θίασο Κυβέλης.

⁴⁰⁶ Για πληρύτερες πληροφορίες σχετικά με την “αλητική ελληνική πεζογραφία” και σχετικά με τις επιδράσεις της από τους ρώσους συγγραφείς των προεπαναστατικών χρόνων κι απ' τον νορβηγό πεζογράφο Κνουτ Χάμσουν, βλ. την Εισαγωγή του Παν. Μουλλά στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 47-51. Βλ., επίσης, Επαμ. Γ. Μπαλούμης, ό.π., σσ. 117-118, καθώς και Χριστίνα

φυγής, κατ' αναλογία κι ο Θ. Συναδινός εισάγει για πρώτη φορά στη σκηνή μία παρόμοια συμβολική φιγούρα. Αυτή η φιγούρα εμφανίζεται μέσω του σακάτη νόθου αντικομορμιστή και απόβλητου *Καραγκιόζη* του, ο οποίος μην έχοντας να διακινδυνεύσει καμία τιμή και κοινωνική υπόσταση κατακεραυνώνει το ήδη υπάρχον σάπιο κοινωνικό κατεστημένο και δηλώνει την ανάγκη των περισσότερων καλλιτεχνών της εποχής για κοινωνική αμφισβήτηση.

Ο Συναδινός περιγράφει εξωτερικά τον ήρωά του Μάρκο (Καραγκιόζη) ως “κοντό, καμπούρη, με στόμα μεγάλο και στραβό, μ’ ένα μάτι μεγαλύτερο απ’ το άλλο κι αλοίθωρο, ντύσιμο ατημέλητο”⁴⁰⁷. Η εξωτερική περιγραφή, μα και η εσωτερική ψυχοσύνθεση του ήρωα του Συναδινού έχει πολλά κοινά σημεία με την περιγραφή του πλάνητα ήρωα του Κνουτ Χάμσουν που δίνει ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία: «Ένας άνθρωπος αλλοσούσουμος, με φερσίματα και καμώματα αλλόκοτα, γεμάτος καλή διάθεση, γεμάτος ανθρωπιά και αγάπη, που μήτε ξέρει μήτε και που μπορεί να την κυβερνήσει τη ζωή του, να τα βολέψει με τους άλλους ανθρώπους. Δεν είναι ο “έκδοτος”, ο “ηθικά ξεπεσμένος”, ο “ανέντιμος”, ο “απόβλητος”. Είναι μονάχα ο κατατρεγμένος, ο καταφρονεμένος, ο απροσάρμοστος κι ο ασυλλόγιστος. Έτσι ο Χάμσουν κατορθώνει να μιλήσει στον πιο βαθύ εαυτό μας, στον αλήτη, τον πρόσχαρο διάβολο που βρίσκεται τόσο προσεχτικά αιχμαλωτισμένος μέσα μας. Στον διάβολο που θέλει να κάμει το κέφι του και που ποτέ δεν μπορεί να το κάμει»⁴⁰⁸. Και πραγματικά, παρόλη τη δριμεία κοινωνική κριτική του, ο Καραγκιόζης του Συναδινού, όπως ακριβώς κι ο χαμσουνικός ήρωας, φέρεται “ασυλλόγιστα”. Έτσι, στο τέλος του δράματος καλύπτει την ηθική διαφθορά του καταχραστή αδελφού του, διαπομπεύει τον τίμιο παπά της ενορίας και καθώς, όπως κι ο χαμσουνικός ήρωας, “δεν μπορεί να κυβερνήσει την ίδια τη ζωή του”, τελικά αυτοκτονεί. Παρόμοια αναρχική φιγούρα στα χνάρια του Καραγκιόζη που χλευάζει την υποκριτική κοινωνία, ο Συναδινός θα ξαναπαρουσιάσει σε άλλο του δράμα το 1934, στον *Παληάτσο*, ο οποίος, εντούτοις, θ’ αποδειχθεί λιγότερο παθητικός απ’ τον πρώτο.

Ντουνιά, ό.π., σσ. 34-35, 46-53, απ’ όπου δανειζόμαστε τη φράση στα εισαγωγικά. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει το παρακάτω απόσπασμα του Αιμ. Χουρμούζιου, μάρτυρα των ιδεολογικών και πνευματικών ζυμώσεων της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου: «ήρθε και μια εποχή, κι αυτή μπορώ να την προσδιορίσω ανάμεσα 1915 και 1930, που η Ελλάδα φιλοδόξησε να γίνει ρωσική ή τουλάχιστο βορεινή επαρχία. Είναι η εποχή που ανακαλύψαμε τους Ρώσους και τους Σκανδιναμούς (από το 1915 έως το 1920 τα περιοδικά τους κάνανε προσιτούς στο φιλολογικό κοινό κι από το 1920 αρχίζει ένας πραγματικός εκδοτικός οργανισμός, που χαρακτηρίζεται από μια καταπληκτική πληθώρα μεταφράσεων ρωσικών και σκανδιναβικών λογοτεχνικών έργων, μυθιστορημάτων και διηγημάτων. [...] Και είν’ ακόμη ενδιαφέρον να παρατηρηθεί πως η ρωσική φιλολογία των προεπαναστατικών χρόνων τραβά διαρκώς την προσοχή και τη συμπάθεια σ’ ολόκληρη τη δεκαετία από το 1920 ως το 1930, ενώ η λεγόμενη μετεπαναστατική ρωσική φιλολογία μένει ολότελα άγνωστη κι απρόσιτη για το ελληνικό κοινό» («Λογοτεχνική αλητογραφία», *Νέα Εστία*, αρ. 313, 1-1-1940, σσ. 41-41). Όπως, επίσης, αναφέρει ένας άλλος μάρτυρας της εποχής, ο Θανάσης Πετσάλης: «Στην Ελλάδα, στην πνευματική Ελλάδα, αλήτευσαν τότε ο Κνουτ Χάμσουν κάτω από τον βαρύν ίσκιο του Ντοστογιέφσκι και του κακοχωνεμένου Φρόντ. Αλήτευαν κι αλώνιζαν ελεύθερα» (βλ. Θανάσης Πετσάλης, «Πνευματική οδοιπορία - Δοκίμιο», *Νέα Εστία*, 1-10-1947, τευχ. 486, том. 42, έτος ΚΑ΄, σ. 1166).

⁴⁰⁷ Βλ. Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., σ. 3.

⁴⁰⁸ Βλ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Απόψεις του έργου του Χάμσουν» στον τόμο *Τα πρόσωπα και τα κείμενα ΣΤ΄, Εστία*, Αθήνα, χ.χ., σ. 225, αναδημοσιευμένο στον τόμ. α΄ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 48-49.

Ένας τέταρτος λόγος που οδηγεί τους έλληνες δραματογράφους προς την κατεύθυνση του όψιμου ελληνικού νατουραλιστικού - ρεαλιστικού κινήματος, είναι η πρόθεση των δραματογράφων να δείξουν την αντίθεσή τους έναντι της προγενέστερης ρομαντικής ανεδραφικότητας παλαιότερων γενεών ελληνικών δραματογράφων του 19^{ου} αιώνα. Έτσι, λοιπόν, ο νατουραλισμός - ρεαλισμός με τον εμπειρισμό του, με την πιστή ωμή αντικειμενική καταγραφή της σύγχρονης πραγματικότητας και την αυστηρή κοινωνική κριτική του προβάλλεται ως νεοτερίζουσα ρεαλιστική κοινωνιολογίζουσα κατεύθυνση έναντι του ρομαντικού ποιμενικού δραματικού ειδυλλίου, έναντι της ρομαντικής αρχαιόπρεπης ιαμβικής τραγωδίας των Δημ. Βερναρδάκη, Αντ. Αντωνιάδη, έναντι των βερμπαλιστικών μεγαλοϊδεατικών εθνικών δραμάτων των Σπ. Ποταμιάνου, Μιλτ. Λιδωρίκη, Κ. Διγενάκη, Αρ. Κυριακού, Τ. Σταθόπουλου, Γ. Ασπρέα και άλλων ή έναντι της πλαστογράφησης και νοθείας της εγχώριας καθημερινής ζωής που εμφανίζεται στο ηθογραφικό κωμειδύλλιο με την ιδεαλιστική ειδυλλιακή γραφικότητά του. Και τα τέσσερα αποτελούν δραματικά είδη που φώτιζαν συγκεκριμένες πτυχές της πραγματικότητας κάτω από ιδεαλιστικό ή ειδυλλιακό φακό. Τα είδη αυτά από τα τέλη του 19^{ου} κιώλας αιώνα εμπόδισαν την πλήρη και φυσιολογική ανάπτυξη στην Ελλάδα του νατουραλιστικού - ρεαλιστικού κινήματος, γι' αυτό και το τελευταίο εμφανίζεται όψιμα και αργοπορημένα στον Μεσοπόλεμο: "πρόκειται για τη διαδικασία που εμπόδισε την εξέλιξη προς τον ρεαλισμό και που την ακινητοποίησε, στην Ελλάδα, για δεκαετίες ολόκληρες, στα άβαθα νερά της γραφικότητας"⁴⁰⁹.

Πραγματικά, η ηθογραφία σε όλες τις εκφάνσεις της αποτέλεσε τροχοπέδη για την ανάπτυξη ενός αντικειμενικού ρεαλισμού, "απόπειρα καταστολής του"⁴¹⁰. Το υλιστικό νατουραλιστικό κίνημα

⁴⁰⁹ Βλ. την Εισαγωγή του Θόδωρου Χατζηπανταζή στον τόμ. α' του *Κωμειδύλλιο*, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1981, σσ. 46-47 και γενικότερα σσ. 42-50, 104. Ο ίδιος ιστορικός αναφέρει τα εξής σχετικά με το κωμειδύλλιο: «Τον ίδιο καιρό που οι κωμειδυλλιογράφοι πλαστογραφούσαν με τη μέθοδο της αφαίρεσης τη ζωή των λαϊκών στρωμάτων της πατρίδας τους, ένα πλήθος άλλοι αστοί συγγραφείς σε όλο το πλάτος της ευρωπαϊκής ηπείρου ακολουθούσαν τα βήματα του Εμίλ Ζολά για να περιγράψουν χωρίς παρασιωπήσεις κι αισθηματολογικό φτιασίδι την αθλιότητα των οικονομικά ασθενέστερων τάξεων. Τον καιρό που οι φουρνελάδες ήρωες της *Λύρας του Γερονικόλα* τραγουδούσαν ξέγνοιαστοι ρομαντικές μπαλάντες γύρω από την καθημερινή τους φασολάδα, οι αλκοολικοί καπνοδοχοκαθαριστές και οι αποκτηνωμένες πλύστρες του Νατουραλισμού γίνονταν κοινός τόπος στην υπόλοιπη Ευρώπη. Ο σημερινός αναγνώστης αναρωτιέται, πώς είναι δυνατόν ο Κόκκος και οι συνάδελφοί του ν' ασχολούνται στα έργα τους επίμονα με την καθημερινή ζωή των λαϊκών στρωμάτων και ταυτόχρονα να παρακάμπτουν μερικά από τα πιο οφθαλμοφανή χαρακτηριστικά της, χαρακτηριστικά για τα οποία βρίσκει κανείς όχι λίγες μαρτυρίες στις σύγχρονες αστικές εφημερίδες: την ξυπολησιά και τον υποσιτισμό των συνοικιών, τη βασανιστική έλλειψη νερού και αποχέτευσης, τις αρρώστιες και την απουσία περιθαλψής, την πρόχειρη φυγή με τη βοήθεια του οινοπνεύματος και των ναρκωτικών, τη βία και την αποκτήνωση, την ενδημική αντικοινωνική συμπεριφορά με τη μορφή του κουτσαβακισμού στις πόλεις και της ληστοκρατίας στην ύπαιθρο» (βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «*Η λύρα του Γερονικόλα* – Ιδεαλιστικοί και υλιστικοί ορισμοί της ευτυχίας», *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., τομ. β', σσ. 187-188).

⁴¹⁰ «Η ηθογραφία του 19^{ου} αιώνα, που πολλές φορές μοιάζει πρόδρομος του ρεαλισμού, πρέπει ν' αντιμετωπίζεται μάλλον σε ένα χρονολογικά προχωρημένο στάδιο σαν αντίπαλος του τελευταίου, σαν όργανο αντίδρασης και σαν απόπειρα καταστολής του. Κινείται χονδρικά στον ίδιο θεματογραφικό χώρο με τον ρεαλισμό, αλλά έχει διαμετρικά αντίθετη φορά προς αυτόν. Είναι η πρώτη πρόχειρη απάντηση και άμυνα του ιδεαλισμού στην πρόκληση του υλισμού, σε μια εποχή που δεν είχε ακόμη γίνει χρήση του περισσότερο περίπλοκου οπλοστάσιου του Συμβολισμού. Είναι το ομοιοπαθητικό γιατροσόφι των ιδεαλιστών στην υλιστική επιδημία των ημερών. Η εξέλιξη από την ηθογραφία προς

“πατάχθηκε” στην Ελλάδα εν τη γενέσει του, αφού το μανιφέστο μεταφοράς του νατουραλισμού απ’ την Ευρώπη στην Ελλάδα μέσω της “επιστολιμαίας διατριβής αντί προλόγου” του Αγησίλαου Γιαννόπουλου Ηπειρώτη στο “πολύκροτον της Φυσιολογικής Σχολής μυθιστόρημα του Αιμιλίου Ζολά Νανά” το 1880 έπεσε στο κενό. Είχε ήδη προηγηθεί ένα χρόνο πιο πριν, το 1879, η δριμύτατη επίθεση του συντηρητικού ιδεαλιστή Άγγελου Βλάχου ενάντια στο γαλλικό κίνημα του νατουραλισμού. Ο Βλάχος στην επίθεσή του αρνείται την αντιγραφή “μέχρι δουλικής πιστότητας” της πραγματικότητας, γιατί “ο καλλιτέχνης δεν είναι αντιγραφείς, ουδέ η ζωγραφική φωτογραφία”. Υποστηρίζει, ότι η αποστολή της τέχνης δεν είναι “ν’ αποταμιεύη εις τα έργα της όλην την πεζότητα του καθ’ ημέραν βίου, ούτε ν’ αντανακλά πάσαν αυτού την κοινήν και άξεστον και ακάθαρτον όψιν, ούτε να μεταβάλλεται εις κάτοπτρον, όπου ν’ αναγνωρίζη ο θεατής το πρόσωπον του υπηρέτου του, της πλυντριάς του, του καπνοδοχοκαθαριστού του, ή άλλων, πλείοτερον μεν ίσως καθαρών αλλ’ ολιγώτερον βεβαίως σεμνών προσώπων, μεθ’ ων έτυχε ποτέ να κάμη γνωριμίαν”⁴¹¹. Έτσι, η “πραγματική σχολή του Ζόλα” απορρίπτεται, προτού ακόμη “συστηθεί” και γίνει γνωστή στον ελληνικό λογοτεχνικό και θεατρικό χώρο.

Αν εξαιρέσει κανείς τα ελαχιστότατα δείγματα ελληνικού νατουραλιστικού δράματος κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20ού –*Το μυστικό του γάμου* και *Η φάρσα της ζωής* του Γιάννη Καμπύση το 1896, *Πετροχάρηδες* του Π. Χορν το 1908, *Το Κόκκινο πουκάμισο* και *Το χαλασμένο σπίτι* του Σπ. Μελά το 1908 και 1909 αντίστοιχα και σε κάποιο βαθμό η δραματοποίηση του διηγήματος του Κ. Χρηστομάνου “Κερένια κούκλα” απ’ τον Π. Χορν το 1915⁴¹² - ο νατουραλισμός δεν βρίσκει περαιτέρω γόνιμο έδαφος στο ελληνικό θέατρο μέχρι την επανεμφάνισή του στον Μεσοπόλεμο με την ωρίμανση των κοινωνικών, ιστορικών, οικονομικών και πολιτικών προϋποθέσεων που έχουν ήδη αναπτυχθεί. Στοιχεία νατουραλισμού εμφανίζονται, λοιπόν, πιο συστηματικά στη μεσοπολεμική εγχώρια δραματική παραγωγή κι όχι στο κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο του 19^{ου} αιώνα, όπως είχε υποστηρίξει ένας απ’ τους πρώτους ιστορικούς του νεοελληνικού θεάτρου, ο Σιδέρης⁴¹³, ο οποίος αρχίζει την ενεργή του καριέρα στη δραματογραφία και τη θεατρική ιστορία κατά τη δεκαετία του ’30.

Οι ρεαλιστικές – νατουραλιστικές αρχές των παραπάνω συγγραφέων δεν αντιπροσωπεύονται όλες μαζί στο κάθε έργο, αλλά το κάθε έργο ξεχωριστά επιλέγει να παρουσιάσει κάποιες απ’ αυτές. Ο Β. Πούχγερ

τον ρεαλισμό δεν μπορεί να θεωρείται η φυσική συνέπεια μιας ευθύγραμμης σταδιακής κίνησης προς τα μπρος. Συνεπάγεται ιδεολογική στροφή εκατόν ογδόντα μοιρών, πλήρη ανατροπή των αξιών και αναθεώρηση των κοσμοθεωριακών βάσεων του καλλιτέχνη. Συνεπάγεται άλμα πάνω από την άβυσσο που χωρίζει δυο ασυμβίβαστους τρόπους σκέψης» (βλ. Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σσ. 190-191).

⁴¹¹ Βλ. την αναδημοσίευση αποσπάσματος της επίθεσης του Α. Βλάχου στη μελέτη *Το Κωμειδύλλιο*, том Β’, ό.π., σσ. 189-190. Βλ., επίσης, Μάριο Βίτι, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 1991, σσ. 57-63.

⁴¹² Βλ. Δ. Σπάθης, ό.π., σσ. 29, 40, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θέατρο», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, ό.π., σσ. 371-372, βλ. εισαγωγή της Έφη Βαφειάδη στην έκδοση του δράματος *Πετροχάρηδες* του Π. Χορν, *Τα Θεατρικά*, τόμ. Α’, ό.π., σσ. 271-290 και Βάλτερ Πούχγερ, ό.π., σ. 327.

⁴¹³ Βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, том. α’ (1794-1908), Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990, σσ. 147-161. Η μελέτη του Σιδέρη θα αναγράφεται από εδώ και στο εξής ως *Ιστορία*).

μεταφέρει μία σύντομη περιγραφή των γενικών αρχών του κινήματος του νατουραλισμού, την οποία θα χρησιμοποιήσουμε:

«Το νατουραλιστικό κίνημα ασχολείται με τα κατώτατα στρώματα της κοινωνίας, με τα περιθώριά της, και με τους αγρότες, αλλά χωρίς ειδυλλιακή και νοσταλγική διάθεση, δίνοντας έμφαση στην ανάδειξη της αθλιότητας, της μιζέριας και της απανθρωπιάς. Αποτελεί μια ηθική κραυγή ενάντια στην αδικία της αστικής κοινωνίας και του καπιταλιστικού συστήματος, ενάντια στην υποκρισία και τη φαυλότητα της βιομηχανικής επανάστασης και της τεχνολογικής προόδου, συνδέεται από τη φύση του εύκολα με σοσιαλιστικά και μαρξιστικά κινήματα κι έχει στόχο να ταραξεί συθέμελα το οικοδόμημα του αστικού κεφαλαιοκρατικού κόσμου. [...] [Διαθέτει, επίσης] τον Δαρβινισμό, [δηλαδή] το θέμα της κληρονομικότητας, τον Ντετερμινισμό, [δηλαδή] το μοτίβο της απόλυτης εξάρτησης του ανθρώπου από το κοινωνικό περιβάλλον, το παντοδύναμο milieu, που παρουσιάζει το άτομο προϊόν των βιοτικών περιστάσεων»⁴¹⁴.

Πολλές από τις παραπάνω αρχές τις βρίσκουμε διάσπαρτες στα δράματα υπό μελέτη. Έτσι, η ενασχόληση με τα κατώτατα –σ’ αυτήν την περίπτωση λαϊκά– στρώματα της κοινωνίας διαφαίνεται στο *Φιντανάκι* του Χορν και στο *Πουλί της νύχτας* του Μπαστιά. Η “ηθική κραυγή ενάντια στην αδικία της αστικής κοινωνίας, του καπιταλιστικού συστήματος, ενάντια στην υποκρισία και τη φαυλότητα της βιομηχανικής επανάστασης” διαφαίνεται σ’ όλα σχεδόν τα εξεταζόμενα δράματα και ιδίως στο *Μια νύχτα, μια ζωή* του Μελά και στον *Καραγκιόζη* του Συναδινού. Το ζήτημα του Δαρβινισμού, της κληρονομικότητας, διαφαίνεται αποκλειστικά στον *Καραγκιόζη* του Συναδινού. Το στοιχείο της παντοδύναμης εξάρτησης του ατόμου από το milieu, το οικονομικό και βιοτικό περιβάλλον, εμφανίζεται κυρίως στο *Φιντανάκι* του Χορν, στο *Πουλί της νύχτας* του Μπαστιά και στο *Μια νύχτα, μια ζωή* του Μελά. Τέλος, σ’ όλα τα υπό συζήτηση δράματα η πραγματικότητα εμφανίζεται χωρίς “ειδυλλιακή και νοσταλγική διάθεση”, ενώ πιο φανερά στη *Μητέρα* του Ταγκόπουλου και πιο έμμεσα στα υπόλοιπα δράματα εμφανίζεται η επίδραση της αριστερής διάνοησης της δευτέρας μεσοπολεμικής δεκαετίας⁴¹⁵.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις παραπάνω αρχές και σύμφωνα με το έντονα εκδηλούμενο φαινόμενο της δριμείας κριτικής της αστικής ηθικής σε όλους τους τομείς της που εμφανίζεται σ’ αυτά τα δράματα, τα κατατάσσουμε στο νατουραλιστικό - ρεαλιστικό κίνημα, ξεχωρίζοντάς τα από τα προηγούμενα ηθογραφικά δράματα της αθηναϊκής λαϊκής γειτονιάς που εξετάσαμε. Συνεπώς, η *Ρηνούλα* του Αιμ. Βεάκη, οι *Γειτόνισσες* και η *Σταχτοπούτα* του Π. Χορν, *Τα ναύαγια της ζωής* του Χρ. Γερογιάννη, *Η γυναίκα του βαριετέ* του Γ. Σώκου μπορεί μεν να τοποθετούν τη δράση τους σε εξαθλιωμένα, λούμπεν και περιθωριοποιημένα ή λαϊκά κοινωνικά στρώματα της πρωτεύουσας, εντούτοις, δεν υψώνουν τόσο επαναστατική, καυστική, ανατρεπτική κοινωνική κραυγή με έντονο το στοιχείο του οικονομικού

⁴¹⁴ Β. Πούχγερ, ό.π., σ. 324. Για λεπτομερέστερο αναλυτικό ορισμό του ευρωπαϊκού νατουραλισμού, βλ. Lilian R. Furst – Peter N. Skrine, ό.π., σσ. 19-36.

⁴¹⁵ Εδώ θα πρέπει να προσθέσουμε κι ένα άλλο νέο “κοινωνικό δράμα” που παίζεται το 1922 απ’ το Ωδείο Αθηνών, το *Πώς πλουτίζουν* του Γεώργιου Σημηριώτη, για το οποίο δεν διαθέτουμε καμία άλλη πληροφορία. Ανακαλύπτουμε, όμως, πως ο συγγραφέας του ανήκει στον χώρο της αριστερής διάνοησης, καθώς κάποια δράματά του που δεν παριστάνονται στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή (π.χ. *Η κόκκινη Πρωτομαγιά*), εκδίδονται από το Σοσιαλιστικό Βιβλιοπωλείο Αθηνών στις αρχές του Μεσοπολέμου (π.χ. *Η κόκκινη Πρωτομαγιά* εκδίδεται το 1921).

παράγοντα – ρυθμιστή των ανθρώπινων σχέσεων. Η κατηγοριοποίηση των δραμάτων σε αυτά που ανήκουν στο νατουραλιστικό - ρεαλιστικό κίνημα και σ' αυτά που ναι μεν τοποθετούνται σε κάποια συγγενή νατουραλιστικά περιβάλλοντα, αλλά εντούτοις παρουσιάζουν ως επί το πλείστον ηθογραφικά στοιχεία, γίνεται συχνά μέσω της “διαφορικής διάγνωσης”.

Σε τελική ανάλυση, είναι, βεβαίως, φυσικό ο νατουραλισμός να εμφανίζεται κατά την όψιμη μεταφορά του στην Ελλάδα παραλλαγμένος σε σχέση με τον ευρωπαϊκό και να μη συγκεντρώνει στο κάθε δράμα όλα μαζί τα στοιχεία του αντίστοιχου πολύ προγενέστερου του ευρωπαϊκού. Το κίνημα αλλοιώνεται μετά την παρέλευση τόσων χρόνων από τη γέννησή του. Γι' αυτό ακριβώς βρίσκουμε επιλεκτικά και διάσπαρτα χαρακτηριστικά στοιχεία του στο κάθε ελληνικό δράμα. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Βίτι σχετικά με την αλλοίωση των πρωταρχικών χαρακτηριστικών κι άλλων καλλιτεχνικών κινημάτων κατά την ετερόχρονη μεταφορά τους απ' την ευρωπαϊκή κοιτίδα τους στον χώρο της ελληνικής πεζογραφίας:

«Εξάλλου, ας πούμε και αυτό σαν επίλογο: δεν είναι η πρώτη φορά που ένα φαινόμενο στον χώρο της παιδείας και της τέχνης, ξεκινώντας από ένα δυτικό κέντρο, έχει, στο διάστημα που χρειάζεται ώσπου να γίνει αποδεκτό στην Ελλάδα, αλλάξει κιόλας και έχει αποκτήσει όλα τα γνωρίσματα της οψιμότητας. Αυτό έγινε με την Αναγέννηση. Μέχρι να φτάσει στο ελληνικό χώμα, στην Κρήτη, δεν ήταν πια Αναγέννηση, αλλά εκείνο που η Αναγέννηση έγινε αργότερα στην Ευρώπη. Κατά τρόπο ανάλογο το ρομαντικό κίνημα δεν πρόλαβε να δώσει τους αγρούς καρπούς του στην Ελλάδα με τον μόνο τρόπο που γινόταν, αξιοποιώντας δηλαδή κάθε δημοτική πηγή και προπαντός τη δημοτική γλώσσα. Αν κάτι τέτοιο πρόλαβε να εκδηλωθεί στα Εφτάνησα με τον Σολωμό, στους κύκλους της Αθήνας, όπου χάρη στη *raison d' état* είχε επιβληθεί μία γλώσσα ισάξια της αρχαίας δόξας, ψευτίστηκε ο ρομαντισμός και έδωσε τον Ορφανίδη και τον Ζαλοκώστα. Χάθηκε έτσι για την Ελλάδα η ευκαιρία που άλλες χώρες της δυτικής και της ανατολικής Ευρώπης είχαν εκμεταλλευτεί, η ευκαιρία μιας εξαντλητικής αξιοποίησης της δημοτικής παράδοσης. Ο ρεαλισμός, που εμφανίζεται όψιμα στην Ελλάδα, δεν προφταίνει πια να εκδηλωθεί ακέραια. Η σπασμοδική άμυνα των συγγραφέων μπροστά στα εμπόδια σπρώχνει βιαστικά τον ρεαλισμό στην επόμενη φάση, στον νατουραλισμό»⁴¹⁶.

Τα εξεταζόμενα νατουραλιστικά – ρεαλιστικά ελληνικά δράματα μπορεί, λοιπόν, να επηρεάζονται εν μέρει από στοιχεία κληρονομικότητας, επίδρασης του περιβάλλοντος στην ανθρώπινη ζωή, άθλιων συνθηκών διαβίωσης των λαϊκών εργατικών τάξεων της πρωτεύουσας, της λεγόμενης “ποίησης των φτωχών”⁴¹⁷, κοινωνικής εξέγερσης και σοσιαλιστικών επιρροών, δεινών που επιφέρει η εκβιομηχάνιση κι η ανάπτυξη του καπιταλιστικού συστήματος, μπορεί ακόμη τα θέματά τους να είναι κατά βάση δυσάρεστα, όπως και στον νατουραλισμό καθεαυτόν, εντούτοις, δεν χρησιμοποιούν ούτε την πειραματική επιστημονική χειρουργική νατουραλιστική μέθοδο, ούτε την τέλεια αναγωγή της ανθρώπινης συμπεριφοράς στο επίπεδο των ωμών κτηνωδών ζωικών ενστίκτων. Επιπλέον, περιέχουν συχνά δόσεις συναισθηματισμού και μελοδραματισμού που στον ορθόδοξο ακέραιο νατουραλισμό δεν υφίστανται.

Ένα τελευταίο στοιχείο που υποδεικνύει τους περιορισμούς του ελληνικού νατουραλισμού της εποχής και του νοθευμένου με άλλες

⁴¹⁶ Βλ. Μ. Βίτι, ό.π., σ. 96.

⁴¹⁷ Σχετικά με την έκφραση, βλ. Lilian R. Furst – Peter N. Skrine, ό.π., σ. 69.

προσμίξεις χαρακτήρα του, διαφαίνεται στο έργο του Συναδινού *Καραγκιόζης*. Ο συγγραφέας του στη σύνθεση του συμβολικού αυτού ήρωά του επηρεάζεται από τις πρόσφατες εξελίξεις στον χώρο του θεάτρου σκιών που αναζωπυρώνονται κατά τον Μεσοπόλεμο, καθώς το θέατρο του Καραγκιόζη επανέρχεται δυναμικά στο προσκήνιο ως προσφιλέσ λαϊκό θέαμα από τις αρχές του 20ού αιώνα⁴¹⁸ κι ιδιαίτερα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή. Εκτός αυτού, κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία γίνεται για πρώτη φορά στην ιστορία του αντικείμενο μελέτης από λόγιους μελετητές και διανοούμενους. Έτσι, ο Louis Rousset, καθηγητής της ανωτάτης Σχολής Γαλλικών Σπουδών στην Αθήνα, εκδίδει το 1921 δύο τόμους μελέτης για τον Καραγκιόζη γαλλιστί με τίτλο *Karagheuz, ou le Théâtre d' ombres à Athènes*, οι οποίοι περιλαμβάνουν κι ολόκληρο κείμενο παράστασης που του υπαγορεύει ο λαϊκός καραγκιοζοπαίκτης Μόλλας⁴¹⁹. Παρατηρούμε, επίσης, το φαινόμενο δημόσιας φιλολογικής απαγγελίας κειμένου Καραγκιόζη, συνήθεια του αστικού και μεγαλοαστικού φιλολογίζοντος κόσμου της εποχής, ο οποίος στους φιλολογικούς συλλόγους και στα φιλολογικά σαλόνια της εποχής απήγγελλε ποιήματα αστών ποιητών⁴²⁰.

Παρατηρούμε, λοιπόν, πώς μία ως τώρα λαϊκή προφορική μορφή θεάματος αποκτά λόγια - έντυπη μορφή και πώς κατά το 1919 μετατρέπεται σε λογοτεχνικό - μυθιστορηματικό είδος, καθώς βλέπουμε να εμφανίζονται έργα του Μόλλα σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ακρόπολη*⁴²¹. Ας μην ξεχνάμε, πως το 1924 εκδίδεται κι η σάτιρα του σκηνοθέτη και κριτικού θεάτρου Φώτου Πολίτη *Καραγκιόζης ο μέγας*, γραμμένη κατά την προηγούμενη δεκαετία, που δεν παίζεται ποτέ στην ελληνική σκηνή και που δηλώνει, επίσης, την επίδραση του λαϊκού αυτού θεάματος στους αστούς καλλιτέχνες της εποχής του Μεσοπολέμου. Συνεπώς, οι επιδράσεις από το διάχυτο σ' ολόκληρο τον Μεσοπόλεμο ρεύμα του λαϊκισμού εισχωρούν στο ελληνικό νατουραλιστικό - ρεαλιστικό δράμα νοθεύοντας την πρωταρχική και πραγματική ταυτότητα του κινήματος.

Η τάση συγγραφής ελληνικών δραμάτων δριμείας κοινωνικής διαμαρτυρίας πάνω στα ιμπρενικά χνάρια πρόκειται να εξακολουθήσει και κατά τις υπόλοιπες περιόδους του Μεσοπολέμου, κυρίως από τους Θ. Συναδινό, Π. Χορν, Δ. Μπόγρη, αλλά κι από πρωτοεμφανιζόμενους συγγραφείς στον χώρο του θεάτρου, όπως ο Μιχαήλ Ροδάς, είτε με τη μορφή καυστικής σάτιρας, είτε με τη μορφή δράματος.

⁴¹⁸ Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θέατρο» και Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», στον τόμο Α2 της *Ιστορίας της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, ό.π., σσ. 382-384 και 339-340 αντίστοιχα. Στη δεύτερη μελέτη μπορούμε, επίσης, ν' ανιχνεύσουμε την επίδραση της αστικής δυτικότροπης ζωγραφικής τέχνης πάνω στην παραδοσιακή ζωγραφική τεχντροπία του λαϊκού Καραγκιόζη, καθώς και την επίδραση του κινηματογράφου και των δυτικοευρωπαϊκών φωτιστικών επιτευγμάτων πάνω του (ό.π., σσ. 339-345).

⁴¹⁹ Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα, 1984, σ. 16.

⁴²⁰ Το 1918 ο Γ. Τσοκόπουλος δίνει διάλεξη για τον Καραγκιόζη, ενώ ο Χριστ. Νέζερ απαγγέλλει ένα από τα έργα του Καραγκιόζη.

⁴²¹ Βλ. τη δημοσίευση των κειμένων του καραγκιοζοπαίκτη Αντώνιου Μόλλα: *Ο Καραγκιόζης μέγας Βεζύρης (Ακρόπολις, 27-9-1919 – 13-11-1919)* και *Ο γάμος του Καραγκιόζη (Ακρόπολις, 21-8-1919 – 20-9-1919)*.

4. ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟ ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

Μέσα στο πλαίσιο των εμπορικών ψυχαγωγικών δραμάτων ρεαλιστικού χαρακτήρα⁴²² εντάσσονται και τα έργα αγωνίας, μυστηρίου, περιπέτειας, τα αστυνομικά δράματα και τα δράματα τρόμου και φρίκης, τα λεγόμενα *grand-guignol* με την “εξεζητημένη εγκληματική πλοκή”⁴²³. Κάποια απ’ αυτά τα δράματα επιδεικνύουν πνευματιστικά φαινόμενα επί σκηνής, επηρεασμένα προφανώς απ’ την εξέλιξη της επιστήμης στην Ευρώπη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα κι ύστερα –ιδιαίτερα από τα ιατρικά πειράματα του υπνωτισμού και της υποβολής του γάλλου Σαρκό στο ψυχιατρείο της Σαλτεπιέτρ, ο οποίος επηρέασε αρχικά και τον Freud⁴²⁴. Επηρεάζονται, επίσης, από ένα είδος μελοδράματος που αναπτύσσεται κατά τα τέλη 19^{ου} αιώνα – αρχές 20ού⁴²⁵. Συνήθως τα δράματα αυτά δεν στοχεύουν στην κοινωνική παρατήρηση ή στον ατομικό ψυχογραφικό προβληματισμό, αλλά στις έντονες συγκινήσεις, τον τρόπο και την αγωνία που προκαλούν στον θεατή.

α. Δράματα του *Grand-guignol*

Στην Ευρώπη το θέαμα τρόμου και φρίκης, το λεγόμενο “*Théâtre de Grand-Guignol*”, εγκαινιάζεται απ’ τον Maurice Magnier το 1896 στο παρισινό θέατρο “*Théâtre Salon*”. Τα θεάματα αυτά οργανώνονται καλύτερα δύο χρόνια αργότερα απ’ τον Oscar Méténier και παίρνουν το όνομα “*grandguignolesque*”, ενώ ο πιο διάσημος διευθυντής του θεάτρου και δραματογράφος του είδους μέχρι και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο είναι ο Max Maurey. Το *grand-guignol* αποτελεί ένα είδος μελοδράματος με εξειδικευμένη μορφή που περιλαμβάνει φόνους, αυτοκτονίες, βασανιστήρια, περίεργα επιστημονικά και ιατρικά πειράματα νοσοκομείων, φυλακών, ψυχιατρείων. Το είδος αυτό του μελοδράματος επιζεί από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ως και τον Μεσοπόλεμο τουλάχιστον, αφού στο Παρίσι ιδρύονται δύο ακόμη θέατρα για παρόμοια θεάματα: το “*Les deux masques*” γύρω στα 1918-’19 σύμφωνα με τη θέληση και απαίτηση των γάλλων στρατιωτών που επιστρέφουν από το μέτωπο και το “*Théâtre Saint-Georges*” το 1929. Το σύνθημα του παρισινού θεάτρου του “*Grand Guignol*” μετά από δύο μονόπρακτα δράματα τρόμου περιλαμβάνει τρεις μονόπρακτες φαρσοκωμωδίες, έτσι ώστε να κατευνασθεί ο τρόμος κι ο φόβος, η έντονη συγκίνηση του θεατή με το λυτρωτικό γέλιο⁴²⁶.

⁴²² “Ρεαλιστικό” π.χ. ονομάζεται το δράμα *grand – guignol* του Julio Dantas *Η πράσινη κουρτίνα* (βλ. *Καθημερινή*, 28-1-1921).

⁴²³ Βλ. Κώστας Αθάνατος, «Παρισινά ημερονύκτια – Θεάματα», *Ελ. Β.*, 8-3-1924.

⁴²⁴ Βλ. άρθρο του Karl Jung «Στη μνήμη του Σίγκμουντ Φρόυντ» (το οποίο πρωτοδημοσιεύθηκε στις 10-10- 1939 στο περ. *Sonntagsblatt der Basler Nachrichten*, XXXXIII: 40 με τίτλο «Sigmund Freud: Ein Nachruf») στο βιβλίο του Jung *Ο Παράκελσος*, εκδ. Μπαρμπουνάκης, σ. 76.

⁴²⁵ Βλ. Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, PUF., Paris, 1987, σ. 84.

⁴²⁶ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το παρισινό “*Grand Guignol*”, βλ. Dorothy Knowles, ό.π., σσ. 288-290, καθώς και το άρθρο του Juan Ignacio Murcia, «*Les aboutissants du grand-guignol dans le théâtre d’essai en Espagne*», στον τόμο *Le Théâtre moderne: Hommes et tendances*, ό.π., σ. 247. Το τελευταίο αυτό άρθρο αναφέρεται, μεταξύ των άλλων, και στο αρχικό γαλλικό θεατρικό είδος του *grand-guignol*.

Το ρεπερτόριο του Grand-Guignol δεν είναι ποιοτικό ρεπερτόριο, αφού “το είδος των συναισθημάτων που το συγκεκριμένο θεατρικό είδος επιχειρεί να προκαλέσει στον θεατή, δεν έχει τίποτε το πνευματικό: χάρη σε κάποια ψευδαίσθηση πραγματικότητας, χάρη στον τρόπο και την αγωνία, τα οποία διαδέχεται το γέλιο που προκαλείται απ’ τις εύπεπτες ελευθέρως καταστάσεις, επιτυγχάνονται τα ποθούμενα αποτελέσματα. Ο τρόμος, η αγωνία ή το γέλιο δεν προκαλούνται σε λειτουργικό συνδυασμό με τη δομή του έργου, αλλ’ αντίστροφα: το έργο διαμορφώνεται με διαδικασίες πάντα ταυτόσημες, ξεκινώντας από μια τρομακτική ή κωμική στιγμή”⁴²⁷.

Δείγματα των κορυφαίων γάλλων συγγραφέων του είδους, αλλά και άλλων ευρωπαϊών, παρουσιάζονται και στην αθηναϊκή σκηνή της εποχής που μελετούμε. Έτσι, παίζεται το μονόπρακτο δράμα *Κάτω από το κόκκινο φως* (*Sous la lumière rouge*) των Maurice Level – Etienne Rey που στηρίζεται σε ιατρική πλάνη, η οποία έχει ως αποτέλεσμα τον ενταφιασμό ζωντανής ύπαρξης (1924, Κοτοπούλη). Παίζονται, επίσης, τα μονόπρακτα δράματα *Στο νεκροτράπεζο* των André de Lorde⁴²⁸ – Montignac (1920, Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου και 1924 Θίασος Νέων Α. Παντόπουλου), *Στο νούμερο εξή ή Ο ψόφιος ποντικός* των André de Lorde – Pierre Chaîne⁴²⁹ (1920, Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου), *Μια νύχτα στο Ραμόρ* του de Lorde (1924, θίασος Εδμ. Φυρστ – Χρ. Παλαιολόγου – Χρ. Νέζερ), *Οι κώδωνες* του Έρμαν Σαντριάν (1921, Κοτοπούλη). Το 4πρακτο δράμα του πορτογάλου Julio Dadas *Η πράσινη κουρτίνα* είναι σχετικό με τη ληστεία των κοσμημάτων μιας γυναίκας και τον φόνο της (1920, Κοτοπούλη). Το 3πρακτο δράμα των άγγλων Louis N. Parker – William W. Jacobs *Το χέρι της μαιμούς έχει να κάνει μ’ ένα μαγικό ταριχευμένο χέρι μαιμούς που προκαλεί θανάτους, νεκραναστάσεις και εμφανίσεις φαντασμάτων* (1922, θίασος Αιμ. Βεάκη – Χρ. Νέζερ και 1924, Ωδείο Αθηνών και Θίασος Νέων Παντόπουλου). Παίζονται, επίσης, το μονόπρακτο δράμα των προαναφερθέντων Άγγλων *50.000 δολάρια* (1923, θίασος Εδμ. Φυρστ – Χρ. Παλαιολόγου) και το “πνευματιστικό δράμα σε 6 εικόνες” του γερμανού Λεοπόλδου Τομάς *Μέντιουμ* (1923, Κοτοπούλη). Η “τραγική φάρσα - θρίλερ” του αμερικανού Bayard Veiller *Η 13^η καρέκλα* (*The thirteenth chair*) σχετίζεται με πνευματιστική συγκέντρωση, όπου ο δέκατος τρίτος συνδαιτυμόνας δολοφονείται μυστηριωδώς, ενώ ο δολοφόνος αποκαλύπτεται με τα υπνωτιστικά πειράματα διάσημης υπνωτίστριας (1924, Κοτοπούλη). Εκτός από τα παραπάνω δείγματα, παίζονται και άλλα δράματα τρόμου στην αθηναϊκή σκηνή μεταξύ 1918-1924, για τα οποία, όμως, διαθέτουμε μόνο τίτλους κι όχι ονόματα συγγραφέων⁴³⁰.

⁴²⁷ Βλ. Juan Ignacio Murcia, ό.π., σ. 247.

⁴²⁸ Ειδικά ο André de Lorde ενδιαφερόταν πολύ για την τρέλα ως ανθρώπινη πάθηση κι έτσι έγραψε γι’ αυτήν δράματα σε συνεργασία με τον γάλλο ψυχολόγο – φυσιολόγο Alfred Binet, συμβουλευόμενος, επίσης, και τον γάλλο ψυχίατρο Gilbert Ballet (βλ. Knowles, ό.π., σ. 289).

⁴²⁹ André de Lorde – Pierre Chaîne, *Στο νούμερο εξή ή Ο ψόφιος ποντικός*, χειρόγραφο Θ. Μ., δωρεά της οικογένειας Ν. Βάχλα με αναγραφόμενο έτος δωρεάς 1963.

⁴³⁰ Παρόμοια παραδείγματα είναι τα εξής: *Ο παράξενος ζωγράφος*, *Το φρικτόν λάθος*, *Το σύστημα του ιατρού Γκουτρών*, *Το φιλί του θανάτου*, *Κακιά ώρα*, *Μια νύχτα στο καταγώγιο*, οι τίτλοι των οποίων είναι ενδεικτικοί για δράματα του grand-guignol.

Λόγω της μεγάλης διάδοσης κι επιτυχίας του παραπάνω δραματικού είδους σ' ολόκληρη τη μεσοπολεμική Ευρώπη βρίσκουμε και έλληνες συγγραφείς που προσπαθούν να μιμηθούν τους ευρωπαϊούς συναδέλφους τους. Άλλωστε, οι Αθηναίοι έχουν έτσι κι αλλιώς έλθει σε “ζωντανή” επαφή από το 1923 με τέτοιου είδους πνευματιστικά φαινόμενα μέσω των παραστάσεων του περίφημου αρμένιου πνευματιστή - φακίρη Ταχράν Μπέη που εκτελεί πειράματα νεκροφάνειας, ζωντανών ενταφιασμών και σωματικών βασανιστηρίων μέσω αυθυποβολής. Οι παραστάσεις αυτές, στις οποίες ο φακίρης πέφτει σε κατάσταση “ληθαργίας”, προκαλούν μεγάλο πανικό στους θεατές, στις ελληνικές αρχές και στους εκκλησιαστικούς κύκλους⁴³¹. Στον χώρο των ελλήνων δραματογράφων της περιόδου συναντούμε τον Α. Κλουβάτο το 1924 να παρουσιάζει στην αθηναϊκή σκηνή το δράμα *Ο ζωντανός νεκρός*, για το οποίο δυστυχώς δεν διαθέτουμε καμία άλλη πληροφορία. Ο Κωστής Βελμύρας παρουσιάζει το ίδιο έτος το μονόπρακτό του *Θεός χωρής τον* με τη φανταστική εμφάνιση ενός νεκρού, το οποίο, επίσης, δεν έχει εκδοθεί. Η συγκεκριμένη δραματουργική τάση πρόκειται να συνεχισθεί από τους έλληνες συγγραφείς και κατά τις επόμενες περιόδους του Μεσοπολέμου με άλλο ένα δείγμα παρόμοιου δράματος του Ν. Χάγερ-Μπουφίδη.

β. Αστυνομικά δράματα

Ένα άλλο δημοφιλές ψυχαγωγικό εμπορικό είδος μελοδράματος της εποχής είναι τα αστυνομικά δράματα. Από ευρωπαϊούς συγγραφείς συναντάμε τον Gaston Leroux με το αστυνομικό του δράμα *Το μυστήριο της κίτρινης κάμαρας* (*Le mystère de la chambre jaune*), ενώ από έλληνες συναντάμε τον Τ. Μωραϊτίνη με την 3πρακτη αστυνομική κωμωδία του *Βαμπίρ ή Τρμα η παξιμαδοκλέφτρα*, το οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας ομολογεί, ότι παρουσιάζει άνευ φιλολογικών αξιώσεων⁴³². Συναντάμε, επίσης, τους Νικ. Λάσκαρη – Βασ. Ηλιάδη με το κοινωνικό - αστυνομικό δράμα *Γιατί έκλεψε;* σχετικό με έναν περίφημο ληστή, ο οποίος κλέβει όλους τους πλούσιους αθηναίους. Ο Μιλτ. Λιδωρίκης εμφανίζεται με το 3πρακτο αστυνομικό δράμα (διασκευή αμερικανικού μυθιστορήματος) *Αν βγω νικητής*⁴³³. Ο Αλέκος Δράκος παρουσιάζεται με το μονόπρακτο αστυνομικό δράμα *Η κίτρινη κουρτίνα* σχετικό με έναν ανιψιό που μέσω ενός ψυχασθενή φίλου του, τον οποίο υπνωτίζει, σκοτώνει την πλούσια γριά θεία του, προκειμένου να την κληρονομήσει. Ανακαλύπτεται, όμως, από ένα έξυπνο κορίτσι κρυμμένο πίσω από μια κουρτίνα. Τέλος, συναντούμε πάλι δράμα του Βασ. Ηλιάδη, την αστυνομική - κοινωνική κομεντί *Ο άνθρωπος με τις 39*, σχετικό μ' έναν αθηναίο καρδιοκατακτητή που έχει διακορευσει 39 Αθηναίες και τον οποίο αναζητά η αστυνομία.

⁴³¹ Βλ. Γιάννης Καιροφύλλας, *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου*, εκδ. Φιλιπότης, Αθήνα, 1988 (2), σσ. 24-41, όπου ο δημοσιογράφος - συγγραφέας διηγείται με λεπτομέρειες τα πειράματα του φακίρη το 1923, τον πανικό που σκορπίζουν στους Αθηναίους, καθώς και τη γελοιοποίησή τους από αθηναίο οδοντίατρο, ο οποίος τα εξηγεί δημοσίως με επιστημονικό τρόπο.

⁴³² Βλ. «*Οι Βαμπίρ*», *Εστία*, 3-5-1919.

⁴³³ Ο ίδιος ο συγγραφέας –ή καλύτερα ο διασκευαστής του– Μιλτ. Λιδωρίκης δηλώνει, ότι το *Αν βγω νικητής* είναι ένα περίεργο, ιδιόρρυθμο αστυνομικό έργο, όχι, όμως, από εκείνα που στηρίζονται στις παραδοξολογίες, αλλά πιθανό, αληθινό, φυσικό, χωρίς σοφίες και διδασκαλίες γνωμικών (βλ. «*Αν βγω νικητής*», *Ελ. Β.*, 22-9-1923).

Όλα τα παραπάνω δράματα παριστάνονται από κεντρικούς επαγγελματικούς θιάσους, αλλά και από τις δραματικές σχολές. Μάλιστα, ορισμένοι θίασοι της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου είναι αφιερωμένοι αποκλειστικά στην παράσταση δραμάτων *grand guignol*, όπως ο θίασος του Εδμόνδου Φυρστ το 1923, ο θίασος Εδμόνδου Φυρστ – Μάριου Παλαιολόγου το 1924 (ο οποίος λέγεται, ότι είν' ο μόνος, που παίζει με επιτυχία αυτά τα έργα⁴³⁴), ο θίασος Μάριου Παλαιολόγου – Ν. Παρασκευά το 1924⁴³⁵ και ο θίασος της Χριστίνας Παλαιολόγου το ίδιο έτος⁴³⁶. Το 1920 ο θίασος της Μαρ. Κοτοπούλη υπόσχεται να δίνει απ' εδώ και στο εξής παραστάσεις δραμάτων *grand guignol* μία φορά τον μήνα⁴³⁷.

⁴³⁴ Βλ. «Γύρω από το θέατρον», *Ελ. Β.*, 17-7-1924.

⁴³⁵ Βλ. την αναγγελία ρεπερτορίου του θιάσου στο άρθρο «Γύρω από το θέατρον», *Ελ. Β.*, 29-10-1924.

⁴³⁶ Η αναγγελία έναρξης των παραστάσεων έργων του *grand-guignol* το 1924 απ' τον θίασο της Χριστίνας Παλαιολόγου αναφέρει χαρακτηριστικά, ότι στο Εθνικόν ο θίασος αρχίζει τις παραστάσεις του με έργα αποκλειστικά γκραν-γκινιόλ, τα οποία είναι από τα περιεργότερα κι εξωφρενικότερα της παγκόσμιας φιλολογίας προκαλώντας το γέλιο μέχρι δακρύων, αλλά και ρίγη συγκίνησης, έτσι ώστε πολλοί θεατές βγαίνουν απ' το θέατρο αδυνατώντας να παρακολουθήσουν την παράσταση (βλ. «Γύρω από το θέατρον», *Ελ. Β.*, 1-11-1924).

⁴³⁷ Βλ. αναγγελία του θιάσου Κοτοπούλη στο δημοσίευμα «Θέατρα», *Καθημερινή*, 11-6-1920.

II. ΑΝΑΔΕΙΚΝΥΟΝΤΑΣ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ: ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΚΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

Στην παρούσα μεγάλη κατηγορία εντάσσονται όλα τα καταξιωμένα ελληνικά κι ευρωπαϊκά δράματα που πολύ σχηματικά απαρτίζουν το θεατρικό “παρελθόν”, δηλαδή, τα έργα, οι συγγραφείς και τα καλλιτεχνικά ρεύματα που γνωρίζει ήδη το κοινό και που έχουν επιβιώσει διαμέσου των ετών στις προτιμήσεις του και στην αθηναϊκή σκηνή. Αντί να ξεκινήσουμε από το αρχαίο ελληνικό δράμα και να προχωρήσουμε χρονολογικά στα επόμενα καλλιτεχνικά θεατρικά ρεύματα, δείγματα των οποίων παρουσιάζονται στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης περιόδου του Μεσοπολέμου, θα κάνουμε το αντίστροφο: θα ξεκινήσουμε από τα δείγματα των πιο πρόσφατων καλλιτεχνικών ρευμάτων και δραματικών ειδών. Ακριβώς αυτά αποτελούν τους πιο άμεσους και κοντινούς προγόνους των δραμάτων που εξετάσαμε ήδη στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο, στο “παρόν”.

Ένας λόγος γι’ αυτή τη χρονολογική αντιστροφή αποτελεί το γεγονός, ότι στη συνείδηση των ανθρώπων της εποχής τα σχετικά πρόσφατα καλλιτεχνικά θεατρικά ρεύματα (όπως π.χ. το ευρωπαϊκό “έργο με θέση” ή το ελληνικό κοινωνικό δράμα των αρχών του 20ού αιώνα) δεν είναι και τόσο απομακρυσμένα από την τρέχουσα νέα δραματική παραγωγή κι από τις σύγχρονες αντιλήψεις περί θεατρικής δομής και περιεχομένου. Οι άμεσοι πρόγονοι, λοιπόν, των σύγχρονων δραματικών ειδών είναι αυτόματα αναγνωρίσιμοι και διανοητικά προσβάσιμοι και στο κοινό, αλλά και στον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής και φαίνονται σχεδόν σύγχρονοι.

1. Η ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

α. Ευρωπαϊκό “έργο με θέση” και αστικό δράμα τέλους 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα

Στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου παίζονται πολύ συχνά ευρωπαϊκά “έργα με θέση”, “δράματα ιδεών”, “αστικά οικογενειακά δράματα” του τέλους του 19^{ου} αιώνα – αρχών 20ού με βάση τη συνταγή του “καλοφτιαγμένου έργου”. Οι συγγραφείς αυτού του δραματικού είδους που παίζονται πιο συχνά, είναι οι γενάρχες του “έργου με θέση” Eugène Scribe – Ernest Legouvé (3πρακτο κωμωδία *Γυναικομαχία ή Μονομαχία κυριών – Bataille de dames ou Un duel d’ amour*), Alexandre Dumas fils (5πρακτο δράμα *Η κυρία με τας καμελίας – La dame aux camélias*, 5πρακτο δράμα *Το χρήμα – La question d’ argent*- και 4πρακτο δράμα *Διονυσία – Denise*⁴³⁸), Victorien Sardou (4πρακτο δράμα *Τόσκα – La Tosca*). Παίζονται, επίσης, όλοι εκείνοι οι ευρωπαίοι δραματογράφοι που κατόπιν ακολούθησαν τα χνάρια των προαναφερθέντων ως και πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο με το “αστικό δράμα” ή το λεγόμενο “συμβατικό ρεαλιστικό δράμα” κάτω από την επίδραση του μπισενικού κοινωνικού προβληματισμού και των οικογενειακών θεμάτων.

Αυτοί ακριβώς οι επίγονοι των πρώτων είναι οι Γάλλοι: Eugène Brieux (3πρακτο *Η κούνια ή Ο αδιάρρηκτος δεσμός – Le berceau*⁴³⁹- και 3πρακτο δράμα *Ψυχοκόρη ή Χιονάτη*), Paul Hervieu (δράμα *Το αίνιγμα – L’ énigme*), Georges Ohnet (4πρακτο δράμα *Αρχισιδηρουργός – Le maître de forges*), Alexandre Bisson (*Η άγνωστος*), Henri Lavedan (3πρακτο δράμα *Η μονομαχία – Le duel*), Alfred Capus (4πρακτο δράμα *Αντίπαλος*), Octave Feuillet (5πρακτο δράμα *Το μωθιστόρημα ενός απόρου νέου – Le roman d’ un jeune homme raivne*, 3πρακτο δράμα *Δαλιδά και Το διαζύγιο της Ιουλιέτας*), Emile Fabre (δράμα *Η αριστοκρατία του πλούτου*), Michel Provins (4πρακτο δράμα *Τλιγγος*). Είναι, επίσης, οι Γερμανοί: Max Halbe (δράμα *Ποτάμι ή Χείμαρρος – Der Storm*- και 3πρακτο δράμα *Νειάτα – Jugend*), Hermann Sudermann (*Ο φίλος Φριτς – Fritzchen*, 4πρακτο δράμα *Η τιμή – Die Ehre*, 4πρακτο δράμα *Μάγδα – Heimat*, 5πρακτο δράμα *Ζήτω η ζωή – Es Lebe das Leben*, 4πρακτο δράμα *Οι φωτιές τ’ Αη Γιάννη – Johannis Feuer*, 4πρακτο δράμα *Πεταλούδες*⁴⁴⁰ και δράμα *Οι Ρασσόφς – Die Raschhoffs*)⁴⁴¹, Ριχάρδος Φος (3πρακτο δράμα *Ένοχος και Κατάδικος*), Paul Lindau (δράμα *Ο ήλιος – Die Sonne*- και *Βράδυ – Der Abend*), Max Nordau (4πρακτο δράμα *Δικαίωμα ο έρωας*;⁴⁴²). Είναι, επίσης, οι Ιταλοί: Paolo Giacometti (*Η κόρη του φονιά – La moglie dell’ omicida*- και 4πρακτο δράμα *Ο πολιτικός θάνατος – Il morte*

⁴³⁸ Alexandre Dumas fils, *Διονυσία*, χειρόγραφο Θ. Μ. με τοπογραφική ένδειξη Κων/πολη.

⁴³⁹ Eugène Brieux, *Ο αδιάρρηκτος δεσμός*, χειρόγραφο Θ. Μ.

⁴⁴⁰ Hermann Sudermann, *Πεταλούδες*, μτφρ. Α. Α. Κ., χειρόγραφο Θ. Μ.

⁴⁴¹ Ο Βασίλης Αργυρόπουλος απαντάται στον Μεσοπόλεμο ως μεταφραστής των δραμάτων του Sudermann.

⁴⁴² Max Nordau, *Δικαίωμα ο έρωας*, χειρόγραφο Θ. Μ.

*civile*⁴⁴³), Felice Cavallotti (3πρακτο δράμα *Ο καυμένος ο Πέτρος – Povero Pietro*, 3πρακτο δράμα *Λέα – Lea-* και μονόπρακτο δράμα *Η κόρη του Ιεφθάε – Figlia di Iefte*), Riccardo di Castelvécchio (ψευδώνυμο του Giulio Pullé με το 4πρακτο δράμα μετά προλόγου *Φρόνη – Frine*), Roberto Bracco (δράμα *Βρυσούλα – La piccola fonte*, 2πρακτο δράμα *Χαμένοι στο σκοτάδι – Sperduti nel buio*, μονόπρακτο δράμα *Πέτρος Καρούζο – Don Pietro Caruso-* και 3πρακτο δράμα *Νελλίνα – Nellina*⁴⁴⁴), Gerolamo Rovetta (*Δορίνα*, 3πρακτο δράμα *Οι άτιμοι – I disonesti*, 3πρακτο κωμωδία *Ο εξοχότατος μπαμπάς – Papa eccellenza-* και δράμα *Ο καταχραστής – Il barbaro*), Giuseppe Giacosa (κωμωδία σε 4 μέρη *Σαν τα φύλλα – Come le foglie-*, *Δόξα και δάκρυα*, *Οικτροί έρωτες – Tristi amori-* και μονόπρακτο δράμα *Αδέσμευτη ψυχή – Diritti dell' anima*), Marco Praga (*Ο μύθος δηλοί – La morale della fenola-*, 3πρακτο δράμα *Η κλειστή πόρτα – La porta chiusa-*, μονόπρακτο δράμα *Ο φίλος – L' amico-*, 3πρακτο δράμα *Νεράιδα*, 3πρακτο δράμα *Αλληλούια – Allelouia*) και Luigi Cicconi (5πρακτο δράμα μετά προλόγου *Το ένσαρκον άγαλμα*)⁴⁴⁵. Ακόμη είναι ο αυστριακός Karl Schönherr (δράμα *Πίστις πατρίς – Glaube und Heimat*), ο ισπανός José Echegaray (3πρακτο δράμα μετά προλόγου *Ο μέγας Γαλεότος – El gran Galeoto*) κι ο άγγλος Arthur Wing Pinero (4πρακτο δράμα *Η Δευτέρα κυρία Θακερέν – The second Mrs. Tanqueray*)⁴⁴⁶.

Τα δράματα αυτά εκφράζουν έντονους σοβαρούς κοινωνικούς προβληματισμούς και ψυχογραφική διαγραφή. Φιλοδοξούν να προκαλέσουν μια ιδεολογική διαμάχη πάνω στα σημαντικά κοινωνικά και ηθικά προβλήματα της εποχής αποκαλύπτοντας τις κοινωνικές υποκρισίες, αλλά περιέχουν, επίσης, στοιχεία ηθικολογίας, διδακτισμού, μελοδραματισμού, περιπέτειες και αγωνία, εντυπωσιακά θεατρικά εφφέ (το λεγόμενο *coup de théâtre*) και γενικά τις παραδοσιακές τεχνικές του “καλοφτιαγμένου έργου” που τα κάνουν να φαίνονται πλέον παρωχημένα στους κριτικούς της εποχής. Μερικές, μάλιστα, φορές σε κάποια απ’ αυτά, όπως π.χ. στην *Άγνωστο* του Bisson, στο *Ένσαρκον άγαλμα* του Cicconi, στον *Αρχισιδηρουργό* του Ohnet, στη *Δαλιδά* και στο *Μυθιστόρημα απόρου νέου* του Feuillet, η υπερβολική δόση μελοδραματισμού κι οι ακατάπαυστες περιπέτειες του αναξιοπαθόντος ήρωα που εγείρουν τον έλεο του θεατή, τα κάνουν να προσεγγίζουν πολύ στις τεχνικές του μελοδράματος - μυθιστορηματικού δράματος⁴⁴⁷.

⁴⁴³ Paolo Giacometti, *Πολιτικός θάνατος*, χειρόγραφο Θ. Μ. με ημερομηνία αντιγραφής 15-9-1911 στη Σμύρνη απ’ τον Ι. Χ. Διαμαντίδη, κτήμα Ν. Πεζοδρόμου.

⁴⁴⁴ Roberto Bracco, *Νελλίνα*, χειρόγραφο Θ. Μ. με αναγραφόμενη ημερομηνία 10-12-1920.

⁴⁴⁵ Για όλους αυτούς τους συγγραφείς που αναφέρονται βλ. Oscar G. Brockett, ό.π., σσ. 493-494, 553, 555-556, 583, βλ. J. L. Styan, ό.π., vol. 1, σσ. 4-5, 36-37, 53, βλ. H. F. Garten, *Modern German Drama*, Methuen & Co., London, 1959, σσ. 30-34, βλ. Lynton Hudson, *The Twentieth Century Drama*, George G. Harrap & Co., London, 1946, σσ. 9-13, βλ. Christopher Innes, *Modern British Drama 1890-1990*, Cambridge University Press, Cambridge - New York - Port Chester - Melbourne - Sydney, 1992, σσ. 10-12, βλ. René Lalou, ό.π., σσ. 21-31, βλ. Daniel Lindenberg, ό.π., σσ. 677-689, 692-693 και Michel Corvin, «Le Boulevard en question», ό.π., 852-853. Βλ. το άρθρο της Ελίζας-Αννας Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι.», ό.π.

⁴⁴⁶ Arthur Wing Pinero, *Η δεύτερη κυρία Τανκουέρν*, μτφρ. & διασκευή Μιράντα Μυράτ, χειρόγραφο Θ. Μ.

⁴⁴⁷ Τη μίξη μελοδραματικών τεχνικών και αστικού νατουραλιστικού δράματος ηθών στον *Αρχισιδηρουργό* του Ohnet και στο *Μυθιστόρημα απόρου νέου* του Feuillet, καθώς και στα έργα του

Από τη μια μεριά, τα δράματα αυτά εξερευνούν την ίδια την κοινωνική δομή που περνά απ' το φεουδαρχικό Κράτος της μαζικής υποτέλειας στο σύγχρονο Κράτος του ισότιμου ατομισμού και αρκετά χρόνια μετά τη Διακήρυξη των Ανθρώπινων Δικαιωμάτων, δημιουργούν τη νέα Διακήρυξη κυρίως των γυναικείων δικαιωμάτων, αλλά από την άλλη, η ίδια η τεχνοτροπία τους, η δομή τους και τα εκφραστικά τους μέσα φαίνονται πεπαλαιωμένα. Όπως σχολιάζει ο Φώτος Πολίτης με αφορμή την παράσταση του *Ενόχου* του Ριχάρδου Φος το 1917, αλλά και σε άλλο άρθρο του τού 1922 γενικεύοντας, όμως, την κρίση του για το σύνολο των “έργων με θέση”:

«Ένα έργο, που έχει όλα τα προσόντα να μπει στη γραμμή της *Αγνώστου*. Ηθικά διδάγματα της πεντάρας, οικογενειακά και ατομικά καταπτώσεις, από τας οποίας δεν θίγεται ο εσωτερικός άνθρωπος, κοινωνικά σκληρότητας, ευγενείς χαρακτήρας που ερωτεύονται ως σπουργίτια, φιλοτίμους αδελφούς και εκμεταλλευτάς κακεντρεχείς. Ορισμένως το τελειότερον έργον του Υψίστου είναι η μικροαστική ψυχή. Μ' όλην την αυστηρότητα που έχουν τα μάτια του Θεού, είναι αδύνατον να μη διακρίνουμε στο βλέμμα τους μίαν υπέροχη ειρωνεία, όταν αντικρύζουν το δημιούργημά του αυτό. Ο μικροαστός είναι πλάσμα της ογδότης ημέρας της δημιουργίας. Πλάστηκε όταν ο Πανάγαθος κοίταξε με ήρεμο μάτι το επταήμερο έργο του και εκίνησε δυσαρεστημένος το κεφάλι. Τότε ενεπνεύσθη να δημιουργήσει ένα ον, που να μένει πάντα ευχαριστημένο με τον εαυτό του. Έμποροι, κτηματίαι, τοκισταί, καλλιτέχναι, ποιηταί, επιστήμονες, όλοι εφούσκωσαν με χαρά τα σώματά των για να χωρέσει μέσα τους η νέα αυτή θεϊκή πνοή. Και τα όντα αυτά κατέκλυσαν όλον τον κόσμον. [...] Το “θέατρον των ιδεών” είναι άθλιον έκτρομα ποιητικής αδυναμίας. (Εννοώ, φυσικά, το καθαυτό “θέατρον των ιδεών”, με τυπικούς εκπροσώπους του τον Κυρέλ, τον Δουμά υιόν, τον Μπατάιγ, και όχι βέβαια, τον Ίπεν, όστις εις ουδεμίαν σχέσιν ευρίσκεται με αυτούς τους κυρίους, διότι ο Ίπεν πλάθει ζωντανούς ανθρώπους). Ενεφανίσθη το θέατρον αυτό, όταν η πνευματική κατάπτωσης έφθασε μέχρι τουιούτου σημείου, ώστε να λογίζεται ως έργον δραματικών –όπως σήμερον και παρ' ημών– η συρραφή διαφόρων σκηνικών “τρικ”. Το “θέατρον των ιδεών” έκαμε τότε την σπουδαίαν ανακάλυψιν, ότι το δράμα πρέπει να είναι έκφρασις μιας ιδέας. Ανακάλυψις οικτρώς πτωχή, μα την αλήθειαν, που καταντά κωμικόν να γίνεται περί αυτής και πολύς λόγος»⁴⁴⁸.

Η αντιμετώπισή τους από τους συγχρόνους τους είναι διαφορούμενη και υποδηλώνει απ' τη μια το ενδιαφέρον τους για τα θιγόμενα κοινωνικά ζητήματα κι απ' την άλλη τη δυσαρέσκειά τους για την ξεπερασμένη μορφή και την τεχνοτροπία αυτών των δραμάτων. Συνεπώς, στη συνείδηση των ανθρώπων του Μεσοπολέμου λειτουργεί μια βασική αντίφαση γι' αυτό το είδος των δραμάτων. Κατά πρώτον, τα θεωρούν “σύγχρονα κοινωνικά δράματα της επίκαιρης ζωής, που παρακολουθούν τις αλλαγές της κοινωνικής ψυχολογίας και ηθικής και της ατομικής εσωτερικής ζωής των ηρώων”⁴⁴⁹, “έργα με θέση” με σκοπό τους την κοινή δημόσια ωφέλεια, απ'

Augier και του Dumas fils διαπιστώνει κι ο Jean-Marie Thomasseau στο *Le Mélodrame*, ό.π., σσ. 90-91.

⁴⁴⁸ «Θεατρική επιθεώρησις», *Πρόοδος*, 14-5-1917, καθώς και «Δ. Π. Ταγκόπουλου: Το καινούργιο σπίτι», *Πολιτεία* 18-7-1922, αναδημοσιευμένα στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σσ. 70, 132.

⁴⁴⁹ Βλ. την κριτική του Άριελ για το δράμα του Sudermann *Ζήτω η ζωή* «Χρονογράφημα – Ζήτω η ζωή», *Καθημερινή*, 25-8-1921. “Κοινωνικό δράμα” χαρακτηρίζεται και *Η Δευτέρα κυρία Θακερέν* του Pinero, όταν παριστάνεται το 1918 (βλ. Αλκ., «Από τα θέατρα – Η αγγλική θεατρική κίνησις», *Εστία*, 3-6-1918), καθώς και το δράμα *Ο καταχραστής* του Rovetta (βλ. *Ελ. Β.*, 8-9-1927).

όπου το κοινό διδάσκεται από τις παρουσιαζόμενες περιστάσεις της ζωής⁴⁵⁰, “θέατρο των αστών”, όπου συζητούνται πολιτικά, κοινωνικά κι ιστορικά ζητήματα με στόχο την ηθικοπλασία⁴⁵¹. Αναγνωρίζουν, επίσης, ότι κάποια απ’ αυτά τα δράματα, και κυρίως αυτά του Sudermann -“βόρειου ηγέτη της επανάστασης της προγενέστερης γενιάς”- προετοίμασαν στην Ελλάδα προ 25ετίας τον δρόμο για τον ερχομό του Ibsen και των Βορείων νατουραλιστών - ρεαλιστών συγγραφέων σπάζοντας το μονοπώλιο των γαλλικών δραμάτων⁴⁵². Ονομάζουν, επίσης, κάποιους εκπροσώπους των δραμάτων αυτών “νατουραλιστές”⁴⁵³, ενώ ο ίδιος ο Paul Lindau παραλληλίζει το δράμα του *Ήλιος* που παριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου, με τους μπσενικούς *Βρυκόλακες*⁴⁵⁴.

Κατά δεύτερον, όμως, χαρακτηρίζουν τα περισσότερα απ’ αυτά ως “παμπάλαια και αρχαία”⁴⁵⁵, με “τυραννική τη σκιά του Σαρδού πάνω τους”, γεγονός που κάνει τη δραματική αλήθεια να παραμερίζεται για χάρη κάποιων ψεύτικων κι υπερβολικών θεατρικών αποτελεσμάτων - εφφέ⁴⁵⁶, ενώ κάποτε τα χαρακτηρίζουν και ως “ρομαντικά”⁴⁵⁷. Πιστεύουν, ότι τα περισσότερα σήμερα δεν διαβάζονται, ότι λησμονήθηκαν κι ότι παρά τα κοινωνικά, ηθικά, ψυχολογικά προβλήματα που παρουσιάζουν, εντούτοις η ψυχογραφική ικανότητα των συγγραφέων τους είναι “σχηματική, ρητορική, επιφανειακή”, ενώ το ύφος τους “ορθολογιστικό και βαρύ”⁴⁵⁸, με

⁴⁵⁰ Βλ. κριτική του Μιλτ. Λιδωρίκη για τα δράματα του Brieux που ονομάζει “έργα με θέση” («Θεατρική σκηνή – Πιτσικάτα», *Ελ. Β.*, 13-10-1923).

⁴⁵¹ Βλ. τα άρθρα για το περιεχόμενο διάλεξης για τον Paolo Giacometti και το “αστικό θέατρό του” που δίνεται το 1938 «Διαλέξεις», *Ελ. Β.*, 14-1-1938 και «Το σύγχρονο ιταλικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 15-1-1938. “Αστικό θέατρο” ονομάζεται και το θέατρο του Giuseppe Giacosa το 1938 απ’ τον ιταλό μελετητή Fedele σε διάλεξή του στην Αθήνα (βλ. «Το ιταλικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 19-2-1938).

⁴⁵² Βλ. Άριελ, «Χρονογράφημα – Ζήτω η ζωή», *Καθημερινή*, 25-8-1921.

⁴⁵³ Το 1939 ο Fedele σε διαλέξεις του για το ιταλικό θέατρο ονομάζει τον Gerolamo Rovetta εκπρόσωπο του νατουραλιστικού θεάτρου (βλ. «Το ιταλικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 21-1-1939).

⁴⁵⁴ Βλ. άρθρα στην *Καθημερινή*, 6-5-1920 και 13-5-1920.

⁴⁵⁵ Ο *Αρχισιδηρουργός* του Ohnet π.χ. αποκαλείται το 1924 “παμπάλαιο έργο” (βλ. Ο Λέων, «Επιστροφή», *Ελ. Β.*, 12-2-1924), όπως και το *Πίστις πατρίς* του Karl Schönherr (βλ. *Ελ. Β.*, 5-7-1922). Τον ίδιο χαρακτηρισμό δίνουν οι μεσοπολεμικοί κριτικοί και στα έργα του Dumas fils εν γένει το 1918 (βλ. «Η επιστροφή», *Εστία*, 21-6-1918). Τα δράματα του Feuillet *Το μυθιστόρημα ενός απόρου νέου* και *Δαλιδά* αποκαλούνται “αρχαίο δραματολόγιο” (βλ. «Η επιστροφή», *Εστία*, 21-6-1918), ενώ η *Φρόνη* του Castelvécchio αποκαλείται “αριστούργημα της αρχαιότητας” (βλ. *Ελ. Β.*, 15-4-1922).

⁴⁵⁶ Βλ. άποψη του S. το 1925 για τα δράματα του Brieux στο δημοσίευμα «Θεατρική ζωή – Η ερωθρά τήβεννος», *Ελ. Β.*, 10-2-1925.

⁴⁵⁷ “Ρομαντικό” χαρακτηρίζεται το δράμα του Feuillet *Μυθιστόρημα ενός απόρου νέου* (βλ. Α-Β, «Από τα θέατρα – Το μυθιστόρημα παωχού νέου», *Εστία*, 15-5-1918), όπως και το δράμα του Felice Cavalotti *Ο καϋμένος ο Πέτρος* (βλ. Θ. Ν. Συναδινός, «Ως είδος αντικριτικής», *Ελ. Β.*, 2-6-1924).

⁴⁵⁸ Βλ. την άποψη του Κλέωνα Παράσχου για τον Dumas fils στο άρθρο «Μία φιλολογική εκατονταετηρίς – Αλέξανδρος Δουμάς υιός», *Ελ. Β.*, 10-8-1924. Ο Παράσχος αναφέρει: «Από τα είκοσι μυθιστορήματά του σχεδόν κανένα δεν διαβάζεται σήμερα, και από τα ισάριθμα θεατρικά του έργα παίζονται ακόμη και διαβάζονται *Η κυρία με τας καμελίαις*, ο *Ημίκοσμος*, *Η γυναίκα του Κλαυδίου*, η *Ντενίζ*, ο *Νόθος* και η *Φρανσιγιόν*. Ίσως και αυτά σε ολίγα χρόνια λησμονηθούν, όπως ελησμονήθησαν τόσα άλλα έργα, πολύ ανώτερα των έργων του Αλεξάνδρου Δουμά. Βέβαια και τα έργα του Σαίκτηρ και του Μολιέρου δεν παίζονται όλα, όλα όμως διαβάζονται. Και όταν εξακολουθή να διαβάζεται ένα έργο, ζη ακόμη και ζη ίσως πληρέστερα παρ’ ό,τι εάν παιζέτο, διότι η σκηνή είνε κάτι συμβατικό, ενώ η ψυχή του ανθρώπου, όταν θέλη, λυτρώνεται απ’ όλες τις συμβατικότητες και απολαμβάνει ένα καλλιτέχνημα απολύτως σε ό,τι πλέον βαθύ και ουσιαστικόν έχει. [...] Το κύριον χαρακτηριστικόν του Δουμά υιού ως θεατρικού συγγραφέως, εκείνο που του προσδίδει την ιδιάζουσαν φυσιογνωμίαν του, είνε ότι ηθέλησε να μεταφέρει εις την σκηνή διάφορα προβλήματα της εποχής μας, να τους δώση ο ίδιος μίαν λύσιν ή και να βοηθήση τους συγχρόνους του εις το να βρουν καθένας δια

“πλατυασμούς, απεραντολογίες, επαναλήψεις κι αντιποιοητικές αλληγορίες”⁴⁵⁹. Τέλος, θεωρούν, ότι με τον ρομαντισμό τους και τον μελοδραματισμό τους αποτελούν πια εύπεπτα θεάματα για το κοινό⁴⁶⁰. Ας μην ξεχνάμε και τον υποτιμητικό όρο “sardoodledom” του George Bernard Shaw, με τον οποίο ο τελευταίος επιτίθετο κατά του συμπατριώτη του Pinero⁴⁶¹ και κατά όλων εκείνων που στον 20ό αιώνα συνέχιζαν ν’ ακολουθούν τη συνταγή του “καλοφτιαγμένου έργου” του Sardou. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει κριτικός του 1918:

«Ο αντίκτυπος του παγκοσμίου πολέμου είχε εις όλα αισθητός. Ούτω το θέατρον Κοτοπούλη, όπερ φαίνεται λαβόν την αξιέπαινον απόφασιν να μας δώση σαιζόν έργων φιλολογικών, μη ευρίσκον νέα κομμάτια προς τροφοδότησιν του δραματολογίου του, εστράφη προς τ’ αριστουργήματα του παρελθόντος και μας έδωκε διαδοχικώς *Το τζιτζίκι* και *Το μυθιστόρημα πτωχού νέου*. [...] Με την επιτυχίαν, την οποίαν εσημείωσε το *Μυθιστόρημα του απόρου νέου* και με την εμφάνισιν της *Δαλιδάς*, θιασάρχαι και ηθοποιοί ανασκαλεύουν παλαιά συγγράμματα και ψάχνουν να εύρουν αρχαίας επιτυχίας. Επιστρατεύεται ταυτοχρόνως η μνήμη των παλαιότερων ηθοποιών και φαίνεται, ότι θ’ ανακληθή εις ενέργειαν ολόκληρος ο Δουμάς υιός, ο Ωζιέ, ο Φεγιέ, δεν είχε δε παράξενον να φθάσωμεν αισίως μέχρι του Δ’ Εννερού και ίσως και μέχρι του Φήλικος Πυά»⁴⁶².

Τα περισσότερα από τα παραπάνω “έργα με θέση” παίζονταν απ’ τους ελληνικούς θιάσους και τις παλιές ελληνίδες πρωταγωνίστριες Παρασκευοπούλου και Βερόνη ήδη από τα τέλη του 19^{ου} - αρχές του 20^{ου} αιώνα⁴⁶³, αλλά κι ακόμη παλιότερα⁴⁶⁴. Στην πρώτη περίοδο του Μεσοπολέμου επαναλαμβάνονται από τις σύγχρονες πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη και τους κεντρικούς επαγγελματικούς θιάσους εν γένει, οι οποίοι, μάλιστα, δίνουν για πρώτη φορά στην Ελλάδα κάποια απ’ αυτά. Το γεγονός

το εκάστοτε ηθικόν πρόβλημά του μίαν λύσιν. Δεν ήθελε να διασκεδάση απλώς με τα έργα του ο Δουμάς, όπως τόσοι άλλοι προγενέστεροι και σύγχρονοί του θεατρικοί συγγραφείς, όπως ο Σκριμπ π.χ., δεν ήθελε να παρουσιάση χαρακτήρας όπως ο Ωζιέ ή να περιγράψη ήθη και έθιμα παρισινά και επαρχιακά, όπως ο Μειλάκ και ο Αλεβί, αλλά να διδάξη και να κατηχήση, να ξυπνήση εις τους ακροατάς του αισθήματα και συναισθήματα, σκέψεις και ιδέας που εκοιμώντο στα βάθη των και που από την αφύπνισίν των εξητάτο η ευτυχία των, η ευτυχία της Γαλλίας και της ανθρωπότητας. Ο Δουμάς ανήγαγε πρώτος εις περιωπήν τα θεατρικά έργα με θέσιν, ανάλογα των οποίων έγραψαν κατόπιν όλοι οι μεταγενέστεροι συγγραφείς, ο Ίψεν, ο Χάουπτμαν, ο Φρανσουά ντε Κιουρέλ, ο Ανρί Μπέτι, ο Καπιούς, ο Ερβιέ, ο Μπατάιγ, ο Μπερνστάιν. Θέσιν εννοούσε ένα πρόβλημα, ένα ζήτημα κοινωνικό, ηθικό, ψυχολογικό, γενικού ενδιαφέροντος, τον έρωτα, τον γάμο εις όλας τας εκδηλώσεις, εις τας μυρίας των μορφάς, τα πάθη και τα συνεπειάς των, τας προλήψεις και τα ψεύδη, την δυστυχία των αποκλήρων της κοινωνίας, δια την σκληράν τύχην των οποίων μόνον οι ίδιοι οι απόκληροι δεν ευθύνονται. [...] Η ηθική αυτή αρετή, η συναίσθησις ότι ένας συγγραφεύς πρέπει όχι να θέλγη, αλλ’ ιδίως να προάγη ηθικώς εκείνους εις τους οποίους απευθύνεται, είχε ό,τι καλλίτερον έχει ο Δουμάς. Πολύ καλλίτερον και από την εν γένει θεατρικήν του τέχνην και από την ψυχογραφικήν του ικανότητα, την κάπως ρητορικήν, επιφανειακήν και σχηματικήν και από το ύφος του, το πολύ ορθολογικόν, βαρύ και συμπαγές, κάτω από το οποίον κινούνται συχνότερα όχι άνθρωποι, αλλ’ ιδέαι περιβεβλημένοι ανθρωπίνην μορφήν».

⁴⁵⁹ Βλ. κριτική του Μώμου για *Το ποτάμι* του Halbe «Από τα θέατρα – *Το ποτάμι*», *Ελ. Β.*, 3-7-1922.

⁴⁶⁰ Τη μομφή του μελοδραματισμού τη συναντούμε π.χ. στην περίπτωση των δραμάτων του Sudermann (βλ. Αριελ, «Χρονογράφημα – *Ζήτω η ζωή*», ό.π.), καθώς και στην περίπτωση της *Αγνώστου* του Bisson (βλ. Α-Β, «Από τα θέατρα – Αι παραστάσεις της Κυβέλης», *Εστία*, 1-6-1918).

⁴⁶¹ Βλ. Christopher Innes, ό.π., σ. 12 και Oscar G. Brockett, ό.π., σ. 494.

⁴⁶² Βλ. Α-Β, «Από τα θέατρα – *Το μυθιστόρημα πτωχού νέου*», *Εστία*, 15-5-1918, καθώς και άρθρο με τίτλο «Επιστροφή», *Εστία*, 21-6-1918.

⁴⁶³ Βλ. Ελίσα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”», ό.π., σσ. 233-240.

⁴⁶⁴ Από το 1878, όταν ο Καμπούρογλου μετέφρασε για πρώτη φορά έργα του Sardou. Τα έργα του Dumas fils (π.χ. *Η κυρία με τας καμελίνας*) παίζονται και ακόμη παλιότερα.

αυτό δηλώνει το συνεχόμενο ενδιαφέρον του κοινού για τη θεματολογία τους⁴⁶⁵. Οι πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη κάνουν τεράστιες λαϊκές επιτυχίες με κάποιους απ' τους ρόλους των εξεταζόμενων δραμάτων προσδίδοντάς τους “χρώμα κλασικής τραγωδίας”⁴⁶⁶. Πολλά, όμως, παριστάνονται και από τους λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους⁴⁶⁷, γεγονός, το οποίο αντίθετα και για μια ακόμη φορά αποδεικνύει την παλαιότητά τους, αφού συνήθως οι συνοικιακοί θίασοι παρουσιάζουν ως επί το πλείστον πεπαλαιωμένο ρεπερτόριο που καλύπτει τα γούστα και τη διασκέδαση του μεγάλου κοινού.

Γενικότερα, πρέπει να πούμε, ότι τα αστικά “έργα με θέση” του τέλους του 19^{ου} αιώνα – αρχών 20ού με τη συνταγή του “καλοφτιαγμένου έργου” αποτελούν τους άμεσους προγόνους του σύγχρονου δραματικού βουλεβάρτου του Μεσοπολέμου. Ακόμη και κάποιοι σύγχρονοι ιστορικοί του ευρωπαϊκού θεάτρου δεν μπορούν να διαχωρίσουν σαφώς τους συγγραφείς του δραματικού βουλεβάρτου απ' αυτούς του “έργου με θέση”⁴⁶⁸. Έτσι, αποτελεί αρκετά σημαντικό πρόβλημα το αν κάποιοι συγγραφείς, όπως π.χ. οι Bataille, Bernstein, Praga, Bracco, Rovetta, Giacosa, Cavallotti, ανήκουν στον χώρο του δραματικού βουλεβάρτου ή στους επιγόνους του “έργου με θέση”.

Παρ' όλα αυτά, τα συγκεκριμένα δράματα είναι άμεσα αναγνωρίσιμα, κατανοητά κι αγαπητά από τους μεσοπολεμικούς θεατές. Το σύγχρονο δραματικό βουλεβάρτο από τις αρχές του 20ού αιώνα κι ύστερα αναπτύσσει ακριβώς τα ίδια κοινωνικά θέματα που απασχολούσαν και το

⁴⁶⁵ Η *Δευτέρα κυρία Θακερέν* του Pinero παίζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1918 απ' την Κυβέλη, ο *ήλιος* του Lindau παίζεται το 1920 απ' την Κοτοπούλη, το δράμα *Ζήτω η ζωή* του Sudermann το 1921 πάλι απ' την Κοτοπούλη, ενώ το νέο μεσοπολεμικό δράμα του ίδιου *Οι Ρασσόφς* που παριστάνεται για πρώτη φορά στη Γερμανία το 1919 και ανήκει στην πρόσφατη δραματική παραγωγή του συγγραφέα, παίζεται το 1921 απ' την Κοτοπούλη.

⁴⁶⁶ Το συγκεκριμένο σχόλιο απευθύνεται στην Κυβέλη και στον αγαπητό και λαοφιλή ρόλο της στην *Άγνωστο* του Bisson. Το δημοσίευμα αναφέρει τα εξής χαρακτηριστικά: «Η κ. Κυβέλη είχε την ευτυχή έμπνευσιν να παίξει διαδοχικώς τα δεκαπέντε ή είκοσι δημοφιλέστερα έργα του δραματολογίου της. Εις αυτά περιλαμβάνεται και ένα δράμα το οποίον, καίτοι σχετικώς νέον, εξηφανίσθη ήδη από τα δραματολόγια των Γαλλικών θιάσων, αλλά το οποίον θα εξακολουθή επί πολλά έτη να παίζεται από της Ελληνικής σκηνης. Η ειδική εν Ελλάδι εξαιρετική αυτή επιτυχία της *Άγνωστου* μόνον λόγον έχει τον όλως εξαιρετικόν τρόπον, με τον οποίον παίζει η κ. Κυβέλη τον κύριον ρόλον, εις τον οποίον δίδει μίαν ποικιλίαν, μίαν δύναμιν και μίαν αλήθειαν απερίγραπτον, κατορθώσασα ούτω να προσδώση χρώμα κλασικής τραγωδίας εις αρκετά μέτριον μελόδραμα. Όσοι είδαν την *Femme X* στο Παρίσι, θα εννοήσουν τί θέλω να ειπώ και θα δεχθούν, ότι δεν πρόκειται περί υπερβολής. Αληθώς η δημιουργήσασα τον ρόλον Ζαν Αδίγκ είνε ηθοποιός γνωστή, σχεδόν περίφημος. Αλλ' έδειχνε μόνον τάλαν και πείραν της σκηνης, ενώ η Κυβέλη δείχνει ψυχήν και ποίησιν». (βλ. Α-Β, «Από τα θέατρα – Αι παραστάσεις της Κυβέλης», *Εστία*, 1-6-1918). Σημειωτέον, ότι η Κυβέλη έκανε την *Άγνωστο* μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία τόσο αργά, όσο το 1956!

⁴⁶⁷ Από τους λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους της περιόδου παρουσιάζονται: Η *τιμή* και η *Μάγδα* του Sudermann, ο *αρχισιδηρουργός* του Ohnet, η *Τόσκα* του Sardou, Η *κυρία με τας καμελίας*, η *Διονυσία* και το *Χρήμα* του Dumas fils, ο *μέγας Γαλεότος* του Echegaray, η *Δαλιδά* του Feuillet, η *Γυναικομαχία* των Scribe - Legouvé, ο *Ένοχος* και ο *Κατάδικος* του Φος, το *Δόξα και δάκρυα* του Giacosa, το *ένσαρκον άγαλμα* του Cicconi, *Οι άτιμοι* του Rovetta, η *Φρόνη* του Castelvécchio, Η *άγνωστος* του Bisson και το *Δικαίωμα ο έρως*; του Nordau.

⁴⁶⁸ Ο Michel Corvin π.χ. με τον χαρακτηριστικό τίτλο του κεφαλαίου του “Όρια όχι σύνορα” (βλ. «Le Boulevard en question», ό.π., σ. 845) προβληματίζεται για το αν συγγραφείς, όπως οι Brioux, Bataille, Capus, Hervieu, Porto-Riche, De Curel, Bernstein ανήκουν ή όχι στον χώρο του δραματικού βουλεβάρτου, καθώς αρκετοί απ' αυτούς ήταν ήδη αρκετά μεγάλοι κατά το 1900 κι έτσι είχαν διαμορφωθεί στη σχολή του Dumas fils και του Augier (ό.π., σ. 850).

“έργο με θέση”⁴⁶⁹ από την τελευταία 30ετία του 19^{ου} αιώνα και σχεδόν με ταυτόσημη τεχνοτροπία. Εξαιρούμε μόνο την ένταση της κοινωνικής μαχητικότητας και της επαναστατικής διάθεσης που σαφώς μειώνεται πλέον στο σύγχρονο δραματικό βουλεβάρτο με το πέρασμα των χρόνων και με τη νομική κατοχύρωση περισσότερων ατομικών και γυναικείων δικαιωμάτων. Εντούτοις, όπως ακούγονται στις αρχές του Μεσοπολέμου οι πρώτες διαμαρτυρίες για την παλαιότητα της τεχνικής του “έργου με θέση”, το ίδιο θα γίνει και όσον αφορά στην ανάλογη τεχνική του σύγχρονου δραματικού βουλεβάρτου, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω.

β. Ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία τέλους 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα

Το σύγχρονο κωμικό βουλεβάρτου του Μεσοπολέμου είναι απόρροια της αστικής ηθογραφικής κωμωδίας – vaudeville ίντριγκας με τα κοινωνικά ενδιαφέροντα, τη σκιαγράφιση και τη σάτιρα των αστών της εποχής και τη συνταγή του “καλοφτιαγμένου έργου” των μέσων του 19^{ου} αιώνα, όπως έχουμε ήδη αναφέρει. Δείγματα αυτής της κωμωδίας της belle époque⁴⁷⁰ παίζονται πολύ συχνά και κατά την πρώτη περίοδο του Μεσοπολέμου. Στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων της πρώτης μεσοπολεμικής επταετίας επιβιώνουν ακόμη κωμωδίες των πρωτεργατών αυτού του δραματικού είδους, δηλαδή, του Emile Augier⁴⁷¹, του Victorien Sardou⁴⁷² και του Eugène Labiche⁴⁷³. Επιβιώνουν ακόμη και τα δράματα των επιγόνων τους του τέλους του 19^{ου} – αρχών του 20ού αιώνα. Αυτοί είναι οι: Georges Feydeau⁴⁷⁴, Georges Courteline⁴⁷⁵, Henry Meilhac, Ludovic

⁴⁶⁹ Το μεσοπολεμικό δράμα του βουλεβάρτου π.χ. του Bataille *Ο εμψυχωτής (L'animateur)* χαρακτηρίζεται το 1920 ως “δράμα ιδεών” και “οικογενειακό δράμα” απ’ τους σύγχρονους του γάλλους κριτικούς και δραματογράφους (βλ. τις απόψεις των M. Antoine, M. Nozière και Robert de Flers στην εισαγωγή της δημοσίευσης του δράματος στο περιοδικό *La Petite Illustration*, 5-6-1920, σ. 19).

⁴⁷⁰ Για τους ευρωπαϊούς κωμωδιογράφους αυτού του είδους κωμωδίας, βλ. τις γραμματολογίες: Daniel Lindenberg, ό.π., σσ. 677-702, Michel Corvin, «Le Boulevard en question», ό.π., 859-860, René Lalou, ό.π., σσ. 31-35, Dorothy Knowles, ό.π., σσ. 274-275, Oscar G. Brockett, ό.π., σσ. 493-494.

⁴⁷¹ Παίζεται η 4πρακτη κωμωδία των Emile Augier – Jules Sandeau *Ο γαμβρός του κυρίου Πουαριέ (Le gendre de monsieur Poiriet)* το 1918 και το 1920 απ’ την Κοτοπούλη και την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου αντίστοιχα.

⁴⁷² Παίζονται οι εξής κωμωδίες του: 3πρακτη *Ερωτικό γράμμα* (1919, Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου), 4πρακτη *Ποιους βάζουμε στα σπίτια μας ή Οι καλοί μας φίλοι (Nos intimes)* (1921 και 1924, Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου και θίασος Διον. Βενιέρη αντίστοιχα) και μονόπρακτη *Μια πεταλούδα* (1924, Ελληνικό Ωδείο).

⁴⁷³ Παίζονται οι κωμωδίες του: *Ρεφενές*, 2πρακτη *Προς το θεαθήναι (La roudre aux yeux)*, 3πρακτη *Να το λέμε; (Doit on le dire?)* σε συνεργασία με τον A. Dugu, 3πρακτη *Το μήλον της έριδος (Le point de mire)* σε συνεργασία με τον André Delacourt.

⁴⁷⁴ Παίζονται οι κωμωδίες του: 3πρακτη φάρσα *Κολλιτσιδά*, 3πρακτη φάρσα *Η κυρία του Μαξιμ (La dame de chez Maxim’s)*, 3πρακτη φάρσα *Τον νου σου στην Αμέλια (Occupe-toi d’ Amelie)*, 3πρακτη ακατάλληλη κωμωδία *Τα μαρτύρια του Ταντάλου, Το τρελλοκόριτσο*, 3πρακτη κωμωδία *Πώς απατώ τη γυναίκα μου*, 3πρακτη κωμωδία *Μπουμπούκι*, 3πρακτη φάρσα *Σαμπινιόλ με το στανιό (Champignol malgré lui)* σε συνεργασία με τον Maurice Desvallières, 3πρακτη κωμωδία *Χαστούκι* σε συνεργασία πάλι με τον Desvallières, μονόπρακτη φάρσα *Το καθάριστο του μπεμπέ (On purge bébé)*, ακατάλληλη κωμωδία *Νηστεύουν οι γυναίκες* και 3πρακτη κωμωδία *Το κορόιδο (Le dindon)*.

⁴⁷⁵ Παίζονται οι μονόπρακτες κωμωδίες του *Ησυχία στο σπίτι (La paix chez soi)*, *Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί (Le commissaire est bon enfant)*, *Χλωροί* κι η 2πρακτη κωμωδία *Μπουμπούρος (Boubouroche)*.

Halévy⁴⁷⁶, Alexandre Bisson⁴⁷⁷, Ed. Pailleron⁴⁷⁸, Jules Renard⁴⁷⁹, Octave Feuillet⁴⁸⁰, Paul Lindau⁴⁸¹, Joseph Darley⁴⁸², Maurice Ordonneau⁴⁸³, Paul Gavault⁴⁸⁴, Lambert Thiboust⁴⁸⁵, Thomas Brandon⁴⁸⁶, Roberto Bracco⁴⁸⁷, Oskar Blumenthal, Gustav Kadelburg⁴⁸⁸, Gustav von Mozer⁴⁸⁹ –για να αναφέρουμε τους πιο σημαντικούς και τους πιο πολυπαιγμένους στην αθηναϊκή σκηνή της εποχής. Οι τρεις τελευταίοι Γερμανοί είναι συγγραφείς της λεγόμενης “Sittenstücke”, δηλαδή της γερμανικής αισθηματικής ηθογραφικής κωμωδίας, αντίστοιχης της γαλλικής⁴⁹⁰. Ιδίως οι σχεδόν συνομήλικοι Feydeau και Courteline πρόκειται να συνεχίσουν το έργο του Labiche και γι’ αυτό βρίσκονται στο μεταίχμιο, αποτελούν τη γέφυρα μεταξύ της κωμικής παράδοσης του τέλους του 19^{ου} αιώνα κι αυτής του κωμικού βουλεβάρτου του 20ού. Άλλωστε, ο πρώτος πεθαίνει στις αρχές του Μεσοπολέμου, το 1921, ενώ ο δεύτερος το 1929⁴⁹¹.

Με τις παραπάνω κωμωδίες συμβαίνει ό,τι και με το “έργο με θέση” του τέλους 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα. Δηλαδή, αρχίζουν πλέον να φαίνονται παρωχημένες στους κριτικούς, αν και με την κωμικότητα των αναπαριστανόμενων καταστάσεων αποτελούν πάντα πολύ πιο ευχάριστο θέαμα στους μεσοπολεμικούς θεατές απ’ ό,τι το σύγχρονό τους βαρύ δραματικό “έργο με θέση”. Η αξία και το πνεύμα κάποιων από τους παραπάνω κωμικούς δραματογράφους αρχίζουν να θεωρούνται κλασικά, γεγονός που πρόκειται να ενταθεί ιδίως κατά την τρίτη περίοδο του Μεσοπολέμου και μετά την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου. Αυτή είναι η περίπτωση π.χ. του “βωντεβιλίστα” Courteline που αποκαλείται “εγγονός του

⁴⁷⁶ Παίζεται η 4πρακτη κομεντί του Henry Meilhac *Η εξαδέλφη μου*, η *Μποτίλια*, η μονόπρακτη κωμωδία του *Η ανεμιά της κυρά-Μαρίας*, καθώς κι η μονόπρακτη κωμωδία *Στην εξοχή* κι η 3πρακτη φάρσα *Τζιτζίκι* που έγραψε σε συνεργασία με τον Ludovic Halévy.

⁴⁷⁷ Παίζονται οι κωμωδίες του Bisson: *Ο κύριος προσωπάρχης* σε συνεργασία με τον F. Carré, *Ο επιθεωρητής του βαγκόν-λι* (*Le contrôleur des wagons-lits*), η *Ζηλιάρα*, *Με δυο τρυγόνες* και *Η δαιμονισμένη*.

⁴⁷⁸ Παίζεται η κωμωδία *Ο πληκτικός κόσμος* (*Le monde où l'on s'ennuie*).

⁴⁷⁹ Παίζεται η μονόπρακτη του κωμωδία *Κοκκινότριχα* (*La poile de carotte*).

⁴⁸⁰ Παίζεται η φάρσα του – “ονειρώδης κωμωδία” *Ο απαγορευμένος καρπός*.

⁴⁸¹ Παίζεται η 4πρακτη κωμωδία *Οι δύο Λεονόρες* (*Die beiden Leonoren*).

⁴⁸² Παίζεται η 3πρακτή του κωμωδία *Το μπαλόκι* σε συνεργασία με τον Manville G. Fenn, καθώς κι η μονόπρακτη κωμωδία *Ένα φλυτζάνι τσάι* σε συνεργασία με τον Charles Louis Nutter.

⁴⁸³ Παίζεται η 3πρακτη κωμωδία *Δουράν και Δουράν ή Δικηγόρος και μπακάλης* σε συνεργασία με τον Albin Valabrègue (βλ. Maurice Ordoneau – Albin Valabrègue, *Δουράν και Δουράν*, μτφρ. Γεώργιος Μαρκόπουλος, χειρόγραφο Θ. Μ. με το όνομα του αντιγραφέα Διον. Κανδυλιώτη και χρονολογία 12-11-1921).

⁴⁸⁴ Παίζεται η 4πρακτη κωμωδία του *Η δις Ζωζέττα η γυναίκα μου* (*Mlle Josette ma femme*) σε συνεργασία με τον Robert Charvay.

⁴⁸⁵ Παίζεται η μονόπρακτη κωμωδία *Η σύζυγος του Λουλουδάκη* (*Un mari dans le coton*).

⁴⁸⁶ Παίζεται η 3πρακτη φάρσα *Η θεία του Καρόλου* (*Charley's aunt*).

⁴⁸⁷ Παίζεται η 3πρακτη κωμωδία του *Το ξινό φρούτο ή Το κοντό φουστάνι -Frutto acerbo* (βλ. *Το ξινό φρούτο*, χειρόγραφο Θ. Μ.).

⁴⁸⁸ Παίζονται οι κωμωδίες των Kadelburg – Blumenthal: η 3πρακτη *Γρουσουζής ή Τ' απρόοπτα του κινηματογράφου*, *Ανατολικόν ζήτημα ή Ταξίδι εις την Ανατολήν* (*Die Orientreise*), η 3πρακτη κωμωδία *Θα καταφέρει τη Λόλα*, καθώς κι η 3πρακτη κωμωδία του Kadelburg *364 και μία*.

⁴⁸⁹ Παίζονται η 4πρακτη φάρσα *Βιβλιοθηκάριος* (*Bibliothekar*), η 3πρακτη κωμωδία *Αραβικά νύκται* κι η 5πρακτη κωμωδία *Οι γυναίκες μας*. (βλ. *Οι γυναίκες μας*, μτφρ. Σ. Μάρκελλος, χειρόγραφο Θ. Μ.).

⁴⁹⁰ Βλ. H. F. Garten, ό.π., σσ. 25-26.

⁴⁹¹ Βλ. Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σσ. 30-31.

Μολιέρου⁴⁹², αφότου, μάλιστα, το 1926 λάβει βραβείο απ' τη Γαλλική Ακαδημία, καθώς και του Jules Renard⁴⁹³. Παρ' όλα αυτά, κάποιες απ' τις παραπάνω κωμωδίες θεωρούνται “παλαιές”⁴⁹⁴, όπως κι οι ίδιοι οι συγγραφείς τους (π.χ. ο Emile Augier⁴⁹⁵). Το τελευταίο αυτό γεγονός επαληθεύεται κι από το ότι πολλές από τις παραπάνω κωμωδίες παριστάνονται από τους λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους με το συνήθως πεπαλαιωμένο δραματολόγιο⁴⁹⁶, εκτός των κεντρικών επαγγελματικών θιάσων των πρωταγωνιστών και πρωταγωνιστριών.

γ. Ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία τέλους 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα

Στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων πρόζας της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου επιβιώνουν οι ελληνικές αστικές ηθογραφικές κωμωδίες “σαλονιού” και τα ελληνικά αστικά και εξωαστικά ηθογραφικά δράματα του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα. Αυτές οι παλιές ηθογραφικές κωμωδίες ίντριγκας και περιπλοκών αποτελούν τους άμεσους προγόνους των σύγχρονων ελληνικών ηθογραφικών κωμωδιών με τον κοινωνικό προβληματισμό και σάτιρα, για τις οποίες έχουμε ήδη μιλήσει. Διαθέτουν, επίσης, στη δομή τους και την τεχνική τους πολλά κοινά στοιχεία με τις ευρωπαϊκές αστικές ηθογραφικές κωμωδίες της ίδιας εποχής, στις οποίες αναφερθήκαμε αμέσως παραπάνω. Συχνά θέματά τους είναι η σάτιρα του μιμητισμού και πιθηκισμού των ευρωπαϊκών συνηθειών, η ανατροφή και το ζήτημα του γάμου της κόρης, η προικοθηρία, η υποκριτική κοσμικότητα της αθηναϊκής αστικής τάξης του τέλους του 19^{ου} αιώνα, η πολιτική

⁴⁹² Βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Ζωρζ Κουρτελίν ο εγγονός του Μολιέρου», *Ελ. Β.*, 22-2-1928. Το 1923 η κωμωδία του Renard *Κοκκινότριχα* αποκαλείται “κλασικό αριστούργημα” (βλ. *Ελ. Β.*, 3-9-1923).

⁴⁹³ Βλ. Rosny Aine, «Φιλολογικά επιφυλλίδες – Τα εφετεινά βραβεία της Γαλλικής Ακαδημίας», *Ελ. Β.*, 15-112-1926.

⁴⁹⁴ Βλ. π.χ. την αναγγελία παράστασης της κωμωδίας *Γρουσούζης ή Τ' απρόοπτα του κινηματογράφου* των Blumenthal – Kadelburg «Γύρω από το θέατρο», *Ελ. Β.*, 4-5-1922, η οποία αποκαλείται “παλαιό έργο”.

⁴⁹⁵ Το 1918 ο Augier αποκαλείται “πεπαλαιωμένος” («Η επιστροφή», *Εστία*, 21-6-1918). Το 1920 ο Σπ. Μελάς επ' ευκαιρία του εορτασμού της 100ετηρίδας του Augier στη Γαλλία τον θεωρεί “παλαιό και φθαρμένο”, καθώς η δόξα του έχει ωχριάσει, ιδίως μετά την εμφάνιση του Ibsen. Παρ' όλα αυτά τον αποκαλεί “μύστη της κοινωνικής γεωγραφίας της Γαλλίας, καθηγητή της ηθικής”, ο οποίος γνωρίζει κάλλιστα την τεχνική ανέλιξη του μύθου και τη δραματική ακρίβεια του διαλόγου. Δεν είναι ποιητής, αλλά θεατρικός δεξιότηχης με δραματική φύση (βλ. Σπ. Μελάς, «Σκέψεις και κρίσεις – Αιμίλιος Ωζιέ», *Καθημερινή*, 26-4-1920). Το 1924 ο Κλέων Παράσχος θεωρεί τους Augier και Meilhac παλιούς συγγραφείς που περιγράφουν παρισινά ήθη κι έθιμα (βλ. Κλέων Παράσχος, «Μία φιλολογική εκατονταετηρίς – Αλέξανδρος Δουμάς υιός», *Ελ. Β.*, 10-8-1924).

⁴⁹⁶ Οι συνοικιακοί θιάσοι της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου παριστάνουν π.χ. τις κωμωδίες: *Δικηγόρος και μπακάλης ή Δουράν και Δουράν* των Maurice Ordonneau – Albin Valabrègue (1921 και 1924, θιάσος Σπ. Παντόπουλου – Γ. Δρακάκη & θιάσος Ροζαλίας Βελισσαρίου αντίστοιχα), *Ποιους βάζουμε στα σπίτια μας ή Οι καλοί μας φίλοι* του Sardou (1924, θιάσος Διον. Βενιέρη), *Ο κύριος προσωπάριχης* των Bisson – Carré (1920, θιάσος Βιργινίας Διαμάντη – Ν. Κυριακίδου), *Δαιμονισμένη* του Bisson (1924, θιάσοι Δόξα, Διον. Βενιέρη, Ροζ. Βελισσαρίου και Ζάχου Θάνου), *Η θεία του Καρόλου* του Brandon (1924, θιάσος Διον. Βενιέρη), *Το μήλον της έριδος* των Labiche – Delacourt (1923, άγνωστος λαϊκός θιάσος), *Το ξυνό φρούτο η Το κοντό φουστάνι* του Bracco (1924, θιάσος Ροζ. Βελισσαρίου) και το *Γρουσούζης ή Τ' απρόοπτα του κινηματογράφου* των Blumenthal – Kadelburg (1924, θιάσος Διον. Βενιέρη, καθώς και δύο άλλοι άγνωστοι λαϊκοί θιάσοι).

διαφθορά, ψηφοθηρία και ρουσφετολογία, η σάτιρα των γυναικείων ελαττωμάτων.

Καταρχήν, λοιπόν, επιβιώνουν ελληνικές ηθογραφικές κωμωδίες του 19^{ου} αιώνα, όπως η *Βαβυλωνία* του Δημ. Βυζάντιου του πρώτου μισού του αιώνα εντασσόμενη στην πρώιμη περίοδο των ελληνικών ηθογραφικών ενδιαφερόντων μέσα στο κλίμα του Διαφωτισμού. Επιβιώνουν, επίσης, οι αστικές ηθογραφικές κωμωδίες “σαλονιού” του τελευταίου τέταρτου του 19^{ου} αιώνα που παρουσιάζουν ένα νοθευμένο “εθνικό κοινωνικό βίο”, σύμφωνα με τις γερμανοτραφείς ιδεαλιστικές αρχές της “εθνικής κωμωδίας” του 1871 του Άγγελου Βλάχου περί “ρετουσαρίσματος, ανάπλασης και απολείανσης της τραχύτητας των γραμμών” των προσώπων “φέροντα όμως τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον και προς ουδέν υπαρκτόν πρόσωπον ομοιάζοντα”⁴⁹⁷. Αυτές οι κωμωδίες είναι: *Ο Φιάκας* του Δημοσθένη Μισιτζή (1871), οι κωμωδίες του Χαρ. Άννινου *Ζητείται υπηρέτης* και *Η νίκη του Λεωνίδα*, η *Ερωτική απόπειρα* του Παν. Ζάνου, *Η κόρη του παντοπώλου* του Άγγελου Βλάχου, *Ο χορός μετημφιεσμένων ή Τα δύο ντόμινα* του Αλέξ. Μωραϊτίδη, *Ο γενικός γραμματέας* του Ηλ. Καπετανάκη, οι κωμωδίες του Μιχ. Ζώρα *Φαινόμενα και πράγματα* και *Ο δέκατος τέταρτος*⁴⁹⁸, οι κωμωδίες του Δημ. Κορομηλά *Ο πετεινός* και *Ο θάνατος του Περικλέους*, καθώς κι οι διάφορες μονόπρακτες κυρίως κωμωδίες του πρώτου ιστορικού του νεοελληνικού θεάτρου Νικ. Λάσκαρη στο μεταίχμιο 19^{ου} και 20ού αιώνα που προσεγγίζουν πολύ τη δομή της γαλλικής φάρσας ίντριγκας και περιπλοκών⁴⁹⁹. Οι παραπάνω κωμωδίες στον Μεσοπόλεμο κρίνεται, πως ανήκουν σε παλαιότερη τεχνοτροπία⁵⁰⁰, εντούτοις, για κάποιες απ’ αυτές ανοίγει ο δρόμος της “φιλολογικής” καταξίωσης, όπως π.χ. στην περίπτωση του *Γενικού γραμματέως* του Καπετανάκη⁵⁰¹.

Προχωρώντας στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα παρατηρούμε, ότι επιβιώνουν κωμωδίες των δραματογράφων Γεώργιου Πωπ – Πολύβιου Δημητρακόπουλου⁵⁰², του Ιωάννη Δεληκατερίνη⁵⁰³, του

⁴⁹⁷ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις απόψεις του γερμανοτραφούς Άγγελου Βλάχου, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τομ. Α΄, ό.π., σσ. 33-50.

⁴⁹⁸ Μιχαήλ Α. Ζώρας, *Ο δέκατος τέταρτος*, χειρόγραφο Θ. Μ.

⁴⁹⁹ Κατά τη συγκεκριμένη περίοδο παίζονται οι εξής κωμωδίες του Λάσκαρη: μονόπρακτη *Το κοκκαλάκι της νυκτερίδας*, μονόπρακτη *Ενοικιάζεται* σε συνεργασία με τον Πολ. Δημητρακόπουλο, μονόπρακτη *Η παληόγλωσσα*, μονόπρακτη *Η μαύρη παρηγοριά*, μονόπρακτη *Ακόμη δεν τον είδαμε*, μονόπρακτη *Ο πνευματισμός*, 3πρακτη *Μαλλιά κουβάρια*, μονόπρακτη *Μις Έβανς* σε συνεργασία με τον Μιχ. Γιαννουκάκη και μονόπρακτη *Ο ντροπαλός ερωτευμένος* σε συνεργασία με τον Ι. Καμπούρογλου.

⁵⁰⁰ Βλ. κρίση του Αλκ. σχετικά με τον *Πετεινό* του Δ. Κορομηλά («Από τα θέατρα – Η παράσταση της Δραματικής», *Εστία*, 26-2-1918). Ο *Χορός μετημφιεσμένων ή Τα δύο ντόμινα* του Αλ. Μωραϊτίδη κρίνεται, πως δεν θα είχε θέση “ούτε σε συνοικιακή παράγκα” (βλ. *Εστία*, 4-3-1918). “Παλαιά” θεωρείται και *Η κόρη του παντοπώλου* του Α. Βλάχου (βλ. *Καθημερινή*, 20-3-1921), καθώς και τα *Μαλλιά κουβάρια* του Ν. Λάσκαρη (βλ. *Εστία*, 17-10-1919).

⁵⁰¹ Το 1920 ο Γρ. Ξενοπούλος στο πλαίσιο μιας σειράς ιστορικών θεατρικών δημοσιευμάτων του στην *Καθημερινή* με το ψευδώνυμο “Ο Παληός” χαρακτηρίζει τον *Γενικό γραμματέα* “κωμωδία φιλολογικής αξίας”, την οποία ο συγγραφέας πήρε κατευθείαν απ’ τη ζωή και την προσωπική του εμπειρία μεταπλάθοντάς την με πρωτότυπο τρόπο (βλ. Ο Παληός, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 4-1-1920, 5-1-1920 και 18-12-1920).

⁵⁰² Παίζεται η κωμωδία τους *Κουλουβάχατα*.

Νικόλαου Κοπακάκη⁵⁰⁴ και του Τίμου Μωραϊτίνη⁵⁰⁵, με τον τελευταίο να συνεχίζει τη δραματική του παραγωγή και κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου στα ίδια ακριβώς χνάρια με τις πρώτες του κωμωδίες. Έτσι, σε μία από τις πρώτες του κωμωδίες, την *Πρωθυπουργίνα* (1908), εισάγει την αμείλικτη σάτιρα της γυναικείας χειραφέτησης, του άκριτου μοντερνισμού και της εκκεντρικότητας των νέων ηθών και συνηθειών, θέματα που θα εκμεταλλευθεί κατά κόρον στις μεσοπολεμικές κωμωδίες – σάτιρες του. Οι ηθογραφικές κωμωδίες του 20ού αιώνα ασχολούνται περισσότερο με το θέμα της ερωτικής απιστίας του ζευγαριού και του ερωτικού τριγώνου (π.χ. *Μαραθώνειος δρόμος* Τ. Μωραϊτίνη, 1906) μιμούμενες το ευρωπαϊκό βουλευβάρτο των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, ενώ είναι από τις πρώτες σχεδόν φορές που εισάγεται σε κωμικό επίπεδο η διαγραφή των λαϊκών στρωμάτων της πρωτεύουσας. Αυτό γίνεται π.χ. στην ηθογραφική σάτιρα *Τα χαμίνια* του Ι. Δεληκατερίνη, όπου περιγράφεται η ζωή των μικρολωποδυτών της Αγοράς στην Αθήνα.

Κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα συνεχίζεται η περιγραφή των ηθών και χαρακτήρων της αστικής τάξης, οι ερωτικές ίντριγκες και παρεξηγήσεις, η σάτιρα των γυναικείων ελαττωμάτων, των ερωτικών απιστιών του ζευγαριού κι η παρουσίαση ζητημάτων που έχουν να κάνουν με την κοινωνική θέση της γυναίκας, τον γάμο της και την αυτοδιάθεσή της. Οι κωμωδίες που έχουν να κάνουν με τα παραπάνω θέματα, ανήκουν στους Γρ. Ξενόπουλο⁵⁰⁶, Γ. Τσοκόπουλο⁵⁰⁷, Βασ. Κολοκοτρώνη⁵⁰⁸, Ν. Μαρσέλλο⁵⁰⁹, Ι. Παξινό⁵¹⁰, Γ. Βλάχο⁵¹¹. Όσο οι κωμωδίες πλησιάζουν χρονολογικά προς τον Μεσοπόλεμο, τόσο περισσότερο γίνονται άμεσα προσλήψιμες από το σύγχρονο μεσοπολεμικό κοινό και την κριτική απεικονίζοντας ταυτοχρόνως και πιο επίκαιρες καταστάσεις. Έτσι, κρίνεται π.χ. πως η σάτιρα του Μωραϊτίνη *Η πρωθυπουργίνα* είναι και μέσα στον Μεσοπόλεμο επίκαιρη, καθώς συζητά το θέμα του γυναικείου δικαιώματος της πολιτικής ψήφου που συνεχίζει ν' απασχολεί την ελληνική κοινωνία⁵¹².

Διαπιστώνουμε ότι τελικά οι ελληνικές ηθογραφικές κωμωδίες του τέλους του 19^{ου} αιώνα δεν διαφέρουν και πολύ στη θεματολογία τους και την τεχνοτροπία τους απ' αυτές του 20ού αιώνα. Έτσι, παρατηρούμε, ότι η υπόθεση της μονόπρακτης κωμωδίας του 1917 του Γ. Βλάχου *Η απογραφή* με θέμα την ερωτική προσέγγιση των δύο φύλων είναι

⁵⁰³ Παίζεται η 3πρακτη ηθογραφική σάτιρα του Ι. Δεληκατερίνη *Τα χαμίνια* (βλ. *Τα χαμίνια*, χειρόγραφο Θ. Μ.) κι η 3πρακτη κωμωδία του *Το μεγάλο κακό* (βλ. *Το μεγάλο κακό*, χειρόγραφο Θ. Μ.).

⁵⁰⁴ Παίζεται η στρατιωτική φάρσα *Ο Πατατίας στον πόλεμο*.

⁵⁰⁵ Παίζονται οι 3πρακτες κωμωδίες του *Η πρωθυπουργίνα* και *Μαραθώνειος δρόμος* που αποτελεί το πρώτο θεατρικό έργο του συγγραφέα.

⁵⁰⁶ Παίζονται οι εξής κωμωδίες του Ξενόπουλου: η 3πρακτη *Πειρασμός*, η 3πρακτη κωμωδία – φάρσα *Πολυγαμία*, η 3πρακτη ηθογραφική κωμωδία *Το φιόρο του Λεβάντε* και η 3πρακτη φάρσα *Δεν είμ' εγώ ή Η λογική*.

⁵⁰⁷ Παίζονται το “μονόπρακτο κωμικό παιχνίδι” του *Ο βασιλεύς της ρέγκας* και το “μονόπρακτο δραματάκι” του *Η κυρία Λωτ*.

⁵⁰⁸ Παίζεται η μονόπρακτη κωμωδία του *Ο μακαρίτης*.

⁵⁰⁹ Παίζεται η κωμωδία του *Οι νεόπλουτοι*.

⁵¹⁰ Παίζεται η 2πρακτη “comédie” του *Τσε τσε*.

⁵¹¹ Παίζεται η μονόπρακτη κωμωδία του *Η απογραφή*.

⁵¹² Βλ. *Ελ. Β.*, 13-6-1922.

σχεδόν ταυτόσημη με την υπόθεση της πολύ παλαιότερης κωμωδίας του Άγγελου Βλάχου *Γάμος ένεκα βροχής* που είχε βραβευθεί στον ποιητικό αγώνα των Ολυμπίων το 1870. Επιπλέον, οι φαρσικές περιπλοκές και παρεξηγήσεις, η τελειοποίηση της καλογυρισμένης μηχανιστικής του “καλοφτιαγμένου έργου” παραμένει ένα από τα κύρια μελήματα των ελλήνων συγγραφέων απ’ τον 19^ο αιώνα ως και τον 20^ο. Λαμπρό παράδειγμα του παραπάνω γεγονότος αποτελούν τα ίδια τα λόγια του Γρ. Ξενόπουλου στον πρόλογο της φάρσας του *Δεν είμ’ εγώ ή Η λογική* του 1915 που μας θυμίζουν την ανάλογη πολύπλοκη τεχνική των γάλλων κωμωδιογράφων των αρχών του 20ού αιώνα (Feydeau και άλλων):

«Αν η αξία ενός έργου είναι ανάλογη με τον διανοητικό κόπο που στοίχισε στον τεχνίτη του, το *Δεν είμ’ εγώ* είναι βέβαια το καλύτερό μου έργο. Για κανέν’ άλλο δεν κοπίασα, δεν κουράσθηκα, δεν κεφαλοπόνεσα τόσο. Δυο και τρεις νύχτες έμεινα άγρυπνος να συλλογιέμαι αυτό τον λαβύρινθο της πλοκής, πράγμα που πρώτη φορά μου συνέβη στη θεατρική μου ζωή. Γιατ’ είχα να κάμω μ’ ένα πλήθος πρόσωπα και μ’ ένα πλήθος περιστατικά, που έπρεπε να παρασταθούν, να πλεχτούν, να οικονομηθούν και να ξεδιαλυθούν όλα στην πιο αυστηρή και δύσκολη θεατρική φόρμα, μέσα στις τρεις αυτές πράξεις, τις στενεμένες από την “ενότητα του χρόνου” –το κλασσικό εικοσιτετράωρο. Μα μπορώ να περηφανεύομαι πως τά’ βγαλα πέρα χωρίς να φαίνεται καθόλου αυτός ο κόπος, δηλαδή, χωρίς να κουράζεται κι ο θεατής, παρ’ απεναντίας αυτός να ενδιαφέρεται στον υπέρτατο βαθμό, να διασκεδάξω ολόψυχα και να γελάει αδιάκοπα, από την πρώτη σκηνή ως την τελευταία»⁵¹³.

Ξεχωριστά από τις παραπάνω αστικές κωμωδίες τοποθετούμε την 3πρακτη ηθογραφική κωμωδία μετ’ ασμάτων *Ο Κόντε Μαντουλάτος* του Ι. Λάιου (πρωτοπαριστάνεται το 1915, αλλά εκδίδεται στον Μεσοπόλεμο, το 1925), η οποία μέσα από κωμικές παρεξηγήσεις και περιπλοκές περιγράφει τα ήθη και τη ζωή των νησιωτών στην Αίγινα που μιλούν σε διάλεκτο. Αποτελεί απομεινάρι του ελληνικού κωμειδυλλίου του 19^{ου} αιώνα τόσο αργά όσο στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα κι είναι είδος λαϊκού θεάματος που, όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει, συνεχίζει να επιβιώνει και κατά τον Μεσοπόλεμο με την ίδια συνταγή (*Σακατούρας* Ι. Δρόσου και *Του Κουτρούλη το πανηγύρι* του Ι. Λάιου). Όπως αναφέρει δημοσίευμα του 1922 για τον *Κόμη Μαντουλάτο*: “Ο δυστυχής! Ήτο κόμης Επτανήσιος και ήλθεν εις το κλεινόν Άστν. Αλλά φαίνεται ότι εδώ δεν πρόκειται να ησυχάση ποτέ. Πρόκειται περί του αξιοτίμου κυρίου *Κόντε Μαντουλάτου* –είδος οπερέττας ή επιθεωρήσεως του λαϊκού θεάτρου. Ο κόμης μέχρι τούδε επαίζετο εις την Αλυσσίδα και ήτο ευχαριστημένος, αλλ’ οι ηθοποιοί του Θησειού σκανδαλισθέντες από την επιτυχίαν ενήργησαν κυκλωτικήν κίνησιν και δια συμβολαίου απήγαγον τον κόντε εις το θέατρόν των!”⁵¹⁴.

Όσον αφορά στα ελληνικά ηθογραφικά δράματα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα που επιβιώνουν στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου, συναντάμε το αστικό μονόπρακτο δράμα περί συζυγικής απιστίας του Νικ. Λάσκαρη *Η σύζυγος* του 1908, το επτανησιακό 3πρακτο δράμα με ερωτικό θέμα του Γρ. Ξενόπουλου *Ραχήλ* του 1909 και το μονόπρακτο δράμα του Στέφ. Δάφνη *Το πατρικό σπίτι* του 1915. Το τελευταίο τοποθετείται σε αγροτικό περιβάλλον

⁵¹³ Βλ. Εισαγωγή Γρ. Ξενόπουλου στην έκδοση της 3πρακτης φάρσας του *Δεν είμ’ εγώ ή Η λογική*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας Ι. Δ. Κολλάρου & Σία, Αθήνα, 1928, σ. 149.

⁵¹⁴ Βλ. «Αι περιπέτειαι ενός κόμητος», *Ελ. Β.*, 15-7-1922.

και δίνει τη σύγκρουση των αγροτικών αξιών κι εθίμων και των διεφθαρμένων αστικών. Ο Γρ. Ξενόπουλος συνεχίζει και μέσα στη νέα του δραματική παραγωγή του Μεσοπολέμου να τοποθετεί τις δραματικές ερωτικές ιστορίες του μέσα σε ιστορικό αστικό ή επτανησιακό περιβάλλον. Η φόρμα της ιστορικής επτανησιακής ηθογραφίας του Ξενόπουλου των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα πρόκειται να συνεχισθεί και μέσα σ' όλες τις περιόδους του Μεσοπολέμου όχι μόνο στα δικά του δράματα, αλλά σε δράματα άλλων συγγραφέων (π.χ. *Φαρμακαωμένη Φώτου* Γιοφύλλη της πρώτης περιόδου, *Ζακυνθινή σερενάτα* Διον. Ρώμα και *Ποπολάρος* του Ξενόπουλου της τρίτης περιόδου). Η μορφή της εξωαστικής ηθογραφίας του Στ. Δάφνη (ψευδώνυμο του Θρ. Ζωιόπουλου) στο *Πατρικό σπίτι* που απεικονίζει την αντίθεση μεταξύ των επαρχιώτικων ηθών και των πρωτευουσιάνικων, πρόκειται, επίσης, να αναπαραχθεί καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (π.χ. *Το φετίχ* του Φ. Γιοφύλλη της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου, *7.000.000 εισόδημα* του Αμ. Βεάκη της δεύτερης περιόδου, *Το μπουρίνι* και *Φουσκοθαλασσιές* του Δ. Μπόγρη και *Πρωτευουσιάνος* του Γ. Ρούσσου της τρίτης περιόδου).

Οι παραπάνω δραματικές ηθογραφίες των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα θεωρούνται σχεδόν έργα σύγχρονης δραματικής παραγωγής για τους ανθρώπους του Μεσοπολέμου. Ιδιαίτερα το *Πατρικό σπίτι* που πρόκειται να επαναληφθεί αρκετές φορές κατά τον Μεσοπόλεμο, κρίνεται, πως αποτελεί εντελώς γνήσια ελληνική δραματική σελίδα, με τα ελληνικά αυτά στοιχεία να μην κρύβονται πίσω από παγίδες γλωσσικών ιδιοτισμών και περιβολής των προσώπων, αλλά πίσω απ' τα “σπαράσσοντα στοιχεία της ζωής τους”⁵¹⁵.

Τα παραπάνω ηθογραφικά δράματα και κωμωδίες του τέλους του 19^{ου} αιώνα και της πρώτης εικοσαετίας του 20ού έχουν ήδη παιχθεί από προγενέστερους ελληνικούς θιάσους και συνεχίζουν να παίζονται απ' τους κεντρικούς επαγγελματικούς θιάσους και κυρίως απ' τις δραματικές σχολές του Μεσοπολέμου, καθώς αποτελούν κατάλληλες θεατρικές ασκήσεις για τους μαθητές των σχολών του Ωδείου Αθηνών και της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου. Τα έργα αυτά κάνουν τους ασκούμενους νέους ηθοποιούς να εντρυφούν στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου κι έτσι προτιμούνται απ' τους καθηγητές τους – σκηνοθέτες τους. Έτσι, οι θίασοι των δραματικών σχολών αναβιώνουν συνήθως τις κωμωδίες των Βυζάντιου, Κορομηλά, Λάσκαρη, Ζώρα, Άννινου, Τσοκόπουλου, Κολοκοτρώνη, Ζάνου, ενώ οι πρωταγωνίστριες κι οι πρωταγωνιστές αναβιώνουν συνήθως εκείνες τις κωμωδίες που περιέχουν κατάλληλους κι αβανταδόρικούς ρόλους, που εξυπηρετούν κι υποβοηθούν το ρεσιτάλ της υποκριτικής τους. Γι' αυτό ακριβώς ο Νικόλαος Πλέσσας επιλέγει τις κωμωδίες – φάρσες του Ξενόπουλου *Δεν είμ' εγώ ή Η λογική* και *Το φιόρο του Λεβάντε* με τους δυνατούς ανδρικούς τους ρόλους, η Κυβέλη την *Πολυγαμία* και τον *Πειρασμό* του Ξενόπουλου, η Κοτοπούλη την *Πρωθυπουργίνα* του Μωραϊτίνη, καθώς και τα *Χαμίνια* του Δεληκατερίνη. Μέσω του τελευταίου έργου η Κοτοπούλη, αντίθετα απ' την Κυβέλη, διακρίνεται στον ρόλο αθώου αλήτη, όπως στον *Καραγκιόζη* του Θ. Συναδινού της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου. Τα έργα

⁵¹⁵ Βλ. Άριελ, «Χρονογράφημα – Μονόπρακτα», *Καθημερινή*, 1-7-1921.

αυτά παίζονται, επίσης, για να τιμηθούν οι συγγραφείς τους, οι οποίοι έχουν συμπληρώσει κάποια χρόνια συγγραφικής καριέρας. Έτσι, το 1919 που εορτάζεται η 50ετηρίδα του γηραιού πια Μπάμπη Άννινου, παίζονται και οι κωμωδίες του *Ζητείται υπηρέτης* και *Η νίκη του Λεωνίδα* στο πλαίσιο του εορτασμού. Το 1921 με τη συμπλήρωση της 60ετηρίδας της συγγραφικής καριέρας του Άγγελου Βλάχου οι αθηναϊκοί θίασοι παριστάνουν τιμητικά κάποιες κωμωδίες του.

Οι λαϊκοί συνοικιακοί θίασοι παριστάνουν κάποια απ' αυτά τα έργα (όπως π.χ. τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου –επιτυχία των ελληνικών θιάσων απ' τον 19^ο κιόλας αιώνα που δεν σταματά να παριστάνεται και ν' αποτελεί αγαπημένο λαϊκό θέαμα λόγω της χρήσης των γλωσσικών της ιδιωμάτων- τα *Μαλλιά κουβάρια* του Λάσκαρη, τον *Μαραθώνειο δρόμο* και την *Πρωθυπουργίνα* του Τ. Μωραϊτίνη). Επιπλέον, κάποιες απ' τις παραπάνω κωμωδίες, γραμμένες από λαϊκούς συγγραφείς, παριστάνονται αποκλειστικά από συνοικιακούς θιάσους (*Ο Πατατίας στον πόλεμο* του Ν. Κοπακάκη και *Ο Κόντε Μαντουλάτος* του Ι. Λάιου), καθώς διατηρούν τις γνώριμες κι αγαπητές ηθογραφικές συνταγές του κωμειδυλλίου του 19^{ου} αιώνα με τη χρήση των γλωσσικών ιδιωμάτων και τους αντιπροσωπευτικούς τύπους του ελληνικού ηθισιού και της επαρχίας.

δ. Ελληνικό πατριωτικό και νεότερο ιστορικό έργο

Τα ελληνικά πατριωτικά δράματα του τέλους 19^{ου} - αρχών 20ού αιώνα που επιζούν κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία στην αθηναϊκή σκηνή, έχουν πολλά κοινά σημεία με τη νέα μεσοπολεμική δραματική παραγωγή των επίκαιρων πατριωτικών δραμάτων, τα οποία έχουμε ήδη εξετάσει. Έτσι, παρουσιάζονται εθνικά - πατριωτικά δράματα σε ρεαλιστικό τόνο που ασχολούνται με αρκετά επίκαιρα ιστορικά γεγονότα. Ασχολούνται, λοιπόν, με τον Όθωνα, ο λεγόμενος “οθωνικός κύκλος” (4πρακτο δράμα Πολ. Δημητρακόπουλου – Αρ. Κυριακού *Η έξωσις του Όθωνος*). Ασχολούνται με τον κρητικό απελευθερωτικό αγώνα του Θερίσου κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα (4πρακτο “πατριωτικό δράμα κρητικής υποθέσεως μετ' ασμάτων κι αρχαίου κρητικού χορού” *Η αρχοντοπούλα των Λευκών Ορέων* του Κωνστ. Διγενάκη). Ασχολούνται, επίσης, με το Μακεδονικό ζήτημα και τους βαλκανικούς πολέμους (δράμα σε 2 μέρη *Η αθώα αμαρτωλή* του Μάρκου Μαρή, 3πρακτο εθνικό δράμα *Κρυφός πόθος* Μιλτ. Λιδωρίκη, 3πρακτο επίκαιρο-εθνικό-συμβολικό δράμα *Στην Πόλι ο στρατηλάτης* του Ιωάννη Δρόσου⁵¹⁶, *Ανάστασις* Σπ. Περεσιάδη, *Στα όπλα η λεβεντιά* Α. Κύρου, πατριωτική κωμωδία *Τα ευζωνάκια μας* του Νικ. Κοπακάκη). Ασχολούνται με την Εθνική Άμυνα και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (εθνική κρητική τραγωδία σε 3 εικόνες *Ο γυιός του Ψειλορίτη* του Δημ. Πίπτη).

⁵¹⁶ Βλ. Μιλτιάδης Λιδωρίκης, *Κρυφός πόθος*, χειρόγραφο Θ. Μ., κτήμα του ηθοποιού Διονύσιου Κανδηλιώτη με ημερομηνία 25 Ιουλίου (7 Αυγούστου) 1920, Αλεξάνδρεια. Το δράμα του Δρόσου του 1914 έχει συμβολικό χαρακτήρα ακολουθώντας τα αντίστοιχα χνάρια του δράματος του Αχιλλέα Καραβία *Μακεδονία* του 1903, με τη χρήση της προσωποποίησης και την αναγωγή των αφηρημένων ιδεών σε σύμβολα, προκειμένου να γίνει η απεικόνιση των συγκρούσεων πάνω στη σκηνή (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», ό.π., σσ. 295-296).

Υπάρχουν, όμως, και δράματα που αφορούν σε πιο απομακρυσμένα εθνικά ιστορικά γεγονότα, όπως στην Ελληνική Επανάσταση του 1821 και τους ήρωές της (4πρακτο ιστορικό δράμα με πρόλογο *Καποδίστριας και Μαυρομιχαλαίοι* του Σπ. Ποταμιάνου, βιογραφικό ιστορικό πατριωτικό δράμα *Ο Κολοκοτρώνης εις θάνατον* του ίδιου, 4πρακτ ηθική τραγωδία *Ο χορός του Ζαλόγγου* του Σπ. Περεσιάδη, εθνικό δράμα *Η απαγχόνισις του Πατριάρχου* του Αλέξανδρου Δ. Καθάρειου, 4πρακτ ηθική τραγωδία *Εσμέ* του Σπ. Περεσιάδη⁵¹⁷, 4πρακτο εθνικό-ηρωϊκόν δράμα *Η Φιλική Εταιρεία* του Θεόδ. Κυπραίου και εθνικό δράμα *Μαρία Πενταγιώτισσα* Αρ. Κυριακού – Τιμ. Σταθόπουλου). Υποθέσεις από τη βυζαντινή ιστορία εμφανίζονται πιο σπάνια. Χρησιμοποιούνται, εντούτοις, για να υπενθυμίσουν στους νεοέλληνες το ζήτημα του αλυτρωτισμού και των εδαφικών διεκδικήσεων με σύμβολο την ανάκτηση της Πόλης (4πρακτ ηθική τραγωδία *Η άλωσις της Κωνσταντινουπόλεως* του Δημ. Καλαποθάκη⁵¹⁸).

Όλα τα παραπάνω δράματα, όπως και τα ανάλογα σύγχρονα μεσοπολεμικά πατριωτικά δράματα, είναι στενά συνδεδεμένα με την ιδεολογία του Μεγαλοϊδεατισμού, εκφράζουν στο έπακρο τα πατριδολατρικά αισθήματά τους και το μεγαλείο της ελληνικής φυλής από αρχαιοτάτων χρόνων ως την εποχή τους κι έχουν σκοπό τους να ξεσηκώσουν και να εμπυχώσουν το κοινό που τα παρακολουθεί σε στιγμές εθνικών εδαφικών διεκδικήσεων⁵¹⁹. Αφού, λοιπόν, οι εθνικές διεκδικήσεις συνεχίζονται ακόμη και μέσα στη μεσοπολεμική περίοδο, ως το 1922, τα προγενέστερα αυτά πατριωτικά δράματα βρίσκουν μεγάλη απήχηση στο συναίσθημα και στο θυμικό των θεατών της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου. Από τη Μικρασιατική καταστροφή και μετά δεν πρόκειται να επαναληφθούν στην αθηναϊκή σκηνή εκείνα τα πατριωτικά δράματα που ασχολούνται με ιστορικά θέματα, όπως το Μακεδονικό, τους ελληνοβουλγαρικούς πολέμους, την Εθνική Άμυνα και τον εθνικό διχασμό. Αντίθετα, θα επιβιώσουν μόνο εκείνα τα πατριωτικά δράματα που ασχολούνται με πολύ παλαιότερες εθνικές σελίδες, όπως η Επανάσταση του '21. Τα τελευταία είναι λιγότερο ανώδυνα από τα εντελώς επίκαιρα πατριωτικά δράματα.

Πατριωτικά δράματα παίζουν και οι κεντρικοί επαγγελματικοί θίασοι και οι δραματικές σχολές, αλλά κυρίως οι λαϊκοί συνοικιακοί θίασοι. Μάλιστα, ορισμένα απ' αυτά τα δράματα παίζονται κατ'

⁵¹⁷ Η *Εσμέ* του Περεσιάδη περιέχει και στοιχεία δραματικού ειδυλλίου και γενικά είναι διχασμένη μεταξύ πατριωτικής εθνικής θεματολογίας και χαρακτηριστικών δραματικού ειδυλλίου, ενώ δεν αναφέρεται στην Επανάσταση του '21. Περισσότερα για τη συγκεκριμένη διαφοροποίηση ή ταύτιση αυτών των δραματικών ειδών, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π. σσ. 292-293.

⁵¹⁸ Δημήτριος Οικ. Καλαποθάκης, *Η άλωσις της Κωνσταντινουπόλεως*, χειρόγραφο Θ. Μ. που ανήκει στον θίασο "Αριστοφάνη" του Αναστασίου Απέργη.

⁵¹⁹ «Η υιοθέτηση, μετά το 1897 και ως το 1910, της "απόγυου στάσεως" από τις ελληνικές κυβερνήσεις δεν ανταποκρίνεται στα ευρύτερα αισθήματα του κοινού, που παρά τις ήττες και τις απογοητεύσεις δεν σταματάει να ονειρεύεται την επέκταση των εθνικών συνόρων και την επανάκτηση της Κωνσταντινούπολης. Η διάσταση των απόψεων και η δυσαρέσκεια απέναντι στην επίσημη κυβερνητική στάση, εκφράζεται έμμεσα και στο θέατρο με το είδος των πατριωτικών δραμάτων. Αυτά τα έργα, σε πείσμα της κριτικής που τα καταδικάζει για τη χαμηλή καλλιτεχνική τους ποιότητα, κρατούν ζωντανό το ενδιαφέρον του κοινού δίνοντάς του την ευκαιρία να διεκδικεί μέσα στη θεατρική αίθουσα όσα οι κυβερνήσεις δεν τολμούν να διεκδικήσουν με την εξωτερική τους πολιτική» (βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π., σ. 289).

αποκλειστικότητα απ' τους συνοικιακούς θιάσους (π.χ. *Εσμέ* του Περεσιάδη, *Η έξωσις του Όθωνος* του Π. Δημητρακόπουλου, *Η απαγχόνισις του πατριάρχου* του Αλ. Καθάρειου, *Τα ευζωνάκια μας* του Νικ. Κοπακάκη, *Η Φιλική Εταιρεία* του Θ. Κυπραίου και η *Μαρία Πενταγιώτισσα* των Αρ. Κυριακού – Τ. Σταθόπουλου). Ο συνοικιακός θιάσος του Πέτρου Λέοντος το 1924 στην έναρξη της θερινής περιόδου παραστάσεων του αναγγέλλει ειδικά, ότι πρόκειται να παίξει κυρίως ελληνικά ιστορικά έργα, τα οποία αποτελούν θαυμάσια αναπαράσταση εθνικών γεγονότων και τα οποία συνετάραζαν το κοινό του θεάτρου “Νεαπόλεως” πριν από μια 15ετία⁵²⁰.

Είναι, βέβαια, απολύτως φυσικό τα πατριωτικά δράματα ν' αποτελούν αγαπημένα θεάματα του λαϊκού κοινού, καθώς περιέχουν τις λαοφιλείς συνταγές του μελοδράματος – μυθιστορηματικού δράματος με τις περιπέτειες και τις ανηλεείς καταδιώξεις των αγαθών ηρώων από τους κακούς, την τελική απόδοση της θείας δικαιοσύνης στους καλούς και την παραδειγματική και διδακτική τιμωρία των κακών αλλοεθνών κι αλλόθρησκων. Επιπλέον, κάποια απ' αυτά περιέχουν και τις ηθογραφικές πινελιές του δραματικού ειδυλλίου, δραματικό είδος που παίζεται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα από τους συνοικιακούς θιάσους, όπως θα δούμε παρακάτω. Παρότι, λοιπόν, τα δράματα αυτά θεωρούνται “λαϊκά, αφελή, ενθουσιώδη, απευθυνόμενα στη λαϊκή ψυχή, ταπεινά”⁵²¹, εντούτοις, αποτελούν δράματα που ενθουσιάζουν το κοινό, μιλούν στην ψυχή του και του προκαλούν ρίγη συγκίνησης, ενώ επιστρατεύονται συχνά στον εορτασμό εθνικών επετείων⁵²².

ε. Κωμειδύλλιο και Δραματικό Ειδύλλιο

Η συγκεκριμένη κατηγορία έργων, όπως κι η επόμενη, είναι περισσότερο απομακρυσμένες σε σχέση με τις προηγούμενες από τα μεσοπολεμικά δραματοργικά πρότυπα και τεχνικές. Συνεπώς, είναι πιο απομακρυσμένες και στη συνείδηση των θεατών του Μεσοπολέμου, τουλάχιστον των αστών. Όσον αφορά τώρα στη συνείδηση του λαϊκού κοινού, η παραπάνω εκτίμηση δεν ισχύει απόλυτα, καθώς τόσο αργά όσο το 1922, είδαμε, πως παρουσιάστηκε το όψιμο κωμειδύλλιο του Ι. Λάιου *Του Κουτρούλη το πανηγύρι* ενώπιον λαϊκού κοινού. Ο απόηχος του κωμειδυλλίου και του δραματικού ειδυλλίου εξακολουθεί να υφίσταται αχνά και στον Μεσοπόλεμο, καθώς η πρωτογενής -αρχέγονη, θα λέγαμε- ηθογραφική ατμόσφαιρά τους, ο αγροτικός και νησιώτικος τρόπος ζωής, οι ελαφρές τοπικές διάλεκτοι κι η αντίθεση πρωτευουσιάνικων κι εξωαστικών ηθών διατηρούνται αμυδρά και στη νέα μεσοπολεμική δραματογραφία στα έργα κυρίως των Π. Χορν, Δ. Μπόγρη, Γρ. Ξενόπουλου, Διον. Ρώμα, Φ. Γιοφύλλη, Γερ. Σπαταλά, Αλέκου Λιδωρίκη, Γεώργιου Ρούσσου, καθώς και στα έργα

⁵²⁰ «Ο Κολοκοτρώνης», *Ελ. Β.*, 26-7-1924, καθώς και «Γύρω από το θέατρον», *Ελ. Β.*, 23-7-1924.

⁵²¹ Το 1918 π.χ. με τον θάνατο του Σπ. Περεσιάδη άρθρο της *Εστίας* αναφέρει, ότι τα δράματα του εν λόγω δραματογράφου αποτέλεσαν τη βάση του νεοελληνικού λαϊκού θεάτρου, του αφελούς, ενθουσιώδους, πατριωτικού κι απευθυνόμενου στη λαϊκή ψυχή (βλ. *Εστία*, 12-1-1918). Το 1920 ο Γρ. Ξενόπουλος μιλώντας για τον ίδιο δραματογράφο χαρακτηρίζει τα έργα του αληθινά δραματικά, γνήσια και πρωτότυπα, αλλά βρίσκει, πως η γλώσσα, το ύφος και οι σίχοι τους είναι λαϊκά, ταπεινά, ενώ η φιλοσοφία της δραματικής του ποίησης αφελής και παιδαριώδης (βλ. Ο κ. Παληός [Γρ. Ξενόπουλος], «Το θέατρον του παλιού καιρού – Το *Λίγο απ' όλα*», *Καθημερινή*, 12-1-1920).

⁵²² Το 1922 π.χ. ο *Κρυφός πόθος* του Μιλτ. Λιδωρίκη παίζεται απ' το Ωδείο Αθηνών για τον εορτασμό της 25^{ης} Μαρτίου (βλ. *Ελ. Β.*, 20-3-1922).

ελασσόνων δραματογράφων, όπως των Αντίοχου Κυπρολέοντα, Αιμ. Βεάκη, Βικτωρίας Μητσοτάκη, Νίκου Τουτουτζάκη, Ελένης Σιφναίου. Οι προαναφερθέντες δραματογράφοι αναπαράγουν, βεβαίως, την ηθογραφική ατμόσφαιρα προσθέτοντας, όμως, ψυχογραφικά, κοινωνικά, συμβολιστικά κι άλλα εκσυγχρονιστικά στοιχεία κι αναιρώντας μ' αυτόν τον τρόπο την τυποποίηση και την εξωπραγματική εξιδανίκευση, τον ιδεαλισμό της αρχικής πηγής.

Γεγονός, πάντως, είναι, πως τα κωμειδύλλια και τα δραματικά ειδύλλια που παριστάνονται από την αθηναϊκή σκηνή της πρώτης μεσοπολεμικής επταετίας⁵²³, θεωρούνται, πως ανήκουν στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, όπως κι οι συγγραφείς τους⁵²⁴, αν και ορισμένα απ' αυτά -ιδίως τα κωμειδύλλια- κρίνεται, πως θα μπορούσαν να σταθούν άνετα κι ευχάριστα στη μεσοπολεμική σκηνή χωρίς, βέβαια, τα τραγούδια τους⁵²⁵. Παρ' όλα αυτά δεν έχει ακόμη επέλθει ο θάνατός τους, καθώς ο θεατρικός κόσμος του Μεσοπολέμου τα θεωρεί “όαση για το νεοελληνικό θέατρο”, απεικόνιση του αληθινού ρωμαίικου, απομακρύνοντας τη νεοελληνική σκηνή από τα “έργα της ηδονής και της σαρκός”⁵²⁶, δηλαδή από το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο και τις ακατάλληλες φαρσοκωμωδίες.

Στις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους θα παρατηρήσουμε, ότι με τον συναγερμό που συντελείται υπέρ των εγχώριων δραματικών προϊόντων λόγω της ιδεολογίας του πνευματικού εθνισμού, ο *Αγαπητικός της βοσκοπούλας* που θα παιχθεί το 1928 απ' την Κοτοπούλη, αλλά και το 1932 απ' τον θίασο συνεργασίας Κοτοπούλη – Κυβέλης σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά, θα γίνει σήμα κατατεθέν των αγνών ιστορικών δραματουργικών πηγών

⁵²³ Παρουσιάζονται όλα τα γνωστά κωμειδύλλια και δραματικά ειδύλλια. Από κωμειδύλλια, λοιπόν, παριστάνονται *Η τύχη της Μαρούλας* του Δ. Κορομηλά (1918-1924), *Ο καπετάν Γιακουμής* (1918-1921 & 1924), *Ο μπαρμπα-Λινάρδος ή Το τέλος της Μαρούλας* (1919-1920 & 1924) κι *Η λύρα του γέρο-Νικόλα* του Δ. Κόκκου (1918-1922 & 1924), *Η νύφη της Κούλουρης* του Ε. Παντόπουλου (1918 & 1924), *Οι σφουγγαράδες* (1919-1920 & 1924) κι *Επί του καταστρώματος* (1923) του Νικ. Κοτσελόπουλου, το *Τζιιώτικο ραβαϊσι* του Τ. Δεπάστα (1918-1924) κι *Ο Κόντε Μαντουλάτος* του Ι. Λαίου (1922). Από δραματικά ειδύλλια παριστάνονται *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* του Δ. Κορομηλά (1918-1924), *Η στρήγγα* του Νικ. Αντωνόπουλου (1920, 1923-1924), *Η ψυχοκόρη* του Ι. Βοτσάρη (1918, 1921-1922 & 1924), η *Γκόλφω* (1918-1924) κι η *Σκλάβα* (1918-1919, 1922-1924) του Σπ. Περεσιάδη. Απ' αυτά υπάρχουν τα εξής αχρονολόγητα χειρόγραφα στο Θ. Μ.: Δημήτριος Κόκκος, *Ο καπετάν Γιακουμής* που ανήκει στον θίασο “Αριστοφάνης” του Αναστασίου Απέρρη. Νικόλαος Κοτσελόπουλος, *Οι σφουγγαράδες*, κτήμα Διονυσίου Κανδηλιώτου με ημερομηνία 23-1-1918, Αλεξάνδρεια. Νικόλαος Κοτσελόπουλος, *Επί του καταστρώματος* που ανήκει στον θίασο “Αριστοφάνης” του Αναστάσιου Απέρρη.

⁵²⁴ Ο Γρ. Ξερόπουλος το 1919 εντάσσει και τον Κορομηλά και τον Κόκκο στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου (βλ. Ο κ. Παληός, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 18-12-1919). Το 1924 η *Γκόλφω* του Περεσιάδη χαρακτηρίζεται ως “παμπάλαιο έργο” (βλ. Ο Λέων, «Επιστροφή», *Ελ. Β.*, 12-2-1924).

⁵²⁵ Την άποψη αυτή εκφράζει το 1919 ο Γρ. Ξερόπουλος σχετικά με την *Τύχη της Μαρούλας* του Κορομηλά (βλ. Ο κ. Παληός, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 16-12-1919). Ο Μιλτ. Λιδωρίκης το 1924 αποδίδει στο *Τζιιώτικο ραβαϊσι* του Δεπάστα ως τίτλο τιμής τον χαρακτηρισμό “αθάνατη ηθογραφία” (βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή – Συνοικιακά θέατρα», *Ελ. Β.*, 22-7-1924).

⁵²⁶ Βλ. άρθρο «*Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*», *Ελ. Β.*, 24-9-1924. Ο Ξερόπουλος το 1919 χαρακτηρίζει τη *Λύρα του Γερονικόλα* “αριστούργημα” και “αληθινά ρωμείο κομμάτι” (βλ. Ο κ. Παληός, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 17-12-1919).

μακριά απ' τους ευρωπαϊκούς μιμητισμούς⁵²⁷. Το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο πρόκειται να καταξιοθούν φιλολογικά στη συνέχεια του Μεσοπολέμου. Προς αυτήν την κατεύθυνση αρχίζει ήδη να εργάζεται ο Γιάννης Σιδέρης από την πρώτη μεσοπολεμική επταετία. Ο ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου εμφανίζεται δημόσια για πρώτη φορά το 1924 με τη διάλεξή του για το κωμειδύλλιο στο πλαίσιο του κύκλου διαλέξεων της “Φοιτητικής Συντροφιάς”⁵²⁸. Έτσι, τα παραπάνω είδη αρχίζουν να γίνονται από το 1924 αντικείμενο ιστορικής μελέτης.

Προς το παρόν, όμως, τα περισσότερα απ' αυτά παριστάνονται κυρίως απ' τους συνοικιακούς θιάσους κι αποτελούν ως επί το πλείστον αγαπημένο λαϊκό θέαμα, καθώς με το ηθογραφικό τους ενδιαφέρον, τις τοπικές διαλέκτους τους, την απλοϊκή συγκίνηση ή το αβίαστο γέλιο που προσφέρουν, ταιριάζουν με τα ακόμη σε μεγάλο βαθμό προαστικά ήθη των λαϊκών τάξεων της πρωτεύουσας. Κάποιες σπάνιες φορές παριστάνονται, επίσης, απ' τις δραματικές σχολές (κυρίως απ' την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου), ενώ βλέπουμε, πως μία και μοναδική φορά *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* παριστάνεται απ' την Κοτοπούλη το 1924. Εξάλλου, τα δείγματα των ειδών αυτών “υπήρξαν συχνότατα τα ασφαλή σωσίβια, που έσωσαν θιάσους εις παραμονήν ναυαγίου”⁵²⁹.

Τέλος, θα πρέπει προσθέσουμε και κάποιες παρατηρήσεις σχετικά με την ορολογία των παραπάνω δραματικών ειδών που χρησιμοποιείται στον Μεσοπόλεμο. Το κωμειδύλλιο αποκαλείται πάντα “κωμειδύλλιο”. Αντίθετα, το δραματικό ειδύλλιο δεν αποκαλείται πάντα “δραματικό ειδύλλιο”, αλλά παίρνει κι άλλες ονομασίες, όπως “ειδύλλιο”, “ελληνικό ποιμενικό ειδύλλιο”, “ρομαντικό ειδύλλιο ή ειδύλλιο του ρομαντισμού”, ακόμη και “κωμειδύλλιο”. Γενικά, διαπιστώνουμε, ότι στον Μεσοπόλεμο το δραματικό ειδύλλιο τείνει να ταυτιστεί με το κωμειδύλλιο, ενώ οι ονομασίες τους και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους δεν έχουν ακόμη σαφώς διαχωρισθεί από τους ιστορικούς του θεάτρου⁵³⁰.

⁵²⁷ Το 1928 π.χ. ο Φώτος Πολίτης επ' ευκαιρία της παράστασης του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* απ' την Κοτοπούλη θα διαπιστώσει, ότι το εν λόγω δραματικό ειδύλλιο γράφτηκε σε μια εποχή, όπου στην Ελλάδα ακουγόταν ο ύστατος αντίλαλος του ρομαντισμού. Αναγνωρίζει, πως μπορεί μεν οι χαρακτήρες να είναι αναληθοφανείς, να πλατυάζουν και να λένε μεγάλα λόγια, μπορεί οι εσωτερικές αξίες του έργου να είναι προβληματικές, εντούτοις, το δράμα διαθέτει άρτια σκηνική οικονομία, ζωνχές σκηνές, θεαματικό πλαίσιο, αδιάκοπη σκηνική κίνηση, όμορφα τραγούδια, άρτια πλοκή που του δίνουν δροσιά και φρεσκάδα (βλ. «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η παράσταση του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας*», *Ελ. Β.*, 17-9-1928).

⁵²⁸ Βλ. «Φοιτητική Συντροφιά», *Ελ. Β.*, 31-3-1924.

⁵²⁹ «Σπ. Περεσιάδης», *Εστία*, 12-1-1918. Επιπλέον, σχετικά με τους νεοτερισμούς που επέφεραν στη νεοελληνική σκηνή τα κωμειδύλλια, όταν εμφανίσθηκαν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα εν μέσω πλήρους κυριαρχίας της αρχαιοπρεπούς τραγωδίας, βλ. Ο κ. Παληός, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 16-12-1919 & 18-12-1919.

⁵³⁰ Με τον όρο “ειδύλλιο” χαρακτηρίζεται το 1936 *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* (βλ. *Ελ. Β.*, 19-2-1936). Το 1920 *Η ψυχοκόρη* του Ιωάννη Βοτσάρη ονομάζεται “ελληνικό ποιμενικό ειδύλλιο” (βλ. *Καθημερινή*, 30-12-1920). Το ίδιο έργο στην πρώτη έκδοσή του τον 19^ο αιώνα ονομάζεται απ' τον συγγραφέα του “ειδύλλιακό δράμα” (βλ. Ιωάννης Βοτσάρης, *Η ψυχοκόρη*, Αναστάσιος Δ. Φέξης, Αθήνα, 1889). *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας* χαρακτηρίζεται το 1928 από τον Φώτο Πολίτη “ρομαντικό κωμειδύλλιο” (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η παράσταση του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας*», *Ελ. Β.*, 17-9-1928), ενώ το 1932 ο Μιχ. Ροδάς το αποκαλεί “ειδύλλιο του ρομαντισμού” (βλ. μ. ρ., «*Ο αγαπητικός*», *Ελ. Β.*, 11-5-1932). Το ίδιο πάλι έργο ονομάζεται ακόμη και “κωμειδύλλιο” το 1937 (βλ. *Ελ. Β.*, 20-12-1937).

στ. Μελόδραμα και μυθιστορηματικό δράμα

Στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου παίζονται ευρωπαϊκά μελοδράματα ή αλλιώς μυθιστορηματικά δράματα, τα οποία στην Ευρώπη ανθούν από το 1800 και καθ'όλο τον 19^ο αιώνα. Αυτά τα σύγχρονα του ρομαντισμού έργα με τον διδακτισμό και τα στοιχεία της δακρύβρεχτης περιπέτειας, των τυποποιημένων προσώπων, της ανηλεούς καταδίωξης των καλών, του εγκλεισμού και της περιπλάνησης του καλού ήρωα, της αναγνώρισης των χαμένων μελών της οικογένειας, της επέμβασης της λογικής σύμπτωσης με τη μορφή της μεταφυσικής θείας πρόνοιας, την τιμωρία των κακών, των προδοτών, των τυράννων, των διωκτών και τον θρίαμβο της αρετής και της αθωότητας⁵³¹, παίζονταν κατά κόρον απ' τους αθηναϊκούς θιάσους κατά το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα. Εντούτοις, διαπιστώνουμε, πως επιβιώνουν και στη μεσοπολεμική σκηνή, κυρίως ως λαϊκό θέαμα. Έτσι, λοιπόν, κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία παρουσιάζονται διάφορες κατηγορίες μελοδραμάτων.

Παρουσιάζονται, λοιπόν, δείγματα “ρομαντικού μελοδράματος”, όπως *Ο ρακοσυλλέκτης των Παρισίων* (*Le chiffonier de Paris*) του Félix Pyat που κινείται προς την κατεύθυνση του βίαιου, χαοτικού, αιμοδιψούς, φρενιτικού μελοδράματος επιδεικνύοντας την αντίθεση των φτωχών και της νέας ευρωπαϊκής διεφθαρμένης τάξης των πλουσίων των μέσων του 19ου αιώνα και πριν απ' την επανάσταση του 1848 στη Γαλλία. Στην γραμμή του “εργατικού μελοδράματος” εντάσσεται ο *Γουλιέλμος ο αχθοφόρος* των Marion Dumersan – Delaroche. Παρουσιάζονται, επίσης, πατριωτικά – στρατιωτικά - ιστορικά μελοδράματα, όπως *Ο γέρο δεκανεύς* (*Le vieux caporal*) των Adolphe Denney – Philippe Dumanoir και *Τα ορφανά της Ενετίας* (*Les orphelins de Venise*) του Charles Garand, εμπνευσμένα από τα στρατιωτικά γεγονότα της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στη Γαλλία με τον Ναπολέοντα τον 3^ο.

Άλλο είδος μελοδράματος αποτελεί η διασκευή των μυθιστορηματικών επιφυλλίδων του 19^{ου} αιώνα – εξ ου κι ο χαρακτηρισμός “μυθιστορηματικό δράμα”- καθώς το ρομαντικό μυθιστόρημα προσέφερε στο μελόδραμα ανεξάντλητη πηγή συγκινητικών υποθέσεων, περιπετειών και μπερδεμένων μηχανορραφιών, έτσι ώστε το τελευταίο έγινε “προέκταση του μυθιστορήματος”, κατά την έκφραση του Charles Nodier⁵³². Δείγματα του είδους αυτού που παίζονται στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή, αποτελούν *Οι άθλιοι* (*Les misérables*) και *Η Παναγία των Παρισίων* του Victor Hugo, ο *Ροκαμβόλ* (*Rocambo*) που δραματοποιείται απ' τους Ponson du Terrail – Auguste Anicet-Bourgeois, ο *Κόμης Μοντεχρήστος* του Alexandre Dumas père, ο *Μιχαήλ Στρογκόφ* του Jules Verne, η *Γενοβέφα* του Christoph Schmid, *Οι δύο μάγκες* (*Les deux gosses*) του Pierre Decourcelle. Το ρομαντικό δράμα επηρεάζει, επίσης, το μελόδραμα. Έτσι οι ρομαντικοί *Λησταιί* του Schiller μετατρέπονται κατά τον 19^ο αιώνα στη Γαλλία σε μελόδραμα απ' τον

⁵³¹ Σχετικά με τα γενικά χαρακτηριστικά του μελοδράματος βλ. Jean – Marie Thomasseau, ό.π., σσ. 19-42.

⁵³² Βλ. Jean-Marie Thomasseau, ό.π., σσ. 10-13, 80-81.

Lamartelière με τον τίτλο *Robert chef de brigands*⁵³³ (στην αθηναϊκή σκηνή του 19^{ου} αιώνα παίζεται ως *Ροβέρτος ο αρχιληστής*). Διαπιστώνουμε, λοιπόν, με τη σειρά μας, ότι στον Μεσοπόλεμο οι σιλλερικοί *Λησταί* παίζονται αποκλειστικά από συνοικιακούς θιάσους και απευθύνονται αποκλειστικά σε λαϊκό κοινό, ως συνέπεια του παραπάνω γεγονότος⁵³⁴.

Άλλος τύπος μελοδράματος που παρουσιάζεται στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας είναι το “μελόδραμα ηθών” που θίγει το οικονομικό ζήτημα ως διαμορφωτικό παράγοντα στην ανθρώπινη ζωή, καθώς και το ζήτημα των κοινωνικών προκαταλήψεων. Παρόμοιο δείγμα δράματος είναι ο *Γέρο Μαρτέν* (*Les crochets du Père Martin*) των Cormon – Grangé που παίζεται στην αθηναϊκή σκηνή της εποχής. Το “περιπετειώδες μελόδραμα” που εκτυλίσσεται συνήθως σε εξωτική τοποθεσία και στις γαλλικές αποικίες, αντιπροσωπεύεται στην αθηναϊκή σκηνή απ’ τους *Πειρατές της Σαβάνης* (*Les pirates de Savane*) του Anicet-Bourgeois, απ’ το *Ιωσίας ο ακτοφύλαξ* των Narcisse Fournier – Augusto Meyer, απ’ τον *Υιό της νυκτός* του Victor Séjour κι απ’ τους *Ιππότες της ομίχλης* του Dennergy. Τέλος, το είδος του “αστυνομικού – δικαστικού μελοδράματος” αντιπροσωπεύεται απ’ τους *Δύο μάγκες* (*Les deux gosses*) του Pierre Decourcelle⁵³⁵.

Το είδος του μυθιστορηματικού δράματος θεωρείται κατά τον Μεσοπόλεμο “παμπάλαιο”⁵³⁶ και παριστάνεται ως επί το πλείστον από συνοικιακούς θιάσους. Εδώ πρέπει να πούμε, ότι από την εποχή της εμφάνισής τους κιόλας στην ευρωπαϊκή θεατρική σκηνή των αρχών του 19^{ου} αιώνα τα δράματα αυτά αποτέλεσαν εύπεπτα λαϊκά θεάματα, έλαβαν την ταμπέλα του λαϊκού θεάτρου, συνδέθηκαν με την παραφιλολογία, καθώς το είδος δημιούργησε την αποσύνδεση μεταξύ της φιλολογικής ποιότητας και της θεατρικής κι επέσυραν τον σαρκασμό και την κοροϊδία των κριτικών και των ιστορικών του θεάτρου. Παρ’ όλα αυτά, οι τελευταίοι δεν μπόρεσαν ποτέ να εξηγήσουν την κολοσσιαία επιτυχία του είδους, ενώ μερικοί ζήτησαν ακόμη τις μελοδραματικές τεχνικές. Ο πρώτος ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου, Νικ. Λάσκαρης, στους προλόγους του των ελληνικών μεταφράσεων κι εκδόσεων αρκετών ευρωπαϊκών μελοδραμάτων στις αρχές του 20ού αιώνα επαναλαμβάνει ξανά και ξανά, ότι το λαϊκό αυτό είδος δεν έχει καμία φιλολογική αξίωση, ότι απευθύνεται προς τον λαό που δεν ζητεί παρά μόνο ισχυρές συγκινήσεις και πατριωτικές εξάρσεις κι ότι οι συγγραφείς του

⁵³³ Ό.π., σ. 11.

⁵³⁴ Οι *Λησταί* του Σίλλερ παίζονται κατά την πρώτη επταετία του Μεσοπολέμου από συνοικιακούς θιάσους, όπως π.χ. των Διονύσιου Βενιέρη – Ν. Κυριακίδου το 1922, τον Πανελλήνιο Θίασο της Τασίας Κύρου το 1923, του Ζάχου Θάνου το 1924. Η μοναδική φορά μέσα στον Μεσοπόλεμο, που παίζονται από κεντρικό θίασο, είναι το 1934 απ’ τη Μαρίκα Κοτοπούλη.

⁵³⁵ Σχετικά με τις κατηγορίες των μελοδραμάτων, βλ. Thomasseau, ό.π., σσ. 51-110. Άλλα μελοδράματα που παίζονται στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης μεσοπολεμικής επταετίας είναι τα εξής: *Η Βραζιλιανή* του Paul Meurice, *Αι δύο ορφαναί* (*Les deux orphelines*) του Dennergy, *Οι δύο λοχίαί* (*Les deux sergents*) του Boudoin Daubigny, *Σωσάννα Ιμβέρτ* των Edouard Brisebarre – Eugène Nus, *Ο δήμιος της Ενετίας* του Anicet-Bourgeois, *Ο διάβολος των Παρισίων ή Ο κόμης του Αγίου Γερμανού* των André Delacourt – Lambert-Thiboust, *Η μοσχομάγκα των Παρισίων* (*Le gamin de Paris*) των Jean-Francois-Alfred Bayard – Louis-Emile Vanderburch και *Πίστις ελπίς και έλεος* (*Foi, L’ espérance et la charité*) του Joseph-Bernard Rosier.

⁵³⁶ Μ’ αυτόν τον τρόπο χαρακτηρίζονται π.χ. *Οι δύο λοχίαί* του Boudoin Daubigny κι *Αι δύο ορφαναί* του Dennergy (βλ. Ο Λέων, «Επιστροφή», *Ελ. Β.*, 12-2-1924).

περιφρονούν την έντεχνη κατασκευή του λόγου και στηρίζουν την επιτυχία των έργων τους στην πολύπλοκη κι απίθανη πλοκή τους –εξ ου κι ο χαρακτηρισμός που τους απεδόθη, “charpentiers” και “carcassiers dramatiques”⁵³⁷.

Παρότι, όμως, το μελόδραμα και στον Μεσοπόλεμο απευθύνεται κυρίως στο λαϊκό κοινό της πρωτεύουσας, εντούτοις, δεν είναι λίγες οι φορές που και οι πρωταγωνίστριες, αλλά και οι “πρωτοποριακοί” θίασοι των νέων δίνουν παραστάσεις μυθιστορηματικών δραμάτων. Έτσι, η Κοτοπούλη μεταξύ 1918-1924 ανεβάζει τέσσερις φορές τους *Δύο μάγκες* του Decourcelle, τρεις φορές το *Αι δύο ορφαναί* του Denney και μία φορά το *Δον Καίσαρ του Βαζάν* των Denney – Dumanoir. Ο Θίασος των Νέων, παρόλες τις εκσυγχρονιστικές προθέσεις του απ’ την αρχή της ίδρυσής του, παριστάνει κι αυτός μέσα στο ίδιο έτος (1924) λόγω των οικονομικών δυσχερειών που αντιμετωπίζει, το *Αι δύο ορφαναί*, τον *Ρακοσυλλέκτη των Παρισίων* του Pyat, τους *Πειρατές της Σαβάνης* του Anicet-Bourgeois, τη *Γενοβέφα* του Schmid, τον *Κόμη Μοντεχρήστο* του Dumas père και τον *Ροκαμβόλ*. Κι ενώ ο θίασος Κοτοπούλη κατά τις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους θα σταματήσει πλέον τις παραστάσεις μυθιστορηματικών δραμάτων, αντίθετα ο Θίασος των Νέων, καθώς κι άλλοι εκσυγχρονιστικοί θίασοι των επόμενων ετών (π.χ. Λαϊκό Θέατρο Βασίλη Ρώτα) πρόκειται να συνεχίσουν να περιλαμβάνουν μελοδράματα στο ρεπερτόριό τους, όπως κι οι θίασοι άλλων πρωταγωνιστών (π.χ. Μήτσου Μυράτ). Γενικότερα, θα λέγαμε, ότι τα μυθιστορηματικά δράματα αποτελούν πάντα μια καλή λύση για την οικονομική ευρωστία των θιάσων σ’ εποχές αναδουλειάς, καθώς συγκεντρώνουν ένα πλατύ κοινό. Κυρίως, όμως, αποτελούν προσωπικές επιτυχίες των πρωταγωνιστών.

Τέλος, κατά την περίοδο που εξετάζουμε, στο ρεπερτόριο της Μαρίκας Κοτοπούλη, αλλά και πολλών συνοικιακών θιάσων συναντούμε και δύο ελληνικά μυθιστορηματικά δράματα: *Τα απόκρυφα της Βενετίας* του Αριστείδη Κυριακού, γραμμένο προ του Μεσοπολέμου, καθώς και τη *Γέφυρα των στεναγμών* του Διον. Βενιέρη, το οποίο –χωρίς να είμαστε σίγουροι φαίνεται ν’ ανήκει στη μεσοπολεμική συγγραφική παραγωγή του ηθοποιού, λαϊκού θιασάρχη και δραματογράφου. Το τελευταίο ελληνικό μελόδραμα που παριστάνεται κι απ’ τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, δεν χαρακτηρίζεται στον ημερήσιο τύπο ούτε ως “μελόδραμα”, ούτε ως “μυθιστορηματικό δράμα”, αλλά ως έργο με “εικόνες ομορφιάς και φρίκης, αιματηρές συνομωσίες και τραγικούς έρωτες”⁵³⁸. Ως “μυθιστορηματικό δράμα” κατατάσσεται μόνο στην *Ιστορία* του Γ. Σιδέρη⁵³⁹. Ο Βενιέρης τόσο αργά όσο στη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, θα συνεχίσει μ’ ένα ακόμη έργο τη νέα συγγραφική παραγωγή των ελληνικών μελοδραμάτων.

⁵³⁷ Βλ. τον πρόλογο του Λάσκαρη στην έκδοση του *Γουλιέλμου του αχθοφόρου* των Marion Dumersan – Delaroche (μτφρ. Αιμιλία Κτενά – Λεοντιάς, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 4, Αθήνα, 1905, σ. 107), τον πρόλογό του στην έκδοση του *Ιωσία του ακτοφύλακα* των N. Fournier – A. Meyer (μτφρ. Πιπίνα Βονασέρα – Δημ. Αλεξιάδης, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 4, Αθήνα, 1905, σ. 3) και τον πρόλογό του στο *Αι δύο ορφαναί* του D’ Enney (μτφρ. Π. Λάμπρος, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 1, Αθήνα, 1903, σ. 739).

⁵³⁸ Βλ. *Ελ. Β.*, 23-10-1924.

⁵³⁹ Βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία*, ό.π., σ. 143.

2. ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΠΟΥ ΕΧΕΙ ΠΛΕΟΝ ΕΝΤΑΧΘΕΙ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

α. Ευρωπαϊκός ρεαλισμός – νατουραλισμός τέλους 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα

Κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία οι αθηναϊκοί θίασοι συνεχίζουν να παριστάνουν εκείνα τα έργα των ευρωπαίων ρεαλιστών – νατουραλιστών δραματογράφων (Ibsen, Björnson, Schnitzler, Hauptmann, Zola, Strindberg και Τσέχωφ⁵⁴⁰) που είχαν εισαχθεί ως πρωτοπορία στην αθηναϊκή σκηνή στις αρχές του 20ού αιώνα, κυρίως με τη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και το Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου. Οι θίασοι αυτοί επηρεάστηκαν από τις εξελίξεις των ευρωπαϊκών ανεξάρτητων θεάτρων στο μεταίχμιο του αιώνα (Théâtre Libre του André Antoine στο Παρίσι, Freie Bühne του Otto Brahm στο Βερολίνο, Θέατρο Τέχνης της Μόσχας των Στανισλάβσκυ – Νεμιρόβιτς-Ντάτσενκο). Έτσι, λοιπόν, δράματα, όπως οι μπσενικοί *Βρυκόλακες*, *Ένας εχθρός του λαού*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Νόρα ή Το σπίτι της κούκλας*, οι *Αγάπες (Libelei)*⁵⁴¹ κι η *Φιλολογία* του Schnitzler, η *Τερέζα Ρακέν (Thérèse Raquin)* του Zola, η *Λεονάρντα* και οι *Νεόνυμφοι (De Nygifte)* του Björnson, η *Αρκούδα* του Τσέχωφ, καθώς κι η *Δεσποινίς Τζούλια* κι ο *Πατέρας* του Strindberg, έχουν ακόμη σημαντική θέση στο ρεπερτόριο των μεσοπολεμικών αθηναϊκών θιάσων, κυρίως των πρωταγωνιστριών και των δραματικών σχολών.

Θα λέγαμε, ότι ο πρωτοπόρος του νεοελληνικού θεάτρου των αρχών του 20ού αιώνα, ο Θωμάς Οικονόμου, είναι εκείνος που υποστηρίζει περισσότερο τα δράματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας των αρχών του 20ού αιώνα και μέσα στον Μεσοπόλεμο. Ο Οικονόμου, λοιπόν, μέσα στην πρώτη μεσοπολεμική επταετία, είτε με τον δικό του ανεξάρτητο θίασο, είτε μέσα απ' το Ωδείο Αθηνών, όπου διατελεί καθηγητής και σκηνοθέτης, παριστάνει Ibsen, Schnitzler, Strindberg και Zola, καθώς σ' αυτούς ακριβώς τους δραματογράφους έχει μαθητέψει στη νεότητά του και στην ακμαία περίοδο της δημιουργίας του.

Η σημαντική θέση των παραπάνω ευρωπαίων δραματογράφων κι η φιλολογική τους αξία που διατηρείται και στον

⁵⁴⁰ Οι διανοούμενοι του Μεσοπολέμου είναι πλέον εξοικειωμένοι με τους όρους “ρεαλισμός” και “νατουραλισμός”, τους οποίους χρησιμοποιούν, προκειμένου να μιλήσουν για τα δράματα των προαναφερθέντων ευρωπαίων δραματογράφων. Έτσι, οι όροι “νατουραλισμός” και “ρεαλισμός” χρησιμοποιούνται π.χ. στην περίπτωση της *Δεσποινίδας Τζούλιας* του Strindberg (βλ. *Ελ. Β.*, 2-6-1927 και Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Η Δις Τζούλια και η Αρκούδα», *Ελ. Β.*, 25-11-1929). Το 1934 ο Στέφ. Στεφάνου αποκαλεί τον Hauptmann ως τον λαμπρότερο εκπρόσωπο του νατουραλισμού (βλ. Στ. Στεφάνου, «Η εξέλιξις του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 8-11-1934). Το 1937 ο Δημ. Στάδης μιλά, επίσης, για τις νατουραλιστικές - ρεαλιστικές τεχνικές του γερμανού δραματογράφου (βλ. Δημήτριος Στάδης, «Ο Γεράρδος Χάουπτμαν και η Ελλάδα», *Ελ. Β.*, 27-12-1937).

⁵⁴¹ Στο Θ. Μ. υπάρχει αχρονολόγητο δακτυλογραφημένο αντίτυπο του δράματος σε μτφρ. Στάθη Σπηλιωτόπουλου, ο οποίος γνωρίζουμε, ότι έκανε πολλές μεταφράσεις ευρωπαϊκών δραμάτων στον Μεσοπόλεμο.

Μεσοπόλεμο, φαίνεται και μέσα από τις φιλολογικές και τιμητικές παραστάσεις που δίνουν οι μεσοπολεμικοί ηθοποιοί με τα παραπάνω έργα⁵⁴². Τα ήδη γνωστά αυτά δράματα αντιμετωπίζονται ως “αριστουργήματα της παγκοσμίου φιλολογίας”, ως “περίπλοκες ψυχολογικές σπουδές με τρομερό ενδιαφέρον”⁵⁴³, ενώ η γνωριμία του αθηναϊκού μεσοπολεμικού κοινού με τα αντιπροσωπευτικά δείγματα του ρεαλιστικού – νατουραλιστικού κινήματος συνεχίζει να διευρύνεται αυτήν την εποχή με πρεμιέρες δραμάτων των παραπάνω συγγραφέων που δεν έχουν ξαναπαιχθεί στην ελληνική σκηνή.

Έτσι, λοιπόν, για πρώτη φορά παίζονται το 5πρακτο δράμα *Μοναχοί άνθρωποι* (*Einsame Menschen*) του Hauptmann⁵⁴⁴, η μονόπρακτη κωμωδία του Schnitzler *Το αποχαιρετιστήριο δείπνο*⁵⁴⁵, η κωμωδία του Strindberg *Οι συνάδελφοι* και το δράμα του *Οι δανειστές*, καθώς και το 4πρακτο δράμα του κορυφαίου συμβολιστή Λεονίντ Αντρέγιεφ *Κατερίνα Ιβανόβνα*⁵⁴⁶. Έτσι κι αλλιώς ο Αντρέγιεφ δεν είναι παλιός γνώριμος του ελληνικού κοινού, αφού η Κυβέλη μόλις το 1917 τον εισήγαγε στη νεοελληνική σκηνή με τη ρεαλιστική – συμβολιστική του *Ανθή* κι έτσι στην ουσία τα περισσότερα δράματα του συγγραφέα παίζονται στη μεσοπολεμική περίοδο. Η περίπτωση του Τσέχοφ είναι αρκετά ενδιαφέρουσα, καθώς το ελληνικό κοινό, εκτός απ’ τη μονόπρακτη κωμωδιούλα του *Αρκούδα* που πρωτοπαρουσιάζεται το 1902 απ’ τη Νέα Σκηνή (και το 1909 απ’ τον Θ. Οικονόμου) και την επίσης μονόπρακτη *Πρόταση γάμου* που παίζεται απ’ τον Θ. Οικονόμου το 1910, δεν γνωρίζει τίποτα άλλο από την ουσιαστική τσεχωφική δραματολογία⁵⁴⁷. Πρόκειται, λοιπόν, να την γνωρίσει καλύτερα

⁵⁴² Το 1918 η Κυβέλη π.χ. δίνει την τιμητική της με τη *Νόρα*, όπου κατακτά τον τίτλο της τραγωδού και της “διερμηνεύτριας του υψηλού και του ωραίου” (βλ. *Εστία*, 10-10-1918). Το 1921 η Κοτοπούλη δίνει την τιμητική της με την *Έντα Γκάμπλερ* (βλ. *Καθημερινή*, 24-9-1921 και 30-9-1921). Το 1919 η *Λεονάρντα* του Hauptmann παίζεται ως φιλολογική παράσταση απ’ την Κοτοπούλη (βλ. *Καθημερινή*, 30-12-1919), ενώ το 1920 η ίδια δίνει ως φιλολογική παράσταση το δράμα του Hauptmann *Μοναχοί άνθρωποι* (βλ. *Καθημερινή*, 20-2-1920). Το 1921 ο Θωμάς Οικονόμου δίνει την τιμητική του με τον *Πατέρα* του Strindberg, παράσταση που αποτελεί μεγάλο θεατρικό γεγονός (βλ. *Καθημερινή*, 5-10-1921), ενώ το 1924 δίνει φιλολογική παράσταση με την *Τερέζα Ρακέν* του Zola (βλ. *Ελ. Β.*, 8-11-1924).

⁵⁴³ Το 1921 η *Έντα Γκάμπλερ*, όταν παίζεται απ’ την Κοτοπούλη, χαρακτηρίζεται ως σύγχρονο κοινωνικό δράμα και ως ψυχολογική σπουδή της περίπλοκης αινιγματικής ατομικότητας και του λαβυρίνθου της ανθρώπινης ψυχής (βλ. Αριελ, «*Έντα Γκάμπλερ*», *Καθημερινή*, 30-9-1921), ενώ ο συγγραφέας της φαίνεται εν γένει σύγχρονος, περίπλοκος, τρομερά ενδιαφέρον και με έντονες δραματικές αντιθέσεις (βλ. Αριελ, «*Χρονογράφημα – Αι αντιθέσεις του Ίψεν*», *Καθημερινή*, 1-10-1921). Ο Hauptmann το 1922 χαρακτηρίζεται απ’ τους έλληνες διανοούμενους ως μία απ’ τις μεγαλύτερες μορφές της σύγχρονης παγκόσμιας φιλολογίας κι ένας απ’ τους λίγους αναγνωρισμένους δραματογράφους εν ζωή επ’ ευκαιρία του εορτασμού στη Γερμανία της 60ετίας από τη γέννησή του (βλ. Ο Βερολινέζος, «*Γκέραρντ Χάουπτμαν*», *Ελ. Β.*, 9-10-1922). Το 1922, όταν η *Δεσποινίς Τζούλια* παριστάνεται απ’ τον θίασο του Θωμά Οικονόμου, κρίνεται, πως αποτελεί ένα από τα δυνατότερα δράματα, από τ’ αριστουργήματα του παγκόσμιου δραματολογίου (βλ. *Ελ. Β.*, 23-3-1922).

⁵⁴⁴ Ως μεταφραστές έργων του Hauptmann απαντώνται στον Μεσοπόλεμο οι Μιχ. Κουνελάκης, Νικ. Καζαντζάκης και Κ. Κερθαίος.

⁵⁴⁵ Schnitzler μεταφράζει στον Μεσοπόλεμο η Νέλλη Μαρσέλλου.

⁵⁴⁶ Στο Θ. Μ. υπάρχει αχρονολόγητο δακτυλογραφημένο αντίτυπο του δράματος σε μτφρ. Αθηνάς Σαραντίδη.

⁵⁴⁷ Υπάρχει περίπτωση η *Πρόταση γάμου* να παίχθηκε και προγενέστερα, το 1895, απ’ τον Ευάγγελο Παντόπουλο, χωρίς, εντούτοις, να είναι εξακριβωμένο. Για τις πληροφορίες αυτές, βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Τα έργα του Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή (1902-1993)*, διδακτορική διατριβή, Θεσ/νίκη, 1995, σσ. 470, 474-475. Ο ίδιος μελετητής μας πληροφορεί, ότι η πρώτη ουσιαστική αναφορά της ελληνικής διάνοησης στον ρώσο συγγραφέα γίνεται στην αναγγελία θανάτου του στο περ. *Παναθήναια* το 1904. Ο συγγραφέας ήταν από το 1900 γνωστός μόνο ως διηγηματογράφος. Η προτίμηση των

στις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους, όταν τα πολύπρακτα δράματά του θα παιχθούν για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή.

Το ελληνικό κοινό έρχεται, επίσης, αυτήν την εποχή για πρώτη φορά σε επαφή με τους νεότερους ισπανούς δραματογράφους του τέλους 19^{ου} - αρχών 20ού αιώνα, τους αδελφούς Serafín και Joaquín Alvarez Quintero, τους επονομαζόμενους απ' τους συγχρόνους τους και “δασκάλους της ευτυχίας” και τον Jacinto Benavente. Οι συγγραφείς αυτοί είναι εκπρόσωποι της ισπανικής “γενιάς του 1898”. Πειραματίστηκαν και με τις νατουραλιστικές μεθόδους με την κοινωνική κριτική και τις ηθογραφικές πτυχές (κυρίως οι αφοί Quintero με το τοπικό ανδαλουσιανό χρώμα και το ανθρώπινο, καλοπροαίρετο απέναντι στον κόσμο “καλόκαρδο θεάτρο τους”), αλλά και με τις νεορομαντικές⁵⁴⁸. Κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο παίζονται τα εξής ρεαλιστικά κοινωνικά έργα τους: η μονόπρακτη κωμωδία *Το θαυματουργό νερό* (*El agua milagrosa*) των αδελφών Quintero και το 5πρακτο δράμα *Οι δάσκαλοι* του Benavente⁵⁴⁹. Το τελευταίο δράμα παίζεται το 1922, προφανώς λόγω της απονομής του Νόμπελ λογοτεχνίας στον συγγραφέα το ίδιο έτος⁵⁵⁰.

Παρακολουθώντας τη σύγχρονη μεσοπολεμική κίνηση των ευρωπαϊκών θεάτρων, κυρίως των παρισινών, διαπιστώνουμε, ότι οι γάλλοι πρωτοποριακοί σκηνοθέτες του Cartel ανεβάζουν, επίσης, ευρωπαϊούς ρεαλιστές – νατουραλιστές συγγραφείς του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα. Καθώς, λοιπόν, οι έλληνες ηθοποιοί και καλλιτέχνες ήδη από τον 19^ο αιώνα ακολουθούν σχεδόν κατά πόδας τις εξελίξεις της γαλλικής σκηνής, δεν είναι διόλου απίθανο να επηρεάζονται απ' αυτήν και μέσα στον Μεσοπόλεμο. Το γεγονός αυτό θα γίνει έκδηλο κατά τις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους, αλλά ακόμη και κατά το διάστημα 1918-1924 διαπιστώνουμε παράλληλα βήματα μεταξύ αθηναϊκής και γαλλικής σκηνής.

Έτσι, βλέπουμε, ότι ο Georges Pitoëff ανεβάζει τη *Δεσποινίδα Τζούλια* στο παρισινό Théâtre des Champs-Élysées το 1922, ενώ ο ίδιος κατά τον Μεσοπόλεμο σκηνοθετεί *Βρυκόλακες* και γενικά Ibsen, τον οποίο γνωρίζει καλύτερα στο παρισινό κοινό. Σκηνοθετεί, επίσης, τις *Αγάπες* του Schnitzler, αλλά και Strindberg και πολύ Αντρέγιεφ. Τον τελευταίο τον γνωρίζει αυτοπροσώπως, ενώ συνολικότερα η ευαισθησία του γάλλου σκηνοθέτη διαμορφώνεται μέσα απ' την επίδραση των ρώσων συμβολιστών⁵⁵¹. Γενικότερα, το παρισινό κοινό στον Μεσοπόλεμο έρχεται σε

Χρηστομάνου και Οικονόμου στις αρχές του 20ού αιώνα αποκλειστικά στα μονόπρακτά του οφείλεται στο γεγονός της γενικότερης παράδοσης των μονοπρακτών στην Ελλάδα, τα οποία συμπλήρωναν ευχάριστα το πρόγραμμα των ελληνικών θιάσων (βλ. ό.π., σσ. 430, 432).

⁵⁴⁸ Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Oscar G. Brockett, ό.π., σ. 583, βλ. J. L. Styan, ό.π., vol. 2, σ. 84, βλ. Εισαγωγή Μήτσου Λυγίζου στην έκδοση *Επτά μονόπρακτα*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1954, σσ. 170-171.

⁵⁴⁹ Μαθαίνουμε ότι κατά τον Μεσοπόλεμο ένας από τους μεταφραστές των έργων των αδελφών Quintero είναι ο Πάνος Καλογερίκος, ενώ ένας απ' τους μεταφραστές έργων του Benavente είναι ο Παντελής Πρεβελάκης.

⁵⁵⁰ Βλ. άρθρο για τη δραματική τέχνη του Benavente, καθώς και για την απονομή του Νόμπελ «Μπεναβέντε», *Ελ. Β.*, 22-11-1922.

⁵⁵¹ Βλ. Jomaron, «Ils était quatre...» και «En quête de textes», στον τόμο *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 762, 785, 787, 1110.

μεγαλύτερη επαφή με το σκανδιναυικό ρεύμα (Ibsen, Strindberg, Björnson)⁵⁵² κι είναι πολύ πιθανό να επηρεάζεται απ' αυτήν την εξέλιξη και η αθηναϊκή σκηνή της εποχής. Δεν πρέπει, επίσης, ν' αποκλείουμε την πιθανότητα οι αθηναϊκοί θίασοι να επηρεάζονται κι απ' τις παραστάσεις του παγκόσμιου γνωστού σκηνοθέτη Max Reinhardt, ο οποίος συνέχιζε να δημιουργεί και κατά τον Μεσοπόλεμο. Έτσι, ο αυστριακός σκηνοθέτης ανεβάζει τον *Πατέρα* στο Βερολίνο το 1915, τη *Νόρα* το 1917 και τους *Μοναχούς ανθρώπους* το 1920⁵⁵³. Ο γερμανοτραφεύς Θωμάς Οικονόμου που σκηνοθετεί στην πρώτη μεσοπολεμική επταετία και τη *Νόρα* και τον *Πατέρα*, δεν είναι διόλου απίθανο να στρέφει τα μάτια του στις αντίστοιχες εξελίξεις της γερμανικής σκηνής⁵⁵⁴.

Παρότι τα προαναφερθέντα δράματα συγκαταλέγονται στη χορεία των παγκόσμιων δραματολογικών αριστουργημάτων, σύμφωνα με την άποψη των Μεσοπολεμικών κριτικών και διανοουμένων, ήδη από το διάστημα 1918-1924 αρχίζουν ν' ακούγονται οι πρώτες φωνές διαμαρτυρίας για τα δράματα του Ibsen και συγκεκριμένα για τα νατουραλιστικά κοινωνικά μαχητικά δράματά του. Οι πολιτικές και κοινωνικές του απόψεις που εκφράζονται π.χ. στους *Βρυκόλακες* και στον *Εχθρό του λαού*, αρχίζουν να θεωρούνται “αξιοθρήνητα γερασμένες”, καθώς ήδη απορροφήθηκαν απ' τις ευρωπαϊκές κοινωνίες⁵⁵⁵. Αντίθετα εκτιμούνται περισσότερο τα δράματά του με την ψυχολογική διαγραφή των χαρακτήρων και την ποιητική διάθεση, όπως η *Έντα Γκάμπλερ* και η *Νόρα*, η οποία εκτός απ' την κοινωνιολογική της θέση, παρουσιάζει επιπλέον την ηρωίδα με ποιητικό τρόπο. Ο Λέων Κουκούλας αναφέρει τα εξής πάνω σ' αυτό το θέμα:

«Από τη στιγμή, που ο Ίψεν, πάνω στην πλήρη ωριμότητά του, άρχισε να βλέπει την ανθρώπινη μοίρα σαν αιτιατό του ανθρώπινου χαρακτήρα κι έπαψε να υπογραμμίζει σαν άλλοτε το κοινωνικό περιβάλλον και τις κυριαρχούσες ιδέες του καιρού του σαν αίτιο πρωταρχικό της τέτοιας ή διαφορετικής στάσης του ανθρώπου απέναντι στη ζωή, τα έργα του, τα έργα της ψυχολογικής καθώς λένε συνήθως περιόδου του, μπορεί να χάσανε κάπως σε πλάτος, όμως κερδίσανε πολύ σε βάθος. Ενδέχεται η κοινωνική σημασία τους να λιγόστεψε, όμως το βαθύτερα ανθρώπινο περιεχόμενό τους πύκνωσε απερίοριστα. Ενδέχεται τώρα τα έργα του να είχαν οικογενειακές ή ατομικές τραγωδίες που δεν ενδιαφέρονε καθόλου την κοινωνία και το κράτος, όμως ανοίγανε μια ενδοσκοπική προοπτική μεγαλύτερη από πρώτα. Οι μεμονωμένες περιπτώσεις που συνιστούσαν τον πυρήνα των τελευταίων έργων του, έριχναν ένα αποκαλυπτικότερο φως στο υπέδαφος της ανθρώπινης ζωής, αδιαφορώντας πολύ συχνά για το “κοινωνικό επιφανόμενο” της. Μια τέτοια λοιπόν “μεμονωμένη περίπτωση”, μια τέτοια ατομική τραγωδία είναι και η *Έντα Γκάμπλερ*, ίσως μάλιστα η ατομικότερη και η πιο πρωτότυπη από όσες μας έδωσε ο Νορβηγός ποιητής»⁵⁵⁶.

⁵⁵² Ο.π., σσ. 781-783.

⁵⁵³ Βλ. J. L. Styan, *Directors in perspective – Max Reinhardt*, Cambridge University Press, 1982, σσ. 140, 144, 145.

⁵⁵⁴ Όσον αφορά στο ζήτημα των μεταφράσεων της σκανδιναυικής δραματολογίας στα ελληνικά, με τον Ibsen ασχολούνται οι Βάσος Δασκαλάκης, Λέων Κουκούλας, Γ. Ν. Πολίτης, Όμηρος Μπεκές, ενώ με τον Björnson ο Βασίλης Αργυρόπουλος.

⁵⁵⁵ Βλ. Λέων Κουκούλας, Προλεγόμενα στην έκδοση του δράματος *Ένας εχθρός του λαού* του Ibsen, εκδ. Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., σσ. 5-21. Την ίδια άποψη εκφράζει το 1924 κι ο Θεμ. Αναστασιάδης, ο οποίος αποκαλεί τον Ibsen “μπαγιατεμένο” («Ημείς και οι ξένοι – *Το άσπρο και το μαύρο*», *Ελ. Β.*, 25-6-1924).

⁵⁵⁶ Βλ. τα προλεγόμενα του Λέοντα Κουκούλα στην έκδοση της *Έντας Γκάμπλερ*, εκδ. Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., σσ. 6-7.

Δεν θα επεκταθούμε περισσότερο στην πρόσληψη των ιμπсениκών δραμάτων απ' τους καλλιτέχνες και διανοούμενους της εποχής, καθώς στις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους θα διαπιστώσουμε ευκρινέστερα την προτίμησή τους για τα ποιητικά δράματα του νορβηγού συγγραφέα, παρά γι' αυτά της κοινωνικής και πολιτικής πολεμικής του με τις συγκεκριμένες “θέσεις” και με την αιτιοκρατική συνταγή του “καλοφτιαγμένου έργου”. Στο διάστημα 1918-1924 ακούγονται απλά οι πρώτες φωνές διαμαρτυρίας που θα πυκνώσουν και θα γίνουν πιο οργανωμένες και μαζικές στη συνέχεια. Εντάσσοντας, όμως, αυτήν την αντίδραση γενικότερα μέσα στα καλλιτεχνικά αιτήματα της εποχής, τόσο σε ό,τι αφορά το ευρωπαϊκό ρεπερτόριο, όσο και σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική δραματική παραγωγή, θα πρέπει να πούμε, ότι συνδέεται π.χ. με την προβολή του προτύπου των ψυχογραφικών θεατρικών διασκευών των ντοστογιεφσκικών μυθιστορημάτων, καθώς και με το αίτημα συγγραφής ψυχογραφικών εσωτερικών δραμάτων. Αρχίζουν, λοιπόν, ν' ακούγονται οι πρώτες φωνές αντίδρασης εναντίον των τεχνικών του “έργου με θέση”, του δράματος που στηρίζεται στη συνταγή του “καλοφτιαγμένου έργου” και της αιτιοκρατικής πλοκής, είτε αυτό ανήκει στον Ibsen, είτε ανήκει στο δραματικό βουλεβάρτο, είτε στο ευρωπαϊκό κι ελληνικό “έργο με θέση”.

Όσο περνούν τα χρόνια, όλο και θα προκρίνεται το δράμα που προβάλλει τους μηχανισμούς της ατομικής ανθρώπινης ψυχολογίας, των υποσυνείδητων κινήτρων, της εσωτερικότητας και των ποιητικών τεχνικών, είτε αυτό ανήκει στην πρώτη ποιητική ιμπсениκή περίοδο, είτε στις ποιητικές σαιξπηρικές κωμωδίες, είτε στα νέα πρωτοποριακά ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κινήματα (νεορομαντισμός, φροϋδισμός, εξπρεσιονισμός), είτε ανήκει στη νέα ελληνική δραματική παραγωγή συγγραφέων, όπως ο Σπ. Μελάς, ο Αλ. Λιδωρίκης, η Γαλ. Καζαντζάκη, ο Άγγ. Τερζάκης, ο Παντ. Χορν, ο Κώστας Θρακιώτης. Οι προαναφερθέντες έλληνες συγγραφείς προσπαθούν να εισαγάγουν σε κάποια δράματά τους ακριβώς ορισμένα στοιχεία των παραπάνω ευρωπαϊκών πρωτοποριακών κινήματων. Όπως το 1922 αναφέρει ο Φώτος Πολίτης, φέρνοντας σε αντίθεση τις σαιξπηρικές ποιητικές τεχνικές με τις ρεαλιστικές – νατουραλιστικές και υποτιμώντας σαφώς τις δεύτερες: “Τοιαύται όμως πραγματικότητες, ως η νεοελληνική, είναι καλά δια να χρησιμεύσουν ως πηλός εις τα έργα “ρεαλιστών” και “νατουραλιστών”, όπου τα πάντα υπάρχουν πλην της ψυχής του ποιητού, είναι καλά δια να δικαιολογούν την αδυναμίαν μας, την φτώχειαν μας και την λυμπατικότητα μας. Αν η κοινωνία μας είχε μέσα της Ιάγους, μην αμφιβάλετε καθόλου, ότι θα είχε κυοφορήσει ήδη και τον Σαιξπήρον της”⁵⁵⁷.

β. Ευρωπαϊκός συμβολισμός

Περνώντας τώρα στους ευρωπαίους συμβολιστές του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20^{ου} αιώνα που αναδείχθηκαν κυρίως μέσα στους συμβολιστικούς αντιρεαλιστικούς κύκλους του Théâtre d' Art του Paul Fort και του Théâtre de l' Oeuvre του Lugné-Poe, και παίρνοντας αφορμή από το αίτημα των ελλήνων μεσοπολεμικών διανοουμένων για ανάδυση κι αξιοποίηση των ποιητικών ιμπсениκών δραμάτων σε αντίθεση με τα

⁵⁵⁷ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Οθέλλος», *Πολιτεία*, 10-8-1922, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σσ. 134-135.

κοινωνικά νατουραλιστικά του βλέπουμε, πως ακριβώς μέσα στην πρώτη μεσοπολεμική επταετία παίζεται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή *Ο μικρός Έγιολφ*. Ο Θωμάς Οικονόμου -απ' τους πρώτους που εισήγαγε στη νεοελληνική σκηνή, εκτός του νατουραλιστικού - ρεαλιστικού κινήματος, και το συμβολιστικό σκηνοθετώντας το 1905 τη *Μόννα Βάννα* στο Βασιλικό Θέατρο, τη *Σαλώμη* το 1908 στον θίασο Νίκα – Φυρστ και τη *Φλωρεντινή τραγωδία* το 1916 στον θίασο Κυβέλης- εισάγει και τώρα στη νεοελληνική σκηνή τον ιμπρενικό ποιητικό *Μικρό Έγιολφ*. Παίζονται, επίσης, κι άλλα συμβολιστικά δράματα που είχαν μία θέση στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων και πριν απ' τον Μεσοπόλεμο, όπως η *Φλωρεντινή τραγωδία* κι η *Σαλώμη* του Oscar Wilde, η *Ανθή* του Λεονίντ Αντρέγιεφ, η *Μόννα Βάννα* του Maeterlinck, η *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal⁵⁵⁸, ενώ παρουσιάζονται για πρώτη φορά *Εκείνος που δέχεται ραπίσματα* του Αντρέγιεφ και το λειτουργικό δράμα *Βεατρίκη* (*Soeur Béatrice*) του Maeterlinck⁵⁵⁹.

Πρέπει να πούμε εδώ, πως η περίπτωση του Αντρέγιεφ διαφοροποιείται από εκείνη των υπόλοιπων κυρίως συμβολιστών. Ο ρώσος δραματογράφος ήταν περιφερειακά συνδεδεμένος με τους ευρωπαίους συμβολιστές και τον κύκλο του Maeterlinck και έδρασε πολύ αργότερα απ' αυτούς (το δράμα *Εκείνος που δέχεται ραπίσματα* γράφεται π.χ. το 1915, λίγο πριν τον θάνατο του συγγραφέα το 1919), αφού το συμβολιστικό κίνημα άργησε να εξαπλωθεί στη Ρωσία, όπου αποτελούσε το κυρίαρχο λογοτεχνικό ρεύμα ως το 1917⁵⁶⁰. Έτσι, ο Αντρέγιεφ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί “νεορομαντικός” συγγραφέας που χρησιμοποιεί κυρίως την αλληγορία και το ενδιαφέρον των νεορομαντικών για το τσίρκο (*Εκείνος που δέχεται ραπίσματα*), δέχεται επιδράσεις της μεταφυσικής του συμβολισμού σε συνδυασμό με κάποια νατουραλιστικά στοιχεία (*Ανθή*), ενώ δεν τοποθετεί κανένα του δράμα στο μακρινό παρελθόν, στον μύθο, τον θρύλο και τη φαντασία, αλλά στο σύγχρονο καθημερινό κόσμο, στο αστικό περιβάλλον, αντίθετα απ' τους συμβολιστές⁵⁶¹. Πάντως, οι μεσοπολεμικοί χαρακτηρίζουν το δράμα *Εκείνος που δέχεται ραπίσματα* ως “συμβολικό”⁵⁶², όρο που δεν χρησιμοποιούν για τα υπόλοιπα προαναφερθέντα συμβολιστικά δράματα⁵⁶³,

⁵⁵⁸ Βλ. άρθρο του “Όσκαρ” για την τέχνη του Hofmannsthal («Το αυστριακό Μπαυρόιτ – Εισ το Σάλτσμπουργκ», *Ελ. Β.*, 5-8-1922), καθώς και του “Μώμου” («Από τα θέατρα – Ένα μυστήριο του Χόφμενσταλ», *Ελ. Β.*, 12-9-1922).

⁵⁵⁹ Ως μεταφραστές του Maeterlinck συναντούμε τους Άλκη Θρύλο και Γρ. Ξερόπουλο.

⁵⁶⁰ Βλ. Oscar G. Brockett, *ό.π.*, σ. 577.

⁵⁶¹ Βλ. Harold B. Segel, *Twentieth-century Russian drama – From Gorky to the present*, Columbia University Press, New York, 1979, σσ. 78-123.

⁵⁶² Μ' αυτόν τον τρόπο το χαρακτηρίζει ο Παντ. Χορν (βλ. Παντελής Χορν, «Από τα θέατρα – Εκείνος...», *Ελ. Β.*, 7-9-1922). Ο Χορν, εντούτοις, κρίνει, πως οι συμβολισμοί του Αντρέγιεφ δεν προκύπτουν φυσικά, απ' τη ζωή, αλλά καθορίζονται εκ των προτέρων. Το ίδιο έτος αναγγελία της παράστασης του έργου απ' τον θίασο Βεάκη – Νέξερ το χαρακτηρίζει ως “τροφερό αισθηματικό δράμα” (βλ. *Ελ. Β.*, 3-9-1922) τονίζοντας προφανώς τον ρομαντικό μελοδραματισμό του, για τον οποίο μίλησαν κι οι σύγχρονες γραμματιολογίες (βλ. Segel, *ό.π.*, σ. 80).

⁵⁶³ Η *Σαλώμη* χαρακτηρίζεται ως “καθαρό ποίημα” και “πλημμύρα λυρισμού”, καθώς και ως “παράδοξο έργο με τη μυστικοπάθεια της Αγίας Γραφής και τον ηδονισμό των έργων ενός Σολομώντος” (βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Μία κριτική», *Ελ. Β.*, 1-4-1925 και Seg, «Θεατρική ζωή – Περί την *Σαλώμη*», *Ελ. Β.*, 4-4-1925 και 27-10-1922). Η *Βεατρίκη* χαρακτηρίζεται ως “μυστήριο” (βλ. *Καθημερινή*, 15-5-1920).

ενώ παρακολουθούν γενικά την τύχη των δραμάτων του στην ευρωπαϊκή σκηνή⁵⁶⁴.

Τα συμβολιστικά δράματα κρίνονται, πως διαθέτουν την ίδια φιλολογική αξία με τα ρεαλιστικά – νατουραλιστικά της ίδιας εποχής, πως είναι απ' τα πιο δυνατά του διεθνούς ρεπερτορίου⁵⁶⁵, γι' αυτό παίζονται πολύ συχνά σε φιλολογικές και τιμητικές παραστάσεις⁵⁶⁶. Οι ρόλοι των περισσότερων απ' αυτά αποτελούν θαυμάσιες ευκαιρίες για τις πρωταγωνίστριες, προκειμένου αυτές να δείξουν τα υποκριτικά τους προσόντα. Αυτό γίνεται το 1918 με την *Ανθή* που χαρίζει στην Κυβέλη ένα απ' τους δυνατότερους ρόλους στη θεατρική της καριέρα, αλλά και το 1920 με την *Ηλέκτρα* και το 1922 με τη *Σαλώμη* που αποδίδουν για άλλη μια φορά στην Κοτοπούλη το επίθετο της “εθνικής τραγωδού”⁵⁶⁷.

γ. Ελληνικό κοινωνικό και συμβολιστικό δράμα

Στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου επιβιώνουν ορισμένα από τα πρώτα ελληνικά δείγματα του κοινωνικού - ψυχολογικού δράματος και του συμβολιστικού - ποιητικού δράματος των αρχών του 20ού αιώνα που εντάσσονται στο πλαίσιο των εκσυγχρονιστικών θεατρικών ρευμάτων, τα οποία εισήχθησαν στο νεοελληνικό θέατρο απ' την Ευρώπη στις αρχές του 20ού αιώνα.

Καταρχήν, λοιπόν, επιβιώνουν κάποια δράματα της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα του Γρ. Ξενόπουλου και του Παύλου Νιρβάνα, όπως *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* που προέρχεται από διήγημα του συγγραφέα κι *Ο αρχιτέκτων Μάρθας*. Θα μπορούσαμε κάπως πρόχειρα και

⁵⁶⁴ Βλ. δημοσίευμα του Κώστα Αθάνατου για την τύχη του δράματος *Σκέψις* του Αντρέγιεφ στις ευρωπαϊκές σκηνές («Από τα θέατρα – *Η σκέψις*», *Ελ. Β.*, 6-12-1922).

⁵⁶⁵ Αυτό υποστηρίζεται π.χ. για την *Ανθή* (*Εστία*, 25-7-1918). Η *Μόννα Βάννα* το 1922 χαρακτηρίζεται ως “αριστούργημα” (βλ. *Ελ. Β.*, 14-3-1922). Ο Hofmannsthal το 1929 με τον θάνατό του χαρακτηρίζεται ως ένας απ' τους μεγαλύτερους αυστριακούς συγγραφείς κι ως ο ενδοξότερος συνεχιστής της παράδοσης των αρχαίων τραγικών (βλ. «Μία απώλεια των γραμμάτων – Η τραγωδία ενός μεγάλου πατέρα», *Ελ. Β.*, 20-7-1929). Παρ' όλα αυτά, ακούγονται και κάποιες αντίθετες απόψεις για τα παραπάνω δράματα και ιδίως για την *Ανθή* του Αντρέγιεφ, την οποία μαζί με τον ίδιο τον δραματογράφο της ο Φώτος Πολίτης κρίνει λίγο αργότερα, το 1928, ως εξής: «Δεν είμαι θαυμαστής του Ρώσσου αυτού συγγραφέως, τον οποίον τόση απόστασις χωρίζει από τους μεγάλους συμπατριώτας του, από τον Γόγολ, τον Τολστόι και τον Δοστογιέφσκυ, όσο και τον Καρασούτσαν, ή – έστω! – τον Πολέμην από τον Σολωμόν. Παρ' όλα ταύτα είνε πρώτης γραμμής τεχνίτης. Έχει μία πρωτοτυπία στα σκηνικά του ευρήματα, που καρφώνει τον ακροατήν στο κάθισμά του και τον υποχρεώνει να παρακολουθή με προσοχήν τα δράματά του από την αρχή ως το τέλος. Η ίδια μαστοριά χαρακτηρίζει και τα άλλα του έργα, μυθιστορήματα ή διηγήματα. Πλούσιο όμως πνευματικό ή ψυχικό περιεχόμενο δεν αναβρύζει από τα δημιουργήματά του. Είναι καταφανές, πως η καρδιά του δεν έχει τόσο περίσσειμα, ώστε να ξεχειλίζει. Η *Ανθή* του λ.χ. είνε περιτεχνημένη και κατασκευασμένη ολόκληρη από κόλπα θεατρικά. [...] Φυσικά ο Αντρέγιεφ είνε “συγγραφεύς”. Ξέρει να γράφη. Κατέχει τη δουλειά του περίφημα. Μπορεί και ψυχολογεί. Παρατηρεί. Δημιουργός δεν είνε. Δεν είνε πλάστης ανθρώπων ποιητής. Αλλά, ας μη ζητούμε και πολλά» («Εντυπώσεις και κρίσεις – Η *Ανθή* του Αντρέγιεφ», *Ελ. Β.*, 20-9-1928).

⁵⁶⁶ Το 1918 η *Ανθή* παίζεται ως φιλολογική βραδιά απ' την Κυβέλη (βλ. *Εστία*, 24-7-1918), ενώ το 1922 η *Σαλώμη* δίνεται ως τιμητική της Κοτοπούλη (βλ. *Ελ. Β.*, 22-10-1922). Όταν το 1922 το δράμα *Εκείνος που δέχεται ραπίσματα* παίζεται απ' τον θιασο Βεάκη – Νέζερ, χαρακτηρίζεται ως μεγάλο καλλιτεχνικό και φιλολογικό γεγονός (βλ. *Ελ. Β.*, 3-9-1922).

⁵⁶⁷ Βλ. *Εστία*, 24-7-1918, βλ. «Η χθεσινή της Κοτοπούλη», *Καθημερινή*, 2-6-1920, βλ. *Ελ. Β.*, 27-10-1922, αντίστοιχα.

χονδρικά να πούμε, ότι αυτά τα έργα σχεδόν εισάγουν τα πρώτα στοιχεία του ρεαλιστικού ιμπσενικού δράματος του κοινωνικού - ψυχολογικού προβληματισμού⁵⁶⁸ στη νεοελληνική σκηνή και παρουσιάζουν ένα ζεστό κομμάτι της σύγχρονης ελληνικής ζωής τη στιγμή που στην τελευταία κυριαρχούσαν “οι ψυχρές αρχαιοπρεπες τραγωδίες, τα ξενικά έργα, τα ντόπια κωμειδύλλια του Κορομηλά και του Κόκκου κι ο *Γενικός γραμματέας* του Καπετανάκη”⁵⁶⁹.

Παίζονται, επίσης, τα ρεαλιστικά μαχητικά δράματα κοινωνικής διαμαρτυρίας του Σπ. Μελά των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, το νατουραλιστικό *Χαλασμένο σπίτι*⁵⁷⁰ και *Το άσπρο και το μαύρο*. Όλα τα παραπάνω δράματα φαίνονται απόλυτα επίκαιρα κατά την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου, σχεδόν σύγχρονα. Ας μην ξεχνάμε, ότι οι ίδιοι οι συγγραφείς τους συνεχίζουν να γράφουν νέα δράματα κατά την πρώτη περίοδο του Μεσοπολέμου ακριβώς στην ίδια ιδεολογική και καλλιτεχνική κατεύθυνση με αυτά που έγραψαν κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Έτσι, τη συνέχεια του *Χαλασμένου σπιτιού* και του *Άσπρου και του μαύρου* του Σπ. Μελά τη βρίσκουμε στο μεσοπολεμικό δράμα του *Μια νύχτα, μια ζωή*. Το εξαθλιωμένο λαϊκό περιβάλλον του *Χαλασμένου σπιτιού*, η δριμεία κριτική κατά της υποκριτικής αστικής κοινωνίας του *Άσπρου και του μαύρου*, καθώς κι η υπογράμμιση του οικονομικού στοιχείου ως καθοριστικού παράγοντα διαμόρφωσης της ανθρώπινης ψυχογραφίας κι υπόστασης που ενυπάρχει και στα δύο αυτά προγενέστερα δράματα, ξαναβρίσκονται συμπυκνωμένα στο μεσοπολεμικό δράμα του *Μια νύχτα, μια ζωή*.

Το δράμα του 1913 *Το άσπρο και το μαύρο* αποκαλείται στον Μεσοπόλεμο, το 1924, “έργο θεατρικής κοινωνιολογίας, κοινωνική επανάσταση από σκηνής, πόλεμος άνευ οίκτου εναντίον της συγχρόνου αστικής κοινωνίας μας” που με όπλο το “ρεζίλεμα”, τη γελοιοποίηση και το “μασκάρεμα” χτυπά τη σύγχρονη αστική κοινωνία χωρίς σκηνικά κόλπα, αλλά με άμεσο τρόπο. “Ο συγγραφέας γκρεμίζει απλούστατα τους τέσσερα τοίχους ενός σπιτιού και βγάζει την καθημερινή ζωή μιας αστικής οικογένειας στη φόρα. Την αφήνει ν’ αυτορεξίλευθη, να πνιγεί μόνη της μέσα στο γελοίο”⁵⁷¹. Τα εκσυγχρονιστικά στοιχεία των λίγο προγενέστερων του

⁵⁶⁸ Ο Παλαμάς αναφέρει, ότι κάποια στοιχεία του *Αρχιτέκτονα Μάρθα* του Π. Νιρβάνα του θυμίζουν την *Αγριόπαπια* και το *Ρόσμερσχόλμ* του Ibsen (βλ. Κριτικό σημείωμα του Κωστή Παλαμά στην έκδοση του δράματος *Ο αρχιτέκτων Μάρθας*, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, 1921, σ. 5). Ο κριτικός Δημ. Κακλαμάνος σε κριτική του στην εφημερίδα *Νέον Άστυ* το 1904, την αμέσως επόμενη μέρα από την πρεμιέρα του *Μυστικού της Κοντέσσας Βαλέραινας*, παραλλήλισε το δράμα του Ξενοπούλου με τη *Δεύτερη κυρία Θακερέν* του Pinero (βλ. εισαγωγή Γρ. Ξενοπούλου στην έκδοση του δράματος *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*, Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα, 1918, σ. ιβ’). Ο Παλαμάς στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μίλησε για τα ιμπσενικά στοιχεία της τέχνης των πρώτων δραμάτων του Ξενοπούλου (βλ. Γρ. Ξενοπούλου, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 4-3-1920).

⁵⁶⁹ Βλ. την εισαγωγή του Γρ. Ξενοπούλου στην έκδοση του *Μυστικού της Κοντέσσας Βαλέραινας*, ό.π., σσ. ιβ’ - ιγ’.

⁵⁷⁰ Για τον νατουραλισμό του *Χαλασμένου σπιτιού*, βλ. το άρθρο του Φώτου Πολίτη, «*Το χαλασμένο σπίτι*», *Πολιτεία*, 29-6-1924, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α’, ό.π., σσ. 183-188. Ο ίδιος ο Μελάς στην αυτοβιογραφία του δηλώνει, ότι στο *Χαλασμένο σπίτι* προσπάθησε ν’ αφομοιώσει τα διδάγματα του ιμπσενισμού (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 88-89).

⁵⁷¹ Βλ. Θεμ. Αναστασιάδης, «*Ημείς και οι ξένοι – Το άσπρο και το μαύρο*», Ελ. Β., 25-6-1924. Ο ίδιος ο συγγραφέας του *Άσπρου και του μαύρου* στα μεταγενέστερα απομνημονεύματά του αναφέρει, ότι πρόθεσή του στο συγκεκριμένο δράμα ήταν να συνεχίσει την παράδοση του κοινωνικού θεάτρου, “που

Μεσοπολέμου δραμάτων βρίσκουν την απόλυτη συνέχεια κι επέκτασή τους στα μεσοπολεμικά δράματα, μέσω των οποίων έχουμε το όψιμο κίνημα του ρεαλισμού – νατουραλισμού στην Ελλάδα. Με λίγα λόγια, το όψιμο αυτό κίνημα, για το οποίο έχουμε ήδη μιλήσει, βασίζεται σε στοιχεία της αμέσως προγενέστερης εκσυγχρονιστικής ελληνικής δραματικής παραγωγής.

Το γεγονός της επικαιρότητας των παραπάνω δραμάτων στην περίοδο του Μεσοπολέμου φαίνεται εξάλλου κι από την επιτυχία των επαναλήψεών τους στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή. Οι μεσοπολεμικές επαναλήψεις τους χαιρετίζονται με ενθουσιασμό από κοινό και κριτική, ενώ οι ίδιοι οι συγγραφείς τους αυτοδιαφημιζόμενοι και αυτοεπαιρόμενοι φροντίζουν να τονίσουν την επικαιρότητα των δραμάτων τους, όπως κάνει ο Ξενόπουλος για την *Κοντέσσα Βαλέραινα*⁵⁷². Η επικαιρότητα του δράματος του Σπ. Μελά *Το άσπρο και το μαύρο* αυξάνει πιο πολύ στον Μεσοπόλεμο, αφού ενισχύεται κι από τις παραστάσεις του δράματος στην Ευρώπη και στην Αμερική που αρχίζουν απ' το 1919. Το 1924 το δράμα παίζεται με μεγάλη επιτυχία στο "Irving Theatre" της Νέας Υόρκης με τον παραλλαγμένο τίτλο *Τα ερίφια* σε σκηνοθεσία Άθενσον και με πρωταγωνιστές την Στέλλα Λάριμφορ και τον Τζέιμς Κραϊν⁵⁷³. Η πλοκή του παρομοιάζεται από αμερικανούς κριτικούς με τις αντίστοιχες έργων του Eugene O' Neill, καθώς και με τον *Άνθρωπο και υπεράνθρωπο* του Bernard Shaw⁵⁷⁴. Έτσι, όταν *Το άσπρο και το μαύρο* επαναλαμβάνεται και στην Αθήνα το 1924, σχεδόν ταυτόχρονα με τις παραστάσεις της Νέας Υόρκης, είναι σαν να συντελείται κάποια επαναανακάλυψη του δραματικού έργου του Μελά, ενώ μετά τη Νέα Υόρκη λέγεται, ότι το χειρόγραφο ζητούν η Ουγγαρία, το Παρίσι, η Ρώμη και άλλες χώρες και ευρωπαϊκές πρωτεύουσες⁵⁷⁵. Ο Φώτος Πολίτης, μάλιστα, παρότι το έργο είναι προγενέστερο, χαρακτηρίζει την παράστασή του ως "πρώτη διδασκαλία", αφού ανεβαίνει "προικισμένον με την αίγλην υπερποντίου επιτυχίας"⁵⁷⁶.

είχε θεμελιώσει ο Μάτεσης με τον *Βασιλικό* και που αγνή κι ασχημάτιστη συνέχεια ήταν, ως εκείνη τη στιγμή, μερικά θεατρικά έργα του Γιάννη Καμπύση, ακατάλληλα για τη σκηνή, ενώ τα κοινωνικά έργα του Ξενόπουλου ήρθαν αργότερα". Προσθέτει ακόμη, ότι επηρεάστηκε εκείνη την εποχή [δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα] κι από τις επιταγές της κοινωνιστικής τέχνης του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου. Έτσι, χαρακτηρίζει το *Άσπρο και το μαύρο* ως "το πρώτο καθαρά κοινωνικό έργο" (βλ. Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 99).

⁵⁷² Ο Ξενόπουλος υποστηρίζει αυτοεπαιρόμενος, ότι το 1918 είναι η καταλληλότερη στιγμή για την αληθινή πρόσληψη του δράματός του *Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* από το αθηναϊκό κοινό, το οποίο λόγω του χαμηλού αισθητικού επιπέδου του δεν είχε κατανοήσει το αληθινό μήνυμά του το 1904, όταν είχε πρωτοπαρουσιασθεί απ' τη "Νέα Σκηνή" του Κωνστ. Χρηστομάνου (βλ. «Από τα θέατρα – *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*», *Εστία*, 22-8-1918, καθώς, επίσης, βλ. τα Προλεγόμενα του συγγραφέα στην έκδοση του δράματος *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*, ό.π., σ. ιθ'). Κατά την άποψη πάντα του Ξενόπουλου, το μήνυμα του συγκεκριμένου δράματος είναι πάντα επίκαιρο, καθώς είναι "διδασκτικό, καρποφόρο, πατριωτικό μ' όλη τη σημασία της λέξης", αφού μαθαίνει στον κόσμο πώς πολεμά και πώς πεθαίνει στην ανάγκη ο ανώτερος άνθρωπος για τη "συνείδησή του, τον όρκο του, την τιμή του, το Ιδανικό του" (βλ. Προλεγόμενα, ό.π., σ. ιθ').

⁵⁷³ Βλ. δημοσίευμα του Κώστα Αθάνατου, «Αττικά ημερονύκτια – The goats», *Ελ. Β.*, 1-6-1924.

⁵⁷⁴ Βλ. τις σημειώσεις του εκδότη στο δράμα *Το άσπρο και το μαύρο*, Γεώργιος Βασιλείου, 1924 (2), καθώς και το άρθρο του ίδιου του Σπ. Μελά «Από την θεατρική ζωή – *Το άσπρο και το μαύρο*», *Ελ. Β.*, 7-6-1924.

⁵⁷⁵ Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – Το θέατρον», *Ελ. Β.*, 24-6-1924.

⁵⁷⁶ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Σπύρου Μελά – *Το άσπρο και το μαύρο*», *Πολιτεία*, 11-6-1924, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σ. 163.

Ο Μελάς, ένας από τους συγγραφείς που είχαν εισάγει νέα δραματική πνοή στο νεοελληνικό θέατρο προ 20ετίας, κατά τις αρχές του Μεσοπολέμου αναγεννάται εκ της τέφρας του και λόγω της επικαιρότητας των παλαιών δραμάτων του που παίζονται στην αθηναϊκή σκηνή, αλλά και λόγω της έναρξης της νέας δραματικής παραγωγής του (π.χ. το νέο του δράμα *Μια νύχτα, μια ζωή* παριστάνεται το 1924 στην αθηναϊκή σκηνή δύο μήνες μετά την παράσταση του *Άσπρου και του μαύρου*)⁵⁷⁷. Ο ίδιος ο συγγραφέας με αφορμή τις αμερικανικές παραστάσεις του *Άσπρου και του μαύρου* το 1924 και τις διθυραμβικές κριτικές των εκεί κριτικών, αλλά και του αμερικανού πρωταγωνιστή του δράματος, παίρνει με κομπασμό κι αρκετή εμπάθεια το αίμα του πίσω για το γεγονός, ότι, όταν πριν από έντεκα χρόνια το είχε υποβάλλει στον Αβερύφειο δραματικό διαγωνισμό, το είχαν απορρίψει με πολύ “φθηνές κι αντιθεατρικές δικαιολογίες”. Όταν, επίσης, ο συγγραφέας απευθύνθηκε εκείνα τα χρόνια σε γνωστό “γερμανοτραφή” ηθοποιό και θεατρικό δάσκαλο της εποχής για να το ανεβάσει, εκείνος το απέρριψε επίσης, με τη δικαιολογία ότι “δεν είχε τί να παίξει σ’ αυτόν τον ρόλο”⁵⁷⁸.

Κατά την πρώτη επταετία του Μεσοπολέμου αναβιώνουν και δύο άλλα επαναστατικά ρεαλιστικά κοινωνικά δράματα της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα που δεν έχουν παιχθεί συχνά στην αθηναϊκή σκηνή λόγω της πολιτικής τους ιδεολογίας: *Οι Κούρδοι* του Γιάννη Καμπύση κι ο *Γήταυρος* του Ρήγα Γκόλφη. Οι συγγραφείς τους αποτελούν τους απόστολους της ελληνικής κοινωνιστικής σοσιαλιστικής δραματογραφίας⁵⁷⁹. Τα προαναφερθέντα έργα είναι σοσιαλιστικά και περιέχουν επαναστατικές ιδέες: αίτημα κοινωνικής ισότητας και προστασίας της εργασίας των βιομηχανικών εργατών στον *Γήταυρο*, δικαίωμα στον αθεϊσμό και στις ελεύθερες ερωτικές σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων, όταν αυτές βασίζονται στον σεβασμό, στο κοινό όραμα ζωής, στην αλληλοκατανόηση μακριά από οικονομικά και κοινωνικά συμφέροντα στους *Κούρδους*, ελευθερία λαών, αυτοδιάθεση ατόμου, δικαίωμα του μη βαπτίζεσθαι πάλι στους *Κούρδους*.

Εκτός απ’ την παράσταση του 1903 των *Κούρδων* απ’ τη Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου και την παράσταση του 1908 του *Γήταυρου* απ’ τον Θωμά Οικονόμου εκτός Ελλάδας (Κάιρο), τα δύο αυτά δράματα γνωρίζουν αρκετές σκηνικές πραγματώσεις στην περίοδο του Μεσοπολέμου. Έτσι, ο *Γήταυρος* παίζεται μόνο μία φορά το 1923 απ’ το Ωδείο Αθηνών κι *Οι Κούρδοι* παίζονται τρεις φορές: το 1924, 1925 και 1926 απ’ το Ελληνικό Ωδείο. Το γεγονός της γενικότερης παραμέλησής τους απ’ τον ελληνικό θεατρικό κόσμο κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα λόγω της αριστερής ιδεολογίας τους αποδεικνύεται κι από το ότι ο *Γήταυρος*, εκτός από το πρώτο τύπωμά του στο περιοδικό του δημοτικισμού *Νουμάς* το 1908,

⁵⁷⁷ Γι’ αυτήν την αναγέννηση του θεατρικού συγγραφέα Σπ. Μελά, βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «*Το άσπρο και το μαύρο*», *Ελ. Β.*, 11-6-1924 και Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – Το θέατρον», *Ελ. Β.*, 24-6-1924.

⁵⁷⁸ Βλ. Σπύρος Μελάς, «Από την θεατρική ζωήν – *Το άσπρο και το μαύρο*», *Ελ. Β.*, 7-6-1924.

⁵⁷⁹ Σχετικά με την κοινωνιστική τέχνη του Ρήγα Γκόλφη και τις απόψεις του δραματογράφου για τη λειτουργία της, βλ. τη συνέντευξη του ίδιου του συγγραφέα στον Στέφανο Χαρμίδα (Στέφανος Χαρμίδης, «Η φιλολογική μας έρευνα – Ομιλούν οι νέοι», *Ελ. Β.*, 7-7-192). Βλ., επίσης, δημοσίευμα του Φώτου Πολίτη για τον *Γήταυρο*, όταν αυτός ξαναπαίζεται στην αθηναϊκή σκηνή το 1921 («Ο *Γήταυρος*», *Πολιτεία*, 8-1-1921, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α’, ό.π., σσ. 107-109).

τυπώνεται σε πρώτη αυτόνομη έκδοση μέσα στον Μεσοπόλεμο, το 1921. Μπορεί να παίχθηκε συχνά σε ερασιτεχνική βάση από εργατικά σωματεία, αλλ' αμελήθηκε από την επαγγελματική αθηναϊκή σκηνή⁵⁸⁰. Εξάλλου, το 1918 ο Γρηγόριος Ξενόπουλος αναφέρει, ότι τα πρώτα δράματα του Καμπύση άσκησαν ελάχιστη επίδραση στους ανθρώπους της εποχής τους, δηλαδή στους ανθρώπους των αρχών του 20ού αιώνα, επειδή απλούστατα δεν παίζονταν συχνά στην αθηναϊκή σκηνή. Γι' αυτό ακριβώς τα αποκαλεί υποτιμητικά "γυμνάσματα"⁵⁸¹.

Πραγματικά, τα δράματα αυτά περιέχουν αρκετά ανατρεπτικές ιδέες για το αστικό κοινό του 20ού αιώνα. Ιδίως *Οι Κούρδοι* αναφέρονται στην ύπαρξη και λειτουργία αναρχικού ρωσικού συλλόγου - κοινότητας της Αγίας Πετρούπολης, όπου δρούσε η ρωσοπολωνέζα ηρωίδα Σόνια (αδελφή του μηδενιστή Στανίσλαου Τζαγκόφσκι). Αναφέρονται, επίσης, στην ελεύθερη συγκατοίκηση της τελευταίας με τον αρμένιο πρόσφυγα κι επαναστάτη Αντζανιάν έξω από το συμβατικό πλαίσιο του γάμου, στην πίστη του ζευγαριού στην ελευθερία και στην επανάσταση του ατόμου και των μαζών ενάντια στους διάφορους κοινωνικούς καταναγκασμούς των πλουτοκρατών και ιμπεριαλιστών, όπως, επίσης, και στο γεγονός της πολωνικής επανάστασης.

Παρότι, ούτε στον Μεσοπόλεμο τα συγκεκριμένα δράματα βρίσκουν καλή υποδοχή απ' την κριτική⁵⁸², φαίνεται, ότι αναβιώνουν λόγω του πρόσφατου αντίκτυπου της σοβιετικής επανάστασης του 1917 στον δυτικό κόσμο και λόγω του παρεπόμενου αυξημένου γενικότερου ενδιαφέροντος των διανοουμένων της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας για την αριστερή κοινωνιστική ιδεολογία, όπως έχουμε ήδη αναπτύξει. Εξάλλου, δεν είναι διόλου τυχαίο το γεγονός, ότι τα συγκεκριμένα δράματα δεν

⁵⁸⁰ Ο εκδότης του *Γήταυρος* στον πρόλογό του αναφέρει: «Ο *Γήταυρος* πρωτοτυπώθηκε στη σειρά φύλλα του *Νουμά* το 1908. Το δράμα αυτό ο Γκόλφης τό' γραψε πολύ νέος. Ο *Γήταυρος* με την επαναστατική του πνοή ενθουσίασε αμέσως όλους εκείνους, που ονειρεύονταν το ξύπνημα της μάζας, σύμφωνα με τα προοδευτικά κοινωνιστικά ιδανικά. Στο εργατικό κέντρο Βόλου έγιναν γι' αυτό διαλέξεις, διαβάστηκε στους εργάτες και παίχθηκε σε πολλά μέρη της Ελλάδας. Ο θίασος του Θωμά Οικονόμου –τωρινού διευθυντή του Θεάτρου Ωδείου– τό' παιξε σε περιοδεία στην Αίγυπτο. Στη μεσαιωνική δίκη του Ναυπλίου για τους άθεους και μαλλιαρούς κατηγορήθηκε και το δράμα. Από τότε παίζεται συχνά από εργατικά σωματεία και συγκινεί τη μεγάλη αγνή λαϊκή μάζα, που η περιφρόνηση προς αυτήν των λογίων μας κι η καθαρεύουσά τους, την είχε αποκλείσει από τη μόρφωση και τον ψυχικό της σηκωμό. Το δράμα πρωτοτυπώθηκε στον *Νουμά* κι η εφημερίδα *Μέλλον*, που έβγαине τότε με τη σύμπραξη της νεοϊδρυμένης τότε "Κοινωνιολογικής Εταιρίας", έγραψε πλατύ άρθρο γι' αυτό χαιρετώντας με άμετρη χαρά την παρήγορη αυτή αρχή της σοσιαλιστικής φιλολογίας στην Ελλάδα και χαρακτήρισε τους ήρωες ψυχολογικούς, ενώ η τότε λογοτεχνία έβριθε από ψυχρά κι ανούσια εθνικοσχολαστικά δημιουργήματα. Ο Κ. Χατζόπουλος είχε πει στον *Νουμά* του 1908, ότι ο Γκόλφης είναι κοινωνικός απόστολος και το έργο του είν' η πρώτη σοσιαλιστική φωνή, που ακούγεται στη ρωμαϊκή τέχνη» (βλ. Ρήγας Γκόλφης, *Γήταυρος*, Αθηναϊκό Βιβλιοπωλείο Χ. Γανιάρη & Σία, Αθήνα, 1921, σσ. 4-5).

⁵⁸¹ Βλ. τον πρόλογο του Γρ. Ξενόπουλου στην έκδοση του δράματός του *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*, ό.π., σ. ιγ'.

⁵⁸² Το 1920 ο Γρ. Ξενόπουλος π.χ. ονομάζει τα δράματα του Καμπύση "νεανικά πρωτόλεια με κάποια πρωτοτυπία, αλλά μη άρτια και παιδαριώδη" («Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 13-2-1920). Αργότερα πάλι, το 1925, ο Σπ. Μελάς χαρακτηρίζει τους *Κούρδους* του Καμπύση ως "μη άρτιο δραματικό έργο, ως πρωτόλειο, αδέξιο, νεφελοειδές, με κουβεντολογία κι απιθανότητες, χωρίς δραματικές σκηνές κι εξάρσεις" (βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Η χθεσινή της Δραματικής», *Ελ. Β.*, 7-1-1925).

ξαναεμφανίζονται καθόλου στο αθηναϊκό ρεπερτόριο της επόμενης μεσοπολεμικής δεκαετίας, δηλαδή της δεκαετίας του '30, καθώς τότε η στάση της βενιζελικής φιλελεύθερης διανοήσης είναι εντελώς διαχωρισμένη απ' αυτήν την αριστερή και καθώς η κάθε ομάδα διαφοροποιεί δογματικά, προστατεύει ερμητικά και σκληρύνει οριστικά τις ιδεολογικές της απόψεις. Ας μην ξεχνάμε, επίσης, το γεγονός, ότι από ένα σημείο και μετά το μεταξικό καθεστώς δεν θα επέτρεπε την παράστασή τους.

Μέσα στην πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία παίζονται κι άλλα ελληνικά δράματα των αρχών του 20ού αιώνα που εκφράζουν κάποιο σοβαρό κοινωνικό προβληματισμό κι απεικονίζουν τη σύγχρονη ελληνική κοινωνική ζωή και πραγματικότητα, έστω και με συμβατικότερο, μελοδραματικότερο τρόπο απ' όλα τα παραπάνω δράματα. Έτσι, προσεγγίζουν περισσότερο είτε στο μελόδραμα, είτε στο διδακτικό “έργο με θέση”, είτε ακόμη και στη γραφικότητα της ηθογραφίας. Παριστάνεται, λοιπόν, το 3πρακτο δράμα του Ι. Δεληκατερίνη *Οι μετανάσται ή Δια το χρήμα* του 1910 που θίγει το σοβαρό τρέχον κοινωνικό ζήτημα της μετανάστευσης των φτωχών Ελλήνων στο εξωτερικό, οι οποίοι αφήνουν τα παιδιά τους και τη γυναίκα τους απροστάτευτα πίσω στην πατρίδα⁵⁸³. Παίζονται, επίσης, τα κοινωνικά – ηθογραφικά δράματα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα του Γρ. Ξενόπουλου *Φωτεινή Σάντρη*, *Στέλλα Βιολάντη* και *Μονάκριβη*.

Ο Ξενόπουλος στα παραπάνω δράματα αναφέρεται σε κοινωνικά θέματα που έχουν να κάνουν κυρίως με τη θέση της γυναίκας, όπως την ανατροφή του νέου κοριτσιού, το ζήτημα του γάμου του, της μόρφωσής του, των ατομικών ελευθεριών του, της αυτοδιάθεσης και χειραφέτησής του, της ερωτικής ζωής του, της γενικότερης θέσης του μέσα στην ανδροκρατούμενη κοινωνία. Βέβαια, εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε, ότι ο πρωταρχικός στόχος του συγγραφέα είναι περισσότερο η ενασχόληση με τα ήθη, παρά με τα κοινωνικά θέματα. Τα ήθη της εποχής και του τόπου είναι ακριβώς εκείνα που επέβαλλαν τους συγκεκριμένους περιορισμούς στη γυναίκα, παρά οι κοινωνικές σχέσεις.

Αν και τα δράματα αυτά του Ξενόπουλου διαθέτουν, όπως είπαμε, ηθογραφικό χρώμα που προσελκύει σαν εύκολο δόλωμα ακόμη το κοινό, αν και ασχολούνται με αρκετά εύπεπτα θέματα, εντούτοις, αποτελούν αγαπητά θεάματα στην επιλογή των θιάσων και του κοινού. Οι κοινωνικοί τους προβληματισμοί είναι επίκαιροι και κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου κι ας μην ξεχνάμε, ότι ο Ξενόπουλος συνεχίζει μέσω των νέων δραμάτων του την ίδια ερωτική – κοινωνική - ηθογραφική θεματολογία καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, με κυρίαρχες πάντα φιγούρες τις νέες κοπέλες και τα προβλήματά τους (π.χ. *Φοιτηταί*, *Πεπρωμένα*, *Τρίμορφη γυναίκα* της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου, *Αναδυομένη*, *Χαίρε νύμφη* δεύτερης περιόδου και *Ανιέζα*, *Ποπολάρος* της τρίτης περιόδου). Έτσι, η κοινωνική θεματογραφία ενός συγγραφέα παλαιότερης συγγραφικής γενιάς, ο οποίος είχε προ 20ετίας φέρει μια νέα πνοή στο νεοελληνικό θέατρο, κρίνεται, πως είναι ακόμη

⁵⁸³ Σχετικά με το θέμα της μετανάστευσης, αυτής “της εθνικής πληγής, της επαπειλούσας αυτήν την ύπαρξιν του ελληνικού έθνους”, βλ. Ι. Βαρβαγιάννης, «Αντί προλόγου» στην έκδοση του δράματος του Ιωάννη Δεληκατερίνη *Οι μετανάσται ή Δια το χρήμα*, [μη αναφερόμενα τα στοιχεία της έκδοσης].

επίκαιρη⁵⁸⁴. Ενδεικτικό πάλι της επικαιρότητας των παραπάνω δραμάτων του είναι και το γεγονός, ότι κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία οι δραματικές σχολές επιλέγουν κάποια από αυτά τα έργα για τις καλλιτεχνικές επιδείξεις των μαθητών τους, καθώς και για φιλολογικές παραστάσεις⁵⁸⁵.

Τέλος, όσον αφορά στο ρεαλιστικό κοινωνικό δράμα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου παριστάνονται κι άλλα τρία λιγότερο σημαντικά, γνωστά και παριστανόμενα δράματα, σχετικά με τις ερωτικές σχέσεις των δύο φύλων και τις ερωτικές απιστίες: το μονόπρακτο *Η βασίλισσα Σαββά* του Γ. Τσοκόπουλου, το μονόπρακτο *Η κουκουβάγια* του Πολ. Δημητρακόπουλου και το “έργο” σε 4 πράξεις *Κάρβουνο στη στάχτη* του Μάρκου Μαρή (ψευδώνυμο του πρίγκιπα Νικολάου). Τα δράματα αυτά ναι μεν διαθέτουν κάποια σημάδια ψυχογραφικής διαγραφής, εντούτοις, είτε είναι αρκετά απλοϊκά, μονοκόμματα κι ευθύγραμμα στην υπόθεσή τους, είτε περιέχουν στοιχεία μελοδραματισμού, είτε έχουν ηθικολογική κατεύθυνση, έτσι ώστε μοιάζουν με το σύγχρονό τους ευρωπαϊκό δραματικό βουλεβάρτο των αρχών του αιώνα.

Όλα τα παραπάνω κοινωνικά - ψυχολογικά δράματα των αρχών του 20ού αιώνα παριστάνονται στον Μεσοπόλεμο και στην πρώτη του περίοδο κυρίως από τους κεντρικούς επαγγελματικούς θιάσους, καθώς κι από τις δραματικές σχολές. Τα περισσότερα απ’ αυτά προσφέρουν κατάλληλους γυναικείους ρόλους για τις πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη. Η Κυβέλη ερμηνεύει συνήθως τα χαριτωμένα νεαρά ερωτευμένα κορίτσια του Ξενοπούλου (τη Φωτεινή Σάντρη και τη Μονάκριβη, αλλά και την αμέριμη ερωτευμένη ηρωίδα του Νιρβάνα στον *Αρχιτέκτονα Μάρθα*), όπως εξάλλου και η Κοτοπούλη (π.χ. την ερωτευμένη με τον μαθητή της ηρωίδα στο *Κάρβουνο στη στάχτη* του Μαρή). Η Κοτοπούλη, όμως, παίζει, εκτός από ρόλους ενζενύ, και καρατερίστες (*Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*). Οι λαϊκοί συνοικιακοί θίασοι παίζουν ελάχιστα από τα παραπάνω δράματα. Έτσι, ο θίασος του Διον. Βενιέρη παριστάνει το 1924 τη *Φωτεινή Σάντρη*, προφανώς με τη λογική του εύπεπτου ερωτικού - συναισθηματικού μελοδράματος. Το δράμα *Οι μετανάσται ή Δια το χρήμα* του Ι. Δελιακατερίνη παριστάνεται αποκλειστικά από λαϊκούς θιάσους, καθώς το θέμα της μετανάστευσης αφορά περισσότερο στα λαϊκά στρώματα της πρωτεύουσας, παρά στο αθηναϊκό αστικό κοινό της εποχής.

Εκτός από τα παραπάνω ρεαλιστικά κοινωνικά - ψυχολογικά δράματα που αποτελούν τη μία εκσυγχρονιστική τάση των αρχών του 20ού αιώνα του νεοελληνικού θεάτρου, τα ποιητικά – λυρικά – συμβολιστικά – νεορομαντικά - ιδεαλιστικά δράματα της ίδιας εποχής αποτελούν τη δεύτερη εκσυγχρονιστική τάση, η οποία έχει ακόμη τη θέση της στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου. Οι περισσότερες από τις υποθέσεις των λυρικών αυτών έργων δεν τοποθετούνται στη σύγχρονη εποχή, αλλά σε πολύ πιο μακρινό χωροχρόνο. Αντλούν τον μύθο τους είτε από την Παλαιά Διαθήκη (δραματικός μονόλογος *Ηρωδιάς* Πολ. Δημητρακόπουλου), είτε απ’

⁵⁸⁴ Βλ. Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – Το θέατρον», *Ελ. Β.*, 24-6-1924.

⁵⁸⁵ Αυτό γίνεται π.χ. το 1922, όταν το Ελληνικό Ωδείο επιλέγει τη *Στέλλα Βιολάντη*, για να δώσει φιλολογική απογευματινή παράσταση, καθώς και το 1924, όταν ο ίδιος θίασος επιλέγει τη *Μονάκριβη* για την καλλιτεχνική επίδειξη των μαθητών του (βλ. *Ελ. Β.*, 22-6-1922 και 25-6-1924 αντίστοιχα).

το Βυζάντιο (μονόπρακτο δράμα Ι. Πολέμη *Το εικόνισμα*, 3πρακτο δραματικό βυζαντινό ειδύλλιο *Ο κουρσάρος* Πολ. Δημητρακόπουλου⁵⁸⁶), είτε από τη μακρινή Ανατολή (μονόπρακτη κωμωδία *Η γυναίκα* Ι. Πολέμη). Τα περισσότερα απ' αυτά εκτυλίσσονται μέσα σε ατμόσφαιρα παραμυθιού, ονείρου κι είναι γραμμένα σε ομοιοκατάληκτους στίχους.

Αν και τοποθετημένα σε ρεαλιστικότερο περιβάλλον, η τραγική σονάτα σε τρία μέρη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου *Τα τρία φιλιά* κι η σύγχρονη μονόπρακτη τραγωδία με ιντερμέτζο *Ψυχοσάββατο* του Γρ. Ξενόπουλου εντάσσονται στη συγκεκριμένη κατηγορία δραμάτων λόγω της χρήσης των συμβόλων και λόγω της δημιουργίας της χαρακτηριστικής ιμπρεσιονιστικής μυστηριώδους, σκοτεινής κι υποβλητικής ατμόσφαιράς τους. Τον Χρηστομάνο μέσω του συγκεκριμένου δράματός του θα μπορούσαμε να τον αποκαλέσουμε εκπρόσωπο του ελληνικού αισθητισμού, αφού ακόμη κι οι άγογα προσεγγμένες κι εξονυχιστικές σκηνικές οδηγίες του περιγράφουν με άκρα λεπτομέρεια τα έπιπλα, τους ζωγραφικούς πίνακες, τις ενδυμασίες των ηθοποιών, τις κινήσεις τους, τις εκφράσεις του προσώπου τους, έτσι ώστε σχεδόν αποτελούν ζωντανό κομμάτι της τραγικής σονάτας. Οι σκηνογραφίες του εξοχικού περιβολιού του παρθεναγωγείου τη νύχτα με φεγγάρι και της μικρής σάλας της επιπλωμένης σε μοντέρνο αγγλικό στυλ, όπου διαδραματίζεται η υπόθεση του δράματος, περιγράφονται τόσο ποιητικά και κομψά με παρομοιώσεις και μεταφορές, ώστε αποτελούν από μόνες τους ένα διήγημα.

Στο *Ψυχοσάββατο* ο Γρ. Ξενόπουλος προσδίδει στο δράμα μιαν εντελώς άλογη, τρομακτική κι υποβλητική, σχεδόν θρησκευτική, ατμόσφαιρα καταδίκης με το Ιντερμέτζο του Χορού των Ψυχών, όπου εμφανίζεται το φάσμα της πεθαμένης αδελφής του ήρωα. Επιπλέον, το 3πρακτο δράμα *Ραχήλ* του Ξενόπουλου διαθέτει αρκετά στοιχεία συμβολισμού, ώστε να μη μπορεί να θεωρηθεί ατόφια ηθογραφία, όπως έχουμε προαναφέρει. Η εβδομάδα των παθών του Χριστού, μέσα στην οποία εκτυλίσσεται το δράμα, συμβολίζει τα πάθη που προκαλούνται από τον σύγχρονο θρησκευτικό φανατισμό.

Στην παραπάνω λίστα δραμάτων προσθέτουμε και το μονόπρακτο λυρικό δράμα σε 2 εικόνες *Λεστενίτσα* του Χρήστου Δαραλέξη, ενός από τους πρώτους έλληνες συμβολιστές – νεορομαντικούς συγγραφείς⁵⁸⁷. Παριστάνεται το 1923 απ' το Ωδείο Αθηνών. Στο δράμα κυριαρχεί το σύμβολο του ποταμού με το όνομα “Λεστενίτσα” που κινεί ένα νερόμυλο και με τον οποίο παρομοιάζεται η κεντρική ηρωίδα, καθώς ο χαρακτήρας της και τα συναισθήματά της παρουσιάζουν τις ίδιες διακυμάνσεις με το φούσκωμα και την ηρεμία του συγκεκριμένου στοιχείου της φύσης. Έτσι, όταν η ηρωίδα υποψιάζεται αδικώς τον σύζυγό της για ερωτική απιστία, ελευθερώνει σαν υπνωτισμένη τους υδατοφράχτες του νερόμυλου με συνέπεια τον πνιγμό του⁵⁸⁸.

⁵⁸⁶ Το δράμα έλαβε το α' βραβείο στον Λασσάνειο δραματικό διαγωνισμό του 1905 και δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά σε αυτοτελές τεύχος του φιλολογικού παραρτήματος της εφημερίδας *Αθήναι* του 1909.

⁵⁸⁷ Βλ. Δημήτρης Σπάθης, ό.π., σ. 32.

⁵⁸⁸ Χρήστος Θεμ. Δαραλέξης, *Λεστενίτσα*, χειρόγραφο Θ. Μ.

Τα παραπάνω στοιχεία –η ύπαρξη του στίχου, το φανταστικό στοιχείο, η ατομική ενόραση, η έμφαση στην εσωτερική ζωή, την προσωπική διάθεση, τον ψυχισμό και τα συναισθήματα του ατόμου, η προτίμηση για τον μύθο, τον θρύλο και τις μακρινές ιστορικές περιόδους, η ονειρική υπόσταση της ζωής, ο λυρικός - ποιητικός τόνος κι η μουσικότητα του κειμένου, η ψυχολογική ερμηνεία και σημασιολογία ατόμων και πραγμάτων που αγνοεί ιστορικές και θρησκευτικές συνισταμένες, η εκρηκτικότητα της δράσης κι η σύγκρουση των ανθρώπινων παθών, η χρήση των συμβόλων, η υποκειμενικότητα, η λυρική παρά η δραματική ικανότητα των δραματογράφων, η ποιητική αλληγορική παραβολική γλώσσα, η δημιουργία σκοτεινής, μυστηριακής, υποβλητικής, μοιραίας, τρομακτικής, σχεδόν θρησκευτικής μυστικιστικής ατμόσφαιρας, το λεγόμενο *fatum*, κι η ύπαρξη βουβών σκηνών, υποβλητικών τελετουργικών ιερών και τραγικών σιωπών, κυρίως στα *Τρία φιλιά*– παραπέμπουν στους ευρωπαϊούς νεορομαντικούς ιμπρεσιονιστές συμβολιστές συγγραφείς και σκηνοθέτες του τέλους του 19^{ου}– αρχών 20ού αιώνα και τις δραματουργικές τεχνικές τους. Παραπέμπουν π.χ. στον Hugo von Hofmannsthal, στον Karl Gustav Vollmoeller, στον Max Reinhardt⁵⁸⁹, στον Maurice Maeterlinck, στον Oscar Wilde, καθώς και στα συμβολιστικά δράματα του Hauptmann και του Ibsen⁵⁹⁰.

Τα παραπάνω ελληνικά νεορομαντικά δράματα δεν παίζονται γενικά συχνά στη μεσοπολεμική σκηνή. Εκτός απ' την περίπτωση του Ιωάννη Πολέμη που φαίνεται πλέον παρωχημένος, “βάρδος του στίχου της σουηδικής και παρασχικής παράδοσης”, καθώς και της “παλαιότερης γαλλικής ρομαντικής επίδρασης”⁵⁹¹, για τα υπόλοιπα δράματα κυριαρχεί μια αμηχανία. Έτσι, δεν εκφράζονται θετικές ή αρνητικές κρίσεις γι' αυτά. Πρέπει να πούμε, ότι γενικότερα το ελληνικό κοινό -και εκείνο των αρχών του 20ού αιώνα, καθώς κι εκείνο ακόμη του Μεσοπολέμου- δεν είναι σχεδόν καθόλου εξοικειωμένο με το νεορομαντικό, συμβολιστικό δράμα που εμφανίζει πολύ λιγότερα δείγματα σε σχέση με το κοινωνικό - ρεαλιστικό. Τα πρώτα συμβολιστικά νεορομαντικά δράματα των αρχών του 20ού αιώνα των Χρ. Δαραλέξη και Τ. Φραγκαντώνη δεν βρήκαν θετική υποδοχή στην αθηναϊκή σκηνή και γρήγορα ξεχάστηκαν. Το συμβολιστικό δράμα δεν καλλιεργείται συστηματικά στην Ελλάδα. Εξάλλου, όσα δείγματα ποιητικού συμβολιστικού δράματος υπάρχουν, εμφανίζονται σχεδόν ταυτόχρονα με τα πρώτα ρεαλιστικά κοινωνικά - ψυχολογικά των αρχών του 20ού αιώνα. Αντίθετα στη δυτική Ευρώπη ο νεορομαντισμός εμφανίζεται από τη δεκαετία του 1890 ως εκσυγχρονιστική αντίδραση στο ήδη κατεστημένο ρεαλιστικό – νατουραλιστικό δράμα δημιουργώντας ρήξη μαζί του.

Καθώς, λοιπόν, στην Ελλάδα δεν δημιουργείται η παραπάνω αντίδραση των δύο αντιθετικών κι ετεροχρονισμένων καλλιτεχνικών

⁵⁸⁹ Σχετικά με τον γερμανικό νεορομαντισμό των αρχών του 20ού αιώνα βλ. H. F. Garten, ό.π., σσ. 63-86.

⁵⁹⁰ Γενικότερα για τον ευρωπαϊκό νεορομαντισμό του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα, βλ. Oscar G. Brockett, ό.π., σσ. 563-567, 569-572, βλ. J. L. Styan, ό.π., vol. 2, σσ. 27-43, βλ. Jean-Pierre Sarrazac, «Reconstruire le réel ou suggérer l' indicible», στον τόμο *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 718-730.

⁵⁹¹ Βλ. κρίση του κ. αθ. [Κώστα Αθάνατου] στο άρθρο «Ιωάννης Πολέμης», *Ελ. Β.*, 29-5-1924. Ο ίδιος κριτικός ονομάζει την έμμετρη μονόπρακτη κωμωδία *Γυναίκα* του Πολέμη “ασήμαντο έργο”.

ρευμάτων και συνεπώς, καθώς το κίνημα του ρεαλιστικού – κοινωνικού – ψυχολογικού δράματος συνυπάρχει μ' αυτό του νεορομαντικού, οι έλληνες διανοούμενοι, κριτικοί κι ιστορικοί αντιλαμβάνονται τα προαναφερθέντα ελληνικά ποιητικά δράματα των αρχών του 20ού αιώνα ως απόηχους του ευρωπαϊκού ρομαντισμού, καθώς και του ελληνικού ρομαντισμού των Σούτσων και του Παράσχου του 19^{ου} αιώνα κι όχι ως εκσυγχρονιστική αντίθεση ενάντια στο ήδη υπάρχον ρεαλιστικό κοινωνικό δράμα. Γι' αυτό ακριβώς, όπως είδαμε και παραπάνω, ο Κ. Αθάνατος αποκαλεί τον Πολέμη “βάρδο του στίχου της σουτσιακής και παρασχικής παράδοσης” και γι' αυτό κι ο μεσοπολεμικός ιστορικός Γιάννης Σιδέρης χαρακτηρίζει στην *Ιστορία* του τον *Κουρσάρο* του Π. Δημητρακόπουλου ως έργο “ξεφτισμένης και μακρινής ουγγικής διάθεσης”, όπως, εξάλλου, κι όλα τα δράματα του Πολέμη⁵⁹².

Καθώς, λοιπόν, η νεορομαντική συμβολιστική τεχνοτροπία δεν έχει πλήρως αφομοιωθεί και καρποφορήσει στο νεοελληνικό θέατρο κατά τη χρονική περίοδο που ίσως θά' πρεπε να είχε γίνει (στις αρχές του 20ού αιώνα), γι' αυτό θα συναντήσουμε παρακάτω νέα δείγματά της ως εκσυγχρονιστική κατεύθυνση του μεσοπολεμικού θεάτρου. Εκτός αυτού, θα συναντήσουμε επιπλέον και την ανακάλυψη προγενέστερων δειγμάτων λυρικού συμβολιστικού δράματος (π.χ. του Σωτήρη Σκίπη) που, αν και γραμμένα απ' τις αρχές του αιώνα, παίζονται τόσο αργά όσο στον Μεσοπόλεμο. Τα ελληνικά νεορομαντικά δράματα των αρχών του αιώνα παίζονται στην πρώτη μεσοπολεμική περίοδο κυρίως απ' τις πρωταγωνίστριες (οι ηρωίδες των δραμάτων του Πολέμη φαίνονται ειδικότητα της Κυβέλης, ενώ οι νεορομαντικές ηρωίδες του Χρηστομάνου της Κοτοπούλη) και τις δραματικές σχολές, ενώ οι λαϊκοί συνοικιακοί θίασοι παίζουν αποκλειστικά και μόνο τον *Κουρσάρο* του Π. Δημητρακόπουλου.

⁵⁹² Βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία*, ό.π., σσ. 47-48.

3. ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΩΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΔΙΗΓΗΜΑΤΩΝ

Οι θεατρικές διασκευές των κλασικών και καθιερωμένων μυθιστορημάτων και διηγημάτων των Ντοστογιέφσκυ, Λέοντα Τολστόι, Miguel Cervantes, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Charles Dickens, Mark Twain, Abbé Prevost και Gabriele d' Annunzio που παίζονται στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου κυρίως απ' τις πρωταγωνίστριες, αλλά κι από τις δραματικές σχολές⁵⁹³, δεν διαφέρουν και πολύ από το πνεύμα των μυθιστορηματικών δραμάτων του 19^{ου} αιώνα που έχουμε ήδη εξετάσει.

Τα μυθιστορήματα *Οι αδελφοί Καραμαζώφ*, ο *Φτωχόκοσμος* και η *Ναστάζια* (διασκευή του “Ηλίθιου”) του κορυφαίου ρώσου μυθιστοριογράφου –τα οποία παριστάνονται για πρώτη φορά στο νεοελληνικό θέατρο- η *Άννα Καρένινα* κι ο *Πάτερ Σέργιος* του Τολστόι, η *Αρλεζιάνα (Arlesienne)*⁵⁹⁴ του Daudet (απ' το μυθιστόρημά του “Lettres de mon moulin”), η αισθηματική *Μυζότ (Musotte)* των Maupassant – Jacques Normand, ο *Γεωπόνος* του Mark Twain, ο *Δον Κιχώτης* του Cervantes σε διασκευή Θ. Συναδινού, ο *Επίσκοπος και Σία* του D' Annunzio σε διασκευή Ξ. Λευκοπαρίδη – Ν. Παρασκευά, η *Μανόν Λεσκώ (Manon Lescaut)* του Abbé Prevost που μάλλον παίζεται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή και το *Τριζόνι* του Dickens, έργα που παίζονται στο διάστημα 1918-1924, προσφέρουν τις κατάλληλες περιπέτειες, συγκινήσεις, πάθη, δραματικές ανατροπές και θυελλώδεις ερωτικές ιστορίες που το κοινό περιμένει. Αυτό ακριβώς συνέβαινε και στην περίπτωση του μελοδράματος που προέκυπτε απ' τα ρομαντικά μυθιστορήματα του Hugo, του Dumas fils και του Jules Verne τον 19^ο αιώνα. Δεν είναι τυχαίος ο χαρακτηρισμός “ρομάντσο” που δίνεται στη *Μανόν Λεσκώ* του Abbé Prevost, όταν παίζεται το 1921⁵⁹⁵.

Το 1918, όταν η *Αρλεζιάνα* παίζεται απ' το Ωδείο Αθηνών, ο Φώτος Πολίτης σε κριτική του απεικονίζει εμμέσως, πλην σαφώς, το πνεύμα, μέσα στο οποίο γίνονται αυτές οι θεατρικές διασκευές κλασικών μυθιστορημάτων, οι οποίες δεν στοχεύουν στη διανοητικότητα και το καλλιτεχνικό αισθητήριο του θεατή⁵⁹⁶. Η μόδα της θεατρικής διασκευής των

⁵⁹³ Η μόνη θεατρική διασκευή μυθιστορήματος από τις προαναφερθείσες που παίζεται από λαϊκό συνοικιακό θίασο, είναι ο *Δον Κιχώτης* του Cervantes, προφανώς λόγω του κωμικού του χαρακτήρα. Η θεατρική διασκευή του ισπανικού μυθιστορήματος παριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου το 1919 και το 1920 στο “Πολυθέαμα” της οδού Καρόλου και στον “Απόλλωνα” Μεταξουργείου αντίστοιχα από άγνωστους, δυστυχώς, λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους.

⁵⁹⁴ Στο Θ. Μ. υπάρχει χειρόγραφο της θεατρικής διασκευής του μυθιστορήματος σε μτφρ. Τασίας Αδάμ με ημερομηνία 26-7-1943 που βρέθηκε στα κατάλοιπα της Αγγελικής Κοτσάλη, η οποία εξάλλου πρωταγωνίστησε σ' αυτό το 1918 στην παράσταση του Ωδείου Αθηνών σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου.

⁵⁹⁵ Βλ. *Καθημερινή*, 20-1-1921.

⁵⁹⁶ Συγκεκριμένα ο Φ. Πολίτης αναφέρει: «Πως η *Αρλεζιάνα* είναι έργο της πιο κατώτερης λογογραφίας, δεν θέλει εξήγηση, για κείνους που νιώθουνε, ότι χαρακτηριστικό του δραματικού συγγραφέα είναι η πλαστική φαντασία, και που έχουνε τόσο αίσθημα ζωής μέσα τους, ώστε να ξεχωρίζουνε ένα ζωντανό πρόσωπο, από ένα φασματικό σκηνικό πλάσμα. Ο Δωδέ πήρε μιαν υπόθεση αγάπης, με αρκετά ψυχικά στοιχεία, κι αντί να ζωντανέψει ψυχικά το κύριο πρόσωπο, έτσι που να νιώθουμε τον θάνατό του σαν απόλυτη ανάγκη, εξήγησε τη λύση του έργου –αφού του έλειπε η ποιητική πνοή– από το τυχαίο συναπάντημα του ήρωα με τον ερωμένο της γυναίκας που αγαπά,

κλασικών ρώσικων προεπαναστατικών μυθιστορημάτων προέρχεται σε μεγάλο βαθμό απ' το Παρίσι. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι *Οι αδελφοί Καραμαζώφ* παίζονται στην Ελλάδα σύμφωνα με τη γαλλική θεατρική διασκευή τους απ' τους Jacques Coreau – Jean Croué, έτσι όπως παραστάθηκαν στο Παρίσι το 1911 στο "Théâtre des Arts" σε σκηνοθεσία Jacques Rouché με πρωταγωνιστή τον Charles Dullin. Η *Άννα Καρένινα* του Τολστόι παίζεται απ' το 1907 στο Παρίσι στο "Théâtre Antoine" σε σκηνοθεσία Firmin Gémier⁵⁹⁷. Το ίδιο πρόκειται να συμβεί και με το *Έγκλημα και τιμωρία* που πρόκειται να παρασταθεί στην αθηναϊκή σκηνή κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο.

Μεγάλο –ή μάλλον το μεγαλύτερο- μερίδιο ευθύνης γι' αυτήν την προσομοίωση των θεατρικών διασκευών των κλασικών μυθιστορημάτων με το μυθιστορηματικό δράμα του 19^{ου} αιώνα έχει η ίδια η ποιότητα των διασκευών τους. Δυστυχώς, στον ημερήσιο τύπο δεν σώζονται παρά ελάχιστα ονόματα διασκευαστών, ενώ τα κείμενα των ίδιων των διασκευών είναι δυσεύρετα. Κατορθώσαμε να βρούμε μόνο τη διασκευή των *Ταπεινών και καταφρονεμένων* απ' τον Αιμ. Βεάκη⁵⁹⁸, για την οποία θα μιλήσουμε αργότερα κι η οποία, αν και παριστάνεται κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο, εντούτοις επικυρώνει την άποψή μας. Στο Θεατρικό Μουσείο, όμως, σώζεται σε δακτυλόγραφο αντίτυπο μια θεατρική διασκευή της *Άννα Καρένινα* απ' την Ν. Κρίμοβα και τον Β. Κορολέβιτς που έχει μεταφράσει στα ελληνικά η Αθηνά Σαραντίδη⁵⁹⁹. Δυστυχώς στο δακτυλόγραφο κείμενο δεν αναγράφεται χρονολογική ένδειξη, έτσι ώστε να μπορέσουμε να διαπιστώσουμε, αν η συγκεκριμένη διασκευή είναι εκείνη που χρησιμοποιήθηκε για τις μεσοπολεμικές παραστάσεις του έργου. Επιπλέον, ούτε ο ημερήσιος τύπος μας δίνει κάποια πληροφορία για το όνομα του διασκευαστή της *Άννα Καρένινα* που παίζεται απ' τους μεσοπολεμικούς θιάσους της πρώτης επταετίας. Το όνομα, όμως, της μεταφράστριάς μας οδηγεί στο πολύ πιθανό συμπέρασμα, ότι πρόκειται για θεατρική διασκευή που χρησιμοποιήθηκε στον Μεσοπόλεμο, καθώς η Σαραντίδη αποτελεί μία απ' τις κύριες μεταφράστριες ρώσικων έργων του Μεσοπολέμου.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι η διασκευή της *Άννας Καρένινας* είναι αποσπασματική κι ασύνδετη. Η κάθε εικόνα από τις είκοσι που τη συνθέτουν, μας μεταφέρει απότομα στην επόμενη αλλάζοντας απροειδοποίητα περιβάλλον και κατάσταση. Η ψυχογραφία των ηρώων γίνεται επιφανειακά και συγκυριακά, καθώς δεν προλαβαίνει ν' αναπτυχθεί μέσα στη λιγοστή έκταση της κάθε εικόνας. Μ' αυτόν τον τρόπο τα

παραγέμισε το δράμα με μύρια αδιάφορα πρόσωπα, με μπαρμπάδες, νουνές, τσοπάνηδες, βαφτισιμιές, και γλυκανάλατους ηλίθιους, φούσκωσε τις ανιαρές πράξεις του με τους έρωτες ενός γέρου και μιας γριάς, και παρουσίασε ένα τόσο παιδιάστικο και τόσο μωρό έργο, που να έχεις το συναίσθημα πως προσβάλλεις των αναγνωστών σου και των θεατών το πνεύμα, άμα καταπιάνεσαι να δείξεις την καλλιτεχνική του μηδαμινότητα». (βλ. «*Η Αρλεζιάνα*», *Νέα Ελλάς*, 13-5-1918, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σσ. 76-77).

⁵⁹⁷ Βλ. Jomaron, «Jacques Coreau: le tréteau nu» και «En quête de textes», στον τόμο *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 731, 783.

⁵⁹⁸ Φιοντόρ Ντοστογιέφσκυ, *Ταπεινοί και καταφρονεμένοι*, διασκευή Αιμίλιος Βεάκης, χειρόγραφο Θ. Μ.

⁵⁹⁹ Λέων Τολστόι, *Άννα Καρένινα*, θεατρική διασκευή Ν. Κρίμοβα – Β. Κορολέβιτς, μτφρ. Αθηνά Σαραντίδη, δακτυλόγραφο Θ. Μ.

ψυχολογικά κίνητρα, τα αίτια των πράξεων των ηρώων μένουν μετέωρα, αδικαιολόγητα και μισοτελειωμένα. Επιπλέον, η διασκευή παρουσιάζει ένα πλήθος περιφερειακών προσώπων που δρουν διακοσμητικά, χωρίς να προσφέρουν τίποτε ουσιαστικό στην προώθηση της δράσης. Το ίδιο συμβαίνει και με τη θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος του Cervantes. Στον Μεσοπόλεμο ο *Δον Κιχώτης* παίζεται στη θεατρική διασκευή του Θ. Συναδινού, όπως μας πληροφορεί ο ημερήσιος τύπος, η οποία δεν έχει βρεθεί. Το μυθιστόρημα, όμως, παίζεται ήδη από το 1896 κιόλας στη διασκευή του Ιδομενέα Στρατηγόπουλου που έχει εκδοθεί απ' το 1903. Η ανάγνωση της διασκευής του τελευταίου πιστοποιεί για άλλη μια φορά την επεισοδιακότητα, την παρατακτική σύνδεση των άσχετων μεταξύ τους πράξεων που προέρχονται από ξεχωριστά επεισόδια της ζωής του ήρωα, την ύπαρξη μεγάλου αριθμού περιφερειακών προσώπων, περιπετειών, πολλής δράσης και κίνησης.

Συνεπώς, οι θεατρικές διασκευές κλασικών μυθιστορημάτων αποτελούν απλώς μια αναβαθμισμένη και ποιοτικότερη εκδοχή του μυθιστορηματικού δράματος του 19^{ου} αιώνα κι έτσι συνθέτουν ένα νεορομαντικό φαινόμενο. Οι διασκευές αυτές αποκλείουν τις ψυχολογικές αποχρώσεις των περίπλοκων χαρακτήρων και διατηρούν μόνο την πλοκή, τη συγκίνηση, τις περιπέτειες, τους φόνους και τις επιφανειακές κινήσεις της δράσης των ηρώων. Η ουσία τους και το περιεχόμενό τους προσεγγίζουν τα αντίστοιχα του μυθιστορηματικού δράματος του 19^{ου} αιώνα. Εξάλλου, το εγχείρημα θεατρικής διασκευής κάποιων μυθιστορημάτων και διηγημάτων αποτελεί συχνά δύσκολο έργο λόγω της ιδιαίτερης θεματολογίας και ύφους τους ήδη από την αρχική τους μορφή (π.χ. διασκευή του “κοινωνικού – θεολογικού λογοτεχνήματος”⁶⁰⁰ –σύμφωνα με τον χαρακτηρισμό που του δίνουν οι ίδιοι οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι- *Ο Πάτερ Σέργιος* του Τολστόι).

Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να διευκρινίσουμε το εξής αντιφατικό φαινόμενο. Στην Ευρώπη, όπως παρατηρήσαμε παραπάνω, οι θεατρικές διασκευές των συγκεκριμένων κλασικών μυθιστορημάτων ανεβαίνουν στη σκηνή από πρωτοπόρους σκηνοθέτες και ηθοποιούς, όπως τους Gémier, Rouché και Dullin, οι οποίοι ερωτοτροπούν με τον ιμπρεσιονισμό και τον υποκειμενισμό. Οι ίδιες οι διασκευές παρουσιάζουν μορφική νεωτερικότητα, καθώς κατακερματίζουν τη δράση με κινηματογραφικό τρόπο σε αμέτρητες μικρές σκηνές, χωρίς ενότητα τόπου και χρόνου. Η Άννα Καρένινα π.χ. είναι κομματιασμένη σε είκοσι αλληλοδιαδοχικές εικόνες, ενώ ο *Δον Κιχώτης* σε δώδεκα. Έτσι, λοιπόν, στον ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό χώρο οι διασκευές αυτές ενθαρρύνονται στο πλαίσιο της αμφισβήτησης της φόρμας του ρεαλιστικού καλοφτιαγμένου έργου, της αισθητικής του γνωστού salon-fermé και του βουλεβάρτου. Με δεδομένα όλα τα παραπάνω στοιχεία, τα έργα αυτά μοιάζουν να συμμαρτούν τις ανησυχίες κάποιων πρωτοποριακών πειραματισμών της ευρωπαϊκής σκηνής. Αντίθετα, όμως, στην Ελλάδα, αν και μεταφέρονται από την πρωτοποριακή ευρωπαϊκή σκηνή, αν και παίζονται με τον παραπάνω “κινηματογραφικό” κατακερματισμένο τρόπο, εντούτοις, συνδέονται περισσότερο με το

⁶⁰⁰ Βλ. Ν. Δέλλιος, «Καλλιτεχνική κίνησης – *Ο Πάτερ Σέργιος*», *Καθημερινή*, 22-4-1921.

μυθιστορηματικό δράμα του παρελθόντος. Τελικά, η αθηναϊκή σκηνή δεν μπορεί να εκμεταλλευθεί τις δυνατότητες και τους δρόμους που ανοίγει η ευρωπαϊκή διάθεση της πρωτοπορίας. Στην Ελλάδα λόγω των ειδικών κοινωνικών και πολιτισμικών περιστάσεων, ακόμη και κάποιες ευρωπαϊκές πρωτοποριακές πρωτοβουλίες καταλήγουν να παίρνουν οπισθοδρομικό χαρακτήρα, καθώς προσλαμβάνονται μέσα από τα φίλτρα της εγχώριας επαγγελματικής παράδοσης και των εγχώριων καλλιτεχνικών εμπειριών.

Επιπλέον, η προαναφερθείσα κατηγορία της ελληνικής διανόησης περί μη απόδοσης της περίπλοκης ψυχοσύνθεσης και φιλοσοφίας ιδίως του ντοστογιεφσκικού κόσμου στη θεατρική τους μεταφορά θα ενταθεί ακόμη περισσότερο κατά τις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους στην περίπτωση της παράστασης των *Ταπεινών και καταφρονεμένων* στη διασκευή του Αιμ. Βεάκη και σ' εκείνη της παράστασης του *Έγκλημα και τιμωρία* στη διασκευή του Gaston Baty, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Και πραγματικά το έντονο αίτημα της ψυχολογικότερης διαγραφής των ντοστογιεφσκικών ηρώων στις θεατρικές διασκευές που ακούγεται καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, προβάλλει την ανάγκη του μεσοπολεμικού καλλιτεχνικού κόσμου για τη στροφή του θεάτρου προς την ψυχογραφία, τη μελέτη της συνείδησης, αλλά και του υποσυνείδητου του ατόμου. Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1910 ο ελληνικός λογοτεχνικός κόσμος αρχίζει να ενδιαφέρεται για τους ρώσους συγγραφείς, τους μεταφράζει και τους εκδίδει μανιωδώς στα διάφορα φιλολογικά περιοδικά, όπως μαρτυρούν άνθρωποι που έζησαν κατά την περίοδο εκείνη παρακολουθώντας τις λογοτεχνικές αναζητήσεις της⁶⁰¹. Το πολυποίκιλο κοινωνικό περιβάλλον των ρώσικων μυθιστορημάτων, η εξατομίκευση των ηρώων τους, η σύνθετη ψυχολογία τους, τα παιγνίδια του μυαλού και της σκέψης τους, τα δαιδαλώδη συναισθήματά τους, οι πλούσιες σε ηχοχρώματα διαθέσεις τους, τα υποσυνείδητα και συνειδητά κίνητρα της δράσης τους αποτελούν το εφελτήριο, την ευκαιρία παραδειγματισμού του μεσοπολεμικού θεάτρου προς την κατεύθυνση της εσωτερικότητας, κατεύθυνση που πρόκειται ν' αρχίσει να δίνει ουσιαστικά τους καρπούς της στα μεταγενέστερα δράματα του Άγγελου Τερζάκη, του Σπύρου Μελά και του Αλέκου Λιδωρίκη κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο.

Ο μυθιστορηματικός κόσμος του Ντοστογιέφσκυ, μεταξύ κι άλλων ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών επιρροών, πρόκειται να στρέψει τη μεσοπολεμική πεζογραφία προς την κατεύθυνση του εσωτερικού μονολόγου και το θέατρο προς την κατεύθυνση της ψυχογραφίας, η οποία στο δράμα αποτελεί το τελευταίο επίτευγμα του ρεαλισμού. Γι' αυτό ακριβώς κατηγορούνται οι πρόχειρες, αφυχολόγητες κι επεισοδιακές μεταφορές των κλασικών μυθιστορημάτων στο θέατρο που το οδηγούν προς τα πίσω, προς το μυθιστορηματικό δράμα του 19^{ου} αιώνα, παρά προς τα εμπρός, προς την ψυχογραφία και τον εσωτερισμό. Όπως αναφέρουν ο κριτικός της λογοτεχνίας Π. Σπανδωνίδης κι ο πεζογράφος Στ. Ξεφλούδας σχετικά με τη σημαντική επίδραση της ρώσικης λογοτεχνίας στη διαμόρφωση της μεσοπολεμικής ελληνικής:

⁶⁰¹ Βλ. τις απόψεις του Άγγελου Τερζάκη στο άρθρο του «Δημοσθένης Βουτυράς – Σύγχρονοι Έλληνες λογοτέχναι», *Νέα Εστία*, 15-11-1934, τευχ. 190, 15-11-1934, τομ. ΙΣΤ', έτος Η', σ. 1015, καθώς και του Αιμίλιου Χουρμούζιου στο άρθρο του «Λογοτεχνική αλητογραφία», *Νέα Εστία*, αρ. 313, 1-1-1940, σσ. 40-41.

«Ο Dostojevski (με τα μεγάλα συνθετικά και πολυδαίδαλα οικοδομήματά του) περισσότερο από κάθε άλλη φορά ακμάζει σήμερα με την εξατομίκευση των προσώπων του και την εμφάνιση μιας τέχνης που ζητάει να δείξει με προσωπικό τρόπο το αντικείμενο, αντί εκείνης που ζητάει να πη κάτι, να αποδείξει άμεσα ή έμμεσα. Αυτό θα ήταν το νόημα των εκπληκτικών λόγων του Ed. Jaloux: «Από σήμερα αρχίζει η λογοτεχνία». Ο εσωτερικός μονόλογος είναι μια λεπτομέρεια στην όλη υπόθεση της ανανεώσεως. [...] Κυρίως απ' τον Ντοστογιέφσκη το μυθιστόρημα ζήτησε να εκφράσει το εσωτερικό σύμπαν του ανθρώπου. Δεν είναι πια πλαστικό όπως σ' έναν Φλωμπέρ. Γίνεται ψυχολογικό. Μεταπολεμικά το λογοτεχνικό αυτό είδος πήρε όλη του την έκταση και την ποικιλία. Ένα μεγάλο μέρος απ' τους μυθιστοριογράφους στράφηκε στην έρευνα του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου, κατάργησε ή περιόρισε στο ελάχιστο τον μύθο, την πλοκή, την περιπέτεια, τους τύπους. Θέλησε ν' αλλάξει ολωσδιόλου την εσωτερική ζωή των προσώπων, τις σκέψεις, τις ανησυχίες, τα ονειροπολήματά τους. Δεν θέλησε να δημιουργήσει ανθρώπους που να μας παρουσιάζονται ανάγλυφοι, να δρουν, να έρχονται σε σύγκρουση με τους άλλους. Είναι σα σκιές, σα σύμβολα που μιλάν και σκέπτονται ωραία, ποιητικά, πολύ ποιητικά πολλές φορές. Είναι, δίχως άλλο, γι' αυτό που κάνουν ένα μέρος αληθινό του εαυτού τους. Ένα μέρος πολύ ανθρώπινο. Κάποτε πιο αληθινό, χωρίς ν' αρνηθούμε πως υπάρχουν κι άλλες άπειρες αληθινές εκδηλώσεις του εαυτού μας»⁶⁰².

⁶⁰² Βλ. Π. Σπανδωνίδης, «Η πεζογραφία των νέων (1929-1933)», *Μακεδονικές Ημέρες*, χρ. Β', αρ. 1, Ιαν. 1934, σ. 28 και αρ. 2, Φεβρ. 1934, σσ. 37-38 και Στέλιος Ξεφλούδας, «Σχόλια», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 19-12-1936, σ. 2, αναδημοσιευμένα στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π. σσ. 301-302, 354.

4. ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΥΣ

α. Ευρωπαίοι κλασικοί συγγραφείς

Αντίθετα από τα κεφάλαια των ρεαλιστών – νατουραλιστών και των συμβολιστών συγγραφέων του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα, όπου δεν είδαμε ούτε ένα λαϊκό θίασο να παριστάνει τα δράματά τους, όσο πηγαίνουμε χρονικά προς τα πίσω, παρατηρούμε, πως οι κλασικοί συγγραφείς έχουν γίνει κοινό κτήμα. Έτσι, λοιπόν, ο Shakespeare αποτελεί πια “αναφαίρετο προνόμιο” των συνοικιακών θιάσων, όσο και των δραματικών σχολών για εκπαιδευτικούς κυρίως στόχους, αλλά και των πρωταγωνιστών/τριών. Οι παλαίμαχοι ηθοποιοί, όπως η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, δίνουν και στον Μεσοπόλεμο ευεργετικές παραστάσεις με σαιξπηρικά δράματα⁶⁰³. Τα δράματα του ελισαβετιανού δραματοουργού που παίζονται κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία (*Άμλετ*, *Οθέλλος*, *Έμπορος της Βενετίας*, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, *Δωδεκάτη νύχτα*, *Μέγαιρα ή Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, *Μάκβεθ*), είναι ήδη γνωστά απ’ τις παραστάσεις των θιασαρχών του νεοελληνικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα (Παντελή Σούτσα, Νικόλαου Λεκατσά⁶⁰⁴), καθώς κι απ’ το Βασιλικό Θέατρο και τη Νέα Σκηνή των αρχών του 20ού αιώνα.

Τα προαναφερθέντα έργα -“κατακάθαρη λαλιά της ποιήσεως” που, όταν τα διαβάζουμε “αισθανόμεθα να μας έχει κλείσει ο Θεός εις την αγκαλιά του”, σύμφωνα με τη φράση του Φώτου Πολίτη⁶⁰⁵- δίνουν στους μεσοπολεμικούς πρωταγωνιστές την ευκαιρία να παίξουν ρόλους που πάντα ονειρεύονταν και μελετούσαν. Αυτό γίνεται π.χ. στην περίπτωση του Μήτσου Μυράτ που το 1924 πρωταγωνιστεί στον *Άμλετ* με τον θίασο Κοτοπούλη⁶⁰⁶. Ο Αιμίλιος Βεάκης, ο οποίος σε συνεργασία με τον Χριστόφορο Νέζερ δίνει παραστάσεις αξιώσεων στο Αθήναιον της οδού Πατησίων το 1922, διαπρέπει κυρίως στους σαιξπηρικούς ρόλους (*Μάκβεθ*, *Οθέλλος*) που θεωρούνται “κλασικό τόλμημα” κι ως “το μη περαιτέρω του ιδανικού ενός ηθοποιού”⁶⁰⁷. Ο συγκεκριμένος θιασάρχης με αφορμή τις σαιξπηρικές υποκριτικές δημιουργίες του επαινείται, επειδή κατόρθωσε ν’ αποσπάσει τους υποκριτές του θιάσου απ’ τις επιθεωρήσεις⁶⁰⁸. Η σαιξπηρομανία πρόκειται να ενταθεί πολύ πιο συνειδητά ιδίως κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο, όταν λόγω του κλασικού δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου θα επιστρατευθούν τα κλασικά αριστουργήματα και στους

⁶⁰³ Το 1924 η Ευαγγ. Παρασκευοπούλου παριστάνει τον *Άμλετ* (βλ. *Ελ. Β.*, 30-12-1924).

⁶⁰⁴ Σχετικά με την εξειδίκευση του Λεκατσά στους σαιξπηρικούς ρόλους, βλ. την αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή του Ανδρέα Δημητριάδη, *Ο Νικόλαος Λεκατσάς και η συμβολή του στην ανάπτυξη της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 1997.

⁶⁰⁵ Βλ. τις αναλύσεις των σαιξπηρικών δραμάτων από τον Φώτο Πολίτη κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο ως ένδειξη του θαυμασμού των διανοουμένων της εποχής για τη σαιξπηρική δραματολογία (*Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α’, ό.π., σσ. 133-140).

⁶⁰⁶ Την ομολογία του ίδιου του ηθοποιού, βλ. στο άρθρο του Μιλτ. Λιδωρίκη, «Θεατρική σκηνή», *Ελ. Β.*, 23-10-1924.

⁶⁰⁷ Βλ. Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – *Μάκβεθ*», *Ελ. Β.*, 6-7-1922, βλ. *Ελ. Β.*, 9-8-1922, βλ. Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – *Οθέλλος*», *Ελ. Β.*, 10-8-1922, βλ. Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – Μολιέρος», *Ελ. Β.*, 20-7-1922, καθώς και *Ελ. Β.*, 25-6-1922.

⁶⁰⁸ Βλ. Κώστας Αθάνατος, «*Μάκβεθ*», *Ελ. Β.*, 6-7-1922.

υπόλοιπους κεντρικούς θιάσους. Τότε είναι που θα αξιοποιηθούν πολύ καλύτερα κι οι λυρικές κωμωδίες του Shakespeare, οι οποίες ξεφεύγουν από τα στενά όρια της λογικής συνέχειας της πλοκής κι οι οποίες προς το παρόν μένουν ως επί το πλείστον ανεκμετάλλευτες.

Ό,τι συμβαίνει με τον Shakespeare, συμβαίνει και με τον Molière, τις κωμωδίες του οποίου παίζουν, εκτός απ' τις δραματικές σχολές της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου, και οι συνοικιακοί θιάσοι. Οι τελευταίοι παριστάνουν τον *Αγαθόπουλο τον Ξηροχωρίτη* (*Monsieur de Pourceaugnac*), τον *Γιατρό με το στανιό ή Δια της βίας ιατρό* και τον *Αρχοντοχωριάτη*. Οι κεντρικοί θιάσοι κι οι δραματικές σχολές, εκτός απ' τον *Αγαθόπουλο τον Ξηροχωρίτη*, παριστάνουν επιπλέον τις κωμωδίες *Φιλάργγυρος*, *Δον Ζουάν*, *Οι πανουργίες του Σκαπέν*, *Αμφιτρώων* (ο οποίος ως τώρα παίζόταν σπάνια απ' τους ελληνικούς θιάσους λόγω έλλειψης κατάλληλης μετάφρασης στη δημοτική⁶⁰⁹) και *Ταρτούφος*. Επιπλέον, για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή παίζεται *Ο κατά φαντασίαν ασθενής* απ' το Ωδείο Αθηνών σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου το 1919 με τον τίτλο *Ο υποχόνδριος*.

Όλες οι παραπάνω κωμωδίες, εκτός του *Κατά φαντασίαν ασθενούς*, βρίσκονται μέσα στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων από τον 19^ο αιώνα από πρωταγωνιστές – θιασάρχες και ηθοποιούς, όπως οι Παντ. Σούτσας, Θεόδ. Ορφανίδης, Μιχ. Αρνιωτάκης, Σωτ. Καρτέσιος, Ι. Κούγκουλης, Αντ. Τασόγλου, Σπ. Ταβουλάρης, Σαγιώρ, συνεχίζοντας την πορεία τους και κατά τις αρχές του 20ού αιώνα μέσα από το Βασιλικό Θέατρο. Όπως τα έργα του Shakespeare, έτσι και οι κωμωδίες του Molière έχουν από καιρό καταχωρισθεί στο κλασικό ρεπερτόριο των θιάσων αποκαλούμενες “κλασικά αριστουργήματα”⁶¹⁰. Μέσα από αυτές “αναδίδεται θερμή πίστις εις την αύριον, πεποιθήσις εις την θεϊκήν οικονομίαν του κόσμου και εμπιστοσύνη εις την νίκη των αγαθών στοιχείων εν τω ανθρώπω”, ενώ οι ήρωές του είναι “έννοιαι εμψυχωμένοι”, σύμφωνα με φράσεις του Φώτου Πολίτη το 1922⁶¹¹. Παρατηρούμε, ότι οι πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη δεν παρουσιάζουν καθόλου Molière, καθώς οι κεντρικοί μολιερικοί ρόλοι είναι ανδρικοί. Την παρουσίαση του γάλλου κλασικού κωμωδιογράφου έχουν αναλάβει σχεδόν εξ ολοκλήρου οι δραματικές σχολές, προφανώς ως διαχρονικά σχολικά εκπαιδευτικά γυμνάσματα, καθώς και πρωταγωνιστές, όπως ο Χριστόφορος Νέζερ. Όπως ο Αιμίλιος Βεάκης μεγαλουργεί το 1922 με

⁶⁰⁹ Βλ. Ο Θεατρικός, «Ο Αμφιτρώων», *Ελ. Β.*, 5-12-1924, ο οποίος μιλά για τη νέα μετάφραση στη δημοτική του Σερούιου σε αντίθεση με την παλαιότερη σε άκρα καθαρεύουσα του Φραγκιά.

⁶¹⁰ Το 1919 π.χ. ο Σπ. Μελάς αποκαλεί τις μολιερικές κωμωδίες “κλασικά αριστουργήματα” (βλ. Φορτούνιο, «Γράμματα προς την *Εστία*ν – Μία ομολογία», *Εστία*, 3-7-1919). Το 1922 ο *Φιλάργγυρος* που παίζεται απ' τον θίασο Βεάκη – Νέζερ, χαρακτηρίζεται ως “αριστούργημα του παγκόσμιου δραματολογίου” με ρόλους που απαιτούν μεγάλη τέχνη και ψυχολογική εμβάθυνση (βλ. *Ελ. Β.*, 17-7-1922).

⁶¹¹ Γενικά σχετικά τις αντιλήψεις του Φώτου Πολίτη για τον Molière, οι οποίες αποτελούν τεκμήριο για το πώς θεωρούσε το μολιερικό έργο ο μεσοπολεμικός κόσμος, βλ. Φώτος Πολίτης, «Γύρω από τον Μολιέρων», *Πολιτεία*, 24-1-1922, 28-1-1922, 31-1-1922 και 6-2-1922, αναδημοσιευμένα στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α', ό.π., σσ. 112-125.

τους δραματικούς σαιξπηρικούς ρόλους, ο συνέταιρός του στο θίασο, Χρ. Νέζερ, διαπρέπει στους κωμικούς μολιερικούς ρόλους⁶¹².

Το 1922 εισάγεται στο αθηναϊκό δραματολόγιο απ' τον θίασο Βεάκη – Νέζερ κι ένας μέχρι τότε τελείως άγνωστος δανός συγγραφέας, ο Ludvig Holberg, κλασικός δανός κωμωδιογράφος, που ονομάζεται και “Μολιέρος του Βορρά”⁶¹³. Παίζεται η κωμωδία του *Γιέππε ο βουνήσιος* γραμμένη το 1722.

Γνωστοί από τον 19^ο αιώνα στο αθηναϊκό κοινό είναι και οι μεταγενέστεροι του Molière κωμωδιογράφοι Goldoni και Beaumarchais, δύο κωμωδίες των οποίων παρουσιάζει αποκλειστικά το Ωδείο Αθηνών κατά την περίοδο 1918-1924: τη *Λοκαντιέρα* και τους *Γάμους του Φίγκαρο* που παίζεται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή το 1919 σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου. Τα έργα των δύο αυτών κωμωδιογράφων που θεωρούνται επίσης κλασικοί συγγραφείς με διαχρονική αξία⁶¹⁴, δεν ευδοκιμούν στη μεσοπολεμική σκηνή, καθώς στη συνέχεια θα δούμε, ότι θα παιχθούν ελάχιστα έργα τους. Από τη μεγάλη δραματική παραγωγή π.χ. του Goldoni κατά τις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους πρόκειται να παιχθεί ακόμη μόνο η κωμωδία *Υπηρέτης δύο κυρίων*.

Περνώντας τώρα στους γερμανούς ρομαντικούς του 18^{ου} αιώνα (Schiller, Goethe), τους ρώσους των αρχών του 19^{ου} αιώνα (Γκόγκολ), τους γάλλους των μέσων του 19^{ου} αιώνα (Victor Hugo, Alfred de Musset, Dumas père, Casimir Delavigne) και τους νεότερους σε ηλικία ρομαντικούς (Franz Grillparzer, Francois Coppée, Ernest Legouvé, Edmond Rostand) που παίζονται στη νεοελληνική σκηνή από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, παρατηρούμε, ότι πολλά δράματά τους έχουν γίνει λαϊκές επιτυχίες και παριστάνονται κυρίως απ' τους μεσοπολεμικούς συνοικιακούς θιάσους. Παρόμοια δράματα είναι οι σύλλερικοί *Λησταί*, *Το στοιχείο του πύργου ή Η προμάμμη* (*Die Ahnfrau*) και *Ηρώ και Λεάνδρος* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*) του Grillparzer, η *Λουκρητία Βοργία* κι οι *Άθλιοι* του Hugo. Ήδη, όταν μιλούσαμε για το μυθιστορηματικό δράμα, αναφερθήκαμε στους *Ληστές* και τους *Αθλίους* που στη Γαλλία από τον 19^ο αιώνα μετατρέπονταν σε μελοδράματα, τα οποία με τις περιπέτειες, τη συγκίνηση και τον μελοδραματισμό τους έτερπαν το μεγάλο κοινό. Οι κεντρικοί θίασοι κι οι επαγγελματικές σχολές, εκτός από τα παραπάνω δράματα που παριστάνουν κι οι συνοικιακοί, παίζουν, επίσης, τα έργα *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και *Φάουστ* του Goethe, *Μαρία Στιούαρτ* του Schiller, τη σάτιρα *Επιθεωρητής* του Γκόγκολ, τη “γοθτική μελοδραματική τριλογία” *Το χρυσούν δέρας* (*Das Goldene Vlies*) του Grillparzer⁶¹⁵, *Νύχτα Μαΐου* και *Φανάρι* (*Le chandelier*) του Musset, *Ηθοποιός Κην* του Dumas

⁶¹² Ο Χρ. Νέζερ αποθεώνεται στην παράσταση του *Φιλάργγρου* το 1922, όπου “υψώνεται σε ανώτερες σφαίρες τέχνης” (βλ. Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – Μολιέρος», *Ελ. Β.*, 20-7-1922). Το ίδιο και στην παράσταση του *Κατά φαντασίαν ασθενούς* το ίδιο έτος (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εις το Αθήναιον», *Πολιτεία*, 6-6-1922, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α', ό.π., σσ. 125-127).

⁶¹³ Βλ. το δημοσίευμα του *Ελ. Β.*, 30-8-1922.

⁶¹⁴ Το 1919 π.χ. ο Σπ. Μελάς θεωρεί τις κωμωδίες του Goldoni κλασικά αριστουργήματα (βλ. Σπ. Μελάς, «Γράμματα προς την *Εστία*ν – Μία ομολογία», *Εστία*, 3-7-1919).

⁶¹⁵ Περισσότερα για τον Franz Grillparzer, βλ. στον F. J. Lampport, *German classical drama*, Cambridge University Press, 1990, σσ. 182-199.

père, *Μήδεια* του Legouvé, *Λουδοβίκος 11^{ος} βασιλιάς της Γαλλίας (Louis XI)* του Delavigne, *Διαβάτης (Le passant)*⁶¹⁶ του Coppée και *Συρανό ντε Μπερζεράκ* του Rostand.

Το *Φανάρι* του Musset παίζεται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή το 1921 απ' το Ωδείο Αθηνών, ενώ ο γάλλος ρομαντικός δραματογράφος πρόκειται να γνωρίσει μεγάλες δόξες στη νεοελληνική σκηνή των επόμενων μεσοπολεμικών περιόδων, αφού θα του αποδοθεί ο τίτλος του πρωτοπόρου. Τα δράματά του θα χαρακτηρισθούν, επιπλέον, ως η πρώτη κινηματογραφική σύλληψη του θεάτρου. Τα ρομαντικά δράματα αποτελούν μεγάλες ευκαιρίες ιδίως για τις πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη να επιδείξουν τα υποκριτικά τους προσόντα μέσω των τραγικών ρομαντικών ηρωίδων τους⁶¹⁷. Οι συγγραφείς του ρομαντισμού αντιμετωπίζονται άνισα απ' τους μεσοπολεμικούς διανοούμενους της πρώτης επταετίας, καθώς τα έργα κάποιων απ' αυτούς θεωρούνται αριστουργήματα, ενώ τα έργα κάποιων άλλων αποκαλούνται ψυχρά κατασκευάσματα. Θετικής αποδοχής τυγχάνουν κυρίως οι συγγραφείς, η φήμη των οποίων έχει διατηρηθεί ως τις μέρες μας, όπως π.χ. ο “θεός του Βαϊμάρ” Goethe που το 1924 εορτάζει η σύγχρονη Γερμανία με πολλές εκδηλώσεις⁶¹⁸, ο Schiller⁶¹⁹, ο Γκόγκολ⁶²⁰, ακόμη και ο Rostand⁶²¹, ενώ αρνητικά σχόλια ακούγονται για τον Legouvé και τον Coppée⁶²² που με τον καιρό ξεχάστηκαν.

⁶¹⁶ Στο Θ. Μ. υπάρχει αχρονολόγητο χειρόγραφο του.

⁶¹⁷ *Η Ιφιγένεια εν Ταύροις* π.χ. είναι δράμα κατοχυρωμένο αποκλειστικά στην Κοτοπούλη, ενώ ο *Φάουστ* παίζεται κι απ' τις δύο πρωταγωνίστριες (Κοτοπούλη και Κυβέλη).

⁶¹⁸ Βλ. ανταπόκριση απ' τη Γερμανία του Θεμ. Αναστασιάδη «Τα ξένα γράμματα – Ο θεός του Βαϊμάρ», *Ελ. Β.*, 11-9-1924.

⁶¹⁹ Το 1922 π.χ., όταν ανεβαίνει απ' το Ωδείο Αθηνών η *Μαρία Σπούαρτ*, χαρακτηρίζεται ως έργο μεγάλης φιλοσοφικής αξίας και δραματικής δύναμης, η παράσταση του οποίου ανυψώνει το ελληνικό θέατρο (βλ. «Γύρω από το θέατρο», *Ελ. Β.*, 5-3-1922).

⁶²⁰ Ο *Επιθεωρητής* του Γκόγκολ –ενός από τους κορυφαίους ρώσους δραματογράφους που μαζί με τον Πούσκιν και τον Λέρμοντοφ αποτελούν τη ρωσική ρομαντική τριανδρία- χαρακτηρίζεται το 1920 απ' τον Γρ. Ξενόπουλο ως “έργο φιλολογικό, παγκόσμιο αριστούργημα, γνήσιο, παρμένο απ' τη ζωή κι απ' την προσωπική έμπνευση κι όχι απ' τα βιβλία” (βλ. Ο Παληός, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 4-1-1920).

⁶²¹ Το 1918, όταν πεθαίνει ο Edmond Rostand, η ελληνική διανόηση αποφαινεται, ότι “έπειτα από τον Βίκτωρα Ουγκώ, ο Ροστάν εξεπροσώπησε την Γαλλική ποιητική παράδοση εις το άμεμπτον του στίχου, εις τον πλούτον της ομοιοκαταληξίας, εις την εξεζητημένην παραστατικότητα των εικόνων, εις το απροσδόκητον και το εντυπωτικόν. Αν δεν υπήρξε δε ο ποιητής παγκοσμίου επιβολής, υπήρξεν ο κατ' εξοχήν Γάλλος ποιητής της εποχής μας, η δε Γαλλική ψυχή, η οποία τόσο συχνά εδονήθη απ' αυτόν, θα τον κλάυση τώρα με όλα της τα δάκρυα» (βλ. «Εδ. Ροστάν», *Εστία*, 21-11-1918).

⁶²² Ο *Διαβάτης* του Coppée που παίζεται το 1918 απ' το Ωδείο αθηνών, αποκαλείται δράμα παλαιάς τεχνοτροπίας (βλ. Αλκ., «Από τα θέατρα – Η παράστασις της Δραματικής», *Εστία*, 26-2-1918). Για τη *Μήδεια* του Legouvé που παριστάνεται το 1918 πάλι απ' το Ωδείο Αθηνών, αναφέρονται τα εξής: «Χθες μας προσεφέρθη μόνον η *Μήδεια* του Λεγκουβέ κατά μετάφρασιν του κ. Αγγέλου Βλάχου. Η προσφυγή εις ξένας Μηδείας φαίνεται παράδοξος εις την πατρίδα του Ευριπίδου. Αλλά, αν καλά και σώνει πρέπει να παιχθή ξένη *Μήδεια*, ακατανόητον είνε ν' αφίνεται κατά μέρος η κλασική *Μήδεια* του Corneille η *Μήδεια* του Γκριλπάρτσερ, ην τόσον ωραία μετέφρασεν ο κ. Κ. Χατζόπουλος και τέλος πάντων η νεωτεριστική *Μήδεια* του Κατούλλου Μανδές και να σερβίρεται το ψυχρόν και ψεύτικο κατασκευάσμα του Λεγκουβέ. Το έργον αυτό πρέπει, φαίνεται, να το επαναλάβωμεν – έπαισε προ πολλού να παίζεται και εις την πατρίδα του συγγραφέως και αν κανείς Παρισινός το γνωρίζη εξ ονόματος, τούτο οφείλεται εις το περίφημον τετράστιχον, δια του οποίου ο Μπαμβύλλ εσατύρισε την προς τον Λεγκουβέ αδυναμίαν της Ριστόρη» (αλκ., «Από τα θέατρα – Η *Μήδεια* εις το Βασιλικόν», *Εστία*, 15-1-1918).

Τέλος, πρέπει να σημειώσουμε, ότι μελετώντας το ρεπερτόριο του Μεσοπολέμου των θιάσων των γάλλων πρωτοπόρων σκηνοθετών του Cartel, καθώς και το μεσοπολεμικό του Max Reinhardt στο Βερολίνο, διαπιστώνουμε παράλληλες κινήσεις και ίσως και μιμήσεις της αθηναϊκής σκηνης από την ευρωπαϊκή θεατρική κίνηση. Οι γάλλοι πρωτοπόροι, ιδίως ο Jacques Copeau, είναι γνωστό, ότι ανέβασαν συστηματικά κλασικό ρεπερτόριο. Ο προαναφερόμενος γάλλος σκηνοθέτης στις αρχές του Μεσοπολέμου μεταξύ 1919-1924 ανεβάζει στο Vieux Colombier Shakespeare, τη *Λοκαντιέρα* του Goldoni, τους *Γάμους του Φίγκαρο* του Beaumarchais και πολύ Molière. Ιδίως για τον τελευταίο είχε πραγματική λατρεία που τον οδήγησε κιόλας σε πειραματισμούς της commedia dell' arte. Εκτός, όμως, απ' τον Copeau, και ο Charles Dullin απ' το 1921 κηρύσσει μια μεγάλη επιστροφή στην παράδοση ανεβάζοντας μεταξύ των άλλων κλασικών συγγραφέων Shakespeare, Molière και Musset⁶²³, συγγραφείς που παίζονται και στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης μεσοπολεμικής επταετίας.

Έτσι, λοιπόν, θεωρούμε, ότι δεν είναι τυχαίες οι παρακάτω χρονικές αντιστοιχίες των παραστάσεων κλασικών έργων μεταξύ παρισινών πρωτοποριακών θιάσων και αθηναϊκής σκηνης, τουλάχιστον με τα στοιχεία που μπορούμε να διαθέτουμε για τις χρονολογίες των παρισινών παραστάσεων. Ο *Φιλάργυρος* παριστάνεται απ' τον Dullin το 1922 και τον ίδιο χρόνο απ' τον θίασο Βεάκη – Νέζερ. Ο *Έμπορος της Βενετίας* παριστάνεται το 1917 απ' τον Firmin Gémier και το 1918 απ' την Κυβέλη. Το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* παριστάνεται το 1920 απ' τον Copeau και το ίδιο έτος απ' το Ωδείο Αθηνών. Ο *Μάκβεθ* παίζεται το 1921 απ' τον Pitoëff και το 1922 απ' τον θίασο Βεάκη – Νέζερ. Οι *πανουργίες του Σκαπέν* ανεβαίνουν απ' τον Copeau και το 1922 ανεβαίνουν κι απ' το Ωδείο Αθηνών για πρώτη φορά μέσα στον 20ό αιώνα. Οι *γάμοι του Φίγκαρο* ανεβαίνουν στο Vieux Colombier απ' τον Copeau, καθώς κι απ' το Ωδείο Αθηνών το 1919 σε σκηνοθεσία Οικονόμου για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή.

Είναι, επίσης, πολύ πιθανό η αθηναϊκή σκηνή να επηρεάζεται κι απ' τις παραστάσεις του Reinhardt στο Βερολίνο λίγο προτού αρχίσει ο Μεσοπόλεμος. Έτσι, παρατηρούμε, ότι το 1916 ο αυστριακός σκηνοθέτης ανεβάζει τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* που παριστάνεται το 1919 για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή απ' το Ωδείο Αθηνών σε σκηνοθεσία Οικονόμου⁶²⁴. Όσο μηχανιστικές κι ίσως σε κάποιο βαθμό τυχαίες, κι αν είναι οι παραπάνω αντιστοιχίες απεικονίζουν, εντούτοις, τις επιδράσεις που δέχεται η ελληνική μεσοπολεμική σκηνή απ' την ευρωπαϊκή θεατρική πρακτική κι ιδίως τη γαλλική. Το φαινόμενο πρόκειται να το συναντήσουμε πολλές φορές στη συνέχεια, σε ακόμη πιο προφανή περιστατικά που αφορούν είτε σε κλασικούς συγγραφείς, οι οποίοι παίζονται πιο σπάνια (εξ ου και το ευνόητο της καταφανούς επίδρασης), είτε, φυσικά, σε πρωτοποριακούς.

⁶²³ Βλ. Jomaron, «Jacques Copeau: le tréteau nu» και «Ils était quatre» και «En quête de textes», στον τόμο *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 734-737, 755, 788-790.

⁶²⁴ Σχετικά με τη συγκεκριμένη παράσταση του Reinhardt, βλ. J. L. Styan, *Directors in perspective: Max Reinhardt*, ό.π., σ. 141.

β. Ελληνικό νεοκλασικό και ρομαντικό δράμα του 19^{ου} αιώνα

Στην εξεταζόμενη περίοδο παίζονται ελάχιστες ελληνικές νεοκλασικές τραγωδίες του 19^{ου} αιώνα σε ιαμβικό καθαρευουσιάνικο στίχο, με θέματα απ' τον αρχαίο κόσμο και με τη διατήρηση των αριστοτελικών ενοτήτων, όπως η *Φαύστα*, η *Μερόπη* του Δημ. Βερναρδάκη κι ο *Νέρων* του Τιμ. Αμπελά. Ελάχιστα είναι και τα ρομαντικά δράματα της ίδιας εποχής που παίζονται, όπως η *Γαλάτεια* του Σπ. Βασιλειάδη, *Η κατάρα της μάνας* του Αντ. Αντωνιάδη κι η *Κλεοπάτρα* του Τιμ. Αμπελά, τα δύο πρώτα με χρήση της δημοτικής παράδοσης.

Οι περισσότερες απ' αυτές τις παραστάσεις γίνονται συνήθως για κάποιο συγκεκριμένο λόγο στον Μεσοπόλεμο. Μπορεί, λοιπόν, να γίνονται για τον εορτασμό κάποιων δεκαετιών από τον θάνατο των συγγραφέων τους ως απότιση φόρου τιμής και πνευματικής αναγνώρισης, όπως γίνεται στην περίπτωση της παράστασης της *Γαλάτειας* του Σπ. Βασιλειάδη απ' την Κυβέλη το 1924 για τη συμπλήρωση της 50ετίας από τον θάνατο του δραματογράφου με την προτροπή της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων⁶²⁵. Μπορεί, επίσης, να γίνονται για τις τιμητικές ή ευεργετικές βραδιές παλαίμαχων ηθοποιών, όπως στην περίπτωση της παράστασης της *Φαύστας* του Βερναρδάκη απ' την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου το 1922 κι απ' την Λουκία Τίβερη το 1923 και της *Γαλάτειας* του Βασιλειάδη πάλι απ' την Τίβερη το 1922. Άλλες πάλι φορές πλαισιώνουν κάποια διάλεξη σχετική με την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, όπως στην περίπτωση της *Κατάρας της μάνας* το 1921 απ' το Ωδείο Αθηνών (παίζεται μόνο η πρώτη πράξη του δράματος), η οποία συνοδεύει την ομιλία της Σοφίας Αντωνιάδη για το ευρωπαϊκό κι ελληνικό ρομαντικό δράμα⁶²⁶. Οι παραστάσεις των νεοκλασικών τραγωδιών απ' τις ελάχιστες εναπομείνουσες παλαίμαχους ηθοποιούς του 19^{ου} αιώνα σηματοδοτούν και την αποτίμησή τους ως “μουσειακό είδος” απ' τους μεσοπολεμικούς διανοούμενους. Οι λαϊκοί θίασοι αποφεύγουν συνήθως τις παραστάσεις των ιαμβικών τραγωδιών προτιμώντας τα ρομαντικά δράματα στη δημοτική που έχουν να κάνουν με τη δημοτική παράδοση.

Η καθαρευουσιάνικη γλώσσα, όμως, δεν αποτελεί εμπόδιο μόνο για το λαϊκό κοινό, αλλ' επίσης, και για εκείνο των κεντρικών θιάσων. Μάλιστα, κάποιοι κριτικοί φθάνουν στο σημείο να πουν, ότι λόγω της “υπερκαθαρεύουσας” τους τα παραπάνω δράματα δεν έχουν τη σφραγίδα της νεοελληνικής ψυχής⁶²⁷. Το 1934 και μετά την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου ο Γρ. Ξενόπουλος με αφορμή τα 100 χρόνια του Βερναρδάκη αναφέρει τα εξής σχετικά με το εμπόδιο της καθαρεύουσας των δραμάτων του που απομακρύνει το σύγχρονο κοινό και τον μεσοπολεμικό καλλιτεχνικό κόσμο, λόγια που ισχύουν, φυσικά, και για την πρώτη επταετία του Μεσοπολέμου:

⁶²⁵ Για τις γενικότερες εκδηλώσεις προς την τιμήν του Σπ. Βασιλειάδη το 1924, βλ. «Η 50ετηρίς του Σπ. Βασιλειάδου», *Ελ. Β.*, 13-12-1924, καθώς και Μιλτ. Λιδωρίκης, «Σπυρίδων Βασιλειάδης», *Ελ. Β.*, 14-12-1924.

⁶²⁶ Βλ. *Καθημερινή*, 10-4-1921.

⁶²⁷ Αυτό λέγεται για τη *Γαλάτεια* του Βασιλειάδη το 1922 (βλ. Μώμος, «Αρχαία και βυζαντινή παράδοσις – Η *Φαύστα* του Βερναρδάκη», *Ελ. Β.*, 13-8-1922.)

«Τελευταία, σε μια συνεδρίαση της Καλλιτεχνικής Επιτροπής στο Εθνικό Θέατρο, είχαμε πάλι συζήτηση για τον Βερναρδάκη. Θέλαμε να επαναλάβουμε ένα έργο του, για να τιμήσει τα εκατόχρονά του κι η Εθνική μας Σκηνή –τί μεγάλο χρέος!– και συζητούσαμε αν ήταν δυνατό να εμφανισθούν η *Φαύστα*, η *Μερόπη* ή η *Μαρία Δοξαπατρή*, όπως ήταν γραμμένες. Και καταλήξαμε να το βρούμε όλοι αδύνατο. Όχι μόνο το κοινό δεν θ’ ανεχόταν πια τέτοια γλώσσα –παρά το πολύ – πολύ για μια μόνο βραδυά, από ευλάβεια προς τον σκοπό που θα γινόταν η παράσταση– μα κι οι ηθοποιοί θα δυσκολεύονταν φοβερά να καταλάβουν, ν’ αρθρώσουν, να προφέρουν. Το έργο για να δοθή και να ικανοποιηθούν οι κόποι και τα μεγάλα έξοδα του ανεβάσματος, θά’ πρεπε να διασκευασθή γενναία. Αλλ’ από ποιον; Κι έτσι το ζήτημα έμεινε σχεδόν άλυτο. Κι ενώ παίζονται όπως είναι τόσο πιο παλιά έργα, που το νεώτερο είνε σχεδόν εκατό χρόνων –η *Θυσία του Αβραάμ*, η *Ερωφίλη*, ο *Ερωτόκριτος*– σαράντα μόλις χρόνια ύστερ’ από τον απαράδειγμάτιστο θρίαμβό της, δεν είνε δυνατό να παιχθή η *Φαύστα*, το καλλίτερο στην ουσία του έργο της καθαρευουσιάνικης Σχολής. Ο Δημήτριος Βερναρδάκης είν’ ένας αδικημένος. Του άξιζε να διαβάζεται και να παίζεται πολύ περισσότερο από άλλους συγχρόνους του που επιζούν. Γιατ’ είχε πολύ ανώτερα λογοτεχνικά χαρίσματα κι ασύγκριτα περισσότερη σοφία, πολυμάθεια. Αλλά τον αδίκησε η φοβερή γλώσσα που μεταχειριζόταν. Αν η *Φαύστα* ήταν γραμμένη στη δημοτική, όχι μόνο θα κέρδιζε σε ποιητική αξία, αλλά και θα ζούσε αιώνια. Πόσες τραγωδίες ιστορικές και άλλες έχουμε στη δημοτική; Καμμιά δεν έζησε, ή καμμιά δεν θα ζήσει, γιατί καμμιάς ο ποιητής δεν ήταν Βερναρδάκης. Σήμερα είμαι βέβαιος, πως αν βρισκόταν ένας καλός ποιητής ν’ αγαπήσει τη *Φαύστα*, να εμπνευσθή απ’ αυτήν και να την αναπλάση σε ωραίους δημοτικούς στίχους, θά’ χαμε ένα νεοελληνικό δραματικό αριστούργημα. Και θά’ ταν ο μόνος τρόπος για να παρουσιάση λίγο Βερναρδάκη και το Εθνικό Θέατρο και να λείψη κάπως ένα τόσο παράξενο μα και τόσο δικαιολογημένο φαινόμενο: να κρατά εξόριστο η Εθνική μας Σκηνή τον κορυφαίο από τους νεώτερους εθνικούς δραματογράφους»⁶²⁸.

Παρόλες όμως τις παραπάνω επιφυλάξεις των μεσοπολεμικών διανοουμένων εναντίον των αρχαιοπρεπών τραγωδιών, οι τελευταίοι αναγνωρίζουν, ότι δεν δύνανται “με ελαφράν καρδίαν” να καταδικάσουν έργα, με τα οποία έζησε κι εγαλουχήθηκε μια ολόκληρη γενιά, έργα που έκλεισαν μέσα τους “την ψυχήν ενός ολοκλήρου κοινού, έστω και του κοινού μιας μόνον εποχής”⁶²⁹.

⁶²⁸ Βλ. την εισαγωγή του Γρ. Ξενόπουλου με τίτλο «Τα έργα του Βερναρδάκη» στην έκδοση της *Φαύστας* στην έμμετρη απόδοση στη δημοτική υπό Θεοδοσίου Θ. Δουβαλατέλλη, [δεν αναγράφεται εκδοτικός οίκος], Αθήνα, 1948, σσ. 18-19.

⁶²⁹ Τα συγκεκριμένα λόγια αναφέρει ο Μώμος για την περίπτωση της *Φαύστας* του Βερναρδάκη, αλλά και της *Γαλάτειας* του Βασιλειάδη συνεχίζοντας ως εξής: «Η *Φαύστα* είνε ένας μεγάλος σταθμός εις το ελληνικόν θέατρον και καμμίαν αξίαν ακόμη εάν δεν είχε, φθάνει ότι επιβληθείσα, μας απήλλαξε από την μανίαν της κατασκευής τραγωδιών. Ίσως δεν είνε απαρχή νέας σταδιοδρομίας, αλλά είνε το κύκνειον άσμα της σχολαστικής και βυζαντινής παραδόσεως. Είνε ό,τι και ο *Βέρθερος* δια τον ρομαντισμόν. Όπως εκείνος εσήμανε το τέλος της αισθηματολογίας, η *Φαύστα* εσήμανε το τέλος της αρχαιοπρεπούς και βυζαντινής τραγωδίας και ούτω συνετέλεσεν ώστε να τραπή το ελληνικόν θέατρον προς νέας οδούς» (βλ. Μώμος, «Το νεοελληνικόν θέατρον – Αρχαία και βυζαντινή παράδοσις – Η *Φαύστα* του Βερναρδάκη», *Ελ. Β.*, 13-8-1922).

5. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Οι αρχαίοι έλληνες τραγικοί κι η ερμηνεία τους αποτελούν την απόδειξη της ευρύτητας του υποκριτικού ταλάντου των πρωταγωνιστριών και των πρωταγωνιστών που θυμούνται τις τραγωδίες τους στις τιμητικές τους, σε σποραδικές φιλολογικές βραδιές⁶³⁰, καθώς και σε εξαιρετικές περιπτώσεις επίσημων ξένων επισκεπτών. Η Κοτοπούλη είναι εκείνη που διαπρέπει σε αρχαίους τραγικούς ρόλους, γι' αυτό και μέσα στην πρώτη μεσοπολεμική επταετία τη βλέπουμε να πρωταγωνιστεί στην αισχύλεια *Ορέστεια* και στον *Αγαμέμνονα* που παριστάνει το 1924 προς τιμήν του αντιβασιλέα της Αβησσυνίας Ρας Ταφάρι στο Ηρώδειο λαμβάνοντας ξανά τον τιμητικό χαρακτηρισμό της “εθνικής τραγωδού”⁶³¹, στον σοφοκλείο *Οιδίποδα τύραννο* και την *Αντιγόνη* που το 1924 δίνει ως τιμητική της παράσταση. Παλαίμαχοι ηθοποιοί λαμβάνουν κάποιες φορές μέρος σε παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών, όπως ο Διον. Ταβουλάρης που το 1918 και το 1923 συμμετέχει στις παραστάσεις του *Οιδίποδα τυράννου* με τον θίασο των Εδμόνδου Φυρστ – Χριστίνας Παλαιολόγου, καθώς και η Λουκία Τίβερη που το 1922 παριστάνει τη *Μήδεια* του Ευριπίδη.

Εκτός απ' τις πρωταγωνίστριες, το άλλο σημαντικό φυτώριο καλλιέργειας των αρχαίων κλασικών είναι οι δραματικές σχολές, οι οποίες με τη βοήθεια των καθηγητών τους διδάσκουν στους μαθητές τους την ιστορία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου μέσω των θεατρικών τους επιδείξεων. Οι σχολές αυτές, όπως το Ελληνικό Ωδείο, το Ωδείο Αθηνών κι η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, παριστάνουν τον *Ιππόλυτο στεφανηφόρο* και την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, την *Ορέστεια*, τους *Πέρσες* και τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, τον *Οιδίποδα τύραννο* και την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, τραγωδίες που έχουν μακρά ιστορία παραστάσεων στη νεοελληνική σκηνή.

Όλες οι παραπάνω παραστάσεις από πρωταγωνιστές και δραματικές σχολές διεξάγονται στο πλαίσιο της θεατρικής ρουτίνας των αθηναϊκών θιάσων της περιόδου, μέσα στο οποίο παρουσιάζονται ανακατεμένα αρχαίες τραγωδίες, ευρωπαϊκό βουλεβάρτο, νατουραλιστικό δράμα. Σχεδόν τίποτε δεν διαφοροποιεί τις παραστάσεις των έργων των αρχαίων τραγικών σε σχέση με αυτές των έργων μεταγενέστερων συγγραφέων, εκτός μόνο από την επιλογή του θεατρικού χώρου, ο οποίος στην περίπτωση των αρχαίων τραγωδιών μπορεί να είναι και το Ηρώδειο (στο Ηρώδειο παίζονται οι *Πέρσαι* του Αισχύλου το 1920 απ' την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Μιλτ. Λιδωρίκη κι ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου το 1924 απ' την Κοτοπούλη).

Οι πρώτοι, όμως, ουσιαστικοί προβληματισμοί για το ανέβασμα της αρχαίας τραγωδίας, οι οποίοι πρόκειται ν' ανατρέψουν όλο το παραπάνω σκηνικό της ρουτίνας που διαρκεί εδώ και δεκαετίες, θα ξεκινήσουν μέσα σ' αυτήν την πρώτη μεσοπολεμική επταετία, για να συνεχισθούν δριμύτεροι και πιο καρποφόροι τα επόμενα χρόνια.

⁶³⁰ Ο Εδμόνδος Φυρστ π.χ. παριστάνει τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή ως φιλολογική βραδιά το 1918 (βλ. *Εστία*, 19-9-1918).

⁶³¹ Βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή», *Ελ. Β.*, 21-8-1924.

Συγκεκριμένα το πρώτο ανανεωτικό εγχείρημα γίνεται απ' τον σκηνοθέτη Φώτο Πολίτη το 1919 με την παράσταση του σοφόκλειου *Οιδίποδα τυράννου* με την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου (έχουμε ήδη αναφέρει, ότι η σκηνοθέτηση της παράστασης άρχισε από τον Πολίτη και τελείωσε με τον Μιλτ. Λιδωρίκη). Ο τρόπος προσέγγισης της παραπάνω τραγωδίας το 1919 απ' τον Πολίτη αποτελεί σταθμό, καθώς ανοίγει νέες προοπτικές στην ερμηνεία και σκηνοθετική πραγμάτωση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου που θα καρποφορήσουν τα επόμενα χρόνια.

Όσον αφορά στις παραστάσεις των αριστοφανικών κωμωδιών, γνωρίζουμε, ότι από το 1900 ως και τον Μεσοπόλεμο παίζονται σχεδόν αποκλειστικά από βραχύβιους θιάσους φτιαγμένους ειδικά για παραστάσεις αριστοφανικών κωμωδιών κάτω από τη γενική ονομασία “Θίασοι αρχαίων έργων”. Αριστοφανικές κωμωδίες παίζονται, όμως, μέσα στον Μεσοπόλεμο κι απ' τους συνοικιακούς θιάσους, όπως τον “Πανελλήνιο Θίασο” της Τασίας Κύρου το 1923 (*Βάτραχοι* και *Νεφέλαι*) ή αυτόν της Καίτης Χαντά το 1918 (*Νεφέλαι*).

Οι κωμωδίες αυτές παίζονται αποκλειστικά ως άσεμνα κι ακατάλληλα για κυρίες θεάματα. Ο ημερήσιος τύπος δεν δίνει συχνά πληροφορίες για τους θιάσους αυτούς, για τη δραστηριότητά τους και για τα μέλη που τους απαρτίζουν. Συνήθως οι “θίασοι αρχαίων έργων” απαρτιζόμενοι κυρίως από άνδρες σχηματίζονται την τελευταία στιγμή, ευκαιριακά, για τις λιγοστές παραστάσεις τους των αριστοφανικών κωμωδιών. Γνωρίζουμε μέσα από τις στήλες θεαμάτων του ημερήσιου τύπου της εποχής, ότι μέσα στην πρώτη μεσοπολεμική επταετία παριστάνουν *Νεφέλες* (1921, 1922, 1924), *Θεσμοφοριάζουσες* (1921, 1922, 1924), *Λυσιστράτη* (1921-1923), *Βατράχους* (1921), *Εκκλησιάζουσες* (1922) στις μεταφράσεις του Γεώργιου Σουρή (*Νεφέλαι*), και του Πολύβιου Δημητρακόπουλου (*Θεσμοφοριάζουσαι*, *Λυσιστράτη*, *Εκκλησιάζουσαι*). Προφανώς οι παραπάνω κωμωδίες παίζονται με τη διάθεση των ακατάλληλων φαρσοκωμωδιών του ευρωπαϊκού κωμικού βουλεβάρτου που έχουμε ήδη εξετάσει. Χαρακτηριστικός είναι κι ο εναλλακτικός τίτλος που συχνά δίνεται στις *Θεσμοφοριάζουσες*: *Σουφραζέττες*⁶³². Ας μην ξεχνάμε, ότι το 1918 ένας απ' τους βασικούς μεταφραστές των άσεων αριστοφανικών κωμωδιών, ο Πολ. Δημητρακόπουλος, παρουσιάζει μια δική του πρωτότυπη ακατάλληλη 3πρακτη ιλαροτραγωδία με κύρια ηρωίδα μια αρχαία εταίρα, τη *Μέλισσα την εταίρα*, επηρεασμένος προφανώς απ' το ακατάλληλο άσεμνο στοιχείο των αριστοφανικών παραστάσεων κι απ' το κωμικό ευρωπαϊκό βουλεβάρτο.

Στον Μεσοπόλεμο, όμως, για πρώτη φορά στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου συντελείται ένα εκσυγχρονιστικό βήμα ως προς την κατεύθυνση της καλλιτεχνικής αξιοποίησης των αριστοφανικών κωμωδιών. Το 1919 η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου με σκηνοθέτη τον Μιλτιάδη Λιδωρίκη παρουσιάζει την πρώτη κατάλληλη για κυρίες αριστοφανική παράσταση, την *Ειρήνη*, με καλλιτεχνικές, μάλιστα, βλέψεις, αφού χρησιμοποιεί και τη βοήθεια του ζωγράφου Περικλή Βυζάντιου. Η διασκευή ανήκει πάλι στον Πολ. Δημητρακόπουλο, στην παράσταση πρωταγωνιστεί ο

⁶³² Τον τίτλο *Σουφραζέττες* τον συναντάμε σε ακατάλληλη παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών* του 1926 από μη αναφερόμενο θίασο (βλ. *Ελ. Β.*, 16-1-1926).

Χριστ. Νέζερ, ενώ η ρωσίδα χορεύτρια Καμινόσκ εκτελεί αρχαίους χορούς. Το 1924 έχουμε τη δεύτερη κατάλληλη για κυρίες και καλλιτεχνικού χαρακτήρα παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας, αυτήν του *Πλούτου* απ' τον Θίασο των Νέων του Ανδρέα Παντόπουλου στην έμμετρη μετάφραση του Ιωάννη Σιδέρη (από τις πρώτες συμμετοχές του τότε νεαρού ιστορικού του νεοελληνικού θεάτρου στα μεσοπολεμικά θεατρικά δρώμενα) και σε σκηνοθεσία Σπύρου Μελά.

Οι παραπάνω παραστάσεις, για τις οποίες δεν διαθέτουμε και πολλές πληροφορίες από τον ημερήσιο τύπο, αποτελούν το έναυσμα για την καλλιτεχνική προσέγγιση και παρουσίαση των αριστοφανικών κωμωδιών που πρόκειται να συνεχισθεί κατά τις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους (παράσταση *Ορνίθων* το 1929 απ' την Ελευθέρα Σκηνή σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά, παράσταση *Πλούτου* το 1936 σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν). Αυτές οι μεταγενέστερες παραστάσεις επηρεάζονται από τις παράλληλες πρωτοποριακές εξελίξεις της παρισινής σκηνης και αξιοποιούν ανανεωτικά τον Αριστοφάνη.

Κλείνουμε με μια παράσταση έργου του Λουκιανού - συγγραφέα του 2^{ου} μΧ. αιώνα της ελληνιστικής περιόδου- τον *Τίμωνα τον Μισάνθρωπο* που παρουσιάζει το 1920 το Ωδείο Αθηνών σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου. Είναι η πρώτη φορά που διασκευάζεται και παριστάνεται στην ελληνική σκηνή σατιρικός διάλογος του Λουκιανού. Δεν γνωρίζουμε τίποτε παραπάνω ούτε για τον διασκευαστή, ούτε για την παράσταση, παρά μόνο, ότι κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο πρόκειται να εμφανισθεί για δεύτερη και τελευταία φορά μία άλλη διασκευή σατιρικού διαλόγου του Λουκιανού στην ελληνική σκηνή μέσα από το Θέατρον Τέχνης του Σπ. Μελά. Μπορούμε να ερμηνεύσουμε το φαινόμενο της “ανακάλυψης” τού ως τότε άγνωστου στην ελληνική σκηνή Λουκιανού μόνο ως μία πρόταση αξιοποίησης του αντιρεαλιστικού φανταστικού θεάτρου, καθώς ο συγγραφέας - σατιριστής είναι μεν μιμητής του Πλάτωνα, αλλά με έντονη την παρουσία του κωμικού - σατιρικού και του φανταστικού στοιχείου.

III. ΜΕ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΠΡΟΣ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ: ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΥΙΟΘΕΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

Φθάνουμε τώρα στο τρίτο σκέλος του παραστασιολογίου της πρώτης επταετίας του Μεσοπολέμου που θα μπορούσε κανείς να πει, ότι αντιπροσωπεύει σχηματικά το “μέλλον”. Ενώ στις δύο προηγούμενες ενότητες εξετάσαμε το “παρόν” που αποτελείται από τα σύγχρονα έργα ρεαλιστικού χαρακτήρα, και το “παρελθόν” που συντίθεται από ήδη καταξιωμένους κι εν πολλοίς γνωστούς συγγραφείς στο αθηναϊκό κοινό εδώ και χρόνια, τώρα θα εξετάσουμε την προβολή του θεατρικού κόσμου της εποχής προς το “μέλλον”, δηλαδή προς την κατεύθυνση περισσότερο ρηξικέλευθων και πρωτόγνωρων καλλιτεχνικών κινημάτων που κάνουν αίσθηση σε κριτικούς και κοινό στο διάστημα 1918-1924. Αυτό δεν σημαίνει, ότι όλα τα δράματα που θα παρουσιασθούν στην παρούσα ενότητα, ανήκουν σε πρωτοεμφανιζόμενους δραματογράφους και σε εντελώς πρόσφατα και πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα, καθώς υπάρχουν χρονολογικά παλιότεροι του Μεσοπολέμου δραματογράφοι και έργα (π.χ. Bernard Shaw, Frank Wedekind), οι οποίοι, όμως, αρχίζουν να γίνονται ευρύτερα γνωστοί κατά τον Μεσοπόλεμο και να παρουσιάζουν νέες θεματογραφικές ή μορφικές προοπτικές για το νεοελληνικό θέατρο.

Στο παρόν σκέλος πρόκειται να ενταχθούν, επίσης, οι ουσιαστικές εκσυγχρονιστικές τροποποιήσεις που συντελούνται σε ήδη υπάρχοντα δραματικά είδη. Σχηματικά μπορούμε εν ολίγοις να πούμε, ότι όλοι οι συγγραφείς, τα δράματα και τα καλλιτεχνικά κινήματα αυτής της ενότητας, η σημασία των οποίων θα φανεί εναργέστερα στις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους, στρέφονται ενάντια στο ρεαλιστικό θεατρικό καλούπι σε όλες τις εκφάνσεις του (βουλεβάρτο, ηθογραφία, πατριωτικό δράμα), με συνέπεια ν’ αναδύονται αντιρεαλιστικές ως επί το πλείστον προτάσεις που ρίχνουν το βάρος στον υποκειμενισμό, στην εσωτερική του εξωτερικού κόσμου, στο υποσυνείδητο και τις αθέατες πλευρές του ανθρώπου. Έχουμε, λοιπόν, τους πρώτους πειραματισμούς, εγχώριους κι ευρωπαϊκούς, με αντιρεαλιστικά κι εξωηθογραφικά κινήματα, τα οποία απορρίπτουν την πειραματική νατουραλιστική μέθοδο.

1. ΑΝΤΙΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ

Ως αντίβαρο της φωτογραφικής πειραματικής μεθόδου και του αξιώματος της άμεσης βίωσης - εμπειρίας του ρεαλισμού - νατουραλισμού, της αυστηρής αιτιοκρατικής πλοκής του “καλοφτιαγμένου έργου”, της λογικής του “έργου με θέση” και της ηθογραφίας, οι σύγχρονοι έλληνες νεορομαντικοί δραματογράφοι έρχονται με αρκετή καθυστέρηση μέσα στην πρώτη επταετία του Μεσοπολέμου να προτείνουν στοιχεία που μας παραπέμπουν στον ευρωπαϊκό συμβολισμό του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20^{ου} αιώνα. Τα στοιχεία αυτά είναι τα σύμβολα, ο υποκειμενισμός, το προαίσθημα, το άλογο, τα όνειρα, το πλανώμενο συναίσθημα του μοιραίου, της καταδίκης και του θανάτου, η διαθλώμενη θλίψη, οι ανολοκλήρωτοι έρωτες, οι φιγούρες των ασθενικών νέων, η εναρμόνιση της υποκειμενικής ψυχικής κατάστασης του ατόμου με τα στοιχεία της φύσης, η τοποθέτηση της υπόθεσης των δραμάτων τους σε ακαθόριστη υποβλητική μεσαιωνική ατμόσφαιρα ή μέσα στο όνειρο ή στο πλαίσιο του παραμυθιού, η αντίθεση πραγματικού και φανταστικού, ο λυρισμός, η χρήση του στίχου και η σύγχυση παρελθόντος και παρόντος.

Έτσι, λοιπόν, στο μονόπρακτο δράμα του Σωτήρη Σκίπη *Το μαύρο σκυλί* που παίζεται το 1923 απ’ το Θίασο Νέων Ηθοποιών με την Εύα Νικολέσκου – Πλεμενίδου, έχουμε την ασθενική φιγούρα του νεαρού Θύμιου. Ο ήρωας παραστέκει με μαύρα προαισθήματα την ετοιμοθάνατη μητέρα του, ενώ το συμβολικό αλύχτισμα ενός σκύλου μαρτυρά την επερχόμενη συμφορά και προαναγγέλλει το προδιαγεγραμμένο θανατικό. Το λυπητερό ουρλιαχτό του σκυλιού ανάγεται σε σύμβολο για τον ήρωα, ο οποίος το ακούει μέσα στην ψυχή του σε κάθε δύσκολη περίπτωση της ζωής του (π.χ. στην περίπτωση της πυρκαϊάς του εργοστασίου του πατέρα του στο παρελθόν, καθώς κι όταν ο τελευταίος τρελάθηκε). Στο τέλος του δράματος η μανία των στοιχείων της φύσης και των ζώων –το βουητό του ανέμου, το ουρλιαχτό του σκυλιού– συνάδουν με τα κλάματα, τη σύγχυση και τον θόρυβο των συγγενών για τον θάνατο της μητέρας, αλλά και με τη συναισθηματική φόρτιση του ήρωα που δείχνει να τρελαίνεται.

Το αόριστο περιβάλλον του δυτικού μεσαιωνικού παραμυθιού - θρύλου με ήρωες βασιλιάδες και πριγκιπόπουλα και το στοιχείο του συμβολικού ονείρου που προμηνά το επερχόμενο κακό, τα συναντάμε στο έμμετρο παραμυθόδραμα σε 4 μέρη του Ιωάννη Πολέμη *Μια φορά κι έναν καιρό* που περιέχει και στοιχεία της ελληνικής δημοτικής παράδοσης. Το δράμα βραβεύεται στον Αβερώφειο δραματικό διαγωνισμό του 1923 και παριστάνεται το ίδιο έτος στο Ωδείο Αθηνών σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου. Το περιβάλλον της ελληνικής Φραγκοκρατίας και της κυριαρχίας του Δελαρός στην Αθήνα το συναντάμε και σε άλλο δράμα του Πολέμη, το ποιητικό έμμετρο μονόπρακτο *Μια νύχτα με φεγγάρι* που αποτελεί διασκευή του ίδιου του Πολέμη από το μυθιστόρημά του “Ο Καστελλάνος”. Παριστάνεται το 1918 απ’ τον θίασο Κυβέλης. Το μονόπρακτο του Πολέμη ασχολείται με ζητήματα ρομαντικών ερωτικών αντιζηλιών και απιστιών, οι οποίες έχουν τραγικό τέλος με το φονικό των αθώων ρομαντικών ηρώων.

Το μεσαιωνικό –αυτή τη φορά ιταλικό– περιβάλλον συναντάμε και στο έμμετρο μονόπρακτο του πρωτοεμφανιζόμενου δραματογράφου Λαέρτη Λάρμη (Κώστα Αθανασιάδη) *Η τραγωδία της ζήλειας* εμπνευσμένο από τρεις στίχους του Δάντη που διεξάγεται κατά τον 13^ο αιώνα στη Σιένα. Παριστάνεται το 1918 απ’ την Κυβέλη. Και σ’ αυτό το έργο υπάρχει το στοιχείο του προμαντέματος του επερχόμενου φονικού μέσω του αρχικού προλόγου του Περιβολάρη, καθώς και το στοιχείο του απέλλιδος και δυστυχημένου έρωτα.

Το στοιχείο της σύγχυσης μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας το συναντάμε στο μονόπρακτο ονειρόδραμα του Γιάγκου Αργυρόπουλου *Το νυχτερινό τραγούδι*, όπου υπάρχει και το θέμα του ακυρωμένου έρωτα δύο νέων. Παριστάνεται το 1919 απ’ τον θίασο της Κοτοπούλη. Στο μονόπρακτο *Ένας όρκος*⁶³³ του Γεωργίου Κορομηλά που παίζεται το 1919 απ’ την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Μιλτ. Λιδωρίκη, συναντάμε, επίσης, τη σύγχυση μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας. Στο *Νυχτερινό τραγούδι* η υποβλητική ερωτική ατμόσφαιρα που υφίσταται μεταξύ του ονείρου της ηρωίδας και της πραγματικότητας σε κήπο θαλερό, συμπληρώνεται από τους ήχους ενός βιολοντσέλου, το οποίο εκτελεί περιπαθώς τη *Reverie* του Schumann. Στο μονόπρακτο *Ένας όρκος* η σκηνή που διεξάγεται στο όνειρο της γριάς ηρωίδας –flash-back στο παρελθόν της και στην εποχή της νεότητάς της στα χρόνια του Όθωνα- λαμβάνει χώρα, σύμφωνα με τις σαφείς σκηνικές οδηγίες του δραματογράφου, σε ημίφως, με απαλές χειρονομίες και χαμηλό τόνο φωνής, έτσι ώστε να δίνει περισσότερο την εικόνα οράματος, παρά της φυσικής σκηνής. Η σκηνή επανέρχεται στο φως, όταν πια τελειώνει το όραμα της ηρωίδας, την οποία ξαναβλέπουμε με τα γεροντίστικα ρούχα της, σε αντίθεση με το νυφικό του γάμου της που φορούσε στο όραμα κατά την υποτιθέμενη εποχή της νεότητάς της. Μέσα σε όνειρο διεξάγεται και το μονόπρακτο σκηνικό παιχνίδι *Πραγματικότητας* του Ι. Παξινού που παίζεται το 1918, χωρίς, όμως, να διαθέτουμε περισσότερες πληροφορίες γι’ αυτό⁶³⁴.

Στο 4πρακτο δράμα *Η κόρη των κυμάτων*⁶³⁵ -διασκευή του Μιλτ. Λιδωρίκη από κινηματογραφική ταινία- που παριστάνεται το 1918 απ’ την Κυβέλη σε σκηνοθεσία του ίδιου του διασκευαστή, συναντάμε τη μυστηριώδη λυρική κι ανυπότακτη θαλασσινή γυναικεία φιγούρα της Μαρίας-Στέλλας. Αυτή η φιγούρα αποτελεί τη μετενσάρκωση της νεκρής συζύγου του ήρωα, την οποία ο τελευταίος έπνιξε στη θάλασσα λόγω της ερωτικής απιστίας της. Στο δράμα λόγω της παράδοξης αυτής μεταφορικής και ποιητικής μετενσάρκωσης κυριαρχεί το στοιχείο της σύγχυσης παρόντος και παρελθόντος. Οι δύο γυναικείες φιγούρες, η αφανής νεκρή σύζυγος του ήρωα

⁶³³ Γεώργιος Κορομηλάς, *Ένας όρκος*, χειρόγραφο Θ. Μ. Κριτικός της *Καθημερινής* το 1919 -έτος, κατά το οποίο παίζεται το δράμα στην ελληνική σκηνή- το χαρακτηρίζει ως ποιητικό έργο με τη μορφή ονείρου που δεν βασίζεται στο δυνατό, δηλαδή, σε πραγματικά ρεαλιστικά γεγονότα (βλ. Η σκηνία [ψευδώνυμο του Γεωργίου Βλάχου, βλ. Κυρ. Ντελόπουλος, ό.π., σ. 85], «Θεατρικά βράδια – Δύο ελληνικά έργα», *Καθημερινή*, 9-10-1919).

⁶³⁴ «Από τα θέατρα – Η χθεσινή ημερίς», *Εστία*, 14-1-1918.

⁶³⁵ Μιλτιάδης Λιδωρίκης, *Η κόρη των κυμάτων*, χειρόγραφο Θ. Μ. Προφανώς λόγω της μεταφοράς του δράματος από κινηματογραφική επιτυχία της εποχής αναγγέλλεται στον ημερήσιο τύπο ως “λαϊκό έργο με δημοτικότερη υπόθεση” (βλ. *Εστία*, 1-9-1918).

που πνίγηκε στη θάλασσα κατά το παρελθόν κι η υπαρκτή Μαρία-Στέλλα, η οποία επαναλαμβάνει στο παρόν την ίδια ιστορία του πνιγμού, ταυτίζονται.

Στην παρούσα ομάδα δραμάτων εντάσσουμε και την έμμετρη δραματική φαντασμαγορία σε 3 μέρη του Πολ. Δημητρακόπουλου *Το κριτήριο* που παριστάνεται το 1922 απ' την Κοτοπούλη. Το δράμα διαφέρει κάπως απ' τα προηγούμενα, καθώς ο διάλογός του κι η ροή της υπόθεσής του εκτυλίσσονται ρεαλιστικά. Τοποθετείται, όμως, σε φανταστικό πλαίσιο, στους ουρανούς, όπου ο ήρωας είναι υπόδικος κι εξομολογείται τη ζωή και τα κρίματά του ενώπιον του Θεού, προφανώς κατά την ώρα της υπέρτατης κρίσης. Το σκηνικό περιβάλλον, λοιπόν, είναι τελείως φανταστικό κι εξωπραγματικό, το έργο διαθέτει φιλοσοφική, ποιητική και νοσταλγική χροιά, ενώ ο δραματογράφος δίνει πλήρεις λεπτομέρειες για τη διάταξη, το σχήμα, το χρώμα και τον φωτισμό των σύννεφων, τα μισά εκ των οποίων συμβολίζουν το βασίλειο του Θεού, ενώ τα άλλα μισά αυτό του Σατανά. Τα λόγια του Θεού και του Σατανά που προσπαθούν ο καθένας με τη σειρά του να προσηλυτίσουν τον Υπόδικο, ακούγονται μέσα από την επανάληψή τους από τον ίδιο τον ήρωα.

Άλλα λυρικά νεοσυμβολιστικά δράματα που παίζονται κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία, είναι, επίσης, η *Αγιά-Μαρίνα* του Δημήτριου Πίππη (παριστάνεται το 1919 με τον Ν. Ροζάν) και το έμμετρο μονόπρακτο δράμα του Ι. Πολέμη *Γελίμερ* (παίζεται το 1920 απ' το Ωδείο Αθηνών σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου), για τα οποία, όμως, δεν διαθέτουμε περισσότερες πληροφορίες, ούτε και τα κείμενά τους.

Τέλος, στην κατηγορία των αντιρεαλιστικών δραμάτων εντάσσονται και τέσσερα έργα διαφορετικού χαρακτήρα σε σχέση με τα παραπάνω. Εκτυλίσσονται στην αρχαία Ελλάδα και στο Βυζάντιο, αρκετά εκφράζουν πατριωτική έξαρση, ενώ χρησιμοποιούν στίχο, χαρακτηριστικό του αντιρεαλιστικού δράματος. Αυτά είναι το έμμετρο εθνικό – ιστορικό – πολιτικό δράμα του Αλέκου Γαλανού *Ο βασιλιάς των Αθηνών*, το 3πρακτο έμμετρο δραματικό λυρικό ερωτικό - πατριωτικό ποίημα του Λαέρτη Λάρμη (Κώστα Αθανασιάδη) *Της ωμορφιάς τα μάγια*, η “ρεαλιστική τραγωδία σε ίαμβο” *Κλυταιμνήστρα* του Πλάτωνα Ροδοκανάκη και η 3πρακτη τραγωδία *Φαίδρα* του Αριστομένη Προβελέγγιου.

Το δράμα του Γαλανού αναφέρεται στο αρχαίο ελληνικό δημοκρατικό ιδεώδες⁶³⁶. Το δράμα του Αθανασιάδη αναφέρεται με πατριωτική έξαρση στην εποχή της κατάληψης του Βυζαντίου από τους Καταλάνους το 1300 μ.Χ. χρησιμοποιώντας ως ήρωες υπαρκτά ιστορικά πρόσωπα (πρόσωπα απ' τις ιστορικές βυζαντινές οικογένειες των Μελησσινών και των Κεδρηνών)⁶³⁷. Η *Κλυταιμνήστρα* του Ροδοκανάκη είναι

⁶³⁶ Δυστυχώς το κείμενό του δεν βρέθηκε, αλλ' από τον ημερήσιο τύπο της εποχής μαθαίνουμε, ότι αφορά στην ιστορία των αρχαίων Αθηνών γύρω στα 527 π.Χ. και των αρχαίων τυράννων αναφέροντας την αυτομολία του Ιππία στο εχθρικό βασίλειο του Δαρείου, τη μάχη του Μαραθώνα με τον Κυναίγειρο, τις βασιλικές κακουργίες. Το κεντρικό του θέμα είναι μάλλον το αρχαίο δημοκρατικό ιδεώδες που συνδέεται με την αγάπη στην πατρίδα (βλ. *Ελ. Β.*, 14-11-1924).

⁶³⁷ Το έντονο πατριωτικό αίσθημα του δράματος διαφαίνεται ενδεικτικά στο παρακάτω απόσπασμα: «-ΒΟΣΚΟΣ: Είν' η πατρίδα μας μεγάλη και τρανή, Πρώτη στον Κόσμο φάνηκε και θα χαθεί στερνή. Πατρίδα μας δεν είναι μονάχα τούτ' η γωνιά, που την πλακώνει πρόσκαιρα η σκλαβιά. Από τη Μαύρη

βασισμένη στον μύθο της αρχαίας βασίλισσας των Μυκηνών. Ο συγγραφέας της υπόσχεται, ότι θα παρουσιάσει τη φυσιογνωμία της αιματηρής βασίλισσας εντελώς διαφορετική απ' αυτήν των τραγικών της αρχαιότητας⁶³⁸. Η *Φαίδρα* του Προβελέγγιου είναι εμπνευσμένη πάλι απ' την αρχαία Ελλάδα και αφορά στον έρωτα της Φαίδρας προς τον πρόγονό της Ιππόλυτο. Χρησιμοποιεί στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας, όπως την εμφάνιση του εξάγγελου και την τραγική λύση που δίνει ο Ποσειδώνας, αποστέλλοντας θαλάσσιο τέρας που θανατώνει τον αγνό Ιππόλυτο και προκαλεί τον αυτοχειριασμό της Φαίδρας. Εντούτοις, η διάπλαση των χαρακτήρων, και ιδίως αυτή της ηρωίδας, κάνουν την τραγωδία να προσεγγίζει το νεότερο δράμα. Η Φαίδρα δεν μοιάζει με τη σεμνή γυναίκα του αρχαίου μύθου, αλλά παρουσιάζεται ως σύγχρονη ερωτευμένη και σαρκικά παθιασμένη γυναίκα που δεν φοβάται να εκδηλώσει το πάθος της, προσδίδοντας στο δράμα ψυχολογικές αιχμές⁶³⁹.

Τα δράματα που αντλούν τα θέματά τους από την αρχαία Ελλάδα και το Βυζάντιο κατά τα πρότυπα της ρομαντικής τραγωδίας του 19^{ου} αιώνα, έχουν σε γενικές γραμμές εκλείψει κατά τον Μεσοπόλεμο και θεωρούνται πια παρωχημένα και ρητορικά⁶⁴⁰. Ένα γεγονός που δικαιολογεί

Θάλασσα και τα ψηλά Βαλκάνια, ως πέρ' απ' το νησί του Ψηλορείτη, κι από τους τόπους του Χριστού στα πέρατα της θάλασσας του Αποσπερίτη, χώρες δικές μας, φωτερές απ' το δικό μας πνέμα. Και τρίσβαθα έχουν ποτισθεί με το δικό μας αίμα. Από τους πιο παλιούς καιρούς, βουνά, θάλασσες, κάμποι. Κι ολομεσής πεντάμορφη, χρυσή κορώνα λάμπει, Καμάρι της Αντολής, της Δύσης περηφάνεια η Πόλ' η Θεοφύλαχτη και Κοσμοζακουστή. [...] Κι αθάνατη η Ελλάδα μας αιώνια θά' ναι Πνευματική και Καλλιτεχνική Μητέρα όλου του Κόσμου. – ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ: Είμαστε Χριστιανοί κι είμαστ' οι πρώτοι απ' όλους και του Κυρίου ο διαλεχτός λαός» (Λαέρτης Λάρμης -Κώστας Αθανασιάδης-, *Της ωμορφιάς τα μάγια*, εκδ. Κασταλία, Αθήνα, 1937 (2), σσ. 43, 51-54, 83-86).

⁶³⁸ Καθώς το κείμενο της τραγωδίας δεν βρέθηκε, παίρνουμε μια ιδέα των προθέσεων του συγγραφέα απ' τις δηλώσεις του στον ημερήσιο τύπο. Έτσι, στα παρακάτω λόγια, ο Πλ. Ροδοκανάκης, κάνει φανερή την πρόθεσή του για ψυχολογική διαγραφή της ηρωίδας: «Η *Κλυταιμνήστρα*, η οποία θα εμφανισθή σήμερα, θα ειπή πράγματα δια πρώτην φοράν ακουόμενα, θλίψεις και πόθους και μίση και φόβους, που θα σηκώσουν, καθώς ελπίζω, μίαν πτυχήν του πέπλου των αιώνων, ο οποίος κρύβει τα μυθικά αυτά πρόσωπα πολιτισμών παναρχαίων. Η *Κλυταιμνήστρα* της σημερινής παραστάσεως, δεν ανέχεται ούτε τον άνδρα της, που πιθανόν να γυρίσει, ούτε τα παιδιά της, με τα οποία τρώγεται σαν αγρίμι. [...] Η αλήθεια, όμως, είναι, ότι όλα αυτά τα ομηρικά πρότυπα, τα οποία επί χιλιετηρίδα οι δραματουργοί και οι άλλοι ποιηταί παρουσίασαν πάντοτε σύμφωνα με την παράδοσιν του 800 π.Χ., προσεπάθησα να εμφανίσω εις νέας εντελώς συλλήψεις, εις νέας δημιουργίας, αι οποίαι, χωρίς να αποβάλλουν εντελώς τα χαρακτηριστικά της επικής παραδόσεως, να ζουν όμως και να σκέπτονται με τα ένστικτα του 1200 π.Χ., ότε τα ελληνικά παράλια ήταν πειρατικά λημέρια και από την Αίγυπτον και την Χαναάν εισέδουν εις τας καλύβας των κουρσάρων του Αιγαίου τα πρώτα σπέρματα των θεοκρατικών πολιτισμών της Ανατολής» (βλ. Πλάτων Ροδοκανάκης, «*Κλυταιμνήστρα*», *Εστία*, 6-9-1928). Δημοσίευμα της ίδιας εποχής αναφέρει, ότι «η *Κλυταιμνήστρα*, γραμμένη στον μουσικότερο ίαμβο, παρουσιάζει μία νέα όλως φυσιογνωμία της αιματηρής βασίλισσας, άσχετη προς εκείνη, που μας παρέχουν οι τραγικοί της αρχαιότητας. Οι τελευταίες ανασκαφές των Μυκηνών της Τροίας και της Κνωσσού έφεραν στο φως ένα προελληνικό πολιτισμό, τον οποίο δεν γνώριζαν οι κλασικοί και οι της Αναγέννησης και αυτές οι πληροφορίες χρησιμεύουν ως ρυθμιστής της νέας τραγωδίας» (βλ. «*Κλυταιμνήστρα*», *Εστία*, 20-3-1918).

⁶³⁹ Βλ. τις απόψεις των κριτικών του δράματος: Η σκνίπα, «Θεατρικά βράδυα – *Φαίδρα*», *Καθημερινή*, 12-10-1919, Αττικός, «Από ημέρας εις ημέραν – *Φαίδρα*», *Καθημερινή*, 14-10-1919 και Λέων, «Αναγέννησις», *Ελ. Β.*, 15-11-1924.

⁶⁴⁰ Ανώνυμος κριτικός αναφέρει το 1924 σχετικά με τον *Βασιλιά των Αθηνών* του Α. Γαλανού: «Μαζί με τον θάνατον τόσων άλλων ωραίων εθίμων και παραδόσεών μας, εδώ και κάποσα έτη επήλθε και ο θάνατος του ιστορικού εθνικού δράματος στο ελληνικόν θέατρον. Ο συγγραφεύς όμως κ. Αλ. Γαλανός, του οποίου όλα τα έργα είχαν τόσην επιτυχίαν, κάμνει αύριον μίαν χειρονομίαν, που μπορεί κανείς να την ονομάσει και γενναίαν: ν' αναστήση το εθνικόν ιστορικόν δράμα. Κάμνει μίαν χειρονομίαν οπισθοδρομικήν ίσως προς το πνεύμα της εποχής, πάντως όμως ωραίαν, με το έμμετρον δράμα του *Ο*

την επιλογή κλασικών θεμάτων απ' την αρχαία Ελλάδα στα συγκεκριμένα δράματα, είναι κι η ίδια η ηλικία των συγγραφέων τους, καθώς και ο Αρ. Προβελέγγιος και ο Πλ. Ροδοκανάκης ανήκουν σε παλαιότερη συγγραφική γενιά, η οποία έχει γαλουχηθεί με τα εθνικά ρομαντικά δράματα (μάλιστα, ο Πλ. Ροδοκανάκης πεθαίνει το 1919). Παρ' όλα αυτά, κάποια απ' αυτά, όπως η *Φαίδρα* και η *Κλυταιμνήστρα*, προσπαθούν να ανανεωθούν εισάγοντας το στοιχείο της ψυχογραφίας, όπως αναφέραμε παραπάνω.

Λαμβάνοντας υπόψη μας όλα τα προαναφερθέντα δράματα, μπορούμε γενικότερα να πούμε, ότι ο νεορομαντισμός κι ο συμβολισμός προτείνονται ως εκσυγχρονιστικές κατευθύνσεις στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου. Αυτό συμβαίνει, επειδή οι νεορομαντικές αυτές κατευθύνσεις δεν πρόφθασαν ν' αναπτυχθούν κατά τις δεκαετίες των αρχών του 20ού αιώνα. Οι διαδικασίες πρόσληψης του αντιρεαλισμού δεν ακολούθησαν τις αντίστοιχες ευρωπαϊκές. Έτσι, βρισκόμαστε ενώπιον του εξής φαινομένου: ενώ ο συμβολισμός κι ο νεορομαντισμός γενικότερα εμφανίζονται στην Ευρώπη ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20ού με τους Maeterlinck, Hofmannsthal, Wilde, Hauptmann, Ibsen και τους σκηνοθέτες Lugné-Poe, Paul Fort και Max Reinhardt, ως αντίδραση και ως δριμεία αμφισβήτηση κατά του ήδη καθιερωμένου ρεαλισμού – νατουραλισμού, αντίθετα στην Ελλάδα εισάγονται πολύ αργότερα, κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, και συνυπάρχουν με το κοινωνικό - ψυχολογικό ρεαλιστικό - νατουραλιστικό δράμα, χωρίς να δημιουργήσουν ρήξη μαζί του.

Συνεπώς, στον ελληνικό θεατρικό χώρο το νεορομαντικό ρεύμα έρχεται καθυστερημένα και δεν προλαβαίνει να δώσει σχεδόν καθόλου καρπούς κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Τα προ-μεσοπολεμικά ελληνικά συμβολιστικά και νεορομαντικά δράματα είναι ελάχιστα και μεταφερόμενα στη σκηνή καταλήγουν συνήθως σε αποτυχίες: *Φαία και Νυμφαία* Χρ. Δαραλέξη (1902), *Ξένη* Τ. Φραγκαντώνη (1905), *Ο γιος του ίσκιου* Σπ. Μελά (1907)⁶⁴¹, *Τα τρία φιλά* του Κ. Χρηστομάνου, *Ο βασιλιάς ανήλιαγος* του Ι. Πολέμη (1910), ενώ κάποια άλλα λυρικά δράματα αντλημένα απ' τη δημοτική παράδοση γράφονται μεν, αλλά δεν ανεβαίνουν καθόλου στη σκηνή των δύο πρώτων δεκαετιών του αιώνα, όπως *Το γιοφύρι της Άρτας* του Ηλ. Βουτιερίδη (1903), *Το ανεχτίμητο* του Π. Χορν (1906), *Ο Πρωτομάστορας* του Ν. Καζαντζάκη (1910), καθώς και τα ονειροδράματα – παραμυθοδράματα των Γιάννη Καμπύση (*Το δαχτυλίδι της μάνας*, *Ο Αρήγιαννης*, *Η Ανατολή*) και του Ψυχάρη (*Ο Κυρούλης*, *Ο Γουανάκος*)⁶⁴².

Ας προσθέσουμε, ακόμη, ότι η παλαμική λυρική ποιητική *Τρισεύγενη* με στοιχεία δημοτικής παράδοσης, τυπωμένη το 1902, παίζεται για

Βασιλιάς των Αθηνών εις το Εθνικόν Θέατρον, πρώην Βασιλικόν» (βλ. «Μία ανάστασις», *Ελ. Β.*, 13-11-1924).

⁶⁴¹ Χαρακτηριστικό είναι και το γεγονός, ότι ο Φώτος Πολίτης το 1924 καταφέρεται με πολύ βαριά λόγια εναντίον του δράματος του 1907 του Σπ. Μελά *Ο γιος του ίσκιου* χαρακτηρίζοντας, μεταξύ των άλλων, τον ήρωά του Βάγγω “μπεχλιβάνη”, “ήρωα της λαϊκής ληστρικής φιλολογίας”, “ξετσίπατο φονιά”, το δράμα “αρλουμποειδή ποίηση” και τον ίδιο τον δραματογράφο “ποετάρτρο”, “καμποτίνο”, ο οποίος “με αχώνευτον τον Σαίξπηρ μέσα του, ονειρεύθη, πως θα φτιάσει και αυτός σαιξπηρικούς τύπους” (βλ. *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σσ. 166-180).

⁶⁴² Βλ. Δημήτρης Σπάθης, ό.π., σσ. 32, 36, 40, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θέατρο», ό.π., σσ. 372-373.

πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή τόσο αργά όσο το 1915 από μικρό θίασο σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου κι ακόμη πάλι οι επιδράσεις της θ' αργήσουν πολύ να φανούν ως το 1935 που θα παιχθεί απ' το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη. Χαρακτηριστικό είναι και το γεγονός, ότι το μονόπρακτο του Σκίπη *Μαύρο σκυλί* που αφιερώνεται απ' τον ίδιο τον συγγραφέα του στον Paul Fort, γράφεται το 1909, τυπώνεται στο Παρίσι το 1910 και δεν παίζεται στην αθηναϊκή σκηνή παρά μόνο μέσα στη συγκεκριμένη μεσοπολεμική περίοδο. Τα ευρωπαϊκά θεατρικά ρεύματα μετακενώνονται, λοιπόν, στην Ελλάδα αργά, βιαστικά και όλα μαζί σε συμφύρμό κι έτσι δεν προλαβαίνουν να ριζώσουν, φαινόμενο που το συναντούμε άλλωστε και σε άλλους τομείς της ελληνικής τέχνης⁶⁴³. Γι' αυτό ακριβώς ξαναεμφανίζονται δράματα με συμβολιστικές νεορομαντικές τάσεις στον Μεσοπόλεμο, έτσι ώστε θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για νεοσυμβολισμό, νεορομαντισμό ή μετασυμβολισμό. Γι' αυτό ακριβώς ο Ι. Πολέμης που εμφανίζεται στην αθηναϊκή σκηνή με τα παραμυθοδράματά του ήδη από το τέλος του 19^{ου} αιώνα⁶⁴⁴, επανεμφανίζεται και στον Μεσοπόλεμο με νέα δράματα παρόμοιας καλλιτεχνικής κατεύθυνσης.

Ας μην ξεχνάμε, επίσης, ότι ακόμη και στον χώρο της ελληνικής πεζογραφίας –συγκοινωνούν δοχείο με το θέατρο– ο Κωνστ. Χατζόπουλος εισάγει επίσημα τον συμβολισμό στην Ελλάδα με το διήγημα “Φθινόπωρο” τόσο αργά όσο το 1917. Επιπλέον, κι άλλοι διηγηματογράφοι της “γενιάς του '20”, όπως οι Νικ. Χάγερ-Μπουφίδης, Πέτρος Χάρης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Φώτης Κόντογλου, Θράσος Καστανάκης, Δημ. Βουτυράς, Ν. Νικολαΐδης, Άγγ. Τερζάκης, γράφουν προς αυτήν την κατεύθυνση ως κληρονόμοι του συμβολιστικού “Φθινόπωρου”. Το ίδιο συμβαίνει στην ποίηση με τους Κ. Καβάφη, Ρ. Φιλύρα, Κ. Ουράνη, Ναπ. Λαπαθιώτη, Τ. Άγρα, Μαρία Πολυδούρη, Κ. Καρυωτάκη, Μ. Παπανικολάου. Ο παλιός συμβολισμός αναβαπτίζεται ως “νεορομαντισμός” και κυριαρχεί στην ποίηση και την πεζογραφία.

Μάλιστα, η ατμόσφαιρα του μονόπρακτου του Λαέρτη Λάρμη *Η τραγωδία της ζήλειας* με τις μονομαχίες του συζύγου και του εραστή στο ιστορικό φόντο της Σιένας του 13^{ου} αιώνα, καθώς κι αυτή του παραμυθοδράματος του Ι. Πολέμη *Μια φορά κι ένα καιρό* με την ύπαρξη της Μάγισσας που λέει τα μελλούμενα, με τους ληστές Απελάτες που απαγάγουν τον ήρωα και γενικά με τα βασιλόπουλα και τις βασιλοπούλες του Μεσαίωνα, μας θυμίζουν έντονα την αντίστοιχη εξωτική ατμόσφαιρα του πεζογραφήματος του Φώτη Κόντογλου “Πέδρο Καζάς” (1920). Το διήγημα του Κόντογλου αναφέρεται, επίσης, σε σκληρές περιπέτειες με κουρσάρους, εξωτικούς τύπους και παραμυθιακές υπερβολές⁶⁴⁵. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει για την πεζογραφία της δεκαετίας του '20 ο

⁶⁴³ Ο ιστορικός της τέχνης Ματθιόπουλος μιλά ακριβώς γι' αυτή την καθυστερημένη και βιαστική μετεκένωση των ευρωπαϊκών ρευμάτων των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα απ' τις αρχές του 20ού αιώνα ως και τον Μεσοπόλεμο, η οποία έχει ως αποτέλεσμα τη φορμαλιστική, μη-δημιουργική και συμφурματική αναπαραγωγή τους απ' τους Έλληνες καλλιτέχνες (βλ., ό.π., σσ. 329-330).

⁶⁴⁴ Η εργογραφία του Ι. Πολέμη, καθώς και η παρουσίαση της θεματογραφίας των δραμάτων του υπάρχει στον Πρόλογο των *Απάντων* του απ' τον Γ. Βαλέτα (βλ. *Απαντα* Ι. Πολέμη, τομ. Α', εκδ. Δωρικός, 1970).

⁶⁴⁵ Βλ. Επαμ. Γ. Μπαλούμης, ό.π., σσ. 244-245.

ιστορικός της λογοτεχνίας Παν. Μουλλάς –λόγια που θα μπορούσαν να χαρακτηρίσουν και τη νεορομαντική δραματογραφία αυτών των χρόνων:

«Τα σημάδια της εσωστρέφειας αυτής έχουν ήδη φανερωθεί, από τα τέλη του περασμένου αιώνα, με τον συμβολισμό. Θα ξαναφανούν εντονότερα γύρω στα 1920. Καίρια στιγμή: τέλος και αρχή συνάμα. Τέλος της μεγαληγορίας και των αστραφτερών οραμάτων (ας πούμε απλουστεύοντας: του παλαμισμού και του ψυχαρισμού). Αρχή μιας χαμηλόφωνης πορείας. Ο κύριος στόχος της λογοτεχνίας, από εδώ και πέρα, είναι, θαρρείς, η εξάρθρωση του έπους και η αμφισβήτηση του ηρωισμού. [...] Ο κλειστός χώρος επιβάλλει τη λογική του: χώρος της μοναξιάς και του χαμηλού τόνου, μπορεί να ευνοεί τη διαπροσωπική επικοινωνία, εκμηδενίζει όμως κάθε μορφή συλλογικής ζωής. Κυριαρχούν οι καταστάσεις φθοράς και διάβρωσης: ο συμπαγής και στέρεος “αντικειμενικός” κόσμος χάνει διαρκώς το βάρος του, το σχήμα του, το περίγραμμά του. Διαλύεται μέσα στο μισόφωτο και την ομίχλη. Αν δικαιούμαστε να διαπιστώνουμε, γύρω στα 1920, έναν ορισμένο “νεορομαντισμό”, χρειάζεται ωστόσο να μην παραβλέπουμε και τις καθαρά συμβολιστικές ιδιομορφίες, αυτές δηλαδή που πιστοποιούν μια γενικότερη μείωση της έντασης. [...] Θα μπορούσε κανείς να συνοψίσει ως εξής: αυτό που, γύρω στα 1920, επαληθεύει τη συμβολιστική επιρροή και που εμφανίζεται ως πρωτοποριακό ιδεώδες ανοίγοντας τους δρόμους του φαντασιακού, δεν είναι η ηθογραφία ή ο ρεαλισμός, αλλά το αίτημα της εσωτερικότητας. [...] Οι πνευματικές ανάγκες των νέων του 1920 είναι φανερές: τα ζητούμενα συνδέονται με τις επιταγές του συμβολισμού και με τη διερεύνηση του εσωτερικού κόσμου. Αυτό που προέχει τώρα, μαζί με την αναδίπλωση της λογοτεχνίας στον εαυτό της, είναι, θά’ λεγες, η δημιουργία μιας μουσικής δωματίου»⁶⁴⁶.

Έτσι κι αλλιώς ο δρόμος της ψυχανάλυσης έχει ήδη αρχίσει ν’ ανοίγεται στον ελληνικό καλλιτεχνικό κόσμο κι αυτό πρόκειται να το διαπιστώσουμε αμέσως παρακάτω, κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, και πιο συγκεκριμένα το 1925, όταν εισβάλλουν δυναμικά στο μεσοπολεμικό θέατρο τα έργα του Lenormand κι όταν το ίδιο ακριβώς έτος αρχίζουν να παράγονται και νέα ελληνικά δράματα με έκδηλες τις επιδράσεις του φρουδισμού (π.χ. Σέντζας Π. Χορν).

Τα νεορομαντικά δράματα των ελλήνων συγγραφέων της συγκεκριμένης περιόδου δεν ασχολούνται, λοιπόν, με σύγχρονα κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά προβλήματα, όπως τα δείγματα του όψιμου κινήματος του ελληνικού ρεαλισμού – νατουραλισμού (Σπ. Μελάς, Κ. Μπαστιάς, Π. Χορν, Δ. Ταγκόπουλος, Θ. Συναδινός, Δ. Μπόγρης) της ίδιας εποχής, τα οποία έχουμε ήδη εξετάσει. Τα νεορομαντικά αυτά δράματα είναι α-πολιτικά, α-κοινωνικά, τοποθετούνται πέρα από τον συγκεκριμένο ιστορικό χωροχρόνο. Εκφράζουν μια αναχωρητική διάθεση κι έναν αντικοινοβουλευτικό μεσσιανισμό ξέχωρα από τους προβληματισμούς που απασχολούν την ίδια περίοδο τη βενιζελική μεταρρύθμιση και τον αστικό εκσυγχρονισμό. Όπως αναφέρει κι ο Τέλλος Άγρας για τους συμβολιστές πεζογράφους της “γενιάς του ’20”: “Ήσαν οι συγγραφείς που είχαν μισησει τη σύγχρονή τους πραγματικότητα, που αιστάνθηκαν άνεση μέσα στο φανταστικό. Και τούτο το φανταστικό υπήρξε γι’ αυτούς πάλι έν’ άλλο Παρελθόν ή κάτι μυστηριώδες.

⁶⁴⁶ Βλ. την Εισαγωγή του Παν. Μουλλά, στον τομ. α’ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 85-88. Βλ., επίσης, το δημοσίευμα του Τέλλου Άγρα, «Η Συμβολιστική Πεζογραφία και το “Φθινόπωρο” του Κ. Χατζοπούλου», *Νέα Εστία*, 15-6-1935, τευχ. 204, τομ. ΙΖ’, έτος Θ’, σσ. 573-574, Επαμ. Γ. Μπαλούμης, ό.π., σσ. 94-98, 211-251 και Παντελής Βουτουρής, ό.π., σσ. 294-295, 301-308.

Εκείνοι που θεώρησαν τη λογοτεχνία ως άν εξομολόγηση των ονείρων τους – κι αυτά τα όνειρά τους υπήρξαν συχνά εφιάλτες⁶⁴⁷.

Συνεπώς, τα δράματα αυτά δηλώνουν μια άρνηση των κατεστημένων ηθικών περιχαρικών, αγνοούν το πολύ σημαντικό ιστορικό γεγονός της Μικρασιατικής καταστροφής και των εθνικών αστικών επιδιώξεων κι εκφράζονται μέσα απ' τη φυγή στο όνειρο, στην αναπόληση, στο παράδοξο, το ανορθολογιστικό, το εξωτικό, το υποσυνείδητο, τους ψυχολογικούς χρωματισμούς, τη μυστικιστική ατμόσφαιρα, τις άτονες υποδηλώσεις, την απουσία της ζωηρής δράσης και την αποσιωπητική υπομνηστική μουσική γλώσσα. Μ' αυτόν τον τρόπο θέτουν μια διαχωριστική γραμμή μεταξύ τέχνης και ζωής, όπως ακριβώς είχαν κάνει κι οι ευρωπαίοι συμβολιστές του τέλους 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα (π.χ. Oscar Wilde). Κατ' αυτήν την έννοια τα έργα τους, όπως κι αυτά των αντίστοιχων ελλήνων συμβολιστών πεζογράφων, συνδέονται με την υιοθέτηση του αντιφιλελευθερισμού του γερμανικού ρομαντισμού, η οποία περνάει και στον γαλλικό συμβολισμό⁶⁴⁸.

Το ρεύμα των νεορομαντικών δραμάτων πρόκειται να συνεχίσει και κατά τις επόμενες μεσοπολεμικές δεκαετίες, όπου είτε βρίσκουμε σε δράματα αυτούσια τα συμβολιστικά, νεορομαντικά στοιχεία (π.χ. σε κάποια δράματα του Κ. Ν. Κωνσταντινίδη, του Απ. Μαγγανάρη, των Βελισσάριου Φρέρη και Μιχάλη Αναστασίου), είτε βρίσκουμε συμβολιστικά στοιχεία ενσωματωμένα σε ηθογραφικό πλαίσιο (π.χ. στην περίπτωση του Π. Χορν και του Αλ. Λιδωρίκη) ή πάλι σε κοινωνικό ρεαλιστικό πλαίσιο στα χνάρια των κοινωνικών - συμβολιστικών δραμάτων του Ibsen (π.χ. Θ. Συναδινός, Μιχ. Ροδάς). Μάλιστα, η άκρως συμβολιστική *Αστράια* του Άγγελου Σημηριώτη που θα παρουσιασθεί στην ελληνική σκηνή το 1930, φέρει μεγάλες ομοιότητες με την *Κόρη των κυμάτων* στη διασκευή του Μιλτ. Λιδωρίκη της παρούσας περιόδου. Κατά την τελευταία δεκαετία του Μεσοπολέμου όλα τα παραπάνω στοιχεία πρόκειται να ωριμάσουν μέσα από τα δράματα των Αλ. Λιδωρίκη, Άγγ. Τερζάκη, Κώστα Θρακιώτη, Σπ. Μελά, παίρνοντας μια πιο οργανική μορφή, αυτή του εσωτερισμού, της διερεύνησης του ανθρώπινου ψυχισμού και των εσωτερικών κινήτρων του ατόμου κι αφήνοντας κατά μέρος τα κακοχωνεμένα σύμβολα και τις καταφανείς ανεπεξέργαστες ευρωπαϊκές επιρροές.

⁶⁴⁷ Βλ. Τέλλος Άγρας, «Η συμβολιστική πεζογραφία και το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζοπούλου», ό.π., σσ. 512.

⁶⁴⁸ Ο ιστορικός Κ. Βεργόπουλος στο βιβλίο του *Εθνισμός και οικονομική ανάπτυξη – Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο* (εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 1978) αναφέρει σχετικά: «Το εκδοτικό επίτευγμα [της Βιβλιοθήκης Γ. Δ. Φέξη σε επιμέλεια Ι. Ζερβού, η οποία δημοσίευε συνεχώς έργα γερμανών ρομαντικών ήδη πριν απ' τον Μεσοπόλεμο, κατά το διάστημα 1914-1917, όπου ακριβώς εντρυφήσε η λογοτεχνική “γενιά του '20”] ισοδυναμούσε με πολιτιστικό έργο αντι-μεταρρύθμισης μέσα στον χώρο που κυριαρχείτο από τον ανερχόμενο βενιζελισμό. [...] Το αποτέλεσμα ήταν ότι μέσα στην περίοδο που μεσουρανούσε το κίνημα των φιλελευθέρων, η δυσπιστία της νέας γενιάς τρεφόταν με τον αντιφιλελευθερισμό της γερμανικής ρομαντικής παράδοσης και του υλισμού. Γι' αυτό και το μετέπειτα άνοιγμα προς τη γαλλο-αγγλική φιλολογία έγινε από τη γερμανική πρόσβαση. Η γαλλική ποίηση του τέλους του 19^{ου} αιώνα διαβάστηκε σαν μια υλοποίηση των αντιφιλελευθέρων θεωριών του γερμανικού ρομαντισμού. Και πράγματι είναι στενή –ίσως οργανική– η σχέση ανάμεσα στον γερμανικό ρομαντισμό και στον γαλλικό συμβολισμό: Και οι δύο ονειρεύτηκαν να σπάσουν το σχήμα των πραγμάτων και των ανθρώπων, για να φτάσουν έτσι στη μεγάλη ουσία, της οποίας ένα μικρό μόνιο εγκλείουμε όλοι μέσα μας» (βλ. αναδημοσίευση στον Επαμ. Γ. Μπαλούμη, ό.π., σ. 95).

2. ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΑΤΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ

α. Εξπρεσιονισμός

Το 1919 η Μαρίκα Κοτοπούλη εισάγει για πρώτη –και τελευταία– φορά στο μεσοπολεμικό θέατρο τον γερμανό δραματογράφο Frank Wedekind και την 4πρακτη τραγωδία του *Ο δαίμων της γης (Erdgeist)*. Αν και γραμμένη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (1895, πρεμιέρα το 1898 στη Λειψία απ’ τον Carl Heine), εντούτοις η τραγωδία αυτή αποτελεί ένα απ’ τα προδρομικά δράματα του εξπρεσιονιστικού κινήματος⁶⁴⁹ που αναπτύχθηκε κυρίως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Το συγκεκριμένο έργο αυτού του προγενέστερου του Μεσοπολέμου δραματογράφου (ο Wedekind πεθαίνει το 1918) είναι εντελώς αντίθετο κι εχθρικό προς τις επιταγές του νατουραλιστικού δράματος. Τα εφέ της συγκεκριμένης τραγωδίας είναι δανεισμένα απ’ το τσίρκο, το music-hall, το βαριετέ, την commedia dell’ arte, την παρισινή τεχνική της “art du corps” (μίξη χρώματος, μουσικής, λόγου και κίνησης) και το θέατρο του grand-guignol. Το δράμα ασχολείται με ανομολόγητα θέματα, με τη λατρεία των αισθήσεων και το αίτημα της σεξουαλικής ελευθερίας. Η εικόνα της ηρωίδας Lulu αποτελεί την ανήθικη ενσάρκωση του Έρωτα, την επιθυμητή, ερωτική, αθώα και ταυτόχρονα διαβολική, διεφθαρμένη και καταστροφική γυναίκα. Η παραδοξότητα κι ο τραγικός παραλογισμός της βασικής δομής του μύθου, ο εξωφρενικός κυνισμός του δραματογράφου κατά της αστικής ηθικής, η εικόνα του γκροτέσκα παραμορφωμένου κόσμου που παρουσιάζει η τραγωδία, σε συνδυασμό με όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία της, πρέπει να προκαλούν αρκετή εντύπωση στο μεσοπολεμικό αθηναϊκό κοινό.

Παρ’ όλα αυτά, έργα του Wedekind δεν πρόκειται να παιχθούν ξανά στη μεσοπολεμική σκηνή. Δεν παίζεται ούτε καν η συνέχεια του *Δαίμονα της γης*, δηλαδή *Το κουτί της Πανδώρας (Die Büchse der Pandora)* με την ίδια ηρωίδα Lulu που ο δραματογράφος έγραψε επτά έτη μετά τον *Δαίμονα* συμπληρώνοντας την αρχική του τραγωδία. Το παραπάνω φαινόμενο μπορεί να εξηγηθεί, είτε γιατί το μεσοπολεμικό αθηναϊκό κοινό είναι αρκετά συντηρητικό, ώστε να δεχθεί τέτοιου είδους σκανδαλώδες θέμα και ηρωίδα στο δραματικό επίπεδο –αντιθέτως δέχεται ευχαρίστως τις παραστάσεις των ακαταλλήλων του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, το οποίο, εντούτοις, λειτουργεί στο κωμικό επίπεδο– είτε γιατί το εξπρεσιονιστικό κίνημα εν γένει δεν ευδοκιμεί σχεδόν καθόλου στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή, όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια.

Ορισμένοι μεσοπολεμικοί κριτικοί και διανοούμενοι (εκείνοι που δημοσιεύουν ανταποκρίσεις από την ευρωπαϊκή θεατρική κίνηση της εποχής) δείχνουν πάντως αρκετά ενημερωμένοι για το θέατρο του Wedekind, παρότι αυτό είναι τελείως άγνωστο στην Ελλάδα ακόμη κι απ’ τους “φιλολογούντας Ελληνικούς κύκλους”. Ο “Βερολινέζος” π.χ. αναφέρει, ότι η

⁶⁴⁹ Βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σσ. 16-23, βλ. H. F. Gatten, ό.π., σσ. 87-96, βλ. Oscar G. Brockett, ό.π., σ. 569.

τεχνοτροπία του συγκεκριμένου συγγραφέα επηρέασε τους σύγχρονους γερμανούς δραματογράφους, ότι ο ίδιος θεωρείται μετά τον θάνατό του σύγχρονος κι επαναστατικός κι ότι στα δράματά του αποδίδονται βαθύτεροι πολιτικοί και διανοητικοί στόχοι. Ο συγκεκριμένος διανοούμενος, χωρίς ν' αναφέρεται καθόλου στον όρο “εξπρεσιονισμός” ή έστω “πρόδρομος του εξπρεσιονισμού”, κρίνει, πως ο Wedekind ρέπει προς τον μυστικισμό, τον συμβολισμό, τη φροϋδική ψυχανάλυση, πως μελετά τον ρόλο του ανθρώπινου ενστίκτου και τις σχέσεις των δύο φύλων ή το “φυλετικό ζήτημα”, όπως το αποκαλεί, το οποίο είναι η “*idée fixe*” που διατρέχει το έργο του⁶⁵⁰.

β. Θεατρινισμός

Η Μαρίκα Κοτοπούλη εισάγει, επίσης πρώτη και το κίνημα του θεατρινισμού στην Ελλάδα το 1918 με την 3πρακτη δραματική ή τραγική κωμωδία του ιταλού Luigi Chiarelli *Η μάσκα και το πρόσωπο* (*La maschera e il volto*) που γράφεται το 1913 και παριστάνεται για πρώτη φορά στη Ρώμη το 1916 απ' τον θίασο Drammatica. Η ίδια πρωταγωνίστρια θα παίξει κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία στην αθηναϊκή σκηνή το δεύτερο και τελευταίο έργο του συγγραφέα –τελευταίο, επειδή δεν πρόκειται να ξαναπαιχθούν έργα του στη συνέχεια του Μεσοπολέμου, αφού ο Pirandello θα τον αντικαταστήσει στις προτιμήσεις του αθηναϊκού κοινού. Έτσι, το 1923 η Κοτοπούλη παρουσιάζει την 3πρακτη κωμωδία *Πυροτεχνήματα* (*Fuochi d'artificio*) που παριστάνεται για πρώτη φορά το ίδιο έτος στη Ρώμη απ' τον θίασο του Dario Niccodemi. Ο Chiarelli είναι ο πρόδρομος της θεατρικής τεχνικής και θεματολογίας του Pirandello. Είναι εκείνος που πρώτος δημιούργησε το λεγόμενο “teatro grottesco”⁶⁵¹ και το ρεύμα της ενασχόλησης με το “είναι” και το φαίνεσθαι”, με το θέμα της εναλλαγής των ρόλων και με τη διαμάχη μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας θεώρησης της αλήθειας.

Αν κι ο Μιλτ. Λιδωρίκης δεν επικροτεί την ποιότητα της τέχνης του ιταλού συγγραφέα⁶⁵², εντούτοις, παραθέτει αρκετά στοιχεία για το “θέατρο του γκροτέσκο” αναγνωρίζοντας τον Chiarelli ως ιδρυτή του, ενώ χρησιμοποιεί και τον ίδιο τον όρο. Μάλιστα, χαρακτηρίζει τον συγγραφέα κατώτερο σε σχέση με τον Pirandello, επειδή έμεινε στην επιφάνεια κι επειδή χρησιμοποίησε περισσότερο το στοιχείο της αντικειμενικότητας και τις παραδοσιακές θεατρικές τεχνικές σε σχέση με τον Pirandello⁶⁵³. Εκτός, όμως, από έργο του Chiarelli, η Κυβέλη από το 1917 και μέσα στον Μεσοπόλεμο παριστάνει άλλο ένα έργο του “teatro grottesco”, την κωμωδία *Μη μ' αγαπάς τόσο* (*Non amarmi così*) του Arnaldo Fraccaroli που έχει παιχθεί απ' το 1916

⁶⁵⁰ Βλ. Ο Βερολινέζος, «Επιστολαί από την Γερμανίαν – Φρανκ Βέντεκιντ», *Ελ. Β.*, 17-12-1922.

⁶⁵¹ Βλ. στο λήμμα “Chiarelli Luigi” στην *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 3, σσ. 629-633, Oscar G. Brockett, ό.π., σ. 613, J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, ό.π., σ. 80, Giorgio Pullini, *Teatro contemporaneo in Italia*, Sansoni, Firenze, 1974, σ. 2.

⁶⁵² Το 1923, όταν παριστάνεται το δράμα *Πυροτεχνήματα*, ο Μιλτ. Λιδωρίκης το χαρακτηρίζει ως “θεατρικό πυροτέχνημα” κι αναφέρει, ότι, αν το έργο ήταν ελληνικό, σίγουρα θα το έκαigan στην πυρά (βλ. Μ. Λιδωρίκης, «Ελληνική και παγόςμιος θεατρική σκηνή και οθόνη», *Ελ. Β.*, 2-8-1923).

⁶⁵³ Βλ. Μάρκος Αυρήλιος, «Υπό το καθεστώς του φασισμού – Το ιταλικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 11-11-1928, καθώς και Fedele, «Απ' όσα λέγονται – Το θέατρον του Κιαρέλλι», *Ελ. Β.*, 18-2-1939.

στη Ρώμη απ' τον θίασο Talli – Melato – Betrone – Gandusio και που ασχολείται με τη σχέση πραγματικότητας - υποκρισίας⁶⁵⁴.

Όπως είπαμε και παραπάνω, ο Luigi Pirandello θα είναι εκείνος που θα πάρει τη θέση των Chiarelli και Fraccaroli στη θεατρική ιστορία, καθώς και στην αγάπη του κοινού και των καλλιτεχνών. Έτσι, η Κυβέλη πρόκειται να εισαγάγει το 1923 για πρώτη φορά τον γνωστό ιταλό δραματογράφο στην ελληνική σκηνή με το έργο του *Η ηδονή της τιμότητας* (*Il piacere dell' onesta*). Δεν πρόκειται σ' αυτό το σημείο να επεκταθούμε στην τέχνη του Pirandello, καθώς στην παρούσα μεσοπολεμική περίοδο θα γίνει μόνο η αρχή των παραστάσεων των έργων του στην ελληνική σκηνή. Η πιο συνειδητή εισαγωγή και σκηνική εκμετάλλευση της δραματογραφίας του πρόκειται ν' αρχίσει το 1925 με τον Σπύρο Μελά, ο οποίος θα παρουσιάσει τα γνωστότερα έργα του.

Από το 1925 και μετά η φήμη του ιταλού δραματουργού θα εδραιωθεί για τα καλά στο νεοελληνικό θέατρο, ώσπου βρίσκει το 1935 και την επίσημη πια καθιέρωσή του από την κρατική σκηνή. Από τις επόμενες, λοιπόν, περιόδους ο Pirandello θα γίνει απ' τους πιο αγαπημένους ευρωπαϊούς δραματογράφους του Μεσοπολέμου. Ενδιαφέρον, πάντως, έχει η πρώτη αντίδραση του αθηναϊκού θεατρικού κόσμου κατά την παρούσα περίοδο, ο οποίος δείχνει επιφυλακτικότητα και έκπληξη. Χαρακτηριστική είναι η κρίση του Μιλτ. Λιδωρίκη που αποκαλεί τον συγγραφέα “ιδιόρρυθμο, ιδιότροπο”, καινοτόμο όχι στη θεματολογία, αλλά στις σκέψεις και τους χαρακτήρες, “φλύαρο” και “ακατανόητο”⁶⁵⁵. Οι κινήσεις, πάντως, του Pirandello στην παγκόσμια θεατρική σκηνή θ' αρχίσουν να παρακολουθούνται από τους έλληνες κριτικούς – ανταποκριτές της ευρωπαϊκής θεατρικής κίνησης από το 1924⁶⁵⁶ πυκνώνοντας στα επόμενα χρόνια του Μεσοπολέμου.

Τέλος, πρέπει να παρατηρήσουμε, ότι το πρωτοποριακό πιραντελλικό θέατρο δεν εισάγεται στην Ελλάδα μέσω της ιταλικής σκηνής, όπως θα ήταν φυσικό να περιμένει κανείς, αλλά μέσω της γαλλικής, καθώς, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, η ελληνική σκηνή ανέκαθεν παρακολουθούσε κι ακολουθούσε κατά πόδας τις εξελίξεις του γαλλικού θεάτρου⁶⁵⁷. Το φαινόμενο αυτό θα το συναντούμε ξανά και ξανά κατά την πορεία αυτής της εργασίας και στην περίπτωση πολλών και διαφορετικών μεταξύ τους δραματογράφων και καλλιτεχνικών ρευμάτων. Έτσι, λοιπόν, δεν είναι τυχαίο που η *Ηδονή της τιμότητας* (έργο του 1917) παρουσιάζεται το 1922 στο παρισινό Atelier απ' τον Charles Dullin σε διασκευή Camille Mallarmé⁶⁵⁸ και το επόμενο έτος, το 1923, στην Ελλάδα από την Κυβέλη. Την ίδια πορεία μεταφοράς απ' τη γαλλική πρωτοποριακή σκηνή στην ελληνική πρόκειται ν'

⁶⁵⁴ Βλ. το λήμμα “Fraccaroli Arnaldo” στην *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 5, σσ. 578-579. Όταν το 1932 ο ιταλός θεατρικός κριτικός Silvio d' Amico δίνει στην Αθήνα διάλεξη για το ιταλικό θέατρο και τον Pirandello, περιλαμβάνει και τον Fraccaroli στη χορεία των μεταπολεμικών ιταλών συγγραφέων που μαζί με τον Pirandello διαμόρφωσαν το σύγχρονο ιταλικό θέατρο (βλ. «Ο Λουίτζι Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 9-12-1932).

⁶⁵⁵ Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή – Επιστολή δεύτερη», *Ελ. Β.*, 15-8-1923.

⁶⁵⁶ Βλ. π.χ. δημοσίευμα «Από το παγκόσμιον θέατρον», *Ελ. Β.*, 25-7-1924.

⁶⁵⁷ Βλ., επίσης, δημοσίευμα του Κ. Κ., «Ένα άρθρον του Πικάρ – Η πνευματική Ελλάς», *Ελ. Β.*, 15-11-1924.

⁶⁵⁸ Βλ. *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σ. 1110 και Knowles, ό.π., σ. 27.

ακολουθήσουν και τα υπόλοιπα έργα του Pirandello που θα παιχθούν στην Αθήνα στη συνέχεια του Μεσοπολέμου. Στο μεταξύ, ήδη από το 1923 ο Μιλτ. Λιδωρίκης παροτρύνει τον θίασο Κοτοπούλη ως τον καταλληλότερο για να παραστήσει το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* που παίζεται το ίδιο έτος στη γαλλική πρωτοποριακή σκηνή απ' τον Georges Pitoëff στην “Comédie des Champs-Élysées”. Δύο χρόνια αργότερα, το 1925, την Κοτοπούλη θα προλάβει ο Σπ. Μελάς και το Θέατρον Τέχνης του στο ανέβασμα του συγκεκριμένου έργου⁶⁵⁹.

Η εμμονή της ελληνικής σκηνής να μιμείται τη γαλλική σκηνή από τον 19^ο κιόλας αιώνα δεν χαρακτηρίζει αποκλειστικά την τέχνη του θεάτρου, αλλά όλες τις πτυχές της ελληνικής καλλιτεχνίας. Η Αθήνα γίνεται το δεύτερο Παρίσι κι ο ελληνικός εκσυγχρονισμός κι εξευρωπαϊσμός είναι ταυτόσημα με τον “παριζιανισμό”. Όπως καίρια αναφέρει ιστορικός των εικαστικών τεχνών των δύο πρώτων δεκαετιών του αιώνα:

«Ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα είχε διαμορφωθεί ένα αρκετά ισχυρό ρεύμα ανάμεσα στους έλληνες καλλιτέχνες προς το Παρίσι. Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οι γαλλικές επιρροές κυριαρχούσαν στη ζωή των Αθηνών εκτοπίζοντας δυναμικά τις άλλες, και κυρίως τις γερμανικές, επιδράσεις. Μέσα στο γενικότερο πολιτικό προσανατολισμό της Ελλάδας προς τη Γαλλία, η υποβάθμιση του κύρους της Ακαδημίας του Μονάχου στη συνείδηση των νέων καλλιτεχνών ήταν ολοσχερής. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι, στον χώρο της τέχνης, όλο και περισσότερο ο νεωτερισμός όχι μόνον ήταν ταυτόσημος με τον εξευρωπαϊσμό, αλλά και ταυτόσημος με τον παριζιανισμό. Μια ανάλογη κατάσταση επικρατούσε άλλωστε στο σύνολο σχεδόν του ευρωπαϊκού κόσμου. Το Παρίσι ήταν τότε η καλλιτεχνική πρωτεύουσα της Ευρώπης, και για τους νέους έλληνες καλλιτέχνες η γραμμή Πειραιάς – Μασσαλία – Παρίσι ήταν πλέον η μόνη οδός προσέγγισης της ευρωπαϊκής τέχνης»⁶⁶⁰.

⁶⁵⁹ Ο Μιλτ. Λιδωρίκης αναφέρει: «Ο Ιταλός συγγραφέας Λουίτζι Περαντέλλο βρίσκεται τώρα στο Παρίσι και παρακολουθεί μετά χαράς και υπερηφανείας τας παραστάσεις του έργου του *Έξι πρόσωπα εις αναζήτησιν συγγραφέως*, το οποίον παίζεται εις το θέατρον των “Ήλυσσίων”. Περιέργων αληθινά και πρωτοτυπωτάτης μορφής καθώς και τίτλου είνε το έργον του Περαντέλλο. Αποτελείται από παραδόξους σκηνικάς εκπλήξεις και είνε πλεγμένο με τρόπο εντελώς διαφορετικό του κοινού θεατρικού. Υπό έποψιν πλοκής, συνδέσεως, εξελίξεως και θέματος το *Έξι πρόσωπα εις αναζήτησιν συγγραφέως* είνε θεατρικό τόλμημα. Ο ενθουσιασμός, η περιέργεια, το ενδιαφέρον που προκαλεί, είνε απερίγραπτα. Από μια πολύ μακρά ανάλυσι του έργου που διάβασα, ανάλυσι και με διαλογικώς λεπτομερείας, δεν διστάζω να συμβουλευσω τον θίασον Κοτοπούλη, διότι έχει όλα τα πρόσωπα που χρειάζεται το έργο, να το ζητήσει από τον συγγραφέα και να το παίξει. Ας τή κάμη γρήγορα διότι ο εκκεντρικός συγγραφέας της *Ηδονής της τιμής* αν δεν απέδρα ακόμη για την Αμερικάνη, γρήγορα θα το κάμη συμπληρώνων τα ωραία όνειρα της Εθνικής φιλολογικής φιλοτιμίας» («Ελληνική και παγκόσμιος θεατρική σκηνή και οθόνη», *Ελ. Β.*, 4-7-1923).

⁶⁶⁰ Βλ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ. 331.

3. ΕΡΓΑ ΜΕ ΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

Στην παρούσα ενότητα της εκσυγχρονιστικής κατεύθυνσης του αθηναϊκού δραματολογίου της πρώτης μεσοπολεμικής επταετίας τη θέση του έχει κι ένας παλαιότερος ευρωπαίος δραματογράφος, ο George Bernard Shaw που αρχίζει τη συγγραφική του καριέρα ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα κάτω από τις μπισενικές επιδράσεις, ενώ τα έργα του ξεκινούν να παίζονται στην Ευρώπη ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Τα δράματά του ελάχιστα παιγμένα στην ελληνική σκηνή πριν απ' τον Μεσοπόλεμο⁶⁶¹ βρίσκουν ιδανική ανταπόκριση στον αθηναϊκό θεατρικό κόσμο και το κοινό ακριβώς μέσα στη μεσοπολεμική εποχή. Θεωρείται, ότι ο συγγραφέας φέρνει μία νέα αντίληψη του κόσμου μέσω της “καυστικής του ειρωνείας προς όλες τις συμβατικές αξίες της ζωής”, μέσω της “αποδέσμευσής του από τον ακαδημαϊσμό”, μέσω της “αποκάλυψής του της κοινωνικής υποκρισίας”⁶⁶² και μέσω “της εξαιρετικής πρωτοτυπίας περί τε την εκλογήν των υποθέσεων και του διαλόγου, πρωτοτυπίαν οφειλομένην εις σκοτεινόν μίγμα ποιήσεως και φαντασίας με δόσιν ρεαλισμού”⁶⁶³.

Παρότι, λοιπόν, ο Shaw δεν παρουσιάζει καμία μορφική καινοτομία, αφού γράφει στο γνωστό δραματολογικό καλούπι του ρεαλιστικού “καλοφτιαγμένου έργου”⁶⁶⁴, εντούτοις αποκαλείται απ' τους μεσοπολεμικούς διανοούμενους ως “η γνησιότερη και η πλέον πρωτότυπη φυσιογνωμία της σύγχρονης Αγγλίας”⁶⁶⁵, με “μέγιστο δραματικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον”⁶⁶⁶. Αντιλαμβανόμαστε, ότι ο Shaw, αν και προγενέστερος συγγραφέας, θεωρείται σχεδόν πρωτοπόρος κατά τον Μεσοπόλεμο και αναμφισβήτητα σύγχρονος. Η ιδιαίτερη επιτυχία του στο ελληνικό θέατρο ενδέχεται να βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός, ότι κατά βάθος είναι παλιομοδίτης, ότι προσφέρει το γνωστό στην Ελλάδα παλιό “θέατρο των ιδεών” ή “έργο με θέση” (οι συμπατριώτες του το αποκαλούν “problem play”) καλυμένο κάτω από το φανταχτερό επίχρισμα της παραδοξότητας και του ανατρεπτικού χιούμορ που το κάνει να φαίνεται πρωτοποριακό. Η συντηρητική του φόρμα κάνει το ελληνικό κοινό να αισθάνεται ασφάλεια και ο ρεαλισμός του δημιουργεί την εντύπωση, ότι προσφέρει ένα είδος βουλεβάρτου με διανοουμενίστικο, όμως, περιεχόμενο.

Η αξιοποίηση των έργων του Shaw και της φιλοσοφίας τους πρόκειται να συντελεστεί κατά τις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους, ώσπου τα δράματά του θα “καταξιωθούν” στα μάτια των Ελλήνων και μέσα από τις παραστάσεις τους του Εθνικού Θεάτρου. Στην παρούσα μεσοπολεμική

⁶⁶¹ Το έργο του Shaw *Ο απολεσθείς πατήρ* παριστάνεται το 1907 απ' τον θίασο του Θωμά Οικονόμου στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών (βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 648).

⁶⁶² Οι εκφράσεις αυτές ανήκουν στον Σπύρο Μελά, όταν το 1925 ανεβάζει *Το δίλημμα του γιατρού* του αγγλοσάξωνα συγγραφέα με το Θέατρον Τέχνης (βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Γεώργιος Μπέρναρ Σόου», *Ελ. Β.*, 24-7-1925).

⁶⁶³ Αλκ., «Από τα θέατρα – Η αγγλική θεατρική κίνησης», *Εστία*, 3-6-1918.

⁶⁶⁴ Τη ρεαλιστική φόρμα των έργων του επισημαίνει κι ο Σπ. Μελάς το 1925 (βλ. Φορτούνιο, ό.π.).

⁶⁶⁵ Βλ. τα λεγόμενα του Σπ. Μελά το 1925 (Φορτούνιο, ό.π.).

⁶⁶⁶ Βλ. *Ελ. Β.*, 23-7-1925.

περίοδο γίνεται μόνο η αρχή της μακριάς πορείας τους με την παράσταση της σάτιρας *Ο άνθρωπος και τα όπλα* (*Arms and the man*) που παριστάνει το 1924 η Κυβέλη με τον τίτλο *Ο ήρωας στρατιώτης*, σύμφωνα με τον μεταφραστή της Λέανδρο Παλαμά. Ακόμη, όμως, κι αυτή η μοναδική παράσταση έργου του Shaw στην πρώτη μεσοπολεμική επταετία είναι αρκετή για ν' ανοίξει νέους ορίζοντας στην αθηναϊκή σκηνή, η οποία επί χρόνια τρέφεται με δράματα της γαλλικής θεατρικής παραγωγής. Το πρώτο, λοιπόν, σημαντικό έργο άγγλου συγγραφέα που παριστάνεται στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου, ανοίγει στο νεοελληνικό θέατρο τις πόρτες για την εισαγωγή της σημαντικής αγγλοσαξονικής λογοτεχνίας. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κλέων Παράσχος το 1924:

«Θεατρικός συγγραφέας δεν είναι και ο γνωστός μεν, κατ' όνομα όμως μόνον στην Ελλάδα, Μπέρναρντ Σόου, ένας από τους δυο-τρεις μεγαλειότερους συγχρόνους θεατρικούς συγγραφείς, του οποίου δεν ακούσαμε παιζόμενο εις ελληνικόν θέατρον παρά το μετριώτερον ίσως έργον, τον *Άνθρωπον με τα όπλα*; Δεν επιχειρώ να ερευνήσω τους λόγους για τους οποίους αγνοήσαμε ανέκαθεν την αγγλοσαξωνική λογοτεχνία, όπως άλλωστε και την ρωσική και την σκανδιναυική, της οποίες μόλις τελευταίως εγνωρίσαμε. Οι λόγοι της άγνοιας αυτής είναι πολλοί. Ίσως αγνοήσαμε τους Άγγλους συγγραφείς, διότι το Παρίσι αρκεί δια την πνευματική μας τροφοδοσία, ίσως διότι σαν νότιος λαός που είμεθα αγαπούμε μόνον τους μεσημβρινούς συγγραφείς (αλλά γιατί τότε μας είναι άγνωστοι οι Ισπανοί και οι Ιταλοί;) αγαπούμε εν πάση περιπτώσει τους μεσημβρινούς περισσότερο από τους βορείους, ίσως διότι έτσι συνηθίσαμε, ίσως διότι δεν ευρέθησαν, όπως συνέβη για τις άλλες φιλολογίες, μερικοί άνθρωποι οι οποίοι να μας κάνουν ν' αγαπήσουμε και τους Άγγλους συγγραφείς»⁶⁶⁷.

Τέλος, πρέπει να πούμε, ότι ίσως και η “μόδα” του Shaw να προέρχεται από τη γαλλική σκηνή, καθώς έλληνες ανταποκριτές ήδη από το 1923 γνωρίζουν την επιτυχία των έργων του άγγλου δραματογράφου στη γαλλική πρωτοποριακή σκηνή. Έτσι, ο Μιλτ. Λιδωρίκης μεταφέροντας παρισινά θεατρικά νέα πληροφορεί το αθηναϊκό κοινό, ότι το ίδιο έτος στο παρισινό Théâtre des Arts παίζεται ο *Πυγμαλίων*⁶⁶⁸.

⁶⁶⁷ Κλ. Παράσχος, «Η πνευματική κίνησης – Άγγλοι συγγραφείς», *Ελ. Β.*, 23-8-1924. Βλ., επίσης, το άρθρο του Κ. Κ., «Ένα άρθρον του Πικάρ – Η πνευματική Ελλάς», *Ελ. Β.*, 15-11-1924, το οποίο αναφέρεται στην “αύξηση του αγγλοσαξονικού γοήτρου” στην πνευματική Ελλάδα του Μεσοπολέμου.

⁶⁶⁸ Μ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή – Πιτσικάτα», *Ελ. Β.*, 13-10-1923.

4. ΕΡΓΑ ΜΕ ΑΝΤΙΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

α. Νεότεριζον βουλεβάρτο

Έχουμε ήδη εξετάσει τη δομή και τη θεματολογία του ευρωπαϊκού κωμικού και δραματικού βουλεβάρτου, προγενέστερου και μεσοπολεμικού. Στο μεγαλύτερο ποσοστό τους τα δράματα του βουλεβάρτου αρχίζουν μέσα από την πρώτη κιάλας μεσοπολεμική επταετία ν' αμφισβητούνται από ορισμένους κύκλους, ν' αποκαλούνται έργα “βιομηχανικής εκμετάλλευσης της τέχνης, που συνθηκολογούν εύκολα με το λαϊκό αίσθημα”, “ρητορικά δημιουργήματα, που δηλώνουν καταφανώς την ιδεολογία του συγγραφέα τους, με ήρωες νευρόσπαστα χωρίς ατομική ψυχική υπόσταση”⁶⁶⁹. Αντίθετα αρχίζουν να προβάλλονται τα δείγματα της καινούριας παραγωγής της νέας μεσοπολεμικής γενιάς του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, η οποία ναι μεν διαθέτει την ίδια θεματολογία (ενασχόληση με οικογενειακά και ιδιωτικά ζητήματα, με τις ερωτικές σχέσεις των δύο φύλων), αλλά, εντούτοις, τη χειρίζεται με διαφορετικό τρόπο και νέα τεχνοτροπία. Το ήδη υφιστάμενο ευρωπαϊκό βουλεβάρτο που παριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή της εποχής, κρίνεται, πως δεν συμβιβάζεται με τις απαιτήσεις του σύγχρονου μεσοπολεμικού κοινού, καθώς κάνει πολύ εμφανή τα νήματα που το δένουν με την αιτιοκρατική πλοκή του “καλοφτιαγμένου έργου” και του “έργου με θέση” και καθώς οι ιδέες του ίδιου του συγγραφέα απαγγέλλονται επί σκηνής ρητορικά και με διάθεση διδακτισμού από τους ήρωες – φερέφωνα “κατά το σύστημα του Δουμά υιού”⁶⁷⁰.

Τα δράματα των συγγραφέων του βουλεβάρτου, σύμφωνα με κάποιους μεσοπολεμικούς κριτικούς, επιχειρούν την εκζήτηση άμεσων θεατρικών εντυπώσεων, χωρίς ο θεατής να μπορεί να επικοινωνήσει ψυχικά με τους ήρωές τους. Η παραγόμενη εντύπωση απ' αυτά τα έργα δεν αποτελεί το ξέσπασμα της βαθμιαίας και διαδοχικής εξέλιξης των συνυφασμένων παθών των ηρώων και των θεατών, δηλαδή πασχόντων και συμπασχόντων, αλλ' αντίθετα ο συγγραφέας κινεί τα πρόσωπά του κατ' αρέσκειαν και όπως τον συμφέρει, προκειμένου να φθάσει εκεί όπου ο ίδιος θέλει. Μ' αυτόν τον τρόπο, οι ήρωές του αποτελούν νευρόσπαστα που τα χρησιμοποιεί με ταχυδακτυλουργίες για να προκαλέσει απλές εντυπώσεις και όχι την αληθινή

⁶⁶⁹ Βλ. ενδεικτικά άρθρα για τα έργα δραματικού βουλεβάρτου π.χ. του Pierre Frondaie (Ο θεατής, «Θεατρικά χρονικά – Ο άνθρωπος με την ισπανό», *Ελ. Β.*, 18-6-1926), του Henry Kistemaekers που αποκαλείται “συγγραφέας θεατρικής βιομηχανίας και ξεπεσμού της σκηνής”, των Méré και Bernstein (Φώτος Πολίτης, «Από τα θέατρα – Η δεύτερη ζωή», *Ελ. Β.*, 29-10-1927) και του Henry Bataille. Σχετικά με τον τελευταίο αναφέρεται, πως τα έργα του προκαλούν κοινωνικά σκάνδαλα, αλλά τίποτε πέραν αυτού, καθώς οι ήρωες - νευρόσπαστα χωρίς αυτόνομη ψυχική υπόσταση ρητορεύουν την ιδεολογία του συγγραφέα τους. Τα δράματά του έχουν θέματα κοινά και μη αιώνια. Δεν είναι επιδεκτικά καμίας γενικότητας και δεν μπορούν ν' αποτελέσουν έργα τέχνης. Γενικά, το θέατρό του κρίνεται, πως έχει όλη την ευγενική προσπάθεια προς σύνθεση δράματος με ανώτερες βλέψεις, αλλά αποτυγχάνει, καθώς ο θεατής δεν αναγνωρίζει σ' αυτό τον εαυτό του (Μώμος, «Αντίλαλοι από τον κόσμο – Ερρίκος Μπατάιγ», *Ελ. Β.*, 20-2-1922, άρθρο που γράφεται επ' ευκαιρία του θανάτου του συγγραφέα το 1922 στα πενήντα του χρόνια).

⁶⁷⁰ Τα παραπάνω καταλογίζονται π.χ. στη *Νεράιδα* του Marco Praga το 1922 (βλ. Μώμος, «Από τα θέατρα – Η Νεράιδα», *Ελ. Β.*, 29-7-1922).

συγκίνηση⁶⁷¹. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο “Μώμος” (Θ. Συναδινός): “το θέατρον απομακρύνεται από τον λαόν. Εις τας Αθήνας πάντα σχεδόν ο ίδιος κόσμος πηγαίνει εις το θέατρον και βοηθεί την χώνευσίν του με τα συνηθισμένα ελαφρά έργα του Γαλλικού δραματολογίου, που είνε πάντοτε τα ίδια και που όχι μόνον δεν δύνανται να έχωσιν ουδεμίαν συγγένειαν με την Ελληνικήν ψυχήν, αλλ’ ούτε με την Γαλλικήν, διότι και εκεί είνε τα έργα εις τα οποία αρέσκονται οι τεμπέληδες κοσμικοί τύποι, αι ξεκουραζόμεναι από τας περιπετειώδεις επιφυλλίδας γεροντοκόραι και οι επιδεικνυόμενοι νεόπλουτοι. Ο εργάτης και όπερ χειρότερον ο φοιτητής, έπαυσαν να συχνάζωσι εις αυτό το περιβάλλον, από το οποίον η ανοησία και η πολυτέλεια τον έδιωξαν”⁶⁷².

Το κωμικό βουλεβάρτο κρίνεται, πως στο μεγαλύτερο ποσοστό του είναι “φύσης ελαφράς”, δεν ενδιαφέρεται για την αληθοφάνεια, περιέχει χονδροειδή αστεία και τετριμμένα θέματα κι ότι ως μόνο του στόχο έχει την πρόκληση του γέλιου στον θεατή. Όπως σχολιάζει κριτικός το 1918:

«Η φάρσα *Θεόδωρος και Σία*, η οποία επαίχθη χθες το απόγευμα εις τα Διονύσια, δεν δίδεται πρώτην φοράν. Εν τούτοις, το θέατρον ήτο κατάμεστον. Δικαιότατα δε. Πρόκειται περί ενός από εκείνα τα έργα, τα οποία αδιαφορούντα δια τους κανόνας του Αριστοτέλους, δια την αληθοφάνειαν και την λογικήν, έχουν ένα μόνον σκοπόν: να προκαλέσουν το γέλιο, το πλατύ και ανακουφιστικόν γέλιο, το οποίον ξεκουράζει, τονώνει και θεραπεύει. Δύο συγγραφείς, οι οποίοι δεν είναι και διάσημοι, συνεισέφεραν το κέφι των και επετεύχθη αυτό το φαιδρότατον έργον. Με μίαν σειράν απροόπτων και απροσδοκίτων, που έρχονται ραγδαία το ένα κατόπιν του άλλου, το Κοινόν εσπαρταρούσεν εις τα καθίσματα και από όλα τα σημεία του θεάτρου ηκούοντο πλέον ασυγκράτητα κακαρίσματα από τα γέλια. Δεν θ’ αμφισβητήσωμεν, βέβαια, τας υπηρεσίας της μεγάλης τέχνης εις το θέατρον. Αλλά και αυτά τα μετριόφρονα προϊόντα της θεατρικής φιλολογίας, των οποίων τους συγγραφείς κανείς δεν ενθυμείται, προσφέρουν μίαν ανυπολόγιστον εκδούλευσιν εις το Κοινόν: του προσφέρουν το γέλιο, που ξεκουράζει, δροσίζει, ανακουφίζει»⁶⁷³.

Οι παραπάνω απόψεις συνεχίζουν, βεβαίως, να εκφράζονται και κατά τις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους –κυρίως από τον Φώτο Πολίτη και τον Άλκη Θρύλο, αλλά κι από άλλους κριτικούς- και με ακόμη μεγαλύτερη δριμύτητα⁶⁷⁴. Κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία δεν

⁶⁷¹ Βλ. κριτική του Μώμου για τη *Φλόγα* του Charles Méré (Μώμος, «Νέα θεατρικά έργα – Η *Φλόγα*», *Ελ. Β.*, 21-4-1922).

⁶⁷² Βλ. Μώμος, «Αντίλαλοι από τον κόσμον – Θεάτρον και δημοκρατία», *Ελ. Β.*, 24-4-1922.

⁶⁷³ Βλ. την κριτική αγνώστου έλληνα κριτικού για τη φαρσοκωμωδία *Θεόδωρος και Σία* του Paul Armont το 1918 («Γελωτοθεραπεία», *Εστία*, 22-1-1918). Τέτοιου είδους κριτικές γράφονται και για πολλές άλλες ευρωπαϊκές κωμωδίες βουλεβάρτου. Βλ. ενδεικτικά την κριτική του Μώμου για τη φαρσοκωμωδία του Rudolph Lothar *Δον Ζουάν υιός* που παίζεται το 1922 («Από τα θέατρα – *Δον Ζουάν υιός*», *Ελ. Β.*, 18-8-1922). Ο Μώμος αναφέρει, ότι το έργο του Lothar έχει υπερβολικές αυθαιρεσίες στην κατασκευή του και την ψυχολογία του κι ότι ο συγγραφέας του προσπερνά κάθε εμπόδιο δομής με οποιαδήποτε εφεύρεση της στιγμής. Βλ., επίσης, την κριτική για την κωμωδία *Ο χορευτής της κυρίας* των Jacques Bousquet – Paul Armont του 1923 (Μιλτ. Λιδωρίκης, «Ελληνική και παγκόσμιος θεατρική σκηνή και οθόνη», *Ελ. Β.*, 1-7-1923), την κριτική του 1923 για την κωμωδία των Oskar Blumenthal – Gustav Kadelburg *Θα καταφέρει τη Δόλα;* («Γύρω από το θέατρον», *Ελ. Β.*, 13-7-1923) και την κριτική για την κωμωδία *Κώδων κινδύνου* (*La sonnette d' alarme*) των Romain Coölus – Maurice Hennequin το 1924, η οποία κατακρίνεται για το τετριμμένο θέμα της (Μία, «Παριζιάνοι και Αθηναίοι», *Ελ. Β.*, 31-7-1924).

⁶⁷⁴ Το 1938 π.χ. ο Μιχαήλ Ροδάς θεωρεί τα δράματα του Henry Bernstein ως έργα χωρίς ανώτερη πνευματικότητα που στηρίζονται κυρίως στις συγκρούσεις των ηρώων, όταν το πάθος των τελευταίων

ψέγονται μόνο οι συγγραφείς του βουλεβάρτου και τα έργα τους, αλλά και οι ελληνικοί θίασοι που τα ανεβάζουν στην αθηναϊκή σκηνή. Ιδιαίτερα ψέγονται οι θίασοι των πρωταγωνιστριών Κοτοπούλη και Κυβέλης, ενώ ο Μήτσος Μυράτ, καλλιτεχνικός διευθυντής του θιάσου της Κοτοπούλη, χαρακτηρίζεται ως “αλιεύς ψαριών”, επειδή αλιεύει και μεταφέρει στη σκηνή του θιάσου κάθε ευρωπαϊκή εμπορική επιτυχία, χωρίς να ενδιαφέρεται για την καλλιτεχνική της ποιότητα. Παρόμοια σχόλια γίνονται και για τον καλλιτεχνικό διευθυντή του θιάσου Κυβέλης, Θεοδωρίδη⁶⁷⁵.

Ως συνέπεια της γενικότερης αμφισβήτησης της θεματολογίας και της τεχνοτροπίας του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου έρχεται η επιλογή κάποιων δειγμάτων “νεοτερίζοντος βουλεβάρτου” από ορισμένους αθηναϊκούς θιάσους. Τα δείγματα αυτά ανήκουν σε ευρωπαίους συγγραφείς του βουλεβάρτου που κάνουν την εμφάνισή τους μέσα στο Μεσοπόλεμο – αποτελούν, δηλαδή, τη νέα γενιά των συγγραφέων του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου– και που καταργούν τις προγενέστερες βίαιες συγκρούσεις παθών των ηρώων του είδους. Καταργούν, επίσης, το διδακτισμό, το ρητορισμό και την κυριαρχία του λόγου (το λεγόμενο “Sire le Mot”, σύμφωνα με τους γάλλους διανοούμενους της εποχής, δηλαδή, τις ατέλειωτες τιράδες, με τις οποίες ήταν υπερφορτωμένο το προγενέστερο βουλεβάρτο⁶⁷⁶), καθώς και τη διάθεση προβολής της ιδεολογίας του ίδιου του συγγραφέα μέσα από τους ήρωες. Αντίθετα δίνουν μεγαλύτερο βάρος στην ατομική ψυχογραφία των χαρακτήρων. Παρόλες τις παραπάνω τεχνοτροπικές μεταβολές, διατηρούν εντούτοις την ενασχόληση του “κλασικού” βουλεβάρτου με τα ερωτικά ζητήματα.

Τα δείγματα αυτά δεν μπορούν να καταταχθούν εύκολα και ξεκάθαρα ούτε στο είδος της κωμωδίας, ούτε σ’ αυτό του δράματος – τραγωδίας, καθώς περιέχουν σύνθετα στοιχεία κι απ’ τα δύο. Αποτελούν, δηλαδή, την πλήρη εκπροσώπηση του όρου “κομεντί”. Τα τραγικά και τα κωμικά στοιχεία συμπλέκονται μεταξύ τους, ενώ συχνά κυριαρχεί ένα αίσθημα σκληρού σαρκασμού του ίδιου του συγγραφέα για τους ήρωές του και τον κόσμο τους. Επιπλέον, όπως έχουμε ήδη αναφέρει από την αρχή, οι νέοι αυτοί συγγραφείς του γαλλικού κυρίως θεάτρου δεν μπορούν ξεκάθαρα να καταταχθούν στο είδος του βουλεβάρτου, αφού τα δράματά τους εμφανίζουν στοιχεία αλλότρια του προγενέστερου “κλασικού” βουλεβάρτου των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, κι αφού, επίσης, ανεβαίνουν από τους γάλλους πρωτοποριακούς σκηνοθέτες του Cartel. Έτσι, στον Μεσοπόλεμο η πρωτοπορία και το βουλεβάρτο (το θέατρο που στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα ήταν επιφορτισμένο με την έννοια της αστικής αναψυχής και διασκέδασης) συγχέονται, ενώ οι πρωτοπόροι σκηνοθέτες του Cartel επιχειρούν έναν συμβιβασμό μεταξύ θεατρικής εμπορικότητας και καλλιτεχνικής ποιότητας.

Στο διάστημα 1918-1924 παρουσιάζονται στην αθηναϊκή σκηνή μόνο δύο δείγματα αυτής της εκσυγχρονιστικής του βουλεβάρτου

ξεσπά και προκαλεί καταστροφές (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Ο γαλλικός θίασος», *Ελ. Β.*, 19-11-1938).

⁶⁷⁵ Βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή – Το ταχυδρομείον μου», *Ελ. Β.*, 9-8-1923.

⁶⁷⁶ Βλ. Jomaron, «En quête de textes», ό.π., σ. 769.

τάσης, η οποία πρόκειται να αυξηθεί κατά τις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους. Έτσι, το 1921 το Ωδείο Αθηνών παριστάνει το 3πρακτο “δράμα – κωμωδία” *Ο κύριος της καρδιάς του* (*Le maître de son coeur*) του Paul Raynal και το 1924 η Κυβέλη παρουσιάζει το δράμα σε 5 εικόνες *Μαρτίνα* (*Martine*) του Jean – Jacques Bernard, γιού του βοντεβιλίστα της προγενέστερης γενιάς των συγγραφέων του γαλλικού κωμικού βουλεβάρτου, Tristan Bernard. Το έργο του Raynal με κεντρικό θέμα τη διαμάχη έρωτα και ανδρικής φιλίας στοχεύει στη συγγραφή τραγωδίας κορνηλιακού τύπου θυμίζοντας συγχρόνως και Porto-Riche, απαλλαγμένη από κάθε διακόσμηση και στολίδι⁶⁷⁷. Η *Μαρτίνα* του Jean-Jacques Bernard εγκαινιάζει το λεγόμενο “θέατρο της σιωπής”, σύμφωνα με τον ορισμό που έδωσαν στα δράματα του Bernard οι οπαδοί του.

Το “θέατρο της σιωπής” θέτει υπό δριμεία αμφισβήτηση την παντοδυναμία του διαλόγου στο βουλεβάρτο και προτείνει το “θέατρο του ανέκφραστου” (“théâtre de l’ inexprimé”, τίτλο που προτιμούσε ο ίδιος ο δραματογράφος για το θέατρό του), όπου κάτω απ’ τους διαλόγους που ο θεατής ακούει, υπάρχει ένα κρυμμένος διάλογος, το άφατο που πρέπει να καταδειχθεί και να μαντευθεί. Οι ήρωες του Bernard αδυνατούν να εκφράσουν και να επεξηγήσουν λεκτικά επί σκηνής τα συναισθήματά τους απευθείας στο κοινό. Αντίθετα η συγκίνησή τους και τα πάθη τους εκφράζονται υπογείως απ’ τις αδιόρατες εξωτερικές τους εκδηλώσεις, κινήσεις ή ακινήσεις, υποτονικές εκφράσεις ή σιωπές.

Με βάση το παραπάνω γεγονός κάποιοι γάλλοι ιστορικοί φθάνουν στο συμπέρασμα, ότι το θέατρο του Bernard έχει κάποιες κοινές ρίζες με το θέατρο του Maeterlinck, αλλά και με τις απόψεις του 1907 του Henry Bataille περί έμμεσης γλώσσας, η οποία στην πραγματικότητα θά’ ταν η πιο συνηθισμένη γλώσσα της καθημερινής ζωής (θεωρίες, τις οποίες ποτέ ο ίδιος ο Bernard δεν εφάρμοσε)⁶⁷⁸. Ο συγγραφέας επιθυμεί ν’ αποκαλυφθούν τα συναισθήματα των ηρώων του έμμεσα κι αθέλητα μέσω του διαλόγου. Καθορίζει ως σιωπή ο,τιδήποτε οι χαρακτήρες δεν λένε, ο,τιδήποτε βρίσκεται έξω απ’ την περιοχή των χρησιμοποιούμενων λέξεων, οι οποίες αποτελούν ατελές όργανο για την έκφραση των συναισθημάτων. Η λογοτεχνία αποτελεί τον χειρότερο εχθρό για τον δραματογράφο, σύμφωνα με τις αντιλήψεις του Bernard, καθώς ένα αίσθημα που γίνεται αντικείμενο σχολιασμού, χάνει τη δύναμή του. Το δράμα αποδέχεται μόνο εκείνα τα συναισθήματα που προκύπτουν απ’ τις παρουσιαζόμενες περιστάσεις κι έτσι δεν υπάρχει λόγος να πάρουν τη μορφή λέξεων. Η ψυχολογική ανάλυση δεν υφίσταται στα έργα του, παρά μόνο η διαίσθηση. Πολύ συχνά, επίσης, ο διάλογος δεν είναι διάλογος με τη συνηθισμένη έννοια της λέξης, αφού οι χαρακτήρες ακολουθούν τον δικό τους δρόμο σκέψης ανταπαντώντας στον εαυτό τους, αντί στους άλλους ήρωες. Οι παρατηρήσεις των τελευταίων παίζουν μόνο τον

⁶⁷⁷ Βλ. Lalou, ό.π., σσ. 78-79 και Knowles, ό.π., σ. 302.

⁶⁷⁸ Βλ. Knowles, ό.π., σσ. 112-113.

ρόλο κινήτρου στον ιδιωτικό διαλογισμό των κεντρικών προσώπων⁶⁷⁹. Και τα δύο παραπάνω δράματα αποτελούν μίξη θλίψης και χαράς⁶⁸⁰.

Ο Jean-Jacques Bernard αποτέλεσε έναν απ' τους πιο αγαπημένους δραματογράφους του γάλλου σκηνοθέτη Gaston Baty κι έτσι ο τελευταίος ανεβάζει τη *Μαρτίνα* του το 1922 στο θέατρο "Mathurins" με τον θίασο Compagnie de la Chimère, ενώ *Ο κύριος της καρδιάς του* του Raynal ανεβαίνει το 1920 στο παρισινό "Théâtre National de l' Odéon" σε σκηνοθεσία Paul Gavault⁶⁸¹. Η χρονική προσέγγιση μεταξύ των γαλλικών κι ελληνικών παραστάσεων των παραπάνω δραμάτων καταδεικνύει γι' ακόμη μια φορά την αυτούσια μεταφορά των εξελίξεων της γαλλικής σκηνης στα ελληνικά θεατρικά πράγματα. Τα δράματα του "νεοτεριστικού βουλευβάρτου" παρότι αναγνωρίζονται από τους έλληνες διανοούμενους, ότι αποτελούν κάτι νέο για το θέατρο, εντούτοις, δεν γίνονται εύκολα αποδεκτά, τουλάχιστον στην αρχή της παρουσιάσής τους στην αθηναϊκή σκηνή, ιδίως, δε, όταν κρίνονται από κριτικούς παλαιότερης γενιάς, όπως ο Μιλτ. Λιδωρίκης⁶⁸².

β. Δραματουργικός δομικός εκσυγχρονισμός – Επιδράσεις του κινηματογράφου

Ο κινηματογράφος που βρίσκεται σε πλήρη άνθιση κατά τον Μεσοπόλεμο, έχοντας, βέβαια, αρχίσει σταδιακά την πορεία του από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα σε Ευρώπη, Αμερική, αλλά και στην Ελλάδα⁶⁸³, επηρεάζει τη δομή των ελληνικών θεατρικών έργων του Μεσοπολέμου που αρχίζουν ν' αποβάλλουν τον παραδοσιακό χωρισμό σε πράξεις και να καταταμούνται σε σύντομα ταμπλώ – εικόνες που διαδέχονται γρήγορα το ένα το άλλο, σύμφωνα με την κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ. Η τεχνική αυτή πρόκειται να γίνει ευρέως διαδομένη και μεταξύ των ελλήνων δραματογράφων από την αμέσως επόμενη μεσοπολεμική περίοδο (π.χ. Αλ. Λιδωρίκης, Θ. Συναδινός, Π. Χορν, Δ. Μπόγρης, Τ. Μωραϊτίνης, Σπ. Μελάς, Άγγ. Τερζάκης, Γαλάτεια Καζαντζάκη) μέσω της παρουσίας στην αθηναϊκή σκηνή των έργων κυρίως του Henri-René Lenormand, του Simon Gantillon, του Jean-Victor Pellerin και του Elmer Rice που τη χρησιμοποιούν κατά κόρον. Το σύστημα αυτό έχει ήδη εφαρμοσθεί στα δράματα της νέας γενιάς των μεσοπολεμικών ευρωπαϊών κι αμερικανών δραματογράφων. Προς το παρόν, όμως, μέσα στο διάστημα 1918-1924 στην Ελλάδα έχουμε το πρώτο

⁶⁷⁹ Βλ. Jomaron, «En quête de textes», ό.π., σ. 793, Lalou, ό.π., σ. 61-63 και Knowles, ό.π., σσ. 112-116.

⁶⁸⁰ Ο Μώμος το 1922 αναφέρει για τη *Μαρτίνα*, ότι αποτελεί την τάση του καινούριου στη γαλλική σκηνή, ένα συνονθύλευμα θλίψης και χαράς μαζί, έργο που διαφέρει από τα συμβατικά του γαλλικού δραματολογίου (βλ. Μώμος, «Οι νέοι συγγραφείς – Η συντροφιά της Χίμαιρας – Η *Μαρτίνα*», *Ελ. Β.*, 12-8-1922).

⁶⁸¹ Βλ. Lalou, ό.π., σ. 62, 78, Knowles, ό.π., σσ. 305 και Jomaron, «Ils était quatre...», ό.π., σ. 769.

⁶⁸² Ο Μ. Λιδωρίκης αναγνωρίζοντας, ότι ίσως είναι άνθρωπος "ανήκων στα περασμένα, ίσως έχων θεατρικές ιδέας που οι νέοι τις ειρωνεύονται, ίσως πρεσβεύων ότι το θέατρο είνε άσις και ψυχολογία χαρακτήρων, ίσως το ολίγο μυαλό που έχει να κουρκοτύανε", υποστηρίζει, ότι η *Μαρτίνα* αποτελεί μια "μονότονη διαλογική φλυαρία, μια μούχλα, μια ψυχρά αβεβαιότητα", παρότι γνωρίζει, ότι παίχθηκε από γάλλο πρωτοπόρο σκηνοθέτη (βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «Μιράντα Θεοχάρη – *Μαρτίνα*», *Ελ. Β.*, 9-4-1924).

⁶⁸³ Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Κινηματογράφος 1901-1922», στον τομ. Α2 της *Ιστορίας της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, ό.π..

δείγμα της τεχνικής αυτής στο “αθηναϊκό κινηματοδράμα” του Γρ. Ξενόπουλου *Η τρίμορφη γυναίκα* που χωρίζεται σε 3 μέρη και 12 ταμπλώ και που, όπως ήδη ξέρουμε, έχει διασκευαστεί από μυθιστόρημα του ίδιου του συγγραφέα. Ο Γρ. Ξενόπουλος δηλώνει τα εξής γι’ αυτήν του την καινοτομία:

«Η διασκευή του ρομάντσου, για να χωρέσει ολάκερο, έγινε “κινηματογραφικώς”, δηλαδή σε πολλές μικρές - μικρές πράξεις κι ότι το “κινηματοδράμα” αυτό θα παιχθή στο θέατρο, όπως παίζονται τώρα στην Ευρώπη τα πολύπρακτα έργα, μ’ ένα καινούργιο σύστημα σκηνοθεσίας, που επιτρέπει να γίνονται γρήγορα οι αλλαγές. [...] Ελπίζω, ελπίζω πολύ ότι η *Τρίμορφη γυναίκα* θα επιτύχει. Και το θέλω πολύ, όχι για μένα, όχι για το έργο, αλλά για το σύστημα αυτό της απλής σκηνοθεσίας, που θα ήταν χρησιμώτατο να εισαχθή και εδώ, όπως είνε εισηγμένο προ πολλού στα ευρωπαϊκά θέατρα»⁶⁸⁴.

Ο ίδιος ο Ξενόπουλος πρέπει να παρακολουθεί τις εξελίξεις της κινηματογραφικής τέχνης ήδη από την προμεσοπολεμική περίοδο, π.χ. από το 1914, όταν εκδίδει άρθρο για τον κινηματογράφο, ο οποίος στρέφεται προς τη λογοτεχνία και το θέατρο για την έμπνευση των δικών του σεναρίων (τα λεγόμενα “κινηματοδράματα”)⁶⁸⁵. Προφανώς αυτή η μορφή του κινηματογράφου που μετέτρεπε κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα λογοτεχνικά κείμενα και θεατρικά έργα σε σενάκια και που αποτελούσε δημοφιλές θέαμα των Αθηναίων της εποχής, επηρεάζει και τον συγγραφέα στην κινηματογραφική διαμόρφωση της *Τρίμορφης γυναίκας* του, την οποία πιο συντηρητικοί διανοούμενοι της εποχής, όπως ο Μιλτ. Λιδωρίκης, αποδοκιμάζουν⁶⁸⁶.

Βέβαια, αυτή η “κινηματογραφική” τεχνική του Ξενόπουλου δεν είναι και τόσο καινοτόμα, όσο ο ίδιος θέλει να παρουσιάσει. Και πριν απ’ τον Μεσοπόλεμο, αλλά και κατά τη διάρκειά του οι θεατρικές διασκευές των μυθιστορημάτων γίνονταν σε πολλές εικόνες, έτσι ώστε να μπορέσει το ευρύ περιεχόμενο κι ο μικρόκοσμος τους να χωρέσει στα στενά όρια ενός θεατρικού έργου. Έτσι, π.χ. η *Άννα Καρένινα* του Τολστόι που παίζεται ήδη το 1907 στο Παρίσι από τον Gémier και το 1911 στην ελληνική σκηνή απ’ την Κοτοπούλη, αποτελεί 5πρακτο δράμα χωρισμένο σε 20 εικόνες. Ο *Δον Κιχώτης* του Cervantes που παίζεται απ’ την Κοτοπούλη πριν από τον Μεσοπόλεμο, είναι 4πρακτο και χωρισμένο σε 12 εικόνες κατά τη διασκευή του Θ. Συναδινού. Το ίδιο γίνεται και με τις διασκευές των ντοστογιεφσκικών μυθιστορημάτων που θα παιχθούν στις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους. Έτσι, οι *Ταπεινοί και καταφρονεμένοι* θα παρουσιασθούν το 1934 στην ελληνική σκηνή σε 4 μέρη και 9 εικόνες σε διασκευή Αιμ. Βεάκη, ενώ το *Έγκλημα και τιμωρία* θα παρουσιασθεί το ίδιο έτος σε 3 πράξεις και 19 εικόνες κατά τη θεατρική διασκευή του Gaston Baty. Ο Ξενόπουλος προφανώς δανείζεται τα επιφανειακά εξωτερικά χαρακτηριστικά των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών δραμάτων του Μεσοπολέμου και όχι την ουσία τους. Αυτή ακριβώς η ουσία βρίσκεται στην ποιότητα του ονείρου, της εξέτασης του υποσυνείδητου, του άλογου εσωτερικού κόσμου και των ενστίκτων των ηρώων τους, τα οποία, όπως είναι φυσικό, περνούν σαν

⁶⁸⁴ Γρ. Ξενόπουλος, «Από τα θέατρα – Η *Τρίμορφη γυναίκα*», *Ελ. Β.*, 7-9-1924.

⁶⁸⁵ Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό.π., σ. 395.

⁶⁸⁶ Ο Μιλτ. Λιδωρίκης είναι εκείνος, ο οποίος αρχικά αντιδρά στη μορφή του “κινηματοδράματος” του Γρ. Ξενόπουλου, υποστηρίζοντας τον παραδοσιακό χωρισμό σε πράξεις (Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή», *Ελ. Β.*, 18-9-1924).

οπτασίες στα μάτια του θεατή ακριβώς χάρη στα αλληλοδιαδοχικά εναλλασσόμενα ταμπλώ κινηματογραφικής ταχύτητας, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

Επιστρέφοντας στην κατάκριση του Μιλτ. Λιδωρίκη για το καινοφανές “κινηματοδράμα” του Ξενόπουλου και την κατάτμησή του σε ταμπλώ, εντύπωση μας κάνει το γεγονός, ότι προέρχονται από έναν άνθρωπο που πρώτος στον Μεσοπόλεμο διασκεύασε ξένα κινηματογραφικά σενάρια για το ελληνικό θέατρο, χωρίς, όμως, να τα χωρίζει σε ταμπλώ, όπως ο Ξενόπουλος. Έτσι, διαπιστώνουμε, πως ήδη από το 1918 με την *Κόρη των κυμάτων* ο Μιλτ. Λιδωρίκης μεταφέρει το σενάριο ξένης επιτυχημένης ταινίας στο ελληνικό θέατρο. Το 1921 πάλι ο ίδιος με το ψευδώνυμο Ρόζα Ροζ (υποτιθέμενη ελληνοαυστραλέζα μεταφράστρια) διασκευάζει για την ελληνική σκηνή το σενάριο κινηματογραφικής ταινίας του Αυστραλού Ζακ Στυξ με τον τίτλο *Οπιομάν*. Παίζεται απ’ την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία του ίδιου του διασκευαστή και ασχολείται με αρκετά εκκεντρικό θέμα (με μια παρέα οπιομανών, οι οποίοι θέλουν να παρασύρουν στα πλοκάμια τους μιας νεαρή εκκεντρική και πλούσια Αμερικάνα). Πληροφορούμαστε, ότι ο Λιδωρίκης πήρε το χειρόγραφο του Ζακ Στυξ από τον ίδιο, όταν τον γνώρισε στην Αίγυπτο⁶⁸⁷.

Γενικά, παρατηρούμε, πως στον Μεσοπόλεμο είναι πολύ του συρμού η θεατρική διασκευή σεναρίων ξένων κινηματογραφικών επιτυχιών και η παράστασή τους στην ευρωπαϊκή και συνεπόμενα και στην αθηναϊκή σκηνή. Ήδη μέσα στο διάστημα 1918-1924, εκτός από τις προαναφερθείσες περιπτώσεις, έχουμε την παράσταση το 1924 του *Τυφώνα* του γερμανού Λέγγελ –θεαματικού δράματος με υπόθεση και ήρωες ιαπωνικά- σε μετάφραση Μερόπης Νέζερ απ’ τον θίασο Εδμόνδου Φυρστ – Χριστόφορου Νέζερ – Χριστίνας Παλαιολόγου, το οποίο υπήρξε μεγάλη ευρωπαϊκή κινηματογραφική επιτυχία. Βεβαίως, η τάση αυτή προϋπήρχε του Μεσοπολέμου στα ευρωπαϊκά θέατρα και συνεπώς και στα ελληνικά, καθώς διαπιστώνουμε, ότι ήδη από το 1916 στη γαλλική σκηνή παίζεται το δραματοποιημένο κινηματογραφικό σενάριο *Μονμάρτη (Monmartre)* απ’ τον Pierre Frondaie⁶⁸⁸ (συγγραφέα του γαλλικού δραματικού βουλεβάρτου), το οποίο στην αθηναϊκή σκηνή παρουσιάζει η Κυβέλη από το 1916 και έπειτα στη μετάφραση του Κώστα Λαδόπουλου. Στις επόμενες μεσοπολεμικές περιόδους πρόκειται να συνεχισθούν οι παραπάνω τάσεις, δηλαδή, η θεατρική διασκευή κινηματογραφικών σεναρίων από έλληνες δραματογράφους κι η παράστασή τους απ’ την αθηναϊκή σκηνή, καθώς και η μεταφορά στην τελευταία των ξένων κινηματογραφικών επιτυχιών που έχουν ήδη δραματοποιηθεί από Ευρωπαίους κι έχουν παιχθεί στην ευρωπαϊκή θεατρική σκηνή.

⁶⁸⁷ Βλ. *Καθημερινή*, 7-7-1921.

⁶⁸⁸ Μαθαίνουμε, ότι το 1916 η *Μονμάρτη* είχε παιχθεί στον κινηματογράφο, “ταινία περιπετειώδης, αισθηματική και ηθογραφική” (βλ. Ο θεατής, «Θεατρικά χρονικά – Ο άνθρωπος με την ισπανό», *Ελ. Β.*, 18-6-1926).

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ:
Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ
(1925-1931)

I. Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ: Η ΕΞΟΡΜΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ

Στη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, δηλαδή στο διάστημα 1925-1931, οι ισορροπίες αλλάζουν όσον αφορά στο δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων. Στο προσκήνιο εμφανίζονται ευρωπαϊκά πρωτοποριακά έργα, για τα οποία ανοίγονται μεγάλες καλλιτεχνικές συζητήσεις. Ονόματα και έργα ευρωπαϊών πρωτοποριακών συγγραφέων απασχολούν την κοινή γνώμη και τους έλληνες διανοούμενους της συγκεκριμένης περιόδου. Το ζητούμενο της εποχής είναι η μεταφύτευση των πρόσφατων τολμηρών εξελίξεων της ευρωπαϊκής σκηνής στην αθηναϊκή. Η πρώτη προβολή προς το “μέλλον”, δηλαδή προς την πρωτοπορία, έχει αρχίσει να εμφανίζεται δειλά-δειλά και σχεδόν ασυνείδητα ήδη από την προγενέστερη περίοδο, όπως διαπιστώσαμε. Αντίθετα, στην παρούσα περίοδο η ενασχόληση με την πρωτοπορία παρουσιάζεται συνειδητή και δυναμική με πρωτεργάτη τον σκηνοθέτη Σπύρο Μελά, ο οποίος πρώτα με το Θέατρον Τέχνης το 1925 και αργότερα με την Ελευθέρα Σκηνή το 1929 σε συνεργασία με τη Μαρίκα Κοτοπούλη και τον Μήτσο Μυράτ εισάγει στην αθηναϊκή σκηνή πρωτοπόρους συγγραφείς. Αυτοί είναι οι Henri-René Lenormand, Karel Capek, Shloyme Zaynl Rappaport Ansky, Νικολάι Εβρένωφ, Alfred Henschke Klabund, Robert Cedric Sherriff, Leonhard Frank, Simon Gantillon, Α. Κιρσόν – Β. Ουσπένσκυ, Frantisek Langer. Επιπλέον, ο Μελάς συνεχίζει να παρουσιάζει γνωστότερα και πιο χαρακτηριστικά έργα των Luigi Pirandello, George Bernard Shaw, Jacinto Benavente, επεκτείνοντας τους ήδη υπάρχοντες προβληματισμούς γι’ αυτά που είχαν ανοίξει κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο απ’ τους θιάσους των πρωταγωνιστριών και των δραματικών σχολών⁶⁸⁹.

Με λίγα λόγια, ο Σπύρος Μελάς, ιδίως κατά την περίοδο της Ελευθέρας Σκηνής, εισάγει αυτούσια στην αθηναϊκή σκηνή όλα τα τεκταινόμενα της γαλλικής πρωτοποριακής σκηνής, αφού ύστερα από τη διάλυση του Θεάτρου Τέχνης (μετά το 1925) και μέχρι τη δημιουργία της Ελευθέρας Σκηνής (1929) βρίσκεται στο Παρίσι ως ανταποκριτής της εφημερίδας *Έθνος*, παρακολουθώντας όλες τις σημαντικές παραστάσεις των σκηνοθετών του Cartel⁶⁹⁰. Πλείστα είναι, επίσης, τα αθηναϊκά δημοσιεύματα του ημερήσιου τύπου της εποχής που φέρνουν το αθηναϊκό κοινό σε επαφή με τις πρωτοποριακές παραστάσεις ιδιαίτερα των σκηνοθετών του Cartel, έτσι ώστε νομίζει κανείς, πως η Αθήνα αποτελεί επαρχία της Γαλλίας. Όπως αναφέρει κι ο Άριστος Καμπάνης: “η Αθήνα είναι πρωτεύουσα

⁶⁸⁹ Ας μην ξεχνάμε, ότι πρώτος ο θιάσος Κυβέλης εισήγαγε Pirandello στον Μεσοπόλεμο με την παράσταση της *Ηδονής της τιμότητας* το 1923, καθώς και Shaw με την παράσταση του έργου *Ο ήρωας στρατιώτης ή Ο άνθρωπος και τα όπλα* το 1924, ενώ το Ελληνικό Ωδείο το 1922 εισήγαγε πρώτο Benavente με το δράμα *Δάσκαλοι*.

⁶⁹⁰ Σχετικά με τη θητεία του Σπ. Μελά στο Παρίσι, βλ. Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 213-341.

καθυστερημένης επαρχίας ξένου κράτους και ειδικώς της Γαλλίας»⁶⁹¹. Ένα δημοσίευμα του 1930 αναφέρει τα εξής:

«Άλλοτε ο παρισινός λαός εξούσε με την τεχνητήν βιομηχανίαν του θεάματος, όπως την εξέφραζε η παράδοσις των βουλευμάτων. Από τότε που οργανώθησαν τα θέατρα καθαρὰς νέας τέχνης, και τα βουλευματα και η συντηρητική γαλλική κωμωδία, έχασαν την παλαιάν των προκλητικότητά. Ύστερα από μίαν περίοδον ευεξηγήτου δισταγμού, το “καρτέλ” επεβλήθη τελείως. Ο όρος αυτός αποδίδει την νέαν θεατρικὴν κίνησιν, της οποίας πρωταγωνιστοῦν ο Ντυλλέν, ο Μπατύ κι ο Πιτοέφ, οι κυριώτεροι αντιπρόσωποι της μοντέρας σκηνης, οι αναζωογονήσαντες την δραματικὴν ποίησιν μετά τον πόλεμον, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό, ὥστε ἀπὸ τινος να επηρεάσουν και το θέατρον των βουλευμάτων»⁶⁹².

Βεβαίως δεν πρέπει να φαντασθούμε, ότι το σύνολο του δραματολογίου των αθηναϊκών θιάσων της περιόδου 1925-1931 κατακλύζεται από πρωτοποριακά έργα. Αν και πολλοί θίασοι της δεύτερης μεσοπολεμικής περιόδου αρχίζουν να παριστάνουν πρωτοποριακά έργα (π.χ. οι θίασοι της Μαρίκας Κοτοπούλη, της Κυβέλης, ο Θίασος των Νέων, το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα, ο θίασος της Ελληνικής Κωμωδίας του Βασίλη Αργυρόπουλου, ο θίασος Αλίκης – Μουσούρη, ο θίασος Πρωτοπορία της Τασίας Αδάμ, ο θίασος του Αιμίλιου Βεάκη), εντούτοις, το συντριπτικό ποσοστό του συνολικού αθηναϊκού δραματολογίου της εποχής συνεχίζει ν’ απαρτίζεται από ευρωπαϊκό κωμικό και δραματικό βουλευματο, από “έργα με θέση”, από μυθιστορηματικά δράματα, κλασικό ρεπερτόριο κι από όλες τις υπόλοιπες κατηγορίες δραμάτων (όπως τις έχουμε σχηματικά ονομάσει “παρόν” και “παρελθόν”) που έχουμε ήδη εξετάσει στην πρώτη μεσοπολεμική περίοδο.

Εντούτοις, με τα έστω και λιγοστά αριθμητικώς πρωτοποριακά δράματα του αθηναϊκού δραματολογίου αρχίζει να πνέει ένας ανανεωτικός αέρας στις αθηναϊκές σκηνές. Ήδη από την περίοδο του 1918-1924 έχουμε διαπιστώσει τις πρώτες αντιδράσεις των κριτικών και των

⁶⁹¹ Τη φράση αυτή του Καμπάνη τη βρίσκουμε σε δημοσίευμα του Φώτου Πολίτη, «Η δραματική τεχνοτροπία», *Πρωία*, 29-4-1931, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α', ό.π., σ. 101.

⁶⁹² Βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Το πρόβλημα της φιλολογίας μετά τον πόλεμον – Τα συμπεράσματα ενός έτους», *Ελ. Β.*, 1-1-1930. Επίσης, ο Άλκης Θρύλος αναφέρει τα εξής χαρακτηριστικά λόγια σχετικά με τα θέατρα της avant-garde των Pitoëff, Baty, Coreau, Gémier, Dullin: «Λίγοι ακόμα, όμως κι όλες πολύ περισσότεροι από τα προηγούμενα χρόνια, και που αύριο θα γίνουν ακόμα πιο πολλοί, αντιλήφθηκαν πως το κοσμικόν θέατρον δεν υπηρετεί την τέχνην, πως κι αυτές οι ανώτερες εκδηλώσεις του, εκείνες που δεν εκμεταλλεύονται απλά και μόνο συνειδητά το ακαλλιέργητον του κοινού, δεν είναι τίποτε άλλο παρά απομιμήσεις παλαιωτέρων έργων, απομιμήσεις που στερημένες από δημιουργικήν πνοήν, στερούνται κατά συνέπειαν κι από κάθε αξίαν, αντιλήφθηκαν πως οι βαθύτατες μεταπολεμικές μεταβολές μέσα εις την σύστασιν της ζωής, απαιτούν και την δημιουργίαν μιας καινούριας τέχνης. Ίδρυσαν τα θέατρα d' avant-garde, όπου παίζονται έργα καινούρια που αν δεν είναι πάντοτε άρτια κλείνουν σχεδόν πάντοτε μέσα τους μια αληθινή, πηγαία κι όχι εκζητημένη πρωτοτυπία και μια ορμή προς την κατάκτηση νέων κόσμων, και τα έργα αυτά που κι όταν είναι ελαττωματικά, είναι πάντοτε ενδιαφέροντα, τα ανεβάζουν μ' έναν τρόπο εντελώς καινούριο. Οι νέοι δεν αρνούνται την παράδοσιν, ξέρουν να εκτιμήσουν την αντιπροσωπευτικὴν παραγωγὴν κάθε εποχής, και αρκετά συχνά παίζουν έργα που παραμένουν κλασσικά, διότι αριστουργηματικὰ εκφράσανε τον καιρό τους και το περιβάλλον τους, τα παίζουν όμως με μιαν συγχρονισμένην αντίληψιν. [...] Τα θέατρα αυτά μοιραία θα κατακτήσουν όλα τα άλλα θέατρα, τα θέατρα με την πολυτελή αρχιτεκτονική και την πλούσιαν διακόσμησην, διότι στα θέατρα d' avant-garde υπάρχει η ζωή, η τέχνη» («Καλλιτεχνικά επιφυλλίδες – Τα θέατρα των νέων», *Ελ. Β.*, 13-6-1926).

διανοουμένων εναντίον της αιτιοκρατικής δομής και της αισθηματολογικής θεματολογίας του βουλευβάρτου με τις ερωτοϋποθέσεις, εναντίον της πειραματικής επιστημονικής αναπαραστατικής μεθόδου του ρεαλισμού – νατουραλισμού, εναντίον της συνταγής του αιτιοκρατικού “καλοφτιαγμένου έργου”, εναντίον του ηθογραφικού δράματος κι εναντίον του “έργου με θέση”. Όλα τα προαναφερόμενα δραματικά είδη κρίνονται, πως πρέπει ν’ αντικατασταθούν από νέα, από καινούριο τύπο δράματος, ο οποίος τελικά αντιπροσωπεύεται από τις διάφορες εκφάνσεις των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών δραμάτων. Τα δράματα αυτά, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω, στην πλειοψηφία τους απομακρύνονται από τον ρεαλισμό, από την καταγραφή της αντικειμενικής πραγματικότητας, από τις κοινωνιολογίζουσες και τις ψυχογραφικές τάσεις του ρεαλισμού – νατουραλισμού. Αντίθετα κατευθύνονται προς τον άκρατο υποκειμενισμό και την ατομική συνείδηση και σύλληψη του κόσμου, προς την εξερεύνηση του ανθρώπινου υποσυνείδητου, του άλογου ανθρώπινου ονείρου, προς την εκμετάλλευση της θεατρικής παραίσθησης, του σκηνικού παιγνιδιού, της αλλαγής των ρόλων και της μάσκας, της σύγχυσης μεταξύ ονείρου - φαντασίας και πραγματικότητας, προς την κατάργηση της κλασικής 3πρακτής ή 5πρακτής αιτιοκρατικής δομής με τη συνηθισμένη υπόθεση και τις δραματικές κλιμακώσεις, οι οποίες στο τέλος βρίσκουν τη λύση τους.

Μάλιστα, ο Φώτος Πολίτης το 1931 προσπαθώντας να δώσει σε γενικές γραμμές και ψηλαφητά τη νέα κατεύθυνση της ευρωπαϊκής δραματογραφικής παραγωγής και ιδιαίτερα της γαλλικής, μιλά για απόρριψη του “κοινωνικού ανθρώπου, των κοινωνικών αντιλήψεων, τύπων και φερσιμάτων” και για τάση φροϋδικής αυτοανάλυσης κι έρευνας της απόκρυφης ανθρώπινης ψυχής. Δεν ενδιαφέρει πλέον ο άνθρωπος ως κοινωνικός τύπος, αλλά ο άνθρωπος ως πνευματική υπόσταση. Όπως ο Πολίτης αναφέρει χαρακτηριστικά: “η σημαντικότερη πράξη των νέων Γάλλων συγγραφέων, είναι η άρνησή τους. Ο σκηνοθέτης Μπατύ, που διευθύνει σκηνές πρωτοποριακές, είχε τη δύναμη ν’ αρνηθεί όλο το γαλλικό θέατρο, από τον Ζοντέλ ως τον Μπατάιγ, από τα 1550 περίπου ως τα 1914. Ματώνει η καρδιά σε τέτοιες αρνήσεις. Όμως τις επιβάλλει η νέα πίστη κι ο ανδρισμός”⁶⁹³. Εξάλλου, το πρωτοποριακό δράμα δίνει μεγάλα περιθώρια στους έλληνες σκηνοθέτες για σκηνικούς πειραματισμούς. Η συγκεκριμένη περίοδος είναι ακριβώς εκείνη, μέσα στην οποία ανδρώνονται και αναδεικνύονται οι πρώτοι επαγγελματίες σκηνοθέτες, όπως ο Σπύρος Μελάς, ο Φώτος Πολίτης, ο Μιχάλης Κουνελάκης, ο Κάρολος Κουν στις πρώτες ερασιτεχνικές του παραστάσεις με το Κολέγιο Αθηνών κι ο Πέλος Κατσέλης στην πρώτη του σκηνοθετική εμφάνιση με τον θίασο Σπουδή του Μάριου Παλαιολόγου⁶⁹⁴. Ιδίως ο Μελάς μέσω των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών έργων, αλλά και έργων κλασικότερου δραματολογίου, βρίσκει την ευκαιρία για καινοφανείς σκηνικούς πειραματισμούς⁶⁹⁵.

⁶⁹³ Βλ. «Η δραματική τεχντροπία», *Πρωία*, 29-4-1931, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α΄, ό.π., σ. 106.

⁶⁹⁴ Βλ. επίσης το “Εργογραφικό ευρετήριο Ελλήνων σκηνοθετών” στο Παράρτημα της μελέτης του Αντώνη Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σσ. 609-668.

⁶⁹⁵ Βλ. τις αναφορές του στις σκηνοθετικές, σκηνογραφικές κι ενδυματολογικές τεχνικές κατά το ανέβασμα του δράματος του Pirandello *Έτσι είνε αν έτσι νομίζετε* και *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, της *Σαλώμης* του Wilde, των *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου, των *Ρομπότ* του Caprek, τα οποία παραστάθηκαν το 1925 απ’ το Θέατρον Τέχνης, καθώς και του *Ντυμπούκ* του Ansky, του *Σιμόν* του

Σ' αυτό το σημείο είναι αναγκαίο να γίνει και μία άλλη βασική διευκρίνιση. Οι κατηγοριοποιήσεις των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών δραμάτων που πρόκειται ν' ακολουθήσουν, είναι σε κάποιο βαθμό πλασματικές, με την έννοια, πως ούτε οι σύγχρονοι ιστορικοί του θεάτρου μπορούν ν' αποφασίσουν με βεβαιότητα σε ποια καλλιτεχνικά κινήματα ανήκουν π.χ. κάποιοι ξεχασμένοι σήμερα συγγραφείς, όπως οι Jean-Victor Pellerin, Simon Gantillon, Ansky, Klabund, Benavente, Lenormand, Unamuno, Crommelynck, Jules Romains, Sutton Vane, αλλά και πιο γνωστοί ακόμη, όπως οι Eugene O' Neill, Elmer Rice, Εβρέινωφ. Οι μεσοπολεμικοί ευρωπαίοι συγγραφείς χρησιμοποιούν εν ονόματι της πρωτοπορίας ανακατεμένα και συγκεχυμένα διάφορα χαρακτηριστικά που ανήκουν σε ποικίλα καλλιτεχνικά κινήματα, όπως ο εξπρεσιονισμός, ο νεοσυμβολισμός, ο σουρεαλισμός. Δανείζονται, επίσης, κάποια συμπεράσματα από επιστήμες που αναπτύσσονται κατά τον Μεσοπόλεμο, όπως η φροϋδική ψυχανάλυση κι από τέχνες αλλότριες της θεατρικής, όπως ο κινηματογράφος. Έτσι, η φροϋδική ψυχανάλυση κι η κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ επηρεάζει τόσο διαφορετικούς συγγραφείς όσο τον Pirandello, τον Pellerin, τον Gantillon, τον O' Neill, τον Εβρέινωφ, τον Rice. Τα πρωτοποριακά αυτά θεατρικά μέσα, τα επηρεασμένα απ' τον Freud, τον Bergson και τον κινηματογράφο είναι κοινά σε διαφορετικά μεταξύ τους καλλιτεχνικά κινήματα, όπως στον νεορομαντισμό - νεοσυμβολισμό, στον εξπρεσιονισμό, στον θεατρινισμό. Τα έργα του ίδιου δραματογράφου, καθώς κι ένα και το αυτό δράμα μπορούν να περιλαμβάνουν επιδράσεις απ' όλα τα παραπάνω καλλιτεχνικά ρεύματα, τις επιστήμες και τα θεάματα.

Έτσι, π.χ. ο O' Neill επηρεάζεται και από το κίνημα του εξπρεσιονισμού και απ' αυτό του συμβολισμού, αλλά και απ' τον ρεαλισμό και τη φροϋδική ψυχανάλυση, ενώ ένα και μόνο δράμα του, όπως π.χ. *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* περιέχει στοιχεία φροϋδισμού, ρεαλισμού κι αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Επιπλέον, ένα κατά τ' άλλα συμβατικό ευρωπαϊκό δράμα, όπως π.χ. το *Είναι ένοχος ο Πάρκερ;* του Elmer Rice, με τη χρήση της τεχνικής του μοντάζ θεωρείται και απ' τους ευρωπαίους, αλλά κι απ' τους έλληνες διανοούμενους πρωτοποριακό, όπως συμβαίνει και με το *Ντιμπούκ* του Ansky, μόνο και μόνο λόγω της υπερφυσικής θρησκευτικής κατανυκτικής του ατμόσφαιρας.

Επιπλέον, όταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα μεταφέρεται από τη γενέτειρά του χώρα σε μιαν άλλη, τα χαρακτηριστικά του παραλλάζουν, φθείρονται, μεταμορφώνονται. Έτσι, π.χ., ενώ μπορούμε να μιλήσουμε για τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του εξπρεσιονιστικού κινήματος που γεννιέται και διαμορφώνεται στη Γερμανία, δεν μπορούμε να κάνουμε το ίδιο και για τα γαλλικά δράματα με κάποια χαρακτηριστικά που μοιάζουν με τα αντίστοιχα του εξπρεσιονισμού, αφού στη μεσοπολεμική Γαλλία ο όρος "εξπρεσιονισμός" δεν είναι σε χρήση.

Lenormand, του *Βολπόνε* του Ben Jonson, της *Μάγισ* του Gantillon, του *Τέλους του ταξιδιού* του Sherriff, του *Κύκλου με την κιμωλία* του Klabund, τα οποία παραστάθηκαν το 1929-1930 απ' την Ελευθέρα Σκηνή (Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 167-363).

Απ' όλα τα παραπάνω διαπιστώνουμε, πως η πλήρως οριοθετημένη κατάταξη των ευρωπαϊών συγγραφέων σε συγκεκριμένα κι απαράβατα καλλιτεχνικά κινήματα είναι συχνά αδύνατη και πλάσματική. Μερικές φορές ταιριάζει σε κάποιους αντιπροσωπευτικούς και γνήσιους συγγραφείς ορισμένων καλλιτεχνικών κινήματων, ενώ άλλες φορές στην περίπτωση κάποιων άλλων συγγραφέων δεν ταιριάζει. Η παρακάτω κατηγοριοποίηση, εντούτοις, καθίσταται αναγκαία, προκειμένου να μπορέσουμε ν' ανοίξουμε κάποιες συζητήσεις γύρω από τα πρωτοποριακά δράματα και τον αναεωτικό αέρα που μεταφέρουν στην αθηναϊκή σκηνή της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας.

Και κάτι άλλο, εξίσου σημαντικό: η πλειοψηφία των ελλήνων διανουμένων και καλλιτεχνών, οι οποίοι είτε μιλούν, είτε σκηνοθετούν τα διάφορα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά δράματα, εφαρμόζουν το σύστημα του εκλεκτικισμού, όπως θα διαπιστώσουμε κατά την πορεία του κεφαλαίου. Χωρίς, δηλαδή, να γνωρίζουν και πολλά πράγματα για τις καλλιτεχνικές αρχές και τα προγραμματικά μανιφέστα των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών ρευμάτων, χωρίς να γνωρίζουν επαρκώς τους όρους “εξπρεσιονισμός” ή “σουρεαλισμός” ή “θεατρinισμός”, επιλέγουν κάποια πρωτοποριακά δράματα με βάση ορισμένα από τα χαρακτηριστικά τους που τους κάνουν εντύπωση. Ο κάθε κριτικός π.χ. επιλέγει να σχολιάσει κι από ένα χαρακτηριστικό του εξπρεσιονισμού, χωρίς να έχει τη συνολική εποπτεία και γνώση των γνωρισμάτων του κινήματος. Οι σκηνοθέτες –βασικά ο Σπύρος Μελάς– εντυπωσιάζονται από κάποια μεμονωμένα καινοφανή στοιχεία των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών δραμάτων. Γι' αυτό ακριβώς τον βλέπουμε ν' ανεβάζει χωρίς ιδιαίτερο σύστημα δύο γερμανικά νεορεαλιστικά δράματα, άλλα πέντε γαλλικά νεοσυμβολιστικά - νεορομαντικά, άλλα δύο εξπρεσιονιστικά και πάει λέγοντας, χωρίς να προσπαθεί εξαντλητικά και με σύστημα να εξοικειώσει το αθηναϊκό κοινό με το καθένα απ' τα κινήματα χωριστά. Ανεβάζει, λοιπόν, ό,τι για διάφορους λόγους του “γυαλίζει στο μάτι” και του τραβήξει πρόσκαιρα την προσοχή.

Αν ο Μελάς, ο οποίος στην ουσία εισάγει την ευρωπαϊκή πρωτοπορία στην Ελλάδα, επιλέγει με σπασμωδικό κι ανακατεμένο τρόπο δράματα από διάφορα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα, όσον αφορά στις πρωταγωνίστριες της αθηναϊκής σκηνής δεν πρέπει να γίνεται ούτε λόγος πάνω σ' αυτό το ζήτημα, καθώς ανάμεσα στο συνολικό ρεπερτόριο του εμπορικού θεάτρου του βουλευβάρτου, παρουσιάζουν σαν κομήτες παρόμοια πρωτοποριακά δράματα. Το ρεπερτόριό τους, λοιπόν, δεν παρουσιάζει καμία απολύτως καλλιτεχνική συνέπεια, έτσι ώστε ο Άλκης Θρύλος το 1928 ύστερα απ' την παράσταση του δράματος του Jean-Jacques Bernard *Έλα να φύγουμε* απ' τον θίασο της Ελένης Χαλκούση και την παράστασης του *Ανθρώπου που αλλάζει κεφάλια* του Jean-Victor Pellerin απ' τον θίασο της Κυβέλης αναφέρει τα εξής: “Είναι και τα δύο από τα πιο αντιπροσωπευτικά της μοντέρνας αναζήτησης. Αλλά η παράστασή τους δόθηκε σπασμωδικά, ανάμεσα σε παραστάσεις Verneuil, Méré, Frondaie, κτλ. Δεν ήταν δυνατό να έχουν την απήγηση που ασφαλώς θα είχαν εάν γίνονταν ύστερα από συστηματική προεισαγωγή, ούτε και ν' ανοίξουν πραγματικά καινούριους ορίζοντες”⁶⁹⁶.

⁶⁹⁶ Βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 136.

Συνεπώς, οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι παρακολουθούν μέσα απ' τα πρωτοποριακά δράματα την τροπή που παίρνει το σύγχρονο ευρωπαϊκό δράμα σε πολύ χονδρές γραμμές. Ανακαλύπτουν τάσεις, αναζητήσεις, ίχνη και θραύσματα εκσυγχρονισμού, χωρίς να μπορούν καλά-καλά να τα ονοματίσουν, να τα προσδιορίσουν με σαφήνεια, να τα οριοθετήσουν. Έτσι, μιλούν με όρους πολύ γενικούς. Ένα απ' τα βασικά στοιχεία της ευρωπαϊκής πρωτοποριακής τέχνης που μπορούν να διακρίνουν, είναι το γεγονός, ότι απομακρύνεται απ' την επιστημονική, αναλυτική, αιτιοκρατική, πειραματική μέθοδο προσέγγισης της απτής αντικειμενικής πραγματικότητας του ρεαλισμού – νατουραλισμού και καταβυθίζεται στον υποκειμενικό κόσμο του υποσυνείδητου και της ανθρώπινης διαίσθησης. Από' κει και πέρα, όμως, συγχέουν ή αγνοούν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, κινήματα, όρους καλλιτεχνικών κινήματων και τις καταβολές τους. Τα παρακάτω λόγια του Άλκη Θρύλου είναι πολύ ενδεικτικά αυτής της διαπίστωσης, καθώς η κριτικός οσμίζεται τις θολές και γενικές αλλαγές της θεατρικής ατμόσφαιρας της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας. Επιπλέον, τα λόγια αυτά είναι τόσο γενικά, έτσι ώστε μπορούν να εφαρμοσθούν σε κάθε ευρωπαϊκό πρωτοποριακό κίνημα (εξπρεσιονισμό, νεορομαντισμό - νεοσυμβολισμό, σουρεαλισμό, θεατρικισμό) και να εξηγήσουν αδιακρίτως τις βασικές αλλαγές που αυτό φέρνει:

«Η ανθρωπότητα αναζητεί τώρα ίσως περισσότερο παράφορα από ποτέ, με μίαν αγωνία έντονη να συλλάβει το αιωνίως ασύλληπτον μυστικόν, την ουσίαν των πραγμάτων και του συνόλου. Η επιστημονική έρευνα αναλύει, ζητεί να εισχωρήσει μέσα στις βαθύτερες πηγές και της απώτερες προεκτάσεις όλων των φαινομένων. Η ανθρωπότητα θέλει να κατακτήσει και να υποτάξει όλες της φυσικές δυνάμεις, της άγνωστες ίσαμε σήμερα, και να της κάνει όργανά της και μαζί θέλει πρώτα απ' όλα να κατακτήσει τον ίδιον τον εαυτόν της. Μελετά, για να μην καθοδηγείται πια απ' αυτές, αλλά για να της καθοδηγή εκείνη, όλες της πιο ξελεπτυσμένες διακυμάνσεις του ασυνείδητου και του απόκρυφου εγώ. Όμως η επιστημονική έρευνα, όσο κι αν σημειώνει σημαντικές προόδους, προχωρεί πάντοτε πολύ σιγά. Ότι της διαφεύγει είναι πάντοτε πολύ ευρύτερον και πολύ πλέον απεριόριστον, απ' ό,τι έγινε πια κτήμα της. Κάθε νέα ανακάλυψη, περισσότερο ακόμη απ' ό,τι της προσφέρει, της ανοίγει μπροστά της την έκτασιν του τί πρέπει ακόμη να ανακαλύψει. Και μερικοί, οι βιαστικοί, οι ανικανοποίητοι, αισθάνονται να γεννιέται μέσα τους, μια βαριά απογοήτευση. Η ανάπτυξη ακριβώς της επιστήμης φέρνει σε αρκετούς τον κλονισμό της πεποιθήσεως στην επιστήμη. Δεν πιστεύουν πια πως η έρευνα και η ανάλυσις εμπορεί να φανερώσουν την αλήθειαν, πιστεύουν πως κι αν ακόμα η επιστήμη γίνονταν κύρια κάθε λεπτομέρειας πάλι δεν θα πλησίαζε την ουσία του συνόλου, γιατί στην σύνθεση των λεπτομερειών εισχωρούν στοιχεία άλλα, που πάντοτε θα ξεφεύγουν την θετική κατανόησιν. Υπάρχουν κάποια σημεία παρά πολύ ξένα στην ψυχρήν διάνοησιν ώστε να τα καταλάβη ο άνθρωπος αποκλειστικά με τον νουν. Τα σημεία αυτά τ' αποκαλύπτει μόνον η διαίσθησις, η έξαρσις, ο θρησκευτικός ενθουσιασμός. Παράλληλα με την εξαιρετικήν άνθησιν της επιστήμης παρατηρούμεν σήμερα σε πολλούς αντιπροσώπους της διανοούμενης ανθρωπότητος μίαν χρεωκοπίαν της πίστεως στην επιστήμη, μια στροφή προς τον μυστικισμό. Οι επιστροφές στη θρησκεία και στην άμεσην ενατένισιν του κόσμου σαν ένα φαινόμενον ολοκληρωμένον που δεν υπάρχει λόγος να αναλύεται, είναι άπειρες. Η τάσις αυτή ήταν αδύνατο να μην επηρεάσει και την τέχνην που είναι κι αυτή μια εκδήλωσις της πολύμορφης αλλά κι ενιαίας ζωής. Την ρεαλιστικήν τέχνην που ζητούσε ν' αποδώσει τα πράγματα, την ζωήν και τον κόσμον με μίαν περιγραφήν της εξωτερικής τους μορφής, την αντικατέστησε, είνε μερικά χρόνια, η τέχνη η αναλυτική που ζητούσε θετικά πάντοτε, ρεαλιστικά, επιστημονικά, να ψυχολογήσει τους βαθύτερους ελιγμούς και τις διακυμάνσεις των πραγμάτων, της ζωής και του κόσμου. Μα, όπως το είπα, αρκετοί δεν ικανοποιούνται πια σήμερα από την τέχνην

αυτήν. Παράλληλα με την τάσιν που θέλει να μας φανερώση την σχετικότητα και την αστάθειαν όλων των φαινομένων και να γεννήση μέσα μας την τεραστίαν αμφιβολίαν για την ύπαρξιν μιας αντικειμενικής αλήθειας, εμφανίζεται και μια προσπάθεια αποκαλύψεως του μυστικού μέσω της θρησκευτικής διεγέρσεως»⁶⁹⁷.

Παρότι, όμως, οι έλληνες κριτικοί, σκηνοθέτες και διανοούμενοι μιλούν μέσα στη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο όλο και περισσότερο για αποτίναξη της αιτιοκρατικής δομής του ρεαλιστικού – νατουραλιστικού ψυχογραφικού δράματος και για ενστερνισμό καινοφανών στοιχείων, όπως ο ρόλος του υποσυνείδητου, η ανυπαρξία της πλοκής, η ασύνδετη διάταξη των δραματικών εικόνων με τη μορφή του ονείρου, τα πολλαπλά “εγώ” ενός ατόμου κτλ. – στοιχεία που θα εξετάσουμε παρακάτω-εντούτοις, στην πράξη συνεχίζουν να επικροτούν και να επιδοκιμάζουν τη γνωστή τους αιτιοκρατική πλοκή του “καλοφτιαγμένου έργου”. Το γεγονός αυτό θ’ αποδειχθεί σε πολλές περιπτώσεις: στη σχεδόν μαζική αποδοκιμασία του εξπρεσιονιστικού δράματος από τους μεσοπολεμικούς διανοούμενους· στη μη ευδοκίμηση στη μεσοπολεμική σκηνή πειραματικών καλλιτεχνικών ρευμάτων, όπως ο σουρεαλισμός, το Bauhaus, το θέατρο του παραλόγου, ο φουτουρισμός, το γερμανικό και ρώσικο αριστερό θέατρο, δηλαδή ρευμάτων που ανθίζουν στην υπόλοιπη Ευρώπη εκείνη ακριβώς την εποχή.

Αντίθετα, τρανό παράδειγμα του αντίστροφου γεγονότος αποτελεί η ανάδυση των ρεαλιστικών έργων του Bernard Shaw, των ρεαλιστικών κοινωνικών κωμωδιών του Wilde, αλλά και η ξαφνική ανακάλυψη των τσεχωφικών πολύπρακτων δραμάτων. Συνεπώς, η αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή θα προσπαθήσει να εκσυγχρονισθεί κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική επταετία, αλλά μ’ έναν τρόπο αρκετά ρηχό, επιπόλαιο, ξώφαλτσο, μόνο και μόνο επειδή επιθυμεί διακαώς να συμβαδίσει με την υπόλοιπη θεατρική Ευρώπη και κυρίως το Παρίσι. Εξάλλου, τους πρωτοποριακούς πειραματισμούς με τα εκσυγχρονιστικά πρόσφατα καλλιτεχνικά κινήματα πρόκειται να τους αναλάβουν και να τους προπαγανδίσουν μεμονωμένα άτομα του θεάτρου – κυρίως ο σκηνοθέτης Σπύρος Μελάς κι η κριτικός Άλκης Θρύλος - ενώ οι υπόλοιποι θιασάρχες κι ηθοποιοί/πρωταγωνιστές θα παραμείνουν πιστοί στην ήδη γνωστή κι αναμενόμενη ρότα των δραματολογίων τους.

⁶⁹⁷ «Καλλιτεχνικά επιφυλλίδες – Το διακοσμητικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 12-6-1926.

1. ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΩΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

α. Θεατρινισμός

Κάτω από τον όρο που οι έλληνες μεσοπολεμικοί διανοούμενοι δεν μεταχειρίζονται καθόλου, εντάσσονται ονόματα συγγραφέων, όπως οι Pirandello, Silvio Benedetti, Εβρένωφ και Benavente, τα έργα των οποίων, πολύ διαφορετικά αμεταξύ τους, κρύβουν ποικίλες επιδράσεις από διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω.

Ο δρόμος για τη γνωριμία του αθηναϊκού κοινού με τα έργα του Pirandello έχει ήδη ανοίξει από την πρώτη μεσοπολεμική επταετία με την παράσταση της *Ηδονής της τιμότητας* απ' τον θίασο Κυβέλης το 1923. Οι σύγχρονοι ιστορικοί του θεάτρου δυσκολεύονται να τον εντάξουν σε κάποιο σαφώς οριοθετημένο θεατρικό κίνημα, λόγω του εντελώς προσωπικού του ύφους, αλλά κι επειδή περιέχει παράλληλα στοιχεία και από το κίνημα του εξπρεσιονισμού και από το κίνημα του σουρεαλισμού και από το θέατρο του παραλόγου, ενώ δεν αγνοεί τον φουτουρισμό του Marinetti, το θέατρο του Strindberg, αλλά ως ένα βαθμό και το διηγηματικό στοιχείο του μίμπσενικού θεάτρου⁶⁹⁸. Η τεχνική του σικελού δραματογράφου ξαφνιάζει αρχικά τους έλληνες διανοουμένους της δεύτερης επταετίας του Μεσοπολέμου.

Όπως οι σύγχρονοι ιστορικοί του ευρωπαϊκού θεάτρου διστάζουν να προσδώσουν μια “ταμπέλα” στο συνολικό πιραντελλικό έργο, έτσι και οι έλληνες διανοούμενοι του Μεσοπολέμου, όταν αναφέρονται στον Pirandello, μιλούν γενικά για “ατομικιστικό” και “αντιρασιοναλιστικό θέατρο”⁶⁹⁹, το οποίο προσπαθεί ν’ απομακρύνει την παγκόσμια σκηνή απ’ την πειραματική μέθοδο του νατουραλισμού⁷⁰⁰. Ο ίδιος ο Pirandello σε συνεντεύξεις του στον ευρωπαϊκό μεσοπολεμικό ημερήσιο τύπο που αναδημοσιεύονται και στον αντίστοιχο αθηναϊκό, αλλά και σε απευθείας συνέντευξή του στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* που δίνει στον Κώστα Ουράνη, ενισχύει την παραπάνω άποψη των ελλήνων διανοουμένων περί φανταστικού αντιρασιοναλιστικού θεάτρου, το οποίο αγνοεί την

⁶⁹⁸ Βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, ό.π., σσ. 76-83. Ειδικά σχετικά με τις μίμπσενικές επιδράσεις στο θέατρο του Pirandello μιλά σε άρθρο του το 1928 και λίγο πριν πεθάνει ο Sudermann αναφέροντας τα εξής: «Ο Ίψεν προώρας καταδικασθείς εις θάνατον διότι τα προβλήματα που έθεσε παρεσύρθησαν από την πάροδο του χρόνου, ευρέθη ύστερα από μίαν προσεκτικώτερον έρευναν ότι ζη ακόμη, ενώ ο Πιραντέλλο, όστις θεωρείται γενικώς ότι αντιπροσωπεύει τους συγχρόνους, μολονότι υπάρχει κάποια ασυμφωνία εις την καλλιτεχνικήν στάσιν του, προσχωρεί εις τον ρεαλισμόν της περασμένης εποχής» (Hermann Sudermann, «Η εξέλιξις της τέχνης – Το δράμα της χθες και της σήμερα», *Ελ. Β.*, 29-11-1928).

⁶⁹⁹ Βλ. Μάρκος Αυρήλιος, «Υπό το καθεστώς του φασισμού – Το ιταλικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 11-11-1928.

⁷⁰⁰ Βλ. τα Προλεγόμενα του Λέοντος Κουκούλα στην έκδοση του *Σιμόν* του Henri-René Lenormand (εκδ. Γκοβόστης, Αθήνα, 1944, σ. 5).

αντικειμενική πεζή πραγματικότητα⁷⁰¹ και το οποίο είναι εντελώς αντίθετο με το ρεαλιστικό θέατρο⁷⁰². Επιπλέον, επεξηγεί τη θεωρία του περί μη ύπαρξης μίας και μόνης δεδομένης αντικειμενικής αλήθειας, δηλώνοντας ότι δεν θέλει να φανεί ούτε σκεπτικιστής, ούτε απαισιόδοξος, ούτε αρνητής⁷⁰³.

Κατά την παρούσα περίοδο, και συγκεκριμένα το 1925, ο Σπύρος Μελάς με το Θέατρον Τέχνης φέρνει το αθηναϊκό κοινό σε επαφή με τα δύο γνωστότερα και χαρακτηριστικότερα έργα της πιραντελλικής τέχνης: με το *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* (*Cose è – se vi pare*) και με το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (*Sei personaggi in cerca d' autore*), “θέλοντας να κάνει αρχή στην εισαγωγή των συγγραφέων, που ακούγονταν εκείνη την εποχή στην Ευρώπη”⁷⁰⁴. Αυτά τα έργα, οι “παράδοξες αυτές κομεντί με τη φιλοσοφική βάση”, όπως τις αποκαλούν οι μεσοπολεμικοί κριτικοί και διανοούμενοι,

⁷⁰¹ Το 1927 ο σικελός συγγραφέας σε συνέντευξη του αναφέρει: «Η ζωή αποτελείται από δύο κυρίως πράγματα. Από την πεζότητα και την φαντασίαν. Πεζόν είναι το σώμα μας, πεζόν είναι η κοινωνία πεζόν είναι το παν που μας περιβάλλει. Και ο άνθρωπος θέλει να σπάσει τα όρια της πεζότητος. Η πεζότης και η φαντασία, η πραγματικότης και η σκέψις πολεμούν αναμεταξύ των. Αυτού ακριβώς ευρίσκεται η τραγωδία του ανθρώπου. Αυτή είναι η υπόθεσις της κάθε τραγωδίας. Η ζωή είναι μία συνεχής κίνησις χωρίς εν τούτοις ν' αλλάζει ποτέ. Εις κάθε στιγμήν και εις κάθε εμφάνισιν της ζωής, θέλομεν να δημιουργήσωμεν. Προς νέαν δημιουργίαν αποβλέπει η κάθε σκέψις, αλλά κάθε τάσις μας προς δημιουργίαν νέας ζωής, θραύεται εμπρός στην πεζότητα, εμπρός στους τύπους. Γι' αυτό ακριβώς λέγω εγώ, ότι μόνον εις το θέατρον συναντά κανείς την αληθινήν ζωήν. Η ζωή είναι απλώς η επιθυμία της φαντασίας να δημιουργήσει και η τέχνη, η συγγραφή, το θέατρον, είναι αυτή αυτή η δημιουργία, η οποία βαίνει προς την εκπλήρωσιν. Είναι η άνευ τέρματος πραγματοποιήσις εκάστης ανθρωπίνης θελήσεως και επιθυμίας. Είναι η μοναδική πιθανότης της ζωής δια να φθάνη, χωρίς εμπόδια, εις ένα αποτέλεσμα, απελευθερωμένη από της ανθρώπινες πεζότητες» («Αι ιδέαι και η ζωή των διασήμων της εποχής μας – Μία συνέντευξις με τον Λουίτζι Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 24-4-1927).

⁷⁰² Σε συνέντευξή του το 1931 στον Κώστα Ουράνη ο ίδιος ο Pirandello αναφέρει τα εξής περί της απόρριψής του του ρεαλιστικού θεάτρου: «Ο,τι βέβαια πέθανε είναι το ρεαλιστικό θέατρο γιατί ήταν μια ανοησία. Ζητούσε ν' αντιγράφη τη ζωή. Η τέχνη όμως δεν είναι, δεν μπορεί να είναι καθρέφτης της ζωής, αλλά καθρέφτης προς τη ζωή. Η ζωή είναι κάτι το αδημιούργητο. Η τέχνη, το δημιούργημα» (Κώστας Ουράνης, «Οι μεγάλοι διανοούμενοι – Μιλώντας με τον Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 2-11-1931).

⁷⁰³ Ο ίδιος ο Pirandello δηλώνει στην παραπάνω συνέντευξή του στον Κ. Ουράνη: «Δεν είμαι ούτε σκεπτικιστής, ούτε απαισιόδοξος. Δεν είμαι αρνητής. Αυτοί που το γράφουν έχουν παρεξηγήσει εντελώς το έργο μου. Όταν λέω ότι όλα είναι χίμαιρα, ότι αλήθεια δεν υπάρχει, δεν σκέπτομαι απαισιόδοξα, δεν πρεσβεύω την απελπισία. Απ' εναντίας είμαι κήρυκας δράσεως και δημιουργίας αδιάκοπης. Λέω στους ανθρώπους: δεδομένη αλήθεια δεν υπάρχει καμμία. Η αλήθεια της σήμερον δεν είναι η αλήθεια της αύριον. Δεν υπάρχει τίποτε το αληθές, αλλά γι' αυτό ακριβώς κάθε τι μπορεί να είναι αλήθεια τη στιγμή που έχει κανείς τη θέλησι και τη δύναμι να το πιστέψη και να το επιβάλη. Καθένας μας πρέπει να δημιουργή μόνος του την αλήθεια του και η αλήθεια πρέπει να δημιουργείται ολοένα. Αυτό άλλωστε δεν γίνεται; Τί άλλο είναι οι αγώνες που κάνουμε στη ζωή παρά αγώνες για να επιβάλουμε ο καθένας μας την αλήθεια του; Κι έτσι μόνο μπορεί να εννοηθή η ζωή. Για φαντασθήτε: αν υπήρχε μια δεδομένη, σταθερή αλήθεια η ζωή θα ήταν ένας βηματισμός επί τόπου, μία τελμάτωσις-θάνατος. Μόνο οι ανίκανοι να δημιουργήσουν τη δική τους αλήθεια έχουν την ανάγκη να πιστεύουν σε κάτι το σταθερό, μόνο οι αδύνατοι αισθάνονται την ανάγκη ν' ακουμπούν σε κάτι το ακίνητο για να μη καταλαμβάνονται από τον ίλιγγο της αιωνίας ροής της ζωής. Αλλ' αυτό είναι εντελώς αδύνατο. Η ζωή, στη βάσι της, στην ουσία της, είναι αναγκασμένη να υπακούη σε δυο μεγάλες ανάγκες, εντελώς ασυμβίβαστες μεταξύ τους. Η πρώτη ανάγκη είναι της αδιακόπου ροής για την οποία μιλάει ο Έλλην φιλόσοφος. Το σταμάτημα της ροής της είναι ο θάνατος. Η δεύτερη ανάγκη της ζωής είναι να υπάρξει κατά ένα τρόπο, και για να υπάρξει πρέπει να δώσει στον εαυτό της μία μορφή, να αποκρυσταλλωθή σε μια μορφή. Η μορφή όμως είναι ένα είδος σταματήματος της ζωής. Γι' αυτό λοιπόν, για να μπορή δηλαδή η ζωή να υπακούη στις δυο αυτές αντίθετες ανάγκες, δεν έχει άλλο τρόπο, δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να δημιουργή διαρκώς μορφές και διαρκώς να τις καταστρέφει. Αυτή η αδιάκοπη δημιουργία και καταστροφή αποτελούν την ανθρώπινη ιστορία. Πώς είναι λοιπόν δυνατό να εννοηθή μία σταθερή αλήθεια; Το πνεύμα πρέπει κάθε στιγμή να δημιουργή την αλήθεια της στιγμής» (βλ. ό.π.).

⁷⁰⁴ *Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π.*, σ. 163.

κρίνονται, πως αποτελούν “ασφαλείς βάσεις για την αναγέννηση του νεοελληνικού θεάτρου”⁷⁰⁵. Μέσω αυτών ο ουσιαστικός εισηγητής του ιταλού δραματογράφου στην αθηναϊκή σκηνή, ο Μελάς, αναδεικνύει και προτείνει ένα νέο “επαναστατικό” μοντέλο δράματος⁷⁰⁶ που συνίσταται στα παρακάτω καινοφανή στοιχεία, σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου, όπου αναλύει τη βασική πιραντελλική δραματουργική φιλοσοφία:

«Μέγας εχθρός του δογματισμού επήδησεν, αίφνης, από τινών ετών, ν’ αγωνισθή και ακριβώς εις το μάλλον ακατάλληλον στάδιον –την θεατρικήν σκηνήν: Ο Πιραντέλλο. Μετά τον Στρίδμπεργκ και προ πάντων τον δαιμονισμένον χειριστήν της χαριτωμένης παραδοξολογίας, τον Μπέρναρ-Σόου, εις την εποχήν μας ίσως δεν υπάρχει θεατρικός συγγραφεύς, ο οποίος να εδημιούργησεν εις τα μυαλά του κοσμάκη, τας απόψεις του κοινού νου, τας αντιλήψεις του, τας προλήψεις του, σεισμόν μεγαλειότερον. Είνε ο πρώτος που ετόλμησε να βάλη στα σκηνικά καλούπια την αγωνίαν της ερεύνης, να δραματοποιήση την πάλην της νοήσεως προς το αντικείμενόν της, να μεταπλάση την θεωρίαν της γνώσεως εις πλουσίαν πινακοθήκην θεατρικών μορφών. Το ακατανίκητον θέλημα, το οποίον ασκεί σήμερα εις το ευρωπαϊκόν κοινόν –αμφιβάλλω αν υπάρχει συγγραφεύς που να ενδιαφέρει περισσότερο– οφείλεται ακριβώς εις μίαν οξυτάτην φιλοσοφικήν νόησιν, η οποία παρεμέρισεν αισθήματα κι αισθηματισμούς, ερωτούποθέσεις και κοινωνικά ζητήματα, την σπουδήν των ηθών ή των ψυχών, όπως παρουσιάζονται εις την καθημερινήν ζωήν, δια να μας μεταφέρει στην καρδιά των προβλημάτων της σκέψεως, εις το μέγα δράμα το οποίον παίζεται όπισθεν του πυκνού παραπετάσματος της απτής πραγματικότητος. Τα “γυμνά προσωπεία” του –έτσι επιγράφει το θεατρόν του– είνε δράματα φιλοσοφικά, εις τα οποία η αμείλικτος ανάλυσις όχι μόνον του φαινομένου, της επιφανείας, του φλοιού της ψυχής, αλλ’ αυτής της ουσίας του ανθρωπίνου ονείρου λαμβάνει την χαριεστέραν και απιστεύτως προσιτήν μορφήν παιγνιδίων σκηνικών. Εις την Ελλάδα ο Πιραντέλλο ητύχησε. Συγγραφεύς λεπτός και βαθύς, πρωτότυπος και κατ’ εξοχήν διανοητικός, επαίχθη ολιγώτερον από οιονδήποτε σύγχρονον κι έχει ερμηνευθή, ως σκηνικών ανέβασμα και ως δραματική εκτέλεσις, με τον πρόχειρον και χονδροειδή τρόπον, με τον οποίον θ’ απεδίδετο ένα οιονδήποτε βιομηχανικόν κατασκεύασμα. [...] [Ο Πιραντέλλο] θέλει να μας διαλαλήση όπως ο Ιησούς ωμίλει προς τους μαθητάς του: “ Αμήν, αμήν, λέγω υμίν, ότι η αντικειμενική πραγματικότης αποτελεί αίνιγμα, του οποίου η λύσις διαφεύγει τα μέσα της ανθρωπίνης νοήσεως. Δεν υπάρχει προσιτή παρά μόνον μία πραγματικότης, εντελώς υποκειμενική. Τα πράγματα, για τον εαυτό τους, δεν είνε έτσι, ούτε αλλοιώς. Τα πράγματα είνε όπως τ’ αντιλαμβάνεται, όπως τα φαντάζεται και όπως μπορεί να τα συλλάβη έκαστος. Εμείς και οι άλλοι είμεθα όπως ακριβώς φανταζόμεθα τον εαυτόν μας και τους άλλους. Είμεθα φαντάσματα φευγαλέα, είδωλα σκιώδη, τα οποία λαμβάνουν ύπαρξιν εις τα μυστηριώδη εργαστήρια της ατομικής συνειδήσεως, της ιδικής μας και των άλλων. Η συνειδήσις έκαστου είνε και από ένας καθρέπτης, μέσα εις τον οποίον καθρεπτίζεται κάποιον ασύλληπτον φάντασμα –το εγώ του– και κάποιες άλλες πλέον ασύλληπτες σκιές: οι γύρω του άνθρωποι. Αυτό το καθρέφτισμα είνε η ζωή. Αυτό και μόνον αυτό. Πέραν αυτού τα πυκνότερα σκοτάδια”»⁷⁰⁷.

⁷⁰⁵ Βλ. *Ελ. Β.*, 9-2-1925 και 26-2-1925.

⁷⁰⁶ Τον όρο “επαναστατικό”, προκειμένου για τα έργα του Pirandello, ο Μελάς τον χρησιμοποιεί στ’ απομνημονεύματά του (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 164).

⁷⁰⁷ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – “Έτσι είνε, αν έτσι...”», *Ελ. Β.*, 18-2-1925. Ένας άλλος κριτικός του Μεσοπολέμου μας μεταφέρει τα εξής λόγια σχετικά με τη γενική πιραντελλική δραματική φιλοσοφία που μας βοηθούν να καταλάβουμε ποια στοιχεία προσλαμβάνουν και κατανοούν οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι από την πιραντελλική τέχνη: «Την ανεπάρκειαν της ανθρωπίνης λογικής ως μέσου αποκτήσεως της αληθείας, έχει ως κύριον μοτίβον του έργου του ο Λουίντζι Πιραντέλλο, Ιταλός δραματουργός προσφάτου δόξης. Εις το έργον του *Έτσι είνε, αν έτσι νομίζετε*, επιδεικνύει όλην την αδυναμίαν της ανθρωπίνης λογικής, όλην την ανυπαρξίαν της αντικειμενικής αληθείας. Ποία είνε η αλήθεια: Αυτή που νομίζετε σεις. Αλλ’ αν αυτή που νομίζετε σεις είνε διάφορος τελείως από αυτήν που νομίζω εγώ, τότε ποία είνε η αλήθεια; Και η ιδική σας και η ιδική μου. Η ιδική

Από τα παραπάνω παρατηρούμε, ότι ο Σπ. Μελάς δίνει βάρος στη φιλοσοφική νοητική εγκεφαλική σύλληψη του θεάτρου του Pirandello⁷⁰⁸- δηλαδή, σ' αυτό που πιο σύγχρονοι ιστορικοί ονόμασαν “διαλεκτική των άκρων και μορφή μυστικού διανοουμενισμού του Pirandello”⁷⁰⁹- στον παραμερισμό των ερωτοϋποθέσεων, των συναισθηματισμών, των κοινωνικών, ψυχογραφικών και ηθογραφικών θεμάτων της καθημερινής ζωής, στην αποβολή της ισχύος της επιστημονικής καταγραφής της αντικειμενικής πραγματικότητας και στην αντίθετη προβολή της σημασίας του ανθρώπινου ονείρου, της φαντασίας, του ατομικού υποκειμενισμού και της σχετικότητας της επιφανειακής πραγματικότητας. Με λίγα λόγια, ο έλληνας σκηνοθέτης φαίνεται ν' απορρίπτει τα μέσα του αιτιοκρατικού “παλαιού θεάτρου”, προκειμένου να προωθήσει την καινοφανή τάση της “θεατρικής παραίσθησης” και της “θεατρικής φρεναπάτης” του πιραντελλικού θεάτρου, όπως ο ίδιος την αποκαλεί⁷¹⁰.

Εκτός, όμως, από τον Μελά, υπάρχουν κι άλλοι μεσοπολεμικοί έλληνες διανοούμενοι που εκφράζουν την ελπίδα, ότι ο πιραντελλισμός πρόκειται να γίνει εκείνο το καλλιτεχνικό κίνημα που με τις καινοφανείς αναζητήσεις του θα σαρώσει το παλιό θέατρο, φέρνοντας τη φιλολογική επανάσταση και προκαλώντας την αποσύνθεση του παρελθοντικού πνευματικού κόσμου. Συνεπώς, ο πιραντελλισμός αποτελεί την πρωτοποριακή, μεταβατική, ακόμη ασχημάτιστη και μη σαφώς οριοθετημένη καλλιτεχνική ελπίδα που πρόκειται ν' αντιταχθεί στις δυνάμεις

σας είνε η μόνη αλήθεια για σας και η ιδική μου η μόνη αλήθεια δι' εμέ» (Ser -ίσως ψευδώνυμο του Γεώργιου Σερούιου, βλ. Κ. Ντελόπουλος, ό.π., σ. 264-, «Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 23-2-1925).

⁷⁰⁸ Για “εγκεφαλική” πιραντελλική τέχνη κάνει λόγο κι ο δημοσιογράφος Μάρκος Αυρήλιος [ψευδώνυμο του Ευάγγελου Π. Φωτιάδη, βλ. Κ. Ντελόπουλος, ό.π., σ. 32] (βλ. «Ρωμαϊκά σημειώματα – Η νέα θεατρική παραγωγή της Ιταλίας – Λουίτζι Πιραντέλλο: *Η καινούργια αποικία*», *Ελ. Β.*, 9-4-1928). Ο Κώστας Ουράνης, ο οποίος το 1931 γνωρίζει από κοντά τον ιταλό δραματογράφο λόγω κάποιου συνεδρίου στην Πορτογαλία, εκφράζει την άποψη, ότι η τέχνη του Pirandello είναι παραπλήσια προς αυτή του Unamuno και του Bernard Shaw, προφανώς λόγω της εγκεφαλικής φιλοσοφικής τους σκέψης (βλ. Κώστας Ουράνης, «Παρά τις ακτές του Ατλαντικού – Ένδεκα ημέρες με τον Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 1-11-1931).

⁷⁰⁹ Βλ. Luciano Lucignani, «Engagement et disponibilité dans le théâtre italien contemporain – Betti et de Filippo», στον τόμο *Le théâtre moderne – Hommes et tendances*, ό.π., σ. 310.

⁷¹⁰ Αρκετά έτη αργότερα στ' απομνημονεύματά του ο Σπ. Μελάς αναφέρει τα εξής σχετικά με το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, τα οποία μας δείχνουν σε ποια σημεία της πιραντελλικής τεχνικής ρίχνει το βάρος ο έλληνας σκηνοθέτης και ποια σημεία θέλει να δια φωτίσει και να εκμεταλλευθεί: «[Το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*] είναι από τα πιο εγκεφαλικά έργα του Πιραντέλλο και συνάμα τα πιο περίεργα, τα πιο χαρακτηριστικά της τέχνης του, που καταειρωνεύεται μεν τα μέσα του “παλαιού θεάτρου” –τα μέσα που βοηθούν και συνθέτουν τη θεατρική φρεναπάτη– και σύγχρονα τα εκμεταλλεύεται, σε μεγάλη κλίμακα, για ν' αποσυνθέσει αυτή την παραίσθηση, που ο ίδιος διαλύει. Είναι ένα παιγνίδι αληθινά δαμονισμένο: Το δραματικό όργανο –ολόκληρο δηλαδή το θέατρο– το όργανο της δραματικής εκφράσεως αποσυντίθεται. Και, τον ίδιο καιρό, ανασυντίθεται και λειτουργεί, επάνω και πέραν από τη θεατρική φρεναπάτη, δημιουργώντας νέα παραίσθηση. Ο θεατής εισάγεται στην κουζίνα της θεατρικής φρεναπάτης, βλέπει τα παρασκήνια, τα σκηνικά, τους μηχανικούς που τα στήνουν, τον σκηνοθέτη που ρυθμίζει το θέαμα, τους ηθοποιούς (δηλαδή αυτά τα πρόσωπα, που ήρθαν εθελοντικά να παίξουν το δράμα τους) και διορθώνει τα λάθη. Και συνάμα, όταν αρχίζουν– εκεί, στη δοκιμή– να παίξουν το δράμα τους, παρακολουθεί με κομμένη αναπνοή, μια συνταρακτική, τραγικήν εικόνα, μέσα σ' ατμόσφαιρα Δοστογιεφσκική και παρασύρεται απ' αυτήν, ώστε ξεχνά ότι βρίσκεται στις δοκιμές ενός θεάτρου και νομίζει ότι αντικρύζει αυτή τη ζωή» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 190-191).

του παλιού θεάτρου, το οποίο συνεχίζει ν' αντιστέκεται με όσες δυνάμεις του απομένουν⁷¹¹.

Ο Σπύρος Μελάς κρίνει, πως τα παραπάνω έργα του ιταλού δραματουργού είναι τόσο σπουδαία και πρωτότυπα για την παγκόσμια θεατρική σκηνή, ώστε στο δεύτερο, στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, λαμβάνει μέρος ο ίδιος στην παράσταση του Θεάτρου Τέχνης ως ηθοποιός⁷¹². Τα έργα του Pirandello δεν δίνουν μόνο στους σκηνοθέτες την ευκαιρία για σκηνοθετικούς πειραματισμούς, στο αθηναϊκό δραματολόγιο την ευκαιρία του εκσυγχρονισμού και στους ηθοποιούς την ευκαιρία δοκιμής του εαυτού τους σε ρόλους μοντέρνας σύλληψης, αλλ' επιπροσθέτως, δίνουν και στο αθηναϊκό κοινό την ευκαιρία της αισθητικής ανύψωσής του και καλλιέργειάς του απομακρύνοντάς το από έργα “βιομηχανικής παραγωγής”. Η θερμή υποδοχή των πιραντελλικών έργων εκ μέρους του αθηναϊκού κοινού της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου, καθώς κι ο ενθουσιασμός που εκδηλώνει κατά τις παραστάσεις τους, αποδεικνύει, ότι μπορεί να “εννοήσει το υψηλόν θέατρον και ότι δυναμικώς τουλάχιστον δεν υστερεί κανενός άλλου κοινού εις τον κόσμον”⁷¹³.

Ο Σπύρος Μελάς μένει ως το τέλος του Μεσοπολέμου ο κύριος υποστηρικτής των πιραντελλικών δραμάτων. Θεωρεί τον ιταλό δραματουργό ως τον ακρογωνιαίο λίθο του θεατρικού εκσυγχρονισμού και της σκηνικής επαναστατικότητας. Το 1931 επαναλαμβάνει, ότι οι παραστάσεις των έργων αυτών, όπου κι αν έλαβαν χώρα, είχαν πάντα “τον χαρακτήρα σκανδάλου”, ότι “κάθε σκηνή, πρόσωπο, φράσις, αστραπή πνεύματος, ιδέα, είνε και από μία πρόκλησις στο κοινό”, ότι “αέρας μάχης φυσούσε στην πλατεία”, όταν έδινε το 1925 το *Έτσι είνε αν έτσι νομίζετε* και το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* κι ότι, όταν τα πιραντελλικά έργα παίχθηκαν στην παρισινή σκηνή του Pitoëff “έκαναν τους θεατές έξω φρενών, σα να τους είχε κάποιος χαστουκίση”, ενώ “ήταν πολύς κόσμος θυμωμένος”⁷¹⁴.

Ενώ ο Μελάς διατυπώνει τις παραπάνω απόψεις για την επαναστατικότητα της πιραντελλικής τέχνης, αντίθετα άλλοι διανοούμενοι και κριτικοί από το 1925 και μετά, όταν άλλα λιγότερο γνωστά και άρτια πιραντελλικά έργα παίζονται στην αθηναϊκή σκηνή από διαφορετικούς

⁷¹¹ Το 1930 π.χ. ο “Μάρκος Αυρήλιος” αναφέρεται στον φουτουρισμό και τον πιραντελλισμό ως τα μοναδικά πνευματικά ρεύματα, τα αναγκαία “δια την οριστικήν εκκαθάρισιν του εδάφους από τα υπολείματα του παρελθόντος πριν από κάθε προσπάθεια για την πραγματική δημιουργία” και “δια την βραδεία αλλά προοδευτική αποσύνθεσι του παλιού φιλολογικού κόσμου” («Ρωμαϊκά σημειώματα – Ανήσυχοι αναζητήσεις της ιταλικής φιλολογίας», *Ελ. Β.*, 10-7-1930).

⁷¹² Βλ. Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο – Εξηγήσεις», *Ελ. Β.*, 16-6-1925.

⁷¹³ Βλ. Σ., «*Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*», *Ελ. Β.*, 26-6-1925.

⁷¹⁴ Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο - Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 3-11-1931. Όπως, επίσης, αναφέρει δημοσίευμα του 1925: «Ο Πιραντέλλο είναι σήμερα ο άνθρωπος της ημέρας. Το ανέβασμα των έργων του στην παρισινή σκηνή, η μετάβαση του ίδιου στο Παρίσι του προσδίδουν παγκόσμιο κύρος. Είν' αρκετά ηλικιωμένος, αλλά τα έργα του είναι νεανικά. Εξάλλου, δεν έχει ούτε μια δεκαετία από τότε, που γράφει για το θέατρο, αλλά και το πνεύμα του είναι καθαρά μεταπολεμικό. Μόνο στην Ελλάδα επικρατεί η αντίληψη, ότι η δραματογραφία είναι έργο της νεότητας, αφού οι συγγραφείς μας παρακαμάζουν, μόλις ωριμάσουν. Ο Πιραντέλλο σκεφτόταν επί πενήντα χρόνια, πριν γράφει, ενώ οι δικοί μας συγγραφείς γράφουν επί πενήντα χρόνια, χωρίς να προφθαίνουν μια στιγμή να σκεφθούν» («Λουίτζι Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 29-7-1925).

θιάσους, εκφράζουν τις αντιρρήσεις τους και τη δυσθυμία τους όσον αφορά στην επικαιρότητα και στη βιωσιμότητα των έργων του ιταλού δραματουργού. Έτσι, όταν η Κοτοπούλη το 1925 παρουσιάζει τον *Ερρίκο Δ' (Enrico IV)* για πρώτη φορά στην αθηναϊκή σκηνή, η παράσταση περνά σχεδόν απαρατήρητη από τον ημερήσιο τύπο. Όταν το 1926 ο Θίασος Νέων της Ελένης Χαλκούση παρουσιάζει το *Σκέψου το καλά Τζακομίνο (Pensaci Giacomino)*, το έργο χαρακτηρίζεται ως “ρουκέτα, καθώς όλα τα έργα του μοντέρνου Ιταλού συγγραφέως, που κατώρθωσε ν’ αποκτήση φήμη διότι εξέφυγε από το συνειθισμένο κόψιμο των θεατρικών έργων”⁷¹⁵. Με αφορμή το *Σκέψου το καλά Τζακομίνο* που θεωρείται ως ένα από τα μετριοτέρα έργα του δημιουργού, η πιραντελλική τέχνη κρίνεται γενικότερα ως μία “ταχυδακτυλουργία”. Ο ίδιος ο συγγραφέας χαρακτηρίζεται ως ο “Ταχράν μπέης του θεάτρου”, ενώ λέγεται, ότι “κατορθώνει να δημιουργή με το τίποτε ατμόσφαιρα και να υποβάλει τα πυροτεχνήματά του εις νέαν εκδήλωσιν τέχνης και εις νοοτροπίαν εντελώς πρωτότυπον”. Κανείς δεν του αμφισβητεί αυτήν την πρωτοτυπία, αλλά μεταξύ αυτής της πρωτοτυπίας, “που φθάνει στα όρια του παραλογισμού και της τέχνης υπάρχει διαφορά, δια την οποίαν φαίνεται να μην ενδιαφέρεται και πάλιν ο Πιραντέλλο”⁷¹⁶.

Εκτός, λοιπόν, από τα λίγα αρχικά έργα του Pirandello που παίχθηκαν ως το 1925 στην αθηναϊκή σκηνή από το Θέατρον Τέχνης του Μελά, όλα τα υπόλοιπα κρίνονται ως μη βιώσιμα, ενώ οι διανοούμενοι της εποχής δηλώνουν, ότι αν τα πιραντελλικά έργα παρουσιάζονταν ως ελληνικά, τότε το ελληνικό κοινό θα τα υποδεχόταν με μειδίαμα ειρωνείας⁷¹⁷. Όταν το 1926 η Κυβέλη παρουσιάζει το έργο του *Όλα σε καλό (Tutto per bene)*, η κριτική το ονομάζει “ένα καλοκατασκευασμένο, αλλά κοινό οικογενειακό δράμα, χωρίς τίποτε το αποκαλυπτικό”⁷¹⁸. Όταν το 1928 η ίδια παρουσιάζει τον *Άνθρωπο το κτήνος και την αρετή (L' uomo la bestia e la virtù)*, ο Φ. Πολίτης αποφαινεται, ότι το έργο αποτελεί “φάρσα του ευτελεστερου είδους, γραμμένη κάπως διάφορα από τις γαλλικές, με την ίδια όμως ουσιαστικώς πρόθεσιν”, ενώ μια “δήθεν ηθικοφιλοσοφική διάθεσις που διαφαίνεται κάτω από τα λόγια, καθώς και εις την όλην σύνθεσιν της υποθέσεως, είνε μάλλον περιττό στολίδι στην καλλιτεχνικήν γυμνότητα του έργου και θυμίζει τα ψηλά καπέλλα των εν αδαμιαία περιβολή Αφρικανών”⁷¹⁹. Τέλος (τουλάχιστον για την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο) το 1930 το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα παρουσιάζει το έργο *Ο βλάκας (Un imbecile)*, με το οποίο ο ημερήσιος τύπος, επίσης, δεν πολυασχολείται.

Απ’ όλα τα παραπάνω συμπεραίνουμε, ότι, καθώς περνούν τα χρόνια και καθώς ο ελληνικός καλλιτεχνικός κόσμος και το κοινό εξοικειώνονται όλο και περισσότερο με την πιραντελλική δραματουργία ξεπερνώντας την αρχική τους έκπληξη, παγιώνεται η αντίληψη, ότι τα θεματικά μοτίβα κι η τεχνική των έργων του Pirandello επαναλαμβάνονται. Η

⁷¹⁵ Βλ. “Θεατρικός”, «Θεατρικά χρονικά – Σκέψου καλά», *Ελ. Β.*, 23-5-1926.

⁷¹⁶ Βλ. ό.π.

⁷¹⁷ Βλ. ό.π.

⁷¹⁸ Βλ. Άλκης Θρύλος, «Καλλιτεχνικά επιφυλλίδες – Τα θέατρα των νέων», *Ελ. Β.*, 13-6-1926.

⁷¹⁹ Βλ. Φ. Π. [Φώτος Πολίτης], «Έντυπώσεις και κρίσεις – Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή», *Ελ. Β.*, 15-2-1928. Τον φαρσικό χαρακτήρα του συγκεκριμένου δράματος τονίζει κι ο Άλκης Θρύλος (βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σ. 156).

πιραντελλική “μεταφυσική”, η παράδοση δραματουργική σύνθεση των έργων του, η πρωτοτυπία της πλοκής τους, η περιπλοκότητα των υποθέσεων τους και το άρτιο σκιστάρισμα των επαρχιακών τύπων του αρχίζουν να μην ενδιαφέρουν τόσο κι έτσι η αρχική κατάπληξη της ελληνικής διανοήσεως, αλλά και της ευρωπαϊκής, αρχίζει να ξεφουσκώνει. Ο Άλκης Θρύλος π.χ., με την ευκαιρία της παράστασης του έργου *Έτσι ή αλλιώς* στη σκηνή του Ρίτοεφφ το 1926, το οποίο δεν παριστάνεται καθόλου στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή, δίνει μια επιτομή αυτής της απογοήτευσης που κυριαρχεί στον κύκλο των αθηναίων διανοουμένων ύστερα απ’ τον αρχικό ενθουσιασμό:

«Ομολογώ πως το έργο αυτό, εις εμένα τουλάχιστον που είχα θαυμάση σχεδόν ανεπιφύλακτα τα πρώτα κομμάτια του Pirandello, μου προκάλεσε μίαν αρκετά έντονη απογοήτευσιν. Ενδιαφέρον ήτο πάλιν το εξαιρετικόν του ανέβασμα, και το άρτιον παίξιμο, αλλ’ η αξία του έργου, ως έργου μου φάνηκε περισσότερο παρά προβληματική. Περιστρέφεται πάλι, όπως όλα τα δράματα του Pirandello, γύρω από το πρόβλημα της προσωπικότητος και γύρω από το ανύπαρκτον της αντικειμενικής αλήθειας, και μαζί εις την τρίτην πράξιν που παρεμβάλλεται ως ιντερμέδιον μεταξύ των δύο άλλων, ο Pirandello ειρωνεύεται το κοινόν του, που ποτέ δεν τον καταλαβαίνει, που συζητεί τόσο ανόητα της προθέσεις του, που παρεξηγεί τους σκοπούς του. Το σύνολον μου έκανε την εντύπωσιν του επιφανειακά εκζητημένου, χωρίς βαθυτέραν ουσίαν, με μόνον μερικές έξυπνες στιγμές. Όλα τα ελαττώματα του Pirandello αναφαίνονται και δεν αντισταθμίζονται παρά με ελάχιστα από τα προτερήματά του. Ο Pirandello έπεσε θύμα του μεγάλου κινδύνου που απειλεί όσους ανακάλυψαν κάποτε κάτι εντελώς καινούριον και πρωτότυπον. Ρισκοκινδυνεύουν ύστερα να επαναλαμβάνουν και να μιμούνται μόνο τον ίδιο τον εαυτό τους, και εις κάθε μίμησιν, έστω και του ιδίου του εαυτού μας, η δημιουργική πνοή νεκρώνεται. Νεκρώνεται η πνοή εκείνη που μόνη δίνει αξίαν και νόημα εις ένα έργο. Και δυστυχώς, η ανανέωσις δεν είνε ολιγότερον δύσκολη από την συνέχειαν»⁷²⁰.

Όπως πολύ σύντομα προαναφέραμε, η μεταγενέστερη απογοήτευση για την αρχική πρωτοτυπία του πιραντελλικού έργου δεν

⁷²⁰ Βλ. Άλκης Θρύλος, «Καλλιτεχνικά επιφυλλίδες – Τα θέατρα των νέων», *Ελ. Β.*, 13-6-1926. Ο Φώτος Πολίτης συμφωνεί και επαυξάνει με την παραπάνω άποψη του Θρύλου αναφέροντας τα παρακάτω διαφωτιστικά λόγια για την πρόσληψη των έργων του Pirandello, ύστερα απ’ το αρχικό ξάφνιασμα: «Ο Λουίτζι Πιραντέλλο, αφού ξάφνισε επί τρία-τέσσερα χρόνια τους Ευρωπαίους με τις παράδοξες συνθέσεις και τους φιλοσοφικούς ακκισμούς των έργων του, είδε την δόξαν του να σβύνη αποτόμως. Γάλλοι και Γερμανοί κριτικοί ήρχισαν να χρησιμοποιούν εις βάρος του την μεταφυσικήν του. Η πρωτοτυπία του Σικελού, που τους είχε καταπλήξη κατ’ αρχάς, απεδείχθη γρήγορα πολύ ρηχή, κι ο κόσμος εκατάλαβε πως είχε μεθυσθή από τους ίδιους του πόθους προς θεατρικάς μεταρρυθμίσεις, από το κέφι της δικής του ψυχής, κι όχι από το κρασί που του κερνούσε ο συγγραφεύς. Φυσικά, το ξάφνιασμα των ξένων, και ιδίως των Γάλλων, είχε κατά μέγα μέρος την αφορμήν του εις την θαυμαστήν πλοκήν των πιραντελλικών δραμάτων. Ο Σικελός δραματουργός κατέχει το χάρισμα να προκαλή το ενδιαφέρον του ακροατού με τα έργα του και να το κρατή αμείωτον μέχρι τέλους. Μπορεί ν’ αναπτύσση θαυμάσια μίαν περίπλοκον υπόθεσιν, και τούτο είνε προσόν αξιόλογον για να επιτύχη κανείς μέσα στο πλαίσιο του σημερινού “κοινωνικού” μας θεάτρου. Εξ άλλου ο Πιραντέλλο, όπου δεν “φιλοσοφεί”, πετυχαίνει να σκιστάρη με σταθερό χέρι επαρχιακούς τύπους, τους οποίους γνωρίζει καλά. Όλα τα προσόντα αυτά, συνδυασμένα με επίμονον τάσιν προς πρωτοτυπίαν, ήταν φυσικό να προκαλέσουν στην αρχή της εμφανίσεώς του ως συγγραφέως δραματικού ένα ξάφνιασμα, που δεν εβόσταξε όμως πολύ, γιατί κατά βάθος, τόνον και το καλλιτεχνικόν έρμα του Ιταλού ήσαν μάλλον ελαφρά» (βλ. Φ. Π., «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή», *Ελ. Β.*, 15-2-1928). Σχετικά με τις επιθετικές κριτικές του Φ. Πολίτη εναντίον του Pirandello, για τον οποίο αναφέρει, ότι “υπάρχει δια να επενδύει με σοβαροφάνειαν τις μεγαλύτερες ανοησίες”, βλ. «Λ. Πιραντέλο – Έξι πρόσωπα ζητούνε συγγραφέα», *Πολιτεία*, 26-6-1925, «Λ. Πιραντέλο – Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε», *Πολιτεία*, 24-7-1925, αναδημοσιευμένα στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α’, ό.π., σσ. 194-200.

κυριαρχεί μόνο στον ελληνικό καλλιτεχνικό κόσμο, αλλά και στον ευρωπαϊκό, ο οποίος ήδη από το 1928 αρχίζει να θεωρεί τον ιταλό συγγραφέα ως “αντιπρόσωπο του παρελθόντος”⁷²¹. Παρόλο τον ενθουσιασμό μερικών πιστών μαθητών και οπαδών του σικελού δραματογράφου, ο Pirandello κρίνεται, πως δεν αντιπροσωπεύει πραγματικά το σύγχρονο ιταλικό θέατρο, παρά μόνο εκτός της Ιταλίας. Ακόμη και οι πιο “αφατρίαστοι” ιταλοί αρχίζουν ν’ αδιαφορούν για τα έργα του συμπατριώτη τους (ο οποίος μέσα στη δεκαετία του ’20 αποδημεί σε άλλες χώρες για τη διάδοση των δραμάτων του), διατηρώντας την επιφύλαξη μήπως το όλο έργο του είναι απλά παροξυσμός μόδας που διακρίνει συχνά το διεθνές θεατρικό κοινό. Επιπλέον, βρίσκουν πως “οπωσδήποτε είνε πολύ σκοτεινός, πολύ βόρειος, πολύ σκανδιναβική ομίχλη για ένα λαόν, που μεθάει μέσα εις το χρυσό και διαυγές φως της μεσημβρίας”⁷²².

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε, πως η μόδα του Pirandello μεταφέρεται στην ελληνική μεσοπολεμική σκηνή κατευθείαν από τη γαλλική, όπως ήδη θα έχουμε καταλάβει, και όχι από την ιταλική. Ο “ιταλός μάγος” μαγεύει στην κυριολεξία τη γαλλική μεσοπολεμική πρωτοποριακή σκηνή, η οποία από το 1923 ως το 1936 φιλοξενεί έντεκα έργα του σε σκηνοθεσίες αρχικά του Charles Dullin που τον εισάγει στο γαλλικό θέατρο, και στη συνέχεια των Georges Pitoëff και Gaston Baty. Ο σικελός δραματογράφος επηρεάζει με τον τρόπο γραφής του και τους εγχώριους συγγραφείς. Όπως αναφέρει μεταγενέστερα, το 1957, ο γάλλος δραματογράφος Neveux: “χωρίς τον Pirandello, δεν θά’ χαμε ούτε Salacrou, ούτε Anouilh, ούτε Ionesco, ούτε τόσους άλλους”, ενώ στη λίστα των μιμητών του, των επιδράσεών του θα μπορούσαν να εγγραφούν και οι Jules Romains, Simon Gantillon, Henri-René Lenormand, Albert Camus, Jean-Paul Sartre⁷²³.

Όλη αυτή η κινητοποίηση της παρισινής πρωτοποριακής σκηνής σχετικά με τα έργα του Pirandello μεταφέρεται και στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα. Έτσι, οι παραστάσεις των πιραντελλικών έργων στην παρισινή σκηνή σε σχέση με τις αντίστοιχες στην αθηναϊκή έχουν πολύ μικρή χρονική διαφορά, ενώ κάποιες πραγματοποιούνται το ίδιο έτος και στο Παρίσι και στην Αθήνα. Έτσι, παρατηρούμε, ότι το *Έτσι είνε αν έτσι νομίζετε* παριστάνεται απ’ τον Charles Dullin στο Atelier το 1922 και στην αθηναϊκή σκηνή το 1925 απ’ το Θέατρον Τέχνης του Μελά. Το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* παίζεται το 1923 απ’ τον Georges Pitoëff στην Comédie des Champs-Élysées και το 1925 πάλι απ’ τον Μελά στο Θέατρον Τέχνης. Ο

⁷²¹ Την αντίληψη αυτή της ευρωπαϊκής διανόησης μεταφέρει σε ελληνικό δημοσίευσμά του ο “Μάρκος Αυρήλιος” («Υπό το καθεστώς του φασισμού – Το ιταλικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 11-11-1928).

⁷²² Βλ. ό.π. Άλλο δημοσίευμα του ίδιου δημοσιογράφου – ανταποκριτή των εξελίξεων της μεσοπολεμικής ιταλικής σκηνής τού 1928 αναφέρεται στην ύπαρξη “φανατικών οπαδών” του Pirandello, αλλά και “λυσσωδών πολεμίων” στη γενέτειρά του (βλ. Μάρκος Αυρήλιος, «Ρωμαϊκά σημειώματα – Η νέα θεατρική παραγωγή της Ιταλίας – Λουίτζι Πιραντέλλο: *Η καινούργια αποικία*», *Ελ. Β.*, 9-4-1928). Σε άλλο δημοσίευμα πάλι του ίδιου θεατρικού ανταποκριτή το 1930 πληροφορούμαστε την αποτυχία του έργου *Απόψε παίζουμε εκ του προχείρου* κατά την πρεμιέρα του στη Ρώμη το 1930 και την απόφαση του ιταλού συγγραφέα να ταξιδέψει στην Αμερική (βλ. Μάρκος Αυρήλιος, «Σύγχρονος φιλολογία – Ο Πιραντέλλο μετά την αποδοκμασίαν του – Η νέα του προσπάθεια», *Ελ. Β.*, 11-7-1930).

⁷²³ Βλ. Jomaron, «En quête de textes», ό.π., σσ. 785-787. Ελληνικά μεσοπολεμικά δημοσιεύματα επικυρώνουν, επίσης, την παρισινή αυτή μόδα των παραστάσεων των πιραντελλικών έργων (βλ. S., «Το ξένον θέατρον – Γυμνούς περιβάλλετε», *Ελ. Β.*, 15-4-1925).

Ερρίκος Δ' παριστάνεται το 1925 στο Atelier απ' τον Pitoëff και τον ίδιο χρόνο μεταφέρεται στην αθηναϊκή σκηνή απ' την Κοτοπούλη. Τέλος, το *Όλα σε καλό* παρουσιάζεται το 1926 στο παρισινό Atelier απ' τον Dullin και τον ίδιο χρόνο στην Αθήνα απ' τον θίασο της Κυβέλης⁷²⁴. Τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν μία ακόμη απόδειξη της τάσης εκσυγχρονισμού της αθηναϊκής σκηνής της δεύτερης μεσοπολεμικής περιόδου που φιλοδοξεί να ευθυγραμμισθεί με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Μέσα στις παραπάνω γαλλικές παραστάσεις των πιραντελλικών έργων θα πρέπει να προστεθεί και η γερμανική παράσταση το 1924 του δράματος *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* από τον Max Reinhardt που με τη διεθνή του εμβέλεια μπορεί να επηρέασε τον Σπύρο Μελά. Ο τελευταίος έτσι κι αλλιώς τον χαρακτηρίζει στ' απομνημονεύματά του ως τον “μεγάλο δάσκαλο της εποχής του Μεσοπολέμου”, μνημονεύοντας, επίσης, τη γερμανική του παράσταση⁷²⁵.

Τελικά, παρόλες τις αντιρρήσεις των ελλήνων διανοουμένων της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας σχετικά με την αισθητική αξία ορισμένων πιραντελλικών έργων, ο ιταλός συγγραφέας παραμένει ένας απ' τους κυριότερους εκπροσώπους του πρωτοποριακού δράματος. Δεν πρέπει ν' αφηθούμε τελικά με την εντύπωση, πως ύστερα απ' τις δύο αρχικές και πιο πετυχημένες παραστάσεις των έργων του *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* και *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, το άστρο του δύνει στην αθηναϊκή σκηνή. Αντίθετα, και κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, αλλά και κατά την επόμενη, τον αθηναϊκό ημερήσιο τύπο κατακλύζουν πλήθος δημοσιευμάτων σχετικά με τις κινήσεις του, τις απόψεις του και τα νέα του δράματα που παίζονται στις ευρωπαϊκές σκηνές, ακόμη κι όταν αυτά δεν παρουσιάζονται στην Αθήνα⁷²⁶. Όποια άποψη κι αν έχει κανείς στον Μεσοπόλεμο για το συνολικό δραματικό του έργο, γεγονός είναι, ότι ο Pirandello αποτελεί μία απ' τις κεντρικότερες φιγούρες της σύγχρονης ευρωπαϊκής πρωτοποριακής θεατρικής φιλολογίας που προκαλεί θαυμασμό, αλλά και διενέξεις στους καλλιτεχνικούς κύκλους. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρεται σε δημοσίευμα του 1927 για το άτομό του:

«Ο Πιραντέλλο είναι μία από της πιο ενδιαφέρουσες φυσιογνωμίες της νεωτέρας θεατρικής φιλολογίας. Υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι ορκίζονται ότι κάτω από τα θαυμάσια πράγματά του, διακρίνουν την πλέον αγνήν ποίησιν, την πλέον μεγάλην καλλιτεχνικήν αυτοπεποίθησιν. Άλλοι πάλιν τον θεωρούν ως ένα ακροβάτην της σκηνής, ως ένα διαβολεμένον μαιτρ της τεχνικής. Φαίνεται ότι η αλήθεια πρέπει να ζητηθή εις τον χρυσούν μέσον όρον. Ότι δηλαδή ο Λουίτζι Πιραντέλλο είναι τόσον αφ' ενός, ένας ραφιναρισμένος θεατρικός συγγραφεύς, όσον αφ' ετέρου είναι ιδεολόγος ποιητικός. Όλα είναι ένα. Είναι αναμφισβήτητον ότι ο πιραντελλισμός, είναι σήμερον ένα αποστολικόν σύμβολον πίστεως. Είναι ένα νέο στοιχείον του οποίου είχαν ανάγκην το θέατρον δια να μπορέση πρωτίστως να

⁷²⁴ Σχετικά με τις παρισινές παραστάσεις των δραμάτων του Pirandello βλ. Knowles, ό.π., σσ. 27, 111, όπως, επίσης, Jomaron, «*Il s'était quatre...*» και «*En quête de textes*», ό.π., σσ. 765, 787, 1110-1111.

⁷²⁵ Σχετικά με τη γερμανική παράσταση του ιταλικού δράματος, βλ. J. L. Styan, *Directors in perspective: Max Reinhardt*, ό.π., σ. 148, καθώς και Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, ό.π., σ. 76. Για τις πιθανές επιδράσεις του Σπύρου Μελά απ' τον Reinhardt, βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 191, 213.

⁷²⁶ Πλείστα είναι τα δημοσιεύματα που συναντάμε στον ημερήσιο τύπο της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας, τα οποία αναφέρονται σε νέα δράματα του Pirandello που παριστάνονται στις ευρωπαϊκές σκηνές, αλλά όχι στην Ελλάδα (βλ. π. χ. «*Η πνευματική κίνησης – Ο Πιραντέλλο δια το έργον του – Συνέντευξις προς το Ελ. Βήμα*», *Ελ. Β.*, 19-8-1926, «*Αι ιδέαι και η ζωή των διασήμων της εποχής μας – Μία συνέντευξις με τον Λουίτζι Πιραντέλλο*», *Ελ. Β.*, 24-4-1927)

αναρρόση από τον μαρασμόν της γεροντικής του ηλικίας, δια να ξαναζωντανέψη την τέχνην της δραματουργίας, όπως και η ζωγραφική απεμακρύνθη από τον κλασικισμόν και όπως η μουσική ζητεί νέας αρμονίας. Εάν ο Πιραντέλλο δεν κατώρθωσε τίποτε άλλο, μόνον ο ανωτέρω λόγος, θα έφθανε δια να αποθανάτιση την ιδιόρυθμον τεχνοτροπίαν του. Είνε ο εφευρέτης της νέας σκηνης, ο δημιουργός των νέων κατευθύνσεων της δραματικής πλοκής, των νέων καθηκόντων του ηθοποιού. Ανακατεύει με επαναστατικόν τρόπον τους ηθοποιούς και τους ρόλους των, την σκηνήν με την πλατείαν, ό,τι στέκει πίσω από τα παρασκήνια με ό,τι βρίσκεται έξω από αυτά. Με την διαβολικήν πειστικήν του δύναμιν κάμνει τον θεατήν να τα χάση και ακόμα όταν θυμώνη δι' αυτό, αναγνωρίζει ότι έργον εις το οποίον έλαβεν και ο ίδιος μέρος, τουλάχιστον, αν όχι τίποτε άλλο, ήτο εξαιρετικά ενδιαφέρον»⁷²⁷.

Οπαδός του “teatro grottesco”, το οποίο εισήγαγε στο θέατρο ο Luigi Chiarelli, πριν ακόμη από τον Pirandello, όπως εξετάσαμε ήδη κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία, είναι ο σήμερα ξεχασμένος ιταλός δραματογράφος Silvio Benedetti⁷²⁸. Ο θίασος της Κοτοπούλη παρουσιάζει το 1927 στην αθηναϊκή σκηνή το δράμα του *Ο σκοτωμένος που βλέπει*. Το έργο θέτει το πιραντελλικό ζήτημα της ατομικής θεώρησης της αλήθειας και της αντίθεσης ψευδαίσθησης – πραγματικότητας, εξιστορώντας την περίπτωση ενός νεαρού, ο οποίος επιθυμεί ν’ αυτοκτονήσει μετά από μία ερωτική απογοήτευση. Όταν, όμως, κάποιος άλλος τον εμποδίζει και τον πείθει να παραστήσει μεταμφιεσμένος τον πεθαμένο, έτσι ώστε να μπορέσει να παρακολουθήσει τις αληθινές αντιδράσεις των άμεσα ενδιαφερομένων για τον θάνατό του –την αδιαφορία και κυνικότητα της ερωμένης του, την απληστία των κληρονόμων του, τα κακόβουλα σχόλια των φίλων του- ο ήρωας συνειδητοποιεί, πως αυτό που τον έσπρωξε να σκοτωθεί, δεν ήταν η αηδία της ζωής. Αντίθετα, ήταν η επιθυμία να ζήσει, έστω και πεθαμένος, όπως ονειρεύθηκε και δεν μπόρεσε να το πράξει ζωντανός. Όπως αναφέρει ο Άλκης Θρύλος: “θέλει να σκοτωθεί για να κυνηγά αιώνια η ανάμνησή του την ερωμένη του, για να της επιβάλουν οι τύψεις και η λύπη να τον ξαναγαπήσει, για να τον κλάψει η κοινωνία”⁷²⁹.

Το 1929 πάλι ο Σπύρος Μελάς με την Ελευθέρα Σκηνή και με τη συνεργασία της Μαρίκας Κοτοπούλη και του Μήτσου Μυράτ εισάγει για πρώτη φορά στην Ελλάδα έναν άλλον εκπρόσωπο του κινήματος του θεατρινισμού (αν και ορισμένοι σύγχρονοι ιστορικοί του παγκόσμιου θεάτρου τον εντάσσουν στους προδρόμους του εξπρεσιονισμού ή γενικότερα στον χώρο του ιδεαλιστικού θεάτρου)⁷³⁰: τον ρώσο συγγραφέα, ηθοποιό, μουσικό και σκηνοθέτη Νικολάι Εβρέινωφ. Ο σκηνοθέτης επιθυμεί μ’ αυτόν τον τρόπο να συνεχίσει το έργο της απομάκρυνσης της αθηναϊκής σκηνης απ’ την

⁷²⁷ Βλ. δημοσίευμα αγνώστου με τίτλο «Αι ιδέαι και η ζωή των διασήμων της εποχής μας – Μία συνέντευξις με τον Λουίτζι Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 24-4-1927.

⁷²⁸ Βλ. *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 3, σσ. 629-633 στο λήμμα «Chiarelli Luigi».

⁷²⁹ *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 95.

⁷³⁰ Ο J. L. Styan π.χ. είναι ένας από εκείνους που εντάσσουν τον Εβρέινωφ στους προδρόμους του εξπρεσιονιστικού κινήματος (J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σσ. 90-91), όπως και ο Brockett, ο οποίος, επίσης, τον εντάσσει και στον γενικότερο χώρο του ιδεαλισμού (Brockett, ό.π., σσ. 577-579). Ο Segel τον εντάσσει στο κίνημα του θεατρινισμού (Segel, ό.π., σ. 123). Σχετικά με την πρόσληψη του θεατρινισμού στην αθηναϊκή σκηνή του Μεσοπολέμου, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Νικολάι Εβρέινωφ και η πρόσληψη του “θεατρινισμού” στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου», υπό δημοσίευση στον τόμο των πρακτικών του Α’ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Δεκέμβριος 1998). Σ’ αυτή τη μελέτη ο ιστορικός καθορίζει το θέατρο του Εβρέινωφ ως την “οργανική συνέχεια των αναζητήσεων των συμβολιστών των αρχών του αιώνα που εντάσσεται στο συνολικότερο φαινόμενο μετεξέλιξης του αισθητισμού σε θεατρινισμό”.

αναπαραστατική ψευδαίσθηση του ρεαλισμού – νατουραλισμού, όπως είχε κάνει και με τα έργα του Pirandello⁷³¹. Ο ίδιος ο Εβρέινωφ ήταν ένας απ' τους λίγους που είχαν επιτεθεί εναντίον του τσεχωφικού ρεαλισμού, γράφοντας μεταξύ 1915-1917 μια σαρκαστική κριτική για το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας⁷³². Παίζεται η “θεατρική του φανταζί” σε 3 μέρη και 4 εικόνες *Η κωμωδία της ευτυχίας ή Το ουσιαστικό*. Το έργο έχει πάλι να κάνει, όπως και τα δράματα του ιταλού δραματογράφου, με το ζήτημα της εναλλαγής των πολλαπλών ρόλων, των πολλαπλών ταυτοτήτων σ' ένα και μοναδικό πρόσωπο και με το ζήτημα της μάσκας. Ασχολείται, επίσης, με το θέμα της θεατρικής ψευδαίσθησης που πρέπει να μεταφερθεί απ' τη θεατρική σκηνή στο επίπεδο της πραγματικής ανθρώπινης ζωής, με στόχο την ευτυχία των ανθρώπινων όντων και την αλλαγή της μίζερης απτής πραγματικότητάς τους. Όπως αναφέρει κι ο κεντρικός ήρωας του έργου, ο Φρέγκολι: «Το μόνο που θέλω είναι, παράλληλα με το Επαγγελματικό θέατρο, να υπάρχει κ' ένα άλλο, που να παραδίδει κατ' οίκον τη φρεναπάτη»⁷³³. Στο έργο υπάρχουν και πολλά στοιχεία της *commedia dell' arte* λόγω της ενασχόλησης του συγγραφέα του με το θέατρο του καμπαρέ⁷³⁴, τα οποία, εντούτοις, δεν υπάρχουν στο πιραντελλικό θέατρο.

Ο σκηνοθέτης της παράστασης, Σπύρος Μελάς, εφορμά απ' το στοιχείο της “θεατρικής φρεναπάτης” και του υποκειμενισμού που ενυπάρχουν στο έργο και που κάνουν την τεχνοτροπία του συγγενική μ' αυτήν των δραμάτων του Pirandello. Η σύλληψη του θεάτρου εν θεάτρω, η οποία κυριαρχεί στην *Κωμωδία της ευτυχίας*, απαντάται, επίσης, και στο πιραντελλικό *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Η ύπαρξη της μορφής του σκηνοθέτη και των ηθοποιών υφίστανται, επίσης, και στα δύο παραπάνω δράματα. Ο Μελάς αναγνωρίζει τις ομοιότητες της πιραντελλικής τέχνης κι αυτής του Εβρέινωφ κι έτσι αναφέρει σχετικά με την *Κωμωδία της ευτυχίας*: “το έργο, καθώς νοιώθει, βέβαια, ο αναγνώστης, ήταν ένας ύμνος στο θέατρο και τους εργάτες του, δοσμένος σε πιραντελλικά καλούπια”⁷³⁵. Συνεπώς, η παράσταση της *Κωμωδίας της ευτυχίας* απ' την Ελευθέρα Σκηνή

⁷³¹ Ένα αξιόλογο επιστημονικό άρθρο που αντιπαραβάλλει τον θεατρικισμό του Pirandello και τον θεατρικισμό του Εβρέινωφ, είναι του T. Pearson, «Evreinon and Pirandello: Twin apostles of Theatricality», *Theatre Research International*, XII, 2, Summer 1987, σσ. 147 κ.εξ.

⁷³² Βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σ. 90.

⁷³³ Νικολάι Εβρέινωφ, *Η κωμωδία της ευτυχίας*, μτφρ. Γιάννης Κότσικας, εκδ. Γιώργος Παπαδημητρίου, Αθήνα, 1929, σ. 59.

⁷³⁴ Ο Εβρέινωφ μεταξύ 1907-1912 αναλαμβάνει τη διεύθυνση του φημισμένου θεάτρου - καμπαρέ της Πετρούπολης “Ο παραμορφωτικός καθρέπτης” που είχε ιδρυθεί απ' τους Zinnaida Kholmisky – A. R. Kugel και που ο Εβρέινωφ διηύθυνε ως το 1917. Εκεί ο ρώσος σκηνοθέτης πειραματίστηκε με σύντομα κωμικά έργα, μικρές αρλεκινάδες που έτειναν προς το γκροτέσκο, καθώς και με την *commedia dell' arte* και το θεατρικό αυτοσχεδιασμό, αναπτύσσοντας παράλληλα και τη γνώση του θεωρία του μονοδράματος, σύμφωνα με την οποία όλα πάνω στη σκηνή παρουσιάζονται ως υποκειμενικές αντανάκλασεις του κεντρικού ήρωα (βλ. Segel, ό.π., σσ. 127-128 και Γλυτζουρή, ό.π.). Αυτά ακριβώς τα στοιχεία της *Κωμωδίας της ευτυχίας*, τα δανεισμένα απ' την *commedia dell' arte*, ανιχνεύει κι ο Φώτος Πολίτης στην κριτική του για το συγκεκριμένο έργο. Έτσι, το χαρακτηρίζει ως “νεωτεριστική εκδήλωση της *commedia dell' arte* με συμβατικούς τύπους του παλιού εκείνου θεάτρου, που φορούν τώρα τη μάσκα κοινών, συγχρόνων ανθρώπων” (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Κωμωδία της ευτυχίας*», *Ελ. Β.*, 7-6-1929).

⁷³⁵ Βλ. Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π., σ. 355. Και σε άλλο σημείο των απομνημονευμάτων του ο Μελάς χαρακτηρίζει την *Κωμωδία της ευτυχίας* “έργο φανταζιστικό πιραντελλικής τεχνικής” (ό.π., σσ. 345-346). Σχετικά με τις ομοιότητες της πιραντελλικής τέχνης με αυτή του Εβρέινωφ, βλ. Segel, ό.π., σ. 131, J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σ. 91 και T. Pearson, ό.π.

συμπληρώνει την αρχική προβληματική, η οποία τέθηκε με τα πιραντελλικά έργα που παίχθηκαν στο προγενέστερο Θέατρον Τέχνης. Ο Μελάς, χωρίς ν' αναφέρεται ρητά στην τεχνική του “μονοδράματος” του Εβρέινωφ -σύμφωνα με την οποία όλα πάνω στη σκηνή παρουσιάζονται ως υποκειμενικές αντανακλάσεις του κεντρικού ήρωα, ενώ ο θεατής γίνεται το alter ego του πρωταγωνιστή, έτσι ώστε πρωταγωνιστής και θεατής συνενώνονται σε μία και μοναδική συναισθηματική και πνευματική οντότητα⁷³⁶- εντούτοις, αναφέρεται περιφραστικά στον θεατή “που παρασυρμένος από την τέχνη του θεατρίνου, κάνει δική του τη ζωή του θεατρικού προσώπου κι απαλλάσσεται απ' το μονότονο βάρος της δικής του”. Ο Μελάς μέσω της *Κωμωδίας της ευτυχίας* δίνει βάρος στο στοιχείο της φρεναπάτης, της υποβολής και της θεατρικής παραίσθησης που προσφέρει το έργο. Ο έλληνας σκηνοθέτης συλλαμβάνει κι ερμηνεύει το κεντρικό μήνυμα του έργου με τα παρακάτω λόγια:

«Η πιο γλυκειά από τις φρεναπάτες είναι η ευτυχία. Και οι άνθρωποι κυνηγούν να πιάσουν με τα χέρια το φευγαλέα γαλάζιο πουλί της, με όλο που, σχεδόν πάντα, δεν τα καταφέρνουν, γιατί τους γλιστράει και πετάει μακριά τους, αφήνοντας την ουρά του ανάμεσα στα δάκτυλά τους και συχνά, με μια καλή κοτσιλιά. Ωστόσο, υπάρχει τρόπος να πιαστεί και να μείνει –έστω και για λίγο– αυτό το πουλί μαζί μας. Και αυτός είναι η θαυματουργική δύναμη της υποβολής. Το ιερό της θεότητας αυτής ποιο άλλο είναι παρά το θέατρο; Αυτό ασκεί την υποβολή με τόση ένταση και χάρη, που κάνει ζωντανά κι αληθινά τα πιο απίθανα όνειρα. Αυτό δίνει στον θεατρίνο τη χάρη να πετάει από πάνω του το βάρος της ατομικής του ύπαρξης, ν' απολυτρώνεται απ' αυτήν και να ζει, πάνω στο σανίδι της σκηνής, με την παραίσθηση, ότι είναι άλλο πρόσωπο. Και δεν απολυτρώνεται, με τη φρεναπάτη αυτή μονάχα ο θεατρίνος, αλλά κι ο θεατής, που παρασυρμένος από την τέχνη του θεατρίνου, κάνει δική του τη ζωή του θεατρικού προσώπου κι απαλλάσσεται από το μονότονο βάρος της δικής του. Όλοι είμαστε θεατρίνοι –λέει κάπου ο Σαίξπηρ– στο θέατρο της ζωής. Όλοι παίζουμε κάποιο ρόλο. Το πρόβλημα, λοιπόν, της ευτυχίας συνίσταται σ' αυτούς, που δεν την έχουν, το ν' αλλάξουν ρόλο με τη δύναμη της υποβολής»⁷³⁷.

Παρόλα τα παραπάνω, ο κύριος λόγος, για τον οποίο ο Σπύρος Μελάς επιλέγει να ανεβάσει την *Κωμωδία της ευτυχίας* -εκτός από τις ομοιότητες της με τα πιραντελλικά έργα κι επίσης εκτός απ' την προηγηθείσα παρισινή της παράσταση στο Atelier απ' τον Charles Dullin το 1927⁷³⁸- δεν είναι τόσο η θεωρία του μονοδράματος του ρώσου Εβρέινωφ που κεντρίζει τον ενδιαφέρον του. Ο σημαντικότερος λόγος είναι “η αναμφισβήτητη θεατρική υφή” κι ο “πλούτος του θεατρικού υλικού” που δίνουν “άφθονες αφορμές για σκηνικές επινοήσεις και σκηνοθετικές εικόνες, αλλά και για κάποιες κτυπητές επιτεύξεις ηθοποιότητας”, όπως δηλώνει μεταγενέστερα ο ίδιος στ' απομνημονεύματά του. Ομολογεί, λοιπόν, πως το έργο “σαν ποιητική και πλαστική δημιουργία δεν έχει πολύ μεγάλη αξία” κι έτσι ο ίδιος ο σκηνοθέτης του συμφωνεί μ' έναν απ' τους επικριτές του, τον Φώτο Πολίτη, ο οποίος, όταν η *Κωμωδία της ευτυχίας* παριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή, διαφωνεί με την εσωτερική της αξία⁷³⁹.

⁷³⁶ Σχετικά με τη θεατρική τεχνική του μονοδράματος του Εβρέινωφ, βλ. Segel, ό.π., σσ. 123-136, J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σσ. 89-92 και Brockett, ό.π., σσ. 577-579.

⁷³⁷ Βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 353-354.

⁷³⁸ Βλ. *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σ. 1112.

⁷³⁹ Σχετικά με τις δηλώσεις του Σπύρου Μελά, βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 354, 356, όπου αναφέρει και τα εξής: «Εννοείται ότι ο μόνος που δεν επείσθη για την επιτυχία μας, ήταν ο Φώτος Πολίτης. Η γκρίνια του άρχισε από το έργο. Και, για να είμαι ειλικρινής, δεν είχε καθόλου άδικο να μην επιδοκιμάζει την εσωτερική του έννοια». Ο Φώτος Πολίτης μαζί με τις επικρίσεις του για την

β. Νεοσυμβολισμός – Νεορομαντισμός

Πάλι ο Σπύρος Μελάς με το Θέατρον Τέχνης το 1925 γνωρίζει για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό τον ως τότε άγνωστο γάλλο συγγραφέα Henri-René Lenormand, συνεχίζοντας το έργο παρουσίασης ενώπιον του ελληνικού κοινού των συγγραφέων εκείνων που στην Ευρώπη “τότε μόλις άρπαζε στα φτερά της η φήμη τ’ όνομά τους”⁷⁴⁰. Παρουσιάζει το 1925 το 2πρακτο δράμα σε 6 ταμπλώ *Ο χρόνος είναι όνειρο* (*Le temps est un songe*), ενώ το 1929 η Μαρίκα Κοτοπούλη μόνη της ανεβάζει το 3πρακτο *Στον ίσκιο του κακού* (*A l’ ombre du mal*). Το 1929-1930 η Ελευθέρα Σκηνή των Σπύρου Μελά – Μαρίκας Κοτοπούλη – Μήτσου Μυράτ ανεβάζει το δράμα σε 15 εικόνες *Σιμούν* (*Simoun*) και το έργο σε 14 ταμπλώ *Οι αποτυχημένοι* (*Les ratés*)⁷⁴¹. Η εμπέδωση της τέχνης του γάλλου συγγραφέα συνεχίζεται και κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια.

Όπως συμβαίνει με τους περισσότερους πρωτοποριακούς συγγραφείς του Μεσοπολέμου, έτσι και με τον Lenormand δεν ισχύουν σαφείς κι οριοθετημένες απόψεις σχετικά με το καλλιτεχνικό κίνημα, στο οποίο ανήκει. Ενώ οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι τον αποκαλούν “νεοσυμβολιστή”⁷⁴², οι μεταγενέστεροι σύγχρονοι ιστορικοί του θεάτρου μιλούν για “γαλλικό εξπρεσιονισμό” –παρότι στη Γαλλία δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ αυτός ο όρος για πρωτοποριακά εγχώρια δράματα⁷⁴³–

εσωτερική αξία της *Κωμωδίας της ευτυχίας* κατηγορεί και το συνολικό έργο του Pirandello λόγω των ομοιοτήτων των τεχνοτροπιών των δύο δραματογράφων. Αναφέρει: «Το σύστημα [του Φρέγκολι] της ωραιοποίησής του της ζωής με τη θεατρικήν “ύλλουζιόνα”, είνε όπως κι οι αντιλήψεις του για τα “ιδανικά”: εγκεφαλικό κατασκεύασμα ανθρώπου φιλοσοφούντος μετά μαλακίας, σαν τον ομότεχνό του τον Πιραντέλλο, κι όχι απόσταγμα πραγματικότητας. Στην κωμωδία αυτή δεν παίζουν θέατρο μονάχα οι τύποι της commedia dell’ arte, αλλά και τα πρόσωπα της δήθεν πραγματικής ζωής. [...] Είνε κι αυτά ανδρείκελα, καμωμένα για να παραστέκουν στις φάρσες των τυπικών καραγκιόζηδων. Γιατι μόνον όποιος δεν μπόρεσε, με τέλεια άρνηση του ατόμου του, να μη μέσα στη βαθύτερη δυστυχία κάθε πονεμένου ανθρώπου, είνε δυνατόν να φανταστή πως ο πραγματικός πόνος γιατρεύεται ή μαλακώνει με τα ψέμματα, και πως ο αληθινά δυστυχισμένος μπορεί ν’ απατηθή, με ψεύτικες πραγματικότητες, απάνω σε ζητήματα που αφορούν και θίγουνε την καρδιά του. Το θέατρο ποτέ στην ουσία του –και στην ακμή του– δεν εδούλεψε με ψευτιές. Δεν έδωσε “ευχάριστες περιπέτειες φανταστικών προσώπων”, αλλά την αλήθεια ιδανικών μορφών. [...] Ο Ρώσος συγγραφέας, αντί να “εκπολιτίση” μια commedia dell’ arte, θά’ κανε καλλίτερα, αφήνοντας κατά μέρος τις φιλοσοφίες του γλυκού νερού, να την κατασκεύαζε απλήν arlequinade.» («Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Κωμωδία της ευτυχίας*», *Ελ. Β.*, 7-6-1929).

⁷⁴⁰ Βλ. Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 185.

⁷⁴¹ Τα πολύπρακτα δράματα του Lenormand στην πλειοψηφία τους προέρχονται από κάποια προγενέστερα θεατρικά σχέδιάσματα – σκετς του συγγραφέα. Έτσι, το δράμα *Ο χρόνος είναι όνειρο* προκόπτει απ’ το σκετς τού 1914 *Poussière*, το δράμα *Στον ίσκιο του κακού* προέρχεται απ’ το σκετς τού 1913 *Terres chaudes*, ενώ ο *Σιμούν* απ’ το σκετς τού 1908 *Le réveil de l’ instinct* (βλ. Knowles, ό.π., σ. 91).

⁷⁴² Ο *Σιμούν* χαρακτηρίζεται από τον μεσοπολεμικό ημερήσιο τύπο ως έργο που ανήκει στη “νεοσυμβολιστική σχολή” (βλ. *Ελ. Β.*, 11-5-1929). Ο Λέων Κουκούλας, όταν μιλά για το ίδιο δράμα, αναφέρεται σε ένα είδος συμβολισμού μεταγενέστερου και πιο πρωτοποριακού σε σχέση με τον παλαιότερο συμβολισμό του Maeterlinck (βλ. τα Προλεγόμενά του στην ελληνική έκδοση του *Σιμούν*, ό.π., σσ. 5-12).

⁷⁴³ Βλ. Jomaron, «Ils était quatre...», ό.π., σ. 769.

ή για εξπρεσιονιστικές επιδράσεις, ακόμη και για επιδράσεις από τον Strindberg⁷⁴⁴.

Παρότι ο Lenormand ως συγγραφέας είναι σήμερα σχεδόν ξεχασμένος και παρότι τα δράματά του σταμάτησαν να παίζονται στις ευρωπαϊκές σκηνές μετά το 1945⁷⁴⁵, εντούτοις, κατά τον Μεσοπόλεμο κρίνεται ως ένας απ' τους κύριους ευρωπαίους εκπροσώπους της avant-garde τοποθετούμενος, μάλιστα, στο ύψος της τέχνης των Shakespeare, Ibsen, Τολστόι και Maeterlinck⁷⁴⁶. Ο εισηγητής του στην αθηναϊκή σκηνή Σπ. Μελάς τον θεωρεί ως έναν από τους τέσσερις – πέντε πρώτους δραματογράφους του Μεσοπολέμου παγκόσμια, ο οποίος κτυπά αποτελεσματικά τη θεατρική “βιομηχανία”. Τον χαρακτηρίζει ως “δραματικό των εκλεκτών”, ως τον “ποιητή της θεατρικής αριστοκρατίας”, ως τον “λιγότερο λαϊκό συγγραφέα” σε σχέση με άλλους σύγχρονους, όπως π.χ. τους Shaw, Pirandello, De Curel, Kaiser, οι οποίοι έγιναν σιγά - σιγά “συγγραφείς του μεγάλου κοινού”. Αντίθετα, τα έργα του Lenormand προκαλούν πάντα μια θύελλα, σύμφωνα με την εκτίμηση του Μελά, ενώ κάθε νέο δράμα του συζητιέται σαν να είναι το πρώτο⁷⁴⁷.

Παρότι ήδη από το 1923 στον ελληνικό ημερήσιο τύπο δημοσιεύονται λιγιστές ανταποκρίσεις για παραστάσεις έργων του Lenormand στο Παρίσι και συνεπώς παρότι το αθηναϊκό αναγνωστικό κοινό τον γνωρίζει τουλάχιστον κατ' όνομα, προτού ακόμη παιχθεί δράμα του στην αθηναϊκή σκηνή⁷⁴⁸, όταν τελικά ο Μελάς το 1925 ανεβάζει το έργο *Ο χρόνος είναι όνειρο*, το κοινό ξαφνιάζεται, αντιδρά με νεκρική σιωπή και αμηχανία, ενώ φαίνεται να μην πολυκαταλαβαίνει το εσωτερικό μήνυμά του. Μάλιστα, ο σκηνοθέτης αργότερα ομολογεί, ότι το έργο που διάλεξε τότε, “ήταν τροφή βαρεία κι αιφνιδιαστική για το ελληνικό κοινό”⁷⁴⁹. Με τις επόμενες, όμως, παραστάσεις των έργων του το κοινό πλέον εξοικειώνεται, ενώ οι ανταποκρίσεις που συνεχίζουν να έρχονται απ' το Παρίσι, πληροφορούν τους Αθηναίους και για παραστάσεις άλλων δραμάτων του συγγραφέα, τα οποία,

⁷⁴⁴ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 105 και Jomaron, «En quête de textes», ό.π., σ. 794.

⁷⁴⁵ Βλ. Jomaron, ό.π., σ. 794.

⁷⁴⁶ Ο Γ. Φτέρης, ο οποίος συγκρίνει τον Lenormand με τους προαναφερόμενους πασίγνωστους συγγραφείς, προσθέτει και τα εξής: «Πρόκειται πράγματι περί ενός ανεγνωρισμένου πλέον ανανεωτού του καθαρού φιλολογικού θεάτρου, όχι δε υπό την έννοια που δίδει συνήθως εις τον όρον η αφάν-γκαρντ, εξαρτώσα συνήθως ολόκληρον το ενδιαφέρον της από τον τρόπον με τον οποίον θα αυτοσχεδιάση το κοινόν την δραματικήν του εντύπωσιν δια μέσου του ντεκόρ και του κάδρου. Εδώ, χάρις εις τον διανοητικόν πλούτον του δραματοουργού, τας ιδέας που οδηγεί εις την δράσιν, τον συμβολισμόν δια του οποίου θίγει αυτήν την ουσίαν του μεγάλου δημιουργικού προβλήματος και την υποβολήν που ασκεί μέσω της φοβεράς περιεργείας του δι' όλας τας ανεξιχνιάστους δυνάμεις του ανθρώπου, το θέατρον φθάνει έως τα πλέον μυστηριώδη βάθη της ψυχής, αγωνιζόμενον να δια φωτίση όλα εκείνα τα ισχυρά πρωτόγονα και κεκρυμμένα στοιχεία που αγρυπνούν υπό την ηθικήν συνείδησιν. Από της απόψεως ταύτης ο Λενορμάν, κατά γενικήν πλέον ομολογίαν της κριτικής, θεωρείται μία από τας μεγαλειτέρας προσωπικότητας, όχι μόνον δια την γαλλικήν, αλλά δι' ολόκληρον την σημερινήν τέχνην». («Παρισινά χειρόγραφα – *Μια μουσική ζωή* ένα έργο του Λενορμάν στο Στούντιο των Ηλυσίων», *Ελ. Β.*, 23-5-1929). Ο Μιχαήλ Ροδάς χαρακτηρίζει, επίσης, τον συγγραφέα “πρωτοπόρο” («Από το θέατρον – *Οι αποτυχημένοι*», *Ελ. Β.*, 13-1-1930). Υμνητική κριτική για την τέχνη του Lenormand γράφει κι ο Άλκης Θρύλος το 1929 (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 229).

⁷⁴⁷ Βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 308.

⁷⁴⁸ Το 1923 ο Μιλτ. Λιδωρίκης πληροφορεί το αθηναϊκό κοινό σχετικά με την παρισινή παράσταση του *Σιμούν* το ίδιο έτος (βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή – Πιτσικάτα», *Ελ. Β.*, 13-10-1923).

⁷⁴⁹ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 185-186, 311.

εντούτοις, δεν παρουσιάζονται καθόλου στην αθηναϊκή σκηνή⁷⁵⁰. Ενδεικτικό της γενικότερης αποδοχής που απολαμβάνει ο Lenormand από τους έλληνες μεσοπολεμικούς διανοούμενους, είναι και το γεγονός, ότι ακόμη κι ο Φώτος Πολίτης -ένας απ' τους δυσκολότερους και πιο "γκρινιάρηδες" κριτικούς του Μεσοπολέμου που δεν δίστασε, όπως είδαμε, ν' αποκαλέσει τον Pirandello "φαρσογράφο του ευτελεστέρου είδους"- επαινεί κάποια έργα του για την ποιητικότητά τους, τη δημιουργία υποβλητικής ατμόσφαιρας και ιδιαιτέρως περιβαλλόντων. Τα επαινεί, επίσης, για τη ζωντανή διαγραφή των χαρακτήρων και των ψυχοσυνθέσεών τους, παρότι θεωρεί, ότι το σύνολο της δραματογραφίας του συγγραφέα είναι άνισο κι ανόμοιο σε αξία⁷⁵¹.

Τα έργα του γάλλου δραματογράφου ανεβαίνουν στις μεσοπολεμικές γαλλικές πρωτοποριακές σκηνές των σκηνοθετών του Cartel - μάλιστα, ο συγκεκριμένος συγγραφέας αποτελεί έναν απ' τους αγαπημένους του Gaston Baty, ο οποίος έψαχνε για σύγχρονα κείμενα με ατμόσφαιρα μυστηρίου και με ενσωματωμένα στοιχεία, όπως το ένστικτο, το υποσυνείδητο και το υπερφυσικό⁷⁵². Ανεβαίνουν, όμως, και στις σκηνές του Βερολίνου, Λονδίνου, Βιέννης, Ρώμης, Βουδαπέστης, Νέας Υόρκης, Βρυξελλών, Βαρσοβίας⁷⁵³ και μεταφέρονται αμέσως στην Ελλάδα. Λιγοστά είναι τα χρόνια που χωρίζουν τις γαλλικές πρεμιέρες των δραμάτων του από τις αντίστοιχες ελληνικές. Έτσι, *Ο χρόνος είναι όνειρο* πρωτοπαριστάνεται το 1919 στη Γενεύη απ' τον θίασο Théâtre des Arts του Pitoëff, το δράμα *Στον ίσκιο του κακού* παριστάνεται το 1924 στο Studio des Champs-Élysées απ' τον Gaston Baty, ο *Σιμόν* ανεβαίνει το 1920 απ' τους Baty και Firmin Gémier στην Comédie Montaigne, ενώ *Οι αποτυχημένοι* ανεβαίνουν το 1920 απ' τον Pitoëff και το Théâtre des Arts, καθώς κι απ' τον Max Reinhardt στη Βιέννη το 1922⁷⁵⁴. Ο Μελάς κατά την παραμονή του στο Παρίσι μεταξύ 1925-1929 παρακολουθεί τις παραστάσεις των έργων του στις γαλλικές πρωτοποριακές σκηνές. Επιπλέον, γνωρίζει προσωπικά τον ίδιο τον γάλλο συγγραφέα και μένει κατενθουσιασμένος⁷⁵⁵.

Εκτός απ' την παγκόσμια απήχηση των έργων του γάλλου δραματογράφου, ο Σπύρος Μελάς κι οι υπόλοιποι έλληνες κριτικοί και διανοούμενοι του Μεσοπολέμου βρίσκουν στο συνολικό έργο του Lenormand

⁷⁵⁰ Βλ. π.χ. την ανταπόκριση του Γ. Φτέρη σχετικά με την παράσταση της *Μυστικής ζωής* (*Une vie secrète*) στο Παρίσι το 1929 («Παρισινά χειρόγραφα – *Μια μυστική ζωή* – Ένα έργο του Λενορμάν στο Στούντιο των Ηλυσίων», *Ελ. Β.*, 23-5-1929).

⁷⁵¹ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο Σιμόν», *Ελ. Β.*, 13-5-1929. Βλ., επίσης, δημοσίευμα του ίδιου με τίτλο «*Στον ίσκιο του κακού* – Ένα δράμα του Λενορμάν», *Ελ. Β.*, 18-1-1929, το οποίο ο Πολίτης θεωρεί ένα απ' τα καλύτερα του συγγραφέα.

⁷⁵² Βλ. Jomaron, «*Ils était quatre...*», ό.π., σ. 769.

⁷⁵³ Βλ. μαρτυρία του Σπύρου Μελά για τις παγκόσμιες παραστάσεις των έργων του (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 308).

⁷⁵⁴ Βλ. Knowles, ό.π., σσ. 91-92, 94, 100, *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 1108, 1117 και J. L. Styan, *Directors in perspective – Max Reinhardt*, ό.π., σ. 147.

⁷⁵⁵ Ο Μελάς στ' απομνημονεύματά του αναφέρει, ότι παρακολούθησε στο Studio des Champs-Élysées την παράσταση του έργου του Lenormand *Ερωσ-μάγος* σε σκηνοθεσία Baty που δεν παριστάνεται στην Ελλάδα, το *Αμύγαλμα* (*Mixture*) στο θέατρο Mathurins το 1927 σε σκηνοθεσία Pitoëff που παρουσιάζεται στην αθηναϊκή σκηνή κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο με τον τίτλο *Μόνικα* και τον *Σιμόν* στην Comédie des Champs-Élysées με τον Gémier (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 270-277, 302-307, 350). Σχετικά με την προσωπική γνωριμία του έλληνα σκηνοθέτη με τον γάλλο δραματογράφο, βλ. ό.π., σσ. 307-313.

πολλά καινοφανή κι επαναστατικά για την εποχή στοιχεία. Ανιχνεύουν, λοιπόν, το στοιχείο της φιλοσοφική σκέψης (π.χ. το φιλοσοφικό πρόβλημα του χρόνου –ή μάλλον της ανυπαρξίας του και της υποκειμενικής σχετικότητάς του- στο δράμα *Ο χρόνος είναι όνειρο*) που κάνει την τέχνη του να προσεγγίζει εκείνη του Pirandello⁷⁵⁶. Βρίσκουν τη μίξη του λογικού με το υπερφυσικό, του ονείρου με την πραγματικότητα (π.χ. στο *Ο χρόνος είναι όνειρο*), της συνείδησης με το υποσυνείδητο. Συνειδητοποιούν, επίσης, την απομάκρυνση απ’ τον ρεαλισμό κι απ’ την “ερωτολογία της λογοτεχνικής παραγωγής”⁷⁵⁷. Συναντούν την ανίχνευση του ανεξερεύνητου εσωτερικού ατομικού κόσμου και των σκοτεινών προβλημάτων της εσωτερικής ζωής, τη χρήση συμβόλων, το στοιχείο της διαίσθησης⁷⁵⁸. Παρατηρούν την ύπαρξη του υποβλητικού, συμβολικού, απόκοσμου, ονειρικού, εξωτικού και μυστηριώδους φυσικού και γεωγραφικού περιβάλλοντος που παίζει τον ρόλο της καταστροφικής κι αδυσώπητης Μοίρας, διαμορφώνοντας παράλληλα και την ψυχοσύνθεση των ηρώων⁷⁵⁹ (π.χ. στο *Ο χρόνος είναι όνειρο*, στο *Σιμόν* και *Στον ίσκιο του κακού*). Τέλος, ανακαλύπτουν και την ενσωμάτωση του επιστημονικού στοιχείου μέσω της χρήσης των συμπερασμάτων της φροϋδικής ψυχανάλυσης (π.χ. στο *Σιμόν*, στο *Ο χρόνος είναι όνειρο* και *Στον ίσκιο του κακού*)⁷⁶⁰.

Το ρεαλιστικότερο δράμα του Lenormand απ’ όσα παίζονται στην Ελλάδα, και μάλιστα στη συγκεκριμένη περίοδο, είναι *Οι αποτυχημένοι* που έχει και τις λιγότερες, αν όχι ανύπαρκτες, δόσεις από τα παραπάνω στοιχεία. Το συγκεκριμένο έργο περιέχει σκηνές από πρόβες ηθοποιών, με τις παρατηρήσεις του σκηνοθέτη, τους ρόλους των ηθοποιών κι όλων των

⁷⁵⁶ Σχετικά με τις ομοιότητες Pirandello και Lenormand όσον αφορά στο στοιχείο της φιλοσοφικής σκέψης, βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο* (ό.π., σσ. 185-186), όπου ο Μελάς μιλά για το δράμα *Ο χρόνος είναι όνειρο*.

⁷⁵⁷ Βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 272, 274-277, 309-310, 351.

⁷⁵⁸ Βλ. ό.π., σ. 276.

⁷⁵⁹ Το στοιχείο του εξωτισμού που υπάρχει πολύ έντονο στο θέατρο του Lenormand, υφίσταται ως γενικότερη τάση στην παγκόσμια λογοτεχνία της εποχής. Ο Γ. Φτέρης το 1930 εντοπίζει το φαινόμενο με τα εξής λόγια: «Πολλά μυθιστορήματα, μεταξύ των οποίων επικρατεί η ταξιδιωτική εντύπωση και το εξωτικό μοτίβο. Μία ακόρεστος περιέργεια εις το να γνωρισθούμε αναμεταξύ μας οι άνθρωποι, με τα γεωγραφικά, τα κοινωνικά και τα ηθικά πλαίσιά μας, να εξουδετερώσωμε την απόστασι, να αναπτύξωμε την αλληλεγγύη, να μη αφήσωμε τίποτε αναμεταξύ μας άγνωστο ή μακρυνό. [...] Ο Ειρηνικός Ωκεανός, η Άπω Ανατολή, η Κίνα, αι Ινδία, ο Πόλος, ει δυνατόν όπως έχουν, χωρίς την εξιδανίκευσι που έδιδαν εις τα τοπεία και εις τα ήθη οι προ του πολέμου λόγιοι περιηγηταί, προκαλούν ζωηρότατα το ενδιαφέρον. Και συγχρόνως μία άλλη τάσις, μόλις σχεδιαζομένη, εις αντιδρασιν της παλαιάς ψυχολογικής αναλύσεως με τους αναριθμήτους δαιδάλους, η δημιουργία μυθιστορηματος εξωτερικών περιπετειών με μοτίβα πρωτόγονα και παράδοξα, όπως το παραμύθι» («Παρισινά χειρόγραφα – Το πρόβλημα της φιλολογίας μετά τον πόλεμον – Τα συμπεράσματα ενός έτους», *Ελ. Β.*, 1-1-1930). Σχετικά με το ιδιαίτον γεωγραφικό και κλιματολογικό πλαίσιο των δραμάτων του Lenormand, βλ. επίσης Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σ. 230

⁷⁶⁰ Ο Μελάς μεταγράφει ως εξής τα λόγια του ίδιου τού Lenormand που ο τελευταίος του είπε για την τέχνη του, όταν οι δύο άνδρες γνωρίστηκαν στο Παρίσι: «Πιστεύω πως η ψυχή κρύβεται πάντοτε σε διαδοχικές μεταμφιέσεις, μπροστά σ’ εκείνον που προσπαθεί να της βγάλει την προσωπίδα. Όσο και να εισχωρήσετε σ’ αυτήν θ’ απαντήσετε πάντα ένα φάντασμα αρκετά αβέβαιο, αρκετά αινιγματικό, που να σας επιτρέπει να ονειρευέσθε, ν’ αμφιβάλλετε, να ερευνάτε, ν’ αγαπάτε και να φοβόσαστε, με άλλους λόγους, φίλε, να δημιουργήτε» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 277). Σχετικά με την επίδραση του Freud στη δραματογραφία του Lenormand επ’ ευκαιρία της παράστασης του *Σιμόν* το 1929, βλ. επίσης, Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σ. 260.

υπόλοιπων καλλιτεχνικών συντελεστών μιας θεατρικής παράστασης, όπως ακριβώς συμβαίνει στα πιραντελλικά δράματα⁷⁶¹.

Επιπλέον, η κατάργηση του “συμβατικού κλασικού καλουπιού των πράξεων της συμβατικής κομεντί” και η κατάτμηση των έργων του σε ταμπλώ που διαδέχεται το ένα το άλλο με κινηματογραφική ταχύτητα, όπως γίνεται και στο εξπρεσιονιστικό θέατρο⁷⁶², αποτελεί εντελώς καινοφανές στοιχείο, το οποίο ο Μελάς παρομοιάζει με την απόλυτα επιτυχημένη κι αξεπέραστη δραματική τεχνική του Shakespeare⁷⁶³. Ο καινοφανής αυτός χωρισμός σε ταμπλώ, μέσω του οποίου παρακολουθείται η εσωτερική μυστική ζωή του ήρωα σε στάδια κι η περιοδική ανάπτυξη των συναισθημάτων του σε ανοδική κλίμακα που μοιάζουν με τη χαοτική κίνηση της ζωής, αμφισβητεί τη δομή του συμβατικού “καλοφτιαγμένου έργου” και του λογικοφανούς αιτιοκρατικού δράματος του νατουραλισμού – ρεαλισμού που ο Σπύρος Μελάς απέρριπτε⁷⁶⁴.

Εντούτοις, μέσα από όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία της τέχνης του Lenormand, το πιο καινοφανές και πρωτοποριακό τόσο στην ευρωπαϊκή δραματική τέχνη, όσο και στην ελληνική, είναι η εφαρμογή της επιστήμης της φροϋδικής ψυχανάλυσης στην κατανόηση του ανθρώπινου χαρακτήρα. Με τον Lenormand η ψυχανάλυση ανεβαίνει για πρώτη φορά στο θέατρο⁷⁶⁵. Η επιστήμη αυτή, τα αποτελέσματα της οποίας αρχίζουν να διαδίδονται παγκόσμια ακριβώς μέσα στην περίοδο του Μεσοπολέμου, τίθεται στην υπηρεσία της ερμηνείας του εσώτερου ανθρώπινου ψυχισμού, του ανθρώπινου ονείρου (της *via regia* του ασυνείδητου, όπως το αποκάλεσε

⁷⁶¹ Ο ίδιος ο Lenormand γράφει γι’ αυτό του το έργο, ότι επιχείρησε να δει πώς θα μοιάζει το πλάσμα που όλοι φοβόμαστε, πώς θα γίνουμε, με ποιο τρόπο θα σκεφτόταν και ποια θα ήταν τα όρια των δυνάμεών του. Ο συγγραφέας μέσα στο συγκεκριμένο δράμα ανακαλύπτει για τον εαυτό του τα φαντάσματα του μέλλοντός του, συνειδητοποιώντας πλήρως το χειρότερο που μπορεί να του συμβεί (βλ. Knowles, ό.π., σ. 92).

⁷⁶² Η δομή του κατατμημένου δράματος σε διαδοχικά ταμπλώ που καταργεί την ανάπτυξη της κλασικής αιτιοκρατικής πλοκής του “καλοφτιαγμένου έργου”, η ονειρική και συχνά εφιαλτική ατμόσφαιρα που επικρατεί στα δράματα του Lenormand, η δραματοποίηση του υποσυνείδητου, καθώς κι η υποκειμενική ενόραση του ονείρου κάτω από την επίδραση του φροϋδισμού, είναι εκείνα τα στοιχεία που κάνουν τη δραματική τέχνη του γάλλου συγγραφέα να προσεγγίζει σε κάποιους απ’ τους βασικούς κανόνες της εξπρεσιονιστικής τέχνης. Σχετικά με τα βασικά χαρακτηριστικά των εξπρεσιονιστικών έργων, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σσ. 2-6 και Garten, ό.π., σσ. 102-108.

⁷⁶³ Βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 312.

⁷⁶⁴ Ο Μελάς επαινεί την αυστηρότατη εσωτερική ενότητα των διαδοχικών αυτών ταμπλώ που χαρίζει ειλικρίνεια, αλήθεια, πλούτο, εναλλαγή και ευκαμψία στο σύνολο του έργου, ενώ κάνει τον ηθοποιό να μπει βαθειά μέσα στον ρόλο του. Όπως αναφέρει: «[Ο ηθοποιός μέσω αυτής της τεχνικής] δεν έχει καμιά εξωτερική βοήθεια από το νήμα ενός μύθου οικονομημένου μέσα στο σχήμα της συμβατικής εξέλιξης. Πρέπει να δώσει στις διάφορες στιγμές των εικόνων όλη τη ζωή που υπάρχει κι έξω απ’ αυτές και πριν απ’ αυτές κι έπειτα απ’ αυτές και στα διάμεσά τους, ώστε το παίξιμό του να δένεται γερά σ’ εσωτερικό σύνολο. Η άπλα των ασήκωτων πράξεων και ο συνεχής περίπατος του πρωταγωνιστή στο χρωματιστό, κατάφωτο κουτί της σκηνής, όπου υπάρχει όλος ο καιρός να ετοιμασθούν, να περάσουν και να σκεπάσουν την έλλειψη αμέσου αισθήματος τα γνωστά θεατρινιστικά τεχνάσματα, δεν υπήρχε στην τέχνη αυτή» (βλ. ό.π., σσ. 312-313).

⁷⁶⁵ Μάλιστα, ο φροϋδισμός εισάγεται στο ελληνικό μεσοπολεμικό θέατρο πολύ γρηγορότερα απ’ ό,τι στην ποίηση, αφού το πρώτο δράμα του Lenormand παίζεται στην αθηναϊκή σκηνή το 1925, ενώ ο υπερεαλισμός στην ποίηση με τον αυτόματο τρόπο γραφής πρόκειται να εισαχθεί στη χώρα γύρω στα 1935. Σχετικά με την εισαγωγή του υπερεαλισμού στην ελληνική ποίηση, βλ. Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα – Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, 1995 (2), σ. 122.

ο Jung⁷⁶⁶), του ορμέφυτου, του ενστίκτου, των μυστικών κινήτρων της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Όπως η δαρβινική θεωρία της προέλευσης των ειδών επηρεάζει το καλλιτεχνικό κίνημα του νατουραλισμού, έτσι κι η ψυχανάλυση, παρότι αποτελεί επιστημονική θεραπευτική μέθοδο, όταν χρησιμοποιείται απ' τους δραματογράφους και τους καλλιτέχνες εν γένει, αποβάλλει τον αυστηρά ιατρικό της χαρακτήρα. Οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι, προσπαθώντας να ερμηνεύσουν και ν' αναλύσουν τη δραματική τέχνη του Lenormand υποστηρίζουν, ότι η φροϋδική ψυχανάλυση “προσέφερε μίαν ύλην φιλολογικής σπουδής και ένα μέσον ψυχικής διεισδύσεως” κι ότι ο συγγραφέας “επήρε από την θεωρίαν ό,τι προσηρμόζετο εις το θέατρον, χωρίς να παύση πάντως δημιουργών ζωντανά και ανθρωπίνως παθητικά πρόσωπα”⁷⁶⁷. Η ψυχανάλυση, σύμφωνα με τη γνώμη των ελλήνων μεσοπολεμικών διανοουμένων, αποτελεί ένα αποτελεσματικό μέσο, προκειμένου να ξεφύγει η θεατρική τέχνη από τη συμβατικότητα αιώνων και να δει τον άνθρωπο ως φυσικό ον που υπόκειται στις φυσικές δυνάμεις κι όχι πλέον ως καρτεσιανό κοινωνικό πλάσμα⁷⁶⁸.

Η ανάλυση, λοιπόν, των ενστίκτων και κυρίως του σεξουαλικού, αποτελεί το στοιχείο που πρόκειται να εισπράξουν περισσότερο οι έλληνες διανοούμενοι του Μεσοπολέμου απ' τη δραματική τέχνη του Lenormand –αν κι ο ίδιος ο συγγραφέας εναντιώθηκε συχνά στην αντίληψη, ότι δραματοποίησε τις φροϋδικές θεωρίες⁷⁶⁹. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, θα υπάρξουν κι εγχώριοι δραματικοί συγγραφείς που θα πειραματισθούν με τον φροϋδισμό. Το απόσπασμα του Λέοντος Κουκούλα που ακολουθεί, αναφέρεται στο βασικό συστατικό στοιχείο της δραματικής τέχνης του γάλλου συγγραφέα, το οποίο αλλάζει το μέχρι τότε ευρωπαϊκό θεατρικό τοπίο:

«Η νέα εποχή του γαλλικού θεάτρου αρχίζει ουσιαστικά από τον Μαίτερλιγκ κι από την επικράτηση του συμβολισμού. Όμως θά' ταν εξαιρετικά δύσκολο να βρει κανείς σήμερα σημεία επαφής και φανερές ομοιότητες ανάμεσα στο συμβολικό θέατρο του Μαίτερλιγκ και στο νεώτερο θέατρο της λεγόμενης πρωτοπορίας. Φυσικά το ξεκίνημα είναι το ίδιο: να δώσουμε “την τραγικότητα της καθημερινότητας” που δεν βρίσκεται σε ό,τι φαίνεται, μα σε ό,τι κρύβεται στο βάθος. Ούτε οι χειρονομίες, ούτε τα λόγια μας εκφράζουν εξολοκλήρου. Συχνά μάλιστα καθώς λέει ο Ρενέ Γκρόος, οι χειρονομίες και τα λόγια μας βάζουν ένα πέπλο ανάμεσα στην εξωτερική πραγματικότητα και στην εσωτερική αλήθεια, ανάμεσα σε μας και στην πάντα τεχνητή οπτική ακτίνα των ανθρώπων που μας βλέπουν. Όμως από την εποχή της *Μόννας Βάννας* (1902) και του *Γαλάζιου πουλιού* (1908) του Μαίτερλιγκ ως την εποχή του *Σιμόν* του Λενορμάν (1920) η ψυχολογική

⁷⁶⁶ Βλ. Καρλ Γιούνγκ, «Στη μνήμη του Σίγκμουντ Φρόντ» (άρθρο που πρωτοδημοσιεύθηκε στις 10-10-1939 στη μνήμη του Φρόντ στο περ. *Sonntagblatt der Basler Nachrichten*, XXXIII: 40 με τίτλο “Sigmund Freud: Ein Nachruf»), τώρα στο βιβλίο του Γιούνγκ *Ο Παράκελσος*, εκδ. Μπαρμπουνάκης, Αθήνα, σ. 80.

⁷⁶⁷ Βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Μια μυστική ζωή – Ένα έργο του Λενορμάν στο Στούντιο των Ηλυσίων», *Ελ. Β.*, 23-5-1929.

⁷⁶⁸ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντοπώσεις και κρίσεις – Ο Σιμόν», *Ελ. Β.*, 13-5-1929). Σχετικά με την ψυχαναλυτική προσέγγιση των έργων του Lenormand, βλ. και τις σύγχρονες γραμματολογίες Jomaron, «En quête de textes», ό.π., σσ. 793-794 και Knowles, ό.π., σσ. 90-105.

⁷⁶⁹ Ο ίδιος ο Lenormand αναφέρει, πως, όταν έγραφε τα δράματά του, δεν είχε γνώση των φροϋδικών θεωριών κι ότι στη μελέτη των υποσυνείδητων κινήτρων είχε οδηγηθεί από συγγραφείς, όπως ο Maurice Maeterlinck κι ο Edgar Allan Poe. Το 1918, όμως, ευρισκόμενος στο Νταβός της Ελβετίας, διάβασε για πρώτη φορά Freud, ενώ η πιο κοντινή του επαφή με την ψυχανάλυση ήταν, όταν η ερωμένη του άρχισε να υποβάλλεται σ' αυτήν τη θεραπευτική μέθοδο. (βλ. Knowles, ό.π., σσ. 97-98).

επιστήμη και προπάντων η ψυχανάλυση ήρθε να δώσει νέα βυθομετρική δύναμη στον ενδοσκοπικό φακό των δραματικών συγγραφέων της εποχής μας. Το μυστήριο της ζωής, το ανεξήγητο ανθρώπινο δράμα άρχισε να φωτίζεται από ένα νέο αποκαλυπτικό φως. Ότι για τον Μαίτερλιγκ ήτανε μεταφυσική, το μυστικό, το ονειρικό, το παράδοξο, για τους μεταγενέστερους και τον Λενορμάν, φυσικά, έβρισκε μια εξήγηση στο ασυνείδητο και στο υποσυνείδητο της φροϋδικής ψυχανάλυσης, στις ψυχικές διαστάσεις του ανθρώπου, στις ανωμαλίες και στις παρεκτροπές του γενετήσιου ενστίχτου του. Έτσι βλέπουμε το αντινομικό φαινόμενο όλων των πρωτοποριακών θεάτρων και στη Γαλλία και παντού: ενώ το νεώτερο θέατρο, το πρωτοποριακό, γυρεύει ν' απαλλαγεί από το κλασικό πια χρέος της πίστης, αν όχι και φωτοτυπικής κάποτε αναπαράστασης της καθημερινότητας, με δυο λόγια από την ωμότητα του νατουραλισμού εισάγοντας στο θέατρο το μυστικό και τ' ονειρικό στοιχείο, θέλοντας να δώσει την κρυφή ποίηση, τη μουσική ουσία θά' λεγα των πραγμάτων και της ζωής, στην πραγματικότητα μένει ρεαλιστικό, με την ορθή σημασία του όρου, ρεαλιστικό από την άποψη πως και το μυστικό δεν είναι κάτι που αιωρείται πάνω κι έξω από τα πράγματα, μα που βγαίνει μέσα από τα πράγματα, φτάνει να μπορεί κανείς να τα δει... Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της αντινομίας είναι το *Σιμόν* του Λενορμάν, που ανεξάρτητα από τις όποιες αντιρρήσεις μπορεί νά' χει κανείς για το θέμα και την τεχνική του, ποιοτικά στέκεται στην πρώτη γραμμή της σύγχρονης παγκόσμιας δραματικής παραγωγής. Είναι ένα έργο πραγματικά ποιοτικό. Και στην ουσία και στην πρόθεσή του»⁷⁷⁰.

Μαζί με τον Lenormand, ο Μελάς εισάγει κι έναν άλλο σύγχρονο γάλλο νεοσυμβολιστή, τον Simon Gantillon, τον οποίο, όπως συνέβη και με τον πρώτο, κάποιοι σύγχρονοι ιστορικοί εντάσσουν στο εξπρεσιονιστικό θέατρο⁷⁷¹, ενώ οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι στο νεοσυμβολιστικό⁷⁷². Το λογοτεχνικό πεπρωμένο του Gantillon –όπως, εξάλλου, κι η ίδια η τέχνη του– μοιάζει με το αντίστοιχο του Lenormand, καθώς μετά από λίγα χρόνια σκηνικής επιτυχίας το άστρο του συγγραφέα έδυσε σύντομα. Το 1929 η Ελευθέρα Σκηνή παριστάνει το “θέαμα με πρόλογο, επίλογο κι εννέα ταμπλώ” *Μάγια*⁷⁷³ –το πρώτο και μοναδικό του έργο, που γνώρισε παγκόσμια επιτυχία⁷⁷⁴-. Το συγκεκριμένο δράμα, όπως κι αυτά του Lenormand, έχει να κάνει με τον ρόλο του ατομικού υποσυνείδητου κινήτρου κάτω από την επίδραση του φροϋδισμού.

Η κεντρική ηρωίδα του δράματος, η καλόκαρδη και κοινότοπη πόρνη Bella, αποτελεί το σύμβολο του παγκόσμιου υποσυνείδητου, καθώς και του υποσυνείδητου κάθε άνδρα χωριστά. Όπως αναφέρει στην εισαγωγή του δράματός του ο ίδιος ο συγγραφέας, η ηρωίδα του ενσαρκώνει το “πλαστικό υλικό της επιθυμίας του Άνδρα”. Ο κάθε περαστικός ταξιδιώτης μεταμορφώνει την ύπαρξη της Bella ανάλογα με την υποκειμενική του ενόραση: “το ίδιο κρασί, που πίνεται απ’ την ίδια κούπα, αλλά που δίνει διαφορετικό μεθύσι”. Το υποκείμενο της ηρωίδας οδηγεί τον καθένα απ’ τους άνδρες που την πλησιάζουν, στην αναζήτηση του αγνώστου, μειώνοντας μ’ αυτόν τον τρόπο την αντικειμενική πραγματιστική αξία της και προβάλλοντας

⁷⁷⁰ Προλεγόμενα του Λέοντος Κουκούλα στην έκδοση του δράματος *Σιμόν*, ό.π., σσ. 5-7.

⁷⁷¹ Βλ. Jomaron, «Ils étaient quatre...», ό.π., σσ. 769-770, Knowles, ό.π., σ. 106.

⁷⁷² Ο Μελάς χαρακτηρίζει τη *Μάγια* του Gantillon δράμα της νεοσυμβολιστικής σχολής (βλ. Φορτούνιο, «Γύρω από τη *Μάγια*», *Ελ. Β.*, 16-9-1929).

⁷⁷³ Gantillon μεταφράζει στον Μεσοπόλεμο η ποιήτρια Μυρτιώτισσα (Θεώνη Δρακοπούλου).

⁷⁷⁴ Παρ’ όλα αυτά ο αθηναϊκός ημερήσιος τύπος μεταφέρει νέα και απ’ την παράσταση ενός άλλου δράματος του Gantillon με τίτλο *Αναχωρήσεις* που παίζεται το 1929 στην παρισινή πρωτοποριακή σκηνή του Baty (βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Το αιώνιο δράμα των *Αναχωρήσεων* – Ένα νέον έργον του κ. Γκαντιγιόν», *Ελ. Β.*, 8-3-1929).

πάνω της την αξία ενός όντος φανταστικού. Έτσι, η Bella με “τους καθρέφτες της γίνεται μυθικό ον, πραγματικότητα και ψευδαίσθηση, παλήτρια ευχαρίστησης και προμηθεύτρια ονείρων, αντικείμενο ανταλλαγής, καταφύγιο, αντανάκλαση, αντίπαλος της ίδιας της θύμησής της, τελικά αποστερημένη απ’ τον εαυτό της μέσω ενός φάσματος που δεν της μοιάζει, ανυψωμένη απ’ την ιδιαίτερη περίπτωση στη θέση του παγκόσμιου συμβόλου”⁷⁷⁵. Στο δράμα του Gantillon η υπαρκτή Bella γίνεται το σύμβολο της Maya, η οποία για τους Ινδούς αντιπροσωπεύει την έννοια του άφθαστου, τη μητέρα της επιθυμίας, την αδελφή του ψέματος, την ψευδαίσθηση, τη διχασμένη σχέση μεταξύ του “είναι” και του “φαίνεσθαι”. Με λίγα λόγια, η Bella-Maya αντιπροσωπεύει τη θεοποιημένη μορφή της ψευδαίσθησης, σύμφωνα με τη βραχμανική λατρεία⁷⁷⁶.

Ο ίδιος ο έλληνας σκηνοθέτης του δράματος, Σπ. Μελάς –ο οποίος παρακολούθησε το 1924 την παράσταση του Baty στο παρισινό Studio des Champs-Élysées, ενώ γνώρισε και τον ίδιο τον Gantillon με τη γυναίκα του⁷⁷⁷- θεωρεί, ότι η *Μάγια* αναπτύσσει το νεοσυμβολιστικό θέατρο του Lenormand, πηγαίνοντάς το ένα βήμα παραπέρα. Η τέχνη του Gantillon ορίζεται απ’ τον Μελά ως ένα στάδιο λίγο πιο προχωρημένο σε σχέση με την τέχνη του συμπατριώτη του. Όπως εξηγεί, παρότι ο Lenormand καταρρίπτει τη δομή του αιτιοκρατικού “καλοφτιαγμένου έργου” προτείνοντας την αλληλοδιαδοχή των ταμπλώ, διατηρεί, εντούτοις, τον μύθο, την υπόθεση με την αρχή, τη μέση και το τέλος. Αντίθετα, ο Gantillon καταρρίπτει ακόμη κι αυτήν την αναγκαιότητα του μύθου, ενώ διατηρεί απ’ τον Lenormand την κατάτμηση του δραματικού υλικού σε ταμπλώ. Σ’ αυτό του το εγχείρημα ο Gantillon, σύμφωνα με την άποψη του Μελά, προσεγγίζει την τέχνη των αρχαίων ελλήνων τραγικών που κοινοποιούσαν στους θεατές την υπόθεση του δράματος ήδη από τον πρόλογο, έτσι ώστε οι τελευταίοι απερίσπαστοι από εξωτερικά φαινόμενα να μπορέσουν ν’ απολαύσουν τη σκέψη και τα αισθήματα του τραγικού ποιητή. Τα παρακάτω λόγια του έλληνα σκηνοθέτη είναι σημαντικά, καθώς μας δείχνουν ποια είναι εκείνα τα στοιχεία που ο ίδιος θεωρεί πρωτοποριακά κι επαναστατικά στη δραματική τέχνη του Lenormand και ποια είναι εκείνα που θεωρεί πρωτοποριακά στην τέχνη του Gantillon:

«Ο κ. Λενορμάν είχε κόψη, βέβαια, και είχε πετάξει μακριά, πολύ πριν από κάθε άλλον, τους σπάγγους, με τους οποίους οι σύγχρονοι δραματουργοί κινούσαν τα πτωχά των ανδρείκελλα. Είχε καταλύσει τον τύπον του τριπράκτου ή τετραπράκτου κομματιού, με την λογικήν κατάστρωσιν της θεατρικής και δραματικής ύλης (πρώτη πράξις: γνωριμία με τα πρόσωπα, εισαγωγή στον μύθο, δευτέρα πράξις ή δευτέρα και τρίτη: έκρηξις και αποκορύφωμα της περιπετειάς,

⁷⁷⁵ Βλ. Πρόλογο του Simon Gantillon στην έκδοση της *Maya* (*Les cahiers de Bravo*, supplément au numéro de Février 1932, σ. 3). Ο σκηνοθέτης του δράματος Σπ. Μελάς ερμηνεύει το εσωτερικό νόημα του έργου με τα εξής λόγια: «Ο Σιμόν Γκαντιγιόν συμβόλισε τη *Μάγια* με μια γυναίκα, που κανείς δεν την αγκαλιάζει γι’ αυτό που είναι η ίδια, παρά για όποια ποθεί ο καθένας. Με μια δραματική υποταγή κι εγκαρτέρηση, προσφέρεται για το ξεκίνημα και το πλάσιμο της φρεναπάτης του κάθε πελάτη. Γίνεται όπως την θέλει αυτός, να την πάρει για το πλάσμα που ποθεί και να του χαρίσει έτσι την απολύτρωση. Το έργο του είναι μια διαδοχή από εικόνες, όπου παρελαύνουν όλα τα είδη των πελατών, μ’ όλες τις παρακρούσεις τους, που τους δέχεται χωρίς εξαίρεση για ν’ ανακουφίσει το πάθος που τους φλογίζει» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 359).

⁷⁷⁶ Ο Μελάς μιλά για το βραχμανικό σύμβολο της *Μάγια* στ’ απομνημονεύματά του (βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 358-359).

⁷⁷⁷ Ό.π., σ. 358.

τρίτη ή τετάρτη: λύσις) για να ξαναφέρει τον τύπον της διαδοχής των εικόνων, κατά το παράδειγμα της σαικπηρικής δραματοουργίας, που μπορεί να εξυπηρετηθεί με μεγαλύτερη ευκαμψία την εσωτερική ανιούσαν του δράματος που ενδιαφέρει πολύ περισσότερο από την εξωτερική, σχηματική συνοχή του. Αλλά, μολαταύτα, ο κ. Λενορμάν είχε διατηρήσει ένα σημείον επαφής με το παλαιό θέατρο: τον μύθο. Υπάρχει πάντοτε στα έργα του ένας μύθος, μία υπόθεση, ένα νήμα με αρχή, μέση και τέλος, αν θέλετε μάλιστα νήμα χρωματισμένο πολύ ζωνρά, ώστε να μπορεί να το παρακολουθήσει και ο απλούστερος θεατής. Κατά τον κ. Γκαντιγιόν –κι εδώ είναι ακριβώς το βήμα που επιχειρεί να κάμει πέραν της τεχνικής του κ. Λενορμάν– ο μύθος είναι στοιχείο εντελώς εξωτερικό του δράματος, ένα δόλωμα που ρίχνει ο συγγραφέας στον θεατή για να τον αγκιστρώσει –κάτι κατώτερο, από το οποίον πρέπει να λυτρωθεί το είδος, για ν’ ανέβη στην καθαρή του μορφή. Και το τεχνικό πρόβλημα που τίθεται με τη *Μάγια* είναι πώς να εκφραστεί ο κόσμος του συγγραφέως, να κινήσει το ενδιαφέρον του θεατή και να τον συγκινήσει, με μόνη την εσωτερική ουσία του, χωρίς την προσφυγή στο δόλωμα του παραμυθιού. [...] Πόσοι και πόσοι σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφείς δεν χρωστούν την επιτυχία τους στην εύρεση “υποθέσεων” που συγκρατούν μέχρι τέλους, στην εξωτερική δηλαδή συγκρότησι του έργου τους –αυτό που μερικοί φαντάζονται ως “αρχιτεκτονική” του θεατρικού έργου; Και τί άλλο υπήρξαν οι Σκριμπ και οι Σαρντού αν μη μαστόροι αυτού του είδους; Και τί άλλο είναι ολόκληρη η σημερινή βιομηχανία του θεάτρου, αν μη παζάρι επιτυχημένων “πλοκών” που γαργαλίζουν και σκλαβώνουν το εξωτερικόν ενδιαφέρον; [...] Είναι μία προσπάθεια που σημειώνει, από τεχνικής απόψεως, ένα σταθμό στο μοντέρνο θέατρο και την όλη αναζήτηση της νεοσυμβολικής σχολής»⁷⁷⁸.

Το ίδιο έτος που ο Σπύρος Μελάς με την Ελευθέρα Σκηνή φέρνει το αθηναϊκό κοινό σε επαφή με τον Gantillon (1929), του γνωρίζει, επίσης, έναν άλλο νεορομαντικό συγγραφέα: τον ρωσοεβραίο Shloyme Zaynl Rappaport Ansky. Οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι τείνουν εμμέσως να εντάξουν τον συγγραφέα στον νεοσυμβολισμό, ενώ οι σύγχρονοι ιστορικοί στον εξπρεσιονισμό, λόγω της εξπρεσιονιστικής μεθόδου που χρησιμοποίησαν κορυφαίοι σκηνοθέτες -ο ρώσος Βαχτάγκωφ, αλλά και ο Baty- για ν’ ανεβάσουν το έργο του⁷⁷⁹.

Από τους βραχμανικούς συμβολισμούς της Ριγ-Βέδας στη *Μάγια*, στην περίπτωση του Ansky μεταφερόμαστε στο μυστικιστικό τελετουργικό περιβάλλον της εβραϊκής θρησκείας του ταλμούδ. Παριστάνεται, λοιπόν, ο εβραϊκός δραματικός θρύλος, η θρησκευτική τραγωδία *Ντιμπούκ*, “γεμάτη από τον άνεμο των αιώνων, γεμάτη μοίρα, τραγωδία, προφήτες, φωνή του Θεού και σημιτικό μυστήριο”⁷⁸⁰. Ο Άλκης Θρύλος την είχε παρουσιάσει στο αθηναϊκό αναγνωστικό κοινό ήδη από το

⁷⁷⁸ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Γύρω από τη *Μάγια*», *Ελ. Β.*, 16-9-1929.

⁷⁷⁹ Ο σκηνοθέτης της αθηναϊκής παράστασης, Σπ. Μελάς, αποκαλεί το *Ντιμπούκ* “εβραϊκό έργο με θρησκευτική έμπνευση και μυστικιστική ατμόσφαιρα” (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 346), φράσεις που μας παραπέμπουν στο νεοσυμβολιστικό κίνημα. Ο σύγχρονος ιστορικός του θεάτρου J. L. Styan το εντάσσει στον εξπρεσιονισμό λόγω του εξπρεσιονιστικού του ανεβάσματος απ’ τον Βαχτάγκωφ στο θέατρο Habima Studio της Μόσχας (βλ. *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σ. 93). Παρόμοιο συμπέρασμα εξάγει κι η Jomaron σχετικά με την εξπρεσιονιστική παράστασή του απ’ τον Baty στο Παρίσι (βλ. Jomaron, «*Il s’était quatre...*», ό.π., σ. 770). Ο Άλκης Θρύλος που παρακολουθεί την παράσταση του δράματος απ’ τον ρωσοεβραϊκό θίασο Habima στο Παρίσι, αναφέρεται το 1926 στην απόλυτα στυλιζαρισμένη σκηνοθετική του γραμμή που θυμίζει εξπρεσιονισμό («Το εβραϊκόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 17-8-1926). Αντίθετα, ο ιστορικός Segel το εντάσσει στο νεοσυμβολιστικό νεορομαντικό λειτουργικό δράμα, λέγοντας, ότι είναι κάτι παρόμοιο με την *Soeur Béatrice* του Maeterlinck που είχε σκηνοθετήσει το 1906 ο Meyerhold στη φάση των μεγάλων σκηνοθετικών του παραγωγών λειτουργικού δράματος, των θρησκευτικών Μυστηρίων (βλ. Segel, ό.π., σσ. 66-69).

⁷⁸⁰ Βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Η μεγάλη πνοή της εβραϊκής ποιήσεως», *Ελ. Β.*, 26-3-1928.

1926 με την ευκαιρία των παραστάσεών της το 1925 στο Παρίσι από τον εβραϊκό θίασο Habima στη διάλεκτο yiddish, ενώ και ο Γ. Φτέρης την ξαναπαρουσίασε ένα χρόνο πριν το ανέβασμά της στην αθηναϊκή σκηνή λόγω της παράστασής της απ' τον Baty στο Studio des Champs-Élysées⁷⁸¹.

Ο στόχος του Μελά μέσω της παράστασης του συγκεκριμένου έργου είναι πάλι η απόρριψη του ρεαλιστικού δράματος, καθώς ο *Ντιμπούκ* (που στα εβραϊκά συμβολίζει το πνεύμα του νεκρού) μας μεταφέρει κάθε άλλο παρά σε ρεαλιστική ατμόσφαιρα. Έτσι, στο έργο παρακολουθούμε την εμφάνιση πνευμάτων νεκρών ανθρώπων, τη διαδικασία μετεμψύχωσης, το πέρασμα του πνεύματος του νεκρού μέσα σε ζωντανή ανθρώπινη ύπαρξη, τους εξορκισμούς από εβραίους ραβίνους και γενικά όλη την άλογη θρησκευτική μυστικιστική μεταφυσική ατμόσφαιρα της εβραϊκής θρησκείας και δεισιδαιμονιών⁷⁸². Ο Άλκης Θρύλος τονίζει, επίσης, τα στοιχεία της διαίσθησης, της μυσταγωγίας, της ιεροτελεστίας, του μυστηρίου της ύπαρξης, του αγνώστου που ενυπάρχουν στο έργο, με τα εξής λόγια:

«Η Habima επιζητεί και το κατορθώνει να μας μεταφέρει πάλι σε άμεση επικοινωνία με της ίδιες, της βαθύτερες, μυστηριώδεις πηγές της ζωής που η υπερβολική ανάπτυξις της διανοήσεως μας είχε απομακρύνει απ' αυτές. Επιζητεί να ξαναϊδούμε και να ξανααισθανθούμε τη ζωή με της πρωταρχικές ορμές της που κλείνουν μέσα τους όλο το ακαταστάλακτον, όλες της δυναμικότητες, κι όλες της δυνατότητες. [...] Παρευρίσκεται κανείς εις μίαν μυσταγωγίαν, εις την θρησκευτικήν ιεροτελεστίαν του πολιτισμένου ανθρώπου που αισθάνεται έξωφρα πάλιν, υπερβαίνοντας την γνώσιν, την ανάγκην να επικοινωνήση εσωτερικά, ψυχικά, διαισθητικά, με τους μυστηριώδεις χυμούς της υπέρξεως, με το άγνωστον, που δεν προσλαμβάνει όμως πια της συμβολικές και πολύ καθωρισμένες μορφές των θεών, με το άγνωστον που παραμένει άγνωστον. Η Habima συνεχίζει μέσα στη σημερινή εποχή, αφομοιωμένη με της αξιώσεις της σημερινής εποχής, το θέατρον όπως πρωτοεκδηλώθηκε σαν μια διονυσιακή διάχυση του ανθρώπου που βγαίνοντας από το άπειρο ζητεί ν' αγκαλιάσει το άπειρο, να ξαναενωθή με το άπειρο. [...] Για ώρα, για πολλή ώρα διατηρείται η καταπληκτική της εντύπωσις, η εντύπωσις της επαφής με το μυστήριον, μαζί με την εντύπωσιν της ζωής που δημιουργεί νέες εκφράσεις, νέες τέχνες, της ζωής που σήμερα ανοίγει ασυγκράτητη νέους δρόμους, που αναβλύζει πάλιν ανόθευτη από ανάγγιχτες πηγές»⁷⁸³.

Με το ανέβασμα του *Ντιμπούκ* ο Μελάς προσπαθεί γι' ακόμη μια φορά να παρακολουθήσει και ν' ακολουθήσει κατά πόδας τις εξελίξεις της παρισινής πρωτοποριακής σκηνής. Παρότι η πρεμιέρα του δράματος δίνεται στη Βαρσοβία το 1920 και παρότι μετά τη σοβιετική επανάσταση ο Βαχτάγκωφ το ανεβάζει το 1922 στο Studio Habima της Μόσχας με τον εβραϊκό θίασο Habima, εντούτοις ο Μελάς επηρεάζεται απ' τις παρισινές παραστάσεις του δράματος απ' τον Baty, όπως ομολογεί κι ο ίδιος⁷⁸⁴.

⁷⁸¹ Άλκης Θρύλος, «Το εβραϊκόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 17-8-1926 και Γ. Φτέρης, ό.π. Επιπλέον, ήδη από το 1922 ο Θ. Συναδινός μεταφέρει στον αθηναϊκό ημερήσιο τύπο πληροφορίες για το σύγχρονο εβραϊκό θέατρο, το οποίο διαθέτει θεατρικές σκηνές στο Βερολίνο, το Λονδίνο και την Αμερική, συγκαταλέγοντας μέσα στους κύριους εκπροσώπους του τον δραματογράφο Ansky (βλ. Μώμος, «Αντίλαλοι από τον κόσμον – Το εβραϊκόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 7-5-1922).

⁷⁸² Ακριβώς αυτές οι εβραϊκές δεισιδαιμονίες, οι “λαϊκές δοξασίες και προλήψεις μέσα στα γκέτο σλαβικών κωμοπόλεων”, καθώς και το στοιχείο του “αλλόκοτου”, είναι εκείνα τα χαρακτηριστικά του *Ντιμπούκ* που εκνευρίζουν τον Φώτο Πολίτη, ο οποίος καταδικάζει με σφοδρότητα την ποιητική αξία του έργου (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Ντιμπούκ*», *Ελ. Β.*, 15-4-1929).

⁷⁸³ Α. Θρύλος, «Το εβραϊκόν θέατρον», ό.π.

⁷⁸⁴ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 346-347.

Τέλος, στα “απόνερα” του συμβολισμού εντάσσεται και το 3πρακτο δράμα σε δύο ταμπλώ *Στ’ ανοιχτά* (*Outward bound*) του άγγλου Sutton Vane που η Κυβέλη παρουσιάζει στο αθηναϊκό κοινό το 1928. Είναι γραμμένο σύμφωνα με ρεαλιστικές ψυχογραφικές τεχνικές, μόνο που το ίδιο του το θέμα είναι μεταφυσικό, καθώς ασχολείται με τη μετά θάνατον ζωή. Το μυστήριο του θανάτου ειδικά κι η πίστη σε μεταφυσικές δυνάμεις γενικότερα, αποτελούσαν μέρος του προβληματισμού του παλιότερου κινήματος του συμβολισμού. Όπως θα δούμε και παρακάτω, το έργο ακούγεται σαν ξεπεσμένος και παραμορφωμένος Maeterlinck.

Το δράμα καταπιάνεται, λοιπόν, μ’ εκείνο το ενδιάμεσο στάδιο που ακολουθεί αμέσως μετά τον θάνατο, κατά το οποίο ο νεκρός δεν έχει ακόμη αντιληφθεί, ότι δεν διαθέτει πια φθαρτό υλικό σώμα και μπερδεύει τις σκέψεις του για την τρέχουσα πραγματικότητα, όπως κάνουμε στα όνειρα. Στη βασική του αυτή μεταφυσική σύλληψη, το έργο του Vane προσεγγίζει στην ενασχόληση με τη θιβητιανή θεωρία του “bardo” από έναν άλλο συμπατριώτη του, τον John Boynton Priestley, δράμα του οποίου πρόκειται να παρασταθεί κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο στην αθηναϊκή σκηνή. Η προσέγγιση, όμως, αυτή είναι εντελώς τυχαία κι ασυνείδητη εκ μέρους του Vane, ο οποίος δεν έχει καμία ιδέα για τη συγκεκριμένη θεωρία⁷⁸⁵. Μπορούμε να πούμε, ότι το μεταφυσικό δράμα του Vane επηρεάζεται περισσότερο από την αναστάτωση που επέφερε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Μάλιστα, ο ίδιος ο δραματογράφος έλαβε μέρος σ’ αυτόν⁷⁸⁶. Η αναστάτωση αυτή έκανε τους μεσοπολεμικούς ευρωπαίους να σκεφθούν περισσότερο πάνω στο ζήτημα της ζωής, του θανάτου και της μετά θάνατον ζωής κι ενισχύθηκε από τον μεσοπολεμικό προσηλυτισμό στην πνευματικότητα του επιστήμονα Oliver Lodge και του διηγηματογράφου Conan Doyle⁷⁸⁷.

Βεβαίως, σε τελική ανάλυση το εν λόγω έργο είναι πολύ λίγο μεταφυσικό και περισσότερο αφελές, παιδαριώδες, με αντιλήψεις που αντιπροσωπεύουν τους ηθικούς προτεσταντικούς προβληματισμούς του μέσου Άγγλου και του μέσου Αμερικανού. Παρουσιάζει τους πεθαμένους να ταξιδεύουν προς το υπερέραν με το καθιερωμένο μαύρο καράβι του θανάτου με τον μυστηριώδη μάρμαν –επίσης, παλαιό πεθαμένο. Στο τέλος εμφανίζει έναν προτεστάντη ιερέα, ο οποίος αποφασίζει ποιοι από τους ήρωες αξίζει να πάνε στην καθιερωμένη κόλαση και ποιοι στον καθιερωμένο παράδεισο, σύμφωνα με τον βίο που ο καθείς διάγει. Οι αφέλεις αυτές μπροστά σ’ ένα τόσο σοβαρό ζήτημα θεωρούνται και από έλληνες, αλλά και από ξένους κριτικούς του δράματος, άστοχες και απλοϊκές, καταδεικνύοντας τον μη πρωτότυπο χειρισμό του μεταφυσικού θέματος του θανάτου απ’ τον συγγραφέα, παρεκτός της αρχικής του σύλληψης⁷⁸⁸.

⁷⁸⁵ Σχετικά με αυτή τη θιβητιανή θεωρία, η οποία επηρεάζει συνειδητά τον Priestley κι ασυνείδητα τον Vane, βλ. Lynton Hudson, ό.π., σ. 78.

⁷⁸⁶ Βλ. την εισαγωγή του Robert de Beauplan στη γαλλική έκδοση του δράματος του Vane, με τίτλο «*Au grand large à la Comédie des Champs-Élysées*» (Sutton Vane, *Au grand large*, traduction de Paul Vérola, *La Petite Illustration*, 9-4-1927, no. 328, nouvelle série Théâtre no. 181, σ. 31).

⁷⁸⁷ Βλ. Lynton Hudson, ό.π., σ. 62.

⁷⁸⁸ Ο γάλλος κριτικός και δραματογράφος Etienne Rey στη γαλλική εφημερίδα *Comoedia* αναφέρει, ότι οι μεταφυσικές σκέψεις του Vane είναι παρωχημένες και παιδαριώδεις, ενώ οι μεταφυσικοί του ηθικολογικοί προβληματισμοί αποτελούν προτεσταντική προπαγάνδα. Ο Henri-René Lenormand

Το συγκεκριμένο δράμα αποτελεί απευθείας μεταφορά από τη γαλλική πρωτοποριακή σκηνή, αφού δύο χρόνια πριν απ' την αθηναϊκή παράσταση παίζεται στο παρισινό θέατρο Comédie des Champs-Élysées απ' τον θίασο του Louis Jouvet. Εξάλλου, απ' ό,τι καταλαβαίνουμε, ο θίασος Κυβέλης πρέπει να το πήρε από τη γαλλική του έκδοση στην *Petite Illustration* το 1927, δηλαδή ένα χρόνο πριν απ' την αθηναϊκή παράσταση. Παρ' όλα αυτά, μαθαίνουμε, ότι πριν από τη γαλλική παρουσίαση, το δράμα παραστάθηκε στο “Hudson Theatre” της Νέας Υόρκης, καθώς και στην Αγγλία, απ' όπου το πήρε ο γάλλος Paul Vérola, το μετέφρασε και το παρέδωσε στον Jouvet⁷⁸⁹.

Από όλα τα παραπάνω δράματα της νεοσυμβολιστικής σχολής οι έλληνες δραματογράφοι πρόκειται να μιμηθούν κατά την παρούσα, αλλά και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο, τη δραματική τεχνική κατάτμησης της δράσης σε ταμπλώ, χωρίς, όμως, να μπορέσουν να εφαρμόσουν το εσώτερο νόημά της της παρακολούθησης του ανθρώπινου ονείρου και υποσυνειδήτου. Πρόκειται, επίσης, να μιμηθούν και τη μέθοδο της φροϋδικής ψυχανάλυσης –κυρίως σε ό,τι αφορά τη σεξουαλική συμπεριφορά των χαρακτήρων- την οποία, όμως, θα ενσωματώσουν μέσα στην παλαιά δραματουργική συνταγή της ηθογραφίας, δηλαδή, σ' ένα κάθε άλλο παρά πρωτοποριακό και μοντέρνο γενικότερο πλαίσιο. Τέλος, το δράμα του Vane παρότι χρησιμεύει ως μοντέλο για πολλά μεταγενέστερα έργα της ευρωπαϊκής παραγωγής με μεταφυσικές ανησυχίες, εντούτοις, δεν πρόκειται ν' αποτελέσει αντικείμενο μίμησης από τους έλληνες δραματογράφους.

γ. Εξπρεσιονισμός

Ήδη από την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο είδαμε, πως πρώτη η Κοτοπούλη το 1919 παρουσίασε στην αθηναϊκή σκηνή μία ελαφριά προδρομική γεύση εξπρεσιονισμού με την παράσταση του *Δαίμονα*

αναφέρει, ότι το δράμα έχει μια τόσο έντονη αφέλια κι έναν τόσο πρωτόγονο ανθρωπομορφισμό, που μας παραπέμπει στα παραμύθια. Κρίνει, πως το έργο δημιουργεί μέσα μας βαθιά συναισθήματα, παρά επιστημονικές υποθέσεις. Το υπερπέραν του συγγραφέα μοιάζει με την πραγματική ζωή κι είναι στιγματισμένο με τις έννοιες του καλού και του κακού, ενώ ένα πιο λεπτό, ανήσυχο και σύγχρονο πνεύμα θα παραχωρούσε περισσότερο τόπο στη συζήτηση (βλ. την εισαγωγή του Robert de Beauplan, ό.π., σσ. 31). Ο Φώτος Πολίτης από τη μεριά των ελλήνων κριτικών θεωρεί το έργο ξεπεσμό του ευρωπαϊκού θεάτρου, συγκρίνοντάς το με τις γενναίες κι ανδρικές αντιλήψεις για τον θάνατο που βρίσκει κανείς στην ελληνική δημοτική ποίηση. Αναφέρει: «Αυτό είναι το έργο. Χωρίς αξία λογοτεχνική, αντιπροσωπευτικό όμως μιας εποχής που φθίνει και καταρρέει. Το φάσμα του θανάτου μαλακώνει και γλυκαίνει. Ζούμε, αδελφέ, και μετά θάνατον! Και ζούμε όχι άσχημα. Όπως εδώ, ή και καλλίτερα. Τη Δευτέρα Παρουσία δεν την αντικρύζει πια ως ημέραν φρίκης η αδυναμία μας κ' η εγωπάθειά μας. Τα βολεύουν και με τον Θεό και με τον θάνατο. [...] Είναι κι αυτοί, απάνω κάτω, σαν κ' εμάς. Σύγχρονοι κοινωνικοί ανθρωπάκηδες.» («Εντυπώσεις και κρίσεις – Στ' ανοιχτά», *Ελ. Β.*, 17-6-1928). Ο Σπύρος Μελάς που έχει παρακολουθήσει την παράσταση του δράματος στο Παρίσι σε σκηνοθεσία Jouvet, παρότι βρίσκει, επίσης, έντονη την παρουσία της “προτεσταντικής του χρηστομάθειας”, εντούτοις, κρίνει, πως το έργο είναι διασκεδαστικό. Μάλιστα, το αποκαλεί “γκροτέσκα, φαρσοειδή θεατρικήν εικόνα” (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 331-332). Για “παιδιάστικη διανοητικότητα του αγγλοσαξωνικού πλήθους” και για ηθικοπλασία μιλά κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 185).

⁷⁸⁹ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 326.

της γης του Wedekind⁷⁹⁰. Στη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο πάλι ο Σπύρος Μελάς θα είναι εκείνος που θα εισαγάγει εκπροσώπους του κυρίως εξπρεσιονιστικού κινήματος στην αθηναϊκή σκηνή, ενώ το παράδειγμά του πρόκειται ν' ακολουθήσουν στη συνέχεια κι άλλοι αθηναϊκοί θίασοι, όχι πάντα, όμως, με καθαρές καλλιτεχνικές προθέσεις, όπως θα δούμε και παρακάτω. Εκ προοιμίου πρέπει, επιπλέον, ν' αναφέρουμε, ότι το κίνημα εν γένει δεν πρόκειται να βρει πρόσφορο έδαφος στον ελληνικό καλλιτεχνικό χώρο του Μεσοπολέμου, καθώς δεν παρουσιάζονται ούτε οι πιο χαρακτηριστικοί εκπρόσωποί του, ούτε τα πιο ενδεικτικά και μαχητικά έργα του κινήματος. Ο εξπρεσιονισμός εμφανίζεται στην Ευρώπη ήδη από το 1910, φθάνει στο μσουράνημά του μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ιδίως κατά την τριετία 1917-1920, κι αποτελεί το κύριο ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό ρεύμα της εποχής⁷⁹¹. Ενώ, λοιπόν, επηρεάζει τους περισσότερους τομείς της ευρωπαϊκής τέχνης γενικότερα, αντίθετα στην Ελλάδα δεν πρόκειται να βρει καλή υποδοχή, αλλά ούτε και συνέχεια. Μάλιστα, κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο δεν πρόκειται να παιχθεί στην ελληνική σκηνή κανένα ευρωπαϊκό εξπρεσιονιστικό δράμα.

Ο Μελάς, λοιπόν, με το Θέατρον Τέχνης παρουσιάζει το 1925 για πρώτη φορά στην αθηναϊκή σκηνή ένα καθαρά εξπρεσιονιστικό δράμα, την “ουτοπιστική κωμωδία” *Ρομπότ ή Ανθρωποφάμπρικα* του τσέχου Karel Capek, “έναν από τους μεγαλύτερους αιφνιαδιασμούς, που επιχείρησε το Θέατρο Τέχνης στο θεατρικό κοινό της Αθήνας”, όπως δηλώνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης του⁷⁹². Από το 1925 ως και το 1930 διάφοροι θίασοι πρόκειται να παρουσιάσουν είτε προδρομικούς συγγραφείς του εξπρεσιονισμού (Arthur Schnitzler, ο *Κύκλος* του οποίου, αν και γραμμένος απ' το 1900, πρωτοπαίζεται στη Γερμανία το 1920, επηρεάζοντας τους εξπρεσιονιστές που εκείνη την περίοδο βρίσκονταν στην ακμή τους⁷⁹³), είτε καθαρά εξπρεσιονιστές συγγραφείς (Georg Kaiser⁷⁹⁴), είτε συγγραφείς με δράματα εξπρεσιονιστικών επιρροών (Jean-Victor Pellerin⁷⁹⁵, Alfred Henschke Klabund⁷⁹⁶, Elmer Rice). Έτσι, το 1927 η Κυβέλη παρουσιάζει το “θέαμα σε

⁷⁹⁰ Εκτός από την παράσταση του δράματος του Wedekind το 1919, το 1922 σε δημοσίευμα του “Βερολινέζου” βρίσκουμε την πρώτη -ή μία από τις πρώτες- ελληνική δημοσιογραφική παρουσίαση έργου εξπρεσιονιστή συγγραφέα. Ο έλληνας κριτικός προφανώς παρακολούθησε το 1922 στο Βερολίνο την παράσταση του δράματος *Ο γραφεύς Κρέλερ* του Georg Kaiser και μεταφέρει στους έλληνες αναγνώστες αρκετά έκπληκτος τις εντυπώσεις του από την παράδοξη υπόθεση του δράματος (βλ. Ο Βερολινέζος, «Ένα δράμα του Γκέοργκ Κάιζερ – *Ο γραφεύς Κρέλερ*», *Ελ. Β.*, 27-3-1922).

⁷⁹¹ Βλ. Garten, *ό.π.*, σ. 102.

⁷⁹² Βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, *ό.π.*, σ. 196.

⁷⁹³ Σχετικά με τη δομή των ασύνδετων επεισοδίων του *Κύκλου* του Schnitzler που επηρέασε το κυρίως εξπρεσιονιστικό κίνημα, βλ. Garten, *ό.π.*, σσ. 55-62 και Brockett, *ό.π.*, σ. 554.

⁷⁹⁴ Σχετικά με τον εξπρεσιονισμό του Georg Kaiser, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, *ό.π.*, σσ. 47-55 και Garten, *ό.π.*, σσ. 147-164.

⁷⁹⁵ Όπως έχουμε ήδη αναφέρει και στην περίπτωση του νεορομαντικού – νεοσυμβολιστή Simon Gantillon με τις εξπρεσιονιστικές επιδράσεις, έτσι κι ο Jean-Victor Pellerin δεν μπορεί να καταταχθεί καθαρά και τυπικά στο εξπρεσιονιστικό θέατρο, παρόλες τις έντονες εξπρεσιονιστικές επιδράσεις στον *Άνθρωπο που αλλάζει κεφάλια*, καθώς στη Γαλλία δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ επίσημα ο όρος “εξπρεσιονισμός”. Οι περισσότεροι, όμως, σύγχρονοι ιστορικοί του ευρωπαϊκού θεάτρου μιλούν για τις εξπρεσιονιστικές επιδράσεις του δράματός του, καθώς και τον εξπρεσιονιστικό τρόπο σκηνοθεσίας του απ' τον Baty (βλ. Knowles, *ό.π.*, σ. 39, 127 και Jomaron, «*Il était quatre...*», *ό.π.*, σ. 769).

⁷⁹⁶ Η τέχνη του Klabund έχει ομοιότητες με αυτή του Wedekind και του Brecht (βλ. *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 6, σ. 981), γι' αυτό και θα μπορούσε να ενταχθεί στους συγγραφείς με τις εξπρεσιονιστικές επιδράσεις.

τρία μέρη” *Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια (Têtes de rechange)* του Jean-Victor Pellerin. Το 1928 η Ελληνική Κωμωδία του Βασίλη Αργυρόπουλου παριστάνει το έργο σε δέκα διαλόγους του Schnitzler *Κύκλος ή Κυκλικός χορός (Das Reigen)*. Το 1929 η Ελευθέρα Σκηνή Μελά-Κοτοπούλη-Μυράτ παίζει τον *Κύκλο με την κιμωλία (Der Kreidekreis)* του Klabund, εμπνευσμένο από τον κόσμο της Άπω Ανατολής κι από λαϊκό κινέζικο μύθο, τον οποίο αργότερα (1944-1945) εκμεταλλεύθηκε μέσα απ’ το δράμα του Klabund και ο Brecht στο ομώνυμο έργο του⁷⁹⁷. Το 1930 πάλι η Ελληνική Κωμωδία του Β. Αργυρόπουλου παρουσιάζει το 3πρακτο ερωτικό δράμα του Kaiser *Ημέρα Οκτωβρίου (Oktoberfest)* και το ίδιο έτος ο θίασος Αλίκης – Μουσούρη παρουσιάζει το δράμα του Rice *Είναι ένοχος ο Πάρκερ; (On trial)*.

Σε κανένα από τα παραπάνω δράματα οι έλληνες διανοούμενοι και κριτικοί –ούτε ακόμη κι ο εισηγητής του εξπρεσιονιστικού δράματος στην Ελλάδα, ο Σπύρος Μελάς– δεν αναφέρονται στον όρο “εξπρεσιονισμός”⁷⁹⁸, ενώ βρίσκουν άλλους, αρκετά περιέργους όρους, προκειμένου να δηλώσουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτών των έργων. Έτσι, ο Θεμ. Αθανασιάδης μιλώντας το 1925 για τη συνολική θεατρική παραγωγή του Georg Kaiser, πριν ακόμη η *Ημέρα Οκτωβρίου* παιχθεί στην αθηναϊκή σκηνή, αναφέρεται στους όρους “κυβιστικό θέατρο”, “μηχανικό δράμα ή μηχανόδραμα”, “γεωμετρική αριθμητική μαθηματική σκέψη”, συνδιασμό “ασκητικού ιδεολογισμού και θηριώδους υλισμού”⁷⁹⁹, προφανώς λόγω του εξπρεσιονιστικού τρόπου ανεβάσματος των δραμάτων του συγγραφέα από κορυφαίους γερμανούς σκηνοθέτες, όπως ο Erwin Piscator⁸⁰⁰.

Ο Σπύρος Μελάς, αλλά και οι υπόλοιποι διανοούμενοι και κριτικοί της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας, χωρίς να χρησιμοποιούν τον τίτλο του κινήματος, έχουν, εντούτοις, συνείδηση της πρωτοποριακότητας και του εκσυγχρονισμού που φέρνουν στην αθηναϊκή σκηνή τα προαναφερθέντα δράματα. Έτσι, όταν ο Άλκης Θρύλος μιλά για τον *Άνθρωπο που αλλάζει κεφάλια* του Pellerin το 1926 –δηλαδή, πριν ακόμη το δράμα παιχθεί στην αθηναϊκή σκηνή– αναφέρεται στη νέα φόρμα του “επαναστατικού συγχρονισμένου θεάτρου” που βρίσκει τη θέση της στα παρισινά “θέατρα των νέων”, στα “καινούργια θέατρα”⁸⁰¹. Ο Σπύρος Μελάς χαρακτηρίζει το δράμα *Ρομπότ* “πρωτοτύπο δράμα της σύγχρονης δραματοουργίας”, καθώς και “το σημαντικότερο θεατρικό έργο του συγγραφέα και ένα από τα πιο πρωτότυπα έργα που είχαν παρουσιασθεί μετά τον πρώτο Ευρωπαϊκό

⁷⁹⁷ Βλ. Garten, ό.π., σ. 215.

⁷⁹⁸ Λίγες είναι οι φορές που συναντούμε γενικότερα τη χρήση του όρου “εξπρεσιονισμός” απ’ τους έλληνες θεατρικούς κριτικούς και διανοούμενους. Μία από αυτές είναι το 1925, όταν ο Θεμ. Αθανασιάδης αναφέρεται στον γερμανό δραματογράφο Fritz von Unruh (βλ. «Το γερμανικόν θέατρον – Γεώργιος Κάιζερ», *Ελ. Β.*, 12-2-1925). Το 1930 τον συναντάμε πάλι στην περίπτωση χαρακτηρισμού της γερμανικής παράστασης του σοφόκλειου *Οιδίποδα τυράννου* και του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* στο Μόναχο απ’ τον Lirpman, ο οποίος σκηνοθέτησε τις τραγωδίες με τρόπο ταυτόχρονα μοντερνιστικό και κλασικιστικό μετατρέποντάς τις σε “εξπρεσιονιστικά” δράματα (βλ. «Ο Σοφοκλής ιεροσυλούμενος», *Ελ. Β.*, 12-2-1930).

⁷⁹⁹ Βλ. «Γερμανικόν θέατρον – Το κυβιστικόν δράμα» και «Το γερμανικόν θέατρον – Η τραγική κωμωδία», *Ελ. Β.*, 8-3-1925 και 20-3-1925 αντίστοιχα.

⁸⁰⁰ Βλ. Garten, ό.π., σ. 167-169.

⁸⁰¹ Βλ. «Καλλιτεχνικά επιφυλλίδες – Το θέατρον εις το Παρίσι», *Ελ. Β.*, 17-6-1926.

πόλεμο”⁸⁰², ενώ ο Μιχαήλ Ροδάς αναφερόμενος στο δράμα του Rice *Είναι ένοχος ο Πάρκερ*; χαρακτηρίζει τον δημιουργό του “συγγραφέα της πρωτοπορείας με ελεύθερο κι επαναστατικό πνεύμα”⁸⁰³.

Παρότι, λοιπόν, οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι και κριτικοί δεν πολυαναφέρονται στον όρο που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κίνημα και παρά τις συχνές διαφωνίες τους ως προς την τελική αισθητική αξία των παραπάνω δραμάτων, εντούτοις, προσπαθούν ν’ αποκωδικοποιήσουν τα ποικίλα καινοφανή χαρακτηριστικά του εξπρεσιονιστικού θεάτρου⁸⁰⁴ που τους κάνουν εντύπωση και που δεν έχουν καμμία σχέση με ανάλογα γνωρίσματα γνωστών τους θεατρικών ρευμάτων.

Καταρχήν, τους κάνει εντύπωση ο άκρατος υποκειμενισμός τους, η ονειρική τους δομή και το βάρος που ρίχνεται στα υποκειμενικά ιδιοσυγκρασιακά ατομικά συναισθήματα και διαθέσεις. Αυτά τα στοιχεία φανερώνουν επιδράσεις της φροϋδικής ψυχανάλυσης, όπως άλλωστε διαπιστώσαμε και παραπάνω όσον αφορά στα ευρωπαϊκά νεορομαντικά – νεοσυμβολιστικά δράματα. Η δράση συχνά ξεδιπλώνεται πάνω σε φανταστικό έδαφος, όπου καταργούνται οι νόμοι της λογικής, της αιτίας και του αποτελέσματος με την ασύνδετη λογική του ονείρου να επικρατεί. Το καθετί είναι πιθανό και δυνατό, ενώ ο χώρος κι ο χρόνος δεν υφίστανται. Το άτομο μεταμορφώνει τον πραγματικό κόσμο σύμφωνα με τη δική του αντίληψη. Η πρωταρχική σημασία δίνεται στο πνεύμα κι όχι στο αντικείμενο. Έτσι, δεν είναι πια οι δυνάμεις του περιβάλλοντος, που καθορίζουν το άτομο, όπως στο ρεαλιστικό - νατουραλιστικό δράμα, αλλά το ίδιο το άτομο είναι εκείνη η κινητήρια δύναμη που οριοθετεί και δημιουργεί τον κόσμο. Σύμφωνα μ’ αυτή τη λογική, οι χαρακτήρες κατακερματίζονται, εξαφανίζονται, πολλαπλασιάζονται, διχοτομούνται, ενσωματώνονται ο ένας στον άλλο.

Τα παραπάνω στοιχεία τα παρακολουθούμε καθαρά στον *Άνθρωπο που αλλάζει κεφάλια*, όπου ο ήρωας Ιχε μέσα στη σφαίρα της φαντασίας του μεταμορφώνεται σε Αγοραστή καπέλων, σε Αστό, σε Παντρεμένο, σε Σπορτίφ, σε Άνθρωπο-σάντουιτς, σε Αγήγορα⁸⁰⁵. Όπως σχολιάζει ο Α. Θρύλος για το συγκεκριμένο δράμα:

⁸⁰² Βλ. Σ. Μελάς, «Θεατρική κίνησης – Ρομπότ», *Ελ. Β.*, 1-9-1925, καθώς και *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 196-197. Ο Σ., επίσης, χαρακτηρίζει τα *Ρομπότ* ως “πρωτότυπο και τολμηρό έργο” (« *Οι Ρομπότ*», *Ελ. Β.*, 3-9-1925).

⁸⁰³ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Η Αλική», *Ελ. Β.*, 26-1-1930.

⁸⁰⁴ Σχετικά με τα γενικά χαρακτηριστικά του εξπρεσιονιστικού θεάτρου, βλ. Garten, ό.π., σσ. 102-108 και J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σσ. 1-6.

⁸⁰⁵ Όπως αναφέρει κι ο Φώτος Πολίτης για το έργο: «[Ο συγγραφέας] παίρνει συνήθειες, συνηθεστάτες ψυχολογικές στιγμές και τας διαλύει εις τα εξ ων συνετέθησαν. Την κοινήν αφηρημάδα μας κατά την έναρξιν μιας κουβέντας αδιαφόρου, όταν τα λόγια του συνομιλητού μας παρέχουν εις τον νουν μας νύξεις για να φτερουγίσω σε παλιά και περασμένα πράγματα, ο Ζαν Πελλερέν εσκέφθη να τα “εικονοποιήση”. Εις τα φευγαλέα της φαντασίας οράματα, ηθέλησε να δώση αισθητήν μορφήν. Κι έτσι, μπροστά απ’ τα μάτια του θεατού, περνούν, με σάρκα και οστά, τα ονειρώδη πρόσωπα που, εις ωρισμένην στιγμήν, εφαιδρυναν του ήρωός του τον νουν με την “αβεβαίαν πτήσιν των σκιών”. Η πάλιν, οι σκέψεις του ιδίου ήρωος εις το θέαμα μιας νυχτερινής φωτεινής ρεκλάμας, ή της επιγραφής ενός ασύλου ή αστυνομικού τμήματος, περνούν κι αυτές ενσαρκωμένες ενώπιόν μας, με την ειδικήν χροιάν που τους παρέχει η ψυχολογική εκείνου διάθεση ή γενικώς η περί ζωής φιλοσοφία του. Και ο άνθρωπος αυτός, ο ήρωας του εν λόγω έργου, φαντάζεται μαζί με τον συγγραφέα του, ότι ζη πολλές ζωές, επειδή αφήνει την σκέψιν του να του εικονίζη την ύπαρξιν και τους στοχασμούς πολλών

«Το εσώτερον νόημα της πολυσύνθετης ζωής, γίνεται μέσα εις τα πρόσωπα που το παίζουν. Το έργο ολόκληρο είναι ένα δημιούργημα της φαντασίας των προσώπων του. Ο συγγραφέας θέλει πλαστικά να παραστήσει ότι τόσο συγκλονιστικά νιώσαμε πια σήμερα πως η ζωή μας δεν είναι μόνο μία, δεν είναι μόνον η φαινομενική μας ζωή, αλλ' είναι κι όλες οι ζωές που ονειρευθήκαμε να ζήσουμε, που φανταστήκαμε ότι θα μπορούσαμε να ζήσουμε, είναι οι αναρίθμητες δυνατότητες που δεν σημαίνει αν πραγματικά δεν ενσαρκώνονται ποτέ. Ό,τι υπάρχει, έστω και εις μίαν απόμακρη προέκτασιν που δεν θα την συλλάβωμεν, ό,τι υπάρχει ως επιθυμία μέσα εις το είναι μας υπάρχει αληθινά, αφού επηρεάζει την εξέλιξιν του είναι μας, και πνιγμένη, απραγματοποίητη την επηρεάζει ίσως εντονότερα ακόμα παρά αν είχε πραγματοποιηθή. Οι αντιδράσεις και η δημιουργικότητα του περιορισμένου μέσα εις το ασυνείδητον γιατί δεν είχε ποτέ την ευκαιρία ή την δύναμιν να εκδηλωθή θεωρούν και σήμερα ότι αποτελούν μίαν τεραστίαν αξίαν αξίαν ζωής. [...] Ό,τι ακριβώς χαρακτηρίζει την σύγχρονον εποχήν είναι αυτή η παράφορος αναζήτησις της αληθείας, προς όλες της κατευθύνσεις. Η ανθρωπότητα έχει ανάγκη από ένα στήριγμα, διψά για μια πίστη»⁸⁰⁶.

Στο δράμα *Ημέρα Οκτωβρίου* η ηρωίδα Κατρίν βιώνει μια φανταστική υποκειμενική πραγματικότητα, την οποία πλάθει αποκλειστικά στο μυαλό της, την πιστεύει ως αληθινή και πείθει και τους υπόλοιπους γύρω της γι' αυτήν. Φαντάζεται, δηλαδή, ότι είναι ερωτευμένη με τον ανθυπολοχαγό Ζαν-Μαρκ Μαριέν κι ότι περιμένει, μάλιστα, το παιδί του, ενώ ο ίδιος ο ανθυπολοχαγός δεν την έχει δει ποτέ στη ζωή του.

Ένα δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό του εξπρεσιονισμού που κάνει εντύπωση στους μεσοπολεμικούς διανοούμενους, είναι η υπαινικτική μη-πραγματική γλώσσα, ο ποιητικός ραψωδιακός διάλογος, ή το τηλεγραφικό στακάτο, η παραποιημένη γραμματική και σύνταξη, η παράδοξη λεκτική έκφραση με τον ψαλλιδισμό προτάσεων, την παραποίηση λέξεων, την εξαφάνιση άρθρων, τη δημιουργία νέων λέξεων, τον διάλογο μέσω επιφωνημάτων κι εκστατικών κραυγών. Οι λέξεις είν' ανεπαρκείς για να μεταφέρουν τις εμπειρίες -μέσα, τα οποία προσπαθούν ν' ανακινήσουν την άμεση συμπάθεια και το συναίσθημα του θεατή. Στα συγκεκριμένα δράματα δεν υπάρχουν τέτοιου είδους λεκτικές "εκκεντρικότητες" και καινοτομίες, αλλά παρ' όλα αυτά, οι έλληνες κριτικοί και διανοούμενοι της εποχής συνειδητοποιούν, ότι ο καλλωπισμένος λόγος, η μακρυλογία, ο φορτωμένος επεξηγηματικός διάλογος δεν έχουν καμία θέση. Οι ήρωες δεν επεξηγούν τα

ανθρώπων, αντικρυζομένων μέσα από το πρίσμα της ιδικής του χαράς ή απογοητεύσεως από τα εγκόσμια.» («Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια», *Ελ. Β.*, 22-12-1927).

⁸⁰⁶ Βλ. Άλκης Θρύλος, «Καλλιτεχνικά επιφυλλίδες – Το θέατρον εις το Παρίσι», *Ελ. Β.*, 17-6-1926. Για το ίδιο δράμα ο Σπ. Μελάς αναφέρει τα παρακάτω λόγια, τα οποία δηλώνουν το καινοφανές της τεχνικής του σε σύγκριση με τα υπόλοιπα κοινότοπα δράματα της εποχής: «Έβαζε πλάι-πλάι με τρόπο τολμηρό, τη διπλή ζωή ενός ανθρώπου, την επιφανειακή, την υλική, την πραγματική και την άλλη, τη μυστική, την ιδανική, την εσωτερική, άπειρα πιο πραγματική από την πρώτη, όμως, και τον συναρπαστικό ανταγωνισμό τους. [...] Ο συγγραφέας είχε καταφέρει να δώσει θεατρική μορφή, σκηνική ενότητα, κίνηση, ζωή, στις πιο στιγμιαίες και φευγαλέες ονειροπολήσεις του ατόμου, πιο ραγδαία διαδοχή των παραστάσεων που ξυπνά μέσα του η απλούστερη κουβέντα με τον πιο συνηθισμένο, τον κοινότερο άνθρωπο: μύθος μηδέν, περιπέτεια μηδέν, πράξη, όπως την εννοεί το σύγχρονο θέατρο, μηδέν... Δύο άτομα συνηθισμένα μιλούν για τα πιο πεζά πράγματα. Και όμως, τί φοβερή δράση μέσα τους. Τί απίστευτα εσωτερικά ταξίδια εντός ενός δεκάτου του δευτερολέπτου, ενώ ταυτόχρονα ανταλλάσσουν τις σκέψεις τους. Η σκηνή δεν γεμίζει πλέον από την εξωτερικήν υπόσταση του ήρωα, την υλική του ύπαρξη και τις περιπέτειές της. Το θέατρο μεταφέρεται ολόκληρο στ' άδυστα της συνείδησης» (*Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π.*, σσ. 254-255).

αισθήματά τους επί σκηνής, όπως κάνουν οι ήρωες του δραματικού βουλεβάρτου, ούτε εξαπολύουν ρητορικούς μονολόγους και διαλόγους⁸⁰⁷.

Ιδιαίτερα στην *Ημέρα Οκτωβρίου* του Kaiser εμφανίζεται χαρακτηριστικά αυτή η ελλειπτικότητα του διαλόγου, η “υπαινιγματική γλώσσα – κυβισμός του θεάτρου”⁸⁰⁸, η παρασιώπηση των λεκτικών επεξηγήσεων, όταν ο ανθυπολοχαγός Μαριέν απ’ τη μια στιγμή στην άλλη κι ενώ δηλώνει, πως δεν έχει συναντήσει ποτέ του την ηρωίδα, αποφασίζει ξαφνικά και χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις, πως θέλει να περάσει την υπόλοιπη ζωή του μαζί της. Ο Θεμ. Αθανασιάδης, ο οποίος το 1925 ως θεατρικός ανταποκριτής του *Ελεύθερου Βήματος* στη Γερμανία, φέρει για πρώτη φορά σε επαφή το αναγνωστικό αθηναϊκό κοινό με το έργο του Georg Kaiser, αναγνωρίζει αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό των ερωτικών του δραμάτων. Επισημαίνει, λοιπόν, τα εξής:

«Ο Κάιζερ δεν μεταχειρίζεται εις τα έργα του την λέξιν αγάπη. Διότι η αγάπη είνε ένας όρος υποκριτικός, με τον οποίον προσπαθούν οι ρομαντικοί να συνδέσουν τον νουν με το ένστικτον, τον άνθρωπον με το θηρίον. Οι κωμικοί ήρωες του Γερμανού ποιητού δεν χασομερούν εις αισθηματικούς λυρισμούς. Σχεδόν δεν ανταλλάσσουν μίαν λέξιν. Συνεννοούνται με το βλέμμα των, με το αίμα των. Ορμούν εναντίον αλλήλων όπως δύο ατμομηχαναί, που τρέχουν εξ αντιθέτου διευθύνσεως και παραδίδονται εις την τρομεράν σύρραξιν των. Το μυστήριο του έρωτος είνε βουβόν. Εδώ ακριβώς ο Κάιζερ ξεχωρίζει από τον Βέντεκιντ, τον άλλον αισθησιακόν επαναστάτην. Διότι ο Βέντεκιντ έχει πλάση τα “ωραία θηρία” του περισσότερον λογικευμένα από ό,τι απαιτεί η στιγμή»⁸⁰⁹.

Ένα τρίτο χαρακτηριστικό των εξπρεσιονιστών, το αίσθημα της κατάρρευσης και του χάους που καταστάλαξε στις ψυχές τους μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το οποίο εκφράστηκε στα δράματά τους με τον αποτροπιασμό και την απόρριψη τους των δεινών του τεχνολογικού πολιτισμού, εμφανίζεται στα δράματα *Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια* και

⁸⁰⁷ Ο Θεμ. Αθανασιάδης παρατηρεί από πολύ νωρίς, απ’ το 1925, την ελλειπτική τέχνη του λόγου του Kaiser και συνεπώς και του γερμανικού εξπρεσιονισμού με τα εξής λόγια: «Η γλώσσα του Κάιζερ! Σκελετός. Κομμάτια κρυστάλλου. Τηλεγραφική σύνθεσις λέξεων. Κανένας λυρισμός, κανέναν αισθηματικόν κρέας ανάμεσα εις τα δραματικά κόκκαλα. Τα λόγια του κτυπούν όπως σιδερένια βήματα επί λιθοστρώτου. Δεν είνε λογοποιός, αλλά νοηματοσυνθέτης. Αρχιτέκτων της σκηνικής σκέψεως. Η γλώσσα του αποσκελεθρούται εις νόημα. Αι εκφράσεις του είνε βομβαρδιστικά. Δύο λέξεις κοντραστάρουσαι η μία την άλλην αντικαθιστούν ολόκληρον διάλογον. Οι ήρωές του συνεννοούνται με συνθήματα. Σχεδόν παντομίμα. Και όμως ποία εκρηκτική δύναμις εις την ολιγολογίαν του! Τί απόσταξις, τί επιγραμματισμός! Το κείμενόν του, λέγει ο Ντείμπολντ, ομιλεί αενάως. Η έλλειψις ποιητικής ουσίας, η σπασμωδική ξηρότης της εκφράσεως του εστοίχισαν αγρίαν πολεμικήν. Τον έχουν ονομάση “πρωτομάστορα των προσώπων”. Του αρνούνται αυτήν την ανθρωπίνην υπόστασιν. Του αναγνωρίζουν μόνον “τεχνικήν προσωπικότητα”. Ο Ντείμπολντ κάνει επί της μορφής αυτής συλλογισμούς οξυτάτους. Η θεληματική μηχανοποίησης, λέγει, των δραμάτων του Κάιζερ δεν είνε τίποτε άλλο παρά το ανοικτίρμον σύμβολον της αμερικανικής εποχής μας. Εποχής μηχανών, εποχής χωρίς καρδιοχτύπι. Εφ’ όσον δεχόμεθα το αυτοκίνητον, το τηλέφωνον, το αεροπλάνον, το ράδιον ως ευλογίας της τέχνης και υποτάσσομεν τον ζωντανόν οργανισμόν μας εις τον νεκρόν μηχανισμόν της μηχανής, πρέπει ν’ αναγνωρίσωμεν δικαίωμα υπάρξεως της “τεχνικής προσωπικότητος” και μέσα εις την καλλιτεχνίαν. Ο Κάιζερ βλέπει τον άνθρωπον εν μέσω μηχανικών πεπραμένων. Και του κατασκευάζει ένα δράμα μηχανικόν. Με την μέθοδόν του της τεχνικής καλλιτεχνίας –ποιητικήν ή θεατρικήν, αδιάφορον,- ο Γεώργιος Κάιζερ είνε ο συγχρονώτερος, ο πλέον άνευ παραδόσεως, ο πλέον κατ’ ευθείαν καλλιτεχνικός τύπος της εποχής του» («Το γερμανικόν θέατρον – Γεώργιος Κάιζερ», *Ελ. Β.*, 12-2-1925).

⁸⁰⁸ Βλ. Θεμ. Αθανασιάδης, «Γερμανικόν θέατρον – Το κυβιστικόν δράμα», *Ελ. Β.*, 8-3-1925.

⁸⁰⁹ Βλ. Θεμ. Αθανασιάδης, «Το γερμανικόν θέατρον – Η τραγική κωμωδία», *Ελ. Β.*, 20-3-1925.

στο *Ρομπότ*. Στο πρώτο δράμα ο χαοτικός αγχωτικός καταστρεπτικός μηχανολογικός πολιτισμός φαίνεται μέσα από το περιβάλλον του γραφείου του ήρωα, με το πλήθος των εργαζομένων, τα ντοσιέ, τις μηχανές δακτυλογράφησης, τα τηλέφωνα, τις εμπορικές συμφωνίες και τους ταχείς ρυθμούς δουλειάς του Ixe. Ο ήρωας εργάζεται στο ζενίθ των δυνάμεών του, σε αντίθεση με τις σκηνές, όπου ονειρεύεται, οπότε ο μοχλός μετατίθεται στο “ρελαντί”.

Στο δεύτερο δράμα όλη η ανθρωπότητα εμφανίζεται με τη μορφή μιας τεράστιας ανθρωποφάμπρικας, ενός εργοστασίου, το οποίο κατασκευάζει ανθρώπους, όπου “ο σατανικός μηχανάνθρωπος εκδικείται”⁸¹⁰. Η μεγαλούπολη, η μηχανή, η σκλαβιά της μηχανικής εργασίας, η αστική καπιταλιστική κοινωνία παρουσιάζονται ως συμπτώματα ενός διεφθαρμένου κόσμου, απ’ όπου ο εκπροσωπούμενος ήρωας αναζητά μια υψηλότερη μορφή ύπαρξης. Εντούτοις, στο δράμα *Ρομπότ* –το πιο χαρακτηριστικό δείγμα του εκπροσωπούμενου που παρουσιάζεται στην αθηναϊκή σκηνή– εκφράζεται μία κυρίαρχη τάση του κινήματος που αναπτύσσεται μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο: η κραυγή της ανθρώπινης δικαιοσύνης και του ουσιαστικού ανθρωπισμού, η οποία γεννάται μέσα από το χάος του πολέμου και του μηχανικού πολιτισμού. Έτσι, η ανθρωπίστρια ηρωίδα Ελένη δίνει την ελπίδα, πως το ανθρώπινο γένος δεν θα καταστραφεί, αν τα ρομπότ, οι μηχανοποιημένοι άνθρωποι, αποκτήσουν αισθήματα κι ανθρώπινες ιδιότητες, πράγμα, το οποίο συμβαίνει. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο εισηγητής του δράματος στην αθηναϊκή σκηνή Σπ. Μελάς, “το έργο αυτό είνε το γνησιότερο προϊόν των σκέψεων και των συγκινήσεων, τας οποίας εγέννησεν εις τους λαούς η σκληρά περίοδος του μεγάλου πολέμου και ο φοβερός κλονισμός της σοβιετικής επανάστασεως. Το Θέατρον Τέχνης, του οποίου το πρόγραμμα είνε, μεταξύ άλλων, να γνωρίση εις το θεατρικόν κοινόν της Ελλάδος τα εκλεκτά δημιουργήματα της νεωτάτης θεατρικής λογοτεχνίας, δεν ήτο δυνατόν να στερήση την πελατείαν του της διδασκαλίας έργου τόσον αντιπροσωπευτικού. [...] Ο συγγραφεύς βάλλει ευστοχώτατα κατά της φρεναπάτης της προόδου και εξαιρεί τας αρχηγόνους αρετάς και την βαθυτάτην σημασίαν των παλαιών αξιών, χωρίς εννοείται, να χαρίζη διόλου κάστανα εις το σύγχρονον ευρωπαϊκόν καθεστώς, τα ψεύδη και τας αθλιότητάς του”⁸¹¹.

Η ανυπαρξία δράσης με αρχή, μέση και τέλος, η απουσία της αιτιοκρατικής γραμμής των γεγονότων που φθάνουν στη λογική τους κορύφωση και λύση αποτελεί ένα τέταρτο σημαντικό χαρακτηριστικό του εκπροσωπούμενου, το οποίο συναντάμε ιδιαίτερα στον *Κύκλο ή Κυκλικό χορό* του Schnitzler, καθώς και στον *Άνθρωπο που αλλάζει κεφάλια* του Pellerin. Οι συνεκτικοί δεσμοί που συγκρατούν τις δέκα εικόνες του πρώτου δράματος, είναι το ζήτημα του σαρκικού, σχεδόν αγοραίου, έρωτα, ο οποίος μοιράζεται μεταξύ ανθρώπων που σχηματίζουν ένα ερωτικό γαϊτανάκι. Το δεύτερο δράμα αποτελείται αποκλειστικά από τα οράματα και τις φαντασιακές μεταμφιέσεις του ήρωα. Όπως αναφέρει κι ο Φώτος Πολίτης για τον *Άνθρωπο που αλλάζει κεφάλια*: “το έργο, φυσικά, δεν έχει υπόθεσιν καμμίαν· είνε θέαμα απλούν,

⁸¹⁰ Βλ. Θεμ. Αθανασιάδης, «Γερμανικόν θέατρον – Το κυβιστικόν δράμα», *Ελ. Β.*, 8-3-1925.

⁸¹¹ Βλ. Σ. Μελάς, «Θεατρική κίνησις – *Ρομπότ*», *Ελ. Β.*, 1-9-1925.

με νούμερα, των οποίων ο αριθμός μπορεί να πολλαπλασιάζεται επ' άπειρον, ή να σταματήσει αυθαιρέτως»⁸¹².

Ένα πέμπτο χαρακτηριστικό του εξπρεσιονισμού, η μη ατομική διαφοροποίηση των χαρακτήρων κι ο προσδιορισμός τους με βάση τα συλλογικά ή ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του καθενός, εμφανίζονται στα δράματα *Ο κύκλος*, *Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια* και *Ρομπότ*. Στο πρώτο δράμα οι ήρωες χαρακτηρίζονται με βάση τα επαγγέλματά τους ή κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους (π.χ. Η Πόρνη, Ο Στρατιώτης, Η Καμαριέρα, Ο Νέος Κύριος, Ο Σύζυγος, Το Γλυκό Κορίτσι, Ο Ποιητής, Η Θεατρίνα, Ο Κόμης). Το ίδιο γίνεται και στο δεύτερο δράμα (π.χ. Ο Κοσμικός, Ο Υπάλληλος, Η Επαρχιωτοπούλα, Η Μοδιστρούλα, Ο Μαθητευόμενος, Η Εργάτρια, Ο Καπελάς, Μια Πωλήτρια κτλ.). Στο τρίτο δράμα επικρατεί η ανωνυμία των μηχανικών κατασκευασμένων ανθρώπων. Αυτές οι μη εξατομικευμένες υπάρξεις έχουν περισσότερο την έννοια της καρικατούρας, του μεγεθυμένου γκροτέσκου συμβόλου, χωρίς να διαθέτουν την κλασική κοινωνική ψυχογραφική υπόσταση του ήρωα του ρεαλιστικού – νατουραλιστικού δράματος. Σε αντίθεση με τις παραπάνω τυποποιημένες γενικευμένες φιγούρες που συνήθως σχηματίζουν ένα είδος συλλογικής χορωδίας, οι εξπρεσιονιστές αναπτύσσουν πλήρως ένα και μοναδικό χαρακτήρα, κάτω απ' τον οποίο κρύβονται οι ιδέες και τα αισθήματα του ίδιου του εξπρεσιονιστή συγγραφέα. Ο Θεμ. Αθανασιάδης ήδη από το 1925 παρατηρεί τη μη-εξατομίκευση των δραματικών ηρώων του Georg Kaiser στα “ιδεαλιστικά δράματά του”, ενώ παράλληλα παρατηρεί την αντίθετη βύθιση των ηρώων με ονόματα στις ερωτικές σαρκικές “κωμωδίες” του, όπως στην *Ημέρα Οκτωβρίου*⁸¹³.

Τέλος, ένα έκτο και σημαντικό εξπρεσιονιστικό χαρακτηριστικό είναι η “κινηματογραφική κονστρουξιών”⁸¹⁴ της πλοκής του έργου. Την αποσυνδεδεμένη δράση που διαιρείται σε επεισόδια, γεγονότα και αλληλοδιαδοχικά ταχύτατα ταμπλώ, δημιουργώντας έτσι σε καθεμιά απ' τις εικόνες κι από ένα διαφορετικό θέμα, τη συναντούμε στον *Άνθρωπο που αλλάζει κεφάλια*, στον *Κύκλο* και στο *Είναι ένοχος ο Πάρκερ*. Τη δομή αυτή την έχουμε συναντήσει παραπάνω και στα δράματα που αντιπροσωπεύουν το νεοσυμβολιστικό νεορομαντικό κίνημα. Ιδιαίτερα στο πρώτο δράμα μεταφερόμαστε συνεχώς σε εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους περιβάλλοντα, ανάλογα με την τροπή που παίρνει κάθε φορά η ονειρική δομή της

⁸¹² Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια*», *Ελ. Β.*, 22-12-1927. Το ίδιο στοιχείο της ανυπαρξίας της πλοκής στο ίδιο δράμα επισημαίνει κι ο Άλκης Θρύλος (βλ. «Καλλιτεχνικοί επιφυλλίδες – Το θέατρον εις το Παρίσι», *Ελ. Β.*, 17-6-1926).

⁸¹³ «Από πάνω το δράμα του πνεύματος, από κάτω η κωμωδία του σώματος. Η μανία της αναλύσεως έχει σπρώξει τον Κάιζερ εις ένα είδος πνευματικής αλχημείας. Αποσυνθέτει τα φαινόμενα της ζωής και κρατεί τον ιδεαλισμόν δια το δράμα του, τον ερωτισμόν δια το κωμικόν θεατράν του. Θα ψάξετε ματαίως εις το δραματικόν του ρεπερτόριον να εύρετε μίαν ιστορίαν αγάπης. Εκεί πάσχει μόνον το πνεύμα. Η σαρξ ταράσσεται εις την κωμωδίαν του. [...] Φανατικός εις την συμμετρίαν των συμβόλων του ο Γεώργιος Κάιζερ αφαιρεί τα ονόματα από τους δραματικούς ηρώας του. Τους αφαιρεί τον ατομισμόν, τους γενικοποιεί εις τύπους. Απεναντίας οι ήρωες της κωμωδίας του είνε βαπτισμένοι με ονόματα κοινών ανθρώπων, είνε άτομα διότι είνε σώματα. Δια τον Κάιζερ υπάρχει ο ανώνυμος έρως της ανθρωπότητος (πνευματικόν δράμα) και ο επώνυμος έρως των ανθρώπων (σαρκική κωμωδία). Πνεύμα είνε ταυτόσημον του “αλτρουισμός”, σαρξ ταυτόσημον του “εγωισμός”» (Θεμ. Αθανασιάδης, «Το γερμανικόν θέατρον – Η τραγική κωμωδία», *Ελ. Β.*, 20-3-1925).

⁸¹⁴ Βλ. Θεμ. Αθανασιάδης, «Γερμανικόν θέατρον – Το κυβιστικόν δράμα», *Ελ. Β.*, 8-3-1925.

υποσυνείδητης σκέψης του ήρωα. Έτσι, το σκηνικό ξαφνικά γίνεται από γραφείο καπελάδικο και τ' ανάπαλιν, μετά από γραφείο μετατρέπεται σε εξοχικό τοπίο, από εξοχή γίνεται πολυσύχναστος δρόμος κι απ' εκεί εστιατόριο, καταργώντας κάθε ίχνος δομής του παλαιότερου αιτιοκρατικού “καλοφτιαγμένου έργου”. Ο Άλκης Θρύλος αναφέρει για το συγκεκριμένο δράμα, ότι εκμεταλλεύεται “στοιχεία ίσαμε σήμερα καθαρά κινηματογραφικά”, προσθέτοντας, ότι “το σύγχρονο θέατρον έφθασε εις μίαν τόσην τελειότητα φωτισμού της σκηνής, ώστε κατώρθωσε οι εναλλαγές αυτές να γίνονται τόσο φυσικά, ομαλά και αρμονικά που ούτε στιγμή δεν προκαλείται η εντύπωση του χάσματος: οι εικόνες ακολουθούν το κείμενο σαν μια αναγκαστική του συνέπεια και έχουν το προτέρημα απάνω στις κινηματογραφικές εικόνες που συνοδεύονται από λόγια, πως μιλούν και τα πρόσωπα των δραμάτων συνεχίζοντας και διαφωτίζοντας το κείμενον”⁸¹⁵.

Στο δράμα *Είναι ένοχος ο Πάρκερ*; ο Rice αποδεικνύεται τεχνικός ανανεωτής εμφανίζοντας μια περιστρεφόμενη σκηνή με τον τρόπο των κινηματογραφικών flash-back. Προχωρά απ' την παρούσα σκηνή του δικαστηρίου πίσω στον χρόνο σε προγενέστερες χρονικές στιγμές, καταδεικνύοντας την παρελθοντική ζωή των χαρακτήρων⁸¹⁶. Η καινοφανής τεχνική των εισαγωγικών μονολόγων κάθε νεοεμφανιζόμενου ήρωα επί σκηνής που για πρώτη φορά εμφανίζεται στον *Κύκλο με τη κιμωλία* του Klabund⁸¹⁷, πρόκειται να γίνει κύριο στοιχείο εκμετάλλευσης από έναν λίγο μεταγενέστερο γερμανό εξπρεσιονιστή, τον δημιουργό του “επικού θεάτρου” Bertold Brecht, ο οποίος θα την χρησιμοποιήσει ως μέσο για την περίφημη συναισθηματική αποστασιοποίηση του θεατή από τα θεατρικά δρώμενα.

Όλα τα παραπάνω αποτελούν, όπως είπαμε, καινοφανή πρωτοποριακά θεατρικά στοιχεία σε σχέση με αυτά που το αθηναϊκό κοινό κι οι έλληνες λόγιοι γνώριζαν ως τη δεύτερη μεσοπολεμική επταετία. Ανεξάρτητα από το αν κάποιοι απ' τους τελευταίους διαφωνούν ή συμφωνούν μ' αυτά, τα απορρίπτουν ή τα θαυμάζουν, γεγονός είναι, ότι τα σχολιάζουν κι ότι δημιουργούνται κάποιες συζητήσεις γύρω απ' αυτά. Όλα τα προαναφερθέντα δράματα έχουν παιχθεί πρώτα στην παρισινή πρωτοποριακή σκηνή και μεταφέρονται σχεδόν παράλληλα και στην αθηναϊκή της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας. Έτσι, παρατηρούμε, ότι τα *Ρομπότ* ένα χρόνο προτού παρασταθούν στην Αθήνα απ' το Θέατρον Τέχνης του Μελά παριστάνονται το 1924 στο παρισινό θέατρο Champs-Élysées, ενώ ήδη από το 1922 έχουν παρασταθεί και στο θέατρο Garrick της Νέας Υόρκης απ' το

⁸¹⁵ Βλ. Άλκης Θρύλος, «Καλλιτεχνικά επιφυλλίδες – Το θέατρον εις το Παρίσι», *Ελ. Β.*, 17-6-1926.

⁸¹⁶ Ο ίδιος ο Elmer Rice αναφερόμενος στη συγκεκριμένη τεχνική του έργου του που καταργεί τη λογική χρονική ακολουθία, υιοθετώντας τον κατακερματισμό του χρόνου, όπως στον κινηματογράφο, σχολιάζει: «Μου φάνηκε, ότι ήταν ένα ενδιαφέρον πείραμα το να γράψω ένα δράμα ανάποδα, απλά για να δω πώς θα λειτουργήσει. Να το κάνω αναλυτικό, αντί για συνθετικό, αφαιρετικό, αντί για επαγωγικό. Να το αποσυνθέσω, αντί να το χτίσω» (βλ. Thomas H. Dickinson, *Playwrights of the new american theater*, The Macmillan Company, New York, 1925, σ. 280).

⁸¹⁷ Ο Φώτος Πολίτης, παρότι διαφωνεί με την αισθητική αξία του έργου, εντούτοις, προσέχει την καινοτομία των εισαγωγικών προλόγων του κάθε ήρωα: «Η ανάγκη του στυλ, που την ένοιωσαν εντατικά οι Γερμανοί αφ' ότου υπερνίκησαν τον νατουραλισμό, πιστεύω πως έκαμε τον Κλαμπούντ να λαχταρίσει μερικές φόρμες του λαϊκού κινέζικου θεάτρου –σαν τους εισαγωγικούς μονολόγους κάθε νεοεμφανιζόμενου προσώπου– και να καταλάβη την απέριτη ομορφιά τους» («Εντύπώσεις και κρίσεις – Ο κύκλος με την κιμωλία», *Ελ. Β.*, 29-6-1929).

Theatre Guild και το 1923 στο Λονδίνο στο St. Martin' s Theatre. *Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια* παίζεται το 1926 στο παρισινό Studio des Champs-Élysées απ' τον Gaston Baty ένα έτος προτού παρασταθεί στην Αθήνα απ' την Κυβέλη. *Ο κύκλος με την κιμωλία* παριστάνεται το 1925 στο Βερολίνο απ' τον Reinhardt, στο Παρίσι παριστάνεται απ' τον Pitoëff, ενώ το 1929 ο James Laver το διασκευάζει για τη θεατρική μεταφορά του στη λονδρέζικη σκηνή του New Theatre⁸¹⁸. Οι έλληνες θιασάρχες και σκηνοθέτες, οι οποίοι φέρνουν σε επαφή το αθηναϊκό κοινό με αυτά τα δράματα, γνωρίζουν πολύ καλά την πανευρωπαϊκή τους επιτυχία⁸¹⁹.

Όπως είπαμε απ' την αρχή, το εξπρεσιονιστικό κίνημα δεν βρίσκει εύφορο έδαφος στην αθηναϊκή σκηνή κι αυτό αποδεικνύεται μέσα από ποικίλα γεγονότα. Η πρώτη και πολύ οφθαλμοφανής ένδειξη αυτής της διαπίστωσης είναι η αισθητική απόρριψη των περισσότερων εξπρεσιονιστικών δραμάτων εκ μέρους της αθηναϊκής κριτικής. Σχεδόν όλα τα δράματα, εκτός απ' τον *Κύκλο* του Schnitzler⁸²⁰, αντιμετωπίζονται με εχθρότητα και κρίνονται, πως αποτελούν απλούς "αισθητισμούς και φιλολογία", με εξωτερικά στολίδια και χωρίς εσωτερική ποιητική αλήθεια⁸²¹.

Μία δεύτερη απόδειξη της μη ευδοκίμησης του εξπρεσιονιστικού κινήματος στην αθηναϊκή σκηνή είναι το ότι οι έλληνες καλλιτέχνες κι οι αθηναϊκοί θίασοι της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας δεν επιλέγουν, εκτός απ' τον Kaiser και τον Carek⁸²², ούτε τους πιο χαρακτηριστικούς εξπρεσιονιστές συγγραφείς, αλλά ούτε και τα πιο χαρακτηριστικά εξπρεσιονιστικά έργα. Έτσι, το αθηναϊκό κοινό δεν πρόκειται να έρθει σε επαφή, τουλάχιστον στον Μεσοπόλεμο, με άλλους κορυφαίους χαρακτηριστικούς εξπρεσιονιστές συγγραφείς, όπως τους Ernst Toller, Walter

⁸¹⁸ Σχετικά με τις ευρωπαϊκές παραστάσεις των δραμάτων αυτών, βλ. Glenn Loney, *20th Century Theatre*, vol. 1 (Premieres, Personalities and Events in the Theatre), Facts on File Publications, New York, 1983, σσ. 112, 166, βλ. Louis Broussard, *American drama: Contemporary allegory from Eugene O' Neill to Tennessee Williams*, Norman University of Oklahoma Press, 1962, σ. 40 και J. L. Styan, *Directors in perspective: Max Reinhardt*, ό.π., σ. 149.

⁸¹⁹ Ο Σπύρος Μελάς στ' απομνημονεύματά του γνωρίζει π.χ. ότι τα *Ρομπότ* είχαν μεταφραστεί κατά τον Μεσοπόλεμο σε διάφορες γλώσσες κι είχαν παιχθεί στο Βερολίνο, Βιέννη, Βουδαπέστη, Ρώμη, Παρίσι, καθώς και στη Νέα Υόρκη. Ο ίδιος, επίσης, κατά τη διαμονή του στο Παρίσι παρακολουθεί την παράσταση του *Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια* απ' τον Gaston Baty, παρότι στην Ελλάδα δεν ανεβάζει το έργο εκείνος, αλλ' η Κυβέλη (βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 197, 251-254).

⁸²⁰ Ο Φώτος Πολίτης χαρακτηρίζει τον *Κύκλο* του Schnitzler "αποκύημα ηθικής και χριστιανικής σκέψεως με καθαρώς ανθρώπινο περιεχόμενο" («Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο *Κύκλος* του Σνίτσερ», *Ελ. Β.*, 20-7-1928).

⁸²¹ Βλ. π.χ. την κριτική του Φώτου Πολίτη για τον *Κύκλο με την κιμωλία* του Klabund («Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο *κύκλος με την κιμωλία*», *Ελ. Β.*, 29-6-1929). Ο Μιχ. Ροδάς χαρακτηρίζει την *Ημέρα Οκτωβρίου* του Kaiser "ερωτική ιστορία πλημμυρισμένη από παθολογικό ρωμαντισμό, ψευτορητορισμούς, χωρίς ίχνος αληθείας, λόγια στον αέρα, ένα θέατρο μακριά από την πραγματικότητα, με μονότονες επαναλήψεις φράσεων και σκηνών, χωρίς εσωτερικότητα, χωρίς καμιά ποίηση, με ένα λόγο έργο κούφιο και πολλές φορές ασυνάρτητο" («Από το θέατρον – *Ημέρα Οκτωβρίου*», *Ελ. Β.*, 4-6-1930). Ο Φώτος Πολίτης πάλι θεωρεί, ότι *Ο Άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια* του Pellerin επιζητεί τον θόρυβο με πρωτότυπα σκηνικά ευρήματα, με εξωτερικά μέσα, ενώ το έργο του αποτελεί ανάλυση κι όχι σύνθεση, συνεπώς άρνηση της τέχνης, της πραγματικής ποίησης και του νοήματός της («Εντυπώσεις και κρίσεις – *Ο Άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια*», *Ελ. Β.*, 22-12-1927).

⁸²² Μετά την παράσταση των *Ρομπότ* το 1925 ο αθηναϊκός ημερήσιος τύπος παρακολουθεί την πορεία των δραμάτων του Carek στην ευρωπαϊκή σκηνή. Έτσι, το 1930 μαθαίνουμε νέα για την παράσταση στο Λονδίνο του νέου δράματος του τσέχου δραματογράφου *Το μυστικόν της Ελένης Μακροπούλου* (βλ. «*Το μυστικόν της Ελένης Μακροπούλου*», *Ελ. Β.*, 15-7-1930).

Hasenclever, Reinhardt Sorge, Paul Kornfeld, Fritz von Unruh, Oedön Horvath, όπως, επίσης, και με τον πρώιμο υποκινητή του κινήματος, τον Strindberg. Ο τελευταίος με ορισμένα δράματά του (*Ονειρόδραμα, Ο δρόμος για τη Λαμασκό*) έδωσε το έναυσμα και τις πρώτες εμπνεύσεις για τη δημιουργία του εξπρεσιονιστικού κινήματος⁸²³.

Αντίθετα, όπως έχουμε ήδη εξετάσει κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο –κάτι που πρόκειται να συμβεί και στις επόμενες– οι αθηναϊκοί θίασοι επιλέγουν να παραστήσουν μόνο τα ρεαλιστικά – νατουραλιστικά δράματα του Strindberg. Από τον πρωτεργάτη του εξπρεσιονιστικού κινήματος, τον Georg Kaiser, επιλέγεται προς παράσταση το δράμα *Ημέρα Οκτωβρίου*, το οποίο ασχολείται με ερωτικό θέμα, συγκεντρώνει τα λιγότερα εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά και ανήκει στην τελευταία “ρομαντική”, πιο “ρεαλιστική” και περισσότερο εξαγνισμένη από τα ακραία εξπρεσιονιστικά γνωρίσματα συγγραφική περίοδο του συγγραφέα⁸²⁴. Δεν επιλέγονται, λοιπόν, τα πιο χαρακτηριστικά δράματά του της κοινωνικής διαμαρτυρίας κι επανάστασης και της κατάδειξης της σκληρής, απάνθρωπης, βιομηχανοποιημένης πραγματικότητας, όπως π.χ. η τριλογία *Gas* που άλλωστε επηρέασε τα *Ρομπότ* του Capek⁸²⁵, ή το *Hölle Weg Erde*.

Το ίδιο συμβαίνει και με τους αμερικανούς συγγραφείς, τον Elmer Rice και τον Eugene O’Neill. Απ’ τον πρώτο συγγραφέα επιλέγεται το *Είναι ένοχος ο Πάρκερ*;, το οποίο εκτός απ’ την κινηματογραφική δομή του δεν διαθέτει άλλα τρανταχτά γνωρίσματα του κινήματος –μάλιστα, κρίνεται και απ’ τους μεσοπολεμικούς κριτικούς, αλλά κι απ’ τους σύγχρονους ιστορικούς, ως ένα μετριότατο μελόδραμα με καινοφανή τεχνική⁸²⁶. Συνεπώς παρακάμπτεται το καθαρά εξπρεσιονιστικό του δράμα *The adding machine*⁸²⁷. Απ’ τον O’Neill, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω, παίζονται μόνο τα μη εξπρεσιονιστικά του έργα, αυτά που προσεγγίζουν περισσότερο στο

⁸²³ Σχετικά με τα ονειροδράματα του Strindberg που αποτέλεσαν τους προδρόμους της εξπρεσιονιστικής έμπνευσης, βλ. Garten, ό.π., σσ. 102-104, Brockett, ό.π., σ. 568.

⁸²⁴ Περισσότερα για το συγκεκριμένο δράμα, καθώς και για τη συγκεκριμένη τελευταία συγγραφική περίοδο του Kaiser, βλ. Garten, ό.π., σσ. 160-163.

⁸²⁵ Βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σ. 54.

⁸²⁶ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει τα εξής: «Ο Elmer Rice φαίνεται ότι γράφει έργα για να ικανοποιήσει την λαϊκή αισθηματολογία και φαντασία, όπως είνε το προχθεσινό δράμα. Είνε γραμμένο στα κινηματογραφικά καλούπια, ένα είδος *Αγνώστου* υπό άλλη μορφήν, με νεωτέρα όμως σκηνική τεχνοτροπία, που φανερώνει το ελεύθερο και επαναστατικό του πνεύμα. Δεν αραδιάζει πράξεις κουραστικές, αλλά εικόνες ζωής, η συνεδρίασις του δικαστηρίου διακόπτεται με την αναπαράστασι των όσων αφηγούνται κι έτσι ο θεατής έχει ολοκληρωμένη την εντύπωσί του για το δράμα του Πάρκερ και της γυναίκας του. Και μονάχα αυτή η τεχνική του αρκεί για να εκτιμήση κανένας τον συγγραφέα του ρηχού και επιτόλαιου έργου του» («Από το θέατρον – Η Αλίκη», *Ελ. Β.*, 26-1-1930). Ο Άλκης Θρύλος το ονομάζει “αστυνομικό δράμα χωρίς κανένα εσωτερικό περιεχόμενο” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 291). Σύγχρονος ιστορικός ονομάζει το δράμα “δικαστικό μελόδραμα” (βλ. Joseph Wood Krutch, *The american drama since 1918*, George Braziller, Inc., New York, 1957 (2), σ. 230). Άλλος ιστορικός το ονομάζει “μελόδραμα με ρεαλισμό διαλόγου, καλοφτιαγμένο σασπένς και καινοφανή τεχνική με σκηνές flash-back που παρουσιάζονται εν είδει περιστροφικής σκηνής” (βλ. Louis Broussard, ό.π., σ. 41).

⁸²⁷ Παρ’ όλα αυτά, πληροφορούμαστε από δημοσίευμα του ημερήσιου τύπου, ότι η Ελευθέρα Σκηνή των Μελά – Κοτοπούλη – Μυράτ είχε τελικά υπόψη της την *Αθροιστική μηχανή* του Rice και σκεφτόταν να την παρουσιάσει, αλλά για άγνωστους λόγους δεν τα κατάφερε (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Η Αλίκη», *Ελ. Β.*, 26-1-1930).

ρεαλιστικό καλούπι. Έτσι, αγνοούνται π.χ. τα δράματα *The hairy ape*, *The emperor Jones*, *Dynamo*, *The great god Brown*, *Days without end* και άλλα, τα οποία δείχνουν σημάδια αφομοίωσης της εξπρεσιονιστικής τεχνικής. Τέλος, ακόμη και στα *Ρομπότ* –κωμωδία που θεωρείται μία απ’ τις πιο χαρακτηριστικές της εξπρεσιονιστικής επιστημονικής φαντασίας– ο τόνος και το ύφος του έργου είναι περισσότερο ρεαλιστικά, παρά εξπρεσιονιστικά, ενώ το εξπρεσιονιστικό στυλιζάρισμα μπορούν να το δώσουν απλά οι μηχανιστικές κινήσεις των ηθοποιών - ρομπότ⁸²⁸.

Ένα τρίτο γεγονός που αποδεικνύει, ότι το εξπρεσιονιστικό κίνημα αντιμετωπίζεται με επιπολαιότητα κι αρκετή ελαφρότητα απ’ τους μεσοπολεμικούς καλλιτεχνικούς κύκλους, είναι το ότι κάποια δείγματά του παίζονται από ορισμένους θιάσους με διάθεση “ακατάλληλου δια δίδας”, γαργαλιστικού και ερεθιστικά σκανδαλιστικού θεάματος. Έτσι, το 1928 ο θίασος της Ελληνικής Κωμωδίας του Βασίλη Αργυρόπουλου, ειδικευμένος ως επί το πλείστον σε ακατάλληλες γερμανόφωνες φάρσες, παριστάνει τον *Κύκλο* του Schnitzler με σκοπό “να τονίση περισσότερο τα αποσιωπητικά του συγγραφέως, παρά τον στοχασμό του”. Όπως συνεχίζει ο Φώτος Πολίτης, “το έργο παίχθηκε πρωτίστως για την ακαταλληλότητά του κι έτσι μετεβλήθη σε κωμωδία χυδαία κι ανήθικη. Καμμία δεν έγινε προσπάθεια για να βγη στην επιφάνεια η σκέψη του δραματουργού. Το καθαρώς ανθρώπινο περιεχόμενο του έργου εχάθη κι αντί να προβάλλη η σάτυρα, κυριάρχησε η φάρσα κι αντικατέστησε την απαισιοδοξία η χυδαιότητα”⁸²⁹. Το ίδιο μπορεί να υποθέσει κανείς και για την παράσταση του δράματος του Kaiser *Ημέρα Οκτωβρίου* το 1930 απ’ τον ίδιο θίασο. Αν και το συγκεκριμένο δράμα δεν περιέχει τις τολμηρές, “ακατάλληλες σκηνές” του προηγούμενου, εντούτοις, η υπόθεσή του αναλώνεται σε μια παράδοση ιστορία αγάπης που περιλαμβάνει και τη μυστηριώδη επικείμενη γέννηση ενός παιδιού. Ο χασάπης που παρουσιάζεται για να διεκδικήσει την πατρότητα του παιδιού και που καταθέτει δημόσια την περιγραφή της ερωτικής του βραδιάς με την ηρωίδα, κατά την οποία η τελευταία συνέλαβε, σύμφωνα με την άποψή του, το παιδί, δίνει στον θεατή την ευκαιρία μίας ακόμη γαργαλιστικής ακατάλληλης υπόμνησης.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε, πως απ’ τη μια μεριά η αθηναϊκή σκηνή επιθυμεί να συμπορευθεί με τις πρόσφατες εξελίξεις της ευρωπαϊκής θεατρικής πρωτοπορίας, πως μέσω των εξπρεσιονιστικών δραμάτων γνωρίζει νέες και πρωτοφανέστες θεατρικές τεχνικές που απομακρύνονται από το γνωστό καλούπι του “καλοφτιαγμένου έργου”, του αιτιοκρατικού ρεαλιστικού – νατουραλιστικού δράματος και της συμβατικής πλοκής του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου με τις ερωτούποθέσεις, αλλά από την άλλη, όμως, δεν είναι απολύτως έτοιμη να δεχθεί στην πλήρη έκτασή τους και στις πλήρεις συνέπειές τους τις εξπρεσιονιστικές καινοτομίες. Με λίγα λόγια, η αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή επιθυμεί να ανανεωθεί “μετριοφρόνως”, ν’ αποκτήσει μian “επίφαση εκσυγχρονισμού”, η οποία δεν καταλύει απολύτως τις ήδη γνωστές και κυρίαρχες δραματικές δομές.

⁸²⁸ Βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σ. 55. Ο ιστορικός χαρακτηρίζει, μάλιστα, το έργο ως “αλληγορικό ηθικολογικό έργο”.

⁸²⁹ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο *Κύκλος* του Σνίτσελερ», *Ελ. Β.*, 20-7-1928. Τη χυδαιότητα της σκηνικής παρουσίασης του δράματος του Schnitzler απ’ τον θίασο του Αργυρόπουλου τονίζει κι ο Άλκης Θρύλος (βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σσ. 200-201).

Εξάλλου, οι πειραματισμοί με τα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα υποκινούνται στην αθηναϊκή σκηνή από πολύ λίγους ουσιαστικούς “ηγέτες”, όπως ο Σπύρος Μελάς, ενώ δεν ακολουθούνται ευρέως από τους υπόλοιπους αθηναϊκούς θιάσους. Η υπόλοιπη μάζα των αθηναϊκών μεσοπολεμικών θιάσων –π.χ. οι πρωταγωνίστριες Κυβέλη, Κοτοπούλη, Αλίκη, οι πρωταγωνιστές Αιμ. Βεάκης, Χρ. Νέζερ, οι θίασοι των νέων, όπως το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα, ο Θίασος των Νέων, ο θίασος Πρωτοπορία της Τασίας Αδάμ– θα πραγματοποιήσουν σποραδικά και μεμονωμένα πρωτοποριακές εξορμήσεις. Το υπόλοιπο δραματολόγιό τους θα συνεχίσει ν’ αποτελείται από ευρωπαϊκό βουλεβάρτο, από “έργα με θέση” κι από ήδη γνωστά “δράματα ιδεών” των καταξιωμένων ευρωπαϊών ρεαλιστών – νατουραλιστών συγγραφέων, όπως θα διαπιστώσουμε και στην πορεία της παρούσας εργασίας.

Συνεπώς, όπως θα δούμε παρακάτω και σε ό,τι αφορά τα υπόλοιπα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα –νεορεαλισμός, σουρεαλισμός– μόνο θραύσματά τους πρόκειται να μεταφερθούν στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή. Ακόμη, όμως, κι ο ίδιος ο Σπύρος Μελάς, ο οποίος προβάλλει ως ο κύριος ανατροπέας του ελληνικού θεατρικού κατεστημένου κι ο οποίος πρώτος εισάγει μαζί τα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα (εξπρεσιονισμό, θεατρνισμό, νεοσυμβολισμό - νεορομαντισμό, νεορεαλισμό, επαναστατικό σοσιαλιστικό δράμα), ακόμη κι αυτός μιμείται αρκετά επιφανειακά τις εξελίξεις των ευρωπαϊκών σκηνών. Ενδεικτικό αυτού του γεγονότος είναι, ότι ανεβάζει στην Αθήνα όσα δράματα προκαλούν φασαρίες κι αναταραχές στην Ευρώπη, όσα αποκτούν πανευρωπαϊκή, ακόμη και παγκόσμια επιτυχία. Στην αθηναϊκή σκηνή του Μεσοπολέμου, φυσικά, δεν εμφανίζονται καθόλου “ακραία” ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα, όπως ο φουτουρισμός κι ο σουρεαλισμός.

δ. Νεορεαλισμός – Νεοαντικειμενισμός

Το 1923 στη Γερμανία με την επίσημη λήξη του εξπρεσιονιστικού ρεύματος εμφανίζεται ένα νέο καλλιτεχνικό κίνημα ως αντίδραση κατά των ακροτήτων του εξπρεσιονισμού, το οποίο παίρνει το όνομα νεορεαλισμός ή νεοαντικειμενισμός (Neue Sachlichkeit). Επικεντρώνεται με ντοκουμενταρίστικο κριτικό τρόπο σε αντικειμενικά κοσμικά σύγχρονα προβλήματα, όπως η δυσκολία προσαρμογής των στρατιωτών του Α΄ Παγκοσμίου στον καιρό της ειρήνης, το πολύ αυστηρό νομικό σύστημα και τα τραύματα της εφηβικής ηλικίας. Τα ιδεολογικά κοινωνικά και πολιτικά θέματα του εξπρεσιονισμού που εξέφραζαν την απογοητευτική και χαοτική κατάσταση, η οποία επικράτησε στην Ευρώπη μετά τον Α΄ Παγκόσμιο, εγκαταλείπονται απ’ τη γερμανική δραματολογία κι η τελευταία επιστρέφει σε πιο συμβατικές δραματικές φόρμες, στην κυριαρχία των υλιστικών δυνάμεων, δηλαδή στον ρεαλισμό, εκφράζοντας τις ελπίδες της νέας κοινωνικής και πολιτικής σταθεροποίησης κι ευημερίας⁸³⁰. Η αφηρημένη

⁸³⁰ Ο γερμανός δραματογράφος Paul Cornfeld αναφέρει το 1924 τα εξής σχετικά με τον οπτιμισμό που φέρνει το νέο κίνημα του νεορεαλισμού και τον οποίο έχουν τόσο ανάγκη οι σύγχρονοι άνθρωποι μετά τη δοκιμασία του Α΄ Παγκοσμίου: «Όχι άλλο για τον πόλεμο, την επανάσταση και τη σωτηρία του κόσμου. Ας είμαστε ταπεινοί κι ας στρέψουμε την προσοχή μας σε διαφορετικά ή απλούστερα πράγματα. Ας σκεφθούμε ένα ανθρώπινο ον, μια ψυχή, έναν τρελό. Ας παίξουμε λιγάκι, ας κοιτάξουμε

εξπρεσιονιστική πλοκή που αποτελείται από γενικευμένους τύπους, αντικαθίσταται από τη συγκεκριμένη δράση εξατομικευμένων χαρακτήρων πιστών προς την πραγματικότητα. Η εξπρεσιονιστική ά-χρονη και α-τοπική σκηνή αντικαθίσταται απ' το συγκεκριμένο σκηνικό, ενώ η εξπρεσιονιστική εκρηκτική γλώσσα δίνει τη θέση της στην καθημερινή ομιλία. Όλ' αυτά, βέβαια, δεν σημαίνουν, ότι έχουμε μια επιστροφή στον νατουραλισμό του 1890, καθώς τα δράματα των νεορεαλιστών διατηρούν κάποια στοιχεία απ' τον εξπρεσιονισμό, όπως τη χαλαρή σύνδεση των σκηνών, τον ρόλο της δύναμης του φρουϊδικού υποσυνείδητου, την προπαγάνδα ιδεών ή ηθικών θέσεων⁸³¹.

Από το κυρίως κίνημα του γερμανικού νεορεαλισμού, του λεγόμενου *Zeitstück*⁸³², πρόκειται να παιχθεί στην αθηναϊκή σκηνή της συγκεκριμένης περιόδου ένα αντιπροσωπευτικό δράμα: το 4πρακτο δράμα πολεμικής θεματολογίας *Karl και Anna ή Επάνοδος* (*Karl und Anna*) του Leonhard Frank, διασκευασμένο σε θεατρικό έργο από μυθιστόρημα. Παρουσιάζεται το 1929 από την Ελευθέρα Σκηνή και περιστρέφεται γύρω από το θέμα της επιστροφής των γερμανών στρατιωτών στα σπίτια τους μετά τον Α΄ Παγκόσμιο. Έτσι, διαπιστώνουμε γι' άλλη μια φορά, ότι πάλι ο Σπύρος Μελάς είναι ο υπεύθυνος για την εισαγωγή του ευρωπαϊκού αυτού πρωτοποριακού κινήματος στην ελληνική σκηνή. Κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο πρόκειται να παρουσιασθούν άλλα δύο χαρακτηριστικά δείγματα του γερμανικού νεορεαλισμού: τα *Άρρωστα νειάτα* του Ferdinand Bruckner, σχετικό με τα προβλήματα της εφηβικής ηλικίας, καθώς κι η *Προανάκρισις* των Max Alsberg – Ernst Otto Esse, σχετικό με την αδικία του σύγχρονου νομικού συστήματος.

Ο ίδιος ο Μελάς, όταν παρουσιάζει κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο στην ελληνική σκηνή το πρώτο δράμα του γερμανικού νεορεαλισμού, το *Karl και Anna*, δεν αναφέρεται στον όρο “νεορεαλισμός”. Εντούτοις, ένας απ' τους κριτικούς της παράστασης του έργου, ο Φώτος Πολίτης, κάνει λόγο για το νατουραλιστικό πλαίσιο του που, όμως, σύμφωνα με την άποψή του, καταλύεται λόγω της παρουσίας της ρομαντικής ιδεαλιστικής αγάπης των ηρώων, η οποία βγαίνει έξω από το πλαίσιο του ρεαλισμού και της αυστηρής λογικής⁸³³. Ο Μελάς πρόκειται να μιλήσει για

λιγάκι τριγύρω κι αν μπορούμε, ας γελάσουμε ή τουλάχιστον, ας μειδιάσουμε λιγάκι!» (βλ. Garten, ό.π., σ. 173).

⁸³¹ Σχετικά με τα χαρακτηριστικά του κινήματος βλ. Brockett, ό.π., σσ. 603-604 και Garten, ό.π., σσ. 171-176.

⁸³² Βλ. Garten, ό.π., σ. 178.

⁸³³ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η Επάνοδος», *Ελ. Β.*, 2-9-1929, όπου ο κριτικός αναφέρει τα εξής: «Το έργο του Λέοναρτ Φραγκ είναι ένα βαθύ δράμα αγάπης. Έξω από κάθε ρεαλισμό, όπως όλα τα ποιητικά έργα –μολονότι γραμμένο σχεδόν νατουραλιστικά-, φανερώνει την αγάπη την καθαρώς ιδεαλιστική, την αγάπη που πλάθεται κι ωριμάζει μέσα μας ξεπερνώντας τα πρόσκαιρα όρια της πραγματικότητας, την αγάπη που ζη σαν ιδέα στον αιώνιο κόσμο της αλήθειας. [...] Κάτι ανέδειξε ξένοι κριτικοί ανέφεραν “πιραντελλισμούς”, “φρουϊδισμούς”, “υποσυνείδητα” κι ό,τι άλλο θέλετε. Τους ξέφυγε η βαθύτερη ανθρώπινη ουσία του δράματος αυτού, του τόσο λιτά κι απέρριπτα γραμμένου. Κι ο ορθολογισμός τους, τους χαντάκωσε. Κι όμως είναι τόσο απλή, τόσο βαθειά η ποίησή του. Τόσο αιώνιο το θάμα των ψυχών που είναι προωρισμένες η μια για την άλλη, από μιαν υπερκόσμια, θαρρείς, βούληση. Κι ο συγγραφέας, μ' εξαιρετική λεπτότητα τέχνης, δίνει στο θέμα αυτό, όχι πια την απλή πραγματική αληθοφάνεια, αλλά την απρόσμενη εκείνη βεβαιότητα, που ενυπάρχει στην ουσία του, και που τη λαχταρά η ψυχή μας».

“νεορεαλιστική φυσιοκρατική σχολή” μόνο το 1932, όταν θα σκηνοθετήσει για λογαριασμό της Κυβέλης ένα άλλο δράμα του γερμανικού νεορεαλισμού, τα *Άρρωστα νειάτα* του Bruckner⁸³⁴. Παρ’ όλα αυτά, η περίεργη δομή του δράματος, η ύπαρξη του στοιχείου της δυαδικότητας του “εγώ”, του φρουϊδικού υποσυνείδητου και του σαρκικού πεπρωμένου⁸³⁵, για τα οποία μιλούν οι γάλλοι κριτικοί στη γαλλική έκδοση του δράματος το 1929 στην *Petite Illustration*, απ’ όπου προφανώς μεταφέρεται το έργο στην αθηναϊκή σκηνή⁸³⁶ και τα οποία αποτελούν στοιχεία δανεισμένα απ’ τον εξπρεσιονισμό, διχάζουν τους έλληνες διανοούμενους που προσπαθούν να οριοθετήσουν τη ρεαλιστική ή ιδεαλιστική φύση του δράματος.

Έτσι, ο Σπύρος Μελάς κι ο Φώτος Πολίτης ανοίγουν μια μεγάλη συζήτηση –ή μάλλον διαμάχη– μέσα από τις στήλες του *Ελεύθερου Βήματος* σχετικά με το νόημα και τη φύση του *Καρλ και Άννα*. Καθώς πρόκειται τελικά για σφοδρή προσωπική επίθεση του ενός διανοούμενου προς τον άλλον, η οποία βγαίνει έξω από κάθε όριο σχολιασμού της τέχνης, δεν μπορούμε να βγάλουμε και πολλά ξεκάθαρα συμπεράσματα για τα πιστεύω τους πάνω στο συγκεκριμένο δράμα. Εντούτοις, καταλαβαίνουμε τουλάχιστον, ότι ο Φώτος Πολίτης επαινεί τον “ιρασιοναλισμό”, τον “ιδεαλισμό” και το “υπέρλογο στοιχείο” του έργου, τα οποία αντίθετα ο Σπύρος Μελάς επιχειρεί ν’ αποδείξει, ότι δεν ισχύουν⁸³⁷. Το τελικό συμπέρασμα που προκύπτει απ’ όλην αυτή την προσωπική διαμάχη, είναι ότι ούτε ο κριτικός, ούτε ο σκηνοθέτης του έργου γνωρίζουν τα βασικά χαρακτηριστικά του κινήματος του γερμανικού νεορεαλισμού, το οποίο μπορεί να περιέχει παράλληλα και νατουραλιστικά, αλλά και ιδεαλιστικά στοιχεία.

Το πιθανότερο, πάντως, είναι, ότι το συγκεκριμένο δράμα προσείλκυσε τον Σπύρο Μελά όχι τόσο για τις καινοτομίες του νέου

⁸³⁴ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Άρρωστα νειάτα*», *Ελ. Β.*, 10-6-1932.

⁸³⁵ Το *Καρλ και Άννα* αφορά βασικά σε μια ιστορία αγάπης μεταξύ δύο προσώπων, τα οποία, χωρίς να έχουν συναντηθεί ποτέ, χωρίς να έχουν δει ποτέ το ένα το άλλο, αλληλοερωτεύονται νιώθοντας, ότι γνωρίζονταν από χρόνια. Ο Karl που γυρίζει το 1917 στην πατρίδα του, τη Γερμανία, μετά από τρία χρόνια αιχμαλωσίας σε ρωσικό στρατόπεδο, ερωτεύεται την Anna, γυναίκα του συστρατιώτη του Richard και κατά κάποιο μυστηριώδη τρόπο παίρνει την ταυτότητα, το προσωπείο του τελευταίου με τη σιωπηρή συγκατάθεση της Anna, η οποία δεν φαίνεται να εκπλήσσεται καθόλου γι’ αυτήν την αντιμετάθεση των ταυτοτήτων. Παρουσιάζεται, λοιπόν, ενώπιόν της ως ο πραγματικός σύζυγός της. Έχουν προηγηθεί οι ατέλειωτες περιγραφές του Richard στον Karl για τη γυναίκα του Anna στο ρώσικο στρατόπεδο συγκέντρωσης, έτσι ώστε ο Karl ερωτευόμενος την ηρωίδα αρχίζει να μπαίνει μέσα στο πετσί του Richard, παίρνοντας την ταυτότητά του και την ευτυχισμένη συζυγική ζωή του ως δικά του.

⁸³⁶ Καθώς το δράμα δημοσιεύεται το 1929 στην *Petite Illustration* (βλ. Leonhardt Frank, *Karl und Anna*, version française de Jean-Richard Bloch, *La Petite Illustration*, 6-7-1929, no. 437, nouvelle série théâtre no. 234), ο γάλλος κριτικός Robert de Beauplan αναφέρεται σε στοιχεία πικρατελλισμού και φρουϊδισμού που ενυπάρχουν στο δράμα και τα οποία αναιρούν τη βασική αληθοφάνεια της δράσης. Αναφέρει, παρ’ όλα αυτά, ότι η ατμόσφαιρα του δράματος είναι απλή, αληθινή, χωρίς υπερβολές και πλησιάζει τη νατουραλιστική σχολή του Maupassant, δημιουργώντας μ’ αυτόν τον τρόπο ένα νεορεαλισμό (ό.π., σσ. 19-20).

⁸³⁷ Η διαμάχη μεταξύ των δύο διανοούμενων εκτείνεται στα εξής άρθρα: Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Καρλ και Άννα*», *Ελ. Β.*, 4-9-1929, Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Κατορθώματα ιδανισμού», *Ελ. Β.*, 5-9-1929, Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Δευτερολογία», *Ελ. Β.*, 7-9-1929 και Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Ομολογίες», *Ελ. Β.*, 8-9-1929.

καλλιτεχνικού κινήματος, στο οποίο ανήκει, αλλά επειδή υπήρξε μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία της εποχής ιδίως στη Γαλλία, όπου γυρίστηκε με τον τίτλο *Le chant du prisonnier*. Όπως ο έλληνας σκηνοθέτης επηρεάζεται απ' τη γαλλική κινηματογραφική version του γερμανικού δράματος, έτσι επηρεάζεται απ' τη γαλλική του μεταφορά στη σκηνή κι όχι απ' τη γερμανική. Η παρισινή παράσταση λαμβάνει χώρα το 1929 στο Théâtre de l' Avenue απ' τον θίασο του Gaston Baty.

Προφανώς για τον ίδιο ακριβώς λόγο ο σκηνοθέτης επιλέγει προς παράσταση και το 3πρακτο δράμα σε 6 εικόνες του άγγλου Robert Cedric Sherriff *Το τέλος του ταξιδιού* (*Journey's end*)⁸³⁸ που πρωτοπαριστάνεται το 1929 στο λονδρέζικο θέατρο Savoy⁸³⁹, αλλά γνωρίζει επιτυχία και σε άλλα ευρωπαϊκά θέατρα στο Παρίσι, στο Βερολίνο, αλλά και στη Νέα Υόρκη, ακόμη και στην Ιαπωνία⁸⁴⁰. Το πολεμικό –ή μάλλον αντιπολεμικό– αυτό δράμα γνωρίζει μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία κι ίσως αυτός να είναι κι ένας ισχυρός λόγος επιλογής του Μελά για το δραματολόγιο της Ελευθέρως Σκηνης το 1929⁸⁴¹. Αυτό το δράμα δίνει γι' ακόμη μια φορά την ευκαιρία ν' αποδειχθεί, ότι σε γενικές γραμμές ο Μελάς δεν ακολουθεί ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα στο δραματολόγιο των θιάσων του, το οποίο ν' αποσκοπεί στη συστηματική γνωριμία του αθηναϊκού κοινού με τα σύγχρονα πρωτοποριακά ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα. Ο έλληνας σκηνοθέτης επιλέγει τυχαία εκείνα τα ευρωπαϊκά δράματα που τυγχάνουν μεγάλης πρόσκαιρης δόξας είτε στις ευρωπαϊκές θεατρικές σκηνές, είτε στη μεγάλη οθόνη, η οποία κατά τον Μεσοπόλεμο μετατρέπεται σε μαζικό λαϊκό θέαμα. Άλλωστε, μετά το *Τέλος του ταξιδιού* –είναι η πρώτη δραματογραφική απόπειρα του υπάλληλου ασφαλιστικής εταιρείας Sherriff– το άστρο του ερασιτέχνη συγγραφέα θα σβήσει, παρότι είχε εμφανισθεί με λαμπρές ελπίδες⁸⁴². Ενδεικτικό πάνω σ' αυτό είναι και το γεγονός, ότι η επόμενη ηθογραφική κωμωδία του Sherriff που παριστάνεται το 1930 στο Λονδίνο, δεν ενθουσιάζει την αγγλική κριτική⁸⁴³.

Το *Τέλος του ταξιδιού* είναι γραμμένο σε απολύτως ρεαλιστικό τόνο⁸⁴⁴. Διαδραματίζεται σ' ένα αγγλικό αμπρί (πολεμικό

⁸³⁸ Η ελληνική μετάφραση του δράματος ανήκει στους Σ. Συριώτη και Σ. Σωτηριάδη.

⁸³⁹ Βλ. Loney, ό.π., σ. 165.

⁸⁴⁰ Μαθαίνουμε, ότι ήδη το 1930 το δράμα του Sherriff συμπληρώνει στο Λονδίνο τις 600 παραστάσεις, έχει μεταφραστεί σε 25 γλώσσες και παριστάνεται ακόμη και στην Ιαπωνία (βλ. «*Το Τέλος του ταξιδιού ταξιδεύει*», *Ελ. Β.*, 30-4-1930).

⁸⁴¹ Βλ. «Ο θεατρικός κόσμος», *Ελ. Β.*, 12-7-1929. Μαθαίνουμε, ότι το *Τέλος του ταξιδιού* προβλήθηκε σε ταινία στο λονδρέζικο θέατρο Τίβολι με πρωταγωνιστή τον Κόλιν Κλάιβ, ο οποίος πρωταγωνιστούσε και στο θεατρικό έργο (βλ. «*Το Τέλος του ταξιδιού ταξιδεύει*», *Ελ. Β.*, 30-4-1930).

⁸⁴² Ο Φώτος Πολίτης μιλά ως εξής για τον ερασιτέχνη Sherriff: «[Το *Τέλος του ταξιδιού*] γράφτηκε από τον Σέριφ για να περάσει η αθλητική παρέα του μια ευχάριστη βραδυά. Ο συγγραφέας, από μαέστρος του κρίκετ, εμφανίστηκε πάνοπλος δραματογράφος. Έτσι! Χωρίς προπαρασκευή, χωρίς συνοφρυώσεις, χωρίς επαγγελματική πρόθεση. Για γούστο. Από τη μια στιγμή στην άλλη. Με την ευκολία που ο Δάντες από πολιτικός, έγινε ποιητής, ο Καίσαρ από γλεντζές, πολιτικός και στρατηγός, ο Θουκυδίδης από στρατηγός, πατέρας της ιστορίας. Με την ευκολία που ένας ζωντανός άνθρωπος μπορεί να περάσει από τη μια τέχνη στην άλλη, μεταφέροντας και στο καινούργιο πεδίο της δράσεώς του κι όλο τον ανθρωπισμό του» («Εντυπώσεις και κρίσεις – *Το τέλος του ταξιδιού*», *Ελ. Β.*, 11-8-1929).

⁸⁴³ Βλ. «Το νέον έργον του Σέριφ», *Ελ. Β.*, 21-6-1930.

⁸⁴⁴ Ο Μελάς αναφέρει για το δράμα, ότι ήταν «παρμένο σχεδόν φωτογραφικά από την τρομερή ζωή των χαρακωμάτων, σφικτό, γοργό, θεατρικό, συναρπαστικό, μίλησε πιο δυνατά στην ψυχή του κοινού» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 360-361).

καταφύγιο) στα χαρακώματα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου το 1918. Ανήκει στο κίνημα του νεορεαλισμού, ή καλύτερα στο ρεύμα των πολεμικών δραμάτων γύρω από τον Α΄ Παγκόσμιο που γέμισε το παγκόσμιο δραματολόγιο μετά το 1928⁸⁴⁵ –γεγονός που κρίνεται απ’ τους σύγχρονους ιστορικούς ως παράδοξο, καθώς τα πολεμικά θέματα είχαν εντελώς εξαφανιστεί απ’ τη λογοτεχνία κατά τη δεκαετία που μεσολάβησε από τη λήξη του μεγάλου πολέμου⁸⁴⁶. Ο ρεαλισμός κι η ψυχολογία των ανθρώπινων τύπων, και ιδιαίτερα ο χαρακτήρας του “ατσαλένιου αγγλικού λαού” που περιέχει το δράμα, είναι τα στοιχεία που ενθουσιάζουν τους κριτικούς της εποχής⁸⁴⁷. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει πόσο ανέτοιμη είναι η μεσοπολεμική κριτική και το κοινό, για να δεχθούν “ακραίες” κι άγνωστες τους ως τώρα σκηνικές πρωτοπορίες. Ας θυμηθούμε τις κατηγορίες που εκσφενδονίζονται από τους έλληνες διανοούμενους εις βάρος των εξπρεσιονιστικών δραμάτων, που εξετάσαμε παραπάνω. Αντίθετα, επικροτούν το ήδη γνωστό τους καλούπι του ρεαλιστικού ψυχογραφικού δράματος.

ε. Σουρεαλισμός

Όσο παρακολουθούμε το ένα μετά το άλλο τα διάφορα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά ρεύματα, στα οποία ανήκουν τα δράματα της σύγχρονης ευρωπαϊκής δραματικής παραγωγής που παίζονται στην αθηναϊκή σκηνή, τόσο διαπιστώνουμε, ότι ο Σπύρος Μελάς, καθώς κι οι διάφοροι αθηναϊκοί θίασοι, τσαλαβουτούν κυριολεκτικά μέσα σ’ αυτά. Παριστάνουν ελάχιστα δείγματα απ’ το ένα κίνημα, άλλα λίγα δείγματα από το άλλο, χωρίς το κοινό να είναι εξοικειωμένο με όλα αυτά τα καλλιτεχνικά ρεύματα.

Έτσι, και στη συγκεκριμένη περίπτωση του σουρεαλισμού παριστάνονται δύο δείγματά του, τα οποία, μάλιστα, δεν είναι κι από τα πιο χαρακτηριστικά, καθώς περιλαμβάνουν επιλεκτικά ορισμένα γνωρίσματα του κινήματος. Το 1925 ο θίασος Κυβέλης παρουσιάζει την 3πρακτη φάρσα του βέλγου Fernand Crommelynck *Ένας ζηλιάρης σύζυγος (Le cocu magnifique)* που πρωτοπαίχθηκε το 1920 στο Παρίσι από τον Lugné-Poe, αλλά και στη

⁸⁴⁵ Ελληνικό δημοσίευμα του 1930 τοποθετεί τον Sherriff δίπλα στον γνωστό γερμανό διηγηματογράφο Erich Maria Remark, ο οποίος στο μυθιστόρημά του “*Ηρεμία εις το δυτικόν μέτωπον*” (το σήμερα γνωστό μας “*Ουδέν νεώτερον από το δυτικό μέτωπο*”) απεικόνισε, επίσης, τα τεκταινόμενα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Το δημοσίευμα αναφέρεται στην παγκόσμια φήμη που γνωρίζουν γύρω στα 1930 τα πολεμικά έργα των δύο αυτών συγγραφέων, του ενός στην πεζογραφία και του άλλου στο θέατρο (βλ. Μία διεθνής επιτυχία – *Άνευ τέλους Τέλος του ταξιδιού*», *Ελ. Β.*, 31-1-1930).

⁸⁴⁶ Βλ. Garten, ό.π., σ. 232 και Lynton Hudson, *The twentieth century drama*, ό.π., σ. 63.

⁸⁴⁷ Η περίπτωση του *Τέλος του ταξιδιού* είναι από τις λίγες, όπου ο Φώτος Πολίτης αποφαινεται, ότι πρόκειται περί ενός “αθάνατου έργου”, λόγω της ψυχογραφίας των πέντε “αιωνίων τύπων του”, δηλαδή των πέντε ηρώων του («*Εντυπώσεις και κρίσεις – Το τέλος του ταξιδιού*», *Ελ. Β.*, 11-8-1929). Ο Μιχ. Ροδάς πάλι αναφέρει για το συγκεκριμένο δράμα, ότι δεν αποτελεί “απλώς ένα κήρυγμα εναντίον του κινδύνου. Είνε προ παντός ένα φιλοσοφικό δραματοποιημένο ευαγγέλιο του χαρακτήρος, λουλουδι αμάραντο στην Αγγλία ανθίζει αιώνια και μοσκοβολάει αδιάκοπα”. Ο κριτικός θέλει να δείξει την αντίθεση μεταξύ των παλαιών ελλήνων ψευτοπαληκαράδων των πόλεων, οι οποίοι “μασούσαν κανόνια και οβίδες στις πόλεις και εγελοιοποιήθησαν στους λόχους, στα τάγματα και τα συντάγματα όταν ευρέθησαν μπροστά στην πραγματικότητα” και των σύγχρονων αληθινών άγγλων παληκαριών του Α΄ Παγκοσμίου, οι οποίοι “δείχνουν τον αυτοσεβασμό και την εκπλήρωσι ενός καθήκοντος, όχι μονάχα στον πόλεμο, αλλά και σε κάθε περιπέτεια, σε κάθε εκδήλωσι και τρικυμία της ζωής” (μ. ρ., «*Παλληκαρισμοί*», *Ελ. Β.*, 14-8-1929).

Σοβιετική Ένωση το 1922 απ' τον Μεγερχόλντ⁸⁴⁸. Το 1928 το Ωδείο Πειραιά σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κουνελάκη ανεβάζει την 3πρακτική σάτιρα *Κνοκ ή Ο θρίαμβος της ιατρικής* (*Knock ou le triomphe de la médecine*) του Jules Romains (ψευδώνυμο του Louis Farigoule)⁸⁴⁹ που πρωτοπαίχθηκε το 1923 στην παρισινή Comédie des Champs-Élysées απ' τον Louis Jouvet⁸⁵⁰.

Η πρώτη φάρσα ανήκει πιο καθαρά στον σουρεαλισμό, γεγονός, στο οποίο συμφωνούν και οι σύγχρονοι ιστορικοί του θεάτρου⁸⁵¹, καθώς περιέχει πολλά στοιχεία μπουρλέσκ σε συνδυασμό, επίσης, με τραγικούς τόνους. Ο γκροτέσκος κεντρικός ήρωας ενσαρκώνει τον πλήρη παραλογισμό, την κατάφαση των άγριων κινήτρων, την ακραία τρέλα του σαρκοβόρου άλογου πάθους της έμφυτης κι όχι επίκτητης ζήλειας⁸⁵², η οποία ανάγεται σε απόλυτη αφηρημένη αρχετυπική Ιδέα⁸⁵³. Η φάρσα του Crommelynck περιλαμβάνει, επίσης, το στοιχείο της μάσκας, των πολλαπλών προσωπειών των δύο κεντρικών προσώπων, οι οποίοι, μάλιστα, εμφανίζονται είτε με μάσκα, είτε μεταμφιεσμένοι σε κάποια σημεία του έργου. Το γεγονός αυτό την κάνει να προσεγγίζει και στην πιραντελλική τεχνική. Ο ήρωας του Crommelynck, Μπρούνο, μέσα στην τραγική αγωνία του για την πίστη ή την απιστία της γυναίκας του, μέσα στην τρέλα του, αισθάνεται τη ζωή του, το άτομό του ως ψευδαίσθηση, ακριβώς όπως κι οι πιραντελλικοί ήρωες. Έτσι, θυμώνει που η γυναίκα του Στέλλα τον απάτησε με τον ίδιο του τον εαυτό, τον οποίο μεταμφίεσε, για να μην τον καταλάβει εκείνη⁸⁵⁴.

Ο *Κνοκ* αποκαλούμενος απ' τους σύγχρονους ιστορικούς “λαϊκή φάρσα” κι εντασσόμενος στο ρεύμα του σουρεαλισμού ή του θεάτρου του παραλόγου⁸⁵⁵ είναι γραμμένος σε σαφώς ρεαλιστικότερο τόνο απ' ό,τι η φάρσα του Crommelynck. Έχει, επίσης, κοινωνικές προεκτάσεις –τη σχέση του ατόμου με το κοινωνικό σύνολο, με την ομάδα, της οποίας το μεμονωμένο

⁸⁴⁸ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 65 και J. L. Styan, *Modern theatre in theory and practice*, vol. 1, ό.π., σ. 173.

⁸⁴⁹ Στην μεσοπολεμική Ελλάδα Crommelynck μεταφράζει ο Παντελής Χορν, ενώ Jules Romains μεταφράζουν οι Γρ. Ξενόπουλος και Γ. Πράτσικας.

⁸⁵⁰ Βλ. *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σ. 1110 και Knowles, ό.π., σ. 74. Μαθαίνουμε, επίσης, ότι ο Σπύρος Μελάς κατά τη διαμονή του στο Παρίσι μεταξύ 1925-1929 παρακολούθησε κι ένα άλλο δράμα του Jules Romains, την πολιτική του τραγωδία *Ο δικτάτωρ* σε σκηνοθεσία Louis Jouvet (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 319-326).

⁸⁵¹ Βλ. Brockett, ό.π., σ. 610.

⁸⁵² Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας του δράματος για τις προθέσεις του: «Θέλησα να ξαναγράψω τον *Οθέλλο* του Σαίξπηρ. Πίστευα πως ο Οθέλλος ήταν υπερβολικά απλοϊκός, πως είχε ανάγκη να ερεθισθή από τον Ιάγο, πως χρειαζόταν ένα κλεμμένο μαντήλι, που θα έφτανε στα χέρια του Κάσσιου χάρη σ' ένα ενδιάμεσο πρόσωπο, για να κυριευτεί από τη ζήλια, από μια ζήλια που θα τον οδηγήσει στον φόνο. Πίστευα πως η ζήλια είναι ένα είδος αρρώστιας που δεν έχει ανάγκη κανενός εξωτερικού εναύσματος, πως τρέφεται από τις ίδιες της τις σάρκες. Έγραψα λοιπόν τον *Μεγαλοπρεπή κερατά*, ο οποίος στην πραγματικότητα είναι ένας τεράστιος μονόλογος. Γιατι τα πρόσωπα δεν είναι παρά απόηχοι της εσωτερικής θύελλας, την οποία θέλησα να παρουσιάσω στο κοινό εσωτερικεύοντας κι όχι εξωτερικεύοντάς την» (βλ. τον «Πρόλογο» της Έφης Γιαννοπούλου στην πρόσφατη έκδοση του έργου με τίτλο *Ο μεγαλοπρεπής κερατάς*, Εκδόσεις Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, Αθήνα, 1997, σσ. 6-7).

⁸⁵³ Σχετικά με τα χαρακτηριστικά του θεάτρου του παραλόγου και του σουρεαλισμού, βλ. Michel Corvin, «Subversions: de Jarry à Artaud», στον τόμο *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 825-841.

⁸⁵⁴ Σχετικά με τις ομοιότητες μεταξύ Crommelynck και Pirandello, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, ό.π., σσ. 76, 79.

⁸⁵⁵ Βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, ό.π., σ. 96.

άτομο γίνεται ο ηγέτης⁸⁵⁶- με τις οποίες ο σουρεαλισμός ή το θέατρο του παραλόγου δεν ασχολείται. Εντούτοις, περιγράφει μια αρκετά παράλογη κατάσταση, την ευπιστία ενός ολόκληρου υγιούς χωριού, το οποίο με την πειθώ που ασκεί πάνω του ο μύστης της ιατρικής Κνοκ, νομίζει ότι πάσχει οπωσδήποτε από διάφορες ασθένειες. Ο ήρωας αναφέρει, ότι “κάθε άνθρωπος είναι ένας ασθενής· οι υγιείς είναι ασθενείς που δεν το γνωρίζουν”⁸⁵⁷. Επιπλέον, η μη συναισθηματική σκιαγράφηση του κεντρικού ήρωα που δύσκολα μπορεί να λογισθεί ως ανθρώπινο πλάσμα, αλλά ως η ίδια η προσωποποίηση της Ιατρικής⁸⁵⁸, προσεγγίζει ως ένα βαθμό τις αντι-ουμανιστικές τερατόμορφες στην ψυχή φιγούρες των σουρεαλιστών συγγραφέων Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Arthur Adamov, Armand Salacrou, και Roger Vitrac, οι οποίοι δεν παίζονται καθόλου κατά τον Μεσοπόλεμο. Ο ήρωας Κνοκ ως θεατρική υπόσταση μπορεί κάλλιστα να εγγραφεί μέσα στον κανόνα της φαρσικής υπερβολής, της εξωπραγματικής γκροτέσκας μεγέθυνσης των ηρώων του σουρεαλισμού και του θεάτρου του παραλόγου.

Οι διανοούμενοι και κριτικοί που ασχολούνται με τις παραπάνω σάτιρες της *avant-garde*, δεν αναφέρουν πουθενά τον όρο “σουρεαλισμό”. Συνειδητοποιούν, όμως, πολύ καλά, ότι πρόκειται για δράματα που ξεφεύγουν από τα συνηθισμένα καλούπια του ρεαλισμού – νατουραλισμού. Μία επιπλέον απόδειξη της πρωτοποριακότητάς τους αποτελεί και το γεγονός, ότι παριστάνονται στις παρισινές επαναστατικές σκηνές, οι οποίες προσπαθούν ν’ απαλλάξουν το μεσοπολεμικό θέατρο απ’ τον ρεαλισμό, απ’ όπου τις παίρνουν κι οι αθηναϊκοί θίασοι.

Ιδίως η φάρσα του Crommelynck χαρακτηρίζεται ως “παράδοξη κι επικίνδυνη ίσως δια τα ανθρώπινα νεύρα”, καθώς “η τραγωδία της ζήλειας φθάνει μέχρις αλλοφροσύνης κι υπερβαίνει πλέον κάθε ανεκτόν όριο”⁸⁵⁹. Μάλιστα, ο ζηλιάρης σύζυγος που παραδίδει μόνος του την γυναίκα του από ζήλεια σ’ όλους τους άνδρες του χωριού, κρίνεται, πως δεν είναι παρά ένας “καθαρός παθολογικός τύπος ικανός να προσελκύσει την προσοχή των νευρολόγων, αλλ’ όχι και το ενδιαφέρον των απλών θεατών”⁸⁶⁰. Και οι κριτικοί και το κοινό φαίνονται απροετοίμαστοι να δεχθούν την παράλογη, γκροτέσκα, και αντι-ουμανιστική συστατική βάση του κινήματος του σουρεαλισμού και προσπαθούν να την κατανοήσουν με βάση τις λογικές νοητικές διαδικασίες που θέτουν σε λειτουργία, όταν πρόκειται περί ρεαλιστικών δραμάτων. Θεωρούν, ότι πρόκειται για άλλη μία ακατάλληλη ιστορία κρεβατοκάμαρας, όπως αυτές που εκτυλίσσονται στο ευρωπαϊκό βουλευβάρτο, κι επειδή ακριβώς η συγκεκριμένη είναι πολύ πιο βίαιη, ωμή κι αντιρεαλιστική απ’ τις πρώτες, αντιδρούν με την έκφραση του αποτροπιασμού

⁸⁵⁶ Ο Jules Romains απέκτησε την ιδέα της ενασχόλησης με τη σχέση ατόμου και ομάδας το 1903 στο Άμστερνταμ, όταν του ήρθε στο μυαλό η αποκάλυψη του δρόμου ως μαζικού όντος προικισμένου με συλλογική συνείδηση. Από τότε ο δραματογράφος άρχισε ν’ ασχολείται με τη φύση της ανθρώπινης ομάδας και με τη σχέση του μεμονωμένου ατόμου προς αυτήν. Η συλλογιστική αυτή δεν βρήκε μιμητές στη δραματογραφία (βλ. Knowles, ό.π., σσ. 74-82).

⁸⁵⁷ Αναδημοσίευση της φράσης του ήρωα στην κριτική του Φώτου Πολίτη, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Κνοκ», *Ελ. Β.*, 27-9-1928.

⁸⁵⁸ Ο Φώτος Πολίτης αναφέρει, πως ο ήρωας Κνοκ “είναι το απόσταγμα της σημερινής ιατρικής συνειδήσεως” (βλ. Φώτος Πολίτης, ό.π.).

⁸⁵⁹ Βλ. S., «Ένας ζηλιάρης σύζυγος», *Ελ. Β.*, 21-8-1925.

⁸⁶⁰ Βλ. ό.π.

τους κατά τη διάρκεια της παράστασης. Ο Κώστας Αθάνατος με τα παρακάτω λόγια του απεικονίζει πολύ καθαρά τη θεώρηση της συγκεκριμένης φάρσας ως ακατάλληλης κι ανήθικης φάρσας κρεβατοκάμαρας, λόγω ακριβώς του θέματός της, απ' το μεσοπολεμικό κοινό και τους διανοούμενους:

«Κάθε εποχή εκφράζεται με τα μέσα που υπάρχουν εις την ατμόσφαιράν της. Και εις την ατμόσφαιραν της ιδικής μας εποχής ως ασφυξιογόνον έχει διαχυθή ο εκφυλισμός. Ωμότης είνε το χαρακτηριστικώτερον μας γνώρισμα. [...] Το ημίγυμνον, το γυμνόν, το προκλητικόν, το ελευθεριάζον έχει εναποθέσει εις κάθε σκέψιν και εις κάθε έκφρασίν μας την σφραγίδα του. Διερμηνεύς της νέας αυτής νοοτροπίας που μας κατέκλυσεν είνε και ο Φλαμανδός ποιητής Κρομμέλ Υνέκ, του οποίου το έργον παιζόμενον εις το θέατρον Κυβέλης προεκάλεσε προχθές το βράδυ το θορυβώδες μεταξύ γνωστών λογίων και κριτικών επεισόδιον κατά τη διάρκειαν ενός διαλείμματος. [...] Το θέατρον καθώς κι ολόκληρος η τέχνη εις τας διαφόρους εκφάνσεις της, δεν είνε παρά εκδήλωσις της τρεχούσης ζωής. Και η τρέχουσα ζωή, δυστυχώς, αφαιρεί έναν - έναν τους ωραίους πέπλους της αιδημοσύνης της, τρέχουσα με αυτοκίνητον απογυμνούται και μας τους πετάει κατάμουτρα.»⁸⁶¹.

Αντίθετα από την προκλητική φάρσα του Crommelynck, η σάτιρα του Romains, επειδή ακριβώς είναι βασισμένη πολύ περισσότερο στην αληθοφάνεια και στην πραγματικότητα, κρίνεται ευμενώς και χαρακτηρίζεται ως “θαυμαστό υπόδειγμα θεατρικής τέχνης και κλασικό έργο στο είδος του” παραλληλιζόμενη με τις κλασικές κωμωδίες του Μολιέρου⁸⁶². Παρόλη, όμως, τη ρεαλιστικότερη, γνωστή κι αναμενόμενη πλοκή του που δεν εκπλήσσει τόσο, όσο η αντίστοιχη της φάρσας του Crommelynck, ο συγγραφέας θεωρείται πρωτότυπος κι εκπρόσωπος της μελλοντικής γενιάς δραματικών συγγραφέων⁸⁶³. Γενικότερα, πρέπει να πούμε, ότι ο υπερρεαλισμός ως ολοκληρωμένο κίνημα δεν βρίσκει καθόλου καλή υποδοχή απ' τους έλληνες διανοούμενους κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία. Όποτε ανοίγεται κάποια συζήτηση περί επαναστατικής υπερρεαλιστικής τέχνης, οι έλληνες κριτικοί και λόγιοι χρησιμοποιούν τον όρο του κινήματος κοροϊδευτικά και ειρωνικά. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα δημοσιεύματος του 1925 που προσπαθεί να καθορίσει τα γνωρίσματα του κινήματος, το οποίο στην Ευρώπη προκαλεί μεγάλο θόρυβο (χρήση του “ανεξερευνήτου πεδίου” του ονείρου, της φροϋδικής ψυχανάλυσης, της άλογης ονειρικής υποσυνειδητής ροής του λόγου ή του εικαστικού σχεδίου ή όπως το ονομάζουν “παραμιλητού”) και το οποίο καταλήγει με άκρως ειρωνικά σχόλια περί του εφικτού του όλου υπερρεαλιστικού εγχειρήματος⁸⁶⁴.

⁸⁶¹ Βλ. Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύκτια – Ένα έργον», *Ελ. Β.*, 20-8-1925.

⁸⁶² Βλ. Φώτος Πολίτης, «Έντυπώσεις και κρίσεις – Κνοκ», *Ελ. Β.*, 27-9-1928.

⁸⁶³ Βλ. το δημοσίευμα του Π. Ι. Π. «Παρισινά θέατρα – Το παλιό Κρομεντέρ του Ρομαίν εις το θέατρον του Βιε-Κολομπιέ», *Ελ. Β.*, 14-4-1922.

⁸⁶⁴ Ο αρθρογράφος Κ. Κ. –ανταποκριτής του *Ελευθέρου Βήματος* στο Παρίσι– καταλήγει στα εξής ειρωνικά σχόλια: «Έτσι ερευνάτε τώρα όλοι τα όνειρά σας και μεταφέρατέ τα εις την λογοτεχνίαν. Αφεθήτε εις τας ονειροπολήσεις σας και παρουσιάσατέ τας όπως σας ήλθεν. Ήσαν λογοτεχνήματα και δεν το ξέρατε. [...] Τέλος πάντων, δια να μη κουραζώμεθα, ο υπερρεαλισμός ασχολείται με τα όνειρα και εννοεί να τα καταστήση το δεύτερον, αν όχι το πρώτον, κέντρον της ζωής μας. Έχει ιδρύση και γραφείον που το ονομάζει “γραφείον υπερρεαλιστικών ερευνών”. Το έχω επισκεφθή. Από τζάμα είνε φτιασμένοι σχεδόν όλοι οι τοίχοι όπως και η οροφή του. Και τούτο ίσως δια να μπορούν να περνούν εύκολα τα όνειρα και να συλλαμβάνωνται. Τώρα κατά ποίον συνειρμόν ιδεών ο υπερρεαλισμός έφθασε να νομίζη ότι μπορεί να παρουσιασθή και ως πολιτικόν, κοινωνικόν και φιλοσοφικόν σύστημα, δεν επρόφθασα ακόμη να μάθω. Απηύθυνε ήδη μαυροίματα: Προς τους πρυτάνεις των ευρωπαϊκών πανεπιστημίων, αποκαλών αυτούς πληγόν των νέων και ζητών μεταξύ άλλων να παύσουν την διδασκαλίαν της λογικής: Προς τον πάπαν κατηγορών αυτόν ότι πωλεί τας ψυχάς και αξιών απ' αυτόν

στ. Υπαρξιακό δράμα

Ένα και μοναδικό δραματικό δείγμα της τάσης του υπαρξιακού δράματος που πρόκειται γενικότερα ν' αναπτυχθεί στο ευρωπαϊκό θέατρο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, παρουσιάζει το 1930 ο βραχύβιος πρωτοποριακός θίασος "Πρωτοπορία" της Τασίας Αδάμ. Πρόκειται για το δράμα σε οκτώ εικόνες του ισπανού Miguel de Unamuno *Αυτός είναι άνδρας*, διασκευή της νουβέλας του συγγραφέα με τίτλο *Nada menos que todo un hombre* απ' τον Χούλιο δε Όγιος. Η παράσταση του δράματος του σύγχρονου δραματογράφου και φιλοσόφου της λεγόμενης "ισπανικής γενιάς του 1898", ο οποίος το 1913 στο φιλοσοφικό σύγγραμμά του "Η τραγική αίσθηση της ζωής" μίλησε με σκεπτικισμό σχετικά με την ανθρώπινη τραγωδία της επιθυμίας για αθανασία και το κατορθωτό ή ακατόρθωτο αυτής της δυνατότητας⁸⁶⁵, περνά, απ' όσο τουλάχιστον γνωρίζουμε, απαρατήρητη απ' τον αθηναϊκό ημερήσιο τύπο και τους κριτικούς της εποχής, παρότι είναι η πρώτη φορά που δίνεται στη νεοελληνική σκηνή παράσταση δράματός του⁸⁶⁶.

Ακόμη και στο παγκόσμιο θέατρο του Μεσοπολέμου, τα δράματα του Unamuno δεν πρέπει να βρίσκουν και πολύ μεγάλη απήχηση, αφού στην ίδια την πατρίδα του η παράσταση των έντεκα έργων του απαγορεύεται λόγω της λογοκρισίας. Τα δράματά του βρίσκουν τον δρόμο για τη σκηνή μετά το 1950 κι ύστερα από τον θάνατό του (1936), επηρεάζοντας τους υπαρξιστές Sartre και Camus. Εξάλλου, ο Unamuno κατευθύνει τη δραματική παραγωγή του εκτός του κυκλώματος του εμπορικού θεάματος. Το θέατρό του είναι ένα θέατρο γραπτό και μοναχικό που γίνεται γνωστό πρώτα μέσω των εκδόσεων, προτού παρασταθεί. Μ' αυτόν τον τρόπο δεν χαράζει κανένα δρόμο, καμία δυνατότητα περαιτέρω ανάπτυξης και συνακόλουθης μίμησης⁸⁶⁷. Στην Ελλάδα μόνο το περιοδικό *Κύκλος* δημοσιεύει κάποια ποιήματά του Unamuno το 1933 σε μετάφραση Νίκου Καζαντζάκη⁸⁶⁸.

Αδυνατούμε, λοιπόν, να ερμηνεύσουμε τη συγκεκριμένη επιλογή δράματος στο ρεπερτόριο της Τασίας Αδάμ. Από δημοσίευμα, όμως, του Κώστα Ουράνη της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας γνωρίζουμε σίγουρα, ότι ο ισπανός δραματογράφος θεωρείται ως ένας απ' τους

να καταθέσει την αρχή: Προς τον Δαλάι-Λάμαν του Θιβέτ, επικαλούμενος τα φώτα του δια την σωτηρίαν των Ευρωπαίων: Προς τα σχολεία του Βούδα, παρακαλών τους διδασκάλους των να κρημνίσουν τα ευρωπαϊκά κτίρια της λογικής: Και τέλος προς τους διευθυντάς των τρελλοκομείων. Απ' αυτούς ζητεί ν' ανοίξουν διάπλατες της πόρτες δια να μπορέσουν οι τρελλοί ελεύθεροι ν' αναπτύξουν τα παραληρήματά των όπως και ημείς οι άλλοι καλλιεργούμε τας σκέψεις και το λογικόν μας. Ν' ανοίξουν. Ποίος αντιλέγει; Αλλά να μπουν χωρίς αναβολήν αυτοί που τώρα γυρεύουν το άνοιγμα. [...] Αλλ' όλαι αυταί αι επαναστάσεις και αι αντεπαναστάσεις, αποτελέσματα ενός νέου μυστικισμού που εγεννήθη από το τράνταγμα του μεγάλου πολέμου, μην ανησυχείτε, δεν πρόκειται ν' αφήσουν κανένα ίχνος. Προ δέκα ετών περίπου κάτι τέτοιο είχε ακουσθή και εις τας Αθήνας. Επρόκειτο τότε να κρημνισθούν αι παλαιαί αξίαι. Οι νέοι της εποχής είχαν και αυτοί κτυπήσει τους γρόνθους των επάνω στα τραπέζια. Μήπως θυμάται κανείς τίποτε;» («Πνευματικά επαναστάσεις – Ο υπερρεαλισμός και το όνειρον», *Ελ. Β.*, 26-7-1925).

⁸⁶⁵ Βλ. Brockett, ό.π., σ. 614.

⁸⁶⁶ Βλ. «Ο θίασος Πρωτοπορίας», *Ελ. Β.*, 27-10-1930.

⁸⁶⁷ Βλ. Juan Ignacio Murcia, «Les aboutissants du grand-guignol dans le théâtre d'essai en Espagne», ό.π., σ. 245.

⁸⁶⁸ Βλ. Mario Vitti, ό.π., σ. 83.

εκπροσώπους της παγκόσμιας μεσοπολεμικής πρωτοπορίας, αφού το όνομά του αναφέρεται δίπλα σ' αυτά των Bernard Shaw και Pirandello⁸⁶⁹. Προφανώς ο θίασος της Τασίας Αδάμ παίρνει το δράμα του Unamuno απ' τη γαλλική σκηνή, καθώς ο ίδιος ο συγγραφέας μετά το 1924 εγκαθίσταται στη Γαλλία ύστερα απ' την καθάίρεσή του απ' την ισπανική δικτατορική κυβέρνηση του Primo de Rivera⁸⁷⁰.

⁸⁶⁹ Ο Κώστας Ουράνης το 1931 αναφέρει συγκεκριμένα, ότι “ο Πιραντέλλο είνε ένας διανοητικός άνθρωπος ο οποίος εμφανίζεται σήμερα, πλάι στον Σω και τον Ουναμούνο, στο πρώτο επίπεδο της πνευματικής ζωής του κόσμου” («Οι μεγάλοι διανοούμενοι – Μιλώντας με τον Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 2-11-1931).

⁸⁷⁰ Βλ. Miguel de Unamuno, *Το τραγικό αίσθημα της ζωής*, μτφρ. Η. Π. Νικολούδης, εκδ. Printa, Αθήνα, 1993, σ. 429.

2. ΜΙΜΗΣΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Όλες οι παραπάνω εκφάνσεις της ευρωπαϊκής δραματικής πρωτοπορίας μπορεί να κατέχουν μικρό κομμάτι στο συνολικότερο αθηναϊκό ρεπερτόριο των θιάσων της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας, εντούτοις, ανοίγουν μεγάλες και αρκετά γόνιμες συζητήσεις μέσα στους κύκλους των ελλήνων διανοουμένων, κριτικών, καλλιτεχνών, σκηνοθετών και κοινού και το σημαντικότερο, επηρεάζουν τους εγχώριους δραματογράφους στη νέα τους δραματική παραγωγή. Έτσι, από τη δεύτερη κιάλας μεσοπολεμική περίοδο συναντούμε νέα δράματα ελλήνων συγγραφέων επηρεασμένα από την πιραντελλική τεχνική, απ' τον θεατρνισμό, απ' τη φροϋδική ψυχανάλυση, την οποία χρησιμοποιούν σχεδόν όλα τα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα, καθώς κι απ' την κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ που εφαρμόζεται κυρίως στα ευρωπαϊκά εξπρεσιονιστικά και νεοσυμβολιστικά ευρωπαϊκά δράματα.

Ορισμένα απ' αυτά τα νέα ελληνικά δράματα αποτελούν πιστές μιμήσεις των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών δραμάτων στην υπόθεση και την τεχνική τους, ενώ άλλα επιλέγουν μόνο κάποια από τα χαρακτηριστικά τους, ενσωματώνοντάς τα μέσα σε ήδη γνώριμα δραματογραφικά καλούπια, όπως π.χ. αυτό της ηθογραφίας. Στις περισσότερες περιπτώσεις –αν όχι σε όλες– οι πρωτοποριακές αυτές επιδράσεις παρουσιάζονται αναφομοιώτες, αδούλευτες, κακοχωνεμένες, εκδηλώνοντας απλώς μια τάση απευθείας μίμησης των ξένων προτύπων τους. Ακόμη, όμως, και μ' αυτόν τον τρόπο διαφαίνεται η επιθυμία των εγχώριων δραματογράφων για καινοφανείς πειραματισμούς και για μερική –ελάχιστη, θα λέγαμε– αποφυγή της καθιερωμένης αιτιοκρατικής λογικής του ρεαλιστικού – νατουραλιστικού δράματος. Πρωτεργάτες των καινοφανών αυτών σκηνικών πειραματισμών θ' αποδειχθούν συγγραφείς που ανήκουν στην προγενέστερη γενιά των ελλήνων δραματογράφων, όπως ο Παντελής Χορν και ο Θεόδωρος Συναδινός, ενώ οι νεότεροι θ' αποδειχθούν προς το παρόν άτολμοι. Η διάθεση μεταφύτευσης της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στην εγχώρια δραματολογία θα είναι τόσο έντονη, αλλά και τόσο κακοχωνεμένη, ώστε ο Σπ. Μελάς ειρωνευόμενος τη γενικευμένη τάση μίμησης της *avant-garde* από τους έλληνες καλλιτέχνες της περιόδου που μας ενδιαφέρει, θα αναφέρει τα εξής το 1930:

«Τί θα πη “αβάν γκάρντ”; Στο λεξικό, πάει καλά, βρίσκεται μια σημασία: Προφυλακή, πρωτοπορεία. Στην τέχνη όμως; Στο εξωτερικό κάτι θέλουν να πουν. Αλλά εδώ; Κανείς δεν θα μπορέσει να εξακριβώσει τίποτε ποτέ. Βλέπει κανένας αρτηριοσκληρωτικά μυαλά να βαφτίζουν “αβάν-γκαρντ” ό,τι δε είναι η εσχάτη ρουτίνα. Κι ας πρόκειται για στοιχειώδη προσπάθεια καλλιτεχνικής εντιμότητας. Βλέπουμε άλλους να είναι “αβάν-γκαρντ” ό,τι δεν είναι ούτε απάνω, ούτε κάτω, ούτε πλάι, ούτε πουθενά, σχετικά με το κύριο σώμα της τέχνης: Την αρλούμπα. Και κάτι άλλους τέλος που ονομάζουν “αβάν-γκαρντ” τη γερουσία. Είδαμε πρωτοπόρους με σημαία τον μακαρίτη Ψυχάρη και τον Ανατόλ Φρανς! Τίποτα πιο φυσικό απ' αυτά όλα: Βασιλεύει στα μυαλά το προ της δημιουργίας χάος. Ένας νέος νεφελώδης και συζητητικός μού' λεγε προ ημερών πολύ σοβαρά: -Πάμε σ' αυτό το θέατρο; Δεν έχουν ποτέ σκηνογραφίες, δεν έχουν φώτα, δεν έχουν θίασο, δεν έχουν ρεπερτόριο, δεν έχουν ιδέα κινήσεως, σκηνικής συμπεριφοράς, μακιγιαρίσματος, αρθρώσεις του

κειμένου του ρόλου των πολλές φορές, δεν έχουν τίποτα, ούτε την κριτική –εκτός, εννοείται, της βαθυτάτης!– είνε μ’ άλλα λόγια εντελώς “αβάν-γκαρντ”! Θα διασκεδάσουμε... Αλλού ο αβανγκαρντισμός φορεί, αργά ή γρήγορα, της παντούφλες των καθιερωμένων αξιών, η αγρότες παύουν και η επανάσταση γίνεται κατοικίδιον. Εδώ η πρωτοπορεία είνε για μερικούς χρονία κατάστασις, όπως η φαρυγγίτις στους καπνιστάς –θα έλεγα όπως το βιοποριστικό μας επάγγελμα, εάν ο αβανγκαρντισμός δεν ήταν μαζί με τ’ άλλα, εδώ, και οικονομική συμφορά»⁸⁷¹.

Καταρχήν, απ’ την τεχνοτροπία του θεατρινισμού επηρεάζονται δύο νέα ελληνικά δράματα της δεύτερης μεσοπολεμικής περιόδου: η 3πρακτη “φαντασία” του Παντ. Χορν *Σκραπ* του 1928 (θίασος Κυβέλης) και η μονόπρακτη φάρσα γκραν-γκινιόλ του Νικ. Χάγερ-Μπουφίδη *Έχετε μια κόρη;* του 1931 (θίασος Μάνδρας Αττίκ). Το *Σκραπ* επιχειρεί να μιμηθεί εξ ολοκλήρου τη δομή και την τροπή της πιραντελλικής δραματικής πλοκής και ιδίως του έργου *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Στη “φαντασία” του Χορν συναντούμε ένα σύνολο ηθοποιών, θεατρικών συγγραφέων, κριτικών και θιασαρχών, οι οποίοι παραπονούνται για τη θεατρική κρίση, αναζητούν εναγωνίως ένα θεατρικό έργο προς παράσταση. Στην κυρίως υπόθεση που πλέκεται γύρω από τον πιθανό πνιγμό ενός ναυτικού στη θάλασσα, οι διαπλεκόμενοι χαρακτήρες βρίσκουν την ευκαιρία να ξεδιπλώσουν επί σκηνής ο καθένας την υποκειμενική αντίληψή του της αλήθειας επί του συμβάντος⁸⁷². Με τον ίδιο τρόπο δρουν και οι πιραντελλικοί ήρωες, όπως αναφέρει για τη συνολική φιλοσοφική σύλληψη των έργων του ο ίδιος ο Pirandello⁸⁷³.

Η μονόπρακτη φάρσα γκραν-γκινιόλ του Ν. Χάγερ-Μπουφίδη *Έχετε μια κόρη;* –ελεύθερη διασκευή ενός διηγήματος του Edmond About– χρησιμοποιεί πάλι το θέμα των διαφορετικών εκδοχών της υποκειμενικής αλήθειας, το θέμα της αντίθεσης μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας, καθώς και το θέμα της αντιμεταθετικής ιδιότητας της

⁸⁷¹ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Πατήρ “αβάν-γκαρντ”», *Ελ. Β.*, 25-7-1930.

⁸⁷² Σχετικά με την υπόθεση αυτού του μη ανερευθέντος δράματος του Π. Χορν, βλ. *Τα Θεατρικά*, τομ. Δ’, ό.π.. Για τις πιραντελλικές επιδράσεις στο *Σκραπ* του Χορν μιλά κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 176).

⁸⁷³ «Ο καθένας μας πιστεύει πως ο εαυτός του είναι ένας. Μα γελιέται: ο καθένας είναι τόσο πολλοί – όσες είναι οι δυνατότητες που υπάρχουν μέσα μας. Εμείς οι ίδιοι δεν ξέρουμε παρά μονάχα ένα μέρος του εαυτού μας –και σίγουρα το λιγότερο σημαντικό. Νομίζω πως η ζωή είναι μια πολύ θλιβερή φάρσα. Γιατι έχουμε μέσα μας –χωρίς να μπορούμε να ξέρουμε πώς, γιατί κι από πού– την ανάγκη να εξαπατούμε αδιάκοπα τον εαυτό μας, δημιουργώντας μια πραγματικότητα (μια για τον καθένα και ποτέ την ίδια για όλους), που κάθε τόσο αποδειχεται ότι είναι μάταιη και φανταστική. Η τέχνη μου είναι γεμάτη πικρή συμπόνια για όλους εκείνους που εξαπατούν τον εαυτό τους. Ωστόσο, αυτή η συμπόνια δεν μπορεί παρά να συνοδεύεται από το άγριο περιγέλασμα της μοίρας, που καταδικάζει τον άνθρωπο στην απάτη. Όταν ένας άνθρωπος ζει, ζει και δεν φαίνεται. Λοιπόν, κάντε έτσι ώστε να φαίνεται, δείξτε τον την ώρα που ζει υπό το κράτος των παθών του. Βάλτε του μπροστά του έναν καθρέφτη. Τότε, ή μένει κατάπληκτος από την όψη του, ή στριφογυρίζει τα μάτια του για να μη δει τον εαυτό του, ή, έξω φρενών, φτύνει την εικόνα του, ή οργισμένος, δίνει μια γροθιά για να την καταστρέψει. Κι αν έκλαιγε, δεν μπορεί πια να κλάψει. Κι αν γελούσε, δεν μπορεί πια να γελάσει άλλο. Μια φορά κάτι δυσάρεστο θα είναι το αποτέλεσμα. Αυτό το δυσάρεστο είναι το θέατρό μου.» (Βλ. τον πρόλογο με τίτλο «Οι μάσκες και ο καθρέφτης» του Μάριου Πλωρίτη στην έκδοση του πιραντελλικού δράματος *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*, μτφρ. Μάριος Πλωρίτης, εκδ. Γκόννη, Αθήνα, 1966, σσ. 7-8). Σχετικά με την πιραντελλική αντιρεαλιστική φιλοσοφική σύλληψη της απαιτηλής ταυτότητας, της σχετικότητας της αλήθειας, της ανθρώπινης αυτο-εξαπάτησης, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, ό.π., σσ. 76-83.

τρέλας⁸⁷⁴ που συναντάται στον πιραντελλικό *Ερρίκο Δ'*. Το τελευταίο δράμα μπορεί να επηρέασε τον έλληνα δραματογράφο, αφού παριστάνεται απ' την Κοτοπούλη το 1925, δηλαδή έξι χρόνια πριν απ' τη συγγραφή του ελληνικού μονοπράκτου. Η φάρσα του Χάγερ-Μπουφίδη με τα αντιθετικά στοιχεία της τρέλας και της ψυχικής υγείας αφήνει σε αμφιβολία και δυσπιστία τόσο το κοινό, όσο και τους υπόλοιπους ήρωες του έργου, σχετικά με την αποκατάσταση ή τη διατάραξη της ψυχικής υγείας του ήρωα, όπως ακριβώς συμβαίνει στα πιραντελλικά *Ερρίκος Δ'* και *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*⁸⁷⁵.

Η παραπάνω φάρσα περιλαμβάνει, επίσης, το θεατρinίστικο χαρακτηριστικό της ύπαρξης των δύο φινάλε⁸⁷⁶, ενός πιο αισιόδοξου κι ενός πιο απαισιόδοξου που συναντήσαμε και στην *Κωμωδία της ευτυχίας* του Εβρέινωφ, η οποία παραστάθηκε στην αθηναϊκή σκηνή δύο έτη πιο πριν απ' το έργο του Χάγερ-Μπουφίδη. Ενώ στο έργο του ρώσου συγγραφέα το κοινό καλείται ν' αποφασίσει μεταξύ τριών λύσεων που προτείνει σε απευθείας αποστροφή προς το κοινό ο καταστηματάρχης Σμιθ (ένα απ' τα πολλά προσωπεία του κεντρικού ήρωα Φρέγκολι), στην ελληνική φάρσα υπάρχουν δύο λύσεις χωρίς, όμως, την παρέμβαση και την αποστροφή προς το κοινό κάποιου Παράκλητου.

Το θεατρinίστικο αυτό χαρακτηριστικό της επιλογής των δύο φινάλε απαντάται και στην 3πρακτη κωμωδία *Σέντζας* του Π. Χορν (1925, θίασος Βεάκη – Νέζερ). Το σωζόμενο δακτυλογραφημένο χειρόγραφο του έργου περιλαμβάνει τέσσερις πράξεις, ενώ η τρίτη παραδίδεται με δύο διαφορετικά φινάλε: το πρώτο φινάλε κλείνει το έργο, ενώ το δεύτερο εισάγει σ' ολόκληρη την τέταρτη πράξη⁸⁷⁷. Στη σκηνική πράξη, όμως, η κωμωδία του Χορν δεν παίζεται με τις παραπάνω επιλογές των λύσεων, αλλά ως 3πρακτη κωμωδία. Συνεπώς δεν μπορούμε να εξακριβώσουμε τη συνειδητή επιλογή

⁸⁷⁴ Η υπόθεση του μονοπράκτου έχει ως εξής: Ο Λουκάς έχει έναν τρελό ανηψιό, τον Ανδρέα, τον οποίο πηγαίνει σε ψυχίατρο. Ο Ανδρέας τρελάθηκε ένα χρόνο πριν στο Λουτράκι, όταν γνώρισε κι ερωτεύθηκε την Ελένη. Όταν η τελευταία του ζήτησε να την παντρευτεί παίρνοντας την άδεια του πατέρα της, ο Ανδρέας εξαφανίστηκε απ' τη ντροπή του και τρελάθηκε. Από τότε ρωτά όλους τους περαστικούς, αν έχουν μία κόρη, προσπαθώντας να ξαναβρεί την Ελένη. Ο Λουκάς δίνει δια της βίας τον Ανδρέα και τον μεταφέρει στον ψυχίατρο. Εκεί, όμως, περιμένοντας τον γιατρό, ο Λουκάς αποκοιμείται, ο Ανδρέας τον δίνει κι όταν εμφανίζεται ο γιατρός, παρουσιάζει τον θείο του ως τρελό. Εξηγεί, λοιπόν, στον γιατρό, πως η τρέλα του θείου του είναι να θυμώνει ξαφνικά και να νομίζει τον ανηψιό του τρελό, καθώς τον ζηλεύει για την περιουσία του. Ο Λουκάς ξυπνά, συνειδητοποιεί, ότι τον περνούν για τρελό και θυμώνει. Ο Ανδρέας ρωτά τον γιατρό, αν έχει μία κόρη κι έτσι ο τελευταίος του δείχνει την Ελένη. Ο Ανδρέας, λοιπόν, ξαναβρίσκει τη χαμένη αγαπημένη του και ζητά το χέρι της απ' τον πατέρα της, τον ψυχίατρο, παίρνοντας καταφατική απάντηση. Έτσι, ο Ανδρέας γιαιτρεύεται απ' την τρέλα του, ενώ ο Λουκάς, ο οποίος πριν δεν ήταν τρελός, τώρα τρελαίνεται κι έχει ως έμμονη ιδέα την περιουσία του Ανδρέα. Αυτό είναι το πρώτο φινάλε του μονόπρακτου, καθώς το δεύτερο φινάλε τελειώνει πιο αισιόδοξα: ο Ανδρέας εξηγεί, πως όλα ήταν μία φάρσα κι ότι απ' εδώ και πέρα θα ζήσουν όλοι ευτυχισμένοι, αφού βρήκε την Ελένη του. (βλ. Νικόλαος Χάγερ-Μπουφίδης, *Έχετε μια κόρη*, Βιβλιοθήκη του περ. *Θέατρο*, Αθήνα, 1932).

⁸⁷⁵ Έργο του Pirandello στα δράματα αυτά είναι να λυγίσει την αισθητική απόσταση μεταξύ της σκηνικής ψευδαίσθησης και της πραγματικότητας του κοινού, ταιριάζοντας τις αμφιβολίες στο μυαλό μας με τη σκηνική δράση, προκειμένου να δημιουργήσει μία διαλεκτική συναισθήματος, με το οποίο ν' αντιφάσκουμε (βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σ. 81).

⁸⁷⁶ Σχετικά με το τυπικά θεατρinίστικο χαρακτηριστικό των πολλαπλών φινάλε που συναντάται και στην *Κωμωδία της ευτυχίας* του Εβρέινωφ, βλ. Segel, ό.π., σ. 136.

⁸⁷⁷ Βλ. τον «Πρόλογο» της Έφης Βαφειάδη στην έκδοση του *Σέντζα* (*Τα Θεατρικά*, τομ. Γ', ό.π., σ. 310).

μίμησης του θεατρinίστικου αυτού χαρακτηριστικού εκ μέρους του έλληνα δραματογράφου, καθώς το χειρόγραφο με τις διαφορετικές λύσεις μπορεί να απεικονίζει τους πειραματισμούς και τις ρευστές ατελείς και μη σταθεροποιημένες αλλαγές που επιφέρει ο δραματογράφος στο κείμενό του κατά τη συγγραφική διαδικασία.

Οι κωμωδίες – φάρσες *Σέντζας* και *Έχετε μια κόρη*; περιέχουν ένα ακόμη πρωτοποριακό χαρακτηριστικό, το οποίο προφανώς οι συγγραφείς δανείζονται από το κίνημα του σουρεαλισμού, του θεάτρου του παραλόγου, αλλά και του πιραντελλικού θεάτρου: το στοιχείο του μπουρλέσκ, τη γκροτέσκα φαρσική εξόγκωση και μεγέθυνση των κεντρικών ηρώων που φθάνουν στα όρια του γελοίου και του εξωπραγματικού, αλλά και στα όρια των τραγικών τόνων, της πικρής, απάνθρωπης, σχεδόν μεταφυσικής ειρωνείας, με λίγα λόγια, του κλαυσίγελου⁸⁷⁸. Το στοιχείο αυτό κάνει τα προαναφερθέντα έργα να μοιάζουν με τη φάρσα *Ένας ζηλιάρης σύζυγος* του Crommelynck και τη σάτιρα του Jules Romains *Κνοκ*. Το έργο του Crommelynck πρέπει να επηρεάζει άμεσα τον *Σέντζα* του Χορν, αφού ο τελευταίος είναι ο μεταφραστής της γαλλικής φάρσας για την αθηναϊκή της παράσταση απ' την Κυβέλη το 1925. Οι κεντρικοί χαρακτήρες των κωμωδιών – φαρσών *Σέντζας* και *Έχετε μια κόρη*; δεν διαθέτουν εξατομικευμένα χαρακτηριστικά, με συνέπεια να παρουσιάζονται περισσότερο ως τύποι, παρά ως χαρακτήρες, ενώ η πρόθεση των συγγραφέων τους δεν είναι η ψυχογράφησή τους κι η συναισθηματική τους αντιμετώπιση. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο στη σκιαγράφηση των κεντρικών ηρώων των παραπάνω έργων, αλλά και σ' αυτή των δευτερευόντων, καθώς οι περισσότερες γυναικείες φιγούρες του *Σέντζα* παρουσιάζονται κυρίως στην ερωτική τους διάσταση, ενώ οι άνδρες στην κοινωνική⁸⁷⁹. Ο κριτικός Άλκης Θρύλος είναι εκείνος που επισημαίνει τις ομοιότητες του *Σέντζα* με τις ευρωπαϊκές “λογοτεχνικές φάρσες” *Κνοκ* και *Ένας ζηλιάρης σύζυγος*⁸⁸⁰.

Ούτε οι ίδιοι οι συγγραφείς των προαναφερθέντων δραμάτων, αλλά ούτε και η πλειοψηφία των κριτικών των έργων τους φαίνονται να έχουν πλήρη συνείδηση της χρήσης των καινοφανών στοιχείων που δανείζονται από τα συγκεκριμένα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα. Η 3πρακτη κωμωδία *Σκραπ* διαφημίζεται στον ημερήσιο τύπο ως “παράδοξη σκηνική φαντασία από εκείνας που είναι τώρα τελευταία της μόδας εις τας ξένας σκηνάς με όλον όμως το ελληνικόν χρώμα και αρκετήν δόσιν σατίρας της συγχρόνου νοοτροπίας”, καθώς και ως “μοντέρνο δράμα, το οποίο εισάγει την καινοτομία ο τίτλος του ν' αποτελείται από τα αρχικά των ονομάτων των

⁸⁷⁸ Ο Pirandello πιστεύει, ότι το κωμικό στοιχείο έχει τη βάση του στην “αντίληψη του αντιθέτου”. Συνεπώς, το χιούμορ δεν μας κάνει να γελάμε, αλλά μας δίνει την αίσθηση του αντίθετου (il sentimento del contrario). Ο ίδιος ο ιταλός δραματογράφος αναφέρει, ότι “ο χιουμορίστας είναι ένα πρόσωπο σε διαρκή παραφωνία, όπως ένα βιολί κι ένα διπλό μπάσο, που παίζουν ταυτοχρόνως, ένας άνθρωπος, ο στοχασμός του οποίου μοιάζει με το παγωμένο νερό, όπου το συναίσθημα βυθίζεται και σβήνει. Η αίσθηση του αντίθετου προκύπτει απ' το ίδιο το έργο, όπου ο στοχασμός προκαλεί μια βίαιη έκρηξη: κάθε αίσθημα, κάθε σκέψη ή κάθε κίνητρο που αναπτύσσεται στον χιουμορίστα, αμέσως χωρίζεται στο αντίθετό του”. Σχετικά με το μεταφυσικό αυτό είδος της ειρωνείας του Pirandello, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, ό.π., σ. 78).

⁸⁷⁹ Βλ., επίσης, τον πρόλογο της Έφης Βαφειάδη στην έκδοση του *Σέντζα*, ό.π., σσ. 315, 319.

⁸⁸⁰ Βλ. ό.π., σσ. 320, 431.

πρωταγωνιστών του”⁸⁸¹. Ο Σέντζας διαφημίζεται περισσότερο ως “ηθογραφική κωμωδία” και ως “κοινωνική – πολιτική σάτιρα με τον καυτηριασμό της κοινωνικής και πολιτικής σαπίλας, με τύπους παρμένους απ’ τη ζωή και με σκοπό εξυγιαντικό παρά την ελευθεροστομία του”⁸⁸², παρά ως έργο που επηρεάζεται απ’ τον πιραντελλισμό και τον θεατρνισμό. Οι κριτικοί της εποχής, απ’ όσο μπορούμε να γνωρίζουμε, δεν αναφέρονται ρητά και ξεκάθαρα στα ονόματα του Pirandello, ούτε και στα κινήματα του θεατρνισμού ή του σουρεαλισμού –μόνο ο Άλκης Θρύλος, όπως προαναφέραμε, εντοπίζει τις ομοιότητες του Σέντζα με τις λογοτεχνικές φάρσες των Romaines και Crommelynck. Η κριτική σε πολύ μεγάλο μέρος κατακρίνει τα παραπάνω δράματα “ως χονδροειδείς αστειότητες, οι οποίες προσβάλλουν την ηθική του τόπου και τον ανθρωπισμό των θεατών”⁸⁸³. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι ούτε οι ίδιοι οι συγγραφείς, αλλά ούτε και οι κριτικοί τους έχουν πλήρη συνείδηση των πρωτοποριακών στοιχείων που χρησιμοποιούν τα προαναφερθέντα δράματα. Οι έλληνες συγγραφείς, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω, χρησιμοποιούν θραυσματικά κι αποσπασματικά όσα στοιχεία των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών δραμάτων τους κάνουν εντύπωση.

Την παραπάνω διαπίστωση κάνουμε και για μία άλλη ομάδα δραμάτων που συμπεριλαμβάνει και τον προαναφερθέντα Σέντζα κι η οποία προσπαθεί να ενσωματώσει τη φροϋδική ανάλυση της λειτουργίας της λίμπιντο στη συμπεριφορά των ανθρώπων πράξεων και στα κίνητρα των ατόμων. Το στοιχείο της φροϋδικής εξερεύνησης του σεξουαλικού ενστίκτου τοποθετείται αποσπασματικά απ’ τους έλληνες συγγραφείς μέσα σ’ ένα κατά τ’ άλλα ηθογραφικό πλαίσιο που κάθε άλλο παρά εναρμονίζεται με το καινοφανές στοιχείο της φροϋδικής ψυχανάλυσης. Οι έλληνες συγγραφείς ενσωματώνουν σε ήδη γνωστά καλούπια στοιχεία που βρίσκουν σε ευρωπαϊκά πρωτοποριακά δράματα και που τους τραβούν την προσοχή. Το πρώτο ευρωπαϊκό δράμα της πρωτοπορίας που γνωρίζει το αθηναϊκό κοινό και το οποίο προσπαθεί ν’ αναλύσει φροϋδικά το υποσυνείδητο σεξουαλικό ένστικτο –και μάλιστα αυτό της “δύσπεπτης” αιμομικτικής προσκόλλησης μεταξύ πατέρα και κόρης- ο *Σιμόν* του Lenormand, παίζεται το 1929 στην αθηναϊκή σκηνή. Τα συμπεράσματα, όμως, των ψυχαναλυτικών θεωριών του Freud και του Jung, οι οποίοι επιτίθενται κατά των συμβατικών ηθικιστικών αρετών του “άρρωστου” 19^{ου} αιώνα, βγαίνουν στο φως κι επηρεάζουν την ευρωπαϊκή διάνοηση ήδη από το πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα. Ήδη μεταξύ 1926-1928 στο ελληνικό περιοδικό *Αναγέννηση* αρχίζουν να δημοσιεύονται κείμενα του Κ. Σωτηρίου για την ψυχανάλυση⁸⁸⁴, ενώ ο Δημ. Κουρέτας, διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Lyon, το 1930 εκδίδει στην Αθήνα βιβλίο με τίτλο “Οι ψυχώσεις στη λογοτεχνία”, όπου αποπειράται να εφαρμόσει την ψυχαναλυτική ερμηνεία στους ήρωες της αρχαίας ελληνικής τραγικής δραματικής ποίησης⁸⁸⁵.

⁸⁸¹ Βλ. *Ελ. Β.*, 19-4-1928 και 25-4-1928.

⁸⁸² Βλ. *Ελ. Β.*, 21-5-1925 και 25-5-1925.

⁸⁸³ Βλ. κριτική του Φώτου Πολίτη, «*Τσαρλατανιές και Σκραπ*», *Ελ. Β.*, 29-4-1928, καθώς και κριτικές για τον Σέντζα απ’ τον Σ., «*Θεατρική ζωή – Καλλιτεχνικών μεθύσι*», *Ελ. Β.*, 24-5-1925 και αγνώστου με τίτλο «*Κάτω ο Σέντζας*», *Ελ. Β.*, 29-5-1925.

⁸⁸⁴ Βλ. Χριστίνα Ντουνιά, ό.π., σ. 92.

⁸⁸⁵ Βλ. «*Εκδόσεις*», *Ελ. Β.*, 7-3-1930, καθώς και Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σ. 268.

Έτσι, στην αθηναϊκή σκηνή παρουσιάζονται νέα ελληνικά δράματα που επιχειρούν την ανάλυση του σεξουαλικού ενστίκτου ήδη από το 1925 και προτού ακόμη παρασταθεί ο *Σιμόν*. Η ανάλυση της “σαπίλας της ανθρώπινης ψυχής κι οι αντιφατικότητές της”, τις οποίες, σύμφωνα με τη φράση του Jung του 1932, επιχείρησε ήδη απ’ τις αρχές του αιώνα να εκθέσει δημόσια ο δάσκαλός του Freud, είναι ήδη γνωστή σε κάθε μορφωμένο πολίτη του κόσμου κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο⁸⁸⁶. Ο Παντελής Χορν πρόκειται να είναι ο πρώτος εκπρόσωπος αυτής της τάσης αποκάλυψης της σκοτεινής πλευράς της ανθρώπινης ψυχής και των καταπιεσμένων σεξουαλικών ενστίκτων στη μεσοπολεμική δραματική παραγωγή, ενώ ακολουθεί κι ο νέος συγγραφέας Δ. Μπόγρης.

Οι επιδράσεις, λοιπόν, της φροϋδικής σεξουαλικής καταστολής στη ζωή ενός ατόμου εμφανίζονται ήδη από το 1925 σε ελληνικά δράματα, όπως ο *Σέντζας* του Χορν, *Η σφραγίδα του έρωτος* του Αλεξανδρινού λογίου Κ. Ν. Κωνσταντινίδη, ο οποίος χρησιμοποιεί το ψευδώνυμο Π. Καλλιάρχης κι η *Φλαντρώ* πάλι του Χορν που επιγράφεται “τραγωδία του πόθου σε 4 μέρη”. Το 1928 ο Μπόγρης θα συνεχίσει με το ίδιο θέμα στο 3πρακτο δράμα *Δράκαινα*, ενώ το 1929 η Μανουέλα (ψευδώνυμο της Ειρήνης Νικολάκη-Βαρδουλάκη) θα το εκμεταλλευθεί στο μονόπρακτο δράμα της *Τον σκότωσα*. Το κύριο θέμα του *Σέντζα* είναι το σεξουαλικό ανικανοποίητο, η ανδρική σεξουαλική ανικανότητα, η οποία εκφράζεται αντίστροφα με τη διάδοση της πλαστής φήμης του γυναικοκατακτητή εκ μέρους του ήρωα κι η οποία εμφανίζεται σε αρκετά τραγικές διαστάσεις.

Λίγους μήνες μετά τον *Σέντζα* που παριστάνεται στις 22-5-1925, στην αθηναϊκή σκηνή πρόκειται να παρουσιασθεί το έργο του Π. Καλλιάρχη *Η σφραγίδα του έρωτος* (πρεμιέρα 10-8-1925, Θίασος Νέων Κωστή Βελμύρα), το οποίο έχει, επίσης, να κάνει με την ανδρική ανικανότητα και συνεπώς με το ζήτημα του πλατωνικού έρωτα μεταξύ των δύο φύλων⁸⁸⁷. Καθώς το θέμα της ανδρικής σεξουαλικής ανικανότητας –θέμα όχι και τόσο συνηθισμένο στην εγχώρια δραματική παραγωγή– είναι κοινό και στα δύο παραπάνω δράματα που παριστάνονται στην αθηναϊκή σκηνή με πολύ μικρή χρονική απόσταση το ένα απ’ το άλλο, τίθεται απ’ τους έλληνες κριτικούς το ζήτημα της πρωτότυπης έμπνευσης και το ερώτημα ποιος απ’ τους δύο

⁸⁸⁶ Βλ. άρθρο του Karl Jung, «Ο Σίγκμουντ Φρόντ στον ιστορικό του περίγυρο» (πρωτοδημοσιεύθηκε το 1932 στο Βερολίνο στο περιοδικό *Charakter: Eine Viertel jahresschrift für psychodiagnostische Studien und verwandte Gebiete* με τον τίτλο «Sigmund Freud als Kultur historische Erscheinung»), στο βιβλίο του Jung *Ο Παράκελσος*, ό.π., σ. 69.

⁸⁸⁷ Ο Γερ. Σπαταλάς μεταφέρει την υπόθεσή του ως εξής: «Ο Αρχοντίδης ερωτεύεται πλατωνικά τη γυναίκα του φίλου του Σοφία. Η Αθηνά, φίλη της Σοφίας, παντρεμένη, αγαπά τον Αρχοντίδη και ζηλεύει τη Σοφία. Ζητεί να τον κάμη δικό της δημιουργώντας σκάνδαλα της Σοφίας με τον άντρα της και με τον Αρχοντίδη. Η Λιλή, γεροντοκόρη, που ζητάει να παντρευθεί, με τη συμβουλή της Αθηνάς, εκθέτει στον άντρα της Σοφίας μεγαλοποιημένα τις σχέσεις του Αρχοντίδη με τη γυναίκα του. Μα η Λιλή, βρίσκοντας αποτελεσματικό το τέχνασμα των επιστολών, συκοφαντεί την Αθηνά στον άντρα της πως έχει σχέσεις με τον Αρχοντίδη, και τον εαυτόν της στον πατέρα της πως ο Αρχοντίδης την απάτησε. Οι άντρες ζητούν αποκατάσταση της τιμής τους. Ο άντρας της Σοφίας απαιτεί να αφήσει τη γυναίκα του και να την πάρη ο Αρχοντίδης, αφού τον αγάπησε. Ο άντρας της Αθηνάς ζητεί να κρίνουν τα όπλα ποιος θα κρατήσει τη γυναίκα του και ο πατέρας της Λιλής απαιτεί να στεφανωθεί ο Αρχοντίδης την κόρη του. Και ο Αρχοντίδης βγαίνει από τη δύσκολη θέση αποκαλύπτοντας τη σωματική του ανικανότητα» (βλ. Γερ. Σπαταλάς, «*Η σφραγίδα του έρωτα*», *Ελ. Β.*, 17-8-1925).

δραματογράφους έκλεψε απ' τον άλλο την κεντρική δραματική σύλληψη. Ο Γ. Σπαταλάς υποστηρίζει, ότι είναι πολύ πιθανό ο Χορν να διάβασε κάπου το δράμα του Καλλιάρχη και να επηρεάστηκε απ' αυτό, πριν ακόμη συγγράψει τον *Σέντζα*⁸⁸⁸. Το όλο θέμα της διαμάχης περί αρχικής έμπνευσης δεν είναι, βέβαια, υψίστης σημασίας για τον ιστορικό του θεάτρου, καθώς το σημαντικότερο στοιχείο είναι η επιβεβαίωση της επίδρασης της φρουδικής ανάλυσης της σεξουαλικής συμπεριφοράς ταυτόχρονα από δύο μεσοπολεμικούς έλληνες δραματογράφους.

Το 1925, λοιπόν, αποτελεί μία ημερομηνία - ορόσημο, όπου για πρώτη φορά έλληνες δραματογράφοι εκθέτουν ανοιχτά στο θέατρο το ζήτημα - ταμπού της σεξουαλικής ανικανότητας με “καλλιτεχνικά κριτήρια” και χωρίς να έχουν την πρόθεση να σοκάρουν, όπως συμβαίνει με τις ακατάλληλες κωμωδίες του ευρωπαϊκού εμπορικού βουλεβάρτου. Ιδίως ο Π. Χορν παραδέχεται, ότι ο *Σέντζας* ελευθεριάζει, χωρίς, όμως, να στηρίζει την επιτυχία του στο άσεμνο. Δηλώνει, ότι το έργο δεν πρέπει να θεωρηθεί, πως μοιάζει με τα συνήθη βιομηχανικά θεατρικά κατασκευάσματα που αποβλέπουν μόνο στο κέρδος, αλλά αντίθετα πως έχει φιλολογικές αξιώσεις, καθώς το έγραψε εμπνευσμένα κι όχι από ταπεινά ελατήρια⁸⁸⁹. Συνεπώς, τα δύο παραπάνω ελληνικά δράματα προσπαθούν να μεταφέρουν τα συμπεράσματα της φρουδικής ανάλυσης του σεξουαλικού ενστίκτου στη σκηνή κι όχι το άσεμνο των θεαμάτων του βουλεβάρτου.

Πάντως, εδώ πρέπει να πούμε, ότι παρόλες τις δηλώσεις του Χορν, το θεματικό μοτίβο της σεξουαλικής ανδρικής ανικανότητας ή της αντίστροφης υπερτροφικής σεξουαλικής ικανότητας απαντάται σε αρκετές περιπτώσεις κωμωδιών του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, οι οποίες έχουν παιχθεί και πριν το 1925 στην αθηναϊκή σκηνή. Έτσι, το μοτίβο της διάδοσης των σεξουαλικών επιτυχιών ενός ατόμου σε ένα ολόκληρο χωριό και της διαφθοράς όλων των γυναικείων μελών του, όπως συμβαίνει στον *Σέντζα*, το βρίσκουμε και στην εμπορική κωμωδία του ισπανού Άντζελο Κάνα *Ο καλλικάντζαρος* που έχει ήδη παιχθεί το 1922 απ' τον θίασο της Κοτοπούλη. Το θέμα πάλι του γέροντα καρδιοκατακτητή που διαφθείρει νεαρά κορίτσια και που προσπαθεί να διατηρήσει αυτή τη φήμη με κάθε κόστος παρά τη γεροντική του ανικανότητα, το συναντάμε στην κωμωδία του Rudolph Lothar *Δον Ζουάν υιός* που παίζεται πάλι το 1922 απ' την Κοτοπούλη. Το θέμα της ανδρικής ανικανότητας ενός μέλλοντα γαμπρού εμφανίζεται, επίσης, στη φάρσα των Nancey - Henry de Gorsse *Το καπόνι* που παριστάνεται το 1924 πάλι απ' την ίδια πρωταγωνίστρια. Και οι τρεις, όμως, παραπάνω περιπτώσεις μεταχειρίζονται τα ερωτικά θέματα με πολλή ελαφρότητα κι ως εφιαλτήριο για ατέλειωτες φαρσικές παρεξηγήσεις και περιπλοκές, χωρίς τη διάθεση σοβαρής ανάλυσης και χωρίς καμία φρουδική επιρροή.

⁸⁸⁸ Βλ. ό.π. Μάλιστα ο Γ. Σπαταλάς βρίσκει το δράμα του Κ. Ν. Κωνσταντινίδη πολύ πιο ανθρώπινο και δεμένο σε σχέση με το δράμα του Χορν, το οποίο “με τις υπερβολές του εσύντριψε την αλήθεια της ζωής, λαχανιάζοντας έτσι να ζωντανέψει ένα κακοχωνεμένο σύμβολο” (ό.π.).

⁸⁸⁹ Βλ. *Τα Θεατρικά* του Π. Χορν, τομ. Γ', ό.π., σ. 321. Αντίθετα απ' τη γνώμη του ίδιου του Χορν, η κριτική της εποχής τού επιτίθεται δριμύτατα για τον ωμό ρεαλισμό της σάτιρας, η οποία “προσβάλλει τον ανθρωπισμό των θεατών” (βλ. S., «Θεατρική ζωή – Καλλιτεχνικών μεθύσι», *Ελ. Β.*, 24-5-1925).

Τον ίδιο χρόνο με τον *Σέντζα* ο Χορν παρουσιάζει στην αθηναϊκή σκηνή το δράμα με τον χαρακτηριστικό προσδιορισμό “τραγωδία του πόθου σε 4 μέρη” *Φλαντρώ*. Η τραγωδία στηριγμένη στη δημοτική παράδοση και στα δημοτικά τραγούδια και τοποθετημένη μέσα στην ηθογραφική ατμόσφαιρα ελληνικού χωριάτικου σπιτιού⁸⁹⁰ προσπαθεί ν’ αναλύσει την ερωτική αντιζηλία μάνας και κόρης. Η χήρα μάνα Φλαντρώ είναι ερωτευμένη με τον αρραβωνιαστικό της κόρης της Μυρτώ, τον Νότη Σερδάρη, φέρνοντας χίλια εμπόδια στην ευτυχία του ζευγαριού και καταστρέφοντας τελικά τον τελευταίο. Η αντιζηλία αυτή οφείλεται στο απωθημένο σεξουαλικό παρελθόν της μητέρας με τον βάνουσο πατέρα της κόρης της. Ο Χορν, με λίγα λόγια, στο συγκεκριμένο δράμα χρησιμοποιεί πολύ καθαρά τη φροϋδική “θεωρία της απώθησης”, τις συνέπειες του απενεργοποιημένου σεξουαλικού ενστίκτου στη συμπεριφορά της μάνας προς την κόρη της. Το κεντρικό ανδρικό πρόσωπο, ο Νότης Σερδάρης, αποτελεί την ενσάρκωση του σεξουαλικού πόθου, αφού τον θέλουν ερωτικά όλες οι γυναίκες του χωριού κι αφού ο ίδιος έχει διαφθείρει αρκετές από αυτές, έτσι ώστε να τον κυνηγούν για εκδίκηση οι μαινόμενοι σύζυγοί τους για να τον σκοτώσουν, πράγμα που στο τέλος καταφέρνουν. Ο Χορν με τη *Φλαντρώ* καταδεικνύει τη συναισθηματική απάτη σχετικά με τους γονείς που ζουν μόνο για τα παιδιά τους, για την οποία, όταν μίλησε ο Freud, ξεσήκωσε θύελλες αντιδράσεων και σκληρής πολεμικής⁸⁹¹. Το ίδιο ακριβώς θέμα χρησιμοποιεί κι ο Lenormand στο δράμα του *Μόνικα (Mixture)* που πρόκειται να παρασταθεί στην ελληνική σκηνή κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο (1932).

Το ίδιο θεματικό μοτίβο της στρίγγλας και άπονης μητέρας, η οποία αντιμετωπίζει με μίσος αυτή τη φορά τους γιους της και τις νύφες της, λόγω του από χρόνια απωθημένου σεξουαλικού της ενστίκτου, εμφανίζεται και στο μεταγενέστερο 3πρακτο δράμα του Δημήτρη Μπόγρη, τη *Δράκαινα*. Το έργο παριστάνεται το 1928 απ’ τον θίασο Καλλιτεχνικής Ένωσης του Νίκου Ροζάν έχοντας προηγουμένως κερδίσει και το Κοτοπούλειο δραματικό βραβείο του 1927. Μέσα σ’ ένα πλαίσιο εξίσου ηθογραφικό, όπως και στη *Φλαντρώ* του Χορν, ο Μπόγρης προσπαθεί ν’ αναλύσει τη φαινομενικά ανεξήγητα μεγάλη κακία της Δράκαινας προς τη νύφη της, την οποία ζηλεύει με μια ζήλεια θανατερή. Όπως στη *Φλαντρώ* ο Χορν καταλήγει ως ψυχαναλυτής στο συμπέρασμα της ύπαρξης του ασυνείδητου οδυνηρού παρελθοντικού σεξουαλικού τραύματος - συναισθήματος που δικαιολογεί κι επαληθεύει την υστερική ή νευρωτική συμπεριφορά της ηρωίδας προς τα ίδια της τα παιδιά, έτσι και στη *Δράκαινα* η απώθηση των ηθικά και κοινωνικά

⁸⁹⁰ Ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει σχετικά με την έμπνευση του έργου του από τη δημοτική παράδοση: «Όλοι ξέρομε την παλιά ελληνική παράδοση της μάνας που αγαπούσε τον αρραβωνιαστικό της κόρης της και που από τη ζήλεια της, έσφαξε την κόρη της και την έψησε και κατόπιν την παρουσίασε στο τραπέζι για να την φάει ο αρραβωνιαστικός της. Ε! λοιπόν, αυτός ο μύθος περνάει σαν παραμύθι μέσ’ από το έργο μου. Μα η λύσις της τραγωδίας μου γίνεται κατ’ άλλον τρόπον, κατά μοντέρνον τρόπον. Αυτή είναι στην βάσιν η τραγωδία μου αυτή» (βλ. Παντελής Χορν, *Φλαντρώ, Τα Θεατρικά* του Π. Χορν, τομ. Δ’, ό.π., σ. 19). Η Έφη Βαφειάδη, η οποία προλογίζει το έργο του Χορν, αναφέρει, ότι δεν υπάρχει παρόμοια ελληνική δημοτική παράδοση, αλλά ότι ο Χορν κάνει μάλλον από μνήμης κι εν αγνοία του ένα συμφυρμό του τραγουδιού της “Μάνας φόνισσας”, των γνωστών θεουστειών δειπνων και του λιγότερου γνωστού αρχαίου μύθου του Τηρέα και της Πρόκνης. Παράλληλα, ο συγγραφέας πρέπει να έχει υπόψη του τη *Λύκαινα* του Τζιοβάνι Βέργκα (1896), έργο που ο μύθος κι η υπόθεσή του θυμίζουν έντονα τα αντίστοιχα της *Φλαντρώς* (ό.π., σσ. 20-21).

⁸⁹¹ Βλ. Καρλ Γιούνγκ, «Ο Σίγκμουντ Φρόυντ στον ιστορικό του περίγυρο», ό.π., σ. 67.

λογοκριμένων σεξουαλικών ορμών της ηρωίδας δικαιολογεί φροϋδικά την απανθρωπιά, τη ζήλεια και την κακία της προς όλο τον κόσμο.

Η Δράκαινα κατέστρεψε την ευτυχία του πρώτου της γιού, στέλνοντας στον τάφο την αγαπημένη του, ενώ τώρα προσπαθεί να καταστρέψει και τη συζυγική ευτυχία του δεύτερου της γιού. Η ανομολόγητη επιθυμία που την ωθεί στην φανερή της κακία, παρουσιάζεται στο έργο με σάρκα και οστά στο πρόσωπο του πρώτου της αγαπημένου Καρύνη, με τον οποίο παλιότερα ο πατέρα της εμπόδισε τον γάμο της, προκειμένου να την παντρέψει με τον εκβιαστή Σαλαπάτα, τον πεθαμένο πια πατέρα των παιδιών της. Το μίσος, λοιπόν, και της Φλαντρώς και της Δράκαινας προς τα παιδιά τους εξηγείται μέσω της αποκάλυψης, της “απενεργοποίησης” του “αποκλεισμένου”, “απαράδεκτου” υλικού που κρύβεται στις “μαύρες αβύσσους της κατακυριευμένης ψυχής” τους⁸⁹². Κι ενώ αυτή η αποκάλυψη οδηγεί στη Φλαντρώ σε ολέθρια αποτελέσματα –στην εκπλήρωση της υποσυνείδητης μοχθηρής ευχής της για τον αφανισμό της ερωτευμένης κόρης της και του εραστή της- αντίθετα στη Δράκαινα οδηγεί στην εξομάλυνση των σχέσεων των χαρακτήρων. Έτσι, η ηρωίδα ημερώνει στο τελικό άκουσμα της απόκτησης εγγονιού από τη νύφη της⁸⁹³.

Τέλος, μέσα σε ηθογραφικό πλαίσιο διαδραματίζεται και το μονόπρακτο δράμα της Ειρήνης Νικολάκη-Βαρδουλάκη *Τον σκότωσα*. Το έργο παριστάνεται το 1929 απ’ τον Θίασο των Νέων⁸⁹⁴ κερδίζοντας ένα από τα τρία βραβεία του δραματικού διαγωνισμού μονοπρακτών της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων⁸⁹⁵. Το δράμα σχολείται, επίσης, με το σεξουαλικό πάθος που σκοτώνει στην κυριολεξία τον καρδιακό ήρωα του δράματος.

Οι επιδράσεις της ψυχανάλυσης στα προαναφερθέντα δράματα όσο εμφανείς κι αν είναι για εμάς σήμερα που γνωρίζουμε το γενικότερο ιδεολογικό και πνευματικό πλαίσιο του Μεσοπολέμου, άλλο τόσο δυσεξιχνίαστες είναι για τους ίδιους τους ανθρώπους της εποχής. Έτσι, σχεδόν κανένας διανοούμενος στην κριτική του για τα παραπάνω δράματα δεν αναφέρεται ρητά και συνειδητά στην επίδραση της ψυχανάλυσης. Όλοι μιλούν γενικά για ψυχολογική διαγραφή των χαρακτήρων⁸⁹⁶, χωρίς να

⁸⁹² Σχετικά με τις παραπάνω εκφράσεις, βλ. Καρλ Γιούνγκ, ό.π., σσ. 78, 86. Για τον συσχετισμό της φροϋδικής επίδρασης του *refoulé* στη διάπλαση ενός χαρακτήρα και της Δράκαινας του Μπόγρη, βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σ. 148.

⁸⁹³ Ο Φώτος Πολίτης ενώ ισχυρίζεται, πως το δράμα του Μπόγρη θα μπορούσε να συγκαταλεχθεί ανάμεσα στα καλύτερα έργα της σύγχρονης εγχώριας δραματικής παραγωγής, εντούτοις κρίνει, πως η ξαφνική μεταλλαγή της συμπεριφοράς της Δράκαινας, το μαλάκωμα του χαρακτήρα της στο άκουσμα της απόκτησης του εγγονιού της δεν δικαιολογείται από την προηγούμενη απάνθρωπη στάση της («Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Δράκαινα*», *Ελ. Β.*, 4-2-1928). Το ίδιο υποστηρίζει κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, α΄ τομ., ό.π., σσ. 148-149).

⁸⁹⁴ Το δράμα, όπως μας πληροφορεί ο Νικ. Λάσκαρης, πρωτοπαραστάθηκε στη Θεσ/νίκη το 1920 (βλ. τον Πρόλογο του Νικ. Λάσκαρη στην έκδοση του δράματος *Τον σκότωσα* της Ειρήνης Νικολάκη, τυπογραφικά καταστήματα Ακρόπολη, Αθήνα, 1930, σσ. ε΄-ζ΄).

⁸⁹⁵ Ο Νικ. Λάσκαρης μας πληροφορεί, ότι τελικά η απόφαση της επιτροπής του δραματικού διαγωνισμού ακύρωσε το βραβείο της Νικολάκη-Βαρδουλάκη, καθώς η τελευταία έσπευσε να δημοσιεύσει το μονόπρακτό της, κάτι που αντιτίθετο στον κανονισμό του διαγωνισμού (βλ., ό.π., σσ. ε΄-ζ΄).

⁸⁹⁶ Βλ. ενδεικτικά Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Δράκαινα*», *Ελ. Β.*, 4-2-1928

μπορούν να εξηγήσουν από πού πηγάζει η προβληματική συμπεριφορά των ηρώων. Γι' αυτό ακριβώς οι πράξεις των τελευταίων τούς φαίνονται ακατανόητες⁸⁹⁷. Χωρίς τη βοήθεια της φροϋδικής ερμηνείας του σεξουαλικού ενστίκτου, το διάβασμα του εσώτερου νοήματος των παραπάνω δραμάτων εξαφανίζεται κι ίσως αυτός ακριβώς να είναι ο λόγος που η κριτική της εποχής μένει στην κατάδειξη της επιφάνειας, του ηθογραφικού πλαισίου των δραμάτων.

Οι περισσότεροι, λοιπόν, κριτικοί τονίζουν κι επαινούν το ηθογραφικό στοιχείο των παραπάνω δραμάτων⁸⁹⁸, το οποίο στις συγκεκριμένες περιπτώσεις είναι το λιγότερο σημαντικό και το λιγότερο έντονο, καθώς ο κύριος στόχος των συγγραφέων δεν είναι ηθογραφικός. Μόνο ο Σπύρος Μελάς –εξοικειωμένος περισσότερο με τα ρεύματα του πρωτοποριακού θεάτρου και τις γενικότερες εκσυγχρονιστικές τάσεις που επικρατούν στην ξένη δραματολογία κι επιστήμη- σε δημοσίευσμά του το 1925 κάνει λόγο για την ψυχανάλυση. Σ' αυτό του το άρθρο προφανώς υπονοεί, χωρίς, εντούτοις, ν' αναφέρεται ρητά, στη χρήση της από τον Π. Χορν στον *Σέντζα* που παριστάνεται τρεις μέρες πριν από τη δημοσίευση του κειμένου του. Ο Μελάς είναι ο μόνος που αναγνωρίζει την πρόσφατη τάση της μεσοπολεμικής εγχώριας δραματολογίας για ανάλυση του φροϋδικού σεξουαλικού ενστίκτου, βρίσκοντας, όμως, τους πειραματισμούς αυτούς άτεχνους κι αδέξιους και κατά κάποιο τρόπο αισχρολογικούς⁸⁹⁹.

⁸⁹⁷ Ο Φώτος Πολίτης π.χ. αναφέρει για τη *Δράκαινα*: «Επί δύο ολοκλήρους πράξεις μας είνε εντελώς ακατανόητος. Η μισή τρίτη και τελευταία πράξις, περνά, χωρίς να φωτισθούμε περισσότερο. Ως τόσο, η φονασκός και αγρία αυτή γυναίκα παραμένει για μας ξένη και –γεγονός που ζημιώνει πολύ το έργο– ασυμπαθής. Βλέπουμε την τυραννική διακυβέρνησίν της, χωρίς ν' αντιλαμβανώμεθα τους λόγους της κακίας της. Μερικά φράσεις, πεταγμένες εδώ κι εκεί, περί του πόνου της και της χαμένης ζωής της, δεν είνε, βέβαια, αρκετά για να την φέρουν κοντά μας. Το ενδιαφέρον για τον κεντρικόν τύπον, και συνεπώς, για το δράμα ολόκληρον, μειούται και χάνεται» («Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Δράκαινα*», *Ελ. Β.*, 4-2-1928).

⁸⁹⁸ Ο *Σέντζας* του Χορν διαφημίζεται στον ημερήσιο τύπο ως “ηθογραφική κωμωδία” (βλ. *Ελ. Β.*, 21-5-1925). Η *Δράκαινα* του Μπόγγρη διαφημίζεται πάλι ως “ηθογραφικό δράμα” (βλ. *Ελ. Β.*, 24-1-1928), ενώ ο Φώτος Πολίτης επαναλαμβάνει αυτόν τον χαρακτηρισμό (βλ. «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Δράκαινα*», *Ελ. Β.*, 4-2-1928), ο οποίος απαντάται και σε μεταγενέστερες κρίσεις για το δράμα (βλ. Βασ. Ηλιάδης, «Από το θέατρον – *Τα σπασμένα φτερά*», *Ελ. Β.*, 20-6-1931 και Μιχ. Ροδάς, «*Όλα θ' αλλάζουν*», *Ελ. Β.*, 28-5-1938). Στην κριτική του μονόπρακτου της Ειρήνης Νικολάκη τονίζεται η “έλλειψη γνώσης των στοιχειωδών στοιχείων της ζωής των χωρικών μας”, ενώ τα τεκταινόμενα της πλοκής του κρίνονται, ότι “δεν γίνονται σ' ελληνικό χωριό, αλλά εις Παρισίους” (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Παγκρατιανή παραγωγή», *Ελ. Β.*, 23-8-1929). Η ύπαρξη της ηθογραφικής διάθεσης μέσω της χρήσης της δημοτικής παράδοσης τονίζεται και στην περίπτωση της *Φλαντρώς* του Χορν (βλ. *Ελ. Β.*, «*Φλαντρώ*», *Ελ. Β.*, 15-7-1925).

⁸⁹⁹ «Μα τί συμβαίνει; Τί τρέχει; Τί έπαθαν; Τί τους ήρθε και τό' ριξαν όλοι στη γεροντική αισχρολαλιά; Αι ερωτήσεις αυταί, εις όλων τα στόματα, είνε σχετικά προς κάποια πρόσφατα κρούσματα θεατρικών συγγραφέων, οι οποίοι παρουσίασαν πρωτότυπα έργα εντελώς ελευθεριών ηθών. Η απάντησις είνε απλουστάτη. Πρόκειται περί επιδημίας. Είνε είδος γρίπης, η οποία δεν μαστίζει μόνον εμάς. Δέρνει όλην σχεδόν την υφήλιον. Εδώ και μερικά χρόνια εις το μυθιστόρημα, το διήγημα, το δράμα, την κωμωδίαν η σοκινάρια μαίνεται. Άλλοτε η λογοτεχνία κατεγίνετο με τα αισθήματα του ανθρώπου. Τώρα με τας ορμάς. Οι συγγραφείς έχουν μεταβληθή από τινος εις απλούς κατασκόπους των απείρων μορφών, μεταμορφώσεων και παραμορφώσεων, με τας οποίας εμφανίζεται το ένστικτον της αναπαραγωγής. Αφ' ότου αι θεωρίαί του Φρόντντ έγιναν της μόδας (θεωρίαί, κατά τας οποίας το κλειδί ολοκλήρου της ψυχικής και πνευματικής ζωής του ανθρώπου ευρίσκειται αποκλειστικώς εις τον τρόπον που έχουν διαμορφωθή αι λειτουργίαί και εκδηλώσεις του ερωτικού του βίου) η λογοτεχνία δεν έχει άλλο θέμα σχεδόν απ' αυτό: Να μας εισαγάγη εις τον σκοτεινόν λαβύρινθον, μέσα εις τον οποίον αι ερωτικάί ωθήσεις, παρωθήσεις, διαστροφαιά ακόμη, μεταμορφώνονται εις ψυχολογικά καταστάσεις, αισθήματα, σκέψεις, πράξεις. [...] Αλλά το

Σ' αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε αυτό που πρόκειται να διαπιστώσουμε και παρακάτω στην περίπτωση της ομάδας των νέων ελληνικών συμβολιστικών δραμάτων: την εξέλιξη της ελληνικής ηθογραφίας, η οποία αρχίζει να ενσωματώνει στη δομή της καινοφανή στοιχεία, όπως τη φροϋδική ψυχανάλυση, το συμβολισμό (στα δράματα του Χορν Στο πανηγύρι και Η γυναίκα-θάλασσα, καθώς και στον Όρκο του πεθαμένου του Ζαχ. Παπαντωνίου), καθώς και τη νέα τεχνική του κινηματογραφικού flash-back που θα εξετάσουμε αμέσως παρακάτω.

Περνώντας τώρα σε μία άλλη ομάδα νέων ελληνικών δραμάτων, παρατηρούμε την προσπάθεια αφομοίωσης της κινηματογραφικής μεθόδου του μοντάζ και του φλας-μπακ εκ μέρους των ελλήνων δραματογράφων. Η τεχνική αυτή απαντάται στα ευρωπαϊκά εξπρεσιονιστικά δράματα⁹⁰⁰ που παριστάνονται στην αθηναϊκή σκηνή (π.χ. στον Elmer Rice), καθώς και στα δράματα των γάλλων πρωτοποριακών δραματογράφων Lenormand, Pellerin και Gantillon. Ήδη από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο διαπιστώσαμε, ότι πρώτος ο Γρ. Ξενόπουλος το 1924 με την *Τρίμορφη γυναίκα* του, το “αθηναϊκό κινηματοδράμα σε 3 μέρη και 12 εικόνες”, εφήρμοσε την κατάτμηση του δραματικού υλικού του σε αλληλοδιαδοχικά ταμπλώ που εναλλάσσονται με κινηματογραφική ταχύτητα, με την επαναστατική διάθεση απομάκρυνσης από τον κλασικό 3πρακτο ή 5πρακτο χωρισμό του “καλοφτιαγμένου έργου”.

Επιπλέον, ήδη από την πρώτη πάλι περίοδο διαπιστώσαμε την ύπαρξη της τάσης των ελλήνων δραματογράφων να διασκευάζουν σε

πανερωτικών παραλήρημα της εποχής δεν έχει μόνον τα σοβαρά του ενεργούμενα. Δεν έχει μόνον αυτούς, οι οποίοι ελευθεριάζουν εις την ουσίαν, αλλά τηρούν ευπρέπειαν γλώσσης και δίδουν τας αναλύσεις των μ' εμβρίθειαν δόκτορος. Έχει και τους εκμεταλλευτάς του. Αυτούς που το ξεσχίζουν επίτηδες το πανί, δια να δημιουργήσουν σκάνδαλον και να ωφεληθούν εμπορικώς απ' αυτό. [...] Παντού του κόσμου το θέατρον υφίσταται σήμερα τας επιθέσεις αυτάς του γαργαλιστικού. Τους μεν σπρώχνει προς τα εκεί το ρεύμα, η φιλολογική μόδα του πανερωτισμού, τους δε η επιδίωξις της υλικής επιτυχίας. Είνε τώρα να εκπλησώμεθα υπερβολικά δια τα δύο ή τρία τελευταία κρούσματα, τα οποία παρουσιάσθησαν εις το δικό μας θέατρο; Είνε συμπτώματα της γενικής επιδημίας. Και ό,τι, πολύ πιθανόν, τα κάνει περισσότερον αισθητά είναι η έλλειψις κάποιας χάριτος, κάποιας κομψότητος, κάποιας ελαφρότητος, κάποιου πνεύματος, τέλος πάντων, από τα επιλήψιμα έργα. Αλλά γι' αυτό ακριβώς δεν έπρεπε να παραπονούμεθα. Έπρεπε να είμεθα ενθουσιασμένοι ότι δεν ξεύρουν οι συγγραφείς μας ακόμη να κατασκευάζουν ωραία αισχρά έργα. Όταν η κακοήθεια ενδυθή με το φόρεμα της χάριτος είναι ακαταγώνιστος. Είνε ανυπολόγιστος κοινωνικός κίνδυνος. Και δεν υπάρχει ασφαλέστερος τρόπος ν' αποστραφή ο θεατής την αισχρότητα από του να την παρουσιάξη κανείς ωμήν και ακαλαίσθητον. Απ' αυτής της απόψεως οι αδέξιοι συγγραφείς αισχρών έργων είναι, χωρίς να το θέλουν, οι μεγαλείτεροι ηθικοδιδάσκαλοι. Η υπερβολή και η ασχημία δημιουργούν ακατανίκητον αντίδρασιν και φέρουν αμέσως εις κάποιαν συναίσθησιν και το πλέον πεπωρωμένον κοινόν» (βλ. Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο – Επιδημία», *Ελ. Β.*, 25-5-1925).

⁹⁰⁰ Τη σύνδεση μεταξύ εξπρεσιονισμού και ταχείας κινηματογραφικής εναλλαγής έχουν εντοπίσει κι άλλοι έλληνες λογοτέχνες του Μεσοπολέμου, όπως ο ποιητής Μ. Σπιέρος (Νικήτας Ράντος), ο οποίος το 1932 αναφέρει τα εξής: «Τουναντίον πάρα πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζουν σήμερα ορισμένες καλλιτεχνικές προσπάθειες των εξπρεσιονιστών και υπερρεαλιστών. Αν και έχω επιφυλάξεις και για τις δυο σχολές, νομίζω πως ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίζονται τα σύμβολα είναι καινούργιος και σημαντικός. Είναι σύγχρονος, προδίδει την επίδραση του κινηματογράφου, της μεγάλης ταχύτητας, του μικροσκοπίου, του τηλεσκοπίου, του φασματοσκοπίου. Η τεχνική αυτή είναι η μόνη έως τώρα που μπόρεσε να εκφράσει την εντατική μηχανική ζωή των πόλεων» (βλ. Μ. Σπιέρος, «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης», περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, αρ. 9, Αύγ. 1932, σ. 315, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 234).

θεατρικά έργα σενάρια ευρωπαϊκών κινηματογραφικών επιτυχιών που ανεβάζουν στην αθηναϊκή σκηνή, όπως την *Κόρη των κυμάτων* και την *Οπιομάν* σε διασκευή Μιλτ. Λιδωρίκη. Ας μην ξεχνάμε, ότι και στην παρούσα μεσοπολεμική περίοδο ο Σπύρος Μελάς ανεβάζει το *Καρλ και Άννα* του Leonhard Frank και *Το τέλος του ταξιδιού* του Robert Sherriff, τα οποία έχουν γνωρίσει, επίσης, παγκόσμια κινηματογραφική επιτυχία (το ίδιο γίνεται και στην πρώτη μεσοπολεμική περίοδο με τον *Τυφώνα* του Λέγγελ και τη *Μονμάρτη* του Pierre Frondaie που έχουμε ήδη εξετάσει).

Η επίδραση, λοιπόν, του κινηματογράφου αποτυπώνεται ποικιλοτρόπως στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή είτε με την υιοθέτηση της κατάτμησης σε ταμπλώ⁹⁰¹ στη νέα εγχώρια δραματική παραγωγή, είτε με τη θεατρική διασκευή ευρωπαϊκών κινηματογραφικών σεναρίων απ' τους έλληνες δραματογράφους, είτε με τη μεταφορά στην αθηναϊκή σκηνή ευρωπαϊκών δραμάτων που γνώρισαν παγκόσμια ή πανευρωπαϊκή κινηματογραφική επιτυχία. Τα δράματα της δεύτερης μεσοπολεμικής περιόδου με την πρωτοποριακή τεχνική του κινηματογραφικού μοντάζ είναι *Τα πληγωμένα πουλιά* της Γαλάτειας Καζαντζάκη, το δράμα του Π. Χορν *Στο Πανηγύρι* και το *Εμείς τα ζώα* του Θ. Συναδινού.

Το 3πρακτο δράμα της Γαλάτειας Καζαντζάκη *Πληγωμένα πουλιά* που παριστάνεται από το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά το 1925, εμφανίζει τη σκηνική καινοτομία να παρουσιάζεται σε μια σειρά αυτοτελών δραματικών σκηνών σχεδόν άσχετων της μίας από την άλλη. Κάθε πρόσωπο αποτελεί τον ήρωα ξεχωριστού δράματος και κάθε παρουσιαζόμενο δράμα είναι, επίσης, άσχετο προς τα άλλα. Επιπλέον, όλα αυτά τα άσχετα μεταξύ τους δράματα δεν εκτελούνται επί σκηνής, αλλά διάφορα πρόσωπα εμφανίζονται και αφηγούνται μόνα τους τα παθήματά τους, έτσι ώστε χαρακτηρίζονται από τους σύγχρονους κριτικούς ως “συλλογή δραματικών μονολόγων”⁹⁰². Εδώ πρέπει να τονίσουμε, ότι διατηρούμε όλες τις επιφυλάξεις σχετικά με τις παραπάνω πληροφορίες, καθώς πρόκειται για ένα δράμα που γνωρίζουμε μόνο εκ φήμης, αφού δεν διαθέτουμε το ίδιο το κείμενό του. Έτσι, οι απόψεις και κρίσεις μας γι' αυτό στηρίζονται σε απλές υποθέσεις, καθώς ακόμη κι οι πληροφοριοδότες μας δεν μας παραδίδουν μια πολύ ξεκάθαρη εικόνα.

⁹⁰¹ Το 1929 ο Στέφ. Στεφάνου παίρνει συνέντευξη απ' τον γνωστό δραματογράφο Stefan Zweig, δράμα του οποίου πρόκειται να παιχθεί στην αθηναϊκή σκηνή της επόμενης μεσοπολεμική περιόδου. Ο Zweig μιλά με τα εξής λόγια για τη σύγχρονη ανάγκη κατάτμησης των δραμάτων σε ταμπλώ: «Είνε επικίνδυνον να είνε κανείς σήμερον δραματικός συγγραφεύς, καθ' ην στιγμήν το ευρωπαϊκόν θέατρον ολοσχερώς ανανεούται. Ο κινηματογράφος φαίνεται ότι έδωσε μια σπρωξιά που καταλήγει εις την ραγδαίαν μεταμόρφωσιν του θεάτρου. Το κοινόν είνε περισσότερον ανυπόμονον. Εννοεί περισσότερον τώρα την αξίαν του χρόνου. Θέλει έργα γρήγορα. Με εικόνας ει δυνατόν. Il lui faut des pièces par tableaux. Ίσως μόνον εις την Μόσχαν υπάρχουν θεαταί αντέχοντες ακόμη να βλέπουν έργα χωρίς δράσιν και μεγάλα. Εμείς οι Αυστριακοί δεν έχουμε αυτήν την υπομονή. Και άλλοι λαοί. Ποιος ημπορεί σήμερα ν' ακούση Βάγνερ χωρίς περικοπάς; Και μήπως και οι Γάλλοι, μέσα τους, δεν μουρμουρίζουν ολίγον, με τον βραδύν και επίσημον και πανηγυρικόν ρυθμόν του Κορνηλίου και του Ρακίνα;» (βλ. Στέφ. Στεφάνου, «Ένας περίπατος στον κήπο των γαλλικών γραμμάτων», *Ελ. Β.*, 16-2-1929).

⁹⁰² Βλ. Σ., «*Πληγωμένα πουλιά*», *Ελ. Β.*, 12-8-1925, απ' όπου παίρνουμε και την περιγραφή της δομής του δράματος, αφού το ίδιο το κείμενο του τελευταίου δυστυχώς δεν βρέθηκε.

Πάντως, η παραπάνω καινοφανής δομή του δράματος της Καζαντζάκη που δεν διαθέτει μία κύρια πλοκή, αλλά πολλές επιμέρους, οι οποίες παρουσιάζονται διασπασμένα και διαδοχικά, προξενεί αρκετή εντύπωση στο αθηναϊκό κοινό, αλλά και στον κόσμο των λογίων. Κάποιοι απ' αυτούς την αποδέχονται με ευχαρίστηση, όπως ο ίδιος ο Μελάς που σκηνοθετεί το δράμα⁹⁰³. Αντίθετα, κάποιοι άλλοι, περισσότερο συντηρητικοί, εκπλήσονται δυσάρεστα⁹⁰⁴, με τον ίδιο άλλωστε αρνητικό τρόπο που είχαν αντιδράσει και κατά της καινοφανούς δομής των ταμπλώ της *Τρίμορφης γυναικας* του Ξενόπουλου κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει.

Το δράμα της Καζαντζάκη αποτελεί την πρώτη δειλή απόπειρα της συγγραφέως να χρησιμοποιήσει, έστω κι επιφανειακά, τα μορφικά μέσα του εξπρεσιονιστικού δράματος που πρόκειται να αναπτύξει πολύ περισσότερο και πολύ πιο εμφανώς στο λίγο μεταγενέστερό της δράμα *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου. Εκεί η ίδια πρόκειται πια ανοιχτά να μιλήσει και να εφαρμόσει τους κανόνες του εξπρεσιονιστικού δράματος. Τα *πληγωμένα πουλιά* με τη συνεχή εναλλαγή τόπου και χρόνου δεν διαδραματίζονται, βέβαια, με ονειρικό τρόπο μέσα στο σκοτεινό υποσυνείδητο των ηρώων, ή σε εντελώς φανταστικό έδαφος, όπου καταργούνται οι νόμοι της αιτίας και του αποτελέσματος, όπως συμβαίνει στα ονειροδράματα των Strindberg, Lenormand, Pellerin, Gantillon κι άλλων ευρωπαϊκών νεοσυμβολιστών κι εξπρεσιονιστών συγγραφέων. Εντούτοις, αποτελούν μία πρώτη, έστω πραγματιστική και ρεαλιστική, απόπειρα εφαρμογής της αποσυνδεδεμένης κι επεισοδιακής δομής του εξπρεσιονιστικού δράματος, όπου το κάθε ταμπλώ δημιουργεί από μόνο του ένα θέμα⁹⁰⁵.

Η 2πρακτη νησιώτικη ηθογραφία του Π. Χορν *Στο πανηγύρι* που παριστάνεται το 1928 απ' τον θίασο της Κοτοπούλη, παρουσιάζει τη δομική καινοτομία της ύπαρξης προλόγου κι epilόγου. Ενώ, λοιπόν, οι δύο

⁹⁰³ Ο Σπύρος Μελάς αναφέρει σχετικά με την δραματογράφο, ότι «δεν έχει την αδυναμιάν προσκολλησεως εις ωρισμένας δραματικές μορφάς –αδυναμιάν, η οποία εμποδίζει συνήθως τους θεατρικούς συγγραφείς μας να μεταχειρίζονται με αληθινή καλλιτεχνική ελευθερίαν το υλικόν των. Και δεν έχει τας προλήψεις που συντηρούν ακόμη όλα τα παλαιά θεατρικά καλούπια. Εις τα *Πληγωμένα πουλιά* η τέχνη της μας παρουσιάζεται περισσότερο νέα, περισσότερο ελευθέρα, περισσότερο τολμηρά, περισσότερο αδρά» (βλ. Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο – *Πληγωμένα πουλιά*», *Ελ. Β.*, 3-7-1925). Ο Π. Χορν υπερασπίζεται το δράμα της Καζαντζάκη εναντίον των επικριτών του, τονίζοντας τη μη συνηθισμένη τεχντροπία του, την ανυπαρξία του μύθου και των περιπετειών του “δράματος της κλασικής μορφής”. Καταλήγει ως εξής: «Βέβαια το κοινόν ξαφνιάζεται με τέτοιου είδους καινούργιες τεχντροπίες, δεν είνε συνειθισμένο να της βλέπη, ξέρει μόνο τα παλιά καλούπια, μα εδώ χρειάζεται ο κριτικός κι αυτό είνε το καθήκον του, να ξέρη να καθοδηγή το κοινόν. Πού τέτια μπερκέτια όμως στην Ελλάδα! Εδώ ο κριτικός αντίθετα ζητάει να καθοδηγηθή από το κοινόν, ωτακουστεί τη γνώμη των κομψών κυριών που πιάουν της καρέκλες στις πρώτες παραστάσεις και σα φωνογράφος τη μεταφέρει στη στήλη του» (βλ. Παντελής Χορν, «Ελαιον εις την φιλολογικήν πυράν – *Τα Πληγωμένα πουλιά*», *Ελ. Β.*, 15-8-1925).

⁹⁰⁴ Κριτικός αναφέρει τα εξής: «Αλλ' οι θεαταί δεν έμειναν καθόλου ενθουσιασμένοι από την νέαν τεχντροπίαν της αξιολόγου συγγραφέως. Δεν πρέπει να νομισθή όμως εξ αυτού ότι το έργον στερείται αξίας φιλολογικής και ενδιαφέροντος. Αλλ' όπως εχαρακτηρίσθη από τους θεατάς τα *Πληγωμένα πουλιά* είνε μυθιστόρημα το οποίον αντί να διαιρείται εις κεφάλαια έχει καταταμηθή εις σκηνάς. Θα είνε δε αναμφιβόλως θαυμάσιον ως διάβασμα» (βλ. *Σ.*, «*Πληγωμένα πουλιά*», *Ελ. Β.*, 12-8-1925).

⁹⁰⁵ Σχετικά με το χαρακτηριστικό της αποσυνδεδεμένης ονειρικής μορφής του εξπρεσιονιστικού δράματος και των προδρομικών στριντιμπεργικών ονειροδραμάτων, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σ. 4, Garten, ό.π., σ. 103 και Brockett, ό.π., σ. 568.

κύριες πράξεις διαδραματίζονται στο παρελθόν και αφηγούνται γεγονότα που έχουν ήδη γίνει, αντίθετα ο πρόλογος κι ο επίλογος λαμβάνουν χώρα στο παρόν. Οι δύο κύριες πράξεις αποτελούν, λοιπόν, το αντικείμενο αφήγησης της γριάς ηρωίδας Γραμματικής προς τα εγγόνια της εν είδει παραμυθιού. Σ' αυτές τις πράξεις εξιστορείται η παρελθοντική ζωή και τύχη των γονιών τους. Ως προς τη συγκεκριμένη δομή του δράματός του ο Χορν προφανώς δεν επηρεάζεται από την αντίστοιχη κάποιου πρωτοποριακού ευρωπαϊκού δράματος, αλλά από το αισθηματικό εμπορικό δράμα του αμερικανού Edward Sheldon *Ρομάντσο (Romance)*, το οποίο πρωτοπαριστάνεται στην ελληνική σκηνή δύο χρόνια πιο πριν, το 1926, απ' τον θίασο Κυβέλης⁹⁰⁶.

Ο Θ. Συναδινός κατά τη διάρκεια της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου στο συμβολικό δράμα του σε 8 εικόνες *Εμείς τα ζώα* που παίζεται το 1931 απ' τον θίασο των Ηνωμένων Καλλιτεχνών, εφαρμόζει την τεχνική κατάτμησης του δράματος σε ταμπλώ που εναλλάσσονται με κινηματογραφική ταχύτητα. Εφαρμόζει, επίσης, την τεχνική των φλας-μπακ που χρησιμοποιεί κι ο Π. Χορν στο προαναφερθέν δράμα του. Ο Συναδινός μιμείται καταφανώς την εξπρεσιονιστική τεχνική του 3πρακτου αστυνομικού δράματος σε 10 εικόνες του Elmer Rice *Είναι ένοχος ο Πάρκερ;* που παριστάνεται στην ελληνική σκηνή ένα χρόνο πριν την παράσταση του δράματος του έλληνα συγγραφέα, δηλαδή το 1930. Ακόμη κι η υπόθεση του δράματος του Συναδινού φέρει καταφανείς ομοιότητες με το αντίστοιχο του Rice: η κυρίως πλοκή λαμβάνει χώρα σε παρόντα χρόνο μέσα στο δικαστήριο, όπου ο ήρωας απολογείται για τον φόνο που διέπραξε, ενώ μέσω διαδοχικών φλας-μπακ στο παρελθόν παρακολουθούμε ζωντανά επί σκηνής τα πραγματικά γεγονότα που ώθησαν τον ήρωα στη συγκεκριμένη πράξη του. Βέβαια, δύο χρόνια πριν απ' την παράσταση του δράματος του Συναδινού, στην αθηναϊκή σκηνή παρουσιάζεται το 1929 απ' τον θίασο του Άγγελου Αμηρά κι ένα άλλο δικαστικό αμερικανικό δράμα που δεν ανήκει στον χώρο της πρωτοπορίας, αλλά στο εμπορικό θέατρο: *Η δίκη της Μαίρης Ντάνκαν* του Bayard Veiller. Το δράμα αυτό, χωρίς την τεχνική του φλας-μπακ, εκτυλίσσεται, εντούτοις, μέσα σε δικαστήριο, όπου εκδικάζεται ένας φόνος. Ίσως ο έλληνας δραματογράφος να επηρεάστηκε και απ' αυτό το εμπορικό δράμα κι όχι μόνο απ' το αντίστοιχο του πρωτοπόρου Elmer Rice. Όπως και νά' χει το πράγμα, η τεχνική του φλας-μπακ που χρησιμοποιεί στο δράμα του ο Συναδινός, θεωρείται από τη μεσοπολεμική κριτική επαναστατική, καθώς ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει:

«Ο συγγραφέας, για το νεοελληνικό θέατρο τουλάχιστον, έκαμε την πρωτοτυπία, απαράλλακτα όπως και στον κινηματογράφο, ν' αναπαραστήσει όλα τα καθήκαστα της ζωής του ζεύγους Βρετού καθώς και την σκηνή του στραγγαλισμού. Ο Γιώργος Βρετός, ο σύζυγος, στο δικαστήριο και μετέπειτα μπροστά στο προσκήνιο διηγείται το δράμα, υπεραμύνεται των αρχών του, προπαγανδίζει την τιμωρία των προδοτών του καθήκοντος. [...] Το νέον έργο του κ. Συναδινού έχει διαιερεθή σε πολλά ταμπλώ κατά το σύστημα των πρωτοπορειικών δραμάτων»⁹⁰⁷.

Οι προαναφερθείσες πρωτοποριακές τεχνικές πρόκειται να εφαρμοσθούν ευρέως από τους έλληνες δραματογράφους κατά την επόμενη

⁹⁰⁶ Τη δομική ομοιότητα των δύο δραμάτων παρατηρεί κι ο Μιχ. Ροδάς (βλ. μ. ρ., «Από το θέατρον – Στο πανηγύρι», *Ελ. Β.*, 5-12-1926).

⁹⁰⁷ «Από το θέατρον – *Εμείς τα ζώα*», *Ελ. Β.*, 17-5-1931.

μεσοπολεμική περίοδο, όπως θα δούμε και παρακάτω. Η κατάτμηση των ελληνικών δραμάτων σε ταμπλώ πρόκειται να γίνει σχεδόν κοινός τόπος από το 1932 και ύστερα, χωρίς, όμως, μ' αυτόν τον τρόπο να δημιουργείται ένας αληθινά πρωτοποριακός τύπος ελληνικού δράματος. Οι εγχώριοι δραματογράφοι κρατούν μόνο τους επιφανειακούς τύπους, το εξωτερικό κενό γράμμα των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών δραμάτων, επιχειρώντας να τα εφαρμόσουν σ' ένα κατά τ' άλλα συμβατικό δραματικό περιεχόμενο.

Τα ελληνικά δράματα που ήδη εξετάσαμε για την πρωτοποριακή δομή τους, πρόκειται να τα συναντήσουμε και παρακάτω στη ροή του παρόντος κεφαλαίου, όταν θα μιλήσουμε για το ψυχολογικό δράμα, για το ρεαλιστικό δράμα πάνω στα μπσενικά χνάρια και για τη νησιώτικη ηθογραφία, καθώς το περιεχόμενο των *Πληγωμένων πουλιών* ανήκει στην πρώτη κατηγορία, αυτό του έργου *Εμείς τα ζώα* στη δεύτερη κι αυτό του έργου *Στο πανηγύρι* στην τρίτη. Σχεδόν σε καμία περίπτωση –εκτός ίσως από το *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* της Γαλάτειας Καζαντζάκη κι αυτό πάλι εν μέρει– τα ελληνικά μεσοπολεμικά δράματα δεν πρόκειται να εφαρμόσουν την ονειρική δομή των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών δραμάτων που καταργεί κάθε αίσθηση χωροχρόνου, προκειμένου να μας μεταφέρει στην άναρχη δομή του ονείρου και του υποσυνείδητου, όπου τα πρόσωπα διπλασιάζονται, πολλαπλασιάζονται, διχοτομούνται, ή γίνονται ένα, όπου η πραγματικότητα εναλλάσσεται με το όνειρο κι όπου ο κλασικός ενιαίος μύθος καταργείται και κατακερματίζεται. Συνεπώς, παρόλο που οι έλληνες συγγραφείς χρησιμοποιούν καινοφανείς κινηματογραφικές - εξπρεσιονιστικές μεθόδους στη δόμηση των δραμάτων τους, εντούτοις θα παραμείνουν ανάλογα με την κάθε περίπτωση προσηλωμένοι στο γνωστό δραματικό περιεχόμενο του ρεαλισμού, της ψυχογραφίας, της ηθογραφίας, ακόμη κι αυτού του ιστορικού - πατριωτικού βιογραφικού δράματος.

Εξετάσαμε ήδη στο υποκεφάλαιο του ευρωπαϊκού νεορεαλιστικού δράματος την τάση ενασχόλησης των ευρωπαίων δραματογράφων με την πολεμική θεματολογία, η οποία μεταφέρεται στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή κι η οποία, όπως είναι φυσικό, επηρεάζεται από τα πρόσφατα γεγονότα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου (*Καρλ και Άννα* του Leonhard Frank και το *Το τέλος του ταξιδιού* του Robert Sherriff). Η τάση αυτή, και ιδίως το δράμα του Sherriff που γνωρίζει αξιολύγιστη παγκόσμια επιτυχία στις μεσοπολεμικές ευρωπαϊκές σκηνές, πρόκειται να επηρεάσει σε πολύ μικρό ποσοστό και τους έλληνες δραματογράφους στην παρούσα μεσοπολεμική περίοδο με ένα και μοναδικό δείγμα, καθώς και στην επόμενη με άλλο ένα του Θ. Συναδινού. Έτσι, το 1931 παίζεται απ' το Λαϊκό Θέατρο του Βασιλή Ρώτα το 4πρακτο δράμα του Θάνου Κωτσόπουλου *Ο πόλεμος τελείωσε*, όπου ο ηθοποιός εμφανίζει για πρώτη φορά το δραματουργικό του ταλέντο κερδίζοντας, μάλιστα, και το πρώτο βραβείο του Καλοκαιρινείου δραματικού διαγωνισμού του 1934. Το δράμα είναι αντιπολεμικό, μεταφέρει ειρηνιστικά μηνύματα και τοποθετείται ιδεολογικά εναντίον της λαίλαπας του πολέμου⁹⁰⁸, όπως ακριβώς και το δράμα του Sherriff. Επιπλέον, δεν αφορά

⁹⁰⁸ Ο εισηγητής της επιτροπής του Καλοκαιρινείου δραματικού διαγωνισμού Ν. Κυπαρίσσης αναφέρει τα εξής για τα ειρηνιστικά μηνύματα του δράματος του Κωτσόπουλου: «Επεισόδιον του παγκοσμίου πολέμου δραματοποιηθέν. [...] Επεισόδιον αναφερόμενον εις τα εν τη θαλάσση μεταξύ Άγγλων και Γερμανών συμβάντα. [...] Αι πράξεις του Κυβερνήτου διδάσκουν την υψίστην φιλοπατρίαν και την

στη συμμετοχή των Ελλήνων στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλ’ αντίθετα σ’ αυτή των Άγγλων και των Γερμανών, οι οποίοι είναι και οι πρωταγωνιστές του.

Το δράμα του Κωτσόπουλου, όπως και το μεταγενέστερο του Θ. Συναδινού *Νικητής*, δεν επηρεάζονται μόνο από το έργο του Sherriff, αλλά προφανώς από έναν ολόκληρο κύκλο ευρωπαϊών κι ελλήνων πεζογράφων. Οι πεζογράφοι αυτοί ασχολούνται με το πολεμικό –ή μάλλον αντιπολεμικό– μυθιστόρημα και διήγημα κατά τις δεκαετίες του 1920 και ’30, όταν πια κατασταλάζουν περισσότερο οι μνήμες και τα βιώματα των ανθρώπων από την παγκόσμια σύρραξη του 1914-1918. Στην Ευρώπη, εκτός απ’ τον πεζογράφο Remark, μια ολόκληρη πλειάδα αντιμιλιταριστών διηγηματογράφων ασχολείται από τις αρχές της δεκαετίας του ’20 με το ζήτημα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου μεταδίδοντας ειρηνιστικά μηνύματα, όπως οι H. Barbusse, G. Duhamel, R. Dorgelès, A. Latzko, A. France, G. Brandes, Bl. Ibanez, Up. Sinclair, St. Zweig, H. G. Wells, G. Hauptmann, Μπαλέβι-Μπελορούσοφ, Λουντιμίλ Στογιάνοφ. Στην Ελλάδα κατά το τέλος της ίδιας δεκαετίας, αλλά και κατά την επόμενη, εμφανίζονται τα πρώτα σημαντικά αντιπολεμικά μυθιστορήματα με τη “Ζωή εν τάφω” του Στρατή Μυριβήλη, το διήγημα του Νίκου Κατηφόρη “Ηρωες”, “Το νούμερο 31.328” του Ηλία Βενέζη, η “Ιστορία ενός αιχμαλώτου” του Στρατή Δούκα, τα οποία αμφισβητούν τον επικό - ηρωικό χαρακτήρα του πολέμου⁹⁰⁹, όπως κι ο κεντρικός άγγλος ήρωας του δράματος του Κωτσόπουλου. Ο τελευταίος, παρόλες τις τιμές που του απονέμονται για τον τορπιλισμό εχθρικού γερμανικού πλοίου, βλέπει εφιάλτες για τις αθώες ανθρώπινες ψυχές που χάθηκαν απ’ αυτή του την πράξη, ακυρώνοντας έτσι την αξία του ίδιου του ήρωισμού και κατατρεχόμενος από τύψεις φονιά. Μέσω των ρεαλιστικών δραμάτων του Κωτσόπουλου και του Συναδινού, αλλά και μέσω των προαναφερθέντων ελληνικών διηγημάτων και μυθιστορημάτων, η ελληνική δραματογραφία και πεζογραφία αποσπώνται από τον προγενέστερο πατριωτικό ρητορικό μεγαλόστομο μοντέλο λογοτεχνίας που προωθούσε τους ελληνικούς πολεμικούς ηρωισμούς στα διάφορα πεδία μαχών και την τόνωση του εθνικού αισθήματος και προχωρά σ’ ένα νέο μοντέλο διεθνούς ρεαλιστικής αντιπολεμικής λογοτεχνίας, η οποία αδελφώνει τους λαούς.

Όπως η ελληνική αντιμιλιταριστική πεζογραφία αργεί ν’ αναπτυχθεί σε σχέση με την αντίστοιχη ευρωπαϊκή, αρχίζοντας να παρουσιάζει τα πρώτα δείγματά της κατά το 1930, το ίδιο συμβαίνει και με τη λιγοστή αντιπολεμική ελληνική δραματογραφία, αφού το δράμα του Κωτσόπουλου παρουσιάζεται το 1931, ενώ ο *Νικητής* του Συναδινού πρόκειται να παρουσιασθεί το 1933. Μάλιστα, τα δύο ελληνικά αντιπολεμικά δράματα δεν μεταδίδουν τα ειρηνιστικά τους μηνύματα μέσω ελλήνων

έννοιαν του καθήκοντος. Τα παραληρήματα του πληγωμένου ήρωος υιού του, του αξίως υπέρ πατρίδος πεσόντος, διδάσκουν την μεγίστην ανθρωπιστικήν αλήθειαν, ήτις καταδικάζει τον πόλεμον, ως ολέθριον και ανίερρον πράγμα, κατά το οποίον όλα τα κατορθώματα προέρχονται από την μέθην, εις την οποίαν ευρίσκονται οι αγωνιζόμενοι και μαχόμενοι και ουχί από συναίσθησιν ακριβή και ψυχράν των πραττομένων. Καταδικάζει εαυτόν δια τα κατορθώματά του, δια τα οποία όλοι τον εξυμνούν ως ήρωα» (βλ. Θάνος Κωτσόπουλος, *Ο πόλεμος τελείωσε*, εκδ. Μ. Γ. Βασιλείου, Αθήνα, χ.χ., σ. 5).

⁹⁰⁹ Σχετικά με την ευρωπαϊκή κι ελληνική αντιμιλιταριστική πεζογραφία, βλ. Εισαγωγή του Παν. Μουλλά στον τομ. α΄ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 65-70, Χριστίνα Ντουριά, ό.π., σσ. 66-68 και Επαμ. Μπαλούμης, ό.π., σσ. 161-209.

πρωταγωνιστών που παίρνουν μέρος στον Α΄ Παγκόσμιο, αλλά μέσω των ευρωπαϊών αντιμαχόμενων. Αντίθετα, η ελληνική μεσοπολεμική πεζογραφία προοδεύει ακόμη περισσότερο σ' αυτό το ζήτημα, αφού προχωρά στην περιγραφή των πολεμικών δοκιμασιών ηρώων ελληνικής ιθαγένειας. Ο πεζογράφος Κώστας Παρορίτης, προσπαθώντας ήδη από το 1920 να δώσει μια εξήγηση στο φαινόμενο καθυστέρησης της ανάπτυξης της ελληνικής αντιπολεμικής λογοτεχνίας, επισημαίνει:

«Ο πόλεμος που από τα 1912 εξακολουθεί να καταπιέζει τον λαό, δεν βρήκε ακόμα τον αντίκτυπό του στη λογοτεχνία, δεν μίλησε, δεν άγγιξε καν την ψυχή του Έλληνα συγγραφέα. Η σύγχρονη τέχνη αγνόησε όχι μόνο τον δικό της, τον εθνικό, μα και τον παγκόσμιο πόλεμο με όλες τις ανατροπές που έφερε, με όλες τις νεώτερες συνθήκες που δημιούργησε. [...] Τώρα τελευταία ο κ. Δ. Ταγκόπουλος, με το τελευταίο του δράμα ο *Λυτρωμός* [το οποίο δεν παίζεται στη μεσοπολεμική σκηνή], δοκιμάζει μια γενναία σοσιαλιστική προσπάθεια πάνω στο φαινόμενο του τελευταίου πολέμου. [...] Στην προσπάθειά μου να δώσω κάποια εξήγηση στο περίεργο αυτό ψυχολογικό φαινόμενο, δύο ερμηνείες μου παρουσιάζονται πιθανότερες. Πρώτο: Ο πόλεμος δεν είτανε αρκετά καταθλιπτικός για μας ούτε σε θυσίες αιμάτων, ούτε σε θυσίες περιουσιών. [...] Έτσι μας έλειψε το ξεχείλισμα εκείνο του πόνου που είναι φαίνεται απαραίτητο για να αντλήσει η τέχνη. [...] Πρέπει να προστέσωμε στην έλλειψη της αναγκαίας συγκίνησης και την απουσία από κάθε ίχνος φιλοσοφικής σκέψης. Το Ρωμαίικο μυαλό περνάει τώρα την περίοδο της παιδικής ηλικίας και ανυποψίαστο γυρίζει τα μάτια του ανοιχτά, πλάνα, μπρος στα φαινόμενα της ζωής. Δεν έμαθε ακόμα την τέχνη να βλέπει, δηλαδή να φιλοσοφεί. Ο πόλεμος είναι φιλοσοφία. [...] Για τέτοια αψηλά πετάγματα ο Ρωμαίικος νους δεν απόχτησε ακόμα τα αναγκαία φτερά. Ζει στη μακάρια περίοδο του υποκειμενισμού, είναι λυρικός, αισθηματικός, αυτόρμητος.»⁹¹⁰.

⁹¹⁰ Βλ. Κώστας Παρορίτης, «Ο πόλεμος στη λογοτεχνία μας», περ. *Γράμματα Αλεξανδρείας*, Νέα Περίοδος, αρ. 1, Ιούλιος – Αύγουστος 1920, σσ. 145-149, αναδημοσιευμένο στον τομ. α΄ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 175-179.

3. Ο ΑΠΟΗΧΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ: ΑΝΤΙΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ

α. Συμβολισμός

Εξετάσαμε ήδη από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο την ύπαρξη ορισμένων νέων ελληνικών νεορομαντικών νεοσυμβολιστικών δραμάτων που επηρεάζονται από το κίνημα του ευρωπαϊκού συμβολισμού του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα. Εξετάσαμε, επίσης, τους λόγους, για τους οποίους η επίδραση κι η αφομοίωση των αρχών ενός παλαιότερου ευρωπαϊκού καλλιτεχνικού κινήματος παρουσιάζεται ως πρωτοποριακή κίνηση στην Ελλάδα τόσο αργά όσο στον Μεσοπόλεμο. Η τάση του ελληνικού όψιμου συμβολισμού συνεχίζεται και κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία -χωρίς, βέβαια, να συνδέεται με τους ευρωπαίους νεορομαντικούς νεοσυμβολιστές της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας Lenormand, Gantillon, Ansky. Οι έλληνες συγγραφείς που εκπροσωπούν αυτή την τάση, είναι οι Μιχάλης Αναστασίου, Βελισσάριος Φρέρης, Άγγελος Σημηριώτης, Αντίοχος Κυπριόλεων, Π. Χορν, Γιάννης Σιδέρης, Αλέκος Γαλανός, Αντιγόνη Μπέλλου και Ζαχαρίας Παπαντωνίου. Τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα του νεορομαντικού νεοσυμβολιστικού ρεύματος είναι το 3πρακτο δράμα σε 5 εικόνες *Αστραία* του Άγγελου Σημηριώτη που βραβεύεται το 1930 απ' την Ακαδημία Αθηνών και παίζεται το ίδιο έτος απ' το Λαϊκό Θέατρο του Βασιλή Ρώτα, και το μονόπρακτο σε 3 εικόνες των Μιχάλη Αναστασίου – Βελισσάριου Φρέρη *Στη βίλα με τα γιασεμιά* που παίζεται το 1930 απ' το Ελληνικό Ωδείο. Επιπλέον, μαθαίνουμε, ότι το δράμα του Σημηριώτη πρωτοπαίχθηκε εκτός Αθηνών, στην Σμύρνη και στην Πόλη, μεταξύ 1908-1910⁹¹¹.

Η *Αστραία* του Σημηριώτη⁹¹² αποτελεί ένα μυστηριακό έργο, μία έρευνα στο ανθρώπινο υποσυνείδητο, όπου επικρατεί η σύγχυση φαντασίας και πραγματικότητας, η σύγχυση της αληθινής και της ονειρικής ταυτότητας του ατόμου, καθώς κι η σύγχυση παρόντος - παρελθόντος. Κυριαρχούν, επίσης, ο ποιητικός τόνος με τις φιλοσοφικές αναφορές, ο ρόλος της Μοίρας και γενικά του αγνώστου και του μυστηριακού, η μεταφυσική θεώρηση του ανθρώπου. Επιπλέον, βρίσκουμε πολλαπλούς συμβολισμούς:

⁹¹¹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Θέατρον φαντασίας – *Αστραία*», *Ελ. Β.*, 20-9-1929.

⁹¹² Ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει, πως η πρώτη πράξη του έργου είναι αλλαγμένη στη μορφή της κι όχι στην ουσία της, ενώ την αλλαγή αυτή επέβαλλε η ζωντανή παρουσίαση του έργου στη σκηνή. Η πρωτεϊκή μορφή του δράματος τυπώθηκε πριν από χρόνια σε περιοδικό της Σμύρνης. Η σημερινή *Αστραία* δεν έχει καμία σχέση με την πρώτη εκδοχή της, καθώς ο μόνος κοινός πυρήνας είναι η σκηνή της Μοίρας. Έτσι, ο Σημηριώτης καταλήγει στο συμπέρασμα, πως η νέα *Αστραία* του είναι έργο απ' άκρη σ' άκρη νέο, παρά τη παλαιά του σύλληψη και το προγενέστερό του σχέδιασμα. Πρέπει, λοιπόν, να διαβαστεί και να παρασταθεί χωρίς κανενός είδους ανακάτεμα με την προηγούμενη εκδοχή (βλ. Σημείωμα του Άγγελου Σημηριώτη στην έκδοση της *Αστραίας*, Νεοελληνικών Θεάτρων, 1-5, Λ. Κατσαρός, Αθήνα, 1929, σσ. 87-88). Ο Μιχ. Ροδάς σε άρθρο του στον ημερήσιο αθηναϊκό τύπο δευκρινίζει, ότι μετά την παράσταση του δράματος στη Σμύρνη και την Πόλη μεταξύ 1908 και 1910, το έργο δημοσιεύεται σε αρκετές συνέχειες στις σελίδες του φιλολογικού και καλλιτεχνικού περιοδικού της Σμύρνης *Κόσμος*, ενώ το 1929 κυκλοφορεί στο ιδιαίτερο βιβλίο που έχουμε κι εμείς στη διάθεσή μας, με τον πρόλογο του Παλαμά και του Νιρβάνα (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Θέατρον φαντασίας – *Αστραία*», *Ελ. Β.*, 20-9-1929).

της Μοίρας με τη μορφή της μπόρας, της αντίθεσης, αλλά και ταύτισης έρωτα - θανάτου, τους γλάρους - σύμβολα της ελευθερίας, της “στρίγγλας” άγνωστης απειλητικής θάλασσας - συμβόλου του σκοτεινού μέλλοντος του ανθρώπου.

Ο ίδιος ο συγγραφέας αποκαλεί το έργο του “δράμα και όχι, γραμμένο σε διάλογο, μία πραγματεία φιλοσοφική”⁹¹³. Ο Κωστής Παλαμάς που προλογίζει την έκδοσή του, το χαρακτηρίζει ως “ιστορία του πραγματικού κόσμου συνυφασμένη με ποίηση”. Εντοπίζει τα παράλληλα στοιχεία του άχρονου και του σύγχρονου, τη σύνδεση του ποιητικού οράματος και του δραματικού έργου, το περιβάλλον της μυστικοπάθειας και της “μυστικοζωίας”, την ψυχολόγηση των ηρώων αδιάκριτα απ’ τα πράγματα κι απ’ τα θαύματα. Ο ίδιος τονίζει, επίσης, τη νιτσεικής καταβολής μεταφυσική ύπαρξη των “συνειδητά πραγματικών φυσικών κι υποσυνειδητά θεοσοφικών υπερφυσικών χαρακτήρων – σώματα και ψυχές”, την ενόραση του μοιραίου, το σπάραγμα των ψυχών, την ύπαρξη της αρχαίας ελληνικής έννοιας “ένωσις και διάκρισις” (αντάμωμα και χωρισμός). Τέλος, αναφέρεται στην εμφάνιση “του σπαράγματος των απόκρυφων ιδεών, του εκστατικού αινίγματος της ζωής” που προκύπτουν απ’ τα “συνηθισμένα φανερώματα του πραγματικού”, δηλαδή απ’ το “μυστικό ξεσκέπασμα των πραγμάτων”⁹¹⁴. Το έργο παραπέμπει καθαρά στην ατμόσφαιρα των αντιρεαλιστικών δραμάτων του Oscar Wilde⁹¹⁵. Παραπέμπει, επίσης, στην ατμόσφαιρα των έργων των Maeterlinck, D’Annunzio, Ibsen, καθώς και στο βαγκνερικό θέατρο, όπως επισημαίνει κι ο Σίμος Μενάρδος, πρόεδρος της Ακαδημίας Αθηνών. Ο τελευταίος, παρότι βραβεύει το δράμα, εντούτοις, όλως παραδόξως, το υποτιμά γι’ αυτές του τις φιλολογικές ομοιότητες με το κίνημα του ευρωπαϊκού συμβολισμού του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα⁹¹⁶.

Η *Αστραία* μας δίνει την εντύπωση της επιτομής όλων των νεορομαντικών δραμάτων της νέας ελληνικής παραγωγής της πρώτης

⁹¹³ Βλ. το Σημείωμα του Άγγελου Σημηριώτη στην έκδοση της *Αστραίας*, ό.π.

⁹¹⁴ Βλ. Προλεγόμενα του Κωστή Παλαμά στην έκδοση της *Αστραίας*, ό.π., σσ. 7-10. Ο Παύλος Νιρβάνας, επίσης, μιλά για το ποιητικό στοιχείο του δράματος, για τις μεταφυσικές ανησυχίες μιας αφυπνιζόμενης συνειδησης των προαιώνιων περασμένων της ηρωίδας, για τη δύναμη του υποσυνειδητού της τελευταίας και για την ένωση του φανταστικού με το πραγματικό. Καταλήγει θέτοντας το εξής ερώτημα: «Ο ποιητής έγραψεν άραγε το δράμα της μετενσαρκώσεως ή το δράμα του υποσυνειδητού; Είμεθα ελεύθεροι να το πάρωμεν όπως θέλωμεν. Έγραψεν, απλούστατα, ένα έργον αγνής ποιήσεως. Και δια την ποίησιν δεν υπάρχει πραγματικότης και φαντασία. Η ποίησις είνε η ένωσις του πραγματικού με το φανταστικόν εις μίαν αιθερίαν ουσίαν. Και την ένωσιν αυτήν επραγματοποίησεν ο Άγγελος Σημηριώτης, με ένα τρόπον, ομολογώ, θαυμαστόν» (βλ. δημοσίευμα του Παύλου Νιρβάνα με τίτλο «*Αστραία*» στην *Εστία*, 23-7-1929, αναδημοσιευμένο στην έκδοση του δράματος, ό.π., σσ. 11-12).

⁹¹⁵ Ο Άλκης Θρύλος τονίζει την ομοιότητα της τεχνοτροπίας της *Αστραίας* με τη *Φλωρεντινή τραγωδία* του Wilde (βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σ. 324).

⁹¹⁶ Βλ. την κρίση του Σίμου Μενάρδου για το δράμα, όπου το χαρακτηρίζει επιτιμητικά “υπερρωμαντικόν, εκφεύγον της πραγματικότητος και ενθυμίζον Μαίτερλιγκ, Ντ’ Αννούντιο, Ίψεν, Βάγκνερ” («Θεατρικός κόσμος», *Ελ. Β.*, 26-3-1930). Βλ., επίσης, την απάντησή του ίδιου του Σημηριώτη στον επικριτή του (Άγγελος Σημηριώτης, «Μία επιστολή του κ. Σημηριώτη δια την *Αστραία*», *Ελ. Β.*, 27-3-1930). Εκτός από τον Σίμο Μενάρδο, υπάρχουν, όμως, κι άλλοι κριτικοί που απορρίπτουν το δράμα λόγω του υπερομαντισμού του, όπως ο Μιχ. Ροδάς που το αποκαλεί “νεφέλωμα, υστερική ερωτική ιστορία μετεμψυχώσεως, χωρίς καμμιά ιδιαίτερη συγκίνησι και χωρίς το ελάχιστο ίχνος πραγματικότητος” (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Θέατρον φαντασίας – *Αστραία*», *Ελ. Β.*, 20-9-1929, καθώς και Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Δύο μονόπρακτα», *Ελ. Β.*, 13-8-1930).

μεσοπολεμικής επταετίας, καθώς μέσα της ενυπάρχουν όλα τα επιμέρους στοιχεία των νεοσυμβολικών ελληνικών δραμάτων της περιόδου 1918-1924. Έτσι, την τοποθέτηση της δράσης της σε βενετσιάνικο πύργο αιγαιοπελαγίτικου νησιού που θυμίζει ατμόσφαιρα ιταλικής Αναγέννησης, καθώς και το προμάντεμα του μοιραίου, τα έχουμε ήδη συναντήσει στα παραμυθοδράματα του Ι. Πολέμη *Μια φορά κι έναν καιρό* (1923), *Μια νύχτα με φεγγάρι* (1918), καθώς και στο δράμα του Λαέρτη Λάρμη *Η τραγωδία της ζήλειας* (1918). Τη σύγκριση παρελθόντος και παρόντος, ονείρου και πραγματικότητας που παρατηρούμε στην *Αστραία*, τα έχουμε ήδη συναντήσει στο *Νυχτερινό τραγούδι* του Γιάγκου Αργυρόπουλου (1919) και στο *Ένας όρκος* του Γ. Κορομηλά (1919). Τέλος, την κυρίαρχη θαλασσινή ονειρική γυναικεία φιγούρα, καθώς και το θέμα της μετενσάρκωσής της, τα έχουμε ήδη συναντήσει στην *Κόρη των κυμάτων* του Μιλτ. Λιδωρίκη (1918).

Τα τελευταία στοιχεία –η έλξη της ηρωίδας για τη θάλασσα που συμβολίζει το άγνωστο, ο εραστής που εμφανίζεται μέσα από τη θάλασσα και την καλεί κοντά του κι η διπλή ονειρική υπόσταση της ηρωίδας που στην πραγματική της ζωή επιθυμεί τη σταθερότητα και την ασφάλεια της οικογένειας, ενώ στα όνειρά της επιθυμεί τα θαλασσινά ταξίδια στο άγνωστο και στην ελευθερία- μας παραπέμπουν πολύ καθαρά στην ιμπσενική *Κυρά της θάλασσας*. Θα λέγαμε, πως η *Αστραία* αποτελεί σχεδόν αντιγραφή του ιμπσενικού συμβολικού δράματος, ενώ η μόνη τους διαφορά έγκειται στην κατάληξή τους. Ενώ, δηλαδή, η ιμπσενική Ελίντα αποφασίζει στο τέλος να παραμείνει με τον γήινο άνδρα της και να επιχειρήσει ν' αναπτύξει μια αληθινή σχέση αγάπης και κατανόησης μαζί του, αφήνοντας τον μυστηριώδη ονειρικό θαλασσινό εραστή της, η Βάγγω της *Αστραίας* κατά το γήινο πραγματικό παροντικό ήμισυ της μένει, επίσης, με τον άνδρα της. Κατά το άλλο, όμως, ονειρικό παρελθοντικό συμβολικό της ήμισυ σαλπάρει με τον προαιώνιο εραστή της Πάλμα. Τον τελευταίο η συμβολική μη-πραγματική ύπαρξη της Αστραίας τον είχε ερωτευθεί προ 500 ετών σε μια αναγεννησιακή ιταλική πόλη και τελικά τον βρήκε μετά από αιώνες εναγώνιας αναζήτησης. Στην *Αστραία*, εκτός από τη δυαδικότητα της ύπαρξης της ηρωίδας, λειτουργεί και η δυαδικότητα του συζύγου της, Ανδρέα, που, εκτός από παροντικός σύζυγος της Βάγγως, είναι κι ο ονειρικός παρελθοντικός σύζυγος της Αστραίας, ο βαρώνος, ο οποίος εμπόδισε την εκπλήρωση του έρωτα της φανταστικής ηρωίδας με τον Πάλμα πριν από 500 χρόνια.

Το μονόπρακτο σε 3 εικόνες των Μιχάλη Αναστασίου – Βελισσάριου Φρέρη *Στη βίλα με τα γιασεμιά*, ενώ σ' ένα πρώτο εξωτερικό επίπεδο ασχολείται με ένα κοινωνικό ρεαλιστικό ζήτημα –τον γάμο μιας κόρης με γαμπρό που της επιβάλλουν οι γονείς της κι όχι με τον αγαπημένο της- εντούτοις, είναι γραμμένο πάνω σε μία μη-ρεαλιστική βάση που παραπέμπει στις αρχές του συμβολισμού. Το δράμα περιέχει αρκετά σύμβολα: την ονειρική φιγούρα της άτεγκτης επιβλητικής και μαυροφορεμένης Μάμμης που συμβολίζει τη γονική αυταρχικότητα και τα γιασεμιά που περιτριγυρίζουν τη βίλα, ναρκώνοντας την ανθρώπινη θέληση με τη μεθυστική μυρωδιά τους. Τα τελευταία συμβολίζουν την παθητικότητα της κόρης μπροστά στις γονικές επιταγές. Ανάμεσα στην πραγματιστική αντικειμενική ροή των γεγονότων παρεμβάλλεται, επίσης, ζωντανά επί σκηνής το όνειρο - εφιάλτης της κόρης που προεικάζει τον βεβιασμένο γάμο

της μ' ένα μεσήλικα φίλο των γονιών της, ενώ από την αρχή του δράματος επικρατεί η εφιαλτική αίσθηση του επικείμενου μοιραίου. *Η βίλα με τα γιασεμιά* κινείται, λοιπόν, μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, μεταξύ φαντασίας κι αντικειμενικότητας, μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, όπως ακριβώς η *Αστραία* του Σημηριώτη κι όπως, επίσης, το γενικότερο λογοτεχνικό έργο του Βελισσάριου Φρέρη. Ο Φρέρης και στην πεζογραφία του περνά εύκολα από τον συμβολισμό στον ρεαλισμό, γεγονός συνηθισμένο στον κύκλο των ελλήνων λογοτεχνών, ιδίως κατά τη δεκαετία του '20⁹¹⁷.

Ορμώμενοι από τον δραματογραφικό και πεζογραφικό συνδυασμό συμβολισμού και ρεαλισμού του Β. Φρέρη ανοίγουμε μία παρένθεση σχετικά με κάποιους έλληνες πεζογράφους και δραματογράφους που ακολουθούν παρόμοιο δρόμο. Εκτός, λοιπόν, από τον Φρέρη, υπάρχουν κι άλλοι έλληνες λογοτέχνες της γενιάς του '20, όπως οι Ν. Χάγερ-Μπουφίδης και Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, οι οποίοι περνούν εύκολα από τον συμβολισμό στον ρεαλισμό και τ' ανάπαλιν στα διηγήματά τους⁹¹⁸ κι οι οποίοι

⁹¹⁷ Όπως αναφέρει ο Επαμ. Μπαλούμης σχετικά με τη μεσοπολεμική πεζογραφία: «Για τη δεκαετία του '20, πέρα από τα ρεύματα και τις σχολές, προς τις συμβολιστικές ενδοτικότητες ή τις αντιρεαλιστικές φυγές ωθούσε, οπωσδήποτε, η ίδια η εποχή. Οι πολλαπλές συμπίεσεις και, προπάντων, οι υπονομεύσεις απελπισίας αναδίπλωναν τους δημιουργούς στους εαυτούς τους, έτσι που να μπορούν να διαφεύγουν με τη φαντασία τους και το όνειρο προς χώρους αχανείς, ασαφείς, εξωτικούς και πολλά υποσχόμενους ή και προς χώρους ακόμα αβύσσου. Έτσι την προσυμβολιστική υποδομή την παρέσχε η ίδια η ιδιάζουσα πραγματικότητα που διέτεμνε εκείνο τον χρόνο αλγινά. Τα συμβολιστικά κείμενα στη νεοελληνική πεζογραφία δεν είναι, οπωσδήποτε, πολλά. Χαρακτηριστικό, μάλιστα, είναι το γεγονός ότι αρκετοί από τους συγγραφείς, οι οποίοι ξεκίνησαν το λογοτεχνικό έργο τους ως συμβολιστές, στη συνέχεια, και χωρίς εμφανή δυσχέρεια, έγιναν ρεαλιστές. Η αρχική τους πεζογραφική ενασχόληση μοιάζει ως προπαιδεία και σπουδή για την επιτυχία στις ρεαλιστικές συνθέσεις. Ο καθένας με μια αφορμή, που αφορούσε στην υπέρβαση των δισταγμών ή και της εφηβικής δειλίας, μεταπηδούσε, με σαφή επιτυχία, όπως φάνηκε, άλλωστε, στο αντίθετο στρατόπεδο. [...] Για την ελληνική πραγματικότητα γενικότερα αλλά και για τη συγκεκριμένη εποχή ειδικότερα δεν συναντάται εύκολα λογοτεχνικό έργο ή και δημιουργός που να ακολουθούν μια αμιγή αισθητική γραμμή. Συνηθέστερη είναι η μείξη των ρευμάτων. Αυτό γίνεται εμφανέστερο στην παραγμένη δεκαετία του '20, η οποία, αναζητώντας εσπευσμένα διέξοδο έκφρασης, χωρίς να έχει απαλλαγεί από την παράδοση, ακροβατεί ανθολογώντας απ' ό,τι προσφέρουν. Απόδειξη οι ρεαλιστές του '20 που είχαν θητεύσει και στον Συμβολισμό» (βλ. Επαμ. Μπαλούμης, ό.π., σσ. 214-215, 357-358). Επιπλέον, σχετικά με τη συμβολιστική, αλλά και τη ρεαλιστική κοινωνιστική πεζογραφική δραστηριότητα του Βελισσάριου Φρέρη, βλ. ό.π., σσ. 227, 321-323).

⁹¹⁸ Σχετικά με τον πεζογραφικό νεορομαντισμό - νεοσυμβολισμό του Ν. Χάγερ-Μπουφίδη και του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, ο οποίος εμφανίζεται στο περιοδικό *Μούσα*, βλ. Επαμ. Μπαλούμης, ό.π., σσ. 126-136, 216, 219, 227. Οι εκπρόσωποι του κινήματος αποκαλούνται από τους λογοτεχνικούς αντιπάλους τους “γκρίζα σχολή” και συναντιούνται κατά τη δεκαετία του '20 στα φιλολογικά καφενεία του “Μαύρου γάτου”, του “Πάγκειου”, της “Αιτωλοακαρνανίας” και της “Εύβοιας” (βλ. ό.π., σσ. 126-136). Ο λογοτέχνης Τέλλος Άγρας αναφέρει στον Μεσοπόλεμο τα εξής σχετικά με τους εν λόγω συμβολιστές πεζογράφους: «Είπαμε στην αρχή του παρόντος ότι δυο κυρίως πλευρές έχει η συμβολιστική πεζογραφία: τη ρομαντική και τη σατανική, την οικόσιτη και την αλητική. Ο Βουτυράς, ο Παπαδήμας, ο Μπουφίδης, ο Κόντογλου ανήκουν στη δεύτερη. Ο Πέτρος Χάρης, ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος στην πρώτη. Ο Ν. Νικολαΐδης και ο Θρ. Καστανάκης και στις δυο. Ο Παπαδήμας κι ο Μπουφίδης, σχεδόν με απόλυτη σύμπτωση γνώμων, κρίνουν τον ίδιο τον συμβολισμό τους, και γενικά τον συμβολισμό, ωσάν την προπαρασκευή του ρεαλισμού –απλή μεταβατική περίοδο του κάθε συγγραφέως. Ο πρώτος τον θεωρεί τεχνοτροπία στενά καλλιτεχνική, που δεν μπορεί να ενδιαφέρει τον συγγραφέα πέραν από τα χρόνια εκείνα της ζωής του, που θέλει να γράψη μόνο καλλιτεχνήματα, και τίποτε περισσότερο. Ο δεύτερος τον θεωρεί αποτέλεσμα εφηβικής δειλίας (της γνωστής φροϋδικής λογοκρισίας) μα και δειλίας κοινωνικής και, γενικότερα, δειλίας ψυχικής. Για τούτο προχώρησαν κι οι δύο τους στον ρεαλισμό. [...] Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, ύστερ' από τις χαριτωμένες, τις χρωματιστές, τις ποιητικώτατες παιδικές ψυχογραφίες του Χανς, γράφει τώρα διηγήματα ρεαλιστικά» (βλ. Τέλλος

εμφανίζονται, επίσης, στο θέατρο με δράματά τους που παίζει συνήθως ο Θίασος των Νέων. Για τα περισσότερα από αυτά τα δράματα δεν διαθέτουμε σχεδόν καθόλου πληροφορίες ούτε από τον ημερήσιο αθηναϊκό τύπο, αλλά ούτε και από τον χώρο των εκδόσεων, καθώς ίσως θεωρούνται άτεχνα κι ασήμαντα. Εξάλλου, έτσι χαρακτηρίζονται συνήθως τα νέα δράματα ελλήνων πρωτοεμφανιζόμενων δραματογράφων που παρουσιάζει ο εν λόγω θίασος. Από τυχαία, όμως, αναγραφόμενα χαρακτηριστικά για ορισμένα από τα δράματά τους, καθώς και με το δεδομένο, ότι στο πεζογραφικό τους έργο περνούν εύκολα απ' τον ρεαλισμό στον συμβολισμό, μπορούμε να εικάσουμε, χωρίς μεγάλη βεβαιότητα, την ύπαρξη συμβολιστικών στοιχείων π.χ. στο μονόπρακτο δράμα “λεπτής εσωτερικότητας” των Κωστή Βελμύρα – Ν. Χάγερ Μπουφίδη *Παραμονή Πρωτοχρονιάς*. Το δράμα παριστάνεται το 1927 απ' τον θίασο Αγγελου Αμηνά κερδίζοντας το βραβείο του Σαββίδειου δραματικού διαγωνισμού του ίδιου έτους και περιγράφει την περίπτωση του ήρωα που βύθισε στη φτώχεια τον εαυτό του και την οικογένειά του και που αυτοκτονεί την παραμονή της Πρωτοχρονιάς για να τους απαλλάξει⁹¹⁹. Ενδεχομένως, συμβολιστικά στοιχεία υπάρχουν και στο μονόπρακτο *lever du rideau Ο παληάτσος και η κούκλα* του Χάγερ-Μπουφίδη που παριστάνεται το 1929 απ' τον Θίασο των Νέων, καθώς και στο έργο *Οι άνθρωποι και τα ζώα* του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου που παίζεται το 1925 απ' τον Θίασο Νέων Κωστή Βελμύρα.

Κλείνοντας την παραπάνω παρένθεση κι επανερχόμενοι στα υπόλοιπα ελληνικά νεοσυμβολιστικά νεορομαντικά έργα της δεύτερης μεσοπολεμικής περιόδου, πρέπει να σημειώσουμε, ότι μέχρι τώρα εξετάσαμε εκείνα τα δράματα που φέρουν εντονότερα το κλίμα, την ατμόσφαιρα και τις αρχές του κινήματος του συμβολισμού. Τα όποια ρεαλιστικά τους στοιχεία καλύπτονται σε πολύ μεγάλο ποσοστό απ' την επιβολή των συμβολιστικών, τα οποία εμφανίζονται ως προεξάρχοντα στην όλη δραματική σύνθεση. Τα δράματα που πρόκειται να εξετάσουμε τώρα, περιέχουν, μεν, συμβολιστικά χαρακτηριστικά, τα οποία, εντούτοις, εντάσσουν μέσα στο ηθογραφικό κλίμα είτε του ελληνικού νησιού, είτε της ελληνικής αγροτικής υπαίθρου. Είναι, δηλαδή, κατά βάση ρεαλιστικά - ηθογραφικά κι επιλεκτικά συμβολιστικά. Η βασική τους υπόθεση και ήρωες είναι ρεαλιστικά, ενώ κάποιες φιγούρες και λεπτομέρειες στη σύνθεσή τους παραπέμπουν στον συμβολισμό. Τα δράματα αυτά είναι η 2πρακτική νησιώτικη ηθογραφία με πρόλογο κι επίλογο του Π. Χορν *Στο πανηγύρι*⁹²⁰ που παίζεται το 1926 απ' την Κοτοπούλη, το έργο σε 3 μέρη και μια εισαγωγή *Η γυναίκα θάλασσα ή Η σειρήνα* του Π. Χορν που παριστάνεται το 1928 απ' τον θίασο Καλλιτεχνικής Ένωσης του Νίκου Ροζάν και η μονόπρακτη δραματική ηθογραφία του Αντίοχου Κυπρολέοντα *Η ζωή εν τάφω* που παίζεται το 1929 απ' τον Θίασο των Νέων. Τέλος, στην ομάδα των δραμάτων αυτών προσθέτουμε και το έργο σε 3 πράξεις κι 8 εικόνες του Π. Χορν *Σταθμός*, το οποίο ανήκει στον συμβολισμό, χωρίς, όμως, να είναι

Αγρας, «Η Συμβολιστική Πεζογραφία και το “Φθινόπωρο” του Κ. Χατζοπούλου», περ. *Νέα Εστία*, 15-6-1935, τευχ. 204, τομ. ΙΖ', έτος Θ', σσ. 573-574).

⁹¹⁹ Βλ. *Ελ. Β.*, 23-5-1929. Ο Φώτος Πολίτης κρίνει πως από το μονόπρακτο των Κ. Βελμύρα – Ν. Χάγερ-Μπουφίδη *Παραμονή Πρωτοχρονιάς* λείπει η βαθύτερη ανθρώπινη δικαίωση του ήρωα («Έντυπώσεις και κρίσεις – Μονόπρακτα», *Ελ. Β.*, 9-8-1929).

⁹²⁰ Το συγκεκριμένο δράμα του Χορν προέρχεται από διήγημά του με τον τίτλο “Η ξακουσμένη Μαργαρώ”, το οποίο δημοσιεύθηκε το 1923 στον *Ελεύθερο Λόγο* (βλ. τον πρόλογο της Έφης Βαφειάδη στην έκδοση του δράματος, *Τα Θεατρικά*, τομ. Δ', ό.π., σ. 135).

τοποθετημένο σε ηθογραφικό πλαίσιο (παριστάνεται το 1929 απ' την Κυβέλη).

Το βασικότερο κοινό χαρακτηριστικό του συμβολισμού στα παραπάνω δράματα είναι η ύπαρξη συμβολικών ανθρωπίνων μορφών - ηρώων. Έτσι, Στο πανηγύρι συναντούμε την ποιητική φιγούρα του Στραβού, του τυφλού γερο-πραματευτή ανατολίτικων κιλιμιών, ο οποίος ζει μεταφορικά σχεδόν από καταβολής κόσμου κι ο οποίος, αν και τυφλός –ή μάλλον ακριβώς λόγω της τυφλότητάς του, όπως οι αρχαίοι μάντεις– προλέγει τις επικείμενες συμφορές και προειδοποιεί τους ανθρώπους. Στη *Γυναίκα θάλασσα* που ο δραματογράφος εμπνέεται από προσωπικά του βιώματα, όταν προ ετών ως αξιωματικός του ναυτικού γυρνούσε τα νησιά του Αιγαίου⁹²¹, η συμβολική ποιητική φιγούρα είναι η ίδια η κεντρική ηρωίδα, η Λίγεια. Η μορφή αυτή παρομοιάζεται με τη θάλασσα, καθώς είναι το σύμβολο της μοιραίας, απρόβλεπτης γυναίκας που σπρώχνει τους άνδρες στον αφανισμό. Όπως η θάλασσα αλλάζει συνεχώς όψεις πνίγοντας τους ναυτικούς, οι οποίοι, εντούτοις, δεν μπορούν ν' αντισταθούν στη μαγεία και τη γοητεία της, έτσι κι οι άνδρες δεν μπορούν ν' αντισταθούν στην ομορφιά της Λίγειας. Στο συγκεκριμένο δράμα, όπως στην *Αστραία* του Σημηριώτη, αλλά και στην προγενέστερη *Κόρη των κυμάτων* του Λιδωρίκη, διαφαίνεται η επίδραση της μπσενικής *Κυράς της θάλασσας* με την εμμονή στις γυναικείες ονειρικές θαλασσινές φιγούρες.

Η συμβολική φιγούρα στη *Ζωή εν τάφω* ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της Παλαβής, της τρελής αδελφής της ηρωίδας Φανής, που με το τρελό υστερικό εφιαλτικό γέλιο της συμβολίζει τη φρικαλεότητα της αυτοκτονίας της Φανής τη Μεγάλη Παρασκευή. Η τελευταία δεν μπορεί να παντρευτεί τον αγαπημένο της, καθώς ο προηγούμενος αρραβωνιαστικός της αρνείται να λύσει τα δεσμά του αρραβώνα. Τέλος, η συμβολική φιγούρα του *Σταθμού*⁹²² είναι ο γέρος σοφός Προφήτης που φαίνεται να γνωρίζει τα πάντα στη ζωή του κεντρικού ήρωα, χωρίς να τα έχει παρακολουθήσει καν από κοντά. Το τελευταίο δράμα του Χορν, το οποίο είναι απαλλαγμένο απ' τα ηθογραφικά στοιχεία, στηρίζεται πολύ περισσότερο σε σχέση με τα υπόλοιπα της παρούσας δραματικής ομάδας σε αλληγορική φιλοσοφική βάση που ανάγει το απρόοπτο σε μεταφυσικό στοιχείο. Ο συγγραφέας καταδεικνύει, πώς το τυχαίο γεγονός μπορεί να ανατρέψει ολοσχερώς τη ζωή, τις αξίες, τα μελλοντικά σχέδια, τους οραματισμούς και τα όνειρα ενός ανθρώπου.

Καθώς η πλειοψηφία των παραπάνω δραμάτων στηρίζεται περισσότερο στα ηθογραφικά ρεαλιστικά της στοιχεία⁹²³, παρά στα συμβολιστικά, οι κριτικοί της εποχής σε γενικές γραμμές τα επαινούν ακριβώς

⁹²¹ Βλ. «Η πρώτη της Τετάρτης», *Ελ. Β.*, 25-6-1928.

⁹²² Και αυτό το κείμενο του δράματος του Χορν δεν σώζεται. Σχετικά με την υπόθεσή του, βλ. την εισαγωγή της Έφης Βαφειάδη, *Τα Θεατρικά*, τομ. Δ', ό.π., σσ. 461-468.

⁹²³ Στο δράμα *Στο πανηγύρι* του Χορν υπάρχουν νησιώτικοι τύποι, νησιώτικα τραγούδια και χοροί, λαϊκό γλέντι νησιώτικου αρραβώνα και πανηγυριού. Στη *Γυναίκα θάλασσα* του ίδιου συγγραφέα απεικονίζονται λαϊκοί θαλασσινοί τύποι, ναυτικοί, σε καφενείο αγαιοπελαγίτικου νησιού. Η *ζωή εν τάφω* του Κυπριλέοντα διαδραματίζεται σε χωριό της ελληνικής επαρχίας, όπου λαμβάνει χώρα ο Επιτάφιος της Μεγάλης Παρασκευής. Στο δράμα υπάρχουν αναφορές σε λατρευτικά μυστήρια της ορθόδοξης χριστιανικής θρησκείας, όπως την εξομολόγηση, καθώς και στα έθιμα του αρραβώνα και του γάμου.

για την ύπαρξη των πρώτων⁹²⁴, ενώ ταυτόχρονα τους επιτίθενται για την ύπαρξη των δεύτερων, τα οποία, κατά την άποψή τους, απομακρύνουν τα έργα από τη σκιαγράφηση της πραγματικής ελληνικής ζωής⁹²⁵. Αυτή η άρνησή τους ν' αποδεχθούν τα ξενόφερτα συμβολιστικά στοιχεία, δηλώνει τη γενικότερη τάση προσκόλλησης στα ηθογραφικά καλλιτεχνικά πρότυπα που προσδίδουν στα δράματα ένα επίχρισμα ελληνικότητας και πιστής απόδοσης της σύγχρονης εγχώριας πραγματικότητας.

Η ηθογραφία θ' αργήσει πολύ να εξαφανισθεί απ' το νεοελληνικό θέατρο και μέχρι το τέλος του Μεσοπολέμου θα τη συναντούμε συνέχεια μπροστά μας. Εντούτοις, η εισβολή συμβολιστικών στοιχείων στο ήδη γνωστό και πλέον τετριμμένο ηθογραφικό πρότυπο δηλώνει ένα είδος εκσυγχρονιστικής μετακίνησης της ελληνικής δραματικής ηθογραφίας. Ήδη παραπάνω μιλώντας για την ενσωμάτωση της φροϋδικής ψυχανάλυσης στα δείγματα της νέας ελληνικής δραματικής παραγωγής, διαπιστώσαμε την επίδρασή της σε έργα ηθογραφικής τάσης, όπως τη *Φλαντρώ* του Χορν, τη *Δράκαινα* του Μπόγρη και το δράμα *Τον σκότωσα* της Ειρήνης Νικολάκη-Βαρδουλάκη. Επιπλέον, είδαμε τη χρήση της καινοφανούς κινηματογραφικής τεχνικής του φλας-μπακ στο ηθογραφικό δράμα του Χορν *Στο πανηγύρι*, καθώς και την προγενέστερη ενσωμάτωση της ψυχογραφικής παρατήρησης στο έργο νησιώτικης ηθογραφικής παρόρμησης *Νταλμανοπούλα* του ίδιου κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία (1923). Τώρα παρατηρούμε την εισβολή των συμβολιστικών στοιχείων στις νησιώτικες κι αγροτικές ηθογραφίες που μόλις εξετάσαμε. Βεβαίως, η συνύπαρξη ηθογραφικών και συμβολιστικών στοιχείων έχει ήδη εμφανισθεί από τις αρχές του αιώνα με κορυφαίο και χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Τρισεύγενη* του Παλαμά που τυπώνεται το 1902 και πρωτοπαριστάνεται απ' τον Θωμά Οικονόμου το 1915. Εντούτοις η συνύπαρξη αυτή δεν έχει δώσει πολλά δείγματα δραματικής γραφής που να έχουν κιάλας παρασταθεί στη νεοελληνική σκηνή, έτσι ώστε να μπορέσουν στη συνέχεια να επηρεάσουν μεγαλύτερα ποσοστά ελλήνων δραματογράφων. Συνεπώς, τα συμβολιστικά στοιχεία προχωρούν την εγχώρια

⁹²⁴ Ο Μιχ. Ροδάς επαινεί το λαϊκό χρώμα του δράματος του Χορν *Στο πανηγύρι* αναφέροντας, ότι «στης δύο ηθογραφικές πράξεις φανερώνεται η τέχνη του συγγραφέα που γνωρίζει μαστρικά να δημιουργή τους επαρχιακούς τύπους και να τους κινεί φυσικά γύρω από τα διάφορα επεισόδια» (βλ. μ. ρ., Από το θέατρον – *Στο πανηγύρι*», Ελ. Β., 5-12-1926).

⁹²⁵ Ο Φώτος Πολίτης υποτιμητικά αναφέρει σχετικά με τη *Γυναίκα θάλασσα* του Χορν, ότι «το σύμβολο αυτό [η θάλασσα] επανέρχεται αδιάκοπα και βρίσκεται ολοένα με διάφορες ψευτοποιητικές φρασεολογίες, στα στόματα όλων», ενώ ονομάζει κοροϊδευτικά την ηρωίδα του δράματος «θαλασσογυναίκα» («*Γυναίκα θάλασσα*», Ελ. Β., 29-6-1928). Ο Μιχ. Ροδάς στο *Σταθμό* του Χορν κατηγορεί τον δραματογράφο για τη φιλοσοφική βάση και τους συμβολισμούς του έργου αναφέροντας τα εξής: «Ο *Σταθμός* με τους «συμβολισμούς» και τον προφήτη, είνε εκτός τόπου και χρόνου, απομακρύνεται από την ζωή και την πραγματικότητα, το κυριώτερο χαρακτηριστικό της δυνάμεως που είχε ο συγγραφέας και νομίζει κανένας ότι οι ήρωές του, ζουν σε κάποιο μέρος της Ισπανίας, της Ιταλίας ή της Γαλλίας. Υπάρχει, βέβαια, φαντασία φορτωμένη με φιλοσοφικές σκέψεις, κι αυτό δεν είνε προτέρημα αλλά ελάττωμα του νέου έργου. Είνε η Αχιλλείος πτέρνα του που καθιστά απίθανη την ελληνική ζωή, γιατί επί τέλους εδώ είνε γραμμένο το έργο, την απομακρύνει από την αληθοφάνεια, την θυσιάζει και την κατακομματιάζει στις φανταστικές σιδηροδρομικές γραμμές του μυστηριώδους και ανθρωποφάγου σταθμού, ένα είδος νεωτέρου Μινωταύρου. [...] Την έλλειψη της αληθοφανείας μονάχα μια ανώτερη και πλατύτερη ποίηση θα μπορούσε να την κάμη να μη γίνη αισθητή. Με τα σύμβολα μονάχα, το έργο παρουσιάζεται αδύνατο, ψεύτικο, απομακρύνεται από την ζωή και το περιβάλλον μας, γίνεται εκτός τόπου και χρόνου, και τότε το ενδιαφέρον πάει περίπατο, με το παραφόρτωμα μάλιστα διαφόρων επαναλήψεων» («Από το θέατρον – *Σταθμός*», Ελ. Β., 3-10-1929).

ηθογραφική δραματική παραγωγή της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας ένα βήμα μπροστά.

Ήδη κατά το τέλος της δεκαετίας του '20 και τις αρχές της επόμενης αρχίζει ν' αρθρώνει τη φωνή της η λεγόμενη "λογοτεχνική γενιά του '30", η οποία με κύριο απολογητή της τον Γιώργο Θεοτοκά καταδικάζει το 1929 την ηθογραφία και τις διάφορες εκφάνσεις της. Καταδικάζει, λοιπόν, την "ηθογραφία του βουνού και της θάλασσας, την ηθογραφία της επαρχιώτικης κοινωνίας και του αθηναϊκού μικροαστισμού, την ηθογραφία των λαϊκών τάξεων των πόλεων με μεγάλη κλίση προς τα ήθη της ταβέρνας και του πορνείου" και απορρίπτει τη "φωτογραφική σχολή" με την "ψυχολογία της κοινής συμβατικής διορατικότητας", προωθώντας άλλες μορφές τέχνης που έχουν ως σκοπό τους τη "δημιουργία ζωντανών ανθρώπων"⁹²⁶. Ορισμένοι έλληνες συγγραφείς -κυρίως ο Χορν- συνειδητοποιούν την ανάγκη της αλλαγής, της μετατόπισης της ηθογραφικής συνταγής κι έτσι χωρίς να την καταργούν, επιχειρούν να πειραματισθούν με πιο καινοφανή στοιχεία, τα οποία ενσωματώνουν μέσα της. Τα στοιχεία αυτά είναι η ποίηση, ο λυρισμός, η υποκειμενικότητα, τα σύμβολα, οι ποιητικοί τρόποι και σχήματα. Όπως αναφέρει λίγο αργότερα, το 1938, ο κριτικός της λογοτεχνίας Δ. Νικολαρεϊζης, ενσωματώνουν "την αλληγορική, βραχυλογική και υπονοητική έκφραση, που ανοίγει μέσα μας πλατείς κύκλους συγκίνησης κι ενισχύεται από αστάθμητα στοιχεία του λόγου", "την υποτονία ζωικής ορμής, την παθητικότητα της συνείδησης, υπερευαίσθητης σε ό,τι είναι αδιόρατη απόχρωση θυμικού, ατελέσφορο κίνημα ψυχής, διάθεση, αντίλαλος, μουσική υπόκρουση αισθημάτων", στοιχεία που αποτελούν, επίσης, χαρακτηριστικά της μεσοπολεμικής ελληνικής πεζογραφίας του "εσωτερισμού"⁹²⁷.

Αυτή η μίξη ηθογραφίας και συμβολιστικών στοιχείων πρόκειται να συνεχισθεί και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο με κορυφαίο παράδειγμα το δράμα *Το ζύπνημα* του Αλέκου Λιδωρίκη το 1940. Ο λογοτέχνης Στέλιος Ξεφλούδας το 1934 διαπιστώνει την εσωτερική τροπή που παίρνει η ελληνική μεσοπολεμική πεζογραφία εδώ και κάποια χρόνια. Έτσι, αναφέρει τα παρακάτω λόγια, τα οποία καταδεικνύουν και τις ανάλογες

⁹²⁶ «Τί συμβολή προσφέρει η ελληνική ηθογραφία στη μελέτη του Ανθρώπου; Τί συμβολή στην εξερεύνηση του μυστηρίου της ζωής; Τί συγκινήσεις προσφέρει στην ψυχή μας; Τίποτα, απολύτως τίποτα. [...] Δεν έλειψε απλώς η ξεχωριστή ατομικότητα από τους Έλληνες ηθογράφους. Τους έλειψαν ολότελα τα ανώτερα συναισθήματα, η ανάγκη να υψωθούν απάνω από τους τριγυρινούς τους κι από την καθημερινή ρουτίνα και να συλλάβουν μέσ' στην ψυχή τους και μέσ' στο έργο τους ένα ανώτερο όραμα της ζωής. [...] Στα έργα τους περιγράφουν μονάχα μικρούς ανθρώπους, ταπεινούς στην ψυχή, στο πνεύμα, στη ζωή, άθλιες υπάρξεις χωρίς κανένα βάθος, καμμιά ομορφιά, καμμιά δύναμη. [...] Η ψυχολογία των Ελλήνων ηθογράφων είναι η ψυχολογία της κοινής διορατικότητας και της κοινής λογικής, η ψυχολογία που κάνει όλος ο κόσμος κάθε μέρα παντού. Κοιτάζουν τους ανθρώπους απ' έξω και τους κατατάσσουν εκ πρώτης όψεως σε μια συμβατική κατηγορία. [...] Δεν συναντούμε πουθενά στην ελληνική ηθογραφία τον ανεξάρτητο ήρωα, με ιδιαίτερη ατομικότητα, ιδιαίτερο εσωτερικό κόσμο, ιδιαίτερη πρωτοβουλία, που ζει τη δική του ζωή, χειραφετημένος από τον συγγραφέα του. Κανένα από τα πρόσωπα της ελληνικής ηθογραφίας δεν κατορθώνει να μας συγκινήσει, ούτε καν να ελκύσει το ενδιαφέρον μας και να παραμείνει στη μνήμη μας. Όταν τελειώσουμε την ανάγνωση αυτών των εύκολων ιστοριών, οι ήρωές τους διαλύονται σαν καπνός. [...] Αν έπρεπε να χαρακτηρίσω αυτήν την κατάσταση με μια λέξη, θα έγραφα τη λέξη αναίμια» (βλ. Γ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σσ. 45, 49-50, 52-53).

⁹²⁷ Βλ. Δ. Νικολαρεϊζης, «Το μυθιστόρημα των νέων και η παράδοση του εσωτερισμού», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 30 Απριλίου, 7 και 14 Μαΐου 1938, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 388-389.

προσπάθειες των δραματογράφων Π. Χορν, Α. Σημηριώτη, Δ. Μπόγγρη, Α. Κυπριλέοντα, Μ. Αναστασίου, Β. Φρέρη στα προαναφερθέντα συμβολιστικά δράματά τους, ηθογραφικά ή μη ηθογραφικά:

«Η ψυχική ατμόσφαιρα των προσώπων, αυτή η μελαγχολική διάθεση που είναι διάχυτη σ' όλες τις σελίδες ενός βιβλίου, αυτός ο ιδιαίτερος τόνος που τον νιώθουμε ν' αντηχεί μέσα μας παράξενα, τέλος κάποιο μυστήριο που πλανιέται ανάμεσα στα πρόσωπα και τα πράγματα, μας συγκινεί πολλές φορές περισσότερο απ' την πιο ενδιαφέρουσα υπόθεση, απ' την πιο συγκλονιστική δράση. Δεν φτάνει μια διήγηση ωραία, ένας μύθος, μια πλοκή για να πραγματοποιηθεί ένα έργο. Η ποιητική πραγματικότητα, που στέκει τόσο μακριά απ' τα κοινά γεγονότα, δίνει την αιώνια ομορφιά σε κάθε δημιουργήμα. Αυτή μας φέρνει μπροστά στο χάος της ζωής, στο μυστήριό της, στο άρωμά της και μ' αυτή μπορούμε να βυθίσουμε το βλέμμα μας στο βάθος της. [...] Αυτή η θλίψη, η ανεξήγητη κάποτε, που πλημμυρίζει την ψυχή κάποιων προσώπων, καταντά η πιο ευγενική, η πιο αληθινή έκφραση του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου. [...] Η ποιητική πραγματικότητα είναι πιο αληθινή από κάθε άλλη πραγματικότητα»⁹²⁸.

β. Εκμοντερνισμός κλασικής μυθολογίας και δημοτικής παράδοσης

Μέσα στον κύκλο των νέων ελληνικών λυρικών, ποιητικών, αντιρεαλιστικών δραμάτων της παραγωγής της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας περιλαμβάνονται και κάποια έργα που αντλούν τις υποθέσεις τους είτε από την αρχαία ελληνική μυθολογία, είτε από τη δημοτική παράδοση. Η θεματολογία τους, λοιπόν, απομακρύνεται από τη συνήθη κοινωνική θεματολογία του ρεαλισμού - νατουραλισμού, ενώ τα δράματα αυτά στηρίζονται είτε πάνω σε φιλοσοφική - αλληγορική βάση, είτε εκτυλίσσονται μέσα σε ποιητική - λυρική ατμόσφαιρα.

Η “σύγχρονη τραγωδία με αρχαία υπόθεση σε 3 μέρη” *Στη μέση του δρόμου*, σε ρυθμική πρόζα 11σύλλαβου στίχου, του πρωτοεμφανιζόμενου ως δραματικού συγγραφέα ιστορικού του νεοελληνικού θεάτρου Γιάννη Σιδέρη⁹²⁹ (παριστάνεται το 1931 από το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα), ανήκει στην πρώτη περίπτωση. Χρησιμοποιεί, δηλαδή, τον κλασικό μύθο του Ηρακλή με αλληγορικό τρόπο, προκειμένου να στηρίξει τη φιλοσοφική σκέψη, ότι ο άνθρωπος αγωνιζόμενος διαρκώς για την ευτυχία του, αντιστέκεται μπροστά στην σκληρή πραγματικότητα και τελικά συντρίβεται, διατηρώντας, όμως, πάντοτε την ελπίδα μιας νέας επιτυχίας⁹³⁰. Ο δραματογράφος χρησιμοποιεί μεν ως αρχική δραματική έμπνευση την προγενέστερή του εντύπωση στο κλασικό θέατρο, λόγω των μεταφράσεών του αρχαίων ελληνικών και ρωμαϊκών κωμωδιών που παριστάνονται στη

⁹²⁸ Βλ. Στέλιος Ξεφλούδας, «Σημειώσεις», περ. *Μακεδονικές Ημέρες*, έτος Β', αρ. 8, 9, 10, Αυγ. – Σεπτ. – Οκτ. 1934, σσ. 216-218, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 307-309.

⁹²⁹ Η αλήθεια είναι, πως πριν απ' το 1931 και την τραγωδία του *Στη μέση του δρόμου*, έχει παιχθεί εκτός Αθηνών ένα ακόμη έργο του Σιδέρη, το ερωτικό δράμα σε 9 εικόνες *Κυρά Φροσύνη* στο θέατρο “Ακρόπολις” Θεσ/νίκης απ' τον θίασο της Αλίκης το 1930 (βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Στη μέση του δρόμου*, εκδ. *Μουσικά Χρονικά*, Αθήνα, 1931, σ. 60).

⁹³⁰ Σχετικά με τη συγκεκριμένη αλληγορική - φιλοσοφική βάση του έργου, βλ. *Ελ. Β.*, 8-8-1931 και *Ελ. Β.*, 12-8-1931.

μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή⁹³¹, αλλά ταυτόχρονα προσπαθεί να την εντάξει σε πιο σύγχρονες φιλοσοφικές οδούς.

Τέλος, στην περίπτωση της χρήσης του αρχαίου ελληνικού μύθου με τη σύγχρονη φιλοσοφική βάση μάλλον ανήκει και το 3πρακτο έμμετρο δράμα του Αλέκου Γαλανού *Ορφεύς και Ευριδίκη* που παριστάνεται το 1928 απ' τον βραχύβιο θίασο της Αντιγόνης και της Ναυσικάς Μπέλλου (θυγατέρων του δραματογράφου). Σχετικά με το δράμα αυτό εκφράζουμε μόνο υποθέσεις, καθώς δυστυχώς δεν διαθέτουμε περισσότερες πληροφορίες που να το αφορούν.

Παρατηρούμε, πάντως, ότι, όπως συνέβη και στην προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο με τα δράματα *Φαίδρα* του Αρ. Προβελέγγιου (1919) και *Κλυταιμνήστρα* του Πλ. Ροδοκανάκη (1918) που, αν και εμπνεόμενα από την κλασική ιστορία και μυθολογία, εντούτοις, ρίχνουν το δραματικό βάρος στη σύγχρονη ψυχογράφιση των ηρωίδων, έτσι και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις των δραμάτων των Σιδέρη και Γαλανού η κλασική μυθολογία εκμοντερνίζεται. Προσπαθεί, δηλαδή, να συμβαδίσει με τις σύγχρονες αισθητικές απαιτήσεις και να ξεφύγει απ' τον κλασικισμό των ιαμβικών τραγωδιών του 19^{ου} αιώνα, αλλά κι από τους στεντόριους πατριωτικούς τόνους που περιείχαν συνήθως τα ελληνικά δράματα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, με θέματα αντλημένα από την αρχαία ιστορία και μυθολογία⁹³².

Η λυρική ποιητική αντιρεαλιστική ατμόσφαιρα αναπαράγεται πολύ καθαρά και σε δύο άλλα δείγματα της εγχώριας δραματικής παραγωγής της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας, τα οποία, όμως, αντλούν την έμπνευσή τους απ' τη δημοτική μεσαιωνική ελληνική παράδοση: στον *Διγενή Ακρίτα* της Αντιγόνης Μπέλλου και του πατέρα της Αλέκου Γαλανού και στον *Όρκο του πεθαμένου* του Ζαχαρία Παπαντωνίου. Ο αρχαίος κόσμος από τα μέσα κιόλας του 19^{ου} αιώνα με τον Ι. Ζαμπέλιο και τον Δ. Βερναρδάκη (π.χ. *Μαρία Δοξαπατρή*, 1858) αρχίζει σταδιακά να παραχωρεί τη θέση του στον βυζαντινισμό. Επιπλέον, στα χρόνια του Μακεδονικού Αγώνα έχουμε τη *Φλογέρα του βασιλιά* του Κ. Παλαμά, αλλά και τα παιδικά βυζαντινά μυθιστορήματα της Π. Δέλτα. Το φαινόμενο αυτό, όμως, εντείνεται και εκλαϊκεύεται περισσότερο κατά τον Μεσοπόλεμο, όπου η βυζαντινή παράδοση συνδέεται με τον Δημοτικισμό –κάτι που κατά τον 19^ο αιώνα δεν ήταν αυτονόητο. Συνεπώς, κατά τον Μεσοπόλεμο ο βυζαντινισμός θ' αποδειχθεί ως η αμεσότερη πηγή της παράδοσης και θα συμβάλει στην ιδεολογική διαμόρφωση της “ελληνικότητας”.

⁹³¹ Ο Σιδέρης μεταφράζει έμμετρα τους *Μέναιχμους* του Πλαύτου που ανακοινώνονται σε συνεδρίαση του Εκπαιδευτικού Ομίλου στις 8-1-1924, με μια εισήγηση για τη θέση του Λατίνου συγγραφέα στην ιστορία του θεάτρου. Μεταφράζει, επίσης, τον αριστοφανικό *Πλούτο* σε πεζό και στη δημοτική που παριστάνεται το 1924 απ' τον Θίασο Νέων του Ανδρέα Παντόπουλου. Τέλος, μεταφράζει σε έμμετρη μορφή την κωμωδία του Πλαύτου *Miles gloriosus* (*Το παληκάρι της φακής*) που παριστάνεται το 1925 απ' τον Θίασο Νέων του Κωστή Βελέμυρα (βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Στη μέση του δρόμου*, ό.π., σ. 60). Χειρόγραφο της τελευταίας μετάφρασης σώζεται στο Θ. Μ.

⁹³² Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», ό.π., σσ. 291-292, 310.

Το 3πρακτο έμμετρο δράμα *Διγενής Ακρίτας* παριστάνεται το 1927 από τις αδελφές Αντιγόνη και Ναυσικά Μπέλλου και λαμβάνει το πρώτο βραβείο στον Καλοκαιρινό δραματικό διαγωνισμό. Ο πρόλογός του από την Αντιγόνη Μπέλλου προσπαθεί ακριβώς να δικαιολογήσει την αξία του ακριτικού έπους μπροστά στην αναμφισβήτητη καλλιτεχνική κληρονομιά των ομηρικών επών. Η “μεσαιωνική” ποίηση πασχίζει στον Μεσοπόλεμο να διεκδικήσει τη φιλολογική της θέση ενώπιον της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, η οποία μέσω των αρχαιοπρεπών τραγωδιών δοξάστηκε κατά κόρον τον 19^ο αιώνα. Η Αντιγόνη Μπέλλου με τα παρακάτω λόγια εκφράζει το εγχείρημα προς ανάδειξη του “μεσαιωνικού βίου” ως άξιου κομματιού της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς:

«Μοναδικήν βεβαίως θέσιν εις την μεσαιωνικήν μας λογοτεχνίαν κατέχει το Ακριτικόν έπος, το οποίον παρ’ όλας τας τεχνικάς του ατελείας και τας ποιητικάς του αδυναμίας, δύναται να τιτλοφορηθή η “Βυζαντινή μας Ιλιάς”. Αναμφιβόλως ούτε την θαυμαστήν πλοκήν και δράσιν του Ομηρικού έπους έχει, ούτε την τελείαν διαγραφήν των χαρακτήρων, ούτε την απάραμιλλον απλότητα και χάριν της αφηγήσεως, ούτε τας ζωντανάς περιγραφάς και ποιητικάς εικόνας, ούτε την τελειότητα και μουσικότητα του στίχου. Έχει όμως κάτι το οποίον μας το καθιστά εξ’ ίσου πολύτιμον και εξ’ ίσου προσφιλές με το Ομηρικόν αριστοτέχνημα. Έχει μέσα του ολόκληρον τον μεσαιωνικόν μας βίον ως έθνους και ως κοινωνίας και ως θρησκείας και ως ατόμων. Οι θρύλοι του είναι θρύλοι μας κι οι στίχοι του είναι ακόμη εις το στόμα του λαού μας. Είναι ζωντανό μέσα εις την ψυχήν μας κι οι ήρωές του είναι πολύ πλησιέστερα εις την καρδιά μας από τους Ομηρικούς ήρωας. Εάν δε δεχθώμεν ότι αι σωθείσαι παραλλαγái του δεν είναι παρά κακαί επί το λογιώτερον και θρησκευτικώτερον παραφράσεις σχολαστικών μοναχών, δυνάμεθα με πλήρη πεποίθησιν να φαντασθώμεν όπισθεν των κακοτέχνων στίχων και του πολλαχού διεστρεβλωμένου μύθου μίαν μοναδικήν εις ποιητικήν δύναμιν και έξαρσιν εθνικήν λαϊκήν εποποιίαν εφάμιλλον των δημοτικών μας τραγουδιών. Αυτήν λοιπόν την εποποιίαν αναπλάττοντες δια της φαντασίας και έχοντες κατά νουν εγράψαμεν το δράμα μας, αφαιρούντες, συμπληρώνοντες και αναμειγνύοντες όπως εκρίναμεν προσφορώτερον δια την αναπαράστασιν του θρυλικού μας ήρωος τας διαφόρους παραλλαγάς του έπους. Και όχι μόνον τούτο, αλλά δεν edιστάσαμεν και σημεία του έπους να αντικαταστήσωμεν δια των παραδόσεων των δημοτικών μας τραγουδιών του Ακριτικού λεγομένου κύκλου. Πολλούς μάλιστα στίχους, οι οποίοι φέρονται εις όλων τα στόματα ως άλλα εθνικά επιγράμματα, όπως π.χ. “Ο Διγενής κι ο Χάροντας αντάμα τρων και πίνουν” και άλλους, παρενεβάλαμεν εις το έργον μας αθίκτους, νομίζοντες ότι ούτω θα διεγείρουν περισσότερο το συναίσθημα των θεατών»⁹³³.

Το δράμα, όπως αναφέραμε και παραπάνω, είναι γραμμένο σε λυρικό ποιητικό τόνο, ουσιαστικά αφορά στην ιστορία αγάπης του Διγενή και της συζύγου του Ηλιογέννητης, καθώς και στη ζήλεια της παλαιάς ερωμένης του Διγενή, της ανδρείας αμαζόνας Μαξιμούς που έρχεται να ταραξει την ευτυχία του ζευγαριού. Το έργο παρουσιάζει, επίσης, κάποια μη-ρεαλιστικά στοιχεία, όπως το φάντασμα της νεκρής αμαζόνας που δολοφονεί ο Διγενής, καθώς και τη μορφή του Χάροντα που στο τέλος σκοτώνει τον ήρωα.

Τα άλογα μη-ρεαλιστικά στοιχεία του υπερφυσικού, του φρικιαστικού, του φανταστικού παρουσιάζει και το 4πρακτο δράμα του Ζαχαρία Παπαντωνίου *Ο όρκος του πεθαμένου* που δανείζεται την έμπνευσή του από τη δημοτική παραλογή “Το τραγούδι του νεκρού αδελφού ή

⁹³³ Βλ. Πρόλογο της Αντιγόνης Μπέλλου στην έκδοση του *Διγενή Ακρίτα*, Ξενοφ. Ε. Σεργιάδου, Αθήνα, 1930 (3), σσ. 6-7.

Βουρκόλακας”. Παριστάνεται το 1929 απ’ την Ελευθέρα Σκηνή σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά. Η “φαντασμαγορία ή δραματική φανταζή”, όπως την αποκαλούν τα δημοσιεύματα του αθηναϊκού ημερήσιου τύπου⁹³⁴, έχει έντονα αποτυπωμένο το στοιχείο “του απόκοσμου, του τραγικού, του μυστηριακού και του ονειρικού”⁹³⁵. Αυτό ακριβώς επισημαίνει κι ο ίδιος ο δραματογράφος που δηλώνει, ότι “μέσα στα τραγούδια του τρόμου, του ονείρου και του θανάτου, όπου το στοιχείο της φαντασίας βρίσκεται σε κίνηση δαιμονική και τα οποία, είτε λαός τα έκαμε είτε άτομα, ονομάζομε με τον διεθνή όρο μπαλλάντα – εξαιρετική θέση έχει το ελληνικό Τραγούδι του νεκρού αδερφού ο Βουρκόλακας”⁹³⁶. Ο Παπαντωνίου αναφέρει, επίσης, ότι “το θέμα του τραγουδιού είναι ο χωρισμός –καίριο θέμα για μετανάστη λαό, αιώνιο δράμα της ελληνικής οικογενείας– και η δύναμη της αγάπης που κινεί όλο τον ηθικό κόσμο των Ελλήνων γύρω σ’ αυτή την εναντιότητα”⁹³⁷. Το δράμα απεικονίζει τη γνωστή απ’ το δημοτικό τραγούδι νεκρανάσταση του Κωσταντή, τη σκηνή του υπερφυσικού ταξιδιού του φαντάσματος - Κωσταντή με την αδελφή του Αρετή, προκειμένου να γυρίσουν απ’ την Αφρική στο σπίτι τους στην Ελλάδα, τη σκηνή των έξι νεράιδων - φωτεινών πνευμάτων της ελληνικής μυθολογίας, “οι οποίες εκφράζουν την αντίθεση της φυσιολατρίας με τον πόνο, του παγανισμού με τον χριστιανισμό”⁹³⁸ και γενικά την αντιρεαλιστική ατμόσφαιρα της γνωστής δημοτικής παραλογής⁹³⁹. Παρότι μέσω της γνωστής δημοτικής παραλογής αναγνωρίζουμε τα περισσότερα από τα παραπάνω θεματικά μοτίβα, εντούτοις ο συγγραφέας παραλλάζει ελαφρώς το δράμα σε σχέση με την αρχική του πηγή⁹⁴⁰.

⁹³⁴ Βλ. *Ελ. Β.*, 26-5-1929 και 29-9-1929.

⁹³⁵ Βλ. *Ελ. Β.*, 22-9-1929, καθώς και τον Νικ. Λάσκαρη, ο οποίος προλογίζει την έκδοση του δράματος. Αναφέρει, ότι ο συγγραφέας άρπαξε το φανταστικό κι εχτύπησε στην απιθανότητα, επειδή ακριβώς αυτή η ακρότητα της φαντασίας του λαού χαρακτηρίζει πολύ καλύτερα την αληθινή του ψυχολογία κι έτσι ο συγγραφέας έκανε πιθανή την απιθανότητα (βλ. Πρόλογο του Νικ. Λάσκαρη στην έκδοση του δράματος *Ο όρκος του πεθαμένου*, εκδ. Δημητράκου, Αθήνα, 1931, σ. 8).

⁹³⁶ Βλ. τον Πρόλογο του Ζαχαρία Παπαντωνίου στην έκδοση του δράματος, ό.π., σ. 17.

⁹³⁷ Βλ. Ζαχ. Παπαντωνίου, «Το τραγούδι του νεκρού αδερφού – Λυρικό αγώνισμα των λαών του Αίμου», *Ελ. Β.*, 7-10-1929.

⁹³⁸ Βλ. Πρόλογο του Νικ. Λάσκαρη, ό.π., σ. 11.

⁹³⁹ Σχετικά με τη μίξη πραγματικού-υπαρκτού και φανταστικού που επικρατεί στο έργο, ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει: «Το έργο του κ. Παπαντωνίου είναι ποιητικά και φιλοσοφικά τοποθετημένο σε μερικά μέρη στην σύγχρονη ατμόσφαιρα, στον κόσμο της ζωής και σε άλλα στον κόσμο των αγαθών πνευμάτων, με την πραγματικότητα του χωριού, τους μύθους και τους θρύλους, ανεβασμένο στα επίπεδα των μεγάλων και αιώνιων αισθημάτων, των πόνων και των σπαραγμών. Δύσκολο, βέβαια, το θέμα για το θέατρο και δυσκολώτερος ο συνταυτισμός και η συνύπαρξις ανθρώπων ζωντανών και νεκρών. Η ποίησις όμως και η φιλοσοφική πνοή όλα τα υποτάσσει στο καλό, στο αγαθό, στο εθνικό και στο ωραίο, κι έτσι ψυχές ζωντανών και ψυχές νεκρών, σφιχταγκαλιάζονται μπροστά σε ανθρώπους και θεούς» («Από το θέατρον – *Ο όρκος του πεθαμένου*», *Ελ. Β.*, 9-10-1929). Σχετικά, επίσης, με τα προβλήματα που είχε να λύσει ο σκηνοθέτης του έργου Σπ. Μελάς, λόγω της παράδοξης αυτής σκηνικής μίξης του πραγματικού με το φανταστικό, βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 363-368.

⁹⁴⁰ Ο Παπαντωνίου εξηγεί, πως παραλείπει το αφελές “δαισιναιμονικό στίγμα του λαού” της μητρικής κατάρας και του μυριανθέματος προς τον Κωσταντή, έτσι ώστε ο τελευταίος να σηκωθεί από τον τάφο, όχι λόγω της υποχρέωσης του όρκου που έδωσε στη μάνα του να πάει να φέρει την αδελφή του από τα ξένα, αλλά λόγω του ηθικού συναισθήματος, της ηθικής υποχρέωσης να μην αφήσουν τη μητέρα έρημη και δυστυχισμένη. Ο συγγραφέας εξηγεί, πως μ’ αυτόν τον τρόπο ήθελε να δημιουργήσει “ένα Ρωμιο ήθικώς υπεύθυνον”, που να έχει “την ευθύνη της ηθικής του και τον ηρωισμό της πράξεώς του”. Συμπληρώνει, πως ο Κωσταντής “είνε ο άνθρωπος που συλλογιέται τους άλλους και περιφρονεί την επιτυχία μπροστά στην ιερότητα του ηθικού χρέους. [...] Πολλούς αδερφούς ξέρω στην Ελλάδα που ψυχικά έκαμαν το φοβερό ταξίδι του Κωσταντή, όσο κι αν δεν έγιναν θαύμα, τραγούδι ή δράμα. Με τη μικρή αυτή μεταβολή όχι μόνον δεν αλλοιώνω το δημοτικό τραγούδι, αλλά εμφανίζω στο θέατρο τον αληθινό ηθικό του σκοπό, την ουσία του. *Ο Όρκος του*

Η χρήση της ελληνικής δημοτικής παράδοσης μέσα σε λυρική ποιητική αντιρεαλιστική ατμόσφαιρα δεν αποτελεί εντελώς νέο στοιχείο στην ελληνική δραματογραφική παραγωγή. Ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20ού έχουν εμφανισθεί παρόμοια δράματα, όπως *Ο Βουρκόλακας* του Αργ. Εφταλιώτη (1894), *Το γιοφύρι της Άρτας* του Ηλ. Βουτιερίδη (1901), *Το ανεχτίμητο* του Π. Χορν (1906), *Ο γιος του ίσκιου* του Σπ. Μελά (1907), *Μαρία Πενταγιώτισσα* του Π. Νιρβάνα (1908), *Ο Πρωτομάστορας* του Ν. Καζαντζάκη (1910) και η *Ροδόπη* του Ν. Ποριώτη (1913)⁹⁴¹. Καθώς, όμως, ελάχιστα απ' τα έργα αυτά παριστάνονται στην ελληνική σκηνή των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, η τάση αυτή δεν μπολιάζεται, δεν καρποφορεί στο νεοελληνικό θέατρο, παρά μόνο μέσα στον Μεσοπόλεμο απ' ό,τι διαπιστώνουμε, ιδίως, μάλιστα, ύστερα από τη μεγάλη θεατρική επιτυχία που σημειώνει *Ο όρκος του πεθαμένου* του Ζ. Παπαντωνίου. Ο τελευταίος εμφανίζεται για πρώτη φορά ως δραματογράφος.

πεθαμένου προσπάθησα να οικοδομηθή επάνω σε μια πραγματικότητα –στη θυσία του έλληνας γιού και αδερφού, και γενικά στην ηθικήν ωραιότητα του ανθρώπου”. Με αυτά τα επιχειρήματα ο δραματογράφος προσπαθεί ν' αντεπεξέλθει στις επιθέσεις κάποιων κριτικών, ιδίως σ' αυτή του Φ. Πολίτη, σχετικά με την αλλαγή που επέφερε στο δημοτικό τραγούδι (βλ. Ζαχ. Παπαντωνίου, «Το τραγούδι του νεκρού αδερφού – Λυρικών αγώνισμα των λαών του Αίμου», *Ελ. Β.*, 7-10-1929 και του ίδιου «Γύρω εις τον Όρκο του πεθαμένου – Ποιος Κωνσταντής αναζητείται!», *Ελ. Β.*, 10-10-1929). Την αντίθεσή του για την αλλαγή αυτή της δημοτικής παραλογής εκφράζει ο Φώτος Πολίτης (βλ. «*Ο όρκος του πεθαμένου*», *Πρωία*, 9-10-1929 και «*Τελεία και παύλα*», *Πρωία*, 11-10-1929, αναδημοσιευμένα στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σσ. 40-50).

⁹⁴¹ Βλ. Δ. Σπάθης, ό.π., σ. 40.

4. ΕΡΓΑ ΜΕ ΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

Μέχρι του σημείου αυτού εξετάσαμε εκείνα τα έργα του αθηναϊκού δραματολογίου της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας -ελληνικά κι ευρωπαϊκά- που παρουσιάζουν κυρίως δομικές μορφικές καινοτομίες και που εμφανίζονται ως πρωτοποριακά, καθώς ανήκουν σε πρόσφατα καλλιτεχνικά κινήματα (θεατρινισμός, εξπρεσιονισμός, νεορεαλισμός, νεοσυμβολισμός - νεορομαντισμός, σουρεαλισμός, υπαρξισμός). Υπάρχουν, όμως, και κάποια έργα μεμονωμένων συγγραφέων, αλλά και ομάδες δραμάτων, τα οποία, αν και γραμμένα στο γνωστό και ήδη δεδομένο συμβατικό ρεαλιστικό καλούπι που τα παραπάνω δραματικά δείγματα αμφισβητούν και απορρίπτουν, εντούτοις, περιέχουν –αν και όχι πάντα υποχρεωτικά- ανατρεπτικά μη-συμβατικά μηνύματα.

Ορισμένοι ευρωπαίοι συγγραφείς, αν και στις ευρωπαϊκές θεατρικές σκηνές έχουν ήδη παιχθεί από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20ού, όπως ο Bernard Shaw, ο Τσέχωφ κι ο Romain Rolland, εντούτοις, ανακαλύπτονται από τους έλληνες καλλιτέχνες και διανοούμενους τόσο αργά όσο στον Μεσοπόλεμο. Συνεπώς τα δράματά τους φέρνουν ένα καινούριο αέρα στη νεοελληνική σκηνή. Φυσικά, τους προαναφερθέντες συγγραφείς δεν μπορούμε να τους αποκαλέσουμε πρωτοπόρους. Παρολ' αυτά συμβάλλουν στον εκσυγχρονισμό και την ανανέωση του νεοελληνικού δραματολογίου.

Εκτός από τους προγενέστερους του Μεσοπολέμου Shaw και Τσέχωφ, στην Ελλάδα εισάγεται ως πρωτοποριακός συγγραφέας κι ο μεσοπολεμικός αμερικανός Eugene O' Neill, ο οποίος πειραματίζεται, με την πρωτοπορία και τον εξπρεσιονισμό, αλλά στην Ελλάδα παίζονται μόνο τα πιο ρεαλιστικά δείγματα δραματικής του γραφής. Παρόλο το ρεαλιστικό καλούπι των έργων του, εισάγεται στη μεσοπολεμική σκηνή ως πρωτοποριακός συγγραφέας.

Οι παραπάνω σκέψεις μας οδηγούν στο συμπέρασμα, ότι τελικά η πρωτοπορία στην Ελλάδα δεν έχει να κάνει μόνο με το αληθινό νόημα της πρωτοπορίας και με τα καθαρά ευρωπαϊκά πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα που σπάνε κάθε γνωστή μέχρι τώρα δραματική φόρμα. Αντίθετα, έχουν να κάνουν με αυτό που οι ίδιοι οι μεσοπολεμικοί έλληνες διανοούμενοι έχουν στο μυαλό τους ως πρωτοπορία, το οποίο δεν αντιτίθεται πάντα με το ήδη γνωστό και κοινό ρεαλιστικό καλούπι του “καλοφτιαγμένου έργου”.

α. Το “φαινόμενο” George Bernard Shaw

Η γνωριμία του αθηναϊκού κοινού με τον Bernard Shaw έχει ήδη συντελεστεί απ' την προηγούμενη μεσοπολεμική περίοδο με την παράσταση του έργου *Ο άνθρωπος και τα όπλα* το 1924 απ' τον θίασο Κυβέλης. Ακόμη, όμως, ο άγγλος δραματουργός παραμένει άγνωστος στη

μεσοπολεμική σκηνή, παρότι το 1926 εορτάζεται στην Αγγλία η 70ετηρίδα του⁹⁴².

Κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο ο Σπ. Μελάς με το Θέατρον Τέχνης αναλαμβάνει να τον κάνει προσιτότερο με την παράσταση του Σπρακτου δράματος *Το δίλημμα του γιατρού* (*The doctor's dilemma*) το 1925. Το 1927 ο Θωμάς Οικονόμου παίζει για πρώτη, επίσης, φορά την 3πρακτη *Κάντιντα* (*Candida*). Παράλληλα, διάφοροι αθηναϊκοί θίασοι επαναλαμβάνουν μέσα στην παρούσα περίοδο το *Ο άνθρωπος και τα όπλα* (το 1928 η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, το 1930 το Λαϊκό Θέατρο του Βασιύλη Ρώτα· ο τελευταίος θίασος επαναλαμβάνει, επίσης, την *Κάντιντα* το 1931).

Ο Μελάς, βέβαια, αγνοώντας ηθελημένα, ότι η πρώτη γνωριμία του ελληνικού μεσοπολεμικού κοινού με τα έργα του Shaw έχει ήδη γίνει απ' το 1907 με την παράσταση του *Απολεσθέντος πατέρα* απ' τον Θ. Οικονόμου, επιθυμεί να διεκδικήσει τα πρωτεία γνωριμίας του ελληνικού θεατρικού κόσμου με τον άγγλο δραματογράφο. Έτσι, δηλώνει, ότι μέχρι το 1925 δεν είχε παιχθεί κανένα έργο του στην ελληνική σκηνή κι ότι οι έλληνες γνώριζαν τον συγγραφέα μόνο κατ' όνομα και μόνο από την οπερέτα *Ο σοκολατένιος στρατιώτης* (οπερετοποίηση του δράματός του *Ο άνθρωπος και τα όπλα*)⁹⁴³. Η ουσία, πάντως, είναι, πως ο Μελάς μέσω των σημειωμάτων του το 1925 στον αθηναϊκό ημερήσιο τύπο παρουσιάζει τον Shaw ως “τη γνησιότερα φυσιογνωμία της συγχρόνου Αγγλίας και ίσως την πλέον πρωτότυπο· είνε συγχρόνως ο συγχρονώτερος των συγχρόνων ανθρώπων”⁹⁴⁴. Μάλιστα, η αίγλη του ιρλανδού συγγραφέα μεγαλώνει ακόμη περισσότερο στον Μεσοπόλεμο με την απονομή του Νόμπελ λογοτεχνίας το 1926⁹⁴⁵.

Η πρόσληψη του Shaw στη μεσοπολεμική Ελλάδα θα λέγαμε, ότι γίνεται κατ' αρχήν προσωποκεντρικά. Ο ίδιος ο παράδοξος χαρακτήρας, η θυελλώδης προσωπικότητα⁹⁴⁶, η γενικότερη πολιτική και

⁹⁴² Βλ. Φώτος Πολίτης, «Bernard Shaw – Ένα σκίτσο», *Πολιτεία*, 9-8-1926, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σ. 213.

⁹⁴³ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 186-187.

⁹⁴⁴ «Αυτός ο χαρακτηριστικός και διαλεκτικός συγγραφέας, ο συγχρονώτερος των συγχρόνων, του οποίου η κριτική μόνον περί του ιπενικού θεάτρου αποτελεί μνημείον της σημερινής διανοήσεως, είνε σχεδόν εξ ολοκλήρου άγνωστος εις την Ελλάδα. Τον ξέρουμε μόνον από τον *Σοκολατένιο στρατιώτη*! Ποία ειρωνεία της τύχης του! Αυτός που έγραψε εις θαυμασίαν γλώσσαν αισθήματος και νου το Πιστεύω ενός τελείου Βαγνεριστού, ήτο πεπρωμένον να δοξασθή στα Βαλκάνια χάρις εις μίαν μετριάν του κωμωδίαν, η οποία έγινε ακόμη μετριωτέρα οπερέττα» (βλ. Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο – Γεώργιος Μπέρναρ Σόου», *Ελ. Β.*, 24-7-1925). Υπάρχουν κι άλλα μεσοπολεμικά δημοσιεύματα ευρωπαϊών διανοουμένων στον αθηναϊκό ημερήσιο τύπο της εποχής, τα οποία παρουσιάζουν τον ιρλανδό συγγραφέα ως απόλυτα νεοτεριστή διανοούμενο και συγγραφέα, πάντα επίκαιρο και πάντα σύγχρονο, όπως π.χ. αυτό της Kate Rosenberg, «Μία εβδομηκονταετηρίς – Το έργο του Μπέρναρ Σω και η επίδρασίς του επί της κοινωνίας», *Ελ. Β.*, 8-8-1926.

⁹⁴⁵ Βλ. «Ο τιμηθείς με το βραβείον Νόμπελ», *Ελ. Β.*, 13-11-1926.

⁹⁴⁶ Το 1927 δημοσιεύεται στον αθηναϊκό ημερήσιο τύπο άρθρο του βιογράφου του Shaw, Χέντερσον, ο οποίος περιγράφει τον δραματογράφο ως εξής: «Ο Μπέρναρ Σω λέγει τα πράγματα πάντοτε κατά τρόπον ο οποίος να κάμνη εξαιρετικήν εντύπωσιν, αλλά και εσκεμμένως πάντοτε. [...] Το αποτέλεσμα του συστήματος αυτού, είνε ότι ο κόσμος θεωρεί τον Σω ως ένα από τους αγριωτέρους ανθρώπους, ως ένα είδος μεγαίρας, η οποία ζητεί διαρκώς να κατασπαράξη τους πάντας και τα πάντα. [...] Η συνήθειά του να δημιουργή γύρω του μίαν μικρογραφίαν του βασιλείου του τρόμου ήτο απλουστάτα μία εκδήλωσις του δημοσίου χαρακτήρος του, της εμφανίσεώς του ενόπιον του κοινού. Προσπαθεί να φανή αιμοβόρος, άγριος, διαβολικός, εγωιστής μέχρις άκρων. Ο χαρακτήρ του αυτός είνε δημιούργημα

κοινωνική δράση του συγγραφέα είναι εκείνη που κάνει τη μεγαλύτερη εντύπωση στους έλληνες λογίους, και ιδίως στον Σπύρο Μελά, ενώ η σημασία των ίδιων των δραμάτων του έπεται κι επαληθεύει την παραδοξότητα του χαρακτήρα και των προσωπικών του απόψεων. Η ατομοκεντρική αυτή πρόσληψη συντελείται στον Μεσοπόλεμο μόνο στην περίπτωση του Shaw και του Pirandello. Μόνο γι' αυτούς τους δύο συγγραφείς οι έλληνες διανοούμενοι σπαταλούν χαρτί και μελάνι στην έκθεση της προσωπικής τους ζωής, των γενικότερων κοσμοθεωριών τους και των πολιτικών και κοινωνικών τοποθετήσεών τους⁹⁴⁷. Η πολυπραγμοσύνη του Shaw και η ανάμιξή του στις διάφορες κοινωνικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές δραστηριότητες της σύγχρονης ζωής είναι ακριβώς εκείνα τα στοιχεία που γοητεύουν τον υποτιθέμενο “εισαγωγέα” του στην Ελλάδα Σπύρο Μελά⁹⁴⁸, ο οποίος ανιχνεύει παραλληλισμούς μεταξύ της δικής του προσωπικότητας κι αυτής του ξένου συγγραφέα.

Ο Μελάς είναι, επίσης, όπως ακριβώς ο Shaw, πολυπράγμων –δραματογράφος, θεατρικός κριτικός, δημοσιογράφος, χρονογράφος, σκηνοθέτης, βιογράφος των μυθιστορηματικών βιογραφιών των αγωνιστών του 1821, “άνθρωπος του σπουδαστηρίου”, αλλά και κοσμικός, “δημεγέρτης”, και άνθρωπος που μιλά σε σοσιαλιστικές εργατικές συναθροίσεις, επηρεάζοντας την κοινή γνώμη⁹⁴⁹. Όπως ο Shaw, έτσι και ο Μελάς αποτελεί

του ίδιου. Είνε ένα είδος “σκιάχτρου”, το οποίον εφεύρε δια να το χρησιμοποιή καταλλήλως κατά των δημοσιογράφων. Ιδού πώς περιγράφει ο ίδιος την φήμη του: “Βάσις του χαρακτήρος του πλάσματος αυτού (ομιλεί δια τον εαυτόν του) ο εξωφρενισμός του, το αμίμητον αυτού, το αδύνατον και το ανεπιθύμητον αυτού, εν ολίγοις η ανομοιότης του προς όλους τους ανθρώπους οίτινες υπήρξαν μέχρι σήμερον, η απελπιστική απομάκρυνσίς του εκ του φυσικού, η απαλλαγή του από κάθε πραγματικόν πάθος!» (βλ. Χέντερσον, «Οι μεγάλοι διανοούμενοι – Η ζωή και αι ιδέαι μου», *Ελ. Β.*, 10-4-1927).

⁹⁴⁷ Σχετικά με την έλλειψη μετριοφροσύνης του χαρακτήρα του Shaw, σχετικά με την “καιροσκοπική του φιλοσοφία”, σχετικά με τη γενική άρνησή του προς τους κανόνες ηθικής, βλ. το άρθρο του G. K. Chesterton, «Οι διανοούμενοι της εποχής μας – Πώς βλέπει την ζωήν ο Μπέρναρ Σω», *Ελ. Β.*, 13-8-1931.

⁹⁴⁸ Ο Σπ. Μελάς, φαίνεται από τα παρακάτω του λόγια να παθιάζεται πρωτίστως για την ίδια την πολυσχιδή προσωπικότητα του άγγλου δραματογράφου: «Σοσιαλιστής, αλλά και ιμπεριαλιστής, άνθρωπος της θεωρίας αλλά και πολιτευόμενος ενεργώς, χορτοφάγος αλλά και γλεντζές, τύπος της σιγής και του σπουδαστηρίου αλλά και ρήτωρ υπαίθριος εις τας θορυβώδεις εργατικές συναθροίσεις, δημεγέρτης γεμάτος πάθος, αλλά και λεπτός κονφερασιέ, δημιουργός αλλά και κριτικός –κριτικός λογοτέχνης αλλά και σοβαρώτατος μουσικός κριτικός– λιβελλογράφος, δημοσιογράφος, μυθιστοριογράφος και τέλος δραματικός συγγραφεύς ο Γεώργιος Μπέρναρ Σόου. [...] Οι βιογράφοι του –και είνε πολλοί– μας τον εμφανίζουν συνήθως ως ανθρωπιστήν των άκρων. Εις την έκτην εικονογραφημένην του σελίδα ένα φύλλον από τα παλαιότερα του Νταϊήλυ Μαίηλ ζωγραφίζει τον Σόου ως δείκτην μεγάλου ωρολογίου, ο οποίος ευρίσκεται συγχρόνως επάνω εις όλας τας ώρας. Από τα γραφεία εις τα τυπογραφεία, από τα τυπογραφεία εις τα θέατρα, από τα θέατρα εις τας δημοσίας συναθροίσεις, από τας δημοσίας συναθροίσεις εις τα επίσημά του καθήκοντα –διότι διετέλεσε κατ’ επανάληψιν εις δημόσια αξιώματα– είνε ο άνθρωπος ο οποίος εις την εποχήν μας εκινήθη περισσότερο, ωμίλησε περισσότερο, έγραψε περισσότερο, ακολουθών πάντοτε ένα σταθερόν σκοπόν: την βελτίωσιν του κοινωνικού ανθρώπου» (βλ. Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο – Γεώργιος Μπέρναρ Σόου», *Ελ. Β.*, 24-7-1925). Συνειδητοποιούμε, ότι στο παραπάνω απόσπασμα ο Μελάς, σκιαγραφώντας τον Shaw, δεν μιλά παρά για τον εαυτό του. Περιγράφει ενθουσιασμένος τον Άγγλο, με τον τρόπο που θα ήθελε να περιγράψουν τον ίδιο οι άλλοι άνθρωποι!

⁹⁴⁹ Ας μην ξεχνάμε τις περιγραφές του Σπ. Μελά απ’ τις σοσιαλιστικές συγκεντρώσεις που διοργάνωνε μαζί με τον σοσιαλδημοκράτη Κωνσταντίνο Χατζόπουλο κατά την εποχή του *Ασπρου και του μαύρου*, δηλαδή γύρω στα 1913 (βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 96-101). Οι πολιτικές πεποιθήσεις του Μελά αλλάζουν σαν τον άνεμο, ώστε αργότερα ο βιογράφος του Σπ. Παναγιωτόπουλος θα τον χαρακτηρίσει το 1966 ως “ιδιοσυγκρασία παθολογικά μαχητική”. Έτσι, ο Μελάς ξεκινά ως σοσιαλιστής γύρω στα 1910, ακολουθεί τον Βενιζέλο τα πρώτα χρόνια, στα Νοεμβριανά του 1916

μία πολύ αμφιλεγόμενη και “δίκαια αμφισβητούμενη” προσωπικότητα του Μεσοπολέμου, η λεγόμενη “περίπτωση Μελά”, όπως την ονόμασε το 1948 ο Γ. Θεοτοκάς⁹⁵⁰, η οποία θα μπορούσε κάλλιστα ν’ αποτελέσει θέμα ενδιαφέρουσας εργασίας. Ο προσωποκεντρικός θαυμασμός που τρέφει το 1925 ο Μελάς για τον Shaw, εναρμονίζεται πλήρως με τις πολιτικές κι ιδεολογικές θεωρίες του πρώτου περί της ανάγκης ύπαρξης ενός “μεσσιανικού χαρισματικού πνευματικού και πολιτικού αρχηγού - καθοδηγητή”, ο οποίος δημιουργεί την Ιστορία. Ο Μελάς επεξεργάζεται αυτές τις θεωρίες ακριβώς μέσα στη συγκεκριμένη περίοδο, εκφράζοντάς τες πλέον καθαρά λίγο αργότερα στο περιοδικό *Ιδέα* (1933-1934) ως διευθυντής του⁹⁵¹.

Ο Μελάς, όπως είδαμε και παραπάνω, τονίζει ιδιαίτερα την πολιτική υπόσταση και ταυτόχρονη τοποθέτηση του Shaw ως “σοσιαλιστή, αλλά και ιμπεριαλιστή” συγχρόνως. Αυτό είναι ένα γεγονός που ο ίδιος ο έλληνας διανοούμενος επιχειρεί αυτήν την εποχή, μέσω της υποστήριξης των πολιτικών θεωριών της σοσιαλδημοκρατίας, του εθνικοσοσιαλισμού και του “ελληνικού αστικού φασισμού των Φιλελευθέρων”. Τις παραπάνω θεωρίες ο Μελάς θ’ αναπτύξει πολύ καθαρά μέσα από τις απόψεις του περί “ελληνικής επανάστασης του δημοτικισμού” και περί των “αξιωματούχων της αστικής ιδεολογίας” στο περιοδικό *Ιδέα*⁹⁵². Βεβαίως, οι πολιτικές θεωρίες του Shaw περί φαβιανικού συντηρητικού μεταρρυθμιστικού σοσιαλισμού που ο ιρλανδός δραματογράφος ασπάζεται κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και που προσεγγίζουν τις οικονομολογικές θεωρίες του John Stuart Mill και του Lodge, παρά του Marx⁹⁵³, δεν έχουν καμία σχέση με τις κεφαλαιοκρατικές εθνοκεντρικές ιδεαλιστικές και αντικομμουνιστικές ιδέες του Μελά που

είναι αντιβενιζελικός και κρύβεται στο Άργος, ενώ γύρω στα 1928 είναι φανατικός λάτρης και υμνητής του Βενιζέλου (βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, *ό.π.*, σσ. 55-56).

⁹⁵⁰ Η Γεωργία Λαδογιάννη παρουσιάζει εν συντομία το πολυσχιδές και αμφισβητούμενο της προσωπικότητας του Μελά, αναφερόμενη στην επιδίωξη του να βρίσκεται πάντα στο κέντρο της επικαιρότητας, στην ευθυγράμμιση του με τις κατά καιρούς λογοτεχνικές μόδες στο συγγραφικό του έργο, στην επιθυμία του αυτοπροβολής ως προς τη δημοσιογραφική του εργασία, την οποία χρησιμοποιούσε για να υποστηρίξει προσωπικούς και πολιτικούς φίλους ή για να διασύρει αντιπάλους, στην προκλητική πολιτική και ιδεολογική του αστάθεια που κατέληξε στη συνεργασία με τους κατακτητές ναζί αφενός και στη θεωρητική υποστήριξη του “εαμμοσυμμοριτισμού” μετά την απελευθέρωση αφετέρου (βλ. *ό.π.*, σσ. 41-42).

⁹⁵¹ Σχετικά με τη “αριστοκρατιστική” θεωρία του Μελά περί πνευματικής μεσσιανικής καθοδήγησης του ελληνικού λαού από ένα ιδεατό άτομο – αρχηγό - ποδηγέτη της μάζας, μια ισχυρή χαρισματική προσωπικότητα που δημιουργεί την Ιστορία και την οποία διαβλέπει στο πολιτικό πρόσωπο του Ελ. Βενιζέλου γύρω στα 1933, αλλά και στο πρόσωπο του ιταλού θεωρητικού του φασισμού Giovanni Gentile, βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, *ό.π.*, σσ. 178-183, 341. Βλ., επίσης, Mario Vitti, *ό.π.*, σ. 57.

⁹⁵² Βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, *ό.π.*, σσ. 76, 90, 119, 139-140, 182-183. Ο δημοτικισμός του Μελά που ο διανοούμενος προτείνει ως κοινωνικό αδιέξοδο από την αστική κρίση του Μεσοπολέμου, συνίσταται στην ταύτιση με το κόμμα των Φιλελευθέρων, καθώς και στην ταύτιση με ένα συγκεκριμένο κοινωνικό χώρο, την “παράταξη του αντικομμουνισμού”. Επιπλέον, ο “δημοτικισμός” του Μελά ταυτίζεται με την έννοια του έθνους που έχει υποκαταστήσει την έννοια του κράτους και της κοινωνίας και το οποίο έχει δημιουργήσει τον “ελληνοχριστιανικό πολιτισμό” ως βάση στήριξης στο παρόν και παιδαγωγούσα αρχή της ελληνικής νεολαίας. Μέσω αυτού του πολιτισμού, ο οποίος τελικά προσβλέπει περισσότερο στο ένδοξο, αλλ’ ενδοστρεφές, παρελθόν, παρά στο παρόν ή στο μέλλον, καλλιεργείται η εθνική ιδιαιτερότητα της Ελλάδας μέσα σ’ όλα τα δυτικά έθνη (βλ. *ό.π.*, σσ. 199-204, 319-322).

⁹⁵³ Σχετικά με τη φαβιανή πολιτική σοσιαλιστική ιδεολογία του Shaw, η οποία αντέφασκε με το είδος της πλούσιας ζωής που διήγε ο ίδιος ο δραματογράφος, βλ. το άρθρο του Ουίνστον Τσόρτσιλ που δημοσιεύεται στο *Ελ. Β.* στις 21-7-1929 με τον τίτλο «Ο μεγάλος Ιρλανδός – Μπέρναρ Σω ο μέγας σαρκαστής».

αναπτύσσονται περίπου μια τριακονταετία αργότερα⁹⁵⁴. Προφανώς ο ιδεαλισμός του Μελά αισθάνεται κάποια συγγένεια με τη φαβιανή αρχή περί οικοδόμησης της κοινωνίας σύμφωνα με υψηλότερα ηθικά ιδεώδη. Επιπλέον, ο φιλελεύθερος βενιζελικός κεφαλαιοκρατισμός του πρώτου βρίσκει κάποιο σύνδεσμο με τη φαβιανή κερδοσκοπική οικονομική μέθοδο, ενώ οι πρώτες επιφανειακές συντηρητικές επαφές της νεότητας του Μελά με τον σοσιαλισμό⁹⁵⁵ που μέσα στη δεκαετία του '30 θ' απορρίπτει, βρίσκουν κάποια κοινά σημεία με τον συντηρητικό σοσιαλισμό του Shaw.

Σκοπός της παρούσας εργασίας δεν είναι ν' ασχοληθεί με τις πολιτικές πεποιθήσεις του Μελά και πολύ περισσότερο να τις κρίνει. Παρ' όλα αυτά, συχνά οι προσωπικές επιλογές ενός προσώπου –κοινωνικές, πολιτικές, ιδεολογικές- επηρεάζουν έμμεσα και μερικές φορές υποσυνείδητα και κάποιες καλλιτεχνικές του επιλογές, οι οποίες καταγράφονται στην ιστορία. Ο σύγχρονος ιστορικός, προκειμένου να ερμηνεύσει τα καλλιτεχνικά ιστορικά φαινόμενα, πρέπει να έχει υπόψη του το γενικότερο ιδεολογικό υπόβαθρο κάποιου καλλιτέχνη, έτσι ώστε να ερμηνεύσει την καλλιτεχνική του πρόθεση και το καλλιτεχνικό του αποτέλεσμα. Αυτό το προσωπικό ιδεολογικό υπόβαθρο, τα πολιτικά κοινωνικά πιστεύω ενός ιστορικού προσώπου που παίζει σημαντικό ρόλο στη θεατρική ιστορία του τόπου, μπορεί να φαίνονται σήμερα ακραία, ακόμη και επικίνδυνα, με δεδομένες τις σημερινές πολιτικές και κοινωνικές δομές. Εντούτοις, πρέπει να καταγράφονται ξεκάθαρα, αντικειμενικά και πάντα με τη σκέψη, ότι εξυπηρέτησαν και προτάθηκαν στο παρελθόν, για να δώσουν πιθανές λύσεις στις κοινωνικές και πολιτικές κρίσεις άλλων προγενέστερων κοινωνιών, με αλλότρια αιτήματα, προβλήματα, αδιέξοδα και ζητούμενα από τα σημερινά.

Εκτός από τη φλογερή κι ενδιαφέρουσα προσωπικότητα του ίδιου του Shaw, εκείνα τα στοιχεία των δραμάτων του που κάνουν εντύπωση στους μεσοπολεμικούς διανοούμενους και που φέρνουν έναν επαναστατικό αέρα στη νεοελληνική σκηνή, παρόλη τη γνωστή ρεαλιστική δομή των έργων του⁹⁵⁶, είναι η σκληρή ειρωνεία κι ο σαρκασμός, η κριτική που ασκείται στα

⁹⁵⁴ Σχετικά με τις απόψεις του Μελά περί έθνους διαθέτοντος πνευματική και ηθική υπόσταση, σχετικά με τις απόψεις του για σχηματισμό υπερατομικών α-κοινωνικών συνόλων, σχετικά με τη θεωρία του τού φυλετικού μυστικισμού, σύμφωνα με την οποία το ελληνικό έθνος με την πολιτιστική και φυλετική υπεροχή του διεκδικεί δικαιωματικά την πρωτοπορία των άλλων εθνών της ανθρωπότητας βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σ. 143-145.

⁹⁵⁵ Στ' απομνημονεύματά του ο Σπ. Μελάς διηγείται, ότι την εποχή της συγγραφής του *Άσπρου και του μαύρου*, δηλαδή γύρω στα 1910-1913, η ροπή του "στάθηκε ξάστερα σοσιαλιστική". Όπως αναφέρει ο ίδιος: «Δεν ήμουν ορθόδοξος οπαδός της θεωρίας του Μαρξ, από τη στιγμή μάλιστα που είχα διαβάσει τη μελέτη του Βιλφρέντο Παρέτο, που αποτελεί συντριπτική και οριστική επιστημονική της αντίκρουση. Αλλά είχα πεισθεί ότι, αν ήτανε σφαλερή από την επιστημονική άποψη, όμως η κοινωνική επανάσταση, που προφήτευε ο Μαρξ, ήτανε αναγκαία από ηθικούς λόγους. Με τραβούσανε τότε τα θεωρήματα του Ζωρζ Σορέλ, του συγγραφέα των "Στοχασμών επί της βίας" και πατέρα του συνδικαλισμού» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 100-101).

⁹⁵⁶ Σχετικά με τον θαυμασμό του Shaw προς τον Ibsen που τον έκανε να θεωρεί τον Shakespeare "επιπόλαιο", αλλά και σχετικά με τις αντιθέσεις μεταξύ Shaw και Ibsen στο θέμα της μη αποδοχής της δαρβινικής θεωρίας εκ μέρους του πρώτου και σχετικά με την ιδεαλιστική θεωρία του τού "υπερανθρώπου", η οποία έρχεται σε τέλεια αντίθεση με τον ιμπενισμό, βλ. το άρθρο του G. K. Chesterton, ό.π.. Παρόλες τις διαφορές τους, όμως, ο ίδιος ο Shaw είχε πάντα την εντύπωση, πως ακολουθούσε τα χνάρια της ιμπενικής δραματικής τεχνικής και περιεχομένου. Στα παρακάτω λόγια του ίδιου που δημοσιεύονται το 1928 στον αθηναϊκό τύπο, ο ιρλανδός δραματογράφος υποστηρίζει με μεγάλο θαυμασμό, ότι ο Ίμπσεν "κλώτισσε" με τα έργα του "προλήψεις", όπως τη "θηρσκειά, τις

σύγχρονα συμβατικά ήθη της υποκριτικής συντηρητικής αγγλικής κοινωνίας⁹⁵⁷. Είναι, επίσης, το διανοητικό στοιχείο –προφανώς, οι έλληνες μεσοπολεμικοί λόγιοι εννοούν το διαλεκτικό ρητορικό στοιχείο των έργων, την έμφαση που δίνεται στο στοιχείο του λόγου, τη συζήτηση, την κοινωνική πολιτική ιδεολογική κατήχηση που διεισδύει στη δράση του έργου και την “καταπίνει”⁹⁵⁸. Επιπλέον, είναι το χιούμορ⁹⁵⁹ κι οι σπινθηροβόλοι διάλογοι⁹⁶⁰. Είναι ακόμη το ποιητικό πνεύμα που, κάπως παράδοξα, βέβαια, ανιχνεύει ο Κ. Παλαμάς⁹⁶¹ –παράδοξα, επειδή ο Shaw προσπάθησε να εξαφανίσει κάθε είδος

κοινωνικές ιδέες ως προς την καλή συμπεριφοράν, την φιλοκαλίαν”, ότι “κατέρριψε και ανέτρεψε την ευπόληψιαν”, ότι “κατέστρεψε τον σεβασμόν”, όπως ακριβώς και ο Karl Marx, γεγονός που δεν μπόρεσαν να κατορθώσουν ούτε ο Shakespeare, ούτε ο Molière, ούτε ο Dickens, ούτε ο Scott. Ο Shaw καταλήγει λέγοντας: «Ο Ίψεν παρουσιάζετο φαινομενικώς ως συγγραφεύς κωμωδιών. Ο κλασσικός ορισμός του συγγραφέως κωμωδιών είνε: “Εκείνος όστις κολάζει τα ήθη δια του γελοίου”. Είχαμεν συνηθίσει έως τότε τον Σεριντάν, τον Μολιέρον και τους άλλους. Αλλά τώρα ενεφανίζετο ένας νέος συγγραφεύς όστις αντί να γελοιοποιή τον άνθρωπον διότι η διαγωγή του δεν αντεπεκρίνετο προς αυτάς τας παλαιάς ηθικάς ιδέας, εγελοιοποιεί αυτάς ταύτας τας ιδέας» (βλ. Γεώργιος Μπέρναρ Σω, «Αι μεγάλοι επέτειοι – Μετά τον Ίψεν ο επαναστάτης του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 27-3-1928). Τα παραπάνω λόγια αποδεικνύουν την πρόθεση του Shaw ν’ ακολουθήσει τις μπσενικές δραματογραφικές αρχές, οι οποίες εμφανίζονται και στα δικά του έργα. Για την ομοιότητα της κριτικής διάθεσης μεταξύ Ibsen και Shaw, βλ. επίσης Φώτος Πολίτης, «Bernard Shaw – Ένα σκίτσο», *Πολιτεία*, 11-8-1926, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α’, ό.π., σσ. 220-223.

⁹⁵⁷ Το 1926 ο Φώτος Πολίτης αναφέρει: «Εστάθηκε απέναντι σ’ όλες τις παραδεδομένες αξίες, τις εφευρέσεις, τις εξήτασε με το διαπεραστικό βλέμμα του, παρηκολούθησε προσεχτικά όλες τας εκδηλώσεις των, κι έπειτα εχύμησε επάνω τους και τις εσπάραξε. Σε τέτοιες περιπτώσεις, ο ορθολογισμός του ήταν στυγνός κι αμάλαγος. Κανείς δεν αρνήθηκεν, όσον αυτός. Ίσως ούτε ο Μπάιρον. Κοινωνικοί θεσμοί, πολιτικά συνθήκαι, δεισιδαιμονία, ρομαντικά ιδανικά, αφελείς πεποιθήσεις –ο γάμος, η έννοια του ηρωισμού, η έννοια της δικαιοσύνης, η φυσική επιστήμη, η ιατρική επιστήμη, ο δικηγορισμός, ο εμβολιασμός, οι κοινοβουλευτικοί θεσμοί, η δημοκρατία, ο αγγλικός σοσιαλισμός- όλα επέρασαν κάτω από το κριτικόν του κνούτο. Κριτικοί και συγγραφείς και καλλιτέχνα, ζώντες και νεκροί, υπέστησαν τας επιθέσεις του. Εσάρκασεν όλες τας ρομαντικές ωραιότητας. Εκορόιδεψε τους πουριτάνους» (βλ. «Bernard Shaw – Ένα σκίτσο», ό.π.).

⁹⁵⁸ Σχετικά με την καινοτομία του Shaw να μετατρέψει τη δομή του μπσενικού “καλοφτιαγμένου αιτιοκρατικού έργου” (έκθεση – δέσιμο – ανάπτυξη – κρίση - λύση), με την αντικατάσταση της λύσης απ’ τη συζήτηση, η οποία παρουσιάζει αντιθετικές μεταξύ τους αντιλήψεις ισάξιου βάρους, αποκλείει την ψευδαισθητική ευχαρίστηση του επιφανειακού κλεισίματος του έργου, αποφεύγει απλουστευτικές ηθικές κρίσεις κι αφήνει τον θεατή με ερωτηματικά, βλ. Christopher Innes, ό.π., σσ. 20-21. Ο ίδιος ο Ιρλανδός συγγραφέας έλεγε, ότι “το θέατρο δεν υπάρχει για να διασκεδάξει τους ανθρώπους” αντίθετα, το αληθινό του αντικείμενο είναι να τους κάνει να σκέπτονται” (ό.π., σ. 53). Επιπλέον, ανέφερε: «πρέπει πάντα να διδάσκω τα έργα μου έχουν κάποιο σκοπό» (βλ. Lynton Hudson, ό.π., σ. 20).

⁹⁵⁹ Σχετικά με τη χρήση του παράδοξου, του μπουρλέσκ, του κλοουνίστικου στοιχείου, των συμβάσεων του λαϊκού δράματος που ο Shaw χρησιμοποιούσε, προκειμένου να μασκαρεύει τη σοβαρή κοινωνική και πολιτική πολεμική των έργων του, έτσι ώστε να μην εξαγριώνει τους κριτικούς του, αλλά να τους παροπλίζει με το γέλιο, καθώς κιόλας αντιμετώπιζε προβλήματα λογοκρισίας στη χώρα του, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 1, ό.π., σ. 66, καθώς και Lynton Hudson, ό.π., σ. 21.

⁹⁶⁰ Βλ. S., «*Το δίλημμα του γιατρού*», *Ελ. Β.*, 26-7-1925, βλ. μ. ρ., «*Του Μπέρναρ Σόου – Η Κάντινα*», *Ελ. Β.*, 5-2-1927. Ο Μελάς αναφέρει: «Κάνει μια τέχνη σοβαρή, αλλά και γελαστή, ζωντανή αλλά και αναλυτική, θρεμμένη με σκέψη αλλά σύγχρονη, ρεαλιστική, αλλά γεμάτη από σπινθήρες ιδεολογικούς, διασκεδαστική αλλά και παιδαγωγική, ελεύθερη από κάθε ακαδημαϊσμόν και αφιερωμένη ολόκληρη στην αποκάλυψη της κοινωνικής υποκρισίας» (βλ. Φορτούνιο, «*Σημειωματάριον του Φορτούνιο – Γεώργιος Μπέρναρ Σόου*», *Ελ. Β.*, 24-7-1925).

⁹⁶¹ Ο Κωστής Παλαμάς αναφέρει, ότι οι ήρωες της *Κάντινας* “είναι ποιητικοί από την υπονοητική τους δύναμη, πλαστικοί από τον εκφραστικό τους τόνο. Ο θεολόγος ιεροκήρυξ, η δικαιοσύνη, η αρετή. Ο ποιητής, η ομορφιά. Ο ένας ο λόγος, ο άλλος ο στίχος”. Επιπλέον, ο Παλαμάς προσθέτει, ότι “ακόμη και τον Σαιξπήρο σου θυμίζει ο Σω, με όλο τον αγώνα που εξοδεύει για να τον ελαττώσει και να τον σαλέψει κάπως απάνου στο νεραϊδοθεμέλιωτο βάθρο του που στέκεται ο μοναδικός ποιητής των αιώνων. Αγώνίζεται να του φέρη αντιμετώπο τον Ίψεν. Το θέαμα είναι διασκεδαστικό» (βλ. Κωστής Παλαμάς, «*Σημειώσεις του ποιητού – Bernard Shaw*», *Ελ. Β.*, 18-11-1926).

μελοδραματικού ψευτοαισθητισμού και ρομαντικής φαντασίας από την τέχνη του, κάθε ψεύτικο ιδεαλισμό στην πολιτική, την ηθική και τη θρησκεία, προτείνοντας τον ρασιοναλισμό και την εξελικτική δύναμη του πνευματικού διαφωτισμού⁹⁶².

Ο Γ. Φτέρης μεταφέρει με τα παρακάτω χαρακτηριστικά λόγια το 1928 τη γενική αίσθηση των μεσοπολεμικών διανοουμένων για το “φαινόμενο” Shaw και για την καινοφανή, σχεδόν ταχυδακτυλουργική, τέχνη του, η οποία εκπλήσσει κι αφήνει δυνατές εντυπώσεις:

«Κι αυτός ο γέρο διαβολάνθρωπος που έχει μεταβάλει την πνευματώδη μεγαλοφυΐα του, το “ζενί φαντάσκ”, σ’ ένα είδος τυραννικού δημοσίου ελέγχου της αγγλικής μητροπόλεως, είνε γνωστόν ότι ψοφάει για εντυπώσεις. Μια διάθεσις καταπλήξεως από την αρχή ως το τέλος, η οποία μολονότι παίρνει συχνά τη χάρη του ακτινοβολήματος, γίνεται κάποτε υπερβολική. Βλέπετε καθαρά ότι ο συγγραφέυς παίζει πάρα πολύ με την εξυπνάδα του, ότι την εκμεταλλεύεται σε χτυπητά τεχνάσματα υπέρ το δέον. Η φιλοσοφική διατριβογραφία, επάνω εις το ανεξάντλητον θέμα των προκαταλήψεων, των υποκρισιών, των κοινωνικών θεσμών, των συγχρόνων ατελειών, κάνει έστω και σπανίως να πέρνη τόση προσωπική πόζα η αλήθεια ως εξαγόμενον, ώστε να σκέπτεσθε, μα το Θεό, εάν επί τέλους δεν είνε συμπαθητικώτερο και ανθρωπινώτερο το ψεύδος. [...] Ο αντιλυρισμός καταντά προμελέτη, η μπουτάντα σύστημα, η καρικατούρα υπερβολή. Και το κάτω - κάτω αυτός ο χριστιανός, για να ανοίξη τον ορίζοντα της αλλοκότου φαντασμαγορίας του, μιλάει μαζί για όλα ανεξαιρέτως τα άσχημα πράγματα που συμβαίνουν σ’ αυτό τον κόσμο. Και για όλα έχει μια ρετσέττα στο πορτοφόλι του. [...] Ωστόσο, παρά τας ανωτέρω παρατηρήσεις μας, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το ταλέντο πραγματοποιείται θεατρικώς και ότι ένα έργον του Σω παραμένει πάντοτε αξιόλογον»⁹⁶³.

Υποψιαζόμαστε, ότι και το “φαινόμενο Shaw” αποτελεί κατά μεγάλο μέρος του δάνειο της ελληνικής σκηνής από τη γαλλική πρωτοποριακή σκηνή κι ιδίως απ’ τον Pitoëff. Προς αυτό το συμπέρασμα οδηγούμαστε από τις ελληνικές ανταποκρίσεις της παρούσας περιόδου για παραστάσεις έργων του Shaw στο Παρίσι και γενικά για την κυριαρχία της παρισινής σκηνής κυρίως απ’ τον Pirandello, αλλά κι απ’ τον Shaw⁹⁶⁴. Οι παραπάνω ανταποκρίσεις αφορούν, εντούτοις, σε έργα του άγγλου δραματογράφου, τα οποία δεν παριστάνονται στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή, όπως *Το πρώτο έργο της Φάνυ* που το 1925 εγκαινιάζει τον “παρισινό θεατρικό κύκλο του Shaw”, και *Το σπίτι με τις ραγισμένες καρδιές* που παριστάνεται το 1928 απ’ τον Pitoëff⁹⁶⁵. Παρ’ όλα αυτά, η *Κάντιντα* που ανεβαίνει στην αθηναϊκή σκηνή το 1927 απ’ τον Θ. Οικονόμου, έχει ήδη ανέβει το 1922 στην παρισινή Comédie des Champs-Élysées απ’ το ζεύγος της Ludmilla και Georges Pitoëff. Το καλλιτεχνικό αυτό ζευγάρι ανεβάσει κατά τον Μεσοπόλεμο οκτώ έργα του ιρλανδού δραματογράφου⁹⁶⁶. Η επιτυχημένη πορεία του θεάτρου του Shaw στην ελληνική σκηνή πρόκειται να συνεχισθεί και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο, όπου θ’ ανέβουν κι άλλα

⁹⁶² Βλ. Christopher Innes, ό.π., σσ. 16, 23, 27-28, 32-33. Ο Shaw ανέφερε πάνω σ’ αυτό, ότι ο μεγάλος καλλιτέχνης μετατρέπει το κοινό “από αμήχανους θεατές τρομακτικής σύγχισης σε ανθρώπους, που έξυπνα συνειδητοποιούν τον κόσμο και το πεπρωμένο τους” (βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 1, ό.π., σ. 65).

⁹⁶³ Βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Τρεις ώρες με το πνεύμα του Μπέρναρ Σω», *Ελ. Β.*, 7-2-1928.

⁹⁶⁴ Βλ. S., «Το ξένον θέατρον – Γυμνούς περιβάλλετε», *Ελ. Β.*, 15-4-1925.

⁹⁶⁵ Βλ. Ser, «Τέχνη και ζωή – Ο κύκλος του Μπέρναρ Σω», *Ελ. Β.*, 3-2-1925 και Γ. Φτέρης, ό.π..

⁹⁶⁶ Βλ. Jomaron, «Ils était quatre...», ό.π., σσ. 762, 1110.

άγνωστα στην Ελλάδα έργα του, τα οποία θα καταξιωθούν, επίσης, απ' την επίσημη εθνική σκηνή.

β. Η περίπτωση του Αντόν Τσέχωφ

Ο Τσέχωφ συνιστά μία πραγματικά ιδιαίτερη περίπτωση του νεοελληνικού θέατρου, καθώς ως δραματικός συγγραφέας δεν είναι άγνωστος στο ελληνικό κοινό. Τα μονόπρακτά του *Αρκούδα* και *Πρόταση γάμου* παίζονται στην ελληνική σκηνή ήδη από την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, όπως έχουμε αναφέρει και στην ενότητα της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου. Εντούτοις, τα πολύ πιο σημαντικά πολύπρακτα έργα του, μέσα από τα οποία διαφαίνονται όλα τα χαρακτηριστικά της ιδιαίτερης ρεαλιστικής του τέχνης, παριστάνονται για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο αρχίζοντας από τη δεύτερη μεσοπολεμική επταετία. Η ουσιαστική επαφή, λοιπόν, του ελληνικού κοινού και των ελλήνων διανοουμένων με την τσεχωφική τέχνη συντελείται μέσα στο διάστημα 1925-1931. Οι αιτίες αργοπορίας του ανέβασματός τους στην Ελλάδα, έτσι όπως τις καθορίζει ο ιστορικός Κ. Κυριακός που έχει ασχοληθεί με το θέμα, είναι οι εξής: η προτίμηση των Αθηναίων για θεάματα, όπως το βουλευβάρτο, οι φαρσοκωμωδίες κι η επιθεώρηση· ο βραχύβιος χαρακτήρας εκείνων των θιάσων με δραματολογικές απαιτήσεις κι αξιώσεις που δεν ευνοεί το ανέβασμα της απαιτητικής τσεχωφικής δραματοουργίας· και τέλος, οι προσανατολισμοί της θεατρικής αγωγής των Χρηστομάνου και Οικονόμου, οι οποίοι πρωτοανέβασαν κάποια μονόπρακτά του κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Ο Οικονόμου, παρότι αναγγέλλει το ανέβασμα του *Θείου Βάνια* κατά τη θεατρική περίοδο 1907-1908, τελικά δεν το πραγματοποιεί, καθώς το αίτημά του για ανανέωση του νεοελληνικού δραματολογίου δεν βρίσκει ανταπόκριση σ' ένα θεατρικά απαίδευτο κοινό, κλειστό σε καθετί καινούριο⁹⁶⁷.

Το γεγονός, ότι ο Τσέχωφ, παρόλο το ήδη γνωστό ρεαλιστικό καλούπι των δραμάτων του, φέρνει έναν εκσυγχρονιστικό ανανεωτικό αέρα στη νεοελληνική σκηνή, αποδεικνύεται και μέσα από την προσπάθεια μίμησης της τεχνοτροπίας του και της δραματικής του ατμόσφαιρας εκ μέρους των νέων ελλήνων δραματογράφων. Συνεπώς, και μέσα στην παρούσα περίοδο, αλλά πολύ περισσότερο κατά την επόμενη μεσοπολεμική εννιαετία, θα διαπιστώσουμε, ότι εγχώριοι συγγραφείς πρόκειται να χρησιμοποιήσουν την τσεχωφική εσωστρέφεια ως πρόταση για την ανανέωση της ελληνικής δραματικής παραγωγής. Η τσεχωφική εσωτερικότητα και ψυχογραφία θ' αποτελέσει ένα από τα όπλα των νεοτεριστών ελλήνων δραματογράφων προς αποφυγή της φθαρμένης πια φόρμουλας της επιφανειακής εξωτερικής φωτογραφικής ηθογραφικής απεικόνισης. Και η Γαλάτεια Καζαντζάκη το 1925 με τα *Πληγωμένα πουλιά*, αλλά και άλλοι νεοτεριστές δραματογράφοι της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου, όπως ο Άγγελος Τερζάκης με το *Γαμήλιο εμβατήριο* κι ο Κώστας Θρακιώτης με το *Αλμπατρος ή Γωνία 90%*, θα μιμηθούν καταφανώς τις τσεχωφικές τεχνικές με εκσυγχρονιστικές διαθέσεις, προκειμένου να φθάσουν τον ρεαλισμό στην ύψιστη τελείωση κι ολοκλήρωσή του: την ψυχογραφία.

⁹⁶⁷ Βλ. Κων/νος Κυριακός, ό.π., σσ. 32-34, 433.

Ο Τσέχωφ, μαζί με τον Ντοστογιέφσκυ και τον Λ. Τολστόι, πρόκειται να εγγραφούν σ' εκείνες τις ξένες καλλιτεχνικές επιδράσεις των ελλήνων μεσοπολεμικών διανοουμένων, αλλά και των ευρωπαϊών -τη λεγόμενη "σλαβική επίδραση"- οι οποίες πρόκειται να οδηγήσουν στη δημιουργία της εγχώριας πεζογραφίας και δραματολογίας της εσωτερικότητας⁹⁶⁸. Τη σλαβική αυτή επίδραση την έχουμε ήδη διαπιστώσει από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, όταν μιλούσαμε για τη διαμόρφωση της λαϊκής αθηναϊκής περι-αστικής ηθογραφίας, ενώ πρόκειται να τη συναντήσουμε μπροστά μας και αργότερα στη διαμόρφωση της ελληνικής δραματογραφικής εσωτερικότητας – ψυχογραφισμού.

Μέσα στο παρόν χρονικό διάστημα του 1925-1931 γίνεται μόνο η αρχή των παραστάσεων των τσεχωφικών πολυπράκτων, εγχείρημα που θα ολοκληρωθεί κατά το επόμενο διάστημα των ετών 1932-1940. Ο εισηγητής των πολυπράκτων του Τσέχωφ στην ελληνική σκηνή είναι ο Αιμίλιος Βεάκης, ο οποίος με τον θίασό του το 1931 παριστάνει τον *Θείο Βάνια*. Τα στοιχεία της τσεχωφικής τέχνης που θεωρούνται καινοτομικά, σύμφωνα με τις αντιλήψεις των μεσοπολεμικών διανοουμένων, είναι η έλλειψη συγκεκριμένης υπόθεσης με αρχή, μέση και τέλος κι αντίστροφα το βάρος που δίνεται στην ψυχογράφηση των χαρακτήρων. Ο θεατής "δεν διατηρεί την ανάμνησιν μιας ιστορίας, αλλά ενός πλαισίου περιλαμβάνοντος ενδιαφέροντα πρόσωπα"⁹⁶⁹. Εντύπωση κάνει, επίσης, η χρήση των σιωπών και του κρυμμένου εσωτερικού δράματος του κάθε ήρωα, καθώς κι η υποφώσκουσα συγκινητική ατμόσφαιρα του πόνου και των πανανθρώπινων αισθημάτων⁹⁷⁰.

Ακριβώς τα παραπάνω στοιχεία χαρακτηρίζουν οι έλληνες μεσοπολεμικοί διανοούμενοι ως πρωτοποριακά και καινοφανή και σε άλλα δραματικά δείγματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Έτσι, η έλλειψη συγκεκριμένης πλοκής με αρχή, μέση και τέλος θεωρείται πρωτοποριακό στοιχείο στα νεορομαντικά νεοσυμβολιστικά δράματα με τις εξπρεσιονιστικές επιρροές του Gantillon και του Pellerin (*Μάγια* και *Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια* αντίστοιχα). Η κατάδειξη του κρυμμένου ανθρώπινου εσωτερικού

⁹⁶⁸ Όπως αναφέρει ο Γ. Φτέρης το 1931: «Κάθε φορά που φθάνει ένας Σλαύος καλλιτέχνης εις τη γαλλική πρωτεύουσα, αναστατώνεται ο κόσμος. Άσπρος, κόκκινος, εξόριστος, δημοκρατικός, "κουλάκ" με τον Στάλιν ή με τον Τρότσκυ – αυτά αι διακρίσεις, προκειμένου περί των βαθυτέρων ιδιοτήτων της φυλής, δεν λογαριάζονται. [...] Όπως και αν έχη το πράγμα εν σχέσει με την πολιτική περιπέτεια και τας αντιδράσεις που προκαλεί, οι Ρώσσοι φιλολογικώς και καλλιτεχνικώς εξακολουθούν να παραμένουν ανυπέρβλητοι. Είνε οι βάρβαροι της μεγαλοφυΐας, υπό την έννοιαν που δίδει εις τον όρον ο Μωρράς, όχι δια να τους ελαττώση, αλλά δια να τους καθορίση καλλίτερα, ως αμέσως ευαίσθητα ζώα δημιουργούντα ανεξαρτήτως προς την ελληνολατρική παράδοσι και το μέτρον των κλασικών. Ο Δοστογιέφσκυ, δια να αναφέρωμεν τον αντιπροσωπευτικώτερον τύπον, ξαναζή πάντοτε, η πάλη του ανάμεσα από το ένστικτο και από την κρίσι, τόσο παθητική, με την έξαρσι της υπερευαισθησίας και το πάθος της αναλύσεως, δεν έχει τέλος, η πινακοθήκη των ηρώων που συνέλαβε η βαθύτατα δραματική φαντασία του συγκινεί διαρκώς. Έτσι διεμορφώθη πλέον μία διεθνής καλλιτεχνική επιρροή των Σλαύων, όχι μόδα, απόδειξις ότι συνεχίζεται. Είνε άλλωστε δικαιολογημένη.» («Παρισινά χειρόγραφα – Δύο Ρώσσοι καλλιτέχνα», *Ελ. Β.*, 20-1-1931).

⁹⁶⁹ Βλ. Άιφελ, «Τέχνη και φιλολογία – Ένα έργο του Τσέχωφ», *Ελ. Β.*, 6-5-1922.

⁹⁷⁰ «Πόση ανθρώπινη καρδιά, πόσοι παλμοί, πόση τέχνη, ποίησις και σκέψις στερεή υπάρχει σ' αυτό το δράμα. Όλα τα πρόσωπα του *Θείου Βάνια* έχουν το δράμα της ψυχής των και το κρύβουν πολλές φορές με την σιωπήν των, με τη φαινομενική γαλήνη των. Σακατεμένες ψυχές περνούν θλιβερά των ζωών των στο κτήμα μιας επαρχίας.» (βλ. Μιχ. Ροδάς, «*Ο θεός Βάνιας*», *Ελ. Β.*, 7-6-1931).

δράματος θεωρείται ως πρωτοποριακό στοιχείο στο λεγόμενο “θέατρο της σιωπής” του Jean-Jacques Bernard (*Μαρτίνα*), το οποίο ανήκει στο “νεοτερίζον βουλεβάρτο”, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει. Συνεπώς, τα προαναφερθέντα βασικά στοιχεία της τσεχωφικής δραματουργίας θεωρούνται πρωτοποριακά απ’ τη μεσοπολεμική διανοήση κι αποτελούν εκσυγχρονιστικά ζητούμενα της νεοελληνικής σκηνης, παρότι ο Τσέχωφ ως συγγραφέας ανήκει στην παλαιότερη ρεαλιστική συγγραφική γενεά.

Όπως αναφέραμε και πιο πάνω, η σλαβική επίδραση κι ο τσεχωφισμός δεν αναδύονται μόνο στην Ελλάδα και στα εγχώρια καλλιτεχνικά πράγματα, αλλά προέρχονται κυρίως από τον ευρωπαϊκό πρωτοποριακό καλλιτεχνικό χώρο. Έτσι, οι έλληνες παίρνουν αυτούσια την τάση ανάδυσης των τσεχωφικών πολύπρακτων δραμάτων από τη γαλλική πρωτοποριακή σκηνή κι ιδίως απ’ αυτήν του Georges Pitoëff. Ο τελευταίος είναι ο κύριος –ή μάλλον, ο μόνος– σκηνοθέτης στον Μεσοπόλεμο που φέρνει το παρισινό κοινό σε επαφή με την τσεχωφική δραματουργία. Ο Pitoëff, ο οποίος το 1913 διευθύνει δικό του θέατρο στην Αγία Πετρούπολη, φέρνει το 1914 στο Παρίσι μαζί με τις αποσκευές του τη ρωσίδα ηθοποιό σύζυγό του Ludmilla, καθώς και την αγάπη του για το τσεχωφικό θέατρο που του δίνει τη δυνατότητα για αληθινά ποιητική δημιουργία. Μάλιστα, ο ίδιος μεταφράζει στα γαλλικά τα βασικά τσεχωφικά έργα, τον *Θείο Βάνια*, τον *Γλάρο* και τις *Τρεις αδελφές*⁹⁷¹. Έτσι, ο γάλλος σκηνοθέτης ανεβάζει το 1921 στην παρισινή σκηνή τον *Θείο Βάνια* που, όπως είδαμε, μεταφέρει στην ελληνική ο Βεάκης το 1931. Η ίδια τάση μίμησης της γαλλικής από την ελληνική σκηνή όσον αφορά στο θέμα των τσεχωφικών δραμάτων, πρόκειται να συνεχισθεί και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο.

Τέλος, πρέπει να σημειώσουμε, ότι, εκτός από τα πολύπρακτα έργα του ρώσου συγγραφέα, στην αθηναϊκή σκηνή της παρούσας περιόδου παίζονται για πρώτη φορά απ’ το Ωδείο Αθηνών σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη και τα μονόπρακτά του *Τραγικός χωρίς να θέλει* (1927), *Κύκνειο άσμα* (1929) και *Τα κακά αποτελέσματα του καπνού* (1930). Καθώς συχνά οι τίτλοι των ξένων δραμάτων παραλλάσσονται από τους έλληνες καλλιτέχνες για το εμπορικό ξεγέλασμα του κοινού και την προσέλκυση θεατρικής πελατείας, το γνωστό μονόπρακτο *Αρκούδα* το βλέπουμε να παριστάνεται και το 1926 με τον παραλλαγμένο τίτλο *Η απαρηγόρητη χήρα* απ’ την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου.

γ. Έργα με σοσιαλιστικό – επαναστατικό περιεχόμενο

Στην παρούσα ομάδα ανήκουν δράματα παλαιών ευρωπαϊών ιδεαλιστών οραματιστών σοσιαλιστών συγγραφέων του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα που προσδοκούν τη λαϊκή επανάσταση, όπως του Romain Rolland, καθώς και δράματα νέων μεσοπολεμικών σοβιετικών συγγραφέων, όπως των Βλαντιμίρ Κιρσόν – Αντρέι Ουσπένσκυ και του τσεχοσλοβάκου Frantisek Langer, οι οποίοι εκφράζουν τον αντίκτυπο της πραγματοποιημένης πια προσδοκίας των πρώτων σοσιαλιστών των αρχών του 20ού αιώνα. Έτσι, το 1925 παίζεται το 3πρακτο έργο του Rolland *Θά’ ρθει ο καιρός* (*Le temps*

⁹⁷¹ Βλ. Jomaron, «Ils était quatre...» και «En quête de textes», ό.π., σσ. 762, 783-785.

viendra, γραμμένο το 1902) απ' τον Θίασο Νέων του Κωστή Βελμύρα. Το 1926 παίζεται το δράμα του ίδιου σε 12 σκηνές *Το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου* (*Le jeu de l' amour et de la mort*, γραμμένο το 1924) απ' τον θίασο Κοτοπούλη⁹⁷². Το 1930 παίζεται το 3πρακτο μεσοπολεμικό έργο σε 11 ταμπλώ των Κιρσόν – Ουσπένσκυ *Σκουριά* απ' την Ελευθέρα Σκηνή Μελά - Κοτοπούλη και το ίδιο έτος πάλι απ' τον προηγούμενο θίασο παίζεται το μεσοπολεμικό δράμα σε 13 εικόνες του Langer *Περιφέρεια*.

Ο Romain Rolland αποτελεί έναν απ' τους πρώτους εισηγητές της τάσης δημιουργίας του πρωτοποριακού σοσιαλιστικού συλλογικού “θεάτρου του λαού” στη Γαλλία στις αρχές του αιώνα. Την τάση αυτή πρόκειται ν' αναπτύξουν σκηνοθέτες αυτής της εποχής, όπως, αρχικά και πριν απ' τον Rolland, ο Maurice Pottecher το 1895 με το Théâtre de Bussang και λίγο αργότερα οι Louis Lumet το 1897 με το Théâtre Civique, Henri Dargel το 1899 με το Théâtre de la Cooperation des Idées, Henri Beaulieu το 1903 με το Théâtre du Peuple και κυρίως ο Firmin Gémier. Ο τελευταίος αξιοποιεί τη δραματική φιλοσοφία του Romain Rolland για ένα θέατρο του λαού και για τις αληθινές εθνικές εποποιίες μέσω του Théâtre National Ambulant (1911), του Cirque d' Hiver (1919) και τέλος μέσω του Théâtre National Populaire (1920-1933). Τα θεατρικά εγχειρήματα του Gémier θα επηρεάσουν μετά το 1950 και τον γάλλο σκηνοθέτη Jean Vilar⁹⁷³.

Τα δράματα του Rolland *Το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου* και το *Θά' ρθει ο καιρός* αποτελούν κομμάτια της γενικότερης δραματικής σύλληψης και φιλοσοφίας του συγγραφέα του “Θεάτρου του λαού” (*Le Théâtre du Peuple*). Σχηματίζουν τον κύκλο του “Θεάτρου της Επανάστασης” (*Théâtre de la Révolution*), μέσα από τον οποίο ο συγγραφέας έχει ως στόχο την επαναφορά του ηρωισμού και της πίστης του γαλλικού έθνους στις φλόγες της επαναστατικής ιστορικής εποποιίας του 18^{ου} αιώνα. Προσδοκά, δηλαδή, τη σύγχρονη, περισσότερο ώριμη και πιο συνειδητοποιημένη ολοκλήρωση της Γαλλικής Επανάστασης, η οποία διεκόπη το 1794.

Το *Θά' ρθει ο καιρός* αναφέρεται στον πόλεμο των Μπόερς, στιγματίζοντας την αποικιοκρατία και τη δημιουργία ευρωπαϊκών αυτοκρατοριών, την αδικία των βίαιων επεκτατικών πολέμων, τις κυβερνητικές εξουσιαστικές δομές που ωθούν τη στρατιωτική μηχανή και τους λαούς σε πολέμους, τον εθνικισμό και τους ποικίλους ρατσισμούς (έθνους, χώρας, χρώματος δέρματος, θρησκευματος). Αντίθετα, προωθεί την αντίληψη του ειρηνισμού, του διεθνισμού και της άποψης, ότι όλοι οι άνθρωποι αποτελούν ισότιμους πολίτες του κόσμου. *Το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου* αναφέρεται στην περίοδο της τρομοκρατίας που επικράτησε μετά τη Γαλλική Επανάσταση -όταν το κοιτάτο της εθνικής σωτηρίας με αρχηγό τον Ροβεσπιέρο αποφασίζει τη θανάτωση του Δαντόν. Αποτελεί κομμάτι του δραματικού πολύπτυχου ποιήματος του συγγραφέα για το μεγάλο αυτό ιστορικό και κοινωνικό γεγονός, την “Ίλιάδα του γαλλικού λαού”, τον “συμφωνικό πίνακα του λαϊκού κυκλώνα”, όπως την ονομάζει ο ίδιος ο

⁹⁷² Στην μεσοπολεμική Ελλάδα Romain Rolland μεταφράζει ο Πέτρος Χάρης.

⁹⁷³ Βλ. Jomaron, «Un théâtre pour le peuple», στον τόμο *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 805-816.

συγγραφέας⁹⁷⁴. Το δράμα στηρίζεται σε ιστορικά γεγονότα –ο δραματογράφος βασίζεται στ’ απομνημονεύματα του Λουβέ- καθώς και σε ελαφρώς παραλλαγμένα ιστορικά πρόσωπα (σ’ αυτά της Σοφίας ντε Κοντορσέ και του γνωστού χημικού Λαβουαζιέ). Απεικονίζει το τραγικό πρόβλημα της σύγκρουσης της ατομικής συνείδησης με τη σωτηρία του Κράτους –της *salus publica* σε αντίθεση προς τη *salus aeterna*⁹⁷⁵.

Το θέατρο του Rolland προσφέρει μία ευκαιρία ανανέωσης του αθηναϊκού μεσοπολεμικού δραματολογίου, καθώς απομακρύνεται από τις κωμικές ή τραγικές ερωτικές ιστορίες του γαλλικού βουλεβάρτου, από τις εκλεπτυσμένες αστικές διασκεδάσεις κι από τις συνηθισμένες ευρωπαϊκές ψυχολογικές μελέτες, στρέφοντας το ενδιαφέρον στην κοινωνική ιστορία με το πολιτικό μήνυμα. Δεν είναι τυχαίο, επίσης, το γεγονός, ότι ένα από τα δύο δράματά του, το πιο σοσιαλιστικό *Θά’ ρθει ο καιρός*, παριστάνεται από τον Θίασο των Νέων του Κ. Βελμύρα, ο οποίος επιχειρεί –άλλοτε επιτυχημένα κι άλλοτε όχι– τον εκσυγχρονισμό της νεοελληνικής σκηνης μέσω της επαναστατικής ορμής των νεαρών μελών του. Η πρωτοπορία, λοιπόν, που ευαγγελίζεται ο Θίασος των Νέων, συμβαδίζει με την αποκήρυξη απ’ τον ίδιο τον Rolland του γερασμένου ρεπερτορίου του παρελθόντος (των κλασικών έργων των Racine και Corneille, του ρομαντικού δράματος των Dumas père και Edmond Rostand, του βουλεβάρτου που ο Rolland θεωρεί προσβολή για το γαλλικό έθνος) και με την πρότασή του για ένα νέο μοντέλο αισιόδοξου, χαρούμενου κι έξυπνου δράματος χωρίς ηθικολογία κι ερασιτεχνισμό⁹⁷⁶. Εξάλλου, η παράσταση απ’ τον Θίασο των Νέων του δράματος *Θά’ ρθει ο καιρός* με τα καταφανώς σοσιαλιστικά μηνύματα απαγορεύεται το 1925 απ’ την αστυνομία και την παγκαλική δικτατορία (1925-1926) λόγω του “κομμουνιστικού του περιεχομένου”⁹⁷⁷. Αντίθετα, το άλλο δράμα του που παίζεται στην αθηναϊκή σκηνή απ’ την Κοτοπούλη, *Το παιχνίδι του έρωτα και*

⁹⁷⁴ Βλ. τα λόγια του ίδιου του Rolland που μεταφέρονται στο δημοσίευμα του Γ. Φτέρη, «Παρισινά χειρόγραφα – Ένα έργο του Ρομαίν Ρολλάν εις το Οντέον», *Ελ. Β.*, 25-2-1928. Βλ., επίσης, τον πρόλογο του Rolland στην ελληνική έκδοση του δράματος *Το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου*, μτφρ. Τάκης Μπαρλάς, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., σσ. 5-6.

⁹⁷⁵ Ο δραματογράφος χρησιμοποιεί κι αντλεί απ’ την ιστορία, η οποία γι’ αυτόν αποτελεί μια δεξαμενή παθών και φυσικών Δυνάμεων. Ξαναπαίρνει απ’ τα βάθη του λάκου τα μεγάλα ανθρώπινα αγρίμια, το μυριοκέφαλο Θηρίο: τον Λαό και τους Θηριοδασαστές. Δεν ενδιαφέρεται καθόλου να τους κάνει να μοιάζουν, γιατί είναι αιώνιοι. Σύμφωνα με την άποψή του, η καλλιτεχνική δύναμη του δράματος της Ιστορίας έγκειται λιγότερο σ’ εκείνο που ήταν, παρά σ’ εκείνο που είναι πάντα. Περισσότερο από τα πρόσκαιρα άτομα που το χρώμα του τάφου έφαγε τη μορφή τους, τον συγγραφέα τον ενδιαφέρουν οι φυσικές Δυνάμεις, που διάλεξαν για κατοικία τους αυτά τα κορμιά κι έπειτα πήγαν να κατασκηνώσουν αλλού. Αναφέρει, ότι προσπάθησε να γράψει τα δράματα αυτά της Επανάστασης στο χρώμα του ύφους, που περιντύνει τα πάθη, που τα διαπνέουν. Ονομάζει το δράμα *Το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου* “παιχνίδι”, γιατί αποτελεί το παιχνίδι “όλα για όλα” (βλ. Πρόλογο του Romain Rolland στην έκδοση του δράματος *Το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου*, ό.π., σσ. 9-11). Οι έλληνες μεσοπολεμικοί κριτικοί χαρακτηρίζουν το συγκεκριμένο δράμα ως “έργον σκέψεως και ιστορίας” (βλ. μ. ρ., «Από το θέατρον – *Το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου*», *Ελ. Β.*, 24-12-1926).

⁹⁷⁶ Βλ. Jomaron, «Un théâtre pour le peuple», ό.π., σσ. 811-812.

⁹⁷⁷ Βλ. *Ελ. Β.*, 31-7-1925 και 1-8-1925, καθώς και τη διαμαρτυρία των ανθρώπων των γραμμάτων με επικεφαλής τον Πέτρο Χάρη («Απαγορευθέν δράμα», *Ελ. Β.*, 2-8-1925). Σχετικά με τον ρόλο που παίζει ο Romain Rolland στο πρώτο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934, απ’ όπου καθιερώνεται η λογοτεχνική γραμμή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού κι όπου ο Rolland κάνει εισήγηση για την κοινωνική σημασία της σοσιαλιστικής λογοτεχνίας, κι επίσης σχετικά με το πρότυπο που προσφέρουν τα έργα του γάλλου δραματογράφου στον παγκόσμιο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, σύμφωνα με την άποψη των σοβιετικών συγγραφέων της δεκαετίας του ‘30, βλ. Χριστίνα Ντουσιά, ό.π., σσ. 360, 395.

του θανάτου, το οποίο δεν περιέχει σοσιαλιστικές υπομνήσεις, αλλ' αφορά στο πιο ανώδυνο ιστορικό θέμα της Γαλλικής Επανάστασης, κρίνεται, πως αποτελεί δράμα “με βαθιές κοινωνικές ιδέες, που συγκλόνισαν και συγκλονίζουν τον κόσμο”⁹⁷⁸.

Το δράμα των Κιρσόν – Ουσπένσκυ *Σκουριά*, καθώς και η *Περιφέρεια* του Langer, τοποθετούνται χρονολογικά σε πολύ πιο μεταγενέστερη εποχή σε σχέση με τη δραματική συγγραφική παραγωγή του Rolland, όταν πια στις ανατολικές χώρες έχει συντελεστεί η σοσιαλιστική – κομμουνιστική επανάσταση, την οποία ευαγγελιζόταν ο Rolland στις αρχές του αιώνα. Οι συγγραφείς των παραπάνω δραμάτων ζουν πλέον κάτω από κομμουνιστικά καθεστώτα κι έτσι αποτυπώνουν την εικόνα τους κατά την πρώτη μεγάλη περίοδο του υπαρκτού σοσιαλιστικού οικοδομήματος. Η *Σκουριά* χαρακτηρίζεται από τους έλληνες διανοούμενους ως “μεταμπολσεβικό έργο”, το οποίο κριτικάρει με δριμύτητα την ηθική διαφθορά που επικρατεί σε κάποιους πολιτικούς κύκλους της μετεπαναστικής σοβιετικής Ρωσίας. Ακριβώς, όμως, λόγω της κριτικής του κατά της κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης της σοβιετικής Ρωσίας και λόγω της έλλειψης της κομμουνιστικής προπαγάνδας –ο Κιρσόν, μάλιστα, εκτελείται στις δίκες του τέλους της δεκαετίας του '30 απ' το σοβιετικό καθεστώς με την κατηγορία του τροτσκισμού⁹⁷⁹ - το έργο παίζεται στην ελληνική μεσοπολεμική σκηνή, χωρίς τελικά να ενοχλήσει το αστικό κοινό. Αντίθετα, απογοητεύει την κομμουνιστική νεολαία που περίμενε κάτι επαναστατικό⁹⁸⁰.

Συνεπώς, ο θίασος της Ελευθέρας Σκηνής των Μελά - Κοτοπούλη επιλέγει προς παράσταση τη *Σκουριά* ακριβώς λόγω της κομμουνιστικής της μετριοπάθειας και της δριμείας κριτικής της προς το σοβιετικό καθεστώς. Πρέπει, μάλιστα, να λάβουμε υπόψη μας και τις αντικομμουνιστικές απόψεις που αναπτύσσει ο Σπ. Μελάς αυτά τα χρόνια μέσω του περιοδικού *Ιδέα*⁹⁸¹. Οι έλληνες αστοί διανοούμενοι και καλλιτέχνες πιστεύουν, ότι βλέπουν μέσα από το συγκεκριμένο δράμα την αντικειμενική εικόνα της μετεπαναστατικής ρωσικής κοινωνίας, όπου συνυπάρχουν πολλές αντιθετικές μεταξύ τους κι αναφομοιώτες ανομοιογενείς ομάδες ανθρώπων.

⁹⁷⁸ Βλ. *Ελ. Β.*, 1-12-1926 και 19-12-1926.

⁹⁷⁹ Βλ. Segel, ό.π., σ. 271.

⁹⁸⁰ «Η αστική κοινωνία πήγε στο θέατρο με κάποιο τρόπο, και με εξαιρετική περιέργεια ν' ακούσει το μεταμπολσεβικό έργο. Και αρκετά μέλη της κομμουνιστικής νεολαίας έπιασαν ενωρίτατα θέσεις στον εξώστη του θεάτρου Κοτοπούλη, με την ελπίδα ότι θα ενθουσιαστούν από την επαναστατική θεατρική δημιουργία των Ρώσων συγγραφέων. Η *Σκουριά* όμως δεν μετέδωσε ούτε τον τρόπο στους αστούς, ούτε τον υπερβολικό ενθουσιασμό στην κομμουνιστική νεολαία. Γιατι δεν προπαγανδίζει απόλυτα τον μπολσεβικισμό, όπως τουλάχιστον τον ηθέλησε και τον επέβαλε αρχικά ο Λένιν και τον συνεχίζει τώρα ο Στάλιν. Είνε περισσότερο αυτοκριτική της σημερινής ζωής στη Ρωσία, όπως την βλέπουν οι άνθρωποι που δεν υπηρετούν τυφλά στην Τσέκα και στην περίφημη Γκεπεού. Και γι' αυτό η *Σκουριά* δεν ήρесе στους οπαδούς των άκρων, και γι' αυτό μετέπειτα παρεστάθη στα γερμανικά και γαλλικά αστικά θέατρα.» (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Η *Σκουριά*», *Ελ. Β.*, 13-3-1930). Βλ., επίσης, Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 295-296.

⁹⁸¹ Ο Μελάς, εξάλλου, στ' απομνημονεύματά του μιλά αρκετά ειρωνικά για μια πρεμιέρα της “άκρας αριστεράς” του δράματος του Romain Rolland *Αιλουλί* που παρακολούθησε στο Παρίσι μεταξύ 1925-1928, καταλήγοντας στα εξής: «Σας αφήνω να φανταστήτε με τί ενθουσιασμό παρακολούθησε αυτές τις σάτιρες ένα διεθνές κοινό “συντρόφων” φανατικά επαναστατικό. Μερικοί κρατούσαν ανοιχτή μπροστά τους τη *Αιλουλί*, μην τύχη και φαγωθεί έστω και μια συλλαβή από το κείμενο» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 277-287).

Έτσι, υπάρχει η παλαιά γενιά που βλέπει μ' επιφυλακτικότητα κι ανησυχία τις εφαρμογές της νέας επαναστατικής τεχνολογίας. Υπάρχει η τάξη των παλαιών αριστοκρατών που έχασε την περιουσία της και τα παλαιά της προνόμια και τώρα μισεί θανάσιμα τους κομμουνιστές. Υπάρχει η νέα μερίδα των επιχειρηματιών – πλουτοκρατών που προσπαθεί να τα πηγαίνει καλά με την καινούρια τάξη πραγμάτων, προκειμένου να συσσωρεύει χρήματα. Υπάρχει η τάξη των διανοουμένων που ασπάζεται κατά το ήμισυ το νέο πολιτικό κι οικονομικό σύστημα, καθώς κι η τάξη των ημιμαθών εργατών που έχει πάρει τα ηνία στα χέρια της, χωρίς να εμπιστεύεται τους πρώτους. Επιπλέον, οι ρώσοι συγγραφείς του δράματος καταδικάζουν κάποιες κακές συνήθειες της σοβιετικής κοινωνίας, όπως την οινοποσία, την τεμπελιά, την αμορφωσιά, τις διασκεδάσεις των νέων, καθώς και τον κοινοβιακό τρόπο ζωής.

Ο Άλκης Θρύλος μας δίνει με πολύ χαρακτηριστικά λόγια την άποψη της ελληνικής αστικής διανόησης της εποχής για το δράμα των κομμουνιστών Κιρσόν και Ουσπένσκυ, η οποία δηλώνει πολύ καθαρά, συγκαταβατικά και σχεδόν πατερναλιστικά, ότι ο δυτικός κόσμος δεν περίμενε την πανηγυρική εκπλήρωση της παραδεισιακής κατάστασης της νέας κομμουνιστικής κοινωνίας:

«Όταν παρακολούθησα την παράσταση της *Σκουριάς*, όταν διάβασα τη “Τυμνή Ρωσία” [του Ιστράτι], αισθάνθηκα ότι μεταφερόμουν μέσα στην ίδια ατμόσφαιρα. Μέσα σε μιαν ατμόσφαιρα βαθύτατης απογοήτευσης, η οποία όμως δεν φθάνει να κλονίσει τη βάση της θρησκείας. Οι συγγραφείς της *Σκουριάς* και ο Ιστράτι πίστεψαν και πιστεύουν ακόμα στον μπολσεβικισμό σαν σε θρησκεία. Πίστεψαν, σχεδόν όπως οι πρώτοι Χριστιανοί, ότι ο μπολσεβικισμός θα οδηγούσε αμέσως σ' έναν παράδεισο, που τον τοποθέτησαν αυτή τη φορά στη γη. Πίστεψαν ότι ο μπολσεβικισμός θα μεταμόρφωνε τον άνθρωπο, πως θα εδραίωνε την απόλυτη Καλοσύνη, την απόλυτη Δικαιοσύνη, την απόλυτη Ευτυχία. Μια τέτοια τουλάχιστον πίστη εκδηλώνεται στα έργα τους, μέσ' από την απογοήτευσή τους. Η απογοήτευσή τους είναι σαν την απογοήτευση ενός παιδιού που περιμένει ανώφελα να πιάσει το ίδιο το φεγγάρι μέσα στον κουβά του. Είναι απογοητευμένοι επειδή δεν συντελέστηκε το θαύμα. Ούτε στιγμή όμως δεν αμφιβάλουν για την ιδέα και για τη δυνατότητα του θαύματος. Το λάθος δεν μπορεί να είναι της ιδέας. Το λάθος δεν μπορεί να είναι παρά των ανθρώπων που στη Ρωσία φάνηκαν κατώτεροι του προορισμού τους και εξετέλεσαν την ιδέα. Και οι συγγραφείς της *Σκουριάς* και ο Ιστράτι κατηγορούν με όλη τη δριμύτητα του πόνου τους τους ανθρώπους που δείχθηκαν ανάξιοι. Όλοι όσοι δεν αφαρπάστηκαν από θρησκευτικό ενθουσιασμό για τον μπολσεβικισμό, όσοι δεν περίμεναν μια ριζική και αισθητή καλύτερευση της ανθρώπινης θέσης, γιατί ήξεραν ότι ο άνθρωπος δεν αλλάζει, τουλάχιστον απότομα αλλά μόνο βαθμιαία, ύστερα από μακριά εξέλιξη, ότι κάθε επανάσταση επιταχύνει ίσως λίγο την εξέλιξη αλλά οι καρποί της αργούν πολύ να εκδηλωθούν, ότι κάθε καθεστώς θα σημαδεύεται αναγκαστικά από τις αδυναμίες και τα ελαττώματα των ανθρώπων που το σχηματίζουν, συγκινούνται από την ειλικρίνεια αυτής της απογοήτευσης αλλά δεν μπορούν και να μην τη θεωρήσουν κάπως αφελή και παιδιάστικη. Την ήξεραν αναπόφευκτη! [...] Χαμογελούμε με κάποια πικρία, κι όσο κι αν γνωρίζουμε την πίστη, αισθανόμαστε μια κατάπληξη κι ένα δέος για το πώς κατόρθωσαν άνθρωποι να έχουν τόση εμπιστοσύνη στο θαύμα, ώστε ν' απογοητευθούν επειδή παρουσιάστηκαν μέσα στο Κόμμα χαρακτήρες ατελείς. Οι συγγραφείς της *Σκουριάς* φαντάστηκαν ειλικρινά ότι από τη μια μέρα στη άλλη θα έπαυαν να υπάρχουν άνθρωποι που τυραννούν τις γυναίκες, που ζητούν να εκμεταλλευθούν ο ένας τον άλλο; Θαυμάζουμε κι απορούμε»⁹⁸².

⁹⁸² Βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 294-295.

Όλα τα παραπάνω δράματα περιέχουν επαναστατικά μηνύματα και περιεχόμενο μέσα σε μία κατά τ' άλλα συμβατική ρεαλιστική δραματική φόρμα, η οποία φθάνει σε κάποιες περιπτώσεις σκόπιμα ακόμη και στη χρήση γερασμένων πια ρητορικών σχημάτων, όπως στο δράμα *Το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου*. Οι Κιρσόν και Ουσπένσκυ ακολουθούν συνειδητά την κατεύθυνση του κοινωνικού και ψυχολογικού ρεαλισμού (όπως κι ο Αφινογκένωφ), σκισάροντας εξατομικευμένους τρισδιάστατους χαρακτήρες με ψυχολογική αληθοφάνεια⁹⁸³. Αντιτίθενται, λοιπόν, στην κυρίαρχη τάση άλλων σοβιετικών συγγραφέων της εποχής τους που συγγράφουν επαναστατικά ενθουσιώδη πολυπρόσωπα και γεμάτα δράση ρομαντικά - μελοδραματικά συλλογικά έπη της Ρώσικης Επανάστασης και του Εμφυλίου, με βάση τις αντιλήψεις των πρώιμων σοβιετικών θεωρητικών (Λουνάτσάρσκυ)⁹⁸⁴.

Ίσως, μάλιστα, ο αντικομμουνιστής Σπ. Μελάς να επιλέγει το δράμα *Σκουριά* των σοβιετικών συγγραφέων ακριβώς επειδή αντιβαίνει τις αρχές του ορθόδοξου σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Οι αρχές αυτές διαμορφώνονται ήδη από το 1928, με αποκορύφωμα το Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934, όπου παίρνει μέρος κι ο Romain Rolland, και απορρίπτουν την έννοια της ατομικότητας. Η τελευταία αποδίδεται στην αστική τέχνη. Αντίθετα, στο Συνέδριο προβάλλεται η έννοια της μάζας, του

⁹⁸³ Ο ίδιος ο Κιρσόν το 1934 υπερασπίζεται την ψυχολογική εξατομίκευση του χαρακτήρα στο δράμα, η οποία δεν σημαίνει κατ' ανάγκη επιστροφή στις απόψεις της αστικής δημιουργίας με το μεμπτό διπλό αμάρτημα της ψυχολογίας και της εξατομίκευσης. Υπερασπίζεται την τέχνη του αντιτιθέμενος στην τάση των ρομαντικών επαναστατικών εποποιιών με τα εξής χαρακτηριστικά λόγια: «Νομίζουν, ότι προκειμένου ν' αναδείξουν το μαζικό και να διδάξουν την ψυχολογία του συλλογικού, είναι απαραίτητο να παρουσιάσουν επί σκηνής όχι ένα πρόσωπο, αλλά δέκα, όχι δέκα, αλλά εκατό. Φαντάζονται, ότι η μόνη κατάλληλη μέθοδος επίδειξης της μάζας επί σκηνής είναι η αριθμητική μέθοδος. Δεν συνειδητοποιούν, ότι προκειμένου να κατανοήσουν την ψυχολογία μιας συγκεκριμένης ομάδας, ένα βαθειά ψυχολογημένο πορτραίτο μπορεί συχνά να προσφέρει περισσότερο από ένα πλήθος τριάντα - σαράντα ατόμων, τα οποία εκπροσωπούν αυτήν την ομάδα κι εμφανίζονται ως σχηματικές φιγούρες. Ο ήρωας ενός έργου δεν μπορεί ποτέ να είναι ένας κοινωνικός τύπος, αν δεν διαγράφεται ο χαρακτήρας του. Το σχήμα ενός τύπου μπορεί να δημιουργηθεί χωρίς την ανάπτυξη του χαρακτήρα, αλλά ποτέ, όμως, ένας αληθινός τύπος, καθώς με την έννοια αυτή [“τύπος”] δε νοούμε μόνο την κοινωνική υπόσταση του ήρωα, αλλά ένα σύμπλεγμα χαρακτηριστικών, το οποίο ταιριάζει αποκλειστικά σ' αυτόν. Όλοι οι χαρακτήρες του κλασικού δράματος διακρίνονται από το γεγονός, ότι οι μεγάλες φιλοσοφικές ιδέες, οι οποίες ενσωματώνονται σ' αυτούς, αποκαλύπτονται κατά τη διάρκεια της δράσης και σε συμφωνία με μια αληθινή και πιστή αναπαράσταση των ανθρώπινων μοναδικών χαρακτηριστικών κάθε πρωταγωνιστή» (βλ. Segel, ό.π., σσ. 47-48).

⁹⁸⁴ Δημοσίευμα του Σπ. Μελά το 1925 αναφέρει εξής για την κυρίαρχη τάση των σοβιετικών αχανών πολυπρόσωπων δραμάτων - χρονικών: «Σωστός λαός πηδά εις την σκηνήν και βομβεί και μαίνεται και επιβάλλεται σχεδόν ως κύριον πρόσωπον δράματος. Μέσα εις αυτά τα έργα που μου' πεσαν στα χέρια –και είνε κάμποσα– δεν υπάρχει ούτε' ένα με λιγώτερα των τριάντα προσώπων. Χωριστά η “φιγκυρασιόν”! [...] Πρόκειται περί δραματοποιήσεως του αχανούς.» (βλ. Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο – Μπολσεβικικών θεάτρον», *Ελ. Β.*, 5-5-1925).

κολληχτιβισμού που αποκλείουν τις ψυχολογικές αναλύσεις⁹⁸⁵. Προβάλλεται, επίσης, το πρότυπο του αισιόδοξου θετικού ήρωα⁹⁸⁶.

Παρατηρούμε, ότι τελικά η ελληνική μεσοπολεμική σκηνή παρόλη την εκσυγχρονιστική της διάθεση, θέτει κάποια όρια σ' αυτήν την έννοια της ανανέωσης, αφού σχεδόν το μόνο σύγχρονο έργο σοβιετικού συγγραφέα που παρουσιάζει, αποτελεί στην ουσία κριτική του σοβιετικού καθεστώτος κι αφού το επίσης σοσιαλιστικό *Θά' ρθει ο καιρός* απαγορεύεται από την αστυνομία. Μετά τη σοβιετική επανάσταση του 1917 ο δυτικός κόσμος και συνεπώς και το ελληνικό κοινό, διψά να δει και να μάθει για τη νέα δομή και τους τρόπους ζωής της σοβιετικής Ρωσίας κι έτσι υποψιαζόμαστε, ότι αυτή ακριβώς η περιέργεια είναι που ωθεί τον Μελά ν' ανεβάσει με την Ελευθέρα Σκηνή τη *Σκουριά*. Σε δημοσίευμα του ημερήσιου τύπου η *Σκουριά* διαφημίζεται ως σύγχρονο έργο που "καθρεπτίζει την ζωή και τις σκέψεις του κόσμου της νέας Ρωσίας"⁹⁸⁷. Εξάλλου, ο σκηνοθέτης ήδη από το 1925 εκφράζει αυτήν την "αγρίαν" περιέργειά του για τη νέα σοβιετική λογοτεχνία, αναφέροντας τα εξής: "Δράματα από την Μόσχαν και μάλιστα μετεπαναστατικά! Φαντάζεσθε με ποίαν αγρίαν περιέργειαν πέφτει επάνω κανείς. Αλλά και με ποίαν λύσαν συγχρόνως που δεν ξέρει να διαβάση εις την εξωτικήν αυτήν γλώσσαν! Από πού ν' αρχίσω; Από τα φουτουριστικά εξώφυλλά των, όπου ερυθρά συντάγματα διαβαίνουν με γυμνή μπαγιονέττα, ή από τα συντάγματα των προσώπων που λαμβάνουν μέρος; Οποιοδήποτε και αν ανοίξετε, τα πρόσωπα είνε ολόκληρος βίβλος γενέσεως"⁹⁸⁸.

Τέλος, στην παραπάνω ομάδα των σύγχρονων δραμάτων έντονης κοινωνικής, πολιτικής και οικονομικής διαμαρτυρίας, γραμμένα σε ρεαλιστική τεχνοτροπία, εντάσσεται το "υπερμοντέρνο πρωτότυπο κι ιδιαίτερης τεχνοτροπίας έργο σε 13 εικόνες"⁹⁸⁹ *Περιφέρεια* του Frantisek Langer. Το δράμα "ανήκει εις τα έργα της πρωτοπορείας του κοινωνικού σαρκασμού και των τολμηρών επαναστατικών ψυχικών διαθέσεων"⁹⁹⁰ και εντάσσεται στον κύκλο της τσέχικης προλεταριακής δραματογραφίας. Η *Περιφέρεια* που εκτυλίσσεται στις λαϊκές συνοικίες της Πράγας με την περιγραφή της αθλιότητας, της μιζέριας, των φυλακών και της γυναικείας πορνείας, αποτελεί "κατηγορητήριο εναντίον της δικαιοσύνης των τύπων και της γραφειοκρατίας"⁹⁹¹. Παρουσιάζει έναν παλιό, συνταξιοδοτημένο πλέον, δικαστικό, αηδιασμένο από την υποκρισία της επίσημης δικαιοσύνης, την οποία υπηρετούσε επί χρόνια. Ο ήρωας αυτός για πρώτη φορά στη ζωή του

⁹⁸⁵ «Η στροφή προς τον κολληχτιβισμό είχε σαν φυσική συνέπεια την αντικατάσταση του ήρωα - ατόμου με τη μάζα ή τουλάχιστο με ομάδα προσώπων στο μυθιστόρημα ή στο διήγημα. Η ατομική φιλοδοξία που έτρεφε τον ηρωισμό του παλιού τύπου, καθώς και οι ερωτικοί εκλεπτισμοί, το αισθητικό στοιχείο έμειναν έξω από τη σοβιετική λογοτεχνία. Η αντικατάσταση του ήρωα - ατόμου από τη μάζα είχε με τη σειρά της σαν συνέπεια την εξαφάνιση των ψυχολογικών αναλύσεων» (βλ. Αλεξάνδρα Αλαφούζου, «Λιλίκας Νάκου: "Παραστρατημένοι"», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 1 (1936), σ. 303, αναδημοσιευμένο από τη Χριστίνα Ντουσιά, ό.π., σ. 405).

⁹⁸⁶ Σχετικά με τις αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, έτσι όπως παγιωποιήθηκαν στο πρώτο Συνέδριο της Μόσχας των Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934, με τις καθοριστικές εισηγήσεις των Γκόρκι, Ζντάνοφ και Ράντεκ, βλ. Χριστίνα Ντουσιά, ό.π., σσ. 311-364.

⁹⁸⁷ Βλ. *Ελ. Β.*, 25-2-1930 και 4-3-1930.

⁹⁸⁸ Βλ. Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο - Μπολσεβικικών θεάτρον», *Ελ. Β.*, 5-5-1925.

⁹⁸⁹ Βλ. διαφήμισή του στον ημερήσιο τύπο στο *Ελ. Β.*, 24-4-1930.

⁹⁹⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον - *Περιφέρεια*», *Ελ. Β.*, 22-5-1930.

⁹⁹¹ Βλ. ό.π.

δικάζει ανεπίσημα και με πλήρη ελευθερία ψυχής και συνείδησης ένα νέο των φτωχογειτονειών της πόλης. Ο τελευταίος θεωρεί, ότι διέπραξε έγκλημα, ενώ ο ανενεργός γηραιός δικαστής τον αθώνει.

Η περιέργεια του αθηναϊκού θεατρικού κόσμου για τη νέα δομή πραγμάτων στη σοβιετική Ρωσία πρόκειται να συνεχισθεί σε μικρή και ανώδυνη, βέβαια, έκταση και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο, όταν θα παρασταθεί ένα δράμα του Αλεξέι Αρμπούζωφ και μία κωμωδία του Βαλεντίν Κατάεφ. Οι έλληνες αστοί κριτικοί, όμως, θα παρακάμψουν, όπως θα δούμε, την αριστερή ιδεολογία των δραμάτων και θα επικεντρωθούν στην ψυχογραφία των χαρακτήρων τους. Μάλιστα, όταν θα παιχθεί στην επίσημη κρατική σκηνή ένα επαναστατικό δράμα του αριστερού αυστριακού Stefan Zweig, θα κατακεραυνωθεί.

ε. Αμερικανικό ρεαλιστικό δράμα (και ισπανικό)

Το σύγχρονο αμερικανικό δράμα αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση σε σχέση με την παραγωγή των ευρωπαϊκών χωρών, καθώς άργησε πολύ ν' απαλλαγεί απ' τη συμβατική επιφανειακή αισθηματολογία και τον μελοδραματισμό, προκειμένου να φθάσει σ' έναν ώριμο εσωτερικό οργανικό ρεαλισμό. Έτσι, οι περισσότεροι σύγχρονοι μεσοπολεμικοί δραματικοί συγγραφείς γράφουν πάνω στα ρεαλιστικά – ψυχογραφικά καλούπια, την ίδια στιγμή, που στην Ευρώπη το ρεαλιστικό δράμα, όπως είδαμε και παραπάνω, αμφισβητείται⁹⁹². Βέβαια, όπως έχουμε αναφέρει ήδη και πιο πριν, κάποιοι σύγχρονοι αμερικανοί δραματογράφοι του Μεσοπολέμου, όπως οι Eugene O' Neill και Elmer Rice, πειραματίζονται και με τον εξπρεσιονισμό σε κάποια δράματά τους. Αυτά τα δράματα δεν πρόκειται να παρασταθούν στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή, εκτός απ' το *On trial* του Rice που χρησιμοποιεί κινηματογραφικές τεχνικές μέσα σ' ένα κατά τ' άλλα συμβατικό μελοδραματικό δραματικό περιεχόμενο. Εξπρεσιονιστικές τεχνικές χρησιμοποιούν και κάποια δράματα του αμερικανού John Howard Lawson, τα οποία, επίσης, δεν παριστάνονται στο αθηναϊκό μεσοπολεμικό θέατρο. Έτσι, ο O' Neill εισάγεται στην Ελλάδα ως πρωτοποριακός συγγραφέας που γράφει ως επί το πλείστον ρεαλιστικά - ψυχολογικά δράματα κάποιας, όμως, ιδιαίτερης ποιότητας και σύστασης, όπως θα εξηγήσουμε παρακάτω. Ο ρεαλισμός του ξεφεύγει από τον ορθολογιστικό αντικειμενικό ρεαλισμό των κυρίως ευρωπαϊών εκπροσώπων του των αρχών του 20ού αιώνα.

Σ' αυτό το σημείο συναντάμε και μία άλλη ιδιαιτερότητα της αμερικανικής δραματοουργίας: την ανάμιξη ποικίλων ευρωπαϊκών πρωτοποριακών δραματοουργικών στοιχείων στα αμερικανικά δράματα. Οι μεσοπολεμικοί αμερικανοί συγγραφείς δέχονται ποικίλες επιδράσεις ταυτοχρόνως (εξπρεσιονιστικές, φροϋδικές, συμβολιστικές, νατουραλιστικές). Τις ενσωματώνουν, όμως, στα έργα τους με δικό τους τρόπο κι έτσι δημιουργούν περισσότερο ένα είδος αλληγορικού δράματος με διάφορες από

⁹⁹² Για το πρώτο συμβατικό μελοδραματικό αισθηματολογικό αμερικανικό δράμα των αρχών του 20ού αιώνα των David Belasco, Clyde Fitch, Edward Sheldon, βλ. Alan S. Downer, *Πενήντα χρόνια αμερικανικού δραματικού θεάτρου 1900-1950*, μτφρ. Δημ. Σταύρου, εκδ. Ι. Ν. Ζαχαρόπουλος, σσ. 9-50.

τις παραπάνω προσμίξεις, παρά έργα καθαρού εξπρεσιονισμού, καθαρού νατουραλισμού, καθαρού συμβολισμού, καθαρού φροϋδισμού κτλ. Ο θίασος που πρώτος εισάγει τον Ο' Neill στη νεοελληνική σκηνή, είναι ο θίασος του Αιμίλιου Βεάκη, ο οποίος το 1931 παριστάνει το 3πρακτο δράμα *Πόθοι κάτω απ' τις λεύκες* (*Desire under the elms*).

Το δράμα *Πόθοι κάτω απ' τις λεύκες*, όπως κι άλλα δράματα του Ο' Neill που θα παρουσιασθούν στην αθηναϊκή σκηνή κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο (π.χ. *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*), περιέχει στοιχεία φροϋδικής ψυχανάλυσης. Περιέχει, δηλαδή, την ανάλυση του ζωικού πόθου, της λίμπιντο, καθώς και της αιμομικτικής σχέσης μεταξύ μητριάς και γιού⁹⁹³, με τα οποία το ελληνικό κοινό έχει ήδη εξοικειωθεί στην παρούσα χρονική περίοδο μέσω των δραμάτων του Lenormand, αλλά και των νέων ελληνικών δραμάτων, κυρίως του Χορν και του Μπόργη, όπως έχουμε ήδη εξετάσει. Τα στοιχεία αυτά είναι άμεσα αναγνωρίσιμα από τον ελληνικό θεατρικό κόσμο, καθώς το έργο διαφημίζεται στον ημερήσιο τύπο ως δράμα που εκφράζει “τα πρωτόγονα ένστικτα των ανθρώπων και τους πόθους, που ο κάθε ήρωας δημιούργησε κάτω από τους ακατάβλητους φυσικούς νόμους”⁹⁹⁴.

Η ψυχαναλυτική τάση του παραπάνω δράματος, η φιλοσοφική του διάθεση, η εσωτερικότητα, η ποιητικότητα, ο συμβολισμός του κι η σκιαγράφηση “των κοχλασμών των εσωτερικών παθών και συμφερόντων των ηρώων του” που τονίζονται από τον ημερήσιο αθηναϊκό τύπο⁹⁹⁵, αποτελούν στοιχεία που το κάνουν να μη συμβαδίζει απολύτως με τον ορθολογικό ρεαλισμό – νατουραλισμό. Και πραγματικά, το συγκεκριμένο έργο, ενώ περιέχει όλα τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού δράματος, τη μελέτη ηθών, συμπεριφορών και ψυχολογικών διαδικασιών μιας καθορισμένης κοινωνίας –αυτής της πουριτανικής Νέας Αγγλίας των μέσων του 19^{ου} αιώνα- εντούτοις, στοχεύει στη δημιουργία της αιώνιας τραγωδίας των ανθρώπινων γενεών και των παθών τους πέρα από συγκεκριμένο χωροχρόνο και τις λεπτομέρειές τους. Το ενδιαφέρον δεν έγκειται στην εξιστόρηση των τοπικών λεπτομερειών του αγροτικού περιβάλλοντος της Νέας Αγγλίας στην καθορισμένη χρονική στιγμή των μέσων του 19^{ου} αιώνα, ούτε στην περιγραφή της τύχης μιας συγκεκριμένης οικογένειας, αυτής των Κάμποτ. Αντίθετα, έγκειται στην ανάλυση προαιώνιων μύχιων ανθρώπινων επιθυμιών, πόθων και φόβων που προέρχονται από μια υπόγεια ενστικτώδικη μυστική ζωή. Οι προαιώνιες αυτές επιθυμίες είναι π.χ. η σχεδόν θρησκευτική ανάγκη κατοχής της γης απ' όλους τους ήρωες, η διαμάχη γιού και πατέρα, το γεγονός της συμβολικής αιμομιξίας⁹⁹⁶. Μαζί με την παραπάνω ανύψωση των

⁹⁹³ Σχετικά με τα στοιχεία φροϋδικής ψυχανάλυσης που χρησιμοποιεί ο Ο' Neill, τα οποία κάνουν τα δράματά του να ξεφεύγουν κάπως απ' τον τελειώς αντικειμενικό ορθολογιστικό ρεαλισμό και τους ήρωές του να κυριεύονται από κάτι δυνατότερο απ' το συνειδητό τους, από μια εμμονή, ένα είδος μυστικισμού, βλ. Joseph Wood Krutch, ό.π., σσ. 80-83, καθώς και Louis Broussard, ό.π., σ. 11.

⁹⁹⁴ Βλ. *Ελ. Β.*, 11-5-1931 και 14-5-1931.

⁹⁹⁵ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – *Πόθοι κάτω απ' τις λεύκες*», *Ελ. Β.*, 15-5-1931, καθώς και διαφημιστικά δημοσιεύματα για την παράσταση του δράματος *Ελ. Β.*, 11-5-1931 και 14-5-1931.

⁹⁹⁶ Εδώ πρέπει να επισημάνουμε, ότι η αιμομιξία αυτή μεταξύ μητριάς και γιού δεν είναι πραγματική, αλλά πλασματική. Η συμβολική αυτή αιμομιξία εκτυλίσσεται στο πλαίσιο μιας φροϋδικής σύγκρουσης των γενεών, της προαιώνιας οιδιπόδιας επιθυμίας της πατροκτονίας και της διεκδίκησης από τον γιο της ερωτικής συντροφής του πατέρα. Για το αμερικανικό του κοινό ο Ο' Neill είναι δέσμιος της

χαρακτήρων του δράματος σε σύμβολα⁹⁹⁷, στον ιδιότυπο ρεαλισμό του έργου, στο παραστράτημά του από την ορθόδοξη ρεαλιστική – νατουραλιστική συνταγή, συμβάλλει και η μη-ρεαλιστική σκηνογραφική καινοτομία της ταυτόχρονης εμφάνισης του εσωτερικού και των δύο ορόφων της αγροτικής κατοικίας, στους οποίους εκτυλίσσεται ταυτόχρονα η δράση του έργου⁹⁹⁸.

Η εισαγωγή δραμάτων του O' Neill στη νεοελληνική σκηνή σηματοδοτεί και το γεγονός της σταδιακής, αλλά ήδη φανεράς, απομάκρυνσης της αθηναϊκής σκηνής από το γαλλικό δραματολόγιο. Η γαλλική σκηνή – εμπορική, αλλά και καλλιτεχνική- προμηθεύει επί δεκαετίες τώρα τη νεοελληνική με πνευματική και δραματουργική τροφή. Ήδη και σε άλλα σημεία της εργασίας έχουμε διαπιστώσει, πως η Αθήνα έχει γίνει από τον 19^ο κιάλας αιώνα ένα είδος “γαλλικής επαρχίας”, αφού η πολιτιστική κίνηση της γαλλικής πρωτεύουσας μεταφέρεται αυτούσια στην αντίστοιχη ελληνική. Από τη δεύτερη, όμως, μεσοπολεμική δεκαετία παρατηρούμε, πως τα πράγματα αλλάζουν και πως το αθηναϊκό κοινό έρχεται σε όλο και μεγαλύτερη επαφή με ξένες δραματουργίες, εκτός της γαλλικής.

Έτσι, η αγγλοσαξωνική δραματουργία εισχωρεί δυναμικά στο ελληνικό θέατρο με τον George Bernard Shaw, τον Sutton Vane, τον Robert Cedric Sherriff, τον Elmer Rice, τον O' Neill, αλλά και πολλούς άγγλους κι αμερικανούς συγγραφείς του εμπορικού θεάτρου που πρόκειται να εξετάσουμε στη συνέχεια (Somerset Maugham, Noël Coward, Miles Malleon, Edward Knoblock, Florence Louisa Barclay, Edward Sheldon, Edward Childs Carpenter). Μάλιστα, κατά την τρίτη μεσοπολεμική εννιαετία στη λίστα των σημαντικών και διάσημων αγγλοσαξώνων δραματογράφων θα προστεθούν και τα ονόματα των James Matthew Barrie, Robert Emmet Sherwood, Clifford Odets, Lillian Hellman, James Boynton Priestley, John Galsworthy. Πάλι μέσα στην επόμενη μεσοπολεμική περίοδο πρόκειται να παιχθούν περισσότερα δράματα του O' Neill -αλλά και του Elmer Rice- που θα γνωρίσουν και την καταξίωσή τους μέσω της επίσημης εθνικής σκηνής. Έτσι, το αθηναϊκό κοινό θ' αρχίσει ν' αποβάλλει σιγά-σιγά την ιδέα που έχει δημιουργήσει εδώ και κάποια χρόνια περί έλλειψης σημαντικής σύγχρονης αμερικανικής δραματουργίας κι αντίστροφης λάμψης των Αμερικανών αποκλειστικά και μόνο στον χώρο της κινηματογραφικής τέχνης.

Τέλος, στην παρούσα ενότητα κατατάσσουμε κι ένα ρεαλιστικό κοινωνικό δράμα του σύγχρονου μεσοπολεμικού ισπανού δραματογράφου Jacinto Benavente, το 4πρακτο *Η γάτα της Αγκύρας* που παίζεται το 1925 από το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά. Με την ισπανική δραματουργία συμβαίνει κάτι αντίστοιχο, όπως και στην αμερικανική: τα ρομαντικά μελοδράματα – “έργα με θέση”, κυρίως του Jose Echegaray, αργούν να δώσουν τη θέση τους σε ένα ρεαλιστικό θέατρο. Συνεπώς, τα ρεαλιστικά δράματα της ειρωνικής κοινωνικής κριτικής της αριστοκρατικής κι

τοπικής πουριτανικής παράδοσης και δεν μπορεί να διανοηθεί μια αυθεντική αιμομιξία. Έτσι, ο συγγραφέας μεταθέτει το ζήτημα στο επίπεδο του συμβολικού.

⁹⁹⁷ Για μίξη ρεαλισμού και συμβολισμού στο συγκεκριμένο δράμα μιλά κι ο J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σ. 109.

⁹⁹⁸ Για την εντύπωση που κάνει στους έλληνες διανοούμενους η συγκεκριμένη μορφική σκηνογραφική διευθέτηση, βλ. *Ελ. Β.*, 11-5-1931 και 14-5-1931.

αστικής τάξης του Benavente με τα μπσενικά χαρακτηριστικά εμφανίζονται στον 20ό αιώνα ως εκσυγχρονιστικά⁹⁹⁹. Έτσι, η *Γάτα της Αγκύρας*, σχετική με τις κοινωνικές ανισότητες μεταξύ μιας πλούσιας αριστοκράτισσας και του προστατευόμενου της φτωχού ζωγράφου, παρουσιάζεται στην αθηναϊκή σκηνή ως “ένα νεώτερον έργον”, μία κοινωνική σάτιρα, όπου “εξετάζονται τα ισπανικά και τα παγκόσμια κοινωνικά προβλήματα”¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁹ Βλ. Juan Ignacio Murcia, ό.π., σσ. 242-245.

¹⁰⁰⁰ Βλ.τα δημοσιεύματα με τίτλο «Μπεναβέντε», *Ελ. Β.*, 22-11-1922 και «*Η γάτα της Αγκύρας*», *Ελ. Β.*, 8-10-1925.

5. ΕΡΓΑ ΜΕ ΑΝΤΙΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ: ΝΕΟΤΕΡΙΖΟΝ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟ

Από την προηγούμενη ήδη μεσοπολεμική περίοδο παρατηρήσαμε, ότι σταδιακά αρχίζει να εμφανίζεται ένα νέο είδος βουλεβάρτου. Σ' αυτό το είδος του νεοτερίζοντος βουλεβάρτου αρχίζουν να εκλείπουν οι έντονες μελοδραματικές συγκρούσεις των παθών των ηρώων, ο ψευδορομαντικός ρητορισμός, ο βερμπαλισμός, η εμμονή στην περιγραφή του ατομικού περιορισμένου επεισοδίου που γενικεύεται δογματικά. Αντίθετα, το βάρος ρίχνεται στην ψυχολογία και την εσωτερική ανάλυση των χαρακτήρων, στην έλλειψη αισθηματολογιών, στην περιφρόνηση της αστικής ηθικής, στην παρουσίαση του ανθρώπου απογυμνωμένου από τα κοινωνικά του ψεύδη και τις υποκρισίες. Επιπλέον, η φροϋδική ψυχανάλυση κι η κινηματογραφική κατάτμηση σε ταμπλώ μπαίνουν στο προσκήνιο. Το ενδιαφέρον αρχίζει να εστιάζεται στο πνεύμα και τις ιδέες, ενώ εμφανίζεται ένα νέο είδος αντι-ήρωα γεμάτου κυνισμό και σαρκασμό. Ο θεατρικός κριτικός "Ser" το 1925 διαγράφει καθαρά τις αλλαγές που συντελούνται στα νέα δείγματα του κωμικού και δραματικού βουλεβάρτου, ενσωματώνοντας παράλληλα τις κρίσεις των γάλλων κριτικών και διανοουμένων γι' αυτές. Αναφέρει:

«Δι' εκείνον που παρακολουθεί με προσοχήν την εξέλιξιν του θεάτρου κατά την τελευταίαν πενταετίαν είνε φανερόν ότι και το δράμα και η κωμωδία παρουσιάζουν θεμελιώδεις διαφοράς. Εις το δράμα κυριαρχούν δύο νέοι φορείς, ο κινηματογράφος αφ' ενός και αι θεωρίαι του Φρόνυτ αφ' ετέρου. Η κωμωδία έχασε τον ηθογραφικόν της χαρακτήρα και την ελαφράν και κομψήν αισθηματικότητα από την οποίαν διεπνέετο και μετεβλήθη εις ωμόν σατυρικόν δράμα πλήρες ψυχράς ειρωνείας. Το δράμα αποτελείται από συγκρούσεις βίαιων πόθων των οποίων οι συγγραφείς περιορίζονται να δίδουν μόνον το εξωτερικόν περίγραμμα ή από μίαν σειράν αλληλοδιαδόχων ψυχικών καταστάσεων αι οποίαι θεμελιούνται συμφώνως με τας ψυχαναλυτικάς θεωρίας του Φρόνυτ. Και η κωμωδία αντικατέστησε τας κωμικάς "θέσεις" με επεισόδια αυθαίρετα προκαλούμενα από τας εκρήξεις παραδόξων ατομικότητων.»¹⁰⁰¹.

Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο εμφανίζονται καταρχήν κάποια έργα παλαιότερων ευρωπαϊών συγγραφέων του εμπορικού θεάτρου (του γάλλου Henri Bernstein, του ούγγρου Ferenc Molnár και του γερμανού Kurt Goetz), τα οποία επιχειρούν να νεοτερίσουν θεματολογικά, αλλά και τεχνοτροπικά, χρησιμοποιώντας κινηματογραφικές και πιραντελλικές μεθόδους. Αυτοί, όμως, οι νεοτερισμοί μένουν στην επιφάνεια, χωρίς οι παλαιότεροι αυτοί συγγραφείς να μπορέσουν να εκσυγχρονισθούν ουσιαστικά και να παρακολουθήσουν τις πραγματικές αλλαγές της ανθρώπινης ψυχολογίας και διάθεσης, έτσι όπως αυτές διαμορφώθηκαν μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Έτσι, η αθηναϊκή σκηνή το 1931 με τον θίασο της Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών παρουσιάζει το 3πρακτο δράμα σε 12 ταμπλώ του Bernstein *Μελό (Mélo)*¹⁰⁰², το οποίο προσπαθεί να νεοτερίσει μέσω της χρήσης των διαδοχικών ταμπλώ που αλλάζουν με κινηματογραφική ταχύτητα. Το στοιχείο των ταμπλώ τονίζεται ιδιαίτερα και από τον ημερήσιο αθηναϊκό

¹⁰⁰¹ Βλ. Ser, «Αι τάσεις του νεωτέρου θεάτρου – Το δράμα και η κωμωδία», *Ελ. Β.*, 7-2-1925.

¹⁰⁰² Στο Θ. Μ. υπάρχει σύγχρονο χειρόγραφο του δράματος με αναγραφόμενη χρονολογία 21-5-1990.

τύπο¹⁰⁰³. Αντίθετα, το περιεχόμενο του δράματος παραμένει η γνωστή περιγραφή μιας εξωσυζυγικής ερωτικής ιστορίας μεταξύ μιας παντρεμένης γυναίκας κι ενός διάσημου πιανίστα, παιδικού φίλου του συζύγου της, η οποία καταλήγει μελοδραματικά στην αυτοκτονία της ηρωίδας. Παρόλο που ο γνωστός συγγραφέας του γαλλικού δραματικού βουλεβάρτου κάνει προσπάθειες εκσυγχρονισμού, όχι μόνο στο παραπάνω, αλλά και σε άλλα μεσοπολεμικά δράματά του που δεν παίζονται στην αθηναϊκή σκηνή, εντούτοις παραμένει πάντοτε προσκολλημένος στη γνώριμη του θεματολογία κι αισθηματολογία. Είναι γαντζωμένος στο γνωστό *métier* των γάλλων συγγραφέων του εμπορικού θεάτρου, όπως διαπιστώνουν κι οι έλληνες κριτικοί, οι οποίοι επιζητούν κι επικροτούν τον ουσιαστικό δραματολογικό εκσυγχρονισμό, όπως ο Άλκης Θρύλος¹⁰⁰⁴.

Η κωμωδία - σάτιρα του Μολνάρ *Άψε σβήσε* που παριστάνει ο θίασος της Ελληνικής Κωμωδίας του Βασίλη Αργυρόπουλου το 1931, παρουσιάζει κι αυτή τον δομικό εκσυγχρονισμό να εμφανίζονται μέσα σε μία και μοναδική εκτεταμένη πράξη τριάντα πρόσωπα ταυτόχρονα, θέλοντας να δηλώσουν τον ίλιγγο της εποχής. Εντούτοις, η θεματολογία του έργου δεν ξεφεύγει καθόλου από την αντίστοιχη των υπόλοιπων σατιρικών κωμωδιών του σύγχρονου εμπορικού θεάτρου (πραγματεύεται την υπόθεση ενός ασήμαντου ανθρωπάκου που μετατρέπεται σε τραπεζίτη)¹⁰⁰⁵.

Μοντέρνα εξωτερική τεχνοτροπία παρουσιάζει κι η σάτιρα του Goetz με τίτλο *Θηριοτροφείο* που παρουσιάζεται το 1928 πάλι απ' τον θίασο του Αργυρόπουλου κι η οποία αποτελείται από τέσσερα αυτοτελή κωμικά σκίτσα “σε μοντέρνα μοτίβα”¹⁰⁰⁶ με τίτλους *Κόκορας στο καλάθι*, *Σπουργίτι στο δέντρο*, *Γάτα απ' τα νύχια* και *Σκυλλολόι*. Η παραπάνω, όμως,

¹⁰⁰³ Διαφημιστικά άρθρα του *Ελεύθερου Βήματος* χαρακτηρίζουν το δράμα ως “απόπειρα συνδυασμού θεάτρου και κινηματογράφου με 12 σκηνικές αλλαγές, οι οποίες πραγματοποιούνται με κινηματογραφική ταχύτητα”. Αναφέρουν, ότι δεν πρόκειται περί κοινού θεατρικού έργου, αλλά περί εντελώς νέας τεχνοτροπίας, με ταυτόχρονο συνδυασμό στοιχείων πρόζας και της φαντασμαγορικής εντύπωσης του κινηματογράφου με τις εναλλασσόμενες σκηνές του (βλ. *Ελ. Β.*, 23-4-1931 και 27-4-1931).

¹⁰⁰⁴ Το 1926 ο Άλκης Θρύλος αναφέρει τα εξής για κάποια δράματα του Bernstein που δεν παριστάνονται στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή και που προσπαθούν φιλότιμα, πλην όμως αποτυχημένα, να εκσυγχρονισθούν. Τα λόγια του Θρύλου ισχύουν απόλυτα και για το δράμα *Μελό* του ίδιου συγγραφέα: «Μέσα εις την κρίσιν αυτήν του θεάτρου ξεχωρίζει ο *Félix* του Μπερνστάιν. Δημιουργήθηκε αρκετός θόρυβος γύρω του και η κριτική μαζί με την κοινή γνώμη ζητεί να το εμφανίση ως απολύτως ή τουλάχιστον σχεδόν αριστουργηματικό. Είνε φυσικόν όταν λείπη το άρτιον, το σχετικώς καλλίτερον να υπερτιμάται. Κάθε εποχή και κάθε κοινωνία κι όταν ακόμα δεν είνε εις θέσιν να τα εκτιμήση, έχει ανάγκη να πιστεύη ότι πλάθει αριστουργήματα, και ίσως ακριβώς γιατί δεν ημπορεί να αναγνωρίση τα αληθινά ανώτερα αντιπροσωπευτικά έργα εύκολα, αποκαλεί αριστουργηματικό ό,τι παρουσιάζεται με κάποιαν εξωτερικήν ωραιοφάνεια. Ομολογώ πως δεν μου στάθηκε δυνατό να συμμερισθώ ανεπιφύλακτα τον ενθουσιασμόν για τον *Φελίξ*. Είνε έργο πολύ καλό, ίσως και τελειώς γραμμένο, η αρχιτεκτονική του, η σκηνική του εμφάνισις είνε άρτια. Αλλ' ακριβώς αναγνωρίζω πάρα πολύ μέσα του το γνωστόν *métier* των Γάλλων δραματικών συγγραφέων, το *métier* που εξασκείται συχνά εις βάρος της εσωτερικότερης ουσίας. Λείπει για την αντίληψίν μου από το έργο αυτό το βαθύτερον, καθολικώτερον ανθρώπινον, η έντονη δημιουργική πνοή.». («Καλλιτεχνικά ανταποκρίσεις – Το θέατρο στο Παρίσι», *Ελ. Β.*, 21-5-1926).

¹⁰⁰⁵ Βλ. *Ελ. Β.*, 5-6-1931.

¹⁰⁰⁶ Ο αθηναϊκός ημερήσιος τύπος στα διαφημιστικά δημοσιεύματά του τονίζει την πρωτότυπη σύνθεση και τη μοντέρνα σκηνική εμφάνιση της κωμωδίας του Kurt Goetz (βλ. *Ελ. Β.*, 26-5-1928 και 30-5-1928).

εξωτερική μορφική καινοτομία προφανώς δεν συμβαδίζει και με τη θεματική, όπως παρατηρεί η ελληνική μεσοπολεμική κριτική¹⁰⁰⁷.

Τέλος, το 1928 ξανά ο ο θίασος του Αργυρόπουλου παρουσιάζει μία νέα φάρσα του προαναφερθέντος βαυαρού δραματογράφου με τίτλο *Τσαρλατανιές*, η οποία και τεχνοτροπικά, αλλά και θεματολογικά προσπαθεί να μιμηθεί -ή καλύτερα να σατιρίσει- τον Pirandello. Η υπόθεση φέρει καταφανείς ομοιότητες με το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* του σικελού δραματογράφου¹⁰⁰⁸, ενώ μας θυμίζει λίγο στην αρχή της υπόθεσής της και το *Σκραπ* του Π. Χορν που παίζεται, όπως είδαμε, τον ίδιο χρόνο (1928) στην αθηναϊκή σκηνή. Έτσι, η φάρσα *Τσαρλατανιές* παρουσιάζει τυχαία το ίδιο αρχικό θεματικό μοτίβο του ελληνικού *Σκραπ* με την ομάδα των θεατρικών καλλιτεχνών να ψάχνουν εναγωνίως ένα καλό έργο προς παράσταση, μέσα στη γενικότερη κρίση που μαστίζει το θέατρο¹⁰⁰⁹. Παρόλη την προσπάθεια σάτιρας και γελοιοποίησης της πρωτοποριακής πιραντελλικής θεματολογίας και τεχνοτροπίας, το έργο του Goetz θεωρείται απ' την ελληνική κριτική ως "παιδαριώδης φάρσα". Μάλιστα αυτή η κρίση προέρχεται από έναν ένθερμο επικριτή του Pirandello, τον Φώτο Πολίτη. Ο τελευταίος το ίδιο έτος που παίζονται οι *Τσαρλατανιές* (1928), χαρακτηρίζει το έργο του σικελού δραματογράφου *Ο άνθρωπος το κτήνος και η αρετή που παριστάνεται απ' την Κυβέλη*, ως "φάρσα του ευτελεστέρου είδους"¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁷ Βλ. κριτική του Φώτου Πολίτη που τονίζει την ελαφρά ατμόσφαιρα των δραματικών σκετς του Goetz, καταλήγοντας να κατηγορήσει τον ίδιο τον πρωταγωνιστή τους Βασίλη Αργυρόπουλο, ο οποίος, παρότι άξιος ηθοποιός, αδικεί τον εαυτό του και το ταλέντο του με την καθημερινή διαίτα "κουτών φαρσών" (Φ. Π., «Εντυπώσεις και κρίσεις – Θηριοτροφείον – Τέσσερα μονόπρακτα», *Ελ. Β.*, 1-6-1928).

¹⁰⁰⁸ Ο Φώτος Πολίτης μεταφέρει την πολύ χαρακτηριστική υπόθεση της κωμωδίας του Goetz ως εξής: «Ένας θιασάρχης πτωχεύει και τα βάζει μ' όλους τους συνεργάτες του: με τον πρωταγωνιστή, τον συγγραφέα, τον ταμιά, ακόμη και με τον κριτικόν και τον δικηγόρον του. Σκέπτεται να κλείση οριστικώς το θέατρόν του, οπότε ο συνεργάτης του συγγραφέυς λαμβάνει τολμηράν απόφασιν: του παρουσιάζει ένα έργον του, ως δράμα του διασήμου Ιταλού Μιραντέλλα. Αίσθησις και αναπτέρωσις ελπίδων. Το έργον διαβάζεται –δηλαδή παίζεται προ του κοινού. Κι όταν η ανάγνωσις, ή η παράστασις τελειώνη, όλοι μένουν ενθουσιασμένοι. Ακόμη κι ο κριτικός, εις το πρόσωπον του οποίου σατυρίζεται ο πολύς Αλφρέδος Κερρ. Εν τούτοις ο συγγραφέυς αποκαλύπτει την αλήθειαν. Δεν έγραψε ο Μιραντέλλα το δράμα, αλλ' αυτός ο ίδιος. Νέα συγκίνησις και απόγνωσις. Ως μόνον μέσον σωτηρίας, προτείνεται εις τον συγγραφέα ν' αυτοκτονήση. Ίσως ο θάνατός του γίνη ωφέλιμος εις την σκηνικήν καριέραν του νέου έργου του, το οποίον πιθανόν να βρη έτσι ευμενείς κριτάς» («Εντυπώσεις και κρίσεις – *Τσαρλατανιές* και *Σκραπ*», *Ελ. Β.*, 29-4-1928).

¹⁰⁰⁹ Το ομοειδές του *Σκραπ* του Π. Χορν και της φάρσας *Τσαρλατανιές* του Goetz, τα οποία με τη σειρά τους δανείζονται από τον Pirandello, εντοπίζει κι ο Φώτος Πολίτης (βλ. ό.π.).

¹⁰¹⁰ Ο Φώτος Πολίτης, παρότι δεν συμπαθεί την τεχνοτροπία του Pirandello, εντούτοις, εξανίσταται κι αυτός κατά του εξευτελισμού και της γελοιοποίησης της τέχνης του, την οποία νομίζει, ότι καταφέρνει ο Goetz με τις *Τσαρλατανιές*. Έτσι, ο έλληνας κριτικός αναφέρει: «Ο Βαυαρός, αν δεν απατώμαι, συγγραφέυς του νέου έργου *Τσαρλατανιές* που ανέβασε προχθές το βράδυ ο θίασος Αργυροπούλου μοιάζει, σαν κακός δραματοργός, μ' όλους τους κακούς δραματοργούς του κόσμου. Ο Κουρτ Γκαϊτς ζη στο Βερολίνο, ή στο Μόναχο, αλλά θα μπορούσε να ζη και στην Αθήνα, ή στο Πεκίνο. Κι εδώ, όπως κι εκεί, θα είχε τις ίδιες ιδέες. Θα πίστευε πως μόνον απλή ξενομανία κάνει το κοινόν να προτιμά τους αλλοεθνείς συγγραφείς από τους ντόπιους, ενώ ελαφρά αυτοκριτική θα μπορούσε να τον πείση ότι ο κόσμος ωθείται από στοιχειώδη λογικήν στις προτιμήσεις του. Με την φάρσαν αυτήν ζητεί να σατυρήση κυρίως τον Ιταλόν δραματοργόν Πιραντέλλο και τους θιασώτας του. [...] Η φάρσα είνε παιδαριώδης. Δεν μου είνε συμπαθής ως δραματοργός ο Πιραντέλλο, αλλά, φυσικά, την φήμην του δεν μπορούν να καταρρίψουν τέτοιοι φαρσογράφοι. Η πιραντελλική δραματοργία προσφέρεται με το παραπάνω εις την σάτυραν. Αλλ' ο Κουρτ Γκαϊτς δεν εσατύρισε καν τον Σικελόν δραματοργόν μέσα από το πνεύμα που διέπει τα δράματά του, μέσα από την μαλθακήν φιλοσοφίαν του. Το έργον που μας

Ενώ, όπως είδαμε παραπάνω, οι εξωτερικές μιμήσεις των πρωτοποριακών τεχνοτροπιών εκ μέρους των παλαιότερων ευρωπαϊών συγγραφέων του εμπορικού θεάτρου δεν επιφέρουν την ουσιαστική ανανέωση του βουλεβάρτου, αντίθετα τα έργα κάποιων ευρωπαϊών συγγραφέων της νέας γενιάς δίνουν ουσιαστικότερο αποτέλεσμα προς την πλευρά της ανανέωσης, του εκσυγχρονισμού του εμπορικού θεάτρου του Μεσοπολέμου. Ήδη από την προγενέστερη μεσοπολεμική επταετία μιλήσαμε για το “θέατρο της σιωπής” του Jean-Jacques Bernard και για το εγχείρημα συγγραφής τραγωδίας πάνω στο κορνηλιακά πρότυπα του Paul Raynal. Στην παρούσα επταετία το αθηναϊκό δραματολόγιο πρόκειται να εμπλουτισθεί ακόμη περισσότερο με δείγματα νεοτερίζοντος βουλεβάρτου. Έτσι, το 1925 το Θέατρον Τέχνης του Μελά παριστάνει τη “μοντέρνα μεταπολεμική κωμωδία νεωτάτου τύπου”¹⁰¹¹ *Μόσχος ο σιτεντός* (*Le veau gras*) του Bernard Zimmer. Το 1926 ο Θίασος Νέων της Ελένης Χαλκούση παριστάνει το 3πρακτο έργο σε τέσσερα ταμπλώ *Έλα να φύγουμε* (*Invitation au voyage*) του Jean-Jacques Bernard, καθώς και την 3πρακτη κομεντί *Τα ωραιότερα μάτια του κόσμου* (*Les plus beaux yeux du monde*) του Jean Sarment. Τέλος, το 1930 ο Σύνδεσμος Καλλιτεχνών με τη Μαίρη Σαγιάννου παρουσιάζει την 4πρακτη κωμωδία του Jean Sarment *Ο ψαράς των ίσκιων* (*Le pêcheur d’ ombres*).

Ήδη απ’ την επταετία 1918-1924 εξετάσαμε τα κύρια χαρακτηριστικά του “θεάτρου της σιωπής” του Jean-Jacques Bernard, όπου οι ήρωες δεν κοινωνούν τα μύχια πάθη τους ούτε στους υπόλοιπους ήρωες, με τους οποίους σχετίζονται άμεσα, αλλά ούτε και στο κοινό. Αυτό έχει ως συνέπεια την έκλειψη των βίαιων συναισθηματικών συγκρούσεων των ηρώων του βουλεβάρτου και του κουραστικού επεξηγηματικού λεκτικού τους βερμπολισμού. Ο γάλλος δραματογράφος συνεχίζει, φυσικά, τη συγκεκριμένη τεχνοτροπία του και στο δράμα *Έλα να φύγουμε*, όπου ο έρωτας της παντρεμένης ηρωίδας προς ένα παιδικό της φίλο μένει κρυφός και από το ίδιο το αντικείμενο της ερωτικής της λατρείας, αλλά και από τον σύζυγό της, ο οποίος, εντούτοις, καταλαβαίνει τα πάντα εν σιωπή.

Το “θέατρο της σιωπής” χαρακτηρίζεται από τους έλληνες κριτικούς και διανοούμενους –κυρίως από τον Άλκη Θρύλο– ως πρωτοποριακή τάση, η οποία επαναστατεί σε σχέση με τα συνήθη συμβατικά έργα πλοκής που προσφέρουν οι συγγραφείς του βουλεβάρτου¹⁰¹². Εντούτοις, ο πιο συντηρητικός προς τις πρωτοποριακές εκδηλώσεις της τέχνης Φώτος Πολίτης δεν θεωρεί την τάση αυτή εκσυγχρονιστική, αλλά εξηγεί, ότι απλά οι Γάλλοι μετά από τόσα χρόνια δραματουργικής δυσπραγίας, αρχίζουν να κατανοούν επιτέλους το ιμπσενικό δράμα, το ψυχογραφικό δράμα ιδεών που αφομοίωσαν όλοι οι υπόλοιποι ευρωπαϊκοί λαοί, εκτός από τον γαλλικό. Έτσι, το σύγχρονο γαλλικό “θέατρο της σιωπής” παρουσιάζεται από τον εν λόγω κριτικό ως μία όψιμη διάθεση αφομοίωσης των παλαιότερων ρεαλιστικών –

προσφέρει ως δήθεν πιραντελλικόν δεν έχει ουδεμίαν σχέσιν με την τεχνοτροπία του Ιταλού. Είνε μια ψευδοαστυνομική φάρσα, η οποία αρχίζει παράξενα δια να τελειώση γελοία» (βλ. ό.π.).

¹⁰¹¹ Βλ. *Ελ. Β.*, 8-7-1925 και 10-7-1925.

¹⁰¹² Ο Άλκης Θρύλος το 1927 δίνει δημόσια διάλεξη σχετικά με το πρωτοποριακό γαλλικό “θέατρο της σιωπής” του Jean-Jacques Bernard (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Το θέατρον της σιωπής», *Ελ. Β.*, 26-11-1927).

νατουραλιστικών διδαγμάτων των δραμάτων των Ibsen, Hauptmann, Γκόρκυ, Τολστόι, Strindberg. Μ' αυτόν τον τρόπο απορρίπτει τον τίτλο της πρωτοπορίας που του προσδίδεται από άλλους έλληνες διανοούμενους¹⁰¹³.

Η κωμωδία *Μόσχος ο σιτευτός* του Bernard Zimmer εισάγει το ονομαζόμενο από κάποιους ιστορικούς “θέατρο του κυνισμού”¹⁰¹⁴, το οποίο επηρεασμένο από τη σύγχυση και την ανασφάλεια που ακολούθησε μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, περιφρονεί την αστική ηθική, το θρησκευτικό αίσθημα και τους συμβατικούς ηθικούς κανόνες, προτείνοντας τον αμοραλισμό, τον αντικληρισμό και τον σαρκασμό της κοινωνικής επίθεσης. Ήρωας του έργου είναι ο γιος ενός σοβαρού επαρχιώτη χημικού που γίνεται ζιγκολό, εραστής μιας πλούσιας μεσόκοπης δούκισσας. Καθώς ο νομοταγής πατέρας δεν μαθαίνει κανένα νέο από τον γιο του, τον αποκληρώνει, αλλά, όταν πληροφορείται, ότι ο γιος του έγινε πλούσιος, τον υπερασπίζεται έναντι του μεγαλύτερου νομοταγή αδελφού του. Εκτός του κυρίαρχου στοιχείου του αμοραλισμού, ο Zimmer χρησιμοποιεί στο έργο του και το στοιχείο της φαρσικής καρικατούρας που, σύμφωνα με τους νεότερους ιστορικούς του θεάτρου, παραπέμπει ελαφρά στον Alfred Jarry¹⁰¹⁵. Επιπλέον, το έργο δεν στηρίζεται στα γνωστά σκηνικά κόλπα και στην περιπλοκή της ίντριγκας, όπως κάνουν τα συνηθισμένα έργα του βουλεβάρτου. Συνεπώς, λόγω όλων των παραπάνω στοιχείων, το δράμα κρίνεται από την ελληνική κριτική, ότι ξεφεύγει εντελώς από την προπολεμική τεχνική του βουλεβάρτου¹⁰¹⁶.

Από τη γνωστή τεχνική του βουλεβάρτου ξεφεύγει και ο Jean Sarment με τα δύο του έργα *Τα ωραιότερα μάτια του κόσμου*¹⁰¹⁷ και *Ο ψαράς των ίσκιων*, τα οποία εισάγουν το λεγόμενο “γαλλικό θέατρο των νεορομαντικών”¹⁰¹⁸. Αυτό το “είδος” θεάτρου ασχολείται, επίσης, με ερωτικά

¹⁰¹³ «“Θέατρον σιωπής” –αν θέλετε ν’ αποδεχθούμε τον γελοίο αυτόν όρον– είνε ολόκληρος η Έδδα Γκάμπλερ, είνε κάθε χαρακτήρ ιψενικός. [...] Το έξω της γαλλικής δραματολογίας “ρεαλιστικόν” ή και “νατουραλιστικόν” ακόμη θέατρον, του Χάουπτμανν, του Γόρκυ, του Τολστόι το *Κράτος του ζόφου*, του Στρίντπεργκ κλπ. είνε θέατρον “ζωντανών χαρακτήρων”, όπου τα πρόσωπα δεν εκφράζουν την ψυχολογικήν των κατάστασιν αμέσως, αλλά “εμμέσως”, εικονικά, μυστικά, σύμφωνα με τις ανάγκες μιας περαστικής ψυχολογικής στιγμής. Αν οι Γάλλοι όπως αποδεικνύεται και από το *Έλα να φύγουμε* του Ζαν-Ζακ Μπερνάρ – αρχίζουν τώρα μόλις να αντιλαμβάνωνται την “ζωήν” των δραματικών χαρακτήρων, πάλι καλά. Κάλιο αργά παρά ποτέ... Αν φέρνη λοιπόν τώρα, κάπως αργά, το θέατρον του Ίπεν τους καρπούς του στο Παρίσι, το γεγονός είνε πάντως για τους Παρισινούς παρήγορον. Για μας, αδιάφορον εντελώς.» (βλ. Φώτος Πολίτης, ό.π.).

¹⁰¹⁴ Βλ. Knowles, ό.π., σσ. 129-130.

¹⁰¹⁵ Βλ. ό.π., σ. 133.

¹⁰¹⁶ Ο κριτικός S. με αφορμή τον *Μόσχο τον σιτευτό* αναφέρει όλα εκείνα τα γνωρίσματα του νεοτερίζοντος βουλεβάρτου που το κάνουν να ξεχωρίζει από την υπόλοιπη εμπορική παραγωγή: «Είνε γνωστόν ότι το πνεύμα του συγχρόνου θεάτρου αρνείται απολύτως την προπολεμικήν παράδοσιν με όλην την τεχνοτροπίαν της, την σοφήν σκηνοθεσίαν και τα έμπειρα τεχνάσματα. Τα νεότερα έργα είνε απλά, ελεύθερα από κάθε δεσμόν συμβατικής τεχνικής, στηρίζουν την αξίαν των εις τας ιδέας και όχι εις τα σκηνικά κόλπα, εις το πνεύμα και όχι εις την έντεχνον πλοκήν. Και τα πρόσωπα που παρουσιάζουν είνε άνθρωποι, όπως αυτοί που ζουν εις την πραγματικήν ζωήν και όχι σκιώδεις υποστάσεις τας οποίας εις μάτην επροσπαθούσαν να εμψυχώσουν οι συγγραφείς. Εκείνο που χαρακτηρίζει ιδιαιτέρως τα σύγχρονα έργα είνε η πικρά, η αμείλικτος ειρωνεία των, ο ψυχρός σαρκασμός των, η περιφρόνησις προς την συμβατικήν ηθικήν.» («*Ο μόσχος ο σιτευτός*», *Ελ. Β.*, 12-7-1925).

¹⁰¹⁷ Jean Sarment, *Τα ωραιότερα μάτια του κόσμου*, χειρόγραφο Θ. Μ., χ.χ.

¹⁰¹⁸ Βλ. Knowles, ό.π., σσ. 161-167.

ζητήματα, όπως κι όλα σχεδόν τα προαναφερθέντα δράματα του νεοτερίζοντος βουλεβάρτου, μόνο που το κάνει με πολύ πιο ευαίσθητο τρόπο. Επιπροσθέτως, δεν στηρίζεται πάντα στις γνωστές ρεαλιστικές βάσεις της αντικειμενικής απεικόνισης των ανθρώπινων καταστάσεων¹⁰¹⁹. Τα δείγματα του νεορομαντικού θεάτρου αντλούν από το στοιχείο της ψευδαίσθησης και βρίσκουν καταφύγιο στη φαντασία, στα παιδικά όνειρα και στην άρνηση της ενηλικίωσης. Τα στοιχεία της ψευδαίσθησης, της τρέλας, του ονείρου και της διαρκούς μετάβασης κι εναλλαγής μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας φαίνονται πολύ καθαρά κυρίως μέσα από το έργο *Ο ψαράς των ίσκιων*¹⁰²⁰.

Φυσικά, τα παραπάνω δείγματα του νεοτερίζοντος βουλεβάρτου -αφού, μάλιστα, πρόκειται περί γαλλικών έργων- οι ελληνικοί θίασοι τα παίρνουν απευθείας από τη γαλλική πρωτοποριακή σκηνή. Έτσι, ένα χρόνο πριν απ' την παράστασή του στην Αθήνα, ο *Μόσχος ο σιτευτός* παίζεται το 1924 απ' τον Charles Dullin. Η κομεντί *Έλα να φύγουμε* παίζεται δύο χρόνια πριν απ' την ελληνική του παράσταση στο Οδέον το 1924. Τα *Ωραιότερα μάτια του κόσμου* παίζονται το 1925 στο παρισινό θέατρο Porte-Saint-Martin ένα χρόνο πριν απ' το αθηναϊκό ανέβασμα, ενώ μόνο η παρισινή παράσταση του *Ψαρά των ίσκιων*¹⁰²¹ έχει εννέα χρόνια διαφοράς απ' την αντίστοιχη αθηναϊκή (παίζεται το 1921 απ' τον Lugné-Poe)¹⁰²².

¹⁰¹⁹ Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο ο Λέων Κουκούλας ονομάζει τον Sarment “πρωτοπόρο συγγραφέα”, ο οποίος απομακρύνει το θέατρο από την πειραματική μέθοδο του νατουραλισμού – ρεαλισμού (βλ. Προλεγόμενα Λέοντα Κουκούλα στην ελληνική έκδοση του *Σιμόν* του Henri-René Lenormand, ό.π., σ. 5).

¹⁰²⁰ Η χαρακτηριστική υπόθεση της κομεντί έχει ως εξής: Ο νεαρός Ζαν χάνει τα λογικά του ύστερα από μια ερωτική απογοήτευση κι έτσι περνά την ημέρα του ψαρεύοντας “τη σκιά του καβαλάρη”, ένα ψεύτικο τύπο πέστροφας. Τα λογικά του αποκαθίστανται, όταν η Νέλλη, η αιτία της ερωτικής του απογοήτευσης, αρχίζει να νοιάζεται γι' αυτόν. Ο αδελφός του, όμως, που είναι επίσης ερωτευμένος με τη Νέλλη και που δεν πιστεύει, ότι ο Ζαν επανήλθε στα λογικά του, του λέει, ότι δεν είναι αυτή η κοπέλα που είχε αγαπήσει πριν. Αυτό είναι αρκετό, για να κάνει τον ήρωα να ξαναχάσει την ψυχική του ισορροπία κι έτσι, όταν η Νέλλη του εξομολογείται, ότι τον αγαπά, ο Ζαν απαντά, ότι η πραγματική Νέλλη δεν τον αγαπούσε (βλ. Knowles, ό.π., σ. 163).

¹⁰²¹ Το αθηναϊκό αναγνωστικό κοινό έχει έλθει σε επαφή με το θέατρο του Jean Sarment πριν απ' τις παραστάσεις των έργων του στην ελληνική σκηνή. Σε δημοσίευμα του ημερήσιου τύπου το 1925 συναντούμε άρθρο σχετικό με την παράσταση του έργου του *Μαντλόν* στην παρισινή σκηνή που δεν παίζεται στη μεσοπολεμική Αθήνα (βλ. Ser, «Το ξένο θέατρον – *Μαντλόν*», *Ελ. Β.*, 7-4-1925).

¹⁰²² Σχετικά με τις παρισινές παραστάσεις των έργων, βλ. Knowles, ό.π., σσ. 130, 162, 163, 165.

II. Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ: ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΡΓΑ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

Παρότι μέσα στην παρούσα περίοδο διαπιστώσαμε, ότι φυσά ένας νέος άνεμος στην αθηναϊκή σκηνή με την εισαγωγή ευρωπαϊκών πρωτοποριακών δραμάτων, αλλά και σύγχρονων ελληνικών που προσπαθούν, έστω και αποσπασματικά, να μιμηθούν κάποια στοιχεία των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών κινημάτων, εντούτοις, το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων συνεχίζει ν' απαρτίζεται στο μεγαλύτερο μέρος του από ευρωπαϊκό κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο. Επιπλέον, αποτελείται από τα γνωστά ελληνικά “δράματα ιδεών” και “έργα με θέση” που ναι μεν καταπιάνονται με σημαντικά κοινωνικά προβλήματα της εποχής, αλλά στα οποία ενυπάρχει η διδακτική τάση και η εκφορά του κοινωνιολογικού – ηθικολογικού κηρύγματος του ίδιου του συγγραφέα τους. Το αθηναϊκό ρεπερτόριο συνεχίζει ν' αποτελείται, επίσης, από νησιώτικα κι αγροτικά ηθογραφικά δράματα.

Οι έλληνες δραματογράφοι συνεχίζουν ακόμη την προσπάθεια αφομοίωσης των αρχών του ιμπσενικού δράματος, παρότι, όπως είδαμε, το ίδιο το ιμπσενικό κοινωνικό θέατρο έχει αρχίσει ν' αμφισβητείται από την ελληνική διάνοηση της εποχής. Ακόμη και το σύγχρονο πατριωτικό δράμα, σχετικά με το οποίο παρατηρήσαμε μία αρκετά μεγάλη καμπή στη σύγχρονη ελληνική δραματογραφική παραγωγή του μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και τον εκπεσμό της Μεγάλης Ιδέας, πρόκειται να δώσει, έστω και περιορισμένα, νέα δείγματα γραφής κατά το διάστημα 1925-1931. Κατά την παρούσα περίοδο πρώτη η Γαλάτεια Καζαντζάκη πρόκειται ν' απορρίψει την ηθογραφική συνταγή, τονίζοντας την επιταγή συγγραφής ψυχογραφικού δράματος.

Συνεπώς, ενώ θεωρητικά οι έλληνες μεσοπολεμικοί διανοούμενοι κηρύσσουν την απόρριψη της συνταγής του αιτιοκρατικού “καλοφτιαγμένου έργου”, του ρεαλιστικού – νατουραλιστικού δράματος, του “έργου με θέση”, της ηθογραφίας, της ενασχόλησης με τα οικογενειακά και ιδιωτικά - ερωτικά ζητήματα και της επιφανειακής διασκέδασης του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, η ίδια η θεατρική πράξη αποδεικνύει το αντίθετο. Αποδεικνύει, δηλαδή, την επικράτηση όλων των παραπάνω προτύπων και δραματογραφικών τεχνικών, είτε σε ό,τι αφορά τη σύγχρονη ελληνική παραγωγή, είτε σε ό,τι αφορά την εισαγωγή ευρωπαϊκού ρεπερτορίου στην αθηναϊκή σκηνή.

1. ΕΡΓΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ – ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

α. Ευρωπαϊκό κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο

Στα δείγματα του σύγχρονου ευρωπαϊκού βουλεβάρτου που εισάγονται κατά την παρούσα περίοδο στην αθηναϊκή σκηνή, παρατηρούμε την ύπαρξη της ήδη γνωστής κι αναμενόμενης ενασχόλησης με τα ερωτικά ζητήματα, τις εξωσυζυγικές σχέσεις και τα προβλήματα μεταξύ του ζευγαριού. Τα θέματα αυτά πάντα ενυπάρχουν στο ευρωπαϊκό κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο. Έτσι, με το ζήτημα της μοιχείας ασχολείται π.χ. η 3πρακτη δραματική κωμωδία *Ζήλεια* του Μιχαήλ Αρτσιμπάτσεφ¹⁰²³ που παίζεται το 1925 απ' τον θίασο Κυβέλης, το δράμα του ίδιου *Ο νόμος του αγρίου* που παίζεται το 1925 απ' τον θίασο της Ένωσης Ελλήνων Καλλιτεχνών, το 4πρακτο μελοδραματικό αισθηματολογικό δράμα του Rudolf Bernäuer *Δεύτερη ζωή –Das Zweite Leben-* που παίζεται το 1927 απ' την Κοτοπούλη, ανάλογο με την *Αγνωστο* του Bisson¹⁰²⁴, και το 4πρακτο δράμα του Charles Méré *Μετά τον γάμο –Le lit nuptial-* που παίζεται το 1927 απ' τον θίασο του Αγγελου Αμηνά.

Εκτός, όμως, από τα παραπάνω γνωστά θέματα, το σύγχρονο ευρωπαϊκό βουλεβάρτο αποτυπώνει όλο και περισσότερο τις τρέχουσες συνθήκες της ανθρώπινης διαβίωσης, τα επίκαιρα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα και τις συχνά κοσμοϊστορικές αλλαγές που συμβαίνουν αυτήν την εποχή σε διάφορες χώρες. Βεβαίως, αυτό γίνεται αρκετά επιδερμικά, όπως έχουμε ήδη εξηγήσει από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, καθώς στην περίπτωση του δραματικού βουλεβάρτου συναντούμε την ηθικολογία, τη διδαχή, την απευθείας έκφραση των προσωπικών απόψεων του συγγραφέα που απομακρύνει από τη φυσικότητα και την αληθοφάνεια, ενώ στην περίπτωση του κωμικού βουλεβάρτου συναντούμε το φαινόμενο της πρόκλησης του απλού γέλιου. Και στο κωμικό και στο δραματικό βουλεβάρτο είναι, βέβαια, πάντα παρούσα η γνωστή τεχνική του αιτιοκρατικού “καλοφτιαγμένου έργου” που συχνά οδηγεί σε διάφορες περιπλοκές της ίντριγκας και σε παρεξηγήσεις. Εντούτοις, στα σύγχρονα δείγματα του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου συναντούμε την ενασχόληση με διάφορα τολμηρά και σοβαρά θέματα.

Αναφέροντας διάφορα χαρακτηριστικά παραδείγματα σύγχρονου βουλεβάρτου με αρκετά τολμηρή θεματολογία, σταματάμε καταρχήν στην περίπτωση του 3πρακτου δράματος *Αιχμάλωτος (La prisonnière)* του Edouard Bourdet (1926, Κυβέλη) που εκθέτει το θέμα -ταμπού της γυναικείας ομοφιλοφυλίας¹⁰²⁵. Το θέμα αυτό ενοχλεί την ελληνική

¹⁰²³ Βλ. Michael Archibatzev, *Ζήλεια*, διασκευή Στάθη Σπηλιωτόπουλου με βάση τη μτφρ. της Ελένης Σιφναίου, δακτυλογραφημένο αντίτυπο Θ. Μ. Σημείωμα για το γενικότερο δραματογραφικό έργο του συγγραφέα, ο οποίος πεθαίνει το 1927 κι ο οποίος κρίνεται, πως σίγουρα δεν συγκαταλέγεται στη χορεία των μεγάλων γνωστών ρώσων συγγραφέων, βλ. «Ο Αρτσιμπάτσεφ», *Ελ. Β.*, 16-3-1927.

¹⁰²⁴ Σχετικά με την ομοιότητα της *Δεύτερης ζωής* του Bernäuer και της *Αγνωστο* του Bisson, βλ. «Η Μαρίκα Κοτοπούλη εις το δράμα *Η δεύτερη ζωή*», *Ελ. Β.*, 23-10-1927.

¹⁰²⁵ Ο Άλκης Θρύλος σε σχέση με το συγκεκριμένο δράμα, παραδέχεται από τη μια μεριά, πως μόνο η μεταπολεμική φιλολογία τόλμησε ν' αγγίξει τέτοια επικίνδυνα και τολμηρά θέματα που έχουν να κάνουν με τις παρεκτροπές του ερωτικού ενστίκτου, αλλά από την άλλη, τονίζει, πως η επιστήμη θά'

επιτροπή ηθών της αστυνομίας, η οποία ναι μεν δεν απαγορεύει την παράστασή του, αλλ' εντούτοις του αφαιρεί δύο σκηνές¹⁰²⁶. Η 4πρακτη κωμωδία του Louis Verneuil *Οικογενειακώς* (*En famille*) που παίζεται το 1925 απ' την Κοτοπούλη, εξιστορεί τις ερωτικές σχέσεις δύο ετεροθαλών αδελφών – αδελφού και αδελφής. Στην κωμωδία – φάρσα με τίτλο *Στο Κέφι* των Robert de Flers¹⁰²⁷ – Francis de Croisset (1928, Κυβέλη) συναντούμε την περίπτωση μίας πρώην αμαρτωλής γυναίκας που προσπαθεί να παντρεύει αστικότερα τις δύο εξώγαμες κόρες της.

Θέματα με σοβαρό κοινωνικό προβληματισμό συναντούμε στην 3πρακτη κωμωδία *Νανούρισμα* του ούγγρου Ladislaus Fodor που ασχολείται με τη δύναμη του μητρικού φίλτρου, ακόμη κι όταν πρόκειται για ένα εγκαταλελειμένο από τη μητέρα του παιδί αγνώστου πατρός. Στην 3πρακτη κομεντί χαρακτήρων *Οι μαιτρέσες του μπαμπά* (*Etienne*) του Jacques Deval¹⁰²⁸ (1931, θίασος Ηνωμένων Καλλιτεχνών) ο συγγραφέας ασχολείται με την ηθική και συναισθηματική ανάπτυξη του εφήβου, ο οποίος προσπαθεί να επέμβει και να καλυτερέψει τη σχέση των χωρισμένων γονιών του¹⁰²⁹.

Οι συνθήκες της σύγχρονης ζωής με την εξάπλωση της ευρωπαϊκής καταναλωτικής μανίας και της κοσμικής επίδειξης των ανώτερων κοινωνικών τάξεων παρουσιάζεται στο δράμα του Pierre Frondaie *Ο άνθρωπος με την Ισπανό* (*L' homme à l' espagno*) (1926, Κοτοπούλη), διασκευασμένο σε θεατρικό απ' τον ίδιο τον συγγραφέα απ' το ομώνυμο του μυθιστόρημα. Η μάρκα του πανάκριβου αυτοκινήτου “ισπανό” του τίτλου συμβολίζει τον εξεζητημένο και πλούσιο βίο μίας μερίδας Ευρωπαίων που ανήκουν στην αριστοκρατική τάξη. Ο εξεζητημένος αυτός ευρωπαϊκός βίος περιγράφεται και στο δράμα *Εκδίκησις* (*La riposte*) του Fernand Nozière (1927, θίασος Άγγελου Αμηνά). Οι σύγχρονοι ρυθμοί της ζωής κι η ξέφρενη διασκέδαση των Ευρωπαίων περιγράφονται μέσα απ' την 4πρακτη κομεντί των Henry Duvernois (το κανονικό όνομα του δραματογράφου είναι Simon Schwabacher) – Robert Dieudonné με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Η κιθάρα και η τζαζ-μπαντ* (*Le guitare et le jazz-band*) που ανεβαίνει το 1926 απ' την Κοτοπούλη.

Η θέση της σύγχρονης γυναίκας, η οποία εργάζεται και διεκδικεί τα άλλοτε ανδρικά επαγγελματικά πόστα, αμελώντας τις κλασικές οικογενειακές υποχρεώσεις της, φαίνεται μέσα από την 3πρακτη κομεντί *Δικηγορίνα* (*Maître Bolbec et son mari*) των Louis Verneuil – Georges Berr (1927, Κοτοπούλη).

πρεπε πρώτα να μελετήσει τις τελευταίες καλύτερα, έτσι ώστε να μεταφερθούν ασφαλέστερα και θετικότερα και στη σκηνή αργότερα. («Καλλιτεχνικά ανταποκρίσεις – Το θέατρο στο Παρίσι», *Ελ. Β.*, 21-5-1926).

¹⁰²⁶ Βλ. «Η *Αιχμάλωτος* από ηθικής απόψεως», *Ελ. Β.*, 3-6-1926, καθώς και «Η ηθική εις το θέατρο», *Ελ. Β.*, 4-6-1926.

¹⁰²⁷ Σχετικά με τον Robert de Flers, ο οποίος πεθαίνει το 1927 και σχετικά με την εργογραφία του, βλ. «Ρομπέρ ντε Φλερ», *Ελ. Β.*, 14-8-1927.

¹⁰²⁸ Το χειρόγραφο της ελληνικής μετάφρασης της κομεντί υπάρχει στο Θ. Μ.

¹⁰²⁹ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 283.

Στην 3πρακτική κωμωδία του Alfred Savoir (το κανονικό όνομα του γαλλοπολωνού συγγραφέα είναι Alfred Poszanski¹⁰³⁰) *Η μεγάλη δούκισσα και το γκαρσόνι* (*La grande duchesse et le garçon d'étage*) (1927, θίασος Άγγελου Αμηνά) παρουσιάζεται το σύγχρονο μεσοπολεμικό φαινόμενο της μετανάστευσης των ρώσων αριστοκρατών στην Ευρώπη ύστερα από την εγκαθίδρυση του σοβιετικού καθεστώτος¹⁰³¹. Το ίδιο γίνεται και στην κωμωδία των Tristan Bernard – Flermont *Ο χορός των επτά πέπλων* (1927, θίασος Κοτοπούλη). Τα δραματικά αποτελέσματα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου για στρατιώτες και συγγενείς, περιγράφονται στο 4πρακτο δράμα του Μιχαήλ Αρτσιμπάτσεφ *Πόλεμος* (1926, Κοτοπούλη).

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου σε ό,τι αφορά το ευρωπαϊκό βουλευτήριο, είναι η εμφάνιση μιας ομάδας σατιρικών έργων που ανεβαίνουν στην αθηναϊκή σκηνή και που στηλιτεύουν με αρκετά δριμύ τρόπο την οικονομική και πολιτική κατάσταση της Ευρώπης και την οικονομική διαφθορά της νέας τάξης των ευρωπαίων πλουτοκρατών, η οποία αρχίζει να κυριαρχεί μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο εκμεταλλευόμενη τις νέες συνθήκες. Είναι η νέα τάξη των τυχάρπαστων πολιτικών, των πολεμοκάπηλων και των οικονομικών τυχοδιωκτών που πλουτίζουν εις βάρος του απλού λαού¹⁰³².

Έτσι, κάποια χαρακτηριστικά δείγματα από την παραπάνω θεματολογία είναι η 4πρακτική κωμωδία *Οι νέοι κύριοι* (*Les nouveaux messieurs*) των Robert de Flers – Francis de Croisset (1925, Κοτοπούλη). Η κωμωδία περιγράφει τη διαφθορά που επικρατεί στον κύκλο των γερουσιαστών της 3^{ης} Γαλλικής Δημοκρατίας, ενώ αναφέρεται και στον κύκλο των νέων της αριστεράς και των εργατικών συνδικάτων, οι οποίοι αναρριχώνται σε υψηλούς κυβερνητικούς θώκους, ξεκινώντας από

¹⁰³⁰ Βλ. ό.π., σ. 281.

¹⁰³¹ Όπως αναφέρει το 1927 ο Μ. Ροδάς: «Οι κεφαλαιοκράται της Ευρώπης έχουν ίσως δίκαιον να παραπονούνται με τους Μπολσεβίκους γιατί αγωνίζονται να τους ταραξούν την ησυχία και να τους λιγοστέψουν τα εκατομμύρια. Αλλά οι συγγραφείς, και ιδιαίτερος οι Γάλλοι, πρέπει να ευλογούν τον Μπολσεβικισμό γιατί τους έδωσε άπειρα θέματα να γράψουν δράματα και κωμωδίας. Χωρίς τους ξεπεσμένους Ρώσους πρίγκηπας και αριστοκράτας η γαλλική θεατρική παραγωγή και δημιουργία θα ήτο μονότονη και σε πολλά σημεία της αφόρητη. Οι κατατρεγμένοι οπαδοί της τσαρικής εποχής έδωσαν τους δραματικούς και κωμικούς τύπους και χάρις εις αυτούς ο κ. Alfred Savoir έγραψε την σάτυρά του *η μεγάλη δούκισσα και το γκαρσόνι*» (βλ. μ. ρ., *Από το θέατρον – Η μεγάλη δούκισσα και το γκαρσόνι*, *Ελ. Β.*, 30-4-1927).

¹⁰³² Όπως αναφέρει ο ιστορικός του θεάτρου Lynton Hudson σχετικά με το κύμα των ευρωπαϊών σατιρογράφων που εμφανίζεται κυρίως κατά τη δεκαετία του 1920: «Μετά τον πόλεμο ο κόσμος παρείχε άφθονο υλικό για κωμωδία: τους νεόπλουτους (εκμεταλλευτές του πολέμου που πλούτισαν ξαφνικά και που προσπαθούσαν να κρύψουν την ταπεινή τους καταγωγή), τους “νεόπτωχους” (παλιές οικογένειες ευγενών που τώρα αγωνίζονταν κατά της φορολογίας και της κατάρρευσης κάθε σταθερότητας, προκειμένου να διατηρήσουν τις παλαιές τους παραδόσεις και να μην κατακυλίσουν στην αθλιότητα των κατώτατων κοινωνικών τάξεων), την κατάρρευση του θεσμού της οικογένειας, το διαζύγιο που προέκυψε από την έλλειψη σύννεσης σχετικά με τους γάμους κατά την εμπόλεμη περίοδο, τη διαφθορά των ηθών και την αυξανόμενη ασέβεια των νέων προς τους γερνότερους, την εκκεντρικότητα της μόδας, τα αγοροκόριτσα κορίτσια και τα εκθηλωσμένα αγόρια, την τρέλα της ταχύτητας και της τζαζ, το κάπνισμα, την οινοποσία κι όλα τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά της νεύρωσης. Σ’ όλα αυτά, λοιπόν, υπήρχε άφθονο υλικό για τον σατιρογράφο» (βλ. Lynton Hudson, ό.π., σ. 57).

χαμηλά¹⁰³³. Η σάτιρα σε 4 εικόνες και πρόλογο των Marcel Pagnol – Paul Nivoix *Οι έμποροι της δόξας (Les marchands de gloire)* που παριστάνεται το 1927 απ' την Κοτοπούλη και που, λόγω της σάτιρας της επεκτατικής πολιτικής των καπιταλιστικών ευρωπαϊκών κυβερνήσεων, παριστάνεται ακόμη και στη σοβιετική Ρωσία¹⁰³⁴, μαστιγώνει τους πολεμοκάπηλους του Α΄ Παγκοσμίου. Οι τελευταίοι, πατώντας πάνω στο αθώο αίμα εκείνων που έπεσαν στα χαρακώματα, αναρριχώνται πάλι σε δημόσια αξιώματα με όπλο τους τη δημαγωγία. Μάλιστα, οι αθηναϊκές παραστάσεις της παραπάνω σάτιρας διακόπτονται απ' την αστυνομία που “φοβήθηκε μήπως οι αντιμιλιταριστικές της τάσεις ξυπνήσουν συνειδήσεις και διασαλέψουν την τάξη”¹⁰³⁵. Η 4πρακτη σατιρική κωμωδία του Pagnol *Τοπάζ (Toraze)* που παίζεται το 1929 απ' την Κυβέλη, περιγράφει πώς ένας φτωχός κι αξιολύπητος δάσκαλος γίνεται πάμπλουτος οικονομικός καταχραστής.

Η υποκριτική αγγλική αριστοκρατική κοινωνία σατιρίζεται στην 3πρακτη κωμωδία του Edward Knoblock ή Knoblauch *Ο φαύνος (The faun)*¹⁰³⁶ που παριστάνεται το 1927 απ' την Κοτοπούλη. Η σάτιρα των νεόπλουτων και της άκοπης κι εύκολης οικονομικής και κοινωνικής αναρρίχησης φαίνεται και μέσα από τις εξής κωμωδίες – σάτιρες: *Η άμπελος του κυρίου ή Η αλήθεια στο κρασί (Les vignes du seigneur)* των Robert de Flers – Francis de Croisset (1925, Κυβέλη), *Μοντέρνος ληστής* του Ladislaus Fodor (1931, Ελληνική Κωμωδία του Β. Αργυρόπουλου), *Αζαίς (Azais)* του Louis Verneuil (1926, Κυβέλη), *Παρντόν μαντάμ (Pardon madame)* των André Rivoire – Romain Coölus (1930, Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη – Μελά), *Λεπτά στο δρόμο* του Rudolf Bernäuer (1929, Ελληνική Κωμωδία Βασίλη Αργυρόπουλου) και *Φιλήστε με (Embrassez-moi)* των Tristan Bernard – Yves Mirande – Gustave Quinson (1925, Κοτοπούλη). Σάτιρα των σχετικά νεόκοπων σοσιαλιστικών ιδεών και της αγγλικής πολιτικής ζωής συναντούμε στην κωμωδία *Σύγκρουσις* του Miles Malleon¹⁰³⁷ (1928, Κυβέλη).

Η σάτιρα του σύγχρονου κόσμου των εκδοτικών εταιρειών, της λογοτεχνικής ζωής και των λογοτεχνικών διαγωνισμών, κάτω από τους οποίους κρύβονται οικονομικά οφέλη, φαίνεται στην 4πρακτη σάτιρα του Edouard Bourdet *Μόλις εξεδόθη (Vient de paraître)* που παίζεται απ' την Κυβέλη το 1928. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το 1929 (θίασος Κυβέλης) και η σάτιρα του Ferenc Molnár *Ολυμπία*, αφού είναι ιστορική και αναφέρεται στην εποχή και το αυλικό περιβάλλον του βασιλιά Φραγκίσκου Ιωσήφ της Αυστρίας το 1905.

Βουλευάρτο δεν παίζουν μόνο οι θίασοι των πρωταγωνιστών και των πρωταγωνιστριών, όπως ο θίασος Κυβέλης, Κοτοπούλη, Άγγελου Αμηνά, Βασίλη Αργυρόπουλου, Ηνωμένων Καλλιτεχνών Βασίλη Λογοθετίδη,

¹⁰³³ «Είνε η μεταπολεμική επικράτησις του εργατισμού που καταλαμβάνει μεγάλα πολιτικά αξιώματα εκτοπίζουσα και υποκαθιστούσα τους διανοουμένους και τους ευγενείς» (βλ. κ. αθ., «Θεατρικά χρονικά – Η πρώτη του νέου γαλλικού θιάσου», *Ελ. Β.*, 26-11-1925).

¹⁰³⁴ Βλ. μ. ρ., «*Οι έμποροι της δόξης*», *Ελ. Β.*, 26-6-1927.

¹⁰³⁵ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 75-76.

¹⁰³⁶ Σχετικά με αυτόν τον παραμελημένο αγγλοαμερικανό δραματογράφο, βλ. Thomas H. Dickinson, ό.π., σσ. 284-285.

¹⁰³⁷ Βλ. την κριτική του Φώτου Πολίτη στο έργο με τίτλο «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Σύγκρουσις*», *Ελ. Β.*, 25-1-1928).

όπως είναι αναμενόμενο, αλλά και οι πρωτοποριακοί θίασοι των νέων, όπως ο Θίασος Νέων, το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα, ο θίασος Νέων Καλλιτεχνών του Δημ. Ιωαννόπουλου. Ακόμη κι οι πρωτοποριακοί θίασοι του Σπύρου Μελά αυτής της περιόδου, το Θέατρον Τέχνης κι η Ελευθέρα Σκηνή, παρουσιάζουν εμπορικό ευρωπαϊκό θέατρο¹⁰³⁸. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Θεάτρου Τέχνης το 1925 που παριστάνει τη μονόπρακτη κωμωδία *Το πορτοφόλι* (*Le portefeuille*) του Octave Mirbeau και το 4πρακτο δράμα *Περασμένα* (*Le passé*) του Georges de Porto-Riche.

Ιδιαίτερα, όμως, το 3πρακτο δράμα του Francois de Curel¹⁰³⁹ *Απάνθρωπη γη ή Έρως κατασκόπου* (*Terre inhumaine*) που παριστάνει ο προαναφερθείς πρωτοποριακός θίασος και που αφορά σε μια ερωτική ιστορία μεταξύ ενός γάλλου κατασκόπου και μιας χήρας γερμανίδας πριγκίπισσας στο έδαφος της Λωραίνης – Αλσατίας, το οποίο διεκδικούν τα δύο εχθρικά πολεμικά στρατόπεδα, αποθεώνεται από τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Έτσι, ο Μελάς το χαρακτηρίζει ως ένα “από τα ισχυρότερα δράματα που έχουν γραφή τον τελευταίο καιρό”¹⁰⁴⁰. Το έργο, βέβαια, δεν μοιάζει με τα συνηθισμένα δράματα του βουλεβάρτου, καθώς δεν στηρίζεται αποκλειστικά στην παθητική και συγκινητική αισθηματική - ερωτική του ιστορία, αλλά αναλύει και διάφορα άλλα αισθήματα, όπως αυτά της τιμής, της μητρικής στοργής και της φιλοπατρίας. Είναι “δράμα ιδεών” που επιχειρεί την ψυχολογική διαγραφή των χαρακτήρων και δεν εξαρτάται από τη δομή του “καλοφτιαγμένου έργου”. Εντούτοις, η ύπαρξη και μόνο του φυσιολογικού παράγοντα που καθορίζει και τη συμπεριφορά των προσώπων, το κάνουν ν’ ανήκει μερικώς στο βουλεβάρτο. Έτσι, το δράμα είναι, μεν, πολεμικό, ιδεολογικό, ψυχογραφικό, αλλά είναι, επίσης, μελέτη της σεξουαλικής επιθυμίας¹⁰⁴¹, όπου ο άγριος αισθησιασμός συνδέεται με το αντιθετικό στοιχείο της πνευματικότητας. Συνεπώς, αν και αρκετοί ευρωπαίοι κριτικοί της εποχής μιλούν για ύπαρξη ιμπρενικών στοιχείων στα δράματα του συγγραφέα και για “δαρβινισμό του Curel”¹⁰⁴², εντούτοις, η δεσπόζουσα ύπαρξη του φυσιολογικού παράγοντα κάνει το έργο του να πλησιάζει και στο

¹⁰³⁸ Το 1930 ο Άλκης Θρύλος τονίζει τον ξεπεσμό της Ελευθέρας Σκηνής της δεύτερης περιόδου λειτουργίας της, καθώς ανεβαίνει πολύ βουλεβάρτο (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 309-310).

¹⁰³⁹ Το ελληνικό κοινό πληροφορείται τον θάνατό του το 1928 (βλ. «Ο Φρανσουά ντε Κυρέλ», *Ελ. Β.*, 12-5-1928).

¹⁰⁴⁰ «Σοφόκλειον δεν μπορώ να το πω. [...] Πολλοί νομίζουν ότι μέσα εις αυτό το έργο ο ιβενικός τρόπος παντρεύεται περιεργότατα με την σκηνικήν τεχνασματογραφίαν του Κιστμάκερς. Διαφωνώ. Η *Απάνθρωπη γη* δεν έχει σκηνικά τεχνάσματα, δεν έχει σπάγγους που να τραβούν τα πωχά δραματικά πλάσματα και να προσδιορίζουν τας κινήσεις των, δεν έχει περιπλοκήν, ούτε μύθον, ούτε υπόθεσιν. Είνε κάτι αριστοτεχνικώς απλούν. Είνε τ’ ανθρώπινα αισθήματα, τα θεμελιωδέστερα, τα ριζικότερα, τα βαθύτερα, ζωγραφισμένα επάνω εις τας φάσεις ακροτάτων ανταγωνισμών. Εις την δραματικήν διαπασών.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Η *απάνθρωπη γη*», *Ελ. Β.*, 24-1-1925). Βλ., επίσης, τα σχόλια του Μελά για την *Απάνθρωπη γη* στ’ απομνημονεύματά του (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 155), όπου εκφράζει τον θαυμασμό του για ένα άλλο, επίσης, δράμα του Curel, τη *Μυστικιστική θύελλα* που παραστάθηκε στο παρισινό πρωτοποριακό θέατρο Théâtre des Arts, κατά το διάστημα διαμονής του Μελά στο Παρίσι, 1925-1929 (ό.π., σσ. 332-337). Τα ίδια περίπου στοιχεία του δράματος *Απάνθρωπη γη* τονίζει κι ο κριτικός “S” στο άρθρο του «*Η απάνθρωπη γη*», *Ελ. Β.*, 5-8-1925. Το δράμα διαφημίζεται στον ημερήσιο τύπο ως έργο με “ισχυρή μεταπολεμική φιλοσοφική βάση” (βλ. *Ελ. Β.*, 24-1-1925) και με “αληθινή παρατήρηση από τη σύγχρονη ζωή” (βλ. *Ελ. Β.*, 8-8-1925).

¹⁰⁴¹ Σχετικά με το στοιχείο του φυσικού έρωτα μιλά και ο Σπύρος Μελάς (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Ο φυσικός», *Ελ. Β.*, 20-12-1929).

¹⁰⁴² Βλ. Knowles, ό.π., σσ. 245-246 και Michel Corvin, «Le Boulevard en question», ό.π., σσ. 851-852.

δραματικό είδος του βουλεβάρτου, έτσι, όπως το βλέπουμε τώρα πια μέσα από προοπτική του ιστορικού χρόνου.

Όπως είπαμε παραπάνω, ο Μελάς, εκτός από το Θέατρον Τέχνης, ανεβάζει και στην Ελευθέρα Σκηνή το 1929 κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο. Βεβαίως, από κάποιο αδιευκρίνιστο χρονικό διάστημα και μετά, ο σκηνοθέτης εγκαταλείπει σταδιακά τις σκηνοθετικές αρμοδιότητές του στον θίασο, σκηνοθετεί μόνο τα πρωτοποριακά ευρωπαϊκά δράματα του θιάσου, ενώ η πρωταγωνίστρια, προφανώς με δική της πρωτοβουλία, αρχίζει να παριστάνει βουλεβάρτο. Παρ' όλα αυτά, γεγονός, πάντως, παραμένει, πως μέσα στο δραματολόγιο του θιάσου, ο οποίος διατηρεί ακόμη την επωνυμία “Ελευθέρα Σκηνή”, βλέπουμε να παρεισφρύνουν έργα, όπως η πολυπαιγμένη φάρσα του Raoul Praxy *Τράβα το κορδόνι*, οι φάρσες των Franz Arnold – Ernst Bach *Αγνός γλεντζές* (*Der Keusche Lebemann*) και *Ισπανική μύγα* (*Die Spanische Fliege*), η κωμωδία *Φιλήστε με* (*Embrassez-moi*) των Tristan Bernard – Yves Mirande – Gustave Quinson, η κωμωδία του Louis Verneuil *Κορόνα ή γράμματα;* (*Pile ou face?*). Παρεισφρύνουν, επίσης, η κωμωδία *Δις Φλυτ* (*Mlle Flût*) των Louis Verneuil – Georges Berr, η σατιρική κωμωδία *Παρντόν μαντάμ* (*Pardon madame*) των André Rivoire – Romain Coölus, η κωμωδία *Μαιτρέσσος* του Alfred Savoir και τα δράματα *Το γράμμα* (*The letter*) και *Ιερή φλόγα* (*The sacred flame*) του Somerset Maugham. Το τελευταίο το σκηνοθετεί σίγουρα ο Μελάς. Όλα τα παραπάνω έργα στην πλειοψηφία τους έχουν χαρακτηριστεί ως ελαφρά κι ευκολοχώνευτα θεάματα, καθώς πολλά έχουν παιχθεί κατά το παρελθόν κι από άλλους θιάσους¹⁰⁴³.

Με αφορμή τα δύο τελευταία δράματα του Somerset Maugham έχουμε να κάνουμε και μία άλλη σημαντική παρατήρηση σχετικά με το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου: την εισαγωγή όλο και περισσότερων έργων του σύγχρονου αγγλικού βουλεβάρτου¹⁰⁴⁴. Οι άγγλοι δραματογράφοι George Bernard Shaw, Sutton Vane, Robert Sherriff –για ν’ αναφέρουμε τους πιο σημαντικούς– ανοίγουν τον δρόμο για τη γενικότερη έλευση της αγγλικής δραματοουργίας στο αθηναϊκό μεσοπολεμικό δραματολόγιο, όπως έχουμε εξετάσει. Κι ενώ οι τρεις προαναφερθέντες συγγραφείς ανήκουν στο πιο καλλιτεχνικό και ποιοτικό ρεπερτόριο, δραματογράφοι, όπως οι William Somerset Maugham, Miles Malleon, Noël Coward, Edward Childs Carpenter, Florence Louisa Barclay, είναι γενικότερα προορισμένοι για πιο ελαφρές διασκεδάσεις.

Έτσι, κατά την παρούσα περίοδο στην αθηναϊκή σκηνή εμφανίζονται οι κωμωδίες *Ανύπανδρος μπαμπάς* (*The bachelor father*) του Edward Childs Carpenter (1930, Ελληνική Κωμωδία Βασ. Αργυρόπουλου),

¹⁰⁴³ Έτσι, π.χ. η φάρσα *Τράβα το κορδόνι* το 1925 αποσιωπάται από τη σοβαρή κριτική και σχολιάζεται αυστηρότατα από τους ηθικολόγους (βλ. *Ελ. Β.*, 29-3-1925). Το 1925 πάλι η κωμωδία *Φιλήστε με* κρίνεται ως χονδροκομμένη φάρσα, προορισμένη για τα κατώτερα γούστα του κοινού (βλ. *Σ.*, «*Φιλήστε με*», *Ελ. Β.*, 14-6-1925). Για την κωμωδία *Κορόνα Η Γράμματα* το 1926 η ελληνική κριτική είναι χλιαρή, ούτε εντελώς επιδοκιμαστική, αλλά ούτε κι εντελώς αποδοκιμαστική (βλ. Ο θεατής, «Από το θέατρον – *Κορόνα ή γράμματα*», *Ελ. Β.*, 24-9-1926).

¹⁰⁴⁴ Ο Άλκης Θρύλος το 1928 επ’ αφορμή της παράστασης του αγγλικού έργου του εμπορικού θεάτρου *Σύγκρουσις* του Miles Malleon τονίζει την κυριαρχία του γαλλικού θεάτρου στην αθηναϊκή σκηνή του Μεσοπολέμου, λέγοντας, ότι “το Νεοελληνικό Θέατρο μοιάζει το πιο συχνά ν’ αγνοεί ότι υπάρχει άλλο θέατρο από το γαλλικό” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σσ. 140-141).

Όταν οι γυναίκες αγαπούν της Florence Louisa Barclay (1926, Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση), *Σύγκρουσις* του Miles Malleson (1928, Κυβέλη), *Σαββατοκύριακο* (*Week end*) και *Η μαρκησία ή Η κυρία μαρκησία επιστρέφει* (*The marquise*) του Noël Coward (1929, Κυβέλη), *Φάυνος* του Edward Knoblock (1927, Κοτοπούλη), η κωμωδία *Ο πρώτος και ο δεύτερος* του Maugham (1931, θίασος Μήτσου Μυράτ), καθώς και τα δράματα του ίδιου *Το γράμμα* και *Ιερή φλόγα* που προαναφέρθηκαν.

Αντίθετα από κάποιες από τις παραπάνω αγγλικές κωμωδίες που δεν διαφέρουν και πολύ από τη συνηθισμένη κοινωνική – οικογενειακή θεματολογία και την ατμόσφαιρα των αντίστοιχων γαλλικών του βουλεβάρτου και που κρίνονται, ότι προσφέρουν απλή διασκέδαση¹⁰⁴⁵, οι κωμωδίες του Noël Coward, καθώς κι οι κωμωδίες και τα δράματα του Maugham, τα οποία θα γνωρίσουν μια θερμή αποδοχή εκ μέρους της ελληνικής διανόησης κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο, διαθέτουν μία διαφορετική ποιότητα. Η ποιότητα αυτή ξεφεύγει και από την αντίστοιχη γαλλική, αλλά κι από αυτή των υπόλοιπων άγγλων δραματογράφων του βουλεβάρτου¹⁰⁴⁶, χωρίς, βεβαίως, να υψώνεται στη σφαίρα του μεγάλου δράματος. Μάλιστα, ο ίδιος ο Maugham έκανε για τον εαυτό του το εξής ειρωνικό σχόλιο, αναφέροντας, ότι τα έργα του ήταν παρωχημένα, με μοναδικό τους στόχο τη διασκέδαση του κοινού. Και ο Coward, όμως, αρνούσανται πάλι με ειρωνικό τρόπο, ότι η κωμωδία έχει άλλο νόημα πέρα από το “ταλέντο της διασκέδασης”¹⁰⁴⁷.

Ο Maugham συχνά γίνεται σκοτεινός, πεσιμιστής, με μεταφυσικές θρησκευτικές ανησυχίες και με διδακτικούς στόχους. Μ’ αυτόν τον τρόπο αντιτίθεται στις αρχικές του προθέσεις περί απλής διασκέδασης του κοινού και περί μη ύπαρξης ηθικού μηνύματος στα έργα του. Απ’ την άλλη μεριά, ο Coward παρουσιάζει ήρωες με αντικομφορμιστική και μη συναισθηματική συμπεριφορά, όπως οι ήρωες των κοσμικών κωμωδιών του Oscar Wilde. Βασικό όπλο και των δύο είναι η αμείλικτη σάτιρα που δεν αρέσει συχνά στο ανέμελο κι απροβληματίστο αγγλικό, αλλά και παγκόσμιο, μεσοπολεμικό κοινό, το οποίο ενδιαφέρεται περισσότερο για την ξέφρενη διασκέδαση κάτω από τους ρυθμούς της τζαζ και για τον εύκολο πλουτισμό, παρά για την κριτική των κακών συνηθειών του. Οι κακές αυτές συνήθειες αποτελούν τα συμπτώματα της παγκόσμιας τραγικής αρρώστειας του μεσοπολεμικού κόσμου που βγήκε ηθικά κατεστραμένος κι υστερικός μέσα από την παγκόσμια σύρραξη. Αυτός είναι κι ο λόγος που οι δύο παραπάνω δραματογράφοι δεν προχωρούν στη συγγραφή ανώτερων ποιοτικά δραμάτων και κωμωδιών¹⁰⁴⁸, ενώ το 1933 ο Maugham παρατά οριστικά τη συγγραφή θεατρικών έργων¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁵ Π.χ. ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει για τον *Φάυνο* του Knoblock, ότι ενώ αρχίζει με ποιητικότητα και τσουχερή σάτιρα, στο τέλος γίνεται έργο αυθαίρετο, ρητορικό, τετριμμένο και συμβατικό (μ. ρ., «Από το θέατρο – Ο φαύνος», *Ελ. Β.*, 18-5-1927). Ο Άλκη Θρύλος μιλά, επίσης, για επιφανειακότητα κι επιπολαιότητα του δράματος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, α’ τομ. ό.π., σσ. 53-55).

¹⁰⁴⁶ Η κωμωδία π.χ. του Coward *Σαββατοκύριακο* κρίνεται το 1929 απ’ τον Άλκη Θρύλο ως “λογοτεχνική και καλλιτεχνική κωμωδία” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 246).

¹⁰⁴⁷ Βλ. Christopher Innes, ό.π., σσ. 230, 253.

¹⁰⁴⁸ Lynton Hudson, ό.π., σσ. 57-59, 62-63.

¹⁰⁴⁹ Christopher Innes, ό.π., σ. 230.

Ο πεσιμισμός του κύριου αντιπροσώπου του δράματος της αγγλικής Εδουαρδιανής εποχής, του Maugham, ο οποίος αρχίζει τη δραματογραφική του καριέρα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, γίνεται έκδηλος στα μεταπολεμικά του δράματα, δηλαδή, σ' αυτά που γράφει από το 1918 και μετά. Έτσι, στο δράμα του "με θέση" *Ιερή φλόγα*¹⁰⁵⁰ περιγράφει τον αγώνα ενός παράλυτου συνεπεία του Α' Παγκοσμίου νέου πιλότου να κρύψει το εσωτερικό του δράμα από τη νεαρή κι όμορφη γυναίκα του που σφύζει από σεξουαλική ενέργεια και δίψα για ζωή και που τελικά ερωτεύεται τον γαμπρό της. Η κατάληξη του δράματος είναι τραγική, αφού η μητέρα των αδελφών που υποπτεύεται το δράμα του παράλυτου γιού της, του χορηγεί μυστικά δηλητήριο, έτσι ώστε να τον απαλλάξει από την πικρή πραγματικότητα, αφήνοντας παράλληλα το παράνομο ζευγάρι να ζήσει μια νέα και υγιή ζωή. Στο δράμα του *Το γράμμα* που προέρχεται από διασκευή διηγήματός του, παρουσιάζει άγγλους μετανάστες σε άλλες ηπείρους και συγκεκριμένα στη Σιγκαπούρη, σε μια υπόθεση μοιχείας, ζήλειας και φόνου. Η μετανάστευση στις αγγλικές αποικίες αποτελεί κοινό θεματολογικό μοτίβο των έργων του, όπου οι σκληρές συνθήκες που επικρατούν και στις οποίες αντεπεξέρχονται οι ήρωές του, δοκιμάζουν και τις αξίες του κοινωνικού συστήματος της ίδιας της μητρόπολης Μεγάλης Βρετανίας¹⁰⁵¹.

Ο Coward –κύριος αντιπρόσωπος των δεκαετιών της τζαζ 1920 και 1930 στην Αγγλία- αντίθετα απ' τον Maugham, αρνείται κάθε εξαγωγή ηθικού συμπεράσματος και διδαχής από τις κωμωδίες του, οι οποίες, χρησιμοποιώντας το στοιχείο του παράδοξου, όπως κι αυτές του Wilde¹⁰⁵², ανατρέπουν κάθε ηθικό κώδικα και κατεστημένο. Οι κωμωδίες του αναλώνονται στην καταγραφή ανταλλαγής εραστών μεταξύ των ηρώων κι επικεντρώνονται στην κοινωνική συμπεριφορά των τελευταίων, παρά στην ψυχολογική τους διαγραφή. Στην 3πρακτη κωμωδία *Μαρκησία ή Η κυρία μαρκησία επιστρέφει* η ηρωίδα έχει κάνει δύο εξώγαμα παιδιά με διαφορετικούς εραστές. Προσπαθεί να πείσει τον έναν απ' αυτούς να την παντρευτεί και τελικά το καταφέρνει. Οι δύο εραστές, φίλοι από παλιά στον κοινό έκλυτό τους βίο της νεότητας, προσπαθούν χωρίς επιτυχία να παντρέψουν τα παιδιά τους μεταξύ τους, τον γιο του ενός και την κόρη του άλλου. Δεν γνωρίζουν, όμως, ότι είναι παιδιά της ίδιας γυναίκας, άρα αδέρφια. Εκτός από την παραπάνω ασυνήθιστη ιστορία από ηθικής άποψης, η επανάσταση κατά των ηθικών αξιών δηλώνεται συμβολικά σε μια σκηνή, όπου ο ένας απ' τους δύο ήρωες, ο πιο συντηρητικός, που αφού χώρισε με τη μαρκησία, παντρεύτηκε μια θρήσκα και συντηρητική γυναίκα –πεθαμένη πια- μεθάει και πετά από πάνω του κάθε συντηρητισμό που τόσα χρόνια τον καταπίεζε. Βρίσκοντας, λοιπόν, τον παλιό του ανέμελο εαυτό, ομολογεί, ότι είναι ακόμη ερωτευμένος με τη μαρκησία¹⁰⁵³.

¹⁰⁵⁰ Ο Άλκης Θρύλος χαρακτηρίζει την *Ιερή φλόγα* "έργο με θέση", το οποίο αποτελεί το "πρώτο λύγισμα, το πρώτο παραστράτημα της Ελεύθερης Σκηνης" από την άποψη του προγενέστερου της ποιητικού και πρωτοποριακού δραματολογίου (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 281, 284).

¹⁰⁵¹ Βλ. Christopher Innes, ό.π., σ. 232. Σχετικά με το κλίμα και την ατμόσφαιρα των τροπικών χωρών που μεταφέρει στα διηγήματά του και στα δράματά του ο Maugham, βλ. και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 280.

¹⁰⁵² Ο ίδιος ο Coward κατά το τέλος της καριέρας του αναγνώρισε τις ομοιότητές του με τον Wilde (βλ. Christopher Innes, ό.π., σ. 241).

¹⁰⁵³ Noel Coward, *Η κυρία μαρκησία επιστρέφει*, μτφρ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, δακτυλόγραφο αντίτυπο Θ. Μ.

Παρόλη την περιγραφή της ηθικής έκλυσης της αγγλικής κοινωνίας που σκιαγραφούν οι Maugham και Coward, επιθυμώντας να στηλιτεύσουν την υποκριτική αστική αγγλική κοινωνία –ο ίδιος ο Coward υπήρξε ομοφυλόφιλος και γι' αυτό πρέπει να έζησε στο πετσί του την έννοια αυτής της υποκριτικής ηθικής¹⁰⁵⁴- πρέπει, εντούτοις, να σημειώσουμε, ότι οι αγγλικές κωμωδίες του εμπορικού θεάτρου δεν είναι τόσο ελευθεριάζουσες όσο οι αντίστοιχες γαλλικές. Στην Αγγλία ισχύει ακόμη και μέσα στον Μεσοπόλεμο ο θεσμός της θεατρικής λογοκρισίας, ο οποίος καταργείται το 1968¹⁰⁵⁵. Συνεπώς, η κατάληξη των αρχικά ανήθικων ερωτικών υποθέσεων στα έργα των άγγλων δραματογράφων είναι ηθικότερη, με επιστέγασμα έναν αστικότερο γάμο και γενικά με επιστροφή στις ηθικές νόρμες, παρότι εμμέσως οι άγγλοι δραματογράφοι τις σαρκάζουν και τις υπονομεύουν κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της θεατρικής υπόθεσης¹⁰⁵⁶. Στο τέλος των έργων όλοι οι ήρωες αποκαθιστούν την ηθική τάξη, την οποία έχουν αρχικά διαταράξει, αναποδογυρίζει και υπονομεύσει. Έτσι, παντρεύονται ή γυρίζουν πίσω στις απατημένες συζύγους τους μετά από τις σύντομες παράνομες ερωτικές περιπέτειές τους, καθώς το χειροκρότημα του αγγλικού κοινού της εποχής παραδέχεται και αντέχει την ηθική του κατάπτωση μόνο μέχρι ενός ορισμένου σημείου.

Γενικότερα, και με αφορμή τις παραπάνω αγγλικές κωμωδίες του βουλεβάρτου πρέπει να πούμε, ότι στα περισσότερα νέα δείγματα του ευρωπαϊκού εμπορικού θεάτρου δεν υπάρχει ο παλιός συναισθηματισμός, το ρομαντικό ερωτικό συναίσθημα που χαρακτήριζε άλλοτε τις κωμωδίες αυτού του είδους. Αντίθετα, κυριαρχεί η περιφρόνηση προς τους ηθικούς κανόνες. Όπως σχολιάζει έλληνας κριτικός το 1925:

«Από την νεωτέραν κωμωδίαν λείπει παν ίχνος συγκρούσεως προς τον θεμιτόν ηθικόν κανόνα, όπως λείπει και παν ίχνος αισθηματικότητας. Δεν υπάρχουν παρά μόνον εκρήξεις ενστίκτων, αγρίων και αχαλινώτων ενστίκτων, τα οποία δεν κατευνάζονται παρά μόνον όταν ικανοποιούνται οπωσδήποτε. Το ανθρώπινον αίσθημα παίζει πολύ δευτερεύοντα ρόλον εις την νεωτέραν κωμωδίαν όπως τριτεύοντα ρόλον παίζει η ηθική. Η λεπτή, οξεία, έμπειρος νόησις κυριαρχεί και αυτή δίδει την λύσιν. Η νεωτέρα κωμωδία δεν απευθύνεται προς την καρδιά των ανθρώπων, αλλά προς την νόησιν, όταν δεν έχει αποκλειστικόν σκοπόν να ερεθίξη τα νεύρα, τα κουρασμένα, χορτασμένα, ανόρεκτα νεύρα αυτής της μεταπολεμικής εποχής. Το συμπέρασμα είναι ότι πρέπει να περιμεινόμεν μίαν εποχήν αντιδράσεως, η οποία δεν ήλθεν ακόμη. Πρέπει να περιμεινόμεν ακόμη μερικά χρόνια δια να ιδωμεν κάτι σταθερόν, κάτι ουσιωδώς καλόν εις το νεώτερον θέατρον»¹⁰⁵⁷.

Επιπλέον, οι άλλοτε “ακατάλληλες” ερωτικές καταστάσεις που παρουσιάζει το σύγχρονο κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο, δεν αποτελούν πλέον απαγορευμένα θεάματα, καθώς το αθηναϊκό γυναικείο

¹⁰⁵⁴ Cristopher Innes, ό.π., σ. 239.

¹⁰⁵⁵ Βλ. άρθρο του Σπύρου Μελά του 1925 σχετικά με την ύπαρξη της αγγλικής θεατρικής λογοκρισίας (Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο – Λόγια», *Ελ. Β.*, 12-6-1925). Βλ., επίσης, Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 57.

¹⁰⁵⁶ Σχετικά με αυτό το ζήτημα στα έργα των Maugham και Coward, βλ. Cristopher Innes, ό.π., σσ. 233-234, 241. Σχετικά με τον λιγότερο ακατάλληλο χαρακτήρα του αγγλικού βουλεβάρτου σε σχέση με το γαλλικό, όπου ο παράνομος έρωτας έχει τον ηθικό ρόλο του ονείρου και του ξανανιώματος του από χρόνια παντρεμένου ζευγαριού, βλ. Michel Corvin, ό.π., σσ. 57-60.

¹⁰⁵⁷ Ser, «Αι τάσεις του νεωτέρου θεάτρου – Το δράμα και η κωμωδία», *Ελ. Β.*, 7-2-1925.

θεατρικό κοινό και γενικά ο μεσοπολεμικός γυναικείος πληθυσμός έχει τόσο απελευθερωθεί σεξουαλικά, ώστε να μην του κάνει εντύπωση πια η ταμπέλα του “ακατάλληλου”. Φυσικά, τη σεξουαλική απελευθέρωση, η οποία έχει συντελεσθεί κατά τη δεκαετία του '20, δεν πρέπει να την εκλαμβάνουμε όμοια με τη σημερινή. Εντούτοις, η θεωρητική και νομική δυνατότητα απόκτησης διαζυγίου, η έναρξη της σταδιακής επικράτησης της αντίληψης του μη επιλήψιμου στην περίπτωση που μία γυναίκα αποκτήσει παιδί εκτός γάμου, η ολοένα και μεγαλύτερη κατάκτηση του δικαιώματος της γυναικείας εργασίας έξω από το σπίτι, καλυτερεύουν, τουλάχιστον θεωρητικά και σε κάποια σημεία νομικά, τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Έτσι, μπορεί μεν τα ήθη να μην είναι τόσο απελευθερωμένα όσο είναι σήμερα, αλλά, τουλάχιστον, η γυναίκα δεν σοκάρεται πια, όταν παρακολουθεί στο θέατρο μία ερωτική υπόθεση με ακατάλληλα υπονοούμενα, γεγονός που έχει καταντήσει κοινός τόπος κατά τον Μεσοπόλεμο¹⁰⁵⁸.

Το φαινόμενο των ακατάλληλων έργων του εμπορικού θεάτρου έχει ξεκινήσει, φυσικά, από τη γαλλική πρωτεύουσα, οι θεατρικές σκηνές της οποίας βρίθουν κατά τον Μεσοπόλεμο από τέτοιου είδους πικάντικα θεάματα, χωρίς πλέον το παρισινό κοινό να ενοχλείται απ'αυτά. Στην παρισινή σκηνή της περιόδου “αι ηθικαί διαστροφαί, ο εταιρισμός αμφοτέρων των φύλων, ο ανώμαλος ή ανήθικος έρωσ παρουσιάζονται και εξεικονίζονται υπό τα θελκτικότερα χρώματα”¹⁰⁵⁹. Ακόμη κι οι ίδιοι οι γάλλοι δραματογράφοι εκφράζουν τον αποτροπιασμό τους για την κατάσταση. Έτσι, είναι ενδεικτικό το άρθρο του 1926 του Charles Méré που προσπαθεί ν' αποδείξει, ότι θα ήταν μεγάλη πλάνη η ταύτιση του “παριζιάνικου κοινού” τέτοιου είδους θεαμάτων με τα πραγματικά ήθη του γαλλικού έθνους. Αυτό το δήθεν “παριζιάνικο κοινό” στην πραγματικότητα αποτελείται από πολλούς ξένους, οι οποίοι ό,τι απαγορεύεται να παρακολουθούν στην πατρίδα τους, έρχονται να το δουν στην κοσμική γαλλική πρωτεύουσα, “παγκόσμιο κέντρο των τέρψεων και του μεγάλου γλεντιού”. Επιπλέον, το προαναφερθέν

¹⁰⁵⁸ Ο Κώστας Ουράνης αναφέρει το 1928: «Είδα χτες πάλι, σε μια ρεκλάμα κινηματογραφικού έργου, τη φράση “ακατάλληλον δια δεσποινίδας” – κι εγέλασα. Τί καθυστερημένη που μου φάνηκε! Υπήρξαν χρόνια που η ειδοποίησις αυτή είχε ως μόνο σκοπό να γαργαλίξη το ανδρικό κοινό –όταν το θέατρο δεν είχε αρκετές εισπράξεις και το ανδρικό κοινό μπορούσε ακόμη να γαργαλισθή από την υπόσχεσι μερικών σκαμπρόζικων σκηνών. Κατόπι –κι εννοώ τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, που η γυναίκα εγνώρισε μία ελευθερία την οποία ούτε θα την εφантаζόταν– η ειδοποίησις αυτή εγίνετο για να σκανδαλίξη και αυτή πλέον την περιέργεια, κατά τον ίδιο τρόπο και με την ίδια ψυχολογία που οι μικροί εφημεριδοπώλες της Ομονοίας προσπαθούσαν να πουλήσουν τον φιλολογικό σανό των λαϊκών περιοδικών φωνάζοντας στις περαστικές κοπέλλες; –“Πάρτε το δεσποινίς. Είνε ακατάλληλο!”. Σήμερα όμως ποιον μπορεί να ελκύση η ειδοποίησις αυτή: ακατάλληλον; Το “ακατάλληλον” έγινε ο ρυθμός της ζωής μας – κι έχασε πια το θέλγητρο του απαγορευμένου. Σε μια εποχή που άνδρες και γυναίκες, νέοι και δεσποινίδια, συμφύρονται ελεύθερα, που χορεύουν τους χορούς που ξεύρουμε, που κάνουν μαζί μπάνια κτλ. κτλ. – τί περιέργειαν πια να προκαλέση μία γυμνότης, ή μία σκανδαλιστική σκηνή στον κινηματογράφο είκοσι και τριάντα μέτρων μήκους; Δεν κάνω τον ηθικολόγον, ούτε λέω μαζί με τον Μπουρζέ ότι στην εποχή μας δεν υπάρχουν παρά “παρθένοι χωρίς αρετήν”, αμφιβάλλω όμως αν ένα “ακατάλληλο” έργο υπάρχει φόβος να μάθη στις νέες περισσότερα απ' όσα ξεύρουν ήδη. Έπειτα – τί “ακατάλληλον”; Υπήρξε ποτέ έργο στον κινηματογράφο ή το θέατρο των ημερών μας –εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων– που να μην ήταν “ακατάλληλο”, εάν θέλουμε προς στιγμήν να καμωθούμε πως πιστεύουμε ότι η ειδοποίησις “ακατάλληλον” έχει πραγματικώς ηθικὴν πρόθεσιν; Ο Μωρίς Μπαρρές δεν έλεγε ότι δεν επήγαινε ποτέ στο θέατρο γιατί, βλέποντας σχεδόν πάντα στη σκηνή μία κρεβατοκάμαρα, αισθανότανε ότι, παρευρισκόμενος σ' ό,τι συνέβαινε στη σκηνή, ήταν αδιάκριτος;» (κ. ου., «Τα “ακατάλληλα”», *Ελ. Β.*, 7-3-1928).

¹⁰⁵⁹ Charles Méré, «Από το Παρίσι – Το θέατρον», *Ελ. Β.*, 3-6-1926.

“παριζιάνικο κοινό” αποτελείται και απ’ την έκφυλη ανώτερη παρισινή κοινωνική τάξη που δεν αντιπροσωπεύει τον γαλλικό λαό στο σύνολό του. Συνεπώς, σύμφωνα με τη γνώμη - απολογία του Μερέ, αυτά τα ελευθεριάζοντα ακατάλληλα πνευματικά δείγματα των έκλυτων ηθών δεν εκπροσωπούν σε καμία περίπτωση την εθνική γαλλική θεατρική μαγειρική¹⁰⁶⁰. Εντούτοις, στην Αθήνα, όπως και σ’ όλη την Ευρώπη, επιβάλλεται το 1929 η διεθνής σύμβαση της Γενεύης κατά του ασέμνου που εφαρμόζεται σ’ όλες τις ανθρώπινες πνευματικές εκδηλώσεις (στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, στη διαφήμιση, στη φωτογραφία, στο θέατρο, στο βιβλίο, στην εικόνα), καθώς η μάστιγα του γυμνού και του άσεμνου έχει γενικευθεί τόσο, ώστε “ψωνίζεται ακόμη κι απ’ το φαρμακείο”¹⁰⁶¹. Έτσι, ενώ “άλλοτε τα γραπτά μύριζαν κρασί το πολύ, σήμερα το αφέντι του Βερλαίν φαίνεται σαν γαλατάκι, ενώ τα καλαμάρια μυρίζουν κοκαΐνη, μορφίνη, αιθέρα”¹⁰⁶².

Μία διαπίστωση που είναι απαραίτητη να γίνει όσον αφορά στο ευρωπαϊκό βουλεβάρτο της παρούσας περιόδου και στην πρόσληψή του από την ελληνική μεσοπολεμική διανόηση και κριτική, είναι το γεγονός της πύκνωσης των επιθέσεων της ελληνικής κριτικής απέναντι στα δείγματά του. Ιδιαίτερα ο Φώτος Πολίτης κι ο Άλκης Θρύλος κάνουν ολομέτωπη σκληρή επίθεση εναντίον των πρωταγωνιστριών και των εμπορικών θιάσων εν γένει που ανεβάζουν τέτοιου είδους δράματα και κωμωδίες¹⁰⁶³. Κάποιες φορές, όταν τυχαίνει ένα δράμα ή μία κωμωδία του βουλεβάρτου να είναι αρκετά συμπαθητικό, η κριτική δεν εξαγριώνεται πολύ, χαρακτηρίζοντάς το ουδέτερα

¹⁰⁶⁰ Όπως αναφέρει ο γάλλος δραματογράφος: «Θα ήτο μεγάλη πλάνη αν επρόκειτο να γίνη σύγχυσις μεταξύ του λεγομένου “παριζιάνικου” κοινού και του γαλλικού έθνους, θα ήτο μεγάλη πλάνη αν επρόκειτο να κριθούν τα ήθη του γαλλικού λαού από την εικόνα την οποίαν τολμούν να εμφανίζουν σήμερον εις τας σκηνάς των θεάτρων του Παρισιού. Διότι τα ήθη αυτά προσιδιάζουν αποκλειστικώς εις μίαν ωρισμένην τάξιν και τα περισσότερα των θεατρικών έργων τα οποία παριστάνονται τώρα εις το Παρίσι γράφονται αποκλειστικώς δια να διασκεδάξη αυτή η τάξις» (Charles Méré, ό.π.).

¹⁰⁶¹ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Κατά του ασέμνου», *Ελ. Β.*, 15-10-1929.

¹⁰⁶² Βλ. ό.π.

¹⁰⁶³ Βλ. π.χ. την αυστηρότατη κριτική – καταπέλτη του Φώτου Πολίτη για την Κυβέλη το 1928 με την ευκαιρία παράστασης της φάρσας *Ο σύζυγος της δεσποινίδος* του ούγγρου Gabriel Drégély. Ο κριτικός σ’ αυτό του το άρθρο επισημαίνει τη μεγάλη ευθύνη των πρωταγωνιστριών για την ανύψωση του καλλιτεχνικού αισθητηρίου του κοινού που δεν επέρχεται με την παράσταση έργων του ευρωπαϊκού εμπορικού θεάτρου, ούτε με τις δύο – τρεις φιλολογικές παραστάσεις που δίνουν κάθε χρόνο («Εντυπώσεις και κρίσεις – Στης Κυβέλης», *Ελ. Β.*, 14-9-1928). Ο ίδιος κριτικός αναφέρει τα εξής για το γαλλικό βουλεβάρτο, με αφορμή τα δράματα του Pierre Frondaie: «Σήμερα, το ηθικόν και πνευματικόν επίπεδον του κόσμου στέκει πολύ χαμηλά. Και σε τέτοιες στιγμές, επιβάλλονται πάντα οι λάλοι και οι ευχάριστοι. Απαράλλακτα όπως γίνεται στα σαλόνια, όπου συναθροίζονται άνθρωποι απλώς για να επιδειχθούν ή για να εκπληρώσουν στοιχειώδη κοινωνικήν υποχρέωσιν ή για να γνωρισθούν με γυναίκες κομψές και να χορέψουν. Σε τέτοιες συγκεντρώσεις λέοντες των σαλονιών αναδεικνύονται αλανθάστως μόνον όσοι μπορούν να μιλούν πολύ και ευχάριστα, να διηγούνται έξυπνες ιστορίες, ελαφρώς πικάντικες, να χορεύουν αδιάκοπα, με ένα λόγον όσοι είναι κομψοί και ερωτύλοι, διασκεδαστικοί και εύθυμοι, ψεύτικοι και κούφιοι. Μαζί τους είναι αδύνατον να αναμετρηθεί ο απλός επισκέπτης, ο σεβόμενος εαυτόν. Και ο κόσμος ο σημερινός, το θεατρικόν ακροατήριον της εποχής μας είναι τέτοιο, ένα σύγχρονο σαλόνι απέραντον. Τίποτε δεν συνέχει, εις την πλατείαν, τα άτομα, κανείς πνευματικός δεσμός, κανείς πόθος. Μονάδες συγκεντρώνεται επί το αυτό, άνδρες και γυναίκες, που μοναδικόν σκοπόν τους έχουν να σκοτώσουν μια βραδιά πληχτική, ή να κοιτάζουν άλλους και να κοιταχθούν. Κι έτσι, μέσα στη γενική έλλειψη από κάθε πόθο πνευματικό, θεατρικοί λέοντες αναδεικνύονται οι Γάλλοι συγγραφείς της ρουτίνας που ξέρουν να εκφράζουν καλά τις ρηχές των σκέψεις, να διηγούνται έξυπνα ορισμένου είδους ιστορίες, πικάντικες, και να σώζουν τους ακροατάς από την ανίαν της στείρας και ανχημής υπάρξεώς των» (Φώτος Πολίτης, «Η απειλή», *Πολιτεία*, 15-9-1926, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 238-239).

ως “ένα από τα χαριτωμένα εκείνα και εύοσμα άνθη της συγχρόνου ελαφράς και ασημάντου γαλλικής παραγωγής, με κέφι, με δροσιά, με εξυπνάδα, ένας αρωματισμένος αέρας κοπανιστός που σε κάνει εν πάση περιπτώσει να περάσης μια ευχάριστη βραδυά”¹⁰⁶⁴. Εκφράσεις, όπως οι παραπάνω, είναι οι πιο συνηθισμένες για κάποια κωμωδία ή κομεντί βουλεβάρτου που δεν δυσανεστέι υπερβολικά¹⁰⁶⁵. Έλληνας κριτικός αναφέρεται ως εξής στα δείγματα του γαλλικού ιδίως βουλεβάρτου που χωρίς να είναι τίποτε ιδιαίτερο από άποψης τέχνης και περιεχομένου, εντούτοις, ευχαριστούν με την αποκλειστικά παριζιάνικη ελαφρότητα και χάρη τους:

«Ο Ανρύ Μπεκ έλεγεν ότι η “παριζίνη”, δηλαδή ο αγνός του παριζιάνικου πνεύματος, σκορπίζεται και χάνεται έξω από το Παρίσι. Δεν είναι προϊόν επιδεικτικόν εξαγωγής, δεν είναι λουλούδι δυνάμενον να μεταφυτευθή. Ακμάζει και λάμπει αποκλειστικώς μέσα εις το Παρίσι και μόνον μέσα εις το Παρίσι ημπορεί κανείς να το καταλάβη. Δεν είναι πραγματικότης η “παριζίνη”, είναι κέφι, διάθεσις, φαντασία. Δι’ αυτό και ένα θεατρικόν έργον το οποίον περιέχει “παριζίνη” και σχεδόν τίποτε άλλο, είναι πολύ φυσικόν να θριαμβεύη εις το Παρίσι, αλλά να θεωρήται ανιαρόν και ακατανόητον όταν παίζεται έξω από την ατμοσφαιραν της γαλλικής πρωτευούσης. [...] Δηλαδή είναι παριζιάνικος καπνός, ασύλληπτος και αδιόρατος. Μία κωμωδία ελαφρά, κομψή, χαριτωμένη και κούφια. Μία σειρά σκηνών εις τας οποίας δεν συμβαίνει σχεδόν τίποτε, “ένα παριζιάνικον τίποτε”»¹⁰⁶⁶.

Όταν, αντίθετα, μία κωμωδία ή ένα δράμα βουλεβάρτου δυσανεστέι πολύ, τότε ακούγονται βαριές εκφράσεις από τους έλληνες κριτικούς, οι οποίοι μιλούν για πανευρωπαϊκό ξεπεσμό της δραματικής τέχνης, για “επιφανειακότητα”, “εμπορικότητα”, “συμβατικότητα”, “κουφότητα”, “ασυναρτησία κι ανοησία υποθέσεως”, καθώς και “έλλειψη κάθε ψυχολογικής παρατηρήσεως”¹⁰⁶⁷. Αν επεκταθούμε και στις γερμανικές

¹⁰⁶⁴ Βλ. την κριτική του Κώστα Αθάνατου για την κομεντί των Robert de Flers – Francis de Croisset *Η αλήθεια στο κρασί ή Η άμπελος του κυρίου* (κ. αθ., «Θεατρικά χρονικά», *Ελ. Β.*, 28-12-1925).

¹⁰⁶⁵ Βλ. ενδεικτικά παρόμοιες κριτικές π.χ. για την κωμωδία του Verneuil *Η εξαδέλφη μου από τη Βαρσοβία – Ma cousine de Varsovie* - (κ. αθ., «Θεατρικά χρονικά», *Ελ. Β.*, 21-11-1925), για την κωμωδία του ίδιου *Η αδελφή μου κι εγώ* (Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η αδελφή μου κι εγώ*», *Ελ. Β.*, 4-7-1928) και για την κωμωδία του Molnár *Κωμωδία στον πύργο* (Φ. Π., «Εντυπώσεις και κρίσεις – Τα θεάτρα», *Ελ. Β.*, 18-4-1928).

¹⁰⁶⁶ Βλ. S., «*Σουσου*», *Ελ. Β.*, 17-7-1925, με την ευκαιρία της παράστασης της κωμωδίας *Σουσου* ο πηγάχος των Αλέξανδρου Μαυρουδή (Alex Madis) – Jacques Bousquet.

¹⁰⁶⁷ Βλ. π.χ. τα άρθρα του Άλκη Θρύλου για τις “επιφανειακές” γαλλικές κομεντί («Καλλιτεχνικά επιφυλλίδες – Ο ασύρματος», *Ελ. Β.*, 2-9-1926 και «Καλλιτεχνικά ανταποκρίσεις – Το θέατρο στο Παρίσι», *Ελ. Β.*, 21-5-1926). Βλ., επίσης, την κριτική του “S” σχετικά με τις αποτυχημένες νέες γαλλικές κωμωδίες βουλεβάρτου που ανεβάζει το 1925 ο θίασος Κυβέλης («*Κάνε μου τη χάρη*», *Ελ. Β.*, 6-8-1925). Απ’ εδώ και πέρα υπάρχουν πλείστες κριτικές μεμονωμένων δραμάτων και κωμωδιών του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου από την ελληνική μεσοπολεμική διανόηση που δεν κολακεύουν καθόλου το είδος αυτό του εμπορικού θεάτρου. Καθώς, όμως, είναι πάρα πολλές, είναι μάταιη και κουραστική η παράθεσή τους. Έτσι, μεταφέρουμε μία γενική κρίση του Φώτου Πολίτη για το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο που γράφει με την αφορμή της παράστασης του δράματος *Δεύτερη ζωή* του Rudolf Bernauer: «Το ότι έγραψε ένας Γερμανός τέτοιο έργο, δεν είναι παράξενο πράγμα. Η αισθηματολογία είναι ενδημικόν κακόν εις την εντεύθεν του Ρήνου χώραν. Αλλά, μια φορά κι έναν καιρό, ο Φος, ο Φράνταγ, ο Κοτσεμπού, συγγράφοντες κατά παρόμοιον τρόπον, είχαν την ενδόμυχον πεποίθησιν, ότι αυτός είναι ο προορισμός του θεάτρου και ότι τα έργα των είχαν την αξίαν των. Το ίδιο δεν συνέβαινε τάχα και στη Γαλλία, εις την εποχήν του Σκριβ, του Συκ ή του δ’ Εννερού; Σήμερα, όμως, ο Μερé, ο Φρονταί, ο Κιστεμάκερς, ο Μπερνστάιν και τέλος ο Ροδόλφος Μπερνάουερ, ασφαλώς μας κοροϊδεύουν εκ προμελέτης. “Διακρίνεις την πρόθεσιν κι αυτό σου χαλά το κέφι”, λέγει ο Γκαίτε για κάτι παρόμοιο.» («Από τα θεάτρα – *Η Δεύτερη ζωή*», *Ελ. Β.*, 29-10-1927). Ανάλογα επιθετικά άρθρα του Φ. Πολίτη για τα γαλλικά, και όχι μόνο, “βιομηχανικά κατασκευάσματα” του βουλεβάρτου που ικανοποιούν μόνο τις αισθήσεις του θεατή, είναι κι αυτά με τίτλους «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ένα έργο κ’ ένας θίασος»,

φάρσες που παριστάνει ιδίως ο θίασος του Βασίλη Αργυρόπουλου, εκεί πλέον αναγνωρίζεται από την ελληνική κριτική, πως δεν υπάρχει ούτε η παραμικρή φινέτσα κι ο αέρας που διακρίνει τουλάχιστον το γαλλικό βουλεβάρτο, καθώς συνήθως οι γερμανικές φαρσοκωμωδίες στηρίζονται στο “χυδαίο γέλιο του κοινού” και στη “χοντροκομμένη εξωφρενικότητα ορισμένων καταστάσεων (situations)”¹⁰⁶⁸.

Επιπλέον, συχνά η ελληνική κριτική αποτελεί καταπέλτη για τους αθηναϊκούς θιάσους που παριστάνουν ευρωπαϊκό εμπορικό θέατρο, καθώς τα δείγματα του τελευταίου δεν αποδίδονται όπως θα έπρεπε από τους εγχώριους ηθοποιούς. Κατά τη διάρκεια της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας διάφοροι γαλλικοί θίασοι εμπορικού θεάτρου παριστάνουν γαλλικό βουλεβάρτο στην αθηναϊκή σκηνή στο πλαίσιο πανευρωπαϊκών περιοδειών τους¹⁰⁶⁹. Έτσι, η σύγκριση αποβαίνει μοιραία για τους εγχώριους ηθοποιούς που επιχειρούν να παραστήσουν τα ίδια έργα με τους γαλλικούς θιάσους. Ενώ, λοιπόν, οι γάλλοι ηθοποιοί μπορούν με το χαριτωμένο, ελαφρό, πολιτισμένο, σκερτσόζικο παίξιμό τους ν’ αποδώσουν κάποια σχετική αξία κι ενδιαφέρον στα εμπορικά δείγματα του βουλεβάρτου, αντίθετα οι έλληνες συνάδελφοί τους που δεν διαθέτουν συνήθως τέτοιες χάρες, καταστρέφουν ακόμη κι αυτό το ελάχιστο υφιστάμενο πνεύμα των έργων. Συνεπώς, ενώ ο γαλλικός υποκριτικός βιρτουοζισμός επικρατεί τουλάχιστον εκεί, όπου δεν υπάρχει αξία δραματικού περιεχομένου, παρά μόνο κενή πρόσοψις και φόρμα στερημένη περιεχομένου¹⁰⁷⁰, αντίθετα στην περίπτωση των ελλήνων

Ελ. Β., 10-12-1928, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Φάρσες», *Ελ. Β.*, 2-8-1928, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Λεφτά στο δρόμο», *Ελ. Β.*, 21-8-1929, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο γαλλικός θίασος», *Ελ. Β.*, 3-1-1929, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Οι παραστάσεις της κυρίας Ντυφλό», *Ελ. Β.*, 16-1-1929.

¹⁰⁶⁸ Οι επιθέσεις εναντίον του ρεπερτορίου των γερμανικών φαρσών που παριστάνει ο θίασος Ελληνική Κωμωδία του Β. Αργυρόπουλου, είναι πολλές. Αναφέρουμε ενδεικτικά αυτές του Άλκη Θρύλου το 1927 (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 41-42, 69).

¹⁰⁶⁹ Το 1925 την Αθήνα επισκέπτεται ο γαλλικός θίασος της Renée Ludzer (βλ. κ. αθ., «Θεατρικά χρονικά – Η πρώτη του νέου γαλλικού θιάσου», *Ελ. Β.*, 26-11-1925). Το ίδιο έτος έρχονται και οι γαλλικοί θίασοι της Μάρθας Φερράρ, της Κόρας Λαπαρσερί, της Μπέττυ Ντωσμόντ και του Μπαρέ (βλ. κ. αθ., «Θεατρικά χρονικά», *Ελ. Β.*, 28-12-1925 και «Θεατρικά χρονικά», *Ελ. Β.*, 21-11-1925, S., «Θεατρική ζωή – Η μεγάλη δούκισσα», *Ελ. Β.*, 7-5-1925). Το 1926 έρχεται ο φημισμένος θίασος του γάλλου δραματογράφου Louis Verneuil και της ρουμάνας πρωταγωνίστριας συζύγου του Elvire Popesco (βλ. κ. αθ., «Ποπέσκο – Βερνέιγ», *Ελ. Β.*, 18-12-1926). Το 1927 έρχεται ο θίασος της Germaine Dermoz (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο γαλλικός θίασος», *Ελ. Β.*, 23-11-1927). Το 1929 έρχεται ο θίασος της Marie-Thérèse Piérat (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η κ. Πιερά και ο θιάσός της», *Ελ. Β.*, 12-2-1929), καθώς κι αυτοί της Uguette Duflos (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Οι παραστάσεις της κυρίας Ντυφλό», *Ελ. Β.*, 16-1-1929) και της Σαρλόττας Λυζές (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο γαλλικός θίασος», *Ελ. Β.*, 3-1-1929).

¹⁰⁷⁰ «Αν η “πρωτοπορεία” είναι όμως “μετάβαση” προς άλλους τρόπους, το βουλεβάρτο είναι ο καθαρός ξεπεσμός. Γιατι εδώ η φόρμα, ολομόναχη, επιζη του περιεχομένου. Το θέατρο αυτό είναι απλή πρόσοψις. Το περιεχόμενό του είναι κατ’ ανάγκην ευτελές, γιατί δεν υπάρχει τρόπος ν’ ανανεωθεί. Τα θέματά του επαναλαμβάνονται αδιάκοπα, με μηδαμινές τροποποιήσεις. Η αιωνία κοινωνική εμφάνισις, ο αιώνιος φαύλος κύκλος, η θλιβερή προυέττα των ανθρώπων που δεν έχουν πλέον βάση σταθερή, και προσπαθούν να ισορροπήσουν στρεφόμενοι σαν τη σβούρα περί τον άξονά των. Αποτέλεσμα: καλοί τεχνίτες, αλλά ρηχοί συγγραφείς. Και ηθοποιοί καλλίτεροι από τους δραματογράφους. Φυσική εξέλιξις, όταν όλο το ενδιαφέρον στρέφεται μόνο στη “φόρμα”. Ο βιρτουοζισμός κυριαρχεί» (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η κ. Πιερά και ο θιάσός της», *Ελ. Β.*, 12-2-1929).

υποκριτών παρόμοιων δραμάτων χάνεται ακόμη κι αυτή η δικαίωση της ύπαρξης και της σκηνικής χρησιμότητας του ελαφρού εμπορικού θεάτρου¹⁰⁷¹.

β. Ελληνικά κοινωνικά δράματα

Ανοίγοντας το μεγάλο κεφάλαιο των ελληνικών κοινωνικών δραμάτων, έχουμε καταρχήν να παρατηρήσουμε, ότι η εγχώρια δραματική παραγωγή της παρούσας περιόδου είναι πολύ πιο πλούσια σε κοινωνικά δράματα από την αντίστοιχη της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου. Είτε πρόκειται για “έργα με θέση”, είτε για επαναστατικά κοινωνικά δράματα στα χνάρια του Ibsen, είτε πρόκειται για σάτιρες, κομεντί ή φάρσες που πραγματεύονται κοινωνικά θέματα και ζητήματα ηθών και χαρακτήρων, γεγονός είναι, ότι η ελληνική κοινωνική τέχνη δείχνει να ωριμάζει μέσα στο διάστημα λίγων μόλις χρόνων από τον τερματισμό του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την έναρξη της μεσοπολεμικής περιόδου. Δημόσια ζητήματα, οικουμενικά θέματα, η πολιτική κατάσταση του τόπου, οι κοινωνικές ανισότητες θέτουν σταδιακά σε εγρήγορση τους έλληνες καλλιτέχνες και διανοούμενους. Η σάτιρα δεν αγγίζει πια εξ απαλών ονύχων μεμονωμένα άτομα και κοινωνικούς τύπους, αλλά επιτίθεται με μια συχνά καταπλήσσοσα δριμύτητα εναντίον πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών θεσμών, εναντίον των πλουτοκρατών κι εναντίον των υποκριτικών κοινωνικών συμβάσεων. Τα ζητήματα της γυναικείας χειραφέτησης, ισότητας κι εργασίας, όπως και τα θέματα της οικονομικής, θρησκευτικής και πολιτικής διαφθοράς της χώρας, έρχονται στο προσκήνιο με μία τέτοια ευθύτητα και παρρησία που λίγες φορές είχαμε συναντήσει κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο.

Οι δραματογράφοι της παρούσας περιόδου φαίνονται να έχουν θέσει ως ιεραποστολικό τους στόχο την ηθικοδιδασκτική εγρήγορση του λαού από το τέλμα της αμάθειάς του και της εκμετάλλευσής του από διεφθαρμένους πολιτικούς, είτε με το όπλο της καυστικής κοινωνικής σάτιρας, είτε με το όπλο του επαναστατικού κοινωνικού δράματος. Το φαινόμενο αυτό μπορούμε να το εξηγήσουμε με βάση δύο πιθανές εκδοχές, λαμβάνοντας υπόψη μας την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της χώρας αυτής της περιόδου. Η πρώτη πιθανή εκδοχή μας οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι μ’ αυτόν τον τρόπο οι δραματογράφοι μεταδίδουν τα ανθρωπιστικά ουμανιστικά ιδεώδη της φιλελεύθερης αστικής αβασίλευτης δημοκρατίας και ισότητας που επιθυμεί να οδηγήσει επιτέλους τη χώρα σ’ ένα καθολικό αστικό εκσυγχρονισμό. Η παρούσα μεσοπολεμική περίοδος μέχρι το 1931, δηλαδή, μέχρι την οριστική εξάντληση και κατάρρευση του βενιζελισμού, αποτελεί το

¹⁰⁷¹ Σχετικά με τη διαφορά της υποκριτικής των γάλλων και των ελλήνων ηθοποιών σε ό,τι αφορά τη σκηνική παρουσίαση του βουλεβάρτου, παραθέτουμε ενδεικτικά τα παρακάτω λόγια του Άλκη Θρύλου που δεν χάνει ευκαιρία να τονίζει στις κριτικές του το γεγονός: «Οι γαλλικές κωμωδίες του boulevard έχουν απόλυτη ανάγκη να διατηρούν όλη τη ζωηρότητα του διαλόγου τους. Την επιτυχία τους όμως τη στηρίζουν κυρίως στο πολύ επιμελημένο τους ανέβασμα, μέσα σε σκηνικά πολύ καλαίσθητα, και προπάντων στο παίξιμο των ηθοποιών. Επιβάλλεται οι κωμωδίες αυτές να παιχθούν πολύ λεπτά, πολύ φυσικά, και προπάντων γοργά. Έτσι, ο θεατής δεν προφθάνει να σκεφθεί παρά ύστερα από την παράσταση πόσο είναι κούφια όλα εκείνα που παρακολούθησε. Στην Ελλάδα, και οι καλύτεροι ηθοποιοί παίζουν σιγά και βαριά. Και η πιο ασήμαντη κοινοτυπία τονίζεται σαν να πρόκειται ν’ αποκαλύψει το μυστικό του κόσμου. Ο θεατής ανιά, και η ανία του μεταβάλλεται σε απελπισία όταν παίζουν μέτριοι ηθοποιοί» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σ. 39).

“αξεπέραστο όριο” για τον αστικό εκσυγχρονισμό της χώρας γενικότερα¹⁰⁷², όπως, επίσης, για την άνθιση της ελευθεροτυπίας, της ελευθερίας της έκφρασης και αρκετών ατομικών ελευθεριών¹⁰⁷³. Αυτού του είδους οι ελευθερίες επιτρέπουν στους έλληνες διανοούμενους να εκθέτουν αρκετά ανοιχτά –και πάλι, βέβαια, μέχρι ενός ορισμένου σημείου- τη γνώμη τους για τις παραπάνω κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές πληγές.

Η δεύτερη εκδοχή οδηγεί στο γεγονός, ότι δεν αποκλείεται οι πολιτικές κι οικονομικές αυτές σάτιρες να εκφράζουν κι ένα είδος βενιζελογενούς αντιπολίτευσης από θιασώτες άλλων αστικών κομμάτων. Αυτή η αντιπολίτευση εντείνεται ιδιαίτερα κατά το 1929 και τροφοδοτείται από την υπάρχουσα βενιζελική οικονομική πολιτική και τα πραγματικά ή υποτιθέμενα σκάνδαλα των δημόσιων λειτουργιών της. Το πνεύμα της είναι περισσότερο αντιπλουτοκρατικό, παρά αντικαπιταλιστικό. Στηλιτεύει τη διαφορά των περιουσιών και τις παρεκτροπές από κάποια ιδανική λειτουργία του συστήματος, παρά το ίδιο το σύστημα¹⁰⁷⁴. Συνεπώς, όπως ο αντιβενιζελικός τύπος αυτής της εποχής χρησιμοποιεί την “υλοποίηση των απειλών κατά της τιμίας ελληνικής οικογενείας, που απορρέουν από τον μεταπολεμικό τρόπο ζωής με την είσοδο της γυναίκας στην παραγωγή, την εμφάνιση του καταναλωτισμού, τη θέσπιση νέων υλικών συμβόλων της κοινωνικής ιεραρχίας όπως το αυτοκίνητο, με τον ερωτισμό του κινηματογράφου κ.ά.”¹⁰⁷⁵, έτσι μπορεί και οι σατιρογράφοι να εκφράζουν την αντίθεσή τους κατά του βενιζελικού εκσυγχρονισμού που διανύει την τελευταία του τετραετία παρακμής.

Οι παραπάνω εκδοχές είναι, βέβαια, απλές υποθέσεις που προκύπτουν από κάποια στοιχεία της πολιτικής, οικονομικής και κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής, στα οποία γίνεται απλή αναφορά κι όχι ανάλυση, καθώς δεν εμπίπτουν στους στόχους της παρούσας εργασίας.

Αρχίζοντας την εξέταση των κοινωνικών δραμάτων της περιόδου 1925-1931 βλέπουμε, ότι η νέα εγχώρια δραματική παραγωγή περιλαμβάνει έργα που θίγουν διάφορα κοινωνικά και οικογενειακά ζητήματα. Αυτά είναι το θέμα της μοιχείας, της ηθικής παρεκτροπής της γυναίκας, της γενικότερης έκλυσης ηθών, της κοινωνικής υποκρισίας και της ψεύτικης προγονοπληξίας, το θέμα του γάμου, της γυναικείας χειραφέτησης, της πατριδοκαπηλείας και μέσω αυτής του άκοπου πλουτισμού. Τα ζητήματα, όμως, αυτά παρουσιάζονται με ηθικοδιδακτικούς στόχους, ενώ το ιδεολογικό κήρυγμα του συγγραφέα ακούγεται καταφανώς μέσα από τους διαλόγους των ηρώων – φερέφωνων των απόψεων του δραματογράφου. Συνεπώς, τα νέα ελληνικά κοινωνικά δράματα της παρούσας περιόδου προσεγγίζουν τις τεχνικές του “έργου με θέση”, καθώς και του ευρωπαϊκού δραματικού

¹⁰⁷² Βλ. Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος, «Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός», στον τόμο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 9-10.

¹⁰⁷³ Βλ. Νίκος Κ. Αλιβιζάτος, «Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και ο συνταγματικός εκσυγχρονισμός της χώρας», στον τόμο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 39-40.

¹⁰⁷⁴ Βλ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, «Η βενιζελογενής αντιπολίτευση στο Βενιζέλο και η πολιτική ανασύνταξη του αστισμού στο Μεσοπόλεμο», στον τόμο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 453-457.

¹⁰⁷⁵ Ο.π., σ. 455.

βουλευάρτου που ασχολούνται με σοβαρά κοινωνικά θέματα, χρησιμοποιώντας τη συνταγή του αιτιοκρατικού “καλοφτιαγμένου έργου”.

Το ζήτημα, λοιπόν, της γυναικείας μοιχείας, της εγκατάλειψης της συζυγικής στέγης και των ανήλικων παιδιών παρουσιάζεται στο 2πρακτο “ιδεολογικό δράμα” του Κ. Ν. Κωνσταντινίδη *Φωτεινούλα* (1925, Κυβέλη). Στο έργο παρουσιάζεται το ποιητικό σύμβολο –σύμφωνα με την άποψη του ίδιου του δραματογράφου και της ελληνικής διανόησης της εποχής¹⁰⁷⁶– της κόρης του αποτυχημένου ζευγαριού, Φωτεινούλας, η οποία αποτελεί τη μόνη εναπομείνασα πηγή χαράς κι αισιοδοξίας για τον εγκαταλειμμένο σύζυγο και δυστυχημένο τρελό πατέρα της. Μέσω αυτού του συμβόλου που προκύπτει από τη μεμονωμένη περίπτωση της συγκεκριμένης γυναικείας μοιχείας και ανάγεται στο καθολικό φιλοσοφικό επίπεδο και σε κάποιες γενικές αρχές που διέπουν τις ανθρώπινες σχέσεις, παρατηρούμε την ομοιότητα του δράματος με αντίστοιχα δείγματα του δραματικού βουλευάρτου, τα οποία, εξετάζοντας μεμονωμένες κοινωνικές περιπτώσεις, προσπαθούν να τις εξυψώσουν σε καθολικές αρχές. Επιπλέον, το ίδιο ζήτημα των τραγικών συνεπειών της γυναικείας μοιχείας πάνω στον απατημένο σύζυγο και στον αθώο καρπό του παράνομου έρωτά της συναντάμε και στο 3πρακτο δράμα του Νικόλαου Λιβαδά *Ολα μοιραία* που βραβεύεται το 1928 στον Καλοκαιρινό δραματικό διαγωνισμό (1929, με πρωταγωνίστρια την Ελένη Χαλκούση).

Το ζήτημα της ηθικής παρεκτροπής της νέας κοπέλας που καταλήγει σε οίκο ανοχής, το συναντάμε στο 2πρακτο δράμα με πρόλογο *Χαίρε νύμφη* του Γρ. Ξενόπουλου (1931, Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών με πρωταγωνίστρια της Αλίκη). Προέρχεται, ως συνήθως, από το διήγημα του συγγραφέα “Κατήφορος” που διασκευάζει ο ίδιος σε δράμα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Ξενόπουλος ασχολείται για πολλοστή φορά με το ζήτημα της ανατροφής του νεαρού κοριτσιού και της ηθικής του διαπαιδαγώγησης και μάλιστα με τρόπο αρκετά συμβατικό και παρωχημένο¹⁰⁷⁷. Παρόμοιο θέμα σχετικό με ένα γάμο που αφορά σ’ ένα τίμιο νέο και μία γυναίκα, η οποία έχει περιπέσει στο δρόμο της αμαρτίας, χειρίζεται και το 3πρακτο κοινωνικό δράμα του Στέφ. Δάφνη *Το τραγούδι της καρδιάς* (1927, Θίασος Άγγελου Αμηρά). Το έργο περιγράφει τις κοινωνικές προλήψεις που εμπλέκονται στην πραγματοποίηση αυτού του γάμου, οι οποίες είναι ικανές να διαταράξουν τις σχέσεις μιας ολόκληρης οικογένειας.

Το μονόπρακτο *Το μοντέλλο* των Αντώνη Γούναρη – Ιωσήφ Σαγιά (1926, Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση) μοιάζει θεματολογικά με το δράμα βουλευάρτου του 1908 του Henri Bataille *Γυμνή γυναίκα* (*La femme nue*). Παριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή το 1928 απ’ την Κοτοπούλη κι εμφανίζει με ηθικοδιδασκτικό στόχο τη μοίρα μιας γυναίκας μοντέλου που

¹⁰⁷⁶ Ο Γρ. Ξενόπουλος κρίνει, πως το δράμα περιέχει ιδέες και ποιητική ομορφιά («Από τα θέατρα», *Ελ. Β.*, 24-9-1925).

¹⁰⁷⁷ Ενώ ο ίδιος δηλώνει, πως το συγκεκριμένο του δράμα αποτελεί την ψυχική τραγωδία της ηρωίδας και πως δεν έχει τόσο ηθικοπλαστικό διδακτικό στόχο, αφού δεν είναι τόσο ρεαλιστικό όσο το διήγημα του “Κατήφορος”, από όπου προέρχεται (βλ. Γρ. Ξενόπουλος, «*Χαίρε νύμφη*», *Ελ. Β.*, 23-5-1931), εντούτοις, η κριτική αποφαινεται, πως το δράμα περιέχει συμβατικά επεισόδια του παλαιού θεατρικού καιρού και μελοδραματισμό, με στόχο την πρόκληση κινηματογραφικών εικόνων (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – *Χαίρε νύμφη*», *Ελ. Β.*, 29-5-1931).

ποζάρει γυμνή σε κάποιο νέο γλύπτη, με τον οποίο διατηρεί κι ερωτικές σχέσεις. Το δράμα εφιστά την προσοχή στις γυναίκες με ελαστική ηθική που κινδυνεύουν να μείνουν ανύπαντρες, αφού οι άνδρες δεν τις παίρνουν πολύ στα σοβαρά. Έτσι κι ο γλύπτης προτιμά να παντρευτεί μια αγνή επαρχιώτισσα, παρά την ερωμένη του, το μοντέλο.

Ο καυτηριασμός της προγονοπληξίας, όταν, μάλιστα, αυτή τιμάται από ανάξιους προγόνους, εμφανίζεται στο 3πρακτο “κοινωνικό δράμα” του Γεώργιου Σώκου *Η διεφθαρμένη* (1925, Κυβέλη)¹⁰⁷⁸. Στο δράμα εμφανίζεται ένας απόγονος του μέλους της Φιλικής Εταιρείας Ξάνθου κι η ιστορία της διεφθαρμένης οικογένειάς του, η οποία καμώνεται στα λόγια, πως τιμά τους ένδοξους προγόνους της, ενώ στην ουσία όλα της τα μέλη είναι έκφυλα κι ανήθικα. Τη διαφθορά τους (μοιχείες, κοινωνική υποκρισία, υποκριτική θρησκευτική πίστη) έρχεται να ξεσκεπάσει μία από τις κόρες της οικογένειας που έχει σπουδάσει στην Αμερική και που φέρνει μαζί της τις δυτικές ουμανιστικές εκσυγχρονισμένες κοινωνικές ιδέες.

Το κοινωνικό – οικογενειακό θέμα της επαγγελματικής αντιζηλίας που αναπτύσσεται μεταξύ ενός παντρεμένου ζευγαριού, όταν ο άνδρας, ένας αποτυχημένος γιατρός, αρχίζει να φθονεί τις επαγγελματικές επιτυχίες της συζύγου του, περιγράφεται στο μονόπρακτο δράμα του Πάκη Καγιά *Ο ναυαγημένος* (1929, Θίασος Νέων). Το μονόπρακτο το 1927 βραβεύεται στον Καλοκαιρίνιο δραματικό διαγωνισμό. Ένα παρόμοιο θέμα για τη γυναικεία χειραφέτηση και τη γυναικεία επαγγελματική ανεξαρτησία, όταν η άλλοτε αρχοντική οικογένεια της ηρωίδας πέφτει θύμα του υπερπλουτισμού και της χρηματιστηριακής μανίας, χειρίζεται το 4πρακτο κοινωνικό δράμα των Χρύσανθου Γάϊου – Καραμούζη *Κυκλώματα* (1930, Λαϊκό Θέατρο Βασίλη Ρώτα).

Το θέμα της πολεμοκαπηλείας και του εύκολου πλουτισμού κάποιας μερίδας του ελληνικού πληθυσμού που καρπώνεται οικονομικά οφέλη από εκμετάλλευση πολεμικού υλικού κατά την εκστρατεία στον Σαγγάριο, πραγματεύεται το 3πρακτο κοινωνικό δράμα του Δημ. Μπόγρη *Μπροστά στο γκρεμό* (1926, Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση)¹⁰⁷⁹.

Τέλος, το 3πρακτο “κοινωνικό δράμα” του Γεώργιου Σώκου *Η εν πολλαίς αμαρτίαις* (1926, Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση) αποτελεί μία επιτομή, θα λέγαμε, της ηθικής έκλυσης των σύγχρονων ηθών των μεσοπολεμικών ανθρώπων, έτσι, όπως την αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι έλληνες μεσοπολεμικοί δραματογράφοι. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας του: “το έργο, συμβολικό, κοινωνικό, επαναστατικό, εγράφη σε μία περίοδο κοινωνικής αναρχίας και εκφυλισμού. Το αλύπητο μαστίγωμά του κατά της κοινωνικής και ατομικής διαφθοράς, εδημιούργησε σφοδράς συζητήσεις και

¹⁰⁷⁸ Σχετικά με τις κοινωνιολογικές θέσεις του δράματος, βλ. την κριτική του Σ., «*Η Διεφθαρμένη*», *Ελ. Β.*, 18-9-1925.

¹⁰⁷⁹ Σχετικά με τη ρητορεία του δράματος *Μπροστά στο γκρεμό* του Μπόγρη και σχετικά με τη μη εσωτερική δικαίωση των χαρακτήρων του, βλ. Φώτος Πολίτης, «*Μπροστά στο γκρεμό*», *Πολιτεία*, 19-9-1926, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α', ό.π., σσ. 241-244.

οξύτατο ανταγωνισμό μεταξύ κριτικής και κοινού”¹⁰⁸⁰. Το δράμα παρουσιάζει την αντίθεση μεταξύ των αγνών επαρχιακών ηθών και των διεφθαρμένων πρωτευουσιάνικων. Σε βουνό του Τυμφρηστού, όπου ένας παππούς αναθρέφει ως αναχωρητής και ως άλλος Jean-Jacques Rousseau την εγγονή του Μύρτω και τον ψυχογιό του Βάγγιω που προορίζει αργότερα για γάμο, κάνει την εμφάνισή της μια παρέα διεφθαρμένων αστών, ένας εκ των οποίων επιθυμεί να παντρευτεί αγνή γυναίκα του χωριού. Ο έκφυλος αστός παρασύρει στην πρωτεύουσα -σύμβολο της ανομίας, της μοιχείας, των χαρτοπαιγνίων και των τυχερών παιγνιδιών, της σπατάλης και της έκλυτης ζωής- τη Μύρτω, τη διαφθείρει και την εισάγει στις διάφορες ανομίες του. Στο τέλος η ηρωίδα αηδιασμένη ξαναγυρίζει στο βουνό και στον παιδικό αγαπημένο της και τον παντρεύεται μετά από μία εσωτερική φάση εξαγνισμού της.

Όπως προαναφέραμε, όλα τα παραπάνω δράματα μπορεί να ασχολούνται με σοβαρά κοινωνικά ζητήματα που απασχολούν τη νεοελληνική κοινωνία και τα ήθη της¹⁰⁸¹, εντούτοις, το κάνουν μ’ ένα ρητορικό, συμβατικό, σχηματικό, ηθικοδιδασκτικό τρόπο, ο οποίος έχει αρχίσει πλέον να ενοχλεί την κριτική της εποχής. Εξάλλου, όλα τα παραπάνω κοινωνικά – οικογενειακά θέματα είναι λίγο ως πολύ γνωστά και από προγενέστερα ελληνικά δράματα της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου και από την πολύχρονη παράδοση του δραματικού βουλεβάρτου, αλλά και από την παράδοση του “έργου με θέση” και του “δράματος ιδεών” που χρονολογούνται από τον 19^ο αιώνα.

Εντούτοις, το πραγματικά καινούριο στοιχείο της παρούσας περιόδου που παρατηρούμε όσον αφορά στα νέα ελληνικά κοινωνικά δράματα, είναι η εμφάνιση τριών δραμάτων γραμμένων από γυναίκες σχετικά με τη θέση της γυναίκας στη μεσοπολεμική κοινωνία. Τα έργα αυτά είναι δράματα δριμείας κοινωνικής καταγγελίας που αφορούν στην εκμετάλλευση της γυναίκας τόσο στον χώρο της εργασίας της, όσο και στο οικογενειακό - συγγενικό της περιβάλλον. Μπορεί ήδη από την προγενέστερη περίοδο οι γυναίκες δραματογράφοι να εμφανίζονται δειλά - δειλά στον θεατρικό στίβο με πρωτότυπα δράματα (π.χ. η Αιμιλία Δάφνη), όμως, από τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο και μετά ο αριθμός τους αυξάνει σημαντικά. Έτσι, τώρα δίπλα στο όνομα της Αιμ. Δάφνη θα προστεθούν κι αυτά της Μπουκουβάλα – Αναγνώστου, της Γαλάτειας Καζαντζάκη, της Ειρήνης Νικολάκη – Βαρδουλάκη, της Ροδόπης Βασιλειάδη, της Αναστασίας Λαμπάκη, της Βικτωρίας Μιτζοτάκη και της Ευφροσύνης Λόντου – Δημητρακοπούλου. Από όλες τις προαναφερθείσες δραματογράφους μόνο οι τρεις τελευταίες πρόκειται ν’ ασχοληθούν με τη διεκδίκηση βασικών γυναικείων δικαιωμάτων και με την καταγραφή της ζοφερής πραγματικότητας σε ό,τι αφορά τη θέση της γυναίκας στη μεσοπολεμική κοινωνία. Οι υπόλοιπες θ’ ασχοληθούν με ηθογραφικά θέματα, ενώ η δραματογραφική

¹⁰⁸⁰ Βλ. τον πρόλογο του Γεώργιου Σώκου στην έκδοση του δράματός του *Η εν πολλαίς αμαρτίαις*, τυπογραφείο Γ. Ρόδη, Αθήνα, 1931, σ. 3.

¹⁰⁸¹ Στην παρούσα μεσοπολεμική περίοδο συναντούμε κι άλλα νέα ελληνικά δράματα που επιγράφονται κοινωνικά, αλλά που, όμως, αδυνατούμε να σχολιάσουμε, καθώς δεν διαθέτουμε επαρκείς πληροφορίες. Αυτά είναι: το κοινωνικό δράμα σε τρία μέρη *Να την κλέψης* του Νικ. Σάββα (1925, Θίασος Νέων Κωστή Βελμύρα) και το κοινωνικό δράμα του Αλ. Ιωαννίδη *Μια φλόγα που σβήνει μέσα στο βούρκο* (1926, Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου Αιμίλιου Βεάκη).

παραγωγή της Γαλάτειας Καζαντζάκη διαφέρει ολοκληρωτικά τόσο στο ζήτημα της θεματογραφίας, όσο και στο ζήτημα της θεατρικής δομής, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω.

Το 1927 παριστάνεται, λοιπόν, από την Ελένη Χαλκούση το 3πρακτο “ηθογραφικό – κοινωνικό δράμα” της πρωτοεμφανιζόμενης δραματογράφου Αναστασίας Λαμπάκη *Αγάπη που τυφλώνει*. Πραγματεύεται την εκμετάλλευση της συζύγου από τον σύζυγό της, το ζήτημα της προικοθηρίας, καθώς και το θέμα του τυφλού ερωτικού πάθους που χωρίς την επέμβαση της λογικής και της ψυχραιμής θεώρησης των πραγμάτων οδηγεί ένα γάμο στην καταστροφή. Το 3πρακτο “σύγχρονο κοινωνικό δράμα” της Ευφροσύνης Λόντου – Δημητρακοπούλου *Άννα θα σε πάρω* που παριστάνεται το 1927 από τον συνοικιακό θίασο του Ηλία Βεργόπουλου και που παίρνει το πρώτο βραβείο του Καλοκαιρινείου δραματικού διαγωνισμού του φιλολογικού συλλόγου “Παρνασσός”, πραγματεύεται το ζήτημα της σεξουαλικής παρενόχλησης της γυναίκας στον εργασιακό της χώρο από τον προϊστάμενό της, της διαφθοράς της και της εγκατάλειψής της από τον τελευταίο. Ο εργοδότης, λοιπόν, ενώ υπόσχεται γάμο στη φτώχη υπάλληλό του, την εγκαταλείπει με ένα παιδί, το οποίο μεγαλώνει ως νόθο. Το μονόπρακτο της Βικτωρίας Κυριάκου Μιτζοτάκι *Σκλάβο ή Η ανοικτίρμων ζωή* που παρουσιάζεται το 1929 απ’ τον Θίασο των Νέων και που βραβεύεται στον Σαββίδειο δραματικό διαγωνισμό, διαδραματίζεται σε κρητικό χωριό. Χρησιμοποιεί την κρητική διάλεκτο –αντίθετα από τα δύο προηγούμενα δράματα, τα οποία είναι αστικά– και περιγράφει με πολύ ζοφερά χρώματα τη θέση της γυναίκας στην ελληνική οπισθοδρομική ανδροκρατούμενη επαρχία. Δείχνει τη σεξουαλική εκμετάλλευση μιας ορφανής κόρης από τους ίδιους τους συγγενείς της, καθώς και τον διακανονισμό του γάμου της – αγοραπωλησίας από τους διαφθορείς της, προκειμένου να καλυφθούν οι ντροπές τους και το εξώγαμο παιδί που έχει αποκτήσει ένας απ’ αυτούς με την ηρωίδα.

Παρόλο τον μελοδραματισμό των παραπάνω έργων, την κοινοτοπία των θεμάτων τους για τον σύγχρονο αναγνώστη, τις τυχόν δραματογραφικές τους ατέλειες που τονίζει η ελληνική κριτική της εποχής¹⁰⁸², εντούτοις, τα συγκεκριμένα έργα καθρεφτίζουν μία σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα σχετικά με τη θέση της γυναίκας στον μεσοπολεμικό κόσμο. Μπορεί από τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα η πρωτοπορία των γυναικών να διεκδίκησε με επιτυχία για το γυναικείο φύλο το δικαίωμα στην εκπαίδευση και στην εργασία, προτάσσοντας πια στον Μεσοπόλεμο το τελευταίο αίτημα των πολιτικών δικαιωμάτων, εντούτοις, κάποια προβλήματα, όπως η προστασία της γυναικείας εργασίας, ο κρατικός

¹⁰⁸² Σχετικά με το δράμα *Αγάπη που τυφλώνει* της Λαμπάκη, ο Νικ. Λάσκαρης του αναγνωρίζει καλή δραματική οικονομία, παρατηρητικότητα, φυσικό διάλογο. Ο Π. Χορν αναφέρει, πως αποτελεί πιστή αντιγραφή της ζωής, ενώ ο Δημ. Μπόγρης προσθέτει, ότι η πρωτοεμφανιζόμενη συγγραφέας δεν έχει χειρισθεί το θέμα με τρόπο που να εμφανίζονται άρτια οι ήρωές του (βλ. τον Πρόλογο στην έκδοση του δράματος, ό.π., σσ. 2-3). Ο Φώτος Πολίτης στην περίπτωση της *Σκλάβας* της Μιτζοτάκι αναφέρει, ότι της λείπει η αίσθηση της θεατρικής αρχιτεκτονικής και της σκηνικής οικονομίας, ενώ η υπόθεση της παραμένει σκοτεινή («Εντυπώσεις και κρίσεις – Τρία μονόπρακτα», *Ελ. Β.*, 2-8-1929).

διακανονισμός του θέματος της πορνείας, της αναζήτησης πατρότητας, της εκπαίδευσης των γυναικών, δεν έχουν ρυθμιστεί ακόμη¹⁰⁸³.

Το θέμα της αναζήτησης της πατρότητας του εξώγαμου παιδιού, ο κρατικός διακανονισμός του οποίου επιχειρείται κατά τον Μεσοπόλεμο, θίγεται πολύ καθαρά στο δράμα της Λόντου – Δημητρακοπούλου *Άννα θα σε πάρω*, όπου, όταν μετά από χρόνια ο πλούσιος διαφθορέας της ηρωίδας προθυμοποιείται ν' αναγνωρίσει και να νομιμοποιήσει επισήμως το ως τότε νόθο του παιδί, η ηρωίδα και μητέρα του τελευταίου αρνείται, καθώς δεν επιθυμεί να νομιμοποιήσει την ατιμία. Η ηρωίδα δεν θέλει να πληρώσει το τίμημα της ανηθικότητας του διαφθορέα, μόνο και μόνο για να είναι εντάξει απέναντι στην κοινωνία.

Το ίδιο δράμα περιγράφει και ένα άλλο φαινόμενο της μεσοπολεμικής κοινωνίας: την αύξηση του αριθμού των γυναικών που αρχίζουν να δουλεύουν έξω από το σπίτι κι ιδίως σε ιδιωτικές υπηρεσίες. Οι δύο νεαρές ηρωίδες του δράματος της Λόντου – Δημητρακοπούλου εργάζονται ως δακτυλογράφοι στην ιδιωτική τράπεζα του διαφθορέα τους. Αυτού του είδους η εργασία θεωρείται προνομιακή και προτιμάται από τον γυναικείο πληθυσμό από τις αρχές κιόλας της δεκαετίας του 1910. Σχετίζεται άμεσα με τη διεύρυνση των μεσαίων στρωμάτων στην ελληνική μεσοπολεμική κοινωνία, με την επέκταση της προσφοράς εργασίας γυναικών που προέρχονται απ' αυτά ακριβώς τα ποικίλα μεσαία στρώματα, αλλά και με την παγκόσμια οικονομική κρίση που εμφανίζεται γύρω στα 1929-1930 κι η οποία στην Ελλάδα επιδεινώνεται με την έλευση των προσφύγων¹⁰⁸⁴. Στο δράμα *Άννα θα σε πάρω* παρακολουθούμε πολύ αγνά, επίσης, τις εργασιακές συνθήκες, κάτω από τις οποίες δουλεύουν οι γυναίκες υπάλληλοι. Έτσι, βλέπουμε, πως ο ιδιοκτήτης της τράπεζας απολύει με μεγάλη ευκολία μια νεαρή δακτυλογράφο, χωρίς κανένα ιδιαίτερο λόγο, ενώ αυθαιρέτως μειώνει και τον μισθό της ηρωίδας, καθώς στην αρχή εκείνη δεν υποκύπτει στις σεξουαλικές του ορέξεις.

Οι παραπάνω περιγραφόμενες από το δράμα γυναικείες εργασιακές συνθήκες δεν απέχουν και πολύ από την πραγματικότητα της εποχής. Όπως αναφέρει η ιστορικός Έφη Αβδελά: «Οι θέσεις που καταλαμβάνουν οι γυναίκες υπάλληλοι είναι οι χαμηλότερες στην επαγγελματική ιεραρχία και οι χειρότερα αμειβόμενες· ο μέσος μισθός τους αναλογεί στο 53% του αντίστοιχου ανδρικού, με εξαίρεση το Δημόσιο, όπου η εξίσωση μισθού για ίδια εργασία είναι νομοθετικά κατοχυρωμένη. Δακτυλογράφοι, λογίστριες, ταμίες ή πωλήτριες, οι γυναίκες ιδιωτικοί υπάλληλοι αντιμετωπίζουν ιδιαίτερες συνθήκες στην εργασία τους. Στις τράπεζες, για παράδειγμα, τους απαγορεύεται κατά κανόνα να συμμετέχουν

¹⁰⁸³ Βλ. Αγγέλικα Ψαρρά, «Φεμινίστριες, σοσιαλίστριες, κομμουνίστριες: γυναίκες και πολιτική στο Μεσοπόλεμο», στον τόμο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 67-68, 73-75.

¹⁰⁸⁴ Η ιστορικός Έφη Αβδελά αναφέρει: «Αλλά και η ποικίλη υπαλληλία –ιδιωτική και δημόσια– συγκεντρώνει όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον των γυναικών που επιδιώκουν να ενταχθούν στην αγορά εργασίας. Εμπορικά καταστήματα, τράπεζες, ιδιωτικές επιχειρήσεις και δημόσιες υπηρεσίες έχουν αρχίσει να προσλαμβάνουν γυναίκες υπαλλήλους μόλις στις αρχές της δεκαετίας του 1910. Η αύξηση εδώ, αν και δεν είναι εντυπωσιακή σε αριθμούς, είναι σταθερή και σηματοδοτεί με σαφήνεια μια ανοδική τάση» («Στοιχεία για την εργασία των γυναικών στο Μεσοπόλεμο: όψεις και θέσεις», στον τόμο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 195-198).

στους διαγωνισμούς του κύριου προσωπικού, ανεξάρτητα από τα προσόντα που διαθέτουν. [...] Σε κάθε περίπτωση οι δυνατότητες των γυναικών ιδιωτικών υπαλλήλων να σταδιοδρομήσουν είναι περιορισμένες, οι εργασίες που επιτελούν είναι κυρίως βοηθητικές και οι μισθοί τους εξαιρετικά χαμηλοί, με μεγάλες διαφορές από επιχείρηση σε επιχείρηση. Τέλος αντιμετωπίζουν συχνά το φάσμα της σεξουαλικής εκμετάλλευσης”¹⁰⁸⁵.

Ο κύκλος αυτών των φεμινιστικών, θα λέγαμε, δραμάτων θα πλουτισθεί και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο με το 3πρακτο δράμα της Λιλής Ιακωβίδου – Πατρικίου *Εύκολα θύματα* που ασχολείται πάλι με τη σεξουαλική εκμετάλλευση των εργαζομένων γυναικών στον ιδιωτικό και δημόσιο τομέα.

Περνώντας τώρα σε μία άλλη ομάδα νέων ελληνικών δραμάτων, παρατηρούμε, ότι οι όψιμες προσπάθειες μίμησης του κινήματος του ρεαλισμού – νατουραλισμού που διαπιστώσαμε κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, συνεχίζουν και κατά την παρούσα. Έτσι, με ηγέτη πάλι τον Θεόδωρο Συναδινό, τον *Καραγκιόζη* του οποίου εξετάσαμε στο διάστημα 1918-1924, έχουμε μία ομάδα έξι δραμάτων δριμείας κοινωνικής καταγγελίας, που βαδίζουν στα χνάρια του ιμπσενικού κοινωνικού επαναστατικού δράματος: το 3πρακτο δράμα σε 8 εικόνες του Δημ. Μπόγρη *Σπασμένα φτερά*, το 3πρακτο κοινωνικό δράμα του Μιχαήλ Ροδά *Η οργή του δάσους*, το δράμα σε 3 μέρη του Θεόδ. Συναδινού *Πίνες*, το δράμα σε 3 μέρη του ίδιου *Ο μαικήνας*, το συμβολικό δράμα σε 8 εικόνες του ίδιου *Εμείς τα ζώα* και το μονόπρακτο δράμα του Φώτου Γιοφύλλη *Μαύρη κληρονομιά*. Πολλά απ’ αυτά τα δράματα χρησιμοποιούν το στοιχείο της ρεαλιστικής βιωμένης εμπειρίας και των ιμπσενικών συμβόλων, ενώ όλα έχουν ως στόχο τους την κοινωνική διδαχή και την αυστηρή κοινωνική επαναστατική καταγγελία. Ο Θ. Συναδινός, ο οποίος γράφει τα περισσότερα από αυτά τα κοινωνικά δράματα, αναφέρει, πως ο προγενέστερος *Καραγκιόζης* και τα δράματα *Πίνες* και *Μαικήνας* της παρούσας περιόδου ανήκουν στην κατηγορία του “θεάτρου των ιδεών”. Προσθέτει τα εξής: “Η αλήθεια είναι πως το θεατρικό αυτό είδος είναι εκείνο που με τραβάει περισσότερο και πως στο είδος αυτό εστράφηκα τελευταία, ύστερα από μια σειρά άλλων θεατρικών έργων μου, που ήσαν σάτυρα –αυτό τουλάχιστον προσπάθησα να κάνω, αδιάφορον αν το πέτυχα ή όχι– ωρισμένων ανθρώπινων αδυναμιών κι ανθρώπινων ελαττωμάτων. Έχω την γνώμη πως η αποστολή του θεάτρου, ύστερα μάλιστα απ’ τη σύγχρονη εξαχρείωση, που διέπει όλες σχεδόν τις σχέσεις μας, είναι το άγριο μαστίγωμα των κοινωνικών ψευτιών κι ατιμιών, η αφαιρέσεις της δοράς του λέοντος, κάτω απ’ την οποίαν κρύβονται όντα εξευτελίζοντα και αυτό το παρομοιώδους υπομονής τετράποδον”¹⁰⁸⁶.

Έχουμε ήδη εντοπίσει, ότι παρότι η ίδια η ευρωπαϊκή πηγή του “δράματος ιδεών”, ο Ibsen, έχει πλέον αρχίσει ν’ αμφισβητείται από την ελληνική διανόηση, εντούτοις, οι εγχώριοι δραματογράφοι συνεχίζουν να τον μιμούνται και ν’ αναπαράγουν το δραματογραφικό του καλούπι. Συνεπώς, μία καταφανή μίμηση των ιμπσενικών *Βρυκολάκων* με έντονο το ζήτημα του

¹⁰⁸⁵ Ο.π., σ. 198.

¹⁰⁸⁶ Βλ. «Ένα γράμμα του συγγραφέα» του Θεόδ. Συναδινού στον πρόλογο της έκδοσης του δράματός του *Μαικήνας*, εκδοτικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1927, σσ. ιζ’-ιη’.

κληρονομικού παράγοντα έχουμε στο μονόπρακτο δράμα του Φώτου Γιοφύλλη με τον πολύ ενδεικτικό τίτλο *Μαύρη κληρονομιά*. Το μονόπρακτο παριστάνεται το 1929 από τον Θίασο των Νέων. Στο αρκετά άτεχνο κι αρκετά ακατανόητο αυτό δράμα η ηρωίδα έχει κληρονομήσει από τη μητέρα της το ελάττωμα της συζυγικής απιστίας και στο πρόσωπό της ο πατέρας της βλέπει την εικόνα της συζύγου του που δολοφόνησε γι' αυτήν ακριβώς την αιτία.

Τα δράματα *Μαικήνας* του Θεόδ. Συναδινού (1926, Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση), *Εμείς τα ζώα* του ίδιου (1931, Θίασος Ηνωμένων Καλλιτεχνών) και *Σπασμένα φτερά* του Δημ. Μπόγρη (1931, θίασος Αιμ. Βεάκη) ξεκινούν από ένα μεμονωμένο οικογενειακό επεισόδιο ή από την περιγραφή μιας ατομικής περίπτωσης κι επεκτείνονται σε γενικότερα κοινωνικά διδάγματα. Το “δράμα με κοινωνική θέση”¹⁰⁸⁷ *Μαικήνας* περιγράφει τις απάτες ενός επιχειρηματία που ασχολείται με μετοχές και χρηματιστήρια, έχει πολλούς υπαλλήλους και πλουτίζει με κομπίνες. Εκμεταλλεύεται σεισμοπαθείς που δίνουν ως ενέχυρο διάφορα τιμαλφή. Επιπλέον, ο κεντρικός ήρωας είναι μανιώδης συλλέκτης αγιογραφιών και βυζαντινών αντικειμένων που παίρνει σε εξευτελιστικές τιμές από νεαρό ζωγράφο. Είναι, επίσης, ηθικά διεφθαρμένος, αφού, παρότι παντρεμένος, διατηρεί εξωσυζυγική σχέση με παντρεμένη γυναίκα, ο σύζυγος της οποίας δουλεύει στην επιχειρήσή του. Στόχος του συγγραφέα στο συγκεκριμένο δράμα είναι η “ωμή, αγρίως ρεαλιστική” απεικόνιση “κομματιού της σύγχρονης ζωής” και για τον σκοπό αυτό ξεκινά από το παράδειγμα του μεμονωμένου ήρωα του δράματός του, προκειμένου να ζωντανέψει και να στηλιτεύσει τη γενικότερη κοινωνική ασθένεια της εποχής που δοξάζει την απόκτηση των υλικών αγαθών με κάθε μέσο¹⁰⁸⁸.

Ο Συναδινός μέσω της ρεαλιστικής απεικόνισης της ασχήμιας της σύγχρονης του κοινωνικής πραγματικότητας, έχει ως κύριο στόχο του τον ηθικοπλαστικό παραδειγματισμό, την κοινωνική διδασκαλία¹⁰⁸⁹. Το μόντο του Συναδινού και στη συγκεκριμένη περίπτωση του *Μαικήνα* και στην προγενέστερη περίπτωση του *Καραγκιόζη*, αλλά και στις περιπτώσεις των δραμάτων *Πίνες* και *Εμείς τα ζώα* που πρόκειται να εξετάσουμε παρακάτω, είναι ο φωτογραφική απεικόνιση των σύγχρονων κοινωνικών εγκλημάτων της πλουτοκρατικής και στενοκέφαλης ελληνικής κοινωνίας. Έτσι, μένει πιστός στην ιμπρενική φράση “σκοπός μου είναι να γίνω φωτογράφος. Θα βάλω μπροστά στον φακό μου έναν – έναν όλους τους συγχρόνους μου. Δεν θα φεισθώ ούτε το παιδί στην αγκαλιά της μητέρας του,

¹⁰⁸⁷ Μ' αυτόν τον τρόπο το αποκαλεί ο Κώστας Αθάνατος («Αττικά ημερονύκτια – Νεφέλαι», *Ελ. Β.*, 2-7-1926).

¹⁰⁸⁸ «Θέλησα να ζωντανέσω απάνου στη σκηνή ένα καθαρό, κατακάθαρο, μονοκόματο παλιάνθρωπο, ως εκπρόσωπο μιας γενικότερης ασθένειας, ενός πλατύτερου κακού, μιας μεγάλης σ' έκταση κοινωνικής ασθένειας, βάζοντας τον κόσμο των ταπεινών κι αναξιοπρεπών να του κίνη θυμιάματα και σκύβοντας δουλικά στο πέρασμά του να του στρώνουν τα γυαλιστερά παρκέτα του μεγάρου του με την αξιοπρέπειά τους, την τιμή τους και την ανθρώπινη υπόστασή τους, για να χορεύει εκείνος απάνω σ' αυτά τον χορό της κραιπάλης, της διαφθοράς και της εύκολης εξαγοράς κορμιών κι απολαύσεων. [...] Θέλησα ν' ανεβάσω απάνω στη σκηνή ωμά, αγρίως ρεαλιστικά ένα κομμάτι απ' τη σημερινή ζωή.» (βλ. Θεόδωρος Συναδινός, «Αντί για πρόλογο» στην έκδοση του δράματος, *Μαικήνας*, ό.π., σσ. ια'-ιδ', κγ'-κδ').

¹⁰⁸⁹ Το θέατρο, σύμφωνα με την άποψη του Συναδινού, πρέπει να αποκτήσει ξανά τον ρόλο του “άμβωνα της ηθικής διδασκαλίας και του κοινωνικού παραδειγματισμού”. (ό.π., σ. κθ').

οσάκις βρεθώ μπροστά σε μια ψυχή που αξίζει να την αναπαραστήσω”¹⁰⁹⁰. Μάλιστα, στον πρόλογο της έκδοσης του *Μαικήνα* του προτάσσει ένα άλλο ιμπσενικό επίγραμμα (“ό,τι είναι σακατεμένο κι άρρωστο πρέπει, μα την πίστη μου, να σκέπτεται να ταφεί· όσο συντωμώτερα τόσο καλύτερα”)¹⁰⁹¹, γεγονός που αποδεικνύει γι’ ακόμη μια φορά την όψιμη, μα ακόμη δυνατή και κυρίαρχη επίδραση του ιμπσενισμού στην εγχώρια πρωτότυπη μεσοπολεμική δραματική παραγωγή.

Η προσωπική βιωμένη εμπειρία όσων περιστατικών διηγούνται στα δράματά τους, καθώς και τα υπαρκτά αρχέτυπα των περιγραφόμενων δραματικών ηρώων αποτελούν για τους συγκεκριμένους έλληνες δραματογράφους της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου ένα εχέγγυο για τον ρεαλισμό, την αληθοφάνεια και την ορθότητα της κοινωνικής κριτικής των δραμάτων τους. Έτσι, ο Συναδινός στην περίπτωση του *Μαικήνα* αναφέρει, πως τον καμβά της υπόθεσης τον εμπνεύσθηκε από τον αλεξανδρινό ομογενή καλλιτέχνη του άσματος Άλεκ Σκούφη που γνώρισε ο ίδιος ο δραματογράφος στην Αλεξάνδρεια κι ο οποίος ήταν μανιώδης συλλέκτης βυζαντινών αντικειμένων. Η ωραιοπαθής μυστηριώδης ατμόσφαιρα της βυζαντινής γκαλερί του έλληνα αοιδού δίνει στον Συναδινό την ιδέα του σκηνικού περιβάλλοντος του δράματός του, όπου αντίθετα από την αγιότητα των εικόνων, στον χώρο της θα διαπράττονται ασχημίες και ηθικά ανοσιουργήματα¹⁰⁹². Σε συνάρτηση με κάποια γεγονότα που ο συγγραφέας έμαθε λίγο αργότερα και που αφορούσαν στον τρόπο πλουτισμού ενός πολυτάλαντου αιγυπτιώτη ομογενή, η σκληρότητα του οποίου οδήγησε τον μοναχογιό του στην αυτοκτονία, δημιουργήθηκε ο καμβάς της υπόθεσης και του κεντρικού του ήρωα. Έτσι, λοιπόν, η ατομική μεμονωμένη περίπτωση του κεντρικού ήρωα υψώνεται σε σύμβολο¹⁰⁹³, όπως ακριβώς γίνεται και στα ιμπσενικά δράματα που συνδυάζουν τον ρεαλισμό με τη χρήση των συμβόλων.

Το δράμα *Σπασμένα φτερά* του Δημ. Μπόγρη που εμφανίζει “μια ζωή παρμένη από την κοινωνίαν και χυμένη μέσα εις το νεωτεριστικό θεατρικό καλούπι”, παρουσιάζει τον “σκληρό αγώνα για την απολύτρωσι του ατόμου από τους κοινωνικούς δεσμούς”¹⁰⁹⁴. Είναι η δεύτερη φορά που ο νέος μεσοπολεμικός δραματογράφος εγκαταλείπει για λίγο το ηθογραφικό πλαίσιο των *Αρραβωνιασμάτων* και της *Δράκαινας*, για ν’ ασχοληθεί με τη συγγραφή αστικού κοινωνικού “δράματος με θέση” που, παρόλες τις ατεχνίες του και τις νοηματικές ασυνέπειές του¹⁰⁹⁵, έχει σκοπό του την αποδέσμευση του ατόμου

¹⁰⁹⁰ Ο.π., σ. λα’.

¹⁰⁹¹ Βλ. Θεόδ. Συναδινός, «Ένα γράμμα του συγγραφέα», στην έκδοση του *Μαικήνα*, ό.π., σ. ιε’.

¹⁰⁹² «Η ιδέα της παρελάσεως μιας σειράς εγκληματικών πράξεων, απ’ αυτές που αντικρύζομεν εις κάθε βήμα μας, προ των ομμάτων των βυζαντινών αγιογραφιών και υπό το ημίφως των πολυχρώμων καντηλών, που με το αμυδρό και υποβλητικό φως των θα μπορούσαν να κατασιγάσουν και τα πλέον θηριώδη ανθρώπινα πάθη, μια τέτοια ιδέα μου εκαρφώθη αμέσως εις τον νουν.» (Θ. Ν. Συναδινός, «Ο *Μαικήνας*», *Ελ. Β.*, 3-7-1926). Σχετικά με την περιγραφή του εξωτερικού περιβάλλοντος του δράματος, βλ., επίσης, Θεόδ. Συναδινός, «Ένα γράμμα του συγγραφέα» στην έκδοση του *Μαικήνα*, ό.π., σσ. ιστ’-ιζ’).

¹⁰⁹³ Μάλιστα, ο ίδιος ο συγγραφέας χρησιμοποιεί και τη λέξη “μαικητισμό”, προκειμένου να περιγράψει τη συγκεκριμένη κατηγορία ανθρώπων (Θ. Ν. Συναδινός, «Ο *Μαικήνας* μου», *Ελ. Β.*, 29-6-1926).

¹⁰⁹⁴ Βλ. Βασ. Ηλιάδης, «Από το θέατρον – *Τα σπασμένα φτερά*», *Ελ. Β.*, 20-6-1931.

¹⁰⁹⁵ Βλ. ό.π.

από τις διάφορες εκφάνσεις της κοινωνικής σκλαβιάς. Ο συγγραφέας ξεκινά από την ατομική περίπτωση του ρομαντικού επαναστάτη μηχανικού Λαμπίρη, προκειμένου να επιτεθεί σ' ένα σωρό κοινωνικές συμβάσεις: στη σύμβαση του θεσμού του αταίριαστου, χωρίς συναίσθημα, γάμου, στη σύμβαση της επαγγελματικής σταδιοδρομίας που είναι χτισμένη πάνω σε απάτες και βρώμικες δουλειές και γενικά στις συμβάσεις των κοινωνικών καταναγκασμών που ένα άτομο πρέπει να τηρεί, αν θέλει να επιβιώσει στη σύγχρονη κοινωνία¹⁰⁹⁶.

Το δράμα του Συναδινού *Εμείς τα ζώα* ξεκινά, επίσης, από τη μεμονωμένη περίπτωση ενός εισαγγελέα, ο οποίος στο επάγγελμά του υποστηρίζει και τιμωρεί έμπρακτα τη συζυγική απιστία μέσω του νόμου, ενώ στην προσωπική του ζωή κάνει το αντίθετο απ' αυτό που επαγγέλλεται κι έτσι εκμαυλίζει τη γυναίκα ενός φίλου του. Συνεπώς ο σκοπός του Συναδινού σ' αυτό το έργο είναι να καταδείξει, ότι “ο άνθρωπος δεν πρέπει να κάνει με τις πράξεις του αντίθετο απ' εκείνα που διδάσκει”¹⁰⁹⁷. Το δράμα χρησιμοποιεί, σύμφωνα με την άποψη του συγγραφέα του, μπσενικούς συμβολισμούς. Παρουσιάζει, λοιπόν, έξι ανθρώπους με τα χαρακτηριστικά και τα ένστικτα κάποιων ζώων που ταιριάζουν στον χαρακτήρα τους, καθώς “στο βάθος, στα κατάβαθα του ανθρώπου, λέει κάπου ο Ίψεν, κρύβεται άλλοτε μια σοβαρή και καλοκάγαθη αλογίσια μούρη, άλλοτε το μουτσούνιο ενός πεισματάρικου γαϊδουριού ή ενός σκύλλου με πλατυσμένο μέτωπο και με κρεμασμένα αυτιά ή ακόμη το ρύγχος ενός παχουλού γουρουνιού και κάπου-κάπου επίσης η εικόνα ενός ηλίθιου και πρόστυχου ταύρου”¹⁰⁹⁸.

Τα δράματα *Πίνες* του Θεόδ. Συναδινού (1925, θίασος Κοτοπούλη) κι *Η οργή του δάσους* του Μιχ. Ροδά (1927, θίασος Κοτοπούλη) είναι ρεαλιστικά κοινωνικά επαναστατικά “δράματα ιδεών”¹⁰⁹⁹ που αφορούν στο κοινό δημόσιο καλό. Οι ήρωές τους μοιάζουν πολύ με τους ρομαντικούς επαναστάτες μπσενικούς ήρωες που παραμερίζοντας το ιδιωτικό τους συμφέρον, μοχθούν για τη δημόσια ωφέλεια, όπως ο μπσενικός γιατρός Στόκμαν στον *Εχθρό του λαού*¹¹⁰⁰. Το δράμα *Πίνες* πραγματεύεται το ζήτημα της αφέλειας, της αμάθειας, της τυφλής καθοδήγησης του αμόρφωτου λαού από δημαγωγούς και εκμεταλλευτές, οι οποίοι, παρότι σε υψηλά κυβερνητικά αξιώματα, χρησιμοποιούν τη δύναμή τους, για να κάνουν κακό στον τόπο τους. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας του: “στις *Πίνες* μου θέλησα να χτυπήσω την εκμετάλλευση του πλήθους απ' τους ασυνείδητους πολιτικάντες του”¹¹⁰¹. Ο ήρωας -νέος που πλούτισε στο εξωτερικό- επιθυμεί να γίνει βουλευτής στο χωριό του, να ξυπνήσει από τον λήθαργο τους συμπατριώτες του και να προσφέρει δημόσια έργα, ένα θέατρο κι ένα υδραγωγείο. Στο τέλος, όμως, εμποδίζεται, διαβάλλεται κι εκδιώκεται από τη σπείρα των

¹⁰⁹⁶ Δημήτρης Μπόγρης, *Σπασμένα φτερά*, δακτυλογραφημένο αντίτυπο Θ. Μ.

¹⁰⁹⁷ Βλ. Θ. Ν. Συναδινός, «Θεατρικά σημειώματα – *Εμείς τα ζώα*», *Ελ. Β.*, 15-5-1931.

¹⁰⁹⁸ Βλ. ό.π.

¹⁰⁹⁹ Σχετικά με τον χαρακτηρισμό αυτό, όσον αφορά στις *Πίνες* του Συναδινού, βλ. τον πρόλογο του ίδιου του Συναδινού με τίτλο «Μερικές σημειώσεις» στην έκδοση του δράματος, εκδοτικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1925, σ. 15.

¹¹⁰⁰ Σχετικά με την ομοιότητα της *Οργής του δάσους* του Ροδά με τον μπσενικό *Εχθρό του λαού*, βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – *Η Οργή του δάσους* και οι επικριταί του», *Ελ. Β.*, 27-9-1927.

¹¹⁰¹ Βλ. «Ένα γράμμα του συγγραφέα» του Θεόδ. Συναδινού στον πρόλογο της έκδοσης του δράματός του *Μαικήνας*, ό.π., σ. κγ'.

δημόσιων βαθμούχων που θέλει να διατηρήσει το υπάρχον καθεστώς της ιδιοτέλειας, της ηθικής σαπίλας, του εύκολου κέρδους και της λαϊκής κοροϊδίας.

Το ρεαλιστικό δράμα *Η οργή του δάσους* του Μιχαήλ Ροδά¹¹⁰² –δημοσιογράφου και θεατρικού κριτικού που εμφανίζεται για πρώτη φορά ως δραματογράφος– πραγματεύεται ένα παρόμοιο θέμα με το παραπάνω. Παρουσιάζει τους αγώνες που δίνει ένας νεαρός γιατρός, προκειμένου να χτιστεί στο χωριό του σανατόριο για φθισικούς και προκειμένου να δια φωτίσει τους συγχωριανούς του σχετικά με τις επιστημονικές προόδους, απαλλάσσοντάς τους από την αμάθεια. Διάφοροι, όμως, μικροπολιτικοί με αρχηγό τον πρόεδρο της κοινότητας που διαδίδει, πως το μικρόβιο της φθίσης είναι μεταδοτικό και πως μπορεί να μολυνθεί όλη η κοινότητα, ματαιώνουν τα σχέδια του ήρωα, δημαγωγώντας πάνω στους αμαθείς χωριάτες και σαμποτάροντας με ένα σωρό άνομα μέσα τα σχέδια του γιατρού. Το πρόβλημα της φθίσης που πραγματεύεται ο Ροδάς, είναι ζωτικό για τους μεσοπολεμικούς Έλληνες, οι οποίοι μαστίζονται απ’ τη συγκεκριμένη ασθένεια¹¹⁰³. Ο δραματογράφος πρέπει να βοηθήθηκε στην έμπνευση του συγκεκριμένου θέματος από τα διάφορα ταξίδια που έκανε στις επαρχιακές ελληνικές πόλεις κι από την εξέταση ποικίλων τοπικών προβλημάτων που εξέθεσε στο βιβλίο του “Πώς βλέπω την Ελλάδα”¹¹⁰⁴.

Και τα δύο παραπάνω δράματα χρησιμοποιούν συμβολισμούς, όπως και το *Εμείς τα ζώα* κι όπως εξάλλου και τα μπεσενικά δράματα. Έτσι, στις *Πίνες* ο ήρωας χρησιμοποιεί τον παραλληλισμό του οστρακοειδούς πίνα που, επειδή είναι τυφλό (ο αμαθής απλός λαός) και δεν βλέπει τον μεγάλο του εχθρό, το χταπόδι (οι δημοκόποι εκμεταλλευτές του λαού), διαθέτει ένα καβουράκι που το προειδοποιεί για τον κίνδυνο (ο ίδιος ο ήρωας που προειδοποιεί τον λαό και τον καλεί να ξυπνήσει από την αμάθειά του)¹¹⁰⁵. Στην *Οργή του δάσους* ο ήρωας βλέποντας τα σχέδιά του περί σανατορίου να ματαιώνονται από τις μικροφιλοδοξίες, βάζει συμβολικά φωτιά στο χωριό, ελπίζοντας να χτίσει στις στάχτες του μια νέα πολιτεία χωρίς αμάθεια και προλήψεις¹¹⁰⁶. Επιπλέον, όπως ο *Μαικήνας* του Συναδινού, έτσι

¹¹⁰² Το επίθετο “ρεαλιστικό” προσδίδεται στο δράμα και από τον Άλκη Θρύλο (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σ. 112).

¹¹⁰³ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Μιχ. Ροδάς: «Η βαθύτερη κοινωνική θέση του ζητήματος που απασχολεί σήμερα και τρομάζει την ελληνική κοινωνία, η απόκτησις του καθαρού αέρα αντί πάσης θυσίας, δεν απησχόλησε πλατύτερα και ψυχολογικότερα τους επικριτάς μου. Αν είχε η Νορβηγία τα μολυσμένα νερά του υδραγωγείου έχει όμως και η Ελλάδα χιλιάδες αρρώστους που σιγοπεθαίνουν. Έχει τους ιδεολογικούς τύπους που δουλεύουν για την ανακούφισί των όπως και τους συμφεροντολόγους που δεν υποχωρούν μπροστά στον κίνδυνο. Η κοινωνική θέση του έργου είνε κατά την γνώμη μου πελωρία, είνε η πραγματικότητα σπαρταριστή ανάμεσα εις το πρόβλημα της ελληνικής ζωής και υγείας» («Από το θέατρον – *Η Οργή του δάσους* και οι επικριταί του», *Ελ. Β.*, 27-9-1927). Το σύγχρονο ελληνικό πρόβλημα της φθίσης τονίζει και ο Κώστας Ουράνης (βλ. Κ. Ουρ., «Ελληνικά θεατρικά έργα – *Η Οργή του δάσους*», *Ελ. Β.*, 25-9-1927). Το 1930 ο Σπ. Μελάς, επίσης, αναφέρει, ότι η Ελλάδα έχει 250.000 – 300.000 φθισικούς που χρειάζονται σανατόριο (βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Η Οργή του δάσους*», *Ελ. Β.*, 30-1-1930).

¹¹⁰⁴ Για τη συγκεκριμένη πληροφορία, βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σ. 110.

¹¹⁰⁵ Σχετικά με την εξήγηση του συμβολισμού των *Πινών*, βλ. Θ. Ν. Συναδινός, «Μία πρώτη – *Οι πίνες μου*», *Ελ. Β.*, 25-9-1925.

¹¹⁰⁶ Για τον συμβολισμό της πυρκαϊάς στην *Οργή του δάσους* μιλά ο Σπ. Μελάς (βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Η Οργή του δάσους*», *Ελ. Β.*, 30-1-1930).

και τα δύο υπό συζήτηση δράματα βασίζονται σε κάποια υπαρκτά πρόσωπα και καταστάσεις. Οι *Πίνες* είναι βασισμένες πάνω στην περίπτωση ενός πλούσιου επώνυμου τριπολιτσιώτη γιατρού και βουλευτή της περιοχής του, του Μαλλιάρου, ο οποίος πριν από χρόνια επιχειρώντας να χτίσει υδραγωγείο και θέατρο στην πόλη του –το σημερινό υπάρχον Μαλλιαροπούλειο– συνάντησε τις αντιδράσεις των πολιτικών του αντιπάλων που αντιπροσώπευαν τον παλιό πολιτικό κόσμο της Ελλάδας¹¹⁰⁷. Η *Οργή του δάσους* βασίζεται σε δύο πραγματικές ιστορίες που άκουσε ο ίδιος ο συγγραφέας. Η πρώτη ιστορία αφορά στο γεγονός του άγριου κυνηγητού ενός γιατρού στο Ασβεστοχώρι της Μακεδονίας απ’ τους χωρικούς, όταν θέλησε να ιδρύσει σανατόριο στην περιφέρειά τους. Η δεύτερη αφορά σε μια παρόμοια περίπτωση σ’ ένα νησί του Αιγαίου που έλαβε χώρα το 1925: οι εκεί κάτοικοι έκαναν δήλωση στον υπουργό Πρόνοιας Απ. Ορφανίδη να μην ιδρυθεί στο νησί τους σανατόριο, με την απειλή, ότι στην αντίθετη περίπτωση, θα το έκαιγαν¹¹⁰⁸. Στόχος και αυτών των δραμάτων, όπως και των τριών προαναφερθέντων, είναι το άμεσο κοινωνιολογικό κήρυγμα των συγγραφέων τους. Ο Συναδινός δηλώνει καθαρά αυτήν του την πρόθεση¹¹⁰⁹, όπως, άλλωστε, τη δήλωσε και στην περίπτωση του *Μαικήνα* του.

Όλα τα παραπάνω κοινωνικά δράματα, όσο επαναστατικά κι αν θέλουν να είναι, όσο δριμύ κι αν είναι το “κατηγορώ” που εξαπολύουν εναντίον της σύγχρονης τους κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης, όσο κι αν οι θεατές συχνά αναγνωρίζουν στους σκηνικούς ήρωές τους πρόσωπα απατεώνων και μικροπολιτικών που αμαυρώνουν τη μεσοπολεμική ελληνική πολιτική ζωή, εντούτοις, είναι γραμμένα από αστούς φιλοβενιζελικούς συγγραφείς. Αυτοί οι συγγραφείς προσπαθούν, επίσης, να προωθήσουν το πρόγραμμα της ηθικής, πολιτικής και κοινωνικής εξυγίανσης του τόπου¹¹¹⁰

¹¹⁰⁷ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Συναδινός: «Τα δύο αυτά γεγονότα, που χαρακτηρίζουν ένα ολόκληρον κόσμο, τον παλαιόν πολιτικόν κόσμο της Ελλάδος, που και σήμερα ακόμη ζη, δρα και υπάρχει, είνε τα δύο βασικά σημεία του νέου μου έργου. [...] Η πόλις των δύο κόσμων, του παλαιού και του νέου, του ενός που αντλεί την δύναμίν του από την άγνοιαν και την αμάθειαν του πλήθους, και του άλλου που φιλοδοξεί να δώσει μάτια στο πλήθος, εκτυλίσσεται στις τρεις πράξεις του έργου» (βλ. ό.π.).

¹¹⁰⁸ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Πώς εδημιουργήθη η *Οργή του δάσους*», *Ελ. Β.*, 23-9-1927, καθώς και του ίδιου, «Από το θέατρον – Η *Οργή του δάσους* και οι επικριταί του», *Ελ. Β.*, 27-9-1927.

¹¹⁰⁹ Ο Συναδινός αναφέρει σχετικά με τις *Πίνες*: «Δυστυχώς εις τον ευλογημένον τόπον μας, ο οποίος τον τελευταίον αυτόν καιρόν μόνον κριτικάς παράγει, δεν κατενοήθη τούτο το θεμελιώδες. Πως θέατρον δεν θα ειπή παρέλασις από της σκηνής κάθε τινός που γίνεται, αλλά και κήρυγμα του τί πρέπει να γίνη. Και εκείνο που πρέπει να γίνη είνε αυτό που εδίδαξε ένας ανόητος Γερμανός φιλόσοφος και ποιητής, που τον έλεγαν Γκαίτε. Να προσπαθήσουμε να σύρουμε, χωρίς αβαρίας και συγκαταβάσεις, το κοινόν προς το μέρος που πρέπει ν’ ανεβή. Μ’ άλλους λόγους να τείνουμε εμείς το χέρι μας προς το πλήθος και όχι να γονατίσουμε εμείς και να πιάσωμε το χέρι του κοινού, που στέκει χαμηλά» (βλ. Θ. Ν. Συναδινός, «Ως είδος αντικριτικής», *Ελ. Β.*, 2-10-1925).

¹¹¹⁰ Ο Κώστας Αθάνατος με αφορμή τον *Μαικήνα* του Θεόδ. Συναδινού αναφέρει: «Είχεν η ατμόσφαιρα προχθές το βράδυ, εκεί μέσα, εις την κοσμοβριθή πιέννα της κοινωνικής μας αφρόκρεμας, έναν ηλεκτρισμόν εξαιρετικά παρήγορον. Το κοινόν ένοιωθε πραγματικά περί τίνος επρόκειτο και εδοκίμαζεν εναλλάξ –ήτο καταφανές– αισθήματα αγανακτίσεως κατά των δυναστών του και ανακουφίσεως ότι τους ηγνώθησε. Απέχει πάρα πολύ αυτό από τον κομμουνισμόν, και θα έπρεπε να είμεθα ανόητοι δια να νομίσωμεν ότι η κραυγή εναντίον μέρους τινός κακού μιας τάξεως πλουσιών αποτελεί προπαγάνδα αντιαστικής. Κάθε άλλο μάλιστα. Πρέπει προ παντός να χωριζόμεν τα πράγματα. Καταπολεμούμεν ακριβώς την εξάπλωσιν του κομμουνισμού όταν υποδείξωμεν εις τους πλουσίους ότι είνε καιρός να σταματήσουν τον στραβόν τους κατήφορον. Και κατά τον ίδιον τρόπον θα έπρεπε να συλλάβωμεν και τον εργάτην εις ένα ανάλογον έργον θεατρικόν δια να τον συνεισώμεν και αυτόν. Εκείνον, δηλαδή, εκ των εργατών, ο οποίος εκμεταλλεύεται τους αφελείς ομοίους με ψεύτικα προσχήματα δια να τους εκμεταλλευθή προς όφελός του εις μίαν ωρισμένην στιγμήν. Θα

που επιχειρεί κατά τη δεκαετία του 1920 κι η φιλελεύθερη βενιζελική κυβερνητική πολιτική. Έτσι, περιγράφουν τη σύγχρονη μεσοπολεμική πραγματικότητα του νεοπλουτισμού που προκύπτει από τους “ασπάλακες” της οικονομίας, οι οποίοι εκμεταλλεύονται αυτήν την εποχή διάφορες χρυσοφόρες ευκαιρίες¹¹¹¹.

Αντίθετα από τα παραπάνω δράματα που επιχειρούν την κοινωνική διδασχά μέσα στο πλαίσιο της φιλελεύθερης αστικής εξυγίανσης του τόπου, υπάρχουν άλλα δύο κοινωνικά δράματα, όπου εκφράζεται έντονη η σοσιαλιστική κατήχηση. Τα δράματα αυτά είναι: το “δράμα κοινωνικής πρωτοπορείας σε 3 μέρη” *Το σκουλήκι* του Χρυσάνθου Γάιου (1931, θίασος Νίκου Ροζάν – Λουδ. Λούη) και το μονόπρακτο “δραματικό επεισόδιο” του Αντώνη Χατζηπαποστόλου *Ο σύντροφος* (1925, Ελληνικό Ωδείο). Στο πρώτο δράμα ο συγγραφέας μιλά καθαρά για το “σαράκι του κομμουνισμού” που προσπαθεί ν’ αντιταχθεί στις νέες μεταπολεμικές κοινωνικές – οικονομικές συνθήκες. Το “σαράκι” αυτό αντιτάσσεται, επίσης, σε δύο σύγχρονες μάστιγες που διαιωνίζουν τα παγκόσμια αστικά καθεστώτα: στην ανεργία που σπρώχνει χιλιάδες ανθρώπων στην εξαθλίωση και στο ζήτημα του πολέμου που φαίνεται να προετοιμάζουν οι “κυβερνήσεις της κεφαλαιοκρατίας”¹¹¹². Ο ήρωας του δράματος είναι παλιός κομμουνιστής, ο οποίος, όμως, έχει γίνει τώρα κεφαλαιοκράτης, αφού παντρεύτηκε την κόρη ενός εργοστασιάρχη. Ενώ πριν ήταν δικηγόρος που υπερασπιζόταν τα εργατικά δίκαια, τώρα έχει παρατήσει το κανονικό του επάγγελμα κι είναι ένα από τα αφεντικά στην επιχείρηση του πεθερού του. Ο τελευταίος επωφελείται απ’ αυτήν τη συγγένεια με τον άλλοτε φλογερό και μαχητικό κομμουνιστή. Ο παλιός κομμουνιστής, όμως, δεν έχει πεθάνει τελείως στη συνείδηση του ήρωα κι έτσι δυσφορεί έντονα, όταν συνειδητοποιεί το οξύ πρόβλημα ανεργίας μεταξύ των εργατών, καθώς κι όταν μαθαίνει, ότι ο πεθερός του κατασκευάζει αντιασφυξιογόνα όπλα. Ο ήρωας είναι, λοιπόν, το κλασικό πρότυπο του κομμουνιστή που προτείνει η σοσιαλιστική ελληνική διανόηση της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου και που προωθεί τη σαφή επαναστατική κοινωνική προοπτική, συνδυασμένη μ’ ένα πνεύμα αντιμιλιταρισμού που κυριαρχεί εκείνη την εποχή σ’ ολόκληρη την Ευρώπη. Αυτό το

έπρεπε να τσακώσωμεν και τον αρριβίσταν πολιτικάντην με τα παχειά λόγια περί δήθεν ελευθεριών, ο οποίος εις το βάθος του είνε ένας τυραννίσκος που δεν πιστεύει σε τίποτε αγαθόν. Όλοι πρέπει να περάσουν με τη σειρά τους από το παλκοσένικο, το μέγα αυτό καθαρτήριο» («Αττικά ημερονύκτια – Νεφέλα», *Ελ. Β.*, 2-7-1926).

¹¹¹¹ Σχετικά με την οικονομική εκμετάλλευση αρκετών επιτήδειων αυτής της εποχής σε διάφορες περιπτώσεις (π.χ. στο μεταμικρασιατικό στεγαστικό πρόβλημα), βλ. Ξ. Ζολώτας, *Η Ελλάδα εις το στάδιον της εκβιομηχανίσεως*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα, 1964 (2), σ. 102, καθώς και Γ. Λεονταρίτης, «Το ελληνικό εργατικό κίνημα και το αστικό κράτος 1910-1920», *Μελετήματα γύρω από τον Βενιζέλο και την εποχή του*, Φιλιππότης, Αθήνα, 1980, σ. 74.

¹¹¹² Στον πρόλογο του δράματός του ο Χρυσάνθος Γάιος αναφέρει: «Ο τίτλος του έργου *Σκουλήκι* δεν αποδίδει τίποτε άλλο παρά τη νέα συνείδησι των ανθρώπων, την αποκρυσταλωμένη, όπως δημιουργήθηκε από τις νέες κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες, περισσότερο τα μεταπολεμικά χρόνια, σ’ όλο τον κόσμο. Η υπόθεσι του έργου, όχι απόλυτα φυσικά, είναι αληθινή. Ο Ήρωας, ο Νίκος Δελής, ζη και υπάρχει. Ήταν παλῆός κομμουνιστής και είναι σήμερα κεφαλαιοκράτης. Δεν μπορώ να τον κατονομάσω, όπως ακόμα δεν μπορώ ν’ αναφέρω αν κατοικεί μέσα ή έξω από την Ελλάδα. Γιατί όμως να στηριχθούμε μόνο σ’ έναν άνθρωπο; Υπάρχουν τόσοι και τόσοι άλλοι! Από την αγωνίαν του Νίκου Δελή δεν υποφέρουν μόνον όσοι έχουν αυτό το *Σκουλήκι* μέσα τους, τον κομμουνισμό, το σαράκι, όπως θα το λέγαμε πιο απλά.» (βλ. Πρόλογο του Χρυσάνθου Γάιου στην έκδοση του δράματός του *Το σκουλήκι*, Αριστείδης Ν. Μαυρίδης, Αθήνα, 1932).

αντιμιλιταριστικό πνεύμα προωθείται μέσω του διεθνούς κινήματος της “Clarté” που στηρίζεται κυρίως σε μία ομάδα γάλλων αριστερών συγγραφέων¹¹¹³.

Το δράμα του Χατζηαποστόλου *Ο σύντροφος* που τοποθετείται χρονολογικά την επαύριο της Μικρασιατικής καταστροφής¹¹¹⁴, παρουσιάζει κι αυτό αντιμιλιταριστικές θέσεις. Αναφέρεται στις μεγάλες ευρωπαϊκές δυνάμεις που βάζουν τις μικρές χώρες να σκοτώνονται μεταξύ τους (στη συγκεκριμένη περίπτωση την Ελλάδα με την Τουρκία για το ζήτημα των μικρασιατικών παραλίων), ενώ εκτείνεται περισσότερο στο ζήτημα των απελευθερωμένων απόψεων περί έρωτα και γάμου. Η νεαρή ηρωίδα που δουλεύει στο υποδηματοποιείο του Μαστρο-Βαγγέλη, είναι ερωμένη του τελευταίου και περιμένει να παντρευτούν. Ο Μαστρο-Βαγγέλης, όμως, δεν το θεωρεί απαραίτητο -αν και της πήρε την τιμή της- καθώς είναι αριστερός κι έχει προοδευτικές ιδέες πάνω στο ζήτημα. Η ηρωίδα περιμένει τον αδελφό της να γυρίσει απ’ τα Μικρασιατική εκστρατεία και να εκδικηθεί τον διαφθορέα της. Όταν, όμως, ο αδελφός της επιστρέφει, αποδεικνύεται κι αυτός “σύντροφος” με τον Μαστρο-Βαγγέλη κι έχει τις ίδιες “ανθρωπιστικές” ιδέες. Έτσι, ο στρατιώτης υποστηρίζει, ότι η αδελφή του δεν είναι άμοιρη ευθυνών γι’ αυτό που έγινε κι ότι τα δικαστήρια τιμωρούν αδικώς τους διαφθορείς. Στο τέλος η ηρωίδα αναγκάζεται να πάρει μόνη της εκδίκηση σφάζοντας τον διαφθορέα της κι αφήνοντάς μας με την απορία για το αν τελικά το έργο είναι υπέρ ή κατά των “προοδευτικών” αντιλήψεων των κομμουνιστών ηρώων.

Γενικότερα, πρέπει να πούμε, πως δεν πρόκειται ν’ απαντήσουμε άλλα σοσιαλιστικά δράματα κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο. Όσο φουντώνουν τα δικτατορικά καθεστώτα στην Ευρώπη, αλλά και στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1930, αρχίζει ν’ απαγορεύεται το ανέβασμα σοσιαλιστικών δραμάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το δράμα *Χωριάτης* της Γαλάτειας Καζαντζάκη που το 1934 απορρίπτεται από το διοικητικό συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου λόγω της κομμουνιστικής του ιδεολογίας, αναγκάζοντας τη συγγραφέα του να προσφύγει στο συμβούλιο της επικρατείας¹¹¹⁵. Έτσι κι αλλιώς από το 1936 και μετά, δηλαδή από την εγκαθίδρυση της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά, δεν γίνεται πλέον ούτε λόγος για τέτοιου είδους εγχειρήματα. Αλλά και πιο πριν ακόμη, από την τελευταία περίοδο της φιλελεύθερης βενιζελικής διακυβέρνησης κοντά στο μεταίχμιο των δεκαετιών ’20 και ’30, ο λόγος των αριστερών δύσκολα ακούγεται, καθώς ο κομμουνιστικός κίνδυνος αποτελεί πλέον το μεγάλο

¹¹¹³ «[Το 1924] η Αριστερά προπαγανδίζει συστηματικά τα αντιπολεμικά κηρύγματα, ενώ παράλληλα επιχειρεί να εκμεταλλευτεί ιδεολογικά το γενικό αίσθημα απογοήτευσης που έχει δημιουργηθεί μετά την επώδυνη περίοδο η οποία ξεκινά από την κήρυξη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου και καταλήγει στη μικρασιατική καταστροφή του 1922» (βλ. Χριστίνα Ντουνιά, ό.π., σσ. 65-66). Το ελληνικό αριστερό περιοδικό του 1924 *Νέοι Βωμοί* υποστηρίζει τα λογοτεχνικά έργα του κοινωνικού προβληματισμού με τα αντιπολεμικά ανθρωπιστικά μηνύματα (βλ. ό.π., σσ. 66-69).

¹¹¹⁴ Ο ίδιος ο συγγραφέας σημειώνει, πως το δράμα είναι επεισόδιο γραμμένο με αφορμή τα εθνικά γεγονότα του 1922 (βλ. Αντώνης Χατζηαποστόλου, *Ο σύντροφος*, τυπ. Μ. Μαντζεβελάκη, Αθήνα, 1923).

¹¹¹⁵ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Η θεατρική», *Ελ. Β.*, 18-10-1934, καθώς και Ν. Ταζεδάκης, «Η θεατρική δίκη», *Ελ. Β.*, 28-10-1934.

φόβητρο της βενιζελικής πολιτικής και της αστικής διάνοησης¹¹¹⁶. Ας μην ξεχνάμε, ότι το 1929 ψηφίζεται από την κυβέρνηση του Βενιζέλου το γνωστό αντισυνταγματικό “Ιδιώνυμο”, δηλαδή, ο νόμος “περί μέτρων ασφαλείας του κοινωνικού καθεστώτος και προστασίας των ελευθεριών των πολιτών”. Είναι ο πρώτος ευθέως αντικομμουνιστικός νόμος στην Ελλάδα, με τον οποίο η “αστική τάξη εγκαταλείπει την πίστη της στους φιλελεύθερους θεσμούς, περιορίζοντας βασικές ατομικές ελευθερίες όπως την πολιτική συνείδηση και την προσωπική ελευθερία”. Μέσω αυτού του νόμου καταδεικνύεται η αντιφατική πορεία της Β΄ αστικής Ελληνικής Δημοκρατίας των ετών 1924-1935 μεταξύ δημοκρατικής αρχής και δικτατορικής εκτροπής¹¹¹⁷.

Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο συναντούμε μία ομάδα νέων ελληνικών σατιρικών έργων που αναφέρονται με αιχμηρή και καυστική διάθεση στα ίδια κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα, στα οποία αναφέρθηκαν με ηθικοδιδασκτική διάθεση τα προαναφερθέντα ρεαλιστικά δράματα των Συναδινού, Ροδά, Μπόγρη, Γάιου και Χατζηαποστόλου. Το αυξημένο αυτό κύμα της νέας εγχώριας σατιρικής παραγωγής¹¹¹⁸ ίσως να μην είναι άσχετο και με τη σχετικά νέα τάση της ευρωπαϊκής παραγωγής σατιρικών κωμωδιών απ’ τους Pagnol, De Flers – De Croisset, Fodor, Knoblock, Verneuil, Bernäuer, Bourdet, Tristan Bernard - Mirande – Quinson, Rivoire, Coölus, Malleson που έχουμε ήδη εξετάσει. Οι προαναφερθέντες ευρωπαίοι συγγραφείς σατιρίζουν, επίσης, με καυστικό τρόπο τη σύγχρονη κοινωνική, οικονομική και πολιτική κατάσταση που επικρατεί στη μεταπολεμική Ευρώπη με την τάξη των νεόπλουτων και των τυχάρπαστων πολιτικών. Έτσι, λοιπόν, και στη νέα εγχώρια δραματολογία συναντούμε από τη μια πλευρά σάτιρες που αναφέρονται στον δημόσιο βίο των Ελλήνων, δηλαδή, σε δημόσιες πολιτικές, οικονομικές και θρησκευτικές πληγές, ενώ από την άλλη μεριά συναντούμε σάτιρες που αναφέρονται στον ιδιωτικό τους βίο, δηλαδή, στα σύγχρονα ήθη της κοινωνικής ζωής των ανθρώπων. Βασικός εκπρόσωπος της πρώτης τάσης είναι ο Παντελής Χορν, ενώ της δεύτερης είναι ο Τίμος Μωραΐτινης.

¹¹¹⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε ένα απόσπασμα από άρθρο του Σπ. Μελά στο περιοδικό του *Ιδέα* το 1933: «Ο υλισμός από τα πάνω στρώματα και από τα κάτω σφυροκοπά διπλές αλυσίδες για τον άνθρωπο. Δύο μπερλιαλισμοί αδιάλλακτοι, ο καπιταλιστικός και ο προλεταριακός, διεκδικούν τα τελευταία λείψανα της λευτεριάς. Ποια άλλη εθνική ομάδα μπορεί να σηκώσει με πιο νόμιμους τίτλους τη σημαία της πνευματικής και ηθικής αξίας για την υπεράσπιση της ζωής από τέτοιους κινδύνους;» («Εθνος και ανθρωπότητα», περ. *Ιδέα*, τευχ. 2, Φεβρ. 1933). Το περιοδικό *Το Ξεκίνημα* που εκδίδεται το ίδιο χρονικό διάστημα με την *Ιδέα*, καλεί τα νειάτα “να πολεμήσουν τον μεγάλο κίνδυνο του Κομμουνισμού, για να νικήσουν τις άρρωστες αριστερές τάσεις της πνευματικά φθισικής προλεταριακής νεολαίας” (βλ. Χριστίνα Ντουριά, ό.π., σ. 200).

¹¹¹⁷ Βλ. Άλκης Ρήγος, ό.π., σ. 278 και Χρήστος Χατζηιωσήφ, ό.π., σσ. 439-440. «Το ιδιώνυμο προέβλεπε ως κύριο αδίκημα –κατά του οποίου απειλούσε ποινή φυλάκισης και εκτόπισης– την επιδίωξη της εφαρμογής “ιδεών εχουσών ως έκδηλον σκοπόν την δια βιαιών μέσωσ ανατροπήν κρατούντος κοινωνικού συστήματος ή την απόσπασιν μέρους εκ του όλου της επικρατείας”, χωρίς να μνημονεύει τα μέσα με τα οποία θα επιχειρείτο η εφαρμογή των εν λόγω ιδεών» (βλ. Νίκος Κ. Αλιβιζάτος, ό.π., σσ. 41-42).

¹¹¹⁸ Το φαινόμενο αυτό εντοπίζει το 1927 και ο Άλκης Θρύλος, ο οποίος, όμως, υποστηρίζει, ότι η ελληνική σάτιρα μπορεί να μη δώσει τίποτε το εποικοδομητικό, αφού εμφανίζεται σε εποχή πολιτικών και κοινωνικών αναβρασμών της χώρας κι αφού σύμφωνα με την άποψή της, το δραματικό αυτό είδος ευδοκμεί μόνο σε κοινωνίες που έχουν λύσει τα βασικότερα προβλήματά τους, έχουν φθάσει σε σχετική γαλήνη και κριτικάρουν με νηφαλιότητα το παρελθόν (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 86-88).

Συνεπώς, στην πρώτη ομάδα σάτιρας του δημόσιου ελληνικού βίου ανήκουν η σατιρική κωμωδία του Κωστή Μπαστιά *Η Α. Μ. το ταλέντο* (1925, Κοτοπούλη), ο *Σέντζας* του Π. Χορν (1924, θίασος Βεάκη – Νέζερ σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη), η 3πρακτη ηθογραφική κωμωδία *Ο πρίγκηψ των δολλαρίων* του Διονύσιου Δεβάρη (1925, Ελληνική Κωμωδία Βασ. Αργυρόπουλου), η 3πρακτη “σκηνική γελοιογραφία” *Ψωροκόσταίνα* του Π. Χορν (1927, Ελληνική Κωμωδία Βασ. Αργυρόπουλου), η 3πρακτη πολιτική σάτιρα *Παξιμάδος* του Δημ. Μπόγρη (1927, Ελληνική Κωμωδία Βασ. Αργυρόπουλου) και η 3πρακτη σατιρική κωμωδία του Π. Χορν *Σιγανοπαπαδιές* (1929, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου). Η σατιρική κωμωδία του Μπαστιά *Η Αυτού Μεγαλειότης το ταλέντο*, το κείμενο της οποίας δυστυχώς δεν σώζεται, είναι από τις λίγες της ελληνικής μεσοπολεμικής δραματοουργίας που σατιρίζει τον κόσμο των λογοτεχνών, των ελλήνων διανοουμένων, των φιλολογικών σαλονιών και καφενείων, του δημοσιογραφικού κόσμου, ενώ επιπλέον καυτηριάζει τα διάφορα πρόσωπα, τα οποία χωρίς κανένα ταλέντο οχυρώνονται πίσω από την τέχνη για ιδιοτελείς και αντικαλλιτεχνικούς σκοπούς¹¹¹⁹. Θα λέγαμε, ότι η σατιρική κωμωδία του Μπαστιά έχει κοινό θέμα με τη γαλλική σάτιρα του Edouard Bourdet *Μόλις εξεδόθη* που παριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή της παρούσας περιόδου τρία χρόνια αργότερα απ’ αυτή του έλληνα δραματογράφου, δηλαδή το 1928.

Η σατιρική κωμωδία του Π. Χορν *Σιγανοπαπαδιές* -το κείμενο της οποίας, επίσης, δεν σώζεται- είναι απολύτως η μόνη μεσοπολεμική κωμωδία που σατιρίζει το εκκλησιαστικό σχήμα, όταν εκπροσωπείται από διεφθαρμένα άτομα. Καθώς παρουσιάζει “λωποδύτες καντηλανάφτηδες, λάγνα λαδικά κι επίδοξους ιερόσυλους επισκόπους”¹¹²⁰, απαγορεύεται από την αστυνομία και κατακεραυνώνεται από την ελληνική κριτική¹¹²¹, αλλά οι παραστάσεις της συνεχίζονται μετά από λίγες μέρες ως ακατάλληλες για δεσποινίδες, κυρίες κι ανήλικους, μετά από περικοπή κάποιων σκηνών της που πραγματοποιεί ο Νικ. Λάσκαρης, ως εντεταλμένος από την επιτροπή του υπουργείου Εσωτερικών¹¹²². Παρ’ όλα αυτά, ο ίδιος ο συγγραφέας ισχυρίζεται, ότι το έργο του δεν σατιρίζει την ίδια τη θρησκεία κι ότι δεν είναι ανήθικο¹¹²³. Στην κωμωδία παρουσιάζονται ερωτομανείς

¹¹¹⁹ Βλ. *Αθηναϊκός Τύπος*, 25-3-1925 και *Ελ. Β.*, 5-5-1925.

¹¹²⁰ Τα λόγια ανήκουν στον Φώτο Πολίτη (βλ. «Εντυπώσεις και κρίσεις – Σιγανοπαπαδιές», *Ελ. Β.*, 28-6-1929).

¹¹²¹ Ο Φώτος Πολίτης π.χ. αποκαλεί την κωμωδία “πορνογράφημα που γράφτηκε γι’ αργυρολογία”, αναφέρεται στην “ηδονή που αισθάνεται ο συγγραφέας να πλατσουρίζει στην ακαθαρσία”, καθώς και στην “αθεράπευτα αρρωστημένη φαντασία του”, ενώ τον αποκαλεί υπεύθυνο “για την αποχτήνωση της σημερινής γενιάς” (βλ. ό.π.).

¹¹²² Βλ. *Ελ. Β.*, 30-6-1929, 12-7-1929 και «Ο θεατρικός κόσμος», *Ελ. Β.*, 12-7-1929. Σχετικά με τη διαμάχη των εκπροσώπων της Βουλής περί της ύπαρξης ή μη θεατρικής λογοκρισίας με αφορμή τις *Σιγανοπαπαδιές* του Π. Χορν, βλ. «Η λογοκρισία εις το θέατρον», *Ελ. Β.*, 9-7-1929. Βέβαια, ο τίτλος του “ακατάλληλου” ερεθίζει περισσότερο το κοινό, παρά το αποτρέπει από την παρακολούθηση του έργου του Χορν, ενώ ακόμη και μετά τον χαρακτηρισμό του ως “κατάλληλο” η αστυνομία επιχειρεί να κάνει σωματική έρευνα των θεατών κατά την είσοδό τους στο θέατρο, σαν να πρόκειται “περί κομμουνιστικής συγκεντρώσεως ή φρουρίου υπό πολιορκίαν, ένα είδος προθεατρικού δημοψηφίσματος ή τουλάχιστον κάθαρσις προβάτων από των εριφίων”. Η σωματική έρευνα τελικά αποφεύγεται την τελευταία στιγμή, όπως μας πληροφορεί ο Μιχ. Ροδάς (βλ. μ. ρ., «Κινητοποίησης», *Ελ. Β.*, 15-7-1929).

¹¹²³ Σε συνέντευξή του ο Π. Χορν αναφέρει: «Ο ισχυρισμός ότι το έργο εσατίριζε τη θρησκεία δεν είναι βάσιμος. Δεν μπορούν να θεωρηθούν ως θρησκευτικά πρόσωπα ούτε ο πρωταγωνιστών τύπος του διδάκτορος της Θεολογίας, ο οποίος εμφανίζεται με μονόκλ και δεν θέλει μάλιστα να γίνει

γυναίκες, καθώς και άνδρες με το προσωπείο του ενάρετου ανθρώπου που χρησιμοποιούν το θρησκευτικό συναίσθημα, καθώς και την όποια πολιτική εξουσία τους για ιδιοτελείς σκοπούς, όπως αναφέρει ο Ξενόπουλος¹¹²⁴.

Οι υπόλοιπες κωμωδίες αυτής της ομάδας ασχολούνται με την πολιτική κι οικονομική διαφθορά που επικρατεί στη μεσοπολεμική Ελλάδα. Έχουμε ήδη εξετάσει τον *Σέντζα* του Π. Χορν που, εκτός από τα φροϋδικά σημαινόμενά του, περιέχει και το κομμάτι της πολιτικής σάτιρας, με την παρουσίαση της διαφθοράς των προυχόντων ενός νησιού – του προέδρου της κοινότητας, του ταμιά, του δασκάλου, του γιατρού- οι οποίοι ως κύριο στόχο τους έχουν τη συγκέντρωση πλούτου και εξουσίας με άνομα μέσα. Η ηθογραφική κωμωδία του Δ. Δεβάρη *Ο πρίγκηψ των δολλαρίων* παρουσιάζει την εικόνα της σύγχρονης κοινωνικής κατάρρευσης και τη σάτιρα των νεοπλούτων. Περιγράφει πώς ένας μανάβης γυρίζει πλούσιος απ’ την Αμερική, προκειμένου να παντρευτεί την αγαπημένη του υπηρέτρια και πώς ο αφέντης του σπιτιού, όπου εργάζεται η τελευταία, κάνει τ’ αδύνατα – δυνατά, για να τον παντρέψει με την ίδια την κόρη του¹¹²⁵. Η “σκηνική γελοιογραφία” *Ψωροκόσταινα* του Π. Χορν σατιρίζει την πατριδοκαπηλεία, τη φθοροποιοή επίδραση του χρήματος στο κοινωνικό σύνολο και τα άτομα, την ευπιστία του Έλληνα απέναντι σε κάθε τυχοδιώκτη απατεώνα που του παρουσιάζεται ως επιστήμων κι ευεργέτης του τόπου, τη γραφειοκρατία, την ακαταλληλότητα της αστυνομίας, καθώς και κάποιων υψηλά ιστάμενων προσώπων που κερδίζουν τις θέσεις τους με μη αξιοκρατικά μέσα. Έτσι, τα λίγα αποσπάσματα του έργου που σώζονται, διηγούνται την ιστορία ενός απατεώνα που φθάνει σε μια ελληνική επαρχία, προκειμένου να μελετήσει τις πλουτοπαραγωγικές της πηγές και ν’ αποξηράνει την ελώδη έκταση *Ψωροκόσταινα* (γενικότερο σύμβολο της εξαθλιωμένης χώρας). Καθώς, όμως, ο αληθινός σκοπός του είναι η εξαπάτηση των κατοίκων, κερδίζει χρήματα από τις ψεύτικες μετοχές που αγοράζει ο κόσμος, ενώ εξαπατά και τον ίδιο τον νομάρχη¹¹²⁶. Τέλος, η πολιτική σάτιρα του Δ. Μπόγρη *Παξιμάδος* αποτελεί διακωμώδηση της έκρυθμης πολιτικής κατάστασης, όπως δηλώνει ο συγγραφέας της, από την οποία υπέφερε κι ο ίδιος, όταν απολύθηκε από τη θέση του υπαλλήλου του υπουργείου Εθνικής Οικονομίας¹¹²⁷. Μέσα στη συγκεκριμένη σάτιρα ακούγονται υπαινιγμοί για τη δικτατορία του Παγκάλου, για την οικουμενική κυβέρνηση, για τις Δελφικές Εορτές, καθώς και για διάφορα άλλα επίκαιρα γεγονότα και πρόσωπα¹¹²⁸.

δεσπότης, ούτε ο εκμεταλλευόμενος τα πάντα επίτροπος της εκκλησίας, ο οποίος ξεμασκαρεύεται εντέλει, ούτε ο κανδηλανάφτης, ούτε μέλος η εμφανιζόμενη παπαδιά, λαμβανομένου υπόψιν ότι μόνον αι βασίλισσαι απολαύουν του “σακροσάνκτο” των συζύγων των» (βλ. Εισαγωγή της Έφης Βαφειάδη στο δράμα, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ’, ό.π., σ. 447). Βλ., επίσης, μ. ρ., «Κινητοποίησης», *Ελ. Β.*, 15-7-1929.

¹¹²⁴ Βλ. στην έκδοση του έργου *Σιγανοπαπαδιές*, *Τα Θεατρικά* του Π. Χορν, τομ. Δ’, ό.π., σ. 449.

¹¹²⁵ Βλ. S., «*Ο πρίγκηψ των δολλαρίων*», *Ελ. Β.*, 11-7-1925, καθώς και *Ελ. Β.*, 8-7-1925.

¹¹²⁶ Βλ. την περιγραφή της υπόθεσης, καθώς και σχόλια του Μιχ. Ροδά (μ. ρ., «Από το θέατρον – *Η Ψωροκόσταινα*», *Ελ. Β.*, 30-7-1927) και του Άλκη Θρύλου (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σσ. 88-90).

¹¹²⁷ Βλ. «*Ο Παξιμάδος*», *Ελ. Β.*, 21-6-1927. Η κωμωδία αυτή του Μπόγρη θεωρείται από την ελληνική κριτική ως “πνευματικός εκτροχιασμός” (βλ. ρ., «Από το θέατρον – *Ο νόμος*», *Ελ. Β.*, 22-6-1927).

¹¹²⁸ Βλ. Άλκη Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σσ. 70-72.

Η σάτιρα της ιδιωτικής ζωής και των σύγχρονων ηθών φαίνεται μέσα από τις εξής νέες κωμωδίες της παρούσας περιόδου που φέρουν ακόμη μεγαλύτερες ομοιότητες με τις αντίστοιχες κωμωδίες χαρακτήρων και ηθών του γαλλικού βουλεβάρτου: την 3πρακτη κωμωδία του Τίμου Μωραϊτίνη *Το μοντέρνο σπίτι* (1926, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου), την 3πρακτη κωμωδία *Η νοικοκυρά* του Θεόδ. Συναδινού (1926, Κοτοπούλη), τη 2πρακτη κωμωδία με πρόλογο *Ο άρχοντας του κόσμου* του Τ. Μωραϊτίνη (1928, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου), την 3πρακτη σάτιρα *Η δις δικηγόρος* του Θεόδ. Συναδινού (1929, Κυβέλη), τη μονόπρακτη σατιρική κωμωδία *Η λέξη που του χρειαζότανε* του Ντόλη Νίκβα (1929, Θίασος Νέων), την 3πρακτη κωμωδία του Αιμ. Βεάκη *7.000.000 εισόδημα* (1928, Κυβέλη), την 3πρακτη κωμωδία σε 7 εικόνες του Τ. Μωραϊτίνη *Αιωνία ζωή* (1929, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου), την 4πρακτη κωμωδία του Βασίλη Ρώτα *Ο σύζυγος τρελλαινείται* (1930, Λαϊκό Θέατρο Βασ. Ρώτα) και την 3πρακτη κωμωδία του Δημ. Ιωαννόπουλου *Η πόρτα και το παράθυρο* (1930, Λαϊκό Θέατρο Β. Ρώτα)¹¹²⁹.

Τη σάτιρα του νεοπλουτισμού, της κοσμικής επίδειξης και των κοινωνικών παράσιτων που μπαίνουν στα σαλόνια της υψηλής κοινωνίας, προκειμένου να εκμεταλλευτούν και να εξαπατήσουν τα πλούσια θύματά τους, παρουσιάζει η κωμωδία *Η πόρτα και το παράθυρο* του Δ. Ιωαννόπουλου. Η έμπνευσή της είναι κατά μεγάλο μέρος παρισινή, σύμφωνα με τους κριτικούς της¹¹³⁰. Η κωμωδία *7.000.000 εισόδημα* του Αιμ. Βεάκη, γραμμένη με βάση ένα μικρό διήγημα του γάλλου Charles Deslus δημοσιευμένο στο περ. *Μπουκέτο* του 1927¹¹³¹, σατιρίζει με ηθικοδιδασκτικό τρόπο¹¹³² τον σύγχρονο διεφθαρμένο τρόπο ζωής και τους πρωτεουσιάνους καιροσκόπους, το μόνο μέλημα των οποίων είναι το εύκολο άνομο κέρδος κι η άκοπη κοινωνική αναρρίχηση. Στην κωμωδία τα αγνά επαρχιώτικα ήθη που εκπροσωπούνται από έναν ηλικιωμένο ρουμελιώτη γαιοκτήμονα, έρχονται σε αντίθεση με τα διεφθαρμένα αστικά που εκπροσωπούνται από τον πρωτεουσιάνο ανηψιό του, χρηματιστή. Ο τελευταίος ζει έκλυτη ζωή στην πρωτεύουσα, διευθύνοντας στην ουσία πορνείο και είναι έτοιμος να κληρονομήσει την κτηματική περιουσία του θείου, χωρίς ν' αγαπά τη γη και τη φύση. Με λίγα λόγια, το έργο κηρύσσει την επιστροφή στην ελληνική επαρχία και τα ήθη της κι είναι κάτι αντίστοιχο με το δράμα του Γ. Σώκου *Η εν πολλαίς αμαρτίαις*, ειδωμένο, όμως, από την κωμική του σκοπιά. Η σάτιρα του Βεάκη, σύμφωνα με την ελληνική κριτική, μοιάζει με γαλλική φάρσα¹¹³³.

Η *Νοικοκυρά* του Θεόδ. Συναδινού σατιρίζει τη μανία της εξεζητημένης νεύρωσης της νοικοκυροσύνης κάποιων γυναικών που μπορεί ν' απομακρύνει ακόμη και τον σύζυγό τους απ' το σπίτι. Η σάτιρα μοιάζει με

¹¹²⁹ Την ομοιότητα της κωμωδίας του Δ. Ιωαννόπουλου με τις αντίστοιχες γαλλικές κωμωδίες του βουλεβάρτου τονίζει ο Άλκης Θρύλος, προτρέποντας τον έλληνα δραματογράφο να ξεφύγει απ' αυτόν τον εμπορικό δραματογραφικό δρόμο (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 314-316).

¹¹³⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – *Η πόρτα και το παράθυρο*», *Ελ. Β.*, 2-7-1930.

¹¹³¹ Αιμίλιος Βεάκης, *7.000.000 εισόδημα*, δακτυλογραφημένο αντίτυπο Θ. Μ.

¹¹³² Σχετικά με το ηθικοδιδασκτικό στοιχείο της κωμωδίας του Βεάκη, βλ. Αιμίλιος Βεάκης, «Επί της κριτικής ενός έργου», *Ελ. Β.*, 13-10-1928. Ο Άλκης Θρύλος αποδοκιμάζει την ηθικοπλασία και χρηστομάθεια της κωμωδίας του Βεάκη (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 215).

¹¹³³ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *7.000.000 εισόδημα* μια κωμωδία του Βεάκη», *Ελ. Β.*, 10-10-1928.

τη λίγο παλιότερη γαλλική κωμωδία βουλεβάρτου των Hennequin – Véber *Η κυρία προέδρου*¹¹³⁴. Αντίθετα απ’ την εξεζητημένη νοικοκυροσύνη της *Νοικοκυράς*, το θέμα της διάλυσης του σύγχρονου ελληνικού σπιτιού λόγω των υπερμοντέρνων ιδεών που εισβάλλουν σ’ αυτό και που ακολουθούν κυρίως οι γυναίκες, το βρίσκουμε στις κωμωδίες: *Ο σύζυγος τρελλαινείται* του Ρώτα που ο συγγραφέας αποκαλεί “τραγική κωμωδία”¹¹³⁵, το *Μοντέρνο σπίτι* του Μωραϊτίνη, η *Λέξη που του χρειαζότανε* του Νίκβα και η *Δις δικηγόρος* του Θεόδ. Συναδινού. Η τελευταία κωμωδία του Συναδινού δεν είναι διόλου απίθανο να έχει επηρεαστεί από τη γαλλική σάτιρα με παρόμοιο θέμα των Verneuil – Berg *Η δικηγόρινα* που παριστάνεται δύο χρόνια πριν στην αθηναϊκή σκηνή (1927). Στις παραπάνω κωμωδίες σατιρίζονται οι υπερβολικές γυναικείες ελευθερίες. Οι γυναίκες εγκαταλείπουν τα κλασικά μελήματα τους –νοικοκυριό, φροντίδα συζύγου, ανατροφή παιδιών– και είτε ασχολούνται με διασκεδάσεις κι ερωτικές περιπέτειες, είτε αφοσιώνονται αποκλειστικά στην επαγγελματική τους καριέρα, ενώ οι άρρενες ήρωες καταντούν άβουλα πλάσματα.

Ιδιαίτερα στο *Μοντέρνο σπίτι* του Μωραϊτίνη παρουσιάζονται με αρκετή δόση υπερβολής οι εξωφρενισμοί στα κοινωνικά ήθη που προέρχονται από την Ευρώπη. Όπως αναφέρει κριτικός της κωμωδίας: “βάσις του έργου είναι το παράπονον δια τον εκλιπόντα ωραίον παλαιόν καιρόν, όπου καθένας μας ώριζε τον εαυτόν του, την γυναίκα του, τον υπηρέτην του, το σπήτι του και τα γούστα του”¹¹³⁶. Ο κωμωδιογράφος παρουσιάζει γυναίκες να διεκδικούν πολιτική ψήφο, να τρέχουν όλη την ημέρα στον αγώνα των γυναικείων δικαιωμάτων, να φορούν παντελόνια, να έχουν κοντά μαλλιά, να μη μαγειρεύουν, να έχουν τα παιδιά τους έγκλειστα σε οικοτροφεία, να κοιμούνται έξω τα βράδια, να μη δίνουν εξηγήσεις στους συζύγους τους για το πού πάνε και τί κάνουν, να καπνίζουν, να πίνουν και να χορεύουν πάνω στα τραπέζια, να ντύνονται με τολμηρό τρόπο, να συναναστρέφονται με διανοούμενους της εποχής, ν’ αρνούνται να κάνουν παιδιά, να πιστεύουν στον ελεύθερο γάμο, τον ελεύθερο έρωτα και ν’ αποκηρύσσουν παλιά ήθη, έθιμα, παραδόσεις και θεσμούς.

¹¹³⁴ Βλ. μ. ρ., «Από το θέατρον – *Η νοικοκυρά*», *Ελ. Β.*, 27-10-1926.

¹¹³⁵ Σχετικά με τον συγκεκριμένο χαρακτηρισμό της κωμωδίας απ’ τον ίδιο τον συγγραφέα, βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – *Ο σύζυγος τρελλαινείται*», *Ελ. Β.*, 2-9-1930.

¹¹³⁶ Βλ. Ο θεατής, «Θεατρικά χρονικά – Μοντέρνο σπίτι με όλα τα κομφορ», *Ελ. Β.*, 29-8-1926. Όπως αναφέρει άλλος έλληνας κριτικός για τη συγκεκριμένη κωμωδία: «Τα μοντέρνα σπίτια είναι απαράλλακτα όπως μας τα παρουσιάζει εις την κωμωδία του. Γυναίκες με μπαστούνι, ούζο, τσιγαράκι, ανδρικά ρούχα, έρωσ ελεύθερος, περισσότερον ελεύθερος και από τους έρωτας της στιγμής ενός μανδρόσκυλλου. [...] Πράγματι όχι μόνον αι κυρίαί έγιναν άνδρες, αλλά και οι υπηρέται διπλωμάται. Μονόκλ, γάντι άσπρο, παντελόνι με τσάκισι της ώρας, χωρίστρια της μόδας. [...] Κι επί τέλους δια να μας παρηγορήση ο Τίμος μας υπενθυμίζει την καντάδα του παλαιοτέρου καιρού, την κιθάρα, τα ξανθά μαλλιά και τον αγνόν έρωτα. Πόσες αναμνήσεις από τα τραγούδια της μάνδρας. Δια να καταλήξουν κάτω από τα παράθυρα της ξανθής κόρης έπρεπε να προηγηθή το απαραίτητον γκιβέτσι και το ρετσινάτο. Τώρα ένα ποτήρι ούζο, λίγη κοκαΐνη και το αυτοκίνητον εις ενέργειαν. Οι άνθρωποι γελούν και ξεκαρδίζονται με την κωμωδία του Μωραϊτίνη. Μα εγώ που ξέρω τα γλέντια του παλαιού καλού καιρού, που είμαι ακόμη ρωμαντικός και όχι κοκαΐνομανής, δεν μπορώ παρά να εκφράσω τον θαυμασμόν μου μ’ ένα δυνατό - δυνατό γαύγισμα και να βροντοφωνάξω ότι ο Μωραϊτίνης μας έδωσε την εικόνα της σημερινής πραγματικής ζωής. Μας έδωσε μια κωμωδία η οποία μέσα εις το βάθος της είναι ένα ολόκληρον και ολόφωτον κοινωνικόν δράμα» (βλ. Μανδρόσκυλλος, «Μοντέρνα οικογένεια», *Ελ. Β.*, 30-9-1926).

Ο Μωραϊτίνης καταδικάζει τον μοντερνισμό σε όλες τις εκφάνσεις του αναφέροντας τα εξής: «Ήμουν πάντοτε εναντίον παντός εξωφρενισμού που παρουσιάζετο ως μοντερνισμός και εναντίον των αντιλήψεων των οπαδών του. Επίστευα πως ο κόσμος δεν είχε άλλες αντιλήψεις για τους ανθρώπους αυτούς. Το καταστάλαγμα λοιπόν των αντιλήψεών μου ήτο να διακωμωδήσω την σύγχρονον ζωήν με τις υπερβολές της. Και έγραψα το *Μοντέρνο σπίτι*. [...] Η μεγάλη επιτυχία [της κωμωδίας] οφείλεται εις το γεγονός, ότι στρέφεται εναντίον μιας καταστάσεως, την οποίαν δεν επιδοκιμάζει η μεγάλη μερίς της κοινωνίας. Εις το έργον μου το κοινόν ευρήκε την ευκαιρίαν να εκφράση την αγανάκτησίν του δια ακρότητας μερικών δήθεν μοντερνιστών, οι οποίοι ζητούν να κατεδαφίσουν το ελληνικό σπίτι, δια να μας δώσουν το μοντέρνο, αλλοκότου ρυθμού, εις το οποίον όμως διακρίνεται πολύ καλά το σχέδιον φρενοβλαβούς αρχιτέκτονος. Εις τούτο λοιπόν έγκειται η επιτυχία. Και θα ήτο δυστύχημα, αν το *Μοντέρνο σπίτι* απετύγχανε, διότι η αποτυχία του στο θέατρο, θα εσήμαινε οπωσδήποτε επιτυχίαν πραγματικού μοντέρνου σπιτιού εις την ζωήν. [...] Αλλά ημείς ένα σπίτι εγνωρίσαμεν, ένα σπίτι μικρό, αλλά που εχωρούσε μέσα του ολόκληρος η Ελλάς. Από αυτό εξεκίνησε μια ημέρα η Ελλάς του '21, του '12 και του '18. Και σε κάποια γωνιά του η άγνωστος Ελληνίδα μητέρα έστρωσε με τα ελληνικά άνθη της στοργής το λίκνον του αγνώστου στρατιώτου. Αυτό το σπίτι θέλομεν ημείς και αυτό θα ζήση. Το παλιό ελληνικό σπίτι θα είναι πάντοτε η ωραία υπόθεσις της ζωής μας. Το άλλο, το μοντέρνο, θα είναι πάντοτε η υπόθεσις των κωμωδιών μας»¹¹³⁷. Στην κωμωδία *Ο σύζυγος τρελλαίνεται* του Ρώτα και στο *Μοντέρνο σπίτι* του Μωραϊτίνη ενυπάρχει, επίσης, κι η σάτιρα των πρωτοποριακών λογοτεχνικών και θεατρικών κινήματων. Έτσι, σατιρίζονται ο σουρεαλισμός στην ποίηση κι ο πιραντελλισμός στο θέατρο¹¹³⁸.

Ο Τίμος Μωραϊτίνης και ο Θεόδωρος Συναδινός –ύστερα, μάλιστα, από τον θάνατο του Πολ. Δημητρακόπουλου, και την αποστράτευση των Μπάμπη Άννινου και Νικ. Λάσκαρη¹¹³⁹- είναι από τους λίγους εναπομείναντες έλληνες σατιρογράφους που σε όλη τη διάρκεια της συγγραφικής τους καριέρας στρέφονται συνεχώς κατά της γυναικείας χειραφέτησης και του αιτήματος της ισοτιμίας των φύλων. Από την πρώτη κιόλας δεκαετία του 20ού αιώνα ο Μωραϊτίνης δεν χάνει ευκαιρία για σάτιρα του γυναικείου φύλου και των ελαττωμάτων του. Ήδη από το 1908 με την *Πρωθυπουργίνα* του σατιρίζει το αίτημα παροχής πολιτικής ψήφου στις γυναίκες, ενώ κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο με τις κωμωδίες του

¹¹³⁷ Βλ. Πρόλογο του Τίμου Μωραϊτίνη στην κωμωδία του *Το μοντέρνο σπίτι*, *Απαντα* Τ. Μωραϊτίνη, τομ. 4, τυπ. Χ. Ροδάκη & Σία, Αθήνα, χ.χ., σσ. 471-474. Το απόσπασμα αυτό αποτελεί κομμάτι από λόγο που εκφώνησε ο συγγραφέας σε εορτασμό της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων το 1926 για την 100ή παράσταση της συγκεκριμένης κωμωδίας του, γεγονός πρωτοφανές για τα χρονικά του μεσοπολεμικού ελληνικού θεάτρου. Το απόσπασμα αυτό δημοσιεύθηκε και στην *Καθημερινή* της 17-12-1926, ενώ τελικά η κωμωδία συμπλήρωσε 280 παραστάσεις, δηλαδή κάλυψε χρονικό διάστημα μεγαλύτερο των εννέα μηνών στο δραματολόγιο της Ελληνικής Κωμωδίας του Βασίλη Αργυρόπουλου.

¹¹³⁸ Ο Μωραϊτίνης σατιρίζει το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* του Pirandello ως εξής: «ΣΠΙΡΙΤΟΥΕΛΟ: Ένα μαύρο πανί εδώ, άλλο μαύρο πανί εκεί. Πράξις πρώτη. Δύο πρόσωπα του δράματος μπαίνουν, κάθονται και μιλούν σιγά, μα πολύ σιγά. Κάτω στην πλατεία δεν ακούει κανείς. Οι θεαταί φωνάζουν “δυνατά, δεν ακούμε”. Τότε τα δύο πρόσωπα του δράματος μιλούν ακόμα πιο σιγά» (βλ. Τίμος Μωραϊτίνης, *Το μοντέρνο σπίτι*, ό.π., σ. 548).

¹¹³⁹ Βλ. Ο θεατής, «Θεατρικά χρονικά – Μοντέρνο σπίτι με όλα τα κομφορ», *Ελ. Β.*, 29-8-1926.

Βρε το παλιοκόριτσο και Ένα ταξιδάκι στη σελήνη σατιρίζει τις γυναικείες “εκκεντρικότητες” και μοντερνισμούς. Ο Συναδινός σατιρίζει τη γυναικεία μεγαλομανία και τη γυναικεία ζήλεια ήδη από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο με τις κωμωδίες *Η κυρία εφοπλιστού* κι *Εσύ φταις*. Μάλιστα, θα συνεχίσει τη σάτιρα των γυναικείων ελαττωμάτων και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο με τις σάτιρες *Κοσμική κίνησης*, *Γνωρίζετε ότι* και *Καλώς ήλθες*.

Ο Συναδινός, απολογούμενος για τις επιθέσεις του εναντίον του γυναικείου φύλου, αρνείται το γεγονός, ότι είναι αντιφεμινιστής κι αναπτύσσει το επιχείρημα της ανισότητας των δύο φύλων με βάση τις φυσικές διαφορές του άνδρα και της γυναίκας. Το γεγονός αυτό δηλώνει τον ιδεολογικό συντηρητισμό του πάνω στο ζήτημα. Έτσι, σύμφωνα με την άποψη του Συναδινού, οι ίδιοι οι περιορισμοί που θέτει η φύση πάνω στη γυναίκα, δεν επιτρέπουν στο ασθενές φύλο ν’ ασχοληθεί με κάποια συγκεκριμένα επαγγέλματα. Τα φυσικά ανδρικά χαρίσματα της δύναμης, της αντοχής, των νεύρων, του μυαλού η γυναίκα είναι αδύνατον να τα κατέχει, ενώ αντίθετα πετυχαίνει σε εργασίες που απαιτούν χάρη και ευαισθησία¹¹⁴⁰. Η φιλοσοφία του Συναδινού συμφωνεί με τα δεδομένα και την πρακτική της εποχής περί της μισθωτής γυναικείας εργασίας, η οποία περιορίζεται σε καθαρώς γυναικεία επαγγέλματα, σε παιδαγωγικές ή κοινωνικές εργασίες (νοσοκόμες, εκπαιδευτικοί κλάδοι, δακτυλογράφοι, τηλεφωνήτριες) που εγκαταλείπονται σταδιακά από τους άνδρες. Καθώς το ποσοστό των γυναικών που διαθέτουν πτυχίο πανεπιστημιακής σχολής, είναι ελάχιστο, η θέση της δικηγόρου που περιγράφει ο δραματογράφος, μάλλον ακούγεται εκκεντρικό κι ασυνήθιστο επάγγελμα για γυναίκα κατά τον Μεσοπόλεμο, όπου, μάλιστα, απαγορεύεται κι η είσοδός της στον δικαστικό κλάδο¹¹⁴¹. Παρότι η γυναικεία εργασία μάλλον επιβάλλεται στον Μεσοπόλεμο από τις δυσχερείς οικονομικές συνθήκες που ισχύουν στην Ελλάδα της συγκεκριμένης περιόδου, εντούτοις, η κοινή γνώμη και τα λογής κείμενα της εποχής ανησυχούν, όπως κι οι Μωραϊτίνης και Συναδινός, για το ζήτημα της συνοχής της οικογένειας, καθώς και για τα εργασιακά προβλήματα που προκαλεί η ιδιαίτερη γυναικεία φύση. Η ιστορικός Έφη Αβδελά σχολιάζει:

«Απέναντι στη νέα εικόνα της “βιοπαλαίστριας γυναίκας”, όπως την αποκαλούν τα κείμενα της εποχής, οι αντιδράσεις είναι αμφίσημες. Ως τα μέσα της δεκαετίας του ‘30 σπάνια είναι τα κείμενα που αντιτίθενται ρητά στην εργασία των γυναικών και απαιτούν την άμεση επιστροφή τους στην οικογενειακή εστία. Η απασχόλησή τους έξω από το σπίτι αναγνωρίζεται συνήθως ως αναπόδραστη αναγκαιότητα, που οφείλεται μεν στις οικονομικές συνθήκες, αλλά προάγει συγχρόνως το κοινωνικό σύνολο. Η ανοχή όμως την οποία συνεπάγεται η εκτίμηση αυτή συνοδεύεται πάντα στα σχετικά κείμενα από βαθιά ανησυχία. Επίκεντρο της ανησυχίας είναι τόσο οι επιπτώσεις που μπορεί να έχει η εξάπλωση της εξωσπιτικής

¹¹⁴⁰ «Μία γυναίκα δικηγόρος! Ωραίο επάγγελμα η δικηγορική. Όπως μάλιστα εξελίχθη τελευταίως μοναδικόν ίσως για την γυναίκα, την πολύτροπον και πολυμήχανον, αν η εξάσκησίς του δεν απαιτούσε και κάτι άλλο. Σκληρότητα, ψυχραιμίαν, απάθειαν και μαχητικότητα. Με όλες της προσπάθειες που καταβάλλει η γυναίκα για να εξαφανίση και αυτά ακόμη τα ίχνη της φυσικής της πανοπλίας, ούτε η ευαισθησία, ούτε η χάρις, ούτε η κοκκεταρία, ούτε τα δάκρυα θα παύσουν ποτέ να την παρακολουθούν σε κάθε της κίνησιν και εκδήλωσιν. Και με την καρδίαν ευαίσθητον και την χάριν προβάλλουσαν έστω και διστακτικά με αξιώσεις προσοχής και την κοκετταρίαν θηρεύουσαν κομπλιμέντα, δικηγοριλίκι δεν γίνεται» (Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – Η δικηγόρος», *Ελ. Β.*, 15-7-1929).

¹¹⁴¹ Βλ. Έφη Αβδελά, *ό.π.*, σσ. 198-199.

εργασίας των γυναικών στη συνοχή της οικογένειας, όσο και τα προβλήματα που αποδίδονται στην “ιδιαιτέρη γυναικεία φύση”. Κάποτε το ερώτημα “εάν η εκτός του οίκου εργασία της γυναίκας είναι προτιμητέα από κοινωνικής απόψεως ή θα ήτο ωφελιμότερος ο περιορισμός αυτής εις την διοίκησιν του οίκου” τίθεται χωρίς να γίνεται αντικείμενο διαπραγμάτευσης. Άλλοτε οι προειδοποιήσεις είναι ρητές: οι εργάτριες αντιμετωπίζουν τον κίνδυνο διαφθοράς, ενώ οι υπάλληλοι απειλούνται με φυματίωση. Αν η φύση των γυναικών “ούσα ειρηνική” αιτιολογεί ως και το ύψος της αμοιβής τους, “λόγω των μικροτέρων απαιτήσεων των εις το ημερομίσθιον”, η ίδια αυτή φύση –τη φορά αυτή με την όψη της επιπολαιότητας και όχι της υπακοής– χρησιμοποιείται για να καταγγεληθούν οι γυναίκες που δεν εργάζονται για οικονομικούς λόγους, αλλά “προς ικανοποίησιν περιττών αναγκών”. Από τη φύση τους αδύναμες, οι γυναίκες πρέπει να προστατευθούν τόσο από τους εξωτερικούς κινδύνους όσο και από τον ίδιο τον εαυτό τους, ώστε να είναι σε θέση να επιτελέσουν τον πραγματικό προορισμό τους, να γίνουν δηλαδή υγιείς και αφοσιωμένες σύζυγοι και μητέρες. Σε αυτή την κοινωνικά κυρίαρχη ιδεολογική παραδοχή ως προς την ύπαρξη μιας ιδιαίτερης γυναικείας φύσης στηρίζεται εξάλλου όλη η επιχειρηματολογία για την προστασία της γυναικείας εργασίας, είτε διατυπώνεται από το κράτος είτε από εργατικά συνδικάτα ή ακόμη και από ορισμένες γυναικείες οργανώσεις¹¹⁴².

Οι σατιρογράφοι Μωραϊτίνης και Συναδινός δείχνουν να συμφωνούν, λοιπόν, περισσότερο με τις συντηρητικές απόψεις του Εθνικού Συμβουλίου των Ελληνίδων που υποστήριξε κατά τον Μεσοπόλεμο την εξελικτική ικανοποίηση των γυναικείων αιτημάτων και την ειδική, προσιδιάζουσα προς τη φύση και τον προορισμό της γυναίκας, προστασία των εργαζομένων γυναικών, αλλά και τη σταδιακή και αρχικά περιορισμένη παραχώρηση πολιτικών δικαιωμάτων στις γυναίκες, παρά με τις επαναστατικές ριζοσπαστικές απόψεις του Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας. Ο τελευταίος πρόβαλλε την άμεση γυναικεία χειραφέτηση και την απόρριψη της ειδικής προστασίας της γυναικείας εργασίας, αρνούμενος οποιαδήποτε διάκριση στηρίζεται στο φύλο¹¹⁴³. Παρόλη τη σάτιρα των Μωραϊτίνης και Συναδινού για τη σύγχρονη απελευθερωμένη και δυνατή “ανδρογυναίκα” που η μεσοπολεμική ελληνική κριτική βρίσκει διασκεδαστική, εντούτοις, υπάρχει και μια αρκετά σημαντική μερίδα της ελληνικής διανόησης που τη βρίσκει υπερβολική και άδικη. Έτσι, κάποιοι έλληνες μεσοπολεμικοί διανοούμενοι, όπως οι Φώτος Πολίτης, Ζαχαρίας Παπαντωνίου και Γ. Φτέρης, διαφωνούν με τις σατιρικές υπερβολές των δύο δραματογράφων. Προτιμούν περισσότερο την ανάπτυξη της γυναικείας “πάλης, δράσης, ελευθερίας, πρωτοβουλίας, υγείας, κίνησης, συναγωνισμού, σπορ και αμοιβαιότητας μέσα εις τας πλέον φοβεράς, τας πεπυρακτωμένας ανάγκας που εδημιούργησεν ο ανθρώπινος βίος”¹¹⁴⁴, παρά τη “σκουρομάχαιρα του αδερφού”¹¹⁴⁵ και την ασθενική ρομαντική αρσακειάδα που παραφυλούσε τον άρρενα κρυμμένη πίσω από τα πλεκτά κουρτινάκια του παραθύρου της¹¹⁴⁶.

¹¹⁴² Ο.π., σσ. 200-201.

¹¹⁴³ Βλ. Αγγέλικα Ψαρρά, ό.π., σ. 74 και Έφη Αβδελά, ό.π., σσ. 200-201.

¹¹⁴⁴ Βλ. Γ. Φτέρης, «Πρωινάι συνομιλία – Φεμινιστικά», *Ελ. Β.*, 4-10-1926.

¹¹⁴⁵ Βλ. Ζαχ. Παπαντωνίου, «Σχεδιάσματα – Ποιητάι της καταθευρούσης», *Ελ. Β.*, 28-11-1926.

¹¹⁴⁶ Ο Γ. Φτέρης το 1926 σχολιάζει τα εξής με αφορμή το *Μοντέρνο σπίτι* του Τ. Μωραϊτίνης, το οποίο στην τελευταία του σκηνή παρουσιάζει μια συγκινητική σκηνή της παλαιάς Αθήνας, με τις καντάδες της, τους αγνούς έρωτές της και τις ρομαντικές αθίδες της: «Ημπορείτε να νοσταλγήτε όσο θέλετε τη Μαργαρίτα με τα λυμένα μαλλιά, τη μουσταλευριά, τα ρομαντικά μυθιστορήματα, τα πατημένα λουλούδια και το φεγγάρι. Οπωσδήποτε, η γυναίκα που παίρνει από το λιμάνι της Νέας Υόρκης ένα υπερωκεάνειο, άφοβη και μονάχη, είναι μία προσωπικότης, όχι μόνον ασφαλέστερα σχεδιασμένη, αλλά

Συνεχίζοντας τη συζήτηση για τη σατιρική αντιμετώπιση των μεσοπολεμικών ηθών¹¹⁴⁷, παρατηρούμε, ότι μέσα στην παρούσα περίοδο του 1925-1931 ειδικά ο Τίμος Μωραϊτίνης προχωρά στη συγγραφή ενός διαφοροποιημένου είδους σάτιρας: της “φιλοσοφικής οικουμενικής λογοτεχνικής σάτιρας”. Εκτός, λοιπόν, από τη σάτιρα της γυναίκας και της χειραφέτησής της, ο δραματογράφος προχωρά στη συζήτηση σοβαρότερων και πολύ πιο γενικών θεμάτων που ναι μεν χαρακτηρίζονται από δόσεις σατιρικής εξωπραγματικής υπερβολής, αλλά παράλληλα διαθέτουν και μία δόση μελαγχολίας και νοσταλγίας για την παλιότερη, πιο ρομαντική αθηναϊκή ζωή¹¹⁴⁸. Ο *Άρχοντας του κόσμου* κι η *Αιωνία ζωή* αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της παρούσας περιόδου που πρόκειται να συνεχισθούν και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο με το *Πνεύμα του αιώνας* και τη σάτιρα *Αμπε σε ντε*.

Ο *Άρχοντας του κόσμου* παρουσιάζει τον Σατανά, μετενσαρκωμένο σε πάμπλουτο απατεώνα, που κατασκευάζει χημικά πολεμικά όπλα κι εμφανίζεται στη γη με διαθέσεις καταστροφής του ανθρώπινου είδους. Κατατροπώνεται, όμως, από τους θνητούς, αφού οι τελευταίοι αποδεικνύονται πολύ πιο διαβολικοί και κακοί απ’ τον ίδιο. Οι άνθρωποι, λοιπόν, ξεπερνούν κατά πολύ τις προσδοκίες του διαβόλου κι έτσι, αντί να κοροϊδέψει αυτός εκείνους, εξαπατούν οι κοινοί δόλιοι και διεφθαρμένοι θνητοί τον Σατανά. Η θνητή ηρωίδα που ερωτεύεται ο Σατανάς, φαίνεται αθώα, ενώ εκείνη αντίθετα αποδεικνύεται φιλοχρήματη, πονηρή και άπιστη. Ο ήρωας - διάβολος έρχεται σε επαφή με πολλούς και διάφορους απατεώνες της σύγχρονης ανθρώπινης κοινωνίας, οι οποίοι περιγράφονται απ’ τον Μωραϊτίνη. Όταν ο διάβολος καταστρέφει πια τη γη με τα χημικά του όπλα, τα μόνα συμβολικά πρόσωπα που επιβιώνουν, είναι ο Γιατρός, ο Φιλόσοφος, ο Ποιητής κι ο Δικηγόρος, αλλά ο διάβολος μέσω ενός κόλπου που αποδεικνύει την απληστία τους, τ’ αφανίζει επίσης. Τη στιγμή, όμως, που ο ήρωας θεωρεί, ότι τελείωσε η αποστολή του, πληροφορείται για την επιβίωση ενός ερωτευμένου ζευγαριού που συμβολίζει τη διαιώνιση του ανθρώπινου είδους.

Η *Αιωνία ζωή* πραγματεύεται το θέμα της αιώνιας νεότητας, το ελιξήριο της οποίας ανακαλύπτει ένας νεαρός γιατρός. Όταν, όμως, αυτό το ελιξήριο τελικά χορηγείται στους θνητούς που θα μπορούν πλέον να ζουν για 3.000 χρόνια και για πάντα νέοι, αρχίζουν τα προβλήματα. Ένα από τα πιο αστεία προβλήματα είναι, πως οι γέροι, επιστρέφοντας σε μικρές ηλικίες,

και ηθικότερα οργανωμένη και βαθύτερα χρήσιμη για τη ζωή, όπως την εδημιουργήσαμε. Ούτε η ποίηση δεν κινδυνεύει ποσώς. Απλούστατα συγχρονίζει τη φόρμα της, δηλαδή γίνεται ειλικρινεστέρα.» («Πρωινά συνομιλίες – Φεμινιστικά», *Ελ. Β.*, 4-10-1926). Τα ίδια περίπου πιστεύει και ο Ζαχ. Παπαντωνίου στο άρθρο του «Σχεδιάσματα – Ποιηταί της καθαρειούσης», ό.π. Τις θέσεις του Συναδινού στην κωμωδία *Η δις δικηγόρος* για τη γυναικεία εργασία δεν συμεριζείται ούτε ο Φώτος Πολίτης («Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η δεσποινίς δικηγόρος*», *Ελ. Β.*, 17-7-1929).

¹¹⁴⁷ Στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου βρίσκουμε και τον τίτλο της μονόπρακτης “τολμηρής σάτιρας” *Μοντέρνα θεότης των Αβδαλή* – Δ. Καρζή (1929, Θίασος Νέων), μόνο που δεν διαθέτουμε γι’ αυτή άλλες πληροφορίες. Βρίσκουμε, επίσης, τον τίτλο της ηθογραφικής σάτιρας του Γιώργου Σημηριώτη *Φρούτα εποχής* (1931, Λαϊκό Θέατρο Β. Ρώτα).

¹¹⁴⁸ Σχετικά με το στοιχείο της μελαγχολίας στη νέα δραματογραφική παραγωγή του Τ. Μωραϊτίνης, βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 332.

πρέπει να ξαναπάνε στο σχολείο ή στον στρατό. Τα πιο σοβαρά προβλήματα, όμως, που προκύπτουν, είναι ο υπερπληθυσμός της γης, η ανία μεταξύ των ανδρογύνων -καθώς η συζυγική πίστη δεν μπορεί να διαρκεί αιώνια- κι η μη προαγωγή της επιστήμης και γενικά της δημιουργικότητας. Όλοι οι άνθρωποι θεωρούν ατέλειωτο τον χρόνο μπροστά τους κι έτσι στο τέλος αρχίζουν να διακατέχονται από τον πόθο του θανάτου. Η σάτιρα τελειώνει με το ζύπνημα του νεαρού γιατρού που φανταζόταν την παραπάνω ιστορία στον ύπνο του. Η σάτιρα κατηγορείται από κάποιους κριτικούς, ότι αποτελεί αντιγραφή της γαλλικής κωμωδίας *Docteur miracle* των Robert de Flers - Francis de Croisset¹¹⁴⁹. Επιπλέον, προφανώς συμπτωματικά, έχει το ίδιο θέμα με το νέο δράμα του γνωστού τσέχου εξπρεσιονιστή δραματογράφου Karel Capek *Το μυστικόν της Ελένης Μακροπούλου* που παίζεται το 1930 στο Λονδίνο¹¹⁵⁰.

Από την παράθεση των υποθέσεων των παραπάνω κωμωδιών διαπιστώνουμε, ότι ο Τίμος Μωραϊτίνης αναπτύσσει σημαντικά τη σατιρογραφία του. Επιχειρεί ένα νέο είδος σάτιρας, συμβολικής, ευφάνταστης, οικουμενικής¹¹⁵¹, καθολικής, φιλοσοφικής¹¹⁵² και λογοτεχνικής, η οποία δεν απομονώνεται μόνο στον “κολασμό” ενός συγκεκριμένου ανθρώπινου τύπου, χαρακτήρα, φύλου ή επαγγέλματος, αλλ’ αντίθετα σ’ αυτόν ολόκληρου του ανθρώπινου γένους και των αδυναμιών του. Στην περίπτωση των δύο αυτών κωμωδιών ο πάντα δύσκολος και “γκρινιάρης” των ελλήνων κριτικών, Φώτος Πολίτης, συμφωνεί, πως η σάτιρα ξεφεύγει πια απ’ τη συνήθη επιθεωρησιακή μορφή, αποκτά συμβολισμούς και γερά στηριγμένη φιλοσοφική σκέψη. Χαρακτηρίζει, μάλιστα, τις δύο προαναφερθείσες σάτιρες του Μωραϊτίνη ως δύο από τα καλύτερα έργα της τελευταίας δεκαετίας στην εγχώρια δραματική παραγωγή¹¹⁵³. Βρίσκει, μάλιστα, ότι η *Αιωνία ζωή* αποτελεί σάτιρα συμπαθέστερη “από την ευρυτάτη ερμηνεία των νεολαμαρκανικών θεωριών, που ώθησε τον Μπέρναρ Σω να γράψει, απάνω στο ίδιο θέμα της μακροζωίας, την πενταλογία του *Πίσω στον Μαθουάλα*”¹¹⁵⁴.

Εκτός από κάποιες νέες ελληνικές κομεντί και κωμωδίες που σχολιάζουν κάποια σύγχρονα κοινωνικά φαινόμενα και για τις οποίες δεν έχουμε άλλες πληροφορίες, εκτός από τους τίτλους τους και κάποια περίληψη της υπόθεσής τους¹¹⁵⁵, κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο συναντάμε

¹¹⁴⁹ Βλ. «Περί ονου σκιάς – Ανακοινωθέν της εταιρείας των συγγραφέων», *Ελ. Β.*, 18-9-1929. Ο ίδιος, όμως, ο συγγραφέας διαμαρτύρεται γι’ αυτήν την κατηγορία, αναφέροντας, ότι το θέμα το είχε σκεφτεί από το 1902, όταν δημοσίευσε παρόμοιο διήγημα στην εφημερίδα *Αστραπή*, δηλαδή 27 ολόκληρα χρόνια πριν από τη συγγραφή του γαλλικού δράματος (βλ. Τ. Μωραϊτίνης, «Μία διασκεδαστική ιστορία» στην έκδοση της *Αιωνίας ζωής*, *Άπαντα* Τ. Μωραϊτίνης, τομ. Ε’, επιμ. Μαρία Τ. Μωραϊτίνης, Ελληνοαμερικανικό Επιμορφωτικό Ινστιτούτο, Αθήνα, 1971 (2), σσ. 281-282).

¹¹⁵⁰ Βλ. «*Το μυστικόν της Ελένης Μακροπούλου*», *Ελ. Β.*, 15-7-1930.

¹¹⁵¹ Ο Λέων Κουκούλας στην *Πρωία* της 17-9-1928 αποκαλεί τον *Άρχοντα του κόσμου* “οικουμενική σάτιρα” που αφορά όχι μόνο στους Έλληνες, αλλά σ’ όλον τον κόσμο (βλ. Τ. Μωραϊτίνης, *Ο άρχοντας του κόσμου*, *Άπαντα* Τ. Μωραϊτίνης, τομ. Β’, ό.π., σ. 416).

¹¹⁵² Ο Κώστας Οικονομίδης στο *Έθνος* της 16-9-1928 αποκαλεί τον *Άρχοντα του κόσμου* “φιλοσοφικοκοινωνική σάτιρα” (βλ. Τ. Μωραϊτίνης, *Ο άρχοντας του κόσμου*, *Άπαντα*, τομ. Β’, ό.π., σ. 416).

¹¹⁵³ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Ο άρχοντας του κόσμου*», *Ελ. Β.*, 18-9-1928 και «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Αιωνία ζωή*», *Ελ. Β.*, 9-9-1929.

¹¹⁵⁴ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Αιωνία ζωή*», *Ελ. Β.*, 9-9-1929.

¹¹⁵⁵ Π.χ. η κοινωνική κομεντί *Καϊμένη Ντορούλα* του Ντέμη Πεσνεκίδη (1926, Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση), *Όταν Φύγω* του Δημ. Συκόπουλου (1927, με πρωταγωνίστρια τη Μερόπη Ροζάν) σχετικά

και κάποιες νέες ελληνικές φάρσες ίντριγκας και περιπλοκών με κοινωνικά θέματα, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο ευρωπαϊκό κωμικό βουλεβάρτο. Οι φάρσες αυτές δεν εμμένουν στην ψυχολογική σκιαγράφηση των χαρακτήρων, παρουσιάζουν αναληθοφάνειες λόγω των απρόσμενων περιπλοκών τους, ενώ δεν επιδεικνύουν κάποια βαθειά κοινωνιολογική ανάλυση, παρότι σκιαγραφούν κάποια κοινωνικά δεινά. Στόχος τους, όπως και των αντίστοιχων ευρωπαϊκών φαρσών του βουλεβάρτου, είναι η απλή διασκέδαση του θεατή που παρακολουθεί τις ερωτικές υποθέσεις και τα οικονομικά σκάνδαλα των κοσμικών κυρίων και κυριών.

Κωμωδίες – φάρσες που ασχολούνται με εξωσυζυγικές σχέσεις και μοιχείες μέσα σε αστικό ή μεγαλοαστικό περιβάλλον και που περιλαμβάνουν φιγούρες ελαφρών κυρίων του καλού κόσμου που διαπράττουν διάφορα οικονομικά σκάνδαλα, είναι το “θεατρικό σκίτσο” των Π. Χορν – Δημ. Ευαγγελίδη *Ο κύριος πρόξενος* (1931, θίασος Νέων Καλλιτεχνών Δημ. Ιωαννόπουλου), το μονόπρακτο σε 2 εικόνες της Ειρήνης Νικολάκη – Βαρδουλάκη *Η φωνή του γκιώνη* (1931, Νέοι Καλλιτέχναι Δημ. Ιωαννόπουλου) και η 3πρακτη κωμωδία *Ο γιόκας μας* του Δημ. Ιωαννόπουλου¹¹⁵⁶ (1926, θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση). Μάλιστα, η τελευταία κωμωδία του Ιωαννόπουλου μοιάζει με τη μεταγενέστερη κωμωδία βουλεβάρτου του Noël Coward *Η κυρία μαρκησία επιστρέφει* που παρουσιάζεται στην αθηναϊκή σκηνή το 1929 απ’ την Κυβέλη. Μοιάζουν στο αρχικό τους θεματολογικό μοτίβο του νόθου γιού που διεκδικούν δύο πατέρες, οι οποίοι είχαν παλιά την ίδια ερωμένη.

Τα τεχνάσματα του γάμου και της δοκιμής του μέλλοντα γαμπρού περιγράφονται στη μονόπρακτη κωμωδία των Μιχάλη Αναστασίου – Βελισάριου Φρέρη *Οι αρραβώνες της Νάσης* (1930, Λαϊκό Θέατρο Βασιλή Ρώτα) που βραβεύεται στον Σαββίδειο δραματικό διαγωνισμό του 1930, καθώς και στην 3πρακτη κωμωδία του Δημ. Ιωαννόπουλου *Η Σάσα παντρεύεται* (1928, Ελληνική Κωμωδία Βασ. Αργυρόπουλου) που βραβεύεται στον Κοτοπούλειο δραματικό διαγωνισμό του 1929¹¹⁵⁷. Κωμωδία ίντριγκας κι ερωτικών περιπλοκών με μεταμφίεση άνδρα σε γυναίκα, προκειμένου να βρει δουλειά, είναι η 3πρακτη κωμωδία του Τίμου Μωραϊτίνη *Δακτυλογράφος*

με την κοινωνική ανισότητα του γάμου, *Αληθινή ιστορία* του Άγγελου Δρόσου (1929, θίασος Νέων) σχετικά με τη θεραπεία ενός φθισικού δημοσιογράφου μέσω μιας νέας επαναστατικής εφεύρεσης ενός έλληνα γιατρού, *Η κυρία κάνει σπορ* και *Η κυρία συνεδριάζει* του Κώστα Κροντηρά (1930 Λαϊκό Θέατρο Β. Ρώτα και 1930 Ελληνικό Ωδείο αντίστοιχα), *Οι προξενήτρες* της Ιωάννας Μπουκουβάλα – Αναγνώστου 1930, θίασος Ελένης Χαλκούση), κομεντί *Ντάμα σπαθί* του Χρ. Γιαννακόπουλου (1931, Λαϊκό Θέατρο Β. Ρώτα).

¹¹⁵⁶ Δημήτρης Ιωαννόπουλος, *Ο γιόκας μας*, δακτυλόγραφο αντίτυπο του Θ. Μ. Η συγκεκριμένη κωμωδία αποκαλείται από την ελληνική κριτική φάρσα (βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Σάσα παντρεύεται*», *Ελ. Β.*, 12-7-1928).

¹¹⁵⁷ Ο Φώτος Πολίτης την αποκαλεί φάρσα με μια ελαφριά κριτική της σύγχρονης ζωής των γυναικών και του άκριτου φεμινισμού («Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Σάσα παντρεύεται*», *Ελ. Β.*, 12-7-1928). Ο Άλκης Θρύλος προκειμένου για την κωμωδία *Η Σάσα παντρεύεται*, αλλά και για την κωμωδία *Ο γιόκας μας* του Δ. Ιωαννόπουλου, αναφέρει, ότι ακολουθούν στην εντέλεια τις συνταγές των γάλλων συγγραφέων του boulevard με “υπόθεση έξυπνη και κούφια, με γοργή δεμένη πλοκή, με τερπνό ευρηματικό διάλογο, αλλά και με μόνο προορισμό το υλικό κέρδος και τη βιομηχανική παραγωγή” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σσ. 199-200).

ζητεί θέσιν¹¹⁵⁸ (1925, Ελληνική Κωμωδία Βασίλη Αργυρόπουλου). Η μονόπρακτη φάρσα παρεξηγήσεων του Ντόλη Νίκβα *Όπου την παθαίνει ο κύριος υπαστυνόμος* (1929, Θίασος Νέων) μοιάζει στο θεματικό της μοτίβο με την κωμωδία του τέλους του 19^{ου} αιώνα του Georges Courteline *Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί που έχει παιχθεί επανειλημμένως στην αθηναϊκή σκηνή*¹¹⁵⁹.

Τέλος υπάρχουν και κάποιες κωμωδίες – φάρσες που παίζονται ως ακατάλληλες για δεσποινίδες και που παριστάνονται συνήθως είτε από μουσικοδραματικούς θιάσους, είτε από συνοικιακούς, όπως *Ο τορπιλισμός στα σκοτεινά* του Νικ. Κοπακάκη, *Ο πάτερ Ιγνάτιος*, *Της νύχτας τα κατώματα*, *Το λάστιχο της δεσποινίδος έσκασε*, *Αποκριάτικες αγάπες* και *Αν δε βαριέσαι σφύριζε* του Διον. Βενιέρη. Το 1926 ο συνοικιακός θίασος της Τασίας Κύρου παρουσιάζει μία νέα ακατάλληλη μονόπρακτη κωμωδία του Παντελή Χορν με ερωτικό θέμα και με τον τίτλο *Στη λάβρα του μεσημεριού*¹¹⁶⁰, η οποία περνάει εντελώς ασχολίαστη κι απαρατήρητη απ’ τον αθηναϊκό ημερήσιο τύπο, με μόνη την αναγγελία της “νέας φιλολογικής και εις άκρον ρεαλιστικής κωμωδίας”, καθώς και με την προειδοποίηση, ότι λόγω της ελευθεροστομίας της είναι ακατάλληλη για δίδες¹¹⁶¹. Το κείμενο της κωμωδίας δυστυχώς δεν σώζεται, έτσι ώστε να διαπιστώσουμε το μέγεθος και την ποιότητα αυτής της ελευθεροστομίας. Πάντως, εντύπωση μας κάνει το γεγονός, ότι ο δραματογράφος, για πρώτη φορά στα χρονικά της καριέρας του, παραδίδει έργο του για πρεμιέρα σε συνοικιακό θίασο. Βέβαια, η ηθογραφία του *Φιντανάκι* παίζεται και από συνοικιακούς θιάσους, αλλά όχι σε πρεμιέρα, την οποία αντίθετα πραγματοποιεί κεντρικός και γνωστός θίασος (Κυβέλης). Άλλο ένα έργο του Χορν, εκτός από την κωμωδία *Στη λάβρα του μεσημεριού*, που πρόκειται να δοθεί σε πρεμιέρα κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο από συνοικιακό θίασο νέων, είναι *Ο κύριος πρόξενος*. Πρόκειται να παρασταθεί το 1931 απ’ τον θίασο Νέων Καλλιτεχνών του Δ. Ιωαννόπουλου, ο οποίος, εντούτοις, λειτουργεί σε καλλιτεχνικές βάσεις.

γ. Ελληνικά πατριωτικά δράματα και άλλα ρεαλιστικά έργα με θέμα τις εθνικές περιπέτειες

Έχουμε ήδη αναφέρει, ότι από τη Μικρασιατική καταστροφή και μετά η δραματική παραγωγή των ιστορικών – πατριωτικών έργων έχει αρχίσει να κοπάζει, καθώς εκλείπει πια το ουσιαστικό κι αντικειμενικό

¹¹⁵⁸ Σχετικά με την ύπαρξη φαρσικών στοιχείων στη συγκεκριμένη κωμωδία, βλ. S., «Μία νέα κωμωδία», *Ελ. Β.*, 25-5-1925.

¹¹⁵⁹ Κατά την παρούσα περίοδο γράφονται κι άλλες ελληνικές φάρσες ίντριγκας και περιπλοκών, για τις οποίες, όμως, δεν γνωρίζουμε παρά μόνο τους τίτλους τους: η αθηναϊκή φάρσα *Αράπικος γάμος* των Ντόλη Νίκβα – Μιλτ. Λιδωρίκη (1927, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου), η αθηναϊκή φάρσα *Μις σοκολάτα* του Χρήστου Χαιρόπουλου (1929, Θίασος Νέων), *Η κυρά μαμμή* του Δημ. Γιαννουκάκη (1927, θίασος Μουσική Ηθογραφία Ελένης Πιέρρη – Ζάχου Θάνου), η αθηναϊκή φάρσα του Β. Πολίτη *Στη γκαρσονιέρα της Λολόττας* (1926, θίασος Αλέκου Γονίδη), η φάρσα *Αλλού τα κακαρίσματα* του Νικ. Κοπακάκη (1927, Ελληνική Κωμωδία Βασ. Αργυρόπουλου), η ηθογραφική κωμωδία *Παριζιάνικες αγάπες* του Μάνου Καρελλά (1929, Θίασος Νέων) και η φάρσα του Κ. Λαδόπουλου *Μαξ ο γόης* (1926, Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση).

¹¹⁶⁰ Η Έφη Βαφειάδη αναφέρει, ότι η συγκεκριμένη κωμωδία του Χορν δεν είναι εντελώς νέα, αφού συναντιέται στο ρεπερτόριο της Κυβέλης ήδη από τον Σεπτέμβριο του 1912, χωρίς τελικά να παρασταθεί (βλ. *Τα Θεατρικά* του Π. Χορν, τομ. Δ΄, ό.π., σσ. 128-129).

¹¹⁶¹ Ο.π., σ. 127.

έρεισμα –ο μεγαλοϊδεατισμός- για τη συγγραφή παρόμοιων έργων. Παρ’ όλα αυτά, συναντούμε και κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο κάποια ιστορικά – πατριωτικά δράματα που αναφέρονται όχι μόνο σε σχετικά πρόσφατα ιστορικά γεγονότα (Μικρασιατική καταστροφή, Βαλκανικοί πόλεμοι), αλλά και σε παλιότερα (επανάσταση του 1821).

Τα δράματα που αναφέρονται σε πρόσφατα ιστορικά γεγονότα, είναι το ηθογραφικό δράμα *Ισταμπολντά* του “Ιωνικού” (1931, Λαϊκό Θέατρο Βασίλη Ρώτα), το πατριωτικό δράμα¹¹⁶² *Φρόσω Νοταρά* του Αγγελου Σημηριώτη (1925, θίασος Αιμ. Βεάκη – Χρ. Νέζερ) και το δράμα σε 3 μέρη του Σωτήρη Σκίπη *Χριστός ανέστη* (1930, θίασος Ελένης Χαλκούση). Η *Ισταμπολντά* αναφέρεται στη ζωή των Ελλήνων της μεταπολεμικής Κωνσταντινούπολης. Η *Φρόσω Νοταρά* διαδραματίζεται στην Πόλη κι αναφέρεται στη σφαγή των Αρμενίων απ’ τους Τούρκους. Η ελληνίδα ηρωίδα του έργου, παντρεμένη με Τουρκοέλληνα, ονειρεύεται μαζί με τον έλληνα δημοσιογράφο εραστή της μία νέα ελληνική Πόλη. Το δράμα *Χριστός ανέστη* έχει να κάνει με τους Βαλκανικούς πολέμους. Το τελευταίο δράμα είχε πρωτοπαιχθεί το 1922 στην Αλεξάνδρεια από τον θίασο Αλέκου Γονίδη – Περικλή Γαβριηλίδη κι όταν τον ίδιο χρόνο επιχειρήθηκε να παρασταθεί και στην Αθήνα, απαγορεύθηκε απ’ τη λογοκρισία και την αστυνομία λόγω των αντιμιλιταριστικών ιδεών του¹¹⁶³. Ουσιαστικά, λοιπόν, αν και το έργο *Χριστός ανέστη* είναι παλιότερο του 1922, η πρεμιέρα του δίνεται το 1930. Καταδικάζει την πατριδοκαπηλεία, όπως και το δράμα αυτής της περιόδου του Δημ. Μπόγρη *Μπροστά στο γκρεμό*. Η μόνη τους διαφορά είναι, ότι ενώ το δράμα του Σκίπη αναφέρεται στους Βαλκανικούς πολέμους, το δράμα του Μπόγρη αναφέρεται στην κατοπινή Μικρασιατική εκστρατεία.

Τα υπόλοιπα ελληνικά πατριωτικά δράματα της παρούσας περιόδου αναφέρονται σε παλιότερες εθνικές ιστορικές σελίδες, στην επανάσταση του ’21 και στην περίοδο της τουρκοκρατίας. Έτσι, το μονόπρακτο δράμα ή η “δραματική σκηνή απ’ την ηρωική πολιορκία” του Βασίλη Ρώτα *Να ζη το Μεσολόγγι* παίζεται το 1930 για τον εορτασμό των 100 χρόνων απ’ την εθνική απελευθέρωση, σε οργάνωση του Παν/μίου Αθηνών. Το 3πρακτο έμμετρο ηπειρώτικο δράμα με πρόλογο πάλι του Σωτήρη Σκίπη *Κυρά Φροσύνη* (1929, Κυβέλη) είναι γραμμένο με βάση άγνωστες ιστορικές πηγές και παλιές περιγραφές άγγλων και γάλλων περιηγητών για την Ήπειρο κατά την εποχή του Αλή πασά¹¹⁶⁴.

Αν και τα περισσότερα από τα παραπάνω δράματα περιέχουν τον παρωχημένο ρομαντικό πατριωτισμό των παλαιότερων ιστορικών – πατριωτικών έργων του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα που τα ζημιώνει αισθητικά, σύμφωνα με τη γνώμη της κριτικής¹¹⁶⁵, εντούτοις, κρίνεται, πως “η

¹¹⁶² Σχετικά με το πατριωτικό του αίσθημα, βλ. “S”, «*Φρόσω Νοταρά*», *Ελ. Β.*, 17-6-1925.

¹¹⁶³ Βλ. τον πρόλογο του Σωτήρη Σκίπη με τίτλο «*Δύο λόγια*» στην έκδοση του δράματός του *Χριστός ανέστη*, έκδοση περ. *Ακρίτας*, χ.χ., σσ. 7-8. Σχετικά με το θέμα της λογοκρισίας στο συγκεκριμένο δράμα, βλ., επίσης, τα δημοσιεύματα του *Ελ. Β.* της 19-7-1922 και 2-8-1922.

¹¹⁶⁴ Βλ. τα δημοσιεύματα του *Ελ. Β.*, 22-5-1929 και 20-8-1929.

¹¹⁶⁵ Βλ. π.χ. την κριτική του Φώτου Πολίτη για την *Κυρά Φροσύνη* του Σ. Σκίπη που έχει αντιγράψει όλον τον υπερβολικό, αφελή, αναχρονιστικό, ρητορικό, ρομαντικό υπερπατριωτισμό του πρωτοτύπου της, δηλαδή του ομώνυμου ποιητικού έπους του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη του 19^{ου} αιώνα, απ’ το οποίο επηρεάστηκε ο δραματογράφος («*Εντυπώσεις και κρίσεις – Η Κυρά Φροσύνη*», *Ελ. Β.* 29-8-1929).

δραματοποίηση ιστορικών θεμάτων, παρμένων από την εποχήν της τουρκοκρατίας ή της επανάστασεως, θα μπορούσε να σοβαρέψη κάπως το ξεπεσμένο θέατρό μας. Όχι μόνο γιατί τα θέματα αυτά, ιστορικά βεβαιωμένα, παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, όπως κάθε σημαντική πράξη που την διατηρεί η παράδοση, αλλά και γιατί οι συγγραφείς θα πάσχιζαν τότε να φωτίσουν από πολλές μεριές τη νεοελληνική ζωή, καθώς θα ήσαν υποχρεωμένοι να ζωογονούν ήρωες ή ηρωίδες που καθέννας μας τους ξέρει και που μίλησαν ή μιλούν ζωηρά πάντα στην ψυχή μας”¹¹⁶⁶. Παρατηρούμε, ότι ναι μεν η πατριωτική ρητορεία και η ρομαντική μεγαλοστομία αποτελούν παρωχημένα πλέον προσόντα για ένα σύγχρονο ιστορικό – πατριωτικό δράμα, αλλ’ εντούτοις δεν κατακρίνεται η ίδια η πατριωτική θεματολογία κι ο ιστορικός θεματικός πυρήνας των ελληνικών δραμάτων. Τα τελευταία στοιχεία αρύονται από το κλίμα του πανταχού παρόντος πνευματικού εθνισμού που ισχύει ακόμη και μετά τον αντικειμενικό θάνατο της Μεγάλης Ιδέας και τη Μικρασιατική καταστροφή. Έτσι, κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο, όπου στην ελληνική λογοτεχνία κυριαρχεί η “γενιά του ’30”, το ελληνικό ιστορικό δράμα θα χάσει τον φανερό πατριδολατρικό ρητορικό χαρακτήρα του, τον πατριωτικό αισθηματολογικό ρομαντισμό του, διατηρώντας, εντούτοις, με έμμεσο τρόπο το κυρίαρχο κλίμα του πνευματικού εθνισμού και τα θέματα που είναι παρμένα από τη βυζαντινή ή την πιο πρόσφατη ελληνική ιστορία. Έτσι, όπως θα δούμε και παρακάτω, ο κύριος εκπρόσωπος της παραπάνω τάσης, ο Άγγελος Τερζάκης, θα εμφανίσει νέα δράματα που πρόκειται να διατηρήσουν την ιστορική θεματολογία, παραπέμποντας στον έμμεσο, ιδεοκρατικό πλέον, εθνισμό. Παρ’ όλα αυτά, ο συγγραφέας τους θα τα τοποθετήσει σε νεοτερριστικό εκσυγχρονισμένο δραματογραφικό καλούπι.

Τέλος, κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο συναντούμε και δύο δράματα, για τα οποία δεν διαθέτουμε καμία πληροφορία και που μόνο μέσω των τίτλων τους παραπέμπουν πιθανόν σε ιστορική πατριωτική θεματολογία: το μονόπρακτο δράμα *Κάτι κοινό από τον πόλεμο* του Ρένου Έλληνα (προφανές ψευδώνυμο άγνωστου δραματογράφου) και το δράμα *Στα χαρακώματα* του Απ. Δρόσου. Παριστάνονται από το Λαϊκό Θέατρο του Β. Ρώτα το 1930 και το 1931 αντίστοιχα.

Σχετικά με την ατεχνία του πατριωτικού δράματος του Σημηριώτη *Φρόσω Νοταρά* που κρίνεται, πως θά’ ταν καλύτερα να περιείχε λιγότερο πατριωτισμό και περισσότερη δραματική αρτιότητα, βλ. S., «*Φρόσω Νοταρά*», *Ελ. Β.*, 17-6-1925.

¹¹⁶⁶ Βλ. Φώτος Πολίτης, ό.π.

2. ΕΡΓΑ ΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΥ – ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

α. Ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο

Το ευρωπαϊκό δραματικό βουλεβάρτο ασχολείται, όπως ήδη γνωρίζουμε, με αισθηματικές ερωτικές υποθέσεις που, εκτός της περιγραφής του σύγχρονου κοινωνικού πλαισίου και των ανθρώπινων κοινωνικών σχέσεων, προσπαθούν με αρκετά συμβατικό τρόπο και με τη συνταγή του “καλοφτιαγμένου έργου” να εκθέσουν, επίσης, την αισθηματική ζωή των ηρώων. Κάποια χαρακτηριστικά δείγματα αυτής της τάσης που εμφανίζονται στην αθηναϊκή σκηνή της παρούσας περιόδου, είναι: το 4πρακτο δράμα *Ο πειρασμός* (*La tentation*) του Charles Méré (1925, Κοτοπούλη), το 4πρακτο δράμα *Το καρναβάλι του έρωτα* (*Le carnaval de l' amour*) του ίδιου (1928, θίασος Άγγελου Αμηνά), το 4πρακτο *Ο Φασουλέτος* (*Poliche ή La marionette*) του Henri Bataille (1925, θίασος Αιμ. Βεάκη – Χρ. Νέζερ), η 3πρακτη *Στοργή* (*La tendresse*) του ίδιου (1925, Κοτοπούλη). Είναι, επίσης, η αισθηματική κομεντί της Κλωντ Νταζίλ *Θα μ' αγαπήσεις* (1927, θίασος Α. Αμηνά), η 3πρακτη κομεντί *Ο τετραπέρατος* (*Dans sa candeur naïve*) του Jacques Deval (1926, Κοτοπούλη), η 3πρακτη ρομαντική κωμωδία με πρόλογο του Kurt Goetz *Ο ψεύτης και η καλόγρια* (*Der Lügner und die Nonne*) (1930, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου), η 3πρακτη αισθηματική κομεντί *Πρωί, μεσημέρι, βράδυ* (*L' alba, il giorno e la notte*) του Dario Niccodemi (1925, Θέατρον Τέχνης Σπύρου Μελά), η 5πρακτη κομεντί *Φθινοπωρινά βιολιά* του ρώσου Ηλία Σουργκουτσώφ¹¹⁶⁷ (1929, Κυβέλη), το μονόπρακτο δράμα *Τα περασμένα* του Jacques Normand (1926, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου σε σκηνοθεσία Π. Καλογερίκου) και το 3πρακτο αισθηματικό δράμα με πρόλογο κι επίλογο *Ρομάντσο* (*Romance*) του Edward Sheldon (1926, Κυβέλη). Τέλος, είναι η 4πρακτη κομεντί *Χρυσό μου* (*Chéri*) του Léopold Marchand (1928, Κυβέλη) που προέρχεται απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα της Colette, το οποίο διασκευάζει η ίδια για το θέατρο μαζί με τον Marchand κι η 3πρακτη αισθηματική κομεντί σε 4 εικόνες της Louisa Florence Barclay *Όταν οι γυναίκες αγαπούν*¹¹⁶⁸ (1926, Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση) που προέρχεται απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα της αγγλίδας συγγραφέως, το οποίο η ίδια διασκευάζει για το θέατρο.

Παρότι σε όλα τα παραπάνω δράματα υπάρχει ψυχολογική διαγραφή των ερωτευμένων κι ανάλυση του ερωτικού αισθήματος γενικότερα, ο μελοδραματισμός, η υποτονική μελαγχολία, οι λυρικές εξάρσεις, οι παθητικές και συγκινητικές αισθηματολογίες κατακρίνονται πολύ απ' την ελληνική κριτική της εποχής¹¹⁶⁹, αλλά αρέσουν στο αθηναϊκό κοινό. Κριτική

¹¹⁶⁷ Ηλία Σουργκουτσώφ, *Φθινοπωρινά βιολιά*, μτφρ. Αθηνά Σαραντίδη, δακτυλόγραφο αντίτυπο Θ. Μ.

¹¹⁶⁸ Florence Louise Barclay, *Όταν οι γυναίκες αγαπούν*, μτφρ. Κατερίνα Ανδρεάδη, δακτυλόγραφο αντίτυπο του Θ. Μ.

¹¹⁶⁹ Ο *Πειρασμός* π.χ. του Μéré χαρακτηρίζεται ψεύτικο, ασυνάρτητο μελόδραμα της παλαιάς σχολής (βλ. Σ., *Ο Πειρασμός*, *Ελ. Β.*, 29-5-1925). Ο Φώτος Πολίτης στην περίπτωση του *Χρυσού μου* των Marchand – Colette μιλά για διεστραμμένη ψυχολογία των ηρώων («Εντυπώσεις και κρίσεις – *Το χρυσό μου*», *Ελ. Β.*, 10-5-1928). Η υπόθεση του *Ψεύτη και της καλόγριας* του Kurt Goetz κρίνεται ως

του 1925 για τον *Φασουλέτο* του Bataille αναφέρει τα εξής λόγια που συνοψίζουν τη γνώμη της ελληνικής διανόησης της εποχής για τέτοιου είδους δράματα:

«Το δράμα είνε χαρακτηριστικώτατα προπολεμικόν, γραμμένον την εποχήν που ο Μπατάιγ εξέδιδε λυρικός συλλογός και έγραφε στίχους μελαγχολικούς σύμφωνα με την μόδαν του καιρού εκείνου. Τότε υφίστατο ακόμη εις τα γαλλικά γράμματα αρκετά ζωηρά η επίδρασις του νεορομαντικού πνεύματος των Σκανδιναυών συγγραφέων, οι οποίοι αρέσκονται ιδιαιτέρως εις τους ασθενικούς ανδρικούς τύπους, τους γεμάτους τρυφερότητα δια την γυναίκα που αγαπούν, αλλ' εστερημένους τελείως ανδρικής ορμής. Μερικοί από τους τύπους αυτούς ήσαν ικανοί να περάσουν όλην των την ζωήν δίπλα εις μίαν γυναίκα και ενώ λυώνουν από έρωτα δι' αυτήν, να μην τολμήσουν ποτέ να της ειπούν ότι την αγαπούν, να μη διακινδυνεύσουν ποτέ ούτε τον ελαφρότερον υπαινιγμόν δια το αίσθημά των. Η καρδιά των ξεχειλίζει από τρυφερότητα, αλλ' από τα νεύρα των λείπει η ορμή. Η ενέργεια, η χαρά της επιτυχίας, η απόλαυσις της κατακτήσεως δεν υπήρχαν καθόλου εις το πνεύμα των. Οι τύποι της εποχής εκείνης ήσαν βέβαια πολύ συμπαθητικοί. Αλλ' ήσαν συγχρόνως και αξιολύπητοι. Από τότε όμως επέρασεν αρκετός καιρός, εμεσολάβησεν ο πόλεμος, αι διαθέσεις μας ήλλαξαν τελείως, οι άνδρες δεν ευρίσκουν καιρόν να χάνουν εις αισθηματικές μελαγχολίας και αι γυναίκες δεν συμπαθούν πλέον καθόλου τους ασθενικούς χαρακτήρας. Φαίνονται τώρα τόσον παλαιά, τόσον ξεχασμένα τα νεορομαντικά έργα της εποχής εκείνης, τόσον απίθανα και αδικαιολόγητα, και παιδαριώδη ακόμη αν θέλετε, ώστε νομίζει κανείς ότι αναδίδουν κάποιον αέρα μούχλας. Ύστερα από το διάβασμα ενός έργου του 1900 ή την παράστασιν ενός παρομοίου δραματικού έργου αισθάνεσθε τώρα την ανάγκην ν' ανοίξετε διάπλατα τα παράθυρά σας και ν' αναπνεύσετε δροσερόν αέρα με όλην την δύναμιν του στήθους σας»¹¹⁷⁰.

Παρόλη, βέβαια, τη γνώμη της ελληνικής κριτικής και διανόησης για τα αισθηματικά λυρικά δράματα του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, το ίδιο το αθηναϊκό κοινό του Μεσοπολέμου δείχνει να τα προτιμά, όπως σημειώσαμε και παραπάνω. Έτσι, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του *Ρομάντσου* του αμερικάνου Sheldon, έργου “οπωσδήποτε συγχρονισμένου πάθους και ισχυρών συγκινήσεων”, το οποίο συμπληρώνει στα “Διονύσια” πάνω από εβδομήντα παραστάσεις¹¹⁷¹. Αφορά στον αποτυχημένο, ανέφικτο κι ανολοκλήρωτο ρομαντικό έρωτα ενός νεαρού ιερωμένου με μια ιταλίδα τραγουδίστρια όπερας. Το συγκεκριμένο δράμα αποτελεί μια ρετουσαρισμένη νεότερη εκδοχή της *Κυρίας με τας καμελίαις* μέσα σε αγγλοσαξωνικό πλαίσιο και με την τεχνοτροπία του Charles Dickens¹¹⁷². Παρά την παλαιού τύπου έμπνευση και τεχνοτροπία του¹¹⁷³, αγαπάται από το ελληνικό μεσοπολεμικό κοινό.

ακατανόητη (βλ. μ. ρ., «Το πάθημα», *Ελ. Β.*, 23-10-1930). Οι “ψεύτικοι και φθινοί ρομαντισμοί” των *Φθινοπωρινών βιολιών* του Σουργκουτσόφ τονίζονται από τον Φώτο Πολίτη. Ο κριτικός δεν αρνείται, εντούτοις, την ψυχολογική παρατήρηση και την ευαισθησία των ηρώων του ρώσου συγγραφέα που προτιμά από τα αντίστοιχα ρομαντικά αισθηματολογικά έργα της παρισινής δραματικής παραγωγής («Έντυπώσεις και κρίσεις – *Τα φθινοπωρινά βιολιά*», *Ελ. Β.*, 6-2-1929). Το δράμα *Όταν οι γυναίκες αγαπούν* της Barclay χαρακτηρίζεται ως ρομαντική κομεντί με αισθηματικές περιπέτειες παλαιότερης βιομηχανικής συγκίνησης (Ο θεατής, «Θίασος Οι Νέοι», *Ελ. Β.*, 9-5-1926).

¹¹⁷⁰ Βλ. S., «Ο Φασουλέτος», *Ελ. Β.*, 4-6-1925.

¹¹⁷¹ Βλ. μ. ρ., «Κοινόν και θέατρον», *Ελ. Β.*, 2-11-1926.

¹¹⁷² Βλ. την άποψη του Κώστα Οικονομίδη στην εφημερίδα *Έθνος*, αναδημοσιευμένη στον πρόλογο της έκδοσης του δράματος *Ρομάντσο*, του Edward Sheldon, Θεατρικόν παράρτημα του *Φαντάζιο*, Αθήνα, 1927.

¹¹⁷³ Σχετικά με την υπερβολική συγκινησιακή φόρτιση του συγκεκριμένου δράματος του Sheldon και με τη μεγαλοποίηση του ερωτικού συναισθήματος που φέρνει δάκρυα στα μάτια των θεατών, ακόμη κι όταν πρωτοπαίζεται το 1913 στο αμερικάνικο θέατρο Maxine Elliott, βλ. Loney, ό.π., σσ. 66, 75.

Η ελληνική διανόηση του Μεσοπολέμου τιμά μόνο τον γενάρχη του ερωτικού ψυχολογικού δράματος, τον Georges de Porto-Riche που πεθαίνει το 1930. Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο παίζονται από τους αθηναϊκούς θιάσους αρκετά δράματά του τού τέλους του 19^{ου} αιώνα – αρχών 20ού που δεν έχουν ξαναπαιχθεί στην ελληνική σκηνή. Αυτά είναι το 4πρακτο *Περασμένα* (*Le passé*) το 1925 απ' το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά, το 5πρακτο *Ο γερασμένος άνδρας* (*Le vieil homme*) το 1926 απ' τον Θίασο Νέων της Ελένης Χαλκούση και η *Καρδιά δεν γερνά* το 1931 απ' τον θίασο Αιμ. Βεάκη – Αλέκου Γονίδη. Επαναλαμβάνεται κι η 3πρακτη *Ερωτευμένη* (*L' amoureuse*) απ' τον συνοικιακό θίασο του Ηλία Βεργόπουλου που έχει παρασταθεί και κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία, αλλά και παλαιότερα (1911) απ' την Κοτοπούλη.

Ο Porto-Riche θεωρείται πλέον καταξιωμένος συγγραφέας στο ευρωπαϊκό θέατρο και αποτιμάται για την ψυχολογική διαγραφή του άνδρα - κατακτητή και της ερωτευμένης γυναίκας, πρόσωπα που έχει πλέον καταστήσει αναλλοίωτα σύμβολα μέσω των δραμάτων του¹¹⁷⁴. Παραβάλλεται με τον Racine, ενώ ο ίδιος ο δραματογράφος, μάλιστα, συνήθιζε να λέει, ότι “ο πατέρας του νεότερου γαλλικού θεάτρου είμαι εγώ, ο παπούς είναι ο Ρακίνας”¹¹⁷⁵. Θεωρείται από την ευρωπαϊκή κι ελληνική μεσοπολεμική διανόηση ο “μαιτρ του δράματος του έρωτα”, ο “ανατόμος της ανθρωπίνης ψυχής”, με έργα σε κλασική γραμμή γεμάτα “πάθος, τρυφερότητα, ψυχολογία, βαθύτητα σκέψεως και πλούτο ιδεών”, παρότι ανήκουν σε παλαιότερη εποχή¹¹⁷⁶. Είναι ο συγγραφέας που δημιούργησε μια θεατρική σχολή, την

Επιπλέον, σχετικά με τα ξεθωριασμένα συμβατικά θεατρικά αισθηματολογικά κλισέ του, αλλά και σχετικά με την τεχνική αρτιότητά του, βλ. Thomas H. Dickinson, ό.π., σσ. 158, 167-168, 171-172 και Alan Downer, ό.π., σσ. 22-26.

¹¹⁷⁴ «Ο Ρακίνας διακρίνεται δια την τελείαν απόδοσιν του ερωτικού πάθους και παρουσιάζει τας ερωτευμένας ηρωίδας του με τόλμην και με αλήθειαν. Αυτά κατά την σύγχρονον κριτικήν είναι ακριβώς τα προσόντα και του κ. Πορτορίς, ο οποίος κατορθώνει να εμψυχώνη τα πρόσωπα των έργων του με πνοήν αληθινού πάθους. [...] Λέγουν δια το έργον του Πορτορίς ότι αποτελείται όλον από δύο συμβολικούς τύπους, από τον αιώνιον τύπον του κατακτητού και τον αναλλοίωτον τύπον της ερωτευμένης γυναίκας, δια την οποίαν η αληθινή έκφρασις του πάθους αποτελείται μόνον από την υποταγήν και την θυσίαν. Ξεύρει καλά τους άνδρες και της γυναίκες ο κ. Πορτορίς, έχει μελετήσει πολύ τας σχέσεις των και έχει πειραματισθή ο ίδιος, Δον Ζουάν παροιμιώδης καθώς είναι καθ' όλην την ζωήν του. Και ακριβώς όπως ο Σταντάλ, έχει αφιερωθή εις το επάγγελμα “του παρατηρητού της ανθρωπίνης καρδιάς”. Είναι ο μέγας ποιητής ο οποίος ηξεύρει να ζωντανεύη τα πρόσωπα των έργων του και να τα περιβάλλη με ατμόσφαιραν ζωής και αλήθειας.» (βλ. Ser, «*Τα περασμένα*», Ελ. Β., 27-9-1925).

¹¹⁷⁵ Βλ. Ser, ό.π.

¹¹⁷⁶ Βλ. Β. Ηλ., «Φυσιογνωμίας που εκλείπουν – Γεώργιος Πορτορίς», Ελ. Β., 6-9-1930. Ο κριτικός στο ίδιο άρθρο αναφέρεται στη μεγάλη δημοτικότητα των έργων του συγγραφέα που, αν και θεωρούνταν διαχρονικά κατά τον Μεσοπόλεμο, εντούτοις, με το πέρασμα των χρόνων ξεχάστηκαν εντελώς, όπως κι ο ίδιος ο συγγραφέας τους: «Απόμαχος από τινων ετών ησχολείτο εις την μελέτην. Το θέατρον είχε στερηθή την νέαν συνεργασίαν του. Αλλά τα έργα του δεν έπαυσαν να συγκινούν και να παίζονται με την παληά των θριαμβευτικήν επιτυχίαν. Μέσα εις το σύγχρονον μοντερνιστικό πνεύμα του μεταπολεμικού θεάτρου ο Πορτορίς δεν εξηφανίσθη. Διότι το έργον του, άσχετα με τον παλαιόν του θεατρικόν τύπον, άσχετα με τους εκτενείς ίσως διαλόγους, είχε μίαν σφραγίδα δυσκόλως εξαλειφομένην. Είχε την σφραγίδα του μεγάλου ποιητού, του μεγάλου δραματοουργού και του μεγάλου στυλίστα. Ο Πορτορίς, τραγουδιστής του έρωτος, ο Πορτορίς ανατόμος της ανθρωπίνης ψυχής, υπήρξε ένας από τους ολίγους στυλίστας της εποχής του. [...] Άριστος μεταξύ των άριστων ο αποθανόν μαιτρ. Αριστοτέχνης ποιητής, λογοτέχνης και δραματοουργός με αίσθημα, με πάθος και με βαθειάν σκέψιν».

οποία ακολούθησε αμέσως μετά κι ο Paul Géraudy με το δικό του “Théâtre bleu”¹¹⁷⁷.

β. Το χρόνιο αίτημα δημιουργίας ελληνικού ψυχολογικού έργου

Ήδη από την προγενέστερη επταετία το ζητούμενο της εγχώριας μεσοπολεμικής δραματολογίας είναι η δημιουργία του ψυχογραφικού δράματος που σε τελική ανάλυση αποτελεί το απόλυτο σημείο κατανόησης κι αφομοίωσης του ρεαλιστικού δράματος, την ουσία του και τη δικαίωσή του. Οι έλληνες δραματογράφοι, έτσι κι αλλιώς, περιλαμβάνουν ψυχογραφικά στοιχεία, άλλοτε λιγότερα κι άλλοτε περισσότερα, σε διάφορα δείγματα δραματικής γραφής που παράγουν, όπως στις ηθογραφίες, στα κοινωνικά δράματα, στις σάτιρές τους, στις κομεντί τους, στα “δράματα ιδεών” τους και ούτω καθεξής. Τα εν λόγω ψυχογραφικά στοιχεία είναι, όμως, αρκετά διάσπαρτα και καλύπτονται συνήθως απ’ τους πρωταρχικά ηθογραφικούς ή κοινωνικούς στόχους των δραματοποιών. Έτσι, λίγα είναι εκείνα τα ελληνικά δράματα που έχουν ως δεσπόζοντα κι αποκλειστικό τους στόχο τη συνεπή, ουσιαστική κι αληθοφανή ψυχογραφική σκιαγράφηση των ηρώων, την κατάβαση και προσήλωση στις μύχιες σκέψεις τους, την παρακολούθηση των συναισθημάτων τους που αιτιολογούν και τα εσώτερα κίνητρα των πράξεών τους. Κατά την παρούσα περίοδο συναντούμε λιγοστά δείγματα ουσιαστικού δραματικού ψυχογραφικού σχεδιασμού, ενώ πολλά απ’ αυτά επικεντρώνονται στην περιγραφή του αισθηματικού ερωτικού συναισθήματος, όπως ακριβώς γίνεται με τα έργα του ευρωπαϊκού δραματικού βουλεβάρτου.

Η 3πρακτη κωμωδία του Παντ. Χορν *Μελτεμάκι* (1927, Κυβέλη), το 3πρακτο δραματικό ζακυνθινό ειδύλλιο σε 4 εικόνες του Γρ. Ξενοπούλου *Αναδυομένη* (1926, Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση) είναι δύο έργα που ασχολούνται με τη σκιαγράφηση του ερωτικού συναισθήματος και την επίδρασή του στην ανθρώπινη ψυχολογία. Το *Μελτεμάκι* του Χορν σχεδιάζεται αρχικά ως διήγημα με τίτλο “Το κυματάκι” και δημοσιεύεται στην *Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος* το 1927. Γίνεται θεατρικό τον ίδιο χρόνο κι αναγγέλλεται αρχικά στον ημερήσιο τύπο με τον τίτλο *Έρωτς και πείνα*, αλλάζοντας ξανά τον τίτλο του σε *Μελτεμάκι* κατά την παράσταση του θιάσου Κυβέλης¹¹⁷⁸. Το κύριο θεματικό μοτίβο της κωμωδίας είναι η αρχή της γέννησης του ερωτικού συναισθήματος μεταξύ μιας ανήλικης μαθήτριας του γαλλικού παρθενγωγείου και του μεσήλικα παντρεμένου θείου της, απόστρατου αξιωματικού του ναυτικού, μέσα σ’ ένα ειδυλλιακό νησιώτικο πλαίσιο. Το ερωτικό αυτό συναίσθημα ξαναδίνει νόημα στη ζωή του βαριεστημένου απόστρατου αξιωματικού, ενώ προσφέρει την ευκαιρία στην ανήλικη ν’ ανακαλύψει το σταδιακό ωρίμασμά της ως γυναίκα. Το έργο είναι μία ανάλαφρη ευχάριστη κομεντί με αρκετά κωμικά στοιχεία που επικεντρώνονται στη λαιμαργία του απόστρατου αξιωματικού και της

¹¹⁷⁷ Βλ. τη συνέντευξη του Βασίλη Ηλιάδη με τον Géraudy (Β. Ηλ., «Ολίγα λεπτά με τον Ζεραλδύ», *Ελ. Β.*, 28-5-1930). Ο γάλλος δραματογράφος το 1930 δίνει διαλέξεις στην Αθήνα για το Théâtre bleu (βλ. «Ο Πωλ Ζεραλδύ», *Ελ. Β.*, 22-5-1930).

¹¹⁷⁸ Βλ. την Εισαγωγή της Έφης Βαφειάδη στην έκδοση του δράματος *Μελτεμάκι* του Π. Χορν, *Τα Θεατρικά*, τομ. Δ΄, ό.π., σ. 279.

συζύγου του. Διαθέτει, όμως, παράλληλα και ελαφριά μελαγχολική ατμόσφαιρα¹¹⁷⁹ που προκύπτει απ' το ανέφικτο της ολοκλήρωσης του φλερτ μεταξύ των δύο κεντρικών ηρώων, τον χωρισμό τους, και τον παρά λίγο χωρισμό του παντρεμένου ζευγαριού των θείων. Οι τελευταίοι μένουν στο τέλος μαζί, καθώς τους ενώνει ο συνδετικός κρίκος της λαιμαργίας και της καλοπέρασης. Το έργο αποτελεί, λοιπόν, μία απόπειρα συγγραφής ανάλαφρης αισθηματικής κομεντί στα χνάρια των αντίστοιχων γαλλικών του βουλεβάρτου, όπως διαπιστώνουμε οι ίδιοι κι όπως αναφέρει κι η ελληνική κριτική της εποχής¹¹⁸⁰.

Ο στόχος του ίδιου του Χορν είναι η ευθυγράμμιση του νεοελληνικού θεάτρου με το ελαφρύ εμπορικό ευρωπαϊκό θέατρο. Όπως ομολογεί ο ίδιος λίγα χρόνια αργότερα, το 1931, το έργο αυτό αποτελεί την προσπάθειά του να ξεφύγει από κάθε ακαλλιέργητη πρωτόγονη εκδήλωση και να δώσει στο ρωμέικο θέατρο κάτι με χάρη και πολιτισμό. Αναγνωρίζει, όμως, παράλληλα, ότι η συγκεκριμένη κωμωδία δεν είναι εκείνο το δυνατό έργο που ονειρευόταν αρχικά να συγγράψει¹¹⁸¹. Ο δραματογράφος μέσω ενός είδους απολογίας συνεχίζει τις δηλώσεις του περί συγγραφής άρτιου, μεν, δράματος από άποψης τεχνικής, αλλά, ελαφρού από άποψης θεματογραφικού περιεχομένου. Τις απόψεις αυτές τις στηρίζει στον αντι-ηρωισμό της σύγχρονης εποχής, η οποία αδυνατεί να εμπνεύσει και να γεννήσει στους δραματογράφους τα μεγάλα έργα και τους μεγάλους δραματικούς ήρωες¹¹⁸². Η απολογία αυτή του Χορν δίνεται ως απάντηση στον κριτικό Φώτο Πολίτη, με τον οποίο έχει ανοίξει μια αρκετά μακρυνά διένεξη μέσα από τις στήλες του ημερήσιου τύπου. Ο τελευταίος υποστηρίζει, πως ο Χορν “άραξε στ’ απάνεμα λιμανάκια της ρηχής κωμωδιογραφίας”, ενώ αντίθετα στην αρχή της συγγραφικής του καριέρας με το *Ανεχτίμητο* και τους *Πετροχάρηδες* “είχε ξεκινήσει για τ’ ανοιχτά πελάγη της ποιήσεως”¹¹⁸³. Έτσι, ο αυστηρός έλληνας κριτικός αποκρούει τις απόψεις του έλληνα δραματογράφου περί ταπεινής εποχής, ανάξιων ανθρώπινων μοντέλων και συνεπώς χαμηλής τέχνης, μέσω του αποφθέγματος του γερμανού ιστορικού Ράνκε, πως “κάθε εποχή απέχει εξίσου από τον θεό”, πράγμα, που σημαίνει, πως κάθε καλλιτέχνης πρέπει να

¹¹⁷⁹ Για την ύπαρξη της μελαγχολικής αυτής ατμόσφαιρας στο *Μελτεμάκι* που του προσδίδει τον τίτλο “comédie” –δηλαδή, μίξη τέρψης και μετρημένης συγκίνησης-, βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 120-121.

¹¹⁸⁰ Ο Φώτος Πολίτης χαρακτηρίζει την κωμωδία του Χορν ως παιγνίδι, καλογραμμένο, έξυπνο κι ευχάριστο, με νόστιμα ευρήματα, με τοπικό χρώμα και νησιώτικη δροσιά, το οποίο θα μπορούσε να ονομασθεί και φάρσα, καθώς το “φαρσοειδές μέρος είνε το μεγαλύτερο” («Από τα θέατρα – *Μελτεμάκι*», *Ελ. Β.*, 28-10-1927).

¹¹⁸¹ Βλ. την Εισαγωγή της Έφης Βαφειάδη στο *Μελτεμάκι*, ό.π., σ. 283.

¹¹⁸² «Δεν λέω, ζωή σήμερα υπάρχει αρκετή γύρω μας, που θα δώση τα θέματα σ' έναν συγγραφέα, όπως και το απέδειξα, δεν θα το αρνηθή ο κ. Πολίτης, σε αρκετά έργα μου, μα δεν θ' αρνηθή επίσης πως δεν υπάρχουν ήρωες που θα μας δώσουν τους μεγάλους τύπους για τα μεγάλα έργα. Έπρεπε λοιπόν να γίνουμε θύματα της εποχής και να κυνηγάμε χίμαιρες; Θα μου πη ο κ. Πολίτης πως εγώ έπρεπε να εξακολουθήσω να προσπαθώ έστω και αν οι προσπάθειές μου ήσαν προωρισμένες να ναυαγήσουν. Σε μια κοινωνία που δεν υπάρχουν ήρωες θα ήμουν ένας ήρωας μόνον εγώ. Θα έπρεπε ίσως να γίνω Δον Κιχώτης, με την ευγενικά και αληθινή του αθανάτου αυτού ήρωος σημασίαν, να καβαλήσω τον Αχαμνόντα για να κυνηγάω ανεμομύλους, αφού δεν υπάρχουν Γίγαντες, και όχι να καβαλήσω το γαϊδούρι του Σάντσου. Ας μη αρνηθή όμως ο κ. Πολίτης και το εξής: Δίπλα στους ευγενικούς Δον Κιχώτηδες υπάρχουν πάντα και πολλοί Ταρταρινοί.» (Παντελής Χορν, «Θεατρικά συζητήσεις – Η απολογία μου», *Ελ. Β.*, 30-10-1927).

¹¹⁸³ Φώτος Πολίτης, «Από τα θέατρα – *Μελτεμάκι*», *Ελ. Β.*, 28-10-1927.

μικραίνει την απόσταση, η οποία τον χωρίζει από την τελειότητα ανεξάρτητα από την εποχή και το περιβάλλον, όπου ζει¹¹⁸⁴.

Τη δραματική και καταστροφική, αυτή τη φορά, δύναμη του ερωτικού συναισθήματος στην καρδιά τριών νέων ανθρώπων περιγράφει με αρκετό μελοδραματισμό ο Γρ. Ξενόπουλος στην *Αναδυομένη*. Το δράμα, όπως ξέρουμε, προέρχεται από το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα που διασκευάζει ο ίδιος για το θέατρο το 1926 ειδικά για τον Θίασο των Νέων της Ελένης Χαλκούση¹¹⁸⁵. Ο Ξενόπουλος και στο παρόν δράμα εξετάζει, ως συνήθως, “τας καρδίας των τρυφερών θηλέων έως τας πλέον ασημάντους και αποκρύφους και χαρακτηριστικές λεπτομερείας των”¹¹⁸⁶. Με φόντο το ειδυλλιακό ζακυνθινό τοπίο παρουσιάζει τον έρωτα δύο αδελφών για μία νέα κοπέλα, ο οποίος έχει τραγική κατάληξη με την αυτοκτονία του ενός από τους δύο, όταν η νεαρή επιλέγει μετά από μεγάλη “αμφιβολία της αισθηματικής της προτιμήσεως”¹¹⁸⁷ να παντρευτεί τον μικρότερο. Ο ερωτικός μελοδραματισμός έχει ακόμη αρκετή απήχηση στο αθηναϊκό κοινό. Μάλιστα, ο αθηναϊκός ημερήσιος τύπος της ίδιας εποχής παρέχει πλείστες πληροφορίες για τον θάνατο του λαμπρού κινηματογραφικού αστέρα και μεγάλου γυναικοκατακτητή της μεγάλης οθόνης Ροδόλφο Βαλεντίνο, ο οποίος συμπτωματικά πεθαίνει τις ίδιες μέρες που παριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή το ερωτικό ξενοπούλειο δράμα, προκαλώντας προφανώς έντονα την παγκόσμια γυναικεία συγκίνηση¹¹⁸⁸. Παρόλη τη θετική ανταπόκριση του κοινού, η ελληνική διανοήση της εποχής εκφράζει αντιρρήσεις σχετικά με τον μελοδραματισμό του έργου κι έτσι το κατατάσσει στη “σειρά της βιομηχανίας”¹¹⁸⁹.

Ένα άλλο μονόπρακτο δράμα ποιητικής υφής –όπως αναφέρει η ελληνική κριτική της εποχής¹¹⁹⁰- της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου, το μονόπρακτο “ιδεολογικό δράμα” του Κ. Ν. Κωνσταντινίδη *Ματωμένο γέλιο* (1925, Κυβέλη¹¹⁹¹), είναι ψυχογραφικό, χωρίς, όμως, να εμπλέκει στην πλοκή του ερωτικές υποθέσεις, όπως τα δύο προαναφερθέντα δράματα των Χορν και Ξενόπουλου. Το μονόπρακτο δραματοποιεί την απόκρυψη των θλιβερών συναισθημάτων μιας μητέρας που έχουν προκληθεί από τον πρόσφατο θάνατο του παιδιού της, την ώρα, κατά την οποία, αντιθέτως, πρέπει να ποζάρει στον ανίδεο σχετικά με το γεγονός ζωγράφο σύζυγό της χαμογελαστή για τις ανάγκες ενός πίνακα. Αυτός ο πίνακας

¹¹⁸⁴ Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η εποχή», *Ελ. Β.*, 31-10-1927.

¹¹⁸⁵ Βλ. τη δήλωση του ίδιου του συγγραφέα στο δημοσίευμα «*Η Αναδυομένη*», *Ελ. Β.*, 5-9-1926.

¹¹⁸⁶ Βλ. Ο θεατής, «*Θεατρικά χρονικά – Αναδυομένη*», *Ελ. Β.*, 6-9-1926.

¹¹⁸⁷ Βλ. ό.π.

¹¹⁸⁸ Βλ. π.χ. το δημοσίευμα «*Από την κηδείαν του Βαλεντίνο*», *Ελ. Β.*, 7-9-1926 που αναφέρει, ότι κατά την κηδεία του διάσημου κινηματογραφικού αστέρα σημειώθηκαν και αρκετές λιποθυμίες γυναικών.

¹¹⁸⁹ «Βεβαίως ο κ. Ξενόπουλος έχει την μαεστρίαν του δροσερού διαλόγου, την μοναδικήν τέχνην να παίζει με τα αισθήματα των προσώπων των έργων του, αλλά την τυρρανίαν των μελοδραματισμών εκεί όπου η ζωή εξελίσσεται φυσικά δεν δύναται να την αποφύγη.» (Παλαιός Αθηναίος θεατρόφιλος, «*Δράμα και διήγημα*», *Ελ. Β.*, 7-9-1926). Σχετικά με τη μελοδραματική ποιότητα του δράματος, βλ., επίσης, Ο θεατής, «*Θεατρικά χρονικά – Αναδυομένη*», *Ελ. Β.*, 6-9-1926.

¹¹⁹⁰ Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «*Από τα θέατρα – Η Φωτεινούλα και Το ματωμένο γέλιο*», *Ελ. Β.*, 24-9-1925.

¹¹⁹¹ Το δράμα κάνει πρεμιέρα το 1922 στην Αλεξάνδρεια, αλλά στην αθηναϊκή σκηνή πρωτοπαίζεται το 1925 απ' την Κυβέλη.

υποτίθεται, ότι πρέπει να είναι η προσωποποίηση της χαράς¹¹⁹². Όπως μπορούμε να καταλάβουμε από την απλή παράθεση της υπόθεσης, και αυτό το μονόπρακτο περιλαμβάνει αρκετή δόση μελοδραματισμού.

Όλα τα παραπάνω ψυχογραφικά δράματα ικανοποιούν εν μέρει και όχι ολοκληρωτικά το αίτημα δημιουργίας του σύγχρονου ελληνικού ψυχογραφικού δράματος, καθώς, όπως διαπιστώσαμε και παραπάνω, είτε εκτυλίσσονται σε καταφανώς ειδυλλιακό ηθογραφικό πλαίσιο (*Αναδυομένη* και *Μελτεμάκι*), είτε προσπαθούν να μιμηθούν την ευρωπαϊκή εμπορική δραματογραφία του κωμικού και δραματικού βουλεβάρτου (*Μελτεμάκι*, αλλά και *Ματωμένο γέλιο*), είτε περιέχουν έντονα στοιχεία μελοδραματισμού (*Αναδυομένη* και *Ματωμένο γέλιο*). Συνεπώς, το ζητούμενο της επιμειξίας, ναι μεν, της ψυχογραφίας, αλλ' επιπλέον και της απόδοσης καθαρά ελληνικών προβλημάτων, ελληνικού περιβάλλοντος και χαρακτηριστικών ελλήνων ηρώων μένει εκκρεμές.

Την επανάσταση σ' αυτό το ακόμη άλυτο ζήτημα φέρνει η Γαλάτεια Καζαντζάκη με το 3πρακτο ρεαλιστικό - ποιητικό της δράμα *Πληγωμένα πουλιά* (1925, Θέατρον Τέχνης Σπ. Μελά). Στο παρόν δράμα η συγγραφέας θα λέγαμε, ότι κηρύσσει για πρώτη φορά ξεκάθαρα στο νεοελληνικό θέατρο την ανάγκη απομάκρυνσης απ' τη γραφική ειδυλλιακή ηθογραφία και την αντίστροφη επιταγή της ψυχογραφικής ενασχόλησης με σύγχρονους χαρακτηριστικούς ελληνικούς τύπους και χαρακτήρες που μπορούν να γίνουν παγκόσμια και διαχρονικά σύμβολα. Η ψυχογραφία που ανάγει τους μεμονωμένους ανθρώπινους χαρακτήρες σε παγκόσμια και πανανθρώπινα σύμβολα, αποτελεί την εναλλακτική λύση, προκειμένου το νεοελληνικό θέατρο ν' απαγκιστρωθεί από την αφελή και στην ουσία της απρόσωπη κι απλουστευτική γενικευτική τυποποίηση της ηθογραφίας. Η τελευταία καταργεί κάθε ατομικό χαρακτηριστικό και κατατάσσει τους ανθρώπους σε ομάδες με κοινά τοπικιστικά χαρακτηριστικά¹¹⁹³. Έτσι, προτού ακόμη η λογοτεχνική "γενιά του '30" αποκηρύξει επίσημα και με δριμύ τρόπο την ηθογραφία στον τομέα της πεζογραφίας¹¹⁹⁴, προηγείται στο θέατρο η ανάλογη δήλωση της Καζαντζάκη του 1925, η οποία αναφέρεται στα εξής:

¹¹⁹² Όπως αναφέρει ο ίδιος ο δραματογράφος σχετικά με τους στόχους του μονοπράκτου του: «Στο *Ματωμένο γέλιο* παρουσιάζεται το τραγικό μεγαλείο μιας αληθινά ευγενικής ωραιόπαθης ύπαρξης, που ενώ βασανίζεται από δυνατό πόνο ποζαίρνει για μοντέλο χαράς προσπαθώντας να βάλει στον σπαραγμό της εύθυμη μάσκα. Μιας πολιτισμένης γυναίκας που κατορθώνει ν' αρμονίσει μέσα στην ψυχή της τη στοργή για το παιδί της με την αγάπη για τον καλλιτέχνη άντρα της.» (Κ. Ν. Κωνσταντινίδης, *Ματωμένο γέλιο*, έκδοση περ. *Νέα Ζωή*, Αλεξάνδρεια, 1927).

¹¹⁹³ Όπως αναφέρει ο Μ. Σπιέρος το 1931: «Για τούτο, μια που τα πολύπλοκα προβλήματα του όξω κόσμου σας τρομάζουν, γυρεύετε ικανοποίηση στον εσωτερικό κόσμο, άμα δεν ζητάτε νέους ή παλιούς κόσμους στους ουρανούς. Κι όσοι από σας ακόμα δεν θρησκολογούν, ψυχολογούν. Ψυχολογία η μόνη ουσία του μοντερνισμού. Στην ποίηση, στο πεζογράφημα, στην κριτική, ψυχολογία. Στη φιλοσοφία, στην πολιτική οικονομία, στον σοσιαλισμό, παντού ψυχολογία. Στον Μαρξ, τον Böhm-Bawerk και τον De Man, στον Zola, τον Proust και στον Tolstoi, τον Gide. Στη διδαχή του Ibsen και του Shaw την ψυχολογία του Lenorman, και σ' εμάς για μεγάλο ποιητή τον Καβάφη!» («Προλεταριακή τέχνη», περ. *Ο Νουμάς*, περίοδος Γ', χρ. ΚΓ', αρ. 1 (798), Γενάρης 1931, σσ. 8-10, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 222-223).

¹¹⁹⁴ Ο Γιώργος Θεοτοκάς, κύριος εκπρόσωπος της "γενιάς του '30", αποκηρύσσει ανοιχτά κι επίσημα την ηθογραφία και τη "φωτογραφική σχολή" της για πρώτη φορά το 1929 στο *Ελεύθερο πνεύμα* του, το οποίο θεωρείται το μανιφέστο της γενιάς αυτής (Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σσ. 37-53). Βέβαια, πρέπει να πούμε, ότι στην πεζογραφία υπάρχουν σφοδρές αντιρρήσεις εναντίον του "φωτογραφικού ρεαλισμού" και πριν από το μανιφέστο του Θεοτοκά. Έτσι, π.χ. ο Φώτης Κόντογλου

«Τα *Πληγωμένα πουλιά* δεν είναι παρά μία προσπάθεια να βρούμε πια από τα στενά όρια της περιορισμένης ελληνικής ηθογραφίας. Όπως ώς τα τελευταία χρόνια, το διήγημά μας ασφυκτιούσε μέσα στα πασίγνωστα, μονότονα καλούπια του χωριού και της στάνης, όμοια και το θέατρο μας έδινε μονάχα είτε δουλικές απομιμήσεις φραντζέζικης τέχνης, είτε ηθογραφικές απεικονίσεις συμβατικής νεοελληνικής ζωής. Στους ήρωες του θεάτρου μας δεν έβλεπες τον άνθρωπο ν' αγωνίζεται και να πάσχει, να ξεκινά από την ελληνική, ως συνηθίσαμε να λέμε, πραγματικότητα και να φτάνει την πανανθρώπινη μοίρα. Ήσαν καθιερωμένοι επαρχιακοί τύποι που ενεργούσαν κι έπασχαν έξω από μας, σ' ένα πλαίσιο ρομαντικό παράδοσης και λαογραφίας. Στα *Πληγωμένα πουλιά* προσπαθώ να ξεφύγω από το μαγανοπήγαδο τούτο. Οι ήρωες στο έργο αυτό είναι όλοι παρμένοι από την ελληνική ζωή, τη σύγχρονη, και καθένας μπορεί να τους αναγνωρίσει και να τους δώσει τα γνωστά του ονόματα. Μα δεν είναι τούτο μονάχα. Προσπαθώ, λαβαίνοντας μόνον ως αφετηρία το πραγματικό τούτο νεοελληνικό υλικό, να παραστήσω, όσο μπορώ τον μάταιον αγώνα, τις μίξερεις ελπίδες, της απαρηγήρητες λαχτάρες του ανθρώπου γενικά, εμένα εσένα, του κόσμου ολόκληρου. Όλοι οι άνθρωποι, ποιος λίγο, ποιος πολύ, είμαστε πληγωμένα πουλιά. Όλοι μας, περνώντας από την μιαν άβυσσο στην άλλη, από την κούνια στο μνήμα, πληγωνόμαστε. Ξεκινούμε με όνειρα μεγάλα, με φτερά τεράστια κι όσο πετούμε, τα φτερά κουτσουρεύονται και το μεγάλο γαλάζιο πουλί – η ψυχή μας – λαβώνεται, εξευτελίζεται και πέφτει μαδημένη, αιματομένη, στα χώματα. Τούτη την αδυσώπητη, πανανθρώπινη μοίρα θέλησα, κινώντας, το ξαναλέω, από τη γύρω μου ζωή, που καθημέρα τη ζω και τη βλέπω, να διατυπώσω στο δράμα μου που θα παιχθή αύριο στο Θέατρο Τέχνης. Αν πέτυχα, δεν ξέρω. Μα θαρρώ, πως δίνω ένα παράδειγμα για όσους, καλλίτερούς μου, μπορούν να προχωρήσουν πιο πέρα. Είναι και το δράμα τούτο, καθαρώτατα, ένα πληγωμένο πουλί που κίνησε θέλοντας πολλά και πραγματώνοντας λίγα, όσα μπορούσε»¹¹⁹⁵.

Η Γαλάτεια Καζαντζάκη μέσω των *Πληγωμένων πουλιών* προσπαθεί να δώσει την ψυχογραφία¹¹⁹⁶ και την εικόνα της πικρής εσωτερικής απογοήτευσης των αθηναίων καλλιτεχνών της Δεξαμενής – κλασικός τύπος συγκέντρωσης των αθηναίων ποιητών, λογογράφων, ζωγράφων, μουσικών, ηθοποιών, μεταφραστών κατά τον Μεσοπόλεμο- οι οποίοι βλέπουν τα καλλιτεχνικά τους όνειρα να διαψεύδονται, χωρίς οι ίδιοι να μπορούν ν' αντιδράσουν. Το δράμα της είναι το μοναδικό του Μεσοπολέμου που αποτυπώνει ολόκληρο τον κόσμο των αποτυχημένων αυτών καλλιτεχνών, όπως τονίζει κι ο σκηνοθέτης της παράστασης του δράματος Σπ. Μελάς¹¹⁹⁷. Βεβαίως, παρόλη τη διακήρυξη της απόρριψης της

το 1923 μιλά για την “ακινήσια του νεκρού ματιού του φωτογραφικού ρεαλιστή” (Φώτης Κόντογλου, *Βασάντα*, Αθήνα, 1923, σσ. 190-195, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 183-184).

¹¹⁹⁵ Γαλάτεια Καζαντζάκη, «Η αυριανή πρώτη – *Πληγωμένα πουλιά*», *Ελ. Β.*, 9-8-1925.

¹¹⁹⁶ Σχετικά με την ψυχογραφική διάθεση του δράματος, βλ. Σπ. Μελάς, «Η σημερινή του Αθηναίου – *Πληγωμένα πουλιά*», *Ελ. Β.*, 10-8-1925.

¹¹⁹⁷ «Αφ' ότου το κανελλί παλτό του αιμνήστου Παπαδιαμάντη εξηφανίσθη από την Δεξαμενή, από την αγαπημένη γωνιά του μικρού καφεναείου, όπου έγραφε, ωνειροπολούσε κ' έψελνε, είχαν πολλοί άνθρωποι χάσει την ελπίδα, ότι αυτός ο κόσμος εκεί πάνω θα επολιτογραφείτο μιαν ημέραν εις την τέχνην αξιοπρεπώς. Και ήταν τόση ανάγκη να γίνη! Θα ήταν, αλήθεια, μεγάλο κρίμα να περάσουν τόσοι τύποι, τόσοι ενδιαφέρουσαι ζωαί, τόσοι άνθρωποι αληθινά ιδιότυποι χωρίς ν' αφήσουν ούτε το παραμικρόν ίχνος εις την λογοτεχνίαν της εποχής των, που υπήρξε μολαταύτα η μόνη των ψυχική απασχόλησις, ο μόνος των πραγματικός καϊμός. Ποιηταί, λογογράφοι, ζωγράφοι, μουσικοί, ηθοποιοί, μεταφρασταί, κόσμος διανοούμενος, κατά τον τρόπον όλου του κόσμου ή έστω και κατά τον ιδιόν των, αδιάφορον, αποτελούν ένα μελίσι πνευματικόν, άξιον αγάπης, άξιον εισόδου εις τον κόσμον της τέχνης. Μα δεν μπορούν, λοιπόν, να μπουν μόνοι των, θα μ' ερωτούσε, και δικαίως, κανείς, αφού γράφουν, συνθέτουν, ζωγραφίζουν, εργάζονται; Δεν μπορούν να εκφράσουν τον εαυτόν των, αφού διαθέτουν, τέλος πάντων, κάποια μέσα εκφράσεως; Φυσικά!...Με τον κόσμον όμως της Δεξαμενής -

ηθογραφίας εκ μέρους της δραματογράφου, το δράμα αυτό δεν παύει ν' αποτελεί μία ιδιότυπη μικροαστική ηθογραφία που προωθεί την κοινωνική σοσιαλιστική επανάσταση στο άστυ. Μάλιστα, εναρμονίζεται και με τις ίδιες τις σοσιαλιστικές πολιτικές πεποιθήσεις της Καζαντζάκη¹¹⁹⁸. Η τελευταία το 1930 δηλώνει, πως “εγώ τη ζωή τη βλέπω, και μόνο έτσι μ' ενδιαφέρει, μέσα στον σκληρό αγώνα των ανθρώπων της ανάγκης, και που το αστικό καθεστώς ή τους συντρίβει και τους κουρελιάζει ηθικά, ή τους κάνει να επαναστατήσουν. Όλα στο αστικό καθεστώς, έτσι τα βλέπω, είναι σαπίλα, εκμετάλλευση, βία. Τώρα αν στα διηγήματά μου οι περισσότεροι τύποι είναι οι ξεπεσμένοι ηθικά, αντί να είναι επαναστάτες, αυτό συμβαίνει επειδή από τέτοιους πλεονάζει η ζωή γύρω μου”¹¹⁹⁹. Το έργο μας θυμίζει, λοιπόν, εκείνες τις μικροαστικές και περι-αστικές ηθογραφίες που είδαμε να ανθίζουν κυρίως κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο στην αθηναϊκή σκηνή και στην πρωτότυπη ελληνική δραματογραφία.

Εντούτοις, έστω και μέσα σ' αυτό το ρεαλιστικό μικροαστικό ηθογραφικό πλαίσιο, η δραματογράφος καταφέρνει να δώσει ψυχογραφική διαγραφή των χαρακτήρων, αλλά και ποίηση. Μπορεί, λοιπόν, το έργο να ξεκινά από ηθογραφική βάση, αφού αντιμετωπίζει τον καλλιτεχνικό κόσμο της Δεξάμενης σαν ένα ιδιόμορφο ανθρώπινο σύνολο με τα δικά του ιδιαίτερα συλλογικά ήθη, αλλ' όμως, καταφέρνει να ξεχωρίσει μέσα απ' αυτό το σύνολο κάποιες αυτόνομες προσωπικότητες και να σχεδιάσει τα ψυχογραφικά τους πορτραίτα. Μάλιστα, ο σκηνοθέτης της παράστασης Σπ. Μελάς, αλλά και ο δραματογράφος Παντελής Χορν, παρομοιάζουν το ποιητικό εσωτερικό

και είνε τόσο χαρακτηριστικόν!– συμβαίνει αυτό ακριβώς: Ότι ζη εις μίαν τραγικήν δυσαναλογίαν πόθων και πραγματοποιήσεων, προθέσεων και εκδηλώσεων, μέσων και σκοπών. Ζουν με τον καύμόν της τέχνης παρά με την τέχνην. Με συζητήσεις δια την τέχνην παρά με την προσπάθειαν προς δημιουργίαν. Είνε τύποι, που έδειξαν κάποτε εις την ζωήν των, ότι θα μπορούσαν να κάμουν σπουδαία πράγματα, έδωσαν υποσχέσεις (στους άλλους και προ πάντων εις τον εαυτόν των), εγέννησαν ελπίδας και σιγά - σιγά –αβουλία; συνθήκαι ζωής κακαί; φυσική αδυναμία;- τας διέψευσαν, τας άφηκαν να σβύσουν, έτσι, για πάντα! Και αυτό ακριβώς, η βαθειά συναίσθησις της καταστάσεώς των, η αγιάτρευτη νοσταλγία προς κάποιον παράδεισον που αντίκρυσαν μια στιγμή για να τον χάσουν αμέσως, αποτελεί το δράμα των – αυτό το δράμα που χρειάζεται να τ' αποδώση κάποιος άλλος, που απαιτεί μια λεπτή και γεμάτη από ανώτερον οίκτο καρδιά δια να το αισθανθή, μια καρδιά σαν του Παπαδιαμάντη. Και να γιατί, όταν αυτός πέθανε, νόμιζε κανείς ότι το μελίσι της Δεξάμενης δε θά' βρισκε τον ποιητή του!» (Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο – Πληγωμένα πουλιά», *Ελ. Β.*, 3-7-1925).

¹¹⁹⁸ Σχετικά με την κοινωνική επανάσταση στο άστυ που πραγματοποιεί η Καζαντζάκη με τα έργα της εν γένει, και τα δραματικά και τα πεζογραφικά, βλ. Άγγελος Τερζάκης, «Η ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία», περ. *Τα Νέα Γράμματα*, χρ. Α', αρ. 3, Μάρτης 1935, σσ. 152-157, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 318.

¹¹⁹⁹ Γαλάτεια Καζαντζάκη, «Η αυτοκριτική μας», περ. *Πρωτοπόροι*, αρ. 2, Μάρτης 1930, σ. 59, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 212. Βέβαια, εδώ πρέπει να σημειώσουμε, ότι η Καζαντζάκη, αρχισυντάκτρια του αριστερού φιλολογικού περιοδικού *Πρωτοπόροι* (1930-1931) και αρθρογράφος στο επίσης αριστερό περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι* (1931-1936), παρότι στα πεζογραφικά της έργα αυτής της περιόδου (γύρω στα 1930) και στα προγενέστερα *Πληγωμένα πουλιά* πιστοποιεί τη σαπίλα της αστικής ηθικής –έργο της σοσιαλιστικής τέχνης εν γένει- εντούτοις δεν εναρμονίζεται πλήρως με τις επιταγές της τελευταίας κατά την παρούσα περίοδο. Η σοσιαλιστική τέχνη κατά τη δεκαετία του '30 απορρίπτει την απαισιοδοξία της γενιάς του '20 –όπου ανήκει και η Καζαντζάκη- και τους εξαθλιωμένους κι απογοητευμένους ήρωές της κοινωνικής αποσύνθεσης κι επιδιώκει να προβάλλει τον θετικό δυναμικό αισιόδοξο επαναστάτη ήρωα με την κομμουνιστική προοπτική. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο η Καζαντζάκη στέλνει την παραπάνω αυτοκριτική της το 1930 στο αριστερό περιοδικό της εποχής *Πρωτοπόροι*, καθώς κατηγορείται για σκιαγράφηση ηρώων του ύφους “glissons dessus” (βλ. Χριστίνα Ντουσιά, ό.π., σσ. 162-163).

χάρισμα της Καζαντζάκη με το αντίστοιχο των δραμάτων του Τσέχωφ¹²⁰⁰, προτού ακόμη εμφανισθούν τα πολύπρακτα δράμα του ρώσου συγγραφέα στην αθηναϊκή σκηνή (θυμίζουμε, ότι το πρώτο του πολύπρακτο, ο *Θεός Βάνιας*, εμφανίζεται το 1931 απ' τον θίασο Αιμ. Βεάκη). Εκτός από τους παραπάνω λογίους, και η ίδια η Καζαντζάκη μιλά για επιδράσεις της απ' τον ρώσο συγγραφέα¹²⁰¹.

Συνεπώς, απ' όλα τα παραπάνω διαπιστώνουμε, ότι παρότι το νεοελληνικό δράμα δεν αποδεσμεύεται ακόμη πλήρως από την ηθογραφία - έστω και αστική- και από τη φωτογραφική αντικειμενικότητα του ρεαλισμού, εντούτοις, προσπαθεί να γίνει πιο εσωτερικό και ψυχογραφικό, να βυθοσκοπήσει την ανθρώπινη ψυχή, να ξεφύγει από το επιφανειακό, το μονοδιάστατο και το εξωτερικό. Το αντικειμενικό αρχίζει σταδιακά να μετατρέπεται σε υποκειμενικό, η ανθρώπινη ψυχή τοποθετείται στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής μελέτης. Ας μην ξεχνούμε την επίδραση της φροϋδικής ψυχανάλυσης που αυτήν την εποχή εισάγεται δυναμικά στη νεοελληνική σκηνή της περιόδου με τα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά δράματα του Lenormand, του Gantillon, του Pellerin. Μάλιστα, ο Σπ. Μελάς βρίσκει ομοιότητες μεταξύ των *Πληγωμένων πουλιών* και του δράματος *Οι αποτυχημένοι* του Lenormand που παίζεται στην αθηναϊκή σκηνή το 1930 απ' την Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη – Μελά, χωρίς, βεβαίως, να υπονοεί, ότι η ελληνίδα δραματογράφος επηρεάστηκε απ' το γαλλικό δράμα που, άλλωστε, αγνούσε το 1925¹²⁰².

Ας μην ξεχνούμε, επίσης, την επίδραση της ψυχανάλυσης στην πρωτότυπη νεοελληνική δραματοουργία κυρίως του Π. Χορν, του Δ. Μπόγρη και του Κ. Ν. Κωνσταντινίδη που έχουμε ήδη εξετάσει στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου. Τέλος, ας μην ξεχνούμε την επίδραση της ψυχογραφίας των μυθιστορημάτων του Ντοστογιέφσκυ και του Λέοντα Τολστόι, τα οποία μεταφέρονται αθρόα –αν και αποτυχημένα από την άποψη απόδοσης της μυθιστορηματικής

¹²⁰⁰ «Εις τα *πληγωμένα πουλιά* –είνε ο ωραίος τίτλος του νέου τριπράκτου δράματος, που μας διάβασε– η τέχνη της μας παρουσιάζεται περισσότερο νέα, περισσότερο ελευθέρα, περισσότερο τολμηρά, περισσότερο αδρά. Το καινούργιο της δράμα, ενθυμίζον κάπως την τεχνοτροπία του Τσέχωφ (εις τα νεανικά του δράματα), είναι τρεις εικόνες γεμάτες μπρίο, ζωή, κίνηση, αλήθεια, πολλές φορές απολύτου ρεαλιστικής αποδόσεως, αλλά συγχρόνως και από κάποιον αεράκον ποιήσεως, πολύ θελκτικόν, αληθινά δροσερόν.» (Φορτούνιο, «Σημειωματάριον του Φορτούνιο – *Πληγωμένα πουλιά*», *Ελ. Β.*, 3-7-1925). Βλ., επίσης, Παντελής Χορν, «Έλαιον εις την φιλολογικὴν πυρὰν – Τα *Πληγωμένα πουλιά*», *Ελ. Β.*, 15-8-1925.

¹²⁰¹ «Βέβαια τα *Πληγωμένα πουλιά* θυμίζουν Τσέχωφ, όπως είπε και ο κ. Σπύρος Μελάς. Γιατι κι αυτά, όπως και οι ήρωες του μεγάλου Ρώσου συγγραφέα, ζουν με τη νοσταλγία μιας καλύτερης ζωής. Κάθε ένα πρόσωπο, από τα δεκατέσσερα που υπάρχουν στο δράμα, έχει την ιστορία του, που είναι μοναχή της ένα θλιβερό δράμα. Η Τζούλια, που αγαπά χωρίς να την αγαπούν. Ο Δημήτρης, που ολοένα βουλιάζει στη μετριότητα, ανίκανος να νικήσει τις αδυναμίες του, αυτός ο ίδιος που άλλοτε μ' ένα του έργο είχε δείξει πως θα γινόταν μεγάλος συγγραφέας, ο γέρο – Μαριάνης, που μόνη δόξα του απέμεινε να μιλά για τον παλιό του φίλο, τον Νοβέλλ... ο Βαριάνος, υπεράνθρωπος και “παλιάνθρωπος” συνάμα, όπως εξομολογείται ο ίδιος σε μια στιγμή σαρκασμού και πίκρας. Η Ρόζα Τρωιάνου, τέλος, η μεγάλη καλλιτέχνης, η μόνη που δεν πρόδωσε ως τώρα την τέχνη, που με το εξάισιο παίζιμό της χαρίζει κάποτε στους δυστυχείς φίλους της τον ανατριχιασμό της μεγάλης δημιουργίας – προσπάθησα να παραστήσω όσο το δυνατόν ζωντανώτερα το δράμα των ανθρώπων του πνεύματος και της Τέχνης, που για τον ένα ή για τον άλλο λόγο, δεν είδαν πραγματοποιούμενα τα ιδανικά τους.» (βλ. *Εστία*, 10-8-1925, αναδημοσιευμένο στο *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 203-204).

¹²⁰² *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 202-203.

ψυχογραφίας τους στο θέατρο– στην αθηναϊκή σκηνή και των τριών μεσοπολεμικών περιόδων. Έτσι κι αλλιώς, ο Σπ. Μελάς, όπως είδαμε μόλις παραπάνω, χαρακτηρίζει την τσεχωφική ποιητική ψυχογραφική τάση του δράματος της Καζαντζάκη “τέχνη νέα, ελευθέρα, τολμηρά, αδρά”. Το γεγονός αυτό δηλώνει, ότι το εγχείρημα της δραματογράφου είναι αρκετά τολμηρό για τη μεσοπολεμική σκηνή και προσεγγίζει το ψυχογραφικό αιτούμενο του νεοελληνικού θεάτρου, παρόλες τις ατέλειές του και τις σφοδρές επιθέσεις που δέχεται απ’ την ελληνική κριτική της περιόδου¹²⁰³.

Την ψυχολογική σκιαγράφιση πρόκειται να προωθήσουν ακόμη παραπέρα οι νέοι έλληνες δραματογράφοι της επόμενης μεσοπολεμικής περιόδου –κυρίως ο Αλέκος Λιδωρίκης κι ο Άγγελος Τερζάκης- που συγκαταλέγονται ιδεολογικά με πιο απόφιο τρόπο στη “γενιά του ’30”, η οποία επεχείρησε πλήρως την πραγμάτωση της ψυχογραφίας. Μάλιστα, οι δύο αυτοί δραματογράφοι θα τολμήσουν να συνδυάσουν την ηθογραφία με την ψυχογραφία στα δράματα το *Ξύπνημα* (Λιδωρίκης) και στο *Γαμήλιο εμβατήριο* (Τερζάκης), καθώς ανήκουν σ’ εκείνη τη γενιά που προσπάθησε να συμβιβάσει τα ως τώρα ασυμβίβαστα: την παράδοση με τον μοντερνισμό, τον βυζαντινισμό με τη σύγχρονη ψυχογραφία, την ευρωπαϊκότητα με την ελληνικότητα, την κλασική ιστορική πατριωτική θεματογραφία με τη σύγχρονη εσωτερικότητα, την τραγωδία με το ψυχόδραμα, την ύπαρξη των μοντέρνων εναλλασσόμενων κινηματογραφικών ταμπλώ που παρακολουθούν τη ροή συνείδησης και υποσυνείδητου των ηρώων, με τα πάντα αναλλοίωτα τραγικά παθήματα των βυζαντινών αυτοκρατόρων.

¹²⁰³ Ο Σπ. Μελάς στ’ απομνημονεύματά του παραθέτει διάφορες σφοδρές επιθέσεις των ελλήνων κριτικών του ημερήσιου τύπου της εποχής για τα *Πληγωμένα πουλιά* που δημοσιεύονται στην *Καθημερινή* και την *Αθηναϊκή*. Αυτές οι κριτικές μιλούν για “ανακάτωμα τρομακτικό, φιλοσοφικολυρική σαλάτα, κάτι το ακατανόητο, το κουραστικό, το ανυπόφορο”. Μάλιστα, ο κριτικός της *Αθηναϊκής* καταλήγει ως εξής: «Ο Πυγμαλίων ήθελε μίαν καλύβην και την Γαλάτειαν. Το κοινό εξήγησε χθες την Γαλάτειαν και μίαν ράβδον. Την Γαλάτειαν εκείνην του Βασιλείαδου την εφόνευσεν ο Ρένος, ενώ η κακομοίρα δεν έγραψε θεατρικόν έργον. Εις την χθεςινήν Γαλάτειαν, η οποία εφόνευσε την θεατρικήν τέχνην και την αισθητικήν, ποία τιμωρία πρέπει να επιβληθεί;» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 205-108). Βλ., επίσης, το δημοσίευμα της Μαίρης Λυκιαρδοπούλου με τίτλο «Τα *Πληγωμένα πουλιά*», *Ελ. Β.*, 18-8-1925 που υπερασπίζεται το δράμα της Καζαντζάκη εναντίον των σφοδρών επικριτών της.

3. ΕΞΩΑΣΤΙΚΗ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ

Παρότι, όπως είδαμε παραπάνω, η Γαλάτεια Καζαντζάκη αποκηρύσσει ανοιχτά την ηθογραφία στο θέατρο το 1925, εντούτοις και κατά την παρούσα περίοδο, αλλά και κατά την επόμενη, η ηθογραφία πρόκειται να συνεχίζει να παράγει νέα δείγματα δραματικής γραφής της. Το 1928 ο Άλκης Θρύλος μιλώντας για το νεοελληνικό διήγημα, παρατηρεί απογοητευμένος την επιβίωση της ηθογραφίας –αγροτικής, νησιώτικης και αστικής– που, βεβαίως, ισχύει και στα θεατρικά πράγματα¹²⁰⁴. Στην αθηναϊκή σκηνή της παρούσας περιόδου από τη μια μεριά δεν παρουσιάζεται τεράστιος αριθμός ηθογραφιών, αλλά από την άλλη, η λαμπρή επιτυχία ορισμένων απ’ αυτές – κυρίως των *Αρραβωνιασμάτων* του Δ. Μπόγρη– δηλώνει την προσκόλληση του κοινού στο συγκεκριμένο δραματικό είδος.

Το προαναφερθέν 3πρακτο νησιωτικό ηθογραφικό δράμα αποτελεί τη μεγάλη επιτυχία του Θιάσου των Νέων του Κωστή Βελμύρα το 1925. Λαμβάνει, μάλιστα, το Κοτοπούλειο και το Αβερώφειο δραματικό βραβείο. Η υπόθεσή του, ελαφρά κοινωνική, βασικά μελοδραματική, παραπέμπει στην “παλαιά ρομαντική ζωή”¹²⁰⁵. Το έργο ασχολείται με το θέμα ενός παλκαριού που, όταν ανακαλύπτει, ότι είναι ο πραγματικός αδελφός της κοπέλας που θέλει ν’ αρραβωνιαστεί, αυτοπυρπολείται. Κρίνεται, πως αποτελεί το καλύτερο ελληνικό δράμα του 1925¹²⁰⁶. Η τελευταία αυτή κρίση, το γεγονός, ότι παριστάνεται μετά τον Θίασο των Νέων κι από πλείστους άλλους αθηναϊκούς θιάσους, για να βρει την τελική του δικαίωση στο Εθνικό το 1936, καθώς και το γεγονός, ότι το αθηναϊκό κοινό τέρπεται ακόμη με την περιγραφή της ζωής των λεβέντηδων νησιωτών της Σαλαμίνας, με τα παραδοσιακά γλέντια, βιολιά και τραγούδια, δίνει το μέτρο της αθανασίας της νησιωτικής ηθογραφίας στο θέατρο του Μεσοπολέμου.

Ακόμη τόσο αργά όσο κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, σε κάποιες ηθογραφίες, ιδίως τις νησιωτικές και τις επτανησιακές, διατηρούνται οι τοπικές διάλεκτοι. Έτσι, τη χρήση της ζακυνθινής διαλέκτου

¹²⁰⁴ «Η κυριαρχία της ηθογραφίας εξακολουθεί. Τί σημαίνει αν, αντί για τα ήθη του χωριού, ζωγραφίζονται τώρα κάποτε και μερικές σκηνές της πόλης; Αλλάζει το περιεχόμενο, μα ο τρόπος που το παρουσιάζουν μένει ο ίδιος. Και η υπόθεση σ’ ένα έργο τέχνης έχει σημασία πολύ δευτερότερη. Αν η ελληνική ηθογραφία δεν έδωσε έργα με πνοή, δεν φταίει τόσο η ίδια η ηθογραφία όσο το στενό πλαίσιο που την έκλεισαν. Η νεοελληνική ηθογραφία δεν είδε παρά μόνο ό,τι φαίνεται στην επιφάνεια και τα δήθεν γραφικά στοιχεία. Οι νεοέλληνες συγγραφείς παρεξήγησαν και παρεξηγούν ακόμη σήμερα την αποστολή της τέχνης. Συνειδητά ή κι ασυνειδητά πιστεύουν πως ο συγγραφέας ξεπληρώνει τον προορισμό του άμα παρουσιάσει μέσα στο βιβλίο του πιστές εικόνες της πραγματικότητας. Και σα μην υποπτεύονται πως ο καλλιτέχνης έχει χρέος πρώτ’ απ’ όλα να είναι δημιουργός. [...] Οι νεοέλληνες συγγραφείς δεν κατόρθωσαν, ούτε όμως και προσπάθησαν, να πλάσουν ολοκληρωμένα άτομα. Αρκούνται να παρουσιάζουν σχηματοποιημένους τύπους που, επειδή μοιάζουν μ’ όλο τον κόσμο και στερούνται τον παλμό της προσωπικότητας, καταντούν να μη μοιάζουν με κανένα.» («Νεοελληνικό διήγημα», περ. *Αναγέννηση*, αρ. 8, Απρίλης 1928, σσ. 378-379, αναδημοσιευμένο στον τομ. α’ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 29-30).

¹²⁰⁵ Βλ. την άποψη του Βασίλη Ηλιάδη το 1931 («Από το θέατρον – *Τα σπασμένα φτερά*», *Ελ. Β.*, 20-6-1931). Για τον μελοδραματισμό του έργου μιλά κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 146).

¹²⁰⁶ Την άποψη αυτή εκφράζει ο Ανδρεάδης στη *Révue de Genève* (βλ. Πρόλογο του Νικ. Λάσκαρη στην έκδοση του δράματος *Τ’ αρραβωνιάσματα* του Δ. Μπόγρη, εκ του τυπογραφείου γραφείου τύπου “Ελλάς”, Αθήνα, 1928, σ. στ’).

συναντάμε στην *Αναδυομένη* του Ξενόπουλου, στη μονόπρακτη επτανησιακή σάτιρα *Ο κληρονόμος της τσάτσας* του Γεράσιμου Σπαταλά (1925, θίασος Αιμ. Βεάκη – Χρ. Νέζερ) και στο κοινωνικό δράμα *Σκλάβοι ή Η ανοικτήρμων ζωή* της Βικτωρίας Μιτζοτάκη. Το τελευταίο χρησιμοποιεί την κρητική διάλεκτο. Το 1929 συναντάμε κι άλλη μία νησιωτική ηθογραφία του Νίκου Τουτουτζάκη, τους *Πονεμένους* (Θίασος Νέων), η οποία παρουσιάζει την εικόνα μιας φαμελιάς νησιωτών, όπου ο άρρωστος πατέρας δεν δέχεται στο σπίτι του τον παραλυμένο γιο του, τον αίτιο της φτώχειας του¹²⁰⁷.

Ένα άλλο στοιχείο που παρατηρούμε κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, είναι η συγγραφή μικρού αριθμού μικροαστικών και λαϊκών αθηναϊκών δραμάτων. Έτσι, εκτός από τα *Πληγωμένα πουλιά* της Καζαντζάκη, για τα οποία μιλήσαμε παραπάνω και κατά πάσα πιθανότητα και το δράμα *Νευρασθένεια ή Το δράμα της κοκαϊνης* του Νικ. Χάγερ-Μπουφίδη που παρουσιάζει το 1925 ο Θίασος Νέων του Κωστή Βελμύρα, δεν συναντούμε άλλο δράμα τέτοιου είδους. Παρότι για το παραπάνω δράμα του Χάγερ-Μπουφίδη δεν έχουμε καθόλου πληροφορίες, εντούτοις, μέσω του χαρακτηριστικού του τίτλου υποπτευόμαστε, ότι η υπόθεσή του πρέπει να αφορά σε χαρακτήρες που συναντάμε και στην παγκόσμια κι ελληνική αλητική πεζογραφία της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου. Χαρακτηριστικό στοιχείο της πεζογραφίας αυτής, της “πεζογραφίας του ζόφου”, της ταβέρνας, των τεκέδων, των φυλακών και της πορνείας¹²⁰⁸, για την οποία έχουμε μιλήσει, είναι ο χαμσουνικός μποεμισμός, η νεορομαντική φυγή από τις ηθικές νόρμες. Αυτή η φυγή εκδηλώνεται και μέσα από τη χρήση ναρκωτικών ουσιών είτε από τους λαθρόβιους μποέμ, είτε από το λούμπεν προλεταριάτο. Δεν είναι τυχαία η παράσταση του δράματος του Knutt Hamsun *Στο κατώφλι της δόξας* που παριστάνεται το ίδιο έτος με το εν λόγω δράμα του Χάγερ-Μπουφίδη και μάλιστα από τον ίδιο θίασο¹²⁰⁹.

Ένα τελευταίο ζήτημα που έχουμε ήδη μελετήσει στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, στο κομμάτι της πρωτοπορίας, είναι η εισχώρηση εκσυγχρονιστικών στοιχείων στο ήδη γνωστό ηθογραφικό καλούπι, το νησιωτικό και το αγροτικό. Συναντήσαμε συμβολιστικά ποιητικά στοιχεία στη νησιωτική ηθογραφία του Παντελή Χορν *Στο πανηγύρι*, στο έργο του ίδιου *Η γυναίκα – θάλασσα*, καθώς και στη δραματική φαντασμαγορία του Ζαχ. Παπαντωνίου *Ο όρκος του πεθαμένου*. Ανανεωτικά στοιχεία φροϋδικής ψυχανάλυσης συναντήσαμε, επίσης, στο δράμα *Τον σκότωσα* της Ειρήνης Βαρδουλάκη – Νικολάκη, στη *Δράκαινα* του Δ. Μπόγρη, όπως και στη *Φλαντρώ* και τον *Σέντζα* του Π. Χορν. Μάλιστα, το τελευταίο έργο, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, περιέχει και πيرانτελλικά στοιχεία. Αυτά τα δράματα

¹²⁰⁷ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Παγκρατιανή παραγωγή», *Ελ. Β.*, 23-8-1929. Επιπλέον, το 1929 συναντούμε τον Θίασο των Νέων να παριστάνει μία ακόμη ηθογραφία, την *Κρινιώ* του Σπ. Παναγιωτόπουλου, για την οποία, όμως, δεν διαθέτουμε καμία άλλη πληροφορία. Εξίσου καμία πληροφορία δεν έχουμε και για το μονόπρακτο ηθογραφικό δράμα του Αντίοχου Κυπρολέοντα *Μια νύχτα στο χάνι* με ήρωες ανθρώπους του βουνού, το οποίο παριστάνεται το 1927 απ’ τον θίασο Άγγελου Αμηνά. Παίρνει, μάλιστα, και το βραβείο του Σαββίδειου δραματικού διαγωνισμού του 1927.

¹²⁰⁸ Βλ. Εισαγωγή του Παν. Μουλλά στον τομ. α’ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 51.

¹²⁰⁹ Το συγκεκριμένο δράμα του Hamsun παίζεται μέσα στον Μεσοπόλεμο και στο Παρίσι με τον τίτλο *Au seuil du royaume* απ’ τον πρωτοπόρο σκηνοθέτη Georges Pitoëff (βλ. Jomaron, «Ils était quatre...» και «En quête de textes», ό.π., σσ. 762, 783).

ξεκινούν από μία ελαφρά ηθογραφική ατμόσφαιρα και περιβάλλον, για να θέσουν άλλους προβληματισμούς, στόχους και τεχνοτροπίες που απέχουν πολύ από την παλιά κλασική ηθογραφία π.χ. του κωμειδυλλίου ή του δραματικού ειδυλλίου.

Έτσι, λοιπόν, παρατηρούμε πώς το νεοελληνικό δράμα περνά σκαλοπάτι - σκαλοπάτι από την αμιγώς νησιωτική κι αγροτική ηθογραφία τύπου *Αρραβωνιασμάτων* στη μικροαστική και περι-αστική αθηναϊκή ηθογραφία τύπου *Πληγωμένων πουλιών* και *Νευρασθένειας*, για να φθάσει στην ψυχογραφική και συμβολιστική ηθογραφία των αμέσως προαναφερθέντων δραμάτων των Χορν, Μπόγρη, Νικολάκη - Βαρδουλάκη και Ζαχ. Παπαντωνίου. Προηγουμένως, μάλιστα, έχει περάσει κι από την ψυχογραφική επτανησιακή ηθογραφία του Ξενόπουλου στην *Αναδυομένη* και σε άλλα δράματά του. Η τυποποιημένη ηθογραφία αρχίζει, λοιπόν, στον Μεσοπόλεμο ν' αποτελεί το εξωτερικό επιφανειακό κάδρο, το επιδερμικό άλλοθι για την ουσιαστική διαδραμάτιση ψυχογραφικών προβλημάτων και για την ύπαρξη οικουμενικών συμβολισμών. Αυτό που συμβαίνει στο μεσοπολεμικό θέατρο, συμβαίνει, όπως είναι φυσικό, και στην αντίστοιχη πεζογραφία, καθώς η λογοτεχνία κι η δραματογραφία σχεδόν πάντα συμπορεύονται, τουλάχιστον στο διάστημα του Μεσοπολέμου¹²¹⁰.

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε στα σίγουρα, γιατί οι μεσοπολεμικοί δραματογράφοι διατηρούν ακόμη αυτό το πεπαλαιωμένο ηθογραφικό καύκαλο, ενώ ταυτόχρονα επιχειρούν να εκφράσουν πολύ πιο ουσιαστικές εσωτερικές ανησυχίες. Μπορούμε μόνο να υποπτευθούμε, ότι το κάνουν είτε, διότι δεν επιθυμούν να ασπαστούν μεγάλους θεατρικούς νεοτερισμούς (ο Χορν ή ο Παπαντωνίου π.χ. δεν είναι τόσο νέοι στον Μεσοπόλεμο, ώστε ν' αποτολμήσουν ίσως επαναστατικές δραματογραφικές τομές), είτε διότι η γνωστή ηθογραφική συνταγή αποτελεί έναν προδιαγεγραμμένο και σίγουρο δρόμο εμπορικής επιτυχίας στα μάτια των θιασαρχών και του αθηναϊκού κοινού. Οι τελευταίοι δεν πολυσκοτίζονται συνήθως για νεοτερισμούς και καλλιτεχνικές επαναστάσεις. Έτσι, ο Μπόγρης π.χ., αν και νεαρός κατά τον Μεσοπόλεμο, γνωρίζει πολύ καλά τον δρόμο της εμπορικής επιτυχίας των ηθογραφιών του και μέσω αυτού του δρόμου χτίζει τη δραματογραφική υστεροφημία του, παίρνοντας την ανάλογη θέση στη νεοελληνική θεατρική ιστορία¹²¹¹.

¹²¹⁰ Όπως αναφέρει ο Π. Μουλλάς για τη μεσοπολεμική πεζογραφία: «Απομένει λοιπόν το σπουδαιότερο: να σκεφθούμε πως ό,τι ονομάζουμε ηθογραφία, εννοώντας το γενικά ως περιγραφή αγροτικο-λαϊκών ηθών και περικλείοντάς το στη “λαογραφική” περίοδο 1880-1930, είναι πολύ πιο ευρύ και διαρκές. Ελληνική εκδοχή του νατουραλισμού, με όλες τις αναντιστοιχίες που είναι φυσικό να υπάρχουν κι εδώ, η ηθογραφία καλείται να παίξει ποικίλους ρόλους. Πρώτα - πρώτα, να επιβάλει την παρουσία της ως αντίθεση στη ρομαντική ανεδαφικότητα ή στην ατομοκεντρική ψυχολογία. “Η ιστορία μας όμως δεν είναι ψυχολογική, είναι ηθογραφική”, παρατηρεί στα 1894 κιόλας ο Αργύρης Εφταλιώτης. Έπειτα, ν' αλλάξει διαμονή, να μεταφερθεί σ' ένα αστικο-συνοικιακό περιβάλλον και, στο πλήρωμα του χρόνου, να δώσει τη θέση της στην ψυχογραφία, τον συμβολισμό, τον κοσμοπολιτισμό, τον “γνήσιο” ρεαλισμό και τις κοινωνιολογίζουσες ή νεοτερίζουσες φροντίδες. Μεταμορφώσεις που όμως δεν κρύβουν το ουσιαστικό, ότι, κάθε άλλο παρά νεκρή στον μεσοπόλεμο, η ηθογραφία εμφανίζεται ως τις μέρες μας με μικρότερη ή μεγαλύτερη επιμονή.» (βλ. Εισαγωγή του Παν. Μουλλά στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 32).

¹²¹¹ Ο Άλκης Θρύλος στην περίπτωση της *Δράκαινας* του Μπόγρη αναγνωρίζει τις φροϋδικές επιδράσεις στο δράμα, ενώ παράλληλα απορεί για την τοποθέτηση παρόμοιων ψυχολογικών

4. ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΜΠΟΡΙΚΑ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ

Στη δεύτερη μεσοπολεμική επταετία συνεχίζουν να παριστάνονται από τους αθηναϊκούς θιάσους αστυνομικά δράματα, καθώς και φρικιαστικά δράματα του grand-guignol που ανήκουν στη χορεία του ευρωπαϊκού κι αμερικάνικου εμπορικού θεάτρου. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, τα δράματα αυτά απευθύνονται αποκλειστικά στην ψυχαγωγία του κοινού, το οποίο καλείται, σαν σε παιγνίδι, ν' ανακαλύψει τον δολοφόνο ή να τρομάξει από τα φοβερά κι ανατριχιαστικά περιστατικά της δράσης. Δημοσίευμα του Γ. Φτέρη του 1929 αναφέρει τα εξής για το δραματικό είδος του grand-guignol που προέρχεται από τις παρισινές σκηνές:

«Έχετε την εντύπωση ότι [οι θεαταί] βγαίνουν από φρενοκομείο. Αυτή άλλως τε είχε και η πρωτοτυπία του Γκραν Γκυνιόλ ως θεάματος, ανεγνωρισμένου διεθνώς, μοναδικού μέσα σ' όλο το Παρίσι. Η υποβολή του ανθρωπίνου τρόμου δια μέσου των ισχυρών εντυπώσεων που προκαλούν τα αποτρόπαια και τα μυστηριώδη γεγονότα, εις την όρασίν μας ή εις την φαντασίαν μας. Ιδιαίτερον ρεπερτόριον από ειδικούς συγγραφείς, με θέματα αφαντάστως φρικώδη. [...] Τα έργα, όσο και να διαφέρουν κατά τους μύθους των, είναι συνήθως παρεμφερή ως προς τα μέσα, δια των οποίων προκαλούν εις τους θεατάς τας εντυπώσεις του τρόμου. Πρόκειται ή περί της άμέσου μεταφοράς εις την σκηνήν ενός γεγονότος καθ' εαυτό φρικαλέου ως οράματος, ή περί της δημιουργίας εντρόμου και μυστηριώδους ατμοσφαιράς δια της εκτελέσεως θεμάτων εξωτικών»¹²¹².

Στην αθηναϊκή σκηνή αυτής της περιόδου παριστάνεται το αμερικανικό δράμα grand-guignol *Η 13^η καρέκλα* (*The thirteenth chair*) του Bayard Veiller (1924, Κοτοπούλη) σχετικά με πειράματα υπνωτισμού, δεισιδαιμονίες και δολοφονίες. Παριστάνονται, επίσης, τα αστυνομικά περιπετειώδη και δικαστικά δράματα *Ο μάγος* του άγγλου Edgar Wallace (1927, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου), *Το σημάδι στην πόρτα* (*The sign on the door*) του αμερικανού Channing Pollock (1927, Κοτοπούλη), το οποίο μέσα σε κοινωνικό πλαίσιο περιέχει ένα φόνο, και το δικαστικό δράμα *Η δίκη της Μαίρης Ντάνκαν* (*The trial of Mary Dugan*) του Bayard Veiller (1929, θίασος Α. Αμηνά) που εκτυλίσσεται ολόκληρο σε δικαστήριο για τη διερεύνηση ενός φόνου. Η ελληνική μεσοπολεμική κριτική γνωρίζει πολύ καλά, ότι τα συγκεκριμένα δράματα απευθύνονται μόνο στην ευχαρίστηση του πλήθους, ενώ κρίνονται, ότι περιέχουν ανιαρότητες και υπερβολές. Έτσι, συχνά είναι υπεράνω κριτικής λόγω της αναξιότητάς τους¹²¹³. Παρ' όλα αυτά, το αθηναϊκό κοινό δεν φαίνεται να σνομπάρει τέτοιου είδους θεάματα, όπως δεν σνομπάρει και τα πνευματιστικά φαινόμενα με το “τραπεζάκι” του Άγγελου Τανάγρα, ιδρυτή της Εταιρείας Ψυχικών Ερευνών, ο οποίος το 1930

προβληματισμών σε ηθογραφικό πλαίσιο, αποδίδοντας τελικά το ζήτημα στην αδυναμία της τέχνης του δραματογράφου (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 148).

¹²¹² «Παρισινά χειρόγραφα – Γκραν Γκυνιόλ το θέατρο του ρίγους – Η τέχνη των φοβερών εντυπώσεων, αίματα, φαντάσματα και τρελλοί», *Ελ. Β.*, 11-3-1929.

¹²¹³ Βλ. μ. ρ., «Από το θέατρον – *Το σημάδι στην πόρτα*», *Ελ. Β.*, 13-7-1927, Μιλτ. Λιδωρίκης, «*Η 13^η καρέκλα*», *Ελ. Β.*, 26-7-1924, και για το ίδιο δράμα Βασ. Ηλ., «Εις το Κολλέγιον», *Ελ. Β.*, 13-1-1933. Βλ., επίσης, κριτική του Άλκη Θρύλου για τον *Μάγο* του Wallace (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 115).

εκτελεί πειράματα ψυχικών φαινομένων στο συνέδριο Ψυχοφυσιολογίας που γίνεται στην Αθήνα¹²¹⁴.

¹²¹⁴ Βλ. Γιάννης Καιροφύλλας, ό.π., σ. 183.

III. Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ: ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

Η πρωτοπορία που εξετάσαμε στο πρώτο μέρος του παρόντος κεφαλαίου, δεν πρέπει να μας ξεγελά, καθώς το αθηναϊκό μεσοπολεμικό δραματολόγιο συνεχίζει ν' απαρτίζεται από παλιότερα και ήδη καθιερωμένα δραματικά είδη. Το κομμάτι της πρωτοπορίας είναι αρκετά μικρό σε σχέση με το συνολικότερο σώμα του δραματολογίου των αθηναϊκών θιάσων κι όμως πολύ σημαντικό, καθώς καταδεικνύει τις εκσυγχρονιστικές μετατοπίσεις της ελληνικής θεατρικής πρακτικής, προκειμένου το νεοελληνικό θέατρο να συμβαδίσει με τις ραγδαίες εξελίξεις της ευρωπαϊκής σκηνής.

Εντούτοις, όλα τα υπόλοιπα δραματικά είδη –ευρωπαϊκά κι ελληνικά– του τέλους του 19^{ου} αιώνα – αρχών 20ού, αλλά και το αρχαίο ελληνικό θέατρο, το αναγεννησιακό, το ρομαντικό θα συνεχίσουν να καταλαμβάνουν σημαντικό μέρος του αθηναϊκού δραματολογίου, όπως ακριβώς και κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο. Μάλιστα, οι έλληνες καλλιτέχνες –ηθοποιοί και σκηνοθέτες– επηρεασμένοι από το κύμα της πρωτοπορίας, θα προσπαθήσουν ν' ανεβάσουν κάποια δείγματα αυτού του ήδη γνωστού ρεπερτορίου με πρωτοποριακό σκηνικό τρόπο, ανοίγοντας νέους δρόμους στην πρόσληψή τους από το σύγχρονο εγχώριο κοινό και προσαρμόζοντας το εσωτερικό νόημα των παλιών αυτών κειμένων στις αναζητήσεις και τα αιτήματα των μοντέρνων καιρών. Με λίγα λόγια, ο ελληνικός θεατρικός κόσμος θα επιχειρήσει να εντάξει τις παλιότερες θεατρικές μορφές στη σύγχρονη ζωή, μιμούμενος ξανά τις πρωτοποριακές ευρωπαϊκές θεατρικές πρακτικές. Σ' αυτό το σημείο, πρέπει να διευκρινίσουμε, πως δεν πρόκειται ν' αναφερθούμε εξαντλητικά στους παλιότερους αυτούς συγγραφείς και τα έργα τους που επαναλαμβάνονται κατά την παρούσα μεσοπολεμική επταετία, καθώς έχουμε αναφερθεί σ' αυτά ήδη από την πρώτη μεσοπολεμική χρονική περίοδο. Πρόκειται μόνο να εκθέσουμε τις όποιες αλλαγές συμβαίνουν στην πρόσληψή τους, στη σκηνική παρουσίασή τους, καθώς και κάποιες νέες παραστάσεις άγνωστων έργων των γνωστών αυτών δραματογράφων.

1. ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

α. Ευρωπαϊκό “έργο με θέση” και αστικό δράμα 19^{ου} – 20^{ού} αιώνα

Οι αθηναϊκοί θίασοι της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας συνεχίζουν να παριστάνουν τα “έργα με θέση” των Brieux, Dumas fils, Ohnet, Bisson, Sardou, Capus, Lemaître, Nordau, Sudermann, Echegaray, Cavalotti, Bracco, Rovetta, Giacosa, Cicconi που παρίσταναν και κατά το διάστημα 1918-1924. Αλλά κατά την παρούσα περίοδο προστίθενται και κάποια λιγιστά δράματα των παραπάνω δραματογράφων που δεν είχαμε συναντήσει κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο. Έτσι, παρουσιάζονται η *Μητέρα* του Brieux (*La maternité*) το 1925 από το Θέατρον Τέχνης του Σπ. Μελά, *Ο πολιτευτής* (*Le tribun*) του Paul Bourget το 1925 απ’ τον θίασο Βεάκη – Χρ. Νέξερ – Ροζαλίας Νίκα, η κωμωδία *Massière* του Jules Lemaître¹²¹⁵ το 1931 απ’ τον θίασο Αμ. Βεάκη – Αλέκου Γονίδη. Παίζονται, επίσης, τρία έργα του Sudermann: το μονόπρακτο δράμα *Η τελευταία επίσκεψις* (*Der Letzte Besuch*) το 1926 απ’ την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου σε σκηνοθεσία Π. Καλογερίκου, *Ο άθεος κόσμος* (*Die Entgötterte Welt*) το 1927 σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου και το μονόπρακτο *Η μακρινή πριγκήπισσα* (*Die Ferne prinzeßin*) το 1927 απ’ το Ελληνικό Ωδείο σε σκηνοθεσία Ν. Παπαγεωργίου. Μάλιστα, *Ο άθεος κόσμος* ανήκει στην τελευταία δραματική παραγωγή του συγγραφέα, αφού πρωτοπαίχθηκε μόλις το 1916 στο Βερολίνο και Μόναχο.

Στα δράματα όλων των παραπάνω συγγραφέων οι έλληνες μεσοπολεμικοί διανοούμενοι αναγνωρίζουν, μεν, την ενδιαφέρουσα κοινωνική πρόθεση, αλλά ομολογούν, επίσης, ότι “έχουν όλα τα ελαττώματα των καλών έργων της εποχής τους, επάνω από την οποία επλάνατο τυραννική ακόμη η σκιά του μεγάλου Σαρντού”. Είναι, λοιπόν, “έργα άρτιας δραματικής συνθέσεως, καλά υπολογισμένα, φιγουράτα, υπερβολικά και αρκετά ψεύτικα, καθώς η αλήθεια παραμερίζεται δια να επιτευχθούν ωρισμένα θεατρικά αποτελέσματα, δια τα οποία ο συγγραφέυς είνε εκ των προτέρων βέβαιος ότι θ’ αρέσουν εις τους θεατάς”¹²¹⁶. Θεωρείται, επίσης, ότι φέρουν έντονα πάνω τους τα σημάδια του προγενέστερου τους ρομαντισμού¹²¹⁷. Βέβαια, όλες οι παραπάνω αντιλήψεις δεν εκφράζονται μόνο από τους έλληνες διανοούμενους της εποχής, αλλά κι απ’ τους ίδιους τους ευρωπαϊούς μεσοπολεμικούς καλλιτέχνες και δραματογράφους που αμφισβητούν αυτό ακριβώς το κομμάτι της εθνικής τους δραματικής παράδοσης. Έτσι, το 1929 που ο Στέφανος Στεφάνου παίρνει συνεντεύξεις από γνωστούς ευρωπαϊούς δραματογράφους και ηθοποιούς (από τη διάσημη γαλλίδα ηθοποιό της Comédie Française Μαρί Μπελλ κι από τον αυστριακό

¹²¹⁵ Η συγκεκριμένη κωμωδία του Lemaître μας παραδίδεται μόνο με τον γαλλικό της τίτλο.

¹²¹⁶ Τα λόγια αυτά ανήκουν σε κριτική της παράστασης της *Ερυθράς τήβεννου* του Brieux απ’ τον γαλλικό θίασο της Ludzer στην Αθήνα το 1925 (βλ. Σ., «Θεατρική ζωή – Η ερυθρά τήβεννος», *Ελ. Β.*, 10-2-1925).

¹²¹⁷ Βλ. κριτική του Κώστα Αθάνατου της παράστασης της *Φρανσιγιόν* του Dumas fils το 1926 απ’ τον γαλλικό θίασο της Γαβριέλλας Ρομπίν και του Ρενέ Αλεξάντρ της Comédie Française στην Αθήνα (κ. αθ., «Θεατρικά χρονικά – Ρομπίν και Αλεξάντρ», *Ελ. Β.*, 27-2-1926).

δραματογράφο Stefan Zweig), διαπιστώνουμε το πάλιωμα των αστικών “έργων με θέση” του μεταίχμιου του 19^{ου} κι 20^{ού} αιώνα¹²¹⁸.

Παρόλες τις παραπάνω κρίσεις ελλήνων κι ευρωπαϊών διανοουμένων, υπάρχουν, εντούτοις, κάποια “έργα με θέση” που καταξιώνονται στη συνείδηση διανοουμένων και κοινού, γίνονται, με λίγα λόγια, κλασικά. Τα πιο άρτια και συγκινητικά απ’ αυτά αγγίζουν ακόμη το αθηναϊκό κοινό και προκαλούν ενδιαφέρον, φαινόμενο που θα συναντήσουμε και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο. Έτσι, η *Κυρία με τας καμελίας* του Dumas fils που παίζεται το 1928 απ’ την Κοτοπούλη, κρίνεται, πως με τη ρομαντικότητά του συγκινεί ακόμη το σύγχρονο αθηναϊκό κοινό, παρόλη τη ραγδαία μεταβολή των γενικότερων συνθηκών που συντελέστηκε από την εποχή, που γράφτηκε¹²¹⁹. Το γεγονός αυτό ισχύει αυτήν την εποχή όχι μόνο για το αθηναϊκό κοινό, αλλά και για το ευρωπαϊκό. Ο Σπ. Μελάς που κατά το διάστημα 1925-1928 βρίσκεται στο Παρίσι, παρακολουθώντας την πρωτοποριακή θεατρική του κίνηση, περιγράφει με πολύ χαρακτηριστικά λόγια τη συγκίνηση που αισθάνεται το παρισινό κοινό της εποχής, στην παράσταση της *Κυρίας με τας καμελίας* στο Οδέον με τη διάσημη πρωταγωνίστρια Ίντα Ρουμπινστάιν δείχνοντάς μας, ότι μπορεί, μεν, τα πρωτοποριακά κινήματα να σαρώνουν τις διάφορες μεσοπολεμικές ευρωπαϊκές σκηνές, εντούτοις, όμως, το κοινό διψά ακόμη για τον παλαιού τύπου ρομαντισμό:

«Ανάμεσα στα πρακτικά μαθήματα της σκηνοθετικής πού’ παίρνα στο Οντεόν ήτανε κι ένα εντελώς άσχετο κι απρόοπτο: Ότι ένα θεατρικό κοινό, σαν το Παρισινό, που από πάνω του είχε περάσει ο φοβερός οδοστρωτήρας του νατουραλισμού – ένα κοινό, που μαθήτευε στο αμειλικτο ψυγείο της μοντέρνας κωμωδίας, μπορούσε ακόμα να κλαίει, με την *Κυρία με τας Καμελίας*, δηλαδή με τις τύχες της Αλφονσίνης Πλεσσίς. [...] Τί εντύπωση μου’ κανε όταν πήρα από τη δεύτερη αυτή επίσημη σκηνή της Γαλλίας πρόσκληση για μια πανηγυρική παράσταση του έργου του Δουμά υιού! Μέσα στο Παρίσι, που καιγότανε τότε από τις πρωτοποριακές δοκιμές, τις πιο τολμηρές, διάλεξαν για μια πανηγυρική παράσταση υπέρ του ταμείου των συντάξεων των “συγγραφέων – πολεμιστών” ένα έργο σαν αυτό. Το μάθημα εσήμαινε, ότι η τέχνη μπορεί ν’ αλλάζει σχολές, αλλά το

¹²¹⁸ Το 1929 η Μαρί Μπελλ αναφέρει: «-Ο Βικτώρ Ουγκώ; ο Ωζιέ; ο Ντυμά; ο Σαρντού; ο Κοππέ; Αυτοί, ουφ! Δεν μπορώ να υποφέρω αυτό το θέατρο! Είναι τόσο ψεύτικο! Τόσον συμβατικό! Μυρίζει μούχλα! Ουφ! Ουφ! Μη μου τους λέτε...πάνε αυτοί...πέθαναν...δεν υπάρχουν πλέον...για μένα τουλάχιστον» (Στέφ. Στεφάνου, «Ένας περίπατος στην κήπο των γαλλικών γραμμάτων – Μαρί Μπελλ», *Ελ. Β.*, 17-2-1929). Ο Zweig αναφέρει: «Πόσα έργα ημπορούν να χαρακτηρισθούν ως αριστουργήματα; Δεκαπέντε; είκοσι; Το πολύ. Σας ερωτώ: από το θέατρο του Ίβεν, του Σούδερμαν, του Ωζιέ, του Δουμά, που άλλοτε κυριαρχούσαν εις τον κόσμο, τί απομένει; Τίποτε! Από τον Στρίντμπεργκ; Τίποτε. Το δράμα κρατεί μέσα του περισσότερο από το μυθιστόρημα την σφραγίδα της εποχής του, που είναι εφήμερος! Πρέπει να ομολογήσετε ότι σήμερα τα προβλήματα που παρουσιάζει και θέτει το θέατρον του Ίβεν είναι αρκετά γελοία.» (Στέφ. Στεφάνου, «Ένας περίπατος στην κήπο των γαλλικών γραμμάτων – Γκαμπριέλ Μπουασσύ», *Ελ. Β.*, 16-2-1929).

¹²¹⁹ «Ένας ολόκληρος κόσμος που εγέμισε προχθές το βράδυ την πλατεία του θεάτρου Τριανόν εδοκίμασε δια μίαν ακόμη φοράν τον εαυτό του. Καθώς ύστερα από το πέρασμα τόσων χρόνων και την μεταβολήν τόσων συνθηκών της ζωής εξετυλίσσετο και πάλιν το δράμα της Μαργαρίτας Γκωτιέ όλος ο κόσμος εκείνος μόλις κατώρθωνε να συγκρατήσει την συγκίνησί του και τα δάκρυά του. Ο ρομαντισμός του εξεχειλίζεν ασυγκράτητος και επνίγοντο μέσα σε ευωδιάζοντα κομψοτεχνημένα μανδηλάκια γούο και λυγμού γυναικείου. Η δοκιμή υπήρξεν απόλυτος. Ανάμεσα εις την θύελλα των συνθηκών και εις την ανατροπήν των αισθημάτων μας, ο ρομαντισμός μας κατώρθωσε να διασωθή άθικτος. Είμεθα υπερρωμαντικοί και μάλιστα, η πλατεία του Τριανόν καθώς εξετυλίσσετο προχθές το δράμα της Μαργαρίτας και του Αρμάνδου έδιδε την πιστωτέραν εικόνα του ρομαντικού μας χαρακτήρος» («Ο ρομαντισμός μας», *Ελ. Β.*, 26-9-1929).

κοινό, το μεγάλο πλήθος, ανήκει μονάχα σε μια: Στην παλιά, στη σχολή της “καρδιάς”. Είδα στην τέταρτη και πέμπτη πράξη να βγαίνουν μαντηλάκια – το Παρίσι να κλαίει. Και πιο Παρίσι! Πλατεία, θεωρεία, εξώστες, η τελευταία τρυπίτσα του Οντεόν, γεμάτα όλα, με ό,τι πιο διαλεχτό είχε η γαλλική πρωτεύουσα. Κάθε φορά πού’ μβαινε αυτό το έργο στο πρόγραμμα, έκανε άγρια πιέννα. Οι επαναλήψεις του με τη Σάρρα Μπερνάρ ήτανε πάντα θριαμβευτικές. Ο Δουμάς μπορεί να το είχε σβήσει ο ίδιος, ευθύς από την επόμενη χρονιά που πρωτοδόθηκε, με το αντίστοιχο έργο του. Ο Ωζιέ μπορεί να το κατακεραυνώνει με τον περίφημο *Γάμο της Ολυμπίας* του. Μπορεί να φώναζαν όσο παίρνει ότι ήτανε συνηγορία για την “αποκατάσταση της αμαρτωλής”, ένα ρομαντικό κομμάτι, που θυμίζει τη Μαριόν Ντελόρμ... Αλλά υπάρχει θηρίο πιο επίμονο από το ρομαντισμό; Το κατάτρεξαν, το κτύπησαν και το τσάκισαν... Αλλά να το... παραμονεύει μέσα στην καρδιά του μεγάλου κοινού. Και για ποιο ρομαντισμό πρόκειται σ’ αυτό το έργο; Είναι μια σταλαγματιά ζεστό νεανικό αίμα –αδιάφορο αν έχει στάξει σε ορμητικό ρύακα ρητορισμού. Έχει στάξει μια φορά μεσ’ από την καρδιά του Δουμά. Κι αυτό μονάχα εξηγεί πώς εσώθη από τη νύλα που έχει πάθει όλο το θέατρο του 1850. Ο κόσμος μπορεί μια μέρα –ποιος ξέρει!– να παύσει και ν’ αγαπάει... Αλλά και τότε ακόμα θα θέλει να βλέπει – τουλάχιστον στο θέατρο– ν’ αγαπούν με τον παλιό, αιώνιο τρόπο της αφιλοκέρδειας και της θυσίας»¹²²⁰.

Επιπλέον, εκτός από τους αστικούς θιάσους των πρωταγωνιστών/στριών Βεάκη, Κοτοπούλη, Κυβέλης, αυτά τα “έργα με θέση” παριστάνονται ακόμη κι από τους πρωτοποριακούς θιάσους, όπως το Θέατρον Τέχνης του Μελά (*Μητέρα* του Brieux, 1925), τον Θίασο Νέων της Ελένης Χαλκούση (*Χιονάτη* του Brieux, 1926, *Αρχισιδηουργός* του ίδιου, 1927, *Καταχραστής* του Rovetta, 1927, *Η κυρία με τας καμελίας* του Dumas fils, 1927, *Τιμή* του Sudermann, 1927, και *Τόσκα* του Sardou, 1927) και το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα (*Χιονάτη* του Brieux, 1930, *Η κυρία με τας καμελίας*, 1931). Το γεγονός αυτό δηλώνει την απήχηση που έχουν ακόμη τα συγκεκριμένα έργα στις κοινωνικές ανησυχίες του μεσοπολεμικού κοινού. Ενδεικτικό είναι το γεγονός, ότι η Κυβέλη, ο Θίασος Νέων, η Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών κι ο θίασος Αμ. Βεάκη – Αλ. Γονίδη συνεχίζουν να παριστάνουν την *Άγνωστο* του Alexandre Bisson και στη δεύτερη μεσοπολεμική επταετία.

β. Ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία 19ου – 20ού αιώνα

Ό,τι συμβαίνει με το αστικό ευρωπαϊκό “έργο με θέση”, συμβαίνει και με την ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία – vaudeville του τέλους του 19^{ου} αιώνα – αρχών 20ού: όλοι οι θίασοι–πρωταγωνιστών/στριών, συνοικιακοί, καθώς και “πρωτοποριακοί”– την περιλαμβάνουν στο δραματολόγιό τους. Συνεπώς, συναντάμε πάλι τα ονόματα ευρωπαϊών κωμωδιογράφων, όπως των Bracco, Mozer, Blumenthal, Kadelburg, Courteline, Feydeau, Labiche, Sardou, Augier, Meilhac, Halévy, Bisson, Pailleron, Renard, Brandon, Feuillet, Darley, Ordonneau, Gavault. Μάλιστα, κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο παρατηρούμε στο δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων νέους τίτλους κωμωδιών των προαναφερθέντων ευρωπαϊών συγγραφέων που δεν είχαν παιχθεί κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, αλλ’ εντούτοις αποτελούν ήδη γνωστές κωμωδίες στο αθηναϊκό κοινό από παραστάσεις των αρχών του 20ού αιώνα.

¹²²⁰ Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π., σσ. 227-228.

Τέτοιου είδους κωμωδίες είναι π.χ. οι μονόπρακτες του Courteline *Ο φόβος του ξύλου* (*La peur des coups*), *Ο Θεωδωράκης ζητά σπέρτα* (*Théodore cherche des alouettes*), *Αβάσταχτα βάσανα* (*Gros chagrins*) και *Οι Ανεμοδούρηδες*, οι μονόπρακτες του Feydeau *Η μακαρίτισσα η μαμά* (*Feu la mère de madame*) και *Νταντά*, οι κωμωδίες του Bisson *Για ν' αρέσει στον άνδρα της*, *Πενθερά*, *Ο αριθμός 13* και *Να δικαστής να μάλαμα*, η κωμωδία του Brandon *Η λοχαγός μας Έλεν* και η 3πρακτη κωμωδία του Gavault *Σχολείον της ευτυχίας* (*La bonheur sous la main*).

Όπως λίγο παραπάνω συναντήσαμε το φαινόμενο της καταξίωσης και αναγνώρισης κάποιων ευρωπαϊών συγγραφέων “έργων με θέση”, έτσι συμβαίνει και με κάποιους ευρωπαίους κωμωδιογράφους του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα. Ιδιαίτερος ο Courteline που το 1926 λαμβάνει βραβείο από τη Γαλλική Ακαδημία και το 1929 πεθαίνει, αρχίζει να θεωρείται κλασικός, ενώ η τέχνη του παραβάλλεται με αυτήν του Μολιέρου¹²²¹. Είναι ο πρώτος απ’ τους γάλλους δραματογράφους του μεταίχμιου του 19^{ου} αιώνα προς τον 20ό, ο οποίος αποκαθιστά τη σχέση της εποχής του με τη διακοπείσα ένδοξη γαλλική παράδοση της “gaîté française”, “όταν ακόμη εις το Παρίσι το γέλιο, ως μορφή της γαλλικής τέχνης, εθεωρείτο επάνω-κάτω ανευλάβεια”¹²²². Τα στοιχεία εκείνα που κάνουν τον Courteline να προσεγγίζει την ουσία της μολιερικής κωμωδιογραφίας, είναι η οξύτατη αντίληψη της ανθρώπινης “ανοησίας, των ηλιθίων ανθρώπινων δοξασιών, της βλακώδους ζωής και των εξωφρενικών ανθρώπινων θεωριών”, η πεσιμιστική πικρία για τ’ ανθρώπινα, η φιλοσοφική του διάθεση, ο ιδεαλισμός, η “ευαίσθητη καλωσύνη απέναντι της ζωής, η καρικατούρα σχεδιασμένη από το ελαφρό κραγιόνι της θλίψεως, η μεγαλοφυΐα”¹²²³. Κρίνεται, πως ο συγκεκριμένος κωμωδιογράφος “έφυγε από την υπερλυρική μονοτονία των συγχρόνων του, δια να επανέλθη εις τους αιωνίους τύπους που ερμηνεύουν την κίνησιν της καθημερινής ζωής”¹²²⁴.

Γεγονός, πάντως, είναι, ότι στον χώρο της ελληνικής διανοήσης της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας οι παλιές αυτές κωμωδίες

¹²²¹ Ο J. H. Rosny Aine της Ακαδημίας Goncourt Παρισίων αναφέρει το 1926 για τον Courteline: «Ο Κουρτελίν θα έπρεπε να είναι μέλος της γαλλικής ακαδημίας. Ο συγγραφέας ούτος, έχει όλα τα προσόντα του κλασσικού, μαζί με πνεύμα παρατηρητικών, ειρωνειαν και χιούμορ ανθρώπου του ΧΙΧου αιώνας. Πολλάκις τον παρέβαλαν προς τον Μολιέρων, και από ωρισμένης απόψεως, η σύγκρισις δεν είναι ανυπόστατος.» («Φιλολογικά επιφυλλίδες – Τα εφετεινά βραβεία της Γαλλικής Ακαδημίας», *Ελ. Β.*, 15-11-1926).

¹²²² Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Ο θάνατος του Ζωρζ Κουρτελίν», *Ελ. Β.*, 5-7-1929.

¹²²³ Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Ζωρζ Κουρτελίν – Ο εγγονός του Μολιέρου», *Ελ. Β.*, 22-2-1928). Ο Σπύρος Μελάς με το ψευδώνυμο “Ο Γνωστός” (βλ. Κυρ. Ντελόπουλος, ό.π., σ. 38), γράφει το 1929: «Για τους αξίους του ονόματος χιουμοριστάς, ένα είναι το αιώνιον θύμα: Ο πιο ενδόμυχος εαυτός των. Απ’ αυτούς υπήρξεν ο Κουρτελίν. Τα προσώπια υπό τα οποία μας εμίλησε είναι άπειρα: Μικρές μάσκες, καλοπελεκημένες, φροντισμένες, αριστοτεχνικές, που παρελαύνουν με ατελείωτους μορφασμούς. Αλλά το βάθος είναι πάντα το ίδιο: Μία πανάγαθος και τιμία εξομολόγησις κάθε μικρότητος, ασχημίας, σκλαβιάς, πονηριάς και ηλιθιότητος που είναι μέσα μας ισόβιοι συγκατάκοι με όλα τ’ άλλα πολύτιμα δώρα του Υψίστου. Ο Μωπασσάν συνωφρυνώθη προ του ιδίου θεάματος. Ο Κουρτελίν είναι περισσότερο Γαλάτης: Το εξώρκισε μ’ ένα γέλιο γεμάτο ισορροπία κι εμπιστοσύνη στη ζωή. Η ατμόσφαιρα της καθημερινής μπαγκατέλας που γίνεται στον Μωπασσάν αβάσταχτη τραγωδία, διανυάζεται στον Κουρτελίν από την ιλαρότητα της υγείας. Κρατεί τον πόνο για τον εαυτόν του και σας επιφυλάσσει την κάθαρσιν: Την αλεγγίαν. Χιλίους διαβόλους νά’ χω, τον ανοίγω και κάνω κέφι» (βλ. Ο Γνωστός, «Καθημερινά σκίτσα – Κουρτελίν», *Ελ. Β.*, 6-7-1929).

¹²²⁴ Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Ο θάνατος του Ζωρζ Κουρτελίν», *Ελ. Β.*, 5-7-1929.

με την αμεσότητά τους, το χιούμορ τους, την ανάλαφρη και καλόκαρδη κριτική τους απέναντι σε ποικίλες κοινωνικές καταστάσεις και ανθρώπινους χαρακτήρες, συνεχίζουν ν' αποτελούν ευχάριστο θέαμα για το αθηναϊκό κοινό. Το τελευταίο, αν κι έρχεται περισσότερο σε επαφή με αλλότριες επαναστατικές πρωτοποριακές δραματουργικές μεθόδους μέσα στην περίοδο 1925-1931, εντούτοις, δείχνει να ευχαριστείται περισσότερο με τις παλαιότερες, συμβατικότερες θεατρικές μορφές και θεματολογίες. Με λίγα λόγια, στο διάστημα του Μεσοπολέμου μπορεί η αθηναϊκή σκηνή να εκσυγχρονίζεται και να προσπαθεί να ευθυγραμμισθεί με τις πρωτοποριακές εξελίξεις της υπόλοιπης θεατρικής Ευρώπης, εντούτοις, αυτοί οι εκσυγχρονισμοί δεν αφορούν και δεν αγγίζουν άμεσα το πλατύ θεατρικό κοινό που σε κάθε ευκαιρία εκδηλώνει τα πιο συμβατικά θεατρικά του γούστα: την τάση για ρομαντισμό και συγκίνηση και την τάση για χαρούμενο ξέγνοιαστο γέλιο. Συνεπώς, ενώ τα πρωτοποριακά δράματα απευθύνονται σε μία πολύ μικρή ομάδα διανοουμένων και λογίων, αντίθετα, όλες οι κωμωδίες των προαναφερθέντων ευρωπαϊών δραματουργών εξυπηρετούν την απλή και συγχρόνως καλλιτεχνική ψυχαγωγία του μεγάλου κοινού που επιζητά άμεσα αναγνωρίσιμες συγκινήσεις και συναισθήματα. Το 1928 ο Φώτος Πολίτης σε δημοσίευσμά του εκφράζει πολύ καθαρά αυτό τον διχασμό μεταξύ της λαϊκής βούλησης κι αυτής των πρωτοπόρων καλλιτεχνών του νεοελληνικού θεάτρου:

«Αφού λείπουν οι καλές νεώτερες κωμωδίες, κι αφού δεν μπορεί ν' απαιτήσει κανείς από ένα καλοκαιρινό θέατρο –το οποίο έχει οπωσδήποτε επιχειρηματικών χαρακτήρα– ν' ανεβάξει τα έργα των νεωτάτων σοβαρών δραματουργών, που μίτη στο Παρίσι δεν έχουν κατακτήσει ακόμη το πολύ κοινό, δεν είναι κακή η σκέψις να παίζονται κάπου - κάπου και μερικές από τις παλιότερες εκείνες κωμωδίες, τις προπολεμικές, που είχαν μεγάλη επιτυχία στον καιρό τους και διατηρούν ακόμη σχετική φρεσκάδα. Μολονότι ο ευρωπαϊκός πόλεμος ανεστάτωσε τα πάντα, ως τόσο, από κάποιαν κεκτημένη ταχύτητα, εξακολουθεί ακόμη η κοινωνία να φέρεται προς τας παλαιάς της κατευθύνσεις. Μέσα της, η αντίρροπος θέλησις άρχισε κιόλας να εκδηλώνεται. Αλλά θ' αργήσει κάπως να φανή κ' εξωτερικώς η μεταστροφή. [...] Μία καλή θέληση για ευπρόσωπον ανέβασμα των συνειθισμένων έργων της ρουτίνας είναι το μόνο που μας επιτρέπεται ν' απαιτήσουμε απ' αυτούς. Όλα τ' άλλα είναι ουτοπία. Ίσως μάλιστα η εκ μέρους επιχειρηματιών υιοθέτησις και κηδεμονία διαφόρων επαναστατικών κινήσεων ή έργων “πρωτοπορείας” να μη ήταν καθόλου ευκαία. Γιατι στο βάθος τέτοιου προγράμματος θα κρυβόταν μια τάση χυδαία προς εκμετάλλευσιν του “σνομπισμού” του κοινού –ετοιμού να δεχθή πάντα σαν μόδα κάθε διατυμπανιζομένη επαναστατική μεταρρύθμισιν– κ' έτσι ό,τι σ' άλλους τόπους παρέχεται ως λύτρωσις, εδώ θα είχε την σημασίαν νέας σκλαβιάς. Θα υπεδούλωνεν εκ προμελέτης το κοινόν στα πιο χυδαία κοινωνικά του ένστικτα. Θα μίκραινε τους θεατάς αντί να τους ανυψώσει»¹²²⁵.

γ. Ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία 19^{ου} - 20ού αιώνα

Οι αθηναϊκοί θίασοι της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας συνεχίζουν να παριστάνουν τις ελληνικές ηθογραφικές κωμωδίες και τα δράματα του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα που έχουμε ήδη εξετάσει κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο. Αυτά ανήκουν στους Δ. Μισιτζή, Μ. Ζώρα, Δ. Κορομηλά, Ν. Λάσκαρη, Χ. Άννινο, Π. Δημητρακόπουλο, Ι. Δεληκατερίνη, Ν. Κοπακάκη, Τ. Μωραϊτίνη, Γρ.

¹²²⁵ Φ. Π., «Μία κωμωδία παλιά», *Ελ. Β.*, 25-5-1928.

Ξενόπουλο, Γ. Τσοκόπουλο, Β. Κολοκοτρώνη, Στ. Δάφνη. Στο δραματολόγιο των θιάσων της παρούσας περιόδου απλώς προστίθενται οι εξής παλιές κωμωδίες που συναντούμε για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο, παρότι έχουν παιχθεί πριν από αρκετές δεκαετίες: η μονόπρακτη *Το ύδωρ της λήθης* του Δ. Κορομηλά, το μονόπρακτο κωμικό παίγνιο του Γ. Σουρή *Επιδημία*, η 3πρακτη του Τ. Μωραϊτίνη *Ο άνθρωπος της ημέρας ή Ο εύθυμος χήρος*¹²²⁶, η μονόπρακτη *Ο ιπτάμενος παναμάς* του Β. Κολοκοτρώνη, η 3πρακτη *Χερουβείμ* του Γρ. Ξενόπουλου “παρμένη από τη σύγχρονη αθηναϊκή ζωή” (διασκευή απ’ το γαλλικό μυθιστόρημα του Henri Gréville “L’ingénue”¹²²⁷) κι η 3πρακτη ειδυλλιακή επτανησιακή κομεντί του ίδιου *Ζευγάρωμα*. Οι παραπάνω κωμωδίες διαθέτουν τις γνωστές κωμικές παρεξηγήσεις και την περιπλοκή της ίντριγκας (κυρίως *Ο ιπτάμενος παναμάς* κι η *Επιδημία*), τη συζήτηση πάνω στα κοινωνικά ζητήματα, όπως η ανατροφή της νεαρής κόρης (*Χερουβείμ*) και το θέμα του γάμου της (*Ζευγάρωμα*), ενώ δεν λείπει κι η ενασχόληση με την πολιτική πρακτική της εποχής που, βεβαίως, είναι αρκετά επιφανειακή και επιπόλαιη. Έτσι, π.χ. στο *Χερουβείμ* ο Ξενόπουλος εκθέτει με συγκατάβαση τις σοσιαλιστικές απόψεις κάποιας μερίδας Ελλήνων της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα. Από ηθογραφικά δράματα της εγχώριας δραματικής παραγωγής του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα παίζεται για πρώτη φορά στη μεσοπολεμική σκηνή η 3πρακτη σύγχρονη αθηναϊκή κομεντί *Ψυχοπατέρας* του Γρ. Ξενόπουλου.

Η περίπτωση του Ξενόπουλου είναι αρκετά ιδιαίζουσα, καθώς είναι ένας δραματογράφος που προσπαθεί ν’ ανανεώνεται δραματοουργικά από τις αρχές κιόλας του 20ού αιώνα ως και τον Μεσοπόλεμο. Είναι από τους λίγους παλιούς ενεργούς δραματογράφους του Μεσοπολέμου που απασχολεί τις στήλες του αθηναϊκού ημερήσιου τύπου είτε με τα νέα του δράματα, είτε με τα παλαιότερα. Μάλιστα, η συγκεκριμένη μεσοπολεμική περίοδος είναι πολύ σημαντική γι’ αυτόν, γιατί το, μεν, 1925 γιορτάζει την 30ετηρίδα του στο ελληνικό θέατρο με την πανηγυρική παράσταση του παρθενικού δράματος της καριέρας του, του *Ψυχοπατέρα* που παριστάνει ο θιάσος Κυβέλης σε εορτασμό διοργανωμένο από την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, ενώ το 1931 γίνεται ακαδημαϊκός. Συνεπώς, η μορφή κι η τέχνη του επανέρχεται δριμύτερη στο προσκήνιο. Οι μεσοπολεμικοί έλληνες λόγιοι και κριτικοί προσπαθώντας να κάνουν έναν απολογισμό των βασικών στοιχείων της δραματοουργίας του, του αναγνωρίζουν την ουσιαστική ηθογραφική του προσέγγιση, την ικανότητα ψυχογράφησης των ηρώων του, τον αγώνα για την κατάκτηση των γυναικείων δικαιωμάτων και της ισότητας μέσω των ηρωίδων του, καθώς και την επιβολή του ρεαλιστικού θεάτρου έναντι του προγενέστερου ρομαντισμού¹²²⁸.

¹²²⁶ Τίμος Μωραϊτίνης, *Ο άνθρωπος της ημέρας*, χειρόγραφο Θ. Μ.

¹²²⁷ Βλ. σημείωση του Γρ. Ξενόπουλου στη δεύτερη έκδοση του *Χερουβείμ*, *Θέατρον* Γρ. Ξενόπουλου, τομ. β΄, Ιωάννης Δ. Κολλάρος, Αθήνα, 1925, σ. 35.

¹²²⁸ Ο Κώστας Ουράνης κάνοντας τον απολογισμό αυτό για τη δραματοουργική τέχνη του Ξενόπουλου αναφέρει: «Ο Ξενόπουλος υπήρξε ένας συγγραφέας ψυχογράφος. Ό,τι κυρίως τον απασχόλησε ήταν η ανθρώπινη ψυχή με τις άπειρες αποχρώσεις της, με τους ελιγμούς της, με τις συχνές αντιφάσεις της, με τα δυσκολονόητα μυστήριά της. Έπλασε –στο θέατρο ή στο βιβλίο– μερικούς χαρακτηριστές ώριμων ανδρών και γυναικών, προ πάντων δε κοριτσιών, που έχουν αποτυπωθή στη μνήμη των ανθρώπων και τους έγιναν γνώριμοι και φίλοι γιατί δεν είχαν τίποτα το αλύγιστο και το σχηματοποιημένο, αλλά έκλειναν μέσα τους την ρευστότητα και την ποικιλία της ζωής. Και οι τύποι αυτοί ενεφάνιζαν πλήθος προβλήματα. Κάθε έργο του Ξενοπούλου είχε πλούσιο από προβλήματα, προπάντων δε σεξουαλικά. Ο

Τις περισσότερες φορές αρθρογραφεί ο ίδιος ο Ξενόπουλος κάνοντας από μόνος του γνωστές τις δραματουργικές του προθέσεις και καινοτομίες παλαιών και νεότερων δραμάτων του, επιχειρώντας συχνά να διεκδικεί τα πρωτεία για την εισαγωγή κάποιων δραματικών ειδών στην ελληνική σκηνή, τη στιγμή που η τελευταία κυριαρχούνταν ακόμη από το κωμειδύλλιο, το δραματικό ειδύλλιο και την κλασικότροπη τραγωδία. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο μέσω της αθηναϊκής του κομεντί *Ψυχοπατέρας* που πρωτοπαίζεται το 1895 απ' τον θίασο Ν. Λεκατσά, ενώ εμφανίζεται για πρώτη φορά στη μεσοπολεμική σκηνή απ' τον θίασο Κυβέλης το 1925. Καθώς το συγκεκριμένο δράμα είναι το παρθενικό ολόκληρης της δραματογραφικής καριέρας του συγγραφέα, ο τελευταίος του προσδίδει μεγάλη σπουδαιότητα. Μέσω αυτού θεωρεί, ότι νεοτέρισε, εκτοπίζοντας από την ελληνική σκηνή το δραματικό ειδύλλιο, το κωμειδύλλιο και την ιαμβική τραγωδία και πρότεινε ένα κομμάτι “που δεν ήτο καθαυτό δράμα, ούτε καθαυτό κωμωδία, αλλά και τα δύο μαζί: μίαν κομεντί”¹²²⁹, είδος που τότε επικρατούσε στην Ευρώπη. Ο ίδιος, μάλιστα, ο Ξενόπουλος epαίρεται, ότι ο Παλαμάς σε κριτική του του 1895 ανίχνευσε στην κομεντί του “ψυχικά, διανοητικά” μίσηνικά στοιχεία¹²³⁰.

Έτσι, ο *Ψυχοπατέρας* αποτελεί, σύμφωνα με τη γνώμη του ίδιου του δραματογράφου, την πρώτη “δραματική κωμωδία εμπνευσμένη από τη σύγχρονη ζωή”, γραμμένη σε ζωντανή δημοτική γλώσσα –στοιχείο επαναστατικό για την εποχή- το πρώτο σύγχρονο ρεαλιστικό έργο της νεοελληνικής σκηνής, τον δρόμο του οποίου ακολούθησαν οι Νιρβάνας, Καμπύσης και άλλοι, απομακρυνόμενοι όλο και περισσότερο από την παλιότερη ρομαντική διάθεση. Μάλιστα, ο συγγραφέας ομολογεί, ότι γράφοντας το συγκεκριμένο έργο, είχε στο μυαλό του πολύ περισσότερο τον επτανήσιο *Βασιλικό* του Μάτεση, παρά τη *Γαλάτεια* του Βασιλειάδη, τη *Μερόπη* του Βερναρδάκη ή τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* του Κορομηλά, ενώ οι ήρωες του έργου είναι εμπνευσμένοι από υπαρκτά πρόσωπα¹²³¹. Μ' αυτόν τον τρόπο διεκδικεί τα πρωτεία συγγραφής του ρεαλιστικού δράματος στη νεοελληνική σκηνή, ακυρώνοντας την επίδραση του *Βασιλικού* του Μάτεση και της *Τρισεύγενης* του Παλαμά, τα οποία, αν και είχαν ενδιαφέροντα ρεαλιστικά και κοινωνικά στοιχεία, εντούτοις, δεν άσκησαν

Ξενόπουλος υπεστήριζε πάντα με την πιο προοδευτική αντίληψη την ομοιότητα της γυναικείας φύσεως με την ανδρική κι εκαυτηρίασε τα δεσμά που επέβαλε στην γυναίκα η πλάνη ότι η αξιώσεις της από τη ζωή και τον έρωτα δεν είναι τόσες, και τόσο δυνατές, όσο του ανδρός. [...] Σε μια εποχή που επικρατούσε ο ρομαντισμός, επέβαλε πρώτος αυτός το ρεαλιστικό θέατρο. Τελευταία εγκολλώθηκε αμέσως της πιο συγχρονισμένες τεχνολογίες παρουσιάζοντας θεατρικά έργα διηρημένα σε εικόνες. Είπε πάντα έτοιμος να δεχθή και να καταλάβη κάθε απόδρασι από τα συνειθισμένα.» («Η πνευματική μας ζωή – Ο νέος ακαδημαϊκός Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Ελ. Β.*, 28-2-1931).

¹²²⁹ Γρ. Ξενόπουλος, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 24-2-1920. Σχετικά με την “εκτόπιση” απ' τη νεοελληνική σκηνή της κλασικής τραγωδίας σε υπερκαθαρεύοντα ίαμβο εκ μέρους του Ξενόπουλου, τριάντα χρόνια από την παρθενική του εμφάνιση στο θέατρο το 1895, μιλά κι ο κριτικός “S” το 1925 κατά την παράσταση του *Ψυχοπατέρα* (S., «*Ο Ψυχοπατέρας*», *Ελ. Β.*, 2-9-1925). Βέβαια, εδώ πρέπει να προσθέσουμε, ότι σχεδόν κανείς δεν πήρε είδηση το έργο του Ξενόπουλου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα κι έτσι στην πραγματικότητα δεν μπορούμε να μιλάμε για “εκτόπιση” της ιαμβικής τραγωδίας και του κωμειδύλλιου εκείνη την εποχή.

¹²³⁰ Γρ. Ξενόπουλος, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 4-3-1920.

¹²³¹ Βλ. Πρόλογο του Γρ. Ξενόπουλου στην έκδοση του *Ψυχοπατέρα*, Οι Φίλοι του Βιβλίου, τομ. 4, Αθήνα, 1945, σσ. 7-17.

καμία επίδραση στους συγχρόνους τους λόγω της μη παράστασής τους στην ελληνική σκηνή¹²³².

Το έτος 1925 με τον εορτασμό της συμπλήρωσης της 30ετηρίδας από την έναρξη της συγγραφικής καριέρας του Ξενόπουλου αποτελεί εκείνη ακριβώς τη χρονιά - ορόσημο, κατά την οποία ο δραματογράφος παίρνει την οριστική του θέση μέσα στα νεοελληνικά γράμματα, με την οποία θα μείνει γνωστός ως σήμερα. Οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι κάνοντας τον απολογισμό της δραματογραφικής του παραγωγής από τη μια μεριά αναγνωρίζουν τις δραματοουργικές του καινοτομίες - δηλαδή, την εισαγωγή των πρώτων σημαδιών του ρεαλισμού και της ψυχογραφίας στο νεοελληνικό θέατρο- αλλά από την άλλη τονίζουν, επίσης, τις αδυναμίες του που τελικά ο συγγραφέας δεν κατόρθωσε να ξεπεράσει μέσα στα τριάντα αυτά χρόνια της δραματογραφικής του παραγωγής. Έτσι, ο *Ψυχοπατέρας* του 1895 μπορεί, μιν, ν' αποτελεί τον πρώτο σταθμό της αναδιαμόρφωσης του νεοελληνικού θεάτρου, από τον οποίο, εντούτοις, ο Ξενόπουλος δεν μετακινήθηκε έκτοτε και πολύ. Κριτικός της εποχής δίνει το 1925 με οξυδερκή τρόπο τη συνολική αποτίμηση του άνισου δραματικού έργου του με τα παρακάτω λόγια:

«Η αλήθεια είναι ότι ο κ. Ξενόπουλος εις το θέατρον είναι συγγραφεύς άνισος. Τα έργα του είχαν κατά καιρούς πολύ διαφορετικές τύχας και από την *Μαριτάναν* και τον *Πειρασμόν* μέχρι της *Δίκης του Θανάση* η απόστασις είναι πολύ μεγάλη. Εγνώρισεν ημέρας μεγάλης δόξης και ώρας πικρών ατυχιών. Εχειροκροτήθη με ενθουσιασμόν, αλλά και κατεκρίθη όχι χωρίς δίκαιον. Και τώρα, ότε παρήλθε μία ολόκληρος τριακονταετία από της πρώτης του εμφανίσεως, ημπορεί κανείς να ειπή χωρίς κίνδυνον να τον αδικήση ότι ο δρόμος επρομηνύετο καλλίτερος. Έμεινεν εις τον ίδιον σταθμόν του *Ψυχοπατέρα* χωρίς να εξελιχθή με ορμήν, δεν εδικαιολόγησε με τα νεώτερα έργα του τας υποσχέσεις που είχε δώση με το πρώτον. Περιορίσθη απλώς να προικίση το θέατρον με ένα αριθμόν καλών έργων, με ένα άλλον αριθμόν μετρίων έργων, και κλείων τώρα τον απολογισμόν μιας ολοκλήρου τριακονταπενταετίας βλέπει ότι τα δικαιώματά του αντλούνται μάλλον από το παρελθόν και μάλιστα το απώτατον παρά από το παρόν της εργασίας του.»¹²³³

Τέλος, παράσταση - ορόσημο της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου είναι κι αυτή της κωμωδίας *Πειρασμός* του Ξενόπουλου που παρουσιάζει το 1925 το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά μέσα στο πλαίσιο του προγράμματος υποστήριξης της άξιας εγχώριας δραματοουργίας εκ μέρους του “επαναστατικού” θιάσου¹²³⁴. Ο Σπ. Μελάς παραλλάσσει την παλιά αυτή ηθογραφική κωμωδία -τον “ξεξουμισμένο πειρασμό”, όπως τον αποκαλεί το 1925 ο ίδιος ο συγγραφέας του, όταν τον παραχωρεί προς παράσταση στον

¹²³² Ο Ξενόπουλος αναφέρει επί του θέματος: «Θέλουν τώρα να πουν μερικοί, πως ο *Βασιλικός* στάθηκε ο πατέρας του Νεοελληνικού Θεάτρου, γιατί άμεση συνέχειά του είναι η *Τρισεύγενη* που το αναμόρφωσε στις ημέρες μας. Πλαστογραφία της ιστορίας από παλαμολατρεία ή εμπάθεια σε μένα.» (Πρόλογος Γρ. Ξενόπουλου στην έκδοση του *Ψυχοπατέρα*, ό.π., σ. 14).

¹²³³ S., «*Ο Ψυχοπατέρας*», *Ελ. Β.*, 2-9-1925.

¹²³⁴ Σχετικά με τις εξαγγελίες του Θεάτρου Τέχνης περί υποστήριξης της νεοελληνικής δραματοουργίας, βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 158-160, όπου, μεταξύ των άλλων, δίνεται η εξής υπόσχεση: «Το νεοελληνικό δραματολόγιο έχει απαράγραπτα δικαιώματα στην ελληνική σκηνή, που σχεδόν αυτό και μόνο την έχει δημιουργήσει. [...] Το πρόγραμμα του θεάτρου που έχω την τιμή να διευθύνω καλλιτεχνικά, είναι ακριβώς ξαναζωντάνεμα του νεοελληνικού δραματολογίου. Έχω απευθυνθεί και θ' απευθυνθώ ακόμα σ' όλους τους νεοέλληνες συγγραφείς και θα ζητήσω την άδεια να επαναλάβω τα έργα τους.» (ό.π., σ. 159).

προαναφερθέντα σκηνοθέτη¹²³⁵ - προσθέτοντας τύπους, αστεία, καθώς και μια ολόκληρη σκηνή. Μ' αυτόν τον τρόπο, ο Μελάς όχι μόνο δίνει κέφι, πνοή και ρυθμό στην κωμωδία του 1910¹²³⁶, αλλ' επιπλέον, ανοίγει από το 1925 τον δρόμο για τη σκηνική ανανέωση των παλιών ελληνικών και παγκόσμιων δραματικών αριστουργημάτων που θα επιχειρήσει κατά την παρούσα περίοδο μέσω της *Σαλώμης* του Wilde με το Θέατρον Τέχνης, αλλά και μέσω του *Βολπόνε* του Ben Jonson και των αριστοφανικών *Ορνίθων* με την Ελευθέρα Σκηνή του 1929, όπως θα δούμε και παρακάτω. Η σκηνική και σκηνοθετική αυτή καινοτομία που εφαρμόζουν κατά τον Μεσοπόλεμο και οι γάλλοι πρωτοποριακοί σκηνοθέτες του Cartel, όταν πρόκειται για την παρουσίαση κλασικού ρεπερτορίου, συμβάλλει στην προσπάθεια εκσυγχρονισμού της αθηναϊκής σκηνής και λαμβάνει χώρα ακριβώς λόγω της ανάδυσης κι ανάπτυξης της σκηνοθετικής τέχνης στην Ελλάδα κατά τον Μεσοπόλεμο κι ιδιαίτερα κατά τη δεύτερη περιόδό του. Συνεπώς, η σκηνοθετική τέχνη κι η σκηνική εφευρετικότητα δεν συνδυάζεται μόνο με την παρουσίαση πρωτοποριακών ευρωπαϊκών δραμάτων που εισάγονται αυτήν ακριβώς την εποχή, αλλά και με την ανανέωση του παλαιότερου δραματολογίου.

δ. Κωμειδύλλιο και Δραματικό Ειδύλλιο

Τα ελληνικά κωμειδύλλια και δραματικά ειδύλλια του 19^{ου} αιώνα που είδαμε να παίζονται από τους αθηναϊκούς συνοικιακούς κυρίως θιάσους κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία, επαναλαμβάνονται απaráλλακτα, χωρίς προσθαφαιρέσεις, και κατά την παρούσα χρονική περίοδο. Και δεν είναι μόνο οι συνοικιακοί θιάσοι εκείνοι που συνεχίζουν να τα παριστάνουν, αλλά και οι θιάσοι των νέων καλλιτεχνών –Θίασος των Νέων, Λαϊκό Θέατρο Βασίλη Ρώτα, Νέοι Καλλιτέχνη Δημ. Ιωαννόπουλου- καθώς αποτελούν γνήσιο λαϊκό θέαμα που προσελκύει τη μεγάλη θεατρόφιλη μάζα. Έτσι, όποτε οι “επαναστατικοί” θιάσοι των νέων αντιμετωπίζουν οικονομικές δυσχέρειες με τα έργα των πρωτοεμφανιζόμενων ελλήνων δραματογράφων που παρουσιάζουν, τα κωμειδύλλια και τα δραματικά ειδύλλια αποτελούν μία σίγουρη λύση για το γέμισμα των ταμείων από τη “μαρίδα” των λαϊκών αθηναϊκών συνοικιών, όπου εδρεύουν συνήθως τα θεάτρά τους (“Ατλαντίς” Εξαρχείων, όπου εδρεύει ο θίασος Νέων Καλλιτεχνών του Ιωαννόπουλου, θέατρο Παγκρατίου, όπου εδρεύουν το Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα, καθώς κι ο Θίασος των Νέων, ο οποίος ενίοτε παριστάνει και στο θέατρο “Λαού” Μεταξουργείου).

Εντούτοις, ούτε οι θεατρικές σχολές της Εταιρείας Ελληνικού θεάτρου και των διαφόρων Ωδείων, αλλά ούτε οι πρωταγωνιστές/στριες (π.χ. Χρ. Νέζερ, Αιμ. Βεάκης, Αλ. Γονίδης), ξεχνούν αυτά τα άλλοτε ένδοξα ελληνικά δραματικά είδη. Ενδεικτικές είναι οι παραστάσεις της *Γκόλφως* του Σπ. Περεσιάδη το 1927 από τον θίασο Κοτοπούλη, καθώς και η παράσταση του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* το 1928 και το 1929 από την ίδια πρωταγωνίστρια. Μάλιστα, το 1930 η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων γιορτάζει την 40ετηρίδα του κωμειδυλλίου

¹²³⁵ Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π., σσ. 160-161.

¹²³⁶ Σχετικά με την τεράστια επιτυχία που σημείωσε η παράσταση, την απήχυσή της στο αθηναϊκό κοινό, καθώς και τις ευμενείς κρίσεις των ελλήνων λογίων για τη συγκεκριμένη mise en scène του Μελά, βλ. Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π., σσ. 161-162.

με “ιστορικές παραστάσεις”¹²³⁷. Εξάλλου, ας μην ξεχνάμε, ότι γύρω στα 1928 στις επιφυλλίδες των αθηναϊκών εφημερίδων είναι του συρμού η δημοσίευση μακρών ληστρικών μυθιστορημάτων με φουστανελλοφόρους ληστές ήρωες παρμένους από το ειδυλλιακό περιβάλλον του βουνού και του λόγγου των δραματικών ειδυλλίων¹²³⁸.

Μέσω της παράστασης του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* το 1928 από τον θίασο Κοτοπούλη μπορούμε να διαπιστώσουμε αρκετά πράγματα σχετικά με την πρόσληψη των παλιών αυτών δραματικών ειδών από τους μεσοπολεμικούς διανοούμενους και το αθηναϊκό κοινό της περιόδου 1925-1931. Συνεπώς, μία κριτική του Φώτου Πολίτη γι’ αυτήν ακριβώς την παράσταση μας είναι πολύτιμη. Ο έλληνας κριτικός επιδοκιμάζει κάποια στοιχεία του δραματικού ευδυλλίου –ή “ρομαντικού κωμειδυλλίου”, όπως το ονομάζει- όπως την ποιητική ατμόσφαιρα που δημιουργούν οι παρεμβολές των στίχων των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, τη θαυμάσια σκηνική του οικονομία, την άρτια πλοκή, τις ζωντανές σκηνές, το θεαματικό πλαίσιο, τα όμορφα τραγούδια, την αδιάκοπη σκηνική κίνηση, τα κωμικά πρόσωπα που σε πολλές σκηνές σκορπίζουν την ευθυμία. Αντίθετα, αποδοκιμάζει έντονα κυρίως το στοιχείο της αναληθοφάνειας και του ρομαντισμού που διαστρεβλώνει την πραγματική ζωή και τα πραγματικά αισθήματα των Ευρυτάνων ή των Σαρακατσαναίων. Θεωρεί, ότι από τους ήρωες λείπει η εσωτερική ζωή¹²³⁹, ενώ επικρίνει τον θίασο Κοτοπούλη που δεν εκσυγχρόνισε σκηνικά το ρομαντικό αυτό έργο και που το παρέστησε εντελώς “παλαιικά”¹²⁴⁰.

Η τελευταία αυτή επίκριση που έχει να κάνει όχι με την εσωτερική αξία του ίδιου του δραματικού ειδυλλίου, αλλά με τη σκηνική του παρουσίαση, φέρνει στην επιφάνεια την τάση του σκηνικού - σκηνοθετικού εκσυγχρονισμού των παλιών ελληνικών κι ευρωπαϊκών δραμάτων που προσπαθούν να προωθήσουν οι έλληνες καλλιτέχνες –κυρίως οι σκηνοθέτες- της δεύτερης μεσοπολεμικής περιόδου. Όπως είδαμε παραπάνω τον σκηνοθέτη Σπύρο Μελά να εκσυγχρονίζει σκηνικά, αλλά και να επεμβαίνει στη δομή του κειμένου της κωμωδίας *Πειρασμός* του Ξενόπουλου που παριστάνει το 1925 με το Θέατρον Τέχνης του, έτσι και στην περίπτωση του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* η σκηνική του ανανέωση αποτελεί έκτακτη ανάγκη, προκειμένου το παλιό αυτό έργο να γίνει αποδεκτό από το σύγχρονο κοινό με τις σύγχρονες αισθητικές απαιτήσεις. Αρχίζει, λοιπόν, να γίνεται σιγά - σιγά συνείδηση, πως τα δράματα περασμένων εποχών, είτε ελληνικά, είτε ξένα, επιβάλλεται να δέχονται σκηνικές παρεμβάσεις, προκειμένου να

¹²³⁷ «Η εκατονταετηρίς του νεοελληνικού θεάτρου», *Ελ. Β.*, 11-1-1930.

¹²³⁸ Βλ. Γιάννης Καιροφύλλας, *ό.π.*, σσ. 137-138.

¹²³⁹ Αναφέρει: «Ο περίεργος όμως Μήτρος του κωμειδυλλίου τούτου, ο οποίος σε στιγμινή εξάψεως, γιατί του αυθαδίασεν ένας πιστικός, αποφασίζει, εις πείσμα του νεαρού, να πάρη γυναίκα του την αγαπητικιάν εκείνου, δεν μας πείθει κατ’ ουδένα λόγον ότι είνε ικανός να κρατή μέσα του ευλαβώς, επί χρόνια είκοσι, τον έρωτα που ένοιωσεν όταν ήτο “δέκα χρονών αγόρι”. Του λείπει η ανάλογος σοβαρότης. Ο παλληκαράς αυτός, με το ρωμαίικο “φιλότιμο”, είνε ο αντίπους ακριβώς των ανθρώπων, που ζουν ζωήν εσωτερικήν και καλλιεργούν στα μύχια της καρδιάς των μεγάλες αγάπες.» (Φώτος Πολίτης, «Έντυπώσεις και κρίσεις – Η παράστασις του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας*», *Ελ. Β.*, 17-9-1928).

¹²⁴⁰ Βλ. Φώτος Πολίτης, *ό.π.* Το ίδιο υποστηρίζει κι ο Άλκης Θρούλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, *ό.π.*, σσ. 210-211).

παραμένουν ζωντανά και να εναρμονίζονται με τις σύγχρονες αντιλήψεις ζωής κι αισθητικής. Και η, μεν, πλειοψηφία των συνοικιακών θιάσων δεν τα εκσυγχρονίζει, καθώς δεν διαθέτει σκηνοθέτη, παρουσιάζοντάς τα απλά ως ευχάριστα ή συγκινητικά λαϊκά θεάματα, ενώ αντίθετα οι κεντρικοί θίασοι αρχίζουν να αισθάνονται υποχρεωμένοι να τα παρουσιάζουν εκσυγχρονισμένα, αν θέλουν να προσφέρουν κάτι καινούριο στους πιο εξελιγμένους αισθητικά αστούς θεατές τους.

Τέλος, με τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* προκύπτει κι ένα άλλο σημαντικό ζήτημα που πρόκειται να φανερωθεί ακόμη εντονότερο κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο, επ' ευκαιρία του ανεβάσματός του το 1932 απ' τον Σπύρο Μελά με τις συνεργαζόμενες πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη: το ζήτημα της “ελληνικότητας” και της ανάδειξης των άξιων εγχώριων καλλιτεχνικών προϊόντων που ανήκουν στη θεατρική παράδοση του τόπου. Το συγκεκριμένο θέμα πρόκειται να το εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο της περιόδου 1932-1940.

ε. Ελληνικό πατριωτικό δράμα 19^{ου} – 20ού αιώνα

Καθώς το 1922 επέρχεται η Μικρασιατική καταστροφή με την κατάρριψη της Μεγάλης Ιδέας που έτρεφε το εθνικό αίσθημα επί ολόκληρες δεκαετίες, από τον 19^ο κιόλας αιώνα, τα εθνικά ιστορικά πατριωτικά δράματα του τέλους 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα αρχίζουν να εξαφανίζονται σταδιακά από την ελληνική σκηνή –τουλάχιστον εκείνα που περιέχουν σαφείς και φανερές πατριδολατρικές υπομνήσεις. Εκλείπει πλέον το εξωτερικό έρεισμα της ενσωμάτωσης του αλύτρωτου ελληνισμού στο νεοελληνικό κράτος. Συνεπώς, σπάνια συναντούμε στην αθηναϊκή σκηνή παραστάσεις πατριωτικών δραμάτων από τη μεγάλη εκείνη ομάδα που είχαμε εξετάσει κατά την πρώτη περίοδο του 1918-1924.

Επιπλέον, κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο τα λιγοστά εθνικά - πατριωτικά δράματα που επιβιώνουν, παριστάνονται αποκλειστικά από τους συνοικιακούς θιάσους και καθόλου από τους κεντρικούς, ενώ συναντάμε και τον Θίασο των Νέων το 1929 να τα περιλαμβάνει στο δραματολόγιό του, προφανώς για οικονομικούς λόγους. Εκείνα που επιβιώνουν ακόμη, έστω κι απ' τους συνοικιακούς θιάσους, έχουν έντονα τα χαρακτηριστικά του ελληνικού δραματικού ειδυλλίου, είδος που έτσι κι αλλιώς επιζεί και στον Μεσοπόλεμο ως λαϊκό κυρίως θέαμα. Βλέπουμε, λοιπόν, στο δραματολόγιο των λαϊκών θιάσων ακόμη τον *Χορό του Ζαλόγγου* και την *Εσμέ* του Σπ. Περεσιάδη, το δράμα *Ο Κολοκοτρώνης εις θάνατον* του Σπ. Ποταμιάνου που έχουμε ξανασυναντήσει και κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο. Τα μόνα εθνικά δράματα που παίζονται κατά την παρούσα περίοδο, χωρίς να τα έχουμε συναντήσει κατά την προηγούμενη, είναι το 5πρακτο έμμετρο ιστορικό δράμα *Ρήγας Φεραίος* του Αριστομένη Προβελέγγιου, γραμμένο στη δημοτική και σε 15σύλλαβο (τυπώνεται το 1888), απ' τον θίασο του Συνδέσμου Ελλήνων Ηθοποιών το 1930 σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου και το νεοκλασικιστικό έμμετρο καθαρευουσιάνικο δράμα σε πέντε μέρη *Ο οικουμενικός Πατριάρχης Γρηγόριος Ε'* του Σπ. Ζαβιτσάνου από συνοικιακό θίασο το 1926. Όπως παρατηρούμε, και τα δύο αυτά δράματα δεν αφορούν σε επίκαιρα εθνικά

ιστορικά γεγονότα του 20ού αιώνα (Μακεδονικό ζήτημα, Βαλκανικοί πόλεμοι, Μικρασιατική καταστροφή, κρητικό ζήτημα), όπως συνέβαινε με την πλειοψηφία των εθνικών δραμάτων που παίζονταν κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία, αλλά με τον πιο μακρινό χρονολογικά εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα του 1821. Το γεγονός αυτό τονίζει ακόμη περισσότερο το ξεφούσκωμα του ζητήματος του αλυτρωτισμού και του εδαφικού επεκτατισμού.

στ. Μελόδραμα – μυθιστορηματικό δράμα

Οι συνοικιακοί θίασοι συνεχίζουν και κατά την παρούσα περίοδο να παριστάνουν ευρωπαϊκά μυθιστορηματικά δράματα, τα οποία έχουμε ήδη εξετάσει κατά την περίοδο 1918-1924. Ορισμένα απ' αυτά έχουν τόσο μεγάλη λαϊκή επιτυχία, ώστε παρουσιάζονται και από κεντρικούς θιάσους, αλλά κι από τους θιάσους των νέων, με στόχο το γέμισμα των ταμείων τους, τακτική που έχουμε ήδη παρατηρήσει και σε ό,τι αφορά άλλες κατηγορίες δραμάτων. Έτσι, λοιπόν, βλέπουμε χαρακτηριστικά το μελόδραμα *Αι δύο ορφαναί* του D' Ennery να παριστάνεται το 1927 και το 1930 απ' τον Θίασο Νέων της Ελένης Χαλκούση, το 1931 από τον θίασο της Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών και το ίδιο έτος απ' το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα. Παρατηρούμε, επίσης, ότι ακόμη κι η εγχώρια δραματολογία επηρεάζεται τόσο αργά όσο στον Μεσοπόλεμο, από τη συγγραφή των μυθιστορηματικών δραμάτων που στην υπόλοιπη Ευρώπη έχουν σταματήσει να παράγονται από τον 19^ο κιόλας αιώνα. Έτσι, το 1926 βλέπουμε τον λαϊκό ηθοποιό, θιασάρχη συνοικιακού θιάσου και δραματογράφο Διονύσιο Βενιέρη, να παρουσιάζει στο θέατρο το νέο του μυθιστορηματικό δράμα *Ο πύργος του πόνου*¹²⁴¹.

¹²⁴¹ Τον χαρακτηρισμό του *Πύργου του πόνου* ως “μυθιστορηματικού δράματος” τον παίρνουμε από την *Ιστορία* του Γιάννη Σιδέρη (ό.π., σ. 143), καθώς το ίδιο το δραματικό κείμενο του Βενιέρη δεν έχει βρεθεί.

2. ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ

Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο συνεχίζεται η τάση που έχει εκδηλωθεί ήδη από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, της παράστασης δραματοποιημένων μυθιστορημάτων και διηγημάτων. Εκτός από τις επαναλήψεις του *Δον Κιχώτη* του Cervantes σε διασκευή Θεόδ. Συναδινού και των *Αθλίων* του Hugo κυρίως από τους λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους, καθώς και του *Επίσκοπο και Σία* του D' Annunzio από τους διάφορους αστικούς κεντρικούς θιάσους, στο διάστημα 1925-1931 προστίθενται ακόμη οι παραστάσεις των *Καταδικασμένων* του Ντοστογιέφσκυ που προέρχονται από το μυθιστόρημά του “*Ηλίθιος*” σε θεατρική διασκευή Γρ. Γκάι (1925, θίασος Βεάκη – Νέζερ), της *Ανάστασης* (1926, θίασος Κυβέλης) και της *Σονάτας του Κρόντσερ* του Λέοντα Τολστόι (1925, θίασος Κυβέλης). Παριστάνονται, επίσης, οι θεατρικές διασκευές του διηγήματος του Mark Twain *Δημοσιογράφος μια φορά*, σάτιρα του αρριβιστικού πνεύματος της εποχής¹²⁴² (1931, Λαϊκός Θίασος Βασίλη Ρώτα) και του διηγήματος του Alphonse Daudet *Σαπφώ* (1929, θίασος Άγγελου Αμηνά). Τέλος, για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή παριστάνεται δραματοποιημένο από τον Μ. Πασχάλη το μυθιστόρημα του Goethe *Βέρθερος* (1931, Λαϊκό Θέατρο Βασίλη Ρώτα).

Όλα τα παραπάνω δραματοποιημένα μυθιστορήματα – διηγήματα που εμφανίζονται στη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, παίζονται για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή, εκτός από τη *Σαπφώ* του Daudet, η οποία έχει παιχθεί ήδη από το 1902 στο θέατρο Νεαπόλεως και το 1912 απ’ τον θίασο Κυβέλης. Όπως έχουμε ήδη εντοπίσει απ’ την περίοδο 1918-1924, η τάση αυτή προέρχεται σε μεγάλο μέρος από τη γαλλική σκηνή που από τις αρχές κιόλας του αιώνα δραματοποιεί γνωστά μυθιστορήματα και διηγήματα. Έτσι, παρατηρούμε, ότι η *Ανάστασις* του Τολστόι παίζεται ήδη από το 1902 στο παρισινό Οδέον, σε διασκευή του δραματογράφου του δραματικού βουλευβάρτου Henri Bataille¹²⁴³, ενώ η *Σονάτα του Κρόντσερ* του ίδιου διασκευάζεται από το 1910 απ’ τους γάλλους συγγραφείς του βουλευβάρτου Alfred Savoir και Fernand Nozière και παίζεται το ίδιο έτος στο παρισινό Théâtre de l’ Oeuvre¹²⁴⁴. Μάλιστα, στην ελληνική παράσταση του τελευταίου δράματος το 1925 χρησιμοποιείται η γαλλική διασκευή των προαναφερθέντων γάλλων συγγραφέων.

Τα παραπάνω δράματα προκαλούν το ενδιαφέρον του σύγχρονου αθηναϊκού κοινού με τη συγκίνηση που προσφέρουν, με τις περιπέτειές τους, με την ύπαρξη ποικίλων ηρώων, τις διαπλεκόμενες τύχες των οποίων ο θεατής παρακολουθεί με κομμένη την ανάσα, με τη δυνατή πλοκή, με τις φλογερές ερωτικές ιστορίες, καθώς και με τα διάφορα κοινωνικά ζητήματα που θίγουν. Δεν διαφέρουν, λοιπόν, και πολύ από τα ευρωπαϊκά περιπετειώδη μυθιστορηματικά δράματα - μελοδράματα του 19^{ου} αιώνα που προσέφεραν στο κοινό δυνατές συγκινήσεις, καθώς και τον συνδυασμό της έκθεσης της οικογενειακής - κοινωνικής περίπτωσης με τη συνεχή δράση. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα του συνδυασμού των

¹²⁴² Βλ. *Ελ. Β.*, 2-7-1931.

¹²⁴³ Jomaron, «En quête de textes», ό.π., σ. 783.

¹²⁴⁴ Knowles, ό.π., σ. 281, καθώς και Jomaron, ό.π., σ. 783.

παραπάνω στοιχείων αποτελεί η *Σονάτα του Κρόντσερ* που αρχίζει με μια ρομαντική ερωτική ιστορία, προχωρά με ένα γάμο και καταλήγει με μια μοιχεία και τον φόνο της συζύγου από τον σύζυγο, προκειμένου να υπάρξει η λύτρωση από τη συμβατικότητα και την πεζότητα του γάμου τους¹²⁴⁵. Η κοινωνική περίπτωση του αγνού επαρχιώτη που νυμφεύεται μία “παραστρατημένη” γυναίκα της πρωτεύουσας, την οποία οι υποκριτικές ηθικές και κοινωνικές συμβάσεις δεν αφήνουν ν’ ανασυρθεί από τον βούρκο της προγενέστερης της ανήθικης ζωής, περιγράφεται στις *Καταδικασμένες* του Ντοστογιέφσκυ¹²⁴⁶. Η *Σαπφώ* του Daudet χαρακτηρίζεται από τους έλληνες μεσοπολεμικούς διανοούμενους ως “έργο πάθους”¹²⁴⁷, καθώς δείχνει τη φλογερή και ατυχή ερωτική ιστορία ενός νεαρού με μία πόρνη του 19^{ου} αιώνα (κάτι αντίστοιχο με την *Κυρία με τας καμελίας* του Dumas fils). Η *Ανάστασις* του Τολστόι αποτελεί “έπος της συγχρόνου ζωής, αχανή κοσμογονική τοιχογραφία, ενώπιον της οποίας το μυθιστόρημα της δυτικής Ευρώπης φαίνεται ως κουκλίστικο, απέραντος πίνακας, που εις φως και χρώμα, βάζει κάτω τα επιβλητικότερα και θελκτικότερα δημιουργήματα των μαέστρων της αναγεννήσεως, όπου ο μέγας ζωγράφος της ανθρωπίνης ζωής γίνεται και ο αντικειμενικότερος ερευνητής των δεινών της κι όπου αι βαθύταται σκιά των εικόνων του ορίζουν την θέσιν και την φύσιν της ανθρωπίνης δυστυχίας”¹²⁴⁸.

Με βάση τα παραπάνω στοιχεία δικαιολογείται η ύπαρξη των δραματοποιημένων μυθιστορημάτων στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή και η προτίμησή τους από το αθηναϊκό κοινό της εποχής, θρεμμένο εδώ και δεκαετίες με περιπετειώδη λαϊκά μελοδράματα, με έργα ερωτικού δραματικού βουλεβάρτου, καθώς και με συγκινητικά αστικά κοινωνικά “έργα με θέση”. Σχετικά με τις παραστάσεις των δύο δραματοποιημένων μυθιστορημάτων του Λέοντα Τολστόι *Ανάστασις* και *Η σονάτα του Κρόντσερ* μέσα στη συγκεκριμένη περίοδο υποθέτουμε, επίσης, ότι δεν είναι άσχετες και με τον εορτασμό της 100ετηρίδας του ρώσου συγγραφέα το 1925 απ’ το σοβιετικό κράτος, από τη “μπολσεβικία”, σύμφωνα με την έκφραση του Σπ. Μελά, ο οποίος αναφέρεται στον εορτασμό¹²⁴⁹.

Τέλος, θα αναφερθούμε στο κρητικό έπος *Ερωτόκριτος* του Κορνάρου που είδαμε στην αμέσως παραπάνω ενότητα να ανεβάζει ο Σπύρος Μελάς το 1929 με την Ελευθέρα Σκηνή του. Ο *Ερωτόκριτος* δεν έχει μόνο σχέση με τη ιδεολογικό ζήτημα της “ελληνικότητας” του Μεσοπολέμου, αλλ’ επιπλέον, και με το παρόν ζήτημα της θεατρικής διασκευής μυθιστορημάτων, καθώς κι αυτό το δράμα αποτελεί διασκευή από κρητικό έπος του 16^{ου} αιώνα. Τη διασκευή αναλαμβάνει ο Θεόδωρος Συναδινός που συμπύσσει τους 10.046 στίχους του έπους σε 1.700¹²⁵⁰. Η διασκευή του Συναδινού κρατιέται πολύ κοντά στο πρωτότυπο, αφού δεν αποτελεί μία εκ νέου δραματική δημιουργία, αλλά μία επιλεκτική συντομευμένη συρραφή των στίχων του έπους. Ακριβώς αυτό το γεγονός της μη ελεύθερης αναδημιουργίας και της

¹²⁴⁵ Βλ. Σ., «*Η σονάτα του Κρόντσερ*», *Ελ. Β.*, 13-8-1925.

¹²⁴⁶ Βλ. Σ., «*Η καταδικασμένες*», *Ελ. Β.*, 27-6-1925.

¹²⁴⁷ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «*Το γαλλικόν θέατρον – Σαπφώ*», *Ελ. Β.*, 11-1-1930.

¹²⁴⁸ Βλ. το άρθρο του Σπ. Μελά του 1925 που αναφέρεται στα μυθιστορήματα του Λέοντα Τολστόι (Φορτούνιο, «*Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Η εκατονταετηρίς του Τολστόι*», *Ελ. Β.*, 6-12-1925).

¹²⁴⁹ Βλ. ό.π.

¹²⁵⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «*Από το θέατρον – Ερωτόκριτος*», *Ελ. Β.*, 3-11-1929.

εμμονής στα πρωτότυπο επικροτεί ο σκηνοθέτης του *Ερωτόκριτου* Σπύρος Μελάς που αρχικά είχε φοβηθεί, πως ο Συναδινός δεν θα μπορούσε να καταφέρει να μείνει μέσα στο αριστουργηματικό κι ανεπανάληπτο κλίμα του κρητικού έπους, το οποίο είναι δύσκολο –μάλλον ακατόρθωτο- ν’ αναπαραχθεί¹²⁵¹. Με το παράδειγμα αυτό της πιστής θεατρικής προσαρμογής του έπους σε δραματικό κείμενο αίρονται οι αρχικές αμφιβολίες για τη δυνατότητα και την επιτυχία του εγχειρήματος¹²⁵². Μάλιστα, ο Σπύρος Μελάς επαληθεύει την ελληνικότητα του έπους του Κορνάρου ακριβώς λόγω του γεγονότος, ότι από ένα δημιούργημα επικής μορφής βγαίνει ένα έτοιμο θεατρικό έργο¹²⁵³.

Παρ’ όλα αυτά, κάποιοι μεσοπολεμικοί κριτικοί, όπως ο Μιχ. Ροδάς κι ιδιαίτερα ο Άλκης Θρύλος, κρίνουν, πως η θεατρική διασκευή του έπους χρειαζόταν ακόμη μεγαλύτερη συντόμευση. Ο τελευταίος κριτικός προχωρά ακόμη περισσότερο λέγοντας, πως ο διασκευαστής θα έπρεπε να παρουσιάσει βαθύτερα και πολυπλοκότερα αισθήματα σε σχέση με τα αφελή και απλοϊκά των μεσαιωνικών ηρώων και πως θα έπρεπε να διορθώσει τις ψυχολογικές πλάνες του Κορνάρου που δεν συμβαδίζουν με την ψυχρότητα του σημερινού πολυσύνθετου και νευρικού ατόμου¹²⁵⁴. Υποδεικνύει τις συγχρονισμένες “υποδειγματικές” θεατρικές διασκευές του γάλλου Jean Cocteau, “ο οποίος κατόρθωσε πραγματικά να ξανακινήσει πραγματικά αριστουργήματα με τον ζωντανό και γρήγορο ρυθμό της εποχής μας και να τους ξαναχαρίσει τον παλμό τους”¹²⁵⁵. Τα παραπάνω σχόλια αποδεικνύουν τελικά, πως το κοινό κι οι διανοούμενοι του Μεσοπολέμου κρίνουν τα παλαιά έργα της μακρινής ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας και του θεάτρου

¹²⁵¹ Βλ. Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π., σ. 369. Το γεγονός της απλής προσαρμογής και της μη ολοκληρωτικής αλλοίωσης του ποιητικού κειμένου του αυθεντικού συγγραφέα επαινεί κι ο Φώτος Πολίτης, ο οποίος αναφέρει, ότι ο *Ερωτόκριτος*, και μόνο βάσει της υπόθεσής του, προσφέρεται για δραματοποίηση. Υποστηρίζει, όμως, ότι ο ποιητής, που θ’ αναλάμβανε να διασκευάσει ελεύθερα το έπος, δεν θα μπορούσε να ικανοποιήσει το σύγχρονο κοινό, καθώς θα έπρεπε να ξεπεράσει την ποίηση του Κορνάρου. Αντίθετα, ο Συναδινός καταλαβαίνοντας το γνήσιο ποιητικό ταλέντο και τη μοναδικότητα του Κρητός προσάρμοσε απλώς το έπος στις θεατρικές ανάγκες κρατώντας ατόφιος τους στίχους του στο δράμα με ελάχιστες μεταβολές και προσθήκες. Έτσι, ο Πολίτης καταλήγει, ότι με τη διασκευή αυτή αίρονται οι τυχόν αντιρρήσεις, ότι ένα ποίημα επικού μορφής υφίσταται ζημιά με τη μεταβολή της υφής του σε δράμα (Φώτος Πολίτης, «*Ερωτόκριτος*», *Πρωία*, 3-11-1929 και «*Ερωτόκριτος*», *Πειθαρχία*, 10-11-1929, έτος 1, εβδομάδα 4^η, σ. 15).

¹²⁵² Σχετικά με τον αρχικό διχασμό των απόψεων των ακροατών στο σαλόνι της Βλαστού, όταν πρωτοδιαβάστηκε η διασκευή, βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Ο *Ερωτόκριτος*», *Ελ. Β.*, 2-11-1929.

¹²⁵³ «Αυτό που μοιάζει λίγο σαν “θαύμα” –να βγει από ένα έργο επικής μορφής, ένα έτοιμο θεατρικό έργο– αποδείχνει ακριβώς τον ελληνικότατο χαρακτήρα του δημιουργήματος του Κορνάρου. Σήμερα [το 1960] είναι πια επιστημονικά αποκαταστημένο, από Ρουμάνο φιλόλογο, ότι ο *Ερωτόκριτος* είναι εμπνευσμένος από το μεσαιωνικό μυθιστόρημα “Παρίσης και Βιέννα”. Κι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά, που δείχνουν με πόσο βαθύτατα ελληνικό πνεύμα δούλεψε ο Κορνάρος το ξένο υλικό που παράλαβε, αφομοιώνοντάς το τέλεια, είναι ακριβώς οι δραματικοί διάλογοί του. Το δραματικό δαιμόνιο του Έλληνα φάνηκε στο έργο του Κορνάρου, όπως προβάλλει και στα έπη του Ομήρου, τόσο πολύ μάλιστα, ώστε ο Αισχύλος να πει ότι οι τραγωδίες του είναι ψίχουλα από τα μεγάλα δείπνα του Ομήρου. Το ίδιο δαιμόνιο απαντάμε να φανερώνεται, αυθεντικό, στο ακριτικό έπος και στα κλέφτικα τραγούδια. Μ’ αυτή την έννοια δέχτηκα τη “διασκευή” του *Ερωτόκριτου* – ανέβασα αμετάβλητα και ατόφια, τα δραματικά σημεία του αφηγηματικού έργου του ποιητή της Κρήτης» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 369-370).

¹²⁵⁴ Άλκης Θρύλος, «Το θέατρον – Θέατρον Κοτοπούλη, θίασος Ελευθέρι Σκηνή – *Ερωτόκριτος*», *Νέα Εστία*, 1-12-1929, τευχ. 71, έτος Γ’.

¹²⁵⁵ Βλ. ό.π.

σύμφωνα με τα σύγχρονά τους αισθητικά κριτήρια, σύμφωνα με τις σύγχρονες δραματογραφικές απαιτήσεις, οι οποίες ζητούν τη συντομία των σκηνών, τη διαρκή εναλλαγή των ταμπλώ, την ποικιλία των γεγονότων, της δράσης και των προσώπων που δεν κουράζουν τον σύγχρονο θεατή. Παρότι, λοιπόν, αναγνωρίζουν την αξεπέραστη ποιητική αξία του κρητικού θεάτρου και της κρητικής λογοτεχνίας, εντούτοις, στην πράξη δεν μπορούν να την αποδεχθούν. Έτσι, προτείνουν συντομευτικές κι απλουστευτικές λύσεις που εφαρμόζονται ήδη στις θεατρικές διασκευές των προαναφερθέντων μυθιστορημάτων – διηγημάτων δράσης και συγκίνησης που προσεγγίζουν τις συνταγές του μυθιστορηματικού δράματος.

3. ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ 19^{ου} – 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

α. Ευρωπαίοι νατουραλιστές και συμβολιστές

Οι κεντρικοί αθηναϊκοί θίασοι της δεύτερης επταετίας του Μεσοπολέμου επαναλαμβάνουν πολλά από τα ευρωπαϊκά ρεαλιστικά - νατουραλιστικά δράματα του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20^{ου} αιώνα που έχουν ήδη παρασταθεί από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο (π.χ. τη *Λεσποινίδα Τζούλια* και τον *Πατέρα* του Strindberg, τα μπεσνικά δράματα *Νόρα ή Το σπίτι της κούκλας*, *Βρυκόλακες*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Ένας εχθρός του λαού* και *Το θαυματοργό νερό* των αδελφών Quintero). Επιπλέον, στην παρούσα χρονική περίοδο παρουσιάζονται δύο ρεαλιστικά δράματα ήδη γνωστών συγγραφέων που δεν συναντήσαμε καθόλου στην αθηναϊκή σκηνή της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου και που κάνουν την εμφάνισή τους τώρα, παρότι έχουν παρασταθεί στην αθηναϊκή σκηνή και πριν από τον Μεσοπόλεμο. Αυτά είναι το 2πρακτο ρεαλιστικό κοινωνικό ψυχογραφικό δράμα του Ιβάν Τουργκένιεφ *Το ξένο ψωμί* (1925, Ελληνικό Ωδείο) που έχει ήδη παρασταθεί το 1903 από τον θίασο της Νέας Σκηνης, κι η 3πρακτη κωμωδία - κοινωνική σάτιρα του Νικολάι Γκόγκολ *Παντρολογήματα* (παίζεται το 1926 με τον τίτλο *Γαμπροπάζαρο* από τον Θίασο Καλλιτεχνικού Συνόλου του Αιμ. Βεάκη) που έχει ήδη παιχθεί το 1893 με τον Ευάγγ. Παντόπουλο. Τη σάτιρα του Γκόγκολ οι έλληνες μεσοπολεμικοί διανοούμενοι αποκαλούν “κλασική”¹²⁵⁶.

Εκτός, όμως, από τα δύο παραπάνω έργα που παίζονται για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο, παρότι το αθηναϊκό κοινό τα γνωρίζει και από προπολεμικές παραστάσεις, συναντάμε, επιπλέον, γνωστά ρεαλιστικά δράματα καταξιωμένων ευρωπαίων συγγραφέων που παριστάνονται γενικότερα για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή. Αυτά είναι το ρεαλιστικό μονόπρακτο *Μπροστά στον θάνατο* του Strindberg (1926, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου), το δράμα του Λεονίντ Αντρέγιεφ *Ημέρες από τη ζωή μας*, από τα ελάχιστα ρεαλιστικά δράματα του ρώσου συγγραφέα¹²⁵⁷ (1931, θίασος Νέων Καλλιτεχνών Δημήτρη Ιωαννόπουλου), το 3πρακτο δράμα κοινωνικής διαμαρτυρίας του Arthur Schnitzler *Κληροδότημα* (*Das Vermächtnis*) (1928, Ωδείο Αθηνών σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη), η κωμωδία του Λέοντα Τολστόι *Αγάπη το χρυσό βιβλίο* (1925, Θίασος Νέων Κωστή Βελμύρα), το δράμα σε 12 εικόνες *Ζωντανό πτώμα* του ίδιου (1929, θίασος Σπουδή Μάριου Παλαιολόγου) κι η 3πρακτη κομεντί του γιού του Λέοντα Τολστόι, του Αλέξιου Κωνσταντίνοβιτς Τολστόι, *Κασάτκα* (1929, θίασος Κυβέλης).

Από όλα τα παραπάνω ρεαλιστικά δράματα αυτό που κάνει τη μεγαλύτερη εντύπωση στους έλληνες μεσοπολεμικούς διανοούμενους και στο αθηναϊκό κοινό, είναι η “ηθογραφία ηθικο - φιλοσοφικού χαρακτήρα”, το “ευαγγέλιον της κοινωνικής επαναστάσεως”¹²⁵⁸ *Ζωντανό πτώμα* του Λέοντα

¹²⁵⁶ Βλ. *Ελ. Β.*, 8-7-1930 και 10-7-1930.

¹²⁵⁷ Βλ. Segel, ό.π., σ. 79, όπου αναφέρεται, πως στο συγκεκριμένο δράμα, σχετικά με τη ζωή ενός φτωχού φοιτητή, ο Αντρέγιεφ αποτυπώνει τις προσωπικές του εμπειρίες ως φοιτητή στην Πετρούπολη και τη Μόσχα.

¹²⁵⁸ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Στέφανο Στεφάνου (βλ. «Ένας περίπατος στον κήπο των γαλλικών γραμμάτων», *Ελ. Β.*, 18-2-1929).

Τολστόι. Κρίνεται, πως συνδυάζει τον ρεαλισμό, αλλά και την ποίηση, ενώ αποτελεί “θαυμαστή ανάλυση της αθάνατης ρωσικής ψυχής” με πλούτο ολοζώντανων τύπων¹²⁵⁹. Ο κοινωνικός επαναστατισμός του δράματος, ο κεντρικός ήρωας Φέντια που προτιμά να ζει αλητικά έξω από τους νόμους της οικογένειας, της κοινωνίας και της εκκλησίας, φέρει πολλές ομοιότητες με τους ήρωες των διηγημάτων άλλων ρώσων προεπαναστατικών συγγραφέων (Γκόρκυ, Ντοστογιέφσκυ), καθώς και ευρωπαίων (Knutt Hamsun, Παναϊτ Ιστράτι) που προτιμούνται από την ελληνική διανόηση της δεκαετίας του '20. Ένας βασικός λόγος, λοιπόν, επιλογής του συγκεκριμένου δράματος από τον θίασο Σπουδή του Μάριου Παλαιολόγου είναι η γενικότερη ροπή της ελληνικής διανόησης της δεκαετίας του 1920 προς τη λεγόμενη “αλητική πεζογραφία”, για την οποία έχουμε ήδη μιλήσει κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία¹²⁶⁰. Ένας δεύτερος βασικός λόγος για την παράστασή του, είναι η επιθυμία του νεοσύστατου και βραχύβιου θιάσου του Παλαιολόγου να συμβαδίσει με την παρισινή πρωτοποριακή σκηνή, καθώς το δράμα παίζεται ένα έτος πριν απ’ την ελληνική παράσταση, δηλαδή το 1928, από τον Pitoëff στο Théâtre des Arts¹²⁶¹. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε, ότι όσον αφορά στις παραστάσεις των δραμάτων των Σλάβων, καθώς και των δραματοποιημένων μυθιστορημάτων τους, η ελληνική σκηνή ακολουθεί κατά πόδας τη γαλλική. Η τελευταία προτιμά τους ρώσους συγγραφείς ήδη από τις αρχές του αιώνα, όταν ξεκινά τη δραματοποίηση των ρωσικών μυθιστορημάτων, ενώ κατά τον Μεσοπόλεμο ο ρωσικής καταγωγής σκηνοθέτης Georges Pitoëff θα διευρύνει την αγάπη του παρισινού κοινού για τη δραματογραφία των Τσέχωφ, Γκόρκυ, Λέοντα Τολστόι, Αντρέγιεφ, Μπλοκ¹²⁶².

Γενικότερα, πάντως, πρέπει να προσθέσουμε, ότι η ρωσική προεπαναστατική λογοτεχνία και θέατρο είναι ιδιαίτερα αγαπητά στην ελληνική διανόηση και στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή –αντίθετα από τη μετεπαναστική σοβιετική λογοτεχνία και δραματογραφία- καθώς μέσα στα δείγματα γραφής τους ανιχνεύονται ζωντανοί ανθρώπινοι τύποι και ψυχολογικές αιχμές που για τη σύγχρονη ελληνική δραματογραφική παραγωγή παραμένουν ως τώρα ασύλληπτα αιτήματα. Έτσι, ακόμη κι όταν παίζονται ρωσικά έργα που, σύμφωνα με την άποψη των ελλήνων κριτικών, δεν στέκονται στο ύψος ενός Λέοντα Τολστόι, ενός Γκόρκυ, ενός Ντοστογιέφσκυ, ενός Γκόγκολ, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της κωμωδίας *Κασάτκα* του Αλέξιου Τοστόι, εντούτοις, ακόμη και σε αυτά βρίσκει κανείς την ίδια “γνήσια ρωσική ατμόσφαιρα”, την ίδια “χριστιανική αγάπη προς τον διπλανό”, τους ίδιους “ολοζώντανους τύπους”¹²⁶³.

Ο σκηνοθέτης Pitoëff που αναδεικνύει στην παρισινή σκηνή το *Ζωντανό πτώμα* του Λέοντα Τολστόι, είναι, επίσης, υπεύθυνος κατά τον Μεσοπόλεμο και για τη διεύρυνση της αγάπης των Παρισινών προς τη

¹²⁵⁹ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Το ζωντανό πτώμα», *Ελ. Β.*, 7-7-1929.

¹²⁶⁰ Μάλιστα, δημοσίευμα της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας αναφέρεται ιδιαίτερος στον αλητισμό του Γκόρκυ (βλ. «Αι ιδέαι του Μαζίμ Γκόρκυ», *Ελ. Β.*, 1-1-1928).

¹²⁶¹ Βλ. Στέφ. Στεφάνου, «Ένας περίπατος στον κήπο των γαλλικών δραμάτων», *Ελ. Β.*, 18-2-1929, καθώς και *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σ. 1113.

¹²⁶² Βλ. Jomaron, «En quête de textes», ό.π., σσ. 783-785.

¹²⁶³ Η άποψη αυτή ανήκει στον Φώτο Πολίτη (βλ. «Εντυπώσεις και κρίσεις – Κασάτκα», *Ελ. Β.*, 24-3-1929).

σκανδιναβική δραματολογία και ιδίως προς το θέατρο του Ibsen¹²⁶⁴. Το τελευταίο εισάγεται κατά τον Μεσοπόλεμο κι εντός των πυλών της Comédie Française που ως τώρα είχε κλειστές τις πόρτες της στο ξενόγλωσσο μη γαλλικό ρεπερτόριο¹²⁶⁵. Αντίθετα από τη γαλλική θεατρική πρακτική, μερίδα της ελληνικής μεσοπολεμικής διανοήσης αρχίζει ν' αμφισβητεί έντονα το θέατρο του Ibsen και μάλιστα γύρω από το έτος 1928, όπου στο Όσλο της Νορβηγίας εορτάζεται πανηγυρικά η εκατονταετηρίδα του δραματοουργού¹²⁶⁶, ενώ δημοσιεύονται άρθρα για τη μεγάλη και διεθνή αξία της τέχνης του και της “θεατρικής του σχολής”¹²⁶⁷. Όσο, λοιπόν, φουντώνουν οι ευρωπαϊκοί αυτοί πανηγυρισμοί, τόσο την ίδια χρονική περίοδο αυξάνονται κι οι αντιρρήσεις των ελλήνων κριτικών για τον επίκαιρο ή όχι χαρακτήρα της ιμπσενικής δραματικής τέχνης.

Την αμφισβήτηση αυτή τη συναντήσαμε σε περιορισμένη έκταση ήδη από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, καθώς εκεί ακριβώς εντοπίζονται οι πρώτες επιφυλάξεις για το επαναστατικό θέατρο της κοινωνικής πολεμικής του νορβηγού δραματοουργού. Η δυσaréσκεια μιας μερίδας ελλήνων διανοουμένων -αλλ' επίσης, και μιας μερίδας ευρωπαίων διανοουμένων¹²⁶⁸- για το κοινωνικό θέατρο του Ibsen συνεχίζεται δριμύτατη κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, όπου μέσω των παραστάσεων των κοινωνικών του δραμάτων *Νόρα*, *Βρυκόλακες*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Ένας εχθρός του λαού* και *Βρυκόλακες* στιγματίζεται η κοινωνιολογική τους θέση και το γεγονός, ότι οι ήρωές τους απηχούν ως “τηλεβόες” τις αντιλήψεις του συγγραφέα τους¹²⁶⁹. Ο Ibsen επικρίνεται για τη φανερή διακήρυξη των κοινωνιολογικών του ιδεών που συχνά τον απομακρύνει από τη δημιουργία ζωντανών ανθρώπων και τον κάνει να προσεγγίζει την τέχνη των άψυχων πια ευρωπαϊκών προγραμματικών “έργων με θέση”, τον θάνατο των οποίων στα μάτια των μεσοπολεμικών ελλήνων διανοουμένων έχουμε ήδη εξετάσει¹²⁷⁰. Ο

¹²⁶⁴ Βλ. Jomaron, ό.π., σσ. 781-783.

¹²⁶⁵ Βλ. το δημοσίευμα του Πάνου Καλογερίκου σχετικά με τις παραστάσεις ιμπσενικών δραμάτων στην Comédie Française («Θεατρικά ζητήματα – Η Έντα Γκάμπλερ», *Ελ. Β.*, 28-3-1925).

¹²⁶⁶ Σχετικά με το πλήρες πρόγραμμα των πανηγυρικών παραστάσεων της εκατονταετηρίδας του στο Όσλο το Μάρτιο του 1928, βλ. «Αι εορταί του Ίψεν», *Ελ. Β.*, 14-2-1928.

¹²⁶⁷ Βλ. π.χ. «Ερρίκος Ίψεν», *Ελ. Β.*, 22-3-1928.

¹²⁶⁸ Βλ. την άποψη περί Ibsen του αυστριακού δραματογράφου Stefan Zweig σε συνέντευξή του στον Στέφ. Στεφάνου το 1929, η οποία έχει αναφερθεί ξανά (Στέφ. Στεφάνου, «Ένας περίπατος στον κήπο των γαλλικών γραμμάτων», *Ελ. Β.*, 16-2-1929).

¹²⁶⁹ Βλ. κριτική του Φώτου Πολίτη για τη *Νόρα* που παριστάνει το 1928 η Κυβέλη, όπου ο κριτικός δεν βρίσκει ενδιαφέρουσα παρά μόνο την ψυχογραφική σκιαγράφηση της ηρωίδας («Εντυπώσεις και κρίσεις – Η *Νόρα* του Ίψεν», *Ελ. Β.*, 14-3-1928).

¹²⁷⁰ Το 1928 ο Άλκης Θρύλος αναφέρει: «Ο Ίψεν ξεπεράστηκε πολύ γρήγορα από τη ζωή. Η ζωή εξελίχτηκε τα τελευταία χρόνια με καταπληχτική ταχύτητα, αλλά κι ο Ίψεν δεν ήταν από τους συγγραφείς εκείνους που μετουσιώνουν το παρόν τους από το περιβάλλον τους στους ποιητικούς κόσμους, οι οποίοι όσο κι αν δεν απολυτρώνονται κι αυτοί εντελώς από τον άνθρωπο, τον περιορισμένο σε χρόνο και σε τόπο, κλείνουν πάντα μέσα τους ένα όραμα κι έναν παλμό με καθολική δυναμικότητα. Ο Ίψεν δεν ήταν Σαίξπηρ. Δεν συνέλαβε πηγαία τον άνθρωπο, κι έδωσε μιαν υπερβολικά απορροφητική θέση σε μια μόνη ανθρώπινη ικανότητα: το λογικό. Πίστεψε ότι μόνο με το λογικό μπορεί ν' ανορθωθεί η κοινωνία, και έπλασε πρόσωπα στα οποία κυριαρχεί ο νους. Σήμερα, όπου αποκαλύφθηκε η εξουσία του ασυνείδητου και του υποσυνείδητου κι όλων των κρυφών δυνάμεων που παλεύουν μέσα στον άνθρωπο, τα πρόσωπα αυτά τα μαθηματικά υπολογισμένα κάνουν την εντύπωση ψυχρών και άψυχων ανδρείκελων. Αποδειχθηκε επίσης ότι η κοινωνική ανόρθωση δεν επιτυγχάνεται, όπως το φαντάστηκε ο Ίψεν, με τη θεωρητική ανάπτυξη ιδεών. Το κοινωνικό του κήρυγμα χρεοκόπησε. Ακόμα και τα ποιητικά του έργα, τα οποία διατηρούν περισσότερο ένα ζωντανό παλμό, πιέζουν πολύ περισσότερο παρ' ότι αναφερώνουν. Η ποίησή τους είναι διανοητική κι όχι

Φώτος Πολίτης το 1929 κάνει την παρακάτω σύγκριση μεταξύ του *Ζωντανού πτώματος* του Τολστόι που, όπως είδαμε, παίζεται αυτήν την περίοδο, με τους ιμπсениκούς ήρωες:

«Και τί ποίημα ζωής χαμένης από σύγχυση αισθήματος ο ήρωας, ο Θεόδωρος Βασίλιεβιτς Προτάσσοφ. Όχι ιψενισμοί –και παίρνω υπ’ όψιν τους πιο ζωντανούς τύπους του Νορβηγού, μία Νόρα ή μίαν Έδδα Γκάμπλερ– όχι συλλήψεις εγκεφαλικές κατά το μάλλον ή ήττον, και ορθολογικά ζυγίσματα απάνω στο οξύ πρόβλημα του αποτυχημένου γάμου, αλλά απόφια και θερμή η πονεμένη ανθρώπινη καρδιά, αυθόρμητη η δίκαια, τίμια κρίση, πηγαίο ανάβλυσμα η αντίφαση κ’ η αδυναμία της πράξεως, το λαχτάρισμα του εσώτερου ζωτικού ενστίχτου για λίγη μοίρα στον ήλιο, για λιγοστή και πρόσκαιρη χαρά. [...] Ο Ίψεν εγκεφαλικά συνελάμβανε τις θέσεις και τις υποθέσεις των έργων του, με μια συστηματική κριτική εργασία που έκανε το ένα δράμα του νά’ νε σαν απόρροια του προηγούμενου. Γι’ αυτό, παρ’ όλη την ποιητική του δύναμη, στα έργα του η πρόθεση νοθεύει πάντα το ζωτικό περιεχόμενό τους. Ο Τολστόη όμως δεν έπλαθε ποτέ υποθέσεις. Τις έπαιρνε από τη ζωή και τους έδινε το νόημα που είχε τη δύναμη να βρη μέσα τους»¹²⁷¹.

Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο παίζονται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή κάποια άγνωστα στο αθηναϊκό κοινό ιμπсениκά δράματα που παρουσιάζουν την πρόσμιξη κοινωνικών ρεαλιστικών στοιχείων, αλλά και συμβολιστικών. Αυτά είναι ο *Αρχιτέκτων Σόλνες* (1925, θίασος Θωμά Οικονόμου), ο *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1928, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη), ενώ η *Κυρά της Θάλασσας* που έχει παιχθεί ήδη το 1901 απ’ τη Νέα Σκηνή, καθώς και το 1906 από τον Θωμά Οικονόμου, παίζεται για πρώτη φορά στη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1928, με την Τασία Αδάμ). Ο Φώτος Πολίτης και σ’ αυτά τα δράματα που ξεφεύγουν κάπως από το αυστηρά κοινωνικό ρεαλιστικό - νατουραλιστικό πλαίσιο, ξεχωρίζει κι εκτιμά μόνο την ψυχογραφική σκιαγράφηση των ηρώων τους, ενώ απορρίπτει εντελώς το κοινωνιολογικό τους κήρυγμα. Γενικότερα, από όλα τα κοινωνικά επαναστατικά ιμπсениκά δράματα ξεχωρίζει την ατομική ψυχολογική διαγραφή απομονωμένων ηρώων, όπως της Νόρας, της Έντα Γκάμπλερ, του Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν¹²⁷², ενώ αγνοεί εντελώς τα κοινωνικά μηνύματά τους. Έτσι, παραδείγματος χάριν, στον *Αρχιτέκτονα Σόλνες* απ’ τη μια μεριά θαυμάζει την ιμπсениκή βαθύτητα των κοινωνικών ιδεών, η οποία εκφράζει “την ιστορία της ψυχής του ίδιου του συγγραφέως”¹²⁷³, αλλά απ’ την άλλη υποστηρίζει, ότι οι ήρωες είναι “απλά ανδρείκελλα, σύμβολα ψυχρά και άψυχα, χωρίς αίμα και σάρκα, τοποθετημένα επί σκηνής για να εκφράζουν τις ιδέες και τις διαθέσεις του συγγραφέως”¹²⁷⁴. Κι ακόμη περισσότερο από την ψυχολογική διαγραφή των

λυρική. Τα συμβολά του, τα αυστηρά λογικά κατασκευασμένα, στέκουν απ’ έξω από τον άνθρωπο και παρουσιάζονται συχνά σαν αυθαίρετες αλληγορίες.» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σσ. 158-159).

¹²⁷¹ «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Το ζωντανό πτώμα*», *Ελ. Β.*, 7-7-1929.

¹²⁷² Σχετικά με τον θαυμασμό του Πολίτη για την ψυχογραφική διαγραφή του Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν στο ομόνυμο ιμπсениκό δράμα και για τον βαθύ στοχασμό του δραματογράφου σ’ αυτό, βλ. «*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», *Ελ. Β.*, 7-4-1928.

¹²⁷³ «Ο Ίψεν έγραψε σ’ ένα ποίημά του, πως “ποίηση είναι να βάζεις σε κριτήριο τον ίδιο τον εαυτό σου”. Κι από τέτοιο κριτήριο φοβερό κι αμείλικτο επί της ίδιας του συγγραφέως ζωής, βγήκε ο *Αρχιτέκτων Σόλνες*. Μέσα από τις σκηνές του έργου περνά, συμβολικά εκφρασμένη, η ψυχική του Ίψεν ιστορία. Αυτός είναι ο Σόλνες.» (Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ίψεν – Η παράστασις του Σόλνες», *Ελ. Β.*, 13-3-1928).

¹²⁷⁴ Βλ. ό.π.

ηρώων των παραπάνω δραμάτων, προτιμά και προκρίνει τα εντελώς ποιητικά δράματα της πρώτης ιμπσενικής περιόδου, όπως τον *Πέερ Γκυντ*, τον *Μπραντ*, τον *Αυτοκράτορα και Γαλιλαίο*, τους *Μνηστήρες του θρόνου* που δεν έχουν παρουσιασθεί καθόλου στη νεοελληνική σκηνή¹²⁷⁵.

Κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο οι παραπάνω αντιρρήσεις για το κοινωνικό δράμα ιδεών του Ibsen πρόκειται να πυκνώσουν και να συνεχισθούν δριμύτερες, ενώ θα προβληθούν περισσότερο τα ποιητικά του δράματα της πρώτης συγγραφικής του περιόδου. Το γεγονός αυτό δεν είναι καθόλου άσχετο και με την προώθηση των ποιητικών κωμωδιών του Shakespeare κατά το διάστημα 1932-1940 -*Όνειρο θερινής νυκτός*, *Όπως αγαπάτε*, *Τρικυμία*, *Πολύ κακό για το τίποτα* που στην πλειοψηφία τους παίζονται για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή- σε σχέση με τις αιματοβαμμένες του τραγωδίες. Αν και το γεγονός της ανόδου και καλλιτεχνικής αξιοποίησης των άλογων ποιητικών φανταστικών λυρικών σαιξπηρικών κωμωδιών - ονειροδραμάτων - φαντασμαγοριών πρόκειται να μας απασχολήσει αργότερα, εντούτοις, δεν μπορούμε να μην παρατηρήσουμε την ολοένα αυξανόμενη τάση της αθηναϊκής μεσοπολεμικής σκηνής προς δραματογραφικές τεχνικές που καταπατούν τη λογικοφάνεια και τη δομική αιτιοκρατία. Αυτή η αυξανόμενη τάση εξηγεί και το παρόν φαινόμενο των ιμπσενικών δραμάτων. Βεβαίως, και στην παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, αλλά και στην επόμενη, υπάρχει πάντα ο αντίλογος κι η ύπαρξη εκείνης της μερίδας της ελληνικής διανόησης που πιστεύει, πως το ιμπσενικό δράμα είναι πάντα επίκαιρο παρόλες του τις κοινωνικές προγραμματικές διδαχές και την παλιά συνταγή του “καλοφτιαγμένου έργου”. Έτσι, ενδεικτικό είναι ένα άρθρο του Bernard Shaw που δημοσιεύεται επίτηδες στον αθηναϊκό τύπο αυτήν ακριβώς την περίοδο, το 1928, όπου ο ιρλανδός δραματογράφος εκφράζει τον απεριόριστο και σε πολλά σημεία υπερβολικό θαυμασμό του για το ιμπσενικό θέατρο¹²⁷⁶. Το άρθρο αυτό εκφράζει εμμέσως, πλήν σαφώς, την αντίθετη άποψη της υπόλοιπης μερίδας της ελληνικής μεσοπολεμικής διανόησης για τα ρεαλιστικά - κοινωνικά ιμπσενικά δράματα.

Πάντως, σ’ αυτό το σημείο πρέπει να σημειώσουμε, πως έστω κι αυτή η μερική τάση απόρριψης του κοινωνικού - επαναστατικού ιμπσενικού “δράματος ιδεών” δεν συνάδει καθόλου με τη σύγχρονη πρακτική των ελλήνων δραματογράφων. Οι τελευταίοι, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει, συνεχίζουν και κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο να συγγράφουν δράματα στα χνάρια του μαχητικού θεάτρου του νορβηγού δραματοουργού (π.χ. *Πίνες*, *Μαικήνας* και *Εμείς τα ζώα* του Θεόδ. Συναδινού, *Η οργή του*

¹²⁷⁵ «Αν είχαμε συστηματικότερα αναπτύξει το θέατρό μας, θα μπορούσαμε κ’ εμείς, εις τέτοιες περιστάσεις, να επικοινωνήσουμε βαθύτερα με την ποίηση και με το πνεύμα του μεγάλου Σκανδιναυού. Δυστυχώς η επιχειρηματική υπόστασις των θιάσων μας δεν επιτρέπει, κ’ ούτε επέτρεψε ως τα σήμερα να παιχθούν εδώ εκείνα τα ιβσενικά δράματα που ανάβρυσαν αυθόρμητα από την εσώτερη πίστη του συγγραφέως, κ’ είνε σα “ναοί που ύψωνε προς δόξαν του Κυρίου του κόσμου τούτου”. Αγνοούμε τον *Μπραντ*, τον *Πέερ Γκυντ*, τους *Μνηστήρες του θρόνου* ή τον *Αυτοκράτορα και Γαλιλαίο* – αγνοούμε δηλαδή τα βαθύτερα και τα ποιητικότερα ιβσενικά δράματα – και γνωρίζουμε τα κοινωνικά έργα του, γιατί αυτά παίζονται χωρίς έξοδα και γιατί, αν όχι πάντα η εσωτερική αξία τους και οι παράτολμες ιδέες τους κεντρίζουν εύκολα το ενδιαφέρον του θεατού. Από τα κοινωνικά αυτά δράματα του Ίβσεν, ελάχιστα – δύο ή τρία – δεν έχουν παρασταθή ακόμη εδώ.» (Φώτος Πολίτης, ό.π.).

¹²⁷⁶ Γεώργιος Μπέρναρ Σω, «Αι μεγάλοι επέτειοι – Μετά τον Ίβσεν – Ο επαναστάτης του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 27-3-1928).

δάσους του Μιχ. Ροδά, *Τα σπασμένα φτερά* του Δημ. Μπόγρη, *Η μαύρη κληρονομιά* του Φώτου Γιοφύλλη). Η προσπάθεια παράκαμψης του ιμπσενικού “δράματος ιδεών” θα παραμείνει μόνο στις θεωρητικές προθέσεις και υποθέσεις των ελλήνων διανοουμένων, ενώ αντίθετα οι εγχώριοι τεχνίτες του δραματικού λόγου θα μείνουν σε μεγάλο βαθμό προσηλωμένοι έμπρακτα σ’ ένα από τα λίγα γνωστά και προσिता δραματογραφικά πρότυπα που προσπαθούν ν’ αφομοιώσουν από τις αρχές του 20ού αιώνα: το ιμπσενικό.

Εκτός από τα προαναφερθέντα δράματα του Ibsen που περιέχουν ταυτόχρονα και ρεαλιστικά, αλλά και συμβολιστικά στοιχεία, στην αθηναϊκή σκηνή της παρούσας επταετίας παριστάνεται για πρώτη φορά κι ένα παρόμοιο δράμα ενός άλλου γνωστού ευρωπαϊού δραματογράφου, του Gerhart Hauptmann. Ο γερμανός συγγραφέας, μετά το 1893 και τη συγγραφή του ονειρικού δραματικού ποιήματός του *Η ανάληψη της Χάννελε* (*Hanneles Himmelfahrt*), πειραματίστηκε, επίσης, με τον συμβολισμό και με τον ρεαλισμό. Έτσι, παίζεται το 4πρακτο δράμα *Μιχαήλ Κράμερ* (*Michael Kramer*) (1926, Ωδείο Πειραιά σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη) που ο δραματογράφος συγγράφει το 1900. Το έργο είναι κατά βάση ρεαλιστικό, καθώς συναρτά την τύχη και τη ζωή των ανθρώπων από το εξωτερικό τους περιβάλλον. Μάλιστα, ασχολείται και με τα ειδικά προβλήματα του καλλιτέχνη που αποτέλεσαν ένα από τα αγαπημένα θέματα της λογοτεχνίας του τέλους του 19^{ου} αιώνα, όπως συμβαίνει και με την ντανουντσιακή *Τζοκόντα* που θα συναντήσουμε αμέσως παρακάτω. Ταυτόχρονα, όμως, ο *Μιχαήλ Κράμερ* διαθέτει και φιλοσοφική, αλληγορική χροιά που τονίζεται στο τέλος με τον θάνατο του κεντρικού ήρωα. Το τελικό στοιχείο του θανάτου ανάγεται σε σύμβολο που σημαίνει την ανθρώπινη λύτρωση από όλα τα ευτελή εξωτερικά και τυχαία περιστατικά της επίγειας ζωής. Το σύμβολο αυτό αναλύει μέσω ενός τραγικού φιλοσοφικού μονολόγου πριν απ’ την αυλαία του δράματος ο πατέρας του νεκρού ήρωα, ο οποίος φέρει και το όνομα του τίτλου του έργου. Στην τελική αυτή σκηνή, με τον σχεδόν ποιητικό στίχο, οι ρεαλιστικές αρχές παραβαίνονται, καθώς η μεμονωμένη ατομική περίπτωση δίνει αφορμή για μία γενικότερη φιλοσοφία πάνω στο νόημα του πόνου και της τελικής νίκης της αγάπης¹²⁷⁷.

Αν ο *Μιχαήλ Κράμερ* αποτελεί μίξη ρεαλισμού και συμβολισμού, τα δράματα που θα ακολουθήσουν, ανήκουν καθαρά στο νεορομαντικό θεατρικό κίνημα του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα. Καταρχήν, κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική επταετία επαναλαμβάνεται η τραγωδία σε στίχο *Ηλέκτρα* του Hugo von Hofmannsthal. Ο δραματογράφος πεθαίνει το 1929¹²⁷⁸ και το προαναφερθέν δράμα αποτελεί αποκλειστικότητα της επίδειξης του υποκριτικού ταλέντου της Μαρίκας Κοτοπούλη. Επαναλαμβάνεται, επίσης, η 4πρακτη *Ανθή* του Αντρέγιεφ, δράμα - αποκλειστικότητα του υποκριτικού ταλέντου της Κυβέλης που συνδυάζει και την ποίηση και τον ρεαλισμό. Τέλος, παριστάνεται και η μονόπρακτη τραγωδία *Σαλώμη* του Wilde που έχει παρασταθεί και κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο, όπως και τα υπόλοιπα δύο προαναφερθέντα έργα.

¹²⁷⁷ Βλ., επίσης, Garten, ό.π., σ. 40.

¹²⁷⁸ Βλ. δημοσίευμα του αθηναϊκού ημερήσιου τύπου για τον θάνατό του με τίτλο «Μία απώλεια των γραμμάτων – Η τραγωδία ενός μεγάλου πατέρα», *Ελ. Β.*, 20-7-1929.

Για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο, όχι, όμως, και γενικότερα στη νεοελληνική σκηνή, παρουσιάζονται μαζεμένα δύο έργα του Gabriele D' Annunzio, η τέχνη του οποίου μετά από κάποια χρόνια σκηνηκής σιωπής στην ιταλική σκηνή λόγω της αποκήρυξής της το 1911 απ' το Βατικανό, αρχίζει να ξανανθίζει γύρω στα 1925 στο πλαίσιο του φασιστικού ιταλικού καθεστώτος¹²⁷⁹. Παίζονται, λοιπόν, η 4πρακτη λυρική τραγωδία *Τζοκόντα (La Gioconda)* (1926, Θίασος Νέων Ελένης Χαλκούση) και το μονόπρακτο δράμα *Όνειρο εαρινής πρωίας (Sogno d' un mattino di primavera)* (1926, Ελληνικό Ωδείο) που αποτελεί την πρώτη δραματογραφική απόπειρα του συγγραφέα¹²⁸⁰. Ο τελευταίος μέχρι το 1897 έγραφε μόνο διηγήματα. Επιπλέον, για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο, όχι, όμως, και γενικότερα στη νεοελληνική σκηνή, παρουσιάζεται κι η 5πρακτη έμμετρη *Ιφιγένεια (Iphigénie)* του Jean Moréas (1931, Τασία Αδάμ). Το έργο του ελληνογαλλου ποιητή και δραματογράφου που απεβίωσε το 1910, έρχεται ξανά στην επιφάνεια στη γαλλική πρωτεύουσα γύρω στα 1926-1927, όπου πραγματοποιείται ο πανηγυρικός εορτασμός της 100ετηρίδας του ρομαντισμού¹²⁸¹. Για πρώτη, μάλιστα, φορά στη νεοελληνική σκηνή παρουσιάζεται το 5πρακτο παραμυθόδραμα σε πεζό *Η πριγκίπισσα Μαλένα (La princesse Maleine)* του “μυστικιστή ή Βέλγου Σαίξπηρ”, όπως τον ονομάζουν οι ευρωπαίοι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι¹²⁸², Maurice Maeterlinck (1928, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη). Για πρώτη φορά παρουσιάζεται και το δράμα *Η μπαλάντα των κρεμασμένων* του Théodore de Banville (1931, Λαϊκό Θέατρο Βασίλη Ρώτα).

Σε ό,τι αφορά στα ευρωπαϊκά συμβολιστικά νεορομαντικά δράματα του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα, η ελληνική μεσοπολεμική διάνοηση αρχίζει να τα θεωρεί ξεπερασμένα, όπως ακριβώς και τα μπσενικά ρεαλιστικά δράματα, καθώς η ποίησή τους θεωρείται εξεζητημένη παρά πηγαία. Έτσι, ο Άλκης Θρύλος το 1928 με αφορμή την παράσταση της *Πριγκίπισσας Μαλένας* του Maeterlinck υποστηρίζει, ότι οι συμβολιστές

¹²⁷⁹ Έλληνας ανταποκριτής στη Ρώμη μεταδίδει το 1926, ότι άρχισαν στο δημοτικό θέατρο της Ρώμης οι παραστάσεις έργων του D' Annunzio από θίασο ειδικώς καταρτισθέντα. Ο ανταποκριτής σχολιάζει το γεγονός ως εξής: «Όταν ανηγγέλθη το πρώτον η απόφασις της εθνικής εκδόσεως των “απάντων” του Ντ' Αννούντσιο, το Βατικανόν επωφελήθη της ευκαιρίας να υπενθυμίση δια του δημοσιογραφικού του οργάνου εις τους πιστούς ότι ο “ποιητής - στρατιώτης” ή μάλλον το έργον του είνε “προγεγραμμένο” από το 1911 εκ μέρους της ιεράς συνόδου της καθολικής εκκλησίας. [...] Το όργανον του Βατικανού στρέφεται κυρίως κατά τρόπον έμμεσον εναντίον του καθεστώτος, που αποθεώνει τον Ντ' Αννούντσιο και εκφράζει την λύπην του διότι μερίμνη του φασισμού επανέρχεται εις την επιφάνειαν σήμερον το θεατρικόν έργον του ποιητού, από την αφάνειαν όπου επί σειράν χρόνων είχε καταδικασθή, λόγω ακριβώς της αποκηρύξεώς του από την εκκλησίαν.» (Μ. Α., «Το έργον του Ντ' Αννούντσιο», *Ελ. Β.*, 14-4-1928).

¹²⁸⁰ Ο D' Annunzio παρουσιάζεται γενικότερα στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή σε μεταφράσεις Ν. Παρασκευά – Ξ. Λευκοπαρίδη, καθώς και Ν. Ποριώτη.

¹²⁸¹ Δημοσίευμα του 1927 του αθηναϊκού ημερήσιου τύπου μας πληροφορεί, ότι το ίδιο έτος, εκτός από τους Παρισινούς που τιμούν τον ποιητή, τον τιμά και η ελληνική παροικία της γαλλικής πρωτεύουσας -Βενιζέλος, Ν. Πολίτης, Σπ. Μελάς, Καραπάνος (βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Η δόξα του Μωρεάς», *Ελ. Β.*, 2-2-1927, «Δέκα διαλέξεις», *Ελ. Β.*, 8-3-1927, «Ο ρωμαντισμός», *Ελ. Β.*, 29-3-1927). Πάντως, ο Λέων Κουκούλας το 1944 αναφέρει, ότι η τέχνη του Μορέας που επαναφέρει στις αρχές του 20ού αιώνα την ποιητική μορφή του αρχαίου δράματος, δεν καρποφορεί γενικότερα στο ευρωπαϊκό και το ελληνικό θέατρο (Προλεγόμενα του Λέοντα Κουκούλα στην έκδοση του *Σιμόν* του Lenormand, ό.π., σ. 6).

¹²⁸² Βλ. άρθρο με τίτλο «Ο μυστικοπαθής συγγραφέας – Μαυρίκιος Μαίτερλινγκ – Το νέον έργον του – Ο βίος τον οποίον διάγει», *Ελ. Β.*, 20-8-1931.

επεχείρησαν να δημιουργήσουν έναν κόσμο με μέσα εντελώς εξωτερικά, ξεγελώντας ίσως για μια στιγμή, αλλά ότι τελικά ο μηχανισμός των δραμάτων τους έγινε πια πολύ ευδιάκριτος. Έτσι, η συμβολιστική μέθοδος φαίνεται κατά τον Μεσοπόλεμο ανεπαρκής, καθώς δεν αποβλέπει στην προβολή του εσωτερικού ψυχισμού των ανθρώπων μέσα από τις πράξεις τους, αλλά μόνο στη δημιουργία κάποιας επιβλητικής ατμόσφαιρας¹²⁸³.

Το ενδιαφέρον στοιχείο που εμφανίζεται κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο σε σχέση με τα παραπάνω παλιά συμβολιστικά και νεορομαντικά δράματα του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα, είναι η προσπάθεια ανανέωσής τους μέσω των σκηνικών πραγματώσεών τους. Το φαινόμενο αυτό θα το συναντήσουμε παρακάτω ακόμη πιο έντονο σε ό,τι αφορά στα κλασικά σαιξπηρικά δράματα. Στη συγκεκριμένη εκσυγχρονιστική κίνηση πρωτοστατεί πάλι ο Σπύρος Μελάς, όπως συνέβη και στην περίπτωση της εισαγωγής των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών θεατρικών κινημάτων στην αθηναϊκή σκηνή της παρούσας περιόδου με το Θέατρο Τέχνης και την Ελευθέρα Σκηνή. Μάλιστα, αυτή η διάθεση εκσυγχρονισμού της σκηνικής παρουσίας των νεορομαντικών δραμάτων έχει να κάνει ακριβώς με τη θεατρική πρακτική των πρωτοποριακών σκηνοθετών του Cartel που στον Μεσοπόλεμο ανεβάζουν κλασικά έργα (π.χ. Shakespeare, Αριστοφάνη, Molière, Goldoni, Ben Jonson, Prosper Merimée) με μοντέρνο τρόπο¹²⁸⁴. Ειδικά ο Charles Dullin δηλώνει, ότι το θέατρο δεν θά' πρεπε να είναι μουσείο, αλλά σύγχρονη μηχανή, η οποία ν' απαντά στα σύγχρονα ερωτήματα¹²⁸⁵. Έτσι, η παράσταση του "λυρικού αριστουργήματος, του έργου μεγάλης φιγούρας"¹²⁸⁶ *Σαλώμη* του Wilde που σκηνοθετεί ο Μελάς το 1925 με τη δραματική σχολή του Ελληνικού Ωδείου (λίγο πριν τα μέλη της αποτελέσουν το γνωστό Θέατρο Τέχνης του), δηλώνει την επιθυμία του τελευταίου ν' ακολουθήσει τα χνάρια των πρωτοπόρων γάλλων σκηνοθετών στην αντιμετώπιση των παλιών δραματικών αριστουργημάτων και των κλασικών έργων¹²⁸⁷. Όπως αναφέρει ο ίδιος το 1925 εν είδει μανιφέστου:

«Απεφάσισα ν' αναβιβάσω το έργο αυτό διότι το πρόγραμμά μου δεν συμπεριλαμβάνει μόνον την εμφάνισιν, προ του ελληνικού κοινού νεωτάτων έργων, ιδικών μας ή ξένων, αλλά και την επανάληψιν εκλεκτών παλαιότερων έργων, όλων των εποχών, από της κλασικής μέχρι της σημερινής. Άλλως τε τούτο συμβαίνει με όλα τα ευρωπαϊκά θέατρα και προ πάντων τα καλλιτεχνικότερα, και αρκεί να σημειώσω ότι κωμωδία του Μυσσέ, έργα πολύ ολιγώτερον ενδιαφέροντα της *Σαλώμης*, εδόθησαν, πέρυσιν ακόμη, από παρισινά θέατρα, παίζοντα ρόλον σκηνικής

¹²⁸³ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 168-169.

¹²⁸⁴ Ο Jacques Copeau, ο δάσκαλος των περισσότερων σκηνοθετών που στον Μεσοπόλεμο σχηματίζουν το λεγόμενο Cartel, πειραματίζεται κυρίως με τα μολιερικά κείμενα. Τα τελευταία τον οδηγούν στη θεατρική πρακτική της commedia dell' arte. Ανεβάζει, όμως και πολύ Shakespeare, όπως κι ο Pitoëff και ο Firmin Gémier. Ο Louis Jouvet πειραματίζεται, επίσης, με τον Molière, προσπαθώντας να ξεθάψει μια παλιά θεατρική παράδοση που είχε ξεχαστεί. Ιδιαίτερα, όμως, ο Charles Dullin ανεβάζει Αριστοφάνη, Ben Jonson, Shakespeare, Molière, Musset, Corneille. Ο Gaston Baty ανεβάζει, επίσης, Molière, Shakespeare, Musset (βλ. Jomaron, «Jacques Copeau: le tréteau nu», «Ils étaient quatre...» και «En quête de textes», ό.π., σσ. 733-737, 747, 755, 771, 788).

¹²⁸⁵ Βλ. ό.π., σ. 755.

¹²⁸⁶ Βλ. τους χαρακτηρισμούς του Ser στο άρθρο του «Θεατρική ζωή – Περί την *Σαλώμην*», *Ελ. Β.*, 4-4-1925.

¹²⁸⁷ Σχετικά με τις σκηνοθετικές καινοτομίες της παράστασης της *Σαλώμης* του Μελά, βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 168-173, όπου τις εκθέτει αλατισμένες με τα γνωστά του ανεκδοτολογικά περιστατικά που κοσμούν τα πραγματικά θεατρικά συμβάντα.

πρωτοπορείας. Και τούτο, διότι παλαιόν έργον, κατά νέον τρόπον αναβιβαζόμενον, δεν είνε πλέον παλαιόν, όταν μάλιστα έχη την καλλιτεχνικήν αξίαν και το ποιητικώτατον περιεχόμενον της *Σαλώμης*.»¹²⁸⁸.

Κατά τη διάρκεια της εξιστόρησης των αθηναϊκών θεατρικών δρωμένων της παρούσας περιόδου πρόκειται να συναντήσουμε και κάποιες άλλες περιπτώσεις εκσυγχρονισμού κλασικών δραμάτων από αθηναϊκούς θιάσους.

β. Ελληνικό ρεαλιστικό και συμβολιστικό δράμα 19^{ου} – 20ού αιώνα

Κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο επαναλαμβάνονται κάποια κοινωνικά - ρεαλιστικά δράματα των Ξενόπουλου (*Στέλλα Βιολάντη*, *Μονάκριβη*), Μελά (*Χαλασμένο σπίτι*, *Το άσπρο και το μαύρο*), Δελικατερίνη (*Μετανάστει ή Δια το χρήμα*), Καμπύση (*Κούρδοι*) που έχουν ήδη παρασταθεί από τους αθηναϊκούς θιάσους από την πρώτη μεσοπολεμική επταετία. Τα δράματα αυτά είχαν ανοίξει από τις αρχές του 20ού αιώνα τον δρόμο του ρεαλισμού και της κοινωνιολογικής παρατήρησης στο νεοελληνικό θέατρο παρόλες τις δραματουργικές τους ατέλειες, οι οποίες τονίζονται κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο στην περίπτωση των *Κούρδων* του Καμπύση¹²⁸⁹, καθώς και της *Στέλλας Βιολάντη* του Ξενόπουλου¹²⁹⁰. Κατά την παρούσα επταετία στο δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων προστίθενται τα ρεαλιστικά δράματα της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα *Πετροχάρηδες* του Π. Χορν (1908) και *Κόκκινο πουκάμισο* του Σπ. Μελά (1908) που χρησιμοποιούν συγχρόνως και ποιητικά συμβολιστικά στοιχεία της ελληνικής δημοτικής παράδοσης¹²⁹¹. Παριστάνονται, επίσης, τα ρεαλιστικά δράματα της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα *Gloria victis* της Αιμιλίας Δάφνη (1915) κι η

¹²⁸⁸ «Εις το Εθνικόν Θέατρον – Η επιτυχία της *Σαλώμης*», *Ελ. Β.*, 24-3-1925.

¹²⁸⁹ Όταν το 1925 οι *Κούρδοι* παίζονται απ' τους μαθητές του Ελληνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Ν. Παπαγεωργίου, ο Σπ. Μελάς θεωρεί, ότι “απέχουν πολύ από το να είνε άρτιον δραματικόν έργον”, ότι “είνε θεατρικόν πρωτόλειον, αδέξιον, νεφελοειδές, γεμάτο κουβεντολογία και όχι ολίγας απιθανότητας” (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Η χθεσινή της δραματικής», *Ελ. Β.*, 7-1-1925).

¹²⁹⁰ Το 1926 ο Φώτος Πολίτης καταδικάζει τη δραματοποίηση του μυθιστορήματος “Έρωσ εσταυρωμένος” του Ξενόπουλου στη γνωστή μας *Στέλλα Βιολάντη* κι επισημαίνει το άτοπο της μετατροπής όλων των μυθιστορημάτων του συγγραφέα σε δράματα, όπως είναι η συνήθης τακτική του Ξενόπουλου. Αναφέρει: «Και άλλοτε εξ αφορμής άλλου έργου του κ. Ξενοπούλου, έχω εκφράση την απορίαν μου δια την πρακτικήν και σχεδόν συστηματικήν υπό του ιδίου συγγραφέως μεταποίησιν των μυθιστορημάτων του εις δράματα. Αισθητική εξήγησις του πράγματος δεν υπάρχει. Και ουδεμία σοφιστεία δεν είνε δυνατόν να πείση κανένα, ότι πρόσωπα ζωντανά, εκφρασμένα λογοτεχνικώς, ημπορούν να ξαναπλασθούν και δευτέραν φοράν, από τον ίδιον συγγραφέα έτσι απλώς, για γούστο. Τέτοια εργασία θα ηδύνατο τουναντίον ν' αποδείξη, ότι τα πρόσωπα αυτά ουδέποτε απέκτησαν αυτοτελή, ιδικήν των ζωήν, ότι η φαντασία του συγγραφέως δεν τα είδε ποτέ αποκρυσταλλωμένα εις τύπους, και για τούτο ακριβώς ποτέ δεν τα “συνέλαβε” πραγματικώς και ολοκληρωτικώς. Μία φορά μονάχα εκφράζει κανείς εις την εντέλειαν εκείνο που θέλει να πη. Κι αν δοκιμάση τυχόν να επανέλθη και δευτέραν φοράν εις τα ίδια θέματα, πρέπει να επαναλάβη κατά λέξιν τον αρχικόν αφορισμόν του» (βλ. Παλαιός Αθηναίος Θεατρόφιλος, «Δράμα και διήγημα – Απάντησις εις τον κ. Ξενόπουλον», *Ελ. Β.*, 9-9-1926).

¹²⁹¹ Ο Μελάς στ' απομνημονεύματά του αναφέρεται στα στοιχεία της δημοτικής παράδοσης που χρησιμοποίησε στο *Κόκκινο πουκάμισο* (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 74). Σχετικά με τις επιδράσεις των *Πετροχάρηδων* από την ελληνική δημοτική παράδοση μέσω της φιγούρας της Μάρως, βλ. την Εισαγωγή της Έφης Βαφειάδη στην έκδοση του δράματος, *Τα Θεατρικά*, τομ. α', ό.π., σσ. 279-281.

Δίκη του Θανάση του Γρ. Ξενόπουλου (1916) που δεν είδαμε να παίζονται κατά την πρώτη μεσοπολεμική επταετία.

Στα δύο πρώτα δράματα της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, τους *Πετροχάρηδες* και *Το κόκκινο πουκάμισο*, βρίσκουμε νατουραλιστικά στοιχεία κληρονομικότητας (*Πετροχάρηδες*¹²⁹²), τη χρήση της δημοτικής γλώσσας, τις κοινωνιστικές προθέσεις (*Το κόκκινο πουκάμισο*¹²⁹³), συνεπώς στοιχεία πρωτοποριακά για το δραματολόγιο της εποχής των αρχών του αιώνα. Λόγω, λοιπόν, της ενασχόλησής τους με σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα, τα δράματα αυτά βρίσκονται αρκετά κοντά στη συνείδηση του μεσοπολεμικού αθηναϊκού κοινού, το οποίο είναι πια θρεμένο με τις αρχές του κοινωνικού ρεαλισμού.

Κοινωνικά ζητήματα χειρίζονται και τα λίγο μεταγενέστερα δράματα *Gloria victis* και *Η δίκη του Θανάση*. Το τελευταίο προέρχεται από το μυθιστόρημα του Ξενόπουλου “Η τιμή του αδελφού” που πρωτοδημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Έθνος* σε συνέχειες από τον Ιούλιο του 1914 ως τον Ιανουάριο του 1915¹²⁹⁴. Το μονόπρακτο δράμα της *Δάφνη* εξετάζει το ζήτημα του στανικού γάμου της νέας κοπέλας που οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στη μοιχεία. Το 4πρακτο ρεαλιστικό δράμα του Ξενόπουλου δίνει μια εικόνα της αστικής ζωής, εξετάζει τον ρόλο της οικογένειας και του κοινωνικού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση της ηθικής ανάπτυξης του νεαρού κοριτσιού, δημιουργεί κοινωνικό προβληματισμό σχετικά με το θέμα της τιμής, της απονομής δικαιοσύνης και της ευθύνης κάθε ανθρώπου προς την οικογένεια, την κοινωνία και τον άνθρωπο. Αν και ο ίδιος ο Ξενόπουλος το 1918 χαρακτηρίζει τη *Δίκη του Θανάση* ως “ρεαλιστικό, ωμό, βαρύ δράμα” που εγκαινιάζει την τρίτη του δραματογραφική περίοδο¹²⁹⁵, εντούτοις, η μεσοπολεμική κριτική βρίσκει το θέμα του παρωχημένο, μουχλιασμένο, προπολεμικό. Παρότι, λοιπόν, ο συγγραφέας εφαρμόζει την σκηνική καινοτομία να παρουσιάσει τη δράση του δράματος υπό μορφή ποινικής δίκης στο δικαστήριο, κατά την οποία η θεατρική αίθουσα μεταβάλλεται σε αίθουσα κακουργιοδικείου για την εκδίκαση του αδελφού που για λόγους τιμής έσφαξε την αδελφή του, εντούτοις, το ίδιο το θέμα του δράματος κρίνεται χωρίς κανένα ενδιαφέρον¹²⁹⁶. Η αλήθεια είναι, ότι το θεματικό μοτίβο της *Δίκης του Θανάση* για τη νεαρή κοπέλα που παίρνει τον ανήθικο δρόμο του πορνείου και γενικά

¹²⁹² Στο συγκεκριμένο δράμα ο Χορν προσπαθεί να συνδέσει το θέμα της νατουραλιστικής ιμπρεσσιονικής κληρονομικότητας με την ουσία του αρχαίου ελληνικού δράματος. Αναφέρει τα εξής για τους *Πετροχάρηδες*: «Δεν υπάρχει τίποτε πιο τραγικό παρά ο ήρωας να πάσχει από κάποια παλιά προγονική αμαρτία. Από αυτήν την αιτία υποφέρει των Λαβδακιδών το γένος. [...] Ο Ίψεν σκέφθηκε να εύρει κάτι πιο συγχρονισμένο, πιο πραγματικό, πιο επιτέλους επιστημονικό, με το οποίο ν’ αντικαταστήσει τη Μοίρα και να επιφέρει την ίδια συγκίνηση. Η ασθένεια στους *Βρυκόλακες* του χρησίμευσε ως μέσον για να επιφέρει την ίδια θεατρική εντύπωση της αρχαίας τραγωδίας.» (βλ. Εισαγωγή της Έφης Βαφειάδη στην έκδοση των *Πετροχάρηδων*, ό.π., σ. 282).

¹²⁹³ Σχετικά με τις προτροπές του Κ. Χατζόπουλου στον Σπ. Μελά περί κοινωνιστικής τέχνης κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1910, οι οποίες εφαρμόζονται στο *Κόκκινο πουκάμισο*, βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 71.

¹²⁹⁴ Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, “Η τιμή του Θανάση”, μυθιστόρημα, Άπαντα Γρ. Ξενόπουλου, τομ. 4, εκδ. Μπίρης, Αθήνα, 1960, σ. 568.

¹²⁹⁵ Βλ. Εισαγωγή του Γρ. Ξενόπουλου στην έκδοση του *Μυστικού της κοντέσσας Βαλέραινας*, ό.π., σσ. ιβ’-ιθ’, καθώς και σσ. 73-77.

¹²⁹⁶ Βλ. S., «*Η δίκη του Θανάση*», *Ελ. Β.*, 29-7-1925.

της έκφυλης ελευθεριάζουσας ζωής, ο συγγραφέας το χρησιμοποιεί απaráλλακτα και στη νέα του μεσοπολεμική δραματική παραγωγή. Το συναντάμε, λοιπόν, στην *Τρίμορφη γυναίκα* (1924) και στο *Χαίρε νύμφη* (1931).

Εκτός από ρεαλιστικά δράματα των αρχών του 20ού αιώνα, στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου 1925-1931 παίζονται και δράματα επηρεασμένα από τον συμβολισμό των Π. Δημητρακόπουλου (*Ηρωδιάς*, *Κουρσάρως*), Πολέμη (*Εικόνισμα*, *Γυναίκα*) και Ξενόπουλου (*Ψυχασάββατο*) που έχουμε συναντήσει κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική επταετία. Για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο παίζεται το έμμετρο δράμα ή η “δραματική παράδοση” παρμένη από τον θρύλο *Ο βασιλιάς ανήλιαγος* (1910) του Ι. Πολέμη που μοιάζει με όλα τα προγενέστερα παραμυθοδράματα του συγγραφέα και κρίνεται, πως προβάλλει φιλολογικές αξιώσεις, χωρίς, όμως, να έχει φιλολογική αξία¹²⁹⁷.

¹²⁹⁷ Βλ. την άποψη του Κώστα Αθάνατου το 1924, ο οποίος κρίνει γενικότερα, πως όλα τα έργα του Πολέμη έχουν τα ίδια περίπου ελαττώματα των έργων του Edmond Rostand (κ. αθ., Ιωάννης Πολέμης», *Ελ. Β.*, 29-5-1924).

4. ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΥΣ

α. Οι ευρωπαϊοί κλασικοί

Ξεκινώντας απ' τον Shakespeare, πρέπει να πούμε, ότι από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο επαναλαμβάνονται στην παρούσα τα έργα του *Αμλετ*, *Οθέλλος*, *Έμπορος της Βενετίας*, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι* και *Μάκβεθ*. Για πρώτη φορά στη μεσοπολεμική σκηνή παριστάνεται η 5πρακτη ιστορική του τραγωδία σε 10 εικόνες *Ριχάρδος Γ'* το 1925 από τον θίασο της Κοτοπούλη, η οποία πρωτοπαίχθηκε το 1897 απ' τον Ν. Λεκατσά¹²⁹⁸. Όσον αφορά στη δραματουργία του Shakespeare, αυτήν την εποχή συναντάμε το εξής φαινόμενο: από τη μία μεριά η τέχνη του θεωρείται κλασική και αξεπέραστη ως έχει κι από την άλλη γίνονται οι πρώτοι πειραματισμοί για τον εκσυγχρονισμό της σκηνικής παρουσίασης των έργων του.

Την πρώτη τάση εκπροσωπεί αυτήν την περίοδο η Μαρίκα Κοτοπούλη. Η πρωταγωνίστρια το 1926 δίνει ως τιμητική της τον *Μάκβεθ* – καλλιτεχνικό της όνειρο εδώ και χρόνια, από την εποχή του Βασιλικού θεάτρου, το οποίο τελικά πραγματοποιείται μετά από επίμονες έρευνες, μελέτες κι αναζητήσεις ιστορικών στοιχείων στο αγγλικό θέατρο¹²⁹⁹. Η Κοτοπούλη δεν κάνει εκκεντρικές επεμβάσεις ούτε στο κείμενο του έργου, αλλά ούτε στην σκηνική του παρουσίαση, αφού κρίνεται, πως από μόνο του είναι απολύτως σύγχρονο με την περιγραφή των αμετάβλητων αιώνιων ανθρώπινων παθών του, παρόλους τους αιώνες που έχουν περάσει από πάνω του¹³⁰⁰. Μάλιστα, η ελληνίδα πρωταγωνίστρια ομολογεί, πως στη σκηνική πραγμάτωση του σαιξπηρικού δράματος επηρεάστηκε από μία παράσταση που είχε παρακολουθήσει το 1925 στο παρισινό θέατρο “Albert 1er” από τον αγγλικό θίασο του παλαίμαχου άγγλου ηθοποιού Greet. Ο τελευταίος στις αρχές του 20ού αιώνα υπήρξε από τους κυριότερους συνεργάτες της αγγλίδας ηθοποιού Ellen Terry, εξειδικευμένης στους σαιξπηρικούς ρόλους¹³⁰¹. Από την παραπάνω ομολογία της Κοτοπούλη καταλαβαίνουμε την “ορθόδοξη” προσέγγιση του *Μάκβεθ* εκ μέρους της, η οποία δεν επιθυμεί να νεοτερίσει, αλλά να κινηθεί σε πιο συμβατικά σκηνικά πρότυπα που ανάγονται σε εμπνεύσεις και τεχνικές των αρχών του 20ού αιώνα. Ενδεικτικό είναι, ότι το 1925 η Κοτοπούλη παρακολουθεί στο Παρίσι την παράσταση του άγγλου παλαίμαχου σαιξπηριστή και όχι τις εκσυγχρονιστικές σαιξπηρικές παραστάσεις των γάλλων πρωτοπόρων σκηνοθετών του Cartel.

Αντίθετα, η εκσυγχρονιστική τάση ως προς το ανέβασμα των σαιξπηρικών έργων εμφανίζεται στην ελληνική σκηνή ένα έτος αργότερα, το 1927, όταν ο Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου του Μιχάλη Ιακωβίδη

¹²⁹⁸ Ανδρέας Δημητριάδης, ό.π., σ. 123.

¹²⁹⁹ Ο Μιχ. Ροδάς, μετά από συνέντευξη που παίρνει από την Κοτοπούλη το 1926, απαριθμεί όλες τις μέχρι τότε ματαιωμένες προσπάθειές της ν' ανεβάσει τον *Μάκβεθ* από τις αρχές κιόλας του 20ού αιώνα (μ. ρ., «Δια τον *Μάκβεθ*», *Ελ. Β.*, 28-11-1926).

¹³⁰⁰ Βλ. μ. ρ., «Αι τραγωδίαι του Σαίξπηρ – Ο *Μάκβεθ* στο Κοτοπούλειον», *Ελ. Β.*, 21-11-1926.

¹³⁰¹ Βλ. μ. ρ., «Δια τον *Μάκβεθ*», *Ελ. Β.*, 28-11-1926.

παρουσιάζει έναν *Οθέλλο* “με φράκο” και γενικά με μοντέρνα ενδύματα της εποχής του Μεσοπολέμου. Ο εμπνευστής της μοντέρνας παράστασης Ιακωβίδης, ορμώμενος από το γεγονός, ότι ο σαιξπηρικός *Οθέλλος* διαδραματίζεται εκτός τόπου και χρόνου, πραγματοποιεί διάφορες επεμβάσεις στο κείμενο: παρουσιάζει τον ήρωα, τον μαύρο στρατηγό της Ενετίας, ως Ινδό που, αντί να ταξιδέψει με γαλέρα, διασχίζει τη θάλασσα με αντιτορπιλικό. Στην πρώτη πράξη ο μοντέρνος *Οθέλλος* παρουσιάζεται με ρεδιγκότα σε σύγχρονο δικαστήριο, για ν’ απολογηθεί για την απαγωγή της κόρης του Βραβαντίου. Ο *Ιάγος* παρουσιάζεται με σύγχρονη στρατιωτική στολή. Η Δυσδαιμόνα ακολουθεί τη μόδα των κομμένων μαλλιών και των κοντών φουστανιών. Τέλος, η Κύπρος διαγράφεται από την ενετική δημοκρατία και στη θέση της μπαίνει κάποιο φρούριο και στρατόπεδο εκτός τόπου και χρόνου¹³⁰².

Φυσικά, είναι φανερό, πως η συγκεκριμένη παράσταση του *Οθέλλου* προσπαθεί να μιμηθεί την τακτική των γάλλων πρωτοπόρων σκηνοθετών που κατά τον Μεσοπόλεμο επιδίδονται σε μια τολμηρή προσπάθεια εκσυγχρονισμού των κλασικών συγγραφέων, όπως έχουμε ήδη εξετάσει παραπάνω. Ίσως προσπαθεί να μιμηθεί και το “μανιφέστο” του 1925 του Σπύρου Μελά περί εκσυγχρονισμού των παλαιών αριστουργημάτων (βλ. παράδειγμα *Σαλώμης*), το οποίο πάλι είναι επηρεασμένο καθαρά από την τακτική των γάλλων σκηνοθετών. Ίσως πάλι να προσπαθεί να μιμηθεί ανάλογα εγχειρήματα παραστάσεων σαιξπηρικών έργων με μοντέρνα ενδύματα που δίνονται στην Αγγλία αυτήν ακριβώς την εποχή¹³⁰³. Το γεγονός, πάντως, είναι, πως τελικά η παράσταση μένει στην επιφάνεια του ενδυματολογικού εκσυγχρονισμού κι όχι στην ουσία του, στον εκσυγχρονισμό του ίδιου του κειμένου, όπως ομολογούν οι έλληνες κριτικοί της εποχής¹³⁰⁴.

¹³⁰² Σχετικά με την περιγραφή των σκηνικών καινοτομιών του *Οθέλλου*, βλ. Ο Παρατηρητής, «Ο μοντέρνος *Οθέλλος*», *Ελ. Β.*, 1-4-1927.

¹³⁰³ Ο σκηνοθέτης που καθιέρωσε την ερμηνεία του Shakespeare με σύγχρονα κοστούμια, είναι ο Barry Jackson, ο *Άμλετ* του οποίου, ντυμένος με παντελόνι του γκολφ, χάλασε κόσμο το 1925 στο Λονδίνο (βλ. J. L. Styan, *The Shakespeare Revolution*, London: C.U.P., 1977, σσ. 139 κ.εξ.). Είναι φανερό, ότι ο Ιακωβίδης δεν έχασε πολύ χρόνο, αφού μετέφερε τη μόδα στην Αθήνα το 1927. Στην Αγγλία τα πειράματα με τον σκηνικό εκσυγχρονισμό του Shakespeare εξακολούθησαν και μετά το 1925. Έτσι, το 1929 στον ημερήσιο αθηναϊκό τύπο συναντούμε δημοσίευμα σχετικά με παραστάσεις του *Μάκβεθ* και του *Οθέλλου* με σύγχρονα ενδύματα σε διάφορες αγγλικές πόλεις, όπως το Birmingham, τις οποίες ο ημερήσιος τύπος της συγκεκριμένης αγγλικής πόλης θεωρεί σκανδαλώδεις (βλ. «Ο *Οθέλλος* με σύγχρονον ένδυμα», *Ελ. Β.*, 6-3-1929). Το ίδιο έτος μαθαίνουμε, ότι ο άγγλος θεατρώνης Ρόμπερτ Άτκινς ανεβάζει στο Λονδίνο τις *Χαρούμενες κυρίες του Ουίνσδορ* με κοστούμια του 1929. Σ’ αυτή την παράσταση ο Φάλσταφ επιστρέφει απ’ το υποδρόμιο με αυτοκίνητο κι η Άννα Παίιτζ γίνεται εκσυγχρονισμένο κορίτσι (βλ. «Από το Λονδίνο – Αγγλική ζωή», *Ελ. Β.*, 26-8-1929).

¹³⁰⁴ «Φυσικά τα ρούχα δεν κάνουν τους ανθρώπους, αλλά είναι βέβαιον ότι εις τα ευρωπαϊκά θέατρα για να πραγματοποιήσουν αυτό το τολμήμα εχρησιμοποίησαν τα μεγάλα μέσα της τέχνης, σε πρόσωπα και πράγματα, για ν’ αποφύγουν κινδύνους δικαιολογημένους, δηλαδή την μεταβολή της τραγωδίας σε κωμωδία. [...] Δεν προηγήθη μακρά, προσεκτική και συστηματική εργασία για την “καλλιτεχνική επανάσταση” και όλος ο μοντερνισμός παρέμεινε απραγματοποίητος. Το κείμενο, η εποχή, όλα τα γεγονότα και τα αίματα δεν ήτο δυνατόν να συγχρονισθούν με τον ζακέ, το ψηλό καπέλλο και την πιζάμα του *Οθέλλου*. Για να είναι μοντέρνος ο *Οθέλλος*, έπρεπε να συγχρονισθεί και το κείμενο, πράγμα όχι και τόσο εύκολο για την εποχή και τους ανθρώπους μας. Τα όπλα του Αχιλλέως δεν είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν από τον μοντερνισμό του 1927, ούτε οι γίγαντες του Σαίξπηρ μπορούν να πνίγουν την γυναικούλα της εποχής μας, όσον και αν μεταφέρονται εκτός τόπου και χρόνου» (βλ. μ. ρ., «Από το θέατρον – Ο *Οθέλλος* του 1927», *Ελ. Β.*, 10-4-1927). Για τους άκριτους νεοτερνισμούς του *Οθέλλου* της τζαζ - μπαντ εποχής μιλά κι ο Φώτος Πολίτης («Ο μοντέρνος *Οθέλλος*», *Πολιτεία*, 5-4-1927, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α΄, ό.π., σσ. 267-269), όπως κι ο Άλκης

Ο σκηνικός εκσυγχρονισμός της νεορομαντικής αισθητιστικής *Σαλώμης* του Wilde το 1925 απ' τον Σπύρο Μελά, καθώς και ο μοντέρνος *Οθέλλος* του Μιχάλη Ιακωβίδη το 1927 ανοίγουν, πάντως, μια αρκετά μεγάλη συζήτηση σχετικά με τη σκοπιμότητα του σκηνικού εκμοντερνισμού των παλαιών έργων, είτε αυτά ανήκουν στον 17^ο αιώνα, όπως οι σαιξπηρικές τραγωδίες, είτε ανήκουν στα τέλη του 19^{ου}, όπως η *Σαλώμη*. Το εγχείρημα του σκηνικού εκσυγχρονισμού πρόκειται, βέβαια, να συνεχισθεί όχι μόνο με σαιξπηρικά έργα, αλλά και με άλλα κλασικών συγγραφέων (π.χ. *Βολπόνε* του Ben Jonson), όπως θα δούμε παρακάτω. Μετά την παράσταση του *Οθέλλου* του 1927, εντούτοις, που θεωρήθηκε, ότι αποτέλεσε σχεδόν ιεροσουλία, ακούγονται όλο και περισσότερες φωνές για τη διατήρηση της ακεραιότητας των κλασικών έργων τόσο στο κείμενο, όσο και στη σκηνική τους παρουσίαση.

Έτσι, το 1929 η απάντηση της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου και του σκηνοθέτη Φώτου Πολίτη στον μοντέρνο *Οθέλλο* του 1927 έρχεται με την παρουσίαση του ίδιου έργου. Ο σκηνοθέτης της επιδιώκει να δει τους ήρωες εσωτερικά, “μέσα από το δίκιο του είναι τους, μέσα από τη ζωική χαρά τους” και όχι εξωτερικά¹³⁰⁵. Ο Πολίτης αναφερόμενος εμμέσως, πλην σαφώς, στους προγενέστερους πειραματισμούς με το συγκεκριμένο δράμα, τονίζει, πως δεν έγινε κανένα ψαλίδισμα στο κείμενο που παρουσιάζεται ατόφιο. Ο σκοπός του είναι ο σεβασμός του εσωτερικού νοήματος του έργου κι όχι ο εκμοντερνιστικός ακρωτηριασμός του¹³⁰⁶. Το 1930 με αφορμή τους σκηνοθετικούς νεοτερνισμούς που επέφερε στα κλασικά κείμενα ο γερμανός πρωτοπόρος σκηνοθέτης Leopold Jessner (μεταξύ των άλλων, και στα κείμενα του Shakespeare), δημοσίευμα του αθηναϊκού τύπου τονίζει με αρκετή οργή, ότι οι κλασικοί δεν χρήζουν εκσυγχρονισμού:

«Μαζί του πίπτει και η μόδα, η μανία, η απόπειρα του λεγομένου “συγχρονισμού” των κλασικών. Ο Γιέσσερ ήθελε να είνε επαναστάτης, ο μεγάλος θεατρικός ανακαινιστής της μεταπολεμικής Γερμανίας. Δεν άφησε κλασικόν εις τον θρόνον του. Από του Σαίξπηρ και του Γκαίτε και του Σύλλερ, μέχρι και του τελευταίου κλασικού. Αυθαίρετοι περικοπαί, παραλείψεις, διάκοσμος με... σκάλες και μαύρα πανιά, όλα τα σύνεργα του “συγχρονισμού” ερησιμοποίησεν ο Γιέσσερ για να κάμη μοντέρνους τον Σαίξπηρ και τον Γκαίτε. Αλλά για να κόψετε τον Γκαίτε και τον Σαίξπηρ πρέπει να παράσχετε αποδείξεις ότι είσθε τουλάχιστον υπεργκαίτε και υπερσαίξπηρ. Μαζί με το πείραμα του Γιέσσερ και την ατυχίαν του, ξεκαθαρίζεται μία πολύτιμος έννοια, ισχύουσα και εκτός της Γερμανίας: Οι μεγάλοι κλασικοί δεν έχουν ανάγκην συγχρονισμού. Είνε πάντοτε μοντέρνοι. Κατώρθωσαν να συλλάβουν κάτω από της μάσκες των ανθρώπων, τον άνθρωπον. Τον τύπον που διατηρείται αναλλοίωτος δια μέσου όλων των εποχών. Και γι' αυτό είνε πάντοτε

Θρύλος, ο οποίος υποστηρίζει, ότι τα κλασικά αριστουργήματα δεν συγχρονίζονται μόνο εξωτερικά («Ο *Οθέλλος* συγχρονιζόμενος», *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 26-29).

¹³⁰⁵ Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο *Οθέλλος*», *Ελ. Β.*, 27-4-1929.

¹³⁰⁶ «Παίζεται λοιπόν ο *Οθέλλος* ολόκληρος, όχι μόνο γιατί κάθε φράση του έργου είνε καταστάλαγμα υπεράνθρωπης σοφίας, αλλά και γιατί η θαυμασία αυτή τραγωδία, που πρέπει να καταταχθή στη σειρά των πρώτων πέντε ή δέκα δραματικών αριστουργημάτων των αιώνων, έχει πολύ κακοπάθη από την ανευλάβεια των ελληνικών θιάσων, κι από την ακρισία των ερμηνευτών. Μέσα στα τελευταία είκοσι χρόνια το ελληνικό κοινό είδε οικτρούς *Οθέλλους*. Το έξοχο αυτό ποίημα κατακομματιάστηκε, κατήγησε άμορφο κι αγνώριστο. Κι οι ηθοποιοί, που έπαιζαν τους κυριώτερους ρόλους, όσο κι αν ήταν κατά τ' άλλα άξιοι καλλιτέχνες με προσόντα σπάνια, παρεξήγησαν όμως τους ήρωες.» (Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο *Οθέλλος*», *Ελ. Β.*, 27-4-1929).

μοντέρνοι και από μιας απόψεως –όπως ευστόχως παρατηρεί ένας κριτικός– και πρόδρομοι και επαναστάται. Ένας μεγάλος κλασικός παρουσιάζει πάντοτε μίαν δόσιν “επαναστατικής δυναμικότητας”. Και από αυτής της απόψεως όχι μόνον είνε μέσα εις την εποχήν μας, μέσα εις το σήμερα – αλλά και το ξεπερνά. Οι μεγάλοι κλασικοί είνε αιώνιοι!»¹³⁰⁷.

Σύγχρονος του Shakespeare ο επίσης ελισαβετιανός δραματογράφος Ben Jonson εισάγεται κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή, η οποία δεν έχει παρουσιάσει ποτέ καμία κωμωδία του. Το 1929, λοιπόν, πρώτη η Ελευθέρα Σκηνή των Μελά – Κοτοπούλη παρουσιάζει την 5πρακτη κωμωδία του *Βολπόνε ή Η αλεπού*. Η παράσταση αυτή εντάσσεται, επίσης, όπως και η *Σαλώμη* του Wilde, στο σκεπτικό του Μελά περί εκσυγχρονισμού των κλασικών συγγραφέων. Ένα έτος πριν από την ελληνική παράσταση ο *Βολπόνε* ανεβαίνει στο παρισινό Atelier σε σκηνοθεσία του Charles Dullin, εκείνου του γάλλου πρωτοπόρου σκηνοθέτη που ασχολείται, όπως έχουμε δει, περισσότερο από τους υπόλοιπους του Cartel, με το παγκόσμιο κλασικό ρεπερτόριο. Το τελευταίο προτιμά να το ανεβάζει περισσότερο σε διασκευές, παρά σε απλές μεταφράσεις στα γαλλικά¹³⁰⁸. Μάλιστα, ο Μελάς χρησιμοποιεί την ίδια διασκευή της κωμωδίας από τους Jules Romains και Stefan Zweig που χρησιμοποιείται και στην παρισινή σκηνή¹³⁰⁹.

Συνειδητοποιούμε, λοιπόν, πως η τάση εκσυγχρονισμού των κλασικών αυξάνεται, αντί να μειώνεται μετά από τις παρατηρήσεις του Φώτου Πολίτη του 1929. Παρ’ όλα αυτά, η παρούσα απόπειρα του Μελά δεν κατακρίνεται από την ελληνική διάνοηση της εποχής –και από τον Φώτο Πολίτη– για το εγχείρημα του εκσυγχρονισμού της, καθώς οι μόνες αντιρρήσεις που υπάρχουν, είναι για την ποιότητα της γαλλικής διασκευής της κωμωδίας. Έτσι, κρίνεται, πως η ελεύθερη διασκευή των Romains και Zweig πλάστηκε κατά το πρότυπο των μολιερικών κωμωδιών κι όχι σύμφωνα με το πνεύμα της ελισαβετιανής εποχής του συγγραφέα της, πως στέρησε από τον κεντρικό ήρωα την πολύπλοκη ψυχολογία του αγγλικού πρωτοτύπου του, πως σκλάβωσε το εσωτερικό νόημα του έργου στη γνωστή γαλλική σχηματοποιημένη μονόπλευρη ορθολογιστική σκέψη, αφαιρώντας του κάθε φρεσκάδα και διονυσιακή ελευθερία του αγγλικού πνεύματος¹³¹⁰.

¹³⁰⁷ Βλ. «Το θέατρον – Η πτώσις ενός θεατρικού επαναστάτου», *Ελ. Β.*, 30-1-1930.

¹³⁰⁸ Βλ. Jomaron, «En quête de textes», ό.π., σ. 789.

¹³⁰⁹ Ο Γ. Φτέρης μας πληροφορεί, ότι ο *Βολπόνε* ανέβηκε για πρώτη φορά, κατά τον 20ό τουλάχιστον αιώνα, σε βιεννέζικο θέατρο σε διασκευή του Stefan Zweig κι ότι εκεί το είδε ο γάλλος Jules Romains που “ανέλαβε να το αποδώση συμφώνως προς τας ιδιαιτέρας ανάγκας της γαλλικής εκφράσεως” («Παρισινά χειρόγραφα – Ο *Βολπόνε* του Τζόνσον εις το Ατελιέ», *Ελ. Β.*, 7-1-1929). Σχετικά με τη μαρτυρία του ίδιου του Μελά, ο οποίος παρακολούθησε το ανέβασμα της κωμωδίας στο Παρίσι από τον Dullin, βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 356-357.

¹³¹⁰ «Μπορούσαμε να παίξουμε τον *Βολπόνε* του Μπεν Τζόνσον, αντί να παίξουμε τον *Βολπόνε* του Ζυλ Ρομαίν. Βέβαια, ο Γάλλος συγγραφέυς εκαλούπως το έργο σύμφωνα προς τη σημερινή θεατρική συμβατικότητα, στρογγύλεψε την υπόθεσή του, επρόσθεσε πολλά έξυπνα ευρήματα, απλοποίησε τη δράση, περιώρισε στο μισό την έκτασή του, και του έδωσε τα χαρίσματα που υπάρχουν και στα δικά του πρωτότυπα έργα: ευρυθμία, διαύγεια, πιθανοφάνεια, λογική. Εφτώχυνε όμως τον ήρωα, εστέγνωσε την ψυχή του και εμείωσε τα σύμβολα. Το έργο παραμένει βέβαια πάντα ωραίο κι ευχάριστο, γιατί ο Ζυλ Ρομαίν είνε πρώτης τάξεως τεχνίτης. Είνε όμως κατώτερο του προτύπου του. Και εφόσον μεταφράζουμε που μεταφράζουμε, δεν βλέπω για ποιο λόγο να μην προτιμήσουμε το πρωτότυπο από τη διασκευή» (Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Βολπόνε*», *Ελ. Β.*, 12-7-1929). Πολύ αργότερα, ένας άλλος λόγιος και δραματογράφος του Μεσοπολέμου, ο Άγγελος Τερζάκης,

Προχωρώντας τώρα σε μία άλλη ομάδα κλασικών δραμάτων, σ' αυτή των γάλλων δραματογράφων του Μπαρόκ (Racine και Molière) παρατηρούμε, ότι η τραγωδία του πρώτου *Ανδρομάχη* παίζεται για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή το 1928 σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου και με πρωταγωνίστρια την Αγγελική Κοτσάλη στο Ηρώδειο. Και στην παρούσα παράσταση, όπως και σ' αυτή της γαλλικής διασκευής του *Βολπόνε* του Jonson, σκοντάφτουμε πάνω στο θέμα του ξηρού γαλλικού ορθολογισμού, για τον οποίο μιλά πάλι ο κριτικός Φώτος Πολίτης. Ενώ όλοι σχεδόν οι κλασικοί συγγραφείς (Ελισαβετιανοί, Μπαρόκ, Διαφωτιστές, Ρομαντικοί, αρχαίοι έλληνες και Ρωμαίοι) γνωρίζουν την αμέριστη αποδοχή της ελληνικής μεσοπολεμικής διάνοησης και την καταξίωση των έργων τους στην αθηναϊκή σκηνή της εποχής, αντίθετα δύο ονόματα, αυτά του Corneille και ιδίως του Racine, φθάνουν, για να προκαλέσουν τη δυσαρέσκεια του Πολίτη.

Ο γερμανοθρεμμένος λάτρης του ρομαντικού ιδεαλισμού ενός Χέγκελ θεωρεί ιεροσυλία να παριστάνονται οι αρχαιόπρεπες, πλην όμως εκθηλυμένες, τραγωδίες τους στους χώρους, όπου παίζονται οι αρχαίες ελληνικές. Ο κριτικός κάνοντας σύγκριση μεταξύ των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών και των γαλλικών της εποχής του Μπαρόκ, βρίσκει, πως οι τελευταίες δεν έχουν τίποτε το ηρωικό σε σχέση με τα αρχαία πρότυπά τους και πως οι κομψευόμενοι ήρωές τους εκφράζουν θηλυπρεπή αισθηματολογικά πάθη κι όχι ψυχολογημένο ανδρισμό. Έτσι, οι γαλλικές τραγωδίες, παρόλη την τεχνική τελειότητά τους, απομακρύνουν το σύγχρονο κοινό λόγω της ρητορικότητάς τους και των ηρώων τους που λειτουργούν σύμφωνα με τους συμβατικούς κοινωνικούς κανόνες της εποχής του “βασιλιά Ήλιου”. Συνεπώς, οι τραγωδίες αυτές, σύμφωνα με τη γνώμη του, θεωρούνται γερασμένες. Ο Πολίτης θεωρεί, μάλιστα, τον Corneille και τον Racine ως τα πρότυπα των σημερινών ανάξιων λόγου παρακαμιακών γάλλων δραματογράφων του βουλεβάρτου, οι οποίοι δανείστηκαν από τους πρώτους το στεγνό κοινωνικό περίβλημα των ηρώων τους, απογυμνωμένο από τη ζωντάνια των ανθρώπινων συναισθημάτων¹³¹¹.

αναφερόμενος στην ελληνική παράσταση του *Βολπόνε* το 1929 από τον Μελά, αναφέρει, πως η γαλλική διασκευή του Jules Romains αποτέλεσε “κοινή φάρσα του νεώτερου βουλεβάρτου”, όπου ουσιαστικά δεν είχε απομείνει, παρά μόνον ο τίτλος (βλ. Ben Jonson, *Βολπόνε ή Αλεπού*, έμμετρη μτρφ. Άγγελος Τερζάκης, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα, 1973, σ. 8). Αντίθετα από τον Φώτο Πολίτη και τον Άγγελο Τερζάκη, ο Γ. Φτέρης που παρακολουθεί τη γαλλική παράσταση της κωμωδίας το 1928 απ' τον Dullin, εκθειάζει τη διασκευή των Romains και Zweig, η οποία προσθέτει, κατά τη γνώμη του, πολλά νέα αξιολογικά στοιχεία στο πρωτότυπο («Παρισινά χειρόγραφα – Ο *Βολπόνε* του Τζόνσον εις το Ατελιέ», *Ελ. Β.*, 7-1-1929).

¹³¹¹ «Ο Ταιν ωνειρεύετο να ιδή παράστασιν της *Ιφιγενείας* του Ρακίνα στη μεγάλη γαλερία των κατόπτρων του ανακτόρου των Βερσαλλιών και με κοστούμια της εποχής Λουδοβίκου ιδ'. Κ' ο Γάλλος κριτικός είχε δίκην. Γιατι ο Ρακίνας, παρ' όλην την αρχαιοπρεπή υπόθεσιν των τραγωδιών του, παραμένει γνήσιο τέκνο του καιρού του και της κοινωνίας του. Τα έργα του δεν έχουν μέσα τους τίποτε το “ηρωικό”. Οι πρωταγωνισταί του είνε γαλάντες αριστοκράτες της αυλής του βασιλέως Ήλιου. Παρ' όλας τας μεγάλας των χειρονομίας, δεν έχουν στην ψυχή τους κόκκον ανδρισμού. Είνε εξιδανικευμένοι “petits marquis”. Ο Ρακίνας ενεφάνισε από την ευγενική πλευρά τον ίδιο τύπο, που ο Μολιέρος απέδωσεν από την κωμική του όψη. Πάθος χαρακτηρίζει τους ήρωας του Γάλλου τραγικού. Αλλά έχουν το πάθος των νευρικών ανθρώπων, των αβοήθητων και θηλυπρεπών, των ευγενών που φορούν περρούκες, ψηλά τακούνια, δαντέλλες και κορδέλλες, κι άλλο σκοπό δεν έχουν παρά να σκοτώνουν τις άνεργες ώρες των, ερωτευόμενοι σαν τα σπουργίτια. Η θέληση, η αυτοκυριαρχία, τους είνε εντελώς ξένες. Απέχουν πολύ κι από τους ήρωας του Κορνηλίου, που ξέρουν να υποτάσσουν τα αισθήματά τους στη θέληση και στη σοφή τους σκέψη. [...] Χαρακτηριστικό του ισχυρού ανδρισμού

Όσον αφορά στον σχεδόν σύγχρονο κωμωδιογράφο του Racine, Molière, κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική επταετία, επαναλαμβάνονται οι κωμωδίες του *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης*, *Γιατρός με το στανιό*, *Αρχοντοχωριάτης*, *Φιλάργγυρος*, *Δον Ζουάν*, *Αμφιτρώων*, *Ταρτούφος* και *Κατά φαντασίαν ασθενής* που έχουν παρουσιασθεί στην αθηναϊκή σκηνή ήδη από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο. Κατά την παρούσα επταετία παρουσιάζεται, όμως, για πρώτη φορά στη μεσοπολεμική σκηνή ο *Ζωρζ Νταντέν* το 1930 από το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα με τον τίτλο *Ο κουκουλωμένος σύζυγος*. Παρατηρούμε, ότι ο κωμικός ηθοποιός Χριστόφορος Νέζερ συνεχίζει να διαπρέπει με τους μολιερικούς ρόλους (π.χ. με τον *Φιλάργγυρο* το 1925 σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη από τον θίασο Βεάκη – Νέζερ¹³¹²). Επιπλέον, το πρωτοποριακό Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά δοκιμάζεται σκηνικά κι αυτό σε μια κλασική μολιερική κωμωδία το 1925, τον *Αμφιτρώωνα*. Αντίθετα από τους Corneille και Racine, οι μολιερικές κωμωδίες της εποχής του γαλλικού Μπαρόκ δεν έχουν χάσει καθόλου την αίγλη και την αξία τους ενώπιον του αθηναϊκού μεσοπολεμικού κοινού και του κόσμου των διανοουμένων, καθώς κρίνονται κλασικές και ταυτόχρονα ευχάριστες, απομακρύνοντας την ελληνική σκηνή από τις ευτελείς φάρσες. Μάλιστα, θεωρείται, ότι, “τόσον διαφέρει η εντύπωση μιας φάρσας από μίαν κλασικήν κωμωδίαν όσον ο μπάτης του Σαρωνικού από το τεχνητόν ρεύμα που παράγει ο ανεμιστήρ του γραφείου σας”¹³¹³.

Από τον γάλλο δραματογράφο του Διαφωτισμού, τον Beaumarchais, η αθηναϊκή σκηνή παίζει για πρώτη φορά, τουλάχιστον κατά το διάστημα του Μεσοπολέμου, την 4πρακτική κωμωδία του *Ο κουρέας της Σεβίλλης* (1927, θίασος Κοτοπούλη). Το έργο θεωρείται “πρότυπο κλασικής κωμωδίας” που παραμένει δροσερή και αγέραστη ανάμεσα στους αιώνες και που κυριαρχεί στο παγκόσμιο θέατρο”¹³¹⁴.

Μπαίνοντας στους γερμανούς εκπροσώπους του Ρομαντισμού Schiller και Goethe, βλέπουμε, ότι επαναλαμβάνονται κάποια

είνε να διατηρήται άσφαλτη η κρίση στους πιο δυνατούς κλωνισμούς. Όπως το παλληκάρι στη μάχη απάνω και στον κίνδυνο δεν χάνει ποτέ την ψυχραιμία του, όμοια ο αληθινός άνδρας στους ισχυρούς ψυχικούς κλωνισμούς κατορθώνει να διαφυλάττει αμείωτες τις πνευματικές του ικανότητες. Ο Ορέστης κι ο Πύρρος της *Ανδρομάχης* του Ρακίνα διαδηλώνουν το αντίθετο. Σκλάβοι της ορμής των και του πάθους των, ποτέ δεν καταφέρνουν να ψυχολογήσουν ορθά τους αντιπάλους των ή τις γυναίκες που αγαπούν, κι η πραγματικότητα πάντα τους ξεφεύγει. [...] Αναγνωρίζουμε σ’ αυτούς, τους ευγενικούς, βέβαια, αλλά και πάρα πολύ γνήσιους προγόνους κάθε σημερινού οικτρού *amoureux* των κομεντί των βουλεβάρτων. Φυσικά, ο Ρακίνας καθρέφτιζε στα έργα του την εποχή του. Ήταν σε τούτο αληθινός και δυνατός ποιητής, απείρως ανώτερος απ’ όλους τους επιγόνους του. Με τους αρχαίους όμως τραγικούς δεν είχε καμμία απολύτως σχέση. Η σκέψη, η ψυχολογία, το “είνε”, ο νους των αρχαίων Ελλήνων του ήσαν ξένα. Όσο κι αν ήξερε απ’ όξω τον Αριστοτέλη, οι ήρωές του και τα έργα του, αντί να μας γεννούν φόβο και έλεος, μας προκαλούν σήμερα μόνον τον οίκτο. Υπήρξε ένας καλός και σπουδαίος ποιητής της εποχής του. Δεν τον συγκρίνω καθόλου με τους σημερινούς ανάξιους συναδέλφους του. Αυτοί γερνούν μέσα σε δέκα ή είκοσι χρόνια. Ο Ρακίνας εχρειάσθηκε τριακόσια για να γεράσει. Αλλά εγέρασε πια οριστικά και τελειωτικά. Εγέρασε πολύ περισσότερο από τον Κορνήλιο, μολονότι αρκετά νεώτερός του» (Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η *Ανδρομάχη* του Ρακίνα», *Ελ. Β.*, 16-7-1928). Τις ίδιες απόψεις ο κριτικός εκφράζει και στο άρθρο του «Εντυπώσεις και κρίσεις – Κλασσικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 24-3-1928.

¹³¹² Βλ. Σ., «Θεατρική ζωή – Μολιέρους», *Ελ. Β.*, 28-4-1925.

¹³¹³ Βλ. Σ., «*Αμφιτρώων*», *Ελ. Β.*, 10-6-1925.

¹³¹⁴ Βλ. μ. ρ., «Από το θέατρον – *Ο κουρέας της Σεβίλλης*», *Ελ. Β.*, 31-8-1927.

δράματά τους που έχουν παρασταθεί και κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, όπως οι *Λησταί* κι η *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Επιπλέον, για πρώτη φορά στο διάστημα του Μεσοπολέμου συναντάμε παράσταση του 5πρακτου δράματος του “αρχάγγελου ή Τιτάνος της γαλλικής ποιήσεως”¹³¹⁵ Hugo *Ο βασιλιάς διασκεδάζει* –συνδυασμός δράματος και άσματος– το 1927 από τον θίασο Κοτοπούλη. Το γεγονός της τελευταίας παράστασης του δράματος του Hugo συνδυάζεται προφανώς με τον παρισινό εορτασμό του 1930 των εκατό χρόνων από την περίφημη διαμάχη του *Ερνάνη* και συνεπώς και του μανιφέστου του γαλλικού ρομαντισμού¹³¹⁶.

Τα δράματα των υπολοίπων εκπροσώπων του ρομαντισμού, Alfred de Musset, Dumas père, Casimir Delavigne, Franz Grillparzer, Francois Corpée, Ernest Legouvé, καθώς και του επιγόνου του κινήματος Edmond Rostand συνεχίζουν να έχουν τη θέση τους στην αθηναϊκή σκηνή της δεύτερης μεσοπολεμικής περιόδου, όπως ακριβώς και στην πρώτη. Εκτός από τον *Συρανό ντε Μπερζεράκ* του Rostand, τον *Ηθοποιό Κην* του Dumas père, τον *Λουδοβίκο 11ο βασιλιά της Γαλλίας* του Delavigne, *Το στοιχείο του πύργου ή Προμάμμη* και *Ηρώ και Λέανδρος* του Grillparzer, τον *Διαβάτη* του Corpée και τη *Μήδεια* του Legouvé που έχουμε συναντήσει και στην πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, η αθηναϊκή σκηνή πλουτίζεται με δράματα των παραπάνω γνωστών συγγραφέων που μάλλον δεν έχουν παιχθεί ποτέ στην ελληνική σκηνή. Αυτά είναι *Ο πενθερός του πενθερού του*, *Οι δύο πιερρότοι* κι η 3πρακτη έμμετρη λυρική κωμωδία *Ρομανέσκ (Les romanesques)* του Rostand (τα δύο πρώτα παίζονται το 1925 απ’ τον Θίασο Νέων του Κωστή Βελμύρα, ενώ το δεύτερο τον ίδιο χρόνο από το Θέατρον Τέχνης του Μελά) και το μονόπρακτο ερωτικό διαλογικό παιχνίδι του Musset *Πρέπει πάντα μια πόρτα να μένει ανοιχτή ή κλειστή (Il faut qu’ une porte soit ouverte ou fermée)*. Το τελευταίο παριστάνεται το 1926 απ’ την Επαγγελματική Σχολή θεάτρου σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου. Τέλος, για πρώτη φορά στο διάστημα του Μεσοπολέμου συναντάμε την 4πρακτη τραγωδία *Μήδεια* του Grillparzer, τμήμα της τριλογίας του *Το χρυσούν δέρας* που παριστάνει το 1927 το Ωδείο Αθηνών σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου.

Από όλους τους παραπάνω εκπροσώπους του ρομαντισμού κάποιοι θα αποκτήσουν κατά την παρούσα περίοδο μεγάλη αίγλη, ενώ κάποιοι άλλοι θα θεωρηθούν γερασμένοι από την ελληνική μεσοπολεμική διανόηση. Η πρώτη περίπτωση εφαρμόζεται πλήρως σε ό,τι αφορά τον Alfred de Musset, η αξία των δραμάτων του οποίου πρόκειται ν’ ανέβει σταθερά και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο. Η τάση ανάδειξης της συναισθηματικής, ερωτικής κι έντονα θεατρικής τέχνης του γάλλου ρομαντικού προέρχεται από τη γαλλική πρωτοποριακή σκηνή που τον ανακαλύπτει ακριβώς μέσα στον Μεσοπόλεμο. Οι παρισινοί πρωτοποριακοί σκηνοθέτες αναδεικνύουν την “ταχύτητα του ντεκόρ και την εναλλαγή ορίζοντος” των έργων του, συνδυάζοντάς τα με τη σύγχρονη κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ¹³¹⁷. Έτσι, ενώ ο ίδιος ο Musset, ενόσω

¹³¹⁵ Βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Ουγκώ, ο πατριάρχης του ρομαντισμού», *Ελ. Β.*, 4-3-1930.

¹³¹⁶ Βλ. ό.π.

¹³¹⁷ Η άποψη αυτή διατυπώνεται από τον Γ. Φτέρη στο άρθρο του «Παρισινά χειρόγραφα – Η κρίσις του γαλλικού θεάτρου», *Ελ. Β.*, 17-1-1930, όπου ο έλληνας ανταποκριτής μεταφέρει τις απόψεις των

ζούσε, δεν είδε τα έργα του παιγμένα στη σκηνή, καθώς η γρήγορη εναλλαγή των τόπων δεν συμβιβαζόταν με τον σκηνικό κώδικα του 19^{ου} αιώνα¹³¹⁸, αντίθετα αναδεικνύεται από τους ευρωπαίους πρωτοπόρους καλλιτέχνες ακριβώς λόγω αυτού του “μειονεκτήματός” του. Ο Charles Dullin και ο Gaston Baty είναι εκείνοι που θ’ ανεβάσουν κατά τον Μεσοπόλεμο τα δράματά του¹³¹⁹.

Στα μέσα της δεκαετίας του '20 στο Παρίσι ανεβαίνει σταθερά κι η αίγλη του Edmond Rostand, ο οποίος, έτσι κι αλλιώς, υπήρξε ένας από τους αγαπημένους δραματογράφους των Γάλλων, παρότι κατά καιρούς κατηγορήθηκε από την κριτική για επιτήδευση, για ευχέρεια στιχουργικής, για το παιγνίδι των επιθέτων και για το “ελάχιστο δαπανηρό πνεύμα που εισήγαγεν εις το θέατρο”¹³²⁰. Η αναγνωρισμένη, όμως, αίσθησή του τού γραφικού στοιχείου, η “ατμοσφαίρα η διάβροχη με όνειρο, το ίδιο όνειρο που επέρασε από τον Ουίλλιαμ Σαίξπηρ στον Αλφρέδο Μυσσέ”¹³²¹, κάνουν τη σύγχρονη γαλλική διανόηση να ξαναθυμηθεί τα έργα του, φέρνοντάς τα στην επιφάνεια¹³²², γεγονός που προφανώς μιμείται κι η αθηναϊκή σκηνή.

Αντίθετα, όμως, από τους Rostand και Musset, ο Grillparzer και τα δράματά του, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει κι από την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο, φθίνουν όλο και περισσότερο. Έτσι, όταν το 1927 η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου με σκηνοθέτη τον Φώτο Πολίτη ανεβάσει το *Στοιχείο του πύργου ή Προμάμμη* –δράμα πολυπαιγμένο στην αθηναϊκή σκηνή- η ελληνική κριτική αποφαινεται, πως “η φρικιαστική τραγωδία του Γερμανού συγγραφέως δεν είνε φυσικά για τα νεύρα και την αισθητική του σημερινού κόσμου”¹³²³. Επιπλέον, η *Μήδεια* του ίδιου δραματογράφου που παρουσιάζεται το ίδιο έτος από τον Θωμά Οικονόμου με πρωταγωνίστρια την Αγγελική Κοτσάλη, θυμίζει “τους παλιούς καλούς καιρούς του βασιλικού θεάτρου”¹³²⁴. Κρίνεται, μάλιστα, πως αποτελεί ιεροσυλία να παρουσιάζεται σε αρχαίο θέατρο, όπως το Ηρώδειο, ταυτιζόμενη μ’ αυτόν τον τρόπο με την

σύγχρονων γάλλων σκηνοθετών και δραματογράφων για την πορεία της γαλλικής σκηνής. Αναφέρει: «Ανανέωσι όλων των θεμάτων της δραματικής. Ο Μυσσέ, ο πρωτοπόρος του νέου γαλλικού θεάτρου, το αντελήφθη θαυμάσια. Τα έργα του, θεωρούμενα αντιθεατρικά κατά το παρελθόν, με την ταχύτητα του ντεκόρ, με την εναλλαγή του ορίζοντος, αποτελούν κατά βάθος, όπως τα σαιξπηρικά, την πρώτη κινηματογραφική σύλληψη του θεάτρου».

¹³¹⁸ Βλ. Anne Ubersfeld, «Le moi et l' Histoire», στον τόμο *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 592-594.

¹³¹⁹ Βλ. Jomaron, «Ils était quatre...», ό.π., σσ. 755, 771.

¹³²⁰ Βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Ένα μνημείο στο τραγούδι του Ροστάν», *Ελ. Β.*, 23-4-1930.

¹³²¹ Βλ. ό.π.

¹³²² Το 1939 ο *Συρανό ντε Μπερζεράκ* παίζεται στην παρισινή Comédie Française, χαρακτηριζόμενος ως άξιο έργο ποίησης που παρακολουθείται από σύγχρονους ανθρώπους (Απ., «Επειτα από σαράντα χρόνια – Ο *Συρανό ντε Μπερζεράκ* εις την Γαλλικήν Κωμωδίαν», *Ελ. Β.*, 9-1-1929). Το ίδιο έτος η Σοφία Σπανούδη θεωρεί τον συγγραφέα αρκετά ξεπερασμένο, τα έργα, όμως, του οποίου συγκεντρώνουν πολύ κόσμο, όταν παριστάνονται (Σοφία Κ. Σπανούδη, «Οι κόσμοι της τέχνης – Ο ποιητής που ζη παντοτεινά», *Ελ. Β.*, 3-8-1939).

¹³²³ Βλ. μ. ρ., «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», *Ελ. Β.*, 2-4-1927.

¹³²⁴ Βλ. μ. ρ., «Από το θέατρον – Η *Μήδεια*», *Ελ. Β.*, 8-2-1927.

ευριπίδεια *Μήδεια*¹³²⁵. Εντούτοις, ο Φώτος Πολίτης εξηγεί, πως μέσω της *Προμάμμης* -“ενός από τα τραγικότερα δράματα του παγκόσμιου δραματολογίου”- είχε ως στόχο του παιδαγωγικό την εξάσκηση των μαθητών της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου στην απόδοση των στίχων και της ποίησης, του ρυθμού και της ρίμας και στην απαλλαγή τους από τον “καμποτινισμό” του νατουραλιστικού παιξίματος¹³²⁶.

Απ’ ό,τι διαπιστώνουμε απ’ όλη την παραπάνω εξιστόρηση της τύχης των κλασικών δραματογράφων (ξεκινώντας απ’ αυτούς της Ελισαβετιανής εποχής και φθάνοντας ως και τους Ρομαντικούς του 19^{ου} αιώνα), η πρωτοποριακή διάθεση κι ο σκηνικός πειραματισμός έχει αγγίξει και τα δικά τους δράματα στο διάστημα 1925-1931. Η τάση της πρωτοπορίας δεν εντοπίζεται, λοιπόν, μόνο στην εισαγωγή νέων δραμάτων σύγχρονων ευρωπαϊών δραματογράφων, αλλά και στην εκσυγχρονιστική σκηνική παρουσίαση των κλασικών, την οποία οι έλληνες σκηνοθέτες και θίασοι δανείζονται από την ευρωπαϊκή πρωτοποριακή σκηνή. Κάποιοι από τους κλασικούς συγγραφείς -ιδιαίτερα ο Shakespeare- θα γίνουν “της μόδας” στην ελληνική σκηνή της επόμενης μεσοπολεμικής περιόδου που λόγω της ίδρυσης και λειτουργίας του Εθνικού θεάτρου θα “κλασικοποιηθεί”. Άγνωστοι ως τώρα συγγραφείς περασμένων αιώνων, όπως ο Sheridan, ο Carlo Gozzi, ο Oliver Goldsmith, ο Kleist, ο Prosper Merimée πρόκειται να εμφανισθούν για πρώτη φορά στην ελληνική πρωτεύουσα μέσα στο διάστημα 1932-1940, ενώ το μεσοπολεμικό κοινό θα έρθει σε ακόμη στενότερη επαφή με άγνωστα δράματα των Ben Jonson, Alfred de Musset και άλλων γνωστών κλασικών συγγραφέων. Το ελληνικό θέατρο πρόκειται να καταληφθεί από μια “κλασικομανία”.

Ο “ακραίος” κι αρκετά συχνά επιδερμικός κι επιτηδευμένος σκηνικός εκσυγχρονισμός των κλασικών δραμάτων της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου πρόκειται να λείψει στην αμέσως επόμενη. Ο κύριος υποκινητής της Σπύρος Μελάς θ’ αποσυρθεί σε μεγάλο βαθμό από τον χώρο της σκηνοθεσίας, επιδιόμενος στη δραματογραφία, ενώ η επίσημη κρατική σκηνή θα δώσει και στους υπόλοιπους θιάσους τη γραμμή για μια εσωτερική ουσιαστική και προσγειωμένη προσέγγιση του νοήματος και των μηνυμάτων των κλασικών κειμένων, μακρινά από τους προγενέστερους εκκεντρικούς μοντερνισμούς. Έτσι, ενώ κατά την παρούσα επταετία επικρατεί η γραμμή των πρωτοποριακών σκηνικών πειραματισμών του Σπύρου Μελά στην αντιμετώπιση των κλασικών κειμένων μέσω του Θεάτρου Τέχνης και της Ελευθέρας Σκηνης, κατά την επόμενη εννιαετία θα επικρατήσει η αντίθετη, περισσότερο κλασική, σκηνική άποψη του Φώτου Πολίτη και των συνεχιστών του στην επίσημη σκηνή. Το κρατικό θέατρο θα παίξει τον ρόλο του εθνικού παιδαγωγού που θα θέσει ως στόχο του την εμπέδωση της παγκόσμιας θεατρικής ιστορίας και των δειγμάτων της εκ μέρους του αθηναϊκού κοινού.

¹³²⁵ Ο Άλκης Θρύλος χαρακτηρίζει τη *Μήδεια* του Grillparzer ρητορική, εξωτερική, αισθηματολογική σε σχέση με την ομώνυμη λυρική τραγωδία του Ευριπίδη κι έτσι κρίνει, πως δεν έχει θέση σε υπαίθριο θεατρικό χώρο (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 82-83).

¹³²⁶ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Η *Προμάμμη* του Γκριλπάρτσερ», *Πολιτεία*, 31-3-1927, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α΄, ό.π., σσ. 264-267.

β. Η ένταξη του ελληνικού θεάτρου στην ευρωπαϊκή κλασική παράδοση: Η αναβίωση του Κρητο-επτανησιακού θεάτρου

Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο συναντούμε για πρώτη φορά στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου το σημαντικό φαινόμενο της αναβίωσης του κρητο-επτανησιακού θεάτρου, καθώς και κάποιων πρώιμων ελληνικών δραμάτων των αρχών του 19ου αιώνα στην αθηναϊκή σκηνή, μετά από ολόκληρες δεκαετίες σκηνικής λήθης. Το δράμα του κρητικού θεάτρου του 16^{ου} αιώνα *Η θυσία του Αβραάμ* του Βιτσέντζου Κορνάρου, καθώς και το έπος *Ερωτόκριτος* του ίδιου, διασκευασμένο σε θεατρικό έργο από τον Θεόδ. Συναδινό, παρουσιάζονται για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή από την εποχή της συγγραφής τους¹³²⁷. Το ίδιο γίνεται και με τον επτανησιακό *Βασιλικό* του Αντώνιου Μάτεση του 1829-1830, καθώς και με την κωμωδία *Κορακιστικά* του Ιάκωβου Ρίζου Νερουλού του 1813. Στην παραπάνω ομάδα έργων θα προσθέσουμε και τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου του 1836, η οποία, εντούτοις, παίζεται αδιάλειπτα απ' τους νεοελληνικούς θιάσους από την εποχή που γράφτηκε¹³²⁸, ενώ το 1921 την παρουσιάζει με καλλιτεχνικότερα κριτήρια κι η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Μιλτ. Λιδωρίκη.

Κύριος υπεύθυνος για την ανάδυση του θεατρικού αυτού φαινομένου κατά την παρούσα περίοδο είναι ο σκηνοθέτης Φώτος Πολίτης, ο οποίος με την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου έχει ως γενικότερο στόχο του την ανάδειξη της ελληνικής παράδοσης¹³²⁹. Έτσι, λοιπόν, το 1927 παρουσιάζει την «ιστορική μυθιστοριογραφία»¹³³⁰ *Βασιλικός* του Μάτεση με την προαναφερθείσα δραματική σχολή και το 1929 τη *Θυσία του Αβραάμ* και τα *Κορακιστικά*. Την ιδέα για το ανέβασμα της τελευταίας κωμωδίας σχετικά με το γλωσσικό ζήτημα ο Φώτος Πολίτης πρέπει να την πήρε το προηγούμενο έτος, το 1928, όταν η Π. Α. Λάσκαρη μετέφρασε στα γαλλικά την κωμωδία και την εξέδωσε στο Παρίσι¹³³¹. Ο ίδιος σκηνοθέτης ασχολείται με το επτανησιακό θέατρο ήδη από το 1918, όταν δίνει διαλέξεις για το ζακωνθινό θέατρο, για τον *Βασιλικό* και για τον *Χάση* του Γουζέλη¹³³², ενώ το 1927 και το 1928 σε δημοσιεύματά του μιλά πάλι για τον *Χάση*, αλλά και για τις

¹³²⁷ «Ούτε οι Νεοέλληνες ηθοποιοί, ούτε οι θιασάρχαι των, ούτε οι αείμνηστοι Θωμάς Οικονόμου και Κωνσταντίνος Χρηστομάνος εσκέφθησαν ποτέ να δώσουν στα θεάτρά των το ρωμαλέο δραματικό ποίημα, το κρητικό αριστούργημα, την *Θυσία του Αβραάμ* και γι' αυτό οι διευθύνοντες την επαγγελματική σχολή θεάτρου είνε άξιοι θερμών, πράγματι, συγχαρητηρίων και ιδιαίτερα ο κ. Φώτος Πολίτης, που το ανέσυρε από τα βάθη των αιώνων.» (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Κρητικό θέατρο», *Ελ. Β.*, 30-3-1929).

¹³²⁸ Σχετικά με τις προγενέστερες επαγγελματικές κι ερασιτεχνικές παραστάσεις της *Βαβυλωνίας* κατά τον 19^ο και τις αρχές του 20ού αιώνα, βλ. το πρόγραμμα της παράστασης της κωμωδίας από το Κ.Θ.Β.Ε. κατά τη θεατρική περίοδο 1995-1996, σσ. 39-40.

¹³²⁹ Σχετικά με τον δογματισμό του Φώτου Πολίτη και την προσήλωσή του στα δημοτικά κειμήλια, τον Σολωμό και τον Παπαδιαμάντη, για τα οποία τον κατηγορήσε ο κύριος εκπρόσωπος της γενιάς του '30, Γ. Θεοτοκάς, βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 32-36.

¹³³⁰ Βλ. «Προειδοποιήσεις» του Αντώνιου Μάτεση στον *Βασιλικό* (εισαγωγή Άγγελος Τερζάκης, Ερμής, Αθήνα, 1991, σ. 1).

¹³³¹ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Τα *Κορακιστικά*», *Ελ. Β.*, 26-6-1928.

¹³³² Βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Ο *Βασιλικός* του Μάτεση – Ένα έξοχο νεοελληνικό έργο», περ. *Θέατρο* (Κώστα Νίτσου), Μάρτιος – Απρίλιος 1964, χρ. Γ', τευχ. 14, σ. 37.

επτανησιακές κωμωδίες *Γιαννιώτες* του Ιωάννη Καντούνη και *Μωραΐτες* του Σαβόγια Σουμερλή (ή Ρούσμελη)¹³³³. Από τις αρχές του Μεσοπολέμου παρατηρούμε μία κινητικότητα των λογίων σχετικά με το κρητικό δράμα, για το οποίο διευρύνονται οι επιστημονικές μελέτες κι οι σύγχρονες εκδόσεις της δραματογραφικής του παραγωγής. Έτσι, μαθαίνουμε, ότι ο Ελευθερουδάκης το 1922 εκδίδει την ως τώρα ανέκδοτη κωμωδία του Μάρκου Αντώνιου Φώσκολου *Φορτουνάτος*¹³³⁴, ενώ το 1925 ο Γιάννης Ψυχάρης μιλά για τη σημασία της ανακάλυψης της *Θυσίας του Αβραάμ*¹³³⁵.

Το 1929, ο σκηνοθέτης Σπύρος Μελάς θ' ακολουθήσει τον δρόμο που ανοίγει ο Πολίτης για τη γνωριμία των νεοελλήνων με την πολιτισμική τους κληρονομιά του παρελθόντος, παρουσιάζοντας τον *Ερωτόκριτο* με την Ελευθέρα Σκηνή και πρωταγωνίστρια την Κοτοπούλη. Η αναβιωτική αυτή τάση πρόκειται να συνεχισθεί και κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο απ' τον Φώτο Πολίτη και το Εθνικό πια Θέατρο, αλλά και από άλλους σκηνοθέτες (Κάρολο Κουν, Δημήτρη Ροντήρη και Σωκράτη Καραντινό). Οι τελευταίοι θα δώσουν παραστάσεις των ίδιων δραμάτων, ενώ ο Κάρολος Κουν πρόκειται να παρουσιάσει επιπλέον για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή τον *Στάθη*, σε ερασιτεχνική παράσταση του Κολλεγίου Αθηνών, και την *Ερωφίλη* του Γεώργιου Χορτάση με τη Λαϊκή Σκηνή του. Για τις παραστάσεις αυτές πρόκειται να μιλήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου. Πάντως, το φαινόμενο της αναβίωσης των παραπάνω έργων εμφανίζεται κι ανδρώνεται κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, γι' αυτό κι εμείς θα το θίξουμε στο παρόν κεφάλαιο.

Το ελληνικό μεσοπολεμικό κοινό δεν γνωρίζει τίποτε για τα δράματα αυτά, για τους συγγραφείς τους και την εποχή τους κι έτσι οι καλλιτεχνικοί συντελεστές των παραστάσεων προσπαθούν είτε μέσω διαλέξεων προ της σκηνικής παρουσίασης των έργων, είτε μέσω σημειωμάτων τους στον ημερήσιο αθηναϊκό τύπο να το κατατοπίσουν σχετικά¹³³⁶. Ακόμη, όμως, κι οι ίδιοι οι καλλιτεχνικοί συντελεστές των παραστάσεων έχουν αρκετές ελλείψεις στις γνώσεις τους, ιδίως σε ό,τι αφορά το κρητικό θέατρο, λόγω της γενικότερης ανεπάρκειας των μέχρι τότε θεωρητικών ερευνών γι' αυτό. Έτσι, ο Φώτος Πολίτης θεωρεί, ότι η *Θυσία του Αβραάμ* αποτελεί μεσαιωνικό Μυστήριο¹³³⁷, ενώ σήμερα είναι γνωστό, ότι το

¹³³³ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Δημήτριος Γουζέλης», *Ελ. Β.*, 17-12-1927 και «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο Χάσης», *Ελ. Β.*, 7-1-1928.

¹³³⁴ Βλ. «Ιούδας ο Ισκαριώτης – Κωμωδία ανέκδοτος», *Ελ. Β.*, 13-5-1922. Πρόκειται, βέβαια, για την έκδοση του Ξανθουδίδη που αποτελεί ορόσημο στη φιλολογική προσέγγιση της κρητικής κωμωδίας.

¹³³⁵ Βλ. Σ., «Το δείπνον της αγάπης», *Ελ. Β.*, 2-7-1925.

¹³³⁶ Ο Μιχ. Ροδάς π.χ. μας πληροφορεί το 1927, ότι ο πρόεδρος της επιτροπής της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, Θεόδ. Συναδινός, κάνει σύντομη εισήγηση του *Βασιλικού* προ της παραστάσεώς του για την κατατόπιση του κοινού. Καθώς, όμως, ο Ροδάς κρίνει ανεπαρκή την εισήγηση αυτή, σε δημοσίευσμά του στον ημερήσιο αθηναϊκό τύπο δίνει πολλές πληροφορίες για τον Μάτση, το συγγραφικό του έργο και την εποχή του («Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου – Ο Βασιλικός», *Ελ. Β.*, 26-3-1927). Το 1929 πάλι ο Μιχ. Ροδάς πληροφορεί το αθηναϊκό κοινό σχετικά με τις νεότερες εκδόσεις του 20ού αιώνα του έπους του *Ερωτόκριτου* απ' τους Αντ. Γιάνναρη, Στέφ. Ξανθουδίδη («Από το θέατρον – *Ερωτόκριτος*», *Ελ. Β.*, 3-11-1929). Το 1929 εισηγητική διάλεξη προ της παράστασης των *Κορακιστικών* κάνει ο Νικ. Λάσκαρης («Θεατρικός κόσμος», *Ελ. Β.*, 5-4-1929).

¹³³⁷ «Η *Θυσία του Αβραάμ*», *Ελ. Β.*, 27-3-1929. Δεν γνωρίζουμε, αν ο Ηλίας Βουτιερίδης, ο οποίος το 1924 δίνει διάλεξη για τα μεσαιωνικά Μυστήρια, περιλαμβάνει μέσα σ' αυτά και τη *Θυσία του Αβραάμ* («Διαλέξεις», *Ελ. Β.*, 29-12-1924).

έργο ανήκει στον κύκλο του αναγεννησιακού θεάτρου. Επιπλέον, οι έλληνες σκηνοθέτες των δραμάτων, αλλά και γενικότερα οι έλληνες διανοούμενοι της εποχής, μιλούν για τις δραματουργικές ατέλειές τους, αλλά παρ' όλα αυτά, παραδέχονται, πως είναι ακόμη επίκαιρα και πως συγκαταλέγονται μεταξύ των αριστουργημάτων της νεοελληνικής θεατρικής ιστορίας¹³³⁸. Γι' αυτές ακριβώς τις ατέλειες οι σκηνοθέτες των δραμάτων παραλλάζουν τα κείμενα, τους περικόπτουν σκηνές, ή τονίζουν περισσότερο κάποιες άλλες, έτσι ώστε να τα προσαρμόσουν καλύτερα στις απαιτήσεις ενός σύγχρονου κοινού¹³³⁹.

Ο κύριος λόγος που κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο σπρώχνει τους σκηνοθέτες Φώτο Πολίτη και Σπύρο Μελά στην αναβίωση του κρητο-επτανησιακού θεάτρου και των άξιων έργων της ελληνικής θεατρικής ιστορίας, οφείλεται σ' ένα γενικότερο ιδεολογικό πλέγμα που κυριαρχεί στον Μεσοπόλεμο. Αυτό το ιδεολογικό πλέγμα υποκαθιστά την ιδεολογία της Μεγάλης Ιδέας που καταρρέει το 1922 με τη Μικρασιατική καταστροφή: είναι το λεγόμενο ζήτημα της “ελληνικότητας”. Θα πάρει συγκεκριμένη μορφή με τη “γενιά του '30”¹³⁴⁰, ενώ καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου επηρεάζει όλες τις μορφές τέχνης –εφαρμοσμένων τεχνών και μη- και λόγου, ακόμη και των επιστημών¹³⁴¹. Σημειώνεται, λοιπόν, μία

¹³³⁸ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Έντυπώσεις και κρίσεις – Τα Κορακιστικά», *Ελ. Β.*, 26-6-1928, καθώς και Μιχ. Ροδάς, «Κρητικό θέατρο», *Ελ. Β.*, 30-3-1929.

¹³³⁹ Για τις αλλαγές, που επιφέρει ο Φώτος Πολίτης στο κείμενο του Βασιλικού, βλ. Μιχ. Ροδάς, «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου – Ο Βασιλικός», *Ελ. Β.*, 26-3-1927.

¹³⁴⁰ «Όταν με τους Βαλκανικούς πολέμους και την προσάρτηση της Μακεδονίας και της Ηπείρου ο ελληνισμός διευρύνεται και με τη Μικρασιατική καταστροφή συνειδητοποιεί τα εδαφικά του όρια παραπλίζοντας τη Μεγάλη Ιδέα, τότε και η πρώτη σημασία του αρχίζει να ατονεί ενώ για τη δεύτερη, αυτή της ιθαγένειας, θα αναζητηθούν πιο αφηρημένες έννοιες, όπως η ελληνικότητα που κάνει την παρουσία της όλο και εντονότερα μετά το 1925, ιδιαίτερα σε κείμενα λογοτεχνικής κριτικής. [...] Αυτό που πρέπει να τονίσουμε καταρχήν είναι ότι η ελληνικότητα είναι μία έννοια που συνδέθηκε με τη λεγόμενη γενιά του Τριάντα, δηλαδή με τους λογοτέχνες, κριτικούς και διανοούμενους που εμφανίστηκαν στο προσκήνιο στις αρχές της δεκαετίας του '30 έχοντας αστική καταγωγή, ευρωπαϊκή παιδεία και όντας πνευματικά τέκνα του δημοτικισμού. Επρόκειτο για μια γενιά με έντονη αυτοσυνείδηση αλλά και αρκετή φιλοδοξία που είδε μεν τον εαυτό της ως συνέχεια του δημοτικισμού αλλά προσπάθησε και να απαγκιστρωθεί από τον ρωμέικο εθνοκεντρισμό και την ψυχαική μονολιθικότητά του. Ήθελε δηλαδή να φαίνεται πιο ευέλικτη από τους προκατόχους της εγκαταλείποντας το παρωχημένο, βαρύ ιδίωμα της ρωμοσύνης και της εθνικής ψυχής χωρίς όμως να χάσει ούτε την επαφή της με τις ρίζες ούτε να φανεί ότι διασπά τη συνέχεια του δημοτικιστικού αγώνα. Από αυτή την άποψη η έννοια της ελληνικότητας πρόσφερε την αποσταγμένη και εξαυλωμένη ιθαγένεια που ζητούσε και τη λεπτή ισορροπία της μέσης οδού, ώστε να μην αντιφάσκει με τον ευρωπαϊκό της προσανατολισμό και τη δημοτικιστική της παράδοση ικανοποιώντας ταυτόχρονα και την αυταρέσκεια της διαφοράς της από τις προηγούμενες γενιές.» (βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσεάς, 1989, σσ. 38-39).

¹³⁴¹ Σχετικά με τη γραμμή της “ελληνικότητας” στις εικαστικές τέχνες της λεγόμενης “γενιάς του '30” και της “Αθηναϊκής Σχολής”, βλ. Αλέξανδρος Ξύδης, «Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης και η ανακάλυψη της ελληνικής παράδοσης», περ. *Τετράδιο*, Ιαν. 1947, τομ. Α', τευχ. 1, Νίκος Χατζηνικολάου, «Τέσσερεις Έλληνες ζωγράφοι του 20ού αιώνα: Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», περ. *Ο Πολίτης*, Ιούνιος 1976, τευχ. 2 και Ιούλιος – Αύγουστος 1976, τευχ. 3-4, Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα – Ο μύθος της ελληνικότητας*, τομ. 3, Κέδρος, Αθήνα, 1983 και Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σσ. 116-120, σχετικά με την “ελληνικότητα” της ζωγραφικής του Γιάννη Τσαρούχη και του Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Σχετικά με την αφομοίωση μοντέρνων ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών κινημάτων σε συνδυασμό με την ανάδειξη της “ελληνικότητας” και του βυζαντινισμού στον Μεσοπόλεμο εκ μέρους των ζωγράφων Παρθένη, Σπ. Παπαλουκά, Γ. Κόντογλου, Δ. Πικιώνη, βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, ό.π., σσ. 335-337. Σχετικά με το ζήτημα της “ελληνικότητας” στον χώρο της αρχιτεκτονικής κι ιδίως σχετικά με τις προσπάθειες του

επιστροφή στις εθνικές ρίζες, στην αξιοποίηση της βυζαντινής παράδοσης και των λαϊκών τεχνών που υποδεικνύεται από την ανάγκη εγκαθίδρυσης της νέας ιδεολογίας του πνευματικού εθνισμού.

Μετά την ήττα του ελληνικού εδαφικού επεκτατισμού με την καταστροφή της Σμύρνης και τη χρεωκοπία της ιδεολογίας της Μεγάλης Ιδέας που κυριαρχούσε στον ελλαδικό χώρο καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} και τις αρχές του 20ού αιώνα¹³⁴², οι εθνικόφρονες ουμανιστές της αστικής διάνοησης του Μεσοπολέμου αναπροσδιορίζουν την έννοια της εθνικής ιδέας. Της δίνουν μια πιο αποπνευματωμένη ιδεοκρατική και οικουμενική μορφή, μακριά από την προγενέστερη στενά εθνικιστική πατριδολατρική της έννοια. Προβάλλουν την αφηρημένη μεταφυσική ιδέα του έθνους ως πολιτισμική και ψυχολογική οντότητα, αρνούμενοι συνειδητά την προσέγγιση της ελληνικής κοινωνίας στην ταξική της υπόσταση. Προσδοκούν μια νέα ελληνική πνευματική αναγέννηση, η οποία ενδεχομένως θα ηγηθεί του ευρωπαϊκού ουμανισμού. Αυτός ο κρυφός, άδηλος μεσσιανισμός κι ο ανταγωνισμός προς τη δυτική κουλτούρα θα βασίζεται ακριβώς στην αξιοποίηση όλων των καθαρών ελληνικών αγνών λαϊκών στοιχείων. Συνειδητοποιούμε, λοιπόν, ότι τα χαμένα εθνικά ιδανικά δεν δύνανται ν' απεμποληθούν τόσο εύκολα.

Στη διάνοηση, λοιπόν, της μεσοπολεμικής Ελλάδας δημιουργούνται δύο παρατάξεις: οι “συγχρονιζόμενοι”, “ευρωπαϊστές” που ζητούν το άνοιγμα των ελληνικών πνευματικών συνόρων (π.χ. Άλκης Θρύλος, Πέτρος Χάρης) και οι “αιωνιστές”, οι “φιλελεύθεροι ιδεαλιστές ελληνοκεντρικοί” που υπερασπίζονται τις παλιότερες εθνοκεντρικές απόψεις του Ίωνα Δραγούμη και του Περικλή Γιαννόπουλου περί των αιώνιων αξιών του δημοτικού πολιτισμού. Αυτοί είναι π.χ. οι Λίνος Καρζής, Γρ. Ξενόπουλος, Φώτος Πολίτης¹³⁴³. Ο εκσυγχρονισμός και η παράδοση φαίνονται στοιχεία ασυμβίβαστα, αντιφατικά και βιώνονται αγχωτικά κατά τον Μεσοπόλεμο. Το γεγονός οφείλεται στην προσπάθεια εισαγωγής της προαστικής περιφερειακής ελληνικής κοινωνίας στην ατραπό του οικουμενικού καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής και στην παγκόσμια αγορά που φέρνει αναπόφευκτα την

Δ. Πικιώνη και του Ν. Μητσάκη, βλ. Δημήτρης Φιλιππίδης, «Εκσυγχρονισμός στην αρχιτεκτονική και πολεοδομία του Μεσοπολέμου», στον τόμο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 141-147.

¹³⁴² Το 1904 ο Ν. Γ. Πολίτης αναφέρει: «Η μεγάλη λεγομένη ιδέα, η αποτελούσα το εθνικόν ιδεώδες των Ελλήνων από της καταλύσεως της ελληνικής αυτοκρατορίας μέχρι του νυν, είναι η συγκεφαλαίωσις των εθνικών πόθων και ελπίδων, απαυγασμάτων της πεποιθήσεως εκείνης, ων κορωνίς θεωρείται η ανάκτησις της Κωνσταντινουπόλεως και η απόδοσις της Αγίας Σοφίας εις την ορθόδοξον χριστιανικήν λατρείαν» (βλ. Ν. Γ. Πολίτης, *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού*, Β', Αθήνα, 1904, σ. 659). Σχετικά με το αίτημα της “εθνικής φιλολογίας”, η οποία αντιτάσσεται στην ξενόφερτη ευρωπαϊκή από τα μέσα κιόλας του 19^{ου} αιώνα ως και τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού, βλ. Παντελής Βουτουρής, ό.π., σσ. 283-286.

¹³⁴³ Βλ. Παν. Μουλλάς, *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία*, τομ. α', ό.π., σσ. 75-76. Το 1928 ο Κλέων Παράσχος αναφέρεται σε δημοσίευσμά του στον διχασμό των ελλήνων καλλιτεχνών σε ελληνοκεντρικούς κι ευρωπαϊστές, ή αλλιώς, σε ιδεαλιστές και υλιστές («Μια ματιά στην λογοτεχνική μας κίνηση του 1927», *Νέα Εστία*, 1-1-1928, τευχ. 1, τομ. Δ', έτος Β', σσ. 5-9). Σχετικά με τον πολιτισμικό εθνικισμό των Περικλή Γιαννόπουλου και Ίωνα Δραγούμη, συνδυασμένο με μιαν αντίδραση εναντίον του σύγχρονου ευρωπαϊκού πνεύματος και του εκμοντερνισμού που σημειώνεται στην καμπή μεταξύ 19^{ου} κι 20ού αιώνα, βλ. Γ. Β. Λεονταρίτης, «Εθνικισμός και Διεθνισμός: Πολιτική ιδεολογία», στον τόμο *Ελληνισμός – Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιοματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, επιμ. Δ. Γ. Τσαούσης, Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας, Αθήνα, 2001 (4), σσ. 27-32.

ολοκληρωτική ρήξη με το παραδοσιακό σύστημα της κοινότητας. Αυτός ακριβώς είναι ο βαθύτερος λόγος, για τον οποίο αναπτύσσονται διάφορες ρομαντικές ιδεολογίες, όπως η “ελληνικότητα”, η εμμονή στα ιθαγενή πρότυπα κι η καταξίωση των εθνικών παραδόσεων. Οι ιδεολογίες αυτές αντιτάσσουν στα επείσακτα θεσμικά πρότυπα της εξάρτησης και στον ορθολογιστικό εκσυγχρονισμό των νεοτεριστών αντιπάλων τους τα ουτοπικά οράματα της αντίστασης και της αυθεντικότητας των τοπικών ανόθευτων παραδόσεων των προβιομηχανικών κοινωνιών.

Η ανυπαρξία συμπαγούς και αυτοδύναμης αστικής τάξης στα χρόνια του Μεσοπολέμου, οι μορφές άρθρωσης κράτους και κοινωνίας που κυριαρχούν στην ελληνική μεσοπολεμική πραγματικότητα και που δεν συμβαδίζουν με τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, είναι ακριβώς εκείνες που δημιουργούν τις ιδιότυπες αυτές ιδεολογικές πολώσεις μεταξύ “παράδοσης” και “εκσυγχρονισμού”, μεταξύ “ελληνικότητας” και “εξευρωπαϊσμού”¹³⁴⁴. “Έτσι, η αντίθεση αυτή κρυσταλλώνεται συνήθως στην απλή αντιπαράθεση δύο αντιπάλων λόγων, ενός αστικο-κοσμοπολίτικου που εμφανίζεται με ένα κατ’ επίφαση εκλογικευμένο και εκσυγχρονιστικό ένδυμα και εκφράζεται με τη μίμηση και εισαγωγή των νέων θεσμικών και πολιτισμικών προτύπων σε όλους τους τομείς. Και ενός λαϊκιστικού - προαστικού που επαγγέλλεται την εμμονή στα ιθαγενή πρότυπα, την αντίσταση σε κάθε ξενόφερτη συνήθεια και την καταξίωση των εθνικών παραδόσεων”¹³⁴⁵.

Μπαίνοντας τώρα στο θέμα των θεατρικών προσωπικοτήτων της δεύτερης μεσοπολεμικής επταετίας που μας απασχολούν και που ασχολούνται με το ζήτημα της “ελληνικότητας”, παρατηρούμε, ότι ο Σπύρος Μελάς κατά τις αρχές της δεκαετίας του ’30, στο περιοδικό *Ιδέα* αναφέρεται ξεκάθαρα στην έννοια του έθνους, στο οποίο αποδίδει πνευματική και ηθική υπόσταση με τάση προς τη δημιουργία υπερατομικών συνόλων. Πιστεύει, ότι στη δημιουργία αυτού του ιδεοκρατικού ελληνικού έθνους συμβάλλουν η χριστιανική ηθική κι οι ελληνικές πολιτιστικές αξίες που δημιουργούνται και περιφρουρούνται μόνο μέσα στο πλαίσιο του. Σύμφωνα, λοιπόν, μ’ αυτό τον ορισμό που ο Μελάς δίνει σ’ αυτή την έννοια, το ελληνικό έθνος με τη μεγαλύτερη πολιτιστική παράδοση διεκδικεί δικαιωματικά την πρωτοπορία των υπόλοιπων εθνών της ανθρωπότητας¹³⁴⁶. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει σε άρθρο του στο περιοδικό *Ιδέα*: “στο βάθος του ο δυτικός πολιτισμός δεν είναι άλλο παρά οι ελληνικές αξίες, παρεξηγημένες ή

¹³⁴⁴ Όπως διαπιστώνει ο ιστορικός Κ. Τσουκαλάς: «Εκείνο δηλαδή που χαρακτηρίζει τη νεοελληνική κοινωνία, σε πλήρη αντιδιαστολή με τις ευρωπαϊκές, είναι ότι, αν σαν αναζήτηση της παράδοσης νοείται η προσήλωση σ’ ένα ιδεολογικοποιημένο παρελθόν και σαν επιθυμία εκσυγχρονισμού νοηθεί η εκλογικευμένη μεθόδευση ενός εξίσου ιδεολογικοποιημένου μέλλοντος, οι δύο πόλοι της διάζευξης βιώνονται αγχωτικά και αντιφατικά αντί να δομούνται αρμονικά και συμβιωτικά. Τα δύο ιδεολογήματα οροθετούνται σαν αξιωματικά ασυμβίβαστα. Με αποτέλεσμα το κοινωνικό γίγνεσθαι, με την ευρύτερη έννοιά του, να εμφανίζεται με τη μορφή μιας μόνιμης και επώδυνης ρήξης με το ιδεατό παρελθόν.» («Παράδοση και εκσυγχρονισμός: Μερικά γενικότερα ερωτήματα», στον τόμο *Ελληνισμός – Ελληνικότητα*, ό.π., σσ. 38-39).

¹³⁴⁵ Βλ. ό.π., σ. 45.

¹³⁴⁶ Βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σσ. 87, 143-145.

εξηγημένες, ζωντανεμένες, γονιμοποιημένες, προσαρμοσμένες στις ανάγκες της σύγχρονης ζωής»¹³⁴⁷.

Στην ήδη προαναφερθείσα θεωρία του “δημοτικισμού” του ο Μελάς αναφέρεται στο “ελληνικό θάμα” (είναι η εθνική ενότητα που είχε εξασφαλίσει ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός σε καίριες στιγμές του ιστορικού του βίου), το οποίο με τη συνδρομή του χριστιανισμού δημιουργεί τον “ελληνο-χριστιανικό πολιτισμό”. Ο σκηνοθέτης, λοιπόν, προβάλλει το παρελθόν ως βάση στήριξης για το μέλλον που σηματοδοτεί τη συνέχεια του ελληνικού έθνους από την αρχαιότητα ως σήμερα¹³⁴⁸. Γι’ αυτό ακριβώς ο έλληνας σκηνοθέτης και δραματουργός μέσα στη δεκαετία του ’30 πρόκειται να γράψει το δράμα *Ιούδας* που θα συναντήσουμε κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο και που θα συνδυάσει το στοιχείο του χριστιανισμού με αυτό του ελληνισμού.

Ο Φώτος Πολίτης, είναι γνωστό, ότι είναι προσηλωμένος διαρκώς στις αξίες της δημοτικής παράδοσης, των δημοτικών τραγουδιών και της σολωμικής ποίησης¹³⁴⁹, επηρεασμένος από τον ξάδελφό του Γιάννη Αποστολάκη, ο οποίος ανάγει τις παραπάνω καλλιτεχνικές εκφάνσεις ως απόλυτες και μόνες αξίες στη λογοτεχνία και την τέχνη. Ας μην ξεχνάμε, επίσης, ότι το πρώτο πρωτότυπο δράμα του Πολίτη σε μικρή ηλικία, *Ο Βρικόλακας* που, μάλιστα, βραβεύεται κι απ’ τον Παντελίδειο δραματικό αγώνα, είναι εμνευσμένο από τη δημοτική παραλογή “το τραγούδι του νεκρού αδελφού”¹³⁵⁰. Όσον αφορά στην πρωτότυπη συγγραφική παραγωγή του Σπύρου Μελά, έχουμε ήδη αναφερθεί στα δράματά του των αρχών του αιώνα *Ο γιος του ίσκιου* και το *Κόκκινο πουκάμισο*, τα οποία εμπνέονται από τη λαϊκή δημοτική παράδοση.

Ο Φώτος Πολίτης κι ο Σπύρος Μελάς, επηρεασμένοι από το παραπάνω ιδεολογικό κλίμα του Μεσοπολέμου, προσπαθούν εναγωνίως και με διάφορα επιχειρήματα ν’ αποδείξουν την ελληνικότητα του κρητο-επτανησιακού θεάτρου, σε αντίθεση με την άποψη της επίσημης ιστορικής αντίληψης της εποχής. Σχετικά με την τελευταία, ας θυμηθούμε, ότι ο πρώτος ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου, Νικόλαος Λάσκαρης, ο οποίος εκδίδει την *Ιστορία* του μέσα στο διάστημα του Μεσοπολέμου, εξοβελίζει από το

¹³⁴⁷ Βλ. Σπύρος Μελάς, «Εθνος και ανθρωπότητα – Δυνατότητες για καινούργιες προσαρμογές της Εθνικής μας Ιδέας», *Ιδέα*, Ιαν. 1933, αρ. 1, τομ. 1, έτος Α’ και Φεβρ. 1933, αρ. 2, σσ. 79-90.

¹³⁴⁸ Όπως αναφέρει ο Μελάς: «Στον τόπο της παλιάς ιδέας του εθνικιστικού ελληνισμού με τις απολυτρωτικές και ιμπεριαλιστικές επιδιώξεις, υψώνουμε σήμερα, στ’ όνομα της μεγάλης θυσίας τους, τη σημαία ενός καινούργιου πνευματικού ελληνισμού. Αυτός δεν μπορεί να νοηθεί σαν άρνηση των εθνικών αξιών και της εθνικής κληρονομιάς –του ανεχτίμητου θησαυρού που’ χει σωρέψει ο ελληνοχριστιανικός πολιτισμός. Δεν μπορεί παρά να είναι η συνειδητοποίηση και γονιμοποίησή τους – μια καινούργια ερμηνεία, μια νέα προσαρμογή.» (βλ. ό.π., σ. 88). Βλ., επίσης, τα άρθρα του Μελά «Ανάγκη για επανάσταση», περ. *Ιδέα*, Οκτ. 1933, αρ. 10, τομ. 2, έτος Α’, καθώς και «Η επανάσταση του δημοτικισμού», περ. *Ιδέα*, Νοέμ. 1933, αρ. 11, τομ. 2, έτος Α’. Βλ., επίσης, Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σσ. 199-200 και Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σσ. 26, 29, 61-63.

¹³⁴⁹ Τα κείμενα του Φώτου Πολίτη, τα οποία υποστηρίζουν την απόλυτη αξία της δημοτικής παράδοσης, είναι πάρα πολλά. Παραπέμπουμε ενδεικτικά στο δημοσίευμα «Εντυπώσεις και κρίσεις - Τέχνη και παράδοσις», *Ελ. Β.*, 11-11-1928.

¹³⁵⁰ Βλ. Κυριακή Πετράκου, «Το πρώτο (;) θεατρικό έργο του Φώτου Πολίτη», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τομ. 3 (2000), σσ. 221 κ.εξ., όπου και δημοσιεύεται για πρώτη φορά το έργο από χειρόγραφο του Παντελίδειου διαγωνισμού.

ιστοριογραφικό του έργο το κρητικό θέατρο λόγω των πολλών ξενόφερτων επιδράσεών του και της δουλικής μίμησης των ιταλικών προτύπων του¹³⁵¹. Ένα πρώτο επιχείρημα των παραπάνω μεσοπολεμικών σκηνοθετών αποτελεί το γεγονός της πλατειάς διάδοσης των δραμάτων αυτών σε διάφορες φάσεις της νεοελληνικής ιστορίας, όπου οι απλοί άνθρωποι του λαού τα έκαναν κτήμα τους. Έτσι, ο Σπύρος Μελάς μιλά για τις παλιότερες λαϊκές αναπαραστάσεις του έπους του *Ερωτόκριτου* στην Κεφαλονιά, και ιδιαίτερα του στιγμιότυπου του κονταροχτυπήματος, στο οποίο δίνει μεγάλη σημασία και λαμπρότητα και κατά τη δική του παράσταση το 1929¹³⁵². Ο Φώτος Πολίτης στην περίπτωση της *Θυσίας του Αβραάμ* προσπαθεί ν' αποδείξει τη γνήσια έμπνευση, την ελληνικότητα του έργου, παρόλες τις ξενικές επιδράσεις που δέχτηκε. Γι' αυτό τον λόγο βρίσκει αντιστοιχίες μεταξύ του αναγεννησιακού δράματος και της αισχύλειας θρησκευτικής φιλοσοφίας της *Ορέστειας*, προσπαθώντας να τονίσει την αδιάσπαστη συνέχεια της ελληνικής φυλής από την αρχαιότητα ως σήμερα. Αναφέρει:

«Ο άγνωστος ποιητής της *Θυσίας* έχει συνυφάνη στενά το ύφος του με το θέμα του και με τ' όραμά του, κι αυτή η αδιάρρηκτη σύνδεση με κάνει να πιστεύω, πως το έργο του είναι πρωτότυπο. Πιθανόν να είχε μπρος του κάποιο ξένο πρότυπο – αλλ' αυτό δεν έχει σημασία. Κι ο Αισχύλος, κι ο Σαίξπηρ έτυχε να δουλέψουνε πάνω σε ξένα χνάρια. Γεγονός είναι, πως ο συγγραφέας της *Θυσίας* δεν είναι μεταφραστής. Είναι δημιουργός. Το δράμα αυτό προξενεί κατάπληξη για την τελειότητά του. Έπρεπε να είμαστε τόσο αθεράπευτα άκριτοι και τόσο φύσει σκλάβοι, που να ζούμε σα σκυλιά της Δυτικής Ευρώπης, εξαρτημένοι συνεχώς από τα λογοτεχνικά της προστάγματα, ώστε να μην προσέξω ούτε ένας ελληνικός θίασος, μέσα σ' εκατό χρόνια θεατρικής ζωής, το νεοελληνικό τούτο αριστούργημα. Το κάτω - κάτω, είμαστε άξιοι κάθε κακής μας τύχης, και κάθε ξεπεσμού. Η *Θυσία του Αβραάμ* έχει μια θρησκευτική φιλοσοφία γνήσια ελληνική. Θαρρείς, πως, όπως η γλώσσα μας είναι κατ' ευθείαν απόγονος της αρχαίας, έτσι κι η φιλοσοφία αυτή πηγάζει ολόγεια από τη θρησκευτική συνείδηση ενός Αισχύλου, κ' έχει πάρη απλώς έκφραση χριστιανική»¹³⁵³.

Κατά τον Φώτο Πολίτη η *Θυσία του Αβραάμ* εντάσσεται στο λαϊκό είδος θεάτρου, καθώς η δραματική οικονομία της προδίδει εντελώς πρωτόγονες θεατρικές συνθήκες. Η αφέλεια της σύλληψής της ταυτίζεται μ'

¹³⁵¹ Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τομ. 1^{ος}, Μ. Βασιλείου, Αθήνα, 1938, σσ. 86-97.

¹³⁵² Φορτούνιο, «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Ο *Ερωτόκριτος*», *Ελ. Β.*, 2-11-1929.

¹³⁵³ Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η *Θυσία του Αβραάμ*», *Ελ. Β.*, 27-3-1929. Την ελληνικότητα της *Θυσίας του Αβραάμ* ο Φώτος Πολίτης προσπαθεί να αποδείξει και σ' άλλα δημοσιεύματα στον ημερήσιο αθηναϊκό τύπο (βλ. «Η σημερινή του Εθνικού – Δύο ελληνικά έργα», *Πρωία*, 21-3-1933). Την “ελληνικότητα” του *Ερωτόκριτου* ο ίδιος κριτικός την υποστηρίζει στο περ. *Πειθαρχία*, 3-11-1929, ενώ ο Σπύρος Μελάς αντίστοιχα στ' απομνημονεύματά του, σημειώνοντας και τις ευρωπαϊκές επιρροές του (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 369-371). Ο Φώτος Πολίτης σε δεύτερο άρθρο του στο περ. *Πειθαρχία* («*Ερωτόκριτος*», *Πειθαρχία*, 10-11-1929, έτος 1, εβδομάδα 4^η, σ. 15) αναφέρει τα εξής σχετικά με την “ελληνικότητα” του *Ερωτόκριτου*, παρόλα τα δυτικότερα στοιχεία του: «Η όλη υφή του μάλιστα, ο μύθος στην ουσία του, τα παλληκάρια της αγάπης, όλοι αυτοί οι ιπότες “sans peur et sans reproche”, προέρχονται από τη Δύση. Αλλά και οι Αφροδίτες του Τισιανού, οι βοσκοί της Αρκαδίας του Πουσσέν, οι αρχιτεκτονικές γραμμές των οικοδομημάτων της Αναγέννησης, προέρχονται από την Ελλάδα, χωρίς για τούτο νά' χουν δουλικότητα μιμήσεως και ψευτιά. Έτσι και το ποίημα του Κορνάρου είναι βαθειά ελληνικό, τα δίστιχά του θαρρείς και πήγασαν από τον ίδιο τον λαό κι έχεις την εντύπωση πως ο ποιητής του είναι κι αυτός κάποιος απ' τους άγνωστους βάρδους της δημοτικής ποιήσεως. Οι περιγραφές του, που ο κ. Συναδινός τις απέδωσε με τους μαντατοφόρους και τους διαλαλητάδες έχουν την παραστατικότητα, που δίνει στα δημιουργήματά του, ο στερεά ριζωμένος στη φύση λαός».

αυτή που συναντιέται στις εικονογραφίες της πρόωμης Αναγέννησης και γενικότερα στη λαϊκή τέχνη όλων των εθνών. Η απουσία χρονικής και τοπικής προοπτικής, η ανυπαρξία απόλυτης κατάκτησης των αντικειμένων της γνώσης κάνουν το δράμα να μοιάζει με την τεχνική των λαϊκών και βυζαντινών εικόνων, απ' όπου πάλι λείπει το στοιχείο της προοπτικής. Το μοιρολόγι της μάνας ταυτίζεται με την πίκρα του ελληνικού μοιρολογιού των δημωδών ελεγειακών τραγουδιών. Από την άλλη, όμως, μεριά, ο σκηνοθέτης διαβλέπει και τις ευρωπαϊκές επιδράσεις του δράματος που συνίστανται στη διαγραφή του ατομικού ανθρώπινου πόνου, στη διαγραφή ατομικών πορτραίτων - ηρώων, χαρακτηριστικό της ευρωπαϊκής Αναγέννησης και φυσικά της αρχαίας ελληνικής τέχνης, η οποία επηρέασε την πρώτη¹³⁵⁴. Σε κάποια συγκεκριμένα λόγια του Πολίτη, μάλιστα, ανιχνεύουμε επιδράσεις παλιότερων θεωριών περί ελληνικότητας¹³⁵⁵. Ο σκηνοθέτης αναγνωρίζει, ότι το βαθύ θρησκευτικό αίσθημα της *Θυσίας του Αβραάμ* υπάρχει και στους σύγχρονους ρώσους συγγραφείς, εντούτοις, υποστηρίζει, πως το ελληνικό δεν έχει καμία σχέση με το ρώσικο, καθώς το τελευταίο στηρίζεται στο υπερφυσικό στοιχείο, στην προσδοκία του θαύματος. Αναφέρει: "αντίθετα, ο νεοέλληνας δεν αποζητά το θαύμα, γιατί δεν ζει αυτός σε τόπους ομιχλώδεις ή σ' απέραντες μελαγχολικές στέπες, αλλά σε μια χώρα, που κάθε τοπίο της έχει στέρεη πλαστικότητα, λες και το σχημάτισαν οριστικά τα δημιουργικά δάχτυλα του Θεού. Αγαπά τη ζωή τέτοια που είναι, γιατί μπορεί να τη βλέπει ωραία. Αγαπά τη φύση, που τον περιβάλλει, γιατί μπορεί να την αντικρύζει σε θαυμάσια πλαστική σύνθεση, μέσα από τη διαφάνεια της ελληνικής ατμοσφαιράς"¹³⁵⁶.

Το σπουδαιότερο στοιχείο που ο Πολίτης κι ο Μελάς προσπαθούν να τονίσουν, όσον αφορά στην αναβίωση του κρητο-επτανησιακού δράματος, είναι ο συμφυρμός ελληνικότητας κι ευρωπαϊκότητας. Από τη μια μεριά, λοιπόν, επιλέγουν προς παράσταση δράματα που έχουν καταφανώς ευρωπαϊκές επιρροές, καθώς γεννήθηκαν μέσα σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον διαφορετικό από της υπόλοιπης τουρκοκρατούμενης Ελλάδας. Το γεγονός αυτό εισάγει την ελληνική λογοτεχνία μέσα στην ιστορία της ευρωπαϊκής. Το στοιχείο, μάλιστα, ότι δεν έχουν περάσει απαρατήρητα από την ευρωπαϊκή διάνοηση, τα καταξιώνει ακόμη περισσότερο στα μάτια τους¹³⁵⁷. Από την άλλη μεριά, όμως,

¹³⁵⁴ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Θυσία του Αβραάμ*», *Ελ. Β.*, 27-3-1929.

¹³⁵⁵ Βρίσκουμε επιδράσεις από τις αρχές της φυσιοκρατικής σχολής της ιθαγένειας του Περικλή Γιαννόπουλου των αρχών του 20ού αιώνα, καθώς κι από τις πιο σύγχρονες θεωρίες των Δελμούζου, Καζαντζάκη, Σικελιανού και των υπέρμαχων της Σχολής της Γεωπολιτικής (Κ. Δ. Σφυρής, Δ. Δανηλίδης, Π. Παμπούκης), που ανήκουν στη γερμανική φιλοσοφική παράδοση. Σύμφωνα με τους παραπάνω, ο ιδιαίτερος ατομικός χαρακτήρας της ελληνικής φύσης, το κλίμα της, η διαγωγή και λιτή ατμόσφαιρά της, το ελληνικό φως, η γεωγραφία της επηρεάζουν και την ανθρωπογεωγραφία της χώρας, το μέλλον της φυλής. Η γη επιδρά στον ανθρώπινο ψυχισμό κι αυτοί οι δεσμοί παραμένουν αναλλοίωτοι από την αρχαιότητα ως σήμερα (βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σσ. 73-87, 117-129).

¹³⁵⁶ Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – *Η Θυσία του Αβραάμ*», *Ελ. Β.*, 27-3-1929.

¹³⁵⁷ Το 1933 σε άρθρο του Απ. Δασκαλάκη μαθαίνουμε, ότι σε ευρωπαϊκά πανεπιστήμια η *Θυσία του Αβραάμ* αποτελεί απαραίτητη ύλη διδασκαλίας στο μάθημα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ο γάλλος διευθυντής του Ινστιτούτου Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών και καθηγητής στη Σορβόνη, Υμπέρ Περνόν, περιλαμβάνει το δράμα στην ύλη των φοιτητικών του εξετάσεων. Επιπλέον, ο ολλανδός νεοελληνιστής Hesselings έχει ασχοληθεί με τη *Θυσία του Αβραάμ* κι έχει αποφανθεί για την ελληνικότητα της εμπνεύσεώς της σε σχέση με ανάλογα ευρωπαϊκά Μυστήρια. Τέλος, μαθαίνουμε, ότι το δράμα έχει μεταφραστεί σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες (Απ. Β. Δασκαλάκης, «Ένα αριστούργημα

προσπαθούν διακαώς ν' αποδείξουν, ότι τα δράματα αυτά διαποτίζονται από πρωτότυπη ελληνική έμπνευση που περιέχει στοιχεία του αρχαίου ελληνικού δράματος ή της ελληνικής δημοτικής παράδοσης κι η οποία ξεπερνά κατά πολύ τα ευρωπαϊκά της πρότυπα. Έτσι, η ελληνικότητα αποκτά ευρωπαϊκή ιθαγένεια, χωρίς, όμως, ταυτόχρονα να διαστρεβλώνει τον ατομικό, καθαρά ελληνικό της χαρακτήρα. Η εκλογή των συγκεκριμένων δραμάτων αίρει τη διάσταση ευρωπαϊκότητας κι ελληνικότητας, λύνοντας μ' αυτόν τον τρόπο το αιώνιο πρόβλημα των Ελλήνων: πώς να βγουν από τον επαρχιωτισμό τους, πώς να γίνουν Ευρωπαίοι παραμένοντας, όμως, συγχρόνως Έλληνες.

Η γραμμή της ελληνικότητας στα συγκεκριμένα δράματα διαφαίνεται και μέσα από τα καθαρώς θεατρικά στοιχεία των παραστάσεων, τη σκηνογραφία. Έτσι, οι σκηνογράφοι Σπ. Παπαλουκάς, Σπ. Βασιλείου, Περ. Βυζάντιος, Κλ. Κλώνης, με ηγέτη τον Φώτη Κόντογλου, αναπαριστούν συχνά μέσω των σκηνογραφιών τους είτε την εικόνα της βυζαντινής αγιογραφίας¹³⁵⁸, είτε τη ζωντανή γραφική μπρεσιονιστική αναπαράσταση του εξωτερικού περιβάλλοντος, όπου εκτυλίσσεται το δράμα¹³⁵⁹. Αντίθετα, η μέχρι τότε σκηνογραφική πρακτική αναλωνόταν σχεδόν αποκλειστικά στην αναπαράσταση εσωτερικών χώρων, ενώ οι σπάνιοι εξωτερικοί αναπαριστούνταν μέσω ενός σταθερού ζωγραφιστού φόντου κι επίσης ζωγραφιστών κουιντών¹³⁶⁰. Η εμμονή προς την απόδοση της ατμόσφαιρας της ελληνικότητας είναι τόσο έντονη, ώστε ο Σπ. Μελάς κατηγορείται στην παράσταση του *Ερωτόκριτου* το 1929 από τους κριτικούς, ακόμη κι απ' τον Γ. Σεφέρη, για το ότι τα κοστύμια των Περικλή Βυζάντιου και Αντώνη Φωκά έχουν έντονες φράγκικες υπομνήσεις και δεν μιμούνται το βυζαντινό ή λαϊκό ύφος του ελληνικού παραμυθιού¹³⁶¹. Τέλος, το τοπικό χρώμα αποδίδεται μέσω της εισαγωγής ελληνικών χορών και τραγουδιών στις παραστάσεις¹³⁶².

Το ζήτημα της “ελληνικότητας” και του πνευματικού εθνισμού δεν αφορά μόνο στο φαινόμενο της αναβίωσης του κρητο-επτανησιακού θεάτρου και των πρώιμων νεοελληνικών δραμάτων των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Αφορά και στη σύγχρονη μεσοπολεμική ελληνική δραματογραφική παραγωγή. Ήδη κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο διαπιστώσαμε την ανάδειξη της λαϊκής δημοτικής παράδοσης στην περίπτωση

της εθνικής μας λογοτεχνίας – *Η Θυσία του Αβραάμ* εις το Εθνικόν Θέατρον – Το κρητικόν μυστήριον που αναβιβάζεται σήμερα», *Έθνος*, 21-3-1933).

¹³⁵⁸ Στην παράσταση της *Θυσίας του Αβραάμ* το 1929 ο Κόντογλου εισάγει για πρώτη φορά στη θεατρική σκηνογραφία την εικόνα της βυζαντινής αγιογραφίας (βλ. τα ενθυμήματα του Γιάννη Σιδέρη για τη συγκεκριμένη παράσταση σε μεταγενέστερο πρόγραμμα παράστασης του δράματος το 1967 από το Κ.Θ.Β.Ε. που σώζεται στο Θ. Μ., σ. 15).

¹³⁵⁹ Στην παράσταση του *Βασιλικού* το 1927 οι σκηνογράφοι Κόντογλου και Παπαλουκάς δίνουν πιστές εικόνες της Ζακύνθου κατά την εποχή της Ενετοκρατίας (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου - Βασιλικός», *Ελ. Β.*, 26-3-1927 και αγνώστου «Παραστάσεις Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου», *Ελ. Β.*, 22-3-1927).

¹³⁶⁰ Βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Ο Βασιλικός του Μάτεση – Ένα έξοχο νεοελληνικό έργο», *Θέατρο* (Κώστα Νίτσου), Μάρτ. – Απρ. 1964, χρονιά Γ', τευχ. 14, σ. 41.

¹³⁶¹ Βλ. Φώτος Πολίτης, «*Ερωτόκριτος*», περ. *Πειθαρχία*, 10-11-1929, έτος 1^ο, εβδομάδα 4^η, σ. 15. Βλ., επίσης, Γιώργος Σεφέρης, *Λοκίμες*, τομ. 1, Ίκαρος, Αθήνα, 1992, σσ. 278-279.

¹³⁶² Ο Μελάς προσπαθεί να συνδέσει στην παράσταση του *Ερωτόκριτου* το 1929 την ιπποτική μασκαράτα με τον κρητικό εδαφισμό, μέσω της παρέμβασης κρητικής μουσικής και κρητικών παραδοσιακών χορών (πεντοζάλης) (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 370). Το ίδιο θα κάνει αργότερα κι ο Κουν στην παράσταση της *Ερωφίλης*.

του νέου δράματος *Ο όρκος του πεθαμένου* του Ζαχαρία Παπαντωνίου που παριστάνεται την ίδια χρονιά, κατά την οποία ο προαναφερθείς σκηνοθέτης ανεβάζει τον *Ερωτόκριτο* (1929, Ελευθέρα Σκηνή). Και στην περίπτωση του *Όρκου του πεθαμένου* διαφαίνεται πολύ καθαρά το κλίμα του πνευματικού εθνισμού και της προσπάθειας ανάδειξης της ελληνικής πνευματικής ανωτερότητας έναντι των άλλων εθνών. Ο ίδιος ο συγγραφέας του προσπαθεί ν' αποδείξει τη γνησιότητα της ιθαγενούς έμπνευσης της δημοτικής παραλογής "Το τραγούδι του νεκρού αδελφού", απ' όπου εμπνεύστηκε το δράμα του, έναντι των υπόλοιπων βαλκανικών πιθανών προτύπων του¹³⁶³. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε και το λίγο προγενέστερο δράμα *Διγενής Ακρίτας* των Αλέκου Γαλανού – Αντιγόνης Μπέλλου του 1927, μέσω του οποίου οι συγγραφείς ασχολούνται, επίσης, με τη δημοτική παράδοση, θέλοντας να αποδώσουν τον ελληνικό "μεσαιωνικό βίο ως έθνος και ως κοινωνία"¹³⁶⁴. Η Αντιγόνη Μπέλλου δηλώνει πολύ καθαρά τη συνέχεια του Ακριτικού έπους του Διγενή Ακρίτα από τα Ομηρικά έπη, ονομάζοντας το πρώτο "βυζαντινή Ιλιάδα" και "εθνικήν λαϊκήν εποποιίαν εφάμιλλον των δημοτικών μας τραγουδιών"¹³⁶⁵. Με αυτές τις εκφράσεις θέλει προφανώς να υπενθυμίσει την αδιάσπαστη συνέχεια της ελληνικής φυλής από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο ως σήμερα.

Το ζήτημα του πνευματικού εθνισμού στη σύγχρονη ελληνική δραματογραφική παραγωγή πρόκειται να το συναντήσουμε πολύ πιο ακμαίο κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο, όπου δρουν οι εκπρόσωποι της κυρίως γενιάς του '30. Θα το απαντήσουμε ιδιαίτερα στην περίπτωση των βυζαντινών τραγωδιών του Άγγελου Τερζάκη που στρέφονται προς το βυζαντινό παρελθόν, χρησιμοποιώντας, όμως, εκσυγχρονισμένη εξωτερική μορφή. Στην περίπτωση του Τερζάκη, καθώς και σ' αυτήν των παραστάσεων του κρητικού θεάτρου σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν (*Ερωφίλη, Στάθης*), συνειδητοποιούμε πολύ καλύτερα το επίτευγμα της γενιάς του '30: τη σύζευξη της ευρωπαϊκότητας και της ελληνικότητας' τη λαϊκή εικονοποιία της γενιάς αυτής, η οποία προσπάθησε να συνδυάσει την ελληνική παράδοση και τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, αντιπαραθέτοντας τη δική της "ελληνική ελληνικότητα" στην παλιότερη "ευρωπαϊκή ελληνικότητα", σύμφωνα με την έκφραση του Σεφέρη¹³⁶⁶.

¹³⁶³ «Όλοι σχεδόν οι βαλκανικοί λαοί έχουν το τραγούδι του νεκρού αδερφού. Σέρβοι, Βούλγαροι, Ρουμάνοι, Αλβανοί, Έλληνες. Είναι σαν ένα ευγενές πνευματικό αγώνισμα των λαών εις τον Αίμο. Αλλά όσο κι αν αποφύγουμε τον σωβινισμό και αν απομακρύνουμε κάθε πεζή ιδέα βαλκανικής διαμάχης σε τέτοιο λεπτό ζήτημα, είναι αδύνατο να μην πούμε την αλήθεια. Η αλήθεια είναι πως το ελληνικό τραγούδι δεν συγκρίνεται με κανένα από τα άλλα. Η τραγική μουσική των ηχηρών του δεκαπεντασυλλάβων και η υλιγγιώδης φυγή των λαμπρών του εικόνων μέσα στη συντομία του ποιήματος μας παρουσιάζουν αμέσως μια φυλή με καλλιτεχνική ανωτερότητα, η οποία διατύπωσε με εξαιρετική δύναμη τις ηθικές της λεπτότητες. Είναι αλήθεια πως σοφοί άνθρωποι εσημάτισαν άλλοτε τη γνώμη κι έπεισαν και άλλους πως αυτό το έργο είναι μίμηση του σερβικού ή του βουλγαρικού. Το αισθητικώς τέλει είχε μιμητή τα πολύ κατώτερα του. Αυτό έλεγαν. Ενώ το απλούστερο και το ορθότερο είναι πως τα κατώτερα επήγασαν από το ωραίο, του οποίου έμειναν ατελή αντίγραφα, προσαρμοσμένα μόνο στον ένα ή στον άλλον εθνικόν χαρακτήρα.» (Ζαχ. Παπαντωνίου, «Το τραγούδι του νεκρού αδερφού – Λυρικών αγώνισμα των λαών του Αίμου», *Ελ. Β.*, 7-10-1929).

¹³⁶⁴ Βλ. Εισαγωγή της Αντιγόνης Μπέλλου στην έκδοση του *Διγενή Ακρίτα*, εκδ. Ξενοφ. Ε. Σεργιάδης, Αθήνα, 1930 (3), σσ. 6-7.

¹³⁶⁵ Βλ. ό.π.

¹³⁶⁶ Γ. Σεφέρης – Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*, επιμ. Λουκάς Κούσουλας, Ερμής, Αθήνα, 1988, σ. 30.

γ. Ελληνικό νεοκλασικό και ρομαντικό δράμα 19^{ου} αιώνα

Κατά την περίοδο 1925-1931 παριστάνεται για πρώτη φορά μέσα στον Μεσοπόλεμο ένας μόνο διάλογος από τη ρομαντική ιστορική τραγωδία απλού ερωτικού επεισοδίου του Δημ. Βερναρδάκη *Μαρία Δοξαπατρή*, όπου “απεικονίζεται το βίαιο των ανθρώπινων παθών, όπως σε κλυδωνιζόμενη θάλασσα” και τίθενται “ζητήματα ψυχολογίας”¹³⁶⁷. Επαναλαμβάνονται, επίσης, τα ρομαντικά δράματα *Γαλάτεια* του Σπ. Βασιλειάδη και *Κασσιανή* του Αρ. Κυριακού. Από νεοκλασικά δράματα επαναλαμβάνεται η *Φαύστα* του Βερναρδάκη που είχε παιχθεί και κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο.

Τα δράματα αυτά παίζονται από λαϊκούς συνοικιακούς θιάσους (π.χ. η *Γαλάτεια* κι η *Κασσιανή*) κι από δραματικές σχολές Ωδείων (ο διάλογος απ’ τη *Μαρία Δοξαπατρή* το 1925 απ’ το Ωδείο Αθηνών σε σκηνοθεσία Ν. Ζάνου). Τις περισσότερες, όμως, φορές δίνονται ως ευεργετικές παραστάσεις υπέρ παλαιμάχων ηθοποιών ή υπέρ εθνικών σκοπών (π.χ. η *Φαύστα* παριστάνεται το 1931 από την παλαιμάχο Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, ενώ το 1926 δίνεται απ’ τον Θωμά Οικονόμου υπέρ της αεροπορικής άμυνας). Η αντίληψη του κόσμου και των σύγχρονων λογίων για τα έργα αυτά δεν αλλάζει, φυσικά, από την πρώτη μεσοπολεμική επταετία. Έτσι, ενώ κρίνονται πλέον ως μουσειακά είδη που απομακρύνουν τους σύγχρονους με την υπερκαθαρεύουσά τους, εντούτοις, θεωρούνται άξια κομμάτια της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου¹³⁶⁸ που κάνουν συχνά εντύπωση με την ποιητικότητά τους και τα συγκινητικά ανθρώπινα πάθη τους. Χαρακτηριστική είναι η δημοσίευση άρθρου του γάλλου λογίου Jules Truffier το 1929 σχετικά με τη *Γαλάτεια* του Βασιλειάδη, στο οποίο μεταφέρει την απήχηση του δράματος στη Γαλλία από τον 19^ο κιόλας αιώνα μεταξύ των γάλλων καλλιτεχνών¹³⁶⁹.

¹³⁶⁷ Βλ. τα «Προλεγόμενα περί εθνικού ελληνικού δράματος και ιδίως του παρόντος» του Δημ. Βερναρδάκη στην τρίτη έκδοση της *Μαρίας Δοξαπατρή*, τυπογραφείο του Κράτους, Αθήνα, 1903, σ. ις’.

¹³⁶⁸ Βλ. την άποψη του Γρ. Ξενοπούλου για τη *Μαρία Δοξαπατρή* του Βερναρδάκη (Ο κ. Παληός, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 18-12-1919).

¹³⁶⁹ Jules Truffier, «Η *Γαλάτεια* του Βασιλειάδου μετά ήμισυ αιώνα», *Ελ. Β.*, 18-10-1929.

5. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Οι ημερασιτεχνικές Δελφικές Εορτές του ζεύγους Σικελιανού κατά το 1927 (*Προμηθέας δεσμώτης*) και το 1930 (*Ικέτιδες*) διαφοροποιούν σημαντικά τα πράγματα στον χώρο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο. Στους στόχους της παρούσας εργασίας δεν εμπίπτει η ανάλυση των παραστάσεων αυτών. Παρόλ' αυτά, δεν μπορούμε να παραλείψουμε την αναφορά στην επίδραση που άσκησαν στους αθηναϊκούς θιάσους της περιόδου και γενικά στο μεσοπολεμικό θέατρο. Οι πρωταγωνίστριες, ιδιαίτερα η Κοτοπούλη, σπεύδουν ν' ακολουθήσουν τον δρόμο που ανοίγουν ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού στον χώρο της καλλιτεχνικής αξιοποίησης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, επιθυμώντας να μη μείνουν έξω από τον στίβο των σύγχρονων εξελίξεων. Επιπλέον, απόρροια της επίδρασης του εγχειρήματος των Δελφών αποτελεί κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο κι η δημιουργία του θιάσου του Οργανισμού Αρχαίου Δράματος του Λίνου Καρζή. Ο τελευταίος το 1931 θέτει σε επαγγελματικές πια βάσεις την παρουσίαση του αρχαίου ελληνικού δράματος που το ζεύγος Σικελιανού είχε επιχειρήσει σε ερασιτεχνικά, και μη μόνιμα θεμέλια με βάση την ιδιωτική πρωτοβουλία. Ο Καρζής είχε κληθεί ως σκηνοθέτης απ' την Εύα Σικελιανού και στις Δελφικές Εορτές, αλλ' αποχώρησε λόγω διαφωνίας προς το γενικό κλίμα αντίληψης για την ερμηνεία των αρχαίων τραγωδιών. Έτσι, το 1931 εμφανίζεται για πρώτη φορά μόνος του στο νεοελληνικό θέατρο ως σκηνοθέτης αρχαίου δράματος¹³⁷⁰.

Τον κύριο όγκο εργασίας του Οργανισμού Αρχαίου Δράματος του Καρζή –ο οποίος πρόκειται να καθιερώσει ως θεατρικό ύφος τον τελετουργικό τύπο της διονυσιακής λατρείας¹³⁷¹– πρόκειται, εντούτοις, να τον συναντήσουμε κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο. Το 1931 παρουσιάζει μόνο την παρθενική του παράσταση (*Προμηθέας δεσμώτης* στο Παναθηναϊκό Στάδιο με τον ίδιο πρωταγωνιστή της παράστασης της ίδιας τραγωδίας το 1927 στις Δελφικές Εορτές, Γεώργιο Μπούρλο) και, μάλιστα, με αρκετές ατέλειες¹³⁷². Πάντως με τις Δελφικές Εορτές πρόκειται ν' ανοίξουν, σχεδόν για πρώτη φορά στο νεοελληνικό θέατρο, σημαντικοί προβληματισμοί σχετικά με τον ρόλο του Χορού, τη λειτουργία της μουσικής στο αρχαίο ελληνικό δράμα, την όρχηση, την παρουσίαση των ενδυμάτων των υποκριτών, τη σκηνογραφία και τον σκηνικό χώρο παρουσίασης της αρχαίας τραγωδίας¹³⁷³.

¹³⁷⁰ Βλ. «Η παράσταση του *Προμηθέως* εις το Στάδιον», *Ελ. Β.*, 13-9-1931.

¹³⁷¹ Βλ. ό.π.

¹³⁷² Βλ. κριτική του Μιχ. Ροδά με τίτλο «Ο *Προμηθεύς δεσμώτης* εις το Στάδιον», *Ελ. Β.*, 28-9-1931.

¹³⁷³ Βλ. ενδεικτικά τους προβληματισμούς του Φώτου Πολίτη για τη λειτουργία του Χορού στην παράσταση του *Προμηθέα δεσμώτη* των Δελφικών Εορτών του 1927, καθώς και για τη σκηνογραφία της, τον φυσικό χώρο παράστασής της, τη χρήση προσωπείων, την υποκριτική των ηθοποιών («Ο τραγικός χορός», *Πολιτεία*, 6-8-1927 και «Μερικές λεπτομέρειες», *Πολιτεία*, 7-8-1927, αναδημοσιευμένα στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σσ. 280-286). Βλ. το άρθρο του Άλκη Θρύλου για τον *Προμηθέα δεσμώτη* του 1927, το οποίο σχολιάζει τον φυσικό χώρο της παράστασης, τις ενδυμασίες των υποκριτών, το θέμα του Χορού και της υπόκρισης (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 43-52). Βλ., επίσης, άρθρο του Φώτου Πολίτη σχετικά με το ζήτημα της χρήσης προσωπείων κατά τις παραστάσεις των Δελφικών Εορτών του 1930 («Τα προσώπεια», *Πειθαρχία*, 8-6-1930,

Ανεξάρτητα από την όλη φιλοσοφική ιδεαλιστική νιτσεική και πλατωνική σύλληψη και το πλαίσιο της θρησκευτικής μυσταγωγίας, όπου τοποθετεί ο Σικελιανός τις παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, με το οποίο κάποιοι μεσοπολεμικοί έλληνες λόγιοι διαφωνούν¹³⁷⁴, ανεξάρτητα, επίσης, από το πρωτοφανές πάντρεμα του αρχαίου ελληνικού απολλώνειου ιδεώδους και των στοιχείων της νεοελληνικής και βυζαντινής παράδοσης, αλλά και της βαγκνερικής, στη σκηνική απόδοση της αρχαίας τραγωδίας εκ μέρους της Εύας Σικελιανού¹³⁷⁵, το σημαντικότερο μήνυμα που μεταδίδουν οι Δελφικές Εορτές, είναι η υιοθέτηση του αρχαίου ελληνικού δράματος ως αυστηρά και σχεδόν αποκλειστικά εθνικής υπόθεσης. Η παγκόσμια εμβέλεια που αποκτά το εγχείρημα των Σικελιανών, η κοσμοσυρροή στον ομφαλό της γης πλήθους Ευρωπαίων κι Αμερικανών, απλών φιλότεχνων, αλλά κυρίως διανοουμένων, κάνει την ελληνική μεσοπολεμική διανόηση να διαμορφώσει σταδιακά την ιδέα, ενισχυμένη κι από την ιδεολογία της “ελληνικότητας” και του φυλετικού μυστικισμού της εποχής, ότι η αξιοποίηση του αρχαίου ελληνικού δράματος μπορεί ν’ αντιπροσωπεύσει το νεοελληνικό έθνος στα πέρατα του κόσμου. Όπως αναφέρει το 1929 ο γάλλος διανοούμενος Gabriel Boissy σε δημοσίευμα του αθηναϊκού ημερήσιου τύπου: “Στους Δελφούς το θέατρο δεν αποτελεί πια παρά το όχημα της μεταφυσικής σκέψης, μίας σκέψης παγκόσμιας κι ελληνικής ταυτόχρονα, η οποία το διαποτίζει”¹³⁷⁶.

Κομμάτι της σύγχρονης σημαντικής προσφοράς του νεοελληνικού πνεύματος στην ευρωπαϊκή, αλλά και στην παγκόσμια διανόηση, είναι, λοιπόν, η ερμηνεία των αρχαίων ελλήνων τραγικών. Η ιδέα αυτή πρόκειται ν’ αφομοιωθεί και να πραγματοποιηθεί επίσημα κυρίως κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο, όπου το Εθνικό Θέατρο πρόκειται ν’ αναλάβει σχεδόν αποκλειστικά την αντιπροσώπευση της σύγχρονης παρουσίας του αρχαίου ελληνικού δράματος στο εξωτερικό. Με τις θριαμβευτικές περιόδους της κρατικής σκηνης στα τέλη του Μεσοπολέμου σε κεντρικές ευρωπαϊκές πρωτεύουσες με παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών αποδεικνύεται περίτρανα το μέγεθος της πνευματικής προσφοράς της σύγχρονης Ελλάδας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Συνεπώς, οι αρχαίες ελληνικές τραγωδίες κι οι παραστάσεις τους πρόκειται ν’ αποτελέσουν ένα από τα κύρια οχήματα για την προώθηση του φιλελεύθερου αστικού εθνικού μεσσιανισμού του Μεσοπολέμου στον ευρωπαϊκό χώρο, καθώς και για την προώθηση της ιδεολογίας της “ελληνικότητας”.

αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α΄, ό.π., σσ. 87-90). Βλ., τέλος, τις απόψεις του Άλκη Θρύλου σχετικά με τη λειτουργικότητα του Χορού και τη σκηνογραφία κατά τις Δελφικές Εορτές του 1930 (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 302—303).

¹³⁷⁴ Βλ. ενδεικτικά την αντίθεση του Άλκη Θρύλου στην προσήλωση του ζεύγους Σικελιανού στις Αιώνιες Ιδέες και τα Καθολικά Προβλήματα. Η κριτικός θεωρεί αυτή την προσήλωση ουτοπιστική (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 300-301, 304-308).

¹³⁷⁵ Για τα ζητήματα αυτά, βλ. διεξοδικότερα το επιστημονικό άρθρο του Αντώνη Γλυτζουρή, «Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου», ό.π.

¹³⁷⁶ Ο Boissy αναφέρει κατά λέξη: «A Delphes le théâtre n’ est plus que le vehicule d’ une pensée metaphysique, d’ une pensée universelle et hellenique à la fois qui le domine» (βλ. Στέφ. Στεφάνου, «Ένας περίπατος στον κήπο των γαλλικών γραμμάτων», *Ελ. Β.*, 16-2-1929).

Ακόμη, όμως, και στην παρούσα επταετία το ζήτημα της “ελληνικότητας” διαφαίνεται μέσα απ’ όλες τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας κι όχι μόνο στις παραστάσεις των Δελφικών Εορτών. Το 1928 ο Φώτος Πολίτης στην περίπτωση της παράστασης της σοφόκλειας *Αντιγόνης* στο Ηρώδειο με την Αγγελική Κοτσάλη, σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου, κάνει τη σύνδεση μεταξύ της αρχαίας τραγωδίας και της ελληνικής δημοτικής παράδοσης. Μ’ αυτόν τον τρόπο τονίζει την ιδέα της αδιάσπαστης συνέχειας της ελληνικής φυλής και των αξιών της από την αρχαιότητα ως σήμερα. Τα λόγια του εκφράζουν την επιθυμία της μεσοπολεμικής διανοήσης του τόπου να γεφυρώσει τον παλιότερο δυισμό της εθνικής ταυτότητας με την αξιοποίηση της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας και των λαϊκών στοιχείων της δημοτικής παράδοσης, τον αρχαίο κόσμο με τον χριστιανικό βυζαντινισμό. Ο Πολίτης αναφέρει συγκεκριμένα:

«Οι αρχαίες τραγωδίες μένουν αθάνατες, γιατί μόνο οι Έλληνες τραγικοί κατάρθρωσαν να φθάσουν στην ουσία του δράματος, ν’ αποδώσουν συμπυκνωμένη πραγματικότητα με έκφραση πλαστική. Ας αφήσουμε όξω απ’ το θέμα την θρησκευτική έννοια του αρχαίου θεάτρου: Πάλι, η καθαρώς αισθητική αξία του το διατηρεί αιώνιο. Για τούτο, δύσκολο δεν είναι να το ζήσουμε κ’ οι σημερινοί άνθρωποι. Ακόμα ευκολότερο, να το χαρούμε οι σύγχρονοι Έλληνες, αφού μας οδηγεί σταθερά προς τα εκεί ο δημοτικός πολιτισμός μας. Το δημοτικό τραγούδι είναι αστέρευτη πηγή μαθήσεως. Έχει την ίδια ατμόσφαιρα και την ίδια αισθητική της αρχαίας ποιήσεως. Μελετώντας το, φθάνουμε στο νόημα του κλασσικού ύφους. Αν είχα χώρο αρκετό, θα παράθετα εδώ κάποιον απ’ τις “παραλογές”, ή κανένα από τ’ ακριτικά τραγούδια, που η δραματική υφή τους τα πλησιάζει περισσότερο στο ύφος της τραγωδίας»¹³⁷⁷.

Ο συμφυρμός του αρχαίου ελληνικού κόσμου με τη δημοτική παράδοση, αλλά και με τον σύγχρονο κόσμο δεν επιτυγχάνεται, όμως, μόνο στον αφηρημένο χώρο των ιδεών και των αισθητικών ερμηνειών, αλλά δηλώνεται και πιο έμπρακτα στον χώρο των μεταφράσεων των αρχαίων ελληνικών δραμάτων. Οι δημοτικές μεταφράσεις του Ιωάννη Γρυπάρη και του Απόστολου Μελαχροινού που χρησιμοποιούνται στις παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων αυτής της εποχής, παρουσιάζουν τις αρχαίες ελληνικές αξίες ντυμένες με το σύγχρονο ένδυμα της ζωντανής ομιλούμενης δημοτικής γλώσσας, η οποία κάνει προσβάσιμη τη μακρινή αρχαιότητα στον σύγχρονο θεατή. Το γεγονός αυτό γίνεται έκδηλο στην περίπτωση της *Εκάβης* του Ευριπίδη που παίζεται το 1927 απ’ τη Μαρίκα Κοτοπούλη στο Παναθηναϊκό Στάδιο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη και στη μετάφραση του Απ.

¹³⁷⁷ Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η *Αντιγόνη* εις το θέατρον Ηρώδου», *Ελ. Β.*, 11-6-1928. Το ίδιο κάνει και το 1928 ο Φώτος Πολίτης στην παράσταση της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη από την Αγγελική Κοτσάλη. Εκεί παραλληλίζει το “τραγούδι” που λέει η ηρωίδα στο ποτάμι, απ’ όπου παίρνει νερό για τη λάτρα της φτωχικής καλύβας της, με το δημοτικό τραγούδι, όπου η Μανιάτισσα “ηναγκάσθη ν’ αλέση με τον χειρόμυλον δια να ετοιμάση την τροφήν αποσπάσματος χωροφυλάκων, καταδιώκοντος τον φυγόδικον σύζυγόν της και καταλύσαντος εις την οικίαν της”. Επιπλέον, το συγκεκριμένο τραγούδι της *Ηλέκτρας* ο Φώτος Πολίτης το παραλληλίζει και με τα σύγχρονα εργατικά τραγούδια που “σκοπόν έχουν δια της συμφωνίας του ρυθμού αυτών προς τας ρυθμικάς κινήσεις του εργάτου να ευκολύνουν την εργασίαν” («Εντυπώσεις και κρίσεις – Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου», *Ελ. Β.*, 13-11-1928). Οι αντιλήψεις αυτές περί αρμονικής συνύπαρξης αρχαίου κόσμου και δημοτικής παράδοσης δεν είναι, βέβαια, καινούριες. Τις συμερίζονται πολλοί λόγιοι από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, όπως π.χ. ο Σπ. Βασιλειάδης. Εξάλλου, ο Φώτος Πολίτης παίρνει τις ιδέες αυτές από τον πατέρα του Νικ. Πολίτη.

Μελαχροινού, αλλά και στην περίπτωση του *Προμηθέα δεσμώτη* το 1927 στις Δελφικές Εορτές, όπου χρησιμοποιείται μετάφραση του Ι. Γρυπάρη¹³⁷⁸.

Στις παραπάνω δημοτικές μεταφράσεις αρχαίας τραγωδίας της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου ας προσθέσουμε και τις σημαντικές μεταφράσεις των αισχυλικών *Επτά επί Θήβας* του Ι. Γρυπάρη (1925, Θέατρον Τέχνης Σπ. Μελά) και του *Αγαμέμνονα* (1930, Μαρίκα Κοτοπούλη), καθώς και του Αλέξανδρου Πάλλη στον *Κύκλωπα*¹³⁷⁹ (1930, Λαϊκό Θέατρο Βασίλη Ρώτα)¹³⁸⁰. Στην τελευταία, μάλιστα, περίπτωση της παράστασης του *Κύκλωπα* απ' το Λαϊκό Θέατρο, ο καλλιτεχνικός διευθυντής και σκηνοθέτης του θιάσου Βασίλης Ρώτας τονίζει τη σύνδεση του αρχαίου κόσμου με τη δημοτική παράδοση, όχι μόνο μέσω της δημοτικιστικής μετάφρασης του δράματος απ' τον Αλ. Πάλλη, αλλά και μέσω της ίδιας της σκηνοθετικής του γραμμής που εμπνέεται από τις ελληνικές λαϊκές παραδόσεις και τα παραμύθια του λαού. Έτσι, εμφανίζει τον Κύκλωπα ως Δράκο των παραμυθιών και τους Σατύρους ως Καλλικάντζαρους ή άλλες δαιμονικές μορφές των λαϊκών παραδόσεων. Όπως αναφέρει κι ο Φώτος Πολίτης: «η αντίληψη αυτή δεν είναι κακή, και μάλιστα για ένα λαϊκό θέατρο, γιατί ζωογονεί τις αρχαίες μορφές με παραστάσεις όχι πολύ ξένες στον νεότερον Έλληνα»¹³⁸¹.

Όσον αφορά στα ίδια τα αρχαία κείμενα που παριστάνονται κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, επαναλαμβάνονται τα αισχυλικά *Ορέστεια*, *Αγαμέμνων* και *Πέρσαι*, τα σοφόκλεια *Οιδίπους τύραννος* και *Αντιγόνη* και τα ευριπίδεια *Μήδεια*, *Ιππόλυτος στεφανηφόρος* και *Ηλέκτρα* που έχουμε συναντήσει και μέσα στο διάστημα 1918-1924. Για πρώτη φορά, όμως, στη νεοελληνική σκηνή παριστάνονται οι αισχυλικές τραγωδίες *Επτά επί Θήβας* και *Προμηθέας δεσμώτης* (Θέατρον Τέχνης Σπ. Μελά, 1925, και Οργανισμός Αρχαίου Δράματος Λίνου Καρζή, 1931, αντίστοιχα), καθώς κι η ευριπίδεια *Εκάβη* (1927 Μαρίκα Κοτοπούλη μαζί με τη δραματική σχολή του Εθνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη στο Παναθηναϊκό Στάδιο). Τέλος, για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο, όχι, όμως, γενικότερα στη νεοελληνική σκηνή, παριστάνεται το σατιρικό δράμα *Κύκλωψ* του Ευριπίδη το 1930 απ' το Λαϊκό Θέατρο Βασίλη Ρώτα.

¹³⁷⁸ Δημοσίευμα του 1927 του Μιχ. Ροδά αναφέρει: «Χωρίς προκαταλήψεις γλωσσικάς μπορεί αδίστακτα να βροντοφωνηθή ότι η χθεσινή παράστασι της *Εκάβης* ήτο και μία ακόμη νίκη του δημοτικισμού ανάλογη με τον *Προμηθέα* του κ. Γρυπάρη στους Δελφούς. [...] Γενικά όμως η μετάφρασί του [του Απ. Μελαχροινού] είνε ένα ρωμαλέο δημοτικό τραγούδι που ακούστηκε συγκινητικά και το ένοιωσε βαθειά μέσα στην ψυχή του ο λαός. Η δημοτική γλώσσα με τα πλούσια χαρίσματά της έφερε τον λαό κοντά στα μεγάλα νοήματα και στις επιγραμματικές διδασκαλίες του αρχαίου τραγικού» («Η *Εκάβη* εις το Στάδιον», *Ελ. Β.*, 19-9-1927).

¹³⁷⁹ Σχετικά με τη μετάφραση του *Κύκλωπα* απ' τον Αλ. Πάλλη, το «θαύμα θαυμάτων μιας εργασίας μεταφραστικής κι ένα από τα λαμπρότερα πετράδια της νεοελληνικής λογοτεχνίας», όπως τη χαρακτηρίζει ο Φώτος Πολίτης, βλ. Φώτος Πολίτης, «Ο *Κύκλωπας*», *Πρωία*, 4-7-1930, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σσ. 91-95.

¹³⁸⁰ Στη χορεία των δημοτικών μεταφράσεων των αρχαίων τραγωδιών μπορούμε να προσθέσουμε κι' αυτή του Φώτου Πολίτη στον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή (1919 Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου), για την οποία μιλά κι ο Σπύρος Μελάς στ' απομνημονεύματά του (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 135).

¹³⁸¹ Φώτος Πολίτης, «Ο *Κύκλωπας*», *Πρωία*, 4-7-1930, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σσ. 91-95.

Σχετικά με τις παραπάνω παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών που διεξάγονται κατά την παρούσα επταετία, έχουμε την εξής διαφοροποίηση σε σχέση με αυτές της προηγούμενης μεσοπολεμικής περιόδου: κατά το παρόν χρονικό διάστημα τονίζεται όλο και πιο έντονα η αναγκαιότητα ύπαρξης μιας ενιαίας σκηνοθετικής γραμμής που θ' αποδώσει, φυσικά, η παντοδύναμη φιγούρα του σκηνοθέτη. Θεωρείται πια αδιανόητο να μην υπάρχει ένας γενικός ρυθμιστής των ποικίλων στοιχείων του Χορού, των υποκριτών, της όρχησης, της μουσικής, της όλης ατμόσφαιρας του αρχαίου ελληνικού δράματος. Έτσι, όλο και πιο έντονα κατακρίνονται για προχειρότητα κι ανευθυνότητα οι παραστάσεις εκείνες που παρουσιάζουν ανυπότακτα όλα τα παραπάνω στοιχεία¹³⁸². Αντίστροφα, επαινούνται εκείνες, στις οποίες διακρίνεται η ουσιαστική ενοποιητική σκηνοθετική εργασία¹³⁸³. Στερεώνεται, λοιπόν, σταδιακά η άποψη, πως μία παράσταση αρχαίας τραγωδίας οφείλει ν' αποτελεί ένα καλλιτεχνικό σύνολο, όπου και το τελευταίο άτομο του Χορού πρέπει να εναρμονίζεται με το γενικότερο νόημα και την ατμόσφαιρα του έργου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της άποψης αποτελεί η συνεργασία της πρωταγωνίστριας Μαρίκας Κοτοπούλη με τον σκηνοθέτη Φώτο Πολίτη το 1927 για την παράσταση της *Εκάβης* του Ευριπίδη στο Παναθηναϊκό Στάδιο. Είναι η πρώτη φορά που η πρωταγωνίστρια, ακριβώς μετά από τις Δελφικές Εορτές κι ακριβώς κατά τη διάρκεια της δεκαετίας, όπου εξαπλώνεται στο νεοελληνικό θέατρο όλο και περισσότερο η αναγκαιότητα ύπαρξης σκηνοθέτη, συνεργάζεται σ' ολόκληρη τη θεατρική της καριέρα με σκηνοθέτη επιλέγοντας, μάλιστα, να παραστήσει αρχαία ελληνική τραγωδία¹³⁸⁴. Μέσω της *Εκάβης*, λοιπόν, η Μαρίκα Κοτοπούλη δίνει το παρόν στις εξελίξεις που συμβαίνουν στον χώρο της σύγχρονης αξιοποίησης του αρχαίου ελληνικού θεάτρου¹³⁸⁵, ενώ μέσω του Φώτου Πολίτη εναρμονίζεται με τις σύγχρονες εξελίξεις στον χώρο της σκηνοθεσίας. Για τον Φώτο Πολίτη, μάλιστα, είναι η δεύτερη φορά στη σκηνοθετική του καριέρα που ανεβάζει αρχαίο δράμα, μετά την παράσταση του *Οιδίποδα τυράννου* το 1919 στον θίασο της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου.

Διαπιστώνεται, λοιπόν, πως δεν αρκούν μόνο κορυφαίοι και διάσημοι ηθοποιοί στο σύγχρονο ζωντανέμα της αρχαίας τραγωδίας, αλλά επιπλέον η σωστή σκηνική καθοδήγησή τους, έτσι ώστε τα ποικίλα μέρη του

¹³⁸² Βλ. π.χ. το άρθρο του Φώτου Πολίτη του 1928 σχετικά με την παράσταση της *Αντιγόνης* στο Ηρώδειο απ' την Αγγελική Κοτσάλη («Εντυπώσεις και κρίσεις – Η *Αντιγόνη* εις το θέατρον Ηρώδου», *Ελ. Β.*, 11-6-1928). Βλ., επίσης, το άρθρο του Μιχ. Ροδά το 1927 σχετικά με παράσταση της *Ηλέκτρας* πάλι απ' την Αγγελική Κοτσάλη στο Ηρώδειο (μ. ρ., «Θέατρον Ηρώδου του Αττικού – Η *Ηλέκτρα*», *Ελ. Β.*, 6-6-1927). Βλ. πάλι τις κρίσεις του Άλκη Θρύλου για την παράσταση της *Ηλέκτρας* απ' την Αγγ. Κοτσάλη το 1927 (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 79-82).

¹³⁸³ Βλ. π.χ. το άρθρο του SER το 1925 σχετικά με την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης του Σπύρου Μελά των αισχυλικών *Επτά επί Θήβας* («Αισχύλος», *Ελ. Β.*, 30-5-1925).

¹³⁸⁴ Ο σκηνοθέτης της *Εκάβης*, Φώτος Πολίτης, αναφέρει το 1927: «Η παράστασι της *Εκάβης* για μένα είνε πάντοτε μια προσπάθεια, γιατί όσο κι αν έχωμε ηθοποιούς εξαιρετους σαν την Μαρίκα Κοτοπούλη και τον κ. Βεάκη και τους άλλους ευγενικούς συνεργάτες των, πρέπει να ληφθή υπόψη ότι η αρχαία τραγωδία πρέπει να παιχθή ως σύνολον καλλιτεχνικόν, όπου δηλαδή και το τελευταίον άτομον του χορού ν' αρμονίζεται προς το γενικόν νόημα» (βλ. Μιχαήλ Ροδάς, «Η *Εκάβη* εις το Στάδιον», *Ελ. Β.*, 19-9-1927).

¹³⁸⁵ Ο Άλκης Θρύλος επισημαίνει την προσπάθεια της Κοτοπούλη να συναγωνισθεί τις Δελφικές Εορτές μέσα από την παράσταση της *Εκάβης* το 1927 (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 102).

αρχαίου δράματος να υποταχθούν σε ένα κοινό κι ενιαίο όραμα. Στην *Εκάβη* ο Φώτος Πολίτης προσπαθεί να συγκροτήσει τον Χορό σε άρτιο σύνολο, έτσι ώστε ν' αποκτήσει την αναγκαία ενότητα με την όλη τραγωδία και να συμμετάσχει ψυχικά στο δραματικό θρήνο της αρχαίας ηρωίδας. Τα πρόσωπα της τραγωδίας παρουσιάζονται με κοθόρνους, ενώ το μακιγιάρισμα των υποκριτών κάτω από τις οδηγίες του Φώτου Πολίτη και σύμφωνα με τις παραστάσεις αρχαίων εικόνων, αναγλύφων κι αγαλμάτων, προπαθεί να συμβάλει στη γενικότερη τραγική ατμόσφαιρα¹³⁸⁶. Παίρνοντας το έναυσμα από παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας του Max Reinhardt, ο Φώτος Πολίτης στην παράσταση της *Εκάβης* προσπαθεί να δώσει τη δική του πρόταση στο θέμα της λειτουργίας του Χορού¹³⁸⁷. Η συνεργασία της πρωταγωνίστριας με τον σκηνοθέτη Πολίτη ανανεώνεται γι' ακόμη μια φορά το 1930 με την παράσταση του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου πάλι στο Παναθηναϊκό Στάδιο.

Επιπλέον, ο Σπύρος Μελάς επιλέγει ως εναρκτήριο έργο του Θεάτρου Τέχνης του το 1925 το αισχυλικό δράμα *Επτά επί Θήβας*, καθώς περιέχει έναν συμβολισμό σχετικό με την αναγκαιότητα του σκηνοθέτη. Όπως, λοιπόν, διηγείται στ' απομνημονεύματά του: "σ' αυτό το δράμα του Αισχύλου, όπως αναφέρεται από την αρχαία παράδοση, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά, δάσκαλος, άλλος από τον ποιητή, που δίδασκε συνήθως το έργο του σε χορευτάς και ηθοποιούς, ένα είδος σκηνοθέτη, δηλαδή"¹³⁸⁸.

Περνώντας τώρα στο αριστοφανικό θέατρο, παρατηρούμε αρχικά, ότι στην παρούσα μεσοπολεμική περίοδο επαναλαμβάνονται οι κωμωδίες που παρουσιάζονταν και κατά την πρώτη (*Νεφέλαι*, *Θεσμοφοριάζουσαι*, *Λυσιστράτη*, *Βάτραχοι*, *Εκκλησιάζουσαι*), από θιάσους καταρτισμένους ειδικά για την παρουσίαση αριστοφανικών κωμωδιών, καθώς κι απ' τον συνοικιακό θίασο της Τασίας Κύρου. Οι παραστάσεις αυτές δίνονται ως ακατάλληλες για τις κυρίες και τις δεσποινίδες, έχοντας τον χαρακτήρα του άσεμνου. Στους παραπάνω τίτλους προστίθενται αυτήν την περίοδο κι οι *Αχαρνές* που παίζονται το 1928 από άγνωστο θίασο, καταρτισμένο ειδικά για την ακατάλληλη αυτή παράσταση. Τον τίτλο αυτό δεν τον έχουμε ξανασυναντήσει κατά το προγενέστερο διάστημα του 1918-1924¹³⁸⁹. Το σημαντικότερο, όμως, στοιχείο που διαφοροποιεί τα πράγματα όσον αφορά στη σύγχρονη παρουσίαση των αριστοφανικών κωμωδιών στην παρούσα περίοδο, είναι η παράσταση των *Ορνίθων* το 1929 απ' την Ελευθέρα Σκηνή των Κοτοπούλη – Μελά. Η συγκεκριμένη κωμωδία παίζεται για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή¹³⁹⁰. Παρουσιάζεται με καλλιτεχνικές προθέσεις κι όχι με τη διάθεση του άσεμνου και του ακατάλληλου. Σ' αυτή της την πρόθεση μοιάζει με τις προγενέστερες περιπτώσεις των κατάλληλων και

¹³⁸⁶ Βλ. μ. ρ., «*Η Εκάβη*», *Ελ. Β.*, 6-9-1927.

¹³⁸⁷ Βλ. Φώτος Πολίτης, «*Η παράσταση της Εκάβης*», *Πολιτεία*, 26-9-1927, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', ό.π., σσ. 286-289. Αντίθετα, ο Άλκης Θρύλος σε κριτική του πιστεύει, πως ο Φώτος Πολίτης δεν κατόρθωσε να ξεφύγει απ' τη σκηνοθετική γραμμή του αυστριακού σκηνοθέτη (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. Α', ό.π., σσ. 107-109).

¹³⁸⁸ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 179.

¹³⁸⁹ Το 1929 συναντούμε αρκετές διαλέξεις του Γ. Ποπ για τον Αριστοφάνη, και ιδίως για τις πολιτικές κωμωδίες του *Αχαρνές*, *Ειρήνη*, *Ιππής* και *Λυσιστράτη* («*Αριστοφάνης και Σουρής*», *Ελ. Β.*, 17-2-1929 και «*Διαλέξεις*», *Ελ. Β.*, 25-2-1929).

¹³⁹⁰ Για την ακρίβεια, κάποιες σκηνές των *Ορνίθων* παίχθηκαν το 1911 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, μαζί με τις *Εκκλησιάζουσες* (βλ. Ι. Σιδέρης, *Ιστορία*, ό.π., σ. 247).

καλλιτεχνικών παραστάσεων της *Ειρήνης* το 1919 από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Μιλτ. Λιδωρίκη και του *Πλούτου* το 1924 από τον Θίασο των Νέων του Ανδρέα Παντόπουλου σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά. Επιπλέον, η παράσταση των *Ορνίθων* του 1929 εκφράζει τη διάθεση εκσυγχρονισμού του ίδιου του αριστοφανικού κειμένου.

Ο Σπύρος Μελάς και σ' αυτή την παράσταση επηρεάζεται από την τάση εκσυγχρονισμού των κλασικών έργων που επιχειρούν αυτήν την εποχή του γάλλοι πρωτοπόροι σκηνοθέτες του Cartel. Ο Charles Dullin, όταν ανεβάζει ένα χρόνο πιο πριν (1928) τους αριστοφανικούς *Ορνίθες* στο Atelier σε επιθεωρησιακή μορφή, αναθέτει τη διασκευή του κειμένου στον γάλλο δραματογράφο Bernard Zimmer. Ο γάλλος σκηνοθέτης υποστηρίζει την αναγκαιότητα της μετασκευής του ίδιου του αρχαίου κειμένου, προκειμένου το σύγχρονο κοινό να κατανοήσει ευκολότερα την ατμόσφαιρα και τα ως τώρα ακατάληπτα συμφραζόμενα των αριστοφανικών έργων¹³⁹¹. Με τον ίδιο τρόπο, επίσης, ο Μελάς προωθεί την ανάγκη επέμβασης στο αριστοφανικό κείμενο μέσω της μετάφρασης του Λέοντα Κουκούλα. Όπως, λοιπόν, ο Dullin υποστηρίζει την ανάγκη των αναπροσαρμογών, των "adaptations" και των "équivalences" των αριστοφανικών κειμένων στη σύγχρονη αντίληψη¹³⁹², έτσι ακριβώς κι ο Μελάς που έχει παρακολουθήσει την παρισινή παράσταση¹³⁹³, υιοθετεί την άποψη της αναπροσαρμογής του αριστοφανικού κειμένου. Το τελευταίο πρέπει ν' απομακρύνεται από τον ψυχρό ακαδημαϊσμό, προκειμένου ο αρχαίος ποιητής να πάρει τη θέση που του αρμόζει στο νεοελληνικό θέατρο και να γίνει ο λαϊκότερος και δημοφιλέστερος αρχαίος δραματογράφος στα μάτια των συγχρόνων. Έτσι, σύμφωνα με την άποψη του Μελά:

«Μπορεί να υπάρξει σύγχρονη ελληνική θεατρική τέχνη που θ' αγνοήσει τον Αριστοφάνη και δεν θα θέσει, δεν θα προσπαθήσει να λύσει το πρόβλημά του; Ότι

¹³⁹¹ Ο Γ. Φτέρης, ο οποίος το 1928 μεταφέρει τις εντυπώσεις του από την παρισινή παράσταση των *Ορνίθων* του Dullin, αναφέρει σχετικά με τις αλλαγές του αριστοφανικού κειμένου: «Εννοείται ώσπου να φτάσει το κείμενο εις την επί σκηνής φόρμα, υπέστη μία αλλοίωσι, της προσαρμογής εις τα καθ' ημάς, η οποία εκρίθη απαραίτητος, ακριβώς δια να αναθερμανθή η ουσία του έργου. Και εδώ ακριβώς υπάρχει η επιτυχία του Ζιμμέρ. Εσυγχρόνισε την κωμωδία χωρίς να απομακρυνθή καθόλου από τον τόνο της. Μετέφερε τους υπαινιγμούς των προσώπων και των γεγονότων, σχεδόν ακατάληπτους εάν έμενον όπως έχουν, εις ανάλογα πρόσωπα και γεγονότα των ιδικών μας ημερών, διαφυλάξας εν τούτοις με βαθειάν καλλιτεχνικότητα τα κύρια χαρακτηριστικά του πρωτοτύπου. Τα πλαίσια εντός των οποίων αναπτύσσεται η σάτυρα του Αριστοφάνη διετηρήθησαν τα αυτά. Η δράσις ακολουθεί την ιδίαν εξέλιξιν απ' αρχής μέχρι τέλους. Ωρισμένα στοιχεία, όπως αι έξωμοι αστείότητες, εχρειάσθη βεβαίως να κοπούν, εφ' όσον ήτο βέβαιον ότι θα εκτυπούσαν πολύ δυνατά εις το αντί του σημερινού ακροατηρίου. Αλλά το γούστο του κειμένου περιεσώθη ανέπαφον. Η έντασις της ζωής, η απaráμιλλος εκείνη απλότης της Αριστοφανείου σατύρας, η χάρις της αρχαίας ποιήσεως, επέρασαν από το ένα καλούπι στο άλλο χωρίς να ελαττωθούν» («Παρισινά χειρόγραφα – Ο Αριστοφάνης εις το Ατελιέ», *Ελ. Β.*, 16-2-1928).

¹³⁹² Ο ίδιος ο γάλλος σκηνοθέτης αναφέρει σε συνέντευξη που δίνει το 1929 στον Στέφ. Στεφάνου, σχετικά με τους αριστοφανικούς *Ορνίθες*: «Αφαιρώ, μεταθέτω, περιορίζω. Και συγχρονοποιώ. Τα αρχαία δράματα δεν μπορούν να παιχθούν όπως επαίζοντο στην αρχαιότητα. Πρώτον διότι δεν γνωρίζομεν πώς επαίζοντο. Δεύτερον διότι με αναπαραστάσεις δεν μπορεί να εννοήσει ο σύγχρονος κόσμος, ο οποίος δεν είναι και μορφωμένος φιλολογικώς. Πρέπει λοιπόν να παίζονται τα αρχαία δράματα με προσαρμογάς εις τα καθ' ημάς. Με adaptations. Και αι κωμωδίαί με αντιστοίχους εξισώσεις προς τας συγχρόνους αντιλήψεις. Με équivalences.» (βλ. Στέφ. Στεφάνου, «Ένας περίπατος στον κήπο των γαλλικών γραμμάτων – Σαρλ Ντυλλέν», *Ελ. Β.*, 30-1-1929).

¹³⁹³ Την πληροφορία αυτή μας την παρέχει ο Μιχ. Ροδάς το 1929 στο άρθρο του «Ελευθέρα σκηνή – *Ορνίθες*», *Ελ. Β.*, 6-12-1929.

τέτοιο πρόβλημα υπάρχει θα μπορούσε ν' αμφισβητηθή μόνον από εκείνους που νομίζουν κλήρον άξιον της θεατρικής μεγαλοφυΐας του υψηλότερου κωμικού της αρχαιότητας τη σκόνι των βιβλιοθηκών. Αλλά για να υπάρξει ο Αριστοφάνης σ' όλη του την αίγλη, σ' όλη την αθάνατη δροσιά του, πρέπει να παιχθή. Εμείς νομίζουμε ότι δεν αρκεί να λέμε πως τον διαβάζουμε (που αμφιβάλλω και γι' αυτό πολύ) ούτε πως τον ακούμε απλώς: Πρέπει να τον δούμε. Γιατι είνε θέατρο. Και τί θέατρο! Από τα πιο μοντέρνα. Δεν είνε μόνον η ελαφροτέρα ποιητική πτήσις που γνώρισε το θέατρο, αλλά και η πιο χαριτωμένη, πιο τολμηρή, πιο πρωτοποριακή, πιο παιχνιδιάρικη, πιο καπριτσιόζα σκηνική δημιουργία. Απόδειξις ότι το πρόβλημα του Αριστοφάνη έβαλεν εις πειρασμόν και άλλες θεατρικές ιδιοσυγκρασίες πριν από μας. Το πρόβλημά του ετέθη και από το βασιλικό θέατρο και από τον Χρηστομάνο και από άλλους. Πώς ελύθη; Έλειψεν η τόλμη. Και στην εκλογή των έργων και στη θεατρική πραγματοποίησι. Εκυριάρχησεν η αντίληψις του "ταμπού". Δημιουργική ελευθερία και πνοή μηδέν: Το κείμενο! Αλλά το κείμενο υπάρχει, διάβολε! Ο σκοπός είνε να ζωντανευθή, να πάρη θεατρική έκφρασι, να γίνη κτήμα και χαρά του θεατού, όχι ν' απαγγελθή απλώς μεταφερόμενο σε σύγχρονη γλώσσα! Η Ελευθέρα Σκηνή έβαλε, με την προσαρμογή του κ. Κουκούλα, το πρόβλημα στη σωστή θέσι του: Έχει δικαίωμα το θέατρο, σαν τέχνη ελεύθερη, να βάλη χέρι στο κείμενο προκειμένου να το ζωντανέψη και σ' εκείνα τα σημεία που είνε για πάντα νεκρά; Κοινόν και κριτική, ομόφωνα και για πρώτη φορά, δέχτηκαν ότι ναι!»¹³⁹⁴.

Καθώς, λοιπόν, οι αυθεντικοί στίχοι του Αριστοφάνη είναι γεμάτοι από υπαινιγμούς για περιστάσεις της τρέχουσας επικαιρότητας της εποχής του συγγραφέα, καθώς υπάρχουν τύποι, όπως ο χρησιμολόγος, ο έμπορος ψηφισμάτων, ο συκοφάντης των αττικών δικαστηρίων, ο πατραλοίας ή ο Κινησίας, οι οποίοι ήταν κατανοητοί μόνο κατά την αρχαία εποχή, τότε, σύμφωνα πάντα με τον Μελά, θα πρέπει να παρακαμφθεί ο ακαδημαϊκός σεβασμός του αρχαίου κειμένου. Μ' αυτόν τον τρόπο, το τελευταίο θα γίνει ζωντανό, σύγχρονο θέατρο, χωρίς, βέβαια, να παραβιάζεται η αληθινή ατμόσφαιρα και το νόημά του¹³⁹⁵. Αυτή η αναπροσαρμογή της αριστοφανικής κωμωδίας στα σύγχρονα ήθη αποτελεί εγχείρημα αντίστοιχο με τις δημοτικές μεταφράσεις των αρχαίων τραγικών, για τις οποίες μιλήσαμε παραπάνω. Και στις δύο περιπτώσεις επιχειρείται ένα βήμα προς την κατεύθυνση του εκσυγχρονισμού¹³⁹⁶.

Από τη γαλλική πρωτοποριακή σκηνή προέρχεται κατά τον Μεσοπόλεμο και μία άλλη τάση που εμφανίζεται ακριβώς στην παρούσα χρονική περίοδο: η ανάδυση των κωμωδιών του Πλαύτου. Για πρώτη, λοιπόν, φορά στη νεοελληνική σκηνή παίζονται οι κωμωδίες *Ποιος απ' τους δυο ή Οι δίδυμοι του Μπράιτον* στη γαλλική διασκευή απ' τον γνωστό γάλλο

¹³⁹⁴ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η νίκη των *Ορνίθων*», *Ελ. Β.*, 9-12-1929.

¹³⁹⁵ Όπως πάλι αναφέρει ο Μελάς για την περίπτωση των *Ορνίθων*: «Αν ο Αριστοφάνης δεν είνε σήμερα ο δημοφιλέστερος και ο λαϊκότερος των ποιητών, όπως θα έπρεπε –είνε τόσο μοντέρνος, ο αρχαίος αυτός!– το μεγάλο άδικο του τώ' χει κάνη ο ακαδημαϊσμός: Η ακαδημαϊκή μετάφρασις και η ακαδημαϊκή ερμηνεία – ο "σεβασμός" του κειμένου! Ο σεβασμός του κειμένου! Μπρρρ! Τί κρύο πράγμα! Υπάρχει κάτι ζεστότερο και πολυτιμότερο από τον σεβασμό: Η αγάπη. Ό,τι αγαπούμε θέλουμε να το νοιώσουν, να τ' αγαπήσουν και οι άλλοι. Για ν' αγαπηθή ο Αριστοφάνης από το θεατρικό κοινό πρέπει να ξαναγίνη "θέατρο" – θέατρο σύγχρονο, ζωντανό, λαχταριστό καθώς ήτανε στον καιρό του. Πρέπει να τον φέρουμε κοντά στον λαό, να τον βάλουμε στην καρδιά του. Πρέπει να μεταφέρουμε τα επίκαιρά του στη δική μας επικαιρότητα: Να βάλουμε χέρι στο κείμενο.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Ορνίθες*», *Ελ. Β.*, 5-12-1929). Την προσαρμογή των αριστοφανικών κειμένων στη σύγχρονη πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα υποστηρίζει κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 275-278).

¹³⁹⁶ Το γεγονός αυτό επισημαίνει κι ο Μιχ. Ροδάς στο άρθρο του «Ελευθέρα Σκηνή – *Ορνίθες*», *Ελ. Β.*, 6-12-1929.

κωμωδιογράφο του βουλεβάρτου Tristan Bernard (1925, θίασος Βεάκη – Νέζερ σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη) και *Το παληκάρι της φακής* – ο γνωστός *Miles gloriosus* – σε διασκευή Γιάννη Σιδέρη¹³⁹⁷ (1925, Θίασος Νέων Κωστή Βελμύρα). Το γεγονός που, και στην περίπτωση του ρωμαϊκού θεάτρου, μας υποψιάζει σχετικά με τη μίμηση των εξελίξεων της γαλλικής πρωτοποριακής σκηνης εκ μέρους της αθηναϊκής, είναι, βέβαια, η χρήση της γαλλικής διασκευής του Bernard στην κωμωδία *Οι δίδυμοι του Μπράιτον*. Εξάλλου, οι *Μέναιχοι* του Πλάτου που θα παιχθούν κατά την επόμενη μεσοπολεμική περίοδο απ' τον θίασο της Κοτοπούλη με τον τίτλο *Ο κόσμος ανάποδα*, έχουν παιχθεί λίγα χρόνια πριν στο παρισινό Vieux Colombier απ' τον θίασο Compagnie des Quinze με τον τίτλο *La mauvaise conduite*¹³⁹⁸.

Τέλος, κατά το διάστημα 1925-1931 συνεχίζεται -κι εδώ τελειώνει- το φαινόμενο της παράστασης σατιρικών κωμωδιών του συγγραφέα της ελληνιστικής εποχής Λουκιανού, το οποίο είχαμε συναντήσει και κατά την προηγούμενη μεσοπολεμική περίοδο. Έτσι, το 1925 το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά παρουσιάζει τον σατιρικό του διάλογο *Όνειρος ή Αλεκτρώων*.

¹³⁹⁷ Το χειρόγραφο της μετάφρασης του Ι. Σιδέρη του *Miles gloriosus* του Πλάτου με τον τίτλο *Το παληκάρι της φακής* βρίσκεται στο Θ. Μ.

¹³⁹⁸ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 190.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ:
Η ΕΠΙΚΡΑΤΗΣΗ ΤΩΝ ΚΛΑΣΙΚΩΝ
(1932-1940)

I. ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ: Η ΕΠΙΒΟΛΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

Η έναρξη της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου, το 1932, αλλάζει άρδην τις ισορροπίες στο νεοελληνικό θέατρο. Εκτός του ότι από μόνη της η λειτουργία της επίσημης κρατικής σκηνής ανοίγει ένα νέο σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου –το 1930 η ψήφιση από την ελληνική Βουλή του νομοσχεδίου για την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου χαρακτηρίζεται ως “ιστορική πράξη”¹³⁹⁹- επιπλέον, διαμορφώνει μία διαφορετική εικόνα στο δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων της τρίτης και τελευταίας μεσοπολεμικής περιόδου μεταξύ 1932 και 1940. Το νεοσύστατο κρατικό θεατρικό ίδρυμα θέτει ως βασικό του στόχο τη διαπαιδαγώγηση και την ανύψωση του αισθητικού κριτηρίου του αθηναϊκού και κατ’ επέκταση του νεοελληνικού κοινού. Γι’ αυτό ακριβώς στρέφεται ως επί το πλείστον στο κλασικό δραματολόγιο, δηλαδή στην αρχαία ελληνική τραγωδία, στον Shakespeare, στον Molière, στον Goldoni, στον Beaumarchais, στον Gozzi, στον Sheridan, στους ρομαντικούς (Schiller, Kleist, Merimée, De Musset), στον Büchner. Επιπλέον, δεν ξεχνά και κάποια αντιπροσωπευτικά δράματα ήδη καταξιωμένων ρεαλιστών – νατουραλιστών και συμβολιστών δραματογράφων του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα, όπως τον Ibsen, τον Hauptmann, τον Hermann Bahr, τον Wilde, του Αλέξιο Τολστόι, τον Ντοστογιέφσκυ, τον D’ Annunzio, τον Οστρόφσκυ. Ενδεικτικά για τον ακαδημαϊσμό της κρατικής σκηνής είναι τα λόγια του γενικού διευθυντή της Κωστή Μπαστιά το 1939:

«Ένα θέατρον, που έχει χρέος να διαπαιδαγωγή καλλιτεχνικώς και την μεγάλην μάζαν και την πνευματική νεότητα του τόπου, είνε υποχρεωμένον να διδάσκη κατά πρώτον λόγον τα έργα των μεγάλων κλασσικών ποιητών του θεάτρου, τα οποία αποτελούν πηγήν ανεξάντλητον ποιήσεως και κατά δεύτερον λόγον εκ της εγχωρίου παραγωγής του τα σχετικώς καλλίτερα και παρουσιάσιμα. Το θέατρον, δια να ενθυμηθώ μίαν φράσιν του εθνικού ποιητού της Ελλάδος Σολωμού, έχει ως βάσιν του έργου του παν ό,τι είνε αληθινόν. Όπως οι μεγάλοι τραγικοί των αρχαίων Αθηνών είνε μεν κεφάλαια ελληνικά, αλλά είνε και κτήμα ολοκλήρου του ανθρώπότητος, έτσι και ο Γκαίτε και ο Σαίξπηρ και ο Κλάιστ θεωρούνται εξ ίσου κεφάλαια ελληνικά, όσον και γερμανικά.»¹⁴⁰⁰

Βεβαίως το Εθνικό παρουσιάζει και νεότερους πρωτοποριακούς συγγραφείς, όπως τους Bernard Shaw, Eugene O’ Neill, Charles Vildrac, Stefan Zweig, Martinez Sierra, Jacinto Benavente, Luigi Pirandello, αφού, όμως, οι περισσότεροι απ’ αυτούς έχουν ήδη αναδειχθεί από τους ιδιωτικούς επαγγελματικούς θιάσους των προγενέστερων ετών του Μεσοπολέμου. Μάλιστα, ο Άλκης Θρύλος το 1935, με αφορμή την παράσταση του έργου του Pirandello *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, θεωρεί επιβεβλημένη την παρουσίαση μοντέρνων πρωτοποριακών έργων από την

¹³⁹⁹ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Το Εθνικόν Θέατρον», *Πειθαρχία*, 30-3-1930, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β’, ό.π., σ. 77.

¹⁴⁰⁰ Μιχ. Ροδάς, «Τραγική διάψευσις», *Ελ. Β.*, 27-6-1939.

κρατική σκηνή, καθώς αυτά βρίσκονται πιο κοντά στην ευαισθησία και τη νοοτροπία των ηθοποιών και του σύγχρονου κοινού σε σχέση π.χ. με την αρχαία τραγωδία¹⁴⁰¹.

Γεγονός, πάντως, είναι, πως το Εθνικό Θέατρο κι οι σκηνοθέτες του –πρώτα ο Φώτος Πολίτης κι αργότερα οι διάδοχοί του Δημήτρης Ροντήρης, Δ. Ματσούκης και Τάκης Μουζενίδης– ενδιαφέρονται περισσότερο για την αναβίβαση κλασικού ρεπερτορίου. Άλλωστε, ο Φώτος Πολίτης ήδη από τη δεύτερη μεσοπολεμική επταετία με την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου –τον προάγγελο της κρατικής σκηνης– φρόντιζε για την εξοικείωση του αθηναϊκού κοινού με το κλασικό δραματολόγιο, το οποίο προέκρινε σε κάθε δυνατή ευκαιρία¹⁴⁰². Το 1930, μάλιστα, μιλά για την ανάγκη σύστασης εθνικού θεάτρου “δραματολογίου”, δηλαδή, ενός “ζωντανού δραματολογικού μουσείου, όπου έχουνε θέση οριστική τα θεατρικά αριστουργήματα”¹⁴⁰³.

Σύμφωνα, λοιπόν, με το “εθνικό θέατρο του δραματολογίου”, ο αριθμός των παραστάσεων του κάθε έργου κι η οικονομική τους σημασία δεν έχει τόσο μεγάλη προτεραιότητα, όσο ο αριθμός των παριστανόμενων έργων κι η καλλιτεχνική αξία τους. Κατά την άποψη, λοιπόν, του Πολίτη, είναι σημαντικότερο να εναλλάσσονται αρκετά γρήγορα νέα και κυρίως παλιά δραματικά αριστουργήματα στο ρεπερτόριο του Εθνικού, έτσι ώστε να κατορθωθεί η μόρφωση του θεατρόφιλου κοινού, παρά να εξαντλείται η οικονομική αντοχή ενός έργου με την παρατεταμένη παρουσία του στο δραματολόγιο. Την τελευταία πρακτική ακολουθούν συνήθως οι θιασάρχες των ιδιωτικών θιάσων που ως κύριο στόχο έχουν το εισπρακτικό κέρδος¹⁴⁰⁴.

Την παραπάνω πρόταση ο Φώτος Πολίτης πρόκειται να την εφαρμόσει πραγματικά ως σκηνοθέτης της κρατικής σκηνης, δίνοντας το έναυσμα να την ακολουθήσουν κι οι ελεύθεροι επαγγελματικοί θιάσοι των

¹⁴⁰¹ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 100.

¹⁴⁰² Πλείστα είναι τα δημοσιεύματα του Φώτου Πολίτη, ο οποίος και κατά τη διάρκεια της λειτουργίας της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου (1926-1929), αλλά και λίγο πριν ιδρυθεί το Εθνικό Θέατρο, μιλά για την άμεση ανάγκη εξοικείωσης του αθηναϊκού κοινού, αλλά και των νέων ελλήνων ηθοποιών με τα κλασικά αριστουργήματα. Παραθέτουμε ενδεικτικά ένα απόσπασμα από δημοσίευσμά του του 1926 κι από ένα άλλο του 1930: «Όπως έχουν τώρα τα πράγματα, η ίδρυσις εθνικού θεάτρου είναι απολύτως απαραίτητος και αναγκαία. Διότι τώρα η πολιτεία, με την ίδρυσιν αυτήν επιτελεί έργον διαπαιδαγωγίσεως του λαού. Έργον απαραίτητον. Αυτό το “ανδρικών πνεύμα”, που τώρα δεν υπάρχει, και που το επιζητούμεν χάριν σκοπών καθαυτό εθνικών, αυτό το πνεύμα ημπορεί να το καλλιεργήσει ένα θέατρον επίσημον, κρατικόν. Πότε όμως; Όταν αποκλειστική προσπάθειά του δεν είναι απλώς η “ευπρεπής” εκτέλεσις οιωδήποτε έργων, η δήθεν “καλλιτεχνική” του θεάτρου δράσις, αλλ' η συστηματική αναβίβασις κλασικών δραμάτων και τραγωδιών, έργων των αρχαίων Ελλήνων, του Σαίξπηρ, του Μολιέρου, του Γκαίτε, του Σίλλερ, του Ίψεν κλπ., και μόνον αυτών, ο αμείλικτος δηλαδή εξοστρακισμός από της σκηνης του όλης της συγχρόνου γαλλικής ρυπαρότητος, ο αποκλεισμός κάθε δράματος ή κωμωδίας, που δεν προσφέρεται εις την σκέψιν του θεατού.» ... «Η πρότασή μου προήρχετο από την ανάγκη, που νιώθω επιτακτικά, να πυκνωθούν οι παραστάσεις αξιόλογων και κλασικών έργων, με τα οποία μπορεί να διαφωτισθεί και διαπαιδαγωγηθεί η σκοτεινή και άκριτη ακόμη θεατροφιλία του ελληνικού κοινού.» («Εθνικόν Θέατρον», *Πολιτεία*, 1-3-1926, και «Η ίδρυσις Εθνικού Θεάτρου», *Πρωία*, 14-3-1930, αναδημοσιευμένα στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. α', ό.π., σ. 208 και τομ. β', ό.π., σ. 72 αντίστοιχα).

¹⁴⁰³ Φώτος Πολίτης, «Παρεξηγήσεις», *Πρωία*, 18-3-1930, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', ό.π., σσ. 74-77.

¹⁴⁰⁴ Φώτος Πολίτης, ό.π.

πρωταγωνιστριών της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου. Συνεπώς, η παλιότερη πρωταγωνίστρια Μαρίκα Κοτοπούλη κι οι νεότερες Αλίκη Θεοδωρίδη και Κατερίνα Ανδρεάδη συνδυάζουν στους ιδιωτικούς θιάσους τους το εμπορικό δραματολόγιο με το κλασικό. Έτσι, είναι εντυπωσιακό το γεγονός, ότι εμφανίζονται στην αθηναϊκή σκηνή για πρώτη φορά κλασικοί συγγραφείς απομακρυσμένων εποχών, όπως οι Heinrich von Kleist, Georg Büchner, Richard Sheridan, Oliver Goldsmith, Prosper Mérimée, Carlo Gozzi, Αλέξανδρος Οστρόφσκυ, Σεφτσένκο, ακόμη και δραματοποιημένα αποσπάσματα από τα έπη του Ομήρου. Όπως θα δούμε και παρακάτω, ο Shakespeare πρόκειται να γίνει συγγραφέας “της μόδας”, όπως, επίσης, ο Alfred de Musset κι όλοι οι ρομαντικοί, για τους οποίους ίσχυε ως τώρα μία προκατάληψη.

Το 1932 ο Φώτος Πολίτης επ’ ευκαιρία της στροφής προς το κλασικό ρεπερτόριο που συντελείται στα θέατρα της σοβιετικής Ρωσίας, τονίζει ακριβώς τη σημασία της επανόδου προς τους κλασικούς συγγραφείς, αναφέροντας, πως “το φόρεμα των μεγάλων ποιητών είναι πλούσιο”. Σύμφωνα με την άποψη του έλληνα διανοούμενου, οι κλασικοί συγγραφείς μελετούν τον ατομικό πόνο, την ατομική δυστυχία, τα πάθη του μοναχικού ελεύθερου και υπεύθυνου ατόμου που πλάθει μόνο του τη μοίρα του, προκειμένου να βρουν την τραγική δραματική ουσία. Στα κλασικά κείμενα μπορεί κανείς να βρει και ρυθμό, αλλά και δράση: “και δράση προσφέρουν άφθονη οι κλασικοί, γιατί ζωντανές δυνάμεις παλεύουν μέσα στα έργα τους, δυνάμεις απόλυτες που φέρουν αναπόφευκτα στη σύγκρουση. [...] Σήμερα το περιεχόμενο το παρέχουν τα κλασικά έργα, με τις τρανταχτές υποθέσεις τους, με την ουσιαστική δράση τους”¹⁴⁰⁵.

Το αυξημένο ενδιαφέρον της εποχής για το κλασικό ρεπερτόριο δεν σημαίνει, βέβαια, ότι από την αθηναϊκή σκηνή εξορίζονται οι πρωτοποριακοί συγγραφείς, ή οι εκπρόσωποι του εμπορικού θεάτρου. Οι τελευταίοι συνεχίζουν τη δυναμική τους παρουσία στην αθηναϊκή σκηνή. Αυτός ο ακαδημαϊσμός, εξάλλου, δεν πρόκειται να είναι στείρος κι αναχρονιστικός, καθώς τα περισσότερα κλασικά αριστουργήματα παρουσιάζονται στη σκηνή εκσυγχρονισμένα. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για “εκσυγχρονισμό των κλασικών”, τάση που είδαμε να εμφανίζεται και κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο με την πρόταση του Σπύρου Μελά και της Ελευθέρας Σκηνης στους αριστοφανικούς *Όρνιθες* και στον *Βολπόνε* του Ben Jonson το 1929, με την πρόταση του Καλλιτεχνικού Συνόλου του Μιχ. Ιακωβίδη το 1927 στον *Οθέλλο*, με τη πρόταση του Φώτου Πολίτη το 1927 στην ευριπίδεια *Εκάβη*, αλλά και με την πρόταση της συμβολιστικής *Σαλώμης* του Wilde το 1925 απ’ τον Σπ. Μελά και το Θέατρον Τέχνης.

Καθώς οι αρχαίοι έλληνες τραγικοί και κωμικοί ποιητές, οι ελισαβετιανοί συγγραφείς, οι συγγραφείς του Μπαρόκ, του Διαφωτισμού και

¹⁴⁰⁵ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Θεατρικά εξελίξεις», *Πρωία*, 12-8-1932, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β’, ό.π., σσ. 168-173. Ο Άλκης Θρύλος επιβεβαιώνει τον ακαδημαϊσμό του Πολίτη: «Ο κ. Πολίτης θέλει το Εθνικό Θέατρο να είναι πρώτα απ’ όλα ένα ίδρυμα μορφωτικό. Θέλει το Εθνικό Θέατρο να διδάξει στο ελληνικό κοινό, που τα αγνοεί, τα αριστουργήματα της παγκόσμιας παραγωγής ανάμεσα στους αιώνες.» (βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 451).

οι Ρομαντικοί δίνουν τον τόνο κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, θα αρχίσουμε ακριβώς από τις παραστάσεις των έργων τους, αλλάζοντας τη μέχρι τώρα διαρρύθμιση των υποκεφαλαίων της παρούσας ενότητας.

1. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο η επίσημη κρατική σκηνή γίνεται ο κύριος θεματοφύλακας της αρχαίας ελληνικής τραγικής παράδοσης, παρουσιάζοντας τις περισσότερες παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας απ' όλους τους επαγγελματικούς θιάσους όχι μόνο μέσα στην ελληνική επικράτεια, αλλά και στο εξωτερικό μέσω θεατρικών περιοδειών. Κατά το παρόν χρονικό διάστημα ανεβάζει τους αισχυλικούς *Πέρσες* (1934, σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη, επαναλαμβάνονται και το 1939 σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη) και τον *Αγαμέμνονα* (1932, σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη), τον σοφόκλειο *Οιδίποδα τύραννο* (1933, σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη), την *Αντιγόνη* (1940, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη) και την *Ηλέκτρα* (1936, σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη), καθώς και τα ευριπίδεια *Ιππόλυτος στεφανηφόρος* (1937, σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη) και *Κύκλωψ* (1934, σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη). Ακολουθεί ο Οργανισμός Αρχαίου Δράματος του Λίνου Καρζή που ανεβάζει την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή το 1934, τις ευριπίδειες *Φοίνισσες* τον ίδιο χρόνο και τον ευριπίδειο *Ιωνα* το 1939. Οι *Φοίνισσες* παριστάνονται για πρώτη φορά στο διάστημα του Μεσοπολέμου, ενώ ο *Ιων* παρουσιάζεται γενικά για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή. Ο Κάρολος Κουν το 1934 ανεβάζει με τη Λαϊκή Σκηνή του για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, ενώ το 1935 σε ερασιτεχνική παράσταση του Κολλεγίου Αθηνών ανεβάζει τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη. Η Μαρίκα Κοτοπούλη το 1939 και σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν ανεβάζει τη μοναδική της παράσταση αρχαίου δράματος της παρούσας περιόδου με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή.

Κάποιες σποραδικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας δίνουν και κάποιες άλλες πρωταγωνίστριες, όπως η γνωστή Αγγελική Κοτσάλη που το 1933 παρουσιάζει την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, κι η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου που το 1936 παρουσιάζει τη *Μήδεια* του Ευριπίδη. Η αρχαιολατρεία της συγκεκριμένης μεσοπολεμικής περιόδου είναι τόσο μεγάλη, ώστε δραματοποιούνται κάποια αποσπάσματα ομηρικών επών και συγκεκριμένα της *Ιλιάδας*, τα οποία παριστάνονται στην αθηναϊκή σκηνή. Έτσι, το 1933 το Ωδείο Καλλιθέας παριστάνει *Τον θάνατο και την ταφή του Έκτορα* σε μετάφραση Αλέξ. Πάλλη, ενώ τον ίδιο χρόνο ο Οργανισμός Αρχαίου Δράματος του Λίνου Καρζή παρουσιάζει *Τον θάνατο και τα λύτρα του Έκτορα*.

Κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο στερεώνεται όλο και περισσότερο η πεποίθηση, ότι το αρχαίο ελληνικό δράμα αποτελεί εθνικό κεφάλαιο, την ανάδειξη κι εκμετάλλευση του οποίου πρέπει ν' αναλάβει ακριβώς η εθνική σκηνή της χώρας¹⁴⁰⁶. Ενδεικτικό πάνω σ' αυτό το γεγονός

¹⁴⁰⁶ Ο Σπ. Μελάς π.χ. το 1936 αναφέρει: «Το Σάββατο αρχίζουν στο θέατρο του Ηρώδου του Αττικού οι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* από τον θίασο του βασιλικού θεάτρου. Πρέπει να το πούμε αμέσως και καθαρά, ότι ήτανε καιρός ν' αναλάβουν την υπόθεσι αυτή της παραστάσεως των αρχαίων κεφάλια και κεφάλαια υπεύθυνα, όπως του βασιλικού, για να εξασφαλισθή και η κανονικότης και η συνέχεια της προσπαθείας. Είμαστε τώρα πιο βέβαιοι, ότι οι παραστάσεις των αρχαίων θα μονιμοποιηθούν και θα πάρουν τη θέσι τους μέσα στη γενικότερη κίνησι για την οριστική καθιέρωσι μιας αθηναϊκής σαιζόν.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Αρχαίο θέατρο», *Ελ. Β.*, 1-10-1936).

είναι, ότι το 1937 ο πρόεδρος του Δ.Σ. του Βασιλικού Θεάτρου, Γ. Βλάχος, εκθέτει την επίσημη άποψη του κρατικού θεατρικού ιδρύματος περί σύστασης ενός ιδιαίτερου ημι-αυτοτελούς οργανισμού που θ' ασχολείται με κάθε προετοιμασία και μελέτη, η οποία αφορά στις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στη χώρα. Έτσι, σύμφωνα με αυτήν την πρόταση, σχεδιάζεται η ύπαρξη ενός μόνιμου τραγικού Χορού από εκγυμνασμένους άνδρες και γυναίκες που θα χρησιμοποιούνται σε κάθε ερμηνεία αρχαίου δράματος, ακόμη και σ' αυτή ενδεχόμενων παραστάσεων στο πλαίσιο των Δελφικών Εορτών¹⁴⁰⁷.

Παρότι το σχέδιο αυτό τελικά δεν εφαρμόζεται, καθώς ούτε ο ίδιος ο Σικελιανός συμφωνεί –αντίθετα, επιθυμεί τη διοργάνωση παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος ανεξάρτητα από το Βασιλικό Θέατρο– και καθώς τελικά η κρατική σκηνή αναλαμβάνει σχεδόν εξ ολοκλήρου την εκπροσώπηση του αρχαίου δράματος στην ελληνική επικράτεια και στο εξωτερικό, εντούτοις, δηλώνει τον διακαή πόθο των μεσοπολεμικών ελλήνων διανοουμένων και της κρατικής σκηνης να εκπροσωπήσουν παγκοσμίως το αναγεννώμενο αρχαίο πνεύμα. Άλλωστε, η πείρα των Δελφικών Εορτών της προηγούμενης μεσοπολεμικής περιόδου, παρόλες τις διοργανωτικές της ατέλειες, απέδειξε περίτρανα, ότι οι νεότεροι έλληνες μπορούν και δικαιούνται ν' αναλάβουν το βάρος της σύγχρονης διαχείρισης της εθνικής τους –και παγκόσμιας– κληρονομιάς. Οι Ευρωπαίοι συνέρρευσαν κατά εκατοντάδες στις εκδηλώσεις του Δελφικού εγχειρήματος του ζεύγους Σικελιανού το 1927 και το 1930, ενώ δυτικοί λόγιοι και διανοούμενοι συνεχίζουν και κατά την παρούσα περίοδο να ενδιαφέρονται για το αρχαίο ελληνικό δράμα.

Ενδεικτικές της παραπάνω διαπίστωσης είναι οι παραστάσεις αρχαίου δράματος ξένων θιάσων στην Ελλάδα. Έτσι, το 1934 ο ελληνιστής και υφηγητής του Πανεπιστημίου του Βερολίνου, Γουλιέλμος Λάιχάουζεν, ανεβάζει στο Ηρώδειο σε δική του ελληνική μετάφραση με φοιτητές του τους *Πέρσες* του Αισχύλου. Εμπνέεται από τον δρόμο που άνοιξε ο Σικελιανός και δηλώνει, ότι “ετάχθη υπέρμαχος της προσπαθείας αυτής που αποτελεί μίαν από τας ιδεαλιστικωτέρας προσπαθείας της εποχής μας και που είνε προωρισμένη να κινήση προς την Ελλάδα ό,τι πνευματικώτερον υπάρχει ανά τον διανοούμενον κόσμον”¹⁴⁰⁸. Τρία έτη αργότερα, το 1937, γάλλοι φοιτητές του Πανεπιστημίου της Σορβόνης παρουσιάζουν στο Ηρώδειο πάλι τους αισχυλικούς *Πέρσες*¹⁴⁰⁹.

¹⁴⁰⁷ Σχετικά με τις λεπτομέρειες του συγκεκριμένου σχεδίου του Βασιλικού Θεάτρου, βλ. Ν. Γιοκαρίνης, «Ένα φλέγον ζήτημα – Η οργάνωσις του αρχαίου δράματος», *Ελ. Β.*, 19-7-1937. Σχετικά με τη διάσταση των απόψεων του Βασιλικού Θεάτρου και του Σικελιανού, ο οποίος το 1937 επιθυμούσε μία μόνιμη, αλλά ανεξάρτητη απ' το Βασιλικό διοργάνωση παραστάσεων αρχαίου δράματος, βλ. επίσης Ν. Γιοκαρίνης, «Το αρχαίον δράμα – Αι Αθήναι, πρωτεύουσα του πνεύματος», *Ελ. Β.*, 21-7-1937.

¹⁴⁰⁸ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Η ελληνική τραγωδία – Οι *Πέρσαι* από τους Γερμανούς», *Ελ. Β.*, 16-5-1934, όπου βρίσκει κανείς και την περιγραφή της σκηνοθετικής αντίληψης του γερμανού σκηνοθέτη της παράστασης, καθώς και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 43-45.

¹⁴⁰⁹ Σχετικά με την περιγραφή της συγκεκριμένης παράστασης, βλ. Μιχ. Ροδάς, «Ο γαλλικός όμιλος – Η παράστασις των *Περσών*», *Ελ. Β.*, 11-8-1937, καθώς και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 251-252.

Επιπλέον, το 1937 εκδίδεται στη γαλλική πρωτεύουσα το καλοκαιρινό τεύχος του παρισινού περιοδικού *Voyage en Grèce* – συμπλήρωμα της παράστασης των *Περσών* στο Ηρώδειο απ’ τους Γάλλους φοιτητές της Σορβόνης¹⁴¹⁰ - με εκδότη τον Πέτρο Αφθονιάτη και με κύρια ευθύνη του έλληνα τεχνοκρίτη Teriade (Τάκη Ελευθεριάδη), του ποιητή Roger Vitrac, του Ι. Ζερβού και του Αποστολόπουλου, το οποίο μιλά για την Ελλάδα και το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Στις σελίδες του περιοδικού παρελαύνουν άρθρα γνωστών γάλλων φιλελλήνων λογίων, όπως των δραματογράφων Jean Anouilh και Jean Cocteau, του ποιητή Αντρέ ντε Ρισώ, του γιατρού Αλλαντύ, του ελληνιστή αρχαιολόγου του Λούβρου Σαρμπωνώ, του Gabriel Boissy και άλλων. Όλοι αυτοί εκφράζουν τον αμέριστο θαυμασμό τους για την Ελλάδα, τον πολιτισμό της, αρχαίο και σύγχρονο, καθώς και για το αρχαίο δράμα¹⁴¹¹. Οι ίδιοι οι γάλλοι διανοούμενοι αναγνωρίζουν τον αδιάσπαστο χαρακτήρα της ελληνικής φυλής από την αρχαιότητα ως σήμερα, τη μίξη δυτικών κι ανατολικών στοιχείων στον ελληνικό πολιτισμό, καθώς και την “ελληνική μέθη” που κάνει τους σύγχρονους ευρωπαίους, οι οποίοι έρχονται σε επαφή με την Ελλάδα και τον πολιτισμό της, καλύτερους¹⁴¹². Μάλιστα, ο παγκόσμιος γνωστός γάλλος πρωτοπόρος σκηνοθέτης Jacques Cocteau που το 1937 επισκέπτεται την Ελλάδα, ονειρεύεται ήδη από το 1923 να ανεβάσει αρχαία τραγωδία σε αρχαίο ελληνικό θέατρο με ηθοποιούς της Comédie Française και Χορό από έλληνες ηθοποιούς. Παρ’ όλα αυτά, το συγκεκριμένο όνειρο δεν το πραγματοποιεί, τουλάχιστον, κατά τον Μεσοπόλεμο¹⁴¹³.

Οι προαναφερθέντες γάλλοι διανοούμενοι του περιοδικού *Voyage en Grèce* μία επταετία αργότερα από τη λήξη των Δελφικών Εορτών συνειδητοποιούν τα πνευματικά, διανοητικά και ψυχικά σημάδια που τους άφησε τόσο η επίσκεψή τους στην Ελλάδα, όσο και η παρακολούθηση των

¹⁴¹⁰ Βλ. «Το ελληνικόν πνεύμα – Οι Γάλλοι δια την τραγωδίαν», *Ελ. Β.*, 12-8-1937.

¹⁴¹¹ Ο Αντρέ ντε Ρισώ σχολιάζει ως εξής την Ελλάδα και την αρχαία τραγωδία: «Αξιοθαύμαστη χώρα, όπου παντού ο πιο ασήμαντος άνθρωπος, γίνεται αληθινά το κέντρο του κόσμου! Σ’ αυτή τη χώρα, δεν “βλέπει” κανείς τον Παρθενώνα ως να ήταν έξω από το μάρμαρο. Αλλά λούζεται, σμίγει μαζί του στο ίδιο μυστήριο. Και το ίδιο θα πούμε για την ελληνική τραγωδία, που ζει παντού στην Ελλάδα, ολόγυρά μας, καθώς ο δίχως σύνορα κύκλος του ορίζοντος. Το πνεύμα της τραγωδίας συντρίβει στην Ελλάδα και καταπίνει κάθε τι που δεν είχε στο ανάστημά του, αλλά μεταμορφώνει σε γλυπτό μάρμαρο ή σε χυτόν χαλκό κάθε τι που έχει μέσα του αξίες. Αληθινό φίλτρο φρίκης και αίματος, που αποβλακώνει τον δάσκαλο και τρελαίνει τον ποιητή. Μακάριος εκείνος, που μπορεί ν’ αποκοιμηθή στην Επίδαυρο με την ελπίδα να ξυπνήσει τρελλός.» (βλ. Απ., «Αρχαίον πνεύμα αθάνατο – Ύμνοι λατρείας του γαλλικού κόσμου προς την Ελλάδα», *Ελ. Β.*, 29-6-1937).

¹⁴¹² Ο Gabriel Boissy αναφέρει π.χ. στο ίδιο περιοδικό: «Και τότε ακριβώς [στις Δελφικές Εορτές] η καλή τύχη ηθέλησε να με θέσουν επί κεφαλής της αποστολής των Γάλλων συγγραφέων, που για πρώτη φορά επήγαιναν ομαδικά στην Ελλάδα, για να γυρίσουμε τόσο θαμπωμένοι και τόσο τραγουδιστά ενθουσιώδεις, ώστε όλο το Παρίσι, όλη η Γαλλία να ποτισθή από τότε με την ελληνική μαγεία. Από την ημέρα εκείνη εσήμανε η μεγάλη φωνή των Ελλάδων, ξύπνησε η ορμή προς την Ελλάδα, αρχαία, σημερινή, αιώνια, το αίσθημα ότι με τη γνωριμία της Ελλάδος ο άνθρωπος γίνεται καλλίτερος, τελειότερος και παίρνει τη εικόνα της νίκης. [...] Και μια μέρα θά’ ρθη που θ’ αναγνωρισθή ότι, η Γαλλία στεγνωμένη από την υπερβολική ακρίβεια του Καρτεσιανισμού, ξαναβρήκε χάρις στους αποστόλους εκείνους της ελληνικής φιλίας, μια ζεστή ψυχή, δηλαδή την αγνότητα των τοπειών και το μυστικό των ναών, όπου αναπαύονται οι παντοτεινοί θεοί.» (βλ. Απ., «Αρχαίον πνεύμα αθάνατο – Ύμνοι λατρείας του γαλλικού κόσμου προς την Ελλάδα», *Ελ. Β.*, 29-6-1937).

¹⁴¹³ Βλ. τη συνέντευξη του Cocteau προς την Αιμιλία Καραβία το 1937 (Αιμιλία Καραβία, «Μεγάλοι εργάται του θεάτρου – Ο Κοπώ σχεδιάζει το ανέβασμα τραγωδίας εις αρχαίον θέατρον», *Ελ. Β.*, 22-8-1937).

δελφικών παραστάσεων. Έτσι, μέσω του αθάνατου ελληνικού πνεύματος – αρχαίου και σύγχρονου– βρίσκουν ένα σημαντικό πνευματικό έρεισμα που καλύπτει το σύγχρονό τους πνευματικό κενό και τις ψυχικές αναζητήσεις τους. Ανακαλύπτουν την ξεχασμένη πνευματική Ελλάδα και της δίνουν πρώτοι το πνευματικό προβάδισμα στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Διαπιστώνουν, ότι όση ανάγκη έχει ο νεοέλληνας να στρέψει τα μάτια του προς τη Δύση, προκειμένου να πάρει τα θετικά στοιχεία του προηγμένου δυτικού πολιτισμού, στα οποία ο ίδιος έχει θέσει τη βάση, άλλη τόση ανάγκη αισθάνεται κι ο ψυχικά και πνευματικά κουρασμένος μεταπολεμικός ευρωπαίος ν’ αναζητήσει την ταυτότητά του στα “ φιλόξενα νεκροταφεία των πολιτισμών”¹⁴¹⁴.

Οι μεσοπολεμικοί Έλληνες διανοούμενοι, κολακευμένοι κι επιτέλους δικαιωμένοι από τις απόψεις των Ευρωπαίων για τον ελληνικό πολιτισμό, αρχίζουν ν’ αναπτύσσουν και σε ό,τι αφορά στο θέμα της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος, την τάση του πνευματικού εθνισμού -χαρακτηριστικό ιδεολογικό πλέγμα που διακρίνει ολόκληρο τον Μεσοπόλεμο. Σύμφωνα, λοιπόν, με το αξίωμα της φυλετικής κληρονομικότητας, οι διανοούμενοι της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου ισχυρίζονται, πως μόνο οι σύγχρονοι Έλληνες είναι ο καταλληλότερος κι ο πιο ενδεδειγμένος λαός στον κόσμο για την παρουσίαση των δραματικών αριστουργημάτων των προγόνων τους, μέσω των οποίων θ’ αποστείλουν την πνευματική τους λάμψη σ’ όλη την υφήλιο. Τα λόγια του Ν. Γιοκαρίνη το 1937 καθρεφτίζουν τις παραπάνω αντιλήψεις ως προς την αναβίωση του αρχαίου δράματος:

«Υπάρχει εκκρεμές ένα μεγάλο εθνικόν πρόβλημα. Είνε η αναγέννησις του αρχαίου δράματος εις την κοιτίδα του, μέσα εις το περιβάλλον των αρχαίων λειψάνων, που διέσωσεν ο χρόνος ως δείγμα της παλαιάς ευνοίας του ουρανού προς αυτόν τον τόπον, ή ως ίχνη δια την διαπαιδαγώγησιν της απογόνου φυλής. Το πρόβλημα αυτό τίθεται ως εξής: Είμεθα ή δεν είμεθα εις θέσιν οι νεώτεροι Έλληνες να ερμηνεύσωμεν τα έργα των αρχαίων τραγωδών; Ημπορούμεν να τα ερμηνεύσωμεν καλλίτερα από κάθε άλλη φυλήν, και από όσους επεχείρησαν έως τώρα εις την Ευρώπην και εις την Αμερικήν να αναστήσουν την αρχαίαν ελληνικήν τραγωδίαν; Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι είμεθα εις θέσιν να αναλάβωμεν αυτήν την αποστολήν και καλλίτερα θα την φέρωμεν εις πέρας. Έχομεν υπέρ ημών τόσα ευνοϊκά δεδομένα, ώστε κανείς καλής πίστεως άνθρωπος δεν ημπορεί να μας αμφισβητήσει την φιλοδοξίαν που έχομεν, να αναλάβωμεν προνομιακώς από όλον τον κόσμον, την αναγέννησιν του αρχαίου ελληνικού δράματος. Κανείς επίσης δεν ημπορεί να διεκδικήσει περισσοτέραν κατανόησιν της αρχαίας τέχνης, και υπό την Ακρόπολιν, υπό το γαλανόν στερέωμα της Ελλάδος, η έμπνευσις θα φωτίση περισσότερον τον νουν των δημιουργών, των ερμηνευτών, των εκτελεστών, των τεχνιτών, όλων των εργατών της αναστάσεως του αρχαίου πνεύματος.»¹⁴¹⁵.

Το θέμα της φυλετικής κληρονομικότητας, σύμφωνα με την οποία οι σύγχρονοι Έλληνες μπορούν να κατανοήσουν απόλυτα το αρχαίο δράμα, ακόμη κι όταν αυτό παίζεται στα αρχαία ελληνικά, φαίνεται καθαρά κι από την παράσταση της σοφόκλειας *Αντιγόνης* το 1937 στο Ηρώδειο. Η τραγωδία παίζεται από φοιτητές σε σκηνοθεσία Σπύρου Μελά, για τον

¹⁴¹⁴ Βλ. άρθρα του Πέτρου Αφθονιάτη, «Η βαθυτέρα ουσία των Δελφικών Εορτών», *Ελ. Β.*, 12-8-1937 και «Αρχαίο πνεύμα αθάνατο – Η επιστροφή εις τας πηγάς», *Ελ. Β.*, 13-8-1937. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία σχετικά με τον Πέτρο Αφθονιάτη, βλ. Επαμ. Γ. Μπαλούμης, *ό.π.*, σσ. 297-300.

¹⁴¹⁵ Βλ. Ν. Γιοκαρίνης, «Ένα φλέγον ζήτημα – Η οργάνωσις του αρχαίου δράματος», *Ελ. Β.*, 19-7-1937.

εορτασμό της 100ετηρίδας από την ίδρυση του ελληνικού Πανεπιστημίου με αντιπροσωπείες απ' όλα τα πανεπιστήμια του κόσμου. Ο σκηνοθέτης αναφέρει, ότι έπρεπε να επιλεγεί “κάτι που να θυμίζει ότι οι Έλληνες είναι οι δημιουργοί του θεάτρου”¹⁴¹⁶. Ο Μελάς προβάλλει σ' αυτήν την περίπτωση το φαινόμενο της μυστηριώδους και σχεδόν υπερβατικής κατανόησης του αρχαίου κειμένου από τους σύγχρονους Έλληνες που οφείλεται στο χάρισμα της φυλετικής κληρονομικότητας. Οι νεοέλληνες αποδεικνύονται ως οι μόνοι κατάλληλοι να προσεγγίσουν το νόημα και την ουσία της αρχαίας τραγωδίας περισσότερο από κάθε άλλο ευρωπαϊκό λαό. Η “απόλυτη συνέχεια της ράτσας” αποδεικνύεται από το αρχαίο τραγικό ρίγος που μεταδίδεται με την ίδια ευπάθεια σ' ένα σύγχρονο έλληνα θεατή, ακριβώς όπως και στον αρχαίο έλληνα του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Έτσι, για τον Μελά η *Αντιγόνη* συνηγορεί για τα αναντίρρητα δίκαια του ελληνικού πολιτισμού στην Ευρώπη, επιβεβαιώνει τη συνέχεια της φυλής και υπόσχεται τη γέννηση ενός νέου ελληνικού πολιτισμού, ο οποίος θα επιβληθεί του ευρωπαϊκού¹⁴¹⁷.

Το αποκορύφωμα της επιθυμίας της κρατικής σκηνής να εκπροσωπήσει το αθάνατο αρχαίο τραγικό πνεύμα στη σύγχρονη Ευρώπη συντελείται το 1938, όταν για πρώτη φορά στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου χρησιμοποιείται το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου για την παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή με καλεσμένους ευρωπαίους επισήμους¹⁴¹⁸. Επιπλέον, μια εξίσου σημαντική χρονιά για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος είναι το 1939, όταν το Βασιλικό Θέατρο κατά τη διάρκεια της ευρωπαϊκής περιοδείας του αποθεώνεται πάλι με τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*.

Όσον αφορά στις παραστάσεις των αριστοφανικών κωμωδιών της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου, παρατηρούμε αρχικά, ότι μειώνεται δραστικά ο αριθμός των ακαταλλήλων παρουσιάσεων τους από τους διαφόρους θιάσους που συστήνονται αποκλειστικά γι' αυτές. Το 1933 συναντούμε τον Θίασο Αρχαίων Έργων να παριστάνει τη *Λυσιστράτη* που επαναλαμβάνεται και το 1934 και το 1935. Τον επόμενο χρόνο, το 1936, τη *Λυσιστράτη* παριστάνει ο θίασος του Μάριου Ροτζάυρον, ο οποίος επιτρέπει για πρώτη φορά την είσοδο στις κυρίες, αλλά όχι και στις δεσποινίδες. Το 1933 οι *Θεσμοφοριάζουσες* παριστάνονται από ανώνυμο θίασο. Αυτή η μείωση της παρουσίας του Αριστοφάνη ως ακαταλλήλου θεάματος κατά τη συγκεκριμένη περίοδο ίσως να οφείλεται στο γεγονός της αύξησης των επαγγελματικών θιάσων που παρουσιάζουν τις κωμωδίες του ως κατάλληλα θεάματα σε καλλιτεχνικές βάσεις. Η σοβαρή και καλλιτεχνική ενασχόληση με τον Αριστοφάνη εκ μέρους των επαγγελματικών θιάσων έχει ήδη αρχίσει από

¹⁴¹⁶ Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π., σσ. 400-401.

¹⁴¹⁷ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Αρχαίο ρίγος», *Ελ. Β.*, 24-4-1937. Ο Ν. Γιοκαρίνης υποστηρίζει, επίσης, ότι μόνο οι Έλληνες είναι στην προνομιακή θέση ν' αναλάβουν την αποστολή αναγέννησης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας σ' ολόκληρο τον κόσμο («Ένα φλέγον ζήτημα – Η οργάνωση του αρχαίου δράματος», *Ελ. Β.*, 19-7-1937).

¹⁴¹⁸ «Η ιδέα της αναβίωσης του θεάτρου της αρχαίας Επιδαύρου φαίνεται ότι εισέρχεται πλέον εις αποφασιστικήν περίοδον. Έπειτα από την απροσδοκίτως θριαμβευτικήν επιτυχίαν της παραστάσεως της *Ηλέκτρας*, επιτυχίαν καλλιτεχνικήν και τουριστικήν, η ιδέα αυτή, δια την οποίαν η Ελληνική Περιηγητική Λέσχη εργάζεται από καιρού με θρησκευτικήν μανίαν, έγινε κοινή συνείδησις και αρχίζει να καρποφορή.» (βλ. Ε. Τζαμ., «Η αναβίωση του θεάτρου της αρχαίας Επιδαύρου», *Ελ. Β.*, 14-9-1938). Σχετικά με περιγραφή της σκηνοθετικής γραμμής της παράστασης απ' τον Ροντήρη, βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το αρχαίον θέατρον – Η *Ηλέκτρα* εις την Επίδαυρον», *Ελ. Β.*, 13-9-1938.

την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο με την παράσταση της *Ειρήνης* το 1919 από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Μιλτ. Λιδωρίκη και την παράσταση του *Πλούτου* το 1924 από τον Θίασο Νέων του Ανδρέα Παντόπουλου σε σκηνοθεσία Σπύρου Μελά. Επιπλέον, τους *Όρνιθες* παρουσιάζει εκσυγχρονισμένα η Ελευθέρα Σκηνή κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, το 1929, σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά, κατά τα πρότυπα του παρισινού πρωτοποριακού ανεβάζματός τους απ' τον Charles Dullin. Ο τελευταίος συνεχίζει ν' ανεβάζει και κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο στο Παρίσι αριστοφανικές κωμωδίες προσαρμοσμένες στο σύγχρονο πνεύμα (το 1933 την *Ειρήνη* και το 1938 τον *Πλούτο* σε σκηνογραφίες του παλιού έλληνα συνεργάτη του Βακαλόπουλου), αναγνωρίζοντας την αξία του σύγχρονου και ζωντανού αριστοφανικού κόσμου, καθώς και το “κυρίαρχο πνεύμα της Ελλάδος, οδηγητικόν της Μεσογείου”¹⁴¹⁹. Ο Dullin στις παραστάσεις του μετατρέπει το πολιτικό κομμάτι των αριστοφανικών κωμωδιών σε σύγχρονες επιθεωρήσεις. Έτσι, στην παράσταση των *Όρνιθων* του 1928 παρουσιάζει τους πρόκριτους ως καρικατούρες, στην *Ειρήνη* εκθέτει σύγχρονες ανταπαντήσεις, ενώ στον *Πλούτο* εμφανίζει τη σάτιρα των καπιταλιστών¹⁴²⁰.

Ο μόνος έλληνας σκηνοθέτης που θ' ασχοληθεί με την καλλιτεχνική παρουσίαση του Αριστοφάνη κατά την παρούσα περίοδο, είναι ο Κάρολος Κουν, είτε σε ερασιτεχνική βάση με τους μαθητές του Κολλεγίου Αθηνών, είτε σε επαγγελματική με τη Λαϊκή Σκηνή του. Έτσι, ανεβάζει στο Κολλέγιο Αθηνών τους *Βατράχους* και τους *Όρνιθες* το 1932 και τον *Πλούτο* το 1934, τον οποίο το 1936 παρουσιάζει επαγγελματικά και με τη Λαϊκή Σκηνή. Εδώ πρέπει να κάνουμε μία πρώτη παρατήρηση όσον αφορά στις πρωτοποριακές θεατρικές προσπάθειες του Κουν και στην ενασχόλησή του με το αρχαίο δράμα και την κωμωδία. Ενώ οι εκσυγχρονιστικοί θίασοι των νέων της εποχής στοχεύουν στην πρωτοπορία μέσω των ευρωπαϊκών δραμάτων καινούριας τεχνοτροπίας που εισάγουν στο ρεπερτόριό τους, ή μέσω της εισαγωγής δραμάτων πρωτοεμφανιζόμενων ελλήνων συγγραφέων, αντίθετα η Λαϊκή Σκηνή πρωτοπορεί μέσα από το κλασικό ρεπερτόριο, και ιδίως το αρχαίο. Ο νεοτερικισμός της δεν έγκειται, λοιπόν, στα πρωτοεμφανιζόμενα δράματα πρωτοποριακών δραματογράφων, αλλά στην καινοφανή σκηνική παρουσίαση παλιότερων έργων.

Καθώς το θέμα της σκηνικής παρουσίασης των έργων που παρουσιάζει ο Κουν, δεν εμπίπτει στους στόχους της παρούσας εργασίας, θα επικεντρωθούμε περισσότερο στο θέμα του δραματολογίου του. Έτσι, θα μας απασχολήσει η τολμηρή και πρωτότυπη επιλογή του σκηνοθέτη στη μετάφραση του *Πλούτου*. Ο Κουν, λοιπόν, χρησιμοποιεί την παράφραση αγνώστου κωνσταντινουπολίτη λογίου, χρονολογημένη από το 1861, η οποία μεταφέρει το αρχαίο κωμικό κείμενο “εις τα καθ' ημάς”¹⁴²¹. Αποκαλύπτεται,

¹⁴¹⁹ Τη φράση αυτή του Dullin μεταφέρει ο “Απ.” στο δημοσίευσμά του «Αρχαίο πνεύμα αθάνατο – Ο Πλούτος του Αριστοφάνους στο παρισινόν Ατελιέ», *Ελ. Β.*, 11-2-1938, όπου μπορεί κανείς να βρει περιγραφή της παράστασης. Περιγραφή της παράστασης της *Ειρήνης* του Dullin βρίσκεται στο άρθρο του Γ. Γκρέκο, «Η *Ειρήνη* του Αριστοφάνους εις το Ατελιέ – Η μεγαλύτερη επιτυχία της θεατρικής περιόδου», *Ελ. Β.*, 12-1-1933.

¹⁴²⁰ Βλ. Jomaron, «Ils était quatre...», ό.π., σ. 755.

¹⁴²¹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Ο Πλούτος», *Ελ. Β.*, 28-4-1936, καθώς και Μιχ. Ροδάς, «Λαϊκή Σκηνή», *Ελ. Β.*, 6-8-1936.

ότι αυτός ο “άγνωστος” λόγιος είναι τελικά ο γνωστός μας κωμωδιογράφος των μέσων του 19^{ου} αιώνα Μ. Χουρμούζης¹⁴²². Η παράφραση συντελείται μέσα στη δεκαετία του 1850, εκδίδεται το 1861 κι αναφέρεται σε επίκαιρα γεγονότα της εποχής του διασκευαστή. Με λίγα λόγια, αποτελεί μία πολιτική σάτιρα της βαυαροκρατίας των μέσων του 19^{ου} αιώνα. Προσπαθώντας να εξηγήσουμε τα κίνητρα και τους στόχους του Κουν σχετικά με την ανάσυρση από το βάθος του 19^{ου} αιώνα αυτής της υποτιμημένης και ξεχασμένης στον Μεσοπόλεμο διασκευής, συμπεραίνουμε, ότι ο σκηνοθέτης, από τη μια μεριά, ακολουθεί την πρόταση του Dullin περί εκσυγχρονισμού των αριστοφανικών κειμένων κι απ’ την άλλη, φέρνει στο φως μία άλλη περίοδο της ελληνικής ιστορίας, αυτή της βαυαροκρατίας. Μέσω της παράφρασης του Χουρμούζη, ο Κουν προβάλλει στο σήμερα –στον Μεσοπόλεμο- την εικόνα του αρχαίου κόσμου περασμένη μέσα από το φίλτρο του παρελθόντος της ελληνικής κοινωνίας των μέσων του 19^{ου} αιώνα.

Γενικότερα, πρέπει να πούμε, ότι ο εν λόγω σκηνοθέτης με τις παραστάσεις του των αριστοφανικών *Ορνίθων* και του *Πλούτου*, της ευριπίδειας τραγωδίας *Άλκηστις* και του κρητικού δράματος *Ερωφίλη* του Χορτάτση, το οποίο πρόκειται να εξετάσουμε αργότερα, φέρνει στην επιφάνεια μία ολότελα καινούρια πρόταση ως προς την αξιοποίηση των δραματικών αριστουργημάτων της μακρινής ελληνικής θεατρικής ιστορίας: τη μίξη του εκσυγχρονισμού και της ελληνικής λαϊκής παράδοσης. Ο ίδιος ονομάζει την τέχνη του της συγκεκριμένης μεσοπολεμικής περιόδου της Λαϊκής Σκηνης και του Κολλεγίου Αθηνών “ελληνικό εξπρεσιονισμό”. Ως γνήσιος εκπρόσωπος της “γενιάς του ’30” πραγματοποιεί το γενικότερο αίτημα αυτής της λογοτεχνικής γενιάς, δηλαδή τη μίξη του ευρωπαϊσμού με τον ελληνισμό στην αδιάκοπη συνέχειά του. Στις παραστάσεις του της Λαϊκής Σκηνης ο βυζαντινισμός και το αρχαίο ελληνικό πνεύμα αναμιγνύονται με τα στοιχεία της δημοτικής παράδοσης, αλλά και με τη σύγχρονη Ελλάδα του 19^{ου} και του 20ού αιώνα και τις συνήθειες των ανθρώπων της. Στις παραστάσεις του η Ευρώπη σμίγει με την Ανατολή¹⁴²³. Με τον “λαϊκό εξπρεσιονισμό” του διευρύνεται και παίρνει την ολοκληρωτική της μορφή το ζήτημα της ελληνικότητας και του πνευματικού εθνισμού που προβάλλει έντονα η γενιά του ’30. Το νέο μοντέλο ελληνικότητας του Κουν αναζητά λαϊκά πρωτόγονα στοιχεία που συνεχίζουν να επιβιώνουν μέσα στην αστική εξευρωπαϊσμένη νεοελληνική ζωή, έτσι ώστε έχουμε την υπέρβαση του παλαιού δυαδισμού της ελληνικής ταυτότητας, τον συγκερασμό του μοντερνισμού και του ελληνικού λαϊκού προσώπου¹⁴²⁴. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του το

¹⁴²² Την ανακάλυψη αυτή κάνει επίσημα για πρώτη φορά ο Μ. Παπαϊωάννου το 1957, βλ. Μ. Παπαϊωάννου, *Ο Μιχαήλ Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία (1801-1882)*, Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα, 1991, σσ. 16-21. Σχετικά με την πρωτότυπη κωμωδιογραφία του Χουρμούζη, βλ. Δ. Σπάθης, *ό.π.*, σ. 25.

¹⁴²³ Ο συνεργάτης του Κουν στη Λαϊκή Σκηνή, ζωγράφος Γ. Τσαρούχης, συνειδητοποιεί στα πρώτα του καλλιτεχνικά βήματα, ότι “μερικοί Έλληνες είχαν αρκετά εξευρωπαϊσθεί, ώστε πια να μη βρίσκουν καμμία ευχαρίστηση στην κακή απομίμηση τρίτης και τετάρτης κατηγορίας Ευρωπαϊκών υποδειγμάτων. Μερικοί Έλληνες είχαν αρχίσει να συλλαμβάνουν τί θα έκαναν οι Ευρωπαίοι, αν βρίσκονταν στην Ελλάδα. Αυτό που φαινόταν σαν μια ουτοπιστική πόζα αντιπροοδευτική, ήταν ο μοιραίος καρπός μιας μικρής προόδου” (Γιάννης Τσαρούχης, «Λαϊκή Σκηνή 1934-36. Επιστροφή στο ρωμείο», *Κάρολος Κουν – 25 χρόνια θέατρο*, επιμ. Μάριος Πλωρίτης, εκδ. Θεάτρου Τέχνης, Αθήνα, 1959, σ. 14).

¹⁴²⁴ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Κουν σε συνέντευξή του τού 1973 στην εφ. *Νέα* και στον Γιώργο Πηλιχό, αλλά και σε άλλη συνέντευξή του τού 1978 στην εφ. *Ελευθεροτυπία* και στη δημοσιογράφο Σούλα

1943 ανακεφαλαιώνει και χαρακτηρίζει ως εξής τις καλλιτεχνικές του προσπάθειες της δεκαετίας του '30:

«Για νά'μαι ειλικρινής, τώρα που βλέπω πέρα απ' τα δέκα χρόνια, εκείνα τα αισθητικά στοιχεία που με συνεπήραν τότε συνδεότανε συγκεκριμένα με το Ελληνικό λαϊκό, το κάπως σχηματοποιημένο του, όπως φανερωνότανε στη ζωή, τη γνήσια χωριάτικη και νησιώτικη, στα δημοτικά μας τραγούδια και πιο πίσω, στις Βυζαντινές αιογραφίες και στα αρχαία αγγεία. Και τα έργα που παίζαμε τότε *Ερωφίλη*, *Άλκηστη*, *Πλούτος*, *Όρνιθες* κτλ. ανταποκρινότανε τέλεια σ' αυτό το πνεύμα. Μπορώ να πω, για να μεταχειρισθώ έναν πιο ορθόδοξα νοητό όρο, ότι το θέατρό μας τότε ήταν καθαρά εξπρεσιονιστικό. Αλλά εξπρεσιονισμός Ελληνικός, με στοιχεία Ελληνικά, άλλα βγαλμένα απ' τη ζωή και την πραγματικότητα γύρω μας, κι άλλα βοηθητικά απ' την παράδοσή μας. [...] Δηλαδή ξεκίνησα παίρνοντας για βάση την Ελληνική λαϊκή πραγματικότητα μ' όλο της το πλούσιο, πρωτόγονο και πηγαίο στοιχείο. Παραμερίζοντας λίγο τις δικές μου πνευματικές και ψυχικές ανάγκες, σκέφθηκα πως θά'πρεπε ν' αρπαχτώ από μια γνήσια εκδήλωση ζωής, της πιο έντονης που μου παρουσιαζότανε. [...] Ο Λαϊκός εξπρεσιονισμός στάθηκε ένας πολύτιμος δάσκαλος για μένα, κι αν όχι άλλο, με βοήθησε στο να καλλιεργηθεί μέσα μου η αίσθηση κι η ανάγκη της πλαστικότητας στο θέατρο, όχι βέβαια της φτιαχτής πλαστικότητας όπως διδάσκεται σε μερικές σχολές χορού και μπαλέτου, αλλά της πηγαίας πλαστικότητας όπως παρουσιάζεται στη ζωή, στα βουνά, στις ρεματιές, στα δένδρα, στα ζώα, στα πουλιά και στους ανθρώπους»¹⁴²⁵.

Για να κλείσουμε το κεφάλαιο της αρχαιότητας, πρέπει να αναφερθούμε και στην παράσταση μιας ρωμαϊκής κωμωδίας του Πλαύτου, τάση που έχει ήδη αρχίσει να υφίσταται στο νεοελληνικό θέατρο από τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο. Έτσι, το 1937 ο θίασος Κοτοπούλη παρουσιάζει τους *Μέναιχμους* με τον τίτλο *Ο κόσμος ανάποδα*, σε ελεύθερη διασκευή του δραματογράφου Δημήτρη Φωτιάδη, ο οποίος χρησιμοποίησε την πρώτη και ακριβή μετάφραση από τα λατινικά του Ι. Σιδέρη¹⁴²⁶. Το φαινόμενο της παράστασης ρωμαϊκών κωμωδιών προέρχεται από τη γαλλική πρωτοποριακή σκηνή, καθώς έξι χρόνια πριν απ' την ελληνική παράσταση της συγκεκριμένης κωμωδίας, δηλαδή το 1931, ο πρωτοποριακός θίασος *Compagnie des Quinze* την παρουσιάζει στο θέατρο *Vieux Colombier* σε διασκευή του *Jean Variot*¹⁴²⁷. Τη γαλλική αυτή διασκευή ακολουθεί εν μέρει κι ο Έλληνας διασκευαστής¹⁴²⁸. Καθώς, όμως, η ελληνολατρεία εκ μέρους των συγχρόνων Ελλήνων είναι πολύ έντονη κατά την παρούσα μεσοπολεμική

Αλεξανδροπούλου: «Ξεκίνησα από το Κολλέγιο Αθηνών, συγκεκριμένα παρουσιάζοντας με μαθητές τα έργα του Αριστοφάνη –*Όρνιθες*, *Βατράχους*, *Πλούτο*. Λίγο αργότερα ιδρύθηκε η Λαϊκή Σκηνή όπου παρουσιάσαμε την *Άλκηστη* του Ευριπίδη. Όλη η εποχή εκείνη είναι στενά συνδεδεμένη με τον δάσκαλο Κόντογλου και την πρώτη μου επαφή με την Ελληνική Λαϊκή Τέχνη, κι ίσως η πρώτη μου συνειδητή επαφή με τη ζωντανή ελληνική πραγματικότητα και παράδοση. Σαν Έλληνας αισθάνομαι τα χρόνια εκείνα τα πιο αποκαλυπτικά και για την τέχνη μου και για τη ζωή μου. Μέσα από τη γύρω μου ελληνική πραγματικότητα, που οι ρίζες της φτάνουν βαθιά μέσα στον πλούτο της Ασίας, της Ανατολής, είδα και τους Αρχαίους, απόλυτα συνδεδεμένους με τη λαϊκή παράδοσή μας» ... «Κι εδώ πάλι οι ίδιες αναζητήσεις και στην αρχαία κωμωδία και στην αρχαία τραγωδία, πάντα με τους επηρεασμούς, την παράδοση που μας κληρονόμησαν τα χρόνια τ' αρχαία, τα βυζαντινά, τα αποτυπώματα των ξένων κατακτητών –Τούρκοι, Βενετοί και Φράγκοι– κι η σύγχρονη Ελλάδα τοποθετημένη μέσα σ' ένα πλαίσιο Ευρωπαϊκό, κοινωνικό, πολιτικό, ηθικό και φιλοσοφικό.» (βλ. *Κάρολος Κουν – Για το θέατρο (κειμένα και συνεντεύξεις)*, πρόλογος Μάριος Πλωρίτης, Ιθάκη, Αθήνα, 1981, σσ. 52, 62, 71).

¹⁴²⁵ Βλ. *Κάρολος Κουν – Για το θέατρο*, ό.π., σσ. 23-24.

¹⁴²⁶ Το χειρόγραφο της μετάφρασης του Ι. Σιδέρη βρίσκεται στο Θ. Μ.

¹⁴²⁷ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 190.

¹⁴²⁸ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Μέναιχμοι*», *Ελ. Β.*, 8-12-1937.

περίοδο, κρίνεται, πως οι ρωμαϊκές κωμωδίες είναι αρκετά κατώτερες από τα αρχαία ελληνικά πρότυπά τους¹⁴²⁹.

¹⁴²⁹ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει: «Ο Λατίνος συγγραφέας Πλαύτος –που χρονολογείται κατά το 250-184 προ Χριστού– ενεπνεύσθη αρκετά έργα του από τους αρχαίους Έλληνες κωμωδιογράφους, χωρίς όμως να έχη και την ποιητικήν έξαρσιν των Ελλήνων, δι’ αυτό δε και χαρακτηρίζεται ως “μεταποιητής” των ελληνικών κωμωδιών.» («Το θέατρον – *Μέναιχοι*», *Ελ. Β.*, 8-12-1937).

2. ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΥΣ

Ξεκινώντας το παρόν κεφάλαιο αναφέραμε, ότι κατά το διάστημα 1932-1940, κυρίως λόγω της επίσημης κρατικής σκηνης, ανασύρονται κι αξιοποιούνται άγνωστοι μέχρι τώρα κλασικοί συγγραφείς, αλλά και άπαιχτα δράματα πασίγνωστων συγγραφέων. Αρχίζοντας από τους ελισαβετιανούς δραματογράφους, παρατηρούμε, ότι παριστάνονται ήδη γνωστά σαιξπηρικά δράματα που έχουν ξαναπαρουσιαστεί στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή (*Άμλετ*, *Οθέλλος*, *Έμπορος της Βενετίας*, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, *Δωδεκάτη νύχτα*, *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, *Μάκβεθ*, *Ριχάρδος Γ'*). Παριστάνονται, όμως, επιπλέον, και δράματα του άγγλου κλασικού συγγραφέα για πρώτη φορά στο νεοελληνικό θέατρο (*Πολύ κακό για το τίποτε*, 1938, θίασος Κατερίνας, *Τρικυμία*, 1938, Κολλέγιο Αθηνών σε σκηνοθεσία Κουν και *Όπως αγαπάτε*, 1937, Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη) ή για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο μετά από παρέλευση αρκετών χρόνων (*Ιούλιος Καίσαρ*, 1932, Εθνικό σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη, *Όνειρο θερινής νυκτός*, 1936, Κολλέγιο Αθηνών σε σκηνοθεσία Κουν και *Βασιλιάς Αηρ*, 1938, Βασιλικό σε σκηνοθεσία Δημ. Ροντήρη¹⁴³⁰).

Το Εθνικό Θέατρο μαζί με το επίσης κρατικό Α΄ Άρμα Θέσπιδος ανεβάζει τις περισσότερες παραστάσεις σαιξπηρικών δραμάτων, φροντίζοντας να ενημερώνει παράλληλα το κοινό για τη σαιξπηρική δραματολογία και τους ήρωές του μέσω διαλέξεων ελλήνων και ξένων μελετητών, ειδικευμένων στην ελισαβετιανή δραματολογία¹⁴³¹. Το Εθνικό δίνει, εντούτοις, το έναυσμα και σε άλλους επαγγελματικούς θιάσους να παραστήσουν τα σαιξπηρικά αριστουργήματα¹⁴³². Έτσι, τα τελευταία παριστάνονται κι απ' τους θιάσους της Κατερίνας, της Κοτοπούλη, του Τ. Καρούσου σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, της Νέας Δραματικής Σχολής του Εθνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού και των Παμφίλης Αργυροπούλου – Κώστα Σαντοριναίου. Μάλιστα, ο θίασος της Κοτοπούλη, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, αυτά τα χρόνια γίνεται ημι-κρατικός κι έτσι υποχρεώνεται να περιλαμβάνει στο δραματολόγιό του κλασικά δράματα.

¹⁴³⁰ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει, ότι ο *Βασιλιάς Αηρ* είναι αρκετά άγνωστη τραγωδία για το νεοελληνικό θέατρο γενικότερα, θυμούμενος μόνο τον παλαιότερο ηθοποιό Γεώργιο Πετρίδη, ο οποίος είχε τολμήσει να την παραστήσει (Μιχ. Ροδάς, «*Ο Αηρ*», *Ελ. Β.*, 19-10-1938).

¹⁴³¹ Βλ. διαλέξεις του άγγλου πανεπιστημιακού καθηγητή της αγγλικής λογοτεχνίας Η. V. Routh το 1937 για τον *Άμλετ* («Όσα λέγονται – Το πνεύμα του *Άμλετ*», *Ελ. Β.*, 27-11-1937), για τον *Μάκβεθ* («Όσα λέγονται – Ο χαρακτήρ του *Μάκβεθ*», *Ελ. Β.*, 4-12-1937, καθώς και «Όσα λέγονται προ ακροατηρίων – Αι χθεσιναί διαλέξεις», *Ελ. Β.*, 11-12-1937), για τον *Οθέλλο* («Όσα λέγονται – Οι χαρακτήρες του Σαίξπηρ», *Ελ. Β.*, 24-12-1937, καθώς και «Όσα λέγονται – Ο *Οθέλλος*», *Ελ. Β.*, 21-1-1938), για τον *Βασιλιά Αηρ* το 1938 («Όσα λέγονται – Ο βασιλεύς *Αηρ*», *Ελ. Β.*, 28-1-1938) και για την *Τρικυμία* (βλ. Η. V. Routh, «Ανθρωποι και ιδέαι – Το νόημα της *Τρικυμίας*», *Ελ. Β.*, 3-2-1938) και γενικά για την αξία των σαιξπηρικών δραμάτων στη σύγχρονη εποχή («Η αξία του Σαίξπηρ», *Ελ. Β.*, 11-2-1938 και «Όσα λέγονται προ ακροατηρίων – Η συμβολή του Σαίξπηρ εις τον πολιτισμόν», *Ελ. Β.*, 22-12-1938).

¹⁴³² Σε ό,τι αφορά το ζήτημα των μεταφράσεων των σαιξπηρικών έργων, πρέπει να πούμε γενικά ότι χρησιμοποιούνται παλιές μεταφράσεις έργων του από γνωστούς λογίους, όπως τους Δ. Βικέλα, Ιάκ. Πολυλά, Κωνστ. Χατζόπουλο, Αλέξ. Πάλλη, Δημ. Κακλαμάνο, Κωνστ. Θεοτόκη. Η κρατική σκηνή, όμως, πλουτίζει το δραματολόγιο του άγγλου συγγραφέα και με τις νέες μεταφράσεις των Βασ. Ρώτα, Κ. Αυγέρη, Κ. Καρθαίου, Νικ. Ποριώτη, Μαν. Σκουλούδη.

Ένας άλλος συγγραφέας της ελισαβετιανής εποχής που εμφανίζεται στο προσκήνιο μαζί με τον Shakespeare, είναι ο Ben Jonson, η κωμωδία του οποίου *Σιωπηλή γυναίκα* παριστάνεται για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή το 1932 απ' το Ελεύθερο Θέατρο της Αλίκης Θεοδωρίδη. Κωμωδία του Jonson πρωτοεμφανίστηκε στην ελληνική σκηνή το 1929 απ' την Ελευθέρα Σκηνή σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά, ο *Βολπόνε*, όπως έχουμε ήδη εξετάσει.

Ο Shakespeare κατά την παρούσα περίοδο γίνεται “ο ποιητής της μόδας” κι όλη “η Αθήνα παραληρεί με λαμπρό, εξάισιο παραμιλητό”, όπως διαπιστώνει ο Σπύρος Μελάς το 1937, σημειώνοντας “τα κύματα του αθηναϊκού πλήθους που γεμίζουν τα δύο μεγάλα μας δραματικά θέατρα [το Εθνικό και το θέατρο της Κοτοπούλη]”¹⁴³³. Οι λόγοι της σαιξπηρομανίας της εποχής είναι αρκετοί.

Καταρχήν, κρίνεται, πως η κρατική σκηνή, με την οργάνωση και τα υλικά μέσα που διαθέτει, είναι ο καταλληλότερος θίασος για ν' ανεβάσει τα συνήθως πολυπρόσωπα και θεαματικά σαιξπηρικά δράματα στη σκηνή, τα οποία προϋποθέτουν ακριβή ρύθμιση των κινήσεων του πλήθους, ποικιλία κοστουμιών, φωτισμών και σκηνικών. Γι' αυτό π.χ. το Εθνικό Θέατρο με τη σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη επιτυγχάνει απόλυτα το 1932 στην παράσταση του *Ιούλιου Καίσαρα* που απαιτεί όλες τις προαναφερθείσες προϋποθέσεις¹⁴³⁴, αλλά και στην παράσταση του *Βασιλιά Αηρ* το 1938 σε σκηνοθεσία Ροντήρη¹⁴³⁵. Με τις άρτιες παραστάσεις των έργων του Shakespeare από τους αθηναϊκούς θιάσους της παρούσας περιόδου αποκαθίστανται τα δραματικά κείμενα του άγγλου δραματουργού που θεωρείται, ότι είχαν “βανασοποιηθεί” κατά το παρελθόν από τους παλιότερους ελληνικούς θιάσους και τους συνοικιακούς. Οι τελευταίοι χρησιμοποιούσαν ανάξιες μεταφράσεις και “καραγκιοζοποιούσαν” το νόημα των δραμάτων, όπως αναφέρει ο Μιχ. Ροδάς για την πολυπαιγμένη κωμωδία *Το ημέρωμα της στρίγγλας*¹⁴³⁶, για τον, επίσης, πολυπαιγμένο *Άμλετ*, αλλά και για όλα τα σαιξπηρικά δράματα εν γένει¹⁴³⁷. *Το ημέρωμα της στρίγγλας*

¹⁴³³ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Ο ποιητής της μόδας», *Ελ. Β.*, 25-11-1937.

¹⁴³⁴ «Το ελεύθερο νεοελληνικό θέατρο με τα πενιχρά του μέσα ήτο αδύνατο ν' ανεβάσει στη σκηνή τον *Ιούλιο Καίσαρα* χωρίς να διατρέξει τον κίνδυνο να γελοιοποιηθή. Το πρόβλημα του μεγάλου θεαματικού όγκου μονάχα θέατρα με άφθονα μέσα, ενδυμασίες, σκηνικά, φωτισμούς, πολυπρόσωπο θίασο, μπορούν ν' αντιμετωπίσουν, και το εθνικό μας θέατρο ανέλαβε την παράστασι της σαιξπηρικής τραγωδίας με επίγνωσι της αποστολής του και επέτυχεν εν τω συνόλω ένα πραγματικό θρίαμβο που θα μείνη στα ιστορικά της θεατρικής δημιουργίας του.» (Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – *Ιούλιος Καίσαρ*», *Ελ. Β.*, 1-4-1932).

¹⁴³⁵ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 341.

¹⁴³⁶ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Το ημέρωμα της στρίγγλας*», *Ελ. Β.*, 6-6-1937.

¹⁴³⁷ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει: «Τον *Άμλετ* ελάχιστα γνωρίζει ο περισσότερος ελληνικός κόσμος, και προ παντός ο νεώτερος, γιατί ουδέποτε κατέστη δυνατόν να παρασταθή από της ελληνικής σκηνής αρτία. Οι παλαιότεροι ενθυμούνται τον Νικόλαο Λεκατσά που ε γνώριζε απ' ευθείας το αγγλικό κείμενο. Αλλά έπαιξε μάλλον μερικές σκηνές παρά ολόκληρο το έργο ελλείπει μέσων. Ενθυμούνται τον Διονύσιο Ταβουλάρη, που ήτο και αυτός αγγλομαθής. Αλλά είχε άλλους ρόλους που διέπρεπε. Υπεκρίθη τον *Άμλετ* και η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου στο Πανελλήνιο –το σημερινό Μοντιάλ– αλλά η παράστασις της ήτο μάλλον παράστασις “περιεργίας” παρά καλλιτεχνική. [...] Άλλα σποραδικαί παραστάσεις του *Άμλετ* από ελληνικούς θιάσους μόνον ως παρωδία μπορούν να χαρακτηρισθούν.» («Το θέατρον – Η τραγωδία του Σαιξπηρ», *Ελ. Β.*, 25-10-1937). Το ίδιο φρονεί κι ο Άλκης Θρύλος για τις προγενέστερες του 1938 παραστάσεις του *Βασιλιά Αηρ* (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 341).

παριστάνεται με καλλιτεχνικές αξιώσεις το 1937 απ' τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη, ενώ την αξία του *Άμλετ* αποκαθιστά το ίδιο έτος το Βασιλικό Θέατρο.

Ένας δεύτερος λόγος προβολής των σαιξπηρικών δραμάτων είναι, ότι περιέχουν πανανθρώπινες, αιώνιες κι αναλλοίωτες αλήθειες για τη φύση, τα αισθήματα και τα πάθη των ανθρώπων. “Εκφράζουν τις αγωνίες, τις αναζητήσεις και τα ερωτήματα που αποτελούν από ανέκαθεν την ευγενεστέραν και μαρτυρικήν ιστορίαν της ανθρωπότητας”¹⁴³⁸, μοιάζοντας σ’ αυτό το θέμα με τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες. Όπως σχολιάζει ο Φώτος Πολίτης το 1932 επ’ ευκαιρία της παράστασης του *Εμπόρου της Βενετίας* απ’ το Εθνικό: “Αν η έννοια του εθνικού ευρύνεται και υψώνεται, όταν ταυτίζεται με την έννοια του αληθινού –για να θυμηθούμε του Σολωμού τη φράση– τότε το ελληνικό κοινό είναι ανάγκη σιγά σιγά να αισθανθεί σαν δικόν του –όπως τέτοιον τον έχουν αισθανθεί κι οι Γερμανοί– τον μεγαλύτερο δραματικό ποιητή των νεοτέρων χρόνων”¹⁴³⁹.

Ένας τρίτος λόγος προβολής του Shakespeare είναι η ενασχόληση των ευρωπαϊών πρωτοποριακών σκηνοθετών με τα δράματά του –ιδίως του Charles Dullin¹⁴⁴⁰– στη δουλειά και τις θεατρικές κινήσεις των οποίων οι έλληνες σκηνοθέτες έχουν πάντα στραμμένα τα μάτια τους. Έτσι, η κωμωδία *Όπως αγαπάτε*, η τραγωδία *Βασιλιάς Ληρ* κι ο *Ριχάρδος Γ΄* που έχουν σπανίως εμφανισθεί στο δραματολόγιο των νεοελληνικών θιάσων γενικότερα, έχουν ήδη παρασταθεί στο μεσοπολεμικό Παρίσι απ’ τον Dullin. Επιπλέον, ο Κωστής Βελμύρας που διασκευάζει την κωμωδία του Ben Jonson *Σιωπηλή γυναίκα* το 1932 για το Ελεύθερο Θέατρο Αλικής, χρησιμοποιεί την προγενέστερη γαλλική διασκευή του αγγλικού κειμένου απ’ τον γνωστό δραματογράφο Marcel Achard. Ο άγγλος δραματογράφος δεν γνωρίζει μεγάλες δόξες κατά τον Μεσοπόλεμο μόνο στη δυτική Ευρώπη, αλλά και στη σοβιετική Ρωσία, η οποία γύρω στα 1934 “θεωρεί ότι ο Σαίξπηρ ευρίσκεται εις την κορυφήν του μπολσεβικικού κύματος” κι ότι “το βαθύ αίσθημα και η πλουσία σκέψις του ταιριάζουν κατ’ εξοχήν εις μίαν χώραν όπου ο παλμός της ζωής είνε ταχύτερος”¹⁴⁴¹. Μάλιστα, ακούγεται, ότι ο Στάλιν έχει τα άπαντα του συγγραφέα κάτω απ’ το προσκεφάλι του. Πραγματικά, στην αίθουσα, όπου πραγματοποιείται το πρώτο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων στη Μόσχα το 1934, μαζί με τα πορτραίτα των Balzac, Molière, Γκόγκολ, Cervantes, Πούσκιν και Heine, αναρτάται κι αυτό του Shakespeare. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός που καθιερώνεται επίσημα το ίδιο έτος, είναι

¹⁴³⁸ Τα λόγια αυτά λέγονται για τον *Άμλετ* που παίζεται το 1937 απ’ το Βασιλικό Θέατρο («Ο *Άμλετ* εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελ. Β.*, 24-10-1937). Τις ίδιες αντιλήψεις εκφράζει κι ο Βασίλης Ηλιάδης το 1936 σχετικά με τον *Ρωμαίο και Ιουλιέττα* που παριστάνεται το 1936 απ’ το Εθνικό Θέατρο («Η θρησκεία», *Ελ. Β.*, 24-10-1936). Τις ίδιες αντιλήψεις για τα πανανθρώπινα πάθη των σαιξπηρικών έργων εκφράζει κι ο Μιχ. Ροδάς με την ευκαιρία της παράστασης του *Βασιλιά Ληρ* το 1938 απ’ το Βασιλικό («Το θέατρον – *Βασιλεύς Ληρ*», *Ελ. Β.*, 23-10-1938).

¹⁴³⁹ Φώτος Πολίτης, «*Ο έμπορος της Βενετίας*», *Πρωία*, 5-10-1932, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β΄, ό.π., σ. 180.

¹⁴⁴⁰ Βλ. Jomaron, «*Il est taint quatre...*», ό.π., σ. 755.

¹⁴⁴¹ Βλ. Φορτούνιο, «*Συνταγές για όλα – Ο Σαίξπηρ*», *Ελ. Β.*, 8-1-1934, όπου ο Μελάς μιλά για την “καλλιτεχνική επεξεργασία”, τη “διαστροφή” που πραγματοποιούν οι Σοβιετικοί στα σαιξπηρικά δράματα, έτσι ώστε να εξυπηρετηθούν οι επιδιώξεις του προλεταριάτου και να χτυπηθεί η “μισητή μπουρζουαζία”.

“οπαδός της γλώσσας των κλασικών”, όπως αναφέρει ο συγγραφέας Τ. Πανφέροφ: “εκτιμάμε εξαιρετικά τον Σαίξπηρ, τον Ουγκώ, τον Μπαλζάκ, καθώς και τα ταλέντα των διαδόχων τους”¹⁴⁴².

Ο τέταρτος και σημαντικότερος λόγος προβολής του Shakespeare είναι, ότι τα έργα του δραματουργού απομακρύνονται από τη γνωστή και φθαρμένη συνταγή του αιτιοκρατικού ρεαλιστικού – νατουραλιστικού έργου, του “καλοφτιαγμένου έργου” και του “έργου με θέση” που, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει από την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο, οι έλληνες διανοούμενοι έχουν αρχίσει ν’ αποστρέφονται. Οι “κοινωνικές και ιστορικές πραγματικότητες”, οι “ψυχολογικές καταστάσεις” δεν αποτελούν το κύριο μέλημα του Shakespeare, ο οποίος ενδιαφέρεται πρωτίστως για την έκφραση της ποίησης, του “θείου στοιχείου της ζωής”¹⁴⁴³. Γι’ αυτόν ακριβώς τον λόγο η ελληνική κριτική της παρούσας περιόδου προκρίνει κι επαινεί περισσότερο τις λυρικές, ποιητικές φιλοσοφικές σαιξπηρικές κωμωδίες – σάτιρες με την ελεύθερη, αυθαίρετη, ονειρική δομή τους έξω από τη σφαίρα της λογικής, της ψυχολογίας, της αιτιοκρατίας και της ιστορίας. Επαινεί π.χ. τη *Δωδεκάτη νύχτα* που παίζεται το 1935 απ’ το Εθνικό¹⁴⁴⁴ ή το *Όνειρο θερινής νυχτός* που παριστάνεται το 1936 στο Κολλέγιο Αθηνών σε σκηνοθεσία Κ. Κουν¹⁴⁴⁵ ή το *Όπως αγαπάτε* που παίζεται το 1937 απ’ την Κοτοπούλη¹⁴⁴⁶ ή το *Πολύ κακό για το τίποτε* που παριστάνει το 1938 η Κατερίνα Ανδρεάδη¹⁴⁴⁷. Αντίθετα, η κριτική κρατά επιφυλακτικότερη στάση απέναντι στις πιο αυστηρές ιστορικές τραγωδίες του συγγραφέα, όπως π.χ. τον *Ριχάρδο Γ’* που παριστάνεται το 1939 απ’ το Βασιλικό και που παρουσιάζει σωρεία αιματηρών γεγονότων επί σκηνής ενόψει, μάλιστα, των ορατών νεφών του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου που βρίσκεται ante portas¹⁴⁴⁸. Ο Σπύρος Μελάς το 1937 εκφράζει εναργέστατα τις αντιλήψεις και την προτίμηση των διανοουμένων της παρούσας περιόδου για το σαιξπηρικό θέατρο, το οποίο ακολουθεί τη δύναμη της ποίησης των αρχαίων ελλήνων τραγικών:

«Οι σκηνές των θεάτρων μας μπορεί, επί χρόνια, να γεμίζουν σαρίδια. Έξαφνα ορμά στα σανίδια, με πελώρια σκούπα, η ποίηση και τα παστρέυει αμείλικτα. Τί δείχνουν οι τρανταχτές αυτές επιστροφές; Ότι δεν κατοικούμε τζάμπα την αρχαία κοιτίδα της τραγωδίας. Είμαστε γνήσιοι απόγονοι των μεγάλων ακροατηρίων πού’ παρναν και τα φαγιά τους στην κόγχη του Διονύσου, για να παρακολουθήσουν με περισσότερη άνεση, τα κολοσσιαία τραγικά τρίπτυχα της Ορεστείας ή της Προμηθεΐδος. Θέλετε μια χτυπητή απόδειξη; Ποιος από τους ξένους συγγραφείς του θεάτρου εγκλιματίστηκε αποτελεσματικότερα στην Ελλάδα; Ο Σαίξπηρ. Είνε ο πιο δημοτικός ποιητής της ράμπας. Φθάνει να μη τ’ όνομά του στο πρόγραμμα για να γεμίσουν οι αίθουσες. Τον έπαιξαν οι καλλίτεροί μας ηθοποιοί, τον γουστάρησαν οι λαϊκότερες μάζες. Και μ’ αυτόν έχουν καταπιαστή, τη στιγμή που μιλούμε, τα δυο σοβαρά μας θέατρα: Το Βασιλικό και της Κοτοπούλη. Στην οδόν Αγίου

¹⁴⁴² Βλ. Χριστίνα Ντουνιά, ό.π., σσ. 311, 395.

¹⁴⁴³ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Για τον *Μάκβεθ*», *Ελ. Β.*, 26-11-1937.

¹⁴⁴⁴ Βλ. την κριτική του Μιχ. Ροδά «Εθνικόν Θέατρον – *Η δωδεκάτη νύχτα*», *Ελ. Β.*, 31-10-1935.

¹⁴⁴⁵ Βλ. Βασ. Ηλιάδης, «Εις το Κολλέγιον του Ψυχικού – *Το όνειρον θερινής νυκτός*», *Ελ. Β.*, 20-12-1936.

¹⁴⁴⁶ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Όπως αγαπάτε*», *Ελ. Β.*, 30-3-1937.

¹⁴⁴⁷ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Πολύ κακό για τίποτε*», *Ελ. Β.*, 8-6-1938.

¹⁴⁴⁸ Όπως αναφέρει ο Π. Παλαιολόγος: «Πιο χαρούμενα τραγούδια. Ολιγώτερο καταθλιπτικά θεάματα είνε η παράκλησις του μέσου Έλληνας που απόκαμε στη σφαγή και στον θρήνο.» («Εις το περιθώριον της ζωής – Πιο χαρούμενα τραγούδια», *Ελ. Β.*, 5-11-1939).

Κωνσταντίνου οι ουρές πολιορκούν τη θυρίδα για ένα εισιτήριο. Και τη νύχτα, στην πολυθρόνα της πλατείας και των εξωστών, ο Γιαννάκης, η Γαργαρέττα και το Μεταξουργείο συναντώνται στην ίδια συγκίνησι –αυτή που δημιουργεί με τις τραγικές του τύχες το ξανθό βασιλόπουλο της Δανίας. Ο Αμλέτος έγινε ζήτημα της ημέρας –μια επικαιρότης πιο ενδιαφέρουσα κι απ’ αυτούς τους ακήρυχτους πολέμους, πού’ χουν αντικαταστήσει, στην εποχή μας, την παλιά κλασική διπλωματία: Τον ισπανικό και τον κινέζικο. Γιατί όλα αυτά; Γιατι, απλούστατα, μετά τους Αισχύλους και τους Σοφοκλήδες, δεν είχε άλλος από τον Σαίκσπηρ, που να περπάτησε, στο θέατρο, το μεγάλο κι ανηφορικό δρόμο της ποιήσεως. Στα εκπληκτικά του έργα δεν υπάρχουν τα γιατί και τα διότι της τρεχούσης “λογικής” και της “ψυχολογίας”. Ο ορθολογισμός, ο κοινός νους και η μετριότητα, η πένθιμη τριλογία της εσωτερικής φτώχειας, έχει εξοστρακισθή. Δύο και δύο ποτέ σ’ αυτόν δεν κάνουν τέσσερα: Αλλά τεσσεράμισι και πεντέμισι. Τα πρόσωπά του δεν είναι συλλογισμοί: “Επειδή έτσι ... κι επειδή αλλιώς ... κι επειδή τούτο κι επειδή εκείνο ... ο ήρωας είναι τοιούτος και διαπράττει τοιαύτα”. Τα πλάσματά του ανήκουν όλα στην αιθέρια φάλαγγα των αιώνιων μορφών. Έρχονται από μακριά, κατεβαίνουν από ψηλά, κυματιστές ορασιές συμβολικής φαντασίας, γεμάτες απ’ τα πεντάσταγμα μιας άφθαρτης ουσίας. Είναι εξάισια λάφυρα τολμηροτάτων επιδρομών στους κόσμους, που υπάρχουν πίσω από την απατηλή βιτρίνα των φαινομένων – στους κόσμους των ονείρων, που αποτελούν τη μόνη εξήγησι και τη μόνη δικαίωσι αυτού του χονδροειδούς φλοιού, που ονομάζουμε “πραγματικότητα”. Αυτό είναι το μυστικό του Σαίκσπηρ: Πνέει αέρας ποιήσεως και στις παραμικρότερες μορφές και στις ελάχιστες πράξεις και στις πιο ασήμαντες λεπτομέρειες. Γι’ αυτό μαγεύει και λυτρώνει, γι’ αυτό εξαγνίζει και υψώνει»¹⁴⁴⁹.

Με λίγα λόγια, οι σύγχρονοι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι ανακαλύπτουν στον κλασικό Shakespeare δικά τους πρωτοποριακά αιτήματα, τάσεις κι αισθητικές ανάγκες. Εκσυγχρονίζουν, λοιπόν, το κλασικό σε θεωρητική βάση. Προβάλλουν το σύγχρονο ζητούμενο της απόρριψης του αιτιοκρατικού ρεαλιστικού – νατουραλιστικού δράματος στη δραματική παραγωγή πολύ παλιότερων ιστορικών εποχών, όπου δεν υφίσταντο τέτοιου είδους δραματολογικές διαμάχες και ζητήματα. Θα λέγαμε, ότι η “σαιξπηρομανία” της εποχής γίνεται πρωτοποριακή τάση, όπως ακριβώς τα καινοφανή στοιχεία που βρίσκονται στα σύγχρονα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα και δράματα του νεορομαντισμού, του θεατρνισμού, του εξπρεσιονισμού και του σουρεαλισμού. Όπως αυτά τα ρεύματα στηρίζονται κατά πολύ στο υπερλογικό φαντασιακό ονειρικό στοιχείο, στην αυθαίρετη μεταφορά στον τόπο, στον χρόνο και στον δραματικό μύθο που καταρρίπτει τις αριστοτελικές ενότητες, στον παραμερισμό της αληθοφάνειας και των

¹⁴⁴⁹ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Ο Σαίκσπηρ στην Ελλάδα», *Ελ. Β.*, 30-10-1937. Ο Άλκης Θρύλος το 1935 με την ευκαιρία της παράστασης της σαιξπηρικής κωμωδίας *Δωδεκάτη νύχτα απ’ το Εθνικό* εκδηλώνει την προτίμησή του στις σαιξπηρικές κωμωδίες απ’ ό,τι στα σαιξπηρικά δράματα με τα εξής λόγια: «Οι κωμωδίες του Σαίξπηρ εκδηλώνουν, ίσως περισσότερο ακόμα παρά τα δράματά του –αν κι αυτά, φυσικά, έχουν πολύ βαθύτερο ανθρώπινο περιεχόμενο και στη σκάλα των αξιών στέκουν πολύ ψηλότερα– την καταπληκτική δεξιοτεχνία του συγγραφέως τους και τον δημιουργικό του οίστρο. Στα δράματά του μεταδίνει ο Σαίξπηρ ένα μήνυμα, αποκαλύπτει τη μοναδική του γνώση και διαίσθηση της ανθρώπινης ψυχής. Στις κωμωδίες του δημιουργεί, εκ του μηδενός, ένα τίποτα, που είναι όμως, το επαναλαμβάνω, χάρη στη δεξιοτεχνία του και τον οίστρο του, ένα εξάισιο παιχνίδι, ένα μαγευτικό έργο τέχνης. Με τις κωμωδίες του εισορμά ο Σαίξπηρ στην αγνή Τέχνη, στον καθαρό ποιητικό λόγο. [...] Μεταφέρει τον θεατή σε μίαν εντελώς υπερρεαλιστική ατμόσφαιρα, αλλά και δεν τον μεθά, δεν τον κοιμίζει. Τον αφήνει να έχει αρκετή συνείδηση του θαύματος, ώστε να μην παύει στιγμή να το εκτιμά. Κάθε τόσο, με μιαν ανεπαίσθητη νύξη, του θυμίζει εκείνο που του δηλώνει καθαρά ο Τρελός στο τέλος της *Δωδέκατης νύχτας*, πως ό,τι βλέπει κι ακούει δεν έχει άλλο σκοπό παρά, φαιδρώνοντάς τον, να τον απομακρύνει παροδικά από τις έγνοιες και τις μελαγχολίες της καθημερινής ζωής, που θα τον πίεςουνε και πάλι μόλις φύγει από το θέατρο.» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σσ. 119-120).

νόμων της λογικής συνέχειας, έτσι κι η σαιξπηρική θεατρογραφία είν' απαλλαγμένη από τα δεσμά των ρεαλιστικών δειγμάτων δραματικής γραφής¹⁴⁵⁰.

Όσον αφορά στον δεύτερο πιο πολυπαιγμένο κλασικό συγγραφέα της αθηναϊκής σκηνής, τον Molière, παρατηρούμε, ότι επαναλαμβάνονται αρκετές κωμωδίες του που έχουν ξαναπαρουσιασθεί και κατά τις προγενέστερες μεσοπολεμικές περιόδους (*Φιλάργγυρος, Ο κατά φαντασίαν ασθενής, Αρχοντοχωριάτης, Γιατρός με το στανιό, Γάμος με το στανιό, Οι πανουργίες του Σκαπέν, Ταρτούφος, Ζωρζ Νταντέν*). Κατά την παρούσα, όμως, περίοδο παρουσιάζονται και τρεις κωμωδίες για πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο: *Η κόμησσα του Εσκαρμπανιάς* το 1936 απ' τη Νέα Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, οι *Ψευτοσπουδαίες* το 1938 απ' το Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημ. Ματσούκη και ο *Μισάνθρωπος* το 1939 απ' την Ελληνική Κωμωδία του Βασ. Αργυρόπουλου¹⁴⁵¹. Η κωμωδία *Μπαρμπουγιέ ο ζηλιάρης* παίζεται για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο (1938, Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Καραντινού), ενώ αποτελούσε μία από τις πιο πολυπαιγμένες κωμωδίες του 19^{ου} αιώνα, εμφανιζόμενη με τον τίτλο *Η ζηλοτυπία του Μουτζούρη*.

Molière δεν παίζουν μόνο οι θίασοι που θα ήταν αναμενόμενο να παρουσιάσουν κλασικές κωμωδίες, όπως το Εθνικό Θέατρο, οι πρωταγωνίστριες και πρωταγωνιστές (Αλίκη, Κατερίνα, Χρ. Νέζερ, ο οποίος, εξάλλου, διέπρεπε από την αρχή του Μεσοπολέμου σε μολιερικούς ρόλους), οι δραματικές σχολές (Νέα Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Σ. Καραντινού) κι οι θίασοι των νέων (Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα και Λαϊκή Σκηνή του Κουν), αλλά κι αυτοί που ως τότε ήταν αποκλειστικά αφιερωμένοι στο τρέχον εμπορικό δραματολόγιο. Τρανό παράδειγμα σ' αυτό αποτελεί ο θίασος της Ελληνικής Κωμωδίας του Βασίλη Αργυρόπουλου που, επηρεασμένος από την "κλασικομανία" της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου, παρουσιάζει μολιερικά έργα. Παριστάνει, λοιπόν, τον *Μισάνθρωπο*, τον *Γιατρό με το στανιό* το 1936 και τον *Ταρτούφο* τον ίδιο χρόνο. Το 1936 ο κριτικός Μιχ. Ροδάς παρατηρεί αυτήν την αξιοπρόσεχτη στροφή του Αργυρόπουλου, ο οποίος επί μακρά περίοδο ετών αναλωνόταν σε ανάξιες λόγου γερμανικές φαρσοκωμωδίες κι ο οποίος ξαφνικά κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο αποφασίζει να επιδείξει τη δύναμη του πραγματικού υποκριτικού κωμικού του ταλάντου¹⁴⁵².

¹⁴⁵⁰ Ο Σπύρος Μελάς π.χ. διακρίνει αυτό το υπερλογικό, μεταφυσικό, μη-αιτιοκρατικό στοιχείο των σαιξπηρικών δραμάτων στην ύπαρξη των μαγισσών, των ζωτικών, των δαιμονικών, της Εκάτης που υπάρχουν στα δράματα του άγγλου δραματουργού και μέσω των οποίων μιλούν οι υπερφυσικές δυνάμεις με σκοτεινούς ακατανόητους χρησμούς (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Για τον *Μάκβεθ*», *Ελ. Β.*, 26-11-1937). Επιπλέον, για τον ρόλο του μάγου Πρόσπερου, της μυστηριώδους "αλλόκοτης άρρυθμης" μορφής - ενσάρκωσης της φύσης, του Κάλιμπαν και του Αριελ - ενσάρκωσης της φαντασίας και του ιδεαλισμού στην *Τρικυμία*, βλ. Η. V. Routh, «Ανθρωποι και ιδέαι – Το νόημα της *Τρικυμίας*», *Ελ. Β.*, 3-2-1938.

¹⁴⁵¹ Γενικότερα, οι κωμωδίες του Molière παίζονται κατά τον Μεσοπόλεμο μεταφρασμένες είτε από παλαιότερους λογίους, όπως οι Ι. Πολέμης, Γ. Σερούιος, είτε από νεότερους, όπως οι Δ. Γιαννουκάκης, Π. Καλογερίκος – Δημ. Ροντήρης, Γρ. Κέδρος, Δ. Μιχαηλίδης, Ν. Γ. Πολίτης, Γ. Σημηριώτης, Στ. Σπηλιωτόπουλος, Ι. Φραγκιάς και Φ. Κόντογλου.

¹⁴⁵² «Έτσι [ο Βασίλης Αργυρόπουλος] απέδειξε ότι τα μεγάλα καλλιτεχνικά προσόντα του δεν περιορίζονται μονάχα στην κωμωδία του νεωτέρου τύπου. Κυριαρχούν και στην κλασική κωμωδία που

Καθώς ο Molière αποτελεί από τον 19^ο αιώνα έναν απ' τους πιο λαϊκούς και πολυπαρουσιασμένους απ' τους αθηναϊκούς θιάσους κλασικούς συγγραφείς, κρίνεται, πως κατά την παρούσα περίοδο τα κείμενά του αποκαθαίρονται απ' τον προγενέστερο “διασυρμό” τους, τη “φαρσοποίηση” τους, από τις ποικίλες άτεχνες προσαρμογές τους “εις τα καθ' ημάς” κι από τις προσθαφαιρέσεις που πραγματοποιούσαν οι ηθοποιοί, σύμφωνα με τα εκάστοτε γούστα του κοινού. Ό,τι, λοιπόν, συμβαίνει με τα σαιξπηρικά κείμενα, ακολουθείται και στα μολιερικά, καθώς πλέον ανεβάζουν προσεγμένα σε πλήρως καλλιτεχνικές και φροντισμένες κλασικές παραστάσεις¹⁴⁵³. Επιπλέον, δεν λείπουν κι οι διαλέξεις των πανεπιστημιακών καθηγητών για τη δραματουργία του γάλλου κωμωδιογράφου, προκειμένου να διαπαιδαγωγηθεί το κοινό για το παγκόσμιο θεατρικό παρελθόν, όπως συμβαίνει και με τα δράματα του Shakespeare¹⁴⁵⁴.

Περνώντας τώρα στους ευρωπαϊούς συγγραφείς του Διαφωτισμού του 18^{ου} αιώνα και ειδικά στους Ιταλούς, βλέπουμε, πως επαναλαμβάνεται από το Εθνικό το 1934 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη κι απ' το Ωδείο Αθηνών το 1932 σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη η ήδη γνωστή *Λοκαντιέρα* του Goldoni, ενώ παριστάνεται για πρώτη φορά στα χρονικά του ελληνικού θεάτρου η κωμωδία του *Υπηρέτης δύο αφεντάδων* το 1937 απ' το Βασιλικό Θέατρο (επαναλαμβάνεται τον επόμενο χρόνο απ' τη Νέα Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Σ. Καραντινού). Παράλληλα με τον ήδη γνωστό Goldoni, το αθηναϊκό κοινό της παρούσας περιόδου έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με έναν άλλον σύγχρονο, συμπατριώτη και αντίπαλο του Goldoni, τον Carlo Gozzi¹⁴⁵⁵. Το Βασιλικό ανεβάζει το 1937 το έμμετρο παραμύθι του *Πριγκήπισσα Τουραντώ* σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη. Ο Άλκης Θρύλος μας πληροφορεί, ότι η κρατική

είνε, φυσικά, η ανωτέρα και η περισσότερον επιβλητική και συναρπαστική τέχνη.» (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Ο *Ταρτούφος*», *Ελ. Β.*, 10-1-1936).

¹⁴⁵³ «Προχθές το βράδυ το Εθνικό Θέατρο έκαμε έναρξιν των παραστάσεων της τρίτης περιόδου από της ιδρύσεώς του με την κωμωδίαν του αθανάτου Μολιέρου ο *Αρχοντοχωριάτης*. Η κωμωδία - μπαλλέτο είνε πολύ γνωστή στον ελληνικό κόσμο από τον υπερπεντηκονταετή διασυρμόν της εκ μέρους διαφόρων ελληνικών θιάσων, από την προσαρμογή της, δήθεν, εις “τα καθ' ημάς”, από την μεταβάπτισιν του ήρωος της κωμωδίας Ζουρνταίν εις Μαθιόν Παραμαθιόν με το περίφημο “δούλοι μου, δούλοι μου” και με τους απερίγραπτους καραγκιοζισμούς. Το Εθνικό Θέατρο ανέλαβε να εξαγνίση όλη αυτή την ιστορία του παρελθόντος, να δώση την πραγματική μορφή της κωμωδίας, εφ' όσον ήτο δυνατόν συνεπέστερα με το κείμενόν της. Και το επέτυχε, εν τω συνόλω, σε εκτέλεσι των διαφόρων τύπων.» (Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – Ο *αρχοντοχωριάτης*», *Ελ. Β.*, 11-10-1933). Ο ίδιος κριτικός αναφέρει σχεδόν τα ίδια λόγια και σε ό,τι αφορά τον *Ταρτούφο* και τις προγενέστερες γελοιοποιημένες παραστάσεις του, “με τις προσθήκες των ηθοποιών αναλόγως των γούστων του κοινού” («Το θέατρον – Ο *Ταρτούφος*», *Ελ. Β.*, 10-1-1936), αλλά και στον *Κατά φαντασίαν ασθενή* που ανεβάζει το 1937 το Βασιλικό σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη («Το θέατρον – Ο *κατά φαντασίαν ασθενής*», *Ελ. Β.*, 28-1-1937).

¹⁴⁵⁴ Βλ. π.χ. το περιεχόμενο της ομιλίας του καθηγητή της γαλλικής φιλολογίας Κοττές για τον *Δον Ζουάν* και τον *Ταρτούφο* το 1939 («Ο Μολιέρου», *Ελ. Β.*, 3-2-1939).

¹⁴⁵⁵ Γενικά τα έργα του Goldoni παίζονται στον Μεσοπόλεμο στις μεταφράσεις των Νικ. Ποριώτη, Γερ. Σπαταλά και Μιχ. Κόκκαλη, ενώ ο πρωτοεμφανιζόμενος Gozzi παίζεται σε μετάφραση Ν. Γ. Πολίτη.

σκηνή επέλεξε να παραστήσει το παραμυθόδραμα του Gozzi, “επειδή είναι ένα έργο τυπικά υπερρεαλιστικό, ένα έργο ποιητικό”¹⁴⁵⁶.

Ο γάλλος συγγραφέας του ώριμου 18^{ου} αιώνα, Beaumarchais, απαντάται στην αθηναϊκή σκηνή της παρούσας περιόδου με τις ήδη γνωστές κωμωδίες του *Οι γάμοι του Φίγκαρο* (1935, Εθνικό) και *Ο κουρέας της Σεβίλλης* (1936, Εθνικό)¹⁴⁵⁷, ενώ το αθηναϊκό κοινό γνωρίζει για πρώτη φορά δύο άλλους άγγλους κωμωδιογράφους του ώριμου 18^{ου} αιώνα, τον Richard Brinsley Sheridan και τον Oliver Goldsmith. Οι τελευταίοι, όπως κι ο Beaumarchais, επανέφεραν την κωμωδία στην αρχική κωμική πηγή της, μακριά απ’ τον δακρύβρεχτο συναισθηματισμό που είχε αρχίσει ν’ αναπτύσσεται στις σκηνές της Ευρώπης στα μέσα του 18^{ου} αιώνα. Έτσι, το 1939 παριστάνεται απ’ το Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη το *Σχολείον κακογλωσσίας* (*The school for scandal*) του Sheridan¹⁴⁵⁸ και το 1940 παριστάνεται απ’ την Κατερίνα σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη η κωμωδία *Τα λάθη μιας νύχτας ή Ταπεινώνεται για να κατακτήσει* (*She stoops to conquer or The mistakes of a night*)¹⁴⁵⁹.

Οι ήδη γνωστές από τις παραπάνω κωμωδίες, όπως *Ο κουρέας της Σεβίλλης* κι η *Λοκαντιέρα*, θεωρούνται, πως έχουν πλέον περάσει στο “κλασικό ρεπερτόριο των μεγάλων θιάσων” και πως διατηρούν ακόμη, μετά από αρκετούς αιώνες, την πνευματική τους δροσιά¹⁴⁶⁰. Ο Φώτος Πολίτης που το 1934 ανεβάζει με το Εθνικό τη *Λοκαντιέρα*, παραδειγματιζόμενος από τις σκηνοθετικές προσπάθειες των Μεγερχόλντ και Ταϊρωφ πάνω στα έργα του Goldoni και γενικά πάνω στις τεχνικές της commedia dell’ arte, πιστεύει, ότι τα έργα του ιταλού δραματογράφου βοηθούν το σύγχρονο θέατρο “να ξαναβρεί τον ρυθμό του, ν’ ανακαλύψει και πάλι τα πρωταρχικά στοιχεία του, που τα είχε πνίξει η φιλολογία”. Έτσι, σύμφωνα με την άποψη του έλληνα διανοούμενου, “ο Γολδόνης είναι σήμερα για το θέατρο μια ανανέωση, ένα βάφτισμα στις καθάριες θεατρικές πηγές. Μας κάνει να επικοινωνούμε με τις πρώτες αρχές της τέχνης αυτής και μας ξαναδείχνει τον εγκαταλειμμένο δρόμο της θεατρικής ποιήσεως, την καθαρή ουσία της σκηνικής τέχνης”¹⁴⁶¹.

Οι κλασικές κωμωδίες που παριστάνονται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή, όπως *Τα λάθη μιας νύχτας* και το *Σχολείον*

¹⁴⁵⁶ *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σ. 199. Προφανώς η περίφημη πρωτοποριακή παράσταση της *Τουραντώ* που σκηνοθέτησε ο Βαχτάγκωφ στο Τρίτο Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης το 1922, δεν είναι γνωστή στους έλληνες διανοούμενους, καθώς δεν συναντούμε καμία αναφορά της.

¹⁴⁵⁷ Γενικά ο Beaumarchais παίζεται στον Μεσοπόλεμο μεταφρασμένος από τους Μ. Μαρκέλλο, Δημ. Ροντήρη και Γ. Σημηριώτη.

¹⁴⁵⁸ Ο Άλκης Θρύλος τονίζει την άμεση ανάγκη γνωριμίας του αθηναϊκού κοινού με την παλιότερη αγγλική δραματογραφική παραγωγή: «Πάντως, το επαναλαμβάνω, το *Σχολείο κακογλωσσίας* έπρεπε να παιχθεί, γιατί είναι διάχυτο από μπρίο και κέφι, γιατί μερικές παρατηρήσεις του διαλόγου είναι κάποτε εξυπνότατες, γιατί είναι πολύ αντιπροσωπευτικό μιας Αγγλίας άγνωστης και λησμονημένης, μιας Αγγλίας που υπήρξε πολύ ζωηρή πριν της επιβάλει η Βασίλισσα Βικτωρία τον πουριτανισμό της.» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σ. 370).

¹⁴⁵⁹ Οι Oliver Goldsmith και Richard Sheridan μεταφράζονται από τους Στ. Σπηλιωτόπουλο και Λ. Κουκούλα – Άγγ. Τερζάκη αντίστοιχα.

¹⁴⁶⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Ο κουρέας της Σεβίλλης*», *Ελ. Β.*, 30-4-1936, Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον, - *Λοκαντιέρα*», *Ελ. Β.*, 18-1-1934.

¹⁴⁶¹ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Γολδόνης», *Πρωία*, 19-1-1934, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β’, ό.π., σσ. 224-228.

κακογλωσσιάς¹⁴⁶², κρίνονται, μιν, ότι διαθέτουν κάποια θέλητρα, αλλά γενικά αντιμετωπίζονται μ' επιφυλακτικότητα από κάποια μερίδα της ελληνικής διάνοησης –συγκεκριμένα απ' τον Μιχ. Ροδά. Κι ενώ τα σχόλια για το *Σχολείο Κακογλωσσιάς* του Sheridan είναι αρκετά επαινετικά¹⁴⁶³, αντίθετα η κωμωδία *Τα λάθη μιας νύχτας* του Goldsmith κρίνεται, πως ανήκει σε μουσειακό ψυχρό είδος, κατάλληλο μόνο για τον φλεγματικό αγγλικό χαρακτήρα¹⁴⁶⁴. Μάλιστα, το παραμυθόδραμα του Gozzi θεωρείται καταλληλότερο “για μελοδραματικό λιμπρέττο” ή για “κινηματογραφικό σενάριο”, παρά για το θέατρο πρόζας, στο οποίο αποδεικνύεται “κουραστικό, χωρίς βαθύτερο νόημα και ποίηση”¹⁴⁶⁵.

Τέλος, έχουμε ήδη διαπιστώσει από τις προγενέστερες μεσοπολεμικές περιόδους την επίδραση των πρωτοπόρων σκηνοθετών του Cartel στην αθηναϊκή σκηνή. Έτσι, και στη συγκεκριμένη περίπτωση των παραπάνω κλασικών συγγραφέων η εγχώρια σκηνή ακολουθεί την πρόταση των Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet και Gaston Baty που επιχειρούν μια μεγαλειώδη επιστροφή στο παγκόσμιο μακρινό θεατρικό παρελθόν με εκσυγχρονισμένες παραστάσεις δραμάτων των Beaumarchais, Molière, Gozzi, Goldoni¹⁴⁶⁶.

Κατά την τρίτη περίοδο του Μεσοπολέμου το Ρομαντικό κίνημα γνωρίζει μία αξιοπρόσεκτη άνθιση κι ένα αίσθημα επανεκτίμησης από τους έλληνες διανοούμενους. Οι κορυφαίοι εκπρόσωποι του κινήματος, Goethe και Schiller, είναι, βεβαίως, πασίγνωστοι στο αθηναϊκό κοινό και αρκετά δράματά τους παίζονται εδώ και πολλές δεκαετίες στην ελληνική σκηνή (όπως π.χ. ο *Φάουστ* που επαναλαμβάνεται και κατά την παρούσα περίοδο το 1932 απ' το Ωδείο Πειραιά σε σκηνοθεσία Β. Ρώτα και τον ίδιο χρόνο απ' το Λαϊκό Θέατρο του ίδιου, οι *Λησταί* που επαναλαμβάνονται το 1934 απ' την Κοτοπούλη κι η *Μαρία Στιούαρτ* που επαναλαμβάνεται το 1932 απ' το Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης χωρίς τη σκηνοθετική βοήθεια του Σπ. Μελά¹⁴⁶⁷ και το 1935 απ' τη Νέα Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Σ. Καραντινού). Μάλιστα, το 1932 εορτάζεται παγκόσμια η εκατονταετηρίδα του Goethe κι έτσι οι ελληνικές εφημερίδες γεμίζουν με δημοσιεύματα για τη ζωή του και το έργο του¹⁴⁶⁸. Εντούτοις,

¹⁴⁶² Για τη γνωριμία αυτών των άγνωστων άγγλων δραματογράφων του 18^{ου} αιώνα στο αθηναϊκό κοινό ο καθηγητής αγγλικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Η. V. Routh, δημοσιεύει άρθρο με τον τίτλο «Άνθρωποι και ιδέαι – Περί αγγλικής κωμωδίας» στο *Ελ. Β.*, 30-1-1939.

¹⁴⁶³ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Σχολείο κακογλωσσιάς*», *Ελ. Β.*, 20-1-1939.

¹⁴⁶⁴ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Τα λάθη μιας νύχτας*», *Ελ. Β.*, 19-6-1940.

¹⁴⁶⁵ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Η πριγκίπισσα Τουραντώ*», *Ελ. Β.*, 4-3-1937, καθώς και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 199-200.

¹⁴⁶⁶ Βλ. Jomaron, «Jacques Copeau: le tréteau nu» και «Ils était quatre...», ό.π., σσ. 734, 737, 740, 747, 754-755, 771.

¹⁴⁶⁷ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – *Μαρία Στιούαρτ*», *Ελ. Β.*, 27-10-1932.

¹⁴⁶⁸ Βλ. το περιεχόμενο της διάλεξης του σύγχρονου γερμανού δραματουργού Καρόλου Βολφ περί Goethe που δίνει στην Αθήνα το 1932 («Διαλέξεις – Ο Γκαίτε και αι βασικαί έννοιαι της ζωής», *Ελ. Β.*, 14-1-1932), καθώς και το περιεχόμενο του λόγου που εξεφώνησε ο γνωστός γερμανός δραματογράφος Hauptmann για τον Goethe στο πανεπιστήμιο της Κολούμπια στη Νέα Υόρκη το 1932 («Ο Γκαίτε ως άνθρωπος και ως ποιητής», *Ελ. Β.*, 5-3-1932). Βλ., επίσης, το δημοσίευμα του Thomas Mann («22 Μαρτίου 1832-1932 – Βόλφραγκ Γκαίτε», *Ελ. Β.*, 22-3-1932), καθώς και τα άρθρα για το περιεχόμενο της διάλεξης του γάλλου διανοούμενου Edouard Herriot που δόθηκε στο Παρίσι το 1932 (Γ. Γκρέκο,

κάποια σιλλερικά δράματα, όπως η *Λουίζα Μίλλερ* ή *Ραδιουργία και έρωσ* (*Kabale und Liebe*) κι ο *Δον Κάρλος*, παρουσιάζονται στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή της τρίτης περιόδου μετά από χρόνια σκηνικής απουσίας. Το πρώτο παίζεται το 1932 απ' το Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα, ενώ το δεύτερο το 1934 απ' το Εθνικό σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη.

Επιπλέον, κάποιοι σημαντικοί ρομαντικοί συγγραφείς, όπως ο Heinrich von Kleist, εμφανίζονται για πρώτη φορά γενικότερα στο νεοελληνικό θέατρο, παρότι το 1938 πληροφορούμαστε, ότι ο Φώτος Πολίτης είχε περιλάβει στο δραματολόγιο της κρατικής σκηνής από την αρχή την *Πενθεσίλεια* του γερμανού συγγραφέα με τον πρόωρο θάνατό του, όμως, να ματαιώνει το σχέδιο παράστασής της¹⁴⁶⁹. Έτσι, *Ο πρίγκηπας του Χόμπουργκ* πρωτοπαρουσιάζεται το 1938 απ' το Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημ. Ροντήρη, ενώ η *Πενθεσίλεια* πρωτοπαρουσιάζεται το 1939 από ερασιτέχνες της Εθνικής Οργάνωσης Νεολαίας στον Λυκαβηττό –η πρώτη χρήση του φυσικού θεατρικού χώρου του Λυκαβηττού στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου– σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη¹⁴⁷⁰. Τέλος, για πρώτη φορά, τουλάχιστον στη σκηνή του Μεσοπολέμου, παρουσιάζεται έργο ενός άλλου κορυφαίου ρομαντικού, του ρώσου Μιχαήλ Λερμοντόφ. Έτσι, το 1932 το Λαϊκό Θέατρο του Β. Ρώτα παριστάνει το δράμα του *Οι άνθρωποι και τα πάθη*.

Η παράσταση του *Πρίγκηπα του Χόμπουργκ* έρχεται το 1938 ν' αλλάξει τη μέχρι τότε κυρίαρχη άποψη για την “πεισιθανάτεια, απαισιόδοξη κοσμοθεωρία, που εξυμνεί την παρακμή, τον θηλυπρεπή αισθηματισμό και την ροπή προς το νοσηρόν και το θρηνώδες”. Την παραπάνω αντίληψη διατηρούσαν ως τώρα οι έλληνες διανοούμενοι για το ρομαντικό κίνημα του 19^{ου} αιώνα, μάλλον λόγω της “νοθευμένης μορφής” που του έδωσαν οι “ανάξιοι επίγονοί του”¹⁴⁷¹. Έτσι, με το προαναφερθέν δράμα, γνήσιο αποκύημα του καλλιτεχνικού αυτού κινήματος, αποκαθίσταται η υστεροφημία του ρομαντισμού ως ρεύματος γεμάτου νεανική ορμή και υγεία που ανανέωσε τις ρίζες του νεότερου πολιτισμού. Παρότι ο *Πρίγκηπας του Χόμπουργκ* κρίνεται, ότι κατέχει την αξία του εσωτερικού δράματος, εντούτοις, όταν παραβάλλεται με την αρχαία ελληνική τραγωδία, θεωρείται, πως περιέχει “αισθηματολογία”, “ρωμαντισμό περιορισμένου ενδιαφέροντος” και συμβατικά μη πανανθρώπινα και αιώνια αισθήματα¹⁴⁷². Έχουμε ήδη επισημάνει, ότι η αντιπαραβολή των ευρωπαϊκών κλασικών δραματικών κειμένων με αυτά του αρχαίου ελληνικού θεάτρου έχει γίνει σχεδόν μανία στους κύκλους των ελλήνων διανοουμένων, και ιδιαίτερα κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, λόγω του ακαδημαϊσμού που επιφέρει η κρατική σκηνή και λόγω της όλο και μεγαλύτερης εθνικής υπερηφάνειας για τη δόξα των αρχαίων προγόνων που παρουσιάζεται απαστράπτουσα και στην Ευρώπη.

«Παρισινά χειρόγραφα – Εις τον αστερισμόν του Γκαίτε», *Ελ. Β.*, 23-3-1932 και Edouard Herriot, «Γκαίτε ο παγκόσμιος ποιητής και άνθρωπος», *Ελ. Β.*, 26-3-1932).

¹⁴⁶⁹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Ο πρίγκηπας του Χόμπουργκ*», *Ελ. Β.*, 18-3-1938.

¹⁴⁷⁰ Όσον αφορά στη γερμανική παραδοσιακή δραματοουργία, παρατηρούμε ότι παλαιοί λόγιοι, όπως ο Κ. Χατζόπουλος έχουν μεταφράσει εδώ και αρκετές δεκαετίες Goethe και Grillparzer, ενώ πιο νέοι μεταφράζουν Schiller (Ανδρ. Αναγνωστάκης και Βασ. Ρώτας), καθώς και τους πρωτοεμφανιζόμενους στην ελληνική σκηνή Büchner (Γ. Καρανικολός) και Kleist (Κ. Καρθαίος).

¹⁴⁷¹ Βλ. «*Ο πρίγκηψ του Χόμπουργκ*», *Ελ. Β.*, 13-3-1938.

¹⁴⁷² Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Ο πρίγκηπας του Χόμπουργκ*», *Ελ. Β.*, 18-3-1938.

Επιπλέον, το αθηναϊκό κοινό γνωρίζει το 1933 απ' το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη κι έναν άλλο συμπατριώτη και σύγχρονο των προαναφερθέντων γερμανών δραματογράφων, τον Georg Büchner, ο οποίος, αντίθετα από τους Schiller και Goethe, ήταν αντι-ιδεαλιστής κι αντι-κλασικιστής¹⁴⁷³. Παίζεται για πρώτη φορά το έργο του *Ο θάνατος του Δαντών* (*Dantons Tod*), ιστορικό δράμα για τη Γαλλική Επανάσταση.

Τέλος, οι γάλλοι ρομαντικοί συναντούν κατά την παρούσα εννιαετία, επίσης, μία αναγνώριση και μια καλή υποδοχή απ' το αθηναϊκό κοινό και τους διανοούμενους. Ο Alfred de Musset κι ο νεορομαντικός Edmond Rostand είναι ήδη γνωστοί από τις προγενέστερες μεσοπολεμικές περιόδους κι έτσι το 1933 το Εθνικό επαναλαμβάνει το *Φανάρι* του πρώτου σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη, ενώ το 1932 ο θίασος του Μήτσου Μυράτ επαναλαμβάνει τον *Συρανό ντε Μπερζεράκ* του δεύτερου. Μάλιστα, το 1939 στο Παρίσι εορτάζονται πανηγυρικά τα σαραντάχρονα του Rostand από τις επίσημες κρατικές γαλλικές σκηνές (η Comédie Française παριστάνει σε σκηνοθεσία του Gaston Baty τον *Συρανό ντε Μπερζεράκ*¹⁴⁷⁴). Παρ' όλα αυτά, το 2πρακτο δράμα του Musset *Τα καπρίσια της Μαριάννας* (*Les caprices de Marianne*) παρουσιάζεται το 1939 για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή απ' τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη, ενώ το 1932 το Εθνικό συστήνει στο αθηναϊκό κοινό κι έναν άγνωστο γάλλο ρομαντικό, τον Prosper Merimée. Παριστάνεται η κωμική σκηνή του *Η άμαξα* (*La carrosse du Saint-Sacrement*) σε σκηνοθεσία του Πολίτη¹⁴⁷⁵.

Και ο Musset και ο Merimée ανεβαίνουν στην αθηναϊκή σκηνή, επειδή γνωρίζουν δόξες στην αντίστοιχη γαλλική της πρωτοπορίας. Στην ουσία, κι οι δύο αυτοί παλιοί ρομαντικοί συγγραφείς ανακαλύπτονται κατά τον Μεσοπόλεμο από τους πρωτοποριακούς σκηνοθέτες του Cartel, ενώ αντίθετα κατά τη δική τους εποχή, δηλαδή κατά τον 19^ο αιώνα, τα έργα τους δεν παίζονταν. Έτσι, π.χ. ο Jacques Coreau είναι ο σκηνοθέτης που ανακάλυψε το 1920 την αξία της *Άμαξας* του Merimée παρουσιάζοντάς την στο Vieux Colombier¹⁴⁷⁶, ενώ ο Gaston Baty ανεβάζει το 1936 τα *Καπρίσια της Μαριάννας* στο Théâtre Montparnasse¹⁴⁷⁷. Οι έλληνες διανοούμενοι θαυμάζουν τη δύναμη της χίμαιρας, της οπτασίας, του λυρισμού και του ερωτικού πάθους που χαρακτηρίζουν τα “παιδιά του ρομαντικού αιώνας”. Εντούτοις, κρίνουν, πως η μόδα τους είναι σήμερα πια εντελώς “ακίνδυνη”, είναι, με λίγα λόγια, “ένας θελκτικός αναχρονισμός” που, όμως, παρηγορεί τις σύγχρονες ταραγμένες κι ανήσυχες ανθρώπινες καρδιές¹⁴⁷⁸.

¹⁴⁷³ Βλ. F. J. Lamport, ό.π., σ. 214.

¹⁴⁷⁴ Βλ. Σοφία Κ. Σπανούδη, «Οι κόσμοι της τέχνης – Ο ποιητής που ζη παντοτεινά», *Ελ. Β.*, 3-8-1939 και Απ., «Έπειτα από σαράντα χρόνια – Ο *Συρανό ντε Μπερζεράκ* εις την Γαλλικήν Κωμωδίαν», *Ελ. Β.*, 9-1-1939.

¹⁴⁷⁵ Ο πρωτοεμφανιζόμενος στο ελληνικό κοινό Prosper Merimée μεταφράζεται από τον Φώτο Πολίτη, ενώ οι Musset και Rostand παίζονται στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή μεταφρασμένοι από τους Κώστα Βάρναλη και Λέοντα Κουκούλα για τον πρώτο και Δημ. Γιαννουκάκη για τον δεύτερο.

¹⁴⁷⁶ Βλ. Georges Pillement, «La condition de l' auteur d' avant-garde», *Le théâtre moderne: Hommes et tendances*, ό.π., σ. 50.

¹⁴⁷⁷ Βλ. Anne Ubersfeld, ό.π., σσ. 592, 1116.

¹⁴⁷⁸ Η Σοφία Σπανούδη αναφέρει τα εξής το 1939 επ' ευκαιρία της παράστασης του δράματος *Τα καπρίσια της Μαριάννας* του Musset απ' τον θίασο Κατερίνας: «Ο Αλφρέ ντε Μυσσέ στην εποχή μας είνε ένας πολύ θελκτικός αναχρονισμός, που περιβάλλεται μια πικάντικη ειρωνεία. Ο πρίγκηπας αυτός του ρομαντισμού, ο φιλολογικός δανδής, ο Πετρώνιος της ποιητικής κομψοπρέπειας, ο ερωτόπαθος

3. ΚΡΗΤΟ-ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

Μέσα στο κλίμα της ουμανιστικής Αναγέννησης εντάσσονται τα κρητο-επτανησιακά δράματα που, όπως έχουμε ήδη εξετάσει, αρχίζουν να ανασύρονται απ' τη λήθη κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο με την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη και με την Ελεύθερα Σκηνή Κοτοπούλη – Μελά, έχοντας ήδη κατακτήσει τον τίτλο των κλασικών αριστουργημάτων. Κατά την παρούσα περίοδο ο Φώτος Πολίτης και γενικότερα η επίσημη κρατική σκηνή με τον προαναφερθέντα σκηνοθέτη, αλλά και με τον Δημ. Ροντήρη, θα ξανασχοληθεί με το κρητο-επτανησιακό θέατρο και με τα πρώιμα ελληνικά δράματα του 19^{ου} αιώνα, ενώ στον στίβο της αναβίωσης τους θα μπουν κι άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες, όπως ο Κάρολος Κουν με το Κολλέγιο Αθηνών και τη Λαϊκή Σκηνή του, καθώς κι ο Σωκράτης Καραντινός με τη Νέα Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου.

Έτσι, λοιπόν, η *Θυσία του Αβραάμ* πρόκειται να επαναληφθεί το 1933 και το 1937 απ' το Εθνικό, καθώς και το 1937 απ' τη Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Καραντινού. Ο *Βασιλικός* του Αντώνιου Μάτεση πρόκειται να επαναληφθεί το 1935 και το 1937 απ' το Εθνικό σε σκηνοθεσία Δημ. Ροντήρη κι η *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου πρόκειται να επαναληφθεί πάλι απ' το Εθνικό το 1932 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Η ενασχόληση των καλλιτεχνών και των σκηνοθετών ιδίως με το κρητικό θέατρο πρόκειται να διευρυνθεί κατά την παρούσα εννιαετία, όταν ο Κάρολος Κουν παρουσιάζει στο αθηναϊκό κοινό δύο άγνωστα κρητικά έργα: τον *Στάθη* του Γεώργιου Χορτάση το 1933 με τους ερασιτέχνες του Κολλεγίου Αθηνών και την *Ερωφίλη* του ίδιου το 1934 με τη Λαϊκή του Σκηνή. Ενδεικτικό της ενασχόλησης των διανοουμένων και καλλιτεχνών με το κρητικό θέατρο είναι και η παράσταση της *Ερωφίλης* ξανά το 1939 από θίασο νέων ηθοποιών (Σάββας Γενεράλης και Γρηγόρης Κέδρος) που δημιουργείται με σκοπό τις παραστάσεις κρητικών έργων και για τον οποίο, δυστυχώς, δεν διαθέτουμε καμία άλλη πληροφορία.

Οι παραπάνω παραστάσεις, όπως κι οι αντίστοιχες του κρητο-επτανησιακού θεάτρου της προγενέστερης μεσοπολεμικής περιόδου, συνδέονται άρρηκτα με το ιδεολογικό πλέγμα του πνευματικού εθνισμού και της ελληνικότητας που κυριαρχεί αυτήν την εποχή. Δεν είναι τυχαίο, ότι η *Θυσία του Αβραάμ* παριστάνεται το 1933 απ' το Εθνικό και τον Φώτο Πολίτη

ψάλτης των περασμένων ερώτων, μπορεί νά' χη τίποτε το κοινόν με την κατ' εξοχήν ρεαλιστική γενεά των ημερών μας που απολακτίζει κάθε παρελθόν και ατενίζει άπληστα κι ανυπόμονα μόνο προς το μέλλον; [...] Ο Αλφρέ ντε Μυσσέ, μαζί με τον Σοπέν και τον Χάινε, αποτελούν την τριάδα των παιδιών του ρομαντικού αιώνας. Το έργο τους, ξεθωριασμένο σήμερα, όχι τόσο από τον καιρό – ένας αιώνας δεν μετρά και τόσο στην επικαιρότητα ενός αριστουργήματος – αλλά από τους κατακλυσμούς που σημάδεψαν το πέρασμα αυτού του αιώνας, έχασε στην αίσθησι των συγχρόνων το βελουδένιο χνούδι της προσπαθείας και της πονεμένης ευαισθησίας, που είνε το κυριώτερο γνώρισμά του. [...] Η μόδα τους σήμερα είνε εντελώς ακίνδυνη. Ούτε συγκινεί, ούτε παρασύρει κανένα. Μα η καλή τους πίστις συγκινεί ώς τα τρίςβαθα τις σημερινές αποκαρδιωμένες ψυχές.» («Οι κόσμοι της τέχνης – Τα παιδιά του αιώνας», *Ελ. Β.*, 24-8-1939). Τις ίδιες απόψεις εκφράζει κι ο Άλκης Θρύλος επ' ευκαιρία της παράστασης του *Φαναριού* του Musset απ' το Εθνικό το 1933 (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 459). Ο Άλκης Θρύλος το 1938 υποστηρίζει, επίσης, ότι ο ρομαντισμός είναι πλέον ξεπερασμένος (ό.π., τομ. β', σ. 291).

χάριν της επετείου της 25^{ης} Μαρτίου, ταυτιζόμενη με την εθνική παλιγγενεσία¹⁴⁷⁹. Δεν είναι, επίσης, τυχαίο που ακόμη και κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο οι έλληνες διανοούμενοι συνεχίζουν να θεωρούν το παραπάνω δράμα μεσαιωνικό μυστήριο, ακριβώς, επειδή ήθελαν να πιστεύουν, πως υπήρχε και στο Βυζάντιο έμπρακτη θεατρική ζωή, όπως στην υπόλοιπη Ευρώπη της εποχής, και πως οι ελληνικοί πληθυσμοί δεν υστερούσαν σε θεατρικό πολιτισμό σε σχέση με τους Ευρωπαίους¹⁴⁸⁰.

Τρανή απόδειξη της ελληνικότητας και ταυτόχρονα της λαϊκότητας, των παραπάνω δραμάτων για τους σκηνοθέτες αποτελεί το γεγονός της πλατειάς διάδοσής τους σε διάφορες φάσεις της νεοελληνικής ιστορίας, όπου απλοί άνθρωποι του λαού τα έκαναν κτήμα τους. Έτσι, η *Ερωφίλη* μέσω της έκδοσής της σε λαϊκές φυλλάδες, μέσω των αναπαραστάσεών της στο πλαίσιο της λαϊκής αθηναϊκής αποκριάς και της μασκαράτας της, αλλά κι αυτών στην Κρήτη και τα Επτάνησα από τον 17^ο αιώνα μέχρι και τον 20^ό, και μέσω της απαγγελίας των στίχων της ακόμη κι απ' τους αγράμματους κρήτες ποιμένες από πολύ παλιά χρόνια, αποδεικνύει περίτρανα την ελληνικότητά της, παρότι ανήκει μέσα στην ευρύτερη ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση¹⁴⁸¹. Τον λαϊκό χαρακτήρα της *Βαβυλωνίας* τονίζει ο Φώτος Πολίτης το 1932, καθώς υποστηρίζει, ότι ενώ το όνομα του συγγραφέα της παρέμεινε σχεδόν άγνωστο κι ασήμαντο από την εποχή που γράφτηκε το έργο, δηλαδή από το 1836, αντίθετα η ίδια η σάτιρα έγινε αμέσως λαϊκό απόκτημα. Τη λαϊκότητα της κωμωδίας ενισχύει και το γεγονός, ότι το κείμενό της διαρρυθμιζόταν κάθε φορά από τις προσθήκες που έκαναν σ' αυτό οι ηθοποιοί. Οι προσθήκες αυτές έπαιρναν τη λαϊκή έγκριση κι επιβάλλονταν, όπως ακριβώς γινόταν και στα σενάρια της *commedia dell' arte*¹⁴⁸².

¹⁴⁷⁹ Βλ. Interim, «*Η Θυσία του Αβραάμ – Να ζή το Μεσολόγγι*», *Καθημερινή*, 23-3-1933, καθώς και Φώτος Πολίτης, «*Η σημερινή του Εθνικού – Δύο ελληνικά έργα*», *Πρωία*, 21-3-1933.

¹⁴⁸⁰ Βλ. την άποψη της Κατερίνας Κακούρη στο δημοσίευμα «*Από τον κόσμο της τέχνης – Το θρησκευτικόν θέατρον – Μυστήρια και Θαύματα*», *Ελ. Β.*, 6-1-1937. Η αρθρογράφος αναφέρει τα παρακάτω λόγια, τα οποία είναι ακόμη επιστημονικώς αναπόδεικτα: «*Στους ίδιους θόλους των εκκλησιών του Βυζαντίου, που αντηχούσαν από τους αντιθεατρικούς φιλιππικούς και τις κατάρες του Χρυσοστόμου, ξεπρόβαλαν δειλά τα πρώτα θεατρικά στοιχεία, στις ερωτοαποκρίσεις της λειτουργίας μεταξύ ιερέως και χορού. Οι βυζαντινοί και ρωμανικοί ναοί είδαν να εκκολάπτεται το λειτουργικόν δράμα, ο πρόδρομος των Μυστηρίων*». Αντίθετα, οι σύγχρονοι ιστορικοί, λόγω έλλειψης επαρκών στοιχείων, δεν μπορούν να μιλήσουν με σιγουριά για την ύπαρξη ή όχι λειτουργικού δράματος στο Βυζάντιο, βλ. π.χ. Oscar Brockett, *ό.π.*, σ. 92.

¹⁴⁸¹ Σχετικά με την επίδραση της ιταλικής αναγεννησιακής δραματουργίας στην *Ερωφίλη* του Χορτάτση, και συγκεκριμένα σχετικά με την ομοιότητα του δράματος με την τραγωδία *Orbecche* του Giovanni Battista Giraldi, με το δράμα *Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Τορκουάτο Τάσσο και με έργα του Σενέκα εν γένει, βλ. Νικόλαος Βέης, «*Η Ερωφίλη*», *Πρωία*, 20-4-1934, Γ. Αννινός, «*Η Ερωφίλη του Χορτάτση*», *Πρωία*, 13-4-1934, Γιάννης Σιδέρης, «*Η Ερωφίλη*», περ. *Ξεκίνημα*, Μάιος 1934, 2^η χρονιά, φυλ. 17, σσ. 173-174. Κατά την παρούσα περίοδο εκδίδονται κι άλλες μελέτες σχετικά με την επίδραση της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας στα κρητικά αριστουργήματα που παίχθηκαν κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο. Έτσι, το 1935 δημοσιεύεται μελέτη του ρουμάνου ερευνητή N. Cartoian για τις πηγές του έπους του *Ερωτόκριτου* που παραστάθηκε στην αθηναϊκή σκηνή το 1929 απ' την Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη – Μελά. Ο Ρουμάνος υποστηρίζει, ότι πρότυπο του *Ερωτόκριτου* στάθηκε το γαλλικό μεσαιωνικό μυθιστόρημα «*Πάρις και Βιέννα*», αλλά, ότι παρ' όλα αυτά το κρητικό έπος υπερέρχει κατά πολύ του προτύπου του και μάλιστα επηρέασε και τον ρουμάνικο λαό (Κ. Τ., «*Ένα νεοελληνικόν αριστούργημα – Ποία η πηγή του Ερωτοκρίτου*», *Ελ. Β.*, 23-7-1935).

¹⁴⁸² «*Αρκετοί σοφότεροι από τον Δημήτριο Κ. Βυζάντιο και δοκιμότεροι συγγραφείς έγραψαν έκτοτε θεατρικά έργα, που ενώ εσημείωσαν πρόσκαιρες επιτυχίες μεγαλύτερες ίσως της Βαβυλωνίας, δεν μπόρεσαν όμως να κρατηθούν όσο αυτή στα προγράμματα των θεάτρων. Το πράγμα εξηγείται. Η*

Η σκηνογραφία και κάποιες σκηνοθετικές παρεμβάσεις στα προαναφερθέντα δράματα βοηθούν, επίσης, στην απόδοση της ατμόσφαιρας της ελληνικότητας. Έτσι, ο Κλεόβουλος Κλώνης π.χ. στην παράσταση της *Θυσίας του Αβραάμ* το 1933 απ' το Εθνικό αναπαριστάνει τις γραμμές της βυζαντινής αγιογραφίας¹⁴⁸³, ενώ ο Γιάννης Τσαρούχης αυτήν την εποχή, δηλαδή το 1934, όταν συνεργάζεται με τον Κάρολο Κουν για το ανέβασμα της *Ερωφίλης*, βρίσκεται κάτω από την άμεση επίδραση του δασκάλου του στη ζωγραφική και στη βυζαντινή αγιογραφία, Φώτη Κόντογλου, ο οποίος κήρυσσε το “μετανοείτε” και την επιστροφή στο ρωμείο¹⁴⁸⁴. Σε αρκετές περιπτώσεις οι σκηνογραφίες θυμίζουν τη λαϊκότροπη ναϊφ ζωγραφική που μας παραπέμπει στους λαϊκούς ζωγράφους Θεόφιλο και Παναγιώτη Ζωγράφο, τους οποίους πρώτη η γενιά του '30 ανακαλύπτει¹⁴⁸⁵. Επιπλέον, ο Φώτος Πολίτης στην παράσταση της *Βαβυλωνίας* το 1932 εισάγει τον κάθε ήρωα στη σκηνή με ένα χαρακτηριστικό ελληνικό δημοτικό τραγούδι, όπως ακριβώς γίνεται στη σκηνή του Καραγκιόζη¹⁴⁸⁶. Επιπλέον, στην ίδια παράσταση οι σκηνογραφίες του Κλώνη παρουσιάζουν ένα γραφικό στενό δρομάκι του Ναυπλίου με το Μπούρτζι να φαίνεται στο βάθος, ενώ οι ενδυμασίες του Φωκά είναι τοπικές¹⁴⁸⁷.

Παρόλα τα παραπάνω ενθουσιώδη επιχειρήματα των σκηνοθετών και διανοουμένων περί της ελληνικής έμπνευσης του κρητο-επτανησιακού δράματος και των πρώιμων ελληνικών δραμάτων του 19^{ου}

ατομικότητας του συγγραφέως πρέπει νά' νε πολύ ισχυρή για να νικήση τον χρόνο, κι όταν ο ποιητής δεν κατορθώνει να συλλάβη, πέρα από τα φαινόμενα, τα σύμβολα τα αιώνια που κλείνει μέσα της η εικόνα της ζωής, περνά μαζί με την εποχή του και σβύνει. [...] Η *Βαβυλωνία* του Βυζαντίου δεν έχει καμμιά σχέση με την ατομικιστική ποίηση. Είνε έργο βγαλμένο μέσα από την ομοειδή νοοτροπία μιας κοινωνίας, που έβαζε τα πρώτα θεμέλια της συστάσεώς της. [...] Δεν είνε έργο ενός ανθρώπου, αλλά η έκφραση της αστικής συνειδήσεως του ελευθερωμένου λαού, που σχημάτιζε πια πρωτεύουσα και κοινωνία.» (Φώτος Πολίτης, «Η *Βαβυλωνία* του Βυζαντίου», επιφυλλίδες της *Πρωίας*, 15-4-1932, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', ό.π., σσ. 161-163). Σχετικά με τη λαϊκότητα και τη “ρωμιούση” που κλείνει μέσα της η *Βαβυλωνία*, βλ., επίσης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Περί τα γεγονότα και τα ζητήματα – Η *Βαβυλωνία*», *Νέα Εστία*, 1-5-1932, τευχ. 129, τομ. 11, έτος ΣΤ', Απ. Β. Δασκαλάκης, «Μετά τας δύο τραγωδίας – Αναβιβάζεται η *Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν – Αι νέαι σκηνοθεσίαι και δοκιμαί», *Έθνος*, 9-4-1932 και Γιάννης Σιδέρης, περ. *Μουσικά Χρονικά*, Μάρτ. – Απρ. 1932, τευχ. 3-4- (39-40), σ. 116.

¹⁴⁸³ Βλ. Απ. Β. Δασκαλάκης, «Ένα αριστούργημα της εθνικής μας λογοτεχνίας – Η *Θυσία του Αβραάμ* εις το Εθνικόν Θέατρον – Το κρητικόν μυστήριον που αναβιβάζεται σήμερα», *Έθνος*, 21-3-1933, καθώς και Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – Η *Θυσία του Αβραάμ* – Να ζή το Μεσολόγγι», *Ελ. Β.*, 23-3-1933.

¹⁴⁸⁴ Βλ. λόγια του ίδιου του Γιάννη Τσαρούχη στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν – 25 χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 14.

¹⁴⁸⁵ Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Τέσσερεις Έλληνες ζωγράφοι του 20ού αιώνα: Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», ό.π., Αλέξανδρος Ξύδης, «Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης και η ανακάλυψη της ελληνικής παράδοσης», ό.π., Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, ό.π., καθώς και Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, ό.π., σσ. 345-346.

¹⁴⁸⁶ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Το θέατρο του Καραγκιόζη», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', ό.π., σσ. 187-188.

¹⁴⁸⁷ Βλ. φωτογραφία με απεικόνιση της σκηνογραφίας της παράστασης της *Βαβυλωνίας* στο λεύκωμα *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο (1932-1992)*, εισαγωγή Αλέξης Σολομός, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1992, σ. 26. Βλ., επίσης, τα δημοσιεύματα - περιγραφές της σκηνογραφίας απ' τους Μιχ. Ροδά, «Εθνικόν Θέατρον – *Βαβυλωνία*», *Ελ. Β.*, 17-4-1932, Κώστα Οικονομίδη, «Το θέατρον – Η *Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν», *Έθνος*, 16-4-1932, Θεατή, «Η *Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινή*, 17-4-1932 και Άλκη Θρύλου, «Το θέατρον – Εθνικό Θέατρο – Παραστάσεις του Εθνικού και του Ελεύθερου Θεάτρον», *Νέα Εστία*, 1-5-1932, τευχ. 129, τομ. 11, έτος ΣΤ'.

αιώνα, αναγνωρίζεται παράλληλα κι η ένταξή τους στη δυτικοευρωπαϊκή θεατρική παράδοση, καθώς γεννήθηκαν μέσα σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον διαφορετικό από αυτό της υπόλοιπης τουρκοκρατούμενης Ελλάδας. Το γεγονός αυτό εισάγει από μόνο του την ελληνική λογοτεχνία στην ιστορία της ευρωπαϊκής.

Έτσι, ο Φώτος Πολίτης το 1933 στην περίπτωση της *Θυσίας του Αβραάμ* διαβλέπει τις δυτικές επιδράσεις του δράματος που συνίστανται στη διαγραφή του ατομικού ανθρώπινου πόνου, στη διαγραφή ατομικών πορτραίτων ηρώων. Θεωρεί, λοιπόν, πως η προβολή της ατομικότητας, η παρουσίαση του ατόμου σε όλη την ηθική του ανεξαρτησία και την ελεύθερη βούληση αποτελεί το χαρακτηριστικό της ευρωπαϊκής Αναγεννησιακής τέχνης. Η έκφραση του πόνου των ατόμων – ηρώων δεν μοιάζει με την έκφραση του πόνου των ελληνικών λαϊκών μοιρολογιών, γιατί στα τελευταία μιλά ο ίδιος ο πονεμένος άνθρωπος, λυτρώνεται ο ίδιος με την ποίηση. Αντίθετα, στην ατομική ποίηση –όπου εν μέρει ανήκει κι η *Θυσία του Αβραάμ*– έχουμε τον ποιητή που δεν κλαίει τον δικό του πόνο, αλλά που με τη φαντασία του ελεύθερη και με τα δικά του αποθέματα ευαισθησίας κατορθώνει να εκφράσει ολοκληρωμένα τον πόνο του διπλανού του. Η ευρωπαϊκή, λοιπόν, επίδραση της ατομικής τέχνης που συναντούμε στο συγκεκριμένο δράμα, έγκειται στην ελεύθερη δημιουργία του ποιητή. Το δράμα, σύμφωνα με την άποψη του Πολίτη, ανήκει με τα βυζαντινά και χριστιανικά του στοιχεία τόσο στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όσο και στην παράδοση της αναγεννησιακής ευρωπαϊκής θεατρικής τέχνης, μέσω του τονισμένου στοιχείου της ατομικότητας¹⁴⁸⁸.

Η τέλεια και συνειδητή πλέον παραδοχή του γεγονότος, ότι το κρητικό θέατρο του 17^{ου} αιώνα ανήκει τόσο στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όσο και της ευρωπαϊκής, διαφαίνεται ξεκάθαρα μέσα από τις παραστάσεις των κρητικών δραμάτων *Ερωφίλη* και *Στάθης* απ' τον Κάρολο Κουν και τον Γιάννη Τσαρούχη. Οι τελευταίοι ανήκουν στη γενιά του '30, δηλαδή στη γενιά που προσπάθησε συνειδητά πια να συμβιβάσει την ιδεολογία της ελληνικότητας με την ευρωπαϊκότητα. Έτσι, από τη μια μεριά, ο Κουν στην παράσταση της *Ερωφίλης* εισάγει αυθεντική κρητική παραδοσιακή μουσική εκτελεσμένη από κρήτες λυράρηδες, κοστούμεια φτιαγμένα από τις "Λαϊκές Τέχνες", ήθη και έθιμα ορεινών ελληνικών χωριών, όπως το έθιμο των κοριτσιών με τα άσπρα μαντήλια¹⁴⁸⁹. Μάλιστα, κάποια λεγόμενα του ίδιου του σκηνοθέτη μας παραπέμπουν στα επιχειρήματα του βιολογικού και εδαφικού ντετερμινισμού, του γηγενούς γεωκλιματικού εδαφισμού του Περικλή Γιαννόπουλου και των επιγόνων του Σφυρή, Παμπούκη, Δανηλίδη, Δελμούζου, Καζαντζάκη και Σικελιανού¹⁴⁹⁰.

¹⁴⁸⁸ Φώτος Πολίτης, «Η *Θυσία του Αβραάμ*», *Πρωία*, 25-3-1933, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', ό.π., σσ. 200-204, καθώς και Φώτος Πολίτης, «Η σημερινή του Εθνικού – Δύο ελληνικά έργα», *Πρωία*, 21-3-1933.

¹⁴⁸⁹ Για όλα αυτά τα στοιχεία, βλ. «Η σημερινή της *Ερωφίλης*», *Καθημερινή*, 20-4-1934, καθώς και Μιχ. Ροδάς, «Κρητικών θέατρον – Η *Ερωφίλη* – Λαϊκή Σκηνή», *Ελ. Β.*, 22-4-1934.

¹⁴⁹⁰ Αυτά τα λόγια του Κουν είναι τα εξής: «Τα πλαίσια, μέσα στα οποία κινούμεθα [οι συντελεστές της Λαϊκής Σκηνής], ήταν η γύρω μας πραγματικότητα, είτε της πόλης, είτε της υπαίθρου. Οι πέτρες, το χώμα, οι βράχοι κι οι λόφοι, η θάλασσα, τα σχήματα στον ορίζοντα, οι δρόμοι, η κίνηση των ανθρώπων, τα ζώα, η ανατολή κι η διαδρομή του ήλιου και το ξεδίπλωμα του εσπερινού κι η νύχτα, τα φώτα, οι ήχοι, οι θόρυβοι, τα βήματα κι η σιωπή. Μέσα σ' αυτά υπήρχαν ατόφια κομμάτια ή

Από την άλλη μεριά, όμως, ο σκηνογράφος της *Ερωφίλης*, Γιάννης Τσαρούχης, αναφέρει τα εξής ενδεικτικά λόγια, τα οποία δηλώνουν ξεκάθαρα το εγχείρημα ανάμιξης των ελληνότροπων στοιχείων με την ευρωπαϊκή κουλτούρα που επιχειρεί η Λαϊκή Σκηνή, καθώς και η γενιά του '30: «Η εκλογή της *Ερωφίλης* και ο τρόπος που παίχθηκε, είχε για μένα, την εποχή εκείνη, κάτι το συμβολικό. Εσυμβόλιζε την παραδοχή της Ευρωπαϊκής παραδόσεως του Θεάτρου, που άρχιζε με τους Κρητικούς το 1600, μα και συγχρόνως την αντίδραση των εθνικών στοιχείων για να μπορέσει αυτή η μεγάλη Ευρωπαϊκή παράδοση να γίνει γόνιμη»¹⁴⁹¹. Η ελληνικότητα, λοιπόν, αποκτά ευρωπαϊκή ιθαγένεια, χωρίς, όμως, ταυτόχρονα να χάνει τον εθνικό, καθαρά ελληνικό της χαρακτήρα.

Όπως οι αντιπροσωπευτικοί έλληνες ποιητές της γενιάς του '30 Σεφέρης και Ελύτης δίνουν στην Ελλάδα, αλλά και στην Ευρώπη, μία εκσυγχρονιστική πρωτοποριακή ποιητική πρόταση μέσω της αξιοποίησης του παρελθόντος, δηλαδή, μέσω της απλότητας του μακρυγιαννικού λαϊκού καθημερινού προφορικού λόγου, μέσω της αυθεντικής λαϊκής ελληνικότητας του Θεόφιλου και του *Ερωτόκριτου*, μέσω της επιστροφής στη μυθική άχρονη κατάσταση της αμόλυντης ελληνικότητας, μέσω της αισθησιακής μυθολογίας του φωτός και της διαύγειας που διαπνέουν το αιγαιοπελαγίτικο λιτό τοπίο, μέσω της νησιωτικής ιδιοσυγκρασίας¹⁴⁹², έτσι και ο Κουν της παρούσας περιόδου στρέφεται προς την αυθεντική ελληνική θεατρική παράδοση. Την τελευταία, όμως, την εμπλουτίζει με τη σύγχρονη κοινή ελληνική εικονοποιία των απλών εμπειρικών και ψυχικών κοιτασμάτων του νεοέλληνα, απαλλάσσοντάς την απ' τον παλιότερο ρωμέικο μονολιθικό εθνοκεντρισμό, χωρίς παράλληλα να χάνει την επαφή με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα.

Τέλος, πρέπει να πούμε, ή μάλλον να υποθέσουμε, ότι ιδίως η παράσταση του «θρησκευτικού Μυστηρίου» –όπως το αποκαλούν οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι– *Η θυσία του Αβραάμ* απ' τον Φώτο Πολίτη μπορεί να έχει σχέση στην αρχική της σύλληψη με την εκσυγχρονιστική και πρωτοποριακή τάση ανάδειξης των ευρωπαϊκών θρησκευτικών Μυστηρίων που ανεβάζουν κατά τον Μεσοπόλεμο, αλλά και πριν απ' αυτόν, πρωτοποριακοί ευρωπαίοι σκηνοθέτες. Ας θυμηθούμε τη συνεργασία των γερμανών νεορομαντικών δραματογράφων Hugo von Hofmannsthal και Karl Gustav Vollmoeller με τον αυστριακό σκηνοθέτη Max Reinhardt στο φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ, όπου παριστάνονται λειτουργικά δράματα, όπως η ηθολογία *Jedermann* το 1921 σε διασκευή του Hofmannsthal ή το

απομεινάρια, χρώματα κι αποχρώσεις, μισοσκεπασμένα ή ξεθωριασμένα από τον χρόνο, παραλλαγμένα –αλλ' όχι λιγότερο πολύτιμα– από τα ξένα βήματα και τις φωνές που είχαν περάσει από πάνω τους μέσα σε εκατοντάδες χρόνια, για νά' ρθουν να συνθέσουν τη σύγχρονη Ελλάδα. Οδηγός μας στάθηκε αυτό που υπήρχε γύρω μας, σε μορφές, σε ήχους, σε σχήματα. Αυτό που ζητούσαμε να βρούμε, ν' ανακαλύψουμε, ήταν η κρυμμένη θεωρία του τόπου και των ανθρώπων, του ίδιου τόπου και των ίδιων ανθρώπων όπου εκφράστηκαν οι αρχαίοι ποιητές, του τόπου όπως είναι σήμερα διαφοροποιημένος από τις επιδράσεις και τις επαφές που δέχτηκε μέσα σε εκατοντάδες χρόνια, για νά' ρθουν να συνθέσουν τη σύγχρονη Ελλάδα.» (βλ. *Κάρολος Κουν – Για το θέατρο*, ό.π., σσ. 61-62).

¹⁴⁹¹ Βλ. *Κάρολος Κουν – 25 χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 16.

¹⁴⁹² Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σσ. 95-121 και Mario Vitti, ό.π., σσ. 105, 148-154, 159, 167-168, 194, 197-203, 214-215.

μεσαιωνικό θρησκευτικό δράμα *Mirakel* του Vollmoeller το 1925, καθώς και τις σύγχρονες παραστάσεις γαλλικών μεσαιωνικών Μυστηρίων στην Παναγία των Παρισίων (π.χ. του Μυστήριου του Arnoul Gréban)¹⁴⁹³. Φυσικά, ο Φώτος Πολίτης δεν κάνει τις πρωτοποριακές σκηνοθετικές προτάσεις του Reinhardt. Εντούτοις, μάλλον μιμείται την κίνηση των ευρωπαϊών πρωτοπόρων καλλιτεχνών προς αξιοποίηση της μεσαιωνικής κι αναγεννησιακής θρησκευτικής τους δραματικής παράδοσης, κίνηση που κάνει τους Έλληνες να ευθυγραμμίζονται με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά θεατρικά τεκταινόμενα και μάλιστα με δράματα που ανήκουν τόσο στην ελληνική δραματική ιστορία, όσο και στην ευρωπαϊκή. Έτσι, όσο ευρωπαϊκός είναι ο *Jedermann* ή το Μυστήριο του Arnoul Gréban, άλλο τόσο ευρωπαϊκή, αλλά και ελληνότροπη, είναι κι η *Θυσία του Αβραάμ* που αξίζει να διασωθεί απ' τη λήθη.

¹⁴⁹³ Βλ. Κατερίνα Ι. Κακούρη, «Από τον κόσμο της τέχνης – Το θρησκευτικόν θέατρον – Μυστήρια και Θαύματα», *Ελ. Β.*, 6-1-1937. Σχετικά ειδικώς με τη συνεργασία Reinhardt, Hofmannsthal και Vollmoeller, βλ. H. F. Garten, *ό.π.*, σσ., 78-79, 85 και J. L. Styan, *Directors in perspective: Max Reinhardt*, *ό.π.*, σσ. 86 κ.εξ.

4. ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΟ ΚΑΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

Ελάχιστα ελληνικά ρομαντικά και νεοκλασικά δράματα του τέλους του 19^{ου} αιώνα επιβιώνουν πλέον στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή της τρίτης περιόδου. Έτσι, άγνωστος θίασος με μη αναφερόμενους συνετελεστές ανεβάζει το 1934 το “νεορομαντικό” δράμα *Κασσιανή* του Αριστείδη Κυριακού, ενώ το 1932 η παλαιάμαχος ηθοποιός Ευαγγελία Παρασκευοπούλου δίνει την τελευταία της παράσταση πριν πεθάνει με τη νεοκλασική *Φαύστα* του Δημ. Βερναρδάκη. Τα εκατό χρόνια του Βερναρδάκη εορτάζει το 1934 η γενέτειρά του Μυτιλήνη με παράσταση του προαναφερθέντος δράματος από άλλη παλαιάμαχη ηθοποιό, την Αικατερίνη Βερώνη-Γεννάδη, και τον Εδμόνδο Φυρστ¹⁴⁹⁴.

Τα δράματα της ρομαντικής και νεοκλασικής σχολής φαίνονται πλέον πολύ γερασμένα αυτήν την εποχή. Θεωρούνται, ότι ανήκουν στο “μουσείο του παλαιότερου ελληνικού θεάτρου”. Όπως αναφέρει πολύ χαρακτηριστικά ο Μιχ. Ροδάς στην περίπτωση της παράστασης της *Φαύστας* απ’ την Παρασκευοπούλου: “Ο χρόνος είνε αμείλικτος. Τα μουσεία έχουν πάντα την μεγάλην αξία των με την σιωπή. Τα ζωηρά χειροκροτήματα που ακούστηκαν στην αίθουσα των Ολυμπίων έμοιαζαν σαν μια κραυγή προς τα περασμένα”¹⁴⁹⁵. Η παράσταση της *Φαύστας* το 1932 έχει περισσότερο συμβολική αξία -την αξία της συγκινητικής ανάμνησης περασμένου κλέους- παρά καλλιτεχνική. Η συμβολική αυτή αξία ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της άλλοτε θρυλικής και νυν γερασμένης, φτωχής, δυστυχισμένης κι εγκαταλελειμμένης, πρωταγωνίστριας Παρασκευοπούλου¹⁴⁹⁶. Η τελευταία εξομολογείται τα εξής στον Μιχ. Ροδά για την παράσταση: “τριακόσια πρόσωπα στην πλατεία, τριακόσιους δρόμους και ανεβοκατεβάσματα έκαμα για να δώσω τα εισιτήρια. Για να πληρωθούν τα έξοδα της παραστάσεως εν γένει εσήκωσα δύο μηνών συντάξεις”¹⁴⁹⁷.

¹⁴⁹⁴ Σχετικά με τον εορτασμό των εκατό χρόνων του συγγραφέα, βλ. Μιχ. Ροδάς, «Βερναρδάκης», *Ελ. Β.*, 20-9-1934.

¹⁴⁹⁵ Βλ. μ. ρ., «*Η Φαύστα*», *Ελ. Β.*, 13-2-1932.

¹⁴⁹⁶ Ο Μιχ. Ροδάς σε άρθρο του το 1932 εξιστορεί την πικρή κι αληθινά δυστυχισμένη ζωή της γριάς πρωταγωνίστριας προς το τέλος της ζωής της (μ. ρ., «*Η Φαύστα*», *Ελ. Β.*, 13-2-1932).

¹⁴⁹⁷ Βλ. ό.π.

5. ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

α. Ευρωπαϊκό δραματολόγιο

Η “κλασικοποίηση” της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου αφορά και σε δράματα που δεν είναι ακριβώς κλασικά· αφορά, δηλαδή, στα ρεαλιστικά και στα συμβολιστικά δράματα του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα. Παρατηρούμε, πως κατά την εννιαετία 1932-1940, κυρίως το Εθνικό, αλλά κι οι θίασοι των πρωταγωνιστριών που ακολουθούν την τακτική της κρατικής σκηνής, ανεβάζουν άγνωστους στην ελληνική σκηνή ρεαλιστές και συμβολιστές συγγραφείς, καθώς και άπαιχτα ως τώρα δράματα ήδη γνωστών ρεαλιστών και συμβολιστών συγγραφέων. Το Εθνικό Θέατρο με τη διαπαιδαγωγική του πολιτική έχει ως στόχο τη γνωριμία του αθηναϊκού κοινού με ένα άλλο μεγάλο κομμάτι της κοντινής παγκόσμιας θεατρικής ιστορίας, του ρεαλισμού και του συμβολισμού. Καταρχήν, λοιπόν, παίζονται από τους αθηναϊκούς θιάσους ήδη γνωστά δράματα που έχουμε συναντήσει και στις προγενέστερες μεσοπολεμικές περιόδους (*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*, *Νόρα*, *Η κυρά της θάλασσας*, *Βρυκόλακες*, *Έντα Γκάμπλερ* και *Αγριόπαπια* του Ibsen, *Ανθή* του Αντρέγιεφ, *Δεσποινίς Τζούλια* και *Πατέρας* του Strindberg, *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal, *Αγάπες* του Schnitzler, *Το κοντσέρτο* του Hermann Bahr και *Τζοκόντα* του D' Annunzio). Όλα αυτά έχουν αποκτήσει πλέον τον τίτλο του κλασικού.

Εκτός, όμως, από τα παραπάνω ήδη γνωστά ρεαλιστικά και συμβολιστικά έργα, η αθηναϊκή σκηνή αυτήν την εποχή παρουσιάζει δύο εντελώς άγνωστους ρεαλιστές συγγραφείς των μέσων του 19^{ου} αιώνα. Έτσι, αναδεικνύεται για πρώτη φορά ο πρόδρομος του ψυχογραφικού ρεαλισμού, ο πρώιμος ρώσος ρεαλιστής Αλέξανδρος Οστρόβσκυ, ο οποίος κατά τον Μεσοπόλεμο έρχεται στην επικαιρότητα με το υπερ-φορμαλιστικό ανέβασμα του *Δάσους* του απ' τον Μεγερχόλντ το 1924¹⁴⁹⁸. Το Εθνικό παίζει το *Γλέντι κρασί αγάπη ή Μη ζεις όπως σ' αρέσει αλλά όπως πρέπει* το 1932 σε σκηνοθεσία Πολίτη, ενώ η Νέα Δραματική Σκηνή σε έκτακτη παράσταση με τη Νανά Παπαδοπούλου παίζει το 1940 τη *Μπόρα* του. Για πρώτη φορά εισάγεται, επίσης, ο ρεαλιστής εθνικός ποιητής της Ουκρανίας Σεφτένκο¹⁴⁹⁹. Το δράμα του *Το δικαίωμα της πρώτης νύχτας* παρουσιάζεται το 1932 απ' το Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα. Η ελληνική διανοήση της εποχής αναγνωρίζει την καθυστέρηση του ελληνικού θεάτρου να γνωρίσει τους παραπάνω συγγραφείς, τη στιγμή που στην Ευρώπη θεωρούνται ήδη παλαιοί¹⁵⁰⁰.

Επιπλέον, στην αθηναϊκή σκηνή παρουσιάζονται κάποια έργα ήδη γνωστών ρεαλιστών και συμβολιστών συγγραφέων που είτε παίζονται γενικά για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή, είτε παίζονται για πρώτη φορά στη μεσοπολεμική περίοδο. Στην πρώτη κατηγορία των έργων που παίζονται γενικά για πρώτη φορά, ανήκουν τα εξής: *Πέερ Γκυντ* του Ibsen

¹⁴⁹⁸ Βλ. Nina Gourfinkel, «La politique théâtrale russe et le réalisme», *Le théâtre moderne – Hommes et tendances*, ό.π., σ. 207.

¹⁴⁹⁹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Λαϊκό Θέατρο – Το δικαίωμα της πρώτης νύχτας», *Ελ. Β.*, 7-12-1932.

¹⁵⁰⁰ Αυτό αναφέρει π.χ. ο Μιχ. Ροδάς στην περίπτωση του Οστρόβσκυ («Εθνικόν Θέατρον – Η άμαξα – Γλέντι κρασί αγάπη», *Ελ. Β.*, 12-5-1932).

(1935, Εθνικό σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη), *Η βεντάλια της λαίδης Ούντερμυρ* του Wilde (1937, Εθνικό σε σκηνοθεσία Ροντήρη), *Μια γυναίκα χωρίς σημασία* του ίδιου (1939, Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Κουν), *Ο Άγιος Αντώνιος* του Maeterlinck (1938, Νέα Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου σε σκηνοθεσία Καραντινού), *Η κόρη του Γιόριο* του D' Annunzio (1933, Εθνικό σε σκηνοθεσία Πολίτη), *Πρίν απ' το ηλιοβασίλεμα* και *Δωροθέα Άγκερμαν* του Hauptmann (Εθνικό, 1936 και 1940 αντίστοιχα, σε αντίστοιχη σκηνοθεσία Ροντήρη και Μουζενίδη) και *Ο Ιβάν ο τρομερός* του Αλέξιου Τολστόι (1935, Εθνικό σε σκηνοθεσία Ροντήρη). Το τελευταίο δράμα του Τολστόι ανήκει στη δραματική τριλογία του ρώσου συγγραφέα που απαρτίζεται, επίσης από το δράμα *Τσάρος Θεόδωρος* και *Μπορίς Γκοντουνώφ*. Τα δύο προαναφερθέντα έργα του Hauptmann ανήκουν στην τελευταία δραματογραφική του παραγωγή και ανεβαίνουν κατά τον Μεσοπόλεμο από τον Reinhardt σε Βερολίνο και Βιέννη¹⁵⁰¹. Στη δεύτερη κατηγορία των δραμάτων που παίζονται για πρώτη φορά στη μεσοπολεμική περίοδο, ανήκουν τα εξής έργα: *Το κράτος του ζόφου* του Λέοντα Τολστόι (1936, Καινούριο Θέατρο Αλίκης – Χρ. Νέζερ – Κ. Μουσούρη σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά), *Ο ιδανικός σύζυγος* του Wilde (1938, Βασιλικό σε σκηνοθεσία Ροντήρη) και *Η Μαρία η Μαγδαληνή* του Maeterlinck (1932, Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα). Αναγνωρίζεται γενικά από την ελληνική κριτική της εποχής, πως και τα παραπάνω σχεδόν άγνωστα δράματα που ανήκουν σε ήδη καταξιωμένους ευρωπαίους δραματογράφους, αξίζουν της φήμης και της δεξιοτεχνίας των συγγραφέων τους¹⁵⁰².

Όσον αφορά στα δράματα του Ibsen, παρατηρούμε ό,τι συνέβη και στην προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο: δηλαδή, προβάλλονται περισσότερο τα “συμβολιστικά” λυρικά του, όπως ο *Πέερ Γκντ*, σε σχέση με τα κοινωνικά ρεαλιστικά επαναστατικά του δράματα¹⁵⁰³. Φυσικά ο *Πέερ Γκντ* δεν είναι αμιγώς συμβολιστικό έργο, αλλά προδρομικό του συμβολισμού, αφού γράφτηκε προτού ακόμη εμφανισθεί το εν λόγω κίνημα. Παρόλες τις αντιρρήσεις σχετικά με το παρωχημένο αιτιοκρατικό κοινωνικό θέατρο από μία μερίδα της ελληνικής διανόησης, οι οποίες εξακολουθούν ν' ακούγονται και κατά την παρούσα εννιαετία –κυρίως από τον Σπύρο

¹⁵⁰¹ Το δράμα *Πρίν απ' το ηλιοβασίλεμα* παριστάνεται το 1932 στο Βερολίνο, ενώ η *Δωροθέα Άγκερμαν* ανεβαίνει το 1926 στη Βιέννη (βλ. Garten, ό.π., σ. 45). Βλ., επίσης, Henry Bidou, «Γκαίτε και Χάουπμαν – Πρίν δύση ο ήλιος», *Ελ. Β.*, 27-12-1932.

¹⁵⁰² Βλ. π.χ. τους επαίνους του Μιχ. Ροδά για το δράμα *Πρίν απ' το ηλιοβασίλεμα* (*Vor Sonnenuntergang*) στο άρθρο «Το θέατρον – Πρίν απ' το ηλιοβασίλεμα», *Ελ. Β.*, 26-11-1936.

¹⁵⁰³ Βλ. π.χ. τον ύμνο του Άλκη Θρύλου για τον μπεσενικό ποιητικό *Πέερ Γκντ* με την ευκαιρία της παράστασής του το 1935 απ' το Εθνικό και γενικά για την πρώιμη ποιητική δραματογραφική μπεσενική περίοδο. Αναφέρει τα εξής: «Ο Ίψεν, στα πρώτα του έργα, στα οποία ανήκει κι ο *Πέερ Γκντ*, εξεδήλωσε σχεδόν αποκλειστικά και μόνο τον καλύτερο εαυτό του: τον ποιητή. Στα πρώτα του έργα, η θέληση όλης της ζωής του να δημιουργήσει μιαν ανθρωπότητα αγνή κι απαλλαγμένη από το ψέμα, εκφράζεται μέσ' από σύμβολα, μεσ' από πρόσωπα φανταστικά που, ακριβώς επειδή έχουν λίγη επαφή με την πραγματικότητα και δεν είναι πολύ προσιτά, κρύβουν την αδυναμία του συγγραφέως τους να πλάσει ανθρώπους ζωντανούς, πολυσύνθετους, περίπλοκους. Αργότερα, τα πρόσωπα του Ίψεν δείχνουν, πολύ αναγλυφικά, μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον όπου τα τοποθετεί, ότι δεν είναι παρά αυθαίρετα πλάσματα, φορείς ιδεών και θεωριών. Κι επειδή οι ιδέες και οι θεωρίες του Ίψεν έχουν σήμερα πολύ ξεπεραστεί, τα πρόσωπα των δραμάτων που έγραψε στην ώριμη του ηλικία έχουν παύσει σήμερα σχεδόν εντελώς να συγκινούν.» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 113-114). Βέβαια, εδώ θα πρέπει να παρηγήσουμε είτε την άγνοια του Θρύλου, είτε τη δημοσιογραφική του επιπολαιότητα, καθώς αναφέρει, ότι ο *Πέερ Γκντ* ανήκει στα πρώτα έργα του Ibsen. Στην πραγματικότητα έχουν προηγηθεί άλλα δέκα έργα του Νορβηγού. Έτσι, το εν λόγω έργο ανήκει στη μεσαία μεταβατική περίοδο του συγγραφέα (γράφηκε το 1867), πολύ πριν από τα τελευταία συμβολιστικά του δράματα.

Μελά¹⁵⁰⁴, αλλά και από άλλους κριτικούς¹⁵⁰⁵ εντούτοις, η παράσταση αρκετών δραμάτων του από το Εθνικό Θέατρο ενισχύει την “κλασικοποίηση” του μπσενικού θεάτρου. Η επίσημη κρατική σκηνή αγκαλιάζει όλα τα είδη δράματος του Ibsen, νατουραλιστικά και συμβολιστικά - λυρικά, αίροντας μ’ αυτόν τον τρόπο τη διαμάχη και τον διχασμό που επικρατούσαν στις τάξεις των διανοουμένων. Έτσι, το Εθνικό Θέατρο μαζί με τον λυρικό *Πέερ Γκυντ* της πρώιμης περιόδου του μπσενικού θεάτρου παρουσιάζει και τα δείγματα του μαχητικού κοινωνικού ρεαλιστικού του θεάτρου, όπως τους *Βρυκόλακες*, καθώς, επίσης, και τα δράματά του που αναμιγνύουν τον κοινωνικό ρεαλισμό με τα ποιητικά σύμβολα, όπως τον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν*.

Μ’ αυτόν τον τρόπο αποκαθίσταται πλέον η άποψη, ότι ακόμη και τα κοινωνικά ιδεολογικά δράματα του συγγραφέα διαθέτουν πάντα επίκαιρη, πανανθρώπινη και παγκόσμια αξία κι ότι δεν έχουν να κάνουν καθόλου με ζητήματα μόδας¹⁵⁰⁶. Εξάλλου, ακόμη κι ο Φώτος Πολίτης που

¹⁵⁰⁴ Το 1936 επ’ ευκαιρία του εορτασμού από διάφορες χώρες του Βορρά της 30ετηρίδας από τον θάνατο του νορβηγού συγγραφέα, ο Σπ. Μελάς αναφέρει τα παρακάτω ενδεικτικά λόγια που δηλώνουν την προσωπική του εκτίμηση του ποιητικού - λυρικού μπσενικού θεάτρου σε σχέση με το κοινωνικό - ρεαλιστικό του: «Αλλά δεν πιστεύω να τον πανηγυρίσουν σ’ αυτό το θέατρο [το κοινωνικό - ρεαλιστικό] οι Νορβηγοί και προ πάντων οι σημερινοί Γερμανοί. Αυτοί θα τον γιορτάσουν ίσως με τον *Μπραντ*, αυτόν τον ήρωα που ανήκει στην αριστοκρατία της ανθρωπίνης θελήσεως, που χωρίς αυτήν καμιά δημοκρατία δεν είναι δυνατόν να υπάρξει. [...] Θα γιορτάσουν ίσως ακόμη τον Ίβεν με τον *Μνηστήρα του στέμματος* ή με τον *Αυτοκράτορα και Γαλιλαίον*, με τα έργα της ποιητικής περιόδου, όταν ο Νορβηγός αρχιμάστορας ήτανε κάτω από τον αστέρα του Σαίξπηρ ή του Γκαίτε. Και δεν θά’ χουν καθόλου άδικο. Οποιαδήποτε και αν είναι η πραγματικότητα της κοινωνικής ζωής – θα είναι πάντα μία πραγματικότης σχετική, μίξερη, πληκτική. Και ο άνθρωπος θά’ χη ανάγκη από ένα παραμυθάκι, ανοιχτό στο γαλάζιο τ’ ουρανού – αυτό το παραθυράκι που ανοίγει η ποίησης» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Μνημόσυνα του Ίβεν», *Ελ. Β.*, 25-5-1936).

¹⁵⁰⁵ Στην περίπτωση της παράστασης της *Αγριόπαπιας* απ’ την Κοτοπούλη το 1939, παρότι το δράμα δεν ανήκει εντελώς στη χορεία των ρεαλιστικών δραμάτων του Ibsen, αφού περιέχει και συμβολιστικά στοιχεία, εντούτοις, ο κριτικός Ν. Γ. το χαρακτηρίζει “βαθύτατα πένθιμον”. Αναφέρει: «Αυτά τα λεγόμενα υψηλά του νοήματα και οι συμβολικοί στοχασμοί τους οποίους ψελλίζει ο ημιπαράφρων υιός του βιομηχάνου Βέρλε είναι ελαφρότατα παραληρήματα προερχόμενα από εγκέφαλον νοσηρόν. [...] Η ατμοσφαίρα είναι ήδη αρκετά βαρεία με όλους αυτούς τους ανισορρόπους τύπους. [...] Το έργον θεωρείται δυνατόν και συμβολικόν. [...] Αλλά τί σημαίνει δυνατόν και συμβολικόν; Πρόκειται περί ενός ανιαρού και ακατανοήτου έργου και ας είναι ο Ίβεν συγγραφεύς του.» («Το θέατρον – *Η αγριόπαπια*», *Ελ. Β.*, 22-12-1939). Το ίδιο έτος ο Π. Παλαιολόγος δεν συμφωνεί με την απόφαση της Κοτοπούλη ν’ ανεβάσει την *Αγριόπαπια*, η οποία είναι ένα έργο καταθλιπτικό που κουράζει τα νεύρα των σύγχρονων θεατών ενόψει, μάλιστα, του διαφαινόμενου πολέμου που κρατά τους ανθρώπους σε νευρική κουραστική εγρήγορση («Εις το περιθώριον της ζωής – Σημεία των καιρών», *Ελ. Β.*, 28-12-1939). Ο Άλκης Θρύλος, επίσης, θεωρεί το κοινωνικό ρεαλιστικό θέατρο του Ibsen πεπαλαιωμένο, ενώ χαρακτηρίζει τους ήρωες αυτών των δραμάτων “εγκεφαλικά κατασκευάσματα” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σσ. 435, 438-439, καθώς και τομ. β’, ό.π., σσ. 20-22).

¹⁵⁰⁶ Ο Φ. Πολίτης το 1934 διαμαρτύρεται για τον σύγχρονο σνομπισμό των κοινωνικών δραμάτων του Ibsen: «Πραγματικά, δύο ειδών θανάσιμους εχθρούς αντίκρισε κι αντικρίζει πάντα ο μεγαλύτερος δραματικός ποιητής του περασμένου αιώνα: τους Φιλισταίους της κοινωνίας και τους σνομπ της τέχνης. Οι πρώτοι τον κυνήγησαν με λύσσα στην εποχή της δράσεώς του, γιατί το πραγματικά φιλελεύθερο και φωτεινό πνεύμα του αποκάλυπτε αλύπητα τη σαπίλα που τους μάγευε. Οι δεύτεροι τον θεωρούν τώρα “ξεπερασμένον” ποιητή, επειδή βλέπουν μόνον επιπόλαια τις “θέσεις” των κοινωνικών δραμάτων του (οι δικοί μας μάλιστα σνομπ τις βλέπουν μέσα από τα ματογυάλια ξένων κριτικών, που ζουν σ’ εντελώς διάφορες από μας κοινωνικές συνθήκες) κι είναι εξάλλου ανίκανοι να χαρούν και να θαυμάσουν τον “πλάστη ανθρώπων”, τον ποιητή.» («Ίβεν: *Βρυκόλακες*», *Πρωία*, 2-2-1934, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β’, ό.π., σ. 228). Ο Μιχ. Ροδάς συμφωνεί με τις παραπάνω απόψεις του Πολίτη (βλ. «Το Εθνικόν Θέατρον – *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν*», *Ελ. Β.*, 9-2-1933, «Εθνικόν Θέατρον – *Βρυκόλακες*», *Ελ. Β.*, 1-2-1934 και «Το θέατρον – *Έντα Γκάμπλερ*», *Ελ. Β.*, 19-3-1939).

κατά την παρούσα περίοδο ανεβάζει τον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν* και τους *Βρυκόλακες* με το Εθνικό Θέατρο, παρότι εκτιμά περισσότερο τα ποιητικά έργα του Ibsen (*Καίσαρ και Γαλιλαίος*, *Πέερ Γκυντ*, *Οι μνηστήρες του θρόνου*), εντούτοις, παραδέχεται την ικανότητα του νορβηγού συγγραφέα να πλάθει ανθρώπους και ζωντανούς χαρακτήρες¹⁵⁰⁷ και να παρουσιάζει το γενικότερο ανθρώπινο δράμα ακόμη και στα κοινωνικά έργα του¹⁵⁰⁸. Υποστηρίζει, εξάλλου, ότι χρειάζεται έντονη αισθητική προεργασία ηθοποιών και κοινού, προκειμένου να γίνουν κατανοητά τα παραπάνω ποιητικά δημιουργήματα, καθώς και γνώση της σκανδιναβικής ιστορίας, προκειμένου να “διαβασθούν” σε βάθος π.χ. ο *Καίσαρ και Γαλιλαίος* και *Οι μνηστήρες του θρόνου*¹⁵⁰⁹.

Εξαιρετική άνθιση γνωρίζει αυτή την περίοδο το θέατρο του Oscar Wilde και μάλιστα όχι τόσο τα συμβολιστικά του δράματα (*Σαλώμη* και *Φλωρεντινή τραγωδία* που, ναι μεν, παραστάθηκαν στις προγενέστερες μεσοπολεμικές περιόδους, όχι, όμως, και κατά το παρόν διάστημα), όσο οι κοσμικές ρεαλιστικές κοινωνικές του σάτιρες σαλονιού *Ένας ιδανικός σύζυγος* (*An ideal husband*), *Η βεντάλια της λαίδης Ούντερμυρ* (*Lady Windermere's fan*) και *Μια γυναίκα χωρίς σημασία* (*A woman of no importance*)¹⁵¹⁰. Οι αστικές κωμωδίες του Wilde μοιάζουν με τις αντίστοιχες του Bernard Shaw στην καυστική κοινωνική τους σάτιρα, στον έξυπνο σπινθηροβόλο διάλογο, στο ξεμασκάρεμα της υποκριτικής αγγλικής αστικής βικτωριανής ηθικής. Τελικά, όσο και να μην ανατρέπουν τις ηθικές νόρμες, τις ταξικές διαφορές, τους θεσμούς της οικογένειας, της τιμής, του γάμου, της πατρικής κυριαρχίας –πράγμα που κάνουν αντίθετα οι κωμωδίες του Shaw- εντούτοις, τα έργα του Wilde κάνουν τετριμμένες τις αξίες που επιθυμούν να διατηρήσουν. Παρόλη, λοιπόν, τη συμβατικότητα, τα κλισέ, τις κοινοτοπίες, την τυποποίηση της πλοκής τους και τη μελοδραματική ποιότητα της δράσης τους¹⁵¹¹, ο ίδιος ο τόνος του διαλόγου τους ανατρέπει ολοκληρωτικά αυτά τα μελοδραματικά συμβατικά στυλιζαρισμένα στοιχεία. Μ’ αυτόν τον τρόπο τα έξυπνα λεκτικά ειρωνικά χιουμοριστικά επιγράμματα αποτελούν ένα είδος κρυφού κειμένου που ανατρέπει τις συμβατικές αντιλήψεις, τους ηθικούς κώδικες κι ασκεί αποτελεσματική κοινωνική κριτική¹⁵¹².

Έτσι, λοιπόν, ενώ μας κάνει αρχικά εντύπωση που οι έλληνες μεσοπολεμικοί καλλιτέχνες κι οι θίασοι της εποχής ανασύρουν από τη λήθη τις ρεαλιστικές κοινωνικές κωμωδίες του Wilde –τη στιγμή, μάλιστα, που ο κοινωνικός ρεαλισμός θεωρείται από πολλούς παρωχημένος- στη συνέχεια ανακαλύπτουμε, ότι ταυτίζουν εν μέρει την κοινωνική τέχνη του συγγραφέα

¹⁵⁰⁷ Φώτος Πολίτης, «Μερικά για τον Ίψεν», *Πρωία*, 10-2-1933, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β΄, ό.π., σσ. 193-196.

¹⁵⁰⁸ Βλ. την ανάλυση της ανθρώπινης τραγωδίας που παρουσιάζεται στους *Βρυκόλακες* απ’ τον Φώτο Πολίτης (βλ. ό.π., και «Μάνα και γιος», *Πρωία*, 9-2-1934, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β΄, ό.π., σσ. 229-237).

¹⁵⁰⁹ Βλ. Φώτος Πολίτης, «Ίψεν: *Βρυκόλακες*», ό.π.

¹⁵¹⁰ Τα έργα του Wilde παρουσιάζονται γενικά στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή σε μεταφράσεις των Γ. Κακριδή, Νικ. Ποριώτη, Β. Ηλιόπουλου και Διον. Δεβάρη.

¹⁵¹¹ Ο Μιχ. Ροδάς π.χ. στην περίπτωση της παράστασης της κωμωδίας *Ένας ιδανικός σύζυγος* το 1938 απ’ το Βασιλικό Θέατρο, αναγνωρίζει την ύπαρξη κάποιων συμβατικών σημείων του έργου («Το θέατρον – *Ο ιδανικός σύζυγος*», *Ελ. Β.*, 16-12-1938). Ο Άλκης Θρύλος το ίδιο έτος και για το ίδιο δράμα αναφέρεται στον τόνο του κηρύγματος που αδυνατίζει λίγο την καλλιτεχνική αξία του (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β΄, ό.π., σ. 359).

¹⁵¹² Βλ. Christopher Innes, ό.π., σσ. 216-223.

με την αντίστοιχη του Shaw. Ας μην ξεχνάμε, ότι η τέχνη του τελευταίου θεωρείται κατά τον Μεσοπόλεμο αρκετά πρωτοποριακή ως προς το ανατρεπτικό κοινωνικό περιεχόμενό της. Συνεπώς, παρατηρούμε, ότι οι έλληνες διανοούμενοι της εποχής θαυμάζουν τον έξυπνο διάλογο των κωμωδιών του Wilde, την αποτελεσματικότητα της κοινωνικής σάτιράς του, τη γελοιοποίηση της εκκεντρικής βικτωριανής κοσμικής ζωής¹⁵¹³. Θεωρούν, με λίγα λόγια, τις κωμωδίες του “μοντέρνες κλασικές”. Χρησιμοποιούν, μάλιστα, για να περιγράψουν την τέχνη του, τα ίδια επίθετα και τα ίδια χαρακτηριστικά λόγια που μεταχειρίζονται για να περιγράψουν και την τέχνη του Shaw. Έτσι, αποκαλούν τον Wilde “προσφιλή παραδοξολόγο”, “σαρκαστή” και συγγραφέα, ο οποίος χρησιμοποιεί “φιλοσοφικά επιγράμματα”¹⁵¹⁴.

Παρόλες τις επιμέρους παρατηρήσεις κι αντιρρήσεις που μπορεί να έχουν οι έλληνες διανοούμενοι και κριτικοί για την αξία όλων των παραπάνω συμβολιστικών και ρεαλιστικών δραμάτων, εντούτοις, τις περισσότερες φορές επαινούν το Εθνικό Θέατρο και τους υπόλοιπους θιάσους των πρωταγωνιστριών (Αλίκης, Κοτοπούλη και Κατερίνας) για τις επιλογές του ρεπερτορίου τους που δηλώνουν τον επιμορφωτικό και παιδαγωγικό στόχο των θιάσων τους. Η μόνη κατακριτέα περίπτωση που θεωρείται, πως δεν ταιριάζει με τους υψηλούς πνευματικούς και καλλιτεχνικούς στόχους του κρατικού θεατρικού ιδρύματος, είναι η παράσταση το 1939 της ρεαλιστικής κοινωνικής κωμωδίας του αυστριακού ελάσσονος δραματογράφου Hermann Bahr *Το κοντσέρτο (Das Konzert)*¹⁵¹⁵. Η κωμωδία αυτή που παρουσιάζει τις εξωσυζυγικές περιπέτειες ενός διάσημου πιανίστα, χαρακτηρίζεται απ’ την ελληνική κριτική ως φάρσα, διασκεδαστική μεν, εφήμερη δε¹⁵¹⁶. Μάλιστα, ο ίδιος ο σκηνοθέτης του *Κοντσέρτου*, Τάκης Μουζενίδης, στο πρόγραμμα της παράστασης αναφέρεται στον περιορισμό των καλλιτεχνικών δυνατοτήτων του δραματογράφου, ο οποίος στερεί την απαραίτητη βαθύτητα από το δημιούργημά του¹⁵¹⁷.

Γενικότερα, πάντως, πρέπει να πούμε, ότι τα ρεαλιστικά δράματα με την κοινωνική διδαχή θεωρούνται πλέον κουραστικά, συμβατικά, εξωτερικά και παρωχημένα σε σχέση με αυτά της συμβολιστικής σχολής. Έτσι, η *Δωροθέα Άγκερμαν* και το δράμα *Πριν απ’ το ηλιοβασίλεμα* του Hauptmann δεν ενθουσιάζουν την ελληνική διάνοηση¹⁵¹⁸, όσο αντίθετα την ενθουσιάζουν η βουκολική λυρική τραγωδία του D’ Annunzio *Η κόρη του*

¹⁵¹³ Βλ. Η. V. Routh, «Άνθρωποι και ιδέαι – Ο Ουάιλντ και η εποχή του», *Ελ. Β.*, 16-12-1937, Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Η βεντάλια της λαίδης Γουνίντερμυρ», *Ελ. Β.*, 10-12-1937, καθώς και την κριτική του Άλκη Θρύλου το 1940 για το έργο *Μια γυναίκα χωρίς σημασία (Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β΄, ό.π., σ. 462).

¹⁵¹⁴ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Μια γυναίκα χωρίς σημασία», *Ελ. Β.*, 26-11-1939.

¹⁵¹⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον συγγραφέα, βλ. Η. F. Garten, ό.π., σ. 62.

¹⁵¹⁶ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Το κοντσέρτο», *Ελ. Β.*, 17-11-1939.

¹⁵¹⁷ Συγκεκριμένα ο σκηνοθέτης αναφέρει: «Ο Μπαρ είχε συναίσθησι των δυνατοτήτων του και δεν προσεπάθησε ποτέ να τις ξεπεράση. Ήξερε πως τού’ λειπε η βαθύτητα εκείνη που δίνει στα πνευματικά έργα την δύναμι ν’ ανταπαλαίουν προς τον αδηφάγο χρόνο με τις μεγάλες κι αναλλοίωτες συγκινήσεις που περικλείουν.» (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Το κοντσέρτο», *Ελ. Β.*, 17-11-1939).

¹⁵¹⁸ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Δωροθέα Άγκερμαν», *Ελ. Β.*, 12-1-1940, την κριτική του Άλκη Θρύλου για το δράμα *Πριν απ’ το ηλιοβασίλεμα (Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β΄, ό.π., σ. 186) και για τη *Δωροθέα Άγκερμαν*, την οποία ονομάζει “roman de concierge” (ό.π., σσ. 467-468).

Γιόριο με τις βεριστικές επιδράσεις¹⁵¹⁹ ή ο Πέερ Γκυντ του Ibsen¹⁵²⁰. Καθώς ο D' Annunzio πεθαίνει το 1938 και καθώς, μάλιστα, είναι υμνητής της δικτατορίας του Μουσολίνι, οι αθηναϊκές εφημερίδες δεν μπορούν κάτω από το μεταξικό καθεστώς να μη δημοσιεύσουν διθυράμβους και ύμνους για το δραματικό και ποιητικό έργο του ιταλού συγγραφέα¹⁵²¹.

Η περιφρόνηση του ρεαλιστικού καλουπιού με τις κοινωνικές ανησυχίες αποτελεί γενικότερη χαρακτηριστική στάση των διανοουμένων της εποχής όχι μόνο σε ό,τι αφορά το θέατρο, αλλά σε ό,τι αφορά γενικά τη λογοτεχνία. Το 1931 ο Φ. Πολίτης μιλά για την απώλεια της μαγείας του θεάτρου από τη στιγμή που εισήχθη σ' αυτό ο ρεαλισμός, ο οποίος “τράβηξε τους ημιμαθείς, τους μισομορφωμένους, το πνευματικό προλεταριάτο των αστικών κέντρων, εκείνους που μπερδεύουν την αλήθεια με τη φυσικότητα, και τη φυσικότητα με τη φωνογραφία. [...] Η φυσικότης χρειάστηκε να γίνεται ολοένα πιο ωμή, πιο σκλαβωμένη, στα στεγνά φαινόμενα, ώσπου το θέατρο πέφτοντας σε βυθό από βυθό, ώσπου δεν ήταν άλλος, κατάντησε να καλλιεργεί τις σαρκικές ορμές του κοινού του με την επιθεωρησιακή και πορνογραφική επίδειξη γυμνοτήτων”¹⁵²². Ο ίδιος το 1932 δίνοντας μια συνοπτική εικόνα της δραματουργίας του Hauptmann, επαινεί περισσότερο τα συμβολιστικά του δράματα σε σχέση με τα νατουραλιστικά, καταλήγοντας στο συμπέρασμα, ότι “ο Χάουπτμαν βγήκε από μια κίνηση πνευματική περιορισμένης σημασίας, από τον νατουραλισμό”¹⁵²³. Το 1932 δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* απόσπασμα μελέτης του αμερικανού ιστορικού του θεάτρου Stark Young που υποστηρίζει, ότι η τέχνη του θεάτρου δεν πρέπει να περιορίζεται στην αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά ότι πρέπει να είναι “αρχιτεκτονικός ιδεαλισμός των στοιχείων του θεάτρου”¹⁵²⁴. Το 1934 πάλι ένας από τους κύριους εκπροσώπους της γενιάς του '30, ο Άγγελος Τερζάκης, δηλώνει, ότι “η πραγματικότητα είναι πλάσμα εργαστηρίου” και “εφεύρεση του “δεκατουέννατου αιώνα”. Μ' αυτόν τον τρόπο δείχνει, ότι ο ρεαλισμός ως κοσμοθεωρία αρχίζει πλέον να ξεπερνιέται κι ότι οι θεωρητικοί του ρεαλισμού περιορίζουν τις φιλοδοξίες τους στην αντιγραφή της κοινής θεώρησης, βαθμολογώντας την επιτυχία τους με τη μονάδα της κοινής αντίληψης”¹⁵²⁵.

¹⁵¹⁹ Σχετικά με τις βεριστικές επιδράσεις της *Κόρης του Γιόριο*, βλ. Luciano Lucignani, «Engagement et disponibilité dans le théâtre italien contemporain – Betti et de Filippo», *Le théâtre moderne – Hommes et tendances*, ό.π., σσ. 311-312.

¹⁵²⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – Η κόρη του Γιόριο», *Ελ. Β.*, 1-12-1933, καθώς και Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Ο Πέερ Γκυντ εις το Εθνικόν», *Ελ. Β.*, 9-10-1935. Ο Άλκης Θρύλος, εντούτοις, έχει αντίθετη άποψη όσον αφορά στην *Κόρη του Γιόριο* του D' Annunzio, υποστηρίζοντας, ότι ο λυρικός μελοδραματικός βερμπαλισμός του συγγραφέα που άνθισε τριάντα χρόνια πριν, έχει πλέον πεθάνει (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 7-9).

¹⁵²¹ Βλ. Σοφία Κ. Σπανούδη, «Ο ποιητής που πέθανε – Γκαμπριέλε ντ' Αννούντσιο», *Ελ. Β.*, 3-3-1938 και της ίδιας, «Οι κόσμοι της τέχνης – Το έργο του ποιητή», *Ελ. Β.*, 13-3-1938. Βλ., επίσης, «Απέθανεν ο Γαβριήλ ντ' Αννούντσιο ο μέγας ποιητής και μέγας πατριώτης», *Ελ. Β.*, 2-3-1938 και Vincenzo Biagi, «Ο ποιητής που απέθανε – Ο λυρισμός του Ντ' Αννούντσιο», *Ελ. Β.*, 6-3-1938.

¹⁵²² Φώτος Πολίτης, «Ο Καραγκιόζης – Το κοινόν του και ο θεατρικός του ρυθμός», *Πρωία*, 15-7-1931, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', ό.π., σ. 137.

¹⁵²³ Φώτος Πολίτης, «Γεράρδος Χάουπτμαν», *Πρωία*, 23-9-1932, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', ό.π., σσ. 174-179.

¹⁵²⁴ Stark Young, «Ένα κάθε ημέραν – Ο ρεαλισμός εις το θέατρον», *Ελ. Β.*, 14-4-1932.

¹⁵²⁵ Ο Τερζάκης αναφέρει: «Την υπόθεση του ρεαλισμού αναλάβαιναν να υποστηρίξουν ευτυχώς όχι επιστήμονες μα διανοούμενοι και καλλιτέχνες. Η τάξη αυτή είναι η μόνη που έχει το προσόν να προδίνει σχεδόν πάντοτε την πίστη της. Μέσα στην καρδιά της καινούργιας αισθητικής, οι μύστες

β. Ελληνικό δραματολόγιο

Μία πρώτη παρατήρηση που έχουμε να κάνουμε, είναι, ότι μειώνονται οι παραστάσεις των ελληνικών κοινωνικών – ρεαλιστικών και των συμβολιστικών δραμάτων από τους αθηναϊκούς θιάσους της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου. Από τα πρώιμα συμβολιστικά ποιητικά δράματα παριστάνονται μόνο *Η γυναίκα* του Ι. Πολέμη και η *Ηρωδιάς* του Πολ. Δημητρακόπουλου, ενώ από τα ρεαλιστικά δράματα της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα επιβιώνουν στην αθηναϊκή σκηνή μόνο τα επτανησιακά ηθογραφικά δράματα του Γρ. Ξενόπουλου *Στέλλα Βιολάντη*, *Φωτεινή Σάντρη* και *Μονάκριβη*, καθώς και *Το χαλασμένο σπίτι* του Σπ. Μελά. Στο μεταξύ, το 1938 πεθαίνει ένας από τους κύριους εκπροσώπους του πρώιμου κοινωνικού ρεαλιστικού δράματος στην Ελλάδα, ο Παύλος Νιρβάνας, “ο αγαθός αλτρουιστής πρᾶος καλωσυνάτος φιλολογικός ελέφαντας του πασαλιμανιού, με την προβοσκίδα, τα γυαλιά, το σφηνάκι και την κάθε τόσο νευρική κι απότομη κλίση του κεφαλιού προς τον ώμο”¹⁵²⁶.

Ο Γρ. Ξενόπουλος συναντά κατά την παρούσα περίοδο την πλήρη δικαίωση των παλαιών κοινωνικών – ρεαλιστικών έργων του, αφού παριστανόμενες η *Φωτεινή Σάντρη* το 1933 σε τιμητική παράσταση της Αλίκης Θεοδωρίδη και η *Στέλλα Βιολάντη* το 1937 απ’ την Μαρίκα Κοτοπούλη κρίνονται, πως αποτελούν “έργα ζωής” με μεγάλα αισθήματα παρόλη την πάροδο του χρόνου από την συγγραφή τους¹⁵²⁷. Το 1938, μάλιστα, δίνεται φιλολογική εσπερίδα προς τιμήν του ακαδημαϊκού δραματογράφου, όπου διάφοροι λόγιοι της εποχής τον επαινούν για τον επιτυχημένο συνδυασμό ηθογραφίας, ψυχογραφίας και κοινωνιολογίας στα δράματά του, τα οποία δίνουν μία χαρακτηριστική εικόνα της Επτανήσου¹⁵²⁸.

πρόδιναν την ιδεολογία. Περισσότερο από αισθητική ωστόσο ο ρεαλισμός είναι κοσμοθεωρία, κι αυτή είναι η πρώτη, και βασική, καλλιτεχνική αντινομία του. Ο νατουραλισμός, που για τον απλοϊκό εξτρεμισμό του θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν ο ... ρωμαντισμός του ρεαλισμού, δεν κατόρθωσε να πειθαρχήσει τους οπαδούς του. Ο Μωπασσάν, σ’ έναν πρόλογό του που είναι πια ιστορικός, έγραφε: ποια είναι η πραγματικότητα; Ο καθένας μας έχει τη δική του, και η δική μου δεν είναι η δική σας, και έτσι καθεξής. Ο Φλωμπέρ αρνήθηκε πάντα την υποταγή του στο νατουραλιστικό δόγμα και στάθηκε στο βάθος ένας πικρόχωλος ρομαντικός, όσο κι ο συγγενός Μερμιέ. Όμως ό,τι θεωρείται σήμερα “πραγματικότητα” είναι κάτι περισσότερο συγγενικό με το νατουραλιστικό παρά το κυρίως ρεαλιστικό ιδεώδες. Ο ρεαλισμός βγήκε από τα σπλάχνα του ρωμαντισμού και συγχύστηκε ουσιαστικά μαζί του. Ο αιώνας εκείνος άρχιζε κιόλας από τα μέσα του να στρέφεται προς τον ρασιοναλισμό, μόνο που, στα πρώτα χρόνια, το συναίσθημα διαφέντευε πολυθόρυβα την υπεροχή του. Η χαλάρωση της ορμής του αποξήρανε αστραπιαία την ατμοσφαιρά. Ο επιστημονισμός ξυπνούσε στο μεταξύ με το υλιστικό θεώρημα για σημαία, φοβερίζοντας να γράψει τη λέξη “τέλος” κάτω από το κεφάλαιο των ανθρώπινων αναζητήσεων και των ονείρων.» («Η αγωνία του ρεαλισμού», περ. *Ρυθμός*, χρ. 2, αρ. 10, Ιούνιος 1934, σσ. 304-309, αναδημοσιευμένο στον τομ. α’ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 303-307).

¹⁵²⁶ Βλ. Φορτούνου, «Το σημειωματάριο του Φορτούνου – Παύλος Νιρβάνας», *Ελ. Β.*, 30-11-1937. Βλ., επίσης, τα δημοσιεύματα «Απέθανε προχθές ο Παύλος Νιρβάνας», *Ελ. Β.*, 30-11-1937, καθώς και «Φυσιονομίες που εξέλιπταν – Η κηδεία του Παύλου Νιρβάνου», *Ελ. Β.*, 1-12-1937.

¹⁵²⁷ Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Η *Φωτεινή*», *Ελ. Β.*, 22-9-1933 και Μιχ. Ροδάς, «*Στέλλα Βιολάντη*», *Ελ. Β.*, 22-10-1937. Ο Άλκης Θρύλος κρίνει, πως η *Στέλλα Βιολάντη* είναι έργο ανθρώπινο και ποιητικό που έχει ακόμη τη θέση του στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σσ. 261-263).

¹⁵²⁸ Βλ. «Η φιλολογική ζωή της Ζακύνθου», *Ελ. Β.*, 10-3-1938.

Τα προαναφερθέντα παλιά δράματα του Ξενόπουλου που παριστάνονται αυτήν την εποχή στην αθηναϊκή σκηνή, γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία κι επιδοκιμασία απ' τη θεατρική κριτική, εκτός από το κοινωνικό τους κομμάτι, περιέχουν και ηθογραφικές πινελιές στο μεγαλύτερο μέρος τους. Το γεγονός αυτό δεν είναι καθόλου άσχετο με την επιστροφή της ηθογραφικής συγγραφικής γραμμής, της ηθογραφίας του 1880 του Νικόλαου Πολίτη που ευνοεί από το 1936 και μετά ο Μεταξάς κι ο Τρίτος Ελληνικός Πολιτισμός του, κάτω από τον φόβο της ολοένα και πιο έντονης εμφάνισης του διεθνισμού και της ξενίζουσας πρωτοπορίας στις τέχνες¹⁵²⁹. Έτσι, ενώ η κυρίως λογοτεχνική γενιά του '30 που κυριαρχεί ακριβώς κατά την παρούσα περίοδο, απορρίπτει τη στενή ηθογραφική φωτογραφική σχολή, όπως έχουμε ήδη εξετάσει¹⁵³⁰, η μεταξική κυβέρνηση, όπως και κάποιοι συντηρητικοί λογοτέχνες –ανάμεσά τους κι ο Γρ. Ξενόπουλος– εμμένουν στην άποψή τους περί συντήρησης του ηθογραφικού στοιχείου. Το 1937 ο Άγγελος Τερζάκης – από τους κύριους εκπροσώπους της νέας λογοτεχνικής γενιάς του '30– κι ο Γρ. Ξενόπουλος –από τους κύριους εκπροσώπους της παλαιάς ηθογραφικής γενιάς– αρχίζουν μία αρκετά μακρυνά φιλολογική διαμάχη μέσω δημοσιευμένων άρθρων τους σχετικά με τη βιωσιμότητα ή μη της ηθογραφικής σχολής. Έτσι, ενώ για τον Τερζάκη η λογοτεχνική ηθογραφία αξίζει για ό,τι το λιγότερο ηθογραφικό περιέχει, για τον Ξενόπουλο αντίθετα αξίζει για ό,τι περισσότερο ηθογραφικό έχει. Για τον γηραιό λογοτέχνη δεν μπορεί να υπάρξει ανώτερο έργο, χωρίς να είναι ηθογραφία. Ακόμη κι η ψυχογραφία, όσο πλατιά κι αν είναι, παραμένει πάντοτε ηθογραφική. Όπως αναφέρει ο ίδιος: “Αν είσαι αληθινός συγγραφέας, τον τόπο σου θα ζωγραφίσεις και τους ανθρώπους του. Αν μεταφέρεις ανθρώπους από ξένο τόπο –ή από ξένα διαβάσματα– δεν θά' ναι αληθινοί. Κι αν ζωγραφίσεις ξένον τόπο με τους ανθρώπους του, το έργο σου μπορεί να είναι πιο αληθινό, αλλά θα είναι κατώτερο. Μόνο ρωμαίικα μπορεί να γράψη καλά ένας Ρωμηός, όπως μόνο γερμανικά ένας γερμανός”¹⁵³¹.

Το σημαντικότερο, όμως, γεγονός της παρούσας περιόδου σε σχέση με τις παραστάσεις των ρεαλιστικών και συμβολιστικών δραμάτων των αρχών του 20ού αιώνα είναι η παράσταση της *Τρισεύγενης* του Κωστή Παλαμά το 1935 απ' το Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Το δράμα γραμμένο το 1902 και χωρίς να έχει αποκλειστικό στόχο την σκηνική του πραγμάτωση, όπως αναφέρει ο ίδιος ο ποιητής του¹⁵³², παίχθηκε για πρώτη φορά στην αθηναϊκή σκηνή το 1915 από τον Θωμά Οικονόμου, και μάλιστα με αρκετά βιαστικό και πρόχειρο τρόπο. Το ηθογραφικό

¹⁵²⁹ Βλ. Mario Vitti, ό.π., σ. 189.

¹⁵³⁰ Βλ. π.χ. το μανιφέστο της γενιάς του '30, δηλαδή το *Ελεύθερο πνεύμα* του Γ. Θεοτοκά, ό.π., σσ. 37-53, αλλά και τις απόψεις του Τερζάκη του 1937 σχετικά με την αναθεώρηση της ηθογραφικής συνταγής («Αναθεώρηση της ηθογραφίας», περ. *Νεοελληνικά Σημειώματα*, τευχ. 3, Μάης 1937, σσ. 37-38).

¹⁵³¹ Γρ. Ξενόπουλος, «Περί ηθογραφίας το τελευταίον», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 4-7-1937. Για την όλη διαμάχη μεταξύ Τερζάκη και Ξενόπουλου περί ηθογραφίας, βλ. Δημήτρη Τζιόβας, ό.π., σσ. 87-90.

¹⁵³² Ο Παλαμάς στον Πρόλογο του δράματός του αναφέρει, ότι το έργο αυτό δεν έγινε με τον μονάκριβο σκοπό να παρασταθεί, αλλά ούτε και το κρίνει αταίριαστο για τη σκηνή (βλ. τον «Πρόλογο» του Κωστή Παλαμά στην έκδοση της *Τρισεύγενης*, Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα, χ.χ., 3^η έκδοση, σ. 5)

συμβολιστικό ψυχογραφικό ποιητικό - λυρικό αυτό δράμα¹⁵³³ ζει ουσιαστικά επί σκηνής κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, ενώ ο αθηναϊκός κόσμος γνωρίζει πλέον στο πρόσωπο του Παλαμά όχι μόνο τον εξαιρετο πεζογράφο, τον διηγηματογράφο, τον κριτικό ή τον στοχαστή, αλλά τον δραματικό ποιητή. Όπως αναφέρει το 1935 ο Μιχ. Ροδάς: «η ηρωική *Τρισεύγενη* του μεγάλου μας ποιητή Κωστή Παλαμά μόλις τώρα φθάνει ουσιαστικά στην νεοελληνική σκηνή, γιατί η παράστασής της κατά το 1915 από ένα μικρό θίασο ήταν τυπική και κατά το πλείστον γελοιογραφημένη»¹⁵³⁴. Μάλιστα, το 1936 επαναλαμβάνεται από την κρατική σκηνή για τον πανηγυρικό εορτασμό της 50ετηρίδας του ποιητή επί παρουσία, μάλιστα, του έλληνα βασιλιά¹⁵³⁵.

Καταρχήν, με την παράσταση του μοναδικού δραματικού ποιήματος του Παλαμά αίρονται οι προγενέστερες κυριαρχούσες αμφιβολίες των λογής ελλήνων διανοουμένων, πως το δράμα λόγω της ποιητικής - λυρικής του υφής ήταν αδύναμο για να παρασταθεί. Έτσι, διαψεύδεται π.χ. ο Γρ. Ξενόπουλος, ο οποίος το 1920 επαναλαμβάνει την αρχική του άποψη (του 1902), ότι η *Τρισεύγενη* «ήτο εν θαυμάσιον ποίημα, αντάξιον του Παλαμά, αλλ' όχι και δράμα, θεατρικόν έργον και ότι ο Παλαμάς ήτο μεν έξοχος λυρικός, αλλ' όχι και δραματικός». Την άποψή του αυτή ενίσχυσε και το γεγονός, ότι όταν τελικά το δράμα παραστάθηκε το 1915 απ' τον Οικονόμου, δεν ευχαρίστησε ούτε τους θερμότερους οπαδούς του ποιητή, ενώ μία ακόμη ένδειξη της ανυπαρξίας αληθινού δραματικού ταλέντου του Παλαμά ήταν, ότι ο τελευταίος δεν ξαναέγραψε έκτοτε άλλα δράματα, έτσι όπως είχε προαναγγείλει¹⁵³⁶. Με τη μεσοπολεμική παράσταση της *Τρισεύγενης* αποκαθίσταται η αξία του δράματος που είχε από χρόνια παραγνωρισθεί, καθώς, όπως αναφέρει κι ο Σπ. Μελάς, «οι περισσότεροι μιλούσαν για την *Τρισεύγενη*, όπως οι σύγχρονοι του Εγκρ για το βιολί του, όπως μιλούμε για την αδυναμία ενός δυνατού»¹⁵³⁷.

Η παράσταση, λοιπόν, του 1935 απ' το Εθνικό Θέατρο στέφεται με πλήρη επιτυχία και κάνει τον θίασο της κρατικής σκηνής «να περιβληθί με τα όπλα του Αχιλλέως και να νικήση, να κάμη την *Τρισεύγενη* απόλαυσι ποιητική και καλλιτεχνική συγκίνησι του ελληνικού κόσμου»¹⁵³⁸. Η *Τρισεύγενη*, λοιπόν, αντίθετα από την προγενέστερη άποψη του Ξενόπουλου, αποδεικνύεται μία «σύγχρονη τραγωδία» που «ακολουθεί δρόμους αρχαίους», «ποίησις και ανθρώπινη σκέψις με τα δώρα της σοφίας», ενώ ο ποιητής «δεν είνε λογοκόπος, αλλά βαθύτατα ποιητής και φιλόσοφος της ανθρωπίνης ψυχής, του πάθους, της αδυναμίας, του έρωτα, του μίσους, της αληθείας, της θυσίας, της χαράς και του πόνου»¹⁵³⁹.

¹⁵³³ Τον συμφυρμό όλων αυτών των στοιχείων τονίζει ο ίδιος ο ποιητής στον Πρόλογο του δράματός του στην έκδοση της *Τρισεύγενης* (βλ. ό.π., σσ. 5-7).

¹⁵³⁴ Μιχ. Ροδάς, «Κωστή Παλαμά – Η *Τρισεύγενη* στο θέατρο», *Ελ. Β.*, 17-11-1935.

¹⁵³⁵ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η *Τρισεύγενη*», *Ελ. Β.*, 10-1-1936.

¹⁵³⁶ Γρ. Ξενόπουλος, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Καθημερινή*, 19-3-1920. Στο ίδιο δημοσίευμα ο Ξενόπουλος αναφέρει, ότι αυτή η αρχική του κακή κριτική του 1902 για το δράμα του Παλαμά έκανε τον τελευταίο να ψυχρανθεί μαζί του και να χαλάσει τις ως τότε φιλικές τους σχέσεις.

¹⁵³⁷ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η *Τρισεύγενη*», ό.π..

¹⁵³⁸ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Τρισεύγενη*», *Ελ. Β.*, 21-11-1935.

¹⁵³⁹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Τρισεύγενη*», *Ελ. Β.*, 21-11-1935, καθώς και Μιχ. Ροδάς, «Κωστή Παλαμά – Η *Τρισεύγενη* στο θέατρο», ό.π..

Βεβαίως, παρόλα τα επαινετικά λόγια για το δράμα, υπάρχουν και κάποιοι κριτικοί, όπως ο Σπύρος Μελάς, ο οποίος αναίρεσε την κακή κριτική που είχε εκφράσει πριν από χρόνια για το δράμα, συνεχίζοντας, εντούτοις, να διατηρεί ορισμένες επιφυλάξεις για την άρτια σκηνική τέχνη της *Τρισεύγενης*, για την ανυπαρξία μεγάλων δραματικών συγκρούσεων, για τα σκηνικά και δραματουργικά ελαττώματά της. Έτσι, ενώ πλέον ο Μελάς ευθυγραμμίζεται με την κυρίαρχη γραμμή της σύγχρονης μεσοπολεμικής κριτικής για το δράμα, ενώ, δηλαδή, του αναγνωρίζει τις ομορφιές της ποίησης, του στοχασμού, του λόγου, της ανθρώπινης συγκίνησης και της δημιουργίας του πανανθρώπινου συμβόλου της “*femme incomprise*” της ελληνικής υπαίθρου, εντούτοις, αναφέρεται παράλληλα και στην άγνοια των κανόνων της σκηνικής οικονομίας του Παλαμά, στη μακρηγορία του λόγου του εις βάρος της δράσης και στη λυρική υπερτροφία τη δυσκολοταίριαστη με το περιβάλλον των ηρώων¹⁵⁴⁰.

Η ξαφνική επανεκτίμηση κι ανάδυση στην επιφάνεια της θεατρικής αθηναϊκής σκηνής του δράματος του Παλαμά δεν συντελείται καθόλου τυχαία αυτήν την εποχή, αφού, μάλιστα, έχουν περάσει χρόνια ολόκληρα, κατά τα οποία η ποιητική τέχνη του αποτελούσε αντικείμενο περιφρόνησης από την ελληνική διανόηση. Αυτή η περιφρόνηση αρχίζει από το 1912 και τη λήξη των βαλκανικών πολέμων, όταν αποκαθίσταται η εθνική αισιοδοξία που ο Παλαμάς καλλιέργησε στο ποιητικό του έργο πριν από τα προαναφερθέντα πολεμικά γεγονότα, για τη βοήθεια της εθνικής ψυχικής ανάτασης. Τότε, η τέχνη του, χωρίς εθνική πια χρησιμότητα, αποχωρεί από το πνευματικό προσκήνιο. Μέσα σ’ αυτά τα ενδιάμεσα χρόνια λησμονιάς της τέχνης του ποιητή ο Φώτος Πολίτης ήταν ένας από τους βασικούς αρνητές του¹⁵⁴¹.

Η λογοτεχνική γενιά του ’30, ως γνήσιος θεματοφύλακας και κληρονόμος της εθνικής υπόθεσης του δημοτικισμού, προσπαθεί να δηλώσει την πολυμορφία των πνευματικών ερεισμάτων της και να συνδυάσει μεταξύ τους πολλές διαφορετικές επιρροές από την παρελθοντική ελληνική λογοτεχνία. Το 1929 ο Γ. Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο Πνεύμα* δηλώνει: “Αν με ρωτούσε ένας ξένος ποιος από τους συγγραφείς μας αντιπροσωπεύει καλύτερα τον νεοελληνικό χαρακτήρα θα απαντούσα, με τη μέθοδο του Αλμπέρ Τιμπωντέ, με ένα σύμπλεγμα από αντιθέσεις: Κοραΐς – Σολωμός – Ψυχάρης – Παλαμάς – Δραγούμης ... Ίσως πρόσθετα σ’ αυτόν τον κατάλογο

¹⁵⁴⁰ Η αντιφατική άποψη του Μελά φαίνεται και μέσα από τα εξής λόγια: «Αυτό το έργο δεν έχει παρά ένα στοιχειώδη και απλούστατο μύθο, μία υπόθεσι συνηθισμένη, που πλέκεται ανάμεσα σ’ ανθρώπους μάλλον ασήμαντους. Τί σημασία όμως που παίρνουν από την τέχνη του Παλαμά! Αν σπάζουν με την υπερλυρική τους έκφρασι τα καλούπια εποχής και περιβάλλοντος – δεν στέκουν μετέωροι. Ζουν και υπάρχουν μέσα στην πανανθρώπινη γενικότητα. [...] Ο Παλαμάς από μίαν ασήμαντη επαρχιακή ιστοριούλα έβγαλε ένα σύμβολο αιώνιο, που θα ήταν ακόμα σημαντικότερο, αν η *Τρισεύγενη*, αντί ν’ αποδοθή λυρικά, απεδίδετο πλαστικά, σ’ όλη την ενάργεια και την αμεσότητα του αντικειμενικού στοιχείου. Εχρειάζοντο λιγώτερα λόγια και περισσότερα επεισόδια, που να φωτίσουν και να βγάλουν ανάγλυφο τον τύπο. Αλλά κι έτσι που είνε μένει μια από τις ανώτερες δημιουργίες του ελληνικού θεάτρου.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η *Τρισεύγενη*», ό.π.). Την ίδια άποψη έχει κι ο Άλκης Θρύλος που παρότι αναγνωρίζει τον “θρίαμβο του ποιητικού λόγου” της *Τρισεύγενης*, σχολιάζει, επίσης, και την αντιθεατρικότητά της, τα φορτικά της μάκρη και τις περιττές της επαναλήψεις (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σσ. 125-127).

¹⁵⁴¹ Βλ. Mario Vitti, ό.π., σ. 33, καθώς και Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σ. 210.

και το όνομα του Καβάφη¹⁵⁴². Ο Σεφέρης πάλι το 1938 στον διάλογο για την ποίηση που έχει με τον Κωνσταντίνο Τσάτσο, προτείνει το μοντέλο της ελληνικότητας της γενιάς του '30, το μοντέλο της “ελληνικής ελληνικότητας”, το οποίο περιλαμβάνει τη μορφή και το λογοτεχνικό έργο του αρχηγού της νέας αθηναϊκής σχολής, του Παλαμά, την “αγωνία του Παλαμά”, όπως ο ίδιος την ονομάζει, ενώ αποκαλεί τον δημοτικισμό ως “ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα της Φυλής”, γιατί “πριν απ’ όλα, συμβολίζει την πρώτη ομαδική στροφή της προς την αλήθεια”¹⁵⁴³.

Η ανάσυρση της παλαμικής *Τρισεύγενης* από τον θεατρικό παροπλισμό οφείλεται κατά μεγάλο μέρος στην αναζωπύρωση του γνωστού ζητήματος της ελληνικότητας που συντελείται κατά την τρίτη δεκαετία του Μεσοπολέμου. Η λογοτεχνική γενιά του '30 χρησιμοποιεί τον Παλαμά ως πρότυπο στο δικό της εγχείρημα συμφυρμού του μοντερνισμού με την παράδοση, της ευρωπαϊκότητας με την ελληνικότητα, του κοσμοπολιτισμού με τον εγχώριο τοπικισμό. Όπως ο Παλαμάς στα 1891 στο δοκίμιό του “Η φαντασία και η πατρίς” υποστήριξε την “παγκόσμια εθνικότητα”, δηλαδή, την ένταξη όλων των επιμέρους εθνικών λογοτεχνιών σε μία κοινή παγκόσμια λογοτεχνία, προκειμένου να φθάσει στο συμπέρασμα, ότι “τα ωραία έργα διακρίνει η ταυτότης της ακτινοβολίας εξ ης προδίδεται ότι ταύτα κοινήν εθνικότητα έχουν την παγκόσμιον της Τέχνης”¹⁵⁴⁴, έτσι ακριβώς κι η γενιά του '30 χρησιμοποιεί τα επιχειρήματα του Παλαμά, για να υποστηρίξει τη δική της τάση συνδυασμού του μοντερνισμού, της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας με την παράδοση, χωρίς να αποδέχεται την ύπαρξη μιας α priori “ελληνικότητας”.

Έτσι, ο Σεφέρης κατά τον γνωστό διάλογό του περί ποίησης με τον Τσάτσο και ειδικά στο σημείο, όπου αναφέρεται στην εθνική ποίηση, επαναλαμβάνει τα αντίστοιχα επιχειρήματα που είχε προβάλει ο Παλαμάς σε μια ανάλογη συζήτησή του με τον Εφταλιώτη το 1899. Ο Παλαμάς είχε τότε τονίσει, ότι εθνική ποίηση δεν είναι παρά η ποίηση χωρίς πατρίδα στην υψηλότερη έντασή της¹⁵⁴⁵. Αρκετά περιοδικά της φιλελεύθερης αστικής διανοήσεως της εποχής, όπως π.χ. η *Ιδέα*, προσπαθούν μέσω δημοσιευμάτων λογίων και διανοουμένων (π.χ. Γ. Κοτζιούλα, Α. Καραντώνη, Κ. Τσάτσο, Γ. Θεοτοκά) ν’ αποκαταστήσουν το ποιητικό και πνευματικό κύρος του Παλαμά που ως τώρα είχε αμφισβητηθεί. Όπως ο “Δωδεκάλογος του γύφτου” στην πρώτη του έκδοση του 1907 αναλάμβανε τον επαναπροσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας μετά την εθνική ήττα του 1897, έτσι ακριβώς κι η επανεκτίμησή του γύρω στα 1933 βοήθησε την ελληνική μεσοπολεμική διάνοηση στον

¹⁵⁴² Βλ. Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, ό.π., σ. 18. Το 1961 ο Θεοτοκάς επαναλαμβάνει πάλι, μετά από την ασφαλή απόσταση αρκετών χρόνων, το επίτευγμα της γενιάς του '30: «Μια από τις προσφορές της γενιάς αυτής είναι ότι κατόρθωσε, ήδη από τα νεανικά της χρόνια, να καλλιεργήσει και να διαπλατύνει τη συνείδηση των γραμμάτων μας ώστε να χωρέσει μέσα της, αβίαστα, αρμονικά, τον Σολωμό και τον Κάλβο, τον Παλαμά και τον Καβάφη, τον Σικελιανό και τη νεότερη ποίηση του Σεφέρη και του Ελύτη. Και, ακόμα, τον Μακρυγιάννη και τον Παπαδιαμάντη. Με τέτοιο τρόπο είδαμε τη λογοτεχνική μας παράδοση, όχι σαν μια στενή προσωπολατρική σχολή, αποκλειστική και αδιάλλακτη, αλλά σαν μια ελεύθερη σύνθεση, πλουσιότατη σε αποχρώσεις, μεγάλη και ποικιλόμορφη σαν τον ελληνισμό.» (*Πνευματική πορεία*, Γ. Φέξης, 1961, σσ. 231-232).

¹⁵⁴³ Βλ. Γ. Σεφέρης – Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*, ό.π., σ. 30.

¹⁵⁴⁴ Βλ. Παντελής Βουτουρής, ό.π., σσ. 284-285.

¹⁵⁴⁵ Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σσ. 132-133.

επαναπροσδιορισμό της δικής της εθνικής ταυτότητας μία δεκαετία μετά το γκρέμισμα των εθνικών οραμάτων της, λόγω της Μικρασιατικής καταστροφής και του ιδεολογικού κενού που επικράτησε¹⁵⁴⁶. Μάλιστα, το 1938 το περιοδικό *Νέα Γράμματα* περιέχει αφιέρωμα στη συζήτηση μεταξύ Παλαμά και Εφταλιώτη περί εθνικής τέχνης το 1899, όπου ο πρώτος δίνει έμφαση στον διεθνικό χαρακτήρα της φαντασίας¹⁵⁴⁷. Επιπλέον, το 1936 τιμώνται από την ελληνική διανοήση της εποχής τα πενήντα χρόνια του φιλολογικού σταδίου του ποιητή με κύκλο διαλέξεων που πραγματοποιείται απ' τους Άγγελο Σικελιανό, Ρήγα Γκόλφη, Ειρήνη την Αθηναία (Δημητρακοπούλου), Κ. Τσάτσο, Ξανθόπουλο και Ι. Συκουτρή¹⁵⁴⁸.

Βλέπουμε, λοιπόν, πως οι μεσοπολεμικοί διανοητές κατά την τέταρτη δεκαετία του 20ού αιώνα χρησιμοποιούν το παλαμικό έργο των αρχών του αιώνα, προσαρμόζοντάς το στις δικές τους πνευματικές και ιδεολογικές ανησυχίες. Το ιδεολογικό κλίμα που ισχύει για το παλαμικό ποιητικό έργο κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία, ισχύει και σε ό,τι αφορά το δράμα του *Τρισεύγενη*. Η παράστασή του δίνει την ευκαιρία να συγκεντρωθεί ξανά ο κύκλος των παλαμιστών και να ξαναθυμηθεί τον καιρό των μεγάλων ιδανικών. Ο Μιχ. Ροδάς με την ευκαιρία της παράστασης της *Τρισεύγενης* το 1935 μας δίνει πολύ χαρακτηριστικά την εικόνα της ακμής του παλαμικού έργου πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο που ξανανθίζει κι επαναλαμβάνεται και κατά τον Μεσοπόλεμο, για τους λόγους που αναφέραμε παραπάνω, ένας εκ των οποίων –ο σημαντικότερος– είναι η αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας:

«Η παράστασις της *Τρισεύγενης* έδωσε την ευκαιρία να συναντηθούν οι Παλαμισταί και να σχηματίσουν κύκλο γύρω από τον λόγο του ποιητή. Ένα είδος ευλαβικών προσκηνυτών του πνεύματος και του μεγάλου διδασκάλου. Και το γεγονός αυτό είνε δίκαιο να εξαρθή σαν μια όασι για την εποχή μας. Ο παλαμισμός έχει την φιλολογική και ποιητική ιστορία του. Ήταν η εποχή των ιδανικών. Η προπολεμική εποχή. Δεν απασχολούσαν τον κόσμο τότε τα χρηματιστήρια, αι προμήθειαι, τα κινήματα, αι επιθεωρήσεις, οι αναγκαστικοί νόμοι, η πολυθεσία. Άλλοι καιροί και άλλα ήθη.»¹⁵⁴⁹

Τέλος, πρέπει να πούμε, ότι το δραματογραφικό μοντέλο της παλαμικής *Τρισεύγενης* του 1902 με τη συνύπαρξη λαογραφικών, συμβολιστικών και ψυχογραφικών στοιχείων ακολουθούν και κάποιοι Έλληνες συγγραφείς στα νέα δείγματα της μεσοπολεμικής δραματικής γραφής τους. Έχουμε ήδη συναντήσει το δράμα του Π. Χορν *Στο πανηγύρι* το 1926, καθώς και το δράμα του ίδιου *Η γυναίκα θάλασσα ή Η σειρήνα* το 1928, τα οποία ακολουθούν παρόμοια δραματογραφικά χνάρια με τα αντίστοιχα παλαμικά. Το 1940 πρόκειται να συναντήσουμε και το δράμα *Το ζύπνημα* του νέου μεσοπολεμικού συγγραφέα Αλέκου Λιδωρίκη, το οποίο πρόκειται να συνδυάσει την ηθογραφία με τον συμβολισμό και την ψυχογραφία, ενώ η κεντρική ηρωίδα του, Μάρω, αποτελεί άλλη μία σκιαγράφηση της “femme incomprise” της ελληνικής υπαίθρου, όπως ακριβώς και η *Τρισεύγενη*.

¹⁵⁴⁶ Σχετικά με την ενασχόληση των διανοουμένων του περ. *Ιδέα* με το ποιητικό έργο του Παλαμά το 1933 και τη σύνδεσή του με την απόλυτη “ελληνική ιδέα”, βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σσ. 209-214.

¹⁵⁴⁷ Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σσ. 73-74.

¹⁵⁴⁸ Βλ. «Τα 50 χρόνια του Παλαμά», *Ελ. Β.*, 29-2-1936.

¹⁵⁴⁹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Παλαμισταί», *Ελ. Β.*, 27-11-1935.

6. ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

Δραματικά είδη, όπως το “έργο με θέση”, η ηθογραφική κωμωδία – vaudeville, το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο, συνεχίζουν να επιβιώνουν και κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο στην αθηναϊκή σκηνή. Εντούτοις, η συχνότητα παραστάσεών τους είναι πολύ πιο μικρή σε σχέση με τις προγενέστερες μεσοπολεμικές περιόδους, καθώς από το 1937 ως το τέλος του Μεσοπολέμου εκλείπουν πλέον οι λαϊκοί συνοικιακοί θίασοι που συνήθως τα περιέκλειναν στο ρεπερτόριό τους. Επιπλέον, συναντούμε την “κλασικοποίηση” και των παραπάνω δραματικών ειδών κατά την παρούσα περίοδο, καθώς οι διανοούμενοι της εποχής αναγνωρίζουν κάποιες αθάνατες χάρες σε ορισμένα απ’ αυτά.

α. “Καλοφτιαγμένο έργο” 19^{ου} και 20ού αιώνα

Οι ανεξάρτητοι επαγγελματικοί θίασοι, όπως το Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης, το Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα, ο θίασος Ηνωμένων Καλλιτεχνών, ο θίασος Μάριου Παλαιολόγου – Σπύρου Πατρικίου, ο θίασος της Κατερίνας, ο θίασος Ι. Ραυτόπουλου – Κ. Αποστολίδη, ο θίασος Καλλιτεχνικής Συντροφιάς Ελένης Χαλκούση – Άννας Σταυρίδου – Λουδ. Λούη, ο θίασος της Αλίκης Θεοδωρίδη, ο θίασος του Χρ. Νέζερ, ο θίασος Παμφίλης Αργυροπούλου – Κ. Σαντοριναίου, το Καλλιτεχνικόν Θέατρον του Μιχ. Κουνελάκη, όπως κι οι θίασοι των δραματικών σχολών (Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου), συνεχίζουν ν’ ανεβάζουν ευρωπαϊκά έργα συμβατικού ρεαλισμού (“καλοφτιαγμένα” ή “με θέση”) του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα. Έτσι, μέσα στο ρεπερτόριο των παραπάνω θιάσων εξακολουθούν να υφίστανται έργα, όπως τα δράματα *Σαν τα φύλλα* και *Ο θρίαμβος του έρωτα* του Giuseppe Giacosa, το κοινωνικό δράμα *Πολιτικός θάνατος* του Paolo Giacometti, η *Χιονάτη* του Eugène Brieux, *Η κυρία με τας καμελίαις* του Dumas fils, *Ο αρχισιδηρουργός* του Georges Ohnet, *Η άγνωστος* του Alexandre Bisson, *Η τιμή* και *Η Μάγδα* του Hermann Sudermann, *Ο καϊμένος ο Πέτρος* του Felice Cavallotti, *Το τέλος του έρωτα* και η *Βρυσούλα* του Roberto Bracco κι *Οι άτιμοι* του Girolamo Rovetta. Ιδιαίτερος *Η κυρία με τας καμελίαις*, *Ο αρχισιδηρουργός* και *Η άγνωστος* γνωρίζουν αρκετές παραστάσεις απ’ τους αθηναϊκούς θιάσους της παρούσας περιόδου¹⁵⁵⁰.

Παρότι όλα τα παραπάνω δράματα έχουν κατηγορηθεί στο παρελθόν για τον συναισθηματισμό τους, για την ξεπερασμένη πλέον λογική

¹⁵⁵⁰ Την *Κυρία με τας καμελίαις* παριστάνει το 1932 ο Λαϊκός Θίασος του Ρώτα, το 1935 ο θίασος των Ηνωμένων Καλλιτεχνών, το 1936 ο θίασος Μάριου Παλαιολόγου – Λουδ. Λούη και το ίδιο έτος ο θίασος της Κατερίνας. *Ο αρχισιδηρουργός* παριστάνεται το 1934 απ’ τον θίασο Ι. Ραυτόπουλου – Κ. Αποστολίδη, το ίδιο έτος απ’ τον θίασο Καλλιτεχνικής Συντροφιάς της Ελένης Χαλκούση – Άννας Σταυρίδου – Λουδ. Λούη και το 1935 απ’ τον θίασο Ηνωμένων Καλλιτεχνών. *Η άγνωστος* παίζεται το 1932 απ’ τον θίασο του Ανδρέα Παντόπουλου, το ίδιο έτος απ’ το Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα, το 1933 απ’ τον θίασο Αλίκης, το 1936 απ’ τον θίασο Μάριου Παλαιολόγου – Σπύρου Πατρικίου και το 1939 απ’ τη Λαϊκή Σκηνή με τη Ροζαλία Νίκα.

αιτιοκρατική πλοκή τους¹⁵⁵¹, για τις τετριμμένες κοινωνικές “θέσεις” τους – ιδίως κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, όπου η αθηναϊκή σκηνή βρίσκεται στο ζενίθ της πρωτοπορίας και της απόρριψης των κανόνων του κοινωνικού θεάτρου και του αιτιοκρατικού “έργου με θέση”- εντούτοις, η φήμη τους κι η καλλιτεχνική τους αξία αποκαθίσταται κατά την τελευταία μεσοπολεμική περίοδο.

Όταν, λοιπόν, καταλαγιάζει κάπως η “φούρια” των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινημάτων, όταν το Εθνικό Θέατρο ξεκινά τη δράση του με σημαία την καλλιτεχνική αποκατάσταση των κλασικών κειμένων, καθώς και των δραματικών ειδών που κυριάρχησαν σε Ευρώπη και Ελλάδα κατά τα τέλη του 19^{ου} – αρχές 20ού αιώνα, τότε η ελληνική διανοήση αρχίζει σταδιακά ν’ αποδέχεται τα “έργα με θέση” ως “κλασικά” δράματα. Θεωρεί, πως παρόλη την παρέλευση τόσων δεκαετιών –πάνω από μισό αιώνα– από τη συγγραφή τους, αυτά διατηρούν τα “πνευματικά καλλιτεχνικά τους νειάτα, τον ανθρώπινο παλμό, την ζωή και την βαθεία συγκίνησι”¹⁵⁵².

Ιδιαίτερα η *Κυρία με τας καμελίας*, παρότι στη γλώσσα των παρασκηνίων ονομάζεται “κρεμμύδι”, όπως μας πληροφορεί ο Σπ. Μελάς, παρότι, δηλαδή, κάνει τον κόσμο ν’ αναλύεται σε δάκρυα, εντούτοις, κρατά τη σπιρτάδα που είχε στα 1850, διατηρώντας σημεία επαφής και με τον 20ό αιώνα¹⁵⁵³. Έτσι, λοιπόν, το συγκεκριμένο έργο υπήρξε ένα από τα προσφιλέστερα δράματα του παλαιότερου παγκόσμιου και νεοελληνικού θεάτρου, με κεντρική ηρωίδα ενσαρκωμένη από μεγάλες ευρωπαϊές πρωταγωνίστριες, όπως η Sarah Bernhardt, αλλά και Ελληνίδες, όπως η Αικατερίνη Βερώνη, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, η Άρτεμις Ζάμπου. Συνεχίζει, όμως, να παραμένει ως ένα από τα προσφιλέστερα δράματα και του νεότερου δραματολογίου. Όπως σχολιάζει ο Μιχ. Ροδάς το 1936: “Όπως

¹⁵⁵¹ Ο Σπύρος Μελάς το 1936 με την ευκαιρία της παράστασης της *Κυρίας με τας καμελίας* απ’ τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη αναφέρει τα εξής σχετικά με την αιτιοκρατική της δομή: «Τί ήταν αυτή η “σχολή της ορθοφροσύνης”; Ό,τι αντεπροσώπευε στην πολιτική της Γαλλίας η περίοδος της περισυλλογής μετά την μεγαλοφυά, οραματιστική κι εφιαλτώδη δράσι του Ναπολέοντος του πρώτου – το ίδιο κι απαράλλαχτο αντεπροσώπευε στο θέατρο η “σχολή της ορθοφροσύνης”: Περιμάζεμα από τον πανζουρλισμό των ρομαντικών. Στο αχανές και το χάος των εμπνεύσεών τους η “σχολή της ορθοφροσύνης” αντέταξε τα δύο και δύο ίσον τέσσερα του λογικού: Έπαιρνε θέματα από τη σύγχρονη, γνωστή ζωή, την καθημερινή, τύπους και προβλήματα του καιρού. Και στο ανακάτεμα των καλουπιών ή μάλλον το σπάσιμο των καλουπιών, που είχε φέρη ο ρομαντισμός, αντέταξε το καλούπι, ένα καλούπι αυστηρό, με κανόνες απαράβατους. Τί ήτανε αυτό το καλούπι; Πέντε πράξεις: Πρώτη: γνωριμία με τα πρόσωπα, ιστορικό του έργου. Δεύτερα και τρίτη: Πάλη μεταξύ καλού και κακού, αμφίρροπη. Τετάρτη: Πράξις του χορού ή της δεξιώσεως –υπάρχει σ’ όλα τα έργα της σχολής αυτής– όπου ξεσπάει το σκάνδαλο. Και Πέμπτη: η λύσις. Η *Κυρία με τας καμελίας* είναι από τα ευτυχέστερα πρότυπα του είδους αυτού.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η κυρία με τας καμελλίας», *Ελ. Β.*, 5-9-1936). Ο Άλκης Θρύλος χαρακτηρίζει την *Κυρία με τας καμελίας* ως έργο χωρίς λογοτεχνική αξία και πνευματικό περιεχόμενο (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σ. 111).

¹⁵⁵² Βλ. την άποψη του Μιχ. Ροδά για την παράσταση του δράματος *Σαν τα φύλλα* του Giacosa το 1934 απ’ το Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης («*Σαν τα φύλλα*», *Ελ. Β.*, 25-9-1934).

¹⁵⁵³ Όπως αναφέρει ο Σπύρος Μελάς το 1937 επ’ αφορμή της κινηματογραφικής προβολής στις αθηναϊκές αίθουσες της *Κυρίας με τας καμελίας*: «Απόδειξις, ότι ο ρομαντισμός ποτέ δεν έλειψε από τον κόσμο –υπήρχε και πριν ακόμα δημιουργηθή ο όρος– είναι το ίδιο έργο του Δουμά. Ενώ ανήκει σε μια σχολή που βγήκε ακριβώς για να κτυπήσει τον ρομαντισμό στο θέατρο, τη λεγόμενη σχολή της κοινονοημοσύνης –είνε η σχολή του δύο και δύο κάνουν τέσσερα– διαπνέεται από ένα αίσθημα καθαυτό ρομαντικό: Υποστηρίζει μια “θέσι” προσφιλέστατη στους ρομαντικούς – την αποκατάσταση της εταιρίας.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η κυρία με τας καμελίας», *Ελ. Β.*, 20-11-1937).

τα κλασσικά έργα έχουν την ιστορίαν και την θέσιν των και μένουν απρόσβλητα από το πέρασμα του χρόνου, έτσι και *Η κυρία με τας καμελίας* έχει την ιστορίαν της εις το ρομαντικόν θέατρον και φαίνεται ότι θα την διατηρήση για πολύ καιρό ακόμη¹⁵⁵⁴.

Τέλος, ιδιαίτερα για το ιταλικό αστικό κοινωνικό ηθοπλαστικό “έργο με θέση” του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα των Marco Praga, Giuseppe Giacosa, Girolamo Rovetta, Paolo Giacometti δίνει διαλέξεις ο διευθυντής του Ιταλικού Ινστιτούτου Ανωτέρων Σπουδών Φραντσέσκο Φεντέλε από το 1937 ως και το τέλος του Μεσοπολέμου, ενημερώνοντας το αθηναϊκό κοινό για την προσφορά των παραπάνω συγγραφέων στην παγκόσμια θεατρική ιστορία¹⁵⁵⁵.

Βέβαια, παρόλη την αναγνώριση των παλιών αστικών δραμάτων από τη θεατρική κριτική της παρούσας περιόδου, δεν πρέπει, εντούτοις, να ξεχνούμε γενικότερα και την καυστική επίκριση του Lemaître προς το έργο του Ohnet, δηλαδή, ότι “ο κόσμος δεν έπαψε να διαβάξει Ονέ, μα έπαψε να καυχιέται γι’ αυτό”¹⁵⁵⁶. Το ρητό αυτό βάζει κάπως τα πράγματα στη σωστότερη θέση τους, καθώς, έτσι κι αλλιώς, ο ιστορικός χρόνος απέδωσε στα δράματα αυτά τη θέση που τους αρμόζει στη θεατρική ιστορία. Μάλιστα, ο Άλκης Θρύλος το 1935 επ’ ευκαιρία της παράστασης της *Κυρίας με τας καμελίας* απ’ την Κοτοπούλη υποστηρίζει, ότι οι αθηναϊκοί θίασοι ανασύρουν από το χρονοντούλαπο παλιά και παρωχημένα πλέον έργα λόγω της σύγχρονης ευρωπαϊκής δραματογραφικής δυσπραγίας. Έτσι, μπροστά στην έλλειψη εμπνευσμένων θεατρικών συγγραφέων, Ευρωπαίων κι Ελλήνων, μπροστά στην “εκδήλωση ενός καθολικού μαρασμού της θεατρικής τέχνης”, οι αθηναίοι θιασάρχες δείχνουν νευρικήτητα και σπασμωδικότητα ως προς την επιλογή του ρεπερτορίου τους, καθώς “προσπαθούν απεγνωσμένα κάπου να πιαστούν”. Ο έλληνας διανοούμενος προσθέτει, πως “αφού κανένας νέος συγγραφέας δεν τους παραδίνει ένα μήνυμα να μεταδώσουν, δοκιμάζουν κάθε τόσο να μετατραπούν όχι μόνο σε μουσειά Τέχνης αλλά και σε ιστορικά μουσειά, με την ελπίδα να κατορθώσουν έτσι να προκαλέσουν κάποιο ενδιαφέρον και κάποια περιέργεια. Ανασταίνουν από το παλαιό δραματολόγιο όχι μόνο τα έργα τα κλασσικά, τα ωραία, που αξίζει και πρέπει να γίνονται πάντα γνωστά και στις νεώτερες γενεές, αλλ’ ακόμα και έργα για τα οποία απλά και μόνο έγινε κάποτε λόγος, που ο τίτλος τους απέκτησε κάποια φήμη και αριθμήσαν στην εποχή τους σειρές παραστάσεων”¹⁵⁵⁷.

β. Ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία

Ό,τι συνέβη παραπάνω με το ευρωπαϊκό “έργο με θέση”, συμβαίνει, επίσης, και με την ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία – vaudeville του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα. Οι αθηναϊκοί θίασοι συνεχίζουν και κατά την παρούσα περίοδο να παριστάνουν παλαιές κωμωδίες

¹⁵⁵⁴ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Η κυρία με τας καμελίας*», *Ελ. Β.*, 3-9-1936.

¹⁵⁵⁵ Βλ. «Όσα λέγονται προ ακροατηρίων – Αι χθεσιναί διαλέξεις», *Ελ. Β.*, 11-12-1937, «Το σύγχρονον ιταλικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 15-1-1938, «Το ιταλικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 19-2-1938, «Το ιταλικόν θέατρον – Μάρκο Πράγκα», *Ελ. Β.*, 12-3-1938.

¹⁵⁵⁶ Βλ. τα λεγόμενα του Κ. Θ. Δημαρά στον τομ. α’ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 291.

¹⁵⁵⁷ *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σσ. 110-111.

των Eugène Scribe, Eugène Labiche, Roberto Bracco, Gustav von Mozer, Oskar Blumenthal, Gustav Kadelburg, Georges Courteline, Georges Feydeau, Victorien Sardou, Henry Meilhac, Ludovic Halévy, Alexandre Bisson, Thomas Brandon, Maurice Ordonneau, Paul Gavault, Robert Charvay, Girolamo Rovetta. Τις κωμωδίες των προαναφερθέντων συγγραφέων τις παριστάνουν οι θίασοι των πρωταγωνιστών/στριών, οι θίασοι των νέων, οι δραματικές σχολές, ακόμη και το Εθνικό Θέατρο.

Οι παραστάσεις ορισμένων κωμωδιών των παραπάνω συγγραφέων αποτελούν σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός στην παρούσα περίοδο, ιδίως η κωμωδία του Sardou *Η κυρία δε με μέλλει* (*Madame sans gêne*) που παριστάνεται απ' την Κοτοπούλη το 1935, η κωμωδία των Eugène Labiche – E. Martin *Το ταξίδι του κυρίου Περισσόν* (*Le voyage de monsieur Perrichon*) που παριστάνεται το 1930 απ' την Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Κουν και τέλος η κωμωδία *Ένα ποτήρι νερό* (*Un verre d' eau*) του Eugène Scribe που παριστάνεται το 1940 απ' το Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη. Η ελληνική διανόηση κρίνει, πως αν και οι ηθογραφικές κοινωνικές αυτές κωμωδίες – vaudeville με τα σατιρικά ευρήματα χρονολογούνται προ πολλών δεκαετιών, εντούτοις, διατηρούν πάντα την αξία τους, τη φρεσκάδα τους και την καλλιτεχνική δροσιά τους¹⁵⁵⁸. Επιπλέον, κάποιες από αυτές, όπως οι σάτιρες του Courteline, δεν σταματούν μόνο στην περιγραφή κωμικών παρεξηγήσεων και στην κατάδειξη γελοίων χαρακτήρων, αλλά εκτείνονται και στην απόδοση περισσότερο μελαγχολικών συναισθημάτων και ανθρώπινων καταστάσεων¹⁵⁵⁹. Μάλιστα, το αποκορύφωμα της αναγνώρισης και “κλασικοποίησης” του δραματικού αυτού είδους έρχεται μέσω της ένταξής του στο δραματολόγιο της επίσημης κρατικής σκηνής με την κωμωδία του Scribe, η οποία “από ένα τίποτε δημιουργεί ολόκληρο θέατρο ζωής”¹⁵⁶⁰.

γ. Ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία 19^{ου} και 20ού αιώνα

Στην αθηναϊκή σκηνή της παρούσας περιόδου αραιώνουν κατά πολύ οι παραστάσεις των ελληνικών ηθογραφικών δραμάτων και κωμωδιών του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι παίζονται ακόμη ελάχιστες κωμωδίες του Λάσκαρη (*Μαλλιά κουβάρια* και *Ξενομανία*), του Μπάμπη Άννινου, με τις “ελαφριές, κομψές, διάφανες και

¹⁵⁵⁸ Βλ. τις κρίσεις του Μιχ. Ροδά για την κωμωδία του Sardou *Η κυρία δεν με μέλλει* που παίζεται το 1935 απ' τον θίασο της Κοτοπούλη («*Η κυρία δεν με μέλλει*», *Ελ. Β.*, 17-9-1935 και «Από το θέατρον – *Η κυρία δεν με μέλλει*», *Ελ. Β.*, 26-9-1935). Βλ. , επίσης, την κρίση του ίδιου για την κωμωδία *Το ταξίδι του κυρίου Περισσόν* που παίζεται το 1940 απ' την Κοτοπούλη («Το θέατρον – *Το ταξίδι του κ. Περισσόν*», *Ελ. Β.*, 13-7-1940), καθώς και του Άλκη Θρύλου (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 509).

¹⁵⁵⁹ Βασ. Ηλ., «Οι μεγάλοι – Το πνεύμα του Κουρτελίν», *Ελ. Β.*, 9-2-1935.

¹⁵⁶⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Ένα ποτήρι νερό*», *Ελ. Β.*, 22-2-1940. Ο Άλκης Θρύλος με αφορμή την παράσταση της κωμωδίας *Ένα ποτήρι νερό* σχολιάζει, πως ο Scribe δεν υπήρξε ποτέ ποιητής, υπήρξε, όμως, τέλειος κάτοχος της θεατρικής τέχνης κι ότι, αν στη συγκεκριμένη κωμωδία τα πρόσωπα αποτελούν “μονοκόμματα ανδρείκελα χωρίς ανθρώπινο βάθος”, εντούτοις, η κωμωδία διαθέτει ρυθμό, ευγένεια, χάρη, μπρίο και σπινθηροβόλο διάλογο (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 478-479).

αγαθές σάτυρες και την καθαρευουσιάνικη διάθεση, σαν του Ροΐδη¹⁵⁶¹ (*Η νίκη του Λεωνίδα και Ζητείται υπηρέτης*), του Δ. Κορομηλά (*Ο θάνατος του Περικλέους και Απάτη αντ' απάτης*) και του Γρ. Ξενόπουλου (*Πειρασμός, Δεν είμ' εγώ ή Η λογική και Πολυγαμία*).

Η δικαίωση των παλαιών ηθογραφικών κωμωδιών – φαρσών, ιδίως του Γρ. Ξενόπουλου, έρχεται ακριβώς κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο που το Εθνικό ανεβάζει τον *Πειρασμό* του το 1936 σε σκηνοθεσία Ροντήρη. Μπορούμε να πούμε, ότι ο Ξενόπουλος είναι ο περισσότερο ευνοημένος και πολυπαιγμένος συγγραφέας του Εθνικού κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο. Εκτός από τον *Πειρασμό* του, παίζεται και η ηθογραφική του κωμωδία *Φοιτηταί*, όπως και τα νέα έργα του της παρούσας περιόδου *Ο Ποπολάρος* και *Ο θείος Όνειρος*. Έτσι, ενώ συγγραφείς, όπως η Γαλάτεια Καζαντζάκη, ο Βασίλης Ρώτας, ο Παντελής Χορν, ο Αλέκος Λιδωρίκης, Ο Αριστομένης Προβελέγγιος, ο Δημ. Μπόγρης κι ο Διονύσιος Ρώμας, εμφανίζονται στο δραματολόγιο της κρατικής σκηνής με ένα δράμα ο καθένας κι ο Σπύρος Μελάς με τον Άγγελο Τερζάκη με δύο, αντίθετα ο Γρ. Ξενόπουλος είναι ο μοναδικός νεοέλληνας συγγραφέας που εμφανίζεται με τέσσερα δράματα. Το γεγονός αυτό δημιουργεί κάποια παράπονα εκ μέρους των υπόλοιπων ελλήνων δραματογράφων, αλλά κι εκ μέρους της ελληνικής κριτικής. Η τελευταία υποστηρίζει, ότι η κρατική σκηνή επιβάλλεται, μεν, να περιλαμβάνει παλαιά δράματα στο ρεπερτόριό της, αλλά με κάποια αξιοκρατία και αμεροληψία ως προς την επιλογή και την ποικιλία εμφάνισης των συγγραφέων¹⁵⁶².

δ. Κωμειδύλλιο και Δραματικό ειδύλλιο

Τα κωμειδύλλια και τα δραματικά ειδύλλια εξακολουθούν να παριστάνονται από τους διάφορους αθηναϊκούς θιάσους της παρούσας περιόδου. Τα ήδη γνωστά δείγματά τους παρουσιάζονται και από τις δραματικές σχολές (π.χ. Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου) και από τους θιάσους των νέων (π.χ. Λαϊκό Θέατρο Ρώτα, θίασος Ι. Ραυτόπουλου – Κ. Αποστολίδη, θίασος Παμφίλης Αργυροπούλου – Κ. Σαντοριναίου), αλλά και από τους νεοσύστατους και βραχύβιους συνοικιακούς θιάσους, δηλαδή τον Λαϊκό Θίασο του Ακροπόλ και την Εθνική Λαϊκή Σκηνή του Ιωάννη Ιατρού, οι οποίοι είναι σχεδόν αποκλειστικά αφιερωμένοι στην παράστασή τους. Το 1932, μάλιστα, το δραματικό ειδύλλιο *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* του Κορομηλά παριστάνεται από το Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά ως “θεατρική curiosité” και λόγω του “συναγερμού υπέρ των εγχωρίων προϊόντων” που κυριαρχεί αυτήν την εποχή, όπως ομολογεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης της παράστασης¹⁵⁶³. Έτσι, η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί ένα ακόμη παράδειγμα της “κλασικοποίησης” κάποιων εφήμερων δραματικών προϊόντων του παρελθόντος.

Η διανοήση της εποχής, λόγω της γενικότερης στροφής προς το πρίσμα της ελληνικότητας, απωθεί τις εκσυγχρονιστικές παραστάσεις των

¹⁵⁶¹ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Ο Μπάμπης Άννινος», *Ελ. Β.*, 24-5-1934.

¹⁵⁶² Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Ο Πειρασμός», *Ελ. Β.*, 24-12-1936.

¹⁵⁶³ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Ο αγαπητικός», *Ελ. Β.*, 11-5-1932.

παλιών δραματικών κειμένων –αντίθετα από τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο της πρωτοπορίας, όπου αυτές ευνοούνταν περισσότερο. Έτσι, κατηγορεί τον Σπύρο Μελά, επειδή προσπαθεί να εκσυγχρονίσει σκηνοθετικά το ειδυλλιακό αυτό έργο, με συνέπεια την απώλεια της ρομαντικής χροιάς της εποχής του. Συνεπώς, ο *Αγαπητικός της βοσκοπούλας* θα έπρεπε να παρασταθεί “σύμφωνα με την παλαιά παράδοσί του, στον τόνο του ρομαντισμού του, της λεβεντιάς του”¹⁵⁶⁴. Η επιστροφή στην ηθογραφία από το 1936 και μετά αποτελεί μία από τις κύριες προτροπές του μεταξικού καθεστώτος στις τέχνες κι έτσι δεν είναι τυχαία και η σύσταση των δύο νέων βραχύβιων λαϊκών συνοικιακών θιάσων της Λαϊκής Σκηνης του Ακροπόλ και της Εθνικής Λαϊκής Σκηνης του Ι. Ιατρού το 1936 και το 1937 αντίστοιχα, οι οποίοι έχουν ως κύριο στόχο τους την παρουσίαση κωμειδυλλίων και δραματικών ειδυλλίων. Τα επί δεκαετίες λαοφιλή και λαϊκά αυτά δραματικά είδη ταιριάζουν εξάλλου και με τη λαϊκή βάση του μεταξικού καθεστώτος, την εθνική λαοκρατία, μέσα στην οποία πρέπει να αναπτύσσεται η συλλογικότητα της λαϊκής τέχνης, η οποία έχει πρόσβαση στις λαϊκές μάζες¹⁵⁶⁵. Κατά το τέλος του Μεσοπολέμου αρχίζει να διευρύνεται η ιστορική μελέτη των παλαιών αυτών δραματικών ειδών της ελληνικής λαϊκής ζωής. Έτσι, το 1939 ο Δ. Οικονομίδης εκδίδει φυλλάδιο–μελέτη για το κωμειδύλλιο και τον κωμειδυλλιογράφο Δημ. Κόκκο, αφού έχουν προηγηθεί οι ιστορικές μελέτες του Νικ. Λάσκαρη και του Ι. Σιδέρη¹⁵⁶⁶.

ε. Νεότερο ιστορικό και πατριωτικό δράμα

Ήδη από την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο έχουμε διαπιστώσει τη σημαντική μείωση των παραστάσεων των ελληνικών πατριωτικών δραμάτων του τέλους του 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα, καθώς μετά τη Μικρασιατική καταστροφή εκλείπει πλέον το αντικειμενικό έρεισμα της πραγματοποίησης των εθνικών προσδοκιών. Παρ’ όλα αυτά οι αθηναϊκοί

¹⁵⁶⁴ Βλ. μ. ρ., «*Ο Αγαπητικός*», *Ελ. Β.*, 11-5-1932. Στο ίδιο δημοσίευμα ο κριτικός ψέγει τον σκηνοθέτη της παράστασης Σπ. Μελά ως εξής: «Τριάντα και περισσότερα χρόνια μας χωρίζουν από την εποχή του θριάμβου του ελληνικού ειδυλλίου. Σ’ αυτό το διάστημα έγιναν άπειρες αλλαγές προσώπων, πραγμάτων, αισθημάτων, τέχνης, αξιών και το ελληνικό ειδύλλιο επέρασε πλέον στα αρχεία του θεάτρου, έμεινε σαν μια ανάμνησις καλή για τον παλαιότερο κόσμο. Η αναβίωσίς του δεν μπορούσε παρά να είναι δύσκολη αν όχι και αδύνατη. Ο θιάσος της συνεργασίας ξεκίνησε από μία καλή πρόθεσι, υπελόγησε στην ιστορία του ελληνικού ειδυλλίου, στα αισθήματα του κόσμου, του λαού προ παντός και γι’ αυτό υπεβλήθη σε κάθε θυσία για να το παρουσιάσει με μια νέα μορφή, περισσότερη εκσυγχρονισμένη. Βλάχικα φορέματα πολυτελέστατα, σκηνογραφίες άγνογες από καλλιτεχνικής απόψεως βγαλμένες από το χέρι του κ. Κλώνη, μουσική υπόκρουσις συμπληρωμένη από τον κ. Καλομοίρη. Ο κ. Σπύρος Μελάς έκαμε ό,τι ήτο δυνατόν όπως δώση μερικά ταμπλώ της ειδυλλιακής ζωής κι επέτυχε να κινήση άνετα τον πολυπρόσωπο θίασο στον μικρό χώρο της σκηνης του Κεντρικού. Αλλά δυστυχώς η εποχή μας δεν αντέχει σε τέτοιες μεταμορφώσεις έργων που τα θεωρεί πλέον συμβατικά, ψεύτικα, σχεδόν νεκρά. Οι ηθοποιοί είχαν βγη από τον τόνο της ρομαντικής εποχής, έπαιξαν φυσικά, σαν άνθρωποι, και αυτό ήτο αντίθετο προς την παράδοσι του ελληνικού ειδυλλίου. Οι περισσότεροι έδωσαν τύπους σημερινούς, Ρουμελιώτες νεοπλούτους, κουρασμένους, ολίγον...μπλαζέ, και το μόνο που διετήρησαν από την παλιά παράδοσι ήτο το λεβαντίνικο...μουστάκι....Η εποχή που έχει δημιουργήση το θεατρικό ειδύλλιο και το έχει επιβάλη δεν μπορεί να παραγνωρισθή επειδή σήμερα ένας νεώτερος τσέλιγκας μπορεί να είναι εφωδιασμένος και με ένα...γραμμόφωνο στις θερινές βοσκές και στα πανηγύρια της Ρούμελης».

¹⁵⁶⁵ Σχετικά με τον λαϊκισμό του μεταξικού καθεστώτος, βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σσ. 147-148.

¹⁵⁶⁶ Βλ. Ζαχ. Παπαντωνίου, «*Σχεδιάσματα – Η εποχή του κωμειδύλλιου*», *Ελ. Β.*, 17-12-1939, ο οποίος κάνει, επίσης, μία σύντομη ιστορική σκιαγράφηση του δραματικού είδους ενσωματώνοντας και τη γενικότερη καλλιτεχνική του αποτίμηση γι’ αυτό.

θίασοι της παρούσας περιόδου παριστάνουν ελάχιστα δράματα εθνικού περιεχομένου σε περιπτώσεις εορτασμού εθνικοαπελευθερωτικών επετείων. Έτσι, π.χ. το 1933 η Αγγελική Κοτσάλη σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου παριστάνει την 3πρακτη τραγωδία του 1907 του Αλέξανδρου Καθάρειου *Μπουμπουλίνα* που, μάλιστα, εκδίδεται το 1938 μάλλον για πρώτη φορά, αφού η πρεμιέρα της το 1910 είχε μικρό αντίκτυπο λόγω της βίαιης διακοπής των παραστάσεών της¹⁵⁶⁷. Η ίδια πρωταγωνίστρια την επαναλαμβάνει το 1938 για χάρη της επετείου της 25^{ης} Μαρτίου. Επιπλέον, πατριωτικά δράματα παίζονται από τους ελάχιστους πλέον εναπομείναντες συνοικιακούς θιάσους. Έτσι, π.χ. το 1936 ο νεοσύστατος βραχύβιος Λαϊκός Θίασος που δίνει λίγες παραστάσεις στο θέατρο Ακροπόλ της οδού Δεληγιάννη, παριστάνει το δράμα του Σπ. Ποταμιάνου *Ο Κολοκοτρώνης εις θάνατον*, ενώ ο εξίσου νεοσύστατος και βραχύβιος συνοικιακός θίασος της Εθνικής Λαϊκής Σκηνής του Ιωάννη Ιατρού παριστάνει το 1937 τη *Μαρία Πενταγιώτισσα* των Αρ. Κυριακού – Τ. Σταθόπουλου.

Παρότι τα εθνικά δράματα διδακτικού πατριωτικού και οικογενειακού χαρακτήρα δεν είναι πλέον της μόδας¹⁵⁶⁸ μετά τον θάνατο της Μεγάλης Ιδέας, εντούτοις, γνωρίζουν μία πρόσκαιρη δόξα από το 1936 ως και το τέλος του Μεσοπολέμου. Αυτό συμβαίνει λόγω του δικτατορικού καθεστώτος του Μεταξά και της εγκαθίδρυσης του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού του που πρόσταζε την επιστροφή στη λατρεία του γνωστού συντηρητικού εθνικού τριπτύχου πατρίς – θρησκεία – οικογένεια¹⁵⁶⁹. Έτσι, στην περίπτωση της δεύτερης παράστασης της προαναφερθείσας *Μπουμπουλίνας* του Καθάρειου το 1938 η εφημερίδα *Ελληνικόν Μέλλον* αναφέρει, ότι: “το συρρεύσαν κοινόν έζησε τον ωραιότερον εορτασμόν του [της επετείου της 25^{ης} Μαρτίου] με τα πατριωτικά του έργου διδάγματα, με τα οποία πρέπει να σφυρηλατήται η ελληνική ψυχή και να αισθανθή και κατανοήση ο ελληνικός λαός βαθύτατα και πάλιν τας ιεράς υποχρεώσεις του προς την Πατρίδα τώρα με την νέαν εθνικήν Αναγέννησιν”¹⁵⁷⁰.

Τυχαία δεν είναι και η παράσταση το 1935 του 5πρακτου έμμετρου ιστορικού δράματος του 1888 του καθαρευουσιάνου Σιφναίου ποιητή Αριστομένη Προβελέγγιου *Ρήγας Φεραίος* (ο ποιητής πεθαίνει τον

¹⁵⁶⁷ Στον πρόλογο της έκδοσης της τραγωδίας ο γενικός γραμματέας της Βουλής, Θάνος Γ. Τζαβέλλας, αναφέρει, ότι το δράμα παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1910 από το Νέο Θέατρο, απεσύρθη, όμως, απ’ τον θίασο απ’ τον ίδιο τον συγγραφέα λόγω παρεκτροπών του θιάσου κι από τότε κρατήθηκε σε αφάνεια μέχρι την παράστασή του το 1933 απ’ την Αγγελική Κοτσάλη, η οποία ζήτησε να το παραστήσει λόγω του ιδεώδους χαρακτήρα της ηρωίδας του (βλ. Αλέξανδρος Δ. Καθάρειος, *Μπουμπουλίνα*, Ανατολή, Αθήνα, χ.χ., σ. 6).

¹⁵⁶⁸ Βλ. τις δηλώσεις της οργανωτικής επιτροπής της αδελφότητας των Τηνίων που αναλαμβάνει τα έξοδα της παράστασης της *Μπουμπουλίνας* απ’ την Κοτσάλη το 1933. Η επιτροπή τονίζει τον παρωχημένο χαρακτήρα των πατριωτικών έργων, συμπληρώνοντας, όμως, την αξία των μεγαλοπρεπών θεαματικών σκηνών της *Μπουμπουλίνας*, των υψηλών πατριωτικών ιδεών, των διδακτικών παραδειγμάτων, τα κοινωνικά και οικογενειακά διδάγματα που ανακουφίζουν τον καθημερινό βίο των ανθρώπων. Σχετικά με τον ένθερμο πατριωτισμό του δράματος μιλούν κι η εφημερίδες *Εθνική* και *Ελληνικό Μέλλον* το 1938 (βλ. τον Πρόλογο του Θάνου Τζαβέλλα της έκδοσης του δράματος, ό.π., σσ. 12-14).

¹⁵⁶⁹ Βλ. Mario Vitti, ό.π., σ. 187.

¹⁵⁷⁰ Βλ. Αλέξανδρος Δ. Καθάρειος, *Μπουμπουλίνα*, ό.π., σ. 14.

επόμενο χρόνο στα 82 του χρόνια¹⁵⁷¹) που παριστάνεται από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημ. Ροντήρη, ακριβώς λίγους μήνες προ της εγκαθίδρυσης του μεταξικού καθεστώτος. Καθώς, μάλιστα, η έκδοση της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* – κύριας πηγής της παρούσας μελέτης- σταματά από τις 1-3-1935 ως τις 16-5-1935, λόγω των ραγδαίων και ταραγμένων πολιτικών γεγονότων που συντείνουν στο γκρέμισμα του κοινοβουλευτισμού¹⁵⁷², δεν γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία πρεμιέρας του δράματος του Προβελέγγιου. Απ’ όλα τα παραπάνω, πάντως, συμπεραίνουμε, ότι η “εθνική Αναγέννηση” κι ο εθνοκεντρικός χαρακτήρας του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού του Μεταξά σφυρηλατούνται πρωτίστως με την παράσταση των παραπάνω πατριωτικών οικογενειακών δραμάτων.

Όπως αναφέρει κι ο ίδιος ο Μεταξάς στο παράγγελμά του προς τους καλλιτέχνες της εποχής: “Επομένως δεν μπορείτε να εμπνέεσθε εις όλα σας τα έργα από τας μιμήσεις τας ξενικάς, δεν μπορείτε να εμπνέεσθε και από όσα πολλοί ίσως εξ υμών εξέμαθον εις το εξωτερικόν. Θα εμπνέεσθε, εάν θέλετε να εκπληρώσετε το καθήκον σας, από εκείνα τα οποία σας παρέχει η γη αυτή, ολόκληρος η Ελλάς”¹⁵⁷³. Συνεπώς, η πνευματική έννοια που ο Μεταξάς αποδίδει στον όρο “έθνος”¹⁵⁷⁴, ευνοεί την επανεμφάνιση των πατριωτικών δραμάτων στο προσκήνιο της αθηναϊκής σκηνής.

στ. Παλιό μελόδραμα και μυθιστορηματικό δράμα

Ξεπερασμένα θεωρούνται πλέον κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο και τα ευρωπαϊκά μυθιστορηματικά δράματα ή μελοδράματα κι έτσι οι παραστάσεις τους ελαττώνονται σημαντικά, καθώς, μάλιστα, μειώνονται και οι λαϊκοί συνοικιακοί θίασοι, οι οποίοι κατά τις προγενέστερες θεατρικές περιόδους τα περιελάμβαναν κατά κόρον στο ρεπερτόριό τους. Έτσι, τώρα συναντούμε μόνο την παράσταση της *Γενοβέφας* του Christoph Schmid, των *Δύο ορφανών* του D’ Ennepy και του *Ρακοσυλλέκτη των Παρισίων* του Felix Pyat, ενώ οι θίασοι, οι οποίοι δίνουν τις σπάνιες αυτές παραστάσεις των ευρωπαϊκών μελοδραμάτων, είναι το Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα, ο θίασος του Χρ. Νέζερ κι ο λαϊκός θίασος της Λαϊκής Σκηνής, προφανώς για την κάλυψη του οικονομικού ελλείμματος των ταμείων τους.

¹⁵⁷¹ Βλ. Βασ. Ηλιάδης, «Οι ποιηταί της παλαιάς εποχής – Αριστομένης Προβελέγγιος», *Ελ. Β.*, 10-4-1936. Το 1934 οι Κυκλαδίτες εορτάζουν τα 80 χρόνια του Προβελέγγιου («Αριστομένης Προβελέγγιος», *Ελ. Β.*, 18-11-1934). Στο τελευταίο δημοσίευμα μαθαίνουμε, ότι το Εθνικό Θέατρο είχε σκοπό να παραστήσει μία από τις τελευταίες τραγωδίες του ποιητή, την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, αλλά τελικά ανέβασε τον *Ρήγα Φεραίο*.

¹⁵⁷² Τα γεγονότα αυτά είναι: το πραξικόπημα του Γεωργίου Κονδύλη, η έκρηξη του βενιζελικού επαναστατικού κινήματος με παρεπόμενη επιβολή στρατιωτικού νόμου, η κατάρρευσή του και η φυγή του Βενιζέλου στο εξωτερικό, η παραπομπή στο στρατοδικείο των κινηματιών κι η εκτέλεσή τους, ο επανασχηματισμός της κυβέρνησης Παναγή Τσαλδάρη κι η ανακίνηση του πολιτειακού ζητήματος με την παλινόρθωση της μοναρχίας (Αλκης Ρήγος, *ό.π.*, σσ. 358-360).

¹⁵⁷³ Βλ. Ιωάννης Μεταξάς, *Λόγοι και σκέψεις 1936-1941*, τομ. 1, 1936-1938, Ίκαρος, 1969, σ. 239, αναδημοσιευμένο στον Δημήτρη Τζιόβα, *ό.π.*, σ. 140.

¹⁵⁷⁴ Σχετικά με τη μεταξική θεώρηση του κράτους ως οργανωμένης δύναμης του έθνους (εθνικό κράτος ή κρατικός εθνικισμός), όπου το έθνος προηγείται του κράτους, αλλά και της ατομικής ελευθερίας και ορίζεται είτε ως ψυχή και γεωγραφική ενότητα, είτε ως πνευματική κοινότητα που εμπρικλείει παρελθόν, παρόν και μέλλον, με τα μέλη της να εμφορούνται από εθνικό φρόνημα, βλ. Δημ. Τζιόβας, *ό.π.*, σσ. 141-142.

7. ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΕΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ

Κατά την παρούσα περίοδο συνεχίζεται δυναμικά η μεταφορά κλασικών μυθιστορημάτων στην αθηναϊκή σκηνή. Την τάση αυτή την έχουμε ήδη συναντήσει από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, αλλά, έτσι κι αλλιώς, υφίστατο στο νεοελληνικό θέατρο από την αρχή του 20ού αιώνα (π.χ. παράσταση της *Αρλεζιάνας* του Daudet το 1902 απ' τη Νέα Σκηνή του Κ. Χρηστομάνου και της *Άννας Καρένινας* του Λέοντα Τολστόι το 1911 απ' την Κοτοπούλη). Έτσι, οι αθηναϊκοί θίασοι της τρίτης περιόδου επαναλαμβάνουν την *Ανάσταση* και τη *Σονάτα του Κρόντσερ* του Λέοντα Τολστόι, καθώς και τον *Δον Κιχώτη* του Cervantes σε διασκευή Θεόδωρου Συναδινού (1936, Εθνικό σε σκηνοθεσία Δημ. Ροντήρη). Για πρώτη φορά παρουσιάζεται στη νεοελληνική σκηνή το *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκυ το 1934 απ' την Κοτοπούλη στη διασκευή του Gaston Baty και σε ελληνική μετάφραση της Μυρτιώτισσας (Θεώνης Δρακοπούλου). Στα ελληνικά θεατρικά πράγματα κυκλοφορεί μία θεατρική διασκευή του παραπάνω μυθιστορήματος ήδη από το 1890 σε μετάφραση Γεωργίου Βογιαντζή, χωρίς, όμως, να έχει παιχθεί ποτέ στο ελληνικό θέατρο¹⁵⁷⁵. Επιπλέον, για πρώτη φορά στο νεοελληνικό θέατρο παρουσιάζονται *Οι ταπεινοί και καταφρονεμένοι* του προαναφερθέντος συγγραφέα το 1934 απ' το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη και διασκευή Αιμίλιου Βεάκη, η *Μαντάμ Μποβαρύ* του Gustave Flaubert το 1940 απ' την Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, διασκευή Gaston Baty κι ελληνική μετάφραση Λέοντα Κουκούλα και τέλος η *Ταβέρνα (L' assommoir)* του Emile Zola το 1939 από εκτάκτως συσταθέντα θίασο.

Όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει από τις προγενέστερες περιόδους κι όπως καταλαβαίνουμε κι από το γεγονός της χρήσης των γαλλικών διασκευών από τους έλληνες καλλιτέχνες, η τάση μεταφοράς των κλασικών μυθιστορημάτων στο θέατρο προέρχεται από τη γαλλική σκηνή και μάλιστα, από την παρισινή πρωτοποριακή σκηνή του Μεσοπολέμου. Έτσι, παρατηρούμε, ότι το *Έγκλημα και τιμωρία* παίζεται στο Montparnasse απ' τον θίασο του Gaston Baty το 1934, δηλαδή ένα χρόνο προτού παρασταθεί στην Αθήνα απ' την Κοτοπούλη, ενώ η *Μαντάμ Μποβαρύ* ανεβαίνει πάλι απ' τον ίδιο σκηνοθέτη στο ίδιο θέατρο το 1936, δηλαδή τέσσερα χρόνια προτού παρουσιασθεί απ' την Κοτοπούλη.

Ήδη από την αρχή του Μεσοπολέμου έχουμε διαπιστώσει την ομοιότητα της ποιότητας και του στόχου αυτών των θεατρικών διασκευών των κλασικών μυθιστορημάτων με τα ευρωπαϊκά μελοδράματα ή μυθιστορηματικά δράματα. Με τον ίδιο τρόπο που τα τελευταία κατά τον 19^ο αιώνα εκμαίευαν τη συγκίνηση και την αγωνία του κοινού για τις πολλαπλές φοβερές περιπέτειες των ηρώων, με τον ίδιο τρόπο που τραβούσαν την προσοχή του κοινού με τη θεαματικότητα, την περίπλοκη δράση και το πολυάριθμο και πολυποίκιλο των προσώπων τους, έτσι ακριβώς κι οι σύγχρονες θεατρικές διασκευές των μυθιστορημάτων ως στόχο έχουν τη διέγερση έντονων μη πνευματικών συναισθημάτων εκ μέρους των θεατών,

¹⁵⁷⁵ Φιοντόρ Δοστοϊέβσκι, *Έγκλημα και τιμωρία*, μτφρ. Γεώργιος Β. Βογιαντζής, έκδοση υποφυλλίδος της εφημερίδος *Αμάθειας*, Σμύρνη, 1890.

όπως συμβαίνει στην περίπτωση της ρομαντικής και συγκινητικής *Μαντάμ Μποβαρύ*¹⁵⁷⁶.

Κοινή είναι η άποψη της μεσοπολεμικής διανόησης περί της αποτυχίας των θεατρικών διασκευών να συλλάβουν και ν' αποδώσουν επαρκώς τη βαθεία και περίπλοκη ψυχολογία των μυθιστορηματικών ηρώων, την τεράστια σε έκταση και πολυσύνθετη τοιχογραφία των κοινωνιών και της εποχής, μέσα στα οποία εκτυλίσσονται τα μυθιστορήματα. Καταλήγουν, λοιπόν, στο συμπέρασμα, πως η σκηνή δεν αποτελεί τον φυσικό χώρο του πεζού αφηγηματικού λόγου. Όταν ένα δράμα δεν έχει από την αρχή δραματική μορφή κι όταν προέρχεται από ένα άλλο είδος λόγου, είναι πολύ δύσκολο ν' αλλάξει την αρχική του φύση και να μετατραπεί σε θέατρο, ιδίως, μάλιστα, όταν αυτή η μετατροπή δεν συντελείται από τον ίδιο τον συγγραφέα του. Όπως αναφέρεται στην περίπτωση της διασκευής των *Ταπεινών και καταφρονεμένων* απ' τον Αιμίλιο Βεάκη: "ο διασκευαστής όση αξία και αν έχει είνε λίγο ή πολύ μακριά από την βαθύτερη ψυχή του πρώτου πνευματικού δημιουργήματος, από τις συγκινήσεις του. [...] Η διασκευή για το θέατρο αφίνει πάντα ακρωτηριασμένα τα πρόσωπα που εμφανίζονται, που αγωνίζονται άρτια και με την συνολική αδρή των εικόνα στο μυθιστόρημα"¹⁵⁷⁷. Ο κινηματογραφικός κι επεισοδιακός τρόπος, με τον οποίο γίνονται αυτές οι διασκευές, κρατούν μόνο την επιφανειακή γραμμή των εξωτερικών γεγονότων, το περίβλημα της απλής μηχανιστικής δράσης, χωρίς να μπορούν ν' αποτυπώνουν το γενικότερο ανθρώπινο δράμα, την πνοή, το αίμα, τα νεύρα, τη διαδρομή ανάμεσα στους ανθρώπους, τη γενικότερη ατμόσφαιρα του κλασικού πεζογραφικού αριστουργήματος. Η μόνη χρησιμότητα των θεατρικών διασκευών των μυθιστορημάτων είναι να αναγκάσουν όσους δεν έχουν διαβάσει τα τελευταία, να σπεύσουν ν' αγοράσουν το βιβλίο και να εξηγήσουν πολλά δραματικά συγκλονιστικά επεισόδια που έχουν μείνει ανεξήγητα με τις θεατρικές διασκευές.

Πραγματικά, αν κάνουμε μία ανάγνωση της μοναδικής σωζόμενης θεατρικής διασκευής ενός από τα προαναφερθέντα κλασικά μυθιστορήματα της παρούσας μεσοπολεμικής πριόδου, των *Ταπεινών και καταφρονεμένων*, θα παρατηρήσουμε, ότι η διασκευή του Αιμίλιου Βεάκη¹⁵⁷⁸ μοιάζει με δακρύβρεχτο μελοδραματικό παραμύθι, καμωμένο για να προκαλεί τη συγκίνηση των θεατών. Ο Βεάκης έχει διασκευάσει το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκυ ως συγκινητικό κοινωνικό μελόδραμα με απλοϊκές αντιθέσεις μεταξύ των άδικων κακών πλουσίων και των καλών και τίμιων φτωχών. Οι φιγούρες των ηρώων είναι μονοδιάστατες κι απλοϊκές, χωρίς το αρχικό βάθος των νοημάτων του ρώσου συγγραφέα, τις φιλοσοφικές του σκέψεις και τη διαγραφή της πλατειάς κοινωνικής τοιχογραφίας της εποχής, ενώ οι ψυχοσυνθέσεις των ηρώων και οι περιγραφόμενες δραματικές καταστάσεις αποδίδονται μηχανικά κι επιδερμικά.

¹⁵⁷⁶ Βλ. π.χ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 534.

¹⁵⁷⁷ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – Ταπεινοί και καταφρονεμένοι», *Ελ. Β.*, 19-4-1934. Το ίδιο ακριβώς φρονεί π.χ. κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 39-41, 130-133).

¹⁵⁷⁸ Φιοντόρ Ντοστογιέφσκυ, *Ταπεινοί και καταφρονεμένοι*, διασκευή Αιμίλιος Βεάκης, χειρόγραφο Θ. Μ.

II. ΜΕ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ: ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΡΓΑ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

Μπορεί να εξετάσαμε παραπάνω τη στροφή του αθηναϊκού δραματολογίου προς τα κλασικά έργα της ευρωπαϊκής παράδοσης κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει, ότι οι θίασοι εγκαταλείπουν ολοκληρωτικά το γνωστό ρεπερτόριο του βουλεβάρτου και γενικά των σύγχρονων έργων ρεαλιστικού χαρακτήρα που περιγράφουν γνώριμες κοινωνικές καταστάσεις και χαρακτηριστικούς τύπους ανθρώπων του Μεσοπολέμου. Οι θίασοι που παριστάνουν βουλεβάρτο, είναι οι περισσότεροι. Έτσι, βλέπουμε έργα βουλεβάρτου στο ρεπερτόριο των θιάσων των νέων (Λαϊκό Θέατρο Ρώτα, θίασος Ελένης Χαλκούση – Αποστολίδη – Ραυτόπουλου, θίασος Νέων Τ. Χατζηχρήστου, Ηνωμένοι Καλλιτέχναι Κωστή Βελμύρα, θίασος Παμφίλης Αργυροπούλου – Κ. Σαντοριναίου). Τα συναντούμε, επίσης, στο ρεπερτόριο των θιάσων των πρωταγωνιστών/στριών (Αλίκης, Κατερίνας Ανδρεάδη, Χρ. Νέζερ, Μήτσου Μυράτ, Βασίλη Λογοθετίδη, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου, Κοτοπούλη, Καλλιτεχνική Ένωση Περ. Γαβριηλίδη, Μάριου Παλαιολόγου). Τέλος, τα βρίσκουμε και στο δραματολόγιο εκείνων των θιάσων που έχουν συσταθεί βάσει αμιγών καλλιτεχνικών κριτηρίων (Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη – Κυβέλης σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά και Καλλιτεχνικόν Θέατρον Αθηνών Μιχ. Κουνελάκη). Ακόμη και το Εθνικό Θέατρο παριστάνει το 1933 την κωμωδία βουλεβάρτου *Ζιζάνιο* του Tristan Bernard σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη.

Όσον αφορά τώρα στα νέα ελληνικά δράματα που παριστάνονται στην αθηναϊκή σκηνή της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου, παρατηρούμε τη μείωση των κοινωνικών δραμάτων ιδεών και την αντίστροφη αύξηση της ελαφριάς κοινωνικής σάτιρας, αλλά και της ηθογραφίας. Το φαινόμενο αυτό οφείλεται, όπως θα διαπιστώσουμε και στην πορεία της ενότητας αυτής, στη νέα ιδεολογική και πολιτική τάξη πραγμάτων που διαμορφώνεται αυτή την εποχή. Το νέο πολιτικό κι ιδεολογικό πλέγμα που καθρεφτίζεται στη σύγχρονη εγχώρια καλλιτεχνική δημιουργία και ιδίως στο θέατρο, το οποίο αποτελεί το ακριβές κάτοπτρο της κοινωνίας και των προβλημάτων της, δημιουργείται από τα παρακάτω γεγονότα και φαινόμενα: από τις συνεχείς εναλλαγές των αστικών κυβερνήσεων που τρώγονται μεταξύ τους για την κατάκτηση της εξουσίας (Αλέξ. Παπαναστασίου, Π. Τσαλδάρη, Ελ. Βενιζέλου)· από τον φατριασμό μεταξύ βενιζελικών και αντιβενιζελικών, βασιλικών και αντιβασιλικών· από τη διαρκώς επικρεμάμενη απειλή για την κατάργηση του δημοκρατικού κοινοβουλευτικού συστήματος από τα διάφορα αστικά κόμματα· από τα αλλεπάλληλα στρατιωτικά κι επαναστατικά κινήματα (στρατιωτικό κίνημα Πλαστήρα, επαναστατικό κίνημα Βενιζέλου και στρατιωτικό κίνημα Κονδύλη)· από το μόνιμο θέμα της πιθανότητας παλινόρθωσης της βασιλείας· από τα έντονα κοινωνικά προβλήματα και τις εργατικές απεργιακές κινητοποιήσεις· από την άθλια οικονομική κατάσταση και το διεθνές οικονομικό κραχ του 1932 που αγγίζει και την ελληνική κοινωνία· από την αύξηση της εκλογικής δύναμης των αριστερών που γεννά τον τρόπο σ' όλο το φάσμα των φιλελεύθερων αστών· από την εξάπλωση των φασιστικών καθεστώτων στην Ευρώπη που κινητοποιεί τις αντιδράσεις των αριστερών, αλλά δεν ανησυχεί ιδιαίτερα τους φιλελεύθερους αστούς.

Την παραπάνω κατάσταση θα έλθει να δυσκολέψει ακόμη περισσότερο η εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας το 1936 που φέρνει ξανά στην επιφάνεια τα εθνικιστικά ιδεώδη και φιμώνει εντελώς τον γόνιμο κοινωνικό και καλλιτεχνικό διάλογο που είχε ανοίξει κατά το χρονικό διάστημα 1930-1936 μεταξύ της αστικής διανοήσης και της αριστερής.

Μπροστά σε όλο αυτό το κοινωνικό και πολιτικό χάος, μπροστά στο γκρέμισμα των δημοκρατικών ιδεωδών και την πτώση της ιδεολογίας του βενιζελικού φιλελευθερισμού από το 1932 κι έπειτα και μπροστά στον σκόπελο των ταξικών αντιθέσεων η φιλελεύθερη αστική διανοήση θα σταθεί με αμηχανία. Έτσι, ο σοβαρός κοινωνικός προβληματισμός θα καταστεί σχεδόν αδύνατος για τους έλληνες δραματογράφους. Γι' αυτό ακριβώς θα σταματήσουν να παράγονται δράματα κοινωνικής διαμαρτυρίας που είχαμε συναντήσει κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, τότε που οι αστοί διανοούμενοι επηρεάζονταν ακόμη ελεύθερα απ' τους κοινωνικούς προβληματισμούς της αριστεράς. Αντίθετα, οι συγγραφείς θ' αναλωθούν στην παραγωγή μεγάλου αριθμού κοινωνικών αντιπλουτοκρατικών ηθογραφικών κωμωδιών, οι οποίες, εντούτοις, σατιρίζουν ανώδυνα κοινωνικά ζητήματα (εκκεντρικούς ευρωπαϊκούς μοντερνισμούς, φεμινισμό και άκοπη κοινωνική και οικονομική αναρρίχηση). Αυτές οι σάτιρες υποστηρίζουν συντηρητικές θέσεις διατήρησης του υπάρχοντος κοινωνικού κατεστημένου.

Στο μεταξύ επικρατούν διαμάχες και μέσα στους ίδιους τους κύκλους των ελλήνων αστών διανοουμένων. Η πιο κυρίαρχη απ' αυτές είναι η διαμάχη μεταξύ παλιών και καινούργιων εκπροσώπων των λογοτεχνικών γενεών. Η νέα δυναμική λογοτεχνική γενιά του '30 θα επιχειρήσει να εισαγάγει στα δικά της καλλιτεχνικά δημιουργήματα καινοφανή, πρωτοποριακά και δυτικοφερμένα στοιχεία (π.χ. ψυχογραφία, εξπρεσιονισμό), απορρίπτοντας ταυτοχρόνως τη συνταγή της ηθογραφίας, την οποία αντίθετα υποστηρίζει η παλιότερη λαογραφική γενιά του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Η ίδια λογοτεχνική γενιά του '30 θα επιτεθεί και στην αμέσως προγενέστερη γενιά του '20, απορρίπτοντας τον καρυωτακικό πεισιθάνατο πεσιμισμό της και προτείνοντας το δόγμα των νιάτων, της υγείας και της χαράς.

Η μεταξική δικτατορία περιπλέκει ακόμη περισσότερο τα πράγματα, καθώς επαναφέρει τη λαογραφική ηθογραφία, αποτρέπει τους συγγραφείς από την τάση εισαγωγής ευρωπαϊκών πρωτοποριακών καλλιτεχνικών ρευμάτων και κηρύσσει το δόγμα της σπαρτιατικής αυτάρκειας, του αντιπλουτοκρατισμού, της τίμιας εργασίας, της νεότητας, της χαράς και της επιστροφής στα παραδοσιακά εθνικά ιδεώδη. Μέσα από μια ατυχή σύμπτωση, το δόγμα της νεότητας, της σωματικής ρώμης και της αισιοδοξίας της γενιάς του '30 εφάπτεται με το αντίστοιχο της μεταξικής δικτατορίας, όπως, επίσης, και το θέμα του σεβασμού προς την παράδοση και της ελληνικότητας. Τότε, η γενιά του '30 πρόκειται να δημιουργήσει τη δική της εκδοχή της ελληνικότητας, μπολιάζοντας στοιχεία της ελληνικής παράδοσης και ιστορίας με πρωτοποριακά στοιχεία ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών κινημάτων. Αυτό το φαινόμενο θα φανεί καθαρά μέσα από τη

δημιουργία της σύγχρονης ιστορικής τραγωδίας των νέων ελλήνων δραματογράφων.

Το γεγονός της απομάκρυνσης της αστικής διάνοησης από τον καίριο κοινωνικό προβληματισμό και της ενασχόλησής της με την αναπαράσταση του καθησυχαστικού ιστορικού παρελθόντος μπορεί να εκληφθεί είτε ως παθητική υποταγή της έναντι στις επιταγές του μεταξικού καθεστώτος –κάποιοι, μάλιστα, αστοί διανοούμενοι κερδίζουν σημαντικές καλλιτεχνικές κι επαγγελματικές θέσεις κατά τη μεταξική περίοδο- είτε ως σημείο συμβολικής φυγής και αντίδρασης της ενώπιον της δυσάρεστης κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας, είτε ως σημείο αναζήτησης της κατάλληλης επιχειρηματολογίας, προκειμένου να συντηρήσει την παρουσία της στο προσκήνιο της πνευματικής ζωής. Όποια, πάντως, απ' τις τρεις εκδοχές και ν' αποδεχτούμε, το μόνο σίγουρο είναι, πως αυτή η παρατηρούμενη τάση εκφράζει την εσωτερική κρίση του αστικού κόσμου της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας.

1. ΕΡΓΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

α. Σύγχρονο ευρωπαϊκό κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο

Όσον αφορά στο ευρωπαϊκό δραματικό και κωμικό βουλεβάρτο που παρουσιάζεται κατά την παρούσα εννιαετία στην αθηναϊκή σκηνή, τα πράγματα δεν αλλάζουν και πολύ σε σχέση με την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο. Συνεχίζουν, λοιπόν, να παρουσιάζονται νέα δείγματα γάλλων, αλλά και άλλων ευρωπαίων δραματογράφων του εμπορικού θεάτρου, τα οποία θίγουν με αρκετά επιφανειακό κι ανώδυνο τρόπο ποικίλα κοινωνικά θέματα.

Αυτά τα κοινωνικά θέματα είναι: το ζήτημα της συζυγικής απιστίας και των ερωτικών εκτροπών (π.χ. κωμωδία *Ο εραστής της κυρίας Βιντάλ* –*L' amant de madame Vidal*– του Louis Verneuil, φάρσα *Συνέδριον ηθικής* των Franz Arnold – Ernst Bach¹⁵⁷⁹, κωμωδία *Η μπλε αλεπού* –*A kék róka*– του ούγγρου Ferenc Herczeg, κομεντί *Το τραίνο της Βενετίας* –*Le train pour Venise*– των Louis Verneuil – Georges Berr, κοινωνική σάτιρα *Το ασθενές φύλον* –*Le sexe faible*– του Edouard Bourdet, η οποία παρουσιάζει το αρκετά τολμηρό θέμα των ανδρών ζιγκολό¹⁵⁸⁰· το ζήτημα της μητρότητας (π.χ. κωμωδία χαρακτήρων *Ντεμουαζέλ* –*Mademoiselle*– του Jacques Deval)· το θέμα της πατρότητας και της ευθύνης του πατέρα απέναντι στο παιδί του (π.χ. αισθηματική κομεντί *Χαμένα φιλιά* –*Baisers perdus*– του André Birabeau, δράμα *Αίλιουμ* του Ferenc Molnár που είχε παρασταθεί το 1923 στην παρισινή Comédie des Champs-Élysées σε σκηνοθεσία Pitoëff, και κομεντί *Θερμή αγκαλιά* του André Birabeau)· το θέμα του διαζυγίου (π.χ. κωμωδία *Ας μείνουμε φίλοι* –*Amis comme avant*– του Henri Jeanson)· τη σάτιρα των γυναικείων ελαττωμάτων (π.χ. κομεντί *Οι ετερόφωτες* –*Les fontaines lumineuses*– των Louis Verneuil – Georges Berr, κοσμική κωμωδία ηθών *Λόζες γυναικών* –*Susan and God*– της αμερικανίδας δραματογράφου του Broadway Rachel Crothers, η οποία στα δραματικά κοινωνικά εμπορικά της έργα προβληματισμού εν γένει ασχολήθηκε ιδιαίτερα με γυναικεία θέματα και με τη γυναικεία χειραφέτηση¹⁵⁸¹)· το θέμα της γυναικείας χειραφέτησης και του επαγγελματικού ανταγωνισμού με τους άνδρες (π.χ. κομεντί *Γάμος με προθεσμία* –*Le vol nuptial*– του Francis de Croisset, όπου η κεντρική ηρωίδα είναι πιλότος)· και τέλος, το θέμα του φυλετικού ρατσισμού (π.χ. κωμωδία *Φράπα* –*Pamplémousse*– του André Birabeau).

Τα έργα του βουλεβάρτου παρουσιάζουν τα ήθη, τη διασκέδαση και τις συνήθειες των μεσοπολεμικών Ευρωπαίων της εποχής της

¹⁵⁷⁹ Franz Arnold – Ernst Bach, *Συνέδριον ηθικής*, μτφρ. Βασίλης Αργυρόπουλος, δακτυλόγραφο Θ. Μ.

¹⁵⁸⁰ Σχετικά με την τολμηρότητα του θέματος της κωμωδίας του Bourdet, η οποία, εντούτοις, εκφράζει μία πραγματικότητα της μεσοπολεμικής κοσμοπολιτικής κοινωνίας, όπως πιστεύει η ελληνική διάνοηση της εποχής, βλ. Μιχ. Ροδάς, «Ελεύθερον Θέατρον – *Το ασθενές φύλον*», *Ελ. Β.*, 18-11-1932.

¹⁵⁸¹ Σχετικά με τη δραματική τέχνη της Rachel Crothers, βλ. Thomas H. Dickinson, ό.π., σσ. 182-185, Joseph Wood Krutch, ό.π., σσ. 163-165 και Doris Abramson, «Rachel Crothers: Broadway feminist», στον τόμο της June Schlueter, *Modern American Drama: The Female Canon*, Rutherford – Madison – Teaneck – Fairleigh Dickinson University Press, London & Toronto: Associated University Presses, 1990, σσ. 55-64.

τζαζ, οι οποίοι μετά το άγχος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ρίχνονται με τα μούτρα στις πρόσκαιρες απολαύσεις της ζωής, αναπτύσσοντας διάφορα καταστροφικά πάθη, όπως τη χαρτοπαιξία και τα παιγνίδια του καζίνο (π.χ. κωμωδία *Ρουλέτα* του Ladislaus Fodor, κωμωδία *Μπανκό –Banco–* του Alfred Savoir).

Το σύγχρονο ευρωπαϊκό βουλεβάρτο σχολιάζει, επίσης, διάφορα πολιτικά και οικονομικά γεγονότα που επηρεάζουν ολόκληρη την ανθρωπότητα. Όπως, λοιπόν, κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο είχαμε συναντήσει εμπορικές κομεντί σχετικά με τη ζωή των ρώσων αριστοκρατών εμιγκρέδων στο Παρίσι (π.χ. *Η μεγάλη δούκισσα και το γκαρσόνι* του Alfred Savoir, *Ο χορός των επτά πέπλων* των Tristan Bernard - Flermont), έτσι και κατά την παρούσα εννιαετία συναντούμε την κωμωδία με το ίδιο θέμα του Jacques Deval *Τοβάριτς (Tovaritch)*. Έτσι κι αλλιώς, οι Αθηναίοι της εποχής έχουν κιάλας έλθει από το 1923 σε επαφή με ρώσους εμιγκρέδες που καταφθάνουν στην Αθήνα. Μάλιστα, από το 1923 αρχίζει να λειτουργεί στην Αθήνα και η “Στρέλνα” στην οδό Πατησίων, το πιο διάσημο από τα ρώσικα κέντρα που λειτουργούν στην ελληνική πρωτεύουσα, με ρωσίδες σερβιτόρες και ρώσους εκπατρισμένους θαμώνες¹⁵⁸².

Κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική επταετία είχαμε συναντήσει, επίσης, την έντονη παρουσία μίας αρκετά μεγάλης ομάδας σατιρικών έργων του βουλεβάρτου που καυτηρίαζαν τη σύγχρονη πολιτική και οικονομική κατάσταση των ευρωπαϊκών κοινωνιών, καθώς και την τάση του εύκολου πλουτισμού, του οικονομικού πολιτικού και κοινωνικού αρριβισμού, της διαφθοράς κάποιας μερίδας της ευρωπαϊκής κοινωνίας. Η τάση αυτή συνεχίζεται και μέσα στην παρούσα μεσοπολεμική εννιαετία με σάτιρες, όπως: η *Δικτατορία γυναικών* των Freu Heller – Adolph Schutz, η *Σχολή φορολογουμένων –L’ école des contribuables–* των Louis Verneuil – Georges Berr, η *Τράπεζα Νεμό –La banque Nemo–* του Louis Verneuil, η *Κυρία με τα πράσινα γάντια –La dame aux gants verts–* του René Fauchois και το *Τιάνικ βαλς* του ρουμάνου Tudor Musatescu.

Οι σύγχρονες αυτές επίκαιρες και παγκόσμιου πνεύματος σάτιρες των κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών πληγών της εποχής, καθώς και του αρριβισμού των σύγχρονων ανθρώπων, ικανοποιούν την ελληνική κριτική περισσότερο σε σχέση με άλλα έργα του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου που έχουν αποκλειστικά ερωτική θεματολογία. Είναι καταφανές, ότι οι συζυγικές απιστίες, τα ερωτικά τρίγωνα –σύζυγος, γυναίκα, εραστής– κι όλη αυτή η πολύχρονη ενασχόληση των ευρωπαίων δραματογράφων με τα ζητήματα του έρωτα και του γάμου έχει κουράσει την ελληνική διανόηση¹⁵⁸³.

¹⁵⁸² Βλ. Γιάννης Καιροφύλλας, ό.π., σσ. 13-15.

¹⁵⁸³ Όπως αναφέρει ο Μελάς το 1935: «Το ζήτημα των προεκτάσεων του συζυγικού μετώπου απασχολεί το γαλλικό θέατρο επί αιώνες τώρα. Η τριάς αυτή, σύζυγος, γυναίκα, εραστής, έχει σερβιρισθεί σε χιλιάδες εκδόσεις, επάνω στα σανίδια της σκηνής, μ’ όλες τις δυνατές και τις αδύνατες σάλτσες και μ’ όλων των ειδών τα μπαχαρικά» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Εξελιξείς αντιλήψεων», *Ελ. Β.*, 23-6-1935).

Η φροϋδική ψυχανάλυση δεν επηρεάζει μόνο το ευρωπαϊκό πρωτοποριακό θέατρο, όπως τα έργα του Lenormand, αλλά και το θέατρο του βουλεβάρτου. Αυτό το γεγονός διαπιστώνουμε σε κάποια δείγματα της παρούσας περιόδου. Βέβαια, η σεξουαλική συμπεριφορά των ατόμων απασχολούσε ανέκαθεν το βουλεβάρτο, το οποίο είναι αφιερωμένο σχεδόν αποκλειστικά σ' αυτό το θέμα με όλες τις πιθανές παραλλαγές του –γάμος, έρωτας, συζυγική απιστία, κοινωνική και οικονομική ανέλιξη μέσω του έρωτα, ελευθεριότητα ηθών ανδρών και γυναικών κτλ.. Εντούτοις, μέχρι τώρα δεν αναλύοταν η γενικότερη κοινωνική συμπεριφορά του ατόμου μέσω του σεξουαλικού παράγοντα. Τα στοιχεία της λίμπιντο και του καταπιεσμένου σεξουαλικού αισθήματος που μπορεί να διαταράξει τη γενικότερη συμπεριφορά ενός ανθρώπου, εισχωρούν τελικά και στο εμπορικό θέατρο κι έτσι τα συναντάμε στην περίπτωση του δράματος του André Jossset *Ελισάβετ – η γυναίκα δίχως άνδρα (Elizabeth, la femme sans homme)*, καθώς και σ' αυτή του δράματος *Φρενίτις (Frénesie)* του Charles de Peyret-Chappuis.

Στο πρώτο δράμα που πρωτοπαρουσιάζεται το 1935 στο παρισινό Vieux Colombier σε σκηνοθεσία René Rocher, η διαταραγμένη εφηβική σεξουαλική ζωή της βασίλισσας της Αγγλίας –ο βιασμός της από κάποιον συγγενή της, όταν ήταν πολύ νέα– την κάνει ν' απεχθάνεται την ερωτική πράξη. Γι' αυτό τον λόγο παραμένει ως το τέλος της ζωής της ανέγγιχτη, παρότι αγαπά με όλη τη δύναμη της ψυχής της τον δούκα του Essex, ο οποίος στη μεγαλύτερη διάρκεια του δράματος προσπαθεί να την κατακτήσει ερωτικά. Η απόφαση της βασίλισσας να καταδικάσει σε θάνατο τον αγαπημένο της, εξηγείται όχι τόσο βάσει της συνωμοσίας του εναντίον της, όσο βάσει του καταπιεσμένου της σεξουαλικού ενστίκτου που την εμποδίζει να του δοθεί ολοκληρωτικά λόγω του εφηβικού της τραύματος. Η βασίλισσα παρουσιάζεται στο τέλος της ζωής της σχεδόν ημιπαράφρων, αναγκάζοντας την άσπονδη εχθρά της να της διηγείται ξανά και ξανά την ερωτική της συνεύρεση με τον δούκα του Essex, πριν αυτός πεθάνει, και την οποία η ίδια η Ελισάβετ δεν μπόρεσε ποτέ να ολοκληρώσει¹⁵⁸⁴. Στη *Φρενίτιδα* πάλι περιγράφεται η νεύρωση μιας γεροντοκόρης, όταν ματαιώνονται τα ερωτικά της σχέδια για κάποιον ήρωα, ο οποίος αρχικά την είχε ερωτευθεί. Στο τέλος, όμως, ο τελευταίος ξαναγυρνά στη νόμιμη γυναίκα του, χωρίς να εκπληρώσει τους σεξουαλικούς πόθους της ηρωίδας –μία εκπλήρωση που η ηρωίδα περίμενε σ' όλη της τη ζωή¹⁵⁸⁵.

Κατά την παρούσα περίοδο συναντούμε και δύο ενδιαφέροντα ηθογραφικά δείγματα “μικροαστικού” βουλεβάρτου, τα οποία εκτυλίσσονται στον ασυνήθη για βουλεβάρτο χώρο μιας μικροαστικής πολυκατοικίας, σύμβολο των μοντέρνων καιρών και της σύγχρονης διαβίωσης των ανθρώπων. Ενώ γενικότερα τα περισσότερα δείγματα του βουλεβάρτου διαδραματίζονται συνήθως στο τυποποιημένο πλέον αστικό “salon fermé” κι ασχολούνται με τη ζωή των αστών και των μεγαλοαστών, η κομεντί του Alfred Gehri *Το έκτο πάτωμα (Sixième étage)* κι η κωμωδία του Jerome K.

¹⁵⁸⁴ Για τη χρήση της φροϋδικής ψυχανάλυσης στην *Ελισάβετ* του Jossset κάνει λόγο κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 197).

¹⁵⁸⁵ Για χρήση της “ψυχανάλυσης του γεροντοκορισμού” στο δράμα *Φρενίτις* του Charles de Peyret-Chappuis κάνει λόγο κι ο Μιχ. Ροδάς («Το θέατρον – *Φρενίτις*», *Ελ. Β.*, 30-10-1938).

Jerome *Οι νοικάρηδες της κυρίας Σαρπ* (*The passing of the third floor back*) παρουσιάζουν τα αντίθετα.

Το έκτο πάτωμα εκτυλίσσεται σε λαϊκή πολυκατοικία της Μονμάρτης κι ασχολείται με τη μοίρα και τη ζωή των φτωχών ανθρώπων της: ενός αποτυχημένου ζωγράφου και της κουτσομπόλας γυναίκας του, ενός λογιστή που καμώνεται τον σπουδαίο συγγραφέα αστυνομικών ερωτικών λαϊκών μυθιστορημάτων και της κόρης του, η οποία τον βοηθά να τα γράψει στη γραφομηχανή, ενός εργάτη βιομηχανίας, ενός γιατρού - αποτυχημένου συνθέτη της όπερας, μιας κοπέλας ελευθερίων ηθών και του νέου φοιτητή - συνθέτη εμπορικών τραγουδιών. Παρακολουθούμε τη ρεαλιστική καθημερινότητα, τους μικροσακωμούς, τους έρωτες, τα όνειρα, τις ελπίδες και τις απογοητεύσεις των φτωχών ενοίκων της πολυκατοικίας, οι προσωπικές ιστορίες των οποίων παρουσιάζονται επί σκηνής. Το ίδιο περίπου γίνεται και στους *Νοικάρηδες της κυρίας Σαρπ* που λαμβάνει τρία λονδρέζικα καλλιτεχνικά βραβεία και που ο συγγραφέας του αποκαλεί “modern morality”¹⁵⁸⁶. Η κωμωδία διαδραματίζεται σε λονδρέζικη πανσιόν, η οποία κατοικείται από ανθρώπους κάθε φυλής και εθνικότητας. Ο κάθε ήρωας έχει τα προβλήματά του, τα ελαττώματά του, τα προσωπικά του συμφέροντα κι αδυναμίες, έτσι ώστε το σύνολο δίνει την εικόνα μιας νοσηρής κοινωνίας. Όταν στην πανσιόν έρχεται να μείνει ένας άγνωστος, μετατρέπει την ψυχοσύνθεση και τον χαρακτήρα όλων των υπόλοιπων ενοίκων με το χαμόγελό του και την καλοσύνη του.

Οι δύο παραπάνω κωμωδίες μοιάζουν ως προς τον ρεαλισμό και τη θεματολογία τους στις *Σκηές του δρόμου*, το ρεαλιστικό - νατουραλιστικό κοινωνικό δράμα του Elmer Rice που παριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο και που πρόκειται να συναντήσουμε στην πορεία¹⁵⁸⁷. Ενώ, όμως, το τελευταίο έχει πολύ πιο τραγικές κοινωνικές προεκτάσεις, έντονο κοινωνικό μήνυμα και διδαχή κι ένα δραματικότατο φινάλε, τα δύο παραπάνω έργα τελειώνουν ευχάριστα, παρόλες τις δραματικές εντάσεις τους. Οι όποιες αντιθέσεις στο τέλος εξομαλύνονται, δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην ηθογραφική σκιαγράφιση, παρά στην κοινωνική ή την ψυχολογική, ενώ συναντάμε κάπου - κάπου και δόσεις μελοδραματισμού.

Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο που μας παρουσιάζεται κατά την παρούσα περίοδο, σε ό,τι αφορά το εμπορικό θέατρο, είναι η εμφάνιση στην αθηναϊκή σκηνή ενός έργου σοβιετικού “βουλευβάρτου”: της κωμωδίας του Βαλεντίν Πέτροβιτς Κατάγεφ *Διαζύγιο αλά ρωσικά ή Ο τετραγωνισμός του κύκλου* που απέκτησε διεθνή επιτυχία¹⁵⁸⁸. Κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική επταετία, και συγκεκριμένα το 1930, παρουσιάστηκε από την Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη - Μελά σε σκηνοθεσία του τελευταίου το σοβιετικό δράμα *Σκουριά* των Κιρσόν - Ουσπένσκυ που, όπως είδαμε, κάθε άλλο παρά προπαγάνδιζε το μολοσεβικικό καθεστώς. Στην παρούσα εννιαετία παρουσιάζεται το 1932 απ’ τον θίασο Κυβέλης σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά η

¹⁵⁸⁶ Βλ. Loney, ό.π., σ. 43.

¹⁵⁸⁷ Τη συγγένεια των τριών αυτών δραμάτων εντοπίζει κι ο Μιχ. Ροδάς («Το θέατρον - *Το 6^ο πάτωμα*», *Ελ. Β.*, 11-3-1938), καθώς κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β΄, ό.π., σ. 293).

¹⁵⁸⁸ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σ. 387.

σοβιετική ελαφριά κωμωδία ηθών *Ο τετραγωνισμός του κύκλου* που καταδεικνύει μία περίπτωση αστικότητας διαζυγίου δύο ζευγαριών, τα μέλη των οποίων κάνουν ανταλλαγή ταιριού. Έτσι, βλέπουμε πώς δύο φιλικά ζευγάρια που συγκατοικούν σύμφωνα με τον νέο κοινοβιακό σοβιετικό τρόπο διαβίωσης, χωρίζουν και ξαναπαντρεύονται αλλάζοντας ταιρί.

Η συγγραφή ελαφρών ευχάριστων και διασκεδαστικών σοβιετικών κωμωδιών ηθών, απαλλαγμένων από κάθε πολιτικό κήρυγμα κι εμπλουτισμένων με όλα τα γνωστά τεχνάσματα της δυτικής φάρσας (συζυγική απιστία, παρανοήσεις και κωμικές παρεξηγήσεις, λεκτικές επαναλήψεις, λανθασμένες ταυτότητες ηρώων, έντονη σωματική κίνηση για την πρόκληση του κωμικού αποτελέσματος), δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση¹⁵⁸⁹. Η ρωσική δραματογραφία της δεκαετίας του 1920 και των αρχών της δεκαετίας του '30 ασχολείται με τα προβλήματα της κοινωνικής προσαρμογής που δημιούργησε το 1917 η μεγάλη εθνική ανακατάταξη. Οι αντιθέσεις, οι ανωμαλίες, ακόμη και οι παραλογισμοί που σχετίζονται μ' αυτά τα προβλήματα προσαρμογής, δημιουργούν πρόσφορο έδαφος για την αναγέννηση της κοινωνικής ηθογραφικής κωμωδίας στη σοβιετική δραματογραφία. Οι δύσκολες συνθήκες ζωής στη σοβιετική Ρωσία κατά την πρώτη δεκαετία που ακολούθησε μετά το κοινωνικό κι επαναστατικό χάος και την καταστροφή του εμφυλίου, φαίνονται και στην συγκεκριμένη κωμωδία. Η τελευταία, παρά τον κωμικό της τόνο, κρύβει κάποιες σκληρές πραγματικότητες, όπως τη δυσκολία της κοινοβιακής συμβίωσης, την ανικανότητα κάποιων ηρώων ν' αποβάλλουν τη μικροαστική συντηρητική τους νοοτροπία και συνήθειες, όπως και την αντίστροφη μονολιθικότητα κάποιων άλλων ηρώων που μισούν καθετί δυτικό¹⁵⁹⁰. Στη σοβιετική αυτή απολιτική κωμωδία καταδεικνύεται, πως ο έρωτας δεν είναι ασύμβατος με την επανάσταση, ενώ, όπως αναφέρει κι ο ίδιος ο σκηνοθέτης της Σπ. Μελάς: «στο βάθος υπάρχει το παντού τα πάντα, ο αιώνιος άνθρωπος που διέπουν οι γνωστοί και αναλλοίωτοι ψυχολογικοί νόμοι, κάτω απ' όλες τις μορφές και τους τύπους της ζωής απ' όλα τα κοινωνικά καθεστώτα»¹⁵⁹¹.

Το έργο επιλέγεται για παράσταση ακριβώς λόγω της ανυπαρξίας της κομμουνιστικής προαπαγάνδας και της τελικής κι αιώνιας ισχύος κάποιων αστικών συνηθειών (γάμου και διαζυγίου) σ' όλα τα κοινωνικά καθεστώτα, καπιταλιστικά και κομμουνιστικά συλλήβδην, όπως, τουλάχιστον, πιστεύει η ελληνική διανόηση της εποχής κι ο ίδιος ο σκηνοθέτης του Σπ. Μελάς. Επιλέγεται, επίσης, λόγω της περιέργειας του δυτικού κόσμου να παρακολουθήσει για λίγο από κοντά τον νέο τρόπο ζωής

¹⁵⁸⁹ Ο Άλκης Θρύλος παρατηρεί ακριβώς αυτή τη συμβατική δομή της σοβιετικής κωμωδίας, απορώντας και αναφέροντας τα εξής: «Το έργο όμως γεννά και μιαν άλλη απορία. Οι μπολσεβίκοι διακήρυσαν ότι η κοινωνική επανάσταση θα ανανεώσει, θα μεταμορφώσει ριζικά τις μορφές της Τέχνης. Ο *Τετραγωνισμός του κύκλου*, εν τούτοις, είναι χυμένος σ' ένα κοινότατο και παλαιωμένο καλούπι και είναι και γραμμένος με άπειρη αδεξιότητα. Κανένας αστός συγγραφέας δεν θα τολμούσε να παρουσιάσει ένα έργο τόσο χοντροκομμένο και με τόσο απλοϊκή τεχνική. Οι ίδιες σκηνές επαναλαμβάνονται με ανυπόφορη μονοτονία, ο διάλογος είναι υπερφορτωμένος από περιττολογίες και μάκρη, το τέλος μαντεύεται αμέσως από την πρώτη σκηνή.» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 387).

¹⁵⁹⁰ Για τη συγκεκριμένη κωμωδία, βλ. Harold B. Segel, ό.π., σσ. 182-186.

¹⁵⁹¹ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Ο τετραγωνισμός*», *Ελ. Β.*, 18-6-1932.

των σοβιετικών, κριτήρια επιλογής που διαπιστώσαμε, ότι είχαν ισχύσει και στην προγενέστερη περίπτωση της παράστασης της *Σκουριάς*¹⁵⁹².

Μία άλλη τάση που συνεχίζεται στην παρούσα μεσοπολεμική εννιαετία από την προγενέστερη περίοδο, είναι η πύκνωση των παραστάσεων έργων βουλευάρτου πέρα από τα γαλλικά, τα ιταλικά και τα γερμανόφωνα δείγματα του είδους. Τα τελευταία παρουσιάζουν οι θίασοι των πρωταγωνιστριών Κοτοπούλη, Κυβέλης και ο θίασος της Ελληνικής Κωμωδίας του Βασίλη Αργυρόπουλου, ο οποίος ειδικεύεται σε αυτά¹⁵⁹³. Ήδη από την αρχή του Μεσοπολέμου βλέπουμε πολλούς ούγγρους συγγραφείς του εμπορικού θεάτρου στην αθηναϊκή σκηνή που αυξάνονται μέχρι το 1940 και μιμούνται με μεγάλη άνεση και δεξιοτεχνία τις γαλλικές εμπορικές κομεντί. Παρόμοιοι ούγγροι δραματογράφοι είναι π.χ. οι Ferenc Molnár, Χαντς Μίλλερ, Gabriel Drégely, Imre Garay, Sloboda, Ladislaus Fodor, Otto Kaiser, B. Κέλεμεν, Maurus Jokai, Ferenc Herczeg. Επιπλέον, κατά την παρούσα περίοδο εμφανίζονται για πρώτη φορά και ρουμάνοι συγγραφείς του εμπορικού θεάτρου, όπως ο Herz το 1936 με την κωμωδία *Μπογκρατσέσκο* που αφορά σε συζυγικές απιστίες (θίασος Αλίκης - Κ. Μουσούρη - Χρ. Νέζερ) και ο Tudor Musatescu το 1940 με τη σάτιρα της σύγχρονης πλουτοκρατικής κοινωνίας *Τιτάνικ βαλς* (θίασος Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη).

Η εμφάνιση του ρουμάνικου εμπορικού θεάτρου στην αθηναϊκή σκηνή για πρώτη φορά στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου εξηγείται απ' το γεγονός της παράστασης της κωμωδίας ηθών του Σπύρου Μελά *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* στη Ρουμανία το 1935 από τον κορυφαίο ρουμάνο ηθοποιό Μαξιμιλιάν στο θέατρο Regina Maria. Συνεπώς, η εισαγωγή της ρουμάνικης δραματογραφίας στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων της περιόδου εντάσσεται στον κύκλο των πολιτιστικών ανταλλαγών μεταξύ των δύο βαλκανικών κρατών¹⁵⁹⁴. Τα ονόματα του έλληνα ηθοποιού των αρχών του 19^{ου} αιώνα Κωνσταντίνου Κυριακού – Αριστία που έζησε και έδρασε στο

¹⁵⁹² Ο Μελάς σπεύδει να δημοσιεύσει προς αποφυγήν κάθε παρεξηγήσεως τους λόγους που τον έσπρωξαν ν' ανεβάσει αυτήν την κωμωδία της μπολσεβικικής Ρωσίας: «Ο συγγραφέας δεν κάνει κανενός είδους προπαγάνδα. Είνε ειλικρινέστατος. Αν ανοίγη τις πόρτες των κομμουνιστικών πολυκατοικιών δεν είνε για να δείξη σκηνοθετημένους παραδείσους. Θέλει απλώς να κάμη να γελάσουμε με τα κωμικά της μπολσεβικικής ζωής, που θυμίζουν τόσο πολύ τα κωμικά της αστικής! [...] Ο τετραγωνισμός του κύκλου που είδε το φως της ράμπας στα θέατρα όλων σχεδόν των εθνών της γης, είν' ένα έργο εντελώς καλοκαιρινό, εύθυμο, ζωηρό, πεταχτό, ελαφρό, που λέει τις αλήθειες του σε νοικοκυραίους και κομμουνιστάς, αλλά χωρίς να πληγώνη.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Ο τετραγωνισμός*», ό.π.). Ο Βασίλης Ηλιάδης συμπληρώνει, πως η κωμωδία αποτελεί “απόπειρα σατύρας του κομμουνιστικού γάμου που εις το βάθος φαίνεται ωσάν σάτυρα του αστικού καθεστώτος” («Από το θέατρον – *Ο τετραγωνισμός του κύκλου*», *Ελ. Β.*, 19-6-1932).

¹⁵⁹³ Όπως αναφέρει το 1932 ο Μιχ. Ροδάς: «Ο εκλεκτός καλλιτέχνης κ. Β. Αργυρόπουλος έχει εξασφαλίση ένα θεατρικό προνόμιο για την Ελλάδα. Από ετών είνε αντιπρόσωπος γερμανικών και αυστριακών εκδοτικών οίκων θεατρικών έργων και έχει στη διάθεσί του συγχρόνως με τα ευρωπαϊκά θέατρα τη νεωτέρα θεατρική πνευματική παραγωγή. Μερικές φορές μάλιστα έχει αντίγραφα έργων προτού κυκλοφορήσουν, κι έτσι η παράστασις των στην Ελλάδα προηγείται και από τα ευρωπαϊκά θέατρα. Ο κ. Αργυρόπουλος μεταφράζει μόνος του τα γερμανικά έργα που εκλέγει.» («Από το θέατρον – *Η ρουλέττα*», *Ελ. Β.*, 28-3-1932).

¹⁵⁹⁴ Όπως αναφέρει ο Κλ. Τσούρκας: «Με το ανέβασμα του *Τιτάνικ βαλς* στην Αθήνα και του *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* του Σπ. Μελά στο Βουκουρέστι, η πνευματική ελληνορουμανική επαφή περνά από την καθαρή λογοτεχνία, όπου είχε περιορισθή έως τώρα στο θέατρο.» («Σημειώματα – *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* στο Βουκουρέστι», *Ελ. Β.*, 10-5-1940).

Βουκουρέστι, θέτοντας τις βάσεις για τη δημιουργία του ρουμάνικου θεάτρου, αλλά και της κόρης του ηγεμόνα της Μολδοβλαχίας, Ραλλούς Καρατζά που διοργάνωνε παραστάσεις κατά τα προεπαναστικά χρόνια, αποτελούν έναν κοινό πολιτισμικό κρίκο, μία πραγματική πνευματική συγγένεια μεταξύ των δύο κρατών. Τα ονόματα αυτά μνημονεύονται και κατά τις παρούσες μεσοπολεμικές παραστάσεις των ρουμάνικων δραμάτων στην αθηναϊκή σκηνή¹⁵⁹⁵. Έτσι, παρόλες τις ατέλειες των τελευταίων, την κοινοτοπία της θεματολογίας τους που τα κάνει να προσεγγίζουν στην αντίστοιχη του γαλλικού βουλεβάρτου, η ελληνική κριτική της εποχής τα δέχεται με χαρά στην αθηναϊκή σκηνή, λόγω της σύνδεσης της ψυχής των δύο λαών¹⁵⁹⁶.

Εκτός από το ούγγρικο και το ρουμάνικο εμπορικό θέατρο που εισχωρούν σταδιακά στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή, παρατηρούμε και την ολοένα αυξανόμενη ύπαρξη του αγγλοσαξωνικού εμπορικού θεάτρου. Ένας λόγος, για τον οποίο οι παραστάσεις των αγγλοσαξωνικών έργων αυξάνονται κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, είναι και η περιοδεία της Μαρίκας Κοτοπούλη στην Αμερική. Η πρωταγωνίστρια, επιστρέφοντας το 1932, φέρνει μαζί στο ρεπερτόριό της αρκετά αγγλόφωνα έργα. Το 1932 ο Βασίλης Ηλιάδης με την ευκαιρία της παράστασης της κωμωδίας *Σολομονέξ* του άγγλου Νοέλ Coward -τον οποίο θεωρεί λανθασμένα Αμερικανό- απ' την Κοτοπούλη, αναφέρει τα εξής σχετικά με την αντίληψη που επικρατούσε ως τώρα για το αμερικανικό θέατρο:

«Είς την κ. Μαρίκα Κοτοπούλη πρέπει να οφείλωμεν χάριν. Μαζί με την επάνοδόν της από την Αμερικήν που μας ήταν απαραίτητη δια την ώθησιν του ελευθέρου θεάτρου και δια τον δρόμον που ηνοιχθη με την συνεργασίαν της με την κ. Κυβέλην, μας έφερον εις επικοινωνίαν και με το αμερικάνικον θέατρον. Ολίγον το εγνωρίζαμεν έως τώρα. Ένα δύο έργα μας έκαμαν απλώς να σκεφθούμε ότι και εις την χώραν των κινηματογραφικών αστέρων και των σεναρίων υπάρχει και μία σοβαρότερη θεατρική εκδήλωσις. Υπάρχει θέατρον πρόζας –δράμα και κωμωδία– αρκετά σοβαρόν ώστε να αξίζη τον κόπον να το γνωρίσωμεν. Έπρεπε ν' απολυτρωθή και το ελληνικόν θέατρον από το μονοπώλιον των γαλλικών θεατρικών κατασκευασμάτων. Μετά τα γερμανικά και τα ολίγα μεταπολεμικά αγγλικά που εγνωρίσαμεν –*Το τέλος του ταξιδίου*, την *Κρυφή φλόγα* και άλλα– έπρεπε να γνωρίσωμεν και τα αμερικανικά. Υπήρχε μία προκατάληψις άδικος δι' αυτά. Η εκκεντρικότης, η ψυχολογία και η νοοτροπία των Αμερικανών είχε δημιουργήση την αντίληψιν ότι η θεατρική παραγωγή των συγγραφέων δεν είχε υψωθή εις το επίπεδον της καλώς νοουμένης τέχνης. Εφантаζόμεθα τους Αμερικανούς συγγραφείς ως αντλούντας το θέμα των από τα κατορθώματα των λαθρεμπόρων και των ντεντεκτίβ»¹⁵⁹⁷.

¹⁵⁹⁵ Βλ. ό.π.

¹⁵⁹⁶ Βλ. π.χ. την κριτική του 1940 του Άλκη Θρύλου για το *Τιτάνικ βαλς* του Μουσατέσκου (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 473-474).

¹⁵⁹⁷ Βασ. Ηλ., «Από το θέατρον – *Σολομονέξ*», *Ελ. Β.*, 12-6-1932. Ο Σπύρος Μελάς στ' απομνημονεύματά του αναφέρει, ότι δεν είναι μόνο η νεοελληνική σκηνή, η οποία κατά τον Μεσοπόλεμο δεν γνωρίζει την αγγλική δραματοουργία, αλλά και η υπόλοιπη ευρωπαϊκή που, εκτός του Shakespeare και του Shaw, αγνοεί σημαντικούς συγγραφείς, όπως τον Galsworthy και άλλους (*Πενήντα χρόνια θέατρον*, ό.π., σσ. 326-327). Ο Μιχαήλ Ροδάς με την ευκαιρία της παράστασης της αμερικανικής κωμωδίας *Η πολιτική του ποδόγυρου* του Neil Grant αναφέρει, ότι “το αμερικανικό θέατρο κυριαρχεί απόλυτα σήμερα τόσο στη δημιουργία έργων σοβαρών και ελαφρών, όσο και στην ανάδειξη ηθοποιών όλων των μορφών. Η Ευρώπη, φαίνεται, εγήρασε και αρκείται στις παλαιές δόξες της, εκτός μερικών Γάλλων νεωτέρων» («Το θέατρον – *Η πολιτική του ποδόγυρου*», *Ελ. Β.*, 30-6-1940).

Ήδη από την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο παρατηρήσαμε τη μεγάλη επιτυχία των έργων του Somerset Maugham και του Noël Coward, ο αριθμός των έργων των οποίων πολλαπλασιάζεται κατά την παρούσα εννιαετία στην αθηναϊκή σκηνή. Έτσι, παριστάνονται για πρώτη φορά οι κωμωδίες του πρώτου *Η Κώνστανς φέρεται καλά;* (*The constant wife*), *Η λαίδη Μπέτση εξοφλεί* (*Lady Frederick*), *Θα σε παντρευτώ τέρας ή Η κυρία Ντοτ* (*Mrs. Dot*), *Πηνελόπη* (*Penelope*), *Παντρεύτηκα τη γυναίκα σου* και *Καρολίνα ή Η άπιαστη* (*Caroline or The unattainable*), καθώς και το δράμα *Η βροχή* (*The rain*). Για πρώτη φορά παριστάνονται κι οι κωμωδίες του δεύτερου *Σολομονέξ* (*Private lives*) και *Κοσμικά κουτσομπολιά* (*Home chat*). Εκτός, όμως, από τα παραπάνω έργα των δύο προαναφερθέντων άγγλων συγγραφέων, παριστάνονται για πρώτη φορά στην αθηναϊκή σκηνή και έργα των άγγλων Rudolf Besier (δράμα *Μις Μπα – Miss Ba or The barretts of Wimpole street*), Frederick Lonsdale (κωμωδία *Το τέλος της κυρίας Τσένεϋ – The last of Mrs. Cheney*), Gordon Cosmo Lennox (κωμωδία *Άσπρες πασχαλιές*), Τζάκσον (κωμωδία *Η Λου κάνει αταξίες*), καθώς και των αμερικάνων Neil Grant (κωμωδία *Η πολιτική του ποδόγυρου – Petticoat influence*), Rachel Crothers (σάτιρα *Λόζες γυναικών – Suzan and God*) και Keith Winter (δράμα *Φεγγοβόλημα – The shining hour*). Τέλος, παρουσιάζονται νέες κωμωδίες του ήδη γνωστού παλιότερου άγγλου κωμωδιογράφου Jerome Klapka Jerome (*Η Ρομπίνα ζητεί άνδρα, Η Νανά και το σόι της ή Η Φανή και οι υπηρέτες της* και *Οι νοικάρηδες της κυρίας Σαρπ – The passing of the third floor back*), ο οποίος έχει εμφανισθεί στην αθηναϊκή σκηνή από τις αρχές του 20ού αιώνα με την κωμωδία *Miss Hobbs* που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1904 στο αθηναϊκό θέατρο της Νεαπόλεως¹⁵⁹⁸.

Οι περισσότερες από τις παραπάνω κωμωδίες είναι κοσμικές κωμωδίες σαλονιού, στις οποίες εμφανίζεται πολύ συχνά το πορτραίτο μιας καπάτσας γυναίκας. Αυτή η “διαβολογυναίκα” με την εξυπνάδα της, την πονηριά της, τις “αθώες” μηχανορραφίες της, την επιμονή της και τη γοητεία της καταφέρει είτε να ξανακερδίσει τον έρωτα του συζύγου της, τη στιγμή που αυτός ερωτεύεται κάποια άλλη (π.χ. *Πηνελόπη*¹⁵⁹⁹, *Η Κώνστανς φέρεται καλά;*), είτε να πετύχει για τον εαυτό της έναν καλό γάμο (π.χ. *Η λαίδη Μπέτση εξοφλεί, Θα σε παντρευτώ τέρας, Το τέλος της κυρίας Τσένεϋ, Η Νανά και το σόι της*), είτε να καταφέρει την επαγγελματική προαγωγή του συζύγου της γοητεύοντας κάποιον απ’ τους προϊσταμένους του (π.χ. *Η πολιτική του ποδόγυρου*). Συνήθως στις αγγλικές κωμωδίες του βουλεβάρτου τα ήθη είναι πολύ πιο αυστηρά απ’ ό,τι στις αντίστοιχες γαλλικές. Έτσι, η λύση του διαζυγίου εφαρμόζεται σπάνια μεταξύ ενός ζευγαριού, ενώ οι ήρωες κρατούν πάντα τη λεκτική ευπρέπιά τους και την καλή τους συντηρητική ανατροφή. Ο Noël Coward, όμως, ανήκοντας στη νέα γενιά των άγγλων συγγραφέων του εμπορικού κωμικού θεάτρου των “τζαζ” δεκαετιών 1920 και 1930, είναι ο πρώτος άγγλος δραματογράφος που αρνείται να εξαγάγει ηθικά διδακτικά συμπεράσματα από τις κωμωδίες του, όπως αντίθετα έκανε ο λίγο προγενέστερος Maugham στα δικά του έργα που υπόκεινται στους αυστηρούς ηθικούς κανόνες της εδουαρδιανής εποχής.

¹⁵⁹⁸ Βλ. Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 238.

¹⁵⁹⁹ Sommerset Maugham, *Πηνελόπη*, χειρόγραφο Θ. Μ.

Συνεπώς, η στάση των ηρώων του Coward τις περισσότερες φορές ξεφεύγει απ' τους συνήθεις κοινωνικούς κώδικες της καλής συμπεριφοράς και της ευπρέπειας που χαρακτηρίζουν την αγγλική κοινωνία. Έτσι, στην κωμωδία *Σολομονέξ* δεν διστάζει να παρουσιάσει διαζύγια επί σκηνής, άγριους συνεχείς απρεπείς τσακωμούς μεταξύ ζευγαριών, καθώς και το γεγονός της ανταλλαγής εραστών, όπου ο ήρωας καταλήγει με το ταίρι του ανταγωνιστή του από την πρώτη κιόλας μέρα του γάμου του (τυπική δομή των κωμωδιών του). Το θέμα της διαδικασίας του διαζυγίου παρουσιάζεται και στην κωμωδία του *Κοσμικά κουτσομπολιά*, όταν η σύζυγος που κατηγορείται δημοσίως για μοιχεία, χωρίς να την έχει διαπράξει, στο τέλος χωρίζει με τον άνδρα της, καθώς αυτή τη φορά τελικά γνωρίζει έναν αληθινό εραστή. Η κωμωδία *Σολομονέξ* που παρουσιάζει ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον από την προηγούμενη, αρχίζει με το ήδη συντελεσμένο γεγονός του διαζυγίου ενός ζευγαριού, της Amanda και του Elgot. Οι τελευταίοι, παντρεμένοι τώρα με άλλα ταίρια, τυχαίνει να βρεθούν σε κοινό τόπο διακοπών. Εκεί το πάθος των παλιών συζύγων ξαναφουντώνει, χωρίζουν με τους νυν συζύγους τους και ξανασμίγουν, χωρίς, όμως, να σταματήσουν τους άγριους καυγάδες τους, την αιτία του πρωταρχικού τους διαζυγίου. Στο μεταξύ, και το νέο ζευγάρι των απατημένων κι εγκαταλειμμένων συζύγων που δημιουργείται και που ως τώρα πίστευε στην παραδεδεγμένη αντίληψη του αρμονικού έρωτα, αρχίζει, επίσης, να καυγαδίζει.

Ενώ οι συμβατικές ρομαντικές κωμωδίες των συμπατριωτών του Coward τελειώνουν με τον γάμο των ζευγαριών, σηματοδοτώντας την κοινωνική ανανέωση μέσω της ιερής ένωσης, αντίθετα το *Σολομονέξ* ανατρέπει το σύνηθες σχέδιο. Ξεκινά με δύο γάμους που καταστρέφονται από την πρώτη κιόλας μέρα, δείχνοντας, ότι οι καυγάδες αποτελούν ένδειξη πάθους, ενώ η ειρηνική συμβίωση ένδειξη αδιαφορίας. Οι εκρήξεις των συναισθημάτων των ηρώων της κωμωδίας σπάνε κάθε ηθική αναστολή και καταδεικνύουν, πως ο έρωτας δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την απώλεια του αυτοελέγχου. Ο βαθμός της βίας των ζευγαριών αντιστοιχεί στη δύναμη του πάθους τους και του έρωτά τους, γελοιοποιώντας παράλληλα τις κοινωνικές συμβάσεις. Η ρομαντική αιώνια ερωτική αρμονία που συνήθως αποκαθίσταται στο τέλος κάθε εμπορικής κωμωδίας του αγγλικού εμπορικού θεάτρου, στον Coward αναποδογυρίζεται και θεωρείται θανάσιμα βαρετή¹⁶⁰⁰.

Η πρωτοτυπία του διαλόγου των έργων του Coward αποτελεί άλλο ένα ενδιαφέρον στοιχείο που κάνει το θέατρό του να μη μοιάζει με το αντίστοιχο άλλων συγχρόνων του συγγραφέων του εμπορικού θεάτρου. Το υποφώσκον νόημα του κρυμμένου κειμένου π.χ. της κωμωδίας *Σολομονέξ* έρχεται σε αντίθεση με τα προφερόμενα λόγια των ηρώων (οι εκφράσεις μίσους είναι το αντίστοιχο του έρωτα, ενώ η άρνηση του συναισθήματος εγκαθιδρύει την παρουσία του). Ο υποβιβασμός της γλώσσας του στο επίπεδο των κλισέ, των τετριμμένων που, εντούτοις, κρύβουν μια βαθύτερη σημασία, η κατάδειξη της παράλογης πραγματικότητας, η εκκεντρικότητα που γίνεται κανόνας, κι η υπερβολή της παρωδίας προετοιμάζουν τον δρόμο για τον

¹⁶⁰⁰ Σχετικά με την κωμωδία *Private lives* του Coward, καθώς και σχετικά με την ποιότητα της δραματικής τέχνης του συγγραφέα, βλ. Christopher Innes, ό.π., σσ. 238-258.

Harold Pinter, τον Ionesco και γενικά για το θέατρο του Παραλόγου, όπως παρατηρούν οι σύγχρονοι ιστορικοί του θεάτρου¹⁶⁰¹.

Δεν είναι, όμως, μόνο οι κωμωδίες του Coward αυτές που βγαίνουν έξω από τις συνήθειες νόρμες του εμπορικού θεάτρου των άγγλων δραματογράφων, αλλ' επίσης τα έργα του Somerset Maugham, όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει και κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο. Ο συγγραφέας, ιδιαίτερα κατά την παρούσα εννιαετία, εμφανίζεται στην αθηναϊκή σκηνή με το δράμα *Βροχή*. Το θεατρικό έργο προέρχεται από το διήγημά του με τον τίτλο "Μις Τόμπσον" και παριστάνεται και στο Βερολίνο το 1925 απ' τον Reinhard¹⁶⁰². Στην πραγματικότητα το δράμα δεν δημιουργήθηκε απ' τον ίδιο τον Maugham, αλλ' από δύο Αμερικανούς, τον John Colton και τον Clemence Randolph που το διασκεύασαν για το θέατρο, αλλάζοντας τον αρχικό τίτλο της νουβέλας σε *Βροχή*¹⁶⁰³.

Όπως κι αν έχει το πράγμα, το συγκεκριμένο δράμα εκτυλίσσεται σε εξωτικό τόπο εκτός Αγγλίας –στον Σταυρό του Νότου και στα νησιά των Σαμόα- όπως συμβαίνει με τα περισσότερα έργα του συγγραφέα. Επιπλέον, διακρίνεται για τον πεσιμισμό του –ίδιον του Maugham, ιδίως στη θεατρική του παραγωγή που ακολούθησε μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και γενικά ασυνήθιστο στοιχείο για δραματογράφο εμπορικού θεάτρου. Αφορά στην τελική ερωτική ενδοτικότητα ενός άτεγκτου κι αυστηρά ηθικού ιεραπόστολου σε μια έκφυλη ιθαγενή πόρνη που προσπάθησε με νύχια και με δόντια να σώσει απ' τον δρόμο της απωλείας. Το έργο τελειώνει με την αυτοκτονία του ιεραπόστολου και την επιστροφή της πόρνης στην προτεραιά κατάσταση της –"είδος μοντέρνας Θαΐδος"¹⁶⁰⁴. Διαδραματίζεται μέσα σε άκρως σκοτεινή υποβλητική θλιμμένη ατμόσφαιρα. Η διαρκής βροχή των τροπικών που ακούγεται σε όλη τη διάρκεια της δράσης, εντείνει τον πεσιμισμό του δράματος κι υπενθυμίζει την τελική νίκη της καταστροφικής σαρκικής αμαρτίας.

Σχεδόν όλα τα παραπάνω δράματα των αγγλοσαξόνων συγγραφέων του εμπορικού θεάτρου αντιμετωπίζονται από μερίδα της ελληνικής κριτικής της εποχής με ενθουσιασμό, προφανώς επειδή προβάλλουν μία ποιότητα πνεύματος, ένα σατιρικό πνεύμα, μία ποίηση και μια φιλοσοφία διαφορετικά από τα αντίστοιχα των γαλλικών δειγμάτων, τα οποία πλέον οι Έλληνες έχουν τόσο πολύ συνηθίσει και βαρεθεί¹⁶⁰⁵. Ιδιαίτερα ο Coward, κι ακόμη περισσότερο ο Maugham που παρομοιάζεται με τον Bernard Shaw στην ποιότητα της δραματικής του τέχνης, στη σαρκαστική

¹⁶⁰¹ Βλ. ό.π., σσ. 257-258.

¹⁶⁰² Βλ. Δ. Σ. Δεβάρης, «Θεατρικά πρώτα – Η βροχή», *Ελ. Β.*, 5-10-1932, καθώς και J. L. Syan, *Directors in perspective: Max Reinhardt*, ό.π., σ. 149.

¹⁶⁰³ Βλ. το Εισαγωγικό σημείωμα του Δημ. Κωνσταντινίδη στην έκδοση του δράματος *Η βροχή*, μτφρ. Δημ. Κωνσταντινίδη, εκδ. Δαμιανός, Αθήνα, 1954, σ. 8.

¹⁶⁰⁴ Βλ. Δ. Σ. Δεβάρης, ό.π.

¹⁶⁰⁵ Βλ. π.χ. τα επαινετικά άρθρα του κύριου θεατρικού κριτικού του *Ελευθέρου Βήματος* Μιχ. Ροδά για όλα τα παραπάνω αγγλοσαξωνικά έργα («Το θέατρον – Η Μις Μπα», *Ελ. Β.*, 20-5-1935, «Το θέατρον – Η Λου κάνει αταξίες», *Ελ. Β.*, 11-7-1935, «Το θέατρον – Οι νοικάρηδες της κυρίας Σαρπ», *Ελ. Β.*, 9-10-1937, «Το θέατρον – Η Νανά και το σόι της», *Ελ. Β.*, 23-7-1937). Βλ., επίσης, την επαινετική κριτική του Άλκη Θρύλου για τη *Νανά και το σόι της* (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β΄, ό.π., σ. 237).

καυστική σάτιρά του, στην ψυχολογία του και τη φιλοσοφία του¹⁶⁰⁶ –η ίδια παρομοίωση χρησιμοποιείται και στην περίπτωση του Lonsdale¹⁶⁰⁷- γίνονται από τους πιο αγαπημένους ευρωπαίους συγγραφείς εμπορικού θεάτρου στην Ελλάδα¹⁶⁰⁸. Ο Coward, μάλιστα, χαρακτηρίζεται ως είδος “Φρέγκολι του θεάτρου”, καθώς είναι πολυσύνθετο καλλιτεχνικό ταλέντο –συγγραφέας, ηθοποιός, μουσικοσυνθέτης, ενδυματολόγος, σκηνογράφος¹⁶⁰⁹.

Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο συναντούμε και το φαινόμενο “κλασικοποίησης” κι αναγνώρισης κάποιων παλιότερων δειγμάτων ευρωπαϊκού βουλεβάρτου των Dario Niccodemi, Henry Bernstein, Henry Bataille, Tristan Bernard, Robert de Flers, Armand de Caillavet, παρότι κατά το παρελθόν τα έργα τους είχαν κατηγορηθεί είτε για τετριμμένο μελοδραματισμό, ρητορεία κι αιώνια ενασχόληση με τη συζυγική απιστία, είτε για την ελαφρότητα κι επιπολαιότητα, με τις οποίες εξέταζαν ορισμένα σοβαρά κοινωνικά ζητήματα. Έτσι, ιδίως η Κοτοπούλη, αλλά και η Αλίκη και το Καλλιτεχνικόν Θέατρον Αθηνών του Μιχ. Κουνελάκη, παρουσιάζουν παλιά έργα δραματικού βουλεβάρτου, όπως το *Κουρέλι* και τη *Σκιά* του Niccodemi, τη *Στοργή* και τον *Ισραήλ* του Bataille. Παρουσιάζουν, επίσης, έργα του κωμικού βουλεβάρτου, όπως το *Καφενεδάκι* του Tristan Bernard και την *Ερωτική περιπέτεια* των de Flers – de Caillavet. Ειρωνεία αποτελεί το γεγονός, ότι αυτή η “κλασικοποίηση” των παλιότερων συγγραφέων του εμπορικού θεάτρου επέρχεται συνήθως μετά τον θάνατό τους (όπως π.χ. στην περίπτωση του Niccodemi που πεθαίνει στα 1934¹⁶¹⁰, στην περίπτωση του Francis de Croisset που πεθαίνει το 1937 και στην περίπτωση του Antona Giannino Traversi που πεθαίνει το 1940). Αντίθετα, κατά τη διάρκεια της ζωής τους οι συγγραφείς του βουλεβάρτου υφίστανται κάθε είδους επιθέσεις από τους κριτικούς τους. Εντούτοις, κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο κάποια μερίδα της ελληνικής κριτικής θεωρεί, ότι η επανάληψη κάποιων παλαιότερων έργων του βουλεβάρτου δεν ικανοποιεί μόνο εκείνους που τα είδαν παλιά στο θέατρο, διατηρώντας ευχάριστες αναμνήσεις, αλλά και τους νεότερους θεατές που δεν τα γνωρίζουν. Υποστηρίζεται, επίσης, ότι όσο κι αν τα έργα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας κατέκτησαν την αθηναϊκή σκηνή, παρ’ όλα αυτά, ακόμη και τα παλιότερα έργα των δραματικών συγκρούσεων διατηρούν την αξία τους και προκαλούν πάντα συγκινήσεις¹⁶¹¹.

Τέλος, πρέπει να πούμε, ότι οι ελεύθεροι θίασοι της παρούσας περιόδου -κυρίως οι θίασοι των πρωταγωνιστριών Κοτοπούλη,

¹⁶⁰⁶ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Η λαϊκή Μπέτση εξοφλεί», *Ελ. Β.*, 12-8-1938 και του ίδιου, «Το θέατρον – Η Πηνελόπη», *Ελ. Β.*, 23-7-1939.

¹⁶⁰⁷ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Το τέλος της Κας Τσένεου», *Ελ. Β.*, 6-6-1935.

¹⁶⁰⁸ Ο Μιχ. Ροδάς πάλι σε τρία δημοσιεύματά του δηλώνει, ότι ο Maugham αποτελεί έναν από τους πολύ αγαπητούς συγγραφείς της αθηναϊκής σκηνής κι ότι κατέχει ιδιαίτερη θέση στο σύγχρονο παγκόσμιο θέατρο («Το θέατρον – Θα σε παντρευτώ... τέρας!», *Ελ. Β.*, 26-10-1938, «Το θέατρον – Η Κόνσταντς φέρεται καλά;», *Ελ. Β.*, 23-7-1936 και «Το θέατρον – Καρολίνα», *Ελ. Β.*, 20-7-1940).

¹⁶⁰⁹ Για τη συγκεκριμένη έκφραση, βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Η μαρκησία επιστρέφει», *Ελ. Β.*, 26-1-1939. Για το πολυσύνθετο καλλιτεχνικό ταλέντο του Coward, βλ., επίσης, Christopher Innes, ό.π., σ. 239.

¹⁶¹⁰ Βλ. «Ντάριο Νικοντέμι», *Ελ. Β.*, 27-9-1934.

¹⁶¹¹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Η Μαρίκα στη Σκιά», *Ελ. Β.*, 15-3-1940, του ίδιου, «Το θέατρον – Γαλλικός θίασος», *Ελ. Β.*, 19-11-1938, σχετικά με το θέατρο του Bernstein, καθώς και του ίδιου, «Ζητήματα της ελληνικής σκηνής – Νέα περίοδος του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 9-9-1940, σχετικά με την παράσταση της κωμωδίας *Ερωτική περιπέτεια* των de Flers – Caillavet.

Αλίκης και Κατερίνας- προσέχουν πολύ περισσότερο από παλιότερα τη δομή του δραματολογίου τους και την επιλογή των εμπορικών δραμάτων που παριστάνουν. Η παρουσία της κρατικής σκηνης και του ακαδημαϊκού ρεπερτορίου του επιβάλλουν κάποια όρια στη συχνή αυθαιρεσία των υπόλοιπων επαγγελματικών θιάσων που στο παρελθόν ανέβαζαν, άκριτα πολλές φορές, οποιοδήποτε δράμα του ευρωπαϊκού βουλευβάρτου έβρισκαν, μόνο και μόνο για τις εισπράξεις των ταμείων τους κι ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική του ποιότητα.

Ειδικά ο θιάσος Κοτοπούλη που μέσα στο πλαίσιο του μεταξικού καθεστώτος γίνεται ημικρατικός το 1938 κι επιχορηγείται από το κράτος, είναι υποχρεωμένος να συμμορφώνεται με τα υψηλά καλλιτεχνικά κριτήρια επιλογής δραμάτων που εφαρμόζει και η κρατική σκηνη. Ο θεσμός της ύπαρξης του κυβερνητικού επιτρόπου που ελέγχει το δραματολόγιό του και που αρχίζει να εφαρμόζεται από το 1940, βοηθά τον εν λόγω θίασο να μην παρεκτρέπεται προς την προχειρολογία, προς τη σπασμωδική αναζήτηση έργων και προς την κατεύθυνση παράστασης των ανούσιων εμπορικών έργων. Τα δράματα που παριστάνει η Κοτοπούλη, πρέπει ν' ανταποκρίνονται πια στη σοβαρή εθνική αποστολή του θιάσου. Έτσι π.χ. η πρωταγωνίστρια κατηγορείται το 1940 απ' τον Ροδά για την παράσταση της κωμωδίας *Μπανκό* του Alfred Savoir:

«Αυτός ο χαρακτηρισμός “διασκεδάζει” πρέπει να ερμηνευθή ουσιαστικά, και ευτυχώς η ερμηνεία είναι πρόχειρη και έγκυρη, γραμμένη προ πολλών ετών από τον αείμνηστο θεατροδιδάσκαλο της εποχής του Άγγελου Βλάχου. Την γράφει και την ερμηνεύει, εξ αιτίας των παραστάσεων ενός ελαφρού γαλλικού θεάτρου στο θέατρο του Νέου Φαλήρου, την έχει δημοσιευμένη σ' ένα αναλυτικό άρθρο του στο περιοδικό *Εστία* της 17^{ης} Απριλίου 1877. Γράφει, λοιπόν, μεταξύ άλλων, και τα ακόλουθα χαρακτηριστικά: “Δεν δύναται τις αληθώς να αρνηθή ότι από μακρού ήδη χρόνου επεκράτησεν εν Αθήναις, ερριζώθη δε πλέον και χρόνιον κατέστη νόσημα η ιδέα, ότι θέατρον σημαίνει διασκεδάσιν και ουδέν άλλο”. Και περαιτέρω, προσθέτει, επιγραμματικά, “αλλ' είνε συνάμα και διανοητική απόλαυσις, η υψίστη πασών”. Η γνώμη αυτή, η τόσον σοφή, ειλικρινής και έντιμη, έχει την αξία της και στην περίπτωση του *Μπανκό*. Διασκεδάσι λέγουν κάθε εκτροχιασμό και στην επιθεώρησι, αλλά εκεί πρόσωπα και πράγματα κατήνησαν ασύδοτα. Στο σοβαρό θέατρο όμως αυτού του είδους αι “διασκεδάσεις” δεν είνε υπέρ της τέχνης και της προόδου του»¹⁶¹².

β. Σύγχρονα ελληνικά κοινωνικά δράματα

Καταρχήν, πρέπει ν' αναφέρουμε, ότι κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, εκτός από ελάχιστα νέα ελληνικά “έργα με θέση” σχετικά με τα ζητήματα του γάμου και των συζυγικών απιστιών κι εκτός από μόνο δύο δράματα έντονης κοινωνικής διαμαρτυρίας σχετικά με τον αγώνα για τη γυναικεία χειραφέτηση και σχετικά με την επίκριση της υποκριτικής αστικής ηθικής (το δράμα *Εύκολα θύματα* της Λιλής Ιακωβίδου-Πατρικίου και τη δραματική κωμωδία *Παλιάτσος* του Θ. Συναδινού), όλα τα υπόλοιπα έργα κοινωνικού περιεχομένου ανήκουν στο είδος της σατιρικής κωμωδίας. Η τελευταία μπορεί, μεν, να θίγει υπαρκτά επίκαιρα και σοβαρά κοινωνικά ζητήματα (το ζήτημα του κοινωνικού – πολιτικού - οικονομικού αρριβισμού,

¹⁶¹² «Ζητήματα της ελληνικής σκηνης – Νέα περίοδος του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 9-9-1940.

το ζήτημα της εκμετάλλευσης του απλού λαού από τους κατέχοντες διάφορα είδη εξουσιών, το ζήτημα των κοσμικών επιδείξεων, το ζήτημα της σύγχρονης τάσης υιοθεσίας του εκκεντρικού μοντερνισμού), αλλ' όμως, το πράττει με αρκετά ανάλαφρο και κωμικό τρόπο. Παρατηρούμε, ότι εκλείπουν σταδιακά τα δράματα κοινωνικής ανάλυσης και διαμαρτυρίας που συναντούσαμε ιδίως κατά την πρώτη, αλλά και κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο. Αυτά τα προγενέστερα δράματα ανέλυναν, ή έστω παρουσίαζαν, την κοινωνική ανισότητα του ελληνικού πληθυσμού και την αθλιότητα των οικονομικά ασθενέστερων τάξεων (π.χ. *Το πουλί της νύχτας* του Κωστή Μπαστιά, *Ο ιατρός Μαυρίδης* του Δημ. Μπόγρη, *Η μητέρα* του Δημ. Ταγκόπουλου, *Μια νύχτα, μια ζωή* του Σπ. Μελά κι εν μέρει το *Φιντανάκι* του Π. Χορν της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου). Αντίθετα, κατά το διάστημα 1932-1940 αυξάνεται σημαντικά ο αριθμός των κωμωδιών ηθών και χαρακτήρων.

Βεβαίως, η κοινωνική διδαχή, ο ηθικοδιδασκτικός στόχος και το κτύπημα των κοινωνικών πληγών ενυπάρχουν και στις σατιρικές κωμωδίες της παρούσας εννιαετίας, μόνο που σερβίρονται με πολύ πιο ευχάριστο και τερπνό τρόπο. Η σκληρή ανηλεής κριτική δίνει τη θέση της στη μαλακή πατερναλιστική νουθεσία. Κι αυτό, γιατί η κυρίαρχη αστική ελληνική διανοήση της εποχής βουλώνει όλο και περισσότερο τ' αυτιά της μπροστά στους έντονους ταξικούς αγώνες και τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα των Ελλήνων της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας, όχι μόνο από την εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας και μετά, αλλά από την αρχή κίολας της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας¹⁶¹³.

Φυσικά η μεγάλη αύξηση των κωμωδιών που σατιρίζουν την πλουτοκρατία και την υλιστική πρόοδο, μπορεί στη συνέχεια να ερμηνευθεί και μέσω των θεωρητικών αντιλήψεων της 4αυγουστιανής δικτατορίας που επιβάλλεται από το 1936. Το 1941 ο Ι. Μεταξάς στο «Τετράδιο των σκέψεών» του τονίζει τον αντιπλουτοκρατικό χαρακτήρα του πολιτικού καθεστώτος του. Συγκεκριμένα γράφει: «Η Ελλάς έγινε από της 4^{ης} Αυγούστου Κράτος αντικομμουνιστικό, Κράτος αντικοινοβουλευτικό, Κράτος ολοκληρωτικό, Κράτος με βάσι αγροτική και εργατική, και κατά συνέπεια αντιπλουτοκρατικό»¹⁶¹⁴. Το μεταξικό καθεστώς αρνείται ιδεολογικά την υλιστική πρόοδο καλώντας τους πολίτες του στην επιστροφή «εις μίαν απλήν και εσωτερικήν καθαρώς ελληνικήν ζωήν»¹⁶¹⁵. Αρνείται τον εξωτερικό μηχανικό πολιτισμό που αποτελεί μία έννοια κατεξοχήν δυτική, πηγάζει από τη Γαλλική Επανάσταση και συνδέεται στενά με τον φιλελευθερισμό. Αντίθετα, ο Μεταξάς απορρίπτει τον φιλελευθερισμό, προβάλλοντας ένα νέο

¹⁶¹³ Όπως αναφέρει η Γεωργία Λαδογιάννη: «Γιατί και η ιστορική συγκυρία της περιόδου 1931-1936 δεν διέφερε ποιοτικά από τη δικτατορική της κατάληξη. Γιατί δεν είναι μόνο το ζήτημα της λογοκριτικής παρέμβασης της δικτατορίας, που αναγκάζει τους συγγραφείς να στραφούν σε περιθωριακά και ανώδυνα, πολιτικά, θέματα. Είναι και η εμπειρία από την κοινωνική αστάθεια και την πολιτική οξύτητα που βιώνεται ως αδιέξοδο. Μία κατάσταση που δεν μπορούσε να επιδρά ενθουσιαστικά για τις προοπτικές της χώρας ακόμη και στους πιο αισιόδοξους συγγραφείς» (ό.π., σσ. 302-303).

¹⁶¹⁴ Βλ. Μεταξάς, *Ημερολόγιο Δ'*, σ. 553, αναδημοσιευμένο στη μελέτη του Κ. Α. Δημάδη, *Δικτατορία – Πόλεμος και Πεζογραφία (1936-1944)*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1991, σσ. 314-315.

¹⁶¹⁵ Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σ. 151.

πνευματικό εσωτερικό πολιτισμό¹⁶¹⁶. Αρνείται, επίσης, τους ατομιστές διανοούμενους που μολύνουν το έθνος με οθνεϊούς φροϋδισμούς, αισθητισμούς, φεμινισμούς κι άλλες καινοφανείς ξενόφερτες θεωρίες¹⁶¹⁷.

Οι παραπάνω μεταξικές αντιλήψεις αποτελούν, λοιπόν, μία άλλη πιθανή ερμηνεία στο φαινόμενο συγγραφής και παρουσίασης ενώπιον του αθηναϊκού κοινού του μεγάλου αριθμού κωμωδιών που σατιρίζουν, όπως θα δούμε στη συνέχεια, τους πλουτοκράτες, τους αρριβιστές, τους εμμανείς υποστηρικτές της τεχνολογικής προόδου, τις φεμινίστριες, καθώς και τις ξενόφερτες μόδες του υπερρεαλισμού, φροϋδισμού, γυμνισμού και κάθε είδους “-ισμού”. Άλλωστε, ο ίδιος ο Σπύρος Μελάς, ένας από τους βασικούς συγγραφείς τέτοιου είδους “αντιπλουτοκρατικών” σατιρικών κωμωδιών κατά την παρούσα περίοδο, δηλώνει από το 1933 κιόλας τον κίνδυνο της “αποσυνθετικής υλιστικής τάσεως” και της κεφαλαιοκρατίας. Τον κίνδυνο αυτό επισημαίνει στους αναγνώστες του και ως διευθυντής του αντικομμουνιστικού περιοδικού *Ιδέα*, υποστηρίζοντας μαζί με τους συνεργάτες του, πως κορύφωση ανηθικότητας αποτελεί ο οικονομικός ανταγωνισμός που στοχεύει στον πλουτισμό και πως ο καπιταλισμός με τις κοινωνικές αδικίες που δημιουργεί, γεννά από μόνος του τον εχθρό του, δηλαδή, το προλεταριάτο¹⁶¹⁸. Το 1936, έτος, κατά το οποίο ο Μελάς εισέρχεται επισήμως στους κόλπους της Ακαδημίας Αθηνών, εκφωνεί ευχαριστήριο λόγο όπου, μεταξύ των άλλων, καταφέρεται εναντίον της υλικής προόδου, της συσώρευσης των υλικών αγαθών, της εξειδίκευσης των επιστημών και της τεχνολογικής εξέλιξης. Αυτές οι τάσεις χαρακτηρίζουν την εποχή του και καθοδηγούνται από “δύο αδιάλλακτους ιμπεριαλισμούς, τον καπιταλιστικό και τον προλεταριακό”. Ο Μελάς προβάλλει αντιθέτως την αξία του πνευματικού, ηθικού, ψυχικού και ιδεοκρατικού εσωτερικού πολιτισμού, σύμφωνα με τα πρότυπα του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού του Μεταξά¹⁶¹⁹.

Ιδιαίτερα μέσα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας θα συναντήσουμε μια μικρή ομάδα ηθικοδιδασκικών δραμάτων –μικρή απ’ όσο, τουλάχιστον, μπορέσαμε να διαπιστώσουμε- τα οποία προτρέπουν τους έλληνες πολίτες προς την εγκαρτέρηση, την τίμια δουλειά και την ολιγάρκεια ως προς τα υλικά αγαθά.

¹⁶¹⁶ Βλ. την ερμηνεία του Ευάγγελου Κυριάκη των φιλοσοφικών απόψεων περί πολιτισμού του Ιωάννη Μεταξά στα άρθρα του «Παλαιά και νέα μορφαί ζωής – Πνευματικός και μηχανικός πολιτισμός», *Το Νέον Κράτος*, τευχ. 6, Φεβρ. 1938, σσ. 180-186 και «Αι περί πολιτισμού φιλοσοφικά απόψεις του Ιωάννου Μεταξά», *Το Νέον Κράτος*, τευχ. 11, Ιουλ. 1938, σσ. 824-828, αναδημοσιευμένα στον Δημήτρη Τζιόβα, ό.π., σσ. 149-150.

¹⁶¹⁷ Βλ. Ιωάννης Μεταξάς, *Λόγοι και Σκέψεις 1936-1941*, том. 1, σ. 31, αναδημοσιευμένο στον Δημήτρη Τζιόβα, ό.π., σσ. 151-152.

¹⁶¹⁸ Βλ. τέτοιου είδους νύξη σε κείμενο του ίδιου του Μελά (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Ένας έρανος», *Ελ. Β.*, 19-8-1933). Σχετικά με το ίδιο θέμα, δηλαδή, τις αντικαπιταλιστικές κι αντιπλουτοκρατικές αντιλήψεις του περιοδικού *Ιδέα* που εκφράζουν διάφοροι αρθρογράφοι του περιοδικού (π.χ. Κωνσταντίνος Τσάτσος), κάτω από τη σκέπη του διευθυντή του Μελά, κι οι οποίοι συγχέουν με αρκετά περίπλοκο κι αντι-ιστορικό τρόπο τα εντελώς διάφορα οικονομικά συστήματα του καπιταλισμού και του κομμουνισμού ως πρακτικές που στοχεύουν εξίσου στον ατομικό ευδαιμονισμό, προβάλλοντας αντίθετα την α-ταξική κοινωνία, την ιδεοκρατία και την “υπερβατολογική θεωρία των αξιών”, βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σσ. 122-126, 319.

¹⁶¹⁹ Σπύρος Μελάς, «Η χθεσινή πανηγυρική υποδοχή εις την Ακαδημίαν του νέου μέλους της κ. Σπ. Μελά – Ο λόγος του κ. Μελά», *Ελ. Β.*, 17-5-1936.

Τέλος, κάτι ακόμη: ακόμη κι αν αυτές οι αντιπλουτοκρατικές σάτιρες γράφονται από συγγραφείς, οι οποίοι κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο είχαν, αντιθέτως, παρουσιάσει δράματα κοινωνικής διαμαρτυρίας με σοσιαλιστικές αποχρώσεις (Σπύρος Μελάς και Θεόδωρος Συναδινός), αυτό γίνεται, επειδή κατά τη δεύτερη πλέον μεσοπολεμική δεκαετία οι θέσεις των αστών φιλελεύθερων διανοητών διαχωρίζονται σαφώς και κατηγορηματικώς απ' αυτές των αντίστοιχων σοσιαλιστών - αριστερών. Έτσι, όπως έχουμε ήδη εξηγήσει και στην ενότητα της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου, ενώ κατά τη δεκαετία του '20 οι αστοί διανοούμενοι επηρεάζονται λιγότερο ή περισσότερο από τις σοσιαλιστικές θεωρίες, χωρίς αυτό να σημαίνει, ότι τις ασπάζονται παντελώς κι ότι είναι απόλυτοι εκφραστές της αριστερής ιδεολογίας, αντίθετα κατά τη δεκαετία του '30 ο προγενέστερος συγχρωτισμός κι οι ιδεολογικές αλληλεπιδράσεις θα διακοπούν κι αμφοτέρως οι μερίδες θα διαχωρίσουν τελειωτικά και αμετάκλητα την ιδεολογία τους.

Οι αντιπλουτοκρατικές σάτιρες των αστών Μελά, Συναδινού και Μωραϊτίνη είναι κατά βάση συντηρητικές, παρόλο τον υποτιθέμενο έλεγχο και τη γελοιοποίηση που ασκούν στη σύγχρονή τους κοινωνία. Σε τελική ανάλυση, η τελευταία δεν κινδυνεύει από τους πλουτοκράτες κι απ' τους αρριβιστές, από τις φεμινίστριες, την τεχνολογική πρόοδο και τις ξενόφερτες καλλιτεχνικές τάσεις, αλλά από το ασταθές και προβληματικό πολιτικό κλίμα που υφίσταται, από τον εκπεσμό του κοινοβουλευτισμού και της δημοκρατίας, από τη φίμωση της ελεύθερης έκφρασης κι από την εσκεμμένη παράκαμψη των υφιστάμενων ταξικών διαχωρισμών και των έντονων απεργιακών κινητοποιήσεων. Οι αστοί φιλελεύθεροι διανοούμενοι μαζί με τους διάφορους ηγέτες τους φαίνονται να παρακάμπτουν αβασάνιστα όλα τα παραπάνω ζητήματα¹⁶²⁰.

Ένας άλλος σημαντικός λόγος, εξαιτίας του οποίου λιγοστεύουν, ή μάλλον σχεδόν καταργούνται, τα δράματα ιδεών της κοινωνικής διαμαρτυρίας με την αιτιοκρατική πλοκή, είναι η έκπτωση του κοινωνικού ιμπσενικού θεάτρου, φαινόμενο που έχει ήδη εκδηλωθεί έντονα από τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο. Ένας από τους πρωτεργάτες αυτής της τάσης –της απομάκρυνσης από τη συνταγή του κοινωνικού δράματος ιδεών με την αιτιοκρατική πλοκή– είναι ο Σπύρος Μελάς. Ο συγκεκριμένος διανοούμενος έμπρακτα πλέον κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο αποστρέφει την προτίμησή του απ' αυτό το είδος, τρεπόμενος προς την οδό

¹⁶²⁰ Ας θυμηθούμε τις δηλώσεις του Βενιζέλου στις 9-8-1932 και στις 5-9-1932 που επαναφέρουν στην επικαιρότητα το πολιτειακό πρόβλημα και αποδέχονται, ότι οι στρατιωτικοί δικαιούνται να καταλάβουν την εξουσία μετά τις εκλογές, αν κινδυνεύει από το αποτέλεσμα της λαϊκής ετυμηγορίας η δημοκρατία. Ας θυμηθούμε την υπόθαλψη του κινήματος του στρατηγού Πλαστήρα το 1933 από τους βενιζελικούς, την έκρηξη του βενιζελικού επαναστατικού στρατιωτικού κινήματος το 1935, την κήρυξη του στρατιωτικού νόμου το ίδιο έτος από τον Κονδύλη, με τα οποία κλονίζεται για άλλη μια φορά η δημοκρατία της χώρας, καταργείται το δημοκρατικό πολίτευμα και στο τέλος επιτυγχάνεται η παλινόρθωση του βασιλιά, υπέρ του οποίου τάσσεται και ο Βενιζέλος. Ας θυμηθούμε, επίσης, τις έντονες απεργιακές κινητοποιήσεις των εργαζομένων τον Δεκέμβριο του 1932 λόγω της άθλιας οικονομικής κατάστασης που κυριαρχεί και της ραγδαίας μείωσης της αξίας της δραχμής. Ας θυμηθούμε τέλος τις εκτοπίσεις πολλών κομμουνιστών το 1935 (ανάμεσά τους ο Βάρναλης και ο Γληνός) απ' την στρατιωτική κυβέρνηση του Κονδύλη (Αλκης Ρήγος, ό.π., σσ. 349-364, καθώς και το κεφάλαιο της ίδιας μελέτης του «Μία κοινωνία σε πολύπλευρη κρίση», σσ. 265-269).

της σατιρικής κωμωδίας ηθών (*Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται, Ο Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά*) και του ιστορικού δράματος (*Ιούδας και Παπαφλέσσας*) που θ' αναλύσουμε στην πορεία. Το παρακάτω εκτενές απόσπασμα με τις θεωρητικές απόψεις του ίδιου είναι πολύ σημαντικό και σε ό,τι αφορά την εξήγηση του παραπάνω φαινομένου, αλλά και σε ό,τι αφορά την ερμηνεία της νέας δραματογραφικής στροφής που ακολουθεί ο ίδιος ο Μελάς αυτή την περίοδο:

«Τί είνε, από τεχνικήν άποψι, τα έργα που ξέρουμε ως τώρα –αυτά τα τρίπρακτα έργα, δραματικά ή κωμικά, που τροφοδοτούσαν το ελληνικό δραματολόγιο; Ξερά λογικά σχήματα, απλοί συλλογισμοί, όπου, στην πρώτη πράξι, σα να τίθεται η μείζων, στη δευτέρα η ελάσσων και στην τρίτη να βγαίνει το συμπέρασμα! Φυσικά οι συγγραφείς φροντίζουν να ντύνουν, αυτά τα λογικά σχήματα, με κάποια ρούχα και να τους δανείζουν κάποια ανθρωπινή φωνή. Αυτά τα ρούχα όμως –και στις πιο καλές εφαρμογές– κλαίνε πάνω τους, σαν κρεμασμένα σε ξύλινες κρεμάστρες. Κανένας δεν γελιέται! Και οι σπάγγοι, που κινούν τα πτωχά ανδρείκελλα, το καθένα χωριστά και όλα μαζί, φαίνονται από δω κι εκεί κάτω. Αλλάς μεταχειρισθώ άλλην εικόνα: Αυτά τα έργα μοιάζουν με ζώα που' χουν έναν κάποιο σκελετό, μα η σαρκωφύα είνε επάνω τους τόσο ατροφική, τόσο φτωχή, που η ραχοκοκκαλιά τους φαίνεται, σχεδόν γυμνή, και μπορείς να μετρήσης, έναν - έναν, τους σπονδύλους. Ο Ίψεν έχει σώση αυτή την κατάστασι –για τον εαυτό του, εννοείται– με την ποιήσι του: Έκρυσε, κατά το μάλλον και ήττον τέλεια και σπάγγους και σκελετούς και ραχοκοκκαλιές. Και το έργο του, όπως κινείται στη σκηνή, δίνει την εντύπωσι πως δεν υπακούει σε άλλο τίποτα παρά στους νόμους της ζωής. Φαίνεται, τις περισσότερες φορές, αύταρκες και αυτάγγελτο. Μετά τους πρώτους αυτοσχεδιασμούς, κάθησα, προσεκτικός μαθητής, κάμποσα χρονάκια, στο θρανίο. Οι κριτικοί του Ζάγκρεμπ, όταν παίχτηκε το *Μια νύχτα, μια ζωή*, το παρατήρησαν ομόφωνα: “Ένας Ίψεν, είπαν, φρεσκαρισμένος”. Δεν το πήρα καθόλου για κατηγορία! Δεν είνε καμμιά ντροπή νά' χης δάσκαλο. Θαναμάζω τον Ίψεν, ακόμα σήμερα, σαν συγγραφέα μεγάλο. Αλλά έχω πάρη οριστικά και τελεσίδικα διαζύγιο από την τεχνική του δράματος της δευτέρας περιόδου του. Μιλήστε μου για *Πιέρ Γκυντ*, για *Μνηστήρες του στέμματος*, για *Αυτοκράτορα και Γαλιλαίο*, αν θέλετε! Η τεχνική του ιψενικού δράματος της δευτέρας περιόδου δεν μας κάνει πια. Γιατί; Μα γιατί και σ' αυτόν, από την πρώτη στιγμή ως την τελευταία, όλα τραβούν ολόγισια στη λύσι –σαν το γαϊδουράκι στο σταύλο. Είνε κάτι στεγνό, προσανατολισμένο μ' ασκητική αυστηρότητα, προς το φινάλε. Δεν υπάρχει αυτή η ανώτερη άνεσις, που επιτρέπει λοξοδρομίες, μια και δυο και τρεις, ένα παιγνίδισμα έξω από τον λογικό καμβά της υποθέσεως, που να παραπλανά για μια στιγμή, σαν το θέαμα της ζωής, να κρύβη προθέσεις, σκοπούς, αυτή την ύπαρξι τέλος της δραματικής κλίμακος. Κι ένα τέτοιο παιγνίδισμα είνε απαραίτητο. Η δραματική εικόνα δεν πρέπει ποτέ να παρουσιάζεται απομονωμένη, σαν μέσα σ' ένα γυάλινο κώδωνα αεραντλίας. Πρέπει ν' ανακλύπη από μέσα από μια οργανική βλάστησι, την οποίαν ν' αποκορυφώνη»¹⁶²¹.

Όπως σε κάθε προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο, έτσι και κατά την παρούσα συναντούμε νέα ελληνικά δράματα με κοινωνική θέση που ασχολούνται με διάφορα σοβαρά κοινωνικά ζητήματα με ηθικο-διδακτικό στόχο. Τα έργα αυτά μοιάζουν στο ύφος με το δραματικό βουλευβάρτο των Bataille και Bernstein –για ν' αναφέρουμε τους σημαντικότερους εκπροσώπους του δραματικού κοινωνικού βουλευβάρτου– ή με τα δείγματα του “έργου με θέση” του 19^{ου} αιώνα. Ορισμένα είναι τοποθετημένα σε ηθογραφικό περιβάλλον, ή ακόμη χρησιμοποιούν συμβολισμούς. Εντούτοις, το κύριο μέλημά τους είναι η κατάδειξη σύγχρονων κοινωνικών θεμάτων.

¹⁶²¹ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Το ζήτημα της τεχνικής», *Ελ. Β.*, 12-10-1934.

Το θέμα της συζυγικής απιστίας το συναντάμε στο μονόπρακτο δράμα *Καρδερίνα* του Πολ. Δημητρακόπουλου¹⁶²² (1932, Ελληνικό Ωδείο σε διδασκαλία Ξαβερίας Κανελλοπούλου) και στο μονόπρακτο *lever du rideau* του Απ. Ν. Μαγγανάρη *Τα μαύρα πουλιά* (1934 θίασος Ι. Ραυτόπουλου – Κ. Αποστολίδη). Το θέμα του συμφεροντολογικού γάμου το συναντάμε στο 3πρακτο δράμα σε έξι εικόνες με πρόλογο κι επίλογο του Πάνου Κοράλη *Ειρήνη* (1938 με πρωταγωνίστρια τη Ρίτα Σφήκα). Το ζήτημα της απώλειας της τιμής της κόρης και της παραμελημένης γονικής ανατροφής το συναντάμε στην 3πρακτη δραματική ηθογραφία του Δημ. Μπόγρη *Το μπουρίνι που εκτυλίσσεται σε νησιώτικο περιβάλλον* (1934 θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Βασ. Λογοθετίδη). Σ' αυτό το δράμα η ηρωίδα, αντί να κάνει ένα πιεστικό γάμο, μόνο και μόνο για να καλύψει την ερωτική της παρεκτροπή, αποφασίζει να αρνηθεί και να φύγει μόνη της στο εξωτερικό, προκειμένου να σπουδάσει και ν' ανεξαρτητοποιηθεί. Το έργο, λοιπόν, χωρίς να νεοτερίζει υπερβολικά στον ιδεολογικό τομέα –αφού δεν φαίνεται να επικροτεί την ερωτική περιπέτεια της ηρωίδας, την οποία χρεώνει στο γεγονός της ατελούς ανατροφής της εκ μέρους του θείου της που την έχει αναλάβει- εντούτοις, παρουσιάζει την προοδευτική άποψη της γυναικειάς χειραφέτησης και πνευματικής ανάπτυξης. Παρουσιάζει, επίσης, την άποψη της μη υποχώρησης της γυναίκας μπροστά σ' ένα βιαστικό και αστόχαστο γάμο με άνδρα ανάξιο της. Τέλος, το θέμα της ηθικής παρεκτροπής της νέας κόρης που τραβά προς τον δρόμο της απωλείας, χειρίζεται ο Κ. Δεληγιάννης στην *Παραστρατημένη* (1935 Ηνωμένοι Καλλιτέχναι)¹⁶²³.

Τα περισσότερα από τα παραπάνω δράματα, εκτός από το *Μπουρίνι* του Δημ. Μπόγρη, είναι αρκετά συμβατικά και περιέχουν τα στοιχεία της ρητορείας και του μελοδραματισμού. Οι ήρωες αποτελούν τις περισσότερες φορές φερέφωνα της ιδεολογίας και των απόψεων του ίδιου του συγγραφέα, ο οποίος δεν προσπαθεί να παρουσιάσει τους ήρωές του, τις απόψεις τους και την ψυχολογία τους με φυσικό κι αβίαστο τρόπο. Ενδεικτικές είναι οι κριτικές που λαμβάνει το δράμα *Ειρήνη* του Κοράλη από την επιτροπή του Βασιλικού Θεάτρου, στην οποία είχε υποβληθεί το 1936, καθώς και στην επιτροπή του Καλοκαιρινείου δραματικού διαγωνισμού του φιλολογικού συλλόγου “Παρνασσός” κατά το ίδιο έτος. Οι προαναφερθείσες κρίσεις, λοιπόν, το απορρίπτουν, αποφαινόμενες, ότι οι ήρωές του είναι ισχνότατα ομοιώματα που φλυαρούν αντί να δρουν, ενώ τα λεγόμενά τους αποτελούν κοινωνιολογικές κοινοτοπίες που δεν έχουν ούτε καλλιτεχνικό, ούτε πνευματικό ενδιαφέρον¹⁶²⁴.

Η γυναικεία δραματογραφία της έντονης κοινωνικής διαμαρτυρίας σχετικά με τις ανισότητες των δύο φύλων και σχετικά με τη

¹⁶²² Πολύβιος Δημητρακόπουλος (ψευδώνυμο Πολ Αρκάς), *Καρδερίνα*, χειρόγραφο Θ. Μ. Αν κι ο συγγραφέας έχει αποβιώσει εδώ και μια δεκαετία, εντούτοις, το συγκεκριμένο έργο του παίζεται για πρώτη φορά το 1932 στην αθηναϊκή σκηνή, τουλάχιστον του Μεσοπολέμου.

¹⁶²³ Κατά την παρούσα περίοδο καταγράφονται και κάποια άλλα νέα ελληνικά δράματα που επιγράφονται “κοινωνικά”, για τα οποία, όμως, δεν διαθέτουμε καμία άλλη πληροφορία, ούτε καν την υπόθεσή τους. Αυτά είναι: *Ο εισαγγελέας* του ηθοποιού κι επιθεωρησιογράφου Κ. Μουστάκα, *Τα φαινόμενα απατούν* του Κ. Δεληγιάννη, *Η πικραμένη ευτυχία* του Μ. Βιτάλη και *Άλεξ* του Χρύσανθου Γάιου.

¹⁶²⁴ Βλ. «Σημείωμα» του Πάνου Κοράλη στην έκδοση του δράματός του *Ειρήνη*, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., σσ. 78-83.

γυναικεία εκμετάλλευση στον εργασιακό χώρο από άνδρες συναδέλφους, την αρχή της οποίας είχαμε συναντήσει κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο με το δράμα *Άννα θα σε πάρω* της Ευφροσύνης Λόντου-Δημητρακοπούλου και με το δράμα *Σκλάβο ή Η ανοικτήρμων ζωή* της Βικτωρίας Μιτζοτάκη, συνεχίζεται και κατά την παρούσα περίοδο. Δίνει, όμως, μόνο ένα τελευταίο δείγμα: το 3πρακτο δράμα σε έξι εικόνες της Λιλής Ιακωβίδου-Πατρικίου *Εύκολα θύματα* που παίρνει το πρώτο βραβείο του Καλοκαιρινείου δραματικού διαγωνισμού του 1933 (1937, Εταιρεία Καλλιτεχνών Περ. Γαβριηλίδη)¹⁶²⁵. Η υπόθεσή του μοιάζει με την αντίστοιχη του δράματος *Άννα θα σε πάρω* και αφορά στη ζωή των γυναικών που εργάζονται σε δημόσιες ή ιδιωτικές θέσεις και που πέφτουν θύματα των ερωτικών ορέξεων των ανδρών προϊσταμένων τους. Έτσι, η ηρωίδα των *Εύκολων θυμάτων*, αφού πέσει θύμα του ερωτικού εκμαυλισμού του προϊσταμένου της και μείνει έγκυος, θα εγκαταλειφθεί απάνθρωπα και θ' αυτοκτονήσει, αντί να σκοτώσει το παιδί της, όπως αυτός την συμβουλεύει¹⁶²⁶.

Παρότι, όπως είχαμε εξετάσει και κατά την προγενέστερη περίοδο, το κοινωνικό φαινόμενο της γυναικείας σεξουαλικής εκμετάλλευσης από τους άνδρες ανωτέρους στον εργασιακό χώρο, αποτελεί έντονο και υπαρκτό πρόβλημα κατά την παρούσα εποχή, όπου η γυναίκα βγαίνει όλο και πιο πολύ στον στίβο της μισθωτής βιοπάλης έξω από τα ασφαλή σύνορα του σπιτιού της και της οικιακής εργασίας, εντούτοις, κάποια μερίδα της ανδρικής μεσοπολεμικής κριτικής προσπαθεί να υποβιβάσει τη σοβαρότητά του. Έτσι, ο Μιχ. Ροδάς στην κριτική του για το δράμα αναφέρει: “Το θέμα του ανωτέρω έργου είναι παρμένο από την ζωή των εργαζομένων γυναικών σε δημόσια και ιδιωτικά γραφεία. Πέφτουν θύματα των επιθυμιών των ανδρών, αν και αντιστρόφως μπορεί και οι άνδρες να γίνονται σε πολλές περιστάσεις θύματα της γενναιοψυχίας των. Άλλωστε είναι αδύνατον να παραγνωρίσει κανείς την έλξιν των δύο φύλων που θα διαιωνίζεται, μου φαίνεται, και εις τον ... παράδεισον, χωρίς αυτό να είναι και έγκλημα”¹⁶²⁷.

Αντίθετα από την παραπάνω στενόμυαλη αντίληψη του κριτικού Ροδά, μία κωμωδία γραμμένη από άνδρα συγγραφέα και σε ανάλαφρο τόνο με τη διαμοιβή ποικίλων παρεξηγήσεων, ανταλλαγών εραστών και προαποφασισμένων κόλπων, εκφράζει αυτήν την εποχή μία αρκετά προοδευτική άποψη σχετικά με τη γυναικεία σεξουαλική χειραφέτηση κι ανεξαρτησία. Η 3πρακτική κωμωδία σε 6 εικόνες μ' επίλογο του Παναγιώτη Καγιά (ή Πάκη Καγιά) *Τιμόνι στον έρωτα* (1939, Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Κουν) υποστηρίζει, πως η νέα γυναίκα θα έπρεπε να αποκτά αρκετές σεξουαλικές εμπειρίες πριν από τον γάμο της, έτσι ώστε να μπορέσει ν' αποφασίσει με περισσότερη νηφαλιότητα σχετικά με το κατοπινό παντοτινό

¹⁶²⁵ Μαθαίνουμε, ότι το δράμα είχε υποβληθεί προ ετών και στην επιτροπή της κρατικής σκηνής, αλλ' απορρίφθηκε ως μη ανταποκρινόμενο προς τις απαιτήσεις της (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Εύκολα θύματα*», *Ελ. Β.*, 10-10-1937).

¹⁶²⁶ Σχετικά με την υπόθεση του δράματος που δυστυχώς δεν βρέθηκε, βλ. την κριτική του Γρ. Ξενόπουλου στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*, 17-10-1937, αναδημοσιευμένη στο *Θέατρο* της Λιλής Ιακωβίδου, τομ. Α', εκδ. Διογένης, Αθήνα, 1978, σσ. 343-344.

¹⁶²⁷ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Εύκολα θύματα*», *Ελ. Β.*, 10-10-1937. Με την κοινωνική θέση του δράματος της Λιλής Ιακωβίδου-Πατρικίου διαφωνεί κι ο Άλκης Θρύλος, ο οποίος εν ολίγοις υποστηρίζει, ότι, όταν η γυναίκα βγαίνει έξω από το σπίτι της για να εργασθεί, πρέπει να είναι προσεκτική και έτοιμη να υποστεί τις συνέπειες (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 257-260).

της ταίρι. Ο ίδιος ο συγγραφέας στον πρόλογο της κωμωδίας του –η οποία αποτελεί “κωμωδία με κοινωνική θέση” και με αρκετά δραματικά στοιχεία¹⁶²⁸– δηλώνει την επαναστατική του αντίληψη σχετικά με το ζήτημα¹⁶²⁹.

Η κωμωδία που μεταφράζεται και στα γαλλικά¹⁶³⁰, παρουσιάζει την κεντρική ηρωίδα, τη νέα Χάρη, να παθαίνει μια γερή ερωτική απογοήτευση πριν από τον γάμο της μ’ έναν σκληρό κι αδιάφορο γυναικοκατακτητή, προτού γνωρίσει τον αληθινό σύντροφο της ζωής της. Ο συγγραφέας προβάλλει περισσότερο τη φιγούρα της προοδευτικής διεκδικήτριας και μαχήτριας στον έρωτα γυναίκας, παρά αυτή της υποτακτικής, άμαθης και άβουλης, η οποία πληγώνεται και παράλληλα υποτάσσεται. Αντίθετα από την προαναφερθείσα ειρωνική στάση του Μιχ. Ροδά σχετικά με τα παθήματα της ηρωίδας της Λιλής Ιακωβίδου-Πατρικίου στο δράμα *Εύκολα θύματα*, στην περίπτωση της κωμωδίας του Παν. Καγιά η ελληνική διάνοηση επικροτεί τον αγώνα για τη γυναικεία ανεξαρτησία. Έτσι, η άποψη του Π. Παλαιολόγου, ο οποίος με την ευκαιρία της κωμωδίας του Καγιά υποστηρίζει τους γυναικείους αγώνες για ισότητα¹⁶³¹, δίπλα σ’ αυτήν του Μιχ. Ροδά, ο οποίος αντίθετα τους ειρωνεύεται, εικονίζει τη διχογνωμία που επικρατεί για το ζήτημα μεταξύ του ανδρικού πληθυσμού της χώρας κατά τον Μεσοπόλεμο.

Στην πρώτη και δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο είχαμε συναντήσει αρκετά “δράματα ιδεών” κοινωνικής διαμαρτυρίας, συχνά με την παράλληλη χρήση συμβόλων, τα οποία προσπαθούσαν να μιμηθούν την ιμπρενική δραματογραφία. Αρκετά από αυτά ανήκαν στον Θεόδωρο Συναδινό και ήταν είτε δράματα (*Πίνες και Μαϊκήνας*), είτε σάτιρες ή μάλλον δραματικές σάτιρες (*Καραγκιόζης*). Κατά την παρούσα περίοδο συναντούμε μόνο μία κωμωδία - σάτιρα κοινωνικής διαμαρτυρίας που ανήκει πάλι στον

¹⁶²⁸ Σχετικά με τη μίξη δραματικών φιλοσοφικών στοιχείων και ανάλαφρου πολιτισμένου θεατρικού παιγνιδιού στο ύφος των σύγχρονων γαλλικών κομεντί μιλά ο Μιχ. Ροδάς («Το θέατρον – Τιμόνι στον έρωτα», *Ελ. Β.*, 20-10-1939). Τα ανάλαφρα εύθυμα στοιχεία της κωμωδίας τονίζει κι ο Π. Παλαιολόγος βρίσκοντάς τα, μάλιστα, απαραίτητα για τους σύγχρονους ανθρώπους, οι οποίοι βλέπουν να πλησιάζει ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος («Εις το περιθώριον της ζωής – Σημεία των καιρών», *Ελ. Β.*, 28-12-1939). Ο Άλκης Θρύλος αναφέρει, ότι “το *Τιμόνι στον έρωτα* δεν υστερεί καθόλου των αναρίθμητων αγγλικών και γαλλικών ελαφρών comedies, που, χωρίς ν’ αποβλέπουν στην αθανασία, διασκεδάζουν και θέλγουν κάθε χρόνο άπειρους ανθρώπους, συνηθισμένους να έχουν αρκετές αξιώσεις, και ίσως μάλιστα υπερτερεί, γιατί ανάμεσα στις πολλές συμβατικές του σκηνές προβάλλουν κάθε τόσο σκηνές που, χωρίς να είναι και ξένες στο σύνολο, αποτελούν ευρήματα που θα είχαν τη θέση τους σ’ ένα αυστηρά λογοτεχνικό, πνευματικό και ψυχολογικό έργο.» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β΄, ό.π., σ. 444).

¹⁶²⁹ Βλ. Εισαγωγή του Παν. Καγιά στην έκδοση της κωμωδίας του *Τιμόνι στον έρωτα*, εκδ. Πυρσός Α.Ε., Αθήνα, 1940, σσ. 9-10.

¹⁶³⁰ Βλ. την εισαγωγή στην έκδοση της κωμωδίας του Παναγιώτη Καγιά *Θα μ’ αγαπήσης ή Ο έρωσ θέλει ξύλο*, εκδ. Ι. Τομάζου, Αθήνα, 1969, σ. 33.

¹⁶³¹ Ο Π. Παλαιολόγος αναφέρει: «Είμαστε έτοιμοι κι εμείς οι άνδρες, οι άνδρες της Ανατολής, να δεχθούμε τίμια και καθαρά την εξέλιξη την γυναίκας δίχως να παρεξηγήσουμε ή χωρίς να επωφεληθούμε από τις διαθέσεις της; Κι ακόμη: Είνε η κοινωνία μας ώριμη ν’ ανεχθή τις ροπές των κοριτσιών μας, να τις αντικρύσει με καλωσύνη, κι αν δεν τις ενισχύσει, τουλάχιστον να μην αντιδράσει εναντίον τους; Δύσκολα ερωτήματα. Θα συμφωνήσωμε όμως με τον Έλληνα συγγραφέα. Παρά τις αντιδράσεις, τις πονηρίες, την ανεπικρίνεια κάποια βήματα έχουν συντελεσθή από τη γυναίκα στον δρόμο της απολυτρώσεως.» («Εις το περιθώριον της ζωής – Τα θύματα ενός αγώνος», *Ελ. Β.*, 31-10-1939).

ίδιο συγγραφέα: τον *Παλιάτσο* (1934, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου). Λόγω της έντονης και σοβαρής κοινωνικής διαμαρτυρίας της θα μπορούσε να ονομασθεί δράμα και όχι κωμωδία, όπως αντίθετα τη χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Συναδινός¹⁶³².

Ο *Παλιάτσος* έχει μεγάλη θεματολογική και υφολογική συγγένεια με τον *Καραγκιόζη* –ο ίδιος ο Συναδινός τον ονομάζει το “ποντάν” του *Καραγκιόζη*¹⁶³³. Επιτίθεται κι αυτός με πολύ έντονο τρόπο εναντίον της υποκριτικής συμβατικής αστικής ηθικής, εναντίον της πλουτοκρατίας και των αρριβιστών, εναντίον του άκοπου κέρδους, χάριν του οποίου οι ήρωες του έργου είναι έτοιμοι να προδώσουν οικογένεια και ιδανικά, προκειμένου να κληρονομήσουν έναν πλούσιο πεθαμένο θείο. Ο μόνος που χλευάζει την υποκριτική αστική ηθική, είναι ο κεντρικός ήρωας που δουλεύει ως παλιάτσος σε ιπποδρόμιο, κάνοντας τους ανθρώπους να γελούν. Ο άνθρωπος αυτός με το γαλάζιο φεσάκι του με την κόκκινη φούντα ανάγεται σε σύμβολο αντίστασης, παρρησίας, ειλικρίνειας, αυθορμητισμού, ανεμελιάς. Είναι σε θέση να ξεστομίζει μεγάλες και πικρές αλήθειες με τρόπο αστείο κι ανάλαφρο, ξεσκεπάζοντας τα αληθινά ύποπτα κίνητρα των ατόμων γύρω του. Όπως διευκρινίζει ο ίδιος ο Συναδινός, μιλώντας για τη συγγένεια, αλλά και για τη διαφορά μεταξύ του *Καραγκιόζη* και του *Παλιάτσου*, και οι δύο ήρωες είναι “σαρκαστές και μαστιγωτές των κοινωνικών ασχημιών”. Ενώ, όμως, ο *Καραγκιόζης* είναι ο επαναστάτης που επηρεάζεται από την πόρωση της γύρω του μίζερης και βρώμικης ζωής, γενόμενος κι αυτός ανάπηρος κατά το ήμισυ, έτσι ώστε οι εκδηλώσεις του να φθάνουν μόνον ως την παθητική αντίσταση, αντίθετα ο *Παλιάτσος* έχει ξεγυμνώσει τόσο πολύ το κακό και το πάθος, ώστε καγχάζει με τους αιχμαλωτισμένους στα δίχτυα της κακίας και της μικρότητας. Ο *Καραγκιόζης* μετά από κάποιες υποχωρήσεις στο τέλος δεν αντέχει στην αδικία, λιποψυχεί κι αυτοκτονεί. Αντίθετα, ο *Παλιάτσος* δεν κάνει καμιά υποχώρηση και προτιμά το άρωμα της καβαλίνας του ιπποδρομίου από τα μεθυστικά αρώματα των άνομων πλουσίων, έτσι ώστε να μπορεί να τους αποδοκιμάζει, να τους κριτικάρει και να τους οικτρίει¹⁶³⁴.

Έχουμε ήδη παρατηρήσει, πως τα δράματα έντονης κοινωνικής διαμαρτυρίας κατά τα πρότυπα των ιμπσενικών δραμάτων γνωρίζουν άγρια κριτική κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο, γι’ αυτό και δεν παράγονται νέα ελληνικά κοινωνικά δράματα ιδεών. Παρ’ όλα αυτά, κάποια προγενέστερα μεσοπολεμικά δείγματα, όπως το *Μια νύχτα, μια ζωή* του Σπύρου Μελά (του 1924) που ανήκει στη σχολή του νατουραλιστικού δράματος, μπολιασμένο παράλληλα και με τα διδάγματα του ιμπσενισμού, επαναλαμβάνεται στην αθηναϊκή σκηνή της παρούσας περιόδου αρκετές φορές κι από αρκετούς θιάσους, παρότι η τεχνική του αμφισβητείται ακόμη κι απ’ τον ίδιο τον συγγραφέα του. Έτσι, το 1932 παριστάνεται από το Ωδείο Αθηνών σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη, από το Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης σε σκηνοθεσία του ίδιου του Μελά κι απ’ το Λαϊκό Θέατρο του Β. Ρώτα, ενώ το 1936 παριστάνεται από τον θίασο Παμφίλης Αργυροπούλου – Κ. Σαντοριναίου.

¹⁶³² Σχετικά με τον χαρακτηρισμό που δίνει ο ίδιος ο Συναδινός στο έργο του, βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Ο παλιάτσος», *Ελ. Β.*, 23-3-1934.

¹⁶³³ Βλ. Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – Ο παλιάτσος», *Ελ. Β.*, 21-3-1934.

¹⁶³⁴ Βλ. Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – Ο παλιάτσος», *Ελ. Β.*, 21-3-1934.

Ο κυριότερος λόγος, για τον οποίο το κοινωνικό δράμα του Μελά παραμένει νοερά επίκαιρο και κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο, είναι το γεγονός της σταδιοδρομίας που απολαμβάνει αυτήν την εποχή στο εξωτερικό¹⁶³⁵. Γενικότερα με τα δράματα του Σπ. Μελά η νεοελληνική δραματική παραγωγή γίνεται για πρώτη φορά γνωστή εκτός ελληνικών συνόρων, αν λάβουμε υπόψη μας και την προγενέστερη παράσταση του δράματός του *Το άσπρο και το μαύρο* στη Νέα Υόρκη, καθώς και την παράσταση της κωμωδίας ηθών *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, όπως θα δούμε και παρακάτω. Η ίδια η προσωπικότητα και το έργο του Σπύρου Μελά γνωρίζουν αυτήν την εποχή μία ανεπανάληπτη αποδοχή εκ μέρους της ελληνικής διανόησης, λόγω της εκλογής του το 1935 ως ακαδημαϊκού και της επίσημης εισαγωγής του στην Ακαδημία Αθηνών το 1936. Με την ευκαιρία αυτή κάποιο κομμάτι της ελληνικής λογοισύνης της εποχής εκφωνεί λόγους για τη συνολικότερη θεατρική προσφορά του Μελά, μνημονεύοντας τα παλιότερα δράματά του μαζί με τα σύγχρονα, καθώς και την παγκόσμια σταδιοδρομία κάποιων εξ αυτών¹⁶³⁶.

Φεύγοντας τώρα από τα λιγοστά νέα δράματα κοινωνικής διαμαρτυρίας που εξετάσαμε ακριβώς παραπάνω (*Παλιάτσος*, *Εύκολα θύματα* και το παλιότερο *Μια νύχτα, μια ζωή*), περνάμε στη μεγάλη κατηγορία αυτής της περιόδου με τις κοινωνικές σάτιρες. Ακριβώς η ίδια θεματολογία του πολιτικού, οικονομικού και πολιτικού αρριβισμού που διακρίνει κάποια μέλη της μεσοπολεμικής κοινωνίας και που χαρακτηρίζει τον *Παλιάτσο* του Συναδινού, απαντάνται και σε αρκετές νέες σατιρικές κωμωδίες της παρούσας περιόδου. Οι τελευταίες, όμως, είναι γραμμένες σε πολύ πιο ανάλαφρο τόνο απ' ό,τι ο *Παλιάτσος*, εκτρέπονται συχνά στην κατεύθυνση της φάρσας και μας θυμίζουν ανάλογα σύγχρονα έργα του κωμικού αστικού ευρωπαϊκού βουλεβάρτου. Αυτό το κύμα της σατιρογραφίας έχει εμφανισθεί έντονα από τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, ενώ συνεχίζεται και κατά την παρούσα με ακόμη περισσότερα δείγματα γραφής. Όπως αναφέρει ο Μιχ. Ροδάς γι' αυτήν

¹⁶³⁵ Μαθαίνουμε, ότι το 1932 το *Μια νύχτα, μια ζωή* παριστάνεται στην Κωνσταντινούπολη από τον θίασο του Ρεσίτ βέη, μεταφρασμένο απ' τον συνεργάτη της τουρκικής εφημερίδας *Τζουμχουριέτ* Ιχσάν βέη, ενώ επαναλαμβάνεται το ίδιο έτος απ' τον ίδιο θίασο στην εθνική τουρκική σκηνή στο Ντάρουλ Μπενταγί. Παίζεται, επίσης, από το σερβικό εθνικό θέατρο σε μετάφραση του καθηγητή και γενικού γραμματέα της σερβικής Ακαδημίας Ιβάν Έσσιχ και του γνωστού λόγιου Μπόγδαν Ράδισα στο Ζάγκρεμπ, καθώς και από το πολωνικό θέατρο σε μετάφραση του Μπούλα. Βλ. τις πληροφορίες που δίνει ο ίδιος ο Μελάς (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Μια νύχτα, μια ζωή*», *Ελ. Β.*, 25-5-1932), καθώς κι ο Μιχ. Ροδάς (μ. ρ., «Ένα ελληνικό δράμα στο Εθνικό Θέατρο», *Ελ. Β.*, 16-2-1932). Βλ., επίσης, την ευχαριστήρια επιστολή του Μελά προς το εθνικό θέατρο του Ζάγκρεμπ (Σπύρος Μελάς, «Ο κ. Μελάς προς το θέατρον Ζάγκρεμπ», *Ελ. Β.*, 18-6-1932). Βλ. τέλος την ανταπόκριση ειδικού έλληνα απεσταλμένου με τις εντυπώσεις που άφησε η παράσταση του δράματος στο Ζάγκρεμπ, η οποία περιλαμβάνει και κριτικές Γιουγκοσλάβων που μιλούν για μπισενισμό και “πραγματιστική σχολή” («Το θέατρόν μας εις το εξωτερικόν – Ελληνικόν έργον εις το θέατρον του Ζάγκρεμπ», *Ελ. Β.*, 26-6-1932).

¹⁶³⁶ Βλ. π.χ. τον λόγο που εκφωνεί ο Παύλος Νιρβάνας το 1936 με την ευκαιρία της επίσημης υποδοχής του Μελά στην Ακαδημία Αθηνών («Η χθεσινή πανηγυρική υποδοχή εις την Ακαδημίαν του νέου μέλους της κ. Σπ. Μελά – Ο λόγος του κ. Νιρβάνας», *Ελ. Β.*, 17-5-1936). Βλ., επίσης, δύο άρθρα για τη συνολική προσφορά του Σπ. Μελά στο θέατρο, στη δημοσιογραφία και στα γράμματα, με την ευκαιρία της εκλογής του ως ακαδημαϊκού το 1935 («Οι εκλεκτοί του πνεύματος – Ο κ. Σπύρος Μελάς ακαδημαϊκός», *Ελ. Β.*, 24-5-1935, καθώς και Μιχ. Ροδάς, «Η 60η του *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*», *Ελ. Β.*, 28-9-1935).

την ολοένα αναπτυσσόμενη σατιρογραφική τάση της πολιτικής κατάστασης της χώρας:

«Η πολιτική ήτο από των παλαιότερων χρόνων, και θα είνε αιωνίως, η αστείρευτη πηγή σατύρας και δράματος, πνευματική τροφή του θεάτρου με ποικίλες εκδηλώσεις. Το θέατρον, είτε πρόζα είνε, είτε επιθεώρησις των νεωτέρων χρόνων, αναπνέει τον αέρα της πολιτικής και αναζωογονείται αναλόγως της αξίας των συγγραφέων. Η μεταπολεμική εποχή ιδιαίτερος έδωσε με την πολιτικήν και την ζών των πολιτικών της άπειρα θέματα και απείρους τύπους για τη σάτυρα και το δράμα»¹⁶³⁷.

Ξεκινάμε, λοιπόν, απ' την περίπτωση της 3πρακτης κωμωδίας του Π. Χορν *Τσαλιμάκια* (1936, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ), η οποία, παράλληλα με την εκτύλιξη συζυγικών απιστιών κι ερωτικών ιστοριών νέων ζευγαριών, σατιρίζει τον αμόρφωτο λαϊκό τύπο Γιακουμάκη Μαλαγαρδή. Ο ήρωας πλούτισε ξαφνικά και σπρωγμένος από τη φιλοδοξία της γυναίκας του, αρχίζει ν' ασχολείται με την πολιτική γενόμενος δήμαρχος¹⁶³⁸. Η σάτιρα της πολιτικής και κοινωνικής ζωής της χώρας παρουσιάζεται και στην 3πρακτη σατιρική κωμωδία του Θ. Συναδινού *Ο υπουργός συνεργάζεται* (1936, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ), όπου ένας πρῶν εργολάβος οικοδομών γίνεται υπουργός παιδείας χάρη στη χρεωκοπία του κοινοβουλευτισμού. Η σάτιρα των κοινοβουλευτικών ζυμώσεων στα παρασκήνια της βουλής παρουσιάζεται και μέσω της 3πρακτης “πολιτικής μπόφας” με πρόλογο κι επίλογο *Ο κύριος πρωθυπουργός* του άγνωστου συγγραφέα με τα αρχικά Α. Ω. (1936, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου).

Η σάτιρα των νεοπλούτων που προσπαθούν ν' αναρριχηθούν οικονομικά και κοινωνικά, παρουσιάζεται στην 3πρακτη κωμωδία σε 4 εικόνες του Δημ. Ιωαννόπουλου *Έρωσ εις το τετράγωνον* (1938, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου, σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα). Στη συγκεκριμένη σάτιρα έρχονται σε αντιπαράθεση ένας παρόμοιος τύπος με τον αντίθετό του –έναν ήρωα πολύ πιο αξιόλογο, εργατικό, τίμιο, αλλά αφανή και φτωχό, οι προσπάθειες και η μόρφωση του οποίου δεν αναγνωρίζονται. Η 3πρακτη ηθογραφική σάτιρα με πρόλογο του Στέφ. Στεφάνου *Χρυσοβέργας* (1936, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ) που εκτυλίσσεται κατά τα έτη του δημοκρατικού καθεστώτος (ας μην ξεχνάμε, ότι βρισκόμαστε στην περίοδο της μεταξικής δικτατορίας), σατιρίζει ένα διεφθαρμένο τραπεζίτη. Ο τελευταίος ονομάζεται Χρυσοβέργας, γιατί κατέχει ράβδους χρυσού και φαντάζεται, ότι θα μπορούσε να υποτάξει τα πάντα με τη δύναμη του χρήματος. Έτσι, μεταχειρίζεται όλα τα μικροκομματικά μέσα για να γίνει βουλευτής, μετά υπουργός και στο τέλος να γελοιοποιηθεί. Η σάτιρα του εκατομμυριούχου που θέλει να γίνει βουλευτής, παρουσιάζεται στην 3πρακτη σατιρική κομεντί σε 4 εικόνες του Μήτσου Μυράτ –ο οποίος εμφανίζεται για πρώτη φορά ως δραματογράφος¹⁶³⁹- *Θέλω να γίνω βουλευτής* (1935, Ηνωμένοι Καλλιτέχναι, σε σκηνοθεσία Κωστή Βελμύρα).

¹⁶³⁷ Βλ. μ. ρ., «Το θέατρον – *Ο υπουργός συνεργάζεται*», *Ελ. Β.*, 28-6-1936.

¹⁶³⁸ Το κείμενο της κωμωδίας δεν έχει σωθεί. Σχετικά με την υπόθεσή του, βλ. *Τα Θεατρικά* του Π. Χορν, τομ. Ε', ό.π., σσ. 117-120.

¹⁶³⁹ Μαθαίνουμε, ότι εκτός από τ' απομνημονεύματά του, ο Μήτσος Μυράτ ως το 1935 έχει δημοσιεύσει μυθιστορήματα σε εφημερίδες και διηγήματα σε περιοδικά με θέματα και τύπους ως επί

Στην 3πρακτη κωμωδία ηθών με πρόλογο του Σπ. Μελά *Ο Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά* (1936, Κοτοπούλη) σατιρίζεται ένας αγνός φοιτητής με τα ιδανικά της τιμότητας, ο οποίος γίνεται απατεών ολκής χάρη στην επιμονή κάποιων φίλων του που βλέπουν τη ζωή και τους ανθρώπους κυνικά κι αδίστακτα. Το θέμα του τίμιου επιστήμονα που με την παρέμβαση κάποιων αχρείων ανθρώπων γίνεται πιο αχρείος κι απ' τους αχρείους, το είχαμε συναντήσει και στη γαλλική σατιρική κωμωδία βουλεβάρτου του Marcel Pagnol *Toraze* (1929, Κυβέλη¹⁶⁴⁰).

Τέλος, η σάτιρα της πλουτοκρατίας διαφαίνεται και στην 3πρακτη κωμωδία χαρακτήρων του αριστερού λογοτέχνη Νίκου Κατηφόρη¹⁶⁴¹ *Το μεράκι του άρχοντα* (1939, Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν). Η κωμωδία δείχνει σε αρκετά ανάλαφρο τόνο και χωρίς έντονες σοσιαλιστικές αναφορές μέσα στο μεταξικό καθεστώς την τυραννία ενός σύγχρονου λευκαδίτη άρχοντα πάνω στους φτωχούς συγχωριανούς του, με την αποκλειστική εκμετάλλευση της αποξήρανσης της σταφίδας των αγροτών του χωριού. Ο ήρωας που πιστεύει μόνο στην παντοδυναμία του χρήματος, προσπαθεί απεγνωσμένα να παντρέψει τις δυο του κόρες και τον γιο του με πλούσια ταίρια, έτσι ώστε ν' αυξήσει την οικονομική του ισχύ και την εξουσία του. Δεν το βάζει κάτω ούτε όταν κινδυνεύει να εκτοπισθεί από τη σύγχρονη τεχνολογία κι έτσι προσπαθεί να πολεμήσει ενάντια στο μονοπώλιο της επεξεργασίας σταφίδας που αναλαμβάνει ένα σύγχρονο εργοστάσιο. Στο τέλος, όμως, όλα αποβαίνουν εναντίον του: οι κόρες του παντρεύονται με τους φτωχούς αγαπημένους τους, οι χωρικοί τον κυνηγούν για τις αδικίες που διαπράττει εναντίον τους, ο γιος του συμπράττει με τους εχθρούς του, δηλαδή τη νέα σύγχρονη εταιρεία. Έτσι, ο ήρωας αποφασίζει στο τέλος, αντί να παραμείνει ο πλούσιος άρχοντας της περιοχής, να μοιράσει όλα τα υπάρχοντά του στους φτωχούς γενόμενος τουλάχιστον εθνικός ευεργέτης¹⁶⁴².

Οι παραπάνω σάτιρες έχουν κοινωνικό ηθικοδιδασκτικό στόχο και αποβλέπουν στην κοινωνική και πολιτική εξυγίανση του τόπου από τους διάφορους μικροσυμφεροντολόγους κι εκμεταλλευτές¹⁶⁴³. Όπως αναφέρεται, μάλιστα, για τον *Χρυσοβέργα* του Στεφάνου: “το ελεεινόν όμως κατάντημά του αποτελεί εξυγιαντικόν καθαρμόν και θριαμβευτικήν επικράτησιν των υγιών και ηθικών αρχών”¹⁶⁴⁴ κι όπως αναφέρει κι ο ίδιος ο Σπύρος Μελάς για

το πλείστον γύρω από το θέατρο (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Θέλω να γίνω βουλευτής*», *Ελ. Β.*, 20-6-1935).

¹⁶⁴⁰ Την ομοιότητα μεταξύ της σάτιρας του Μελά *Ο Ρουμπής η Κουμπή και τα κουμπιά* και του *Τοπάζ* του Pagnol εντοπίζει κι ο Άλκης Θρύλος. Προσθέτει, όμως, ότι ενώ ο ήρωας του γάλλου συγγραφέα παρουσιάζει μια ψυχολογική ενότητα, μια ισορροπία, αντίθετα, ο ήρωας του Μελά είναι σπασμωδικός κι αδικαιολόγητος σε κάποιες πράξεις του (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 165).

¹⁶⁴¹ Ο Νίκος Κατηφόρης, ο οποίος είναι και πεζογράφος, δημοσιεύει συστηματικά στα αριστερά περιοδικά της εποχής του Μεσοπολέμου *Νέοι Βωμοί*, *Νέα Επιθεώρηση* και *Πρωτοπόροι*. Μάλιστα, το 1932 δημοσιεύει στους *Νέους Πρωτοπόρους* άρθρο του για την προλεταριακή λογοτεχνία (Χριστίνα Ντουλιά, ό.π., σσ. 37, 63, 113, 222, 224-233).

¹⁶⁴² Νίκος Κατηφόρης, *Το μεράκι του άρχοντα*, δακτυλογραφημένο αντίτυπο Θ. Μ.

¹⁶⁴³ Η ύπαρξη της κοινωνικής διδαχής τονίζεται π.χ. από τον Μιχ. Ροδά στην περίπτωση της κωμωδίας του Σπ. Μελά *Ο Ρουμπής η Κουμπή και τα κουμπιά* («Το θέατρον – *Ο Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά*», *Ελ. Β.*, 10-7-1936).

¹⁶⁴⁴ Βλ. «*Ο Χρυσοβέργας*», *Ελ. Β.*, 15-10-1936.

την κωμωδία του *Ο Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά*: “η κωμωδία πρέπει να είνε σαν το εξυγιαντικό βορειαδάκι: να στεγνώνη τ’ απλυτά μας”¹⁶⁴⁵. Μάλιστα, η δύναμη της σάτιρας είναι τόσο πιο δυνατή, όσο πιο αληθοφανής είναι η υπόθεση της κωμωδίας. Έτσι, συχνά χρησιμοποιούνται προσωπικά βιώματα των ίδιων των συγγραφέων και πραγματικές ειδήσεις από αστυνομικά δελτία για οικονομικά σκάνδαλα, όπως γίνεται στην περίπτωση της παραπάνω κωμωδίας του Μελά¹⁶⁴⁶. Όπως προαναφέραμε, οι περισσότερες από αυτές τις κωμωδίες - σάτιρες κρίνονται από την ελληνική διανόηση, ότι αγγίζουν τα όρια της φάρσας. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως σ’ αυτή του *Χρυσοβέργα*, η “υπερβολική εξεικόνιση, η μπουφονερί” είναι εσκεμμένη εκ μέρους του ίδιου του συγγραφέα¹⁶⁴⁷, ενώ σε ορισμένες άλλες οι συγγραφείς πέφτουν στο επίπεδο της φάρσας, χωρίς οι ίδιοι να το επιδιώκουν.

Εκτός από τις παραπάνω κωμωδίες - σάτιρες σχετικά με την οικονομική - πολιτική κατάσταση της χώρας και σχετικά με τον αρριβισμό και τη δίψα για πολιτική και οικονομική εξουσία κάποιων μελών της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου παρουσιάζονται και αρκετές κωμωδίες που σατιρίζουν τα σύγχρονα ήθη της νεοελληνικής κοινωνίας, τον εκκεντρικό μοντερνισμό της, τον σνομπισμό της και τα γυναικεία ελαττώματα. Ο Θεόδωρος Συναδινός, ο οποίος έχει τη συνήθεια να εμφανίζεται στον Μεσοπόλεμο με ομάδες έργων με ενιαίο θεματικό μοτίβο – π.χ. τετραλογία *Καραγκιόζης, Παλιάτσος, Μαικήνας, Πίνες* που ασχολείται με το ζήτημα της εκμετάλλευσης του λαού από πλουτοκράτες, αχρείους μικροπολιτικούς κι ανθρώπους της οικονομικής και πολιτικής εξουσίας-εμφανίζεται και κατά την παρούσα περίοδο με μία “κοινωνική σατιρική τριλογία”, όπως τη χαρακτηρίζει ο ίδιος¹⁶⁴⁸. Αυτή η τριλογία αποτελείται από τις κωμωδίες *Κοσμική κίνηση* (1932, Κοτοπούλη), *Γνωρίζετε ότι* (1933, Κοτοπούλη) και *Αυτός είμαι* (Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης) που σατιρίζουν τον σνομπισμό και την επίδειξη της τάξης των νεοπλούτων¹⁶⁴⁹.

Στην *Κοσμική κίνηση* ο συγγραφέας σατιρίζει την τάση της κοσμικής επίδειξης και της ματαιόδοξης σπατάλης κάποιων αθηναϊκών κύκλων¹⁶⁵⁰, ενώ στο *Γνωρίζετε ότι* και στο *Αυτός είμαι* σατιρίζει την προγονοπληξία που πλήττει την αριστοκρατική τάξη. Όπως αναφέρει αρκετά επιγραμματικά ο ίδιος ο συγγραφέας σχετικά με τη θεματολογία της συγκεκριμένης κοινωνικής σατιρικής του τριλογίας: “Με την *Κοσμική κίνηση*

¹⁶⁴⁵ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Φαντασία και πραγματικότητας», *Ελ. Β.*, 23-7-1936.

¹⁶⁴⁶ Βλ. τα δημοσιεύματα του Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Φαντασία και πραγματικότητας», *Ελ. Β.*, 13-7-1936, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Περίεργες συντυχίες», *Ελ. Β.*, 13-7-1936) και «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Ρουμπής, Κουμπή και κριτική*», *Ελ. Β.*, 11-7-1936).

¹⁶⁴⁷ Βλ. τις δηλώσεις του ίδιου του Στέφ. Στεφάνου στην περίπτωση του *Χρυσοβέργα* («*Ο Χρυσοβέργας*», *Ελ. Β.*, 15-10-1936).

¹⁶⁴⁸ Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – *Αυτός είμαι!*», *Ελ. Β.*, 13-6-1934.

¹⁶⁴⁹ Και ο Άλκης Θρύλος εντοπίζει την ομοιότητα των θεματικών μοτίβων του δραματικού τριπτύχου του Θ. Συναδινού (*Αυτός είμαι – Κοσμική κίνησης – Γνωρίζετε ότι*), δηλαδή τη σάτιρα των νεοπλούτων (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σ. 50).

¹⁶⁵⁰ «Μίαν τέτοιαν ανειλικρινή κατάσταση πραγμάτων επεδίωξα να σατυρίσω με το νέο μου έργο. Την προσπάθειαν δηλαδή που καταβάλλει μία ωριμαμένη τάξι ανθρώπων να φαίνεται ό,τι δεν είνε και να κάμνη ό,τι δεν έχει τη δύναμη να κάμνη.» (Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – *Κοσμική κίνησης*», *Ελ. Β.*, 29-7-1932).

θέλησα να σατυρίσω τους ανθρώπους που επιζητούν να φαίνονται ό,τι δεν είναι. Με το *Γνωρίζετε ότι* τους ανθρώπους, που ενώ έχουν φθάση κάπου, ψάχνουν στα περασμένα για ν' ανακαλύψουν ανύπαρκτες περγαμινές ενδόξου καταγωγής. Με το *Αυτός είμαι* την κατηγορίαν εκείνην των ανθρώπων, που καταβάλλουν απεγνωσμένες προσπάθειες να ζήσουν με μοναδικό κεφάλαιο το χρεωκοπημένο ένδοξο παρελθόν τους, χωρίς να θέλουν ν' αντικρύσουν την σκληρήν πραγματικότητα”¹⁶⁵¹. Στην κωμωδία *Γνωρίζετε ότι* παρουσιάζεται, επίσης, η σάτιρα ενός πλούσιου κοσμικού νέου που ασπάζεται την κομμουνιστική ιδεολογία από μόδα, ενώ στην πραγματικότητα είναι ένας αργόσχολος ζιγκολό¹⁶⁵².

Εκτός από την παραπάνω σατιρική τριλογία, ο Θ. Συναδινός, επαναλαμβάνοντας σχεδόν τα ίδια θεματικά μοτίβα, παρουσιάζει το 1935 την 3πρακτη κοινωνική κωμωδία *Παντρεύουν την αγάπη μου* (Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου), καθώς και το 1937 την κωμωδία του *Ευτυχώς επτωχέυσαμεν* (Κοτοπούλη). Η πρώτη σατιρίζει τον τυχοδιωκτισμό, την αεργία και την προικοθηρία ενός τμήματος της μεσοπολεμικής ελληνικής νεολαίας, των “λεοντιδεών των σαλονιών”, το οποίο προσπαθεί ν' ανέλθει με ύποπτους τρόπους την κοινωνική κλίμακα, σε αντίθεση με ένα άλλο τμήμα της νεολαίας που κερδίζει την κοινωνική του καταξίωση με κόπους κι εργατικότητα¹⁶⁵³. Η δεύτερή του κωμωδία σατιρίζει την τάση σπατάλης κι επίδειξης μιας μέσης αστικής οικογένειας τραπεζιτικού υπαλλήλου που πλουτίζει ξαφνικά μέσω μιας απρόσμενης κληρονομιάς και ουσιαστικά διαλύεται, χάνοντας την ενότητα και την προγενέστερη ευτυχία της, καθώς το κάθε μέλος της ακολουθεί τον δικό του δρόμο¹⁶⁵⁴.

Περίπου όμοιο θέμα με τις παραπάνω σατιρικές κωμωδίες του Θ. Συναδινού έχει και η 3πρακτη κωμωδία ηθών με πρόλογο του Σπ. Μελά *Ο μπαμπάς εκπαιδύεται* (1935, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Β. Λογοθετίδη, σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά). Ο Μελάς γράφει τους ρόλους της κωμωδίας του μέσα στα καμαρίνια του θιάσου, κομμένους και ραμμένους πάνω στα μέτρα των προαναφερθέντων ηθοποιών¹⁶⁵⁵. *Ο μπαμπάς εκπαιδύεται* σατιρίζει, επίσης, τον σνομπισμό και την προγονοπληξία της υποτιθέμενης αριστοκρατικής αθηναϊκής τάξης, καθώς και την τάση αρριβισμού των νέων ανθρώπων. Οι τελευταίοι, περιφρονώντας την ταπεινή λαϊκή καταγωγή της

¹⁶⁵¹ Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – *Αυτός είμαι!*», *Ελ. Β.*, 13-6-1934.

¹⁶⁵² Ο Συναδινός αναφέρει σχετικά με τη σάτιρα *Γνωρίζετε ότι*: «Όλος ο κόσμος αντελήφθηκε πως κοντά στ' άλλα, θέλησα να σατυρίσω και τους επαγγελματίους τον κομμουνιστή πλουτοκράτα νέους και νέες, που χωρίς να ξέρουν τί είναι κομμουνισμός αραδειάζουν μερικές πομπώδεις φράσεις, για να επιδείξουν τις προοδευτικές τους δήθεν τάσεις, ακόμα δε και μία μεγάλη κατηγορία κοσμικών κυριών και κυριών, που μιλάνε για Φρόντ και Τολστόι, χωρίς να ξέρουν τί είναι ο πρώτος κι αν ζη ή πέθανε ο δεύτερος» (Θ. Ν. Συναδινός, ό.π.).

¹⁶⁵³ Βλ. τα λεγόμενα του ίδιου του Θ. Ν. Συναδινού στο άρθρο του «Η σημερινή πρώτη – *Παντρεύουν την αγάπη μου*», *Ελ. Β.*, 10-12-1935.

¹⁶⁵⁴ Βλ. το επεξηγηματικό σημείωμα του ίδιου του Θ. Ν. Συναδινού προ της παράστασης της κωμωδίας («Η σημερινή πρώτη – *Ευτυχώς επτωχέυσαμεν*», *Ελ. Β.*, 2-9-1937).

¹⁶⁵⁵ Βλ. Ν. Γ., «*Ο μπαμπάς εκπαιδύεται*», *Ελ. Β.*, 15-8-1935. Εδώ πρέπει να προσθέσουμε, ότι μετά από μεγάλη σειρά παραστάσεων της συγκεκριμένης κωμωδίας ο Βασίλης Λογοθετίδης εγκαταλείπει τον θίασο Αλίκης – Κ. Μουσούρη και τη θέση του παίρνει ο Χριστόφορος Νέζερ, ο οποίος ενσαρκώνει στη θέση του Λογοθετίδη τον ρόλο του ταβερνιάρη Προκόπη Κολαούζου με την ίδια επιτυχία (Μιχ. Ροδάς, «*Ο μπαμπάς*», *Ελ. Β.*, 18-10-1935).

οικογένειάς τους, προσπαθούν ν' αναρριχηθούν σε ανώτερα κρατικά αξιώματα με κόστος την ηθική τους ακεραιότητα.

Ο Μελάς με το *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* καταπιάνεται για πρώτη φορά στη δραματογραφική του καριέρα με τη συγγραφή κωμωδίας. Ενθαρρυσμένος απ' την αξιοσημείωτη επιτυχία της, θα συνεχίσει το επόμενο έτος με την κωμωδία ηθών *Ο Ρουμπής η Κουμπή και τα κουμπιά* που ήδη εξετάσαμε. *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* έχει περίπου το ίδιο κεντρικό θεματικό μοτίβο με τις προαναφερθείσες κωμωδίες του Συναδινού: τη σάτιρα του κοινωνικού, πολιτικού και οικονομικού αρριβισμού, καθώς και τη σάτιρα του νεοπλουτισμού και της προγονοπληξίας της ανώτερης αθηναϊκής κοινωνικής τάξης. Εντούτοις, διαθέτει επιπλέον ένα ασυγκρίτως ανώτερο προσόν σε σχέση μ' εκείνες: την παρουσία του πατέρα του αρριβίστα γιού, του Προκόπη Κολαούζου, ενός απολαυστικού λαϊκού ταβερνιάρη, ο οποίος από αγάπη προς το παιδί του δέχεται να μεταμορφωθεί, ν' αλλάξει το ταπεινό του επάγγελμα, το ντύσιμο και τους τρόπους συμπεριφοράς, προκειμένου να διευκολύνει την πολιτική καριέρα του μονάκριβου γιού του και τον γάμο του με κόρη πλούσιας αθηναϊκής οικογένειας.

Ο ήρωας αυτός αποτελεί ένα έξυπνο “εύρημα” του Μελά για τρεις λόγους: καταρχήν, σκορπά το γέλιο στους θεατές με τις κωμικές προσπάθειες μεταμόρφωσής του από ταβερνιάρη σε δήθεν πάμπλουτο ιδιοκτήτη πετρελαιοπηγών της Ρουμανίας, προκειμένου να μπει στα πλούσια αθηναϊκά σαλόνια ως άξιος πατέρας ενός φέρελπι νέου πολιτικού. Σ' αυτό το σημείο, ανοίγοντας μια μικρή παρένθεση, θα πρέπει, βέβαια, να σημειώσουμε, ότι αυτό το “εύρημα” δεν διαθέτει και μεγάλη πρωτοτυπία, καθώς ξεκινά απ' τον *Αρχοντοχωριάτη* του Μολιέρε και καθώς έχει κυριαρχήσει στην αθηναϊκή σκηνή του 19^{ου} αιώνα από το *Γάμος άνευ νόμης* του Ραγκαβή ως τον *Λοχαγόν της Εθνοφυλακής* του Α. Βλάχου. Επομένως, η επιστροφή του Μελά στον παλιό αυτό κωμικό ήρωα φανερώνει μάλλον την οπισθοδρόμηση ενός ούτως ή άλλως συντηρητικού πνεύματος. Κατά δεύτερον, δίνει στον συγγραφέα την ευκαιρία εναλλαγής του τόπου εκτύλιξης των γεγονότων από το περιβάλλον της λαϊκής ταβέρνας στα Καρβουνιάρικα του Πειραιά και του μικροαστικού της κόσμου στο περιβάλλον των πλούσιων κοσμικών σαλονιών με τους μεγαλοαστούς θαμώνες τους, καταδεικνύοντας με συμβολικό τρόπο τους δύο ακραίους πόλους της αθηναϊκής κοινωνίας της εποχής¹⁶⁵⁶. Και κατά τρίτον, πλην όμως καθόλου έσχατον, δίνει το έναυσμα στον Μελά να θέσει το σοβαρό, κατά τη γνώμη του, κι επίκαιρο κοινωνικό ζήτημα των πατεράδων, οι οποίοι έχουν την τάση να μην κρατούν τα παιδιά τους στη δουλειά τους, αλλ' αντίθετα να τα στέλνουν σ' άλλα επαγγέλματα. Μ' αυτόν τον τρόπο γίνονται υπεύθυνοι για τη διακοπή των μακραίωνων επαγγελματικών παραδόσεων που περνούν από πατέρα σε γιο.

¹⁶⁵⁶ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας: «Λαός και “κόσμος” παρελαύνουν στον πρόλογο και τις τρεις πράξεις, σ' αρκετούς τύπους, που κάνουν εναργή την εικόνα.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*», *Ελ. Β.*, 10-8-1935). Την κατάδειξη των συνηθειών της τάξης της αριστοκρατίας, αλλά και αυτών της κατώτερης μικροαστικής τάξης σχολιάζει εγκωμιαστικά και ο Γιάννης Οικονομίδης στο περιοδικό *Νέα Γράμματα*. Έτσι, κρίνεται, πως ο Μελάς παρουσιάζει με πληρότητα και τα δύο σκέλη της ελληνικής πραγματικότητας («*Δια τον Μπαμπά του Σπύρου Μελά*», *Ελ. Β.*, 15-10-1935).

Φυσικά, το τελευταίο αυτό επιχείρημα του Μελά σήμερα θεωρείται εντελώς άκαιρο, ξεπερασμένο και συχνά ανεφάρμοστο. Παρ' όλα αυτά, ο συγγραφέας, καθώς κι οι σύγχρονοί του, διέβλεπαν σ' αυτό ένα μεγάλο κίνδυνο, μία σημαντική κοινωνική πληγή της εποχής τους. Μάλιστα, για τον ίδιο τον Μελά υπήρξε το έναυσμα, η αρχική ιδεολογική σύλληψη για τη συγγραφή της κωμωδίας του, απ' όπου και πηγάζουν όλες οι μετέπειτα περιπλοκές, τα κωμικά επεισόδιά της και τα δύο πρώτα προσόντα της¹⁶⁵⁷. Βεβαίως, η παρουσίαση αυτής της υποτιθέμενης σοβαρής κοινωνικής πληγής της εποχής εκ μέρους του Μελά δηλώνει και το μέτρο του συντηρητισμού της σάτιράς του, για τον οποίο μιλήσαμε ήδη στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου. Μέσω του κοινωνικού διδάγματος, ότι το παιδί πρέπει ν' ακολουθεί το πατρικό επάγγελμα, όσο ταπεινό κι αν είναι αυτό, φαίνεται ολοκάθαρα η πρόθεση του συγγραφέα να διατηρήσει το κοινωνικό κατεστημένο κι όχι να το σατιρίσει ή να το ανατρέψει.

Ο πρωταρχικός στόχος των συγγραφέων Θ. Συναδινού και Σπ. Μελά, όσον αφορά στις προαναφερθείσες κωμωδίες τους, είναι η καταγραφή της πραγματικής μεσοπολεμικής κοινωνίας χωρίς ωραιοποιήσεις και υπεκφυγές, έτσι όπως, τουλάχιστον, υποστηρίζουν οι ίδιοι. Στόχος τους είναι η περιγραφή ζωντανών αντιπροσωπευτικών ελληνικών τύπων και καταστάσεων, απαλλαγμένων από ξενόφερτες μιμήσεις. Αυτή η περιγραφή δεν συναντάται, εντούτοις, για πρώτη φορά στο νεοελληνικό θέατρο, αφού από τον 19^ο κίόλας αιώνα οι κωμωδίες του Ηλία Καπετανάκη και του Άγγελου Βλάχου –για ν' αναφέρουμε τους σημαντικότερους κωμωδιογράφους της εποχής– σατίρισαν τις ίδιες κοινωνικές πληγές της αθηναϊκής κοινωνίας: τη ματαιοδοξία και την κοσμική επίδειξη, καθώς και την πολιτική διαφθορά¹⁶⁵⁸. Ο κριτικός, δημοσιογράφος και δραματογράφος Βασίλης Ηλιάδης εντοπίζει την πρόθεση του Θ. Συναδινού να παρουσιάσει «έναν καθρέφτη μέσα εις τον οποίον αντικρύζει κανείς σε γελοιογραφίες πρόσωπα της ελληνικής κοινωνίας με την ψυχολογίαν, την φιλοδοξίαν, την κουφότητα και την γενικήν των γραμμών που δίδουν πραγματικόν έδαφος εις μίαν σάτυραν και μάλιστα καυστικήν»¹⁶⁵⁹. Ο Μελάς εξηγεί, πως η κωμωδία

¹⁶⁵⁷ Ο ίδιος αναφέρει: «[Η κωμωδία ηθών] είνε βγαλμένη από την άμεση ελληνική πραγματικότητα. Απ' αυτήν παίρνει τους τύπους και τα σύμβολά της. Είνε το πάθημα ενός από τους τόσους μπαμπάδες, πού' πεσαν σ' αυτό το αμάρτημα: Από στοργή, από αλόγιστη λαχτάρα, να ιδούν το παιδί τους ανώτερο απ' ό,τι είνε οι ίδιοι, το στέλνουν σ' άλλο επάγγελμα, το σηκώνουν σ' επίπεδο τόσο διαφορετικό από το δικό τους, που στο τέλος το χάνουν. Και για να το ξαναβρούν πρέπει οι ίδιοι ν' αλλάξουν τη ζωή τους ριζικά –αν είνε ποτέ δυνατόν!– να εκπαιδευτούν, στα γεράματα και ν' αντιμετωπίσουν μεγάλες περιπέτειες. Αυτός είνε ο πυρήν του νέου έργου μου.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται», *Ελ. Β.*, 10-8-1935). Την καταστροφή, το “ξερρίζωμα” πατεράδων και γιων, όταν ο τελευταίος ακολουθεί με αρριβιστικό τρόπο διάφορο επάγγελμα από το ταπεινό του πατέρα του, υποστηρίζει ο Μελάς και στο άρθρο του «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Αρριβισμός κι επάγγελμα», *Ελ. Β.*, 20-8-1935. Την ίδια άποψη υποστηρίζει κι ένας απ' τους κριτικούς της κωμωδίας, ο Μιχ. Ροδάς («Από το θέατρον – Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται», *Ελ. Β.*, 18-8-1935).

¹⁶⁵⁸ Ο Μιχ. Ροδάς με την ευκαιρία της σάτιρας του Συναδινού *Κοσμική κίνησις* αναφέρει: «Η σάτυρα της κοσμικής κινήσεως δεν είνε νέα για το νεοελληνικό θέατρο. Ο Ηλίας Καπετανάκης, τα παλαιότερα χρόνια, με τον περίφημο *Γενικό Γραμματέα*, έδωσε ανάγλυφη την επαρχιακή κοινωνική ματαιοδοξία εν συνδυασμό με την πολιτική διαφθορά και φανλοκρατία. Ο κ. Θ. Ν. Συναδινός με το νέο έργο του *Κοσμική κίνησις* μπορεί να μη διεκδική την πρωτοτυπία του. Ασφαλώς όμως έχει κάθε δικαίωμα να διεκδικήσει την επικαιρότητά του.» («Θέατρον Μαρίκας – Κοσμική κίνησις», *Ελ. Β.*, 31-7-1932).

¹⁶⁵⁹ Βλ. Βασ. Ηλ., «Από το θέατρον – Γνωρίζετε ότι», *Ελ. Β.*, 20-8-1933. Αντίθετα από την άποψη του Βασ. Ηλιάδη, ο Άλκης Θρύλος υποστηρίζει, ότι ο Συναδινός στις κωμωδίες του, και συγκεκριμένα στο *Αυτός είμαι*, αγνοεί τη νεοελληνική πραγματικότητα. Έτσι, ανιχνεύει σ' αυτή επιδράσεις της κωμωδίας

του “είνε βγαλμένη από την άμεση ελληνική πραγματικότητα” και πως ο πραγματικός του στόχος δεν είναι απλά η συγγραφή μίας κωμωδίας ηθών, αλλά η παρουσίαση της γενικής αλήθειας. Το ηθογραφικό πλαίσιο αποτελεί απλά το καλούπι για τη γενικότερη παρουσίαση του ανθρώπου, “που είναι το αιώνιο και μοναδικό θέμα της τέχνης”¹⁶⁶⁰. Μάλιστα, ο συγγραφέας στ’ απομνημονεύματά του εξομολογείται, ότι το πρότυπο της δημιουργίας του ταβερνιάρη ήρωα Προκόπη Κολαούζου στάθηκε ένας πραγματικός ταβερνιάρης, ο Προκόπης Παπαγεωργίου, στην παραλία του Μανίνα στον Πειραιά¹⁶⁶¹.

Ο ηθικοδιδασκτικός στόχος είναι το δεύτερο σημαντικό μέλημα των Θ. Συναδινού και Σπ. Μελά. Ο Συναδινός παρομοιάζει τον εαυτό του με τον Μολιέρο, ο οποίος έκανε τους θεατές της εποχής του να γελούν, ενώ παράλληλα τους δίδασκε τα δέοντα μέσω της καυστικής του σάτιρας. Ο δραματογράφος, θεωρεί, επίσης, προς τιμήν του και το γεγονός, ότι δεν ασχολήθηκε με κωμικές “υποθεσούλες με υπονοούμενα, κρεββάτια, έρωτες, συζυγικές απιστίες και φαρσοειδείς απροοπτισμούς”, αλλά, ότι προσπάθησε να εκθέσει επίκαιρες κοινωνικές πληγές και να νουθετήσει τους συμπολίτες του¹⁶⁶². Στην περίπτωση της κωμωδίας του *Γνωρίζετε ότι* αναφέρεται καθαρά στην ηθικοδιδασκτική αποστολή του “ευσυνείδητου συγγραφέα” που “είνε αναγκασμένος να σταματάει μπροστά στις βιτρίνες αυτές, ν’ αναζητά τον πραγματικόν άνθρωπο, που κρύβεται πίσω απ’ αυτές, και να τον ανεβάσει στην σκηνή του θεάτρου, αποκαλύπτοντας στα μάτια αυτού του ίδιου πρώτα και ύστερα των συνανθρώπων του, την κωμικότητα και την τραγικότητα της όλης του καταστάσεως, όπως την εδημιούργησε η σημερινή κατ’ εξοχήν περίεργη και φαιδρά εποχή που ζούμε”¹⁶⁶³. Το ίδιο αναφέρει, επίσης, στην περίπτωση της *Κοσμικής κίνησης*¹⁶⁶⁴. Ο Σπύρος Μελάς δηλώνει, ότι από εδώ και στο εξής “η μελλοντική του εργασία θα είναι μια σειρά από κωμωδίες ηθών, καταστάσεων και χαρακτήρων, ως ένα είδος αντιδράσεως στις ραγδαίες και περίεργες μεταμορφώσεις που γίνονται τελευταία στην ελληνική κοινωνία”, ενώ τονίζει την αγωνιστική του διάθεση για την εξυγίανση της κοινωνίας, καθώς “το θέατρο δεν είναι μόνο για την πνευματική μας τέρψη. Μακρά παράδοσις μας το παρουσιάζει εξουσιοδοτημένο με ανώτερα παιδαγωγικά καθήκοντα”¹⁶⁶⁵. Οι κριτικοί των κωμωδιών τονίζουν, επίσης, την ηθικοδιδασκτική πρόθεση των συγγραφέων τους¹⁶⁶⁶.

Φιλήστε με των Tristan Bernard – Gustave Quinson – Yves Mirande, του Αρχισιδηουργού του Ohnet και του *Ημερώματος της στρίγγλας* του Shakespeare (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σ. 50).

¹⁶⁶⁰ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται», *Ελ. Β.*, 10-8-1935.

¹⁶⁶¹ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 387.

¹⁶⁶² Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – Αυτός είμαι!», *Ελ. Β.*, 13-6-1934.

¹⁶⁶³ Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – Γνωρίζετε ότι», *Ελ. Β.*, 18-8-1933.

¹⁶⁶⁴ «Αυτήν την κατηγορίαν ανθρώπων θέλησα να σατυρίσω με την νέαν μου κωμωδίαν, ορμώμενος από τις σκέψεις πως μία κοινή πράξις χτυπιέται με αποτέλεσμα, όταν την εκθέση κανείς σε δημόσιο γέλιο.» (Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – Κοσμική κίνησης», *Ελ. Β.*, 29-7-1932).

¹⁶⁶⁵ Βλ. το περιεχόμενο του λόγου που εκφωνεί ο Σπ. Μελάς το 1935 προς το θεατρικό κοινό της Κηφισιάς, το οποίο αποφασίζει να τον τιμήσει για την κωμωδία του *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, αποκαλώντας τον νεότερο Μένανδρο («Η Κηφισιά προς τον Σπύρον Μελά», *Ελ. Β.*, 19-9-1935).

¹⁶⁶⁶ Ο Μιχ. Ροδάς στην περίπτωση της *Κοσμικής κίνησης* του Συναδινού αναφέρει, ότι “φανερή είναι η πρόθεσις του συγγραφέως να σατυρίση και με την σάτυρά του να διδάξη, να μαστιγώσει αλύπητα για να δείξη τον ήμερο δρόμο της ζωής, να κτυπήση την ματαιοδοξία μερικών γυναικών που αφιέρωσαν κι έδωσαν τα πάντα για την κοσμική επίδειξη και άνοιξαν διάπλατα την πόρτα της καταστροφής” («Θέατρον Μαρίκας – Κοσμική κίνησης», *Ελ. Β.*, 31-7-1932).

Με βάση όλες τις παραπάνω δηλώσεις των συγγραφέων –οι οποίες, βέβαια, μπορεί να έχουν και διαφημιστικό χαρακτήρα, ιδίως κατά την παραμονή της πρεμιέρας των έργων– έχουμε εδώ το ενδιαφέρον φαινόμενο μιας επιστροφής στον διδακτισμό της νεοκλασικής κωμικής παράδοσης, ύστερα από μια πολύ μεγάλη περίοδο στροφής προς τους καθαρά ψυχαγωγικούς και μη-διδακτικούς στόχους της σχολής του Scribe και του Labiche. Παρατηρούμε, δηλαδή, μια νεκρανάσταση του άτεγκτου Μολιερισμού του ελληνικού 19^{ου} αιώνα, ύστερα από την επανάσταση του Βουλεβάρτου που σημειώνεται στις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα αυτού.

Επιπλέον, οι συγκεκριμένες σάτιρες των εν λόγω συγγραφέων γνωρίζουν μεγάλη εμπορική επιτυχία. Πέρα από τις καθαρά διαφημιστικές διαδόσεις των άρθρων των αθηναϊκών εφημερίδων που μπορεί φυσικά να περιλαμβάνουν δόσεις υπερβολής, ιδίως όσον αφορά στη δημοσίευση αποτιμήσεων των εισπρακτικών κερδών, εντούτοις, το γεγονός της μεγάλης εμπορικής επιτυχίας των σατιρικών κωμωδιών παραμένει. Έτσι, ο Συναδινός αναφέρει, ότι η *Κοσμική κίνησης* παιζόταν επί τέσσερεις μήνες σε εκατόν πενήντα παραστάσεις, ενώ το *Γνωρίζετε ότι επανελήφθη για εξήντα πέντε φορές με πρωτοφανή κοσμορullo*¹⁶⁶⁷. Η κωμωδία ηθών του Σπ. Μελά γνωρίζει μία άνευ προηγουμένου εισπρακτική και καλλιτεχνική επιτυχία στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου. Έτσι, μαθαίνουμε, ότι υπερβαίνει την εκατοστή παράσταση, όπως και τα 2.000.000 δραχμές σε εισπράξεις, ενώ γνωρίζει επιτυχία και στο εξωτερικό: ο θίασος Κοτοπούλη την ταξιδεύει στην Αίγυπτο¹⁶⁶⁸. Η κωμωδία ανεβαίνει στον Μεσοπόλεμο και στο πολωνικό θέατρο με τον γνωστό εγχώριο κωμικό Κουρνακόβιτς, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο Σπ. Μελάς στ' απομνημονεύματά του¹⁶⁶⁹.

Ανεξάρτητα από την εισπρακτική επιτυχία των κωμωδιών, μερίδα της ελληνικής κριτικής διατηρεί κάποιες επιφυλάξεις σχετικά με τη σκηνική αρτιότητα των έργων του Συναδινού¹⁶⁷⁰, ενώ δηλώνει τον αμέριστο θαυμασμό της για την κωμωδία ηθών του Μελά, την οποία αποκαλεί “κλασική κωμωδία”¹⁶⁷¹. Ιδιαίτερα *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* κρίνεται, πως αποτελεί μία αντιπροσωπευτική ηθογραφία όχι μόνο εντός των ελληνικών συνόρων, αλλά όλων των λαών της μεταπολεμικής εποχής¹⁶⁷², ενώ το όνομα

¹⁶⁶⁷ Βλ. Θ. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – *Αυτός είμαι!*», *Ελ. Β.*, 13-6-1934, καθώς και του ίδιου, «Η σημερινή πρώτη – *Γνωρίζετε ότι*», *Ελ. Β.*, 18-8-1933.

¹⁶⁶⁸ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Περασμένα και τωρινά», *Ελ. Β.*, 27-10-1935.

¹⁶⁶⁹ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 418-421.

¹⁶⁷⁰ Ο Βασ. Ηλιάδης κι ο Μιχ. Ροδάς στις κριτικές τους στο *Ελεύθερον Βήμα* κατηγορούν τις κωμωδίες του Συναδινού γενικά για έλλειψη ανθρώπινου αισθήματος, για υπερβολές και συμβατικότητα στη διαγραφή των ηρώων, για την ύπαρξη εκτενών διαλόγων και σκηνών, για τετριμμένη ρητορική και ηθικολογία, για ύπαρξη γελοιογραφικής υπερβολής και για αναληθοφάνεια (Βασ. Ηλιάδης, «Από το θέατρον – *Γνωρίζετε ότι*», *Ελ. Β.*, 20-8-1933 και Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – *Αυτός είμαι!*», *Ελ. Β.*, 15-6-1934, «Θεάτρον Μαρίκας – *Κοσμική κίνησης*», *Ελ. Β.*, 31-7-1932, «Το θέατρον – *Ευτυχώς επαχέοςσμεν*», *Ελ. Β.*, 4-9-1937 και «Το θέατρον – Η προχθεσινή πρώτη», *Ελ. Β.*, 12-12-1935).

¹⁶⁷¹ Ο χαρακτηρισμός αυτός ανήκει στον Μιχ. Ροδά («Από το θέατρον – *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*», *Ελ. Β.*, 18-8-1935).

¹⁶⁷² Σε δημοσίευμα του Γιάννη Οικονομίδη στο περιοδικό *Νέα Γράμματα* διαβάζουμε: «Η ελληνική πραγματικότητα, που παρουσιάζει ο Σπύρος Μελάς στο *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, είνε απηλλαγμένη από την λυμφαιτικότητα που χαρακτηρίζει τις συνηθισμένες της απεικονίσεις. Όχι μόνο γιατί έχει μια

του Προκόπη Κολαούζου ηχεί στα χείλη των καθημερινών απλών Αθηναίων ως παράδειγμα προς αποφυγήν. Ο Μιχ. Ροδάς, μάλιστα, αναφέρει, ότι με την κωμωδία ηθών *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* του Σπ. Μελά συμβαίνει ό,τι συνέβη και κατά τον 19^ο αιώνα με τη *Φαύστα* του Δημ. Βερναρδάκη. Όπως, λοιπόν, τότε οι δύο ανταγωνίστριες της παλαιάς αθηναϊκής σκηνής Ευαγγελία Παρασκευοπούλου κι Αικατερίνη Βερόνη προκαλούσαν εθνικό συναγερμό, οδηγώντας τον ίδιο τον πρωθυπουργό της χώρας Χαρίλαο Τρικούπη να πει, ότι “ευτυχώς υπάρχει και αυτή η *Φαύστα* για ν’ απασχολήται ο κόσμος και να μη πολιτικολογή”, έτσι και στην περίπτωση της κωμωδίας του Μελά το “ειρηνικό, διασκεδαστικό και διδακτικό της θέμα μας γλυτώνει από την απασχόλησι με τα διάφορα ανακοινωθέντα της πολιτικής ζωής των εθνών, που κρατούν στο ένα χέρι τον δαυλό με το φως του πολιτισμού και στο άλλο την απειλή του ολέθρου με πολέμους και αιματηρούς ανθρωποκατακλυσμούς”¹⁶⁷³.

Τέλος, σ’ αυτό το σημείο πρέπει να αναφέρουμε, ότι με τις κοινωνικές σάτιρες *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* το 1935 και *Ο Ρουμπής η Κουμπή και τα κουμπιά* το 1936 ο Σπύρος Μελάς τερματίζει τον κύκλο του θεάτρου κοινωνικής θεματολογίας που είχε ανοίξει το 1924 με το *Μια νύχτα, μια ζωή* – για να μην αναφερθούμε και στα προμεσοπολεμικά *Το κόκκινο πουκάμισο* του 1908 και *Το άσπρο και το μαύρο* του 1913 που είχαν γραφεί κάτω από την επίδραση της προτροπής περί κοινωνικής τέχνης του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου¹⁶⁷⁴. Με τα έργα *Ιούδας* και *Παπαφλέσσας* της παρούσας μεσοπολεμικής περιόδου ο συγγραφέας θ’ αλλάξει ρου δραματογραφικής πλεύσης και θα κατευθυνθεί στο εντελώς διάφορο είδος του ιστορικού δράματος που θα εξετάσουμε παρακάτω. Όπως αναφέρει κι ο ίδιος στ’ απομνημονεύματά του, με την κωμωδία *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* “θέλησε να ολοκληρώσει και να τερματίσει το κοινωνικό του θέατρο, με κατά μέτωπον σατιρική επίθεση εναντίον της αθηναϊκής κοινωνίας του μεσοπολέμου”¹⁶⁷⁵. Τον δραματογράφο τον ενοχλεί πλέον η “στάμπα” του “ρεαλιστή συγγραφέα του κοινωνικού δράματος” που του έχει αποδώσει ο Hesselring στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* και προσπαθεί να την αποδιώξει εντελώς από πάνω του. Όπως αναφέρει ο ίδιος με την αφορμή της παράστασης του παλιότερου κοινωνικού δράματός του *Μια νύχτα, μια ζωή* σε διάφορα θέατρα της Ευρώπης κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο:

«Η γενεά η δική μας βγαίνει από τη ρεαλιστική σχολή. Λέω βγαίνει μόνο –δεν λέω ανήκει– ως προς εμένα, προσωπικώς τουλάχιστον. Και η κρίσις του Έσσελικ, στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όπου μας βάζει σχεδόν αρχηγούς της ρεαλιστικής σχολής στο θεατρό μας, ήταν εντελώς πρόωρη. Αν με τουφέκιζαν σήμερα –ως ρεαλιστή– για το *Μια νύχτα, μια ζωή*, τα βόλια τους θα πήγαιναν στον αέρα, βρίσκομαι αλλού. Αυτό το ίδιο πράγμα θα τό’ γραφα τώρα –αν

κοινωνική σκηνοθετική πληρότητα αφού κλείνει μέσα της τόσο την ανώτερη κοινωνική τάξι, όσο και τον λαό, μα και γιατί πέρα από τις ειδικά ελληνικές συνθήκες, ο συγγραφέυς συνέλαβε με δύναμι πραγματικότητες που απαντιούνται ίσως σ’ όλες τις σύγχρονες κοινωνίες» («Δια τον *Μπαμπά* του Σπύρου Μελά», αναδημοσίευση στο *Ελ. Β.*, 18-10-1935).

¹⁶⁷³ Μιχ. Ροδάς, «*Ο μπαμπάς*», *Ελ. Β.*, 18-10-1935. Ο ίδιος κριτικός σε άλλο του δημοσίευμα αναφέρει, ότι η τέραστια επιτυχία της κωμωδίας του Μελά απομάκρυνε πολλούς Αθηναίους από την ανιαρή επίκαιρη συζήτηση περί του δημοψηφίσματος της 15^{ης} Νοεμβρίου για το πολιτειακό, γεγονός που θεωρείται “κοινωνικό ευεργέτημα” («Η καρέκλα», *Ελ. Β.*, 23-8-1935).

¹⁶⁷⁴ *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 71.

¹⁶⁷⁵ Βλ. ό.π., σ. 387.

τό' γραφα- εντελώς διαφορετικά. Αλλά είπα: Βγαίναμε από τη ρεαλιστική σχολή, από τον γαλλικό και τον ρωσικό ρεαλισμό. Και το ιδανικό μας ήταν να συγκινήσουμε με το πιο κοινό, το πιο τριμμένο επεισόδιο της καθημερινής "πραγματικότητας". Απ' αυτήν την άποψη το *Μια νύχτα, μια ζωή* είναι μια τόλμη: Τίποτα δεν είναι πιο κοινό και πιο συνειθισμένο από το θέμα του έργου. Κι αυτό ακριβώς με φόβιζε. Γιατι, κατά βάθος, δε μ' άρεσε. Είχα μπη στο θέατρο μ' ένα λυρικό κομμάτι –τον *Γυιο του ίσκιου*– γεμάτο νεανικό ενθουσιασμό. Αλλά πού μας άφηνε ο μακαρίτης Χατζόπουλος από το Μόναχο, να πάμε στον δρόμο μας; Μας είχε σακατέψει με τις κριτικές του στον *Νουμά*. Μας κορόιδευε, μας έλεγε ποετάστρους, χαμένους στα σύννεφα. Και μας καλούσε να προσγειωθούμε στην πραγματικότητα. Και να κάμουμε τέχνη ρεαλιστική και ... κοινωνική. Αυτός μας έσπρωξε προς τα ρεαλιστικά πρότυπα και τα κοινωνικά έργα»¹⁶⁷⁶.

Ένας άλλος κύκλος από νέες κοινωνικές κοσμικές σάτιρες σαλονιού που παρουσιάζονται στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου, έχει να κάνει με τη διακωμώδηση των γυναικείων ελαττωμάτων. Τα τελευταία έχουν, βέβαια, σχέση και με τις παραπάνω σάτιρες της πλουτοκρατίας των Συναδινού και Μελά, αφού συνήθως η γυναίκα ψέγεται για κοσμικές επιδείξεις και κοινωνική ματαιοδοξία. Οι κωμωδίες των Πάκη Καγιά *Θα μ' αγαπήσης ή Ο έρωσ θέλει ξύλο* (1938, Ελληνική Κωμωδία Βασ. Αργυρόπουλου), Γρ. Ξενόπουλου *Να ξαναπάρης τη γυναίκα σου* (1933, θίασος Αλίκης), Θ. Συναδινού *Καλώς ήλθες* (1938, Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη), Παν. Παπαδούκα *Το μοντέλο της γυναίκας μου* (1940, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου) και Γεώργιου Λεκόπουλου *Όταν η σύζυγος κυβερνά* (1938, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου) παρουσιάζουν κατά κανόνα τον τύπο μιας ηγετικής γυναίκας. Αυτή η γυναίκα έχει τον πρώτο λόγο στην οικογένεια, παραμελεί τον σύζυγο και τα παιδιά της, υιοθετεί άκριτα κάθε είδους μοντερνισμό κι ευρωπαϊκή εκκεντρικότητα, διακεδάζει μόνη της ή με τις φίλες της, ερωτοτροπεί με αγνώστους, ενώ στο τέλος επανέρχεται στην τάξη με πολύ δραστικό τρόπο από τον απηυδισμένο πλέον σύζυγό της. Ο τελευταίος επανακτά τη χαμένη κυριαρχία του είτε μέσω...χαστουκιών (στην περίπτωση της κωμωδίας *Θα μ' αγαπήσης ή Ο έρωσ θέλει ξύλο*), είτε μέσω της απειλής...όπλου (στην περίπτωση της κωμωδίας *Το μοντέλο της γυναίκας μου*), είτε μέσω της απειλής επικείμενου χωρισμού (στην περίπτωση της κωμωδίας *Να ξαναπάρης τη γυναίκα σου*), είτε, τέλος, με την απειλή της συζυγικής απιστίας εκ μέρους του άνδρα, κίνδυνος που κάνει την άστατη σύζυγο ν' ανησυχήσει πραγματικά (στην περίπτωση της κωμωδίας *Καλώς ήλθες*).

Κάποιοι κριτικοί της εποχής κρίνουν, πως παρόλο το κοινωνικό τους περιεχόμενο, οι κωμωδίες αυτές κυμαίνονται μεταξύ κωμωδίας και φάρσας, ενώ μοιάζουν με ανάλογες κωμωδίες του κωμικού ευρωπαϊκού βουλεβάρτου¹⁶⁷⁷. Μάλιστα, η κωμωδία του Συναδινού *Καλώς*

¹⁶⁷⁶ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Μια νύχτα, μια ζωή*», *Ελ. Β.*, 25-5-1932.

¹⁶⁷⁷ Βλ. τις κριτικές των Μιχ. Ροδάς και Άλκη Θρύλου για την κωμωδία *Θα μ' αγαπήσης ή Ο έρωσ θέλει ξύλο* (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Θα μ' αγαπήσης*», *Ελ. Β.*, 4-11-1938 και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 349-350), για την κωμωδία *Το μοντέλο της γυναίκας μου* (Μιχ. Ροδάς, «Δύο παραστάσεις», *Ελ. Β.*, 7-7-1940), για την κωμωδία *Όταν η σύζυγος κυβερνά* (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Όταν η σύζυγος κυβερνά*», *Ελ. Β.*, 30-1-1938 και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 282-283), για την κωμωδία *Καλώς ήλθες* (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Καλώς ήλθες*», *Ελ. Β.*, 18-9-1938) και για την κωμωδία *Να ξαναπάρης τη γυναίκα σου*, η οποία χαρακτηρίζεται παράλληλα ως φάρσα, ως κοινωνικό δράμα, ως κοινωνική σάτιρα και ως γελοιογραφία της εποχής (Μιχ. Ροδάς,

ήλθες που ασχολείται με μία παντρεμένη γυναίκα, η οποία παραμελεί τα οικογενειακά της καθήκοντα, προκειμένου ν' ασχοληθεί με τη φιλανθρωπία και την κοσμική επίδειξη, μοιάζει θεματολογικά με την αμερικανική κωμωδία της Rachel Crothers *Λόξες γυναικών*. Η τελευταία παριστάνεται το ίδιο έτος στην αθηναϊκή σκηνή (1938) και ασχολείται, επίσης, με μια σύζυγο που παρατά την οικογένειά της, προκειμένου να προσφέρει τις υπηρεσίες της στην κίνηση της θεωρίας των Θεοσοφιστών¹⁶⁷⁸. Όπως οι κωμωδίες των Μελά και Συναδινού, έτσι και οι εν λόγω σάτιρες αποτελούν μία ενδιαφέρουσα, απροσδόκητη επιστροφή στα μολιερικά πρότυπα του 19^{ου} αιώνα που πρωτοεμφανίζονται με τη *Γυναικομαχία* του Δημ. Βυζάντιου και προχωρούν με τις *Κερασίτσες* του Λάκωνος και το *Μαλακώφ* του Μ. Χουρμούζη. Βρισκόμαστε προφανώς μπροστά σε ένα γενικότερο φαινόμενο συντηρητικής αναδίπλωσης κι επιστροφής στην κριτική της γυναικείας χειραφέτησης, ύστερα από μία μεγάλη περίοδο εξευρωπαϊσμού και χαλάρωσης των ηθών, κατά την οποία επικρατούσαν τολμηρά ψυχαγωγικά έργα, χωρίς το στοιχείο του διδακτισμού και της καυτηρίασης των ανάρμοστων και υπερβολικά εξελιγμένων ηθών.

Οι νέες σατιρικές κωμωδίες του Τίμου Μωραϊτίνη *Α μπε σε ντε* (1938, Κοτοπούλη) και *Το πνεύμα του αιώνας* (1933, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου) αποτελούν από μόνες τους μία μικρή ομάδα έργων, λόγω της ιδιαίτερης υφής τους και θεματολογίας τους που τις κάνουν να ξεχωρίζουν από όλες τις υπόλοιπες ελληνικές σάτιρες της τρίτης περιόδου. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τους είναι, ότι βάλουν εναντίον όλων των σύγχρονων μοντερνισμών κι όλων των συνηθειών των μεσοπολεμικών ανθρώπων. Όπως σχολιάζει ο Μιχ. Ροδάς με την ευκαιρία της κωμωδίας *Το πνεύμα του αιώνας*, αναφερόμενος, εντούτοις, σ' ολόκληρη τη μωραϊτίνειο κωμωδιογραφική παραγωγή: «Ο κ. Μωραϊτίνης στέκεται πάντα αντίμαχος και σαρκαστής του μοντερνισμού και του κούφου σνομπισμού. Δεν συνθηκολογεί με κανένα τρόπο και δεν κάνει ούτε την ελαχίστη συγκατάβασι και αβαρία. Τον μαστιγώνει με το σπινθηροβόλο πνεύμα του που πολλές φορές φθάνει σε υπερβολή, μα υπερβολή χαριτωμένη»¹⁶⁷⁹. Ο Τίμος Μωραϊτίνης, ενώ τοποθετεί τη δράση των κωμωδιών του στη σύγχρονη Αθήνα, εντούτοις, αναφέρεται στους ανθρώπους όλου του κόσμου. Η σάτιρα ηθών του δεν αφορά μόνο στους Αθηναίους, αλλά στους πολίτες όλων των ανεπτυγμένων κρατών που καταδυναστεύονται από την τεχνολογία και τον μοντέρνο τρόπο ζωής. Ο κόσμος του δραματογράφου παρουσιάζεται σε μία ήδη παγκοσμιοποιημένη εικόνα, δεκαετίες πριν οι κάτοικοι του πλανήτη μιλήσουν απτά και συγκεκριμένα για το ζήτημα της παγκοσμιοποίησης.

Επιπλέον, στις συγκεκριμένες κωμωδίες του δεν παίζει μεγάλο ρόλο η πλοκή κι η ανάπτυξη κάποιας συγκεκριμένης υπόθεσης. Αντίθετα, η υποτυπώδης πλοκή δίνει την αφορμή στον συγγραφέα για την ανεξάντλητη χειμαρρώδη κριτική του τού σύγχρονου κόσμου –γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο κατηγορείται απ' τη μεσοπολεμική κριτική για

«Θέατρον Αλίκης – *Να ζαναπάρης τη γυναίκα σου*», *Ελ. Β.*, 3-8-1933), καθώς και ως κωμωδία με συμβατική θέση (Αλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 478-480).

¹⁶⁷⁸ Τη θεματολογική ομοιότητα των κωμωδιών παρατηρεί ο Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Καλώς ήρθες*», *Ελ. Β.*, 18-9-1938.

¹⁶⁷⁹ «Από το θέατρον – *Το πνεύμα του αιώνας*», *Ελ. Β.*, 7-5-1933.

επεισοδιακότητα κι αποσπασματικότητα¹⁶⁸⁰- ενώ παράλληλα σασιρίζει μπροστά στις δυτικές κοινωνίες που συνεχώς μεταβάλλονται, μηχανοποιούνται, χάνουν τις ρίζες τους με το παρελθόν, με τα παλιότερα ήθη κι έθιμά τους, με τη γη, με αυτά τα ίδια τα ανθρώπινα συναισθήματα, όπως τον έρωτα.

Ο τίτλος του έργου του *Α μπε σε ντε* αποτελεί ένα είδος ακροστοιχίδα με τα αρχικά των λέξεων που ενέπνευσαν τον συγγραφέα να γράψει τη σάτιρα. Οι λέξεις αυτές είναι: Αθήνα Μετά Πενήντα Έτη Σάτιρα Εξωφρενικών Νεωτερισμών Τρόπων Εθίμων¹⁶⁸¹. Στην κωμωδία ο Μωραϊτίνης υποθέτει πώς θα είναι η Αθήνα μετά από πενήντα έτη, δηλαδή το 1988, κι έτσι η φαντασία του οργιάζει. Εντούτοις, η υπερβολική κι ίσως αυθαίρετη κι εξωπραγματική για την εποχή του φαντασία, τον κάνει να φαίνεται σήμερα προφητικός, αφού αναφέρεται σε πολλές σημερινές εξελιγμένες κι εφαρμοσμένες πλέον εφευρέσεις¹⁶⁸². Η κωμωδία του *Το πνεύμα του αιώνας* ασχολείται αποκλειστικά με τις προσπάθειες ενός γεωπόνου να φθάσει στη σελήνη με αερόπλοιο. Και μπορεί, μεν, κάποιες υπερμοντέρνες σκέψεις του Μωραϊτίνη να μην έχουν εφαρμοσθεί ακόμη –όπως η προβολή φωτεινών διαφημίσεων στη “φάτσα” της σελήνης που θα την κάνει να χάσει το φως της και να προβάλλει στα μάτια των ανθρώπων γεμάτη ρεκλάμες, ή η νέα ιατρική μέθοδος της “τηλεακρόασης”, σύμφωνα με την οποία ο ασθενής θ’ ακουμπά την καρδιά του σ’ ένα μηχάνημα κι ο γιατρός του θα την ακούει από οποιοδήποτε μέρος του κόσμου κι αν βρίσκεται, ή η “ποιητική μηχανή” σαν τον παλιό μύλο του καφέ, όπου οι ποιητές θα βάζουν ανάκατες λέξεις κι η μηχανή θα τις αλέθει δημιουργώντας “μηχανοκίνητα ποιήματα”. Εντούτοις – ποιος ξέρει;- μπορεί να εφαρμοσθούν σε κάποια χρόνια από τώρα.

Οι εικόνες, πάντως, της σύγχρονης βιομηχανοποιημένης κοινωνίας που παρουσιάζει ο Μωραϊτίνης στις φανταστικές σάτιρές του, προβάλλουν έναν κόσμο παντελώς εφιαλτικό, όπου η γη δεν παράγει απολύτως τίποτε, όπου οι άνθρωποι δεν αισθάνονται με ανθρώπινο τρόπο κι όπου ως μοναδικές τους αξίες έχουν την ταχύτητα, τη βία, τα ριψοκίνδυνα πειράματα, την αγάπη των φουτουριστών για τα τεχνολογικά επιτεύγματα και

¹⁶⁸⁰ Βλ. την κριτική του Μιχ. Ροδά για την κωμωδία *Α μπε σε ντε* («Το θέατρον – *Α μπε σε ντε*», *Ελ. Β.*, 6-1-1938).

¹⁶⁸¹ Βλ. το σημείωμα του κριτικού Σ. Ματάντου στην έκδοση της κωμωδίας *Α μπε σε ντε* του Τίμου Μωραϊτίνη (*Απαντα* Τ. Μωραϊτίνη, τομ. 6, Ελληνοαμερικανικό Επιμορφωτικό Ινστιτούτο, Αθήνα, 1960 [1971], σσ. 325-326).

¹⁶⁸² Π.χ. η αναφερόμενη ασφάλεια του σπιτιού που σφυρίζει σε όλα τα έπιπλα, μας παραπέμπει στους σημερινούς συναγερμούς σπιτιών. Το τηλέφωνο, απ’ όπου αυτός που μιλά, φαίνεται παράλληλα και σε οθόνη, αποτελεί μία απολύτως σύγχρονη πραγματικότητα του τέλους του 20ού αιώνα. Το “αερολεωφορείο” (“μπας του αέρος”) αποτελεί σημερινό επίτευγμα. Η εξειδίκευση των γιατρών σ’ ένα μόνο σημείο του ανθρώπινου σώματος που ο Μωραϊτίνης σατιρίζει, είναι πια γεγονός. Η ύπαρξη της συνθετικής ανθρώπινης τροφής που παράγεται σε μορφή χαπιών με θρεπτικές ουσίες, ισχύει σήμερα, όπως η συνεχής αναπνοή των ανθρώπων μέσω συσκευών οξυγόνου, καθώς κι η ανανέωση των γερόντων και των “ελαττωματικών” ανθρώπων σε ινστιτούτα καλλονής. Παρουσιάζεται κι ένα πλήθος άλλων σημερινών γνώριμων φαινομένων, τα οποία με τρόπο φανταζόταν ο συγγραφέας το 1938, όπως ο υπό προθεσμίαν γάμος, τα υπερμοντέρνα διαμερίσματα των πολυκατοικιών, όπου το μπαλκόνι της αντικρυνής πολυκατοικίας μπαίνει στο δωμάτιο της απέναντι, η τρέλλα των Αθηναίων από τους θορύβους της πόλης τους, η συνδρομή τους σε εταιρεία για την κατανάλωση ηλιακού φωτός, ο κόρος των πρωτεουσιάνων από το μπετόν-αρμέ και το τσιμέντο, η λειτουργία των μουσικών οργάνων αποκλειστικά με ηλεκτρισμό, η δημιουργία τεχνητής βροχής και τεχνητού ήλιου και η απόβαση στη σελήνη.

την επικίνδυνη ζωή. Τέλος, ο συγγραφέας στις συγκεκριμένες κωμωδίες του σατιρίζει το πρωτοποριακό θέατρο και τη σύγχρονη τέχνη εν γένει, όπου κανείς δεν καταλαβαίνει τίποτε, τους διάφορους “-ισμούς” –φροϋδισμό, γυμνισμό, φουτουρισμό, σουρεαλισμό- τη σύγχρονη μανία των σπορ, καθώς και τη γυναικεία χειραφέτηση, ένα από τα πιο αγαπημένα του κι επαναλαμβανόμενα θέματα¹⁶⁸³.

Άλλες δύο κωμωδίες που σατιρίζουν τους σύγχρονους εξωφρενικούς μοντερνισμούς και την τρομακτική εξέλιξη της τεχνολογίας, είναι η σατιρική θεατρική φαντασί των επιθεωρησιογράφων Αντώνη Βώττη – Δημήτρη Ευαγγελίδη *1986 ή Η Αθήνα μετά πενήντα χρόνια* (1936, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέξερ) και η σάτιρα σε επτά εικόνες *Ένας άνθρωπος από τον Άρη* των Δημ. Ευαγγελίδη – Αλέκου Σακελλάριου (1938, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου). Δυστυχώς δεν έχουμε πολλές πληροφορίες για τις προαναφερθείσες κωμωδίες. Εντούτοις, γνωρίζουμε, ότι η πρώτη παρουσιάζει έναν ανάλογο φανταστικό μελλοντικό κόσμο, όπως κι η κωμωδία *Α μπε σε ντε* του Τ. Μωραϊτίνη, με την ύπαρξη ουρανοξυστών, αεροταξί, ρομπότ και διαφόρων καταπληκτικών εφευρέσεων και με την αντίστροφη ανυπαρξία ανθρώπινης ευαισθησίας, συναισθηματικότητας, ψυχικής ανωτερότητας, κοινωνικού πολιτισμού, ηθικής τάξης και διανοητικής προόδου. Η δεύτερη ίσως να είναι κάτι ανάλογο με το *Πνεύμα του αιώνας* του Μωραϊτίνη σχετική με την εξερεύνηση των πλανητών.

Το πλατύ σατιρικό έργο του Τίμου Μωραϊτίνη εν γένει που δεν μοιάζει στο ύφος και στην τεχνοτροπία με κανέναν άλλο τύπο κωμωδίας του Μεσοπολέμου, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί με σαφήνεια και ακρίβεια ούτε από τη μεσοπολεμική διανόηση. Οι κωμωδίες του συγγραφέα αποτελούν ταυτόχρονα σάτιρες, κωμωδίες, φάρσες, χρονογραφήματα, ευθυμογραφήματα, φιλοσοφικά έργα σκέψης, προφητείες, νοσταλγικά ρομαντικά συγκινητικά δράματα, εξωφρενικές υπερβολικές φαντασίες, αυστηρές κοινωνικές διδαχές κι επιπλήξεις. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου μας δίνει ανάγλυφη την αμηχανία των συγχρόνων του Μωραϊτίνη να κατατάζουν το κωμωδιογραφικό του έργο:

«Το είδος [του Τίμου] αποτελείται και από το στοιχείο της κωμωδίας και από το πρόσκαιρο, από το επίκαιρο, από το παράλογο που επίτηδες το ζητεί ο Τίμος για να τονίξει τις σκίες του, από το εύθυμο, και από το δάκρυ –μάλιστα υπάρχει και μια τέτοια, μικρή κρυστάλλινη σταγόνα στο βάθος των παραδόξων αυτών έργων. Είνε η ρομαντική πικρία του Τίμου. Ο συγγραφέας είνε παρελθοντιστής, αλλά πεπεισμένος. Και μόνον από τέτοιον, από φανατικόν, μπορούσε να βγη τόση επιμονή» ... «Αυτό είνε το τάλαντό του. Τα ευρήματα. Ευρήματα είτε στην υπόθεσιν, είτε στη σκηνική οικονομία, είτε στον διάλογο. Δεν πρέπει να μετρήσωμε τα έργα του με το μέτρο της κωμωδίας και της σατύρας. Το είδος του έχει ανάγκη από το αυθαίρετο, από το παράδοξο και το επίκαιρο, για να εκπληρωθή ο σκοπός του. Και αποφεύγει συχνά την οργανική συνοχή και την πιθανολογία»¹⁶⁸⁴.

¹⁶⁸³ Όπως πολύ χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Ζαχ. Παπαντωνίου σχετικά με την εμμονή του Μωραϊτίνη να σατιρίζει το γυναικείο φύλο: «Ο Τίμος είνε φανατικός παρελθοντιστής. Δεν ξέρω κανένα συγγραφέα του ελληνικού θεάτρου που να πήρε δουλειά σαν αυτόν την καταγγελία του παρόντος. Εικοσιπέντε χρόνια σφυρίζει επάνω στη σκηνή σατιρίζοντας όχι τις κοινωνικές μεταβολές, συγκεκριμένες αυτές, αλλά το υποκείμενο στο οποίο εκδηλώνονται και συνοψίζονται – στη γυναίκα.» («Σχεδιάσματα – Ο αντισομιτισμός ενός συγγραφέως», *Ελ. Β.*, 14-5-1933).

¹⁶⁸⁴ Ζαχ. Παπαντωνίου, ό.π., καθώς και του ίδιου, «Σχεδιάσματα – Αντισομιτισμοί και ευρήματα του Τίμου», *Ελ. Β.*, 15-5-1933.

Η νοσταλγία του για καθετί παρελθοντικό, για την παλιά Αθήνα και τα προπολεμικά ήθη των ήρεμων ανθρώπων της, εκδηλώνεται σχεδόν σε κάθε κωμωδία του, η οποία μετά απ' όλη τη σατιρική παρέλαση των σύγχρονων εξωφρενισμών, καταλήγει είτε με ένα παλιό νοσταλγικό τραγουδάκι, είτε με μια εικόνα της προπολεμικής ειδυλλιακής πρωτεύουσας. Έτσι γίνεται και στο *Α μπε σε ντε*, όπου μετά από ένα πάρτυ απαγγελίας υπερρεαλιστικών ποιημάτων με τη συνοδεία τεχνητών βροντών και βροχών, ο κεντρικός ήρωας παρουσιάζει ένα θεατρικό του έργο που διαδραματίζεται στην Αθήνα του 1908. Τότε, όλοι οι υπερσύγχρονοι καλεσμένοι του πάρτυ μελαγχολούν κι αναπολούν αυτήν την ωραία ειδυλλιακή περασμένη εποχή¹⁶⁸⁵. Στο *Πνεύμα του αιώνας* ο υπερσύγχρονος ήρωας που επιθυμεί διακαώς να κατακτήσει τη σελήνη, επιστρέφει στην κλασική καλλιέργεια της γης με την αρχική του ιδιότητα του γεωπόνου.

Παρατηρήσαμε παραπάνω, ότι ο Μωραϊτίνης στην κωμωδία του *Α μπε σε ντε*, μεταξύ των άλλων, σατιρίζει και το φαινόμενο της σύγχρονης διαβίωσης των Αθηναίων σε πολυκατοικίες. Παρόμοιο θέμα έχει και η νέα σάτιρα του Δημήτρη Βουρνά *Καθόμαστε σε πολυκατοικίες* (1939, Νεοελληνική Σκηνή Μιχ. Κουνελάκη). Δυστυχώς, το κείμενο της σατιρικής κωμωδίας του Βουρνά δεν βρέθηκε, καθώς θα μπορούσε να μας διαφωτίσει καλύτερα σχετικά με την αντίληψη των μεσοπολεμικών Αθηναίων γι' αυτή τη μετάβαση στη νέα πραγματικότητα της αστικής κοινωνικής οργάνωσης, η οποία ξεκινά να σχεδιάζεται και να εφαρμόζεται με οργανωμένη κρατική πρωτοβουλία ακριβώς κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, μέσα στο πλαίσιο του συνειδητού οικιστικού πολεοδομικού βενιζελικού εκσυγχρονισμού του άστεως. Παρ' όλα αυτά, ακόμη και ο τίτλος της συγκεκριμένης σάτιρας μας παραπέμπει στη μεσοπολεμική διαδικασία αποδέσμευσης του ατόμου από τα δεσμά της παραδοσιακής κοινότητας και την αφομοίωσή του στην κοινωνία της πόλης με τη σύγχρονη οργάνωση του χώρου της.

Παράλληλα, η δραματική ηθογραφική κωμωδία του Γεώργιου Ρούσσου *Ο πρωτεουσιάνος*¹⁶⁸⁶ (1940, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου) προσθέτει άλλη μία παράμετρο στο παραπάνω ζήτημα της αστικής ανάπτυξης, καθώς θίγει το ζήτημα της αστυφιλίας και του ουρμπανισμού. Παρουσιάζει τον γιο ενός νησιώτη που σπούδασε δικηγόρος κι έζησε στην Αθήνα, ερχόμενος σε σύγκρουση με τον οπισθοδρομικό πατέρα του, λόγω των καινοφανών προοδευμένων εξευρωπαϊσμένων αντιλήψεων που φέρνει μαζί του από την πρωτεύουσα¹⁶⁸⁷. Παρατηρούμε, λοιπόν, το υπαρκτό

¹⁶⁸⁵ Ο Άλκης Θρύλος επικρίνει τον Μωραϊτίνη για τη συνεχή νοσταλγία του, για την επιθυμία του της επιστροφής των Αθηναίων στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, καθώς και για τον αντιπροοδευτισμό του (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 277-278).

¹⁶⁸⁶ Γιώργος Ρούσσο, *Ο πρωτεουσιάνος*, δακτυλόγραφο αντίτυπο Θ. Μ.

¹⁶⁸⁷ Όπως αναφέρει ο Βασ. Ηλιάδης για τον κεντρικό θεματικό πυρήνα του *Πρωτεουσιάνου* που συνδέεται άρρηκτα με τα προσωπικά βιώματα του ίδιου του κωμωδιογράφου: «Τί είναι όμως το δράμα του κ. Ρούσσου; Είναι το δράμα της αστυφιλίας που αποτελούσε χρόνια τώρα την σκέψιν και την εσωτερικήν ανησυχίαν του. Και ήταν το όνειρό του να δώσει εις το θέμα αυτό που τον απασχολούσε μίαν θεατρικήν μορφήν. Νησιώτης και ο συγγραφέας, είχε γνωρίση και είχε ζήση την ειδυλλιακήν ατμόσφαιρα του νησιού και είχε αντιμετώπιση το ρεύμα του ουρμπανισμού με όλες τις θλιβερές μορφές του. Έτσι επήρε τους ήρώας του από την πραγματικότητα και το περιβάλλον που ε γνώρισε και

κοινωνικό φαινόμενο της σύνδεσης της πόλης με τις ιδέες του σύγχρονου, του πολιτισμού, της βελτίωσης της ατομικής ζωής, των ευκαιριών για μόρφωση, κοινωνική, πνευματική και οικονομική άνοδο, το οποίο ξεκινά από τη μεσοπολεμική περίοδο, ισχύοντας εν μέρει ακόμη και ως σήμερα. Το σύγχρονο προβάλλεται μέσα από μία βαθειά ρήξη με το παρελθόν και με την παράδοση. Το ζήτημα του ουρμπανισμού που θίγεται στην κωμωδία του Ρούσσου, καθώς κι η εισροή μεγάλου αριθμού προσφύγων στην πρωτεύουσα, οδηγεί στην ανάγκη θέσπισης της οριζοντίου ιδιοκτησίας, δηλαδή της πολυκατοικίας κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930. Η τελευταία παρουσιάζεται στην κωμωδία του Βουρνά ως σύμβολο της “εκπτώχευμένης μικροαστικής εικόνας της πόλης”, επιβάλλοντας ένα ενιαίο απρόσωπο αρχιτεκτονικό ύφος που αποκλείει την ιδιαιτερότητα των τοπικών παραδόσεων και την εξατομίκευση της έκφρασης¹⁶⁸⁸. Προβάλλεται, όμως, παράλληλα και ως σύμβολο καινοτόμων μοντέρνων προτάσεων της αρχιτεκτονικής της εποχής¹⁶⁸⁹.

Ένας άλλος κύκλος κωμωδιών της τρίτης περιόδου του Μεσοπολέμου είναι οι κωμωδίες χαρακτήρων, όπου σατιρίζονται ορισμένα ανθρώπινα ελαττώματα και τύποι. Έτσι, έχουμε την 3πρακτη κωμωδία *Το στραβόξυλο* του πρωτοεμφανιζόμενου κωμωδιογράφου Δημ. Ψαθά (1940, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου) που σατιρίζει τον τύπο ενός γκρινιάρη, τον τύπο του “φωνακλά αστού”¹⁶⁹⁰ τη σατιρική κωμωδία *Χτύπα ξύλο* του Γεώργιου Λεκόπουλου (1939, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου) σχετικά μ’ έναν προληπτικό βιβλιοπώλη· την κωμωδία *Μισογύνης* του Δημ. Χρονόπουλου – ανηψιού του δημοσιογράφου κι επιθεωρησιογράφου Γεώργιου Πωπ- (1940, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου) σχετικά με το μίσος ενός μηχανικού για τις γυναίκες ως την ώρα που πέφτει στα ερωτικά δίχτυα της όμορφης δακτυλογράφου του· την 3πρακτη κωμωδία του Θ. Συναδινού *Εσύ κι εμείς* (1940, Κοτοπούλη) σχετικά με τη σάτιρα ενός παλαιομοδίτη πατέρα που δεν αφήνει τα παιδιά του να διασκεδάσουν σύμφωνα με τις νέες επιταγές της μόδας¹⁶⁹¹ και την 3πρακτη κωμωδία σε 6 εικόνες του πρωτοεμφανιζόμενου δραματογράφου Νίκου Τσεκούρα *Άνθρωπος είμαι κι εγώ* (1940, Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν), όπου σατιρίζεται ο τύπος του άβουλου ετερόφωτου άνδρα γύρω στα σαράντα, ο οποίος, αποφασίζοντας να χειραφετηθεί από την κυριαρχία της αδελφής του, εκτροχιάζεται παντελώς καταπατώντας κάθε μέτρο τόσο στην εργασία του, όσο και στην ερωτική του ζωή.

αισθάνθηκε. [...] Εργάστηκε με ευσυνειδησία και προσοχή επάνω εις μίαν υπόθεσιν που είνε καθαρώς ελληνική, εθνική υπόθεσις.» («Η πρώτη του», *Ελ. Β.*, 26-10-1940).

¹⁶⁸⁸ Βλ. Βίλμα Χαστάογλου, «Η ανάδυση της νεοελληνικής πόλης: Η σύλληψη της μοντέρνας πόλης και ο εκσυγχρονισμός του αστικού χώρου» στον τόμο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός* (ό.π., σσ. 108-109).

¹⁶⁸⁹ Βλ. Δημήτρης Παπαλεξόπουλος, «Τεχνικός και σχεδιασμός του χώρου: Πρωτοπορία ή εκσυγχρονισμός – Με αφορμή δύο προτάσεις για την κατοικία των μεσαίων στρωμάτων», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σ. 136.

¹⁶⁹⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Στραβόξυλο*», *Ελ. Β.*, 19-3-1940.

¹⁶⁹¹ Ο Θ. Συναδινός δηλώνει, ότι αυτή τη φορά δεν θέλησε να σατιρίσει κοινωνικές καταστάσεις, αλλά ότι φιλοδόξησε να καταπιαστεί μ’ ένα θέμα που είναι, μεν, επιδεκτικό σάτιρας, όμως πιο πολύ είναι μια ψυχολογική περίπτωση που ίσαμε τώρα το νεοελληνικό θέατρο δεν την είχε εκμεταλλευθεί (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Εσύ κι εμείς*», *Ελ. Β.*, 9-6-1940).

Και οι κωμωδίες αυτές, βέβαια, μολιερίζουν, με την έννοια, ότι επιχειρούν να καυτηριάσουν και να διορθώσουν με τη διακωμώδηση ένα ανθρώπινο κουσούρι. Αποτελούν, δηλαδή, κι αυτές, όπως οι σάτιρες των Μελά και Συναδινού κι οι σάτιρες των γυναικείων ελαττωμάτων, τμήμα της ευρύτερης συντηρητικής υποχώρησης πίσω σε παλιότερα πρότυπα. Αποτελούν μέρος της εγκατάλειψης της ανέμελης ψυχαγωγίας του βουλευβάργου, για χάρη της υιοθέτησης της παλιότερης δεοντολογικής και διδακτικής κωμωδίας που διαπλάθει ήθη και καθιερώνει αξίες. Τέλος, οι σάτιρες αυτές συχνά μετατρέπονται σε αφυχολόγητες φάρσες, παρά τη θέληση των συγγραφέων τους και σύμφωνα με τη γνώμη μερίδας της κριτικής¹⁶⁹². Ως φάρσα χαρακτηρίζεται ακόμη και *Το στραβόξυλο* του Ψαθά¹⁶⁹³, το οποίο, εντούτοις, επιδεικνύει έξυπνο διάλογο, ενώ απολαμβάνει μεγάλης εισπρακτικής επιτυχίας φθάνοντας τις 200 παραστάσεις. Ο συγγραφέας του συγκρίνεται με τους Verneuil, Guitry, Courteline, Tristan Bernard, ενώ ο Γρ. Ξενόπουλος παρακολουθεί την παράσταση πέντε φορές¹⁶⁹⁴. Παρότι, λοιπόν, οι κριτικοί του ανιχνεύουν κάποιες σκηνικές ατεχνίες, ο ίδιος ο κόσμος γελά και συγκινείται υπερβολικά με τα παθήματα του γκρινιάρη κι ανάποδου ήρωα Νικολάκη Μαρουλή¹⁶⁹⁵.

Ως καθαρές φάρσες δίχως ιδιαίτερο κοινωνικό περιεχόμενο, οι οποίες ως στόχο τους έχουν τη δημιουργία ποικίλων κωμικών παρεξηγήσεων και περιπλοκών ίντριγκας, παρουσιάζονται οι εξής: η 3πρακτη κωμωδία του Δημ. Μπόγρη *Όλα θ' αλλάζουν* (1938, Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη) σχετικά μ' έναν σχοζοφρενή που πείθει τον κεντρικό ήρωα να εγκαταλείψει σπίτι, δουλειά και οικογένεια και να τον ακολουθήσει η 3πρακτη “εξωφρενική φάρσα” του Γρ. Ξενόπουλου *Η ζωή είναι μια φάρσα* (1936, θίασος Μάριου και Ηούς Παλαιολόγου)· το 3πρακτο “εύθυμο σκηνικό παιχνίδι” του ίδιου *Τηλέρωσ* (1940, θίασος Ηούς Παλαιολόγου), σχετικά με τον έρωτα δύο νέων δι' αλληλογραφίας· η φάρσα του Θεόφρ. Σακελλαρίδη *Η κόρη της αμαρτίας* (1939, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου)· η 3πρακτη φάρσα του Σωτήρη Σκίπη *Ο μπέμπης θέλει παντρεία* (1934, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου), σχετικά με τις ερωτικές περιπέτειες του γιου μιας φιλάρεσκης μητέρας, η οποία δεν παραδέχεται την ηλικία της· η 3πρακτη κωμωδία του Διον. Δεβάρη *Ειρήνη* (1935, Κοτοπούλη), σχετική μ' ένα τρελλοκόριτσο που αναστατώνει τους πάντες με την τσαχπινιά, την αφέλεια και τις ερωτικές ραδιουργίες της· και η 3πρακτη κωμωδία σε επτά εικόνες *Γκρίζα νειάτα* των Δημ. Ευαγγελίδη –

¹⁶⁹² Βλ. π.χ. τις κριτικές του *Ελευθέρου Βήματος* απ' τον Μιχ. Ροδά, «Το θέατρον – Ο μισογύνης», *Ελ. Β.*, 27-7-1940, «*Άνθρωπος είμαι κι εγώ*», *Ελ. Β.*, 25-5-1940, «Το θέατρον – Ο κατήφορος», *Ελ. Β.*, 26-3-1939 και «Το θέατρον – *Εσύ κι εμείς*», *Ελ. Β.*, 9-6-1940.

¹⁶⁹³ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει: «Το *Στραβόξυλο* νομίζω ότι πρέπει να καταταχθή στο είδος της “φάρσας”. Είνε και αυτό ένα είδος θεάτρου στο παγκόσμιο ρεπερτόριο άξιο προσοχής και μάλιστα όχι εύκολο. Γι' αυτό η πρώτη δοκιμή του νέου συγγραφέα είνε ικανοποιητική, γιατί φανεράνει, για μια φορά ακόμη, το σατυρικό του ταλέντο, την διάθεσί του να γράψη αρτιότερα έργα όταν παρακολουθήση και μελετήση συστηματικά το θέατρο.» («Το θέατρον – *Στραβόξυλο*», *Ελ. Β.*, 19-3-1940).

¹⁶⁹⁴ Βλ. τις Σημειώσεις του εκδότη στην έκδοση της κωμωδίας *Το στραβόξυλο* του Δ. Ψαθά, ό.π., σσ. 5-7.

¹⁶⁹⁵ Ο Π. Παλαιολόγος καταδεικνύει στην περίπτωση του *Στραβόξυλου* τη διχογνωμία μεταξύ κοινού και κριτικής. Ενώ η τελευταία εκφράζει τα μόνιμα παράπονά της για τις σκηνικές ατέλειες της κωμωδίας, αντιθέτως το κοινό, αγνοώντας τις υποδείξεις της κριτικής, επιδοκιμάζει έμπρακτα την επιτυχία της, γελώντας με την καρδιά του («Εις το περιθώριον της ζωής – Η απορία του Καντίντ», *Ελ. Β.*, 21-3-1940).

Αλέκου Σακελλάριου (1937, Καινούργιο Θέατρο Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ), σχετική με τις συζυγικές απιστίες μίας νεαρής παντρεμένης που, πλήττοντας με τον πλούσιο ώριμο άνδρα της, παίρνει διαζύγιο, παντρεύεται τον νεαρό εραστή της, αλλά λόγω της οικτρής οικονομικής της κατάστασης ξαναδέχεται ως προστάτη τον πρώην σύζυγό της. Ιδίως μέσω της σύντομης παράθεσης της υπόθεσης της τελευταίας κωμωδίας των Ευαγγελίδη – Σακελλάριου παρατηρούμε τη μεγάλη ομοιότητα των νέων ελληνικών αυτών φαρσών με τη θεματολογία και το ύφος ανάλογων κοσμικών φαρσοκωμωδιών του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου¹⁶⁹⁶. Τέλος, η μονόπρακτη φάρσα του Νικ. Λάσκαρη *Παραμάννα με το στανιό* είναι το τελευταίο χρονολογικά δραματικό έργο του παλαίμαχου συγγραφέα που έχει αρχίσει τη δραματογραφική του καριέρα ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (1935, θίασος Ηνωμένων Καλλιτεχνών, σε σκηνοθεσία Κωστή Βελμύρα). Παρουσιάζει τις διάφορες φαρσικές παρεξηγήσεις που προκαλούνται από τη μεταμφίεση ενός έφεδρου ευζώνου σε παραμάννα, προκειμένου να είναι κοντά στην αγαπημένη του υπηρέτρια.

Κομμάτι της κριτικής του Μεσοπολέμου αναγνωρίζει και δηλώνει εκ των προτέρων την ύπαρξη του ύφους της “χονδρής φάρσας” στα παραπάνω έργα, αξιολογώντας τα ανάλογα με τα υπάρχοντα θεατρικά τους χαρίσματα. Έτσι, ενώ π.χ. αποδέχεται εκ προοιμίου τα χονδρά φαρσικά στοιχεία στην *Παραμάννα με το στανιό* του Νικ. Λάσκαρη ή στην *Ειρήνη* του Διον. Δεβάρη, εντούτοις, καταλήγει στο συμπέρασμα, ότι τα έργα είναι ευχάριστα λόγω των έξυπνων λογοπαιγνίων τους, του πολιτισμένου πνεύματός τους και της σκηνικής μαεστρίας των συγγραφέων τους¹⁶⁹⁷, ενώ στην περίπτωση των Δημ. Μπόγρη και Σωτ. Σκίπη μιλά για “θεατρικά κατασκευάσματα”, “θεατρικό ξεπεσμό”, “χοντροκοπιές” και “ έργα αφελείας”¹⁶⁹⁸. Επιπλέον, παρατηρούμε, ότι ο Γρ. Ξενόπουλος που χαρακτηρίζει τις φάρσες του *Τηλέως* και *Η ζωή είναι μια φάρσα* ως “σκηνικά παιχνίδια χωρίς ιδιαίτερες λογοτεχνικές αξιώσεις”¹⁶⁹⁹, τις παραδίδει προς παράσταση σε μικρούς περιφερειακούς θιάσους, όπως αυτόν του Μάριου και της Ηούς Παλαιολόγου. Κι αυτό γίνεται, γιατί οι “οργανωμένοι θίασοι του

¹⁶⁹⁶ Μάλιστα, ο Μιχ. Ροδάς στην περίπτωση της κωμωδίας *Ειρήνη* του Διον. Δεβάρη αναφέρει: «Το έργο του κ. Δεβάρη δεν είναι, βέβαια, μεστό, δεν συναρπάζει απόλυτα. Είναι όμως ένα ευχάριστο θεατρικό παιχνίδι διόλου κατώτερο από μερικά ευρωπαϊκά και αμερικανικά του είδους αυτού, με γοργό διάλογο και σε πολλά σημεία χαρακτηριστικά έξυπνο, με μια λάμψη ειδυλλιακού λυρισμού στο τέλος της δευτέρας πράξεως.» («Το θέατρον – *Ηρωας – Ειρήνη*», *Ελ. Β.*, 28-7-1935). Την ομοιότητα της κωμωδίας *Γκριζα νειάτα* των Ευαγγελίδη – Σακελλάριου με αντίστοιχες κωμωδίες του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου παρατηρεί αποδοκμαστικά κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 243-244).

¹⁶⁹⁷ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Τρία μονόπρακτα», *Ελ. Β.*, 13-6-1935, καθώς και του ίδιου «Το θέατρον – *Ηρωας – Ειρήνη*», *Ελ. Β.*, 28-7-1935.

¹⁶⁹⁸ Ο Μιχ. Ροδάς στην περίπτωση των κωμωδιών *Όλα θ' αλλάζουν* του Δημ. Μπόγρη και *Ο μπέμπης θέλει παντρεία* του Σωτ. Σκίπη αναφέρεται σ' όλη την προγενέστερη δραματογραφία των συγκεκριμένων, κατά τ' άλλα επιτυχημένων, συγγραφέων, προκειμένου να καταδείξει την ανισότητα που υφίσταται μεταξύ των προηγούμενων δραμάτων τους και των τελευταίων κωμωδιών τους («Από το θέατρον – *Ο μπέμπης θέλει παντρεία*», *Ελ. Β.*, 26-10-1934 και «Το θέατρον – *Όλα θ' αλλάζουν*», *Ελ. Β.*, 28-5-1938). Ο Άλκης Θρύλος χαρακτηρίζει τη φάρσα του Σκίπη ως “εφήμερο καπρίτσιο και πάρεργο” του συγγραφέα, χωρίς λογοτεχνικές αξιώσεις (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 75), ενώ ονομάζει την κωμωδία του Μπόγρη *Όλα θ' αλλάζουν* “φάρσα”, η οποία δεν κατατάσσεται καθόλου στη χορεία των λογοτεχνικών έργων (βλ. ό.π., σσ. 304-305).

¹⁶⁹⁹ Βλ. τους χαρακτηρισμούς του Ξενόπουλου στο δημοσίευμα του Μιχ. Ροδά «Δύο παραστάσεις», *Ελ. Β.*, 7-7-1940.

σοβαρού θεάτρου” δεν τις δέχονται¹⁷⁰⁰. Επιπλέον, από τον θίασο της Ηούς Παλαιολόγου παίζεται και η 3πρακτη κωμωδία του ίδιου *Οθέλα η ζηλιάρα ή Η ζηλιάρα* το 1939, ενώ απ’ τη Νέα Σκηνή του Ι. Αποστολίδη παίζεται το 1936 και η 3πρακτη κωμωδία του *Ηλιοβασίλεμα*, για τις οποίες δεν διαθέτουμε καθόλου πληροφορίες¹⁷⁰¹.

Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο αναπτύσσεται ένα νέο δραματικό είδος, αποτελούμενο από μία συρραφή ποικίλων σκηνών - σκετς με διαφορετικό μεταξύ τους ύφος και χαρακτήρα. Έτσι, άλλα σκετς έχουν λυρικό - ποιητικό ύφος, άλλα επιθεωρησιακό - κωμικό - ευθυμογραφικό, άλλα φιλοσοφικό διανθισμένο με λαϊκά γνωμικά. Στην πραγματικότητα, αυτό το νέο δραματικό είδος αποτελεί μία πιο σοβαρή παραλλαγή του γνωστού μουσικοθεατρικού είδους της επιθεώρησης, η οποία μετά το 1922 αρχίζει να εκπίπτει όλο και περισσότερο σε χυδαιολογίες φραστικές και οπτικές, σε επίδειξη γυμνού και σε θεαματικά εφφέ.

Ένας από τους πιο γνωστούς και διακεκριμένους επιθεωρησιογράφους, ο Τίμος Μωραϊτίνης, παρουσιάζει το 1931 στο αθηναϊκό κοινό ένα παραπλήσιο είδος, τη λογοτεχνική ρεβύ σε είκοσι δύο εικόνες *Ιστορία της Αθήνας* που παριστάνεται από θίασο πρόζας στο θέατρο Μοντιάλ του Μακέδου. Αυτή η λογοτεχνική επιθεώρηση κρατά τα περισσότερα εξωτερικά στοιχεία από την προγενέστερη επιθεώρηση του ελαφρού μουσικού θεάτρου, όπως την ύπαρξη μουσικής, μπαλέτων¹⁷⁰², το μεγαλοπρεπές θέαμα, τη δομή της, δηλαδή την κατάτμηση σε ημι-αυτόνομες σκηνές και τη θεματολογία της, δηλαδή, τη σατιρική ενασχόληση με τη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική ζωή του τόπου. Εντούτοις, οι βωμολοχίες και η επίδειξη γυμνού μειώνονται δραστικά, ενώ η σάτιρα, παρότι περιέχει πολιτικό σχολιασμό, επικεντρώνεται περισσότερο στο κοινωνικό κομμάτι.

Επιπλέον, ο Μωραϊτίνης εισάγει στη νέα του λογοτεχνική ρεβύ πιο σοβαρούς στοχασμούς, ενώ επιδιώκει τη σκηνική παρουσίασή της από καθαρό θίασο πρόζας, έτσι ώστε να μην εκληφθεί ως ελαφρή μουσική επιθεώρηση¹⁷⁰³. Έτσι, η *Ιστορία της Αθήνας* αποτελεί μια “σκηνογραφική ιστορία, όπου κινηματογραφικά πρόσωπα διαφόρων εποχών περνούν απ’ την σκηνή σε ανάγλυφους τύπους. Η προϊστορική εποχή, οι Αθηναίοι επί

¹⁷⁰⁰ Βλ. ό.π.

¹⁷⁰¹ Στο παραστασιολόγιο των θιάσων της εποχής συναντούμε και αρκετές άλλες κωμωδίες, ηθογραφικές σάτιρες, κομεντί, δραματικές κωμωδίες, τις οποίες, όμως, αδυνατούμε να κατατάξουμε, λόγω της παντελούς έλλειψης πληροφοριών γι’ αυτές. Τα έργα αυτά είναι: ηθογραφική σάτιρα *Ο γαμπρός μου ο εξοχάτος* του Δημ. Μπόγρη, ηθογραφική σάτιρα *Οικογενειακές καντρίλλιες* του Θάνου Τσουμπρή, lever du rideau *Η ζήλεια ξυπνά τον έρωτα* του Άγγ. Δόξα, κομεντί *Μίστερ Μπράουν* του Γιάννη Θεοδωρίδη, κομεντί *Ο καμπούρης* του Κυριάκου Βαλασίδη, κομεντί *Χρυσές καρδιές* του Τάσου Ραντόπουλου, κωμωδία *Η Λέλα μου είναι καλλονή* του Πάκη Καγιά, δραματική σάτιρα *Γιούλα* του Απόστ. Αβδελόπουλου, μονόπρακτη κομεντί *Η άτιμη* του Ανδρέα Παπαδόπουλου, μονόπρακτη κωμωδία - σκετς του ίδιου *Καλλιτεχνικόν φωτογραφείον*, σατιρική κωμωδία του Δημ. Βουρνά *Ο κύριος ιδιαίτερος*, ηθογραφική κωμωδία της Αναστασίας Λαμπάκη *Τα δύο τζάκια*, κωμωδία του Τ. Φραγκαντώνη *Πουλάρια*, κωμωδία του Παύλου Ιωάννου *Η δακτυλογράφος του μπαμπά μου* και κωμωδία *Ζαχαρίας ο πατριώτης* του Χρήστου Γιαννακόπουλου.

¹⁷⁰² Για τα μπαλέτα της *Ιστορίας της Αθήνας* μιλά ο σκηνοθέτης της παράστασης Σπύρος Μελάς στο δημοσίευσμά του «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Μπαλλέτα», *Ελ. Β.*, 9-3-1931.

¹⁷⁰³ Βλ. αυτή τη δήλωση του Μωραϊτίνη στο δημοσίευμα του Μιχ. Ροδά, «*Ιστορία της Αθήνας*», *Ελ. Β.*, 15-3-1931).

Περικλέους, η ρωμαϊκή εποχή, η φραγκοκρατία, η τουρκοκρατία, η ελληνική επανάσταση με τον δαυλό του Κανάρη, τα πρώτα ελεύθερα Χριστούγεννα, η οθωνική εποχή μέχρι του βασιλέως Γεωργίου, η μοντέρνα με τον εκνευριστικό πανζουρλισμό των ραδιοφώνων και στο τέλος η νοσταλγία του παλιού καιρού με την ιστορία και τον γέρο ρωμαντικό¹⁷⁰⁴. Η ιστορική αυτή παρέλαση κλείνει με τη γνωστή διάθεση ρομαντισμού και λυρικής νοσταλγίας του συγγραφέα για την παλιά Αθήνα που ο Μωραϊτίνης εκφράζει σχεδόν σε κάθε του κωμωδία - σάτιρα, όπως έχουμε ήδη εξετάσει και παραπάνω¹⁷⁰⁵.

Η ιδέα της σκηνικής παρέλασης διαφόρων φάσεων από την ιστορία μιας χώρας εμφανίζεται στη γαλλική σκηνή δύο χρόνια πιο πριν, το 1929, με την ιστορική επιθεώρηση σε τέσσερις πράξεις και δεκατέσσερα ταμπλώ *Ιστορίες της Γαλλίας (Histoire de France)* του Sacha Guitry που παριστάνεται στο νεοσύστατο θέατρο Rotsild της οδού Pigalle και που παρουσιάζει τους ενδοξότερους γαλλικούς τύπους από την εποχή των γαλλικών θρύλων ως τον Γεώργιο Κλεμανσώ¹⁷⁰⁶. Τότε ο έλληνας συγγραφέας, αμέσως μόλις πληροφορείται το 1929 από τον φίλο του Μήτσο Μυράτ περί της γαλλικής παράστασης και πριν ακόμη παρασταθεί το δικό του έργο στην αθηναϊκή σκηνή, αναγκάζεται να δηλώσει, ότι έγραψε την *Ιστορία της Αθήνας* από το 1916 κιόλας. Απαριθμεί, μάλιστα, τις κατά καιρούς προσπάθειές του να την παρουσιάσει στην αθηναϊκή σκηνή και τις αντίστοιχες αρνήσεις των ελλήνων θεατρικών επιχειρηματιών ν' αναλάβουν το ανέβασμά της λόγω του μεγάλου οικονομικού της κόστους (π.χ. τις αρνήσεις του Θεοδωρίδη, της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου του Μ. Λιδωρίκη το 1920, της Ελευθέρας Σκηνής των Κοτοπούλη – Μελά το 1929, της Ελληνικής Κωμωδίας του Β. Αργυρόπουλου, του Εδμόνδου Φυρστ και του θεάτρου Κεντρικού με σκηνογράφο τον Μακρή). Με λίγα λόγια, ο Μωραϊτίνης απολογείται ενώπιον του αθηναϊκού κοινού και της κριτικής, έτσι ώστε η συγγραφή του έργου του να μη θεωρηθεί ως κλοπή της πνευματικής ιδιοκτησίας του γάλλου Guitry¹⁷⁰⁷.

Η *Ιστορία της Αθήνας* της δεύτερης μεσοπολεμικής περιόδου αποτελεί, λοιπόν, τον πρόγονο μιας σειράς νέων παρόμοιων έργων της τρίτης περιόδου, τα οποία έχουν τη μορφή της παλαιάς επιθεώρησης, χωρίς,

¹⁷⁰⁴ Βλ. Μιχ. Ροδάς, ό.π.

¹⁷⁰⁵ Η *Ιστορία της Αθήνας* τελειώνει με τα εξής στιχάκια που τραγουδούν τα πρόσωπα του Γέρου και της Ιστορίας, τα οποία δηλώνουν την αιώνια νοσταλγία του Μωραϊτίνη για καθετί παρελθοντικό: «Τα παλιά εκείνα χρόνια της Ελλάδος / ήταν χρόνια δοξασμένα και ωραία / και το άστρ της Παλλάδος ήταν φως, Ιδέα. / Ήτο κόσμος αθανάτων κι φιλοσοφούσε ο Πλάτων / έγραφεν ο Ευριπίδης και η τέχνη ήτο Φειδίας. / Τώρα ο Δελαπατριδής ομιλεί εις τας πλατείας. / Τι καιροί χρυσοί κι ωραίοι / πόσοι υμνωδοί Τυρταίοι / στεφανώματα Πινδάρων / με τας δάφνας τας νωπές. / Τώρα γράφεις άρον άρον / στο φρενοκομείο πας... / Εις τα θέατρα τ' αρχαία / έργα έπαιζαν σπουδαία / και αυτά ήσαν τα μόνα / που τον πρώτο είχαν ρόλο. / Τώρα παίζουν την Ραμόνα / και φωνάζουν “όλο όλο”. / Μια φορά κι έναν καιρό / που ήταν άγνωστη η ρεμούλα / η Αθήνα ήταν φτωχούλα / μα είχε αγέρα καθαρό / δεν μεθούσε από σαμπάνια / μα έλαμπε από την πάστρα / και ανθούσαν τα γεράνια / στη φτωχή της γλάστρα, / που το δειλινό η κοπέλλα / πήγαινε να τα ποτίση / με τ' ολόδροσο νερό / απ' την μουμουρίστρα βρύση. / Τα κορίτσια τραγουδούσαν / γύρω από τον κλειδίονα / μέσα στην αυλή πετούσαν / τα πετροχελιδόνα. / Και αντί παρλάν ταινίες / του παλιού καιρού ιστορίες / άκουγες αργά και πού / από τον γέρο τον παπού» (Μιχ. Ροδάς, «*Ιστορία της Αθήνας*», ό.π.).

¹⁷⁰⁶ Βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα – Η ιστορίες της Γαλλίας εις το Τεάτρ Πιγκάλ», *Ελ. Β.*, 26-10-1929.

¹⁷⁰⁷ Τίμος Μωραϊτίνης, «Η αιωνία...ιστορία», *Ελ. Β.*, 17-10-1929.

εντούτοις, να δίνουν τόσο μεγάλη έμφαση στο θεαματικό μέρος και στα τραγούδια. Έτσι, το 1934 πάλι ο Μωραϊτίνης παρουσιάζει τη 2πρακτική λογοτεχνική ρεβύ *Το τζιτζίκι* σε δώδεκα ταμπλώ¹⁷⁰⁸ (θίασος Αλίκης). Το 1935 ο Βασίλης Ρώτας παρουσιάζει την κωμωδία - επιθεώρηση σε δεκαοκτώ σκηνές *Λουτρόπολις* (θίασος Ηνωμένων Καλλιτεχνών στο θέατρο Παγκρατίου). Το 1936 ο Χρήστος Γιαννακόπουλος παρουσιάζει τη 2πρακτική επιθεωρησιακή σατιρική κωμωδία *Το 24ωρο του Ζαχαρία* (Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου). Το 1937 ο Αλέκος Σακελλάριος παρουσιάζει το περσικό λυρικό παραμύθι γραμμένο σε ομοιοκατάληκτους στίχους *Το ρόδο του Ισπαχάν* (Καινούργιο Θέατρο Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέξερ) που οι εφημερίδες της εποχής αποκαλούν “θεατρική φανταζιά, νέο πρωτότυπο θεατρικό είδος, με κωμικές σκηνές, σατιρικούς κι ερωτικούς στίχους”¹⁷⁰⁹. Το 1940 ο Δημ. Μπόγρης παρουσιάζει χωρίς φιλολογικές αξιώσεις –όπως αναφέρει ο ίδιος¹⁷¹⁰- τη σειρά κωμικών, λυρικών, αισθηματικών και δραματικών σκετς *Σκόρπια φύλλα* (θίασος Ηούς Παλαιολόγου). Τέλος, το ίδιο έτος οι Δημήτρης Γιαννουκάκης και Δημήτρης Ευαγγελίδης παρουσιάζουν το σατιρικό και λογοτεχνικό ευθυμογράφημα *Σορπράζ πάρτυ* (θίασος Μιράντας Μυράτ – Κώστα Μουσούρη) που ο Άλκης Θρύλος αποκαλεί “νέα επιθεώρηση χωρίς μουσική με μια σειρά από σκετς”¹⁷¹¹. Παρατηρούμε, ότι στον στίβο της συγγραφής των λογοτεχνικών ρεβύ δεν μπαίνουν μόνο επιθεωρησιογράφοι, αλλά και συγγραφείς πρόζας, όπως ο Βασίλης Ρώτας κι ο Δημ. Μπόγρης.

Οι συγγραφείς των παραπάνω λογοτεχνικών επιθεωρήσεων σατιρίζουν διάφορα πολιτικά, οικονομικά και κοινωνικά φαινόμενα της ελληνικής πρωτεύουσας του Μεσοπολέμου. Έτσι, το *Τζιτζίκι* του Μωραϊτίνη μέσω των δύο κεντρικών του ηρώων -του άνεργου φιλόσοφου Φάνη και του επίσης άνεργου ζωγράφου Λάμπη που ψάχνουν σε όλη τη διάρκεια του έργου κατάλληλο θέμα, προκειμένου να γράψουν μία επιθεώρηση- σατιρίζει την τάση ευρωπαϊκού μιμητισμού των γυναικών στα ήθη και τη συμπεριφορά. Σατιρίζει, επίσης, τη διαφθορά και την υποκρισία που επικρατούν στα πλούσια αθηναϊκά σαλόνια, τα ύποπτα μέσα που χρησιμοποιούν κάποιοι για να πλουτίσουν εύκολα, τους πολιτικούς φανατισμούς των Ελλήνων που αντί να δουλέψουν και να εκσυγχρονισθούν, κάνουν ατέλειωτες συζητήσεις στα καφενεία. Τέλος, το έργο αναφέρεται σε επίκαιρα πολιτικά και οικονομικά γεγονότα της Ελλάδας και της Ευρώπης (όπως π.χ. στο νέο οικονομικό μέτρο της κυβέρνησης για το “πόθεν έσχες”, στον σύγχρονο διχασμό των Ελλήνων μεταξύ δικτατορίας - μοναρχίας και κοινοβουλευτισμού, στην άνοδο των Χίτλερ, Μουσολίνι και του ευρωπαϊκού φασισμού, στη διάδοση του μαρξιστικού υλισμού).

Το *24ωρο του Ζαχαρία* του Γιαννακόπουλου που εξιστορεί ένα ολόκληρο 24ωρο από τη ζωή του ήρωά του, στοχεύει στη σάτιρα των ίδιων πολιτικών και κοινωνικών φαινομένων, τα οποία απασχόλησαν και τον Μωραϊτίνη στο *Τζιτζίκι*. Έτσι, και στο έργο του Γιαννακόπουλου συναντούμε,

¹⁷⁰⁸ Ο Άλκης Θρύλος τονίζει την επιθυμία ανανέωσης της κλασικής επιθεώρησης εκ μέρους του Μωραϊτίνη με το *Τζιτζίκι* (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 58).

¹⁷⁰⁹ Βλ. *Ελ. Β.*, 17-2-1937.

¹⁷¹⁰ Βλ. τη δήλωση του Μπόγρη στο δημοσίευμα του Μιχ. Ροδά «Η ευθύνη στο θέατρο», *Ελ. Β.*, 21-6-1940.

¹⁷¹¹ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 531.

επίσης, τη σάτιρα των εξωσυζυγικών σχέσεων, της μοντέρνας αφαιρετικής ακατανόητης τέχνης, του ευρωπαϊκού μιμητισμού στα ήθη και τις συνήθειες, του πολιτικού διχασμού και φατριασμού των Ελλήνων σε πολιτικές ομάδες (κομμουνιστική, μεταξική, παπαναστασιακή, λαϊκή και θεοτοκική¹⁷¹²).

Η *Λουτρόπολις* του Βασίλη Ρώτα θίγει σχεδόν τα ίδια κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά προβλήματα, αλλά έχει σαν κύριο άξονά του την οικονομική ανάπτυξη της πόλης του Λουτρακίου μέσω της εγκατάστασης του καζίνο¹⁷¹³ και μέσω του πλουτισμού που επιφέρουν οι ιαματικές πηγές. Έτσι, διαγράφεται η εξέλιξη κι η οικονομική αναβάθμιση της πόλης από τους πρωτεύουσιανούς κεφαλαιούχους που τη μετατρέπουν από φτωχή κωμόπολη σε κοσμοπολίτικο για την εποχή κέντρο, με πολυτελέστατα και απαστράπτοντα ξενοδοχεία¹⁷¹⁴, μέσω της εκμετάλλευσης των προαναφερθεισών πλουτοπαραγωγικών πηγών. Η οικονομική, όμως, αναβάθμιση επιφέρει και τη διαφθορά ηθών. Έτσι, ο συγγραφέας καταγράφει και τα δεινά που φέρνει μαζί της η οικονομική ευμάρεια¹⁷¹⁵. Με λίγα λόγια, η *Λουτρόπολις* καταδεικνύει τις νέες οικονομικο-κοινωνικές τάξεις που διαμορφώνονται στην πόλη, τις κοινωνικές ομάδες που αρχίζουν να συγχάζουν στο Λουτράκι και τις νέες ηθικές αξίες που παγιώνονται. Όπως το *Τζιτζίκι* του Μωραΐτινη και το *24ωρο του Ζαχαρία* του Γιαννακόπουλου, έτσι και η *Λουτρόπολις* του Ρώτα αναφέρεται στην πολιτική κατάσταση της χώρας, στις πολιτικές διαμάχες μεταξύ βασιλικών και φιλευλευθερών¹⁷¹⁶, ενώ δεν αφήνει ασαφίστη και την εκλογή των ακαδημαϊκών Ξενόπουλου, Νιρβάνα και Μελά¹⁷¹⁷.

Κοινό χαρακτηριστικό όλων των παραπάνω έργων είναι η σπονδυλωτή δομή των σκηνών τους. Οι τελευταίες ασχολούνται με διαφορετικά θέματα που, εντούτοις, ξεκινούν από κάποια κοινά πρόσωπα ή

¹⁷¹² Χρήστος Γιαννακόπουλος, *Το 24ωρο του Ζαχαρία*, αυτόγραφο του συγγραφέα (Θ. Μ.).

¹⁷¹³ Το καζίνο, απ' ό,τι μαθαίνουμε από τον Γιάννη Καιροφύλλα, εγκαθίσταται στο Λουτράκι το 1932, οπότε η πόλη γνωρίζει μεγάλες δόξες, καθώς δεν είναι απλά το θέρετρο πολλών Αθηναίων που πηγαίνουν εκεί για να κάνουν τα λουτρά τους και να πιούνε το ιαματικό του νερό. Είναι και ο μεγάλος μαγνήτης γι' αυτούς που έχουν έρωτα για τα τυχερά παιχνίδια (Γιάννης Καιροφύλλας, ό.π., σσ. 214-215).

¹⁷¹⁴ Εντοπώσεις της εποχής για τον πραγματικό κοσμοπολιτισμό του Λουτρακίου γύρω στα 1926 μπορεί να βρει κανείς στον Γιάννη Καιροφύλλα (ό.π., σ. 82).

¹⁷¹⁵ Καταγράφει π.χ. την ηθική ανοχή στα μπαιν-μιζ, τη βρώμα της πόλης, παρόλη την εξωτερική πολυτέλειά της, τη φτώχεια των κατοίκων της που σπαταλούν τις περιουσίες τους στο καζίνο, την οικονομική εκμετάλλευση του κόσμου εκ μέρους των γιατρών των ιαματικών λουτρών, την κλεισιά που υφίστανται οι ομογενείς απ' το εξωτερικό εκ μέρους των τελωνειακών, τη σύμπληξη των μεγάλων εταιρειών εμφιάλωσης νερού Οικονόμου και Καραντάνη που εκμεταλλεύονται το νερό του Λουτρακίου, τη συγκέντρωση οινοποτών και γυναικών ελευθερίων ηθών στην πόλη.

¹⁷¹⁶ Μάλιστα, ένας ήρωας του έργου αναφέρει σε κάποια στιγμή της δράσης τα εξής τολμηρά λόγια: «Να μην υπάρχει, φίλε μου, ένας άνθρωπος σ' αυτόν τον τόπο που να τον πονάει και να τον φροντίζει να τον συμμορφώσει. Καθένας φροντίζει για τον εαυτό του! Έτσι είμαστε όλοι στην Ελλάδα. Με το χρήμα που ξοδεύεται θα μπορούσαν παντού να είχαν γίνει μεγάλες δουλειές. Κι εδώ και στην Αθήνα και παντού. Μα τα τρώνε οι ημέτεροι δια της μεθόδου της Μεγάλης Ιδέας.» (Βασίλης Ρώτας, *Λουτρόπολις*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα, 1997, σ. 102).

¹⁷¹⁷ Μάλιστα, σε κάποια σκηνής της κωμωδίας – επιθεώρησης εμφανίζεται κι ο ηθοποιός του Λαϊκού Θεάτρου του Ρώτα, ο Κωστής Κροντηράς, ως πανοραματίζης, προβάλλοντας γνωστά σημεία του Παγκρατίου. Εμφανίζεται, επίσης, το Λαϊκό Θέατρο που χαρακτηρίζεται ως ο “τάφος” άγνωστων συγγραφέων (όπως του Κ. Βαλασίδη, του Νικολάου, της Ελ. Σιφναίου) και που απαρτίζεται από ηθοποιούς, που ζουν μόνο με όνειρα.

ζητήματα, τα οποία αποτελούν τον συνεκτικό κρίκο όλων των επιμέρους ιστοριών. Άλλα κοινά σημεία των έργων αυτών είναι η σατιρική τους διάθεση που, εντούτοις, δεν αποκλείει και τις λυρικές ποιητικές ρομαντικές εξάρσεις (ιδίως στο *Τζιτζίκι*¹⁷¹⁸, στο *Ρόδο του Ισπαχάν* και στα *Σκόρπια φύλλα*), η ενασχόλησή τους με επίκαιρα πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά θέματα και η ύπαρξη μουσικής και μπαλέτων σε αρκετά έργα¹⁷¹⁹, αν και όχι σε όλα. Τέλος, σ' αυτό το σημείο πρέπει να σημειώσουμε, ότι πέρα από την επίδραση της επιθεώρησης, την οποία προσπαθούν ν' ανανεώσουν σε μια περίοδο παρακμής και κρίσης της, τα έργα αυτά παρουσιάζουν και μια άλλη επιρροή: εκείνη του πρωτοποριακού θεάτρου, και ιδιαίτερα του εξπρεσιονισμού. Από μία άποψη, μπορεί να εξηγήσει κανείς την εμφάνισή τους στο πλαίσιο της κίνησης για την αποδέσμευση του ελληνικού έργου από την αυστηρή δομή του “καλοφτιαγμένου έργου” και της υιοθέτησης μιας πιο χαλαρής επεισοδιακής δομής, με σειρά από ελεύθερα ταμπλώ. Σε τελευταία ανάλυση, ο Μωραϊτίνης κι οι υπόλοιποι συγγραφείς προσπαθούν να ανταποκριθούν στο αίτημα του Άλκη Θρύλου και άλλων εκσυγχρονιστών κριτικών για μια απομάκρυνση από την αυστηρή οικονομία και την καταπιεστική αιτιοκρατία του βουλευβάτου. Στο τέλος, όμως, καταλήγουν στο να εξωραϊσουν και να “παραφουσκώσουν” τις γνώριμες τους συνταγές της εμπορικής επιθεώρησης.

Όπως αναφέραμε και στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου για τα ελληνικά κοινωνικά δράματα, μέσα στη μεταξική δικτατορία δημιουργείται ένα ιδιαίτερο είδος κοινωνικών δραμάτων που εξαιρούν την ολιγάρκεια στα υλικά αγαθά, την αναβίωση της σπαρτιατικής αρετής, την εγκαρτέρηση στη φτώχεια και τη μετρημένη οικονομικά ζωή, την αξία της τίμιας δουλειάς και την απαντοχή στις στερήσεις. Μάλιστα, το 1937 δημιουργείται από μαθητές της δραματικής σχολής του Βασιλικού Θεάτρου ένας θίασος με την επωνυμία Εργατικό Θέατρο, ο οποίος λειτουργώντας ως και το 1938, παριστάνει τέτοιου είδους δράματα. Οι τίτλοι των παριστανόμενων έργων *Τα τίμια χέρια* του Θ. Γραβιά και *Μια ζωή ξαναρχίζει* του Ν. Μαράκη είναι ενδεικτικοί της νέας κοινωνικής ιδεολογίας της τεταρταυγουστιανής δικτατορίας.

Παρ' όλα αυτά, το πιο ενδεικτικό δράμα, το κείμενο του οποίου σώζεται ακόμη και σήμερα, καθώς τυπώθηκε, είναι το 3πρακτο ηθογραφικό - κοινωνικό δράμα της Αναστασίας Λαμπάκη *Το τραγούδι της δουλειάς* (1938, θίασος Παμφίλης Αργυροπούλου – Κ. Σαντοριναίου). Παρουσιάζει τη στερημένη ζωή μιας μικροαστικής οικογένειας εργατικών (ο πατέρας είναι σιδηρουργός, οι γιοι δουλεύουν σε εργοστάσιο, ενώ η κόρη δουλεύει ως ράφτρα) που κερδίζει από πεθαμένο θείο στην Αμερική μίαν

¹⁷¹⁸ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει τα εξής σχετικά με τα λυρικά προσόντα του *Τζιτζικίου*: «Ο κ. Τίμος Μωραϊτίνης με το προχθεσινό του έργο έδωσε και πάλιν την ωραία νοσταλγία του προς τον ρομαντισμό, προς την αιωνία παλιά Αθήνα με το τραγούδι της αμυγδαλιάς, το σατυρικό του πνεύμα, που είναι ανεξάντλητο και δροσερό, εναντίον του μοντερνισμού, που τον παρακολουθεί, μ' όλα ταύτα, εκ του “πλησίον” για να τον μελετάη και να τον εκδικήται. Έδωσε σε μερικές σκηνές τον βαθύτερο λυρισμό της ψυχής του. Ο κ. Μωραϊτίνης είνε κατ' εξοχήν λυρικός ποιητής. Εξέφρασε φιλοσοφικές σκέψεις με το χαμόγελο της σατύρας. Μια επιθεώρησης άλλου τύπου, εικόνες μάλλον ηθογραφικές με τα περασμένα και τα τωρινά, μια πνευματική ευπρέπεια ανταξία του ονόματος και του συγγραφικού παρελθόντος του.» («Θέατρον Αλικής – *Το τζιτζίκι*», *Ελ. Β.*, 4-8-1934).

¹⁷¹⁹ Μαθαίνουμε, ότι η μουσική του *Τζιτζικίου* ανήκει στον Γεώργιο Βιτάλη, των *Σκόρπιων φύλλων* στον Αλμπέρτη και του *Ρόδου του Ισπαχάν* στον Χρήστο Χαιρόπουλο. Μπαλέτα περιλαμβάνει το *Τζιτζίκι* και το *Ρόδο του Ισπαχάν*, αμφότερα σε χορογραφίες Άγγελου Γριμάνη.

απρόσμενη κληρονομιά. Τότε η ηρεμία της ως τώρα φτωχής, τίμιας, πλην όμως ευτυχισμένης, οικογένειας καταστρέφεται από τη φθοροποιό δύναμη του χρήματος. Η οικογένεια αρχίζει να χρεώνεται στον μανάβη, τον χασάπη κι όλους τους μικροεμπόρους με την εντύπωση της προαναγγελθείσας κληρονομιάς. Ο μικρότερος γιος σταματά τη δουλειά στο εργοστάσιο, σπαταλώντας χρήματα σε άσκοπες διασκεδάσεις. Σ' αυτήν την κρίσιμη στιγμή κι ενώ η κληρονομιά αργεί λόγω γραφειοκρατικών διαδικασιών να επιδοθεί στους κληρονόμους, ο πατέρας της οικογένειας αποφασίζει να δράσει. Έτσι, στρώνει όλα τα μέλη της στη σκληρή δουλειά, σαν να μην υπάρχει καθόλου η ιδέα της κληρονομιάς. Οι ήρωες προοδεύουν κι ανοίγουν τις δικές τους μικρές επιχειρήσεις ή σπουδάζουν, εκτός απ' τον μικρότερο άσωτο γιο που λόγω απειθαρχίας και τεμπελιάς έχει εκδιωχθεί απ' το σπίτι. Στο τέλος, ο μορφωμένος μεγάλος γιος παντρεύεται την κόρη ενός εργοστασιάρχη, ενώ ο μικρότερος επιστρέφει απ' την Αμερική εξίσου προοδευμένος, έχοντας πάντα ζωντανές στο μυαλό του τις πατρικές συμβουλές περί τίμιας και σκληρής δουλειάς.

Το δράμα είναι απολύτως σύμφωνο με τη μεταξική ιδεολογία, η οποία υποστηρίζει, ότι «ο συμβιβασμός των υλιστικών αντιλήψεων με τον εθνικισμό είναι αδύνατος, διότι η ιδέα του Έθνους δεν είναι έννοια υλική, αλλά προ παντός πνευματική»¹⁷²⁰. Είναι σύμφωνο, επίσης, με τη λαϊκή βάση του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού, με την «εθνική λαοκρατία» που εκφράζεται μέσω της εξής συμβουλής του Μεταξά του 1940 προς τους καλλιτέχνες: «πρέπει να πάτε όσο μπορείτε πιο κοντά στον λαό που μοχθεί, που χαροπαλεύει και ν' ακούσετε όλη την κλίμακα των συναισθημάτων του, από την ευτυχία ως την δυστυχία, από το κλάμα έως το γέλιο»¹⁷²¹. Το δράμα διακρίνεται, επίσης, για τον πατριωτικό του τόνο, καθώς και για την αποστροφή του για καθετί ξενικό, ευρωπαϊκό¹⁷²², εκδηλώσεις που ταιριάζουν απόλυτα με τη γενικότερη ιδεολογία του Μεταξά, ο οποίος διακηρύσσει προς τους καλλιτέχνες την επιστροφή στην ελληνική παράδοση και την αποστροφή προς καθετί το ξενικό και το μοντερνικό¹⁷²³. Το έργο της

¹⁷²⁰ Βλ. Γ. Α. Μαντζούφα, «Έθνος, Κράτος, Δίκαιον», *Το Νέον Κράτος*, τευχ. 21, Μάιος 1939, σ. 241, αναδημοσιευμένο στον Δημήτρη Τζιόβα, ό.π., σ. 142.

¹⁷²¹ Βλ. το δημοσίευμα «Συμβουλαί του κ. πρωθυπουργού προς λογοτέχνες και καλλιτέχνες», *Ελ. Β.*, 23-5-1940. Σχετικά με το δόγμα της «εθνικής λαοκρατίας» της μεταξικής δικτατορίας, βλ. Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σσ. 147-149.

¹⁷²² Όταν π.χ. η κόρη Κατίνα ονειρεύεται ν' ανοίξει με την κληρονομιά μοδιστράδικο με γαλλική ταμπέλα, ο πατέρας της Δημήτρης απαντά: «Δημήτρης: -Τί; πήραν κιόλας αέρα τα μυαλά σου; Αυτά τα όνειρα να τ' αφήσης. Θα γίνης μοδίστρα. Κι άμα πάρουμε τα λεφτά θα σου ανοίξω ένα μεγάλο κατάστημα. Κατίνα: -Με γαλλικό τίτλο, όμως, Παλλάς Οτέλ ή σαν της κυρίας μου Γκραν Μαιζόν. Δημήτρης: -Τί είν' αυτές οι Γαλλικούρες; Άντε, άντε, ψηλά τον πήρατε, βλέπω, τον αμανέ! Τί τα θέλετε τα φράγκικα μωρέ παιδιά. Δεν βρισκόμαστε στη φραγκιά. Εδώ είνε η Ελλάδα η όμορφη, η ξακουστή Ελλάδα και σεις πρέπει να καυχώσαστε που γεννηθήκατε Ελληνοπούλες ... Λοιπόν θα σου ανοίξω το κατάστημα και θα βάλουμε φαρδειά πλατειά ένα Ελληνικό τίτλο, Η Αναγέννησις, ε;» (Αναστασία Στ.Λαμπάκη, *Το τραγούδι της δουλειάς*, εκδ. Στέργιος Λαμπάκης, Αθήνα, 1948, σ. 28 - Εστία Νέας Σμύρνης). Επιπλέον, ένας λόγος, για τον οποίο ο μικρός άσωτος γιος, ο Νώντας, επιστρέφει απ' την Αμερική, είναι και για να υπηρετήσει ως φαντάρος την πατρίδα του, λέγοντας τα εξής: «Δεν ήρθα μόνο για σένα, μα και για κάποια άλλη μάννα ... τη μάννα όλων μας ... Ήρθα και για την πατρίδα μας! Αύριο θα παρουσιασθώ (χαρούμενος). Είμαι στρατιώτης μητερούλα μου» (ό.π., σ. 59).

¹⁷²³ «Ο εθνοκεντρισμός του νέου καθεστώτος είναι άλλοτε απόλυτα καταδικαστικός της ξενομανίας, γιατί πιστεύει ότι ο διαφορισμός των εθνών είναι στοιχείο προόδου και η ξενηλασία αναδεικνύει το ελληνικό πνεύμα και άλλοτε πιο διαλλακτικός» (βλ. τις απόψεις του Γ. Α. Μαντζούφα, «Ιδεολογία και

Αναστασίας Λαμπάκη συγκεντρώνει, λοιπόν, όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά της μεταξικής ιδεολογίας, έτσι ώστε ο Νικ. Λάσκαρης σε λόγο που εκφωνεί το 1939 για τη δραματογραφική δουλειά της συγγραφέως εν γένει, μιλώντας για το συγκεκριμένο δράμα τονίζει, πως αποτελεί ύμνο προς την Πατρίδα, την εργασία, τα γράμματα και προς καθετί, που πρεσβεύει η ελληνική οικογένεια¹⁷²⁴.

Τέλος, πρέπει να προσθέσουμε, πως όσο κι αν αισθάνεται κανείς υποχρεωμένος σχεδόν να συνδέσει την ιδεολογία του εν λόγω έργου με εκείνη του μεταξικού καθεστώτος, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε, ότι αποτελεί ταυτόχρονα και επιστροφή σε αρχές που κυριαρχούσαν στη χώρα από τον 19^ο αιώνα. Δεν χρειάζεται να καταβάλλει κανείς μεγάλη προσπάθεια, για να διαπιστώνει, ότι το δράμα της Λαμπάκη είναι εμπνευσμένο από τη *Λύρα του Γερονικόλα* του Δ. Κόκκου, ένα έργο του οποίου ακολουθεί όχι μόνο την ιδεολογία και τη νοοτροπία, αλλά ακόμη και τη βασική πλοκή. Από μία άποψη, λοιπόν, το *Τραγούδι της δουλειάς* αποτελεί κι αυτό μέρος του ευρύτερου κινήματος επιστροφής στο παρελθόν που ακολουθείται στο αθηναϊκό δραματολόγιο της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου, είτε πρόκειται για έργα νέας παραγωγής, είτε για παλιότερα.

γ. Ελληνικά πατριωτικά δράματα

Έχουμε ήδη επισημάνει, ότι το ελληνικό νεότερο πατριωτικό δράμα έχει σταματήσει πλέον να παράγει νέα δείγματα από το τέλος της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου, δηλαδή, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και τον παροπλισμό της Μεγάλης Ιδέας. Εντούτοις, κάποια σποραδικά νέα πατριωτικά δράματα συναντήσαμε και κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, ενώ βρίσκουμε ορισμένα και κατά την παρούσα, όπως το δράμα *Ο καϋμός της Σμύρνης* του επιθεωρησιογράφου Ορφέα Καραβία (1933, Λαϊκό Θέατρο Ρώτα), το στρατιωτικό δράμα αγνώστου *Υπεράνω όλων η πατρίς* (1938, θίασος Θεμ. Νέζερ) και την 3πρακτη δραματική κομεντί του Κυριάκου Βαλασίδη *Πατρίδες* (1935, θίασος Ηνωμένων Καλλιτεχνών). Η τελευταία κομεντί σχετίζεται με την ιδέα της πατρίδας που ενσαρκώνει ένας γέρος συνταγματάρχης μεγαλωμένος κι ανδρωμένος μέσα στη λαίλαπα των πολέμων, ενώ γύρω του κινούνται πρόσωπα με εντελώς διαφορετικά ιδανικά.

Πάντως, με την ευκαιρία της επανάληψης της μονόπρακτης δραματικής πατριωτικής σκηνής του Βασίλη Ρώτα *Να ζη το Μεσολόγγι* (είχε πρωτοπαρασταθεί το 1930, με την ευκαιρία του εορτασμού της 100ετηρίδας από την εθνική απελευθέρωση, σε διοργάνωση του Πανεπιστημίου Αθηνών) από το Εθνικό Θέατρο το 1933 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, παρατηρούμε τη γήρανση πλέον των στοιχείων του πατριωτικού ρομαντισμού και της

κατευθύνσεις εις το Νέον Κράτος», *Το Νέον Κράτος*, τευχ. 16, Δεκέμβριος 1938, σ. 1338, αναδημοσιευμένες στον Δημήτρη Τζιόβα, ό.π., σ. 140). Ο Αχιλλέας Κύρου δηλώνει emphaticά το 1937, ότι ο διεθνισμός και ο μοντερνισμός είναι τα μέσα που χρησιμοποιεί ο κομμουνισμός για να υπονομεύσει τα θεμέλια και τις παραδόσεις της αληθινής Ελληνικής Τέχνης (Αχ. Κύρου, «Ελλάς και Τέχνη», *Το Νέον Κράτος*, τευχ. 2, Οκτώβριος 1937, σσ. 104-105, αναδημοσιευμένο στον Δημήτρη Τζιόβα, ό.π., σσ. 143-144).

¹⁷²⁴ Βλ. τον Πρόλογο του Νικ. Λάσκαρη στην έκδοση του δράματος *Το τραγούδι της δουλειάς*, ό.π., σ. 7.

ρητορικής και την επισήμανση του φαινομένου από την ελληνική κριτική της εποχής¹⁷²⁵. Μπορεί ο ρητορικός πατριωτικός βερμπαλισμός και η πατριδολαγνεία γενικότερα να μην είναι της μόδας κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο, εντούτοις, η πατριωτική θεματολογία δεν πρόκειται να πεθάνει.

Αργότερα μέσω των νέων ιστορικών δραμάτων των Άγγελου Τερζάκη, Σπύρου Μελά κι Αλέκου Λιδωρίκη θα διαπιστώσουμε, ότι η ιστορική πατριωτική θεματογραφία κάνει αισθητή την παρουσία της στο νεοελληνικό θέατρο με τη διαφορά, ότι περιβάλλεται με νέο εξωτερικό και ιδεολογικό κοστούμι. Οι παραπάνω συγγραφείς θα συνεχίσουν ν' ασχολούνται με σημαντικές μορφές του ελληνισμού –παλιότερου και νεότερου, από το Βυζάντιο ως την Επανάσταση του '21. Παράλληλα, όμως, θα προσπαθήσουν να ντύσουν αυτήν την παλαιότροπη θεματολογικά ενασχόλησή τους με σύγχρονες αναζητήσεις πάνω στο θέμα της δραματικής μορφής. Το θεματογραφικό περιεχόμενο θα παραμείνει το ίδιο από τον 19^ο αιώνα, ενώ η εξωτερική μορφή θα ευθυγραμμιστεί με τις νεοτεραιστικές απαιτήσεις της δραματικής γραφής.

¹⁷²⁵ Βλ. π.χ. την κριτική του Μιχ. Ροδά, «Εθνικόν Θέατρον – Η θυσία του Αβραάμ – Να ζη το Μεσολόγγι», *Ελ. Β.*, 23-3-1933.

2. ΕΡΓΑ ΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

α. Ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο

Το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο, εκτός από τα διάφορα κοινωνικά ζητήματα που θίγει και που έχουμε ήδη εξετάσει, ασχολείται και με τη διαγραφή ψυχολογικών πορτραίτων και ανθρώπινων καταστάσεων. Έτσι, κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο συναντούμε αρκετές αισθηματικές κομεντί με το στοιχείο της ψυχολογικής διαγραφής. Παρόμοια παραδείγματα έχουμε στην κωμωδία ηθών *Ο ζηλιάρης –La jalousie–* του Sacha Guitry και στην 4πρακτη κωμωδία του ίδιου *Η διαθήκη μου –Le nouveau testament*. Τα έργα αυτά τις περισσότερες φορές έχουν ως κεντρικό τους θέμα τον έρωτα και τις περιπλοκές του, είτε πρόκειται για παντρεμένα ζευγάρια (π.χ. 3πρακτη ερωτική κομεντί *Αν ήθελα –Si je voulais–* των Paul Géraldy - Robert Spitzer, με ψυχολογικές σκηνές μεταξύ των μελών ενός επί χρόνια παντρεμένου ζευγαριού), είτε πρόκειται για νεαρούς ερωτευμένους (π.χ. κωμωδία *Τρεις και μία –Trois et une–* του Denys Amiel, σχετικά με τον έρωτα τριών νεαρών αδελφών για την ίδια γυναίκα, καθώς και 3πρακτη κομεντί *Βιβέτ* του Jacques Deval, σχετικά με τον έρωτα ενός άνδρα για δύο γυναίκες ταυτόχρονα).

Συχνά επικρατεί μια νοσταλγική, ρομαντική, αισθηματολογική διάθεση κι ένας λυρικός τόνος, όπως π.χ. στην 3πρακτη αισθηματική κομεντί *Τόπο στα νειάτα ή Εξετάσεις –Matura–* του Ladislaus Fodor που αφορά στον ανολοκλήρωτο έρωτα μιας μαθήτριας μ' έναν καθηγητή της και στην 4πρακτη ειδυλλιακή ρομαντική κομεντί *Εσέν' αγαπώ –Liberté provisoire–* του Michel Durand. Κάποιες άλλες φορές υπάρχει τραγική κατάληξη στη ζωή του ήρωα ή της ηρωίδας. Το στοιχείο αυτό το βρίσκουμε π.χ. στην 3πρακτη δραματική αισθηματική κομεντί *Η γυναίκα του λιμανιού* του Ferenc Molnár, όπου το αμαρτωλό παρελθόν μιας γυναίκας ελευθεριών ηθών που θέλει ν' αλλάξει ζωή, γίνεται γνωστό στον άνδρα που αγαπά, οδηγώντας την στην αυτοκτονία. Το βρίσκουμε, επίσης, στο 3πρακτο δράμα *Τέσσα η πιστή καρδιά –The constant nymphe–* της αγγλίδας Margaret Kennedy – Basil Dean απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα της πρώτης, το οποίο ασχολείται με το δράμα του χωρίς ανταπόκριση έρωτα και τις τραγικές επιπτώσεις του στην ερωτευμένη ηρωίδα¹⁷²⁶.

Κάποιες φορές αυτές οι αισθηματολογικές κωμωδίες περιλαμβάνουν και κάποια φιλοσοφικά συμπεράσματα, βέβαια, στο μέτρο της ελαφρής διάθεσης, μέσα στην οποία γράφονται. Έτσι, π.χ. στην 3πρακτη κωμωδία *Ξαναγίναμε παιδιά –Le chemin des écoliers–* του André Birabeau, ορισμένοι ενήλικοι παραθεριστές γαλλικού οικοτροφείου συνδέονται μεταξύ τους με διάφορες ερωτικές ιστορίες. Γίνονται πάλι παιδιά και

¹⁷²⁶ Το δράμα μεταφράστηκε απ' τον Jean Giraudoux στα γαλλικά με τον τίτλο *Tessa la nymphe au coeur fidèle* και παίχθηκε το 1934 στο παρισινό Athénée σε σκηνοθεσία Louis Jouvet, απ' όπου προφανώς το πήρε η Κατερίνα Ανδρεάδη το 1938 και το παρουσίασε στην αθηναϊκή σκηνή (Knowles, ό.π., σ. 203, καθώς και Μιχ. Ροδάς, «Τέσσα πιστή καρδιά», *Ελ. Β.*, 24-11-1938).

συνειδητοποιούν ότι οι αξίες που διδάχθηκαν στο σχολείο, αναποδογύρισαν στην πραγματική μετέπειτα ζωή τους.

Τέλος, κάποιες άλλες φορές η ψυχολογική διαγραφή των ηρώων και η ψυχολογική ανάλυση των δραματικών καταστάσεων παρουσιάζονται τόσο έντονα και με τόση τέχνη, ενάργεια κι αληθοφάνεια, ώστε τα δραματικά δείγματα με αυτά τα χαρακτηριστικά παρομοιάζονται με το ιμπсениκό θέατρο και το εσωτερικό θέατρο του Jean-Jacques Bernard. Έτσι, το 3πρακτο έργο σε τέσσερα ταμπλώ *Φεγγοβόλημα – The shining hour* – του άγγλου Keith Winter κρίνεται, πως ανήκει στη χορεία του σοβαρού θεάτρου, στην “έρευνα των ανθρωπίνων παθών και αδυναμιών, των συγκρούσεων, των ανυψώσεων και των καταπτώσεων”, φέροντας κοινά στοιχεία με το ιμπсениκό θέατρο¹⁷²⁷. Το δράμα ασχολείται με τη θυελλώδη ερωτική ιστορία δύο συγγενών εξ αγχιστείας –του παντρεμένου David και της γυναίκας του αδελφού του Marielle- οι οποίοι συνειδητοποιούν, ότι δεν είναι ευχαριστημένοι με τα νόμιμα ταίρια τους κι ότι αντιθέτως ταιριάζουν τέλεια μεταξύ τους, αποφασίζοντας να ενωθούν με κάθε κόστος¹⁷²⁸. Γενικότερα, κάποιιοι κριτικοί της εποχής αναγνωρίζουν την αισθηματολογία, την ψυχογραφία και τη φιλοσοφική διάθεση των παραπάνω δραμάτων¹⁷²⁹ και διάκεινται ευνοϊκά απέναντί τους.

β. Το αίτημα δημιουργίας ελληνικού ψυχογραφικού δράματος

Μπορεί η ελληνική κριτική να είναι ευνοϊκή απέναντι στα παραπάνω ψυχογραφικά - αισθηματικά έργα του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου κρίνοντας, ότι ορισμένα απ’ αυτά προσεγγίζουν την ιμπсениκή ψυχολογική διαγραφή, όπως είδαμε παραπάνω, αλλά, κατά τη γνώμη μας, μία από τις σημαντικότερες ομάδες έργων που συναντάμε κατά την παρούσα περίοδο, είναι τα νέα ελληνικά ψυχογραφικά έργα. Οι νέοι έλληνες δραματογράφοι της συγκεκριμένης περιόδου πραγματοποιούν πολύ σημαντικά και γενναία βήματα προς αυτήν την κατεύθυνση, εκπληρώνοντας σε μεγάλο βαθμό το μόνιμο και ανεφάρμοστο ζήτημα της δημιουργίας ψυχολογικού έργου, το οποίο μένει εκκρεμές ήδη από το διάστημα 1918-1924. Κατά τις δύο προγενέστερες περιόδους συναντήσαμε το φαινόμενο, κατά το οποίο

¹⁷²⁷ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Φεγγοβόλημα*», *Ελ. Β.*, 2-10-1938, καθώς και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σ. 337. Στην εισαγωγή του δράματος απ’ τον Robert de Beauplan (Keith Winter, *Eblouissement*, adaptée de l’ anglais par Constance Coline – Madame Clément, *La Petite Illustration*, 27-3-1937, no. 815, nouvelle série théâtre no. 409, σσ. 31-32) βρίσκει κανείς τις αναφορές για τη σύγκριση του δράματος με το εσωτερικό θέατρο του Jean-Jacques Bernard απ’ τον Pierre Vébér, καθώς και με το ιμπсениκό θέατρο και συγκεκριμένα με το *Ρόσμερσχολμ* απ’ τον Lugné-Poe.

¹⁷²⁸ Το δράμα που παριστάνει το 1938 ο θίασος της Κατερίνας Ανδρεάδη, προέρχεται από τη γαλλική παράστασή του το 1937 στο Théâtre des Arts σε σκηνοθεσία Sokoloff κι όχι από την πρωταρχική αγγλική. Ο θίασος το παίρνει απ’ τη γαλλική του μετάφραση και έκδοση στο περιοδικό *La Petite Illustration* (βλ. Keith Winter, *Eblouissement*, ό.π.).

¹⁷²⁹ Ο Μιχ. Ροδάς χαρακτηρίζει π.χ. *Τη γυναίκα του λιμανιού* του Molnár ως “τραγωδία με τη σύγχρονη κοινωνική μορφή της” («Το θέατρον – *Γυναίκα του λιμανιού*», *Ελ. Β.*, 2-3-1936). Ο ίδιος χαρακτηρίζει την *Τέσσα* των Kennedy - Dean ως δράμα με φιλοσοφικές σκέψεις και ψυχολογική διαγραφή («*Τέσσα πιστή καρδιά*», *Ελ. Β.*, 24-11-1938), ενώ ανιχνεύει το στοιχείο της αισθηματολογίας και της φιλοσοφικής διάθεσης στην κωμωδία *Ξαναγίναμε παιδιά* του Birabeau («Το θέατρον – *Ξαναγίναμε παιδιά*», *Ελ. Β.*, 25-9-1937).

διάσπαρτα ψυχογραφικά στοιχεία παρεισέφρυναν σε δράματα με διαφορετικούς πρωταρχικούς στόχους: ηθογραφικούς (π.χ. *Φοιτηταί* Γρ. Ξενόπουλου, και *Μελετιάκι* Π. Χορν), αισθηματολογικούς (π.χ. *Αναδυομένη* και *Η τρίμορφη γυναίκα* Γρ. Ξενόπουλου, *Ξανθές μελαχρινές* Γ. Τσοκόπουλου, *Σβησμένη καντήλα* Β. Ηλιάδη) ή μυθολογικούς (π.χ. *Κλυταιμνήστρα* Πλ. Ροδοκανάκη και *Φαίδρα* Αρ. Προβελέγγιου). Σχεδόν τα μοναδικά δράματα των δύο πρώτων μεσοπολεμικών περιόδων που είχαν ως κύριο στόχο την ψυχογραφία, ήταν *Το ανθρώπινο* του Γρ. Ξενόπουλου, η *Νταλμανοπούλα* του Π. Χορν και τα *Πληγωμένα πουλιά* της Γαλάτειας Καζαντζάκη.

Κατά την παρούσα περίοδο πρωτοεμφανιζόμενοι συγγραφείς, όπως ο Άγγελος Τερζάκης, ο Κώστας Θρακιώτης κι ο Αλέκος Λιδωρίκης¹⁷³⁰, θα παραμερίσουν σε αρκετά μεγάλο βαθμό κοινωνιολογικές και ηθογραφικές προτεραιότητες, προκειμένου ν' ασχοληθούν αποκλειστικά με την ψυχογραφία. Ορισμένοι από τους έλληνες συγγραφείς, μάλιστα, θα δεχθούν ξένες δραματογραφικές επιδράσεις προς την κατεύθυνση της ψυχογραφίας. Έτσι, ο Τσέχωφ θ' αποτελέσει πρόσφορο μοντέλο προς μίμηση, αφού, μάλιστα, έχει ανοίξει από το 1931 ο δρόμος για τις παραστάσεις των πολύπρακτων ψυχογραφικών δραμάτων του στην ελληνική σκηνή.

Η λογοτεχνική γενιά του '30 και οι εκπρόσωποί της –μέσα σ' αυτούς οι Άγγελος Τερζάκης κι Αλέκος Λιδωρίκης- θα είναι εκείνη που μετά από τις εσωτερικές συμβολιστικές τάσεις της προγενέστερης γενιάς του '20, θα προσπαθήσει να θέσει ως επίκεντρο των καλλιτεχνικών της αναζητήσεων τον εσωτερικό άνθρωπο, παραμερίζοντας εν μέρει τις εξωτερικές αντικειμενικές του συνθήκες και την απτή ρεαλιστική του πραγματικότητα. Η ενδοσκόπηση, η ενόραση, η intuition του Bergson αποτελεί το πρώτο μέλημα της ελληνικής λογοτεχνίας και του θεάτρου της δεκαετίας του 1930. Αυτή η αυτοανάλυση κι η εσωτερικότητα, εκφρασμένη είτε ως αντίδραση στο πεπαλαιωμένο πλέον μοντέλο της ηθογραφίας, είτε ως αντίδραση στην αβαθή ρεαλιστική φωτογραφική αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου, προβάλλει ως κύριο αίτημα της νέας λογοτεχνικής γενιάς της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας¹⁷³¹. Ας μην ξεχνάμε την απόρριψη της ηθογραφίας από τον Γιώργο Θεοτοκά το 1929 στο μανιφέστο της γενιάς του '30, το *Ελεύθερο Πνεύμα*. Ο Άγγελος Τερζάκης, ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ψυχογραφικού δράματος της γενιάς του '30, το 1934 θα διατυπώσει ρητά την ανάγκη του “οπτασιασμού της απίστευτης ενάργειας”, της μετάβασης από τον εξωτερικό άνθρωπο και κόσμο στον εσωτερικό:

«Η αληθινή τέχνη πάντα και παντού, συνειδητά ή ασυνειδητά, στάθηκε αφαίρεση. Μετουσίωση του εξωτερικού κόσμου από τον εσωτερικό. Απολύτρωση του πλήθους μέσον του ενορατικού ατόμου. Αν σε μίαν ορισμένη ιστορική στιγμή της απαρνήθηκε τον ίδιο της εαυτό, τούτο δεν σημαίνει τίποτα. Αυτή τούτη η “πραγματικότητα” του δεκατουέννατου αιώνα είναι μια αφαίρεση και η πεζότερη, η

¹⁷³⁰ Στην πραγματικότητα, ο Αλέκος Λιδωρίκης πρωτοεμφανίστηκε κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο με τρία μάλλον ασήμαντα δράματα: το μονόπρακτο *lever du rideau Νόμος* και τα δράματα *Περιπέτεια* κι *Ερωτικό παιχνίδι*, τα οποία έμειναν ασχολίαστα από την ελληνική κριτική της εποχής. Ο δραματογράφος θα κάνει αισθητή την παρουσία του στο θέατρο κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο.

¹⁷³¹ Βλ. Παν. Μουλλάς, *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, τομ. α', ό.π., σσ. 83-85.

στεγνότερη απ' όλες. Μα οι δυνατότητες της ψυχής είναι άπειρες κι ο ωκεανός της σκιάς ασύγκριτα μεγαλύτερος από το νησί του φωτός»¹⁷³².

Βέβαια από τη χορεία των νέων ελληνικών ψυχογραφικών δραμάτων δεν λείπουν και τα πιο συμβατικά έργα, δηλαδή, αυτά που, ναι μεν, προσπαθούν να επικεντρωθούν στον ψυχογραφικό σχεδιασμό των χαρακτήρων, όμως, χρησιμοποιούν μελοδραματικά στοιχεία ή συμβατικές ερωτικές ιστορίες, ενώ δεν αποβάλλουν ακόμα την απαραίτητη κοινωνική “θέση”. Οι υποθέσεις τους μοιάζουν, μάλιστα, σε αρκετά μεγάλο βαθμό με τις αντίστοιχες του ευρωπαϊκού ερωτικού ψυχολογικού βουλεβάρτου που έχουμε ήδη εξετάσει.

Έτσι, καταρχήν συναντούμε το 3πρακτο δράμα σε έξι εικόνες του Δημήτρη Ιωαννόπουλου *Το παραμύθι της ευτυχίας ή Το τίποτα και το παν* (1935, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Β. Λογοθετίδη). Παρουσιάζει την αποτυχημένη ερωτική ιστορία δύο απογοητευμένων νέων ανθρώπων που βρίσκουν αληθινό στήριγμα ο ένας στον άλλο, αλλά ο φθονερός κοινωνικός τους περίγυρος κάνει τα πάντα, για να τους διαβάλει και να καταστρέψει την ευτυχία τους. Όταν αυτό επιτυγχάνεται, η ηρωίδα αυτοκτονεί μπροστά στις ρόδες ενός αυτοκινήτου. Το ίδιο τραγικό τέλος περιμένει την ηρωίδα και στην 3πρακτη κομεντί του Γ. Παϊζη *Ρομάντζο 1940* (1940, Κοτοπούλη), η οποία αυτοκτονεί, όταν, απηυδισμένη από τον ανούσιο γάμο της και τον άσκοπο πλούσιο βίο που διάγει, μαθαίνει, ότι ο πραγματικός αγαπημένος της, ένας φτωχός υπάλληλος στη Θράκη, παντρεύεται με άλλη γυναίκα. Η ελληνική κριτική βρίσκει, πως τα δράματα αυτά συγκινούν με τα ευαίσθητα αισθήματά τους, τη λεπτή ψυχογραφία τους και τον ρομαντισμό τους που συνεχίζει να υφίσταται ακόμη και σε μια τόσο υλιστική εποχή, όσο ο Μεσοπόλεμος. Εντούτοις, διακρίνει, επίσης, την ύπαρξη συμβατικότητας και βεβιασμένων τετριμμένων λύσεων¹⁷³³.

Η 3πρακτη δραματική κομεντί σε τέσσερις εικόνες του Αλέκου Λιδωρίκη *Ιουλιέττες χωρίς Ρωμαίους* (1934, Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης) και η 4πρακτη κομεντί *Καινούργια ζωή* του Δημ. Μπόγρη (1936, Κοτοπούλη) ασχολούνται με ερωτικές υποθέσεις, χωρίς, όμως, να περιέχουν τον έντονο μελοδραματισμό του *Παραμυθίου της ευτυχίας* ή του *Ρομάντζου 1940*. Η υπόθεση της πρώτης αφορά σε μια παντρεμένη γυναίκα που, παραμελημένη εδώ και χρόνια από τον σύζυγό της, αναπτύσσει ερωτικά αισθήματα απέναντι στον κατά πολύ μικρότερο αδελφό του. Ο συγγραφέας ξεδιπλώνει την ψυχολογία της ηρωίδας Ελένης Νέρη που παλεύει μεταξύ του συζυγικού χρέους και των παράνομων ερωτικών συναισθημάτων της, καθώς ο νεαρός κουνιάδος της αντιπροσωπεύει ό,τι ήταν κάποτε ο ίδιος ο σύζυγός της, όταν τον είχε πρωτογνωρίσει και ό,τι, βέβαια, έχει χάσει τώρα. Η

¹⁷³² Άγγελος Τερζάκης, «Η αγωνία του ρεαλισμού», περ. *Ρυθμός*, αρ. 10, Ιούνιος 1934, σσ. 304-309, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σσ. 8303-307, όπου ο συγγραφέας επιτίθεται κατά της πραγματικότητας, κατά του “πνεύματος του συγκεκριμένου”, το οποίο αποκαλεί “πλάσμα εργαστηρίου”.

¹⁷³³ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – *Το παραμύθι της ευτυχίας*», *Ελ. Β.*, 6-2-1935 και του ίδιου, «Το θέατρον – *Ρομάντζο 1940*», *Ελ. Β.*, 7-1-1940. Ο Άλκης Θρύλος σχολιάζει τα υπερρομαντικά μελοδραματικά κλισέ του *Παραμυθίου της ευτυχίας* που συνήθως “διακοσμούν τα romans de concierge” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 92), καθώς και τη μελοδραματική λύση της αυτοκτονίας στο *Ρομάντζο 1940* (βλ. ό.π., σ. 466).

κομεντί τελειώνει ανώδυνα με την ένωση των μελών του προβληματικού νόμιμου ζευγαριού, τα οποία τελικά αποφεύγουν το διαζύγιο. Η κομεντί του Μπόγρη *Καινούργια ζωή* αφορά στο εσωτερικό δίλημμα και στον ψυχολογικό αγώνα μιας νέας γυναίκας, της δακτυλογράφου Νάτας. Η ηρωίδα προσπαθεί να αποφασίσει, αν θέλει να ζήσει μια ήρεμη οικογενειακή ζωή δίπλα σ' ένα μεσήλικα καθηγητή παλαιών αρχών, ή αν θέλει να συνεχίσει να ζει επικινδύνως και περιπετειωδώς, όπως ζούσε και παλαιότερα, ως σύντροφος ενός διωκόμενου αριστερού. Στο τέλος επικρατεί η φρόνηση και η λογική και η Νάτα, αν και δεν αρνείται τη βοήθειά της προς τον πρώην εραστή της, ώστε ο τελευταίος ν' αθωωθεί στο δικαστήριο, εντούτοις, αποφασίζει να δημιουργήσει οικογένεια με τον ήρεμο και κατασταλαγμένο συγγραφέα παιδικών βιβλίων.

Οι κομεντί των Λιδωρίκη και Μπόγρη μοιάζουν και στη θεματολογία τους και στο ανώδυνο ευχάριστο τέλος τους, αλλά και στο πολιτισμένο ύφος τους με τις αντίστοιχες ερωτικές ψυχογραφικές κομεντί του σύγχρονου ευρωπαϊκού βουλεβάρτου¹⁷³⁴. Η *Καινούργια ζωή* κρίνεται από κάποιους κριτικούς της εποχής, πως περιέχει και ηθογραφικά στοιχεία, καθώς παρουσιάζει τη μορφή μιας γεροντοκόρης, παλιάς Αθηναίας, θεματοφύλακα των παραδόσεων, σε μια πρωτεύουσα που συνεχώς αλλάζει και χάνει τον ρομαντικό της χαρακτήρα¹⁷³⁵. Παρότι η *Καινούργια ζωή* παρουσιάζει τον τύπο της παλαιάς γεροντοκόρης Αθηναίας, η οποία φυλά ως κόρη οφθαλμού τα οικογενειακά κειμήλια και η οποία λυπάται, όταν η οικογένεια μετακομίζει από την παραδοσιακή συνοικία της Πλάκας στη μοντέρνα συνοικία της Γλυφάδας, εντούτοις, το κύριο χαρακτηριστικό της δεν είναι η αθηναϊκή ηθογραφία, αλλά η ψυχογραφία των ηρώων και η κατάδειξη των εσωτερικών τους δίλημμάτων.

Το δράμα σε οκτώ εικόνες του Γρ. Ξενόπουλου *Ανιέζα* (1932, Κυβέλη, σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά) αποτελεί άλλο ένα ψυχολογικό δράμα της περιόδου. Στόχος του Ξενόπουλου είναι να καταδείξει τον περίεργο ψυχολογικό δεσμό μεταξύ ενός μοναχικού παππού προς τη νεαρή εγγονή του –τη μοναδική του επαφή με τη ζωή– τον γάμο της οποίας προσπαθεί να εμποδίσει. Όταν τελικά η εγγονή κλέβεται με τον αγαπημένο της και τον παντρεύεται κρυφά απ' τον παππού της, ο τελευταίος αρνείται πικραμένος να την ξαναδεί. Ο Ξενόπουλος κρίνεται, ότι με το παρόν δράμα δείχνει “την βαθεία ψυχολογία και μελέτη της ανθρωπίνης καρδιάς” μέσω “της εγωιστικής αγάπης του γέρο-Τζάννε, που όσο κι αν δεν λέγεται, όσο κι αν δεν εκφράζεται, όμως φαίνεται ότι κυριαρχεί στην ψυχή του και αυτό είχε ένα από

¹⁷³⁴ Βλ. και την κριτική του Μιχ. Ροδά, ο οποίος χαρακτηρίζει το έργο *Ιουλιέττες χωρίς Ρωμαίους* ως κομεντί κατά το είδος των γαλλικών («Από τα θέατρα – *Ιουλιέττες χωρίς Ρωμαίους*», *Ελ. Β.*, 31-10-1934). Ο Άλκης Θρύλος αποφαινεται, πως στην κομεντί του Λιδωρίκη δεν υπάρχει αρκετή εμβάθυνση στην ψυχολογία των προσώπων (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 73).

¹⁷³⁵ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει: «Το νέον έργον του κ. Δ. Μπόγρη είχε ένα κήρυγμα προς την “παληά ζωή”. Προς την παράδοσιν του ρωμαντισμού. Δεν έχει ευρύτερες ανθρώπινες ανησυχίες. Η βάσις του είχε η διατήρησις της οικογενειακής παραδόσεως εις τον στενόν κύκλον της συνοικίας των παλαιότερων Αθηνών, εις την εποχήν του “γλυκού” και της μονοκατοικίας, την στιγμήν που ξεπροβάλλει σαν απειλή η πολυκατοικία. [...] Η *Καινούργια ζωή* είχε ένα έργον με ζωηρό ηθογραφικό χρώμα που ήρεσε κι χειροκροτήθη.» («Το θέατρον – *Καινούργια ζωή*», *Ελ. Β.*, 6-9-1936). Ο Άλκης Θρύλος κατακρίνει το δράμα για τον ηθικοδιδασκτισμό του (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 170-171).

τα επιτυχέστερα σημεία της τέχνης του κ. Ξενοπούλου”¹⁷³⁶. Ο Άλκης Θρύλος, μάλιστα, υποστηρίζει, ότι το έργο είναι εμμέσως επηρεασμένο από τις φροϋδικές θεωρίες¹⁷³⁷.

Το 4πρακτο *Γαμήλιο εμβατήριο* του Τερζάκη (1937, Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη), καθώς και το 3πρακτο δράμα σε οκτώ εικόνες *Γωνία 90%* ή *Άλμπατρος* του Κώστα Θρακιώτη (1934, θίασος Ι. Ραντόπουλου – Κ. Αποστολίδη) αποτελούν ψυχογραφικά δράματα που φέρουν πολύ ισχυρές ομοιότητες στη θεματολογία, στη διαγραφή των ηρώων, στη συνολική ατμόσφαιρα και στο ύφος με τα τσεχωφικά πολύπρακτα δράματα. Τα τελευταία έχουν εισβάλει στην αθηναϊκή σκηνή ήδη από τα τέλη της δεύτερης μεσοπολεμικής περιόδου (1931), συνεχίζοντας την πορεία τους και κατά την παρούσα, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω και δίνοντας την ευκαιρία στους νέους έλληνες συγγραφείς να επηρεαστούν από την ψυχογραφική τους δύναμη. Στο *Γαμήλιο εμβατήριο* και στο *Άλμπατρος* ο κύριος στόχος των συγγραφέων τους είναι να παρουσιάσουν τα ματαιωμένα όνειρα, τις κατεστραμμένες προσδοκίες και τη βαθειά απογοήτευση των ηρώων τους.

Το έργο του Τερζάκη παρακολουθεί τη ζωή και τα γαμήλια όνειρα τεσσάρων ανύπανδρων αδελφών¹⁷³⁸, περιγράφοντας ξεχωριστά τον χαρακτήρα της καθεμιάς. Το όραμά τους είναι είτε να παντρευτούν, είτε να δραπετεύσουν στην πρωτεύουσα και γενικά να δράσουν, προκειμένου ν’ αλλάξουν τη μίζερη στατική τους ζωή. Όταν τα όνειρά τους διαψεύδονται και οι επιθυμίες τους δεν πραγματοποιούνται, όταν όλοι γύρω τους –αδελφός, εραστές και φίλοι- τις εγκαταλείπουν, τότε η πιο επαναστάτρια απ’ αυτές αυτοκτονεί, η μικρότερη τρελλαίνεται, ενώ επέρχεται για τις εναπομείνουσες η προτεραιά θανάσιμη ηρεμία στο επαρχιακό τους σπίτι και στην άδεια τους ζωή.

Στις ηρωίδες του Τερζάκη “αντιπαλεύουν ο ρεαλισμός της ζωής και ο ρομαντισμός της ψυχής”, όπως αναφέρουν μεσοπολεμικοί μελετητές και για τους ήρωες των μυθιστορημάτων του¹⁷³⁹, ενώ ο ίδιος ο συγγραφέας ήδη από το πρώτο του μυθιστόρημα, τους “Δεσμώτες” που δημοσιεύθηκε το 1932, δηλώνει, ότι “εκείνο που με απασχολεί, περισσότερο κι από τη μεταβατικότητα της εποχής, είναι η συγκεκριμένη ψυχολογική μεταβατικότητα της ζωής των ηρώων μου”¹⁷⁴⁰. Ο Τερζάκης με αφορμή το *Γαμήλιο εμβατήριο* διευκρινίζει, ότι όλα του τα δράματα, είτε τοποθετούνται

¹⁷³⁶ Μιχ. Ροδάς, «Ελεύθερον Θέατρον – *Ανιέζα*», *Ελ. Β.*, 3-8-1932.

¹⁷³⁷ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 405.

¹⁷³⁸ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας: «Προς το πολικό τούτο άστρο του γάμου βαδίζει η μικρή αυτή οικογένεια από γυναίκες, και μαζί της η μεγάλη οικογένεια των γυναικών. Ο βηματισμός τους είνε ένα εμβατήριο, σκοπός πορείας όχι για ένα γάμο, αλλά προς τον γάμο. Γαμήλιο εμβατήριο τονισμένο από τη φύση, “γαμήλιο” κατ’ ευφημισμό, είτε γαμήλιο σε κυριολεξία. Κ’ η προαιώνια τούτη παρέλασι έχει να επιδείξει στα μάτια μας μίαν ατέρμονη θεωρία ανθρώπων προσώπων σε κάθε τους έκφρασι και κάθε σπασμό: Χαρούμενα ή θλιβερά, εκστατικά ή απεγνωσμένα, ευτυχισμένα και σπαραχτικά» (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Γαμήλιο εμβατήριο*», *Ελ. Β.*, 15-5-1937).

¹⁷³⁹ Βλ. Henriette Orly (διπλωματούχος της Νεοελληνικής από τη Σχολή των Ανατολικών Γλωσσών του Παρισιού), «Οι τάσεις και η εξέλιξη της νεοελληνικής πρόζας στη μεταπολεμική λογοτεχνία», περ. *Ο Κύκλος*, αρ. 8-9, Οκτ. – Νοέμ. 1933, σσ. 348-350, αναδημοσιευμένο στον τομ. α’ της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 284.

¹⁷⁴⁰ Βλ. Mario Vitti, ό.π., σ. 280.

σε ιστορική εποχή, όπως οι τραγωδίες του *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* – γραμμένη πριν από το *Γαμήλιο εμβατήριο*– και *Ο σταυρός και το σπαθί*, είτε τοποθετούνται στη σύγχρονη, όπως το *Γαμήλιο εμβατήριο*, προσπαθούν ν’ αποδώσουν “το ουσιαστικό ανθρώπινο περιεχόμενο, τον ενιαίο ψυχολογικό κι αισθητικό τόνο, που άσχετα, με το πρόβλημα των εποχών, συνέχει την όλη λογοτεχνική του εργασία”¹⁷⁴¹. Η ενοποιητική κατεύθυνση, λοιπόν, των δραμάτων του, ανεξάρτητα από το εξωτερικό περιβάλλον και τον χρόνο, όπου αυτά τοποθετούνται, είναι το ανθρώπινο δράμα, ο ψυχολογικός παράγοντας.

Ο συγγραφέας, λοιπόν, στο *Γαμήλιο εμβατήριο* μεταθέτει το κύριο ενδιαφέρον του στον σχεδιασμό του ψυχισμού των ηρωίδων του, χωρίς, εντούτοις, να παραμελεί και τη σκιαγράφιση του κοινωνικού περιβάλλοντός τους. Όπως αναφέρει κι ο ίδιος: “ο άνθρωπος είναι η ατομική - ψυχική πραγματικότητα που διαχύνεται στην αντικειμενική, εξω-ατομική, τη μεταπλάθει και την κυριαρχεί. Η πραγματικότητα είναι απηχίσεις δικών μας συναισθημάτων”¹⁷⁴². Το κοινωνικό στοιχείο διαφαίνεται μέσα από την εικόνα της χρεωκοπίας της πατριαρχικής μικροαστικής οικογενειακής δομής που μας παρουσιάζει και που προβληματίζε συνεχώς τον συγγραφέα και στα μυθιστορήματά του¹⁷⁴³. Έτσι, η οικογένεια Μαρκογιάννη που ζει σε σύγχρονη “βουνήσια κωμόπολη”, αποτελείται από τη μάνα και τις τέσσερις ανύπανδρες κόρες της. Στο μικρό αυτό οικογενειακό πυρήνα δεν υπάρχει ουσιαστικό ανδρικό πρότυπο, καθώς ο πατέρας έχει πεθάνει. Ο μοναδικός γιος που διάγει στην Αθήνα βίο ακόλαστο, κατασπαταλώντας την πατρική περιουσία μαζί με την ερωμένη του και διαπράττοντας οικονομικές ατιμίες, εμφανίζεται για λίγο κατά τη διάρκεια του δράματος, μόνο και μόνο, για να πείσει τις γυναίκες να του πουλήσουν το μοναδικό εναπομείναν πατρικό κτήμα, προκειμένου να καλύψει τις οφειλές του. Τέλος, ένας θεός της

¹⁷⁴¹ Βλ. Άγγελος Τερζάκης, «*Το Γαμήλιο εμβατήριο*», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 23, 8-5-1937, σ. 9, αναδημοσιευμένο στον Κ. Α. Δημάδη, ό.π., σσ. 94-95.

¹⁷⁴² Βλ. Άγγελος Τερζάκης, «*Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*», περ. *Ιδέα*, τευχ. 3, σ. 380, αναδημοσιευμένο στη Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σ. 242.

¹⁷⁴³ Ο ίδιος ο Τερζάκης αναφέρει τα εξής: «Έντελώς ξαφνικά κι απροσδόκητα η περιλάλητη “Μεταπολεμική Εποχή”, που ως χθες ακόμη ενέπνεε αδιατάραχτη με το νέο-ανθρωπιστικό Πνεύμα της τον κόσμο, αναστατώθηκε, ξεσηκώθηκε, ετοίμασε βιαστικά τις αποσκευές της και πρόφτασε μόλις να συντάξει με κάμποση αυταρέσκεια των ρωμαντικών της απολογισμούς. Απολογισμός σημαίνει πάντοτε ετοιμασία γι’ αναχώρηση. [...] Με την ανάγκη αυτής της ειλικρινείας ήρθε σε μοιραία σύγκρουση ο αστισμός! Ο αστισμός, στην πνευματική καθώς και στην κοινωνική ζωή του, είχε σταθεί πάντα ένα καθεστώς υποκρισίας και διανοητικής στενότητας. Οι ηθικοί στυλοβάτες του, πηγές των πολύκροτων “αρχών και παραδόσεων”, η Οικογένεια, η Πατρίδα κ’ η Εκκλησία, είχαν σαπίσει, μέσα στο ίδιο το σώμα του πολιτειακού του οικοδομήματος, από ίδια του αμαρτία. Είχαν αυτομολυνθεί γιατί η εμπιστοσύνη των αστών τους είχε κιόλας προδώσει. Είχαν σαπίσει γιατί ο αστισμός τις εχρησιμοποίησε πάντα για μέσα του κι όχι για πεποιθήσεις. Μέσα της τρομοκρατημένης αυτοσυντήρησης. Η οικογένεια από καιρό πολύ είχε περιοριστεί στον άχαρο και υποκριτικό ρόλο μιας ιδιωτικής συνωμοσίας για την σωτηρία των κοινωνικών προσχημάτων. Με την αρχή της ελεύθερης διανοητικής ανάπτυξης του ατόμου, οι πρώτες αυστηρές συνειδήσεις είχαν έρθει σε σύγκρουση με την εξουσία την πατριαρχική. Αλλά κι η ηθική τάξη είχε πάψει ν’ αποτελεί σύμβολο πίστης και δεσμό συνεκτικό των μελών της. Οι ηθικές αξίες, ως τότε άκαμπτες και δικτατορικές, μα αδικαιολόγητες κι εσωτερικά κούφιας, είχαν κιόλας λυγίσει ή συντρίβει. Από συμβιβασμό σε συμβιβασμό η οικογένεια έφτανε στο επίπεδο μιας κοινής οικονομικής εταιρείας.» («Ελεύθερα ιδανικά», περ. *Ο Κύκλος*, 1-3-1932, σσ. 232-237). Τις ίδιες ιδέες επαναλαμβάνει ο Τερζάκης και στο άρθρο «*Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*», περ. *Ιδέα*, τευχ. 7. Η αγωνία σχετικά με την καταστροφή του οικογενειακού πλέγματος, του παλαιού πατριαρχικού μικροαστισμού, η οποία συντελείται κατά τον Μεσοπόλεμο, απασχολεί τον Τερζάκη στα μυθιστορήματά του “*Δεσμώτες*” (1932), “*Η παρακμή των Σκληρών*” (1933). Για το ζήτημα βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 284-285, καθώς και Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σ. 248.

οικογένειας, ο φαρμακοποιός Τρέκλας, δεν νοιάζεται καθόλου για τις δυστυχημένες γυναίκες, καθώς το μόνο που τον απασχολεί, είναι η πολιτική.

Ο Τερζάκης προσπαθεί να συνδυάσει τα κοινωνικά θέματα με τα ψυχογραφικά. Ο συνολικός οικονομικός, ηθικός και κοινωνικός εκφυλισμός της ελληνικής οικογένειας που υφίσταται την επίδραση του καπιταλιστικού συστήματος εκμετάλλευσης και της οικονομικής και κοινωνικής ρευστότητας της νεοελληνικής αστικής κοινωνίας, αποτελεί μία από τις πηγές της σύγχρονης ατομικής τραγικότητας για τον συγγραφέα.

Μία άλλη πηγή σύγχρονης τραγικότητας, εκτός από τον εκφυλιστικό θεσμό της οικογένειας, αποτελούν οι θρυμματισμένες διαπροσωπικές και κοινωνικές σχέσεις. Έτσι, στο *Γαμήλιο εμβατήριο* παρακολουθούμε τη σειρά των διαδοχικών αποτυχημένων ερωτικών σχέσεων των ηρώων. Η πρωτότοκη κόρη, η Λεμονιά, –ο τύπος της αποστεγνωμένης, κακότροπης και σκληρόκαρδης γεροντοκόρης που δεν έχει πλέον καμμία ελπίδα να παντρευτεί- είχε δύο ευκαιρίες στη ζωή της για γάμο. Εσκεμμένα, όμως, τις παραμέλησε, αφού ο ένας γαμπρός ήταν γέρος κι ο άλλος χωριάτης. Η τρίτη κόρη, η επαναστάτρια Μαρίνα, ερωτεύεται έναν αθηναίο μηχανικό που της υπόσχεται, ότι θα την πάρει μαζί του στην πρωτεύουσα. Όταν ο μηχανικός φεύγει κρυφά απ' την κωμόπολη, κοροϊδεύοντας την ηρωίδα κι αφήνοντάς την πίσω στην επαρχία της, τότε αυτή αυτοκτονεί με την παρότρυνση, μάλιστα, της πρωτότοκης αδελφής της, η οποία τη μισεί και ζηλεύει τις επαναστατικές της διαθέσεις και την ερωτική της σχέση. Στο μεταξύ τη Μαρίνα αγαπά χωρίς ανταπόκριση ο αδέξιος και ντροπαλός δάσκαλος Λεφούσης, ο οποίος τελικά θα πάρει μετάθεση για την πρωτεύουσα και θα παντρευτεί εκεί, εγκαταλείποντας τις αδελφές στη μοίρα τους, ενώ είχε υποσχεθεί αρχικά να τις φέρει στην Αθήνα. Τέλος, για τη μικρότερη αδελφή, την Ανθούλα, δείχνει ενδιαφέρον ο νεαρός φοιτητής Αδριανός, αλλά και πάλι αυτή η πλατωνική σχέση είναι καταδικασμένη, αφού η ηρωίδα εμφανίζει σημάδια τρέλας μετά από την αυτοχειρία της Μαρίνας και γενικά λόγω της καταθλιπτικής ατμόσφαιρας που επικρατεί.

Παρατηρούμε, λοιπόν, με ποιο τρόπο όλος ο παραπάνω εκφυλισμός του θεσμού της οικογένειας, αλλά και των κοινωνικών και ερωτικών σχέσεων, οδηγεί στην ψυχογραφία του Τερζάκη. Ο συγγραφέας ξεκινά από τα εξωτερικά, ρεαλιστικά, πραγματικά, κοινωνικά φαινόμενα, προκειμένου να καταλήξει στα ατομικά, στα ψυχογραφικά, στον εσωτερισμό, τον οποίο επιδιώκει. Η κοινωνία με τις ποικίλες προβληματικές σχέσεις της αποτελεί τη σύγχρονη πηγή της τραγικότητας που οδηγεί στην ατομική ψυχοπαθολογία. Η αντικειμενική παρουσία των κοινωνικών επιταγών αποτελεί τον μηχανισμό που αναπαράγει την τραγικότητα και οδηγεί στο αίσθημα της υποκειμενικής ψυχολογικής παγίδευσης του ατόμου. Το εσωτερικό βάθος της ατομικής περιπέτειας προκαλείται από τη μελέτη της κοινωνίας. Όπως αναφέρει κι ο ίδιος ο Τερζάκης σχετικά με τον κεντρικό στόχο των λογοτεχνικών του έργων: “κέντρο είναι το άτομο παραδομένο στη συνειδησιακή του και κοινωνική ρευστότητα, κυριαρχούμενο από τη μοίρα, πηγή της ανθρώπινης αγωνίας και τραγωδίας”¹⁷⁴⁴.

¹⁷⁴⁴ Βλ. Άγγελος Τερζάκης, «Το νεοελληνικό μυθιστόρημα», περ. *Ιδέα*, τευχ. 7, σ. 41, αναδημοσιευμένο στη μελέτη της Γεωργίας Λαδογιάννη, ό.π., σ. 244.

Έτσι, λοιπόν, το *Γαμήλιο εμβατήριο* αντιπροσωπεύει το πιο χαρακτηριστικό ελληνικό δραματικό δείγμα της τέλειας πραγμάτωσης και αφομοίωσης της ουσίας του ρεαλισμού, ο οποίος ξεφεύγει πια από την απλοϊκή στείρα εξωτερική αναπαραστατικότητα και τη φωτογραφική ποιότητα της απομιμητικής αντιγραφής και φθάνει στην εσωτερική ψυχογραφική αιτιολόγηση των εξωτερικών φαινομένων, διανθισμένης με τη δύναμη των συμβόλων και της ποιητικής - λυρικής γλώσσας και εικόνας¹⁷⁴⁵. Αυτόν τον πολύπλευρο συνδυασμό, τη σύγκλιση εσωτερικού και εξωτερικού, οι μεσοπολεμικοί διανοούμενοι τον παρατηρούσαν και τον θαύμαζαν στα συνθετικά ρεαλιστικά ψυχογραφικά μυθιστορήματα των Ντοστογιέφσκυ και Λέοντα Τολστόι, αλλά δεν μπορούσαν καθόλου να τον εφαρμόσουν. Τώρα, λοιπόν, τον επιτυγχάνουν κάτω από την επίδραση και το πρότυπο που προσφέρει ο ποιητικός ρεαλισμός του Τσέχωφ.

Αν οι τέσσερις αδελφές του *Γαμήλιου εμβατηρίου* έχουν πολλά κοινά σημεία στην ψυχογραφία τους με τις *Τρεις αδελφές* του Τσέχωφ, το *Άλμπατρος* έχει ακόμη μεγαλύτερες ομοιότητες με τον *Γλάρο*, αφού από τον τίτλο κιάλας συναντούμε τον οφθαλμοφανή τσεχωφικό συμβολισμό του πληγωμένου πτηνού, με τον οποίο παρομοιάζεται ο γεμάτος όνειρα ήρωας, ο Φάνης (ενσάρκωση του τσεχωφικού Κόστια). Ο Φάνης που μετά την απώλεια της συζύγου του και του παιδιού του στη Μικρασιατική καταστροφή, αναπτύσσει νευρολογικά προβλήματα κι απέχθεια προς τη ζωή, ερωτεύεται την Έλσα (ενσάρκωση της τσεχωφικής Νίνα), μία κοπέλα γεμάτη όρεξη για ζωή και περιπέτειες. Η τελευταία απορρίπτει τον έρωτά του, για να παντρευτεί έναν πλοίαρχο –σύμβολο των ταξιδιών και των αδιάκοπων περιπετειών, για τα οποία διψά κι η ηρωίδα και παράλληλα ενσάρκωση του τσεχωφικού διάσημου συγγραφέα Τριγκόριν. Η Έλσα χωρίζει κατόπιν με τον πλοίαρχο, όπως και η Νίνα απ’ τον Τριγκόριν και γίνεται διάσημη θεατρίνα στο Παρίσι, όπως ακριβώς και η τσεχωφική Νίνα στο Κίεβο. Στο τέλος ο Φάνης, τσακισμένος διπλά από την ερωτική απόρριψη της Έλσας, δεν πραγματοποιεί τίποτε από τα αρχικά μεγαλόπνοα καλλιτεχνικά του σχέδια, ενώ τα θεατρικά του έργα και τα ποιήματά του δεν γνωρίζουν ποτέ την αναγνώριση.

Εκτός από την κύρια πλοκή και τους κεντρικούς ήρωες, το *Άλμπατρος* φέρει ομοιότητες με τον τσεχωφικό *Γλάρο* ακόμη και στα δευτερεύοντά του πρόσωπα και στιγμιότυπα. Έτσι, και στο ελληνικό δράμα συναντούμε τη φιγούρα ενός γιατρού (ενσάρκωση του τσεχωφικού γιατρού Ντορν), ο οποίος ονειρεύεται να κάνει σημαντικές ιατρικές ανακαλύψεις, πράγμα που ποτέ δεν πραγματοποιείται. Επιπλέον, η ηρωίδα κατά τη διάρκεια κυνηγιού τουφεκίζει και πληγώνει έναν αετό, σύμβολο του ψυχικού τραύματος που θα επιφέρει στον ήρωα με την αναχώρησή της στη γαλλική πρωτεύουσα.

¹⁷⁴⁵ Σχετικά με τη λυρική ποιότητα του λογοτεχνικού έργου που συμεριζεται ο Άγγελος Τερζάκης, σχετικά με τον ενστερνισμό του της άποψης του Β. Croce, ότι “στο βάθος κάθε τέχνη είναι λυρική” και σχετικά με την προτίμηση του έλληνα λογοτέχνη για την κυριαρχία της “μουσικής ιδέας” σε σχέση με τη λογική εξέλιξη της υπόθεσης, βλ. Άγγελος Τερζάκης, «Το νεοελληνικό μυθιστόρημα», περ. *Ιδέα*, τευχ. 7, αναδημοσίευση στη Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σ. 250.

Η σημαντικότερη, όμως, ομοιότητα μεταξύ *Γλάρου* και *Άλμπατρος* είναι η αναπαραγωγή της πεσιμιστικής ατμόσφαιρας εκ μέρους του έλληνα δραματογράφου, όπου ο κάθε ήρωας έχει διαφορετικά όνειρα από τον διπλανό του, χωρίς ποτέ αμφότεροι να μπορούν να συνεννοηθούν. Ο κόσμος και οι επιδιώξεις του ενός ήρωα δεν συμπλέουν ποτέ με τα αντίστοιχα του άλλου κι έτσι δεν υπάρχει επικοινωνία μεταξύ τους. Το δράμα είναι διασπασμένο σε πολλές ασύνδετες προσωπικές ιστορίες που προχωρούν παράλληλα, όπως συμβαίνει και στα πολύπρακτα του Τσέχωφ. Έτσι, εκτός από την κύρια πλοκή με το ξεδίπλωμα του προβληματικού ψυχισμού του κεντρικού ήρωα, παρακολουθούμε την πορεία της ζωής της ξαδέλφης του Ντόρας (ενσάρκωση της τσεχωφικής κόρης του επιστάτη, Μάσα), η οποία αρχικά ήταν ερωτευμένη μαζί του, αλλά τελικά παντρεύεται και ζει ήρεμα μ' ένα νέο σοσιαλιστικών αντιλήψεων. Παρακολουθούμε, επίσης, την προσωπική παρελθοντική ιστορία της μητέρας της Ντόρας (ενσάρκωση της τσεχωφικής Πωλίνας, μητέρας της Μάσα), η οποία στα νιάτα της ήταν ερωτευμένη με τον προαναφερθέντα γιατρό. Καθώς, όμως, ο πατέρας της έφερε εμπόδια στην πραγματοποίηση αυτού του γάμου και καθώς κι ο ίδιος ο γιατρός, λόγω προσωπικής αδυναμίας, δεν μπόρεσε ποτέ να την διεκδικήσει δυναμικά, η ηρωίδα βρέθηκε παντρεμένη αταίριαστα με τον νυν ακαλλιέργητο και χοντροκομμένο εργοστασιάρχη σύζυγό της.

Το μοναδικό σημείο απόκλισης του ελληνικού έργου από τον *Γλάρο* του Τσέχωφ είναι η αποφυγή την τελευταία στιγμή της αυτοκτονίας του Φάνη, τον οποίο αποτρέπει απ' τη μοιραία του πράξη ο μικρός γιος της Ντόρας, εμπνέοντάς του και πάλι τη δύναμη για ζωή. Αντίθετα, στο ρωσικό δράμα κανένα εξωτερικό ή εσωτερικό γεγονός δεν αποτρέπει τον Κόστια απ' την πραγματοποίηση της αυτοχειρίας του.

Απ' όλη την καταγραφή των παραπάνω λεπτομερειών, μπορούμε να συμπεράνουμε, ότι ο Θρακιώτης μιμείται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό την τσεχωφική τεχνοτροπία και θεματογραφία σε σχέση με τον Τερζάκη, ο οποίος αντίθετα προσπαθεί να κρατήσει κάποιες αποστάσεις από το πρότυπό του. Ο Θρακιώτης φαίνεται να δέχεται κάπως αναφομοιώτες ακόμη τις τσεχωφικές επιδράσεις, γι' αυτό και στο δράμα του συναντά κανείς πολλές φλυαρίες, έλλειψη συνοχής και αρκετά μπερδεμένα φιλοσοφικά αποσπάσματα. Αντίθετα, κάποιοι θεατές της εποχής βγάζουν το αντίστροφο συμπέρασμα: δηλαδή, ότι το *Γαμήλιο εμβατήριο* αποτελεί “συγκεκριμένη θεατρική φιλολογία”, ενώ το *Άλμπατρος* κατέχει “αξιοσημείωτη τεχνική σύνθεση, γοργό και μεστό διάλογο με ποιητικό λόγο”¹⁷⁴⁶.

Ενώ και οι δύο συγγραφείς προσπαθούν ν' αναπαραγάγουν την ποιητικά ρεαλιστική τσεχωφική ατμόσφαιρα, εντούτοις, συλλαμβάνουν ένα αρκετά εξωτερικό, επιφανειακό κομμάτι της, καταφεύγοντας κάποιες φορές σε μελοδραματικές λύσεις –αυτοκτονία της τρίτης αδελφής στο *Γαμήλιο εμβατήριο*¹⁷⁴⁷. Επιπλέον, δεν παρουσιάζουν τις αδιόρατες

¹⁷⁴⁶ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Γαμήλιο εμβατήριο*», *Ελ. Β.*, 15-5-1937 και του ίδιου, «Θεατρικά βιβλία», *Ελ. Β.*, 1-7-1940.

¹⁷⁴⁷ Την “κατάχρηση ρομαντισμού εις βάρος της δραματικής πνοής” στο *Γαμήλιο εμβατήριο* επισημαίνει κι ο Μιχ. Ροδάς («Το θέατρον – *Γαμήλιο εμβατήριο*», *Ελ. Β.*, 15-5-1937). Ο Άλκης

λεπτομέρειες, την τετριμμένη θλιβερή καθημερινότητα που δίνουν τον βαθύτερα τραγικό τόνο στα τσεχωφικά έργα. Παρ' όλα αυτά, ο “ρομαντισμός” του Τερζάκη πηγάζει από μία έμφυτη απαισιοδοξία για τη ζωή που διακρίνει το γενικότερο λογοτεχνικό του έργο –μεσοπολεμικό, αλλά και κατοπινό. Αυτή την απαισιοδοξία ο συγγραφέας τη διατυπώνει και θεωρητικά ως εξής: “Έναν καιρό, σε στιγμές τυφλής εξέγερσης, είχα υποστηρίξει κι εγώ πως η πραγματική τραγωδία του ανθρώπου είναι που ζει σαν πλάσμα λογικό μέσα σε μια πλάση κατωμένη δίχως λογική συνέπεια. Τώρα, διδαγμένος από μια πείρα κοινή, που κατόρθωσε όμως στιγμές - στιγμές να ισορροπήσει, αναγνωρίζω πως το δράμα δεν είναι τούτο, δεν είναι η μονομαχία του λογικού με το παράλογο. Είναι η αντίθεση της λογικής με κάτι που τη δεσπόζει. Η ζωή των ανθρώπων μου φαίνεται τώρα σαν ένα δράμα με θέση, που βαστάει αιώνες και που παριστάνει την ήττα της λογικής από τον Θεό”¹⁷⁴⁸.

Ο Τερζάκης με το *Γαμήλιο εμβατήριο* κι ο Θρακιώτης με το *Άλμπατρος* επιχειρούν, επίσης, να συμβιβάσουν δύο ως τώρα αντιθετικές έννοιες: την ηθογραφία με την ψυχογραφία. Μ' αυτόν τον τρόπο αίρουν τη δυσφημιστική αντίληψη που επικρατούσε μέχρι τώρα στους νεότερους λογοτέχνες σχετικά με την ηθογραφία¹⁷⁴⁹, δηλώνοντας αντίθετα τον σεβασμό τους προς την παράδοση και την καθιερωμένη ηθογραφική δραματική συνταγή. Έτσι, τοποθετούν τα δράματά τους σε επαρχιακό περιβάλλον. Ο Τερζάκης σε “βουνήσια κωμόπουλη”, όπου, όπως αναφέρει ο ίδιος, “η κοινωνική ζωή λειτουργεί σύμφωνα με νόμους και έθιμα ακόμα αυθόρμητα, στοιχεία ζωντανά και όχι μεταφυτεμένα”¹⁷⁵⁰ κι ο Θρακιώτης σε επαρχιακή κωμόπολη της δυτικής Θράκης. Ο πρώτος δηλώνει πάλι, ότι πρόθεσή του ήταν “ν’ ανατρέξει στις αφετηρίες εκείνες της σύγχρονης κοινωνικής ζωής μας, τις πηγές όπου ο φυλετικός χαρακτήρας διατηρείται περισσότερο πρωτότυπος, αφού κι η πλατύτερη αστική μας ζωή δεν απόβαλε ακόμα οριστικά τη σφραγίδα της προέλευσής της”¹⁷⁵¹.

Θρύλος, επίσης, μιλά για μελοδραματικότητα και απιθανότητες (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 222).

¹⁷⁴⁸ Βλ. την εισαγωγή του Τερζάκη στο μυθιστόρημά του “Απρίλης” το 1945, αναδημοσιευμένο στον Mario Vitti, ό.π., σ. 285.

¹⁷⁴⁹ Μία χαρακτηριστική μαρτυρία της μέχρι τώρα απέχθειας των νέων λογοτεχνών προς την ηθογραφία αποτελούν τα λεγόμενα του Γιάννη Μηλιάδη το 1923: «Αν δεν είμαστε τόσο κακά μορφωμένοι ιστορικά θα γνωρίζαμε ότι πηδώντας πίσω από τον ρομαντισμό και τον ψευτοκλασικισμό συναντούμε στα προεπαναστατικά χρόνια και τον 18^ο αιώνα ξεχασμένες σήμερα προσωπικότητες που μας εκληρονόμησαν και τον δημοτικισμό μαζί μ' όλον τον άλλο πλούτο της σκόπιμης και γόνιμης ζωής τους που ελάχιστα τον υποπετούμαστε σήμερα, γιατί εσπάσαμε αστόχαστα κάθε δεσμό μαζί τους. Δύο υποτροπές του δημοτικισμού, η θεωρία για “καθαρή Ελληνική Τέχνη” και η ηθογραφική, λαογραφική λογοτεχνία, μας δείχνουν ότι και με τον δημοτικισμό δεν αναγεννήθηκε τελειωτικά το νεοελληνικό πνεύμα. Καθαρή Ελληνική Τέχνη απάνω σε στοιχεία φυλετικά προϋπάρχοντα είνε ιδεοληψία και ρομαντισμός. Τα δημοτικά τραγούδια θα τα μελετούμε πάντοτε σαν αγνή ποίηση σε Ελληνική γλώσσα, αλλά όχι και δήθεν “καθαρή Ελληνική ποίηση”. Η φιλολογική άλλωστε έρευνα έδειξε ότι περιέχουν πλείστα στοιχεία ή παγκόσμια ή ανατολικά ή αντιελληνικά ως προς την κλασική Ελλάδα. Η δε λαογραφική ηθογραφία είνε η πιο σχηματοποιημένη αντίληψη της ζωής, ανεξέλικτη και στεία.» (βλ. τη συνέντευξη του Γιάννη Μηλιάδη προς τον Στέφανο Χαρμίδα με τίτλο «Η φιλολογική μας έρευνα – Ομιλούν οι νέοι», *Ελ. Β.*, 12-7-1923).

¹⁷⁵⁰ Βλ. Άγγελος Τερζάκης, «Το *Γαμήλιο εμβατήριο*», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 23, 8-5-1937, σ. 9, αναδημοσιευμένο στον Κ. Α. Δημάδη, ό.π., σ. 90.

¹⁷⁵¹ Βλ. ό.π.

Παρότι οι δραματογράφοι τοποθετούν τη δραματική τους δράση σε επαρχιακό περιβάλλον, δεν ασχολούνται, εντούτοις, καθόλου με τα επαρχιώτικα ήθη κι έθιμα, αλλά επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην ανθρώπινη ψυχογραφία, όπως εξετάσαμε και παραπάνω, σπάζοντας μ' αυτόν τον τρόπο τα τοπικιστικά σύνορα και υπερβαίνοντας το ζήτημα της ηθογραφίας. Με λίγα λόγια, μέσω του συγκερασμού του εξωτερικού ηθογραφικού περιβάλλοντος με την ατομική ψυχογραφία δίνουν μία μέση κατευναστική λύση μεταξύ των νεότερων λογοτεχνών της γενιάς του '30 που περιφρονούν παντελώς την ηθογραφία, και των παλαιότερων που την υπερτιμούν και τη θεωρούν ως την εθνικότερη μορφή της τέχνης.

Χαρακτηριστική πάνω σ' αυτό το σημείο είναι και η διαφωνία περί ηθογραφίας των Τερζάκη και Ξενόπουλου το 1937, σε μια σειρά άρθρων στα περιοδικά *Νεοελληνικά Γράμματα* του Σκαρίμπα και στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*. Σ' αυτά τα άρθρα, ενώ ο γηραιότερος συγγραφέας Ξενόπουλος υμνεί την ηθογραφία, υποστηρίζοντας, ότι τα λογοτεχνικά έργα εν γένει αξίζουν για ό,τι το περισσότερο ηθογραφικό έχουν κι ότι ακόμη κι η ψυχογραφία, όσο πλατιά και βαθιά κι αν είναι, παραμένει πάντοτε ηθογραφική, αντίθετα ο Τερζάκης προσπαθεί νηφάλια να τονίσει, ότι τα φυσικά βάθρα της ειδυλλιακής γραφικής ηθογραφίας κλονίστηκαν ανεπανόρθωτα από την κοινωνική αναταραχή, την ιδεολογική σύγχυση και τις πολιτικές ανακατατάξεις του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Παράλληλα, στα συγκεκριμένα άρθρα ο Τερζάκης δηλώνει, ότι σέβεται κι εκτιμά την παράδοση. Εντούτοις, προσπαθεί να μην την υπερτιμά, κινούμενος από λόγους καθαρά συναισθηματικούς, ενώ δέχεται, ότι τα μεγάλα έργα της ανθρωπότητας είναι μόνο στην προσχηματική τους βάση ηθογραφικά, όχι, όμως, και στην ουσιαστική τους. Έτσι, ένα λογοτεχνικό έργο δεν μπορεί να γίνει πανανθρώπινο, αν δεν ξεπεράσει τους στενούς ηθογραφικούς του ορίζοντες¹⁷⁵².

Με το *Γαμήλιο εμβατήριο* ο νεότερος δραματογράφος προσπαθεί να χαράξει τη μέση οδό ανάμεσα στη συντηρητική ιδέα περί επιστροφής στη λαϊκή παράδοση και στην περιφρονητική στάση των εξευρωπαϊσμένων μιμητών προς καθετί ελληνικό. Ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει τα εξής ενδεικτικά λόγια που εκφράζουν αυτήν ακριβώς την προσπάθεια σύζευξης ηθογραφίας και ψυχογραφίας εκ μέρους των εκπροσώπων της γενιάς του '30, προκειμένου να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ τους, το οποίο επικρατεί στη λογοτεχνία και το θέατρο της εποχής:

«Πίσω από τους δύο αυτούς τίτλους [ηθογραφία και ψυχογραφία], δύο αισθητικές όσο κι ιδεολογικές σημαίες, συντάσσονταν πλήθη μαχητών. Σήμερα τα πράγματα αρχίζουνε κάπως περισσότερο να ξεκαθαρίζουν. [...] Η έννοια της ηθογραφίας είχε λίγο πολύ συνδεθεί με το περιβάλλον της υπαίθρου. Η ψυχογραφία άρχισε να αναπτύσσεται μέσα στα αστικά πλαίσια. Έτσι, όταν η Αθήνα, η υποψήφια κοσμόπολη, άρχισε σιγά - σιγά ν' αποχωρίζεται από την επαρχιώτικη καταγωγή της, παρουσιάστηκε ξαφνικά με τον παράδοξο χαρακτήρα ενός δισυπόστατου περιβάλλοντος. Η ηθογραφία, που είχε γίνει η εθνική σχολή κάθε θέματος παρμένου από την αγροτική ζωή ή από τα επαρχιακά κέντρα, αποχτούσε αποκία αισθητική και

¹⁷⁵² Σχετικά με τη διαμάχη μεταξύ Ξενόπουλου και Τερζάκη, η οποία θυμίζει την αντίστοιχη προγενέστερη διαμάχη μεταξύ Αργύρη Εφταλιώτη και Κωστή Παλαμά περί ηθογραφίας κι εθνικής λογοτεχνίας στο *Άστυ* κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σσ. 87-92.

στην Αθήνα: Δημιουργόταν έτσι η ηθογραφία της “γειτονιάς”. Από την άλλη μεριά, οι νεώτεροι συγγραφείς, που αποκήρυσσαν αναφανδόν την ηθογραφική άποψη, κατέφευγαν σε πρότυπα ξένα, παραγνώριζαν την ολοζώντανη ντόπια κοινωνική ζωή και γίνονταν αναγκαστικά κι αθέλητα ανεδαφικοί. Τη λύση του προβλήματος τούτου, της σύνθεσης των δύο αντιλήψεων που δεν είναι δύο αλήθειες χωριστές αλλά μία κι αδιαίρετη καλλιτεχνική πραγματικότητα, νομίζω πως –μαζί μ’ άλλα πολλά βάρη– είναι η γενεά μας που θα τη δώσει. Κιόλας, στο μυθιστόρημα, τα πρώτα ώριμα σημάδια δείχνουν πως η επιτυχία δεν είναι μακριά. Την πλατειά τούτην εξόρμηση, την αρχινισμένη από τον αφηγηματικό λόγο, σ’ εμάς απόκειται να την επεκτείνουμε και στο θέατρο»¹⁷⁵³.

Ο Τερζάκης προσπαθεί και σε άλλα άρθρα του να κρατήσει μια αφαντίστη στάση μεταξύ του ευρωπαϊκού μιμητισμού και του παλιότερου αλύγιστου δόγματος του εθνικού τοπικισμού, απηχώντας τη χαρακτηριστική φιλελεύθερη ιδεολογία της γενιάς του ’30 που προσπάθησε να διατηρήσει παράλληλα και τις ευρωπαϊκές επιδράσεις της, αλλά και τις εθνικές της καταβολές. Έτσι, απορρίπτει τον “στενόκαρδο, οπισθοδρομικό τοπικισμό”, προκρίνοντας τον ιδιότυπο ατομικό εθνικό χαρακτήρα, ο οποίος δεν ζει “ανεξάρτητα από την πανανθρώπινη ζωή”. Όπως αναφέρει σε άρθρο του στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* το 1937: “Μένοντας, όπως είμαστε μοιραία, παιδιά του ευρωπαϊκού πολιτισμού, να κατορθώσουμε ν’ ανδρωθούμε, ν’ αναπτύξουμε τον ατομικό χαρακτήρα μας και να διπλασιάσουμε την ιδιομορφία εκείνη που είναι το κριτήριο και το αλάθευτο κάθε προσωπικότητας αληθινής”¹⁷⁵⁴. Η ελαφριά ηθογραφική τοποθέτηση έχει ως επιπλέον στόχο της να μην τρομάξει το πλατύ κοινό με την εισβολή του πρωτοποριακού στοιχείου της ψυχογραφίας. Καθώς το ελληνικό θεατρικό κοινό δεν έχει αποδεσμευθεί ακόμη εντελώς από τα δεσμά της ηθογραφίας, οι δραματικοί εκπρόσωποι της γενιάς του ’30 προσπαθούν να μην το εισαγάγουν απότομα σε μοντερνιστικές τεχνοτροπίες, για τις οποίες δεν είναι προετοιμασμένο. Όπως δηλώνει πάλι ο ίδιος το 1942: “Εδώ και λίγα χρόνια η ψυχογραφική πεζογραφία έκανε φιγούρα ανατρεπτικού πρωτοπόρου, γιατί το μεγάλο κοινό ακόμα μόλις έχωνε τα υπολείμματα της ηθογραφίας”¹⁷⁵⁵.

Τέλος, το έργο σε 2 μέρη *Αίθουσα αναμονής* του Αλέκου Λιδωρίκη (1939, Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη με βοήθo την Ελένη Χαλκούση) έχει ως στόχο του να “μας φέρει πιο κοντά στην αγωνία για τον φανερά επερχόμενο Παγκόσμιο Πόλεμο, κάτι που γίνεται αισθητό με τις ψυχικές αντιδράσεις των ηρώων του έργου”, όπως δηλώνει ο ίδιος ο συγγραφέας του¹⁷⁵⁶. Ολόκληρο το δράμα είναι μια αλληγορία του μεσοπολεμικού κόσμου προ των πυλών του επερχόμενου πολέμου. Ο κόσμος αυτός παραλληλίζεται με ένα απέραντο ψυχιατρείο. Στην αίθουσα αναμονής του τελευταίου στριμώχνονται λογής άνθρωποι: η παραλίγο αυτόχειρ, την

¹⁷⁵³ Άγγελος Τερζάκης, «Το Γαμήλιο εμβατήριο», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 23, 8-5-1937, σ. 9, αναδημοσιευμένο στον Κ. Α. Δημάδη, ό.π., σσ. 91-92.

¹⁷⁵⁴ Άγγελος Τερζάκης, «Επίλογος», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 37, 21-8-1937, αναδημοσιευμένο στον Δημ. Τζιόβα, ό.π., σσ. 124-127, όπου βρίσκει κανείς κι άλλα αποσπάσματα άρθρων του Τερζάκη σχετικά με την πολιτική της μέσης οδού της γενιάς του ’30.

¹⁷⁵⁵ Άγγελος Τερζάκης, «Το άδολο βιβλίο», *Πρωία*, 10-12-1942, αναδημοσιευμένο στον Κ. Α. Δημάδη, ό.π., σ. 364.

¹⁷⁵⁶ Βλ. τον Πρόλογο του Αλέκου Λιδωρίκη με τον τίτλο «Η πορεία συνεχίζεται» στην έκδοση του δράματος *Αίθουσα αναμονής*, *Θέατρο* Αλ. Λιδωρίκη, τομ. Β΄, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννενα, 1985, σ. 9.

οποία εγκατέλειψε ο αγαπημένος της, ο παραλίγο αυτόχειρ που θέλει να φύγει σε μακρινά μέρη, αλλά δεν μπορεί, ο αδιάφορος άνθρωπος, ο πλουτοκράτης, ο άνθρωπος χωρίς πίστη, η γυναίκα που έχασε το παιδί της, ο κύριος με τα τικ κι ο άνθρωπος με την αρμόνικα που συνέχεια κάνει αστεία και φιλοσοφεί. Όλοι οι παραπάνω προσδοκούν να βρουν τη λύση στα ψυχικά τους προβλήματα. Στην *Αίθουσα αναμονής* παρακολουθούμε την πορεία της ψυχικής υγείας όχι μόνο των ασθενών του ιατρείου, αλλά και των ίδιων των ψυχιάτρων και ψυχαναλυτών. Έτσι, οι κύριοι πρωταγωνιστές, το ζευγάρι των ψυχιάτρων Μελίνας και Ορλώφ, παρουσιάζονται σε μία περίοδο συζυγικής κρίσης. Η Μελίνα που πλήττει πλέον δίπλα στον σύζυγό της, χωρίζει και συζεί με έναν άλλον ψυχίατρο. Τον βοηθά ηθικά και υλικά, αλλ' αυτός στο τέλος την εγκαταλείπει για χάρη μιας πλούσιας Αιγυπτιώτισσας. Στο συγκεκριμένο δράμα γιατροί και ασθενείς πάσχουν από την ίδια ασθένεια: την ανασφάλεια, τις φοβίες, την ανία, την ηττοπάθεια, την έλλειψη πίστης και ιδανικών.

Το κύριο χαρακτηριστικό της *Αίθουσας αναμονής* είναι η εσκεμμένη ανυπαρξία πλοκής και έντονων περιπετειών, η “εξω-ατομική μορφή της εσωτερικής πολυπλοκότητας του ατόμου”¹⁷⁵⁷, γεγονός που οδηγεί στην αυτοανάλυση και την αυτοψυχοβιογραφία, όπως γίνεται με το μυθιστόρημα της γενιάς του '30¹⁷⁵⁸. Αυτό το πράγμα, όμως, δεν το έχουν συνειδητοποιήσει ακόμη κάποιοι θεατρικοί κριτικοί της εποχής, γι' αυτό και μιλούν για ανυπαρξία “συγκλονισμών” και “πλήξη”¹⁷⁵⁹. Το δράμα έχει, επίσης, και κάποιες ελαφριές ομοιότητες με το εξπρεσιονιστικό δράμα στο γεγονός, ότι παρουσιάζει ένα από τα τυπικά εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά της μείωσης των ανθρώπινων χαρακτήρων σε τύπους με γενικά ονόματα, όπως “Ο άνθρωπος με την αρμόνικα”, “Αυτός που δεν πιστεύει σε τίποτε”, “Ο νέος που θέλει τα ταξίδια”, “Ο επιστάτης”, “Αυτή που έχασε το παιδί της”, “Ο κύριος που θέλει να πλουτίσει”, “Ο αδιάφορος”, “Η άλλη”, “Η ερωτευμένη κοπέλα”, “Ο κύριος με τα τικ”¹⁷⁶⁰.

Από όλα τα παραπάνω έργα συνειδητοποιούμε, πως οι νέοι έλληνες δραματογράφοι χρησιμοποιούν συμβολισμούς (*Γαμήλιο εμβατήριο* και *Άλμπατρος*) και αλληγορίες (*Αίθουσα αναμονής*), προκειμένου να προσδώσουν στα κατά τ' άλλα ρεαλιστικά δράματά τους το βάθος της ψυχογραφικής ανάλυσης, ξεφεύγοντας παράλληλα από την ηθογραφική συνταγή¹⁷⁶¹. Αυτή η εσωτερική ψυχογραφική τάση θα φτάσει σε κάποια νέα ελληνικά δράματα που πρόκειται να συναντήσουμε παρακάτω (στις

¹⁷⁵⁷ Φράση του Ανδρέα Καραντώνη («Το μυθιστόρημα των νέων», περ. *Τα Νέα Γράμματα*, χρ. Α', αρ. 12, Δεκέμβριος 1935, σ. 734, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 341).

¹⁷⁵⁸ Βλ. Παν. Μουλλάς, *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία*, ό.π., σ. 132.

¹⁷⁵⁹ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει: «Κανένας μπορεί να καταλάβει ότι η δραματική πρόθεση του κ. Λιδωρίκη υπήρξε μεγάλη και αξιόπαινη, με την διαφορά ότι δεν μπόρεσε να την ολοκληρώσει πλαστικά και καλλιτεχνικά. Η όλη απαισιοδοξία της ζωής των προσώπων του δεν έχει δράσιν και συγκίνησιν, στοιχεία απαραίτητα και βασικά για την αξία και επιτυχία ενός έργου. Η φιλοσοφία του είναι σε πολλά σημεία ρηχή, συμβατική, το δράμα ζητυλίγεται χωρίς συγκλονισμούς. [...] Διάλογος πληκτικός στην πρώτη πράξι.» («Το θέατρον – *Αίθουσα αναμονής*», *Ελ. Β.*, 24-2-1939).

¹⁷⁶⁰ Ο Αλκης Θρύλος μιλά για πιραντελλισμό στην *Αίθουσα αναμονής*, γεγονός που δεν συνάγεται, όμως, από πουθενά (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 379).

¹⁷⁶¹ Ο Μιχ. Ροδάς π.χ. στην περίπτωση της *Αίθουσας αναμονής* του Λιδωρίκη επισημαίνει το ξέπερασμα των ορίων “της στενής ηθογραφίας του τόπου μας” («Το θέατρον – *Αίθουσα αναμονής*», *Ελ. Β.*, 24-2-1939).

νεορομαντικές ιστορικές τραγωδίες των Μελά, Τερζάκη και Λιδωρίκη, αλλά και στη “θεατρinίστικη” *Μεγάλη Στιγμή* του Λιδωρίκη), σε λύσεις αντιρεαλιστικές και αντιορθολογικές, οι οποίες καταλύουν τις αριστοτελικές ενότητες, ακολουθώντας τις μπεργκσονικές ψυχολογικές θεωρίες.

Στα παρόντα δράματα των Θρακιώτη, Τερζάκη και Λιδωρίκη μπορούμε να ανιχνεύσουμε τόσο αργά όσο κατά τη δεκαετία του '30, το “βίωμα Καρυωτάκη” της δεκαετίας του '20. Οι ήρωες των τριών δραματογράφων έχουν κάτι από το μποντλερικό spleen, την ανία, την απογοήτευση, την ηττοπάθεια, την παθητικότητα, την αποτελμάτωση, τον βαθύ πεσιμισμό, την ελαττωμένη αντίσταση στη γύρω τους σκληρή πραγματικότητα που χαρακτήριζε και τους ήρωες της ποίησης του Καρυωτάκη της προγενέστερης δεκαετίας. Ο Μιχ. Ροδάς σχετικά με την *Αίθουσα αναμονής* του Λιδωρίκη διαπιστώνει, πως “η βαρεία μοίρα καταπιέζει όλα σχεδόν τα πρόσωπα”¹⁷⁶². Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι οι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 στο θέατρο μεταφέρουν κάποιους αντίλαλους της προγενέστερης ποιητικής γενιάς¹⁷⁶³. Το τραγικό στοιχείο στα υπαρξιακά δράματά τους εστιάζεται στη συνείδηση του πεπερασμένου της ανθρώπινης ύπαρξης, στη συνείδηση, ότι ο άνθρωπος ακολουθεί μοιραία τις ραγδαίες εξελίξεις της ζωής, χωρίς ο ίδιος να μπορεί να παρέμβει, χωρίς ο ίδιος να είναι ικανός να δημιουργήσει και να ορίσει τις συνιστώσες αυτής της ζωής. Ιδίως για τον Τερζάκη, η ζωή βιώνεται από το άτομο ως αυτόνομο και δεσποτικό γεγονός, το οποίο με τις ποικίλες απρόσμενες και δραματικές εξελίξεις του παρασύρει τον άνθρωπο, χωρίς ο τελευταίος να μπορεί ν' αντιδράσει. Έτσι, το άτομο αντιμετωπίζει τον ρου της ζωής παθητικά, καθώς ο Τερζάκης πιστεύει, πως τη ζωή “δεν την κυριαρχούμε, μας διέπει”¹⁷⁶⁴. Ο άνθρωπος, λοιπόν, δεν μπορεί να δράσει καθοριστικά και ν' αντιδράσει στο μοιραίο.

¹⁷⁶² Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Αίθουσα αναμονής*», *Ελ. Β.*, 24-2-1939.

¹⁷⁶³ Για την επίδραση του βιώματος Καρυωτάκη στους εκπροσώπους της λογοτεχνικής και ποιητικής γενιάς του '30 και ιδίως στον Σεφέρη, καθώς και για την επίδραση του συμβολισμού του Χατζόπουλου στο πεζογραφικό έργο του Τερζάκη, βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 41, 108-109.

¹⁷⁶⁴ Άγγελος Τερζάκης, «Το νεοελληνικό μυθιστόρημα», περ. *Ιδέα*, τευχ. 5, σ. 315, αναδημοσιευμένο στην Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σ. 248.

3. ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ

Η ηθογραφία με τις διάφορες αποχρώσεις της (λαϊκές αστικές, επανησιακές, νησιωτικές, αγροτικές) συνεχίζει να υφίσταται και κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο –και μάλιστα με περισσότερη ένταση σε σχέση με την προγενέστερη- παρά τις γνωστές αντιρρήσεις των νέων εκπροσώπων της λογοτεχνικής γενιάς του '30. Οι συγγραφείς της παλιότερης γενιάς, όπως οι Ξενόπουλος, Π. Χορν, αλλά και ο μεσοπολεμικός Δημ. Μπόγρης, πρόκειται να διατηρήσουν σε κάποια νέα δραματογραφικά τους δείγματα τη γνωστή ηθογραφική φόρμουλα. Εκτός, όμως, από τους παραπάνω γνωστούς συγγραφείς που έχουν αναπαραγάγει κατ' επανάληψη ηθογραφικά δράματα κατά τις προγενέστερες περιόδους, ακόμη και οι νέοι χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι τη γενιάς του '30, όπως ο Αλέκος Λιδωρίκης, θα καταπιαστούν με τη συγγραφή της σχετικά πιο πρόσφατης λαϊκής αστικής ηθογραφίας, την οποία είδαμε να ακμάζει κυρίως κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο.

Τη γενικότερη διαμάχη και σύγκυση που επικρατούν κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία μεταξύ παλιότερων και νεότερων ελλήνων λογοτεχνών σχετικά με το ζήτημα της ηθογραφίας, έρχεται να εντείνει από το 1936 και μετά ο Τρίτος Ελληνικός Πολιτισμός του Μεταξά, ο οποίος, όπως έχουμε ήδη εντοπίσει, κηρύσσει την επιστροφή στη λαογραφική ηθογραφία και στις αξίες της παράδοσης και των γηγενών εθίμων. Κάποιοι δραματογράφοι, λοιπόν, επηρεασμένοι ίσως από τις καλλιτεχνικές επιταγές της μεταξικής δικτατορίας θα σπεύσουν να ευθυγραμμισθούν με την ιδεολογική γραμμή της κι έτσι από το 1936 και μετά η ηθογραφική τάση θ' αυξάνεται αντί να μειώνεται, απομακρύνοντας μ' αυτόν τον τρόπο την ενασχόληση του κοινού, αλλά και των λογοτεχνών, με τα καίρια κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα της εποχής.

Ένα φαινόμενο που έχουμε ήδη συναντήσει από την πρώτη περίοδο -ιδιαίτερα στη δραματογραφία του Παντελή Χορν- και που πρόκειται να συνεχισθεί και κατά την παρούσα, είναι αυτό του συνδυασμού των ηθογραφικών ενδιαφερόντων με μη-ρεαλιστικά συμβολιστικά στοιχεία, του συνδυασμού του ονείρου και της πραγματικότητας που μας φέρνει ξανά μπροστά στο ζήτημα της ελληνικότητας και του συγκερασμού της εθνικής παράδοσης με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Επιπλέον, καθώς η δυσφορία για την ηθογραφία όλο και μεγαλώνει κατά την παρούσα μεσοπολεμική δεκαετία, οι έλληνες δραματογράφοι προσπαθούν, επίσης, να ντύσουν τα ηθογραφικά τους δράματα με ένα επίχρισμα ιστορικού περιεχομένου.

Αρχίζοντας από την τελευταία περίπτωση, συναντούμε δύο επανησιακές ηθογραφίες, τον 4πρακτο *Ποπολόρο* του Γρ. Ξενόπουλου – βγαλμένο από το διήγημα του Ξενόπουλου “Αντάρτης” που είχε δημοσιευθεί στον τόμο διηγημάτων με τον γενικό τίτλο “Πετριές στον ήλιο”- και το 3πρακτο ρομαντικό δράμα σε επτά εικόνες του Διονύσιου Ρώμα *Ζακυνθινή σερενάτα* (παίρνει το πρώτο Μεγάλο Κρατικό Θεατρικό Βραβείο του 1938).

Και οι δύο είναι γραμμένες σε ελαφριά ζακυνθινή διάλεκτο¹⁷⁶⁵ και παριστάνονται από την κρατική σκηνή το 1933 και το 1938, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη και Τάκη Μουζενίδη αντίστοιχα. Η κύρια δράση του πασίγνωστου ακόμη και σήμερα *Ποπολάρου* αφορά στην περιγραφή ενός ερωτικού ειδυλλίου. Ο στόχος της *Ζακυνθινής σερενάτας* είναι η σκιαγράφηση της ζωής του γνωστού ζακυνθινού ποιητή και κουρέα Ιωάννη Τσακασιάνου, του ονομαζόμενου και “Σπουργίτη”, ο οποίος, σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του Ρώμα, ήταν “ποιητής, κανταδόρος, Ντον Ζουάν, μπρεσσάριος, εκδότης περιοδικού, έμπορος της χίλιας και μιας νύχτας και ... ξενοδόχος ακόμα!”¹⁷⁶⁶.

Ο πρωταρχικός στόχος και των δύο αυτών έργων είναι ηθογραφικός, παρουσιάζοντας, όμως, ταυτόχρονα και κοινωνικά, αλλά και ιστορικά ενδιαφέροντα. Ιστορικά ενδιαφέροντα παρουσιάζει κυρίως η *Ζακυνθινή σερενάτα*, καθώς ο συγγραφέας επιθυμεί ν’ αναπαραστήσει το ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον, όπου έζησε και έδρασε το υπαρκτό πρόσωπο του Τσακασιάνου. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Ρώμας: “Βάσι για την κατανόηση της σκέψης του Τσακασιάνου και του κύκλου του, σταθήκανε πρώτα-πρώτα τα ποιήματά τους. Ύστερα η αυτοβιογραφία που έστειλε ο Legrand, η τοπική παράδοσι, ο πρόλογος του Παλαμά στα Άπαντα, σκόρπιες μελέτες του Ξενόπουλου και μια σύντομη στοργική βιογραφία που τύπωσε τελευταία ο Ζακυνθινός δημοσιογράφος Α. Ζώντος”¹⁷⁶⁷. Βλέπουμε, λοιπόν, πως ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ιστορικές πηγές, προκειμένου να οικοδομήσει το γενικότερο κλίμα της εποχής, όπου έζησε ο ήρωάς του.

Και οι δύο ηθογραφίες δεν αναφέρονται στη σύγχρονη μεσοπολεμική εποχή, αλλά καταγράφουν μια παρελθοντική κοινωνική πραγματικότητα και τους ταξικούς αγώνες της. Ο *Ποπολάρος* λαμβάνει χώρα στη Ζάκυνθο στα 1880, ενώ η *Ζακυνθινή σερενάτα* στο ίδιο νησί επτά χρόνια αργότερα, το 1887. Παρόλο, λοιπόν, τον πρωταρχικό ηθογραφικό τους στόχο με την παράλληλη έκθεση της απαραίτητης ερωτικής ιστορίας, περιέχουν, επίσης, κάποιες δευτερεύουσες νύξεις σχετικά με την κοινωνική διαμάχη μεταξύ της ανερχόμενης τάξης των αστών του 19^{ου} αιώνα και της παλιότερης ζακυνθινής αριστοκρατίας, οι τίτλοι της οποίας προέρχονται από την ενετοκρατία στη Ζάκυνθο των αρχών του 18^{ου} αιώνα. Και οι δύο συγγραφείς περιγράφουν την ίδια εποχή στη Ζάκυνθο, την αστική που λήγει γύρω στα 1900 και που χαρακτηρίζεται από την επικράτηση της αστικής τάξης έναντι της παλαιότερης αριστοκρατικής, απομεινάρι του *libro d’ oro*. Ο *Ποπολάρος* του Ξενόπουλου περιέχει αιχμές εναντίον του κοινωνικού αριστοκρατικού

¹⁷⁶⁵ Σε ελαφριά λευκαδίτικη διάλεκτο είναι γραμμένη και η 3πρακτη κωμωδία του Νίκου Κατηφόρη *Το μεράκι του άρχοντα* που εξετάσαμε στην ομάδα των κοινωνικών έργων.

¹⁷⁶⁶ Βλ. τα Προλεγόμενα του 1938 του Διονύσιου Ρώμα στην έκδοση του δράματος *Ζακυνθινή σερενάτα*, επιμ. Φαίδων Κ. Μπουμπουλίδης, Αθήνα, 1987, σ. 20.

¹⁷⁶⁷ Προλεγόμενα Διον. Ρώμα, ό.π., σ. 23. Η βιογραφία του Ιωάννη Τσακασιάνου από τον Α. Ι. Ζώντο μαθαίνουμε, ότι κυκλοφόρησε το 1932 με τον τίτλο “Γιάννης Τσακασιάνος ο άνθρωπος κι ο ποιητής” (βλ. ΓΕΔΑΣ [Γ. Δ. Δασκαλάκης], «Τα ελληνικά βιβλία του 1932», περ. *Νέα Ζωή Αθήνας*, αρ. 1, 15-3-1932, σ. 70, αναδημοσιευμένο στον τομ. α’ της *Μεσοπολεμικής Πεζογραφίας*, ό.π., σ. 257). Τα Άπαντα του Τσακασιάνου κυκλοφόρησαν το 1926 με πρόλογο του Κωστή Παλαμά, ο οποίος γράφει, ότι ο Τσακασιάνος “ήταν πρόσωπο από τα περιεργότερα, χαρακτηριστικότερα και αγαπητότερα μέσα στην κίνησι των ποιητών, χορού ποιητών που γέννησε, ανάθρεψε κι έκλεισε μέσα στα στενά, μα μοσχοβολημένα σύνορά της η Ζάκυνθος”. Ο Ξενόπουλος σε δημοσίευσμά του τού 1888 τον χαρακτηρίζει “σατιρικό ποιητή τοπικό ως οι προκάτοχοί του” (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Ζακυνθινή σερενάτα», *Ελ. Β.*, 15-4-1938).

καθεστώς, σκιαγραφώντας τις διαμάχες μεταξύ της αριστοκρατικής τάξης και των αστών, των “ποπολάρων”, όπως αναφέρει κι ο κριτικός Μιχ. Ροδάς¹⁷⁶⁸, παρότι ο ίδιος ο συγγραφέας δηλώνει, ότι το έργο του είναι “προσοσιαλιστικό” κι ότι δεν περιέχει κοινωνικές αναφορές, καθώς ο κεντρικός ήρωας Ζέπος Πεμπονάρης εξετάζεται και παρουσιάζεται ως “άνθρωπος” και όχι ως “κοινωνικός αντιπρόσωπος”¹⁷⁶⁹.

Αντίθετα απ’ τον Ξερόπουλο, ο Διονύσιος Ρώμας επιθυμεί πιο συνειδητά, τουλάχιστον στο θεωρητικό επίπεδο, ν’ αποδώσει το κοινωνικό φόντο του δράματός του, καθώς ο κύριος στόχος του είναι η πιστή ιστορική απόδοση του γενικότερου περιβάλλοντος, όπου έζησε, έδρασε και δημιούργησε καλλιτεχνικά ένα υπαρκτό ιστορικό πρόσωπο της Ζακυνθινής κοινωνίας του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Γι’ αυτό ακριβώς και στον πρόλογο του δράματός του κάνει μια εκτενή αναφορά στις ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες του νησιού κατά τον 19^ο αιώνα, καθώς και στους κοινωνικούς αγώνες των κατοίκων του. Ζωγραφίζει τη σχετικά ήρεμη αστική εποχή του τέλους του 19^{ου} αιώνα, η οποία έχει κληρονομήσει από το παρελθόν όλες τις σφοδρές ταξικές συγκρούσεις μεταξύ των αριστοκρατών, των “μπουρζουάδων”, των παλαιών φεουδαρχών της ζακυνθινής Πλατείας Ρούγας, με τους αστούς της λαϊκής γειτονιάς της Παλιάς Βρύσης. Θεωρεί, λοιπόν, απαραίτητη την αληθινή κοινωνική και ιστορική διαγραφή της Ζακύνθου του 19^{ου} αιώνα, προκειμένου να τοποθετήσει τη δράση του ιστορικού ήρωά του¹⁷⁷⁰.

¹⁷⁶⁸ Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – Ο ποπολάρος», *Ελ. Β.*, 16-2-1933. Μάλιστα, ο κριτικός στο ίδιο άρθρο του αναφέρει, ότι “εάν δεν είχε έστω και λίγο το σοσιαλιστικό του χρώμα ο Ποπολάρος δεν θα είχε και την εικόνα της χωρισμένης κοινωνίας. Αλλά ευτυχώς το έχει και γι’ αυτό το έργο παίρνει περισσότερη αξία από μια απλή ειδυλλιακή ηθογραφία. Η διαφορά των τάξεων βγαίνει απ’ αυτή τη φυσική ζωή των και όχι από συμβατικά κηρύγματα”.

¹⁷⁶⁹ Βλ. τη δήλωση του Ξερόπουλου στο δημοσίευμα του Μιχ. Ροδά, «Εθνικόν Θέατρον – Ο ποπολάρος», *Ελ. Β.*, 16-2-1933. Ο Άλκης Θρύλος αναφέρεται στη “διακοσμητική” πάλη των τάξεων που εμφανίζεται αμυδρά στον Ποπολάρο, χωρίς, όμως, να καταδεικνύεται φανερά πάνω στη σκηνή (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 443).

¹⁷⁷⁰ «Τρεις κύριες εποχές γνώρισεν η Ζάκυνθος: Την Βενετσιάνικη, την Επαναστατημένη και την Αστική. Η πρώτη είναι η Ζάκυνθος του Libro d’ oro που τελειώνει με την πτώση της Βενετίας. Η επαναστατημένη κρατά κάπου 70 χρόνια περνώντας από μύριες περιπέτειες: Γαλλική Επανάσταση, Τζακομπίνοι, Καρμανιόλοι, πρώτη Γαλλική Κατοχή, ανεξαρτησία υπό τον Μαρτινέγκο, Ρώσοι, Γάλλοι, Αυτοκρατορικοί, Άγγλοι, ξόπνημα Ελληνικού εθνισμού του 1821, Ριζοσπαστισμός και τέλος Ένωσι. Αρχίζει τότε η Αστική, που σβήνει γύρω στα 1900. Τούτη την τελευταία προσπάθησα να ζωγραφίσω στην Ζακυνθινή *σερενάτα*. [...] Ψάχνοντας για θέμα απόλυτα χαρακτηριστικό της καινούργιας αυτής εποχής μονάχα ένα θετικό ξεκίνημα είχα: Το περιβάλλον. Για όλες τις προηγούμενες τα παλάτια των ευγενών και η Πλατεία Ρούγα με τον κόσμο της χρησίμευαν για κέντρο. Τώρα όμως έπρεπε ν’ αλλάξουμε γειτονιά, να παρατήσουμε την Πλατεία Ρούγα και να τραβήξουμε για την Παλιά Βρύση. Χρειαζότανε το θέμα να κλείνη όλη την ειδυλλιακή ζωή της γαληνεμένης (σχετικά με τις προηγούμενες) κείνης κοινωνίας. Έπρεπε να διακρίνεται καθαρά το διανοητικό προχώρημα του λαού και το θέριμα της αστικής τάξης, που έδωσε στην εποχή τ’ όνομά της. Αυτά βουτημένα σε μιαν ατμόσφαιρα γενικά ρομαντική κι έναν μπεμισμό 1830. Μα ακόμη και κάτι άλλο: Μία θύμησι του 18^{ου} αιώνα. Κείνου που είδε την αρχή του παλαιάματος της αστικής κοινωνίας με τον φεουδαρχισμό. Ένα αγνάρι των ανθρώπων που “λάβανε τον κόπο να γεννηθούνε” κατά τη φράσι του Φίγκαρο. [...] Όσο για τη γειτονιά: και τί δεν μας περίμενε και πάνω στην Παλιά Βρύση! Ταξικός αγώνας και μετεπαναστατικός Νασιοναλισμός σμίγουν οριστικά σ’ αυτό το πλατωματάκι, μπροστά στο σπίτι των Λομβάρδων. Τα παλάτια της Πλατείας Ρούγας με τις αγωνίες για προτεκτοράτα, για ταξικά προβλήματα και ζυμώσεις Ευρωπαϊκές, χάσαν κάθε σημασία. Η πολιτική περιορίζεται στα πείσματα της Βουλευτικής εκλογής. Όποιος όμως κι αν νικήση, το κοινωνικό σύστημα δεν πρόκειται ν’ αλλάξη. Καυγάς οικογενειακός, αδέρφια στο βάθος ο λομπαρδιανός Κάιν με τον ρωμιάνο Άβελ κι αντίστροφα! Η Παλιά Βρύση! Ατμόσφαιρα θαλπωρής. Βαθειά ανάσα ύστερα από 70 χρόνια ανησυχίας. Το ψηλό

Παρόλες, όμως, τις απόψεις που εκφράζει ο Ρώμας στον Πρόλογο του δράματός του, σχετικά με τις κοινωνικές ταξικές διαμάχες της Ζακύνθου κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα κι ακόμη πιο πριν, αυτές οι ίδιες οι ταξικές διαμάχες δεν αναπαρίστανται στην πράξη, δεν παρουσιάζονται κατά τη ροή του ίδιου του δράματός του. Ο συγγραφέας αρκείται απλά να τις περιγράψει στον Πρόλογό του ως το θεωρητικό κοινωνικό υπόβαθρο του δράματος, ενώ γίνεται η συμβολική υπενθύμισή τους μέσα από την σκηνογραφική τοποθεσία, όπου εκτυλίσσεται το έργο. Έτσι, λοιπόν, καθώς η Ζακυνθινή *σερενάτα* εκτυλίσσεται στη γειτονιά του Τσακασιάνου, δηλαδή, στη λαϊκή γειτονιά της Παλιάς Βρύσης, υποδηλώνει την επικράτηση της ζακυνθινής αστικής τάξης σε αντίθεση με την παλαιότερη επικρατέστερη γειτονιά της αριστοκρατίας, την Πλατεία Ρούγα.

Ο πιο χειροπιαστός και οφθαλμοφανής στόχος του συγγραφέα είναι τελικά η ηθογραφία, ο τρόπος ζωής του ήρωά του, οι έρωτές του, οι διασκεδάσεις του μέσα στο γραφικό ειδυλλιακό ζακυνθινό περιβάλλον με το ρομαντικό κλίμα της εποχής και τις ζακυνθινές καντάδες και μασκαράτες. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας: “Όλα αυτά ανάμεσα από δύο έρωτες και τρεις Μασκαράτες, πολύ θέατρο, κανένα μικρό φονικό και αρκετές σερενάδες. Αυτός ήταν ο καμβάς. [...] Ένας κόσμος που είχε καιρό – τόσο πολύ καιρό!– για σερενάδες μ’ ολόκληρα πιάνα φορτωμένα σε κάρρα, για έρωτες, που κρατούσαν χρόνια και για μάντισες δουλεμένες από μήνες. [...] Ένα πλήθος από Ζακυνθινά ανέκδοτα και τύποι της εποχής ήτανε στη διάθεσί μου. Δεν είχα παρά να διαλέξω. Το ποίημα του Τσακασιάνου για τον έρωτά του με την Εβραία Έμμα, καθώς κι η επιχείρησί του (μια από τις άπειρες) να φέρη Ιταλικό θέατρο, γίνηκαν βάσι κι άξονας της υπόθεσης. Η διήγησί του πως κάποτε για τη Bonney (πριμαντόνα) δοκιμάσανε να τον σκοτώσουν, μα γλύτωσε διώχοντας τους μπράβους με μια κιθάρα για μοναχό του όπλο, χρησίμεψε στο ξεδιάλυμα του μύθου”¹⁷⁷¹. Επιπλέον, οι περιγραφές που ο Ρώμας δίνει στον Πρόλογό του για το σκηνογραφικό φόντο του έργου του, παρουσιάζουν μία πολύ γραφική και ειδυλλιακή εικόνα της Ζακύνθου του τέλους του 19^{ου} αιώνα, οι οποίες δημιουργούν νοερά έναν πίνακα ζωγραφικής ηθογραφικής έμπνευσης¹⁷⁷².

Το κυριότερο, όμως, σημείο, μέσα από το οποίο διαφαίνεται η ηθογραφική πρόθεση του συγγραφέα, είναι η ύπαρξη της τυποποίησης – βασικό χαρακτηριστικό της ηθογραφίας. Παρότι ο Ρώμας χρησιμοποιεί ιστορικά στοιχεία για το ζωντάνεμα του βίου, της γενέτειρας και της εποχής του ήρωά του, εντούτοις, παρουσιάζει τον Τσακασιάνο όχι ως ιδιαίτερο ξεχωριστό άτομο με το ιδιαίζον ψυχογραφικό του πορτραίτο, αλλά ως τον τυπικό εκπρόσωπο της κοινωνικής του τάξης, της πόλης του και του αιώνα του. Ο Τσακασιάνος παρουσιάζεται, λοιπόν, ως το σύμβολο του επανήσιου μικροαστού τους τέλους του 19ου αιώνα. Ο ίδιος ο δραματογράφος αναφέρει:

καπέλλο της μπουρζουαζίας παίρνει τη θέση του “τρικαντού” κι οι πλεξούδες διαδέχονται τις περούκες.» (Προλεγόμενα του Διον. Ρώμα στην έκδοση της Ζακυνθινής *σερενάτας*, ό.π., σσ. 19-20).

¹⁷⁷¹ Προλεγόμενα του Διον. Ρώμα, ό.π., σσ. 20-22.

¹⁷⁷² Βλ. ό.π., σ. 21.

«Δεν θέλησα τόσο να περιγράψω τη ζωή του Τσακασιάνου και του κύκλου του βιογραφικά, όσο να παρουσιάσω τυποποιημένες μορφές, που να δίνουν την ατμόσφαιρα της εποχής του. [...] Η σκηνοθεσία ακολούθησε την εσωτερική προσπάθεια του έργου: Την τυποποίησι. Όπως και για τη χρονολογική, δεν γυρεύτηκε κι η φυσιογνωμική ακρίβεια. Τα κοστούμια δεν είναι ρεαλιστικά, μα τυποποιούν με χρώματα και σχήματα το πνεύμα της εποχής. Ακόμα και η γενικά ρεαλιστική σκηνογράφησι του έργου είναι μια τυποποιημένη σύνθεσι ζακυνθινών μοτίβων»¹⁷⁷³.

Απ' ό,τι διαπιστώνουμε από τα παραπάνω, ο Ρώμας επαναφέρει τόσο αργά όσο στο έτος 1938, έντονα και ολοζώντανα το ζήτημα της ηθογραφικής συνταγής και της τυποποίησής της, της “απολείανσης της τραχύτητας των γραμμών” και της “γενικότητας των τύπων”, για τις οποίες είχε μιλήσει ο Άγγελος Βλάχος από το 1871. Οι αρχές αυτές αποκλείουν την ψυχολογική ιδιομορφία, την εξατομίκευση της ανθρώπινης προσωπικότητας και την κοινωνική οντότητα κι αντίθετα προωθούν την τυπική εκπροσώπηση των φυλετικών, πολιτιστικών, γεωγραφικών, επαγγελματικών ή κοινωνικών ενοτήτων. Οι καταστάσεις κι οι ήρωες του δράματος περιέχουν τόσες πολλές ομοιότητες με ανάλογες καταστάσεις κι ανάλογους ήρωες γαλλικών κι ιταλικών μελοδραμάτων, έτσι ώστε χάνεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας τους και δημιουργείται το γνώρισμα της τυποποίησής τους.

Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό γεγονός που δηλώνει την ξεκάθαρη επιλογή της τυποποίησης των ηρώων και των δραματικών καταστάσεων εκ μέρους του Διονύσιου Ρώμα, είναι η μικρή διαμάχη που ανοίγεται μεταξύ ενός ζακυνθινού γηραιού θεατή και των κριτικών του δράματος. Ο γηραιός αυτός Ζακυνθινός που παρακολουθεί την παράσταση του έργου στην Αθήνα το 1938 και που έχει προλάβει να ζήσει κατά την εποχή, την οποία περιγράφει στο δράμα του ο συγγραφέας, διαφωνεί με την ιστορική ακρίβεια κάποιων γεγονότων. Έτσι, διατείνεται, ότι ήταν αδύνατο για την εποχή και τα ήθη των Ζακυνθινών μία διάσημη ιταλίδα πριμαντόνα του βεληνεκούς της Bonney να φιλοξενήθηκε στο φτωχικό καλύβι του Τσακασιάνου, όπως το παρουσιάζει ο Ρώμας, κι όχι σ' ένα πολυτελές ξενοδοχείο της εποχής¹⁷⁷⁴. Μπροστά σε τούτη τη διαφωνία σπεύδει ν' απαντήσει ένας άλλος Ζακυνθινός, φίλος του ίδιου του Ρώμα, ο οποίος τονίζει ακριβώς την επιθυμία του συγγραφέα για την τυποποιημένη παρουσίαση προσώπων και πραγμάτων της Ζακύνθου του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Αναφέρει χαρακτηριστικά, ότι “ο συγγραφέας της *Σερενάτας* ξεκίνησε από μια αρχή: Δεν διαφέρεται να ξιστορήσει τη ζωή και το έργο του ποιητή Γιάννη Τσακασιάνου αυτού και του κύκλου του, δεν διαφέρεται ούτε για τη φυσιογνωμική ούτε για τη χρονολογική ακρίβεια. Για ένα διαφέρεται –όπως μού' λεγε το περασμένο καλοκαίρι στη Ζάκυθο κι όπως γράφει στο άρθρο του προγράμματος του Βασιλικού Θεάτρου– διαφέρεται για την τυποποίησι. Τυποποιεί λοιπόν θεατρικά και γλωσσικά ένα κομμάτι Ζακύνθου στα τελευταία του περασμένου αιώνα. Διαφερόμενος για την τυποποίησι, πήρε μια Πριμαντόνα, χωρίς να μας πη ούτε πως τη λένε Μπόνεϋ ούτε Σεράο –γιατί τάχα μόνο η Μπόνεϋ ήρθε στη Ζάκυθο στην εποχή του Τσακασιάνου;- και

¹⁷⁷³ Βλ. ό.π., σσ. 20, 22-23.

¹⁷⁷⁴ Σχετικά με το περιεχόμενο της έγγραφης διαμαρτυρίας του ζακυνθινού Δ. Ξένου, 70 ετών, βλ. το δημοσίευμα του Μιχ. Ροδά, «Η Πριμαντόνα», *Ελ. Β.*, 9-5-1938, καθώς και του ίδιου, «Οι θαυμασταί της Πριμαντόνας», *Ελ. Β.*, 16-5-1938.

την έβαλε στο έργο, για να μας δώσει μια πιστή ανάγλυφη φιγούρα της Ιταλίδας Πριμαντόνας στο τέλος του 19^{ου} αιώνα στα λιμάνια της Ανατολής¹⁷⁷⁵. Ο Μιχ. Ροδάς υποστηρίζει το ίδιο, λέγοντας, ότι “η πριμαντόνα είναι ανάγλυφος τύπος ανάμεσα στην καλλιτεχνική ζωή της Επτανήσου, κατά συνέπειαν και στο έργο του κ. Ρώμα”¹⁷⁷⁶ κι ότι ο συγγραφέας “την παρουσιάζει ως γελοιογραφία για την εύθυμη μορφή του έργου του”¹⁷⁷⁷.

Παράλληλα με την τυποποίηση των ηρώων, ο δραματογράφος επιχειρεί και την τυποποίηση των εκφραστικών του μέσων, δηλαδή, της γλώσσας και της επιλογής του κατάλληλου δραματικού είδους, προκειμένου, σύμφωνα με την άποψή του, ν’ αποδώσει καλύτερα τη χαρακτηριστική ρομαντική ατμόσφαιρα της συγκεκριμένης εποχής και του συγκεκριμένου τόπου. Έτσι, λοιπόν, με εντελώς ανιστόρητο και αυτοδιαφημιστικό τρόπο ο Ρώμας διατείνεται, ότι ακολουθεί μετά από εκατό ολόκληρα χρόνια, στα πρόθυρα του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου, τις επιταγές του μανιφέστου του γαλλικού Ρομαντισμού του προλόγου του Hugo στον *Cromwell* (1827): δηλαδή, τον συνδυασμό του λυρικού αισθηματισμού με το γελοίο, του sublime με το grotesque, της κωμωδίας με την τραγωδία, καθώς και τη χρήση του στίχου¹⁷⁷⁸.

Επιπλέον, ο Ρώμας δηλώνει, ότι με τη χρήση του στίχου επιχειρεί να δημιουργήσει έναν “Χάση του αστικισμού”. Σύμφωνα με την άποψή του, αν και ο *Βασιλικός* του Μάτεση είναι “απόλυτα ανώτερο έργο από θεατρική άποψη” σε σχέση με τον *Χάση* του Γουζέλη, εντούτοις, ο τελευταίος είναι “πολύ πιο σημαντικό σαν έργο τέχνης”, καθώς “ξεχωρίζει στην συνοπτική περιγραφή του *Ζακυνθινού*”. Έτσι, λοιπόν, ο σύγχρονος συγγραφέας ακολουθεί την τεχνική του δεκαπεντασύλλαβου του *Χάση*, καθώς θέλει κι ο ίδιος να δώσει την τυπική συνοπτική τυποποιημένη εικόνα του *Ζακυνθινού*. Όπως ο Γουζέλης έδωσε μέσα από τη χρήση του στίχου την τυπική εικόνα του κατοίκου της *Ζακύνθου* της προ-αστικής εποχής, έτσι κι ο Ρώμας επιθυμεί να δώσει μέσα από τον δεκαπεντασύλλαβο την τυπική εικόνα του *Ζακυνθινού* της αστικής εποχής του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Εξάλλου, όποιος θα προσπαθούσε να χρησιμοποιήσει πρόζα για την περιγραφή της *ζακυνθινής αστικής εποχής*, θα “εκόμιζε γλαύκας εις Αθήνας”, αφού εδώ και δεκαετίες ο Ξενόπουλος ζωγράφισε με μια “καταπληκτική γονιμότητα και μαεστρία” στα δράματά του και τα ρομάντζα του τη *ζακυνθινή αστική περιοχή*¹⁷⁷⁹. Παρόλη τη φιλοδοξία του οράματος του Ρώμα να δώσει έναν “Χάση του αστικισμού”, εντούτοις, η ελληνική κριτική της εποχής διαφωνεί με τη χρήση του ομοιοκατάληκτου στίχου που κάνει το κείμενο αντιθεατρικό¹⁷⁸⁰.

¹⁷⁷⁵ Βασίλης Χ. Μαρούδας, «Συνέχεια και τέλος περί Πριμαντόνας», *Ελ. Β.*, 23-50-1938.

¹⁷⁷⁶ Μιχ. Ροδάς, «Η Πριμαντόνα», *Ελ. Β.*, 9-5-1938.

¹⁷⁷⁷ Μιχ. Ροδάς, «Οι θαυμασταί της Πριμαντόνας», *Ελ. Β.*, 16-5-1938.

¹⁷⁷⁸ Βλ. Προλεγόμενα του Διον. Ρώμα, ό.π., σ. 22.

¹⁷⁷⁹ Βλ. Προλεγόμενα Διον. Ρώμα, ό.π., σσ. 21-22.

¹⁷⁸⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Ζακυνθινή σερενάτα*», *Ελ. Β.*, 15-4-1938). Την αντίθεσή του ως προς τη χρήση του στίχου εκφράζει κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σσ. 300-301).

Παρατηρούμε, ότι ο *Ποπολάρος* και η *Ζακυνθινή σερενάτα* επηρεάζονται ελαφρά από το προγενέστερο επτανησιακό θέατρο, τον δρόμο του οποίου άνοιξε στη νεοελληνική σκηνή πρώτος ο Φώτος Πολίτης με την παράσταση του *Βασιλικού* του Αντώνιου Μάτεση το 1927 απ' την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Όπως ο *Βασιλικός* αποτελεί μία “ιστορική μυθιστοριογραφία”, σύμφωνα με τον ορισμό του ίδιου του συγγραφέα του¹⁷⁸¹, καθώς κι ένα “κοινωνικό κι ιδεολογικό δράμα σ' εποχή που το είδος αυτό δεν έχει ακόμη ακμάσει στη Δυτική Ευρώπη”¹⁷⁸², όμοια και τα δύο δράματα των Ξενοπούλου και Ρώμα αποτελούν αντίστοιχες “ιστορικές μυθιστοριογραφίες”. Τα έργα των μεσοπολεμικών συγγραφέων είναι ιστορικά, καθώς αναφέρονται σε παρελθοντική εποχή, “μυθιστοριογραφικά”, αφού προσπαθούν ν' αναστήσουν τα ήθη και τα έθιμα μιας ολόκληρης εποχής, του τέλους του 19^{ου} αιώνα, και κοινωνικά, αφού αναφέρονται, έστω και επιπόλαια, σε ταξικούς κοινωνικούς αγώνες εκείνης της εποχής. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός, ότι ενώ ο Ξενοπούλος ως τώρα έγραφε ζακυνθινές ηθογραφίες, τοποθετημένες αποκλειστικά στην αριστοκρατική ζακυνθινή τάξη και χωρίς καμία νύξη για τους προγενέστερους ταξικούς και κοινωνικούς αγώνες του νησιού, αποφασίζει τώρα στον *Ποπολάρο* ν' αναφερθεί, έστω και “διακοσμητικά”, στις κοινωνικές ανισότητες που επικρατούσαν στη Ζάκυνθο το 1880.

Φυσικά, δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε, ότι ο κύριος στόχος των σύγχρονων έργων των Ξενοπούλου και Ρώμα είναι ηθογραφικός¹⁷⁸³ κι ερωτικός και όχι κοινωνικός, όπως στον *Βασιλικό*, καθώς η διαγραφή της κοινωνικής διαμάχης στη μεν *Ζακυνθινή σερενάτα* συμβολίζεται απλώς μέσω της τυπικής αστικής ζακυνθινής σκηνογραφίας του έργου και μέσω της φιγούρας του Τσακασιάνου που αποτελεί τον τυπικό εκπρόσωπο της ζακυνθινής αστικής τάξης, ενώ στον *Ποπολάρο* εμφανίζεται ως φόντο ενός κατά τ' άλλα ερωτικού ρομάντσου.

Τέλος, όπως ο Φώτος Πολίτης στην περίπτωση της παράστασης του *Βασιλικού* στην αθηναϊκή σκηνή προσπάθησε να θίξει το πολυσυζητημένο ζήτημα της ελληνικότητας, καταδεικνύοντας, ότι το συγκεκριμένο δράμα όσο ανήκει στην ελληνική θεατρική παράδοση, άλλο τόσο ανήκει και στην ευρωπαϊκή –καθώς, μάλιστα, τα Επτάνησα λόγω των

¹⁷⁸¹ Βλ. την «Προειδοποίηση» του Αντώνιου Μάτεση στην έκδοση του δράματος *Βασιλικός*, εισαγωγή Άγγελος Τερζάκης, Ερμής, Αθήνα, 1991, σ. 1, όπου αναφέρει, ότι “κύριον σκοπόν έλαβον εις το δράμα τούτο την παράστασιν εικόνας του τε χαρακτήρος και των ηθών και εθίμων της εποχής, εν η υποτίθεται ότι η πράξις έλαβε χώρα. Το παρόν όθεν δύναται μάλλον να ονομασθή ιστορική μυθιστοριογραφία δραματικώς παριστανόμενη ή κωμωδία και τούτου ένεκα τω απέδωκα το γενικόν όνομα Δράματος”.

¹⁷⁸² Βλ. την άποψη του Άγγελου Τερζάκη, ό.π., σ. ια'.

¹⁷⁸³ Όπως αναφέρει ο Μιχ. Ροδάς για τη *Ζακυνθινή σερενάτα*: «Ρωμαντικό, μελοδραματικό το έργο, με πολλές ομοιότητες γνωστών μελοδραμάτων, αλλά με την εικόνα της Ζακύνθου, της εποχής, των τύπων της, της κοινωνίας, των ηθών και εθίμων της. [...] Γενικά η *Ζακυνθινή σερενάτα* είνε ένα ευχάριστο έργο, με ζωηρό χρώμα στους τύπους του, έστω και με τον μελοδραματισμό του στο τέλος, ένα είδος ελληνικής *Τραβιάτας*.» («Το θέατρον – *Ζακυνθινή σερενάτα*», *Ελ. Β.*, 15-4-1938). Σε άλλο δημοσίευμά του ο ίδιος κριτικός αποκαλεί την *Ζακυνθινή σερενάτα* “έργο ελαφράς, οπωσδήποτε, θεατρικής φιλολογίας” («Η πριμαντόνα», *Ελ. Β.*, 9-5-1938). Ο ίδιος αναφέρει για τον *Ποπολάρο*: «Η σκηνική μαεστρία του κ. Ξενοπούλου είνε και στον *Ποπολάρο* άψογη, τα προσωπά του κινούνται φυσικά και ελεύθερα, οι τύποι είνε αδροί και χαρακτηριστικοί της κοινωνίας της Ζακύνθου. Μια ευχάριστη ηθογραφία γραμμένη με αρκετή σάτυρα για την ψευτοαριστοκρατία.» («Εθνικόν Θέατρον – *Ο Ποπολάρος*», *Ελ. Β.*, 16-2-1933).

ιδιαίτερων ιστορικών συγκυριών δέχθηκαν άφθονες τις ευρωπαϊκές επιδράσεις- έτσι και ο Ρώμας στη *Ζακυνθινή σερενάτα* επιχειρεί να συνθέσει την ελληνικότητα με την ευρωπαϊκότητα. Στο συγκεκριμένο δράμα επιχειρεί τη σύνθεση του “ρομαντικού νασιοναλισμού” που δόνησε τα Επτάνησα κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, με τις ευρωπαϊκές ιδεολογικές επιδράσεις που τα νησιά αυτά δέχονταν από τον 18^ο αιώνα. Όπως αναφέρει ο ίδιος:

«Η Επτάνησος που πάντοτε ακολούθησε με μικρές χρονικές διαφορές τις διανοητικές μόδες της Ευρωπαϊκής Οικογένειας κόλλησε μετά την Ένωσι σ’ έναν παγιαταμένο κιόλας Louis-Philipard ρομαντισμό μόλις φρεσκαρισμένο από λίγα Παράσχεια δάκρυα. Τη στάσι τούτη κράτησε μέχρι τα 1900 κι ακόμη παρακάτω. Διανοητικό στουπόχαρτο μέχρι τότες τα νησιά, κουρασμένα από την ταχύτητα, που ρούφηξαν τις ιδέες της ατομικής ελευθερίας και αργότερα του ρομαντικού Νασιοναλισμού, δέχονται αργοπορημένα την νέα γι’ αυτά κατεύθυνσι. Κυριώτερος λόγος της καθυστέρησης το γιγάντωμα του Ενωτικού Αγώνα, που κρατά τον κόσμο σε ανησυχία, διατηρώντας την επαναστατημένη ατμόσφαιρα. Πετρούλες που πέφτουν σ’ ήρεμα νερά φτειάνοντας αργοκίνητα δαχτυλίδια, οι ιδέες της, δεν έχουν την δύναμι να τρέξουν αστραπή, όμοια με τα πελώρια κύματα, που γεννούσε το βραχογκρέμισμα λίγα χρόνια πριν. Φτάνουν στα νησιά μας μονάχα με την ανάσα της επιτυχίας του Ενωτικού Αγώνα, μα παρουσιάζουν και την ίδια βραδύτητα στο σβήσιμό τους. Όταν η άλλη Ευρώπη έχει πια περάσει σ’ άλλες σκέψεις, σαν παρουσιάζονται η Κομμούνα, ο Συμβολισμός, ο Νατουραλισμός και γενικά όλοι οι πρόδρομοι της ανήσυχης εποχής μας, τα νησιά μένουν Biedermeier. Είναι αλήθεια όμως πως από ανατολικώτερο σύνορο του ευρωπαϊκού πολιτισμού γινήκαν μια απλά επαρχία (εκείνην την εποχή) ανοργάνωτου ακόμα κράτους»¹⁷⁸⁴.

Περνάμε τώρα σε μια άλλη μικρή ομάδα ηθογραφιών: στις λαϊκές αστικές ηθογραφίες. Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο συναντούμε μόνο δύο: την 3πρακτη αθηναϊκή λαϊκή κωμωδία του Γρ. Ξενόπουλου *Έτσι είναι ο κόσμος ή Η Σμαρώ και η μάνα της* (1935, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Βασ. Λογοθετίδη) και την 3πρακτη κομεντί ηθών σε οκτώ εικόνες *Εδώ θα μείνουμε για πάντα* του Αλέκου Λιδωρίκη (1937, Καινούργιο Θέατρο Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ, σε σκηνοθεσία Κ. Μουσούρη). Και οι δύο ηθογραφίες τοποθετούνται στο εργατικό αθηναϊκό προάστειο του Μεταξουργείου, ενώ οι ήρωές τους είναι λαϊκοί. Ο κεντρικός ήρωας του έργου του Ξενόπουλου είναι μανάβης, ενώ η πλειοψηφία των ηρώων του έργου του Λιδωρίκη είναι οι απόκληροι της ζωής που συχνάζουν στην υπόγεια ταβέρνα του Κυρ-Μιχάλη, για να ξεχάσουν τα προβλήματα και τη φτώχεια τους.

Ο Ξενόπουλος με το *Έτσι είναι ο κόσμος* είναι η πρώτη φορά που τοποθετεί τη δραματική του δράση σε λαϊκό αστικό περιβάλλον, καθώς τις περισσότερες φορές έχουμε δει, ότι ασχολείται με την απόδοση των ηθών της ζακυνθινής αριστοκρατικής τάξης¹⁷⁸⁵. Ο συγγραφέας παρουσιάζει τον μικρόκοσμο της αθηναϊκής φτωχογειτονιάς με τις γειτόνισσες της λαϊκής αυλής, με τα κουτσομπολιά τους, τη στάση τους απέναντι σε διάφορα ηθικά ζητήματα, την ανεπτυγμένη αίσθηση της τιμής και της αξιοπρέπειάς τους, τις προλήψεις και δεισιδαιμονίες τους, καθώς και την ανατροφή που δίνουν στις

¹⁷⁸⁴ Βλ. Προλεγόμενα Διον. Ρώμα, ό.π., σ. 19.

¹⁷⁸⁵ Όπως αναφέρει ο Μιχ. Ροδάς: «Ο συγγραφέας άφησε την Ζάκυνθο, την ανεξάντλητη πηγή της διηγηματογραφίας, του μυθιστορήματος και του θεάτρου του και μετέφερε το θέμα του σε μια λαϊκή πολυκατοικία των Αθηνών, στο σπίτι, στην οικογένεια και στην αυλή του μανάβη Θάνου.» («Αι προχθесινάί πρώται – Έτσι είναι ο κόσμος», *Ελ. Β.*, 18-7-1935).

κόρες τους. Το κεντρικό θέμα του συγκεκριμένου έργου είναι οι διαταραγμένες συζυγικές σχέσεις ενός λαϊκού ζευγαριού: ο Θάνος νομίζει αδίκως, ότι η γυναίκα του Λαμπρινή διατηρεί εξωσυζυγικές σχέσεις με τον πρόγονό της, γι' αυτό και τη διώχνει απ' το σπίτι, εγκαθιστώντας σ' αυτό την ανήθικη ερωμένη του. Η δευτερεύουσα πλοκή του ασχολείται με το ζήτημα της ανατροφής μιας νεαρής κοπέλας της λαϊκής τάξης, της Σμαρώς, την οποία καταπιέζει η μητέρα της Λαμπρινή, στερώντας της τις διασκεδάσεις και τα ξεπορτίσματα με τους πλούσιους νεαρούς, προκειμένου να μην πάρει κακό δρόμο. Εδώ για πρώτη φορά ο Ξενόπουλος παρουσιάζει μία μητέρα να νουθετεί την κόρη της μέσω του ξυλοδαρμού, ακριβώς επειδή η ηρωίδα του είναι μια ακαλλιέργητη λαϊκή γυναίκα. Διαπιστώνουμε τη μεγάλη διαφορά που υφίσταται μεταξύ του συγκεκριμένου έργου του και των προγενέστερων του *Μαριτίνα*, *Μονάκριβη*, *Τρίμορφη γυναίκα*, *Χερουβείμ*. Στα τελευταία οι μητέρες των εφήβων ηρωίδων τις ανατρέφουν με έναν εξευρωπαϊσμένο πολιτισμένο τρόπο, αφήνοντάς τες, μάλιστα, συχνά να επιλέξουν ελεύθερα τη ζωή που θέλουν ν' ακολουθήσουν.

Η λαϊκή αστική ηθογραφία του Ξενόπουλου φέρει ομοιότητες με αντίστοιχες του Παντελή Χορν (*Γειτόνισσες*, *Φιντανάκι*, *Σταχτοπούτα*), Αιμίλιου Βεάκη (*Ρηνούλα*), Γεώργιου Σώκου (*Η γυναίκα του βαριετέ*), Χρήστου Γερογιάννη (*Τα νανάγια της ζωής*) και Κωστή Μπαστιά (*Το πουλί της νύχτας*), οι οποίες είχαν παρουσιαστεί κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο. Η μόδα των λαϊκών αστικών ηθογραφιών και των λαϊκών αστικών κοινωνικών δραμάτων εξαφανίστηκε, μετά την άνθιση που γνώρισε το είδος κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο. Έτσι, κατά τη δεύτερη περίοδο δεν συναντήσαμε άλλο δείγμα της κι αυτό γιατί η ελληνική αστική διανόηση άρχισε πλέον να αποστρέφει το βλέμμα της από τα τρέχοντα φλέγοντα κοινωνικά ταξικά προβλήματα κι από την αθλιότητα των χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων που ενδείνονται ακόμη περισσότερο κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία. Μεταξύ 1918 και 1924, όταν η φιλελεύθερη αστική διανόηση είχε ακόμη ανοιχτές τις κεραίες της στα κοινωνικά προβλήματα και στην ταξική διαμάχη, επηρεασμένη ταυτόχρονα από την αριστερή διανόηση, παρουσίαζε την εξαθλίωση του λαϊκού αστικού περιβάλλοντος είτε με τον τρόπο της τυποποιημένης ηθογραφίας, είτε με τον μαχητικότερο τρόπο του κοινωνικού δράματος ιδεών. Αντίθετα, κατά την παρούσα μεσοπολεμική δεκαετία, όπου περιχαρακώνονται οριστικά και αμετάκλητα οι δύο αντιθετικοί κόσμοι της αριστερής διανόησης και του αστικού φιλελευθερισμού, το έργο που τοποθετείται σε λαϊκό αστικό περιβάλλον, δεν έχει πλέον πέραση.

Κι αν το σύγχρονο έργο του Ξενόπουλου το 1935 δεν προκαλεί τις αντιρρήσεις της κυρίαρχης αστικής διανόησης της εποχής, αντίθετα το έργο του Λιδωρίκη, γραμμένο μέσα στην περίοδο της μεταξικής δικτατορίας, θα τις προκαλέσει. Η περίπτωση της λαϊκής αστικής ηθογραφίας του Ξενόπουλου περνά κάπως ανώδυνα από τα μάτια της ελληνικής διανόησης της εποχής, καθώς η ίδια είναι αρκετά ελαφριά, καθώς επικεντρώνεται σε ανώδυνα κοινωνικά θέματα (συζυγικές απιστίες και ανατροφή εφήβης) και καθώς τελειώνει μ' έναν εξίσου ανώδυνο κι ευχάριστο τρόπο (το λαϊκό ζευγάρι ξανασιμύγει μετανοιωμένο κι η νεαρή Σμαρώ συμμορφώνεται με τις συμβουλές της αυστηρής μητέρας της). Η λαϊκή

ηθογραφία του Ξενόπουλου δεν αγγίζει καν άλλα ζητήματα που αφορούν σε καίρια προβλήματα της λαϊκής εργατικής τάξης της εποχής¹⁷⁸⁶.

Σε αντιδιαστολή με το έργο του Ξενόπουλου, η κομεντί του Λιδωρίκη, λόγω της διαφορετικής φιλοσοφίας της και λόγω της σοβαρότερης και ζοφερότερης παρουσίασης των προβλημάτων της λαϊκής τάξης, θα προκαλέσει την άρνηση και την αντίθεση της αστικής κριτικής, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω. Καταρχήν, όπως είπαμε και πιο πριν, ο Λιδωρίκης τοποθετεί τη δράση της κομεντί του σε μια υπόγεια λαϊκή ταβέρνα και στο λαϊκό φτωχικό σπίτι της νεαρής ηρωίδας του Νίτσας. Στόχος του συγγραφέα είναι να δοθεί η εικόνα των “ταπεινών και ξεχασμένων της ζωής”. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Λιδωρίκης σε προλογικό σημείωμα του έργου που δημοσιεύει στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*, σχετικά με τη φιλοσοφική θέση του έργου του: “Οι ταπεινοί, οι ξεχασμένοι της ζωής ζητούν κι αυτοί να βρουν τα φτερά για να πετάξουν ψηλά. Κάποιος ή κάποια με προσόντα το κατορθώνει κάποτε. Αυτό δε γίνεται η αιτία να συγκινηθεί όλη η μάζα και να επιδιώξει κι αυτή να ανέβη. Αλλ’ ό,τι επέτυχον ένας ή δύο ικανοί δεν το κατορθώνουν οι πολλοί. Στον τρελλό υψωμό τους εάν δεν συνέλθουν ενωρίς πέφτουν και τσακίζονται και σβήνουν. Εάν όμως η αφύπνισις έλθη εγκαίρως τότε ξαναβρίσκουν τα παλιά, ρίχνουν άγκυρα σ’ αυτά κι εκεί θα μείνουν πειά για πάντα έχοντας ως καταστάλαγμα πείρας την ωραία γνώσι ότι και χαμηλά μπορεί να φωληάζη η χαρά και να υπάρχη η ευτυχία”¹⁷⁸⁷.

Στο έργο παρουσιάζεται η περίπτωση της νεαρής Νίτσας που συνδέεται ερωτικά με τον άνεργο Πέτρο. Η καπάτσα μητέρα της Καλλιόπη πείθει την κόρη της να βγει απ’ τη μιζέρια και την αθλιότητα της γειτονιάς του Μεταξουργείου, να χωρίσει απ’ τον φτωχό Πέτρο και να γίνει ερωμένη του πλούσιου γερο-Ασδέρη. Η Νίτσα ακολουθεί την υστερόβουλη μητρική συμβουλή κι έτσι παρακολουθούμε τη ραγδαία ηθική κατάπτωσή της, αφού γίνεται διαδοχικά η ερωμένη διαφόρων διεφθαρμένων πλουσίων. Στο τέλος η ηρωίδα, αφηδασμένη απ’ την προσωπική της ανηθικότητα, αλλά κι από αυτήν της υψηλής κοινωνίας, καταφέρνει ν’ απαγκιστρωθεί, ξαναγυρνώντας στη λαϊκή υπόγεια ταβέρνα, όπου την περιμένει ο φτωχός αγαπημένος της.

Γύρω από την κεντρική ηρωίδα κινείται ένας ολόκληρος μικρόκοσμος της λαϊκής τάξης που συχνάζει στην ταβέρνα του Κυρ-Μιχάλη. Όλοι οι τακτικοί θαμώνες της ταβέρνας είναι είτε άνεργοι, είτε φτωχοί, είτε πόρνες και γενικά απογοητευμένοι απ’ τη ζωή. Προσπαθούν να βρουν παρηγοριά μέσα από το κρασί, από το τραγούδι κι από τις εμπειρικές φιλοσοφικές κουβέντες σχετικά με την αδικία των ανθρώπων. Κάνουν διάφορα σχέδια, προκειμένου να ξεφύγουν από τη μίζερη ζωή τους –όπως ο ταβερνιάρης Κυρ-Μιχάλης που ονειρεύεται ν’ ανοίξει μοντέρνο μπαρ- αλλά, ακόμη κι όταν τα πραγματοποιούν, αυτά ποτέ δεν επιτυγχάνουν. Έτσι κι ο

¹⁷⁸⁶ Όπως αναφέρει κι ο Μιχ. Ροδάς: «Στο φόντο του νέου έργου υπάρχει το δράμα των ανθρώπων του λαού, αν και στην επιφάνεια παρουσιάζεται με ευθυμους τόνους. Ο νεανικός σπαραγμός της Σμαρώς είναι ολόκληρο κοινωνικό δράμα, όπως και η αλύγιστη αρετή της Λαμπρινής. Ο συγγραφέας, μ’ όλα ταύτα, δεν ηθέλησε να προχωρήσει βαθύτερα, ευρύτερα, δραματικότερα. Ο τύπος του Θανάση είναι συμβατικός.» («Αι προχθεσιναι πρώται – Έτσι είναι ο κόσμος», *Ελ. Β.*, 18-7-1935).

¹⁷⁸⁷ Βλ. το εισαγωγικό σημείωμα του Γ. Νάζου στην έκδοση του δράματος του Αλέκου Λιδωρίκη *Εδώ θα μείνουμε για πάντα*, όπου αναδημοσιεύεται το προλογικό σημείωμα του Λιδωρίκη στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα* (Θέατρο Αλέκου Λιδωρίκη, τομ. Β’, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, Γιάννενα, 1985, σ. 132).

Κυρ-Μιχάλης, ο οποίος τελικά καταφέρνει ν' ανοίξει το μοντέρνο μπαρ η "Σφιγξ", αναγκάζεται να του βάλει λουκέτο, λόγω έλλειψης πελατείας και να ξαναγυρίσει στην παλιά του ταβέρνα.

Η θεματογραφία του έργου, η κυριαρχούσα ατμόσφαιρά του της απογοήτευσης κι ο πεσιμισμός των ηρώων του μοιάζει με τα αντίστοιχα των δραμάτων *Οι αποτυχημένοι* (*Les ratés*) του Lenormand¹⁷⁸⁸ που έχει παρουσιαστεί ήδη στην αθηναϊκή σκηνή το 1930, και των *Πληγωμένων πουλιών* της Καζαντζάκη που παρουσιάστηκε το 1925. Μάλιστα, το έργο του Λιδωρίκη περιέχει και την κινηματογραφική εναλλαγή των διαδοχικών ταμπλώ που διακρίνει και τους *Αποτυχημένους*. Ο Κώστας Οικονομίδης σε κριτική του έργου στην εφημερίδα *Έθνος* βρίσκει θεματικές ομοιότητες μεταξύ του *Εδώ θα μείνουμε για πάντα* και της κωμωδίας βουλεβάρτου των Paul Armont – Marcel Gerbidon *Σχολείον κοκκοτών*, όπου μία νεαρή ελαφρών ηθών "ανεβαίνει τα κοινωνικά σκαλοπάτια ως ανελκυστήρ", χάρη στο πατρωνάρισμα διαφόρων πλουσίων ανδρών. Έτσι, φθάνει σταδιακά στον κολοφώνα της δόξας, έχοντας, όμως, πάντα ζωηρή νοσταλγία για το ταπεινό περιβάλλον, απ' όπου ξεκίνησε. Στο τέλος, αν και το σκάζει κρυφά, για να ξαναγυρίσει στην ταβερνούλα, όπου σύχναζε, γίνεται αντιληπτή από τον πάτρωνά της κι επιστρέφει πια με το ζόρι στους αριστοκρατικούς κύκλους¹⁷⁸⁹.

Αν την ποίηση και τη φιλοσοφία της απογοήτευσης και της καρυωτακικής ηττοπάθειας των *Πληγωμένων πουλιών* της Καζαντζάκη και των *Αποτυχημένων* του Lenormand τη δεχόταν η ελληνική αστική διανοήση κατά την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου, τώρα, το 1937, με το *Εδώ θα μείνουμε για πάντα*, δεν την δέχεται και σ' αυτό συντρέχουν αρκετοί λόγοι. Καταρχήν, βρισκόμαστε μέσα στο πλαίσιο της μεταξικής δικτατορίας, η οποία προβάλλει το δόγμα της χαρούμενης νεολαίας, της υγείας του πνεύματος και του σώματος, της χαράς και της εργασίας.

Κατά δεύτερον, η δυτικοσπουδαγμένη μεγαλοαστική λογοτεχνική γενιά του '30, ερχόμενη "ατσαλάκωτη" και "στιλβωμένη" από τις μεγάλες πρωτεύουσες της Δύσης, απορρίπτει την καρυωτακική πεισιθάνατη κατήφεια και την ηθογραφία της "κατώγας" και της βαρναλικής υπόγειας ταβέρνας που κυριαρχούσαν κυρίως κατά τη δεκαετία του '20¹⁷⁹⁰.

¹⁷⁸⁸ Την ομοιότητα αυτή εντοπίζει και ο κριτικός Σ. Ματάντος στην κριτική του έργου του Λιδωρίκη στην εφημερίδα *Τύπος* της 18-8-1937 (βλ. την Εισαγωγή στην έκδοση του δράματος *Εδώ θα μείνουμε για πάντα*, ό.π., σ. 122), καθώς κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 250).

¹⁷⁸⁹ Βλ. την Εισαγωγή στην έκδοση του δράματος *Εδώ θα μείνουμε για πάντα*, ό.π., σ. 110.

¹⁷⁹⁰ Μαρτυρία του Άγγελου Τερζάκη, δημοσιευμένη στην εφημερίδα *Το Βήμα* της 18-1-1967 και αφιερωμένη στα *Άπαντα* του Καρυωτάκη, περιέχει τα εξής λόγια: «Μακάριοι ήταν αυτοί που ήρθαν εκεί στα 1930 ν' αντικρύσουν, να διασύρουν με την εύκολη κριτική τους, τη δική μας αρητόρευτη κοσμοθεωρία. Έρχονταν πίσω με τα καράβια του εξωτερικού, στιλβωμένοι, ατσαλάκωτοι, και ήταν μεγαλοαστοί: Δεν είχαν ποτέ τους αντικρύσει κανένα βιοτικό πρόβλημα. Είχαν φιλοδοξίες, αξιώσεις, χωρίς να έχουν θητεία. Μας κατηγορήσαν για επαρχιακή μεμψιμοιρία και πεισιθάνατη κατήφεια επειδή είταν αγνόπτοι κι επειδή όλα τους έταζαν πως θα περάσουν τη ζωή τους αβρόχοις ποσί. Θυμάμαι την ανυποπόνησή μας. Έφερναν μιαν αισιοδοξία διατεταγμένη, μιαν ιδεολογία ανέξοδη, έναν εθνικισμό γεμάτον τουριστική γραφικότητα. Σ' εμάς, που ξενυχτούσαμε, χρόνια πριν στους δρόμους με στίχους του Καρυωτάκη στα χείλη μας, η εμφάνιση αυτή έκανε εντύπωση βλάσφημη. Αλλά την ιστορία τη γράφουν οι νικητές, και νικητές είναι οι επιζώντες. Ποιος είχε περισσότερες πιθανότητες να επιζήσει: οι ταλαιπωρημένοι ή οι ανέπαφοι;» (βλ. την αναδημοσίευση του κειμένου στον Mario Vitti, ό.π., σσ. 30-31).

Γι' αυτό, λοιπόν, μετατρέπει την καρυωτακική άρνηση της γενιάς του '20 στην κατάφαση της δικής της αισιόδοξης γενιάς¹⁷⁹¹. Ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο Πνεύμα* του υμνεί τη φυσική ρώμη, την αθλητικότητα, την κινητικότητα και την τόλμη της νέας γενιάς, αντιπαραθέτοντάς την στην προγενέστερη φιλάσθηνη κι αναιμική καρυωτακική¹⁷⁹². Η γενιά του '30 μέσω του υπερρεαλισμού και μέσω του φωτόχαρου δόγματος του Αιγαίου αναιρεί την καρυωτακική οδύνη, τον υποκειμενισμό, την ακινησία και τον ναρκισσισμό¹⁷⁹³.

Κατά τρίτον, ακόμη κι η αριστερή διάνοηση μεταξύ 1930 και 1936 και πριν ακόμη ο λόγος της φιμωθεί παντελώς από τη μεταξική δικτατορία¹⁷⁹⁴, καταδικάζει την καρυωτακική παρακμή που είχε αρχικά αποδεχτεί. Μάλιστα, με δυσκολία αποδέχεται έναν άλλον ποιητή της υπόγειας ταβέρνας και του μποεμισμού, τον Κώστα Βάρναλη -ο οποίος, μάλιστα, προέρχεται από τους ίδιους της τους κόλπους- αφού αντίθετα προσανατολίζεται σε μια λογοτεχνία με καθαρά ταξικό περιεχόμενο κι αισιόδοξη αγωνιστική προοπτική. Από το 1930 και μετά οι αριστεροί, οδεύοντας προς τον μονόδρομο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, απορρίπτουν τη λογοτεχνία του περιθωρίου ως κίβδηλη έκφραση, επηρεασμένη από την παρακμή του αστισμού. Μάλιστα, το 1929 απορρίπτουν και κάποια διηγήματα της ομοϊδεατισσάς τους Γαλάτειας Καζαντζάκη, καθώς η τελευταία δεν προβάλλει το μοντέλο του θετικού αισιόδοξου ήρωα, του αγωνιστή προλετάριου, ο οποίος δεν αρκείται μόνο στην περιγραφή της αθλιότητας και στη νατουραλιστική φωτογραφική αναπαράστασή της, αλλά επιπλέον αποκαλύπτει και τα αίτια της¹⁷⁹⁵. Όπως αναφέρει επιγραμματικά ο Δημ. Τζιόβας, συμπυκνώνοντας το φαινόμενο της γενικότερης απόρριψης της απαισιοδοξίας, το οποίο προέρχεται από τρεις διαφορετικές πηγές κι ομάδες

¹⁷⁹¹ Όπως πάλι αναφέρει το 1933 ο Τερζάκης, αντιπαραθέτοντας την απαισιοδοξία της γενιάς του '20 με την αισιόδοξία της γενιάς του '30: «Ως χτες ήτανε μια κοινωνία υποτυπώδης η ελληνική. Στενός ορίζοντας, περιορισμένο ασφυκτικά πλαίσιο κι οι άνθρωποι ανέπνεαν έναν αέρα στάσιμο, κλεισμένον, πυκνόν από ανασαιμίες. Την ατμόσφαιρα του κατωγιού. Η κοινωνική ζύμωση κι αυτή άτονη, σφυγμός αραιός και λιγοψυχισμένος. Αίμα καινούργιο όμως εχύθηκε στις φλέβες μας ξαφνικά. Ο κραδασμός της παγκόσμιας αναστάτωσης, τέντωσε άγρια και ξύπνησε τα κοιμισμένα νεύρα. Οι ορίζοντες άνοιξαν. [...] Στη φοβερή ζύμωση μέσα –μια κοσμογονία– που επακολούθησε, αναπτύχθηκε και σπαρτάρισε το πνεύμα της νέας ζωής. [...] Δεν προσφέρεται στη σχηματοποίηση το παρόν και κρύβει μέσα του το χαρακτηριστικό προσόν της ζωής: την κίνηση. Σημειώνω τη δυναμικότητά του και παραμερίζω την ασχημάτιστη μορφή.» («Το νεοελληνικό μυθιστόρημα», περ. *Ιδέα*, 2-8-1933, σ. 105, αναδημοσίευση στον Κ. Α. Δημάδη, ό.π., σ. 414).

¹⁷⁹² Βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 46-48.

¹⁷⁹³ Βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 118-152. Ο Ελύτης στα *Ανοιχτά Χαρτιά* το 1974, κοιτάζοντας πίσω προς το παρελθόν του, δήλωνε: «Δεν στρέφομαι εναντίον του Καρυωτάκη που αυτός, ανέβηκε τη σκάλα με δεξιότεχνια και θάρρος κι αν έπεσε, ήτανε από μια κακή εκτίμηση της σημασίας που μπορούσε να έχει η πτώση του. Βεβαιότατα όμως στρέφομαι εναντίον του γενικού αυνανισμού που ακολούθησε.» (βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα, 1987 (3), σ. 342).

¹⁷⁹⁴ Σχετικά με τον μεταξικό "Περί τύπου νόμο" (22-2-1938), ο οποίος κατέστειλε εντελώς τον λόγο των αριστερών κι ο οποίος πληροφορούσε τους ξένους, ότι χάρη στα νέα μέτρα η κυβέρνηση θα μπορούσε να κατευθύνει τον Τύπο προς τα εθνικά ιδεώδη και να εξαφανίσει τους ανατρεπτικούς δημοσιογράφους και την εκδοτική "λύσσα", βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 56, 186, 188.

¹⁷⁹⁵ Βλ. Χριστίνα Ντουνιά, ό.π., σ. 131-141, 162-167, 398-403. Ο αριστερός λογοτέχνης Θέμος Κορνάρος αναφέρει χαρακτηριστικά πάνω στο ζήτημα: «Βλέπαμε πόρνες, καταγώγια, χασιποτεία, χαμένα κορμιά, μορφίνη κι αιθέρα και σεξουαλιστικές διαστροφές, να παρασταίνουν το προλεταριάτο! [...] Κι αυτό το λέγαμε –κι ως ένα σημείο το πιστεύαμε– προλεταριακή τέχνη.» («Πάνω στα προβλήματα της προλεταριακής τέχνης», περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, τευχ. 2, 1932, σ. 440, αναδημοσιευμένο στη Χριστίνα Ντουνιά, ό.π., σ. 166).

διανοουμένων : “Έτσι έχουμε το παράδοξο ο Μεταξάς, ο Ελύτης και ο Ρίτσος να συμπορεύονται δοξολογώντας, ο καθένας για διαφορετικούς λόγους, τα νιάτα, την υγεία και τη χαρά”¹⁷⁹⁶.

Κατά τέταρτον, η εποχή, κατά την οποία γράφεται το *Εδώ θα μείνουμε για πάντα*, λόγω της μεταξικής δικτατορίας και λόγω του γενικότερου προγενέστερου συντηρητισμού της φιλελεύθερης αστικής διανόησης -η οποία, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω, θα οπισθοχωρήσει προς τη διαγραφή του αμέριμνου ιστορικού παρελθόντος- δεν ευνοεί τον κοινωνικό προβληματισμό και την ενασχόληση με τη δυστυχία των κατώτερων λαϊκών τάξεων. Αν τα επέτρεπε κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία, όπου το μεγαλύτερο μέρος της αστικής διανόησης επηρεαζόταν ακόμη από τις ανησυχίες και τις κοινωνικές ευαισθησίες των αριστερών λογίων, αντίθετα κατά τη δεύτερη δεν τα επιτρέπει. Η ταξική πάλη κι οι ταξικές ανισότητες αποτελούν ζητήματα ακανθώδη, καθώς ο διεθνιστικός ιστορικός υλισμός αποτελεί τον μόνιμο τρόπο της αστικής τάξης από την αρχή κιόλας της δεκαετίας του '30 ως και το τέλος της και καθώς ο βενιζελικός φιλελευθερισμός -και πολύ περισσότερο ο Μεταξάς- δεν κατόρθωσε να επιφέρει την ποθούμενη κοινωνική συνοχή.

Η κριτική της παρακμιακής αστικής ηθικής δεν είναι πλέον ανεκτή, ιδίως, μάλιστα, όταν εκφράζεται μ' έναν πεσιμιστικό δραματικό τόνο μοιραίου κι αναπόδραστου. Γι' αυτό ίσως τον λόγο ο Λιδωρίκης δίνει στο έργο του τον ανώδυνο τίτλο “κομεντί ηθών”, παρότι δεν είναι καθόλου κομεντί, αλλά δράμα, και παρότι, επίσης, δεν περιγράφονται απλά και ειδυλλιακά τα λαϊκά ήθη -αν και υπάρχει κι αυτή η νοσταλγική τάση- αλλ' αντίθετα υφέρπει μια σιωπηλή, παθητική, λόγω των πολιτικών περιστάσεων, κοινωνική διαμαρτυρία. Αυτή η κοινωνική διαμαρτυρία δεν εκφράζεται, όμως, ποτέ ανοιχτά κι ο συγγραφέας προτιμά να δώσει ένα συντηρητικό μάθημα λαϊκής εγκαρτέρησης και στωικότητας. Το συντηρητικό αυτό μάθημα το αθηναϊκό κοινό το είχε δεχθεί ήδη δύο χρόνια νωρίτερα, το 1935, στην κωμωδία ηθών του Σπύρου Μελά *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, η οποία κατευθύνει απερίφραστα τον νου του θεατή στην ειδυλλιακή νοσταλγία του υγιούς και φυσικού λαϊκού περιβάλλοντος και των χαρούμενων ανθρώπων του. *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* εκτυλίσσεται, επίσης, κατά το ήμισυ στη λαϊκή ατμόσφαιρα της ταβέρνας κι ο συγγραφέας ευθέως και πολύ συνειδητά διδάσκει τη διατήρηση του κοινωνικού κατεστημένου, τη διατήρηση της παράδοσης και των καθιερωμένων αξιών, δείχνοντας την οδυνηρή τύχη και την απογοήτευση ενός πατέρα κι ενός γιού που πήγαν κόντρα στις συνήθειες,

¹⁷⁹⁶ Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σ. 146. Την ατυχή σύμπτωση μεταξύ του Μεταξικού δόγματος των νιάτων, της χαράς και της υγείας και του αντίστοιχου της γενιάς του '30 και ιδιαίτερα της ποίησης του Ελύτη, αλλά και της ποίησης του αριστερού Ρίτσου, επισημαίνει αναλυτικά κι ο Mario Vitti, ό.π., σσ. 150-182, 185-188, καταλήγοντας στο εξής συμπέρασμα: «Στην ποίηση τα πράγματα ήρθαν έτσι, ώστε το δόγμα των νιάτων που διαλαλούσε ο Μεταξάς να εφάπτεται με την αντίδραση στον καρυωτακισμό. Ο αστισμός καταδίκασε τον καρυωτακισμό, οι αριστεροί καταδίκασαν την παρακμή, δίχως και οι δύο να υποπεύονται ότι καταπολεμούν ένα και μόνο πράγμα, την καρυωτατική παρακμή, και υποστήριζαν την ανάγκη υπερνίκησης αυτών των νοσηρών ψυχικών καταστάσεων με τη στροφή προς τη δραστήρια ζωή, τα νιάτα, την υγεία, τη χαρά. Όσο σχηματικά και να περιέγραψα τη διαπίστωση αυτή, όσο παράλογο και να φαίνεται το συμπέρασμα, ένα πράγμα είναι βέβαιο: ότι με αφορμές ο καθένας διαφορετικές, ο Μεταξάς, ο Ελύτης, ο Ρίτσος συναντήθηκαν σε ένα χορό που παιάνιζε τα νιάτα, την υγεία, τη χαρά.» (βλ. ό.π. σ. 188).

στις επαγγελματικές και ηθικές αξίες της ταπεινής κοινωνικής τους τάξης και τιμωρήθηκαν γι' αυτό.

Για όλους τους παραπάνω λόγους, λοιπόν, το έργο του Λιδωρίκη φαίνεται παράταιρο με τις νέες ιδεολογικές επιταγές της εποχής και με τις νέες πολιτικές συνθήκες, γεγονός που κάνει την ελληνική κριτική ν' απορρίψει βίαια την απαισιόδοξη, “σαθρά, αντιανθρώπινη και αντιπροοδευτική” φιλοσοφική του βάση. Η αστική διάνοηση κατακρίνει το εξωτερικό αισθητικό φαινόμενο της έκφρασης του πεσιμισμού του, ενώ αντίθετα δεν ασχολείται καθόλου με το πιο ουσιαστικό ζήτημα της κατάδειξης των οικτρών συνθηκών διαβίωσης του λούμπεν προλεταριάτου της εποχής. Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει:

«Η ζωή είναι μια αδιάκοπη πάλη για την πρόοδο, είτε από τα υπόγεια βγαίνει, είτε από τα μέγαρα, είτε από τους πτωχούς δημιουργείται, είτε από τους ευπόρους. Η βασική αυτή αρχή έπρεπε ν' απασχολήσει περισσότερο τον συγγραφέα, γιατί όπως την παρουσιάζει αφίνει την εντύπωση ότι και οι ηθικοί πτωχοί άνθρωποι – κατά κανόνα – πρέπει να μένουν στο τέλμα του υπογείου, αρκούμενοι στην ελιά και στην ... μαριδοθεραπεία χωρίς κανένα ευρύτερο ιδανικό. Αυτή η βασική γραμμή έπρεπε ν' απασχολήσει τον συγγραφέα περισσότερο πλαστικά, φιλοσοφικά και κοινωνικά, για να μείνη το έργο του ως υπόδειγμα ατομικής δημιουργίας και φωτεινού δρόμου»¹⁷⁹⁷.

Περνώντας τώρα στις νησιωτικές κι αγροτικές ηθογραφίες παρατηρούμε, ότι κατά την παρούσα περίοδο αυτές παρουσιάζουν αύξηση, ίσως και λόγω της μεταξικής συμβουλής στους καλλιτέχνες για την έμπνευση απ' τις “γνησίως ελληνικές μορφές και τύπους”. Συγγραφείς, όπως ο Δημ. Μπόγρης κι ο Π. Χορν που έγραφαν ανέκαθεν ηθογραφίες, θα εξακολουθήσουν να συγγράφουν έργα στην ίδια αισθητική γραμμή. Ιδιαίτερα ο Δημ. Μπόγρης θα παρουσιασθεί με δύο νησιωτικές ηθογραφίες: την 3πρακτη δραματική ηθογραφία *Το μπουρίνι* (1934, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Β. Λογοθετίδη) και την 4πρακτη κωμωδία *Φουσκοθαλασσιές* (1937, Καινούργιο Θέατρο Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ), οι τίτλοι των οποίων μας παραπέμπουν εκ προοιμίου σε νησιωτικό τοπίο. Όπως αναφέρει ενδεικτικά ο Μιχ. Ροδάς με την ευκαιρία της παράστασης του έργου *Φουσκοθαλασσιές*: “Ο κ. Μπόγρης είναι πλέον ένας θεατρικός συγγραφέας που τον ελκύει ιδιαίτερα η θάλασσα και τον εμπνέει συγκινητικά η ζωή των ναυτικών της”¹⁷⁹⁸. Πράγματι, και οι δύο αυτές ηθογραφίες του Μπόγρη εκτυλίσσονται σε αιγαιοπελαγίτικα νησιά και παρουσιάζουν τη στενή επαφή των κατοίκων τους με τη θάλασσα.

Στο *Μπουρίνι* ο νεαρός ήρωας Κώστας δεν γίνεται φαρμακοποιός, όπως τον συμβουλεύει ο πατέρας του, αλλά μηχανικός, καθώς του αρέσουν τα καράβια κι η θάλασσα. Η περιφερειακή φιγούρα του Σαλαμπά είναι αντιπροσωπευτική των γέρων ναυτικών που συζητούν συνέχεια για την αγάπη της θάλασσας και για επισκευές γέρικων σκαριών. Στις

¹⁷⁹⁷ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Εδώ θα μείνουμε για πάντα», *Ελ. Β.*, 19-8-1937. Την ίδια ακριβώς άποψη έχει κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 248, 250).

¹⁷⁹⁸ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Φουσκοθαλασσιές», *Ελ. Β.*, 26-6-1937. Το 1935 ο Άλκης Θρύλος τονίζει το κυρίαρχο ηθογραφικό χρώμα του *Μπουρινιού* του Μπόγρη, το οποίο ναι μεν θεωρεί στενό και περιοριστικό, αλλ' εντούτοις υποστηρίζει τη σκηνική δεξιοτεχνία του συγγραφέα του (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 82-83).

Φουσκοθαλασσιές παρακολουθούμε την πορεία μιας ναυτικής οικογένειας – αυτής του Καπετάν-Σφακιανού. Ο αρχηγός της λείπει συνεχώς σε ταξίδια κι έτσι η Χρυσούλα, η γυναίκα του, έχει αναλάβει το δύσκολο έργο της ανατροφής και της αποκατάστασης των τριών κοριτσιών της. Ο Καπετάν-Σφακιανός κι ο ψυχογιός του Αυγουστής αποτελούν χαρακτηριστικές τυπικές φιγούρες ναυτικών με άξεστους χονδροκομμένους τρόπους και χωρίς πολλή γνώση των κοσμικών στεριανών προβλημάτων και των ψυχολογικών θεμάτων, αλλά με ντομπροσύνη, ευθύτητα, αθωότητα και ειλικρίνεια.

Επανερχόμενο θέμα στις παραπάνω νησιωτικές ηθογραφίες, αλλά και στην 4πρακτη δραματική ηθογραφική κωμωδία *Ο πρωτεουσιάνος* του Γιώργου Ρούσσου (1940, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου), η οποία, μάλιστα, χρησιμοποιεί και νησιωτική διάλεκτο, είναι η αντίθεση των αγνών νησιωτικών ηθών με τα διεφθαρμένα πρωτεουσιάνικα –τυπική ιδεολογία και θεματική του κωμειδυλλίου. Στο *Μπουρίνι* ο πλούσιος κι ανεύθυνος αθηναίος γυναικοκατακτητής Άγης Μωράκης διαφθείρει ερωτικά τη νεαρή Τούλα, ενώ στις *Φουσκοθαλασσιές* ο Μπόγρης ζωγραφίζει ακόμη εντονότερα τη διαφθορά και τις εκκεντρικότητες των πλούσιων κι ανήθικων Αθηναίων σε σχέση με τους αθώους και γνήσιους νησιώτες. Έτσι, μία μεγάλη ομάδα εκκεντρικών πρωτεουσιάνων αριστοκρατών διαφθείρει σχεδόν όλες τις γυναίκες του νησιού, προσπαθώντας να τις πείσει ν' αποτινάξουν τον συντηρητισμό τους, να φλερτάρουν ελεύθερα, να βγουν στον δρόμο ημίγυμνες, να μάθουν γαλλικά, ν' ακολουθήσουν την κοσμική ζωή και την πολυτέλεια. Ο συγγραφέας υποστηρίζει κατηγορηματικά, πως ο μοντερνισμός, ο εξευρωπαϊσμός, το κυνήγι του χρήματος και της μόδας διαβρώνουν τα εγχώρια ήθη¹⁷⁹⁹. Στον *Πρωτεουσιάνο* ο νησιώτης πατέρας έρχεται σε σύγκρουση με τον γιο του που σπούδασε στην Αθήνα και που ζητά να εφαρμόσει ελαφρά τη καρδιά στο νησί του τα αλλοπρόσαλλα σχέδια και ήθη που έμαθε στην πρωτεύουσα.

Ως νησιωτικές ηθογραφίες αναγγέλλονται και το 3πρακτο δράμα της Ελένης Σιφναίου (ψευδώνυμο Νταΐζη) *Τ' αρραβωνιάσματα της Σύλβιας* που λαμβάνει το Κοτοπούλειο και Αβερώφειο δραματικό βραβείο (1935, θίασος Ηνωμένων Καλλιτεχνών, σε σκηνοθεσία Κ. Βελμύρα) και η 3πρακτη κωμωδία *Λιμανάκι* του Δημήτρη Χρονόπουλου (1938, θίασος Παμφίλης Αργυροπούλου – Κ. Σαντοριναίου), για τις οποίες, εντούτοις, δεν διαθέτουμε πολλές πληροφορίες, εκτός απ' τις κριτικές τους¹⁸⁰⁰. Στον χώρο της νησιωτικής ηθογραφίας συναντούμε το 3πρακτο δράμα του Αναστάσιου Μαυροκέφαλου *Μεσολογγίτικοι καϋμοί* (1932, Λαϊκό Θέατρο Ρώτα), για το οποίο δεν διαθέτουμε περισσότερες πληροφορίες. Πάντως, ο τίτλος του είναι ολοφάνερα επηρεασμένος απ' τους “Καϋμούς της λιμνοθάλασσας” του Παλαμά.

¹⁷⁹⁹ Ο Άλκης Θρύλος σημειώνει, πως η τάση σάτιρας των πρωτεουσιάνικων μοντέρνων ηθών στις *Φουσκοθαλασσιές* εκ μέρους του Μπόγρη αποτελεί μια αρκετά συντηρητική κίνηση του νεαρού συγγραφέα (Το Ελληνικό Θέατρο, τομ. β', ό.π., σσ. 224-225).

¹⁸⁰⁰ Ο Μιχ. Ροδάς χαρακτηρίζει το *Λιμανάκι* του Δ. Χρονόπουλου ως “θνησιγενές σχέδιασμα”, το οποίο, μάλιστα, ο ίδιος ο συγγραφέας του αποκαλεί “εργάκι” («Το θέατρον – *Λιμανάκι*», *Ελ. Β.*, 17-9-1938).

Υπάρχει μία άλλη ομάδα νησιωτικών κι αγροτικών ηθογραφιών, στις οποίες όσο έντονο είναι το ηθογραφικό στοιχείο, άλλο τόσο έντονο είναι και το συμβολιστικό μη-ρεαλιστικό. Τη μίξη ηθογραφικού περιβάλλοντος και συμβολισμού την έχουμε συναντήσει από τις δύο προγενέστερες μεσοπολεμικές περιόδους, κυρίως στα δράματα του Π. Χορν *Νταλμανοπούλα* (1923), *Στο πανηγύρι* (1926) και *Η σειράνα ή Η γυναίκα-θάλασσα* (1928). Ο ίδιος συγγραφέας θα εξακολουθήσει αυτή τη δραματογραφική συνταγή και στην τρίτη περίοδο με το 2πρακτο έργο του σε πέντε εικόνες κι επίλογο *Ζωή και παραμύθι* που εκτυλίσσεται σε τυπική νησιωτική ατμόσφαιρα (1937, θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη)¹⁸⁰¹. Η συγγραφή αυτού του δράματος φαίνεται ν' απασχολούσε τον συγγραφέα από πολλά χρόνια, καθώς στο αρχείο του βρέθηκαν δυο χειρόγραφα προγενέστερων δοκιμών του συγκεκριμένου έργου: ενός θεατρικού σκίτσου με τον τίτλο *Ο αιώνιος έρωτας* κι ενός 3πρακτου έργου με τίτλο *Η ανέμη*¹⁸⁰². Πέρα από τους συμβολισμούς και τα μη-ρεαλιστικά στοιχεία του έργου, ένας από τους βασικούς στόχους του συγγραφέα είναι η ηθογραφία. Ο ίδιος εξηγεί τις κύριες πηγές της έμπνευσής του με λόγια που απηχούν απόλυτα τη μεταξική επιταγή για επιστροφή στην εθνική ηθογραφική τέχνη:

«Είνε μια θεατρική σύνθεσις από όσα άκουσα να μου λένε όταν ήμουν παιδί ακόμα τις χειμωνιάτικες νύχτες κοντά στο τζάκι η μάνα μου, η γιαγιά μου κι άλλες γρηές και απλές γυναίκες. Μπορώ μάλιστα να σας πω πως ένα τέτοιο έργο φιλοδοξούσα να γράψω απ' τα πρώτα μου νειάτα πολύ πριν παρουσιασθώ με κάτι άλλο στο θέατρο, ποτέ όμως δεν κατάφερα να δώσω μορφή στους καϊμούς και στους πόνους που βασάνιζαν τις αξέχαστες γιαγιές μας. Έπρεπε ίσως και εγώ να γεράσω για να νοιώσω καλλίτερα τον πόνο τον δικό τους. Τώρα, λοιπόν, μόλις σας παρουσιάζω το νεανικό μου έργο, που μόνον με τη γεροντική πείρα ίσως κάπως κατάφερα να γράψω. Ο κόσμος που θα έλθη στο θέατρο θα δη αν μπόρεσα να ξανάβρω τα νειάτα μου ή απλώς ξαναμωράθηκα. Μπορεί όμως και το έργο μου αυτό

¹⁸⁰¹ Παραθέτουμε την πολύπλοκη υπόθεση του έργου του Χορν, έτσι ώστε να μπορέσουμε στη συνέχεια να παρακολουθήσουμε τους συμβολισμούς του, καθώς και όλα τα στοιχεία του δράματος που θα συζητηθούν: Βρισκόμαστε σε ελληνικό νησί με τη χαρακτηριστική του ναυτική ταβέρνα και τους τυπικούς νησιώτες θαμώνες της. Εκεί η προαιώνια Γιαγιά –σύμβολο την αιώνιας αναγεννώμενης Ζωής μέσω του Έρωτα– αναπαριστά μέσα από ένα όνειρό της μια παλιά αληθινή ιστορία για τη Μυρτώ. Την τελευταία άρπαξε ο Χάρος με τη μορφή κομψού Γιατρού - εραστή με ρεδιγκότα, προκειμένου να τιμωρηθεί η αμαρτία της μητέρας της που, εγκαταλείποντας τον αρραβωνιαστικό της, παντρεύτηκε τον αδελφό του. Επανερχόμενοι –υποτίθεται– στην πραγματικότητα, παρακολουθούμε μια ερωτική ιστορία, αυτήν του Καπετάν-Λάμπρου και της Αννούλας. Από τη γενιά της προαναφερθείσας Μυρτώος κατάγεται ο Καπετάν-Λάμπρος που, αφού τον παράτησε η γυναίκα του για έναν άλλο εραστή, έρχεται στο νησί απ' την Αγγλία μαζί με την άρρωστη κόρη του που λέγεται πάλι Μυρτώ. Η παλιά ιστορία του ονείρου της Γιαγιάς θα επαναληφθεί: τον Λάμπρο θ' αγαπήσει η Αννούλα, η αρραβωνιαστικά του αδελφού του Καπετάν-Λάμπρου, Ανδρέα, ο οποίος έχει χρόνια να δώσει σημεία ζωής. Του κάκου το παράνομο ζευγάρι προσπαθεί ν' απαρνηθεί τον έρωτά του, με αποτέλεσμα να έλθει πάλι ο Χάρος με τη μορφή Μαύρου Καπετάνιου –τον οποίο έχει δει σε άλλο όνειρο, αυτή τη φορά η Αννούλα- τραβώντας στα δίχτυα του την αθώα Μυρτώ που πληρώνει το αμάρτημα του πατέρα της με την κουνιάδα του. Παρ' όλα αυτά, η Μυρτώ –είτε η αλλοτινή, είτε η τωρινή- χαιρέται που φεύγει με τον Χάρο, καθώς τον βλέπει ως εραστή. Στον Επίλογο του δράματος εμφανίζεται η Γιαγιά λέγοντας, πως παρά τον θάνατο της Μυρτώος, ο Καπετάν-Λάμπρος παντρεύεται την Αννούλα και κάνουν πολλά παιδιά. Καταλήγει, μάλιστα, στο φιλοσοφικό συμπέρασμα, πως η αμαρτία γεννά την ομορφιά και τον Έρωτα, τον οποίο ο Χάρος δεν μπορεί να καταστρέψει, παρόλες τις προσπάθειές του. Η Γιαγιά, λοιπόν, που συμβολίζει τη Ζωή, νικά τον Χάρο. Το έργο κλείνει με τη Γιαγιά να καταστρέφει τη θεατρική ψευδαίσθηση, λέγοντάς μας, ότι παρακολουθήσαμε ένα παραμύθι από την αρχή ως το τέλος (Παντελής Χορν, *Ζωή και παραμύθι, Τα Θεατρικά* του Π. Χορν, τομ. Ε', ό.π.).

¹⁸⁰² Βλ. την Εισαγωγή της Έφης Βαφειάδη στην έκδοση του δράματος του Π. Χορν *Ζωή και παραμύθι*, ό.π., σ. 129.

να είνε μια ηθογραφία, μα μαζί με τα ήθη και τα έθιμα του ελληνικού λαού, να προσπάθησα να παρουσιάσω τους κρυφούς καϋμούς που τον βασανίζουν και όλο το μυστήριο της ψυχής του.»¹⁸⁰³.

Ο συγγραφέας, στις παραπάνω του δηλώσεις του 1937, ανιχνεύει το καινούριο και το ασυνήθιστο στα παλιά, στις παραδόσεις, στα ήθη και τα έθιμα του ελληνικού λαού. Το ίδιο ακριβώς κάνει κι ο λαϊκισμός της 4^{ης} Αυγούστου που μέσα από το επίσημο έντυπό του *Το Νέον Κράτος* σε διεύθυνση Άριστου Καμπάνη προσπαθεί να διαδώσει τη λαογραφική έρευνα και τα ιδανικά της λαϊκής παράδοσης, τύπου Νικόλαου Πολίτη, του 1880, αποκηρύσσοντας κάθε επαφή με τους οθνείους μοντερνισμούς και ενισχύοντας το δόγμα του της “εθνικής λαοκρατίας”, της λαϊκής βάσης του ελληνικού εθνικού κράτους και τον οραματισμό της για μία τέχνη που θ’ απευθύνεται στις μάζες¹⁸⁰⁴. Με τη φράση του “οι κρυφοί καϋμοί, που βασανίζουν το μυστήριο της ψυχής του άδολου ελληνικού λαού”, τους οποίους επιθυμεί να εξερευνήσει ο Χορν στο συγκεκριμένο έργο, μας παραπέμπει στην αποπνευματωποιημένη, αντιρασιοναλιστική, ιδεαλιστική έννοια του πνευματικού εθνισμού. Ο τελευταίος υπερτονίζεται στις αρχές του αιώνα και κυρίως κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία από την αστική διανοήση και θεωρεί το έθνος αφηρημένα ως μια μυστικιστική πολιτισμική και ψυχική οντότητα. Σύμφωνα με αυτήν την αντι-ιστορική ιδεαλιστική θεώρηση, το έθνος και οι τοπικές παραδόσεις του λαμβάνουν τις ιδιότητες του αιώνιου, άχρονου, καθαρού, αγνού και μοναδικού¹⁸⁰⁵.

Η φράση του Χορν μας παραπέμπει, επίσης, στον μεταξικό ορισμό του έθνους ως ψυχικής και πνευματικής έννοιας¹⁸⁰⁶. Η νησιώτισσα γιαγιά που εμφανίζεται στο δράμα *Ζωή και παραμύθι*, για την οποία “κανείς δεν ξέρει πότε ξεπρόβαλε στον κόσμο”, που “το φανέρωμά της χάνεται στο βάθος των αιώνων” και που είναι ικανή “να βλέπει μέσα της τα περασμένα και τους παλιούς, τους χαμένους τώρα πια ανθρώπους”¹⁸⁰⁷, συμβολίζει το

¹⁸⁰³ Παντελής Χορν, «Ο θίασος της κ. Ανδρεάδη εις το Κεντρικόν», *Ελ. Β.*, 30-9-1937.

¹⁸⁰⁴ Βλ. π.χ. τα δημοσιεύματα περί επιστροφής στη λαϊκή παράδοση και περί απόρριψης των μοντερνισμών στο περ. *Το Νέον Κράτος*, τα οποία ανήκουν στους Ν. Δ. Παππά («Αισθητικοί προσανατολισμοί», *Το Νέον Κράτος*, τευχ. 13, Σεπτ. 1938, σ. 1101), Αχιλ. Κύρου («Ελλάς και Τέχνη», *Το Νέον Κράτος*, τευχ. 2, Οκτ. 1937, σ. 106) και Χατζηκυριάκου-Γκίκα («Περί ελληνικής τέχνης», *Το Νέον Κράτος*, τευχ. 5, Ιαν. 1938, σ. 131). Αποσπάσματα των παραπάνω άρθρων αναδημοσιεύονται στον Δημ. Τζιόβα, ό.π., σσ. 145, 148-149.

¹⁸⁰⁵ Οι έννοιες της παράδοσης και της ελληνικότητας κατά τον 20ό αιώνα απηχούν την προγενέστερη θεωρία του υπαρξιακού ιστορισμού, ο οποίος απεκδύεται των εργαλείων του θετικισμού και του επιστημονισμού των ιστορικών νόμων κι υιοθετεί πνευματικές έννοιες, όπως “ένοραση”, “διαίσθηση”, “πνεύμα”, “ψυχή” και “ένστικτο”. Αυτές οι έννοιες προσδίδουν στην ιστορία μυστικιστικό χαρακτήρα. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Δημ. Τζιόβας, ό.π., σσ. 16-18. Επιπλέον, σχετικά με την αποπνευματωποιημένη μεταφυσική ιδέα του έθνους των φιλελεύθερων αστών διανοουμένων της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας (ιδίως του Θεοτοκά και του Μελά), η οποία αντιτίθεται και στον ταξικό διεθνισμό και στον υλιστικό καπιταλισμό και στον φανατικό ιμπεριαλιστικό εθνικισμό, βλ., ό.π., σσ. 55-66.

¹⁸⁰⁶ Σχετικά με την ταύτιση των εννοιών “πνεύμα” και “ψυχή” με τον όρο “έθνος” από τη μεταξική δικτατορία, βλ. Δημ. Τζιόβας, ό.π., σ. 142.

¹⁸⁰⁷ Παντελής Χορν, *Ζωή και παραμύθι*, ό.π., σσ. 149, 153. Στο δράμα κάποιος περιφερειακός ήρωας αναφέρει για τη Γιαγιά: «Και ποιος δεν είναι δικός της; Τόσο παλιά που είναι, όλοι όσοι περισέψαμε στον κόσμο τούτον, θα είμαστε της γενιάς της κλαδιά και παρακλάδια. [...] Δεν μπορείς να ξέρεις αν όσα λέει τα είδε ή και τα φαντάζεται, ή τα έχει ακούσει μόνο σαν παραμύθια.» (βλ. ό.π., σ. 149, 151). Σε κάποιο άλλο πάλι σημείο του δράματος η ίδια η Γιαγιά αναφέρει: «Χρόνια τώρα τον αποζητούσα [τον Χάρο], τον καλούσα και δεν ερχότανε. Είδα, από δω που κάθομαι, καταστροφές, χαμούς,

ιδεοποιημένο σύμβολο του ελληνικού έθνους. Το σύμβολο αυτό είναι άχρονο, παντοτινό κι ανακαλεί στη μνήμη προαιώνιους καϋμούς της ρωμιοσύνης. Η συγκεκριμένη Γιαγιά που διηγείται παραμύθια, προλήψεις, δεισιδαιμονίες και κρυφούς καϋμούς του άδολου ελληνικού λαού –ένα κράμα παγανιστικών και χριστιανικών δοξασιών, καθώς και αρχαίων ελληνικών μύθων- αποτελεί το σύμβολο της Ζωής¹⁸⁰⁸, της συνέχειας της ελληνικής φυλής, η οποία διαιωνίζεται στον αιώνα τον άπαντα, παρόλα τα εμπόδια που προσπαθεί να της βάλει η υπάρχουσα προσωποποιημένη φιγούρα του Χάρου¹⁸⁰⁹. Ο τελευταίος, όμοια όπως στο δημοτικό τραγούδι, εμφανίζεται με την εικόνα του μαύρου ταξιδευτή καπετάνιου, του κουρσάρου, του κυνηγού, του άρπαγα με το μαύρο καράβι και τα μαύρα πανιά¹⁸¹⁰.

Η αδιάσπαστη συνέχεια της μυθοποιημένης ελληνικής φυλής παρουσιάζεται, όπως είπαμε, μέσα από ένα κράμα λαϊκών δοξασιών που εμφανίζει ο Χορν στο δράμα του. Έτσι, η ιδέα της αναγεννώμενης ζωής μας παραπέμπει στις παγανιστικές αρχαίες ελληνικές διονυσιακές δοξασίες και στον μύθο της Περσεφόνης. Η φιγούρα του Χάρου - Μαύρου Καπετάνιου μας παραπέμπει στα δημοτικά τραγούδια, ενώ παρακολουθούμε και την κύρια ερωτική υπόθεση που εκτυλίσσεται στη σύγχρονη εποχή του νησιωτικού περιβάλλοντος. Η σύνδεση της νεότερης λαϊκής παράδοσης με την αρχαία ελληνική είναι μία άλλη διάσταση του έργου που δεν πρέπει να μας διαφύγει, καθώς αποτελεί πολύ χαρακτηριστικό γνώρισμα του νεοελληνικού εθνικισμού. Στο μυαλό του συγγραφέα είναι φανερό η ταύτιση της νεότερης Μυρτώ με την αρχαία Περσεφόνη, την οποία κλέβει ο ερωτευμένος Χάρος από την αγκαλιά της μάνας της Δήμητρας, χωρίς, όμως, να μπορεί να την κρατήσει για πάντα φυλακισμένη στα σκοτάδια του κάτω κόσμου, καθώς η περιοδική ανάδυσή της και “ανάστασή” της κάθε άνοιξη σηματοδοτεί την

αφανισμούς (Πιάνει τα μαλλιά της.) Μια μια τρίχα μου που άσπριζε και κάποια συμφορά ... Σπίτια γκρεμίστηκαν, φαμελιές ξεκληρίστηκαν, κόρες, γιοι, εγγόνια, δισέγγονα διαβήκαν κι εγώ αιώνια εδώ, ακούνητη ... Κι αυτός πάντα έπαιρνε τον καλύτερο.» (βλ. ό.π., σ. 155).

¹⁸⁰⁸ Στο συναπάντημά της με την προσωποποιημένη φιγούρα του Χάρου, ο οποίος παρουσιάζεται με τη μορφή Γιατρού με ρεδιγκότα, η Γιαγιά αναφέρει: «Μια φορά κι έναν καιρό, στα παλιά τα χρόνια, φαίνεται πως με λέγαν ... Ζωή. Ναι, Ζωή, αν θυμάμαι καλά. Χα! Χα! Μ' αλλάζει ποτέ τ' όνομα; Ζωή θα με λένε πάντα. Πώς αλλιώς, Ζωή και πάντα Ζωή.» (Παντελής Χορν, *Ζωή και παραμύθι*, ό.π., σ. 160). Σε άλλο σημείο του δράματος η Γιαγιά απευθύνεται στην προσωποποιημένη φιγούρα του Χάρου λέγοντας: «Όλοι σε φοβούνται και σε τρέμουν, μα μάθε το, πως εγώ δεν σε λογαριάζω, Θεοκατάρτα. Σείσε τη γης συθέμελα, άστραψε, βρόντησε. Ρίξε νερό, φωτιά ... Έχω γενιά ατέλειωτη, δυο μονάχα να μείνουν στη γης, ο κόσμος θά' ναι δικός μου» (ό.π., σ. 164).

¹⁸⁰⁹ Η ιδέα της αέναης διαδοχής των ελληνικών γενεών εμφανίζεται στα εξής λόγια της Γιαγιάς: «Ε, σαν έρθει ο γιος σου, το καπετανόπουλο από το ταξίδι, πάντρεψέ τον και δώσε στην κόρη του το όνομα της [πεθαμένης] Μυρτώ, για να μείνει στο σόι μας, και να πηγαίνει από γενιά σε γενιά ... Ποιος ξέρει, ύστερ' από χρόνια, από κάποια άλλη αμαρτία, αφού σ' αρέσει έτσι να λες την απολέμητη αγάπη, ποιος ξέρει αν δεν γεννηθεί, μια άλλη Μυρτώ, που νά' ναι ίδια κι απαράλλαχτη σαν κι αυτήν, κι ακόμα μεγαλύτερη.» (Π. Χορν, *Ζωή και παραμύθι*, ό.π., σ. 165). Πριν κλείσει οριστικά η αυλαία του δράματος, μετά τον θάνατο της δεύτερης Μυρτώ, η Γιαγιά προσθέτει: «Ε! παιδί μου, από τη γενιά μου και τη γενιά του Λάμπρου, πολλές Μυρτούλες από τότε ως τα τώρα έφυγαν και ξαναγύρισαν, και πάλι θα ξαναφύγουν για να ξανάρθουν με τη δύναμη της απολέμητης αγάπης, στο αδιάκοπο και αιώνιο του χρόνου κυκλόγυρισμα, ως του κόσμου τη συντέλεια.» (βλ. ό.π., σ. 211).

¹⁸¹⁰ Τη σύνδεση της φιγούρας του Χάρου του Χορν με τη μορφή του Μαύρου Καπετάνιου με την αντίστοιχη του φιγούρα της δημοτικής ποίησης εντοπίζει ο Πέλος Κατσέλης στην κριτική του έργου («*Ζωή και παραμύθι*», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 45, 9-10-1937, σσ. 8, 15, αναδημοσιευμένη απ' την Έφη Βαφειάδη στην έκδοση του δράματος *Ζωή και παραμύθι*, ό.π., σ. 214).

αιώνια επιστροφή της ζωής, με τη μορφή της νέας κάθε φορά Μυρτώς που ξαναγυρίζει και ξαναγυρίζει...

Από τα παραπάνω, λοιπόν, συμπεραίνουμε, πως αρχαία Ελλάδα, Μέσοι χρόνοι και νεοελληνική πραγματικότητα συνυπάρχουν σε μια αδιαίρετη ενότητα. Αυτό το σχήμα του Χορν της μυστικιστικής σχηματικής ενοποίησης όλων των ελληνικών ιστορικών περιόδων που δημιουργεί τη μία υπεραίωνια και αδιαίρετη ελληνική Φυλή, μας παραπέμπει σε ανάλογες μεσοπολεμικές ερμηνείες του Καζαντζάκη. Ο τελευταίος στην *Ασκητική* του (του 1922-23, που δημοσιεύεται το 1927 στο περιοδικό *Αναγέννηση*) αναφέρεται σε ένα υποθετικό πρόσωπο που δεν είναι ελεύθερο, καθώς με το στόμα του μιλούν αρίφνητοι πρόγονοι. Οι επιθυμίες αυτού του υποθετικού προσώπου είναι επιθυμίες των περασμένων γενεών και το πρώτο του χρέος είναι να νιώσει όλους τους προγόνους μέσα του¹⁸¹¹.

Αυτές ακριβώς οι αντιλήψεις σχετίζονται με τις θεωρίες της αισθητικής της ιθαγένειας, της σχέσης ελληνικής φύσης και τέχνης που με διάφορες παραλλαγές αναπτύσσονται κατά τον Μεσοπόλεμο, έχοντας την απαρχή τους στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, αλλά και στις βιολογικές κι εδαφικές ντετερμινιστικές θεωρίες του Περικλή Γιαννόπουλου των αρχών του 20ού αιώνα. Όλες αυτές οι ιδέες έρχονται ξανά στην επιφάνεια κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία μετά από αρκετά χρόνια¹⁸¹². Η θαλασινή φυσιογνωμία της Ελλάδας, το θαλάσσιο πνεύμα του Αιγαίου που προβάλλει ο Χορν¹⁸¹³, ανάγονται σε αφηρημένα σύμβολα της εθνικής μοναδικότητας και ιδιοτυπίας. Διανοούμενοι της εποχής, όπως οι Βενέζης, Τερζάκης, Ελύτης, Θεοτοκάς, Κ. Τσάτσος δηλώνουν την πίστη τους στους νόμους του περιβάλλοντος και του φωτόχαρου θαλασσινού αιγαιοπελαγίτικου τοπίου, το οποίο ιδεοποιείται και μετατρέπεται σε δείκτη εθνικής αυτογνωσίας. Η συνείδηση του ιδιαίτερου χαρακτήρα της ελληνικής γης και φύσης ισοδυναμεί με τη βαθύτερη γνωριμία με το ελληνικό πνεύμα, με το πνεύμα των κατοίκων αυτής της γης¹⁸¹⁴. Ο κριτικός του δράματος του Χορν, Πέλος Κατσέλης, αναφέρεται πολύ καθαρά στη φυσική τοποθέτηση του έργου που παραπέμπει στο υπερφυσικό στοιχείο, εκφράζοντας με τα παρακάτω λόγια τους παραπάνω

¹⁸¹¹ Νίκος Καζαντζάκης, *Ασκητική – Salvatores dei*, Αθήνα, 1962 (2), σ. 38, αναδημοσιευμένο στον Δημ. Τζιόβα, ό.π., σ. 75.

¹⁸¹² Δημ. Τζιόβας, ό.π., σσ. 73-93.

¹⁸¹³ Η συμβολική φιγούρα της Γιαγιάς αναφέρει π.χ. σε κάποιο σημείο του δράματος *Ζωή και παραμύθι*: «Τί καινούργια από τα πέλαγα; Μη και ξανοίξατε, στις θάλασσας τα μάκρη, καμιά γαλέρα που να μας φέρνει στο λιμάνι της Βαβυλώνας τα πλούτια, της Βενετίας τα χρυσάφια και της Πόλης τα καλά;» (Π. Χορν, *Ζωή και παραμύθι*, ό.π., σ. 148). Σε άλλο πάλι σημείο ένα ναυτικός αναφέρει: «Η θάλασσα κρύβει πλούτια αμέτρητα ... και η θάλασσα είναι δικιά μας. [...] Δεν μας λείπει το πλεούμενο, Κοκοβιέ μου, το κουράγιο μας λείπει, για να βάλουμε πλώρη στ' άλικα νησιά των κοραλλιών.» (βλ. ό.π., σ. 188).

¹⁸¹⁴ Όπως αναφέρει ο Κ. Τσάτσος το 1937 με την ευκαιρία κάποιου λογοτεχνικού έργου του Σ. Μυριβήλη: «Το ξαναγύρισμα στον εαυτό μας, που ζητούν οι στοχαστικοί, θα πρέπει να γίνει ξαναγύρισμα στη φύση μας, στην απόλυτα ιδιότυπη και μοναδική ελληνική φύση. Η φύση η ελληνική κατέχει, ασύγκριτα με κάθε άλλη, τα στοιχεία που άμεσα επηρεάζουν το ανθρώπινο πνεύμα. [...] Είναι κιάλας στην ουσία της –και περισσότερο από κάθε άλλη– η ίδια πνεύμα. Είναι φτωχιά σε ύλη και είναι γιομάτη από μορφές. Μιλάει γι' αυτό αμεσώτερα στο πνεύμα παρά στις αισθήσεις και το προσδιορίζει πιο αποφασιστικά. Γι' αυτό και το πιο στερεό βάθρο της ιστορίας μας και της ψυχής μας και της τέχνης μας θα είναι η ελληνική φύση.» («*Το τραγούδι της γης* του Μυριβήλη», περ. *Τα Νέα Γράμματα*, χρ. Γ', αρ. 5, Μάης 1937, σ. 400, αναδημοσιευμένο στον Δημ. Τζιόβα, ό.π., σσ. 80-81).

προβληματισμούς της αστικής διάνοησης της εποχής. Γράφει, λοιπόν: «Ο κ. Χορν –όπως μας λέει ο ίδιος– γράφοντας το νέο του έργο, ζήτησε να ξεφύγει από τα συνηθισμένα και τα παλιά. Το καινούργιο όμως πάλι “έψαξε να το βρει στα παλιά, στα πολύ παλιά, στις παραδόσεις, στις προλήψεις, στις φαντασιώσεις, στα παραμύθια και στα τραγούδια του άδολου λαού μας”. Στον κόσμο εκείνον, δηλαδή, όπου οι πιο βίαιες αντιθέσεις ζούνε αξεδιάλυτα μαζί. Όπου το όνειρο –ή το παραμύθι– και η πραγματικότητα συντροφιασμένα, δημιουργούν τη θαυμαστή εκείνη ενότητα ζωής κάθε άδολου και ξύπνιου λαού. Για να συλλάβουμε όμως την ενότητα αυτή της ζωής, ανάγκη και μεις να έχουμε φτάσει στην πληρότητα εκείνη, καθώς ο λαός, που ζώντας πάναγνος μέσα στην αγκαλιά της φύσης, του πραγματικού, κατορθώνει να ξεπετιέται μέσα από κει, αντικρίζοντας και πλάθοντας το υπερφυσικό. Με άλλα λόγια για να είναι κανένας ιδανικός, πρέπει να είναι πρώτα πολύ φυσικός»¹⁸¹⁵.

Από την άλλη, όμως, μεριά, ο Χορν, όπως έχει αποδείξει και στο παρελθόν με την εφαρμογή φροϋδικών στοιχείων στα έργα του *Σέντζας* και *Φλαντρώ* και με την εφαρμογή πιραντελλικών τεχνικών στο *Σκραπ*, είναι ευαίσθητος δέκτης σε κάθε νέα δραματική τεχνοτροπία που έρχεται από την Ευρώπη. Γι' αυτό ακριβώς και στο έργο του *Ζωή και παραμύθι*, εκτός από την επιστροφή στην παράδοση, χρησιμοποιεί και στοιχεία ευρωπαϊζοντα, όπως τον συμβολισμό, καθώς και τη σύγχυση ονείρου και πραγματικότητας, όπως έχει κάνει και στο παρελθόν (συμβολιστικά στοιχεία στα δράματα *Νταλμανοπούλα*, *Στο πανηγύρι* και *Σειρήνα ή Η γυναίκα-θάλασσα*).

Ο επίλογος του δράματος θέλει να υποβάλει την ιδέα, πως όσα παρακολουθεί κανείς επί σκηνής, είναι ένα παραμύθι, το παραμύθι της Γιαγιάς¹⁸¹⁶, ενώ σε ορισμένα σημεία του έργου ο συγγραφέας παρέχει σκηνικές υποδείξεις για τη δημιουργία της εντύπωσης του ονείρου¹⁸¹⁷. Η κεντρική ηρωίδα της βασικής ερωτικής ιστορίας, η Αννούλα, δεν αποτελεί την τυπική ρεαλιστική χαρακτηριστική νησιωτοπούλα, αλλά την ονειρική εικόνα μιας παράδοξης, ανεξάρτητης, αλαφροϊσκιωτης, ονειροπαρμένης γυναίκας. Επιπλέον, η μία από τις δύο προσωποποιημένες φιγούρες του Χάρου, αυτή του Γιατρού – εραστή που ψάχνει αιώνια κι απελπισμένα την ιδανική ερωμένη, μας παραπέμπει σε ευρωπαϊκά ρομαντικά καλλιτεχνικά πρότυπα. Όπως αναφέρει ο Μιχ. Ροδάς: “το νέον έργον του κ. Παντελή Χορν είνε ένα παράδοξο κράμα φιλοσοφίας, λαογραφίας και πραγματικής ζωής, ένα τρίπτυχο μεταφυσικής, παραμυθιού και ζωής”¹⁸¹⁸.

Συνειδητοποιούμε, πως, ό,τι παρατηρείται στον χώρο της ελληνικής ποίησης και της πεζογραφίας της εποχής, παρατηρείται και στο θέατρο. Το ζήτημα της ελληνικότητας και της επιστροφής στην παράδοση

¹⁸¹⁵ Πέλος Κατσέλης, «*Ζωή και παραμύθι*», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 45, 9-10-1937, σσ. 8, 15, αναδημοσιευμένο στην έκδοση του δράματος *Ζωή και παραμύθι*, ό.π., σσ. 214-215.

¹⁸¹⁶ Στο τέλος του Επilogου η Γιαγιά κλείνει το έργο με την εξής φράση: «Τέλος του παραμυθιού, καληνύχτα της αφεντιάς σας.» (Π. Χορν, *Ζωή και παραμύθι*, ό.π., σ. 211).

¹⁸¹⁷ Στη β' εικόνα της Α' Πράξης ο συγγραφέας αναφέρει, ότι “όλη η σκηνογραφία δίνει παραμυθένια εντύπωση” (βλ. ό.π., σ. 153). Επίσης, λίγο πριν το τέλος της β' εικόνας της Β' Πράξης ο συγγραφέας αναφέρει: “Στην σκηνή απλώνεται σκοτάδι. Σε λίγο ανάβουν μερικά κρυμμένα χρωματιστά φώτα που δίνουν στη σκηνή την εντύπωση του ονείρου” (ό.π., σ. 207).

¹⁸¹⁸ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Ζωή και παραμύθι*», *Ελ. Β.*, 3-10-1937.

ανθρώπων που δεν ήταν εθνικόφρονες με τη στενή έννοια του όρου και που είχαν ανοικτές τις κεραίες τους σε κάθε ευρωπαϊκό νεοτερισμό, μετά την επικράτηση του Μεταξά μοιάζει ν' ανανεώνεται μέσω μιας ατυχούς σύμπτωσης με τα εθνικά ιδεώδη του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού¹⁸¹⁹. Έτσι, λοιπόν, ο Παντελής Χορν στο δράμα του *Ζωή και παραμύθι* αναμειγνύει τον “λαογραφικό ρομαντισμό”¹⁸²⁰, τα στοιχεία της εθνικής λαϊκής δημοτικής παράδοσης, μέσω των οποίων πραγματοποιεί την αποκατάσταση μιας ευρύτερης επικοινωνίας με το πλατύ κοινό, με τα ξενίζοντα καλλιτεχνικά στοιχεία, δηλαδή, με τον συμβολισμό. Κινείται, λοιπόν, μέσα σε ένα νεορομαντικό πλαίσιο που του επιτρέπει ν' ακολουθεί ως ένα σημείο τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές εξελίξεις, χωρίς, όμως, να προδίδει το εθνικό του αίσθημα, είτε αυτό υπαγορεύεται από την ιδεολογία του πνευματικού εθνισμού της γενιάς του '30, είτε υπαγορεύεται από τις στενά λαογραφικές και μονοκόμματα εθνικιστικές συντηρητικές τοπικιστικές επιταγές της μεταξικής δικτατορίας που χρησιμοποιεί την ψυχαρική μονολιθικότητα και τον ρωμείο εθνοκεντρισμό του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Ο Χορν, αν και δεν ανήκει στη γενιά του '30, εντούτοις συμπλέει με την κυρίαρχη αστική ιδεολογία της. Η ιδεολογία αυτή προσπαθεί να συμβιβάσει τον μοντερνισμό με τη λαϊκιστική ελληνικότητα του δημοτικισμού, την οποία αυτή η γενιά διεκδικεί, ακριβώς ως επίγονος και κληρονόμος του δημοτικισμού¹⁸²¹.

Η υπέρβαση του δυισμού της ελληνικής ταυτότητας, η επιθυμία της γενιάς του '30 για τον συγκερασμό του λαϊκιστικού προσωπείου της και του εκσυγχρονιστικού, εξωστρεφούς, κοσμοπολίτικου, εξευρωπαϊσμένου προσωπείου φαίνεται και μέσα από ένα άλλο θεατρικό έργο της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου, το οποίο, μάλιστα, ανήκει σ' έναν τυπικό εκπρόσωπο της γενιάς αυτής: το έργο σε τρεις πράξεις και τέσσερις εικόνες *Το ζύπνημα* του Αλέκου Λιδωρίκη. Το έργο παίρνει το 1940 το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου (1940, Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν). Βεβαίως, το ηθογραφικό στοιχείο του συγκεκριμένου δράματος είναι ασυγκρίτως πιο υποτονικό σε σχέση μ' αυτό του προηγούμενου δράματος του Χορν.

¹⁸¹⁹ Όπως αναφέρει κι ο Mario Vitti για ορισμένους γνωστούς Έλληνες ποιητές και πεζογράφους: «Η ελληνικότητα ανθρώπων που δεν ήταν “εθνικόφρονες” με το στενότερο νόημα, αλλά είχαν μια τραγική επίγνωση της ελληνικότητας, όπως ο Σεφέρης που είδε την ελληνικότητα σαν “καημό της Ρωμιούσνης”, μετά από την επικράτηση του Μεταξά μοιάζει να ανανεώνεται, σε μια άτυχη σύμπτωση, με τον εθνισμό του ελληνικού φαλαγγισμού, κατά τρόπο ακριβώς ανάλογο και εξίσου άτυχο με αυτό που είχε συμβεί στο δόγμα της χαράς και της υγείας. Ανάμεσα σε λογοτέχνες σαν τον Σεφέρη και τον Ελύτη, τον Θεοτοκά και τον Κόντογλου, τον Πεντζίκη, που είχαν το αντί στημένο στο τί συμβαίνει στην “Ευρώπη”, ήταν ακριβώς και όσοι, σαν τον Κόντογλου και τον Πεντζίκη, διακδίκησαν με περισσότερο πείσμα την ελληνική ιθαγένεια για το έργο τους, αγγίζοντας τον βυζαντινό αντιφραγκισμό.» (βλ. ό.π., σσ. 190-191).

¹⁸²⁰ Η φράση ανήκει στον Ιωάννη Συκουτρή, όταν το 1935 δίνει συνέντευξη στον Μανώλη Σκουλούδη, περ. *Νεοελληνικά Γράμματα* 20 (25-8-1935), αναδημοσιευμένη στον Κ. Α. Δημάδη, ό.π., σ. 38.

¹⁸²¹ Όπως αναφέρει ο Δημ. Τζιόβας: «Επρόκειτο για μια γενιά [η γενιά του '30] με έντονη αυτοσυνείδηση αλλά και αρκετή φιλοδοξία που είδε μεν τον εαυτό της ως συνέχεια του δημοτικισμού αλλά προσπάθησε και να απαγκιστρωθεί από τον ρωμείο εθνοκεντρισμό και την ψυχαρική μονολιθικότητα του. Ήθελε δηλαδή να φαίνεται πιο ευέλικτη από τους προκατόχους της εγκαταλείποντας το παρωχημένο, βαρύ ιδίωμα της ρωμιούσνης και της εθνικής ψυχής χωρίς όμως να χάσει ούτε την επαφή της με τις ρίζες ούτε να φανεί ότι διασπά τη συνέχεια του δημοτικιστικού αγώνα. Από αυτή την άποψη η έννοια της ελληνικότητας της πρόσφερε την αποσταγμένη και εξαυλωμένη ιθαγένεια που ζητούσε και τη λεπτή ισορροπία της μέσης οδού, ώστε να μην αντιφάσκει με τον ευρωπαϊκό της προσανατολισμό και τη δημοτικιστική της παράδοση ικανοποιώντας ταυτόχρονα και την αυταρέσκεια της διαφοράς της από τις προηγούμενες γενιές.» (βλ. ό.π., σ. 39).

Μάλιστα, ο ίδιος ο συγγραφέας δηλώνει, ότι “την ιστορία του *Ξυπνήματος* την τοποθέτησα σε πλαίσιο ηθογραφικό, όχι γιατί δοκίμασα να γράψω μια ηθογραφία, αλλά γιατί είστε πως δίπλα σε απλούς ανθρώπους –απλούς στις εκδηλώσεις των– θα’ παίρνε μεγαλύτερη ζωντάνια το θέμα που με απησχόλησε”¹⁸²².

Πρωταρχικός στόχος του συγγραφέα δεν είναι, λοιπόν, η ηθογραφία, αλλά η ψυχογραφία, ο συμβολισμός και η σύγχυση μεταξύ ονείρου και παραγματικότητας. Ο Λιδωρίκης μας παρουσιάζει την ιστορία μιας ορφανής Αθηναίας, της Μάρως που εδώ και χρόνια μένει στο σπίτι του θείου της στην επαρχία. Το δράμα σκιαγραφεί την αντίθεση κι ελεύθερη προσωπικότητά της σε αντίθεση με τη μικροπρέπεια και τη μικρόνοια των επαρχιωτών συγγενών της που τη θεωρούν αλλόκοτη κι ελευθερίων ηθών. Το μεγαλύτερο μέρος του δράματος ασχολείται με το πλέξιμο του ειδυλλίου της Μάρως μ’ έναν άγνωστο και μυστηριώδη πρωτεουσιάνο, ο οποίος, έχοντας βαρεθεί την προγενέστερη άσκοπη κοσμική ζωή του και τις κοινωνικές συμβάσεις, ψάχνει στην επαρχία για τον ιδανικό κι αγνό έρωτα. Τον τελευταίο βρίσκει στο πρόσωπο της Μάρως, αλλά οι χωριανοί με την κακοήθειά τους προσπαθούν να τον καταστρέψουν. Έτσι, τη Μάρω από ζήλεια διεκδικεί κι ένας παλιότερος επαρχιώτης ερωμένος της που την απειλεί, πως, αν παντρευτεί τον πρωτεουσιάνο, τότε θ’ αποκαλύψει στον τελευταίο το αμαρτωλό ερωτικό παρελθόν της. Τότε, η Μάρω, σκοτώνει τον εκβιαστή, προκειμένου να διαφυλάξει το όνειρο της ευτυχίας της και την ιδανική αγνή εικόνα για το άτομό της που’ χει φτιάξει στο μυαλό του ο αγαπημένος της. Η ιστορία, όμως, δεν τελειώνει εδώ, καθώς στο τέλος της ερωτικής αυτής διήγησης, μαθαίνουμε από τη συμβολική ποιητική φιγούρα του τρελού Ισκιερού, ότι όλο το παραπάνω ερωτικό ιντερμέτζο μπορεί να συνέβη μέσα στο όνειρο της ηρωίδας, η οποία, κουρασμένη μετά από ένα τοπικό γλέντι, αποκοιμήθηκε σ’ ένα πλάτωμα. Έτσι, μένουμε με την αμφιβολία, αν η όλη αισθηματική ιστορία που αναπτύχθηκε μέσα στο χωριάτικο περιβάλλον, είναι αληθινή ή ψεύτικη.

Στο έργο του Λιδωρίκη –όμοια, όπως στο δράμα του Χορν με διαφορετικές, όμως, αναλογίες ηθογραφισμού- παρατηρούμε τη σύνδεση της ελαφράς ηθογραφικής ατμόσφαιρας με τα πρωτοποριακά συμβολικά στοιχεία και τη μοντερνιστική διάσταση μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας. Επομένως, συνειδητοποιούμε την τάση της γενιάς του ’30 να συνδέσει την έννοια της ηθογραφικής δημοτικιστικής παράδοσης με την έννοια του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, ακολουθώντας μια εξισορροπητική ευέλικτη μέση οδό μεταξύ του παλαιότερου ρωμείου εθνοκεντρισμού και του σύγχρονου ευρωπαϊκού προσανατολισμού. Μάλιστα, επειδή ακριβώς ο Λιδωρίκης ανήκει ατόφια στη νέα γενιά του ’30, οι ηθογραφικές αναφορές του στο *Ξύπνημα* είναι πολύ πιο αχνές σε σχέση με τις αντίστοιχες του δράματος του Χορν, ο οποίος ανήκει στη λαογραφική δημοτικιστική γενιά του Νικόλαου Πολίτη του τέλους του 19^{ου} αιώνα.

Όπως είδαμε την προσπάθεια του Τερζάκη στο *Γαμήλιο εμβατήρι* να συνδέσει τον επαρχιωτικό χώρο με το μοντερνιστικό αίτημα της

¹⁸²² Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Το ξύπνημα», *Ελ. Β.*, 10-8-1940.

ψυχογραφίας, έτσι και σ' αυτήν την περίπτωση ο Λιδωρικής συνδέει το ηθογραφικό πλαίσιο με τον συμβολισμό και με το στοιχείο της σύγχυσης ονείρου και πραγματικότητας¹⁸²³. Μάλιστα, την πρωτοποριακή τεχνοτροπία της διάστασης ονείρου και πραγματικότητας οι Αθηναίοι τη βλέπουν στη σκηνή ένα χρόνο νωρίτερα, το 1939, στο έργο του André Obey *Don Zouán (Le trompeur de Séville)* που παριστάνεται απ' την Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη¹⁸²⁴. Επιπλέον, το *Ξύπνημα* μοιάζει και στην υπόθεση, αλλά και στους βασικούς του στόχους, με την παλαμική *Τρισεύγενη*, γεγονός που μας παραπέμπει στην αξιοποίηση της παλαμικής τέχνης από τη σύγχρονη γενιά του '30, για την οποία έχουμε ήδη μιλήσει. Η ηρωίδα του Λιδωρικής αποτελεί την αντίστοιχη "femme incomprise" της ελληνικής υπαίθρου που πρώτος ο Παλαμάς δημιούργησε στις αρχές του αιώνα¹⁸²⁵.

Όπως το παλαμικό δράμα αποτελεί μία σύνθεση λαογραφίας, ψυχογραφίας και συμβολισμού, όπως ο συγγραφέας της το 1891 προβάλλει την αξία της "παγκόσμιας εθνικότητας", του διεθνισμού της φαντασίας, υποστηρίζοντας την ένταξη των επιμέρους εθνικών λογοτεχνιών στο πλαίσιο μιας κοινής παγκόσμιας λογοτεχνίας και αίροντας μ' αυτόν τον τρόπο τον δυαδισμό της ελληνικής ταυτότητας, έτσι και ο Λιδωρικής με το συγκεκριμένο δράμα του θα ξαναπροβάλλει το πλατύ διεθνιστικό και παράλληλα εθνικό όραμα του Παλαμά που χρησιμοποιεί και η γενιά του '30 – κληρονόμος του δημοτικισμού. Η ύπαρξη του ηθογραφικού πλαισίου αποτελεί τον έξυπνο ελιγμό της νέας λογοτεχνικής γενιάς που ανοίγει τον δρόμο για τη γρήγορη καθιέρωσή της στη συνείδηση του έθνους. Εξάλλου, η έντονη ανάπτυξη κι εξέλιξη της λαογραφικής επιστήμης κατά τα χρόνια του Μεσοπολέμου δεν είναι τυχαία. Ήδη από το 1924 στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* συναντούμε άρθρο του "Επιστημολόγου" που τονίζει τη σημασία της ανάπτυξης των λαογραφικών ερευνών "υπό επιστημονικήν, κοινωνικήν και εθνικήν έποψιν"¹⁸²⁶. Η ανάπτυξη της λαογραφίας, σε συνδυασμό με τη συστηματική καλλιέργεια της επιστήμης της νεοελληνικής και βυζαντινής ιστορίας και λογοτεχνίας σε εκπαιδευτική βάση που συντελείται ιδίως κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία¹⁸²⁷, συνηγορούν υπέρ της διαπίστωσης, ότι η

¹⁸²³ Τη σύνδεση μεταξύ ηθογραφικού στοιχείου και λυρικού ονειροδράματος επισημαίνει ο κριτικός Αχιλλέας Μαμάκης στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα* της 9-8-1940 (βλ. τις κριτικές στην έκδοση του *Ξυπνήματος*, *Θέατρο* Αλ. Λιδωρικής, τομ. Α', εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1983, σ. 320), ενώ ο Άγγελος Δόξας στην εφ. *Εβδομάς* της 21-8-1940, ο Σωκράτης Καραντινός στο περ. *Νεοελληνικά Γράμματα* της 17-8-1940 και ο Σπύρος Μελάς στην εφ. *Εστία* της 18-8-1940 μιλούν για ατμόσφαιρα ονειροδράματος, για συμβολοποίηση της ζωής και μεταφορική, ποιητική, συμβολική ατμόσφαιρα (ό.π., σσ. 316, 323, 327).

¹⁸²⁴ Την υπόδειξη αυτή της ομοιότητας του ονειρικού στοιχείου μεταξύ του *Ξυπνήματος* και του *Don Zouán* του Obey κάνει ο κριτικός Π. Μοσχοβίτης στην εφημερίδα *Νέα Ελλάς* της 10-8-1940 (βλ. τις κριτικές στην έκδοση του *Ξυπνήματος*, ό.π., σ. 322).

¹⁸²⁵ Τον παραλληλισμό μεταξύ *Ξυπνήματος* και *Τρισεύγενης* κάνει και ο κριτικός Π. Μοσχοβίτης στην εφημερίδα *Νέα Ελλάς* της 10-8-1940 (βλ. τις κριτικές του έργου στην έκδοση του *Ξυπνήματος*, ό.π., σ. 322), αλλά και ο Μιχ. Ροδάς («Το θέατρον – Το *Ξύπνημα*», *Ελ. Β.*, 10-8-1940) και ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 518). Ο τελευταίος, όμως, προσθέτει: «Κι ο Παλαμάς τοποθέτησε την *Τρισεύγενη*, από την οποία ασφαλώς έχει εμπνευσθεί ο κ. Λιδωρικής για να γράψει το *Ξύπνημα*, μέσα σ' ένα χωριό. Αλλ' ο Παλαμάς απόθησε όλα τα εξωτερικά στοιχεία, χρησιμοποίησε το χωριό μόνο σαν ένα πλαίσιο, μέσα στο οποίο τοποθέτησε αποκλειστικά και μόνο το δικό του ποίημα, για την αντίληψή μου το ωραιότερο ποίημα που έγραψε ποτέ.» (βλ. ό.π.).

¹⁸²⁶ Επιστημολόγος, «Επιστήμη και ζωή – Αι λαογραφικά σπουδαία», *Ελ. Β.*, 4-12-1924.

¹⁸²⁷ Ο Κ. Α. Δημάδης μας πληροφορεί σχετικά με τις προσπάθειες των διανοουμένων της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας να εισαγάγουν τη μελέτη των νεοελληνικών πηγών του πολιτισμού, της

γενιά του '30 προσπαθεί να διατηρήσει τον ρόλο του κληρονόμου του δημοτικισμού.

Τέλος, άλλο ένα δράμα της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου που συνδυάζει τα στοιχεία της ηθογραφίας και του συμβολισμού, τα οποία εξετάσαμε στα παραπάνω δράματα των Χορν και Λιδωρίκη, είναι το 4πρακτο δράμα του Σωτήρη Σκίπη *Η Αγία Βαρβάρα* (1937, Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού). Παριστάνεται με την ευκαιρία των τριάντα πέντε ετών της φιλολογικής ζωής του συγγραφέα και ποιητή. Ενώ παίζεται το 1937 για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή, εντούτοις, ανήκει στην πρώτη περίοδο της φιλολογικής ζωής του Σκίπη, αφού είναι γραμμένο από το 1904 και τυπωμένο από το 1909¹⁸²⁸. Η ανάσυσή του αυτή δεν είναι τυχαία στα 1937, δηλαδή σε εποχή, κατά την οποία, όπως είδαμε και παραπάνω, σημειώνεται έξαρση του ζητήματος της ελληνικότητας κι επιχειρείται από τη γενιά του '30 η σύνθεση του δημοτικισμού με τα νεότερα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά στοιχεία. Πράγματι, το δράμα ανήκει στην παράδοση του δημοτικισμού, χρησιμοποιώντας, εντούτοις, και την συμβολιστική ατμόσφαιρα, γεγονός αρκετά πρωτοποριακό για την εποχή που γράφτηκε.

Εκτυλίσσεται σε χωριάτικο περιβάλλον στα “χαμόσπιτα του χωριού”, στο ανυφαντήρι του Κυρ-Διάστρου με τον αργαλειό και τα μηχανήματα της υφαντικής, σ' ένα ρουμάνι κοντά στον ποταμό, καθώς κι έξω από την ετοιμόρροπη εκκλησούλα της Αγίας Βαρβάρας, ενώ κατά τη διάρκεια του παρακολουθούμε δημοτικούς χορούς, μία σκηνή με το ψάρεμα των ψαράδων, μία σκηνή με ανυφάντρες επί το έργο κι ακούμε δημοτικά τραγούδια με φλογέρες και βιολιά. Οι θρησκευτικές δοξασίες του ελληνικού λαού συνδυάζονται με την υποβλητική, απόκοσμη και μυστηριακή ατμόσφαιρα που παραπέμπει στον συμβολισμό. Έτσι, παρακολουθούμε την ιστορία του Στέργιου που αγαπά τη Χρυσούλα, την κόρη του διεφθαρμένου παπά του χωριού, Παπά Τιμόθεου. Ο αλαφροϊσκιωτος ήρωας βλέπει σε όραμα την Αγία Βαρβάρα σε ματωμένο σάβανο που τον παροτρύνει να μαζέψει χρήματα, για ν' αναστηλώσει την ετοιμόρροπη εκκλησία της. Ο Στέργιος θέτει την επιταγή της Αγίας ως ιδανικό ζωής κι αρχίζει να μιλά στους χωρικούς γι' αυτό τον σκοπό. Ο μισητός Παπά Τιμόθεος που είχε βρει παλιότερα ένα θησαυρό προορισμένο για την αναστήλωση της εκκλησίας και που τον κράτησε για τον εαυτό του, εμποδίζει τα σχέδια του Στέργιου και υποκινεί τους χωριάτες εναντίον του. Έτσι, ο ήρωας, μη βρίσκοντας βοήθεια

παράδοσης, της νεοελληνικής φιλολογίας και της νεοελληνικής ιστορίας των εκατό τελευταίων ετών στο ελληνικό πανεπιστήμιο. Ιδιαίτερα ο Ι. Συκουτρής το 1932 επισημαίνει τις σοβαρές ευθύνες του Πανεπιστημίου Αθηνών για την ανυπαρξία επιστημονικής νεοελληνικής φιλολογίας, καθώς και για την έλλειψη κριτικής έκδοσης των νεοελληνικών λογοτεχνικών κειμένων. Μάλιστα, το μάθημα της νεοελληνικής φιλολογίας καθιερώνεται επίσημα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, το 1925-26, σε κοινή έδρα με τη μεσαιωνική και νεότερη ελληνική φιλολογία. Από το 1940 και μετά αυτές οι προσπάθειες εντείνονται ακόμη περισσότερο απ' τον Κ. Θ. Δημαρά, ο οποίος προσπαθεί να οργανώσει επιστημονικά τον κλάδο των νεοελληνικών σπουδών, καθώς κι από άλλους διανοούμενους της εποχής (βλ. ό.π., σσ. 59-62, 345-366).

¹⁸²⁸ Ο Μιχ. Ροδάς σχολιάζει την πρόσφατη ανάσυσή του δράματος του Σκίπη ως εξής: «Αλλά η *Αγία Βαρβάρα* δεν είχε το ευτύχημα νά' βρη φιλοξενία στην ελληνική σκηνή, αν και πολλά άλλα έργα ασήμαντα βρήκαν προστασία στο διάστημα των τριάντα χρόνων, χωρίς και να μείνουν ούτε ως ανάμνησις.» («Το θέατρον – *Η Αγία Βαρβάρα*», *Ελ. Β.*, 31-12-1937).

απ' τους συντοπίτες του, ξενιτεύεται και μαζεύει το απαιτούμενο ποσό, ταξιδεύοντας σε άλλα χωριά. Όταν επιστρέφει στο χωριό του, μαθαίνεται, ότι άγνωστος έκλεψε απ' το σπίτι του προεστού ένα χρηματικό ποσό αντίστοιχο μ' αυτό που έχει μαζέψει ο Στέργιος για την αναστήλωση, κι έτσι οι χωρικοί, κατηγορώντας τον για την κλεψιά, τον λιθοβολούν και τον σκοτώνουν μπροστά στην πόρτα της εκκλησιάς, η οποία γκρεμίζεται ολοσχερώς. Την ώρα που ο Στέργιος πεθαίνει, ο προεστός ανακοινώνει, ότι επρόκειτο περί λάθους κι ότι ξαναβρήκε τα χρήματά του. Στο μεταξύ, η Χρυσούλα, οδηγημένη από κακό προαίσθημα, έχει μπει στην εκκλησία πριν απ' τον θάνατο του Στέργιου κι έτσι, όταν αυτή καταρρέει με τον θάνατο του ήρωα, παρασύρει στον θάνατο και την ηρωίδα. Το δράμα κλείνει με την εμφάνιση του φάσματος της Χρυσούλας σε ματωμένο σάβανο, όμοια με την οπτασία της Αγίας στο όραμα του Στέργιου.

Τα οράματα, η εμφάνιση φασμάτων, καθώς και η αναπαράσταση κάποιων σκηνών με τη συνοδεία των ηχητικών και οπτικών στοιχείων της φύσης¹⁸²⁹, αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα του συμβολισμού. Αυτός ο συμβολισμός δένεται με τα στοιχεία της λαϊκής παράδοσης και με τις θρησκευτικές δοξασίες του ελληνικού λαού¹⁸³⁰. Με λίγα λόγια, δένεται με τον “ρομαντικό λαογραφισμό” του Νικόλαου Πολίτη του τέλους του 19^{ου} αιώνα και δίνει μια μυστικιστική απόκοσμη υποβλητική συμβολική ατμόσφαιρα, όμοια με αυτήν που συναντήσαμε και στην περίπτωση του *Όρκου του πεθαμένου* του Ζαχαρία Παπαντωνίου το 1929 (Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη – Μελά). Και οι κριτικοί του δράματος μιλούν, επίσης, για ποιητικό περιεχόμενο και ύπαρξη συμβόλων¹⁸³¹.

Για να κλείσουμε το κεφάλαιο των ηθογραφιών –ηθογραφιών και όχι μόνον- πρέπει ν' αναφερθούμε σε κάποιες παλιότερες μεσοπολεμικές ηθογραφίες που επαναλαμβάνονται κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο, αυτή τη φορά όχι από ελεύθερους επαγγελματικούς θιάσους, αλλά από την κρατική σκηνή, γνωρίζοντας την τελική καταξίωση, τουλάχιστον μέσα στο διάστημα του Μεσοπολέμου. Αυτές οι ηθογραφίες είναι το *Φιντανάκι* του Π. Χορν – το οποίο στην ουσία του είναι μίξη νατουραλισμού και ηθογραφίας, όπως έχουμε ήδη εξετάσει κι όπως τυγχάνει ν' αναφέρει το 1938 και τούρκος κριτικός¹⁸³²- *Τ' αρραβωνιάσματα* του Δημ. Μπόγρη και *Οι φοιτηταί* του Γρ. Ξενόπουλου. Το πρώτο παριστάνεται το 1933 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, το δεύτερο το 1936 σε σκηνοθεσία Δημ. Ροντήρη και το τρίτο το 1934 στη σκηνοθεσία του Πολίτη, ο οποίος, όμως, λόγω του αιφνίδιου θανάτου του δεν

¹⁸²⁹ Όταν ο Στέργιος, στο ταξίδι του για τη συγκέντρωση των χρημάτων της αναστήλωσης, βρίσκεται σε απόκρημνο ρουμάνι, φυσά ψυχρός βοριάς που κάνει τα γιγαντόδεντρα να βουίζουν θλιβερά. Όταν πάλι η εκκλησία γκρεμίζεται κι ο ήρωας μαζί με την ηρωίδα πεθαίνουν, αστράφτει, βρέχει, μουμπουνίζει και φυσά.

¹⁸³⁰ Σε κάποιο σημείο του δράματος η Χρυσούλα π.χ. διηγείται τη θρησκευτική δοξασία του τρίχινου γεφυριού που έχτισε ο διάβολος, ώστε όποιος το περνά, να πέφτει και να πηγαίνει στην κόλαση. Μόνο οι πανάλαφρες από κρίματα ψυχές μπορούν να το περάσουν και να οδηγηθούν στον Παράδεισο.

¹⁸³¹ Βλ. π.χ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Η Αγία Βαρβάρα*», *Ελ. Β.*, 31-12-1937.

¹⁸³² Βλ. την κριτική του τούρκου Σελαμή Ιτζέτ Σεδές το 1938 στην τουρκική εφημερίδα *Ακσάμ* που αναδημοσιεύεται στο άρθρο «Το *Φιντανάκι* του κ. Χορν», *Ελ. Β.*, 21-3-1938. Ο Άλκης Θρύλος το 1934 που επαναλαμβάνεται το *Φιντανάκι* από το Εθνικό, το χαρακτηρίζει ηθογραφία και μάλιστα “στατική φωτογραφική ηθογραφία” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π. 11-12).

πρόλαβε να παρακολουθήσει τις παραστάσεις του έργου επί σκηνής, διακόπτοντας τις φροντίδες του γι' αυτό στο στάδιο των δοκιμών¹⁸³³.

Το Εθνικό Θέατρο με τις παραστάσεις αυτές αποφασίζει να ξαναζωντανέψει μετά από το πέρασμα αρκετών χρόνων ήδη καταξιωμένα έργα στη συνείδηση του μεγάλου κοινού, επιβραβεύοντάς τα κι αυτό με τη σειρά του. Όπως αναφέρει ο Γρ. Ξενόπουλος για το ζήτημα: «Η επανάληψις των *Φοιτητών*, δεκαπέντε χρόνια μετά την πρώτην των εμφανίσεων είνε πρωτοβουλία του Φώτου Πολίτη. Εκείνος, όταν η καλλιτεχνική επιτροπή συζητούσε το δραματολόγιο της εφετεινής περιόδου, κι ήθελε να περιλάβη σ' αυτό ακόμη μια από τις παλιές επιτυχίες του ελληνικού θεάτρου –όπως πέρσυ το *Φιντανάκι* του κ. Χορν– επρότεινε τους *Φοιτητάς* μου. Γιατι –μας είπε– εκτός από την υποχρέωσιν που έχει το Εθνικόν, να περιλάβη σιγά - σιγά στο δραματολόγιό του ό,τι άξιο έχει κι η προγενέστερη θεατρική μας παραγωγή, φέτος εχρειάζετο απολύτως κι ένα φαιδρότερο, ελαφρότερο έργο, μια δροσερή αθηναϊκή κωμωδία, για να παρεντεθή, σαν ξεκούρασμα, μεταξύ τόσων ζοφερών δραμάτων και τραγωδιών»¹⁸³⁴. Μάλιστα, στην περίπτωση των *Φοιτητών* που ανεβαίνουν το 1934 απ' την κρατική σκηνή και που εγκρίνει ο Πολίτης, μαθαίνουμε, ότι ο τελευταίος τους είχε απορρίψει το 1919, δηλαδή την εποχή που πρωτοπαίχθηκαν απ' την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, ως μέλος της κριτικής επιτροπής του Θεάτρου των Συγγραφέων. Έτσι, λοιπόν, το έργο βρήκε τον δρόμο για τη σκηνή λόγω του Μιλτιάδη Λιδωρίκη κι όχι λόγω του Πολίτη, ο οποίος έκτοτε άλλαξε γνώμη με τη χειροπιαστή απόδειξη της παράστασής του το 1934 απ' το Εθνικό Θέατρο¹⁸³⁵. Οι ηθογραφίες αυτές επιλέγονται προς παράσταση από την κρατική σκηνή λόγω της αιθาลούς ζωντανίας και δροσιάς τους, όπως σχολιάζουν και κάποιοι κριτικοί της εποχής¹⁸³⁶.

Το *Φιντανάκι* του Χορν γνωρίζει μία επιπλέον καταξίωση σε σχέση με τους *Φοιτητές* και *Τ' αρραβωνιάσματα*, καθώς το 1938 παριστάνεται και στο δημοτικό θέατρο της Κωνσταντινούπολης από τουρκικό θίασο, ενθουσιάζοντας κοινό και κριτικούς¹⁸³⁷ και συνεχίζοντας μία πρόσφατη «παράδοση» καταξίωσης νέων ελληνικών δραμάτων στην ξενόγλωσση σκηνή. Τον δρόμο της τελευταίας άνοιξε ο Σπύρος Μελάς με τις αμερικανικές κι ευρωπαϊκές παραστάσεις αρκετών έργων του, κυρίως κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο.

¹⁸³³ Το άκουσμα του τραγικού νέου του θανάτου του Φώτου Πολίτη κατά τη διάρκεια των δοκιμών των *Φοιτητών* περιγράφει με συγκινητικό τόνο ο ίδιος ο συγγραφέας του δράματος, ο οποίος περιγράφει, επίσης, τη συνεργασία του με τον Φώτο Πολίτη κατά τη διάρκεια των δοκιμών του έργου (Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το θέατρον – *Οι Φοιτηταί* – Αναμνήσεις του συγγραφέως», *Ελ. Β.*, 14-12-1934).

¹⁸³⁴ Βλ. ό.π. Επιπλέον, ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει: «Έγινε, ευτυχώς, παράδοσις του Εθνικού Θεάτρου να περιλαμβάνη στο δραματολόγιό του και έργα αξίας Ελλήνων συγγραφέων γνωστά από παραστάσεις των στο ελεύθερο θέατρο.» («Το θέατρον – *Τ' αρραβωνιάσματα*», *Ελ. Β.*, 28-2-1936).

¹⁸³⁵ Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το θέατρον – *Οι Φοιτηταί*», *Ελ. Β.*, 14-12-1934.

¹⁸³⁶ Βλ. π.χ. τις κριτικές του Μιχ. Ροδά: «Εθνικόν Θέατρον – *Το Φιντανάκι*», *Ελ. Β.*, 22-12-1933, «Εθνικόν Θέατρον – *Οι Φοιτηταί*», *Ελ. Β.*, 20-12-1934 και «Το θέατρον – *Τ' αρραβωνιάσματα*», *Ελ. Β.*, 28-2-1936, καθώς και του Άλκη Θρύλου για τους *Φοιτητάς* (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 86).

¹⁸³⁷ Βλ. «Το *Φιντανάκι* του κ. Χορν», *Ελ. Β.*, 21-3-1938.

Οι παραστάσεις από την κρατική σκηνή παλιότερων ελληνικών δραμάτων που έχουν ήδη καταξιωθεί στο ελεύθερο θέατρο, εγείρει ένα αρκετά μεγάλο ζήτημα στον Μεσοπόλεμο, το οποίο έχει δημιουργηθεί, μάλιστα, από την πρώτη στιγμή έναρξης της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου: το ζήτημα της παράστασης των ελληνικών έργων εν γένει. Ήδη από το 1930 και πριν απ' την επίσημη λειτουργία του Εθνικού, οι έλληνες δραματογράφοι, νέοι και παλιότεροι, συζητούσαν με λαχτάρα το θέμα παράστασης των δραμάτων τους από την επικείμενη κρατική σκηνή. Την τελευταία την αντιλαμβάνονταν, μάλιστα, ως ένα είδος προστατευτικής φτερούγας για το ανέβασμα των εγχώριων δραμάτων, ενώ οι παλιότεροι δραματογράφοι (Μελάς, Μιλτ. Λιδωρίκης, Ξενόπουλος, Λάσκαρης) προσπαθούσαν να καθησυχάσουν τους νέους δραματογράφους, πως τα δράματά τους θα παίζονταν στην κρατική σκηνή, αν, φυσικά, άξιζαν τον κόπο. Ο Μελάς, μάλιστα, προκειμένου να πείσει τους νεότερους δραματογράφους, ότι δεν θα επικρατούσε πνεύμα μισονείσμου στην επίσημη σκηνή, είχε κάνει την πρόταση να προσκαλούνται οι νέοι στην περίπτωση που ένα έργο τους είχε σκηνικές ατέλειες και να γίνονται οι σχετικές διορθώσεις από κοινού με τους παλιότερους δραματογράφους¹⁸³⁸. Από το ίδιο έτος, το 1930, η διεύθυνση του μη λειτουργούντος ακόμη Εθνικού Θεάτρου στέλνει εγκύκλιο με όλους τους σχετικούς όρους προς την Εταιρεία των Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, προκειμένου τα μέλη της τελευταίας να του υποβάλλουν τα έργα τους¹⁸³⁹.

Όταν, όμως, αρχίζει η κανονική λειτουργία της κρατικής σκηνής, με την τελευταία να παριστάνει ως επί το πλείστον ευρωπαϊκά δράματα, αρχίζουν οι διαμαρτυρίες συγγραφέων και κριτικών¹⁸⁴⁰. Οι συγγραφείς, παλιοί και νέοι, κατηγορούν τη διοίκηση του Εθνικού θεάτρου και την καλλιτεχνική του επιτροπή, ότι περιφρονεί τα ελληνικά έργα. Από την άλλη μεριά, η διοίκηση της κρατικής σκηνής δεν μένει καθόλου ευχαριστημένη από την ποιότητα των υποβαλλόμενων προς αυτήν ελληνικών έργων. Έτσι, μένει άλυτο το πρόβλημα για το αν υπάρχουν ή δεν υπάρχουν ελληνικά έργα και για το αν αδικούνται ή όχι οι συγγραφείς τους. Γι' αυτό, λοιπόν, προκρίνεται η ιδέα της προώθησης και παράστασης απ' το Εθνικό Θέατρο της παλιότερης ελληνικής θεατρικής παραγωγής. Όπως αναφέρει το 1932 ο Μιχ. Ροδάς:

¹⁸³⁸ Βλ. μ. ρ., «Οι παλαιοί και οι νέοι», *Ελ. Β.*, 5-12-1930.

¹⁸³⁹ Βλ. «Το Εθνικόν Θέατρον και οι Έλληνες συγγραφείς», *Ελ. Β.*, 19-11-1930.

¹⁸⁴⁰ Ο Άλκης Θρύλος π.χ. παραπονιέται διαρκώς για την απουσία νέων ελληνικών δραμάτων απ' την κρατική σκηνή. Το 1939 αναφέρει ενδεικτικά: «Και μια που σκισάρω μια συνολική επισκόπηση, δεν μπορώ να αποσιωπήσω και το φετινό βαρύτατο σφάλμα του Βασιλικού Θεάτρου, που, καταπατώντας το καταστατικό και τις υποχρεώσεις του, δεν πρόσθεσε στο ρεπερτόριό του κανένα νέο ελληνικό έργο. Δεν είμαι από κείνους που πιστεύουν ότι υπάρχουν κρυμμένα στα συρτάρια των άγνωστων συγγραφέων καταπληκτικά αριστουργήματα. Θεωρώ, απεναντίας, ότι τα καλά θεατρικά νεοελληνικά έργα είναι ελαχιστότατα. Αλλά το λίγο δεν σημαίνει και κανένα. Το ότι ένας Παπαφλέσσας, το ότι ένα Γαμήλιο εμβαστήριο, έστω και αν δεν υποβλήθηκαν (κι αν δεν υποβλήθηκαν, δεν δείχνει αυτό και μόνο μιαν έλλειψη εμπιστοσύνης προς το Βασιλικό Θέατρο, όπου θα έπρεπε οι συγγραφείς να παραδίνουν αυτόματα τα χειρόγρατά τους;), δεν ανακαλύφθηκαν από το Βασιλικό Θέατρο και εμφανίσθηκαν σε ελεύθερες σκηνές, είναι μια σαφής ένδειξη ότι το Βασιλικό Θέατρο ή αντιδρά συστηματικά εναντίον της ελληνικής παραγωγής, ή τουλάχιστον αμελεί ασυγχώρητα έναν από τους κύριους προορισμούς του.» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 220-221).

«Την έλλειψη της νεωτέρας θεατρικής παραγωγής μπορεί να την αναπληρώσει η παλαιότερα που ήτο φαίνεται περισσότερο γόνιμη και ουσιαστική. Το να περιληφθούν στο δραματολόγιο του εθνικού θεάτρου παλαιότερα ελληνικά έργα είναι σύμφωνο προς το πνεύμα και το γράμμα του ιδρυτικού νόμου, προς τον γενικό πόθο και την πνευματική θεατρική μας ιστορία. Υπάρχει ακόμη καιρός μέχρι του τέλους της θεατρικής περιόδου να περιληφθούν στο δραματολόγιο του εθνικού θεάτρου μερικά εκ των παλαιότερων ελληνικών έργων. Ο Βασιλικός του Μάτεση αν και παρεστάθη προ ετών από την επαγγελματική σχολή θεάτρου, εν τούτοις, έχει και τώρα την αξία και τη θέση στην εθνική σκηνή με ηθοποιούς πείρας και περισσότερο δημιουργικούς. Τα *Τρία φιλιά* του αειμνήστου Χρηστομάνου, ο *Γυιος του ίσκιου* ή *Το χαλασμένο σπίτι* του Σπύρου Μελά, οι *Πετροχάρηδες* του Παντελή Χορν, ένα από τα δράματα του αλησμόνητου Γιάννη Καμπύση, οι μονόπρακτες κωμωδίες του Αγγέλου Βλάχου, Δημ. Κορομηλά, Νικολάου Λάσκαρη, Μπάμπη Αννίνου, είναι έργα που έχουν και τώρα την αξία των. Η διοικήσις και η καλλιτεχνική επιτροπή του εθνικού θεάτρου αν τα περιλάβη στο πρόγραμμα των παραστάσεων, θα διαψεύση την κατηγορία της αδικίας των Ελλήνων συγγραφέων. Το πρόβλημα απλοποιείται με την δοκιμασμένη αξία των παλαιότερων»¹⁸⁴¹.

Παρόλες τις αρχικές διαβεβαιώσεις των ελλήνων λογίων πριν απ' την ίδρυση του Εθνικού, ότι το τελευταίο θα περιελάμβανε αρκετά ελληνικά έργα, παλιότερων και νεότερων συγγραφέων, τελικά οι υποσχέσεις αθετήθηκαν. Μέσα στο σύνολο των εβδομήντα εννέα διαφορετικών θεατρικών τίτλων που παραστάθηκαν από το 1932 ως το 1940, μόνο τα δεκαεννέα ανήκουν σε νεοέλληνες συγγραφείς. Και πάλι από αυτούς τους δεκαεννέα τίτλους, μόνο εννέα αποτελούν εντελώς καινούρια δράματα που πρωτοπαριστάνονται απ' το Εθνικό. Τα υπόλοιπα δέκα έργα έχουν καταξιωθεί στη συνείδηση του αθηναϊκού κοινού από τις προγενέστερες παραστάσεις τους των επαγγελματικών θιάσων. Επιπλέον, οι εντελώς νέοι μεσοπολεμικοί δραματογράφοι, έργα των οποίων παρουσιάζει η κρατική σκηνή, είναι έξι –Δ. Μπόγρης, Α. Τερζάκης, Α. Λιδωρίκης, Β. Ρώτας, Γαλ. Καζαντζάκη και Δ. Ρώμας- ενώ οι υπόλοιποι ανήκουν σε παλιότερες συγγραφικές γενιές (Γρ. Ξενόπουλος, Σπ. Μελάς, Κ. Παλαμάς, Π. Χορν, Αρ. Προβελέγγιος –για να μην αναφέρουμε και τους Δ. Βυζάντιο, Αντ. Μάτεση και Β. Κορνάρο). Κι έτσι, παρότι κάποιοι διανοούμενοι τόσο αργά όσο το 1939, δηλώνουν, ότι ο αποκλειστικός προορισμός κι η ψυχή του επίσημου θεάτρου πρέπει να είναι οι έλληνες συγγραφείς κι η υποστήριξή τους¹⁸⁴², εντούτοις, η πρακτική του τελευταίου δεν είναι σύμφωνη μ' αυτήν την αρχή.

Ακόμη κι όταν ο διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου, Κωστής Μπαστιάς, δίνει συνέντευξη το 1939 στη *Νέα Βιενναία Εφημερίδα* σχετικά με το δραματολόγιο της ελληνικής κρατικής σκηνής, δεν κάνει καθόλου λόγο για τη θέση των ελληνικών δραμάτων σ' αυτό, μεταθέτοντας τη σχετική συζήτηση στις καλένδες, ενώ αντίθετα αναφέρεται στον σπουδαίο

¹⁸⁴¹ Βλ. μ. ρ., «Θεατρικά έργα», *Ελ. Β.*, 4-12-1932.

¹⁸⁴² Πιο συγκεκριμένα το 1939 ο εισηγητής του Καλοκαιρινείου δραματικού διαγωνισμού Ν. Κυπαρίσσης αναφέρει: «Αυτό σημαίνει επίσημον θέατρον και τούτο είναι ο αποκλειστικός προορισμός του. Η ψυχή του, η ύπαρξίς του πρέπει να είναι οι Έλληνες συγγραφείς και η δια παντός τρόπου υποστήριξις αυτών, δεν είναι δε δυνατόν να γίνη παραδεκτόν ότι κατά τους χρόνους μας καθ' ους νεώτατα και πολυτελή θεατρικά μέγαρα ανεγείρονται, επίσημοι σχολαί μορφώνουν τους ηθοποιούς μας και η μηχανική ακόμη του θεάτρου ανήχθη εις επιστήμην, δεν αναφαίνονται Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς ικανοί να διατηρήσουν το νεοελληνικόν θέατρον!» («Ο Καλοκαιρινέος», *Ελ. Β.*, 21-5-1939).

ρόλο που παίζει το ευρωπαϊκό κλασικό δραματολόγιο¹⁸⁴³. Μ' αυτόν τον τρόπο, διαψεύδει τις ελπίδες εκείνων των λογίων –π.χ. του Γρ. Ξενόπουλου– οι οποίοι μετά τον Φώτο Πολίτη είχαν κρεμάσει τις ελπίδες τους στον Μπαστιά για τον “εξελληνισμό” και την “εθνικοποίηση” της κρατικής σκηνής¹⁸⁴⁴.

Μάλιστα, στο ίδιο δημοσίευμα μαθαίνουμε, ότι ο Γρ. Ξενόπουλος το 1939 είχε φθάσει σε υπερβολικές εκτιμήσεις σχετικά με το ζήτημα επιλογής δραματολογίου της κρατικής σκηνής εκ μέρους του Φώτου Πολίτη, κατηγορώντας τον τελευταίο –αν και νεκρό– για παντελή περιφρόνηση των ελληνικών δημιουργημάτων κατά το διάστημα των δύο πρώτων χρόνων λειτουργίας του ιδρύματος. Ο Ξενόπουλος αναφέρει, ότι εκείνα τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Εθνικού είχε παραμείνει στην καλλιτεχνική επιτροπή του, προκειμένου να διαφυλάξει την “εθνικότητα” του ιδρύματος, το οποίο μέσω των επιλογών του Πολίτη είχε καταντήσει “παράρτημα του Μπουργκτεάτερ”, αφού ο σκηνοθέτης, τάχα με το μότο του Σολωμού “το έθνος πρέπει να μάθει να θεωρεί εθνικό ό,τι είναι αληθές”, δεν θεωρούσε εθνικά παρά μόνο σχεδόν τα ξένα δράματα. Ο Μιχ. Ροδάς επιτίθεται κατά του Ξενόπουλου γι' αυτή του την άποψη, απαριθμώντας τα ελληνικά έργα που είχε ανεβάσει ο Πολίτης, όχι μόνο κατά τη συνεργασία του με το Εθνικό Θέατρο, αλλά και κατά την προγενέστερη δραστηριότητά του με την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Του θυμίζει, επίσης, ότι η εναρκτήρια παράσταση της κρατικής σκηνής είχε γίνει με την αρχαία ελληνική τραγωδία *Αγαμέμνων* του Αισχύλου και με τον δικό του *Θείο Όνειρο*¹⁸⁴⁵.

¹⁸⁴³ «Δια την ελληνικήν θεατρική παραγωγή θα μας δοθή ίσως άλλοτε ευκαιρία να κάμωμεν μνείαν.» (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Τραγική διάψευσις», *Ελ. Β.*, 27-6-1939).

¹⁸⁴⁴ Βλ. ό.π.

¹⁸⁴⁵ Βλ. ό.π. Ο Πολίτης ανεβάζει γενικά με την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου και το Εθνικό τον *Θείο Όνειρο*, τον *Ποπολάρο*, τους *Φοιτητές* και τον *Πειρασμό* του ίδιου του Ξενόπουλου, τον *Ιούδα* του Μελά, το *Να ζη το Μεσολόγγι* του Β. Ρώτα, το *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* της Καζαντζάκη, τον *Λόρδο Βύρων* του Α. Λιδωρίκη, τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, το *Φιντανάκι* του Χορν, την *Τρισεύγενη* του Παλαμά, τη *Θυσία του Αβραάμ* του Κορνάρου, τα *Κορακιστικά* του Ι. Ρ. Νερουλού, τον *Βασιλικό* του Μάτεση, καθώς και αρκετές αρχαίες ελληνικές τραγωδίες.

4. ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΜΠΟΡΙΚΑ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ

Κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο οι αθηναϊκοί θίασοι μειώνουν αισθητά τις παραστάσεις δραμάτων που απευθύνονται αποκλειστικά στις αισθήσεις του κοινού κι όχι στη νόησή του. Έτσι, λοιπόν, παρουσιάζονται μόνο δύο νέα ευρωπαϊκά αστυνομικά δράματα και κανένα δράμα τρόμου του *grand-guignol*. Τα αστυνομικά δράματα που παριστάνονται είναι ο *Αλ Καπόνε* του άγγλου Edgar Wallace (1932, Κοτοπούλη) και ο *Επιθεωρητής Γκρέν* του γάλλου Άλφρεντ Γκρίνιον (1940, Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν). Ο θίασος της Κοτοπούλη που παριστάνει τα παραπάνω αστυνομικά δράματα, κατακρίνεται δριμύτητα από μερίδα της ελληνικής κριτικής, ιδίως κατά το 1940, όταν παίζει τον *Επιθεωρητή Γκρέν*. Κάποιοι κριτικοί θεωρούν, ότι ο θίασος πρέπει να εξοβελίσει από το ρεπερτόριό του τέτοιου είδους εμπορικά δράματα, καθώς αποτελεί πλέον ημικρατικό θίασο και καθώς πρέπει συνεπώς να συμμορφώνεται με τα υψηλά καλλιτεχνικά κριτήρια του κρατικού θεάτρου. Ο Μιχ. Ροδάς επιστρά με πολύ αυστηρά λόγια την προσοχή και την ευθύνη του ημικρατικού θιάσου από εδώ και στο εξής λέγοντας:

«Ο *Επιθεωρητής Γκρέν*, έργο γαλλικό, απ' εκείνα που λέγονται "αστυνομικά". Εδώ η ευθύνη απέναντι του κοινού είναι πολύ μεγαλειότερα. Όχι γιατί ο *Επιθεωρητής Γκρέν* ως έργο περιεργείας είναι άσχημο και κακότεχο. Κάθε άλλο. Ο αφελής τουλάχιστον κόσμος το παρηκολούθησε με ενδιαφέρον και είχε την αγωνία να μάθη, όπως στον κινηματογράφο, το όνομα του δολοφόνου και του κλέφτη των κοσμημάτων αξίας τριάντα εκατομμυρίων. Και η εκτέλεσής του από τους ηθοποιούς ήτο εν τω συνόλω αρτία. Αλλά με όλη την αξία ως έργο αστυνομικό, είναι ανάξιο για ένα σοβαρό θέατρο που έχει το όνομα της τραγωδού Μαρίκας Κοτοπούλη, καλλιτεχνικό όνομα, ιστορικό και πολυσύνθετο. Δικαιούται ο κόσμος, που πραγματικά αγαπάει το θέατρο τέχνης, να ρωτήσει πού θα φθάσουμε όταν ένας καλλιτεχνικός οργανισμός με μεγάλη ιστορία, όπως της οδού Πανεπιστημίου, καταφεύγει στο αστυνομικό κατασκευάσμα; Υπάρχει κάποια ευθύνη και εκ του νόμου, και εκ της ιστορίας, την οποία εγώ τουλάχιστον έχω καθήκον να υπομνήσω, γιατί είμαι βέβαιος ότι η πρώτη που θ' αναπνεύσει από την διαμαρτυρία αυτή θα είναι η κ. Μαρίκα Κοτοπούλη»¹⁸⁴⁶.

Παρατηρούμε, πως με τη νέα διαμόρφωση του αισθητικού κριτηρίου που εισάγει στα αθηναϊκά θεατρικά πράγματα η κρατική σκηνή από την ώρα της λειτουργίας της το 1932, το εμπορικό θέατρο, και ιδίως το αστυνομικό δράμα και το δράμα φρίκης του *grand-guignol* που αποτελούν την ψηλότερη βαθμίδα εμπορευματοποίησης του θεάματος, τείνουν να εκλείψουν. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη σταδιακή εξαφάνιση των συνοικιακών θιάσων κατά την παρούσα περίοδο που συνήθιζαν να παριστάνουν ακριβώς τέτοιου είδους θεάματα, καθώς και σε συνδυασμό με την επίθεση απ' την κριτική που δέχονται αυτήν την εποχή οι θίασοι των πρωταγωνιστών/στριών σχετικά με τις παραστάσεις ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, επιδεινώνει ακόμη περισσότερο τη θέση του εμπορικού θεάτρου στο δραματολόγιο των θιάσων της εποχής. Μάλιστα, αυτήν την αρνητική άποψη έρχονται να ενισχύσουν και ευρωπαϊκές φωνές αντίδρασης εναντίον του εμπορικού θεάτρου. Έτσι, το 1932 στο πλαίσιο του έκτου Διεθνούς Συνεδρίου των αντιπροσώπων της Διεθνούς Θεατρικής Ένωσης που διεξάγεται στη Ρώμη, η Κάθλιν Χωρστ,

¹⁸⁴⁶ Μιχ. Ροδάς, «Η ευθύνη στο θέατρο», *Ελ. Β.*, 21-6-1940.

αντιπρόσωπος της αγγλικής θεατρικής ένωσης, επιτίθεται κατά του θεάτρου φρίκης *grand-guignol*, το οποίο χαρακτηρίζει αντίθετο προς την πρωταρχική σημασία του θεάτρου¹⁸⁴⁷.

¹⁸⁴⁷ «Καλλιτεχνικά σημειώματα – Η κρίσις του θεάτρου – Το διεθνές συνέδριον της Ρώμης», *Ελ. Β.*, 28-4-1932.

III. ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ: ΝΕΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Κατά τη διάρκεια της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου συνεχίζεται η πορεία της παράστασης δραμάτων των νέων πρωτοποριακών Ευρωπαίων συγγραφέων που είχε χαραχθεί κυρίως κατά την προγενέστερη περίοδο. Έτσι, παρόλο που η τελευταία μεσοπολεμική εννιαετία χαρακτηρίζεται κυρίως για τον ακαδημαϊσμό της, όπως έχουμε επισημάνει, εντούτοις, δέχεται και τους μοντέρνους συγγραφείς, η γνωριμία των οποίων με το αθηναϊκό κοινό έχει ήδη συντελεστεί από το 1925-1932. Οι ελεύθεροι επαγγελματικοί θίασοι (π.χ. Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης, θίασος Μ. Μυράτ, Καινούργιο Θέατρο Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ, θίασος Κατερίνας, Καλλιτεχνικόν Θέατρον Αθηνών Μιχ. Κουνελάκη) συνεχίζουν να παρουσιάζουν ήδη γνωστούς πρωτοποριακούς συγγραφείς, ή, τουλάχιστον, αυτούς που θεωρούν πρωτοποριακούς, όπως τους Pirandello, Lenormand, O' Neill, Elmer Rice, Bernard Shaw, Τσέχωφ. Επιπλέον, όμως, πρόκειται να εισαγάγουν και καινούριους πρωτοποριακούς συγγραφείς, όπως τους Alberto Casella, Karl Gustav Vollmoeller, Ferdinand Bruckner, Max Alsberg, Robert Sherwood, Jean Anouilh, Jean Giraudoux, André Obey, Αλεξέι Αρμπούζωφ, J. B. Priestley, James Barrie, Martinez Sierra, Lillian Hellman, Clifford Odets, Hall Holworthy – Robert Midlemass.

Το Εθνικό Θέατρο, παρόλη την εύνοιά του προς το κλασικό δραματολόγιο, πρόκειται να ακολουθήσει, επίσης, τις πρωτοποριακές τάσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου, χωρίς, εντούτοις να τολμά να εισαγάγει πρωτοφανέρωτους ευρωπαίους συγγραφείς¹⁸⁴⁸. Έτσι, θα συνεχίσει πιο πολύ σε ήδη γνώριμα χνάρια, παριστάνοντας έργα ήδη γνωστών ευρωπαίων κι αμερικανών δραματογράφων, όπως των O' Neil, Bernard Shaw, Benavente, Pirandello. Οι μόνοι σχετικά νέοι ξένοι συγγραφείς, έργα των οποίων θα παρουσιάσει, είναι οι John Galsworthy, Stefan Zweig, Charles Vildrac και Gregorio & Maria Sierra. Η τέχνη των προαναφερθέντων συγγραφέων δεν είναι και τόσο ρηξικέλευθη, καθώς ανήκουν σε ήδη γνωστά και αρκετά παλιά καλλιτεχνικά κινήματα (ο Galsworthy στον ρεαλισμό, οι Sierra στον νεορομαντισμό - ρεαλισμό και ο Vildrac στο νεοτερίζον βουλεβάρτο). Μόνο ο Zweig είναι αυτός που θα δημιουργήσει αρκετά προβλήματα μέσα στο πλαίσιο του ακαδημαϊσμού της κρατικής σκηνής, λόγω των αριστερών του

¹⁸⁴⁸ Από την αρχή της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου, το 1932, ο διευθυντής του Ιωάννης Γρυπάρης αναφέρεται στη διάθεση παρουσίασης ευρωπαϊκών έργων της avant-garde. Ακόμη, όμως, και μέσα απ' τα λεγόμενά του, διαφαίνεται ο ακαδημαϊσμός της κρατικής σκηνής κι η βασική της πρόθεση αξιοποίησης των κλασικών: «Το Εθνικό Θέατρό μας έχει προπαντός σκοπό διδακτικό, παιδαγωγικό. Θέλει να παρουσιάσει την αληθινή τέχνη όλων των εποχών από της αρχαίας ελληνικής μέχρι της σημερινής της πλέον μοντέρνας. Εκτός των αρχαίων Ελλήνων κλασικών προετοιμάζομε πολλά έργα νεώτερα κλασσικά, αγγλικά, γερμανικά, ρώσικα και γαλλικά μεταγενέστερα της ρωμαντικής εποχής και σύγχρονα ακόμη. Δεν θα παραμελήσωμε ούτε καλά έργα της αβάν-γκαρντ, όπως το *Ντονογκό*, που εθριάμβευσε πέρυσι εις το Πιγκάλ των Παρισίων και το οποίον μόνο με τα τεχνικά μέσα της σκηνής του Εθνικού Θεάτρου μπορεί να παρουσιασθή εις το ελληνικό Κοινό. Ο σκοπός όμως του Εθνικού τού επιβάλλει ακριβώς να μην παραμελήση και την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Αργότερα θα παρουσιάσωμε ακόμη και βυζαντινά και κρητικά, της εποχής της τουρκοκρατίας, και σιγά σιγά τα εκλεκτότερα έργα από της εποχής της αναγεννήσεως και εντεύθεν.» (Απ. Β. Δασκαλάκης, «Μετά τας δύο τραγωδίας – Αναβιβάζεται η *Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν – Αι νέαι σκηνοθεσίαι και αι δοκιμαίαι, *Εθνός*, 9-4-1932).

πεποιθήσεων, γεγονός, το οποίο και αποδεικνύει τη συγκρατημένη τόλμη της κρατικής σκηνης ως προς την επιλογή του ρεπερτορίου της.

Πάντως, πρέπει να παρατηρήσουμε γενικότερα, ότι η εποχή της μεγάλης πρωτοπορίας της δραματικής μορφής έχει πλέον περάσει. Ακόμη κι οι νέοι ευρωπαίοι κι αμερικανοί δραματογράφοι που εισάγονται για πρώτη φορά στην αθηναϊκή σκηνή (Hellman, Bruckner, Alsborg, Odets, Sherwood, Giraudoux, Αρμπούζωφ, Pristley, Barrie, Sierra, Zweig), εισάγονται με έργα γραμμένα ως επί το πλείστον πάνω σε ρεαλιστικές βάσεις. Το μόνο πιο πρωτοποριακό είναι το περιεχόμενό τους κι όχι η δομή τους. Συνεπώς, κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο η πρωτοπορία έγκειται στο περιεχόμενο κι όχι στη δραματική δομή.

Αυτό, βεβαίως, οφείλεται σε μεγάλο μέρος στον συντηρητισμό των ίδιων των θιασαρχών και των πρωταγωνιστών, οι οποίοι επιλέγουν προς παράσταση τα πιο συμβατικά έργα των νέων αυτών συγγραφέων. Από τον J. B. Pristley π.χ. επιλέγεται προς παράσταση το αρκετά ρεαλιστικό του έργο *Eden end* κι όχι άλλα χαρακτηριστικά της τέχνης του δράματα με μεταφυσικές ανησυχίες σχετικά με το ζήτημα του χρόνου και την απολυτρωτική ύπαρξη του μεταφυσικού, ονειρικού, ψευδαισθητικού στοιχείου στην καθημερινή ζωή (π.χ. *Time and the conways*, *I have been here before*)¹⁸⁴⁹. Ενδεικτικό είναι και το γεγονός, ότι προβάλλεται ο ρεαλιστικότερος John Galsworthy, ενώ ο Elmer Rice επανεμφανίζεται στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου με τις νατουραλιστικές *Σκηνές του δρόμου* (*Street scenes*) κι όχι με τα εξπρεσιονιστικά του δράματα. Το ίδιο γίνεται και με τον Eugene O' Neill, καθώς δεν παίζονται τα πειραματικά του έργα που φλερτάρουν με τον εξπρεσιονισμό, την αλληγορία και τον μυστικισμό (π.χ. *Strange interlude*, *The hairy ape*, *Days without end*, *The great god Brown*, *Dynamo*, *Lazarus laughted*, *The fountain*, *Marco millions*, *The emperor Jones*), αλλά εκείνα που διαθέτουν ρεαλιστικότερη βάση.

Συνεπώς, τα μόνα πρωτοποριακά δομικά στοιχεία στα νέα ευρωπαϊκά κι αμερικανικά δράματα συνεχίζουν να υφίστανται στα έργα των γνωστών Pirandello, Lenormand, Benavente κι εν μέρει στον O' Neill. Ο θεατρνισμός κι ο νεορομαντισμός με τις νότες της φρουδικής ψυχανάλυσης θα συνεχίσουν ν' αποτελούν τα κύρια πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα, ενώ ο εξπρεσιονισμός, ο οποίος άλλωστε δεν γνώρισε άνθιση στην αθηναϊκή σκηνή ούτε κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο, τώρα θα εκλείψει σχεδόν παντελώς. Έτσι, το πλατύ εξπρεσιονιστικό κίνημα που πραγματικά αποτελούσε μια λαμπρή ευκαιρία για τον εκσυγχρονισμό της αθηναϊκής σκηνης της εποχής, εξαφανίζεται άδοξα, παρόλο που σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες και στην Αμερική έχει να δείξει σημαντικά επιτεύγματα και συγγραφείς (π.χ. Ernst Toller, Georg Kaiser, Berthold Brecht). Οι μόνες πρωτοφανέρωτες

¹⁸⁴⁹ Ο J. B. Pristley εμφανίζεται με δράματα, όπου η υλική ύπαρξη παρουσιάζεται ψευδαισθητική και παροδική, σε σύγκριση με τον κόσμο του ονείρου. Τα λέγομενα δράματά του "του χρόνου" (*Time and the conways*, *I have been here before*) είναι γραμμένα με μεταφυσική ματιά και κινούνται προς τον συμβολισμό και τον εξπρεσιονισμό, παρότι διατηρούν επιφανειακά τις νατουραλιστικές συμβάσεις. Στην εμμονή με το ζήτημα του Χρόνου επηρεάζεται απ' τις αντιλήψεις του μυστικιστή P. D. Ouspensky και του μαθηματικού J. W. Dunne. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα δράματα του Pristley, τα οποία εστιάζονται στην εσωτερική και πνευματική πραγματικότητα, παρά στην υλική, βλ. Christopher Innes, ό.π., σσ. 367-377, καθώς και Lynton Hudson, ό.π., σσ. 75-79.

στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου καλλιτεχνικές τάσεις θα είναι το λογοτεχνικό δράμα του Giraudoux και το υπαρξιακό δράμα του Anouilh, τα οποία πρόκειται να παρουσιάσουν τη νέα κατεύθυνση της γαλλικής ανανεωτικής σκηνής που θα κυριαρχήσει και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ως συνέπεια όλων των παραπάνω, κατά την παρούσα περίοδο δεν συναντούμε πολλούς έλληνες δραματογράφους να μιμούνται έντονα τις ευρωπαϊκές πρωτοποριακές τεχνικές. Βεβαίως, θα υπάρξουν δείγματα μίμησης και του θεατρινισμού και του εξπρεσιονισμού και του νεορομαντισμού, αλλά αυτά θα είναι λίγα. Το πραγματικό ενδιαφέρον θα σημειωθεί στις ιστορικές τραγωδίες των Μελά, Τερζάκη κι Αλ. Λιδωρίκη, οι οποίες θα συνδυάσουν ένα μίγμα πρωτοποριακών τεχνικών και παλιάς θεματολογίας, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

1. ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΠΡΟΣΦΑΤΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

α. Θεατρινισμός

Η πορεία των δραμάτων του ήδη γνωστού πλέον Luigi Pirandello πρόκειται να συνεχισθεί και κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο. Μάλιστα, ο ιταλός δραματογράφος λαμβάνει το Νόμπελ λογοτεχνίας το 1934, ενώ το 1936 πεθαίνει¹⁸⁵⁰. Τα δύο αυτά εξωτερικά γεγονότα θα πυροδοτήσουν ξανά το ενδιαφέρον της ελληνικής διανόησης προς το άτομό του. Η τελευταία παρακολουθεί αρκετές από τις παραστάσεις δραμάτων του στην ευρωπαϊκή σκηνή και ιδίως στην παρισινή¹⁸⁵¹, αλλά και άλλες καλλιτεχνικές κινήσεις του σχετικές με την τέχνη του κινηματογράφου¹⁸⁵². Το 1935 το Εθνικό Θέατρο παριστάνει το 3πρακτο έργο του *Να ντύσουμε τους γυμνούς* (*Vestire gli ignudi*) σε σκηνοθεσία Ροντήρη, ενώ το 1938 ο θίασος της Κατερίνας παρουσιάζει το 3πρακτο έργο του *Εύα και Λίνα δύο σε μία ή Η κυρία Μόρλι* (*La signiora Morli, una e due, o, due in una*)¹⁸⁵³.

Ενώ κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική επταετία σε αρκετά μεγάλο μέρος της ελληνικής διανόησης ο Pirandello φαινόταν σκοτεινός, παραδοξολόγος, ουτοπιστής και ακατανόητος και κάποια έργα του δέχθηκαν τα πυρά της ελληνικής κριτικής, αντίθετα κατά την παρούσα περίοδο η φήμη και η αξία του εδραιώνονται για τα καλά. Ας μην ξεχνάμε, ότι έργο του παίζεται από την κρατική σκηνή το 1935. Ο Άλκης Θρύλος π.χ. τον χαρακτηρίζει το 1934 ως τον πιο πρωτότυπο ευρωπαϊό συγγραφέα της εποχής, προσθέτοντας, ότι αποκαλύπτει ένα καινούριο εσωτερικό άνθρωπο και γι' αυτό τον λόγο θα παραμείνει ένας σταθμός στην ιστορία της εξέλιξης του παγκόσμιου θεάτρου¹⁸⁵⁴. Έτσι, η φιλοσοφία του τού “είναι” και του

¹⁸⁵⁰ Το 1937 το *Ελεύθερον Βήμα* δημοσιεύει ένα συγκινητικό δημοσίευμα - διηγηματάκι του γάλλου Henry Mercadier, του μόνου που παρακολούθησε τη νεκρική πομπή του πεθαμένου δραματογράφου στη Ρώμη, η οποία αποτελούνταν μόνο από έναν αμαξά κι ένα άλογο που θα τον μετέφεραν στη μητέρα γη, κατά ρητή επιθυμία του ίδιου (Henry Mercadier, «Ο Πιραντέλλο φεύγει – Το τελευταίο δράμα του – Αφηγείται ο μόνος θεατής», *Ελ. Β.*, 22-1-1937).

¹⁸⁵¹ Βλ. την ανταπόκριση του Στέφ. Στ., «Γύρω από τη ζωή – Το θέατρο του Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 13-11-1934, η οποία αναφέρεται στην παράσταση του έργου *Ο καθένας με την αλήθεια του* στο Παρίσι απ' τον Charles Dullin πριν απ' το 1934. Βλ., επίσης, ανταπόκριση απ' τη γερμανική σκηνή, όπου το 1934 παριστάνεται ένα νέο δράμα του συγγραφέα, το *Παραμύθι* («Η διεθνής σκηνή – Ένα παραμύθι του Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 18-1-1934), καθώς και την ανταπόκριση του 1935 για την παράσταση του νέου δράματός του *Κανείς δεν ξέρει πώς* στο θέατρο της Ρώμης “Αρτζεντίνα” («Το θέατρον – Ζητήματα που τίθενται από το *Κανείς δεν ξέρει πώς*», *Ελ. Β.*, 17-12-1935).

¹⁸⁵² Το 1932 π.χ. συναντούμε ελληνικό δημοσίευμα που μεταφέρει το ενδιαφέρον του Pirandello για τον κινηματογράφο («Το φιλμ του Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 29-9-1932).

¹⁸⁵³ Ο Τάκης Μπαρλάς είναι ο κύριος υπεύθυνος για τις μεταφράσεις των πιο γνωστών έργων του Pirandello (*Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* και *Να ντύσουμε τους γυμνούς*), ενώ ο Νικ. Ποριώτης μεταφράζει το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, αλλά και Alberto Casella. Ο Ευτ. Βονασέρας μεταφράζει έναν άλλο πρωτοπόρο ιταλό δραματογράφο, τον Luigi Chiarelli.

¹⁸⁵⁴ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 7. Σε άλλο δημοσίευσμά του αναφέρει την εξής γενικότερη αποτίμησή του για το συνολικό δραματικό έργο του Pirandello που δεν παραλείπει να επαναλαμβάνει με διαφορετικά λόγια σε κάθε σχετική περίπτωση: «Ο Πιραντέλλο είναι, για την αντίληψή μου, κατά πολύ ο ανώτερος σύγχρονος θεατρικός συγγραφέας. Είναι κι άριστος δεξιότηχης και είναι σχεδόν ο μόνος που εκπέμπει από τη σκηνή ένα εντελώς πρωτότυπο μήνυμα. Οι άλλοι σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφείς χρησιμοποιούν τη θεατρική φόρμα, αναγνωρίζοντας έτσι υποσυνείδητα ότι είναι μια φόρμα που πεθαίνει, μόνο για να επαναλάβουν τα χιλιοειπωμένα. Το

“φαίνεσθαι”, για την οποία ο ίδιος ο Pirandello συνεχίζει να μιλά σε συνεντεύξεις του πριν τον θάνατό του, διαδίδεται ευρέως και γίνεται πλέον περισσότερο κατανοητή.

Οι αρχικές προσπάθειες του Σπύρου Μελά να φέρει σε ουσιαστική επαφή το έργο του σικελού δραματογράφου με το αθηναϊκό κοινό αποδίδουν καρπούς κατά την παρούσα μεσοπολεμική εννιαετία. Άλλωστε, ο ίδιος ο Μελάς, το 1936, περίπου μία δεκαετία μετά τις αρχικές του προσπάθειες μεταφοράς των πιραντελλικών έργων στην αθηναϊκή σκηνή, εκφράζει τις αμφιβολίες του σχετικά με την τότε κατανόηση της τέχνης του από το αθηναϊκό κοινό. Συγκεκριμένα αναφέρει: “ακόμα σήμερα όμως δεν μπορώ να ξέρω, αν υπήρχε πλήρης συνενόησης μεταξύ σκηνής και πλατείας – ούτε έχω λύση την απορία αν [ο Pirandello] άρπαξε το ελληνικό κοινό με την ουσία του έργου του ή με την απaráμιλλη τεχνική του”¹⁸⁵⁵. Ο Μιχ. Ροδάς το 1935, με την ευκαιρία της παράστασης του δράματός του *Να ντύσουμε τους γυμνούς* από την κρατική σκηνή, σχεδιάζει την πορεία της σταδιακής γνωριμίας και εδραίωσης της δραματικής φιλοσοφίας του Pirandello στη συνείδηση του αθηναϊκού κοινού με αρκετά εύστοχο τρόπο:

«Εθεωρείτο, όπως όλοι οι μεγάλοι άνδρες, παραδοξολόγος και ουτοπιστής. Ο κ. Σπύρος Μελάς ανέλαβε μετέπειτα να διαλύσει αυτή την πλάνη του κόσμου. [...] Ως τόσο, με όλην την προσπάθεια να ερμηνευθούν λεπτομερέστερα τα έργα του Ιταλού συγγραφέως, το βαθύτερο ανθρώπινο πνεύμα και η φιλοσοφία του, απέμεινε για πολύ κόσμο ο χαρακτηρισμός του παραδοξολόγου και του ουτοπιστού. Ο Λουίτζι Πιραντέλλο, που και στην Ευρώπη η ίδια γνώμη είχε σχηματισθή, έγινε διεθνής πνευματική φυσιογνωμία, το θέατρό του επεβλήθη, κατενοήθη περισσότερο, συνήρπασε, ετιμήθη με το βραβείο Νόμπελ. Ο άνθρωπος με την ηφαιστειώδη πνευματική δύναμη, ο δημιουργός υπέρ τετρακοσίων διηγημάτων, δεν είναι πλέον ο παραδοξολόγος και ο ουτοπιστής. Είναι ο θεατρικός συγγραφέας των μεγάλων επιτυχιών, ο συγγραφέας που δεν χρειάζεται κατήχηση και προκατήχησι, για να κατανοηθή από τους ευρύτερα μορφωμένους ανθρώπους η πνευματική δημιουργία του, η ανθρώπινη φιλοσοφία του, η ανατομία των ψυχών και των χαρακτήρων.»¹⁸⁵⁶.

Έτσι, λοιπόν, η τελική γενική αποδοχή της δραματικής τέχνης του Pirandello είναι τόση από την ελληνική διανόηση της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου, ώστε το 1937 τελείται φιλολογικό μνημόσυνο για χάρη του, κατά το οποίο μιλούν ο διευθυντής του ιταλικού ινστιτούτου στην

μήνυμα του Πιραντέλλο είναι βέβαια κάπως στενό και μονότονο. Σε όλα του τα έργα λέει το ίδιο: ότι η αντικειμενική αλήθεια δεν υπάρχει, ότι κάθε άνθρωπος έχει τη δική του αλήθεια και πολλές αλήθειες μαζί, γιατί η ανθρώπινη προσωπικότητα είναι ρευστή, γιατί ο άνθρωπος είναι πολλαπλότητας, είναι διάφορος σε διάφορες στιγμές της ζωής του, κι ακόμα διάφορος επειδή οι διάφοροι άνθρωποι που συναναστρέφεται σχηματίζουν γι’ αυτόν διάφορες γνώμες κι αντιλήψεις, και είναι έτσι άλλος για τον καθένα. Κανένα έργο του Πιραντέλλο δεν ξεφεύγει από το κεντρικό αυτό μοτίβο. Είναι όμως τόσο ιδιόρρυθμο και υποβλητικό, κι ανανεώνεται σε κάθε έργο με τόσο έξυπνα ευρήματα, ώστε κάθε παράσταση έργου του Πιραντέλλο χαρίζει μιαν έντονη πνευματική διέγερση κι ανησυχία, πλουτίζει τον θεατή με νέες σκέψεις κι απόψεις για τον εαυτό του και τους γύρω του, έχει μέσα του άπειρη προέκταση, εκτελεί απόλυτα τον προορισμό του καλλιτεχνήματος και του πνευματικού δημιουργήματος» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σ. 101).

¹⁸⁵⁵ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Λουίτζι Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 11-12-1936.

¹⁸⁵⁶ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Να ντύσουμε τους γυμνούς*», *Ελ. Β.*, 17-5-1935. Το 1932 ο ιταλός θεατρικός κριτικός και λογοτέχνης Silvio d’ Amico σε διάλεξή του στην Αθήνα προσπαθεί κι αυτός, όπως ο Ροδάς, να περιγράψει την αρχική δυσπιστία του ευρωπαϊκού κοινού προς τα πιραντελλικά έργα που σταδιακά μετατρέπεται σε ενθουσιασμό και κατανόηση της φιλοσοφικής τους βάσης («Ο Λουίτζι Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 9-12-1932).

Αθήνα Benjamino de Ritis, καθώς κι ο Δημ. Μπόγγρης, εκθέτοντας τη ζωή και τη φιλοσοφία της τέχνης του¹⁸⁵⁷. Με την πάροδο των χρόνων φαίνεται καθαρά η αίσθηση του καινούριου, της πρωτοπορίας που έφερε η πιραντελλική τέχνη στην ευρωπαϊκή σκηνή, σε σχέση με το παλιότερο γερασμένο θέατρο. Ο Μελάς σε μια τελική του αποτίμηση της τέχνης του Pirandello το 1936 διαπιστώνει γι' ακόμη μια φορά την πρωτοπορία του θεάτρου του:

«Τίποτα δεν έδωσε πιο βαθειά την αίσθησι του καινούργιου στο θέατρο από τα έργα του. Τα καλλίτερα κομμάτια του ιταλικού ρεπερτορίου φάνηκαν αμέσως γερασμένα, ξεθωριασμένα. Ο Πιραντέλλο θεατροποίησε ψυχολογικά και φιλοσοφικά προβλήματα πού' χανε μείνη έξω από τα πλαίσια της σκηνής. Τα θέματά του είνε απόλυτα καινούργια. [...] Βλέπουμε τη θεατρική τέχνη ν' αναλύη και ν' αποσυνθέτη το όργανό της. Είνε μια τεχνική, βασισμένη στην καταγγελία όλης της ανεπαρκείας και της χοντροκοπιάς της παλαιάς τεχνικής, μα που δεν αμελεί όμως διόλου να επωφελείται απ' αυτήν και να μεταχειρίζεται και τα πιο χοντρά σκηνικά τεχνάσματα. Χάρης σ' αυτή την αντινομία η τεχνική του παρουσιάζεται πάνοπλη: Έχει απόλυτη συνείδησι των μέσων της και των αδυναμιών της. Και τα εκμεταλλεύεται όλα. Έτσι μπόρεσε να φορέση τον κόθορνο του δράματος σ' ένα πλήθος αφηρημένα και φευγαλέα πράγματα –ακόμη και σε ξερά σοφίσματα– που στα χέρια άλλου δεν θα εσώζοντο με κανέναν τρόπο»¹⁸⁵⁸.

Κατά την παρούσα μεσοπολεμική δεκαετία παριστάνονται από την αθηναϊκή σκηνή άλλα δύο έργα που χρησιμοποιούν τεχνικές του θεατρνισμού: το 3πρακτο τραγικό παραμύθι - κομεντί *Ο θάνατος σε άδεια* του ιταλού Alberto Casella (*La morte in vacanza*), το 1933, από τον θίασο Κοτοπούλη, και η 2πρακτη κωμωδία ανδρικών *Τα δημιουργηθέντα συμφέροντα* (*Los intereses creados*) του ισπανού Jacinto Benavente, το 1939, απ' το Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη.

Ο Casella που εισάγεται για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή, ανήκει στους αντιπροσώπους της νέας περιόδου της ιταλικής θεατρογραφίας, στο θεατρικό είδος το επονομαζόμενο “teatro grottesco”¹⁸⁵⁹. Το τελευταίο, όπως έχουμε ήδη εξετάσει, εγκαινιάζει πρώτος ο Luigi Chiarelli μέσα στην περίοδο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου με τη *Μάσκα και το πρόσωπο* (1918, Κοτοπούλη) και αναπτύσσει ακόμη περισσότερο ο Pirandello. Το “teatro grottesco” επιδεικνύει ενδιαφέρον για τη φιλοσοφία στην πιο επιφανειακή μορφή της, για τον ιδεαλισμό, τον μυστικισμό, την αίσθηση σκεπτικισμού απέναντι στην κυρίαρχη τάξη και τις παραδόσεις και γενικά την αντίδραση στη μορφή και το περιεχόμενο του αστικού θεάτρου¹⁸⁶⁰. Πράγματι, η τραγική κωμωδία του Casella που αφορά στην ιστορία της καθόδου του ίδιου του Διαβόλου στη γη με τη μορφή ενός πρίγκηπα, στη ζωή του ανάμεσα σε μια οικογένεια ανθρώπων της ιταλικής υψηλής κοινωνίας και στην τελική αρπαγή προς τον Άδη της θνητής ερωμένης του, περιέχει ένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία του “teatro grottesco”: τον μυστικισμό. Ο ίδιος ο

¹⁸⁵⁷ «Λουίτζι Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 20-1-1937.

¹⁸⁵⁸ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Λουίτζι Πιραντέλλο», *Ελ. Β.*, 11-12-1936.

¹⁸⁵⁹ Βλ. Enciclopedia dello spettacolo, vol. 3, σσ. 629-633, στο λήμμα “Chiarelli Luigi”.

¹⁸⁶⁰ Ο Fedele δίνει το 1939 στην Αθήνα διάλεξη για το “teatro grottesco” και τον Chiarelli, επισημαίνοντας την ομοιότητα της παραδοξότητας του θεάτρου του τελευταίου με την αντίστοιχη του Pirandello. Ο μελετητής προσθέτει, όμως, ότι ο πρώτος μένει εθελουσίως σε ένα πιο επιφανειακό πνεύμα και ότι τηρεί την παραδοσιακή τεχνική και αντικειμενικότητα. Οι υποθέσεις των έργων του είναι παράδοξες, αλλά, εντούτοις, αληθοφανείς («Από όσα λέγονται – Το έργο του Κιαρέλλι», *Ελ. Β.*, 18-2-1939).

συγγραφέας ομολογεί γι' αυτό το πιο παγκόσμια διάσημο δράμα του, ότι δεν είναι τίποτε άλλο από μια μορφή θεατρικού μυστικισμού¹⁸⁶¹. Το στοιχείο αυτό αναγνωρίζει κι η ελληνική κριτική, χωρίς, όμως, να ενθουσιάζεται καθόλου με το έργο¹⁸⁶².

Τις τεχνικές της *commedia dell' arte*, τυπικό γνώρισμα του κινήματος του θεατρινισμού¹⁸⁶³, χρησιμοποιεί η κωμωδία ανδρικήλων του Benavente *Τα δημιουργηθέντα συμφέροντα*. Μάλιστα, πολλοί από τους ήρωές της έχουν τα ίδια ονόματα με αυτούς του ιταλικού λαϊκού θεάτρου της, όπως και τα ίδια τυπικά χαρακτηριστικά (π.χ. ο πανούργος υπηρέτης Κρισπίν, ο ρομαντικός ποιητής Αρλεκίνος, ο ανδρείος Καπετάνιος, το ζευγάρι των νεαρών ερωτευμένων), ενώ η κωμωδία περιέχει τις ίδιες φαρσικές περιπλοκές, ιστορίες εξάπατησης, αλλαγές ταυτοτήτων των ηρώων που διαθέτει κι ένα τυπικό σενάριο της *commedia dell' arte*. Ο συγγραφέας, ένας απ' τους γνωστότερους και κυριότερους εκπροσώπους της λεγόμενης "ισπανικής γενιάς του 1898", η οποία θέλησε να ξεφύγει απ' τις θεατρικές συμβάσεις του προγενέστερου ρεαλιστικού κοινωνικού αστικού θεάτρου, είναι γνωστός στο αθηναϊκό κοινό από την πρώτη κιόλας μεσοπολεμική επταετία. Τότε, όμως, είχαν παρουσιασθεί ρεαλιστικά του δραματικά κομμάτια, ενώ τώρα το αθηναϊκό κοινό τον γνωρίζει με ένα δράμα αντιρεαλιστικό που κρίνεται, ότι αποτελεί "χάρμα πνεύματος και τέχνης", μίξη ποίησης, φιλοσοφίας, φαντασίας, αισθηματισμού και σαρκασμού¹⁸⁶⁴.

β. Νεοσυμβολισμός και Νεορομαντισμός

Στο πλατύ αυτό κεφάλαιο ανήκουν συγγραφείς και δράματα πολύ διαφορετικά μεταξύ τους. Έτσι, έχουμε τα δράματα του Lenormand, καθώς κι ένα δράμα του O' Neill, στα οποία ενυπάρχουν επιδράσεις της φρουδικής ψυχανάλυσης. Έχουμε κάποια δράματα πάλι του O' Neill που συνδυάζουν τον ρεαλισμό με τον συμβολισμό και την ποιητική ατμόσφαιρα. Έχουμε, επίσης, τα νεορομαντικά δράματα των J. B. Priestley, James Barrie, Gregorio Martinez Sierra και Karl Gustav Vollmoeller.

Αρχίζοντας από τα δράματα που εφαρμόζουν τα αποτελέσματα της φρουδικής ψυχανάλυσης και την έρευνα του ανθρώπινου υποσυνείδητου, βλέπουμε, ότι παριστάνονται το 3πρακτο έργο σε δέκα ταμπλώ του Henry-René Lenormand *Ασία (Asie)*, το 1933, απ' την Κοτοπούλη (πρεμιέρα το 1931 στο παρισινό Théâtre Antoine σε σκηνοθεσία René Rocher¹⁸⁶⁵): το 3πρακτο έργο σε εννέα ταμπλώ του ίδιου *Μόνικα (Mixture)*,

¹⁸⁶¹ Βλ. *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 3, σ. 168, λήμμα "Casella Alberto".

¹⁸⁶² Το στοιχείο του μυστικισμού εντοπίζει στο δράμα και ο Μιχ. Ροδάς, ο οποίος, όμως, το χαρακτηρίζει ως "ψευτοφιλοσοφία, ψευτορομαντισμό και ψευτοσύμβολο του χειρότερου κατασκευάσματος" (μ. ρ., «Από το θέατρον – Ο θάνατος σε άδεια», *Ελ. Β.*, 15-3-1933).

¹⁸⁶³ Σχετικά με το εγχείρημα των εκπροσώπων του κινήματος του θεατρινισμού να ξεφύγουν απ' την ψευδαισθητική αναπαράσταση του ρεαλισμού, καθώς κι απ' τη φυσική του συμβολισμού, μέσα από τη χρήση παλιών τεχνικών θεάτρου, όπως αυτών της *commedia dell' arte* και της Αρλεκινάδας, όπως έκανε π.χ. ο Νικολάι Εβρέινωφ, βλ. Harold B. Segel, ό.π., σσ. 123-127.

¹⁸⁶⁴ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Τα δημιουργηθέντα συμφέροντα», *Ελ. Β.*, 1-12-1939.

¹⁸⁶⁵ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 45.

το 1932, απ' τον θίασο Αλίκης¹⁸⁶⁶ (πρεμιέρα το 1927 στο παρισινό Théâtre Mathurins απ' το ζεύγος Pitoëff¹⁸⁶⁷) και το πρώτο μέρος της τριλογίας του Eugene O' Neil *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (*Mourning becomes Electra*), με τον τίτλο *Ο γυρισμός*, το 1932, απ' το Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης σε σκηνοθεσία Σπύρου Μελά (πρεμιέρα το 1931 στη Ν. Υόρκη απ' το Theatre Guild¹⁸⁶⁸). Η επίδραση του υποσυνείδητου στην ερμηνεία της ανθρώπινης συμπεριφοράς έχει εμφανισθεί στην αθηναϊκή σκηνή ήδη κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο με τα δράματα του ίδιου του Lenormand, του Jean-Victor Pellerin και του Simon Gantillon. Οι Lenormand και O' Neill είναι ήδη γνωστοί στο αθηναϊκό κοινό από το χρονικό διάστημα 1925-1931 και ιδιαίτερα ο Lenormand, καθώς έχουν ήδη παρασταθεί τέσσερα από τα δράματά του.

Ο τελευταίος τοποθετεί την *Ασία* του σε εξωτικό περιβάλλον, στη γαλλική αποικία της Ινδοκίνας, όπως είχε κάνει και στον *Σιμόν* και στον *Τσκιο του κακού*, όπου έδειχνε πώς το γεωκλιματικό περιβάλλον, και ιδιαίτερα το μυστηριακά τοπία της Αφρικής και της Άπω Ανατολής, επηρεάζουν και την ψυχοσύνθεση των ανθρώπων, αποκαλύπτοντας τις σκοτεινές υποσυνείδητες δυνάμεις που ορίζουν την ανθρώπινη ζωή¹⁸⁶⁹. Μία από τις δύο κεντρικές ηρωίδες, η Katha, κόρη του αρχηγού της πρωτόγονης φυλής Sibang, αποτελεί την ενσάρκωση της παντοδυναμίας των ανεξερεύνητων, καταστροφικών και μοιραίων ενστίκτων, της ανθρωποφαγικής αβυσσαλεότητας, η οποία βρίσκεται στο βάθος της ψυχής και του υποσυνείδητου του ανθρώπου, όσο κι αν ο τελευταίος έχει δεχθεί τις επιδράσεις του ορθολογιστικού ευρωπαϊκού πολιτισμού. Η Katha, αν και άτυπα παντρεμένη με τον γάλλο ήρωα των αποικιών De Mezzana – εκπρόσωπος του ορθολογισμού του δυτικού πολιτισμού, ο οποίος είναι ακόμη πιο καταστροφικός απ' τις δεισιδαιμονίες, τα μάγια και τις προλήψεις των ιθαγενών, καθώς είναι φορτωμένος υποκρισία, ανηθικότητα και διαφθορά – δεν μπόρεσε ποτέ να αφομοιώσει τη δυτική νοοτροπία. Το αντίθετο κατάφεραν, όμως, τα παντελώς γαλλοθρεμμένα παιδιά της που αποστρέφονται την ίδια τη μητέρα τους λόγω της ωμότητάς και αγριότητάς της. Όταν ο De Mezzana βαριέται τον πρωτογονισμό της γυναίκας του κι αποφασίζει να την παρατήσει για τη γαλλίδα Αιμέε, τότε η προδομένη Katha, η οποία παλιότερα απ' την αγάπη της προς τον De Mezzana δηλητηρίασε τον αδελφό της και στράφηκε κατά του πατέρα της, σκοτώνει τα δύο τους αγόρια με τα ίδια της τα χέρια. Μ' αυτόν τον τρόπο παίρνει εκδίκηση, όχι μόνο για την προσωπική της απόρριψη, αλλά και για τη γενικότερη βανουσοποίηση της φυλής της απ' τους ευρωπαίους κατακτητές.

¹⁸⁶⁶ Γενικότερα, τα έργα του Lenormand που παίζουν οι αθηναϊκοί μεσοπολεμικοί θίασοι μεταφράζουν οι Λίνος Καρζής, Λέων Κουκούλας, Μήτσος Μυράτ και Δημ. Μυράτ υιός.

¹⁸⁶⁷ Βλ. Henri-René Lenormand, *Mixture, Théâtre complet* de H.-R. Lenormand, vol. VII, Les éditions de G. Grès et Cie, Paris, 1931.

¹⁸⁶⁸ Βλ. Loney, ό.π., σ. 176.

¹⁸⁶⁹ Όπως αναφέρει κι ο Μιχ. Ροδάς: «Με το έργο του ο κ. Λενορμάν επιβεβαιώνει, για μια φορά ακόμα, το ένστικτο της ράτσας, την αβυσσαλέα αντίθεση, το αιώνιο δράμα των ξένων και των ιθαγενών στις αποικίες.» («Από το θέατρον – *Ασία*», *Ελ. Β.*, 17-9-1933). Σχετικά με τη σύγκρουση της ράτσας και των διαφορετικών πολιτισμών, σχετικά με την απόρριψη της αποικιοκρατίας απ' τους έγχρωμους ιθαγενείς που περιλαμβάνει ο Lenormand στην *Ασία*, χωρίς, όμως, τη διάθεση της κοινωνικής κριτικής, αλλά της ψυχολογίας, βλ. Knowles, ό.π., σσ. 104-105.

Όπως παρατηρούμε, ο κεντρικός θεματικός πυρήνας της *Ασίας* μοιάζει με τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, γεγονός που εντοπίζει κι η ελληνική κριτική της εποχής¹⁸⁷⁰. Πραγματικά, ο Lenormand, ο οποίος επισκέφθηκε τους Δελφούς το 1930, επηρεάζεται στη δραματοουργία του από την αρχαία ελληνική τραγωδία¹⁸⁷¹. Έτσι, βλέπουμε πώς ο μύθος της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας συνδυάζεται με τη σύγχρονη φροϋδική ψυχανάλυση.

Στη *Μόνικα* ο Lenormand εξερευνά ένα θέμα - ταμπού των ανθρωπίνων σχέσεων: τη μητρική αγάπη, η οποία αποδεικνύεται αρκετά ιδιοτελής, εγωιστική, ταπεινή και μη-αγνή. Με τον τίτλο *Mixture* (= αμάγαμα, μίξη) του δράματός του, ο Lenormand επιδιώκει να εκφράσει την ιδέα, πως κανένα ανθρώπινο συναίσθημα, όσο αρχέγονο, αξιοσέβαστο και ιερό κι αν θεωρείται, δεν είναι τελικά τόσο αγνό και καθαρό, όσο φαίνεται¹⁸⁷². Τα ανθρώπινα συναισθήματα αποτελούν ένα κράμα αγιοσύνης και κακίας, ιερότητας και υποσυνείδητων σκοτεινών δυνάμεων¹⁸⁷³.

Έτσι, παρουσιάζει την ηρωίδα Μόνικα, η οποία χρησιμοποιεί διαρκώς ως άλλοθι την κόρη της Roucette, για τις συνεχείς ταπεινώσεις και εξαθλιώσεις που βιώνει η ίδια σ' όλη της τη ζωή. Ο έκλυτος βίος της (στην αρχή χορεύει σε ύποπτα μπαρ, μετά γίνεται πόρνη, κλέφτρα και ανθρωποκτόνος) θεωρείται από την ίδια όχι ως προσωπική ηθελημένη επιλογή της, αλλά ως αναπόφευκτη μοιραία κατάσταση, προκειμένου να προσφέρει στην κόρη της ό,τι η ίδια πάντα στερήθηκε. Μ' αυτόν τον τρόπο πιστεύει, ότι την προφυλάσσει από τη μιζέρια. Όταν, όμως, η κόρη μεγαλώνει με την πιο άψογη ανατροφή, χωρίς να έχει ιδέα για το ύποπτο παρελθόν της μητέρας της κι εκφράζει την επιθυμία να παντρευτεί αυτόν που αγαπά, η μητέρα της εναντιώνεται, εξαναγκάζοντάς την να παντρευτεί έναν γέρο πλούσιο. Το γεγονός αυτό καταδεικνύει την ψυχόρμητη, ασυνείδητη ανάγκη της Μόνικας να κάνει την κόρη της να υποφέρει ό,τι υπέφερε κι η ίδια για να την μεγαλώσει. Η Μόνικα θεωρεί αδικία το γεγονός, ότι βασανίστηκε κι εξευτελίστηκε τόσο πολύ κατά τη νεότητά της για χάρη της κόρης της κι έτσι

¹⁸⁷⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – *Ασία*», *Ελ. Β.*, 17-9-1933.

¹⁸⁷¹ Ο Lenormand επισκέπτεται δύο φορές την Ελλάδα: η πρώτη είναι το 1930, όπου πηγαίνει στους Δελφούς («Ο κ. Λενορμάν εις τας Αθήνας», *Ελ. Β.*, 2-5-1930) κι η δεύτερη το 1933, καλεσμένος της Μαρίκας Κοτοπούλη. Γι' αυτό ακριβώς η πρωταγωνίστρια παριστάνει το 1933 την *Ασία*, προκειμένου να τιμήσει την παρουσία του στην ελληνική πρωτεύουσα («Ο ξένος μας – Ο κ. Λενορμάν», *Ελ. Β.*, 3-9-1933). Το γεγονός της επίδρασης του Lenormand απ' την αρχαία ελληνική τραγωδία κατά την επίσκεψή του το 1930 στην Αθήνα, η οποία οδηγεί στη συγγραφή της *Ασίας*, επιβεβαιώνει κι η Knowles, ό.π., σ. 99.

¹⁸⁷² Σε συνομιλία που έχει ο Lenormand στο Παρίσι με τον Σπ. Μελά, εξηγεί στον έλληνα διανοούμενο τις προθέσεις του έργου του *Μόνικα*: «Δεν ξέρω αν υπήρξαν ποτέ μονοκόμματοι χαρακτήρες και μονοκόμματα αισθήματα, όπως τα είδαν οι τραγικοί σας και όπως τα βλέπει ακόμα το θέατρο. Αλλά σήμερα δεν υπάρχουν. Παντού θα ιδίτε θολούς, ανακατεμένους ανθρώπους που και οι ίδιοι δεν ξέρουν αν αισθάνονται και τί ακριβώς, αν σκέπτονται και τί ακριβώς. Αυτής της νέας ψυχοσύνθεσης, αυτού του αδιάκοπου εσωτερικού μπερδέματος, της ταραχής, της ανισορροπίας, του μαρτυρίου, αν θέλετε, προσπαθώ να δώσω μίαν εικόνα στο έργο μου.» (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 303-304).

¹⁸⁷³ Ο Σπύρος Μελάς αναφέρει πάνω στο ζήτημα: «Η εικόνα της μητέρας είναι όπως την εχάραξαν οι αιώνες. Αλλά τί είχε κάτω απ' αυτά όλα; Ποιος είναι ο μυστικός καμβάς του μητρικού δράματος; Τί γίνεται παρά μέσα, στους σκοτεινούς μυχούς του υποσυνείδητου; Ο συγγραφέας επιχειρεί μίαν ανάλυσιν με το φως του συγχρόνου ψυχαναλυτικού προβολέως –διόλου εύκολη, εννοείται και πάρα πολύ τολμηρή.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Μόνικα*», *Ελ. Β.*, 19-7-1932). Την επίδραση της φροϋδικής ψυχανάλυσης στο δράμα τονίζει κι ο Μιχ. Ροδάς («Ελεύθερον Θέατρον – *Μόνικα*», *Ελ. Β.*, 21-7-1932).

σαν εκδίκηση θέλει να κάνει και την Roucette να πληρώσει και να υποφέρει. Στο τέλος, όμως, αποδεικνύεται, ότι στην πραγματικότητα η ηρωίδα αρεσκόταν η ίδια στην περιπέτεια και τον κίνδυνο, χρησιμοποιώντας τη μητρική αγάπη της ως άλλοθι για την πραγματοποίηση του πλάνητα βίου¹⁸⁷⁴.

Τέλος, η *Ασία* χρησιμοποιεί το σύστημα της κατατμημένης σε διαδοχικά ταμπλώ κινηματογραφικής δομής, η οποία χαρακτηρίζει γενικότερα τα δράματα του Lenormand. Στη *Μόνικα*, όμως, η κατάτμηση σε εικόνες φαίνεται ακόμα πιο έντονα, καθώς μεταφερόμαστε με αστραπιαία ταχύτητα σε διαφορετικά μέρη του κόσμου (Λονδίνο, Παρίσι, Νίκαια, Άμστερνταμ) και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, παρακολουθώντας από κοντά την εξέλιξη της ζωής και της ψυχοσύνθεσης της κύριας ηρωίδας. Η κινηματογραφική αυτή δομή καταλύει παντελώς τις αριστοτελικές ενότητες του τόπου και του χρόνου, ενώ ο μόνος συνεκτικός κρίκος της όλης δράσης είναι η παρακολούθηση των διαφόρων σταδίων της ζωής της Μόνικας. Επιπλέον, η ύπαρξη ιντερμεδίων που παρεμβάλλονται μεταξύ των διαδοχικών ταμπλώ, τονίζουν ακόμη περισσότερο την κινηματογραφική δομή του δράματος, ενώ ρίχνουν το βάρος στη συναισθηματική ανάπτυξη της ηρωίδας. Αυτή η καινοφανής δομική τεχνική προέρχεται από την επιθυμία του συγγραφέα να αναλύσει τη μυστική ζωή των ηρώων του. Πρόθεσή του είναι η παρακολούθηση των διαφορετικών σταδίων στην ανάπτυξη ενός συναισθήματος κι η ανακάλυψη του βαθύτερου εαυτού των ηρώων του. Η φαινομενικά παράδοξη επιλογή των άσχετων σκηνών ταιριάζει σκόπιμα με την άλογη και χαοτική κίνηση της ζωής. Έτσι, η ενότητα των δραμάτων του εντοπίζεται στο θέμα, στον χαρακτήρα, στο ψυχολογικό πρόβλημα, στην ιδέα, τα οποία καταδεικνύουν αυτές οι φαινομενικά ασύνδετες σκηνές. Η *Μόνικα* αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της παραπάνω λειτουργίας από τα έργα του Lenormand.

Τη σύνδεση φροϋδικής ψυχανάλυσης και αρχαίου ελληνικού μύθου που επεχείρησε ο Lenormand στην *Ασία*, πραγματοποιεί κι ο Eugene O' Neill στο 4πρακτο δράμα του *Ο γυρισμός*. Στην περίπτωση του *Γυρισμού* ο συγγραφέας –του οποίου τη βράβευση με το Νόμπελ επισημαίνει το 1937 ο ελληνικός τύπος¹⁸⁷⁵– δραματοποιεί μέσα σε σχετικά σύγχρονο περιβάλλον (1865) τον αρχαίο ελληνικό μύθο της Ηλέκτρας απ' τις αισχυλικές *Χοηφόρες*¹⁸⁷⁶, ιδωμένο μέσα από ψυχαναλυτικό φάσμα. Ενδεικτικό είναι, πως ο Μιχ. Ροδάς χρησιμοποιεί τον όρο “νεοκλασική ψυχογραφία”, προκειμένου να χαρακτηρίσει το δράμα¹⁸⁷⁷. Έτσι, εμφανίζεται επί σκηνής το φροϋδικό “σύμπλεγμα της Ηλέκτρας” –ο ίδιος ο Freud, εξάλλου, εξήγησε τη συγκεκριμένη ψυχική κατάσταση μέσω του αρχαίου ελληνικού μύθου- κατά το οποίο η κόρη συνδέεται ψυχικά, σχεδόν ερωτικά, με τον πατέρα της, ενώ ταυτόχρονα μισεί τη μητέρα της.

¹⁸⁷⁴ Σχετικά με την καταγραφή της αντιμαχόμενης δυαδικότητας των ανθρώπινων συναισθημάτων που προσπαθεί ν' αποδείξει Lenormand στο δράμα *Μόνικα*, βλ. Knowles, ό.π., σσ. 99-100.

¹⁸⁷⁵ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 213.

¹⁸⁷⁶ Την ομοιότητα του αμερικανικού δράματος με την τραγωδία του Αισχύλου –όχι, όμως, των *Χοηφόρων*, αλλά του *Αγαμέμνονα*, όπου, εντούτοις, δεν έχουμε την εμφάνιση της Ηλέκτρας- εντοπίζει κι η ελληνική κριτική της εποχής (Μιχ. Ροδάς, «Ελεύθερον Θέατρον – Η πρώτη του *Γυρισμού*», *Ελ. Β.*, 4-4-1932, καθώς και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 353).

¹⁸⁷⁷ Μιχ. Ροδάς, ό.π., καθώς και του ίδιου, «Από το θέατρον – *Ο γυρισμός*», *Ελ. Β.*, 2-4-1932. Βλ., επίσης, Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 353.

Η ανέραστη ηρωίδα Λαβίνια που κουβαλά επιπλέον και σημάδια του αμερικανικού πουριτανισμού, αποτελεί το σύγχρονο πορτραίτο της μυθικής Ηλέκτρας. Όπως η τελευταία, έτσι κι η αμερικανίδα ηρωίδα μισεί θανάσιμα τη μητέρα της για τις εξωσυζυγικές της σχέσεις, τις οποίες θεωρεί ως τρομερή προδοσία έναντι του πολυαγαπημένου της πατέρα. Ο τελευταίος λείπει στον αμερικανικό εμφύλιο. Η συμπεριφορά της, οι κινήσεις της, οι πράξεις της εξηγούνται σύμφωνα με τους κανόνες των φροϋδικών κρυμμένων επιθυμιών, των ψυχόρμητων, του σκοτεινού υποσυνείδητου, της απωθημένης *libido* της ηρωίδας. Ακόμη κι όλο το παρελθόν της οικογένειας της Λαβίνια, οι πράξεις των προπάππων της Μάννον εκτίθενται με βάση τη φροϋδική ερμηνεία του σεξουαλικού ενστίκτου. Έτσι, ο προπάππος της Λαβίνια άρπαξε με άνομο τρόπο την περιουσία του αδελφού του, αφήνοντάς τον μέσα στη δυστυχία, καθώς ο τελευταίος παντρεύτηκε τη γυναίκα που αγαπούσε ο πρώτος¹⁸⁷⁸.

Στη μεσοπολεμική σκηνή των ετών 1932-1940 παρουσιάζονται και δύο άλλα δράματα του Ο' Neill που κυμαίνονται μεταξύ ρεαλισμού, συμβολισμού και νεορομαντισμού: το 4πρακτο δράμα *Άννα Κρίστι* (*Anna Christie*), το 1932, απ' το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, και το 3πρακτο έργο σε έξι εικόνες *Πέρα απ' τον ορίζοντα* (*Beyond the horizon*), το 1939, απ' το Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Ροντήρη. Μάλιστα, το τελευταίο έργο κερδίζει το αμερικανικό βραβείο Pulitzer¹⁸⁷⁹.

Η *Άννα Κρίστι* κινείται περισσότερο στο πλαίσιο ενός νεορομαντικού μελοδραματικού ρεαλισμού¹⁸⁸⁰, ενώ το *Πέρα απ' τον ορίζοντα* κινείται περισσότερο στο πλαίσιο του συμβολισμού. Το βέβαιο, πάντως, είναι ότι και τα δύο προσπαθούν να βγουν από τα όρια του συμβατικού φωτογραφικού ρεαλισμού, ο οποίος διέκρινε την προγενέστερη αμερικανική δραματική παραγωγή ως την εμφάνιση του Ο Neill γύρω στα 1914. Η εισαγωγή του λυρικού στοιχείου και στα δύο δράματα δημιουργεί στην κατά τ' άλλα ρεαλιστική βάση τους¹⁸⁸¹ την ποιότητα του ποιητικού ρεαλισμού. Ο συγγραφέας, παρότι περιγράφει τα γεγονότα ρεαλιστικά, προσπαθεί παράλληλα να φωτίσει την εσωτερική ψυχική κατάσταση των ηρώων του, συνδέοντάς την με την πανανθρώπινη μοίρα. Όπως ενδεικτικά αναφέρει κι ο έλληνας κριτικός "Γ" σχετικά με το έργο *Πέρα απ' τον ορίζοντα*: "το δράμα επιχείρησε ν' αποδείξει ότι οι Έλληνες περιέλαβον εις την διασωσείθαι εκείνην μέχρις ημών ρήσιν, κατά την οποίαν το πεπρωμένον φυγείν αδύνατον"¹⁸⁸².

¹⁸⁷⁸ Σχετικά με την επίδραση της φροϋδικής ψυχολογίας, αλλά και της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, στο δραματικό έργο του Ο' Neill, βλ. Joseph Wood Krutch, ό.π., σσ. 77, 83, 104, 106-111, Louis Broussard, ό.π., σ. 11, Lynton Hudson, ό.π., σ. 73, και J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σ. 110.

¹⁸⁷⁹ Γενικότερα, η εισηγήτρια των μεταφράσεων έργων του Ο' Neill στην Ελλάδα είναι η ηθοποιός Κατίνα Παξινού (*Πόθοι κάτω από τις λεύκες, Άννα Κρίστι και Πέρα απ' τον ορίζοντα*), ενώ ο Ν. Νικολαΐδης μεταφράζει *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*.

¹⁸⁸⁰ Ο Joseph Wood Krutch τοποθετεί την *Άννα Κρίστι* στη μέχρι τότε επικρατούσα αμερικανική θεατρική παράδοση του ελαφρώς ρομαντικού ρεαλισμού (βλ. ό.π., σσ. 80, 84).

¹⁸⁸¹ Ο J. W. Krutch θεωρεί και τα δύο αυτά δράματα του Ο' Neill κατά βάση ρεαλιστικά (βλ. ό.π., σ. 83). Ο Lynton Hudson χαρακτηρίζει την *Άννα Κρίστι* ρεαλιστική (βλ. ό.π., σ. 71).

¹⁸⁸² Βλ. Γ., «Το θέατρον – Πέρα απ' τον ορίζοντα», *Ελ. Β.*, 15-12-1939.

Έτσι, στο *Πέρα απ' τον ορίζοντα* μέσα στο ρεαλιστικότατο πλαίσιο της τυπικής αμερικανικής αγροικίας που ο O' Neill χρησιμοποιεί σε αρκετά δράματά του (π.χ. *Πόθοι κάτω από τις λεύκες*, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*), ο μακρινός ανεξερεύνητος ορίζοντας παρουσιάζεται ως το σύμβολο των ταξιδιών που ονειρεύεται να κάνει ο ήρωας Ρόμπερτ και που ποτέ δεν πραγματοποιεί, καθώς ένας αποτυχημένος τελικά έρωτας τον κρατά δέσμιο στο στενό πλαίσιο της αγροικίας. Το αίσθημα του ανικανοποίητου δυναστεύει και τον αδελφό του Ρόμπερτ, Άντριου, ο οποίος φεύγει μακριά απ' την πατρική γη, ενώ δεν πόθησε παρά την προσήλωσή του σ' αυτή¹⁸⁸³. Στην *Άννα Κρίστι* παρουσιάζεται αρκετά συμβολικά, σε μια κατά τ' άλλα ρεαλιστική ατμόσφαιρα, το στοιχείο της θάλασσας που άλλοτε μπορεί να ηρεμεί τις κουρασμένες ψυχές κι άλλοτε να τις γεμίζει φουρτούνες¹⁸⁸⁴.

Στην αθηναϊκή σκηνή της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου, το 1932, παίζεται και η 3πρακτη σατιρική κωμωδία *Ο θειόκας ονειρεύθηκε* του γερμανού νεορομαντικού συμβολιστή δραματογράφου Karl Gustav Vollmoeller, απ' το Καλλιτεχνικόν Θέατρον Αθηνών του Μιχ. Κουνελάκη. Ο δραματογράφος εισάγεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Η ελληνική μετάφραση του συγκεκριμένου δράματος δεν μας βοηθά καθόλου να ταυτίσουμε την αληθινή ταυτότητα του έργου. Εντούτοις, γνωρίζουμε, ότι η δραματική θεματολογία του Vollmoeller, -συγγραφέα, ο οποίος ακολούθησε τα χνάρια του Hugo von Hofmannsthal- περιστρέφεται αποκλειστικά γύρω από τον μεσαιωνικό θρύλο και την Αναγέννηση, περιέχοντας τα στοιχεία του μακάβριου και του θνησιγενούς¹⁸⁸⁵, όπως, άλλωστε, κι όλα τα αντιπροσωπευτικά έργα του ευρωπαϊκού συμβολισμού.

Τα δράματα των James Matthew Barrie, J. B. Priestley και Gregorio Martinez Sierra –συγγραφείς που εμφανίζονται για πρώτη φορά στην αθηναϊκή σκηνή- δεν θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε ακριβώς συμβολιστικά, αλλά ίσως περισσότερο νεορομαντικά. Το 1932 παίζεται το 2πρακτο *Τραγούδι της κούνιας* (*La canción de cuna*) των Maria και Gregorio Martinez Sierra απ' το Εθνικό σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, το 1938 το 3πρακτο του Gregorio Martinez Sierra *Ανοιξιάτικο ρομάντσο* απ' τον θίασο Κατερίνας, το ίδιο έτος το μονόπρακτο *Τα παράσημα της γριούλας* (*The old woman shows her medals*) του James Matthew Barrie απ' την Κατερίνα, το 1939 το 3πρακτο δράμα *Όνειρα που σβήσανε* (*Eden end*) του John Boynton Priestley απ' την Κατερίνα και το 1940 το 4πρακτο *Αυτό που ξέρει κάθε*

¹⁸⁸³ Ο J. W. Krutch στην περίπτωση του *Πέρα απ' τον ορίζοντα* μιλά για την ύπαρξη μιας μυστικής δύναμης, αυτής του κατακτητικού θηλυκού που καταστρέφει μια άλλη μυστική δύναμη, της επιθυμίας του αρσενικού για περιπέτεια, η οποία στην ουσία αποτελεί την επιθυμία ανεύρεσης νοήματος στη ζωή (βλ. ό.π., σ. 84).

¹⁸⁸⁴ Όπως αναφέρει κι ο Μιχ. Ροδάς για το δεσπόζον θαλασσινό στοιχείο της *Άννας Κρίστι*: «Στο έργο υπάρχει η ψυχή και το δράμα των θαλασσινών, ο μεγάλος καϊμός, αλλά και η αγάπη των, η εφιαλτική ομίχλη που συντροφεύει την ζωή των [...] Η *Άννα Κρίστι* είνε από τα μεγάλα έργα που μπορεί να χαρακτηριστεί νεοκλασικό. Η θάλασσα είνε η ψυχή του, η μυστικοπάθειά του, που εξαγνίζει τους ανθρώπους και θεραπεύει τα πάθη, που απ' την κατάπτωση τους φέρνει σε μια ανύψωση, σε μια απολύτρωση από τα εφιαλτικά περασμένα των. Μια τραγωδία θαλασσινή με σποραδικές ποιητικές εξάρσεις, με ανατριχιαστικούς ρεαλισμούς.» («Εθνικόν Θέατρον – *Άννα Κρίστι*», *Ελ. Β.*, 1-12-1932).

¹⁸⁸⁵ Βλ. H. F. Garten, ό.π., σσ. 78-79, καθώς και J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σ. 70.

γυναίκα (*What every woman knows*) πάλι του J. B. Barrie απ' τον θίασο Κατερίνας σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη¹⁸⁸⁶.

Τα δύο έργα του ισπανού Sierra κινούνται μέσα σ' ένα ρεαλιστικό και ταυτόχρονα ρομαντικό συγκινησιακό πλαίσιο. Ο Gregorio Martinez Sierra, με τη δημιουργία του επονομαζόμενου “θεάτρου των ονείρων” (*teatro de ensueño*), προετοίμασε τον δρόμο για τη διαμόρφωση του ποιητικού θεάτρου του Garcia Lorca¹⁸⁸⁷. Το *Τραγούδι της κούνιας* - χαρακτηριστικό έργο του ποιητικού ρομαντικού “θεάτρου των ονείρων”- στο οποίο ο δραματογράφος συνεργάζεται με τη σύζυγό του Μαρία, αφορά στη θλίψη που αισθάνεται ένα ολόκληρο μοναστήρι καλογραιών, όταν αποχωρίζεται μια νεαρή κοπέλα. Την τελευταία είχαν βρει εγκαταλελειμμένη από μικρή στην πόρτα του μοναστηριού τους οι μοναχές κι έτσι είχαν υποχρεωθεί να την αναθρέψουν. Το έργο περιγράφει τη συγκίνησή τους, όταν αυτή η κοπέλα μεγαλώνει κι αποφασίζει να παντρευτεί, εγκαταλείποντάς τες¹⁸⁸⁸. Το ανάλαφρο *Ανοιξιάτικο ρομάντσο*, με τις διάσπαρτες κωμικές νότες, αφορά σε μια ρομαντική ερωτική ιστορία μεταξύ μιας αγνής κοπέλας κι ενός διάσημου συγγραφέα ρομάντσων. Το έργο στηρίζεται σε κάποια απρόοπτα συμβάντα που φέρνουν τους ερωτευμένους πιο κοντά, παρόλες τις αρχικές παρεξηγήσεις που συμβαίνουν μεταξύ τους¹⁸⁸⁹. Κάποιοι κριτικοί της εποχής τονίζουν, επίσης, την ύπαρξη των ποιητικών, ευαίσθητων, συγκινητικών στοιχείων που ενυπάρχουν στα δράματα του Sierra¹⁸⁹⁰.

Ο άγγλος James Barrie, απορρίπτοντας την κοινωνική νατουραλιστική ανάλυση, γράφει ποιητικό δράμα με ενσωματωμένο το φανταστικό ουτοπιστικό στοιχείο¹⁸⁹¹. Το ρομαντικό του δράμα δεν κάνει προσπάθειες να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τα γεγονότα της ζωής, αλλά προσπαθεί ν' αποδράσει απ' αυτά εφευρίσκοντας ευχάριστα όνειρα¹⁸⁹². Χωρίς το θέατρό του να ξεφεύγει από την αυστηρή λογική δόμηση, εντούτοις δεν στοχεύει στη νόηση, αλλά στη συγκίνηση¹⁸⁹³. Έτσι, στο δράμα του *Τα παράσημα της γριούλας* παρουσιάζει τη συγκινητική επιθυμία μιας γριούλας κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου ν' αποκτήσει έναν

¹⁸⁸⁶ James Barrie μεταφράζει η Μαρία Κάρμα, ενώ Sierra μεταφράζει ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος.

¹⁸⁸⁷ Βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, ό.π., σ.85. Ο Juan Ignacio Murcia μας πληροφορεί, πως στην Ισπανία του Μεσοπολέμου και λίγο πιο πριν, οι μοντερνιστές, μεταξύ αυτών και ο Martinez Sierra, δημιουργούν το νέο είδος του ποιητικού θεάτρου, δηλαδή μια ισπανική προσαρμογή της αισθητικής του ρομαντικού Edmond Rostand και του γαλλικού συμβολισμού (βλ. ό.π., σ. 245).

¹⁸⁸⁸ Γκρεγκόριο και Μαρία Μαρτίνεθ-Σιέρρα, μτφρ. Α.Α.Κ. (Αχιλλέας Αδ. Κύρου), *Το τραγούδι της κούνιας*, δακτυλογραφημένο αντίτυπο του Θ. Μ.

¹⁸⁸⁹ Gregorio Martinez-Sierra, *Ανοιξιάτικο ρομάντσο ή Όνειρο Αυγουστιάτικης νύχτας*, μτφρ. Στάθης Σπηλιωτόπουλου [είναι η μετάφραση, η οποία χρησιμοποιείται το 1938 απ' τον θίασο της Κατερίνας], δακτυλογραφημένο αντίτυπο Θ. Μ.

¹⁸⁹⁰ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει, ότι “στο δίπρακτο αυτό έργο [στο *Τραγούδι της κούνιας*] υπάρχει η καλωσύνη και η αγάπη σε βαθμό συγκινητικό, ο ύμνος της γυναικείας στοργής, η ευλογία των ψυχών που έχουν μείνει μακριά από την ζωή με την αυτοθυσία της νεότητας, με τον μαρασμό και τους σβυσμένους πόθους» («Εθνικόν Θέατρον – *Το τραγούδι της κούνιας* – *Ο άνθρωπος του περωμένου*», *Ελ. Β.*, 16-11-1932). Το 1939 ο Άλκης Θρύλος βρίσκει, πως το *Ανοιξιάτικο ρομάντσο* είναι μουσικότατο, ανθρώπινο και συγκινητικό (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 365).

¹⁸⁹¹ Βλ. Christopher Innes, ό.π., σσ. 351-352.

¹⁸⁹² Βλ. Lynton Hudson, ό.π., σσ. 33-36.

¹⁸⁹³ Το στοιχείο της συγκίνησης και της ποίησης στη δραματογραφία του James Barrie εντοπίζει το 1938 κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 321).

παρασημοφορεμένο γιο στον πόλεμο, τον οποίο στην πραγματικότητα δεν έχει. Ακούγοντας τις γηραιές φίλες της να διηγούνται περήφανες τα πολεμικά κατορθώματα των γιων τους, αποφασίζει να βρει τυχαία το όνομα ενός άγνωστου στρατιώτη στην εφημερίδα που να έχει το ίδιο επίθετο μ' αυτήν κι έτσι αρχίζει ν' αλληλογραφεί μαζί του. Όταν ο άγνωστος αυτός στρατιώτης τελικά εμφανίζεται μπροστά της με σάρκα και οστά, προς μεγάλη έκπληξη της γηραιάς κυρίας, την αποδέχεται ως μητέρα του, καθώς είναι ολομόναχος στον κόσμο. Της κάνει όλα τα χατήρια και προκαλεί τη ζήλεια των υπόλοιπων φιλενάδων της. Ο στρατιώτης πεθαίνει στον πόλεμο, αλλά η γριούλα είναι περήφανη μέσα στα παράσημα του ψεύτικου γιού της, ο θάνατος του οποίου χάρισε και σ' εκείνην την άσημη και μηδαμινή ύπαρξη την τιμή και την αθανασία¹⁸⁹⁴. Την πρόκληση της ανθρώπινης συγκίνησης από το παραπάνω μονόπρακτο εντοπίζει και η ελληνική κριτική της εποχής, χαρακτηρίζοντάς το, μάλιστα, ως ένα “από τα ωραιότερα μεταπολεμικά θεατρικά δημιουργήματα”¹⁸⁹⁵.

Αν η υπόθεση του παραπάνω μονοπράκτου στηρίζεται περισσότερο στη φανταστική ποιότητα της υπόθεσης, το δράμα του ίδιου συγγραφέα *Αυτό που ξέρει κάθε γυναίκα* πλησιάζει περισσότερο προς τον συμβατικό ρεαλισμό, αν και περιέχει, επίσης, κάποια λυρικά στοιχεία¹⁸⁹⁶. Η ερωτική υπόθεσή του, μάλιστα, καθώς κι ο κεντρικός χαρακτήρας της άσχημης, πλην όμως καπάτσας και πανέξυπνης ηρωίδας που βρίσκεται πίσω από τη θεμελίωση της πολιτικής καριέρας του συζύγου της, μας παραπέμπει σε αντίστοιχες υποθέσεις ερωτικού βουλεβάρτου. Μάλιστα, η σύζυγος του μέλλοντα πολιτικού ξανακερδίζει την αγάπη του, ακόμη κι όταν εκείνος την αφήνει για μια άλλη γυναίκα.

Τέλος, το δράμα του J. B. Priestley *Όνειρα που σβήσανε* δεν είναι από τα πιο χαρακτηριστικά της μεταφυσικής θεώρησης του κόσμου που περιέχει το υπόλοιπο δραματικό έργο του συγγραφέα, όπως αναφέραμε και στην αρχή της παρούσας ενότητας. Το παρόν έργο του είναι από τα πιο ρεαλιστικά¹⁸⁹⁷ –παρότι ο ίδιος ο συγγραφέας έβλεπε πάντα το δράμα του ως ανατρεπτικό, απορρίπτοντας τον ρεαλισμό και ιδιαίτερα την έμφαση στις υλικές συνθήκες και την κοινωνική ύπαρξη των ηρώων ως τις μόνες πραγματικότητες¹⁸⁹⁸. Το συγκεκριμένο έργο περιγράφει σε αρκετά συμβατικό έδαφος τη βαθιά απογοήτευση μιας θεατρίνας, κόρης τυπικών αστών, η οποία μετά από έναν βασανιστικό πλάνητα βίο, επιστρέφει στο πρόσχαρο πατρικό σπίτι, ονειρευόμενη να ζήσει εκεί το υπόλοιπο της ζωής της. Τα όνειρά της, όμως, διαψεύδονται, όταν ο επίσης θεατρίνος σύζυγός της την οδηγεί ξανά, με τις ευλογίες των γονιών της, στη χαώδη ζωή του θεάτρου.

Παρόλη, όμως, τη ρεαλιστική του βάση, και σ' αυτό το δράμα του Priestley μπορούμε να ανιχνεύσουμε την αντίθεση της εξωτερικής

¹⁸⁹⁴ James Matthew Barrie, *Τα παράσημα της γριούλας*, δακτυλόγραφο αντίτυπο Θ. Μ. Δεν αναγράφεται μεταφραστής.

¹⁸⁹⁵ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Τα παράσημα της γριούλας – Αν ήθελα», *Ελ. Β.*, 7-8-1938.

¹⁸⁹⁶ Για τον λυρισμό του έργου κάνει λόγο ο Μιχ. Ροδάς («Το θέατρον – Αυτό που ξέρει κάθε γυναίκα», *Ελ. Β.*, 11-8-1940).

¹⁸⁹⁷ Μάλιστα, ο Μιχ. Ροδάς το χαρακτηρίζει –λανθασμένα κατά τη άποψή μας– ως αντιπροσωπευτικό του “αγγλικού ορθολογισμού” («Το θέατρον – Όνειρα που σβήσανε», *Ελ. Β.*, 26-2-1939).

¹⁸⁹⁸ Βλ. Christopher Innes, ό.π., σ. 368.

ζωής με τη βαθύτερη υποκειμενική πραγματικότητα του ήρωα. Όλο το οικογενειακό περιβάλλον της ηρωίδας τη θεωρεί ευτυχισμένη με την περιπετειώδη της ζωή και τα ταξίδια της ανά τον κόσμο. Τα αντίθετα, όμως, συναισθήματα του κορεσμού και της θλίψης κυριαρχούν στην ψυχή της ίδιας, η οποία προσπαθεί να ζήσει μέσα σ' ένα ανεκπλήρωτο όνειρο, αυτό της παραμονής στην πατρική εστία. Μ' αυτόν τον τρόπο, “η φαινομενικά νατουραλιστική επιφάνεια των έργων του συγγραφέα είναι παραπλανητική, κινούμενη προς τον συμβολισμό, καθώς αναπτύσσεται η δράση”¹⁸⁹⁹. Επιπλέον, η ηρωίδα του δράματος, έχοντας ως όραμα το ανέφικτο όνειρο της πραγματοποίησης της παρελθοντικής της ευτυχισμένης ζωής στο πατρικό σπίτι, με το οποίο επιθυμεί ν' αλλάξει το παρόν της, απηχεί τους γενικότερους προβληματισμούς του Pristley με το ζήτημα του Χρόνου που σε άλλα του δράματα παρουσιάζει πολύ πιο σύνθετα και μεταφυσικά¹⁹⁰⁰.

γ. Εξπρεσιονισμός

Έχουμε ήδη αναφέρει, ότι το εξπρεσιονιστικό θέατρο δεν βρίσκει μεγάλη απήχηση στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή. Έτσι, αν και κατά την προγενέστερη περίοδο συναντήσαμε κάποια δείγματά του να παίζονται από τους αθηναϊκούς θιάσους, αντίθετα κατά την παρούσα δεν συναντούμε σχεδόν κανένα. Μόνο το δράμα του αμερικανού Robert Emmet Sherwood –συγγραφέας που εισάγεται κατά την παρούσα εννιαετία στο νεοελληνικό θέατρο- *Το πετρωμένο δάσος* (*The petrified forest*) παρουσιάζει κάποια ελαφρά εξπρεσιονιστικά ίχνη. Το έργο παριστάνεται το 1936 από ερασιτεχνικό θίασο, αυτόν του Κολλεγίου Αθηνών, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν. Στην πραγματικότητα αποτελεί περισσότερο μία αλληγορία της αμερικανικής ζωής¹⁹⁰¹, παρά εφαρμόζει πιστά τις εξπρεσιονιστικές τεχνικές. Εξάλλου, οι τελευταίες δεν εφαρμόστηκαν ποτέ πιστά απ' τους αμερικανούς δραματογράφους, οι οποίοι τις προσάρμοζαν στις δικές τους ανάγκες¹⁹⁰².

Η υπόθεση του δράματος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα απλό ρεαλιστικό ερωτικό ρομάντσο ή ως ένα “κωμικό μελόδραμα ρουτίνας οικογενειακού τύπου”¹⁹⁰³. Αφορά κυρίως στην ερωτική ιστορία μεταξύ ενός εξόριστου της ζωής, παλιού ζιγκολό κι αποτυχημένου συγγραφέα

¹⁸⁹⁹ Βλ. ό.π.

¹⁹⁰⁰ Σχετικά με τις περίπλοκες μεταφυσικές θεωρίες του Pristley για το θέμα του Χρόνου, οι οποίες τον οδηγούν και σε εξπρεσιονιστικές θεατρικές τεχνικές, βλ. ό.π., σσ. 367-376 και Oscar Brockett, ό.π., σ. 625.

¹⁹⁰¹ Βλ. Oscar Brockett, ό.π., σ. 634.

¹⁹⁰² Στο μεσοπολεμικό αμερικανικό δράμα η επίδραση του εξπρεσιονισμού είναι μεγάλη, αλλά όχι ολοκληρωτική. Κανένας αμερικανός συγγραφέας δεν επέλεξε να γράψει αποκλειστικά σ' αυτή την κατεύθυνση, αλλά συνήθως αναμίγνυε εξπρεσιονιστικά στοιχεία με διάφορα άλλα, προκειμένου να παράγει περισσότερο ένα αλληγορικό δράμα, παρά ένα καθαρά εξπρεσιονιστικό. Το άτομο στα αμερικανικά δράματα σπάνια χάνει την ταυτότητά του, για να γίνει αφηρημένη έννοια. Σπάνια, επίσης, η δράση διαλύεται, για να μετατραπεί σε ψυχική φαντασία. Παρ' όλα αυτά, οι σύγχρονοι αμερικανοί δραματογράφοι επεχείρησαν να δημιουργήσουν το δικό τους σύμβολο του αντιπροσωπευτικού παγκόσμιου ανθρώπου, δείχνοντας την πάλη του με τις δυνάμεις της εποχής (Louis Broussard, ό.π., σ. 7).

¹⁹⁰³ Η έκφραση ανήκει στον ιστορικό J. W. Krutch, ό.π., σ. 218. Την ίδια άποψη εκφράζει κι ο Louis Broussard που αναφέρει, ότι το *Πετρωμένο δάσος* συνδυάζει ρεαλισμό, ρομάντσο, μελόδραμα μαζί με αλληγορία κι ότι περιέχει υπομνήσεις των Spengler, T. S. Eliot, O' Neill, Hemingway, Faulkner και Yeats (βλ. ό.π., σσ. 106, 109).

και μιας νεαρής κοπέλας, αθώας κι επαναστάτριας κόρης βενζινοπώλη, η οποία θαυμάζει τις καλές τέχνες. Η ιστορία τοποθετείται μέσα στο ρεαλιστικό περιβάλλον της ερήμου της Αριζόνα, όπου κυκλοφορούν διάφοροι καταζητούμενοι φυλακών.

Στην πραγματικότητα, όμως, οι οικείες, τετριμμένα και ρεαλιστικά παρουσιαζόμενες καταστάσεις μπορούν να εκληφθούν αλληγορικά, ως σύμβολα. Ο ήρωας, παρότι αγαπά την ηρωίδα, αρνείται εντούτοις να φύγει μαζί της για την Ευρώπη, προκειμένου ν' αλλάξουν ζωή και να πραγματοποιήσουν τα καλλιτεχνικά τους όνειρα. Ο ενθουσιασμός του για τα εγκόσμια έχει πλέον πεθάνει. Όταν ληστές εισβάλλουν στον σταθμό καυσίμων, κρατώντας τους ήρωες ως όμηρους, ο νεαρός πείθει ένα ληστή να τον πυροβολήσει, προκειμένου η αγαπημένη του να πάρει τα λεφτά της ασφάλειάς του και να πραγματοποιήσει τελικά τα όνειρά της, πηγαίνοντας στη Γαλλία. Ο ήρωας που απογοητευμένος ομολογεί, ότι δεν είναι πλασμένος γι' αυτή τη ζωή, όντας ανίκανος να επιστρέψει στην προγενέστερή του αθωότητα, αντιπροσωπεύει την πολιτισμένη και σοφιστική διάνοια πού' χει φθάσει σε απροχώρητο σημείο. Όπως αναφέρει ιστορικός του θεάτρου: "ό,τι ο Sherwood αποκαλεί Φύση κι ό,τι κάποτε ο ποιητής αποκάλεσε Παλιό Χάος, επανέρχεται ξανά. Νομίζαμε, ότι η Φύση είχε νικηθεί. Μάθαμε τους νόμους της και φαινόταν, ότι την εξουσιάζαμε σύμφωνα με τη θέλησή μας. Αλλά αποδεικνύεται, ότι είναι δυνατότερη. Δεν μας νικά πια με φυσικές καταστροφές, τις οποίες μάθαμε τελικά ν' αντιμετωπίζουμε. Αντίθετα, αυτή μας νίκησε μέσω του πνεύματος και της διάνοιας. Η εξυπνάδα δεν μπορεί τελικά να πιστέψει σε τίποτε, ούτε καν στον εαυτό της"¹⁹⁰⁴.

Ακόμη και το τρομακτικό άνυδρο τοπίο της Αριζόνας αντιπροσωπεύει την εικόνα ερήμωσης και θανάτου του δυτικού πολιτισμού με όλες τις αξίες του. Όπως ο εξπρεσιονισμός παρουσιάζει επί σκηνής αφηρημένες ιδέες μέσω αποπροσωποποιημένων χαρακτήρων, οι οποίοι χτυπούν τα δεινά του σύγχρονου τεχνολογικού πολιτισμού, έτσι και το δράμα του Sherwood, χωρίς να αποπροσωποποιεί τους χαρακτήρες του, εντούτοις, τους δίνει την ποιότητα του συμβόλου και της αλληγορίας. Ο ήρωας του έργου αποτελεί την επιτομή, το σύμβολο του σύγχρονου απογοητευμένου και καταδικασμένου ανθρώπου που παλεύει ενάντια στις αποσυνθετικές δυνάμεις της εποχής και της γερασμένης δυτικής κουλτούρας. Οι ιδέες του κι η διάνοιά του είναι ανίκανα να τον στηρίξουν μπροστά σ' αυτήν την πολιτιστική παρακμή, γι' αυτό προτιμά τον εθελούσιο θάνατο ως την ευγενέστερη πράξη, μέσω της οποίας ανταμείβεται για την αποτυχία εκπλήρωσης του ονείρου του. Στο συγκεκριμένο δράμα ο ρόλος του δημόσιου διασκεδαστή που κατείχε ο Sherwood στο θέατρο του Broadway, συνδυάζεται με σοβαρά αλληγορικά μηνύματα, ενώ ο ίδιος ο συγγραφέας, μέσω της αλληγορίας του και των συμβολισμών του, είναι ο πρώτος αμερικανός συγγραφέας που ακολουθεί την αντίστοιχη τεχνική της αλληγορίας του Ο' Neill στα εξπρεσιονιστικά του δράματα¹⁹⁰⁵.

¹⁹⁰⁴ Βλ. J. W. Krutch, ό.π., σ. 220. Σχετικά με τον "εξπρεσιονισμό" του Sherwood, βλ. επίσης, Louis Broussard, ό.π., σ. 7.

¹⁹⁰⁵ Βλ. Louis Broussard, ό.π., σ. 130.

δ. Νεορεαλισμός και Νεοαντικειμενισμός

Κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο είδαμε, πως στην αθηναϊκή σκηνή παρουσιάστηκε το 1929 ένα δείγμα του καλλιτεχνικού κινήματος του γερμανικού νεορεαλισμού ή νεοαντικειμενισμού, το *Καρλ και Άννα ή Η επάνοδος* του Leonhard Frank, απ' την Ελευθέρα Σκηνή των Κοτοπούλη – Μελά. Διαπιστώσαμε, επίσης, πως τον άκρατο υποκειμενισμό του γερμανικού εξπρεσιονιστικού κινήματος διαδέχεται μετά το 1924 ο νεοαντικειμενισμός (Neue Sachlichkeit). Έτσι, η αφηρημένη εξπρεσιονιστική πλοκή, οι αποπροσωποποιημένοι χαρακτήρες και η ενασχόληση με τα ιδεολογικά θέματα αντικαθίστανται από τη συγκεκριμένη δράση των εξατομικευμένων χαρακτήρων, οι οποίοι είναι πιστοί προς την πραγματικότητα. Η απόρριψη των αριστοτελικών ενοτήτων του τόπου και του χρόνου αποκαθίστανται ξανά από την ύπαρξη καθορισμένου χωροχρόνου. Η εκρηκτική αποσπασματική εξπρεσιονιστική γλώσσα αντικαθίσταται απ' την καθημερινή ομιλία.

Βεβαίως, ο νεοαντικειμενισμός κουβαλά ακόμη επιδράσεις απ' το προγενέστερο εξπρεσιονιστικό δράμα, καθώς συνεχίζει να προπαγανδίζει ιδέες και ηθικές θέσεις, παρουσιασμένες, όμως, μέσα σε μια πιο συγκεκριμένη και ρεαλιστική μορφή. Συχνά τα δράματα του νεοαντικειμενισμού κρατούν τη χαρακτηριστική εξπρεσιονιστική χαλαρή δομή των σκηνών, όπως, επίσης, και τη σκληρότητα και δυναμικότητα της εξπρεσιονιστικής γλώσσας.

Εντούτοις, η διαφορά μεταξύ εξπρεσιονισμού και νεορεαλισμού κάθε άλλο παρά τυπική είναι, καθώς ο πρώτος εκφράζει τη διάθεση της επαναστατικής αλλαγής του κόσμου, ενώ ο δεύτερος επιδιώκει ν' αποτυπώσει τον πεσιμισμό και την απογοήτευση που επεκράτησαν μετά τον Α΄ Παγκόσμιο¹⁹⁰⁶. Την ύπαρξη ενός διαδεδομένου θέματος του γερμανικού νεορεαλισμού, την επιστροφή του γερμανού στρατιώτη στην εστία του, διαπιστώσαμε κατά την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο στην περίπτωση του δράματος *Καρλ και Άννα*. Κατά την παρούσα περίοδο συναντούμε δύο άλλα διαδεδομένα θέματα του κινήματος: την ηθική και πνευματική παρακμή της μεταπολεμικής γερμανικής νεολαίας και τον αυστηρό μηχανισμό της νομικής εξουσίας, μέσα στα δίχτυα της οποίας εγκλωβίζεται το άτομο.

Το πρώτο θέμα παρουσιάζεται μέσα από το 3πρακτο έργο του Ferdinand Bruckner *Τα άρρωστα νειάτα (Krankheit der Jugend)* που παριστάνεται το 1932 απ' τον θίασο Κυβέλης σε σκηνοθεσία Σπύρου Μελά, ενώ το δεύτερο παρουσιάζεται μέσα από το 5πρακτο δράμα *Προανάκρισις (Voruntersuchung)* των Max Alsberg – Ernst Otto Esse που παριστάνεται το 1940 απ' την Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν¹⁹⁰⁷. Στα *Άρρωστα νειάτα* περιγράφονται οι σεξουαλικές παρεκτροπές της γερμανικής νεολαίας

¹⁹⁰⁶ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον γερμανικό “νεοαντικειμενισμό”, βλ. H. F. Garten, ό.π., σσ. 171-180.

¹⁹⁰⁷ Όσον αφορά γενικότερα στα δείγματα των διαφόρων γερμανόφωνων πρωτοποριακών κινήματων (εξπρεσιονισμός, νεοαντικειμενισμός), ως μεταφραστές τους εμφανίζονται οι Βασ. Αργυρόπουλος, Δημ. Μυράτ, Εμμ. Χέλμης και Λ. Κουκούλας, οι οποίοι μεταφράζουν Georg Kaiser, Frank Wedekind, Leonhard Frank, Stefan Zweig, Max Alsberg.

και συγκεκριμένα κάποιων φοιτητών ιατρικής. Στο δράμα αποτυπώνεται ο μηδενισμός τους, η απογοήτευσή τους, η παντελής έλλειψη κινήτρων για ζωή και δημιουργία. Η νιότη τους δεν εκλαμβάνεται ως πηγή αισιοδοξίας, αλλά ως πηγή αρρώστειας κι αυτοκαταστροφής. Ο έρωτας δεν θεωρείται ως κάτι αγνό, εξυψωτικό, εξιδανικευμένο, αλλ' αντίθετα ταυτίζεται με τον θάνατο, τη διαφθορά, την παρακμή, την αρρώστεια, τον κυνισμό. Οι εμφανιζόμενοι νέοι χωρίς πνευματικούς στόχους αποτελούν προϊόντα της ηθικής αναρχίας της μεταπολεμικής εποχής. Δεν έχουν διάθεση ν' αλλάξουν μ' επανάσταση τον κόσμο, αλλ' αντίθετα βουτούν στον απομονωμένο τους εαυτό. Καλλιεργούν μια ατμόσφαιρα θνησιγενούς ρομαντισμού που βρίσκει διέξοδο στη σεξουαλική ελευθεριότητα και σε εντελώς επιφανειακές διασκεδάσεις. Η ίδια η νεότητα αποτελεί γι' αυτήν την ομάδα των νέων μια μοιραία αρρώστεια. Η ιδέα του θανάτου και της αυτοκτονίας υπάρχει πάντα στο μυαλό τους, καθώς τη βλέπουν ως τη μοναδική λύση απέναντι στην απογοήτευση¹⁹⁰⁸. Το δράμα καταλήγει με την αυτοκτονία μίας κοπέλας, καθώς και με την εσκεμμένη πρόκληση θανάτου μίας άλλης.

Τα *Άρρωστα νειάτα* αποτελούν το πιο σημαντικό έργο που ασχολείται με την πνευματική κατάσταση της μεταπολεμικής γερμανικής νεολαίας, προκαλώντας αίσθηση για τον επιπλέον λόγο της μυστικότητας του αληθινού ονόματος του συγγραφέα, ο οποίος εμφανίζεται σ' αυτό του το δράμα με το ψευδώνυμο Theodor Tagger¹⁹⁰⁹. Η *Προανάκρισις* εκθέτει μία απάνθρωπη παράγραφο του νομικού κώδικα από τον Max Alsberg, ο οποίος ήταν μάλιστα διακεκριμένος βερολινέζος δικηγόρος¹⁹¹⁰. Αναφέρεται στο επικίνδυνο ζήτημα του γρήγορου σχηματισμού γνώμης για τον ένοχο ενός φόνου από τον ανακριτή ή τον δικαστή που μπορεί να οδηγήσει σε δικαστική πλάνη και στην καταδίκη ενός αθώου.

Μερίδα της ελληνικής κριτικής της εποχής θορυβείται πολύ από την ελευθεριότητα και τολμηρότητα του θέματος των *Άρρωστων νειάτων*¹⁹¹¹, αλλά ο σκηνοθέτης του Σπύρος Μελάς υπερασπίζεται το δράμα μέσα από τις στήλες των εφημερίδων. Προσπαθεί να εξηγήσει, ότι το έργο παρουσιάζει τη δραματική πραγματική ζωή της μεταπολεμικής γερμανικής νεότητας κι ότι αποτελεί μελέτη της ηθικής και ψυχολογικής αλήθειας. Αναφέρει, ότι πρόθεση του συγγραφέα δεν είναι η πορνογραφία, αλλά η αποτύπωση του πεσιμιστικού πνεύματος της εποχής¹⁹¹².

Με την ευκαιρία της υπεράσπισης του δράματος από τα βέλη των ελλήνων σεμνοτύφων, ο Σπύρος Μελάς αναφέρεται στο καλλιτεχνικό ρεύμα, όπου ανήκουν τα *Άρρωστα νειάτα*, δηλαδή στον γερμανικό νεορεαλισμό. Η συγκεκριμένη αναφορά στην ακριβή ορολογία ενός ευρωπαϊκού πρωτοποριακού κινήματος εκ μέρους ελλήνων λογίων είναι

¹⁹⁰⁸ Βλ., ό.π., σ. 183-187.

¹⁹⁰⁹ Βλ. ό.π., σ. 186.

¹⁹¹⁰ Βλ. ό.π., σσ. 185-186.

¹⁹¹¹ Το 1934 συναντούμε δημοσίευμα του Στέφανου Στεφάνου, ο οποίος, μιλώντας για το σύγχρονο “σεξουαλιστικό” γερμανικό θέατρο, αναφέρει ως αρχηγούς του τον Wedekind και τον Bruckner. Παράλληλα αναλύει το κεντρικό “σεξουαλιστικό” θέμα των *Άρρωστων νειάτων* («Η εξέλιξις του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 8-11-1934).

¹⁹¹² Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Άρρωστα νειάτα*», *Ελ. Β.*, 10-6-1932. Τις ίδιες απόψεις υποστηρίζει κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 383).

σπάνια, όπως έχουμε παρατηρήσει και στις προγενέστερες μεσοπολεμικές περιόδους. Έτσι, ενώ λίγες φορές συναντούμε τους όρους “εξπρεσιονισμός”, “θεατρινισμός”, “σουρεαλισμός”, αντίθετα το 1932 παρατηρούμε, ότι ο Μελάς χρησιμοποιεί και αναλύει τον όρο “νεορεαλισμός”. Αναφέρει, μάλιστα, και τα κίνητρα της δημιουργίας του κινήματος¹⁹¹³. Για την *Προανάκριση*, όμως, δεν αναφέρεται καθόλου ο όρος “νεορεαλισμός”. Ο Άλκης Θρύλος τη χαρακτηρίζει ως “ρεαλιστικό δράμα”, αλλά με την αρνητική έννοια, δηλαδή, ότι δεν μεταδίδει συγκίνηση¹⁹¹⁴. Μάλιστα, το ίδιο το δράμα θεωρείται ως ένα από τα πολλά συνηθισμένα και ανάξια λόγου “αστυνομιοανακριτικά” έργα του εμπορικού θεάτρου, όπου “όλη η αξία συνίσταται εις την έντεχνη μα πάντα συμβατική πλοκή μιας εγκληματικής υποθέσεως και εις την απόκρυψιν του δολοφόνου για να παρατείνεται η περιέργεια του κόσμου”¹⁹¹⁵.

ε. Λογοτεχνικό δράμα

Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο στην αθηναϊκή σκηνή εισάγεται ένας σύγχρονος γάλλος δραματογράφος και μάλιστα από τους πιο διάσημους, ο Jean Giraudoux, ο οποίος είχε γίνει ο ιδανικός και σχεδόν αποκλειστικός συνεργάτης του πρωτοποριακού σκηνοθέτη Louis Jouvet. Το ζητούμενο και του συγγραφέα και του σκηνοθέτη είναι η ωραία γλώσσα¹⁹¹⁶. Ο Giraudoux φέρνει μαζί του μία νέα δραματογραφική τάση: την αποκατάσταση του λογοτεχνικού θεατρικού κειμένου. Σε μια εποχή, όπως ο Μεσοπόλεμος, όπου η παλιότερη πρωτοκαθεδρία του δραματικού συγγραφέα περνά στο πρόσωπο του σκηνοθέτη, ο Giraudoux επιχειρεί να ξαναφέρει τη λογοτεχνική αξία του δράματος, αποκαθιστώντας τη γλώσσα και την καλλιτέπεία της στο βάθρο της υψηλότερης έκφρασης της ανθρώπινης λογικής. Ο ίδιος γράφει σε μια ευφωνική και υψηλά εκφραστική πρόζα, χρησιμοποιώντας τα στοιχεία της φαντασίας, της ειρωνείας και του χιούμορ¹⁹¹⁷. Σε ένα είδος μανιφέστου του το 1936 υποστηρίζει, ότι ο θεατής δεν πρέπει να πηγαίνει στο θέατρο για να κατανοήσει το δράμα, αλλά για ν’ αφηθεί στις αισθήσεις, στη φαντασία και στη μαγεία του δραματικού ύφους και να εξαγνιστεί μέσω της όμορφης γλώσσας. Το λογοτεχνικό ύφος είναι

¹⁹¹³ «Μαντεύει κανείς την ακρίβεια της παρατηρήσεώς του –το έργο ανήκει στη νεορεαλιστική σχολή– απ’ ό,τι ξέρει γενικά για τον μεταπολεμικό κόσμο και τη μεταπολεμική νεότητα. Τί έμεινε όρθιο μετά τον μεγάλο ψυχικό σεισμό του πολέμου; Ποια παλαιά πνευματική και ηθική αξία; Ποιο ιδανικό; Ερημία. Και μέσα σ’ αυτήν η μόνη πραγματικότητα: Το κτήνος και οι ανάγκες του κτήνους. Σαν να μην υπάρχει τίποτε πέραν της ζωής των αισθήσεων. Ο άνθρωπος και οι δύο σωλήνες του –το πεπτικό σύστημα και το αναπαραγωγικό σύστημα! Και ιδίως το τελευταίο, θεωρούμενον ως απλούν μηχανήμα ηδονής. Φαντασθήτε όλη την ορμή της νεότητας, την πείνα και τη δίψα ζωής, χωρίς άλλο κανάλι διεξόδου από τον αισθησιασμό! Οι λειτουργίες του ερωτικού ενστίκτου, οι στερήσεις, οι ικανοποιήσεις του, οι παρεκκλίσεις και τα στραβοπατήματά του, οι αναζητήσεις κι οι περιπλοκές του παίρνουν έξαφνα τραγική σημασία. Δράματα με μάρτυρας, με θύματα, με θριαμβευτάς. Αντίκρυ σ’ αυτά έστησε ο Μπρούκνερ τον φακό του.» (βλ. Φορτούνιο, ό.π.).

¹⁹¹⁴ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σσ. 511-512.

¹⁹¹⁵ Μιχ. Ροδάς, «*Προανάκρισις και ηθοποιού*», *Ελ. Β.*, 16-7-1940.

¹⁹¹⁶ Βλ. Jomaron, «*Ils étaient quatre...*», ό.π., σ. 746, η οποία μας πληροφορεί, ότι αυτό που προσπάθησε να κάνει ο Jouvet, όσον αφορά στο ανέβασμα των έργων του Giraudoux, ήταν η καλλιέργεια της κατάλληλης απαγγελίας των ηθοποιών, προκειμένου ν’ αποδώσουν την εξαιρετικά λογοτεχνική γλώσσα του δραματογράφου.

¹⁹¹⁷ Βλ. Oscar Brockett, ό.π., σ. 611, καθώς και J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, ό.π., σσ. 96-97.

εκείνο ακριβώς το μέσο που στοχεύει στις αισθήσεις και τη φαντασία του θεατή. Έτσι, οι ήρωες του δραματογράφου ζητούν το δικαίωμα του μονολόγου και της τιράδας.

Πιστεύει, επίσης, ότι δεν υπάρχει ιδιαίτερο κείμενο για τη σκηνή ή ιδιαίτερη θεατρική φόρμα, καθώς αυτό που κάνει το κείμενο θεατρικό, είναι η ερμηνεία που του δίνουν οι ηθοποιοί. Βέβαια, τα δράματά του δεν είναι ποτέ στερημένα από πνευματικό περιεχόμενο, καθώς δύσκολα βρίσκεται κοινό που να μη δίνει σημασία στο νόημα του παρουσιαζόμενου έργου¹⁹¹⁸. Ο Benjamin Cremieux το 1929 σχολιάζει ως εξής την τέχνη του Giraudoux:

«Ο Ζιρωντού επαναφέρει την ελευθερίαν εις το γαλλικόν θέατρον, χωρίς να δανεισθή τίποτε, ούτε από το μπαλλέτο, ούτε από τον κινηματογράφον, ούτε από το μουζικ-χωλλ. Η δύναμις του είνε αι λέξεις, το ύφος, η έκφρασις. Το θέατρον του είνε ένα θέατρον γραμμένο, ένα θέατρο ποιητικό, μία επάνοδος εις την δραματικήν φιλολογίαν. Εις το εσωτερικόν της δραματικής φιλολογίας κατορθώνει να επιδεικνύη την πρωτοτυπίαν του. Η πρωτοτυπία αυτή δεν συνίσταται εις τα πρόσωπα ή εις την εξέλιξιν της υποθέσεως, αλλ' εις τα ποιητικά θέματα. [...] Το καθαρόν θέατρον έχει δύο στηρίγματα: την δράσιν και την έκφρασιν. Ο Ζιρωντού κατόρθωσε χωρίς δράσιν να σταθή όρθιος. Χάρις εις το θέμα του, το οποίον από την μίαν άκρην έως την άλλην είνε μια συνέχεια ερωτηματικών, αντιτιθεμένων πιθανοτήτων, διασχιζομένων δρόμων, δυσκολιών δια την εκλογήν»¹⁹¹⁹.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία φαίνονται πολύ καθαρά μέσα στην 3πρακτη κωμωδία του *Αμφιτρώων 38* (*Amphitryon 38*) που παριστάνεται το 1937 απ' τον θίασο της Κατερίνας. Η κωμωδία πραγματεύεται τον αρχαίο μύθο του Αμφιτρώωνα, ο οποίος, απουσιάζοντας στον πόλεμο, δίνει την ευκαιρία στον Δία να κατέβει στη γη μεταμορφωμένος σε άνθρωπο, προκειμένου να σαγηνεύσει την ωραία σύζυγο του πρώτου, Αλκμήνη. Μάλιστα, ο ίδιος ο θεός μηχανεύεται και προκαλεί τον πόλεμο της μιας ημέρας μεταξύ των Κορινθίων και των συμμάχων τους, προκειμένου ο Αμφιτρώων να φύγει και να του αφήσει ελεύθερο το πεδίο της ερωτικής δράσης. Ο Δίας, μεταμορφωμένος σε Αμφιτρώωνα και χρησιμοποιώντας διάφορα θεϊκά τεχνάσματα, καθιστά έγκυο την Αλκμήνη με τον γιο του Ηρακλή, χωρίς η ίδια να το υποψιαστεί. Αντίθετα, η ηρώίδα νομίζει, ότι πρόκειται να γεννήσει το παιδί του αληθινού συζύγου της. Η Αλκμήνη είναι υπόδειγμα συζυγικής πίστης και απορρίπτει παντελώς την για άλλους τιμητική ερωτική πολιορκία του θεού. Αυτό που επιθυμεί μόνο να προσφέρει στον Δία, είναι το πολύτιμο ανθρώπινο δώρο της φιλίας, το οποίο οι θεοί δεν γνωρίζουν.

Όπως σε όλα τα δράματά του, έτσι κι εδώ ο συγγραφέας, ασχολείται με τον χειρισμό αντιθετικών εννοιών –ειρήνη-πόλεμος, πίστη-απιστία– καταλήγοντας στον συμβιβασμό τους μέσω μιας νέας λύσης. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η λύση είναι η σημασία του δώρου της ανθρώπινης φιλίας. Επιπλέον, φαίνεται άλλο ένα χαρακτηριστικό της δραματοουργίας του, σύμφωνα με το οποίο ο συγγραφέας, παίρνοντας τα θέματά του από τις πιο

¹⁹¹⁸ Βλ. Jomaron, «En quête de textes», ό.π., σ. 795, René Lalou, ό.π., σ. 92 και Knowles, ό.π., σ. 196.

¹⁹¹⁹ Βλ. Στέφ. Στεφάνου, «Ένας περίπατος εις τον κήπον των γαλλικών γραμμάτων – Ζαν Ζιρωντού», *Ελ. Β.*, 30-11-1935.

οικείες πηγές –συνήθως από την αρχαία ελληνική μυθολογία¹⁹²⁰– τους προσδίδει νέες ερμηνείες¹⁹²¹. Έτσι, το κεντρικό θεματικό μοτίβο που εισάγει στον αρχαίο μύθο, είναι η φιλοσοφική ιδέα του ανθρώπινου ζεύγους, καθώς κι η σχέση μεταξύ ανθρώπων και θεών. Ο Δίας, έχοντας γίνει άνθρωπος, κατέχει μια περιορισμένη εικόνα του ανθρώπινου σύμπαντος. Εντούτοις, η δήλωσή του, ότι ποτέ άλλοτε δεν αισθάνθηκε τόσο πολύ αρχηγός των θεών, παρά μόνο όταν πήρε ανθρώπινη μορφή, δηλώνει την ανθρώπινη ανωτερότητα απέναντι στους θεούς.

Η περηφάνεια για την ανθρώπινη υπόσταση διατρέχει όλο το έργο. Έτσι, η Αλκμήνη δεν θεωρεί τον θάνατο ως περιοριστικό παράγοντα, αλλά ως την ανταμοιβή της ζωής. Πιστεύει, ότι η αποδοχή της αθανασίας αποτελεί προδοσία κατά της ανθρωπότητας. Η ηρωίδα απορρίπτει κάθε δυνατότητα πρόβλεψης του μέλλοντος και κάθε γνώση που ξεπερνά τις δυνατότητες της ανθρώπινης κατανόησης, διδάσκοντας, πως ο άνθρωπος πρέπει να στηρίζεται στις ίδιες του τις δυνάμεις, χωρίς να έχει καμία υποχρέωση προς τους θεούς. Η ευγνωμοσύνη της στρέφεται μόνο υπέρ του νόμιμου συζύγου της. Έτσι, το στοιχείο της ακλόνητης συζυγικής αρετής της και της αντιπροσφοράς του δώρου της φιλίας και της ανθρώπινης αξιοπρέπειας απέναντι στις αρχικές ερωτικές προσφορές του θεού, δηλώνουν την ανθρώπινη ανωτερότητά της. Οι θνητοί, μέσω της διατήρησης της αξιοπρέπειάς τους, αποδεικνύονται κατά πολύ ανώτεροι απ’ τους θεούς. Αντίθετα, οι τελευταίοι τη χάνουν, υπερηφανευόμενοι για μια απλή εφήμερη σαρκική νίκη που καταφέρνουν με άνομα, δόλια, πονηρά κι αναξιοπρεπή μέσα.

Ο Giraudoux έγινε αντικείμενο προσοχής από τους έλληνες λογίους πολύ πριν ο *Αμφιτρώων* 38 παιχθεί στην ελληνική σκηνή το 1937. Έτσι, από το 1929 έχουμε δημοσίευμα - ανταπόκριση του Στέφανου Στεφάνου από τη γαλλική πρωτεύουσα, όπου παραστάθηκε με εκπληκτική επιτυχία το πρώτο δράμα του συγγραφέα, ο *Siegfried*, απ’ τον Jouvet. Μάλιστα, ο έλληνας ανταποκριτής συναντά από κοντά τον γάλλο δραματογράφο και του παίρνει μία μικρή συνέντευξη, καταλήγοντας στα εξής συμπεράσματα: “Ο Ζιρωντού είναι ο σημαιοφόρος του νέου γαλλικού θεάτρου, η ελπίς, το μέλλον, ένας σταθμός ιστορικός. Με αυτόν, το θέατρον ξεφεύγει από τον νατουραλισμόν και από την ψυχολογίαν και εναγκαλίζεται την ποίησιν. Ποδοπατεί τον εξπρεσιονισμόν και τον φουτουρισμόν. Ο Ζιρωντού είναι η αναγέννησις του θεατρικού ύφους, η αναβίωσις του θεάτρου που κάθε ήρωας έχει το δικαίωμα να τελειώνη τη φράσιν του. Ή να ομιλή δια μακρών. Εις το οποίον η υψηλή διανόησις και η ιδεολογία και η φραστική ταχυδακτυλουργία δεν είναι αποκεκλεισμένα, όπου τέλος η νεωτέρα συνείδησις ευρίσκει θέσιν να συζητήση τα μάλλον φλέγοντα ζητήματα”¹⁹²². Το 1935 πάλι δημοσιεύεται ανταπόκριση για την παρισινή παράσταση του δράματός του *Ο πόλεμος της*

¹⁹²⁰ Στην περίπτωση του συγκεκριμένου έργου, βέβαια, ο Giraudoux δεν αντλεί απ’ την ελληνική μυθολογία, αλλά από τα ομώνυμα λατινικά και γαλλικά έργα του Πλάτου και του Μολιέρου.

¹⁹²¹ Σχετικά με τα χαρακτηριστικά της τέχνης του γάλλου συγγραφέα, βλ. Oscar Brockett, ό.π., σ. 611, καθώς και Knowles, ό.π., σσ. 197-202. Ο Μιχ. Ροδάς, όταν παίζεται ο *Αμφιτρώων* 38 στην αθηναϊκή σκηνή, αναγνωρίζει, επίσης, την προσωπική έμπνευση, ερμηνεία κι ελευθερία του δραματογράφου απέναντι στον αρχαίο ελληνικό μύθο («*Αμφιτρώων* 38», *Ελ. Β.*, 21-8-1937).

¹⁹²² Στέφ. Στεφάνου, «Ένας περίπατος στον κήπο των γαλλικών γραμμάτων – Ζαν Ζιρωντού», *Ελ. Β.*, 8-2-1929 και 9-2-1929.

*Τροίας δε θα γίνει*¹⁹²³, το 1937 για την παράσταση της *Ηλέκτρας* του¹⁹²⁴, ενώ το 1939 για την παράσταση της *Νεράιδας* του¹⁹²⁵.

Η φήμη του συγγραφέα στην Ελλάδα, πέρα από τις δημοσιεύσεις των επιτυχιών των δραμάτων του στην παρισινή σκηνή του Jouve, επιβεβαιώνεται το 1937 με την παράσταση του *Αμφιτρύωνα 38* στην αθηναϊκή σκηνή. Το έργο χαρακτηρίζεται ως ένα “από τα ευγενέστερα έργα της γαλλικής θεατρικής φιλολογίας και της σκέψεως”¹⁹²⁶. Το γεγονός, ότι ο Giraudoux προσπαθεί μέσω του δραματικού του λόγου να πάρει την πρωτοκαθεδρία της θεατρικής τέχνης από τα χέρια του σκηνοθέτη και του ηθοποιού, αποτελεί ένα αίτημα που εκφράζει ήδη από το 1935 ο Σπύρος Μελάς για το ευρωπαϊκό, αλλά και για το ελληνικό θέατρο. Αυτό το γεγονός ίσως να εξηγεί και την επιτυχία της τέχνης του γάλλου συγγραφέα στην Ελλάδα από την πρώτη του κιάλας εμφάνιση. Ο Μελάς θεωρεί, ότι περίοδος ακμής του θεάτρου γενικότερα θεωρείται εκείνη της κυριαρχίας του συγγραφέα, ότι το στάδιο της πτώσης της αρχίζει, όταν πάρει τη σκυτάλη ο ηθοποιός, ενώ το τελικό στάδιο της πλήρους παρακμής εμφανίζεται, όταν ο ηθοποιός αρχίζει να μη μπορεί πλέον να επιβληθεί. Έτσι, το μόνο που μπορεί να σώσει το παγκόσμιο θέατρο, είναι η ενδυνάμωση και η αισθητική πληρότητα της τέχνης του δραματογράφου¹⁹²⁷. Αν, λοιπόν, συνδυάσουμε το αίτημα που εκφράζει ο Μελάς το 1935, με την ποιότητα, το ύφος και τη βασική επιδίωξη της ίδιας της τέχνης του Giraudoux, τότε μπορούμε να οδηγηθούμε στην εξήγηση της εξάπλωσης της συγγραφικής του φήμης στα ελληνικά θεατρικά πράγματα.

Ο Giraudoux ανοίγει τον δρόμο για την καλλιτεχνική δημιουργία ενός άλλου σύγχρονου γάλλου δραματογράφου, του André Obey, το 3πρακτο δράμα του οποίου *Δον Ζουάν (Le trompeur de Séville)* παριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή το 1939 απ’ την Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη¹⁹²⁸. Ο Obey, ο οποίος αποτέλεσε μέλος του πρωτοποριακού γαλλικού θιάσου Compagnie des Quinze, σε διεύθυνση του Michel Saint-Denis, στο παραπάνω δράμα του “πνευματοποιεί” –σύμφωνα με ελληνική έκφραση της εποχής¹⁹²⁹- με φιλοσοφικό και ποιητικό πνεύμα τον θρύλο του Δον Ζουάν. Δεν παρουσιάζει μόνο τον γνωστό του ρόλο ως γυναικοκατακτητή, αλλά και το δράμα της ψυχής του, την αγωνία του μπροστά στο κενό της ζωής. Κάθε κατάκτησή του παρουσιάζεται ως υποδούλωση κι ως αυτοτιμωρία, ώστε ο ήρωας με το ψυχικό του μαρτύριο γενικεύει ένα δράμα πανανθρώπινο¹⁹³⁰. Έτσι, ο Μιχ. Ροδάς τοποθετεί το δράμα “στην κατηγορία των μεγάλων πνευματικών αξιώσεων και στην

¹⁹²³ «Ένα νέον έργον – Ο πόλεμος δεν θα γίνη», *Ελ. Β.*, 30-11-1935.

¹⁹²⁴ Βλ. Απ., «Παρισινά γράμματα – Η κεντρική σκηνή της *Ηλέκτρας*», *Ελ. Β.*, 9-6-1937 και Απ., «Ένα θεατρικόν γεγονός – Η *Ηλέκτρα* του Ζαν Ζιρωντού», *Ελ. Β.*, 20-5-1937.

¹⁹²⁵ Βλ. Απ., «Από το γαλλικόν θέατρον – Η *Νεράιδα* του κ. Ζαν Ζιρωντού», *Ελ. Β.*, 14-5-1939.

¹⁹²⁶ Μιχ. Ροδάς, «*Αμφιτρύων 38*», *Ελ. Β.*, 21-8-1937.

¹⁹²⁷ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η κρίσις του θεάτρου», *Ελ. Β.*, 9-9-1935.

¹⁹²⁸ Στην Μεσοπολεμική Ελλάδα Giraudoux μεταφράζει ο Νικ. Ποριώτης, ενώ Obey μεταφράζει ο Μαν. Σκουλούδης.

¹⁹²⁹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Δον Ζουάν*», *Ελ. Β.*, 29-4-1939.

¹⁹³⁰ Η πρωτότυπη ερμηνεία του γνωστού ήρωα που παρουσιάζεται ως ψυχικά βασανισμένος, αντί ως κατακτητής, εντοπίζεται και από τον Άλκη Θρύλο (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β΄, ό.π., σσ. 403-405).

δημιουργία που αγκαλιάζει το σύμπαν”¹⁹³¹. Το δράμα του Obey, αντίθετα απ’ την τέχνη του Giraudoux, χρησιμοποιεί πρωτοποριακά δομικά στοιχεία. Έτσι, τα στοιχεία του τόπου και του χρόνου κινούνται ελεύθερα μέσα στο έργο, ενώ ο πρόλογος συνδέει επεισόδια από τη γέννηση του ήρωα ως την εφηβεία του. Οι παραπάνω δομικές καινοτομίες αποτελούν μόνο μικρό κομμάτι των τεχνικών νεοτερισμών των δραμάτων του Obey, καθώς ο τελευταίος γενικά χρησιμοποιεί σε άλλα του έργα πολύ πιο πρωτοποριακές τεχνοτροπίες¹⁹³².

Τέλος, πρέπει να σημειώσουμε, ότι και τα δύο παραπάνω έργα, ο *Αμφιτρύων* κι ο *Δον Ζουάν*, αποτελούν εύγλωττη μαρτυρία της γενικότερης κίνησης της εποχής για την επιστροφή στους κλασικούς, κίνηση που διαπιστώσαμε και σε πολλά άλλα ευρωπαϊκά κι ελληνικά δράματα της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου. Έτσι, λοιπόν, τα δύο εν λόγω έργα προσφέρουν μια νέα μοντέρνα επεξεργασία πασίγνωστων αριστουργημάτων του κλασικού Molière.

στ. Υπαρξιακό δράμα

Ο Giraudoux δεν επηρέασε μόνο τον Obey, αλλά κι έναν άλλο σημαντικό σύγχρονο γάλλο δραματογράφο, τον Jean Anouilh, ο οποίος επεσκίασε τελικά τον δάσκαλό του, παίρνοντάς του την πρωτοκαθεδρία στα γαλλικά θεατρικά πράγματα¹⁹³³. Όπως κι ο Giraudoux, έτσι κι ο Anouilh είχε στενή σχέση με τον σκηνοθέτη Louis Jouvet, καθώς διετέλεσε γραμματέας του¹⁹³⁴. Ο εν λόγω συγγραφέας που επηρεάζει τον μεταγενέστερο δραματογράφο Jean-Paul Sartre και του οποίου τα πρώτα δράματα παρουσιάζει ο Georges Pitoëff, ανοίγει τον δρόμο για ένα είδος υπαρξιακού δράματος. Αυτό το υπαρξιακό θέατρο χειρίζεται σε διάφορες παραλλαγές το θέμα της απομόνωσης του ατόμου και της ανικανότητάς του να επικοινωνήσει με τους γύρω του. Η φυγή είναι η μεγάλη προσδοκία των ηρώων του Anouilh, ακόμη κι αν αυτή μπορεί να φέρει τον θάνατο. Τα πρόσωπά του αναζητούν την απόλυτη αγνότητα, ηθική και πνευματική ακεραιότητα. Ζουν με ιδανικά που αδυνατούν να συνδέσουν με την καθημερινή ύπαρξη. Η κατάδειξη των ψυχολογικών και κοινωνικών συμπεριφορών τους χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα, όχι επειδή ο τελευταίος θέλει να κάνει κοινωνικό θέατρο, αλλά προκειμένου να σκιαγραφηθεί η ηθική και πνευματική αυτοσυνειδησία των

¹⁹³¹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, ό.π.

¹⁹³² Συνήθως ο Obey χρησιμοποιούσε υπερμοντέρνο διάλογο, έγραφε ποιήματα με θεατρική μορφή, δράματα με χορό, έργα - μπαλέτα, αλληγορικά - παντομικά θεάματα και γενικά έργα που εκμεταλλεύονταν τις δυνατότητες του σώματος του ηθοποιού, δηλαδή, ένα είδος θεατρικής γυμναστικής ανεξάρτητης από το δραματικό κείμενο. Το είδος των δραμάτων του ήταν τόσο ιδιαίτερο, ώστε αυτά δεν μπορούσαν να παρασταθούν από άλλο θίασο εκτός απ’ την Compagnie des Quinze, η οποία δούλευε σχεδόν αποκλειστικά πάνω στα κείμενα του συγκεκριμένου δραματογράφου. Ο Coreau που παρακολουθούσε την εργασία της Compagnie des Quinze –δημιούργημα σχεδόν δικό του, αφού ο θίασος αποτελεί τη συνέχιση του θιάσου Coriaus– θεωρούσε, ότι ο Obey ήταν ο μοναδικός δραματογράφος που είχε δεχθεί τις αρχές και τους πειραματισμούς του Vieux Colombier. Έτσι, ο ίδιος ο Coreau αποτέλεσε τον σημαντικότερο δάσκαλο του Obey, ενώ η Compagnie des Quinze την πηγή της έμπνευσής του (Knowles, ό.π., σ. 220-225 και J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, ό.π., σ. 100).

¹⁹³³ Όπως αναφέρει κι ο Άλκης Θρύλος το 1938: «Ο Ανούιγ, ένας από τους πιο προικισμένους θεατρικούς συγγραφείς που αναφάνηκαν τα τελευταία χρόνια στη Γαλλία, είναι ακόμα πολύ νέος» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σ. 315).

¹⁹³⁴ Βλ. René Lalou, ό.π., σ. 101 και Oscar Brockett, ό.π., σ. 612.

ηρώων, γεγονός που αντιλαμβάνεται κι η ελληνική διανοήση της εποχής¹⁹³⁵. Ο Απουίη επηρεάζεται και από την πιραντελλική ενασχόληση με τη μάσκα, με την εναλλαγή των προσωπείων που φανερώνουν το δυσπόστατο του ανθρώπινου χαρακτήρα.

Τα δράματα του Απουίη που παριστάνονται για πρώτη φορά στην αθηναϊκή σκηνή της περιόδου, είναι: το 3πρακτο *Αγρίμι* (*La sauvage*), το 1938, απ' την Κατερίνα, το έργο σε πέντε εικόνες *Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές* (*Voyageur sans bagages*), το 1939, απ' την Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν και η 3πρακτη κωμωδία *Ένας φυλακισμένος* (*Y avait un prisonnier*), το 1940, πάλι απ' την Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Κουν¹⁹³⁶. Και τα τρία έχουν να κάνουν με το παραπάνω κεντρικό θεματικό μοτίβο και ανήκουν στα σοβαρά ή “μαύρα” κομμάτια του συγγραφέα. Στα τελευταία ένας νέος ιδεαλιστής κι επαναστάτης πρωταγωνιστής διατηρεί την ηθική ακεραιότητά του επιλέγοντας τον θάνατο, μεταφορικό και κυριολεκτικό, σε αντίθεση με μια άλλη ομάδα δραμάτων του, τα κωμικά ή “κόκκινα” κομμάτια που έχουν πιο χαρούμενη λύση¹⁹³⁷.

Έτσι, στο *Αγρίμι* παρακολουθούμε την αδυναμία εσωτερικής επικοινωνίας μεταξύ ενός ερωτευμένου ζευγαριού, τα μέλη του οποίου ανήκουν σε διαφορετικές κοινωνικές τάξεις. Το στοιχείο της κοινωνικής, οικονομικής και ταξικής ανισότητας οδηγεί σε μια βαθύτερη εσωτερική διαφορά μεταξύ τους που τους κάνει να βλέπουν εντελώς διαφορετικά τη ζωή και τον κόσμο και να έχουν αναπτύξει ο καθένας διαφορετικό βαθμό πνευματικής και ηθικής αυτοσυνειδησίας. Η Τερέζα συνειδητοποιεί, ότι θα συνδέεται πάντα με το αίμα του αχρείου πατέρα της κι έτσι καταστρέφει ηθελημένα τον δεσμό της με τον Φλωράν¹⁹³⁸, καθώς, αν αποκηρύξει το παρελθόν της, αποκηρύσσει ταυτόχρονα και την ίδια της την ύπαρξη.

Στον *Ταξιδιώτη χωρίς αποσκευές* ο ήρωας Γκαστόν που επιβίωσε από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, έχοντας, όμως, πάθει αμνησία και μη θυμούμενος την οικογένειά του, μπαίνει σε μια οδυνηρή διαδικασία αυτογνωσίας, στην προσπάθειά του ν' ανασυνθέσει το παρελθόν του. Όταν αφήνει το ίδρυμα και συγκατοικεί για λίγο με την πραγματική του οικογένεια, συνειδητοποιεί, με τη βοήθεια των πληροφοριών που του δίνουν οι συγγενείς

¹⁹³⁵ Βλ. Απ., «Από την γαλλική σκηνή – Η *Ανυπότακτη* του Ανούγν», *Ελ. Β.*, 5-3-1938) σε ανταπόκρισή του απ' το Παρίσι σχετικά με την εκεί παράσταση του *Αγριμού* το 1938 απ' τον Pitoëff.

¹⁹³⁶ Ο ηθοποιός Γ. Παπάς, αλλά κι ο Γ. Φτέρης, είναι εκείνοι που μεταφράζουν πρώτοι έργα του Jean Apouilh στην Ελλάδα.

¹⁹³⁷ Βλ. Oscar Brockett, ό.π., σ. 612.

¹⁹³⁸ Όπως αναφέρει έλληνας λόγιος σχετικά με την ηρωίδα του *Αγριμού*: «Αυτή η πραγματικότητα, αιωνία, φυσιολογική ανάγκη για την ανθρώπινη συνείδησι, λείπει μεταξύ της Τερέζας και του Φλωράν. Φυσικά, λείπει κυριώτατα για τη συνείδησι της Τερέζας, της “ανυπότακτης”, της “ασυμβίβαστης”. Αυτή δεν δέχεται το νέον καθεστώς, τον καινούργιο κόσμο του Φλωράν, την εύκολη, ήρεμη, απαλή, δίχως ταραχή και δίχως συμμετοχή στην ταραχή ζωή του Φλωράν. Και την αποκρούει με τη βαθύτερη πεποίθησι αισθανομένη πως μέσα σ' αυτόν τον ατάραχο κόσμο, όπου όλα είνε εύκολα, όλα ωραία, όλα άφθονα και έτοιμα –έτοιμα και υλικά και ηθικά– αυτή η Τερέζα, κόρη ενός αξιοθρήνητου πατέρα, κόρη μιας αξιοπεριφρόνητης μητέρας, για την οποία τα πάντα είνε πούλημα στο παζάρι και κέρδος, βιολί του καφεineίου, κάθε καφεineίου, δεν έχει να φέρη παρά πικρή πείρα του βίου, σωρούς λυπηρών αναμνήσεων, αθλιότητες, ολόκληρη πινακοθήκη πορτραίτων άλλου κόσμου, όπου όλα είνε δύσκολα, όλα ακρωτηριασμένα, χαλάσματα μαύρα από τη μούγλα, από τον ξεπεσμό.» (βλ. Απ., ό.π.).

του, ότι κατά το παρελθόν υπήρξε ένας άνθρωπος χωρίς ηθικούς φραγμούς κι αναστολές που πάντα πλήγωνε τους αγαπημένους του ανθρώπους. Έτσι, ο ήρωας, ανακαλύπτοντας το ανήθικο παρελθόν του, αηδιάζει, επαναστατεί, το αποκηρύσσει και αποφασίζει ηθελημένα ν' αλλάξει ταυτότητα, αποδεσμευόμενος απ' την πραγματική του οικογένεια και μπαίνοντας στους κόλπους μιας άγνωστης¹⁹³⁹.

Τέλος, το *Ένας φυλακισμένος* που εκτυλίσσεται στη γέφυρα ενός πολυτελούς ιστιοφόρου, εξιστορεί τη διαδικασία της ψυχικής και ηθικής αυτοσυνειδησίας ενός πλούσιου επιχειρηματία. Ο τελευταίος μόλις βγήκε απ' τη φυλακή, όπου είχε εισαχθεί λόγω οικονομικών ατασθαλιών. Τα δεκατέσσερα χρόνια, κατά τα οποία παρέμεινε στη φυλακή, τον έκαναν να συνειδητοποιήσει το μέγεθος της κοινωνικής υποκρισίας, μέσα στην οποία ζούσε, όταν ήταν ελεύθερος και την οποία ξανασυναντά στους κόλπους της οικογένειάς του. Τα μέλη της τελευταίας προσπαθούν να τον περιβάλουν με στοργή που, εντούτοις, δεν είναι απαλλαγμένη από τους κώδικες του αστικού καθωσπρεπισμού, των μικρο-υπολογισμών και μικρο-φιλοδοξιών, της κοινωνικής επιτήδευσης, της ματαιότητας, του εγωισμού και της υποκριτικής ηθικής. Έτσι, ο ήρωας που, λόγω της παραμονής του στη φυλακή, έμαθε να εκτιμά άλλα πράγματα, όπως την ειλικρίνεια, την απλότητα, την αποδέσμευση απ' τους ψεύτικους κοινωνικούς κανόνες, επιλέγει να χαθεί μέσα στη θάλασσα. Προτιμά, λοιπόν, την προσωπική ελευθερία από την κοινωνική σκλαβιά. Μάλιστα, η φιγούρα του άξεστου, μουγγού κι αθώου σαν παιδί συγκρατούμενου του La Brebis, τον οποίο ο ήρωας κουβαλά μαζί του από τη φυλακή κι ο οποίος πέφτει μαζί του στη θάλασσα, αποτελεί ακριβώς το σύμβολο της αθωότητας και του κοινωνικού πρωτογονισμού, όπου τείνει ο ίδιος ο κεντρικός ήρωας.

Ο κριτικός του *Ελευθέρου Βήματος* αναγνωρίζει την ύπαρξη φιλοσοφικών και ψυχολογικών στοιχείων στην τέχνη του Anouilh, με λίγα λόγια, τους υπαρξιακούς του στοχασμούς, χαρακτηρίζοντας τα έργα του ως έργα “με βαθύτερα στοιχεία αξίας”¹⁹⁴⁰. Μάλιστα, όταν ο Anouilh πρωτογίνεται γνωστός στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, εισάγεται με τα εξής επαινετικά λόγια, με την αφορμή της παράστασης του *Αγρίμιού* του στο Παρίσι απ' τον Pitoëff το 1938:

«Α! η περίφημη βραδυά! Περίφημη βραδυά τέχνης ... Μακάριοι οι ηθοποιοί, που έχουν τέτοιους συγγραφείς, αλλά και μακάριοι οι συγγραφείς που έχουν τέτοιους ηθοποιούς για την ερμηνεία των έργων τους ... Αλλά το κοινό; Τί να πη κανείς για το ευτυχισμένο κοινό, που δέχεται αυτή την ανεκτίμητη, χαρούμενη ανταμοιβή της τέχνης – ανταμοιβή για το υλικό, που το κοινό τούτο παρέχει με την ακεραία και ανοικτή συμμετοχή του στη ζωή και στη δημιουργία της ατμοσφαιρας,

¹⁹³⁹ Jean Anouilh, *Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές*, μτφρ. Γιώργος Παππάς [είναι η μετάφραση που χρησιμοποιήθηκε το 1939 απ' τον θίασο της Κοτοπούλη], δακτυλόγραφο αντίτυπο του Θ. Μ., το οποίο προέρχεται απ' το θέατρο Κεντρικών και τον θίασο του Δημ. Χορν κατά τη θεατρική περίοδο 1961-62.

¹⁹⁴⁰ Βλ. τις κριτικές του Μιχ. Ροδά για το *Αγρίμι* και τον *Ταξιδιώτη χωρίς αποσκευές* («Από το θέατρον – Το *Αγρίμι*», *Ελ. Β.*, 3-7-1938 και «Το θέατρον – *Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές*», *Ελ. Β.*, 6-10-1939). Οι μόνες αντιρρήσεις που υπάρχουν, είναι σε ό,τι αφορά στο δράμα του *Ένας φυλακισμένος*, το οποίο κρίνεται, ότι πελαγοδρομεί, φλυαρεί και κατασκευάζει ένα σενάριο, παρά ένα ολοκληρωμένο μεστό θεατρικό έργο («Το θέατρον – *Ένας φυλακισμένος*», *Ελ. Β.*, 29-9-1940).

στην οποία η τέχνη οφείλει την ύπαρξί της, την αδιάκοπη ανάπλάσί της; Όλα είναι αρμονία και αποτέλεσμα αρμονίας»¹⁹⁴¹.

¹⁹⁴¹ Βλ. Απ., ό.π.

2. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

Όπως αναφέραμε και στην αρχή της παρούσας ενότητας σχετικά με την πρωτοπορία, τα ελληνικά δράματα που ακολουθούν ευρωπαϊκές πρωτοποριακές αρχές, είναι λίγα, εντούτοις, υπάρχουν. Τα περισσότερα απ' όσα θα συναντήσουμε, περιλαμβάνουν συνήθως πρωτοποριακά στοιχεία σε συνδυασμό με τους πρωταρχικούς κοινωνικούς, ψυχογραφικούς και ηθογραφικούς προβληματισμούς τους. Λίγα είναι εκείνα τα νέα ελληνικά δράματα της περιόδου που θα ακολουθήσουν εξ ολοκλήρου την τεχνική κάποιου ευρωπαϊκού πρωτοποριακού κινήματος. Έτσι, μόνο η *Μεγάλη στιγμή* θ' ακολουθήσει τις αρχές του κινήματος του θεατρικού, ενώ το δράμα της Γαλάτειας Καζαντζάκη *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* θ' ακολουθήσει τις αρχές του εξπρεσιονιστικού κινήματος. Επιπλέον, θα υπάρξουν κάποιες περιπτώσεις έργων, όπως το *Χτες σήμερα αύριο* του Θ. Συναδινού, που θ' ακολουθήσουν εντελώς επιπόλαια κι επιφανειακά νεοτερικτικά θεατρικά στοιχεία. Έτσι, ενώ π.χ. σε πρώτη ανάγνωση το προαναφερθέν έργο του Συναδινού δίνει την εντύπωση μίμησης της πιραντελλικής τέχνης, στην πραγματικότητα χρησιμοποιεί κάποια εξωτερικά στοιχεία της τελευταίας, προκειμένου να παρουσιάσει ήδη γνωστά στο αθηναϊκό κοινό κοινωνικά ζητήματα.

Όπως στην προγενέστερη περίοδο διαπιστώσαμε πιραντελλικές επιδράσεις στο *Σκραπ* του Π. Χορν, έτσι και κατά την παρούσα συναντούμε αντίστοιχες επιρροές στην 3πρακτη σατιρική κωμωδία με πρόλογο και έξι εικόνες του Θ. Συναδινού *Χτες σήμερα αύριο* (1935, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Β. Λογοθετίδη) και στο 3πρακτο έργο πάλι του Π. Χορν *Δεν αγαπάμε τον ίδιο*¹⁹⁴² (1934, Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης). Η σατιρική κωμωδία του Συναδινού φέρει μεγάλες ομοιότητες στην ίδια την υπόθεσή της με το πιραντελλικό *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Ο ίδιος ο συγγραφέας σε σημείωμά του στον ημερήσιο τύπο περιγράφει ως εξής την υπόθεση του δράματός του –εξηγήσεις, οι οποίες είναι χρήσιμες, καθώς, μάλιστα, δεν έχουμε στα χέρια μας το ίδιο το έργο:

«Οκτώ άνθρωποι διαφόρων επαγγελμάτων και κοινωνικών κατηγοριών, ένας μεγαλοβιομήχανος, ένας ηθοποιός, ένας θεατρικός κριτικός, ένας ανώτερος τραπεζιτικός υπάλληλος, ένας ραντιέρης ζωντοχίρος, μια γεροντοκόρη και δύο ταξιθέτιδες, συναντώνται λίγη ώρα πριν αρχίσει η παράσταση, στο καφενείο ενός θεάτρου. Ο καθένας απ' αυτούς εξομολογείται στους άλλους τον πόνο του. Και τότε αποκαλύπτεται πως κανένας απ' αυτούς δεν μένει ευχαριστημένος από τη ζωή του. Λείπει απ' αυτήν η χαρά. Τον ένα, τον ηθοποιό, τον ταλαιπωρεί το αύριο. Αυτό το ατέλειωτο “τί θα γίνω αύριο”. Τον άλλο, τον ανώτερο τραπεζιτικό υπάλληλο, που έχει για γυναίκα του μια ζηλιάρα, τον ταλαιπωρεί το χτές. “Πού ήσουνα χτες;” “Τί έκανες χτες;” “Με ποια ήσουνα χτες;” Τον άλλον, το σήμερα. Τον άλλον και το χτες και το σήμερα και το αύριο. Τον άλλον τίποτε. Ούτε το χτες, ούτε το σήμερα, ούτε το αύριο. Το τελευταίο αντρόγυνο πλήττει από την μεγάλη ευδαιμονία που μέσα σ' αυτήν ζει. Δεν προφταίνει να ποθήσει κάτι και η επιθυμία του έχει ήδη εκπληρωθεί. Λείπει, λοιπόν, κι απ' αυτούς η χαρά, εφ' όσον για να χαρή κανείς πρέπει πρώτα να πονέσει. Οι άνθρωποι αυτοί αποφασίζουν να κάνουν ένα θίασο, επηυξημένο κατά τις γυναίκες τους, που θα παίξει το δράμα της ζωής τους. [...] Για

¹⁹⁴² Τις πιραντελλικές επιδράσεις στο έργο του Χορν *Δεν αγαπάμε τον ίδιο* εντοπίζει κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 63).

να φτάσωμε, λοιπόν, στο τέλος, θα περάσουμε, εκτός από το καφενείο, όπου συγκροτείται ο πρωτότυπος αυτός θιάσος, και από πέντε διάφορα σπίτια. Έτσι θα μπορέσωμε να παρακολουθήσωμε τη ζωή καθενός από τους ήρωας του έργου χωριστά, αλλά και τη ζωή όλων αυτών μαζί, για να δικαιώσωμε στο τέλος τον θιασάρχη, όταν μέσα στο σπίτι του και ύστερα από μεγάλην σειράν κωμικοτραγικών επεισοδίων, βρίσκεται στην σκληρή ανάγκη να διαπιστώση πως ο θιάσος απέτυχε και πως είνε υποχρεωμένος να τον διαλύση. Ο θιάσος –αναγγέλλει στους υπόλοιπους– απέτυχε. Κι ο λόγος γιατί απ’ αυτόν έλειπε ο ζεν-πρεμιέ. Τα νειάτα, η αφέλεια, η αφροντισιά του παιδιού. Κι άξιος ηθοποιός δεν γίνεται παρά μονάχα εκείνος που έχει διατηρήση αλώβητη τη λαχτάρα και τον πόθο της ζωής του παιδιού. Και προσθέτει: “Κι έπειτα ζητούμε τη χαρά! Τη χαρά που την σκοτώνουμε εμείς οι ίδιοι που την αναζητάμε!”¹⁹⁴³.

Όπως καταλαβαίνουμε από την παράθεση της υπόθεσης, η σατιρική κωμωδία του Συναδινού αποτελεί επιφανειακή μίμηση του προαναφερθέντος πιραντελλικού έργου. Παρουσιάζει, μεν, τη διαδικασία συγκέντρωσης των μελών ενός θιάσου για το ανέβασμα ενός θεατρικού έργου, αλλά δεν αποτυπώνει καθόλου την ουσία της πιραντελλικής φιλοσοφίας. Δεν εκφράζει, δηλαδή, το δυσπόστατο της ανθρώπινης ψυχής και την ύπαρξη πολλαπλών προσωπειών σ’ ένα χαρακτήρα ή την ύπαρξη πολλαπλών αληθειών στην ερμηνεία ενός γεγονότος. Επιπλέον, περιέχει έντονα το στοιχείο του διδακτισμού, γεγονός που δεν απαντάται στην πιραντελλική δραματουργία, τουλάχιστον άμεσα. Οι έλληνες κριτικοί που έχουμε υπόψη μας, δεν κάνουν κανένα λόγο για πιραντελλικές επιδράσεις στην κωμωδία του Συναδινού, εντούτοις, αναφέρονται στις δραματικές κακοτεχνίες του, όπως τη φλυαρία, την επανάληψη τετριμμένων δογματισμών, την έλλειψη αληθοφάνειας¹⁹⁴⁴. Στην ουσία και αυτή η σάτιρα του έλληνα συγγραφέα θα πρέπει να είναι μία επανάληψη των κοινωνικών κωμωδιών του, όπου συνήθως σατιρίζεται η αθηναϊκή κοσμική επίδειξη, καθώς και διάφοροι χαρακτηριστικοί τύποι της αθηναϊκής κοινωνίας.

Το έργο *Δεν αγαπάμε τον ίδιο* του Π. Χορν μπορεί να μην περιλαμβάνει τόσες πολλές και τόσο εμφανείς πιραντελλικές επιδράσεις, εντούτοις, αυτές εντοπίζονται με κάπως πιο “πιραντελλικό” τρόπο στο πρόσωπο ενός μόνο ήρωα, του ζιγκολό Σεγκολόπουλου. Ο τελευταίος ομολογεί: “παλεύουν μέσα μου πάντα δύο άνθρωποι, ο παλιός και ο τωρινός”¹⁹⁴⁵. Ο ήρωας αυτός, ενώ δείχνει το προσωπείο του υπολογιστή, συμφεροντολόγου, ανήθικου, εξ επαγγέλματος εραστή και σπάταλου ανθρώπου στη μία από τις κεντρικές ηρωίδες του έργου, αντίθετα στην άλλη δείχνει το ρομαντικό, ερωτευμένο, ευαίσθητο προσωπείο του. Εκτός, όμως, από το παραπάνω στοιχείο της πιραντελλικής επίδρασης, το έργο δεν παρουσιάζει καμία άλλη ομοιότητα με το πιραντελλικό έργο. Οι ομοιότητές του κλίνουν περισσότερο προς τη μεριά του νεοτερίζοντος ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, γι’ αυτό και θα το συναντήσουμε παρακάτω.

Σε μία ομάδα νέων ελληνικών δραμάτων της τρίτης περιόδου συναντούμε κάποια χαρακτηριστικά γνωρίσματα του θεατρικισμού: στο 3πρακτο έργο σε πρόλογο και εννέα εικόνες *Η μεγάλη στιγμή* του Αλέκου Λιδωρίκη (1933, θιάσος Αλίκης), καθώς και στα ήδη γνωστά έργα *Τιμόνι στον*

¹⁹⁴³ Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη – Χτες σήμερα αύριο», *Ελ. Β.*, 25-6-1935.

¹⁹⁴⁴ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Χτες, σήμερα, αύριο», *Ελ. Β.*, 27-6-1935.

¹⁹⁴⁵ Παντελής Χορν, *Δεν αγαπάμε τον ίδιον, Τα Θεατρικά* του Π. Χορν, τομ. Ε’, ό.π., σ. 36.

έρωτα του Πάκη Καγιά, *Το ζύπνημα* του Αλέκου Λιδωρίκη και στο *Ζωή και παραμύθι* του Π. Χορν. Το έργο του Λιδωρίκη είναι γραμμένο με πρωτοποριακή τεχνοτροπία από την αρχή ως το τέλος του, ενώ τα υπόλοιπα δράματα περιέχουν θεατρινιστικά στοιχεία μόνο κατά το τέλος τους.

Η μεγάλη στιγμή θα μπορούσαμε να πούμε, ότι ακολουθεί κατά κάποιον τρόπο τη μέθοδο του μονοδράματος του Νικολάι Εβρέινωφ, καθώς, όσα βλέπουμε επί σκηνής, παρουσιάζονται ως υποκειμενικές αντανάκλασεις του κεντρικού ήρωα. Συνεπώς, όπως ο ρώσος σκηνοθέτης και δραματογράφος καλεί τον θεατή να εισχωρήσει στον εσωτερικό κόσμο του πρωταγωνιστή και ν' αντιληφθεί την πραγματικότητα με τους υποκειμενικούς όρους του τελευταίου, μειώνοντας μ' αυτόν τον τρόπο την απόσταση μεταξύ κοινού και ήρωα και συνενώνοντας τα δύο μέρη σε μία και μοναδική συναισθηματική και πνευματική ενότητα¹⁹⁴⁶, όμοια κι ο Λιδωρίκης στη *Μεγάλη στιγμή* μας καλεί να συμμετάσχουμε στις ψυχολογικές διεργασίες του ήρωά του και να δούμε τη ζωή του με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που την βλέπει κι ο ίδιος.

Έτσι, στον πρόλογο του έργου τίθεται το κεντρικό θέμα του δράματος: ένα ζευγάρι ανησυχεί για τον νεαρό γιο του Δημήτρη, ο οποίος έχει πάρει κακό δρόμο, καθώς σχετίζεται ερωτικά με μία καφεστανανίστρια. Προτείνονται από τους γονείς δύο λύσεις: είτε να τον στείλουν στη Γαλλία, για να δουλέψει κοντά στον πλούσιο θείο του, είτε να τον παντρέψουν με μια συμπαθητική κοπέλα. Αμέσως μετά την έκθεση του προβλήματος στον πρόλογο, στις τρεις κυρίως πράξεις παρακολουθούμε την εσωτερική διαδρομή των σκέψεων του ίδιου του ήρωα. Ο τελευταίος, προσπαθώντας να πάρει μια σωστή απόφαση σ' αυτήν την κρίσιμη στιγμή της ζωής του, φαντάζεται μόνος του την πιθανή κατάληξη καθενός από τους τρεις δρόμους που ανοίγονται μπροστά του. Έτσι, στην πρώτη πράξη φαντάζεται τον εαυτό του να έχει ακολουθήσει την ερωμένη του, την καφεστανανίστρια, κυλώντας όλο και περισσότερο στον βούρκο και στην ανομία, καθώς την ακολουθεί στην περιπετειώδη κι επικίνδυνη ζωή της. Στη δεύτερη πράξη φαντάζεται τον εαυτό του στη Γαλλία, αφού έχει δεχθεί τις επαγγελματικές προτάσεις του θείου του· γίνεται όλο και πιο πλούσιος, άπληστος, υπολογιστής, μία καλοκουρδισμένη μηχανή παραγωγής χρήματος χωρίς αισθήματα και φυσιολογική οικογενειακή ζωή. Στην τρίτη πράξη φαντάζεται τον εαυτό του παντρεμένο με την κοπέλα που του προτείνουν οι γονείς του, βολεμένος και καταδικασμένος να ζει μέσα στην απέραντη ανία. Και στις τρεις αυτές πράξεις ο ήρωας αναρωτιέται πάντα πώς θα ήταν, αν αντί του συγκεκριμένου δρόμου που διάλεξε, είχε επιλέξει κάποιον από τους υπόλοιπους δύο. Παρ' όλα αυτά, το έργο μας αφήνει με την απορία σχετικά με τη λύση που επιλέγει τελικά ο ίδιος ο ήρωας.

Στο έργο του Λιδωρίκη βρίσκουμε, επίσης, το τυπικό χαρακτηριστικό του κινήματος του θεατρινισμού της αναστολής της ψευδαίσθησης του θεατή μέσω προλόγων. Έτσι, κατά την έναρξη καθемίας από τις τρεις κύριες πράξεις που εισάγουν στους πιθανούς φανταστικούς ονειρικούς δρόμους της ζωής του ήρωα, εμφανίζεται ο προσωποποιημένος “Λόγος του συγγραφέα”, ο οποίος κάνει απευθείας αποστροφή στο κοινό,

¹⁹⁴⁶ Σχετικά με τις βασικές αρχές του μονοδράματος του Εβρέινωφ, βλ. Harold Segel, ό.π., σσ. 127-128.

προεισάγοντας στη κάθε μια λύση χωριστά. Ο “Λόγος του συγγραφέα” που διακόπτει κάθε τόσο τη θεατρική ψευδαίσθηση, είναι αυτός που θα δώσει και το τελικό φιλοσοφικό συμπέρασμα του όλου δράματος. Το τελευταίο συνοψίζεται στο ότι ο άνθρωπος δεν είναι ποτέ ευχαριστημένος με τη ζωή του και τις αποφάσεις του, καθώς πάντα μετανιώνει για τις επιλογές που δεν έκανε¹⁹⁴⁷.

Η κριτική της εποχής, παρακάμπτοντας τα πρωτοποριακά στοιχεία της *Μεγάλης στιγμής* τα δανεισμένα από το κίνημα του θεατρινισμού, επικεντρώνεται στην αξία της φιλοσοφικής παρατήρησης του νέου συγγραφέα –ο Λιδωρίκης κατά την εποχή της παρουσίασης της *Μεγάλης στιγμής*, το 1933, είναι μόνον είκοσι πέντε ετών¹⁹⁴⁸, ενώ το συγκεκριμένο έργο αποτελεί το πρώτο πολύπρακτό του, με το οποίο εμφανίζεται στην αθηναϊκή σκηνή. Έτσι, ο Λιδωρίκης κρίνεται ως πολλά υποσχόμενος και φέρελπις δραματογράφος¹⁹⁴⁹.

Όπως είπαμε και παραπάνω, στο *Τιμόνι στον έρωτα* του Καγιά, στο έργο *Το ζύπνημα* του Αλ. Λιδωρίκη και στο *Ζωή και παραμύθι* του Π. Χορν μόνο κατά το τέλος των δραμάτων έχουμε το χαρακτηριστικό γνώρισμα του κινήματος του θεατρινισμού της αναστολής της θεατρικής ψευδαίσθησης του θεατή. Έτσι, ενώ τα παραπάνω έργα, όπως έχουμε ήδη εξετάσει, περιέχουν διαφορετικούς προβληματισμούς, στο τέλος τους και πριν πέσει η αυλαία, παρουσιάζεται ένας ήρωας του δράματος σε απευθείας αποστροφή προς το κοινό, πληροφορώντας τον, πως ό,τι παρακολούθησε μέχρι τώρα, δεν ήταν παρά ένα παραμύθι (*Ζωή και παραμύθι*¹⁹⁵⁰), ένα όνειρο (*Το ζύπνημα*) ή ένα απλό θεατρικό έργο που δεν έλαβε χώρα στην πραγματικότητα (*Τιμόνι στον έρωτα*¹⁹⁵¹).

Το μονόπρακτο σε εννέα εικόνες της Γαλάτειας Καζαντζάκη *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* (1932, Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη) αποτελεί το πρώτο και το τελευταίο ελληνικό δράμα του Μεσοπολέμου που

¹⁹⁴⁷ Στο άνοιγμα της Γ΄ Πράξης ο προσωποποιημένος “Λόγος του συγγραφέα” αναφέρει: «Όπως κι αν χαραζόταν όμως [ο δρόμος του ήρωα], δεν θά’ βρισκε –είναι μοιραίο!– την ποθητή της ευτυχίας δικαίωση. Για ό,τι έχουμε στα χέρια μας, είναι κοινό το μυστικό – δεν αισθανόμαστε μεγάλη ευχαρίστηση να το αγαπήσουμε ... Για ό,τι δεν έχουμε ή δεν ακολουθήσαμε, νοσταλγικά τρέχει ο νους μας προς τα εκεί, ξεχνώντας πως παντού υπάρχει –λίγο ή πολύ, γρήγορα ή αργά– ο πόνος κι η απογοήτευση. Ζητήστε μέσα σας όλοι, ο καθένας χωριστά, το παρελθόν και το παρόν που είσαστε ... Πάντα θα λείπει κάτι ... πάντα θα λείπει εκείνο που φέρνει το συμπλήρωμα, την ευτυχία, το τέλος του ονειροπολήματος. Το κοίμισμα των αδικαιώτων πόθων για μια άλλη ανύπαρκτη, χιμαιρική ζωή» (Αλέκος Λιδωρίκης, *Η μεγάλη στιγμή*, εκδ. Α. Διαλησμά, Αθήνα, 1938, σ. 104).

¹⁹⁴⁸ Σχετικά με τη συγκεκριμένη πληροφορία που αφορά στην ηλικία του συγγραφέα, βλ. την κριτική του Φώτου Πολίτη στην εφημερίδα *Πρωία* της 25-8-1933, αναδημοσιευμένη στην έκδοση της *Μεγάλης στιγμής* (ό.π., σ. 7).

¹⁹⁴⁹ Βλ. Αναπληρωτής, «Από το θέατρον – *Η μεγάλη στιγμή*», *Ελ. Β.*, 24-8-1933, Μιχ. Ροδάς, «Ένα έργο», *Ελ. Β.*, 29-8-1933 και κριτική του Φώτου Πολίτη στην *Πρωία*, 25-8-1933, αναδημοσιευμένη στην έκδοση της *Μεγάλης στιγμής*, ό.π., σσ. 7-10.

¹⁹⁵⁰ Η Γιαγιά στο τέλος του έργου του Χορν αναφέρει: «Τέλος του παραμυθιού, καληνύχτα της αφεντιάς σας» (Παντελής Χορν, *Ζωή και παραμύθι*, ό.π., σ. 211).

¹⁹⁵¹ Ένας από τους κεντρικούς ήρωες της κωμωδίας *Τιμόνι στον έρωτα* του Καγιά, πριν κλείσει η αυλαία του έργου, αναφέρει: «Το έργο έχει τελειώσει πια από καιρό! Έχει πέσει η αυλαία! Μας πήρε η ώρα. Δεν είμαστε πια οι ήρωες! Είμαστε πια οι ήθοιοι, που έπαιζαν κάποτε σ’ αυτό, ρόλους καλούς, κακούς, όπως μας τους μοιράσανε παιδιά μου! Όπως μας τους μοιράσανε!» (Παν. Γ. Καγιάς, *Τιμόνι στον έρωτα*, ό.π., σ. 92).

επεχείρησε να εφαρμόσει την εξπρεσιονιστική τεχνική. Καταρχήν, η ίδια η συγγραφέας αναφέρεται ρητά στον εξπρεσιονιστικό τρόπο σκηνογραφίας του δράματος, του φωτισμού της σκηνής και του μακιγιαρίσματος των ηθοποιών: «Όταν ανοίγει η αυλαία βλέπουμε μια άλλη να παριστάνει λιμάνι. Ο Σκηνογράφος θα ζωγραφίσει αυτό το λιμάνι όσο μπορεί εξπρεσιονιστικότερα ... Καθώς θα περνούν [οι επιβάτες του πλοίου] θα τους φωτίζουν ισχυροί προβολείς, με τέτιο χρώμα που οι άνθρωποι να μοιάζουν σαν πεθαμένοι. Επίσης όλα τα πρόσωπα θα έχουν μακιγιαρισθεί κατά τρόπο “grandguignolesque”, όπως θα είναι και η όλη ατμόσφαιρα του έργου»¹⁹⁵². Οι λιγόλογες σκηνικές οδηγίες της Καζαντζάκη μας παραπέμπουν από την αρχή κιόλας του δράματος στη χαρακτηριστική ονειρική, εφιαλτική ατμόσφαιρα των εξπρεσιονιστικών δραμάτων που ενισχύεται από τον σκοτεινό, μη-ρεαλιστικό φωτισμό και τις οπτικές παραμορφώσεις του σκηνικού. Η εφιαλτική αυτή ατμόσφαιρα συμπληρώνεται από την παρουσία των επιβατών του καταστρώματος, όπου συναντά κανείς λεπρούς, κουφούς, τρελούς, υστερικούς, φθισικούς, παραλυτικούς και γενικά ένα τρομακτικό πλήθος ανθρώπων με ψυχικά και σωματικά προβλήματα.

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό του εξπρεσιονισμού, που συναντάμε, είναι η αποσυνδεδεμένη αποσπασματική πλοκή σε επεισόδια και ταμπλώ, που το καθένα δημιουργεί από μόνο του κι από ένα θέμα. Έτσι, στο δράμα της Καζαντζάκη σχεδόν ο κάθε επιβάτης του καταστρώματος, της α΄ και β΄ θέσης και του πληρώματος εκθέτει τη δική του δυστυχημένη προσωπική ιστορία, η οποία στοχεύει στην πρόκληση του συναισθήματος του θεατή, έτσι ώστε όλες αυτές οι ανθρώπινες ιστορίες μπερδεύονται μεταξύ τους, χωρίς να τελειώνει ακριβώς καμία. Τις παρακολουθούμε ταυτόχρονα όλες μαζί, ανακατεμένες, τη μία μετά την άλλη, όπως σε ένα όνειρο – ή μάλλον, όπως σε εφιάλητη.

Ένα άλλο εξπρεσιονιστικό χαρακτηριστικό είναι η αποπροσωποποίηση των ηρώων του δράματος, οι οποίοι χάνουν την ατομικότητά τους και παρουσιάζονται δίχως ονόματα και με στερεότυπα χαρακτηριστικά. Οι εξπρεσιονιστικοί ήρωες εμφανίζονται συνήθως ως εκπρόσωποι κοινωνικών ομάδων, όπως ακριβώς γίνεται και στο *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*. Έτσι, το πλοίο αυτό είναι διαιρεμένο σε θέσεις (κατάστρωμα, α΄ και β΄ θέση και πλήρωμα) που περιέχουν άτομα αντιπροσωπευτικά των κοινωνικών τους τάξεων. Στο κατάστρωμα είναι ριγμένοι όλοι οι απόκληροι της κοινωνίας, στη β΄ θέση είναι συγκεντρωμένοι τύποι λαϊκών τάξεων (πόρνη, υπηρέτρια, πρώην καφεσαντανίστρια, ταχυδακτυλουργός, ακροβάτης), ενώ στην α΄ θέση βρίσκονται οι αστοί και μεγαλοαστοί (επιχειρηματίες, πλούσιοι πρώην έμποροι ναρκωτικών, βεντέτες του θεάτρου, διεφθαρμένες γυναίκες που παντρεύτηκαν γέρους και πλούσιους και τώρα έχουν ερωμένους).

Η κεντρική τώρα ηρωίδα του δράματος, η κόρη του καπετάνιου, προσεγγίζει αρκετά το μοντέλο του εξπρεσιονιστικού ήρωα, λόγω του ιδεαλισμού της, του υποκειμενισμού της και της έντονης αίσθησης της ατομικής της ελευθερίας. Είναι ένα μοναχικό κι απομονωμένο άτομο που

¹⁹⁵² Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα, 1958, σ. 11.

ξεχωρίζει από όλους τους υπόλοιπους επιβάτες του πλοίου, καθώς προσπαθεί να σκορπίσει έναν αέρα χαράς της ζωής, ομορφιάς, πηγαίας αισιοδοξίας, περιπέτειας, ανεμελιάς, φαντασίας σ' ένα κατά τ' άλλα καταραμένο και καταδικασμένο περιβάλλον. Η ηρωίδα προσπαθεί να βγει από τις νόρμες του καθημερινού της περιβάλλοντος –οι επιβάτες του πλοίου αποτελούν μια συμβολική μικρογραφία της ανθρώπινης κοινωνίας και της δυστυχίας της. Αναζητά την εκπλήρωση μιας γεμάτης προσωπικής ζωής. Μοιάζει με τον εξπρεσιονιστικό άνθρωπο στο γεγονός, ότι προσπαθεί να ξεφύγει από έναν κακό και διεφθαρμένο κόσμο, στην αναζήτησή της μιας υψηλότερης μορφής πνευματικής ύπαρξης.

Εκτός από τον υποκειμενικό ατομικό πνευματικό αγώνα της ηρωίδας για εσωτερική ανάταση, οι νύξεις του δράματος στις κοινωνικές ανισότητες της αστικής καπιταλιστικής κοινωνίας και στην κοινωνική διαφθορά, στις άσχημες πλευρές του σύγχρονου πολιτισμού, δίνουν και την κοινωνική διάσταση, την κοινωνική επανάσταση, την οποία επεδίωκε να τονίσει το εξπρεσιονιστικό δράμα. Βεβαίως, αυτό το κοινωνικό στοιχείο στο δράμα της Καζαντζάκη δεν παίρνει την επαναστατική κομμουνιστική χροιά που απέκτησε το ώριμο ευρωπαϊκό εξπρεσιονιστικό κίνημα (π.χ. στον Ernst Toller), παρότι κι η ίδια ανήκε σε κύκλους σοσιαλιστικούς¹⁹⁵³.

Στο τέλος η ηρωίδα βιάζεται σωματικά από τον αγαπημένο της, τον θερμαστή Ηρακλή που ενσαρκώνει την ιδέα του κτήνους, του καταστροφικού ενστίκτου, της αρχέγονης δύναμης. Παράλληλα με τον βιασμό της, ολόκληρο το πλοίο που από την αρχή του δράματος βαίνει προς το άγνωστο, τσακίζεται ατύχητο και ακυβέρνητο στα βράχια, σε μια συμβολική πράξη καταστροφής του κόσμου. Και αυτό πάλι το στοιχείο –η διαίσθηση, το αποκαλυπτικό συναίσθημα του παγκόσμιου ολέθρου– αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό των εξπρεσιονιστών, οι οποίοι επεδίωκαν στα δράματά τους την εκ βάθρων αναδημιουργία του κόσμου.

Το δράμα της Καζαντζάκη παρουσιάζει το εξπρεσιονιστικό αίτημα του ανθρώπινου μοναχικού αγώνα για αυτοπραγμάτωση και για κοινωνική δικαιοσύνη, καθώς και την ταύτιση του συγγραφέα με τον μοναδικό αγωνιστή ήρωα που αποτελεί το alter ego του πρώτου. Η αλληγορία και τα σύμβολα του δράματος αποτελούν, επίσης, βασικά συστατικά του εξπρεσιονισμού, όπως και η ρομαντική, λυρική φιγούρα της ηρωίδας, η οποία είναι περισσότερο πνεύμα, ιδέα, σύμβολο, παρά πραγματικό πλάσμα υποκείμενο στις αντικειμενικές εξωτερικές κοινωνικές συνθήκες¹⁹⁵⁴. Ο Άλκης

¹⁹⁵³ Ο Άλκης Θρύλος αναφέρει τα εξής σχετικά με τις κοινωνικές σοσιαλιστικές αναφορές του δράματος: «Μερικά [πρόσωπα του δράματος] κηρύχουν κάποτε και το ευαγγέλιο του κομμουνισμού, στο οποίο πιστεύει η συγγραφέας, με επιχειρήματα που θα είχαν τη θέση τους μόνο σε προπαγανδιστικά λαϊκά φυλλάδια. Τα ρητορικά αυτά πυροτεχνήματα νομίζω ότι θα έπρεπε να είχαν αφαιρεθεί, πρώτο, γιατί είναι άτοπο –κυριολεκτικά– ν' ακούονται σε μια σκηνή κρατικού εθνικού θεάτρου. Δεύτερο, γιατί, όπως διατυπώνονται, δεν εκδηλώνουν παρά μια ρηχή διανοητικότητα, που αδιαφορεί με τί μέσο θα εξάψει τα πλήθη. Τρίτο, γιατί καταστρέφουν το λογοτεχνικό ύφος του υπόλοιπου διαλόγου. Και τέταρτο, γιατί δεν έχουν καμιά αναγκαιότητα μέσα στο δράμα, που δεν είναι ούτε κομμουνιστικό ούτε αστικό ούτε τίποτε, που δεν έχει κανένα νόημα.» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 418).

¹⁹⁵⁴ Σχετικά με τα γενικά χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού εξπρεσιονιστικού κινήματος, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3, ό.π., σσ. 4-5 και H. F. Garten, ό.π., σσ. 102-108.

Θρύλος αναφέρει, ότι η Καζαντζάκη προσπαθεί να μιμηθεί τη νεότερη ρωσική τεχνοτροπία, “η οποία θέλει να εξαφανίσει την ατομική δράση και να συγκεντρώσει όλο το ενδιαφέρον επάνω στην κίνηση και στις διαθέσεις των μαζών”. Επίσης, η ίδια κριτικός προσθέτει, ότι η συγγραφέας επηρεάστηκε από μια σκηνή του *Μαλλιάρου πίθηκου* του Ο’ Neill¹⁹⁵⁵. Εδώ πρέπει να προσθέσουμε, ότι το χαρακτηριστικό των αποπροσωποποιημένων ηρώων του εξπρεσιονιστικού δράματος το βρίσκουμε και στο δράμα *Αίθουσα αναμονής* του Αλέκου Λιδωρίκη, το οποίο έχει κατά τ’ άλλα ψυχογραφικά ενδιαφέροντα.

Όπως το ευρωπαϊκό εξπρεσιονιστικό κίνημα δεν βρίσκει απήχηση στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή εν γένει, έτσι και το δράμα της Καζαντζάκη δεν συγκεντρώνει καθόλου καλά σχόλια από κάποιους συγκεκριμένους κριτικούς της εποχής που δεν είναι ακόμη έτοιμοι να δεχθούν τη “νέα τέχνη”, όπως την αποκαλεί ο Μιχ. Ροδάς¹⁹⁵⁶. Το έργο κατηγορείται για ρητορισμό, μονοτονία, αναρχία στην όλη σύνθεση, ενώ κρίνεται, ότι δεν έχει σκοπό, βαθύτερη έκφραση, ψυχή και πνοή και ότι παραμένει ένα “κινηματογραφικό κατασκευάσμα”¹⁹⁵⁷. Η επιλογή για την παράσταση του συγκεκριμένου δράματος καταλογίζεται ως πλήρης αποτυχία στο ενεργητικό της κρατικής σκηνής.

Ακόμη, όμως, και η αριστερή διάνοηση, στον χώρο της οποίας ανήκει και η συγγραφέας μέσω της συνεργασίας της στον Μεσοπόλεμο με τα αριστερά περιοδικά *Νέα Επιθεώρηση*, *Πρωτοπόροι* και *Νέοι Πρωτοπόροι*, κατακρίνει το έργο της Καζαντζάκη ως αντιδραστικό. Οι αριστεροί δεν της συγχωρούν, ότι συνεργάζεται μ’ έναν ιδεολογικό αντίπαλο, τον Φώτο Πολίτη, κι ότι προσπαθεί να πείσει την αστική διάνοηση, ότι το έργο της δεν είναι επαναστατικό¹⁹⁵⁸. Μία άλλη πιθανότατη εξήγηση για την επίθεση της αριστερής διάνοησης εναντίον του δράματος είναι η γενικότερη αποκήρυξη των πειραματικών πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινημάτων εκ μέρους των κομμουνιστών. Ο πειραματισμός με τη μορφή του έργου τέχνης και η μίμηση των ξένων πρωτοποριών θεωρούνται από τους αριστερούς διανοούμενους της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου ως αστική συνήθεια. Μετά το 1930 στους κύκλους των αριστερών αναπτύσσεται μια εργατο-λαϊκιστική ιδεολογία, η οποία δεν ασχολείται με τα μορφικά ζητήματα της τέχνης. Εξάλλου, στο νέο κολλεκτιβιστικό μοντέλο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που διαμορφώνεται κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία, ο κεντρικός ήρωας του καλλιτεχνικού έργου πρέπει να είναι η μάζα κι όχι το άτομο ή η υποκειμενική ψυχογραφία του, οι ερωτικοί εκλεπτυσμοί του κι οι συναισθηματισμοί του. Τα τελευταία ταυτίζονται με τον ατομισμό της ιδεολογίας του αστικού φιλελευθερισμού¹⁹⁵⁹.

¹⁹⁵⁵ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α΄, ό.π., σσ. 417-418.

¹⁹⁵⁶ Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – Ενώ το πλοίο ταξιδεύει», *Ελ. Β.*, 3-11-1932.

¹⁹⁵⁷ Βλ. ό.π.

¹⁹⁵⁸ Βλ. «Το Θέατρο», περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, τευχ. 12, 1933, σ. 454, αναδημοσιευμένο στην Χριστίνα Ντουσιά, ό.π., σ. 218.

¹⁹⁵⁹ «Η λογοτεχνική κριτική των Νέων Πρωτοπόρων μένει πιστή στις παραδοσιακές μορφές. Οι νεωτερισμοί, είτε στην ποίηση είτε στην πεζογραφία, θεωρούνται πλέον ύποπτα τεχνάσματα των λογοτεχνών της αστικής τάξης, που δεν βοηθούν σε καμία περίπτωση στην κατανόηση του έργου τέχνης. Η αισθητική τελειότητα ενός μυθιστορήματος συνδέεται στη λογική των αριστερών κριτικών με την τήρηση των κανόνων του ρεαλιστικού μυθιστορήματος» (Χριστίνα Ντουσιά, ό.π., σ. 398).

Έτσι, οι έλληνες κομμουνιστές, απομονωμένοι κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία στην αυτάρκεια της δικής τους αισθητικής και της δικής τους έννοιας της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, η οποία αντιπροσωπεύεται από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, θα χάσουν την ευκαιρία να καρπωθούν πριν απ' την εγκαθίδρυση της 4^{ης} Αυγούστου τις κατακτήσεις της αστικής πρωτοπορίας. Η τελευταία κάνει την εμφάνισή της στη λογοτεχνία με κινήματα, όπως ο υπερρεαλισμός, η ψυχογραφία, ο εξπρεσιονισμός. Εμμένοντας στον θάνατο της αστικής λογοτεχνίας, η αριστερή διανόηση χάνει κάθε επαφή με τον αντίπαλο, κι έτσι παρατηρείται το φαινόμενο η αριστερή πολιτική επαναστατική πρωτοπορία να μη συμβαδίζει με την καλλιτεχνική. Εξάλλου, το Πρώτο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων στη Μόσχα το 1934 καταδικάζει τον μοντερνισμό, δηλαδή την πρωτοποριακή τέχνη, δείχνοντας, ότι ο μόνος κατάλληλος καλλιτεχνικός δρόμος για έναν κομμουνιστή είναι ο κοινωνικός ρεαλισμός¹⁹⁶⁰.

Με τον εξπρεσιονισμό στο ελληνικό θέατρο συμβαίνει ό,τι και με τον υπερρεαλισμό στην ποίηση. Όπως το κίνημα του υπερρεαλισμού στην ποίηση εισήχθη στην Ελλάδα αργά (το 1937) σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη (το μανιφέστο του δημοσιεύεται το 1924 απ' τον André Breton), απογυμνωμένο από τη διάσταση της κοινωνικής του επανάστασης –εξάλλου, στο μεταξύ έχει ήδη εγκαθιδρυθεί το μεταξικό καθεστώς- και βρίσκοντας μια χλιαρή έως αρνητική υποδοχή από τους καθαρολόγους της ποίησης¹⁹⁶¹ κι από τους υποστηρικτές της ελληνικότητας¹⁹⁶², έτσι και ο εξπρεσιονισμός στο θέατρο δεν στεριώνει σχεδόν καθόλου. Οι έλληνες δραματογράφοι μπορεί να πειραματίζονται με στοιχεία φροϋδικής ψυχανάλυσης, με την ψυχογραφία, με συμβολισμούς, αλλά στην ουσία δεν ξεφεύγουν από την έλλογη αλληλουχία της δομής του δράματος. Όπως οι έλληνες διανοούμενοι επιτίθενται κατά των υπερρεαλιστών λόγω της χρήσης των άλογων στοιχείων που, κατά τη γνώμη τους, χαλαρώνουν τον ειρμό του ποιητικού λόγου, έτσι και οι έλληνες δραματογράφοι αρνούνται να υιοθετήσουν την άναρχη δομή του ονείρου. Αρνούνται να υιοθετήσουν τον αποσπασματικό διάλογο, την εκστατική κραυγή, την παραποίηση της σύνταξης και της γραμματικής, το ψαλίδισμα των προτάσεων, τον εξαφανισμό των άρθρων, την κατάργηση των νόμων της

Σχετικά με τις παραπάνω αντιλήψεις της αριστερής διανόησης για το προλεταριακό έργο τέχνης, βλ., επίσης, ό.π., σσ. 234, 404-409.

¹⁹⁶⁰ Για το ζήτημα, βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 72-82. Όπως αναφέρει ανυπόγραφο κείμενο του 1929 του αριστερού περιοδικού *Πρωτοπορία*: «Με γενικές γραμμές πρέπει να ξεκαθαριστεί και μια παρεξήγηση. Πρέπει να τονίσουμε πως η “αριστερή πολιτική” δεν περπατεί πάντα μαζί με την καλλιτεχνική και λογοτεχνική πρωτοπορία. Δηλαδή ο κομμουνισμός δεν ζητάει να ενθαρρύνει τις νέες τάσεις και να ζεστάνει τα δημιουργικά ταλέντα πιο πολύ από τα συνταγματικά κράτη ή κι από τον φασισμό ακόμα. Μπορεί στο σοβιετικό θέατρο ν' άνοιξαν δρόμοι πρωτοποριακοί και στη ζωγραφική να ενθαρρύνθηκαν Γάλλοι και άλλοι ξένοι πρωτοπόροι ζωγράφοι, μα ο επίτροπος της Παιδείας Λουνατσάρσκι έκαμε και κάνει αγώνα τρομερό ενάντια στον φουτουρισμό και στις νέες τάσεις. Είναι συγγραφέας συντηρητικός και κάνει προπαγάνδα κλασικισμού. Έπειτα ο φασισμός έχει αγκαλιάσει τον φουτουρισμό. Αδιάφορο αν μ' αυτό τον αδυνάτισε και τού' κοψε την ορμή. Βλέπουμε λοιπόν απ' αυτά τα λίγα παραδείγματα πως τότε η αριστερή πολιτική βαδίζει μαζί με την πρωτοπορία της τέχνης και τότε όχι και πως, αντίθετα, κ' η συντηρητικότερη πολιτική τυχάνει να πηγαίνει μαζί με την πρωτοπορία της τέχνης. Είναι φανερό πως οι δύο δρόμοι, πολιτικής και τέχνης, δεν πάνε πάντα μαζί.» (βλ. περ. *Πρωτοπορία*, τευχ. 3, Μάρτιος 1929, αναδημοσιευμένο στον Mario Vitti, ό.π., σ. 82).

¹⁹⁶¹ Βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 121-131.

¹⁹⁶² Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σσ. 121-124, 130.

λογικής, της αιτίας και του αποτελέσματος, τη διχοτόμηση, διπλασιασμό, πολλαπλασιασμό κι ενσωμάτωση του ενός χαρακτήρα μέσα στον άλλο, με λίγα λόγια, τον ακραίο υποκειμενισμό του εξπρεσιονισμού.

Ακόμη και τα ευρωπαϊκά δείγματα του εξπρεσιονιστικού δράματος που εισάγονται στην αθηναϊκή σκηνή (*Μάγια* του Simon Gantillon, *Ημέρα Οκτωβρίου* του Georg Kaiser, *Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια* του Jean-Victor Pellerin, *Ρομπότ* του Karel Capek), όπως κι αυτά με τις ελαφρές εξπρεσιονιστικές επιδράσεις (*Είναι ένοχος ο Πάρκερ;* του Elmer Rice, *Το πετρωμένο δάσος* του Robert Sherwood, *Ο κύκλος με την κιμωλία* του Klabund, *Ο κύκλος* του Schnitzler), δεν έχουν έντονες πολιτικές σοσιαλιστικές επαναστατικές αναφορές, έτσι, όπως αναπτύχθηκε το κύριο κομμάτι του κινήματος. Με λίγα λόγια, δεν εισάγονται καθόλου στην ελληνική σκηνή τα γερμανικά κομμουνιστικά εξπρεσιονιστικά δράματα που αναπτύσσονται από το 1918 και μετά, όπως αυτά του Ernst Toller και του Berthold Brecht. Άρα, το εξπρεσιονιστικό θέατρο στην Ελλάδα φθάνει εξίσου απογυμνωμένο από την πολιτική του διάσταση, όπως ακριβώς κι ο υπερρεαλισμός στην ποίηση, παρότι βρίσκουμε δημοσίευμα του Στ. Στεφάνου στον αθηναϊκό ημερήσιο τύπο ήδη από το 1934 σχετικά με την ανάπτυξη του πολιτικού θεάτρου στη Γερμανία και σχετικά με τα σκηνοθετικά επιτεύγματα του Erwin Piscator¹⁹⁶³.

Τέλος, θα αναφερθούμε στο τελευταίο ελληνικό δείγμα ενστερνισμού των πρόσφατων ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών κινήματων στην αθηναϊκή σκηνή. Την τάση του νεορεαλισμού και της ενασχόλησης με την πολεμική λογοτεχνική θεματολογία του Μεσοπολέμου αντιπροσωπεύει το 3πρακτο “συγχρονισμένο” δράμα σε οκτώ εικόνες του Θ. Συναδινού *Ο νικητής* (1933, Κοτοπούλη). Στην προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο είχαμε συναντήσει το αντιπολεμικό δράμα του Θάνου Κωτσόπουλου *Ο πόλεμος τελείωσε*, το οποίο περιέγραφε μία πολεμική σελίδα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου με άγγλους ήρωες που μάχονταν κατά των Γερμανών. Το δράμα αυτό μετέφερε ειρηνιστικά μηνύματα, χωρίς να μοιάζει καθόλου με τα υπόλοιπα ελληνικά πατριωτικά - εθνικά μεγαλοϊδεατικά δράματα της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου. Στην ίδια ακριβώς κατεύθυνση κινείται και το δράμα του Συναδινού, το οποίο λίγα χρόνια πριν από το 1933 είχε λάβει μέρος σε διεθνή διαγωνισμό κινηματογραφικού σεναρίου της Κοινωνίας των Εθνών για την εξυπηρέτηση της ειρηνιστικής προπαγάνδας. Καθώς, όμως, ο διαγωνισμός τελικά δεν έγινε, ο συγγραφέας μετέτρεψε το κινηματογραφικό του σενάριο σε θεατρικό έργο, παραδίδοντάς το στον θίασο Κοτοπούλη¹⁹⁶⁴.

Το δράμα περιγράφει την αναγκαστική πολεμική σύγκρουση μεταξύ ενός γερμανού πατέρα και του γάλλου γιού του. Ο πατέρας, πρώην γερμανός αξιωματικός που παραιτήθηκε απ’ τον στρατό, ζώντας πριν απ’ τον Α΄ παγκόσμιο ειρηνικά στην Καμπανία μαζί με τη γαλλίδα γυναίκα του, έδωσε γαλλική υπηκοότητα στον γιο του κατ’ αυστηρή απαίτηση του εθνικιστή πεθερού του. Έτσι, όταν κηρύσσεται ο Α΄ Παγκόσμιος, πατέρας και γιος βρίσκονται αναγκαστικά σε εχθρικά στρατόπεδα. Το έργο του Συναδινού

¹⁹⁶³ Στέφ. Στεφάνου, «Η μεταπολεμική τέχνη στη Γερμανία – Το πολιτικόν θέατρον», *Ελ. Β.*, 11-11-1934.

¹⁹⁶⁴ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Θίασος Κοτοπούλη – *Ο νικητής*», *Ελ. Β.*, 3-4-1933.

περιέχει ανθρωπιστικά μηνύματα¹⁹⁶⁵. Ο γάλλος γιος, προσπαθώντας να σώσει τον γερμανό πατέρα του, εκλαμβάνεται από τους συστρατιώτες του ως προδότης κι έτσι σκοτώνεται, ενώ ο πατέρας του επιβιώνει για να θυμάται για πάντα τα αποτελέσματα του πολέμου. Το δράμα στη θέση των πολεμικών ιαχών προτείνει την πανανθρώπινη επιστημονική πρόοδο και τη συναδέλφωση των λαών μακριά από μίσση και πολεμικές έχθρες. Γι' αυτό και παρουσιάζει το πρότυπο του γερμανού πατέρα που, ζώντας σε γαλλικό έδαφος, δίνει δουλειά σε εκατοντάδες γάλλους της περιοχής, οι οποίοι δουλεύουν στο εργοστάσιό του παραγωγής αρωμάτων. Παρουσιάζει, επίσης, το πρότυπο του γάλλου γιού που πριν απ' τον πόλεμο ζει στο Μαρόκο, έχοντας παντρευτεί μαροκινή, κι έχοντας πραγματοποιήσει μια ιατρική ανακάλυψη που θα βοηθήσει όλη την ανθρωπότητα. *Ο νικητής*, παρόλο το διεθνιστικό ειρηνιστικό μήνυμα και περιεχόμενό του, δεν ξεφεύγει από τον ρητορισμό και τον διδακτισμό. Το τελευταίο επισημαίνει κι η ελληνική κριτική της εποχής¹⁹⁶⁶.

¹⁹⁶⁵ Ο ίδιος ο Συναδινός σε σημειώμά του στον ημερήσιο τύπο δημοσιεύει τα εξής: «Ποιος πρέπει να είναι ο νικητής; Ποιος άλλος, βέβαια, από τον άνθρωπο. Μα ο άνθρωπος, θα μου ειπήτε, είναι εκείνος που νικά παντού και πάντοτε. Ναι, αλλ' όταν λέμε "ο άνθρωπος" δεν εννοούμε τον άνθρωπο - μηχανή. Τον άνθρωπο που δουλεύει σε μίσση, σε πάθη, σε συμφέροντα. Αλλά τον άνθρωπο που τις ενέργειές του τις κυβερνάει και τις κατευθύνει ο "ανθρωπισμός". Αυτός ο άνθρωπος είναι που νικάει και στο νέο έργο μου» («Θεατρικά σημειώματα – *Ο νικητής*», *Ελ. Β.*, 1-4-1933).

¹⁹⁶⁶ Βλ. π.χ. Μιχ. Ροδάς, «Θίασος Κοτοπούλη – *Ο νικητής*», *Ελ. Β.*, 3-4-1933.

3. ANTIΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ

α. Συμβολισμός

Ήδη από τις προγενέστερες μεσοπολεμικές περιόδους διαπιστώσαμε, ότι το κίνημα του ευρωπαϊκού συμβολισμού του τέλους του 19^{ου} - αρχών 20ού αιώνα παρουσιάζεται ως όψιμη έκφραση παλιότερης πρωτοποριακής κίνησης στα αθηναϊκά θεατρικά πράγματα του Μεσοπολέμου. Οι συμβολιστικές νότες που χρησιμοποιούνται είτε ως απλές αλληγορίες σε έργα με ολότελα ρεαλιστική βάση, είτε με τη διάσταση του ονειρικού στοιχείου, υφίστανται και κατά την παρούσα περίοδο σε νέα ελληνικά δράματα. Κατά το διάστημα 1932-1940 δεν συναντούμε αμιγώς συμβολιστικά έργα, όπως στις προηγούμενες περιόδους, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Αστραία* του Άγγελου Σημηριώτη το 1930. Αντίθετα, τα συμβολιστικά στοιχεία συνυπάρχουν μαζί με ηθογραφικά και κοινωνικά, οπότε τα δράματα που θα παραθέσουμε, τα έχουμε ήδη εξετάσει σε αντίστοιχα προγενέστερα σημεία της εργασίας.

Η χρήση του συμβόλου ως απλή αλληγορία μέσα σε μία κατά τ' άλλα ρεαλιστική κοινωνική δραματική υπόθεση συναντάται στο μονόπρακτο *lever du rideau* του Απ. Μαγγανάρη *Τα μαύρα πουλιά* και στο 3πρακτο συμβολικό δράμα σε έξι εικόνες με πρόλογο κι επίλογο *Ειρήνη* του Πάνου Κοράλη. Στο πρώτο δράμα το γεγονός της συζυγικής απιστίας συμβολίζεται με τη μορφή μαύρων πουλιών που εμφανίζονται στο όνειρο της νεαρής ηρωίδας, η οποία πρόκειται να χάσει τη μητέρα της. Η τελευταία εγκαταλείπει την οικογενειακή εστία λόγω ενός παράνομου έρωτα. Στο δεύτερο δράμα ο συγγραφέας μέσω μίας κοινότατης κοινωνικής ρεαλιστικής υπόθεσης επιδιώκει να μεταδώσει το σύμβολο της παγκόσμιας ειρήνης. Στην πραγματικότητα, το δράμα αφορά στον ερωτικό δεσμό ενός πρώην γυναικοκατακτητή και της αγνής κόρης Ειρήνης και στις διώξεις που υφίσταται το ζεύγος απ' την κακιά θεία του ήρωα, η οποία θέλει να τον παντρέψει με πλούσια νύφη. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας, ο πραγματικός στόχος του έργου είναι η επιτακτική ανάγκη της ειρήνης, ιδίως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ αποκαλεί το έργο του “συμβολικό και ηθικό”. Προκειμένου, λοιπόν, να διδάξει την ειρήνη, προσγειώνεται στην κοινωνική πραγματικότητα και μετουσιώνει την ειρηνιστική του διδασκαλία σ' ένα συμβολισμό που του χρειάζεται, προκειμένου αυτή η διδασκαλία να γίνει κατανοητή¹⁹⁶⁷. Ο συμβολισμός αυτός μένει μόνο στα λόγια του συγγραφέα, ενώ στο ίδιο του το δράμα παρουσιάζεται αποκλειστικά ένα ρεαλιστικό κοινωνικό θέμα. Έτσι, αν δεν υπήρχε η απευθείας δήλωση των προθέσεών του, τίποτε κατά την ανάγνωση του δράματος δεν μας οδηγεί στην υποτιθέμενη συμβολιστική του κατεύθυνση.

Στα δράματα *Ζωή και παραμύθι* του Π. Χορν, στο *Ξύπνημα* του Αλ. Λιδωρίκη και στην *Αγία Βαρβάρα* του Σωτ. Σκίπη τα συμβολιστικά στοιχεία είναι πολύ πιο καθοριστικά. Όπως έχουμε ήδη εξετάσει, τα παραπάνω δράματα περιλαμβάνουν και ηθογραφικά στοιχεία σε μία προσπάθεια των ελλήνων δραματουργών να συνδυάσουν την παράδοση του

¹⁹⁶⁷ Βλ. τον Πρόλογο στην έκδοση του δράματος *Ειρήνη*, ό.π.

δημοτικισμού με νεότερα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα. Σ' αυτά τα έργα υπάρχει έντονη σύγχυση μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, ενώ οι ήρωές τους, πέρα από την τοποθέτησή τους σε συγκεκριμένα αντικειμενικά ρεαλιστικά κοινωνικά περιβάλλοντα, υψώνονται στη σφαίρα των πνευματικών αφηρημένων ιδεών.

Τέλος, στην κατηγορία των αντιρεαλιστικών δραμάτων εντάσσεται και η νέα μονόπρακτη κωμωδία *Θείος Όνειρος* του Γρ. Ξενόπουλου, εμπνευσμένη από την αρχαία Ελλάδα και τοποθετημένη κατά την εποχή του Περικλή (1932, Εθνικό σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη). Η απολαυστική αυτή κωμωδία¹⁹⁶⁸ με τις σχεδόν φαρσικές ερωτικές περιπλοκές, μας εκθέτει την περίπτωση ενός αποτυχημένου αρχαίου καλλιτέχνη, του δραματογράφου Μόρσιμου που παρεξηγώντας ένα όνειρό του, όπου βλέπει τον Διόνυσο να τον προτρέπει να γράψει δράματα για να σκιάσει τη φήμη των Αισχύλου, Ευριπίδη και Σοφοκλή, προσπαθεί να ανταγωνισθεί τους τελευταίους, φυσικά με αποτυχία. Η κωμωδία αυτή εντάσσεται στη συγκεκριμένη κατηγορία δραμάτων λόγω της ύπαρξης του ονείρου του ήρωα που είναι καθοριστικό κομμάτι του έργου, καθώς και τυπικό χαρακτηριστικό του συμβολισμού. Εκτός, όμως, από αυτό το συγκεκριμένο συστατικό στοιχείο που κινεί τη δράση της κωμωδίας, η υπόλοιπη τοποθετείται σε ρεαλιστικό επίπεδο.

Κάποιοι κριτικοί της εποχής, όπως συνέβη και στην προγενέστερη συμβολιστική *Αστραία*, δεν είναι ευνοϊκά διακείμενοι ενώπιον αυτής της σύγχυσης μεταξύ μεταφυσικής και αντικειμενικής πραγματικότητας. Εκτός από την περίπτωση της *Αγίας Βαρβάρας* του Σκίπη, όπου αναγνωρίζεται το χάρισμα της ποίησης και του συμβόλου¹⁹⁶⁹, τα υπόλοιπα δράματα κατηγορούνται για τη δυσδιάκριτη οριοθέτηση μεταξύ ζωής και ονείρου, μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, ρεαλισμού και συμβολισμού, φιλοσοφίας και πραγματικής ζωής. Κι ενώ ο μεν Λιδωρίκης συγχωρείται ελαφρώς, καθώς είναι ακόμη νέος δραματογράφος¹⁹⁷⁰, αντίθετα ο Χορν θεωρείται αδικαιολόγητος¹⁹⁷¹. Η επιτροπή του Καλοκαιρίνιου διαγωνισμού απορρίπτει την *Ειρήνη* του Κοράλη με το αιτιολογικό, ότι ο συγγραφέας θέλησε να μας επαναφέρει στην παλιά εποχή και να συμβολίσει τις αφηρημένες έννοιες με πρόσωπα ζωντανά¹⁹⁷². Συνεπώς, διαπιστώνουμε, ότι ο συμβολισμός, αν και όψιμα εισηγμένο απ' την Ευρώπη καλλιτεχνικό

¹⁹⁶⁸ Βλ. την κριτική του Μιχ. Ροδά («Από το θέατρον – Η πρώτη του Εθνικού», *Ελ. Β.*, 21-3-1932), καθώς και του Άλκη Θρύλου, ο οποίος χαρακτηρίζει τον *Θείο Όνειρο* «αριστουργηματάκι» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 344-345).

¹⁹⁶⁹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, *Το θέατρον – Η Αγία Βαρβάρα*, *Ελ. Β.*, 31-12-1937.

¹⁹⁷⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Το ξύπνημα*», *Ελ. Β.*, 10-8-1940). Τη σύγχυση μεταξύ γραφικής ρεαλιστικής ηθογραφίας και ονειρικών μυθικών στοιχείων στο *Ξύπνημα* σχολιάζει αρνητικά κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 517-518).

¹⁹⁷¹ Πάλι ο Μιχ. Ροδάς κρίνει το δράμα του Χορν ως εξής: «Μεγάλο, βέβαια, το θέμα της ζωής, του θανάτου και του έρωτα, αλλά για να ολοκληρωθή χρειάζεται και ένας μεγάλος ποιητής, όπως ο Γκαίτε του *Φάουστ*. Διαφορετικά προχειρολογεί και συντρίβεται, όπως ο κ. Χορν προχθές το βράδυ. [...] Εάν το έργο αυτό το 'γραφε ένας νέος θα είχε τα ελαφρυντικά του. Αλλ' ο κ. Παντελής Χορν είνε συγγραφέας δοκιμασμένης αξίας και απορεί κανείς για την νέα εμφάνισή του που είνε κατωτέρα της φήμης και της θεατρικής ιστορίας του.» («Το θέατρον – *Ζωή και παραμύθι*», *Ελ. Β.*, 3-10-1937). Την ίδια άποψη εκφράζει για το δράμα του Χορν και ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 254-256).

¹⁹⁷² Βλ. Σημείωμα του Πάνου Κοράλη στην έκδοση του δράματος *Ειρήνη*, ό.π., σσ. 78-83.

ρεύμα, δεν γίνεται τελικά εύκολα αποδεκτός στο ελληνικό μεσοπολεμικό θέατρο, ίσως επειδή αγνοώντας τη σκιαγράφιση της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας, παραπέμπει στους σκοτεινούς συμβολισμούς “υπερβωρείων” συγγραφέων. Έτσι, όπως ο πρόεδρος της Ακαδημίας Αθηνών το 1930, αν και βραβεύει την *Αστραία* του Σημηριώτη, εντούτοις, την κατηγορεί για “υπερρωμαντισμό, εκφεύγουσας της πραγματικότητας και ενθυμίζουσας Μαίτερλινγκ, Ντ’ Αννούντσιο, Ίψεν και Βάγκνερ” (βλ. ενότητα II), όμοια και στις συγκεκριμένες περιπτώσεις δραμάτων της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου η μεταφυσική του συμβολισμού φαίνεται αρκετά δύσπεπτη δραματογραφική τάση.

β. Εκσυγχρονισμός του Ιστορικού Δράματος

Κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο δημιουργείται μία μικρή ομάδα πέντε νέων ελληνικών ιστορικών δραμάτων που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως την επιτομή των σημαντικότερων δραματογραφικών τάσεων του μεσοπολεμικού θεάτρου. Τα ιστορικά αυτά έργα είναι: το 4πρακτο δράμα σε δώδεκα εικόνες με πρόλογο κι επίλογο του Αλέκου Λιδωρίκη *Λόρδος Βύρων* (1934, Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη), το 4πρακτο δράμα σε οκτώ επεισόδια *Ο αυτοκράτωρ Μιχαήλ* του Άγγελου Τερζάκη (1936, Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη), το ιστορικό δράμα σε τρία μέρη κι έντεκα εικόνες *Παπαφλέσσας* του Σπύρου Μελά (1937, Καινούργιο Θέατρο Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά κι επαναλαμβάνεται το 1939 απ’ το Βασιλικό σε σκηνοθεσία Ροντήρη), η 5πρακτη τραγωδία του Τερζάκη *Ο σταυρός και το σπαθί* (1939, Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Ροντήρη) και το δράμα σε τέσσερα μέρη του Σπ. Μελά *Ιούδας* (1939, Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη)¹⁹⁷³. Αυτά τα έργα, γραμμένα ως επί το πλείστον από εκπροσώπους της λογοτεχνικής γενιάς του ’30 –Άγγελος Τερζάκης κι Αλέκος Λιδωρίκης- συνδυάζουν το ενδιαφέρον για την παράδοση και την παλιά ιστορική θεματογραφία με τα πρωτοποριακά στοιχεία της μπεργκσονικής ψυχολογίας, του νεορομαντικού ψυχογραφικού συμβόλου, του υπαρξιακού προβληματισμού και της τεχνικής κατάτμησης σε ταμπλώ. Αποτελούν, λοιπόν, πολύ σχηματικά ένα μίγμα νεοτερισμού και παλαιότερων θεματολογικών ενδιαφερόντων. Την ίδια ακριβώς εποχή ιστορικά δράματα με σύγχρονες φιλοσοφικές αναζητήσεις γράφονται και από τους Νίκο Καζαντζάκη και Άγγελο Σικελιανό. Δεν πρόκειται, όμως, ν’ αποτελέσουν εδώ αντικείμενα συζήτησης, γιατί απευθύνονται στο αναγνωστικό και όχι στο θεατρικό κοινό.

Αρχίζοντας από τα πρωτοποριακά ψυχογραφικά στοιχεία του υπαρξιακού προβληματισμού που παρουσιάζεται με τη μορφή των νεορομαντικών συμβόλων, παρατηρούμε, ότι οι συγγραφείς Λιδωρίκης, Τερζάκης και Μελάς μετατρέπουν τα ιστορικά τους πρόσωπα, τα

¹⁹⁷³ Παρατηρούμε, ότι όλα αυτά τα έργα χαρακτηρίζονται απ’ τους ίδιους τους συγγραφείς τους “δράματα”, ακολουθώντας τη ρομαντική παράδοση του εθνικού δράματος (π.χ. *Μαρία Δοξαπατή* Δ. Βερναρδάκη). Μόνο ο Τερζάκης χρησιμοποιεί τον όρο “τραγωδία” για το *Ο σταυρός και το σπαθί*, όπως γινόταν τον 19^ο αιώνα με τις νεοκλασικές τραγωδίες (π.χ. του Ι. Ζαμπέλιου). Πάντως, όπως και νά’ χει το πράγμα, στον Μεσοπόλεμο πλέον η διαφοροποίηση μεταξύ τραγωδίας και δράματος έχει αμβλυνθεί σε σχέση με τον 19^ο αιώνα.

προερχόμενα από τις σελίδες της ιστορίας του Βυζαντίου (Αυτοκράτωρ Μιχαήλ Δ΄, Κωνσταντίνος ΣΤ΄), της Καινής Διαθήκης (Ιούδας) και της ελληνικής Επανάστασης του 1821 (Παπαφλέσσα και Λόρδος Βύρων), σε σύμβολα εσωτερικής ψυχολογικής και ηθικής αναζήτησης. Παράλληλα με την εξιστόρηση των εξωτερικών γεγονότων που σημάδεψαν τη ζωή τους και την ιστορική πραγματική τους δράση, οι δραματογράφοι παρακολουθούν και την εξέλιξη της μυστικής τους ζωής, των μύχιων σκέψεών τους, των εσωτερικών τους μαρτυριών που τους οδηγούν στις εξωτερικές πράξεις κι αποφάσεις τους. Οι συγγραφείς γκρεμίζουν τους ήρωές τους από το ένδοξό τους βάθρο, από την τυπική θέση που τους έχει κατατάξει η ιστορία, προκειμένου ν' ακολουθήσουν την πορεία της εσωτερικής βασανισμένης τους ζωής και των συχνά αντικρουόμενων και αντιφατικών επιθυμιών και προσδοκιών τους.

Ο Τερζάκης, όπως ο ίδιος αναφέρει στον πρόλογο του δράματός του, επιλέγει εσκεμμένα στον *Αυτοκράτορα Μιχαήλ* τη φιγούρα ενός άσημου, αδύναμου βυζαντινού αυτοκράτορα που δεν διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην ιστορία του βυζαντινού κράτους και που δεν ήταν τόσο λαμπρός και φημισμένος, όσο οι Ιουστινιανός, Ηράκλειος, Βασίλειος Βουλγαροκτόνος και Νικηφόρος Φωκάς. Ο συγγραφέας επιθυμεί να εξυψώσει αυτό το πρόσωπο σε σύμβολο μαρτυρίου, απεκδύοντάς το από κάθε ίχνος λαμπρότητας και αίγλης¹⁹⁷⁴. Ο Αλέκος Λιδωρίκης στον *Λόρδο Βύρωνα* παρακολουθεί ολόκληρη την πορεία της ζωής του φιλέλληνα ποιητή από τα παιδικά του κιόλας χρόνια ως και τον θάνατό του, προκειμένου να δώσει μία ολοκληρωμένη εικόνα της πολυτάραχης βασανισμένης ζωής του. Το δράμα του Λιδωρίκη δεν αποτελεί μία αποστεγνωμένη βιογραφία, παρότι ο δραματογράφος μελέτησε εξαντλητικά την πραγματική ζωή του Βύρωνα μέσα από τους βιογράφους του και μέσα από τις ίδιες τις σημειώσεις του άγγλου ρομαντικού ποιητή. Αντίθετα, ο στόχος του συγγραφέα είναι η αναζήτηση του ατόμου Βύρωνα, της προσωπικής εσωτερικής του περιπλάνησης, του υποσυνείδητου εαυτού του, των πολυσύνθετων ψυχικών του διαθέσεων, των ανεξερεύνητων αισθημάτων του, του συνδυασμού λογικής και παραφροσύνης, τρέλλας και φρόνησης, τα οποία ήταν άγνωστα ακόμη και στον ίδιο τον ήρωα. Αν ο αυτοκράτορας Μιχαήλ αποτελεί για τον Τερζάκη το σύμβολο του βασανισμένου, πολυτυραννισμένου ανθρώπου, η μορφή του Βύρωνα αποτελεί για τον Λιδωρίκη το σύμβολο του διαρκώς ανήσυχου ανθρώπου που δεν ικανοποιείται με τίποτε και που συνέχεια αναζητά νέους σκοπούς, νέες ηθικές αξίες, νέες ψυχικές περιπέτειες¹⁹⁷⁵.

¹⁹⁷⁴ Ο ίδιος ο Τερζάκης αναφέρει: «Ο Μιχαήλ ο Δ΄ είναι έρημος, δίχως στήριγμα στην πάλη του με τον θάνατο και στην αγωνία του μπροστά στο ματωμένο μυστήριο του Κόσμου. Η μορφή του, που δεν έχει την έπαρση των μεγάλων της Ιστορίας, είναι σημαδεμένη στο μέτωπο με τη σφραγίδα που ξεχωρίζει, μέσα από το πλήθος των ημιθέων και των κοινών θνητών, τους αληθινούς ήρωες: Τους ήρωες του μαρτυρίου» (βλ. «Πρόλογο» του Άγγελου Τερζάκη στην έκδοση του *Αυτοκράτορα Μιχαήλ*, Αθήνα, 1961, σ. 6).

¹⁹⁷⁵ Ο ίδιος ο Λιδωρίκης γράφει τα παρακάτω για τον ήρωά του στον Πρόλογο του δράματός του: «Πραγματικά δεν πίστεψε ποτέ σε τίποτα. Κι αληθινά καμιά Αρχή –μεγάλη ή μικρή– δεν στάθηκε ποτέ ικανή να τον κρατήσει απόλυτα πιστό της. Ήταν σαν ένα караβάκι όμορφο, καλοφτιαγμένο, που έσχιζε έναν πλατύ ωκεανό, όλη του τη ζωή, σαν ένα караβάκι, που το διοικούσανε όχι ένας κυβερνήτης, μα πέντε, δέκα, είκοσι, με διαφορετικές ιδέες και κατευθύνσεις ο καθένας. Μέσα του συμπλεκότανε ο ένας Βύρων με τον άλλον. Το πνεύμα του καλού με το κακό, το μίσος με τον έρωτα. Η Λογική με την παραφροσύνη. Κι απάνω απ' όλα μία σημαία πολύπτυχη είχε υψωθεί. Η αδιάκοπη αναζήτησι. Χρόνια και χρόνια. Ως την ημέρα, που έφθασε στο Μεσολόγγι. Ως την ημέρα, που έγυρε κουρελιασμένη απ' τη μανία του χρόνου, απ' τη φουρτούνα της αρρώστιας, η σημαία αυτή, για να

Ο Σπύρος Μελάς στα ιστορικά δράματά του προσπαθεί, επίσης, να παρακολουθήσει την ψυχική περιπέτεια των ηρώων του. Έτσι, στον *Ιούδα* μας δίνει μια εντελώς διαφορετική, επαναστατική θα λέγαμε, εικόνα του ήρωα σε σχέση με την κλασική εικόνα του καταραμένου προδότη που μας έχει κληροδοτήσει η Καινή Διαθήκη. Παρουσιάζει, λοιπόν, την ψυχική πλάνη του ήρωα που διέγνωσε αρχικά στη χριστιανική διδασκαλία τη φωνή του λαού του, των Ισραηλιτών, για εθνική απελευθέρωση από τους ρωμαίους κατακτητές. Όταν στο τέλος απογοητευμένος συνειδητοποιεί, πως ο λόγος του Χριστού δεν περιέχει εθνικιστικά απελευθερωτικά μηνύματα, τότε τον προδίδει. Ο Μελάς, λοιπόν, ερμηνεύει την προδοσία του Ιούδα με βάση την αρχική του ψυχική πλάνη. Έτσι, ο ήρωας εμφανίζεται κάτω από ένα πρίσμα ανθρώπινης συμπάθειας και κατανόησης της τραγικής του παρανόησης της ουσίας της χριστιανικής διδασκαλίας, η οποία κηρύσσει τη λύτρωση του ανθρώπου, του όλου, κι όχι μόνο του μέρους¹⁹⁷⁶.

Αυτήν την επαναστατική ερμηνεία των βαθύτερων αιτιών των πράξεων του ήρωα σχολιάζει έκπληκτο όχι μόνο κάποιο κομμάτι της ελληνικής κριτικής της εποχής, αλλά και της ευρωπαϊκής, καθώς αποτελεί μία τολμηρή προσέγγιση του ρόλου και της προσωπικότητας του Ιούδα που βγαίνει από τα καθιερωμένα κι από το πλαίσιο της παράδοσης¹⁹⁷⁷. Όπως σχολιάζει ο Μιχ. Ροδάς: «Ο Σπύρος Μελάς ελεύθερος στη δημιουργία του μας έφερε από πολύ μακριά τον άνθρωπο - Ιούδα. Τον πέρασε από πλατείς και στενούς δρόμους, τον ανέβασε στους ουρανούς και τον κατέβασε στα τάρταρα, έδωσε όλην την ανησυχία και την ψυχική τρικυμία του ανθρώπου με όλες τις διακυμάνσεις και συγκρούσεις των παθών, των ιδεών, των αισθημάτων»¹⁹⁷⁸.

Στον *Παπαφλέσσα* ο Μελάς δηλώνει, ότι δεν επιθυμεί ν' αλλοιώσει τη μορφή των προσώπων και των πραγμάτων της ελληνικής ιστορίας με την πρόθεση του εξωραϊσμού¹⁹⁷⁹. Γι' αυτό, λοιπόν, ο ήρωας παρουσιάζεται στο δράμα με τις ανθρώπινες αδυναμίες του και τα πάθη του – απειθαρχία, ασωτεία, ύβρεις προς τα θεία, αν και καλόγερος, αστοχασία και υπερβολική παρορμητικότητα, εγωισμός, φιλαρχία, υπέρμετρη φιλοδοξία και συχνά μίσος προς παλιούς του φίλους. Ο συγγραφέας εκθέτει και τις ηρωικές ανδρείες πλευρές του χαρακτήρα του, ιδίως στα πεδία των μαχών και κατά τη

σκεπάση το νεκρό του. Έζησε, πάλαιψε και πέθανε, χωρίς να ξέρη τί άλλο ήταν άξιος ν' αναζητήσει πέρα απ' τη Λευτεριά.» (βλ. το κείμενο με τίτλο «Αντί προλόγου» του Αλέκου Λιδωρίκη στην έκδοση του δράματος *Λόρδος Βύρων*, εκδ. Δημητράκου, Αθήνα, 1934, σσ. 5-9).

¹⁹⁷⁶ Βλ. και την ερμηνευτική ανάλυση του *Ιούδα* από τον ίδιο τον συγγραφέα του (Σπύρος Μελάς, «Ελληνικόν θέατρον – Τί είνε ο *Γιούδας*», *Ελ. Β.*, 26-9-1934).

¹⁹⁷⁷ Βλ. καταρχήν τον λόγο του Παύλου Νιρβάνα που εκφωνεί το 1936 προς τιμήν της εισαγωγής του Μελά στην Ακαδημία Αθηνών, όπου αναφέρεται στα νεοτεριστικά στοιχεία του *Ιούδα* («Η χθεσινή πανηγυρική υποδοχή εις την Ακαδημίαν του νέου μέλους της κ. Σπ. Μελά – Ο λόγος του κ. Νιρβάνα», *Ελ. Β.*, 17-5-1936). Βλ., επίσης, τις εντυπώσεις του γερμανού δημοσιογράφου Kemlein της *Εφημερίδος της Δορτιμούδης*, ο οποίος παρακολουθεί στην Αθήνα την παράσταση του *Ιούδα* και μιλά για το πρωτότυπο πορτραίτο του «εθνικιστού» ήρωα («Το θέατρόν μας – Οι Γερμανοί δια τον *Ιούδαν*», *Ελ. Β.*, 29-10-1934).

¹⁹⁷⁸ Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – Η πρώτη του *Ιούδα*», *Ελ. Β.*, 5-10-1934.

¹⁹⁷⁹ Βλ. το κείμενο του Σπύρου Μελά με τίτλο «Το Εικοσιένα – Αντί προλόγου» στην έκδοση του δράματός του *Παπαφλέσσα*, *Ιστορικό Θέατρο – Το 1921 σε 14 έργα και σκετς*, εκδ. Μπίρης, Αθήνα, 1971, σ. 5.

διάρκεια της προετοιμασίας της ελληνικής Επανάστασης. Παράλληλα, όμως, δεν παραλείπει να επεκταθεί και στο κατοπινό αρκετά μεμπτό στάδιό του, όταν ο Παπαφλέσσας μπαίνει στον κυκεώνα των μικροπολιτικών φιλοδοξιών, των ανταγωνισμών, του μίσους και της εκδίκησης ως υπουργός εσωτερικών στο Ναύπλιο, όπου για χάρη τίτλων και αξιωμάτων βλάπτει παλιούς και σεβαστούς συμπολεμιστές του¹⁹⁸⁰.

Όπως, λοιπόν, ο Βύρων του Λιδωρίκη είναι πλασμένος από χρώμα και όνειρα, απ' τον θεό και τον διάβολο, απ' το καλό και το κακό, έτσι και ο Παπαφλέσσας του Μελά αποτελεί αμφιλεγόμενη και καθόλου αναμάρτητη προσωπικότητα¹⁹⁸¹. Όπως, επίσης, ο Βύρων του Λιδωρίκη αποτελεί το σύμβολο της διαρκούς περιπλάνησης κι αναζήτησης, όπως η “ψυχολογική βιογραφία”¹⁹⁸² *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* του Τερζάκη αποτελεί το σύμβολο της θυσίας, του εξιλασμού και των ψυχικών βασάνων, έτσι και ο Παπαφλέσσας του Μελά αποτελεί το σύμβολο της ορμής, της επανάστασης, του παρορμητισμού και της δράσης. Τέλος, στην περίπτωση του Ιούδα, ο ίδιος ο συγγραφέας μιλά για την ανάγκη του σύγχρονου θεάτρου “για την ποίηση των αποστάσεων και των συμβόλων” και τοποθετεί τον ήρωα του συγκεκριμένου δράματός του στο βάθρο των πανανθρώπινων και των αιώνιων συμβόλων¹⁹⁸³.

Η παραπάνω ψυχολογική διαγραφή της εσωτερικής πορείας και πνευματικής αναζήτησης των ηρώων πραγματοποιείται από τους δραματογράφους μέσω της τεχνικής κατάτμησης των δραμάτων σε ταμπλώ, τα οποία φανερώνουν τη διαδοχή των ψυχολογικών σταδίων των ιστορικών προσώπων. Σ' αυτό το σημείο πρέπει ν' ανοίξουμε μια παρένθεση και ν' αναφερθούμε στη χρήση αυτής της τεχνικής απ' τους έλληνες δραματογράφους από τις προγενέστερες κιόλας μεσοπολεμικές περιόδους, έτσι ώστε να καταδείξουμε καλύτερα την οργανική εκμετάλλευσή της απ' τους Λιδωρίκη, Τερζάκη και Μελά στα συγκεκριμένα ιστορικά δράματα της παρούσας περιόδου.

Ήδη, λοιπόν, από την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία διαπιστώσαμε την έναρξη της τάσης των ελλήνων δραματογράφων για κατάτμηση του δραματικού τους υλικού σε ταμπλώ, σε αλληπάλλληλες διαδοχικές κινηματογραφικές εικόνες, κατά το σύστημα των πρωτοποριακών δραμάτων των Henri Lenormand, Simon Gantillon, Jean-Victor Pellerin, Elmer Rice. Κατά τη δεύτερη και τρίτη μεσοπολεμική περίοδο αυτή η τάση έχει αυξηθεί τόσο πολύ και τόσο αδιάκριτα στην πρακτική των ελλήνων συγγραφέων, ώστε ο Σπύρος Μελάς θα αναλάβει να λύσει την “καθαρώς ελληνική παρεξήγηση των ταμπλώ” που χρησιμοποιείται πλέον άρδην,

¹⁹⁸⁰ Ο Άλκης Θρύλος εκτιμά ιδιαιτέρως την προσπάθεια του Μελά του μη εξωραϊσμού του χαρακτήρα του Παπαφλέσσα, καθώς κι όλων των υπόλοιπων περιφερειακών ηρώων του δράματος. Αποφαινεται, ότι “ο Μελάς φώτισε αμερόληπτα όλες τις πλευρές” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 208).

¹⁹⁸¹ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Μελάς για τον ήρωά του: «Ο Παπαφλέσσας ήταν απ' αυτούς τους ήρωες, που μπερδεμένοι, αλλά γόνιμοι, δίνουν ανέκαθεν τροφή στην τέχνη με τον μεγάλο τους αγώνα. Ήτανε θύελλα: Ανοικονόμητη, ακράτητη, ακατεύθυντη, θολή. Οι άνεμοι που την ξεσήκωναν φυσούσαν από το μέρος του αγαθού κι από το μέρος του κακού κι απ' όλα τα μέρη. Αλλά φυσούσαν πάντα δυνατά.» (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Το δράμα του Δικαίου», *Ελ. Β.*, 2-3-1937).

¹⁹⁸² Βλ. την έκφραση του Άλκη Θρύλου, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 147.

¹⁹⁸³ Σπύρος Μελάς, «Ελληνικόν θέατρον – Τί είνε ο Γιούδας», *Ελ. Β.*, 26-9-1934.

προκειμένου να χαρακτηρίσει γενικά και ακαθόριστα τη μοντερνικότητα ενός δράματος, σε αντίθεση με την παλαιότητα.

Ο Μελάς θα επιχειρήσει, λοιπόν, να διευκρινίσει, πως η κατάτμηση σε ταμπλώ θα πρέπει να υπάρχει όχι μόνο χάριν γούστου ή χάριν μιας δήθεν προσπάθειας για μοντερνισμό, αλλ' αντίθετα, για να εξυπηρετεί τις εσωτερικές ανάγκες, την εσωτερική λειτουργικότητα του δράματος. Φέρει ως παράδειγμα τα δράματα των Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Robert Sherriff, Bernard Zimmer, Jean-Jacques Bernard, Jules Romain, οι οποίοι, αν και πρωτοποριακοί συγγραφείς, εντούτοις, χρησιμοποιούν την κλασική κατάτμηση των έργων τους σε πράξεις και όχι σε ταμπλώ. Εξηγεί, πως ένα δράμα δεν είναι μοντέρνο μόνο και μόνο, επειδή χρησιμοποιεί το εντελώς εξωτερικό γνώρισμα της διαίρεσης της δομής του σε εικόνες, αν αυτή ακριβώς η διαίρεση δεν μπορεί ν' αποτελέσει ένα οργανικό στοιχείο που να συμβάλλει στην εσωτερική δυναμική του δράματος¹⁹⁸⁴.

Τα ιστορικά δράματα που μόλις εξετάσαμε, αποτελούν τα πιο ενδεικτικά δείγματα της νεοελληνικής δραματικής παραγωγής, στα οποία η μοντερνιστική κατάτμηση σε ταμπλώ βρίσκει την πιο οργανική, την πιο εσωτερική λειτουργία της. Όπως ήδη εξηγήσαμε, οι συγγραφείς παρακολουθούν σ' αυτές το αέναο γίνεσθαι των εσωτερικών ψυχολογικών διαθέσεων των ηρώων τους που παρουσιάζεται εναργέστερα και παραστατικότερα ακριβώς μέσω της αλληλοδιαδοχής των εικόνων. Η ροή της συνείδησης (the stream of consciousness¹⁹⁸⁵), το καθρέφτισμα του υποσυνείδητου των ηρώων γίνεται φανερό στον θεατή ακριβώς μέσω των αλληπάλληλων εικόνων. Η ψυχοσύνθεση του ήρωα δεν είναι ποτέ όμοια από τη μια εικόνα στην άλλη κι έτσι δίνεται η εξέλιξη της εσωτερικής μύχιας ζωής του. Ο Μελάς είναι πάλι εκείνος, ο οποίος θα συνδέσει θεωρητικά το φαινόμενο της εξωτερικής διαίρεσης των έργων σε ταμπλώ με την εσωτερική καταγραφή του ψυχολογικού κόσμου του δραματικού ήρωα. Μ' αυτόν τον τρόπο συνεχίζει τους παραπάνω προβληματισμούς του σχετικά με την "ελληνική παραξήγηση των ταμπλώ":

«Οι ξένοι κριτικοί μιλούν συχνά για στατική τέχνη και για δυναμική. Η πρώτη είναι η παλαιά. Η δεύτερη η μοντέρνα. Η στατική τέχνη εξαντλεί τις αξίες της και τα θύματά της σ' ωρισμένα, σταματημένα καλούπια, τα λέει όλα όσο μπορεί πιο ξάστερα και δεν αφήνει τίποτα για τη φαντασία. Καμμιά δυνατότης! Δημιουργεί κόσμους μαθηματικώς συγκροτημένους, μάλλον σχηματικούς δια παντός προσδιωρισμένους. Η δυναμική τέχνη δεν εξαντλεί τις αξίες της. Τις σκισάρει έντονα, δεν τα λέει όλα, αφήνει στάδιο στη φαντασία και είναι γεμάτη δυνατότητα. Η πρώτη έχει την ακινησία και την ωραία γαλήνη των νεκρικών μνημείων. Και η άλλη την αιώνια κίνησι και την ανησυχία της ζωής. [...] Τί είναι τώρα στατική τέχνη, παλαιά τέχνη στο θέατρο, και τί δυναμική; Η πρώτη μας παρουσιάζει συνήθως ανθρώπους έτοιμους, τελειωμένους, μάλλον μονοκόμματους, ωρισμένους καθαρά, χαρακτηρισμένους από τη στάσι της σε μια μεγάλη περιπέτεια που αποφασίζει για την τύχη τους. Η δυναμική τέχνη μας δίνει απεναντίας φευγαλέους ανθρώπους, ζητεί να μας μπάση στο αέναο "γίνεσθαι!" τους και μάλιστα το εσωτερικό. Στα παλαιότερα δράματα οι άνθρωποι ξέρουν τί θέλουν, γιατί παλεύουν, γιατί συντρίβονται. Είναι στατικοί ήρωες. Τα μοντέρνα έργα απεναντίας είναι γεμάτα από πλάσματα πολλαπλής υποστάσεως, πολλών εαυτών που ζουν παράλληλα και συχνά γρονθίζονται μεταξύ τους. Οι ήρωες των μοντέρνων έργων έχουν αυτό το κοινό

¹⁹⁸⁴ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Τα ταμπλώ», *Ελ. Β.*, 4-8-1932.

¹⁹⁸⁵ Η έκφραση ανήκει στον Παν. Μουλλά (βλ. *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία*, τομ. α', ό.π., σ. 133).

χαρακτηριστικό: Ότι αγνοούν τον εαυτό τους. Όλος ο κόσμος μπορεί να μας πη γι' αυτούς – εκτός των ιδίων ... Οι ήρωες του μοντέρνου θεάτρου άλλα σκέπτονται, άλλα αισθάνονται, άλλα λένε, άλλα κάνουν και άλλο τους συμβαίνει. Είνε φυσικό τέτοια τέχνη νά' χη ανάγκη από πολλά ταμπλώ στο θέατρο. Πρέπει να δώσει πολλές και διάφορες στιγμές από το αέναο "γίνεσθαι" των ανθρώπων. Εξωτερικά πράξεις, συλλογισμοί ενδόμυχοι, όνειρα και καταστάσεις διαφόρων εγώ που υπάρχουν σε κάθε άνθρωπο πρέπει να δοθούν σε ταμπλώ, σε διαδοχικές εικόνες.»¹⁹⁸⁶.

Το χαρακτηριστικότερο απ' τα ιστορικά δράματα, στο οποίο φαίνεται απόλυτα η εσωτερική οργανική λειτουργία της κατάτμησης σε ταμπλώ, η τέλεια σύνδεση μεταξύ της ψυχολογικής εξέλιξης του δραματικού ήρωα και της εσωτερικής συνέχειας των διαδοχικών εικόνων που αναπαριστούν ζωντανά αυτήν την ψυχολογική εξέλιξη, είναι ο *Λόρδος Βύρων* του Λιδωρίκη. Ο ίδιος ο συγγραφέας του εξηγεί, πως επίτηδες διαίρεσε το δράμα του σε δώδεκα εικόνες, πως επίτηδες δεν επέλεξε να φωτίσει μία και μόνη σημαντική στιγμή της ζωής του ήρωα, αλλ' αντίθετα ασχολήθηκε με ολόκληρο τον βίο του από τα μικρά του ώς τον θάνατό του. Ήθελε ακριβώς να συλλάβει το διαρκές γίνεσθαι του εσωτερικού του κόσμου, την "πολύπτυχη, πολύχρωμη, διαρκώς ασύλληπτη" προσωπικότητά του, την οποία ούτε ο ίδιος ο φιλέλληνας ποιητής κατόρθωσε ποτέ να συνειδητοποιήσει. Ο Λιδωρίκης ομολογεί, πως του ήταν αδύνατο να διαλέξει την εκφραστικότερη, αντιπροσωπευτικότερη, φλογερότερη στιγμή από τη πολυκύμαντη ζωή του λόρδου Βύρωνα, γι' αυτό και αποφάσισε να δώσει όλο το δράμα του σε "μικρές κινηματογραφικές κορνίζες, αδελφωμένες μεταξύ τους"¹⁹⁸⁷.

¹⁹⁸⁶ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Διακρίσεις», *Ελ. Β.*, 5-8-1932. Την ελληνική παρεξήγηση των ταμπλώ θα επισημάνει και ο Φ. Πολίτης το 1931, όταν διαπιστώνει, πως τα τρία τέταρτα των νέων ελληνικών δραμάτων που υποβάλλονται τον ίδιο χρόνο στον Σταθμάτιο δραματικό διαγωνισμό, είναι καταταμημένα σε ταμπλώ κατά το σύστημα των μεταπολεμικών γαλλικών πρωτοποριακών δραμάτων. Τότε, ο έλληνας λόγιος αναλαμβάνει, κι αυτός με τη σειρά του, να εξηγήσει τους ουσιαστικούς λόγους που έσπρωξαν τους γάλλους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες σ' αυτή τη λύση. Αναφέρει, λοιπόν, πως ο μεταπολεμικός Γάλλος, μετά από τις παγκόσμιες πολεμικές ανακαταξίες του 1914-1918, στρέφεται όλο και περισσότερο προς τη μελέτη και ανάλυση του εσωτερικού, του ψυχικού ανθρώπου, κάτω, μάλιστα, από την επίδραση της φροϋδικής ψυχανάλυσης, σε αντίθεση με την προγενέστερη προβολή του κοινωνικού ανθρώπου. Με βάση, λοιπόν, αυτή την αφορμή, η σκηνική έκφραση, η μορφή των νέων γαλλικών δραμάτων ενώνεται με το περιεχόμενο, κι έτσι η παρακολούθηση της ανθρώπινης ψυχής στην πορεία της μέσα από τις τύχες της ζωής απαιτεί αναγκαστικά και τη μεταβολή της δραματικής τεχνοτροπίας. Ο χώρος και ο χρόνος κατακερματίζονται κι έτσι το ανθρώπινο δράμα παρουσιάζεται τεμαχισμένο σε πολλές εικόνες, η καθεμιά εκ των οποίων φανερώνει κι από μια ψυχική κατάσταση: «Δεν υπάρχουν πια χαρακτήρες, αλλά ένα θαμπό πέρασμα καταστάσεων ψυχικών, κάτι που δεν τελειώνει, που δεν κλείνει, που δεν πλάθεται, κάτι που μοναχά τη μουσική του την απόκοσμη κατορθώνει να δώσει ο γνήσιος ποιητής.» («Η δραματική τεχνοτροπία – Οι παλαιοί και οι νεότεροι», *Πρωία*, 29-4-1931, αναδημοσιευμένο στην *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. β', ό.π., σσ. 101-107).

¹⁹⁸⁷ «Ίσως μου πούνε, με ρωτήσουνε, γιατί δεν περιώρισα το δράμα μου σε μια απ' της "στιγμές" του Βύρωνα. Ίσως μου πούνε γιατί δεν πήρα "κάποιο" απ' τα μεγάλα επεισόδια της ζωής του και δεν δοκίμασα γύρω απ' αυτό να πλέξω τη Βυρωνική μου ιστορία. Ίσως ρωτήσουνε γιατί πελαγοδρόμησα σε εικόνες και εικόνες απ' την αρχή ως το τέλος της ζωής του, για να δοθή ένας άνθρωπος, που θα μπορούσε να δοθή πλατύτερα, πιο αναλυτικά σε μια μονάχα από της φάσεις της ζωής του. "Μη τάχα (είναι μια άποψη κι αυτή) παντού και πάντα Βύρωνα δεν ήτανε, ίδιοι δεν έμεναν οι εσωτερικοί του κόσμοι, τί νοιάζει, αν αλλάζανε τα πρόσωπα, η διάφορες σκιές που βγαίνουν στη ζωή του;" Λοιπόν, για μένα δεν είν' έτσι. Και δεν είν' έτσι, γιατί αν και ήτανε παντού και πάντα Βύρωνα, αν κι έμεναν σε ένα κεντρικό σημείο ίδιοι οι εσωτερικοί του κόσμοι, ως τόσο πολύπτυχη, πολύχρωμη, ασύλληπτη διαρκώς ήτανε η προσπάθειά του να ξεφύγει απ' αυτούς τους κόσμους και να λυτρωθή. Και η διάφορες σκιές, που βγαίνουν στη ζωή του, ήταν σε κάθε εποχή, σε κάθε επεισόδιο της ύπαρξής του, μια απολυτρωτική σκηνοθεσία, που άπλωνε προς αυτήν τη σκέψη του, το είναι του, τα χέρια του, δοκίμαζε ν' αγκαλιαστή μ' αυτήν, πάλευε με τον εσωτερικό του κόσμο κι έπειτα νικημένος, κουρελιασμένος απ'

Συνεπώς, το έργο κάνει διαρκή άλματα στον τόπο και τον χρόνο, παρακολουθώντας διαρκώς τις φυσικές και ψυχικές μετατοπίσεις του Βύρωνα. Έτσι, π.χ. η πρώτη εικόνα εκτυλίσσεται το 1794 στη σάλα του σπιτιού του Μπάυρον στο Aberdeen, όταν ο ήρωας είναι έξι ετών· η δεύτερη εικόνα το 1809 στη σάλα σπιτιού στο Νιούσταϊντ, με τον ήρωα στα εικοσιένα του χρόνια· η τρίτη το 1810 στο παζάρι της Αθήνας, το οποίο επισκέπτεται σε ταξίδι του και πάει λέγοντας. Όλες οι εικόνες του έργου συνοδεύονται από την παράλληλη περιγραφή της ψυχικής διάθεσης του ήρωα στην κάθε δεδομένη στιγμή.

Με λίγα λόγια, το δράμα αποτελεί ένα ημερολόγιο (journal intime¹⁹⁸⁸) της ζωής του άγγλου ποιητή. Το νεοτεριστικό αυτό φαινόμενο αποτελεί το θεατρικό ισοδύναμο αυτού που στην ελληνική πεζογραφία της γενιάς του '30 μετεξελίχθηκε στον “εσωτερικό μονόλογο”. Όπως οι μοντερνιστές έλληνες πεζογράφοι ανακαλύπτουν και επηρεάζονται από την ημερολογιακή μορφή των κειμένων του προγενέστερου πνευματικού ανθρώπου Ίωνα Δραγούμη, με τη διαρκή παρουσία του αυτοαναλυόμενου “εγώ” του συγγραφέα και το αποτύπωμα της εσωτερικής του ζωής¹⁹⁸⁹, όπως, επίσης, επηρεάζονται από το επιστολικό μυθιστόρημα (roman par lettres), οδηγούμενοι μαζί με άλλες ακόμη ευρωπαϊκές επιδράσεις στην εφαρμογή της πρακτικής του εσωτερικού μονολόγου¹⁹⁹⁰, έτσι και ο Αλέκος Λιδωρίκης στον *Λόρδο Βύρωνα* παρουσιάζει το αυτοαναλυόμενο, ψυχοβιογραφικό, εξομολογητικό ημερολόγιο του ήρωά του. Μοιάζει σαν η διευθύνουσα σκέψη του συγγραφέα Λιδωρίκη ν' απουσιάζει από το δράμα και σαν ο ίδιος πια ο Μπάυρον να παρουσιάζει επί σκηνής τα αποσπασματικά θραύσματα των προσωπικών του στιγμών, εξομολογήσεων, ενθυμημάτων, στοχασμών, ταξιδιωτικών εντυπώσεων, μύχιων σκέψεων, προσδοκιών, απογοητεύσεων,

την πάλη, ξανάφευγε γι' αλλού. [...] Και να! γιατί δεν βρήκα ένα δράμα, μια στιγμή, μια ώρα του καλύτερη, εκφραστικότερη, πιο αντιπροσωπευτική από τις άλλες. Ποιαν να διαλέξω; Ποια είχε περισσότερη ή λιγότερη φωτιά; Πότε σταμάτησε, ή πότε δόθηκε ολάκερος σε κάτι; Σε δώδεκα εικόνες μέσα προσπάθησα να δώσω όλο του το δράμα. Να κλείσω σε μικρές κορνίζες, αδελφωμένες όλες μεταξύ τους, τον δρόμο της ζωής του. Πίστεψα, πως μέσα απ' τη σειρά αυτή, την λίγο κινηματογραφική, αν θέλετε, θά' βγαине τελικά ο Λόρδος Βύρων, ο μελαγχολικός ανδρομάρης της Ζωής» («Αντί προλόγου» του Αλέκου Λιδωρίκη στην έκδοση του δράματός του *Λόρδος Βύρων*, ό.π., σσ. 5, 8-9).

¹⁹⁸⁸ Η έκφραση ανήκει στον Δημήτρη Μεντζέλο, «Ο εσωτερικός μονόλογος», περ. *Ο Κύκλος*, χρ. II, αρ. 4, Ιούνιος 1933, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 269.

¹⁹⁸⁹ Σχετικά με τη συστηματική έκδοση των Απάντων του Δραγούμη που συντελείται μεταξύ 1925-1930, σχετικά με τις συζητήσεις που προκαλεί μεταξύ των εκπροσώπων της λογοτεχνικής γενιάς του '30 ο αποσπασματικός, απρογραμμάτιστος, συγκυριακός, ημερολογιακός, αυτοβιογραφικός στοχαστικός χαρακτήρας των κειμένων του “Μαρτύρων και ηρώων αίμα” (1907), “Σαμοθράκη” (1909), “Όσοι ζωντανοί” (1911) και σχετικά με τα ετερόκλητα υλικά που περιλαμβάνουν αυτά τα κείμενα (ημερολογιακές, αυτοβιογραφικές ή ταξιδιωτικές σημειώσεις, στοχασμούς, ιδεολογικές διακηρύξεις, διαλόγους - μονολόγους, περιγραφές, αφηγήσεις κτλ), βλ. Παν. Μουλλάς, *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, τομ. α', ό.π., σσ. 92-93, καθώς και Mario Vitti, ό.π., σ. 45.

¹⁹⁹⁰ Σχετικά με τη λειτουργία του εσωτερικού μονολόγου στην πεζογραφία της ελληνικής γενιάς του '30, σχετικά με τις ευρωπαϊκές της ρίζες που χρονολογούνται τουλάχιστον από το 1887 με το λογοτεχνικό κείμενο “Οι δάφνες κόπηκαν” του Edouard Dujardin και τον μεσοπολεμικό “Οδυσσέα” του James Joyce, αλλά και σχετικά με άλλες επιδράσεις από συγγραφείς, όπως οι Ντοστογιέφσκυ, Edgar Allan Poe, Robert Browning, Gérard de Nerval, Stendhal, Montaigne, Lautréamont, Shakespeare, αρχαία ελληνική τραγωδία, αλλά και τα ασύνδετα φύλλα ημερολογίου του Amiel, βλ. Παν. Μουλλάς, *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, τομ. α', ό.π., σσ. 125-155.

στοχασμών, περιγραφών, ιδεολογιών, της υποσυνείδητης ζωής του. Στο συγκεκριμένο δράμα μορφή και περιεχόμενο ταυτίζονται. Η εξωτερική φόρμα των αλληλοδιαδοχικών κινηματογραφικών ταμπλώ έχει στενή σχέση με αυτό που εκφράζει, δηλαδή με την εσωτερική ζωή του ήρωα. Το παθητικό που περιέχει η δύναμη της εσωτερικής ημερολογιακής αυτοανάλυσης του ήρωα, σχηματίζει και την εξωτερική τεχνοτροπία του δράματος, κάτι που εφαρμόζεται και στα πεζογραφικά κείμενα του Μεσοπολέμου¹⁹⁹¹.

Ο *Λόρδος Βύρων* του Λιδωρίκη, αλλά και τα υπόλοιπα ιστορικά δράματα των Μελά και Τερζάκη επηρεάζονται από τη μπεργκσονική φιλοσοφία και ψυχολογία που επιδρά γενικότερα και πολυποίκιλα στην αισθητική της γενιάς του '30¹⁹⁹². Σύμφωνα με αυτήν, οι κινητήριες δυνάμεις λειτουργίας του εσωτερικού πνευματικού κόσμου έχουν πολύ μεγαλύτερη σημασία από τον εξωτερικό αντικειμενικό κόσμο, ο οποίος είναι υποταγμένος στον ντετερμινισμό, στον νόμο του μηχανιστικού καταναγκασμού. Η αυθεντική πραγματικότητα του ατόμου βρίσκεται, λοιπόν, μέσα στη συνείδησή του, παρά στην εξωτερική υλική κοινωνική υπόστασή του και στους νόμους των θετικών επιστημών και του ρεαλισμού. Ο άνθρωπος μέσω της διαίσθησης, της ενόρασης, της λεγόμενης "intuition", συλλαμβάνει τη διαρκή ροή, το ακατάπαυστο γίνεσθαι της συνείδησής του και του ψυχικού του βίου που δεν υπόκειται στην έννοια του αντικειμενικού μαθηματικού χρόνου. Ο τυπικός μπεργκσονικός ήρωας είναι αυτός που εσωτερικοποιεί την αντικειμενική πραγματικότητα, αυτός που διαγράφει μία διαδρομή από τα έξω προς τα μέσα.

Ο διαρκώς ανικανοποίητος, ανήσυχος και περιπλανώμενος, φυσικά, πνευματικά και ψυχολογικά, *Λόρδος Βύρων* ενσαρκώνει το κατεξοχήν πρότυπο του μπεργκσονικού ήρωα που επεδίωκε να επιβάλει στη λογοτεχνία της εποχής η γενιά του '30. Ο ήρωας του Λιδωρίκη με άγρυπνα τα μάτια της ψυχής του επιβλέπει εμπειρικά τον εαυτό του κατά το διαρκές ψυχολογικό του γίνεσθαι, προκειμένου να μπορέσει να συλλάβει το ανεξιχνίαστο εσωτερικό του μυστήριο που η διάνοια, το ορθολογικό γνωσιολογικό όργανο αδυνατεί να συλλάβει. Αυτή η λειτουργία της εσωτερικής περιπέτειας, της αντιδογματικής δοκιμής και της αναζήτησης επιτυγχάνεται μέσω της αποσπασματικής διαλειπτικής κατάθεσης των ανθρώπινων ψυχικών εμπειριών στο ημερολόγιο, γι' αυτό ακριβώς κι ο *Λόρδος Βύρων* του Λιδωρίκη είναι γραμμένος κατά τον ημερολογιακό τρόπο γραφής που έχουμε ήδη επισημάνει¹⁹⁹³.

¹⁹⁹¹ Βλ. ό.π., σ. 126.

¹⁹⁹² Το ενδιαφέρον για τη μπεργκσονική ψυχολογία φαίνεται κι από τις διαλέξεις των ελλήνων λογίων κι επιστημόνων κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία. Βλ. ενδεικτικά τη διάλεξη που δίνει ο Κ. Παπαλεξάνδρου το 1938 στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, στο πλαίσιο των διαλέξεων της Εταιρείας Γραμμάτων και Τεχνών («Όσα λέγονται προ ακροατηρίων – Η φιλοσοφία του Μπερξόν», *Ελ. Β.*, 22-12-1938). Ο Mario Vitti μας πληροφορεί, ότι οι ιδέες της μπεργκσονικής ψυχολογίας κυκλοφορούν "αδέσποτες πια" κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία και "διαποτίζουν τον πολιτισμικό χώρο, μέχρι του σημείου να αποτελέσουν μέρος των δεδομένων που δεν συζητούνται", καθώς "όλοι μπορούν να αναφερθούν σ' αυτές δίχως εξηγήσεις" (Mario Vitti, ό.π., σ. 116).

¹⁹⁹³ Σχετικά με τη μεταφορά της μπεργκσονικής θεωρίας στη μεσοπολεμική πεζογραφία και ποίηση και σχετικά με τον ημερολογιακό τρόπο γραφής που αποτυπώνει τις ψυχικές διαδικασίες στο αέναο γίνεσθαί τους, βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 114-118, 224-228, 256-265. Ο Vitti σ' αυτή τη μελέτη υποστηρίζει, πως η διανόηση της γενιάς του '30 επηρεάζεται από τη μπεργκσονική θεωρία πολύ περισσότερο σε σχέση με τη φροϋδική ψυχανάλυση, η οποία θα κάνει την εμφάνισή της αργότερα.

Ο Τερζάκης επηρεάζεται, επίσης, από τη θεωρία του Albert Thibaudet σχετικά με την εσωτερική περιπέτεια του ήρωα και την αδυναμία της οριστικής κατάκτησης¹⁹⁹⁴, γεγονός που αποτυπώνεται και στα μυθιστορήματά του, αλλά και στα ιστορικά του δράματα, όπως έχουμε ήδη εξετάσει. Κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία με τη μπεργκσονική φιλοσοφία ασχολείται και ο Σπύρος Μελάς, έτσι όπως φαίνεται από τα δημοσιεύματα του περιοδικού που διευθύνει, της *Ιδέας*¹⁹⁹⁵. Το πρότυπο του μπεργκσονικού ήρωα έχει να κάνει με τις αστάθμητες δυνάμεις που το κάθε άτομο διαθέτει. Ο Γ. Θεοτοκάς με τον όρο “δαιμόνιο” στο δοκίμιό του “Ελεύθερο πνεύμα” εννοεί τη δυνατότητα της περιπλάνησης, της περιπέτειας, της διαθεσιμότητας στις άπειρες και απρόβλεπτες δυνατότητες που προβάλλει η ζωή¹⁹⁹⁶. Δηλώνει την ελευθερία απέναντι στις νέες ιδέες, τάσεις, ρεύματα, απέναντι στον μοντερνισμό, ο οποίος έρχεται σε αντίθεση με την παλιότερη στασιμότητα των ιδεών και των καλλιτεχνικών πρακτικών.

Ένα άλλο πρωτοποριακό χαρακτηριστικό που ενυπάρχει στα παρόντα ιστορικά δράματα, όπως, επίσης, και στα μυθιστορήματα της γενιάς του '30, είναι η πρόθεση δημιουργίας της πλατειάς συνθετικής ηρωικής εποποιίας. Δίπλα στον βιογραφούμενο ήρωα κινείται ένα ολόκληρο πλήθος προσώπων της εποχής μέσα σε ένα πλατύ ιστορικό φόντο. Τα δράματα αυτά αναπαριστούν στην ουσία ολόκληρα κομμάτια της ιστορίας. Όπως ενδεικτικά αναφέρει π.χ. ο Μιχ. Ροδάς για τον *Ιούδα* του Μελά: “Ανάμεσα από τις δύο παναιώνιες αυτές αρχές κινούνται πρόσωπα, όχλοι, συντελείται η μεγάλη κοσμογονία με ανυψώσεις και καταπτώσεις, με τρομερά ανθρώπινα πάθη, με αίματα, με καλωσύνη και πόνο, με αυτοθυσίες, με έρωτα και μίσος, με αμαρτίες και εξαγνισμούς”¹⁹⁹⁷.

Τα έργα του Τερζάκη περιγράφουν μάχες, πολιτικές αυλικές ίντριγκες, θρησκευτικές διαμάχες, συνωμοσίες και αποστασίες, ταραγμένες εποχές του Βυζαντίου, παρουσιάζουν τις διαθέσεις του όχλου, αλλά και την ατομική ψυχογραφία των ηρώων, μας μεταφέρουν στο παλάτι, αλλά και στα λαϊκά καπηλειά, στα τείχη, στους δρόμους και τα λιμάνια των βυζαντινών πολιτειών, όπου το πολύχρωμο πλήθος περιμένει την εμφάνιση των

Συγκεκριμένα αναφέρει: “Παρ’όλο που ο αιώνας είναι αρκετά προχωρημένος, ο φρουδισμός δεν έχει ακόμη διαποτίσει τις συνειδήσεις, δεν έχει γίνει κοινό απόκτημα των μορφωμένων στην Ελλάδα, ώστε να αποτελέσει ένα πολιτισμικό δεδομένο κοινόχρηστο, ένα κοινό τόπο της παιδείας, όπως θα γίνει αργότερα” (ό.π., σσ. 114-115). Πάντως, αν η διαπίστωση του Vitti ισχύει στην περίπτωση της ποίησης και της πεζογραφίας της γενιάς του '30, αντιθέτως δεν εφαρμόζεται σε ό,τι αφορά το θέατρο, καθώς έχουμε ήδη εξετάσει, πως τα φρουδικά δράματα του Lenormand εισάγονται στην αθηναϊκή σκηνή ήδη από το 1925, ενώ απηγήσεις της φρουδικής ψυχολογίας στην ίδια την ελληνική μεσοπολεμική δραματουργία εμφανίζονται πάλι από το 1925 και μετά με τον *Σέντζα* του Π. Χορν (1925), τη *Σφραγίδα του έρωτος* του Κ. Ν. Κωνσταντινίδη (1925), τη *Φλαντρώ* του Π. Χορν (1925) τη *Δράκαινα* του Δ. Μπόγρη (1928) και το δράμα *Τον σκότωσα* της Ειρήνης Νικολάκη-Βαρδουλάκη (1929).

¹⁹⁹⁴ Ο ίδιος ο Τερζάκης αναφέρει το 1938: «Το πλανητικό στοιχείο της εποχής μας έχει τη ρίζα του σε μια πηγή βαθύτερη, πολύ πιο απόλυτη και για τούτο ίσως ίσως γενική. Εκφράζεται πετυχημένα με την εξάισια αντιδιαστολή του Τιμπωντέ: μυθιστόρημα της περιπέτειας – μυθιστόρημα του τυχοδιώκτη» («Confiteor», *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Α', 1938, σσ. 122-124, αναδημοσιευμένο στον Mario Vitti, ό.π., σ. 228).

¹⁹⁹⁵ Βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, ό.π., σσ. 150, 277-278.

¹⁹⁹⁶ Σχετικά με τον όρο “δαιμόνιο” του Θεοτοκά και την έννοιά του, βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 37-38.

¹⁹⁹⁷ Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – Η πρώτη του *Ιούδα*», *Ελ. Β.*, 5-10-1934.

αυτοκρατόρων του, σχολιάζει τα γεγονότα, τρέμει για το μέλλον του, διχάζεται κι ελπίζει. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας σχετικά με το *Ο σταυρός και το σπαθί*: «Είναι η ιστορία κάποιων ανθρώπων, κάποιων παθών, κάποιων συγκρούσεων, όπως ένα οποιοδήποτε άλλο δράμα. Μονάχα που, στους πρωταγωνιστές τους συνηθισμένους σε κάθε δραματική ιστορία, προστίθεται εδώ κι άλλος ένας, αυτός κάπως σπανιότερος: ο λαός. Δεν είναι βέβαια –άπαγε της βλασφημίας– ούτε ο χορός της Αττικής τραγωδίας, ούτε το συνθετικό ολοκλήρωμα των όχλων του Μεγάλου Ελισσαβετιανού. Είναι ένα ανώνυμο στοιχείο της ατμοσφαιράς, ενεργητικό μαζί και παθητικό, πομπός και δέκτης, όπως το αστρικό εκείνο σώμα που λένε πως περιβάλλει το άτομο, ευαίσθητο στις αντιδράσεις του κι ωστόσο δραστικό για την προσωπικότητά του»¹⁹⁹⁸. Πολυπληθή είναι και τα δράματα των Λιδωρική και Μελά που σχετίζονται με τη νεότερη ελληνική ιστορία: ο *Παπαφλέσσας* μας μεταφέρει από ελληνικά μοναστήρια στην ελληνική εξοχή κι από πολιτικά καφενεία του Βοσπόρου στα αρχοντικά Ελλήνων και Τούρκων ιστορικών προσώπων και σε πεδία πολέμων, ενώ επί σκηνής παρελαύνουν από απλοί φουστανελοφόροι και αλλόθρησκοι μέχρι η Μαντώ Μαυρογένους, ο αμερικανός φιλέλληνας Σάμιουελ Γκρίντλεν Χάου και άλλες γνωστές ιστορικές φιγούρες.

Οι σκηνές του πλήθους μας παραπέμπουν στις πολυπληθείς σαιξπηρικές δραματικές τοιχογραφίες¹⁹⁹⁹, καθώς και στα σύνθετα πολυπρόσωπα ρωσικά μυθιστορήματα των Ντοστογιέφσκυ και Τολστόι που τόσο θαύμαζαν οι μεσοπολεμικοί λογοτέχνες και δραματουργοί γενικότερα²⁰⁰⁰. Παρότι σε αρκετές περιπτώσεις κάποιοι έλληνες κριτικοί βρίσκουν χαοτικές αυτές τις πολυπληθείς ιστορικές τοιχογραφίες²⁰⁰¹, εντούτοις, οι συγγραφείς τους δηλώνουν την πρόθεσή τους ν' ακολουθήσουν και στο θέατρο τα χνάρια των πεζογράφων της γενιάς του '30, οι οποίοι επεδίωκαν τη συγγραφή του μυθιστορήματος – εποποιίας. Ο Γ. Θεοτοκάς το

¹⁹⁹⁸ Αγγελος Τερζάκης, «Η απομηνή πρώτη του Βασιλικού – Το δράμα κι η ιστορία – *Ο σταυρός και το σπαθί* του κ. Αγγ. Τερζάκη», *Καθημερινή*, 19-4-1939.

¹⁹⁹⁹ Σχετικά με την αντιστοιχία αυτή μεταξύ των βυζαντινών δραμάτων και των σαιξπηρικών, βλ. την άποψη του Μιχ. Ροδά για τον *Αυτοκράτορα Μιχαήλ* του Τερζάκη («Το θέατρον – *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*», *Ελ. Β.*, 26-3-1936).

²⁰⁰⁰ Βλ. Εισαγωγή του Παν. Μουλλά στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 133.

²⁰⁰¹ Ο Μιχ. Ροδάς στην περίπτωση του *Αυτοκράτορα Μιχαήλ* του Τερζάκη αναφέρει: «Η ζωή του Μιχαήλ παρέχει άφθονο δραματικό υλικό. Ο νέος συγγραφέας μπορούσε να αρκεσθή σε ένα έργο ψυχογραφίας του αυτοκράτορος, περιορισμένης εκτάσεως, με λίγα πρόσωπα αλλά δράσεως εντόνου γύρω από τον αυτοκράτορα. Αλλά ο κ. Τερζάκης παρεσύρθη από την γενικότερη ιστορία του Βυζαντίου, περιεπλέχθη κι έδωσε στο έργο του την έκτασι τραγωδίας Σαιξπηρικού τύπου όχι μονάχα με τα πρωτεία πρόσωπα, κυρίως τον Μιχαήλ, αλλά και με τα δευτερεύοντα και με το πλήθος των στρατηγών και με τα φάσματα ενδόξων Βυζαντινών αυτοκρατόρων. Και αυτό είνε η Αχιλλείος πτέρνα του νέου έργου εφ' όσον ο συγγραφέας δεν είχε την δύναμι και την τέχνη να εξαρθή ή να προσεγγίση στα Σαιξπηρικά πρότυπα. Δεν έχει ο *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* στο σύνολό του την πνευματική πλαστικότητα. Του λείπει η αρτία σύνθεσις του θεατρικού πίνακος που είνε το γνώρισμα των μεγάλων έργων, ανταξίων της σκηνής ενός εθνικού θεάτρου. Ο συγγραφέας ανέλαβε να σηκώση βάρος υπέρτερο από τις δυνάμεις του. Βγήκε στο μεγάλο πέλαγος χωρίς πλοίο αντοχής» (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*», ό.π.). Στο *Ο σταυρός και το σπαθί* του ίδιου συγγραφέα ο Μιχ. Ροδάς επαναλαμβάνει, ότι ο Τερζάκης καταπιάνεται με μεγάλα θέματα και μεγάλες δραματικές καταστάσεις, τις οποίες, εντούτοις, δεν ολοκληρώνει με άρτιο τρόπο («Το θέατρον – *Ο σταυρός και το σπαθί*», *Ελ. Β.*, 21-4-1939). Ο ίδιος κριτικός αναφέρει περίπου τα ίδια και στην περίπτωση του *Λόρδου Βύρων* του Λιδωρική το 1934, σχολιάζοντας, πως ο συγγραφέας του προχώρησε στην άβυσσο της ζωής του άγγλου ποιητή και περιεπλέχθη σε τραγικό βαθμό, πως πήρε επιφανειακά, κινηματογραφικά την πολύπλοκη ζωή του, χωρίς να μπει στο βαθύτερο δράμα της ψυχής του («Εθνικόν Θέατρον – *Λόρδος Βύρων*», *Ελ. Β.*, 15-3-1934).

1934 εκφράζει πολύ καθαρά αυτήν την τάση και την επιδίωξη των ελλήνων πεζογράφων της γενιάς του:

«Με την πείρα όμως που μας δίνουν τα πρώτα εκατό χρόνια της τέχνης αυτής [του μυθιστορήματος], μπορούμε να πούμε ότι ο ανώτερος προορισμός της είναι να πάρει, μες στη σύγχρονη ζωή, τη θέση της αρχαίας εποποιίας, εκφράζοντας, με πλατιά συνθετικά έργα, την ηρωική πορεία, τις αντιθέσεις, τους αγώνες, τα μεγαλεία και τις μίζεριες της ανθρωπότητας. Ωστε όλα χωρούνε και όλα επιβάλλεται να μπουνε μες στο μυθιστόρημα, η ζωή της καρδιάς, η ζωή των αισθήσεων και των παθών, η ζωή της σκέψης, η ζωή των αφαιρεμένων ιδεών, καθώς κι η πιο πεζή υλική ζωή των ανθρώπων, η ψυχή της φύσης κι η ψυχή των πόλεων, το ελεύθερο άτομο, που αγωνίζεται μοναχό του εναντίον της μοίρας, κι οι μεγάλες ανθρώπινες ομάδες, που δημιουργούνε, με τις δραματικές συγκρούσεις τους, την ιστορία. Η καινούργια τέχνη φιλοδοξεί να είναι μια συνισταμένη όλων των δυνάμεων και όλων των απόψεων της ζωής, συγχωνεύοντας τα πάντα μες σε μιά ενιαία έκρηξη ζωικής ορμής. Αναπολώντας μια γραφική μπερζονική εικόνα, που τη συναντήσαμε σε μιά άλλη περιοχή του πνεύματος, θα μπορούσαμε να πούμε πως το μεγάλο μυθιστόρημα εκφράζει, μπροστά στα ανθρώπινα πράγματα, μια διάθεση ανάλογη με την ορμή μιας επέλασης ιππικού. Απ' αυτή την άποψη το μυθιστόρημα είναι το κατ' εξοχήν λογοτεχνικό είδος του αιώνα μας, το καταλληλότερο για να εκφράσει τον δυναμισμό του, τις βίαιες αντιθέσεις του, τη βαθιά αναστάτωση της πνευματικής και υλικής του ζωής, την αγωνία του και τα μεγάλα όνειρά του»²⁰⁰².

Άλλωστε, κάποιοι από τους παραπάνω συγγραφείς ιστορικών δραμάτων -ιδιαιτέρα ο Άγγελος Τερζάκης- που συμμετέχουν στις εξελίξεις της μεσοπολεμικής πεζογραφίας της γενιάς του '30, μεταφέρουν κάποια από τα επιτεύγματα και τις τάσεις της και στο θέατρο. Έτσι, όπως το μυθιστόρημα του Τερζάκη *Δεσμώτες* το 1933 μοιάζει με μια "διήγηση - ποτάμι, όπου μια τεμπέλικη πλοκή μας παρασέρνει, σχεδόν τόσο σιγανά όπως διαρρέει ο πραγματικός χρόνος, ανάμεσα σε ασήμαντα γεγονότα, συντροφεύοντας ανθρώπους πολύπλοκους και δυσκολονόητους"²⁰⁰³, έτσι και τα ιστορικά δράματα θα μπορούσαν κατά κάποιο τρόπο να παραλληλισθούν με τα "roman-fleuve", τις διηγήσεις - ποτάμια με την αλληλουχία των θεμάτων, εικόνων, διανοημάτων και περιπετειών. Ο ίδιος ο Τερζάκης, με αφορμή το ιστορικό του μυθιστόρημα *Η πριγκιπέσσα Ιζαμπώ*, αναφέρει το 1937, ότι η εποχή του είναι επική²⁰⁰⁴ κι ότι η αναδρομή του μυθιστορήματος στις ρίζες της παράδοσης είναι "και μια αναβάπτιση στις πηγαίες κι άδολες κοσμογονικές δυνάμεις". Συμπεραίνει, πως "ο ερμητισμός δεν είναι πάντοτε περιωπή, είναι και τάφος" και πως "το μυθιστόρημα ξεκινάει μαζί με το πλήθος, μέσα στο πολυάνθρωπο κι επικό ποδοβολητό"²⁰⁰⁵.

²⁰⁰² Γιώργος Θεοτοκάς, «Η νέα λογοτεχνία», περ. *Ιδέα*, Ιανουάριος 1934, σσ. 11-16.

²⁰⁰³ Τη φράση αυτή τη χρησιμοποίησε ο André Maurois, προλογίζοντας τη γαλλική μετάφραση του μυθιστορήματος του Baring *Daphne Adeane*, ενώ τη χρησιμοποιεί το 1933 και ο Λ. Πηνιάτογλου, για να χαρακτηρίσει το μυθιστόρημα του Τερζάκη *Δεσμώτες* («Μερικές απόψεις πάνω στους *Δεσμώτες* του Άγγελου Τερζάκη», περ. *Ρυθμός*, αρ. 8, Μάιος 1933, σσ. 246-247, αναδημοσιευμένο στον τομ. α' της *Μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, ό.π., σ. 262).

²⁰⁰⁴ «Η εποχή τούτη είναι επική. [...] Παρατηρείς το στοιχείο του υπαίθρου, το στοιχείο της πολιτείας, το στοιχείο της θάλασσας. Όλα τούτα, στα γραφτά μνημεία της περασμένης γενεάς που μας έμειναν, έχουνε μιά άλλη έκφραση, ένα άλλο νόημα, μιά άλλη δικαιολογία. Στην ελληνική πατρίδα μας θαρείς πως η πιο ταιριαστή έκφρασή της είναι το νόημα το λυρικό. [...] Τώρα το τραγούδι έγινε εμβατήριο. Ο λυρικός στίχος μυθιστόρημα.» (Άγγελος Τερζάκης, «Το νόημα μιας εποχής», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 32, 10-7-1937, σ. 2, αναδημοσιευμένο στον Κ. Α. Δημάδη, ό.π., σσ. 95-96).

²⁰⁰⁵ Άγγελος Τερζάκης, «Αναδρομή», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 46, 16-10-1937, σ. 3 και του ίδιου, «Το ηρωικό στοιχείο», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 27, 5-6-1937, σ. 2, αναδημοσιευμένα στον Κ. Α. Δημάδη, ό.π., σ. 96.

Η ποιητική γλώσσα που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς των ιστορικών δραμάτων, στους μονολόγους και διαλόγους των ηρώων τους, συνεισφέρει, επίσης, στην απόδοση της ψυχογραφίας και στην απομάκρυνση από τον στεγνό ρεαλισμό. Ιδιαίτερα ο Άγγελος Τερζάκης στην τραγωδία του *Ο σταυρός και το σπαθί* κάνει τον κεντρικό ήρωά του Κωνσταντίνο ΣΤ΄ να μιλά σε λυρικό τόνο με λόγο διανθισμένο με πολλές μεταφορές και παρομοιώσεις. Το νεορομαντικό αυτό φαινόμενο εισάγει την ποίηση και τη λυρική διάθεση στον πεζό λόγο.

Όλες οι παραπάνω διαπιστώσεις μας οδηγούν στο συμπέρασμα, ότι οι δραματογράφοι Τερζάκης, Λιδωρίκης και Μελάς κατά την τελευταία μεσοπολεμική εξαετία επιχειρούν μία συνειδητή έξοδο από το γνωστό καλούπι του κοινωνικού ρεαλισμού. Την έξοδο αυτή πραγματοποιούν μέσω της χρήσης νεοτεριστικών καλλιτεχνικών στοιχείων, όπως η ψυχογραφία, η συμβολοποίηση των ηρώων, η μπεργκσονική φιλοσοφία, το ψυχοβιογραφικό αυτοαναλυτικό ημερολογιακό είδος γραφής που καταγράφει τη ροή της συνείδησης και την εσωτερική υπαρξιακή αναζήτηση, η δημιουργία επικών πολυπρόσωπων δραμάτων κατά τα πρότυπα του roman-fleuve, η εισαγωγή της ποιητικής γλώσσας στο δραματικό κείμενο που παραπέμπει στις τεχνικές του νεορομαντισμού και η κατάτμηση σε αλληλοδιαδεχόμενα ταμπλώ που εκφράζουν οργανικά τη ροή της μπεργκσονικής ψυχικής κίνησης των χαρακτήρων.

Η επιδίωξη της φυγής από τον ρεαλισμό δεν εκφράζεται μόνο μέσα από τα δράματά τους, αλλά και μέσα από τις ίδιες τις δηλώσεις τους κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία. Ας μην ξεχνάμε, ότι το 1934 ο Άγγελος Τερζάκης μιλά για την “αγωνία του ρεαλισμού” – “πλάσματος του εργαστηρίου” και “εφεύρεσης του 19^{ου} αιώνα”²⁰⁰⁶. Ας μην ξεχνάμε, επίσης, ότι ο Σπύρος Μελάς δηλώνει καθαρά ήδη από το 1932, ότι δεν επιθυμεί να τον αποκαλούν ρεαλιστή κι ότι, αν τον τουφέκιζαν σήμερα ως τέτοιο, τα βόλια τους θα πήγαιναν στον αέρα, γιατί βρίσκεται αλλού²⁰⁰⁷. Το 1934 ο ίδιος στην περίπτωση του ιστορικού του δράματος *Ιούδας* μιλά για τη σύγχρονη “κούραση” που δημιουργούν πλέον το νατουραλιστικό θέατρο, το ρεαλιστικό θέατρο, το κοινωνικό θέατρο κι η αστική κωμωδία. Τα προαναφερθέντα δραματικά είδη τα αποκαλεί “φωτογραφικές μηχανές”, οι οποίες “έστησαν τους φακούς των, οι μεν αντίκρυ από τις δε, και μας πήραν τόσα πλήθη από ενσταντανέ, που δεν έχει απομείνη ούτ’ ένας μορφασμός ακαταχώρητος”²⁰⁰⁸. Μ’ αυτόν τον τρόπο αποστασιοποιείται τελείως από την κοινωνική ρεαλιστική δραματογραφική παραγωγή του των αρχών του Μεσοπολέμου (π.χ. *Μια νύχτα, μια ζωή*), αλλά και της προγενέστερης του (π.χ. *Το άσπρο και το μαύρο*, *Το κόκκινο πουκάμισο*).

Παράλληλα με όλα τα παραπάνω πρωτοποριακά στοιχεία, τα ιστορικά δράματα στοχεύουν, επιπλέον, στην επαναφορά της ενασχόλησης με την παράδοση, την ιστορία και τα φυλετικά ιδεώδη. Έχουμε ήδη επισημάνει, ότι η ενασχόληση των μεσοπολεμικών διανοουμένων με την άξια ιστορία του

²⁰⁰⁶ Άγγελος Τερζάκης, «Η αγωνία του ρεαλισμού», ό.π., σσ. 303-307.

²⁰⁰⁷ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Μια νύχτα, μια ζωή*», *Ελ. Β.*, 25-5-1932.

²⁰⁰⁸ Σπύρος Μελάς, «Ελληνικόν θέατρον – Τί είναι ο *Γιούδας*», *Ελ. Β.*, 26-9-1934.

παλιότερου ελληνικού θεάτρου –π.χ. κρητοεπτανησιακό θέατρο– έχει ήδη αρχίσει από τα τέλη της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας. Η γενιά του '30 – κληρονόμος του δημοτικισμού πρόκειται να επαναφέρει το ζήτημα της παράδοσης ξανά στην επιφάνεια, και μάλιστα με μεγάλη ένταση κι επιμονή. Ο διάλογος των φιλελεύθερων αστών με τη μακρινή ελληνική ιστορία – Βυζάντιο κι επανάσταση του 1821- πρόκειται να αρχίσει, λοιπόν, εντατικά κατά την τελευταία μεσοπολεμική εξαετία.

Ο Μελάς ήδη από το 1935 ασχολείται με μελέτες της ελληνικής ιστορίας, συγγράφοντας μία σειρά βιογραφιών του Κολοκοτρώνη, του Μιαούλη, του Παπαφλέσσα, του Υψηλάντη, της Μαντούς Μαυρογένους και άλλων μελών της επανάστασης του 1821 και της Φιλικής Εταιρείας, χάριν των οποίων βραβεύεται με το βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών και με το αριστείο των γραμμάτων²⁰⁰⁹. Το δράμα του 1939 *Παπαφλέσσας* αποτελεί στην ουσία δραματική διασκευή της αντίστοιχης ιστορικής βιογραφίας του Μελά, μέσω της οποίας ο δραματογράφος επιθυμεί να μεταδώσει στους συμπατριώτες του τη γνώση της αληθινής ελληνικής ιστορίας. Ο συγγραφέας υποστηρίζει, ότι μόνο με τη γνώση του ιστορικού παρελθόντος τους οι Έλληνες θα βαδίσουν προς το μέλλον τους²⁰¹⁰. Το 1939 ο Κ. Θ. Δημαράς με την ευκαιρία της συγγραφής του ιστορικού δράματος του Βασίλη Ρώτα *Ρήγας ο Βελεστινλής* –το οποίο, εντούτοις, δεν παριστάνεται κατά τον Μεσοπόλεμο- καλεί τους Έλληνες λογοτέχνες ν' ασχοληθούν και να εμπνευσθούν από τη νεότερη εποποιία του 1821, ξαναενώνοντας στον Μεσοπόλεμο το σπασμένο σχοινί της καλλιτεχνικής ενασχόλησης με την ιστορία από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα²⁰¹¹.

Ο Τερζάκης, αναφερόμενος στο δράμα του *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, σχολιάζει το εγχείρημά του να συνδυάσει την ψυχολογική διαγραφή του χαρακτήρα του, το ανθρώπινο δράμα, με την αναζήτηση των ριζών του φυλετικού πολιτισμού και του ιστορικού παρελθόντος της ελληνικής

²⁰⁰⁹ Βλ. «Οι εκλεκτοί του πνεύματος – Ο κ. Σπύρος Μελάς ακαδημαϊκός», *Ελ. Β.*, 24-5-1935. Βλ., επίσης, τον τιμητικό λόγο που εκφωνεί ο Μιχ. Ροδάς το 1935 στο θέατρο “Αλίκης” προς τιμήν της εξηκοστής παράστασης της κωμωδίας του Μελά *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, όπου αναφέρεται υμνητικά στις ιστορικές βιογραφίες του δραματογράφου («Η 60η του *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*», *Ελ. Β.*, 28-9-1935). Βλ. τη μνεία του Παύλου Νιρβάνα στις ιστορικές βιογραφίες του Μελά κατά την πανηγυρική υποδοχή του τελευταίου στην Ακαδημία Αθηνών το 1936 («Η χθεσινή πανηγυρική υποδοχή εις την Ακαδημίαν του νέου μέλους της κ. Σπ. Μελά – Ο λόγος του κ. Παύλου Νιρβάνα», *Ελ. Β.*, 17-5-1936). Βλ., επίσης, τα μεταγενέστερα σημειώματα των Πέτρου Χάρη (1966), Αντρέα Καραντώνη (1962), Κώστα Μουσούρη (1966), Χρήστου Σολωμονίδη (1969) σχετικά με τις ιστορικές βιογραφίες του Μελά στην έκδοση του δράματος του Μελά *Παπαφλέσσας*, ό.π., σσ. 321-333.

²⁰¹⁰ Σπύρος Μελάς, «Το Εικοσιένα – Αντί Προλόγου», στην έκδοση του δράματος *Παπαφλέσσας*, ό.π., σ. 5.

²⁰¹¹ «Η γενεά που άγγιξε την Επανάστασι, που την εγνώρισε ή εγνώρισε τους αγωνιστές της, δεν έμεινε ψυχρή μπροστά στο θαύμα αυτό της ελληνικής ψυχής που τυραννισμένη, εξουθενωμένη επι αιώνες, εκράτησε μέσα της αρκετή ορμή, αρκετό ιδανισμό, ώστε ν' ανοίξει τα φτερά του διάπλατα προς το φως της ελευθερίας. Με κορυφαίο τον Σολωμό, πολλά είναι τα ονόματα των ποιητών που θα είχε κανείς να αναφέρει γυρεύοντας ποιους ενέπνευσε το Εικοσιένα. Μέσα τους έφεγγε ακόμη το θάμπος του Αγώνος και τους ωδηγούσε προς ανάλογα έργα της φαντασίας. Μα ύστερα το νήμα κόβεται και μεγαλώνει ξαφνικά το χάσμα που χωρίζει τους λογίους από την εθνική ψυχή και τους αποξενώνει ως σήμερα. Στην κατάσταση αυτήν δεν νομίζω ότι μπορεί να θεωρηθή ανεύθνη και η καθαρεύουσα.» (Κ. Θ. Δημαράς, «Η επιφυλλίς της Δευτέρας – *Ρήγας ο Βελεστινλής*», *Ελ. Β.*, 23-1-1939).

φυλής²⁰¹². Στον πρόλογο της τραγωδίας του *Ο σταυρός και το σπαθί* προσπαθεί να εξηγήσει εκείνες τις ψυχικές δυνάμεις που τον οδήγησαν ν' ασχοληθεί με την παρουσίαση της βυζαντινής ιστορίας, είτε στην παρούσα τραγωδία του τού 1939, είτε στο προγενέστερό του δράμα *Ο αυτοκράτωρ Μιχαήλ* του 1936 που δέχεται τις επιδράσεις της Πηνελόπης Δέλτα (από το μυθιστόρημά της *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*²⁰¹³). Ο δραματογράφος δεν ξεκαθαρίζει, αν είναι το “συμπωματικό φαινόμενο περιορισμένης ατομικής κλίσης, ή βαθύτερη ψυχική συγγένεια ή προδιάθεση φυλετικού ατταβισμού” εκείνη η δύναμη που τον οδήγησε “από τα τρυφερότερα του ακόμα παιδικά χρόνια προς την εποχή, την ατμόσφαιρα και το ηθικό γενικά κλίμα του Βυζαντίου”²⁰¹⁴. Παρ' όλα αυτά, μέσα από το κείμενό του συνειδητοποιούμε, ότι η γενιά του '30 προσπαθεί να γνωρίσει και να προβάλει τον φυλετικό εαυτό της. Ο ίδιος ο Τερζάκης αναφέρει τα εξής σημαντικά:

«Σαν περιβάλλον έντονης και πυκνής δραματικότητας αντιμετώπισε το Βυζάντιο ο συγγραφέας και σαν τέτοιο το αγάπησε, άσχετα με τους λόγους του τούς υποκειμενικούς. Το αγάπησε και τό' νοίωσε ακόμη –όσο τουλάχιστο μπόρεσε– όχι αφηρημένα, με την επική και κάπως ωραιόπαθη εκείνη διάθεση που μας κάνει ν' αγαπούμε τη μια ή την άλλη τυχαία στιγμή της Ιστορίας. Δίχως η ζωή του κι η σταδιοδρομία του να τού' χει χαρίσει ακόμα το δικαίωμα να καυχείται για καμμιά του πράξη, νομίζει πως μπορεί να καυχείται για τούτο μονάχα το συναίσθημα: Πως αγάπησε το Βυζάντιο σαν Έλληνας, έτσι όπως –αν λίγο σκύβανε μέσα στον φυλετικόν εαυτό τους– πιστεύει πως θα τ' αγαπούσαν όλοι οι Ρωμηοί. Σαν πατρίδα. Γιατι γι' αυτόν, για μας, για τη Ρωμιόσυνη, η Ανατολική Αυτοκρατορία δεν είναι γνώση ή αφαίρεση. Δεν είναι Ιστορία. Είναι Παράδοση και τον δραματικό του επίλογο τον δένει με τη νεότερη ζωή μας, σαν κρίκος πολύτιμος, ο θρύλος. Στα τετρακόσια χρόνια της πολιτειακής μας εξαφάνισης, ψελλίζει μέσα στη λαϊκή συνείδηση τ' όραμα κάποιου παρελθόντος με τον θρύλο του “Μαρμαρωμένου Βασιλιά”. Η πνευματική κληρονομία του “κράτους των Ρωμαίων”, η γλώσσα κι η θρησκεία, είναι που περισώζουν από τον αφανισμό την έννοια του έθνους. Αναγνωρίζομαστε αναμεταξύ μας μέσα στο σκοτάδι της δουλείας με το σύνθημα του παλιού μας τίτλου για “Ρωμιοί”. Ξυπνάμε πάλι με το σάλπισμα του ίδιου ονείρου κι ορθώνουμε για πρώτη φορά ένα ηθικό ανάστημα όταν ενσωματώνουμε τη νοσταλγία μας στην ιδανική προέκταση της “Μεγάλης Ιδέας”. Το πνεύμα της Δυτικής παρακμής, ο εξευρωπαϊσμός, μας βρίσκει τώρα στην αδύναμη ηλικία της εφηβότητας και φοβερίζει ν' αποχρωματίσει, ν' απονευρώσει τη φυλετική μας τη συνείδηση. Έτσι γι' άλλη μια φορά και μ' άλλη μορφή, φοβερότερος όμως από πριν, προβάλλει ο κίνδυνος να χάσουμε για πάντα την ψυχή μας. Γιατι τα όπλα του “πολιτισμού” είναι πιο εξολοθρευτικά από τα όπλα των “βαρβάρων”. Κι εμείς, που παρασυρμένοι από τον σίφουνα της αναστάτωσης των εθνών, ζαλισμένοι από τ' αλλεπάλληλα χτυπήματα της μοίρας, δεν κατορθώσαμε εύκολα να στηλωθούμε γερά σαν έθνος, κινδυνεύουμε να βρεθούμε έρημοι, δίχως Θεό, στην κρίσιμη εκείνην ώρα, που κάθε λαός, για να εμψυχωθεί, προσεύχεται στους εφεστίους. Ας μου επιτραπή, απλώνοντας, με όσα λέω έτσι, τον σκοπό αυτού του σημειώματος, να μην έχω την τύψη πως φεύγω κι από τον αυστηρό περιορισμό του. Η Τέχνη δεν έχει πατρίδα, είν' αλήθεια, μα έχει πατρίδα ο Τεχνίτης»²⁰¹⁵.

²⁰¹² «Σύγκαιρα όμως, αν από ψυχολογική άποψη απευθυνόταν [ο *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*] στο καθαρά ανθρώπινο αυτό στοιχείο, από μιαν ειδικότερη πλευρά, ζητούσε ν' ανατρέξει στις ρίζες εκείνες του φυλετικού πολιτισμού μας, του ιστορικού μα που η ζωντανή παρουσία του δεν έπαψε να πάλλεται, να ενεργεί και ν' ασκεί επίδραση υπολογίσιμη πάνω στη νεότερη ζωή μας.» (Άγγελος Τερζάκης, «Το Γαμήλιο εμβατήριο», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 23, 8-5-1937, σ. 9, αναδημοσιευμένο στον Κ. Α. Δημάδη, ό.π., σ. 94).

²⁰¹³ Βλ. Κ. Α. Δημάδης, ό.π., σ. 90.

²⁰¹⁴ Άγγελος Τερζάκης, «Η αποψινή πρώτη του Βασιλικού – Το δράμα κι η ιστορία – *Ο σταυρός και το σπαθί* του κ. Άγγ. Τερζάκη», *Καθημερινή*, 19-4-1939.

²⁰¹⁵ Βλ. Άγγελος Τερζάκης, ό.π.

Οι παραπάνω απόψεις συνδέονται με το ιδεολογικό κλίμα του πνευματικού εθνισμού, της ελληνικότητας της εποχής, για το οποίο έχουμε συζητήσει αρκετές φορές κατά τη διάρκεια της παρούσας εργασίας. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και τη διάψευση των εθνικών επεκτατικών ονείρων, η έννοια του έθνους γίνεται αντιληπτή από τους φιλεύθερους αστούς του Μεσοπολέμου ως ιδεοποιημένη πνευματική και ψυχική οντότητα και όχι στην κοινωνική ταξική της υπόσταση. Έτσι η γνωριμία με την εθνική παράδοση, την εθνική ιστορία και κληρονομιά καθίσταται σημαντικό αίτημα που πρέπει να καλύψει η γενιά του '30. Ο Μελάς το 1936 δηλώνει πολύ καθαρά:

«Δι' ημάς τους Έλληνας έχει σημάνη, νομίζω, η ώρα της διαλύσεως της χονδροειδούς αυτής συγχύσεως και της εκκαθαρίσεως των πραγμάτων. Η ιστορική δράσις μιας μεγάλης γενεάς επέφερε την κάθαρσιν εις την επί πεντακόσια έτη παιζομένην πολιτικήν τραγωδίαν, αποκαταστήσασα δι' επιβλητικής θυσίας αιμάτων το πανελλήνιον εθνικόν κράτος. Ο ελληνικός εθνικισμός με τας εδαφικάς του διεκδικήσεις και τας ιμπεριαλιστικάς του επιχειρήσεις προς τα παράλια του Βοσπόρου και τους παλαιούς γνωρίμους και σαηνευτικούς δρόμους του Μεγάλου Αλεξάνδρου και των Βυζαντινών αυτοκρατόρων προς τα πλέον μακρυσμένα μικρασιατικά οροπέδια, ανήκει τώρα εις την ιστορίαν. [...] Εις τον τόπον της παλαιάς ιδέας του εθνικιστικού ελληνισμού με τας απολυτρωτικάς και ιμπεριαλιστικάς επιδιώξεις, οι Έλληνες διανοούμενοι, στοχασταί και λογοτέχνη, καλούμεθα να υψώσωμεν την ιδέαν ενός νέου πνευματικού ελληνισμού»²⁰¹⁶.

Συνεπώς, οι φιλελεύθεροι αστοί της γενιάς του '30 κηρύσσουν την επιστροφή στις αξίες του “ελληνο-χριστιανικού πολιτισμού”, οι οποίες πρόκειται να διαμορφώσουν το νέο πνευματικό και ηθικό περιεχόμενο της εθνικής αποπνευματωποιημένης ιδέας²⁰¹⁷. Αυτά ακριβώς τα ελληνο-χριστιανικά ιδεώδη προσπαθούν να μεταδώσουν τα ιστορικά δράματα των Μελά, Λιδωρίκη και Τερζάκη. Ο Μελάς πιστεύει, πως ο ελληνο-χριστιανικός πολιτισμός –που αποτελείται από ένα κράμα του “ελληνικού θάματος” του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και του χριστιανισμού– αποτελεί τη βάση στήριξης του παρόντος, καθώς και την παιδαγωγούσα αρχή της ελληνικής νεολαίας. Η ενιαία πνευματική ιδέα του ελληνικού έθνους από την αρχαιότητα ως σήμερα, δηλαδή, ο ελληνοχριστιανικός πολιτισμός, εγκυμονεί την ευημερία της χώρας, καθώς και την πνευματική πρωτοκαθεδρία της στον ευρωπαϊκό πολιτισμικό χώρο. Μέσω του ελληνο-χριστιανικού πολιτισμού οι φιλελεύθεροι αστοί διανοούμενοι του Μεσοπολέμου προβάλλουν μία εφικτή προτεινόμενη λύση και έναντι του συνεχώς αυξανόμενου υλιστικού α-ταξικού διεθνισμού του κομμουνισμού που προσπαθεί “με ακαθάρτους επιδιώξεις” να

²⁰¹⁶ Βλ. «Η χθεσινή πανηγυρική υποδοχή εις την Ακαδημίαν του νέου μέλους της κ. Σπ. Μελά – Ο λόγος του κ. Μελά», *Ελ. Β.*, 17-5-1936.

²⁰¹⁷ Ο Μελάς το 1936 αναφέρει: «Αυτός [ο νέος πνευματικός ελληνισμός] δεν δύναται να βοηθή ως άρνησις των εθνικών αξιών και της εθνικής κληρονομίας, των ανεκτιμήτων θησαυρών, ους εσώρευσεν ο ελληνοχριστιανικός πολιτισμός: Θα είνε ακριβώς η συνειδητοποίησις και γονιμοποίησις των, μία νέα ερμηνεία και μία νέα προσαρμογή. Θα λάβη δι' αυτής η εθνική μας ιδέα καθαρώς πνευματικών και ηθικών περιεχόμενον, απολύτως σύμφωνον προς την ιστορικήν φυσιογνωμίαν του ελληνισμού, όστις επί του πνευματικού πεδίου υπηρέτησε πάντοτε την ανθρωπότητα» (βλ. ό.π.). Το 1939 ο Κ. Θ. Δημαράς αναφέρεται, επίσης, στην ελληνική κληρονομιά “του μεγαλειότερου από τους πολιτισμούς που άνθισαν ως σήμερα στον κόσμο, του ελληνοχριστιανικού” (Κ. Θ. Δημαράς, «Η επιφυλλίς της Δευτέρας – Η ελληνικότης στην ποίησι», *Ελ. Β.*, 21-8-1939).

ισοπεδώσει κάθε εθνική ιδιαιτερότητα²⁰¹⁸, και έναντι του ευρωπαϊκού μιμητισμού και της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, η οποία, εξάλλου, κατά την άποψή τους, στηρίζεται πάνω στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό²⁰¹⁹.

Βεβαίως, ανοίγοντας μια μικρή παρένθεση σ' αυτό το σημείο, πρέπει να αναφέρουμε και το εξής ειρωνικό γεγονός: την ίδια στιγμή που οι αστοί φιλελεύθεροι ενισχύουν τον πνευματικό εθνισμό τους μέσω της στροφής στην παράδοση, το ίδιο ακριβώς κάνουν και οι αριστεροί διανοούμενοι για άλλους, βέβαια, λόγους²⁰²⁰. Έτσι, η λαϊκιστική προτροπή του αριστερού περιοδικού *Νέοι Πρωτοπόροι* το 1935 προς την αριστερή διάνοηση περί μελέτης των πόθων, των αγώνων και της ζωής του λαού²⁰²¹ μοιάζει με το λαϊκιστικό σύνθημα του Μεταξά το 1940 περί της άντλησης της καλλιτεχνικής έμπνευσης από τη λαϊκή ψυχή.

Οι παραπάνω ιδεοκρατικές εθνιστικές εκφάνσεις του Τερζάκη και του Μελά δεν είναι βέβαια ταυτόσημες. Η έννοια του πνευματικού εθνισμού παίρνει διαφορετική χροιά κι απόχρωση ανάλογα με τον κάθε διανοούμενο. Έτσι, ο Μελάς όχι μόνο χαιρετίζει με αισιοδοξία τη δημιουργία του μεταξικού Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού, το 1936, με τα γνωστά συνθήματα “πατρίς – θρησκεία - οικογένεια”²⁰²², αλλά επιπλέον προτείνει καθαρά φασιστικές λύσεις μέσω των δημοσιευμάτων του στο περιοδικό *Ιδέα* και στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, ακόμη και πριν την

²⁰¹⁸ Βλ. «Η χθεσινή πανηγυρική υποδοχή εις την Ακαδημίαν του νέου μέλους της κ. Σπ. Μελά – Ο λόγος του κ. Μελά», ό.π.). Σχετικά με τον παντελώς αντικομμουνιστικό χαρακτήρα του περιοδικού *Ιδέα*, διευθυντής του οποίου είναι ο Μελάς, βλ. γενικότερα τη μελέτη της Γεωργίας Λαδογιάννη και πιο συντετηγμένα στις σσ. 319-322.

²⁰¹⁹ Όπως αναφέρει το 1936 ο Μελάς: «Η πρέπει μήπως να στραφώμεν προς το δυτικόν κόσμον; Αν οι διατυπώντες τα αιτήματα του διεθνισμού, οι αδημονούντες δια τον εξευρωπαϊσμόν μας, εννοούν, αντί της ζωής, τον φλοιόν της, αντί της ουσίας την επιφάνειαν –και φοβούμαι ότι περί τούτου πρόκειται– η αξιώσί των εμφανίζεται πολύ καθυστερημένη: Από της απόψεως αυτής ανήκομεν εις την Ευρώπην, από της εξωτερικής περιβολής και των κοινωνικών τρόπων μέχρι του βιβλίου και του μυθιστορηματος. Είνε τούτο δημιουργία καθολικών αξιών ή πιθηκισμός ξένων αξιών, ανωφελής και πολλάκις επιζήμιος; Αν όμως εννοούν να εξευρωπαϊσθώμεν κατά βάθος, τα αιτήματά των αντιστρέφονται κατά τον περιεργότερον τρόπον. Και αντί να ζητούν την ριζικήν απομάκρυνσιν από τας αξίας εθνικής μορφής, ώφειλον να διακηρύσσουν το αντίστροφον. Να εισδύσωμεν όσον το δυνατόν βαθύτερον εις την εθνικήν παράδοσιν, να εναγκαλισθώμεν όσον το δυνατόν θερμότερον την εθνικήν μας κληρονομίαν. Δια τον απλούστατον τούτον λόγον, ότι ο δυτικός πολιτισμός ουδέν άλλον είνε, κατά βάθος, ειμή αι ελληνικάί αξίαί, παρεξηγημέναι, ή εξηγημέναι, ανανεωμέναι, γονιμοποιημέναι, προσηρμοσμέναι εις τας ανάγκας της συγχρόνου ζωής.» (βλ. «Η χθεσινή πανηγυρική υποδοχή εις την Ακαδημίαν του νέου μέλους της κ. Σπ. Μελά – Ο λόγος του κ. Μελά», ό.π.).

²⁰²⁰ Σχετικά με το ζήτημα της αξιοποίησης της λαϊκής παράδοσης και μουσικής από τους αριστερούς καλλιτέχνες, Σοβιετικούς και Έλληνες (π.χ. “Επιτάφιος” Γ. Ρίτσου), σχετικά με την προβολή του προτύπου του αριστερού τούρκου ποιητή Nazim Hikmet στις αρχές της δεκαετίας του '30, ο οποίος συνδύαζε πρωτοποριακά και λαϊκά στοιχεία, καθώς και σχετικά με την ιδεολογική χρήση της Επανάστασης του 1821 που θεωρείται από τους αριστερούς ως αστικοδημοκρατική, βλ. Χριστίνα Ντουσιά, ό.π., σσ. 286-292, 413-454.

²⁰²¹ Βλ. «Η τέχνη για τις μάζες» περ. *Νέοι πρωτοπόροι*, τευχ. 2, 1935, σ. 43, αναδημοσιευμένο στη Χριστίνα Ντουσιά, ό.π., σ. 437.

²⁰²² «Εξ άλλου το εσωτερικόν εθνικόν δράμα, το συνταράζαν επί δεκαετηρίδας την χώραν, φέρεται προς την λύσιν του, υπό την ώθησιν συνετού και φιλοπάτριδος Βασιλέως. Ο εθνικός ορίζων αρχίζει ν' αποκτά μικρόν κατά μικρόν την ποθητήν διαύγειαν. Ενώπιόν μας ανοίγεται νέα περίοδος ιστορικής ζωής, καθ' ην η εθνική συνείδησις, αποδοιδόμενη ανέτως εις εαυτήν, εις την πνευματικήν και ηθικήν της σύστασιν, καλείται να προσανατολισθή προς το μέγα, ειρηνικόν ιδανικόν της προετοιμασίας ενός τρίτου ελληνικού πολιτισμού.» («Η χθεσινή πανηγυρική υποδοχή εις την Ακαδημίαν του νέου μέλους της κ. Σπ. Μελά – Ο λόγος του κ. Μελά», ό.π.).

εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας²⁰²³. Μάλιστα, ενώ η μεταξική δικτατορία, το 1937, θέλει να απαγορεύσει την παράσταση του *Παπαφλέσσα*, καθώς το δράμα θίγει την Τουρκία, με την οποία η Ελλάδα επιδιώκει αυτήν την περίοδο φιλικές σχέσεις, ο Μελάς, προφανώς με τα μέσα που διαθέτει στην κυβέρνηση, πείθει τον δικτάτορα να αλλάξει γνώμη κι έτσι η παράσταση διεξάγεται κανονικά²⁰²⁴. Ο εθνισμός του Τερζάκη δεν είναι πάλι τόσο απόλυτος, όσο αυτός του Μελά, αλλά κινείται μέσα στο πλαίσιο του “πολυκεντρικού εθνισμού”²⁰²⁵, ο οποίος αναγνωρίζει την αξία και άλλων πολιτισμικών μονάδων, εκτός των εθνικών, καθώς και την ανάγκη σχέσεων σε μια επιλογή παραδοσιακών στοιχείων και νεοτερικών μορφών. Ο Τερζάκης, ως γνήσιος εκπρόσωπος της γενιάς του ’30, δέχεται πολύ πιο εύκολα τις ευρωπαϊκές επιδράσεις. Θεωρεί ουτοπική την ιδέα ενός αυτόνομου εθνικού πολιτισμού ξεκομμένου από τον ευρωπαϊκό²⁰²⁶, ακολουθώντας, εντούτοις, τον εθνισμό και τα φυλετικά ιδανικά στη γενικότερή τους σημασία²⁰²⁷.

Πάντως, όποιου είδου εθνισμό κι αν ακολουθούν οι εκπρόσωποι της γενιάς του ’30, γεγονός παραμένει, ότι η ελληνική διάνοηση της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας στρέφεται προς το παρελθόν, προς την ιστορία, προς τα σχήματα και τα σύμβολα της παράδοσης. Αυτό το κάνει όχι μόνο από την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας και μετά, οπότεν, έτσι κι αλλιώς, η ενασχόληση με τα κοινωνικά ζητήματα αναστέλλεται –άποψη που

²⁰²³ Το 1933 π.χ. ο Μελάς μέσω του *Ελευθέρου Βήματος* προπαγανδίζει την οργάνωση της ελληνικής νεολαίας κατά το ναζιστικό πρότυπο («Φορτούνιο, «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Τα νειάτα μας και των άλλων», *Ελ. Β.*, 12-11-1933). Σχετικά με την προπαγάνδα του ναζιστικού προτύπου νεολαίας στο περιοδικό *Ιδέα* και σχετικά με την υιοθέτηση της ιδεολογίας του ιταλού θεωρητικού του φασισμού Giovanni Gentile εκ μέρους του Μελά το 1933, βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, *ό.π.*, σσ. 182, 339.

²⁰²⁴ Σχετικά με το περιστατικό, βλ. Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, *ό.π.*, σσ. 407-411.

²⁰²⁵ Σχετικά με τη γενικότερη έννοια του όρου “πολυκεντρικός εθνικισμός”, βλ. Γ. Β. Λεονταρίτης, «Εθνικισμός και Διεθνισμός: Πολιτική ιδεολογία», *ό.π.*, σσ. 32-33.

²⁰²⁶ Ο “πολυκεντρικός εθνικισμός” του Τερζάκη, η σύγκλιση νεοτερικότητας και παράδοσης, εθνικού και ευρωπαϊκού, φαίνεται μέσα από τις κριτικές μελέτες του τού συνολικού έργου παλιότερων ελλήνων λογοτεχνών, όπως των Καρακαβίτσα, Παπαδιαμάντη, Χατζόπουλου και Θεοτόκη. Για το ζήτημα, βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, *ό.π.*, σσ. 244-247. Σχετικά με τη μέση οδό που ακολουθεί ο Τερζάκης, μεταξύ του εθνικού τοπικισμού και του ευρωπαϊκού δουλοπρεπούς μιμητισμού, βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σσ. 124-127. Ενδεικτικά είναι τα λόγια του λογοτέχνη, ο οποίος επισημαίνει, ότι “σφραγίδα εθνική μιας Τέχνης δεν μπορεί να θεωρηθεί ο στενόκαρδος, ο οπισθοδρομικός τοπικισμός. Μια φυλή, με οσοδήποτε ατομικό χαρακτήρα, δεν ζει ανεξάρτητα από την πανανθρώπινη ζωή” (Άγγελος Τερζάκης, “Ανανέωση δογμάτων”, περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 20, 17-4-1937, αναδημοσιευμένο στον Δημήτρη Τζιόβα, *ό.π.*, σ. 125).

²⁰²⁷ Ο ίδιος ο δραματογράφος αναφέρει το 1937: «Αναγκαστικά, η τωρινή φροντίδα μας –μια και μας λείπει η χρονική και πνευματική συνοχή με τις προγενέστερες εθνικές μας υπάρξεις– θα είναι ένα είδος συσπείρωσης στον εαυτό μας, προσπάθεια να πάρουμε συνείδηση εσωτερική της φυλετικής μας προσωπικότητας, κι αναγνώριση βαθμιαία, φωτισμένη, συστηματική, της ψυχοσύνθεσής μας και του εδάφους. Αληθινά: Μια τέτοια λήψη επαφής με τον εθνικό εαυτό μας φαίνεται ν’ άρχισε από το 1900, την εποχή που ο αείμνηστος Ν. Πολίτης εξέδωσε τα Δημοτικά Τραγούδια. Η κατεύθυνση αυτή, που ακολούθησε το μεγάλο σώμα της λογοτεχνίας μας εκείνου του καιρού, στάθηκε αποφασιστική και για τις κατοπινές γενεές που ήρθαν να ταχθούν κάτω τα συνθήματά της. [...] Όλοι ξέρουμε με ποιο όνειρο γι’ αυτότερο σκοπό ξεκίνησε αυτή η σταυροφορία. Η πνευματική μερίδα του έθνους που πρώτη ανέβλεπε, αποτινάσσοντας γενναία τη σαθρή πρόληψη του αρχαϊσμού και της ξενομανίας, αναφέρωνε την ηθική της συνείδηση σηκώνοντας πανιά για την επιδίωξη μιας καινούργιας Μεγάλης Ιδέας, όχι πια πολιτικής, αλλά πνευματικής, όπως αρμόζει στην ελληνική παράδοση: Τη δημιουργία ενός Νεοελληνικού Πολιτισμού.» (Άγγελος Τερζάκης, «Ανανέωση δογμάτων», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 20, 17-4-1937, σ. 2, αναδημοσιευμένο στον Κ. Α. Δημάδη, *ό.π.*, σσ. 76-77).

υποστηρίζει ο Vitti²⁰²⁸- αλλά και από πιο πριν, από την αρχή σχεδόν της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας, άποψη που υποστηρίζει ο Κ. Α. Δημάδης.

Ο τελευταίος ιστορικός αποδεικνύει, πως ο πεζογραφικός και δραματογραφικός ιστορισμός του Τερζάκη (π.χ. μυθιστόρημα *Η πριγκιπέσσα Ιζαμπώ*, 1936), αλλά και άλλων ελλήνων πεζογράφων (Πρεβελάκη, Μυριβήλη), καθώς και η ενασχόλησή τους με το λαϊκό στοιχείο και την παράδοση δεν ξεκινά από το ορόσημο εγκαθίδρυσης της μεταξικής δικτατορίας, αλλά από τις αρχές της δεκαετίας του '30, οπότε και παρατηρείται το κοινωνικό και πολιτικό αδιέξοδο των αστικών μερίδων, η λεγόμενη ενδο-αστική κρίση. Βέβαια, η τελευταία εκδηλώνεται πιο έντονα κατά την περίοδο 1936-1940, αν λάβουμε υπόψη μας, ότι ο ίδιος ο Τερζάκης που στα 1937 διορίζεται από το μεταξικό καθεστώς ως γραμματέας του Βασιλικού Θεάτρου, ασχολείται εκτενώς κι εντατικά με θέματα αξιοποίησης της νεοελληνικής πολιτιστικής παράδοσης το 1936 και το 1937 μέσα από το φιλολογικό περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*²⁰²⁹. Συνεπώς, το κοινωνικό αδιέξοδο, η χρεωκοπία του αστικού φιλελευθερισμού ήδη από την προ-μεταξική περίοδο 1932-1936 (εκδηλώνεται π.χ. με το πραξικόπημα του Πλαστήρα και τη δολοφονική απόπειρα κατά του Βενιζέλου το 1933) και η ανικανότητα της αστικής τάξης να εξασφαλίσει τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την ομαλή λειτουργία μιας κοινωνικής και κοινοβουλευτικής δημοκρατίας, σπρώχνει τους φιλελεύθερους αστούς λογοτέχνες να χρησιμοποιήσουν την ιστορική και πολιτιστική παράδοση ως μανδύα, κάτω από τον οποίο καλύπτεται το ζήτημα της κοινωνικής συνοχής.

Η ηγεσία των αστών φιλελευθέρων, λοιπόν, χρησιμοποιεί ιδέες και καλλιτεχνικά θέματα που έχουν ευρύτερη απήχηση, που ανταποκρίνονται στο εθνικό και λαϊκό αίσθημα, έτσι ώστε να καταφέρει την απομάκρυνση από τον κίνδυνο αμφισβήτησης των βασικών αξιών του αστισμού, και ν' αποκαταστήσει το χαμένο γόητρό της, διαφυλάσσοντας την κοινωνική ταξική συνοχή και τις κληρονομικές αξίες της κοινωνικής της τάξης. Τα πατροπαράδοτα στοιχεία κι η καταφυγή στο καθησυχαστικό παρελθόν καθορίζουν την κοινωνική συνοχή κι ασκούν κατευναστική κοινωνική επίδραση στον λαό, όπως παλιότερα καθόριζαν την πνευματική ενότητα του ελληνισμού²⁰³⁰. Συνεπώς, η μεταξική δικτατορία δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να νομιμοποιεί και να επισφραγίζει την αντιπαράθεση των μερίδων της αστικής τάξης²⁰³¹.

²⁰²⁸ Μάριο Βίτι, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, ό.π., σσ. 190-209, σχετικά με την περίπτωση της στροφής προς την παράδοση του Μυριβήλη, καθώς και Mario Vitti, *Η γενιά του Τριάντα*, ό.π., σσ. 11, 185-196, 218, 288-290, 326-332.

²⁰²⁹ Βλ. Κ. Α. Δημάδης, ό.π., σσ. 52-54.

²⁰³⁰ Βλ. γενικά στον Κ. Α. Δημάδη, ο οποίος σε ολόκληρη τη μελέτη του επιχειρηματολογεί πάνω σε αυτά ακριβώς τα συμπεράσματα, μελετώντας τα πεζογραφικά κείμενα των Γ. Θεοτοκά, Μ. Καραγάτση, Στ. Μυριβήλη, Θ. Πετσάλη-Διομήδη, Π. Πρεβελάκη και Αγγ. Τερζάκη, μεταξύ των ετών 1936-1944.

²⁰³¹ Την άποψη αυτή ενστερνίζεται και η Γεωργία Λαδογιάννη σχολιάζοντας: «Αν τα αυτοβιογραφικά έργα του Θεοτοκά της περιόδου της δικτατορίας του Μεταξά, αποτελούν εκδηλώσεις φυγής, όπως παρατηρήθηκε, ο χαρακτηρισμός θα πρέπει να καλύψει και τα προγενέστερα κείμενα που αξιοποιούν το υλικό της μνήμης. Γιατι και η ιστορική συγκυρία της περιόδου 1931-1936 δεν διέφερε ποιοτικά από τη δικτατορική της κατάληξη. Γιατι δεν είναι μόνο το ζήτημα της λογοκριτικής παρέμβασης της δικτατορίας, που αναγκάζει τους συγγραφείς να στραφούν σε περιθωριακά και ανώδυνα, πολιτικά, θέματα. Είναι και η εμπειρία από την κοινωνική αστάθεια και την πολιτική οξυτήτα που βιώνεται ως

Επανερχόμενοι τώρα στα θεατρικά πράγματα, αν λάβουμε υπόψη μας, πρώτον, τις κατ' επίφαση “κοινωνικές” σάτιρες ολόκληρης της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας των Συναδινού, Μελά, Μωραϊτίνη και άλλων σατιρογράφων που έχουμε ήδη διαπιστώσει ότι προπαγανδίζουν τη διατήρηση του κοινωνικού κατεστημένου, δεύτερον, την απουσία δραμάτων κοινωνικής καταγγελίας που αντίθετα συναντήσαμε στην αθηναϊκή σκηνή κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία, και τρίτον, τη ρητή αποκήρυξη του Μελά των κοινωνικών δραμάτων του της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας, αλλά και της προ-μεσοπολεμικής εποχής, τείνουμε κι εμείς να υιοθετήσουμε την άποψη του Κ. Α. Δημάδη. Άλλωστε, η στροφή προς την παράδοση, προς τη θρησκεία και προς κοινές λαϊκές παραστάσεις συμβολίζει γενικότερα και σε πολλές περιπτώσεις το αίσθημα ασφάλειας απέναντι στην έλλειψη σταθερών πολιτικών θεσμών.

Βέβαια, ο σύγχρονος ιστορικός πρέπει να κρατά και κάποιες επιφυλάξεις, κάποια απόσταση απέναντι στο υλικό του, έτσι ώστε να μην ισοπεδώνει την αντιφατικότητα και την πολυπλοκότητα παρελθοντικών ιδεολογιών. Έτσι, κι εμείς θα έπρεπε να διατηρούμε τόσες αμφιβολίες στην ερμηνεία κάποιων φαινομένων, όσες ακριβώς κρατούν και οι ίδιοι οι διανοούμενοι της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας. Θα πρέπει, λοιπόν, να λάβουμε υπόψη μας τις ίδιες τις αμφιταλαντεύσεις ως προς την αξία και την έννοια του ιστορικού δράματος που εκφράζει κι ο ίδιος ο Τερζάκης στον πρόλογο της τραγωδίας του *Ο σταυρός και το σπαθί*. Μεταξύ, λοιπόν, των αντιλήψεων περί φυλετικού εαυτού που ο δραματογράφος αναφέρει για το έργο του και που έχουμε ήδη εκθέσει, προσθέτει και τα εξής:

«Αν αναφέρομαι ωστόσο στα υποκειμενικά εκείνα ελατήρια που συνέδεσαν από ανέκαθεν ψυχικά τον υποφαινόμενο με το Βυζάντιο, είναι γιατί θά' θελα με τούτο να υποστηρίξω πως δεν είναι η πρόθεσή του να γράψει ένα δράμα “ιστορικό” που τον ωδήγησε να κάνει το ιδεατό αυτό πήδημα έξω από την εποχή του. Δεν edιάλεξε συμπτωματικά το Βυζάντιο ανάμεσα στις ιστορικές στιγμές της φυλής του, ή κι ανάμεσα στις ιστορικές στιγμές της ανθρωπότητας. Ξέρει πως μέσα στον όρο “ιστορικό δράμα” κρύβεται μια αξία απόλυτη και μια σχετική, μια αλήθεια μάλλον κι ένα ψέμμα. Η πρώτη είναι το “δράμα”, η δεύτερη το “ιστορικό”. Θεατρική εικονογράφηση μιας ωρισμένης εποχής; Ελεύθερη και πλαστική ερμηνεία μιας κρίσιμης στιγμής της Ιστορίας; Πρόσχημα γι' απογείωση ποιητική έξω από τα πλαίσια χρόνου και τόπου; Αλληγορία κριτική του παρόντος μέσ' από το σχήμα του παρελθόντος; - Τί απ' όλα τούτα είναι το δράμα το “Ιστορικό”; Κάθε μια απ' όλες τις εκδοχές έχει τα υποδείγματά της και τους εκπροσώπους της. Μα η αξία τους ή η απαξία τους δεν αγκαλιάζει ποτέ ισόβαθμα και τα δύο συστατικά του όρου. Αξίζει περισσότερο σαν είναι συνεπέστερη με το “δράμα” και λιγότερο σαν είναι συνεπέστερη με το “ιστορικό»²⁰³².

Τοποθετώντας τα παραπάνω λόγια του στην καρδιά της μεταξικής δικτατορίας το 1939 κι έχοντας γνωρίσει τα όρια και το πλαίσιο της μεταξικής πολιτικής από μέσα, ως γενικός γραμματέας του Βασιλικού Θεάτρου από το 1937, ο Τερζάκης μπορεί μεν να χρησιμοποιεί ως μανδύα την

αδιέξοδο. Μία κατάσταση που δεν μπορούσε να επιδρά ενθουσιαστικά για τις προοπτικές της χώρας ακόμη και στους πιο “αισιόδοξους” συγγραφείς, όπως ο Θεοτοκάς» (ό.π., σσ. 302-303).

²⁰³² Άγγελος Τερζάκης, «Η αποψινή πρώτη του Βασιλικού – Το δράμα κι η ιστορία – *Ο σταυρός και το σπαθί* του κ. Αγγ. Τερζάκη», ό.π.

ιστορική θεματολογία, προκειμένου να διαφύγει του κοινωνικού σχολιασμού και της απογοητευτικής πολιτικής πραγματικότητας²⁰³³, αλλά μπορεί, επίσης, να ασκεί κι ένα είδος κρυμμένης αλληγορικής κριτικής. Εξάλλου, ο ίδιος μιλά για ενδεχόμενη “αλληγορία κριτική του παρελθόντος μέσ’ από το σχήμα του παρόντος”. Καθώς το κεντρικό θέμα του ίδιου του δράματός του πραγματεύεται τις εμφύλιες διαμάχες, τις συνωμοσίες, τους φατριασμούς και τα πολιτικά και θρησκευτικά μίσση που επικρατούν στο Βυζάντιο κατά την εποχή των Ισαύρων και της βασιλείας του Κωνσταντίνου ΣΤ΄ -και μάλιστα τον αδηφάγο αγώνα για εξουσία μεταξύ της μάνας αυτοκράτειρας Ειρήνης και του γιου της Κωνσταντίνου- το μήνυμα του δράματος μπορεί να εκληφθεί αλληγορικά. Μπορεί να εκληφθεί ως κριτική της σύγχρονης ελληνικής μεσοπολεμικής κατάστασης και του φατριασμού των αστικών ομάδων, δηλαδή, της ενδο-αστικής κρίσης, η οποία, οδηγώντας τον τόπο σε φασιστικές λύσεις, έχει παραμερίσει παντελώς και εσκεμμένα τα φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα της χώρας. Ίσως, λοιπόν, προς το τέλος της μεταξικής δικτατορίας ν’ αρχίζει για τους φιλελεύθερους αστούς η περίοδος συνειδητοποίησης της μερίδας των ευθυνών τους για την κατάρρευση της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας.

Όποια ερμηνεία κι αν διαλέξουμε, γεγονός, πάντως, παραμένει, ότι η γενιά του ’30 κι οι δραματογράφοι Λιδωρίκης, Γερζάκης -και εν μέρει κι ο Μελάς- προσπαθούν να δώσουν μια δική τους εκδοχή για την εθνική δραματουργία, η οποία συνδυάζει πρωτοποριακά δομικά στοιχεία (π.χ. κατάτμηση σε ταμπλώ που εξυπηρετεί τη διαγραφή της συνεχούς ροής της συνείδησης και του ψυχισμού του ήρωα, στοιχεία έπους) μαζί με την παραδοσιακή ιστορική θεματολογία. Όπως, λοιπόν, οι πεζογράφοι κι οι ποιητές της γενιάς αυτής από το 1936 και μετά επιδιώκουν μέσω της ανακάλυψης του Μακρυγιάννη, του Θεόφιλου και του Παναγιώτη Ζωγράφου να αντιτάξουν μία νέα εκδοχή ελληνικότητας, διαφορετικής από την πατριδολαγνική ελληνικότητα της 4^{ης} Αυγούστου²⁰³⁴, έτσι και οι

²⁰³³ Μέσω των ιστορικών θεμάτων τους οι έλληνες δραματογράφοι δεν προσπαθούν να ξεφύγουν μόνο από την ελληνική απογοητευτική πραγματικότητα, αλλά και από την ευρωπαϊκή, καθώς τα σύννεφα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου όλο και πυκνώνουν. Έτσι, ο Πέτρος Χάρης το 1939 μιλά για την “τέχνη της λήθης”, δηλαδή, για την τέχνη, η οποία με τις αναφορές της στο παρελθόν, ανακουφίζει τις σύγχρονες βαθειές ανησυχίες της ανθρωπότητας. Αναφέρει τα εξής: «Η λογοτεχνία με τους κόσμους που μπορεί να ζωντανεύει, με την ιδιότητα ευγλωττία της που μιλάει ολόισια στην καρδιά και ξέρει ν’ απασχολήσει και να παρηγορήσει με τη μαγεία της, το μεγάλο και μοναδικό αυτό όπλο της, έχει τη δύναμη να προσφέρει αυτή τη στιγμή ανεκτίμητη υπηρεσία στην ανθρωπότητα: να την ξεκαρφώνει κάπου - κάπου από τη μαύρη πραγματικότητα, να την πηγαίνει στο παρελθόν ή και στο μέλλον, ν’ αποκαλύπτει και στο παρόν ακόμα τους μικρούς και σπάνιους χώρους γαλήνης και ευτυχίας, να την ξεκουράζει και να την στέλνει έτσι στον αγώνα με περισσότερη αντοχή. Είναι η μόνη δύναμη που μπορεί να κάνει κάθε τόσο τους ανθρώπους να ξεχνάνε, με την απόστασι από την επικαιρότητα, με την ψευδαίσθηση, με τη λήθη. [...] Η λογοτεχνία θα σταθεί σ’ αυτόν τον ρόλο της, θα γίνη, όσο οι άνθρωποι σφάζονται στη γη κι οι ουρανοί ρίχνουν φωτιά, η τέχνη της λήθης. Κι έχω την ιδέα ότι δεν θ’ αποδείξει μόνο τη χρησιμότητά της. Θα ευεργετήσει τους βασανισμένους και τους πικραμένους, θα κρατήσει ίσως από τον κατήφορό τους και τους πανικόβλητους.» (βλ. Μιχ. Ροδάς, «Η τέχνη της λήθης», *Ελ. Β.*, 30-9-1939, το οποίο μεταφέρει αποσπάσματα του δημοσιεύματος του Π. Χάρη από το περ. *Νέα Εστία*).

²⁰³⁴ Σχετικά με την “ανακάλυψη” των Μακρυγιάννη, Θεόφιλου και Ζωγράφου από τη γενιά του ’30, βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σσ. 127-130. Ο Κ. Θ. Δημαράς, βασικός κριτικός της λογοτεχνίας που ανήκει στη γενιά του ’30, αναφέρει το 1939 τα παρακάτω σχετικά με το πολυφωνικό πρόσωπο που θα πρέπει να έχει η ελληνική λογοτεχνία και ποίηση, απόψεις που υποστηρίζουν τη γνώμη του Σεφέρη περί “ελληνικής ελληνικότητας” στη γνωστή συζήτησή του με τον Κ. Τσάτσο: «Ένας πολιτισμός για να είναι γόνιμος δεν μπορεί να είναι στατικός. Η κληρονομιά που με κόπο βαστούμε, δεν είναι σχήμα:

δραματογράφοι του ιστορικού δράματος της τελευταίας μεσοπολεμικής εξαετίας δίνουν το δικό τους σύγχρονο μοντέλο έργου ιστορικού προβληματισμού. Οι κριτικοί της εποχής βρίσκουν στα δράματα αυτά ένα σύμπλεγμα στοιχείων, όπως σκέψη, ποίηση, ψυχολογία, φιλοσοφία, κοινωνική και εθνικιστική πολιτική που, σύμφωνα με την άποψή τους, τα εισάγει στη σφαίρα των ανώτερων σκέψεων²⁰³⁵. Βρίσκουν, επίσης, πως με αυτά τα έργα το νεοελληνικό θέατρο ξεφεύγει από το παλιότερο πατριδολατρικό πλαίσιο, καθώς εισάγει το στοιχείο της ψυχολογίας που διαφοροποιεί και εξατομικεύει τους ιστορικούς ήρωες σε σχέση με τα προγενέστερα τυπικά χαρακτηριστικά τους²⁰³⁶.

είνε ένας ρυθμός, μια κίνηση, μια δύναμη, που όλο κι ένα καινούργιο ντύμα θα παίρνη, ανάλογα με τις ιστορικές της περιπλανήσεις. Συνεπώς όταν ζητούμε ελληνικότητα από την τέχνη μας, δεν ζητούμε ό,τι επεδίωξε η καθαρεύουσα και ο κλασικισμός: την αναδρομή. Ζητούμε κάτι άλλο. [...] Ο ελληνισμός δεν πρέπει να είναι ένα χθες αυθαίρετα ξεχωρισμένο. Σαν ένα διαρκές γίνεσθαι τον βλέπω, ένα συνεχές αύριο που τείνει πάντα να πραγματοποιηθή χωρίς ποτέ να πραγματοποιήται, πλούσιο από όλες τις περασμένες εμπειρίες του, αλλά και από όλες τις δυνάμεις που ακόμη κρύβει μέσα του. Μία πολύφωνη αρμονία είναι ο ελληνισμός, καμωμένη από όλες τις πνευματικές περιοχές που κατέκτησε και τις έκανε δικές του και τις αφομοίωσε με το πρωταρχικό του κύτταρο.» («Η επιφυλλίς της Δευτέρας – Η ελληνικότης στην ποίησι», *Ελ. Β.*, 21-8-1939).

²⁰³⁵ Ενθουσιώδεις κριτικές γράφονται κυρίως για τον *Ιούδα* του Μελά που κρίνεται ως “σταθμός της ελληνικής θεατρικής παραγωγής” («Ένα θεατρικόν γεγονός – Ο *Ιούδας* εις το Εθνικόν Θέατρον», *Ελ. Β.*, 11-9-1934). Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει: «Η δραματική σύνθεσις δημιουργείται έπειτα από χρόνια και καιρούς φυσιολογικά, ο πνευματικός καρπός ωριμάζει έπειτα από πολύμοχθη καλλιέργεια και, να, ο *Ιούδας* με ευρύτερο και πλατύτερο περιεχόμενο, με ολοκληρωμένη πνευματική ουσία, με γλωσσική αρτιότητα και αρμονία που είναι, αληθινά, μνημείο της δημοτικής μας. Σκέψεις, ποιήσις, λυρισμός, ψυχολογία, φιλοσοφία, κοινωνική και εθνικιστική πολιτική, προσωπική εκδίκησις, αγάπη και μίσος, παραφορές, αμφιβολίες, πλάνες, μετάνοια, καθαρμός, όλα αλληλοδεμένα και γερά θεμελιωμένα.» («Εθνικόν Θέατρον – Η πρώτη του *Ιούδα*», *Ελ. Β.*, 5-10-1934). Βλ., επίσης, την κριτική του γ. ρ. για τον *Σταυρό και το σπαθί* του Τερζάκη («Εις την κρατικήν σκηνή – *Σταυρός και σπαθί*», *Ελ. Β.*, 19-4-1939). Ο Άλκης Θρύλος είναι από τους λίγους αρνητές των παραπάνω δραμάτων. Έτσι, τον *Λόρδο Βύρωνα* π.χ. τον χαρακτηρίζει ως δράμα δίχως ποίηση και δημιουργική πνοή, ως “πεζό κατασκευάσμα” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σσ. 35-37), τον *Ιούδα* τον χαρακτηρίζει συγκεχυμένο, επιπόλαιο και ακαταστάλαχτο (ό.π., σσ. 66-69), τον *Αυτοκράτορα Μιχαήλ* τον χαρακτηρίζει στατικό, αφηγηματικό και υπερβολικά λεπτομερειακό (ό.π., σσ. 145-148) και το *Σταυρό και το σπαθί* το χαρακτηρίζει μία “διαλογική βιογραφία – *vie romancée*”, χωρίς κανένα ουσιαστικό μήνυμα, καμία πρόοδο και ουσιαστική δράση (ό.π., σσ. 399-402).

²⁰³⁶ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Η προχθεσινή πρώτη – *Παπαφλέσσας*», *Ελ. Β.*, 24-3-1937.

4. ΕΡΓΑ ΜΕ ΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

Στην παρούσα κατηγορία έχουμε ήδη διευκρινίσει, ότι κατατάσσονται δράματα που, ναί μεν, είναι γραμμένα πάνω σε ρεαλιστική βάση, αλλά, εντούτοις, πραγματεύονται νέα θέματα που ξεφεύγουν από τις γνωστές οικογενειακές υποθέσεις και τις σχέσεις του ζευγαριού. Εκτός από τον Bernard Shaw και τον Αντόν Τσέχωφ, οι οποίοι είναι προ-μεσοπολεμικοί συγγραφείς, όλοι οι υπόλοιποι ευρωπαίοι και αμερικανοί συγγραφείς (John Galsworthy, Elmer Rice, Robert Sherwood, Hall Holworthy – Robert Middlemass, Clifford Odets, Lillian Hellman, Ronald Gow – Walter Greenwood, Stefan Zweig, Αλεξέι Αρμπούζωφ), δημιουργούν ως επί το πλείστον κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Κάποιοι απ' αυτούς, όπως ο Rice και ο Sherwood, πειραματίζονται και με τον εξπρεσιονισμό, αλλά και με τον ρεαλισμό που, ιδίως στην Αμερική του Μεσοπολέμου, είναι ακόμη το κυρίαρχο καλλιτεχνικό ρεύμα στο θέατρο. Ο ρεαλισμός αποδεικνύεται, πως ακόμη και μέσα στον Μεσοπόλεμο αποτελεί το καταλληλότερο μέσο, προκειμένου να εκφραστεί η κοινωνική διαμαρτυρία συγγραφέων, όπως των Galsworthy, Hellmann, Odets, Rice.

α. Το “φαινόμενο” του George Bernard Shaw και των μιμητών του

Αν και ο Bernard Shaw είναι παρών στο αθηναϊκό δραματολόγιο από την πρώτη κιόλας επταετία του Μεσοπολέμου, εντούτοις, τα περισσότερα δράματά του παριστάνονται κατά την παρούσα περίοδο, βρίσκοντας, επιπλέον, τον δρόμο τους στην επίσημη κρατική σκηνή. Συνεπώς, το αθηναϊκό κοινό έρχεται σε ουσιαστικότερη επαφή με τη δραματουργία του Ιρλανδού κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο, παρότι ο συγγραφέας με τις παράδοξες απόψεις του και τα ευφυολογήματά του απασχολεί τις στήλες του ημερήσιου τύπου από την αρχή σχεδόν του Μεσοπολέμου. Όπως, όμως, διαπιστώνει ο Σπύρος Μελάς το 1932, το αθηναϊκό κοινό γνωρίζει περισσότερο τις πτυχές της ενδιαφέρουσας προσωπικότητας του Shaw, παρά τα ίδια τα δράματά του²⁰³⁷ που παίζονται ως επί το πλείστον κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο.

Έτσι, παριστάνονται αρκετά ιστορικά του δράματα που παρουσιάζουν διάφορες ιστορικές προσωπικότητες με μια νέα ψυχογραφική ματιά, όπως το μονόπρακτο *Ναπολέον ή Ο άνθρωπος του πεπρωμένου* (*The man of destiny*)²⁰³⁸ (1932, Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη), η ιστορία σε πέντε πράξεις *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* (*Caesar and Cleopatra*) (1940, θίασος Κατερίνας σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη), το θεατρικό χρονικό σε έξι σκηνές κι επίλογο *Αγία Ιωάννα* (*Saint Joan*) (1937, Καινούργιο Θέατρο Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά) και η κωμωδία - φάρσα σε τέσσερις σκηνές *Μεγάλη Αικατερίνη* (*Great Catherine*)

²⁰³⁷ Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η Γουόρεν», *Ελ. Β.*, 18-4-1932.

²⁰³⁸ Το έργο αυτό ο συγγραφέας συγκαταλέγει το 1897 στα “ευχάριστα έργα” του λόγω του ανάλαφρου σατιρικού του ύφους (βλ. Christopher Innes, ό.π., σ. 14).

(1933, Κολλέγιο Αθηνών σε σκηνοθεσία Κ. Κουν). Αυτή η αθηναϊκή προτίμηση της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας στα ιστορικά έργα του άγγλου συγγραφέα ίσως συνδέεται με την επανεμφάνιση του ιστορικού δράματος στους κύκλους των εγχώριων συγγραφέων, όπως εξετάσαμε αμέσως παραπάνω, καθώς και με τη γενικότερη στροφή του αθηναϊκού δραματολογίου προς το παρελθόν.

Παρουσιάζονται, επίσης, δράματά του με πολιτικές προεκτάσεις, όπως το 3πρακτο μελόδραμα *Ο άνθρωπος του διαβόλου ή Ο μαθητής του διαβόλου* (*The devil's disciple*) που επιτίθεται κατά της αγγλικής αποικιοκρατίας στην Αμερική κατά το τελευταίο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα και προπαγανδίζει τις αρχές του χριστιανο-σοσιαλισμού (1934, Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη), και η 2πρακτη πολιτική extravaganza με ιντερλούδιο *Το κάρο με τα μήλα* (*The apple cart*) που σατιρίζει την αποσύνθεση του κεφαλαιοκρατικού συστήματος της σύγχρονης δημοκρατίας, η οποία στην ουσία της είναι μία μορφή συνταγματικής μοναρχίας²⁰³⁹ (1932, θίασος Μήτσου Μυράτ).

Τέλος, παίζονται και δράματά του που επικεντρώνονται στη γνωστή καυστική σάτιρα της υποκριτικής αγγλικής αστικής ηθικής και του πουριτανισμού, όπως η 4πρακτη σάτιρα *Το επάγγελμα της κυρίας Γουόρρεν* (*Mrs Warren's profession*) που σατιρίζει την κατά τ' άλλα πουριτανική αγγλική κοινωνία, η οποία ανέχεται τον θεσμό της πορνείας²⁰⁴⁰ (1932, Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά), η 3πρακτη περιπέτεια *Ο προσηλυτισμός του κάπταιν Μπράσμπάουντ* (*Captain Brassbound's conversion*), σάτιρα της αγγλικής δικαιοσύνης και της χριστιανικής ηθικής (1933, Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη) και η κωμωδία *Πυγμαλίων* (*Pygmalion*), σάτιρα του αγγλικού σνομπισμού και της επιφανειακότητας των κοινωνικών διακρίσεων και προσχημάτων (1932, θίασος Μήτσου Μυράτ)²⁰⁴¹. Ο αθηναϊκός ημερήσιος τύπος παρακολουθεί συνεχώς την πορεία της τύχης των έργων του άγγλου συγγραφέα στην ευρωπαϊκή κι αμερικανική σκηνή, ακόμη κι όταν αυτά δεν παρουσιάζονται στην αντίστοιχη αθηναϊκή²⁰⁴².

²⁰³⁹ Αυτό το έργο ανήκει στη μεσοπολεμική παραγωγή του ιρλανδού δραματουργού, είναι, δηλαδή, το πιο πρόσφατο, καθώς πρωτοπαρουσιάζεται το 1929 στο Φεστιβάλ του Μάλβερν (βλ. τον Πρόλογο του Δ. Κωνσταντινίδη στην έκδοση του δράματος *Αγία Ιωάννα*, Γαλλικά εκδόσεις Bergadi, Αθήνα, 1953, σ. 40).

²⁰⁴⁰ Ο συγγραφέας το ονομάζει “δυσάρεστο έργο” το 1894, όταν το γράφει, ακριβώς επειδή θίγει δυσάρεστα κοινωνικά ζητήματα. Γι’ αυτόν ακριβώς τον λόγο απαγορεύεται από την αγγλική λογοκρισία και τον λόρδο Chamberlain ως το 1902, οπότε και δίνεται σε δύο ιδιωτικές παραστάσεις. Εντούτοις, δημόσια δεν παριστάνεται στην Αγγλία παρά μόλις το 1925 (βλ. Christopher Innes, ό.π., σ. 14, 51, καθώς και J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 1, ό.π., σσ. 60, 61).

²⁰⁴¹ Γενικότερα, τα έργα του Bernard Shaw παίζονται στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή μεταφρασμένα απ’ τους Αντ. Νίκα, Λέανδρο Παλαμά, Φώτο Πολίτη, Νικ. Ποριώτη, Α.Α.Κ., Διον. Δεβάρη, Ν. Νικολαΐδη και Α. Ζαφειροπούλου.

²⁰⁴² Βλ. δημοσίευμα του 1935 που μας πληροφορεί για την παράσταση του έργου του Shaw *Ο μορός των απροσδοκίων νήσων* στη Νέα Υόρκη («Μία περίεργος σάτιρα – Ημέρα κρίσεως», *Ελ. Β.*, 23-2-1935). Το 1936 πληροφορούμαστε σχετικά με την παράσταση της κωμωδίας του *Η εκατομμυριούχος* σε αγγλική επαρχιακή πόλη («Μία ενδιαφέρουσα πρώτη – Το νέον έργον του Σω», *Ελ. Β.*, 24-11-1936).

Όλα ανεξαιρέτως τα δράματα του Shaw ασκούν αυστηρή κριτική στους σύγχρονους συμπατριώτες του. Ακόμη κι αυτά που παρουσιάζονται με ιστορικό μανδύα, όπως π.χ. το *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* και η *Αγία Ιωάννα*, αποτελούν στην πραγματικότητα “έργα-συζητήσεις”, μασκαρεμένες αλληγορίες για σύγχρονα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά φαινόμενα. Έτσι, το πρώτο από τα προαναφερθέντα καταδικάζει το γεγονός της βρετανικής αποικιοκρατίας στην Αφρική, ενώ το δεύτερο αντανακλά τον σύγχρονο αγώνα για την ιρλανδική ανεξαρτησία²⁰⁴³. Αιχμές κατά της αγγλικής αποικιοκρατίας ο Shaw περιλαμβάνει, επίσης, και στον *Άνθρωπο του πεπρωμένου*²⁰⁴⁴. Δεν φείδεται σάτιρας ούτε, όταν παρουσιάζει λαμπρά ιστορικά πρόσωπα επί σκηνής. Έτσι, στον *Άνθρωπο του πεπρωμένου* ο Ναπολέων παρουσιάζεται με όλες τις ανθρώπινες αδυναμίες του και δειλίες του, ενώ η Αγία Ιωάννα παρουσιάζεται με τρόπο ταυτόχρονα τραγικό, αλλά και κωμικό, όπως παρατηρεί κι ο Άλκης Θρύλος²⁰⁴⁵.

Παρόλη την ανατρεπτική θεματολογία τους, τα έργα του Shaw χρησιμοποιούν πολλά κλισέ του συμβατικού δράματος. Στον *Άνθρωπο του διαβόλου* π.χ. μπορούμε να διαπιστώσουμε τη χρήση μελοδραματικών στοιχείων, τα οποία σε ορισμένα σημεία του έργου ανατρέπονται μέσω της ίδιας της φύσης των χαρακτήρων, ενώ αντίθετα σε κάποια άλλα ενισχύονται για τη δημιουργία έντονων συναισθηματικών στιγμών, διακόπτοντας τον συνήθως ορθολογικό και αντιρομαντικό ύφος του συγγραφέα²⁰⁴⁶. Το στοιχείο του αναχρονισμού το συναντούμε στην *Αγία Ιωάννα*, όταν προς το τέλος του δράματος εμφανίζεται σύγχρονος ήρωας με φράκο που αναγγέλλει την απόφαση αγιοποίησης της ηρωίδας από το Βατικανό μετά τον θάνατό της²⁰⁴⁷, γεγονός που σατιρίζει την κοινωνία την ανέτοιμη να δεχθεί τους ίδιους της τους αγίους. Τα στοιχεία της κοινωνικής παρατήρησης, του αμείλικτου σαρκασμού του κοινωνικού κατεστημένου, της επαναστατικής ανατρεπτικής διάθεσης, του παράδοξου²⁰⁴⁸ και της παρρησίας, για τα οποία έχουμε,

²⁰⁴³ Βλ. Christopher Innes, ό.π., σ. 18-19.

²⁰⁴⁴ βλ. Gaston Rageot, «Ένα κάθε ημέραν – Ο Μπέρναρ Σω εχθρός των Άγγλων», *Ελ. Β.*, 22-4-1932, καθώς και Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – Το τραγούδι της κούνιας – Ο άνθρωπος του πεπρωμένου», *Ελ. Β.*, 16-11-1932.

²⁰⁴⁵ Άλκης Θρύλος, «Καλλιτεχνικά επιφυλλίδες – Τα θέατρα των νέων», *Ελ. Β.*, 13-6-1926.

²⁰⁴⁶ Βλ. Christopher Innes, ό.π., σσ. 24-28.

²⁰⁴⁷ Το στοιχείο του αναχρονισμού στην *Αγία Ιωάννα* εντοπίζει ο Άλκης Θρύλος που παρακολουθεί την παρισινή παράσταση του δράματος απ’ τον Ριτοέφφ το 1925 («Καλλιτεχνικά επιφυλλίδες – Τα θέατρα των νέων», *Ελ. Β.*, 13-6-1926).

²⁰⁴⁸ Σχετικά με τη χρήση τη παραδοξολογίας και του σκανδάλου στη δραματολογία του Shaw διαβάζουμε τα εξής σχόλια σε δημοσίευμα του ημερήσιου τύπου του 1932: «Ζώμεν εις μίαν εποχήν ανήσυχον. Η απελπιστική αναζήτησις του νέου και του βιαστικού ρυθμού με τον οποίον περνούν τα γεγονότα και οι άνθρωποι δεν επιτρέπουν εις την δημοσίαν προσοχήν να ατενίση έργα μέτρια ή ουδέτερα. Πρέπει λοιπόν να γράφη κανείς με γράμματα ρεκλάμας κάθε αλήθειαν και να την παρουσιάη με την ενδυμασίαν του παραδόξου. Χωρίς σκάνδαλον δεν γίνεται τίποτε. Ο Σω λοιπόν είνε ειδικοποιημένος εις το παράδοξον και εις το σκάνδαλον. Είνε η προσωποποίησις των άκρων. Φροντίζει πάντοτε να θαμβώνη τον θεατήν, να τον συνταράσση, να τον προσβάλλη, ζητών να κατακτήση την προσοχήν του. Η θέλησις αυτή δεν φαίνεται μόνον εις τας ιδέας και τας ηθικά παρατηρήσεις, αλλά και εις αυτήν ακόμη την θεατρικήν τεχνικήν του. Ταράσσει και κρημνίζει ακόμη και τας προλήψεις της δραματολογίας, όπως και τας υποκρισίας των ηθών. [...] Δια να δύναται ελευθερώτερα να καταφέρη τα κτυπήματά του και καταπλήσση τους ακροατάς του, έγινε φαντασιολόγος. Τα πρόσωπά του, όπως και αι πλοκαί των έργων του, πρέπει να παρουσιάζωνται ξένα και διαφορετικά από τα συνειθισμένα. Δεν είνε δυνατόν να μαστιγωθή μία κοινωνία παρά μόνον δια της δημιουργίας μιας φανταστικής νέας κοινωνίας.» (βλ. Gaston Rageot, ό.π.).

εξάλλου, μιλήσει από την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο, είναι εκείνα που καθορίζουν το καινοτομικό στίγμα της δραματουργίας του Shaw και κατά την τελευταία περίοδο²⁰⁴⁹.

Η σάτιρα κι η επαναστατικότητα των έργων του Shaw δεν δηλώνεται μόνο από τους έλληνες κριτικούς του Μεσοπολέμου, αλλά επιβεβαιώνεται επιπλέον έμπρακτα από την ελληνική λογοκρισία. Έτσι, ενώ πριν από τη μεταξική δικτατορία παίζονται κάποια τολμηρά έργα του Shaw από πολιτική άποψη, όπως π.χ. το *Κάρο με τα μύλα* το 1932 που σατιρίζει τον σύγχρονο εκφυλισμό των δημοκρατικών θεσμών, αντίθετα, κατά την περίοδο της μεταξικής διακυβέρνησης τα έργα πολιτικών αναφορών, διαμαρτυρίας και σάτιρας δεν είναι πλέον ανεκτά. Γι' αυτό και οι παραστάσεις του δράματος *Αγία Ιωάννα*, το 1937, απ' το Καινούργιο Θέατρο Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ διακόπτονται, καθώς η κυβέρνηση Μεταξά υποστηρίζει, ότι μέσω της σάτιρας του θεσμού της βασιλείας υπονομεύεται το καθεστώς του και η βασιλεία του Γεωργίου Β'. Ο Σπ. Μελάς, σκηνοθέτης της παράστασης, αφηγείται στ' απομνημονεύματά του το δυσβάσταχτο οικονομικό κόστος που του στοίχισε αυτή η απαγόρευση, ενώ φαίνεται να μην κακοκαρδίζει τον ίδιο τον Μεταξά γι' αυτή του την απόφαση. Μάλιστα, έτσι, όπως αφηγείται το γεγονός, αφήνει μάλλον να εννοηθεί, ότι ο δικτάτορας είχε και δίκιο²⁰⁵⁰. Κάποια δράματα του Shaw προέρχονται από αντίστοιχες παραστάσεις τους στην παρισινή πρωτοποριακή σκηνή, όπως το *Κάρο με τα μύλα* που παίζεται ένα έτος πριν απ' την αθηναϊκή παράσταση στο Théâtre des Arts απ' τον Pitoëff (1931)²⁰⁵¹.

Σύγχρονος μεσοπολεμικός “μιμητής” του Bernard Shaw, όσον αφορά στη συγγραφή του δράματος ιδεών και στην αντίληψη της κοινωνικής λειτουργίας του θεάτρου, είναι και ο νεότερος συμπατριώτης του νατουραλιστής John Galsworthy, τα δράματα του οποίου εισάγονται για πρώτη φορά στην αθηναϊκή σκηνή κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο²⁰⁵². Έτσι, παρουσιάζεται το 1933 το 3πρακτο δράμα του σε επτά εικόνες *Καθήκον (Loyalties)* απ' το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη και το 1940 το δράμα του *Αγώνας για το τομάρι (The skin game)* απ'

²⁰⁴⁹ Τα στοιχεία της αμείλικτης σάτιρας, του κοινωνικού σαρκασμού, του φιλοσοφικού κυνισμού, της κοινωνικής παρατήρησης, της επαναστατικής διάθεσης, της επίθεσης κατά της αγγλικής σεμινοτυφίας, του αντιρομαντισμού προβάλλουν διάφοροι κριτικοί και διανοούμενοι της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου, με αφορμή τα παραπάνω έργα του Shaw που παριστάνονται στην αθηναϊκή σκηνή. Βλ. π.χ. τα δημοσιεύματα: Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Η Γουόρεν», *Ελ. Β.*, 18-4-1932, Δ., «Η Μεγάλη Αικατερίνη εις το κολέγιον Αθηνών», *Ελ. Β.*, 8-5-1933, καθώς και τα δημοσιεύματα του Μιχ. Ροδά, «Από το θέατρον – Το επάγγελμα της κ. Γουόρεν», *Ελ. Β.*, 21-4-1932, «Εθνικόν Θέατρον – Ο προσηλυτισμός του καπετάν Μπράσμπάουντ», *Ελ. Β.*, 26-1-1933, «Εθνικόν Θέατρον – Ο άνθρωπος του διαβόλου», *Ελ. Β.*, 15-2-1934, «Το θέατρον – Ζαν ντ' Αρκ», *Ελ. Β.*, 15-1-1937, «Το θέατρον – Πυγμαλίων», *Ελ. Β.*, 18-6-1939. Ο Άλκης Θρύλος κρατά μια αντιφατική στάση απέναντι στα έργα του Shaw: απ' τη μια, εμφανίζεται σαν ένας από τους λίγους έλληνες κριτικούς, ο οποίος γενικά θεωρεί τον Shaw ξεπερασμένο, μηδενιστή, μελοδραματικό, αυθαίρετο, φλύαρο, βιαστικό, ειρωνικό, κατασκευαστή ανδρικήλων (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 26-29), ενώ απ' την άλλη, επαινεί το σπινθηροβόλο σατιρικό του πνεύμα, την ευφροσύνη του, τον κοινωνικό του σαρκασμό, τον αντιρομαντισμό του (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σσ. 280-281).

²⁰⁵⁰ Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π., σσ. 406-407.

²⁰⁵¹ Βλ. *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σ. 1114.

²⁰⁵² Ο Άλκης Θρύλος τονίζει το γεγονός της μη εξοικείωσης του αθηναϊκού κοινού με το δραματικό έργο του Galsworthy, το οποίο χαρακτηρίζει αδικία (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 489).

την Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν²⁰⁵³. Όπως ο Shaw, έτσι κι ο Galsworthy –ο οποίος λαμβάνει το 1932 το βραβείο Νόμπελ λίγους μήνες πριν απ’ τον θάνατό του²⁰⁵⁴- επιχειρεί ν’ αναδιαμορφώσει τη σύγχρονη αγγλική κοινωνία, καταδεικνύοντας τις ηθικές πλάνες της και τα τρωτά της σημεία. Η βασική ομοιότητα των Shaw και Galsworthy έγκειται στη δημιουργία έργων - συζήτησης, καθώς και στον πρωταρχικό στόχο της διαφώτισης, της διδασχής, του κοινωνικού προβληματισμού κι όχι της απλής διασκέδασης του κοινού²⁰⁵⁵.

Αν, όμως, οι δύο συγγραφείς μοιάζουν στο ζήτημα του βασικού τους στόχου, αντίθετα, διαφέρουν στα μέσα που χρησιμοποιούν για να τον πετύχουν. Έτσι, παρατηρούμε, ότι ο Galsworthy πραγματοποιεί τον κοινωνικό διδακτικό του στόχο με πιο φωτογραφικό και νατουραλιστικό τρόπο, χωρίς τη χρήση του μπουρλέσκ και της καυστικής σάτιρας του Shaw. Επιπλέον, τα έργα του πραγματεύονται ένα κεντρικό θέμα, χωρίς να ξεφεύγουν απ’ αυτό, ενώ τα έργα του Shaw έχουν συχνά πολλαπλούς στόχους και θέματα. Ο Galsworthy πιστεύει ακράδαντα στον ρεαλισμό του θέματος και της μορφής κι έτσι τα δράματά του αποτελούν αληθοφανή κομμάτια ζωής χωρίς μεροληψία και συναισθηματισμούς. Τα έργα του εκθέτουν τις προλήψεις κάποιων παραδοσιακών αξιών, καθώς και τις ταξικές προκαταλήψεις²⁰⁵⁶. Έτσι, το *Καθήκον* ασχολείται με το ζήτημα του αγγλικού ρατσισμού κατά των Εβραίων, καθώς και με το ζήτημα του ανυποχώρητου αισθήματος της τιμής ενός άγγλου ευγενούς αξιωματικού που προτιμά ν’ αυτοκτονήσει επειδή έκλεψε, παρά να ζήσει με κηλιδωμένη υπόληψη. Το δράμα *Αγώνας για το τομάρι* επιτίθεται κατά των ταξικών διακρίσεων, εκθέτοντας την ιστορία του ηθικού αλληλοαφανισμού μιας αριστοκρατικής οικογένειας και μιας νεοπλουτικής, οι οποίες αποδεικνύεται, ότι χρησιμοποιούν εξίσου άνομα μέσα για την οικονομική τους ανέλιξη. Η ελληνική διανόηση αναγνωρίζει τους κοινωνικούς στόχους των έργων του άγγλου δραματουργού²⁰⁵⁷, αλλά προσθέτει, ότι οι αγγλικοί κώδικες τιμής είναι αρκετά “αγγλικοί”, ώστε να κατανοηθούν και να συγκινήσουν το ελληνικό κοινό²⁰⁵⁸.

²⁰⁵³ Δράματα του Galsworthy μεταφράζουν στα ελληνικά οι Ν. Γ. Πολίτης και Μαν. Σκουλούδης.

²⁰⁵⁴ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – Καθήκον», *Ελ. Β.*, 9-11-1933.

²⁰⁵⁵ Όπως αναφέρει κι ο Αλκης Θρύλος: «Ο Γκαλσγουόρθου, όσο κι αν δεν είναι μια μεγαλοφυΐα –είναι ένας συγγραφέας κάπως στενός και χωρίς έντονη, ποιητική πνοή και ανάταση– είναι πάντως μια ιδιοφυΐα. Ψυχολογεί κι αναλύει βαθύτατα τα πρόσωπά του, πλάθει ανθρώπους ζωντανούς, και ζωγραφίζει την αγγλική κοινωνία του καιρού του με εξαιρετική διορατικότητα και συχνά την καυτηριάζει. Άμεσα δεν παίρνει καμιά θέση. Είναι, πρώτα απ’ όλα, λογοτέχνης και καλλιτέχνης. Αλλά κάτω από τη φαινομενική απάθεια του συγγραφέως και από το αγγλικό του φλέγμα, διακρίνεται συχνά ο άνθρωπος που αγαναχτεί με την υποκρισία που χαρακτηρίζει, μαζί με άλλα αναντίρρητα μεγάλα και σπουδαία προτερήματα, τον αγγλικό ανθρώπινο τύπο.» (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σ. 489).

²⁰⁵⁶ Σχετικά με τη δραματουργία του Galsworthy βλ. Lynton Hudson, ό.π., σσ. 24-31, Christopher Innes, ό.π., σσ. 56-59, καθώς και Oscar Brockett, ό.π., σ. 559.

²⁰⁵⁷ Βλ. τη διάλεξη που δίνει το 1936 ο Αγγλο-ελληνικός σύνδεσμος για τη δραματουργία του Galsworthy («Ένας μεγάλος συγγραφέας – Τζων Γκαλσγουόρθου», *Ελ. Β.*, 19-2-1936).

²⁰⁵⁸ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει συγκεκριμένα τα εξής στην περίπτωση της παράστασης του *Καθήκοντος*: «Εάν το έργο δεν συνεκίνησε απόλυτα, το σφάλμα δεν είχε του συγγραφέως ούτε του ... αγγλικού λαού. Υπάρχει εις το *Καθήκον* άφθονον “αγγλικόν περιεχόμενον” που είναι δύσκολον να εννοηθή έξω της Αγγλίας και γι’ αυτό ίσως να ... κατακριθή.» («Εθνικόν Θέατρον – Καθήκον», *Ελ. Β.*, 9-11-1933). Ο Αλκης Θρύλος έχει, εντούτοις, αντίθετη άποψη, υποστηρίζοντας, ότι το αθηναϊκό κοινό πρέπει να είναι σε θέση να καταλάβει οποιοδήποτε ζωντανό άνθρωπο, ακόμη κι αν έχει “λεπτομερειακές διαφορές μαζί του” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σσ. 489-490).

β. Η περίπτωση του Αντόν Τσέχωφ

Η γνωριμία του ελληνικού κοινού με τα πολύπρακτα δράματα του Τσέχωφ που έχει αρχίσει από τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, συνεχίζεται και ολοκληρώνεται κατά την παρούσα εννιαετία, καθώς παρουσιάζονται και τα υπόλοιπα πολύπρακτά του: *Οι τρεις αδελφές* (1932, Κυβέλη σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά), *Ο γλάρος* (1932, Κοτοπούλη σε δική της σκηνοθεσία κι επανάληψή του το 1940 από το Πειραματικό Θέατρο της ίδιας πρωταγωνίστριας σε σκηνοθεσία Κ. Κουν) και *Ο βυσσινόκηπος* (1939, θίασος Κάρουλου Κουν σε σκηνοθεσία δική του). Επιπλέον, παρουσιάζεται και το μονόπρακτο *Αίτηση σε γάμο*, το 1932, απ' το Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης²⁰⁵⁹.

Παρατηρούμε, ότι ένας από τους κύριους συντελεστές προβολής έργων του Τσέχωφ στην αθηναϊκή σκηνή της παρούσας περιόδου είναι ο Κάρουλος Κουν. Ο συγκεκριμένος σκηνοθέτης μέσω των παραστάσεων των τσεχωφικών δραμάτων προσπαθεί να εισαγάγει το σύστημα Στανισλάφσκυ στον τρόπο προσέγγισης των έργων και στον τρόπο ερμηνείας τους. Το γεγονός αυτό θα σημαίνει μία νέα εποχή για τις παραστάσεις των δραμάτων του ρώσου συγγραφέα στην Ελλάδα. Αντίθετα, οι προγενέστερες παραστάσεις των *Τριών αδελφών* και του *Γλάρου* το 1932 απ' την Κυβέλη και την Κοτοπούλη αντίστοιχα ανεβαίνουν ως κομεντί, ισοπεδώνοντας με το σύστημα της βεντετοκρατίας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τσεχωφικού θεάτρου²⁰⁶⁰.

Η δύναμη της ψυχογραφίας του ρώσου συγγραφέα και η εσωτερική ποιότητα των χαρακτήρων του και της δραματικής του ατμόσφαιρας που τονίζονται από κάποιους κριτικούς της εποχής²⁰⁶¹,

²⁰⁵⁹ Σημαντικό είναι το ζήτημα των μεταφράσεων των τσεχωφικών δραμάτων και κατ' επέκταση της ρωσικής δραματογραφίας. Γνωρίζουμε με σιγουριά ότι η Αθηνά Σαραντίδη αποτελεί μία από τις βασικές απευθείας μεταφράστριες του ρωσικού θεάτρου. Μάλιστα, εισάγει για πρώτη φορά τα πολύπρακτα έργα του Τσέχωφ στην Ελλάδα, μεταφράζοντας τον *Θείο Βάνια*, ενώ μεταφράζει και Γκόγκολ. Για τη μετάφραση και την ουσιαστική εισαγωγή του Τσέχωφ στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή ευθύνονται, επίσης, η Γαλάτεια Καζαντζάκη και ο Λυκούργος Καλλέργης. Η πρώτη μεταφράζει τις *Τρεις αδελφές*, ενώ ο δεύτερος τον *Βυσσινόκηπο* και τον *Γλάρο* για χάρη του Κουν. Μάλιστα, στην περίπτωση της Καζαντζάκη αντιλαμβανόμαστε πόσο η τελευταία επηρεάζεται από την τσεχωφική δραματολογία και στην προσωπική της πρωτότυπη συγγραφή. Μεταφράζοντας, λοιπόν, τις *Τρεις αδελφές*, κατά πάσα πιθανότητα επηρεάζεται από την τέχνη του ρώσου συγγραφέα και στο δικό της ψυχογραφικό δράμα *Πληγωμένα πουλιά*. Ο Μιχ. Κουνελάκης φέρεται ως μεταφραστής των μονοπρακτών του Τσέχωφ (*Τραγικός χωρίς να θέλει*, *Κύκνειο άσμα*, *Τα κακά αποτελέσματα του καπνού*, *Αρκούδα*). Η Αθηνά Σαραντίδη και ο Γιάννης Κότσικας ευθύνονται αντίστοιχα για τις μεταφράσεις έργων δύο άλλων ρώσων πρωτοποριακών συγγραφέων: του Αντρέγιεφ και του Εβρέινωφ. Η δραματογράφος Ελένη Σιφναίου μεταφράζει, επίσης, Λέοντα Τολστόι, Αρτσιμπάτσεφ και Οστρόβσκυ, ο Κ. Σ. Κοκόλης Αλέξιο Τολστόι, ο Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης Λ. Τολστόι, ο Δ. Π. Παναγόπουλος Γκόγκολ, ο Καβαφάκης Βαλεντίν Κατάγεφ, ο Λουκάς Καστανάκης Λέοντα Ουρμάντσεφ.

²⁰⁶⁰ Βλ. Κωνστ. Κυριακός, ό.π., σσ. 433-434.

²⁰⁶¹ Βλ. τις κριτικές του Μιχ. Ροδά για τις παραστάσεις του *Βυσσινόκηπου* και του *Γλάρου* («Το θέατρον – *Ο βυσσινόκηπος*», *Ελ. Β.*, 11-1-1939 και «Πειραματικό Θέατρο», *Ελ. Β.*, 16-5-1940). Όπως αναφέρει ο Άλκης Θρύλος για τη δραματολογία του Τσέχωφ: «Ο Τσέχωφ είναι ένας έξοχος συγγραφέας, δημιουργός, ποιητής και σύγχρονα και δεξιοτέχνης. Αν και δεν υπάρχει στα θεατρικά του έργα τίποτε απ' ό,τι συνήθως ονομάζουμε δράση, περιπέτειες, επεισόδια, κι ούτε καν σύγκρουση χαρακτήρων, είναι τόσο κύριος της σκηνικής οικονομίας ώστε συγκρατεί αδιάπτωτο το ενδιαφέρον.

επηρεάζουν κατά την παρούσα μεσοπολεμική περίοδο και τους έλληνες δραματογράφους, όπως διαπιστώσαμε ήδη στην περίπτωση του *Γαμήλιου εμβατηρίου* του Άγγελου Τερζάκη και του *Αλμπατρος* του Κώστα Θρακιώτη. Έτσι, ο τσεχωφικός ποιητικός ψυχογραφικός ρεαλισμός δίνει την αφορμή στο εγχώριο ρεαλιστικό δράμα να στραφεί προς περισσότερο ουσιαστικές και εσωτερικές αναζητήσεις, αφήνοντας τη μονόπλευρη φωτογραφική αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου.

Όπως έχουμε επισημάνει από την προγενέστερη μεσοπολεμική περίοδο, τα δράματα του Τσέχωφ έρχονται ως κίνηση εκσυγχρονισμού της ελληνικής σκηνής από την αντίστοιχη παρισινή της πρωτοπορίας, όπου παριστάνονται κατά κόρον από τον Georges Pitoëff. Έτσι, παρατηρούμε, ότι *Οι τρεις αδελφές* που παίζονται στην Αθήνα το 1932, έχουν ήδη παιχθεί το 1929 στο Théâtre des Arts²⁰⁶². Επιπλέον, ο Κουν, ο οποίος μένει στο Παρίσι μεταξύ 1928-1929, δηλώνει σε μεταγενέστερη συνέντευξή του, ότι το ρωσικό θέατρο και τον Στανισλάφσκυ τα γνώρισε στη Γαλλία²⁰⁶³.

γ. Έργα σοσιαλιστικού και επαναστατικού περιεχομένου

Στη συγκεκριμένη κατηγορία δραμάτων ανήκουν, από τη μια μεριά, εκείνα που έχουν σαφές σοσιαλιστικό επαναστατικό περιεχόμενο κι από την άλλη, εκείνα που περιέχουν το στοιχείο της έντονης κοινωνικής διαμαρτυρίας. Όλα αυτά τα έργα είναι γραμμένα σύμφωνα με τους κανόνες του ρεαλισμού-νατουραλισμού κι ανήκουν στο μεγαλύτερο μέρος τους σε αμερικανούς συγγραφείς (Hellmann, Odets, Rice, Sherwood²⁰⁶⁴), οι οποίοι διατηρούν ακόμη και κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου ενεργή τη φόρμουλα του ρεαλιστικού δράματος. Μάλιστα, ο Elmer Rice που επισκέπτεται την Ελλάδα το 1939, επιβεβαιώνει τη δύναμη του κοινωνικού ρεαλισμού στην Αμερική, λέγοντας, ότι τα θέματα που προτιμά η πλειοψηφία των αμερικανών δραματογράφων –μεταξύ αυτών και ο ίδιος- είναι τα κοινωνιολογικά κι ότι το επικρατέστερο δραματολογικό ρεύμα είναι ο ρεαλισμός²⁰⁶⁵.

Τα δύο έργα του εμφανούς σοσιαλιστικού περιεχομένου είναι το 3πρακτο δράμα *Του φτωχού τ' αρνί* του αυστριακού Stefan Zweig (1934, Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη) και η 3πρακτη κομεντί σε πέντε ταμπλώ *Ο μακρινός δρόμος* του σοβιετικού Αλεξέι Αρμπούζωφ (1936, θίασος Κατερίνας). Οι συγγραφείς τους εμφανίζονται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή. Τα παραπάνω δράματα είναι ακριβώς εκείνα που

Αλλά προπάντων συγκινεί. Εκφράζει έναν παλμώδη εσωτερικό κόσμο. Τα πρόσωπά του δεν είναι ζωντανά διαφοροποιημένα, μοιάζουν όλα αναμεταξύ τους, μερικές όμως αποχρώσεις, διαλεγμένες και τοποθετημένες με εξαιρετική λεπτότητα, αρκούν για να τα ζωντανέψουν, για να τα εμπυχώσουν με μια κάποια ατομικότητα, για να δώσουν τον τόνο της βαθύτατης ειλικρίνειας στην απεγνωσμένη κραυγή τους (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 379).

²⁰⁶² Σχετικά με τις παρισινές παραστάσεις των τσεχωφικών δραμάτων βλ. *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 1110, 1113.

²⁰⁶³ Βλ. Κωνστ. Κυριακός, ό.π., σσ. 35, 80.

²⁰⁶⁴ Οι μεταφραστές των έργων των Clifford Odets, Robert Sherwood και Lillian Hellmann είναι οι Α. Καλλέργης, Δημ. Μυράτ και Στάθης Σπηλιωτόπουλος αντίστοιχα.

²⁰⁶⁵ Βλ. G., «Ξένοι που μας επισκέπτονται», *Ελ. Β.*, 18-5-1939.

αντιμετωπίζουν το μεγαλύτερο πρόβλημα από τους κριτικούς του αστικού τύπου.

Το δράμα του αριστερού αντιμιλιταριστή λογοτέχνη Zweig²⁰⁶⁶, παρότι αναφέρεται σε ένα μάλλον φανταστικό επεισόδιο της πολεμικής ζωής του Βοναπάρτη²⁰⁶⁷, εντούτοις, αναπτύσσει αλληγορικά το ζήτημα του δημοκρατικού εκπεσμού εμπρός στη μοναρχία και τη στρατιωτική δικτατορία. Κατηγορεί φανερά τον ιστορικό ήρωα για την αλαζονεία του, τον αυταρχισμό του, την αναληψία του, τον κυνισμό του έναντι σ' έναν κατώτερο, αλλά τίμιο υπαξιωματικό του. Ο Βοναπάρτης παρουσιάζεται ως πολίτης-στρατηγός των δημοκρατικών γαλλικών στρατευμάτων στην Αίγυπτο, προτού ακόμη αποκτήσει τον τίτλο του αυτοκράτορα. Κάνει με τη βία ερωμένη τη γυναίκα του υπαξιωματικού του Φουρέ, ακυρώνοντας τον γάμο τους και παίζοντας στον τελευταίο ένα βρώμικο κι ανήθικο παιχνίδι εξαπάτησης. Ο Φουρέ, παρόλες τις διαμαρτυρίες του, δεν βρίσκει ποτέ το δίκιο του, ενώ η εξουσία του Βοναπάρτη αυξάνεται σαν χιονοστιβάδα, μέχρις ότου καταλύει εντελώς τη δημοκρατία αυτοαποκαλούμενος αρχηγός ολόκληρης της Γαλλίας. Οι λέξεις της ελευθερίας, δικαιοσύνης, ισότητας έχουν γίνει πια κελύφη δίχως νόημα μπροστά στον απολυταρχισμό του κι έτσι αποδεικνύεται, πως ένας άσημος φτωχός πολίτης είναι εντελώς αδύναμος να βρει το δίκιο του σ' ένα αντιδημοκρατικό καθεστώς, ακόμη κι αν έχει δώσει τη ζωή του για την πατρίδα του. Από την παραπάνω αλληγορική κατάσταση – του πλούσιου βοσκού που, αν και κατέχει αμέτρητα αρνιά, κλέβει και το μοναδικό του διπλανού του- προκύπτει κι ο χαρακτηριστικός τίτλος του δράματος.

Παρότι οι παραστάσεις του δράματος του Zweig δεν απαγορεύονται από τη λογοκρισία –βρισκόμαστε χρονικά στα πρόθυρα της μεταξικής δικτατορίας- εντούτοις, ξεσηκώνουν μεγάλες αντιδράσεις μέσα στους αστικούς κύκλους, καθώς, μάλιστα, δίνονται κι από την επίσημη κρατική σκηνή. Χαρακτηριστικό είναι, ότι ένας από τους κριτικούς του, ο Μιχ. Ροδάς, το αποκαλεί έργο “γραμμένο για σκοπούς δημοκοπίας και όχι για την βαθύτερη ψυχική ανάλυση των αισθημάτων”, αναιώντας μ' αυτόν τον τρόπο την όποια καλλιτεχνική του αξία²⁰⁶⁸. Ο Σπ. Μελάς μας πληροφορεί, ότι ο μεταφραστής του δράματος Λέων Κουκούλας σπεύδει ν' απολογηθεί ενώπιον του κοινού, ότι οι αριστεροί χειροκροτούν κατά τη διάρκεια της παράστασης κάποιες υποτιθέμενες επαναστατικές τιράδες, οι αστοί φρίττουν ακριβώς λόγω αυτών, ενώ οι έλληνες οπαδοί της δικτατορίας τις παρεξηγούν,

²⁰⁶⁶ Ο Stefan Zweig αποτελεί από το 1919 μέλος του διεθνούς σοσιαλιστικού κινήματος της Clarté – κίνηση σοσιαλιστικής αντιμιλιταριστικής κατεύθυνσης που είχε ως στόχο της τον συντονισμό και τη συσπείρωση της παγκόσμιας διανοήσης- το οποίο, μάλιστα, από το 1921-1928 εκδίδει και το ομώνυμο περιοδικό σε διεύθυνση του Henri Barbusse. Ο Zweig συμπεριλαμβάνεται στην εικοσιοκταμελή Διευθύνουσα Διεθνή Επιτροπή του περιοδικού (Χριστίνα Ντουινιά, ό.π., σσ. 66-68). Σχετικά με την αντιμιλιταριστική λογοτεχνική κατεύθυνση του Zweig, ο οποίος, μάλιστα, στο πιο σημαντικό του δράμα, τον *Jeremias*, χρησιμοποιεί εξπρεσιονιστικές τεχνικές, βλ. H. F. Garten, ό.π., σσ. 122-132.

²⁰⁶⁷ Ο Μιχ. Ροδάς μας πληροφορεί, ότι το επεισόδιο αυτό το αναφέρει στα απομνημονεύματά της η δούκισσα δ' Αμπραντές. Παρ' όλα αυτά, μάλλον δεν είναι επιβεβαιωμένο, αν είναι αληθινό γεγονός ή πλάσμα φαντασίας («Εθνικόν Θέατρον – *Του φτωχού τ' αρνί*», *Ελ. Β.*, 8-11-1934).

²⁰⁶⁸ Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον – *Του φτωχού τ' αρνί*», *Ελ. Β.*, 8-11-1934). Έργο πολιτικής προπαγάνδας και “εκδίκησης” το θεωρεί κι ο Άλκης Θρύλος, ο οποίος υποστηρίζει, ότι ο Zweig το έγραψε λόγω της προσωπικής του εκδίωξης απ' τη Γερμανία απ' τον Χίτλερ (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 76).

καθώς νομίζουν, ότι η επίθεση κατά της μιλιταριστικής απολυταρχίας του Βοναπάρτη εκ μέρους του συγγραφέα στοχεύει κατευθείαν στους ίδιους²⁰⁶⁹.

Ο Μελάς με τη χαρακτηριστική του εξυπνάδα και δημοκοπία προσπαθεί με δήθεν αφατρίαστο τρόπο να εκτιμήσει την ίδια την καλλιτεχνική αξία του δράματος του παγκόσμια γνωστού κι αποδεκτού αυστριακού λογοτέχνη, αναιρώντας παράλληλα με εσκεμμένο τρόπο το σοσιαλιστικό του περιεχόμενο. Έτσι, δείχνει ανενόχλητος από τις απόψεις του έργου. Στην πραγματικότητα, οι τελευταίες δεν είναι υπερβολικά χρωματισμένες πολιτικά, αλλά χρωματίζονται μόνο και μόνο από το προφίλ του αριστερού δραματογράφου τους, καθώς κι από το γεγονός της ίδιας της αστάθειας του δημοκρατικού πολιτεύματος στην Ελλάδα από το 1932 και μετά. Όπως και νά' χει το πράγμα, ο Μελάς καθιστά την ιδεολογία του δράματος πολιτικά και ταξικά ακίνδυνη, προκειμένου να τη στρέψει κατά του εχθρού του αστισμού: του κομμουνισμού, ο οποίος αποτελεί τον φόβο και τον τρόμο των ελληνικών αστικών στρωμάτων του Μεσοπολέμου. Ενστερνίζεται μία υποτιθέμενη φιλελεύθερη στάση, ένα δημοκρατικό προσωπείο, προκειμένου, όμως, να διαφυλάξει τους "αγώνες της τάξης του", όπως ο ίδιος ομολογεί. Μετατρέπει την αναφερόμενη στο έργο έννοια του λαού στην ιδεοποιημένη υπερβατική έννοια του έθνους, τη στερημένη κάθε κοινωνικής αναφοράς ("ο αστός εφεύρε την έννοια του λαού, ως αποτελούντος το έθνος"²⁰⁷⁰), στην οποία πιστεύουν οι αστοί φιλελεύθεροι διανοούμενοι από το 1930 και μετά, στην προσπάθειά τους απομάκρυνσης του ταξικού κοινωνισμού των μαρξιστών²⁰⁷¹. Με τα λόγια του ενδυναμώνει την ηγεσία των φιλελεύθερων αστών που αποκτά κάθε δικαίωμα να αποκλείει τα έργα των σοσιαλιστών διανοουμένων από τη σκηνή. Τα παρακάτω λόγια του Μελά φανερώνουν τη συλλογιστική του:

«Ποία είναι η ουσία; Ότι κριτήριο της αξίας των θεατρικών έργων –κι επομένως των τίτλων που παρουσιάζουν για να μπουν στο δραματολόγιο ενός σοβαρού θεάτρου, όπως το Εθνικό– δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να τεθή, το εάν και κατά πόσο συντείνουν –και μάλιστα αμέσως!– στην εμπέδωσι της αστικής ιδεολογίας. Και ο λόγος είναι διπλός: Πρώτον, ότι με τέτοιο κριτήριο, που θέτει τον σκοπό της δραματικής τέχνης έξω από τον εαυτό της, θέατρον είναι αδύνατον να υπάρξει: Τέτοιο κριτήριο θέτει έξω δραματολογίου τ' αριστουργήματα της παραγωγής όλων των αιώνων, πού' χουν ως αντικείμενο τον άνθρωπο κι όχι τον κοινωνικόν άνθρωπο και την κοινωνική τάξι. Και δεύτερον, γιατί, αν μη ένα τέτοιο κριτήριο, αφαιρείται αμέσως όλο το έδαφος του αγώνος σας –και του δικού μας– και δίδεται εισιτήριο για την τέχνη σ' όλα τα έργα της κομμουνιστικής προπαγάνδας! Γιατι αυτό είναι δυστυχώς, το τραγικό που συμβαίνει με τον αστικό κόσμο στην Ελλάδα: Ότι ζητάει να εξορκίση το κακό του κομμουνισμού, με αρχές που το ευνοούν και το δικαιώνουν.»²⁰⁷²

Οι απόψεις του Μελά, είτε συμφωνεί, είτε διαφωνεί κανείς μαζί τους –εξάλλου, δεν είναι αυτό το θέμα– με αφορμή ένα έργο τέχνης παρουσιάζουν εναργέστατα την εικόνα του πολιτικού διχασμού των Ελλήνων

²⁰⁶⁹ Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Κατήφορος», *Ελ. Β.*, 11-11-1934.

²⁰⁷⁰ Βλ. Φορτούνιο, *ό.π.*

²⁰⁷¹ «Μετά το 1930 το έθνος παύει πλέον να ταυτίζεται με τον λαό αποκτώντας ολόένα και περισσότερο μια πιο αφηρημένη, ιδεαλιστική και ολιστική διάσταση ως αντιστάθμισμα στην ταξική του διάσπαση, που πρότεινε ο ανερχόμενος στην Ελλάδα μαρξισμός και στη φθίνουσα λαϊκοποίησή του από τους πρώτους δημοτικιστές» (Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 39).

²⁰⁷² Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Λογοκρισία ασύδοτη», *Ελ. Β.*, 12-11-1934.

της εποχής, καθώς και τα όρια της πραγματικής δημοκρατίας της. Μία δραματική αλληγορία που σε εποχές πραγματικής δημοκρατικής ισορροπίας θα ενίσχυε το δημοκρατικό φρόνημα, αντίθετα το 1934 είναι ικανή, όπως βλέπουμε, να φέρει αναταραχή στις εύθραστες “δημοκρατικές” συνειδήσεις της εποχής και να εμπλέξει σε διαμάχη κομμουνιστές, αστούς φιλελεύθερους και φίλομοναρχικούς. Δείχνει την πολιτική και πνευματική πόλωση, τη σκλήρυνση της στάσης μεταξύ των ελλήνων σοσιαλιστών και των φιλελεύθερων αστών, καθώς και την αναμφισβήτητη υπεροχή των δεύτερων, παρότι ο Άλκης Θρύλος υποστηρίζει το αντίθετο. Έτσι, ο τελευταίος, εθελουφλώντας μπροστά στην επώδυνη πολιτική κατάσταση που ισχύει στην Ελλάδα γύρω στα 1934 και που πρόκειται να οδηγήσει σε δικτατορική λύση δυό χρόνια αργότερα, αναφέρει σχετικά με το δράμα του Zweig: “αν η Ελλάδα βρισκότανε στις παραμονές της κηρύξεως μιας δικτατορίας και είχε κανείς την ανάγκη του όχλου για να την υπερασπίσει εναντίον επικινδύνων φιλοδοξιών, θα μπορούσε ίσως να έχει κάποιο νόημα το ανέβασμά του. Αλλ’ ευτυχώς, η Ελλάδα δεν ζει καμιά κρίσιμη στιγμή, που θα έπρεπε να είναι κρισιμότητα για να δικαιολογηθεί η μετατροπή του Εθνικού Θεάτρου σε πολιτικό βήμα”²⁰⁷³. Θα λέγαμε, λοιπόν, πως το Εθνικό Θέατρο γίνεται άθελά του και ασυνείδητα μάντης της επερχόμενης δικτατορικής εκτροπής, την οποία οι φιλελεύθεροι αστοί αρνούνται εσκεμμένα να προβλέψουν, να πιστέψουν και να αποτρέψουν.

Αν το δράμα του Zweig, παρόλο τον τρόπο που προκαλεί στους φιλελεύθερους αστούς της εποχής, δεν απαγορεύεται από τη λογοκρισία, το δράμα *Μακρινός δρόμος* ενός από τους πιο γνωστούς νέους σοβιετικούς δραματογράφους της δεκαετίας του '30, του Αλεξέι Αρμπούζωφ²⁰⁷⁴, αντίθετα απαγορεύεται, παρότι δεν προπαγανδίζει εμφανώς την αριστερή ιδεολογία. Το έργο αποτυπώνει καθαρά την κολλεκτιβιστική ζωή και τον τρόπο εργασίας της σοβιετικής νεολαίας, σκιαγραφώντας κυρίως τη μορφή της δυνατής και μαχητικής αρχηγού της γυναικείας ομάδας εργατών του υπόγειου σιδηροδρόμου της Μόσχας, της Λιόσκας, η οποία βοηθά κι άλλους νέους να ξεπεράσουν με θάρρος τις φοβίες, αδυναμίες, απογοητεύσεις και τα προσωπικά τους προβλήματα. Εντούτοις, επικεντρώνεται περισσότερο στην ψυχογραφία των ηρώων, στη διαγραφή του χαρακτήρα τους, του εσωτερικού τους κόσμου, της λύπης, της χαράς και των αθώων ερώτων τους. Μάλιστα, θα λέγαμε, ότι ο *Μακρινός δρόμος* κατά κάποιο τρόπο αντιβαίνει τους κανόνες του αισιόδοξου και μαχητικού ύφους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, καθώς περιέχει τσεχωφικές λυρικές και μελαγχολικές νότες, ενώ, επίσης, ασχολείται με ερωτικά ζητήματα, γεγονός που, βέβαια, επιβραβεύει μερίδα της αστικής κριτικής²⁰⁷⁵. Παρόλη, όμως, τη μη εμφανή επαναστατικότητα του, το δράμα αυτό είναι άτυχο, καθώς τέσσερεις ημέρες μετά την πρεμιέρα του από τον θίασο Κατερίνας, εγκαθιδρύεται το μεταξικό καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου κι έτσι οι παραστάσεις του απαγορεύονται²⁰⁷⁶.

²⁰⁷³ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, ό.π., σσ. 77-78.

²⁰⁷⁴ Για τον Αρμπούζωφ βλ. Harold Segel, ό.π., σ. 240.

²⁰⁷⁵ Ο Μιχ. Ροδάς π.χ. επαινεί την ποίηση και τα ανώτερα ανθρώπινα αισθήματα του έργου, ενώ κατακρίνει την “πρόχειρη και επιφανειακή εικόνα της κοινοκατοικίας των εργατών”. Θεωρεί τα πρώτα στοιχεία τέχνη, ενώ τα δεύτερα συμβατικά, δηλαδή, τα κρίνει με τον ακριβώς αντίστροφο τρόπο απ’ ό,τι θα τα έκρινε ένας αριστερός κριτικός («Το Θέατρον – *Μακρινός δρόμος*», *Ελ. Β.*, 2-8-1936).

²⁰⁷⁶ Σχετικά με το γεγονός απαγόρευσής του, βλ. στην έκδοσή του *Μακρινού δρόμου*, μτφρ. Αθήνα Σαραντίδη, εκδ. Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.

Παρότι η ίδια η παράσταση των σοβιετικών ή σοσιαλιστικών δραμάτων απαγορεύεται στην ελληνική σκηνή της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου, και ειδικότερα κατά την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας, εντύπωση μας προκαλεί το γεγονός της διαφήμισης των σοβιετικών θεατρικών φεστιβάλ στον αθηναϊκό ημερήσιο τύπο, τα οποία συγκεντρώνουν πλήθος κόσμου απ' όλες τις χώρες της Δύσης²⁰⁷⁷. Τέτοιου είδους διαφημίσεις δεν δημοσιεύονται μόνο κατά το 1935, αλλά και μετά την εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας, π.χ. το 1937²⁰⁷⁸. Μάλιστα, το 1935 η Κυβέλη πηγαίνει στη Μόσχα, προσκεκλημένη του σοβιετικού κράτους, για να παρακολουθήσει το τρίτο σοβιετικό θεατρικό φεστιβάλ που γίνεται, ως συνήθως, κατά το πρώτο δεκαήμερο του Σεπτεμβρίου²⁰⁷⁹. Έτσι, παρότι οι έλληνες διανοούμενοι γνωρίζουν πολύ καλά, ότι οι Σοβιετικοί μέσα από την τέχνη και το θέατρο επιδιώκουν να κάνουν σαφή πολιτική προπαγάνδα²⁰⁸⁰, εντούτοις, τους ενισχύουν στο έργο τους μέσω των διαφημίσεων τους στον ημερήσιο τύπο και μέσω των επισκέψεών τους στα θεατρικά τους φεστιβάλ.

Η επόμενη ομάδα δραμάτων που θα εξετάσουμε, περιλαμβάνει το 3πρακτο δράμα *Το παιδί με τη χρυσή τύχη* (*The golden boy*) του Clifford Odets (1939, θίασος Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Κ. Κουν), το 3πρακτο έργο *Αθώες ή Η ώρα των παιδιών* (*The children's hour*) της Lillian Hellman (1938, θίασος Κατερίνας), το 3πρακτο δράμα *Σκηνές του δρόμου* (*Street scenes*) του Elmer Rice (1937, θίασος Κατερίνας) και το 3πρακτο δράμα σε πέντε εικόνες *Αγάπη μέσα στη φτώχεια* (*Love on the dole*) των Ronald Gow – Walter Greenwood (1936, θίασος Κατερίνας). Η συγκεκριμένη ομάδα έργων αποτελείται μεν από δράματα κοινωνικής διαμαρτυρίας, όχι απαραίτητα, όμως, σοσιαλιστικής προπαγάνδας, παρότι ορισμένοι απ' τους συγγραφείς (π.χ. Odets) επηρεάζονται και από τη σοσιαλιστική ιδεολογία. Όλοι οι παραπάνω αγγλοσάξωνες δραματογράφοι εμφανίζονται για πρώτη φορά στην ελληνική μεσοπολεμική σκηνή, εκτός του Elmer Rice, τον οποίο πρωτοσυναντήσαμε κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο με δράμα που πειραματίζεται με πρωτοποριακές κινηματογραφικές τεχνικές του flash-back.

Οι σκηνές του δρόμου παρουσιάζουν με νατουραλιστικό τρόπο “δημοσιογραφικού τύπου”²⁰⁸¹ τη ζωή κάποιων μικροαστικών οικογενειών διαφορετικής φυλετικής κι εθνικής καταγωγής σε μια πολυκατοικία σε φτωχογειτονιά της Νέας Υόρκης. Στο δράμα, το οποίο είναι ένα από τα πρώτα αμερικανικά έργα που πειραματίζονται με τον

²⁰⁷⁷ Μαθαίνουμε π.χ., ότι κατά το τρίτο σοβιετικό θεατρικό φεστιβάλ το 1935 συρρέουν 50.000 θεατές από τη Σοβιετική Ένωση και το εξωτερικό στα σαράντα θέατρα της Μόσχας, ενώ η πόλη προπολεμικά διέθετε μόνο εννέα (Κ. Μ., «Σοβιετικά διαφημίσεις – Θεατρικά φεστιβάλ», *Ελ. Β.*, 8-12-1935).

²⁰⁷⁸ Βλ. τη διαφήμιση του προγράμματος του πέμπτου σοβιετικού θεατρικού φεστιβάλ το 1937 («5^ο θεατρικόν σοβιετικόν φεστιβάλ – 1-10 Σεπτεμβρίου 1937», *Ελ. Β.*, 27-8-1937).

²⁰⁷⁹ «Η κ. Κυβέλη εκλήθη εις την Μόσχαν», *Ελ. Β.*, 30-8-1935.

²⁰⁸⁰ Ο Κ. Μ. το 1935 αναφέρει τα εξής για τα σοβιετικά θεατρικά φεστιβάλ: «Πολύ ορθώς ελέχθη ότι τα θεατρικά φεστιβάλ της Μόσχας έγιναν σχεδόν διεθνείς εορταί της μεγάλης σκηνικής τέχνης. Αλλ' εξ ίσου ορθή θα ήτο η παρατήρησις ότι εις την σοβιετικήν Ρωσίαν όλαι αι εκδηλώσεις της ζωής έχουν ένα γενικότερον συνειρμόν και κατατείνουν εις ένα ανώτερον κρατικόν σκοπόν: την πολιτικήν διαφήμισιν του σοβιετικού καθεστώτος.» (Κ. Μ., ό.π.).

²⁰⁸¹ Η έκφραση ανήκει στον J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 1, ό.π., σ. 122.

νατουραλισμό²⁰⁸², παρακολουθούμε παράλληλα τη ζωή πολλών ατόμων μαζί στους ρυθμούς της τριτοήμερης καθημερινής ζωής τους²⁰⁸³. Το μελοδραματικό περιστατικό του φόνου μιας συζύγου από τον απατημένο σύζυγό της²⁰⁸⁴ είναι το μόνο γεγονός που διαταράσσει αυτή τη ροή της καθημερινότητας, η οποία, όμως, ξαναγυρνά πάλι στον φυσιολογικό της ρυθμό, όταν κοπάζουν οι πρώτες συγκινήσεις. Στο τελευταίο αυτό στοιχείο - δηλαδή στην ιδιοφυή χρήση των πιο τριτοήμερων φράσεων και των πιο τριτοήμερων περιστατικών της ζωής ενός ανθρώπου που μπορεί ν' αποκαλύψουν πολύ πιο σημαντικά πράγματα απ' ό,τι οι πομπώδεις φράσεις κι οι ατέλειωτοι μονόλογοι- η τεχνοτροπία του Rice μοιάζει με αυτή του Τσέχωφ, από όπου και επηρεάστηκε²⁰⁸⁵. *Οι σκηνές του δρόμου*, παρότι στοχεύουν στην κοινωνική κριτική και τον διδακτισμό σε μια εποχή (μετά το 1929), όπου στην Αμερική εισάγονται οι καινοφανείς κομμουνιστικές ιδέες - λόγω, μάλιστα, και του οικονομικού κραχ του 1929- εντούτοις, δεν είναι σοσιαλιστικό έργο. Ο ίδιος ο Rice δεν αυτοαποκαλείται κομμουνιστής, παρόλο το ενδιαφέρον του για τα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα και παρόλη την κατάδειξη της σημασίας των οικονομικών συνθηκών στην ανθρώπινη ζωή²⁰⁸⁶.

Στο ίδιο πλαίσιο του νατουραλισμού πρέπει να κινείται και το δράμα *Αγάπη μέσα στη φτώχεια* των άγγλων Ronald Gow – Walter Greenwood που παρουσιάζει την καταθλιπτική εικόνα της ανεργίας σε μία αγγλική φτωχοσυννοικία²⁰⁸⁷. Όπως και το δράμα του Rice, έτσι κι η *Αγάπη μέσα στη φτώχεια* παρουσιάζει την πάλη μεταξύ ηθικής και ύλης και την τελική νίκη της τελευταίας, ενώ δεν περιέχει σαφείς σοσιαλιστικές υπομνήσεις, όπως αναφέρει κι ο κριτικός της παράστασης Μιχ. Ροδάς²⁰⁸⁸.

Το δράμα της κοινωνικής συνειδητοποίησης²⁰⁸⁹ καλλιεργείται στην Αμερική απ' τον Clifford Odets, ο οποίος κατά τη δεκαετία του '30 παροτρύνεται στη συγγραφή ρεαλιστικών έργων από το αριστερών προσανατολισμών συγκρότημα Group Theatre²⁰⁹⁰. Το δράμα του

²⁰⁸² Βλ. ό.π., σ. 122.

²⁰⁸³ Το στοιχείο της ύπαρξης της “λαϊκής μάζας” εντοπίζει σαν ένα από τα κυριότερα του δράματος κι ο κριτικός της παράστασης Μιχ. Ροδάς («Το θέατρον – *Σκηνές του δρόμου*», *Ελ. Β.*, 1-7-1937).

²⁰⁸⁴ Σχετικά με τον μελοδραματισμό αυτής της σκηνής, βλ. Joseph Wood Krutch, ό.π., σσ. 233-234 και J. L. Styan, ό.π., σ. 122.

²⁰⁸⁵ Μαθαίνουμε, μάλιστα, ότι ο Rice επισκέφθηκε τη Σοβιετική Ένωση το 1932 και το 1936, σε μια εποχή, όπου ανέβαινε περισσότερος Τσέχωφ στη Νέα Υόρκη, παρά στη Μόσχα, κάνοντας τον αμερικανό συγγραφέα να συνειδητοποιήσει, ότι ο Τσέχωφ είχε γίνει πια ο εθνικός ήρωας της Αμερικής (J. L. Styan, ό.π., σ. 124).

²⁰⁸⁶ Βλ. Joseph Wood Krutch, ό.π., σσ. 226-229.

²⁰⁸⁷ Βλ. Lynton Hudson, ό.π., σ. 63. Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει, επίσης: «Οι συγγραφείς δίνουν την εικόνα μιας εφιαλτικής συνοικίας πτωχών οικογενειών όπου το δράμα της εργατικής ανεργίας προκαλεί διαδηλώσεις και συγκρούσεις με τα αστυνομικά όργανα και τον θάνατο ενός υπερασπιστού της εργατικής απογνώσεως, του νέου Λάρυ Μιθ.» («Το θέατρον – *Αγάπη μέσα στη φτώχεια*», *Ελ. Β.*, 9-7-1936).

²⁰⁸⁸ «Είς το έργο αυτό οι συγγραφείς δεν νομίζω ότι κάμνουν “πολιτική” των εργατικών δικαιωμάτων εναντίον της εκμεταλλεύσεως των υπόπτων ανθρώπων του πλούτου. [...] Απλώς δίδουν την εικόνα της ζωής και των καταστάσεων των ανθρώπινων πραγμάτων της συγχρόνου εποχής με τας ανυψώσεις και τας καταπτώσεις της» (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Αγάπη μέσα στη φτώχεια*», *Ελ. Β.*, 9-7-1936).

²⁰⁸⁹ Ο όρος ανήκει στον Oscar Brockett, ό.π., σ. 634.

²⁰⁹⁰ Βλ. J. L. Styan, ό.π., σ. 125.

Το παιδί με τη χρυσή τύχη μπορεί να μην περιγράφει νατουραλιστικές στιγμές εργατικής ανέχειας με φωτογραφικό τρόπο, αλλά είναι, εντούτοις, πιο συνειδητοποιημένο κοινωνικά. Ο συγγραφέας σ' αυτό το έργο κοινωνικής διαμαρτυρίας είναι πιο συνειδητά επηρεασμένος σε σχέση με τον Rice από τον μαρξισμό που, όπως είπαμε, εισχωρεί στην Αμερική μετά το οικονομικό κραχ του 1929, αυξάνοντας το κύμα ρεαλιστικών δραμάτων κοινωνικής κριτικής²⁰⁹¹. *Το παιδί με τη χρυσή τύχη* είναι ο Ιταλικής καταγωγής Τζο Μποναπάρτε που θυσιάζει τη λαμπρή συμβολική καριέρα του ως βιολονίστας, προκειμένου να γίνει πυγμάχος, πράγμα που θα του επιτρέψει να βγει απ' την οικονομική του ανέχεια²⁰⁹². Όσο διαπρέπει στο επάγγελμα του πυγμάχου, όσο γίνεται πλούσιος και διάσημος, τόσο ο Τζο μεταλλάσσεται ως άνθρωπος και ως χαρακτήρας, ωστόσο σ' έναν αγώνα σκοτώνει άθελά του έναν αντίπαλό του στο ριγκ. Ο συγγραφέας παρακολουθεί τα διαδοχικά ψυχογραφικά στάδια του ήρωά του, ο οποίος εξελίσσεται από ευαίσθητο καλλιτέχνη σε ματαιόδοξο αιμοδιψή πυγμάχο, πεινασμένο για δόξα και για χρήματα που, μόλις συνειδητοποιεί την ηθική του έκπτωση, σκοτώνεται με το αυτοκίνητό του τρέχοντας με υπερβολική ταχύτητα.

Το δράμα του Odets ξεφεύγει από τη μεταξική λογοκρισία του 1939, καθώς δεν μένει προσκολλημένο στη μαρξιστική οικονομική ιδεολογία του συγγραφέα του, αλλά παίρνει μια πιο πανανθρώπινη και συγκινητική υφή, παρακολουθώντας την προσωπική αγωνία και μοναχικότητα των ηρώων του στον σύγχρονο κόσμο, καθώς και την ανικανότητά τους να εξηγήσουν τις μορφές που παίρνουν τα σύμβολα των επιθυμιών τους. Μ' αυτόν τον τρόπο ικανοποιεί ταυτόχρονα τη μαρξιστική αντίληψη του συγγραφέα του, αλλά και τον θεατή που δεν ενδιαφέρεται για την ερμηνεία της ανθρώπινης φύσης μέσω μαρξιστικών όρων. Εντούτοις, κάποιοι έλληνες κριτικοί ενοχλούνται από την κινηματογραφική δομή του -το δράμα είναι καταταμημένο σε δώδεκα εικόνες- παρότι του βρίσκουν σε ορισμένα σημεία ποίηση, φιλοσοφία και ανθρώπινα αισθήματα²⁰⁹³. Ο σκηνοθέτης του έργου Κουν επηρεάζεται από αμερικανική παράστασή του που παρακολούθησε στην Αγγλία κατά τα στατισλαφσικά πρότυπα²⁰⁹⁴. Έτσι, εισάγει στην Ελλάδα το σύστημα Στανισλάφσκυ όχι μόνο μέσω των παραστάσεων των τσεχωφικών δραμάτων, όπως επισημάναμε παραπάνω, αλλά και μέσω των αμερικανικών ρεαλιστικών δραμάτων.

Το τελευταίο δράμα που ανήκει στην ομάδα των ρεαλιστικών δραμάτων της κοινωνικής διαμαρτυρίας, είναι το 3πρακτο της Lillian Hellman *Οι αθώες ή Η ώρα των παιδιών*. Πραγματεύεται το πολύ τολμηρό θέμα της γυναικείας ομοφυλοφιλίας και έχει ήδη παιχθεί πριν από το 1938 και στον αμερικανικό κινηματογράφο²⁰⁹⁵. Η εβραίο-αμερικάνα συγγραφέας αποτελεί τον παραγνωρισμένο καλλιτεχνικό πρόγονο του δραματικού έργου του Arthur Miller, παρότι ο τελευταίος ποτέ δεν το παραδέχτηκε. Μάλιστα, ένα δράμα

²⁰⁹¹ Σχετικά με την επίδραση της μαρξιστικής ιδεολογίας πάνω στα δράματα του Odets, βλ. J. L. Styan, *ό.π.*, σσ. 126, 129, καθώς και Joseph Wood Krutch, *ό.π.*, σσ. 263-264, 271.

²⁰⁹² Την "υλιστική ατμόσφαιρα" του δράματος εντοπίζει κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', *ό.π.*, σ. 428).

²⁰⁹³ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Το χρυσό παιδί*», *Ελ. Β.*, 8-9-1939 και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', *ό.π.*, σ. 428.

²⁰⁹⁴ Βλ. Κωνστ. Κυριακός, *ό.π.*, σ. 80.

²⁰⁹⁵ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', *ό.π.*, σ. 327.

του τελευταίου, το *All my sons*, φέρει ομοιότητες με το εξεταζόμενο δράμα της Hellman *Οι αθώες*²⁰⁹⁶. Η όλη υπόθεση των *Αθώων* ξεκινά από μία μικρή κακομαθημένη μαθήτρια που διαβάλλει δύο δασκάλες της για ηθικές παρεκτροπές. Το ζήτημα παίρνει έκταση, το σχολείο κλείνει, η μία από τις δασκάλες χωρίζεται από τον αρραβωνιαστικό της, ενώ η άλλη μετά απ' όλη αυτή την καταστροφή συνειδητοποιεί, ότι πραγματικά είναι ερωτευμένη με τη συνάδελφό της. Τότε αυτοκτονεί, ενώ στο τέλος αποκαλύπτεται η διαστροφή και η αφάνταστη κακία του μικρού κοριτσιού που προκάλεσε ανείπωτη δυστυχία.

Ο ψυχολογικός ρεαλισμός της Hellman ακολουθεί τον αντίστοιχο μπσενικό²⁰⁹⁷, ενώ το δράμα της αποτελεί μία μελέτη πάνω στο θέμα της βιαιότητας της ανθρώπινης κακίας, κλείνοντας με τον μελοδραματικό θρίαμβό της²⁰⁹⁸. Η υπό μελέτη κακία και ζήλεια της μαθήτριας μοιάζει με την αντίστοιχη του σαιξπηρικού *Ιάγου*, όπως εντοπίζει ο Μιχ. Ροδάς, αλλά και σύγχρονοι ιστορικοί του θεάτρου²⁰⁹⁹. Η οργή που μεταφέρει η συγγραφέας στο δράμα της, είναι έντονη και φαίνεται να πηγάζει από την αδικία του κόσμου και της κοινωνίας. Μερίδα της ελληνικής κριτικής της εποχής επιδοκιμάζει το δράμα, ακριβώς λόγω της ψυχογραφικής του δύναμης που επιτρέπει και την εισαγωγή του ποιητικού και φιλοσοφικού στοιχείου²¹⁰⁰.

Τέλος, στην αθηναϊκή σκηνή της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου παριστάνονται για πρώτη φορά άλλα τρία δράματα δύο αμερικανών συγγραφέων: του ήδη γνωστού μας Robert Sherwood και των Hall Holworthy – Robert Midlemass. Στον πρώτο ανήκει η 3πρακτική ιστορική ιδεολογική σάτιρα *Ο Αντίβας προ των πυλών* (*The road to Rome*) (1934, Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη – Κυβέλης) και το δράμα *Ο πόλεμος θα γίνει* (*Idiot's delight*) που κερδίζει το βραβείο Pulitzer (1936, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ). Στον δεύτερο ανήκει το μονόπρακτο *Ο ήρωας* (*The valiant*) των Hall Holworthy – Robert Midlemass²¹⁰¹ (1935, Κοτοπούλη). Τα

²⁰⁹⁶ Βλ. Charlotte Goodman, «The fox's club: Lillian Hellman, Arthur Miller and Tennessee Williams», στον τόμο της June Schlueter, *Modern american drama: The female canon*, ό.π., σσ. 130-132.

²⁰⁹⁷ Σχετικά με τα γνάρια του κοινωνικού μπσενισμού που ακολουθεί στα δράματά της η Hellman, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 1, ό.π., σ. 131 και Charlotte Goodman, ό.π., σσ. 132, 135.

²⁰⁹⁸ Σχετικά με τα στοιχεία του μελοδραματισμού στις *Αθώες* και γενικά στα δράματα της Hellman, βλ. Joseph Wood Krutch, ό.π., σ. 131 και Charlotte Goodman, ό.π., σ. 131.

²⁰⁹⁹ Ο Μιχ. Ροδάς αναφέρει: «Η Αμερικανίδα συγγραφέας [...] δημιουργεί ένα νέον *Ιάγον* εν τω προσώπω της μαθητριάς Μαίρης Τίλφορντ, ένα αληθινό θηλυκό διάβολο, χωρίς, βέβαια, την ποίησι και την ευρύτερη φιλοσοφική έξαρση του Σαιξπηρικού ήρωα.» («Το θέατρον – *Αθώες*», *Ελ. Β.*, 25-8-1938). Τη σύγκριση της μικρής μαθήτριας με τον *Ιάγο* κάνει κι ο Joseph Wood Krutch, ό.π., σ. 131.

²¹⁰⁰ «Θέμα πολύ δύσκολο και τολμηρό που παίρνει δραματικό χαρακτήρα και ξεσπάει σε συμφορές, που με την αγία τέχνη ανοίγεται η ανθρώπινη άβυσσος κι έρχονται στην επιφάνεια αισθήματα και πόθοι, ραδιουργίες και παρεξηγήσεις, για να συντρίψουν την ζωή, να παραδώσουν στην κοινωνία ψυχικά και σωματικά ερείπια. Μια ανθρώπινη ψυχογραφία που η τέχνη της Αμερικανίδος συγγραφέως την καθιστά πολύ ενδιαφέρουσα, παραδειγματική και διδακτική, γιατί ο όλεθρος στο τέλος έρχεται σαν δίδαγμα, σαν καθαρισμός όπως στην αρχαία τραγωδία. [...] Ένα έργο πολύψυχο, διανοητικά και καλλιτεχνικά ανώτερο, ρεαλιστικό και ποιητικό.» (Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Αθώες*», *Ελ. Β.*, 25-8-1938).

²¹⁰¹ Το Hall Holworthy αποτελεί ψευδώνυμο του Harold Porter, λοχαγού της αεροπορίας στον Α΄ Παγκόσμιο. Ο Robert Midlemass ήταν ηθοποιός, σκηνοθέτης και συγγραφέας (βλ. Εισαγωγή της έκδοσης του δράματος *Ο ήρωας* [*Ο ανδρειωμένος*], μτφρ. Μήτσος Λυγίζος, *Επτά φημισμένα*

δράματα αυτά κινούνται σε ρεαλιστικό πλαίσιο, ενώ ο στόχος τους δεν είναι αμιγώς κοινωνικός, αν και περιέχουν και κοινωνικά μηνύματα.

Τα δύο έργα του Sherwood έχουν κυρίως αντιπολεμικό στόχο. Η σάτιρα *Ο Αννίβας προ των πυλών*, τοποθετημένη στο ιστορικό παρελθόν της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας κατά την εποχή της μοναρχίας του Φάβιου Μάξιμου, όπου η Ρώμη κινδύνευε από τους Καρχηδόνιους με αρχηγό τον Αννίβα, σατιρίζει τη ματαιόδοξη ρωμαϊκή εξουσία. Ο Αννίβας κάμπτεται στην απόφασή του ληλασίας της Ρώμης μόνο κάτω από τα γοητευτικά παρακάλια της Αμύτεως, Ρωμαίας με ελληνική καταγωγή –θεματικό μοτίβο αντίστοιχο με αυτό του *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* του Bernard Shaw²¹⁰². Το έργο που παρουσιάζει τις πολιτισμικές διαφορές μεταξύ των αλλαζόνων κοσμοκρατόρων Ρωμαίων, των βάρβαρων Καρχηδόνιων και των εκλεπτυσμένων Ελλήνων, αποτελεί μια ιστορική αλληγορία για την κατάδειξη της σύγχρονης ματαιοδοξίας του πολέμου, όπως παραδέχονται και ορισμένοι έλληνες κριτικοί²¹⁰³. Η ερωτική ιστορία μεταξύ της Αμύτεως και του Αννίβα μοιάζει πολύ στον χειρισμό της με ευχάριστη ερωτική υπόθεση ευρωπαϊκού βουλευβάρτου, τους συγγραφείς του οποίου πάσχιζαν να μιμηθούν οι αμερικανοί δραματογράφοι²¹⁰⁴.

Το δράμα του ίδιου συγγραφέα *Ο πόλεμος θα γίνει* τοποθετείται σε εξοχικό θέρετρο των ιταλικών Άλπεων. Εκεί παραθερίζουν διάφοροι σύγχρονοι πλούσιοι ματαιόδοξοι (ένας θαμώνας νάιτ-κλαμπ, ένας παγκόσμιος προμηθευτής πυρομαχικών κι η ερωμένη του, πρώην ηθοποιός του βοντβίλ), ασχολούμενοι με τη διασκέδασή τους και τους πρόσκαιρους έρωτές τους. Το έργο τελειώνει με την κήρυξη του παγκόσμιου πολέμου. Στόχος του δράματος είναι η κατάδειξη με μελοδραματικό και διδακτικό τρόπο²¹⁰⁵ του αίσχους και του τρόμου του πολέμου, καθώς και της ηθικής, πνευματικής και κοινωνικής αποσύνθεσης που τον προκαλούν.

Και τα δύο παραπάνω δράματα του Sherwood, εκτός από το κοινωνικό διδακτικό τους κομμάτι, περιέχουν και αμιγώς ψυχαγωγικό μέρος, καθώς προορίζονται για την εμπορική κατανάλωση του Broadway. Όπως, λοιπόν, στο *Πετρωμένο δάσος* είχαμε βρει εξπρεσιονιστικά αλληγορικά στοιχεία σε συνδυασμό με συναισθηματικά και μελοδραματικά, έτσι και στα δύο παραπάνω δράματα η θεατρική επιδεξιότητα του συμβατικού συναισθηματικού μύθου, του προορισμένου για τη διασκέδαση του κοινού,

μονόπρακτα (Σάρογιαν, Κιντέρο, Μπρουκ, Μπάρρυ, Μπριγκχάουζ, Σνυγκ, Μίντλμας), εκδ. Δωδώνη, χ.χ.

²¹⁰² Για τον συσχετισμό των δύο δραμάτων των Shaw και Sherwood, βλ. Joseph Wood Krutch, ό.π., σ. 214.

²¹⁰³ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – *Ο Αννίβας προ των πυλών*», *Ελ. Β.*, 4-10-1934. Την αλληγορική σάτιρα εναντίον του πολέμου εντοπίζει κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 70).

²¹⁰⁴ Οι αμερικανοί δραματογράφοι δανείζονται πολλά στοιχεία κατά τον Μεσοπόλεμο από το ευρωπαϊκό βουλευβάρτο, και ιδίως από το ανατολικό (π.χ. απ' τον ούγγρο Ferenc Molnár), καθώς μέχρι τότε δεν μπορούσαν να χειρισθούν ικανοποιητικά μια ιστορία ελαφρού έρωτα. Έτσι, ο Sherwood απέδειξε, πως μπορούσε να χειρισθεί ένα ερωτικό θέμα τόσο καλά, σαν να είχε γεννηθεί στη Βουδαπέστη (Joseph Wood Krutch, ό.π., σσ. 216-217).

²¹⁰⁵ Σχετικά με το μελοδραματικό στοιχείο στο δράμα *Ο πόλεμος θα γίνει* του Sherwood, βλ. Oscar Brockett, ό.π., σ. 634, καθώς και Joseph Wood Krutch, ό.π., σ. 217, ο οποίος το χαρακτηρίζει “διδακτικό βοντβίλ” και “μελοδραματική φάρσα με ηθικό δίδαγμα”.

συνυπάρχει με τα σοβαρότερα ιδεολογικά μηνύματα που ωθούν προς προβληματισμό.

Τέλος, το μονόπρακτο ρεαλιστικό δράμα *Ο ήρωας* των Holworthy – Midlemass παρουσιάζει τις τελευταίες στιγμές ενός μελλοθανάτου που έχει καταδικασθεί για φόνο. Ο άγνωστος και μυστηριώδης αυτός νέος δεν αποκαλύπτει ούτε και στις τελευταίες του στιγμές την αληθινή ταυτότητά του, καθώς και τα κίνητρα που τον ώθησαν στον φόνο, ενώ αρνείται κάθε είδους συγγένεια με την αδελφή του που τον επισκέπτεται. Το μελοδραματικό ψυχογραφικό αυτό έργο παρουσιάζει την εικόνα “εξαγνισμού του εγκλήματος”²¹⁰⁶ από ένα γενναίο, ευγενή και αξιοπρεπή άνθρωπο, ο οποίος το μόνο που αποκαλύπτει, είναι, ότι το θύμα του έπρεπε να εξαφανισθεί από τη γη.

²¹⁰⁶ Βλ. την κριτική του Μιχ. Ροδά, ο οποίος το χαρακτηρίζει ως μονόπρακτο με πραγματική θεατρική αξία («Το θέατρον – *Ηρωας – Ειρήνη*», *Ελ. Β.*, 28-7-1935).

5. ΕΡΓΑ ΜΕ ΑΝΤΙΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ: ΝΕΟΤΕΡΙΚΟ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟ

Ήδη πολύ δευτέρα από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο και πιο εντατικά κατά τη δεύτερη παρατηρήσαμε την είσοδο του νεοτερίζοντος ευρωπαϊκού βουλεβάρτου στην αθηναϊκή σκηνή, με κάποιες μικρές ομάδες δραμάτων που ανήκουν είτε στο “θέατρο του κυνισμού”, είτε στο “θέατρο της σιωπής”, είτε στο “νεορομαντικό θέατρο”. Κατά την παρούσα περίοδο εισάγονται ακόμη περισσότερα δείγματα νεοτερίζοντος βουλεβάρτου απ’ ό,τι στις δύο προγενέστερες κι έτσι συναντούμε στο σύνολο δέκα δράματα. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, τα νεοτερίζοντα δείγματα του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου δεν σταματούν ν’ ασχολούνται με ερωτικά ζητήματα. Η τετριμμένη, όμως, ερωτική θεματολογία τους συνοδεύεται πλέον από νέες τεχνικές μεθόδους παρουσίασης, από καινοφανή ψυχογραφία των ηρώων και γενικά από καινούριο ύφος, μακριά από μελοδραματισμούς και ρητορικά σχήματα.

Τα δράματα του νέου βουλεβάρτου ανήκουν κυρίως σε νέους μεσοπολεμικούς ευρωπαίους συγγραφείς (π.χ. Marcel Achar, Stève Passeur, Charles Vildrac, Marcel Pagnol, André-Paul Antoine). Εντούτοις, κάποιοι παλιότεροι συγγραφείς του δραματικού βουλεβάρτου, όπως ο Henry Bernstein, επιχειρούν να προσαρμοστούν στα νέα δεδομένα του θεάτρου. Έτσι, όπως το 1931 είχαμε συναντήσει το δράμα του τελευταίου *Μελό* που προσπαθούσε ν’ αφομοιώσει την τεχνική των αλληλοδιαδοχικών κινηματογραφικών ταμπλώ –διατηρώντας, εντούτοις, όλα τα παλιότερα χαρακτηριστικά του βουλεβάρτου, δηλαδή, τον μελοδραματισμό, το σφοδρό ερωτικό πάθος και τη ρητορική γλώσσα– έτσι και κατά το 1933 ο συγγραφέας παρουσιάζεται στην αθηναϊκή σκηνή με το δράμα *Ευτυχία* (*Le bonheur*). Ο συγγραφέας και σ’ αυτό του το έργο προσπαθεί να καινοτομήσει, παρουσιάζοντας φιλοσοφική διάθεση, καθώς και την ψυχογραφία ενός ακατανόητου απαισιόδοξου νεαρού κεντρικού ήρωα που δεν ξέρει τί ζητά από τη ζωή του και σε τί πιστεύει²¹⁰⁷. Αφού πυροβολήσει μία προσωπικά άγνωστή του πρωταγωνίστρια του κινηματογράφου, η οποία θα τον ερωτευθεί σφοδρά, εγκαταλείποντας για χάρη του τον πλούσιο πρίγκηπα ερωμένο της, στο τέλος θα την εγκαταλείψει, ακολουθώντας “τη μοίρα του ολομόναχος ανάμεσα στο χάος της ζωής”²¹⁰⁸. Κάποιοι έλληνες κριτικοί αναγνωρίζουν από τη μια μεριά τη διάθεση του Bernstein για ανανέωση, για ψυχογραφία των ατόμων της μεταπολεμικής εποχής και για φιλοσοφικό στοχασμό, αλλά ταυτόχρονα βρίσκουν, πως ο δραματογράφος δεν έχει ακόμη αποβάλλει τον λυρισμό, τους σχοινοτενείς διαλόγους, τη μονοτονία και την επιφανειακή ψυχογραφία των ηρώων²¹⁰⁹.

Η πραγματική καινοτομία, όμως, στο θέατρο του νεοτερίζοντος βουλεβάρτου δεν έρχεται απ’ τον Bernstein, αλλά από τους

²¹⁰⁷ Σχετικά με τις καινοτομικές απόπειρες του Bernstein στα τελευταία δείγματα της δραματογραφικής παραγωγής του, βλ. Knowles, ό.π., σ. 264.

²¹⁰⁸ Βλ. την έκφραση του Μιχ. Ροδά στο δημοσίευμα «Θέατρον Αλικής – *Ευτυχία*», *Ελ. Β.*, 8-7-1933.

²¹⁰⁹ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Θέατρον Αλικής – *Ευτυχία*», *Ελ. Β.*, 8-7-1933, καθώς και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α’, ό.π., σσ. 471-472.

προαναφερθέντες νεότερους δραματογράφους. Στο είδος του “θεάτρου της σιωπής”, για το οποίο έχουμε ήδη μιλήσει, ανήκει η 3πρακτική κομεντί σε δύο ταμπλώ *Το υπερωκεάνειο Τενάσιτυ* (*Le raquebot Tenacity*) του πρωτοεμφανιζόμενου στην αθηναϊκή σκηνή Charles Vildrac (1937, Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη). Έχει ήδη παρασταθεί το 1920 στο Παρίσι απ’ τον Jacques Coireau²¹¹⁰. Το δράμα παρουσιάζει τον κρυφό ανομολόγητο έρωτα του νεαρού Ségard για μια νεαρή σερβιτόρα. Ο ντροπαλός κι ονειροπόλος ήρωας βρίσκεται μαζί με τον φίλο του Bastien σε πανσιόν γαλλικού λιμανιού, προκειμένου να μπαρκάρουν για τη χώρα του ονείρου τους, τον Καναδά, με το υπερωκεάνειο Τενάσιτυ. Τη σερβιτόρα, όμως, ερωτεύεται κι ο Bastien κι έτσι, καθώς είναι πιο τολμηρός κι εκδηλωτικός, της το εξομολογείται πρώτος, κερδίζοντας την καρδιά της. Ο Ségard αποφασίζει τότε τολμηρά να φύγει μόνος του για τη χώρα των ονείρων του.

Το δράμα είναι ίσως το πιο τυπικό της θεατρικής σχολής του “ανέκφραστου”, καθώς οι σιωπές και οι κινήσεις δίνουν την πιο εύλωτη έκφραση των τριών ηρώων απ’ ό,τι οι ίδιες οι λέξεις. Πολύ συχνά στο έργο οι ήρωες σιωπούν ή παίρνουν μια σιωπηρή απόφαση που καθορίζει ολόκληρη τη ζωή τους. Η εξωτερική δράση είναι πολύ μικρή, παρότι το έργο είναι έντονα δραματικό. Υπάρχει, επίσης, ποίηση²¹¹¹, καθώς και το αίσθημα του μοιραίου, αφού οι ήρωες αφήνονται να παρασυρθούν εκεί, όπου η μοίρα τους κι ο ρους των γεγονότων τους οδηγεί. Το δράμα, όμως, ανήκει στον χώρο του εμπορικού θεάτρου και παρότι ορισμένοι κριτικοί του αναγνωρίζουν κάποιο μερίδιο ποίησης, φιλοσοφίας και εσωτερικότητας, εντούτοις, δεν δικαιολογούν την παράστασή του από την επίσημη κρατική σκηνή, η οποία, όπως έχουμε ήδη εξετάσει, “κλασικοκρατείται”²¹¹².

Στη σχολή του κυνισμού ανήκει το 3πρακτικό *Η αγοράστρια* (*L’ acheteuse*) του πρωτοεμφανιζόμενου στην αθηναϊκή σκηνή Stève Passeur (1933, Κοτοπούλη) που έχει παρασταθεί το 1930 απ’ τον Lugné-Poe στο Théâtre de l’ Ouvre²¹¹³, και η 3πρακτική κωμωδία σε οκτώ ταμπλώ *Η εχθρά ή Έτσι είναι οι γυναίκες* (*L’ ennemie*) του André-Paul Antoine (1934, Αλίκης) που έχει παρασταθεί το 1929 στο Théâtre Antoine σε σκηνοθεσία René Rocher. Τα απαισιόδοξα αυτά δράματα σαρκάζουν με αμείλικτο τρόπο και χωρίς κανένα ίχνος συναισθηματικότητας τον έρωτα και τις παραδοσιακές αστικές αξίες.

Στην *Αγοράστρια* οι παραδοσιακοί ρόλοι του άνδρα-κατακτητή και της γυναίκας-αντικειμένου του πόθου που εμφανίζονταν μέχρι τώρα στο εμπορικό βουλεβάρτο, αντιστρέφονται. Έτσι, βλέπουμε μία γεροντοκόρη να αγοράζει με τα χρήματά της τον άνδρα που αγαπά. Ο αγαπημένος της την παντρεύεται υποχρεωτικά, προκειμένου να σωθεί από προσωπικά οικονομικά του χρέη. Της φέρεται ευγενικά, αλλά δεν την αγαπά. Τότε ο πληγωμένος εγωισμός της ηρωίδας, η οποία συνειδητοποιεί, ότι δεν

²¹¹⁰ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 122.

²¹¹¹ Ο Άλκης Θρύλος ιδίως εξυμνεί το ποιητικό στοιχείο του δράματος του Vildrac (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σ. 204).

²¹¹² Βλ. π.χ. την κριτική του Μιχ. Ροδά, «Το θέατρον – Υπερωκεάνειο Τενάσιτυ», *Ελ. Β.*, 18-3-1937.

²¹¹³ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 134.

πρόκειται ποτέ να τον κάνει να την αγαπήσει, την οδηγεί σε μία απάνθρωπη συμπεριφορά: απομακρύνει την παλιά του ερωμένη με το δικαίωμα της νόμιμης συζύγου κι αρχίζει να του φέρεται σαν αντικείμενο που έχει αγοράσει, σαν σκλάβο και σαν μαριονέττα. Όταν τα χρέη του ήρωα τακτοποιούνται με κάποιο τρόπο κι όταν αυτός επομένως αισθάνεται, ότι δεν είναι πλέον υποχρεωμένος προς την αγοράστριά του, της φανερώνει εκδικητικά το μίσος του και την εγκαταλείπει. Η ηρωίδα, δίχως το παραμικρό παράπονο ή συναισθηματισμό, αυτοκτονεί, όταν το μίσος κι ο έρωτας που δικαίωναν ως τώρα την ύπαρξή της, εξαφανίζονται από τη ζωή της.

Ο κεντρικός στόχος του συγγραφέα δεν είναι η ψυχογραφία, αλλά ο κυνισμός, γι' αυτό κι οι ήρωές του είναι πάντα αντίπαλοι που επιζητούν να κυριαρχήσουν ο ένας στον άλλο. Οι πράξεις των προσώπων του δεν θεμελιώνονται ψυχολογικά, αλλά παρουσιάζονται με τη σχεδόν φαρσική διάθεση καρικατούρας του Alfred Jarry²¹¹⁴. Η σκληρότητά τους δεν προκύπτει απ' την εσωτερική σύγκρουση του χαρακτήρα τους. Στην εγωιστική τους προσωπική αναζήτηση της ευτυχίας φθάνουν στα άκρα και μεταμορφώνονται σε ανήθικες δαιμονιακές φιγούρες με την παθολογική τάση να πράττουν το κακό στους γύρω τους. Τα στοιχεία του σαδισμού και του μαζοχισμού είναι έντονα στο έργο. Η κεντρική ηρωίδα φέρεται απάνθρωπα στον αγαπημένο της σύζυγο, παρότι γνωρίζει πολύ καλά, τόσο η ίδια, όσο κι εκείνος, ότι στο τέλος αυτή η σκληρότητα θα στραφεί εναντίον της. Ορισμένοι έλληνες κριτικοί ανιχνεύουν και στοιχεία φροϋδικής ψυχανάλυσης στο έργο του Passeur λόγω της “σεξουαλιστικής” διαγραφής της ηρωίδας του²¹¹⁵. Αυτή η ωμή εκδήλωση της βίας και του “σεξουαλισμού” είναι ακριβώς εκείνες που κάνουν τον Μιχ. Ροδά σχεδόν να απορρίψει την αρτιότητα του δράματος²¹¹⁶.

Σε πιο ανάλαφρη, αν και μακάβρια ατμόσφαιρα, εκτυλίσσεται η κομεντί *Εχθρά* του ήδη γνωστού μας δραματογράφου André-Paul Antoine, η οποία μας εισάγει κατευθείαν σε ένα πλαίσιο μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου. Σε ένα νεκροταφείο τρεις άγνωστοι μεταξύ τους νεκροί συνομιλούν μέσα από τους τάφους τους, εξηγώντας τους λόγους που οδήγησαν τον καθένα στον θάνατο. Με τη χρήση του κινηματογραφικού φλας-μπακ ο δραματογράφος μας μεταφέρει στα πραγματικά περιστατικά της πραγματικής ζωής του καθένα. Ο πρώτος νεκρός, ο πλούσιος σύζυγος, διηγείται τον αστικότατο γάμο του με τη γυναίκα του που, όταν τον εγκαταλείπει από πλήξη για έναν εραστή, τότε εκείνος πεθαίνει από αποπληξία. Ο δεύτερος νεκρός, ο ναυτικός, διηγείται την πρώτη του άδολη αγάπη, όταν οι γονείς της αγαπημένης του αρνήθηκαν να συναινέσουν στον γάμο λόγω της φτώχειας του. Όταν ο ναυτικός μετά από επώδυνα ταξίδια γυρίζει πίσω στην αγαπημένη του, πάλι, όμως, χωρίς περιουσία, εκείνη τον αποφεύγει εντέχνως και παντρεύεται με κάποιον πλούσιο, οδηγώντας τον στην αυτοκτονία. Ο τρίτος νεκρός, ο εραστής, αφηγείται την ιστορία

²¹¹⁴ Για την ομοιότητα της καρικατούρας μεταξύ Zimmer και Jarry, βλ. Knowles, ό.π., σ. 131, 133.

²¹¹⁵ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Η αγοράστρια», Ελ. Β., 14-7-1933. Αντίθετα, ο Άλκης Θρύλος δεν βρίσκει καμία φροϋδική επίδραση στην *Αγοράστρια* κι έτσι κατακρίνει την υπόλοιπη κριτική για άγνοια των θεωριών του Freud (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 474).

²¹¹⁶ Όπως αναφέρει ο Μιχ. Ροδάς: «Η εξαγορά δεν δημιουργεί φυσικά αισθήματα, κάθε άλλο, τα διαφθείρει περισσότερο, τα φέρνει σε μια πραγματική αποσύνθεση» («Από το θέατρον – Η αγοράστρια», Ελ. Β., 14-7-1933).

αποδυνάμωσης των σωματικών και πνευματικών του δυνάμεων από την ερωμένη του που τον οδήγησε στον θάνατο. Οι τρεις νεκροί συνειδητοποιούν, ότι η σύζυγος, η παιδική αγαπημένη και η ερωμένη είναι η ίδια γυναίκα, η οποία μετά θάνατον επισκέπτεται και τους τρεις στο νεκροταφείο. Όπως η *Αγοράστρια* του Passeur, έτσι κι η *Εχθρά* παρουσιάζει με πολύ κυνισμό τη μάχη μεταξύ των δύο φύλων, ενώ ο μισογυνισμός του προκάλεσε μεγάλες αντιδράσεις από το γυναικείο κοινό, όταν πρωτοπαρουσιάστηκε στο Παρίσι το 1929²¹¹⁷.

Η μασσαλιώτικη τρίλογία του ήδη γνωστού μας συγγραφέα των σατιρικών κωμωδιών *Οι έμποροι της δόξας* και *Τοπάζ*, Marcel Pagnol, αποτελείται από το 4πρακτο έργο σε τέσσερα ταμπλώ *Μάριος* (*Marius*), το 4πρακτο *Φανή* (*Fanny*) και την κομεντί σε δώδεκα εικόνες *Καίσαρ* (*César*). Ο *Μάριος* παίζεται το 1932 απ' το Ελεύθερο Θέατρο Αλικής σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά. Η *Φανή* παίζεται το ίδιο έτος κι απ' τον ίδιο θίασο, ενώ ο *Καίσαρ* παριστάνεται το 1937 απ' το Καινούργιο Θέατρο Αλικής – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ. Και τα τρία αυτά έργα συνιστούν μία ξεχωριστή ομάδα δραμάτων νεοτερίζοντος βουλεβάρτου. Στην πραγματικότητα δεν είναι άλλο από ηθογραφίες, καθώς εκτυλίσσονται στο γραφικό λιμάνι της Μασσαλίας με τους χαρακτηριστικούς τύπους και κατοίκους του. Αν, όμως, η θαλασσινή ηθογραφία είναι συνηθισμένο δραματικό είδος στο μεσοπολεμικό ελληνικό θέατρο, αντίθετα δεν είναι καθόλου συνηθισμένη στο γαλλικό. Έτσι, με τα τρία αυτά δράματα το σύγχρονο γαλλικό θέατρο βγαίνει για πρώτη φορά από το πλαίσιο του *salon-fermé*, του κλειστού αστικού περιβάλλοντος κι αποτυπώνει το γραφικό χρώμα και τις τοπικές διαλέκτους του χαρούμενου θαλασσινού τοπίου της Μασσαλίας²¹¹⁸. Εμφανίζονται τύποι, όπως η πλανόδια ψαρού, ο ιδιοκτήτης μπαρ του λιμανιού, οι ναυτικοί από τα υπερωκεάνεια, ο τρελός ζητιάνος της πόλης, ο έμπορος ναυτικών πανιών, ο τελώνης, ο ιδιοκτήτης πλοιαρίου μικρών διαδρομών. Οι ήρωες της τρίλογίας είναι στενά δεμένοι με τη θάλασσα και τους καϋμούς της.

Η θαλασσινή νοσταλγία κι ο πόθος των μακρινών ταξιδιών αποτελεί τον κινητήριο μοχλό για ολόκληρη τη δράση των ηρώων της τρίλογίας και ιδίως του πρώτου μέρους της, του *Μάριου*. Ο Pagnol συμφιλιώνει το θέατρο με το ύπαιθρο, με τον φυσικό χώρο της επαρχιακής πόλης, κάτι που είχαν ευχηθεί κι οι Jacques Coreau και Charles Dullin, πριν ακόμη πραγματοποιηθεί απ' τον Jean Villar²¹¹⁹. Το λιμάνι με τις λιακάδες του, τις ομίχλες του, τα φώτα του, τα καράβια του, τα κύματά του και τις σειρήνες του παριστάνεται σε ρεαλιστικές φέτες ζωής. Το κεντρικό συνδετικό θεματικό μοτίβο όλης της τραγωδίας στηρίζεται σε μια αποτυχημένη ερωτική ιστορία. Έτσι, στο πρώτο μέρος της παρακολουθούμε την ερωτική ιστορία του Μάριου, γιου του ιδιοκτήτη του μπαρ του λιμανιού, με την όμορφη κόρη της πλανόδιας ψαρούς, της Φανής. Ο Μάριος είναι διχασμένος ανάμεσα στον έρωτά του, ο οποίος τον κρατά στη στεριά και στον πόθο του για τα μακρινά ταξίδια. Η ηρωίδα συνειδητοποιεί, ότι η αγάπη της δεν είναι αρκετή για να

²¹¹⁷ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 159.

²¹¹⁸ Ο Άλκης Θρύλος μιλά για την ηθογραφική ποιότητα της τρίλογίας με επικριτική, όμως, τάση, ονομάζοντάς την “άθλιο κι ανιαρό κατασκεύασμα, επιβαρυνμένο από μια ρηχή, συμβατική, ηθογραφική διδασκαλία” (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σ. 412).

²¹¹⁹ Βλ. Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 56.

κρατήσει τον Μάριο στη στεριά κι έτσι, ως ύστατη πράξη θυσίας, τον αφήνει ελεύθερο να μπαρκάρει, αφού καταλάβει πρώτα, ότι είναι έγκυος.

Στο δεύτερο μέρος της τριλογίας, τη *Φανή*, η ηρωίδα έχει ήδη παντρευτεί με τον μεσήλικα έμπορο ναυτικών πανιών, τον Πανίς που την είχε ζητήσει σε γάμο ήδη από το πρώτο μέρος, γνωρίζοντας, ότι είναι έγκυος στο παιδί του Μάριου. Ο αγαθός Πανίς στέκεται σαν αληθινός πατέρας στο παιδί του Μάριου, ενώ λατρεύει τη Φανή, παρότι γνωρίζει, ότι είναι ακόμη ερωτευμένη με τον νεαρό. Ο τελευταίος στην επιστροφή του από κάποιο ταξίδι, κι αφού του έχει φύγει πια το μεράκι της θάλασσας, ξαναζητά πίσω με επιπόλαιο τρόπο τη γυναίκα του και το παιδί του, χωρίς να σκέφτεται τη δυστυχία του άκακου Πανίς και την αναστάτωση που προκαλεί στη Φανή για άλλη μια φορά. Η τελευταία, παρότι εξομολογείται ανοιχτά, ότι τον αγαπά, δηλώνει, εντούτοις, ότι θα μείνει κοντά στον σύζυγο και το παιδί της²¹²⁰.

Το τρίτο μέρος της δραματικής τριλογίας, ο *Καίσαρ*, ασχολείται με το παιδί της Φανής, τον Καίσαρα που, μεγαλώνοντας και μετά τον θάνατο του Πανίς, μαθαίνει, ότι ο αληθινός του πατέρας είναι ο Μάριος, ο οποίος έχει πλέον εγκατασταθεί στην Τουλόν. Ο γιος συναντά, λοιπόν, τον Μάριο που επιστρέφει πια στην πατρική του στέγη κι ενώνεται ευτυχισμένα με τη Φανή. Ο Pagnol με την εν λόγω τριλογία του δημιουργεί ένα πραγματικά λαϊκό θέατρο που τροφοδοτείται από τον συναισθηματισμό, τη συγκίνηση, την ποίηση, τα ανθρώπινα αισθήματα και την αυθεντική γραφική χωροταξική τοποθέτησή του, γεγονότα που επαινεί και η ελληνική μεσοπολεμική κριτική²¹²¹. Μάλιστα, ο Μιχ. Ροδάς συγκρίνει τη θαλασσινή πνοή του με την αντίστοιχη της ποίησης του Νίκου Καββαδία²¹²².

Στον *Καίσαρα* συναντούμε ένα στοιχείο που δεν υπάρχει στα υπόλοιπα μέρη της τριλογίας: την κινηματογραφική τεχνική. Τα μέσα, λοιπόν, του βουλεβάρτου εκτείνονται ακόμη περισσότερο, καθώς το είδος αρχίζει να ασχολείται και να επηρεάζεται από τον κινηματογράφο. Στο σενάριο του *Καίσαρα* εμφανίζεται ένα πολύ ακριβές *decoupage* των ενοτήτων με ταμπλώ άνευ διαλόγου, με τη γρήγορη αλληλοδιαδοχή εσωτερικών κι εξωτερικών χώρων και με ταυτόχρονες σκηνές, έτσι ώστε ο θεατρικός χώρος αναποδογυρίζεται και συνθλίβεται διαρκώς. Ο Pagnol είναι ένας από τους ευρωπαίους δραματογράφους, ο οποίος ασχολήθηκε με το σινεμά²¹²³, ιδρύοντας, μάλιστα, τη δική του κινηματογραφική εταιρεία²¹²⁴. Η μασσαλιώτικη τριλογία του γυρίζεται και σε ταινία²¹²⁵. Ο έλληνας

²¹²⁰ Marcel Pagnol, *Φανή*, δακτυλογραφημένο αντίτυπο του Θ. Μ. Η Αλίκη είχε χρησιμοποιήσει τη μετάφραση του Κωστή Βελμύρα.

²¹²¹ Βλ. την κριτική του Βασίλη Ηλιάδη για τον *Μάριο* («*Μάριος*», *Ελ. Β.*, 10-7-1932), καθώς κι αυτή του Σπ. Μελά (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Μάριος*», *Ελ. Β.*, 15-6-1932). Βλ. την κριτική του Μιχ. Ροδά για τη *Φανή* («Από το θέατρον – *Φανή*», *Ελ. Β.*, 19-10-1932) και τον *Καίσαρα* («Το θέατρον – Ο *Καίσαρας*», *Ελ. Β.*, 24-7-1937).

²¹²² Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Μάριος*», *Ελ. Β.*, 6-1-1937.

²¹²³ Άλλοι γάλλοι δραματογράφοι που ασχολήθηκαν με την τέχνη του κινηματογράφου, είναι οι Jacques Deval, Francis de Croisset, Michel Duran (βλ. Εισαγωγή του Robert de Beauplan στην έκδοση του δράματος του Marcel Achard *Le corsaire, La Petite Illustration*, 21-5-1938, no. 872, nouvelle série théâtre no. 439, σ. 36).

²¹²⁴ Βλ. Michel Corvin, «Le Boulevard en question», ό.π., σ. 870 και Knowles, ό.π., σσ. 279-280.

²¹²⁵ Βλ. Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 54.

διασκευαστής του *Καίσαρα*, Κωστής Βελμύρας, κάνει τη διασκευή του από το κινηματογραφικό σενάριο του Pagnol κι όχι από δραματικό κείμενο²¹²⁶.

Από την τεχνική του φλας-μπακ είδαμε, ότι επηρεάζεται κι ο André-Paul Antoine στην *Εχθρά*, ενώ ένας άλλος, επίσης, γάλλος συγγραφέας του βουλεβάρτου, ο πρωτοεισαγόμενος στην αθηναϊκή σκηνή Marcel Achard, στον 2πρακτο μύθο σε έξι ταμπλώ *Ο κουρσάρος* ασχολείται αποκλειστικά με τις τεχνικές, αλλά και τον ίδιο τον κόσμο του κινηματογράφου (1940, Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Κ. Κουν). Μάλιστα, ο ίδιος ο συγγραφέας μετατρέπει το συγκεκριμένο δράμα του σε κινηματογραφικό σενάριο, ενώ το ίδιο το δραματικό κείμενο του *Κουρσάρου* το εμπνέεται το 1938 μετά από ένα ταξίδι του στο Χόλυγουντ, όπου πήγε να δουλέψει μαζί με τον Lubitch στη μεταφορά στη μεγάλη οθόνη ενός άλλου δραματικού του κειμένου που θα συναντήσουμε παρακάτω, του *Jean de la lune*²¹²⁷. *Ο κουρσάρος* που παριστάνεται το 1938 στο Athenée απ' τον Louis Jouvet²¹²⁸, κάνει διαρκή άλματα μεταξύ μύθου και πραγματικότητας, παρόντος και παρελθόντος. Ο έλληνας δημοσιογράφος “Απ.” που παρακολουθεί το 1938 την παρισινή παράσταση, το ονομάζει “ποιητικό ονειρόδραμα”²¹²⁹.

Ο αντικειμενικός πραγματικός σκηνικός χώρος του *Κουρσάρου* είναι ένα χολυγουντιανό κινηματογραφικό στούντιο, όπου γυρίζεται μία ταινία της “American Pictures”, σχετικά με τη ζωή του πειρατή του 18^{ου} αιώνα Kid Jackson και του έρωτά του με την αγνή αιχμάλωτό του Evangéline. Το δράμα μας παρουσιάζει ανάγλυφα όλον τον κόσμο ενός κινηματογραφικού στούντιο: τη διαδικασία του casting, την τεχνική διαδικασία γυρίσματος ενός φιλμ, τις οδηγίες του σκηνοθέτη, τους μακιγιέρ, αμπιγιέρ κι όλο τον μικρόκοσμο του κινηματογράφου κατά την ώρα του γυρίσματος. Παράλληλα παρακολουθούμε και την εξέλιξη της ερωτικής ιστορίας των ηρώων του παρελθόντος, δηλαδή των ηρώων του κινηματογραφικού μύθου, του πειρατή και της αιχμαλώτου, οι οποίοι δοκιμάζουν μία φλογερή αμοιβαία αγάπη. Πριν οι άγγλοι στρατιώτες συλλάβουν τον πειρατή και τον κρεμάσουν, η αγαπημένη του τού ζητά να την πνίξει, έτσι ώστε να πεθάνουν μαζί. Παράλληλα τώρα με την παρουσίαση του κινηματογραφικού μύθου μας παρουσιάζεται και η εξέλιξη του ερωτικού ειδυλλίου που αναπτύσσεται μεταξύ των ίδιων των πρωταγωνιστών της ταινίας, οι οποίοι υποδύονται τον πειρατή και την αιχμάλωτο. Η ερωτική ιστορία των φανταστικών προσώπων του μύθου επαναλαμβάνεται στο παρόν δύο αιώνες αργότερα μεταξύ της διάσημης πρωταγωνίστριας Georgia Swane και του εξίσου διάσημου πρωταγωνιστή Kay Morgan. Έτσι, εκπληρώνεται η υπόσχεση των φανταστικών ηρώων της ταινίας, ότι η αγάπη τους θα εκπληρωθεί στο μέλλον. Μάλιστα, οι προσωπικότητες και οι χαρακτήρες των πραγματικών πρωταγωνιστών φέρουν μεγάλες ομοιότητες με τους αντίστοιχους ρόλους που υποδύονται: ο πρωταγωνιστής Kay ζούσε παλιότερα μία επικίνδυνη περιπετειώδη ζωή, όπως ακριβώς ο Kid Jackson, ενώ η

²¹²⁶ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Ο Καίσαρας», *Ελ. Β.*, 24-7-1937.

²¹²⁷ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 186.

²¹²⁸ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 186. Σχετικά με την ενασχόληση του Achard με τον κινηματογράφο, βλ. επίσης Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 70.

²¹²⁹ Απ., «Από το γαλλικόν θέατρον – Ο Κουρσάρος του κ. Μ. Ασάρ», *Ελ. Β.*, 14-4-1938.

Georgia ήταν μία ρομαντική αγνή δακτυλογράφος, προτού γίνει κινηματογραφικός αστέρας.

Όσο οι πραγματικοί πρωταγωνιστές ενσαρκώνουν τους φανταστικούς ήρωες του σεναρίου, τόσο ταυτίζονται μαζί τους και χάνουν τον δικό τους εαυτό, έτσι ώστε φθάνει κάποια στιγμή που συγχέουν εντελώς φαντασία και πραγματικότητα. Συνεπώς, στο δράμα του Achard, εκτός από το καινοφανές στοιχείο των κινηματογραφικών τεχνικών –τα οποία, σημειωτέον, δεν ενθουσιάζουν την ελληνική κριτική²¹³⁰– εισάγονται και πρωτοποριακά στοιχεία από το θέατρο του Pirandello, όπως το ζήτημα αλλαγής ταυτότητας, το ζήτημα της μάσκας²¹³¹, γεγονός που επισημαίνουν και οι κριτικοί²¹³². Οι σχέσεις της πραγματικής ζωής αντικαθίστανται από αυτές του σινεμά. Το τελευταίο είναι εκείνο που δίνει το πραγματικό νόημα στη ζωή, καθώς είναι πιο αληθινό και βιώνεται περισσότερο απ' την ίδια τη ζωή. Ο Achard σπάει, λοιπόν, το σύνορο μεταξύ φανταστικού και πραγματικού που επέτρεπε τη δημιουργία της σκηνικής ψευδαίσθησης, καθώς και την ανάπτυξη ενός αναγνωρίσιμου κοινωνικού και ψυχολογικού κόσμου. Συνεπώς, ο εν λόγω συγγραφέας κάνει το είδος του βουλεβάρτου ν' αρχίζει ν' αναρωτιέται για τον εαυτό του και τη γλώσσα του.

Το πιραντελλικό μοτίβο της μάσκας, της αλλαγής των ανθρώπινων προσωπείων το ξανασυναντάμε στο δράμα του ίδιου *Ντομινό* (*Domino*) (1937, Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη) που παριστάνεται το 1932 στην Comédie des Champs-Élysées απ' τον Jouvet²¹³³. Στην κομεντί ο ομώνυμος ήρωας προσλαμβάνεται επ' αμοιβή από τη σύζυγο ενός ζηλότυπου βιομηχάνου, τη Lorette, προκειμένου να υποδυθεί τον ρόλο ενός νεανικού της φλέρτ. Ο Ντομινό, χωρίς να αγαπά τη Lorette, επιφορτισμένος, όμως, από τον ρόλο του να της δημιουργήσει ευαίσθητες εικόνες-αναμνήσεις από τον υποτιθέμενο νεανικό τους έρωτα, καταλήγει να πείσει τον εαυτό του, ότι είναι ερωτευμένος μαζί της, καθώς και να προκαλέσει και τον δικό της έρωτα μέσω του λόγου.

Στα υπόλοιπα δύο δράματα του Achard που παριστάνονται κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο στην αθηναϊκή σκηνή, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί, επίσης, στοιχεία από το κίνημα του θεατρικού. Αυτά τα έργα είναι: το 3πρακτο *Μας ήλθε απ' το φεγγάρι* -*Jean de la lune*- (1935, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Β. Λογοθετίδη) και το 3πρακτο *Μιγκό* -*Pétrus*- (1934, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Β. Λογοθετίδη). Ο Achard επηρεάζεται από το τσίρκο, από τους γνωστούς γάλλους κλόουν αδελφούς Fratellini, καθώς κι απ' την commedia dell' arte, οι φιγούρες της οποίας μπορούν να γίνουν αντικείμενο ψυχολογικής μελέτης κατά τον πιραντελλικό τρόπο²¹³⁴. Η φιγούρα του Πιερότου της commedia dell' arte είναι εκείνη που

²¹³⁰ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Ο κουρσάρος», *Ελ. Β.*, 23-2-1940.

²¹³¹ Τον εντοπισμό των πιραντελλικών στοιχείων στο δράμα του Achard *Le corsaire* κάνουν κι οι γάλλοι κριτικοί του δράματος, ο André-Paul Antoine στο περιοδικό *Aux écoutes* κι ο Fortunat Strowski στην εφημερίδα *Paris-Midi* (βλ. στην έκδοση του δράματος *Le corsaire*, ό.π., σ. 37).

²¹³² Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Ο Κουρσάρος», *Ελ. Β.*, 23-2-1940, ο οποίος, όμως, σπεύδει να διευκρινίσει την υπεροχή του ιταλού δραματουργού.

²¹³³ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 185.

²¹³⁴ Βλ. Knowles, ό.π., σσ. 183-184, καθώς και Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 68.

επηρεάζει περισσότερο τον δραματογράφο στη σκιαγράφηση των κεντρικών ηρώων των έργων του *Μας ήλθε απ' το φεγγάρι* και *Μιγκό*.

Στο πρώτο απ' τα προαναφερθέντα δράματα που είχε παρασταθεί το 1929 στην παρισινή Comédie des Champs-Élysées απ' τον Louis Jouvet, ο κεντρικός ήρωας Jef είναι ονειροπόλος, τρυφερός, ρομαντικός, υπομονετικός, αφελής, χωρίς καμία αντίδραση απέναντι στα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω του. Οι στρατηγικές του έρωτα δεν τον ενδιαφέρουν και γι' αυτό δεν τις εξασκεί, δεν εμπλέκεται σε κανενός είδους διαμάχη και δεν γίνεται δούλος των πόθων του, όπως συνήθως συμβαίνει στο παλιότερο κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο. Όπως αναφέρει σύγχρονος ιστορικός του θεάτρου: “ο Achard δεν έχει κανένα μήνυμα να μεταδώσει μέσω του ήρωά του. Τον δημιούργησε απλά για να υπάρξει”²¹³⁵. Όπως, επίσης, αναφέρει ο έλληνας κριτικός του δράματος, Μιχ. Ροδάς, “κυριαρχεί προ παντός η σκέψις, παρά η δράσις”²¹³⁶. Ο Jef δέχεται να παντρευτεί μία γυναίκα που δεν τον αγαπά, όπως, επίσης, δέχεται να τον εξαπατά ακόμη και μετά τον γάμο τους. Ακόμη κι όταν εκείνη του εξομολογείται τις συζυγικές της απιστίες, ο ήρωας από τη μεγάλη του καλοσύνη δεν την πιστεύει και στο τέλος, με τη μεγάλη καρδιά του και την αφοσίωσή του, την κάνει να τον αγαπήσει κι εκείνη.

Στο *Μιγκό* που είχε παρασταθεί το 1933 στην παρισινή Comédie des Champs-Élysées απ' τον Louis Jouvet²¹³⁷, ο κεντρικός ήρωας Pétrus αποτελεί πάλι την ενσάρκωση του Πιερότου της commedia dell' arte: του ευαίσθητου, αφελούς κι ονειροπόλου ανθρώπου, τον οποίο οι γύρω του προσπαθούν να υπονομεύσουν. Ο Pétrus αποτελεί το θύμα της φιλονικίας ενός άγνωστου του ζευγαριού, μίας χορευτριούλας και του ισπανού εραστή της, εμπόρου ναρκωτικών. Η χορεύτρια προσπαθεί να πυροβολήσει τον ερωμένο της στον δρόμο, αλλά τα σκάγια πετυχαίνουν τον αθώο περαστικό ήρωα, ο οποίος στο αστυνομικό τμήμα προσπαθεί να συμβιβάσει με αλτρουισμό τις διαφορές του ζευγαριού, αν κι έχει κι ο ίδιος ερωτευθεί την ηρωίδα. Μετά από χρόνια βλέπουμε τον Pétrus παντρεμένο κι ευτυχισμένο με τη χορεύτρια, κάνοντας, μάλιστα, το επάγγελμα του φωτογράφου σε λούνα-παρκ. Την ευτυχία τους έρχεται για λίγο να ταράξει η είδηση του φόνου του ισπανού εμπόρου ναρκωτικών, καθώς και το γεγονός, ότι η χορεύτρια θεάται στο ξενοδοχείο του θύματος. Η εμπιστοσύνη, όμως του Pétrus προς τη γυναίκα του είναι τόσο μεγάλη που τη συγχωρεί αμέσως. Οι δραματικές φιγούρες του Jef, του Pétrus και του Domino αποτελούν νέα ευρήματα της γνωστής πινακοθήκης ηρώων του βουλεβάρτου. Θα λέγαμε, ότι αποτελούν περισσότερο αντι-ήρωες, παρά ήρωες. Το θλιμένο χιούμορ των έργων του Achard μας εισάγει σε μία νέα, επίσης, ατμόσφαιρα, όπου το είδος του δράματος και της κωμωδίας συγχέονται μεταξύ τους.

²¹³⁵ Βλ. Michel Corvin, «Le Boulevard en question», ό.π., σ. 876, καθώς και του ίδιου, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 67.

²¹³⁶ Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – *Μας ήλθε απ' το φεγγάρι*», *Ελ. Β.*, 1-8-1935. Την έλλειψη δράσης στα έργα του Achard σχολιάζει κι ο Άλκης Θρύλος με αφορμή την παράσταση του *Μιγκό* (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β', ό.π., σ. 81).

²¹³⁷ Βλ. Knowles, ό.π., σ. 185.

Όλες οι παραπάνω καινοτομίες στα δείγματα του νέου ευρωπαϊκού βουλεβάρτου –κινηματογραφικές τεχνικές, πιραντελλικά στοιχεία, μίξη φαντασίας και πραγματικότητας, πρωτότυπη ψυχογραφική σκιαγράφηση ηρώων, έξοδος από το τυπικό κλειστό αστικό σαλόνι, φρουϊδική ψυχανάλυση- καθώς και το γεγονός, ότι παριστάνονται από πρωτοποριακούς γάλλους σκηνοθέτες του Cartel, κάνουν το βουλεβάρτο να χάνει τα τυπικά του χαρακτηριστικά και να μην είναι ακριβώς βουλεβάρτο, αμιγώς εμπορικό θέατρο. Το δραματικό αυτό είδος ακολουθεί κατά τη δεκαετία του '30 μια τόσο ευρεία διαδρομή, ώστε οι προγενέστερες θεματικές και δραματουργικές κατηγορίες του δεν είναι πια λειτουργικές. Δεν μπορούμε πλέον να καθορίσουμε τί είναι και τί δεν είναι βουλεβάρτο, καθώς τα εσωτερικά κι εξωτερικά του όρια γίνονται δυσδιάκριτα. Εξάλλου, τυπικοί εκπρόσωποι βουλεβάρτου, όπως οι Alfred Savoir και Jacques Deval, γράφουν και πρωτοποριακά δράματα²¹³⁸, όπως και ο Marcel Achard σε άλλα δράματά του που δεν παριστάνονται στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή²¹³⁹. Αντίστροφα, συγγραφείς πρωτοποριακών δραμάτων, όπως ο Jean Anouilh, μεταπηδούν εύκολα στο εμπορικό θέατρο²¹⁴⁰, δείχνοντάς μας το μέτρο της ρευστότητας των ορίων μεταξύ παράδοσης και πρωτοπορίας στα ευρωπαϊκά θεατρικά πράγματα της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας. Η εποχή της γαλλικής *avant-garde* αλώνει και τον χώρο του εμπορικού θεάτρου, αλλάζοντας άρδην την ταυτότητα του βουλεβάρτου.

Επιπλέον, η επιστήμη της ψυχανάλυσης που επιχειρεί την ανίχνευση του υποσυνείδητου, συμβάλλει στη μεταμόρφωση της αντίληψης για την ανθρώπινη προσωπικότητα, καθώς και της αντίληψης της ίδιας της δραματικής δράσης και της εκτύλιξής της στον χωροχρόνο. Η εσωστρέφεια περνά σε πρώτο πλάνο, ενώ το σημαντικότερο στοιχείο είναι ο διάλογος, μέσω του οποίου εκφράζεται η εσωτερική βασανισμένη ζωή των ηρώων. Οι ρόλοι γίνονται πια εκμυστηρεύσεις.

Παράλληλα, την αισθητική του βουλεβάρτου –αλλά και γενικότερα του μεσοπολεμικού θεάτρου– επηρεάζει ο κινηματογράφος. Αν η μεγάλη οθόνη ξεκίνησε μιμούμενη τις συμβάσεις και τις τεχνικές του θεάτρου, αντίθετα κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία η τέχνη του κινηματογράφου ανεξαρτητοποιείται κι αρχίζει με τη σειρά της να επηρεάζει την αισθητική του ίδιου του θεάτρου. Οι ευρωπαίοι δραματουργοί αφήνουν πλέον τον θεατή να φαντασθεί μόνος του το πραγματικό, υλοποιώντας το αόρατο. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, πως τα ιδεολογικά, επιστημονικά και καλλιτεχνικά ρεύματα που επηρεάζουν το πρωτοποριακό θέατρο, αρχίζουν να επηρεάζουν και το εμπορικό, το βουλεβάρτο.

Τέλος, θα κλείσουμε με μία ελληνική μίμηση νεοτερίζοντος ευρωπαϊκού βουλεβάρτου. Το 1934 το Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη - Κυβέλης παρουσιάζει το έργο σε τρεις πράξεις του Π. Χορν *Δεν αγαπάμε τον*

²¹³⁸ Ο Alfred Savoir γράφει τα πρωτοποριακά δράματα *Le figurant de la gaieté* και *Lui et le dompteur*, ενώ ο Jacques Deval γράφει το δράμα *Prière pour les vivants* (Georges Pillement, ό.π., σ. 51).

²¹³⁹ Π.χ. το δράμα του Achard *Voulez-vous jouer avec moi?* περιέχει στοιχεία *commedia dell' arte*. Τεχνικά καινοτόμα είναι και τα μεσοπολεμικά δράματά του *La femme en blanc* και *Mademoiselle de Panama* (Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, ό.π., σ. 66).

²¹⁴⁰ Βλ. Jomaron, ό.π., σσ. 875-877, καθώς και Michel Corvin, ό.π., σσ. 80-81.

ίδιο, το οποίο ακολουθεί παρόμοιο θεματικό μοτίβο με την *Αγοράστρια* του Stève Passeur που μόλις εξετάσαμε²¹⁴¹. Στο έργο του Χορν παρουσιάζεται το προφίλ της δυναμικής γυναίκας που αγοράζει με τα χρήματά της τον έρωτα.

Η Σοφία, όπως κι η Elisabeth του Passeur, είναι μία έξυπνη, ρεαλίστρια και άσχημη “γεροντοκόρη” –στην πραγματικότητα η Σοφία του Χορν είναι χήρα- η οποία γνωρίζει πολύ καλά τον εαυτό της, την αξία της, τα όριά της και τις δυνατότητές της, προσπαθώντας να διαφυλάξει τον άνδρα που δικαιωματικά της ανήκει από την αντίζηλή της. Έχοντας κληρονομήσει την περιουσία του άνδρα της και φροντίζοντας να την αυξήσει με την εξυπνάδα της, συζεί με τον αργόσχολο και σπάταλο εραστή της Σεγκολόπουλο, πρόθυμη να του ικανοποιήσει κάθε του καπρίτσιο, καθώς και τις οικονομικές κραιπάλες του. Στο προσκήνιο εμφανίζεται ξαφνικά η αδελφή της, Ελένη κι ο σύζυγός της Διαμαντής από την Αλεξάνδρεια. Η Ελένη είναι ό,τι δεν είναι η Σοφία: χαριτωμένη, γοητευτική, ναζιάρα, γεμάτη αυτοπεποίθηση για την ομορφιά της και κακομαθημένη. Η αντιπαλότητα των δύο αδελφών χρονολογείται από την παιδική κι εφηβική τους ηλικία, τότε που η Ελένη άρπαξε τον πλούσιο αρραβωνιαστικό της Σοφίας, Διαμαντή και νυν σύζυγό της. Ο τελευταίος, όμως, πτωχεύει κι έτσι το ζευγάρι ζητά οικονομική βοήθεια από την πλούσια Σοφία. Η Ελένη, έχοντας βαρεθεί τον Διαμαντή και κρίνοντάς τον ανάξιο τη στιγμή, μάλιστα, που πτωχεύει, προσπαθεί να γοητεύσει τον εραστή της αδελφής της, ο οποίος ήταν από παλιά ερωτευμένος μαζί της.

Η “αγοράστρια” Σοφία, πεπειραμένη πλέον στη ζήλεια της μικρής της αδελφής, τους εξαγοράζει όλους με το χρήμα: ξαναστέλνει την αδελφή της και τον άνδρα της στην Αλεξάνδρεια, βρίσκοντας στον τελευταίο μια καλή δουλειά, ενώ απειλεί τον εραστή της, ότι θα τον καταδώσει στην αστυνομία για τις οικονομικές του ατασθαλίες, αν την εγκαταλείψει. Γνωρίζοντας πολύ καλά, ότι ο Σεγκολόπουλος δεν την αγαπά γι’ αυτό που είναι, αλλά για τα χρήματά της, εξαγοράζει κυνικά τον έρωτά του και συμβιβάζεται με την πικρή πραγματικότητα, δηλαδή, μ’ αυτά ακριβώς που της προσφέρει η ζωή. Κάποιοι έλληνες κριτικοί αποφαίνονται, πως το έργο διαθέτει κάποια ποίηση και φιλοσοφία, μεταπολεμική σάτιρα και στρωτό διάλογο, αλλ’ εντούτοις, κατηγορούν τον συγγραφέα για προχειρότητα, καθώς και για “καραγκιοζοποίηση” κάποιων αψυχολόγητων ηρώων²¹⁴².

²¹⁴¹ Την ομοιότητα εντοπίζει κι ο Άλκης Θρύλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σ. 63).

²¹⁴² Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Κυβέλη-Μαρίκα – Δεν αγαπάμε τον ίδιο», *Ελ. Β.*, 11-8-1934, καθώς και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. β’, ό.π., σσ. 62-63.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ύστερα από τον τεράστιο όγκο υλικού που παρουσιάστηκε με αναλυτικό τρόπο στα προηγούμενα κεφάλαια, θα ήταν χρήσιμο να κλείσουμε με μια συνθετική παρουσίασή του. Η διαγραμματική συγκεφαλαίωση που θα ακολουθήσει, θα μας βοηθήσει να βγάλουμε κάποια ουσιαστικά συμπεράσματα και να σκιαγραφήσουμε σε χονδρές γραμμές τη γενικότερη εικόνα του δραματολογίου του επαγγελματικού αθηναϊκού θεάτρου στον Μεσοπόλεμο. Μάλιστα, κάποια σημαντικά θέματα, όπως η θέση των ελλήνων δραματογράφων έναντι των ξένων, καθώς κι αυτή των πρωτοεμφανιζόμενων ελλήνων έναντι των παλαιότερων, θα συζητηθούν εδώ για πρώτη φορά.

Ξεκινώντας από το ζήτημα της εξέλιξης του ευρωπαϊκού δραματολογίου κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο (1918-1924), συναντούμε μία παγιωμένη κατάσταση στα θεατρικά πράγματα που υφίσταται ήδη από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά κι ακόμη πιο πριν, από τις αρχές του 20ού αιώνα: τη βεντετοκρατία και την επικράτηση του βουλεβάρτου. Το νεοαστικό θεατρικό κοινό, θρεμμένο από τις αρχές του 20ού αιώνα με τις έννοιες του προοδευτικού δημοκρατικού φιλελευθερισμού, του αστικού εκσυγχρονισμού και του εξευρωπαϊσμού, πηγαίνει στο θέατρο για να παρακολουθήσει τις αγαπημένες του βεντέτες και για να ενημερωθεί γύρω από τις τελευταίες εξελίξεις των παρισινών συρμών, ηθών, συμπεριφορών, τρόπου ζωής. Πηγαίνει, επίσης, για να προβληματισθεί πάνω σε διάφορα κοινωνικά ζητήματα, παρακολουθώντας “έργα με θέση” και νατουραλιστικά – ρεαλιστικά δράματα, για να συγκινηθεί με διάφορες οικογενειακές κι ερωτικές ιστορίες μέσω του δραματικού βουλεβάρτου, ή για να διασκεδάσει και να γελάσει με τις διάφορες φαρσικές και περίτεχνες, ερωτικές συνήθως, ίντριγκες του κωμικού βουλεβάρτου.

Τα προαναφερθέντα δραματικά είδη μυούν τον έλληνα θεατή στη νοοτροπία του αντίστοιχου εξελιγμένου ευρωπαίου αστού, στον οποίο προσπαθεί να μοιάσει. Οι διάφορες εκδοχές του ρεαλισμού (“έργο με θέση”, κοινωνικό “δράμα ιδεών”, ευρωπαϊκή αστική ηθογραφία, δηλαδή κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο) αποτελούν σημαντικές εκφάνσεις της διαδικασίας αστικοποίησης μιας κοινωνίας. Γι’ αυτό κι οι έλληνες δραματικοί συγγραφείς της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου αναπαράγουν τα παραπάνω δραματικά είδη στην πρωτότυπη παραγωγή τους. Ο αστικός εκσυγχρονισμός που προσπαθεί, λοιπόν, να εφαρμόσει το Κόμμα των Φιλελευθέρων κι ο Βενιζέλος κατά την πρώτη περίοδο διακυβέρνησής του (1910-1920), απεικονίζεται και στα θεατρικά πράγματα.

Σύμφωνα με απλά στατιστικά στοιχεία, το βουλεβάρτο κατέχει αριθμητικά το μεγαλύτερο μερίδιο του αθηναϊκού δραματολογίου. Από τους 2.300 συνολικά τίτλους έργων στην αθηναϊκή σκηνή ολόκληρου του Μεσοπολέμου, οι 758 τουλάχιστον –δηλαδή, το ένα τρίτο- ανήκουν σε έργα ευρωπαϊκού βουλεβάρτου. Από τον τελευταίο αριθμό εξαιρούνται τα αταύτιστα έργα –δηλαδή, εκείνα χωρίς αναφερόμενο όνομα συγγραφέα ή εκείνα, για τα οποία δεν γίνεται καμία διευκρίνιση σχετικά με το δραματικό είδος, όπου ανήκουν- που θα μπορούσαν να μεγαλώσουν ακόμη περισσότερο τα ποσοστά του βουλεβάρτου. Η ισχύς της παρουσίας των δραματικών αυτών

ειδών στην αθηναϊκή σκηνή διαπιστώνεται, επίσης, μέσα από τις σκηνικές επαναλήψεις κάποιων δειγμάτων τους. Γενικά, πρέπει να πούμε, ότι τα έργα του κωμικού και δραματικού βουλεβάρτου γνωρίζουν περισσότερες επαναλήψεις στο θέατρο του Μεσοπολέμου απ' ό,τι τα έργα της πρωτοπορίας και των κλασικών συγγραφέων.

Ήδη από την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο διάφορες καλλιτεχνικές δυνάμεις, όπως οι δυναμικά ανερχόμενοι σκηνοθέτες, οι νέοι ηθοποιοί που αποκλείονται από τα μεγάλα θιασαρχικά συγκροτήματα, τα νέα θεατρικά σχήματα, οι συνδικαλιστές ηθοποιοί και οι δραματικές σχολές, αρχίζουν ν' ανατρέπουν το σύστημα του βεντετισμού και να εκσυγχρονίζουν το καλλιτεχνικό προϊόν. Το 1925 αποτελεί έτος-ορόσημο και ανοίγει τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο που διαρκεί ως το 1931. Ο Σπύρος Μελάς εισάγει για πρώτη φορά συνειδητά την έννοια της πρωτοπορίας στο δραματολόγιο, παρουσιάζοντας πρώτα με το Θέατρον Τέχνης (1925) και μετά με την Ελευθέρα Σκηνή (1929-1930) νέα ονόματα ευρωπαϊών συγγραφέων.

Ο συγκεκριμένος σκηνοθέτης, αλλά και άλλοι πρωτοποριακοί θίασοι, παρουσιάζουν στην αθηναϊκή σκηνή έργα των Lenormand, Gantillon, Ansky, Capek, Pirandello, Crommelynck, Pellerin, Rolland, Romain, Shaw, Τσέχωφ, Εβρέινωφ, Ο' Neill, Rice, Klabund, Sherriff, L. Frank, Benavente, Unamuno κ.ά. Παρατηρούμε ότι, εκτός από τη γαλλική πρωτοπορία, αρχίζουν να εισάγονται κι η αγγλοσαξωνική με τη ρωσική, γεγονός που αρχίζει να απεγκλωβίζει την ελληνική σκηνή από τη στενή εξάρτησή της από την πρώτη. Το αθηναϊκό κοινό αυτή την εποχή έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με το έργο των περισσότερων από τους παραπάνω συγγραφείς, πράγμα που σημαίνει ότι αρχίζει να μυείται σε καινούριες δραματουργικές τεχνοτροπίες.

Η γνωστή αιτιοκρατική μέθοδος, καθώς και η κοινωνική και οικογενειακή θεματολογία του ρεαλισμού - νατουραλισμού βρίσκονται υπό αμφισβήτηση, ενώ νέα δεδομένα έρχονται στο προσκήνιο: ψυχανάλυση, μελέτη του ανεξερεύνητου υποσυνείδητου και του σεξουαλικού ενστίκτου, υποκειμενισμός, επίδραση της κινηματογραφικής τεχνικής του μοντάζ που έχει ως αποτέλεσμα την κατάτμηση της δράσης σε διαδοχικά ταχύτατα ταμπλώ, προβληματισμός πάνω στην αντικειμενικότητα κι υποκειμενικότητα της αλήθειας και των πολλαπλών ανθρώπινων "εγώ", ακολουθία της δομής του ονείρου στη θεατρική δράση, αμφισβήτηση των επιτευγμάτων της τεχνολογικής προόδου, κατάργηση της ψευδαίσθησης του θεατή, υιοθέτηση τεχνικών *commedia dell' arte*, σκηνικού παιγνιδιού και λαϊκού θεάτρου. Οι παραπάνω είναι μόνο λίγες από τις δομικές και θεματογραφικές καινοτομίες καλλιτεχνικών ρευμάτων, όπως π.χ. του θεατρινισμού, του εξπρεσιονισμού, του νεοσυμβολισμού, του σουρεαλισμού, του νεοαντικειμενισμού που ο αθηναίος θεατής παρακολουθεί για πρώτη φορά.

Η πρωτοποριακή τάση της δεύτερης μεσοπολεμικής περιόδου εφαρμόζεται ακόμη και στον τρόπο ανεβάσματος κλασικών έργων (π.χ. Αριστοφάνη, Shakespeare, αλλά και Oscar Wilde), ενώ ακόμη και η ευρωπαϊκή αστική ηθογραφία προσεταιρίζεται αρκετές από τις παραπάνω τεχνικές, δημιουργώντας ένα νέο τύπο "νεοτερίζοντος βουλεβάρτου". Οι

έλληνες καλλιτέχνες ακολουθούν κατά πόδας τους σκηνικούς νεοτερισμούς και τις επιλογές ρεπερτορίου κυρίως των γάλλων πρωτοποριακών σκηνοθετών του Cartel, ακόμη κι όταν πρόκειται για μη γαλλικά δράματα.

Βέβαια, όλες οι παραπάνω πρωτοποριακές επιλογές του ευρωπαϊκού κι αμερικανικού ρεπερτορίου γίνονται αρκετά ανακατεμένα, βιαστικά κι απροετοίμαστα, με συνέπεια να εκπλήσσουν συχνά το εγχώριο κοινό. Έτσι, κάποια κινήματα με “ακραία” χαρακτηριστικά που ξεφεύγουν παντελώς από το καλούπι του αιτιοκρατικού δράματος, όπως ο εξπρεσιονισμός ή ο σουρεαλισμός, δεν ριζώνουν σχεδόν καθόλου στο μεσοπολεμικό ελληνικό θέατρο. Το αθηναϊκό κοινό δεν αποδέχεται εύκολα τους νεοτερισμούς που ξεπερνούν τα όρια κατανόησης, θεατρικής παιδείας κι εξοικείωσής του, ενώ αντίθετα, καλωσορίζει ως πρωτοποριακούς τους παλαιότερους συγγραφείς Shaw και Τσέχωφ, οι οποίοι θίγουν καινοφανή κι ενδιαφέροντα κοινωνικά και ψυχολογικά ζητήματα μέσα στο γνώριμο πλαίσιο του αιτιοκρατικού ρεαλισμού. Μέσα από το σύνολο της δραματικής παραγωγής νέων ξένων συγγραφέων οι έλληνες σκηνοθέτες και θιασάρχες επιλέγουν τα πιο “ορθόδοξα”, τα πιο αναμενόμενα ως προς την τεχνική και τη θεματολογία έργα κι όχι τα πιο πρωτοποριακά. Από τους O’Neill, Elmer Rice και Georg Kaiser π.χ. επιλέγονται τα πιο συμβατά ως προς την ικανότητα πρόσληψης του θεατή δράματα, αυτά που προσεγγίζουν περισσότερο τον ρεαλιστικό τρόπο γραφής, κι όχι τα εξπρεσιονιστικά τους έργα. Καθώς το ελληνικό κοινό δεν βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο κοινωνικής και πνευματικής εξέλιξης με το αντίστοιχο ευρωπαϊκό, τα ξένα πρωτοποριακά κινήματα δεν αφομοιώνονται ουσιαστικά, ενώ οι εγχώριοι καλλιτέχνες προσπαθούν να νεοτερίσουν μετριοπαθώς.

Μιλώντας πάλι για ποσοστά και στην περίπτωση του πρωτοποριακού δράματος, πρέπει να σημειώσουμε ότι μπορεί μεν να προβάλλεται η σπουδαιότητα των μοντέρνων έργων κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο, όμως στην πραγματικότητα ο αριθμός τους είναι πολύ χαμηλός σε σχέση με το εμπορικό θέατρο. Έτσι, από τους 2.300 τίτλους έργων μόνο οι εκατό –δηλαδή, το ένα εικοστό τρίτο- ανήκουν στην πρωτοπορία. Επιπλέον, τα έργα αυτά συνήθως δεν σημειώνουν μεγάλο αριθμό παραστάσεων, παρότι είναι εκείνα που απασχολούν περισσότερο την κριτική, δίνοντας ώθηση στους γόνιμους προβληματισμούς των διανοουμένων σχετικά με την πορεία του σύγχρονου δράματος. Οι προβληματισμοί, όμως, αυτοί δεν σηματοδοτούν κατ’ ανάγκη την εισπρακτική επιτυχία των συγκεκριμένων έργων και την αποδοχή τους από το κοινό που δεν ενστερνίζεται εύκολα το καινούριο. Αν, λοιπόν, ένα πρωτοποριακό δράμα επαναληφθεί κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου πάνω από δύο ή τρεις φορές, τότε επικυρώνει την επιτυχία του μέσα στις αναλογίες της κλίμακας αξιών και ζήτησης των μοντέρνων δραμάτων. Παρόμοια επιτυχημένα έργα είναι π.χ. ο *Σιμόν* του Henri-René Lenormand που παριστάνεται τέσσερις φορές, όπως, επίσης, *Η μάσκα και το πρόσωπο* του Luigi Chiarelli και η σάτιρα *Κνοκ ή Ο θρίαμβος της ιατρικής* του Jules Romains με ισάριθμες επαναλήψεις. Το ίδιο φαινόμενο πρόκειται να συναντήσουμε παρακάτω και σε ό,τι αφορά το κλασικό δραματολόγιο.

Η λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου το 1932 εγκαινιάζει την έναρξη της τελευταίας περιόδου του Μεσοπολέμου. Η επίσημη κρατική σκηνή, ταγμένη να υπηρετήσει την αισθητική ανύψωση του ελληνικού λαού και έχοντας καθαρά παιδευτικούς στόχους, επαναφέρει στη σκηνή τους κλασικούς συγγραφείς από την αρχαιότητα ως και τους Ρομαντικούς. Γνωστοί και άγνωστοι ως τώρα κλασικοί συγγραφείς (αρχαίοι Έλληνες, Ελισαβετιανοί, δραματογράφοι του Μπαρόκ, του Διαφωτισμού, καθώς και Ρομαντικοί) αναλαμβάνουν να μορφώσουν το αθηναϊκό κοινό. Το Εθνικό προβάλλει την αποκάθαρση των κλασικών κειμένων σε σχέση με την προγενέστερη “βανουσοποίησή” και “καταγκιοζοποίηση” των μεταφράσεων και πρόχειρων σκηνικών τους παρουσιάσεων.

Τον ακαδημαϊσμό της κρατικής σκηνής ακολουθούν κι οι διάφοροι ανεξάρτητοι επαγγελματικοί θιάσοι, ακόμη κι οι αφιερωμένοι στο εμπορικό δραματολόγιο. Εκτός από τους κυρίως κλασικούς συγγραφείς, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο πρόκειται να “κλασικοποιηθούν” και γνωστοί ευρωπαϊοί δραματογράφοι της νατουραλιστικής και συμβολιστικής πρωτοπορίας του τέλους 19^{ου} – αρχών 20ού αιώνα, οι παλιότεροι ευρωπαϊοί συγγραφείς του “έργου με θέση”, οι συγγραφείς της παλαιότερης ευρωπαϊκής κι ελληνικής ηθογραφικής κωμωδίας.

Όπως προαναφέραμε, η στροφή του αθηναϊκού δραματολογίου προς την πρωτοπορία ή τον ακαδημαϊσμό, παρότι υφίσταται και παρότι έχει βαρύνουσα σημασία για τη διαμόρφωση του ρεπερτορίου κάθε περιόδου, δεν συνοδεύεται κατ’ ανάγκη από μεγάλα ποσοστά. Έτσι, από τους 2.300 συνολικούς τίτλους των παριστανόμενων δραμάτων μόνο οι 87 ανήκουν στους κλασικούς συγγραφείς (ελισαβετιανούς ως και ρομαντικούς). Τα έργα των ήδη γνώριμων κι αγαπητών στο κοινό κλασικών συγγραφέων, όπως των Shakespeare, Molière, Goethe, Schiller, Hugo, Grillparzer, Ed. Rostand, τυγχάνουν αλληπάλληλων επαναλήψεων από κεντρικούς και συνοικιακούς θιάσους (π.χ. ο *Οθέλλος* παίζεται 41 φορές, *Το στοιχείο του πύργου* 27 φορές, ενώ η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* 17). Αντίθετα, τα έργα άγνωστων και πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων της ευρωπαϊκής παράδοσης, όπως π.χ. των Büchner, Goldsmith, Sheridan, Kleist, Gozzi παίζονται από μία φορά.

Ενώ μέχρι τώρα εξετάσαμε το ρεπερτόριο των κεντρικών επαγγελματικών θιάσων, το αντίστοιχο των συνοικιακών πρέπει αντίθετα να εξετασθεί ξεχωριστά, καθώς παρουσιάζει ορισμένες ιδιομορφίες. Το κοινό των λαϊκών θιάσων διαμορφώνει σχεδόν κατ’ αποκλειστικότητα τα δικά του ποσοστά προτιμήσεων σε κάποια άλλα δραματικά είδη που δεν παρουσιάζονται με την ίδια συχνότητα από τα κεντρικά θέατρα. Έτσι, τα κωμειδύλλια και τα δραματικά ειδύλλια γνωρίζουν πολλές επαναλήψεις (π.χ. *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* κι η *Γκόλφω* παριστάνονται από 71 και 73 φορές αντίστοιχα, ενώ το *Τζιιώτικο ραβαϊσι* και *Η τύχη της Μαρούλας* από 33 φορές), όπως, επίσης, τα ευρωπαϊκά μυθιστορηματικά δράματα (π.χ. *Αι δύο ορφανά* του D’ Ennery παριστάνονται 52 φορές, ενώ η *Γενοβέφα* του Schmid 19 φορές).

Μελετώντας τώρα την εξέλιξη της ελληνικής πρωτότυπης δραματικής παραγωγής του Μεσοπολέμου, παρατηρούμε καταρχήν την

αναπαραγωγή ορισμένων ήδη ριζωμένων από το παρελθόν δραματικών ειδών. Έτσι, η εξωαστική ελληνική ηθογραφία, εδραιωμένη ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα, εξακολουθεί να κυριαρχεί στις προτιμήσεις του κοινού, καθώς και των εγχώριων συγγραφέων, και, μάλιστα, όχι μόνο κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο, αλλά κατά τη διάρκεια ολόκληρου του Μεσοπολέμου. Αυτή η διατήρηση του τοπικισμού και της ανάδειξης του παραδοσιακού τρόπου ζωής πηγάζει από τον χρόνιο προκαπιταλιστικό χαρακτήρα του ελληνικού κοινωνικού σχηματισμού, παρόλες τις προαναφερθείσες προσπάθειες αστικού εκσυγχρονισμού του. Μπορεί, λοιπόν, κάποια μερίδα του ελληνικού λαού –κυρίως του αστικού- να επιθυμεί να εξισωθεί στα ήθη και τις συνήθειες με τους Ευρωπαίους, μπορεί τα διάφορα φιλελεύθερα αστικά πολιτικά κόμματα να κινούνται ταχύτατα προς την κατεύθυνση του εκσυγχρονισμού κατά τα δυτικά πρότυπα και τον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής, εντούτοις, μεγάλο κομμάτι του ίδιου αστικού πληθυσμού αρνείται ν' απαρνηθεί την αγροτική καταγωγή του. Συνεπώς, οι διάυλοι επικοινωνίας μεταξύ του τελευταίου και της νησιωτικής κι αγροτικής ηθογραφίας είναι ακόμη ανοιχτοί.

Μία εκσυγχρονιστική “μετατόπιση” στον τομέα της ηθογραφίας αποτελεί κατά τη διάρκεια της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου η δημιουργία της περιαστικής ηθογραφίας με τις νατουραλιστικές αποχρώσεις. Η συρροή των εξαθλιωμένων προσφύγων στην ελληνική πρωτεύουσα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, η αύξηση της ανεργίας, τα πολιτικά, κοινωνικά κι οικονομικά αδιέξοδα δημιουργούν μία νέα κοινωνική τοιχογραφία στο άστυ, την οποία αποτυπώνουν οι έλληνες δραματογράφοι της εποχής. Επιπρόσθετα, η περιρρέουσα “μπωντλερική έλξη του μπολσεβικισμού” μετά την Οκτωβριανή επανάσταση του 1917, καθώς κι ο ελεύθερος εποικοδομητικός διάλογος μεταξύ αστών κι αριστερών διανοουμένων κατά τη δεκαετία του 1920, σπρώχνουν τους έλληνες δραματογράφους της εποχής να χρησιμοποιήσουν επιλεκτικά στοιχεία του νατουραλιστικού κινήματος στα έργα τους. Με τη βοήθεια αντίστοιχων προτύπων απ’ την εγχώρια πεζογραφία (π.χ. Δημ. Βουτυρά, Π. Πικρού, Ν. Κατηφόρη, Ν. Σαράβα κ.ά.), αλλά κι από την ευρωπαϊκή (π.χ. “αλητική πεζογραφία” Hamsun), καθώς και βάσει του δεδομένου ότι ο ευρωπαϊκός νατουραλισμός δεν ρίζωσε ουσιαστικά στο ελληνικό θέατρο από την εποχή της πρώτης εμφάνισής του (1880), ορισμένοι έλληνες δραματογράφοι επιχειρούν να προβάλουν το κίνημα ως εκσυγχρονιστική πρόταση γύρω στα 1924. Στην ουσία, όμως, τα έργα τους αποτελούν μια απλή ηθογραφική “μετατόπιση” από την επαρχία στο άστυ, ενώ περιέχουν αρκετά στοιχεία μελοδράματος, διδακτισμού, καθώς και χαρακτηριστικά του “έργου με θέση”.

Το πατριωτικό δράμα αποτελεί ένα δεύτερο ήδη εδραιωμένο από το παρελθόν δραματικό είδος, το οποίο επιβιώνει και κατά τον Μεσοπόλεμο. Παρ’ όλα αυτά, η Μικρασιατική καταστροφή και οι ιδεολογικές κι οικονομικές ανακατατάξεις που αυτή επιφέρει, αλλάζουν και την τύχη του. Έτσι, με τον αιφνίδιο παροπλισμό της Μεγάλης Ιδέας, του ζητήματος του αλυτρωτισμού και της εδαφικής επέκτασης του εθνικού κράτους, σταματά σχεδόν αυτόματα και η νέα παραγωγή των εγχώριων πατριωτικών δραμάτων. Μέχρι την τομή του 1922 τα τελευταία γνώριζαν αξιοσημείωτη άνθιση και τροφοδοτούνταν από την ιδεολογία της Μεγάλης Ελλάδας.

Παραμένοντας στο θέμα της εξέλιξης της εγχώριας δραματικής παραγωγής, παρατηρούμε ότι η πρωτοπορία στην αθηναϊκή σκηνή από τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο και στο εξής δεν εισάγεται μόνο μέσω των ευρωπαϊκών δραμάτων, αλλά και μέσω των ελληνικών. Οι πρωτοποριακές τεχνικές και θεματολογία επηρεάζουν τους έλληνες δραματογράφους. Οι τελευταίοι αρχίζουν να χρησιμοποιούν πιραντελλικά στοιχεία, συμπεράσματα της φροϋδικής ψυχολογίας, κινηματογραφικές τεχνικές του flash-back και της κατάτμησης της θεατρικής δράσης σε ταμπλώ, στοιχεία φαρσικής εξόγκωσης του σουρεαλισμού, στοιχεία θεατρνισμού (διακοπή ψευδαίσθησης του θεατή) στα έργα τους. Αυτή, όμως, η υιοθέτηση πρωτοποριακών χαρακτηριστικών είναι αρκετά επιφανειακή και σπασμωδική, καθώς εφαρμόζεται σε ήδη γνωστά και δεδομένα θεατρικά περιβάλλοντα (π.χ. ηθογραφικά, φαρσικά). Εξπρεσιονιστικές επιδράσεις πρόκειται να εφαρμοσθούν κυρίως σε δράματα της Γαλ. Καζαντζάκη, αλλά και του Αλ. Λιδωρίκη κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο που δεν πρόκειται, όμως, να βρουν άλλους μιμητές.

Σημαντική εκσυγχρονιστική εξέλιξη σημειώνεται κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο και στη δημιουργία του ψυχογραφικού έργου, πάγιο αίτημα του νεοελληνικού θεάτρου, που θα ολοκληρωθεί κατά την τελευταία περίοδο του Μεσοπολέμου με τα δράματα κυρίως των Κ. Θρακιώτη και Αλ. Λιδωρίκη. Η επίδραση της ψυχογραφίας των πολύπρακτων τσεχωφικών δραμάτων βοηθά δραστικά προς αυτή την κατεύθυνση.

Επιπλέον, οι έλληνες δραματογράφοι πρόκειται να εκμεταλλευθούν, πάλι καθυστερημένα, στοιχεία του ευρωπαϊκού συμβολιστικού κινήματος. Το τελευταίο δεν καρποφόρησε στο ελληνικό θέατρο τον καιρό που επικρατούσε στην υπόλοιπη Ευρώπη (τέλη του 19^{ου} – αρχές 20ού αιώνα), καθώς τα λιγοστά δείγματά του παρουσιάσθηκαν παράλληλα με τα δείγματα του ρεαλιστικού δράματος. Χωρίς, λοιπόν, να δημιουργήσει ρήξη με το ήδη κατεστημένο ρεαλιστικό-νατουραλιστικό δράμα, όπως έγινε στην Ευρώπη, δεν παρουσιάστηκε ως εκσυγχρονιστική λύση στην ελληνική σκηνή. Έτσι, οι εγχώριοι συγγραφείς, επηρεασμένοι επιπλέον από τις αντίστοιχες σύγχρονες εξελίξεις της ελληνικής πεζογραφίας (π.χ. του Κων/νου Χατζόπουλου), προσπαθούν να καλύψουν τον χαμένο χρόνο και να παρουσιάσουν, έστω και αργοπορημένα, το συμβολιστικό κίνημα ως πρόταση ανανέωσης της εγχώριας πρωτότυπης παραγωγής.

Γενικότερα, πάντως, σε ό,τι αφορά την πρωτότυπη ελληνική συγγραφική παραγωγή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι πραγματοποιούνται κάποια μεμονωμένα νεοτερνιστικά βήματα από ορισμένους συγγραφείς και σε ελάχιστα έργα, τα οποία, εντούτοις, δεν πρόκειται να γενικευθούν. Θα μείνουν μόνο ως ενθαρρυντικά παραδείγματα της απαρχής μιας εκσυγχρονιστικής δραματογραφικής πορείας που δεν πρόκειται να ολοκληρωθεί, τουλάχιστον κατά τον Μεσοπόλεμο. Τα λιγοστά δείγματα χρήσης συμβολιστικών και νεορομαντικών, ψυχογραφικών, πιραντελλικών, τσεχωφικών, θεατρνιστικών, εξπρεσιονιστικών, σουρεαλιστικών, φροϋδικών και κινηματογραφικών στοιχείων δεν μπορούν να συνθέσουν μία δυναμική και ουσιαστική πορεία ανανέωσης του ελληνικού δράματος, ιδίως μάλιστα, όταν πολλά απ' αυτά

τοποθετούνται σε δεδομένα και συχνά παρωχημένα δραματογραφικά περιβάλλοντα. Παρ' όλα αυτά, δηλώνουν την επιθυμία των ελλήνων συγγραφέων να ευθυγραμμισθούν με τις σύγχρονες ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις και να προσπαθήσουν σταδιακά, ατελώς και συμφωρηματικά να τις αφομοιώσουν, αφήνοντας πίσω τους τις τεχνικές και τις θεματολογίες ενός "παλαιότερου κόσμου". Αν δούμε τα πράγματα μακροπρόθεσμα, αυτές οι μετέωρες ακόμη ανανεωτικές προσπάθειες των εγχώριων μεσοπολεμικών συγγραφέων μάς εισάγουν πραγματικά στο κατώφλι των θεατρικών πειραματισμών της δικής μας εποχής και μας προσφέρουν μια υβριδική αντανάκλαση του μέλλοντος που έχει γίνει πια δικό μας παρόν.

Αντίθετα από τον προαναφερθέντα ενστερνισμό των μοντέρνων τεχνοτροπιών απ' τους έλληνες συγγραφείς, ήδη από τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο αρχίζουν να εκδηλώνονται οι πρώτες κινήσεις επιστροφής στο παρελθόν που θα ολοκληρωθούν κατά τη δεκαετία του 1930. Αυτές οι κινήσεις παρουσιάζονται τόσο στο ευρωπαϊκό δραματολόγιο με την προτίμηση προς τους κλασικούς συγγραφείς, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, όσο και στο ελληνικό, παλαιότερο και νεότερο.

Καταρχήν, από τη δεύτερη περίοδο ως και το τέλος του Μεσοπολέμου συναντούμε το φαινόμενο της αναβίωσης του ξεχασμένου κρητο-επτανησιακού θεάτρου. Ο κυριότερος λόγος αναβίωσής του είναι η εντατική καλλιέργεια του πνευματικού εθνισμού που αρχίζει ν' αναπτύσσεται μετά την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας. Η ιδεολογία αυτή έχει ως στόχο της την ενδυνάμωση του εθνικού φρονήματος μετά τη Μικρασιατική καταστροφή με πιο έμμεσο, αποπνευματωποιημένο και ιδεαλιστικό τρόπο απ' ό,τι στο παρελθόν, καθώς και τη δυναμική διεκδίκηση της πολιτιστικής πρωτιάς της χώρας στον ευρωπαϊκό πνευματικό στίβο. Πρώτος ο Φώτος Πολίτης, ακολουθώντας τα χνάρια παλαιότερων διανοητών (π.χ. Περ. Γιαννόπουλου, Γ. Αποστολάκη), και μετά ο Σπ. Μελάς, στρέφουν τα μάτια τους προς το παρελθόν κι αναδεικνύουν λησμονημένα δείγματα της άξιας ελληνικής θεατρικής ιστορίας. Μ' αυτόν τον τρόπο, προσπαθούν να συμφιλιώσουν το ζήτημα της ελληνικότητας με τον ευρωπαϊσμό, της γηγενούς παράδοσης με τον ξενόφερτο μοντερνισμό. Προσπαθούν να εντάξουν την ελληνική καλλιτεχνική κληρονομιά στο ευρύτερο σώμα της αντίστοιχης ευρωπαϊκής, ως γνήσιο και πρωτότυπο κομμάτι της που αξίζει ιδιαίτερης μνείας και προσοχής. Εκτός απ' τους Πολίτη και Μελά, και οι πρωτοποριακοί θίασοι της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου, όπως η Λαϊκή Σκηνή του Κάρολου Κουν, ασχολούνται με το κρητικό θέατρο, παρότι θα έπρεπε να είναι εξ ορισμού στραμμένοι προς το μέλλον.

Η στροφή προς την παράδοση και την ιστορία του ελληνικού θεάτρου εκ μέρους των διανοουμένων της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου διαφαίνεται, επίσης, μέσα από την πανηγυρική καλλιτεχνική αναβίωση του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά, αλλά και μέσα από την αναβίωση της σχεδόν λησμονημένης παλαμικής *Τρισεύγενης*. Διαφαίνεται, επίσης, μέσα από τη μεγάλη βαρύτητα που δίνεται από την κρατική σκηνή στην αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος. Το Βασιλικό Θέατρο γίνεται πλέον ο μοναδικός θεματοφύλακας της τέχνης των αρχαίων προγόνων

που θα οδηγήσει μετά τον Μεσοπόλεμο στη διοργάνωση του φεστιβάλ αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο και σε άλλες παρόμοιες εκδηλώσεις.

Η εν λόγω προσήλωση στο παρελθόν δεν εμφανίζεται μόνο μέσα από την επανεκτίμηση κι ανάδειξη των δραμάτων της ελληνικής θεατρικής ιστορίας, αλλ' επιπλέον μέσα από την πρωτότυπη εγχώρια συγγραφική παραγωγή. Έτσι, λοιπόν, την συναντούμε καταρχήν στην περίπτωση της δημιουργίας του υπαρξιακού ιστορικού δράματος των Σπ. Μελά, Άγγ. Τερζάκη, Αλ. Λιδωρίκη. Τα δράματά τους, όσο κι αν χαρακτηρίζονται από νεοτερικές τάσεις κι αναζητήσεις (ψυχογραφία, συμβολισμοί, μπεργκσονική ψυχολογία, ημερολογιακός τρόπος γραφής που στην πεζογραφία οδηγεί στη χρήση του εσωτερικού μονολόγου, κατάτμηση της σκηνικής δράσης σε ταμπλώ), αποτελούν αναπότρεπτα, όταν τα εξετάζει κανείς από μια διαφορετική οπτική γωνία, επιστροφή στη θεματική του 19^{ου} αιώνα (των Ι. Ζαμπέλιου, Δ. Βερναρδάκη, Α. Αντωνιάδη, Τ. Αμπελά) και μια ταυτόχρονη ρεμβαστική περιδιάβαση στο μαυσωλείο της Ιστορίας

Το γύρισμα στο παρελθόν εμφανίζεται, επίσης, στην περίπτωση της επιστροφής της κωμωδίας των Τ. Μωραϊτίνη, Σπ. Μελά, Θ. Συναδινού στον Μολιερισμό του 19^{ου} αιώνα. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η κωμωδία των εμπορικότερων θιάσων εγκαταλείπει κι εκείνη το παρόν, στο οποίο ήταν αφοσιωμένη ως τώρα, για χάρη του παρελθόντος. Παραμερίζει το καθαρά ψυχαγωγικό νεότερο βουλεβάρτο που κυριαρχούσε στην αθηναϊκή σκηνή από την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα (δηλαδή, τις ξέγνοιαστες κωμωδίες καταστάσεων της σχολής των Labiche και Feydeau, τις φάρσες και τα “ακατάλληλα”), προκειμένου να ξαναγυρίσει στον παρωχημένο διδακτισμό του προηγούμενου αιώνα και στο δεοντολογικό θέατρο της μολιερικής παράδοσης: στο θέατρο της διάπλασης των ηθών μέσω του καυτηριασμού της αποκλίνουσας από τις κοινωνικές νόρμες συμπεριφοράς. Φυσικά, δεν είναι διόλου τυχαίο το γεγονός ότι η συμπεριφορά που κατά κύριο λόγο καυτηριάζεται στις κωμωδίες της δεκαετίας του 1930, είναι εκείνη του έξαλλου εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού των εγχώριων αστικών στρωμάτων, η διαφθορά και η εξαχρείωση που υποτίθεται ότι χαρακτηρίζει τις πιο εξελιγμένες κοινωνικές ομάδες της χώρας. Οι Συναδινός, Μωραϊτίνης, Μελάς δεν κάνουν άλλο από το να συνδουλίζουν με τις κωμωδίες τους τούς φόβους της ελληνικής κοινωνίας της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας για τον ραγδαίο κι ανεξέλεγκτο πλέον εξευρωπαϊσμό. Οι μελλοντολογικές κωμωδίες, ιδίως του Μωραϊτίνη, που παρουσιάζουν το μέλλον ως κωμικό εφιάλτη, καθρεφτίζουν τον τρόπο των κοινωνικών εξελίξεων.

Την αντίσταση στον ανεξέλεγκτο εξευρωπαϊσμό προωθεί παράλληλα και ολόκληρο το κίνημα της νοσταλγίας για τη λαϊκή αθηναϊκή γειτονιά των Μωραϊτίνη, Ξενόπουλου, Μελά, Αναστ. Λαμπάκη κ.ά., καθώς και η κωμειδυλλιακή νοοτροπία της νησιώτικης κι αγροτικής ηθογραφίας που επιστρέφουν μέσα από τα νέα έργα των Μπόγρη, Γ. Ρούσσου και άλλων συγγραφέων. Τέλος, ακόμη κι οι νέες ιστορικές επτανησιακές ηθογραφίες των Γρ. Ξενόπουλου και Διον. Ρώμα εκφράζουν την προαναφερθείσα τάση επιστροφής στο παρελθόν, στην παράδοση και την ιστορία. Ανοίγοντας μια μικρή παρένθεση, θα λέγαμε ότι ενδεικτική του όλου φαινομένου της εποχής είναι, επίσης, η επιλογή πολλών ιστορικών έργων του Bernard Shaw, σε

αντίθεση με τα κοινωνικά σατιρικά του έργα που παίζονταν στην αθηναϊκή σκηνή κατά τις προγενέστερες μεσοπολεμικές περιόδους.

Συνεπώς, η επικράτηση των κλασικών έργων στην αθηναϊκή σκηνή της δεκαετίας του 1930, καθώς κι η εμμονή των ελλήνων δραματογράφων στην ενασχόληση με την παράδοση και την ιστορία, πέρα από την ποιοτική αναβάθμιση του δραματολογίου, φέρνει επίσης και μια γενικότερη νοοτροπία προσήλωσης του βλέμματος προς το παρελθόν, αντί να ενθαρρύνει την ενασχόληση με το “παρόν” (σύγχρονα έργα ρεαλιστικού χαρακτήρα) και το “μέλλον” (πρωτοπορία). Το φαινόμενο αυτό ερμηνεύεται με βάση ποικίλα πολιτικά, ιδεολογικά και κοινωνικά δεδομένα.

Καταρχήν, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τη γενικότερη συντηρητική στροφή της φιλελεύθερης αστικής διάνοησης που αρχίζει ήδη πριν από τα τέλη της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας. Οι διάυλοι επικοινωνίας που ήταν ανοιχτοί κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1920 μεταξύ των αριστερών και των αστών λογίων, στενεύουν και τελικά καθίστανται ανενεργοί. Η καθεμιά από τις παρατάξεις αυτές περιχαράκωνεται στις δικές της ιδεολογικές θέσεις. Η προοπτική εξάπλωσης του κομμουνισμού επικρέμαται ως φοβερή απειλή πάνω από τα κεφάλια των αστών διανοουμένων. Οι τελευταίοι κλείνουν όλο και περισσότερο τ’ αυτιά τους στους ταξικούς και κοινωνικούς αγώνες που κρατούν τον πληθυσμό σε μια γενικευμένη διέγερση κι ανησυχία, καθώς και στην πραγματιστική προοπτική ανατροπής της δημοκρατικής σταθερότητας της χώρας. Αναλώνονται σ’ ένα διαρκή διάλογο με το καθησυχαστικό ιδεοποιημένο και ειδυλλιακό παρελθόν, προκειμένου ν’ αποφύγουν την απευθείας αντιμετώπιση των σύγχρονων κοινωνικών προβλημάτων. Γι’ αυτό ακριβώς οι έλληνες δραματογράφοι της τρίτης μεσοπολεμικής περιόδου σταματούν να γράφουν πλέον δράματα κοινωνικής διαμαρτυρίας, τα οποία αντίθετα συναντήσαμε κατά τις δύο πρώτες περιόδους, ενώ, όπως είδαμε και παραπάνω, στρέφονται προς την ηθογραφία, το ιστορικό δράμα, την “ιστορική μυθιστοριογραφία”, τα κωμειδυλλιακά πρότυπα, τον ηθικοδιδακτικό σατιρικό κωμωχασμό του εκμοντερνισμού κι εξευρωπαϊσμού, τους κλασικούς συγγραφείς, τα δείγματα της άξιας ελληνικής θεατρικής ιστορίας.

Η αναδίπλωση αυτή παίρνει πλέον πολύ πιο ξεκάθαρη συντηρητική χροιά με την εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας το 1936, η οποία προβάλλει πια επίσημα την ενασχόληση με το παρελθόν, με την ιστορία, με την παράδοση, με την ηθογραφία. Ο Τρίτος Ελληνικός Πολιτισμός προσπαθεί ν’ απομακρύνει τους λογοτέχνες από την υιοθέτηση ευρωπαϊκών πρωτοποριακών καλλιτεχνικών ρευμάτων και μοντερνισμών.

Παρόλα τα συντηρητικά μηνύματα των καιρών, η “γενιά του ’30”, είτε αποδεχόμενη τη νέα πολιτική κι ιδεολογική τάξη πραγμάτων, είτε αποδοκιμάζοντάς την σιωπηρά, στρέφεται προς την παράδοση, χωρίς, όμως, ν’ αγνοεί και τις ευρωπαϊκές πρωτοποριακές επιδράσεις. Έτσι, κατά την τρίτη μεσοπολεμική περίοδο φαίνονται πια καθαρά όλες οι αντιφάσεις που προϋπήρχαν στον ιδεολογικό τομέα και στη θεατρική πρακτική της χώρας και που η συγκεκριμένη γενιά προσπαθεί να συμβιβάσει: ο συγκερασμός του παλιού με το καινούριο, του μοντερνισμού με την παραδοσιακότητα, του

εθνικισμού με τον διεθνισμό και τον ευρωπαϊσμό, του φολκλορισμού με τον κοσμοπολιτισμό, της ελληνικότητας με την ευρωπαϊκότητα, της μπεργκσονικής ψυχογραφίας κι εσωτερικότητας με την κλασικότητα ιστορική θεματογραφία, του δημοτικισμού με την πρωτοπορία.

Μελετώντας το ρεπερτόριο των αθηναϊκών μεσοπολεμικών θιάσων, συναντούμε ένα άλλο σημαντικό ζήτημα: το μικρό μερίδιο που αναλογεί στο ελληνικό έργο μέσα στο σύνολο του δραματολογίου. Από τους 2.300 συνολικούς τίτλους έργων μόνο οι 607 –δηλαδή, περίπου το ένα τέταρτο- ανήκουν σε έλληνες συγγραφείς. Από αυτούς, μάλιστα, τους συγγραφείς, οι παλαιότεροι σημειώνουν τη μεγαλύτερη αποδοχή από το αθηναϊκό κοινό. Οι γνωστοί δραματογράφοι Ξενόπουλος, Μελάς, Συναδινός, Μωραϊτίνης, Χορν, με τα παλαιότερα και τα σύγχρονα έργα τους, σημειώνουν τα μεγαλύτερα ποσοστά επαναλήψεων. Έτσι, π.χ. ο *Πειρασμός* του Ξενόπουλου παριστάνεται 20 φορές κατά τον Μεσοπόλεμο, οι *Φοιτηταί* του ίδιου 17 φορές, το *Φινταντάκι* του Χορν 22 φορές, η *Δράκαινα* του ίδιου 12 φορές, το *Μια νύχτα μια ζωή* του Σπ. Μελά 21 φορές, ο *Καραγκιόζης* του Συναδινού 13 φορές, *Η δακτυλογράφος ζητεί θέσιν* του Μωραϊτίνη 15 φορές. Από τα παραπάνω στοιχεία συμπεραίνουμε, ότι το κοινό αρέσκεται κατά κύριο λόγο στις φάρσες, τις ηθογραφίες και τα κοινωνικά δράματα.

Από τους πρωτοεμφανιζόμενους έλληνες συγγραφείς, εκείνος που, κατά τα στατιστικά δεδομένα, χαίρει πλατειάς εκτίμησης από το κοινό, είναι ο Δημ. Μπόγρης, με τις ηθογραφίες του. Έτσι, π.χ. *Τ' αρραβωνιάσματα* του παριστάνονται 19 φορές στον Μεσοπόλεμο. Παρότι, λοιπόν, υπάρχουν άλλοι νέοι εγχώριοι δραματογράφοι, οι οποίοι προκαλούν πολύ περισσότερο από τον Μπόγρη γόνιμους και ουσιαστικούς προβληματισμούς πάνω σε καινοφανείς τεχνοτροπίες και θεματολογία (π.χ. Αλ. Λιδωρίκης, Άγγ. Τερζάκης, Κ. Θρακιώτης, Γαλ. Καζαντζάκη), εντούτοις, τα έργα τους δεν καθιερώνονται τόσο πολύ στη συνείδηση του κοινού, αφού δεν γνωρίζουν αρκετές επαναλήψεις.

Η ανάδυση πολυάριθμων πρωτοεμφανιζόμενων ελλήνων δραματογράφων αποτελεί ένα φαινόμενο που γίνεται ιδιαίτερα αισθητό κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική περίοδο. Το φαινόμενο αυτό είναι αρκετά έντονο κατά τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, καθώς αυτήν ακριβώς την εποχή λειτουργεί η πλειοψηφία των θιάσων των νέων (Θίασος Νέων, Λαϊκό Θέατρο Βασίλη Ρώτα, Νέοι Καλλιτέχναι Δημήτρη Ιωαννόπουλου, για ν' αναφέρουμε τους πιο σημαντικούς). Κατά την πρώτη μεσοπολεμική περίοδο οι πρωταγωνίστριες Κοτοπούλη και Κυβέλη κατείχαν σχεδόν αποκλειστικά τα σκήπτρα της αθηναϊκής θεατρικής ζωής, ενώ κατά την τρίτη οι προαναφερθέντες νεανικοί θίασοι θα σταματήσουν τη λειτουργία τους, η κρατική σκηνή θ' αποκτήσει την πρωτοκαθεδρία στα θεατρικά πράγματα, ενώ νέες πρωταγωνίστριες, όπως η Αλίκη κι η Κατερίνα, θα συναγωνισθούν τη θεατρική κυριαρχία του Εθνικού. Συνεπώς, η δεύτερη μεσοπολεμική περίοδος αποτελεί πρόσφορο έδαφος για τη λειτουργία αυτών των θιάσων που προωθούν δράματα νέων ελλήνων συγγραφέων.

Έτσι, στο δραματολόγιό τους συναντούμε πολλά άγνωστα – ή, τουλάχιστον, σπανίως εμφανιζόμενα- ονόματα συγγραφέων, οι οποίοι τις

περισσότερες φορές εξαφανίζονται μετά τις πρώτες τους προσπάθειες. Δραματογράφοι, όπως οι Κωστής Βελμύρας, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Ανδρέας Παπαδόπουλος, Χρήστος Λεβάντας, Γ. Βλασσόπουλος, Σίμος Δρακόπουλος, Σπ. Παναγιωτόπουλος, Θεόδωρος Βελιμέζης, Μανώλης Πετυχάκης, Άλκης Τροπαιάτης, Δ. Καρζής, Αιμίλιος Ζαχαρίτσας, Άγγελος Δόξας, Ροδόπη Βασιλειάδη, Βασίλης Αφεντάκης, Χρήστος Κανελλόπουλος, Νικόλαος Σάββας, Ντέμης Πεσνεκίδης, Γεώργιος Σώκος, Αντώνης Γούναρης, Ιωσήφ Σαγιάς, Μάνος Καρελλάς, Νίκος Τουτουτζάκης, Αβδαλής, Αντίοχος Κυπρολέων, Χρυσάνθος Γάιος, Καραμούζης, Απ. Δρόσος, δοκιμάζουν την τύχη τους στα δραματολόγια των νεανικών θιάσων δύο, τρεις, ακόμη και μία φορά, κι ύστερα χάνονται. Συχνά τα δράματά τους κρίνονται απ' την ελληνική μεσοπολεμική διανοήση ως ανάξια ακόμη και για να συζητηθούν, ενώ τις περισσότερες φορές τους αποδίδονται πλείστα σφάλματα τεχνικής, αλλά και περιεχομένου.

Συνεπώς, από τη μια μεριά, ο ελληνικός θεατρικός κόσμος παραπονιέται που τα ελληνικά θεατρικά έργα δεν προτιμούνται από το κοινό κι από τους θιασάρχες, οι οποίοι ως τυμβωρύχοι ξεθάβουν οποιοδήποτε ξένο έργο ανεξαρτήτως ποιότητας, αρκεί να είναι ευρωπαϊκό, ενώ από την άλλη μεριά, ορισμένοι κριτικοί επιτίθενται με δριμύτητα κατά των άτεχνων δειγμάτων της πρωτότυπης εγχώριας δραματικής παραγωγής. Από το 1926 κιόλας παρατηρούμε την εμφάνιση της δριμείας επίκρισης κατά των θεατρικών πρωτολείων των νέων συγγραφέων (βλ. π.χ. τις απόψεις του Κώστα Αθάνατου στα δημοσιεύματα: «Αττικά ημερονύκτια – Θέατρον» και «Προς νέους», *Ελ. Β.*, 30-7-1926 και 31-7-1926 αντίστοιχα). Οι επιθέσεις επικεντρώνονται κυρίως στους θιάσους νέων του θεάτρου Παγκρατίου, δηλαδή στον Θίασο των Νέων και στο Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα. Ακριβώς αυτοί ανεβάζουν τα πιο πολλά νέα ελληνικά δράματα, καθώς αποτελούν τα πιο μακρόβια απ' τα νεανικά σχήματα (βλ. π.χ. την επίθεση του Άλκη Θρύλου εναντίον των ελληνικών θεατρικών πρωτολείων που παρουσιάζει το 1930 το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα στο θέατρο Παγκρατίου, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α', ό.π., σσ. 326-327).

Οι δυσμενείς κριτικές δεν αποτείνονται σε κάποια συγκεκριμένα δράματα, αλλά στο σύνολο της επονομαζόμενης “παγκρατιανής παραγωγής”. Οι επικρίσεις αυτές κορυφώνονται ιδιαίτερα κατά το 1929, συνεχίζοντας ως και το τέλος της δευτέρας μεσοπολεμικής περιόδου, κυρίως από τον Φώτο Πολίτη. Ο κριτικός εξηγεί το φαινόμενο της αθρόας σκηνικής παρουσίασης των νέων ατελών δραματικών δειγμάτων βάσει της “αμορφωσιάς”, της ανυπαρξίας πολιτισμού και της καθυστερημένης πνευματικής ανάπτυξης του ελληνικού θεατρικού κοινού. Το τελευταίο τα παρακολουθεί άκριτα ως “εξισώσεις αλγεβρικές, λογαρίθμους ή διαφορικούς υπολογισμούς” και χωρίς να προσπαθεί ν' ανακαλύψει κάποια σχέση μεταξύ αυτών και της πραγματικής του ζωής (βλ. τα δημοσιεύματά του: «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η θεατρική χρονιά», «Εντυπώσεις και κρίσεις – Θεατρικά διάφορα» και «Εντυπώσεις και κρίσεις – Μονόπρακτα», *Ελ. Β.*, 3-1-1928, 5-7-1929 και 9-8-1929 αντίστοιχα).

Βεβαίως, ενάντια σ' όλες τις παραπάνω βαριές κατηγορίες προς τα θεατρικά πρωτόλεια των ελλήνων συγγραφέων υπάρχουν και κάποιοι

κριτικοί, οι οποίοι δίνουν πίστωση στην πρωτότυπη δραματική παραγωγή, όπως οι Σπύρος Μελάς και Μιχαήλ Ροδάς. Ο Μελάς, αντίθετα απ' τον Πολίτη, κι επιτιθέμενος φανερά εναντίον του τελευταίου, χωρίς, εντούτοις, να τον κατονομάζει, υποστηρίζει ότι το ασφαλέστερο μέσο της μελλοντικής δημιουργίας της εθνικής δραματοουργίας είναι η αγάπη της ελληνικής διανοήσης και του κοινού προς τα δείγματα των νέων συγγραφέων. Θεωρεί πως ο “διασυρμός και η καταφρόνια δεν παρορμούν ποτέ σε τίποτα το ευγενικό” (βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Τα ελληνικά», *Ελ. Β.*, 16-10-1929). Ο Μιχ. Ροδάς το 1931 καταλογίζει στην Κοτοπούλη το σφάλμα ότι κατά την περιοδεία της στην Αμερική που πραγματοποιεί το ίδιο έτος, δεν πρωτοεμφανίζεται με ελληνικά έργα, αλλά με τη *Σκιά* του Niccodemi (βλ. μ. ρ., «Τα ελληνικά», *Ελ. Β.*, 8-3-1931).

Από όλα τα παραπάνω στοιχεία συμπεραίνουμε, πρώτον, την πραγματική ύπαρξη ικανοποιητικού αριθμού νέων εγχώριων συγγραφέων, παρότι συχνά η ελληνική διανοήση παραπονιέται για το αντίθετο, και δεύτερον, τη σθεναρή αντίσταση αποδοχής και καθιέρωσης των ίδιων και των έργων τους από κοινό και κριτική. Τα έργα των πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων σπάνια ακολουθούν τον δρόμο προς τις σκηνές των κεντρικών θιάσων, ενώ βρίσκουν ως επί το πλείστον άσυλο στα περιφερειακά πρωτοποριακά θεατρικά σχήματα των νέων. Λίγοι από τους συγγραφείς τους συνεχίζουν τη δραματογραφική καριέρα τους μετά τον Μεσοπόλεμο, οπότε και καθιερώνονται (π.χ. Άγγ. Τερζάκης, Αλ. Λιδωρίκης, Πάκης Καγιάς, Γ. Ρούσσο, Δημ. Ψαθάς, Δημ. Ιωαννόπουλος, Δ. Χρονόπουλος, Χρ. Γιαννακόπουλος, Αλ. Σακελλάριος, Δημ. Γιαννουκάκης, Βασ. Ρώτας, Θ. Κωτσόπουλος, Διον. Ρώμας, Ν. Τσεκούρας), ενώ οι περισσότεροι ξεχνιούνται μετά την παρέλευση μικρού χρονικού διαστήματος.

Η κρατική σκηνή φέρει μεγάλο μερίδιο ευθύνης για τη γενικότερη παραμέληση των ελλήνων συγγραφέων από το ρεπερτόριό της. Η συντριπτική πλειοψηφία των παριστανόμενων έργων ανήκει σε ξένους συγγραφείς. Από τους 70 συνολικούς τίτλους έργων που παριστάνονται στο Εθνικό, μόνο οι 19 ανήκουν σε σύγχρονους έλληνες δραματογράφους, δηλαδή, αρκετά λιγότεροι από το ένα τρίτο. Επιπλέον, από αυτά τα 19 έργα, τα περισσότερα ανήκουν σε ήδη καθιερωμένους έλληνες συγγραφείς, όπως π.χ. τους Γρ. Ξενόπουλο (*Θείος όνειρος*, *Ποπολάρος*, *Φοιτηταί*, *Πειρασμός*), Π. Χορν (*Φιντανάκι*), Σπ. Μελά (*Ιούδας*, *Παπαφλέσσας*), Αριστ. Προβελέγγιο (*Ρήγας Φεραίος*), Γαλ. Καζαντζάκη (*Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*). Αντίθετα, οι πρωτοεμφανιζόμενοι μεσοπολεμικοί συγγραφείς είναι μόνο τέσσερις: Αλ. Λιδωρίκης, Δημ. Μπόγρης, Άγγ. Τερζάκης και Διον. Ρώμας. Αυτή η τακτική παραγκώνησης των ελληνικών έργων από το Εθνικό εμφανίζεται μεν εμβρυακά κατά τον Μεσοπόλεμο, αλλά πρόκειται στην πραγματικότητα να κορυφωθεί μετά το 1940. Ιδίως κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960 η κρατική σκηνή εξοβελίζει παντελώς το ελληνικό έργο από το ρεπερτόριό της και κρατά αποκλειστικά τις παραστάσεις έργων των αρχαίων ελλήνων τραγικών με τα διάφορα φεστιβάλ αρχαίου δράματος. Ήδη από τον Μεσοπόλεμο η έμφαση δίνεται περισσότερο στην τέχνη των τελευταίων, παρά σ' αυτή των σύγχρονων ελλήνων.

Εκτός από τους δραματογράφους, οι μεταφραστές αποτελούν ένα εξίσου σημαντικό κομμάτι λογίων που μπορεί να διαμορφώσει δραστικά τον χαρακτήρα και την εικόνα του δραματολογίου κάποιας εποχής. Δυστυχώς, όμως, το ζήτημα της μετάφρασης δεν φαίνεται ν' απασχολεί σοβαρά τους έλληνες διανοούμενους του Μεσοπολέμου, γι' αυτό ακριβώς και δεν σχολιάζεται επαρκώς από τον ημερήσιο τύπο. Το γεγονός του λογοτεχνικού, γραμματολογικού κι αισθητικού σχολιασμού μιας μετάφρασης είναι σπάνιο φαινόμενο στις στήλες των θεατρικών κριτικών. Τις περισσότερες φορές οι μεταφράσεις των εμπορικών έργων, δηλαδή του δραματικού και κωμικού βουλεβάρτου, γίνονται βιαστικά κι απρόσεχτα από τους ίδιους τους ηθοποιούς ή καλλιτεχνικούς διευθυντές των θιάσων. Έτσι, παρατηρούμε π.χ. ότι ο Βασ. Αργυρόπουλος μεταφράζει σωρηδόν γερμανόφωνες φάρσες, στις οποίες και πρωταγωνιστεί στο πλαίσιο του θιάσου του "Ελληνική Κωμωδία". Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του θιάσου Κυβέλης, ο Κ. Θεοδορίδης, μεταφράζει αφειδώς γαλλικά εμπορικά έργα από το περιοδικό *La Petite Illustration* για χάρη της πρωταγωνίστριας. Η Κατερίνα Ανδρεάδη μεταφράζει αγγλικό βουλεβάρτο για τις ανάγκες του δικού της θιάσου, όπως, επίσης, ο θιασάρχης κι ηθοποιός Μάριος Παλαιολόγος μεταφράζει γαλλικό *grand-guignol* για τον θιάσό του που σε κάποιες περιόδους αφιερώνεται σ' αυτού του είδους τα έργα.

Μια σημαντική δυσκολία που αντιμετωπίζει όποιος θέλει να καταπιαστεί με το συγκεκριμένο θέμα, είναι το γεγονός της μη απευθείας μετάφρασης ενός δράματος από τη μητρική του γλώσσα. Αυτό συμβαίνει όχι μόνο σε όποια έργα προέρχονται από σπάνιες γλώσσες (π.χ. στη σκανδιναβική, στη ρωσική, στην ισπανική δραματογραφία), αλλ' ακόμη και σ' αυτά που προέρχονται από πιο κοινόχρηστη γλώσσα, όπως η αγγλική. Οι περισσότεροι διανοούμενοι της εποχής χειρίζονταν με άνεση περισσότερο τα γαλλικά κι έτσι δεν είναι διόλου απίθανο να χρησιμοποιούσαν τις γαλλικές διασκευές ρωσικών, σκανδιναβικών κι ισπανικών κειμένων. Με αυτό το δεδομένο, δεν είμαστε ποτέ σίγουροι, αν οι αναφερόμενοι κάθε φορά μεταφραστές μεταφέρουν το έργο από την πρωτότυπη γλώσσα του ή από μια πιθανή γαλλική διασκευή του.

ΠΗΓΕΣ

Α΄. ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ

1. ΤΥΠΟΣ α: ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Έχουν αποδελτιωθεί εξαντλητικά οι εξής εφημερίδες:

Εστία, από 1-1-1918 έως 28-8-1919.

Καθημερινή, από 15-9-1919 έως 28-2-1922.

Ελεύθερον Βήμα, από 6-2-1922 έως 31-12-1940.

Έχουν, επίσης, εξετασθεί και τα εξής ανεξάρτητα δημοσιεύματα εφημερίδων:

Άννινος Γ., «*Η Ερωφίλη του Χορτάτση*», *Πρωία*, 13-4-1934.

Βέης Νικόλαος, «*Η Ερωφίλη*», *Πρωία*, 20-4-1934.

Δασκαλάκης Β. Απ., «Μετά τας δύο τραγωδίας – Αναβιβάζεται η *Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν – Αι νέαι σκηνοθεσίαι και αι δοκιμαί», *Έθνος*, 9-4-1932.

---, «Ένα αριστούργημα της εθνικής μας λογοτεχνίας – *Η Θυσία του Αβραάμ* εις το Εθνικόν Θέατρον – Το κρητικόν μυστήριον που αναβιβάζεται σήμερον», *Έθνος*, 21-3-1933.

Interim, «*Η Θυσία του Αβραάμ – Να ζη το Μεσολόγγι*», *Καθημερινή*, 23-3-1933.

Μελάς Σπύρος [Φορτούνιο], «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Μανιφέστο», *Έθνος*, 5-4-1929.

Μόλλας Αντώνιος, «*Ο Καραγκιόζης μέγας βεζύρης*», *Ακρόπολις*, από 21-8-1919 έως 13-11-1919.

---, «*Ο γάμος του Καραγκιόζη*», *Ακρόπολις*, από 21-8-1919 έως 20-9-1919.

Οικονομίδης Κώστας, «Το θέατρον – *Η Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν», *Έθνος*, 16-4-1932.

---, «*Η Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινή*, 17-4-1932.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Περί ηθογραφίας το τελευταίον», *Αθηναϊκά Νέα*, 4-7-1937.

Πολίτης Φώτος, «*Ερωτόκριτος*», *Πρωία*, 3-11-1929.

---, «*Η σημερινή του Εθνικού – Δύο ελληνικά έργα*», *Πρωία*, 21-3-1933.

Τερζάκης Άγγελος, «*Η αποψινή πρώτη του Βασιλικού – Το δράμα και η ιστορία – Ο σταυρός και το σπαθί του κ. Άγγ. Τερζάκη*», *Καθημερινή*, 19-4-1939.

Vrieslander Klaus, «*Η πρώτη της Ερωφίλης*», *Καθημερινή*, 25-4-1934.

«*Η Ελευθέρα Σκηνή – Προς το κοινόν*», *Καθημερινή*, 5-4-1929.

«*Η σημερινή της Ερωφίλης*», *Καθημερινή*, 20-4-1934.

1. ΤΥΠΟΣ Β: ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

- Αγρας Τέλλος, «Η συμβολιστική πεζογραφία και το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζοπούλου», *Νέα Εστία*, 15-6-1935, τευχ. 204, том. ΙΖ', έτος Θ'.
- Γλυτζουρής Αντώνης, «Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά*, Ιούνιος, Δεκέμβριος 1998, τευχ. 28, 29, том. 15.
- Θεοτοκάς Γιώργος, «Η νέα λογοτεχνία», *Ιδέα*, Ιαν. 1934, αρ. 13.
- Θρύλος Άλκης [Ουράνη Ελένη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία*, 15-4-1929, τευχ. 56, έτος Γ'.
- , «Το θέατρον – Θέατρον Κοτοπούλη, θίασος Ελεύθερη Σκηνή – *Ερωτόκριτος*», *Νέα Εστία*, 1-12-1929, τευχ. 71, έτος Γ'.
- , «Το θέατρον – Εθνικό Θέατρο – Παραστάσεις του Εθνικού και του Ελευθέρου Θεάτρου», *Νέα Εστία*, 1-5-1932, τευχ. 129, том. 11, έτος ΣΤ'.
- Μελάς Σπύρος, «Έθνος και ανθρωπότητα – Δυνατότητες για καινούργιες προσαρμογές της Εθνικής μας Ιδέας», *Ιδέα*, Ιαν. 1933, αρ. 1, том. 1, έτος Α' και Φεβρ. 1933, αρ. 2.
- , «Έθνος και ανθρωπότητα», *Ιδέα*, Φεβρ. 1933, αρ. 2, том. 1, έτος Α'.
- , «Ανάγκη για επανάσταση», *Ιδέα*, Οκτ. 1933, αρ. 10, том. 2, έτος Α'.
- , «Η επανάσταση του δημοτικισμού», *Ιδέα*, Νοέμ. 1933, αρ. 11, том. 2, έτος Α'.
- Ξερόπουλος Γρηγόριος, «Περί τα γεγονότα και τα ζητήματα – Η *Βαβυλωνία*», *Νέα Εστία*, 1-5-1932, τευχ. 129, том. 11, έτος ΣΤ'.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης και η ανακάλυψη της ελληνικής παράδοσης», *Τετράδιο*, Ιαν. 1947, τευχ. 1, том. Α'.
- Παράσχος Κλέων, «Μια ματιά στην λογοτεχνική μας κίνηση του 1927», *Νέα Εστία*, 1-1-1928, τευχ. 1, том. Δ', έτος Β'.
- Pearson T., «Evreinov and Pirandello: Twin apostles of Theatricality», *Theatre Research International*, XII, 2, Summer 1987.
- Πετράκου Κυριακή, «Το πρώτο (;) θεατρικό έργο του Φώτου Πολίτη», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, том. 3 (2000).
- Πετσάλης Θανάσης, «Πνευματική οδοιπορία - Δοκίμιο», *Νέα Εστία*, 1-10-1947, τευχ. 486, том. 42, έτος ΚΑ'.
- Πολίτης Φώτος, «*Ερωτόκριτος*», *Πειθαρχία*, 10-11-1929, εβδ. 4^η έτος 1.
- Σειραγάκης Μανώλης, «Ο Γιάννης Σιδέρης και ο Θίασος των Νέων: μία θαμπή πηγή», *Παράβασις*, ό.π., том. 2 (1998).
- Σιδέρης Γιάννης, «Η *Ερωφίλη*», *Ξεκίνημα*, Μάιος 1934, φύλλο 17, 2^η χρονιά.
- , «Ο *Βασιλικός* του Μάτεση – Ένα έξοχο νεοελληνικό έργο», *Θέατρο* (Κώστα Νίτσου), Μάρτ. – Απρ. 1964, τευχ. 14, χρ. Γ'.
- Τερζάκης Άγγελος, «Δημοσθένης Βουτυράς – Σύγχρονοι Έλληνες λογοτέχναι», *Νέα Εστία*, 15-11-1934, τευχ. 190, том. ΙΣΤ', έτος Η'.
- , «Αναθεώρηση της ηθογραφίας», *Νεοελληνικά Σημειώματα*, Μάης 1937, τευχ. 3.
- Χατζηνικολάου Νίκος, «Τέσσερεις Έλληνες ζωγράφοι του 20ού αιώνα: Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», *Ο Πολίτης*, Ιούνιος 1976, τευχ. 2, και Ιούλιος – Αύγουστος 1976, τευχ. 3-4.

Χουρμούζιος Αιμ., «Λογοτεχνική αλητογραφία», *Νέα Εστία*, 1-1-1940, αρ. 313.

2. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ α: ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

- Αθανασιάδης Κώστας (Λαέρτης Λάρμης), *Η τραγωδία της ζήλειας*, Κασταλία, Αθήνα, 1937 (2).
- , *Το παιδί*, Κασταλία, Αθήνα, 1937 (2).
- , *Της ωμορφιάς τα μάγια*, Κασταλία, Αθήνα, 1937 (2).
- Αμπελάς Τιμολέων, *Κλεοπάτρα*, εκδ. Αγκύρας, Αθήνα, χ.χ.
- , *Νέρων*, τύποις Α.Η.Καραβατσέλου, Σύρος, 1870.
- Αναστασίου Μιχάλης – Φρέρης Βελισάριος, *Στη βίλα με τα γιασεμιά*, περ. *Νέα Εστία*, 1-9-1930, τευχ. 89, έτος Δ', σσ. 920-927.
- , *Οι αρραβώνες της Νάσης*, περ. *Νέα Εστία*, 15-11-1931, τευχ. 118, έτος Ε', σσ. 1210-1214 και 15-12-1931, τευχ. 119-120, σσ. 1256-1262.
- Άννινος Μπάμπης, *Η νίκη του Λεωνίδα*, Γεώργιος Κασδόνης, Αθήνα, 1898.
- , *Ζητείται υπηρέτης*, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, 1915.
- Αντωνιάδης Ιω. Αντώνιος, *Η κατάρα της μάνας*, τυπογραφείο Κ. Αντωνιάδου, Αθήνα, 1877.
- Αντωνόπουλος Α. Νικόλαος, *Η στρίγγλα*, επιμ. Ν. Λάσκαρης, Γεώργιος Δ. Φέξης, Αθήνα, 1903.
- Αργυρόπουλος Δ. Γιάγκος, *Νυχτερινό τραγούδι*, Λογοτεχνικές εκδόσεις Μιχαήλ Σ. Ζηκάκη, Αθήνα, 1921.
- Αρνιώτης Λεωνίδας, *Οι μετανάσται*, Γεώργιος Δ. Φέξης, Αθήνα, 1907.
- Βασιλειάδης Σπυρίδων, *Γαλάτεια*, Γεώργιος Φέξης, Αθήνα, 1915 (3).
- Βεάκης Αιμίλιος, *Ρηνούλα*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *7.000.000 εισόδημα*, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- Βερναρδάκης Ν. Δημήτριος, *Μαρία Δοξαπατρή*, τυπογραφείον του Κράτους, Αθήνα, 1903 (3).
- , *Φάυστα*, Δράματα, τομ. Α', τυπογραφείον του Κράτους, Αθήνα, 1903.
- , *Μερόπη*, Γ. Δ. Φέξης, Αθήνα, 1904 (2).
- Βλάχος Άγγελος, *Η κόρη του παντοπώλου*, τυπογρ. Αι Μούσαι, Αθήνα, 1881.
- Βλάχος Γεώργιος, *Η απογραφή*, περ. *Νέα Εστία*, τευχ. 50, 1951, σσ. 1169-1173.
- Βοτσάρης Ιωάννης, *Η ψυχοκόρη*, Αναστάσιος Δ. Φέξης, Αθήνα, 1889.
- Βουτιερίδης Ηλίας, *Τα ρόδα της αγάπης*, χειρόγραφο Θ. Μ., με χρονολογία 1926.
- Βυζάντιος Κ. Δημήτριος, *Βαβυλωνία*, επιμ. Σπ. Ευαγγελάτος, Εστία Ι. Δ. Κολλάρου & Σία, Αθήνα, 1996.
- Γάιος Χρύσανθος, *Το σκουλήκι*, Αριστείδης Ν. Μαυρίδης, Αθήνα, 1932.
- Γαλανός Αλέκος – Μπέλλου Αντιγόνη, *Διγενής Ακρίτας*, εκδ. Ξενοφ. Ε. Σεργιάδου, Αθήνα, 1930 (3).
- Γερογιάννης Αθ. Χρίστος [Χ. Ιερο-Γιάννης], *Τα νανάγια της ζωής*, Ακαδημαϊκή Βιβλιοθήκη Θ. Γ. Παπαμανώλη, Ακαδημαϊκόν Βιβλιοπωλείον Ε. Α. Κουκλάρα, Αθήνα, 1923.
- Γιαννακόπουλος Χρήστος, *Το 24ωρο του κ. Ζαχαρία*, χειρόγραφο Θ. Μ.

- Γιοφύλλης Φώτος (Σπύρος Μουσούρης), *Μαύρη κληρονομιά*, έκδοση περ. *Πρωτοπορία*, Αθήνα, χ.χ.
- , *Η φαρμακωμένη*, εκδ. Ζηκάκη, Αθήνα, 1927.
- , *Το φετίχ*, Το Ελληνικό Βιβλίο, Αθήνα, 1976.
- Γκόλφης Ρήγας, *Γήταυρος*, εκδ. Αθηναϊκού Βιβλιοπωλείου Χ. Γανιάρη & Σία, Αθήνα, 1921.
- Γούναρης Αντώνης – Σαγιάς Ιωσήφ, *Το μοντέλλο*, Ελληνική Θεατρική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1945 (2).
- Δαράλέξης Θεμ. Χρήστος, *Λεστενίτσα*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Δάφνη Αιμιλία, *Οι γέροι*, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, χ.χ.
- , *Gloria victis*, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, χ.χ.
- Δάφνης Στέφανος, *Το πατρικό σπίτι*, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, χ.χ.
- Δεληκατερίνης Ιωάννης, *Τα χαμίνια*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Το μεγάλο κακό*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Οι μετανάσται ή Δια το χρήμα*, [μη αναφερόμενα στοιχεία έκδοσης].
- Δεπάστας Τίμος, *Το τζιιώτικο ραβαϊσι*, τυπογραφείο Εφημερίδος των Εργατών Ιωάννου Τσορώνη, Αθήνα, 1915.
- Δημητρακόπουλος Πολύβιος (Pol Arcas), *Ηρωδιάς*, εκδ. Αγκύρας, χ.χ.
- , *Καρδερίνα*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Ο δρόμος*, χειρόγραφο Θ. Μ., δωρεά της Ειρήνης της Αθηναίας.
- , *Ο γελωτοποιός του βασιλέως*, χειρόγραφο Θ. Μ. (“έργο διδαχθέν εις το θέατρον Μαρίκας Κοτοπούλη και εγκριθέν από τη λογοκρισία Αθηνών”).
- , *Μέλισσα η εταίρα*, χειρόγραφο Θ. Μ., δωρεά Ειρήνης της Αθηναίας, με αναγραφόμενη ημερομηνία 7-22 Μαρτίου 1918.
- , *Η κουκουβάγια*, περ. *Ποικίλη Στοά* Ιωάννη Α. Αρσένη – Μιχαήλ Α. Ραφαήλοβιτς, 1914, έτος 16°, περίοδος Γ', σσ. 241-254.
- , *Ο κουρσάρος*, εκδ. οίκος Ακαδημαϊκόν, Αθήνα, 1929 (2).
- , *Το κριτήριο*, τυπ. Α.Ζ.Διαλησμά, 1929 (2).
- Δημητρακόπουλος Πολύβιος – Κυριακός Αριστείδης, *Η έξωσις του Όθωνος*, επιμ. Ν. Λάσκαρης, Γεώργιος Δ. Φέξης, Αθήνα, 1906.
- Διγενάκης Κωνσταντίνος, *Η αρχοντοπούλα των Λευκών Ορέων*, τυπογρ. Δ. Γ. Ευστρατίου, Αθήνα, 1906.
- Δρόσος Ιωάννης, *Στην Πόλι ο στρατηλάτης*, Ι. Δρόσος – Γ. Χριστοφορίδης, Αθήνα, χ.χ.
- , *Ο Σακατούρας*, τύποις “Ταχυδρόμου”, Αλεξάνδρεια, χ.χ.
- Ζαβιτσάνος Ν. Σπυρίδων, *Ο οικουμενικός πατριάρχης Γρηγόριος ο Ε'*, τυπ. Περρή – Βαμπά, Αθήνα, 1869.
- Ζάνος Παναγιώτης, *Ερωτική απόπειρα*, *Θέατρον Παναγιώτου Δ. Ζάνου*, τομ. 1, τυπ. “Ασμοδαίος” Γ. Σταυριανού, Αθήνα, 1884.
- Ζίφφος Στέφανος [Stephane Ziffo], *L' heure douloureuse*, Imprimerie Atar, Corraterie, 12, Genève, 1919.
- Ζώρας Α. Μιχαήλ, *Φαινόμενα και πράγματα*, Ανέστης Κωνσταντινίδης, Αθήνα, 1907.
- , *Ο δέκατος τέταρτος*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Ηλιάδης Βασίλης, *Χελώνες*, [μη αναγραφόμενη έκδοση], Αθήνα, 1923.
- , *Σβυσμένη καντήλα*, [μη αναγραφόμενη έκδοση], Αθήνα, 1924.
- Θρακιώτης Κώστας, *Γωνία 90% ή Άλμπατρος*, εκδ. Αριστ. Ν. Μαυρίδης, Αθήνα, 1940.
- Ιωαννόπουλος Δημήτρης, *Ο γιόκας μας*, δακτυλόγραφο αντίτυπο Θ. Μ.

- , *Η πόρτα και το παράθυρο*, Θέατρο Δ. Ιωαννόπουλου, τομ. Β΄, Δίφρος, Αθήνα, 1972.
- , *Έρωσ εις το τετράγωνον*, ό.π.
- , *Το παραμύθι της ευτυχίας ή Το τίποτα και το παν*, ό.π.
- Καγιάς Γ. Παναγιώτης, *Τιμόνι στον έρωτα*, Πυρσός Α.Ε., Αθήνα, 1940.
- , *Θα μ' αγαπήσης ή Ο έρωσ θέλει ζύλο*, εκδ. Ι. Τομάζου, Αθήνα, 1969.
- Καζαντζάκη Γαλάτεια, *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*, Δίφρος, Αθήνα, 1958.
- Καθάρειος Δ. Αλέξανδρος, *Η Μπουμπουλίνα*, εκδ. Ανατολή, Αθήνα, 1938.
- Καλαποθάκης Οικ. Δημήτριος, *Η άλωσις της Κωνσταντινουπόλεως*, χειρόγραφο Θ. Μ. που ανήκει στον θίασο "Αριστοφάνη" του Αναστάσιου Απέργη.
- Καμπύσης Α. Γιάννης, *Οι Κούρδοι*, τυπογραφείο της Εστίας Μάισνερ – Καργαδούρη, Αθήνα, 1897.
- Καπετανάκης Ηλίας, *Ο γενικός γραμματεύς*, εισ. Πλάτων Μαυρομούστακος, Δωδώνη, Αθήνα, 1992.
- Κατηφόρης Νίκος, *Το μεράκι του άρχοντα*, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- Κόκκος Δημήτριος, *Ο καπετάν Γιακουμής*, χειρόγραφο Θ. Μ. που ανήκει στον θίασο "Αριστοφάνης" του Αναστ. Απέργη.
- , *Η λύρα του γέρο-Νικόλα*, *Το Κωμειδύλλιο*, επιμ. Θ. Χατζηπανταζής, τομ. Β΄, Ερμής, Αθήνα, 1981.
- , *Ο μπάρμπα-Λινάρδος ή Το τέλος της Μαρούλας*, ό.π.
- Κολοκοτρώνης Κ. Βασίλειος, *Ο ιπτάμενος παναμάς*, *Μηνιαίον Παράρτημα Αθηνών*, Ιαν. 1908, αρ. 3, σσ. 363-372.
- , *Ο μακαρίτης*, [δεν αναγράφεται εκδοτικός οίκος], Αθήνα, 1914.
- Κοπακάκης Νικόλαος, *Ο αστυνόμος Φάπας*, [μη αναγραφόμενα στοιχεία έκδοσης].
- , *Η κυρία ντουμπλ-φας*, εκδ. Αστήρ Αλ. & Ε. Παπαδημητρίου, Αθήνα, χ.χ.
- Κοράλης Πάνος, *Ειρήνη*, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.
- Κορνάρος Βισσέντζος, *Ερωτόκριτος*, διασκευή Θεόδωρος Συναδινός, εκδ. Ακροπόλεως, Αθήνα, 1929.
- , *Η θυσία του Αβραάμ*, εισ. Άγγελος Τερζάκης, επιμ. Ελένη Τσαντσάνογλου, Ερμής, Αθήνα, 1990.
- Κορομηλάς Γεώργιος, *Ένας όρκος*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Κορομηλάς Δημήτριος, *Ο πετεινός*, Ανδρέας Κορομηλάς, Αθήνα, 1875.
- , *Το ύδωρ της λήθης*, δημοσιεύεται σε συνέχειες στην επιφυλλίδα της εφημ. *Εφημερίς* του Κορομηλά, από 5-4-1877, αρ. 95, έως 6-4-1877, αρ. 96.
- , *Απάτη αντ' απάτης*, εκδ. Ανέστη Κωνσταντινίδη, Αθήνα, 1885.
- , *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, επιμ. Ν. Λάσκαρης, Γεώργιος Φέξης, Αθήνα, 1911.
- , *Η τύχη της Μαρούλας*, *Το Κωμειδύλλιο*, επιμ. Θ. Χατζηπανταζής, τομ. Β΄, Ερμής, Αθήνα, 1981.
- , *Ο θάνατος του Περικλέους*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1984.
- Κοτσελόπουλος Νικόλαος, *Επί του καταστρώματος*, χειρόγραφο Θ. Μ. του θιάσου "Αριστοφάνης" του Αναστ. Απέργη.
- , *Οι σφουγγαράδες*, χειρόγραφο Θ. Μ., κτήμα Διονυσίου Κανδηλιώτου, 23-1-1918, Αλεξάνδρεια.
- Κυπραίος Θεόδωρος, *Η Φιλική Εταιρεία*, εκδ. Μ. Τριανταφύλλου & Σία, Θεσ/νίκη, χ.χ.
- Κυπρολέων Αντίοχος, *Η ζωή εν τάφω*, περ. *Νέα Εστία*, 1-3-1930, τευχ. 77, έτος Δ΄, σσ. 247-253.

- Κυριάκου-Μιτζοτάκι Βικτωρία, *Σκλάβοι ή Η ανοικτίμων ζωή*, περ. *Νέα Εστία*, 1-12-1929, τευχ. 71, έτος Γ', σσ. 1001-1006.
- Κωνσταντινίδης Κ. Ν., *Ματωμένο γέλιο*, έκδοση περ. *Νέα Ζωή Αλεξανδρείας*, 1927.
- , *Φωτεινούλα*, έκδοση περ. *Νέα Ζωή Αλεξανδρείας*, 1927.
- Κωτσόπουλος Θάνος, *Ο πόλεμος τελείωσε*, Μ. Γ. Βασιλείου, Αθήνα, χ.χ.
- Λάιος Σ. Ιωάννης, *Ο κόντε Μαντουλάτος*, Μιχαήλ Ι. Σαλίβερος, Αθήνα, 1925.
- , *Του Κουτρούλη το πανηγύρι*, Μιχαήλ Ι. Σαλίβερος, Αθήνα, χ.χ.
- Λαμπάκη Στ. Αναστασία, *Αγάπη που τυφλώνει*, Στέργιος Λαμπάκης, τυπ. Μιχαήλ Ι. Σαλίβερου, Αθήνα, χ.χ.
- , *Το τραγούδι της δουλειάς*, Στέργιος Λαμπάκης, Αθήνα, 1948.
- Λάσκαρης Νικόλαος, *Το κοκκαλάκι της νυχτερίδας*, *Θέατρον*, τομ. 1, πρόλογος Δ. Π. Ταγκόπουλος, Γ. Ι. Βασιλείου, Αθήνα, 1924.
- , *Η παληόγλωσσα*, ό.π.
- , *Η σύζυγος*, *Θέατρον*, τομ. 2, ό.π.
- , *Μαύρη παρηγοριά*, *Θέατρον*, τομ. 3, ό.π.
- , *Ξενομανία*, *Θέατρον*, τομ. 4, ό.π.
- , *Μαλλιά-κουβάρια*, *Θέατρον*, τομ. 5, ό.π.
- , *Παραμάνο με το στανιό*, Η Βιβλιοθήκη των Αθηνών, έκδοσις εφημ. *Ελληνικόν Μέλλον*, Αθήναι, Φεβρ. 1935.
- Λάσκαρης Νικόλαος – Αγέλαστος Δ., *Στα στραβά*, *Θέατρον*, τομ. 3, ό.π.
- Λάσκαρης Νικόλαος – Δημητρακόπουλος Πολύβιος, *Ενοικιάζεται*, *Θέατρον*, τομ. 1, πρόλογος Δ. Π. Ταγκόπουλος, ό.π.
- Λάσκαρης Νικόλαος – Ηλιάδης Βασίλειος, *Γιατί έκλεψε;*, *Θέατρον*, τομ. 3, ό.π.
- Λάσκαρης Νικόλαος – Καμπούρογλου Ιωάννης, *Ο ντροπαλός ερωτευμένος*, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, επιμ. Ν. Λάσκαρης, τομ. 26, Αθήνα, 1903.
- Λάσκαρης Νικόλαος – Κολοκοτρώνης Βασίλειος, *Δίδονται μαθήματα ταγκό*, *Θέατρον*, τομ. 1, ό.π.
- Λιβαδάς Νικόλαος (L. von Armbugmann), *Ο ποιητής Ζίγκες*, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ζηκάκη, Αθήνα, 1921.
- Λιδωρίκης Μ. Αλέκος, *Λόρδος Βύρων*, εκδ. Δημητράκου, Αθήνα, 1934.
- , *Η μεγάλη στιγμή*, εκδ. Α. Διαλησμά, Αθήνα, 1938.
- , *Το ζύπνημα*, *Θέατρο*, τομ. Β', Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1983.
- , *Εδώ θα μείνουμε για πάντα*, *Θέατρο*, τομ. Β', Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1985.
- , *Αίθουσα αναμονής*, ό.π.
- Λιδωρίκης Μιλτιάδης, *Κρυφός πόθος*, χειρόγραφο Θ. Μ., κτήμα του ηθοποιού Διονυσίου Κανδηλιώτη.
- , *Η κόρη των κυμάτων*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Λόντου-Δημητρακοπούλου Ευφροσύνη, *Άννα θα σε πάρω*, Ελικών, Αθήνα, χ.χ.
- Μαγγανάρης Ν. Απ., *Τα μαύρα πουλιά*, Αρ. Ν. Μαυρίδης, Αθήνα, 1931.
- Μαρής Μάρκος, *Αθώα αμαρτωλή*, τυπογρ. Εστία Κ. Μάισερ – Ν. Καργαδούρη, Αθήνα, 1915.
- , *Κάρβουνο στη στάχτη*, Γεώργιος Ι. Βασιλείου, Αθήνα, 1922.
- Μάτεσης Αντώνης, *Βασιλικός*, εισαγωγή Άγγελος Τερζάκης, Ερμής, Αθήνα, 1991.
- Μελάς Λέων, *Αθανάσιος Διάκος*, Ι. Νικολαΐδης, Αθήνα, 1908.

- Μελάς Σπύρος, *Το χαλασμένο σπίτι*, Κ. Ελευθερουδάκης, Αθήνα, 1909.
- , *Μια νύχτα, μια ζωή*, Γεώργιος Βασιλείου, Αθήνα, 1924.
- , *Το άσπρο και το μαύρο*, Γεώργιος Βασιλείου, Αθήνα, 1924 (2).
- , *Ιούδας*, Μιχαήλ Σαλίβερους, Αθήνα, 1934.
- , *Το κόκκινο πουκάμισο*, Βιβλιοθήκη Ελληνικής Δημιουργίας, Αθήνα, 1952.
- , *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, Βιβλιοθήκη Ελληνικής Δημιουργίας, Αθήνα, 1954.
- , *Παπαφλέσσας, Ιστορικό Θέατρο – Το 1821 σε 14 έργα και σκετς*, εκδ. Μπίρης, 1971.
- Μισιτζής Δημοσθένης, *Ο Φιάκας*, επιμ. Άννα Ταμπάκη, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1992.
- Μπόγρης Δημήτρης, *Το μπουρίνι, Θεατρικά Άπαντα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, χ.χ.
- , *Καινούργια ζωή, Θεατρικά Άπαντα*, ό.π.
- , *Σπασμένα φτερά*, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- , *Αγάπες*, [δεν αναφέρεται εκδοτικός οίκος], Αθήνα, 1924
- , *Ο ιατρός Μαυρίδης*, εκδ. “Τα Παρασκήνια”, Αθήνα, 1925.
- , *Αρραβωνιάσματα*, εκ του τυπογραφείου γραφείου τύπου “Ελλάς”, Αθήνα, 1928.
- , *Δράκαινα*, εκδ. Ακαδημαϊκόν, Αθήνα, 1929.
- , *Φουσκοθαλασσιές*, εκδ. Μιχ. Σαλίβερους, Αθήνα, 1938.
- Μωραϊτίνης Τίμος, *Ο άνθρωπος της ημέρας*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Ένα ταξιδάκι στη σελήνη, Άπαντα Τ. Μωραϊτίνη*, τομ. 2, τυπ. Χ. Ροδάκη & Σία, Αθήνα, χ.χ.
- , *Η πρωθυπουργίνα, Άπαντα Τ. Μωραϊτίνη*, τομ. 3, ό.π.
- , *Επιστροφή των θεών*, ό.π.
- , *Βρε το παληοκόριτσο*, ό.π.
- , *Το μοντέρνο σπίτι, Άπαντα Τ. Μωραϊτίνη*, τομ. 4, ό.π.
- , *Δακτυλογράφος ζητεί θέσιν, Άπαντα Τ. Μωραϊτίνη*, τομ. 5, ό.π.
- , *Μαραθώνειος δρόμος, Άπαντα Τ. Μωραϊτίνη*, τομ. 7, ό.π.
- , *Ο άρχοντας του κόσμου, Άπαντα*, τομ. 2, Ελληνοαμερικανικό Επιμορφωτικό Ινστιτούτο, Αθήνα, 1960 (1971).
- , *Το πνεύμα του αιώνας, Άπαντα*, τομ. 4, ό.π.
- , *Αιωνία ζωή, Άπαντα*, τομ. 5, ό.π.
- , *Το τζιτζίκι, Άπαντα*, τομ. 6, ό.π.
- , *Α μπε σε ντε*, ό.π.
- Νικολάκη Ειρήνη (Μανουέλα), *Τον σκότωσα*, τυπογραφικά καταστήματα Ακρόπολη, Αθήνα, 1930.
- , *Ως να χτυπήσουν οι καμπάνες, Θέατρο*, τομ. 51, Ι. Γ. Βασιλείου, Αθήνα, 1971.
- , *Η φωνή του γκιώνη*, ό.π.
- Νίκβας Ντόλης [ψευδώνυμο του Απόστολου Βασιλειάδη], *Η λέξη που του χρειαζότανε*, Φλάμμα, Αθήνα, 1932.
- , *Όπου την παθαίνει ο κύριος υπαστυνόμος*, Φλάμμα, Αθήνα, 1932.
- Νιρβάνας Παύλος, *Μαρία Πενταγιώτισσα, Θέατρον Π. Νιρβάνα*, τομ. 1, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, 1921.
- , *Αρχιτέκτων Μάρθας*, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, 1921.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Πειρασμός, Θέατρον Γρ. Ξενόπουλου*, τομ. Α', εκδ. Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα, 1913.
- , *Ραχήλ, Θέατρον Γρ. Ξενόπουλου*, τομ. Α', ό.π.

- , *Πολυγαμία, Θέατρον Γρ. Ξενόπουλου*, τομ. Β', ό.π.
- , *Ψυχοσάββατο*, ό.π.
- , *Μονάκριβη*, ό.π.
- , *Χερουβείμ, Θέατρον Γρ. Ξενόπουλου*, τομ. Β', Ιωάννης Δ. Κολλάρος, Αθήνα, 1925 (2).
- , *Το φινόρο του Λεβάντε, Θέατρον Γρ. Ξενόπουλου*, τομ. Γ', εκδ. Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα, 1922.
- , *Το ζευγάριωμα, Θέατρον Γρ. Ξενόπουλου*, τομ. Γ', ό.π.
- , *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*, Ι. Ν. Κολλάρος, Αθήνα, 1918.
- , *Φοιτηταί*, εκδ. Ν. Π. Παπαδόπουλος, Αθήνα, 1919.
- , *Στέλλα Βιολάντη*, Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα, 1923 (3).
- , *Δεν είμ' εγώ ή Η λογική*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας Ιωάννης Δ. Κολλάρος & Σία, Αθήνα, 1928.
- , *Μαριτάνα*, περ. *Νέα Εστία*, 1928, τ. 4.
- , *Φωτεινή Σάντρη*, Ιωάννης Δ. Κολλάρος, Αθήνα, 1930 (2).
- , *Ψυχοπατέρας, Οι Φίλοι του Βιβλίου*, τυπ. Πυρσός, τομ. 4, Αθήνα, 1945.
- , *Το ανθρώπινο*, ό.π.
- , *Ποπολάρως*, ό.π.
- , *Ανιέζα*, ό.π.
- , *Πεπρωμένα, Θέατρο*, τομ. 5, εκδ. Βλάσση, Αθήνα, 1991.
- , *Χαίρε νύμφη, Θέατρο*, τομ. 6, ό.π..
- , *Θείος Όνειρος, Θέατρο*, τομ. 7, ό.π.
- , *Έτσι είναι ο κόσμος ή Η Σμαρώ και η μάνα της, Θέατρο*, τομ. 8, ό.π.
- Οικονομίδης Δ. Αντώνης, *Τα νεύρα μου*, τύποις Αθηνών, χ.χ.
- Παλαμάς Κωστής, *Τρισεύγενη*, Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα, χ.χ. (3).
- Παντόπουλος Ευάγγελος, *Η νύφη της Κούλουρης*, Φιλεκπαιδευτικός Σύλλογος Πλάτων, Νέα Υόρκη, 1925.
- Παξινός Δ. Ιωάννης, *Τσε-τσε*, [δεν αναγράφεται εκδοτικός οίκος], Αθήνα, 1917.
- Παπαδοúκας Παν., *Το μοντέλο της γυναίκας μου*, εκδ. Ι. Τομάζου, Αθήνα, 1969.
- Παπαντωνίου Ζαχαρίας, *Ο όρκος του πεθαμένου*, εκδ. Δημητράκου, Αθήνα, 1931.
- Περεσιάδης Σπυρίδων, *Ο χορός του Ζαλόγγου*, επιμ. Ν. Λάσκαρης, Γεώργιος Δ. Φέξης, τομ. 5, Αθήνα, 1903.
- , *Η σκλάβα*, Μιχ. Σαλίβερος, Αθήνα, χ.χ.
- Πολέμης Ιωάννης, *Το εικόνισμα*, περ. *Παναθήναια*, 30-11-1900, τευχ. 4, έτος Α', σσ. 121-135.
- , *Γυναίκα*, περ. *Ποικίλη Στοά* Α. Αρσένη – Μιχαήλ Α. Ραφαήλοβιτς, 1914, έτος 16°, περίοδος Γ', σσ. 117-147.
- , *Το όνειρο*, χειρόγραφο Θ. Μ., με ημερομηνία 6-11-1918, Θεσ/νίκη.
- , *Ο βασιλιάς ανήλιαγος*, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, 1921 (3).
- , *Μια φορά κι έναν καιρό, Άπαντα Ι. Πολέμη*, τομ. 2, εκδ. Δωρικός, 1970 (αναδημοσίευση απ' την έκδοση του 1924 απ' τις εκδόσεις Ι. Ν. Σιδέρη).
- Προβελέγγιος Αριστομένης, *Ο Ρήγας*, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, 1888.
- , *Φαίδρα*, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, χ.χ.
- Ρίζος Νερούλος Ιάκωβος, *Κορακιστικά ή Διόρθωσις της ρωμαϊκής γλώσσας*, Μπαρτ & Χιρστ, Αθήνα, χ.χ. (ανατύπωση της πρώτης έκδοσης του 1813).

- Ροδάς Λ. Μιχαήλ, *Η οργή του δάσους*, τύποις Ερμού, Αθήνα, 1929.
- Ρούσσοσ Γιώργος, *Ο πρωτευουσιάνος*, δακτυλόγραφο κείμενο Θ. Μ.
- Ρώμας Α. Διονύσιος, *Ζακυνθινή σερενάτα*, επιμ. Φαίδων Κ. Μπουμπουλίδης, Αθήνα, 1987.
- Ρώτας Βασίλης, *Να ζη το Μεσολόγγι*, *Μουσικά Χρονικά*, Αθήνα, 1933 (3).
- , *Ο σύζυγος τρελλαίνεται*, *Θέατρο*, τομ. Β', Ίκαρος, Αθήνα, 1966.
- , *Λουτρόπολις*, *Επικαιρότητα*, Αθήνα, 1997.
- Σάββας Αντ. Νικόλαος, *Ο παππούς*, τυπ. Κ. Καμινάρη, 1928.
- Σημηριώτης Θ. Άγγελος, *Αστραία*, *Νεοελληνικόν Θέατρον*, Λ. Κατσαρός, Αθήνα, 1929.
- Σιδέρης Γιάννης, *Στη μέση του δρόμου*, έκδοση του περ. *Μουσικά Χρονικά*, Αθήνα, 1931.
- Σικελιανός Άγγελος, *Ο τελευταίος ορφικός διθύραμβος ή Ο διθύραμβος του ρόδου*, τυπ. *Μουσικών Χρονικών*, Αθήνα, 1932.
- Σκίπης Σωτήρης, *Αγία Βαρβάρα*, Imprimerie Peyrillier, Bouchon et Gamon, Le Puy-en-Velay, Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία, 1909.
- , *Το μαύρο σκυλί*, Collection de Vers et prose, chez Eugène Figuière et Cie éditeurs, Paris, 1910.
- , *Χριστός ανέστη*, έκδοση του περ. *Ακρίτας*, χ.χ.
- Σουρής Γεώργιος, *Η επιδημία*, *Άπαντα Γ. Σουρή*, τομ. Α', Εκδοτική Εταιρεία, τυπ. Κ. Μάισνερ – Ν. Καργαδούρη, Αθήνα, 1909, σσ. 153-173.
- Σπαταλάς Γεράσιμος, *Ο κληρονόμος της τσάτσας*, έκδοση του περ. *Μουσικά Χρονικά*, τευχ. 22-23, Αθήνα, 1930.
- Συναδινός Ν. Θεόδωρος, *Ο σατανάς*, δακτυλογραφημένο αντίτυπο Θ. Μ.
- , *Η κόκκινη μάσκα*, τυπ. Εστία Κ. Μάισνερ – Ν. Καργαδούρη, Αθήνα, 1916.
- , *Εσύ φταις*, εκδοτικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1924.
- , *Πίνες*, εκδοτικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1925.
- , *Ο Καραγκιόζης*, εκδοτικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1925.
- , *Ο Μαικήνας*, εκδοτικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1926.
- , *Ο νικητής*, *Θέατρον Ν. Συναδινού*, τομ. VI, εκδ. Ακροπόλεως, Αθήνα, 1934.
- , *Ο παλιάτσος*, Βιβλιοθήκη των Αθηνών της εφημ. *Ελληνικόν Μέλλον*, Αθήνα, 1935.
- , *Κοσμική κίνησης*, Θεατρικά Έργα, εκδ. Ι. Τομάζου, Αθήνα, 1969.
- Σώκος Γεώργιος, *Η γυναίκα του βαριετέ*, τυπογραφείο αφών Κ. Κυριακοπούλου, Αθήνα, 1924.
- , *Η εν πολλαίς αμαρτίαις*, τυπογραφείο Γ. Ρόδη, Αθήνα, 1931.
- , *Η διεφθαρμένη*, τυπογραφείο Γ. Ρόδη, Αθήνα, 1931.
- Ταγκόπουλος Π. Δημήτριος, *Η μητέρα*, τύπος Δημ. Π. Ταγκόπουλου & Σία, Αθήνα, 1922.
- Τερζάκης Άγγελος, *Ο σταυρός και το σπαθί*, εκδ. Αετός, Αθήνα, 1950.
- , *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, [δεν αναγράφεται εκδοτικός οίκος], Αθήνα, 1961.
- , *Γαμήλιο εμβατήριο*, Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα, χ.χ.
- Τσοκόπουλος Β. Γεώργιος, *Η βασίλισσα Σαββά*, εφημερ. *Μηνιαίον Παράρτημα Αθηνών*, διεύθ. Γ. Κ. Πωπ, Νοέμβριος 1907, αρ. 1, σσ. 89-98.
- , *Η κυρία Λωτ*, *Ημερολόγιον Κων/νου Φ. Σκόκου*, 1915, σσ. 241-249.
- , *Ο βασιλεύς της ρέγκας*, Βιβλιοπωλείο Ιωάννου Ν. Σιδέρη, Αθήνα, 1917.
- , *Ξανθές...μελαχροινές*, *Θέατρον*, τομ. Α', Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, 1921.
- Φωτιάδης Α. Δημήτρης, *Μάνια Βιτρόβα*, εκδ. Δημητράκου, Αθήνα, 1932.

- Χάγερ-Μπουφίδης Νικόλαος, *Έχετε μια κόρη;*, Βιβλιοθήκη του περιοδικού *Θέατρο*, Αθήνα, 1932.
- Χάρης Πέτρος, *Το αίμα*, χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενα στοιχεία Αθήνα, 1921.
- Χατζηαποστόλου Αντώνης, *Ο σύντροφος*, τυπ. Μ. Μαντζεβελάκη, Αθήνα, 1923.
- , *Δύο φωτιές*, τύποις Μ. Μαντζεβελάκη, Αθήνα, 1923.
- Χορν Παντελής, *Οι Πετροχάρηδες*, έκδοση περ. *Νέα Ζωή* Αλεξάνδρειας, 1909.
- , *Το φιντανάκι*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Β', επιμ. Έφη Βαφειάδη, εκδ. Ιδρύματος Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα, 1996.
- , *Ανατολίτισσα*, [το κείμενο του έργου δεν σώζεται, αναφέρεται, όμως, η υπόθεσή του], *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Β', ό.π.
- , *Η Σταχτομπούτα*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Γ', ό.π.
- , *Νταλμανοπούλα*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Γ', ό.π.
- , *Ο Σέντζας*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Γ', ό.π.
- , *Οι γειτόνισσες*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Γ', ό.π.
- , *Η Ψωροκώσταйна* [σώζεται απόσπασμα του έργου], *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ', ό.π.
- , *Σιγανοπαπαδιές* [το κείμενο του έργου δεν βρέθηκε, αλλά παρατίθεται η υπόθεσή του], *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ', ό.π.
- , *Σκραπ*, [το κείμενο δεν σώζεται, παρά μόνο η υπόθεσή του], *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ', ό.π.
- , *Φλαντρώ*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ', ό.π.
- , *Στο πανηγύρι*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ', ό.π.
- , *Η γυναίκα θάλασσα ή Η σειρήνα*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ', ό.π.
- , *Σταθμός*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ', ό.π.
- , *Το μελτεμάκι*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ', ό.π.
- , *Στη λάβρα του μεσημεριού*, [το κείμενο του έργου δεν σώζεται, παρά μόνο η υπόθεσή του], *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ', ό.π.
- , *Δεν αγαπάμε τον ίδιο*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Ε', ό.π.
- , *Ζωή και παραμύθι*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Ε', ό.π.
- , *Τσαλιμάκια*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Ε', ό.π.
- Χορν Παντελής – Ευαγγελίδης Δημήτρης, *Ο κύριος πρόξενος*, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Δ', ό.π.
- Χορτάτσης Γεώργιος, *Ερωφίλη*, επιμ. Στυλ. Αλεξίου – Μάρθα Αποσκήτη, Στιγμή, 1988.
- Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, *Τα τρία φιλιά*, εκδ. Πανός, Αθήνα, 1909.
- [Αγνώστου], *Ανάστασις του Λαζάρου*, χειρόγραφο Θ. Μ., με ημερομηνία 1911, Κορδελιό.
- Ψαθάς Δημήτρης, *Το στραβόζυλο*, εκδ. Μαρή, Αθήνα, χ.χ.

2. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ β: ΞΕΝΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Στην παρακάτω λίστα περιλαμβάνονται ως επί το πλείστον έργα, οι μεταφράσεις των οποίων έχουν πραγματοποιηθεί στον Μεσοπόλεμο, έστω κι αν έχουν εκδοθεί μεταγενέστερα. Στην περίπτωση που δεν βρέθηκαν οι ελληνικές μεταφράσεις, διαβάσαμε το δραματικό κείμενο από το πρωτότυπο, συνήθως στην πρώτη του έκδοση ή δημοσίευση, όταν αυτή υπάρχει. Όταν η τελευταία δεν βρίσκεται, τότε διαβάζουμε το κείμενο από μεταγενέστερη έκδοση. Κάποια γερμανικά ή ιταλικά κείμενα έχουν διαβαστεί από γαλλικές ή αγγλικές εκδόσεις, όταν δεν υπάρχει ελληνική μετάφρασή τους. Η λίστα περιλαμβάνει και κάποιες μεταγενέστερες ελληνικές μεταφράσεις σε δακτυλόγραφη μορφή, όταν δεν βρίσκεται η μεσοπολεμική τους έκδοχή.

- Achard Marcel, *Jean de la lune (Μας ήλθε απ' το φεγγάρι)*, *La Petite Illustration*, Ιούλ. – Δεκέμ. 1929, no. 442, nouvelle série théâtre no. 236.
- , *Domino (Ντομινό)*, *La Petite Illustration*, 25-6-1932, no. 582, nouvelle série théâtre no. 303.
- , *Pétrus (Μιγκό)*, *La Petite Illustration*, 1934, nouvelle série théâtre no. 344.
- , *Le corsaire (Ο κουρσάρος)*, *La Petite Illustration*, 21-5-1938, no. 872, nouvelle série théâtre no. 439.
- Amiel Denys, *Trois et une (Τρεις και μία)*, *La Petite Illustration*, 1933, nouvelle série théâtre no. 334.
- Annunzio de Gabriele, *Τζιοκόντα (Gioconda)*, μτφρ. Ελμίνα Παντελάκη, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα, χ.χ.
- , *Ονειρον εαρινής πρωίας (Sogno d' un mattino di primavera)*, μτφρ. Γεώργιος Λαμπελέτ, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 4, Αθήνα, 1905.
- , *Η κόρη του Γιόριου (La figlia di Jorio)*, μτφρ. Νικόλαος Ποριώτης, εκδ. Φόρκυκος, Αθήνα, 1979.
- Anouilh Jean, *Y avait un prisonnier (Ένας φυλακισμένος)*, *La Petite Illustration*, 18-5-1935, no. 724, nouvelle série théâtre no. 370.
- , *Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές (Le voyageur sans bagages)*, μτφρ. Γιώργος Παππάς, δακτυλόγραφο Θ. Μ. που προέρχεται απ' τον θίασο Δημήτρη Χορν της περιόδου 1961-1962 (το έργο δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1937, nouvelle série théâtre no. 411).
- , *Το αγρίμι (La sauvage)*, μτφρ. Γεώργιος Φτέρης, εκδ. Γκόννη, Αθήνα, χ.χ.
- Antoine André-Paul, *L' ennemie (Έτσι είναι οι γυναίκες ή Η εχθρά)*, *La Petite Illustration*, 29-6-1929, no. 436, nouvelle série théâtre no. 233.
- Αντρέγιεβ Λεονίντ, *Κατερίνα Ιβανόβνα*, μτφρ. Αθηνά Σαραντίδη, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- , *Κείνος που δέχεται ραπίσματα*, μτφρ. Κοραλία Μακρή, τυπ. Κ. Σ. Παπαδογιάννη, Αθήνα, 1926.
- Armout Paul – Gerbidon Marcel, *L' école de cocottes (Σχολείον κοκκοτών)*, *La Petite Illustration*, 1923, nouvelle série théâtre no. 101.
- Arnold Franz – Bach Ernst, *Συνέδριον ηθικής*, μτφρ. Βασίλης Αργυρόπουλος, δακτυλόγραφο Θ. Μ.

- Αρμπούζοβ Αλεξέι, *Ο μακρινός δρόμος*, μτφρ. Αθηνά Σαραντίδη, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.
- Αρτσιμπάτσεφ Μιχαήλ, *Ζήλεια*, διασκευή Στάθης Σπηλιωτόπουλος, μτφρ. Ελένη Σιφναίου, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- , *Ο πόλεμος*, μτφρ. Ελένη Σιφναίου, *Εβδομαδιαία Παγκόσμια Φιλολογική Εγκυκλοπαίδεια*, Ιούλιος 1934.
- Barclay Florence-Louisa, *Όταν οι γυναίκες αγαπούν (Le rosaire)*, μτφρ. Κατερίνα Ανδρεάδη, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- Barrie Matthew James, *Τα παράσημα της κυρούλας (The old woman shows her medals)*, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- , *Αυτό που ξέρει κάθε γυναίκα (What every woman knows)*, μτφρ. Πλάτων Μουσαίος, δακτυλόγραφο Θ. Μ. που ανήκει στον θίασο Αλίκης Βουγιουκλάκη – Δημ. Παπαμιχαήλ, θέατρο “Διονύσια”, 1969.
- Bataille Henry, *Maman Colimbri (Μαμά Κολιμπρί)*, A. Fayard, Paris, χ.χ.
- , *L' enfant de l' amour (Το παιδί της αγάπης)*, A. Fayard, Paris, 1902 (δημοσιεύεται και στο περ. *L' Illustration Théâtrale*, 1911, no. 180).
- , *La vierge folle (Η μωρά παρθένος)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1904, no. 150.
- , *La femme nue (Η γυμνή γυναίκα)*, A. Fayard, Paris, χ.χ. (δημοσιεύεται και στο περ. *L' Illustration Théâtrale*, 1908, no. 88).
- , *Le scandale (Το σκάνδαλο)*, A. Fayard, Paris, χ.χ. (δημοσιεύεται και στο περ. *L' Illustration Théâtrale*, 1909, no. 125).
- , *Les soeurs d' amour (Αι αδελφαί του έρωτος)*, *La Petite Illustration*, 1919, no. 5.
- , *L' animateur (Ο εμψυχωτής)*, *La Petite Illustration*, 5-6-1920, no. 19.
- , *La tendresse (Στοργή)*, *La Petite Illustration*, 1921, no. 45.
- Beaumarchais de Caron-Pierre-Augustin, *Οι γάμοι του Φίγκαρο (Le mariage de Figaro)*, μτφρ. Γ. Σημηριώτης, εκδ. Γερ. Αναγνωστίδης, Αθήνα, 1959.
- , *Ο κουρέας της Σεβίλλης (Le barbier de Séville)*, μτφρ. Γεώργιος Σημηριώτης, εκδ. Γερ. Αναγνωστίδης, Αθήνα, 1959.
- Benavente Jacinto, *Η γάτα της Αγκύρας*, περ. *Φιλολογικός Νέος Κόσμος*.
- , *Τα δημιουργηθέντα συμφέροντα (Los intereses creados)*, μτφρ. Παντελής Πρεβελάκης, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα, 1977.
- Bernard Jean-Jacques, *Martine (Μαρτίνα)*, *La Petite Illustration*, 1922, no. 74.
- , *L' invitation au voyage (Έλα να φύγουμε)*, *La Petite Illustration*, 1924, no. 116 (βρίσκεται και στην ανεξάρτητη έκδοση του J.-J. Bernard, Paris, 1928).
- Bernard Tristan, *Le petit café (Το καφεεντάκι)*, *L' Illustration Théâtrale*, 18-5-1912, no. 214.
- Bernard Tristan – Maurey Max, *Un ami d' Argentine (Ένας φίλος απ' την Αργεντινή)*, *La Petite Illustration*, Févr. 1931, no. 515, nouvelle série théâtre no. 273.
- Bernstein Henry, *La rafale (Η θύελλα)*, A. Fayard, Paris, χ.χ. (δημοσιεύεται και στο περ. *L' Illustration Théâtrale*, 1905, no. 23).
- , *La griffe (Το γράπωμα)*, A. Fayard, Paris, χ.χ. (δημοσιεύεται και στο περ. *L' Illustration Théâtrale*, 1906, no. 35).
- , *Le voleur (Ο κλέπτης)*, A. Fayard, Paris, χ.χ. (δημοσιεύεται και στο περ. *L' Illustration Théâtrale*, 1907, no. 57).

- , *Σαμψών (Samson)*, χειρόγραφο Θ. Μ. (υπάρχει και στην ανεξάρτητη έκδοση A. Fayard, Paris, χ.χ., καθώς και στο περ. *L' Illustration Théâtrale*, 1908, no. 83).
- , *Ισραήλ (Israel)*, χειρόγραφο Θ. Μ., δωρεά της οικογένειας Ν. Βάχλα, 1963 (βρίσκεται και στην ανεξάρτητη έκδοση A. Fayard, Paris, χ.χ., καθώς και στο περ. *L' Illustration Théâtrale*, 1908, no. 102).
- , *L' assaut (Η επίθεσις)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1912, no. 216.
- , *Judith (Ιουδήθ)*, *La Petite Illustration*, 1922, no. 81.
- , *Μελό (Mélo)*, χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενη ημερομηνία 21-5-1990.
- Berr Georges – Verneuil Louis, *Η δικηγόρινα κι ο άντρας της (Maître Bolbec et son mari)*, μτφρ. Αβραάμ Ν. Παπάζογλου, έκδοση περ. *Νέοι Ρυθμοί*, 1930.
- Besier Rudolf, *Miss Ba or The barretts of Wimpole street (Μις Μπα)*, *La Petite Illustration*, 1934, no. 356.
- Birabeau André, *Le chemin des écoliers (Ξαναγίναμε παιδιά)*, *La Petite Illustration*, 17-9-1927, no. 350, nouvelle série théâtre 189.
- , *Baisers perdus (Χαμένα φιλιά)*, *La Petite Illustration*, 2-7-1932, no. 583, nouvelle série théâtre no. 304.
- , *Ma soeur de luxe (Αδελφή μου πολυτελείας)*, *La Petite Illustration*, 1933, no. 332.
- , *Pamplemousse (Η φράπα)*, *La Petite Illustration*, 1937, no. 421.
- Birabeau André – Dolley Georges, *La fleur d' oranger (Άνθη πορτοκαλιάς)*, *La Petite Illustration*, 1924, no. 118.
- Björnstjerne Björnson, *Leonarda (Λεονάρντα)*, translated by R. Farquharson Sharp, *Three comedies by Björnson*, Everyman's Library, edited by Ernest Rhys, London: J. M. Dent & Sons, N. York: E. P. Dutton & Co., 1925 (3).
- , *The newly-married couple (De Nygifte – Νεόνυμφοι)*, ό.π.
- Boudoin Daubigny, *Οι δύο λοχίαί (Les deux sergents)*, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 2, Αθήνα, 1903.
- Bourdet Edouard, *Rubicon (Ρουβίκων)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1910, no. 144.
- , *Vient de paraître (Μόλις εξεδόθη)*, *La Petite Illustration*, 1928, no. 209.
- Bourget Paul, *Le tribun (Αρχηγός ή Τριμπούνος ή Πολιτευτής)*, *L' Illustration Théâtrale*, 3-6-1911, no. 182.
- Bourgeois-Anicet Auguste, *Ο δήμιος της Ενετίας*, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ν. Μ. Στεφάνου – Α. Μπαλάνου, Πόλη 1882, τομ. Η', έτος Β', εκδ. Ι. Παλλαμάρη.
- Bracco Roberto, *Το ξυνό φρούτο*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Η βρυσούλα (La piccola fonte)*, μτφρ. Ν. Ποριώτης, περ. *Νέα Ζωή Αλεξανδρείας*, Ιούν. – Ιούλ. 1912, αρ. 8-9.
- , *Νελλίνα (Nellina)*, χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενη ημερομηνία 10-12-1920.
- Bramson Karen, *Le professeur Klenow (Ο καθηγητής Κλένοβ)*, *La Petite Illustration*, 1923, no. 96.
- Brandon Thomas, *Η θεία του Καρόλου (Charlie's aunt)*, μτφρ. Μπάμπης Άννινος, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 2, Αθήνα, 1903.
- Brète de la Jean, *Η ξαδελφούλα μου η Ρένα*, μτφρ. Γρ. Ξενοπούλος, χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενη ημερομηνία 24-8-1937.

- Brieux Eugène, *Ο αδιάρρηκτος δεσμός ή Η κούνια (Le berceau)*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Brisebarre Edouard-Louis-Alexandre – Nus Eugène, *Σωσάννα Τιμπερτ*, μτφρ. Δ. Ταβουλάρης, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ν. Μ. Στεφάνου – Α. Μπαλάνου, Κωνσταντινούπολη 1881, τομ. ΣΤ΄, έτος Β΄, εκδ. Ι. Παλλαμάρη.
- Bruckner Ferdinand, *Αρρωστα νειάτα ή Η αρρώστια της νιότης (Krankheit der Jugend)*, μτφρ. Γιάννης Χουβαρδάς, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- Caillavet de Gaston-Armand – Flers de Robert, *Miquette et sa mère (Μικέττα)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1906, no. 47.
- , *L' amour veille (Ο έρωσ αγρυπνά)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1907, no. 71.
- , *L' âne de Buridan (Το γαιδούρι του Μπουρινιτάν)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1909, no. 119.
- , *Le bois sacré (Ιερόν άλσος)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1910, no. 147.
- , *Μπαμπάς (Ραρά)*, *L' Illustration Théâtrale*, 29-4-1911, no. 178.
- , *Η ωραία περιπέτεια (Une belle aventure)*, μτφρ. Πάνος Καλογερίκος, χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενη ημερομηνία 5-7-1915 (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1914, no. 37).
- Capus Alfred, *Les maris de Léontine (Οι σύζυγοι της Λεοντίνης)*, A. Fayard, Paris, χ.χ.
- , *L' aventurier (Ο τυχοδιώκτης)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1910, no. 166.
- Capus Alfred – Delard Eugène, *La rivale (Η αντίζηλος)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1907, no. 64.
- Castelvecchio di Riccardo, *Φρόνη (Frine)*, τύποις Νέων Ιδεών, Αθήνησι, 1881.
- Cavallotti Felix, *Η κόρη του Ιεφθάε (Figlia di Iefte)*, Σ. Π. Λοβέρδος, Κ. Γ. Ελευθερουδάκης, τύποις Ανέστη Κωνσταντινίδη, Αθήνα, 1900.
- Cervantes de Miguel, *Δον Κιχώτης (Don Quixote)*, διασκευή Ιδομενέας Στρατηγόπουλος, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, επιμ. Ν. Λάσκαρης, τομ. 7, Αθήνα, 1903.
- Chiarelli Luigi, *Η μάσκα και το πρόσωπο (La maschera e il volto)*, μτφρ. Ευτ. Βονασέρας, εκδ. Ζηκάκη, Αθήνα, 1922.
- Ciccioni, *Το ένσαρκον άγαλμα*, μτφρ. Μπάμπης Άννινος, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ν. Μ. Στεφάνου – Α. Μπαλάνου, Κωνσταντινούπολη, 1881, τομ. ΣΤ΄, έτος Β΄, εκδ. Ι. Παλλαμάρη.
- Coolus Romain, *Μια γυναίκα πέρασε (Une femme passa)*, μτφρ. Γ. Βλάχος, χειρόγραφο Θ.Μ., με αναγραφόμενο έτος 1919 (δημοσιεύεται και στην *L' Illustration Théâtrale*, 1910, no. 145).
- Coolus Romain – Rivoire André, *Pardon madame (Παρντόν μαντάμ)*, *La Petite Illustration*, 1930, no. 256.
- Coppée Francois, *Ο διαβάτης (Le passant)*, χειρόγραφο Θ. Μ. (υπάρχει και στις γαλλικές εκδόσεις A. Lemerre, Paris, 1869).
- Cormon – Grangé Eugène, *Ο γερο-Μαρτέν (Les crochets du père Martin)*, μτφρ. Δημ. Αλεξιάδης, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξης, τομ. 1, Αθήνα, 1903.
- Courteline Georges, *Ο διευθυντής είναι καλό παιδί (Le commissaire est bon enfant)*, μτφρ. Διονύσιος Ρώμας, δακτυλόγραφο Θ. Μ. (βρίσκεται και στις εκδόσεις A. Fayard, Paris, χ.χ.).
- , *La paix chez soi (Ησυχία στο σπίτι)*, A. Fayard, Paris, χ.χ.

- , *Théodore cherche des allumettes (Ο Θοδωράκης ζητά σπίρτα)*, A. Fayard. Paris, χ.χ.
- , *Gros chagrins (Αβάσταχτα βάσανα)*, *Théâtre*, vol. 3, Flammarion, Paris, 1942.
- Coward Noel, *Η κυρία μαρκησία επιστρέφει (The marquise)*, μτφρ. – διασκευή Στάθης Σπηλιωτόπουλος, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- , *Week end (Σαββατοκύριακο)*, *La Petite Illustration*, 1928, no. 407, nouvelle série théâtre no. 217.
- Croisset de Francis, *Le coeur dispose (Η καρδιά κυβερνά)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1912, no. 222.
- , *L' épervier (Το γεράκι)*, *La Petite Illustration*, 11-7-1914, no. 41, nouvelle série théâtre no. 71.
- , *Le vol nuptial (Γάμος με προθεσμία)*, *La Petite Illustration*, 1933, no. 336.
- Croisset de Francis – Flers de Robert, *Le retour (Η επιστροφή)*, *La Petite Illustration*, 1921, no. 48.
- , *Les vignes du seigneur (Η άμπελος του κυρίου ή Η αλήθεια στο κρασί)*, *La Petite Illustration*, 1923, no.106.
- , *Les nouveaux messieurs (Οι νέοι κύριοι)*, *La Petite Illustration*, 1926, no. 284, nouvelle série théâtre no. 163.
- Crommelynck Fernand, *Ένας ζηλιάρης σύζυγος ή Ο μεγαλοπρεπής κερατάς (Le cocu magnifique)*, μτφρ. Παντελής Χορν, *Τα Θεατρικά του Π. Χορν*, τομ. Ε', επιμ. Έφη Βαφειάδη, εκδ. Ιδρύματος Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα, 1999.
- Curel de Francois, *Terre inhumaine (Απάνθρωπη γη ή Έρωσ κατασκόπου)*, *La Petite Illustration*, 1923, no. 86.
- Γκόγκολ Νικολάι, *Παντρολογήματα*, μτφρ. Λυκούργος Καλλέργης, Δωδώνη, Αθήνα, 1976.
- Darnley J.H. – Fenn G. Manville, *Το μπαλόκι*, μτφρ. Κωνστ. Α. Πετρίδης, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 4, Αθήνα, 1904.
- Daudet Alphonse, *Αρλεζιάνα (L' Arlésienne)*, μτφρ. Τασία Αδάμ, χειρόγραφο Θ. Μ., κατάλοιπο της Αγγελικής Κοτσάλη, με αναγραφόμενη ημερομηνία 26-7-1943.
- Delavigne Casimir, *Louis XI (Λουδοβίκος ΙΙ^{ος}, βασιλεύς της Γαλλίας)*, *Oeuvres complètes de C. Delavigne*, Garnier frères, Paris, 1885.
- Deval Jacques, *La rose de Septembre (Φθινοπωρινά ρόδα)*, *La Petite Illustration*, 1926, no. 164, nouvelle série théâtre no. 289.
- , *Οι μαιτρέσες του μπαμπά (Etienne)*, χειρόγραφο Θ. Μ. (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1930, no. 266).
- , *Mademoiselle (Ντεμουαζέλ)*, *La Petite Illustration*, 24-9-1932, no. 595, nouvelle série théâtre no. 306.
- , *Tovaritch (Ταβάριτς)*, *La Petite Illustration*, 1934, no. 360.
- Ντοστογιέφσκυ Μιχαήλοβιτς Φιοντόρ, *Έγκλημα και τιμωρία*, μτφρ. Γεώργ. Β. Βογιαντζής, υποφυλλίς *Αμαλθείας*, Σμύρνη, 1890.
- , *Ταπεινοί και καταφρονεμένοι*, διασκευή Αιμίλιος Βεάκης, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Οι αδελφοί Καραμαζώφ*, διασκευή Jacques Coreau – Jean Croué, μτφρ. Γ. Σημηριώτης, εκδ. Ζηκάκη, Αθήνα, 1922.
- Dumas Alexandre père, *Ο ηθοποιός Κην (Kean ou Désordre et génie)*, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 4, Αθήνα, 1905.

- Dumas Alexandre fils, *Το χρήμα (La question d' argent)*, μτφρ. Ν. Γ. Πολίτης, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, τυπ. Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα, 1906.
- , *Η κυρία με τας καμελίας (La dame aux camélias)*, εκδ. Μιχ. Σαλίβερος, Αθήνα, 1914.
- , *Διονυσία (Dénise)*, χειρόγραφο Θ. Μ., με τοπογραφική ένδειξη Κωνσταντινούπολη.
- Dumersan Marion – Delaroche, *Γουλιέλμος ο αχθοφόρος*, μτφρ. Αιμιλία Κτενά-Λεοντιάς, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 4, Αθήνα, 1905.
- Duran Michel, *Liberté provisoire (Εσέν' αγαπώ)*, *La Petite Illustration*, 1934, no. 349.
- , *Trois, six, neuf (Τρεις, έξι, εννιά)*, *La Petite Illustration*, 1936, no. 395.
- Duvernois Henri, *Seul (Μόνος)*, *La Petite Illustration*, 1923, no. 92.
- Duvernois Henri – Dieudonné Robert, *La guitare et le jazz-band (Η κιθάρα και η τζαζ-μπαντ)*, *La Petite Illustration*, 1924, no. 128.
- Duvernois Henri – Wolff Pierre, *Après l' amour (Μετά τον έρωτα)*, *La Petite Illustration*, 1924, no. 121.
- Εβρέινωφ Νικολάι, *Η κωμωδία της ευτυχίας*, μτφρ. Γιάννης Κότσικας, Γεώργιος Παπαδημητρίου, Αθήνα, 1929.
- Echegaray José, *Ο μέγας Γαλεότος (El gran Galeoto)*, Συλλογή Θεατρικών Έργων Θ. Μ.
- Ennery de Alphonse, *Οι ιππότες της ομίχλης*, μτφρ. Χρ. Δ. Αλεξιάδης, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξης, αρ. 5, Αθήνα, 1903.
- , *Αι δύο ορφαναί (Les deux orphelines)*, μτφρ. Δ. Π. Λάμπρος, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 1, Αθήνα, 1903.
- Ennery de Alphonse – Dumanoir Francois-Pinel, *Ο γέρω-δεκανεύς (Le vieux caroral)*, μτφρ. Ν. Μ. Στεφάνου, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ν. Μ. Στεφάνου – Α. Μπαλάνου, Κωνσταντινούπολη, Δεκέμβριος 1881, τομ. ΣΤ', έτος Β'.
- , *Δον Καίσαρ του Βαζάν*, μτφρ. Λάμπρος Ενυάλης, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ν. Μ. Στεφάνου – Α. Μπαλάνου, Πόλη 1882, τομ. Η', έτος Β', εκδ. Ι. Παλλαμάρη.
- Erskine John, *Hélène retour de Troie (The private life of Hellen of Troy – Ο γυρισμός της Ελένης)*, Librairie Académique, Paris, 1927.
- Fauchois René, *La dame aux gants verts (Η κυρία με τα πράσινα γάντια)*, *La Petite Illustration*, 1935, no. 363.
- Φελίξ Οσσίπ, *Στο πρώτο φύσημα του ανέμου ή Το ξεροβόρι*, χειρόγραφο Θ. Μ., ανήκει στον υποβολέα Μίμη Γκέκα, με αναγραφόμενη ημερομηνία 17-11-1924.
- Ferdinand Roger, *Le president haut-coeur (Ο κύριος εισαγγελεύς)*, *La Petite Illustration*, 1938, no. 447.
- Feuillet Octave, *Ο απηγορευμένος καρπός*, μτφρ. Ι. Ι. Σκυλίσσης, τυπογραφείο των Παρισινών Αποκρύφων Α. Πατρικίου, Σμύρνη, 1848.
- , *Περιπέτειαι απόρου νέου (Le roman d' un jeune homme pauvre)*, μτφρ. Ι. Κ. Λ., τυπ. Ν. Γ. Πάσσαρη, Αθήνα, 1872 (εκδίδεται, επίσης, το 1929 απ' τον Μιχ. Σαλίβερο).
- , *Δαλιδά (Dalida)*, μτφρ. Ιωάννης Καμπούρογλου, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ν. Μ. Στεφάνου – Α. Μπαλάνου, Ιαν. 1882, τομ. ΣΤ', έτος Β', Κωνσταντινούπολη, εκδ. Ι. Παλλαμάρη.

- Feydeau Georges, *On purge bébé (Το καθάριστο του μπέμπη)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1910, no. 157.
- , *Occupe-toi d' Amélie (Τον νου σου στην Αμέλια)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1911, no. 174.
- , *Η κυρία του Μαξιμίμ (La dame de chez Maxim's)*, μτφρ. – διασκευή Δημ. Γιαννουκάκης, δακτυλόγραφο κείμενο Θ. Μ., με αναγραφόμενο έτος 1967, θίασος Αναλυτή – Ρηγόπουλου – Βογιατζή, θέατρο “Αναλυτή” (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1914, no. 43).
- , *Feu la mère de madame (Η μακαρίτισσα η μαμά)*, *La Petite Illustration*, 1923, no. 92.
- Feydeau Georges – Desvallières Maurice, *Σαμπινιόλ χωρίς να θέλη (Champignol malgré lui)*, μτφρ. Ν. Λάσκαρης, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Φέξη, επιμ. Ν. Λάσκαρης, αρ. 27, Αθήνα, 1903.
- Fodor Ladislaus, *300 λέξεις στο λεπτό*, χειρόγραφο Θ. Μ., όπου αναγράφεται το όνομα της Γκέλλυς Μαυροπούλου, καθώς κι η ένδειξη: Θεατρική Βιβλιοθήκη Τάσου Κονταξή, 1957.
- Fournier Narcisse – Meyer Augusto, *Ιωσίας ο ακτοφύλαξ*, μτφρ. εκ του ιταλικού Πιπίνα Βονασέρα – Δ. Αλεξιάδης, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξης, αρ. 4, Αθήνα, 1905.
- Frank Leonhard, *Karl und Anna (Καρλ και Άννα ή Η επάνοδος)*, version française de Jean-Richard Bloch, *La Petite Illustration*, 6-7-1929, no. 437, nouvelle série théâtre, no. 234.
- Frondaie Pierre, *Monmartre (Μονμάρτη)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1910, no. 165.
- , *La menace (Η απειλή)*, *La Petite Illustration*, 1925, no. 153.
- Fulda Ludwig, *Το άγριο κυνήγι*, μτφρ. Δημ. Ι. Λάμπας, περ. *Νέα Εστία*, 1939, τευχ. 25.
- Galsworthy John, *Loyalties (Το καθήκον)*, *The plays of John Galsworthy*, Duckworth, London, 1929.
- , *The skin game (Αγώνας για το τομάρι)*, ό.π.
- Gandera Felix, *A tout coeur (Σαν η καρδιά κτυπά)*, *La Petite Illustration*, 1922, no. 78.
- Gantillon Simon, *Maya (Μάγια)*, *Les cahiers de Bravo*, supplément au numéro de Février 1932, no. 24.
- Garand Charles, *Τα ορφανά της Ενετίας (Les orphelins de Venise)*, μτφρ. Π. Ι. Τυπάλδος, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ν. Μ. Στεφάνου – Α. Μπαλάνου, Κωνσταντινούπολη, Μάρτιος 1882, том. Ζ', έτος Β', εκδ. Ι. Παλλαμάρη.
- Gavault Paul, *Le bonheur sous la main (Σχολείον ευτυχίας)*, *L' Illustration Théâtrale*, 9-5-1912, no. 206.
- , *L' idée de Françoise (Η ιδέα της Φραγκίσκας)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1912, no. 226.
- , *Ma tante d' Honfleur (Η θεία μου από το Ονφλέρ)*, *La Petite Illustration*, 27-6-1914, no. 40, nouvelle série théâtre no. 69.
- Gavault Paul – Charvay Robert, *Mlle Josette ma femme (Η δις Ζωζέττα γυναίκα μου)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1907, no. 49.
- Gehri Alfred, *Το έκτο πάτωμα (Le sixième étage)*, δακτυλόγραφο Θ.Μ., διασκευή σε μουσική κωμωδία Άννα Παναγιωτοπούλου – Πλάτων Μαυρομούστακος για το θέατρο “Περοκέ” και τη χειμερινή περίοδο 1991 (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1937, no. 425).

- Géraldy Paul, *Ποια ήταν η αγάπη από της δυο (Aimer)*, μτφρ. Ιωάννης Κόντος, τυπ. Φοίνιξ, Θεσ/νίκη, 1924 (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1921, no. 56).
- Géraldy Paul – Spitzer Robert, *Si je voulais (Αν ήθελα)*, *La Petite Illustration*, 1924, no. 124.
- Giacometti Paolo, *Πολιτικός θάνατος (Il morte civile)*, χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενη ημερομηνία αντιγραφής 15-9-1911 στη Σμύρνη απ' τον Ι. Χ. Διαμαντίδη, κτήμα Ν. Πεζοδρόμου.
- Giacosa Giuseppe, *Σαν τα φύλλα (Come le foglie)*, μτφρ. Νικ. Ποριώτης, Εκδοτική Εταιρεία "Τα Έργα", επιμ. Ν. Ποριώτης, Αθήνα, 1916.
- , *The rights of the soul (Diritti dell' anima – Αδέσμευτη ψυχή)*, translated in english by Theodora Marcone, *Fifty contemporary one-act plays*, selected & edited by Frank Shay and Pierre Loving, The World Publishing Company, Cleveland & New York, 1946.
- Giraudoux Jean, *Amphitryon 38*, Bernard Grasset, Paris, 1929 (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1930, no. 253).
- Goethe von Wolfgang Johann, *Ιφιγένεια εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)*, μτφρ. Κωνστ. Χατζόπουλος, Ελευθερουδάκης, Αθήνα, 1927.
- Goldsmith Oliver, *She stoops to conquer or The mistakes of a night (Ταπεινώνεται για να κατακτήσει ή Τα λάθη μιας νύχτας)*, *The Works of Oliver Goldsmith*, edited by Peter Cunningham, vol. 1, John Murray, London, 1854.
- Gorsse de Henry – Forest Louis, *Le procureur Haller (Εισαγγελέας Χάλλερ)*, *La Petite Illustration*, 17-1-1914, no. 46, nouvelle série théâtre no. 26.
- Gozzi Carlo, *Η βασιλοπούλα Τουραντώ (Turandot)*, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- Grillparzer Franz, *Προμάμμη ή Το στοιχειό του πύργου (Die Ahnfrau)*, μτφρ. Κωνστ. Χατζόπουλος, χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενη ημερομηνία 29-3-1912.
- , *Μήδεια (Medea)*, μτφρ. Κωνστ. Χατζόπουλος, Ελευθερουδάκης, Αθήνα, 1927.
- Guitry Sacha, *Jean III ou L' irrésistible vocation du fils Mondoucet (Ιωάννης Γ')*, *L' Illustration Théâtrale*, 1912, no. 217.
- , *La prise de Berg-op-Zoom (Η εκπόρθησις του φρουρίου)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1913, no. 234.
- , *Un miracle (Θαύμα)*, *La Petite Illustration*, 1928, no. 203.
- , *La jalousie (Ζηλιάρης)*, *La Petite Illustration*, 1934, no. 351.
- Hauptmann Gerhart, *Πριν απ' το ηλιοβασίλεμα (Vor Sonnenuntergang)*, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- , *Μιχαήλ Κράμερ (Michael Kramer)*, μτφρ. Ειρήνη Νικ. Λούβαρι, τυπογραφείο Ιωάννου Κουμένου, Θεσ/νίκη, χ.χ.
- Hellman Lillian, *The children's hour (Η ώρα των παιδιών ή Οι αθώες)*, *Four plays by Lillian Hellman*, The Modern Library, Random House, New York, 1934, 1937, 1939, 1941, 1942 (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration* με τον τίτλο *Les innocentes*, 1936, no. 398).
- Hennequin Maurice, *Το μωρό (Mon bébé)*, μτφρ. Πάνος Καλογερίκος, χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενη ημερομηνία 14-7-1914 (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1914, no. 42).
- Hennequin Maurice – Coolus Romain, *La sonette d' alarme (Κώδων κινδύνου)*, *La Petite Illustration*, 1923, no. 88.

- Hennequin Maurice – Vébér Pierre – Gorsse de Henry, *Madame et son filleul* (*Ο βαπτιστικός της κυρίας*), Georges Ohnet, Paris, 1917.
- Herczeg Ferenc, *Le renard bleu* (*A kék róka – Η μπλε αλεπού*), *La Petite Illustration*, 1928, no. 214, nouvelle série théâtre no. 397.
- Hervieu Paul, *L'énigme* (*Το αίνιγμα*), Théroigne de Méricourt, A. Fayard, Paris, χ.χ.
- Hofmannsthal von Hugo, *Ηλέκτρα* (*Elektra*), μτφρ. Κωνστν. Χατζόπουλος, Ελευθερουδάκης, Αθήνα, 1927 (2).
- Ibsen Henrik, *Η κορά της θάλασσας* (*Fruen frahavet*), μτφρ. Λέων Κουκούλας, Γκοβόστης, Αθήνα, 1943.
- , *Νόρα ή Το κουκλόσπιτο* (*Et Dukkehjem*), μτφρ. Λέων Κουκούλας, Γκοβόστης, Αθήνα, 1944.
- , *Ο μικρούλης Έγιολφ* (*Lille Eyolf*), μτφρ. Βάσος Δασκαλάκης, εκδ. Καραβία, Αθήνα, 1944.
- , *Οικοδόμος Σόλνες* (*Bygmester Solness*), μτφρ. Λέων Κουκούλας, Γκοβόστης, Αθήνα, 1944.
- , *Ο εχθρός του λαού* (*En folkefiende*), μτφρ. Λέων Κουκούλας, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.
- , *Έντα Γκάμπλερ* (*Hedda Gabler*), μτφρ. Λέων Κουκούλας, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.
- , *Πέερ Γκυντ* (*Peer Gynt*), μτφρ. Όμηρος Μπεκές, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1989.
- , *Η αγριόπαπια* (*Vildanden*), μτφρ. Βάσος Δασκαλάκης, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1993.
- Jeanson Henri, *Amis comme avant* (*Ας μείνουμε φίλοι*), *Les cahiers de Bravo*, 1930, no. 2, Supplément au numéro d' Avril.
- Jerome Klapka Jerome, *Fanny et ses gens* (*Η Νανά και το σόι της ή Η Φανή και οι υπηρέτες της*), *La Petite Illustration*, 4-6-1927, no. 335, nouvelle série théâtre 184.
- Jonson Ben, *Η σιωπηλή γυναίκα* (*The silent woman*), διασκευή Κωστής Βελμύρας, *Εβδομαδιαία Παγκόσμιος Φιλολογική Εγκυκλοπαίδεια*, Αθήνα 16-9-1934, αρ. 23.
- , *Βολπόνε ή Η αλεπού* (*Volpone or The fox*), έμμετρη μτφρ. Άγγελος Τερζάκης, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα, 1973.
- Josset André, *Elizabeth, la femme sans homme*, *La Petite Illustration*, 8-2-1936, no. 759, nouvelle série théâtre no. 386.
- Κατάγεφ Πέτροβιτς Βαλεντίν, *Διαζύγιο αλά ρωσικά ή Ο τετραγωνισμός του κύκλου*, μτφρ. Ιουλία Ιατρίδη, δακτυλόγραφο Θ. Μ., με σφραγίδα: “Αττικό Θέατρο”, θίασος Γκέλυς Μαυροπούλου – Στέφανου Στρατηγού, Αθήνα, 1964.
- Kennedy Margaret – Dean Basil – Giraudoux Jean, *Tessa, la nymphe au coeur fidèle* (*The constant nymphe – Τέσσα η πιστή καρδιά*), *La Petite Illustration*, 1934, no. 339.
- Kirchon A. – Ouspensky V., *La rouille* (*Η σκουριά*), traduction en francais de Fernand Nozière – J. W. Bienstock, *Les Oeuvres Libres*, recueil littéraire mensuel ne publiant que l' inédit, vol. 104, A. Fayard, Paris.
- Kistemaekers Henry, *Η φλόγα* (*La flambée*), μτφρ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενη ημερομηνία 21-2-1949 (δημοσιεύεται και στην *L' Illustration Théâtrale*, 1912, no. 207).
- , *L' embuscade* (*Ενέδρα*), *La Petite Illustration*, 1913, no. 4.

- Kleist von Heinrich, *Ο πρίγκηπας του Χόμπουργκ (Prinz Friedrich von Homburg)*, μτφρ. Κ. Καρθαίος, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα, 1974.
- Labiche Eugène, *Προς το θεαθήναι (La poudre aux yeux)*, διασκευή Άγγελος Βλάχος, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Εγώ (Moi)*, μτφρ. Άγγελος Βλάχος, τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα, 1906.
- Labiche Eugène – Duru A., *Να το λέμε; (Doit-on le dire?)*, μτφρ. Ν. Λάσκαρης, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Φέξη, επιμ. Ν. Λάσκαρης, αρ. 13, Αθήνα, 1903.
- Labiche Eugène – Martin E., *Το ταξείδι του κυρίου Περρισών (Le voyage de monsieur Perrichon)*, μτφρ. Ν. Γ. Μαντζαβίνος, Αθήνα, 1888.
- Lavedan Henry, *Servir (Για την πατρίδα)*, *La Petite Illustration*, 1913, no. 7.
- , *Η μονομαχία (Le duel)*, μτφρ. Χ. Κισσοπούλου, εκδ. Ζηκάκη, αρ. 2, Αθήνα, 1921.
- Legouvé Ernest, *Μήδεια (Médée)*, τυπ. Εθνικού Μέλλοντος, Ερμούπολη, 1874.
- Lemaître Jules, *Massière, L' Illustration Théâtrale*, 1905, no. 7.
- Lenormand Henri-René, *Σιμούν (Simoun)*, μτφρ. Λέων Κουκούλας, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.
- , *Le temps est un songe (Ο χρόνος είναι όνειρο)*, *Supplément théâtral de Paris-Magazine*, 25-8-1919.
- , *A l' ombre du mal (Στον ίσκιο του κακού)*, *Théâtre complet d' H.-R. Lenormand*, vol. IV, Les éditions Georges Crès et Cie, Paris, 1921-1925.
- , *Mixture (Μόνικα)*, *Théâtre complet de H.-R. Lenormand*, Les éditions G. Crès et Cie, Paris, 1931.
- , *Asie (Ασία)*, *Théâtre complet de H.-R. Lenormand*, Albin Michel, Paris, 1938.
- , *Les ratés (Οι αποτυχημένοι)*, *Trois drames d' H.-R. Lenormand (Les possédés, Terres chaudes, Les ratés)*, Les Editions Francaises, Georges Crès et Cie, Zurich & Paris, MCMXVIII.
- Leroux Gaston, *Le mystère de la chambre jaune (Το μυστήριο της κίτρινης κάμαρας)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1912, no. 208.
- Leroux Gaston – Wolff Pierre, *Le lys (Ο κρίνος)*, *L' Illustration Théâtrale*, 1901, no. 111.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Νάθαν ο σοφός (Nathan der Weise)*, *Άπαντα τα Φιλολογικά Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή*, παράρτημα τόμου Ε', τύποις Ελληνικής Ανεξαρτησίας, Αθήνα, 1879.
- Letraz de Jean, *Le bichon (Ο λελές)*, *La Petite Illustration*, 1936, no. 383.
- Level Maurice – Rey Etienne, *Sous la lumière rouge (Κάτω από το κόκκινο φως)*, *Monde Illustré*, 1911.
- Lothar Rudolph, *Ο αρλεκίνος βασιλεύς (König Harlekin)*, μτφρ. Σπ. Μαρκέλλος, Χαραυγή, Αθήνα, 1924.
- Η ωραία γοργόνα ή Το έξυπνο κορίτσι*, μτφρ. – διασκευή Κώστας Ρηγόπουλος, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- Lorde de André – Chainé Pierre, *Στο νούμερο έξη ή Ο ψόφιος ποντικός*, χειρόγραφο Θ. Μ., δωρεά οικογένειας Ν. Βάχλα, με αναγραφόμενο έτος 1963.

- Maiterlinck Maurice, *Μαρία η Μαγδαληνή*, μτφρ. Νικ. Ποριώτης, Εκδοτική Εταιρεία “Τα Έργα”, επιμ. Ν. Ποριώτης, Αθήνα, 1916.
- , *Μόννα Βάννα (Monna Vanna)*, μτφρ. Σ. Σαριβαξεβάνης, εκδ. Μ. Σ. Σαριβαξεβάνης, Αθήνα, 1925.
- , *Soeur Béatrice (Βεατρίκη)*, *Théâtre*, vol. 3, Charpentier, Paris, 1925.
- , *La mort (Χάρων)*, ό.π.
- , *A miracle of Saint Antony (Άγιος Αντόνιος)*, translated by Ralph Roeder, *Thirty famous one-act plays*, edited by Bennett Cerf & Van H. Cartmell, The Modern Library, New York, 1943.
- Maugham W. Somerset, *La lettre (The letter – Το γράμμα)*, *La Petite Illustration*, 1930, no. 254.
- , *Πηνελόπη (Penelope)*, χειρόγραφο Θ. Μ. (υπάρχει και στην έκδοση *Plays*, vol. II, W. Heinemann, London, 1934).
- , *The sacred flame (Ιερή φλόγα)*, *Plays by W. Somerset Maugham*, Tauchnitz edition of British and American Authors, vol. V, Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1935.
- Maupassant de Guy – Normand Jacques, *Musotte (Μυζότ)*, P. Olendor, Paris, 1891.
- Méré Charles, *Οι τρεις μάσκες (Les trois masques)*, μτφρ. Πάνος Καλογερίκος, χειρόγραφο Θ. Μ. που φέρει τη σφραγίδα του ταμιά Χριστ. Ταβουλάρη, με αναγραφόμενη ημερομηνία: Αλεξάνδρεια, 5-10-1920.
- , *Les conquérants (Οι κατακτηταί)*, *La Petite Illustration*, 1920, no. 32.
- , *La flamme (Η φλόγα)*, *La Petite Illustration*, 1922, no. 62.
- , *Le vertige (Ιλιγγος ή Το μοιραϊόν)*, *La Petite Illustration*, 1923, no. 85.
- , *La danse de minuit (Ο χορός του μεσονυκτίου)*, *La Petite Illustration*, 1924, no. 120.
- , *La tentation (Ο πειρασμός)*, *La Petite Illustration*, 1925, no. 134.
- , *Le lit nuptial (Νυφικό κρεβάτι)*, *La Petite Illustration*, 1926, no. 162, nouvelle série théâtre no. 283.
- , *Le carnaval de l' amour (Το καρναβάλι του έρωτα)*, *La Petite Illustration*, 1928, no. 208.
- Merimée Prosper, *Η άμαζα (Le carosse du Saint-Sacrement)*, μτφρ. Γ. Ν. Πολίτης, έκδοση χωρίς περαιτέρω στοιχεία.
- Meurice Paul, *Βραζιλιάνη*, μτφρ. Α. Χ. Στεφόπουλος – Ι. Α. Ζερβουδάκης, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ν. Μ. Στεφάνου - Α. Μπαλάνου – Ι. Χατζηπέτρου, Πόλη 1880, τομ. Α', έτος 1^ο.
- Mirbeau Octave, *Le portefeuille (Το πορτοφόλι)*, A. Fayard, Paris, χ.χ.
- Moréas Jean, *Ιφιγένεια (Iphigénie)*, Mercure de France, Paris, MCMXXI (6).
- Mozzer Gustav, *Οι γυναίκες μας*, μτφρ. Σ. Μάρκελλος, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Musset de Alfred, *Les caprices de Marianne (Τα καπρίτσια της Μαριάννας)*, *Comédies et proverbes*, vol. 1, Charpentier, Paris, 1867.
- , *Il faut qu' une porte soit ouverte ou fermée (Πρέπει πάντα μια πόρτα να μένει ανοιχτή ή κλειστή)*, ό.π., vol. 2.
- , *Le chandelier (Το φανάρι)*, ό.π., vol. 2.
- Niccodemi Dario, *Η σκιά (L' ombra)*, μτφρ. Κώστας Καιροφύλλας, Φιλολογική Κυψέλη, τυπ. Αθ. Γ. Δεληγιάννης, Αθήνα, χ.χ.
- , *Το κουρέλι (Scampolo)*, μτφρ. Κώστας Καιροφύλλας, Φιλολογική Κυψέλη, τυπ. Αθ. Γ. Δεληγιάννη, Αθήνα, χ.χ.
- , *L' Aigrette (Αιγκρέττα)*, *Le Monde Illustré*, Paris, 1912.

- , *Δασκαλίτσα (La maistrina)*, μτφρ. Ειρήνη Δενδρινού, Ελευθερουδάκης, Αθήνα, 1921.
- Nordau Max, *Δικαίωμα ο έρωας;*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Normand Jacques, *Τα περασμένα*, μτφρ. Πάνος Καλογερίκος, στην έκδοση του Π. Καλογερίκου, *Εκλογή ποιημάτων και μονολόγων – Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου*, τυπ. Ακροπόλεως, Αθήνα, 1930.
- Odets Clifford, *Το παιδί με τη χρυσή τύχη (The golden boy)*, μτφρ. Ιω Μαρμαρινού, δακτυλόγραφο Θ.Μ., προερχόμενο από το τμήμα θεατρικών εκπομπών της ΕΡΤ, το “Θέατρο της Δευτέρας”, 12-12-1977.
- Ohnet Georges, *La comtesse Sarah (Κόμισσα Σάρα)*, P. Ollendorff, Paris, 1885.
- , *Αρχισιδηουργός (Le maître des forges)*, εκδ. Ι. Μαργαρίτου, Κων/πολη, 1885.
- O’ Neill Eugene, *Άννα Κρίστι (Anna Christie)*, μτφρ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.
- Ordonneau Maurice – Valabrègue Albin, *Δουράν και Δουράν*, μτφρ. Γεώργιος Μαρκόπουλος, χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενα στοιχεία: αντιγραφείς Διον. Κανδυλιώτης, Αθήνα, 12-11-1921.
- Οστρόβσκι Νικολάγεβιτς Αλέξανδρος, *Η μπόρα*, μτφρ. Αθηνά Σαραντίδη, φωτοτυπία Θ. Μ. αγνώστων λοιπών στοιχείων.
- , *Τα μάγια της αγάπης ή Ζήσε όπως πρέπει κι όχι όπως σ’ αρέσει*, μτφρ. Αθηνά Σαραντίδη, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Pagnol Marcel, *Τοπάζ (Toraze)*, μτφρ. Μέλπω Ζαρόκωστα, δακτυλόγραφο Θ. Μ. (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1931, no. 271).
- , *Μάριος (Marius)*, μτφρ. Δέσπω Διαμαντίδου, δακτυλόγραφο Θ. Μ. (υπάρχει και στην ανεξάρτητη έκδοση Fasquelle, Paris, 1946, καθώς και στο περ. *La Petite Illustration*, 1931, no. 277).
- , *Φανή (Fanny)*, δακτυλόγραφο Θ. Μ. (υπάρχει και στην ανεξάρτητη έκδοση Fasquelle, Paris, 1931, καθώς και στο περ. *La Petite Illustration*, 1934, no. 340).
- , *César (Καίσαρ)*, Fasquelle, Paris, 1946.
- Pagnol Marcel – Nivoix Paul, *Les marchands de gloire (Οι έμποροι της δόξης)*, *La Petite Illustration*, 1926, no. 274, nouvelle série théâtre no. 157.
- Parker N. Louis – Jacobs W. William, *Το χέρι της μαιμούς*, μτφρ. Πάνος Καλογερίκος, στην έκδοση του Π. Καλογερίκου, *Εκλογή ποιημάτων και μονολόγων – Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου*, τυπ. Ακροπόλεως, Αθήνα, 1930.
- Pascal André, *Le caducée (Το κηρύκειον ή Ο τσαρλατάνος)*, *La Petite Illustration*, 1921, no. 43.
- Passeur Stève, *L’ acheteuse (Η αγοράστρια)*, *Les Cahiers de Bravo*, no. 10, supplément au numéro de Décembre 1930.
- Pellerin Jean-Victor, *Têtes de rechange (Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια)*, *Masques, Cahiers d’ art dramatique*, 2ème cahier, A la société de spectacles, Paris, 1926.
- Peyret-Chappuis de Charles, *Frénésie (Φρενίτις)*, *La Petite Illustration*, 1938, no. 432.
- Pyat Félix, *Ο ρακοσυλλέκτης των Παρισίων (Le chiffonier de Paris)*, μτφρ. Β. Ε. Κοφινάς, εφημ. *Ανεξάρτητος*, Αθήνα, 1935.

- Pinero Arthur Wing, *Η δεύτερη κυρία Τανκουέρνυ* (*The second Mrs. Tanqueray*), μτφρ. και διασκευή Μιράντα Μυράτ, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Pirandello Luigi, *Ερρίκος Δ΄* (*Enrico IV*), μτφρ. Γιώργος Ρούσσος, Γκόνης, Αθήνα, 1966.
- , *L' homme, la bête et la virue* (*L' uomo, la bestia e la virtù - Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή*), traduction en francais par Louise Servicen, *Théâtre de Luigi Pirandello*, vol. VI, Gallimard, Paris, 1967.
- Plautus Titus Maccius, *Το παληκάρι της φακής* (*Miles gloriosus*), μτφρ. Γ. Σιδέρης, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Μέναιχμοι* (*Menaechmi*), μτφρ. Γ. Σιδέρης, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Porto-Riche de Georges, *Amoureuse* (*Ερωτευμένη*), *L' Illustration Théâtrale*, 1908, no. 93.
- , *Le vieil homme* (*Γερασμένος άνδρας*), *L' Illustration Théâtrale*, 21-1-1911, no. 170 & 28-1-1911, no. 171 (υπάρχει και στην ανεξάρτητη έκδοση: Emile Paul, Paris, 1911).
- , *Le passé* (*Τα περασμένα*), *La Petite Illustration*, 1921, no. 49.
- Praga Marco, *Alleluia* (*Αλληλούια*), Libr. Théâtrale, Paris, 1903.
- Renard Jules, *Poil de caroitte* (*Η κοκκινότριχα*), Flammarion, Paris, 1940.
- Rolland Romain, *Το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου* (*Le jeu de l' amour et de la mort*), μτφρ. Τάκης Μπαρλάς, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.
- , *Le temps viendra* (*Θά' ρθει ο καιρός*), *Cahiers de la Quinzaine*, 1903, Quatorzième Cahier de la Quatrième Série.
- Romains Jules, *Κνοκ ή Ο θρίαμβος της ιατρικής* (*Knock ou Le triomphe de la médecine*), μτφρ. Γρ. Ξενόπουλος, δημοσιεύεται στο περ. *Νέα Εστία*, από 1-10-1927, τευχ. 12-13, έτος Α΄, έως 1-12-1927, τευχ. 20-21, έτος Α΄ (δημοσιεύεται και στο περ. *La petite Illustration*, 1925, no. 135, καθώς και στην ανεξάρτητη έκδοση Gallimard, Paris, 1924).
- Rostand Edmond, *Les Romanesques* (*Ρομανέσκ*), Charpentier, Paris, 1904.
- Rovetta Girolamo, *Οι άτιμοι* (*I disonesti*), μτφρ. Μπάμπης Άννινος, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 2, Αθήνα, 1903.
- Sardou Victorien, *Les vieux garçons* (*Γεροντοπαλλικάρο*), Michel Lévy, Paris, 1865.
- , *Τόσκα* (*La Tosca*), Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 1, Αθήνα, 1903.
- , *Οι καλοί μας φίλοι* (*Nos intimes*), μτφρ. Άγγελος Βλάχος, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα, 1906.
- , *Madame sans gêne* (*Η κυρία δε με μέλλει*), *L' Illustration Théâtrale*, 1907, no. 75.
- Sarment Jean, *Le pêcheur d' ombres* (*Ο ψαράς των ίσκιων*), *La Petite Illustration*, 1921, no. 42.
- , *Τα ωραιότερα μάτια του κόσμου* (*Les plus beaux yeux du monde*), χειρόγραφο Θ. Μ. (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1926, no. 155).
- Savoir Alfred, *Η ογδόη γυναίκα του Κρανοπόγωνος* (*La huitième femme de Barbe-Bleue*), μτφρ. Μάριος Πλωρίτης, δακτυλόγραφο Θ. Μ., Τμήμα Θεατρικών Εκπομπών "Το Θέατρο της Δευτέρας" (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1921, no. 39).
- , *Banco* (*Μπανκό*), *La Petite Illustration*, 1922, no. 68.
- , *La grande duchesse et le garçon d' étage* (*Η μεγάλη δούκισσα και το γκαρσόνι*), *La Petite Illustration*, 1924, no. 126.

- , *La petite Catherine* (Μικρά Αικατερίνη), *Les cahiers de Bravo*, no. 13, Supplément au numéro de Mars 1931.
- Savoir Alfred – Nozière Fernand, *La sonate à Kreutzer* (Η σονάτα του Κρόντσερ, διασκευή του ομώνυμου διηγήματος του Λέβ Τολστόι), *La Petite Illustration*, 1924, no. 129.
- Savoir Alfred – Rey Etienne, *Ce que femme veut* (Όταν η γυναίκα θέλει), *La Petite Illustration*, 1924, no. 114.
- Schiller von Friederich Christof Johann, *Οι λησταί* (*Die Räuber*), μτφρ. Κωνστ. Α. Ξανθόπουλος, Θεατρική Βιβλιοθήκη Ν. Μ. Στεφάνου – Α. Μπαλάνου – Ι. Χατζηπέτρου, Κωνσταντινούπολη 1881, τομ. 5, έτος Β΄.
- , *Δον Κάρλος* (*Don Carlos*), μτφρ. Βασίλης Ρώτας, *Παγκόσμιος Φιλολογική Εγκυκλοπαίδεια* της εφημ. *Ανεξάρτητος*, αρ. 36, Αθήνα, 1934.
- , *Μαρία Στιούαρτ*, μτφρ. Βασίλης Ρώτας, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα, 1973.
- Schnitzler Arthur, *Ο γύρος* (*Das Reigen*), μτφρ. Δ. Βεζύρογλου, Χ. Γανιάρης, Αθήνα, 1925.
- , *Αγαπούλα* (*Libelai*), μτφρ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, δακτυλόγραφο Θ. Μ. (δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration* με τον τίτλο *Amourette*, 1933, no. 335).
- , *Littérature* (Φιλολογία), translation in english by Pierre Loving, *Fifty contemporary one-act plays*, selected and edited by Frank Shay & Pierre Loving, The World Publishing Company, Cleveland & New York, χ.χ.
- , *Το κληροδότημα* (*Das Vermächtnis*), χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενο έτος δωρεάς το 1961.
- Séjour Victor, *Ο υιός της νυκτός*, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, αρ. 3, Αθήνα, 1903.
- Shaw George-Bernard, *The doctor's dilemma* (Το δίλημμα του γιατρού), *Collection of British and American Authors*, Tauchnitz Edition, vol. 4489, Bernhard Tauchnitz, Leipzig.
- , *Candida* (Κάντιντα), *The Complete Plays of Bernard Shaw*, ed. Paul Hamlyn, London, 1965.
- , *The man of destiny* (Ναπολέον ή Ο άνθρωπος του πεπρωμένου), ό.π.
- , *Captain Brassbound's conversion* (Ο προσηλυτισμός του καπετάν Μπρασμπάουντ), ό.π.
- , *Great Catherine* (Μεγάλη Αικατερίνη), ό.π.
- , *The apple cart* (Το κάρο με τα μήλα), ό.π.
- , *The devil's disciple* (Ο άνθρωπος του διαβόλου ή Ο μαθητής του διαβόλου), ό.π.
- , *Το επάγγελμα της κυρίας Γουόρρεν* (*Mrs. Warren's profession*), μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.
- , *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* (*Caesear and Cleopatra*), μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.
- Sheldon Edward, *Ρομάτσο* (*Romance*), Θεατρικόν παράρτημα του *Φαντάζιο*, Αθήνα, 1927.
- Sheridan Richard-Brinsley, *The school for scandal* (Σχολείον κακογλωσσίας), printed by J. Smith, printed for Baudry, Paris, 1822.
- Sherriff Robert Cedric, *Το τέλος του ταξιδιού* (*Journey's end*), μτφρ. Πάτρος Ραφάλιας, μηνιαίο περ. *Φιλολογικός Νέος Κόσμος* σε διεύθυνση Α.

- Καμπάνη, Μάρτιος 1935, τομ. 3, σσ. 76-172 (το έργο δημοσιεύεται και στο περ. *La Petite Illustration*, 1929, no. 240).
- Sierra-Martinez Gregorio, *Ανοιξιάτικο ρομάντσο ή Όνειρο αυγουσιάτικης νύχτας* (*Sueño de una noche de agosto*), μτφρ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- Sierra-Martinez Gregorio y María, *Το τραγούδι της κούνιας* (*Canción de cuna*), μτφρ. Α. Α. Κ. [Αχ. Αδ. Κύρου], δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- Sudermann Hermann, *Πεταλούδες*, μτφρ. Α. Α.Κ., χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Μάγδα* (*Heimat*), μτφρ. Μιλτιάδης Αθηναίος, εκδ. Ανέστης Κωνσταντινίδης, Αθήνα, 1899.
- , *Τιμή* (*Die Ehre*), μτφρ. Μπάμπης Άννινος, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, τομ. 1, Αθήνα, 1903.
- , *Η τελευταία επίσκεψις* (*Der letzte besuch*), μτφρ. Χ., μηνιαίο δημοσίευμα *Η Μελέτη*, Μάιος 1911, τευχ. 5, Κατάστημα του Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, σσ. 290-317.
- Σουργκουτσέβ Ηλία, *Φθινοπωρινά βιολιά*, μτφρ. Αθηνά Σαραντίδη, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- Thiboust Lambert, *Η σύζυγος του Λουλουδάκη* (*Un mari dans le cotton*), διασκευή Άγγελος Βλάχος, *Κωμωδία*, Αθήνα, 1871.
- Τολστόι Κωνσταντίνοβιτς Αλέξιος, *Ο θάνατος του Ιωάννου του Κερανού*, μτφρ. Παύλος Σ. Λέφας – Σακελλάριος Γ. Σακελλαρίου, έκδοσις Γ. Γ. Μαρασλή, τύπ. Π. Δ. Σακελλαρίου, 1900.
- Τολστόι Νικολάγεβιτς Λεβ, *Άννα Καρένινα*, διασκευή Ν. Κρίμοβα – Β. Κορολέβιτς, μτφρ. Αθηνά Σαραντίδη, δακτυλόγραφο Θ. Μ.
- Τουργκένιεφ Ιβάν, *Το ξένο ψωμί*, Θεατρική Βιβλιοθήκη Γ. Δ. Φέξη, Αθήνα, 1905.
- Vane Sutton, *Au grand large* (*Outward bound – Στ' ανοιχτά*), traduction de l'anglais de Paul Vérola, *La Petite Illustration*, 9-4-1927, no. 328, nouvelle série théâtre no. 181.
- Véber Pierre, *Ξεχωριστή κρεβατοκάμαρα*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Το αριστερό χέρι*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- Véber Pierre – Gerbidon Marcel, *Un fils d'Amérique* (*Η επιστροφή του ασώτου*), *La Petite Illustration*, 21-2-1914, no. 31, nouvelle série théâtre no. 51.
- Veiller Bayard, *Le procès de Mary Dugan* (*Η δίκη της Μαίρης Ντάγκαν*), adaptation française de Henry Torrès – Horace de Carbuccia, *La Petite Illustration*, 22-6-1929, no. 435, nouvelle série théâtre no. 232.
- Verneuil Louis, *Πάρε με Αντριάννα μου ή Σ' αγαπώ και θα σε πάρω*, χειρόγραφο Θ. Μ.
- , *Η δις μητέρα μου* (*Mademoiselle ma mère*), χειρόγραφο Θ. Μ., με αναγραφόμενη ημερομηνία αντιγραφής 29-7-1927 απ' τον Σ. Σ. Σ.
- , *La banque Nemo* (*Τράπεζα Νεμό*), *La Petite Illustration*, 4-6-1932, no. 579, nouvelle série théâtre no. 300.
- , *Pile ou face?* (*Κορώνα ή γράμματα;*), *La Petite Illustration*, 1934, no. 354.
- , *L' amant de madame Vidal* (*Ο εραστής της κυρίας Βιντάλ*), *La Petite Illustration*, 1935, no. 367.
- Verneuil Louis – Berr Georges, *Mon crime* (*Ο φόνοσ μου*), *La Petite Illustration*, 1934, no. 347.
- , *Les fontaines lumineuses* (*Ετερόφωτες*), *La Petite Illustration*, 1936, no. 387.

- , *Le train pour Venise (Το τραίνο της Βενετίας)*, *La Petite Illustration*, 1938, no. 430.
- Vildrac Charles, *Le paquebot Tenacity (Υπερωκεάνειον Τενάσιτυ)*, Librairie Gallimard, éditions de la nouvelle revue française, Paris, 1920.
- Wedekind Frank, *Earth-spirit (Erdgeist – Ο δαίμων της γης)*, trans. Frances Fawcett & Stephen Spender, *Five tragedies of sex*, ed. Vision, London, χ.χ.
- Wilde Oscar, *Φλωρεντινή τραγωδία (Florentine tragedy)*, μτφρ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Το Θέατρο του Oscar Wilde*, τομ. 2, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1957.
- Winter Keith, *Eblouissement (The shining hour – Φεγγοβόλημα)*, adaptée de l'anglais par Constance Coline [ψευδώνυμο της Clément], *La Petite Illustration*, 27-3-1937, no. 815, nouvelle série théâtre no. 409.
- Wolff Pierre, *Les marionettes (Οι μαριονέττες)*, *L' Illustration Théâtrale*, 14-1-1909, no. 169.
- , *La voile déchirée (Ο πέπλος που σχίζεται)*, *La Petite Illustration*, 1919, no. 7.

B. ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ

1. ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

- Αβδελά Έφη, «Στοιχεία για την εργασία των γυναικών στο Μεσοπόλεμο: όψεις και θέσεις», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, επιμ. Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηωσήφ, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988, σσ. 193-204.
- Αγριαντώνη Χριστίνα, «Βιομηχανία», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα – Οι απαρχές 1900-1922*, τομ. Α1, επιμ. Χρήστος Χατζηωσήφ, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2001, 5ο κεφάλαιο.
- Αλέξανδρος Παπαναστασίου – Θεσμοί, *Ιδεολογία και Πολιτική στο Μεσοπόλεμο*, επιμ. Γ. Αναστασιάδης, Γ. Κοντογιώργης, Π. Πετρίδης, Πόλυτυπο, Αθήνα, 1987.
- Αλιβιζάτος Κ. Νίκος, «Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και ο συνταγματικός εκσυγχρονισμός της χώρας», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 33-44
- Ανδρικόπουλος Γιάννης, *Η Δημοκρατία του Μεσοπολέμου 1922-1936*, Φυτράκης, Αθήνα, 1987.
- Ανεμογιάννης Γιώργος, *Μαρίκα Κοτοπούλη – Η φλόγα*, Έκδοση Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα, 1994.
- Αποστολάκης Μ. Γιάννης, *Η ποίηση στη ζωή μας*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι. Δ. Κολλάρου, β' έκδοση.
- Βακαλό Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα – Ο μύθος της ελληνικότητας*, τομ. 3, Κέδρος, Αθήνα, 1983.

- Βαφειάδη Έφη, «Παντελής Χορν και Μαρίκα Κοτοπούλη – Ρόλοι για μια μεγάλη θεατρίνα», Πρακτικά συμποσίου με θέμα *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, 1996, σσ. 57-66.
- Βερέμης Θ., «Κράτος και Έθνος στην Ελλάδα: 1821-1912», *Ελληνισμός και ελληνικότητα – Ιδεολογικοί και βιοματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, επιμ. Δ. Γ. Τσαούση, Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι. Δ. Κολλάρου & Σία, Αθήνα, 2001 (4), σσ. 59-68.
- Βουτουρής Παντελής, «Λογοτεχνικές αναζητήσεις», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τομ. Α2, ό.π., σσ. 283-310.
- Γιούνγκ Καρλ, *Ο Παράκελσος*, εκδ. Μπαρμπουνάκης, Αθήνα, χ.χ.
- Γλυτζουρής Αντώνης, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Ελευθέρα Σκηνή», Πρακτικά συμποσίου με θέμα *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, ό.π., σσ. 89-124.
- , *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα – Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001.
- , «Ο Νικολάι Εβρέινωφ και η πρόσληψη του “θεατρinισμού” στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου», υπό δημοσίευση στον τόμο των πρακτικών του Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Δεκέμβριος 1998).
- Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 287-314.
- , «Βεντετισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα», *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων – Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσ/νίκη, 1994, σσ. 219-242.
- , «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», Πρακτικά συμποσίου με θέμα *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, ό.π., σσ. 67-88.
- , «Θέατρο», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τομ. Α2, ό.π., σσ. 353-388.
- , «Κινηματογράφος 1901-1922», ό.π., σσ. 389-400.
- Δερμετζόπουλος Α. Χρήστος, *Το Ληστρικό Μυθιστόρημα στην Ελλάδα – Μύθοι – Παραστάσεις – Ιδεολογία*, Πλέθρον, 1997.
- Δημάδης Κ. Α., *Δικτατορία – Πόλεμος και Πεζογραφία (1936-1944)*, Γνώση, Αθήνα, 1991.
- Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας – Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Ίκαρος, Αθήνα, 1987 (8).
- Δημητρακόπουλος Φώτης, *Η πρωτοπορική κίνηση του '30 και το μυθιστόρημα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990.
- Δημητριάδης Ανδρέας, *Ο Νικόλαος Λεκατσάς και η συμβολή του στην ανάπτυξη της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 1997.
- Downer S. Alan, *Πενήντα χρόνια αμερικανικού δραματικού θεάτρου 1900-1950*, μτφρ. Δημ. Σταύρου, Ι. Ν. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, χ.χ.
- 25 χρόνια του θεάτρου Κώστα Μουσούρη, επιμ. Μάριος Πλωρίτης, Αθήνα, 1961.

- Ελεφάντης Άγγελος, *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης – ΚΚΕ και αστισμός στον Μεσοπόλεμο*, Ιστορική Βιβλιοθήκη Θεμέλιο, Αθήνα, 1979 (2).
- Ελύτης Οδυσσέας, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα, 1987 (3).
- Εξήντα χρόνια Εθνικό Θέατρο (1932-1992)*, εισαγωγή Αλέξης Σολομός, Κέδρος, Αθήνα, 1992.
- Επιστολές της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού για το αρχαίο δράμα*, επιμέλεια επιστολών Τζον Π. Άντον, μτφρ. Λουκία Τσοκοπούλου, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Νέα Σύνορα Λιβάνης, Αθήνα, 1997.
- Ζολώτας Ξ., *Η Ελλάδα εις το στάδιον της εκβιομηχανίσεως*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα, 1964 (2).
- Furst R. Lilian – Skrine N. Peter, *Νατουραλισμός*, μτφρ. Λία Μεγάλου, Η Γλώσσα της Κριτικής, αρ. 6, Ερμής, Αθήνα, 1972.
- Ηλιάδης Φρίξος, *Μαρίκα Κοτοπούλη – Βιογραφικό Corpus*, Δωρικός, 1996.
- Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία – Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τομ. α', εισαγωγή Παν. Μουλλάς, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα, 1993.
- Θεοτοκάς Γιώργος, *Πνευματική πορεία*, Γ. Φέξης, Αθήνα, 1961.
- , *Ελεύθερο Πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, Ερμής, Αθήνα, 1988.
- , *Στοχασμοί και Θέσεις – Πολιτικά κείμενα 1925-1966*, τομ. Α' (1925-1949), πρόλογος Νίκος Κ. Αλιβιζάτος, επιμ. Νίκος Κ. Αλιβιζάτος – Μιχάλης Τσαπόγιας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι. Δ. Κολλάρου, Αθήνα, 1996.
- Θρύλος Άλκης, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. α' (1927-1933) και τομ. β' (1934-1940), Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1977.
- Καιροφύλλας Γιάννης, *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Φιλιππότης, Αθήνα, 1988 (2).
- Κάρολος Κουν – 25 χρόνια θέατρο, επιμ. Μάριος Πλωρίτης, εκδ. Θεάτρου Τέχνης, Αθήνα, 1959.
- Κάρολος Κουν – Για το θέατρο – Κείμενα και συνεντεύξεις, πρόλογος Μάριος Πλωρίτης, Ιθάκη, Αθήνα, 1981.
- Καστρινάκη Αγγέλα, *Η φωνή του γενέθλιου τόπου – Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία του 20ου αιώνα*, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 1997.
- Κατάλογος Θεατρικών Έργων των Μελών της Εταιρείας των Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, τυπογραφικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήναι, 1925.
- Κιτροέφ Αλέξανδρος, «Συνέχεια και αλλαγή στη σύγχρονη ελληνική ιστοριογραφία», *Εθνική Ταυτότητα και Εθνικισμός στη Νεότερη Ελλάδα*, εισαγωγή – επιμέλεια Θάνος Βερέμης, μτφρ. Γιάννης Στεφανίδης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1997, σσ. 271-321.
- Κολιόπουλος Σ. Ιωάννης, *Η δικτατορία του Μεταξά και ο πόλεμος του '40 – Οι σχέσεις της Ελλάδος με τη Βρετανία (1935-1941)*, Βάνιας, Θεσ/νίκη, 1994.
- Κυριακός Κωνσταντίνος, *Τα έργα του Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή (1902-1993)*, διδακτορική διατριβή, Θεσ/νίκη, 1995.
- Κωστής Κώστας, «Αγροτική μεταρρύθμιση και οικονομική ανάπτυξη στην Ελλάδα, 1917-1940», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 149-158.

- Λαδογιάννη Γεωργία, *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στον Μεσοπόλεμο – Η παρέμβαση του περιοδικού Ιδέα*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1993.
- Λάσκαρης Νικόλαος, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τομ. Α΄-Β΄, Μ. Βασιλείου, Αθήνα, 1938-1939.
- Λεξικό του Θεάτρου, επιμ. Phyllis Hartnoll – Peter Found, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος, Παν/μιο της Οξφόρδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2000.
- Λεονταρίτης Γ. Β., «Το ελληνικό εργατικό κίνημα και το αστικό κράτος 1910-1920», *Μελετήματα γύρω από τον Βενιζέλο και την εποχή του*, επιμ. Θάνος Βερέμης – Οδυσσέας Δημητρακόπουλος, Φιλιππότης, Αθήνα, 1980.
- , «Εθνικισμός και Διεθνισμός: Πολιτική ιδεολογία», *Ελληνισμός – Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, ό.π., σσ. 27-35.
- Ματθιόπουλος Δ. Ευγένιος, «Εικαστικές τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τομ. Α2, ό.π., σσ. 311-352.
- Μαυρογένη Μαρία, «Οι παραστάσεις των κωμωδιών του Αριστοφάνη ως άσεμνο θέαμα στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα», διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 1996.
- Μαυρογορδάτος Θ. Γιώργος, «Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 9-20.
- Μελάς Σπύρος, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Γ. Φέξης, Αθήνα, 1960.
- Μπαλούμης Γ. Επαμ., *Πεζογραφία του '20 – Μεσοπόλεμος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1996.
- Μπαστιάς Κ. Γιάννης, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου (Μεσοπόλεμος – Κατοχή – Απελευθέρωση)*, τομ. Α΄ (Χρονογραφία – Εργογραφία), τομ. Β΄, (Βιβλιογραφία), Εκδοτική Αθηνών, 1997.
- Μυράτ Α. Μήτσος, *Ο Μυράτ κ' εγώ – Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα, 1950.
- Ντελόπουλος Κυρ., *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα 1800-1981*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 1983.
- Ντουνιά Χριστίνα, *Λογοτεχνία και πολιτική – Τα περιοδικά της Αριστεράς στο Μεσοπόλεμο*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1996.
- Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Μια ανθολογία*, πρόλογος Έφη Αβδελά – Αγγέλικα Ψαρρά, Γνώση, Αθήνα, 1985.
- Παναγιώτου Α. Γιώργος, *Ελεύθερον Βήμα – Δημοσιεύματα 1922-1944 – Βιβλιογραφική καταγραφή*, Ερμής, Αθήνα, 1978.
- Παπαδάκη Λία, *Το εφηβικό πρότυπο και η Δελφική προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας – Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα, 1995.
- , *Γράμματα της Εύας Palmer Σικελιανού στη Natalie Clifford Barney*, επιμέλεια, μετάφραση, σχόλια Λία Παπαδάκη, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995.
- Παπαϊωάννου Μ., *Ο Μιχαήλ Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία (1801-1822)*, Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα, 1991.
- Παπαλεξόπουλος Δημήτρης, «Τεχνικός και σχεδιασμός του χώρου: Πρωτοπορία ή εκσυγχρονισμός – Με αφορμή δύο προτάσεις για την κατοικία των μεσαίων στρωμάτων», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 133-140.

- Πολίτης Ν. Γ., *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού*, Β΄, Αθήνα, 1904.
- Πολίτης Φώτος, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α΄ (Θεατρικά, Ίκαρος, Αθήνα, 1983), τομ. Β΄ (Θεατρικά, Ίκαρος, Αθήνα, 1984), τομ. Γ΄ (Λογοτεχνικά, Ίκαρος, Αθήνα, 1985) και τομ. Δ΄ (Κοινωνικά, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1991).
- Πούχγερ Βάλτερ, «Το Φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία – Ένδεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλιανδρή – Χορν, Αθήνα, 1984, σσ. 317-331.
- Ροδάς Μιχαήλ, Κ. Κρυστάλλης, Α. Μαβίλλης, Πλ. Ροδοκανάκης, εκδ. Στέγη του Βιβλίου, Αθήνα, 1940 (2).
- , *Μορφές του θεάτρου*, Πήγασος, Αθήνα, 1944.
- Ρήγος Άλκης, *Η Β΄ Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935 – Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*, Ιστορική Βιβλιοθήκη Θεμέλιο, Αθήνα, 1988.
- Σβορώνος Γ. Νίκος, *Ανάλεκτα Νεοελληνικής Ιστορίας και Ιστοριογραφίας*, εισαγωγή – επιμέλεια Ξ. Γιαταγάνας, Ιστορική Βιβλιοθήκη Θεμέλιο, Αθήνα, 1987.
- , *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, Βιβλιογραφικός Οδηγός Σπύρου Ι. Ασδραχά, μτφρ. Αικατερίνη Ασδραχά, Ιστορική Βιβλιοθήκη Θεμέλιο, Αθήνα, 1992.
- Σεφέρης Γιώργος, *Δοκιμές*, τομ. 1 (1936-1947), τομ. 2 (1948-1971), Ίκαρος, Αθήνα, 1992 (6), τομ. 3 (Παραλειπόμενα 1932-1971), Ίκαρος, Αθήνα, 1993 (2).
- Σεφέρης Γ. – Τσάτσος Κ., *Ένας διάλογος για την ποίηση*, επιμ. Λουκάς Κούσουλας, Ερμής, Αθήνα, 1988.
- Σιδέρης Γιάννης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τομ. Α΄ (1794-1908), Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990.
- Σπάθης Δημήτρης, *Το Νεοελληνικό Θέατρο*, ανάτυπο από την έκδοση Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός, 10ος τόμ., 1983.
- Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, 1989.
- Τσουκαλάς Κ., «Παράδοση και εκσυγχρονισμός: Μερικά γενικότερα ερωτήματα», *Ελληνισμός – Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιοματρικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, ό.π., σσ. 37-50.
- Φιλιππίδης Δημήτρης, «Εκσυγχρονισμός στην αρχιτεκτονική και πολεοδομία του Μεσοπολέμου», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 141-148.
- Unamuno de Miguel, *Το τραγικό αίσθημα της ζωής*, μτφρ. Η. Π. Νικολούδης, εκδ. Printa, Αθήνα, 1993.
- Χαστάογλου Βίλμα, «Η ανάδυση της νεοελληνικής πόλης: Η σύλληψη της μοντέρνας πόλης και ο εκσυγχρονισμός του αστικού χώρου», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 93-112.
- Χατζηωσήφ Χρήστος, «Η βενιζελογενής αντιπολίτευση στο Βενιζέλο και η πολιτική ανασύνταξη του αστισμού στο Μεσοπόλεμο», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 439-458.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος – Μαράκα Λίλα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Ερμής, Αθήνα, 1977.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Το Κωμειδύλλιο*, Ερμής, Αθήνα, 1981.
- , *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Στιγμή, Αθήνα, 1984.

- , «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919), στον τόμο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 271-286.
- Vitti Mario, *Η γενιά του τριάντα – Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, 1995 (2).
- Ψαρρά Αγγέλικα, «Φεμινίστριες, σοσιαλίστριες, κομμουνίστριες: γυναίκες και πολιτική στο Μεσοπόλεμο», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π., σσ. 67-82.
- Ψυρούκης Νίκος, *Μικρασιατική καταστροφή 1918-1923 – Η Εγγύς Ανατολή μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, εκδ. Κοροντζή, Αθήνα, 1988.

3. ANEΞΑΡΤΗΤΕΣ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

- Abramson Doris, «Rachel Crothers: Broadway feminists», *Modern American Drama: The Female Canon*, edited by June Schlueter, Rutherford-Madison-Teaneck-Fairleigh Dickinson University Press, London & Toronto: Associated University Presses, 1990, σσ. 55-65.
- Akakia-Viala, «Le Romantisme – Le théâtre français», *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, volume publié sous la direction de Guy Dumur, éditions Gallimard, 1965, σσ. 908-929.
- Bentley Eric, *The Theory of the Modern Stage – An introduction to modern theatre and drama*, Penguin Books, London, 1990 (3).
- Bertaux Pierre, «Le Romantisme – Le théâtre allemand», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 872-907.
- Body Jacques, *Jean Giraudoux – La légende et le secret*, PUF, Paris, 1986.
- Braun Edward, *Meyerhold on theatre*, Methuen Drama, London, 1991 (2).
- Brockett G. Oscar, *History of the theatre*, Allyn and Bacon Inc., Boston, 1991 (6).
- Broussard Louis, *American drama: Contemporary allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*, Norman University of Oklahoma Press, 1962.
- Corvin Michel, *Le théâtre de boulevard*, Que sais-je?, Presses Universitaires de France, 1989.
- , «Le Boulevard en question», *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, ed. Armand Colin, Paris, 1992, σσ. 843-885.
- , «Subversions: de Jarry à Artaud», *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 823-842.
- , *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1995.
- Davis Jessica Milner, *Φάρσα*, μτφρ. Ιουλία Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Η Γλώσσα της Κριτικής, αρ. 28, Ερμής, Αθήνα, 1984.
- Delveroudi Elise-Anne, *Le répertoire original présenté sur la scène athénienne 1901-1922*, Paris-Sorbonne, 1982.
- Dickinson H. Thomas, *Playwrights of the new american theater*, The Macmillan Company, New York, 1925.
- Dictionnaire des littératures*, publié sous la direction de Philippe van Tieghem, avec la collaboration de Pierre Jossierand, Quatridge, PUF., Paris, 1968.

- Dumur Guy, «Le théâtre contemporain – Echecs et réussites du théâtre contemporain», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1309-1348.
- Encyclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D' Amico, Casa editrice "Le maschere", Roma, 1961.
- Gara Ladislas, «Théâtres nationaux – Europe centrale et balkanique – Hongrie», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1119-1129.
- Garten H. F., *Modern German Drama*, Methuen & Co., London, 1959.
- , «Du Naturalisme à l' Expressionisme – Le théâtre en Allemagne et en Autriche», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1030-1057.
- Gilder Rosamond, «Théâtres nationaux – Etats-Unis», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1263-1287.
- Goodman Charlotte, «The fox' s club: Lillian Hellman, Arthur Miller and Tennessee Williams», *Modern American Drama: The Female Canon*, ό.π., σσ. 130-142.
- Gourfinkel Nina, «La politique théâtrale russe et le réalisme», *Le théâtre moderne: Hommes et tendances*, études réunies par Jean Jacquot, éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, MCMLXV (1965), σσ. 193-210.
- , «Du Naturalisme à l' Expressionisme – Le théâtre russe», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 994-1029.
- Gravier Maurice, «Du Naturalisme à l' Expressionisme – Le théâtre scandinave», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 963-993.
- Habart Michel, «Théâtres nationaux – Grande-Bretagne», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1170-1195.
- Hainaux René, «Théâtres nationaux – Belgique», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1206-1214.
- Hudson Lynton, *The Twentieth Century Drama*, George G. Harrap & Co., London, 1946.
- Innes Christopher, *Modern British Drama 1890-1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- , *Avant-garde theatre 1892-1992*, Routledge, London & New York, 1993.
- Jomaron de Jacqueline, «Ils étaient quatre», *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 740-776.
- , «Jacques Copeau: le tréteau nu», ό.π., σσ. 729-739.
- , «En quête de textes», ό.π., σσ. 777-802.
- , «Un théâtre pour le peuple», ό.π., σσ. 803-822.
- Καραντινός Σωκράτης, *L' influence du théâtre français sur le théâtre néo-grec*, Association des Anciens Elèves de l' Institut Français d' Athènes, Athènes, 1960.
- Knowles Dorothy, *French drama of the inter-war years 1918-1939*, George G. Harrap & Co., London, 1967.
- Krutch Joseph Wood, *The american drama since 1918*, George Braziller Inc., New York, 1957 (2).
- Lalou René, *Le Théâtre en France depuis 1900*, Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris, 1951.
- Lampont F. J., *German classical drama*, Cambridge University Press, 1990.
- Lelièvre Renée, «Le Romantisme - L' Europe romantique et le théâtre», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 835-871.
- Lerminier Georges, «Du Naturalisme à l' Expressionisme – Le théâtre français», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1079-1104.

- Lindenberg Daniel, «La tentation du vaudeville», *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 675-702.
- Loney Glenn, *20th Century Theatre*, vol. 1 (Premieres, Personalities and Events in the Theatre), Facts on File Publications, New York, 1983.
- Lucignani Luciano, «Engagement et disponibilité dans le théâtre italien contemporain – Betti et de Filippo», *Le théâtre moderne: Hommes et tendances*, ό.π., σσ. 309-320.
- Mandel Arnold, «Du Naturalisme à l' Expressionnisme – Les théâtres juifs», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1058-1078.
- Marrast Robert, «Théâtres nationaux – Espagne», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1248-1262.
- May M. Keith, *Ibsen and Shaw*, Macmillan, London, 1985.
- Murcia Juan-Ignacio, «Les aboutissants du grand-guignol dans le théâtre d' essai en Espagne», *Le Théâtre moderne: Hommes et tendances*, ό.π., σσ. 241-255.
- Pillement Georges, «La condition de l' auteur d' avant-garde», *Le théâtre moderne: Hommes et tendances*, ό.π., σσ. 49-55.
- Pullini Giorgio, «Théâtres nationaux – Italie», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1230-1247.
- , *Teatro contemporaneo in Italia*, Sansoni, Firenze, 1974.
- Sarrazac Jean-Pierre, «Reconstruire le réel ou suggérer l' indicible», *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 703-728.
- Segel B. Harold, *Twentieth-century Russian drama – From Gorky to the present*, Columbia University Press, New York, 1979.
- Styan J. L., *The Shakespeare Revolution*, London: CUP, 1977.
- , *Directors in perspective – Max Reihardt*, Cambridge University Press, 1982.
- , *Modern drama in theory and practice*, vol. 1 (Realism and Naturalism), vol. 2 (Symbolism, Surrealism and the Absurd), vol. 3 (Expressionism and Epic Theatre), Cambridge University Press, 1981.
- Thomasseau Jean-Marie, *Le Mélodrame*, PUF, Paris, 1987.
- Touchard Pierre-Aimé, «Le théâtre français de 1918 à nos jours», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1383-1404.
- Träger Joseph, «Théâtre nationaux – Europe centrale et balkanique – Tchécoslovaquie», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1130-1138.
- Ubersfeld Anne, «Le moi et l' Histoire», *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ό.π., σσ. 534-595.
- Vierge Gabriel-Daniel, «L' art dramatique et l' évolution économique et sociale depuis 1914», *Le théâtre moderne: Hommes et tendances*, ό.π., σσ. 19-25.
- Vitez Antoine, «Le théâtre contemporain – Le théâtre en U.R.S.S. et dans les démocraties populaires», *Histoire des spectacles*, ό.π., σσ. 1349-1382.

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/1/18	Πυρείον Ακίνδυνον			Κυβέλης	Διονύσια
3/1/18	Αλεύρι 1,20 Η Οκά	Βλάχος Γεώργιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/1/18	Νευροκαβαλίκευμα	Hennequin Maurice - Duval		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/1/18	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/1/18	Τυχοδιώκτης (L' aventurier)	Capus Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/1/18	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils	προκύπτει απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα	Κυβέλης	Διονύσια
6/1/18	Βαμπίρ ή Ίρμα Η Παξιμαδοκλέφτρα*	Μωραΐτινης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/1/18	Αγριοκόριτσο			Κυβέλης	Διονύσια
7/1/18	Ο Βαπτιστικός Της Κυρίας (Madame et son filleul)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre - Gorsse de Henry		Κυβέλης	Διονύσια
7/1/18	Οι Δύο Πιερρότοι*	Βαλασαμάκης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/1/18	Η Κυρία Με Τας Αμελείας*	Βαλασαμάκης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/1/18	Παγίς*	Βαλασαμάκης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/1/18	Δεσποινίς Τζούλια	Stridberg August		Κυβέλης	Διονύσια
10/1/18	Κούνια ή Ο αδιάρρηκτος δεσμός (Le berceau)	Brieux Eugène	Ευστρατιάδης Ε.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
10/1/18	Βρυσούλα (La piccola fonte)	Bracco Roberto	Ποριώτης Ν.	Κυβέλης	Διονύσια
11/1/18	Μονμάρτη (Monmartre)	Frondaie Pierre	πρώτα ήταν κινηματογραφική ταινία και τη δραματοποίησε ο ίδιος ο Frondaie, μτφρ. Λαδόπουλος Κώστας	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/1/18	Ηρώ Και Λέανδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/1/18	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Αθηνών
13/1/18	Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/1/18	Η Τραγωδία Της Ζήλειας*	Αθανασιάδης Κώστας (ψευδώνυμο Λαέρτης Λάρμης)		Κυβέλης	Διονύσια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
13/1/18	Κουρέλι (Scarpolo)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Διονύσια
13/1/18	Πραγματικότητα*	Παξινός Ιωάννης		Κυβέλης	Διονύσια
13/1/18	Εικόνισμα	Πολέμης Ιωάννης		Κυβέλης	Διονύσια
13/1/18	Η Τιμή Του Γιώργου*	Συναδινός Θεόδωρος		Κυβέλης	Διονύσια
14/1/18	Μήδεια	Legouné Ernest	μτφρ. Βλάχος Άγγελος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
14/1/18	Αντίο Νεότης			Κυβέλης	Διονύσια
15/1/18	Χαϊδεμένο			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/1/18	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik		Κυβέλης	Διονύσια
*	Με την ένδειξη (*) επισημαίνονται τα έργα που παίζονται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή.				
**	Με την ένδειξη (**) επισημαίνονται τα έργα που επανεμφανίζονται για πρώτη φορά στον Μεσοπόλεμο μετά από σκηνική απουσία πολλών ετών.				
16/1/18	Θεόδωρος Και Σία	Armont Paul		Κυβέλης	Διονύσια
19/1/18	Αντίζηλος (La rivale)	Kistemaeckers Henry - Delard Eugène		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
19/1/18	Ο Πατέρας	Stridberg August		Οικονόμου Θωμά	Διονύσια
20/1/18	Αρκούδα	Τσέχωφ Αντόν		Οικονόμου Θωμά	Διονύσια
21/1/18	Συρανό Ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac)	Rostand Edmond		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
21/1/18	Ο Κύριος Πεταλούδας				Ολύμπια
22/1/18	Μαμά Κολυμπρί (Maman Colibri)	Bataille Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
23/1/18	Το Χέρι	Berigny Henry		Κυβέλης	Διονύσια
24/1/18	Ψυχικός Γάμος			Κυβέλης	Διονύσια
25/1/18	Ηλέκτρα (Elektra)	Hofmannsthal Hugo von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/1/18	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Κυβέλης	Διονύσια
26/1/18	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/1/18	Ο Έρως Είναι Τρελλός			Κυβέλης	Διονύσια
27/1/18	Δορίνα	Rovetta Gerolamo		Κυβέλης	Διονύσια
27/1/18	Τσε Τσε	Παξινός Ιωάννης		Κυβέλης	Διονύσια
29/1/18	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Κυβέλης	Διονύσια
29/1/18	Κοντά Στο Χαράκωμα*	Ηλιάδης Βασίλης		Ρούσσου Νίτσας	Δημοτικό Αθηνών

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
30/1/18	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d' Amériqne)	Vébér Pierre - Gerbidon Marcel	Καλογερίκος Πάνος μτφρ.	Κυβέλης	Διονύσια
31/1/18	Αεροπλάνο	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Διονύσια
1/2/18	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/2/18	Διάβολος	Molnar Ferenc		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/2/18	Η Ξανθώ Στο Σπίτι Των Εταιρών*	Ρισπέν Ζακ υιός	Λεπενιώτης Τηλέμαχος μτφρ.	Κυβέλης	Διονύσια
1/2/18	Η Κυρία Μογκοδέν	Μπλουμ - Τεκέ			Δημοτικό Αθηνών
2/2/18	Ο Φίλος Φριτς (Fritzchen)	Sudermann Hermann		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/2/18	Ένας Εχθρός Του Λαού (En folkefiende)	Ibsen Henrik		Κυβέλης	Διονύσια
7/2/18	Χαμένοι Στο Σκοτάδι (Sperduti nel buio)	Bracco Roberto		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/2/18	Ο Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
10/2/18	Ζουμπιρί	Porto Riche de Georges		Κυβέλης	Διονύσια
12/2/18	Ξεχωριστή Κρεβατοκάμαρα	Vébér Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/2/18	Η Μικρή Σοκολατιέρα (La petite chocolatière)	Gavault Paul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/2/18	Ξελογιάστρα*	Αλφαράς Γ. Σπύρος			Δημοτικό Πειραιά
14/2/18	Τα Χάπια Του Ηρακλή ή Τα Καταπότια Του Έρωτος	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/2/18	Φάουστ	Goethe Johann Wolfgang von		Κυβέλης	Διονύσια
14/2/18	Ανύψωσις	Bernstein Henry		Κυβέλης	Διονύσια
15/2/18	Στα Όπλα Η Λεβεντιά	Κύρου Αχιλλέας		Κυβέλης	Διονύσια
16/2/18	Ζηλιαρόγατος			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
19/2/18	Κοραλία Και Σία (Coralie et cie)	Hennequin Maurice - Valabregue Albin		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
20/2/18	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Κυβέλης	Διονύσια
22/2/18	Η Γυναίκα Και Το Νευρόσπαστο	Louÿs Pierre - Frondaie Pierre	πρώτα ήταν μυθιστόρημα του Louÿs, που το δραματοποίησε μαζί με τον Frondaie	Κυβέλης	Διονύσια
23/2/18	Οικογενειακά Απολαύσεις	Hennequin Maurice			Δημοτικό Αθηνών
24/2/18	Ο Διαβάτης (Le passant)	Corpée Francois		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
24/2/18	Άλλη Αντ' Άλλης	Βλάσκιν Σέργιος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
24/2/18	Ο Γάμος Του Μπαριγιόν			Κυβέλης	Διονύσια
24/2/18	Ο Πετεινός	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
26/2/18	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L' anglais tel qu' on le parle)	Bernard Tristan		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
28/2/18	Οικογενειακόν Ξενοδοχείον	Gavault Paul - Ερός - Μιλλόν		Κυβέλης	Διονύσια
2/3/18	Ηλεκτροθεραπεία	Madis Alex		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
3/3/18	Χορός Μετημφισμένων ή Τα Δύο Ντόμινα	Μωραϊτίδης Αλέξανδρος		Κυβέλης	Διονύσια
8/3/18	Ο Κλέπτης (Le voleur)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
8/3/18	Φωτεινή Σάντρη	Ξενόπουλος Γρηγόριος	διασκευή απ' το μυθιστόρημα του Ξενόπουλου "Ο κόκκινος βράχος" απ' τον ίδιο	Κυβέλης	Διονύσια
9/3/18	Κολλιτσιδα	Feydeau Georges		Κυβέλης	Διονύσια
10/3/18	Η Δις Ζωζέττα Γυναίκα Μου (Mlle Josette ma femme)	Gavault Paul - Charvay Robert		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
11/3/18	Η Κυρία Του Μαξίμ (La dame de chez Maxim' s)	Feydeau Georges	Μήτσος Μυράτ μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
13/3/18	Λευκή Σελίς*	Λεβέρ Γκαστόν		Κυβέλης	Διονύσια
15/3/18	Βάραθρον	Παζινός Ιωάννης	Χορν Παντελής μτφρ. από τα γαλλικά	Κυβέλης	Διονύσια
17/3/18	Γκαρσονιέρα			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
18/3/18	Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
18/3/18	Η Γυναίκα	Πολέμης Ιωάννης		Κυβέλης	Διονύσια
18/3/18	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William			Ολύμπια
19/3/18	Το Αριστερό Χέρι	Vébér Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
21/3/18	Το Νου Σου Στην Αμέλια (Occupe - toi d' Amelie)	Feydeau Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
21/3/18	Ρουβίκων (Le Rubicon)	Bourdet Edouard		Κυβέλης	Διονύσια
25/3/18	Τα Χαμίνια	Δεληκατερίνης Ιωάννης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
25/3/18	Ο Κρυφός Πόθος	Λιδωρίκης Μιλτιάδης		Κυβέλης	Διονύσια
25/3/18	Εθνική Τιμή*				Ολύμπια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/3/18	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Ολύμπια
29/3/18	Είδωλο*	Ροδοκανάκης Πλάτων			Δημοτικό Αθηνών
29/3/18	Η Ζωή Εν Τάφω*	Ροδοκανάκης Πλάτων			Δημοτικό Αθηνών
2/4/18	Η Εκπόρθησις Του Φρουρίου (La prise de Berg - op - Zoom)	Guitry Sacha		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
7/4/18	Ο Ηθοποιός Κην	Dumas Alexandre père		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
7/4/18	Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Fiers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Κυβέλης	Διονύσια
9/4/18	Οι Σύζυγοι Της Λεοντίνης (Les maris de Léontine)	Capus Alfred	Χρησιμοποιώ Κωνσταντίνος - Μυράτ Μήτσος μυθρ.		Δημοτικό Αθηνών
22/4/18	Ορέστεια	Αισχύλος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
27/4/18	Η Καρδιά Κυβερνά (Le coeur dispose)	Croisset De Francis - Caillavet de Armand Gaston		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
28/4/18	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Δημοτικό Αθηνών
1/5/18	Το Τζιτζίκι	Meilhac Henry - Halévy Ludovic		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
10/5/18	Αρλεζιάνα (L' Arlésienne)	Daudet Alphonse		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
10/5/18	Δεν Είμ' Εγώ ή Η Λογική	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
14/5/18	Το Μυθιστόρημα Ενός Απόρου Νέου (Le roman d' un jeune homme pauvre)	Feuillet Octave	προέρχεται από μυθιστόρημα	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
19/5/18	Τελευταία Θυσία*	Γαλανός Αλέκος			Ολύμπια
25/5/18	Η Θεία Μου Από Το Ονφλέρ			Κυβέλης	Κυβέλης
28/5/18	Γεράκι (L' épervier)	Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
31/5/18	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Κυβέλης
31/5/18	Η Αρχοντοπούλα Των Λευκών Ορέων	Διγενάκης Κωνσταντίνος			Δημοτικό Πειραιά
31/5/18	Το Φιόρο Του Λεβάντε	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
1/6/18	Ο Έρωσ Είναι Τυφλός			Κυβέλης	Κυβέλης
2/6/18	Ανάστασις	Περεσιάδης Σπυρίδων		Κυβέλης	Κυβέλης
2/6/18	Ο Κολοκοτρώνης Εις Θάνατον	Ποταμιάνος Σπύρος		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/6/18	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges	προκύπτει απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα	Κυβέλης	Κυβέλης
6/6/18	Η Δευτέρα Κυρία Θακερέυ (The second Mrs Tanqueray)*	Pinero Arthur Wing		Κυβέλης	Κυβέλης
7/6/18	Οικογένεια Μπολερό	Hennequin Maurice		Κυβέλης	Κυβέλης
7/6/18	Μάριος Η Μαρία		Καλογερίκος Πάνος μτφρ.	Σαμαρτζή Φώτη	Πανελλήνιον (Χαυτεία)
8/6/18	Ιστορικός Πύργος			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/6/18	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Χαντά Καίτης	Θησείου
12/6/18	Μυζότ (Musotte)	Maupassant de Guy - Normand Jacques		Κυβέλης	Κυβέλης
18/6/18	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης	διασκευή του γερμανικού διηγήματος "Almenrausch und edelweiss" του Ερμάννου Σμιθ απ' τον Βοτσάρη	Χαντά Καίτης	Θησείου
18/6/18	Το Άσπρο Και Το Μαύρο	Μελάς Σπύρος		Κυβέλης	Κυβέλης
19/6/18	Φλορέτ Ποταπόν Και Σία	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Τρικούπης Σ. - Μακρόπουλος Γ. μτφρ	Κυβέλης	Κυβέλης
19/6/18	Ο Διάβολος Των Παρισίων (Διάβολος ή Ο Κόμης Του Αγίου Γερμανού)	Delacourt André - Thiboust Lambert		Χαντά Καίτης	Θησείου
20/6/18	Δαλιδά (Dalida)	Feuillet Octave		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/6/18	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Χαντά Καίτης	Θησείου
23/6/18	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Χαντά Καίτης	Θησείου
25/6/18	Το Στόμα			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/6/18	Οι Δύο Λοχίαί (Les deux sergents)	Daubigny Boudoin		Χαντά Καίτης	Θησείου
25/6/18	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Κυβέλης
26/6/18	Ο Μπάτσος			Κυβέλης	Κυβέλης
29/6/18	Γενοβέφα	Schmid Cristoph	προέρχεται από το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα	Χαντά Καίτης	Θησείου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
30/6/18	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Χαντά Καίτης	Θησείου
1/7/18	Η Ωραία Μαρσελιέζα	Berton Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/7/18	Αι Εκπλήξεις Του Πολέμου			Κυβέλης	Κυβέλης
1/7/18	Ο Λήσταρχος Νταβέλης	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Χαντά Καίτης	Θησείου
2/7/18	Το Κρίνο (Le lys)	Wolff Pierre - Leroux Gaston		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
2/7/18	Η Σκλάβα	Περεσιάδης Σπυριδων		Χαντά Καίτης	Θησείου
2/7/18	Μια Νύχτα Με Φεγγάρι*	Πολέμης Ιωάννης	είναι διασκευή του μυθιστορήματος του Ι. Πολέμη "Ο Καστελλάνος"	Κυβέλης	Κυβέλης
2/7/18	Ο Παππούς*	Σάββας Α. Νικόλαος		Κυβέλης	Κυβέλης
2/7/18	Το Παλιόπαιδο*			Κυβέλης	Κυβέλης
3/7/18	Η Καρδιά Του Ναύτου			Χαντά Καίτης	Θησείου
5/7/18	Η Μάσκα Και Το Πρόσωπο (La maschera e il volto)	Chiarelli Luigi		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/7/18	Καρδιά Και Τα Ρέστα	Μονιέ - Montignac		Κυβέλης	Κυβέλης
9/7/18	Ο Πλέσσας Γυναίκα	Ξενόπουλος Γρηγόριος	διασκευή του ρώσικου διηγήματος "Η Ξανθή Περρούκα"	Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
10/7/18	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυριδων		Χαντά Καίτης	Θησείου
11/7/18	Βαβυλωνία	Βυζάντιος Δημήτριος		Χαντά Καίτης	Θησείου
11/7/18	Ανατολίτισσα*	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Κυβέλης
12/7/18	Θύελλα ή Καταιγίδα (La rafale)	Bernstein Henry	Τσοκόπουλος Γεώργιος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/7/18	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Χαντά Καίτης	Θησείου
14/7/18	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυριδων		Χαντά Καίτης	Θησείου
16/7/18	Πίστις Ελπίς Και Έλεος (Foi, l' esperance et la charite)	Joseph-Bernard Rosier		Χαντά Καίτης	Θησείου
17/7/18	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Χαντά Καίτης	Θησείου
19/7/18	Ο Ρακοσυλλέκτης Των Παρισίων	Piat Felix		Χαντά Καίτης	Θησείου
20/7/18	Οι Άτιμοι (I disonesti)	Rovetta Gerolamo		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
20/7/18	Ο Αρχιεργάτης	Μπονκούρ		Χαντά Καίτης	Θησείου
22/7/18	Μαργαρώ Η Μενιδιάτισσα	Μπάξτον	Λαζαρίδης Πέτρος διασκευή	Χαντά Καίτης	Θησείου
22/7/18	Ελληνική Τιμή*			Χαντά Καίτης	Θησείου
24/7/18	Ανθή	Αντρέγιεφ Νικολάγιεβιτς Λεονίντ		Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/7/18	Σαν Τα Φύλλα (Come le foglie)	Giacosa Giuseppe		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/7/18	Ο Κύριος Υπουργός			Κυβέλης	Κυβέλης
25/7/18	Αγάπη Που Σκοτώνει	Ibanéz Blasco Vicente		Χαντά Καίτης	Θησειου
27/7/18	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/7/18	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Χαντά Καίτης	Θησειου
29/7/18	Ο Μπεμπές (Mon Bébé)	Hennequin Maurice - Najak de Emil		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/7/18	Μασσώνοι			Σαμαρτζή Φώτη	Πανελλήνιον (Χαυτεία)
30/7/18	Γαλάτεια	Βασιλειάδης Σπυρίδων		Χαντά Καίτης	Θησειου
31/7/18	Μέλισσα Η Εταιρά*	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/8/18	Το Παιδί*	Αθανασιάδης Κώστας		Κυβέλης	Κυβέλης
1/8/18	Ταξιδιωτική Περιπέτεια (Un' avventura di viaggio)	Bracco Roberto		Κυβέλης	Κυβέλης
3/8/18	Αγγέλου Δάκρυα			Χαντά Καίτης	Θησειου
6/8/18	Η Κυρία Εφοπλιστού*	Συναδινός Θεόδωρος	η κωμωδία είναι διασκευή της παλιάς κωμωδίας του Συναδινού "Ο Επιτήδειος"	Κυβέλης	Κυβέλης
9/8/18	Το Σκάνδαλον (Le scandale)	Bataille Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/8/18	Τζιιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Διαμάντη	Λαού
13/8/18	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Χαντά Καίτης	Θησειου
14/8/18	Ο Αισχροκερδής			Κυβέλης	Κυβέλης
14/8/18	Ο Δήμιος Της Ενετίας	Bourgeois-Anicet Auguste		Χαντά Καίτης	Θησειου
14/8/18	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Διαμάντη	Λαού
14/8/18	Ο Γυιός Του Ψηλορείτη	Πίππηης Ι. Δημήτρης			Ολύμπια
17/8/18	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Διαμάντη	Λαού
17/8/18	Η Κυρία Του Αριθμού 23			Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
18/8/18	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Διαμάντη	Λαού
18/8/18	Αθανάσιος Διάκος			Χαντά Καίτης	Θησειου
20/8/18	Ο Μύθος Δηλοί (La morale della fevola)	Praga Marco		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
20/8/18	Εκείνος, Εκείνη, Εκείνος (Lui, lei, lui)	Bracco Roberto		Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
20/8/18	Ο Συ Μισείς	Bracco Roberto	Παλαιολόγος Μάριος	Κυβέλης	Κυβέλης
20/8/18	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
20/8/18	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Χαντά Καίτης	Θησείου
20/8/18	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Διαμάντη	Λαού
22/8/18	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Διαμάντη	Λαού
22/8/18	Στο Μέτωπο*	Λάιος Ιωάννης		Χαντά Καίτης	Θησείου
24/8/18	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Διαμάντη	Λαού
25/8/18	Πίστις Ελπίς Και Έλεος (Foi, l'esperance et la charite)	Rosier Joseph-Bernard		Διαμάντη	Λαού
29/8/18	Το Χρήμα (La question d' argent)	Dumas Alexandre fils		Διαμάντη	Λαού
29/8/18	Η Απογραφή	Βλάχος Γεώργιος		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Διονύσια
30/8/18	Άτιμος			Κυβέλης	Κυβέλης
30/8/18	Ο Κύριος Με Τα Κομμένα			Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
1/9/18	Λουκρητία Βοργία (Lucrete Borgia)	Hugo Victor		Χαντά Καίτης	Θησείου
1/9/18	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Διαμάντη	Λαού
2/9/18	Η Μικρή Σοκολατιέρα (La petite chocolatière)	Gavault Paul		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
2/9/18	Το Μυστικό Της Κοντέσσας Βαλέραινας	Ξενόπουλος Γρηγόριος	το δράμα αποτελεί διασκευή απ' το ομώνυμο διήγημα του 1897; ο συγγραφέας το δραματοποίησε το 1904	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
3/9/18	Νεφέλαι	Αριστοφάνης		Χαντά Καίτης	Θησείου
3/9/18	Η Κόρη Ελιζα			Σαμαρτζή Φώτη	Πανελλήνιον (Χαυτεία)
4/9/18	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Διαμάντη	Λαού
5/9/18	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Σαμαρτζή Φώτη	Πανελλήνιον (Χαυτεία)
5/9/18	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων		Διαμάντη	Λαού
6/9/18	Ο Κύριος Υπουργός		Λεπενιώτης Τηλέμαχος μυθρ.	Διαμάντη	Λαού
6/9/18	Κλυταιμνήστρα*	Ροδοκανάκης Πλάτων		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/9/18	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
9/9/18	Ροκαμβόλ (Rocamboles)			Διαμάντη	Λαού

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
9/9/18	Το Τέλος Του Χαρτοπαίκτου			Χαντά Καίτης	Θησείου
10/9/18	Τα Βάσανα Του Καθηγητού			Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
10/9/18	Ρηνούλα*	Βεάκης Αιμίλιος		Κυβέλης	Κυβέλης
12/9/18	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
13/9/18	Η Ενέδρα (L' embuscade)	Kistemaeckers Henry		Κυβέλης	Κυβέλης
15/9/18	Το Μαρτύριο Του Ταντάλου	Feydeau Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/9/18	Οι Άθλιοι	Βενιέρης Διονύσιος		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
17/9/18	Το Τρελλοκόριτσο	Feydeau Georges		Κυβέλης	Κυβέλης
17/9/18	Ξυνό Φρούτο ή Κοντό Φουστάνι (Fruitto acerbo)	Bracco Roberto		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
17/9/18	Ξανθές Μελαχροινές*	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
19/9/18	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
19/9/18	Η Κόρη Των Κυμάτων*	Μιλτιάδης Λιδωρικής	διασκευή του Μιλτ. Λιδωρική από κινηματογραφική ταινία	Κυβέλης	Κυβέλης
20/9/18	Ξεχωριστή Κρεββατοκάμαρα	Vébér Pierre		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
22/9/18	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L' anglais tel qu' on le parle)	Bernard Tristan		Γονίδη Αλέκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
22/9/18	Λάζαρος			Γονίδη Αλέκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
23/9/18	Ο Έμπορος Της Βενετίας (The merchant of Venice)	Shakespeare William		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
24/9/18	Το Κουρελάκι (Le friquet)*	Gyp	Δαραλέξης Χρήστος διασκευή	Σαμαρτζή Φώτη	Δημοτικό Αθηνών
25/9/18	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Διονύσια
28/9/18	Το Γαϊδούρι Του Μπουριντάν (L' âne de Buridan)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston	Καλογερίκος Πάνος μτφρ.	Κυβέλης	Κυβέλης
1/10/18	Οι Δύο Μάγκες (Les deux gosses)	Decourcelle Pierre	προέρχεται από το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/10/18	Λουδοβίκος 11ος Βασιλεύς Της Γαλλίας (Louis XI)	Delavigne Casimir		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Διονύσια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μψφ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/10/18	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Διονύσια
1/10/18	Το Τέρας	Παξινός Ιωάννης		Κυβέλης	Κυβέλης
1/10/18	Αδάμ*	Παξινός Ιωάννης		Κυβέλης	Κυβέλης
2/10/18	Ο Εξοχώτατος Μπαμπάς (Para eccellenza)	Rovetta Gerolamo		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Διονύσια
8/10/18	Έχετε Να Δηλώσετε Τίποτε;			Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Διονύσια
10/10/18	Νόρα ή Το Σπίτι Της Κούκλας (Et Dukkehjem)	Ibsen Henrik		Κυβέλης	Κυβέλης
12/10/18	Χαμένη*	Κόκκινος Διονύσιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/10/18	Η Νύφη Της Κούλουρης	Παντόπουλος Ευάγγελος		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Διονύσια
15/10/18	Η Πρώτη Νύχτα Του Γάμου	Géroule Henry - Μπαρέ		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Διονύσια
16/10/18	Η Θεία Μου Από Το Ονφλέρ (Ma tante d' Honfleur)	Gavault Paul		Κυβέλης	Κυβέλης
23/10/18	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)*	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Διονύσια
23/11/18	Ο Λύκος Κι Αν Εγέρασε	Rey Etienne		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/11/18	Πώς Απατώ Τη Γυναίκα Μου	Feydeau Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
29/11/18	Μπουμπούκι	Φεύντώ Γεώργιος (Feydeau Georges)		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
3/12/18	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/12/18	Δαλιδά (Dalida)	Feuillet Octave			Ολύμπια
10/12/18	Το Διαζύγιο Της Ιουλιέττας	Feuillet Octave		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/12/18	Ο Εισαγγελέυς Χάλλερ (Le procureur Hallers)	Gorsse de Henry - Forest Louis	διασκευή απ'ο το ομώνυμο έργο του Paul Lindau	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/12/18	Ο Έμπορος Της Βενετίας (The merchant of Venice)	Shakespeare William		Κυβέλης	Ολύμπια
17/12/18	Ο Γαμβρός Του Κυρίου Πουαριέ (Le gendre de monsieur Poiriet)	Augier Émile - Sandeau Jules		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/12/18	Ορέστεια	Αισχύλος	Σωτηριάδης Γ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
29/12/18	Δον Καίσαρ Του Βαζάν	D' Ennery Adolphe Philippe - Dumanoir Francois Pinel		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/12/18	Ο Βιβλιοθηκάριος (Der Bibliothekar)	Mozzer Gustav von		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
7/1/19	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
8/1/19	Μονμάρτη (Monmartre)	Frondaie Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
9/1/19	Ιστορικός Πύργος			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
10/1/19	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz	Χατζόπουλος Κωνσταντίνος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
10/1/19	Το Σκάνδαλον (Le scandale)	Bataille Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
11/1/19	Θύελλα ή Καταιγίδα (La rafale)	Bernstein Henry	Τσοκόπουλος Γεώργιος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
12/1/19	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz			Ολύμπια
12/1/19	Ο Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
13/1/19	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre			Κυβέλης
14/1/19	Το Μυστικό Κρεββάτι				Κυβέλης
16/1/19	Ο Μύθος Δηλοί (La morale della fevola)	Praga Marco		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
18/1/19	Οι Δύο Μάγκες (Les deux gosses)	Decourcelle Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
19/1/19	Η Δις Ζωζέττα Γυναίκα Μου (Mlle Josette ma femme)	Gavault Paul - Charvay Robert		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/1/19	Ορέστεια	Αισχύλος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
20/1/19	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien			Δημοτικό Αθηνών
20/1/19	Μοντεχρήστος				Κυβέλης
21/1/19	Δον Καίσαρ Του Βαζάν	D' Ennery Adolphe Philippe - Dumanoir Francois Pinel		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
22/1/19	Ξεχωριστή Κρεβατοκάμαρα	Véber Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
24/1/19	Άννα Καρένινα	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
24/1/19	Γκαρσονιέρα			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
25/1/19	Συρανό Ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac)	Rostand Edmond		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
26/1/19	Ρωμαίος Και Ιουλιέττα (Romeo and Juliet)	Shakespeare William	Βικέλας Δ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
3/2/19	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William			Δημοτικό Αθηνών
7/2/19	Το Κρίνο (Le lys)	Wolff Pierre - Leroux Gaston		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
13/2/19	Ο Φιλάργυρος (L' Avare)	Molière			Δημοτικό Αθηνών
14/2/19	Ο Βιβλιοθηκάριος (Der Bibliothekar)	Mozer Gustav von		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
21/2/19	Οι Γάμοι Του Φίγκαρο (Le mariage de Figaro)*	Beaumarchais de Caron Pierre Augustin	Μαρκέλλος Μ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
21/2/19	Σχοινοβάτης				Κυβέλης
22/2/19	Χαμένοι Στο Σκοτάδι (Sperduti nel buio)	Bracco Roberto		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
22/2/19	Γυμνάσια Τη Νύχτα				Κυβέλης
24/2/19	Ο Κλέπτης (Le voleur)	Bernstein Henry			Δημοτικό Αθηνών
24/2/19	Τα Χαμίνια	Δεληκατερίνης Ιωάννης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
28/2/19	Η Καρδιά Κυβερνά (Le coeur dispose)	Croisset de Francis - Caillavet de Armand Gaston		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
28/2/19	Ξόβεργα	Ρισπέν Ζακ υιός			Κυβέλης
1/3/19	Η Εκπόρθησις Του Φρουρίου (La prise de Berg - op - Zoom)	Guitry Sacha		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
2/3/19	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
3/3/19	Το Μυθιστόρημα Ενός Απύρου Νέου (Le roman d' un jeune homme pauvre)	Feuillet Octave		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
3/3/19	Μονμάρτη (Monmartre)	Frondaie Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
4/3/19	Ο Εισαγγελεύς Χάλλερ (Le procureur Hallers)	Gorsse de Henry - Forest Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
4/3/19	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ				Κυβέλης
6/3/19	Μέλισσα Η Εταίρα	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
7/3/19	Ο Μικρός Έγιολφ*	Ibsen Henrik		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
7/3/19	Κοκέττα	Traversi - Antona Giannino		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
8/3/19	Ο Κύριος Με Τα Κομμένα				Κυβέλης
9/3/19	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
9/3/19	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Κυβέλης
10/3/19	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Κυβέλης
11/3/19	Ο Διάβολος	Molnar Ferenc		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
14/3/19	Ο Καύμενος Ο Πέτρος (Povero Piero)	Cavallotti Felice		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
16/3/19	Αρλεζιάνα (L' Arlésienne)	Daudet Alphonse		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
18/3/19	Καινούργιο Πετσί	Rey Etienne		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
19/3/19	Η Μονομαχία (Le duel)	Lavedan Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
19/3/19	Γεράκι (L' épervier)	Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
20/3/19	Το Μαρτύριο Του Ταντάλου	Feydeau Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
21/3/19	Αντίπαλος	Capus Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
21/3/19	Ξανθές Μελαχροινές	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/3/19	Ηλέκτρα (Elektra)	Hofmannsthal Hugo von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/3/19	Τρίλμπυ	Potter P.M. - Du Maurier Gérard			Κυβέλης
30/3/19	Η Μικρή Σοκολατιέρα (La petite chocolatière)	Gavault Paul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
31/3/19	Τα Δικαιώματα Του Λαού				Διονύσια
6/4/19	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann			Δημοτικό Αθηνών
6/4/19	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Δημοτικό Αθηνών
9/4/19	Σαν Τα Φύλλα (Come le foglie)	Giacosa Giuseppe		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/4/19	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L' anglais tel qu' on le parle)	Bernard Tristan			Βασιλικόν
9/4/19	Ρομανέσκ (Les romanesques)	Rostand Edmond			Βασιλικόν
10/4/19	Νυχτερινό Τραγούδι*	Αργυρόπουλος Δ. Γιάγκος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/4/19	Οι Συνάδελφοι*	Strindberg August		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
21/4/19	Η Κυρία Του Μαξίμ (La dame de chez Maxim' s)	Feydeau Georges	Μήτσος Μυράτ μυθρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/5/19	Βαμπέρ ή Ίρμα Η Παξιμαδοκλέφτρα	Μωραΐτινης Τίμος		Σαμαρτζή Φώτη	Διονύσια
2/5/19	Ο Κουρσάρος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος			Κυβέλης
4/5/19	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/5/19	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Κυβέλης	Κυβέλης
12/5/19	Δεν Είμ' Εγώ ή Η Λογική	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
13/5/19	Οι Σύζυγοι Της Λεοντίνης (Les maris de Léontine)	Capus Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
14/5/19	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d' Amérique)	Vébér Pierre - Gerbidon Marcel		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
15/5/19	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
16/5/19	Τα Καταπότια Του Έρωτος ή Τα Χάπια Του Ηρακλή	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
17/5/19	Η Τελευταία Απ' Όλες	Bilhaud Paul		Κυβέλης	Κυβέλης
18/5/19	Δον Ζουάν (Don Juan)	Molière		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
19/5/19	Ηρώ Και Λέανδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/5/19	Οι Δίδυμες (Zwillingschwester)	Fulda Ludwig	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/5/19	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής	Πολίτης Φώτος έμμετρη μτφρ.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
21/5/19	Η Νύφη Μου	Καρρέ Φ. - Bilhaud A.		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
22/5/19	Το Φιόρο Του Λεβάντε	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
23/5/19	Το Παιδί Του Θαύματος		μτφρ. Τσοκόπουλος Γ.	Κυβέλης	Κυβέλης
27/5/19	Εχθρά (La nemica)*	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Κυβέλης
28/5/19	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Γονίδη Αλέκου	Κεντρικόν
28/5/19	Ο Πλέσσας Άνδρας*		διασκευή εκ του γαλλικού	Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
29/5/19	Επιτυχία	Testoni Alfredo		Κυβέλης	Κυβέλης
31/5/19	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Κυβέλης
31/5/19	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
1/6/19	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
2/6/19	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Κυβέλης	Κυβέλης
2/6/19	Δόξα Και Δάκρυα	Giacosa Giuseppe			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
2/6/19	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
3/6/19	Μια Γυναίκα Πέρασε (Une femme passa)	Coölus Romain	Βλάχος Γ. μτφρ.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
3/6/19	Ο Δαίμων Της Γης (Der Erdgeist)*	Wedekind Frank	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
3/6/19	Το Τέλος Του Έρωτα (La fine dell' amore)	Bracco Roberto		Κυβέλης	Κυβέλης
3/6/19	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
3/6/19	Τζιιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
4/6/19	Ο Αρλεκίνος	Laufs Karl		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
5/6/19	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
7/6/19	Η Τυφλή Τραγουδίστρια*	Αρμακόλας Μ.		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
7/6/19	Ευτυχισμένη			Κυβέλης	Κυβέλης
8/6/19	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
10/6/19	Ο Επιθεωρητής	Γκόγκολ Βασίλιεβιτς Νικολάι	Χατζόπουλος Κωνσταντίνος	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
10/6/19	Χαϊδεμένο			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
10/6/19	Αγριοκόριτσο			Κυβέλης	Κυβέλης
13/6/19	Η Κυρία Του Αριθμού 23			Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
14/6/19	Αντίο Νεότης			Κυβέλης	Κυβέλης
14/6/19	Το Φραγκόσυκο ή Ερωτικές Γκάφες	Μουστάκας Κ.		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
16/6/19	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/6/19	Πυρεϊον Ακίνδυνον			Κυβέλης	Κυβέλης
18/6/19	Ο Μπραϊμης			Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
19/6/19	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
19/6/19	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
20/6/19	Ίλιγγος	Provins Michel		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
20/6/19	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
20/6/19	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
21/6/19	Ζητείται Υπηρέτης	Άννινος Μπάμπης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
21/6/19	Ο Πέπλος Της Ευτυχίας*	Clemenceau Georges - Benjamin	Δαραλέξης Χρ. μτφρ.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
21/6/19	Το Αεροπλάνο	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
21/6/19	Ο Θάνατος του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
22/6/19	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυριδων		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
22/6/19	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
23/6/19	Είκοσι Μέρες Στο Φρέσκο	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/6/19	Ο Περιπλανώμενος Ιουδαίος				Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
23/6/19	Ο Βασιλεύς Της Ρέγκας	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
24/6/19	Σαμπινιόλ Με Το Στανιό (Champrignol malgré lui)	Feydeau Georges - Desvallières Maurice	Λάσκαρης Νικόλαος μτφρ.	Κυβέλης	Κυβέλης
25/6/19	Το Ταξίδι Του Μπερλυρόν	Grenet Eugène - Dancourt Florent Carton		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
25/6/19	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
26/6/19	Αδελφοί Καραμαζώφ*	Ντοστογιέφσκυ Μιχαήλοβιτς Φιοντόρ	διασκευή απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκυ απ' τους Jacques Coreau & Jean Croué, μτφρ. Πολίτης Γ. Ν.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
26/6/19	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/6/19	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυρίδων			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
27/6/19	Κοραλία Και Σία (Coralie et cie)	Hennequin Maurice - Valabrègue Albin		Κυβέλης	Κυβέλης
27/6/19	Δικαίωμα Ο Έρωσ;	Nordau Max			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
28/6/19	Ο Σιδηροδρομικός Επιθεωρητής	Bisson Alexandre			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
29/6/19	Νάτ Πίγκερτον			Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
29/6/19	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
30/6/19	Το Τέλος Της Μαρούλας ή Μπάρμπα Λινάρδος	Κόκκος Δημήτριος			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
1/7/19	Μια Βραδυά Στο Μέτωπο*	Kistemaeckers Henry	Οικονομίδης Κώστας μτφρ.	Κυβέλης	Κυβέλης
1/7/19	Η Άλωση Της Βασιλλης				Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
1/7/19	Θλιβερά Ώρα (L' heure douloureuse)*	Ζίφος Στέφανος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
2/7/19	Χωροφύλαξ Θανάσης			Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
3/7/19	Τρία Καπέλα ή Το Σταχτί Καπέλο*	Hennequin Maurice	Βλάχος Γ. διασκευή	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/7/19	Η Επιστροφή Του Ασύτου (Un fils d' Amérique)	Vébér Pierre - Gerbidon Marcel		Κυβέλης	Κυβέλης
4/7/19	Η Σκλάβια	Περεσιάδης Σπιριδων			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
5/7/19	Ο Μάστρο Γιάννης Ο Λεβέντης*	Bénière Louis		Κυβέλης	Κυβέλης
5/7/19	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
6/7/19	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
6/7/19	Οι Άθλιοι	Βενιέρης Διονύσιος			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
7/7/19	Τα Απόκρυφα Της Επιστήμης				Διονύσια
7/7/19	Ροκαμβόλ (Rocamboles)				Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
8/7/19	Οι Φοιτηταί*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
10/7/19	Θεόδωρος Και Σία	Armont Paul		Κυβέλης	Κυβέλης
11/7/19	Τζίφος*			Κυβέλης	Κυβέλης
11/7/19	Το Χαστούκι	Feydeau Georges - Desvallières Maurice		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
13/7/19	Πίστις Ελπίς Και Έλεος (Foi, l' espérance et la charité)	Rosier Joseph-Bernard		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
14/7/19	Ο Αρχισιδηρουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
15/7/19	Ρεφενές	Labiche Eugène	Άννινος Χαράλαμπος	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
15/7/19	Μις Χοψ (Miss Hobbs)	Jerome Klarpa Jerome	Θεοδωρίδης Κ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/7/19	Κασσιανή	Κυριακός Αριστειδης			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
15/7/19	Η Κυρία Εφοπλιστού	Συναδινός Θεόδωρος		Κυβέλης	Κυβέλης
16/7/19	Ξεχωριστή Κρεβατοκάμαρα	Vébér Pierre		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
16/7/19	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπιριδων			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
17/7/19	Ερωτευμένη (Amoureuse)	Porto Riche de Georges		Κυβέλης	Κυβέλης
17/7/19	Σιμ Χαμ Ιάφεθ	Φάουσεντ			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
20/7/19	Ο Υιός Της Νυκτός	Séjour Victor			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
21/7/19	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Κυβέλης
21/7/19	Το Ένσαρκον Άγαλμα	Cicconi Luigi			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
22/7/19	Ερωτικό Γράμμα	Sardou Victorien		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
22/7/19	Η Παναγία Της Τέχνης*			Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
22/7/19	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
24/7/19	Η Μάρτυς Λαυρεντία	Δρόσος Ιωάννης;			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
25/7/19	Δον Κιχώτης	Cervantes de Miguel	Θεατρική διασκευή του Θεόδ. Συναδινού		Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
25/7/19	Ο Ήρωας Της Κρήτης*	Ράλλης Αλέκος - Γαλανός Αλέκος		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
26/7/19	Λέα (Lea)*	Cavallotti Felice		Κυβέλης	Κυβέλης
26/7/19	Οι Σφουγγαράδες	Κοτσελόπουλος Νίκος			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
28/7/19	Ο Μπεμπές (Mon Bébé)	Hennequin Maurice - Najak de Emil		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
29/7/19	Φλόγα*	Μελάς Σπύρος (Φορτούνιο) - Κόκκινος Διονύσιος (Μακκαβαίος)		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
29/7/19	Τα Μήλα Των Σοδόμων*	Συναδινός Θεόδωρος		Κυβέλης	Κυβέλης
31/7/19	Ένας Γάμος ή Η Τραγωδία Μιας Γυναίκας*	Jacoby L.	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
31/7/19	Ο Γέρο Μαρτέν (Les crochets du père Martin)	Cormon - Grangé Eugène			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
1/8/19	Κοσμοχαλασιά				Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
2/8/19	Μη Μ' Αγαπάς Τόσο (Non amarmi così)	Fraccaroli Arnaldo		Κυβέλης	Κυβέλης
2/8/19	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
3/8/19	Ιωσίας Ο Ακτοφύλαξ	Fournier Narcisse - Meyer Augusto			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
5/8/19	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
7/8/19	Ο Αρλεκίνος Βασιλιάς (Konig Harlekin)	Lothar Rudolf	Νίκας Α.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
7/8/19	Η Αράχνη*	Μωραϊτης Α. Κ.		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
9/8/19	Δια Το Χρήμα ή Μετανάστει	Δεληκατερίνης Ιωάννης			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
10/8/19	Η Γυναίκα Και Το Νευρόσπαστο	Louÿs Pierre - Frondaie Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
10/8/19	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/8/19	Η Θεία Του Ίσκιου			Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
11/8/19	Ο Γιός Του Καρόλου				Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
12/8/19	Άτιμος			Κυβέλης	Κυβέλης
13/8/19	Μέχρι Θανάτου*	Γκαλίτσιν Μουράβλιν		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
13/8/19	Ο Αρχιεργάτης	Μπονκούρ			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
16/8/19	Η Κλειστή Πόρτα (La porta chiusa)*	Praga Marco		Κυβέλης	Κυβέλης
19/8/19	Αι Αδελφαί Του Έρωτος (Les soeurs d' amour)*	Bataille Henry	Κόκκινος Δ. μτφρ.	Κυβέλης	Κυβέλης
20/8/19	Η Μάσκα Και Το Πρόσωπο (La maschera e il volto)*	Chiarelli Luigi		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/8/19	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
21/8/19	Προς Τον Έρωτα*	Γκαντιγιό	Άννινος Χαράλαμπος	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
23/8/19	Το Γαϊδούρι Του Μπουριντάν (L' âne de Buridan)	Fiers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Κυβέλης	Κυβέλης
23/8/19	Γενοβέφα	Schmid Cristoph			Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
24/8/19	Το Ταξίδι Του Γάμου	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
25/8/19	Δύο Δρόμοι	Λάιος Ιωάννης		Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
26/8/19	Ειρήνη	Αριστοφάνης	Δημητρακόπουλος Πολύβιος διασκευή	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
28/8/19	Μπομπινέττα*			Κυβέλης	Κυβέλης
28/8/19	Χρυσή Κρεμάλα			Πλέσσα Νικόλαου	Πλέσσα
28/8/19	Μετά Το Έγκλημα				Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
2/9/19	Θεία Σίπαρτ	Αλπιέντ - Ατγούδ - Βων	Ζαχαριόγλου Π.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
3/9/19	Είκοσι Μέρες Στο Φρέσκο	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Πλέσσα Νικόλαου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
15/9/19	Θεία Σήπαρτ			Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
15/9/19	Οι Δύο Λεονώρες (Die beiden Leonoren)	Lindau Paul	Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
15/9/19	Αγάπα Με Αλφρέδο*			Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
16/9/19	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele	διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα απ' τους Λευκοπαρίδη Ξ. - Παρασκευά Ν.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
16/9/19	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien			Διονύσια
17/9/19	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/9/19	Ο Κύριος, Η Κυρία, Ο Κύριος			Κυβέλης	Κυβέλης
17/9/19	Λουκία				Διονύσια
21/9/19	Το Αριστερό Χέρι	Vébér Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
24/9/19	Οι Σύζυγοι Της Λεοντίνης (Les maris de Léontine)	Capus Alfred		Κυβέλης	Κυβέλης
26/9/19	Η Μις Χοψ (Miss Hobbs)	Jerome Klapka Jerome	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
29/9/19	Μεγάλο Κακό	Δεληκατερίνης Ιωάννης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
30/9/19	Νέλλη*	Κύρου Αχιλλέας		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Δημοτικό Αθηνών
2/10/19	Χορός Μετημφισμένων ή Τα Δύο Ντόμινα	Μωραϊτίδης Αλέξανδρος			Κεντρικόν
4/10/19	Ο Εξοχώτατος Μπαμπάς (Para eccellenza)	Rovetta Gerolamo		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/10/19	Φλορέτ Ποταπών Και Σία	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Τρικούπης Σ. - Μακρόπουλος Γ. μυθρ	Κυβέλης	Κυβέλης
7/10/19	Οι Τρεις Μάσκες (Les trois masques)	Méré Charles)	Καλογερίκος Πάνος	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Δημοτικό Αθηνών
7/10/19	Το Πατρικό Σπίτι	Δάφνης Στέφανος (ψευδώνυμο του Ζωιόπουλου Θρ.)		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Δημοτικό Αθηνών
7/10/19	Ένας Όρκος*	Κορομηλάς Γεώργιος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Δημοτικό Αθηνών
8/10/19	Ο Κύριος Προσωπάρχης	Bisson Alexandre - Carré F.		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
8/10/19	Γυναίκα Διάβολος	Σάινερ Καρλ	Αργυρόπουλος Β.	Κυβέλης	Κυβέλης
9/10/19	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		απεργοί ηθοποιοί του ΣΕΗ	Ολύμπια
10/10/19	Φαίδρα*	Προβελέγγιος Αριστομένης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Δημοτικό Αθηνών
11/10/19	Το Νου Σου Στην Αμέλια (Occupe - toi d' Amelie)	Feydeau Georges		Κυβέλης	Διονύσια
13/10/19	Ο Φίλος (L' amico)	Praga Marco		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
13/10/19	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L' anglais tel qu' on le parle)	Bernard Tristan		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/10/19	Της Ωμορφιάς Τα Μάγια*	Αθανασιάδης Κώστας (ψευδώνυμο Λαέρτης Λάρμης)		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Δημοτικό Αθηνών
16/10/19	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Κυβέλης	Διονύσια
17/10/19	Του Πουλάρ Το Μέλι			Βιλλάρ	Ολύμπια
23/10/19	Λα Ραφάλ			Κυβέλης	Διονύσια
25/10/19	Η Μονομαχία (Le duel)	Λαβεντάν Ανρύ (Lavedan Henry)		Κυβέλης	Διονύσια
26/10/19	Αγία Μαρίνα*	Πίππης Ι. Δημήτρης			Δημοτικό Αθηνών
27/10/19	Η Μικρή Σοκολατιέρα (La petite chocolatière)	Gavault Paul		Κυβέλης	Διονύσια
28/10/19	Οι Φωτιές Τ' Άη Γιάννη (Johannis feuer)	Sudermann Hermann		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/10/19	Χειμωνιάτικο Παραμύθι (Winter' s tale)	Shakespeare William			
30/10/19	Μοντρέ Ντε Φοντρές			Κυβέλης	Διονύσια
3/11/19	Η Πρώτη Νύχτα Του Γάμου	Géroule Henry - Μπαρέ		Κυβέλης	Διονύσια
3/11/19	Ο Κύριος Ανακριτής			Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
4/11/19	Φτωχόκοσμος*	Ντοστογιέφσκυ Μιχαήλοβιτς Φιοντόρ		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/11/19	Λα Μπαμ Καμέλια			Κυβέλης	Διονύσια
7/11/19	Φραντσέσκα ντα Ρίμινι (Francesca da Rimini)	D' Annunzio Gabriele		Γονίδη Αλέκου	Κυβέλης
11/11/19	Ο Μαθητής Της Ζωής*	Fulda Ludwig	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/11/19	Ο Πετεινός	Κορομηλάς Δημήτριος		Καλινέα	Ετουάλ (Καλλιθέας)
14/11/19	Ο Πλούσιος Ανεπιός		Δημητριάδης Κ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
14/11/19	Γαρούφαλλο (Un garofano)	Ojetti Ugo - Simoni R.		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
14/11/19	Αρκούδα	Τσέχωφ Αντόν		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
18/11/19	Σοπέν (Chopin)	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/11/19	Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Fiers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
28/11/19	Η Ξανθώ Στο Σπίτι Των Εταιρών	Ρισπέν Ζακ υιός	Λεπενιώτης Τηλέμαχος μτφρ.	Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/12/19	Ο Μέγας Διπλωμάτης	Schönthan Franz von		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
1/12/19	Ησυχία Στο Σπίτι (La paix chez soi)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
1/12/19	Μπουμπουρός (Boubouroche)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
5/12/19	Το Ξεπόρτισμα	Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
7/12/19	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
7/12/19	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)*	Molière	Πολέμης Ι.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
8/12/19	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
9/12/19	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto	μτφρ. Οικονομίδης Κώστας	Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
9/12/19	Μονόκλ*	Τρεμπέλας Ν.		Καλινέα	Ετουάλ (Καλλιθέας)
12/12/19	Αιγκρέττα (L' Aigrette)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
13/12/19	Στην Αθήνα*	Στεφάνου Στέφανος		Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
17/12/19	Σώπα Καρδιά Μου	Hennequin Maurice - Vébér Pierre - Valabrègue Albin		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
18/12/19	Τα Τρία Φιλιά	Χρηστομάνος Κωνσταντίνος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/12/19	Η Νίκη Του Λεωνίδα	Άννινος Μπάμπης			Δημοτικό Αθηνών
20/12/19	Ζητείται Υπηρέτης	Άννινος Μπάμπης			Δημοτικό Αθηνών
25/12/19	Χειμωνιάτικο Παραμύθι (Winter's tale)	Shakespeare William	Κακλαμάνος Δημήτριος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/12/19	Τίμων			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/12/19	Χάρων			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/12/19	Τιτάν (Il Titano)*	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Κυβέλης
27/12/19	Ο Πετεινός	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
29/12/19	Ο Κύριος Αστυνόμος	Hennequin Maurice		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
30/12/19	Ρουβίκων (Le Rubicon)	Bourdet Edouard		Κυβέλης	Διονύσια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
31/12/19	Το Τομάρι*	Nancey		Κυβέλης	Διονύσια
1/1/20	Η Κυρία Του Μαξιμ (La dame de chez Maxim' s)	Feydeau Georges	Μήτσος Μυράτ μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/1/20	Ρουβίκων (Le Rubicon)	Bourdet Edouard		Κυβέλης	Διονύσια
1/1/20	Το Τομάρι	Nancey		Κυβέλης	Διονύσια
1/1/20	Στην Αθήνα	Στεφάνου Στέφανος		Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
2/1/20	Τίμων Ο Μισάνθρωπος*	Λουκιανός		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
2/1/20	Κατάπλους ή Χάρων			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
2/1/20	Λεονάρντα (Leonarda)	Björnson Björnstjerne	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
2/1/20	Ο Πετεινός	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
3/1/20	Ένας Γάμος ή Η Τραγωδία Μιας Γυναίκος	Jacoby L.	Αργυρόπουλος Βασ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
3/1/20	Ο Βαπτιστικός Της Κυρίας (Madame et son filleul)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre - Gorsse de Henry		Κυβέλης	Διονύσια
3/1/20	Η Ξανθώ Στο Σπίτι Των Εταιρών	Ρισπέν Ζακ υιός	Λεπενιώτης Τηλέμαχος μτφρ.	Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
4/1/20	Ηρώ Και Λέανδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz	Χατζόπουλος Κωνσταντίνος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
4/1/20	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Κυβέλης	Διονύσια
6/1/20	Σώπα Καρδιά Μου	Hennequin Maurice - Vébér Pierre - Valabrègue Albin		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
6/1/20	Άτιμος			Κυβέλης	Διονύσια
7/1/20	Το Αεροπλάνο	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Διονύσια
7/1/20	Μερόπη			Κυβέλης	Διονύσια
9/1/20	Οι Δύο Λεονώρες (Die beiden Leonoren)	Lindau Paul	Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
9/1/20	Ο Εισαγγελεύς Χάλλερ (Le procureur Hallers)	Gorsse de Henry - Forest Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
9/1/20	Το Νυφικό Κρεβάτι (Le lit nuptial)	Méré Charles		Κυβέλης	Διονύσια
11/1/20	Βυζαντινή Τραγωδία*	Κορομηλάς Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
11/1/20	Γιαγιά*	Κύρου Αχιλλέας		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/1/20	Γελίμερ*	Πολέμης Ιωάννης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
12/1/20	Ο Κύριος Ανακριτής			Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
15/1/20	Μονόκλ	Τρεμπέλας Ν.		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
18/1/20	Οικτροί Έρωτες (Tristi Amori)	Giacosa Giuseppe	Βλάχος Άγγελος μυθρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
22/1/20	Αρσέν Λουπέν	Croisset de Francis - Λεμπλάν Μ.		Κυβέλης	Διονύσια
24/1/20	Μωρά Παρθένο (La vierge folle)	Bataille Henry		Κυβέλης	Διονύσια
25/1/20	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Διονύσια
25/1/20	Χειμωνιάτικο Παραμύθι (Winter's tale)	Shakespeare William		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/1/20	Ζαζά	Berton Pierre		Κυβέλης	Διονύσια
2/2/20	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής ή Ο Υποχόνδριος (Malade imaginaire)	Molière		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
15/2/20	Οι Δίδυμες (Zwillingschwester)	Fulda Ludwig	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
15/2/20	Δωδεκάτη Νύχτα ή Ό,τι Θέλετε (Twelfth night or As you like it)	Shakespeare William	Χατζόπουλος Κωνσταντίνος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
16/2/20	Οι Δύο Μάγκες (Les deux gosses)	Decourcelle Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
17/2/20	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
17/2/20	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
18/2/20	Οι Φωτιές Τ' Άη Γιάννη (Johannis feuer)	Sudermann Hermann		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
19/2/20	Η Μις Χοψ (Miss Hobbs)	Jerome Klapka Jerome	Θεοδωρίδης Κ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/2/20	Μοναχοί Άνθρωποι (Einsame Menschen)*	Hauptmann Gerhart		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
22/2/20	Ο Μύθος Δηλοί (La morale della fevola)	Praga Marco		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
23/2/20	Η Μονομαχία (Le duel)	Lavedan Henry	Δ. Κις	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
23/2/20	Τα Χαμίνια	Δεληκατερίνης Ιωάννης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
26/2/20	Ο Πετεινός	Κορομηλάς Δημήτριος		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
27/2/20	Αρκούδα	Τσέχωφ Αντόν		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/2/20	Ο Πλούσιος Ανεπιός			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/2/20	Η Ιδέα Της Φραγκίσκας (L' idée de Francoise)	Gavault Paul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/2/20	Γεράκι (L' épervier)	Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/2/20	Σέρλοκ Χολμς	Doyle Arthur Conan		Σαμαρτζή Φώτη - Τσερτίνη	Πανόραμα
28/2/20	Εξέδρα			Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
29/2/20	Βαπτιστικός			Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
29/2/20	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
2/3/20	Η Κυρία Μογκοδέν	Μπλουμ - Τεκέ		Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
2/3/20	Έχετε Να Δηλώσετε Τίποτε;			Σαμαρτζή Φώτη - Τσερτίνη	Πανόραμα
6/3/20	Γύρω Στη Λατέρνα*	Πρινέας Ιωάννης		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
7/3/20	Αραβικές Νύχτες*		Ποριώτης Νικόλαος μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
7/3/20	Βραζιλιανός	Armont Paul - Gerbidon Marcel		Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
8/3/20	Δαιμονισμένη				Διονύσια
10/3/20	Ο Μαρκήσιος Βιλμέρ (Le marquis de Villemer)	Sand George	μεαφορά απ' το ομώνυμο μυθιστόρημά της	Σαμαρτζή Φώτη - Τσερτίνη	Πανόραμα
10/3/20	Ο Κλέπτης (Le voleur)	Bernstein Henry			Ολύμπια
11/3/20	Κοσμογυρισμένος			Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
14/3/20	Οι Κούκλες	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
15/3/20	Αραβικά Νύκται	Mozer Gustav von	Ποριώτης Νικόλαος μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
16/3/20	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
17/3/20	Του Πουλάρ Το Μέλι			Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
18/3/20	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε			Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
18/3/20	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Σαμαρτζή Φώτη - Τσερτίνη	Πανόραμα
19/3/20	Ο Ναύτης Βαν Βρουστ			Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
19/3/20	Μέγαιρα (Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι) (The taming of the shrew)	Shakespeare William	Ποριώτης Νικόλαος μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
20/3/20	Το Σημάδι Της Κοκκότας*			Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
20/3/20	Αγαπημένα Ανδρόγυνα	Valabrègue Albin		Σαμαρτζή Φώτη - Τσερτίνη	Πανόραμα
21/3/20	Οι Ερωτευμένοι			Λεπενιώτη Τηλέμαχου - Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Απόλλων (οδός Σταδίου)
21/3/20	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
22/3/20	Μετά Το Έγκλημα			Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
22/3/20	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
29/3/20	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Κυβέλης	Κυβέλης
30/3/20	Το Αριστερό Χέρι	Véber Pierre			Διονύσια
31/3/20	Ο Κύριος Αστυνόμος	Hennequin Maurice		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
31/3/20	Μπομπινέττα			Κυβέλης	Κυβέλης
31/3/20	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
1/4/20	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
3/4/20	Η Θεία Μου Από Το Ονφλέρ (Ma tante d' Honfleur)	Gavault Paul		Κυβέλης	Κυβέλης
4/4/20	Η Νύφη Μου	Carré F. - Bilhaud Paul		Κυβέλης	Διονύσια
4/4/20	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
5/4/20	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
5/4/20	Τζιιώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος		Νίκα Ροζαλίας - Φουρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
6/4/20	Φλορέτ Ποταπόν Και Σία	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Τρικούπης Σ. - Μακρόπουλος Γ. μυθρ	Κυβέλης	Κυβέλης
6/4/20	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Διονύσια
7/4/20	Αγάπες (Libelei)	Schnitzler Arthur		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
8/4/20	Ένα Τηλεφώνημα			Κυβέλης	Κυβέλης
8/4/20	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Κυβέλης	Διονύσια
9/4/20	Ενέδρα (L' embuscade)	Kistemaeckers Henry		Κυβέλης	Διονύσια
12/4/20	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νίκα Ροζαλίας - Φυρστ Εδμόνδου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
13/4/20	Ευτυχισμένη			Κυβέλης	Διονύσια
16/4/20	Ο Βιβλιοθηκάριος (Der Bibliothekar)	Mozer Gustav von		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
16/4/20	Το Καθάρσιο Του Μπεμπέ (On purge bébé)*	Feydeau Georges		Κυβέλης	Διονύσια
16/4/20	Μια Ερωτική Νύχτα			Κυβέλης	Διονύσια
20/4/20	Τριζόνι	Dickens Charles	δραματοποιήθηκε από μυθιστόρημα του Dickens	Κυβέλης	Διονύσια
22/4/20	Το Νου Σου Στην Αμέλια (Occupe - toi d' Amélie)	Feydeau Georges		Κυβέλης	Κυβέλης
23/4/20	Πεταλούδες	Sudermann Hermann		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
23/4/20	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/4/20	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
1/5/20	Κολλιτσιδα	Feydeau Georges		Κυβέλης	Διονύσια
3/5/20	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Κυβέλης	Διονύσια
4/5/20	Ιστορικός Πύργος			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/5/20	Πυρείον Ακίνδυνον			Κυβέλης	Διονύσια
6/5/20	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/5/20	Το Μυθιστόρημα Ενός Απόρου Νέου (Le roman d' un jeune homme rauvre)	Feuillet Octave		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/5/20	Λαίδη Γουόρντ			Κυβέλης	Διονύσια
8/5/20	Σοπέν (Chorin)	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/5/20	Η Τυφλή Τραγουδίστρια	Αρμακόλας Μ.		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
10/5/20	Ο Πρίγκηψ Της Ουαλλίας				Απόλλων Μεταξουργείου
11/5/20	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Απόλλων Μεταξουργείου
12/5/20	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης			Απόλλων Μεταξουργείου
13/5/20	Ο Ήλιος (Die Sonne)*	Lindau Paul	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/5/20	Ο Ρακουσλλέκτης Των Παρισίων	Piat Felix		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
13/5/20	Βεατρίκη (Soeur Béatrice)*	Maeterlinck Maurice			Δημοτικό Αθηνών
13/5/20	Ο Μπάρμπα Λινάρδος ή Το Τέλος Της Μαρούλας	Κόκκος Δημήτριος			Απόλλων Μεταξουργείου
14/5/20	Δεσποινίς Φοξ Τροτ*			Κυβέλης	Διονύσια
14/5/20	Ο Βασιλιάς Της Φασκομηλιάς	Molière	αποτελεί διασκευή της κωμωδίας του Molière Ο κ. Πουρσονιακός ή Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης απ' τους Μπάμπη Άννινο - Τσοκόπουλο Γεώργιο - Βώπτη Αντώνη	Γονίδη Αλέκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
16/5/20	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste			Απόλλων Μεταξουργείου
17/5/20	Ο Αρχισιδηρουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges			Απόλλων Μεταξουργείου
18/5/20	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Απόλλων Μεταξουργείου
19/5/20	Το Μεθύσι Του Μπάρμπα				Απόλλων Μεταξουργείου
21/5/20	Ο Ηθοποιός Γκάρρικ	Μέσκερυ Ουίλλιαμ		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
21/5/20	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Απόλλων Μεταξουργείου
21/5/20	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
22/5/20	Ο Γέρο Μαρτέν (Les crochets du père Martin)	Cormon - Grangé Eugène		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
22/5/20	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
23/5/20	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
23/5/20	Οι Σύζυγοι Της Λεοντίνης (Les maris de Léontine)	Carpus Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/5/20	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
23/5/20	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz			Απόλλων Μεταξουργείου
23/5/20	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
24/5/20	Συρανό Ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac)	Rostand Edmond		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/5/20	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
24/5/20	Ρωμαίος Και Ιουλιέττα (Romeo and Juliet)	Shakespeare William		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
25/5/20	Τζιιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
25/5/20	Τζιιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
25/5/20	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος			Απόλλων Μεταξουργείου
26/5/20	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε			Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
26/5/20	Ο Έρωτας Τον Άνθρωπο Πώς Τον*	Hennequin Maurice - Coöilus Romain		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/5/20	Οι Άτιμοι (I disonesti)	Rovetta Gerolamo		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
26/5/20	Η Δις Σοκολάτα				Απόλλων Μεταξουργείου
27/5/20	Αγαθόπουλος Ο Ξηροχωρίτης	Molière		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
27/5/20	Ο Κύριος Προσωπάρχης	Bisson Alexandre - Carré F.		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
28/5/20	Ο Γάμος Του Μπαριγιόν			Κυβέλης	Διονύσια
28/5/20	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien			Απόλλων Μεταξουργείου
28/5/20	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
28/5/20	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
29/5/20	Γουλιέλμος Ο Αχθοφόρος	Dumersan Marion - Delaroche		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
29/5/20	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Απόλλων Μεταξουργείου
30/5/20	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
30/5/20	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
30/5/20	Ο Υιός Της Νυκτός	Séjour Victor			Απόλλων Μεταξουργείου
31/5/20	Ο Αρχισιδηρουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
31/5/20	Δον Κιχώτης	Cervantes de Miguel			Απόλλων Μεταξουργείου
31/5/20	Ο Μπάριμπα Λινάρδος ή Το Τέλος Της Μαρούλας	Κόκκος Δημήτριος		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
1/6/20	Το Μυστικό Κρεββάτι			Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
1/6/20	Ηλέκτρα (Elektra)	Hofmannsthal Hugo von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/6/20	Οι Δύο Λοχίαί (Les deux sergents)	Daubigny Boudoin			Απόλλων Μεταξουργείου
1/6/20	Ζητείται Δεσποινίς*	Κάσπιος (Καράπαυλος Ι.) - Εύξεινος - Πόντος (Γιαννουκάκης Α. Μ.·)		Σαμαρτζή Φώτη - Τσερτίνη	Πανόραμα
1/6/20	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυριδων		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
2/6/20	Οι Άθλιοι	Βενιέρης Διονύσιος			Απόλλων Μεταξουργείου
2/6/20	Μονμάρτη (Monmartre)	Fronnaie Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
2/6/20	Οικογενειακόν Ξενοδοχείον	Gavault Paul - Ερός - Μιλλόν		Κυβέλης	Διονύσια
2/6/20	Είκοσι Μέρες Στο Φρέσκο	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
2/6/20	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
3/6/20	Η Κοινωνία Των Γυναικών			Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
3/6/20	Γενοβέφα	Schmid Cristoph			Απόλλων Μεταξουργείου
4/6/20	Οι Σφουγγαράδες	Κοτσελόπουλος Νίκος			Απόλλων Μεταξουργείου
5/6/20	Ο Επιθεωρητής	Γκόγκολ Βασίλιεβιτς Νικολάι		Κυβέλης	Διονύσια
5/6/20	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
6/6/20	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeoi-Anicet Auguste		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
7/6/20	Χαμένοι Στο Σκοτάδι (Sperduti nel buio)	Bracco Roberto		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/6/20	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
8/6/20	Ένας Νέος Που Αυτοκτονεί*	Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
8/6/20	Ρίτα	Λαδόπουλος Κώστας		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
11/6/20	Ο Κόκκινος Βράχος			Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
12/6/20	Η Πράσινη Κουρτίνα*	Dada Julio	Ουράνης Κώστας μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/6/20	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
13/6/20	Ο Διάβολος	Molnar Ferenc		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
13/6/20	Η Παναγία Των Παρισίων	Hugo Victor			Απόλλων Μεταξουργείου
13/6/20	Ψυχοσάββατο	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
13/6/20	Αντιγόνη	Σοφοκλής		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
13/6/20	Ρωμαίος Και Ιουλιέττα (Romeo and Juliet)	Shakespeare William		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
16/6/20	Η Οικογένεια Του Μέθυσου				Απόλλων Μεταξουργείου
17/6/20	Δον Καίσαρ Του Βαζάν	D' Ennery Adolphe Philippe - Dumanoir Francois Pinel			Απόλλων Μεταξουργείου
18/6/20	Αθανάσιος Διάκος				Απόλλων Μεταξουργείου
21/6/20	Ο Αρλεκίνος	Laufs Karl		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ένκελ Πειραιά
21/6/20	Ο Καυμένος Ο Πέτρος (Povero Piero)	Cavallotti Felice		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ένκελ Πειραιά
21/6/20	Ο Κλέπτης (Le voleur)	Bernstein Henry		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
22/6/20	Ο Πρίγκηψ Φοιτητής ή Παλιά Χαϊδελβέργη (Alt Heidelberg)*	Forster - Meyer Wilhelm	Ξενόπουλος Γρηγόριος διασκευή	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/6/20	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ένκελ Πειραιά
23/6/20	Ο Πέπλος Της Ευτυχίας	Clemenceau Georges - Benjamin	Δαραλέξης Χρ. μτφρ.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ένκελ Πειραιά
23/6/20	Λαυρεντία	Δρόσος Ιωάννης			Απόλλων Μεταξουργείου
23/6/20	Ο Θάνατος Του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ένκελ Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
24/6/20	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ένκελ Πειραιά
25/6/20	Μεφιστοφελής			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
25/6/20	Μαέστρος			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
25/6/20	Η Κλέφτρα Των Παιδιών				Απόλλων Μεταξουργείου
26/6/20	Θύελλα ή Καταιγίδα (La rafale)	Bernstein Henry	Τσοκόπουλος Γεώργιος	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ένκελ Πειραιά
26/6/20	Η Ξανθώ Στο Σπίτι Των Εταιρών	Ρισπέν Ζακ υιός	Λεπενιώτης Τηλέμαχος μυθρ.	Κυβέλης	Διονύσια
26/6/20	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυριδων			Απόλλων Μεταξουργείου
28/6/20	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre			Απόλλων Μεταξουργείου
28/6/20	Ο Έμπορος Της Βενετίας (The merchant of Venice)	Shakespeare William		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ένκελ Πειραιά
29/6/20	Της Ωμορφιάς Τα Μάγια	Αθανασιάδης Κώστας		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ένκελ Πειραιά
29/6/20	Η Στριγγλα	Αντωνόπουλος Νικόλαος			Απόλλων Μεταξουργείου
30/6/20	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ένκελ Πειραιά
1/7/20	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος			Απόλλων Μεταξουργείου
3/7/20	Η Καρδιά Κυβερνά (Le coeur dispose)	Croisset de Francis - Caillavet de Armand Gaston		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/7/20	Λησταιί	Schiller Friedrich Christof Johann von			Απόλλων Μεταξουργείου
5/7/20	Πίστις Ελπίς Και Έλεος (Foi, l' esperance et la charité)	Rosier Joseph-Bernard			Απόλλων Μεταξουργείου
6/7/20	Ο Εμφυχωτής (L' animateur)*	Bataille Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/7/20	Ψυχή Τρελλή			Κυβέλης	Διονύσια
7/7/20	Καρνάβαλος				Απόλλων Μεταξουργείου
8/7/20	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυριδων			Απόλλων Μεταξουργείου
9/7/20	Επίτιμος Σύζυγος			Κυβέλης	Διονύσια
10/7/20	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος			Απόλλων Μεταξουργείου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/7/20	Εύα				Απόλλων Μεταξουργείου
12/7/20	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Διονύσια
14/7/20	Η Δεσποινίς Μητέρα Μου (Mademoiselle ma mère)*	Verneuil Louis		Κυβέλης	Διονύσια
14/7/20	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
15/7/20	Η Κυρία Μπάτερφλάυ*			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/7/20	Κλεοπάτρα				Απόλλων Μεταξουργείου
21/7/20	Τα Χάπια Του Ηρακλή ή Τα Καταπότια Του Έρωτος	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
21/7/20	Η Επίθεση (L' assaut)	Bernstein Henry		Κυβέλης	Διονύσια
22/7/20	Ο Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/7/20	Ο Γέρο Δεκανεύς	D' Ennery Adolphe Philippe - Dumanoir Francois Pinel			Κεντρικόν Πειραιά
27/7/20	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/7/20	Στο Φρέσκο*	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/7/20	Ένα Έγκλημα*			Κυβέλης	Διονύσια
30/7/20	Μια Νύχτα Στο Καταγώγιο*		Παλαιολόγος Μάριος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/7/20	Ο Πέπλος Που Σχίζεται (La voile dechirée)*	Wolff Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/7/20	Δημοτικά Εκλογαί				Δεξαμενή
13/8/20	Αειπάρθενος			Κυβέλης	Διονύσια
13/8/20	Το Ταξίδι Του Δασκάλου				Απόλλων Μεταξουργείου
14/8/20	Κατάδικος Αριθμός 17			Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
14/8/20	Οι Εργάται Της Προκουμαίας				Απόλλων Μεταξουργείου
23/8/20	Ροβέρτος Διάβολος (Robert le diable)	Scribe Eugène - Delavigne Casimir		Διαμάντη - Κυριακίδου	Θησείου
24/8/20	Ο Αμαξάς Των Άλπεων			Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
25/8/20	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος			Απόλλων Μεταξουργείου
29/8/20	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
30/8/20	Ο Μπάρμπα Λινάρδος ή Το Τέλος Της Μαρούλας	Κόκκος Δημήτριος		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
31/8/20	Μικέττα (Miquette et sa mère)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Κυβέλης	Διονύσια
5/9/20	Γαλάτεια	Βασιλειάδης Σπυριδων			Απόλλων Μεταξουργείου
7/9/20	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Κυβέλης	Διονύσια
7/9/20	Δόξα Και Δάκρυα	Giacosa Giuseppe			Απόλλων Μεταξουργείου
10/9/20	Ο Εργάτης Του Λιμανιού				Κεντρικόν Πειραιά
11/9/20	Ο Βασιλέας Γιού Γιού	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Κυβέλης	Διονύσια
11/9/20	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
14/9/20	Ανατολίτισσα	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Διονύσια
16/9/20	Οι Ιππότει Της Ομίχλης	D' Ennery Adolphe Philippe		Προβελεγγίου Κ.	Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
17/9/20	Η Γυναίκα Και Το Νευρόσπαστο	Louÿs Pierre - Frondaie Pierre		Κυβέλης	Διονύσια
18/9/20	Διπλός Έρωσ*		Οικονομίδης Φ. διασκευή		Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
19/9/20	Πέρσαι	Αισχύλος	Ζερβός Ι. έμμετρος μτφρ.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ηρώδειο
24/9/20	Πέτρος Καρούζο (Don Pietro Caruso)	Bracco Roberto		Φουρστ Εδμόνδου	Κυβέλης
27/9/20	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Φουρστ Εδμόνδου	Κυβέλης
27/9/20	Πεπρωμένα*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Διονύσια
28/9/20	Ο Έρωσ Αγγρυπνεί (L' amour veille)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Κυβέλης	Διονύσια
28/9/20	Το Γράπωμα (La griffe)	Bernstein Henry			Απόλλων Μεταξουργείου
29/9/20	Θεόδωρος Και Σία	Armont Paul		Κυβέλης	Διονύσια
29/9/20	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry			Απόλλων Μεταξουργείου
1/10/20	Η Δόξα Του Ελληνικού Θεάτρου*	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/10/20	Η Ανάστασις Του Λαζάρου	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Προβελεγγίου Κ.	Ολύμπια
2/10/20	Ηρώ Και Λέανδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz		Προβελεγγίου Κ.	Ολύμπια
3/10/20	Ο Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Προβελεγγίου Κ.	Ολύμπια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
4/10/20	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Προβελεγγίου Κ.	Ολύμπια
5/10/20	Τα Χάπια Του Ηρακλή ή Τα Καταπότης Του Έρωτος	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Φυρστ Εδμόνδου	Κυβέλης
5/10/20	Το Πείραμα*	Δούζας Αθανάσιος		Κυβέλης	Διονύσια
5/10/20	Δίδονται Μαθήματα Φοξ Τροτ			Κυβέλης	Διονύσια
5/10/20	Η Κόκκινη Μάσκα*	Συναδινός Θεόδωρος		Κυβέλης	Διονύσια
8/10/20	Ζουμερή Υπόθεσις			Κυβέλης	Διονύσια
8/10/20	Κελεπούρι*	Τσοκόπουλος Γεώργιος - Μελάς Σπύρος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/10/20	Το Πουλί Της Καταιγίδος			Προβελεγγίου Κ.	Ολύμπια
17/10/20	Η Επίθεση (L' assaut)	Bernstein Henry		Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
17/10/20	Ρουβίκων (Le Rubicon)	Bourdet Edouard		Φυρστ Εδμόνδου	Κυβέλης
21/10/20	Μη Μ' Αγαπάς Τόσο (Non amarmi così)	Fraccaroli Arnaldo		Κυβέλης	Διονύσια
21/10/20	Λαβύρινθος*	Λιδωρικής Μιλτιάδης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/10/20	Μα Οι Άνδρες Δε Θα Μάθουν Τίποτε			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
22/10/20	Ο Επιθεωρητής Του Βαγκόν Λι (Contrôleur des wagons - lits)	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Διονύσια
23/10/20	Ο Μακαρίτης	Κολοκοτρώνης Βασίλης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/10/20	Ο Αρχοντοχωριάτης (Le bourgeois gentilhomme)	Molière	Πολέμης Ι. μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/10/20	Ο Πέπλος Που Σχίζεται (La voile déchirée)	Wolff Pierre	Δαραλέξης Χρ.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/10/20	Στο Νεκροτράπεζο	Lorde de André - Montignac	Άννινος Γερ.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/10/20	Ο Νυκτοφύλακας			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (Οδός Σταδίου)
3/11/20	Ο Τρίτος Σύζυγος (Il terzo marito)	Lopez Sabatino		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/11/20	Κρυφός Πόθος	Λιδωρικής Μιλτιάδης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/11/20	Το Ανύπαρκτο Παιδί			Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
9/11/20	Μιμητής Μαζεστί			Βώπτη Αντώνη - Μηλιάδη Νίκου	Κυβέλης
9/11/20	Η Αθώα Αμαρτωλή	Μαρής Μάρκος (ψευδώνυμο του Πρίγκηπα Νικόλαου)		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
10/11/20	Οι Γυναίκες Μας	Mozer Gustav von		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/11/20	Νιόβη	Πώλτον		Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
11/11/20	Η Φωνή Του Αίματος			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
11/11/20	Χαλασμένο Σπίτι	Μελάς Σπύρος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/11/20	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε			Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
13/11/20	Ο Κύριος Με Τα Κομμένα			Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
13/11/20	Ιωάννης Γ' (Jean III ή L' irresistible vocation du fils Mondoucet)*	Guitry Sacha		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/11/20	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
18/11/20	Η Φλόγα (La flamme)*	Méré Charles		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
18/11/20	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
19/11/20	Το Χρυσούν Δέρας (Das goldene Vlies)	Grillparzer Franz		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
20/11/20	Τα Χάπια Του Ηρακλή ή Τα Καταπότια Του Έρωτος	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
21/11/20	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
22/11/20	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
22/11/20	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/11/20	Ιωάννης Γ' (Jean III ή L' irresistible vocation du fils Mondoucet)	Guitry Sacha		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
23/11/20	Τρικυμίες (Bufere)	Lopez Sabatino		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/11/20	Δικαίωμα Ο Έρωτος	Nordau Max		Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
24/11/20	Στο Νούμερο Έξι ή Ο Ψόφιος Ποντικός	Lorde de André - Chaîne Pierre		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/11/20	Το Κλουβί*	Πεσνεκίδης Ντέμης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/11/20	Θα Χωρίσουμε (Ας Χωρισθούμε)*	Τσοκόπουλος Νίκος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/11/20	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
25/11/20	Ο Νυκτοφύλακας			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
26/11/20	Ξένος ή Ο Ξένος Και Οι Αργοναύται (Der Gastfreund - Die Argonauten)	Grillparzer Franz	Οικονόμου Ν.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
27/11/20	Η Αριστοκρατία Του Πλούτου	Fabre Emile	Κουκούλας Ν. μτφρ.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/11/20	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
29/11/20	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
1/12/20	Έρχεται			Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
1/12/20	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
2/12/20	Ερωτικό Μάθημα			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
3/12/20	Ο Τυχερός Σύζυγος*			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
3/12/20	Απεργία*			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
3/12/20	Βεντούζα*			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
3/12/20	Ο Γαμβρός Του Κυρίου Πουαριέ (Le gendre de monsieur Poiriet)	Augier Émile - Sandeau Jules		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
3/12/20	Το Κοκκαλάκι Της Νυχτερίδας	Λάσκαρης Νικόλαος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
8/12/20	Το Γεφυράκι			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
10/12/20	Θέλω Να Τον Δω			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
14/12/20	Ο Ψόφιος Ποντικός			Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/12/20	Αγάπες (Libelei)	Schnitzler Arthur		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
17/12/20	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/12/20	Πώς Υπεδέχθη Ο Λαός Των Αθηνών Τους Λατρευτούς Του Βασιλείς	Λιδωρίκης Μιλτιάδης - Δραγάτσης Αιμίλιος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/12/20	Ο Γιός Του Αητού			Βεάκη Μαρίας	Ολύμπια Πειραιά
25/12/20	Φρενοκομείον	Laufs Karl	μτφρ. πρίγκηπος Νικολάου	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
25/12/20	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/1/21	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/1/21	Φρενοκομείον	Laufs Karl	μτφρ. πρίγκηπος Νικολάου	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
1/1/21	Οι Δύο Μάγκες (Les deux gosses)	Decourcelle Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/1/21	Ο Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
2/1/21	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
3/1/21	Οι Δύο Λεονώρες (Die beiden Leonoren)	Lindau Paul	Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
3/1/21	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
4/1/21	Σοπέν (Chopin)	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
5/1/21	Αρλεζιάνα (L' Arlésienne)	Daudet Alphonse		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
5/1/21	Οι Σύζυγοι Της Λεοντίνης (Les maris de Léontine)	Capus Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
5/1/21	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/1/21	Το Μυθιστόρημα Ενός Απόρου Νέου (Le roman d' un jeune homme pauvre)	Feuillet Octave	προέρχεται από μυθιστόρημα	Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
6/1/21	Τα Χαμίνια	Δεληκατερίνης Ιωάννης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
7/1/21	Η Δις Ζωζέττα Γυναίκα Μου (Mlle Josette ma femme)	Gavault Paul - Charvay Robert		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
8/1/21	Τα Χάπια Του Ηρακλή ή Τα Καταπότια Του Έρωτος	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
9/1/21	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
9/1/21	Μέγαιρα ή Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι (The taming of the shrew)	Shakespeare William		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
10/1/21	Γεράκι (L' épervier)	Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
11/1/21	Η Αριστοκρατία Του Πλούτου	Fabre Emile	Κουκούλας Ν. μτφρ.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/1/21	Ο Τυχοδιώκτης (L' aventurier)	Capus Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
12/1/21	Ο Τρίτος Σύζυγος (Il terzo marito)	Lopez Sabatino		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/1/21	Πολυγαμία	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
13/1/21	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d' Amérique)	Vébér Pierre - Gerbidon Marcel		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/1/21	Ένας Γάμος ή Η Τραγωδία Μιας Γυναίκης	Jacoby L.	Αργυρόπουλος Βασ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
14/1/21	Γκαρσονιέρα			Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
14/1/21	Κελεπούρι	Τσοκόπουλος Γεώργιος - Μελάς Σπύρος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/1/21	Ο Έρωτας Τον Άνθρωπο Πώς Τον	Hennequin Maurice - Coëlus Romain		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
15/1/21	Ο Γενικός Γραμματεύς**	Καπετανάκης Ηλίας		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/1/21	Ο Διάβολος	Molnar Ferenc		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
16/1/21	Το Κλουβί	Πεσενκίδης Ντέμης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/1/21	Θα Χωρίσουμε (Ας Χωρισθούμε)	Τσοκόπουλος Νίκος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/1/21	Μωρά Παρθένος (La vierge folle)	Bataille Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
17/1/21	Ο Βασιλεύς Της Ρέγκας	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Παρνασσός
18/1/21	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
19/1/21	Η Κυρία Του Μαξίμ (La dame de chez Maxim' s)	Feydeau Georges	Μήτσος Μυράτ μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
20/1/21	Ξεχωριστή Κρεβατοκάμαρα	Vébér Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
21/1/21	Μανόν Λεσκώ (Manon Lescaut)*	Abbé Prevost	είναι διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
21/1/21	Σαν Τα Φύλλα (Come le foglie)	Giacosa Giuseppe		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
22/1/21	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
23/1/21	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
23/1/21	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/1/21	Η Πράσινη Κουρτίνα	Dada Julio	Ουράνης Κώστας μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
25/1/21	Ποιούς Βάζουμε Στα Σπίτια Μας ή Οι καλοί Μας Φίλοι (Nos intimes)	Sardou Victorien		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/1/21	Το Αριστερό Χέρι	Vébér Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
25/1/21	Φαίδρα	Προβελέγγιος Αριστομένης			Βασιλικόν
27/1/21	Ο Κλέπτης (Le voleur)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
28/1/21	Φρενοκομείον	Laufs Karl	μτφρ. πρίγκηπος Νικολάου	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
30/1/21	Βαβυλωνία	Βυζάντιος Δημήτριος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/1/21	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
31/1/21	Ιστορικός Πύργος			Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
4/2/21	Το Νυφικό Κρεβάτι (Le lit nuptial)	Méré Charles		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/2/21	Ηρώ Και Λέανδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz		Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
4/2/21	Φάουστ	Goethe Johann Wolfgang von			Δημοτικό Αθηνών
6/2/21	Γαρύφαλλο (Un garofano)	Ojetti Ugo - Simoni R.		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
6/2/21	Η Δούκισσα Του Πικαντίλλυ	Darnley J. H.		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
6/2/21	Ησυχία Στο Σπίτι (La paix chez soi)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
7/2/21	Συρανό Ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac)	Rostand Edmond		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
11/2/21	Ο Κύριος Της Καρδιάς Του (Le maître de son coeur)*	Raynal Paul		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
11/2/21	Ο Θάνατος Του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/2/21	Λαβύρινθος	Λιδωρίκης Μιλτιάδης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/2/21	Ηλεκτροθεραπεία	Madis Alex		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
20/2/21	Ενοικιάζονται Δωμάτια	Laufs Karl		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
21/2/21	Κουλουβάχατα	Πωπ Γεώργιος - Δημητρακόπουλος Πολύβιος			
26/2/21	Αρκούδα	Τσέχωφ Αντόν		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
3/3/21	Ταραμοσαλάτα*	Δραγάσης Αιμίλιος		Σαμαρτζή Φώτη - Τσερτίνη	Πανόραμα
5/3/21	Ο Νυκτοφύλακας			Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
6/3/21	Φλωρεντινή Τραγωδία (Florentine Tragedy)	Widle Oscar		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
6/3/21	Το Αποχαιρετιστήριο Δείπνο*	Schnitzler Arthur		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
6/3/21	Ο Κύριος Αστυνόμος	Hennequin Maurice		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
6/3/21	Πρακτορείον Η Τρυγών	Καμπούρογλου Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
6/3/21	Ο Θάνατος Του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
6/3/21	Ο Κεμάλ Και Ο Τσολιάς*				Δημοτικό Αθηνών
7/3/21	Η Κυρά Τάπα				Δημοτικό Αθηνών
8/3/21	Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Βώπτη Αντώνη - Μηλιάδη Νίκου	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
8/3/21	Μα Οι Άνδρες Δε Θα Μάθουν Τίποτε			Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
9/3/21	Η Ευτυχία Της Γυναίκας Μου*		Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Διονύσια
11/3/21	Το Κοντσέρτο (Das Konzert)	Bahr Hermann		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
11/3/21	Η Φωνή Του Αίματος			Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
15/3/21	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Κυβέλης	Διονύσια
15/3/21	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)*	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
17/3/21	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/3/21	Ατμόπλοιοι Επιμονή			Κυβέλης	Διονύσια
17/3/21	Βεντούζα			Κυβέλης	Διονύσια
20/3/21	Η Κόρη Του Παντοπώλου	Βλάχος Άγγελος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
20/3/21	Προς Το Θεαθήναι (La roudre aux yeux)	Labiche Eugène	Βλάχος Άγγελος διασκευή	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
25/3/21	Ο Κρυφός Πόθος	Λιδωρικής Μιλτιάδης		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/3/21	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
26/3/21	Ερωτική Απόπειρα	Ζάνος Παναγιώτης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
27/3/21	Κυρά Φροσύνη*	Ασπρέας Γιάννης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Δημοτικό Αθηνών
2/4/21	Τιτάν (Il Titano)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Διονύσια
3/4/21	Τα Καταπότια Σφιγκ*	Βώπτης Αντώνης		Βώπτη Αντώνη - Μηλιάδη Νίκου	Κυβέλης
4/4/21	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Κυβέλης	Διονύσια
4/4/21	Η Δεσποινίς Μητέρα Μου (Mademoiselle ma mère)	Verneuil Louis		Κυβέλης	Διονύσια
4/4/21	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/4/21	Παντρεία Στα Ψέμματα*	Verneuil Louis		Κυβέλης	Διονύσια
8/4/21	Νύχτα Του Μαΐου	Musset de Alfred		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Δημοτικό Αθηνών
8/4/21	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto	μτφρ. Οικονομίδης Κώστας	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Ολύμπια
8/4/21	Ο Ιατρός Μαυρίδης*	Μπόγρης Δημήτρης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
9/4/21	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
10/4/21	Η Κατάρα Της Μάνας	Αντωνιάδης Αντώνης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
10/4/21	Το Φανάρι (Chandelier)*	Musset de Alfred		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
11/4/21	Θύελλα ή Καταιγίδα (La rafale)	Bernstein Henry	Τσοκόπουλος Γεώργιος	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/4/21	Σάνδα Η Τσιγγάνα				Δημοτικό Αθηνών
18/4/21	Στο Καφέ Σαντάν*			Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κεντρικόν
18/4/21	Η Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)*	Savoir Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
21/4/21	Η Πτήσις			Κυβέλης	Κυβέλης
22/4/21	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κεντρικόν
26/4/21	Ο Κύριος Μπεβεραλαί*			Κυβέλης	Κυβέλης
30/4/21	Άγριο Κυνήγι*	Fulda Ludwig	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
2/5/21	Δούλα Μια Φορά*				Βασιλικόν
3/5/21	Ζητείται Υπηρέτης	Άννινος Μπάμπης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
3/5/21	Ιππόλυτος Στεφανηφόρος	Ευριπίδης	Τσοκόπουλος Γεώργιος διασκευή	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
3/5/21	Η Βασίλισσα Σαββά	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
5/5/21	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι*	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Λωράς	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/5/21	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
7/5/21	Ο Καυμένος Ο Πέτρος (Povero Piero)	Cavallotti Felice		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κεντρικόν
7/5/21	Οι Εξόριστοι*			Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
9/5/21	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Παντόπουλου Σπ. - Δρακάκη Γ.	Εξαρχείων
10/5/21	Οι Κατακτηταί (Les conquérants)*	Méré Charles		Κυβέλης	Κυβέλης
12/5/21	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin		Παντόπουλου Σπ. - Δρακάκη Γ.	Εξαρχείων
14/5/21	Η Συνάντησις*	Berton Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/5/21	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
15/5/21	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
15/5/21	Ο Εθνομάρτυς Βασιλεύς*			Βεάκη Μαρίας	Θησείου
17/5/21	Οι Άτιμοι (I disonesti)	Rovetta Gerolamo		Βεάκη Μαρίας	Θησείου
17/5/21	Ο Φυγόστρατος			Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
18/5/21	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
19/5/21	Η Γυναίκα Του Φίλου Μου*			Κυβέλης	Κυβέλης
19/5/21	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Βεάκη Μαρίας	Θησείου
20/5/21	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Θησείου
21/5/21	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L' anglais tel qu' on le parle)	Bernard Tristan		Κοτοπούλη Μαρίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
21/5/21	Η Σύζυγος	Λάσκαρης Νικόλαος		Κοτοπούλη Μαρίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
21/5/21	Ο Τσολιάς*	Μωραϊτίνης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/5/21	Ηλέκτρα (Elektra)	Hofmannsthal Hugo von		Κοτοπούλη Μαρίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/5/21	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Βεάκη Μαρίας	Θησείου
23/5/21	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Βεάκη Μαρίας	Θησείου
23/5/21	Η Απογραφή	Βλάχος Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
23/5/21	Άννα Καρένινα	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Κοτοπούλη Μαρίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
23/5/21	Η Κυρία Λωτ	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
24/5/21	Ο Φίλος Της*	Verneuil Louis		Κοτοπούλη Μαρίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/5/21	Μήδεια				Δημοτικό Αθηνών
27/5/21	Ο Ήρωας Των Ποντικών				Δημοτικό Αθηνών
29/5/21	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Véber Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
29/5/21	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Βεάκη Μαρίας	Θησείου
30/5/21	Γκόλφω	Περεισιάδης Σπυρίδων		Βεάκη Μαρίας	Θησείου
31/5/21	Ο Εμφυχωτής (L' animateur)	Bataille Henry		Κυβέλης	Κυβέλης
2/6/21	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
3/6/21	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Βεάκη Μαρίας	Θησείου
4/6/21	Ο Αρχιεργάτης	Μπονκούρ		Βεάκη Μαρίας	Θησείου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
4/6/21	Η Κόρη Της Καταιγίδος*	Hennequin Maurice		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/6/21	Αιχμάλωτος Των Αγρίων			Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
6/6/21	Πεθαμένος Χωρίς Κερί	Βακαλβάση		Βεάκη Μαρίας	Θησείου
6/6/21	Γιούντεξ			Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
7/6/21	Ο Άσσος Της	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
7/6/21	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
8/6/21	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
9/6/21	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
10/6/21	Μετά Το Έγκλημα			Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
11/6/21	Ο Γέρο Μαρτέν (Les crochets du père Martin)	Cormon - Grangé Eugène		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
12/6/21	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
14/6/21	Το Κόλπο Του Μάγου*			Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κεντρικόν
14/6/21	Ο Κατάδικος	Φος Ριχάρδος		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
16/6/21	Η Γυναίκα Που Σκότωσε Τον Άνδρα*	Γκάρικς Σίντνεϋ		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/6/21	Τζιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
18/6/21	Στο Νεκροτράπεζο	Lorde de André - Montignac		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κεντρικόν
19/6/21	Οι Άθλιοι	Βενιέρης Διονύσιος		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
19/6/21	Η Βοσκοπούλα			Βεάκη Μαρίας	Θησείου
20/6/21	Η Μαύρη Μάσκα			Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
21/6/21	Γενοβέφα	Schmid Cristoph		Βεάκη Μαρίας	Θησείου
21/6/21	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
22/6/21	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
23/6/21	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κεντρικόν
28/6/21	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
30/6/21	Νελλίνα (Nellina)	Bracco Roberto		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κεντρικόν
2/7/21	Η Φωνή Της Καρδιάς*	Véber Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
4/7/21	Η Μονομαχία (Le duel)	Lavedan Henry		Κυβέλης	Πειραικόν
5/7/21	Αειπάρθενος			Κυβέλης	Κυβέλης
7/7/21	Οπιομάν*	Στυξ Ζακ	Ρόζα Ροζ μτφρ.(ψευδ. Λιδωρική Μιλτιάδη, ο οποίος έκανε διασκευή από κινηματογραφική ταινία)	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κεντρικόν
7/7/21	Ρασσόφς (Die Raschhoffs)*	Sudermann Hermann	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
12/7/21	Η Δεσποινίς Φοξ Τροτ			Κυβέλης	Κυβέλης
13/7/21	Στάμνα			Κυβέλης	Διονύσια
13/7/21	Οι Χλωροί	Courteline Georges Tourangeau		Κυβέλης	Διονύσια
14/7/21	Οι Δίδυμες (Zwillingschwester)	Fulda Ludwig	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
16/7/21	Πέρσαι	Αισχύλος	Ζερβός Ι. έμμετρος μτφρ.	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κεντρικόν
16/7/21	Βρε Το Παληκόριτσο*	Μωραϊτίνης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
17/7/21	Ο Άσπρος Καβαλλάρης*	Γεωργιάδης Χρήστος		Βεάκη Μαρίας	Θησείου
18/7/21	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Κεντρικόν
19/7/21	Νεόπλουτοι	Μαρσέλλος Νικόλαος		Κυβέλης	Κυβέλης
25/7/21	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik			Διονύσια
27/7/21	Ταξιδιωτική Περιπέτεια (Un' avventura di viaggio)	Bracco Roberto		Κυβέλης	Διονύσια
31/7/21	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann			Πειραικόν
2/8/21	Οι Αρουραίοι Των Ξενοδοχείων (Souris d' hôtel)*	Armont Paul - Gerbidon Marcel		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
2/8/21	Η Κόρη Του Ιεφθάε (Figlia di Iefte)	Cavallotti Felice	Χορν Παντελής	Κυβέλης	Διονύσια
2/8/21	Το Κοριτσάκι	Meilhac Henry - Halévy Ludovic		Κυβέλης	Διονύσια
2/8/21	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio		Κυβέλης	Διονύσια
8/8/21	Η Κόρη Του Φονιά (La moglie dell' omicida)	Giacometti Paolo			Πειραικόν
9/8/21	Οι Εραστές Της Σούζη			Κυβέλης	Κυβέλης
12/8/21	Θύελλα ή Καταιγίδα (La rafale)	Bernstein Henry	Τσοκόπουλος Γεώργιος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
15/8/21	Η Κόρη Της Αμαρτίας				Πειραικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
18/8/21	Ζήτω Η Ζωή (Es lebe das Leben)*	Sudermann Hermann	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
19/8/21	Ο Πλέσσας Κοριτσάκι*	Ξενόπουλος Γρηγόριος	διασκευή εκ του γαλλικού	Πλέσσα Νικόλαου - Κανδύλη	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
20/8/21	Η Επιστροφή (Le retour)	Croisset de Francis - Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Διονύσια
20/8/21	Ερωτικό Μάθημα			Κυβέλης	Κυβέλης
23/8/21	Ο Αρχιτέκτων Μάρθας	Νιρβάνας Παύλος (Αποστολίδης Πέτρος)		Κυβέλης	Κυβέλης
1/9/21	Ο Κυνηγός Του Μαξιμ*		Μυράτ Μήτσος - Ξανθάκης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
2/9/21	Η Εξαδέλφη Μου	Meilhac Henry	διασκευή απ' το γαλλικό μυθιστόρημα "Mon Oncle Et Mon Cure" απ' τον Ξενόπουλο Γρηγόριο	Κυβέλης	Διονύσια
6/9/21	Κική			Κυβέλης	Κυβέλης
8/9/21	Μεσ' Τα Όλα*			Θάνου Ζάχου - Κυριακίδου	Πολυθέαμα Μεταξουργείου
11/9/21	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Πλέσσα Νικόλαου - Κανδύλη	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
12/9/21	Γενοβέφα	Schmid Cristoph		Πλέσσα Νικόλαου - Κανδύλη	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
13/9/21	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/9/21	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Πλέσσα Νικόλαου - Κανδύλη	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
16/9/21	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien		Κυβέλης	Κυβέλης
17/9/21	Το Φιντανάκι*	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Κυβέλης
18/9/21	Μονμάρτη (Monmartre)	Frondaie Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
18/9/21	Το Νου Σου Στην Αμέλια (Occupe - toi d' Amelie)	Feydeau Georges		Κυβέλης	Διονύσια
19/9/21	Παπά Λεμπονάρ (Le père Lebonnard)	Aicard Jean			Δημοτικό Αθηνών
21/9/21	Μέλισσα Η Εταίρα	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/9/21	Φάλκενστρομ Και Υιοί*	Paulsen Johannes	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/9/21	Το Αεροπλάνο	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
30/9/21	Σίφουνας	Bernstein Henry		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Δημοτικό Αθηνών
30/9/21	Έντα Γκάμπλερ (Hedda Gabler)	Ibsen Henrik		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
3/10/21	Στην Πόλι Ο Στρατηλάτης	Δρόσος Ιωάννης			Δημοτικό Αθηνών
4/10/21	Πάρε Με Αδριάντα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
5/10/21	Το Βράδυ (Der Abend)	Lindau Paul	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/10/21	Ο Πατέρας	Strindberg August			Απόλλων (οδός Σταδίου)
7/10/21	Θεσμοφοριάζουσαι	Αριστοφάνης	Δημητρακόπουλος Πολύβιος μυθρ.	Θίασος Αρχαίων Έργων	Δημοτικό Αθηνών
8/10/21	Πολιτικός Θάνατος (Il morte civile)	Giacometti Paolo		Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Δημοτικό Αθηνών
12/10/21	Ο Βλάμης Μου (Mon Homme)			Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
15/10/21	Εισαγγελεύς Χάλλερ (Le procureur Hallers)	Gorsse de Henry - Forest Louis	διασκευή απ'ο το ομώνυμο έργο του Paul Lindau	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/10/21	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης	Δημητρακόπουλος Πολύβιος μυθρ.	Θίασος Αρχαίων Έργων	Δημοτικό Αθηνών
16/10/21	Ο Κύριος Ανακριτής			Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
16/10/21	Φρικ	Bracco Roberto			Βασιλικόν
16/10/21	Η Τύχη Ενός Συζύγου				Βασιλικόν
16/10/21	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele			Δημοτικό Αθηνών
19/10/21	Οι Κώδωνες*	Σαντριάν Έρμαν		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/10/21	Οι Άτιμοι (I disonesti)	Rovetta Gerolamo			Δημοτικό Αθηνών
30/10/21	Βάτραχοι	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων	Δημοτικό Αθηνών
3/11/21	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/11/21	Τρύπια Κάλτσα			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
6/11/21	Εις Το Τηλέφωνον			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
6/11/21	Παράσημο	Ταγκόπουλος Δημήτριος (:)		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
8/11/21	Ρουβίκων (Le Rubicon)	Bourdet Edouard		Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
8/11/21	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Μουσικός Θίασος Μηλιάδη Νίκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
9/11/21	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/11/21	Νεφέλαι	Αριστοφάνης	μτφρ. Σουρής Γεώργιος	Θίασος Αρχαίων Έργων	Δημοτικό Αθηνών
4/12/21	Κλαυδία Μοργκάν	Castelvecchio di Riccardo			Δημοτικό Αθηνών
17/12/21	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik			Απόλλων (οδός Σταδίου)
18/12/21	Ο Ποιητής Ζίγκες*	Λιβαδάς Νικόλαος (ψευδώνυμο L. Von Armbugmann)			Δημοτικό Αθηνών
19/12/21	Ο Βλάμης Μου (Mon Homme)			Ένωση Ελλήνων Ηθοποιών	Κυβέλης
21/12/21	Δύο Φωτιές*	Χατζηαποστόλου Αντώνης		Σαμαρτζή Φώτη	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
23/12/21	Νόρα ή Το Σπίτι Της Κούκλας (Et Dukkehjem)	Ibsen Henrik			Απόλλων (οδός Σταδίου)
24/12/21	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Ένωση Ελλήνων Ηθοποιών	Κυβέλης
26/12/21	Προς Το Θεαθήναι (La roudre aux yeux)	Labiche Eugène	Βλάχος Άγγελος διασκευή	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
30/12/21	Ο Μέγας Διπλωμάτης	Schönthan Franz von		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Απόλλων (οδός Σταδίου)
1/1/22	Φαύστα	Βερναρδάκης Δημήτριος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
1/1/22	Ο Εισαγγελεύς Χάλλερ (Le procureur Hallers)	Gorsse de Henry - Forest Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
1/1/22	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Ένωση Ελλήνων Ηθοποιών	Κυβέλης
4/1/22	Το Τριζόνι	Dickens Charles		Ένωση Ελλήνων Ηθοποιών	Κυβέλης
5/1/22	Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Αθηνών
6/1/22	Νευροκαβαλικευμα	Hennequin Maurice - Duval		Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
8/1/22	Ο Αρχισιδηρουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Ένωση Ελλήνων Ηθοποιών	Κυβέλης
9/1/22	Ο Βλάμης Μου (Mon Homme)			Ένωση Ελλήνων Ηθοποιών	Κυβέλης
9/1/22	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Αθηνών
13/1/22	Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
14/1/22	Ζήτω Η Ζωή (Es lebe das Leben)	Sudermann Hermann	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
15/1/22	Εκκλησιάζουσες	Αριστοφάνης	Δημητρακόπουλος Πολύβιος	Θίασος Αρχαίων Έργων	Δημοτικό Αθηνών
16/1/22	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Δημοτικό Αθηνών
17/1/22	Μις Χοψ (Miss Hobbs)	Jerome Klarcka Jerome	Θεοδωρίδης Κ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
17/1/22	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Ένωση Ελλήνων Ηθοποιών	Κυβέλης
18/1/22	Η Μάσκα Και Το Πρόσωπο (La maschera e il volto)	Chiarelli Luigi	Βονασέρας Ευτύχιος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
19/1/22	Γλεντζές			Ένωση Ελλήνων Ηθοποιών	Κυβέλης
20/1/22	Ηλέκτρα (Elektra)	Hofmannsthal Hugo von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
21/1/22	Μαρία Πενταγιάτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Αθηνών
22/1/22	Κάρβουνο Στη Στάχτη	Μαρής Μάρκος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Βασιλικόν
23/1/22	Λοκαντιέρα	Goldoni Carlo		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/1/22	Μήδεια	Ευριπίδης		Τίβερη Λουκίας	Απόλλων (οδός Σταδίου)
30/1/22	Ο Νάρκισσος Και Η Μαρκησία Πομπαδούρ	Brachvogel Albert Emil		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
30/1/22	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Αθηνών
5/2/22	Ο Ποιητής Ζίγκες	Λιβαδάς Νικόλαος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
12/2/22	Ζητείται Υπηρέτης	Άννινος Μπάμπης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Δημοτικό Αθηνών
12/2/22	Παληόγλωσσα	Λάσκαρης Νικόλαος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Δημοτικό Αθηνών
12/2/22	Μαύρη Παρηγοριά	Λάσκαρης Νικόλαος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Δημοτικό Αθηνών
13/2/22	Φρενοκομείον	Laufs Karl	μτφρ. Μαρής Μάρκος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
13/2/22	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Αθηνών
20/2/22	Φαύστα	Βερναρδάκης Δημήτριος			Δημοτικό Αθηνών
20/2/22	Ξένος ή Ο Ξένος Και Οι Αργοναύται (Der Gastfreund - Die Argonauten)	Grillparzer Franz		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
20/2/22	Βρε Το Παληοκόριτσο	Μωραϊτίνης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/2/22	Χαμένη Τιμή*	Μπώρμαν		Οικονόμου Θωμά	
26/2/22	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Αθηνών

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
27/2/22	Το Αποχαιρετιστήριο Δείπνο	Schnitzler Arthur		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/2/22	Γιατρός Με Το Στανιό (Le médecin malgré lui)	Molière		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
28/2/22	Κάτι Έχει*	Μωραϊτίνης Τίμος (με ψευδώνυμο Αθηναίος)		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/3/22	Μαρία Στιούαρτ**	Schiller Friedrich Christof Johann von	Αναγνωστάκης Ανδρέας	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
6/3/22	Η Μοσχομάγκας Των Παρισίων			Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Αθηνών
10/3/22	Θεσμοφοριάζουσαι	Αριστοφάνης	μτφρ. Δημητρακόπουλος Πολύβιος	Θίασος Αρχαίων Έργων	Δημοτικό Αθηνών
13/3/22	Μόννα Βάννα	Maeterlinck Maurice	Ξενόπουλος Γρηγόριος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
14/3/22	Λολίτα	Vébér Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/3/22	Προς Το Θεαθήναι (La roudre aux yeux)	Labiche Eugène	Βλάχος Άγγελος διασκευή	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
19/3/22	Κριτήριον*	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Αθηνών
20/3/22	Γαλάτεια	Βασιλειάδης Σπυρίδων			Δημοτικό Αθηνών
22/3/22	Γεράκι (L' épervier)	Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
23/3/22	Σε Δύο Αγάπες	Géraldy Paul	μτφρ. Κροντηράς Κώστας		Δημοτικό Αθηνών
25/3/22	Ο Στρατοδίκης			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/3/22	Ο Κρυφός Πόθος	Λιδωρίκης Μιλτιάδης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Δημοτικό Αθηνών
25/3/22	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυρίδων		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
26/3/22	Δεσποινίς Τζούλια	Strindberg August		Οικονόμου Θωμά	Απόλλων (οδός Σταδίου)
27/3/22	Ο Κύριος Αστυνόμος	Hennequin Maurice		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/3/22	Οικτροί Έρωτες (Tristi Amori)	Giacosa Giuseppe		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/3/22	Η Σκλάβα	Περεσιάδης Σπυρίδων		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Αθηνών
29/3/22	Η Άλωσις Της Κωνσταντινουπόλεως	Καλαποθάκης Δημήτριος			Δημοτικό Αθηνών
30/3/22	Αμαρτία Γονέων*	Πίστης Διονύσιος			Δημοτικό Αθηνών
3/4/22	Λαίδη Γουόρδ			Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/4/22	Πάρε Με Αδριάντα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Κυβέλης	Κυβέλης
5/4/22	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L' anglais tel qu' on le parle)	Bernard Tristan		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/4/22	Ο Άσος Της	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
7/4/22	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio		Δραματική Σχολή Πειραϊκού Συνδέσμου	Βασιλικόν
7/4/22	Μια Ημέρα Εορτής			Δραματική Σχολή Πειραϊκού Συνδέσμου	Βασιλικόν
7/4/22	Ηρωδιάς	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Δραματική Σχολή Πειραϊκού Συνδέσμου	Βασιλικόν
7/4/22	Ο Θάνατος Του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Πειραϊκού Συνδέσμου	Βασιλικόν
8/4/22	Οι Δύο Λεωνώρες (Die beiden Leonoren)	Lindau Paul	Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
8/4/22	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυριδων		Οικονόμου Θωμά	Δημοτικό Αθηνών
9/4/22	Πάτερ Σέργιος	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων	παρμένο από το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/4/22	Ο Βλάμης Μου (Mon Homme)			Κυβέλης	Κυβέλης
10/4/22	Η Δούκισσα Του Πικαντίλλου	Darnley J. H.		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
10/4/22	Ησυχία Στο Σπίτι (La paix chez soi)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
10/4/22	Οι Ηρωικές Σουλιώτισσες				Δημοτικό Αθηνών
11/4/22	Μια Παρτίδα Σκάκι	Μάξβελ	διασκευή Δράκος Αλ.	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
11/4/22	Ηλεκτροθεραπεία	Madis Alex		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
11/4/22	Οι Δύο Ζηλιάρες	Κόρτις	διασκευή Κροντηράς Κώστας	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
11/4/22	Η Ευτυχία Της Γυναίκας Μου		Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
13/4/22	Η Κόρη Της Καταιγίδος	Hennequin Maurice		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/4/22	Ο Γλεντζές			Κυβέλης	Κυβέλης
14/4/22	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Κυβέλης
15/4/22	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	μτφρ. Μ. Μυράτ	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/4/22	Η Δεσποινίς Μητέρα Μου (Mademoiselle ma mère)	Verneuil Louis		Κυβέλης	Κυβέλης
16/4/22	Ο Θάνατος Του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
16/4/22	Το Κοκκαλάκι Της Νυχτερίδας	Λάσκαρης Νικόλαος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Βασιλικόν
17/4/22	Να Το Λέμε; (Doit on le dire?)	Labiche Eugène - Duru A.	μτφρ. Λάσκαρης Νικόλαος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
17/4/22	Ο Ερχομός			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
17/4/22	Φρύνη (Frine)	Castelvecchio di Riccardo	διασκευή Ματθόπουλος Μίμης	Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Αθηνών
17/4/22	Ψυχοκόρη ή Χιονάτη	Brieux Eugène		Σύνδεσμος Ελλήνων Ηθοποιών	Δημοτικό Αθηνών
20/4/22	Η Φλόγα (La flamme)	Méré Charles		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/4/22	Ένα Τηλεφώνημα			Κυβέλης	Κυβέλης
23/4/22	Το Άσπρο Και Το Μαύρο	Μελάς Σπύρος			Δημοτικό Αθηνών
24/4/22	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz			Δημοτικό Αθηνών
27/4/22	Αντίο Νεότης			Κυβέλης	Κυβέλης
1/5/22	Ο Δρόμος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
2/5/22	Πυρείον Ακίνδυνον			Κυβέλης	Κυβέλης
3/5/22	Ο Γρουσούζης ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/5/22	Το Άσπρο Και Το Μαύρο	Μελάς Σπύρος		Φιλολογικός Θίασος Δραματικής Σχολής Ωδείου Αθηνών	Δημοτικό Πειραιά
8/5/22	Ηρώ Και Λεάνδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
10/5/22	Τύχη Που Την Έχουν Οι	Κρουλ - Μπαρρέ		Κυβέλης	Κυβέλης
14/5/22	Κυρά Φροσύνη	Ασπρέας Γιάννης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
14/5/22	Μπακαράς*	Savoir Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/5/22	Φαινόμενα Και Πράγματα	Ζώρας Μιχαήλ		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
21/5/22	Η Αιχμάλωτος Των Αγρίων			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
21/5/22	Ανατολικόν Ζήτημα ή Ταξίδι Εις Την Ανατολήν (Die Orientreise)	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
21/5/22	Πρόσθετος Υπηρεσία			Κυβέλης	Κυβέλης
21/5/22	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Κόκκα	Φαρέα Θησείου
22/5/22	Μονάκριβη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
26/5/22	Ο Κακούργος Πατήρ			Κόκκα	Φαρέα Θησείου
27/5/22	Ο Άπιστος Θωμάς	Laufs Karl	Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/5/22	Οι Άθλιοι	Βενιέρης Διονύσιος		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
28/5/22	Οι Κατακτηταί (Les conquérants)	Méré Charles		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
29/5/22	Πίστις Ελπίς Και Έλεος (Foi, l'espérance et la charité)	Rosier Joseph-Bernard		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
29/5/22	Η Κυρία Με Τας Καμελίας	Dumas Alexandre fils		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
29/5/22	Η Ανηψιά Της Κυρά Μαρίας	Meilhac Henri	Μαρής Μάρκος ή Α. Φιλίδης (ψευδώνυμο του πρίγκηπα Νικολάου)	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
29/5/22	Οι Μοδιστρούλες	Κοπακάκης Νικόλαος;		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
29/5/22	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
30/5/22	Η Γυναίκα Με Το Μαχαίρι			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
30/5/22	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
1/6/22	Η Κυρία Ντουμπλ Φας*	Κοπακάκης Νικόλαος		Κυβέλης	Κυβέλης
1/6/22	Του Κουτρούλη Το Πανηγύρι*	Λάιος Ιωάννης		Κόκκα	Φαρέα Θησείου
1/6/22	Προς Το Ύψος*	Μεσολογγίτης Βάσος		Κωνσταντζώρτζη - Παντοπούλου	Γκρέκα (Πατησίων Αλυσίδα)
1/6/22	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
2/6/22	Ο Γέρο Μαρτέν (Les crochets du père Martin)	Cormon - Grangé Eugène		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
2/6/22	Αθανάσιος Διάκος			Κόκκα	Φαρέα Θησείου
3/6/22	Το Έγκλημα Του Ποτρύ (Le crime de Potry)*	Hirsch Charles Henry		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
3/6/22	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
4/6/22	Ο Κόμης Μοντεχρήστος	Dumas Alexandre père	προκύπτει απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα	Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
5/6/22	Ο Φονιάς	Hegedus Jandor von	Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/6/22	Μιχαήλ Στρογκώφ	Verne Jules	διασκευή D' Ennery	Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Πειραιϊκόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
6/6/22	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
7/6/22	Το Κακούργημα Της Ταβέρνας			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
7/6/22	Ο Βαπτιστικός Της Κυρίας (Madame et son filleul)	Hennequin Maurice - Véber Pierre - Gorsse de Henry		Κυβέλης	Κυβέλης
8/6/22	Μια Τρελλή Ιδέα	Laufs Karl		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
10/6/22	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
11/6/22	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Κόκκα	Φαρέα Θησείου
11/6/22	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
12/6/22	Ο Λήσταρχος Νταβέλης	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
13/6/22	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Κόκκα	Φαρέα Θησείου
13/6/22	Μητέρα*	Ταγκόπουλος Δημήτριος		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
14/6/22	Μοναχό Κρεβάτι			Κόκκα	Φαρέα Θησείου
14/6/22	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
15/6/22	Η Ζηλιάρα	Bisson Alexandre		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
15/6/22	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
15/6/22	Ο Συνταγματάρχης Φελτ			Κυβέλης	Κυβέλης
15/6/22	Η Πρωθυπουργίνα	Μωραϊτίνης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/6/22	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
17/6/22	Δε Θέλω*	Bourdet Edouard		Κυβέλης	Κυβέλης
17/6/22	Γιατί Έκλεψε*	Λάσκαρης Νικόλαος - Ηλιάδης Βασίλης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
19/6/22	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
20/6/22	Μα Οι Άνδρες Δε Θα Μάθουν Τίποτε			Κυβέλης	Κυβέλης
20/6/22	Το Ανθρώπινο*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
23/6/22	Η Χιονάτη	Brieux Eugène		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/6/22	Ο Καλλικάντζαρος	Κάνα Άντζελο	μτφρ. Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
25/6/22	Ο Ρακοσυλλέκτης Των Παρισίων	Piat Felix		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
25/6/22	Το Στενό Κρεβάτι			Κόκκα	Φαρέα Θησείου
26/6/22	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
26/6/22	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυρίδων		Κόκκα	Φαρέα Θησείου
27/6/22	Ο Κύριος Αστυνόμος	Hennequin Maurice		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
27/6/22	Το Νου Σου Στην Αμέλια (Occupe - toi d' Amelie)	Feydeau Georges		Κυβέλης	Κυβέλης
28/6/22	Τζιιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
29/6/22	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
1/7/22	Το Ποτάμι ή Ο Χείμαρρος (Der strom)	Halbe Max		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
2/7/22	Ο Αμαξάς Των Άλλεων			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
2/7/22	Το Αριστερό Χέρι	Vébér Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
2/7/22	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος	διασκευή απ' το μυθιστόρημα του συγγραφέα "Ερωσ εσταυρωμένος"	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Κυβέλης
4/7/22	Ροβέρτος Διάβολος (Robert le diable)	Scribe Eugène - Delavigne Casimir		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
4/7/22	Μάκβεθ (Macbeth)	Shakespeare William	μτφρ. Βικέλας	Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
6/7/22	Πίστις Πατρίς (Glaube und Heimat)	Schönherr Karl	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
7/7/22	Ο Πειρατής Του Αιγαίου			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
7/7/22	Πεγκ Καρδούλα Μου (Peg oh! my heart)*	Manners John Hartley	Τσαμαδός Ι.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
7/7/22	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Κυβέλης	Κυβέλης
7/7/22	Ο Βενιαμίν Γλεντά*	Darnley J. H.		Κυβέλης	Κυβέλης
8/7/22	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
9/7/22	Ο Υιός Της Νυκτός	Séjour Victor		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
9/7/22	Η Νεκρά Χορεύτρια*	Λεμπαρζύ	μτφρ. Κροντηράς Κώστας	Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
10/7/22	Τα Απόκρυφα Της Βενετίας	Κυριακός Αριστείδης		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
11/7/22	Ο Κύριος Αντιπρόσωπος*	Darnley J. H.	Τσαμαδός Ι.	Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
12/7/22	Οι Δύο Λοχίαί (Les deux sergents)	Daubigny Boudoin		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
12/7/22	Ροβέρτος Διάβολος (Robert le diable)	Scribe Eugène - Delavigne Casimir		Κόκκα	Φαρέα Θησείου
13/7/22	Η Κίτρινη Κουρτίνα*	Δράκος Αλέκος		Κυβέλης	Κυβέλης
13/7/22	Αγάπα Με Όσο Μπορείς*	Κροντηράς Κώστας		Κυβέλης	Κυβέλης
13/7/22	Σύζυγοι Νο 2*	Κροντηράς Κώστας		Κυβέλης	Κυβέλης
14/7/22	Ροκαμβόλ (Rocamboles)			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
15/7/22	Το Χέρι Της Μαίμους	Parker N. Louis - Jacobs William W.		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
15/7/22	Ειρηνικό Σπιτάκι (Ησυχία Στο Σπίτι) (La paix chez soi)	Courtelaine Georges Tourangeau		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
15/7/22	Μια Νύχτα Στο Βαγκόν Λι ή Οσκάρ Θα Στη Σκαρώσω	Λίντιγκ	Τσαμαδός Ι.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/7/22	Γενοβέφα	Schmid Cristoph		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
16/7/22	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων		Κωνσταντζώρτζη - Παντοπούλου	Γκρέκα (Πατησίων Αλυσίδα)
17/7/22	Ο Δήμιος Του Λονδίνου			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
17/7/22	Δόξα Και Δάκρυα	Giacosa Giuseppe		Κωνσταντζώρτζη - Παντοπούλου	Γκρέκα (Πατησίων Αλυσίδα)
17/7/22	Ο Αρχιεργάτης	Μπονκούρ		Κωνσταντζώρτζη - Παντοπούλου	Γκρέκα (Πατησίων Αλυσίδα)
18/7/22	Ο Φιλάργυρος (L' Avare)	Molière		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
20/7/22	Ο Κουρσάρος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
21/7/22	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
21/7/22	Γουλιέλμος Ο Αχθοφόρος	Dumersan Marion - Delaroche		Κόκκα	Φαρέα Θησείου
22/7/22	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού
22/7/22	Ο Κόντε Μαντουλάτος	Λάιος Ιωάννης		Κόκκα	Φαρέα Θησείου
24/7/22	Ο Κόντε Μαντουλάτος	Λάιος Ιωάννης		Κωνσταντζώρτζη - Παντοπούλου	Γκρέκα (Πατησίων Αλυσίδα)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/7/22	Το Μυστήριο Της Κίτρινης Κάμαρας (Le mystère de la chambre jaune)	Leroux Gaston	μτφρ. Καλογερίκος Πάνος	Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
25/7/22	Ο Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Κοσμικών Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
27/7/22	Πεθαμένος Χωρίς Κερί	Βακαλβάση		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
27/7/22	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
28/7/22	Γουλιέλμος Ο Αχθοφόρος	Dumersan Marion - Delaroché		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
28/7/22	Η Νεράιδα	Praga Marco		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/7/22	Οι Ιππότες Της Ομίχλης	D' Ennery Adolphe Philippe		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
31/7/22	Οι Λησταί	Schiller Friedrich Christof Johann von		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
31/7/22	Η Μονομαχία (Le duel)	Lavedan Henry		Μηλιάδη Νίκου	Πανελλήνιον (Χαυτεία)
1/8/22	Ο Γελωτοπιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/8/22	Η Δόξα Του Σαντενέλ	Τωνρέρ	μτφρ. Κολλάρος Α.	Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
1/8/22	Δικαίωμα Ο Έρωσ;	Nordau Max		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
2/8/22	Γενοβέφα Η Ερημίτις	Schmid Cristoph		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
3/8/22	Η Γυναίκα Που Σκότωσε Τον Άνδρα	Γκάρικς Σίντνεϋ		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/8/22	Οι Φοιτηταί Των Παρισίων			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
5/8/22	Μέλισσα Η Εταίρα	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/8/22	Η Παναγία Των Παρισίων	Hugo Victor		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
6/8/22	Τα Χαμίνια	Δεληκατερίνης Ιωάννης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/8/22	Δόξα Και Δάκρυα	Giacosa Giuseppe		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
7/8/22	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
8/8/22	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
8/8/22	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
12/8/22	Φάουστα	Βερναρδάκης Δημήτριος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
12/8/22	Δικαίωμα Ο Έρωτος;	Nordau Max		Κωνσταντζώρτζη - Παντοπούλου	Γκρέκα (Πατησίων Αλυσίδα)
13/8/22	Ιωσίας Ο Ακτοφύλαξ	Fournier Narcisse - Meyer Augusto		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
13/8/22	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
14/8/22	Ένας Γάμος ή Η Τραγωδία Μιας Γυναίκος	Jacoby L.	Αργυρόπουλος Βασ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
14/8/22	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
15/8/22	Γυναικομαχία ή Μονομαχία Κυριών (Bataille de dames ou Un duel d' amour)	Scribe Eugène - Legouvé Ernest		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
15/8/22	Τιτάν (Il Titano)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Πανελλήνιον (Χαυτεία)
17/8/22	Δον Ζουάν Υιός	Lothar Rudolf		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
17/8/22	Η Νύμφη Του Δάσους				Πάνθεον Δεξαμενής
18/8/22	Τζιζώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Κόκκα	Φαρέα Θησειού
18/8/22	Η Νέα Σελήνη				Πάνθεον Δεξαμενής
19/8/22	Τα Εκατομμύρια Του Ζοραμής			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
21/8/22	Ο Διάβολος Των Παρισίων ή Ο Διάβολος ή Ο Κόμης Του Αγίου Γερμανού	Delacourt André - Thiboust Lambert		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
22/8/22	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto	μτφρ. Οικονομίδης Κώστας	Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
22/8/22	Παιδιά Στο Σπίτι ή Η Παραμελημένη Σύζυγος				Πάνθεον Δεξαμενής
22/8/22	Το Χαρέμι*	Ξενόπουλος Γρηγόριος	Ξενόπουλος Γρηγόριος, διασκευή απ' την παλιά του κωμωδία "Πολυγαμία"	Κοσμικών Ιακωβίδη Μιχάλη	
24/8/22	Το Τέλος Των Ορφανών			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
24/8/22	Σταχτομπούτα*	Χορν Παντελής	διασκευή απ' τον ίδιο τον συγγραφέα του μυθιστορημάτος του "Η μία και η άλλη"	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/8/22	Η Χορεύτρια				Πάνθεον Δεξαμενής
28/8/22	Η Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
29/8/22	Γιέππε Ο Βουνήσιος*	Holberg Ludvig		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
30/8/22	Ο Αρχισιδηρουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
5/9/22	Εκείνος Που Δέχεται Ραπίσματα*	Αντρέγιεφ Νικολάγιεβιτς Λεονίντ	μτφρ. Σαραντίδου Αθηνά	Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
6/9/22	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
7/9/22	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυριδων		Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
9/9/22	Τα Καταπότια Σφιγκ	Βώπτης Αντώνης		Κοσμικών Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
9/9/22	Το Αλεξικέραυνο			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/9/22	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/9/22	Φαληρεύς	Γεδεών Ι.			Φαλήρου
18/9/22	Οι Δύο Μάγκες (Les deux gosses)	Decourcelle Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
21/9/22	Ο Αλέκος Η Μαμά Του Και Η Μαιτρέσσα Του*	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
22/9/22	Στα Βάθη Των Μεταλλείων			Κοσμικών Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
23/9/22	Αριστοκρατία Και Λαός			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
29/9/22	Ο Ναύτης Του Ωκεανού			Βενιέρη Διονύσιου - Κυριακίδου	Λαού Μεταξουργείου
1/10/22	Κόρη Στην Έρημο	Κόνδης			Κυβέλης
2/10/22	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)*	Arnold Franz - Bach Ernst	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
8/10/22	Οι Φοιηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
11/10/22	Σχολειον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
13/10/22	Πάρε Με Αδριάντα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
13/10/22	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario			Απόλλων (οδός Σταδίου)
14/10/22	Ο Ψευδογιατρός*	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
17/10/22	Το Νυφικό Κρεβάτι (Le lit nuptial)	Méré Charles		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
21/10/22	Ο Πρίγκηψ Γκάγκαρης*	Πρινέας Ιωάννης - Λεπενιώτης Τηλέμαχος		Μουσική Κωμωδία	Πανόραμα σταθμού Λαυρίου
22/10/22	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
24/10/22	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/10/22	Το Καινούριο Σπίτι ή 3.000 Δραχμές Δια Δύο Κάμαρες Και Μίαν Κουζίαν*	Μωραϊτίνης Τίμος		Κοσμικών Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
26/10/22	Ο Διάβολος	Μωραϊτίνης Τίμος		Κοσμικών Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
27/10/22	Σαλώμη (Salomé)	Wilde Oscar	Ποριώτης Ν.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
29/10/22	Η Κόρη Του Ιεφθάε (Figlia di Iefte)	Cavallotti Felice		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
30/10/22	Η Μάγκας Των Παρισίων			Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Διονύσια
1/11/22	Οι Δάσκαλοι*	Benavente Jakinto y Martinez	μτφρ. Οικονομίδης Κ.	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
4/11/22	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
4/11/22	Ο Εξοχώτατος Μπαμπάς (Papa eccellenza)	Rovetta Gerolamo		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/11/22	Φάουστ	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/11/22	Ο Φίλος Της	Verneuil Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/11/22	Ηρώ Και Λέανδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/11/22	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Μουσική Κωμωδία	Πανόραμα σταθμού Λαυρίου
13/11/22	Οι Κώδωνες	Λούις Λ.		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/11/22	Φιάκας	Μισιτζής Δημοσθένης		Μουσική Κωμωδία	Πανόραμα σταθμού Λαυρίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
15/11/22	Η Επίθεση (L' assaut)	Bernstein Henry		Μουσική Κωμωδία	Πανόραμα σταθμού Λαυρίου
16/11/22	Πανσιόν Μαρινιάν			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
18/11/22	Από Γρουσουζιά Σε Γρουσουζιά			Κοσμικόν Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
19/11/22	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων	Βασιλικόν
19/11/22	Συρανό Ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac)	Rostand Edmond		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
19/11/22	Ξυνό Φρούτο ή Κοντό Φουστάνι (Fruitto acerbo)	Bracco Roberto		Μουσική Κωμωδία	Πανόραμα σταθμού Λαυρίου
20/11/22	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L' anglais tel qu' on le parle)	Bernard Tristan		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
20/11/22	Ο Αστυνόμος Είνε Καλό Παιδί (Le commissaire est bon enfant)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
20/11/22	Άννα Καρένινα	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/11/22	Ο Γαμπρός				Βασιλικόν
23/11/22	Οι Δίδυμες (Zwillingschwester)	Fulda Ludwig	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
25/11/22	Λουδοβίκος 11ος Βασιλεύς Της Γαλλίας (Louis XI)	Delavigne Casimir		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
25/11/22	Σπίθες			Μουσική Κωμωδία	Πανόραμα σταθμού Λαυρίου
26/11/22	Το Κριτήριο	Δημητρακόπουλος Πολύβιος			Απόλλων (οδός Σταδίου)
30/11/22	Η Ωραία Σμύρνη Νεκρούπολις*	Συριώτης Ν.			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
4/12/22	Φόνος Στο Σκοτάδι	Στραβίνσκυ Ιγκόρ			Βασιλικόν
4/12/22	Ο Ακατάστατος		Ζάνος Νικόλαος		Βασιλικόν
10/12/22	Νεφέλαι	Αριστοφάνης	μτφρ. Σουρής Γεώργιος	Θίασος Αρχαίων Έργων	Βασιλικόν
10/12/22	Οι Γάμοι Του Φίγκαρο (Le mariage de Figaro)	Beaumarchais de Caron Pierre Augustin		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
15/12/22	Ο Βλάμης Μου (Mon Homme)			Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Πανόραμα σταθμού Λαυρίου
17/12/22	Πώς Πλουτίζουν	Σημηριώτης Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
17/12/22	Ρωμαίος Και Ιουλιέττα (Romeo and Juliet)	Shakespeare William		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
18/12/22	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
19/12/22	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Κόκκου Νίνας και Φρόσως	Κεντρικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/12/22	Το Αλάι*	Μαρκίδης		Κόκκου Νίνας και Φρόσω	Κεντρικόν
25/12/22	Ερωτικό Ραντεβού ή Ερωτική Συνέντευξις	Bocage		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
25/12/22	Οι Πανουργίες Του Σκαπέν (Les fourberies de Scapin)**	Molière		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
26/12/22	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
28/12/22	Ο Άσος Της	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Κόκκου Νίνας και Φρόσω	Κεντρικόν
31/12/22	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Κόκκου Νίνας και Φρόσω	Κεντρικόν
1/1/23	Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι (The taming of the shrew)	Shakespeare William		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
1/1/23	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Κόκκου Νίνας και Φρόσω	Κεντρικόν
1/1/23	Ρωμαίος Και Ιουλιέττα (Romeo and Juliet)	Shakespeare William			Βασιλικόν
5/1/23	Πάρε Με Αδριάντα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Κόκκου Νίνας και Φρόσω	Κεντρικόν
6/1/23	Φρύνη (Frine)	Castelvecchio di Riccardo		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
6/1/23	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L' anglais tel qu' on le parle)	Bernard Tristan		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
6/1/23	Εκείνος, Εκείνη, Εκείνος			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
6/1/23	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κόκκου Νίνας και Φρόσω	Κεντρικόν
6/1/23	Οιδίπους Τύρανος	Σοφοκλής		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
6/1/23	Οι Πανουργίες Του Σκαπέν (Les fourberies de Scapin)	Molière		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
8/1/23	Η Κόρη Του Ιεφθάε (Figlia di Iefte)	Cavallotti Felice	μτφρ. Μαρκέλλου Σ.	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
8/1/23	Τα Ζωύφια Της Νυκτός			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
8/1/23	Ηρώ Και Λέανδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
8/1/23	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
9/1/23	Ανέλπιστος Τύχη			Θίασος Μετώπου	Βασιλικόν
12/1/23	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
12/1/23	Ταξιδιωτική Περιπέτεια (Un' avventura di viaggio)	Bracco Roberto		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
12/1/23	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/1/23	Ειρήνη	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων	Βασιλικόν
13/1/23	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst	μτφρ. Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/1/23	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
14/1/23	Αγάπες (Libelei)	Schnitzler Arthur		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
14/1/23	Η Φλόγα (La flamme)	Méré Charles		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/1/23	Βάτραχοι	Αριστοφάνης		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
15/1/23	Ο Μαθητής			Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
15/1/23	Το Αριστερό Χέρι	Vébér Pierre	Ποριώτης Ν.	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
16/1/23	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/1/23	Φρενοκομείον	Laufs Karl	μτφρ. πρίγκηπος Νικολάου	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
17/1/23	Η Κόρη Της Καταιγίδος	Hennequin Maurice		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
19/1/23	Φιφή*			Οικονόμου Θωμά	Απόλλων (οδός Σταδίου)
19/1/23	Φλωρεντινή Τραγωδία (Florentine Tragedy)	Wilde Oscar		Οικονόμου Θωμά	Απόλλων (οδός Σταδίου)
22/1/23	Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι (The taming of the shrew)	Shakespeare William		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
22/1/23	Κουκουβάγια	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
22/1/23	Ο Αστυνόμος Είνε Καλό Παιδί (Le commissaire est bon enfant)	Courtelaine Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
24/1/23	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων	Διονύσια
25/1/23	Βραζιλιάνη	Meurice Paul		Θίασος Αρχαίων Έργων	Διονύσια
26/1/23	Ο Γήταυρος*	Γκόλφης Ρήγας		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
28/1/23	Τρικυμίες (Bufere)	Lopez Sabatino		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
28/1/23	Μαρία Πενταγίωπισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
29/1/23	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
2/2/23	Δον Κιχώτης	Cervantes de Miguel		Θίασος Μετώπου	Βασιλικόν
2/2/23	Η Παναγία Των Παρισίων	Hugo Victor		Θίασος Μετώπου	Βασιλικόν
4/2/23	Οι Λησταί	Schiller Friedrich Christof Johann von		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
4/2/23	Η Δούκισσα Του Πικαντίλλυ	Darnley J. H.		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
4/2/23	Κοκορίκος			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
8/2/23	Νηστεύουν Οι Γυναίκες	Feydeau Georges		Κοσμικόν Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
11/2/23	Η Κόρη Του Καταδίκου			Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
11/2/23	Ρουσάλκα ή Το Φίλημα Του Θανάτου	Σουρέ		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
11/2/23	Ο Πατέρας	Strindberg August		Οικονόμου Θωμά	Απόλλων (οδός Σταδίου)
11/2/23	Ο Εμπυχωτής (L' animateur)	Bataille Henry			Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
13/2/23	Μια Νύχτα Στο Βαγκόν Λι ή Οσκάρ Θα Στη Σκαρώσω	Λίντιγκ	Τσαμαδός Ι.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
14/2/23	Οι Κώδωνες	Σαντριάν Έρμαν		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/3/23	Ροκαμβόλ (Rocamboles)			Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
1/3/23	Ο Φονιάς	Χέγκεμπους (Hegedus Von Jandor)	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
3/3/23	Εξάδελφος (Vetter)	Benedix Roderich Julius		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
3/3/23	Η Κόρη Του Τιμόθεου	Laufs Karl	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
4/3/23	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων	Βασιλικόν
8/3/23	Ο Σακατούρας*	Δρόσος Ιωάννης		Θίασος Μετώπου	Βασιλικόν
9/3/23	Παντρεία Στα Ψέμματα	Verneuil Louis		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
10/3/23	Συρανό Ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac)	Rostand Edmond		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
11/3/23	Νεφέλαι	Αριστοφάνης	μτφρ. Σουρήs Γεώργιος	Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
11/3/23	Τα Χαμίνια	Δεληκατερίνης Ιωάννης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
11/3/23	Φρύνη (Frine)	Castelvecchio di Riccardo		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/3/23	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Πειραιά
12/3/23	Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Κοσμικών Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
14/3/23	Να Γαμπρός Να Μάλαμα*	Mozer Gustav von	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/3/23	Η Νεκροκεφαλή	Γούναρης Αντώνης		Θίασος Νέων Έργων μάλλον	Απόλλων (οδός Σταδίου)
16/3/23	Αμφιτρύων	Molière		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
16/3/23	Ο Διαβάτης (Le passant)	Corpée Francois		Κοσμικών Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
17/3/23	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
17/3/23	Το Μυστηριώδες Έγκλημα			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
17/3/23	Ο Αστυνόμος			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
17/3/23	Η Νύχτα Τ' Άη Φίλιππα*	Ηλιάδης Βασίλης			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
17/3/23	Το Όνειρο Μιας Μάνας	Οικονομίδης Φ.			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
19/3/23	Τα Καταπότια Σφιγκ	Βώπτης Αντώνης		Κοσμικών Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
21/3/23	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
21/3/23	Από Γρουσουζιά Σε Γρουσουζιά			Κοσμικών Ιακωβίδη Μιχάλη	Κυβέλης
22/3/23	Η Σπίθα	Pailleron Edmond		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
22/3/23	Ο Κύριος, Η Κυρία, Ο Κύριος			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
22/3/23	Άννα Πέτερς*	Γιένσεν Γιόχαν	Ροντήρης Δημήτρης	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
22/3/23	Από Τη Χώρα Των Μαϊμούδων			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/3/23	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος			Βασιλικόν
23/3/23	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/3/23	Οι Απάχηδες Των Παρισίων			Κύρου Τασίας	Βασιλικόν
25/3/23	Η Κόρη Του Καταδίκου			Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Πειραιά
25/3/23	Μάνφρεδ	Lord Byron		μη αναφερόμενη ομάδα καλλιτεχνών	Ολύμπια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
26/3/23	Ο Νάρκισσος Και Η Μαρκησία Πομπαδούρ	Brachvogel Albert Emil		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
27/3/23	Το Πατρικό Σπίτι	Δάφνης Στέφανος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
29/3/23	Ο Αρχισιδηρουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Κεντρικόν
29/3/23	Βρε Το Παληκόριτσο	Μωραΐτινης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
29/3/23	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Βασιλικόν
30/3/23	Λεστενίτσα	Δαραλέξης Χρήστος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
30/3/23	Η Τιμή Του Γιώργου	Συναδινός Θεόδωρος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
30/3/23	Άγνωστος	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
1/4/23	Δύο Χαμίνια				
2/4/23	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik		Οικονόμου Θωμά	Κυβέλης
8/4/23	Πίστις Πατρίς (Glaube und Heimat)	Schönherr Karl	διασκευή Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
8/4/23	Ο Αλέκος Η Μαμά Του Και Η Μαιτρέσσα Του	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
8/4/23	Ο Υιός Της Νυκτός	Séjour Victor		Χαντά Καίτης	Πανόραμα
9/4/23	Νόρα ή Το Σπίτι Της Κούκλας (Et Dukkehjem)	Ibsen Henrik		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Δημοτικό Πειραιά
11/4/23	Ροκαμβόλ (Rocamboles)			Χαντά Καίτης	Πανόραμα
12/4/23	Ενοικιάζεται Το Μεσαίο			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
12/4/23	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
13/4/23	Να Το Λέμε; (Doit on le dire?)	Labiche Eugène - Duru A.	μτφρ. Λάσκαρης Νικόλαος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
14/4/23	Ηλέκτρα	Ευριπίδης	Πολέμης Ιωάννης (έμμετρη μτφρ.)	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
14/4/23	Νόρα ή Το Σπίτι Της Κούκλας (Et Dukkehjem)	Ibsen Henrik		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
14/4/23	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Χαντά Καίτης	Πανόραμα
16/4/23	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Κυβέλης
18/4/23	Πανσιόν Μαρινιάν			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/4/23	Αφροδίτη*	Niccodemi Dario	μτφρ. Τσαμαδός Ι.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
21/4/23	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
21/4/23	Το Κοριτσάκι	Meilhac Henry - Halévy Ludovic		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
21/4/23	Η Σπίθα	Pailleron Edmond		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
21/4/23	Τριαντάφυλλα όλο Το Χρόνο	Dada Julio		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
21/4/23	Η Επίθεση (L' assaut)	Bernstein Henry		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
22/4/23	Φρύνη (Frine)	Castelvecchio di Riccardo		Πανελλήνιος Κύρου Τασίας	Δημοτικό Πειραιά
23/4/23	Η Φωνή Του Αίματος			Κυβέλης	Κυβέλης
26/4/23	Ο Νυκτοφύλακας			Κυβέλης	Κυβέλης
28/4/23	Το Κοντσέρτο (Das Konzert)	Bahr Hermann		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
30/4/23	Ο Κύριος Μπεβεραλάι			Κυβέλης	Κυβέλης
3/5/23	Μέσα Από Το Βούρκο*	Μίλλερ Χαντς	μυθρ. Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/5/23	Ο Αρλεκίνος Βασιλιάς (Konig Harlekin)	Lothar Rudolf		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
6/5/23	Ζητείται Υπηρέτης	Άννινος Μπάμπης			Κεντρικόν
6/5/23	Αντώνιος Ν.			Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
6/5/23	Μαθήματα Ταγκό	Λάσκαρης Νικόλαος		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
6/5/23	Ο Ντροπαλός Ερωτευμένος	Λάσκαρης Νικόλαος - Καμπούρογλου Ιωάννης		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
6/5/23	Η Γυναίκα	Πολέμης Ιωάννης			Κεντρικόν
7/5/23	Φωτεινή Σάντρη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Κυβέλης
11/5/23	Νόρα ή Το Σπίτι Της Κούκλας (Et Dukkehjem)	Ibsen Henrik		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Απόλλων (οδός Σταδίου)
11/5/23	364 Και Μία*	Kadelburg Gustav	μυθρ. Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/5/23	Ο Δέκατος Τέταρτος	Ζώρας Μιχαήλ		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Βασιλικόν
13/5/23	Φάουστ	Goethe Johann Wolfgang von		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
13/5/23	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Βασιλικόν
13/5/23	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas			Ολύμπια
13/5/23	Άγνωστος	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Βασιλικόν
14/5/23	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
17/5/23	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Εθνικόν
18/5/23	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
18/5/23	Στην Εξοχή	Meilhac Henry - Halévy Ludovic		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
20/5/23	Ο Βασιλεύς Της Ρέγκας	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Θίασος Νέων Έργων	Απόλλων (οδός Σταδίου)
21/5/23	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Κυβέλης
23/5/23	Μένπιουμ*	Τομάς Λεοπόλδος	Λαδόπουλος Κώστας	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/5/23	Μάγδα (Heimat)	Sudermann Hermann		Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού (Βούξινου Μεταξουργείου)
25/5/23	Νιόβη	Πώλτον		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
26/5/23	Τα Ναυάγια Της Ζωής*	Γερογιάννης Χρήστος (Ιερο - Γιάννης Χ.)			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
26/5/23	Δαλιδά (Dalida)	Feuillet Octave		Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού Μεταξουργείου
27/5/23	Διονυσία (Dénise)	Dumas Alexandre fils		Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού Μεταξουργείου
27/5/23	Πριγκήπισσα Ραμαζώφ			Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού Μεταξουργείου
28/5/23	Οι Δύο Μάγκες (Les deux gosses)	Decourcelle Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/5/23	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Κυβέλης
28/5/23	Ο Βασιλιάς Της Φασκομηλιάς	Molière	διασκευή της κωμωδίας του Μολιέρου Ο κ. Πουρσονιακός ή Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης απ' τους Άννινο Μπάμπη - Τσοόπουλο Γεώργιο - Βώπτη Αντώνη	Γονίδη Αλέκου	Κεντρικόν
29/5/23	Ύστερα Από Το Έγκλημα			Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού (Βούξινου Μεταξουργείου)
30/5/23	Λευκούλα			Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού (Βούξινου Μεταξουργείου)
30/5/23	Η Εκδίκηση Νεκρού	Méré Charles		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
30/5/23	Η Επιστροφή Των Θεών*	Μωραϊτίνης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
31/5/23	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Αλεξίου	Ανθέων Πατήσια (πρώην Γκρέκα)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
31/5/23	Γυναικομαχία ή Μονομαχία Κυριών (Bataille de dames ou Un duel d' amour)	Scribe Eugène - Legouvé Ernest		Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού Μεταξουργείου
1/6/23	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού Μεταξουργείου
2/6/23	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Αλεξίου	Ανθέων Πατήσια (πρώην Γκρέκα)
3/6/23	Μήδεια (απόσπασμα διάλογος Μήδειας και Ιάσωνα)	Ευριπίδης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
3/6/23	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού Μεταξουργείου
3/6/23	Οι Νεόνυμφοι (De Nygifte)	Björnson Björnstjerne		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
3/6/23	Ο Πετεινός	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Βασιλικόν
4/6/23	Τόπον Εις Τας Γυναίκας		Δημητρόπουλος Ι.	Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού Μεταξουργείου
4/6/23	Το Νευροκαβαλίκευμα	Hennequin Maurice - Duval		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
4/6/23	Μαριτάνα*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Κυβέλης
6/6/23	Η Στρίγγλα	Αντωνόπουλος Νικόλαος		Αλεξίου	Ανθέων Πατήσια (πρώην Γκρέκα)
7/6/23	Οι Άρχοντες Του Ωκεανού				Πολυθέαμα (οδός Καρόλου)
8/6/23	Ο Φίλος Της	Verneuil Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/6/23	Ο Υιός Της Νυκτός	Séjour Victor		Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού Μεταξουργείου
9/6/23	Η Γυναίκα Που Σκότωσε Τον Άνδρα	Γκάρικς Σίντνεϋ		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
10/6/23	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Γεωργιάδη Χρήστου	Λαού Μεταξουργείου
11/6/23	Το Άσωτο Κορίτσι*		μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/6/23	Το Αεροπλάνο	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
18/6/23	Η Εξαδέλφη Μου	Meilhac Henry	διασκευή απ' το γαλλικό μυθιστόρημα "Mon Oncle Et Mon Curé" απ' τον Ξενόπουλο Γρηγόριο	Κυβέλης	Κυβέλης
21/6/23	Μαμά Κολυμπρί (Maman Colibri)	Bataille Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/6/23	Ο Γρουσούζης ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/6/23	Ο Χορευτής Της Κυρίας*	Bousquet Jacques - Armont Paul	μτφρ. Βουτσινάς Άγγελος	Κυβέλης	Κυβέλης
25/6/23	Η Ζηλιάρα	Bisson Alexandre		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
26/6/23	Νέος Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος;		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
27/6/23	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
29/6/23	Οι Δύο Λεονώρες (Die beiden Leonoren)	Lindau Paul	Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
29/6/23	Τα Καταπότια Του Έρωτος ή Τα Χάπια Του Ηρακλή	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
30/6/23	Το Μυστηριώδες Έγκλημα			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
1/7/23	Γιατί Τη Σκότωσες;			Αλεξίου	Ανθέων Πατήσια (πρώην Γκρέκα)
1/7/23	Η Άγνωστος	Bisson Alexandre		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
1/7/23	Σταχτομπούτα	Χορν Παντελής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
2/7/23	Κάτι Τρέχει			Αλεξίου	Ανθέων Πατήσια (πρώην Γκρέκα)
2/7/23	Μπόμπυ Πεζ Την Αλήθεια	Montgomery James	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
5/7/23	Οι Σύζυγοι Της Λεοντίνης (Les maris de Léontine)	Carpus Alfred		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
7/7/23	Οι Άθλιοι	Βενιέρης Διονύσιος		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
8/7/23	Φτωχόκοσμος	Ντοστογιέφσκυ Μιχαήλοβιτς Φιοντόρ		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
8/7/23	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Αλεξίου	Ανθέων Πατήσια (πρώην Γκρέκα)
9/7/23	Ντονάτα*	Ροδοκανάκης Κωνσταντίνος		Κυβέλης	Κυβέλης
11/7/23	Θα Καταφέρει Τη Λόλα;*	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
14/7/23	Λουδοβίκος 11ος Βασιλεύς Της Γαλλίας (Louis XI)	Delavigne Casimir		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
14/7/23	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
15/7/23	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
16/7/23	Ο Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
18/7/23	Η Θεατρίνα (Comédienne)*	Bousquet Jacques - Armont Paul	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
19/7/23	Είκοσι Μέρες Στο Φρέσκο	Hennequin Maurice - Vébér Pierre			Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
20/7/23	Το Έτερον Ήμισυ (Die bessere Hälfte)*	Arnold Franz - Bach Ernst	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/7/23	Νυκτερινή Επίθεσις*		Παλαιολόγος Μάριος	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
21/7/23	Γκόλφω	Περεισιάδης Σπυρίδων		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
22/7/23	Ροκαμβόλ (Rocambole)			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
26/7/23	Ζουμπιρί	Porto Riche de Georges		Κυβέλης	Κυβέλης
26/7/23	Αρλεκίνος			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
27/7/23	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
28/7/23	Σαν Τα Φύλλα (Come le foglie)	Giacosa Giuseppe		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
29/7/23	Ένας Γάμος ή Η Τραγωδία Μιας Γυναίκης	Jacoby L.	Αργυρόπουλος Βασ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
29/7/23	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Δουμάς Αλέξανδρος υιός (Dumas Alexandre fils)		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
30/7/23	Πυροτεχνήματα (Fuochi d' artificio)*	Chiarelli Luigi		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
30/7/23	Έτσι Είπε Η Σιμόνη*	Madis Alex - Mirande Yves	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
3/8/23	Η Γυναίκα Του Φίλου Μου			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
4/8/23	Οι Άπιμοι	Rovetta Gerolamo		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
6/8/23	Η Κόκκινη Λάμπα*	Εράινμπεργκ	μτφρ. Ξανθάκης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
6/8/23	Η Επιστροφή (Le retour)	Croisset de Francis - Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
6/8/23	Οι Τρεις Μάσκες (Les trois masques)	Méré Charles		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
7/8/23	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
9/8/23	Ο Χρηματιστής	Birabeau André		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
11/8/23	Ο Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
11/8/23	Τα Καταπότη Σφιγκ	Βώπτης Αντώνης		Γονίδη Αλέκου	Κεντρικόν
12/8/23	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
13/8/23	Η Ηδονή Της Τιμότητος (Il piacere dell' onestà)*	Pirandello Luigi		Κυβέλης	Κυβέλης
13/8/23	Γιατί Μεθώ*	Τριανταφύλλου Κλέων (Αττίκ)		Κυβέλης	Κυβέλης
14/8/23	Τζιζώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Γονίδη Αλέκου	Κεντρικόν
15/8/23	Αθανάσιος Διάκος			Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
16/8/23	Το Πατρικό Σπίτι	Δάφνης Στέφανος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/8/23	Κηρύκειον ή Τσαρλατάνος (Le caducée)*	Pascal André	διασκευή Λιδωρίκης Μιλτιάδης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/8/23	Η Ανάκρισις			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
16/8/23	Ο Ντροπαλός Ερωτευμένος	Λάσκαρης Νικόλαος - Καμπούρογλου Ιωάννης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/8/23	Ο Παππούς	Σάββας Α. Νικόλαος		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
16/8/23	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
17/8/23	Τύχη Που Την Έχουν Οι	Κρουλ - Μπαρρέ		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
19/8/23	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
20/8/23	Κακιά Ώρα		Παλαιολόγος Μάριος	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
20/8/23	Το Φιλί Του Θανάτου		Παλαιολόγος Μάριος	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
21/8/23	Και Έσονται Οι Δύο		Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
23/8/23	Ο Ρακοσυλλέκτης Των Παρισίων	Piat Felix		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
23/8/23	Ηρώ Και Λέανδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
24/8/23	Μοιραϊόν ή Ίλιγγος (La vertige)*	Méré Charles		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
24/8/23	Η Σκλάβια	Περεσιάδης Σπυρίδων		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
25/8/23	Το Μωρό Μου	Hennequin Maurice		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
26/8/23	Ο Μαύρος Πειρατής			Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
26/8/23	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
26/8/23	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
27/8/23	Γαλάτεια	Βασιλειάδης Σπυρίδων		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
27/8/23	Το Σύστημα Του Ιατρού Γκουτρών		Παλαιολόγος Μάριος	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
28/8/23	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
30/8/23	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
31/8/23	Ο Διάβολος	Molnar Ferenc		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
1/9/23	Με Δύο Τρυγώνες	Bisson Alexandre			Κυβέλης
1/9/23	Η Απαγχόνισις Του Πατριάρχου	Καθάρειος Δ. Αλέξανδρος		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
2/9/23	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Εννεκέν Μωρίς (Hennequin Maurice)		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
2/9/23	Ο Φυσέκης			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
3/9/23	Η Κοκκινότριχα (Le poile de carotte)	Renard Jules	προέρχεται από διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του ίδιου του συγγραφέα	Κυβέλης	Κυβέλης
3/9/23	Η Γυναίκα Με Το Χαμόγελο			Κυβέλης	Κυβέλης
4/9/23	Εσύ Φταις*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
5/9/23	Η Έκθετος			Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/9/23	Μήδεια			Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/9/23	Το Σπασμένο Κάδρο*	Bordeaux Henry			Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
6/9/23	Τρεις Σ' Ένα Κρεβάτι				Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
6/9/23	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
7/9/23	Τα Ευζωνάκια Μας	Κοπακάκης Νικόλαος		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
8/9/23	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
8/9/23	Οι Δύο Λοχίαι (Les deux sergents)	Daubigny Boudoin			Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
9/9/23	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
9/9/23	Αιχμάλωτος Των Αγρίων				Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
10/9/23	Μια Νύχτα Στο Λονδίνο			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
10/9/23	Μονάκριβη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Κυβέλης
11/9/23	Αι Δύο Ορφαναί	D' Enperry Adolphe Philippe		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
11/9/23	Το Γαϊδούρι Του Μπουριντάν (L' âne de Buridan)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
11/9/23	Το Μωρό Μου	Hennequin Maurice			Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
12/9/23	Η Γενοβέφα	Schmid Cristoph		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
12/9/23	Η Κακιά Πενθερά			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
13/9/23	Το Κόκκινο Φεγγάρι			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
13/9/23	Επί Του Καταστρώματος	Κοτσελόπουλος Νικόλαος		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
14/9/23	Το Μαχαίρι Του Ιατρού			Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
14/9/23	Το Έγκλημα Του Υπνοβάτου			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
15/9/23	Ο Ρακουλλέκτης Των Παρισίων	Piat Felix		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
15/9/23	Το Έγκλημα Της Μαύρης Ταβέρνας				Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
16/9/23	Νέρων			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
16/9/23	Μετανάσται	Αρνιώτης Λεωνίδας			Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
16/9/23	Αιχμάλωτος Των Αγρίων			Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
16/9/23	Δόξα Και Δάκρυα	Giacosa Giuseppe		Κωνσταντινίδου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
16/9/23	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυρίδων			Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
17/9/23	Η Νταλμανοπούλα*	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Κυβέλης
18/9/23	Ροκαμβόλ (Rocambole)			Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
18/9/23	Φρίντα Μπρεμ*	Egge Peter		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
18/9/23	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
19/9/23	Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι (The taming of the shrew)	Shakespeare William		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
19/9/23	Μέλισσα Η Εταίρα	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
20/9/23	Το Μήλον Της Έριδος (Le point de mire)	Labiche Eugène - Delacourt André	Λάσκαρης Νικόλαος μτφρ.		Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
20/9/23	Η Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
21/9/23	Η Κυρία Μογκοδέν	Μπλουμ - Τεκέ		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
21/9/23	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
21/9/23	Δια Της Βίας Ιατρός ή Γιατρός Με Το Στανιό (Le médecin malgré lui)	Molière			Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
22/9/23	Αγαθόπουλος Ο Ξηροχωρίτης	Molière			Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
22/9/23	Η Νύχτα Τ' Άη Φίπιππα	Ηλιάδης Βασίλης		Κυβέλης	Κυβέλης
22/9/23	Πίστις Ελπίς Και Έλεος (Foi, l' espérance et la charité)	Rosier Joseph-Bernard		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
22/9/23	Αδέσμευτη Ψυχή (Diritti dell' anima)	Giacosa Giuseppe	Ανδρουλιδάκης Μ.	Κυβέλης	Κυβέλης
22/9/23	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
23/9/23	Ο Αμαζάς Των Άλπewν			Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
23/9/23	Το Κανόνι				Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
25/9/23	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d' Amérique)	Véber Pierre - Gerbidon Marcel		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
26/9/23	Το Χέρι Της Μαΐμους	Parker N. Louis - Jacobs William W.		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
28/9/23	Ο Διάβολος Των Παρισίων ή Ο Διάβολος ή Ο Κόμης Του Αγίου Γερμανού	Delacourt André - Thiboust Lambert		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
28/9/23	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
28/9/23	Αν Βγω Νικητής*	Λιδωρικής Μιλτιάδης	διασκευή αμερικάνικου μυθιστορήματος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
29/9/23	Οι Άθλιοι	Βενιέρης Διονύσιος		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
29/9/23	Ο Αριστοκράτης Δολοφόνος			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
30/9/23	Φαύστα	Βερναρδάκης Δημήτριος		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
30/9/23	Φρενοκομείον	Laufs Karl	μτφρ. πρίγκηπος Νικολάου	Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
1/10/23	Κάτι Τρέχει			Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
1/10/23	Μαριονέτες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
1/10/23	Τα Άγουρα Ροδάκινα			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
2/10/23	Ο Εμπρηστής*			Οικονόμου Θωμά	Απόλλων (οδός Σταδίου)
2/10/23	Φιλολογία (Literatur)*	Schnitzler Arthur		Οικονόμου Θωμά	Απόλλων (οδός Σταδίου)
2/10/23	Μια Νύχτα Στο Σκοτάδι			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
3/10/23	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
4/10/23	Η Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
5/10/23	Τζιιώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
6/10/23	Ο Υιός Της Νυκτός	Séjour Victor		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
6/10/23	Μονμάρτη (Monmartre)	Frondaie Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/10/23	Ο Συ Μισείς	Bracco Roberto	Παλαιολόγος Μάριος	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Παπαϊωάννου
7/10/23	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κολοκοτρώνη Μ.	Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
8/10/23	Ο Πεζός Ποιητής*	Goetz Kurt	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
8/10/23	Έτσι Ήταν Η Εικόνα			Κυβέλης	Κυβέλης
10/10/23	Μια Νύχτα Στο Καταγώγιο		Παλαιολόγος Μάριος	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Παπαϊωάννου
10/10/23	Το Στραβιδάριον			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Παπαϊωάννου
12/10/23	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Κυβέλης
13/10/23	Η Φαρμακωμένη*	Γιοφύλλης Φώτος (ψευδώνυμο Μουσούρη Σπύρου)		Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
13/10/23	Τζιζικό Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Δρακάκη	Λαού Μεταξουργείου
14/10/23	Πέτρος Καρούζο (Don Pietro Caruso)	Bracco Roberto		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Παπαϊωάννου
14/10/23	Φρικτόν Λάθος		Παλαιολόγος Μάριος	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Παπαϊωάννου
14/10/23	Ροζαλία		Παλαιολόγος Μάριος	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Παπαϊωάννου
15/10/23	Η Χήρα Μάνα*	Βλαχογιάννης Ι.		Κυβέλης	Κυβέλης
15/10/23	Ο Γεωπόνος	Twain Mark	διασκευή από διήγημα του Twain	Κυβέλης	Κυβέλης
19/10/23	Ιουδήθ (Judith)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/10/23	Η Γκαρσονιέρα			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
22/10/23	Ο Γυναϊκάς*			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Παπαϊωάννου
22/10/23	Μια Νύχτα Στο Ξενοδοχείο		Παλαιολόγος Μάριος	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Παπαϊωάννου
22/10/23	Της Νύχτας Τα Καμώματα*		Παλαιολόγος Μάριος		Παπαϊωάννου
25/10/23	Οι Απόγονοι Του Κάιν (I figli di Caino)	Bonaspetti Giuseppe		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
26/10/23	Μια Μονομαχία Σας Παρακαλώ			Κυβέλης	Κυβέλης
28/10/23	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
31/10/23	Οι Δανειστές*	Strindberg August		Οικονόμου Θωμά	Απόλλων (οδός Σταδίου)
31/10/23	Ο Παραξενος Ζωγράφος*			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Παπαϊωάννου
31/10/23	50.000 Δολλάρια*	Parker N. Louis - Jacobs William W.	Παλαιολόγος Μάριος	Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Παπαϊωάννου
1/11/23	Οι Χελώνες*	Ηλιάδης Βασίλης		Θίασος Νέων Ηθοποιών	Απόλλων (οδός Σταδίου)
1/11/23	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/11/23	Η Ευτυχία Της Γυναϊκας Μου			Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
1/11/23	Το Μαύρο Σκυλί*	Σκίπης Σωτήρης		Θίασος Νέων Ηθοποιών	Απόλλων (οδός Σταδίου)
1/11/23	Το Αίμα*	Χάρης Πέτρος		Θίασος Νέων Ηθοποιών	Απόλλων (οδός Σταδίου)
5/11/23	Το Κοτέτσι (Le costaud des épinettes)	Bernard Tristan		Κυβέλης	Κυβέλης
5/11/23	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
6/11/23	Ένα Φλυτζάνι Τσάι (Une tasse de thé)	Nuitter Charles Louis - Darley Joseph		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Απόλλων (οδός Σταδίου)
8/11/23	Πρέπει;			Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Απόλλων (οδός Σταδίου)
9/11/23	Ο Αρλεκίνος Βασιλιάς (Konig Harlekin)	Lothar Rudolf		Φυρστ Εδμόνδου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Απόλλων (οδός Σταδίου)
11/11/23	Η Γυναίκα Που Σκότωσε Τον Άνδρα	Γκάρικς Σίντνεϋ			Εθνικόν
12/11/23	Το Τομάρι	Nancey		Κυβέλης	Κυβέλης
15/11/23	Θυσίες*	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Θίασος Νέων Ηθοποιών	Κυβέλης
15/11/23	Στα Στραβά	Λάσκαρης Νικόλαος - Αγέλαστος Α.		Θίασος Νέων Ηθοποιών	Κυβέλης
15/11/23	Νέρων	Λιβαδάς Νικόλαος			Εθνικόν
19/11/23	Οικογενειακόν Ξενοδοχείον	Gavault Paul - Ερός - Μιλλόν		Κυβέλης	Κυβέλης
21/11/23	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Κυβέλης	Κυβέλης
23/11/23	Ο Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
24/11/23	Ο Δρόμος Προς Τον Ήλιο	Πάρμα Ι.		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
24/11/23	Ο Πρίγκηψ Φοιτητής ή Η Παλιά Χαϊδελβέργη) (Alt Heidelberg)	Forster - Meyer Wilhelm	Ξενόπουλος Γρηγόριος διασκευή	Θίασος Κωμωδιών	Εθνικόν
24/11/23	Ο Νάρκισσος Και Η Μαρκησία Πομπαδούρ	Brachvogel Albert Emil		Οικονόμου Θωμά	Απόλλων (οδός Σταδίου)
24/11/23	Μια Πεταλούδα*	Μεταξά Αντιγόνη		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
26/11/23	Η Πέτρα Του Σκανδάλου*	Μπαστιάς Κωστής		Κυβέλης	Κυβέλης
29/11/23	Το Ιπτάμενο Ψαθάκι			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
30/11/23	Οι Κατακτηταί (Les conquérants)	Méré Charles		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Λούη Λουδοβίκου	Εθνικόν
2/12/23	Χαμένες Δυνάμεις*	Λεοντής Απ.		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Λούη Λουδοβίκου	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/12/23	Το Παιδί Του Θαύματος		μτφρ. Τσσοκόπουλος Γ.	Κυβέλης	Κυβέλης
6/12/23	Μια Φορά Κι Έναν Καιρό*	Πολέμης Ιωάννης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
10/12/23	Η Μποτίλια	Meilhac Henry		Κυβέλης	Κυβέλης
17/12/23	Το Κορόιδο (Le dindon)	Feydeau Georges		Κυβέλης	Κυβέλης
18/12/23	Η Γυναίκα Με Τη Μάσκα (La femme masquée)	Méré Charles	Τσαμαδός Ι. μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	
22/12/23	Ο Πρίγκηψ Φοιτητής ή Η Παλιά Χαϊδελεβέργη) (Alt Heidelberg)	Forster - Meyer Wilhelm	Ξενόπουλος Γρηγόριος διασκευή	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
23/12/23	Η Δεσποινίς Διδάκτωρ	Βάλτερ - Stein Irma		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
24/12/23	Λευκή Σελίς	Ντεβόρ		Κυβέλης	Κυβέλης
26/12/23	Η Κυρία Υπασπιστού			Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
26/12/23	Η Καρδιά Κυβερνά (Le coeur dispose)	Croisset de Francis - Caillavet de Armand Gaston		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/12/23	Ποιητής Με Το Στανιό			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/12/23	Ο Μυστηριώδης Τζίμμου		μτφρ. Ξανθάκης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
29/12/23	Η Κούνια ή Ο αδιάρρηκτος δεσμός (Le berceau)	Brieux Eugène		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
31/12/23	Ο Άσσος Της	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
1/1/24	Ο Μυστηριώδης Τζίμμου		Ξανθάκης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/1/24	Ο Άσσος Της	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
4/1/24	Ο Μέγας Γαλεότος (El gran Galeoto)	Echegaray José	Δούκας Στρατής διασκευή	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/1/24	Οικογενειακόν Ξενοδοχείον	Gavault Paul - Ερός - Μιλλόν		Κυβέλης	Κυβέλης
6/1/24	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst	μτφρ. Αργυρόπουλος Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/1/24	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
7/1/24	Ο Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/1/24	364 Και Μία	Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Β. μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/1/24	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
8/1/24	Να Γαμπρός Να Μάλαμα	Mozer Gustav von	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
8/1/24	Μια Φορά Κι Έναν Καιρό	Πολέμης Ιωάννης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
9/1/24	Φάουστ	Goethe Johann Wolfgang von		Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
9/1/24	Βρε Το Παληκόριτσο	Μωραΐτινης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
10/1/24	Η Γυναίκα Με Τη Μάσκα (La femme masquée)	Méré Charles	Τσαμαδός Ι. μυθρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
12/1/24	Οι Ήρωες Της Ελλάδος*	Θεοδωρίδης Θ.			Εθνικόν
12/1/24	Έτσι Είπε Η Σιμόνη	Madis Alex - Mirande Yves	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
13/1/24	Πόλεμος			Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
13/1/24	Μια Ερωτική Νύχτα Του Καζανόβα			Οιονόμου Θωμά	Εθνικόν
14/1/24	Οι Γυναίκες Μας	Mozer Gustav von		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
16/1/24	Τύχη Που Την Έχουν Οι	Κρουλ - Μπαρρέ		Κυβέλης	Κυβέλης
17/1/24	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Εθνικόν
18/1/24	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
18/1/24	Η Δεσποινίς Διδάκτωρ	Βάλτερ - Stein Irma			Εθνικόν
19/1/24	Ηλέκτρα	Ευριπίδης	Πολέμης Ιωάννης, έμμετρη μυθρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
21/1/24	Ο Τολμηρός Κολυμβητής*		Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
26/1/24	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
27/1/24	Η Δαιμονισμένη	Bisson Alexandre			Εθνικόν
27/1/24	Ο Θάνατος Του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος			Εθνικόν
28/1/24	Το Νυφικό Κρεβάτι (Le lit nuptial)	Méré Charles		Κυβέλης	Κυβέλης
29/1/24	Το Έτερον Ήμισυ (Die bessere Hälfte)	Arnold Franz - Bach Ernst	μυθρ. Αργυρόπουλος Βασ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
30/1/24	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μυθρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/2/24	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
2/2/24	Είναι Τρελλός			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
3/2/24	Τριαντάφυλλα Στο Δάσος				Εθνικόν
3/2/24	Τριανταφυλλένιο Δάσος	Πρινέας Ιωάννης			Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
4/2/24	Ιππόλυτος Στεφανηφόρος	Ευριπίδης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
4/2/24	Κολιτισίδα	Feydeau Georges		Κυβέλης	Κυβέλης
6/2/24	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio			Ολύμπια
7/2/24	Νόρα ή Το Σπίτι Της Κούκλας (Et Dukkehjem)	Ibsen Henrik		Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
8/2/24	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
9/2/24	Κάτω Από Το Κόκκινο Φως (Sous la lumière rouge)	Level Maurice - Rey Etienne	Γούναλης Σπύρος μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
10/2/24	Πληκτικός Κόσμος (Le monde où l' on s' ennuie)	Pailleron Edmond	Βλάχος Άγγελος μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
10/2/24	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Εθνικόν
11/2/24	Η Γυναίκα Του Φίλου Μου			Κυβέλης	Κυβέλης
12/2/24	Μια Νύχτα Στο Βαγκόν Λι ή Οσκάρ Θα Στη Σκαρώσω	Λίντιγκ	Τσαμαδός Ι.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
14/2/24	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Κυβέλης	Κυβέλης
15/2/24	Άννα Πέτερς	Jensen Johannes		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
16/2/24	Η Αρπαγή των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Κυβέλης	Κυβέλης
17/2/24	Ο Φίλος Της	Verneuil Louis			Εθνικόν
18/2/24	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
19/2/24	Η Γυναίκα Του Βαριετέ*	Σώκος Γεώργιος		Γονίδη Αλέκου	Απόλλων (οδός Σταδίου)
22/2/24	Ο Αλέκος Η Μαμά Του Και Η Μαιτρέσσα Του	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
23/2/24	Ο Βιβλιοθηκάριος (Der Bibliothekar)	Mozier Gustav von		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
23/2/24	Ζαζά	Berton Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
24/2/24	Πόλεμος Γυναικών			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
25/2/24	Δεν Απατώ Τον Άνδρα Μου*	Feydeau Georges		Κυβέλης	Κυβέλης
29/2/24	Οι Κατακτηταί (Les conquérants)	Méré Charles		Κυβέλης	Κυβέλης
1/3/24	Γιατρός Με Το Στανιό (Le médecin malgré lui)	Molière		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
3/3/24	Ανθή	Αντρέγιεφ Νικολάγιεβιτς Λεονίντ		Κυβέλης	Κυβέλης
3/3/24	Η Επιτυχία	Testoni Alfredo		Κυβέλης	Κυβέλης
5/3/24	Τα Κίτρινα Γάντια			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
6/3/24	Η Δούκισσα Του Πικαντίλλου	Darnley J. H.			Απόλλων (οδός Σταδίου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
6/3/24	Οι Νεόπλουτοι	Μαρσέλλος Νικόλαος		Κυβέλης	Κυβέλης
8/3/24	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Κυβέλης
11/3/24	Σαν Πεθάνω	Bernstein Henry		Κυβέλης	Κυβέλης
14/3/24	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
15/3/24	Το Χέρι Της Μαίμους	Parker N. Louis - Jacobs William W.	Παλαιολόγος Μάριος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
15/3/24	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Κυβέλης
17/3/24	Αγάπη (Aimer)*	Géraldy Paul	Δόξας Άγγελος	Κυβέλης	Κυβέλης
17/3/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Εθνικόν
17/3/24	Η Νταλμανοπούλα	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Κυβέλης
20/3/24	Η Ηδονή Της Τιμιότητας (Il piacere dell' onestà)	Pirandello Luigi		Κυβέλης	Κυβέλης
21/3/24	Το Έγκλημα Του Ποτρύ (Le crime de Potry)	Hirsch Charles Henry		Κυβέλης	Κυβέλης
23/3/24	Το Αίνιγμα (L' énigme)	Hervieu Paul		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
23/3/24	Το Θαυματουργό Νερό (El agua milagrosa)*	Quintero Alvarez Serafín & Joaquín	Καλογερίκος Πάνος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
23/3/24	Για Την Πατρίδα (Servir μάλλον)	Lavedan Henry		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
24/3/24	Σαν Η Καρδιά Κτυπά (A Tout Coeur)*	Gandera Felix		Κυβέλης	Κυβέλης
3/4/24	Εχθρά (La nemica)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Κυβέλης
3/4/24	Ο Πατέρας	Strindberg August		Οικονόμου Θωμά	Απόλλων (οδός Σταδίου)
5/4/24	Η Δαιμονισμένη	Bisson Alexandre		Θίασος Κωμωδιών	Απόλλων (οδός Σταδίου)
5/4/24	Μαρία Πενταγιάτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Νέα Ελληνική Οπερέττα	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
6/4/24	Η Δαιμονισμένη	Bisson Alexandre		Νέα Ελληνική Οπερέττα	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
6/4/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Νέα Ελληνική Οπερέττα	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
6/4/24	Ταρτούφος (Tartufe)	Molière	Καλογερίκος Πάνος - Ροντήρης Δημήτρης	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
7/4/24	Μαρτίνα (Martine)*	Bernard Jean-Jacques	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
7/4/24	Η Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Κυβέλης	Κυβέλης
8/4/24	Η Κόρη Του Ιεφθάε (Figlia di Iefte)	Cavallotti Felice		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
9/4/24	Ο Αρλεκίνος Βασιλιάς (Konig Harlekin)	Lothar Rudolf		Κυβέλης	Κυβέλης
12/4/24	Ο Φίλος Της	Verneuil Louis		Θίασος Κωμωδιών	Απόλλων (οδός Σταδίου)
12/4/24	Ψυχοσάββατο	Ξενόπουλος Γρηγόριος			Αμερικάνικο Κολλέγιο Π. Φαλή
16/4/24	Ρογήρος Ο Ατιμασθείς			Κυβέλης	Κυβέλης
16/4/24	Μαριτάνα	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Κυβέλης
17/4/24	Ο Καθηγητής Κλένοβ (Le professeur Klenow)*	Bramson Karen	Σφήκας Δημήτριος μτφρ.	Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
18/4/24	Ο Καταχραστής (Il barbero)	Rovetta Gerolamo			Εθνικόν
20/4/24	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von	Χατζόπουλος Κωνσταντίνος	Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
21/4/24	Και Έσονται Οι Δύο		Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
23/4/24	Μαγδαληνή			Κυβέλης	Κυβέλης
27/4/24	Ισπανική Μυίγα (Die spanische Fliege)*	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
27/4/24	Ενοικιάζεται Το Μεσαίο			Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
27/4/24	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Κυβέλης	Απόλλων (οδός Σταδίου)
29/4/24	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Κυβέλης	Κυβέλης
1/5/24	Αντίο Νεότης			Κυβέλης	Κυβέλης
2/5/24	Ιππόλυτος Στεφανηφόρος	Ευριπίδης	Τσοκόπουλος Γεώργιος μτφρ.	Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
3/5/24	Ο Κατάδικος	Φος Ριχάρδος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
3/5/24	Αντιγόνη	Σοφοκλής		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
4/5/24	Φρενοκομείον	Laufs Karl	μτφρ. πρίγκηπος Νικολάου		Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
5/5/24	Τζιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
5/5/24	Ο Νυκτοφύλακας			Κυβέλης	Κυβέλης
7/5/24	Η Κυρία Καμαριέρα (La dame de chambre)*	Gandera Felix	Τσαμαδός Ι. μτφρ.	Κυβέλης	Κυβέλης
7/5/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
9/5/24	Θέλω Να Τον Δω				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
10/5/24	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
11/5/24	Αντίο Νεότης			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Απόλλων (οδός Σταδίου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/5/24	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
12/5/24	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
12/5/24	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
13/5/24	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
14/5/24	Η Χιονάτη	Brioux Eugène			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
15/5/24	Η Χορεύτρια Του Παρισιού				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
17/5/24	Ηλέκτρα	Ευριπίδης	Πολέμης Ιωάννης μτφρ.		Εθνικόν
17/5/24	Το Φιόρο Του Λεβάντε	Ξενόπουλος Γρηγόριος			Απόλλων (οδός Σταδίου)
18/5/24	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
18/5/24	Ποιούς Βάζουμε Στα Σπίτια Μας ή Οι καλοί Μας Φίλοι (Nos intimes)	Sardou Victorien		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
18/5/24	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
19/5/24	Ο Ιατρός Ζωζώ			Γονίδη Αλέκου	Κεντρικόν
19/5/24	Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Κυβέλης	Κυβέλης
19/5/24	Ο Γέρο Νικόλας				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
20/5/24	Σοκολάτα				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
20/5/24	Ο Σατανάς	Συναδινός Θεόδωρος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
21/5/24	Η Δαιμονισμένη	Bisson Alexandre			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
22/5/24	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
22/5/24	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
23/5/24	Η Καρδιά Του Εργάτη*	Θάνος Ζάχος		Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
23/5/24	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
25/5/24	Ροκαμβόλ (Rocambole)			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
25/5/24	Η Παναγία Των Παρισίων	Hugo Victor			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
26/5/24	Ο Μπάρμπα Λινάρδος ή Το Τέλος Της Μαρούλας	Κόκκος Δημήτριος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
26/5/24	Μια Πεταλούδα	Sardou Victorien		Δραματική σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
26/5/24	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L' anglais tel qu' on le parle)	Bernard Tristan		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
26/5/24	Ο Καραγκιόζης*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/5/24	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
27/5/24	Ο Ανθρωπος Που Σκότωσε			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
29/5/24	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
29/5/24	Ο Ιατρός Ζωζώ				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
30/5/24	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
30/5/24	Εκδίκηση Νεκρού	Méré Charles		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
30/5/24	Η Κόρη Του Σουλτάνου				Παράδεισος Δεξαμενής
31/5/24	Τζιιώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος			Αύρα (τέρμα Πατησίων)
31/5/24	Πειρασμός				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
31/5/24	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
1/6/24	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
1/6/24	Ο Διαβάτης (Le passant)	Corpée Francois		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
1/6/24	Η Σύζυγος Του Λουλουδάκη (Un mari dans le cotton)	Thiboust Lambert	διασκευή απ' το "Un Mari Dans Le Cotton" απ' τον Άγγελο Βλάχο	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
1/6/24	Άλλη Αντ' Άλλης	Βλάσκιν Σέργιος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
1/6/24	Στο Νεκροτράπεζο	Lorde de André) - Montignac		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/6/24	Ο Εξοχώτατος Μπαμπάς (Papa eccellenza)	Rovetta Gerolamo		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
1/6/24	Ο Αριθμός 37				Αύρα (τέρμα Πατησίων)
1/6/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων			Αύρα (τέρμα Πατησίων)
2/6/24	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης		Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
2/6/24	Θέλω Να Τον Δω				Αύρα (τέρμα Πατησίων)
2/6/24	Ο Φιλάργυρος (L' Avare)	Molière		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
3/6/24	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
3/6/24	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης		Αύρα (τέρμα Πατησίων)
3/6/24	Ο Πατατίας	Κοπακάκης Νικόλαος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
4/6/24	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
4/6/24	Το Ιερόν Άλσος (Le bois sacré)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston	Τσαμαδός Ι.	Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
5/6/24	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas			Απόλλων (οδός Σταδίου)
5/6/24	Επιθειώρησις				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
5/6/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/6/24	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
7/6/24	Η Γενοβέφα	Schmid Cristoph			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
7/6/24	Οι Φοιηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
8/6/24	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
8/6/24	Τα Ορφανά Της Ενετίας	Garand Charles			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
9/6/24	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
9/6/24	Το Άσπρο Και Το Μαύρο	Μελάς Σπύρος		Κυβέλης	Κυβέλης
11/6/24	Τζιιώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
11/6/24	Το Χαμίνι				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
11/6/24	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
12/6/24	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
13/6/24	Ο Εξάδελφος Εδουάρδος*	Roberts Ralph Arthur	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/6/24	Θανάσιμο Φίλημα	Κουργιαντέκ	Τσαμαδός Ι.	Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
13/6/24	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
14/6/24	Οι Άθλιοι	Βενιέρης Διονύσιος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
14/6/24	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
15/6/24	Μάγδα (Heimat)	Sudermann Hermann		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
15/6/24	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
17/6/24	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
18/6/24	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
18/6/24	Η Βοσκοπούλα			Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
19/6/24	Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι (The taming of the shrew)	Shakespeare William		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
19/6/24	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
19/6/24	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
19/6/24	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
20/6/24	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
20/6/24	Η Πρωθυπουργίνα	Μωραϊτίνης Τίμος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
21/6/24	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
21/6/24	Η Γυναίκα Και Το Νευρόσπαστο	Louÿs Pierre - Frondaie Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
21/6/24	Ο Δραπέτης Του Φρενοκομείου*			Φυρσι Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
21/6/24	Αιχμάλωτος Των Αγρίων				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
21/6/24	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
22/6/24	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
22/6/24	Ο Διάβολος Των Παρισίων ή Ο Διάβολος ή Ο Κόμης Του Αγίου Γερμανού	Delacourt André - Thiboust Lambert		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
22/6/24	Το Αριστερό Χέρι	Vébér Pierre		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ολύμπια
22/6/24	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
22/6/24	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
23/6/24	Ναστάζια*	Ντοστογιέφσκυ Μιχαήλοβιτς Φιοντόρ	το δράμα είναι διασκευή από απόσπασμα του μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκυ "Ηλίθιος", Καιροφύλλας Κ. μτφρ.	Κυβέλης	Κυβέλης
24/6/24	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
24/6/24	Κοτσονάτος				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
24/6/24	Του Κουτρούλη Το Πανηγύρι	Λάιος Ιωάννης		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
25/6/24	Αντίο Νεότης			Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
25/6/24	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
26/6/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
27/6/24	Το Χέρι Της Μαϊμούςς	Parker N. Louis - Jacobs William W.	Παλαιολόγος Μάριος	Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
27/6/24	Οι Δύο Κύριοι Της Κυρίας*	Gandera Felix	Τσαμαδός Ι.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
27/6/24	Αλληλουΐα (Alleluia)	Praga Marco		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
27/6/24	Επί Του Ατμοπλοίου				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
27/6/24	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ				Βοτανικός (Ιερά Οδός)
27/6/24	Μονάκριβη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ολύμπια
28/6/24	Ο Σακατούρας	Δρόσος Ιωάννης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
28/6/24	Ο Αρχιεργάτης	Μπονκούρ			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
28/6/24	Ο Κόμης Μοντεχρήστος	Dumas Alexandre père			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
28/6/24	Το Χαλασμένο Σπίτι	Μελάς Σπύρος		Δραματική σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ολύμπια
29/6/24	Ο Σακατούρας	Δρόσος Ιωάννης			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
29/6/24	Ο Υιός Της Νυκτός	Séjour Victor		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
30/6/24	Ο Άνθρωπος Της Ταβέρνας*	Θάνος Ζάχος		Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταουργείου
30/6/24	Νεκροτράπεζα			Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
30/6/24	Ο Άνθρωπος Και Τα Όπλα (Ηρωας Στρατιώτης) (Arms and the man)*	Shaw George Bernard	Παλαμάς Λεάνδρος	Κυβέλης	Κυβέλης
30/6/24	Αχ! Αν Ετολμούσα!			Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
30/6/24	Η Μοσχομάγκας Των Παρισίων				Βοτανικός (Ιερά Οδός)
1/7/24	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
1/7/24	Ο Μασίστας			Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	
1/7/24	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων		Θίασος Νέων	
2/7/24	Τα Περίεργα Του Κινηματογράφου			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
2/7/24	Δικαίωμα Ο Έρωσ;	Nordau Max			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
2/7/24	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
3/7/24	Πίστις Ελπίς Και Έλεος (Foi, l'espérance et la charité)	Rosier Joseph-Bernard		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
3/7/24	Γυναίκομαχία ή Μονομαχία Κυριών (Bataille de dames ou Un duel d'amour)	Scribe Eugène - Legouvé Ernest		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
3/7/24	Το Κουρέλι (Scarpolo)	Niccodemi Dario			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
4/7/24	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
4/7/24	Το Καλοβαλμένο Φράκο*	Drégély Gabriel	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
4/7/24	Ο Τυφών*	Λέγγελ	Νέζερ Μερόπη μυθρ.	Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
4/7/24	Ο Ρακοσυλλέκτης Των Παρισίων	Piat Felix			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
4/7/24	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				Βοτανικός (Ιερά Οδός)
5/7/24	Η Κυρία Του Κινηματογράφου*	Nancey	Τσαμαδός Ι.	Κυβέλης	Κυβέλης
5/7/24	Το Ταξίδι Του Γάμου	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
5/7/24	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
6/7/24	Ο Μπάρμπα Λινάρδος ή Το Τέλος Της Μαρούλας	Κόκκος Δημήτριος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/7/24	Ο Ρακοσυλλέκτης Των Παρισίων	Piat Felix		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/7/24	Φρενοκομείον	Laufs Karl			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
6/7/24	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
7/7/24	Τζιιώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
7/7/24	Οι Φραμασσώνοι	Ρολάν - Λεπρέν		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
8/7/24	Ο Σχοινοβάτης			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
8/7/24	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
9/7/24	Το Μυστικό Του Καταδίκου			Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
10/7/24	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
10/7/24	Δόξα Και Δάκρυα	Giacosa Giuseppe			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
11/7/24	Το Τέλος Των Ορφανών				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
11/7/24	Τα Χάπια Του Ηρακλή ή Τα Καταπότια Του Έρωτος	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
11/7/24	Ο Λήσταρχος Νταβέλης	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
12/7/24	Οι Άθλιοι (Les miserables)	Hugo Victor		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
12/7/24	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
12/7/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
13/7/24	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
13/7/24	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
14/7/24	Ο Άνθρωπος Με Τις 39*	Ηλιάδης Βασίλης		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
14/7/24	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
14/7/24	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
14/7/24	Ο Χορός Του Μεσονυκτίου (La dance de minuit)*	Méré Charles	Τσαμαδός Ι.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
14/7/24	Βεντούζα			Κυβέλης	Κυβέλης
14/7/24	Το Ανθρώπινο	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Κυβέλης
16/7/24	Τζιζώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
16/7/24	Οι Άτιμοι (I disonesti)	Rovetta Gerolamo		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
17/7/24	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
17/7/24	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
17/7/24	Μια Νύχτα Στο Ραμόρ	Lorde de André		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
17/7/24	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
18/7/24	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
18/7/24	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
18/7/24	Η Σκλάβα	Περεσιάδης Σπυρίδων			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
19/7/24	Τα Τρία Μωρά			Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
19/7/24	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Φυρστ Εδμόνδου - Νέζερ Χριστόφορου - Παλαιολόγου Χριστίνας	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
19/7/24	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυρίδων		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
21/7/24	Ο Κλέπτης (Le voleur)	Bernstein Henry		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
21/7/24	Κατερίνα Ιβανόβνα (Ekaterina Ivanovna)*	Αντρέγιεφ Νικολάγιεβιτς Λεονίντ		Κυβέλης	Κυβέλης
22/7/24	Οι Δύο Λοχίαί (Les deux sergents)	Daubigny Boudoin		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
22/7/24	Η Παναγία Των Παρισίων	Hugo Victor		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
22/7/24	Οι Φοιηταί Των Παρισίων				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
22/7/24	Μαρία Πενταγιάτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
23/7/24	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
24/7/24	Δικαίωμα Ο Έρωσ;	Nordau Max		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
24/7/24	Γουλιέλμος Ο Αχθοφόρος	Dumersan Marion - Delaroche		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
24/7/24	Αγάπη Που Σκοτώνει	Ibanéz Blasco Vicente		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
24/7/24	Η 13η Καρέκλα (The thirteenth chair)*	Veiller Bayard	Τσαμαδός Ι.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
24/7/24	Ο Κολοκοτρώνης Εις Θάνατον	Ποταμιάνος Σπύρος		Λέοντος Πέτρου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
25/7/24	Ο Πατατίας Στον Πόλεμο	Κοπακάκης Νικόλαος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
25/7/24	Αθανάσιος Διάκος			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
25/7/24	Καποδίστριας Και Μαυρομιχαλαίοι	Ποταμιάνος Σπύρος		Λέοντος Πέτρου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
26/7/24	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
26/7/24	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
26/7/24	Ο Πατατίας Στον Πόλεμο	Κοπακάκης Νικόλαος		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
26/7/24	Ροβέρτος Διάβολος (Robert le diable)	Scribe Eugène - Delavigne Casimir			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
26/7/24	Η Φιλική Εταιρεία	Κυπραίος Θεόδωρος		Λέοντος Πέτρου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/7/24	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
28/7/24	Αγαθόπουλος Ο Ξηροχωρίτης	Molière			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
28/7/24	Η Έξωσις Του Όθωνος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Λέοντος Πέτρου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
28/7/24	Κώδων Κινδύνου (La sonnette d' alarme)*	Hennequin Maurice - Coùlus Romain	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
29/7/24	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
29/7/24	Οι Άτιμοι (I disonesti)	Rovetta Gerolamo		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
30/7/24	Οι Άθλιοι			Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
30/7/24	Ελίζα Μπρέτη				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
31/7/24	Ο Κουρσάρος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
31/7/24	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
31/7/24	Το Αίνιγμα (L' énigme)	Hervieu Paul		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
31/7/24	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
1/8/24	Το Παιδί Του Αλκοολικού*	Αφεντάκης Βασίλης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	
1/8/24	Σβυσμένη Καντήλα*	Ηλιάδης Βασίλης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
1/8/24	Τι Θα Πει Παντρειά			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
1/8/24	Νειάτα (Jugend)	Halbe Max		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	
1/8/24	Πράσινο Μπαρούτι			Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	
1/8/24	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
1/8/24	Αθανάσιος Διάκος	Μελάς Λέων		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
1/8/24	Αγάπες*	Μπόγρης Δημήτρης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
1/8/24	Θ' Αυτοχειρισθώ	Πίστης Διονύσιος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	
2/8/24	Η Γενοβέφα	Schmid Cristoph		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
2/8/24	Το Χέρι Της Μαίμους	Parker N. Louis - Jacobs William W.	Παλαιολόγος Μάριος		Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
2/8/24	Εσύ Φταις	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
3/8/24	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/8/24	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυρίδων		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
4/8/24	Ψέμα Και Πάλι Ψέμα*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/8/24	Ο Γέρο Μαρτέν (Les crochets du père Martin)	Cormon - Grangé Eugène		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
5/8/24	Μετά Το Έγκλημα				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
6/8/24	Σιμ Χαμ Ιάφεθ	Φάουσεντ		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/8/24	Αθανάσιος Διάκος				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
7/8/24	Μια Νύχτα Στο Καταγώγιο		Παλαιολόγος Μάριος	Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
7/8/24	Ροβέρτος Διάβολος (Robert le diable)	Scribe Eugène - Delavigne Casimir		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
7/8/24	Το Κουρέλι (Scarpolo)	Niccodemi Dario		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
7/8/24	Τα Τρία Μωρά				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
9/8/24	Ο Ρακοσυλλέκτης Των Παρισίων	Piat Felix		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
9/8/24	Ο Κόμης Μοντεχρήστος	Dumas Alexandre père			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
9/8/24	Η Νύφη Της Κούλουρης	Παντόπουλος Ευάγγελος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
10/8/24	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
10/8/24	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
10/8/24	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυρίδων		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
11/8/24	Οι Γειτόνισσες*	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Κυβέλης
13/8/24	Ο Κουρσάρος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
13/8/24	Ο Αστυνόμος Φάπας	Κοπακάκης Νικόλαος		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
13/8/24	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d' Amérique)	Véber Pierre - Gerbidon Marcel		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
13/8/24	Οι Δύο Λοχίαι (Les deux sergents)	Daubigny Boudoin			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
14/8/24	Αγάπης Νειάτα			Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
14/8/24	Οι Ανθρωποφάγοι				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
15/8/24	Το Μήλον Της Έριδος*	Verneuil Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
17/8/24	Πίστις Ελπίς Και Έλεος (Foi, l'espérance et la charité)	Rosier Joseph-Bernard			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
17/8/24	Οι Σφουγγαράδες	Κοτσελόπουλος Νίκος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
18/8/24	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
19/8/24	Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι (The taming of the shrew)	Shakespeare William			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
19/8/24	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
20/8/24	Αγαμέμνων	Αισχύλος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ηρώδειο
20/8/24	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
20/8/24	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
21/8/24	Αυτό Το Γουρούνι Ο Γείτονας*	Collety Jean		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Λαού Μεταξουργείου
21/8/24	Θεός Σχωρέσ' Τον*	Βελμύρας Κωστής		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Λαού Μεταξουργείου
21/8/24	Φετίχ*	Γιοφύλλης Φώτος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Λαού Μεταξουργείου
21/8/24	Τελευταία Απ' Όλες	Bilhaud Paul		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
21/8/24	Οι Ιππότει Της Ομίχλης	D' Ennery Adolphe Philippe			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
21/8/24	Μακρυά Στο Φως*	Χάγερ-Μπουφίδης Νικόλαος (ψευδώνυμο Ίσαντρος Άρις)		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Λαού Μεταξουργείου
21/8/24	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
22/8/24	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
23/8/24	Η Δαιμονισμένη	Bisson Alexandre		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
23/8/24	Απολαύσεις				Βοτανικός (Ιερά Οδός)
23/8/24	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
24/8/24	Σωσάννα Ίμπερτ	Brisebarre Edouard - Nus Eugène		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
24/8/24	Μετά Το Έγκλημα			Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
24/8/24	Τιτάνα			Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
24/8/24	Σωσάννα Ίμπερτ	Brisebarre Edouard - Nus Eugène			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
25/8/24	Το Μαγκόπαιδο			Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
25/8/24	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος			Βοτανικός (Ιερά Οδός)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/8/24	Μια Νύχτα Μια Ζωή*	Μελάς Σπύρος		Κυβέλης	Κυβέλης
26/8/24	Δια Το Χρήμα ή Μετανάσται	Δεληκατερίνης Ιωάννης		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
26/8/24	Ο Υφαντουργός				Βοτανικός (Ιερά Οδός)
27/8/24	Ο Αρχοντοχωριάτης (Le bourgeois gentilhomme)	Molière			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
27/8/24	Πλούτος	Αριστοφάνης	Σιδέρης Ιωάννης, έμμετρη μτφρ.	Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
27/8/24	Το Κουρέλι (Scarpolo)	Niccodemi Dario		Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
27/8/24	Το Καπόνι*	Nancey - Gorsse de Henry	Τσαμαδός Ιωάννης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/8/24	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
28/8/24	Το Πατρικό Σπίτι	Δάφνης Στέφανος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
28/8/24	Η Νύχτα Τ' Άη Φίλιππα	Ηλιάδης Βασίλης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
29/8/24	Το Παιδί Του Αλκοολικού*	Αφεντάκης Βασίλης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
29/8/24	Η Μοσχομάγκα Των Παρισίων			Δόξα	Παναθηναϊκό Στάδιο
30/8/24	Η Κόρη Του Καταδίκου			Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
30/8/24	Ο Αμαξάς Των Άλπεων			Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
30/8/24	Οι Άθλιοι				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
30/8/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
31/8/24	Τζιζώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
31/8/24	Ο Αμαξάς Των Άλπεων			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
31/8/24	Ο Ναύτης Του Ωκεανού			Δόξα	Μικρόν Ζάππειον
31/8/24	Ο Διαβολογιατρός				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
31/8/24	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
1/9/24	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
1/9/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
2/9/24	Το Στενό Κρεβάτι			Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
2/9/24	Η Δαιμονισμένη	Bisson Alexandre		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
3/9/24	Αγαθόπουλος Ο Ξηροχωρίτης	Molière		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
3/9/24	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
3/9/24	Το Αγροκήπιον ή Μία Οικία Εις Την Εξοχήν		Ραγκαβής Ιάκωβος Ρίζος μτφρ.		Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
3/9/24	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεισιάδης Σπυρίδων			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
4/9/24	Η Στρίγγλα	Αντωνόπουλος Νικόλαος			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
4/9/24	Ο Αμαξάς Των Άλπεων			Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
5/9/24	Ο Αστυνόμος Φάπας	Κοπακάκης Νικόλαος			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
5/9/24	Λαός Και Αριστοκρατία			Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
5/9/24	Μαραθώνειος Δρόμος	Μωραϊτίνης Τίμος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
7/9/24	Ο Κόμης Μοντεχρήστος	Dumas Alexandre père		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
7/9/24	Το Αγριοκόριτσο				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
8/9/24	Τα Ναυάγια Της Ζωής	Γερογιάννης Χρήστος (Ιερο - Γιάννης Χ.)		Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
8/9/24	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
8/9/24	Του Κουτρούλη Το Πανηγύρι	Λάιος Ιωάννης			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
9/9/24	Η Ψυχοκώρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
10/9/24	Δάνεισέ Μου Τη Γυναίκα Σου	Desvallières Maurice		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
10/9/24	Ο Σταυρός Του Γολγοθά			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
10/9/24	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
11/9/24	Ξυνό Φρούτο ή Κοντό Φουστάνι (Frutto acerbo)	Bracco Roberto		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
11/9/24	Η Γυναίκα Που Σκοτώνει	Μερέ Σαρλ (Méré Charles)			Ολύμπια
11/9/24	Η Μοσχομάγκα Των Παρισίων				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
11/9/24	Αιχμάλωτος Των Αγρίων				Βοτανικός (Ιερά Οδός)
12/9/24	Η Γενοβέφα	Schmid Cristoph		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
12/9/24	Ροβέρτος Διάβολος (Robert le diable)	Scribe Eugène - Delavigne Casimir			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
13/9/24	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
13/9/24	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
13/9/24	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
14/9/24	Η Δαιμονισμένη	Bisson Alexandre		Βελισσαρίου Ροζαλίας	Παναθηναϊκό Στάδιο
14/9/24	Η Δις Των Αυτοκινήτων				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
14/9/24	Ο Πατασίας Στον Πόλεμο	Κοπακάκης Νικόλαος			Βοτανικός (Ιερά Οδός)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
15/9/24	Η Κόρη Της Ιωνίας*	Κανελλόπουλος Χρήστος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
15/9/24	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
16/9/24	Ο Αρχοντοχωριάτης (Le bourgeois gentilhomme)	Molière		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
16/9/24	Ο Κουρσάρος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
16/9/24	Η Κυρία Του 24				Βοτανικός (Ιερά Οδός)
16/9/24	Η Τρίμορφη Γυναίκα*	Ξενόπουλος Γρηγόριος	το δράμα διασκευάστηκε από τον ίδιο τον Ξενόπουλο από το ρομάντσο του 1916 με τον τίτλο "Τα τρελλοκόριτσα"	Κυβέλης	Κυβέλης
17/9/24	Η Άλωσις Της Κωνσταντινουπόλεως	Καλαποθάκης Δημήτριος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
17/9/24	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d' Amérique)	Vébér Pierre - Gerbidon Marcel		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
17/9/24	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε				Βοτανικός (Ιερά Οδός)
18/9/24	Ο Άνθρωπος Της Ταβέρνας	Θάνος Ζάχος			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
18/9/24	Φωτεινή Σάντρη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
19/9/24	Η Γενοβέφα	Schmid Cristoph			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
20/9/24	Οι Λησταί	Schiller Friedrich Christof Johann von		Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
21/9/24	Αιχμάλωτος Των Αγρίων			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
21/9/24	Οικογενειακός Βίος				Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
22/9/24	Η Σκλάβια Τ' Αλή			Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
22/9/24	Το Πουλί Της Νύχτας*	Μπαστιάς Κωστής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
23/9/24	Ο Αρχιεργάτης	Μπονκούρ		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
23/9/24	Ο Ιατρός Μαυρίδης	Μπόγγρης Δημήτρης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
24/9/24	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
25/9/24	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος			Βοτανικός (Ιερά Οδός)
25/9/24	Καρφιά*	Δάφνης Στέφανος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
25/9/24	Χελώνες	Ηλιάδης Βασίλης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
25/9/24	Ο Φράχτης			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (οδός Ιπποκράτους)
25/9/24	Ο Θάνατος Του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
25/9/24	Οι Λησταί	Schiller Friedrich Christof Johann von			Νέον Θέατρον (τέρμα Ιπποκράτους)
26/9/24	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
26/9/24	Φαύστα	Βερναρδάκης Δημήτριος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
26/9/24	Ραλφς Ο Αριστοκράτης Λωποδύτης	Όρνουγκ - Μπρέμπεν		Κυβέλης	Κυβέλης
28/9/24	Το Στενό Κρεβάτι			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
28/9/24	Ύστερα Από Την Αιχμαλωσία*	Κουτσονίκας Γ.		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
29/9/24	Ένα Ταξιδάκι Στη Σελήνη*	Μωραϊτίνης Τίμος		Κυβέλης	Κυβέλης
29/9/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
29/9/24	Αγιά Μαρίνα	Πίππης Ι. Δημήτρης		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
30/9/24	Ιουδήθ (Judith)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/10/24	Ο Παπά Λεμπονάρ (Le père Lebonnard)	Aicard Jean		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
1/10/24	Η Δαιμονισμένη	Bisson Alexandre		Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
1/10/24	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	
2/10/24	Το Μαγκόπαιδο			Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
2/10/24	Ο Κόμης Μοντεχρήστος	Dumas Alexandre père		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
3/10/24	Η Επίταξις*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
4/10/24	Η Γενοβέφα	Schmid Cristoph		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
4/10/24	Η Γυναίκα Που Σκοτώνει	Méré Charles		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Λαού Μεταξουργείου
4/10/24	Ροκαμβόλ (Rocambole)			Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Παγκρατίου
5/10/24	Μονάκριβη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
7/10/24	Αφού Το Θέλησε Κι Εκείνος			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
8/10/24	Δάνεισέ Μου Τη Γυναίκα Σου	Desvallières Maurice		Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
8/10/24	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto	μτφρ. Οικονομίδης Κώστας	Κυβέλης	Απόλλων
9/10/24	Το Σκάνδαλον (Le scandale)	Bataille Henry		Κυβέλης	Απόλλων
10/10/24	Ο Ζωντανός Νεκρός*			Παλαιολόγου Μάριου	Απόλλων
13/10/24	Νυμφίος Ανύμφευτος*	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
13/10/24	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/10/24	Το 47 (Fauteuil 47)*	Verneuil Louis		Κυβέλης	Κυβέλης
20/10/24	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William	Πολυλάς Ιάκωβος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/10/24	Παραστράτημα*	Μπουρκ		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
25/10/24	Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος			Ολύμπια
26/10/24	Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Κύρου Τασίας	Εθνικόν
27/10/24	Μάκβεθ (Macbeth)	Shakespeare William	Καρθαίος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/10/24	Η Φλόγα (La flamme)	Méré Charles		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/10/24	Τιτάν (Il Titano)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Κυβέλης
31/10/24	Αντιγόνη	Σοφοκλής	Μάνου Κωνσταντίνος μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
3/11/24	Ο Καθηγητής Του Μποξ*	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
3/11/24	Ο Χορευτής Της Κυρίας	Bousquet Jacques - Armont Paul	μτφρ. Βουτσινάς Άγγελος	Κυβέλης	Κυβέλης
8/11/24	Η Κόρη Του Καταδίκου			Κύρου Τασίας	Εθνικόν
8/11/24	Φαίδρα	Προβελέγγιος Αριστομένης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
11/11/24	Η Ωραία Γοργόνα*	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κυβέλης	Κυβέλης
13/11/24	Ναθάν Ο Σοφός (Nathan der Weise)	Lessing Gotthold Ephraim		Παπαϊωάννου	Απόλλων
14/11/24	Ο Βασιλιάς Των Αθηνών*	Γαλανός Αλέκος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
19/11/24	Ο Αθάνατος Θνητός*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
22/11/24	Στο Πρώτο Φύσημα Του Ανέμου ή Ξεροβόρι*	Felyse Ossip		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
23/11/24	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Κύρου Τασίας	Εθνικόν
27/11/24	Τα Απρόοπτα Του Γάμου			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
27/11/24	Θέλω Να Κάνω Ένα Παιδί*		Τσαμαδός μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Κεντρικόν
5/12/24	Τερέζα Ρακέν (Thérèse Raquin)	Zola Émile	διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα, ο οποίος το 1873 διασκέυασε για το θέατρο	Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
6/12/24	Αμφιτρύων	Molière	Σερούϊος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
6/12/24	Νεφέλαι	Αριστοφάνης			Εθνικόν
7/12/24	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Κυβέλης	Κυβέλης
7/12/24	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Κύρου Τασίας	Εθνικόν
8/12/24	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
10/12/24	Το Δόκανο			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Κεντρικόν
13/12/24	Οι Κούρδοι**	Καμπύσης Γιάννης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
14/12/24	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Κύρου Τασίας	Εθνικόν
15/12/24	Θεσμοφοριάζουσai	Αριστοφάνης			Κυβέλης
15/12/24	Γαλάτεια	Βασιλειάδης Σπυριδων		Κυβέλης	Ολύμπια
16/12/24	Πυρείον Ακίνδυνον			Κυβέλης	Κυβέλης
18/12/24	Αφού Το Θέλησε Εκείνος			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
18/12/24	Οι Άρρωστοι			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
19/12/24	Ηφαίστειον*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Κεντρικόν
19/12/24	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών ή Ελληνικού Ωδείου;	Εθνικόν
21/12/24	Νεφέλαι	Αριστοφάνης			Εθνικόν
22/12/24	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
25/12/24	Στο Πρώτο Φύσημα Του Ανέμου ή Ξεροβόρι	Felyse Ossip		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
26/12/24	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Κύρου Τασίας	Εθνικόν
27/12/24	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst	μτφρ. Αργυρόπουλος Β.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Κεντρικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
28/12/24	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κύρου Τασίας	Εθνικόν
1/1/25	Αμφιτύων	Molière	Φραγκιάς Ι.	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
1/1/25	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst	μτφρ. Αργυρόπουλος Β.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
1/1/25	Το Νυφικό Κρεβάτι (Le lit nuptial)	Méré Charles		Κυβέλης	Κυβέλης
3/1/25	Ισπανική Μυίγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
3/1/25	Ζαζά	Berton Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
3/1/25	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
4/1/25	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William			Εθνικόν
5/1/25	Δεν Απατώ Τον Άνδρα Μου	Feydeau Georges		Κυβέλης	Κυβέλης
6/1/25	Οι Κούρδοι	Καμπύσης Γιάννης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
6/1/25	Νυμφίος Ανύμφευτος	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
10/1/25	Ο Κύριος Της Λέσχης*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
10/1/25	Ζουμπιρί	Porto Riche de Georges		Κυβέλης	Εθνικόν
10/1/25	Πειρασμός	Ξερόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
10/1/25	Η Γυναίκα	Πολέμης Ιωάννης		Κυβέλης	Εθνικόν
10/1/25	Φαίδρα	Προβελέγγιος Αριστομένης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
10/1/25	Αντιγόνη	Σοφοκλής	Μάνου Κωνσταντίνος μτφρ.	Κυβέλης	Εθνικόν
10/1/25	Η Νταλμανοπούλα	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Εθνικόν
11/1/25	Θέλω Να Κάνω Ένα Παιδί		Τσαμαδός μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
12/1/25	Ένα Τηλεφώνημα			Κυβέλης	Κυβέλης
15/1/25	Αρχιτέκτων Σόλνες*	Ibsen Henrik		Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
18/1/25	Θεσμοφοριάζουσαι	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων μάλλον	Εθνικόν
18/1/25	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto	μτφρ. Οικονομίδης Κώστας	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
20/1/25	364 Και Μία	Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Β. μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
21/1/25	Ο Αλέκος Η Μαμά Του Και Η Μαιτρέσσα Του	Armont Paul - Gerbidon Macel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
24/1/25	Βάτραχοι	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων μάλλον	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
25/1/25	Εκκλησιάζουσαι	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων μάλλον	Εθνικόν
25/1/25	Απάνθρωπη Γη ή Έρωσ Κατασκόπου (Terre inhumaine)*	Curel de Francois	Μπαρλάς Τάκης	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
25/1/25	Πάρε Με Αδριάντα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis			Εθνικόν
26/1/25	Οι Γυναίκες Μας	Mozer Gustav von		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
26/1/25	Ίλιγγος	Provins Michel		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/1/25	Ο Αγνός Γλεντζές	Arnold Franz - Bach Ernst		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/1/25	Φουκάς			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/1/25	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Κυβέλης	Κυβέλης
29/1/25	Το Ξένο Ψωμί	Τουργκένιεφ Ιβάν		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
30/1/25	Το Καπόνι	Nancey - Gorsse de Henry	Τσαμαδός Ιωάννης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/1/25	Η Εχθρά (La nemica)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Κυβέλης
31/1/25	Θύελλα ή Καταιγίδα (La rafale)	Bernstein Henry	Τσοκόπουλος Γεώργιος	Κυβέλης	Κυβέλης
31/1/25	Ωραία Γοργόνα	Λοτάρ Ροδόλφος (Lothar Rudolph)	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κυβέλης	Κυβέλης
1/2/25	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Κυβέλης	Κυβέλης
1/2/25	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Κυβέλης
2/2/25	Ισπανική Μυίγα	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
2/2/25	Ο Άσος Της	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
3/2/25	Μπόμπυ Πες Την Αλήθεια	Montgomery James	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
8/2/25	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Εθνικόν
11/2/25	Κώδων Κινδύνου (La sonnette d' alarme)	Hennequin Maurice - Coölus Romain	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
21/2/25	Έτσι Είνε Αν Έτσι Νομίζετε (Cosi è se vi pare)*	Pirandello Luigi	Μπαρλάς Τάκης	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
4/3/25	Αισχροκερδής			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/3/25	Απαγορευμένος Καρπός	Φεγιέ Οκτάβ (Feuillet Octave)		Παλαιολόγου Χριστίνας - Πατρικίου Σπύρου	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
10/3/25	Τράβα Το Κορδόνι*	Πραξί Ραούλ (Praxy Raoul)		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/3/25	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
18/3/25	Φλωρεντινή Τραγωδία	Ουάιλντ Όσκαρ (Wilde Oscar)		Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
20/3/25	Φίλος Φριτς (Fritzchen)	Σούδερμαν Έρμαν (Sudermann Hermann)		Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
21/3/25	Σαλώμη (Salomé)	Ουάιλντ Όσκαρ (Wilde Oscar)	Ποριώτης Ν.	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
25/3/25	Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Παλαιολόγου Χριστίνας - Πατρικίου Σπύρου	Κυβέλης
27/3/25	Νηστεύουν Οι Γυναίκες	Φεϋντώ Γεώργιος (Feydeau Georges)		Παλαιολόγου Χριστίνας - Πατρικίου Σπύρου	Κυβέλης
3/4/25	Μυστικό Κρεββάτι			Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Κυβέλης
10/4/25	Καύμένος Ο Πέτρος (Povero Piero)	Καβαλότι Φελίσε (Cavallotti Felice)		Παλαιολόγου Χριστίνας - Πατρικίου Σπύρου	Κυβέλης
11/4/25	Αίπιον*	Χατζηπαυστόλου Αντώνης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ολύμπια
11/4/25	Σύντροφος*	Χατζηπαυστόλου Αντώνης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ολύμπια
12/4/25	Σιδηροδρομικός Επιθεωρητής	Bisson Alexandre			Ολύμπια
19/4/25	Διαβολάκος*	Άρνολντ Φραντς (Arnold Franz) - Μπάχ Έρνεστ (Bach Ernst)		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
19/4/25	Δεσποινίς Μητέρα Μου (Mademoiselle ma mère)	Βερνεύι Λουί (Verneuil Louis)		Κυβέλης	Διονύσια
19/4/25	Μωρό Μου (Mon bébé)	Εννεκέν Μωρίς (Hennequin Maurice)		Κυβέλης	Κυβέλης
19/4/25	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής	Πολίτης Φώτος	Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
23/4/25	Ισραήλ (Israel)	Μπερνστάιν Ερρίκος (Bernstein Henry)		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
24/4/25	Κρεβατοκαμαριέρα			Κυβέλης	Κυβέλης
24/4/25	Φιλάργγυρος (L' Avare)	Molière		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
27/4/25	Βενιαμίν Στο Καμπαρέ			Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
29/4/25	Ένα Ταξιδάκι Στη Σελήνη	Μωραϊτίνης Τίμος		Κυβέλης	Διονύσια
30/4/25	Κατακτηταί (Les conquérants)	Μερέ Σαρλ (Méré Charles)		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
30/4/25	Ηδονή Της Τιμιότητος (Il piacere dell' onestà)	Πιραντέλλο Λουίτζι (Pirandello Luigi)		Κυβέλης	Διονύσια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/5/25	Μικρή Του Βαριετέ			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
4/5/25	Τρίμορφη Γυναίκα	Ξενόπουλος Γρηγόριος	το δράμα διασκευάστηκε από τον ίδιο τον Ξενόπουλο από το ρομάντσο του 1916 με τον τίτλο Τα τρελλοκόριτσα	Κυβέλης	Κυβέλης
5/5/25	Έγκλημα Του Ποτρύ (Le crime de Potry)	Χιρς Σαρλ Ανρύ (Hirsch Charles Henry)		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
6/5/25	A. M. Το Ταλέντο*	Μπαστιάς Κωστής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
7/5/25	Ποιός Από Τους Δυο ή Οι Δίδυμοι Του Μπράιτον*	Πλαύτος	διασκευή Tristan Bernard & μυθρ. Οικονομίδης Κώστας	Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
9/5/25	Άγνωστος Σύζυγος			Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
10/5/25	Θεία Με Τις Μαϊμούδες				Εθνικόν
11/5/25	Όταν Η Γυναίκα Θέλει (Ce Que Femme Veut)*	Σαβουάρ Αλφρέ (Savoir Alfred) - Ρέυ Ετιέν (Rey Etienne)		Κυβέλης	Κυβέλης
11/5/25	Φαίδρα	Ρακίνας (Racine)			Ηρώδειο
13/5/25	Τενόρος Καρότσι			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
14/5/25	Δεύτερη Νύχτα*	Εννεκέν Μωρίς (Hennequin Maurice) - Βεμπέρ Πιέρ (Véber Pierre)		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
15/5/25	Ναυάγια Της Ζωής	Γερογιάννης Χρήστος (Ιερο - Γιάννης Χ.)		Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
22/5/25	Σέντζας*	Χορν Παντελής		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
23/5/25	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν*	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
26/5/25	Δις Σοκολάτα				Μικρόν Ζάππειον
28/5/25	Επτά Επί Θήβας**	Αισχύλος	Γρυπάρης Ιωάννης	Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
28/5/25	Όνειρος ή Αλεκτρύων*	Λουκιανός		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
28/5/25	Πειρασμός (La tentation)*	Μερέ Σαρλ (Méré Charles)	Τσαμαδός Ι.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
28/5/25	Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ονέ Γεώργιος (Ohnet Georges)	προκύπτει απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα	Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
29/5/25	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θηρσείου)
29/5/25	Αγάπη Το Χρυσό Βιβλίο*	Τολσσί Νικολάγιεβις Λέων		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
29/5/25	Για Ν' Αρέσει Στον Άνδρα Της	Bisson Alexandre		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
30/5/25	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
30/5/25	Αιχμάλωτος Των Αγρίων			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
30/5/25	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre			Μικρόν Ζάππειον
31/5/25	Λαυρεντία	Δρόσος Ιωάννης		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
31/5/25	Μωρά Παρθένος (La vierge folle)	Bataille Henry		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
31/5/25	Η Φωνή Του Αίματος			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
31/5/25	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Μικρόν Ζάππειον
1/6/25	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
1/6/25	Φασουλέτος (Poliche ή La Marionette)	Bataille Henry		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
1/6/25	Ο Ρουφουτσάφας	Μόζαρτ		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
1/6/25	Η Κληρονομιά	Ποτεσέρ		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	
1/6/25	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
1/6/25	Άνθη Πορτοκαλιάς ή Άνθη Λεμονιάς (La fleur d' oranger)*	Birabeau André - Dolley Georges		Κυβέλης	Κυβέλης
1/6/25	Το Μαγγόπαιδο				Μικρόν Ζάππειον
2/6/25	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
2/6/25	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
4/6/25	Δεσποινίς Τζούλια	Strindberg August		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/6/25	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
4/6/25	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων			Μικρόν Ζάππειον
5/6/25	Η Διπλοπαντρεμένη	Μάγκντενμπεργκ		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
5/6/25	Τα Αγαπημένα Ανδρόγυνα	Valabrègue Albin		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
5/6/25	Οι Έρωτες Της Κλεοπάτρας			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
5/6/25	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario			Μικρόν Ζάππειον

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
6/6/25	Φερνάνδη ή Εκδίκηση	Sardou Victorien		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/6/25	Ο Λήσταρχος Νταβέλης	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
6/6/25	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος			Μικρόν Ζάππειον
7/6/25	Η Γυναίκα Που Σκοτώνει	Méré Charles		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
7/6/25	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Μικρόν Ζάππειον
8/6/25	Αμφιτύων	Molière	Φραγκιάς Ι.	Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
8/6/25	Οι Τρεις Μάσκες (Les trois masques)	Méré Charles		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
8/6/25	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης
8/6/25	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
8/6/25	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεισιάδης Σπυρίδων			Άλσος Βοτανικού
8/6/25	Κληρονόμος Της Τσάτσας ή Κληρονόμος Της Θείας*	Σπαταλάς Γεράσιμος		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
9/6/25	Κλεοπάτρα			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
9/6/25	Ο Κύριος Μπεβεραλαί			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
9/6/25	Ζητείται Μπαμπάς*			Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
9/6/25	Το Στενό Κρεβάτι				Μικρόν Ζάππειον
10/6/25	Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι (The taming of the shrew)	Shakespeare William		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
10/6/25	Νταρνταμέλ	Μαζώ		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαπτείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
10/6/25	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				Μικρόν Ζάππειον
10/6/25	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεισιάδης Σπυρίδων		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
11/6/25	Τζιζώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος			Άλσος Βοτανικού
12/6/25	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης			Μικρόν Ζάππειον
12/6/25	Το Κλειδί Της Ευτυχίας			Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησειού)
12/6/25	Φιλήστε Με (Embrassez Moi)*	Bernard Tristan - Mirande Yves - Quinson Gustave	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/6/25	Η Αλήθεια Στο Κρασί ή Η Άμπελος Του Κυρίου (Les vignes du seigneur)*	Flers de Robert - Croisset de Francis		Κυβέλης	Διονύσια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
13/6/25	Μαρία Δοξαπατρή	Βερναρδάκης Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
13/6/25	Ο Δέκατος Τέταρτος	Ζώρας Μιχαήλ		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
13/6/25	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
13/6/25	Μια Ημέρα Γιορτής	Φωρέ Γκαμπριέλ		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
13/6/25	Το Μήλον Της Έριδος (Le point de mire)	Labiche Eugène - Delacourt André	Λάσκαρης Νικόλαος μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
13/6/25	Ξανθές Μελαχρινές	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου Πειραιά	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
14/6/25	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
14/6/25	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
14/6/25	Γουλιέλμος Ο Αχθοφόρος	Dumersan Marion - Delaroché)			Μικρόν Ζάππειον
15/6/25	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
15/6/25	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
15/6/25	Η Κληρονομία			Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
15/6/25	Φρόσω Νοταρά*	Σημηριώτης Άγγελος		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
16/6/25	Αθηναϊκές Τρέλλες			Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
16/6/25	Μια Κλίνη Δια Τρεις				Μικρόν Ζάππειον
17/6/25	Τζιώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
17/6/25	Πίστις Ελπίς Και Έλεος (Foi, l'espérance et la charité)	Rosier Joseph-Bernard			Μικρόν Ζάππειον
18/6/25	Ο Χρόνος Είναι Όνειρο (Le temps est un songe)*	Lenormand Henri-René	Καρζής Λίνος	Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
18/6/25	Το Τέλος Του Κόσμου	Jacoby L.		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
18/6/25	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
18/6/25	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre			Άλσος Βοτανικού
18/6/25	Λαός Και Αριστοκρατία				Μικρόν Ζάππειον
19/6/25	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
19/6/25	Εκείνος Εκείνη Εκείνος (Lui lei lui)	Bracco Roberto		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
19/6/25	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
19/6/25	Τολάνδα	Garay Imre	Οικονομίδης Κώστας	Κυβέλης	Κυβέλης
19/6/25	Για Ν' Αρέσει Στη Γυναίκα Του			Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
19/6/25	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Μικρόν Ζάππειον
20/6/25	Καταδικασμένες*	Ντοστογιέφσκυ Φιοντόρ	Γκάι Γρ. διασκευή απ' το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκυ "Ο Ηλίθιος", μτφρ. Πάλαμας Π.	Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
20/6/25	50.000 Δολλάρια	Parker N. Louis - Jacobs William W.	Παλαιολόγος Μάριος	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
20/6/25	Γρουσουζιά			Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
20/6/25	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
20/6/25	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
20/6/25	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
20/6/25	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Άλσος Βοτανικού
20/6/25	Η Γενοβέφα	Schmid Cristoph			Μικρόν Ζάππειον
20/6/25	Ρωμαίος Και Ιουλιέττα (Romeo and Juliet)	Shakespeare William		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
21/6/25	Γκλόρια Βίκτις (Gloria Victis)	Δάφνη Αιμιλία		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου Πειραιά	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
21/6/25	Τα Πείσματα Των Γυναικών			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
21/6/25	Το Μήλον Της Έριδος (Le point de mire)	Labiche Eugène - Delacourt André	Λάσκαρης Νικόλαος μτφρ.	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου Πειραιά	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
21/6/25	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
21/6/25	Η Γυναίκα Που Σκοτώνει	Méré Charles			Μικρόν Ζάππειον
22/6/25	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
22/6/25	Η Φαρμακωμένη	Γιοφύλλης Φώτος		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
22/6/25	Η Καρδιά Του Εργάτη	Θάνος Ζάχος			Άλσος Βοτανικού
22/6/25	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
22/6/25	Ερωτικό Μάθημα			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
24/6/25	Τζιιώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
24/6/25	Ο Άνθρωπος Της Ταβέρνας	Θάνος Ζάχος			Άλσος Βοτανικού

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
24/6/25	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
24/6/25	Οι Μοδιστρούλες	Κοπακάκης Νικόλαος		Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
24/6/25	Έξι Πρόσωπα Ζητούν Συγγραφέα (Sei personaggi in cerca d' autore)*	Pirandello Luigi	Ποριώτης Ν.	Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
25/6/25	Τρικυμίες (Bufere)	Lopez Sabatino		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
25/6/25	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				Άλσος Βοτανικού
26/6/25	Ο Αστυνόμος Φάπας	Κοπακάκης Νικόλαος		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
26/6/25	Παρθένος Και Κοκότα*	Συλβάν - Ραμπιέ		Κυβέλης	Κυβέλης
27/6/25	Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι (The taming of the shrew)	Shakespeare William		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
27/6/25	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
27/6/25	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
28/6/25	Το Ένστικτον	Kistemaeckers Henry		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
29/6/25	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
29/6/25	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
29/6/25	Ο Σπιρουνάτος Δικηγόρος			Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
29/6/25	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
30/6/25	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
30/6/25	Γουλιέλμος Ο Αχθοφόρος	Dumersan Marion - Delaroché			Άλσος Βοτανικού
30/6/25	Φραγκόσυκο ή Ερωτικές Γκάφες	Μουστάκας Κ.		Πλέσσα Νικόλαου	Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
1/7/25	Η Ασφάλεια Των Οικογενειών			Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
1/7/25	Ο Πενθερός Του Πενθερός Του	Rostand Edmond		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	
1/7/25	Η Προσωρινή Σύζυγος			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
1/7/25	Ο Κύριος Των 5 μ.μ.*	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Τσαμαδός Ι.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/7/25	Ο Καινούργιος Πατέρας				Άλσος Βοτανικού

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
2/7/25	Οι Ληστές Της Νυκτός				Άλσος Βοτανικού
3/7/25	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
4/7/25	Ο Δραπέτης Του Νεκροταφείου		Τσαμαδός Ι.	Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
4/7/25	Παπά Λεμπονάρ (Le père Lebonnard)	Aicard Jean		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
5/7/25	Οι Άθλιοι			Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
5/7/25	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
5/7/25	Δον Καίσαρ Του Βαζάν	D' Ennery Adolphe Philippe - Dumanoir Francois Pinel			Άλσος Βοτανικού
6/7/25	Γαλάτεια	Βασιλειάδης Σπυριδων			Άλσος Βοτανικού
6/7/25	Το Κατάστιχο Του Διαβόλου			Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
6/7/25	Το 47 (Fauteuil 47)	Verneuil Louis		Κυβέλης	Κυβέλης
6/7/25	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/7/25	Νευρασθένεια ή Το Δράμα Της Κοκαίνης*	Χάγερ Μπουφίδης Νικόλαος (Ίσαντρος Άρις)		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
7/7/25	Το Πατρικό Σπίτι	Δάφνης Στέφανος			Άλσος Βοτανικού
7/7/25	1, 2, 3, 4			Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
7/7/25	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
9/7/25	Ο Πρίγκηψ Των Δολλαρίων*	Δεβάρης Διονύσιος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
9/7/25	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
9/7/25	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
10/7/25	Μόσχος Ο Σιευτός (Veau gras)*	Zimmer Bernard		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
10/7/25	Η Δασκάλα			Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/7/25	Ο Αρλεκίνος Βασιλιάς (Konig Harlekin)	Lothar Rudolf		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
12/7/25	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
13/7/25	Ξυνό Φρούτο ή Κοντό Φουστάνι (Fruito acerbo)	Bracco Roberto		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
13/7/25	Φλαντρώ*	Χορν Παντελής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
14/7/25	Ο Μπάριμπα Λινάρδος ή Το Τέλος Της Μαρούλας	Κόκκος Δημήτριος		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
14/7/25	Οργανοπαίκτες*	Χατζηαποστόλου Αντώνης		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
15/7/25	Ποιούς Βάζουμε Στα Σπίτια Μας ή Οι καλοί Μας Φίλοι (Nos intimes)	Sardou Victorien		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
15/7/25	Σουσου Ο Πυγμαχός*	Madis Alex - Bousquet Jacques	Βουτσινάς Α.	Κυβέλης	Κυβέλης
16/7/25	Ροβέρτος Διάβολος (Robert le diable)	Scribe Eugène - Delavigne Casimir			Άλσος Βοτανικού
17/7/25	Ο Αρχηγός (Le Tribun)	Bourget Paul		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
17/7/25	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin			Άλσος Βοτανικού
18/7/25	Η Καταστροφή Της Σμύρνης				Άλσος Βοτανικού
20/7/25	Οι Σφουγγαράδες	Κοτσελόπουλος Νίκος		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
20/7/25	Έτσι Είνε Αν Έτσι Νομίζετε (Cosi è se vi pare)*	Pirandello Luigi		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
20/7/25	Το Μέλι Του Πουλάρ			Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
21/7/25	Δια Το Χρήμα ή Μετανάσται	Δεληκατερίνης Ιωάννης		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
22/7/25	Μπαμπάς Χωρίς Παιδί	Heuré J.		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
22/7/25	Έρως Εις Όλα Τα Πατώματα			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
22/7/25	Η Πενθερά			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
22/7/25	ΤΑ' Αρραβωνιάσματα*	Μπόγγρης Δημήτρης		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
23/7/25	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
24/7/25	Η Παναγία Των Παρισίων	Hugo Victor		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
24/7/25	Το Δίλημμα Του Γιατρού (The doctor' s dilemma)*	Shaw George Bernard		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
24/7/25	Λαός Και Αριστοκρατία				Παγκρατίου
25/7/25	Η Κόρη Του Καταδίκου			Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
25/7/25	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
26/7/25	Η Δις Σοκολάτα			Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
27/7/25	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Βεάκη Αιμίλιου - Νέζερ Χριστόφορου - Νίκα Ροζαλίας	Αλκαζάρ
27/7/25	Το Μαύρο Σημάδι*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/7/25	Η Δίκη Του Θανάση	Ξενόπουλος Γρηγόριος	έχει διασκευαστεί από το μυθιστόρημα του Ξενόπουλου "Η τιμή του αδελφού", που παίχθηκε σαν 4πρακτο ρεαλιστικό δράμα το 1916 απ' το θ. Μ. Κοτοπούλη & το οποίο είχε αρχίσει να πρωτοδημοσιεύεται σε εφημερίδα απ' το 1914	Κυβέλης	Κυβέλης
28/7/25	Η Καρδιά Του Εργάτη	Θάνος Ζάχος		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
28/7/25	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
29/7/25	Οι Μετανάσται	Αρνιώτης Λεωνίδας		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
29/7/25	Τζιζώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
29/7/25	Αληθινή Γυναίκα			Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
30/7/25	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
30/7/25	Οι Δύο Πιερρότοι	Rostand Edmond		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
30/7/25	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
30/7/25	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
31/7/25	Ο Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
31/7/25	Οικογενειακώς (En Famille)*	Verneuil Louis	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
31/7/25	Η Εξαδέλφη Μου	Meilhac Henry		Κυβέλης	Κυβέλης
31/7/25	Η Κυρία Μογκοδέν	Μπλουμ - Τεκέ		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
31/7/25	Η Νύφη Της Κούλουρης	Παντόπουλος Ευάγγελος		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
1/8/25	Πίστις Ελπίς Και Έλεος (Foi, l'espérance et la charité)	Rosier Joseph-Bernard		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
1/8/25	13			Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	
1/8/25	Η Γενοβέφα	Schmid Christoph		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
2/8/25	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
3/8/25	Ο Καθηγητής Του Μποξ	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
3/8/25	Το Μαγγόπαιδο			Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
3/8/25	Απάνθρωπη Γη ή Έρωσ Κατασκόπου (Terre inhumaine)	Curel de Francois	Νταρλάς Τ.	Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
4/8/25	Κάνε Μου Τη Χάρη*	Madis Alex		Κυβέλης	Κυβέλης
5/8/25	Η Γενοβέφα	Schmid Christoph		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
5/8/25	Το Χέρι Της Μαίμους	Parker N. Louis - Jacobs William W.	Παλαιολόγος Μάριος	Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/8/25	Στο Κατώφλι Της Δόξας*	Hamsun Knutt		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
6/8/25	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/8/25	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
7/8/25	Η Καρδιά Του Εργάτη	Θάνος Ζάχος		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
7/8/25	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
7/8/25	Φυλαχθείτε Από Τους Φίλους			Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
7/8/25	Οι Κληρονόμοι			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
8/8/25	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
8/8/25	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
8/8/25	Ο Κατάδικος	Φος Ριχάρδος		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
9/8/25	Η Γυναίκα Που Σκοτώνει	Méré Charles		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
9/8/25	Οι Άθλιοι			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
10/8/25	Τα Πληγωμένα Πουλιά*	Καζαντζάκη Γαλάτεια		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
10/8/25	Η Σονάτα Του Κρούτζερ*	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Κυβέλης	Κυβέλης
10/8/25	Η Δαιμονισμένη			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
10/8/25	Η Σφραγίδα Του Έρωτος*	Κωνσταντινίδης Κ. Ν. (ψευδώνυμο "Καλλιάρχης Π.")		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
10/8/25	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/8/25	Ορέστεια	Αισχύλος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/8/25	Ο Αρχοντοχωριάτης (Le bourgeois gentilhomme)	Molière		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
13/8/25	Οι Σουλιώτισσες			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
13/8/25	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
14/8/25	Τα Χάπια Του Ηρακλή ή Τα Καταπότια Του Έρωτος	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
14/8/25	Το Παλληκάρι Της Φακής (Miles Gloriosus)*	Πλάυτος	Σιδέρης Γιάννης διασκευή	Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
14/8/25	Το Άσπρο Και Το Μαύρο	Μελάς Σπύρος		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
14/8/25	Εσύ Φταις	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/8/25	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/8/25	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
17/8/25	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
17/8/25	Μεσ' Τα Όλα			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
17/8/25	Ερρίκος Δ' (Enrico IV)*	Pirandello Luigi		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/8/25	Βρε Το Παληκορίτσο	Μωραΐτινης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
18/8/25	Ένας Ζηλιάρης Σύζυγος (Le Cocu Magnific)*	Crommelynck Fernand	Χορν Παντελής	Κυβέλης	Κυβέλης
18/8/25	Αθανάσιος Διάκος			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
18/8/25	Ο Ιατρός Μαυρίδης	Μπόργης Δημήτρης		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
19/8/25	Το Ηφαίστειον			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
19/8/25	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
20/8/25	Ο Αριθμός 13	Bisson Alexandre		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
21/8/25	Ο Άνθρωπος Της Ταβέρνας	Θάνος Ζάχος		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
24/8/25	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
25/8/25	Αγαθόπουλος Ο Ξηροχωρίτης	Molière		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
25/8/25	Οι Θεατρίνες*	Ηλιάδης Βασίλης		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
25/8/25	Φυλαχθείτε Από τους Φίλους			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
25/8/25	Το Κοκκαλάκι Της Νυχτερίδας	Λάσκαρης Νικόλαος		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
26/8/25	Ζητείται Υπηρέτης	Άννινος Μπάμπης		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
27/8/25	Όθων Ο Πιστός			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/8/25	Η Θυσία			Κυβέλης	Κυβέλης
28/8/25	Θα' ρθει Ο Καιρός (Le temps viendra)*	Rolland Romain	Χάρης Πέτρος	Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
29/8/25	Ο Γέρο Μαρτέν (Les crochets du père Martin)	Cormon - Grangé Eugène		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
29/8/25	Ιουδήθ (Judith)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/8/25	Η Γυναίκα Που Σκότωσε Τον Άνδρα	Γκάρικς Σίντνεϋ		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/8/25	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre			Διονύσια
31/8/25	Η Περιβολάρισσα*	Vermeuil Louis	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
31/8/25	Ο Ψυχοπατέρας	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Κυβέλης
1/9/25	Ρομπότ (Ανθρωποφάμπρικα) (R.U.R. ή Rossum' s universal robots)*	Capek-Chod Karel Matej		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
3/9/25	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
6/9/25	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησείου)
6/9/25	Η Δικαστική Πλάνη			Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
6/9/25	Δον Καίσαρ Του Βαζάν	D' Ennery Adolphe Philippe - Dumanoir Francois Pinel		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
6/9/25	Δόξα Και Δάκρυα	Giacosa Giuseppe		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
7/9/25	Μετά Τον Έρωτα (Après l' amour)*	Wolff Pierre - Duvernois Henry		Κυβέλης	Κυβέλης
8/9/25	Να Την Κλέψεις*	Σάββας Α. Νικόλαος		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
10/9/25	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Ζαφειρίου Δημήτρη	Έντεν (Θησειού)
12/9/25	Ο Γέρο Πατέρας			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
13/9/25	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
14/9/25	Το Πορτοφόλι (Le portefeuille)	Mirbeau Octave	Σημηριώτης Άγγελος μτφρ.	Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
14/9/25	Το Κόκκινο Πουκάμισο	Μελάς Σπύρος		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
14/9/25	Η Διεφθαρμένη*	Σώκος Γεώργιος		Κυβέλης	Κυβέλης
16/9/25	Λου Γκαρού (Loup Garou)*			Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
16/9/25	Ο Πήλιος Θεός	Schneider Edonard		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
16/9/25	Άνθρωποι Και Ζώα*	Παναγιωτόπουλος Ι. Μ.		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
16/9/25	Από Πολύ Μακρυά*	Παπαδόπουλος Ανδρέας (ψευδώνυμο "Σύλβιος")		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
18/9/25	Η Πεθαμένη Θεία Και Άλλα Γεγονότα (Die tote Tante und andere Begebenheiten)*	Goetz Kurt		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
19/9/25	Ο Γρουσούζης ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Θάνου Ζάχου	Λαού Μεταξουργείου
19/9/25	Εδώ Πληρώνονται Όλα			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
20/9/25	Η Παναγία Των Παρισίων	Hugo Victor		Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
21/9/25	Τα Περρασμένα (Le passé)	Porto Riche de Georges		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
21/9/25	Φωτεινούλα*	Κωνσταντινίδης Κ. Ν.		Κυβέλης	Κυβέλης
21/9/25	Ματωμένο Γέλιο*	Κωνσταντινίδης Κ. Ν.		Κυβέλης	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
22/9/25	Άγνωστος Σύζυγος			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
24/9/25	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
24/9/25	Η Ζήλεια*	Αρτσιμπίτσεφ Μιχαήλ		Κυβέλης	Κυβέλης
25/9/25	Πίνες*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
26/9/25	Κόλαση Και Παράδεισος			Χρυζάλ Ανθής	Παγκρατίου
27/9/25	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
27/9/25	Ο Μπάρμπα Νικόλας			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
29/9/25	Η Τυφλόμυγα			Θίασος Νέων Βελμύρα Κωστή	Ζαππείου (οδός Ηρώδου Αττικού παρά το Στάδιον)
2/10/25	Το Ασύρματο Τηλέφωνο			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
2/10/25	Η Στοργή (La Tendresse)*	Bataille Henry	Καραβία Αιμιλία μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
3/10/25	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
4/10/25	Ηλέκτρα	Ευριπίδης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
4/10/25	Ο Καταχραστής Της Τραπεζής			Κόκκου Φρόσως	Κωστάκη (λεωφ. Συγγρού)
5/10/25	Η Γάτα Της Αγκύρας*	Benavente Jakinto y Martinez		Θέατρον Τέχνης	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
5/10/25	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
9/10/25	Γεράκι (L' épervier)	Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
10/10/25	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
11/10/25	Αντιγόνη	Σοφοκλής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
15/10/25	Ο Νόμος Του Αγρίου*	Αρτσιμπίτσεφ Μιχαήλ		Ένωση Ελλήνων Καλλιτεχνών	Απόλλων
16/10/25	Εδώ Είνε Ο Κόμπος			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
16/10/25	Σάκρα Φαμίλια			Μουσική Κωμωδία Φιλιππίδη Μάνου	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
20/10/25	Ισπανικός Έρωσ*	Grenet Eugène - Dancourt Florent Carton		Ένωση Ελλήνων Καλλιτεχνών	Απόλλων (οδός Εδουάρδου Λω)
22/10/25	Σαλώμη (Salomé)	Wilde Oscar		Θέατρον Τέχνης	Εθνικόν
26/10/25	Μπροστά Στο Θάνατο*	Strindberg August			Αχίλλειον
26/10/25	Πάρε Τη Γυναίκα Μου*		Παπαγιαννόπουλος Τ.	Πατρικίου Σπύρου	Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)
29/10/25	Γαμπρός Με Το Στανιό	Molière		Κυβέλης	Κυβέλης
30/10/25	Οι Νέοι Κύριοι (Les nouveaux messieurs)*	Fiers de Robert - Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
31/10/25	Το Τεμπελόσκυλο*	Hennequin Maurice	Τσαμαδός Ιωάννης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
31/10/25	Το Άγουρο Φρούτο (Le fruit vert)	Gignoux R. - Théry J.		Ένωση Ελλήνων Καλλιτεχνών	Απόλλων
1/11/25	Πρωί Μεσημέρι Βράδυ (L' alba, il giorno e la notte)*	Niccodemi Dario		Θέατρον Τέχνης	Εθνικόν
5/11/25	Ο Καθηγητής Κλένοβ (Le professeur Klenow)	Bramson Karen	Σφήκας Δημ.		Κεντρικόν
8/11/25	Νεφέλαι	Αριστοφάνης			Απόλλων
9/11/25	Ο Κύριος Σεραφείμ*		διασκευή παλιάς κωμωδίας	Μουσική Κωμωδία Φιλιππίδη Μάνου	Κυβέλης
11/11/25	Η Εξαδέλφη Μου Από Τη Βαρσοβία (Ma cousine de Varsovie)*	Verneuil Louis		Κυβέλης	Διονύσια
13/11/25	Ριχάρδος Γ' (Richard III)*	Shakespeare William	Καρθαίος Κ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
22/11/25	Η Μητέρα (La maternité)	Brieux Eugène		Θέατρον Τέχνης	Κεντρικόν
27/11/25	Ο Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος			Κεντρικόν
27/11/25	Η Καμαριέρα Του Μπέμπη			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
30/11/25	Η Γυναίκα Χωρίς Πέπλο			Κυβέλης	Κυβέλης
1/12/25	Τα Μάτια Σου Δεκατέσσερα*			Πατρικίου Σπύρου	Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)
5/12/25	Το Νυφικό Κρεβάτι (Le lit nuptial)	Méré Charles		Ένωση Ελλήνων Καλλιτεχνών	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
5/12/25	Ρομανέσκ (Les romanesques)	Rostand Edmond	Γιαννουκάκης Δημήτρης	Θέατρον Τέχνης	Απόλλων
5/12/25	Τα Όργια Των Παρισίων			Θέατρον Τέχνης	Απόλλων
6/12/25	Το Αρκάδι				Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
9/12/25	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος	διασκευή απ' το μυθιστόρημα του συγγραφέα "Ερως εσταυρωμένος"	Θέατρον Τέχνης	Απόλλων
12/12/25	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Ένωση Ελλήνων Καλλιτεχνών	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
18/12/25	Ο Σύζυγος Της Γυναίκας Μου*			Νέζερ Χριστόφορου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
20/12/25	Η Κόρη Του Καταδίκου			Κύρου Τασίας	Δημοτικό Πειραιά
20/12/25	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Κύρου Τασίας	Δημοτικό Πειραιά
25/12/25	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νέζερ Χριστόφορου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/12/25	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νέζερ Χριστόφορου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/12/25	Θερσίτης				
27/12/25	Η Κοινότης Των Καλλικαντζάρων				
28/12/25	Ω! Λόλα Μου Λευκή*			Μουσική Κωμωδία Φιλιππίδη Μάνου	Κυβέλης
29/12/25	Τζιιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Νέζερ Χριστόφορου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
30/12/25	Ο Μικρός Λόρδος	Twain Mark			Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/1/26	Τζιιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Νέζερ Χριστόφορου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
1/1/26	Ω! Λόλα Μου Λευκή			Μουσική Κωμωδία Φιλιππίδη Μάνου	Κυβέλης
2/1/26	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Διονύσια
3/1/26	Ο Καρούμπας Στην Κίνα	Πρινέας Ιωάννης		Νέα Μουσική Σκηνή Πρινέα Ιωάννη	Απόλλων
5/1/26	Νόρα ή Το Σπίτι Της Κούκλας (Et Dukkehjem)	Ibsen Henrik		Κυβέλης	Διονύσια
6/1/26	Ο Πάτερ Ιγνάτιος*	Βενιέρης Διονύσιος		Νέζερ Χριστόφορου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
8/1/26	Η Εξαδέλφη Μου Από Τη Βαρσοβία (Ma cousine de Varsovie)	Verneuil Louis		Κυβέλης	Διονύσια
11/1/26	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Διονύσια
11/1/26	Η Γυναίκα Του Νομάρχη			Μουσική Κωμωδία Φιλιππίδη Μάνου	Κυβέλης
12/1/26	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων (:)	Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
13/1/26	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)
14/1/26	Η Κόρη Του Καταδίκου				Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)
15/1/26	Θεσμοφοριάζουσαι	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων μάλλον	Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)
16/1/26	Σουφραζέπτες				Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)
17/1/26	Ραχήλ	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Χαλκούση Ελένης	Κεντρικόν
19/1/26	Φουσκοδεντρίες			Νέα Μουσική Σκηνή Πρινέα Ιωάννη	Απόλλων
22/1/26	Της Νύχτας Τα Καμώματα*	Βενιέρης Διονύσιος			Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)
22/1/26	Το Ύδωρ Της Λήθης	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
22/1/26	Το Θαύμα	Ντεθ		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
22/1/26	Ο Αρχηγός (Le Tribun)	Bourget Paul		Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου Βεάκη Αιμίλιου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
23/1/26	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος			Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)
24/1/26	Οι Άθλιοι				Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)
24/1/26	Θα Σε Εξώσω	Λάσκαρης Νικόλαος - Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Πειραιϊκή Μουσικοδραματική Σχολή Φακιόλα Π.	Δημοτικό Πειραιά
27/1/26	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου Βεάκη Αιμίλιου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
29/1/26	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ				Κοσμικόν (πρώην Ετουάλ, οδός Προαστείου)
30/1/26	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto		Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου Βεάκη Αιμίλιου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
2/2/26	Γι' Αυτόν Και Για Κείνη*			Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου Βεάκη Αιμίλιου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
2/2/26	Ο Χαλβά Εφέντης*			Νέα Μουσική Σκηνή Πρινέα Ιωάννη	Απόλλων

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
9/2/26	Παντρολογήματα ή Γαμπροπάζαρο	Γκόγκολ Βασιλίεβιτς Νικολάι	Σαραντίδου Αθηνά μτφρ.	Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου Βεάκη Αιμίλιου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
11/2/26	Ο Πάτερ Ιγνάτιος*	Βενιέρης Διονύσιος		Νέα Ελληνική Οπερέττα Καντιώτη - Ριτσιάρδη Ολυμπίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/2/26	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik		Οικονόμου Θωμά	Κεντρικόν
13/2/26	Ο Κύριος Σεραφεΐμ		διασκευή παλιάς κωμωδίας	Μουσική Κωμωδία Φιλιππίδη Μάνου	Κυβέλης
14/2/26	Είναι Τρελλός			πρώην Θέατρον Τέχνης	Κεντρικόν
15/2/26	Μια Φλόγα Που Σβήνει Μέσα Στο Βούρκο*	Ιωαννίδης Αλ.		Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου Βεάκη Αιμίλιου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
19/2/26	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου Βεάκη Αιμίλιου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
20/2/26	Ο Θάνατος Του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
20/2/26	Άγνωστος	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
22/2/26	Οι Κούρδοι	Καμπύσης Γιάννης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
22/2/26	Πάρε Πίσω Τη Γυναίκα Σου*	Μάγκντενμπεργκ		Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου Βεάκη Αιμίλιου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/2/26	Πρωί Μεσημέρι Βράδυ (L' alba, il giorno e la notte)	Niccodemi Dario		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
1/3/26	Αποκριάτικες Αγάπες*	Βενιέρης Διονύσιος		Νέα Ελληνική Οπερέττα Καντιώτη - Ριτσιάρδη Ολυμπίας	Απόλλων
1/3/26	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan von Franz & Paoul		Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου Βεάκη Αιμίλιου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
17/3/26	Αν Δε Βαριέσαι Σφύριξε*	Βενιέρης Διονύσιος		Νέα Ελληνική Οπερέττα Καντιώτη - Ριτσιάρδη Ολυμπίας	Απόλλων
18/3/26	Μπιζού*			Δρακοπούλου	Παπαϊωάννου
20/3/26	Ταξιδιωτική Περιπέτεια (Un' avventura di viaggio)	Bracco Roberto		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
20/3/26	Η Παληόγλωσσα	Λάσκαρης Νικόλαος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
23/3/26	Ηρώ Και Λέανδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz		Οικονόμου Θωμά	Κεντρικόν
23/3/26	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Νέα Ελληνική Οπερέττα Καντιώτη - Ριτσιάρδη Ολυμπίας	Απόλλων
24/3/26	Η Σπίθα	Pailleron Edmond		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Κεντρικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
24/3/26	Ξυνό Φρούτο ή Κοντό Φουστάνι (Fruito acerbo)	Bracco Roberto		Νέα Ελληνική Οπερέττα Καντιώτη - Ριτσιάρδη Ολυμπίας	Απόλλων
25/3/26	Το Λάστιχο Της Δεσποινίδος Έσκασε*	Βενιέρης Διονύσιος		Νέα Ελληνική Οπερέττα Καντιώτη - Ριτσιάρδη Ολυμπίας	Απόλλων
28/3/26	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
31/3/26	Η Στοργή (La Tendresse)	Bataille Henry	Καραβία Αιμιλία μυθρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/4/26	Φιλήστε Με (Embrassez Moi)	Bernard Tristan - Mirande Yves - Quinson Gustave	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
2/4/26	Περιβολάρισα	Verneuil Louis	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
3/4/26	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
3/4/26	Η Κόρη Του Καταδίκου			Νέα Ελληνική Οπερέττα Καντιώτη - Ριτσιάρδη Ολυμπίας	Απόλλων
4/4/26	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/4/26	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
8/4/26	Έντα Γκάμπλερ (Hedda Gabler)	Ibsen Henrik		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/4/26	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/4/26	Το Καπόνι	Nancey - Gorsse de Henry	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/4/26	Ισπανική Μυίγα	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μυθρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
17/4/26	Το Καλοβαλμένο Φράκο	Drégély Gabriel	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
20/4/26	Τα Χαμίνια	Δεληκατερίνης Ιωάννης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
20/4/26	Μία Ακτίνα Ηλίου	Bach P.		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
20/4/26	Οι Χλωροί	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
21/4/26	Μονμάρτη (Monmartre)	Fronnaie Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/4/26	Σαν Τα Φύλλα (Come le foglie)	Giacosa Giuseppe		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/4/26	364 Και Μία	Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Β. μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/4/26	Συρανό Ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac)	Rostand Edmond		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/4/26	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγγρης Δημήτρης			Διονύσια
25/4/26	Ο Γρουσούζης ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/4/26	Ο Εισαγγελέυς Χάλλερ (Le procureur Hallers)	Gorsse de Henry - Forest Louis	διασκευή απ'ο το ομώνυμο έργο του Paul Lindau	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/4/26	Το Έτερον Ήμισυ	Arnold Franz - Bach Ernst	μτφρ. Αργυρόπουλος Βασ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/4/26	Ο Αγνός Γλεντζές	Arnold Franz - Bach Ernst		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
2/5/26	Το Αγριοκάσικο	Fulda Ludwig		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
2/5/26	Όταν Οι Γυναίκες Αγαπούν (Rosaire)*	Barclay Florence Louisa	παρμένο απ' το μυθιστόρημα της Barclay; Χαλκούση Ελένη μτφρ.	Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
2/5/26	Ο Γάμος Της Μαμάς*			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
2/5/26	Η Ζήλεια	Αρτσιμπάτσεφ Μιχαήλ		Κυβέλης	Διονύσια
3/5/26	Φαύστα	Βερναρδάκης Δημήτριος			Εθνικόν
7/5/26	Μιχαήλ Κράμερ (Michael Kramer)*	Hauptmann Gerhart	Κουνελάκης Μιχαήλης μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Εθνικόν
8/5/26	Αντιγόνη	Σοφοκλής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ηρώδειο
10/5/26	Οι Σύζυγοι Της Λεοντίνης (Les maris de Léontine)	Capus Alfred		Κυβέλης	Διονύσια
12/5/26	Τζοκόντα (La Gioconda)	D' Annunzio Gabriele		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
12/5/26	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
14/5/26	Η Κιθάρα Και Η Τζαζ Μπαντ (La guitare et le jazz band)*	Duvernois Henry - Dieudonné Robert		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/5/26	Το Θαυματουργό Νερό (El agua milagrosa)	Quintero Alvarez Serafin & Joaquín	Καλογερίκος Πάνος	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
16/5/26	Η Τελευταία Επίσκεψις (Der letzte besuch)	Sudermann Hermann		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
16/5/26	Η Κόρη Του Ιεφθάε (Figlia di Iefte)	Cavallotti Felice		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
16/5/26	Το Κατόρθωμα Του Γιάννη	Ντραίφους		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
17/5/26	Έλα Να Φύγουμε (L' invitation au voyage)*	Bernard Jean-Jacques		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
17/5/26	Ησυχία Στο Σπίτι (La paix chez soi)	Courteline Georges Tourangeau		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
17/5/26	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Κυβέλης	Διονύσια
19/5/26	Ο Κανακάρης Μου			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
20/5/26	Τα Κορίτσια Μας*	Madis Alex - Gerbidon Marcel		Κυβέλης	Διονύσια
21/5/26	Σκέψου Το Καλά Τζακομίνο (Pensaci Giacomino)*	Pirandello Luigi		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
21/5/26	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
23/5/26	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
23/5/26	Ο Βιβλιοθηκάριος (Der Bibliothekar)	Mozar Gustav von		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
23/5/26	Η Παληόγλωσσα	Λάσκαρης Νικόλαος		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
24/5/26	Ο Μαιτρέσσο*	Savoir Alfred	Τσαμαδός Γιάννης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/5/26	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος			Άλσος Πατησίων
26/5/26	Ο Πρίγκηψ Ταξιδιώτης			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
26/5/26	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
27/5/26	Ζητείται Υπηρέτης	Άννινος Μπάμπης		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Μοντιάλ
27/5/26	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
27/5/26	Μια Φορά Το Μήνα*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/5/26	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio	Καλογερίκος Πάνος	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Μοντιάλ
27/5/26	Τα Περασμένα	Normand Jacques		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Μοντιάλ
27/5/26	Ο Φόβος Του Ξύλου (La peur des coups)	Courteline Georges Tourangeau		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Μοντιάλ
29/5/26	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges			Έντεν (Θησείου)
29/5/26	Ο Σορόπης				Λαού Μεταξουργείου
30/5/26	Η Απαρηγόρητη Χήρα (Αρκούδα;)	Τσέχωφ Αντόν		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Μοντιάλ

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
30/5/26	Ένα Φλυτζάνι Τσάι (Une tasse de thé)	Nuitter Charles Louis - Darley Joseph		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
30/5/26	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann			Έντεν (Θηρείου)
30/5/26	Η Κόκκινη Μάσκα	Συναδινός Θεόδωρος		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Μοντιάλ
30/5/26	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
31/5/26	Η Αιχμάλωτος (La prisonnière)*	Bourdet Edouard		Κυβέλης	Διονύσια
1/6/26	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre			Έντεν (Θηρείου)
3/6/26	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Έντεν (Θηρείου)
3/6/26	Ο Πνευματισμός	Λάσκαρης Νικόλαος		Μορφωτικός Όμιλος Νέων	Δημοτικό Πειραιά
3/6/26	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice			Λούνα Παρκ (Στύλοι Ολυμπίου Διός)
3/6/26	Ο Άνθρωπος Της Ημέρας ή Ο Εύθυμος Χήρος	Μωραϊτίνης Τίμος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
4/6/26	Μαξ Ο Γόης*	Λαδόπουλος Κώστας		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
4/6/26	Ο Φίλος (L' amico)	Praga Marco		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
4/6/26	Η Μοσχομάγκα	Cock de Paul		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
4/6/26	Η Κυρία Μογκοδέν	Μπλουμ - Τεκέ			Έντεν (Θηρείου)
4/6/26	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				Λούνα Παρκ (Στύλοι Ολυμπίου Διός)
4/6/26	Οι Άθλιοι				Παγκρατίου
5/6/26	Ο Ηθοποιός Γκάρρικ	Μέσκερυ Ουίλλιαμ		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
5/6/26	Ο Καθηγητής Του Μποξ	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
5/6/26	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Έντεν (Θηρείου)
5/6/26	Το Τραγικό Ταγκό				Άλσος Πατησίων
5/6/26	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Λούνα Παρκ (Στύλοι Ολυμπίου Διός)
6/6/26	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος			Λούνα Παρκ (Στύλοι Ολυμπίου Διός)
6/6/26	Η Δις Σοκολάτα			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
6/6/26	Η Άγνωστος	Barclay Florence Louisa - Bisson Alexandre			Έντεν (Θηρείου)
6/6/26	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Λούνα Παρκ (Στύλοι Ολυμπίου Διός)
6/6/26	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Έντεν (Θηρείου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
8/6/26	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				Έντεν (Θησείου)
9/6/26	Αντίο Νεότης			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
9/6/26	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice			Έντεν (Θησείου)
10/6/26	Ο Κύριος Λαμπανουά			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
10/6/26	Η Χρυσόμυγα*			Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
10/6/26	Η Μικρή Ολλανδέζα				Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
10/6/26	Η Πόλη Που Δεν Κοιμάται				Άλσος Πατησίων
10/6/26	Η Παναγία Των Παρισίων	Hugo Victor			Έντεν (Θησείου)
10/6/26	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής			Παγκρατίου
11/6/26	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα*	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
11/6/26	Τα Ωραιότερα Μάτια Του Κόσμου (Les plus beaux yeux du monde)*	Sarment Jean		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
11/6/26	Νέλλυ Ροζίτα				Έντεν (Θησείου)
12/6/26	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Έντεν (Θησείου)
12/6/26	Οι Τρεις Μάσκες (Les trois masques)	Méré Charles	Καλογερίκος Πάνος	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
12/6/26	Πρέπει Πάντα Μια Πόρτα Να Μένει Ανοιχτή Ή Κλειστή (Il faut qu' une porte soit ouverte ou fermée)*	Musset de Alfred		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
12/6/26	Μπροστά Στο Θάνατο	Strindberg August		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
12/6/26	Ο Μικρός Τζακ*	Wolff Pierre		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
12/6/26	Το Ψυχασάββατο	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
13/6/26	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
13/6/26	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Έντεν (Θησείου)
14/6/26	Τζιωτικό Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος			Παγκρατίου
14/6/26	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος			Έντεν (Θησείου)
14/6/26	Ο Καθηγητής Κλένοβ (Le professeur Klenow)	Bramson Karen	Σφήκας Δημήτριος μτφρ.	Κυβέλης	Διονύσια
15/6/26	Τα Αγαπημένα Ανδρόγυνα	Valabrègue Albin			Παγκρατίου
16/6/26	Ο Άνθρωπος Με Την Ισπανό (L' homme à l' Ispano)*	Fronnaie Pierre	διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα από τον ίδιο τον συγγραφέα; Τσαμαδός Ι. μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
16/6/26	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε				Έντεν (Θησείου)
16/6/26	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				Παγκρατίου
16/6/26	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
17/6/26	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Παγκρατίου
17/6/26	Αζαίς (Azais)*	Verneuil Louis		Κυβέλης	Διονύσια
17/6/26	Ο Απαγορευμένος Παράδεισος				Άλσος Πατησίων
17/6/26	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	μυθρ. Αργυρόπουλος Βασίλης		Έντεν (Θησείου)
18/6/26	Το Έγκλημα Της Ταβέρνας				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
18/6/26	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ				Έντεν (Θησείου)
18/6/26	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre			Παγκρατίου
19/6/26	Τζιζώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
19/6/26	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien			Έντεν (Θησείου)
20/6/26	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
20/6/26	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Παγκρατίου
21/6/26	Ο Γερασμένος Άνδρας (Le vieil homme)*	Porto Riche de Georges		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
21/6/26	Η Γενοβέφα	Schmid Christoph			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
21/6/26	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin			Παγκρατίου
22/6/26	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
22/6/26	Τα Ναυάγια Της Ζωής	Γερογιάννης Χρήστος (Ιερο - Γιάννης Χ.)		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
22/6/26	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος			Παγκρατίου
23/6/26	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario	Καιροφύλλας Κώστας	Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
23/6/26	Ο Αρχιεργάτης	Μπονκούρ			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
24/6/26	Η Κυρία Μογκοδέν	Μπλουμ - Τεκέ		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
24/6/26	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
24/6/26	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry			Παγκρατίου
25/6/26	Όνειρο Εαρινής Πρωίας (Sogno d' un mattino di primavera)	D' Annunzio Gabriele		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Κεντρικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/6/26	Ησυχία Στο Σπίτι (La paix chez soi)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Κεντρικόν
25/6/26	Το Νυφικό Κρεβάτι (Le lit nuptial)	Méré Charles			Έντεν (Θησείου)
25/6/26	Αθανάσιος Διάκος				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
26/6/26	Η Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης			Έντεν (Θησείου)
26/6/26	Ο Βλάμης Μου (Mon Homme)			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
26/6/26	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
26/6/26	Γεράκι (L' épervier)	Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/6/26	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
26/6/26	Ιωσίας Ο Ακτοφύλαξ	Fournier Narcisse - Meyer Augusto			Παγκρατίου
27/6/26	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
27/6/26	Ο Κύριος Έπαρχος	Ordonneau Maurice		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
27/6/26	Μία Κλίνη Δια Τρεις				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
28/6/26	Ο Τετραπέρατος (Dans Sa Candeur Naive)*	Deval Jacques	Τσαμαδός Ιωάννης μυθρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/6/26	Πάρε Με Αδριάννα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis			Παγκρατίου
29/6/26	Ο Λήσταρχος Νταβέλης	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος			Έντεν (Θησείου)
30/6/26	Ο Μαικήνας*	Συναδινός Θεόδωρος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
1/7/26	Ρομάντσο (Romance)*	Sheldon Edward		Κυβέλης	Διονύσια
1/7/26	Ο Άνθρωπος Της Ερήμου				Άλσος Πατησίων
1/7/26	Το Ταξίδι Του Γάμου	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul			Παγκρατίου
3/7/26	Η Γενοβέφα	Schmid Christoph			Έντεν (Θησείου)
4/7/26	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste			Άλσος Πατησίων
5/7/26	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης			Έντεν (Θησείου)
5/7/26	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
6/7/26	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
7/7/26	Φάτε Μάτια Ψάρια			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
7/7/26	Γουλιέλμος Ο Αχθοφόρος	Dumersan Marion - Delaroché			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
7/7/26	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων			Έντεν (Θησείου)
8/7/26	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος			Έντεν (Θησείου)
8/7/26	Πεταλούδα	Sardou Victorien			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
8/7/26	Μικρό Μου				Παγκρατίου
8/7/26	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
9/7/26	Το Ταξίδι Του Γάμου	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul			Έντεν (Θησείου)
9/7/26	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυρίδων			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
10/7/26	Τα Ναυάγια Της Ζωής	Γερογιάννης Χρήστος (Γερο - Γιάννης Χ.)			Παγκρατίου
10/7/26	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
10/7/26	Ο Σιδηροδρομικός Επιθεωρητής	Bisson Alexandre		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
10/7/26	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz			Έντεν (Θησείου)
11/7/26	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος			Έντεν (Θησείου)
11/7/26	Δον Καίσαρ Του Βαζάν	D' Ennery Adolphe Philippe - Dumanoir Francois Pinel			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
11/7/26	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Παγκρατίου
12/7/26	Ο Γιόκας Μας*	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
12/7/26	Ο Σορόπης				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
12/7/26	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas			Έντεν (Θησείου)
13/7/26	Η Στρίγγλα	Αντωνόπουλος Νικόλαος			Έντεν (Θησείου)
13/7/26	Θεσμοφοριάζουσαι	Αριστοφάνης		Θίασος Αρχαίων Έργων μάλλον	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
13/7/26	Η Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
14/7/26	Οι Φοιτηταί Των Παρισίων				Έντεν (Θησείου)
14/7/26	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
15/7/26	Η Κόρη Του Καταδίκου			Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
15/7/26	Πυξ Λαξ				Έντεν (Θησείου)
16/7/26	Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι (The taming of the shrew)	Shakespeare William		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
16/7/26	Ο Πάτερ Ιγνάτιος	Βενιέρης Διονύσιος		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
16/7/26	Τα Δεσμά Του Έρωτος				Άλσος Πατησίων
18/7/26	Η Ζηλιάρα	Bisson Alexandre		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
18/7/26	Ο Καρούμπας Στην Κίνα	Πρινέας Ιωάννης			Καράμαλη Πειραιά (Πασαλιμάνι)
19/7/26	Η Δις Σοκολάτα			Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/7/26	Η Φωνή Του Αίματος				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
21/7/26	Να Το Λέμε; (Doit on le dire?)	Labiche Eugène - Duru A.	μτφρ. Λάσκαρης Νικόλαος	Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
21/7/26	Ο Κακούργος Πατήρ				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
21/7/26	Καϋμένη Ντορούλα*	Πεσνεκίδης Ντέμης		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
22/7/26	Τα Ναυάγια Της Ζωής	Γερογιάννης Χρήστος (Ιερο - Γιάννης Χ.)		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
22/7/26	Η Κυρία Του 26			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
22/7/26	Παπά Λεμπονάρ (Le père Lebonnard)	Aicard Jean			Έντεν (Θησειού)
22/7/26	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυριδων			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
23/7/26	Μήδεια	Legouvé Ernest			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
24/7/26	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
24/7/26	Σουφραζέπτες			Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
24/7/26	Αλή Πασάς				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
24/7/26	Ο Διάβολος Των Παρισίων ή Ο Διάβολος ή Ο Κόμης Του Αγίου Γερμανού	Delacourt André - Thiboust Lambert			Έντεν (Θησειού)
25/7/26	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
25/7/26	Η Άγνωστος	Barclay Florence Louisa - Bisson Alexandre		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
25/7/26	Η Άγνωστος	Barclay Florence Louisa - Bisson Alexandre		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
25/7/26	Μπράβο Μάρκο				Μοντιάλ
25/7/26	Η Άγνωστος	Barclay Florence Louisa - Bisson Alexandre			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
26/7/26	Τζιιώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος			Έντεν (Θησειού)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
26/7/26	Ο Οικουμενικός Πατριάρχης Γρηγόριος Ε΄	Ζαβιτσάνος Σπυρίδων			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
26/7/26	Ο Καθηγητής Κλένοβ (Le professeur Klenow)	Bramson Karen	Σφήκας Δημήτριος μυθρ.	Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/7/26	Θέλω Να Τον Δω			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
27/7/26	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
27/7/26	Οι Έρωτες Της Κλεοπάτρας				Έντεν (Θησείου)
27/7/26	Η Εν Πολλαίς Αμαρτίαις*	Σώκος Γεώργιος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
28/7/26	Άννα Μαρία			Νέα Ελληνική Οπερέττα Κανπιώτη - Ριτσιάρδη Ολυμπίας	Μοντιάλ
28/7/26	Η Σκλάβα	Περεσιάδης Σπυρίδων			Έντεν (Θησείου)
29/7/26	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
29/7/26	Ο Γέρο Λύκος				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
29/7/26	Ροβέρτος Διάβολος (Robert le diable)	Scribe Eugène - Delavigne Casimir			Έντεν (Θησείου)
30/7/26	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
30/7/26	Η Κούκλα Της Γιάβας*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
31/7/26	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης			Παγκρατίου
31/7/26	Το Πουκάμισο Της Νύφης			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
31/7/26	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
31/7/26	Δον Κιχώτης	Cervantes de Miguel			Έντεν (Θησείου)
31/7/26	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
31/7/26	Ο Κολοκοτρώνης Εις Θάνατον	Ποταμιάνος Σπύρος			Έντεν (Θησείου)
1/8/26	Θέλω Να Τον Δω				Παγκρατίου
1/8/26	Η Νύφη Της Κούλουρης	Παντόπουλος Ευάγγελος			Έντεν (Θησείου)
2/8/26	Η Καταστροφή Της Σμύρνης				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
2/8/26	Ξανθές Μελαχροινές	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
3/8/26	Η Τελευταία Νύχτα Του Ρασπουτίν (La dernière nuit de Raspoutine)*	Antoine André-Paul	διασκευή από το αγγλικό μυθιστόρημα του William Le Cueur	Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
3/8/26	Το Μαχαίρι Της Κυρίας				Έντεν (Θησείου)
3/8/26	Σαν Βροντήσει Το Κανόνι				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
4/8/26	Δον Κιχώτης	Cervantes de Miguel		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
4/8/26	Ο Χορός Του Θανάτου				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
4/8/26	Αριστοκρατία Και Λαός				Έντεν (Θησείου)
5/8/26	Επί Του Καταστρώματος	Κοτσελόπουλος Νικόλαος			Παγκρατίου
5/8/26	Το Τέλος Των Δύο Ορφανών				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
5/8/26	Η Ανάκρισις				Έντεν (Θησείου)
6/8/26	Η Δεσποινίς Μητέρα Μου (Mademoiselle ma mère)	Verneuil Louis		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
6/8/26	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
6/8/26	Το Αλάτι Των Παρισίων				Έντεν (Θησείου)
7/8/26	Οι Δύο Λοχίαί (Les deux sergents)	Daubigny Boudoin			Έντεν (Θησείου)
7/8/26	Ο Κολοκοτρώνης Εις Θάνατον	Ποταμιάνος Σπύρος			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
8/8/26	Η Τιμή Της Αδελφής				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
9/8/26	Το Λάστιχο Της Δεσποινίδος Έσκασε*	Βενιέρης Διονύσιος		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/8/26	Η Σειρά Σας Κύριε*	Mirande Yves	Τσαμαδός Ιωάννης μτφρ.	Κυβέλης	Διονύσια
9/8/26	Ξεχωριστή Κρεββατοκάμαρα	Vébér Pierre			Έντεν (Θησείου)
11/8/26	Λεφτά Με Ουρά*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
11/8/26	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
11/8/26	Το Παιδί Του Σακαράκα*			Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/8/26	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
11/8/26	Στη Λάβρα Του Μεσημεριού*	Χορν Παντελής		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
12/8/26	Ροβέρτος Διάβολος (Robert le diable)	Scribe Eugène - Delavigne Casimir			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
12/8/26	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario			Έντεν (Θησείου)
13/8/26	Πεθαμένος Χωρίς Κερί	Βακαλβάση			Έντεν (Θησείου)
14/8/26	Σουαρέ Μονμάρτης*			Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
14/8/26	Ο Κύριος Με Τα Κομμένα			Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/8/26	Ο Γενναίος Ναύτης				Έντεν (Θησείου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
15/8/26	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
15/8/26	Ο Κόμης Μοντεχρήστος	Dumas Alexandre père		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
15/8/26	Έρωσ Και Καθήκον				Έντεν (Θηρείου)
17/8/26	Η Φαρμακωμένη	Γιοφύλλης Φώτος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
17/8/26	Βάλτου Ρίγανη			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
18/8/26	Οι Δύο Λοχίαί (Les deux sergents)	Daubigny Boudoin			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
19/8/26	Η Παναγία Των Παρισίων	Hugo Victor			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
20/8/26	Η Δούκισσα Του Πικαντίλλυ	Darnley J. H.		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
20/8/26	Όλα Σε Καλό (Tutto per bene)*	Pirandello Luigi		Κυβέλης	Διονύσια
21/8/26	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
22/8/26	Νεφέλαι	Αριστοφάνης		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/8/26	Οι Τρεις Μάσκες (Les trois masques)	Méré Charles			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
25/8/26	Ο Δεύτερος Γάμος	Fabre Émile		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
25/8/26	Μπαστός Ο Τολμηρός*			Κυβέλης	Διονύσια
26/8/26	Η Τυφλή Τραγουδίστρια	Αρμακόλας Μ.			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
26/8/26	Τα Ρόδα Της Αγάπης*	Βουτιεριδης Ηλίας		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
26/8/26	Το Αγριογούρουνο*	Δάφνης Στέφανος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
26/8/26	Το Κοκκαλάκι Της Νυχτερίδας	Λάσκαρης Νικόλαος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
27/8/26	Το Μοντέρνο Σπίτι*	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/8/26	Ο Παππούς	Σάββας Α. Νικόλαος			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
28/8/26	Η Κυρία Ντουμπλ Φας	Κοπακάκης Νικόλαος		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/8/26	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
28/8/26	Από Τη Ζωή Στο Θάνατο			Φουρστ Εδμόνδου - Αναστασιάδη Γ. - Χέλμη Γ.	Κεντρικόν
29/8/26	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
31/8/26	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
1/9/26	Οι Κατακτηταί (Les conquérants)	Méré Charles		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
1/9/26	Ζιζή*	Madis Alex		Κυβέλης	Διονύσια
2/9/26	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
4/9/26	Το Πουκάμισο Της Νύφης			Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/9/26	Ο Γέρο Μαρτέν (Les crochets du père Martin)	Cormon - Grangé Eugène			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
4/9/26	Αναδυομένη*	Ξενόπουλος Γρηγόριος	ο ίδιος ο Γρ. Ξενόπουλος το διασκευάζει από το ομώνυμο μυθιστόρημά του	Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
4/9/26	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
5/9/26	Ο Αρχοντοχωριάτης (Le bourgeois gentilhomme)	Molière			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
7/9/26	Ο Αμαξάς Των Άλπεων				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
8/9/26	Δον Κάισαρ Του Βαζάν	D' Ennery Adolphe Philippe - Dumanoir Francois Pinel		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
8/9/26	Ο Μέγας Γαλεότος (El gran Galeoto)	Echegaray José		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
11/9/26	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
12/9/26	Οι Άθλιοι			Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
13/9/26	Η Απειλή (La Menace)*	Fronnaie Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/9/26	Ο Πύργος Του Πόνου*	Βενιέρης Διονύσιος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
14/9/26	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
15/9/26	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
16/9/26	Η Καρδιά Του Εργάτη	Θάνος Ζάχος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
17/9/26	Μπράβο Μάρκο				ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
17/9/26	Μπροστά Στο Γκρεμνό*	Μπόγρης Δημήτρης		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
20/9/26	Το Μοντέλο*	Γούναρης Αντώνης - Σαγιάς Ιωσήφ		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
20/9/26	Οι Τρεις Μάσκες (Les trois masques)	Méré Charles		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
21/9/26	Η Κυρία Ντουμπλ Φας	Κοπακάκης Νικόλαος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
21/9/26	Δόξα Και Δάκρυα	Giacosa Giuseppe			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
22/9/26	Κορώνα Ή Γράμματα; (Pile Ou Face?)*	Verneuil Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/9/26	Ο Μπαμπάς Μου Το Μωρό (Mon gosse de père)*	Marchand Leopold		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
24/9/26	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
25/9/26	Γαλάτεια	Βασιλειάδης Σπυρίδων			ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων
25/9/26	Μήδεια	Legouvé Ernest		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
25/9/26	Γυναικομαχία ή Μονομαχία Κυριών (Bataille de dames ou Un duel d' amour)	Scribe Eugène - Legouvé Ernest		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
2/10/26	Ο Πύργος Του Βουνού*	Βενιέρης Διονύσιος		Βενιέρη Διονύσιου	Κωστάκη
4/10/26	Σαν Πεταλούδα Στη Φλόγα*	Bataille Henry		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
9/10/26	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
11/10/26	Πόλεμος*	Αρτσιμπάτσεφ Μιχαήλ	Σιφναίου Ελένη μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/10/26	Αγάπη (Aimer)	Géraldy Paul		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
14/10/26	Φθινοπωρινά Ρόδα (La Rose De Septembre)*	Deval Jacques		Κυβέλης	Απόλλων
20/10/26	Ο Βραζιλιανός	Armont Paul - Gerbidon Marcel		Κυβέλης	Απόλλων
25/10/26	Η Νοικοκυρά*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/10/26	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
31/10/26	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/11/26	Όταν Η Γυναίκα Θέλει (Ce Que Femme Veut)	Savoir Alfred - Rey Etienne		Κυβέλης	Απόλλων
2/11/26	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
3/11/26	Η Γκαρσονιέρα			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/11/26	Το Πουκάμισο Της Νύφης			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Κυβέλης
5/11/26	Για Ν' Αρέσει Στη Γυναίκα Του			Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
6/11/26	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης		Κύρου Τασίας	Κυβέλης
8/11/26	Ο Άσσος Της	Hennequin Maurice - Vébér Pierre	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Απόλλων

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
9/11/26	Τα Χάπια Του Ηρακλή ή Τα Καταπότια Του Έρωτος	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
13/11/26	Ορέστεια	Αισχύλος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
14/11/26	Αντιγόνη	Σοφοκλής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
15/11/26	Ανάστασις	Τολστοί Νικολάγιεβιτς Λέων		Κυβέλης	Απόλλων
18/11/26	Οι Πειραταί Της Σαβάννης	Bourgeois-Anicet Auguste		Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
19/11/26	Μάκβεθ (Macbeth)	Shakespeare William	Καρθαίος Κ. μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
21/11/26	Θεσμοφοριάζουσαι	Αριστοφάνης		Κύρου Τασίας	Κεντρικόν
23/11/26	Το Αεροπλάνο	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Απόλλων
24/11/26	Βαβυλωνία	Βυζάντιος Δημήτριος		Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
29/11/26	Οι Γέροι*	Δάφνη Αιμιλία		Καινούργιο Θέατρο	Ολυμπιακός Πειραιά
3/12/26	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Απόλλων
3/12/26	Στο Πανηγύρι*	Χορν Παντελής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
4/12/26	Στη Γκαρσονιέρα Της Λολόττας*	Πολίτης Β.		Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
5/12/26	Οι Χελώνες	Ηλιάδης Βασίλης		Καινούργιο Θέατρο	Ολυμπιακός Πειραιά
6/12/26	Το Φουρνόξυλο*	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
6/12/26	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Κυβέλης	Απόλλων
13/12/26	Ο Βλάμης Μου (Mon Homme)			Κυβέλης	Απόλλων
14/12/26	Ξυνό Φρούτο ή Κοντό Φουστάνι (Fruito acerbo)	Bracco Roberto			Κεντρικόν
14/12/26	Η Σύζυγος Του Λαχανάκη				Κεντρικόν
16/12/26	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
17/12/26	Η Επίταξις			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
18/12/26	Μια Νύχτα Με Τη Θύελλα*	Λεβάντας Χρήστος		Καινούργιο Θέατρο	Ολυμπιακός Πειραιά
20/12/26	Είκοσι Ημέρες Επ' Αυτοφώρω	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
22/12/26	Το Τεμπελόσκυλο	Hennequin Maurice	Τσαμαδός Ιωάννης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
22/12/26	Το Παιχνίδι Του Έρωτα Και Του Θανάτου (Le jeu de l' amour et de la mort)*	Rolland Romain		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
23/12/26	Ο Υπναράς*		Μυράτ υιός μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Απόλλων

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/12/26	Φρύνη (Frine)	Castelvecchio di Riccardo			Κεντρικόν
26/12/26	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής			Κεντρικόν
27/12/26	Ο Εξοχώτατος Μπαμπάς (Para eccellenza)	Rovetta Gerolamo			Κεντρικόν
28/12/26	Λουδοβίκος 11ος Βασιλεύς Της Γαλλίας (Louis XI)	Delavigne Casimir			Κεντρικόν
29/12/26	Ο Μικρός Λόρδος	Twain Mark		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
29/12/26	Ο Φτωχόκοσμος	Ντοστογιέφσκυ Μιχαήλοβιτς Φιοντόρ			Κεντρικόν
29/12/26	Πώς Τιμωρείται Η Λαιμαργία				Κεντρικόν
30/12/26	Ο Πρίγκηψ Των Δολλαρίων	Δεβάρης Διονύσιος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
30/12/26	Βρε Το Μασκαρά*			Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
1/1/27	Το Ασύρματο Τηλέφωνο			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
1/1/27	Ο Υπναράς		Μυράτ υιός μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/1/27	Ο Μαιτρέσσο	Savoir Alfred	Τσαμαδός Γιάννης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/1/27	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/1/27	Φιλήστε Με (Embrassez Moi)	Bernard Tristan - Mirande Yves - Quinson Gustave	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/1/27	Συρανό Ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac)	Rostand Edmond		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
3/1/27	Η Δικηγορίνα (Maître Bolbec et son mari)*	Verneuil Louis - Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
5/1/27	Το Μπαρ Της Νινέττας*		είναι διασκευή της γαλλικής φάρσας "Ο Κύριος Των Πέντε" απ' τους Κομνηνό - Ιωάννη Τσαμαδό	Νέζερ Χριστόφορου	Κυβέλης
6/1/27	Στη Γκαρσονιέρα Της Λολόττας	Πολίτης Β.		Γονίδη Αλέκου	Παπαϊωάννου
8/1/27	Εσύ Φταις	Συναδινός Θεόδωρος		Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
12/1/27	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
13/1/27	Πόλεμος	Αρτσιμπάτσεφ Μιχαήλ	Σιφναίου Ελένη μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
13/1/27	Ο Κύριος Σεραφεΐμ		διασκευή παλιάς κωμωδίας	Δεμερτζή	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
16/1/27	Ο Βασιλιάς Ανήλιαγος	Πολέμης Ιωάννης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Κεντρικόν
17/1/27	Επί Τέλους Μόνοι (Enfin seuls)*			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
20/1/27	Γλεντζέδες*			Νέζερ Χριστόφορου	Κυβέλης
22/1/27	Ο Ηθοποιός Κην	Dumas Alexandre père		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/1/27	Ξεχωριστή Κρεβατοκάμαρα	Vébér Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/1/27	Ο Κύριος Σεραφείμ		διασκευή παλιάς κωμωδίας	Σαμαρτζή Φώτη - Μηλιάδη	Απόλλων
28/1/27	Η Κόρη Του Ιεφθάε (Figlia di Iefte)	Cavallotti Felice		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
28/1/27	Στην Εξοχή	Meilhac Henry - Halévy Ludovic		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
29/1/27	Ο Εισαγγελέης Χάλλερ (Le procureur Hallers)	Gorsse de Henry - Forest Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/1/27	Ο Διάβολος	Molnar Ferenc		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
3/2/27	Κάντινα (Candida)*	Shaw George Bernard	Ποριώτης Νικόλαος	Οικονόμου Θωμά	Εθνικόν
3/2/27	Το Μοντέρνο Σπίτι	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
4/2/27	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis			Κεντρικόν
5/2/27	Ο Πάτερ Ιγνάσιος	Βενιέρης Διονύσιος			Κεντρικόν
6/2/27	Μήδεια (Medea)	Grillparzer Franz	Χατζόπουλος Κωνσταντίνος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
6/2/27	Η Αναγέννησις			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
10/2/27	Τα Καρναβάλια Του Καραγκιόζη*	Κόκκινος Διονύσιος		Νέζερ Χριστόφορου	Κυβέλης
10/2/27	Το Φουρνόξυλο	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
11/2/27	Η Μάχη Του Σαντιάγο			Νέζερ Χριστόφορου	Κυβέλης
12/2/27	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
12/2/27	Η Χιονάτη	Brieux Eugène		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
13/2/27	Όταν Οι Γυναίκες Αγαπούν (Rosaire)	Barclay Florence Louisa		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
13/2/27	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
14/2/27	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
16/2/27	Η Δεσποινίς Γυναίκα Μου*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
19/2/27	Πάρε Πίσω Τη Γυναίκα Σου	Μάγκντενμπεργκ		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
20/2/27	Απάνθρωπη Γη ή Έρως Κατασκόπου (Terre inhumaine)	Curel de Francois	Νταρλάς Τ.	Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
24/2/27	Κληρονόμος Του Καφέ Σαντάν*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/2/27	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
2/3/27	Η Κυρία Τρέχα Ρώτα*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
6/3/27	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδών		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
8/3/27	Ρο Κο Κο*	Μάστορας Στάθης		Νέζερ Χριστόφορου	Κυβέλης
12/3/27	Σουσού*	Δενδραμής		Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου;	Απόλλων
14/3/27	Παξιμάδα Πολυτελείας*			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
16/3/27	Ρωμαίος Και Ιουλιέττα (Romeo and Juliet)	Shakespeare William		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
17/3/27	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d' Amériqne)	Vébér Pierre - Gerbidon Marcel		Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου;	Απόλλων
17/3/27	Το Χερουβείμ	Ξενόπουλος Γρηγόριος	διασκευή του Ξενόπουλου από το γαλλικό μυθιστόρημα του Henry Gréville "L'ingénu"	Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
18/3/27	Γαμπρός Με Το Στανιό	Molière		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
19/3/27	Κυρά Φροσύνη	Ασπρέας Γιάννης		Σύλλογος Συναυλιών + Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών + Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
19/3/27	Το Κόκκινο Πουκάμισο	Μελάς Σπύρος			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
19/3/27	Το Πουκάμισο Της Νύφης				Κεντρικόν
19/3/27	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
20/3/27	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
23/3/27	Το Μυστικό Κρεβάτι				Αλάμπρα (οδός Πατησίων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
24/3/27	Βασιλικός**	Μάτεσης Αντώνιος		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
24/3/27	Το Χαλασμένο Σπίτι	Μελάς Σπύρος		Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου;	Απόλλων
25/3/27	Τ' Αδελφάκι Ο Λαύρακας*	Μάστορας Στάθης		Νέζερ Χριστόφορου	Κυβέλης
25/3/27	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
26/3/27	Ο Κύριος Με Τα Κομμένα				Κοσμικόν
27/3/27	Ο Κουρσάρος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος			Εθνικόν
27/3/27	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/3/27	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
29/3/27	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ				Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
29/3/27	Άθεος Κόσμος (Die entgötterte Welt)*	Sudermann Hermann			Εθνικόν
31/3/27	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz	Χατζόπουλος Κωνσταντίνος	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
31/3/27	Ο Κύριος Σπρώξτον Στα Λουτρά				Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
31/3/27	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος			Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/4/27	Ο Πάτερ Ιγνάτιος	Βενιέρης Διονύσιος			Κοσμικόν
2/4/27	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
3/4/27	Ετέρω Μη Ποιήσης (Non fare ad altri)	Bracco Roberto		Καινούργιο Θέατρο	Δημοτικό Πειραιά
3/4/27	Κάτω Από Το Ράσο*	Μπαρμπάτης Γ. - Μαράκης Ν.		Καινούργιο Θέατρο	Δημοτικό Πειραιά
4/4/27	Φόρος Στους Αγάμους*			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/4/27	Το Πουκάμισο Της Νύφης				Κοσμικόν
5/4/27	Το Ύδωρ Της Λήθης	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
5/4/27	Η Μακρινή Πριγκίπισσα (Die ferne prinzeessin)*	Sudermann Hermann		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
7/4/27	Ταρτούφος (Tartufe)	Molière		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
8/4/27	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William	Αυγέρης Κ. μτφρ.	Θίασος Καλλιτεχνικού Συνόλου;	Απόλλων
10/4/27	Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μψφ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
10/4/27	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
12/4/27	Ο Έμπορος Της Βενετίας (The merchant of Venice)	Shakespeare William	Πάλλης Αλέξανδρος μψφ.	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
14/4/27	Ίλιγγος ή Το Μοιραϊόν (Le vertige)*	Méré Charles		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
16/4/27	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Απόλλων
17/4/27	Η Σελήνη Του Μέλιτος				Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
24/4/27	Ο Θεϊός Μου Από Την Ουγγαρία			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Απόλλων
24/4/27	Λοκαντιέρα	Goldoni Carlo		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
24/4/27	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
24/4/27	Μήπως Σας Ενολώ				Εθνικόν
28/4/27	Η Μεγάλη Δούκισσα Και Το Γκαρσόνι (La grande duchesse et le garçon d' étage)*	Savoir Alfred		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
2/5/27	Αυτοκτονώ Για Σένα*			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
4/5/27	Η Μοιραία Γυναίκα*	Birabeau André		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
6/5/27	Ο Κομπάρσος*	Picard André - Χάργουντ		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
7/5/27	Τα Περρασμένα (Le passé)	Porto Riche de Georges		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Απόλλων
9/5/27	Οι Παραχαράκται*			Νέα Μουσική Σκηνή Δράμαλη Γεώργιου - Πατρικίου Σπύρου	Κυβέλης
14/5/27	Το Σχολείο Της Ευτυχίας (Le bonheur sous la main)	Gavault Paul		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
16/5/27	Ο Φαύνος (The faun)*	Knoblauch Edward ή Knoblock	Αργυρόπουλος Βασίλης μψφ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
23/5/27	Παραμονή Πρωτοχρονιάς*	Βελμύρας Κωστής - Χάγερ-Μπουφίδης Νικόλαος (Ισάντρος Άρις)		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
23/5/27	Τα Ναυάγια Της Ζωής	Γερογιάννης Χρήστος (Ιερο - Γιάννης Χ.)		Ράλλη Νίτσας	Ρεκór (τέρμα Αχαρνών)
23/5/27	Μια Νύχτα Στο Χάνι*	Κυπρολέων Αντίσχος		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/5/27	Ο Βαπτιστικός Της Κυρίας (Madame et son filleul)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre - Gorsse de Henry		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
23/5/27	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
23/5/27	Κατάδικος*	Χατζηπαποστόλου Αντώνης		Αμηνρά Άγγελου	Διονύσια
24/5/27	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Ράλλη Νίτσας	Ρεκór (τέρμα Αχαρνών)
24/5/27	Το Μαξιλάριωμα			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
25/5/27	Μπράβο Μάρκο			Ράλλη Νίτσας	Ρεκór (τέρμα Αχαρνών)
27/5/27	Αθήνα Μου Τα Κάλλη Σου*	Απτικός Α.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/5/27	Η Βασίλισσα Του Μπιαρρίτς*	Hennequin Maurice - Coölus Romain		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/5/27	Το Αλανάκι			Μωρέττη - Μαντινείου	Λαού
28/5/27	Η Συνέχεια Εις Το Προσεχές*	Bastia Jean		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
28/5/27	Ο Φίλος Φριτς (Fritzchen)*	Sudermann Hermann		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
28/5/27	Το Ψυχοσάββατο	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
29/5/27	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
30/5/27	Η Δεσποινίς Γαμβρός			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
30/5/27	Το Καπόνι	Nancey - Gorsse de Henry	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
31/5/27	Τζιώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος		Ράλλη Νίτσας	Ρεκór (τέρμα Αχαρνών)
1/6/27	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/6/27	Τα Αγαπημένα Ανδρόγυνα	Valabrègue Albin		Ράλλη Νίτσας	Ρεκór (τέρμα Αχαρνών)
2/6/27	Η Απάχισσα Της Μονμάρτης			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
2/6/27	Δεσποινίς Τζούλια	Strindberg August		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
2/6/27	Τραγικός Χωρίς Να Θέλει*	Τσέχωφ Αντόν	Κουνελάκης Μιχάλης	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
2/6/27	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Ράλλη Νίτσας	Ρεκór (τέρμα Αχαρνών)
3/6/27	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Ράλλη Νίτσας	Ρεκór (τέρμα Αχαρνών)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
3/6/27	Αντιγόνη	Σοφοκλής	Μάνος μτφρ.	Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
5/6/27	Ηλέκτρα	Ευριπίδης	Πολέμης Ιωάννης μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ηρώδειο
6/6/27	Μετά Το Γάμο (Le Lit Nuptial)*	Méré Charles		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
6/6/27	Η Πεθαμένη Θεία Και Άλλα Γεγονότα (Die tote Tante und andere Begebenheiten)	Goetz Kurt		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
7/6/27	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
8/6/27	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
8/6/27	Ο Βασιλιάς Του Φουτ Μπωλ*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
11/6/27	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
11/6/27	Η Επαρχιώτισσα			Μωρέττη - Μαντινείου	Λαού
12/6/27	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
12/6/27	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas	Άννινος Μπάμπης μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
12/6/27	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
13/6/27	Οι Άθλιοι			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
14/6/27	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
14/6/27	Νυκτερινή Περιπέτεια	Σίντνεϋ		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
14/6/27	Οι Τρεις Μάσκες (Les trois masques)	Méré Charles		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
14/6/27	Η Πρόφασις			Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
14/6/27	Ο Δραπέτης Του Νεκροταφείου		Τσαμαδός Ι.	Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
15/6/27	Ο Καταχραστής (Il barbaro)	Rovetta Gerolamo		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
15/6/27	Εμένα Δε Μου Τη Φέρνεις*	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/6/27	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
16/6/27	Η Τελευταία Νύχτα Του Ρασπουτίν (La dernière nuit de Raspoutine)	Antoine André - Paul		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
17/6/27	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
18/6/27	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
18/6/27	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
18/6/27	Η Αγνώστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
18/6/27	Ο Παξιμάδος*	Μπόγρης Δημήτρης		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
19/6/27	Το Ταξίδι Του Γάμου	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
19/6/27	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
20/6/27	Ο Νόμος*	Λιδωρίκης Αλέκος		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
20/6/27	Μανόν Βατώ*	Birabeau André		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
20/6/27	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
21/6/27	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
21/6/27	Το Φιόρο Του Λεβάντε	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
22/6/27	Η Πλακιώτισσα*	Κοπακάκης Νικόλαος		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
22/6/27	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
22/6/27	Γρουσουζης Μια Φορά			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
23/6/27	Απάνθρωπη Γη ή Έρως Κατασκόπου (Terre inhumaine)	Κυρέλ Ντε Φρανσουά (Curel De Francois)	Νταρλάς Τ.	Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
24/6/27	Οι Έμποροι Της Δόξας (Les marchands de gloire)*	Ragnol Marcel - Nivoix Paul	Σημηριώτης Γ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/6/27	Μέσα Στα Όλα Καραμπόλα*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
27/6/27	Χαμένη Ζωή*	Βλασσόπουλος Γ.		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
28/6/27	Η Συνέχεια Εις Το Προσεχές	Bastia Jean		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
28/6/27	Το Τραγούδι Της Καρδιάς*	Δάφνης Στέφανος		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
28/6/27	Μπουμπουρός (Boubouroche)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
28/6/27	Η Ζηλιάρα	Bisson Alexandre		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
30/6/27	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
1/7/27	Το Παιδί Του Αλκοολικού	Αφεντάκης Βασίλης		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	
1/7/27	Το Κλεμμένο Διαμάντι*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
1/7/27	Η Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
1/7/27	Από Δήμαρχος Κλητήρας*	Mirande Yves - Picard André		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/7/27	Δικαίωμα Ο Έρωσ;	Nordau Max		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
2/7/27	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
2/7/27	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
3/7/27	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
3/7/27	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
4/7/27	Είκοσι Μέρες Στο Φρέσκο	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
4/7/27	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
5/7/27	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
5/7/27	Βρε Το Παληκόριτσο	Μωραΐτινης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
6/7/27	Θα Μ' Αγαπήσεις*	Νταζίλ Κλωντ		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
7/7/27	Ποιός Ήταν Ο Πρώτος*	Karl Götz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
7/7/27	Ο Καθηγητής Του Μποξ	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Πειραιϊκόν
7/7/27	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
8/7/27	Ισπανική Μύγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Πειραιϊκόν
8/7/27	Η Φωνή Του Αίματος			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
9/7/27	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
9/7/27	Η Δις Σοκολάτα			Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
10/7/27	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
10/7/27	Η Κόρη Του Καταδίκου			Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
11/7/27	Νυμφίος Ανύμφευτος	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
11/7/27	Το Σημάδι Στην Πόρτα (The sign on the door)*	Pollock Channing		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/7/27	Το Πουκάμισο Της Νύφης			Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
12/7/27	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
12/7/27	Το Μαγγόπαιδο			Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
14/7/27	Η Στρίγγλα Που Έγινε Αρνάκι (The taming of the shrew)	Shakespeare William		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
14/7/27	Οι Παλιατζήδες*			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
14/7/27	Μήδεια (Medea)	Grillparzer Franz	Χατζόπουλος Κωνσταντίνος	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ηρώδειο
14/7/27	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
15/7/27	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
15/7/27	Δολλάρια*	Praxy Raoul		Αμηνρά Άγγελου	Διονύσια
15/7/27	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
16/7/27	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
16/7/27	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
16/7/27	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Πειραιϊκόν
16/7/27	Ένα Ταξιδάκι Στη Σελήνη	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
17/7/27	Ο Ηθοποιός Κην	Dumas Alexandre père		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
18/7/27	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
18/7/27	Μια Νύχτα Στο Χαρέμι			Μωρέττη - Μαντινείου	Λαού
18/7/27	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
20/7/27	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
20/7/27	Το Κόκκινο Πουκάμισο	Μελάς Σπύρος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
21/7/27	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
21/7/27	Το Κουρέλι (Scampolo)	Νικοντέμι Ντάριο (Niccodemi Dario)		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
22/7/27	Το Παιδί Του Αλκοολικού	Αφεντάκης Βασίλης		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
22/7/27	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
22/7/27	Ο Χορός Των Επτά Πέπλων*	Bernard Tristan - Φλερμόντ		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/7/27	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
23/7/27	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
24/7/27	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
25/7/27	Η Καινούργια Καμαριέρα			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
25/7/27	Ο Κύριος Με Τα Κομμένα			Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
26/7/27	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
26/7/27	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
27/7/27	Λεφτά Με Ουρά				Πειραικόν
28/7/27	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
28/7/27	Προς Τον Θάνατον			Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
28/7/27	Η Ψωροκώσταϊνα*	Χορν Παντελής		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
29/7/27	Μέλισσα Η Εταίρα	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
30/7/27	Η Ψυχοκώρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
30/7/27	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
31/7/27	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
31/7/27	Η Αγάπη Του Εργάτη			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
31/7/27	Η Γυναίκα Που Σκοτώνει	Méré Charles		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
1/8/27	Να Δικαστής Να Μάλαμα	Bisson Alexandre		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
1/8/27	Τα Αγέννητα Παιδιά			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	
1/8/27	Η Ερωμένη Της Α. Υ.*			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
3/8/27	Ο Άσωτος Υιός			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
3/8/27	Ο Ρακοσυλλέκτης Των Παρισίων	Piat Felix		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
5/8/27	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/8/27	Γουλιέλμος Ο Αχθοφόρος	Dumersan Marion - Delaroche		Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
6/8/27	Ιφιγένεια Εν Ταύροις	Ευριπίδης	Κυπαρίσσης Ν.		Ηρώδειο
6/8/27	Οι Άθλιοι			Ράλλη Νίτσας	ΑΟΔΟ
7/8/27	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien			ΑΟΔΟ
8/8/27	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
9/8/27	Αγαθόπουλος Ο Ξηροχωρίτης	Molière			ΑΟΔΟ
10/8/27	Οι Δύο Δουλίτσες			Μωρέττη - Μαντινείου	Λαού
10/8/27	Οι Δύο Λοχίαι (Les deux sergents)	Daubigny Boudoin			ΑΟΔΟ
12/8/27	Πω! Πω! Λεφτά! (Tons of money)*	William - Valentine		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
12/8/27	Ερωτικά Χαστούκια			Ράλλη Νίτσας	Ρεκόρ (τέρμα Αχαρνών)
13/8/27	Η Κυρία Του Μαξίμ (La dame de chez Maxim' s)	Feydeau Georges	Μήτσος Μυράτ μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
13/8/27	Η Σκλάβα	Περεσιάδης Σπυρίδων			ΑΟΔΟ
14/8/27	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
17/8/27	Ο Δήμιος Της Ενετίας	Bourgeois-Anicet Auguste			ΑΟΔΟ
18/8/27	Ο Σκοτωμένος Που Βλέπει*	Benedetti Silvio		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
19/8/27	Ο Αρχοντοχωριάτης (Le bourgeois gentilhomme)	Molière			ΑΟΔΟ
19/8/27	Αλλού Τα Κακαρίσματα*	Κοπακάκης Νικόλαος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
19/8/27	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
20/8/27	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
20/8/27	Ο Αρχιεργάτης	Μπονκούρ		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
20/8/27	Οι Λησταί	Schiller Friedrich Christof Johann von			ΑΟΔΟ
21/8/27	Οι Σφουγγαράδες	Κοτσελόπουλος Νίκος			ΑΟΔΟ
22/8/27	Για Πασατέμπο			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
24/8/27	Ο Χορός Του Ζαλόγγου	Περεσιάδης Σπυρίδων			ΑΟΔΟ
25/8/27	Ο Άνθρωπος Της Ταβέρνας	Θάνος Ζάχος		Ράλλη Νίτσας	Ρεκόρ (τέρμα Αχαρνών)
26/8/27	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			ΑΟΔΟ
27/8/27	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης			ΑΟΔΟ
28/8/27	Ο Σακατούρας	Δρόσος Ιωάννης			ΑΟΔΟ
29/8/27	Ο Κουρέας Της Σεβίλλης	Beaumarchais de Caron Pierre Augustin	Ροντήρης Δημήτρης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
30/8/27	Άννα Θα Σε Πάρω*	Λόντου - Δημητρακοπούλου Ευφροσύνη		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
31/8/27	Η Εκδίκησης (La Riposte)*	Nozière Fernand		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
1/9/27	Η Φλόγα (La flambée)	Kistemaeckers Henry		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
2/9/27	Ο Δίγαμος*	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
2/9/27	Ο Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Ράλλη Νίτσας	Ρεκόρ (τέρμα Αχαρνών)
3/9/27	Ο Κατάδικος Αριθμός 17			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
4/9/27	Αι Απολαύσεις Του Οικογενειακού Βίου (Les jouissances de la vie familiale)	Hennequin Maurice		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
4/9/27	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
5/9/27	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Κοτοπούλη Μαρίκας	Πειραικόν
6/9/27	Το Παιδί Του Δρόμου*	Θάνος Ζάχος		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
6/9/27	Ο Άνθρωπος Της Ταβέρνας	Θάνος Ζάχος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
6/9/27	Κορώνα Ή Γράμματα; (Pile Ou Face?)	Verneuil Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Πειραικόν
7/9/27	Το Έγκλημα Της Ταβέρνας			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
7/9/27	Ισπανική Μυίγα	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Πειραικόν
8/9/27	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Πειραικόν
9/9/27	Ζαν*	Δρακόπουλος Σίμος		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
9/9/27	Παντρεύω Τη Γυναίκα Μου*	Ρομπιέ Μπενζαμέν		Αμηρά Άγγελου	Διονύσια
9/9/27	Η Περιβολάρισσα	Verneuil Louis	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Πειραικόν
9/9/27	Ο Τσαχπίνης Σερβιτόρος			Μωρέττη - Μαντινείου	Λαού
10/9/27	Το Παιδί Του Δρόμου	Θάνος Ζάχος		Ράλλη Νίτσας	Ρεκόρ (τέρμα Αχαρνών)
10/9/27	Η Καπετάνισσα			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
12/9/27	Ο Καταχραστής (Il barbaro)	Rovetta Gerolamo		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
13/9/27	Εσύ Φταις	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Πειραικόν
14/9/27	Το Σκάνδαλον (Le scandale)	Bataille Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Πειραικόν
16/9/27	Σελέμης			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
17/9/27	Αιχμάλωτος Των Αγρίων			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
17/9/27	Τρικυμίες (Bufere)	Lopez Sabatino		Κοτοπούλη Μαρίκας	Πειραικόν
18/9/27	Τα Ναυάγια Της Ζωής	Γερογιάννης Χρήστος (Γερο - Γιάννης Χ.)		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
18/9/27	Εκάβη*	Ευριπίδης	Μελαχροινός Απόστολος	Κοτοπούλη Μαρίκας + Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Παναθηναϊκό Στάδιο
18/9/27	Αντίο Νεότης			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
19/9/27	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
19/9/27	Αράπικος Γάμος*	Λιδωρίκης Μιλτιάδης - Νίκβας Ντόλης (ψευδώνυμο του Βασιλειάδη Απόστολου)		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
20/9/27	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
21/9/27	Το Τέλος Των Δύο Ορφανών			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
23/9/27	Η Οργή Του Δάσου*	Ροδάς Μιχαήλ		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
24/9/27	Η Καπετάνισσα			Ράλλη Νίτσας	Ρεκόρ (τέρμα Αχαρνών)
25/9/27	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Παγκρατίου
27/9/27	Το Μοδιστράκι			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
28/9/27	Ο Ματωμένος Δρόμος*	Βενιέρης Διονύσιος		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
28/9/27	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Ράλλη Νίτσας	Ρεκόρ (τέρμα Αχαρνών)
29/9/27	Το Παιδί Του Δρόμου	Θάνος Ζάχος		Μωρέττη - Μαντινείου	Λαού
30/9/27	Ο Μάγος*	Wallace Edgar	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
1/10/27	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
2/10/27	Η Ερωτευμένη (Amoureuse)	Porto Riche de Georges		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
2/10/27	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
3/10/27	Νύχτα Χιονοστροβίλου			Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
4/10/27	Ρομάντσο (Romance)	Sheldon Edward		Κυβέλης	Διονύσια
7/10/27	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
9/10/27	Δάνεισέ Μου Τη Γυναίκα Σου	Desvallières Maurice		Βεργόπουλου Ηλία	Κωστάκη
13/10/27	Ο Βασιλιάς Διασκεδάζει (Le roi s' amuse)	Hugo Victor		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
15/10/27	Βέρα Μίρτσεβα*	Ουρμάντσεφ Λέων	Καστανάκης Λουκάς μτφρ.	Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Απόλλων
17/10/27	Η Κούκλα Της Γιάβας			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
17/10/27	Φρύνη (Frine)	Castelvecchio di Riccardo		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
18/10/27	Ο Κουρσάρος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος			ΑΟΔΟ
18/10/27	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
19/10/27	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης		Κύρου Τασίας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
19/10/27	Αγχόνη				ΑΟΔΟ
20/10/27	Η Στοργή (La Tendresse)	Bataille Henry	Καραβία Αιμιλία μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
23/10/27	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik			Εθνικόν
24/10/27	Το Πουκάμισο Της Νύφης			Κύρου Τασίας	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
26/10/27	Δεύτερη Ζωή (Das Zweite Leben)*	Bernaüer Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
26/10/27	Το Μελετεμάκι*	Χορν Παντελής	διασκευή του διηγήματος του 1927 του συγγραφέα με τίτλο "Το κυματάκι" απ' τον ίδιο; στην αρχή δραματοποιήθηκε με τίτλο Έρως και πείνα, έγινε, όμως, σύντομα Μελετεμάκι	Κυβέλης	Απόλλων
27/10/27	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Κύρου Τασίας	Κυβέλης
28/10/27	Σαν Μιλήσει Η Καρδιά*	Θάνος Ζάχος		Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
29/10/27	Η Εξαδέλφη Μου Από Τη Βαρσοβία (Ma cousine de Varsovie)	Verneuil Louis		Κυβέλης	Δημοτικό Πειραιά
30/10/27	Οι Εκατό Ημέραι Του Μεγάλου Ναπολέοντος	Φος Ριχάρδος			Εθνικόν
3/11/27	Ο Χορευτής Της Κυρίας	Bousquet Jacques - Armont Paul	μτφρ. Βουτσινάς Άγγελος	Κυβέλης	Απόλλων
3/11/27	Οι Σωματέμποροι			Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
5/11/27	Η Ωραία Γοργόνα	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κυβέλης	Δημοτικό Πειραιά
7/11/27	Δις Φλυτ (Mlle Flûte)*	Verneuil Louis - Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
12/11/27	Τορπιλισμός Στα Σκοτεινά*	Κοπακάκης Νικόλαος		Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
16/11/27	Θα Με Παντρευτείς*	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων
16/11/27	Ο Κύριος Με Τα Κομμένα			Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
17/11/27	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
18/11/27	Η Κυρά Μαμμή*	Γιαννουκάκης Δημήτρης μάλλον		Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
24/11/27	Έλα Να Φύγουμε (L' invitation au voyage)	Bernard Jean-Jacques		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Εθνικόν
26/11/27	Διγενής Ακρίτας*	Γαλανός Αλέκος - Μπέλλου Θρεψιάδη Αντιγόνη			Δημοτικό Πειραιά
27/11/27	Όταν Φύγω*	Συκόπουλος Δημήτρης			Εθνικόν
28/11/27	Ο Αγαπητικούλης (Le gréluchon déiicat)*	Natanson Jacques		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
1/12/27	Ο Στρατηγός Μπομπάρδος			Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
3/12/27	Αγάπη Που Τυφλώνει*	Λαμπάκη Αναστασία			Εθνικόν
4/12/27	Τ' Αδελφάκι Ο Λαύρακας	Μάστορας Στάθης		Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
10/12/27	Φαύστα	Βερναρδάκης Δημήτριος			Εθνικόν
13/12/27	Αντιγόνη	Σοφοκλής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Εθνικόν
14/12/27	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Εθνικόν
17/12/27	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
18/12/27	Μια Νύχτα Στο Κρεβάτι			Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
20/12/27	Ο Άνθρωπος Που Αλλάζει Κεφάλια (Têtes de rechange)*	Pellerin Jean-Victor		Κυβέλης	Απόλλων
24/12/27	Κώδων Κινδύνου (La sonnette d' alarme)	Hennequin Maurice - Coölus Romain	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Απόλλων
27/12/27	Μονάκριβη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	
29/12/27	Ζουμπιρί	Porto Riche de Georges		Κυβέλης	
1/1/28	Κώδων Κινδύνου (La sonnette d' alarme)	Hennequin Maurice - Coölus Romain	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Απόλλων
1/1/28	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
4/1/28	Το 47 (Fauteuil 47)	Vermeuil Louis	Βουτσινάς Άγγελος μτφρ.	Κυβέλης	Απόλλων
6/1/28	Τύχη Που Την Έχουν Οι	Κρουλ - Μπαρρέ		Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
8/1/28	Παραμονή Πρωτοχρονιάς	Βελμύρας Κωστής - Χάγερ-Μπουφίδης Νικόλαος (Ίσαντρος Άρις)			Εθνικόν
8/1/28	Μια Νύχτα Στο Χάνι	Κυπρολέων Αντίοχος			Εθνικόν
8/1/28	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Μουσική Ηθογραφία Πιέρρη Ελένης - Θάνου Ζάχου	Κυβέλης
12/1/28	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
13/1/28	Θα Με Παντρευτείς	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων
13/1/28	Οι Μασσώνοι			Πατρικίου Σπύρου - Πρινέα Ιωάννη	Κυβέλης
14/1/28	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
15/1/28	Συρανό Ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac)	Rostand Edmond		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
16/1/28	Αζαίς (Azais)	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων
18/1/28	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin		Πατρικίου Σπύρου - Πρινέα Ιωάννη	Κυβέλης
23/1/28	Η Σύγκρουσις*	Malleson Miles		Κυβέλης	Απόλλων
28/1/28	Νεφέλαι	Αριστοφάνης			Κοσμικόν
28/1/28	Εκάβη	Ευριπίδης	Μελαχροινός Απόστολος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
30/1/28	Η Αλήθεια Στο Κρασί ή Η Άμπελος Του Κυρίου (Les vignes du seigneur)	Flers de Robert - Croisset de Francis		Κυβέλης	Απόλλων
30/1/28	Στο Κέφι*	Flers de Robert - Croisset de Francis		Κυβέλης	Απόλλων
2/2/28	Η Δράκαινα*	Μπόγρης Δημήτρης		Καλλιτεχνική Ένωση Ροζάν Νίκου	Κεντρικόν
2/2/28	Τρισεύγενη**	Παλαμάς Κωστής			Εθνικόν
4/2/28	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Κεντρικόν
5/2/28	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas		Θίασος Νέων Παντόπουλου Ανδρέα	Δημοτικό Πειραιά
5/2/28	Μόννα Βάννα	Maeterlinck Maurice			Εθνικόν
12/2/28	Γυναικομαχία ή Μονομαχία Κυριών (Bataille de dames ou Un duel d' amour)	Scribe Eugène - Legouvé Ernest		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
13/2/28	Ο Άνθρωπος Το Κτήνος Και Η Αρετή (L' uomo la bestia e la virtù)*	Pirandello Luigi		Κυβέλης	Απόλλων
20/2/28	Ρομάντσο (Romance)	Sheldon Edward		Κυβέλης	Απόλλων
28/2/28	Το Μελετάκι	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Απόλλων

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/3/28	Μπαμπάς (Papa)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Βεάκη Αιμίλιου	Εθνικόν
2/3/28	Για Μιας Στιγμής Ηδονή	Ντελόρ		Βεάκη Αιμίλιου	Εθνικόν
4/3/28	Μήπως Σας Ενοχλώ;			Βεάκη Αιμίλιου	Εθνικόν
5/3/28	Όταν Η Γυναίκα Θέλει (Ce Que Femme Veut)	Savoir Alfred - Rey Etienne		Κυβέλης	Απόλλων
11/3/28	Αρχιτέκτων Σόλνες (Bygmester Solness)	Ibsen Henrik		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Εθνικόν
12/3/28	Νόρα ή Το Σπίτι Της Κούκλας (Et Dukkehjem)	Ibsen Henrik		Κυβέλης	Απόλλων
15/3/28	Η Κυρά Της Θάλασσας	Ibsen Henrik			Εθνικόν
16/3/28	Ορφεύς Και Ευριδική*	Γαλανός Αλέκος		Μπέλλου Αντιγόνης & Ναυσικάς	Παπαϊωάννου
19/3/28	Ο Δαρδαμέλης*			Κυβέλης	Απόλλων
19/3/28	Η Γυναίκα	Πολέμης Ιωάννης		Κυβέλης	Απόλλων
23/3/28	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Απόλλων
23/3/28	Ο Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Πατρικίου Σπύρου - Πρινέα Ιωάννη	Κυβέλης
25/3/28	Απάνθρωπη Γη ή Έρως Κατασκόπου (Terre inhumaine)	Curel de Francois	Νταρλάς Τ.	Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
25/3/28	Η Εξαδέλφη Μου Από Τη Βαρσοβία (Ma cousine de Varsovie)	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων
25/3/28	Ο Γαμβρός Του Κυρίου Πουαριέ (Le gendre de monsieur Poiriet)	Augier Émile - Sandeau Jules			Εθνικόν
26/3/28	Διγενής Ακρίτας	Γαλανός Αλέκος - Μπέλλου Θρεψιάδη Αντιγόνη		Μπέλλου Αντιγόνης & Ναυσικάς	Παπαϊωάννου
31/3/28	Αχαρνής*	Αριστοφάνης			Κεντρικόν
31/3/28	Πριγκήπισσα Μαλένα (La princesse Maleine)*	Maeterlinck Maurice	Άλκης Θρύλος μτφρ.	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
1/4/28	Αρλεζιάνα (L' Arlésienne)	Daudet Alphonse		Λύκειο Ελληνίδων Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
2/4/28	Η Μάσκα Της Νεότητας*			Κυβέλης	Απόλλων
5/4/28	Σουσού Ο Πυγμαχός	Madis Alex - Bousquet Jacques		Κυβέλης	Απόλλων
7/4/28	Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν*	Ibsen Henrik	Πολίτης Γ. Ν. μτφρ.	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
15/4/28	Κωμωδία Στον Πύργο*	Molnar Ferenc		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
15/4/28	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Κυβέλης	Απόλλων
21/4/28	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Πατρικίου Σπύρου - Πρινέα Ιωάννη	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
22/4/28	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
23/4/28	Η Αριστοκρατία Του Πλούτου ή Οι Πλουτοκράτες	Fabre Émile	Κουκούλας Ν.	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
26/4/28	Τσαρλατανιές*	Goetz Kurt		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
26/4/28	Η Φλόγα (La flambée)	Kistemaeckers Henry			Εθνικόν
27/4/28	Σκραπ*	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
28/4/28	Το Αλανάκι				Δημοτικό Πειραιά
29/4/28	Το Παιδί Του Δρόμου	Θάνος Ζάχος			Δημοτικό Πειραιά
29/4/28	Αγάπη Που Τυφλώνει	Λαμπάκη Αναστασία		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
29/4/28	Ο Πληκτικός Κόσμος (Le monde où l' on s' ennuie)	Pailleron Edmond	Βλάχος Άγγελος μτφρ.	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
2/5/28	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
5/5/28	Μου Τα' Φαγε Η Μαϊτρέσσα Μου*	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
5/5/28	Να Γιός Να Μάλαμα	Mozer Gustav von			Βαριετέ (πρώην Κυβέλης)
6/5/28	Κνοκ ή Ο Θρίαμβος Της Ιατρικής (Knock ou le triomphe de la médecine)*	Romains Jules	Ξενόπουλος Γρηγόριος	Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
6/5/28	Ο Άνθρωπος Και Τα Όπλα (Ηρωας Στρατιώτης) (Arms and the man)	Shaw George Bernard		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
7/5/28	Χρυσό Μου (Chéri)*	Marchand Leopold - Colette Sidonie Gabrielle	αποτελεί διασκευή απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα της Madame Colette από την ίδια	Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
13/5/28	Νόρα ή Το Σπίτι Της Κούκλας (Et Dukkehjem)	Ibsen Henrik			Απόλλων
17/5/28	Ο Ιπτάμενος Παναμάς	Κολοκοτρώνης Βασίλης			Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
17/5/28	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής			Κεντρικόν
18/5/28	Ο Βλάμης Μου (Mon Homme)			Ελευθέρα Σκηνή Ιωαννίδου Λολόττας	Βαριετέ (πρώην Κυβέλης)
19/5/28	Τα Μυστικά Της Γειτονιάς			Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
20/5/28	Ο Κουρσάρος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
22/5/28	Το Γαϊδούρι Του Μπουριντάν (L'âne de Buridan)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
23/5/28	Ο Μπαμπάς (Papa)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Ελευθέρα Σκηνή Ιωαννίδου Λολόττας	Βαριετέ (πρώην Κυβέλης)
24/5/28	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L'anglais tel qu'on le parle)	Bernard Tristan		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
24/5/28	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
25/5/28	Ο Δεύτερος Γάμος	Fabre Émile		Καλλιτεχνική Ένωση Ροζάν Νίκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
26/5/28	Φαίδρα	Προβελέγγιος Αριστομένης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Εθνικόν
30/5/28	Θηριοτροφείο*	Goetz Kurt		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
30/5/28	Λεφτά*			Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
31/5/28	Μπίζνες*			Καλλιτεχνική Ένωση Ροζάν Νίκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
2/6/28	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Καλλιτεχνική Ένωση Ροζάν Νίκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
2/6/28	Οι Σωματέμποροι			Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
6/6/28	Το Άγουρο Φρούτο (Le fruit vert)	Gignoux R. - Théry J.		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
9/6/28	Όταν Δύσει Ο Ήλιος				Απόλλων
9/6/28	Αντιγόνη	Σοφοκλής	Μάνος Κων/ νος μυθρ.		Ηρώδειο
10/6/28	Ο Θεωράκης Ζητά Σπίρτα (Théodore cherche des alumettes)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
10/6/28	Ο Φόβος Του Ξύλου (La peur des coups)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
10/6/28	Αβάσταχτα Βάσανα (Gros chagrins)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
10/6/28	Οι Ανεμοδούρηδες	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
10/6/28	Ησυχία Στο Σπίτι (La paix chez soi)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
13/6/28	Το Μπαρ Της Νινέττας			Βασιλάκη Ειρήνης	Λαού
14/6/28	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
14/6/28	Στ' Ανοιχτά (Outward bound)*	Vane Sutton		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
14/6/28	Οι Κανταδόροι*	Παπαδημητρίου Γιάννης - Παπαγεωργίου		Βασιλάκη Ειρήνης	Λαού
15/6/28	Το Παιδί Του Δρόμου	Θάνος Ζάχος		Φιέρρα Ρ. - Ζαφειρίου Δ.	Έντεν (Θησείου)
16/6/28	Η Κόρη Του Ιεφθάε (Figlia di Iefte)	Cavallotti Felice		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Κεντρικόν
16/6/28	Σιδηροδρομική Περιπέτεια			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Κεντρικόν
16/6/28	Το Κληροδότημα (Das Vermächtnis)*	Schnitzler Arthur	Μαρσέλλου Νέλλη	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
16/6/28	Η Δημοκρατία Διατάζει*	Lothar Rudolf		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
16/6/28	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
17/6/28	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
19/6/28	Μόλις Εξεδόθη (Vient de paraître)*	Bourdet Edouard		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
22/6/28	Καπαμάς*	Κοπακάκης Νικόλαος		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
24/6/28	Φρύνη (Frine)	Castelvecchio di Riccardo			Πειραιϊκόν
25/6/28	Αλλού Τ' Όνειρο Κι Αλλού Το Θαύμα*			Βασιλάκη Ειρήνης	Λαού
26/6/28	Ζητείται Παρθένος*	Lothar Rudolf		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
27/6/28	Η Γυναίκα Θάλασσα ή Η Σειρήνα*	Χορν Παντελής		Καλλιτεχνική Ένωση Ροζάν Νίκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
29/6/28	Η Κυρία Μογκοδέν	Μπλουμ - Τεκέ		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
30/6/28	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
30/6/28	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis			Πειραιϊκόν
1/7/28	Βρε Το Παληοκόριτσο	Μωραϊτίνης Τίμος		Καλλιτεχνική Ένωση Ροζάν Νίκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
1/7/28	Η Δαιμονισμένη			Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
1/7/28	Μπόρας Ο Τρομερός			Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
1/7/28	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Πειραιϊκόν
2/7/28	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
2/7/28	Η Αδελφή Μου Κι Εγώ*	Verneuil Louis		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
3/7/28	Κλεοπάτρα			Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
4/7/28	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
5/7/28	Η Δράκαινα*	Μπόγρης Δημήτρης		Καλλιτεχνική Ένωση Ροζάν Νίκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
7/7/28	Οι Σφουγγαράδες	Κοτσελόπουλος Νίκος		Καλλιτεχνική Ένωση Ροζάν Νίκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
7/7/28	Οι Σφουγγαράδες	Κοτσελόπουλος Νίκος		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
8/7/28	Το Ταξίδι Του Γάμου	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
10/7/28	Η Σάσα Παντρεύεται*	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
10/7/28	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
11/7/28	Η Δις Σοκολάτα			Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
12/7/28	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
12/7/28	Στη Γκαρσονιέρα Της Λολόττας	Πολίτης Β.		Καλλιτεχνική Ένωση Ροζάν Νίκου	Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
13/7/28	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
14/7/28	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
14/7/28	Ανδρομάχη*	Racine Jean	Σταύρου Πέπη		Ηρώδειο
14/7/28	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
15/7/28	Πρωθυπουργός Και Βασιλεύς			Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
18/7/28	Κύκλος ή Κυκλικός Χορός ή Γύρος (Das Reigen)*	Schnitzler Arthur	Βεζύρογλου Δ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
25/7/28	Το Αλανάκι			Φιέρρα Ρ. - Ζαφειρίου Δ.	Έντεν (Θησείου)
28/7/28	Η Αυτού Εξοχότης Ο Καμαριέρης*	Geyer Siegfried		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
29/7/28	Η Δις Σοκολάτα				Βαριετέ (πρώην Κυβέλης)
30/7/28	Ο Πρίγκηψ Σύζυγος*	Xanrof Léon		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
1/8/28	Ο Κατάδικος	Χατζηπαποστόλου Αντώνης			Εθνικόν
5/8/28	Μήπως Σας Ενοχλώ;				Πειραικόν
10/8/28	Ο Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Καλουτά Κατίνας	Κωστάκη
10/8/28	Θεόδωρος Και Σία	Armont Paul		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
30/8/28	Λίσυ Η Κοκότα*	Geyer Siegfried		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
5/9/28	Το Αεροπλάνο	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
6/9/28	Το Φουρνόξυλο	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
12/9/28	Ο Σύζυγος Της Δεσποινίδος*	Drégély Gabriel		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
15/9/28	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Τριανόν (Ιπποκράτους)
15/9/28	Ο Άρχοντας Του Κόσμου*	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
15/9/28	Η Γυναίκα Που Σκοτώνει	Méré Charles		Κύρου Τασίας	Κωστάκη
16/9/28	Δάνεισέ Μου Τη Γυναίκα Σου	Desvallières Maurice		Κύρου Τασίας	Κωστάκη
16/9/28	Η Δις Σοκολάτα			Κύρου Τασίας	Κωστάκη
17/9/28	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κύρου Τασίας	Κωστάκη
18/9/28	Η Δις Φλυτ (Mlle Flûte)	Verneuil Louis - Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Τριανόν (Ιπποκράτους)
18/9/28	Ανθή	Αντρέγιεφ Νικολάγιεβιτς Λεονίντ		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
18/9/28	Οι Σωματέμποροι			Φιέρρα Ρ. - Ζαφειρίου Δ.	Έντεν (Θησείου)
19/9/28	Άνθη Πορτοκαλιάς ή Άνθη Λεμονιάς (La fleur d' oranger)	Birabeau André - Dolley Georges		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
20/9/28	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Τριανόν (Ιπποκράτους)
21/9/28	Ο Άνθρωπος Της Ταβέρνας	Θάνος Ζάχος		Φιέρρα Ρ. - Ζαφειρίου Δ.	Έντεν (Θησείου)
21/9/28	Το Καπόνι	Nancey - Gorsse de Henry	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Τριανόν (Ιπποκράτους)
21/9/28	Ο Ηθοποιός Κην	Dumas Alexandre père		Κύρου Τασίας	Κωστάκη
22/9/28	Η Στοργή (La Tendresse)	Bataille Henry	Καραβία Αιμ. Μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Τριανόν (Ιπποκράτους)
23/9/28	Η Κυρία Με Τας Καμελιάς (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Κοτοπούλη Μαρίκας	Τριανόν (Ιπποκράτους)
24/9/28	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Φιέρρα Ρ. - Ζαφειρίου Δ.	Έντεν (Θησείου)
25/9/28	Η Δικηγόρινα (Maître Bolbec et son mari)	Verneuil Louis - Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Τριανόν (Ιπποκράτους)
25/9/28	Κνοκ ή Ο Θρίαμβος Της Ιατρικής (Knock ou le triomphe de la médecine)	Romains Jules	Ξενοπούλος Γρηγόριος μτφρ.	Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
26/9/28	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Τριανόν (Ιπποκράτους)
27/9/28	Τα Μυστικά Της Μονμάρτης				Έντεν (Θησείου)
28/9/28	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Φιέρρα Ρ. - Ζαφειρίου Δ.	Παπαϊωάννου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
5/10/28	Το Νυφικό Κρεβάτι (Le lit nuptial)	Méré Charles		Φιέρρα Ρ. - Ζαφειρίου Δ.	Παπαϊωάννου
8/10/28	7.000.000 Εισόδημα*	Βεάκης Αιμίλιος	διασκευή απ' το σατιρικό διήγημα του Άγγλου Charles Deslus, που δημοσιεύτηκε στο περ. Μπουκέτο του 1927	Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
12/10/28	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Φιέρρα Ρ. - Ζαφειρίου Δ.	Παπαϊωάννου
21/10/28	Στην Πανσιόν Της Ροζαλίας			Φιέρρα Ρ. - Ζαφειρίου Δ.	Παπαϊωάννου
27/10/28	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
28/10/28	Ο Μπαμπάκας				Εθνικόν
8/11/28	Τα Περρασμένα (Le passé)	Porto Riche de Georges		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
9/11/28	Σαλώμη (Salomé)	Wilde Oscar	Ποριώτης Ν. μτφρ.	Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
11/11/28	Ηλέκτρα	Ευριπίδης	Πολέμης Ιωάννης μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
11/11/28	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
11/11/28	Υπουργείο Έρωτος			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
15/11/28	Η Σονάτα Του Κρούτζερ	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
18/11/28	Γιατί Έκλεψε	Λάσκαρης Νικόλαος - Ηλιάδης Βασίλης		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
18/11/28	Οι Διπλοπαντρεμένοι			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
22/11/28	Η Φλόγα (La flambée)	Kistemaeckers Henry		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
24/11/28	Τιτάν (Il Titano)	Niccodemi Dario		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
25/11/28	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
25/11/28	Η Τελευταία Νύχτα Του Ρασπουτίν (La dernière nuit de Raspoutine)	Antoine André-Paul		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
25/11/28	Ο Πολωνός Εβραίος	Σατριέν Ερμάν			Εθνικόν
28/11/28	Η Δεύτερη Ζωή	Bernaüer Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
29/11/28	Κορώνα Ή Γράμματα; (Pile Ou Face?)	Verneuil Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/12/28	Πρωί Μεσημέρι Βράδυ (L' alba, il giorno e la notte)	Niccodemi Dario			Εθνικόν
2/12/28	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
3/12/28	Τα Κουφέτα Του Διαβόλου	Jalabert J. - Chartrettes P.		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
4/12/28	Ισπανική Μυίγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
7/12/28	Η Γυμνή Γυναίκα (La femme nue)	Bataille Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
8/12/28	Το Καρναβάλι Του Έρωτα (Le carnaval de l' amour)*	Méré Charles		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
16/12/28	Το Ξεπόρτισμα	Berr Georges			Εθνικόν
20/12/28	Το Κολλιέ Του Μαχαραγιά*			Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
23/12/28	Μήδεια (Medea)	Grillparzer Franz	Χατζόπουλος Κων/νος μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
25/12/28	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Εθνικόν
27/12/28	Ο Εραστής Της Κυρίας Βιντάλ (L' amant de madame Vidal)*	Verneuil Louis	Λογοθετίδης Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
29/12/28	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Εθνικόν
1/1/29	Το Κολλιέ Του Μαχαραγιά			Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
1/1/29	Ο Εραστής Της Κυρίας Βιντάλ (L' amant de madame Vidal)	Verneuil Louis	Λογοθετίδης Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/1/29	Η Κυρία Που Παίζει Στις Κούρσες				Εθνικόν
6/1/29	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Δημοτικό Πειραιά
6/1/29	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis			Εθνικόν
7/1/29	Η Δίκη Της Μάιρης Ντάγκαν (The trial of Mary Dugan)*	Veiller Bayard		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
11/1/29	Η Κυρία Με Τας Καμελίαις (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Κυβέλης	Δημοτικό Πειραιά
11/1/29	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Παπαϊωάννου	Παπαϊωάννου
12/1/29	Η Επιδημία	Σουρής Γεώργιος		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	
14/1/29	Ο Άρχοντας Του Κόσμου	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παπαϊωάννου
14/1/29	Η Αδελφή Μου Κι Εγώ	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων
14/1/29	Ρομάντσο (Romance)	Sheldon Edward		Κυβέλης	Απόλλων
16/1/29	Στον Ίσκιο Του Κακού (A l' ombre du mal)*	Lenormand Henri-René		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
16/1/29	Το Μελετάκι	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Απόλλων
17/1/29	Παπά Λεμπονάρ (Le père Lebonnard)	Aicard Jean			Εθνικόν
18/1/29	Η Ωραία Γοργόνα	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κυβέλης	Απόλλων
21/1/29	Στο Τσάι*	Σλομπόντα		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παπαϊωάννου
21/1/29	Μητριά*	Franck P. - Hirschfeld Al		Κυβέλης	Απόλλων
23/1/29	Το Σκυλάκι Που Κουβαλά (Le chien qui rapporte)*	Armont Paul - Gerbidon Marcel		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
26/1/29	Ένας Γάμος ή Η Τραγωδία Μιας Γυναίκας	Jacoby L.	Αργυρόπουλος Βασ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
26/1/29	Η Πρώτη Νύχτα Του Γάμου	Géroule Henry - Μπαρέ			Εθνικόν
27/1/29	Τράβα Το Κορδόνι	Πραζί Ραούλ (Praxy Raoul)		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/1/29	Γκαρσόν*	Marguerite V.	διασκευασθέν από μυθιστόρημα απ' τον ίδιο τον Margueritte	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/1/29	Σατανάς*	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων
1/2/29	Μου Τα' Φαγε Η Μαϊτρέσσα Μου	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παπαϊωάννου
3/2/29	Ο Φιλαράκος Μου*	Verneuil Louis		Θεοδωρίδη Αλίκης - Μουσουρή Κώστα	Εθνικόν
4/2/29	Παντρεύω Τη Γυναίκα Μου	Ρομπιέ Μπενζαμέν		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
4/2/29	Τα Κουφέτα Του Διαβόλου	Jalabert J. - Chartrettes P.		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/2/29	Φθινοπωρινά Βιολιά*	Σουργκουτσώφ Ηλίας ή Σουργκουτσέβ Ηλία	Σαραντίδου Αθηνά μτφρ.	Κυβέλης	Απόλλων
6/2/29	300 Λέξεις Στο Λεπτό*	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παπαϊωάννου
9/2/29	Μονάκριβη	Ξενόπουλος Γρηγόριος			Εθνικόν
10/2/29	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
10/2/29	Ηρώ Και Λεάνδρος (Des Meeres und der Liebe Wellen)	Grillparzer Franz			Εθνικόν
11/2/29	Ποιός Απ' Τους Τρεις	Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/2/29	Δολλάρια	Praxy Raoul		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
17/2/29	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Εθνικόν
17/2/29	Η Κρυφοπαντρεμμένη				Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μπφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
17/2/29	Μονάκριβη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
18/2/29	Βέρα Μίρτσεβα	Ουρμάντσεφ Λέων	Καστανάκης Λουκάς μπφρ.	Θίασος Νέων	Δημοτικό Πειραιά
19/2/29	Σαββατοκύριακο (Week end)*	Coward Noël		Κυβέλης	Απόλλων
20/2/29	Η Μεγάλη Δούκισσα Και Το Γκαρσόνι (La grande duchesse et le garçon d' étage)	Savoir Alfred		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
20/2/29	Η Σονάτα Του Κρούτζερ	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
21/2/29	Το Κλωτσοσκούφι*			Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
22/2/29	Η Δράκαινα	Μπόγρης Δημήτρης		Θίασος Νέων	Δημοτικό Πειραιά
23/2/29	Το Καρναβάλι Του Έρωτα (Le carnaval de l' amour)	Méré Charles		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
26/2/29	Να Επισκευάσουμε Τη Σοφίτσα			Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
1/3/29	Η Δις Φλυτ (Mlle Flûte)	Verneuil Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/3/29	Ο Τρίγαμος*	Walls		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
11/3/29	Αγαπημένη Μου Κουτή Μαμά*	Nerz Lud - Mayer Maria L.		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/3/29	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κυβέλης	Απόλλων
16/3/29	Μανόν Βατώ	Birabeau André		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
16/3/29	Θα Με Παντρευτείς	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων
19/3/29	Ακίνδυνο Μαραφέτι			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παπαϊωάννου
20/3/29	Το Θαύμα (Le Miracle)*	Guitry Sacha		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
20/3/29	Η Αυτού Εξοχότης Ο Καμαριέρης	Geyer Siegfried		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
22/3/29	Φιλήστε Με (Embrassez Moi)	Bernard Tristan - Mirande Yves - Quinson Gustave	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
22/3/29	Κασάτκα*	Τολστόι Αλέξιος Κωνσταντίνοβιτς		Κυβέλης	Απόλλων
23/3/29	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
24/3/29	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/3/29	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παπαϊωάννου
25/3/29	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/3/29	Κυρά Φροσύνη - Αλή Πασάς				Εθνικόν
26/3/29	Ο Εισαγγελεύς Χάλλερ (Le procureur Hallers)	Gorsse de Henry - Forest Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/3/29	Ο Άνθρωπος Που Δεν Εγέλασε Ποτέ				Εθνικόν
28/3/29	Η Θυσία Του Αβραάμ**	Κορνάρος Βισέντζος		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
28/3/29	Ο Κουρέας Της Σεβίλλης	Beaumarchais de Caron Pierre Augustin		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/3/29	Κορακιστικά*	Νερούλος Ιάκωβος Ρίζος		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
29/3/29	Ανθή	Αντρέγιεφ Νικολάγιεβιτς Λεονίντ		Κυβέλης	Απόλλων
31/3/29	Εδώ Πληρώνονται Όλα				Εθνικόν
31/3/29	Μια Φορά Κι Έναν Καιρό	Πολέμης Ιωάννης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
1/4/29	Ευτυχισμένη			Κυβέλης	Απόλλων
3/4/29	Ισπανική Μύγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
5/4/29	Σαπφώ (Sapho)	Daudet Alphonse	διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του συγγραφέα, που έγραψε σε συνεργασία με τον Adolphe Belot	Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
5/4/29	Η Κυρία Του Αριθμού 23				Εθνικόν
6/4/29	Πόλεμος	Αρτσιμπάτσεφ Μιχαήλ		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/4/29	Είναι Τρελλή			Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
7/4/29	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
8/4/29	Η Ασήμαντη Γυναίκοῦλα*	Armont Paul - Gerbidon Marcel		Κυβέλης	Απόλλων
11/4/29	Να Δικαστής Να Μάλαμα	Bisson Alexandre		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
12/4/29	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
13/4/29	Ντιμπούκ (Dybbuk)*	Ansky Shloyme Zaynl Rappaport	Νίκας Αντώνης μτφρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
18/4/29	Το Κουρέλι (Scarpolo)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Απόλλων
20/4/29	Το Κύκνειο Άσμα*	Τσέχωφ Αντόν	Κουνελάκης Μιχάλης	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
23/4/29	Πω! Πω! Λεφτά! (Tons of money)	William - Valentine		Αμηρά Άγγελου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
26/4/29	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William	Θεοτόκης Κωνσταντίνος μτφρ.	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου	Εθνικόν
5/5/29	Εκδρομή Στον Παράδεισο (Weekend im Paradies)*	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
5/5/29	Παντρεία Στα Ψέμματα	Verneuil Louis		Κυβέλης	Απόλλων
5/5/29	Αντίο Νεότης				Κωστάκη
6/5/29	Το Ανύπαρκτο Παιδί				Κωστάκη
11/5/29	Ο Κατά Συνθήκην Σύζυγος*	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Θεατρικός Φοιτητικός Όμιλος	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
11/5/29	Σιμούν (Le Simoun)*	Lenormand Henri-René	Κουκούλας Λέων μτφρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/5/29	Παξιμάδα Ντροπαλή			Κυβέλης	Απόλλων
19/5/29	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto			Άνοιξες
19/5/29	Εσμέ Η Τουρκοπούλα	Περεσιάδης Σπυρίδων			Άνοιξες
25/5/29	Ο Αρχισιδηρουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
25/5/29	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz			Άνοιξες
26/5/29	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Άνοιξες
26/5/29	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος			Άνοιξες
26/5/29	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Véber Pierre		Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
26/5/29	Αντιγόνη	Σοφοκλής			Ηρώδειο
27/5/29	Ψήφος Στις Γυναίκες			Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
29/5/29	Το Ταξίδι Του Γάμου	Hennequin Maurice - Bilhaud Paul		Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
29/5/29	Εδώ Πληρώνονται Όλα			Μαντινείου Μαρίκας - Θάνου Ζάχου	Έντεν (Θησείου)
29/5/29	Οι Δύο Δουλίτσες			Μαντινείου Μαρίκας - Θάνου Ζάχου	Έντεν (Θησείου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
31/5/29	Ολυμπία*	Molnar Ferenc		Κυβέλης	Κυβέλης (πρώην Διονύσια πλατείας Συντάγματος)
1/6/29	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης			Απόλλων
1/6/29	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε			Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
2/6/29	Ιππόλυτος Στεφανηφόρος	Ευριπίδης	Τσοκόπουλος Γεώργιος διασκευή		Ηρώδειο
2/6/29	Δικαίωμα Ο Έρωτος;	Nordau Max		Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
3/6/29	Η Χαρτορίχτρα				Κωστάκη
3/6/29	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
4/6/29	Η Σελήνη Του Μέλιτος			Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
5/6/29	Η Κωμωδία Της Ευτυχίας ή Ουσιαστικό*	Εβρέινωφ Νικολάι	Κότσικας Γ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
7/6/29	Ο Μάγος Της Ανατολής			Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
11/6/29	Όλοι Για Την Κέρκυρα				Κωστάκη
13/6/29	Τοπάζ (Topaze)*	Pagnol Marcel		Κυβέλης	Κυβέλης
15/6/29	Η Μακαρίτισσα Η Μαμά (Feu la mère de madame)*	Feydeau Georges		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Δημοτικό Πειραιά
15/6/29	Σιμούν (Le Simoun)	Lenormand Henri-René	Κουκούλας Λέων μτφρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
15/6/29	Το Ψυχοσάββατο	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
16/6/29	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
16/6/29	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
17/6/29	Αθηναίοι Επαρχιώται			Μαντινείου Μαρίκας - Θάνου Ζάχου	Έντεν (Θησειού)
18/6/29	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Βασίλης	Θίασος Νέων	Παγκρατίου
18/6/29	Το Ταξίδι Του Μπερλυρόν	Grenet Eugène - Dancourt Florent Carton			Κωστάκη
19/6/29	Οι Μάσκες	Goetz Kurt		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
19/6/29	Το Φιόρο Του Λεβάντε	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
21/6/29	Ο Υπνοβάτης			Θίασος Νέων	Παγκρατίου
22/6/29	Το Αίπιον*	Μπόγρης Δημήτρης		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
22/6/29	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
22/6/29	Φιλολογία (Literatur)*	Schnitzler Arthur		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
23/6/29	Κνοκ ή Ο Θρίαμβος Της Ιατρικής (Knock ou le triomphe de la médecine)	Romains Jules	Ξενόπουλος Γρηγόριος μυθρ.	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
24/6/29	Πάρε Με Αντριάνα Μου	Verneuil Louis		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
25/6/29	Παλιός Αθηναίος			Μαντινείου Μαρίκας - Θάνου Ζάχου	Έντεν (Θησειού)
26/6/29	Ο Δημοσιογράφος Βεργής*	Νίκβας Ντόλης		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
26/6/29	Οι Σιγανοπαπαδιές*	Χορν Παντελής		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
27/6/29	Ο Κύκλος Με την Κιμωλία (Der Kreidekreis)*	Klabund - Henschke Alfred	διασκευή για το θέατρο του Klabund από παλιό κινέζικο μύθο, το οποίο αργότερα διασκευάζει & ο Brecht	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
28/6/29	Όλοι Για Την Κέρκυρα				Διάνα (Παλαιού Φαλήρου)
29/6/29	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
30/6/29	Τα Αγαπημένα Ανδρόγυνα	Valabrègue Albin		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
1/7/29	Το Αριστερό Χέρι	Vébér Pierre		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
1/7/29	Μποέμ			Θίασος Νέων Χαλκούση Ελένης	
1/7/29	Το Ένστικτο*	Παναγιωτόπουλος Σπύρος		Θίασος Νέων	
2/7/29	Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Fiers de Robert - Caillavet De Armand Gaston		Κυβέλης	Κυβέλης
3/7/29	Προς Το Όνειρο*	Βελιμέζης Ι. Θεόδωρος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
3/7/29	Μαύρη Κληρονομιά*	Γιοφύλλης Φώτος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
3/7/29	Ο Παληάτσος Και Η Κούκλα*	Χάγερ-Μπουφίδης Νικόλαος (Ίσαντρος Άρις)		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
4/7/29	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
5/7/29	Το Ζωντανό Πτώμα*	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων	Σιφναίου Ελένη	Σπουδή Παλαιολόγου Μάριου	Αθήναιον (οδός Πατησίων)
6/7/29	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
7/7/29	Βρε Το Παληοκόριτσο	Μωραΐτινης Τίμος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
9/7/29	Το Κόκκινο Πουκάμισο	Μελάς Σπύρος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
10/7/29	Βολπόνε ή Η αλεπού*	Jonson Ben	Zweig Stefan - Romains Jules διασκευή	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
10/7/29	Η Μις Σοκολάτα*	Χαιρόπουλος Χρήστος Κ.		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
11/7/29	Η Τσοπανοπούλα			Μαντινείου Μαρίκας - Θάνου Ζάχου	Έντεν (Θησειού)
12/7/29	Το Τεμπελόσκυλο	Hennequin Maurice	Τσαμαδός Ιωάννης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Πειραικόν
12/7/29	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
13/7/29	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
15/7/29	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
15/7/29	Η Δις Δικηγόρος*	Συναδινός Θεόδωρος		Κυβέλης	Κυβέλης
17/7/29	Η Λέξη Που Του Χρειαζότανε*	Νίκβας Ντόλης		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
18/7/29	Όλοι Για Την Κέρκυρα				Ρεκόρ (τέρμα Αχαρνών)
20/7/29	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
22/7/29	Αγάπη Που Τυφλώνει	Λαμπάκη Αναστασία		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
23/7/29	Ο Πάτερ Ιγνάτιος	Βενιέρης Διονύσιος		Παπαϊωάννου	Παπαϊωάννου
24/7/29	Παριζιάνικες Αγάπες*	Καρελλάς Μάνος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
27/7/29	Το Νανούρισμα*	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
28/7/29	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
29/7/29	Τα Τρία Μωρά			Θίασος Νέων	Παγκρατίου
29/7/29	Το Νυφικό Κρεβάτι (Le lit nuptial)	Méré Charles		Παπαϊωάννου	Παπαϊωάννου
30/7/29	Ο Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave			Κωστάκη
31/7/29	Για Να Μη Χαθεί Η Αγάπη*	Δαμάσκος Ευάγγελος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
31/7/29	Στο Πείσμα Του Χάρου*	Λαμπάκη Αναστασία		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
31/7/29	Σκλάβο ή Ανοικτίμων Ζωή*	Μητσστάκη - Κυριάκου Βικτωρία		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
1/8/29	Τορπιλισμός Στα Σκοτεινά	Κοπακάκης Νικόλαος		Παπαϊωάννου	Παπαϊωάννου
1/8/29	Ενοικιάζεται	Λάσκαρης Νικόλαος - Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Θίασος Νέων	
1/8/29	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
1/8/29	Ο Κατάσκοπος Της Αδριανής			Θίασος Νέων	
1/8/29	Η Κακιά Πεθερά			Θίασος Νέων	
3/8/29	Το Νευροκαβαλίκευμα	Hennequin Maurice - Duval		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
3/8/29	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Παπαϊωάννου	Παπαϊωάννου
3/8/29	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Κωστάκη
4/8/29	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Κωστάκη

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
5/8/29	Μετά Το Έγκλημα			Θίασος Νέων	Παγκρατίου
5/8/29	Τα Κατάστιχα Του Διαβόλου			Μαντινείου Μαρίκας - Θάνου Ζάχου	Έντεν (Θηρείου)
6/8/29	Νικολ (Nicol et sa virtue)*	Gandera Felix		Κυβέλης	Κυβέλης
6/8/29	Η Ξανθώ Στο Σπίτι Των Εταιρών	Ρισπέν Ζακ υιός	Λεπενιώτης Τηλέμαχος μτφρ.	Παπαϊωάννου	Παπαϊωάννου
7/8/29	Παραμονή Πρωτοχρονιάς	Βελμύρας Κωστής - Χάγερ-Μπουφίδης Νικόλαος (Ίσαντρος Άρις)		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
7/8/29	Ο Θίασος Των Νέων*	Γιαννουκάκης Δημήτρης		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
7/8/29	Ραντεβού*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
7/8/29	Η Δις Σοκολάτα				Κωστάκη
7/8/29	Κρινιώ*	Παναγιωτόπουλος Σπύρος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
7/8/29	Βγάζοντας Τη Μάσκα*	Χαιρόπουλος Χρήστος Κ.		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
8/8/29	Αγάπη Που Τυφλώνει	Λαμπάκη Αναστασία			Κωστάκη
9/8/29	Το Τέλος Του Ταξιδιού (Journey' s end)*	Sherriff Robert Cedric	Γ. Συριώτης - Σ. Σωτηριάδης μτφρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
10/8/29	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
10/8/29	Πυρείον Ακίνδυνον			Παπαϊωάννου	Παπαϊωάννου
11/8/29	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre			Παγκρατίου
12/8/29	Μαραθώνιος Δρόμος	Μωραϊτίνης Τίμος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
14/8/29	Ναυαγημένος*	Καγιάς Γ. Παναγιώτης ή Πάκης		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
15/8/29	Η Μαρκησία ή Η κυρία μαρκησία επιστρέφει (The marquise)*	Coward Noël		Κυβέλης	Κυβέλης
16/8/29	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
17/8/29	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Κωστάκη
17/8/29	Η Κατάκτησις Της Αδριανής			Θίασος Νέων	Παγκρατίου
17/8/29	Η Πρώτη Νύχτα Του Γάμου	Géroule Henry - Μπαρέ			Παπαϊωάννου
18/8/29	Θηριοτροφείο	Goetz Kurt		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Πειραικόν
18/8/29	Η Τελευταία Απ' Όλες	Bilhaud Paul		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
18/8/29	Οι Άθλιοι				Κωστάκη
19/8/29	Λεπτά Στο Δρόμο*	Bernaüer Rudolf		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
19/8/29	Μια Νύχτα Στο Σκοτάδι			Θίασος Νέων	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
20/8/29	Της Νύχτας Τα Καρώματα	Βενιέρης Διονύσιος		Παπαϊωάννου	Παπαϊωάννου
21/8/29	Αληθινή Ιστορία*	Δρόσος Άγγελος		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
21/8/29	Τον Σκότωση*	Νικολάκη - Βαρδουλάκη Ειρήνη (ψευδώνυμο "Μανουέλα")		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
21/8/29	Η Επαρχιώτισσα			Μαντινείου Μαρίκας - Θάνου Ζάχου	Έντεν (Θησειού)
21/8/29	Παξιμάδα Ντροπαλή			Παπαϊωάννου	Παπαϊωάννου
21/8/29	Πονεμένοι*	Τουτουτζάκης Νίκος		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
22/8/29	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele			Κωστάκη
22/8/29	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre			ΑΟΔΟ
23/8/29	Ματωμένα Δίχτυα*	Πετυχάκης Μανώλης		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
24/8/29	Θεσμοφοριάζουσαι	Αριστοφάνης			Παπαϊωάννου
24/8/29	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto			Κωστάκη
25/8/29	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Véber Pierre		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
26/8/29	Η Κληρονομία			Μαντινείου Μαρίκας - Θάνου Ζάχου	Έντεν (Θησειού)
27/8/29	Η Δις Παξιμάδα				Παπαϊωάννου
27/8/29	Κυρά Φροσύνη*	Σκίπης Σωτήρης		Κυβέλης	Κυβέλης
28/8/29	Μοντέρνα Θεότις*	Αβδαλής - Καρζής Δ.		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
28/8/29	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος			Κωστάκη
28/8/29	Ένα Ματσάκι Μενεξέδες*	Τροπαιάτης Άλκης - Καρζής		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
30/8/29	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
31/8/29	Καρλ Και Άννα ή Επάνοδος (Karl Und Anna)*	Frank Leonhard	γράφεται το 1926 ως μυθιστόρημα & διασκευάζεται ως δράμα απ' τον ίδιο τον συγγραφέα; Μυράτ Δημήτρης - Χέλμης Εμμ. μτφρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρος - Μυράτ Μήτσου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
1/9/29	Λουτρόπολις*	Ρώτας Βασίλης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
2/9/29	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπιριδων		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
4/9/29	Θεός Σχωρέσ' Τον	Βελμύρας Κωστής		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
4/9/29	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
4/9/29	Η Ζωή Εν Τάφω*	Κυπρολέων Αντίοχος		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
4/9/29	Βγάζοντας Τη Μάσκα*	Μπόγρης Δημήτρης		Θιασος Νέων	Παγκρατίου
4/9/29	Όπου Την Παθαίνει Ο Κύριος Υπαστυνόμος*	Νίκβας Ντόλης		Θιασος Νέων	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
4/9/29	Ο Κύριος Υπαστυνόμος			Θίασος Νέων	Παγκρατίου
7/9/29	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
7/9/29	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Θίασος Νέων	Παγκρατίου
7/9/29	Αιωνία Ζωή*	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
11/9/29	Ζουζούνι Στο Μπουμπί Της			Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
13/9/29	Μάγια (Maya)*	Gantillon Simon	Μυρτιώτισσα μυθρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
14/9/29	Μεσ' Τα Όλα			Μαντινείου Μαρίκας - Θάνου Ζάχου	Έντεν (Θηρείου)
15/9/29	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Κυριακίδου Ν.	ΑΟΔΟ
22/9/29	Στο Τηλέφωνο*	Verneuil Louis			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
25/9/29	Πω! Πω! Λεφτά! (Tons of money)	William - Valentine		Κυβέλης	Κυβέλης
28/9/29	Άπιστος (Infedele)	Bracco Roberto			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
1/10/29	Σταθμός*	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Κυβέλης
5/10/29	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Χρυσοχόου - Στυλιανόπουλου	Λαού Μεταξουργείου
6/10/29	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Χρυσοχόου - Στυλιανόπουλου	Λαού Μεταξουργείου
7/10/29	Ο Όρκος Του Πεθαμένου*	Παπαντωνίου Ζαχαρίας		Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
8/10/29	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Χρυσοχόου - Στυλιανόπουλου	Λαού Μεταξουργείου
9/10/29	Το Μαγκόπαιδο			Χρυσοχόου - Στυλιανόπουλου	Λαού Μεταξουργείου
11/10/29	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Χρυσοχόου - Στυλιανόπουλου	Λαού Μεταξουργείου
20/10/29	Η Κόμησα Σάρρα (La comtesse Sarah)	Ohnet Georges			
24/10/29	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario			Ολύμπια
1/11/29	Ερωτόκριτος**	Κορνάρους Βισσέντζος	Συναδινός Θεόδωρος διασκευή απ' το ομώνυμο έπος	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
7/11/29	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
13/11/29	Μήδεια (Medea)	Grillparzer Franz			Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
14/11/29	Το Μοντέρνο Σπίτι	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
23/11/29	Δεσποινίς Τζούλια	Strinberg August			Κεντρικόν
23/11/29	Η Αρκούδα	Τσέχωφ Αντόν			Κεντρικόν
1/12/29	Γυναίκα Διάβολος	Σάινερ Καρλ	Αργυρόπουλος Β.	Χαλκούση Ελένης	Δημοτικό Πειραιά
2/12/29	Ο Φίλος Της Γυναίκας Του				
5/12/29	Όρνιθες**	Αριστοφάνης	Κουκούλας Λέων μτφρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
8/12/29	Όλα Μοιραία*	Λιβαδάς Νικόλαος			Παρνασσός
18/12/29	Ιερή Φλόγα (The sacred flame)*	Maugham Somerset William	Κανελλίδης Ν.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
21/12/29	Ταξιδιωτική Περιπέτεια (Un' aventura di viaggio)	Bracco Roberto			Δημοτικό Πειραιά
21/12/29	50.000 Δολάρια	Parker N. Louis - Jacobs William W.	Παλαιολόγος Μάριος		Δημοτικό Πειραιά
29/12/29	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Δημοτικό Πειραιά
1/1/30	Ιερή Φλόγα (The sacred flame)	Maugham Somerset William		Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
1/1/30	Το Τέλος Του Ταξιδιού (Journey' s end)	Sherriff Robert Cedric		Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
1/1/30	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Κυβέλης	Δημοτικό Πειραιά
1/1/30	Κυρά Φροσύνη	Σκίπης Σωτήρης		Κυβέλης	Δημοτικό Πειραιά
3/1/30	Ερωτόκριτος**	Κορνάρος Βισσέντζος	Συναδινός Θεόδωρος διασκευή απ' το ομώνυμο έπος	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
5/1/30	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Κυβέλης	Δημοτικό Πειραιά
6/1/30	Ρομάντσο (Romance)	Sheldon Edward		Κυβέλης	Δημοτικό Πειραιά
8/1/30	Το Τέλος Του Ταξιδιού (Journey' s end)	Sherriff Robert Cedric	Γ. Συριώτης - Σ. Σωτηριάδης μτφρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
11/1/30	Οι Αποτυχημένοι (Les ratés)*	Lenormand Henri-René	Μυράτ Μήτσος	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
11/1/30	3.000 Χρόνια*			Φυρστ Εδμόνδου	Κεντρικόν
16/1/30	Γκάφα Στη Γκάφα*	Κοτσακάκης Νικόλαος		Φυρστ Εδμόνδου	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
19/1/30	Ο Ναπολέων Ήταν Κορίτσι			Φυρστ Εδμόνδου	Δημοτικό Πειραιά
24/1/30	Είναι Ένοχος Ο Πάρκερ; (On trial)*	Rice Elmer		Θεοδωρίδη Αλίκης - Μουσουρή Κώστα	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
29/1/30	Δεσποινίς Τζούλια	Strinberg August		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
2/2/30	Ρομανέσκ (Les romanesques)	Rostand Edmond	Γιαννουκάκης Δημήτρης	Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου + Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Κεντρικόν
2/2/30	Η Δεσποινίς Μητέρα Μου (Mademoiselle ma mère)	Verneuil Louis			Δημοτικό Πειραιά
5/2/30	Η Εξαδέλφη Μου	Meilhac Henry		Θεοδωρίδη Αλίκης - Μουσουρή Κώστα	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/2/30	Ο Φόβος Του Ξύλου (La peur des coups)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
9/2/30	Τα Κακά Αποτελέσματα Του Καπνού*	Τσέχωφ Αντόν	Κουνελάκης Μιχάλης	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
9/2/30	Είμαι Υπουργός	Γκιγιόν		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
9/2/30	Η Πρώτη Νύχτα Του Γάμου	Géroule Henry - Μπαρέ		Θεοδωρίδη Αλίκης - Μουσουρή Κώστα	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/2/30	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
15/2/30	Λεστενίτσα	Δαραλέξης Χρήστος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
15/2/30	Η Γυναίκα	Πολέμης Ιωάννης		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
23/2/30	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
27/2/30	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/3/30	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Θεοδωρίδη Αλίκης - Μουσουρή Κώστα	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
11/3/30	Η Σκουριά*	Κιρασόν Α. - Ουσπένσκι Β.	Σαραντίδου Αθηνά	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
23/3/30	Παριζιάνικο Χου			Φυρστ Εδμόνδου	Κεντρικόν
24/3/30	Ιφιγένεια Εν Ταύροις (Iphigenia auf Tauris)	Goethe Johann Wolfgang von		Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
5/4/30	Ηλέκτρα	Ευριπίδης			Ηρώδειο
8/4/30	Στο Πανηγύρι	Χορν Παντελής		Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
10/4/30	Σιμούν (Le Simoun)	Lenormand Henri-René	Κουκούλας Λέων μτφρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/4/30	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Σύνδεσμος Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
22/4/30	Φιλήστε Με (Embrassez Moi)	Bernard Tristan - Mirande Yves - Quinson Gustave	Τσαμαδός Ιωάννης	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
22/4/30	Ο Ψαράς Των Ίσκιων (Le pêcheur d' ombres)*	Sarment Jean		Σύνδεσμος Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
29/4/30	Ρήγας Φεραίος	Προβελέγγιος Αριστομένης		Σύνδεσμος Ελλήνων Ηθοποιών	Εθνικόν
1/5/30	Κορώνα Ή Γράμματα; (Pile Ou Face?)	Verneuil Louis		Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
5/5/30	Να Ζη Το Μεσολόγγι*	Ρώτας Βασίλης			Εθνικόν
6/5/30	Ο Ανύπαντρος Μπαμπάς (The bachelor father)*	Carpenter Childs Edward		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κυβέλης
10/5/30	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.		Παπαϊωάννου
10/5/30	Νταλμανοπούλα	Χορν Παντελής		Κυβέλης	Εθνικόν
14/5/30	Ισπανική Μύιγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
18/5/30	Αντιγόνη	Σοφοκλής		Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Ηρώδειο
19/5/30	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος			Κόσμος (τέρμα Μαυρομιχάλη)
19/5/30	Στυλό*	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κυβέλης
19/5/30	Η Πρώτη Νύχτα Του Γάμου	Géroule Henry - Μπαρέ			Παπαϊωάννου
20/5/30	Περιφέρεια*	Langer Frantisek		Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
22/5/30	Ο Ένοχος	Φος Ριχάρδος			Κόσμος (τέρμα Μαυρομιχάλη)
23/5/30	Η Ψυχοπαίδα	Mores		Βεάκη Αιμίλιου	Τριανόν (Ιπποκράτους)
23/5/30	Η Αδελφή Μου Κι Εγώ	Verneuil Louis		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Κεντρικόν
25/5/30	Η Δις Φλυτ (Mlle Flûte)	Βερνέιγ Λουί (Verneuil Louis)		Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
26/5/30	Ρομάντσο (Romance)	Sheldon Edward		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Κεντρικόν
27/5/30	Ο Παράδεισος Του Μώαμεθ				Παπαϊωάννου
28/5/30	Τίνος Μοιάζει Το Παιδί				Παπαϊωάννου
29/5/30	Παρντόν Μαντάμ (Pardon madame)*	Rivoire André - Coölus Romain	Τσαμαδός Ιωάννης	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
29/5/30	Η Ζήλεια	Αρτσιμπάτσεφ Μιχαήλ		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Κεντρικόν
31/5/30	Το Σαββατοκύριακο (Week end)	Coward Noël		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Κεντρικόν
1/6/30	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος			Κόσμος (τέρμα Μαυρομιχάλη)
1/6/30	Οι Δύο Εξάδελφοι				Άρης (Τζιτζιφιές)
2/6/30	Η Συνέχεια Εις Το Προσεχές	Bastia Jean		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
2/6/30	Ο Πάτερ Ιγνάτιος	Βενιέρης Διονύσιος			Παπαϊωάννου
2/6/30	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης			Άρης (Τζιτζιφιές)
2/6/30	Τζιζιτικό Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος			Μικρόν Ζάππειον
2/6/30	Μπουμπουρός (Boubourouche)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
2/6/30	Ημέρα Οκτωβρίου (Oktoberstag)*	Kaiser Georg	Αργυρόπουλος Βασίλης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κυβέλης
2/6/30	Το Καλοκαιράκι Του Αγίου Δημητρίου*			Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Ωδείο Πειραιά
7/6/30	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Εθνικόν
7/6/30	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
7/6/30	Ησυχία Στο Σπίτι (La paix chez soi)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
7/6/30	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Παπαϊωάννου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
8/6/30	Παξιμάδα Ντροπαλή				Παπαϊωάννου
10/6/30	Λεπτά Στο Δρόμο	Bernaüer Rudolf		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κυβέλης
13/6/30	Το Δικό Μας Πράμα Είναι Το Καλύτερο*	Μπερσλ		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κυβέλης
13/6/30	Ο Φελάχος Της Αιγύπτου				Παπαϊωάννου
14/6/30	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre			Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
16/6/30	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Μικρόν Ζάππειον
17/6/30	Ο Φίλος Της Γυναίκας Του	Praga Marco		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
17/6/30	Ο Διαβάτης (Le passant)	Coppée Francois		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
17/6/30	Τα Πείσματα Των Γυναικών			Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
17/6/30	Η Χορεύτρια Της Τζαζ				Μικρόν Ζάππειον
18/6/30	Καλόγερος Και Κοκότα			Μαντινείου Μαρίκας	Έντεν (Θησείου)
19/6/30	Το Πουκάμισο Της Νύφης				Παπαϊωάννου
21/6/30	Η Στοργή (La Tendresse)	Bataille Henry	Καραβία Αιμ. Μτφρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
21/6/30	Ζητείται Ερωμένη				Παπαϊωάννου
21/6/30	Ο Παλιός Αθηναίος				Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
23/6/30	Ο Καθηγητής Του Μποξ	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κυβέλης
26/6/30	Το Γράμμα (The letter)*	Maugham Somerset William	προέρχεται από το ομώνυμο σύντομο διήγημα του συγγραφέα	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίκας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
26/6/30	Όταν Οι Γυναίκες Αγαπούν (Rosaire)	Barclay Florence Louisa		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
27/6/30	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
28/6/30	Όλα Στη Φόρα			Ρούσου Έλλης	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
28/6/30	Ο Θεϊός Μου Από Την Ουγγαρία			Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
29/6/30	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
29/6/30	Τα Βασανιστήρια Του Μπαρμπιέρη				Μικρόν Ζάππειον
30/6/30	Η Πόρτα Και Το Παράθυρο*	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κυβέλης

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
30/6/30	Ο Μαιτρέσσο	Savoir Alfred	Τσαμαδός Γιάννης μτφρ.	Ελευθέρα Σκηνή Κοτοπούλη Μαρίας - Μελά Σπύρου - Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/6/30	Βέρα Μίρτσεβα	Ουρμάντσεφ Λέων	Καστανάκης Λουκάς μτφρ.	Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
1/7/30	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
2/7/30	Κύκλωψ	Ευριπίδης	Πάλλης Αλέξανδρος μτφρ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
2/7/30	Το Φιόρο Του Λεβάντε	Ξενόπουλος Γρηγόριος			Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
2/7/30	Όλοι Για Την Κέρκυρα			Ρούσου Έλλης	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
2/7/30	Ξανθές Μελαχροινές	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
3/7/30	Χριστός Ανέστη*	Σκίπης Σωτήρης		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
4/7/30	Υπουργείο Έρωτος			Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
5/7/30	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Ρούσου Έλλης	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
5/7/30	Ο Αρχισιδηρουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
5/7/30	Η Αγνώστος (La Femme X)	Bisson Alexandre			Μικρόν Ζάππειον
6/7/30	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
6/7/30	Πειρασμός	Μπόγρης Δημήτρης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
6/7/30	Η Δις Σοκολάτα				Μικρόν Ζάππειον
7/7/30	Ο Άνθρωπος Και Τα Όπλα (Ηρωας Στρατιώτης) (Arms and the man)	Shaw George Bernard		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
7/7/30	Απάνθρωπη Γη ή Έρωσ Κατασκόπου (Terre inhumaine)	Curel de Francois	Νταρλάς ΤΑ.	Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
8/7/30	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
8/7/30	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Véber Pierre		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
8/7/30	Θα Γίνει Δική Μου				Μικρόν Ζάππειον
9/7/30	Η Δράκαινα	Μπόγρης Δημήτρης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
10/7/30	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
10/7/30	Παντρολογήματα	Γκόγκολ Βασίλιεβιτς Νικολάι		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
11/7/30	Η Δράκαινα	Μπόγρης Δημήτρης		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
11/7/30	Φλωρεντινή Τραγωδία (Florentine Tragedy)	Wilde Oscar		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
12/7/30	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/7/30	Το Παπαγαλάκι			Ρούσου Έλλης	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
12/7/30	Για Ν' Αρέσει Στον Άνδρα Της	Bisson Alexandre		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
12/7/30	Τόσκα (La Tosca)	Sardou Victorien			Μικρόν Ζάππειον
13/7/30	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
14/7/30	Μια Φορά Το Χρόνο*	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κυβέλης
14/7/30	300 Λέξεις Στο Λεπτό	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
14/7/30	Η Σονάτα Του Κρούτζερ	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
15/7/30	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
16/7/30	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
16/7/30	Η Επαρχιώτισσα			Ρούσου Έλλης	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
16/7/30	Η Δεσποινίς Μητέρα Μου (Mademoiselle ma mère)	Verneuil Louis		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
17/7/30	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
17/7/30	Τζοκόντα (La Gioconda)	D' Annunzio Gabriele		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
18/7/30	Η Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
19/7/30	Μου Τα' Φαγε Η Μαιτρέσσα Μου	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
19/7/30	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.		
19/7/30	Φονικό*	Σημηριώτης Γεώργιος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
20/7/30	Το Φιόρο Του Λεβάντε	Ξενόπουλος Γρηγόριος			Μικρόν Ζάππειον
20/7/30	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
21/7/30	Ο Άρχοντας Του Κόσμου	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
23/7/30	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
24/7/30	Οι Προξενήτρες*	Μπουκουβάλα-Αναγνώστου Ιωάννα		Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
24/7/30	Ο Κουκουλωμένος Σύζυγος ή Ζωρζ Νταντέν	Molière	Σημηριώτης Γ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
26/7/30	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Διάνα (Παλαιού Φαλήρου)
26/7/30	Τι Παθαίνει Όποιος Ξαναπαντρεύεται				Μικρόν Ζάππειον
27/7/30	Νυμφίος Ανύμφευτος	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
27/7/30	Ο Παλιός Αθηναίος				Μικρόν Ζάππειον
28/7/30	Οι Αρραβώνες Της Νάσης*	Αναστασίου Μιχάλης - Φρέρης Βελισάριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
28/7/30	Η Κυρία Κάνει Σπορ*	Κροντηράς Κώστας		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
28/7/30	Η Νύφη Της Κούλουρης	Παντόπουλος Ευάγγελος			Μικρόν Ζάππειον
29/7/30	Η Σάσα Παντρεύεται	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
29/7/30	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης			Μικρόν Ζάππειον
31/7/30	Έντα Γκάμπλερ (Hedda Gabler)	Ibsen Henrik		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
31/7/30	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος			Μικρόν Ζάππειον
1/8/30	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου
2/8/30	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Μικρόν Ζάππειον
4/8/30	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραϊτίνης Τιμος			Μικρόν Ζάππειον
5/8/30	Παντρολογήματα	Γκόγκολ Βασίλιεβιτς Νικολάι			Διάνα (Παλαιού Φαλήρου)
6/8/30	Το Μαξιλάριωμα			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
7/8/30	Η Γυναίκα Που Σκότωσε Τον Άνδρα	Γκάρικς Σίντνεϋ		Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου
8/8/30	Ισπανική Μυίγα	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
8/8/30	Η Ωραία Γοργόνα	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.		Διάνα (Παλαιού Φαλήρου)
9/8/30	Ανδρομάχη	Racine Jean	Σταύρου Πέπα μτφρ.	Δραματικός Σύλλογος Ευριπίδης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
9/8/30	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
10/8/30	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Μπομπονιέρα (Κηφισιάς)
11/8/30	Ζητείται Υπηρέτης	Άννινος Μπάμπης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
11/8/30	Αστραία*	Σημηριώτης Άγγελος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/8/30	Οι Γάμοι Του Ρωμανού*	Σημηριώτης Άγγελος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
11/8/30	Η Νοικοκυρά	Συναδινός Θεόδωρος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/8/30	Ο Ναπολέων Ήταν Κορίτσι			Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου
13/8/30	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Μπομπονιέρα (Κηφισιάς)
13/8/30	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario			Διάνα (Παλαιού Φαλήρου)
14/8/30	Παριζιάνικες Αγάπες	Καρελλάς Μάνος		Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου
14/8/30	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario			Μπομπονιέρα (Κηφισιάς)
15/8/30	Γιατί Έκλεψε	Λάσκαρης Νικόλαος - Ηλιάδης Βασίλης		Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου
17/8/30	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου
17/8/30	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Ρούσου Έλλης	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
19/8/30	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπάω Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
19/8/30	Η Εχθρά (La nemica)	Niccodemi Dario		Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου
20/8/30	Φιάκας	Μισιτζής Δημοσθένης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
20/8/30	Οι Τρεις Μάσκες (Les trois masques)	Méré Charles		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
21/8/30	Η Φαρμακωμένη	Γιοφύλλης Φώτος		Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου
22/8/30	Η Χιονάτη	Brieux Eugène		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
23/8/30	Ζητείται Ερωμένη			Κύρου Τασίας	Πειραιϊκόν
24/8/30	Ο Διαβολάκος	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
25/8/30	Κυκλώματα*	Γάιος Χρυσάνθος - Καραμούζης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
25/8/30	Το Μοντέρνο Σπίτι	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
29/8/30	Η Παληόγλωσσα	Λάσκαρης Νικόλαος		Μάνδρα Αττίκ	Μάνδρα Αττίκ
29/8/30	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπάω Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου
29/8/30	Ο Σύζυγος Τρελαίνεται*	Ρώτας Βασίλης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
30/8/30	Η Αυτού Εξοχότης Ο Καμαριέρης	Geyer Siegfried		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
30/8/30	Θα Με Πάρεις				Τριανόν (Ιπποκράτους)
30/8/30	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
31/8/30	Το Φουρνόξυλο	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
1/9/30	Φόνος Στο Σκοτάδι	Στραβίνσκυ Ιγκόρ		Χαλκούση Ελένης	Χαλανδρίου
2/9/30	Ο Γιώκας Μας	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
5/9/30	Όταν Ταξιδεύει Ο Νους*	Δαμάσκος Ευάγγελος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
5/9/30	Κάτι Κοινό Από Τον Πόλεμο*	Έλληνας Ρένος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
5/9/30	Η Ζημιά Της Γάτας*	Ρώτας Βασίλης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
6/9/30	Οι Καταδικασμένες	Ντοστογιέφσκυ Φιοντόρ	μτφρ. Αρώνης Θ.; η υπόθεση έχει παρθεί απ' το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκυ "Ο Ηλίθιος" σε διασκευή Γρ. Γκάι		Χαλανδρίου
7/9/30	Το Τεμπελόσκυλο	Hennequin Maurice	Τσαμαδός Ιωάννης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
7/9/30	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry			Χαλανδρίου
12/9/30	Μια Γυναίκα Πέρασε*	Ζαχαρίτσας Σπ. Αιμίλιος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/9/30	Νανάνα (Nounouche)	Duvernois Henry	Βελμύρας Κωστής	Μάνδρα Αττίκ	Μάνδρα Αττίκ
17/9/30	Ο Αλέκος Η Μαμά Του Και Η Μαιτρέσσα Του	Αρμόν Πωλ (Armont Paul) - Ζερμπιντόν Μαρσέλ (Gerbidon Marcel) (Πετροκόκκινος - Ζουρού)	Θεοδωρίδης Κ.	Χαλκούση Ελένης	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
19/9/30	Γιατί Μεθώ	Τριανταφύλλου Κλέων (Αττίκ)		Μάνδρα Αττίκ	Μάνδρα Αττίκ
21/9/30	Πάρε Πίσω Τη Γυναίκα Σου	Μάγκντενμπεργκ		Χαλκούση Ελένης	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
25/9/30	Ζητείται Ζεν Πρεμιέ*	Γιαννακόπουλος Χρήστος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
25/9/30	Δημήτρης Σγούρας*	Έλληνας Κ. Δ.		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
25/9/30	Βλάκας (L' imbecile)*	Pirandello Luigi		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
25/9/30	Πώς Μιλούν Τ' Αγγλικά (L' anglais tel qu' on le parle)	Bernard Tristan		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
27/9/30	Ο Γρουσούζης ή Τα Απρόδοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Βασίλης	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
28/9/30	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Έσπερος (στάση Λεβίδου)
29/9/30	Ο Κύριος Κρύσταλλος Και Η Κυρία Μπρούτζου*			Μάνδρα Αττίκ	Μάνδρα Αττίκ
30/9/30	Αγαμέμνων	Αισχύλος	Γρυπάρης Ιωάννης μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Παναθηναϊκό Στάδιο
2/10/30	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
5/10/30	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
5/10/30	Ένα Τηλεφώνημα			Χαλκούση Ελένης	Ηλύσια (Καλλιθέας)
18/10/30	Ηλέκτρα (Elektra)	Hofmannsthal Hugo von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ολύμπια
18/10/30	Η Διπλοπαντρεμένη	Μάγκντενμπεργκ		Χαλκούση Ελένης	Κόσμος (τέρμα Μαυρομιχάλη)
21/10/30	Ο Ψεύτης Και Η Καλόγρια (Der Lügner und die Nonne)*	Goetz Kurt		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
24/10/30	Να Γιός Να Μάλαμα	Mozer Gustav von		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
26/10/30	Το Γαϊδούρι Του Μπουριντάν (L' âne de Buridan)	Fiers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
27/10/30	Το Μελετάκι	Χορν Παντελής		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
28/10/30	Η Ωραία Νεράιδα			Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
29/10/30	Ο Φιλάργυρος (L' Avare)	Molière		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
30/10/30	Το 47 (Fauteuil 47)	Verneuil Louis		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
31/10/30	Το Ζευγάριμα	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Πρωτοπορία Αδάμ Τασίας	Ηλύσια (Καλλιθέας)
31/10/30	Δουλειές Αμερικάνικες*	Franck P.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
31/10/30	Η Ξαδελφούλα Μου Η Ρένα	Brète de La Jean		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
31/10/30	Αυτός Είναι Άνδρας*	Unamuno de Miguel		Πρωτοπορία Αδάμ Τασίας	Ηλύσια (Καλλιθέας)
1/11/30	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Πρωτοπορία Αδάμ Τασίας	Ηλύσια (Καλλιθέας)
1/11/30	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
2/11/30	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/11/30	Ο Καυμένος Ο Πέτρος (Povero Piero)	Cavallotti Felice		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
4/11/30	Πω! Πω! Λεφτά! (Tons of money)	William - Valentine		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
7/11/30	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
7/11/30	Η Μάσκα Του Σατανά			Πρωτοπορία Αδάμ Τασίας	Ηλύσια (Καλλιθέας)
8/11/30	Αγάπη Με Το Στανιό			Πρωτοπορία Αδάμ Τασίας	Ηλύσια (Καλλιθέας)
9/11/30	Ο Αρχισιδηρουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
10/11/30	Αντίο Νεότης			Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
11/11/30	Η Δίκη Της Μαίρης Ντάγκαν (The trial of Mary Dugan)	Veiller Bayard		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
12/11/30	Η Μυρουδιά Της Γυναίκας Μου*	Λινις Λεό		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
12/11/30	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
14/11/30	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
15/11/30	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
16/11/30	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
18/11/30	Θύελλα ή Καταιγίδα (La rafale)	Bernstein Henry	Τσοκόπουλος Γεώργιος	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
19/11/30	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
20/11/30	Η Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
20/11/30	Το Ένσαρκον Άγαλμα	Cicconi Luigi			Κεντρικόν
22/11/30	Στη Βίλα Με Τα Γιασεμιά*	Αναστασίου Μιχάλης - Φρέρης Βελισάριος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
22/11/30	Η Κυρία Συνεδριάζει*	Κροντηράς Κώστας		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
22/11/30	Μπροστά Στο Θάνατο	Strindberg August		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
22/11/30	Οι Άθλιοι			Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
23/11/30	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
26/11/30	Το Τέλος Του Ταξιδιού (Journey' s end)	Sherriff Robert Cedric	Γ. Συριώτης - Σ. Σωτηριάδης μτφρ.	Μυράτ Μήτσου	Κεντρικόν
6/12/30	Γάμος Στον Ουρανό*			Μυράτ Μήτσου	Δημοτικό Πειραιά
6/12/30	Οι Πετροχάρηδες	Χορν Παντελής		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
7/12/30	Ο Χαρτοφύλαξ*			Μυράτ Μήτσου	Δημοτικό Πειραιά
11/12/30	Ο Εισαγγελέυς Χάλλερ (Le procureur Hallers)	Gorsse de Henry - Forest Louis		Μυράτ Μήτσου	Δημοτικό Πειραιά
13/12/30	Ο Όρκος Του Πεθαμένου	Παπαντωνίου Ζαχαρίας		Μυράτ Μήτσου	Κεντρικόν
25/12/30	7.000.000 Εισόδημα	Βεάκης Αιμίλιος		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
25/12/30	Οι Κατακτηταί (Les conquérants)	Méré Charles		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
26/12/30	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
26/12/30	Ο Τριμπούνος ή Ο Πολιτευτής (Le Tribunal)	Bourget Paul		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
28/12/30	Ο Κλέφτης Της Τιμής			Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
29/12/30	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
30/12/30	Γδύσου Και Πέσε			Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
1/1/31	Ο Κλέφτης Της Τιμής			Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
1/1/31	Στη Γκαρσονιέρα Της Λολόπτας	Πολίτης Β.		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
3/1/31	Άθλιοι (Les misérables)	Hugo Victor		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
4/1/31	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
4/1/31	Ο Σκοτωμένος Που Βλέπει	Benedetti Silvio		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
6/1/31	Η Καρδιά Δε Γερνά	Porto Riche de Georges		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
7/1/31	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
10/1/31	Τζιζώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Δημοτικό Πειραιά
22/1/31	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος			Χαλανδρίου
24/1/31	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Χαλανδρίου
24/1/31	Η Αδελφή Μου Κι Εγώ	Verneuil Louis		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/1/31	Ο Κουρσάρος	Δημητρακόπουλος Πολύβιος			Ολύμπια
25/1/31	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
26/1/31	Όταν Οι Γυναίκες Αγαπούν (Rosaire)	Barclay Florence Louisa		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
27/1/31	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
28/1/31	Είναι Ένοχος Ο Πάρκερ; (On trial)	Rice Elmer		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
29/1/31	Ο Φιλάργυρος (L' Avare)	Molière	Μιχαηλίδης Δ.	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
31/1/31	Οι Σύζυγοι Της Λεοντίνης (Les maris de Léontine)	Capus Alfred			Παπαϊωάννου
1/2/31	Η Ωραία Γοργόνα	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
1/2/31	Ρομάντσο (Romance)	Sheldon Edward		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
4/2/31	Το Σκάνδαλον (Le scandale)	Bataille Henry		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
5/2/31	Θα Με Παντρευτείς	Verneuil Louis		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
7/2/31	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
9/2/31	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
10/2/31	Ο Δραπέτης Του Νεκροταφείου		Τσαμαδός Ι.	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
11/2/31	Αντιγόνη	Σοφοκλής		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
12/2/31	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
13/2/31	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
17/2/31	Το Άγουρο Φρούτο (Le fruit vert)	Gignoux R. - Théry J.		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
18/2/31	Να Γιός Να Μάλαμα	Mozer Gustav von		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
19/2/31	Η Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
26/2/31	Ζουμπιρί	Porto Riche de Georges		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Κεντρικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
26/2/31	Massière	Lemaitre Jules		Βεάκη Αιμίλιου - Γονίδη Αλέκου	Κεντρικόν
26/2/31	Η Γυναίκα Και Το Νευρόσπαστο	Louÿs Pierre - Frondaie Pierre		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
28/2/31	Ο Φόβος Του Ξύλου (La peur des coups)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
28/2/31	Αβάσταχτα Βάσανα (Gros chagrins)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
28/2/31	Ησυχία Στο Σπίτι (La paix chez soi)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
28/2/31	Οι Ανεμοδούρηδες	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
28/2/31	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
28/2/31	Ό,τι Βρέξει Ας Κατεβάσει				Κεντρικόν
1/3/31	Η Εκδίκησης (La Riposte)	Nozière Fernand			Κεντρικόν
2/3/31	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
3/3/31	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
4/3/31	Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Fiers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
5/3/31	Ξανθές Μελαχροινές	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
7/3/31	Ανάστασις	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
9/3/31	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
10/3/31	Αντίο Νεότης			Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
11/3/31	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
14/3/31	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
15/3/31	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
16/3/31	Όταν Η Γυναίκα Θέλει (Ce Que Femme Veut)	Savoir Alfred - Rey Etienne		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
17/3/31	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
18/3/31	Το Τρελλοκόριτσο	Feydeau Georges		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
19/3/31	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
21/3/31	Οι Άθλιοι			Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
22/3/31	Πω! Πω! Λεφτά! (Tons of money)	William - Valentine		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
23/3/31	Η Αρκούδα	Τσέχωφ Αντόν	Κουνελάκης Μιχάλης	Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
23/3/31	Το Καλοκαιράκι Του Αγίου Δημητρίου			Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
24/3/31	Η Γυναίκα Που Σκοτώνει	Méré Charles		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
25/3/31	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
27/3/31	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
29/3/31	Κάτω Από Το Κόκκινο Φως (Sous la lumière rouge)	Level Maurice - Rey Etienne		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
1/4/31	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
4/4/31	Ο Γαμβρός Του Κυρίου Πουαριέ (Le gendre de monsieur Poiriet)	Augier Émile - Sandeau Jules		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
12/4/31	Έρωσ Επί Πιστώσει*	Bernaüer Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
24/4/31	Μελό (Melo)*	Bernstein Henry		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Τριανόν (Ιπποκράτους)
2/5/31	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
7/5/31	Πατέρας	Strindberg August		Βεάκη Αιμίλιου	Κυβέλης
14/5/31	Πόθοι Κάτω Από Τις Λεύκες (Desire under the elms)*	O' Neill Eugene	Παξινού Κατίνα	Βεάκη Αιμίλιου	Κυβέλης
15/5/31	Εμείς Τα Ζώα*	Συναδινός Θεόδωρος		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Μοντιάλ
16/5/31	Ισταμπολντά*	Ιωνικός		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
16/5/31	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
20/5/31	Ένας Εχθρός Του Λαού (En folkefiende)	Ibsen Henrik		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
21/5/31	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d' Amérique)	Vébér Pierre - Gerbidon Marcel		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
22/5/31	Γκραντ Οτέλ*	Franck P.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
22/5/31	Απάνθρωπη Γη ή Έρωσ Κατασκόπου (Terre inhumaine)	Curel de Francois	Νταρλάς ΤΑ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/5/31	Ο Αρχοντοχωριάτης (Le bourgeois gentilhomme)	Molière		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
24/5/31	Ξανθές Μελαχροινές	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
27/5/31	Χαίρε Νύμφη*	Ξενόπουλος Γρηγόριος	εμπνευσμένο απ' το μυθιστόρημά του Ξενόπουλου "Κατήφορος" & διασκευασμένο απ' τον ίδιο	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
27/5/31	Παπά Λεμπονάρ (Le père Lebonnard)	Aicard Jean		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
27/5/31	Οι Μαιτρέσες Του Μπαμπά (Étienne)*	Deval Jacques		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Μοντιάλ
30/5/31	Τι Φταίει Η Νίτσα*	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
30/5/31	Πω! Πω! Λεφτά! (Tons of money)	William - Valentine		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
1/6/31	Το Γυάλινο Γοβάκι (The glass slipper)*	Molnar Ferenc		Βεάκη Αιμίλιου	Κυβέλης
1/6/31	Ωραία Γοργόνα	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
2/6/31	Άνθη Πορτοκαλιάς ή Άνθη Λεμονιάς (La fleur d' oranger)	Birabeau André- Dolley Georges		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
3/6/31	Δον Ζουάν (Don Juan)	Molière		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
4/6/31	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
5/6/31	Θείος Βάνιας*	Τσέχωφ Αντόν	Σαραντίδου Αθηνά	Βεάκη Αιμίλιου	Κυβέλης
5/6/31	Μακαρίπισσα Η Μαμά (Feu la mère de madame)	Feydeau Georges		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
5/6/31	Νταντά	Feydeau Georges		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
5/6/31	Νάνα	Duvernois Henry		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
5/6/31	Τριαντάφυλλα Όλο Το Χρόνο	Dada Julio		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
5/6/31	Τραγικός Χωρίς Να Θέλει	Τσέχωφ Αντόν		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
5/6/31	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.		Παπαϊωάννου
5/6/31	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
6/6/31	Άψε Σβήσε*	Molnar Ferenc		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
7/6/31	Η Σάσα Παντρεύεται	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
7/6/31	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Βασίλης	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
8/6/31	Η Γυναίκα Μου Κάνει Τροτουάρ (Le dessous de la robe)*	Vébér Pierre - Madis Alex		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
8/6/31	Πώς Γίνεσθε Πλούσιοι*	Γκρότβαλντ - Γκρίμπιτς		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
9/6/31	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
10/6/31	Βέρθερος	Goethe Johann Wolfgang von	παρμένο απ' το μυθιστόρημα του Goethe σε διασκευή Μ. Πασχάλη	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/6/31	Μπαμπάς Χωρίς Παιδί	Heuré J.		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
13/6/31	Όταν Οι Γυναίκες Αγαπούν (Rosaire)	Barclay Florence Louisa		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
13/6/31	Έχετε Μια Κόρη;*	Χάγερ-Μπουφίδης Νικόλαος (Ίσαντρος Άρις)	αποτελεί διασκευή ελεύθερη ενός διηγήματος του Edmond About	Μάνδρα Αττίκ	Μάνδρα Αττίκ
14/6/31	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
14/6/31	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Βασίλης	Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
15/6/31	Σουπέ*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
15/6/31	Καλημέρα Μπιλ*			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
15/6/31	Οι Πετροχάρηδες	Χορν Παντελής		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
16/6/31	Είνε Για Γέλια*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
17/6/31	Μόννα Βάννα	Maeterlinck Maurice		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
18/6/31	Σπασμένα Φτερά*	Μπόγρης Δημήτρη		Βεάκη Αιμίλιου	Κυβέλης
19/6/31	Ο Πρώτος Και Ο Δεύτερος*	Maugham Somerset William		Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
19/6/31	Τα Φρούτα Της Εποχής*	Σημηριώτης Γεώργιος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
21/6/31	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
22/6/31	Τζιιώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος			Πουπέ
22/6/31	Ο Υπασπιστής Των Ουσσάρων*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Έσπερος (στάση Λεβίδου)
23/6/31	Ημέρες Από Τη Ζωή Μας*	Αντρέγιεφ Νικολάγιεβιτς Λεονίντ		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
24/6/31	Οι Κατακτηταί (Les conquérants)	Méré Charles		Βεάκη Αιμίλιου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
24/6/31	Μια Τρύπα Στον Τοίχο*	Mirande Yves		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Τριανόν (Ιπποκράτους)
24/6/31	Η Μπαλάντα Των Κρεμασμένων	Banville de Théodore		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
24/6/31	Ο Ιατρός Ρομπέν				Ρεκόρ (τέρμα Αχαρνών)
25/6/31	300 Λέξεις Στο Λεπτό	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Χαλανδρίου
25/6/31	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
26/6/31	Ο Άρχοντας Του Κόσμου	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
26/6/31	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Βεάκη Αιμίλιου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
27/6/31	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
27/6/31	Ο Κουρέας Της Σεβίλλης	Beaumarchais de Caron Pierre Augustin		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
28/6/31	Δουλειές Αμερικάνικες	Franck P.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Έσπερος (στάση Λεβίδου)
28/6/31	Μου Τα' Φαγε Η Μαιτρέσσα Μου	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Έσπερος (στάση Λεβίδου)
28/6/31	Η Εξαδέλφη Μου	Meilhac Henry		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
28/6/31	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Raoul		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
30/6/31	Η Φωνή Του Γκιώνη*	Νικολάκη - Βαρδουλάκη Ειρήνη (ψευδώνυμο "Μανουέλα")		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
30/6/31	Αυτά Συμβαίνουν Και Στη Νέα Υόρκη*			Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
30/6/31	Ο Μονομάχος*	Συναδινός Θεόδωρος		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
30/6/31	Ο Κύριος Πρόξενος*	Χορν Παντελής - Ευαγγελίδης Δημήτρη		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/7/31	Ο Πόλεμος Τελείωσε*	Κωτσόπουλος Θάνος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
1/7/31	Αιωνία Ζωή	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Έσπερος (στάση Λεβίδου)
2/7/31	Δημοσιογράφος Μια Φορά*	Twain Mark		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
3/7/31	Το Κόκκινο Πουκάμισο	Μελάς Σπύρος		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
4/7/31	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
4/7/31	Οι Οκτώ Γυναίκες Του Τζων Μπρόουν ή Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
5/7/31	Ο Γιόκας Μας	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
5/7/31	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
5/7/31	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Έσπερος (στάση Λεβίδου)
5/7/31	Ο Διαβολάκος	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Έσπερος (στάση Λεβίδου)
5/7/31	Η Κόρη Του Καταδίκου			Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
5/7/31	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Μυράτ Μήτσου	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
6/7/31	Ο Έμπορος Της Βενετίας (The merchant of Venice)	Shakespeare William		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
6/7/31	Η Περιπέτεια*	Λιδωρίκης Αλέκος		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
8/7/31	Λοκαντιέρα	Goldoni Carlo		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
9/7/31	Δεν Είμαστε Καλά*	Marchand Leopold		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Τριανόν (Ιπποκράτους)
9/7/31	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
9/7/31	Κορώνα Ή Γράμματα; (Pile Ou Face?)	Verneuil Louis		Μυράτ Μήτσου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
10/7/31	Το Στοιχειό*	Δόξας Άγγελος		Μάνδρα Αττίκ	Μάνδρα Αττίκ
11/7/31	Το Τρελλοκόριτσο	Feydeau Georges		Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Χαλανδρίου
11/7/31	Ο Μαιτρέσσο	Savoir Alfred		Μυράτ Μήτσου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
12/7/31	Το Μελετάκι	Χορν Παντελής		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
15/7/31	Στα Χαρακώματα*	Δρόσος Απ.		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
15/7/31	Γεράκι (L' épervier)	Croisset de Francis		Μυράτ Μήτσου	Καπιτόλ (Αχαρνών & Αγ. Μελετίου)
18/7/31	Οι Άθλιοι			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
19/7/31	Το Αεροπλάνο	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
19/7/31	Η Θεία Μου Από Το Ονφλέρ (Ma tante d' Honfleur)	Gavault Paul		Μυράτ Μήτσου	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
21/7/31	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d' Amérique)	Vébér Pierre - Gerbidon Marcel		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Χαλανδρίου
24/7/31	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
25/7/31	Ανάστασις	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
26/7/31	Το Κουνούπι	Αμαζόπουλος Γ.		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
26/7/31	Η Περιβολάρισα	Verneuil Louis	Τσαμαδός Ιωάννης	Μυράτ Μήτσου	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
29/7/31	Οι Έμποροι Της Δόξας (Les marchands de gloire)	Pagnol Marcel - Nivoix Paul	Σημηριώτης Γ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
30/7/31	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
30/7/31	Ο Εισαγγελέυς Χάλλερ (Le procureur Hallers)	Gorsse de Henry - Forest Louis		Μυράτ Μήτσου	Διάνα (Παλαιού Φαλήρου)
31/7/31	Ο Διάβολος	Molnar Ferenc		Μυράτ Μήτσου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
2/8/31	Η Δις Φλυτ (Mlle Flûte)	Verneuil Louis		Μυράτ Μήτσου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
3/8/31	364 Και Μία	Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Β. μτφρ.	Μυράτ Μήτσου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
5/8/31	Ο Φίλος Της	Verneuil Louis		Μυράτ Μήτσου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
5/8/31	Ο Παππούς	Σάββας Α. Νικόλαος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
6/8/31	Η Σονάτα Του Κρούτζερ	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Ροζάν Νικόλαου - Λούη Λουδοβίκου	Κεντρικόν
7/8/31	Το Παίγνιο*	Χάγερ-Μπουφίδης Νικόλαος (Ίσαντρος Άρις)		Μάνδρα Αττίκ	Μάνδρα Αττίκ
8/8/31	Νύφη Από Σπίτι*	Βασιλειάδη Ροδόπη		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
8/8/31	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
9/8/31	Ισπανική Μυίγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Μυράτ Μήτσου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
12/8/31	Να Δικαστής Να Μάλαμα	Bisson Alexandre		Ροζάν Νικόλαου - Λούη Λουδοβίκου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
12/8/31	Στη Μέση Του Δρόμου*	Σιδέρης Γιάννης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
13/8/31	Οι Οκτώ Γυναίκες Του Τζων Μπρόουν ή Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Ροζάν Νικόλαου - Λούη Λουδοβίκου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
14/8/31	Ο Άνθρωπος Που Σκότωσε			Ροζάν Νικόλαου - Λούη Λουδοβίκου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
15/8/31	Ο Θάνατος Του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
15/8/31	Η Δίκη Της Μαίρης Ντάγκαν (The trial of Mary Dugan)	Veiller Bayard		Ροζάν Νικόλαου - Λούη Λουδοβίκου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
17/8/31	Λοχαγός Μις Έλεν	Brandon Thomas		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
18/8/31	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Βασίλης	Μυράτ Μήτσου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
19/8/31	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
19/8/31	Η Δίκη Της Μαίρης Ντάγκαν (The trial of Mary Dugan)	Veiller Bayard		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Χαλανδρίου
20/8/31	Η Γυναίκα Που Σκοτώνει	Méré Charles		Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
20/8/31	Σπιτίσιο Φαί*	Ρώτας Βασίλης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
20/8/31	Το Μελετάκι	Χορν Παντελής		Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
21/8/31	Βρε Το Παληοκόριτσο	Μωραΐτινης Τίμος		Μυράτ Μήτσου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
21/8/31	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
21/8/31	Η Χιονάτη	Brioux Eugène		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
23/8/31	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
24/8/31	Σχολειον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
24/8/31	Ξυνό Φρούτο ή Κοντό Φουστάνι (Fruitto acerbo)	Bracco Roberto		Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
26/8/31	Η Ωραία Νεράιδα			Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
26/8/31	Η Εικόνα Του Θεού*			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
28/8/31	Στην Πανσιόν Της Ρόζας			Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
30/8/31	Να Δικαστής Να Μάλαμα	Bisson Alexandre		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
1/9/31	Ο Πέτρος Και Ο Ζακ				Ετουάλ (Καλλιθέας)
2/9/31	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Νέοι Καλλιτέχναι Ιωαννόπουλου Δημήτρη	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
3/9/31	Ντάμα Σπαθί*	Γιαννακόπουλος Χρήστος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
6/9/31	Το Αγοροκόριτσο			Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Λούνα Παρκ (Στύλοι Ολυμπίου Διός)
6/9/31	Το Αλανάκι			Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Λούνα Παρκ (Στύλοι Ολυμπίου Διός)
6/9/31	Αντίο Νεότης			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
7/9/31	Ξυνό Φρούτο ή Κοντό Φουστάνι (Fruitto acerbo)	Bracco Roberto		Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Λούνα Παρκ (Στύλοι Ολυμπίου Διός)
8/9/31	Μια Φορά Το Χρόνο	Arnold Franz - Bach Ernst		Μυράτ Μήτσου	Όασις
10/9/31	Κάντιντα (Candida)	Shaw George Bernard	Ποριώτης Νικόλαος	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
11/9/31	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/9/31	Θεόδωρος Και Σία	Armont Paul		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/9/31	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
13/9/31	Η Ωραία Γοργόνα	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Μάντρα
14/9/31	Όταν Οι Γυναίκες Αγαπούν (Rosaire)	Barclay Florence Louisa		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
14/9/31	Το Καλοβαλμένο Φράκο	Drégély Gabriel	Αργυρόπουλος Βασίλης	Μυράτ Μήτσου	Όασις
17/9/31	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραϊτίνης Τίμος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
17/9/31	Ο Ηθοποιός Κην	Dumas Alexandre père		Κύρου Τασίας - Καντιώτη Εμμανουήλ	Σπλέντιτ (Αμαρουσίου)
20/9/31	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Vébé Pierre		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
21/9/31	Το Φραγκόσυκο ή Ερωτικές Γκάφες	Μουστάκας Κ.		Πλέσσα Νικόλαου	Λούνα Παρκ (Στύλοι Ολυμπίου Διός)
21/9/31	Κολπορτάζ*	Κάιζερ Όττο		Μυράτ Μήτσου	Έσπερος (στάση Λεβίδου)
24/9/31	Μοντέρνος Ληστής*	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
26/9/31	Τα Ναυάγια Της Ζωής	Γερογιάννης Χρήστος (Ιερο - Γιάννης Χ.)		Μάνου	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
27/9/31	Προμηθέας Δεσμώτης	Αισχύλος	Γρυπάρης Ιωάννης	Οργανισμός Αρχαίου Δράματος Καρζή Λίνου	Παναθηναϊκό Στάδιο
27/9/31	Η Περιβολάρισα	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
27/9/31	Η Κακιά Πενθερά			Μάνου	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
3/10/31	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
13/10/31	Με Διεφθείρατε Κύριε*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
20/10/31	Οι Μαιτρέσες Του Μπαμπά (Étienne)	Deval Jacques		Λογοθετίδη Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
21/10/31	Παρντόν Μαντάμ (Pardon madame)	Rivoire André - Coölus Romain	Τσαμαδός Ιωάννης	Λογοθετίδη Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
22/10/31	Η Δικηγόρινα (Maître Bolbec et son mari)	Verneuil Louis - Berr Georges		Λογοθετίδη Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
22/10/31	Δεν Είμαστε Καλά	Marchand Leopold		Λογοθετίδη Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
23/10/31	Η Δις Φλυτ (Mlle Flûte)	Verneuil Louis - Berr Georges		Λογοθετίδη Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
24/10/31	Φαύστα	Βερναρδάκης Δημήτριος			Κεντρικόν
24/10/31	Το Σκουλίκι*	Γάιος Χρυσανθος		Ροζάν Νικόλαου - Λούη Λουδοβίκου	Ολύμπια
24/10/31	Φιλήστε Με (Embrassez Moi)	Bernard Tristan - Mirande Yves - Quinson Gustave	Τσαμαδός Ιωάννης	Λογοθετίδη Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
24/10/31	Η Κόμησσα Σάρρα (La comtesse Sarah)	Ohnet Georges			Κεντρικόν
29/10/31	Μαργαριτάρια (Perlenkomödie)*	Frank Bruno		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
6/11/31	Τα Τρία Δίδυμα*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
14/11/31	Δημόσιο Σκάνδαλο*	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν
25/11/31	Τα Δύο Χαμίνια			Δράμαλη Γεώργιου	Δημοτικό Πειραιά
28/11/31	Ο Λοχαγός Της Φρουράς*	Molnar Ferenc		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κεντρικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/12/31	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas		Ροτζάυρον Μάριου	Ολύμπια
18/12/31	Ιφιγένεια (Iphigénie)	Moréas Jean			Κεντρικόν
19/12/31	Οι Κατεργάρηδες*			Χέλμη Επαμεινώνδα	Κεντρικόν
26/12/31	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος			Κεντρικόν
3/1/32	Γκάφα Στη Γκάφα	Κοπακάκης Νικόλαος		Χέλμη Επαμεινώνδα	Κεντρικόν
5/1/32	Ο Επίορκος Εισαγγελεύς*				Κεντρικόν
13/1/32	Αιώνια Ζωή	Μωραϊτίνης Τίμος		Χέλμη Επαμεινώνδα	Κεντρικόν
20/1/32	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
21/1/32	Το Χαλασμένο Σπίτι	Μελάς Σπύρος		Περράκη	Κεντρικόν
24/1/32	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος			Δημοτικό Πειραιά
7/2/32	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
11/2/32	Φάυστα	Βερναρδάκης Δημήτριος			Ολύμπια
14/2/32	Ο Θάνατος Του Περικλέους	Κορομηλάς Δημήτριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
14/2/32	Μόνος (Seul)	Duvernois Henry		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
14/2/32	Νάνα	Duvernois Henry		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
15/2/32	Παντρολογήματα	Γκόγκολ Βασίλιεβιτς Νικολάι		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
19/2/32	Η Χιονάτη	Brieux Eugène			Κεντρικόν
23/2/32	Επίσκοπο Και Σία	D' Annunzio Gabriele	Παρασκευάς Ν. διασκευή		Κεντρικόν
27/2/32	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
3/3/32	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Πρότυπη Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
10/3/32	Μονάκριβη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
19/3/32	Αγαμέμνων	Αισχύλος	Γρυπάρης Ιωάννης μτφρ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
19/3/32	Ο Θεός Όνειρος*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
23/3/32	Φάουστ	Goethe Johann Wolfgang von		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
25/3/32	Πάρε Με Αδριάννα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis			Δημοτικό Πειραιά
26/3/32	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος			Δημοτικό Πειραιά
26/3/32	Ρουλέτα*	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Τριανόν
29/3/32	Ιούλιος Καίσαρ (Julius Caesar)	Shakespeare William	Καρθαίος Κ. μτφρ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
29/3/32	Ο Καθηγητής Κλένοβ (Le professeur Klenow)	Bramson Karen	Σφήκας Δημήτριος μυθρ.		Κεντρικόν
2/4/32	Το Πένθος Ταιριάζει Στην Ηλέκτρα ή Γυρισμός (Mourning becomes Electra)*	O' Neill Eugene	Νικολαΐδης Ν. μυθρ.	Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
8/4/32	Δικτατορία Γυναικών*	Heller Freu - Schutz Adolph		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Τριανόν
9/4/32	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario			Παπαϊωάννου
13/4/32	Αίτηση Γάμου	Τσέχωφ Αντόν		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
15/4/32	Βαβυλωνία	Βυζάντιος Δημήτριος	διασκευή Φώτου Πολίτη	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
16/4/32	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόργρης Δημήτρης			Κόσμος (τέρμα Μαυρομιχάλη)
16/4/32	Μεσιτείες Παντός Είδους*	Χάνσεν Μαξ		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Τριανόν
17/4/32	Ο Πρωταθλητής Της Αγάπης				Κόσμος (τέρμα Μαυρομιχάλη)
17/4/32	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Véber Pierre			Κόσμος (τέρμα Μαυρομιχάλη)
19/4/32	Ο Αρκουδάνθρωπος	Τσέχωφ Αντόν		Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
19/4/32	Το Επάγγελμα Της Κυρίας Γουώρρεν (Mrs Warren' s profession)*	Shaw George Bernard		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
19/4/32	Η Μακαρίτισσα Η Μαμά (Feu la mère de madame)	Feydeau Georges		Πρότυπη Δραματική Σχολή Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
19/4/32	Μόνος (Seul)	Duvernois Henry		Πρότυπη Δραματική Σχολή Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
19/4/32	Η Αρκούδα	Τσέχωφ Αντόν	Κουνελάκης Μιχάλης	Πρότυπη Δραματική Σχολή Πειραιά	Δημοτικό Πειραιά
21/4/32	Το Σκουλίκι	Γάιος Χρυσάνθος		Αρντάτωφ	Δημοτικό Πειραιά
23/4/32	Η Ανάκρισις				Αλάμπρα (οδός Πατησίων)
1/5/32	Ούλλα Ντι Μπούλλα*	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Τριανόν
9/5/32	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
10/5/32	Γλέντι Κρασί Αγάπη ή Μη Ζης Όπως Σ' Αρέσει Αλλά Όπως Πρέπει*	Οστρόβσκυ Νικολάγιεβιτς Αλεξάντερ	Σιφναίου Ελένη	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
10/5/32	Η Άμαξα (La carrosse du Saint Sacrement)*	Mérimée Prosper	Πολίτης Φώτος	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
11/5/32	Τοπάζ (Topaze)	Pagnol Marcel		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
14/5/32	Η Πεταλούδα*	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
14/5/32	Η Καρδερίνα*	Δημητρακόπουλος Πολύβιος (ψευδώνυμο "Πολ Αρκάς")		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
14/5/32	Ο Κήπος Της Εδέμ*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Τριανόν
15/5/32	Όρνιθες	Αριστοφάνης	Δημητρακόπουλος Πολύβιος	Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
22/5/32	Ο Κολοκοτρώνης Εις Θάνατον	Ποταμιάνος Σπύρος			Δημοτικό Πειραιά
23/5/32	Ο Μοντέρνος Ληστής	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Τριανόν
24/5/32	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
27/5/32	Λοκαντιέρα	Goldoni Carlo		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
7/5/32	Οι Μαιτρέσες Του Μπαμπά (Étienne)	Deval Jacques		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
28/5/32	Νυμφίος Ανύμφευτος	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Τριανόν
1/6/32	Οι Τρεις Αδελφές*	Τσέχωφ Αντόν	Καζαντζάκη Γαλάτεια	Κυβέλης	Κυβέλης
2/6/32	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Τριανόν
2/6/32	Η Εχθρά (La nemica)	Niccodemi Dario		Καλλιτεχνική Ένωση	Ρεκόρ (τέρμα Αχαρνών)
3/6/32	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
3/6/32	Κοκότες Τρελλές				Παπαϊωάννου
4/6/32	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόργης Δημήτρης		Καλλιτεχνική Ένωση	Ρεκόρ (τέρμα Αχαρνών)
4/6/32	Η Αρκούδα	Τσέχωφ Αντόν		Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
4/6/32	Συμεών Ο Στυλίτης			Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
4/6/32	Φήμη Και Ποιητής			Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
4/6/32	Ο Γλάρος*	Τσέχωφ Αντόν		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
4/6/32	Πυγμαλίων (Pygmalion)*	Shaw George Bernard		Μυράτ Μήτσου	Ατλαντίς (Εξαρχείων)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
4/6/32	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
5/6/32	Να Δικαστής Να Μάλαμα	Bisson Alexandre		Καλλιτεχνική Ένωση	Ρεκór (τέρμα Αχαρνών)
5/6/32	Μήπως Σας Ενοχλώ;			Καλλιτεχνική Ένωση	Ρεκór (τέρμα Αχαρνών)
5/6/32	Αν Έχεις Τύχη Διάβαινε*	Λετρά Ντε Ζαν		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
6/6/32	Ο Καθηγητής Του Μποξ	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Διάνα (Παλαιού Φαλήρου)
7/6/32	Άρρωστα Νειάτα (Krankheit der Jugend)*	Bruckner Ferdinand		Κυβέλης	Κυβέλης
7/6/32	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Παντόπουλου Ανδρέα	Μπακατλάν (Φρεατίδας)
8/6/32	Μάνια Βιτρόβα*	Φωτιάδης Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
9/6/32	Η Αδελφή Μου Κι Εγώ	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
10/6/32	Η Μοσχομάγκα	Cock de Paul		Παντόπουλου Ανδρέα	Μπακατλάν (Φρεατίδας)
10/6/32	Εσύ Φταις	Συναδινός Θεόδωρος		Μυράτ Μήτσου	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
11/6/32	Σολομονέξ (Private lives)*	Coward Noël		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
11/6/32	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/6/32	Θα Με Παντρευτείς	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/6/32	Η Δις Φλυτ (Mlle Flûte)	Verneuil Louis - Berr Georges		Μυράτ Μήτσου	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
13/6/32	Η Δεσποινίς Μητέρα Μου (Mademoiselle ma mère)	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
14/6/32	Πάρε Με Αδριάννα Μου ή Σ' Αγαπάω Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
15/6/32	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
15/6/32	Ένας Γάμος ή Η Τραγωδία Μιας Γυναίκας	Jacoby L.	Αργυρόπουλος Βασ.	Μυράτ Μήτσου	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
16/6/32	Κλο Κλο*	Πέτερ - Φαλκ		Μυράτ Μήτσου	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
17/6/32	Ο Τετραγωνισμός Του Κύκλου ή Διαζύγιο α λα ρωσικά*	Κατάγεφ Βαλεντίν Πέτροβιτς	Καβαφάκης	Κυβέλης	Κυβέλης
17/6/32	Το Ζουζούνι				Παπαϊωάννου
18/6/32	Αλ Καπόνε	Wallace Edgar		Κοτοπούλη Μαρίκας (β' κλιμάκιο)	Τριανόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
18/6/32	Η Κυρία Μογκοδέν	Μπλουμ - Τεκέ		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
21/6/32	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
22/6/32	Μάριος (Marius)*	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής	Ελεύθερο Θέατρο Αλικής	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
22/6/32	Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Fliers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
24/6/32	Άλεξ*	Γάιος Χρυσάνθος		Μυράτ Μήτσου	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
24/6/32	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
25/6/32	Ρομάντσο (Romance)	Sheldon Edward		Κυβέλης	Κυβέλης
27/6/32	Φιλήστε Με (Embrassez Moi)	Bernard Tristan - Mirande Yves - Quinson Gustave	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
29/6/32	Φάουστ	Goethe Johann Wolfgang von	Χατζόπουλος Κωνστ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
30/6/32	Το Νευροκαβαλίκευμα	Hennequin Maurice - Duval		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
1/7/32	Μη Μ' Αγαπάς Τόσο (Non amarmi cosi)	Fraccaroli Arnaldo		Κυβέλης	Κυβέλης
5/7/32	Όταν Θέλει Η Νύφη Κι Ο Γαμπρός*			Μυράτ Μήτσου	Καπιτόλ (Αχαρνών & Αγ. Μελετίου)
6/7/32	Παρντόν Μαντάμ (Pardon madame)	Rivoire André - Coölus Romain		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
7/7/32	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
9/7/32	Ο Εραστής Της Κυρίας Βιντάλ (L' amant de madame Vidal)	Verneuil Louis	Λογοθετίδης Βασ. Μυθρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
9/7/32	Η Δίκη Της Μαίρης Ντάγκαν (The trial of Mary Dugan)	Veiller Bayard		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
10/7/32	Μήπως Σας Ενοχλώ;			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
10/7/32	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Μυράτ Μήτσου	Καπιτόλ (Αχαρνών & Αγ. Μελετίου)
11/7/32	Ο Γρουσουζής ή Τα Απρόοπτα Του Κινηματογράφου	Blumenthal Oskar - Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Βασίλης	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
11/7/32	Η Καρδιά Κυβερνά (Le coeur dispose)	Croisset de Francis - Caillavet de Armand Gaston		Μυράτ Μήτσου	Μπομπονιέρα (Κηφισιάς)
12/7/32	Συνέδριον Ηθικής*	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
12/7/32	Η Δεσποινίς Γυναίκα Μου			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
13/7/32	Μεσολογγίτικοι Καϋμοί*	Μαυροκέφαλος Αναστάσιος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
13/7/32	Μια Φορά Το Χρόνο	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
15/7/32	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
15/7/32	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
16/7/32	Δημόσιον Σκάνδαλον*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
16/7/32	Η Μικρά Αικατερίνη (La petite Catherine)*	Savoir Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
16/7/32	Η Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femme de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
17/7/32	Να Γιός Να Μάλαμα	Mozer Gustav von		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
18/7/32	Έρωσ Επί Πιστώσει	Bernaüer Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
19/7/32	Γκραντ Οτέλ	Franck P.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
19/7/32	Μόνικα (Mixture)*	Lenormand Henri-René		Κυβέλης	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
19/7/32	Είμαι Παρθένος*			Μυράτ Μήτσου	Δελφοί (Αχαρνών)
20/7/32	Το Φουρνόξυλο	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
20/7/32	Κουκουλωμένος Σύζυγος ή Ζωρζ Νταντέν	Molière	Σημηριώτης Γ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
21/7/32	300 Λέξεις Στο Λεπτό	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
21/7/32	Παντρεία Στα Ψέμματα	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
22/7/32	Ισπανική Μύιγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
22/7/32	Σιμούν	Lenormand Henri-René	Κουκούλας Λέων	Μυράτ Μήτσου	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
24/7/32	Μου Τα' Φαγε Η Μαϊτρέσσα Μου	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
24/7/32	Η Δικηγόρινα (Maître Bolbec et son mari)	Verneuil Louis - Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
25/7/32	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρα (σταθμός Λαρίσης)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
26/7/32	Λεπτά Στο Δρόμο	Bernaüer Rudolf		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρο (σταθμός Λαρίσης)
27/7/32	Ατέλειωτο Παραμύθι*	Δαμάσκος Ευάγγελος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
27/7/32	Ο Ποδοσφαιριστής*		Δέλιος Γ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
27/7/32	Ισπανική Μυίγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Μυράτ Μήτσου	Σπλέντιτ (Αμαρουσίου)
27/7/32	Σπιτίσιο Φαί	Ρώτας Βασίλης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
28/7/32	Όλες Οι Ίδιες Είνε*	Γκάγιερ Ζ.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρο (σταθμός Λαρίσης)
29/7/32	Κοσμική Κίνησις*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
30/7/32	Με Διεφθείρατε Κύριε			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρο (σταθμός Λαρίσης)
30/7/32	Ο Διάβολος	Molnar Ferenc		Μυράτ Μήτσου	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
31/7/32	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραϊτίνης Τιμος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
31/7/32	Η Ωραία Γοργόνα	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Ελεύθερη Κωμωδία	Πειραικόν
31/7/32	Εκδρομή Στον Παράδεισο (Weekend im Paradies)	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρο (σταθμός Λαρίσης)
31/7/32	Ο Φίλος Της	Verneuil Louis		Μυράτ Μήτσου	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
31/7/32	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Μυράτ Μήτσου	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
1/8/32	Ανιέζα*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κυβέλης	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
2/8/32	Βάστα Φρένο*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Άστρο (σταθμός Λαρίσης)
3/8/32	Μαρία Η Μαγδαληνή	Maeterlinck Maurice		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
4/8/32	Παντρολογήματα	Γκόγκολ Βασίλιεβιτς Νικολάι		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
4/8/32	364 Και Μία	Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Β. μτφρ.	Μυράτ Μήτσου	Μον Μπεγκέν (Νέου Φαλήρου)
7/8/32	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
10/8/32	Ο Σύζυγος Τρελλαίνεται	Ρώτας Βασίλης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
14/8/32	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
14/8/32	Η Κακιά Πενθερά			Μάνου	Χαλανδρίου
14/8/32	Συρανό Ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac)	Rostand Edmond		Μυράτ Μήτσου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
17/8/32	Η Σιωπηλή Γυναίκα*	Jonson Ben	διασκευή του Marcel Achard, Βελμύρας Κωστής μτφρ.	Ελεύθερο Θέατρο Αλικής	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
17/8/32	Η Κόρη Του Καταδίκου			Κύρου Τασίας	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
17/8/32	Η Ρομπίνα Ζητεί Άνδρα*	Jerome Klapka Jerome		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
17/8/32	Ο Ιστορικός Πύργος			Μυράτ Μήτσου	Ετουάλ (Καλλιθέας)
19/8/32	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Κύρου Τασίας	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
21/8/32	Πάρε Πίσω Τη Γυναίκα Σου	Μάγκντενμπεργκ		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
21/8/32	Οι Δύο Μάγκες (Les deux gosses)	Decourcelle Pierre		Μυράτ Μήτσου	Βερντέν (Αλεξάνδρας)
24/8/32	Λουλούδια Της Χαράς Και Του Πόνου*	Ζαχαρίτσας Σπ. Αιμίλιος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
25/8/32	Μελό (Melo)	Bernstein Henry		Ελεύθερο Θέατρο Αλικής	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
27/8/32	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Βερντέν (Αλεξάνδρας)
27/8/32	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
27/8/32	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
28/8/32	Τελευταία Απ' Όλες	Bilhaut Paul		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
28/8/32	Γυναίκα Πεισματάρα				Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
28/8/32	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
28/8/32	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe			Βερντέν (Αλεξάνδρας)
29/8/32	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες				Άστρα (σταθμός Λαρίσης)
30/8/32	Οι Κατεργάρηδες			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
31/8/32	Αζαίς (Azais)	Verneuil Louis - Berr Georges		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
2/9/32	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/9/32	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.		Άστρο (σταθμός Λαρίσης)
4/9/32	Ο Εισαγγελεύς Απάχης			Μυράτ Μήτσου	Πιγκάλ (Φρεατίδας)
4/9/32	Ξυνό Φρούτο ή Κοντό Φουστάνι (Fruitto acerbo)	Bracco Roberto			Άστρο (σταθμός Λαρίσης)
4/9/32	Το Πουκάμισο Της Νύφης				Άστρο (σταθμός Λαρίσης)
5/9/32	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ				Άστρο (σταθμός Λαρίσης)
6/9/32	Οι Άθλιοι				Άστρο (σταθμός Λαρίσης)
7/9/32	Λουίζα Μίλλερ ή Ραδιουργία Και Έρωσ (Kabale und Liebe)	Schiller Friedrich Christof Johann von		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
9/9/32	Χάνει Η Μάνα Το Παιδί			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
11/9/32	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d' Amériqne)	Véber Pierre - Gerbidon Marcel			Βερντέν (Αλεξάνδρας)
12/9/32	Ο Μαικήνας	Συναδινός Θεόδωρος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
15/9/32	Το Κάρο Με Τα Μήλα (The apple cart)*	Shaw George Bernard		Μυράτ Μήτσου	Έσπερος (στάση Λεβίδου)
16/9/32	Μπαμπά Το Παρακάνεις*			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
17/9/32	Ο Τρίγamos	Walls		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
21/9/32	Αχ! Αυτές Οι Γυναίκες!*	Verneuil Louis			Ατλαντίς (Εξαρχείων)
22/9/32	Σχολειον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
23/9/32	Σαμπινιόλ Με Το Στανιό (Champignol malgré lui)	Feydeau Georges - Desvallières Maurice		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
24/9/32	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος			Βερντέν (Αλεξάνδρας)
27/9/32	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
28/9/32	Ο Άρχοντας Του Κόσμου	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κυβέλης
29/9/32	Η Δις Σοκολάτα			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
30/9/32	Το Δικαίωμα Της Πρώτης Νύχτας*	Σεφτσέγκο		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
2/10/32	Ο Αλέκος Η Μαμά Του Και Η Μαιτρέσσα Του	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/10/32	Η Βροχή (The rain)*	Maugham Somerset William	διασκευή από το μυθιστόρημα του Maugham "Μις Τόμπσον" απ' τους Αμερικανούς συγγραφείς John Colton - Clemence Randolph το 1922	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
5/10/32	Ο Έμπορος Της Βενετίας (The merchant of Venice)	Shakespeare William	Πάλλης Αλέξανδρος	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
5/10/32	Το 47 (Fauteuil 47)	Verneuil Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
5/10/32	Το 47 (Fauteuil 47)	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
8/10/32	Η Περιβολάρισσα	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/10/32	Άνθρωποι Και Τα Πάθη*	Λερμοντώφ Μιχαήλ		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/10/32	Ο Μοντέρνος Μπαμπάς				Χάι Λάιφ (Πειραιά)
15/10/32	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
17/10/32	Φανή (Fanny)*	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής μτφρ.	Ελεύθερο Θέατρο Αλικής	Κυβέλης
18/10/32	Να Δικαστής Να Μάλαμα	Bisson Alexandre		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
23/10/32	Θεόδωρος Και Σία	Armont Paul		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
24/10/32	Το Νευροκαβαλίκευμα	Hennequin Maurice - Duval		Μυράτ Μήτσου	Παγκρατίου
25/10/32	Μαρία Στιούαρτ**	Schiller Friedrich Christof Johann von	Ρώτας Βασίλης μτφρ.	Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
1/11/32	Ενώ Το Πλοίο Ταξιδεύει*	Καζαντζάκη Γαλάτεια		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
9/11/32	Ιερή Φλόγα (The sacred flame)	Maugham Somerset William		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
14/11/32	Το Τραγούδι Της Κούνιας (Canción de cuna)*	Martinez Sierra Gregorio y Maria	A. A. K. μτφρ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
14/11/32	Ο Άνθρωπος Του Πεπρωμένου ή Ναπολέων (The man of destiny)*	Shaw George Bernard	Πολίτης Φώτος	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
16/11/32	Το Ασθενές Φύλον (Le sexe faible)*	Bourdet Edouard	Βελμύρας Κωστής μτφρ.	Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
29/11/32	Άννα Κρίστι (Anna Christie)*	O' Neill Eugene	Παξινού Κατίνα μτφρ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
30/11/32	Ανθή	Αντρέγιεφ Νικολάγιεβιτς Λεονίντ		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
1/12/32	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
2/12/32	Ηλέκτρα (Elektra)	Hofmannsthal Hugo von		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
3/12/32	Το Σαββατοκύριακο (Week end)	Coward Noël		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κεντρικόν
14/12/32	Ο Θεϊόκας Ονειρεύθηκε*	Ντοστογιέφσκυ Μιχαήλοβιτς Φιοντόρ - Vollmoeller Karl Gustav		Καλλιτεχνικόν Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Δημοτικό Πειραιά
17/12/32	Βάτραχοι	Αριστοφάνης		Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
24/12/32	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Κόσμος (τέρμα Μαυρομιχάλη)
1/1/33	Ο Έμπορος Της Βενετίας (The merchant of Venice)	Shakespeare William	Πάλλης Αλέξανδρος	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
3/1/33	Ο Θάνατος Του Δαντόν (Dantons Tod)*	Büchner Georg	Καρανικολός Γ. μτφρ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
13/1/33	Παπά Λεμπονάρ (Le père Lebonnard)	Aicard Jean			Κεντρικόν
17/1/33	Συνέδριον Ηθικής	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
18/1/33	Έρωσ Επί Πιστώσει	Bernaüer Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
19/1/33	Λεπτά Στο Δρόμο	Bernaüer Rudolf		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
19/1/33	Δημόσιον Σκάνδαλον			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
20/1/33	Έρωσ Δια Του Ασυρμάτου*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
22/1/33	Ο Θάνατος Και Η Ταφή Του Έκτορα*	Όμηρος	Πάλλης Αλέξανδρος	Δραματική Σχολή Ωδείου Καλλιθέας	Λέσχη Καλλιθέας
24/1/33	Ο Προσηλυτισμός Του Καπετάν Μπρασμπάουντ (Captain Brassbound' s conversion)*	Shaw George Bernard	A. A. K.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
24/1/33	300 Λέξεις Στο Λεπτό	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
25/1/33	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
26/1/33	Όλες Οι Ίδιες Είναι	Γκάγιερ Ζ.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
27/1/33	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
28/1/33	Νυμφίος Ανύμφευτος	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
29/1/33	Βάστα Φρένο			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
30/1/33	Ο Καθηγητής Του Μποξ	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
30/1/33	Το Σκάνδαλον (Le scandale)	Bataille Henry			Κεντρικόν
3/2/33	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik	Κουκούλας Λέων		Κεντρικόν
7/2/33	Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν	Ibsen Henrik	Πολίτης Γεώργιος Ν. μτφρ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
10/2/33	Ο Κύριος Με Τα Γκριζα Μαλλιά*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
11/2/33	Ξανθές Μελαχροινές	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
12/2/33	Η 13η Καρέκλα (The thirteenth chair)	Veiller Bayard		Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
14/2/33	Ποπολάρως*	Ξενόπουλος Γρηγόριος	διασκευή απ' το μυθιστόρημα του Ξενόπουλου "Αντάρτης" απ' τον ίδιο	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
24/2/33	Ο Σωφέρ Της Κυρίας*	Arnold Franz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
12/3/33	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης	Δημητρακόπουλος Πολύβιος	Θίασος Αρχαίων Έργων	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
13/3/33	Ο Θάνατος Σε Άδεια (La morte in vacanza)*	Casella Alberto	Ποριώτης Ν.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
15/3/33	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Καλλιτεχνικόν Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Δημοτικό Πειραιά
17/3/33	Τρικυμίες (Bufere)	Lopez Sabatino			Κεντρικόν
18/3/33	Ας Μείνουμε Φίλοι (Amis comme avant)*	Jeanson Henri		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
21/3/33	Η Θυσία Του Αβραάμ	Κορνάρος Βιτσέντζος		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
21/3/33	Να Ζη Το Μεσολόγγι	Ρώτας Βασίλης		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
24/3/33	Ο Ευρών Αμειφθήσεται*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
27/3/33	Παπά Λεμπονάρ (Le père Lebonnard)	Aicard Jean			Κεντρικόν
28/3/33	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William	Θεοτόκης Κωνσταντίνος	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
29/3/33	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière			Ολύμπια
30/3/33	Η Μοσχομάγκας Των Παρισίων			Βασιλάκη Ειρήνης	Δημοτικό Πειραιά
1/4/33	Ο Νικητής*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
5/4/33	Νεφέλαι	Αριστοφάνης	Σουρής Γεώργιος		Ολύμπια
5/4/33	Ο Δίγαμος	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
5/4/33	Κοσμική Κίνησης	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
7/4/33	Η Αδελφή Μου Κι Εγώ	Verneuil Louis			Ολύμπια
16/4/33	Θεσμοφοριάζουσαι	Αριστοφάνης			Ολύμπια
16/4/33	Ο Κύριος Κόμης*	Noé Ivan - Stacropole De Vere H.		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
16/4/33	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.		Ολύμπια
19/4/33	Φιλήστε Με (Embrassez Moi)	Bernard Tristan - Mirande Yves - Quinson Gustave	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
21/4/33	Ο Εξοχώτατος Μπαμπάς (Para eccellenza)	Rovetta Gerolamo			Κεντρικόν
24/4/33	Ο Τελευταίος Ορφικός Διθύραμβος ή Ο Διθύραμβος Του Ρόδου*	Σικελιανός Άγγελος		Σικελιανού Άγγελου	Λόφος Φιλοπάππου
25/4/33	Το Ζιζάνιο*	Bernard Tristan	Βάρναλης Κώστας	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
25/4/33	Το Φανάρι (Chandelier)	Musset de Alfred	Βάρναλης Κώστας	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
26/4/33	Απαγορεύεται Το Συνάλλαγμα*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
26/4/33	Το Ασθενές Φύλον (Le sexe faible)	Bourdet Edouard	Βελμύρας Κωστής μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
5/5/33	Το Πνεύμα Του Αιώνας*	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
6/5/33	Η Μεγάλη Αικατερίνη (Great Catherine)*	Shaw George Bernard		Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
10/5/33	Οιδίπους Τύρανος	Σοφοκλής	Πολίτης Φώτος	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
11/5/33	Ντεμουαζέλ (Mademoiselle)*	Deval Jacques		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κεντρικόν
14/5/33	Απάνθρωπη Γη ή Έρως Κατασκόπου (Terre inhumaine)	Curel de Francois	Μπαρλάς Τάκης		Ολύμπια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
20/5/33	Μπουμπουρός (Boubouroche)	Courteline Georges Tourangeau		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
20/5/33	Τραγικός Χωρίς Να Θέλει	Τσέχωφ Αντόν		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
21/5/33	Ζητείται Ερωμένη			Ελεύθερη Κωμωδία	Δημοτικό Πειραιά
26/5/33	Το Καφενεδάκι (Le petit café)	Bernard Tristan	Μπεκές Όμηρος	Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
27/5/33	Μέλισσα Η Εταίρα	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Ροτζάυρον Μάριου	Κεντρικόν
31/5/33	Η Αρκούδα	Τσέχωφ Αντόν			Παρνασσός
4/6/33	Θα Με Παντρευτείς	Verneuil Louis		Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
7/6/33	Μονάκριβη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών	Ωδείο Αθηνών (Πειραιώς 3)
7/6/33	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann		Νέζερ Χριστόφορου	Κεντρικόν
8/6/33	Αγαπώ Και Δεν Το Ξέρω*	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
8/6/33	Υπουργικές Γκάφες			Νέζερ Χριστόφορου	Μικρόν Ζάππειον
14/6/33	Ο Θεϊόκας Ονειρεύθηκε	Ντοστογιέφσκυ Μιχαήλοβιτς Φιοντόρ - Vollmoeller Karl Gustav		Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
16/6/33	Ο Καύμος Της Σμύρνης*	Καραβίας Ορφέας		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
21/6/33	Το Κοτέτσι (Le costaud des épinettes)	Bernard Tristan		Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
21/6/33	Νόρα ή Το Σπίτι Της Κούκλας (Et Dukkehjem)	Ibsen Henrik		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
23/6/33	Βρε Το Παληοκόριτσο	Μωραϊτίνης Τίμος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
24/6/33	Η Κυρία Του Μαξίμ (La dame de chez Maxim' s)	Feydeau Georges		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
28/6/33	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
29/6/33	Η Συνέχεια Εις Το Προσεχές	Bastia Jean		Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
29/6/33	Αγάπη (Aimer)	Géraldy Paul		Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
29/6/33	Ο Βαπτιστικός			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
30/6/33	Αγάπες	Μπόγρης Δημήτρης		Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
1/7/33	Σιμ Χαμ Ιάφεθ	Φάουσεντ		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
2/7/33	Ο Αξέβγαλτος				Παπαϊωάννου
3/7/33	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
4/7/33	Βεντέτα*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
4/7/33	Ξανθές Μελαχροινές	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
5/7/33	Ένα Ταξιδάκι Στη Σελήνη	Μωραΐτινης Τίμος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
6/7/33	Ευτυχία (Le bonheur)*	Bernstein Henry		Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
6/7/33	Μπουμπουρός (Boubouroche)	Courteline Georges Tourangeau		Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
6/7/33	Οι Ανεμοδούρηδες	Courteline Georges Tourangeau		Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
8/7/33	Ηλέκτρα	Ευριπίδης			Ηρώδειο
8/7/33	Ο Εμπυχωτής (L' animateur)	Bataille Henry			Κεντρικόν
9/7/33	Οι Άτιμοι (I disonesti)	Rovetta Gerolamo			Κεντρικόν
9/7/33	Η Ωραία Γοργόνα	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.		Παπαϊωάννου
12/7/33	Η Αγοράστρια (L' acheteuse)*	Passeur Stève		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
12/7/33	Το Μπουκέτο	Meilhac Henry - Halévy Ludovic		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/7/33	Χρυσές Καρδιές*	Ραυτόπουλος Γ. Τάσος		Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
13/7/33	Ο Αρχισιδηρουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges			Ποσειδώνειον (Φρεατίδας)
15/7/33	Η Κόρη Του Καταδίκου				Σβορώνου (Φρεατίδας)
18/7/33	Ο Κύριος Προσωπάρχης	Bisson Alexandre - Carré F.		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
19/7/33	Μαρία Ντελ Κάρμεν*	Feliu Codina y José	Βελμύρας Κωστής	Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
19/7/33	Η Περιβολάρισσα	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
20/7/33	Η Τιμή (Die ehre)	Sudermann Hermann			Ποσειδώνειον (Φρεατιδας)
21/7/33	Η Εξέλιξις*	Κούρτης Γ.		Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
21/7/33	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
25/7/33	Εσύ Φταις	Συναδινός Θεόδωρος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
27/7/33	Οι Άτιμοι (I disonesti)	Rovetta Gerolamo	Άννινος Χαράλαμπος	Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Ατλαντίς (Εξαρχείων)
27/7/33	Τρεις Και Μία (Trois et une)*	Amiel Denys		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
27/7/33	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
27/7/33	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils			Ποσειδώνειον (Φρεατιδας)
28/7/33	Αντίο Νεότης			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
29/7/33	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
30/7/33	Ο Ιατρός Ζωζώ			Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
31/7/33	Η Ωραία Γοργόνα	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
1/8/33	Να Ξαναπάρεις Τη Γυναίκα Σου*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
2/8/33	Η Νίκη Του Λεωνίδα	Άννινος Μπάμπης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
3/8/33	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto			Ποσειδώνειον (Φρεατιδας)
3/8/33	Το Μελετάκι	Χορν Παντελής		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
5/8/33	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
6/8/33	Το Γαϊδούρι Του Μπουριντάν (L'âne de Buridan)	Fiers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
7/8/33	Ο Αλέκος Η Μαμά Του Και Η Μαιτρέσσα Του	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
9/8/33	Απάτη Αντ' Απάτης	Κορομηλάς Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
10/8/33	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Ποσειδώνειον (Φρεατίδας)
10/8/33	Η Εξαδέλφη Μου Από Τη Βαρσοβία (Ma cousine de Varsovie)	Verneuil Louis		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
11/8/33	Ο Πατέρας	Strindberg August			Μπομπονιέρα (Κηφισιάς)
12/8/33	Ο Καπετάν Γιακουμής	Κόκκος Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
12/8/33	Οι Άθλιοι				Ποσειδώνειον (Φρεατίδας)
15/8/33	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
17/8/33	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης			Ποσειδώνειον (Φρεατίδας)
18/8/33	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
18/8/33	Γνωρίζετε Ότι*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
21/8/33	Το Καινούργιο Πετσι	Etienne Rey		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
22/8/33	Η Μεγάλη Στιγμή*	Λιδωρίκης Αλέκος		Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
23/8/33	Ο Καμπούρης*	Βαλασιδης Κυριάκος		Καλλιτεχνικών Θέατρον Αθηνών Κουνελάκη Μιχάλη	Κεντρικόν
23/8/33	Και Έσονται Οι Δύο		Θεοδωρίδης Κ.	Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
25/8/33	Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Fiers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
26/8/33	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
28/8/33	Αν Έχεις Τύχη Διάβαινε	Λετρά Ντε Ζαν		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
30/8/33	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
2/9/33	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσαρης Ιωάννης		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
3/9/33	Μίστερ Μπράουν*	Θεοδωρίδης Γιάννης		Κοτσάλη Αγγελικής	Κυβέλης
3/9/33	Είκοσι Μέρες Στο Φρέσκο	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
6/9/33	Της Μοίρας Τα Γραμμένα*	Πύρπασσος Χρήστος			Χαλανδρίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
8/9/33	Η Λοχαγός Μις Έλεν	Brandon Thomas		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
9/9/33	Η Παναγία Των Παρισίων	Hugo Victor		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
10/9/33	Δικηγόρος Και Μπακάλης ή Δουράν Και Δουράν	Ordonneau Maurice - Valabrègue Albin		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
14/9/33	Η Γενοβέφα	Schmid Christoph		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
14/9/33	Γαρύφαλλο (Un garofano)	Ojetti Ugo - Simoni R.			Περοκέ
14/9/33	Επτάμισυ Διαζύγια				Σβορώνου (Φρεατίδας)
15/9/33	Ασία (Asie)*	Lenormand Henri-René	Μυράτ Δημήτρης υιός	Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
16/9/33	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Λαϊκό Θέατρο Ρώτα Βασίλη	Παγκρατίου
19/9/33	Δε Χρειάζονται Λεφτά*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
20/9/33	Φωτεινή Σάντρη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
24/9/33	Ο Θάνατος Και Τα Λύτρα Του Έκτορα*	Όμηρος		Οργανισμός Αρχαίου Δράματος Καρζή Λίνου	Ηρώδειο
27/9/33	Οι Κύριοι Του Υποκόσμου*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
28/9/33	Ο Ναπολέων Ήταν Κορίτσι				Έντεν (Θησείου)
4/10/33	Αδελφή Μου Πολυτελείας (Ma soeur de luxe)*	Birabeau André		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
5/10/33	Κάτω Ο Γάμος*	Fulda Ludwig		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
8/10/33	Μάριος (Marius)	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής	Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
9/10/33	Ο Αρχοντοχωριάτης (Le bourgeois gentilhomme)	Molière	Πολίτης Γ. Ν.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
9/10/33	Μόνικα (Mixture)	Lenormand Henri-René		Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
14/10/33	Η Ξαδελφούλα Μου Η Ρένα	Brète de La Jean		Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
17/10/33	Ανάστασις	Τολστοί Νικολάγιεβιτς Λέων		Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
18/10/33	Μελό (Melo)	Bernstein Henry		Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
18/10/33	Γάμος Με Προθεσμία (Le vol nuptial)*	Croisset de Francis			Κεντρικόν
23/10/33	Φανή (Fanny)	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής μυθρ.	Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
24/10/33	Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Fliers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
25/10/33	Ο Κατάδικος	Φος Ριχάρδος			Αλάμπρα
26/10/33	Ανιέζα	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
30/10/33	Είναι Ένοχος Ο Πάρκερ; (On trial)	Rice Elmer		Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
1/11/33	Το Τρελλοκόριτσο	Feydeau Georges		Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
2/11/33	Το 47 (Fauteuil 47)	Verneuil Louis		Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
4/11/33	Η Άγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Αλίκης	Δημοτικό Πειραιά
7/11/33	Το Καθήκον (Loyalties)*	Galsworthy John	Πολίτης Γ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
8/11/33	Μπουμπουλίνα	Καθάρειος Δ. Αλέξανδρος		Κοτσάλη Αγγελικής	Ολύμπια
10/11/33	Οι Διπλωμάτες*	Λαμπάκη Αναστασία			Κεντρικόν
10/11/33	Η Αγάπη Της*	Λαμπάκη Αναστασία			Κεντρικόν
10/11/33	Στο Πείσμα Του Χάρου	Λαμπάκη Αναστασία			Κεντρικόν
15/11/33	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών ή Εθνικού Ωδείου;	Κυβέλης
16/11/33	Ο Διπλοπρόσωπος			Χαλκούση Ελένης - Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Δημοτικό Πειραιά
16/11/33	Μια Φορά Το Χρόνο	Arnold Franz - Bach Ernst		Χαλκούση Ελένης - Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Δημοτικό Πειραιά
18/11/33	Η Δις Φλυτ (Mlle Flûte)	Verneuil Louis		Χαλκούση Ελένης - Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Δημοτικό Πειραιά
22/11/33	Ένα Συν Ένα Ίσον Ένα*	Lothar Rudolf			Κεντρικόν
22/11/33	Το Κύκνειο Άσμα	Τσέχωφ Αντόν			Κεντρικόν
23/11/33	Τοπάζ (Topaze)	Pagnol Marcel		Χαλκούση Ελένης - Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Δημοτικό Πειραιά
26/11/33	Το Μελετάκι	Χορν Παντελής		Χαλκούση Ελένης - Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Δημοτικό Πειραιά
29/11/33	Η Κόρη Του Γιόριο (La figlia di Jorio)*	D' Annunzio Gabriele	Ποριώτης Ν.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
7/12/33	Μία Στα Τρία*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
10/12/33	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.		Δημοτικό Πειραιά
15/12/33	Ο Στάθης**	Χορτάσης Γεώργιος		Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
20/12/33	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
22/12/33	Ο Άρχοντας Του Κόσμου	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
28/12/33	Παντρεύω Το Μπαμπά Μου*	Sturm H.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
1/1/34	Παντρεύω Το Μπαμπά Μου	Στουρμ Χανς (Sturm H.)		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Πανεπιστημίου & Βουκουρεστίου)
1/1/34	Η Αδελφή Μου Πολυτελείας (Ma soeur de luxe)	Birabeau André		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ολύμπια
1/1/34	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
13/1/34	Ονειρεύεται Την Ίλζα*	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
13/1/34	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.		Παπαϊωάννου
16/1/34	Λοκαντιέρα	Goldoni Carlo	Ποριώτης Ν.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
23/1/34	Και Αν Το Μάθει Ο Άνδρας Μου;*	Κέλεμεν Β.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
30/1/34	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik	Πολίτης Γ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
5/2/34	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
13/2/34	Ο Άνθρωπος Του Διαβόλου ή Ο Μαθητής Του Διαβόλου (The devil' s disciple)*	Shaw George Bernard	A. A. K.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
15/2/34	Μου Τα' Φαγε Η Μαϊτρέσσα Μου	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
15/2/34	Ο Απαγορευμένος Καρπός	Feuillet Octave		Οικονόμου - Πατρικίου - Τριχά	Δημοτικό Πειραιά
21/2/34	Παπά Λεμπονάρ (Le père Lebonnard)	Aicard Jean		Νέζερ Θεμιστοκλή	Κεντρικόν
23/2/34	Στ' Άνοιχτά (Outward bound)	Vane Sutton		Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
26/2/34	Η Παληογυναίκα*	Passeur Stève		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
28/2/34	Βάρδα Μπρος*	Βούλπιους Πωλ		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
9/3/34	Ταβάριτς (Tovaritch)*	Deval Jacques		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
13/3/34	Λόρδος Βύρων*	Λιδωρίκης Αλέκος		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
21/3/34	Βρε Το Παληοκόριτσο	Μωραΐτινης Τίμος			Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
21/3/34	Ο Παληάτσος*	Συναδινός Θεόδωρος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
22/3/34	Τρεις Και Μία (Trois et une)	Amiel Denys		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
25/3/34	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής	Πολίτης Φώτος	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
28/3/34	Έρωσ Χωρίς Λόγια*	Spitzer Robert		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
28/3/34	Η Εν Πολλαίς Αμαρτίαις	Σώκος Γεώργιος			Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
31/3/34	Κασσιανή	Κυριακός Αριστείδης			Κεντρικόν
31/3/34	Το Καθήκον (Loyalties)	Galsworthy John	Πολίτης Γ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
1/4/34	Άννα Κρίστι (Anna Christie)*	O' Neill Eugene	Παξινού Κατίνα μτφρ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
8/4/34	Σαν Θέλει Η Νύφη Κι Ο Γαμπρός*	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
8/4/34	Η Φούλα Τα Μούσκεψε*			Κύρου Τασίας	Ολύμπια
11/4/34	Ο Προσηλυτισμός Του Καπετάν Μπρασμπάουντ (Captain Brassbound' s conversion)	Shaw George Bernard	A. A. K.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
14/4/34	Ο Ποπολάρος	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
14/4/34	Κοσμική Κίνησης	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
17/4/34	Ταπεινοί Και Καταφρονεμένοι*	Ντοστογιέφσκυ Μιχαήλοβιτς Φιοντόρ	Βεάκης Αιμίλιος διασκευή	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
18/4/34	Το Τριζόνι	Ντίκενς Κάρολος (Dickens Charles)			Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/4/34	Έγκλημα Και Τιμωρία*	Ντοστογιέφσκυ Μιχαήλοβιτς Φιοντόρ	Baty Gaston διασκευή, Δρακοπούλου Θεώνη (Μυρτιώτισσα) μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
20/4/34	Ερωφίλη**	Χορτάσης Γεώργιος		Λαϊκή Σκηνή Κουν Κάρολου - Δεβάρη Δ. Σ. - Τσαρούχη Γιάννη	Ολύμπια
22/4/34	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst			Δημοτικό Πειραιά
4/5/34	Η Γυναίκα Των Πεζοδρομίων*			Ένωση Καλλιτεχνών	Αλάμπρα
7/5/34	Οι Λησταί	Schiller Friedrich Christof Johann von		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
9/5/34	Πέρσαι	Αισχύλος	Γρυπάρης Ιωάννης	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
9/5/34	Κύκλωψ	Ευριπίδης	Πάλλης Αλέξανδρος μτφρ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
10/5/34	Ο Φόνος Μου (Mon Crime)*	Verneuil Louis - Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
12/5/34	Ζητείται Ερωμένη			Ένωση Καλλιτεχνών	Αλάμπρα
22/5/34	Η Σελήνη Του Μέλιτος*	Fulda Ludwig		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/5/34	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Κεντρικόν
27/5/34	Να Ξαναπάρεις Τη Γυναίκα Σου	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Αλίκης - Μουσούρη Κώστα	Ολύμπια
27/5/34	Θα Γίνεις Δική Μου*	Verneuil Louis			Κεντρικόν
1/6/34	Η Σάσα Παντρεύεται	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Νέζερ Χριστόφορου	Ποσειδώνειον (Φρεατίδας)
2/6/34	Το Σκυλολόι*	Kadelburg Gustav		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
2/6/34	Μάριος (Marius)	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής	Νέζερ Χριστόφορου	Ποσειδώνειον (Φρεατίδας)
3/6/34	Φανή (Fanny)	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής μτφρ.	Νέζερ Χριστόφορου	Ποσειδώνειον (Φρεατίδας)
5/6/34	Μαρία Στιούαρτ	Schiller Friedrich Christof Johann von	Ρώτας Βασίλης μτφρ.	Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
9/6/34	Μια Φορά Το Χρόνο	Arnold Franz - Bach Ernst		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
9/6/34	Εσύ Φταις	Συναδινός Θεόδωρος		Θίασος Νέων Χατζηχρήστου Τ.	Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
10/6/34	Ο Σωφέρ Της Κυρίας	Arnold Franz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ποσειδώνειον (Φρεατίδας)
10/6/34	Τοπάζ (Topaze)	Pagnol Marcel		Θίασος Νέων Χατζηχρήστου Τ.	Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
10/6/34	Η Δις Φλυτ (Mlle Flûte)	Verneuil Louis		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
11/6/34	Πάρε Με Αδριάννα Μου ή Σ' Αγαπάω Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Θίασος Νέων Χατζηχρήστου Τ.	Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
11/6/34	Κοσμική Κίνησις	Συναδινός Θεόδωρος		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
12/6/34	Νυμφίος Ανύμφευτος	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
12/6/34	Ο Αγνός Γλεντζές	Arnold Franz - Bach Ernst		Θίασος Νέων Χατζηχρήστου Τ.	Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
13/6/34	Η Γυναίκα Των Πεζοδρομίων			Θίασος Νέων Χατζηχρήστου Τ.	Γκρέκα (Νέου Φαλήρου)
13/6/34	Τα Ωραιότερα Μάτια Του Κόσμου (Les plus beaux yeux du monde)	Sarment Jean		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
13/6/34	Αυτός Είμαι*	Συναδινός Θεόδωρος		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
14/6/34	Συνέδριον Ηθικής	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
15/6/34	Η Τράπεζα Νεμό (La banque Nemo)*	Verneuil Louis	Νίκας Αντώνιος	Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
15/6/34	Το Τρελλοκόριτσο	Feydeau Georges		Παλαιολόγου Μάριου	Σβορώνου (Φρεατίδας)
15/6/34	Εσύ Φταις	Συναδινός Θεόδωρος		Θίασος Νέων Χατζηχρήστου Τ.	Δελφοί (Αχαρνών)
15/6/34	Μάνια Βιτρόβα	Φωτιάδης Δημήτριος		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
17/6/34	Ο Καμπούρης	Βαλασιδης Κυριάκος		Παλαιολόγου Μάριου	Σβορώνου (Φρεατίδας)
17/6/34	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
18/6/34	Η Δις Σοκολάτα			Παλαιολόγου Μάριου	Σβορώνου (Φρεατίδας)
19/6/34	Η Λέλα Μου Είναι Καλλονή*	Καγιάς Γ. Παναγιώτης ή Πάκης		Θίασος Νέων Χατζηχρήστου Τ.	Δελφοί (Αχαρνών)
19/6/34	Τα Φθινοπωρινά Βιολιά	Σουργκουτσάφ Ηλίας ή Σουργκουτσέβ Ηλία	Σαραντίδου Αθηνά μτφρ.	Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
19/6/34	Γνωρίζετε Ότι	Συναδινός Θεόδωρος		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Ηρώδειον (Νέας Φιλαδέλφειας)
21/6/34	Μια Φορά Το Χρόνο	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Σπλέντιτ (Πειραιά)
22/6/34	Κοσμική Κίνησης	Συναδινός Θεόδωρος		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Χαλανδρίου
23/6/34	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Παλαιολόγου Μάριου	Σβορώνου (Φρεατίδας)
23/6/34	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Σπλέντιτ (Πειραιά)
23/6/34	Όταν Θέλει Η Νύφη Κι Ο Γαμπρός			Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
24/6/34	Εξωφρενικό Κορίτσι			Παλαιολόγου Μάριου	Σβορώνου (Φρεατίδας)
24/6/34	Ισπανική Μυίγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
25/6/34	Όνομα Και Πράμα*			Θίασος Νέων Χατζηχρήστου Τ.	Δελφοί (Αχαρνών)
27/6/34	Ο Καμπούρης	Βαλασιδης Κυριάκος		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
28/6/34	Να Δικαστής Να Μάλαμα	Bisson Alexandre		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Ηρώδειον (Νέας Φιλαδέλφειας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
28/6/34	Η Ωραία Γοργόνα	Lothar Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.		Κοτοπούλη (πλατεία Ομονοίας)
29/6/34	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
30/6/34	Το Μαγαζί Της Εξοχωτάτης*	Μπους - Φέκετε		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
30/6/34	Τα Φθινοπωρινά Βιολιά	Σουργκουτσώφ Ηλίας ή Σουργκουτσέβ Ηλία	Σαραντίδου Αθηνά μτφρ.	Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Χαλανδρίου
1/7/34	Ο Διπλοπρόσωπος			Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
2/7/34	Ο Αρχοντοχωριάτης (Le bourgeois gentilhomme)	Molière		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
2/7/34	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
3/7/34	Μάριος (Marius)	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής	Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
4/7/34	Ιερό Βουνό*	Κωτσόπουλος Θάνας		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
4/7/34	Ένας Γάμος ή Η Τραγωδία Μιας Γυναίκης	Jacoby L.	Αργυρόπουλος Βασ.	Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
5/7/34	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
5/7/34	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Ηρώδειον (Νέας Φιλαδέλφειας)
6/7/34	Φανή (Fanny)	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής μτφρ.	Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
7/7/34	Η Ξαδελφούλα Μου Η Ρένα	Brète de La Jean			Ολυμπιονικεϊόν (Καστέλλας)
8/7/34	Να Γιός Να Μάλαμα	Mozer Gustav von		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
8/7/34	Η Τελευταία Απ' Όλες	Bilhaud Paul			Ολυμπιονικεϊόν (Καστέλλας)
8/7/34	Η Δις Σοκολάτα				Ολυμπιονικεϊόν (Καστέλλας)
10/7/34	Έτσι Είναι Οι Γυναίκες ή Εχθρά (L'ennemie)*	Antoine André-Paul		Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
10/7/34	Η Μικρή Του Μονπαρνάζ*			Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
11/7/34	Θεατρίνοι Της Ζωής*	Βουρνάς Δημήτριος		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/7/34	Το Μακροβούτι*	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
11/7/34	Αγαπημένη Μου Κουτή Μαμά	Nerz Lud - Mayer Maria L.		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Ηρώδειο (Νέας Φιλαδέλφειας)
12/7/34	Όταν Οι Γυναίκες Αγατούν (Rosaire)	Barclay Florence Louisa		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Χαλανδρίου
13/7/34	Η Πόρτα Και Το Παράθυρο	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
14/7/34	Ο Δίγαμος	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
15/7/34	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων			Χαλανδρίου
17/7/34	Εσέν' Αγατώ (Liberté provisoire)*	Durand Michel		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
17/7/34	Ο Ευρών Αμειφθήσεται			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
18/7/34	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
21/7/34	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης			Κεντρικόν
21/7/34	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Ένωση Καλλιτεχνών	Χαλανδρίου
21/7/34	Το 47 (Fauteuil 47)	Vermeuil Louis		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
22/7/34	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Χαλανδρίου
25/7/34	Η Σβυσμένη Καντήλα	Ηλιάδης Βασίλης		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
25/7/34	Τα Μαύρα Πουλιά*	Μαγγανάρης Ν. Απ.		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
27/7/34	Ο Κατάδικος	Φος Ριχάρδος		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
28/7/34	Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Αλίκης	Ποσειδώνειο (Φρεατίδας)
29/7/34	Μαρία Ντελ Κάρμεν	Feliu Codina y José	Βελμύρας Κωστής	Αλίκης	Ποσειδώνειο (Φρεατίδας)
29/7/34	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Χαλανδρίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
30/7/34	Ζουζούνη Στο Μπουμπί Της			Ένωση Καλλιτεχνών	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
31/7/34	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
31/7/34	Ο Αριστοκράτης				Δελφοί (Αχαρνών)
1/8/34	Γωνία 90% ή Άλμπατρος*	Θρακιώτης Κώστας (Θαλής Πρόδρομος)		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
1/8/34	Η Σονάτα Του Κρούτζερ	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
1/8/34	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Vébér Pierre			Ηρώδειον (Νέας Φιλαδέλφειας)
2/8/34	Το Τζιτζίκι*	Μωραϊτίνης Τίμος		Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
3/8/34	Το Επάγγελμα Της Κυρίας Γουώρρεν (Mrs Warren' s profession)	Shaw George Bernard		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
3/8/34	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Ηρώδειον (Νέας Φιλαδέλφειας)
3/8/34	Μπαμπά Το Παρακάνεις			Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
4/8/34	Ο Θάνατος Και Τα Λύτρα Του Έκτορα	Όμηρος			Όλυμπος Παλλάς (ξενοδοχείο Κηφισιάς)
4/8/34	Βαλ' Της Χέρι			Ένωση Καλλιτεχνών	Λουξ (τέρμα Ιπποκράτους)
4/8/34	Ο Βασιλεύς Των Τζαμπατζήδων			Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
5/8/34	Πάρε Με Αδριάννα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
6/8/34	Ισπανική Εκδίκησης			Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολίδη Κ.	Παγκρατίου
8/8/34	Η Αδελφή Μου Κι Εγώ	Verneuil Louis		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Ηρώδειον (Νέας Φιλαδέλφειας)
9/8/34	Το Γουδι*			Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
9/8/34	Δεν Αγαπάμε Τον Ίδιο*	Χορν Παντελής		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
10/8/34	Η Σονάτα Του Κρούτζερ	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Ηρώδειον (Νέας Φιλαδέλφειας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/8/34	Φοίνισσαι	Ευριπίδης	Ποριώτης Ν.	Οργανισμός Αρχαίου Δράματος Καρζή Λίνου	Παναθηναϊκό Στάδιο
11/8/34	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
12/8/34	Η Δράκαινα	Μπόγρης Δημήτρης			Ολύμπια (Κοκκινιάς)
12/8/34	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Χαλανδρίου
15/8/34	Η Γιούλα*	Αβδελόπουλος Απόστολος		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
17/8/34	Ο Αστυνόμος Φάπας	Κοπακάκης Νικόλαος		Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
17/8/34	Σχολή Φορολογουμένων (L' école des contribuables)*	Verneuil Louis - Berr Georges		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησιών)
19/8/34	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Véber Pierre		Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Ποσειδώνειον (Φρεατίδας)
21/8/34	Ηλέκτρα	Σοφοκλής		Οργανισμός Αρχαίου Δράματος Καρζή Λίνου	Παναθηναϊκό Στάδιο
22/8/34	Το Αγριοκόριτσο			Καλλιτεχνική Συντροφιά Χαλκούση Ελένης - Σταυρίδου Άννας - Λούη Λουδοβίκου	Ηρώδειον (Νέας Φιλαδέλφειας)
22/8/34	Γνωρίζετε Ότι	Συναδινός Θεόδωρος		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
25/8/34	Όλοι Για Την Κέρκυρα				Ποσειδώνειον (Φρεατίδας)
28/8/34	Αγαπώ Και Δεν Το Ξέρω	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
28/8/34	Το Νου Σου Πελοπίδα*			Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
29/8/34	Ο Γιός Μου Ο Γιατρός				Ετουάλ (Καλλιθέας)
29/8/34	Η Πρώτη Νύχτα Μαζί Σου*	Χορν Λ. (ψευδώνυμο "Ζώρος Χ. Λ.")		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
30/8/34	Κάτω Ο Γάμος	Fulda Ludwig		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
30/8/34	Ένα Συν Ένα Ίσον Ένα	Lothar Rudolf		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
31/8/34	Δράκαινα	Μπόγρης Δημήτρης		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
1/9/34	Η Καρδιά Του Εργάτη	Θάνος Ζάχος		Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
2/9/34	Είκοσι Μέρες Στο Φρέσκο	Hennequin Maurice - Véber Pierre		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/9/34	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
3/9/34	Γάμος Με Προθεσμία (Le vol nuptial)	Croisset de Francis		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
6/9/34	Λόγω Τιμής*	Jeanson Henri		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
7/9/34	Η Μεγάλη Ευκαιρία*	Moeller Philip - Lorenz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου
8/9/34	Τα Νειάτα Μας Φεύγουν*			Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
9/9/34	Ο Τρελλός Ιππότης*			Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
10/9/34	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
11/9/34	Τζιιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
12/9/34	Το Σφάλμα Του Κοριτσιού			Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
14/9/34	Η Μεγάλη Στιγμή	Λιδωρίκης Αλέκος		Αλίκης	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
16/9/34	Σφύρα Τρεις Φορές				Παπαϊωάννου
18/9/34	Σαν Τα Φύλλα (Come le foglie)	Τζακόζα Τζουζέπε (Giacosa Giuseppe)		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
20/9/34	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
21/9/34	Η Γενοβέφα	Schmid Christoph		Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
22/9/34	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
23/9/34	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Νέος Μουσικός Θίασος	Ζέππελιν
23/9/34	Το Γεροντοπαλλίκαρο (Les vieux garçons)	Sardou Victorien		Ραυτόπουλου Ι. - Αποστολιδη Κ.	Παγκρατίου
25/9/34	Η Χθεσινή Νύκτα*	Lothar Rudolf		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου
2/10/34	Ο Αντίβας Προ Των Πυλών (The road to Rome)*	Sherwood Robert Emmet	Μυράτ Δημήτρης	Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κυβέλης
3/10/34	Ιούδας*	Μελάς Σπύρος		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
9/10/34	Το Κεφάλι Στη Θηλειά*	Bradley John		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου
18/10/34	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραϊτίνης Τίμος		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
18/10/34	Πω! Πω! Λεφτά! (Tons of money)	William - Valentine		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
19/10/34	Τον Πήρα Με Το Σπαθί Μου			Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
20/10/34	Μια Τρελλή Ιδέα	Laufs Karl		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
21/10/34	Το Παιδί Του Θαύματος			Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
22/10/34	Ο Φιλάργγυρος (L' Avare)	Molière		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/10/34	Βρε Τον Τυχερό	Hennequin Maurice		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
24/10/34	Ο Μπέμπης Θέλει Παντρεία*	Σκίπης Σωτήρης		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
24/10/34	Σχολείον Κοκοτών (L' école des cocottes)	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
25/10/34	Τοπάζ (Toraze)	Pagnol Marcel		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
27/10/34	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
27/10/34	Για Την Αγάπη Της	Dicenta Joaquin y Benedicto		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
28/10/34	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Véber Pierre		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
29/10/34	Η Αδελφή Μου Κι Εγώ	Verneuil Louis		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
30/10/34	Ιουλιέττες Χωρίς Ρωμαίους*	Λιδωρίκης Αλέκος		Ελεύθερο Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας - Κυβέλης	Κυβέλης
30/10/34	Ο Έρωτας Δεν Είναι Πια Της Μόδας*	Κράμερ	Βελμύρας Κωστής		Ολύμπια
31/10/34	Η Θεία Μου Από Το Ονφλέρ (Ma tante d' Honfleur)	Gavault Paul		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
1/11/34	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
3/11/34	Το Στοιχείο Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
3/11/34	Κοσμική Κίνηση	Συναδινός Θεόδωρος		Νέζερ Χριστόφορου	Δημοτικό Πειραιά
6/11/34	Του Φτωχού Τ' Αρνί*	Zweig Stefan	Κουκούλας Λέων	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
14/11/34	Η Γυναίκα Μου Είναι Παρθένος*	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
28/11/34	Δον Κάρλος	Schiller Friedrich Christof Johann von	Ρώτας Βασίλης	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
1/12/34	Το Κόκκινο Πανί*	Horst J.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
11/12/34	Το Αδιάβροχο Του Δον Ζουάν*	Σμιτ		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
12/12/34	Μιγκό (Pétrus)*	Achard Marcel	Βελμύρας Κωστής	Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
18/12/34	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
19/12/34	Άλκηστις	Ευριπίδης		Λαϊκή Σκηνή Κουν Κάρουλου - Δεβάρη Δ. Σ. - Τσαρούχη Γιάννη	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
20/12/34	Το Μπουρίνι*	Μπόγρης Δημήτρης		Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
20/12/34	Το Κλειδί Του Παραδείσου*	Horst J.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
29/12/34	Ο Λαβύρινθος Του Έρωτα*	Στουρμ Χανς (Sturm H.)		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
1/1/35	Το Μπουρίνι	Μπόργης Δημήτρης		Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουύρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
1/1/35	Οι Φοιηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
1/1/35	Ο Λαβύρινθος Του Έρωτα	Sturm H.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
1/1/35	Παξιμάδα Πολυτελείας				Δημοτικό Πειραιά
6/1/35	Η Κόρη Του Καταδίκου				Δημοτικό Πειραιά
6/1/35	Το Πουκάμισο Της Νύφης				Δημοτικό Πειραιά
9/1/35	Άλκηστις	Ευριπίδης		Λαϊκή Σκηνή Κουν Κάρολου - Δεβάρη Δ. Σ. - Τσαρούχη Γιάννη	Λέσχη Καλλιτεχνών
10/1/35	Το Μοντέλο*	Mozer Gustav von		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
13/1/35	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης			Κεντρικόν
14/1/35	Δε Σε Γνωρίζω Πια (Non Ti Conosco Più)*	Benedetti Aldo	Μαρσέλλου Ν.	Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουύρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
16/1/35	Ιβάν Ο Τρομερός ή Ο Θάνατος Ιωάννου Του Κερανού*	Τολστόι Αλέξιος Κωνσταντίνοβιτς	Κοκόλης Κ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
18/1/35	Χαϊδεμένος*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
27/1/35	Η Κόρη Μου Θα Σε Τουμπάρει				Δημοτικό Πειραιά
2/2/35	Όλα Για Σένα*	Huxley L.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
4/2/35	Το Παραμύθι Της Ευτυχίας ή Το Τίποτα Και Το Παν*	Ιωαννόπουλος Δημήτριος		Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουύρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
5/2/35	Βασιλικός	Μάτεσης Αντώνιος		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
16/2/35	Οι Μαϊτρέσες Του Μπαμπά (Étienne)	Deval Jacques		Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουύρη Κώστα	Αλίκης (Πλατεία Καρύτση)
16/2/35	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
17/2/35	Πώς Δαμάζονται Οι Γυναίκες			Ένωση Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
23/2/35	Γάμος Με Δόσεις*	Lentz Leo - Roberts Arthur Ralph		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
24/2/35	Έρωσ Δια Της Βίας			Ένωση Καλλιτεχνών	Δημοτικό Πειραιά
1/3/35	Ρήγας Φεραίος	Προβελέγγιος Αριστομένης		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/3/35	Το Κριτήριον	Δημητρακόπουλος Πολύβιος			Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
22/3/35	Να Ζη Το Μεσολόγγι	Ρώτας Βασίλης		Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
30/3/35	Η Κυρία Με Τα Πράσινα Γάντια (La Dame Aux Gants Verts)*	Fauchois René	Γιαννουκάκης Δ.	Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης
1/4/35	Οι Γάμοι Του Φίγκαρο (Le mariage de Figaro)	Beaumarchais de Caron Pierre Augustin	Σημηριώτης Γ.	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
13/4/35	Κύκλωψ	Ευριπίδης	Πάλλης Αλέξανδρος μτφρ.	Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
15/5/35	Να Ντύσουμε Τους Γυμνούς (Vestire gli ignudi)*	Pirandello Luigi	Μπαρλάς Τάκης	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
16/5/35	Όλες Οι Ίδιες Είναι	Γκάγιερ Ζ.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
17/5/35	Μις Μπα (The Barretts of Wimpole street ή Miss Ba)*	Besier Rudolf		Κοτοπούλη Μαρίκας	Κοτοπούλη (πλατεία Ομοιοίας)
17/5/35	Γιατί Σκοτώθηκε;	Ονέ Αιμίλιος			Κεντρικόν
17/5/35	Η Αρκούδα	Τσέχωφ Αντόν			Κεντρικόν
18/5/35	Βαλ' Της Χέρι				Αλάμπρα
25/5/35	Αγαπώ Και Δεν Το Ξέρω	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου
25/5/35	Ζουζούνι Στο Μπουμπί Της				Παπαϊωάννου
25/5/35	Το Αριστερό Χέρι	Vébér Pierre			Κεντρικόν
28/5/35	Η Μεγάλη Ευκαιρία	Moeller Philip - Lopenz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
29/5/35	Η Τρέλλα Της Εποχής*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
30/5/35	Ο Μπέμπης Θέλει Παντρεία	Σκίπης Σωτήρης		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ετουάλ (Καλλιθέας)
1/6/35	Η Γυναίκα Μου Είναι Παρθένος	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Γκλόρια (πλατεία Αμερικής)
4/6/35	Το Τέλος Της Κυρίας Τσένεϋ (The last of Mrs. Cheyney)*	Lonsdale Frederick		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
7/6/35	Και Αν Το Μάθει Ο Άνδρας Μου;	Κέλεμεν Β.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Γκλόρια (πλατεία Αμερικής)
8/6/35	Παντρεύω Το Μπαμπά Μου	Sturm H.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Γκλόρια (πλατεία Αμερικής)
10/6/35	Συμμορίτες Με Φράκο*	Heller Freu		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Γκλόρια (πλατεία Αμερικής)
11/6/35	Παραμάννα Με Το Στανιό*	Λάσκαρης Νικόλαος		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
11/6/35	Η Φωνή Του Γκιώνη	Νικολάκη - Βαρδουλάκη Ειρήνη (ψευδώνυμο "Μανουέλα")		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/6/35	Τ' Αρραβωνιάσματα Της Σύλβιας*	Σιφναίου Ελένη (ψευδώνυμο "Νταίζη")		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
11/6/35	Σαν Θέλει Η Νύφη Κι Ο Γαμπρός	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Γκλόρια (πλατεία Αμερικής)
12/6/35	Ο Σωφέρ Της Κυρίας	Arnold Franz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Γκλόρια (πλατεία Αμερικής)
13/6/35	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραϊτίνης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Γκλόρια (πλατεία Αμερικής)
14/6/35	Δεν Είμ' Εγώ ή Η Λογική	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
15/6/35	Συνέδριον Ηθικής	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Γκλόρια (πλατεία Αμερικής)
16/6/35	Ο Δίγαμος	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Γκλόρια (πλατεία Αμερικής)
16/6/35	Το Κορόιδο (Le dindon)	Feydeau Georges		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Γκλόρια (πλατεία Αμερικής)
18/6/35	Θέλω Να Γίνω Βουλευτής*	Μυράτ Μήτσος		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
21/6/35	Χαμένα Φιλιά (Baisers perdus)*	Birabeau André		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
25/6/35	Πατρίδες*	Βαλασιδης Κυριάκος		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
25/6/35	Χτες Σήμερα Αύριο*	Συναδινός Θεόδωρος		Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
28/6/35	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
30/6/35	Η Θεία Μου Από Το Ονφλέρ (Ma tante d' Honfleur)	Gavault Paul		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
2/7/35	Ένα Σπανιόλικο Ρομάντζο*			Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
5/7/35	Ο Γαμπρός Μου Ο Εξοχώτατος*	Μπόγρης Δημήτρης		Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
6/7/35	Ο Αρχισιδηουργός (Le maître de forges)	Ohnet Georges		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
7/7/35	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
9/7/35	Η Λου Κάνει Αταξίες*	Τζάκσον		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
10/7/35	Ξανθές Μελαχροινές	Τσοκόπουλος Γεώργιος		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
11/7/35	Γάμος Με Το Στανιό	Molière		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
11/7/35	Γαμπρός Με Το Στανιό	Molière		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
11/7/35	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
11/7/35	Ο Κληρονόμος Της Τσάτσας ή Ο Κληρονόμος Της Θείας	Σπαταλάς Γεράσιμος		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
11/7/35	Μαρία Στιούαρτ	Schiller Friedrich Christof Johann von		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
11/7/35	Ο Θρίαμβος Του Έρωτα (Trionfo d' amore)	Giacosa Giuseppe		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
12/7/35	Ο Έρωτας Δεν Είναι Πια Της Μόδας	Κράμερ		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
16/7/35	Έτσι Είναι Ο Κόσμος ή Η Σμαρώ Και Η Μάνα Της*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
18/7/35	Η Δύναμη Της Αγάπης*	Παπαδόπουλος Ανδρέας (ψευδώνυμο "Σύλβιος")		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
18/7/35	Η Ατιμη*	Παπαδόπουλος Ανδρέας		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
18/7/35	Το Καλλιτεχνικόν Φωτογραφείον*	Παπαδόπουλος Ανδρέας		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
23/7/35	Το Μαγαζί Της Στρατηγίνας*			Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
26/7/35	Ειρήνη*	Δεβάρης Διονύσιος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
26/7/35	Ο Ήρωας (The valiant)*	Holworthy Hall - Midlemass Robert		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
27/7/35	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραϊτίνης Τίμος		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
30/7/35	Μας Ήρθε Απ' Το Φεγγάρι (Jean de la lune)*	Achard Marcel	Βελμύρας Κωστής	Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
30/7/35	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
31/7/35	Δεσποινίς Τζούλια	Strindberg August		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
1/8/35	Αυτός Είναι			Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
3/8/35	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης	Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
6/8/35	Λουτρόπολις	Ρώτας Βασίλης		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
8/8/35	Ο Αγαπητικούλης ή Σιμόνη Σ' Αγαπώ (Le greluchon délicat)	Natanson Jacques		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
17/8/35	Ο Μπαμπάς Εκπαιδεύεται*	Μελάς Σπύρος		Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
17/8/35	Ο Θείος Μου Από Την Ουγγαρία			Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
22/8/35	Η Παραστρατημένη*	Δεληγιάννης Κ.		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
23/8/35	Η Στοργή (La Tendresse)	Bataille Henry	Καραβία Αιμ. Μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
27/8/35	Ο Κύριος Ιδιαίτερος*	Βουρνάς Δημήτριος		Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/9/35	Λαβένια Μόρλαν*			Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
3/9/35	Ο Λελές (Le Bichon)*	Letraz de Jean		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
8/9/35	Πάρε Με Αδριάντα Μου ή Σ' Αγατώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (Πλατεία Καρύτση)
8/9/35	Σαν Ταξιδεύει Ο Νους*			Ηνωμένοι Καλλιτέχναι	Παγκρατίου
14/9/35	Η Χαριστική Βολή				Σαμαρτζή (Πράσινη Ταβέρνα)
24/9/35	Η Κυρία Δε Με Μέλλει (Madame sans gêne)	Sardou Victorien		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
7/10/35	Πέερ Γκυντ*	Ibsen Henrik	Μπεκές Όμηρος	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
20/10/35	Η Απειλή (La Menace)	Frondaie Pierre			Παρνασσός
25/10/35	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Αλίκης - Λογοθετίδη Βασίλη - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
27/10/35	Όνειρο Αποκριάτικης Βραδυάς*	Βαλασιδης Κυριάκος			Ολύμπια
27/10/35	Αζίζα*				Ολύμπια
27/10/35	Ο Καταραμένος Φάρος*				Ολύμπια
29/10/35	Δωδεκάτη Νύχτα ή Ό,τι Θέλετε (Twelfth night or As you like it)	Shakespeare William	Ρώτας Βασίλης	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν
15/11/35	Ουαί Τοις Ηττημένοις	Φος Ριχάρδος			
19/11/35	Τρισεύγενη	Παλαμάς Κωστής		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
24/11/35	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
3/12/35	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής	Πολίτης Φώτος	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
10/12/35	Παντρεύουν Την Αγάπη Μου*	Συναδινός Θεόδωρος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
20/12/35	Ο Άνθρωπος Του Διαβόλου ή Ο Μαθητής Του Διαβόλου (The devil's disciple)	Shaw George Bernard	A. A. K.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
23/12/35	Ο Αρχοντοχωριάτης (Le bourgeois gentilhomme)	Molière	Πολίτης Γ. Ν.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
25/12/35	Εσύ! Αυτός! Εκείνος!*		Ηλιόπουλος Ανδρέας διασκευή	Ελληνική Κωμωδία	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
1/1/36	Ηλιοβασίλεμα*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Νέα Σκηνή Αποστολίδη Ι.	Κεντρικόν
1/1/36	Η Ζωή Είναι Μια Φάρσα*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Παλαιολόγου Ηούς & Μάριου	Ποικιλιών
1/1/36	Ο Προσηλυτισμός Του Καπετάν Μπρασμπάουντ (Captain Brassbound's conversion)	Shaw George Bernard	A. A. K.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
1/1/36	Ταρτούφος (Tartufe)	Molière	Σημηριώτης Γ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/1/36	Η Άμαξα (La carrosse du Saint Sacrement)	Mérimée Prosper		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
3/1/36	Το Φανάρι (Chandelier)*	Musset de Alfred		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
6/1/36	Ξενομανία**	Λάσκαρης Νικόλαος			Λέσχη Καλλιτεχνών Ατελιέ
6/1/36	Ως Να Χτυπήσουν Οι Καμπάνες*	Νικολάκη - Βαρδουλάκη Ειρήνη (ψευδώνυμο "Μανουέλα")			Λέσχη Καλλιτεχνών Ατελιέ
6/1/36	Τρισεύγενη	Παλαμάς Κωστής		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
6/1/36	Ο Πατέρας	Strindberg August			Ολύμπια
6/1/36	Το Μαγεμένο Βιολί*	Φωτιάδης Δημήτρης			Λέσχη Καλλιτεχνών Ατελιέ
10/1/36	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
11/1/36	Το Πρώτο Ερωτικό Μάθημα			Ένωση Καλλιτεχνών	Παπαϊωάννου
14/1/36	Δον Κιχώτης	Cervantes de Miguel	Συναδινός Θεόδωρος θεατρική διασκευή απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα του Θερβάντες	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
14/1/36	Η Τρέλλα Της Εποχής			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
19/1/36	Λυσιστράτη	Αριστοφάνης		Ροτζάυρον Μάριου	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
27/1/36	Μήδεια	Ευριπίδης			Παρνασσός
28/1/36	Ο Μπαμπάς Εκπαιδεύεται	Μελάς Σπύρος		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
2/2/36	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Ένωση Καλλιτεχνών	Παπαϊωάννου
4/2/36	Επιθεωρητής	Γκόγκολ Βασίλιεβιτς Νικολάι	Παναγόπουλος Π. Δ.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
8/2/36	Το Πουκάμισο Της Νύφης			Ένωση Καλλιτεχνών	Παπαϊωάννου
19/2/36	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Δημοτικό Πειραιά
20/2/36	Στην Πανσιόν Της Ρόζας			Ένωση Καλλιτεχνών	Παπαϊωάννου
26/2/36	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
26/2/36	Οι Ετερόφωτες (Les fontaines lumineuses)*	Verneuil Louis - Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
29/2/36	Η Γυναίκα Του Λιμανιού*	Molnar Ferenc		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
29/2/36	Ο Βασιλεύς Των Τζαμπατζήδων			Ένωση Καλλιτεχνών	Παπαϊωάννου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
29/2/36	Το Πετρωμένο Δάσος (The petrified forest)*	Sherwood Robert Emmet		Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
1/3/36	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ			Ένωση Καλλιτεχνών	Παπαϊωάννου
1/3/36	Ο Πολιτικός Θάνατος (Il morte civile)	Giacometti Paolo			Δημοτικό Πειραιά
2/3/36	Ζητείται Υπηρέτης	Άννινος Μπάμπης			Παρνασσός
7/3/36	Ο Πάτερ Ιγνάτιος	Βενιέρης Διονύσιος		Ένωση Καλλιτεχνών	Παπαϊωάννου
7/3/36	Πέτρος Παύλος Και Σία*	Πατεάνι		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
11/3/36	Λεφτά Απ' Το Σικάγο*	Dekobra Maurice	Γιαννουκάκης Δ.	Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
14/3/36	Ο Κύριος Πρωθυπουργός*	A. Ω.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
16/3/36	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Κοτοπούλη Μαρίκας	Δημοτικό Πειραιά
18/3/36	Ο Φιλάργυρος (L' Avare)	Molière		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
20/3/36	Γάμος Με Το Στανιό	Molière		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
20/3/36	Γιατρός Με Το Στανιό (Le médecin malgré lui)	Molière		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
20/3/36	Ο Θρίαμβος Του Έρωτα (Trionfo d' amore)	Giacosa Giuseppe		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
21/3/36	Άσπρες Πασχαλιές*	Lennox Cosmo Gordon		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
23/3/36	Τα Δύο Τζάκια*	Λαμπάκη Αναστασία		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
24/3/36	Ο Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*	Τερζάκης Άγγελος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
25/3/36	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
25/3/36	Κυρά Φροσύνη				Δημοτικό Πειραιά
27/3/36	Το 24ωρο Του Ζαχαρία*	Γιαννακόπουλος Χρήστος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
31/3/36	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
4/4/36	Πλούτος	Αριστοφάνης	Χουρμούζης Μ.	Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
12/4/36	Ρομάντσο (Romance)	Sheldon Edward		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
20/4/36	Δωδεκάτη Νύχτα ή Ό,τι Θέλετε (Twelfth night or As you like it)	Shakespeare William	Ρώτας Βασίλης	Εθνικό Θέατρο	Εθνικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
20/4/36	Η Κυρία Προέδρου (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
22/4/36	Απάνθρωπη Γη ή Έρως Κατασκόπου (Terre inhumaine)	Curel de Francois			Κεντρικόν
26/4/36	Το Κριτήριο	Δημητρακόπουλος Πολύβιος			Παρνασσός
26/4/36	Τα Μαύρα Πουλιά	Μαγγανάρης Ν. Απ.			Κεντρικόν
28/4/36	Ο Κουρέας Της Σεβίλλης	Beaumarchais de Caron Pierre Augustin	Ροντήρης Δημήτρης	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
29/4/36	Ο Εισαγγελεύς*	Μουστάκας Κ.			Αλάμπρα
29/4/36	Λίλιον (Lilium)*	Molnar Ferenc		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Δημοτικό Πειραιά
29/4/36	Το Γεράκι (L' épervier)	Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
2/5/36	Αιώνια Ζωή	Μωραΐτινης Τίμος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
2/5/36	Ζητείται Ερωμένη			Ένωση Καλλιτεχνών	Παπαϊωάννου
3/5/36	Η Δίκη Της Μαίρης Ντάγκαν (The trial of Mary Dugan)	Veiller Bayard			Δημοτικό Πειραιά
7/5/36	Γιατρός Με Το Στανιό (Le médecin malgré lui)	Molière		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
10/5/36	Ο Τυχοδιώκτης	Frondaie Pierre			Παρνασσός
11/5/36	Κοσμική Κίνησης	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
16/5/36	Καυγός Για Τη Μαρίκα*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
16/5/36	Τύχη Που Την Έχουν Οι	Κρουλ - Μπαρρέ		Ένωση Καλλιτεχνών	Παπαϊωάννου
18/5/36	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
19/5/36	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
20/5/36	Ο Γυιόκας*	Birabeau André		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
23/5/36	Ο Ποπολάρος	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
23/5/36	Ο Θάνατος Και Τα Λύτρα Του Έκτορα	Όμηρος			Ηρώδειο
27/5/36	Η Γυναίκα Μου Είναι Παρθένο	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Παλλάς Πειραιά
28/5/36	Αντιγόνη	Σοφοκλής			Ολύμπια
28/5/36	Ισπανική Μυίγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασιλης μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Παλλάς Πειραιά
28/5/36	Ο Δίγαμος	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Παλλάς Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
29/5/36	Συμμορίτες Με Φράκο	Heller Freu		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
30/5/36	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
30/5/36	Σαν Θέλει Η Νύφη Κι Ο Γαμπρός	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
31/5/36	Συνέδριον Ηθικής	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
1/6/36	Όλες Οι Ίδιες Είνε	Γκάγιερ Ζ.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
1/6/36	Έρωσ Επί Πιστώσει	Bernaüer Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
2/6/36	Νυμφίος Ανύμφευτος	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
3/6/36	Μια Φορά Το Χρόνο	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
6/6/36	Τα Κορόιδα	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
8/6/36	Η Γκάμπυ Θέλει Σύζυγο ή Ο Ωραιότερος Γάμος*	Fodor Ladislaus	Μαρσέλλου Ν.	Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουήρη Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
12/6/36	Ο Γυρισμός Της Ελένης (The private life of Hellen of Troy)*	Erskine John	Συναδινός Θεόδωρος διασκευή από το έργο του Αμερικάνου συγγραφέα Erskine	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
12/6/36	ΟΡ. 58*			Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
13/6/36	Το Τρελλοκόριτσο	Feydeau Georges		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
19/6/36	Το Άγουρο Φρούτο (Le fruit vert)	Gignoux R. - Théry J.		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
22/6/36	Ο Καυμένος Ο Πέτρος (Povero Piero)	Cavallotti Felice		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
24/6/36	Οι Κυρίες Με Τα Πράσινα Καπέλα*	Ακρεμάν Αλμπέρ		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
25/6/36	Έτσι Θέλω Κι Έτσι Μ' Αρέσει*			Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
26/6/36	Ο Υπουργός Συνεργάζεται*	Συναδινός Θεόδωρος		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουήρη Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
27/6/36	Η Κυρία Προέδρου ή Υπουργός Και Προεδρίνα (La Présidente)	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/7/36	Η Εξαδέλφη Μου	Meilhac Henry		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
2/7/36	Πολυγαμία	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
2/7/36	Φιλήστε Με (Embrassez Moi)	Bernard Tristan - Mirande Yves - Quinson Gustave	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
3/7/36	Ο Μπεμπές (Mon Bébé)	Hennequin Maurice - Najak de Emil		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσσούρη Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
4/7/36	Η Ξαδελφούλα Μου Η Ρένα	Brète de La Jean		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
7/7/36	Αγάπη Μέσα Στη Φτώχεια (Love on the dole)*	Gow Ronald - Greenwood Walter	διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Walter Greenwood	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
8/7/36	Ο Ρουμπής Η Κουμπή Και Τα Κουμπιά*	Μελάς Σπύρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
11/7/36	Ο Μπεμπές (Mon Bébé)	Hennequin Maurice - Najak de Emil		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
13/7/36	Η Κόμησσα Του Εσκαρμπανιάς*	Molière		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
13/7/36	Ο Κληρονόμος Της Τσάτσας ή Ο Κληρονόμος Της Θείας	Σπαταλάς Γεράσιμος		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
17/7/36	Παντρεύτηκα Έναν Άγγελο*	Βάζαρου Γιόχαν	Μαρσέλλου Ν.	Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσσούρη Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
21/7/36	Η Κώνστανς Φέρεται Καλά; (The constant wife)*	Maugham Somerset William	Κάρμα Μαρία	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
24/7/36	Είμαι Για Δέσιμο*			Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Ακροπόλ (οδός Θ. Δεληγιάννη)
30/7/36	Ένα Συν Ένα Ίσον Ένα	Lothar Rudolf		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσσούρη Κώστα	Μπομπονιέρα (Κηφισιάς)
31/7/36	Μακρυνός Δρόμος*	Αρμπούζωφ Αλεξέι		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
1/8/36	Η Κόρη Του Καταδίκου			Καντιώτη Μίμη	Παγκρατίου
2/8/36	Η Στρίγγλα	Αντωνόπουλος Νικόλαος		Καντιώτη Μίμη	Παγκρατίου
2/8/36	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Καντιώτη Μίμη	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/8/36	Πλούτος	Αριστοφάνης	κατά παράφραση αγνώστου Έλληνα το 1860, διασκευασμένος εις τα καθ' ημάς, με προσθήκη τραγουδιών από διάφορες επιθεωρήσεις	Λαϊκή Σκηνή Κουν Κάρολου	Δελφοί (Αχαρνών)
3/8/36	Απεργία Κοκοτών	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Μαυρόπουλου	Παγκρατίου
7/8/36	Ο Πόλεμος Θα Γίνει (Idiot' s delight) *	Sherwood Robert Emmet		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
8/8/36	Το Νυφικό Κρεβάτι (Le lit nuptial)	Méré Charles		Μαυρόπουλου	Παγκρατίου
9/8/36	Η Γέφυρα Των Στεναγμών	Βενιέρης Διονύσιος		Μαυρόπουλου	Παγκρατίου
9/8/36	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Μαυρόπουλου	Παγκρατίου
10/8/36	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Λαϊκή Σκηνή Κουν Κάρολου	Δελφοί (Αχαρνών)
13/8/36	Το Τέλος Του Έρωτα (La fine dell' amore)	Bracco Roberto	Ποριώτης Ν.	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
15/8/36	Η Δις Ζωζέττα Γυναίκα Μου (Mlle Josette ma femme)	Gavault Paul - Charvay Robert		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
17/8/36	Άλκηστις	Ευριπίδης		Λαϊκή Σκηνή Κουν Κάρολου	Δελφοί (Αχαρνών)
18/8/36	Για Ν' Αρέσει Στον Άνδρα Της	Bisson Alexandre		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
18/8/36	Τσαλιμάκια*	Χορν Παντελής		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
20/8/36	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
22/8/36	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Λαϊκός Θίασος	Ακροπόλ (οδός Θ. Δεληγιάννη)
22/8/36	Μαμά Κολυμπρί (Maman Colibri)	Bataille Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
22/8/36	Η Αγνώστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
23/8/36	Τζιιώτικο Ραβαΐσι	Δεπάστας Τίμος		Λαϊκός Θίασος	Ακροπόλ (οδός Θ. Δεληγιάννη)
24/8/36	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Λαϊκός Θίασος	Ακροπόλ (οδός Θ. Δεληγιάννη)
25/8/36	Θα Με Παντρευτείς	Vermeuil Louis		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θίασος	θέατρο
26/8/36	Το Γαϊδούρι Του Μπουριντάν (L'âne de Buridan)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
28/8/36	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
30/8/36	Η Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Λαϊκός Θίασος	Ακροπόλ (οδός Θ. Δεληγιάννη)
30/8/36	Ο Κολοκοτρώνης Εις Θάνατον	Ποταμιάνος Σπύρος		Λαϊκός Θίασος	Ακροπόλ (οδός Θ. Δεληγιάννη)
31/8/36	Η Επιστροφή Του Ασώτου (Un fils d'Amérique)	Vébér Pierre - Gerbidon Marcel		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
1/9/36	Η Κυρία Με Τας Καμελίας (La dame aux camélias)	Dumas Alexandre fils		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
2/9/36	Η Ωραία Νεράιδα			Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
4/9/36	Ο Γελωτοποιός Του Βασιλέως	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
4/9/36	Καινούργια Ζωή*	Μπόγρης Δημήτρης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Μαρίκας (Χέυδεν Πατησίων)
8/9/36	Μπογκρασέσκο*	Χερτζ Ρ.	Μαρσέλλου Ν.	Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
8/9/36	Αντίο Νεότης			Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
9/9/36	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
10/9/36	Κοσμικά Κουτσομπολιά (Home chat)*	Coward Noël		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
11/9/36	Ρομάντσο (Romance)	Sheldon Edward		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
12/9/36	Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Flers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
13/9/36	Η Ψυχοκόρη Και Ο Λήσταρχος Κρικέλας	Βοτσάρης Ιωάννης		Λαϊκός Θίασος	Ακροπόλ (οδός Θ. Δεληγιάννη)
13/9/36	Το Στοιχειό Του Πύργου ή Η Προμάμμη (Die Ahnfrau)	Grillparzer Franz		Λαϊκός Θίασος	Ακροπόλ (οδός Θ. Δεληγιάννη)
14/9/36	Παντρολογήματα	Γκόγκολ Βασιλίεβιτς Νικολάι	Καλλέργης Λυκούργος	Λαϊκή Σκηνή Κουν Κάρολου	Δελφοί (Αχαρνών)
15/9/36	Ο Καμπούρης	Cavallotti Felice		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
16/9/36	Όλα Για Σένα	Huxley L.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
17/9/36	Το Κεφάλι Στη Θηλειά	Bradley John		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
18/9/36	Η Μεγάλη Ευκαιρία	Moeller Philip - Lopenz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
19/9/36	Λεπτά Στο Δρόμο	Bernaüer Rudolf		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
20/9/36	Ο Σωφέρ Της Κυρίας	Arnold Franz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
20/9/36	Γυναίκα Ή Διάβολος;			Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
22/9/36	Και Αν Το Μάθει Ο Άνδρας Μου;	Κέλεμεν Β.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
23/9/36	Ο Γιός Μου Ο Γιατρός			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
24/9/36	Αγαπώ Και Δεν Το Ξέρω	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
25/9/36	1986 ή Η Αθήνα Μετά 50 Χρόνια*	Βώπτης Αντώνης - Ευαγγελίδης Δημήτρης		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
26/9/36	Η Περιβολάρισσα	Verneuil Louis		Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παγκρατίου
27/9/36	Παντρεύω Το Μπαμπά Μου	Sturm H.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
2/10/36	360 Γυναίκες*	Βεντσέλ Η.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
3/10/36	Ηλέκτρα	Σοφοκλής	Γρυπάρης Ιωάννης	Εθνικό Θέατρο	Ηρώδειο
5/10/36	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νέζερ	Δελφοί (Αχαρνών)
6/10/36	Γυναίκα Είσαι Συ;			Παλαιολόγου Μάριου - Πατρικίου Σπύρου	Παλλάς Πειραιά
19/10/36	Ο Χρυσοβέργας*	Στεφάνου Στέφανος		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
21/10/36	Ρωμαίος Και Ιουλιέττα (Romeo and Juliet)	Shakespeare William	Καρθαίος Κ.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
22/10/36	Οι Οκτώ Γυναίκες Του Τζων Μπρόουν ή Ογδόη Γυναίκα Του Μπαρμπ Μπλε (La huitième femma de Barbe Bleue)	Savoir Alfred		Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσούρη Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
27/10/36	Χριστίνα Σε Περιμένω*		Αργυρόπουλος Βασίλης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
28/10/36	Ο Καθηγητής Κλένοβ (Le professeur Klenow)	Μπράμσον Κάρεν (Bramson Karen)			Κεντρικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
3/11/36	Τόπος Στα Νειάτα ή Εξετάσεις (Matura)*	Fodor Ladislaus	Μπέζος μτφρ. - Ξενόπουλος Γρηγόριος ελεύθερη απόδοση	Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
6/11/36	Ο Σύζυγος Της Γυναίκας Μου			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
8/11/36	Ο Κατάδικος Αριθμός 17			Νέζερ	Δημοτικό Πειραιά
23/11/36	Τα Πουλάρια*	Φραγκαντώνης Τ.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
24/11/36	Πριν Απ' Το Ηλιοβασίλεμα (Vor Sonnenuntergang)*	Hauptmann Gerhart	Καζαντζάκης Νίκος	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
29/11/36	Το Σφάλμα Μιας Μητέρας				Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
5/12/36	Η Κόρη Μου, Η Κόρη Σου (Meine tochter, deine tochter)*	Lentz Leo		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
12/12/36	Το Κράτος Του Ζόφου	Τολστόι Νικολάγιεβιτς Λέων	Κωνσταντινίδης Αγαθοκλής	Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
19/12/36	Όνειρο Θερινής Νυκτός (Midsummer night' s dream)	Shakespeare William	Ρώτας Βασίλης	Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
21/12/36	Κορίτσι Για Όλες Τις Δουλειές*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
22/12/36	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
1/1/37	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
1/1/37	Κορίτσι Για Όλες Τις Δουλειές			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
1/1/37	Μάριος (Marius)	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής	Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
12/1/37	Ο Πατέρας	Strindberg August			Ολύμπια
13/1/37	Αγία Ιωάννα (Zan Nt' Ark) (Saint Joan)*	Shaw George Bernard	Δεβάρης Δ. Σ.	Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
15/1/37	Άγγελος Ή Διάβολος;*	Jaray H.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
22/1/37	Φανή (Fanny)	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής μτφρ.	Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
26/1/37	Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière	Πολέμης Ιωάννης	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
27/1/37	Τόπος Στα Νειάτα ή Εξετάσεις (Matura)	Fodor Ladislaus	Μπέζος μτφρ. - Ξενόπουλος Γρηγόριος ελεύθερη απόδοση	Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
28/1/37	Ο Άνδρας Που Σωπαίνει*	Φρίντμαν Φρέντερικ		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
29/1/37	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Εθνική Λαϊκή Σκηνή Ιατρού Ιωάννη	Κεντρικόν
3/2/37	Ελισάβετ ή Η Γυναίκα Δίχως Άνδρα (Elizabeth, la femme sans homme) *	Josset André		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
4/2/37	Ανιέζα	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
10/2/37	Το Μαρτύριο Του Οσίου Σεραφείμ Στον Ελικώνα*	Σικελιανός Άγγελος			Κεντρικόν
10/2/37	Ο Πόλεμος	Lavedan Henry			Κεντρικόν
11/2/37	Μαρία Πενταγιώτισσα	Κυριακός Αριστείδης - Σταθόπουλος Τίμος		Εθνική Λαϊκή Σκηνή Ιατρού Ιωάννη	Κεντρικόν
11/2/37	Ο Μπαμπάς Εκπαιδεύεται	Μελάς Σπύρος		Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
14/2/37	Ο Παράδεισος Του Μωάμεθ				Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
19/2/37	Το Ρόδο Του Ισπαχάν*	Σακελλάριος Αλέκος		Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
19/2/37	Αυτός Μου Αρέσει Αυτόν Θα Πάρω*			Εθνική Λαϊκή Σκηνή Ιατρού Ιωάννη	Κεντρικόν
24/2/37	Το Κουρέλι (Scampolo)	Niccodemi Dario		Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
2/3/37	Η Πριγκίπισσα Τουραντώ (La princesse Turandot)*	Gozzi Carlo	Πολίτης Γ.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
4/3/37	Το Αεροπλάνο	Armont Paul - Gerbidon Marcel	Θεοδωρίδης Κ.	Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
5/3/37	Το Μαχαίρι Του Κυρίου Μογκοντέν				Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
8/3/37	Καινούργια Ζωή	Μπόγρης Δημήτρης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
16/3/37	Το Υπερωκεάνειο Τενάσιπυ (Le raquebot Tenacity)*	Vildrac Charles	Σημηριώτης Α.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
22/3/37	Παπαφλέσσας Ο Μπουρλοτιέρης Των Ψυχών*	Μελάς Σπύρος		Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
25/3/37	Η Θυσία Του Αβραάμ	Κορνάρος Βισσέντζος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
25/3/37	Να Γυναίκα Μια Φορά*			Καλλιτεχνική Συντροφιά	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
26/3/37	Όπως Αγαπάτε (As you like it)*	Shakespeare William	Σκουλούδης Μανώλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
30/3/37	Πόθοι Κάτω Από Τις Λεύκες (Desire under the elms)	O' Neill Eugene	Παξινού Κατίνα	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
7/4/37	Πρώτη Και Τελευταία	Savoir Alfred			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
8/4/37	Παρθένος 100%	Feydeau Georges		Αθηναϊκή Σκηνή Σπηλιόπουλου Μπάμπη	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
14/4/37	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
14/4/37	Ο Πρωτόβγαλτος*	Feydeau Georges		Αθηναϊκή Σκηνή Σπηλιόπουλου Μπάμπη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
19/4/37	Η Θυσία Του Αβραάμ	Κορνάρος Βισσέντζος		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
19/4/37	Οι Ετερόφωτες (Les fontaines lumineuses)	Verneuil Louis - Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
20/4/37	Ο Επιθεωρητής	Γκόγκολ Βασίλιεβιτς Νικολάι	Παναγόπουλος Π. Δ.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
23/4/37	Κύκλωψ	Ευριπίδης	Πάλλης Αλέξανδρος μτφρ.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
2/5/37	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
2/5/37	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
4/5/37	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
7/5/37	Βασιλικός	Μάτεσης Αντώνιος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
8/5/37	Γάμος Με Προθεσμία (Le vol nuptial)	Croisset de Francis			Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
11/5/37	Η Δακτυλογράφος Του Μπαμπά Μου*	Ιωάννου Παύλος		Αυγεία Δήμου - Τσάκωνα Ιωάννη	
11/5/37	Υπηρέτης Δύο Αφεντάδων*	Goldoni Carlo	Κόκκαλης Μιχ.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
13/5/37	Το Γαμήλιο Εμβατήριο*	Τερζάκης Άγγελος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
22/5/37	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
24/5/37	Θα Γίνεις Δική Μου	Verneuil Louis			Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
29/5/37	Τρεις Έξη Εννέα (Trois six neuf)*	Durand Michel		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
30/5/37	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William			Παλλάς Μετοχικού
4/6/37	Το Ημέρωμα Της Στρίγγλας (The taming of the shrew)	Shakespeare William	Ποριώτης Ν.	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
7/6/37	Σαν Τα Φύλλα (Come le foglie)	Giacosa Giuseppe		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
10/6/37	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Καρούσου Τάκη	Παγκρατίου
13/6/37	Ο Κατά Φαντασίαν Ασθενής (Malade imaginaire)	Molière		Θυμέλη	Παγκρατίου
13/6/37	Λιμπελάι ή Αγάπες (Libelai)	Schnitzler Arthur		Θυμέλη	Παγκρατίου
19/6/37	Ντόμινο (Domino)*	Achard Marcel		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
24/6/37	Φουσκοθαλασσιές*	Μπόγρης Δημήτρης		Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
29/6/37	Σκηνές Του Δρόμου (Street Scenes)*	Rice Elmer		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
3/7/37	Η Αλήθεια Στο Κρασί ή Η Άμπελος Του Κυρίου (Les vignes du seigneur)	Fiers de Robert - Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
5/7/37	Ιππόλυτος Στεφανηφόρος	Ευριπίδης	Σάρρος Δ.	Εθνικό Θέατρο	Ηρώδειο
17/7/37	Ηλέκτρα	Σοφοκλής	Γρυπάρης Ιωάννης	Εθνικό Θέατρο	Ηρώδειο
21/7/37	Η Νανά Και Το Σδί Της ή Η Φανή Και Οι Υπηρέτες Της (Fanny et ses gens)*	Jerome Klapka Jerome	Βελμύρας Κωστής	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
22/7/37	Καίσαρ (César)*	Pagnol Marcel	Βελμύρας Κωστής διασκευή απ' το κινηματογραφικό σενάριο του συγγραφέα	Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
23/7/37	Φράππα (Pamplemousse)*	Birabeau André		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
31/7/37	Γκριζα Νειάτα*	Ευαγγελίδης Δημήτρης - Σακελλάριος Αλέκος		Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
31/7/37	Αγάπη Που Σκοτώνει	Ibanêz Blasco Vicente		Θίασος Πρόζας	Παγκρατίου
1/8/37	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Vébér Pierre		Θίασος Πρόζας	Παγκρατίου
6/8/37	Ηρωδιάς	Δημητρακόπουλος Πολύβιος		Μάνδρα Αττικής	Δελφοί (Αχαρνών)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
17/8/37	Εδώ Θα Μείνουμε Για Πάντα*	Λιδωρίκης Αλέκος		Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (Πατησίων & Ιουλιανού)
18/8/37	Ταρτούφος (Tartufe)	Molière	Σημηριώτης Γ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Μπομπονιέρα (Κηφισιάς)
19/8/37	Αμφιτρύων 38 (Amphitryon 38)*	Giraudoux Jean	Ποριώτης Ν.	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
27/8/37	Ένας Φίλος Απ' Την Αργεντινή (Un ami d' Argentine)*	Bernard Tristan - Maurey Max		Ανδρεάδη Κατερίνας	Μπομπονιέρα (Κηφισιάς)
27/8/37	360 Γυναίκες	Βεντσέλ Η.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ρεξ (Πειραιά)
2/9/37	Ευτυχώς Εππωχεύσαμεν*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
3/9/37	Σαν Θέλει Η Νύφη Κι Ο Γαμπρός	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
4/9/37	Ο Δίγαμος	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
5/9/37	Ο Υπερφυσικός Μπεμπές	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
12/9/37	Συμμορίτες Με Φράκο	Heller Freu		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
15/9/37	Κεφάλι Στη Θηλειά	Bradley John		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
16/9/37	Ο Καθηγητής Του Μποξ	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
17/9/37	Δώδεκα Ώρες Τίμιος*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
18/9/37	Γυμνασιόπαις*			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
22/9/37	Και Αν Το Μάθει Ο Άνδρας Μου;	Κέλεμεν Β.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
23/9/37	Ξαναγίναμε Παιδιά (Le chemin des écoliers)*	Birabeau André		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
24/9/37	Όλα Για Σένα	Huxley L.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
25/9/37	Νυμφίος Ανύμφευτος	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
27/9/37	Συνέδριον Ηθικής	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
29/9/37	300 Λέξεις Στο Λεπτό	Fodor Ladislaus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παγκρατίου
1/10/37	Ζωή Και Παραμύθι*	Χορν Παντελής		Ανδρεάδη Κατερίνας	Κεντρικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
6/10/37	Καθηγητής Ιώβ Πραιτώριους Ειδικός Της Χειρουργικής Και Της Γυναικολογίας (Dr. med. Hiob Prätorius Facharzt für Chirurgie und Frauenleiden)*	Goetz Kurt		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
7/10/37	Οι Νοικάρηδες Της Κυρίας Σαρπ (The passing of the third floor back) *	Jerome Klapka Jerome	Ανδρεάδη Κατερίνα	Ανδρεάδη Κατερίνας	Κεντρικόν
8/10/37	Εύκολα Θύματα*	Ιακωβίδου-Πατρικίου Λιλή		Εταιρεία Καλλιτεχνών Γαβριηλίδη Περικλή	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
8/10/37	Για Ένα Κατρίσιο	Ροτζέρο Κάρλο		Λώρη Άννας	Παγκρατίου
10/10/37	Γάμος Με Προθεσμία (Le vol nuptial)	Croisset de Francis		Λώρη Άννας	Παλλάς Πειραιά
10/10/37	Η Γκάμπυ Θέλει Σύζυγο ή Ωραιότερος Γάμος	Fodor Ladislaus		Λώρη Άννας	Παλλάς Πειραιά
12/10/37	Τα Ωραιότερα Μάτια Του Κόσμου (Les plus beaux yeux du monde)	Sarment Jean		Λώρη Άννας	Παλλάς Πειραιά
20/10/37	Στέλλα Βιολάντη	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
25/10/37	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William	Ρώτας Βασίλης	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
28/10/37	Μαλλιά Κουβάρια	Λάσκαρης Νικόλαος			Ολύμπια
30/10/37	Καινούργια Ζωή	Μπόγρης Δημήτρης		Εταιρεία Καλλιτεχνών Γαβριηλίδη Περικλή	Δημοτικό Πειραιά
30/10/37	Μια Φορά Το Χρόνο	Arnold Franz - Bach Ernst		Εταιρεία Καλλιτεχνών Γαβριηλίδη Περικλή	Δημοτικό Πειραιά
3/11/37	Ο Σατανάς	Verneuil Louis		Καινούργιο Θέατρο Αλίκης - Νέζερ Χριστόφορου - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
5/11/37	Όλα Στο Σφυρί*	Valmy Marcel		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
8/11/37	Μια Ζωή Ξαναρχίζει*	Μαράκης Ν.		Εργατικό Θέατρο	Δημοτικό Πειραιά
14/11/37	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
19/11/37	Μάκβεθ (Macbeth)	Shakespeare William	Καρθαίος Κ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
19/11/37	Φρικ Φρακ (Fric - Frac)*	Bourdet Edouard	Τσιμπάς Κ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
27/11/37	Έρωσ Επί Πιστώσει	Bernaüer Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
27/11/37	Θανάσιμο Φίλημα	Κουργιαντέκ	Τσαμαδός Ι.	Παλιολόγου Μάριου - Ηούς	Παπαϊωάννου
3/12/37	Το Μεγάλο Κόλπο*	Heller Freu		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
6/12/37	Ο Κόσμος Ανάποδα ή Μέναιχοι*	Plautus Titus Maccius	Φωτιάδης Δημήτρης ελεύθερη διασκευή απ' την κωμωδία <i>Μέναιχοι</i> του Πλαύτου, ο οποίος ακολούθησε τη διασκευή του Jean Variot	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
8/12/37	Η Βεντάλια Της Λαϊδης Ουίντερμιρ (Lady Windemere' s fan)*	Wilde Oscar	Ηλιόπουλος Β.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
15/12/37	Ο Γυναϊκάς*	Sturm H.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
29/12/37	Τα Φαινόμενα Απατούν*	Δεληγιάννης Κ.			Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
29/12/37	Αγία Βαρβάρα*	Σκίπης Σωτήρης		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
1/1/38	Καινούργια Ζωή	Μπόγγρης Δημήτρης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
1/1/38	Οθέλα Η Ζηλιάρα ή Η Ζηλιάρα*	Ξενόπουλος Γρηγόριος			Πάνθεον
1/1/38	Η Βεντάλια Της Λαϊδης Ουίντερμιρ (Lady Windemere' s fan)	Wilde Oscar	Ηλιόπουλος Β.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
1/1/38	Ο Γυναϊκάς	Sturm H.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
4/1/38	Α Μπε Σε Ντε*	Μωραϊτίνης Τίμος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
12/1/38	Ο Πύργος Του Πόνου	Βενιέρης Διονύσιος			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
14/1/38	Εγώ (Moi)	Labiche Eugène	Βλάχος Άγγελος		Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
19/1/38	Τζοκόντα (La Gioconda)	D' Annunzio Gabriele			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
21/1/38	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Κεντρικόν
26/1/38	Κάντιντα (Candida)	Shaw George Bernard	Νικολαΐδης Ν.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
28/1/38	Όταν Η Σύζυγος Κυβερνά*	Λεκόπουλος Γεώργιος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
29/1/38	Τρικυμία (The tempest)*	Shakespeare William	Πολυλάς Ιάκωβος	Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
11/2/38	Τριάντα Δευτερόλεπτα Έρωτα*	Benedetti A.	Τσαμαδός Ιωάννης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
11/2/38	Θανάσιμο Φίλημα	Κουργιαντέκ	Τσαμαδός Ι.		Δημοτικό Πειραιά
16/2/38	Οι Πανουργίες Του Σκαπέν (Les fourberies de Scapin)**	Molière	Κόντογλου Φώτης	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
16/2/38	Οι Ψευτοσπουδαίες (Précieuses ridicules)*	Molière	Β.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
21/2/38	Η Δράκαινα	Μπόγρης Δημήτρης		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Εθνικό Ωδείο (Σολωμού & Γ' Σεπτεμβρίου)
22/2/38	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Μηλιάδη - Κυριακού	Δημοτικό Πειραιά
22/2/38	Ευτυχώς Επτωχεύσαμεν	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
25/2/38	Αγία Βαρβάρα	Σκίπης Σωτήρης		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Δημοτικό Πειραιά
9/3/38	Το Έκτο Πάτωμα (Sixième étage)*	Gehri Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
9/3/38	Το Αριστερό Χέρι	Vébér Pierre			
11/3/38	Η Ζωή Είναι Ένα Όνειρο*	Δεληγιάννης Κ.		Κοτσάλη Αγγελικής	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
11/3/38	Ένας Άνθρωπος Από Τον Άρη*	Ευαγγελίδης Δημήτρης - Σακελλάριος Αλέκος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
15/3/38	Σαν Θέλει Η Νύφη Κι Ο Γαμπρός	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
16/3/38	Ο Πρίγκηπας Του Χόμπουργκ*	Kleist Heinrich von	Καρθαίος Κ.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
25/3/38	Μπουμπουλίνα	Καθάρειος Δ. Αλέξανδρος		Κοτσάλη Αγγελικής	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
6/4/38	Ο Έμπορος Της Βενετίας (The merchant of Venice)	Shakespeare William		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών
10/4/38	Το Έργο Μου Ετελείωσε*	Στάμος Κώστας		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
13/4/38	Ζακυνθινή Σερενάτα*	Ρώμας Διονύσιος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
15/4/38	Λαϊλά*	Γάιος Χρυσάνθος		Κοτσάλη Αγγελικής	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
15/4/38	Υπηρέτης Δύο Αφεντάδων	Goldoni Carlo	Σπαταλάς Γεράσιμος	Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών
17/4/38	Η Δασκαλίτσα (La maestrina)	Niccodemi Dario			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
24/4/38	Ισπανική Μυίγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
24/4/38	Το Κουρέλι (Scarpolo)	Niccodemi Dario			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
26/4/38	Μια Ζωή Ξαναρχίζει	Μαράκης Ν.		Εργατικό Θέατρο	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
2/5/38	Τα Τίμια Χέρια*	Γραβιάς Θ.		Εργατικό Θέατρο	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
4/5/38	Ο Άγιος Αντώνιος (A miracle of Saint Antony)*	Maeterlinck Maurice		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών
11/5/38	Λύρα Του Γέρο Νικόλα	Κόκκος Δημήτριος		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	
11/5/38	Οι Φοιτηταί	Ξενόπουλος Γρηγόριος			Κεντρικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/5/38	Ειρήνη*	Κοράλης Πάνος			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
25/5/38	Μήδεια (Medea)	Grillparzer Franz			Κεντρικόν
25/5/38	Ησυχία Στο Σπίτι (La paix chez soi)	Courteline Georges Tourangeau			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
25/5/38	Νάνα	Duvernois Henry			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
25/5/38	Οι Ανεμοδούρηδες	Courteline Georges Tourangeau			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
26/5/38	Όλα Θ' Αλλάξουν*	Μπόγρης Δημήτρης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
27/5/38	Φοίνισσαι	Ευριπίδης	Ποριώτης Ν.	Οργανισμός Αρχαίου Δράματος Καρζή Λίνου	Ηρώδειο
5/6/38	Υπεράνω Όλων Η Πατρίς*			Νέζερ	Κεντρικόν
6/6/38	Μπαρμπουγιέ Ο Ζηλιάρης (La jalousie du Barbouille)**	Molière	Κέδρος Γρ.	Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
6/6/38	Πολύ Κακό Για Το Τίποτα (Much ado about nothing)*	Shakespeare William	Ποριώτης Ν.	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
6/6/38	Ο Κληρονόμος Της Τσάτσας ή Ο Κληρονόμος Της Θείας	Σπαταλάς Γεράσιμος		Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Ολύμπια
12/6/38	Όταν Οι Γυναίκες Αγαπούν (Rosaire)	Barclay Florence Louisa			Δελφοί (Αχαρνών)
15/6/38	Θύελλα ή Καταιγίδα (La rafale)	Bernstein Henry	Τσοκόπουλος Γεώργιος	Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
15/6/38	Η Αλήθεια Στο Κρασί ή Η Άμπελος Του Κυρίου (Les vignes du seigneur)	Fiers de Robert - Croisset de Francis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Διάνα (Παλαιού Φαλήρου)
16/6/38	Τρεις Έξη Εννέα (Trois six neuf)	Durand Michel		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ετουάλ (Καλλιθέας)
17/6/38	Τοπάζ (Topaze)	Pagnol Marcel		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
19/6/38	Φιλήστε Με (Embrassez Moi)	Bernard Tristan - Mirande Yves - Quinson Gustave		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
21/6/38	Οι Ετερόφωτες (Les fontaines lumineuses)	Verneuil Louis - Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ετουάλ (Καλλιθέας)
22/6/38	Η Βρυσούλα (La piccola fonte)	Bracco Roberto		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
23/6/38	Η Δικηγόρινα (Maître Bolbec et son mari)	Verneuil Louis - Berr Georges		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
25/6/38	Οι Μαιτρέσες Του Μπαμπά (Étienne)	Deval Jacques		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
26/6/38	Πρώτα Σ' Αγαπούσα			Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
29/6/38	Το Σταυροδρόμι*	Βολανάκης Λάμπης Ν. - Μπαρούνας Γιάννης			Δελφοί (Αχαρνών)
29/6/38	Ο Σατανάς	Verneuil Louis		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
30/6/38	Η Μάσκα Και Το Πρόσωπο (La maschera e il volto)	Chiarelli Luigi		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
1/7/38	Το Αγρίμι (La sauvage)*	Anouilh Jean	Φτέρης Γ.	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
5/7/38	Το Παιδί Του Θαύματος			Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
6/7/38	Όταν Οι Γυναίκες Αγαπούν (Rosaire)	Barclay Florence Louisa		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
7/7/38	Το Τρελλοκόριτσο	Feydeau Georges		Παλιολόγου Μάριου - Γαβριηλίδη Περικλή	Ολύμπια (Κηφισιάς)
9/7/38	Τράβα Το Κορδόνι	Praxy Raoul		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
9/7/38	Μαριονέττες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Παλιολόγου Μάριου - Γαβριηλίδη Περικλή	Ολύμπια (Κηφισιάς)
10/7/38	Αυτός Είμαι	Συναδινός Θεόδωρος		Παλιολόγου Μάριου - Γαβριηλίδη Περικλή	Ολύμπια (Κηφισιάς)
13/7/38	Μάγδα (Heimat)	Sudermann Hermann		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
14/7/38	Ένας Γιός Από Την Αμερική			Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
19/7/38	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραΐτινης Τίμος		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
20/7/38	Ένας Γάμος ή Η Τραγωδία Μιας Γυναίκας	Jacoby L.	Αργυρόπουλος Βασ.	Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
24/7/38	Θα Με Παντρευτείς	Verneuil Louis		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
24/7/38	Η Ξαδελφούλα Μου Η Ρένα	Brète de La Jean		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Ψυχικού
26/7/38	Η Ερωτευμένη Σύζυγος			Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
27/7/38	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
31/7/38	Ο Κύριος Παπιγιόν		Σημηριώτης Γ.	Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
3/8/38	Αυτός Είμαι	Συναδινός Θεόδωρος		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
4/8/38	Να Ζη Το Μεσολόγγι	Ρώτας Βασίλης		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
5/8/38	Αν Ήθελα (Si je voulais)*	Géraldy Paul - Spitzer Robert		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
5/8/38	Τα Παράσημα Της Γριούλας (The old lady shows her medals)*	Barrie Matthew James		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
6/8/38	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυριδων		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
9/8/38	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγατώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
10/8/38	Απάνθρωπη Γη ή Έρως Κατασκόπου (Terre inhumaine)	Curel de Francois		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
10/8/38	Η Λαίδη Μπέτση Εξοφλεί (Lady Frederick)*	Maugham Somerset William		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
12/8/38	Το Τραγούδι Της Δουλειάς*	Λαμπάκη Αναστασία		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Διάνα (Παλαιού Φαλήρου)
12/8/38	Η Εξαδέλφη Μου	Meilhac Henry		Παλαιολόγου Μάριου - Γαβριηλίδη Περικλή	Ψυχικού
13/8/38	Η Ξαδελφούλα Μου Η Ρένα	Brète de La Jean		Παλαιολόγου Μάριου - Γαβριηλίδη Περικλή	Ψυχικού
15/8/38	Ο Αγνός Γλεντζές (Der Keusche Lebemann)	Arnold Franz - Bach Ernst		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
17/8/38	Το Σκάνδαλον (Le scandale)	Bataille Henry		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
23/8/38	Οι Αθώες ή Η ώρα των παιδιών (The children' s hour)*	Hellman Lillian	Σπηλιοτόπουλος Στάθης	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
23/8/38	364 Και Μία	Kadelburg Gustav	Αργυρόπουλος Β. μτφρ.	Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
25/8/38	Ανάσταση Στον Κάμπο*	Τράγκας Θάνος		Εθνικός Καλλιτεχνικός Όμιλος	Περοκέ
27/8/38	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
3/9/38	Μαριονέτες (Les marionettes)	Wolff Pierre		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
3/9/38	Λεπτά Στο Δρόμο	Bernaüer Rudolf		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ψυχικού
7/9/38	Η Αρπαγή Των Σαββίνων	Schönthan Von Franz & Paoul		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
10/9/38	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
10/9/38	Καθηγητής Ιώβ Πραιτώριος Ειδικός Της Χειρουργικής Και Της Γυναικολογίας (Dr. med. Hiob Prätorius Facharzt für Chirurgie und Frauenleiden)	Goetz Kurt		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Ψυχικού
12/9/38	Λόξες Γυναικών (Susan and God)*	Crothers Rachel		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
13/9/38	Το Μπουρίνι	Μπόγγρης Δημήτρης		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
15/9/38	Ηλέκτρα	Σοφοκλής	Γρυπάρης Ιωάννης	Εθνικό Θέατρο	Ηρώδειο
15/9/38	Το Λιμανάκι*	Χρονόπουλος Δημήτρης		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
16/9/38	Καλώς Ήρθες*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
18/9/38	Έρωσ Επί Πιστώσει	Bernaüer Rudolf	Αργυρόπουλος Βασίλης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάδιον (Καλλιθέας)
21/9/38	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/9/38	Έρως Εις Το Τετράγωνον*	Ιωαννόπουλος Δημήτρης		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
24/9/38	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Παγκρατίου
25/9/38	Δικός Μου Για Πάντα			Ανδρεάδη Κατερίνας	Παλλάς Πειραιά
30/9/38	Το Φεγγοβόλημα (The shining hour)*	Winter Keith		Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
16/10/38	Η Ωραία Νεράιδα			Αργυροπούλου Παμφίλης - Σαντοριναίου Κ.	Απόλλων (Χαροκόπου)
20/10/38	Γιατί Τον Σκότωσα				Δημοτικό Πειραιά
21/10/38	Ο Βασιλέας Ληρ (The king Lear)	Shakespeare William	Ρώτας Βασίλης	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
22/10/38	Στην Υπηρεσία Της Πατρίδος				Δημοτικό Πειραιά
23/10/38	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre			Δημοτικό Πειραιά
23/10/38	Η Αντροχωρίστρα				Δημοτικό Πειραιά
24/10/38	Θα Σε Παντρευτώ Τέρας ή Η Κυρία Ντοτ (Mrs. Dot)*	Maugham Somerset William		Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
28/10/38	Φρενίτις (Frénésie)*	Peyret Chappuis Charles	Μοσχοβίτης Πολ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
29/10/38	Ο Ρακοσυλλέκτης Των Παρισίων	Piat Felix		Οικονόμου - Νταλμάς Ζωζώς	Δημοτικό Πειραιά
2/11/38	Θα Μ' Αγαπήσεις ή Ο Έρως Θέλει Ξύλο*	Καγιάς Γ. Παναγιώτης ή Πάκης		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
2/11/38	Ο Ποπολάρος	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Ανδρεάδη Κατερίνας	Δημοτικό Πειραιά
21/11/38	Ελισάβετ ή Η Γυναίκα Δίχως Άνδρα (Elizabeth, la femme sans homme)	Josset André		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
22/11/38	Τέσσα Η Πιστή Καρδιά (The constant nymphe, Tessa la nymphe au coeur fidèle)*	Kennedy Margaret - Dean Basil	θεατρική διασκευή της Margaret Kennedy & του Basil Dean απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα της Kennedy & το οποίο μετέφρασε στα γαλλικά ο Jean Giraudoux	Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
27/11/38	Όταν Η Μοίρα Κυνηγά*	Στάμος Κώστας			Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
10/12/38	Η Γυναίκα	Πολέμης Ιωάννης			Δημοτικό Πειραιά
12/12/38	Εύα Και Λίνα Δύο Σε Μία ή Η Κυρία Μόρλι (La signiora Morli, una e due, o, due in una)*	Pirandello Luigi		Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
12/12/38	Το Σκάνδαλον (Le scandale)	Bataille Henry			Ρεξ (Πανεπιστημίου)
14/12/38	Ο Ιδανικός Σύζυγος (An ideal husband)	Wilde Oscar	Δεβάρης Διονύσιος	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
15/12/38	Δος Της Φύσημα*	Jokai Maurus		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
16/12/38	Ο Κύριος Εισαγγελεύς (Le president haudecoeur)*	Ferdinand Roger		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
18/12/38	Εσύ Φταις	Συναδινός Θεόδωρος			Παρνασσός
22/12/38	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
27/12/38	Ανοιξιάτικο Ρομάντο*	Martinez Sierra Gregorio	Σπηλιοτόπουλος Στάθης	Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
1/1/39	Οθέλα Η Ζηλιάρα ή Η Ζηλιάρα	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Παλαιολόγου Ηούς & Μάριου	Απόλλων
1/1/39	Ανοιξιάτικο Ρομάντο	Martinez Sierra Gregorio	Σπηλιοτόπουλος Στάθης	Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
1/1/39	Ο Ιδανικός Σύζυγος (An ideal husband)	Wilde Oscar	Δεβάρης Διονύσιος	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
1/1/39	Η Θεία Γιούτα Απ' Την Καλκούτα	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
1/1/39	Ο Κύριος Εισαγγελεύς (Le president haudecoeur)	Ferdinand Roger		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
4/1/39	Η Δράκαινα	Μπόργης Δημήτρης			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
5/1/39	Μου Τα' Φαγε Η Μαιτρέσσα Μου	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
9/1/39	Ο Βουσινόκηπος*	Τσέχωφ Αντόν	Καλλέργης Λυκούργος	Κουν Κάρολου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
9/1/39	Το Έγκλημα Του Ποτρώ (Le crime de Potry)	Hirsch Charles Henry			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
13/1/39	Η Μπλε Αλεπού (A kék róka)*	Herczeg Ferenc	Αργυρόπουλος Βασίλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
18/1/39	Σχολείο Κακογλωσσίας (The school for scandal)*	Sheridan Richard Brinsley	Κουκούλας Λέων - Τερζάκης Άγγελος	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
19/1/39	Μια Νύχτα Μια Ζωή	Μελάς Σπύρος			Δημοτικό Πειραιά
21/1/39	Το Μπουρίνι	Μπόργης Δημήτρης			Δημοτικό Πειραιά
23/1/39	Μετά Την Τρικυμιά*	Τσάκωνας Δημήτρης			Δημοτικό Πειραιά
24/1/39	Η Μαρκησία ή Η Κυρία Μαρκησία Επιστρέφει (The marquise)	Coward Noël	Σπηλιοτόπουλος Στάθης	Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
28/1/39	Όρνιθες	Αριστοφάνης	Δημητρακόπουλος Πολύβιος	Κολλέγιο Αθηνών	Κολλέγιο Αθηνών
28/1/39	Το Κοτέτσι (Le costaud des épinettes)	Bernard Tristan		Πειραιϊκή Σκηνή	Δημοτικό Πειραιά
2/2/39	Αυτός Είμαι	Συναδινός Θεόδωρος		Πειραιϊκή Σκηνή	Δημοτικό Πειραιά

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
4/2/39	Λιμάνια*	Μαράκης Ν.		Πειραϊκή Σκηνή	Δημοτικό Πειραιά
9/2/39	Η Λαίδη Μπέτση Εξοφλεί (Lady Frederick)	Maugham Somerset William		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
13/2/39	Η Νανά Και Το Σόι Της ή Η Φανή Και Οι Υπηρέτες Της (Fanny et ses gens)	Jerome Klapka Jerome	Βελμύρας Κωστής	Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
16/2/39	Το Φιντανάκι	Χορν Παντελής		Πειραϊκή Σκηνή	Δημοτικό Πειραιά
22/2/39	Αίθουσα Αναμονής*	Λιδωρίκης Αλέκος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
23/2/39	Θα Μ' Αγαπήσεις ή Ο Έρωσ Θέλει Ξύλο	Καγιάς Γ. Παναγιώτης ή Πάκης		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δημοτικό Πειραιά
24/2/39	Όνειρα Που Σβήσανε (Eden end)*	Priestley John Boynton		Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
24/2/39	Ο Αδικημένος*	Eckert F.	Αργυρόπουλος Βασίλης	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
4/3/39	Τα Κορόιδα	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
5/3/39	Ερωφίλη	Χορτάσης Γεώργιος			Ολύμπια
8/3/39	Πικραμένη Ευτυχία*	Βιτάλης Μ.			Ολύμπια
17/3/39	Έντα Γκάμπλερ (Hedda Gabler)	Ibsen Henrik	Κουκούλας Λέων	Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
20/3/39	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Ανδρεάδη Κατερίνας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
24/3/39	Χτύπα Ξύλο*	Λεκόπουλος Γεώργιος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
29/3/39	Η Δράκαινα	Μπόγρης Δημήτρης			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
9/4/39	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόγρης Δημήτρης		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
9/4/39	Λεπτά Στο Δρόμο	Bernaüer Rudolf		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
9/4/39	Το Έκτο Πάτωμα (Sixième étage)	Gehri Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
10/4/39	Παπαφλέσσας Ο Μπουρλοτιέρης Των Ψυχών	Μελάς Σπύρος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
12/4/39	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
19/4/39	Ο Σταυρός Και Το Σπαθί*	Τερζάκης Άγγελος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
25/4/39	Κνοκ ή Ο Θρίαμβος Της Ιατρικής (Knock ou le triomphe de la médecine)	Romains Jules	Πράτσικας Γ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
26/4/39	Καινούργια Ζωή	Μπόγρης Δημήτρης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
27/4/39	Δον Ζουάν (Le trompeur de Séville)*	Obey André	Σκουλούδης Μανώλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
10/5/39	Το Μπουρίνι	Μπόγρης Δημήτρης			Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
15/5/39	Συμμορίτες Με Φράκο	Heller Freu		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
18/5/39	Αύριο Χωρίζω			Αφών Προβελεγγίου	Σμύρνη (Νέας Κοκκινιάς)
21/5/39	Η Δράκαινα	Μπόγρης Δημήτρης		Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
21/5/39	Γυμνασιόπαις			Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Κρυστάλ (Χαροκόπου)
21/5/39	Ο Σωφέρ Της Κυρίας	Arnold Franz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Κρυστάλ (Χαροκόπου)
23/5/39	Σκάνδαλον Στο Σαβόι*	Κέλεμεν Β.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
26/5/39	Η Διαθήκη Μου (Le nouveau testament)*	Guitry Sacha		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
27/5/39	Το Τραγούδι Της Ευτυχίας*			Αφών Προβελεγγίου	Σμύρνη (Νέας Κοκκινιάς)
1/6/39	Σαμψών (Samson)	Bernstein Henry		Αφών Προβελεγγίου	Σμύρνη (Νέας Κοκκινιάς)
3/6/39	Οι Άσσοι Της Κομπίνας			Αφών Προβελεγγίου	Σμύρνη (Νέας Κοκκινιάς)
16/6/39	Πυγμαλίων (Pygmalion)	Shaw George Bernard	Ζαφειροπούλου Α.	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
22/6/39	Η Αγάπη Θέλει Τρέλλες			Αφών Προβελεγγίου	Σμύρνη (Νέας Κοκκινιάς)
24/6/39	Ο Αγαπητικός Της Βοσκοπούλας	Κορομηλάς Δημήτριος		Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
24/6/39	Μοντέρνα Ανδρόγυνα			Αφών Προβελεγγίου	Περοκέ
28/6/39	Ο Πύργος Του Πόνου	Βενιέρης Διονύσιος		Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
28/6/39	Αι Δύο Ορφαναί	D' Ennery Adolphe Philippe		Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
1/7/39	Οι Άθλιοι			Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
3/7/39	Η Αγνωστος (La Femme X)	Bisson Alexandre		Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
10/7/39	Αυτός Είμαι	Συναδινός Θεόδωρος		Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
13/7/39	Τζιζώτικο Ραβαίσι	Δεπάστας Τίμος		Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
13/7/39	Ίων**	Ευριπίδης	Ποριώτης Ν.	Οργανισμός Αρχαίου Δράματος Καρζή Λίνου	Παναθηναϊκό Στάδιο
19/7/39	Εμείς Κι Οι Άλλοι*			Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
21/7/39	Πηνελόπη (Penelope)*	Maugham Somerset William	Σπηλιοτόπουλος Στάθης	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
22/7/39	Γκόλφω	Περεσιάδης Σπυρίδων		Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
27/7/39	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες			Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
2/8/39	Το Μεράκι Του Άρχοντα*	Κατηφόρης Νίκος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
12/8/39	Το Μωρό Μου (Mon bébé)	Hennequin Maurice		Λαϊκή Σκηνή	Περοκέ
14/8/39	Πενθεσίλεια*	Kleist von Heinrich	Οικονομίδης Ι.	Εθνική Οργάνωση Νεολαίας	Λυκαβηττού

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
18/8/39	Ζωρζ Νταντέν	Molière	Σπηλιοτόπουλος Στάθης	Ανδρεάδη Κατερίνας	
18/8/39	Τα Καπρίσια Της Μαριάννας (Les caprices de Marianne)*	Musset de Alfred	Κουκούλας Λέων	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
24/8/39	Καθόμαστε Σε Πολυκατοικίες*	Βουρνάς Δημήτριος		Νεοελληνική Σκηνή Κουνελάκη Μιχάλη	Δελφοί (Αχαρνών)
2/9/39	Χαμένα Φιλιά (Baisers perdus)	Birabeau André		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
6/9/39	Το Χρυσό Παιδί ή Το Παιδί Με Τη Χρυσή Τύχη (The golden boy)*	Odets Clifford	Καλλέργης Α.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
12/9/39	Η Μεγάλη Ευκαιρία	Moeller Philip - Lopenz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
13/9/39	Η Γυναίκα Μου Είναι Παρθένος	Schwartz Otto		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
14/9/39	Ο Γυναϊκάς	Sturm H.		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
15/9/39	Ισπανική Μυίγα (Die spanische Fliege)	Arnold Franz - Bach Ernst	Αργυρόπουλος Βασίλης μτφρ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
16/9/39	Βιβέτ*	Deval Jacques		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
16/9/39	Μια Φορά Το Χρόνο	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
17/9/39	Η Πρώτη Νύχτα Του Γάμου	Géroule Henry - Μπαρέ		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Παλλάς Πειραιά
23/9/39	Έρωσ Εις Το Τετράγωνον	Ιωαννόπουλος Δημήτρης		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Δελφοί (Αχαρνών)
28/9/39	Η Πεθαμένη Θεία Και Άλλα Γεγονότα (Die tote Tante und andere Begebenheiten)	Goetz Kurt		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
3/10/39	Η Κυρά Της Θάλασσας	Ibsen Henrik	Κουκούλας Λέων	Ανδρεάδη Κατερίνας	Παλλάς Πειραιά
4/10/39	Ταξιδιώτης Χωρίς Αποσκευές (Voyageur sans bagages)*	Anouilh Jean	Πατάς Γεώργιος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
4/10/39	Η Ταβέρνα (L' assommoir)*	Zola Émile			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
6/10/39	Πέρσαι	Αισχύλος	Γρυπάρης Ιωάννης	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
11/10/39	Ο Ζηλιάρης (La jalousie)*	Guitry Sacha	Φωτιάδης Σ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
14/10/39	Φουσκοθαλασσιές	Μπόργης Δημήτρης			Παλλάς Πειραιά
15/10/39	Το Μπουρίνι	Μπόργης Δημήτρης			Παλλάς Πειραιά
18/10/39	Τιμόνι Στον Έρωτα*	Καγιάς Γ. Παναγιώτης ή Πάκης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
20/10/39	Το Τραγούδι Της Δουλειάς	Λαμπάκη Αναστασία			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
24/10/39	Ηλέκτρα	Σοφοκλής	Γρυπάρης Ιωάννης	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μψφ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/11/39	Η Εχθρά (La nemica)	Niccodemi Dario			Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
2/11/39	Ριχάρδος Γ΄ (Richard III)	Shakespeare William	Καρθαίος Κ.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
3/11/39	Ηλέκτρα	Σοφοκλής	Μελαχροινός Απόστολος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
5/11/39	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario			Παρνασσός
10/11/39	Ο Μισάνθρωπος (Le misanthrope)*	Molière	Γιαννουκάκης Δ. έμμετρη μψφ.	Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
11/11/39	Ο Επιθεωρητής	Γκόγκολ Βασίλιεβιτς Νικολάι		Α΄ Άρμα Θέσπιδος	
14/11/39	Άννα Κρίστι (Anna Christie)	O' Neill Eugene		Α΄ Άρμα Θέσπιδος	Δημοτικό Πειραιά
14/11/39	Το Κοντσέρτο (Das Konzert)	Bahr Hermann	Κουκούλας Λέων	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
16/11/39	Το Τραγούδι Της Κούνιας (Canción de cuna)	Martinez Sierra Gregorio y María		Α΄ Άρμα Θέσπιδος	Δημοτικό Πειραιά
16/11/39	Ένας Γάμος	Τσέχωφ Αντόν		Α΄ Άρμα Θέσπιδος	Δημοτικό Πειραιά
17/11/39	Πριν Απ' Το Ηλιοβασίλεμα (Vor Sonnenuntergang)	Hauptmann Gerhart		Α΄ Άρμα Θέσπιδος	Δημοτικό Πειραιά
18/11/39	Η Κόρη Της Αμαρτίας*	Σακελλαρίδης Θεόφραστος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
19/11/39	Οθέλλος (Othello)	Shakespeare William	Θεοτόκης Κωνσταντίνος	Α΄ Άρμα Θέσπιδος	Δημοτικό Πειραιά
19/11/39	Ο Μπαμπάς Εκπαιδεύεται	Μελάς Σπύρος		Α΄ Άρμα Θέσπιδος	
21/11/39	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William	Ρώτας Βασίλης	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
23/11/39	Η Μεγάλη Στιγμή	Λιδωρικής Αλέκος		Α΄ Άρμα Θέσπιδος	Δημοτικό Πειραιά
24/11/39	Τ' Αρραβωνιάσματα	Μπόργης Δημήτρης		Α΄ Άρμα Θέσπιδος	Δημοτικό Πειραιά
24/11/39	Μια Γυναίκα Χωρίς Σημασία (A woman of no importance)*	Wilde Oscar	Κακριδής Γεώργιος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
25/11/39	Ζακυνθινή Σερενάτα	Ρώμας Διονύσιος		Α΄ Άρμα Θέσπιδος	Δημοτικό Πειραιά
29/11/39	Τα Δημιουργηθέντα Συμφέροντα (Los intereses creados)*	Benavente Jakinto y Martinez	Πρεβελάκης Παντελής	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
5/12/39	Βρυκόλακες	Ibsen Henrik	Πολίτης Ν.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
9/12/39	Οικογενειακές Καντρίλλιες*	Τσουμπρής Θάνος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
10/12/39	Το Γεράκι (L' épervier)	Croisset de Francis			Γκρέκα
13/12/39	Πέρα Από Τον Ορίζοντα (Beyond the horizon)*	O' Neill Eugene	Παξινού Κατίνα	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
17/12/39	Είλωτες*	Τερζάκης Άγγελος		Α΄ Άρμα Θέσπιδος	
20/12/39	Η Αγριόπαπια	Ibsen Henrik	Δασκαλάκης Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
26/12/39	Στα Νύχια Ενός Τυχοδιώκτη				Παρνασσός
1/1/40	Τιμόνι Στον Έρωτα	Καγιάς Γ. Παναγιώτης ή Πάκης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
1/1/40	Τα Δημιουργηθέντα Συμφέροντα (Los intereses creados)	Benavente Jakinto y Martinez	Πρεβελάκης Παντελής	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/1/40	Μια Φορά Το Χρόνο	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
1/1/40	Η Αγριόπαπια	Ibsen Henrik	Δασκαλάκης Β.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
5/1/40	Ο Έμπορος Της Βενετίας (The merchant of Venice)	Shakespeare William	Πάλλης Αλέξανδρος	Α΄ Άρμα Θέσπιδος	
5/1/40	Ρομάντζο 1940*	Παίζης Γ.		Κοτοπούλη Μαρίκας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
10/1/40	Δωροθέα Άγκερμαν (Dorothea Angermann)*	Hauptmann Gerhart	Καρθαίος Κ.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
12/1/40	Ταξιδιώτης Χωρίς Αποσκευές (Voyageur sans bagages)	Anouilh Jean	Πατάς Γεώργιος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
16/1/40	Ριχάρδος Γ΄ (Richard III)	Shakespeare William	Καρθαίος Κ.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
20/1/40	Παντρεύτηκα Τη Γυναίκα Σου*	Maugham Somerset William		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
24/1/40	Τιτάνικ Βαλς*	Musatescu Tudor	Κουνελάκης Μιχάλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
26/1/40	Αγώνας Για Το Τομάρι (The skin game)*	Galsworthy John	Σκουλούδης Μανώλης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
28/1/40	Τα Έρρημα Τα Ξένα				Δημοτικό Πειραιά
30/1/40	Το Κοντσέρτο (Das Konzert)	Bahr Hermann	Κουκούλας Λέων	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
6/2/40	Άμλετ (Hamlet)	Shakespeare William	Ρώτας Βασίλης	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
10/2/40	Συνέδριον Ηθικής	Arnold Franz - Bach Ernst		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
14/2/40	Ο Βασιλέας Ληρ (The king Lear)	Shakespeare William	Ρώτας Βασίλης	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
18/2/40	Αι Εκατό Ημέραι Του Μεγάλου Ναπολέοντος	Φος Ριχάρδος		Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου	Ελληνικό Ωδείο (Φειδίου 3)
20/2/40	Ένα Ποτήρι Νερό (Le verre d' eau)*	Scribe Eugène	Νικολαΐδης Ν.	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
21/2/40	Ο Κουρσάρος (Le corsaire)*	Achar Marcel	Πατάς Γ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
23/2/40	Κωμωδίες Της Ζωής*	Γιαννουκάκης Δημήτρης - Ευαγγελίδης Δημήτρης		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
29/2/40	Η Θεία Του Καρόλου (Charley' s aunt)	Brandon Thomas			Δημοτικό Πειραιά
3/3/40	Η Γυναίκα Που Σκότωσε Τον Άνδρα	Γκάρικς Σίντνεϋ			Δημοτικό Πειραιά
3/3/40	Η Κυρία Μογκοδέν	Μπλουμ - Τεκέ			Παρνασσός
13/3/40	Η Σκιά (L' ombra)	Niccodemi Dario		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
13/3/40	Μήδεια (Medea)	Grillparzer Franz	Χατζόπουλος Κωνσταντίνος		Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
16/3/40	Το Στραβόξυλο*	Ψαθάς Δημήτρης		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλή	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
29/3/40	Ισραήλ (Israel)	Bernstein Henry		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
1/4/40	Παπαφλέσσας Ο Μπουρλοτιέρης Των Ψυχών	Μελάς Σπύρος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
1/4/40	Γάμος Με Προθεσμία (Le vol nuptial)	Croisset de Francis		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασιλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
10/4/40	Ιερή Φλόγα (The sacred flame)	Maugham Somerset William		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
18/4/40	Δακτυλογράφος Ζητεί Θέσιν	Μωραϊτίνης Τίμος		Βερώνη Καίτης	Δημοτικό Πειραιά
28/4/40	Το Τραίνο Της Βενετίας (Le train pour Venise)*	Verneuil Louis - Berr Georges		Κοτοπούλη Μαρίκας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
28/4/40	Πάρε Με Αδριάνα Μου ή Σ' Αγαπώ Και Θα Σε Πάρω	Verneuil Louis		Χαντά	Κεντρικόν
30/4/40	Το Πάσχα Μιας Πονεμένης Ψυχής*	Bataille Henry			Δημοτικό Πειραιά
15/5/40	Ο Γλάρος	Τσέχωφ Αντόν	Καλλέργης Λυκούργος	Πειραματικό Θέατρο Κοτοπούλη Μαρίκας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
23/5/40	Αυτός Είμαι	Συναδινός Θεόδωρος			Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
23/5/40	Άνθρωπος Είμαι Κι Εγώ*	Τσεκούρας Νίκος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Λυρικόν (Γ΄ Σεπτεμβρίου & Αβέρωφ)
25/5/40	Η Δεσποινίς Μητέρα Μου (Mademoiselle ma mère)	Verneuil Louis		Κοτοπούλη Μαρίκας	Αλίκης (πλατεία Καρύτση)
25/5/40	Κι Εγώ Σου Λέω Πως Σου' Κανε Το Μάτι	Hennequin Maurice - Vébér Pierre			Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
29/5/40	Η Μπόρα*	Οστρόβσκυ Νικολάγιεβιτς Αλεξάντερ		Νέα Δραματική Σκηνή	Ολύμπια
30/5/40	Η Θερμή Αγκαλιά*	Birabeau André	Μυράτ Δημήτρης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
1/6/40	Για Μια Γυναίκα				Παλλάς Πειραιά
2/6/40	Μοντέρνος Έρωσ			Αθηναϊκή Σκηνή	Ιντεάλ (Πανεπιστημίου)
2/6/40	Οι Κατακτηταί (Les conquérants)	Méré Charles			Παλλάς Πειραιά
2/6/40	Ο Κύριος Με Το Σεξ Απήλ				Παλλάς Πειραιά
7/6/40	Εσύ Κι Εμείς*	Συναδινός Θεόδωρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Λυρικόν (Γ΄ Σεπτεμβρίου & Αβέρωφ)
9/6/40	Το Παιδί Της Αγάπης (L' enfant de l' amour)*	Bataille Henry			Παρνασσός
15/6/40	Σκόρπια Φύλλα*	Μπόγγρης Δημήτρης		Παλαιολόγου Ηούς	Δελφοί (Αχαρνών)
17/6/40	Τα Λάθη Μιας Νύχτας ή Ταπεινώνεται για να κατακτήσει (The stoops to conquer or The mistakes of a night)*	Goldsmith Oliver	Σπηλιοτόπουλος Στάθης	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μυθρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
18/6/40	Ο Μπαμπάς Εκπαιδεύεται	Μελάς Σπύρος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Λυρικό (Γ΄ Σεπτεμβρίου & Αβέρωφ)
19/6/40	Ο Επιθεωρητής Γκρέυ*	Γκρίνιον Αλφρέντ		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
26/6/40	Το Τραγούδι Της Δουλειάς	Λαμπάκη Αναστασία			Σαμαρτζή
28/6/40	Η Πολιτική Του Ποδόγυρου (Petticoat influence)*	Grant Neil		Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
5/7/40	Η Ζήλεια Ξυπνά Τον Έρωτα*	Δόξας Άγγελος		Παλαιολόγου Ηούς	Δελφοί (Αχαρνών)
5/7/40	Τηλέρως*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Παλαιολόγου Ηούς	Δελφοί (Αχαρνών)
5/7/40	Το Μοντέλο Της Γυναίκας Μου*	Παπαδούκας Παναγιώτης		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Μακέδο (Πανεπιστημίου & Θεμιστοκλέους)
11/7/40	Το Ταξίδι Του Κυρίου Περισόν (Le voyage de monsieur Perrichon)	Labiche Eugène - Martin E.	Δεβάρης Διονύσιος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Λυρικό (Γ΄ Σεπτεμβρίου & Αβέρωφ)
13/7/40	Η Προανάκρισις (Voruntersuchung)*	Alsberg Max - Esse Otto Ernst	Μυράτ Δημήτρης	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
17/7/40	Δόκτωρ Ζερμόν*	Verneuil Louis		Παλαιολόγου Ηούς	Δελφοί (Αχαρνών)
18/7/40	Καρολίνα ή Η Άπιαστη (Caroline or The unattainable)*	Maugham Somerset William	Σπηλιοτόπουλος Στάθης	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
25/7/40	Ο Μισογύνης*	Χρονόπουλος Δημήτρης		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Μακέδο (Πανεπιστημίου & Θεμιστοκλέους)
6/8/40	Η Τύχη Της Μαρούλας	Κορομηλάς Δημήτριος			Δελφοί (Αχαρνών)
8/8/40	Το Ξύπνημα*	Λιδωρίκης Αλέκος		Κοτοπούλη Μαρίκας	Λυρικό (Γ΄ Σεπτεμβρίου & Αβέρωφ)
8/8/40	Μπανκό (Banco)	Savoir Alfred		Κοτοπούλη Μαρίκας	Παλλάς Πειραιά
9/8/40	Αυτό Που Ξέρει Κάθε Γυναίκα (What every woman knows)*	Barrie Mathew James	Κάρμα Μαρία	Ανδρεάδη Κατερίνας	Ανδρεάδη (πλατεία Βικτωρίας)
15/8/40	Ο Σωφέρ Της Κυρίας	Arnold Franz		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Μακέδο (Πανεπιστημίου & Θεμιστοκλέους)
6/9/40	Η Ερωτική Περιπέτεια (Une Belle Aventure)	Fliers de Robert - Caillavet de Armand Gaston		Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
27/9/40	Ένας Φυλακισμένος (Y' avait un prisonnier)*	Aouilh Jean	Παπάς Γιώργος	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
30/9/40	Αντιγόνη	Σοφοκλής	Γρυπάρης Ιωάννης	Εθνικό Θέατρο	Ηρώδειο
15/10/40	Καίσαρ Και Κλεοπάτρα (Caesar and Cleopatra)*	Shaw George Bernard		Ανδρεάδη Κατερίνας	Κεντρικό
20/10/40	Ο Καραγκιόζης	Συναδινός Θεόδωρος		Πειραιϊκή Σκηνή	Δημοτικό Πειραιά
21/10/40	Ο Έμπορος Της Βενετίας (The merchant of Venice)	Shakespeare William	Πάλλης Αλέξανδρος	Εθνικό Θέατρο	Βασιλικό

ημερομηνία	έργο	συγγραφέας	μτφρ./ διασκευή	θιασος	θέατρο
23/10/40	Σορπράιζ Πάρτυ*	Γιαννουκάκης Δημήτρης - Ευαγγελίδης Δημήτρης		Μυράτ Μιράντας - Μουσουρή Κώστα	Αλίκης
24/10/40	Η Ταβέρνα				Φοίβος (Πειραιά)
26/10/40	Ο Πρωτεουσιάνος*	Ρούσσοσ Π. Γεώργιος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)
26/10/40	Η Κυρία Μποβαρύ (Madame Bovary)*	Flaubert Gustave	Baty Gaston διασκευή απ' το ομώνυμο μυθιστόρημα, Κουκούλας Λέων μτφρ.	Κοτοπούλη Μαρίκας	Ρεξ (Πανεπιστημίου)
28/10/40	Πειρασμός	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Εθνικό Θέατρο	Βασιλικόν
29/10/40	Νύχτα Γεμάτη Θαύματα*	Ξενόπουλος Γρηγόριος		Ανδρεάδη Κατερίνας	Βρετάνια
16/11/40	Πηνελόπη (Penelope)	Maugham Somerset William	Σπηλιοτόπουλος Στάθης	Ανδρεάδη Κατερίνας	Βρετάνια
24/11/40	Πέρσαι	Αισχύλος	Γρυπάρης Ιωάννης	Εθνικό Θέατρο	Πάλλας (Βουκουρεστίου)
1/12/40	Μετά Τη Νίκη (The drums of Oude); *	Strong Austin		Ανδρεάδη Κατερίνας	Κεντρικόν
6/12/40	Ζαχαρίας Ο Πατριώτης*	Γιαννακόπουλος Χρήστος		Ελληνική Κωμωδία Αργυρόπουλου Βασίλη	Αργυρόπουλου (Ιπποκράτους 7)