

ΠΜΣ
ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
Επιβλέπων Καθηγητής: Σειραγάκης Εμμανουήλ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αλίκη Βρανό
ΑΕΜ: 0673



ΕΣΛΤΡΟ

ΤΟ
θέατρο
ΣΤΟΝ
ΕΜΦΥΛΙΟ

1946 - 1949

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο Το θέατρο τα χρόνια του εμφυλίου	11
A. Η Κυρίαρχη άποψη της εποχής για την Τέχνη- Το “θέατρο και η εποχή του”	11
B. “Κύριοι” και “Βοηθητικοί” παράγοντες του θεάτρου	14
B.1 Ο ρόλος του σκηνοθέτη	14
B.2 Σκηνογραφία και Ενδυματολογία	15
B3. Ηθοποιοί	16
B.4 Συγγραφείς	17
B. 5 Κριτική	17
Γ. Διαγωνισμοί Ελληνικού θεατρικού έργου	19
Γ1. Καλοκαιρινός Διαγωνισμός	19
Γ.2 Διαγωνισμός Θεάτρου Τέχνης	21
Δ. Οι προτιμήσεις του κοινού- Είδη Θιάσων και Θεματολογία παραστάσεων- Δραματική Παραγωγή	21
E. Θίασοι	24
E1. Προοδευτικοί Θίασοι	24
E.1.1 Ενωμένοι Καλλιτέχνες	24
E.1.2 Θίασος Βανδής- Παΐζη- Σταρένιου, Νέα Ελληνική Μουσική Σκηνή	29
E.1.3 Θίασος Αυλαία	30
E.1.4 Θίασος Βεάκη- Παπά	30
E.1.5 Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου	33
E.1.6 Το Θέατρό μας	33

E.1.7 Πειραματικό Θέατρο	34
E.1.8 Ρεαλιστικό Θέατρο	35
E.1..9 Πειραϊκό θέατρο Βαγγέλη Καμπέρου	36
E.2 Θίασοι Καλλιτεχνικού Προσανατολισμού	36
E.2.1 Θέατρο Τέχνης	36
E.2.2 Νέα Σκηνή	38
E.2.3 Νεοελληνική Σκηνή	38
E.2.4 Θυμελικός Θίασος Λίνου Καρζή	39
E.2.5 Δραματική Σκηνή	39
E.2.6 Θίασος Μουσούρη	40
E.3 Εμπορικοί Θίασοι	40
E.3.1 “Κλασσιικοί” Εμπορικοί Θίασοι Πρωταγωνιστών	41
E.3.1.1 Θίασος Κοτοπούλη	41
E.3.1.2 Θίασος Κατερίνα Ανδρεάδη	42
E.3.1.3 Θεατρική Εταιρία Μουσούρη- Μόρντο- Ανεμογιάν- νη	43
E.3.1.4 Θίασος Λογοθετίδη	43
E.3.1.5 Νέο Θέατρο Πρόζας και λοιποί Περιφερειακοί θί- ασοι	44
E.3.2 Εμπορικοί Θίασοι Εύπεπτου Ρεπερτορίου	44
E.3.2.1 Θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου	44
E.3.2.2 Νέα Ελληνική Κωμωδία	45
E.4 Μουσικοί- Επιθεωρησιακοί Θίασοι	45
E.5 Η Επαρχία- Τα Μπουλούκια	48
E.6 Θεσσαλονίκη	49
E.7 Το “Τσαντίρι”	49

ΣΤ. Το παιδικό Θέατρο	50
ΣΤ.1 Το Σχολικό Θέατρο	50
ΣΤ.2 Το θέατρο του παιδιού	51
ΣΤ.3 Κουκλοθέατρο	51
ΣΤ.3.1 Κουκλοθέατρο Αθηνών	51
ΣΤ.3.2 Θέατρο Μαριονετών Εργατικής Εστίας	52
ΣΤ. 4 Θέατρο Σκιών	52
ΣΤ.4.1. Θέατρο Μόλλα	52
ΣΤ.4.2 Σπαθάρειο Θέατρο	53
Ζ. Ραδιοφωνικό Θέατρο	54
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο	55
Α. Ιστορικό Πλαίσιο 1946	55
Β. Σημαντικά θεατρικά γεγονότα το 1946	57
Β.1 Μέτρα προπαγάνδας και προσπάθειας απόλυτου έλεγχου της τέχνης	57
Β.1.1. Το κρατικό θέατρο	57
Β.1.1.1 Εκκαθαρίσεις στο Εθνικό	57
Β.1.1.2 Ο ρόλος του Ροντήρη	61
Β.1.1.3 Αλλαγές στη διοίκηση και την καλλιτεχνική επιτροπή- Αισθητικές αρχές	64
Β.1.1.4 Δραματική σχολή	66
Β.1.1.5 Το θέατρο στην Αμερική	68
Β.1.1.6 Λυρική σκηνή	69
Β.1.1.7 Κρατικό θέατρο Θεσσαλονίκης	70
Β.1.2 Επεισόδια – Καταστολή κατά των θιάσων	72
Β.1.3 Λογοκρισία	77

B.1.4 Οι θίασοι σαν μέσο προπαγάνδας- Ο θίασος του στρατού	78
B.1.5 Τα “ελαφρά” θεάματα σαν μορφή προπαγάνδας	80
B.1.6 Διαμαρτυρίες στη λογοκρισία	81
B.2 Αίτιες της κρίσης	83
B.2.1 Αύξηση της φορολογίας και απεργία στα θεάματα	83
B.2.2 Ανταγωνισμός με τον κινηματογράφο	86
B.3 Σωματεία και θεσμοί του θεάτρου κατά τη διάρκεια του εμφυλίου	87
B.3.1 Το ΣΕΗ και οι φορείς στον χώρο του θεάματος	87
B.3.2 Τιμητικές παραστάσεις	88
B.3.3 Ταμείο εργασίας, Επιτροπή άδειας ασκήσεως επαγγέλματος	90
B.4 Ο Εορτασμός της 28ης Οκτωβρίου	90
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο: 1947	92
A. Τα γεγονότα του 1947	92
B. Θεατρικά γεγονότα 1947	93
B.1 Χειμερινή σεζόν 1946- 47	93
B.2 Εθνικό θέατρο	94
B.3 Επίταξη θεάτρου Κεντρικό	96
B.4 Δημοτικό θέατρο Πειραιά	97
B.5 Ίδρυση οργανισμού για αρχαίο θέατρο	97
B.6 Θερινή περίοδος	98
B.7 Οι Γαλλικοί θίασοι	101
B.8 Χειμερινή περίοδος 1947- 48	103
B.9 Ο Ρόμβος	104
B.10 Κόντρες και διαχωρισμοί ηθοποιών και θιάσων	105

B.11 Τρομοκρατία και απομόνωση των προοδευτικών ανθρώπων του θεάτρου	106
B.12 Εταιρία Ελλήνων συγγραφέων, ζητήματα νεοελληνικών έργων	109
B.13 ΤΟ Ρεπερτόριο	112
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: 1948	113
A. Ιστορικά γεγονότα 1948	113
B. Θεατρικά γεγονότα 1948	114
B.1 Η επιδείνωση στη θεατρική κρίση	114
B.2 Το ελληνικό θέατρο στο εξωτερικό	117
B.3 Ο Ημικρατικός Θυμελικός θίασος- Το μαξιλάριωμα	118
B.4 Ανάδειξη νέων ταλέντων	120
B.5 Ρεπερτόριο	120
B.6 Αρχαία τραγωδία	122
B.7 Θερινή σεζόν- Κρατικά μέτρα	123
B.8 Κρατικά θέατρα	124
B.9 Λογοκρισία	126
B.10 Τα “μάλλινα” του στρατού	127
B.11 Χειμερινή σεζόν 1948- 49	127
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: 1949	129
A. Ιστορικό πλαίσιο	129
B. Θεατρικά γεγονότα 1949	129
B.1 Η θεατρική κατάσταση στη χώρα	129
B.2 Η Δράση των φορέων που σχετίζονταν με το Θέατρο	131
B.3 Λογοκρισία	133
B.4 Θερινή περίοδος	134

B.5 Αρχαίο θέατρο	136
B.6 Εθνικό θέατρο και Λυρική Σκηνή	138
B.7 Χειμερινή σεζόν 1949- 1950	141
B.8 Πρώτη Ελληνική θεατρική έκθεση	142
B.9 Φορολογία- Ταμείο εργασίας ηθοποιών- Προπαγάνδα	143
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ “ΑΓΩΝΑ”	146
A. Εισαγωγή	146
B. Συνθήκες δράσης των κομμουνιστών ηθοποιών κατά τη διάρκεια του εμφυλίου	146
Γ. Το θέατρο στο βουνό και την Ελεύθερη Ελλάδα	147
Δ. Η σημασία του πολιτισμού και του θεάτρου για τις προοδευτικές και ΕΑΜικές οργανώσεις- Η λειτουργία τους στο χτίσιμο της “νέας κοινωνίας”.	153
E. Το θέατρο στις φυλακές και τις εξορίες	154
E.1 Φυλακές Χατζηκώστα	155
E.2 Ιταλική σχολή Πάτρας	156
E.3 Φυλακές Μαργαρίτη Πάτρας	157
E.4 Φυλακές Αντικυθήρων	158
E.5 Φυλακές Σίκινου	158
E.6 Φυλακές Χριστού Ικαρίας	159
E.7 Τρίκερι	159
E.8 Φυλακές Αβέρωφ	160
E.9 Φυλακές Αργοστολίου Κεφαλλονιάς	160
E.10 Γυάρος	161
E.11 Χίος	161
E.12 Φυλακές Ιτζεδίν	162
E.13 Κρατικό θέατρο στους τόπους εξορίας	162

Ε.14 Μακρόνησος	163
Ε.15 Αρχαία τραγωδία στους τόπους εξορίας	168
Επίλογος	171
Παράρτημα φωτογραφιών	172
Βιβλιογραφία	172



Δρώμενο από καλλιτεχνικό αντάρτικο θίασο, αρχείο του Κ.Κ.Ε.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η περίοδος 1946 - 1949 ήταν μια αρκετά σκληρή αλλά ταυτόχρονα πλούσια σε ιστορικά γεγονότα περίοδος για την Ελλάδα. Το γεγονός ότι ακολούθησε άλλες, προηγούμενες, εξαιρετικά δύσκολες περιόδους έκανε τα πράγματα ακόμα δυσκολότερα για τη μεγαλύτερη μερίδα του λαού, χωρίς φυσικά η δυσκολία να αγγίζει όλα τα κομμάτια του πληθυσμού της χώρας.

Το εγχώριο κεφάλαιο, το οποίο υποστηρίζονταν από τις ελληνικές κυβερνήσεις και τις ξένες δυνάμεις, φοβισμένο ότι θα χάσει τα προνόμια του εξαιτίας της επιρροής που είχε στη χώρα το ΕΑΜ και το ΚΚΕ, ώθησε τη χώρα στον εμφύλιο πόλεμο. Ο εμφύλιος ξεκίνησε πολύ πριν το 1946, ουσιαστικά αμέσως μετά την Απελευθέρωση της χώρας, με αποκορύφωμα τα Δεκεμβριανά. Η οργανωμένη και μη τρομοκρατία έπληττε όχι μόνο τους αγωνιστές, αλλά και κάθε άνθρωπο που είχε αντίθετη άποψη από αυτή που είχε για τη χώρα η άρχουσα τάξη.

Από την πλευρά τους το ΚΚΕ και το ΕΑΜ ενήργησαν με μια σειρά λάθος χειρισμούς, τους οποίους προφανώς εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο η αστική τάξη. Οι χειρισμοί αυτοί τη βοήθησαν πολύ στο να καταφέρει τελικά να πάρει τον έλεγχο της χώρας, πάντα με τη βοήθεια των Μεγάλων δυνάμεων, χωρίς την οποία κάτι τέτοιο θα ήταν ανέφικτο.

Οι αγωνιστές, όμως, δεν υπέκυψαν εύκολα και οργανώθηκαν ξανά πάνω στην προσπάθειά τους να προστατευθούν αλλά και να προστατεύσουν τα συμφέροντα της μεγάλης μάζας του ελληνικού λαού. Το αποκορύφωμα της οργάνωσης αυτής ήταν η συγκρότηση του *Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας*, το 1946. Ο ΔΣΕ την περίοδο 1946- 49 έδωσε μία άνιση μάχη ενάντια στον *Εθνικό Στρατό*, ο οποίος τελικά επικράτησε χάρις την ωμή παρέμβαση των Μεγάλων δυνάμεων, οι οποίες βοήθησαν με κάθε τρόπο την αστική τάξη της Ελλάδας, ενώ παράλληλα εκμεταλλεύτηκαν τη χώρα προς όφελος της δικής τους αστικής τάξης.

Ο εμφύλιος πόλεμος και όλα τα γεγονότα που συνέβαιναν στη χώρα είχαν άμεσο αντίκτυπο σε όλους τους τομείς ζωής της χώρας. Η Τέχνη κάτω από αυτές τις συνθήκες ενώ δεν άκμασε, έπαιξε σημαντικό ρόλο και χρησιμοποιήθηκε σαν βασικό μέσο απεύθυνσης στο λαό και από τις δύο πλευρές, φυσικά με διαφορετικό τρόπο. Επιπλέον δεν έλειψαν και τα πολύ σημαντικά καλλιτεχνικά έργα που δημιουργήθηκαν την εποχή αυτή ακόμα και κάτω από τις πιο σκληρές συνθήκες, ενώ ο ηρωισμός και η αγωνιστικότητα που έδειξε πάρα πολύ μεγάλο κομμάτι του λαού, αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και αφορμή για πάρα πολύ σημαντικά έργα Τέχνης που δημιουργήθηκαν αργότερα.

Εκτός από τους άλλους τομείς της Τέχνης, το θέατρο ειδικότερα αποτέλεσε ένα σημαντικό όπλο που χρησιμοποιήθηκε πολλαπλώς και από όλες τις κατευθύνσεις. Η εκλαϊκείωση που επιτυγχάνεται μέσω του θεάτρου και η επίκληση του συναισθήματος μέσω αυτού έκανε το θέατρο ένα πολύ σημαντικό όπλο σε αυτόν τον σκοπό. Έτσι χρησιμοποιήθηκε από όλες τις πλευρές σαν μέσο προπαγάνδας.

Αυτό που άλλαζε εντελώς στην προπαγάνδα της κάθε πλευράς ήταν το περιεχόμενο και οι στόχοι της εκάστοτε προπαγάνδας. Από την πλευρά του

ΔΣΕ και του ΚΚΕ η προπαγάνδα που γινόταν προερχόταν από κομμάτι του ίδιου του λαού και είχε σαν αποδέκτη ένα ακόμα μεγαλύτερο κομμάτι του. Επιπλέον το περιεχόμενο των παραστάσεων είχε σαν στόχο να λειτουργήσει προς όφελος του ίδιου του λαού. Το θέατρο επίσης χρησιμοποιήθηκε από τη συγκεκριμένη πλευρά, καταρχήν σαν μέσο για να μορφωθεί, να εκφραστεί και να διασκεδάσει ένας ολόκληρος λαός, τακτική που είχε ξεκινήσει από την περίοδο της αντίστασης και της Ελεύθερης Ελλάδας. Μεγάλη σημασία δινόταν στη δημιουργία μικρών ομάδων πολιτισμού και θεάτρου σε κάθε χώρο δουλειάς και κατοικίας προοδευτικών ανθρώπων, ακόμα και μέσα στις δύσκολες συνθήκες της εξορίας και της φυλακής.

Από την άλλη η αστική τάξη χρησιμοποίησε το θέατρο σαν ένα μέσο προπαγάνδας προς όφελος της αστικής τάξης, σαν ένα μέσο αντικομμουνιστικής προπαγάνδας και υστερίας, σαν ένα μέσο που θα έσπρωχνε τον λαό να στραφεί ενάντια στα δικά του δικαιώματα. Επιπλέον, καμία βάση δεν δόθηκε στο αισθητικό κομμάτι, με τα περισσότερα επίσημα θεάματα να αποτελούν μόνο ένα χώρο προσφοράς θεάματος και τίποτα παραπάνω.

Το κομμάτι του λαού που είχε πρόσβαση σε κάποια θεάματα δεν ήταν ευρύ καθώς το εισιτήριο ήταν απαγορευτικό. Σε άλλα πάλι το εισιτήριο επέτρεπε στο λαό να παρακολουθεί παραστάσεις, οι οποίες βεβαίως εξυπηρετούσαν τους παραπάνω στόχους. Σε πολλές περιπτώσεις το θέατρο καταντούσε να λειτουργεί σαν ένας χώρος συνεύρεσης και κοινωνικής συναναστροφής των θεατών, οι οποίοι μπορεί να μην παρακολουθούσαν καν την παράσταση.

Εκείνα τα χρόνια επειδή η αστική τάξη είχε βρει τον κινηματογράφο ως ένα πιο εύκολο μέσο για να πετύχει τους στόχους της, το θέατρο υποβαθμίστηκε σε μεγάλο βαθμό. Στη χώρα παρέμεναν ελάχιστοι θίασοι, οι περισσότεροι εκ των οποίων εξυπηρετούσαν αποκλειστικά συγκεκριμένους σκοπούς και ακόμα πιο ελάχιστοι που προσπαθούσαν να παλέψουν και να επιμείνουν κάνοντας με χίλιες δυσκολίες καλλιτεχνικό θέατρο.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΙΟΥ

Α. Η ΚΥΡΙΑΡΧΗ ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ- ΤΟ “ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ” ⁽¹⁾

Από τα παραπάνω καταλαβαίνουμε ότι το θέατρο στην Ελλάδα περνούσε μια μεγάλη κρίση την εποχή εκείνη, οικονομική αλλά κυρίως καλλιτεχνική. Το κοινό που συνέρρεε στα θέατρα ήταν ελάχιστο κι αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να μειώνεται ακόμα περισσότερο το καλλιτεχνικό επίπεδο, με στόχο την αντιμετώπιση της κρίσεως των εισιτηρίων. Παράλληλα μειωνόταν και το θεαματικό στοιχείο καθώς δύσκολα βρισκόταν τρόπος να ανέβουν ακριβές παραγωγές.

Το θέατρο πρόζας σταδιακά έφυγε από το προσκήνιο με αποτέλεσμα ελάχιστοι θίασοι να δρουν στη χώρα. Οι θίασοι στρέφονταν σε πιο εύπεπτα είδη που είχαν κάποια ανταπόκριση στο κοινό, ενώ αυτοί που συνέχισαν να το υπηρετούν είχαν ανάλογη θεματολογία με τα υπόλοιπα είδη. Από την άλλη, το πιο ελαφρύ μουσικό θέατρο, απογυμνωμένο πια από το κομμάτι του εντυπωσιασμού λόγω της οικονομικής κρίσης, προσπαθούσε να εντυπωσιάσει με ανούσια μέσα.

Όμως, σύμφωνα με κάποιους θεατρανθρώπους της εποχής, η παραπάνω διαμορφωθείσα κατάσταση έχει αρνητικό αντίκτυπο στους θιάσους. Ενώ οι θίασοι στόχευαν με το να χρησιμοποιούν ελαφριά και ανώδυνα θέματα να προσελκύσουν το κοινό, η τακτική αυτή είχε αντίθετα αποτελέσματα καθώς ήταν πολύ άστοχο να παρουσιάζεις τόσο ανάλαφρα θεάματα σε ένα κοινό που είχε περάσει και συνέχιζε να περνάει τόσο δύσκολες καταστάσεις. Βέβαια από τη μία υπήρχε μια μερίδα του κόσμου που ήθελε απλά να ξεχαστεί μέσω του θεάτρου, αλλά η μεγαλύτερη μερίδα ήθελε να δει τα βιώματα της να παρουσιάζονται πάνω στη σκηνή.

Κατά τη διάρκεια της Εθνικής Αντίστασης, αλλά και αργότερα αμέσως μετά την Απελευθέρωση, η επίδραση που είχε το ΕΑΜ και ο τρόπος οργάνωσης της Ελεύθερης Ελλάδας ήταν έκδηλη σε όλους τους τομείς της ζωής, κάτι που αποτυπωνόταν και στο θέατρο. Αυτήν την περίοδο πάρα πολλοί καλλιτέχνες και λόγιοι είχαν ταχθεί στο πλευρό του ΕΑΜ και του ΚΚΕ. Οι καλλιτέχνες αυτοί έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην τέχνη της εποχής, ενώ έδωσαν και πολλά στον αγώνα. Το ΚΚΕ μάλιστα, τη συγκεκριμένη περίοδο, κάλεσε τους καλλιτέχνες σε σύσκεψη με θέμα *Η ελληνική γλώσσα*, η οποία είχε μεγάλη ανταπόκριση.⁽²⁾

Το θέατρο ήταν ένας τομέας που βοήθησε πολύ στον αγώνα ενάντια στον κατακτητή είτε σαν μέσο ανύψωσης του ηθικού, είτε σαν μέσο μόρφωσης και

1 "Το θέατρο και η εποχή του", *Νέα Εστία*, Τόμος 39, Τεύχος 449, Αθήνα, 1946, σ. 352.

2 Ασπασία Παπαθανασίου, *Σελίδες Μνήμης*, Καστανιώτη, Αθήνα, 1996, σ. 155.

εκπαίδευσης του λαού. Η κατάσταση αυτή συνεχίστηκε και μετά την Απελευθέρωση, όπου ακόμα και οι κρατικοί θεατρικοί οργανισμοί απαρτίζονται από συντελεστές φιλικά προσκείμενους στο ΕΑΜ ή και το ΚΚΕ. Οι άνθρωποι αυτοί με τον ενθουσιασμό της απελευθέρωσης από τον κατακτητή και με το ευρέως αποδεκτό σύνθημα της λαϊκής κυριαρχίας λειτουργούσαν και εργάζονταν προς αυτήν την κατεύθυνση. Το ρεπερτόριο διαμορφώνονταν πάνω σε αυτές τις βάσεις με αποτέλεσμα θέατρα να γεμίζουν από ενθουσιασμένο κοινό που παρακολουθούσε έργα και καταστάσεις τις οποίες ταύτιζε με τα όσα είχε ζήσει και με πράγματα γι τα οποία είχε πολεμήσει.

Η επικινδυνότητα αυτής της κατάστασης, για την αστική τάξη, έγινε αμέσως αντιληπτή και αμέσως πολεμήθηκε με κάθε τρόπο. Τα αποτελέσματα του πολέμου αυτού ήταν τα δεκεμβριανά, η συμφωνία της Βάρκιζας και τελικά ο εμφύλιο πόλεμος. Τα Δεκεμβριανά άλλαξαν άρδην την κατάσταση στη χώρα. Τρομοκράτησαν και παραγκώνισαν τον εξεγερμένο λαό και του στέρησαν όλα όσα για τα οποία είχε παλέψει.

Στον τομέα του θεάτρου αυτό είχε σαν συνέπεια, οι κρατικοί θεατρικοί οργανισμοί να κλείσουν με τη σύμφωνη γνώμη της κυβέρνησης Παπανδρέου αλλά και των ξένων δυνάμεων (της Θεσσαλονίκης για πολύ μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, ενώ το Εθνικό για μικρότερο) και να ξανανοίξουν μετά, φυσικά από τις απαραίτητες "εκκαθαρίσεις". Επιπλέον οι προοδευτικοί ηθοποιοί που δρούσαν στο κρατικό και το ελεύθερο θέατρο αναγκάστηκαν να ακολουθήσουν τον ΕΛΑΣ κατά την υποχώρηση του, δίνοντας μάλιστα και δωρεάν παραστάσεις κατά τη διάρκεια της πορείας τους σε πολλά μέρη της Ελλάδας.

Μετά τα γεγονότα αυτά η κατάσταση άλλαξε άρδην στη χώρα. Ό,τι προοδευτικό και ελπιδοφόρο υπήρχε γινόταν προσπάθεια να εξαλειφθεί με κάθε μέσο. Τελικά κατά την περίοδο την οποία εξετάζουμε, αυτό είχε επιτευχθεί στον θεατρικό χώρο, αλλά μέχρι έναν βαθμό. Το θέατρο (το εμπορικό τουλάχιστον) είχε χειραγωγηθεί και είχε περάσει στην άλλη πλευρά αν και δεν έλειπαν και οι προσπάθειες για αντίσταση στην παραπάνω διαμορφωθείσα κατάσταση, όπως η επαναλειτουργία του *Θεατρικού Εργαστηρίου* του Βασίλη Ρώτα⁽³⁾, η δημιουργία των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*, η δράση κάποιων ακόμα προοδευτικών θιάσων, αλλά και το θέατρο που παιζόταν σε φυλακές, βουνά και εξορίες..

Επιπλέον τα όσα είχαν συμβεί στη χώρα τα προηγούμενα χρόνια είχαν αφήσει ανεξίτηλη την επίδραση τους σε κάποιους τομείς. Ο βασικός από αυτούς ήταν ότι πλέον ο λαός είχε έρθει στο προσκήνιο. Από εκεί που η λαϊκότητα στην Τέχνη υπήρχε μόνο σε μεμονωμένες περιπτώσεις και σχετιζόταν κυρίως με την λαϊκή παράδοση και όχι με τις ανησυχίες και τα προβλήματα του λαού της εποχής, πλέον ο λαός είχε γίνει για τα καλά βασικός πρωταγωνιστής και σαν αποδέκτης αλλά και σαν ήρωας και περιεχόμενο της ίδιας της Τέχνης.

Επιπλέον η Τέχνη γενικότερα και το θέατρο ειδικότερα εμπλέκονταν με τον λαό αλλά και με τη σύγχρονη πραγματικότητα, αντίληψη που έγινε σοβαρή προσπάθεια να καταπολεμηθεί κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου.

3 Σοφία Αδαμίδου, "Το Θέατρο ισχυρό «όπλο» του λαού και του αγώνα", Εφ. Ριζοσπάστης, 07/12/2003.

Η προσπάθεια μάλιστα της απόσπασης της Τέχνης από τα σύγχρονα προβλήματα και από την εποχή της αποτέλεσε μία από τις βασικές αιτίες κρίσης του θεάτρου εκείνη την εποχή.

Από μια έρευνα που είχε κάνει το περιοδικό *Νέα Εστία*, η οποία απευθύνθηκε σε πάρα πολλούς συντελεστές του θεάτρου της εποχής, βγάζουμε ουσιαστικά συμπεράσματα για την εικόνα της εποχής και του θεάτρου. Η βασική ερώτηση του περιοδικού είναι πως σε μια εποχή που ο λαός είναι στο προσκήνιο αν το θέατρο θα πρέπει να καθοδηγήσει και να εκφράσει την εποχή. ⁽⁴⁾ Η δεύτερη ερώτηση αφορά τη συνεργασία όλων των “βοηθητικών” και “κύριων” παραγόντων για την αντιμετώπιση της κρίσης του θεάτρου. ⁽⁵⁾

Αυτό που απορρέει από τους περισσότερους ερωτηθέντες είναι η ανωτερότητα του περιεχομένου σε σχέση με τη μορφή. Ουσιαστικά όμως για τους περισσότερους σημασία δεν έχει τόσο πολύ το περιεχόμενο αλλά ο λόγος ως δραματικός ποιητικός λόγος, ο οποίος είχε εκλείψει εκείνη την εποχή.

Η κατωτερότητα της μορφής σε σχέση με το περιεχόμενο προκύπτει και από το γεγονός ότι ο συγγραφέας θεωρούνταν ο βασικός παράγοντας του θεάτρου ενώ όλοι οι υπόλοιποι βοηθητικοί. Ελάχιστες ήταν οι διαφορετικές απόψεις που εκφράστηκαν πάνω στο θέμα γεγονός που αποδεικνύει πόσο γενικευμένη ήταν αυτή η αντίληψη.

Πολλοί υποστηρίζουν πως ο λόγος καθορίζει, κυριαρχικά, το άρτιο θεατρικό έργο. Μια τέτοια θέση είναι λαθεμένη. Ο λόγος είναι ο κορμός, μα όχι ολόκληρο το θεατρικό οικοδόμημα. Το θέατρο είναι μια σύνθετη τέχνη λόγος, ρυθμός και θέαμα. ⁽⁶⁾

Όπως προκύπτει κι από τα παραπάνω, στη μορφή -σε συνδυασμό φυσικά με το περιεχόμενο- περισσότερη σημασία έδιναν άτομα που προέρχονταν από τον προοδευτικό χώρο. Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου συγκεκριμένα τονίζει τον καθοδηγητικό σκοπό της τέχνης, εκφράζοντας την πεποίθηση ότι τη συγκεκριμένη αντίληψη έχουν και οι αστοί και γι' αυτόν τον λόγο φροντίζουν ώστε να πέφτει το επίπεδο.

“Κι από την άλλη, θες από κακή εκτίμηση της καλλιτεχνικής αντίληψης του λαού, θες από άγνοια των ζωντανών αιτημάτων του, θες κι από προσπάθεια να ευνοηθούν τις γενικές προοδευτικές τάσεις του, οι έμποροι της τέχνης το τροφοδοτούν με άφθονη “πνευματική τροφή της παρακμής της καπιταλιστικής κοινωνίας.” ⁽⁷⁾

Ακόμα και σκηνογράφοι και άλλοι παράγοντες του θεάτρου θεωρούν τη θέση τους κατώτερη σε σχέση με του συγγραφέα. Ο Γιώργος Ανεμογιάννης, γνωστός σκηνογράφος της εποχής, αναφέρει σαν βοηθητικούς τους συντελεστές μιας παράστασης, ενώ από την άλλη επιτυχία στο περιεχόμενο δεν θεωρεί το τι αυτό θέλει να εκφράσει. Γι' αυτόν σημασία έχει : Ότι προέχει είναι

4 ό. π.

5 ό. π.

6 Μήτσος Φωτιάδης, "Το θέατρο και η εποχή του", *Νέα Εστία*, Τόμος 39, Τεύχος 450, Αθήνα, 1946, σ. 424.

7 Γιώργος Σεβαστίκογλου, ό. π., Τόμος 40, Τεύχος 456, Αθήνα, 1946, σ. 679.

να αρέσει το έργο, η παράσταση.⁽⁸⁾ Δηλαδή σημασία δεν έχει το τι θέλει να εκφράσει το έργο, αλλά το τι θα κάνει κάποιος συγγραφέας για να τραβήξει τον κόσμο, άσχετα αν αυτό είναι κίνηση εντυπωσιασμού.

Πάντως αυτό που είναι κοινός τόπος για του περισσότερους ερωτηθέντες είναι ότι το θέατρο πρέπει να εκφράζει την εποχή του κι ότι αυτό γίνεται ούτως ή άλλως αφού ο συγγραφέας ζει και εμπνέεται από αυτή την εποχή. Επίσης ο λαός είναι και πρέπει να είναι κυρίαρχος στην θεατρική διαδικασία, όχι μόνο εκείνη την εποχή, αλλά όλες. Έτσι λοιπόν, ειδικά σε μια εποχή που ο λαός ήταν στο προσκήνιο σε τέτοιο βαθμό, του ήταν δύσκολο να παρακολουθεί θεάματα που ασχολούνταν με ασημαντότητες που αφορούσαν κυρίως την μεσοαστική ή μεγαλοαστική τάξη ή τα προσωπικά προβλήματα ατόμων των τάξεων αυτών. Γι' αυτόν τον λόγο, αλλά και για πολλούς ακόμα που θα εξεταστούν παρακάτω, το θέατρο της συγκεκριμένης εποχής δεν βρήκε ανταπόκριση και πέρασε μια εκτεταμένη κρίση.

B. “ΚΥΡΙΟΙ” ΚΑΙ “ΒΟΗΘΗΤΙΚΟΙ” ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

B.1 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Η επικρατούσα αντίληψη ότι ο Λόγος είναι το σημαντικότερο κομμάτι σε μια θεατρική παράσταση και η λογική ότι το παραστατικό κομμάτι έρχεται δεύτερο γίνεται αντιληπτή και από τη συνολικότερη εικόνα των παραστάσεων. Το κλίμα της προχειρότητας ήταν πολύ έντονο σε πολλές παραγωγές, οι οποίες ανέβαιναν χωρίς σχεδόν καθόλου προετοιμασία και πρόβες. Αυτό συνέβαινε και λόγω του ότι οι εισπρακτικοί λόγοι επέβαλλαν τη γρήγορη εναλλαγή ρεπερτορίου, αλλά σίγουρα μεγάλη σημασία είχε και το γεγονός ότι η προετοιμασία της παράστασης δεν έπαιζε σημαντικό ρόλο για τους θιάσους.

Το ότι το παραστατικό κομμάτι έρχεται δεύτερο φαίνεται και από το γεγονός ότι ο ρόλος του σκηνοθέτη δεν ήταν επιβεβλημένος εκείνη την εποχή. Σκηνοθέτες υπήρχαν σε κάποιους ελάχιστους θιάσους χωρίς αυτό να είναι αυτονόητο για να ανέβει μια θεατρική παράσταση. Αυτό είχε σαν αντίκτυπο να υπάρχουν διάφορα θέματα με την κοινή αισθητική και τον συντονισμό της ομάδας. Στις παραστάσεις δεν υπήρχε η ενιαία ματιά του σκηνοθέτη, αλλά οι διαφορετικές προσεγγίσεις όλων των μελών του θιάσου, με κυρίαρχη αυτή των πρωταγωνιστών που σαν στόχο φυσικά είχαν πώς θα προβάλλουν καλύτερα τους εαυτούς τους.

Επιπλέον και όλη η κριτική της εποχής βασιζόταν στον τρόπο ερμηνείας των ηθοποιών με βάση την εκφορά του λόγου, εντοπίζοντας όμως σε πολλές περιπτώσεις την έλλειψη συνοχής και ενιαίας αισθητικής των θεατρικών παραστάσεων.

(...) Δεν είναι ακόμα ώριμοι για να είναι αυτοί πρωταγωνισταί και προπάντων για να εμφανισθούν χωρίς την καθοδήγηση ενός σκηνοθέτη, ενός

8 Γιώργος Ανεμογιάννης, ό. π., Τόμος 39, Τεύχος 454- 455, Αθήνα, 1946, σ. 616.

ρυθμιστή, ενός διευθυντή ορχήστρας. (...) Η έλλειψη ενός εποπτικού ματιού ήταν σ' όλη την παράσταση καταφανέστατη, εισχώρησαν σ' αυτή πολλές παραφωνίες.⁽⁹⁾

Το πρόβλημα με την έλλειψη σκηνοθέτη δηλαδή σύμφωνα με την κριτικό δεν είναι η έλλειψή του σαν γεγονός, αλλά το γεγονός ότι οι ηθοποιοί δεν είναι έτοιμοι να δράσουν χωρίς σκηνοθέτη. Πάντως δεν είναι τυχαίο που θίασοι με συγκεκριμένες αισθητικές αρχές και στόχους διέθεταν σκηνοθέτη, ενώ αυτό συνέβαινε σε ελάχιστους κυρίως τους πιο μεγάλους από τους εμπορικούς.

Τον ρόλο του σκηνοθέτη τις περισσότερες φορές έπαιζε ο θιασάρχης, ενώ σύμφωνα με τον Σακελλάριο, πολλές φορές ο υποβολέας εκτελούσε κάποια από τα καθήκοντα του σκηνοθέτη. Ο υποβολέας ήταν πάρα πολύ σημαντικός εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο λειτουργούσαν τότε οι θίασοι. Το αποτέλεσμα της έλλειψης προβών ήταν οι ηθοποιοί να μην ξέρουν καλά έως και καθόλου τα λόγια τους και να βασίζονται στους υποβολείς.⁽¹⁰⁾ Οι υποβολείς ήταν από τους βασικούς συντελεστές των θιάσων και τις περισσότερες φορές μαζί με τα λόγια που υπαγόρευαν στους ηθοποιούς, τους έδιναν και σκηνικές οδηγίες την ώρα που έπαιζαν.⁽¹¹⁾

B.2 ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ- ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

Η σκηνογραφία όπως προκύπτει από τα παραπάνω θεωρούνταν δευτερεύον παράγοντας του θεάτρου. Ωστόσο είχε αρχίσει να εξελίσσεται εκείνη την εποχή. Σύμφωνα με τον σκηνογράφο Γιώργο Ανεμογιάννη υπήρχε μια πεποίθηση στο κοινό η οποία αφορούσε τη σκηνογραφία αλλά κάλυπτε και τους υπόλοιπους τομείς του θεάτρου. Μεγάλη μερίδα του κοινού που διακατεχόταν από έναν συντηρητισμό θεωρούσε οτιδήποτε καινούριο άσχημο και μη αποδεκτό στο ελληνικό θέατρο. Μάλιστα, οι ίδιοι θεατές στήριζαν αυτήν τους την πεποίθηση στο ότι στο εξωτερικό τα σκηνικά είναι πιο "βαριά" και κλασικά κάτι που θα έπρεπε να συμβαίνει και στην Ελλάδα.

Από το άρθρο του Ανεμογιάννη καταλαβαίνουμε ότι νέες τάσεις χρησιμοποιούνταν στη σκηνογραφία της εποχής, τάσεις που ακολουθούσαν σε μεγάλο βαθμό αυτές του εξωτερικού, κάτι όμως που δεν είχαν ανακαλύψει αυτοί που έσπευσαν να τις απορρίψουν.

Αρκετές φορές οι ξένες τάσεις και επιρροές έφταναν σε βαθμό ξενολατρίας. Η ξενολατρία αυτή κυριαρχούσε σε όλους τους τομείς του ελληνικού θεάτρου και πολλές φορές έφτανε μέχρι και τον μιμητισμό. Έτσι πολλές φο-

9 Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο: 1945-1948*, τμ. Δ', Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1978, σ. 210.

10 Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, "Αλέκος Σακελλάριος", *Εκπομπή Μονόγραμμα* [<http://archive.ert.gr/73263>] (17/10/2018)].

11 Πολλές φορές μάλιστα δούλευαν κάτω από πάρα πολύ δύσκολες συνθήκες, σε πολύ ανθυγιεινούς χώρους και συχνά- πυκνά προσβάλλονταν από φυματίωση. Σε έλεγχο που έγινε το 1948 από το Υπουργείο εργασίας κρίθηκε ότι στα περισσότερα θέατρα δεν τηρούνταν οι κατάλληλες συνθήκες εργασίας ιδιαιτέρως στους χώρους των υποβολέων. Ο Ελευθερόστομος, "Ελευθεροστομίες", *Εφ. Ελευθερία*, 22/10/1948.

ρές οι τάσεις του εξωτερικού έρχονταν στην Ελλάδα χωρίς να αφομοιώνονται και χωρίς να υπάρχουν τα ανάλογα υλικά μέσα για να πραγματοποιηθούν.

Το μοντέρνο πάντως στη σκηνογραφία της εποχής φαίνεται ότι ήταν το απέριττο, κάτι που διευκόλυνε την κίνηση αλλά και συμβάδιζε με τη μουσική.⁽¹²⁾ Ξένιζε όμως τους παλιότερους θεατές. Βέβαια τις τάσεις αυτές δεν ακολουθούσαν όλοι οι σκηνογράφοι, καθώς τα σκηνικά που έκανε ο Κλώνης για το *Εθνικό* όταν αυτό ξανάνοιξε κατηγορήθηκαν ως αδικαιολόγητα πολύ βαριά, που δεν εξυπηρετούσαν πουθενά τη δράση.

B.3 ΗΘΟΠΟΙΟΙ

Οι ηθοποιοί από την άλλη αποτελούσαν σημαντικό συντελεστή της παράστασης. Αυτό είναι λογικό αφού έτσι κι αλλιώς το θέατρο ήταν βασισμένο στον λόγο, οπότε φυσικό ήταν ιδιαίτερη σημασία να δίνεται στους ηθοποιούς και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο εκφέρουν τον λόγο. Η απαγγελία είχε ιδιαίτερη σημασία, ιδιαίτερος στο *Εθνικό* όπου απόλυτος άρχων ήταν ο Ροντήρης.

Τα πρότυπα της εποχής ήταν ο στόμφος και το πομπώδες ύφος, αλλά και οι δυνατές φωνές, κάτι για το οποίο συχνά έκριναν αρνητικά οι κριτικοί, τους ηθοποιούς. Αυτό σημαίνει ότι η πρακτική αυτή ήταν κυρίαρχη και γινόταν σε υπερβολικό βαθμό κάτι που είχε αρχίσει να ενοχλεί και να φαίνεται ξένο στο κοινό της εποχής.

Τότε είναι που αρχίζουν οι φωνές για ρεαλιστικότερο παίξιμο, όπως αυτό που είχε επικρατήσει χρόνια πριν σε πολλά θέατρα της Ευρώπης. Εκτός αυτού βέβαια γίνεται φανερό και από την κριτική της εποχής ότι κάποιοι ηθοποιοί είχαν ένα συγκεκριμένο τρόπο ερμηνείας σύμφωνα με το οποίο έπαιζαν πάντα και γι' αυτόν ήταν αναγνωρίσιμοι. Η συγκεκριμένη συνήθεια δεν έδειχνε να ενοχλεί κανέναν, ίσα- ίσα σε πολλούς άρεσε που οι ηθοποιοί ταυτιζόνταν με συγκεκριμένους τύπους και με διάφορα περιστατικά.⁽¹³⁾

Πάντως πέρα από την κυρίαρχη αυτή τάση υπήρχαν διάφορες προσεγγίσεις από ηθοποιούς. Για παράδειγμα ο Βασίλης Λογοθετίδης λέγεται ότι ταυτιζόταν πλήρως με τον ρόλο του και μπορούσε να κάνει πράγματα πάνω στη σκηνή που τον δυσκόλευαν πάρα πολύ στην καθημερινή ζωή του ή δεν μπορούσε να τα κάνει καθόλου. Αντίθετα ο άλλος εμπορικός κωμικός της εποχής, Βασίλης Αργυρόπουλος, ήταν πάρα πολύ τεχνικός και όχι αυθόρμητος όπως ο Λογοθετίδης που μελετούσε αρκετά και σχεδίαζε προσεκτικά τον ρόλο του.⁽¹⁴⁾

12 Γιώργος Ανεμογιάννης, "Η σκηνογραφία στην Ελλάδα", *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 465, Αθήνα, 1946, σ. 1173.

13 Άλκης Θρύλος, *ό. π.* και Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού θεάτρου [<http://www.nt-archive.gr/> (10/03/2018)].

14 "Αλέκος Σακελλάριος", *ό. π.*

B.4 ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Την περίοδο εκείνη υπήρχε μεγάλη παραγωγή ελληνικών έργων. Ιδιαίτερα μερικοί συγγραφείς είχαν τεράστιο συγγραφικό έργο, των οποίων καινούρια έργα παίζονταν συνεχώς στο θέατρο. Το πρόβλημα ήταν ότι πολλοί από αυτούς, κατά παραδοχή του ίδιου του Σακελλάριου, έγραφαν τα έργα τους μέσα σε μερικές μέρες ή ακόμα και μέσα σε λίγες ώρες.

Τα συγκεκριμένα έργα ήταν αυτά που επικρατούσαν στη θεατρική ζωή του τόπου. Για παράδειγμα, συνεχώς ανέβαιναν έργα του Αλέκου Σακελλάριου με τον συνεργάτη του Χρήστο Γιαννακόπουλο, του Δημήτρη Ευαγγελίδη, του Δημήτρη Γιαννουκάκη, του Ασημάκη Γιαλαμά, του Γιώργου Ρούσσου και των Γιώργου Ασημακόπουλου, Βασίλη Σπυρόπουλου και Πάνου Παπαδούκα. Οι συγκεκριμένοι συγγραφείς έγραφαν ή μόνοι τους ή σε συνεργασία μεταξύ τους, συνήθως είτε επιθεώρηση, είτε μουσικές ηθογραφίες, είτε κωμωδίες.

Και στο θέατρο πρόζας πάντως κυριαρχούσε η ίδια τακτική. Έργα συγκεκριμένων συγγραφέων, όπως ο Σπύρος Μελάς, ο Δημήτρης Ψαθάς, ο Δημήτρης Μπόγρης, ο Τίμος Μωραϊτίνης, και ο Θεόδωρος Συναδινός, ανέβαιναν με ελάχιστη φροντίδα. Από τους σύγχρονους συγγραφείς της εποχής ο Γρηγόρης Ξενόπουλος, θεωρούνταν ιερό τέρας του θεάτρου, ένας από τους παλιότερους και τους πιο καταξιωμένους συγγραφείς. Ενέπνεε το σεβασμό και θεωρούνταν πλέον κλασικός έτσι ώστε ακόμα και οι κριτικοί να διστάζουν σε κάποιες περιπτώσεις να κάνουν αρνητικά σχόλια για τα έργα του.⁽¹⁵⁾

Εκτός όμως από την παραπάνω κατηγορία συγγραφέων υπήρχαν και συγγραφείς που έγραφαν αξιόλογα έργα. Βέβαια κάτι τέτοιο ήταν σπάνιο κι αυτό γιατί δύσκολα συνέβαινε ένα τέτοιο έργο να βρει το δρόμο της σκηνής. Ακόμα πιο σπάνια συνέβαινε να ανέβουν έργα προοδευτικών συγγραφέων, αλλά υπήρξαν περιπτώσεις που αυτό συνέβη, κυρίως από προοδευτικούς θιάσους και κυρίως τα πρώτα χρόνια του εμφυλίου (Ν. Κατηφόρη, Βασίλη Ρώτα, Κώστα Κοτζιά, Μάνθου Κέτση, Αλέξη Δαμιανού, Δημήτρη Φωτιάδη).

B.5 ΚΡΙΤΙΚΗ

Κριτική θεάτρου υπήρχε σχεδόν σε όλες τις εφημερίδες και τα περιοδικά που κυκλοφορούσαν. Οι κριτικοί της εποχής πέρα από το να σχολιάζουν παραστάσεις, προσπαθούσαν να ασχολούνται και με διάφορα θέματα που απασχολούσαν το θέατρο και την εποχή.

Πολλές φορές μάλιστα είχε προκύψει μέσω του Τύπου συζήτηση για τον ρόλο της ίδιας της κριτικής και για το πώς πρέπει να παρεμβαίνει. Τη συγκεκριμένη περίοδο μάλιστα είχε ανοίξει μεγάλη συζήτηση στον πνευματικό κόσμο της εποχής για τον τρόπο που γίνεται η κριτική και για το αν τελικά έχει λόγο ύπαρξης σαν είδος. Πολλές ήταν οι φορές που οι κριτικοί δεν έμπαιναν στην ουσία του πράγματος κι αυτός ήταν ο λόγος που ξεσπούσαν αντιδράσεις για τον ρόλο της κριτικής. Από την μεροληψία και την κακή κριτική έβρισκαν

15 Μάριος Πλωρίτης, "Πολυγαμία", *Εφ. Ελευθερία*, 21/10/1949.

πάτημα κάποιιοι να αμφισβητήσουν το λόγο ύπαρξής της, κάποιες φορές και άτομα που απλά δεν έχαιραν της εύνοιάς της.

Πάντως είναι γεγονός ότι παρ' όλες τις φωνές περί αντικειμενικότητας και τη γενικότερη κατακραυγή εναντίον της στράτευσης, ο κάθε κριτικός έκρινε και δρούσε σύμφωνα με την πολιτική του τοποθέτηση, αλλά και την τοποθέτηση της εφημερίδας στην οποία εργαζόταν.

Έτσι αδιάλλακτα αντικομμουνιστές, συντηρητικοί κριτικοί ήταν οι: Άλκης Θρύλος, Μ. Καραγάτσης, Αιμίλιος Χουρμούζιος, Αχιλλέας Μαμάκης, Σπύρος Μελάς, Άγγελος Τερζάκης και Άγγελος Δόξας. Στο ίδιο μοτίβο αλλά αρκετά διαλλακτικότεροι σε κάποια ζητήματα ήταν οι Μιχαήλ Ροδάς και Μάριος Πλωρίτης, ενώ υπήρχαν και οι κριτικοί του Ριζοσπάστη Κ. Καλαφάτης, Στάθης Δρομάζος και κάποιιοι ακόμα, με σημαντικότερο τον Μάρκο Αυγέρη.

Οι περισσότεροι από τους δεξιούς συντηρητικούς κριτικούς, εξέφραζαν και συντηρητικές απόψεις στο θέμα του θεάτρου, ενώ σε γενικές γραμμές εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις (Μάριος Πλωρίτης, Λέων Κουκούλας, Μιχαήλ Ροδάς), απέφευγαν να αγγίξουν τα ουσιαστικά προβλήματα της θεατρικής ζωής της χώρας.

Η κριτική βασίζεται κυρίως στον υποκειμενισμό του εκάστοτε κριτικού. Ωστόσο σύμφωνα με τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω πολλές ήταν οι φορές που εξ' αιτίας του επιβεβλημένου αντικομμουνισμού ή άλλων πολιτικών σκοπιμοτήτων η κριτική χρησιμοποιούσε τη δύναμή της φτάνοντας να εκφράζει τελείως άτοπες και αβάσιμες αντιλήψεις. Επιπλέον δεν ήταν λίγες οι φορές που έμπαιναν στη μέση οι διαπροσωπικές σχέσεις, οι μικρότητες ή και οι φιλοδοξίες των εμπλεκομένων.

Ο Πέτρος Χάρης σχολιάζοντας τη συζήτηση που είχε ανοίξει πάνω στο θέμα της κριτικής εξέφρασε την άποψη ότι για την κατάσταση της κριτικής δεν φταίει το ίδιο το είδος, το οποίο αντιθέτως μπορεί να είναι και πολύ δι-αφωτιστικό αλλά οι άνθρωποι που το ασκούν.⁽¹⁶⁾ Πηγαίνοντας την άποψή του ένα βήμα παραπέρα υποστήριξε η γενικότερη κοινωνικοπολιτική κατάσταση ήταν υπεύθυνη για το εκάστοτε επίπεδο των ανθρώπων, επομένως και των ανθρώπων που ασκούσαν τη.

Στην πραγματικότητα οι άνθρωποι καλούνται να εξυπηρετήσουν διάφορα συμφέροντα, τα οποία λίγες είναι φορές εξυπηρετούν την κοινωνική πρόοδο. Ιδίως, λοιπόν, σε μια περίοδο σαν κι εκείνη που η πρόοδος ήταν κατακριτέα και διώκονταν η κυρίαρχη κριτική δεν μπορούσε να παίζει τίποτα άλλο από αρνητικό και αντιδραστικό ρόλο.

16 Πέτρος Χάρης, "Η ώρα της κριτικής", *Εφ. Ελευθερία*, 21/07/1949.

Γ. ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Γ.1 ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΕΙΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ

Ο Καλοκαιρίνειος διαγωνισμός ήταν ένας ετήσιος διαγωνισμός ανάδειξης θεατρικών έργων που σαν στόχο είχε την προώθηση της ελληνικής δραματουργίας και την ανάδειξη νέων ταλέντων και νέων έργων. Θεσμοθετήθηκε από το 1910 από τον Ανδρέα Καλοκαιρινό και χρηματοδοτήθηκε από το Ίδρυμα Καλοκαιρινού, ενώ τον διαγωνισμό είχε αναλάβει να διεκπεραιώνει κάθε χρόνο ο Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός. Ιδιαίτερα την εποχή που εξετάζουμε το θέατρο πρόζας περνούσε τεράστια κρίση και ο διαγωνισμός αυτός ήταν μια ευκαιρία για τους συγγραφείς.

Ο πόλεμος και η συνολικότερη έκρυθμη κατάσταση στη χώρα δεν άφηναν μεγάλη μερίδα των καλλιτεχνών να αφοσιωθούν στο έργο τους, είτε επειδή έπρεπε να πολεμούν, είτε επειδή ήταν κυνηγημένοι, είτε επειδή απλά έπρεπε να βιοποριστούν και να ασχοληθούν με κάτι άλλο.

Επιπλέον ένα άλλο πρόβλημα ήταν ότι εκείνη την περίοδο ελάχιστοι θίασοι ήταν αυτοί που δρούσαν στην Αθήνα (και στην Ελλάδα γενικότερα) και είχαν να επιλέξουν έργο μέσα από πληθώρα έργων της παγκόσμιας δραματουργίας. Αυτό απέτρεπε τους συγγραφείς από το να δημιουργήσουν αξιόλογα έργα ή ακόμα και να το έκαναν, τα έργα τους έμεναν στην αφάνεια.

Σαν μια προσπάθεια αντιμετώπισης στο πρόβλημα αυτό θεσπίστηκε ο Καλοκαιρίνειος διαγωνισμός με πρωτοβουλία του Συλλόγου Παρνασσού. Ο διαγωνισμός αυτός σαν στόχο είχε να αποτελέσει έναυσμα για τους Έλληνες δραματικούς συγγραφείς θεάτρου πρόζας να γράψουν έργα κάποιου επιπέδου, τα οποία φυσικά θα αναδείκνυε.

Ο διαγωνισμός ήταν ετήσιος και κάθε χρόνο βραβεύονταν αρκετά έργα κάποια με χρηματική αμοιβή και κάποια με απλή μνεία. Τα έργα επιλέγονταν από κριτική επιτροπή και ανακοινώνονταν σε μια εκδήλωση που λάμβανε χώρα στην αίθουσα του Παρνασσού.

Ωστόσο είναι αμφίβολο το κατά πόσο το συγκεκριμένο εγχείρημα είχε αποτέλεσμα αφού τα έργα που αναδεικνύονταν σπάνια επιλέγονταν από θίασους τη συγκεκριμένη περίοδο που εξετάζουμε.

Για να λύσει αυτό το πρόβλημα ιδρύθηκε και ένας θίασος με το όνομα *Νεοελληνική σκηνή* που απαρτιζόνταν από νέους ηθοποιούς και κάποιους αναγνωρισμένους, όπως την Κ. Παπά και τον Κ. Παπαγεωργίου. Τον θίασο συντόνιζε ο Διονύσιος Δεβάρης,⁽¹⁷⁾ παλιός συνεργάτης του Κουν στη *Λαϊκή Σκηνή*, γνωστός υπέρμαχος της παράδοσης και θιασώτης ότι η τέχνη κάθε χώρας πρέπει να είναι επηρεασμένη από τη δική της παράδοση, τον δικό της πολιτισμό, αλλά και τη σύγχρονή της πραγματικότητα.

Ο θίασος αυτός το 1946 ανέβασε τέσσερα έργα που είχαν βραβευτεί την προηγούμενα χρόνια στον Καλοκαιρίνιο. Αρχικά ένα ηθογραφικό δράμα, τον *Ψυχοπατέρα* της Ροδοπούλου, τη *Μάνια Βίτροβα* του Δημήτρη Φωτιάδη, μία

17 Άλκης Θρύλος, *ό. π.*, σ. 168.

ακόμα κωμωδία της Φ. Μιχαλοπούλου και το έργο *Ισπανικά Παλάτια*. Τα έργα ανέβαιναν στη σκηνή της αίθουσας του *Παρονασσού*, η οποία όμως φέρεται να ήταν ακατάλληλη λόγω της μικρής σκηνής αλλά και της ακουστικής της.

Τα έργα αυτά σύμφωνα με τον Άλκη Θρύλο δεν φαίνεται να σημείωσαν κάποια επιτυχία και να είχαν κάποια καλλιτεχνική αξία, πέραν του δεύτερου που άφηγε απλά να διαφανεί κάποιο ταλέντο. Σύμφωνα με την κριτική στον *Καλοκαιρίνιο* έχουν καταφύγει σαν σε ύστατη ελπίδα όσοι δεν μπόρεσαν να τοποθετήσουν πουθενά αλλού ότι θεωρούν ένα μοναδικό και καλλιτεχνικό αριστούργημα.⁽¹⁸⁾

Η συγκεκριμένη κριτική δίνει δίκιο στα θέατρα που δεν ανεβάζουν τα έργα του διαγωνισμού και επιπλέον βρίσκει ευκαιρία να εκδηλώσει για μια ακόμη φορά τις αντιδραστικές της απόψεις, αλλά και να απορρίψει το σύνολο των έργων του διαγωνισμού δήθεν μετά από αυτή την τριπλή ευκαιρία που του έδωσε.⁽¹⁹⁾

Για το 1946 ο *Καλοκαιρίνιος* διεξάγεται τις 27 Οκτωβρίου με βασικό εισηγητή τον πρόεδρο του Συλλόγου Ιππ. Καραβία και μέλος της επιτροπής τον Γρ. Ξερόπουλο, ο οποίος ήταν εισηγητής των αποτελεσμάτων. Συνολικά βραβεύτηκαν δέκα έργα, τα δυο με χρηματικό έπαθλο 100.000 δραχμές και τα οχτώ με απλή μνεία.⁽²⁰⁾

Και τα δύο έργα που βραβεύτηκαν είχαν σαν θέμα ένα πραγματικό γεγονός και δανείστηκαν στοιχεία από τη μυθοπλασία για να εξυπηρετηθούν οι σκοποί του δράματος. Και τα δύο ιστορικά γεγονότα ήταν επεισόδια του αλβανικού έπους. Το γεγονός ότι και τα δύο αυτά έργα διαδραματιζόνταν την ίδια ιστορική περίοδο δεν είναι τυχαίο. Η αστική τάξη απαιτούσε ψηλά το εθνικό φρόνημα του λαού για να μπορέσει να τον καθοδηγήσει και να τον οδηγήσει να κάνει τα πάντα για την πατρίδα ενάντια στους εχθρούς της. Βέβαια αυτοί που αποκαλούνταν παραπλανητικά εχθροί της πατρίδας και ξένοι πράκτορες, ήταν οι ίδιοι που πάλεψαν για την απελευθέρωσή της.

Εσκεμμένα λοιπόν επιλέγονταν έργα από την πρώτη περίοδο του πολέμου με τους Ιταλούς κατακτητές και όχι από την μετέπειτα περίοδο της Εθνικής Αντίστασης, στην οποία πρωτοπορούσαν οι τότε “εχθροί του κράτους”. Γενικότερα η περίοδος της Αντίστασης συγκινούσε τον λαό, αφού ήταν μια περίοδος που όλοι είχαν ζήσει και είχαν συγκλονιστεί από τα γεγονότα της και δεν συνέφερε και πολύ αυτούς που είχαν κυριαρχήσει να την προβάλλουν. Έτσι προσπαθούσαν να το αποφύγουν με επιχειρήματα σαν το παρακάτω:

18 Άλκης Θρύλος, *ό. π.*, 1978, σ.164.

19 *ό. π.*

20 Ω., "Ο Καλοκαιρίνιος του 1946", *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 1ης Δεκεμβρίου, Αθήνα, 1946, σ. 1272. Τα έργα είναι τα εξής: Με χρηματικό έπαθλο: *Τη Υπερμάχω Στρατηγό* του Νίκου Πρωτόπαππα και *Όταν σημάνουν οι καμπάνες της λευτεριάς του Νίκου Σημηριώτη*. Με έπαινο τα: *Με σβησμένα φώτα* του Γ. Γεωργιάδη, *Το επάγγελμα του καθενός* του Κ. Ιωαννίδη, *Τα γενέθλια της Αλεξάνδρας* του Δημήτρη Δέπου, *Δική σου όλη η γη* του Νικηφόρου Βούρου, *Τίποτα με το ζόρι* της Αύρας Δρόσου, *Μίλτος Αντύπας* του Τάκη Καρτάλου, *Το σπίτι του Θωμά Μαβέα* (ανώνυμου) και *Ο γυρισμός* του Δημ. Πανάγου.

Ο αληθινός ποιητής απηχεί τα αισθήματα και τους στοχασμούς των συγχρόνων του και τίποτα βέβαια δεν θα μπορούσε να κινήσει περισσότερο το ενδιαφέρον και τη συγκίνησή μας από ένα δράμα του Αλβανικού πολέμου... Αλλά πρέπει να είμαστε εξηγημένοι δεν πρόκειται για μεγάλα έργα τα μεγάλα έργα δεν γράφονται την επόμενη μεγάλων γεγονότων. Πρόκειται όμως για έργα άρτια, καλοχτισμένα καλογραμμένα, νοικοκυρεμένα και γι' αυτό θεατρικά.⁽²¹⁾

Η άποψη ότι έργα που αναφέρονται σε μια πολύ κοντινή ιστορική περίοδο στην τρέχουσα περίοδο δεν μπορεί να είναι μεγάλα, ήταν επικρατούσα την εποχή εκείνη. Βασικό επιχείρημα το γεγονός ότι δε στέφονταν με επιτυχία τα έργα με θέμα την Αντίσταση, επιχείρημα που αποδεικνύεται λανθασμένο σε πολλές περιπτώσεις. Πάντως είναι σαφές πως ο Καλοκαιρινός όπως και όλη καλλιτεχνική ζωή της χώρας επηρεάζονταν από τη γενικότερη κατάσταση, η οποία αντικατοπτρίζεται ξεκάθαρα και στο διαγωνισμό.

Γ.2 ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Εκτός από τον Καλοκαιρινό διαγωνισμό και το Θέατρο Τέχνης έκανε μια προσπάθεια για την ενίσχυση της ελληνικής δραματικής δημιουργίας. Κήρυξε, λοιπόν, κι εκείνο με τη σειρά του έναν διαγωνισμό Νεοελληνικού θεατρικού έργου, στον οποίο όποιο έργο θα διακρινόταν θα ανέβαινε από το θίασο και στη συνέχεια θα παιζόταν με χρήματα του θεάτρου και στο εξωτερικό. Διευθυντής δραματολογίου του Θεάτρου Τέχνης εκείνη την περίοδο και μέλος της επιτροπής, ήταν ο Αιμίλιος Χουρμούζιος ενώ τα υπόλοιπα μέλη της ήταν οι Κ. Καρθαίος και Λ. Κουκούλας.⁽²²⁾

Στα πλαίσια της δραστηριότητας του θιάσου πέρα από τον διαγωνισμό, ο οποίος δεν φαίνεται να είχε και μεγάλη επιτυχία, λειτουργούσε και δραματική σχολή, παράλληλα με αυτή του Εθνικού αλλά και του Κουνελάκη.⁽²³⁾

Δ. ΟΙ ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ - ΕΙΔΗ ΘΙΑΣΩΝ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ- ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Τα περισσότερα είδη θιάσων που δρούσαν εκείνη την περίοδο ήταν θίασοι επιθεωρήσεως, γενικότερα μουσικοί θίασοι ή θίασοι που παρουσίαζαν βαριετέ. Οι απόψεις που εκφράζονταν από την αστική κριτική της εποχής περιέγραφαν τα επιθεωρησιακά έργα που παρουσίαζαν αυτοί οι θίασοι σαν εύπεπτα και ελαφριά χωρίς ιδιαίτερη φροντίδα και προετοιμασία.

Το ελεύθερο, λοιπόν, θέατρο βρίσκεται σε μια πλήρη αποσύνθεση. Και εννοώ ελεύθερο την πρόζα, γιατί το λεγόμενο "ελαφρό" έχει καταντήσει ασύδοτο και στα έργα και στους ηθοποιούς και διαφθείρει το γούστο του

21 Ω., ο. π., σ. 1274.

22 Σ., "Θεατρική Κίνησης", Εφ. Καθημερινή., 29/10/1946.

23 ό. π., 13/09/1946.

κόσμου.⁽²⁴⁾

Βέβαια η κριτική αναφερόταν απαξιωτικά για την κατάσταση στην οποία βρισκόταν το είδος της επιθεώρησης περισσότερο γιατί το συγκεκριμένο είδος βοηθάει στην σάτιρα και το πολιτικό σχολιασμό. Όταν η αστική κριτική σιγουρεύτηκε ότι οι παρατάσεις επιθεώρησης της περιόδου, ήταν όχι απλώς ακίνδυνες αλλά και ότι είχαν σαν μόνο στόχο την προπαγάνδα και την καθοδήγηση της κοινής γνώμης προς την πλευρά που αυτή υποστήριζε, άλλαξε σε μεγάλο βαθμό τη στάση της προς το είδος.⁽²⁵⁾

Οι περισσότερες επιθεωρησιακές παραστάσεις φαίνεται να ήταν κραυγαλέα προπαγανδιστικές και χωρίς ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αξιώσεις, ενώ η ίδια κατάσταση επικρατούσε και στο θέατρο πρόζας με ελάχιστες πάλι εξαιρέσεις. Η τάση αυτή στο εύπεπτο και το ελαφρύ είχε επικρατήσει και σε ένα μέρος του κοινού, το οποίο προτιμούσε τέτοιου είδους θεάματα. Για παράδειγμα για το κομμάτι του κοινού που προερχόταν από την αστική τάξη, το θέατρο αποτελούσε μια μορφή διασκέδασης ή ένα είδος θεάματος βασισμένο στον εντυπωσιασμό.

Από την άλλη από το κοινό που προερχόταν από λαϊκή βάση, μέρος του δεν είχε την οικονομική δυνατότητα να παρακολουθήσει μια παράσταση -ιδιαιτέρως μετά από συνεχείς αυξήσεις στη φορολογία- και όταν το έκανε κομμάτι του προτιμούσε να παρακολουθήσει κάτι ελαφρύ και ευχάριστο, αφού τα όσα εκτυλίσσονταν εκείνη την εποχή ήταν από μόνα τους αρκετά δύσκολα. Βέβαια υπήρχε και μία άλλη σχετικά μεγάλη μερίδα θεατρόφιλου κοινού πρόθυμη να παρακολουθήσει καλλιτεχνικές παραστάσεις αξιώσεων με αξιόλογο περιεχόμενο, οι οποίες όμως δεν ήταν και πολλές στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο.

Οι θίασοι εκτός από σπάνιες εξαιρέσεις προσάρμοσαν το ρεπερτόριο τους σε αυτά που πίστευαν ότι ταίριαζαν με τις απαιτήσεις του κοινού, για να μπορέσουν να μοιραστούν ένα κοινό που ούτως ή άλλως ήταν περιορισμένο. Με αυτόν τον τρόπο άφηναν ανικανοποίητο ένα μεγάλο κομμάτι του κόσμου που θεωρούσε ανούσιο να βλέπει θεάματα χωρίς κανένα νόημα, ιδιαιτέρως μετά από όλα όσα είχαν συμβεί στον κόσμο την εποχή εκείνη. Όμως όπως ειπώθηκε και παραπάνω αυτή ήταν μια τακτική που ικανοποιούσε και την άρχουσα τάξη, αφού το κοινό παρέμενε με αυτόν τον τρόπο μακριά από θεάματα που θα μπορούσαν να προκαλέσουν προβληματισμό.

Ελάχιστοι ήταν οι θίασοι επιθεωρήσεως που προσπαθούσαν να κάνουν μια πιο αξιόλογη σάτιρα και ακόμα πιο ελάχιστοι οι θίασοι πρόζας που δρούσαν γενικώς, ανεξάρτητα από το είδος έργων που ανέβαζαν. Οι θίασοι πρόζας αντιμετώπισαν τη μεγαλύτερη κρίση στην αρχή του εμφυλίου πολέμου, ενώ αργότερα ακολούθησαν και οι μουσικοί.

Από τους θιάσους που δρούσαν ελάχιστοι ήταν αυτοί που σημείωναν επιτυχία. Έτσι πολλές φορές ακόμα και θίασοι πρόζας επέλεγαν έργα ελαφρά χωρίς καμία εμβάθυνση και τα παρουσίαζαν στο κοινό χωρίς καμία ιδιαίτερη προετοιμασία. Αυτό είχε σαν σκοπό, με τη γρήγορη εναλλαγή έργων να προσελκύεται η προσοχή του κοινού. Λίγοι ήταν οι θίασοι που προσπαθού-

24 Μιχαήλ Ροδάς, "Ενώ επιστρέφουν...", *Εφ. Το Βήμα*, 29/04/1947.

25 Αθ. Σαράφης, "Πόλεμος Νεύρων", *Εφ. Εμπρός*, 11/07/1948.

σαν να παρουσιάσουν στο κοινό και να αναδείξουν αξιόλογα έργα, είτε από την παγκόσμια είτε από την ελληνική δραματουργία, είτε να αναδείξουν νέα ταλέντα.

Πέραν όμως της ευρωπαϊκής μανίας, οι θίασοι ανέβαζαν έργα με μοναδικό κριτήριο το γέλιο. Γέλιο επιζητούσε το κοινό την ταραγμένη εκείνη εποχή, αλλά όχι γέλιο που θα έβγαινε από κάποιο αξιόλογη παράσταση, αλλά το εύκολο γέλιο που εκβιάζεται με κάθε μέσο από το κοινό.

Τώρα ο καημός μας είναι το ευρωπαϊκό θέατρο. Η αναρχία στο δραματολόγιο δείχνει απάνω- κάτω πού τραβάμε. Εκείνο που γυρεύει ο Ρωμιός σήμερα στο θέατρο είναι προ πάντων να γελάσει- αντί πάσης θυσίας!⁽²⁶⁾

Οι θίασοι λοιπόν πέραν του ότι προτιμούν έργα ελαφρά, προτιμούν να είναι και κωμικά για να προσελκύσουν το κοινό. Και για να πετύχουν αυτό το στόχο παρεμβαίνουν σε μεγάλο βαθμό στα κείμενα. Κι αυτό φυσικά δεν γίνεται με κάποια επιμέλεια ή προετοιμασία, αλλά όπως- όπως από τους θιάσους που θέλουν με κάθε μέσο να προσελκύσουν θεατές. Κι όλες αυτές οι ομαδικές αυτοσχέδιες παρασκευές είναι μόνο για ν' ανοίξουν τα σαγόνια του συνοφρωμένου αυτού θηρίου του θεατή. Τα σημεία που θα γελάνε στην πρεμιέρα θα απλωθούν όσο δεν παίρνει και σημεία που δεν εγέλασε θα συντομευθούν.⁽²⁷⁾

Πάντως συχνά πυκνά ανέβαιναν και έργα Ελλήνων συγγραφέων, συχνότερα ανάλογα με τα παραπάνω τύπου χαρακτηριστικά, που δεν αποτελούσαν ωστόσο σπουδαία καλλιτεχνική προσπάθεια. Έργα “της σειράς” γράφονταν συνεχώς από κάποιους συγγραφείς που αποτελούσαν κύριους τροφοδότες των θεάτρων, γράφοντας είτε έργα πρόζας είτε μουσικά που εξυπηρετούσαν καθαρά εμπορικούς στόχους.

Οι εμπορικοί στόχοι των θιάσων εξυπηρετούνταν και με άλλα εμπορικά τρικ, επιδιώκοντας να δημιουργηθεί συζήτηση μέσω του τύπου για το έργο για να προσελκυσθεί το κοινό.

Ένα παράδειγμα είναι το έργο *Ο Γύρος* που ανέβηκε από τον *Θίασο Μουσούρη- Μόρντο- Ανεμογιάννη*. Το έργο είχε ένα τολμηρό ερωτικό περιεχόμενο, το οποίο φρόντισε να τονίσει ο θίασος, αλλάζοντας τον τίτλο του έργου σε *Ερωτικό Γαϊτανάκι*. Παράλληλα από τον ίδιο τον θίασο προκλήθηκε μια ολόκληρη συζήτηση για το αν είναι ή όχι το *Ερωτικό Γαϊτανάκι* έργο τολμηρό, κάτι που προκάλεσε το ενδιαφέρον του κοινού, το οποίο έσπευσε να παρακολουθήσει την παράσταση.⁽²⁸⁾

Πέρα όμως από αυτές τις περιπτώσεις κι αν εξαιρέσει κανείς θιάσους όπως οι *Ενωμένοι Καλλιτέχνες* ή το *Θέατρο Τέχνης* που εξυπηρετούσαν συγκεκριμένη αποστολή μέσω του θεάτρου και είχαν έτσι κι αλλιώς το δικό τους κοινό, σε γενικές γραμμές οι θίασοι προτιμούσαν έργα συγγραφέων που είχαν εμπνευστεί από την επικαιρότητα για να είναι οικεία στο κοινό, χωρίς ωστόσο να εμβαθύνουν στο ελάχιστο σε θέματα που αφορούσαν κοινωνικές καταστάσεις. Επίσης υπήρχαν έργα που ήταν εμπνευσμένα από την Εθνική

26 Φορτούνιο, "Ολίγα περί θεάτρου", *Εφ. Εμπρός*, 28/03/1947.

27 ό. π.

28 Άλκης Θρύλος, ό. π., σ. 150- 155.

Αντίσταση, πάλι χωρίς να εμβαθύνουν (για τους λόγους που ειπώθηκαν παραπάνω) και από ένα διάστημα και μετά στη θεματολογία κυριαρχούσε και το θέμα του χρόνου.

Ε. ΟΙ ΘΙΑΣΟΙ

Ε.1 ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟΙ ΘΙΑΣΟΙ

Όπως και κατά τη διάρκεια της Εθνικής Αντίστασης έτσι και τα χρόνια του εμφυλίου πολλοί θίασοι λειτουργούσαν έχοντας ως σημαντική αρχή τους το περιεχόμενο που ήθελαν να δώσουν στο θέατρό τους. Έτσι πολλοί θίασοι προσπάθησαν μέσω της Τέχνης να επηρεάσουν την κοινωνία και τα πολιτικά τεκτενόμενα της εποχής, αφού πίστευαν ακράδαντα στον κοινωνικό χαρακτήρα του θεάτρου, το οποίο μπορεί να μορφώσει, να διδάξει και να πλάσει συνειδήσεις.

Το γεγονός αυτό δεν αναιρεί φυσικά τους περαιτέρω καλλιτεχνικούς στόχους που βάζει ο κάθε θίασος, αλλά ορίζει ως ανώτερο το ρόλο που πρέπει το θέατρο και η τέχνη να παίζει στην κοινωνία. Οι παρακάτω περιπτώσεις είναι περιπτώσεις θιάσων που κατά κύριο λόγο απαρτίζονται από προοδευτικούς καλλιτέχνες. Οι καλλιτέχνες αυτοί παράλληλα με τους κοινωνικούς αγώνες μάχονταν και μέσω του θεάτρου για μια καλύτερη κοινωνία, άλλοι σε μικρότερο και άλλοι σε μεγαλύτερο βαθμό. Ωστόσο υπήρχαν και περιπτώσεις καλλιτεχνών με προοδευτική προσέγγιση στα πράγματα, οι οποίοι όμως δεν ανέπτυξαν καμία ιδιαίτερη δράση.

Ε.1.1 ΕΝΩΜΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Λειτουργία κατά την εξεταζόμενη περίοδο από: την αρχή του έτους έως και τον Οκτώβρη του 1946.

Σε μια περίοδο που η κατάσταση στη χώρα μήνα με τον μήνα συνέχιζε να οξύνεται και που ο κρατικός φορέας αντιδραστικοποιούταν, άρχισαν να δημιουργούνται από κομμουνιστές και ευρύτερα προοδευτικούς και αντιστασιακούς καλλιτέχνες διάφοροι θίασοι με στόχο την ριζοσπαστικοποίηση της κοινωνίας. Οι δράσεις αυτές συνάντησαν μεγάλη επιτυχία όμως η τρομοκρατία και η φασιστοποίηση που επικρατούσε εκείνη την περίοδο στη χώρα είχαν σαν αντίκτυπο οι θίασοι αυτοί, που ασκούσαν μεγάλη επιρροή στο κοινό, να σταματήσουν τη δράση τους ή να αναπροσαρμοστούν για να μπορέσουν να επιβιώσουν.

Οι ηθοποιοί που άνηκαν στο ΕΑΜ, έφυγαν από την Αθήνα κατά την υποχώρηση του ΕΛΑΣ, αφού έδωσαν μια σειρά παραστάσεις στις συνοικίες κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών και σχημάτισαν θιάσους που ανέβαζαν παραστάσεις κάτω από τις πολύ δύσκολες συνθήκες της πορείας τους (Θίασος *Βεάκη, Θέατρο του Λαού της Αθήνας κ.α.*). Με την επιστροφή τους οι προοδευτικοί καλλιτέχνες βρήκαν τις περισσότερες πόρτες γι' αυτούς πλέον

κλειστές. Ο σημαντικότερος λόγος είναι βεβαίως οι πολιτικές τους πεποιθήσεις, αλλά και οι καλλιτεχνικοί ανταγωνισμοί, αφού άλλοι καλλιτέχνες είχαν εκμεταλλευτεί την απουσία τους για να επικρατήσουν στο χώρο. Η κατάσταση αυτή αποτέλεσε βασική αιτία για τη δημιουργία ενός θιάσου από προοδευτικούς καλλιτέχνες, του θιάσου των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*, Ο θιάσος αυτός ήρθε σαν λύση στην ανάγκη των ανθρώπων αυτών να εργαστούν και να εκφραστούν, αλλά και στην ανάγκη ενός πολυάριθμου κοινού να παρακολουθήσει παραστάσεις με προοδευτικό περιεχόμενο.

Οι διώξεις προοδευτικών και δημοκρατικών ηθοποιών και σε ατομικό επίπεδο, αλλά και σε επίπεδο θιάσων ήταν πολύ έντονες. Υπήρχαν πολλά χτυπήματα σε αυτούς και κυριολεκτικά με επιθέσεις σε θέατρα και μεταφορικά μέσω του Τύπου που προσπαθούσε με κάθε τρόπο να δυσφημίσει τους θιάσους αυτούς και να αποτρέψει το κοινό από το να παρακολουθήσει τις παραστάσεις τους. Η κριτικός Ελένη Ουράνη και πολλοί ακόμα κριτικοί του αντιδραστικού Τύπου, επανειλημμένα μέσω των κριτικών τους έκαναν συγκαλυμμένες επιθέσεις σε θιάσους αριστερών πεποιθήσεων και κυρίως στο θίασο των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*, ενώ οι εφημερίδα *Εμπρός* διέδιδε ακόμα και λανθασμένες πληροφορίες σε ότι αφορά τις παραστάσεις του συγκεκριμένου θιάσου.⁽²⁹⁾

Ο θίασος των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* δημιουργημένος⁽³⁰⁾ και στελεχωμένος από μέλη του ΕΑΜ και του ΚΚΕ, οι οποίοι συσπειρώθηκαν σε αυτόν τον θίασο, όπου όλα τα μέλη συμμετείχαν ισότιμα και είχαν τα ίδια δικαιώματα. Οι αποφάσεις παίρνονταν συλλογικά ενώ συλλογικά και μέσα από εκλεγμένα όργανα αποφάσιζαν και για την αισθητική αρχή της εκάστοτε παράστασης.

Το σύστημα λειτουργίας του συγκεκριμένου θιάσου απείχε πολύ από τα ως τότε διαδεδομένα, στα οποία κυριαρχούσε ο θεατρικός επιχειρηματίας ή ο θιασάρχης βεντέτα. Ολόκληρος ο θίασος ψήφιζε ένα γραφείο, το οποίο έπαιρνε κάποιες αποφάσεις τις οποίες τις έδινε μετά προς ψήφιση στους υπόλοιπους. Το γραφείο αυτό αποτελούνταν από τον σκηνοθέτη που ήταν ο καλλιτεχνικός υπεύθυνος, τον οικονομικό και διοικητικό υπεύθυνο, έναν αντιπρόσωπο των ηθοποιών και έναν της επιτροπής δραματολογίου. Στο σκηνοθέτη δινόταν η πλήρης ελευθερία να κάνει τις καλλιτεχνικές του προτάσεις, οι οποίες όμως θα έπρεπε να εγκριθούν από τους υπόλοιπους για το αν είναι σύμφωνες με τους στόχους του θιάσου. Όλα τα μέλη του θιάσου είχαν τις ίδιες υποχρεώσεις κι έπρεπε να βοηθούν όπου υπήρχε ανάγκη. Επιπλέον δεν έπρεπε να έχουν προσωπικές φιλοδοξίες, ενώ ήταν υποχρεωμένοι να αναλαμβάνουν όλους του ρόλους, χωρίς βεντετιλίγια και να τους ερμηνεύουν όσο καλύτερα μπορούσαν για το καλό του συνόλου.⁽³¹⁾

29 "Θεάματα", Εφ. *Εμπρός* 01/06/1946 με 09/06/1946. Παρουσιάζεται ότι παίζεται ακόμα η παράσταση *Φον Δημητράκης* αντί για το *Αδερφοί Καραμαζόφ*, πρακτική που εφαρμόζεται κι άλλες φορές από τη συγκεκριμένη εφημερίδα.

30 Ασπασία Παπαθανασίου, *ό. π...*, σ. 152. Κατά την Παπαθανασίου, με τη βοήθεια του ΚΚΕ.

31 Γλυκερία Κουκουρίκου, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία- Από την Κατοχή στον Εμ-*

Οι πολιτικές πεποιθήσεις των ανθρώπων του θιάσου ήταν γνωστές στον κόσμο. Οι *Ενωμένοι Καλλιτέχνες* έθεταν ανοιχτά τις απόψεις και τους στόχους τους, ότι δηλαδή προσπαθούσαν να κάνουν ένα θέατρο για τον λαό, στον οποίο άνηκαν κατά κύριο λόγο και τα μέλη του και του οποίου τους αγώνες ήθελαν να στηρίξουν και να αναδείξουν μέσω του θεάτρου. Ο θίασος των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* ήταν η συνέχεια της προσπάθειας για ένα λαϊκό θέατρο, που είχε ξεκινήσει με το *Λαϊκό θέατρο* του Βασίλη Ρώτα και το θέατρο που παιζόταν στο βουνό και την Ελεύθερη Ελλάδα.

Ο θίασος αυτός διέφερε ριζικά από τους υπόλοιπους που δρουν την ίδια εποχή γιατί πέρα από τον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας του έθετε εντελώς διαφορετικούς στόχους. Κήρυσσε τη στράτευση, αρνήθηκε την εμπορικότητα, θέλοντας όχι να χρησιμοποιήσει το θέατρο σαν ένα μέσο που αποφέρει κέρδος, αλλά σαν ένα μέσο για να διερευνήσει και να ερμηνεύσει πράγματα που απασχολούσαν τον λαό και την εποχή.

Σύμφωνα με το πρόγραμμα της πρώτης τους παράστασης ο θίασος⁽³²⁾ θα βασίζεται στις δικές του καλλιτεχνικές δυνάμεις στην πίστη και στα ωραία ιδανικά της τέχνης και θα είναι ξένος με τον εμπορισμό που μαστίζει το θέατρο και ό,τι δεν αποτελεί ηθικό και καλλιτεχνικό αίτημα από το δραματικό νόημα της ζωής.

Ο θίασος ήταν πολύ πρωτοποριακός και προοδευτικός κι ως τον τρόπο λειτουργίας του, αλλά και ως προς το περιεχόμενο των παραστάσεων του και όλων των τακτικών που εισήγαγε για πρώτη φορά στο θέατρο της χώρας. Οι αρχές του και ο τρόπος λειτουργίας του διέφερε με οτιδήποτε υπήρχε εκείνη την περίοδο στη χώρα, ενώ μάλιστα ιδρύθηκε κατά την περίοδο που όλο το κλίμα του ενθουσιασμού της Απελευθέρωσης και η επικράτηση των ΕΑΜικών δυνάμεων στη ζωή της χώρας είχαν ξεκινήσει να υποχωρούν λόγω της συνεχούς και αυξανόμενης τρομοκρατίας. Παρ' όλες λοιπόν τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι προοδευτικές δυνάμεις εκείνη την εποχή, δυσκολίες που θα αντιμετώπισουν και οι ίδιοι οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια λειτουργίας του θιάσου,⁽³³⁾ ο συγκεκριμένος θίασος ιδρύεται και γνωρίζει τεράστια επιτυχία.

Ο θίασος αποτελούνταν από τρία κλιμάκια με το πρώτο να έχει σαν σκηνοθέτη σε κάποια έργα τον Γιαννούλη Σαραντίδη και σε κάποια άλλα τον Τάκη Μουζενίδη ή τον Κωστή Μιχαηλίδη. Ο πιο νεανικός, πρωτοποριακός θίασος είχε σαν μόνιμο σκηνοθέτη τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, ενώ υπήρχε και το μουσικό κλιμάκιο. Στον θίασο συμμετείχαν καλλιτέχνες όπως οι: Αιμίλιος Βεάκης, Αντώνης Γιαννίδης, Αλέκα Παϊζή, Ασπασία Παπαθανασίου, Αλέξης Δαμιανός, Νίκος Βασταρδής, Τίτος Βανδής, Λυκούργος Καλλέργης, Θόδωρος Μορίδης, Γιώργος Γληνός, Σμαρώ Σεφανίδου, Άννα Λώρη, Τζόλυ Γαρμπή, Μαρία Φωκά, Μίμης Φωτόπουλος, Μιχάλης Μπούχλης, Νίκος Τζόγιας, Γιώργος Γιολάσης, Χρήστος Τσαγανέας, Νίτσα Τσαγανέα Μιράντα Μυράτ, Νάσος Κεδράκας, κ.α. Με τον θίασο επίσης συνεργάζεται και ο μουσικός Μάνος Χα-

φύλιο (1940- 1950), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2001, σ. 149- 151.

32 *ό.π.*, σ. 147.

33 Τα περιστατικά θα αναλυθούν παρακάτω στο Κεφάλαιο 2, σ. 78.

τζηδάκις, σαν συνθέτης αλλά και ο Μίκης Θεοδωράκης σαν διευθυντής χορωδίας⁽³⁴⁾. Επίσης οι μεταφραστές Κ. Καρθαίος και Λέων Κουκούλας αλλά και οι σκηνογράφοι Γιώργος Βακαλό, Γιάννης Στεφανέλης και Σπύρος Βασιλείου.

Στο πρώτο συγκρότημα συμμετείχαν οι πιο έμπειροι ηθοποιοί ενώ το δεύτερο ήταν το συγκρότημα των νέων που πέρα από τους παραπάνω στόχους, είχε έναν επιπλέον: Την ανάδειξη νέων και ταλαντούχων καλλιτεχνών. Ο θίασος ανέβασε πρωτοποριακά για την εποχή έργα ελληνικού και ξένου ρεπερτορίου, πολλά από τα οποία ανέβαιναν για πρώτη φορά στην Ελλάδα και σαν στόχο είχαν να αφυπνίσουν τον ελληνικό λαό.

Τα έργα τα οποία ανέβαζε ο θίασος συνήθως προέκυπταν από τη σύγχρονη πραγματικότητα έτσι ώστε να μπορούν να εκφράζουν καλύτερα το κοινό της εποχής. Από το νεοελληνικό ρεπερτόριο, ο θίασος, ανέβασε έργα των Φωτιάδη: Θεοδώρα, Στρατηγός Μακρυγιάννης, Ρώτα: Ρήγας Βελεστιλής -έργο σύμβολο της Αντίστασης εκείνη την εποχή- με μεγαλύτερες επιτυχίες το *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* του Δαμιανού και *Το Ύπνημα* του Κοτζιά. Το *Ύπνημα* μάλιστα, που είχε υπόθεση που σχετιζόταν με την Αντίσταση, έκανε τόσο μεγάλη επιτυχία και ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων στην άρχουσα τάξη. Πέρα όμως από τα έργα προοδευτικών συγγραφέων ο θίασος ανέβασε και έργα αστών συγγραφέων, όπως ο Τσεκούρας και ο Ψαθάς, πρακτική που ακολουθήθηκε και αργότερα στο θέατρο της εξορίας. Τα συγκεκριμένα έργα μπορεί να μην εξέφραζαν ακριβώς τις απόψεις των μελών του θιάσου, έθιγαν ωστόσο σύγχρονα προβλήματα της κοινωνίας, κάτι που αποτελούσε τον βασικό σκοπό του θιάσου.

Ο θίασος έκανε επίσης μια προσπάθεια να γνωρίσει στο κοινό και το Σοβιετικό θέατρο, ανεβάζοντας κάποιες παραστάσεις έργων που προέρχονταν από εκεί. Εκτός από παραστάσεις σοβιετικού θεάτρου που ανέβαζε, χρησιμοποιούσε σε πολλές παραστάσεις του και τις αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, αλλά και οργάνωσε διαλέξεις για έργα συγγραφέων όπως ο Γκόρκι (Τάκης Μουζενίδης).⁽³⁵⁾ Το έργο του Δαμιανού, μάλιστα, *Το Καλοκαίρι θα θερίσουμε*, που γράφτηκε από μέλος του θιάσου και ανέβηκε από τον θίασο, ήταν έργο με πολλά στοιχεία σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Εμφανείς είναι οι επιδράσεις του από την αισθητική του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, τους ψευδείς προβληματισμούς γύρω από τη σύγκρουση ιδιωτικού και δημόσιου βίου, ενώ το μήνυμα για κοινωνική αναδημιουργία και πνευματική αφύπνιση του γένους αντανάκλα το όραμα της αριστερής συγγραφικής συνείδησης.⁽³⁶⁾

Στον μουσικό θίασο συμμετείχαν οι ηθοποιοί Κάιτη Ντιριντάουα, Καλή Καλό, το ζεύγος Πατρικίου, ο Μίκης Φωτόπουλος, Μαρία Κρεβατά, Ρένος Βρετάκος, Μιχάλης Μπούχλης, Λέλα Σκορδούλη, Βαγγέλης Ανουσάκης, Μίμης

34 Για την παράσταση *Το Καλοκαίρι θα θερίσουμε*, του Αλέξη Δαμιανού. "Μαρτυρία του Μίκη Θεοδωράκη". Εφ. *Το Βήμα*, 15 Ιουνίου 2003, [<https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/mikis-theodwrakis-11/>], (28/08/2018)].

35 Τάκης Μουζενίδης, "Το θέατρο του Γκόρκι", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 12/09/1946.

36 Κωνσταντίνος Κυριακός, *Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού*, Αιγόκερως, Αθήνα 2007, σ. 50..

Πλέσσας, Άννα Ραυτοπούλου, Νίκος Βασταρδής κ.α.⁽³⁷⁾ ενώ οι παραστάσεις τους είχαν μεγάλη επιτυχία στο κοινό, με μεγαλύτερη αυτή της επιθεώρησης του Ασημάκη Γιαλαμά *Γιούπι-Γιούπι*, η οποία είναι ένα σπάνιο δείγμα προοδευτικής επιθεώρησης την εποχή εκείνη.

Το κοινό ανταποκρινόταν ενθουσιωδώς στις παραστάσεις των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*, αφού στο μεγαλύτερο κομμάτι του αποτελούνταν από ανθρώπους προοδευτικών πολιτικών πεποιθήσεων, οι οποίες κυριαρχούσαν εκείνη την περίοδο στον ελληνικό λαό. Έτσι ένα κοινό λαϊκής βάσης έρχονταν ίσως για πρώτη φορά σε επαφή με έργα καλλιτεχνικών αξιώσεων, τα οποία μάλιστα εξέφραζαν τις πολιτικές τους πεποιθήσεις. Όπως είναι φυσικό αυτό το γεγονός τους γεννούσε ενθουσιασμό, ο οποίος εκφραζόταν αυθόρμητα. Ο αυθορμητισμός που παλιότερα εκφραζόταν στο θεατρικό χώρο, πήγαζε από πιο επουσιώδη ζητήματα και αστείες καταστάσεις, ενώ εκεί για πρώτη φορά πήγαζε από τα πιστεύω και τα βιώματα του κοινού, τα οποία όμως ταυτίζονταν με αυτά των ηθοποιών, κάτι που δημιουργούσε μια διαφορετική ατμόσφαιρα στο χώρο του θεάτρου, γεγονός που πείραξε πολύ τους αστούς και την αστική κριτική.

Το ενδιαφέρον σχετικά με τον θίασο είναι ότι ανεξαρτήτως της πολιτικής του στράτευσης και της θέσης του κοντά στον λαό, υπήρξε και ένα θίασος με έντονο καλλιτεχνικό κριτήριο, κάτι που πήγαζε από το γεγονός ότι οι στόχοι του δεν ήταν, δηλωμένα και αποδεδειγμένα, ταυτισμένοι με την εμπορικότητα. Το γεγονός ότι ο θίασος δρούσε με κριτήρια την διάδοση αξιών μέσω της Τέχνης στο λαό, αλλά και την επικοινωνία του με αυτόν σε συνδυασμό με την προσοχή στην αισθητική και καλλιτεχνική προετοιμασία, έκανε τον θίασο να διαφέρει ριζικά από τους έως τότε υπάρχοντες.

Παρ' όλο τον ενθουσιασμό και τη στήριξη του κοινού που είχε ο θίασος στην αρχή, τα μέσα του σε υλικοτεχνική υποδομή (κυρίως στο θίασο των Νέων) ήταν ελάχιστα, γι' αυτό και οι παραστάσεις που ανέβαιναν ήταν λιτές στο τεχνικό κομμάτι όχι από επιλογή, αλλά για λόγους ανάγκης. Τα έργα που επιλέγονταν με καλλιτεχνικά και κοινωνικά κριτήρια πολλές φορές ήταν απαιτητικά και πολυπρόσωπα, αλλά ο θίασος επέλεγε να τα ανεβάσει αδιαφορώντας για την ανυπαρξία κάποιων τεχνικών μέσων, δίνοντας προτεραιότητα στο μήνυμα των έργων αυτών.

Μερίδα των κριτικών της εποχής ενώ γνώριζαν ότι οι λόγοι που οι παραστάσεις ανέβαιναν με αυτόν τον τρόπο ήταν αντικειμενικοί και όχι θέμα επιλογής κατέκριναν τον θίασο και γι' αυτόν τον λόγο. Προσπαθούσαν μάλιστα να αποδώσουν ότι η άσχημη κριτική που έκαναν δεν ήταν αποτέλεσμα του περιεχομένου των παραστάσεων, το οποίο είναι αντίθετο στις αρχές της και την τάξη την οποία υπηρετούσαν, αλλά της κακής αισθητικής και του άσχημου τρόπου παιξίματος των ηθοποιών.

Παρ' όλα αυτά στην αρχή της πορείας του ο θίασος σημείωσε πρωτοφανή επιτυχία από άποψη εισιτηρίων μαζεύοντας μεγάλη μεγάλο κομμάτι αθηναϊκού κοινού, συσπειρώνοντας μάλιστα έναν λαό που αντιδρούσε ενθουσιωδώς

37 Καίτη Ντιριντάουα στο Ολυμπία Παπαδούκα, Το Θέατρο στην Αθήνα, Κ. και Π. Σμπίλιας, Αθήνα, σ. 404.

σε πολλά σημεία των παραστάσεων. Οι ηθοποιοί αλληλεπιδρούσαν με το κοινό, μειώνοντας τα όρια σκηνης και πλατείας, κάτι εξαιρετικά πρωτοποριακό για τα δεδομένα του θεάτρου πρόζας της χώρας εκείνη την εποχή.

Ο θίασος έδειχνε στον απλό κόσμο ένα κομμάτι από τη ζωή του, γεγονός που ενθουσίαζε κι έκανε το κοινό να συρρέει στο θέατρο για να παρακολουθήσει παραστάσεις από ανθρώπους που πάλεψαν και συνέχιζαν να παλεύουν στο πλευρό του λαού. Πολλές φορές μάλιστα στις παραστάσεις τους είχε παρευρεθεί και ο Νίκος Ζαχαριάδης, ο οποίος μάλιστα εξέφραζε και τη γνώμη του στους ηθοποιούς του θιάσου.⁽³⁸⁾

Παρ' όλες τις επιθέσεις που δέχτηκαν από το ξεκίνημα της πορείας τους, τα μέλη του θιάσου δεν πτοήθηκαν και συνέχισαν τις παραστάσεις τους. Το δεύτερο κλιμάκιο, ο νεανικός θίασος έκανε και μια μεγάλη περιοδεία στη Βόρεια Ελλάδα και συγκεκριμένα στις πόλεις Θεσσαλονίκη και Λάρισα, όπου και δέχτηκε επίθεση για ακόμα μια φορά.

Τελικά όμως τα χτυπήματα που δέχτηκε ο θίασος και η συνεχής τρομοκρατία, οδήγησαν σε κάποια μείωση του κοινού με ένα βασικό και φανατικό κοινό να παραμένει. Με την έναρξη της χειμερινής σεζόν 1946-47 ο θίασος αδυνατεί να βρει στέγη. Το πρόβλημα της στέγης εκείνη την εποχή το αντιμετώπιζαν, όπως ειπώθηκε, όλοι οι θίασοι κι ένας λόγος παραπάνω ο συγκεκριμένος που η δράση του ενοχλούσε και πολλοί προσπαθούσαν να τη σταματήσουν. Έτσι ενώ έγινε για τουλάχιστον τρεις μήνες προσπάθεια να συνεχιστεί η δράση του θιάσου, αναγκάστηκε να σταματήσει και οι καλλιτέχνες μοιράστηκαν σε διάφορους θιάσους οι οποίοι περιόδευαν είτε στην Ελλάδα είτε το εξωτερικό.

Στη διάλυση του θιάσου συνέβαλλαν βέβαια και τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζε ο θίασος. Ήδη από την προηγούμενη χειμερινή σεζόν, ο θίασος αντιμετώπιζε πολλά προβλήματα, αφού από τα δέκα εκατομμύρια που ζήτησε από το Ταμείο Εργασίας Ηθοποιών του εγκρίθηκαν μόλις τα δύο.⁽³⁹⁾

Όπως είναι φανερό οι λόγοι διάλυσης και οι δυσκολίες που αντιμετώπισε ο συγκεκριμένος θίασος ήταν αποτέλεσμα της κομματικής και πολιτικής θέσης των μελών του και η διάλυση του ήταν κάτι απόλυτα συμβατό με το γενικότερο πολιτικό κλίμα της εποχής.

Ε.1.2 ΘΙΑΣΟΣ ΠΑΪΖΗ- ΣΤΑΡΕΝΙΟΥ- ΒΑΝΔΗ, ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Λειτουργία θιάσου από τη διάλυση των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* ως τον Σεπτέμβρη του 1947.

Λίγο μετά τη διάλυση των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* δημιουργήθηκε από κομμουνιστές καλλιτέχνες, πρώην μέλη του θιάσου των *Ενωμένων Καλλιτε-*

38 Ασπασία Παπαθανασίου, *ό. π.*, σ. 156- 57.

39 Γλυκερία Κουκουρίκου, *ό. π.*, σ. 238.

χνών, ο θίασος Παΐζη- Βανδή – Σταρένιου. Ο θίασος έδρασε αρχικά στην επαρχία, όπου μέσα από μια σειρά περιόδων προσπαθούσε να επιβιώσει καλλιτεχνικά αλλά και να διαδώσει, όσο μπορούσε μηνύματα στον λαό της επαρχίας.

Άλλα μέλη των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* (Μίμης Φωτόπουλος, Καίτη Ντιριντάουα κ.α.) έμειναν από την αρχή στην Αθήνα και πριν ακόμα από την οριστική διάλυση του θιάσου δημιούργησαν τη *Νέα Ελληνική σκηνή*, ενώ οι υπόλοιποι διοχετεύτηκαν σε διάφορους θιάσους. Η *Νέα Ελληνική Σκηνή* ήταν μουσικός θίασος που ασχολήθηκε με επιθεωρήσεις με τις οποίες σημείωσε τεράστια επιτυχία.

Τη θερινή σεζόν 1947, ο θίασος εμφανίστηκε στην Αθήνα και συγκεκριμένα στο θέατρο Βέρα όπου παρουσίασε έργα χωρίς εμφανές πολιτικό περιεχόμενο, αφού κάτι τέτοιο ήταν αδιανόητο στην Ελλάδα εκείνης της εποχής.

E.1.3 ΘΙΑΣΟΣ ΑΥΛΑΙΑ

Λειτουργία θιάσου κατά την εξεταζόμενη περίοδο από: τις αρχές του 1946 ως τον Μάρτη του 1946.

Ένας άλλος θίασος που δρούσε παράλληλα με τους Ενωμένους Καλλιτέχνες ήταν ο *Θίασος Αυλαία*. Παρ' όλο που και η *Αυλαία* ήταν ένας θίασος με προοδευτικά χαρακτηριστικά που σαν βασικό του σκηνοθέτη είχε έναν συνεργάτη των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* τον Τακη Μουζενίδη, ήταν θίασος εντελώς διαφορετικός σε φιλοσοφία.

Ο θίασος αυτός ήταν καθαρά κειμενοκεντρικός. Το κείμενο θεωρούνταν το βασικότερο όπλο του θεάτρου και γι' αυτό το λόγο οι παραστάσεις γίνονταν με λιτά σκηνογραφικά και ουδέτερα ενδυματολογικά μέσα, αυτή τη φορά όχι από ανάγκη, αλλά από επιλογή. Ωστόσο η επιλογή αυτή απαιτούσε πολύ έμπειρους ηθοποιούς, μια πολυτέλεια που δεν είχε η *Αυλαία*.

Ο θίασος ήταν αρκετά βραχύβιος όμως συμμετείχαν σε αυτόν αρκετοί αργότερα αναγνωρισμένοι ηθοποιοί όπως ο Μάνος Κατράκης, ο Ντίνος Ηλιόπουλος, η Έλλη Ξανθάκη κ.α. Επίσης έχει ενδιαφέρον, η καλλιτεχνική προσέγγιση του θιάσου, σε μια τέτοια εποχή. Ένας θίασος που απευθυνόταν σε ένα πιο λαϊκό κοινό, μείωσε το εύρος του κοινού του επιλέγοντας να μην δώσει προτεραιότητα στην παράσταση αλλά να αφοσιωθεί στο κείμενο. Έτσι χρησιμοποίησε τη λιτότητα, κάτι που αποτελούσε πολύ μοντέρνα καλλιτεχνική αντίληψη για την Ελλάδα εκείνης της εποχής.

E.1.4 ΘΙΑΣΟΣ ΒΕΑΚΗ- ΠΑΠΑ

Λειτουργία κατά την εξεταζόμενη περίοδο: Ως θίασος Παπά 25/10/1946 με 29/01/1947 / Θίασος Βεάκη- Παπά έως τις 06/05/1947.

Η διάλυση του θιάσου των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* συνέπεσε με την επιστροφή από περιοδεία του επίσης προοδευτικών καταβολών καλλιτέχνη Γιώρ-

γου Παππά (Οκτώβρης 1947) . Ο ίδιος, ενώ είχε μεγάλη φήμη στο κοινό της πρωτεύουσας αποφάσισε λίγους μήνες μετά την άφιξη του αντί να δράσει εκ του ασφαλούς με τον εμπορικό θίασο που δημιούργησε, να συμπράξει με τον Αιμίλιο Βεάκη. Οι δυο ηθοποιοί δημιούργησαν έναν κοινό θίασο, στον οποίο συμμετείχαν κι άλλοι προοδευτικοί καλλιτέχνες και παλιά μέλη των *Ενωμένων καλλιτεχνών* (Νάσος Κερδάκας, Θόδωρος Μορίδης, Στ. Ιατρίδης, Γ. Γιολάσης, Γ. Σεβαστίκογλου, Τ. Μουζενίδης), αλλά και άλλοι αντιστασιακοί ηθοποιούς όπως ο Γιώργος Δαμασιώτης..

Η αστική κριτική αμέσως σπεύδει να χαρακτηρίσει τον θίασο σαν δεύτερη φάση του θιάσου των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*⁽⁴⁰⁾ και να κατηγορήσει τον θίασο ότι κάνει κήρυγμα και όχι τέχνη. Μάλιστα συγκεκριμένη κριτικός έγραψε ότι ο Παπάς παρεσύρθη στην συγκεκριμένη κίνηση από τον Αιμίλιο Βεάκη, όπως είχε παρασυρθεί και τα προηγούμενα χρόνια κατά τη διάρκεια της συμμετοχής του στους *Ενωμένους Καλλιτέχνες*.

“Ο κύριος Παπάς παρέδωσε την ψυχή του (...) την τέχνη του ήθελα να πω. Ο θιάσός του φέτος ήταν πολύ άτυχος. Κανένα από τα έργα που ανέβασε δεν στάθηκε. Έτσι αποφάσισε να συνεργαστεί με τον κ. Βεάκη και να συμπήξουν μαζί και πάλι τον τον θίασο των “*Ενωμένων Καλλιτεχνών*”, που όπως είναι γνωστό, χρησιμοποιεί τη σκηνή μόνο για να εκσφενδονίζει απ’ αυτήν πολιτικά κηρύγματα. (...) το μόνο που θα κατορθώσει με αυτή του τη στροφή είναι να έχει στο μέλλον αμαυρώσει με ένα μελανό στίγμα την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία (...) πόσο λυπόμουν τον κύριο Παπά, γιατί έχω την εντύπωση ότι (...) δεν αποφάσισε θεληματικά όπως οι άλλοι, να πουλήσει την τέχνη του αλλ’ ότι παρασύρθηκε ”⁽⁴¹⁾

Η αλήθεια είναι ότι ο Παπάς με την επιστροφή του είχε ανακοινώσει ότι θα έκανε θέατρο φυγής, κάτι το οποίο δεν πέτυχε εμπορικά. Πιθανότατα λοιπόν ένας λόγος που σύναψε θίασο με τον Βεάκη να ήταν και το εμπορικό κομμάτι, αφού μεγάλο κομμάτι του κοινού τον αποζητούσε. Βέβαια τα πιστεύω του Παπά δεν ήταν και μακριά από αυτά του Βεάκη. Μάλιστα στο παρελθόν είχε συνάψει ξανά θίασο που είχε προοδευτικό προσανατολισμό με τον Αντώνη Γιαννίδη.

Ο θίασος στεγάστηκε στο θέατρο *Βρετάννια*, έναν χώρο που παραδοσιακά έβρισκαν στέγη οι προοδευτικοί θίασοι (Θίασος Παπά- Γιαννίδη, *Ενωμένοι Καλλιτέχνες*). Μάλιστα την περίοδο που ο Παπάς είχε μόνος του τον θίασο, φιλοξενούσε και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις κομμουνιστών καλλιτεχνών.⁽⁴²⁾

Αντίθετα από την αστική κριτική, ο *Ριζοσπάστης*, προωθεί δυναμικά την κάθε δράση του θιάσου, ενώ μια σχετική διαφήμιση γίνεται και από άλλες εφημερίδες. Ωστόσο ο θίασος μετά το πέρας της χειμερινής σεζόν διαλύεται. Βασικός λόγος φαίνεται να είναι το γεγονός ότι δεν μπορούσε να βρει στέγη.

Ο Παπάς πλέον χωρίς τον Βεάκη συνέχισε τη θερινή σεζόν κάνοντας πε-

40 Άλκης Θρύλος, *ό. π.*, σ. 269.

41 *ό. π.*, σ. 279.

42 "Το πρωινό του δημοτικού μας τραγουδιού", *Εφ. Ριζοσπάστης*, 19/12/1946.

ριοδείες στις συνοικίες της Αθήνας, κάτι που ο Άλκης Θρύλος πανηγύρισε σαν δικαίωση των λόγων του, ενώ ισχυρίστηκε ότι οι περιοδείες που έκανε ο Παπάς δεν ήταν επιλογή του, αλλά αρνητική συνέπεια της συνεργασίας του με τον Βεάκη.⁽⁴³⁾

Ο κοινωνικοπολιτικός χαρακτήρας του θιάσου είχε σαν συνέπεια να μην μπορεί να βρει θεατρική στέγη και ένα μέρος του κοινού να οδηγηθεί μακριά από τις παραστάσεις του. Άλλωστε όσο ο εμφύλιος προχωρούσε η κατάσταση δυσκόλευε, ακόμα και για όποιον απλά συναναστρεφόταν κομμουνιστές ή παρακολουθούσε προοδευτικά θεάματα.

Από την άλλη όμως, η χαιρεκακία της Ουράνη δεν δικαιώνεται αφού αυτοί που απέμειναν στον θίασο Παπά συνέχισαν τις παραστάσεις σε συνοικιακά αθηναϊκά θέατρα και σημείωσαν τεράστια επιτυχία. Η τακτική μάλιστα να παίζουν σε μικρά συνοικιακά θέατρα, έδινε την ευκαιρία σε μεγάλο κομμάτι του κόσμου, που ως τότε δεν είχε αυτή τη δυνατότητα, να δει θέατρο.

Πάντως παρ' όλο που ο θίασος χαρακτηρίστηκε από την αστική κριτική σαν αμιγώς πολιτικός θίασος, η αλήθεια είναι ότι οι παραστάσεις που ανέβασε δεν είχαν αυστηρά τέτοιο περιεχόμενο, ακόμα και την εποχή του Βεάκη. Βέβαια στο σύντομο διάστημα της λειτουργίας του ο θίασος ανέβασε αρκετές παραστάσεις κοινωνικοπολιτικού περιεχομένου, με αποκορύφωμα τον *Ρήγα Βελεστινή* του Βασίλη Ρώτα, δύο μέρες πριν την 25η Μαρτίου. Με αυτή την παράσταση ο θίασος έδωσε το δικό του στίγμα στο περιεχόμενο του εορτασμού της Εθνικής γιορτής, αφού το συγκεκριμένο έργο αποτελούσε σύμβολο της αντίστασης εκείνη την εποχή.⁽⁴⁴⁾

Επίσης ο θίασος, παραχώρησε το θέατρο στον καλλιτέχνη Τζαβάλα Καρούσο, τον Απρίλη του 1947, για να οργανώσει ένα ρεσιτάλ απαγγελίας. Η απαγγελία τότε ήταν βασικότατο θέμα στο θέατρο. Έτσι ο καλλιτέχνης μετά από τον διωγμό του από το *Εθνικό Θέατρο* και κάποιες ατυχείς προσπάθειες σύστασης θιάσου, οργάνωσε αυτό το ρεσιτάλ με τη συμμετοχή κι άλλων καλλιτεχνών και με περιεχόμενο ποιήματα για την πάλη του λαού και τη λευτεριά.⁽⁴⁵⁾

Μετά τις περιοδείες του, ο Παπάς συγκροτεί θίασο με την νεοαφιχθείσα ηθοποιό Βάσω Μανωλίδου, σε συνεργασία με τον θίασο *Κοτοπούλη*. Ο θίασος σημείωσε τεράστια επιτυχία, ενώ περιόδευσε σε Ελλάδα και εξωτερικό.

43 Άλκης Θρύλος, *ό. π.*, σ. 323.

44 "Ρήγας ο Βελεστινής στο θέατρο Βρετάνια", *Εφ. Ριζοσπάστης*, 23/03/1947.

45 Χ. Μην., "Η ποίηση της Λευτεριάς- Ρεσιτάλ Απαγγελίας", *Εφ. Ριζοσπάστης*, 15/04/1947.

E.1.5 ΕΤΑΙΡΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Λειτουργία Θερινή Σεζόν 1947

Μετά την απόλυση του από το Εθνικό Θέατρο ο Τζαβάλας Καρούσος έκανε κάποιες προσπάθειες σύστασης θιάσου. Η πιο σημαντική από αυτές ήταν η *Εταιρία Ελληνικού θεάτρου*, η οποία όμως λειτούργησε μόνο για τη θερινή σεζόν του '47 και μετά διαλύθηκε, αφού λίγο αργότερα ο καλλιτέχνης συνελήφθη και ακολούθησε τον δρόμο της εξορίας.

Ο θιάσος είχε σαν βασική αρχή του, να ανεβάσει έργα Ελλήνων συγγραφέων, για να στηρίξει με αυτόν τον τρόπο την πνευματική ζωή του τόπου. Όμως από την αρχή της λειτουργίας του κατέστη "ύποπτος" λόγω των πολιτικών φρονημάτων των μελών του, αν και τα έργα που ανέβαζε δεν είχαν σαφές πολιτικό περιεχόμενο.

Ενδεικτικό του κλίματος τρομοκρατίας που υπήρχε ήταν ότι ο θιάσος έσπευσε να ξεκαθαρίσει με την ίδρυση του ότι: είναι οργανισμός καθαρά καλλιτεχνικός και απόλυτα ανεξάρτητος από κάθε εξωκαλλιτεχνική πρόθεση. Με την Ουράνη να μην χάνει την ευκαιρία και να απαντάει μέσω της στήλης της ότι είναι πάντα ευχάριστο για καλλιτέχνες να επιστρέφουν στην αποστολή τους και τον προορισμό τους⁽⁴⁶⁾, αλλά συνεχίζει: Η χαρά μου όμως επισκιάσθηκε αυτές τις μέρες από μια πληροφορία (...) η οποία δικαιολογεί τη γνώμη ότι όταν ακούμε τους στρατευμένους να διαλαλούν ότι απολυτρώθηκαν και απέκτησαν την ανεξαρτησία τους, πάντα πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί και να υποπτευόμαστε το καμουφλάρισμα.⁽⁴⁷⁾

Πέραν όμως των επιθέσεων του Τύπου, υπήρχαν και κάποιες πιο άμεσες παρεμβολές στο έργο του θιάσου. Συνεχώς υπήρχαν προσωπικές και λεκτικές επιθέσεις στον καλλιτέχνη Καρούσο, ενώ το αποκορύφωμα ήταν το απροειδοποίητο σφράγισμα του θεάτρου και η απαγόρευση των παραστάσεων.⁽⁴⁸⁾

E.1.6 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΑΣ

Λειτουργία από: 23/05/47 ως το τέλος της εξεταζόμενης περιόδου.

Ο Αδαμάντιος Λεμός μετά από παρουσία σε διάφορους θιάσους αποφάσισε την θερινή σεζόν του 1947 να σχηματίσει τον δικό του θίασο. Ο θίασος στεγάστηκε αρχικά στο Παλλάδιο Καλλιθέας και στη συνέχεια στο Διονύσια Καλλιθέας, στο οποίο δαπάνησε χρήματα και το διαμόρφωσε σε αξιόλογο θεατρικό χώρο.

Ο Λεμός έχει κι αυτός κάποιες προοδευτικές καταβολές, κυρίως λόγω της συμμετοχής του στο *Συγκρότημα Ψυχαγωγίας Ένοπλων Δυνάμεων*, το

46 Σχολιαστής, "Χρονικό της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής, εδώ κι αλλού", *Εφ. Ελευθερία*, 07/06/1947.

47 Άλκης Θρύλος, *ό. π.*, σ. 323- 24.

48 Το περιστατικό θα αναλυθεί σε παρακάτω κεφάλαιο.

οποίο ψυχαγωγούσε στρατιώτες κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου. Ο θίασος είχε προοδευτικό χαρακτήρα. Κάποια στιγμή μάλιστα ανέβασε τους *Αντάρτες του Μάνθου Κέτση* κάτι που όπως είναι λογικό ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων. Το έργο είναι ένα αντιστασιακό δράμα που διαπραγματεύεται μια το θέμα μιας αποστολής ανταρτών που αφορούσε την ανατίναξη μιας σιδηροδρομικής ζεύξης. Τα γεγονότα της υπόθεσης παραπέμπουν στην ανατίναξη της γέφυρας του Γοργοπόταμου και περιείχε αντάρτικα τραγούδια αλλά και φράσεις όπως: *Τούτη τη φορά δεν θα είναι ψεύτικη για να χαθεί μόλις θα βγει ο ήλιος. Θα την αγγίζουμε, θα την ψάξουμε τη λευτεριά για να βεβαιωθούμε αν είναι αυτή, που για λόγου της θυσιαστήκαμε* ⁽⁴⁹⁾

Όμως και το γεγονός ότι και στον νεοσύστατο θίασό του ο Λαιμός χρησιμοποίησε καλλιτέχνες που προέρχονται από τους *Ενωμένους Καλλιτέχνες* και σαν σκηνοθέτη τον ίδιο τον Κέτση, του οποίου ανεβάζει κι ένα έργο, τον κατατάσσει αυτόματα στους θιάσους με προοδευτικό προσανατολισμό. Το γεγονός επιβεβαίωσε και ο ίδιος με τα παρακάτω λόγια του: *Λογοκρισία, παρακράτος, αστυνόμευση ιδεών και κινήσεων, εκτοπίσεις, διωγμοί, φυλακίσεις, εκτελέσεις τραμπουκισμοί από τα σώματα ασφαλείας. (...) Όμως παρ' όλα αυτά δεν μπορούμε να μένουμε αδρανείς, αδιάφοροι (...) Ήμασταν η ηρωική μαρτυρική και προδομένη γενιά αυτής της εποχής, που είχε χρέος να συνεχίσει τον αγώνα,, ο καθένας στο πόστο του.* ⁽⁵⁰⁾

Ο συγκεκριμένος θίασος προσπαθούσε να έχει κάποια πρωτοποριακά χαρακτηριστικά, ανεβάζοντας νεοελληνικά έργα με ανανεωτική διάθεση ερευνητικού πειραματισμού⁽⁵¹⁾. Επειδή όμως έπρεπε και να επιβιώσει και οικονομικά ανέβασε και περισσότερο εμπορικά έργα που απέφεραν στον θίασο τα απαραίτητα "προς το ζην" έσοδα.

Παρ' όλες τις δυσκολίες ο θίασος λειτούργησε για αρκετά χρόνια, τις θερινές μόνο περιόδους, με αυταπάτηση από τον θιασάρχη που επέμενε να ανεβάζει κυρίως ελληνικά έργα, νέων συγγραφέων.

Ως προς την τεχνική των ηθοποιών επειδή πολλοί προέρχονταν από το *Θέατρο Τέχνης*, ακούστηκε η άποψη οι ερμηνείες τους έμοιαζαν με τον τρόπο ερμηνείας των ηθοποιών του Κουν.⁽⁵²⁾

Ε.1.7 ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Σεπτέμβριος 1948 με Απρίλιο 1949

Ένας άλλος καλλιτέχνης των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*, ο Αλέξης Δαμια-

49 Ιωάννα Μενδρινού, Κατοχή και Αντίσταση- Η "Δραματική" αποτύπωση του ιδεολογικού διπολισμού, [<https://www.scribd.com/doc/296377367/Ioanna-Mendrinou-1-%CE%9A%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%A7%CE%97-%CE%9A%CE%91%CE%99-%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%99%CE%A3%CE%A4%CE%91%CE%A3%CE%97>], (22/11/2018)].

50 Αδαμάντιος Λεμός, *Η ουτοπία του Θέσπη*, Φιλιππότης, Αθήνα 1989, σ. 191- 92.
51 ό. π.

52 Άλκης Θρύλος, ό. π., σ. 327.

νός, αποφάσισε να κάνει ένα δικό του θίασο τη χειμερινή σεζόν του 1948, το *Πειραματικό Θέατρο*. Ο θίασος είχε ονομαστεί *Φθινοπωρινή έκθεση θεάτρου* και μετονομάστηκε στην πορεία. Οι παραστάσεις του ήταν αρκετά περιστασιακές, αφού μοιραζόταν το θέατρο με το *Θέατρο Τέχνης*. Συνολικά ανέβασε τρία έργα δύο εκ των οποίων του ίδιου του Δαμιανού (*Τ' Αγρίμια*, *Η Ήρα και το παγόνι*) και προσπάθησε έμμεσα μέσω αλληγοριών να περάσει διάφορα μηνύματα.

E.1.8 ΠΡΑΛΙΣΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Απρίλιος 1949 με Αύγουστο 1949

Τη θερινή σεζόν του 1949 εμφανίζεται ξανά στο θεατρικό χώρο ο Αιμίλιος Βεάκης, ο οποίος είχε συνταξιοδοτηθεί σχεδόν έναν χρόνο πριν. Ο βετεράνος του θεάτρου συνεισέφερε σαν καλλιτεχνικός διευθυντής στο θίασο *Ρεαλιστικό Θέατρο*, ο οποίος δημιουργήθηκε και απαρτιζόταν από αρκετούς νέους καλλιτέχνες και δημιουργούς. Ο Βεάκης λειτούργησε θετικά με πολλούς τρόπους στον θίασο. Κυρίως εξ' αιτίας της φήμης και του ονόματός του, που άνοιξε κάποιες πόρτες. Ωστόσο έκανε και ευρέως γνωστή την πολιτική κατεύθυνση των καλλιτεχνών του θιάσου, οι οποίοι προέρχονταν σε μεγάλο βαθμό από το *Καλλιτεχνικό Εργαστήρι του Ρώτα* και τους *Ενωμένους Καλλιτέχνες*. Βέβαια και οι σκηνοθέτες του θιάσου Γιώργος Γιαννίσης και Κώστας Κοτζιάς ήταν γνωστοί για τις πολιτικές του τοποθετήσεις, ενώ ο σκοπός του θιάσου είχε δηλωθεί εξ' αρχής. Ο θίασος είχε σαν στόχο να κάνει θέατρο που να υπηρετεί το κοινωνικό σύνολο, μέσω του ρεύματος που κατά τη γνώμη των μελών του ήταν το πιο κατάλληλο για να υπηρετήσει αυτόν τον σκοπό, τον *Ρεαλισμό*⁽⁵³⁾.

Ο ίδιος ο Βεάκης εμφανιζόταν σαν βασικός ηθοποιός του θιάσου, δίνοντας την ευκαιρία σε πολλούς να παρακολουθήσουν ξανά τον σπουδαίο αυτόν καλλιτέχνη που είχε αποσυρθεί νωρίς από το θέατρο. Πέραν όμως από την εμφάνιση του Βεάκη που προσέδιδε κύρος στον θίασο, στόχος ήταν η ανάδειξη νέων στελεχών που θα συνεισέφεραν στο ελληνικό θέατρο.⁽⁵⁴⁾

Η προσπάθεια του *Ρεαλιστικού Θιάσου* αν και δεν κράτησε για πολύ αποτέλεσε ένα αξιολογικό βήμα στην ανάδειξη νέων καλλιτεχνικών στελεχών, αλλά και την καθιέρωση των καλλιτεχνών αυτών στο θέατρο. Ήταν από τους ελάχιστους θιάσους που λειτουργούσε με μόνιμους καλλιτεχνικούς συνεργάτες, των οποίων η παρουσία θεωρούνταν δεδομένη για να ανέβει μια παράσταση.

Για τους παραπάνω λόγους ο θίασος δίχασε την αστική κριτική με κριτικούς όπως ο Τερζάκης να εγκρίνουν την προσπάθεια του θιάσου και να τον

53 Έλενα Σταματοπούλου, *Το Νεοελληνικό Θέατρο στα Μεταπολεμικά χρόνια*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης- Σχολή Καλών Τεχνών- Τμήμα Θεάτρου, σ. 130.

54 Άγγελος Τερζάκης, *Θέατρον και Μουσική*, “Εφημερίδα Το Βήμα”, 22/05/1949.

παροτρύνουν στο έργο του.⁽⁵⁵⁾

Ε.1.9 ΠΕΙΡΑΪΚΟ Β. ΚΑΜΠΕΡΟΥ **Λειτουργία 12/1949**

Ο κομμουνιστής ηθοποιός Βαγγέλης Καμπέρος για ένα διάστημα κατά το οποίο η εξορία του διακόπηκε συγκρότησε τον δικό του θίασο, το Πειραϊκό Θέατρο. Ο θίασος αυτός ανεβάζει τρία έργα, όλα νεοελληνικά τα *Κοντά στον Θεό* (Ρ. Γιαννίκου- Βαρουσιάδου) και *Δάσκαλε που δίδασκες* (Θ. Τσούμπρης) και το *Για λίγο φως* του ίδιου του Καμπέρου. Ο ηθοποιός κατά τη διάρκεια της εξορίας του είχε αξιόλογη θεατρική δράση, η οποία θα αναλυθεί σε παρακάτω κεφάλαιο.

Ε.2 ΘΙΑΣΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ **ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥ**

Πέραν του *Εθνικού θεάτρου* για το οποίο θα γίνει εκτενής λόγος παρακάτω, στην Αθήνα δρούσαν την εποχή εκείνη πολλοί θίασοι οι οποίοι είχαν δημιουργηθεί από τους συντελεστές τους για καθαρά καλλιτεχνικούς λόγους, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι και κάποιιοι από τους υπόλοιπους θιάσους που κατατάσσονται σε άλλες κατηγορίες δεν είχαν τέτοιους στόχους ή ότι και οι παρακάτω δεν αποζητούσαν την εμπορικότητα. Το κριτήριο ωστόσο για τον διαχωρισμό είναι ποια ήταν τα βασικά κριτήρια των επιλογών του κάθε θιάσου και ποιοι οι στόχοι που έθετε ο εκάστοτε θίασος.

Ε.2.1 ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

Λειτουργία κατά την εξεταζόμενη περίοδο από: 18/10/1946 ως 08/05/1949 και 24/09/1949 ως το τέλος της.

Το *Θέατρο Τέχνης* δεν ήταν ένας επίσημα πολιτικοποιημένος καλλιτεχνικός οργανισμός, ωστόσο από τις αρχές του προέκυπτε ότι στόχοι του θεάτρου ήταν ο κοινωνικός προβληματισμός και η παιδεία του λαού. Γι' αυτόν τον λόγο τα έργα που ανέβαζε το *Θέατρο Τέχνης* ήταν κατά κύριο λόγο έργα ουσίας, τα οποία ανέβαιναν με έναν σχετικά επιμελημένο τρόπο.

Εκτός από την κοινωνική αποστολή μέσω του θεάτρου που επεδίωκε το *Θέατρο Τέχνης*, δεν ήταν λίγα και τα μέλη του που συμμετείχαν στο ΕΑΜ και τους κοινωνικούς αγώνες. Για την ακρίβεια σύμφωνα με τον ηθοποιό Λυκούργο Καλλέργη, σχεδόν όλα τα μέλη του *Θεάτρου Τέχνης* κατά τη διάρκεια της Κατοχής είχαν οργανωθεί στο ΕΑΜ, μαζί με το δάσκαλό τους Κάρολο Κουν.

Με πρωτοβουλία δική μου, σχεδόν όλοι μαζί και ο Δάσκαλος, οργανω-

55 Άγγελος Τερζάκης. ό. π.

θήκαμε και στο ΕΑΜ. Έτσι συνδέσαμε τη δουλειά μας με τον αγώνα κατά της ξένης κατοχής και με τους σκοπούς του ΕΑΜ. Ήμαστε οργανωμένοι και ακολουθούσαμε τις εκδηλώσεις και τη συνωμοτική δράση του ΕΑΜ.⁽⁵⁶⁾

Βέβαια το γεγονός αυτό προκαλεί αρκετά ερωτηματικά αν αναλογιστεί κανείς ότι ο θίασος συνέχιζε τις παραστάσεις του κατά τη διάρκεια της Κατοχής, μια περίοδο που οι άλλοι θίασοι με κοινωνικοπολιτικό προσανατολισμό αντιμετώπιζαν αρκετά προβλήματα από τους κατακτητές, αλλά και από τους συνεργάτες τους.

Με την απελευθέρωση το Θέατρο Τέχνης συνέχισε τη λειτουργία του, η οποία διεκόπη κατά τη θερινή περίοδο του 1945 λόγω οικονομικών προβλημάτων, αλλά και πολιτικών διαφωνιών. Όμως έναν χρόνο μετά και συγκεκριμένα την χειμερινή περίοδο 1946- 47 ο θίασος ξαναλειτούργησε κάνοντας πρεμιέρα με το έργο *Εμείς κι ο Χρόνος* του Τζ. Πρίσλεϊ, στο Θέατρο Αλίκης όπου και θα παραμείνει για ένα διάστημα τριών χρόνων.

Κατά τη διάρκεια του διαστήματος που μας απασχολεί το ο θίασος θα ανεβάσει έργα της παγκόσμιας δραματολογίας αλλά και κάποια σύγχρονα ελληνικά, καθώς και θα αναδείξει πολλούς σπουδαίους ηθοποιούς.⁽⁵⁷⁾ Η ασαφής πολιτική θέση του θιάσου τού επέτρεψε να συνεχίσει τη λειτουργία του χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα, με την ανοχή ακόμα και τη συμπάθεια της αστικής κριτικής.

Η προοδευτική κριτική από την πλευρά της ήταν θετική έως και ενθουσιώδης κάποιες φορές με το έργο του θιάσου ιδίως σε ότι αφορά έργα κοινωνικού περιεχομένου. Άλλωστε ο κοινωνικός ρόλος του θεάτρου, ιδίως σε μια εποχή όπως αυτή που εξετάζουμε και η λαϊκότητα που πρέσβευε ο ίδιος ο Κουν ήταν σημαντικά καλλιτεχνικά ζητούμενα για ανθρώπους με ριζοσπαστική ιδεολογία. Επιπλέον στον θίασο συμμετείχαν πάρα πολλοί αριστεροί και κομμουνιστές ηθοποιοί κάτι που βοηθούσε να ενισχυθεί το πολιτικό περιεχόμενο του συγκεκριμένου θιάσου.

Αυτό έγινε εντονότερο το δεύτερο χρόνο επαναλειτουργίας του θιάσου και συγκεκριμένα τη χειμερινή σεζόν 1947- 48 όπου τα έργα που ανέβασε ο θίασος ήταν ασφαλώς περισσότερο κοινωνικοπολιτικού χαρακτήρα κάτι που τον έβαλε στο στόχαστρο της αστικής κριτικής.

Ωστόσο το επίπεδο των παραστάσεων και το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης, σε συνδυασμό με την ασαφή πολιτική τοποθέτηση του θιάσου κάνουν εφικτή την ομαλή συνέχιση της λειτουργίας του καθ' όλη τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου, αλλά και αργότερα, τις μετέπειτα δύσκολες ιστορικές συνθήκες που τον ακολουθούν.

Ωστόσο η μεταφορά του θιάσου τη χειμερινή σεζόν του 1949 στο Θέατρο Ρεξ αποδεικνύεται κάκιστη επιλογή καθώς το μέγεθος του θεάτρου, η παρεμβολή του θεατρικού επιχειρηματία (Χέλμης) αλλά και η στελέχωση του θιάσου με ηθοποιούς βεντέτες, οδήγησαν τον θίασο σε άλλα μονοπάτια. Ο Κουν παρ' όλες τις εξαγγελίες για τον κοινωνικό ρόλο του θεάτρου αρχίζει να επιλέγει

56 Λυκούργος Καλλέργης, *Στο διάβα του πολυτάραχου 20ου αιώνα*, Λιβάνη, Αθήνα, 2000, σ. 153.

57 Αρχείο Θεάτρου Τέχνης, [<http://www.theatro-technis.gr/arxeio/> (27/05/2018)].

εμπορικά έργα της εποχής (*Το χαμόγελο της Τζοκόντα*, Μπολερό), τα οποία βεβαίως καμία επιτυχία δεν έχουν στο κοινό του Θεάτρου Τέχνης, με αποτέλεσμα αυτό να χάσει για ένα διάστημα την αίγλη του.⁽⁵⁸⁾

Ε.2.2 ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ

Διάρκεια Λειτουργίας: 31/05 με 22/09/1946

Η *Νέα σκηνή* ιδρύθηκε κι αυτή το καλοκαίρι του 1946, χρησιμοποιώντας σαν στέγη το θερινό Θέατρο Κατερίνας, ο θίασος της οποίας την ίδια περίοδο βρισκόταν σε περιοδεία. Ο συγκεκριμένος θίασος δημιουργήθηκε για να υπηρετήσει τον καλλιτεχνικό σκοπό του θεάτρου γι' αυτό και χρησιμοποίησε τον όρο *Νέα Σκηνή* που παραπέμπει στη *Νέα Σκηνή* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου.

Για τη δημιουργία της *Νέας Σκηνής* πρωτοστάτησαν οι καλλιτέχνες Γιώργος Γληνός, Νίκος Χατζίσκος και Μελίνα Μερκούρη. Σημαντική ήταν και η βοήθεια του Δημήτρη Ροντήρη στην πρώτη τους παράσταση που συμπίπτει με την αρχή της διαδικασίας αποσύνθεσης του *Εθνικού Θεάτρου* με πρωταγωνιστή τον ίδιο τον σκηνοθέτη.

Ο θίασος ήταν πολύ προσεκτικός στην επιλογή των έργων που ανέβαζε. Όμως ήταν αρκετές οι αρνητικές κριτικές που δέχτηκε κυρίως με το επιχείρημα της έλλειψης αρμονίας του συνόλου. Το πρόβλημα που εντοπίστηκε είχε σαν αιτία την έλλειψη σκηνοθέτη, ενώ ένα άλλο βασικό πρόβλημα που εντοπίστηκε ήταν η ερμηνεία της πρωταγωνίστριας Μελίνας Μερκούρη.⁽⁵⁹⁾

Όστόσο δεν λείπουν και οι θετικές κριτικές, οι οποίες πλήθυναν μετά την πρόσληψη στον θίασο του σκηνοθέτη Ρενάτο Μόρντο που συντόνισε καλύτερα την προσπάθεια των θιασαρχών και των υπόλοιπων συντελεστών. Όμως αυτή η σύνθεση δεν κράτησε παρά μόνο για μια παράσταση (*Το έργο των Τζ. Κάουφμαν-Μ. Χαρτ Δεν θα τα πάρεις μαζί σου*) μετά την οποία ο θίασος διαλύθηκε.

Ε.2.3 ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Διάρκεια Λειτουργίας: 07/02 με 03/03/1946

Ο θίασος αυτός δημιουργήθηκε το 1946 από τον Διονύσιο Δεβάρη και κάποιους ακόμα ηθοποιούς. Οι σκοποί του θιάσου ήταν ξεκάθαροι: Να αναδειχθεί και να προωθηθεί η νεοελληνική καλλιτεχνική δημιουργία. Ως υλικό για την επίτευξη αυτών των στόχων ο θίασος επέλεξε τα βραβευμένα από τον *Καλοκαιρινό διαγωνισμό έργα*, τα οποία δεν φαίνεται να είχαν μεγάλη απήχηση στο κοινό. Αυτός ήταν και ο λόγος που ο θίασος σταμάτησε το φιλόδοξο εγχείρημα μετά από τέσσερις μόνο παραστάσεις.

58 Άγγελος Δόξας, "Το Χαμόγελο της Τζοκόντα", *Εφ. Εμπρός*, 03/11/1949.

59 Άλκης Θρύλος, *ό. π.*, σ. 211.

Οι κριτικοί της εποχής με την Ελένη Ουράνη να πρωτοστατεί καταδίκασε όλη την προσπάθεια του θιάσου εξ' αρχής, κυρίως λόγω του γεγονότος ότι τα έργα με τα οποία ασχολήθηκε δεν είχαν κατά τη γνώμη της καμία καλλιτεχνική αξία. Το βασικό επιχείρημα της ήταν ότι όταν κάτι αξίζει αναδεικνύεται και δεν μένει στην αφάνεια, όπως τα παραπάνω έργα. ⁽⁶⁰⁾

E.2.4 ΘΥΜΕΛΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ ΛΙΝΟΥ ΚΑΡΖΗ

Διάρκεια Λειτουργίας από το: 1931 έως μετά το τέλος της διάρκειας της περιόδου που μας ενδιαφέρει.

Ο ημικρατικός, Θυμελικός θιάσος του Λίνου Καρζή επανέρχεται στην Ελλάδα το 1949 μετά από απουσία στην Αμερική. Στην Αμερική ο θιάσος πήγε με σκοπό να ανεβάσει παραστάσεις και να κάνει γνωστό το αρχαίο δράμα στο εξωτερικό, ωστόσο δεν τα κατάφερε, αφού στη διάρκεια της παραμονής τους εκεί ο θιάσος δεν ανέβασε ούτε μία παράσταση.

Βασικός στόχος του θιάσου ήταν η πιστή αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας με την οποία ασχολήθηκε κατά αποκλειστικότητα. Ο θιάσος ανέβαζε έργα με την καθοδήγηση του σκηνοθέτη Λίνου Καρζή, ο οποίος πίστευε ότι ο καλύτερος τρόπος για να ανεβάσει κανείς ένα κλασικό έργο είναι με τον τρόπο που θεωρούσε εκείνος ότι συνέβαινε στην αρχαιότητα.

Στο θιάσο συμμετείχαν διάφοροι αναγνωρισμένοι καλλιτέχνες κάποιοι εκ των οποίων προοδευτικών καταβολών, όπως ο γιος του ηθοποιού Αιμίλιου Βεάκη. Παρ' όλο όμως που συμμετείχαν κάποιοι αναγνωρισμένοι καλλιτέχνες ο Καρζής μετέφραζε, δίδασκε, σκηνοθετούσε και ήταν ο δημιουργός και ο κύριος εκφραστής του θιάσου. Οι θέσεις του Καρζή ήταν οι θέσεις του θιάσου και συνδέονταν με την τελετουργία του αρχαίου δράματος, η οποία σαφέστατα πίστευε ότι συνδέονταν με τη σύγχρονη ελληνική παράδοση.

Παρ' όλα αυτά η πρώτη του παράσταση μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα δημιούργησε αρνητικά σχόλια στο κοινό και την κριτική. Για τα σχόλια αυτά σε έναν βαθμό ευθυνόταν ο ίδιος ο θιάσος και οι επιλογές του, από την άλλη όμως βασικό ρόλο έπαιξε και η σύνθεση του κοινού το οποίο ήταν διαφορετικών ενδιαφερόντων και οι συνθήκες διεξαγωγής της παράστασης. Η παράσταση αυτή στάθηκε αφορμή να κοπεί η χρηματοδότηση από τον θιάσο, γεγονός που του στέρησε τον τίτλο και τα προτερήματα ενός ημικρατικού θιάσου.

E.2.5 ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Ιούλιος 1949

Η Δραματική Σκηνή, ιδρύθηκε από σπουδαίους ηθοποιούς του ελληνικού

60 βλ. παραπάνω Καλοκαιρινίους Διαγωνισμούς.

θεάτρου και τον σκηνοθέτη Πέλο Κατσέλη. Πρωταγωνίστρια του θιάσου ήταν η σύζυγος του σκηνοθέτη Αλέκα. Στην εναρκτήρια παράσταση του θιάσου ο σκηνοθέτης εξέφρασε μέσω του προγράμματος, τους στόχους του θιάσου οι οποίοι ήταν να παρέχουν στο κοινό καλές, προσεγμένες παραστάσεις και να το κάνουν να περνάει καλά. Το κοινό φαίνεται να ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα του θιάσου, καθώς οι πρώτες τουλάχιστον παραστάσεις μάζευαν αρκετό κόσμο. Όμως παρ' όλη την εμπορική επιτυχία ο θίασος δείχνει να έμεινε πιστός στις αναγγελίες του, κάνοντας παραστάσεις που θεωρήθηκαν αρκετά καλές.

E.2.6 ΘΙΑΣΟΣ ΜΟΥΣΟΥΡΗ

Λειτουργία από τις 05/10/1949 ως το τέλος της εξεταζόμενης περιόδου.

Λίγο μετά τη διάλυση του παραπάνω θιάσου, ο Κώστας Μουσούρης έλειψε για ένα διάστημα στο εξωτερικό. Με την επιστροφή του δημιούργησε έναν καινούριο θίασο, ο οποίος εγκαταστάθηκε στο θέατρο Αλίκης. Ο θίασος λειτούργησε υπό τη διεύθυνση του Κώστα Μουσούρη, ο οποίος φρόντισε πάντα οι παραστάσεις να είναι επιμελημένες και να ανεβαίνουν με την καθοδήγηση σκηνοθέτη.

Ο Μουσούρης μάλιστα πρωτοπόρησε με διάφορους τρόπους αφού εκτός από τη θεατρική του δράση, ο θίασος ανέπτυξε πλούσια και ποικιλόμορφη καλλιτεχνική δράση. Στο χώρο του θεάτρου ο Μουσούρης φρόντιζε να υπάρχουν διάφορες καλλιτεχνικές εκθέσεις τις οποίες μπορούσε να παρακολουθήσει το κοινό, αλλά και συμμετείχε ο ίδιος και οι συνεργάτες του σε διάφορες καλλιτεχνικές δράσεις οι οποίες θα αναλυθούν σε παρακάτω κεφάλαιο.⁽⁶¹⁾

E.3 ΕΜΠΟΡΙΚΟΙ ΘΙΑΣΟΙ

Πέρα από τους παραπάνω θιάσους αρκετοί ήταν κι εκείνοι που συγκροτούνταν με βασικά κριτήρια τον βεντετισμό, την αναγνωρισιμότητα και το χρήμα. Κάποιοι θίασοι δημιουργήθηκαν από την αρχή με αυτούς τους σκοπούς ενώ κάποιοι άλλοι πήραν την τροπή αυτή στην πορεία. Κάποιοι άλλοι πάλι ενώ πολλές από τις επιλογές τους ωθούνταν από αυτά τα κριτήρια προσπάθησαν να κρατήσουν ένα καλό καλλιτεχνικό επίπεδο.

Οι περισσότεροι όμως υπηρέτησαν ένα είδος θεάτρου ανώδυνο, καθαρά διασκεδαστικό, που λειτουργεί σαν διέξοδος από τα προβλήματα. Αυτό το είδος θεάτρου άλλωστε αξιοποιήθηκε δεόντως από την άρχουσα τάξη, η οποία προσπάθησε να στρέψει το θέατρο προς μια τέτοια κατεύθυνση για να το καταστήσει εντελώς "ακίνδυνο".

Έτσι οι περισσότεροι θίασοι που δρούσαν στα θέατρα της Αθήνας είχαν

61 βλ. παρακάτω "Η πρώτη θεατρική έκθεση στην Ελλάδα", Κεφάλαιο 5ο: 1949.

στόχους περισσότερο εμπορικούς παρά καλλιτεχνικούς ή κοινωνικούς. Στα πλαίσια αυτής της εμπορικότητας πολλές φορές έκαναν εκπλώσεις και στο καλλιτεχνικό κομμάτι των παραστάσεων τους. Όμως ακόμα κι αυτοί οι θίασοι, οι φαινομενικά ουδέτεροι εξυπηρετούσαν πολιτικές σκοπιμότητες, αφού ο ρόλος που έπαιζαν ήταν να μην προβληματίζεται ο κόσμος και να ξεφεύγει από την σκληρή τότε πραγματικότητα.

Ε.3. 1. “ΚΛΑΣΣΙΚΟΙ” ΕΜΠΟΡΙΚΟΙ ΘΙΑΣΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ

Ε.3.1.1 ΘΙΑΣΟΣ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ

Λειτουργεί καθ’ όλη τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου.

Ο θίασος Κοτοπούλη έδρασε για ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα. Η θιασάρχισσα Μαρίκα Κοτοπούλη, κατά τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου αποτελούσε ένα από τα σπουδαιότερα ονόματα του θεάτρου. Στην αρχή συμμετείχε ως θιασάρχισσα και ηθοποιός, όμως στην πορεία ξεκίνησε τις περιοδείες και έκανε διάφορα ταξίδια στο εξωτερικό, χωρίς να λαμβάνει ενεργά μέρος στο θίασο της. Περιστασιακά έκανε κάποιες συναντήσεις με τα μέλη του θιάσου της, κατά τη διάρκεια της παραμονής της στην Ελλάδα ή όταν ο θίασος της περιόδευε στο εξωτερικό, κάτι που έκανε αρκετές φορές και με επιτυχία.

Πρωταγωνιστής και πρώτο όνομα του θιάσου για ένα χρονικό διάστημα υπήρξε ο Βασίλης Λογοθετίδης, μέχρι που αποχώρησε οικειοθελώς για να φτιάξει δικό του θίασο. Άλλα βασικά του μέλη ήταν η οικογένεια Μυράτ, συγγενείς της Μαρίκας Κοτοπούλη, που είχαν και τον έλεγχο του θιάσου όταν αυτή ήταν απύσα.

Στο θίασο κατά καιρούς συμμετείχαν και πολλοί άλλοι ηθοποιοί όπως ο Κωνσταντάρας, ο Ηλιόπουλος, η Βίλμα Κύρου, η Βάσω Μανωλίδου και η Ειρήνη Παππα. Ανάμεσα σε αυτούς και αρκετοί προοδευτικοί ακόμα και κομμουνιστές ηθοποιοί όπως ο Μίμης Φωτόπουλος, ο Γιώργος Παπάς και ο Γιώργος Γληνός (ΕΑΜίτης υπήρξε και ο ίδιος ο Μυράτ ενώ τα προηγούμενα χρόνια είχαν συμμετάσχει στο θίασο πολλοί ακόμα αγωνιστές ηθοποιοί).

Ο θίασος ενώ ανέβαζε κυρίως εμπορικά έργα προσπαθούσε να διατηρήσει ένα επίπεδο στις παραστάσεις του, αποτελώντας έναν από τους λίγους που χρησιμοποιούσαν σταθερά σκηνοθέτη. Μεγάλη επιτυχία του θιάσου εκείνα τα χρόνια αποτέλεσε η παράσταση του έργου *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, των Αλέκου Σακελλάριου- Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ενώ αρχικά ξεκίνησε με επιθέσεις από την κριτική κατέληξε να περάσει τις διακόσιες παραστάσεις, σημειώνοντας τεράστια επιτυχία και τελικά κερδίζοντας την αποδοχή των κριτικών.

E.3.1.2 ΘΙΑΣΟΣ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΑΝΔΡΕΑΔΗ

Λειτουργεί καθ' όλη τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου.

Ο άλλος μεγάλος θίασος της εποχής ήταν της Κατερίνας Ανδρεάδη που είχε και αυτός πολύ μεγάλη διάρκεια ζωής. Βασική πρωταγωνίστρια ήταν η ίδια η θιασάρχισσα, κάτι που μας δίνει να καταλάβουμε ότι ο θίασος είχε προσωποκεντρικά χαρακτηριστικά και τα χαρακτηριστικά των βεντετοκρατούμενων θιάσων.

Η ίδια η Ανδρεάδη εκτός από θιασάρχισσα και πρωταγωνίστρια, ήταν αυτή που αποφάσιζε για το ρεπερτόριο του θιάσου και δεν είναι λίγες οι φορές που ενεπλάκη και σε πρακτικά ζητήματα των παραστάσεων, ακόμα και στη σκηνοθεσία.

Ωστόσο παρ' όλο τον προσωποκεντρισμό του θιάσου ο σκηνοθέτης αποτελούσε συντελεστή της παράστασης για αρκετές παραγωγές του θιάσου, χωρίς όμως η παρουσία του να είναι αυτονόητη για όλες. Με το θίασο συνεργάστηκαν κάποιοι από τους πιο σπουδαίους Έλληνες σκηνοθέτες της εποχής, (Κουν, Σαραντίδης, Καραντινός) και πολύ σπουδαίοι ηθοποιοί.

Όμως, κατά τον Τίτο Βανδή που υπήρξε μέλος του θιάσου ανά τακτά χρονικά διαστήματα, η θιασάρχισσα ήταν πολύ εγωκεντρική και φρόντιζε να σκηνοθετεί η ίδια τις περισσότερες παραστάσεις. Στη σκηνοθεσία το μόνο κομμάτι στην παράσταση που έδινε βάση ήταν ο εαυτός της τον οποίον προσπαθούσε να προβάλλει με κάθε τρόπο, ενώ υπεύθυνος για τον θίασο ήταν ο σύζυγός της Χρήστος Φαρμάκης, ο οποίος επίσης δρούσε με μοναδικό κριτήριο τις επιθυμίες της Κατερίνας. Η Κατερίνα παρουσιάζεται από τον ηθοποιό σαν εγωκεντρική θιασάρχισσα, σνομπ, η οποία δεν πλήρωνε καλά και δεν αναγνώριζε τους υπόλοιπους ηθοποιούς σαν όμοιούς της.⁽⁶²⁾

Γενικότερα η θιασάρχισσα, συμμετείχε δυναμικά στον ανταγωνισμό του χώρου, προσπαθώντας να τραβήξει το κοινό εισάγοντας διάφορα νέα έργα από το παγκόσμιο ρεπερτόριο και συγκεντρώνοντας κάποια από τα σημαντικότερα ονόματα του θεάτρου. Από ένα σημείο και μετά μάλιστα η θιασάρχισσα συνέπραξε με διάφορους άλλους σπουδαίους πρωταγωνιστές όπως ο Βασίλης Λογοθετίδης και ο Αιμίλιος Βεάκης για να προσελκύσει στο θέατρο της μεγαλύτερη μερίδα του κοινού.

E.3.1.3 ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΜΟΥΣΟΥΡΗ - ΜΟΡΝΤΟ - ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΗ

Λειτουργία κατά την εξεταζόμενη περίοδο: 01/1946 ως 05/1946.

62 Τίτος Βανδής, *Κουβέντα με τους φίλους μου*, Παρασκήνιο, Αθήνα 1999, σ. 160.

Ο θίασος Μουσούρη- Μόρντο- Ανεμογιάννη ήταν ένας εξαιρετικά βραχύβιος θίασος που δημιουργήθηκε από τη συνεργασία ενός ηθοποιού, ενός σκηνοθέτη κι ενός σκηνογράφου. Οι τρεις θιασάρχες αποτελούσαν τους βασικούς συντελεστές του θιάσου, οι οποίοι φυσικά ήταν πλαισιωμένοι από πολλούς ακόμα συνεργάτες.

Η σύμπραξη αυτή λειτούργησε για πολύ μικρό χρονικό διάστημα και διαλύθηκε, χωρίς ωστόσο να σταματήσει και η συνεργασία των τριών καλλιτεχνών, αλλά ούτε και η θιασαρχική δραστηριότητα του πρώτου.

Ο θίασος ανέβαζε έργα με κριτήριο όχι την ποιότητα του έργου, αλλά με την εμπορική απήχηση που θεωρούσε ότι θα είχε αυτό στον κόσμο. Μάλιστα σε μια περίπτωση έφτασε στο σημείο να χρησιμοποιήσει διαφημιστικά τρικ για να πετύχει αυτό το στόχο. Η συγκεκριμένη περίπτωση ήταν το έργο *Ερωτικό γαϊτανάκι*, το οποίο έχει ερωτικό περιεχόμενο και κάποια πιο “ιδιαιτέρη”, προκλητική για την εποχή σκηνή.

Ο ίδιος ο θίασος χρησιμοποίησε αυτή τη σκηνή για να δημιουργήσει “θόρυβο” στον Τύπο, έτσι ώστε να δημιουργηθεί περιέργεια στον κόσμο και να πάει να παρακολουθήσει την παράσταση. Έστησε μάλιστα ολόκληρη καλλιτεχνική δίκη για το αν το συγκεκριμένο έργο είναι θεατρικό πορνογράφημα ή όχι.

(...) η θεατρική εταιρία Μουσούρης- Μόρντος- Ανεμογιάννης προσκαλεί εις το θέατρο Αλίκης τους λογοτέχνες, τους κριτικούς και τους ανθρώπους του θεάτρου γενικώς δια να συζητηθεί δημόσια αν το έργο του Αρ. Σνίτσλερ “Ερωτικό Γαϊτανάκι” εξυπηρετεί το νόημα της Τέχνης. Επιτροπή εκπροσώπων του λογοτεχνικού μας κόσμου θα κατευθύνει τη συζήτησιν και θα έχει οποιοσδήποτε το δικαίωμα να εκφράσει την άποψη του σχετικά με το εν λόγω ζήτημα.⁽⁶³⁾

Στο θέατρο παρευρέθησαν και συζήτησαν οι Ν. Βέης, Δ. Πουρναράς, Πέτρος Χάρης, Άλκης Θρύλος, Σοφία Σπανούδη. Όλοι κατέθεσαν τη γνώμη τους, μετά από την τοποθέτηση του θιασάρχη και την ανάγνωση τοποθετήσεων κι άλλων ανθρώπων του θεάτρου που δεν παρευρέθησαν. Ήταν αντιληπτό σε όλους βέβαια, ακόμα και σε αυτούς που συμμετείχαν στο “δικαστήριο” ότι όλο αυτό δεν ήταν παρά ένα διαφημιστικό τρικ.

Εννοείται ότι εις όλην αυτήν την ιστορίαν της δίκης πρέπει ν’ αναζητηθεί και η απαραίτητος διαφημιστική πρόθεσις.⁽⁶⁴⁾

E.3.1.4 ΘΙΑΣΟΣ ΛΟΓΟΘΕΤΙΔΗ

Λειτουργεί από τη θερινή σεζόν του 1947 ως το τέλος της εξεταζόμενης περιόδου.

Ο Βασίλης Λογοθετίδης ήταν ένας από τους λαοφιλέστερους κωμικούς της εποχής. Δεν υπάρχει στον τόπο μας ηθοποιός που να τον αγάπησε το ελ-

63 "Καλλιτεχνική δίκη εις το θέατρο Αλίκης", *Εφ. Ελευθερία*, 19/02/1946.

64 "Η χθεσινή καλλιτεχνική δίκη", *Εφ. Ελευθερία*, 20/02/1946.

ληνικό κοινό της γενιάς μας σαν τον Λογοθετίδη.⁽⁶⁵⁾ Έτσι όταν ο ίδιος αποφάσισε να συγκροτήσει δικό του θίασο μετά την αποχώρηση του από τον θίασο Κοτοπούλη και τη μικρή περίοδο συνεργασίας του με τον θίασο Ανδρεάδη, τον ακολούθησε και η ανάλογη επιτυχία.

Ο θίασος του ηθοποιού βασίστηκε κυρίως στον ίδιο, ενώ ρεπερτοριακά κυμάνθηκε στο ίδιο μήκος κύματος με τους θιάσους που είχε συνεργαστεί ο ίδιος έως τότε. Δηλαδή σε αυτό του εύπεπτου έργου που εξασφαλίζει στο κοινό το εύκολο γέλιο, ενώ δίνονταν βαρύτητα στον ρόλο που ερμηνεύει κάθε φορά ο ηθοποιός- θιασάρχης.

Συνεργάτες του στον θίασο ήταν οι ηθοποιοί Λιβυκού, Βασταρδής, Τσαγανέα, Διανέλος, Δημόπουλος και πολλοί ακόμα.

Ε.3.1.5 ΝΕΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΡΟΖΑΣ ΚΑΙ ΛΟΙΠΟΙ ΠΕΡΙΦΕΡΙΑΚΟΙ ΣΥΝΟΙΚΙΑΚΟΙ ΘΙΑΣΟΙ

Λειτουργεί τη χειμερινή σεζόν 1947- 48 σε περιφερειακό θέατρο του Πειραιά.

Σε περιφερειακά θέατρα δρούσαν πολλοί ακόμα θίασοι εκείνοι την περίοδο, που είτε εναλλάσσονταν είτε μεταφέρονταν συνεχώς. Ένας από αυτούς ήταν και το *Νέο Θέατρο Πρόζας*.

Ένας άλλος θίασος που λειτουργούσε με αυτόν τον τρόπο ήταν ο *Θίασος Κουκούλη* που ανέβαζε νεοελληνικά κωμικά έργα, “εύκολα” ώστε να προσελκύουν μεγάλη μερίδα του κοινού, αλλά και παλιότερα αγαπητά έργα του ελληνικού δραματολογίου.

Άλλοι τέτοιου τύπου θίασοι ήταν ο *θίασος Αβδή, Δρόσου- Γαβαλά, Καλύβα, Φέρμα, Νέων Καλλιτεχνών, Μυρά- Κονταξή κ.α.*, άλλοι με μεγαλύτερη και άλλοι με συντομότερη δράση.

Ε.3.2 ΕΜΠΟΡΙΚΟΙ ΘΙΑΣΟΙ “ΕΥΠΕΠΤΟΥ” ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

Πέρα από τους κλασσικούς εμπορικούς θιάσους υπήρχαν και κάποιοι άλλοι που δρούσαν με μοναδικό κριτήριο την εμπορικότητα. Τα έργα που ανέβαζαν σε μόνιμη βάση προσπαθούσαν με φτηνά τρικ και αστεία να τραβήξουν ένα κοινό που πήγαινε στο θέατρο με μοναδικό κριτήριο να διασκεδάσει για κάποια ώρα. Το σκοπό αυτό εξυπηρετούσαν αρκετοί μουσικοί θίασοι, αλλά και κάποιοι θίασοι πρόζας.

Ε.3.2.1 ΘΙΑΣΟΣ ΒΑΣΙΛΗ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Λειτουργεί καθ’ όλη τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου.

65 Μάριος Πλωρίτης, “Ένας ήρωας με παντόφλες”, *Εφ. Ελευθερία*, 15/10/1947.

Ο πιο γνωστός από αυτούς τους θιάσους κι αυτός που επιβίωσε περισσότερο απ' όλους τους άλλους ήταν ο θιάσος Αργυρόπουλου. Ο θιάσος ενάλλαζε πολύ συχνά τα έργα που ανέβαζε, τα οποία ανέβαιναν χωρίς καμία αισθητική και χωρίς καμία επιμέλεια σκηνοθέτη ή προσπάθεια αρμονίας του συνόλου. Ο θιάσος ήταν καθαρά προσωποκεντρικός, αφού βασιζόταν κυρίως στα αστεία, τις γκριμάτσες και τη συγκεκριμένη μανιέρα παιξίματος του πρωταγωνιστή Βασίλη Αργυρόπουλου, ο οποίος προσπαθούσε να τραβήξει με κάθε τρόπο την προσοχή.

E.3.2.2 ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Λειτουργεί κατά τη Θερινή σεζόν του 1946

Στο ίδιο στυλ, αλλά με ακόμα λιγότερες καλλιτεχνικές απαιτήσεις κινήθηκε και ο θιάσος *Ελληνική κωμωδία*. Η λειτουργία του θιάσου στην αθηναϊκή πρωτεύουσα διήρκεσε μόνο τη θερινή σεζόν 1946. Σε αυτό το μικρό διάστημα ωστόσο ο θιάσος ανέβασε πάρα πολλές παραγωγές, αμφίβολης ωστόσο ποιότητας και προετοιμασίας. Οι παραστάσεις εναλλάσσονταν με φοβερή ταχύτητα χωρίς καμία να προκαλεί κάποια αίσθηση ή να δημιουργεί κάποια συζήτηση στον Τύπο, κάτι που μας κάνει να καταλάβουμε ότι δεν πρόκειται για κάτι άξιο λόγου. Η τακτική αυτή θυμίζει πολύ τακτική των μπουλουκιών, κάτι που σημαίνει ότι ίσως ο εν λόγω θιάσος είχε μια εμπειρία σαν επαρχιακός, περιφερόμενος θιάσος.

E.4 ΜΟΥΣΙΚΟΙ- ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΑΚΟΙ ΘΙΑΣΟΙ

Πέρα όμως από τους θιάσους πρόζας αρκετοί ήταν και οι μουσικοί επιθεωρησιακοί θιάσοι που είχαν μεγάλη επιτυχία. Οι μουσικοί θιάσοι άλλαζαν πολύ συχνά σύσταση και στηρίζονταν κυρίως στους πρωταγωνιστές τους, οι οποίοι εναλλάσσονταν και σαν θιασάρχες (Μαυρέας- Αυλωνίτης, Ρένα Ντορ-Μπέμπα Δόξα, Κοκκίνης- Χαντά, Βέμπο- Κοκκίνης, Φιλιπίδης-Ντορ, Σταυρίδης- Στολίγκας, Νέος Μουσικός Οργανισμός, Αρσένη- Στολίγκας- Έξι Άσων- Πέντε κωμικών κ.α).

Το είδος μουσικού θεάτρου που είχε τη μεγαλύτερη παράδοση στην Ελλάδα ήταν η επιθεώρηση.⁽⁶⁶⁾ Η επιθεώρηση ήταν η πιο ζωντανή ελληνική θεατρική έκφραση(...) ένα είδος σχεδόν μοναδικό που καμία σχέση δεν είχε με την ξένη ρεβύ. Η ελληνική επιθεώρηση δεν βασιζόταν στο θέαμα και γιατί κάτι τέτοιο δεν ήταν εφικτό λόγω των συνθηκών στη χώρα, αλλά και για λόγους παράδοσης. Ήταν βασισμένη κυρίως στη σάτιρα και απεικόνιζε την εικόνα ενός λαού και είχε να δείξει έργα περισσότερο άξια από δραματουργικά έργα που σπάνια γράφονταν αξιόλογα εκείνη την εποχή.⁽⁶⁷⁾

Παρ' όλο όμως που κατά τον Πλωρίτη υπήρχαν συγγραφείς με ταλέντο

66 Μεγάλη παράδοση είχε επίσης και η Οπερέτα.

67 Μάριος Πλωρίτης, "Αθήνα του 48", *Εφ Ελευθερία*, 02/11/1948.

στην επιθεώρηση (Γιαννακόπουλος, Σακελλάριος που κατά τον κριτικό ήταν περισσότερο αξιολογοί στην επιθεώρηση παρά στην πρόζα) και τα επιθεωρησιακά έργα περνούσαν την ίδια κρίση με τα έργα πρόζας. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να υπάρχουν ελάχιστα δείγματα ποιοτικής δουλειάς την περίοδο εκείνη. *Είναι κοινή διαπίστωση ότι το επιθεωρησιακό είδος περνάει μια κρίση στον τρόπο που χρησιμοποιεί τα θέματα του και στην καλλιτεχνική μορφή που τα αποδίδει.* ⁽⁶⁸⁾

Αίτια κατά τον κριτικό ήταν η ανελευθερία στην επιλογή θεμάτων αλλά και η άφθονη προσφορά έργων από συγγραφείς που όπως φαίνεται πολύ λίγο τα σκέφτονταν και τα επεξεργάζονταν. Η “ελαφράδα” αυτή άλλωστε βοηθούσε και στην γενικότερη κατάσταση επίπλαστης ξενοιασιάς και ανεμελιάς που έπρεπε να δημιουργηθεί μέσω του θεάτρου σε μια τόσο δύσκολη και σκληρή εποχή.

Τι θέλει ο λαός; Και κυρίως ο θεατριζόμενος λαός; Λίγη ευθυμία, λίγο γέλιο, λίγο μουσική, λίγη γάμπα... ⁽⁶⁹⁾

Η επιθεώρηση, λοιπόν, ήταν ένα είδος θεάτρου που ενώ είχε να δώσει δείγματα ποιοτικού και σατιρικού θεάτρου, τη συγκεκριμένη περίοδο είχε καταλήξει να είναι χαμηλής ποιότητας θέαμα. Η μορφή της ευνοούσε για πολιτικά σχόλια, τα οποία χρησιμοποιούνταν πολλές φορές φτάνοντας μερικές φορές και σε παραλήρημα αντικομμουνιστικής υστερίας. *Γενικώς ο τόνος της επιθεώρησης “Να τι θέλει ο λαός” είναι σούπερ- πατριωτικός και αντικομμουνιστικός. Ίσως κανένας θεατής θα έβρισκε ότι καταντά υπερβολή τόσος πατριωτισμός, διότι δεν είναι αυθόρμητος (...) χώνεται κι εκεί που δεν χωράει ακόμα. Οι δύο συγγραφείς και ο μαέστρος αυτή τη στιγμή προσπαθούν να δείξουν υπηρεσίες (για την πατρίδα). Μα νομίζω και λίγο υπερβάλλουν.* ⁽⁷⁰⁾

Η χρήση της προπαγάνδας μέσω της επιθεώρησης ήταν πολύ διαδεδομένη. Κι αυτό συνέβαινε χωρίς να γίνεται τουλάχιστον με μια προετοιμασία και κάποια επιμέλεια, αλλά με τσαπατσουλιά όπως άλλωστε συνηθιζόταν στο ελληνικό θέατρο. Παρ’ όλα αυτά οι περισσότεροι θίασοι ασχολούνταν με βαριετέ και ελαφρές επιθεωρήσεις ή ακόμα και με κάποια ελαφρά θεατρικά έργα πλαισιωμένα με μουσική και τραγούδι και σπανίως ανακατεύονταν με έργα σοβαρότερου περιεχομένου. Κάποιες προσπάθειες γίνονται για αξιοποίηση του είδους της επιθεώρησης και από προοδευτικούς θιάσους, κυρίως από το μουσικό κομμάτι των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*, ωστόσο η προσπάθεια αυτή διακόπτεται από τη γενικότερη τρομοκρατία.

Η μεγαλύτερη διαφορά των βαριετέ από τέτοιου είδους επιθεωρήσεις ήταν ότι το πρόγραμμα και τα νούμερα άλλαζαν κάθε εβδομάδα κι έτσι τις περισσότερες φορές δεν έδιναν καν τίτλο στην παράστασή τους και ότι το εισιτήριο είχε πολύ χαμηλότερο κόστος. ⁽⁷¹⁾

68 Ω., "Προσφυγή στον ΟΗΕ", *Εφ. Ριζοσπάστης*, 16/02/1946.

69 Δημήτρης Γιαννουκάκης, "Τα καλοκαιρινά θεάματα ανοίγουν", *Εφ. Εμπρός*, 18/05/1947.

70 ό. π.

71 ό. π.

Ενδεικτικό του γεγονότος ότι το μουσικό θέατρο θεωρούνταν υποδεέστερο την εποχή εκείνη είναι ότι η μεγαλύτερη μερίδα των αναγνωρισμένων κριτικών δεν ασχολούνταν με τέτοιου είδους θεάματα, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις. Οι κριτικοί χωρίζονταν σε κριτικούς θεάτρου πρόζας, αλλά και κριτικούς μουσικού θεάτρου, οι οποίοι ασχολούνταν κυρίως με τις παραστάσεις της *Λυρικής Σκηνής* και την όπερα. Ελάχιστοι από τους κριτικούς έργων πρόζας έγραφαν και για επιθεωρήσεις (Πλωρίτης) ενώ υπήρχαν και κάποιοι που έγραφαν συχνά γι' αυτά, αλλά πολύ επιφανειακά περισσότερο σε μορφή διαφήμισης.

Η ίδια κατάσταση επικρατεί και ευρύτερα στο μουσικό θέατρο με ελάχιστες εξαιρέσεις τη *Λυρική Σκηνή*, που όμως μαστιζόταν από την αντιδραστικοποίηση και τις φασιστικές μεθόδους και λίγους ακόμα θιάσους. Κάποιοι από αυτούς ήταν ο *Λυρικός Οργανισμός*, ο *Μελοδραματικός Θίασος* που στεγαζόταν στο Δημοτικό θέατρο Πειραιά και ο *Νέος Μουσικός Οργανισμός* που φαίνεται ότι ανέβαζαν περισσότερο αξιόλογα έργα. Ο *Νέος Μουσικός οργανισμός* ήταν ο μουσικός θίασος των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*, μεγαλύτερη επιτυχία του οποίου ήταν η παράσταση *Γιούπι- Γιούπι*. Το *Γιούπι- Γιούπι* του Ασημάκη Γιαλαμά, ανεβαίνει σε μουσική του σπουδαίου συνθέτη και μαέστρου Κώστα Γιαννίδη. Η επιθεώρηση αυτή είναι μία από τις ελάχιστες προσπάθειες που έγιναν τη συγκεκριμένη περίοδο, να χρησιμοποιήσουν οι προοδευτικές δυνάμεις τη "δύναμη" που είχε η επιθεώρηση. Η συγκεκριμένη παράσταση γνώρισε μεγάλη επιτυχία με μεγάλη προσέλευση του κοινού και μεγάλο αριθμό παραστάσεων, ενώ από ένα σημείο κι έπειτα ορισμένα νούμερα ανανεώθηκαν με την επιτυχία να συνεχίζεται και μετά από αυτές τις αλλαγές. Η επιτυχία της συγκεκριμένης παράστασης ήταν αναμενόμενη λόγω των πολιτικών συσχετισμών που υπήρχαν εκείνη την περίοδο και ανάλογη με αυτή των θιάσων πρόζας των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*.

Ως προς την εκπαίδευση των πρωταγωνιστών του μουσικού θεάτρου εκφράζεται μια ανησυχία από τον κριτικό και συγγραφέα Θεόδωρο Συναδινό. Διότι πέραν από τους καταξιωμένους αυτοδίδακτους, δεν γινόταν κάποια αξιόλογη προσπάθεια να εκπαιδευτούν οι νέοι. Οι καλλιτέχνες που έβγαιναν από τις μελοδραματικές σχολές και τα ωδεία (και του *Ελληνικού Ωδείου*), διακρίνονταν για τις αξιόλογες φωνές τους αλλά όχι για το θεατρικό τους ταλέντο. Αυτό σημαίνει ότι στις μελοδραματικές σχολές της εποχής δεν δινόταν βάση στη θεατρική παιδεία. Ο συγγραφέας τονίζει την αναγκαιότητα, όσοι ασχολούνται με το μουσικό θέατρο, αλλά και με το θέατρο γενικότερα να παίρνουν κάποια θεατρική εκπαίδευση, κάτι που δεν θεωρούνταν αυτονόητο την περίοδο εκείνη.⁽⁷²⁾

Από το 1948 και μετά παρατηρείται το φαινόμενο να σχηματίζονται θίασοι με επικεφαλής θεατρικούς συγγραφείς που δέσποζαν εκείνη την εποχή στον ελληνικό χώρο και έγραφαν συνεχώς νέα έργα τα οποία έδιναν στους θιάσους τους, αλλά και όχι μόνο. Πρωτοπόροι σε αυτόν τον τομέα ήταν οι συγγραφείς Αλέκος Σακελλάριος- Χρήστος Γιαννακόπουλος, που έφτιαξαν δικό

72 Θ. Ν. Συναδινό, "Το ρεσιτάλ της κυρίας Παπαϊωάννου- Οι μελοδραματικές σχολές", *Εφ. Καθημερινή*, 21/03/1948.

τους θίασο, ο οποίος μετονομάστηκε σε *Ελευθέρα Μουσική Σκηνή*.

E.5 Η ΕΠΑΡΧΙΑ- ΤΑ “ΜΠΟΥΛΟΥΚΙΑ”

Ένα μεγάλο μέρος των θιάσων για να μπορέσει να αντεπεξέλθει στην κατάσταση, όπως αυτή τέθηκε παραπάνω, αναγκαζόταν να βγει σε περιοδεία είτε στην Ελλάδα είτε στο εξωτερικό. Τα “μπουλούκια” όπως ονομάζονταν οι θίασοι που λειτουργούσαν σαν περιφερόμενοι, ήταν κι αυτό κομμάτι της παράδοσης του ελληνικού και του παγκόσμιου θεάτρου. Ωστόσο τα χρόνια του μεσοπολέμου η τέχνη του θεάτρου είχε βιώσει μια σχετική ανάπτυξη σε σχέση με το παρελθόν, κάτι που είχε σαν αποτέλεσμα να αυξηθούν πάρα πολύ οι άνθρωποι που ασχολούνταν με το θέατρο στη χώρα.

Με την κρίση του θεάτρου αναγκάστηκαν να βγουν σε περιοδείες και οι “μπουλουξήδες”, αλλά και περισσότερο αναγνωρισμένοι ηθοποιοί. Το θέμα είναι ότι οι ηθοποιοί προτιμούσαν τα θέατρα της πρωτεύουσας από τις τουρνέ διότι αυτές γινόντουσαν κάτω από άθλιες συνθήκες για τους περισσότερους, αν εξαιρέσουμε φυσικά τους πολύ μεγάλους θιασάρχες. Βέβαια αυτό διέφερε ανάλογα με τον θίασο, ωστόσο σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι δεν ήταν και οι ιδανικές, ιδίως σε μια εποχή που η χώρα βρισκόταν σε εμφύλια σύρραξη.

Κάποιοι θίασοι είχαν αποκλειστικά αυτόν τον χαρακτήρα και έκαναν συνεχώς τουρνέ, ενώ κάποιοι άλλοι ενάλλασαν τις τουρνέ με εμφανίσεις στην πρωτεύουσα. Ακόμα και οι πιο μεγάλοι θίασοι της εποχής για ολόκληρες σεζόν έκαναν περιοδείες σε θέατρα της επαρχίας και του εξωτερικού, εκεί που φαινόταν ότι θα είχαν την απαιτούμενη ανταπόκριση στο κοινό.

Έτσι, πέρα από κάποιους πιθανά ντόπιους θιάσους, η θεατρική ζωή στις επαρχίες καλύπτονταν από τους περιπλανώμενους θιάσους, οι οποίοι από ένα σημείο και μετά δανειοδοτούνταν για να μπορέσουν να αντεπεξέλθουν στις σύνθετες ανάγκες μιας περιοδείας. Βέβαια η ύπαρξη των θιάσων αυτών στην ελληνική επαρχία δεν σημαίνει ότι κάθε πόλη ήταν εξοπλισμένη με κάποιο θέατρο που θα μπορούσε να τους στεγάσει. Πολλές φορές οι θίασοι καλούνταν να δώσουν τις παραστάσεις τους σε άλλους χώρους, γεγονός που αύξανε τα κατά τ’ άλλα ήδη πολλά προβλήματα των θιάσων αυτών.

Οι ηθοποιοί, πολλές φορές, έλειπαν μήνες από τα σπίτια τους περιφερόμενοι από πόλη σε πόλη, κάτι που δεν σήμαινε απόλυτα ότι δικαιώνονταν με τις ανάλογες οικονομικές απολαβές. Σύμφωνα με περιγραφές του ηθοποιού Τίτου Βανδής, που συμμετείχε συχνά σε περιοδείες και σαν ηθοποιός, αλλά και σαν ηθοποιός- θιασάρχης, πολλοί ηθοποιοί συχνά έπεφταν θύματα εκμετάλλευσης. Αυτό συνέβαινε γιατί οι θεατρικοί επιχειρηματίες και οι μεγάλοι θιασάρχες έπαιρναν το μεγαλύτερο ποσοστό από τα εισιτήρια και έδιναν πολύ λίγα λεφτά στους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης. Τα εισιτήρια δε, ήταν πολύ μειωμένα λόγω της γενικότερης τρομοκρατίας που επικρατούσε. Συγκεκριμένα αναφέρει⁽⁷³⁾ ότι στη Χίο λόγω απαγόρευσης της κυκλοφορίας

73 Τίτος Βανδής, *ό. π.*

από τις πέντε και μετά, οι παραστάσεις δίνονταν στις 13.30 το μεσημέρι για να προλαβαίνει ο κόσμος να πηγαίνει σπίτι του. Το αποτέλεσμα ήταν οι θεατές που έρχονταν να παρακολουθήσουν μια παράσταση να ήταν γύρω στους 15- 20 κάθε φορά. Από τα εισιτήρια αυτά ο συγκεκριμένος ηθοποιός έπαιρνε ένα ποσοστό 4%, ενώ οι νεότεροι 1.5%, με αποτέλεσμα πολλές φορές να τους φτάνει απλά για ένα πιάτο φαγητό.

Πολλές φορές το μοναδικό φαγητό που κατάφεραν να εξασφαλίσουν οι ηθοποιοί ήταν σκόρδο και ψωμί. Η αντίθεση ήταν ότι η θιασάρχισσα (η Κατερίνα στην προκειμένη περίπτωση) έπαιρνε πολύ παραπάνω λεφτά, κι έτσι αποταμίευε και πλούτιζε με τον κόπο των ηθοποιών. Ο Βανδής αναφέρει ότι παρ' όλες τις δυσκολίες κάποιοι επώνυμοι θιασάρχες και θεατρώνες θησαύριζαν. Με αυτόν τον τρόπο ο ηθοποιός καταδεικνύει την μεγάλη ταξικότητα που υπήρχε στο ίδιο το θέατρο που αποτελούνταν από ηθοποιούς και άλλους συντελεστές που ήταν εργάτες του θεάτρου και από θιασάρχες και θεατρικούς επιχειρηματίες που πολλές φορές ήταν εκμεταλλευτές.

Σημαντικότερα οικονομικά έσοδα έφεραν στους θιάσους, κυρίως τους πιο αναγνωρισμένους, οι περιοδείες στο εξωτερικό σε μέρη με ισχυρή ελληνική αποικία. Οι πιο συχνόι προορισμοί ήταν η Αλεξάνδρεια, η Κύπρος και η Κωνσταντινούπολη.

E.6 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Σε ότι αφορά το θέατρο στη Θεσσαλονίκη, βασικό πρόβλημα ήταν η ανυπαρξία κρατικού θεάτρου στη Βόρεια Ελλάδα για μεγάλο χρονικό διάστημα της εξεταζόμενης περιόδου.⁽⁷⁴⁾ Όμως η θεατρική ζωή στην πόλη ήταν σχετικά πλούσια αφού υπήρχαν και δρούσαν πολλοί θίασοι, είτε αθηναϊκοί που έπαιζαν σε διάφορα θέατρα είτε τοπικοί θίασοι της περιοχής (όπως ο ποντιακός θίασος Σπανίδη).

Την μεγαλύτερη επιτυχία από αθηναϊκούς θιάσους στην περιοχή φαίνεται να έκανε ο *Θίασος της Αικ. Βερώνη* που έδινε παραστάσεις στο *Θέατρο Μακεδονικό* για μεγάλο χρονικό διάστημα.⁽⁷⁵⁾ Επιτυχία ωστόσο φαίνεται να είχαν και οι εμφανίσεις του *B' συγκροτήματός των Ενωμένων Καλλιτεχνών* που διέμεινε για μεγάλο χρονικό διάστημα στην περιοχή, αλλά και κατά καιρούς οι *θίασοι Οικονόμου, Άννας Χριστοφίδου και Κρινιώς Παππά- Σπύρου Μουσούρη* και πολλοί ακόμη.

E.7 ΤΟ ΤΣΑΝΤΙΠΙ

Ένα ιδιότυπο είδος θεάτρου, κατάλοιπο του παρελθόντος, ήταν και το λεγόμενο τσαντίρι που θυμίζει πολύ τακτικές της *Commedia Dell' Arte*. Το τσαντίρι ήταν κάποια πανιά και ξύλα που μεταφέρονταν πάνω σε άμαξες, αυτοκίνητα ή ζώα. Το χρησιμοποιούσαν διάφοροι περιφερόμενοι θίασοι και το

74 Το θέμα θα αναλυθεί περισσότερο στο 2ο Κεφάλαιο.

75 "Το Θέατρο εις την Θεσσαλονίκη", *Εφ. Εμπρός*, 14/05/1946 και Σ., ό. π., 14 και 24/07/1946.

έστησαν σαν τέντα σε κάθε τοποθεσία που πήγαιναν. Συνήθως μια τέτοια τέντα είχε χωρητικότητα γύρω στα 800 άτομα.

Οι ηθοποιοί κοιμόντουσαν μέσα στην τέντα σε ράντζα και πήγαιναν από πόλη σε πόλη. Η παράδοση αυτή στη χώρα ξεκίνησε με ακροβάτες και ταχυδακτυλουργούς, ωστόσο γρήγορα μεταδόθηκε και στους ηθοποιούς. Την εποχή που μιλάμε αυτήν την τακτική ακολουθούσε ο θίασος του Γιώργου Παπαδόπουλου και των Καρανικόλα- Μ. Παπαδόπουλου με ηθοποιό τον Δ. Μανδέγο.⁽⁷⁶⁾ Οι θίασοι αυτοί περιόδευσαν το 1948 στην Αθήνα, την Ελασσόνα, τον Τύρναβο και το Βόλο, το χειμώνα σε καφενεία και το καλοκαίρι σε πανηγύρια με την παραπάνω τακτική.

ΣΤ. ΠΑΙΔΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΣΤ.1 ΣΧΟΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το παιδικό θέατρο αυτήν την περίοδο βρίσκεται σε διαδικασία ανάπτυξης στη χώρα. Από τα προηγούμενα χρόνια είχαν δημιουργηθεί κάποιοι θίασοι παιδικού θεάτρου όμως τη συγκεκριμένη περίοδο η τέχνη του θεάτρου δειλά- δειλά άρχισε να μπαίνει και στα σχολεία. Ήδη πριν από κάποια χρόνια είχαν αρχίσει να γίνονται κάποιες προσπάθειες, ιδίως με τον πρωτοπόρο στον τομέα Κάρλο Κουν και τις διάσημες πλέον παραστάσεις που ανέβασε στο Κολέγιο Αθηνών.

Το σχολικό θέατρο εκείνη την περίοδο ήταν ήδη διαδεδομένο σε μια σειρά από χώρες.⁽⁷⁷⁾ Εδώ πήρε μεγάλες διαστάσεις στην Ελεύθερη Ελλάδα, όπου γίνονταν πολλές προσπάθειες για να μυηθούν τα παιδιά και οι γονείς τους σε αυτού του είδους την ψυχαγωγία, με στόχο να γίνει το θέατρο ένα μεγάλο σχολείο γι' αυτά.

Όμως κάποια βήματα γίνονταν και στην υπόλοιπη Ελλάδα, από προοδευτικούς δασκάλους με μεράκι για τη δουλεία τους. Στο περιοδικό του Δημήτρη Φωτιάδη *Ελεύθερα Γράμματα*, στη στήλη *Η εκπαιδευτική μας σελίδα*, δημοσιεύτηκε άρθρο που αναλύει και θεωρητικοποιεί τη σημασία ύπαρξης του θεάτρου στην παιδαγωγική διαδικασία.

Συγκεκριμένα αναφέρει την ανάγκη του παιδιού για μίμηση, δημιουργία και παιχνίδι. Τις αρχές όπως η συνεργασία και η πειθαρχία που δημιουργούνται μέσα από τη διαδικασία ανεβάσματος μιας παράστασης, αλλά και την βελτίωση της αυτοπεποίθησης και της άρθρωσης των παιδιών. Το άρθρο καταλήγει ότι είτε η δημιουργία εξ' ολοκλήρου μιας παράστασης, είτε η παρακολούθησή της, αποτελεί ζωντανή μάθηση για τα παιδιά.

Το άρθρο επίσης υποστηρίζει ότι το σχολικό θέατρο ήταν ένας τρόπος να ψυχαγωγηθούν γονείς και ενήλικες, πολλοί από τους οποίους εκείνη την πε-

76 Γιάννης Σιδέρης, "Το Χρονικό του θεάτρου", *Νέα Εστία*, Τόμος 44- Τεύχος 512, 01/01/1948, σ. 1382- 3.

77 Βλέπε παρακάτω στο κεφάλαιο για το *Θέατρο στο Βουνό, την Ελεύθερη Ελλάδα και την εξορία*.

ρίοδο περνούσαν δύσκολα και δεν είχαν τη δυνατότητα να ψυχαγωγηθούν.⁽⁷⁸⁾

Οι αντιλήψεις που εκφράζονταν μέσα από αυτό το άρθρο ήταν κάτι ρηξικέλευθο για την εποχή εκείνη που το σχολείο σε γενικές γραμμές λειτουργούσε με πάρα πολύ αυστηρούς κανόνες και η βάση της εκπαιδευτικής διαδικασίας ήταν η αυστηρότητα και ο εκφοβισμός. Η συγκεκριμένη περίοδος είναι μια περίοδος που άρχιζαν να μπαίνουν κάποιες πρώτες βάσεις για την αξιοποίηση του θεάτρου στην εκπαιδευτική διαδικασία και την ανάπτυξη του παιδιού.

Πέρα όμως από την αναγνώριση της αξίας της ύπαρξης του θεάτρου στην εκπαιδευτική διαδικασία αρκετοί ήταν και οι θίασοι και οι μορφές παιδικού θεάτρου που εξελίσσονταν και μελετούσαν βαθύτερα ώστε να προσφέρουν περισσότερο στους μικρούς θεατές.

ΣΤ.2 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ

Λίγα χρόνια πριν την περίοδο που εξετάζουμε, το μόνο παιδικό θέατρο που υπήρχε ήταν το *κουκλοθέατρο* ή ο *Καραγκιόζης*. Από το 1932 όμως ιδρύθηκε ο θίασος *Το θέατρο του παιδιού* από την Αντιγόνη Μεταξά, γνωστή ως θεία Λένα, ο πρώτος παιδικός θεατρικός οργανισμός στην Ελλάδα. Η ίδια είχε προτείνει και την ίδρυση κρατικού παιδικού θεάτρου από πολύ νωρίς, ενώ έκανε παιδικές εκπομπές στο ραδιόφωνο, έγραφε παιδικά βιβλία και ήταν εκπαιδευτικός.

Η Μεταξά είχε ένα δικό της ιδιωτικό σχολείο στο οποίο ανέβαζε θεατρικά έργα κι από εκεί επέλεγε τα παιδιά που μαζί με ηθοποιούς έπαιζαν στις παραστάσεις της που ανέβαιναν στο *θέατρο Αργυρόπουλου*. Στο θέατρο ανέβαζε γνωστά παραμύθια, μυθολογικά έργα, αλλά και δικά της έργα, ενώ έδινε συχνά και φιλανθρωπικές παραστάσεις.⁽⁷⁹⁾

Παράλληλα δρούσε ένας ακόμα θίασος παιδικού θεάτρου, αυτός της Τασίας Αδάμ, ο *Όμιλος παιδικού Θεάτρου στον Πειραιά*,⁽⁸⁰⁾ ενώ δόθηκαν και κάποιες ακόμα παραστάσεις από άλλον θίασο που ανεβαίνουν στο *Ελληνικό Ωδείο* με έργα των Μπουκουβάλα- Αναγνώστου.

ΣΤ.3 ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ

ΣΤ.3.1 ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΑΘΗΝΩΝ

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει και στο *κουκλοθέατρο*, το οποίο μαζί με τον *Καραγκιόζη* αποτελούσε τη βασική θεατρική απασχόληση των παιδιών της εποχής. Ο πιο δημοφιλής *κουκλοθεατρικός* θίασος που έδρασε για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα και είναι γνωστός μέχρι και σήμερα ήταν το *Κουκλοθέατρο Αθηνών*. Το *Κουκλοθέατρο Αθηνών* δημιουργήθηκε από την Ελένη

78 Ν. Κ. Χαρβάτη, "Σχολικό Θέατρο", *Ελεύθερα Γράμματα*, Α.Μ. 51033, 04/01/1946.

79 Νατάσα Μποζίνη, *Ταξίδι στον Πολιτισμό για το Υπουργείο Πολιτισμού. Θέατρο Δημοτικό: ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ*, [<https://www.youtube.com/watch?v=3kN7ZardAIg>] (13/05/2018)

80 "Παιδικό Θέατρο", *Εφ. Το Βήμα*, 21/03/1948.

Θεοχάρη- Περράκη, στο ιδιωτικό σχολείο της Μίνας Αηδοποπούλου το 1939 και λειτούργησε ως το 1984. Τα χρόνια του εμφυλίου, οι παραστάσεις δίνονταν συνήθως στο *Ελληνικό Ωδείο* και διαφημιζόνταν αρκετά συχνά μέσω του Τύπου, αλλά έκανε και διάφορες περιοδείες.

Το συγκεκριμένο κουκλοθέατρο είχε κάποια δράση κατά τη διάρκεια του ιταλικού πολέμου όπου διασκέδαζε τραυματίες και παιδάκια, αλλά και κατά τη διάρκεια της κατοχής ενώ από τις εισπράξεις ειδικών παραστάσεων συντηρούνταν εφτά παιδιά θύματα του πολέμου

Κύριοι ήρωες του θεάτρου ήταν ο *Μπαρμπά Μυτούσης*, του οποίου το όνομα ταυτιζόταν τις περισσότερες φορές με το συγκεκριμένο κουκλοθέατρο, ο *Κλούβιος* και η *Σουβλίτσα*.

Παράλληλα λειτουργούσε στο σχολείο της Αηδοποπούλου και ένα άλλο παράρτημα του θιάσου με βασικό ήρωα τη *Θεία Βαρέλω*. Συγχρόνως τα μέλη του κουκλοθεατρικού θιάσου ανέπτυξαν πολύ μεγάλη δράση με μαθήματα κουκλοθεάτρου που δίνονταν δωρεάν σε παιδικές λέσχες και παιδουπόλεις σε διάφορα μέρη της Ελλάδας. Το 1948 μάλιστα το *Κουκλοθέατρο Αθηνών* συμμετείχε σε έκθεση του *Εθνικού Ιδρύματος* στο Ζάππειο.⁽⁸¹⁾

ΣΤ.3.2 ΘΕΑΤΡΟ ΜΑΡΙΟΝΕΤΩΝ ΕΡΓΑΤΙΚΗΣ ΕΣΤΙΑΣ

Το συγκεκριμένο κουκλοθέατρο έδινε παραστάσεις στα εργοστάσια για ψυχαγωγία των εργαζομένων αλλά και στις παιδουπόλεις.⁽⁸²⁾

ΣΤ.4 ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

ΣΤ.4.1 ΘΕΑΤΡΟ ΜΟΛΛΑ

Μια άλλη μορφή κουκλοθεάτρου ιδιαίτερα δημοφιλής στα παιδιά ήταν το θέατρο σκιών και συγκεκριμένα ο *Καραγκιόζης*. Ο *Καραγκιόζης* ήταν ένα κλασικό λαϊκό θέαμα εκείνη την εποχή, το οποίο σε γενικές γραμμές είχε προοδευτικό χαρακτήρα, ενώ απευθυνόταν και σε μεγαλύτερες ηλικίες.

Ένας *καραγκιοζοπαίχτης* που ανέβαζε πολύ συχνά παραστάσεις ήταν ο *Αντώνης Μόλλας*. Ο *Μόλλας* είχε κατά καιρούς εισάγει πολλές καινοτομίες στον *Καραγκιόζη* εξελίσσοντάς τον.⁽⁸³⁾ Ο ίδιος ήταν λαϊκής καταγωγής και έκανα καθαρά λαϊκές παραστάσεις όπως άλλωστε ταιριάζει στο είδος. Ωστόσο οι παραστάσεις του δεν ήταν παραστάσεις δεν ήταν συνηθισμένο θέατρο σκιών, αφού ο ίδιος πάντα φρόντιζε να τους δίνει κύρος και να τις πλαισιώνει με ζωντανή μουσική. Η επιμέλεια που έδειχνε είχε σαν αποτέλεσμα οι παραστάσεις του να μαζεύουν μεγάλο πλήθος κόσμου, παιδιά αλλά και ενήλικες.

Ο *Μόλλας* συνέχισε μέχρι μεγάλη ηλικία να παίζει θέατρο σκιών αλλά

81 *Κουκλοθέατρο το γκρι κουτί*, [<http://aparous.wixsite.com/gri-k/untitled-c1194>]. 13/05/2018

82 "Θεατρικός Κόσμος", *Εφ. Το Βήμα*, 23/09/1948.

83 *Μανώλης Σειραγάκης, Το Ελαφρό Μουσικό Θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα*, τμ. 1, Καστανιώτη, Αθήνα 2009, σ. 397.

και να εκπαιδεύει πάρα πολλούς καινούριους Καραγκιοζοπαίχτες.⁽⁸⁴⁾ Έφτιαξε νέες φιγούρες, δημιούργησε καινούρια δικά του έργα και ανά περιόδους στο θέατρό του ανέβαζε κάθε βράδυ διαφορετικό έργο. Είχε επίσης ικανότητες σαν μίμος κάτι που έκανε τις παραστάσεις του ακόμα πιο ξεχωριστές.

Κατά την εξεταζόμενη περίοδο ήταν ήδη σε προχωρημένη ηλικία, όμως συνέχιζε τις παραστάσεις του, ενώ πέθανε κατά τη διάρκειά της το 1949.

ΣΤ.4.2 ΣΠΑΘΑΡΕΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ο Μόλλας επηρέασε πολλούς Καραγκιοζοπαίχτες ιδίως σε ότι αφορά στη σύνδεση του Καραγκιοζή με τη σύγχρονη λαϊκή κουλτούρα. Ο σημαντικότερος απ' όλους που πήγε με τη σειρά του το θέατρο σκιών ένα βήμα παραπέρα ήταν ο Ευγένιος Σπαθάρης. Ο Σπαθάρης, νεαρός τότε ασχολούνταν με αυτού του είδους το θέατρο από πολύ μικρός. Έμαθε την τέχνη από τον επίσης σπουδαίο Καραγκιοζοπαίχτη πατέρα του και ανέβαζαν μαζί παραστάσεις, οι οποίες είχαν συνυπάρξει χρονικά με του Μόλλα.

Ο Ευγένιος Σπαθάρης, εκτός από το να παίζει, να γράφει έργα και να δημιουργεί μαζί με τον πατέρα του φιγούρες, ζωγράφιζε επίσης τις αγγελίες των παραστάσεων του. Έδινε πολύ μεγάλη βάση να δημιουργεί ξεχωριστά έργα τέχνης πάνω σε αυτό το κομμάτι και είχε το δικό του στυλ ζωγραφικής, που τα θέματά του σχετίζονταν με το θέατρο σκιών.

Ζωγραφίζει άφθονα, ακούραστα, με οίστρο δ' αυτά τα τόσο γνώριμα γι' αυτόν θέματα με τους τυποποιημένους ήρωες, ανυποψίαστος για τις δυσκολίες της σύνθεσης που υπερνικά, για την ποιότητα και τη σχέση των χρωμάτων που με τόση αφέλεια χειρίζεται χωρίς να έχει συνείδηση για το πλούσιο πνευματικό περιεχόμενο του έργου του.⁽⁸⁵⁾

Πέραν όμως από τα λαϊκά πλαίσια των παραστάσεων του Καραγκιοζή, ο Σπαθάρης δίνει και κάποιες πιο "επίσημες" παραστάσεις, όπως αυτή για τον Ελληνογαλλικό σύνδεσμο.⁽⁸⁶⁾ Επίσης εκθέτει τα ζωγραφικά έργα του στον Αγγλοελληνικό σύνδεσμο και εντυπωσιάζει, αναδεικνύοντας την αξία της λαϊκής, παραδοσιακής τέχνης.

Εκτός όμως από τους παραπάνω Καραγκιοζοπαίχτες, θέατρο σκιών παρουσίαζαν και οι Μανωλόπουλος στο Μεταξουργίο, ένας άλλος Μανωλόπουλος και ο Δημήτρης Μεταξόπουλος στη Βουλιαγμένη, οι Μάνος και Σπύρος Κούζαρος στην Πατησίων, οι Χ. Χαρίδημος και Γ. Κουτσούρης στον Πειραιά, οι Μ. Θεοδωρόπουλος, Δ. Αλεξόπουλος, Β. Βασίλαρος και Βουτσινάς στην Πάτρα, οι Βέλης και Λεβέντης στη Θεσσαλονίκη, ο Ζ. Σάρμος στην Αμαλιάδα, και οι Μώρος και Ξάνθος στην Αθήνα.⁽⁸⁷⁾

84 EGO, "Ο Μόλλας", *Εφ. Ελευθερία*, 07/01/1949.

85 Μανόλης Χατζηδάκης, "Ο Καραγκιοζής και η Λαϊκή ζωγραφική", *Εφ. Ελευθερία*, 17/05/1949.

86 "Θέατρο Σκιών", *Εφ. Ελευθερία*, 12/06/1949.

87 Γιάννης Σιδέρης, "Το χρονικό του θεάτρου", *Νέα Εστία*, Τόμος 44- Τεύχος 512", 01/11/1948, σ. 1383.

Ζ. ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το ραδιόφωνο ήταν επίσης ένας μέσο που το θέατρο είχε τον δικό του χώρο. Υπήρχαν εκπομπές που ασχολούνταν με θεατρικά θέματα, αλλά και σκηνοθετημένες ραδιοφωνικές παραστάσεις. Στις παραστάσεις αυτές πολλές φορές συμμετείχαν γνωστοί συντελεστές του θεάτρου, ενώ τα έργα ήταν ειδικά διαμορφωμένα για το ραδιόφωνο. Υπήρχαν μάλιστα και ραδιοφωνικοί σκηνοθέτες, σε μία εποχή που δεν είχε θεσμοθετηθεί για τα καλά ο θεσμός του σκηνοθέτη. Το ραδιοφωνικό θέατρο άρχιζε να διαδίδεται εκείνη την περίοδο και σκηνοθετούσαν γι' αυτό σπουδαίοι σκηνοθέτες τις εποχές όπως και έπαιζαν πολύ σημαντικοί ηθοποιοί.⁽⁸⁸⁾ Μάλιστα υπήρχαν και παιδικές ραδιοφωνικές παραστάσεις οι οποίες οργανώνονταν από την Αντιγόνη Μεταξά και σκηνοθετούνταν από τον σύζυγό της Κώστα Κροντηρά.



88 "Η Ιφιγένεια από το ραδιόφωνο", Εφ. *Το Βήμα*, 30/06/1948 και "Πενιές", Εφ. *Ελευθερία*, 15/12/1949.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

1946

Α. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ 1946

Το 1946, έναν μόλις χρόνο μετά τα Δεκεμβριανά, το ΕΑΜ είχε ακόμα πολύ μεγάλο έρεισμα στο λαό, καθώς τα αιτήματα του εξέφραζαν τις λαϊκές μάζες. Επιπλέον τα γεγονότα των Δεκεμβριανών ακόμα δεν είχαν κοπάσει. Η τρομοκρατία ήταν τεράστια και ο λαός έβλεπε σαν εχθρό του κυρίως τότε τους Άγγλους, οι οποίοι ήταν αυτοί που φανερά τουλάχιστον έπαιρναν τις αποφάσεις, στηρίζοντας ωστόσο συγκεκριμένα συμφέροντα μερίδας του κεφαλαίου.

Τα αιτήματά του ΕΑΜ που ήρθαν σαν απάντηση ενός μονόπλευρου ουσιαστικά εμφύλιου πολέμου, ήταν η διεξαγωγή εκλογών, ο σχηματισμός δημοκρατικής κυβέρνησης με μεγάλη συμμετοχή σε αυτήν των κομμάτων του ΕΑΜ, ο τερματισμός της τρομοκρατίας, ο αφοπλισμός των τρομοκρατικών οργανώσεων, η αμνηστία των αγωνιστών της Εθνικής Αντίστασης, η εκκαθάριση των εκλογικών καταλόγων και η απομάκρυνση των ταγματασφαλιτών από τους θεσμούς του κράτους. Αν όλα αυτά δεν γινόντουσαν πράξη το ΕΑΜ είχε πάρει απόφαση να μην συμμετάσχει στις εκλογές όπως και έπραξε.

Βλέποντας τα μέλη του ΕΑΜ την αρνητική διάθεση στα αιτήματά τους, που εξέφραζαν την πλειοψηφία του λαού, οργάνωσαν την λαϊκή αυτοάμυνα έτσι ώστε τουλάχιστον να προστατευθούν σαν φυσικές παρουσίες. Ταυτόχρονα το ΚΚΕ, άρχισε να αφήνει να εννοηθεί ότι πιθανότατα η χώρα να οδηγηθεί σε μια εμφύλια ένοπλη σύγκρουση, εάν τα πράγματα συνέχιζαν να βαίνουν με αυτόν τον τρόπο.

Έτσι λοιπόν αφού είχαν ακυρωθεί όλα τα αιτήματα του ΚΚΕ και του ΕΑΜ που σαν σκοπό είχαν να βρεθεί μια δημοκρατική λύση και αφού η τρομοκρατία εναντίον των μελών τους είχε φτάσει στο απροχώρητο, το βράδυ στις 30 προς 31 Μάρτη έλαβε χώρα μια επίθεση ένοπλων αγωνιστών στο σταθμό χωροφυλακής στο Λιτόχωρο. Η επίθεση αυτή διεξάχθηκε από αγωνιστές που είχαν καταφύγει στο βουνό για να προστατευθούν και θεωρήθηκε από τους αστούς σαν η έναρξη του ένοπλου αγώνα.

Η υποστήριξη και η συμπαράταξη του λαού με το ΕΑΜ φαινόταν από το γεγονός ότι την εποχή εκείνη το κίνημα ήταν πολύ αναπτυγμένο. Αγώνες οργανώνονταν παντού, το συνδικαλιστικό κίνημα ήταν σε έξαρση με μαζικότητα συμμετοχή στις απεργίες, τα συλλαλητήρια, αλλά και στο συνέδριο της ΓΣΕΕ (όπου επικράτησε πανηγυρικά ο συνδυασμός ΕΡΓΑΣ, που αποτελούνταν κυρίως από μέλη του ΚΚΕ και του ΕΑΜ).

Το συλλαλητήριο στο Παναθηναϊκό Στάδιο για Ελεύθερες Εκλογές και το Πανελλαδικό Δημοκρατικό συνέδριο ήταν γεγονότα που συσπείρωσαν αρκετό κόσμο, ωστόσο τον Μάρτη του 1946 οι εκλογές διεξήχθησαν υπό το καθεστώς βίας και νοθείας και χωρίς τη συμμετοχή των κομμάτων του ΕΑΜ. Στις εκλογές επικράτησε το Λαϊκό Κόμμα και πρωθυπουργός ορίστηκε ο Τσαλδάρης, με την κυβέρνησή του να αποτελείται από παλιούς ταγματασφαλίτες.

Η κυβέρνηση Τσαλδάρη μέσα σε λίγους μήνες επανέφερε τη βασιλεία και προέβη σε μαζικές εκκαθαρίσεις στον δημόσιο τομέα με στόχο την εξαφάνιση οποιουδήποτε προοδευτικού στοιχείου μέσα στο δημόσιο. Τα πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων αποτελούσαν ξανά διαπιστευτήριο για την καταλληλότητα ενός εργαζομένου.

Μετά από αυτές τις εκλογές, τα πράγματα δυσκόλεψαν ακόμα περισσότερο. Η τρομοκρατία εντάθηκε κι έτσι και η ανάγκη για αυτοάμυνα έγινε εντονότερη. Οι ένοπλες συμμορίες συνεργάζονταν πλέον με τη χωροφυλακή και τρομοκρατούσαν τον λαό της επαρχίας. Εκτός από όλα αυτά ο λαός αντιμετώπιζε επιπλέον δυσκολίες επιβίωσης στην καθημερινότητά του. Αυτά σε συνδυασμό με τις φασιστικές μεθόδους που χρησιμοποιούσε η κυβέρνηση, τον τρόπο με τον οποίο είχε επικρατήσει, αλλά και με την εξόφθαλμη ένταξή της στο πλευρό της αστικής τάξης και της “αγγλικής” παρέμβασης, ωθούσαν τον λαό προς μία αγωνιστική διάθεση με το κίνημα να δυναμώνει όλο και περισσότερο. Επίσης το γεγονός της επαναφοράς της βασιλείας με νόθο δημοψήφισμα είχε αυξήσει τη λαϊκή δυσαρέσκεια.

Από την πλευρά του το ΚΚΕ, σε συνεργασία με μεγάλο κομμάτι του λαού τις επαρχίας οργάνωσε επιθέσεις σε διάφορα μέρη της Ελλάδας. Κατάφερε να πάρει με το μέρος του επιπλέον και φαντάρους, οργανώνοντας σταδιακά τον δικό του στρατό, ο οποίος κυρίως αποτελούνταν από αγωνιστές που αρχικά προσπαθούσαν να προστατευθούν από τη γενικότερη επίθεση που δεχόντουσαν.

Το καλοκαίρι του 1946 μάλιστα άρχισαν να λειτουργούν ξανά τα στρατοδικεία, τα οποία καταδίκαιζαν διάφορους αγωνιστές σε θάνατο. Παράλληλα όσοι από τον στρατό είχαν υπηρετήσει στον ΕΛΑΣ εκδιώχθηκαν και στάλθηκαν εξορία. Εκλεγμένα συνδικαλιστικά όργανα αναιρούνταν από την κυβέρνηση και οι δολοφονίες συνεχίζονταν, με την κυβέρνηση να μη διστάζει να δημιουργεί και εντάσεις με τις γειτονικές σοσιαλιστικές χώρες για να χρησιμοποιεί το γεγονός σαν δικαιολογία για όλη της τη στάση.

Όσο περισσότερο περνούσε, λοιπόν ο καιρός, η κατάσταση γινόταν όλο και πιο δύσκολη στη χώρα. Οι αντιθέσεις οξύνονταν ακόμα και μέσα στην ίδια την αστική τάξη και η άρχουσα τάξη δυσκολευόταν να επιβληθεί λόγω της επιρροής στον λαό της αντίπαλης παρατάξεως και της αγωνιστικής διάθεσης που υπήρχε στον κόσμο. Έπρεπε λοιπόν να ληφθούν δραστικά μέτρα τρομοκρατίας και εκφοβισμού του λαού είτε μέσω του παρακράτους είτε με ψηφισμένα με νόμο μέτρα. Πρωταρχικό μέτρο στο να μειωθεί η επιρροή του αντίπαλου στρατοπέδου ήταν η προσπάθεια φίμωσης κάθε διαφορετικής άποψης και ειδικότερα η φίμωση της τέχνης που ασκούσε μεγάλη επιρροή στο λαό. Στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας αλλά και της γενικότερης προσπάθειας “χρήσης” της τέχνης σαν μέσο επιρροής ελήφθησαν τα παρακάτω μέτρα, τα οποία ξεσήκωσαν θύελλα αντιδράσεων σε ολόκληρη τη χώρα αλλά και εκτός αυτής.⁽⁸⁹⁾

89 Γιώργος Μαργαρίτης, *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου πολέμου: 1946- 49*, τμ. 1, Βιβλιόραμμα, Αθήνα, 2000 και *Ιστορικό Τμήμα της ΚΕ του ΚΚΕ, Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ, 1918- 1949*, τμ. 1, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2008, σ. 539- 564, *Εφημε-*

B. ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΤΟ 1946

B.1 ΜΕΤΡΑ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑΣ ΑΠΟΛΥΤΟΥ ΕΛΕΓΧΟΥ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

B.1.1. ΤΟ ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

B.1.1.1 ΕΚΚΑΘΑΡΙΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ

Το πρώτο μέτρο που παίρνεται και διεκπεραιώνεται μέσω του νόμου από τη φιλομοναρχική κυβέρνηση Τσαλδάρη, αφορά το *Εθνικό Θέατρο*. Στο μέτρο αυτό, όπως και στα υπόλοιπα, αποτυπώνεται ο φόβος που είχε η αστική τάξη για τη συνεχή άνοδο του λαϊκού κινήματος, αλλά και οι ενδοαστικές αντιθέσεις που οδήγησαν στις παρακάτω πράξεις.

Αμέσως μετά την εκλογή της νέας κυβέρνησης, έλαβε χώρα μια πρωτοφανής εκκαθάριση στον δημόσιο τομέα που σαν αφετηρία είχε τον οργανισμό του *Εθνικού θεάτρου*. Η διεύθυνση στο *Εθνικό θέατρο* εκείνη την περίοδο, μπορεί να μην ήταν ακριβώς ο βασικός αντίπαλος της κυβέρνησης Τσαλδάρη, ωστόσο ήταν άνθρωποι περισσότερο δημοκρατικοί και αντίθετοι με αυτούς που εξυπηρετούσε η συγκεκριμένη κυβέρνηση. Επίσης, την ίδια περίοδο, στο φορέα υπήρχαν και εργαζόμενοι φιλικά προσκείμενοι στο ΕΑΜ και το ΚΚΕ.

Το γεγονός ότι το *Εθνικό θέατρο* ήταν ο κρατικός φορέας θεάτρου άρα το βασικό εργαλείο της άρχουσας τάξης στον τομέα αυτής της τέχνης, έκανε αυτομάτως απαραίτητο η διαχείρισή του να έρθει σε χέρια φιλομοναρχικών, οι οποίοι θα λειτουργούσαν σαν εκτελεστικά όργανα των κυβερνώντων.

Έτσι η κυβέρνηση επαναφέρει έναν νόμο του 1930 για τη λειτουργία του *Εθνικού θεάτρου* με μοναδικό στόχο τη ριζική εκκαθάριση από οποιονδήποτε αντιφρονούντα. Ο συγκεκριμένος νόμος μάλιστα προβλήθηκε σαν δημοκρατικός, αφού είχε καταργηθεί κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Ωστόσο σύμφωνα με τον Θεοδοκά, τον μέχρι τότε καλλιτεχνικό διευθυντή στο *Εθνικό*:

Ο ιδρυτικός του “*Εθνικού Θεάτρου*” νόμος του 1930 έγινε χωρίς καμία πείρα, με κριτήρια καθαρά θεωρητικά και αποδείχτηκε αμέσως πως ήταν ανεφάρμοστος καθώς μπορούν να μαρτυρήσουν όλοι όσοι διοικούσαν το *Εθνικό ίδρυμα* κατά καιρούς. Τροποποιήθηκε επανειλημμένως. Η δικτατορία της 4ης Αυγούστου εξέδωσε μια νέα νομοθεσία με το δικό της φασιστικό πνεύμα. Κατόπιν έγινε η λεγόμενη νομοθεσία της κατοχής που δεν έχει καμία απολύτως σχέση με την Κατοχή, αλλά καταρτίστηκε από την υπηρεσία του “*Εθνικού Θεάτρου*” με την κτηθείσα στο μεταξύ πείρα. Και τροποποιήθηκε επί κυβερνήσεως Παπανδρέου.⁽⁹⁰⁾

Λίγα χρόνια πριν, αμέσως μετά την απελευθέρωση η κυβέρνηση Παπανδρέου είχε προβεί σε μια ίδια ακριβώς εκκαθαριστική ενέργεια, κλείνοντας το

ρίδες *Βήμα*, *Ελευθερία*, *Εμπρός*, *Καθημερινή*, *Ριζοσπάστης*.

90 Γιώργος Θεοδοκάς, “*Το Εθνικό Θέατρο- Ένας θεσμός υπό διάλυση*”, *Εφ. Ελευθερία*, 14/05/1946.

Εθνικό θέατρο σε μια περίοδο που υπήρχε στον οργανισμό τεράστιος ενθουσιασμός. Το θέατρο τότε διοικούνταν από μία λαϊκή επιτροπή, η οποία αποφάσιζε δημοκρατικά για τα τεκτονόμενα στον οργανισμό, ο οποίος ανέβαζε παραστάσεις αφιερωμένες στην απελευθέρωση και ανέπτυξε μεγάλη δράση.

Γενικότερα, την εποχή εκείνη οι επιδράσεις από τον τρόπο οργάνωσης στην Ελεύθερη Ελλάδα ήταν φανερές σε πολλούς τομείς της χώρας. Έτσι παντού λειτουργούσαν λαϊκές επιτροπές και συμβούλια που προσπαθούσαν να παίρνουν αποφάσεις για του χώρους δουλειάς και δράσης τους.

Αυτό δεν κράτησε βέβαια πολύ, αφού η τρομοκρατία που ξέσπασε για να μειωθεί η επίδραση του ΕΑΜ και των τακτικών που αυτό ακολουθούσε εξαφάνισε αυτές τις διαδικασίες. Έτσι έγινε λοιπόν και στο Εθνικό αμέσως μετά την απελευθέρωση και την απαίτηση της Λαϊκής επιτροπής να απομακρυνθεί ο συντηρητικός Λάσκαρης από τη διοίκηση του θεάτρου. Αυτό στάθηκε αφορμή για να κλείσει το θέατρο για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα με σκοπό να απομακρυνθούν από τον οργανισμό κομμουνιστές και λοιποί προοδευτικοί.

Η κρατική αυτή επιλογή δείχνει την πρόθεση να αποδυναμωθεί ένας χώρος που κατά τη διάρκεια της Κατοχής και της Εθνικής Αντίστασης πολιτικοποιήθηκε και ριζοσπαστικοποιήθηκε, λαμβάνοντας επίσης υπόψη το γεγονός ότι το βασικό θεατρικό δυναμικό της κρατικής σκηνής όπως οι Αιμίλιος Βεάκης, Τζαβαλάς Καρούσος, Γιώργος Γληνός, Μιράντα Μυράτ κ.ά. ήταν γνωστοί για τις αριστερές πολιτικές τους πεποιθήσεις και σύμφωνα με τον ηθοποιό του Εθνικού θεάτρου Βασίλη Κανάκη σχετικά με την κρατική σκηνή «εαμοκρατούνταν απ' άκρο σ' άκρο».⁽⁹¹⁾

Η διοίκηση που προέκυψε μετά από αυτή την εκκαθάριση είχε να αντιμετωπίσει πολλά προβλήματα. Τις φθορές που προέκυψαν κατά τα Δεκεμβριανά, την έλλειψη τεχνικού εξοπλισμού, τον οποίο είχε πάρει μαζί της η Λυρική σκηνή, αλλά και τις μεγάλες απώλειες σε έμφυχο δυναμικό.

Συγκεκριμένα, στερείται του πρωταγωνιστικού ζεύγους Κατίνα Παξινού-Αλέξη Μινωτή, οι οποίοι είχαν καταφύγει στις Η.Π.Α., της Ελένης Παπαδάκη που δολοφονήθηκε κατά τα Δεκεμβριανά και του Αιμίλιου Βεάκη που σαν στιγματισμένος αριστερός δεν μπορούσε να συμπεριληφθεί στο δυναμικό της κρατικής σκηνής. Παράλληλα, είχαν καταγγελθεί οι συμβάσεις των ηθοποιών Γιώργου Γληνού, Τζαβάλα Καρούσου, Αλέκας Παΐζη, Νίκου Βάχλα, Νίκου Τζόγια και Λάκη Σκέλλα με τη δικαιολογία της “απουσίας αδικαιολόγητου πέραν των 8 ημερών”,⁽⁹²⁾ ενώ ανακρίσεις διεξάχθηκαν στο χώρο του θεάτρου επειδή ο Στέλιος Βόκοβιτς έκανε πολιτική συζήτηση.⁽⁹³⁾

91 Έλενα Σταματοπούλου, *Το Νεοελληνικό Θέατρο στα Μεταπολεμικά χρόνια*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης- Σχολή Καλών Τεχνών- Τμήμα Θεάτρου, σ. 92 ό. π.

93 Αλεξία Αλτουβά, Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *Θέατρο και Δημοκρατία*, Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Αθήνας, Αθήνα, 2014, σ. 135. [http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Synedrio_THEatro_kai_Dimokratia/PRAKTIKA_THEATRO_KAI_DIMOKRATIA_-_B_TOMOS.pdf, (29/11/2018)].

Την ίδια ώρα οι Άγγλοι εκτός από τη χώρα, είχαν εισβάλλει για τα καλά και στο *Εθνικό*, αφού εκεί εκτός από τον θίασο του θεάτρου δρούσε και ένας αγγλικός θίασος που ανέβαζε παραστάσεις και μπαλέτα.⁽⁹⁴⁾

Τα παραπάνω προβλήματα δε στάθηκαν εμπόδιο στη λειτουργία του θεάτρου, όμως η πρώτη εκείνη εκκαθάριση δεν στάθηκε αρκετή για να “καθαρίσει” εντελώς το *Εθνικό*. Επιπλέον η αλλαγή στην κυβέρνηση, επομένως η αλλαγή στον τρόπο διαχείρισης του αστικού συστήματος επέβαλλε επιπλέον εκκαθάριση από άτομα που πρέσβευαν μια διαφορετικού είδους διαχείριση του συστήματος αυτού. Έτσι η κυβέρνηση Τσαλδάρη για μια ακόμα φορά σταματάει τη λειτουργία του θεάτρου για να το φέρει στα δικά της μέτρα. Χωρίς κάποιον προφανή λόγο, χωρίς το θέατρο να έχει κάποια σοβαρά οικονομικά, καλλιτεχνικά ή διοικητικά προβλήματα κι ενώ έχουν ξεπεραστεί αρκετές δυσκολίες, καθαιρείται το ΔΣ πριν την ώρα του και πολλά συμβόλαια σπάνε.

Είναι προφανές ότι η εκκαθάριση στο *Εθνικό* οφείλεται σε αντιθέσεις της αστικής τάξης, μερίδα της οποίας που τα συμφέροντα της εξαρτώνταν από την τότε κυβέρνηση στήριζε την μεταρρύθμιση στο *Εθνικό*, ενώ άλλη που είχε αντίθετα συμφέροντα στήριζε την έως τότε λειτουργία και δράση του θεάτρου.

Λίγο πριν ψηφιστεί μάλιστα το συγκεκριμένο νομοσχέδιο, οι δεξιές εφημερίδες είχαν αρχίσει να προετοιμάζουν το κλίμα κατηγορώντας τη διοίκηση του *Εθνικού* και τον τρόπο λειτουργίας του. Ειδικότερα στην εφημερίδα *Εμπρός* και *Καθημερινή* γινόταν κριτική, η οποία αναπαρήγαγε τα λόγια της κυβέρνησης προσπαθώντας να προετοιμάσει το κοινό και να δημιουργήσει το κατάλληλο κλίμα. Ένας από του εκπροσώπους της στον Τύπο, μάλιστα, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, άρχισε πολεμική μέσα από την *Καθημερινή* πριν ακόμα από την εκλογή Τσαλδάρη, κατακρίνοντας οτιδήποτε γινόταν στο συγκεκριμένο φορέα καλό ή κακό.

Το πιο συντηρητικό κομμάτι της αστικής τάξης που τασσόταν υπέρ της κυβέρνησης, φαίνεται να ήταν αρκετά ενοχλημένο με το γεγονός ότι μέσα στο *Εθνικό* δρούσαν σε διάφορα πόστα αρκετοί πιο προοδευτικοί άνθρωποι. Ενοχλούσε επίσης πολύ και η επιλογή για το ρεπερτόριο κάποιων έργων περισσότερο προοδευτικών για τα γούστα τους, τα οποία δεν εξυπηρετούσαν τους δικούς τους σκοπούς.

Η αλήθεια είναι ότι τη συγκεκριμένη περίοδο η διοίκηση του *Εθνικού* είχε ενοχλήσει καθώς πρότεινε αρκετά ονόματα να προσληφθούν ή να επαναπροσληφθούν στο θέατρο, που ήταν μέλη του ΕΑΜ ή και του ΚΚΕ (Καρούσος, Παππάς, Σκελλάς, Γιαννίδης). Επιπλέον το *Εθνικό* είχε ανεβάσει έργα που ενόχλησαν πολύ το πιο συντηρητικό κομμάτι της αστικής τάξης και δημιούργησαν μεγάλη συζήτηση. Έργα όπως ο *Καποδίστριας* του Καζαντζάκη, η *Σίβυλλα* του Σικελιανού (η οποία ήταν στο πρόγραμμα αλλά δεν ανέβηκε ποτέ), τα έργα της πρωτοποριακής σκηνης, αλλά και κάποια πιο προοδευτικά έργα όπως το *Block C* του Ηλία Βενέζη έβρισκαν ξεκάθαρα αντίθετο το συντηρητι-

94 Εφ. *Ελευθερία*, 28/02/1946, 19 και 23/03/1946, Εφ. *Βήμα*, *Εμπρός*, *Ριζοσπάστης* 01/03/1946..

κό αυτό κομμάτι το οποίο θεωρούσε απαράδεκτο να ανεβαίνουν τέτοια έργα από τον κρατικό φορέα.

Έτσι λοιπόν πάρθηκε η απόφαση για ριζικές αλλαγές χωρίς να ερωτηθούν οι αρμόδιες επιτροπές (του Υπουργείου Οικονομικών, του Εθνικού θεάτρου και του Υπουργείου Παιδείας), με πρωτοστάτες τον πρωθυπουργό και τον Υπουργό Παιδείας. Μάλιστα στις 10 Μάη απολύθηκαν όλοι οι υπάλληλοι του Εθνικού από τη διεύθυνση ως τους φύλακες χωρίς να υπάρχει σχέδιο για την πρόσληψη νέων και χωρίς φυσικά να υπάρχει σχέδιο για την τύχη των απολυμένων. Μετά μόνο από πολλές εκκλήσεις ένα υπάλληλος του υπουργείου ανέλαβε πρόχειρα τη διεύθυνση του οργανισμού.⁽⁹⁵⁾

Με άλλη διάταξη λύεται η υπαλληλική σχέσις κάθε υπαλλήλου διοικητικού, τεχνικού, καλλιτεχνικού κλπ του “Εθνικού Θεάτρου” που δεν έχει προσληφθεί με σύμβαση από της 10ης τρέχοντος. Εκτός από το καλλιτεχνικό προσωπικό που συνδέεται με σύμβαση προς το θέατρο που οι συμβάσεις τους λήγουν την 31 τρέχοντος. Ειδικά το καθηγητικό προσωπικό της Δραματικής Σχολής διατηρείται στις θέσεις του μέχρι το τέλος των τμηματικών και πτυχιακών εξετάσεων του τρέχοντος έτους. Επίσης για τη “Λυρική Σκηνή” ισχύουν οι διατάξεις για τις υπαλληλικές σχέσεις και την ανασυγκρότηση των υπηρεσιών. Η θητεία του διοικητικού συμβουλίου και της καλλιτεχνικής επιτροπής λήγει με την ισχύ του διατάγματος.⁽⁹⁶⁾

Μετά από πιέσεις και μόλις γίνεται αντιληπτό το πλήρες χάος από την απόλυση όλων των υπαλλήλων έγινε τετράμηνη επέκταση της σύμβασης ορισμένων υπαλλήλων χωρίς στην ουσία να έχουν αντικείμενο δουλειάς, αφού το θέατρο ήταν σε πλήρη παύση. Ο βασικός λόγος αυτής της κωλυσιεργίας στη λειτουργία του θεάτρου φαίνεται να είναι το γεγονός ότι η διοίκηση συνεδρίαζε για να βρει αυτούς που ήταν επικίνδυνοι για τη δημόσια τάξη και να τους απολύσει.⁽⁹⁷⁾

Το σχέδιό τους ήταν να προσληφθούν νέα άτομα “καθαρά” από την κομμουνιστική ιδεολογία. Αυτό ωστόσο εμπεριείχε το επιπλέον πρόβλημα ότι όσο το καινούριο καλλιτεχνικό κυρίως προσωπικό θα προετοιμαζόταν, ο φορέας θα παρέμενε κλειστός ενώ τα λειτουργικά του έξοδα θα έτρεχαν (μισθοί κλπ), κάτι που τελικά συνέβη για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα.

Ακόμα και μέχρι τον Σεπτέμβρη του '46, λίγο πριν ξεκινήσει η χειμερινή σεζόν στο Εθνικό: Θίασος οριστικός ακόμα δεν συγκροτήθηκε, κανένα ορισμένο σχέδιο λειτουργίας του Θεάτρου δεν υπάρχει, ούτε και έχει συζητηθεί η σύνθεση του χειμερινού ρεπερτορίου. Θα λειτουργήσει το “Εθνικό θέατρο” το χειμώνα, δεν θα λειτουργήσει; Άγνωστο.⁽⁹⁸⁾

Από τον Μάη του 1946 μέχρι τον Οκτώβρη, χωρίς καμία απολύτως εξήγηση για το τι συμβαίνει και χωρίς καμία απολύτως έκθεση⁽⁹⁹⁾ το θέατρο δεν

95 Γιώργος Θεοτοκάς, *Το Εθνικό Θέατρο*, ό. π.

96 "Αναστάτωση και στο Εθνικό θέατρο", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 03/05/1946 και "Νομοθετικό Διάταγμα δια το Εθνικό Θέατρο", Εφ. *Καθημερινή*, 03/05/1946.

97 Ο Θεατρικός, "Τι γίνεται στο Εθνικό", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 19/09/1946.

98 ό. π.

99 Πέτρος Ρήγας, "Το Εθνικό Θέατρο", *Ελεύθερα Γράμματα*, 01/10/1946.

ανέπτυξε καμία απολύτως δραστηριότητα. Το μόνο που έκανε -το οποίο ενθαρρύνθηκε και από συγκεκριμένη μερίδα του Τύπου- ήταν να εξαγγείλει περιοδείες στην Αμερική, να αναγγείλει την παράσταση των Περσών και να κάνει δοκιμές σε ηθοποιούς. Οι δοκιμές αυτές γίνονταν περισσότερο με βάση τα πολιτικά φρονήματα και λιγότερο με βάση τις υποκριτικές ικανότητες και σαν στόχο είχαν να δημιουργηθεί ένα θέατρο κλίκας.⁽¹⁰⁰⁾ Βέβαια αργότερα λόγω της γενικότερης κατακραυγής, προσελήφθησαν στο Εθνικό κι άλλοι, ακόμα και αριστεροί ηθοποιοί όπως ο Κατράκης.

B.1.1.2 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΡΟΝΤΗΡΗ

Καθοριστικό ρόλο σε όλες τις εξελίξεις έπαιξε ο Δημήτρης Ροντήρης. Ο Ροντήρης προωθούνταν πριν ακόμα τις εκκαθαρίσεις από μερίδα του τύπου. Η εφημερίδα *Εμπρός* που φαίνεται ότι προσπαθούσε να παίξει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης υπέρ της κυβερνήσεως προωθούσε τον Ροντήρη, τον υποστήριζε με κάθε τρόπο και έσπευσε να δημοσιεύσει διάφευση στις φήμες που κυκλοφορούσαν ότι ο νέος καλλιτεχνικός διευθυντής του θεάτρου θα ήταν ο Μελάς.⁽¹⁰¹⁾ Τελικά ο Ροντήρης, όντως διορίστηκε γενικός διευθυντής λίγο καιρό μετά τις εκκαθαρίσεις στον οργανισμό. Ο διορισμός αυτός έγινε ενώ ήταν παράνομος διότι σύμφωνα με τους κανονισμούς του *Εθνικού* για να πάρει κάποιος αυτή τη θέση έπρεπε να ήταν απαραίτητα λόγιος, προσόν που δεν είχε ο συγκεκριμένος σκηνοθέτης. Σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής ο Ροντήρης ήταν τόσο επιθυμητός από την κυβέρνηση που μπήκε στη διαδικασία να κάνει πολλές προσπάθειες για να τροποποιηθεί ο νόμος και σε αυτό το κομμάτι, αλλά στο τέλος απλά αγνοήθηκε.

Εντωμεταξύ πολλοί ήταν οι άνθρωποι του θεάτρου που προέβλεπαν την πορεία που θα έπαιρναν τα πράγματα. Συγκεκριμένα ο προηγούμενος σκηνοθέτης του *Εθνικού* Σωκράτης Καραντινός, αλλά και άλλα δημοσιεύματα στον τύπο τον κατηγορούσαν ότι μπαινόβγαινε στο θέατρο, αδιόριστος και έδινε διαταγές σαν να ήταν ο απόλυτος άρχων. Για τον Καραντινό η εμφάνιση του Ροντήρη ταυτίστηκε με τα όσα έγιναν στο *Εθνικό*.⁽¹⁰²⁾ Τον κατηγορήσε για πολλά, όπως για την επιλογή δραματολογίου που φέρεται να έκανε μόνος του χωρίς να λαμβάνει υπόψιν του την καλλιτεχνική επιτροπή. Τον κατηγορήσε επίσης για το γεγονός ότι έμεινε ο μόνος σκηνοθέτης παραμερίζοντας όλους τους άλλους, με πιθανή σκέψη να υπάρχουν μόνο κάποιοι βοηθοί από την δραματική σχολή. Ο ίδιος ο Καραντινός είχε δημιουργήσει στο παρελθόν αρκετά προβλήματα στον οργανισμό λόγω της διαμάχης του με τον άλλο σκηνοθέτη Πέλο Κατσέλη. Ωστόσο σε αυτή τη φάση υποστήριζε σθεναρά την ύπαρξη πολλών σκηνοθετών και διαφορετικών φωνών στο *Εθνικό* θέατρο, αφού ο Ροντήρης δεν δεχόταν σαν σκηνοθέτη ούτε καν τον έμπιστό του Κωστή Μιχαηλίδη.

100 ό. π. και Σωκράτης Καραντινός, "Οι "Λαοπρόβλητοι" εις την Τέχνην- Το πρώτο στάδιο διαλύσεως του Εθνικού Θεάτρου", Εφ. *Ελευθερία*, 19/10/1946.

101 "Εις το Εθνικόν Θέατρον", Εφ. *Εμπρός*, 18/05/1946.

102 Σωκράτης Καραντινός, "Το Εθνικό Θέατρο", *Ελεύθερα Γράμματα*, 01/05/1946.

Επίσης τον κατηγορεί ότι φέρθηκε άσχημα και απέλυσε ηθοποιούς όπως ο Καρούσος και ο Γ. Γληνός, αλλά και οι Ολύμπιος, Ζαννής, Μπαλάσκα, Μαρσέλλου, αφοι Παπαδοπούλου, Σκελλάς, Μαρτίνος, Κεντάκας, Παπαδόπουλος, Ταλάνος, Πλακούδης κλπ. Τους σκηνοθέτες Καραντινό και Κατσέλη, τους σκηνογράφους Βακαλό, Κεντάκα, Τσαρούχη, Βασιλείου και Εγγονόπουλο, 25 διοικητικούς υπαλλήλους και τέσσερις τεχνικούς. Συνυπεύθυνοι σε όλα αυτά ήταν και τα μέλη του Δ.Σ καθώς και η επιτροπή που είχε οριστεί για να ελέγχει τα φρονήματα των εργαζομένων. Ο Θεοτοκάς θα απευθύνει πρόταση συνεργασίας

Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει και το γεγονός ότι σε αυτές τις αποφάσεις συμμετείχε και η Μαρίκα Κοτοπούλη, ως μέλος του Δ. Σ. του Εθνικού (η οποία βέβαια σπάνια εμφανιζόταν στις συνεδριάσεις των συμβουλίων), πρώην συνεργάτης με κάποιους από αυτούς τους ηθοποιούς (Γ. Γληνός).⁽¹⁰³⁾

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου από το Εθνικό θέατρο διώχτηκαν κάποιοι από τους πιο αξιόλογους καλλιτέχνες και ηθοποιούς της χώρας. Τα σενάρια για περιοδεία στην Αμερική ακούγονταν εξωπραγματικά την ίδια ώρα που ο οργανισμός βρισκόνταν σε πλήρη παρακμή, χωρίς να υπάρχει παράρτημα για την ψυχαγωγία του αθηναϊκού κοινού.⁽¹⁰⁴⁾

Φαίνεται, λοιπόν, ότι όντως ο Ροντήρης χρησιμοποιήθηκε σαν όργανο της εξουσίας. Προφανώς οι αλλαγές δεν έγιναν εξαιτίας του όπως καταγγέλλει ο Καραντινός, ωστόσο η κυβέρνηση βρήκε στο πρόσωπο του ένα πιστό εκτελεστικό όργανο. Έτσι έμεινε ο μόνος και απόλυτος άρχων του θεάτρου στο καλλιτεχνικό κομμάτι, αφού δεν υπήρχε άλλος σκηνοθέτης και όσο αφορά την υπόλοιπη καλλιτεχνική διοίκηση, φαίνεται να μην γινόταν αποδεκτή οποιαδήποτε άλλη αντίληψη ακόμα κι αν αυτή προέρχονταν από σκληροπυρηνικούς αστούς ή ανθρώπους με πολύ σημαντική επιρροή στον χώρο.

Σε ένα δημοσίευμα, η εφημερίδα Ριζοσπάστης παρομοιάζει τον σκηνοθέτη με τον Μανιαδάκη και καταγγέλλει ότι δεν φτάνει που απέλυσε το μισό προσωπικό, δεν πληρώνει αυτούς που κράτησε και εκβιάζει με δηλώσεις μετανοίας αυτούς που απέλυσε για να τους ξαναπάρει. Η ηθοποιός Νέλλη Μαρσέλλου, χήρα με δύο παιδιά καταγγέλλει ότι την έφερε σε σημείο έσχατου εξευτελισμού που οδήγησε το προσωπικό να αντιδράσει και καταλήγει Ποιος διευθύνει λοιπόν το Εθνικό ο Ροντήρης ή ο Μανιαδάκης.⁽¹⁰⁵⁾

Μάλιστα στην ίδια εφημερίδα αναφέρεται ότι: Δεν είναι τυχαίο. Είναι βέβαια έργο ενός ανθρώπου που τρόμαξε για το λαϊκό του καλλιτεχνικού μονοπωλίου. Μα ο άνθρωπος ανήκοντας ψυχικά και ιδεολογικά στη φασιστική δεξιά αποτελεί το συνειδητό όργανό της στον τομέα του θεάτρου. Τον καταγγέλλει ότι είναι κομμάτι στην προσπάθεια της αναβίωσης του προηγούμενου δικτατορικού καθεστώτος, ότι είναι ο σκηνοθέτης της 4ης Αυγούστου και ότι ήταν μαζί με τον Μπαστιά οι άνθρωποι της δικτατορίας που

103 Μιχαήλ Ροδάς, "Τι γίνεται στο Εθνικό; -Ο νόμος και η παρανομία", Εφ. Το Βήμα, 05/10/1946.

104 Θεατρόφιλος, "Λαοπρόβλητων έργα- Η "Αναδιοργάνωσις" του Εθνικού Θεάτρου", Εφ. Ελευθερία, 20/08/1946.

105 "Ροντήρης ή Μανιαδάκης", Εφ. Ριζοσπάστης, 03/10/1946.

στραγγάλισαν το θέατρο. Απέπεμψε τον Καρθαίο, πολέμησε το Άρμα Θέσπιδος και τη Λυρική Σκηνή και όποιον άλλον τον αμφισβητούσε. Επίσης τον κατηγορεί ότι προσλαμβάνει ανθρώπους με ύποπτη δράση κατά την περίοδο της Κατοχής (Βενετάκης), ότι συνεδριάζει με συμβούλια που “σημειώνουν” ονόματα κομμουνιστών και ότι απολύει ήρωες της Εθνικής Αντίστασης.⁽¹⁰⁶⁾

Ακόμα και ο Μιχαήλ Ροδάς που είχε πολεμήσει την προηγούμενη διοίκηση στην οποία αρχικά ήταν μέλος αλλά αποχώρησε και αρχικά είχε υποστηρίξει την ύπαρξη του Ροντήρη στο Εθνικό, στην πορεία τον χαρακτήρισε σαν έναν δικτάτορα. Ο Ροδάς διασαφήνισε ότι η πρότασή του ήταν ο Ροντήρης να είναι σκηνοθέτης και όχι καλλιτεχνικός διευθυντής και απόλυτος άρχων.⁽¹⁰⁷⁾

Ο Ροντήρης κι αυτοί που εξυπηρετούσε στήριξαν έναν φασιστικό νόμο που εφαρμόστηκε αρχικά στο Εθνικό Θέατρο και στη συνέχεια στους υπόλοιπους δημόσιους φορείς. Έναν νόμο που στηριζόταν στη νοοτροπία των πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων, που εφαρμόστηκε σε πολύ μεγαλύτερη έκταση αργότερα σε όλους τους δημόσιους -και όχι μόνο- φορείς, ακόμα και στα πανεπιστημιακά ιδρύματα. Ο νόμος αυτός επίσης κατάργησε την μονιμότητα των υπαλλήλων και ήταν ένα από τα πρώτα φασιστικά μέτρα που εφαρμόστηκαν για να φέρουν το θέατρο και την τέχνη στον πλήρη έλεγχο αυτών που εξουσίαζαν. Μάλιστα ο Τύπος, που προετοίμαζε το κοινό για όλα αυτά τα μέτρα θριαμβολογούσε ότι *εις το Εθνικό Θέατρο καταργήθηκαν οι θεσμοί του ΚΚΕ και του ΕΑΜ*, εκφράζοντας και ανοιχτά με αυτόν τον τρόπο έναν βασικό λόγο της γενικότερης εκκαθάρισης.⁽¹⁰⁸⁾

Μπορεί βέβαια μια σειρά από πιο δημοκρατικές εφημερίδες να πολέμησαν το νέο καθεστώς, όμως οι εφημερίδες της κυβερνήσεως στήριξαν ανοιχτά αυτή την κατεύθυνση. Συγκεκριμένα η Καθημερινή βρίσκει ευχάριστες τις ανακατατάξεις στο Εθνικό και θεωρεί ότι το θέατρο πρέπει να είναι ένα όπλο στα χέρια του κράτους και όχι δυναμίτης στα Εθνικά Θεμέλια. Στην ίδια εφημερίδα τονίζεται η άθλια κατάσταση στην οποία είχε έρθει το Εθνικό, χωρίς εξοπλισμό αφού αυτός είχε χαθεί από τους κατακτητές και από τους ΕΛΑΣΙΤΕΣ. Επίσης πολύ πρώιμα εκφράστηκε η επιθυμία για τη διάδοση του ελληνικού θεάτρου στην Αμερική, αλλά και η επιθυμία για την πρόσληψη Ροντήρη, κάτι που δείχνει πως η πρόσληψη του ήταν εξ αρχής προσχεδιασμένη.⁽¹⁰⁹⁾

Η ίδια εφημερίδα προετοίμαζε το κλίμα δυσανασχετώντας για τα πάντα που συνέβαιναν στο Εθνικό μέσα από μια σειρά άρθρων γραμμένα από τον ίδιο τον Αιμίλιο Χουρμούζιο. Συγκεκριμένα ο Χουρμούζιος με μια σειρά επιχειρημάτων προσπαθεί να απορρίψει το εναλλασσόμενο δραματολόγιο, την λειτουργία της πρωτοποριακής σκηνής όπως αυτή λειτουργούσε ως τότε και την αντικατάσταση της από την νεοελληνική σκηνή, το κριτήριο της καλλιτεχνικής επιτροπής και συγκεκριμένα του Τερζάκη αλλά και γενικώς τον τρόπο

106 Ο Θεατρικός, "Η δικτατορία στο Εθνικό", Εφ. Ριζοσπάστης, 03/10/1946.

107 Μιχαήλ Ροδάς, ό. π.

108 ό. π.

109 Γ.Α.Β., "Εθνικόν Θέατρον", Εφ. Καθημερινή, 04/05/1946.

λειτουργίας και τους στόχους που είχαν τεθεί από τον φορέα.⁽¹¹⁰⁾ Ενδεικτικό των προθέσεων του Ροντήρη είναι και το γεγονός ότι επί διοικήσεως Θεοδοκά είχε αρνηθεί να συμμετέχει σαν σκηνοθέτης στον θίασο του Εθνικού, κάτι που όμως είχε αρνηθεί, θέτοντας ως όρο και την ανάληψη της καλλιτεχνικής διεύθυνσης του ιδρύματος.⁽¹¹¹⁾

Β.1.1.3 ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗ ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ- ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ

Εκτός από τις ανακατατάξεις που καταστρατήγησαν βασικές αρχές και δικαιώματα στη λειτουργία του θεάτρου, δεν εφαρμόστηκαν ούτε καν οι καινούριοι αντιδραστικοί νόμοι. Έτσι σύμφωνα με τον καινούριο νόμο θα έπρεπε στο Εθνικό να υπάρχει καλλιτεχνική επιτροπή που να απαρτίζεται από τον πρόεδρο, τον γενικό διευθυντή σαν αντιπρόεδρο, τον πρώτο σκηνοθέτη, τον διευθυντή δραματολογίου και δύο μέλη που θα ορίζονταν από το Υπουργείο Παιδείας. Η καλλιτεχνική επιτροπή θα έπρεπε να λογοδοτεί για τα πάντα στο Δ.Σ. του θεάτρου και ιδίως σε ότι είχε να κάνει με τον καταρτισμό των θιάσων.

Αντ' αυτού ο Ροντήρης γίνεται κυρίαρχος άρχων που αποφασίζει και δι-ατάζει για τα πάντα.

Τα μέλη της καλλιτεχνικής επιτροπής άλλαξαν και αργότερα σε αυτήν διορίστηκε από το υπουργείο, η Ελένη Ουράνη και ο Αχιλλέας Μαμάκης.⁽¹¹²⁾ Όμως ακόμα και η αντιδραστική κριτικός φαίνεται ότι ήρθε σε μεγάλη ρήξη με τον σκηνοθέτη. Τον κατηγορήσε ότι δεν άκουγε καμία άλλη άποψη και ότι αρνούνταν να συνεργαστεί με όποιον είχε διαφορετική γνώμη από τη δική του. Η κριτικός τον κατηγορεί για συντηρητισμό, για ματαιοδοξία και ότι έχει μετατρέψει το Εθνικό σε ανεξάρτητο φέουδο, σαν ένα κράτος εν κράτει στο οποίο κάνει ό,τι του αρέσει.⁽¹¹³⁾

Όλες αυτές οι αλλαγές⁽¹¹⁴⁾ και οι συνεχείς έλεγχοι για την “εκκαθάριση”

110 Αιμίλιος Χουρμούζιος, "Το “Εθνικόν”- Οι άνθρωποι και αι ιδεαι των", Εφ. Καθημερινή, 17- 19- 24/04/1946.

111 Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *ό. π.*, σ. 132.

112 "Θεατρική Κίνησις", Εφ. Εμπρός, 09/10/1946.

113 Άλκης Θρύλος, *ό. π.*, σ. 250- 254.

114 Πέρα από όλους τους υπόλοιπους τομείς το πρώτο που άλλαξε σύσταση ήταν το Δ.Σ. Κι έτσι ενώ πρόεδρος ήταν ο Λουκάς Κανακάρης Ρούφος, αντιπρόεδρος ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος, Γενικός Γραμματέας ο Γ. Κατσίμπαλης και Οικονομικός σύμβουλος ο Π. Εξαρχάκος, με συμβούλους τον Συναδινό, τον Σεφεριάδη, τον Καρθαίο και τον Χατζηκυριάκο Γκίκα, κυβερνητικό επίτροπο τον Μ. Μαντούδη και γενικό διευθυντή τον Γιώργο Θεοδοκά αντικαθίστανται όλοι τους από τους Μαρίκα Κοτοπούλη, Διον. Κόκκινο, Γ. Οικονομίδη (πρόεδρος), Στρ. Μυριβήλη (αντιπρόεδρος), Αχ. Κύρου (γενικός γραμματέας), Καψάλη (οικονομικός σύμβουλος), Κ. Κυριακόπουλο, Πάκη Καγιά, Καρθαίο, Καλαποθάκη, Π. Οικονόμου, Χρ. Ζαλοκώστα, Λ. Ευταξία, Ν. Μπαλτατζή- Μαυροκορδάτο και Κυριακόπουλο από το συμβούλιο της επικρατείας. Σύμβουλοι του Εθνικού έγιναν οι Καγιάς και Φυρστ. Επίσης στον ρόλο του προσωπάρχη παρέμεινε ο Μ. Λιδωρίκης και διευθυντής οικονομικών ο Θεοδώρου. Σε

του προσωπικού, από ύποπτα δημοκρατικά στοιχεία είχαν επίδραση και στο αισθητικό αποτέλεσμα. Πολλοί ήταν οι νέοι ηθοποιοί που προσελήφθησαν ανάμεσά τους ο Τάκης Χορν, η Μαίρη και ο Θάνος Αρώνης, η Ρίτα και ο Δημήτρης (πατήρ), Μυράτ, η Μελίνα Μερκούρη, ο Νίκος Χατζίσκος, ο Μήτσος Λυγίζος κ.α. αλλά και ο Μάνος Κατράκης.

Η αλλαγή έμφυχου δυναμικού ηθοποιών, συντελεστών, καλλιτεχνικής επιτροπής και σκηνοθέτη είχε τεράστια επίδραση στο έργο του θεάτρου. Καταρχήν ενώ η μέχρι πριν καλλιτεχνική αρχή κήρυττε την απλότητα για λόγους ανάγκης αλλά και αρχής, η καινούρια εμφανίζει πολύ μεγάλες παραγωγές και μάλιστα με κάποιους κοινούς σκηνογράφους και ενδυματολόγους. (Κλωνης) Οι παραγωγές πλέον στηρίζονταν στον εντυπωσιασμό, οι ερμηνείες ήταν πιο πομπώδεις και στημένες, με το βάρος να πέφτει κυρίως στο λόγο και την απαγγελία.

Γενικότερα όμως σε ότι αφορά τη λειτουργία του οργανισμού είχε αλλάξει ριζικά. Η πρώτη μεταπολεμική διοίκηση ενώ αντιμετώπισε πολλά οικονομικά προβλήματα και στερήσεις βασικών οικονομικών πόρων (έσοδα ιπποδρόμου), καθώς και άλλες καταστροφές σε έμφυχο και άφυχο υλικό που οφείλονταν στους πολέμους κατάφερε να βγάλει εις πέρας ομαλά τη λειτουργία του οργανισμού.

Το βασικό χαρακτηριστικό, σύμφωνα με τον ίδιο τον γενικό διευθυντή Γιώργο Θεοδοκά ήταν ότι στο *Εθνικό* συνυπήρχαν άνθρωποι όλων των πολιτικών χώρων οι οποίοι έκαναν τη δουλειά τους, ενώ λαμβάνονταν η γνώμη τους υπόψιν σε όποια παράταξη και να ανήκαν. Τα μόνα παράπονα που ακούστηκαν ήταν από κάποιους φιλοβασιλικούς βετεράνους του θιάσου, οι οποίοι πίστευαν ότι δεν τους ανατέθηκαν κάποιοι ρόλοι λόγω φρονημάτων ενώ στην πραγματικότητα αυτό συνέβη λόγω έλλειψης ικανοτήτων. Σύμφωνα με τον Θεοδοκά λοιπόν το θέατρο λειτουργούσε με βάση το δημοκρατικό πνεύμα, το οποίο ήταν το πρώτο που καταργήθηκε από την νέα διοίκηση.

Όσο αφορά το δραματολόγιο της πρώτης περιόδου, αφορούσε έργα ελληνικά και ξένα, κλασικά και σύγχρονα, αλλά και αρχαία. Οι παραστάσεις που ανέβαιναν ήταν αρκετές πράγμα στο οποίο βοηθούσε το εναλλασσόμενο δραματολόγιο.

Για αυτή την τακτική είχαν κατηγορηθεί με το επιχείρημα ότι οι παραστάσεις ανέβαιναν με ελάχιστη προετοιμασία και ουσιαστικά εντελώς πρόχειρα και απροετοίμαστα, κάτι που υποστηρίχθηκε ότι ήταν καλό αλλά σε έναν θίασο με περισσότερες δυνατότητες σε έμφυχο υλικό.

Βέβαια είναι γεγονός ότι την πρώτη αυτή περίοδο το *Εθνικό* είχε περισσότερους σκηνοθέτες, σκηνογράφους, ηθοποιούς και γενικότερα καλλιτέχνες που εργάζονταν γι' αυτό άρα και παραστάσεις με μεγαλύτερη αισθητική ποιικιλία. Λειτουργούσαν ταυτόχρονα η *Πρωτοποριακή Σκηνή* και ο θεσμός των *Λογοτεχνικών Απογευματινών*, καθιστώντας το *Εθνικό Θέατρο* έναν ζωντανό

συσκέψεις της επταμελούς επιτροπής του Δ.Σ. υπήρχαν σκέψεις για μείωση των μελών του. Φυσικά αντικαταστάθηκε και η προηγούμενη καλλιτεχνική επιτροπή που αποτελούνταν από τους Σιδέρη, Τερζάκη (διευθυντή δραματολογίου), Κουκούλα και Πέτρο Χάρη. Αρχείο *Εθνικού Θεάτρου*.

και ποικιλόμορφο οργανισμό.

Ο τρόπος λειτουργίας των οργανισμών αμφισβητήθηκε πάλι από τον Χουρμούζιο, όμως το αποτέλεσμα της δικής του πρότασης (Δημήτρης Ροντήρης ως εκπρόσωπος συγκεκριμένων θεσμών), ήταν να πάψουν όλα αυτά να λειτουργούν και να μείνει ένας και μοναδικός σκηνοθέτης που κάθε φορά σκηνοθετούσε μια μόνο παράσταση. Έτσι κόπηκε η ευκαιρία σε νέα ταλέντα να προβάλλουν το έργο τους (*Πρωτοποριακή Σκηνή*), αλλά και στο κοινό η δυνατότητα να γνωρίζει διάφορα έργα μέσω του εναλλασσόμενου δραματολογίου.

Ο Θεοτοκάς λίγους μήνες μετά τα γεγονότα του *Εθνικού* γράφει ένα άρθρο στη *Νέα Εστία* εξηγώντας τις αρχές και τον τρόπο λειτουργίας του θεάτρου όταν ήταν διευθυντής και διαχωρίζει τη θέση του από τους ΕΑΜίτες μαρξιστές, όπως τον κατηγορούσε ο έως τότε τύπος με πρωταρχικό την εφημερίδα *Καθημερινή*, αλλά και την *Εστία*.⁽¹¹⁵⁾

Όπως ειπώθηκε και παραπάνω οι εφημερίδες αυτές, αλλά και άλλες φιλοκυβερνητικές ήταν προάγγελοι και υποστηρικτές των γεγονότων που ακολούθησαν. Ο ακραίος συντηρητισμός τους πολιτικά, τους κατατάσσει στο πλευρό της “περίοδου Ροντήρη”, αφού αυτή εξυπηρετούσε τα πολιτικά τους συμφέροντα.

Πέρα όμως από τα πολιτικά συμφέροντα εξυπηρετούσε και τη γενικότερη αισθητική τους, αφού η νέα περίοδος του *Εθνικού* ήταν πολύ περισσότερο συντηρητική και σε αυτόν τον τομέα. Είναι γεγονός ότι πλέον το δραματολόγιο βασιζόταν μόνο σε κλασικά έργα, τα σκηνικά και τα κοστουμια στο εντυπωσιασμό, οι ερμηνείες στο στόμφο. Το μόνο ωφέλιμο για τους θεατές μέτρο που πάρθηκε ήταν η απόφαση για μείωση των εισιτηρίων για δημόσιους υπαλλήλους και φοιτητές, έτσι ώστε αυτές οι κατηγορίες να είναι ευκολότερο να παρακολουθούν τις παραστάσεις.

Μια απλή ματιά να ρίξει κανείς στα γεγονότα θα καταλήξει ότι η νέα περίοδος του *Εθνικού*, αν και με περισσότερα οικονομικά μέσα, ήταν πολύ περισσότερο φτωχή. Αυτό γίνεται φανερό από τα προγράμματα των παραστάσεων, στα οποία φαίνεται η διαφορά και η συνολικότερη προχειρότητα μέχρι και τις γενικότερες δράσεις που έτρεχε εκείνη την περίοδο το *Εθνικό*.

B.1.1.4 ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

Η δραματική σχολή του *Εθνικού* θεάτρου φαίνεται ότι λειτουργούσε προβληματικά και πριν τις ανακατατάξεις στο *Εθνικό*. Οι καθηγητές (Καραντινός, Παρασκευάς, Κατσέλης) δεν έδιναν την πρέπουσα σημασία στα μαθήματα και τους μαθητές στέλνοντας αντικαταστάτες να διδάξουν τους μελλοντικούς ηθοποιούς και μάλιστα σε βασικά μαθήματα όπως η υποκριτική, λόγω του ότι ήταν απασχολημένοι με τις προετοιμασίες των παραστάσεων.

Η κατάσταση αυτή ξεκίνησε από την περίοδο της Κατοχής και συνεχίστηκε και αργότερα, με διάφορα σκάνδαλα να ξεσπούν για τις βαθμολογίες και τον υπεύθυνο της σχολής Θεόδωρο Συναδινό να μην μπορεί να επιβάλλει

115 Γιώργος Θεοτοκάς, "Η Πρώτη Μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου", *Νέα Εστία*, Έτος Κ' - Τόμος 39- Τεύχος 451, Αθήνα, 1946, σ. 460- 473.

την πειθαρχία. Επίσης δεν δινόταν καμία σημασία στην ανανέωση του προγράμματος σπουδών και στο περιεχόμενο των μαθημάτων, αφού η κρατική μέριμνα ήταν ανύπαρκτη.⁽¹¹⁶⁾

Με τις ανακατατάξεις ανανεώθηκε και το προσωπικό και ο διευθυντής της δραματικής σχολής, που αρχικά τουλάχιστον δεν φαίνεται να είχε σοβαρούς σκοπούς αναμόρφωσης του προγράμματος. Οι μόνες αλλαγές που έγιναν ήταν και πάλι για τα πολιτικά φρονήματα των εργαζομένων ανεξάρτητα αν ήταν άξιοι ή όχι.

Ωστόσο η νέα αρχή φαινόταν αρχικά διατεθειμένη να αξιοποιήσει τους σπουδαστές, αφού υπήρξαν δηλώσεις ότι από αυτούς θα προέρχονται οι “βοηθοί” του Ροντήρη, που θα λειτουργούσαν σαν συμπληρωματικοί σκηνοθέτες, ουσιαστικά όμως σαν πειθήνια όργανά του, κάτι που τελικά δεν έγινε.

Ο Ροδάς έδωσε αγώνα μέσω της στήλης του για την ομαλή λειτουργία της σχολής, η οποία φαίνεται να ήταν σε πλήρη υποβάθμιση. Ήδη από τον Μάιο του 1946 είχε εκθέσει την κατάσταση, επαναφέροντας το θέμα τον Αύγουστο όταν διορίστηκε η νέα αρχή.⁽¹¹⁷⁾ Αφορμή ίσως να αποτέλεσε το γεγονός ότι λίγες μέρες πριν και ενώ όλη κρατική σκηνή ήταν σε αποσύνθεση προκηρύχθηκαν εισιτήριες εξετάσεις για τη δραματική σχολή.⁽¹¹⁸⁾ Οι καθηγητές της σχολής ήταν οι μόνοι που στην αρχή, με το πρώτο διάταγμα παρέμειναν στη θέση τους, μέχρι όμως το πέρας των εξετάσεων.

Αργότερα το καλοκαίρι η σχολή, έπαψε να λειτουργεί κάτι που είχε γίνει με όλον τον οργανισμό. Ωστόσο κατά διαστήματα γινόντουσαν ακροάσεις ηθοποιών από τον Ροντήρη, κάποιες από τις οποίες αφορούσαν και σπουδαστές της σχολής.

Εκτός όμως από τη δραματική το Εθνικό θέατρο έχει φροντίσει να στείλει και κάποιους από τους ηθοποιούς του να μαθητεύσουν με υποτροφίες στο εξωτερικό.. Συγκεκριμένα τη Θ. Καλλιγά και τη Μ. Οικονομίδου στο Παρίσι και την Ε. Βεργή στην Αμερική. Στόχος ήταν οι καλλιτέχνιδες να αποκομίσουν εμπειρία και γνώση στο εξωτερικό και να τη μεταφέρουν στην Ελλάδα, η οποία εκείνη την εποχή υιοθετούσε άκριτα οτιδήποτε ξενόφερτο.⁽¹¹⁹⁾ Παράλληλα με την κρατική δραματική σχολή, λειτουργούσαν οι δραματικές του Μιχάλη Κουνελάκη, του Θεάτρου Τέχνης. Επίσης το επόμενο έτος στους κόλπους του μορφωτικού συλλόγου Αθηναίων λειτούργησε ακόμα μία σχολή θεάτρου υπό τη διεύθυνση του Καραντινού. Στη σχολή συνεργάζονται πολλά σπουδαία ονόματα της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής του τόπου: Κουν, Δημαράς, Παππάς, Σιδέρης, Λ. Πολίτης, Θ. Σταύρου, Χατζηδάκις, Κεφάλου, Βασιλείου,⁽¹²⁰⁾ η δραματική σχολή του Ελληνικού Ωδείου,⁽¹²¹⁾ αλλά και κάποιες άλλες ακόμα, αφού σίγουρα λειτουργούσε και μία στη Θεσσαλονίκη.⁽¹²²⁾

116 Μιχαήλ Ροδάς, "Η Δραματική Σχολή", Εφ. *Το Βήμα*, 16/05/1946.

117 Μιχαήλ Ροδάς, "Η Δραματική Σχολή", Εφ. *Το Βήμα*, 28/08/1946.

118 "Δραματική Σχολή Εθνικού Θεάτρου", Εφ. *Καθημερινή*, 18/08/1946.

119 Σ., "Θεατρική Κίνησης", Εφ. *Εμπρός*, 24/09/1946.

120 "Σχολή Θεάτρου", Εφ. *Το Βήμα*, 22/10/1947.

121 ό. π., 25/10/1947.

122 Ψηφιοποιημένο Αρχείο Θεάτρου Τέχνης.

B.1.1.5 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

Όπως ειπώθηκε παραπάνω ο μοναδικός στόχος που έθεσε το *Εθνικό* κατά τη διάρκεια όλης αυτής της κατάστασης είναι μια περιοδεία στην Αμερική, με την οποία θα μπορούσε να διαφημιστεί το ελληνικό θέατρο. Οι αντιδράσεις σε αυτές τις δηλώσεις ήταν πολλές διότι αφού το *Εθνικό* αυτή την περίοδο ήταν ανεπαρκές έως ανύπαρκτο στα πλαίσια της χώρας, μια περιοδεία στο εξωτερικό θα ήταν δυσφήμιση και όχι διαφήμιση. Επίσης μια περιοδεία με το τότε δυναμικό του θεάτρου θα άφηνε το κοινό της χώρας χωρίς να μπορεί να παρακολουθήσει καμία παράσταση του θιάσου.

Την ίδια περίοδο που γίνονταν αυτές οι συζητήσεις, στην Αμερική βρίσκονταν ήδη κάποιοι ελληνικοί θιάσοι (*Θιάσος Καρζής*), αλλά και πολλοί διακεκριμένοι Έλληνες ηθοποιοί (Κατίνα Παξινού, Αλέξης Μινωτής, Αδαμάντιος και Μαίρη Λεμού, Βάσω Μανωλίδου). Κάποιοι από αυτούς διέπρεπαν στο εξωτερικό ιδίως με παραστάσεις αρχαίου δράματος. Η επιτυχία τους ήταν αρκετά μεγάλη, ενώ ακόμα μεγαλύτερες ήταν οι προσδοκίες που υπήρχαν κάτι που τους οδηγούσε να αναζητούν νέους ηθοποιούς για συνεργασία στην Αμερική. (Ο Καρζής ζητούσε τον Κωτσόπουλο και τη σύζυγό του.)⁽¹²³⁾ Με το συγκεκριμένο θέμα βέβαια ασχολούνταν και πολλοί ξένοι θιάσοι με μεγάλη επιτυχία κάτι που δυνάμωσε τις σκέψεις των ιθυνόντων του *Εθνικού* για περιοδεία.

Άλλος βασικός αποτρεπτικός παράγοντας για μια περιοδεία του *Εθνικού* θεάτρου στο εξωτερικό (Αμερική, Αγγλία), ήταν κατά τον Ροδά και η έλλειψη της ελληνικής ερμηνείας της αρχαίας τραγωδία, καθώς και ο λάθος τρόπος προσέγγισης ερμηνείας και διδασκαλίας της. Αυτό, ωστόσο, δεν πτοούσε τους ανθρώπους του *Εθνικού* που όλη την ώρα προπαγάνδιζαν τη συγκεκριμένη περιοδεία.

Η έλλειψη αυτή κρίθηκε πολύ σοβαρή και μείζων πρόβλημα για το ελληνικό θέατρο και άρχισε να συζητιέται έντονα. Ο Ροδάς πάλι, σε άλλο άρθρο του, ζήτησε την εντατική εκπαίδευση των ηθοποιών της δραματικής σχολής πάνω στο αρχαίο θέατρο και ανέφερε ότι και η καλλιτεχνική επιτροπή του *Εθνικού* συζητούσε για έναν οργανισμό στα πλαίσια του οργανισμού, που θα είχε σαν αντικείμενο την μελέτη του αρχαίου θεάτρου. Ως τότε οι περισσότερες ερμηνείες έρχονταν από το εξωτερικό και απλά υιοθετούνταν από σκηνοθέτες και λοιπούς καλλιτέχνες, οι οποίοι θα μπορούσαν να αποδώσουν καλύτερα από τους ξένους τα έργα του ελληνικού αρχαίου θεάτρου.⁽¹²⁴⁾

Πολλοί από τους ηθοποιούς που εργάζονταν στο εξωτερικό, με πρωτεργάτρια την Κατίνα Παξινού γνωρίζοντας την κατάσταση στην Ελλάδα και τις απώλειες του *Εθνικού* θεάτρου σε εξοπλισμό κατά τη διάρκεια του πολέμου αποφάσισε να βοηθήσει, στέλνοντας σαν δωρεά πολλές κούτες με κοστούμια και αντικείμενα που θα χρησίμευαν στο θέατρο.

Όμως παρ' όλες τις θερμές αντιδράσεις, η συγκεκριμένη πράξη οδήγησε

123 Σ., "Θεατρική Κίνησης", ό. π., 29/08/1946.

124 Μιχαήλ Ροδάς, "Η ερμηνεία τη αρχαίας τραγωδίας- Το Εθνικό στην Αμερική", Εφ. Το Βήμα, 24/07/1946.

σε διαπληκτισμό τους συντελεστές του *Εθνικού*, αφού ξέσπασε πόλεμος ανάμεσα στους ηθοποιούς. Οι εθνικόφρονες εκτόξευαν ύβρις κατά της ηθοποιού και του Μινωτή, ενώ ταυτόχρονα μοιράζονταν όσα εστάλησαν από την Αμερική.

Κι ενώ οι συκοφαντίες ήταν πολύ έντονες το ΣΕΗ για μια ακόμα φορά δεν βγήκε να υπερασπιστεί τη φήμη των ηθοποιών και παρέμεινε αμέτοχο.⁽¹²⁵⁾ Στην πραγματικότητα το πρόβλημα που είχαν οι ηθοποιοί ήταν ότι ο Ροντήρης στην επερχόμενη περιοδεία του *Εθνικού* στο εξωτερικό, ήθελε να χρησιμοποιήσει τους ηθοποιούς Παξινού και Μινωτή.

Θα ηδύνατο να δημιουργήσει σοβαράς κινδύνους, λόγω των τόσον εντόνως εκδηλωθέντων φρονημάτων των δύο ανωτέρω [και επειδή] δεν μπορούν να συμμετάσχουν του θιάσου αυτού πρόσωπα τα οποία διεξήγαγον προπαγάνδαν αντεθνικήν εις το Εξωτερικόν και εξέθεσαν δημοσία απόψεις αι οποίαι, κατά την γνώμην εγκύρων ελληνικών και ξένων κύκλων, έβλαψαν την ελληνικήν υπόθεσιν, με την πλευρά τους να απαντά αποστέλλοντας φάκελο αποδεικτικών στοιχείων πατριωτικής δράσης.⁽¹²⁶⁾

Οι ηθοποιοί χαρακτηρίζονταν ως οι πλέον άξιοι από διάφορους Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες, κάτι που ξυπνούσε τον ανταγωνισμό των συντελεστών του κρατικού θιάσου.⁽¹²⁷⁾ Παράλληλα, μερίδα του ελληνικού Τύπου έβγαλε μια σειρά δημοσιεύματα εναντίον κυρίως της Παξινού, τα οποία αναφέρονταν στο γεγονός ότι έπαιζε ανάρμοστους για την ηλικία της ρόλους και παρόμοιου τύπου θέματα.⁽¹²⁸⁾

Εκτός όμως από την Παξινού και άλλοι από την ελληνική παροικία στην Αμερική ενίσχυσαν το θέατρο της χώρας τους, ο καθένας για τους δικούς του λόγους. Ο επιχειρηματίας Σκούρας, ο ηθοποιός Θύμιος, ο Ν. Μπακάλης μαζί με άλλους Έλληνες έστειλαν μέσω του ΣΕΗ διάφορα είδη εξοπλισμού τα οποία διανεμήθηκαν στους θιάσους αλλά και στο *Εθνικό* θέατρο.

5.1.1.6 ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Κι ενώ όλα αυτά συνέβαιναν στο *Εθνικό* θέατρο, ο νέος νόμος έφερε αλλαγές και στη *Λυρική σκηνή*, αφού κι εκεί άλλαξε το Διοικητικό Συμβούλιο⁽¹²⁹⁾ και η Καλλιτεχνική Επιτροπή.⁽¹³⁰⁾ Η λογική της εκκαθάρισης επικράτησε κι εκεί αφού απολύθηκαν πολλοί δημοκρατικοί και όσοι έμειναν υποχρεώθηκαν αν ήθελαν να συνεχίσουν να εργάζονται να υπογράψουν συμβόλαια με πολύ

125 Μιχαήλ Ροδάς, "Γενική οικονομική κρίση", Εφ. *Το Βήμα*, 11/07/1946.

126 Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *ό. π.*, σ. 135.

127 "Παραστάσεις Ελληνικών τραγωδιών", Εφ. *Ελευθερία*, 13/07/1946.

128 Σοφία Σπανούδη, "Περί κακίας ο λόγος- Η Κατίνα Παξινού", Εφ. *Ελευθερία*, 19/07/1946.

129 Ορίζεται γενικός διευθυντής ο Γεώργιος Σκλάβος, αντιπρόεδρος ο Ζαλοκώστας, γενικός γραμματέας ο Γερ. Γερμενής και στην καλλιτεχνική επιτροπή οι Λ. Ζώρας, Κ. Τριανταφύλλου, Αντ. Ευαγγελάτος και οι Λεβίδης, Νεζερίτης, Βαβαγιάννης και Παλάντιος. Θεατρική Κίνησης, "Εφημερίδα Εμπρός", 16/07/1946.

130 "Η Εθνική Σκηνή", Εφ. *Καθημερινή*, 28/05/1946.

μειωμένους μισθούς.

Κι έτσι, ενώ ο συγκεκριμένος οργανισμός δεν είχε σταματήσει τη λειτουργία του, στις 05/07 οι μουσικοί του θιάσου ξεκινούν απεργία ενώ προετοιμαζόταν να ανέβει η παράσταση του Θεόφραστου Σακελλαρίδη *Βαφτιστικός*.⁽¹³¹⁾

Η απεργία διήρκεσε από τις 05/07 ως και τις 19/08, όπου και έγινε η πρεμιέρα του έργου. Κατά τη διάρκεια της απεργίας οι μουσικοί αρνούνταν να υπογράψουν συμβόλαια με μειωμένους τους μισθούς τους και ζητούσαν μισθό 600 δραχμών. Υπήρξαν διάφορες διαβουλεύσεις μεταξύ του οργανισμού και των μουσικών, με επίσημη δικαιολογία για τις μειώσεις ότι η χειμερινή σεζόν είχε έλλειμμα που έπρεπε να καλυφθεί.⁽¹³²⁾

Οι μουσικοί επίσης αιτούνταν να πληρωθούν δεδουλευμένα από την 1η Ιουλίου κάτι που επίσης δεν έγινε δεκτό. Κάποιοι από αυτούς τάχθηκαν με το ΔΣ και το θέμα τέθηκε σε ψηφοφορία στο μουσικό σύλλογο, όπου οι πρώτοι επικράτησαν και η απεργία συνεχίστηκε. Όπως παντού, το καθεστώς τρομοκρατίας κυριάρχησε για μία ακόμα φορά. Το υπουργείο μάλιστα αντέδρασε στην απεργία με απειλές για κλείσιμο του θεάτρου όλη τη θερινή σεζόν και αντικατάσταση των μουσικών τη χειμερινή⁽¹³³⁾, ακόμα και με οριστικό κλείσιμο του θεάτρου.⁽¹³⁴⁾ Μια άλλη τακτική που ακολουθήθηκε από τη διοίκηση ήταν οι πρόβες κατά τη διάρκεια της απεργίας με τους στρατιωτικούς μουσικούς που σαν σκοπό είχαν να πτοήσουν τους μουσικούς, αλλά και η σύνθεση ορχήστρας από "ελεύθερους" μουσικούς υπό τη διεύθυνση του Βιενέζου αρχιμουσικού Πφέφερ.

Πρωτοστάτης όλων αυτών το μεθόδων και εφαρμοστής της κυβερνητικής πολιτικής στη *Λυρική*, αντίστοιχος Ροντήρης της, ήταν ο διευθυντής της Γεώργιος Σκλάβος. Ο Σκλάβος ακολούθησε αντίστοιχες τακτικές αποδεικνύοντας ότι δεν διορίστηκε τυχαία και κατάφερε τελικά να λήξει την απεργία με τους προτεινόμενος από το ΔΣ όρους εργασίας.⁽¹³⁵⁾

5.1.1.7 ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ακριβώς την ίδια περίοδο ξεκίνησαν και οι φωνές για τη δημιουργία κρατικού θεάτρου στη Θεσσαλονίκη. Η δημιουργία του παρουσιάστηκε σαν αναγκαία από διάφορους φορείς ειδικά εκείνη την περίοδο, διότι στην περιοχή δρούσαν διάφοροι προοδευτικοί θιάσοι οι οποίοι φέρονταν να είχαν μεγάλη επιτυχία στο κοινό χωρίς όμως να υπάρχει ένας επίσημος φορέας να τους αντιμετωπίσει σε περιεχόμενο.

Για παράδειγμα το καλοκαίρι του 1946 το β' συγκρότημα των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* περιόδευσε στην Λάρισα και μετά στη Θεσσαλονίκη. Η επιτυχία ήταν τεράστια, καθώς ο εορτασμός των εκατό παραστάσεων αποτέλεσε καλ-

131 "Θεατρική Κίνησης", Εφ. *Εμπρός*, 11 και 13/07/1946.

132 "Θεατρική Κίνησης", Εφ. *Καθημερινή*, 07, 12 και 26/07/1946.

133 "Αν συνεχισθεί η απεργία της *Λυρικής*", Εφ. *Εμπρός*, 09/07/1946

134 "Θα κλείσει η *Λυρική Σκηνή*;" Εφ. *Ελευθερία*, 09/07/1946.

135 "Εκβιασμοί κατά του προσωπικού της *Λυρικής*", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 14/07/1946.

λιτεχνικό γεγονός για την Θεσσαλονίκη. Στην παράσταση παρευρέθηκε καλλιτεχνικός, πνευματικός και επιστημονικός κόσμος, αρχές και ιδρύματα της πόλης. Αλλά και γενικότερα οι παραστάσεις τους είχαν τεράστια επιτυχία και στις δύο πόλεις που περιόδευσαν, συσσωρεύοντας κοινό όλων των ηλικιών και όλων των τάξεων.⁽¹³⁶⁾

Επιπλέον η σημασία της συγκεκριμένης τοποθεσίας στην οποία λάμβαναν χώρα σειρά από μάχες εκείνη την περίοδο καθιστούσε εθνική ανάγκη σύμφωνα με κάποιους τη δημιουργία κρατικού θεάτρου στην περιοχή.⁽¹³⁷⁾ Το γεγονός ότι ο λαός ήταν πολύ κοντά στα γεγονότα και μπορούσε να βγάλει εύκολα συμπεράσματα, έπρεπε να πολεμηθεί με κάθε τρόπο.

Επίσης, διάφοροι φορείς δημοσίευαν συνεχώς άρθρα στις εφημερίδες, απαιτώντας τη λειτουργία του κρατικού φορέα, με επιχείρημα το γεγονός ότι οι κάτοικοι της Θεσσαλονίκης πλήρωναν τον φόρο δημοσίων θεαμάτων χωρίς οι ίδιοι να μπορούν να απολαύσουν τις παροχές αυτού του φόρου αφού το συνολικό ποσό μεταφερόταν στο *Εθνικό* της Αθήνας.

Παρ' όλο, όμως, που όπως φάνηκε δόθηκαν κάποιες δεσμεύσεις από μερίδα της άρχουσας τάξης, η οποία κατανοούσε την αναγκαιότητα να γίνει κάτι τέτοιο. Οι δεσμεύσεις αυτές δεν υλοποιήθηκαν πράγμα λογικό αν σκεφτεί κανείς ότι και το *Εθνικό Θέατρο* που προηγουμένως ήταν σε πλήρη λειτουργία, τη συγκεκριμένη περίοδο είχε πάψει εντελώς να λειτουργεί.

Βέβαια η *Εστία Γραμμάτων και Τεχνών* Θεσσαλονίκης είχε αρχίσει να ανακινεί το θέμα πολύ νωρίτερα, από τον Μάρτιο, στέλνοντας υπόμνημα σε όλα τα μέσα με το οποίο αιτούνταν την ίδρυση κρατικού θεάτρου είτε με γενναία επιχορήγηση από το κράτος, είτε με την είσπραξη του φόρου δημοσίων θεαμάτων ολόκληρης της Βόρειας Ελλάδας για αυτόν τον σκοπό.

Φαίνεται πάντως ότι γίνονταν κάποιες τέτοιες προσπάθειες καθώς το Υπουργείο Παιδείας ζητούσε να πιστωθούν 30.000.000 τον μήνα για τη λειτουργία του θεάτρου, ωστόσο το υπουργείο Οικονομικών δεν φαινόταν πρόθυμο να αποδεχτεί κάτι τέτοιο. Σύμφωνα με το δημοσίευμα άλλης εφημερίδας (*Εμπρός*), η απαιτούμενη δαπάνη για τη λειτουργία του θεάτρου ήταν 300.000.000 και ήταν πολύ κοντά στο να υλοποιηθεί, αφού μάλιστα είχαν αρχίσει να διαδίδονται και τα ονόματα που θα στελέχωναν τον θίασο.⁽¹³⁸⁾ Είχε γίνει μάλιστα και μια προσπάθεια να προστεθεί ένας παραπάνω φόρος 10% στους κινηματογράφους της Θεσσαλονίκης για αυτόν τον σκοπό, κάτι τέτοιο όμως δεν έγινε δεκτό από τους επιχειρηματίες του κινηματογράφου.⁽¹³⁹⁾

Πάντως λίγα χρόνια πριν και συγκεκριμένα το φθινόπωρο του 1943 λειτουργήσε για πρώτη φορά *Κρατικό Θέατρο στη Θεσσαλονίκη*. Ο κρατικός φορέας είχε δημιουργηθεί πάλι με κάποια σημαντική αφορμή και συγκεκριμένα για να αποτρέψει την *κάθοδο στη Θεσσαλονίκη Βουλγαρικού θιάσου*, κάτι που θα ενίσχυε με πολιτιστικά άλλοθι τη βουλγαρική κατοχή μεγάλου

136 "Η περιοδεία των Ενωμένων Καλλιτεχνών", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 10/09/1946.

137 "Το θέατρον Θεσσαλονίκη", Εφ. *Καθημερινή*, 23/07/1946.

138 "Για τη λειτουργία του κρατικού θεάτρου Θεσσαλονίκης", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 04/09/1946 και Εφ. *Εμπρός*, 03/09/1946.

139 "Το θέατρον της Θεσσαλονίκης", Εφ. *Καθημερινή*, 19/03/1946.

μέρους της Βόρειας Ελλάδας⁽¹⁴⁰⁾. Ο "εχθρός" τότε ήταν διαφορετικός και στόχος του φορέα ήταν η αντιμετώπιση των κατακτητών. Το ενδιαφέρον είναι ότι ο θίασος μετασχηματίστηκε μετά την Απελευθέρωση σε Λαϊκό Θέατρο Βόρειας Ελλάδας και επανδρώθηκε σε μεγάλο βαθμό με μέλη του ΕΑΜ, οι οποίοι πλέον αποτελούσαν τον νέο "εχθρό" και αφορμή για αίτημα επαναλειτουργίας του Κρατικού Θεάτρου.

Το Λαϊκό Θέατρο Βόρειας Ελλάδας χρηματοδοτήθηκε από φορείς της πόλης, σε ειδική "παλλαϊκή συγκέντρωση" και ανέβασε μετά από ζυμώσεις στην Καλλιτεχνική Επιτροπή, τον Ρήγα Βελεστινλή του Βασίλη Ρώτα σκηνοθεσία Μάνου Κατράκη.⁽¹⁴¹⁾

Με την έναρξη του εμφυλίου ο θίασος αυτός στερήθηκε κάθε υλικού πόρου και εξαναγκάστηκε σε διάλυση⁽¹⁴²⁾ λόγω των πολιτικών πεποιθήσεων της πλειοψηφίας των συντελεστών του θιάσου, οι οποίοι αποτελούσαν πλέον κίνδυνο για την άρχουσα τάξη της χώρας.

Ήσσανος σημασίας γεγονότα είναι επίσης ενδεικτικά της πλήρους ταύτισης του κρατικού θεάτρου με τον αγώνα απέναντι στον «εσωτερικό εχθρό»: η παραχώρηση λ.χ. του Θεάτρου Θεσσαλονίκης, που διαχειρίζεται το Εθνικό Θέατρο, τότε στον Καλλιτεχνικό Όμιλον Βασιλοφρόνων Νέων, τότε στον Εθνικό Σύνδεσμο Ελασιτών, ή, μετά την ήττα του Δημοκρατικού Στρατού, για την παράσταση προπαγανδιστικού έργου ενός αντιστράτηγου της Χωροφυλακής και στον Ελληνοαμερικανικό Σύνδεσμο «προς εορτασμό των επινικίων». Στη Θεσσαλονίκη, άλλωστε, θα οργανωθεί περιοδεία πρώτη φορά μετά τον πόλεμο.⁽¹⁴³⁾

B.1.2 ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ – ΚΑΤΑΣΤΟΛΗ ΚΑΤΑ ΤΩΝ ΘΙΑΣΩΝ

Το επόμενο μέτρο μετά την εκκαθάριση του κρατικού φορέα ήταν να φιμωθούν θίασοι που τα μέλη τους είχαν σχέση με το ΕΑΜ ή το ΚΚΕ που ανέβαζαν παραστάσεις μη αρεστές στην κυρίαρχη τάξη. Ο πρώτος τρόπος που επιχειρήθηκε να γίνει αυτό ήταν μέσω της τρομοκρατίας εναντίον του κοινού και των ηθοποιών, έτσι ώστε οι ηθοποιοί και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες να σταματήσουν τέτοιου είδους παραστάσεις ή το κοινό, λόγω φόβου, να σταματήσει να τις παρακολουθεί.

Ήδη πριν από την επίσημη έναρξη του εμφυλίου πολέμου, το καλοκαίρι του 1945, έγινε η πρώτη επίθεση των παρακρατικών ακροδεξιών σε θέατρο και συγκεκριμένα στο Εθνικό Θέατρο, όπου έπαιζε ο γνωστός κομμουνιστής ηθοποιός Τζαβάλας Καρούσος τον ρόλο του Εβραίου Σάυλωκ στην παράσταση *Ο έμπορος της Βενετίας* του Σαίξπηρ. Εκεί άκουσε από την πρώτη του ατάκα να του φωνάζουν *Κάτω εαμοβούλγαρε δολοφόνε*. Ο ηθοποιός απομακρύνθηκε από τη σκηνή άμεσα και ξαναβγήκε μόνο μετά από την απομάκρυν-

140 Δεμέστιχα Α., Καραγεωργίου Μ., Μαρτσάκης Β., *Μάνος Κατράκης: Στη ζωή, τη σκηνή και την οθόνη*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2004, σ. 87.

141 ό. π.

142 ό. π.

143 Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, ό. π.

ση των ταραξιών από τη σκηνή.

Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης όμως δεν ήταν η πρώτη φορά που δεχόταν κάποια επίθεση. Κατά τα Δεκεμβριανά μάλιστα η αστική προπαγάνδα και συγκεκριμένα η εφημερίδα *Βραδυνή* είχε φτάσει στο σημείο να ανακοινώσει ψευδώς τον θάνατο του καλλιτέχνη και μάλιστα με λεπτομέρειες. Το αποκορύφωμα όμως ήταν ο πόλεμος που δέχτηκε από την αστυνομία, τον Οκτώβριο του 1946. Ο καλλιτέχνης μετά την απομάκρυνσή του από το *Εθνικό*, είχε συγκροτήσει δικό του θίασο με τον οποίο ανέβαζε παραστάσεις στο Δημοτικό θέατρο Πειραιά. Εκείνη την περίοδο ο θίασος παρουσίαζε το έργο του Άγγελου Σικελιανού *Ο Χριστός στην Ρώμη*. Όταν πήγαν στο θέατρο ο ποιητής με τον ηθοποιό είδαν τοιχοκολλημένη την απαγόρευση της παράστασης, γεγονός που σχολίασε στον Τύπο και ο Κώστας Βάρναλης.⁽¹⁴⁴⁾

Λίγο αργότερα οι επιθέσεις συνεχίστηκαν εις βάρος θιάσου των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*, που την περίοδο εκείνη παρουσίαζε το έργο του Ουίλιαμ Σαίξπηρ *Ιούλιος Καίσαρας*. Η οργανωμένη επίθεση έγινε από μέλη της ακροδεξιάς οργάνωσης Χ, πρώην ταγματασφαλίτες και εθνοφύλακες με τη συνεργασία της χωροφυλακής. Υπήρξαν 11 τραυματίες, εκ των οποίων οι δύο πολύ σοβαρά. Ο ηθοποιός των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* Αντώνης Γιαννίδης κατήγγειλε με επιστολή του στον υπουργό Εσωτερικών Κ. Τσάτσο απειλητικά τηλεφωνήματα που δέχεται εναντίον της ζωής του, του Βεάκη και της Μιράντας. Ο υπουργός πάντως αρνήθηκε να δεχθεί επιτροπή διανοούμενων που ήθελε να διαμαρτυρηθεί για τα γεγονότα στα θέατρα και άφησε να εννοηθεί πως τα γεγονότα προέκυψαν λόγω επαγγελματικών αντιζηλιών και επειδή ο θίασος έπαιζε προπαγανδιστικά έργα (Σαίξπηρ). Οι τρεις συλληφθέντες για τα γεγονότα αφέθησαν ελεύθεροι και δεν τιμωρήθηκε κανείς από τους υπαίτιους.

Ένα χρόνο μετά τον Αυγούστου του 1946 σημειώθηκε επίθεση ενάντια πάλι του θιάσου των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* που ανέβαζε αυτή την φορά ένα έργο αντιστασιακού περιεχομένου, το *Ξύπνημα* του Κώστα Κοτζιά. Το ίδιο βράδυ σημειώθηκε επίθεση ενάντια σε μία επιθεώρηση που παιζόταν την ίδια ακριβώς περίοδο στο θέατρο *Ερμής*, από έναν θίασο που ανέβαζε ένα έργο που δεν είχε πολιτικό χαρακτήρα, αλλά συμμετείχαν ΕΑΜίτες ηθοποιοί.⁽¹⁴⁵⁾

Από τα παραπάνω φαίνεται ότι δράση των συγκεκριμένων θιάσων είχε ενοχλήσει πολύ. Την δεύτερη χρονιά, μάλιστα, η επίθεση φαίνεται να ήταν οργανωμένη αφού έγινε με μαφιόζικο τρόπο συντονισμένα σε δύο θέατρα. Στο θέατρο *Ερμής*, Χίτες μπήκαν μέσα στο θέατρο, έχοντας σαν βασικό στόχο την ηθοποιό Καίτη Ντιριντάουα. Μόλις η καλλιτέχνης ανέβηκε στη σκηνή ξεκίνησαν οι αντιδράσεις και οι χαρακτηρισμοί της ως Βουλγάρα. Η ίδια απάντησε με θάρρος στα σχόλια ότι είναι περισσότερο Ελληνίδα από πολλούς άλλους και παρ' όλο που αποχώρησε, ξαναβγήκε μετά από λίγο στη σκηνή. Όμως αναγκάστηκε να ξαναφύγει και να φυγαδευτεί με ένα αυτοκίνητο όπου και μέσα σε εκείνο κυνηγήθηκε από τον όχλο.

Κάποιοι άλλοι ηθοποιοί ίδιας ιδεολογίας με της Ντιριντάουα, αποτέλε-

144 Δέσπω Καρούσου, "Μαρτυρία της κόρης του". στο: Ολυμπία Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας*, Κ. και Π. Σμπίλιας, Αθήνα, σελ. 386.

145 "Η λογοκρισία των θεαμάτων", *Εφ. Ελευθερία*, 15/08/1946.

σαν κι αυτοί στόχο. Αυτοί ήταν η Λέλα και ο Σπύρος Πατρίκιος, με τον δεύτερο να τραυματίζεται και να καταλήγει στον πρώτων βοηθειών. Από τη μανία του πλήθους δεν διέφυγαν ούτε οι φωτογραφίες των ηθοποιών Σπύρου Πατρίκιου και Καίτης Ντιριντάουα.

Η συγκεκριμένη επίθεση ήταν κοινό μυστικό από νωρίτερα ότι θα πραγματοποιηθεί αλλά δεν έγινε τίποτα για να αποτραπεί. Επίσης κατά τη διάρκεια της επίθεσης, παρ' όλη τη βιαιότητα με την οποία αυτή διεξήχθη (πέτρες, πυροβολισμοί), η αστυνομία έκανε τα στραβά μάτια ενώ ήταν παρούσα. Επιπλέον δύο αστυνομικοί εγκαταστάθηκαν στο ταμείο απ' όπου εξαφάνιζαν όποιον κατά τη γνώμη τους θεωρούσαν δημοκρατικό.⁽¹⁴⁶⁾

Η Ντιριντάουα όμως δέχτηκε και απόρριψη εξ' αιτίας των πολιτικών της φρονημάτων. Συγκεκριμένα το 1946 ο Αχιλλέας Μαμάκης την κατηγορήσε μέσα από την εφημερίδα το Έθνος, ότι κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών φορώντας στρατιωτική στολή έβριζε και έφτυνε ομήρους στη Λιβαδειά. Η ηθοποιός έκανε μήνυση στον Μαμάκη για ψευδείς και φαντασιώδης κατηγορίες.⁽¹⁴⁷⁾ Αργότερα το 1947 όταν εργαζόταν στον θίασο Μπουρνέλη, στο θέατρο Παπαιωάννου, εμφανίστηκε μια επιτροπή, η οποία απαίτησε όλοι οι συντελεστές να υπογράψουν δήλωση. Όποιος δεν υπέγραφε θα πήγαινε εξορία. Απ' όλους τους ηθοποιούς του θιάσου η Ντιριντάουα ήταν η μόνη που δεν υπέγραψε, καθώς ήταν η μόνη που την επόμενη μέρα πήγε στο Μεταγωγών κι από εκεί εξορία στη Χίο. Στη Χίο ήταν επίσης εξορία οι συναδέλφισές της Ταΰγετη Μπασούρη, Αλέκα Παϊζή, Άλκη Ζέη, Μιράντα Φιλιακού, Λουκία Σπαθάρη, Αργυρώ Βόκοβιτς.⁽¹⁴⁸⁾

Την ίδια ώρα με την επίθεση στο θέατρο Ερμής, στο Λυρικό, πάλι οργανωμένα και μαζικά έφτασε μια ομάδα εθνικοφρόνων η οποία σχημάτισε κάτι σαν διαδήλωση έξω από το θέατρο. Στο ταμείο αντιλήφθηκαν έγκαιρα την κατάσταση και έκλεισαν τις πόρτες του θεάτρου. Ωστόσο οι θεατές παρέμειναν αποκλεισμένοι μέσα και χρειάστηκε να ανοίξει η πόρτα για να βγουν. Στο σημείο αυτό οι Χίτες εισέβαλαν στο θέατρο, κι αφού κατέστρεψαν την είσοδο και το ταμείο τραυμάτισαν κάποιους θεατές, χτύπησαν τον ηθοποιό Βεάκη και ακόμα σοβαρότερα τον Γιαννίδη.⁽¹⁴⁹⁾

Ένα χρόνο μετά μοναρχικοί αναβίωσαν τα γεγονότα και ξαναεπιτέθηκαν στο Θέατρο Μουσούρη, πάλι ενάντια στο θίασο των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*. Σύμφωνα με μαρτυρίες των μελών του θιάσου δεχόντουσαν συνεχώς ενοχλήσεις στο θέατρο κατά τις παραστάσεις του έργου τους το *Ξύπνημα*. Συγκεκριμένα μοναρχικοί περνώντας από το ταμείο διατύπωσαν την απειλή: "Δεν θα το παίξετε πολλές μέρες ακόμα". Καταγγελίες για απειλητικά τηλεφωνήματα είχε κάνει και το επιθεωρησιακό τμήμα του θιάσου που εμφανιζόταν

146 "Τα αιματηρά γεγονότα των θεάτρων – Οργανωμένες δολοφονικές επιθέσεις", Εφ. Ριζοσπάστης, 22/06/1945.

147 Καίτη Ντιριντάουα, "Μαρτυρία της Ντιριντάουα", στο Ολυμπία Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας*, Κ. και Π. Σμπιλιάς, Αθήνα, σ. 408.

148 Καίτη Ντιριντάουα, ό. π., σ. 405-406. .

149 "Νυκτερινά αιματηρά επεισόδια εις τα θέατρα Ερμής και Λυρικών", "Εφ. Εμπρός", 21/06/1945.

στο Θέατρο Σαμαρτζή.

Στις 07/07 του 1946 μοναρχικοί εισέβαλαν στο θέατρο πυροβολώντας για να δημιουργήσουν πανικό. Αμέσως μετά άρχισαν να χτυπούν με ρόπαλα τους θεατές και το προσωπικό του θεάτρου. Μέσα από το πλήθος των θεατών άρχισαν να πετάγονται καθίσματα με αποτέλεσμα τον τραυματισμό του τεχνικού Γ. Μιχαηλίδη. Η παράσταση διακόπηκε και κάποιοι από τους θεατές ήρθαν σε σύγκρουση, αμυνόμενοι σε αυτούς που έκαναν την επίθεση.

Πολλοί θεατές μεταφέρθηκαν στην πρώτη βοήθειών, ενώ η αστυνομία συνέλαβε κάποιους μοναρχικούς, με την μεγαλύτερη μερίδα των οποίων να διαφεύγει με αυτοκίνητα που περίμεναν έξω από το θέατρο.

Από όλη την επίθεση φαίνεται ότι στόχος των επιτιθέμενων ήταν να καταστραφεί το θέατρο και να διακοπουν οι παραστάσεις. Ωστόσο παρ' όλο που πολλά καθίσματα ήταν κατεστραμμένα ο θίασος ανακοίνωσε ότι την ίδια μέρα θα συνέχιζε κανονικά τις παραστάσεις του.

“Ο θίασος των “Ενωμένων Καλλιτεχνών” ύστερα από τη βάρβαρη επίθεση της περασμένης Κυριακής συνεχίζει από σήμερα κανονικά τις παραστάσεις (...) Ο θίασος εκπληρώνοντας το καθήκον του και την καλλιτεχνική του αποστολή θα συνεχίσει με την ίδια πίστη τις παραστάσεις του και είναι βέβαιος ότι το κοινό με μεγαλύτερη ακόμα αγάπη και περισσότερο ενθουσιασμό θα υποστηρίξει με την προσέλευση του τον καλλιτεχνικό του αγώνα.”⁽¹⁵⁰⁾

Η αστυνομία ωστόσο παρουσίασε τα πράγματα τελείως διαφορετικά. Σύμφωνα με την ανακοίνωσή της δυο ομάδες εκδρομέων, οι οποίες άνηκαν η κάθε μία σε μία από τις δύο αντίπαλες παρατάξεις, συναντήθηκαν τυχαία έξω από το χώρο του θεάτρου, όπου και συγκρούστηκαν. Φερόμενη αιτία κάποια αντιστασιακά τραγούδια που τραγουδούσε η ομάδα των κομμουνιστών, τα οποία ενόχλησαν τους άλλους. Πολλοί από αυτούς που συγκρούστηκαν τραυματίστηκαν, ανάμεσά τους και ένας αστυνομικός, διότι η ομάδα των κομμουνιστών επιτέθηκε και κατά της αστυνομίας.⁽¹⁵¹⁾ Πάντως από όλους αυτούς που συνελήφθησαν η αστυνομία κράτησε μόνο τους ΕΑΜίτες ενώ όλοι οι μοναρχικοί αφέθηκαν ελεύθεροι.⁽¹⁵²⁾

Συγκεκριμένα συνελήφθησαν και κρατήθηκαν για 24 ώρες ο ηθοποιός Χαρικιόπουλος και οι τεχνικοί Τσαμούρης και Κουρλιάφτης, με την κατηγορία εις βάρος τους να εκκρεμεί και με τον φόβο να συλληφθούν κι άλλα μέλη του θιάσου όπως ο Γιαννίδης και ο Βεάκης.⁽¹⁵³⁾

Η κυβέρνηση χρησιμοποίησε αυτά τα επεισόδια ως αφορμή για να ψηφίσει λίγο καιρό μετά έναν μέτρο⁽¹⁵⁴⁾ για την λογοκρισία με το πρόσχημα ότι παραστάσεις με αντεθνικό χαρακτήρα οξύνουν τα πνεύματα. Ωστόσο είναι φανερό ότι αυτό που ήθελαν ήταν να σταματήσουν έργα ριζοσπαστικού περι-

150 “Ενωμένοι Καλλιτέχνες- Ανακοίνωση”, Εφ. Ριζοσπάστης, 09/07/1946.

151 “Τυχαία ή οργανομένη αι προχθεσινάι σκηναί εις το θέατρο Μουσούρη- Τι λέει η αστυνομία”, Εφ. Καθημερινή, 09/07/1946.

152 “Επίθεσις εναντίον Κεντρικού θεάτρου των Αθηνών”, Εφ. Ελευθερία, 09/07/1946.

153 “Η Ζούγκλα”, Εφ. Ριζοσπάστης, 30/07/1946.

154 “Λογοκρισία στα θεάματα”, Εφ. Ριζοσπάστης, 30/07/1946.

εχομένου και θιάσους που πρέσβευαν συγκεκριμένες απόψεις. Ήλλωστε ούτε ο *Ιούλιος Καίσαρας*, αλλά ούτε και το *Ξύπνημα* είναι έργα αντεθνικού περιεχομένου, αντιθέτως ειδικά το δεύτερο πρόβαλλε τους ηρωικούς αγώνες της Εθνικής Αντίστασης.

Δεν είναι γι' αυτό παράξενο ότι ο μοναρχικός βούρκος κτυπάει αυτή την προσπάθεια με τα μοναδικά όπλα που διαθέτει την τρομοκρατία, τη δολοφονική επίθεση, το έγκλημα⁽¹⁵⁵⁾ την ίδια περίοδο που οι συμμορίες και το παρακράτος τρομοκρατούσαν όλη τη χώρα. Όλο αυτό το κλίμα δείχνει τις φασιστικές μεθόδους που επικρατούν εκείνη την περίοδο.

Εκτός όμως από αυτές τις μεθόδους, οι θίασοι δέχονταν επίθεση και μέσω του Τύπου. Εντυπωσιακό είναι ότι η κριτική που πρόσκειται στην παράταξη των εθνικοφρόνων αποσιωπά τα συγκεκριμένα γεγονότα (*Άλκης Θρύλος-Εμπρός*) ή τα παρουσιάζει αργότερα με την επίσημη εκδοχή της κυβέρνησης, που τα αναφέρει σαν δικαιολογία για τον παραπάνω νόμο. Τα συγκεκριμένα δημοσιεύματα αποδίδουν την επίθεση σε άτομα ανεξάρτητα που δικαιολογημένα όμως εξοργίζονται διότι προσβάλλεται το εθνικό τους αίσθημα και η κυρίαρχη στον κόσμο ιδεολογία.

Επίθεση φέρεται να έχει δεχτεί και το β' συγκρότημα των *Ενωμένων Καλλιτεχνών* (*Το συγκρότημα Νέων*) σε περιοδεία του στη Λάρισα και μάλιστα η επίθεση γίνεται από επίσημο φορέα, την αστυνομία, αλλά και από συμμορία του Σούρλα. Στην επίθεση τραυματίστηκαν δύο μέλη του θιάσου, αλλά και ο μουσικοσυνθέτης του θιάσου, Μάνος Χατζηδάκης. Οι απειλές που δέχονταν ήταν καθημερινές από παρακρατικούς αλλά και από την αστυνομία, αλλά κανείς δεν συνελήφθη εκτός από τον αρχισυντάκτη της εφημερίδας *Αλήθεια* που κατήγγειλε στο φρουραρχείο το γεγονός⁽¹⁵⁶⁾. Σε ένδειξη διαμαρτυρίας και για να γίνει γνωστή στον κόσμο η επίθεση, οι συντελεστές του θιάσου βγαίνουν στους δρόμους της πόλης με δεμένα τα κεφάλια. Στη συνέχεια της περιοδείας τους στη Θεσσαλονίκη, όπου οι *Ενωμένοι Καλλιτέχνες* έφτασαν ένας-ένας με το λεωφορείο της γραμμής γιατί στην *Ελασσόνα* μας περίμεναν οι συμμορίες του Σούρλα να μας καθαρίσουν, δέχονται και πάλι επίθεση "αγανακτισμένων πολιτών".⁽¹⁵⁷⁾

Οι άνθρωποι του θεάτρου δέχονται ένα ακόμα χτύπημα στις 14/6 της ίδιας χρονιάς, κατά τη διάρκεια της απεργίας όλου του προσωπικού των θεάτρων ενάντια στην «καταθλιπτική φορολογία» η αστυνομία κάνει έφοδο στο θέατρο «*Λυρικό*», όπου βρισκόταν απεργιακή επιτροπή ηθοποιών και φέρεται με βιαιότητα κατά των ηθοποιών *Καλουτά* και *Βέμπο*, ενώ τραυματίζει τον ηθοποιό *Σκάλτσα*,⁽¹⁵⁸⁾ πράγμα εξαιρετικά παράξενο διότι οι συγκεκριμένοι ηθοποιοί ήταν πασίγνωστοι για τις "εθνικές" τους απόψεις.

Στις 04/10/1946, μια ακόμα επίθεση έλαβε χώρα από Χίτες ενάντια στην παράσταση του έργου *Νέα Ζωή* του Δημήτρη Μπόγρη, που οργάνωνε Σύλ-

155 "Το θέατρο του λαού", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 09/07/1946.

156 "Η περιοδεία των "Ενωμένων" Καλλιτεχνών", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 10/09/1946.

157 Ασπασία Παπαθανασίου, *ό.π.*, σ. 164.

158 "Επίθεση της αστυνομίας κατά των ηθοποιών, Αληθινή Πολιορκία", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 15/06/1946.

λογος *Γυναικών* στον Πειραιά, στο θέατρο *Ζέφυρος*. Μέσα στο θέατρο την ώρα της παράστασης πετάχτηκε χειροβομβίδα, που τραυμάτισε δεκατρία και σκότωσε δύο άτομα, ενώ κατά τον *Ριζοσπάστη* τραυματίστηκαν 25 άτομα. Ο αστικός τύπος για μια ακόμα φορά παρουσίασε το γεγονός διαστρεβλωμένα, σαν ηθικοί αυτουργοί της επίθεσης να ήταν τα μέλη του συλλόγου και άλλοι προοδευτικοί άνθρωποι και όπως πάντα φυσικά πάλι κανένας δεν τιμωρήθηκε.⁽¹⁵⁹⁾

B.1.3 ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

Και αφού η μέθοδος της βίας και του παρακράτους δεν λειτούργησε αποτελεσματικά, ώστε η άρχουσα τάξη να σταματήσει θεάματα που ήταν αντίθετα με τις αρχές της, η καινούρια κυβέρνηση παίρνει, επίσημα πλέον, μέτρα λογοκρισίας. Τώρα η παρέμβαση του κράτους στην τέχνη γίνεται και με νομική κάλυψη. Δεν είναι βέβαια τυχαίο το γεγονός ότι το συγκεκριμένο μέτρο έρχεται μετά το ανέβασμα του έργου *Το Ξύπνημα*, του Κώστα Κοτζιά από τους *Ενωμένους Καλλιτέχνες* και την επιτυχία που σημείωνε ένα έργο με τέτοια θεματολογία στο κοινό.

Έτσι σύμφωνα με το άρθρο 15 του “ψηφίσματος περί έκτακτων μέτρων τάξεως” επιτρέπεται η άσκησις προληπτικού ελέγχου επί των έργων τούτων (θεατρικών ή κινηματογραφικών) και η απαγόρευσις της εκτελέσεως αυτών άνευ αδείας της οικείας αρχής. Επίσης η λογοκρισία είναι απαραίτητη επειδή υπάρχουν έργα που βλάπτουν το κύρος των κρατικών εξουσιών, των συμμάχων κρατών και στρατευμάτων... Αλλ’ έτι πλέον ανύποπτος πολίτης υφίσταται πραγματικόν αιφνιδιασμόν, ότε νομίζων ότι μεταβαίνει προς ψυχαγωγίαν εις το θέατρον ευρίσκεται προ συστηματικής αναρχικής διδασκαλίας. Ηδη έχουμε τα πρώτα κρούσματα διασαλεύσεως της τάξεως. Μάλιστα προβλέπονταν φυλάκιση έξι μηνών για τους θεατρικούς επιχειρηματίες που θα παραβλέψουν τον νόμο και τριών για τους ηθοποιούς.⁽¹⁶⁰⁾

Το ψήφισμα υποβάλλεται “δια την κατασφάλισιν την ψυχικής ενότητας του λαού και της κρατικής αξιοπρέπειας”, επίσης “δια την προάσπισιν της πολιτικής και κοινωνικής ιδεολογίας της μέγιστης μερίδος του έθνους” και “δια την πρόληψιν αυξήσεως των κρουσμάτων διασαλεύσεως της δημόσιας τάξεως”.⁽¹⁶¹⁾

Οι δικαιολογίες που δόθηκαν από τον υφυπουργό τύπου Μπαλτατζή, για την ψήφιση του συγκεκριμένου μέτρου ήταν η τήρηση της τάξεως από επεισόδια που προκαλούνταν από κάποια αντεθνικά έργα. Η διασάλευση όμως της τάξεως αναφέρεται στα παραπάνω περιστατικά με τον θίασο των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*, τα οποία χρησιμοποίησαν σαν πρόσχημα για την επιβολή λογοκρισίας. Τα επεισόδια εκείνα μάλιστα τα είχε προκαλέσει το ίδιο το κράτος

159 "Χειροβομβίς κατά θεάτρον", Εφ. *Εμπρός*, 05/10/1946, "Μοναρχικοί σκοτώνουν-Χειροβομβίδα στον Ζέφυρο", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 05/10/1946 και "Μια χειροβομβίς εντός θεάτρον στον Πειραιά", Εφ. *Ελευθερία*, 05/10/1946.

160 "Λογοκρισία στα θεάματα", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 30/07/1946.

161 "Φίμωτρο", "Εφ. *Ελευθερία*", 30/07/1946.

άμεσα μέσω του κρατικού του φορέα (αστυνομία) και έμμεσα μέσω των παρακρατικών που είχε στην υπηρεσία του.

Επίσης το γεγονός ότι επικαλούνταν την ιδεολογία της μέγιστης μερίδος του λαού είναι ένα γεγονός απόλυτα αναληθές και μη τεκμηριωμένο, αφού εκείνη την περίοδο πολύ μεγάλη μερίδα του λαού είχε φιλοΕΑΜικά αισθήματα. Η ενότητα που τελικά επιδιώκονταν ήταν η πλήρης υποταγή στις επιθυμίες της κυβέρνησης και των “συμβούλων” της.

Είναι φανερό ότι οι παραπάνω αιτιολογίες δεν είναι παρά δικαιολογίες και ο βασικός στόχος ήταν ο πλήρης έλεγχος της καλλιτεχνικής ζωής της χώρας και η αξιοποίηση της προς τα συγκεκριμένα συμφέροντα. Ιδιαίτερα σε μια περίοδο τόσο τεταμένη που οι διώξεις και οι απαγορεύσεις ήταν εμφανείς σε όλους τους τομείς της ζωής, η λογοκρισία στα θεάματα ήταν μία φυσική συνέπεια της πολιτικής που ακολουθούνταν και της φίμωσης σε κάθε επίπεδο της αντίθετης άποψης, κάτι που φάνηκε και λίγο αργότερα με την απαγόρευση του Ριζοσπάστη και άλλων εφημερίδων.

Ο στόχος ο πραγματικός είναι ο δημοκρατικός τύπος και όχι ένα ή δύο θέατρα και μία ή δύο ταινίες, στις οποίες εσύχναζον παρά τους τραμπουκισμούς των “ανεύθυνων” όσοι ηρέσκοντο εις αυτές. Εφεξής, εάν ισχύση το ψήφισμα αυτό δεν θα ακούουν και δεν θα βλέπουν οι Έλληνες κανέναν έργο της ελληνικής και της παγκοσμίου θεατρικής και κινηματογραφικής παραγωγής, το οποίον δεν θα είναι συντονισμένον -κατά την κρίσιν μερικών γλοιώδων και ηλίθιων υποκειμένων όπως είναι όλοι ανεξαιρέτως οι λογοκριταί- προς την “ιδεολογία” των Ελλήνων νεοφασιστών. Το ψήφισμα αυτό είναι το πρώτον καθαυτό φασιστικόν μέτρο της κυβερνήσεως των “λαοπρόβλητων”.⁽¹⁶²⁾

Ο υφυπουργός σαν απάντηση στα δημοσιεύματα των εφημερίδων, απάντησε συνεχίζοντας να δίνει σαθρές δικαιολογίες για τις αιτίες εφαρμογής του ψηφίσματος. Ξεκαθάρισε ότι δεν πρόκειται για μέτρο καταπάτησης της ελευθερίας, αλλά παρακάτω είπε ότι τέτοια μέτρα πρόληψης είναι απαραίτητα σε συγκεκριμένες εποχές και δεν αντίκειται ουδόλως στο Σύνταγμα.⁽¹⁶³⁾ Σαν αφορμές επικαλέστηκε επίσης και το γεγονός ότι και στην Αγγλία και την Αμερική υπήρχε λογοκρισία, ότι σε πολλά έργα σατιρίζονταν οι σύμμαχοι – γεγονός που τους πρόσβαλλε βαθύτατα- αλλά και μέλη της κυβέρνησης⁽¹⁶⁴⁾ και επίσης ότι χρησιμοποιείται ως μέτρο ενάντια σε αυτούς που επιδίωκαν την αυτονομηση της Μακεδονίας.⁽¹⁶⁵⁾

B.1.4 ΟΙ ΘΙΑΣΟΙ ΣΑΝ ΜΕΣΟ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑΣ- Ο ΘΙΑΣΟΣ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΥ

Επιπλέον, την ίδια ώρα που το ψήφισμα επικαλέστηκε σαν αιτία της

162 "Φίμωτρο", Εφ. Ελευθερία, 30/07/1946.

163 "Ο προληπτικός έλεγχος των θεατρικών έργων", Εφ. Εμπρός, 01/08/1946.

164 "Ο υφυπουργός Τύπου απαντά εις τας επικρίσεις της "Ελευθερίας"- Η λογοκρισία επί θεαμάτων", Εφ. Ελευθερία, 01/08/1946.

165 "Η λογοκρισία στα θεάματα", Εφ. Ελευθερία, 15/08/1946

λογοκρισίας το γεγονός ότι το κοινό δεχόταν προπαγάνδα και κήρυγμα από συγκεκριμένους θιάσους, η προπαγάνδα από την άλλη πλευρά έπαιρνε τεράστιες διαστάσεις. Συγκεκριμένα ο Εθνικός στρατός έστελνε περιοδεία σε διάφορα στρατόπεδα διάφορους καλλιτέχνες, όπως η Άννα Καλουτά, η οποία έδινε ελαφρές παραστάσεις για τον στρατό στις περιοχές της Βόρειας Ελλάδας με στόχο να τους εξυψώνεται το ηθικό και μαζεύονται χρήματα για την ενίσχυσή του.⁽¹⁶⁶⁾

Με τον ίδιο σκοπό και για καθαρά προπαγανδιστικούς λόγους, δίνονταν παραστάσεις από τον όμιλο φίλων της αστυνομίας, με τη συμμετοχή πολύ γνωστών Ελλήνων καλλιτεχνών, που συγκέντρωναν χρήματα για τις οικογένειες αυτών που έπεσαν στο καθήκον⁽¹⁶⁷⁾, αλλά και από τον στρατό που είχε δημιουργήσει τον δικό του θίασο και είχε επιτάξει ένα θέατρο ώστε να μπορεί να γίνεται η πρέπουσα διδασκαλία στο κοινό. Το θέατρο που επιτάχθηκε ήταν το Κεντρικό, στο οποίο εμφανιζόταν ο μουσικός θίασος Βέμπο- Φιλίππη- Μαυρέα- Αυλωνίτη- Κοκκίνη- Μακρή και το οποίο ο θίασος με πολύ κόπο είχε εξασφαλίσει.⁽¹⁶⁸⁾

Δια διαταγής του Γενικού Επιτελείου Στρατού επιτάσσεται το θέατρον Κεντρικόν, προκειμένου να χρησιμοποιήθη δια την ψυχαγωγίαν του στρατού. Ήδη καταβάλλονται ενέργειαι προς ματαίωσιν της επιτάξεως δεδομένου ότι ο εργαζόμενος εις αυτό θίασος δεν έχει άλλο θέατρο δια να στεγασθή.⁽¹⁶⁹⁾

Το πρόβλημα της εύρεσης στέγης ενός θεάτρου για τους θιάσους ήταν τεράστιο, γι' αυτό το λόγο ο ΣΕΗ, μαζί με την Ένωση Θεατρικών Επιχειρηματιών ασκούσε πίεση για τη ματαίωση της επίταξης, αίτημα το οποίο τελικά επιτεύχθηκε.

Βέβαια, ο στρατός κατείχε και τη δική του μόνιμη στέγη ψυχαγωγίας με την οποία έκανε προπαγάνδα μέσω της τέχνης, το Σπίτι του Στρατιώτου. Ο χώρος αυτός αποτελούσε λέσχη για τους στρατιώτες όπου πέραγαν την ώρα τους. Η λέσχη αυτή παρείχε πολύ φτηνό καφέ και προϊόντα για τους φαντάρους, βιβλία συγκεκριμένου περιεχομένου, διάφορες άλλες δραστηριότητες, αλλά και θεατρικές παραστάσεις που λάμβαναν χώρα κάθε Τετάρτη και Παρασκευή από τον θίασο που είχε δημιουργηθεί από τον στρατό, τον οποίο διηύθυναν οι Ν. Κιούσης και Γ. Καββαδίας. Ο θίασος αυτός δε, τις υπόλοιπες μέρες έπαιζε σε διάφορες άλλες μονάδες για να μπορούν πολλοί φαντάροι να παρακολουθούν τα συγκεκριμένα έργα, αλλά συμμετείχε και σε ραδιοφωνικές εκπομπές.

Όλες οι παραστάσεις δίνονταν δωρεάν και ήταν πολύμορφες, περιλάμβαναν απαγγελίες, μονολόγους, τραγούδια και πατριωτικά σκετς που έγραφαν οι υπεύθυνοι στρατιωτικοί. Όλοι οι καλλιτέχνες που λάμβαναν μέρος πρόσφεραν δωρεάν τις υπηρεσίες τους στον Εθνικό στρατό και ήταν απόφοιτοι της δραματικής σχολής του κρατικού φορέα. Ανάμεσα τους η βασική πρω-

166 "Θεατρική Κίνησης", Εφ. Εμπρός, 10/11/1946.

167 "Θεατρικά Νέα", Εφ. Εμπρός, 28/12/1946.

168 ό. π., 17/12/1946.

169 ό. π., 13/12/1946.

ταγωνίστρια του θιάσου Κούλα Αγαγιώτου, η Μαίρη Σμετοπούλου, η Αγγέλα Καπελαρή και οι Κ. Κριστό, Γ. Καγκάς, Τ. Λιτερίνας. Επίσης το ντουέτο Αρχοντάκη- Κορώνη, ο τραγουδιστής Τώνης Μαρούδας, διάφοροι ερασιτέχνες και επαγγελματίες γνωστοί ηθοποιοί, με βασικό καλλιτεχνικό υπεύθυνο του θιάσου τον Μίμη Φραγκιουδάκη.⁽¹⁷⁰⁾

Ο θιάσος αυτός ήταν καθαρά δημιουργημένος για να ενισχύσει την προπαγάνδα της αστικής τάξης στους νέους του στρατού, μια προπαγάνδα που ενίσχυε με τη λογοκρισία, αλλά και με την προώθηση και υποστήριξη στα πιο ελαφρά και άνευ νοήματος και ουσίας θεάματα.

Τα μέσα προπαγάνδας που χρησιμοποιούνται δεν σταματούν εκεί, συγκεκριμένα συγκροτούνται επίσης κλιμάκια του Εθνικού Θεάτρου για την ψυχαγωγία των τραυματιών στρατιωτών στα νοσοκομεία. Η κριτική από μερίδα του Τύπου πως το Εθνικό Θέατρο δεν ασχολείται όσο πρέπει με την ψυχαγωγία του στρατού οδηγεί τους Μυριβήλη, Ροντήρη και Μπόγρη να επισκεφτούν την αρμόδια υπηρεσία του Στρατού, για να «υποδείξουν τι θα έπρεπε να παίζεται διά τους στρατιώτες». Οι δράσεις που αναπτύσσει το Εθνικό Θέατρο σε στρατιωτικές εγκαταστάσεις και νοσοκομεία ανάγονται μάλιστα για τη διοίκηση του ιδρύματος σε ένα από τα σοβαρότερα επιχειρήματα χρηστής και επιτυχημένης διοίκησης προς το Υπουργείο. Επίσης, το 1949 εγκρίνεται η συμμετοχή ηθοποιών της κρατικής σκηνής στις εορτές «Εργασία και Νίκη», οι οποίες αποτελούσαν πρωτοβουλία της αμερικανικής πρεσβείας με έντονο προπαγανδιστικό χαρακτήρα αντικομμουνιστικού περιεχομένου.⁽¹⁷¹⁾

Β.1.5 ΤΑ “ΕΛΑΦΡΑ” ΘΕΑΜΑΤΑ ΣΑΝ ΜΟΡΦΗ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑΣ

Μια άλλη μορφή προπαγάνδας που χρησιμοποιούνταν από την πλευρά της κυβέρνησης κι αυτών των οποίων εκπροσωπούσε ήταν η προσπάθεια να προβάλλονται στον λαό θεάματα απαλλαγμένα από κάθε είδους κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο. Κάθε μορφή τέχνης που δεν προβληματίζει προωθείται από την κυρίαρχη τάξη και από την αστική κριτική της κάθε εποχής. Ένα τέτοιο είδος τέχνης εξυπηρετούσε τότε τους πολιτικούς σκοπούς τους, σχεδόν εξίσου όσο και τα προπαγανδιστικά θεάματα που παρουσιάζονταν από τον θίασο του στρατού, αφού στόχος ήταν το κοινό να μην προβληματίζεται βαθύτερα.

Γι' αυτούς γνήσια πνευματική ζωή και τέχνη είναι εκείνη που απασχολείται μ' οτιδήποτε άλλο έξω από την αναταραχή της ακατάστατης αυτής εποχής. Η σκέψη τους δεν βλέπει καμιά νομιμότητα και καμιά αξία στα αιτήματα της σημερινής ζωής “τις αγωνίες και τα προβλήματα της” όλα αυτά τους φαίνονται σαν μια ασυγχώρητη ανωμαλία που τη δημιουργούν τ' αναρχικά κι αντεθνικά στοιχεία κάτι που πρέπει να χτυπηθεί με κάθε τρόπο

170 Αθ. Σαράφης, "Η ψυχαγωγία του στρατού", Εφ. Εμπρός, 15/11/1946.

171 Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, ό. π., σ. 135- 36.

για να βρει ο κόσμος τον χαμένο δρόμο του. Καλλιεργούν μια τέχνη φυγής, μακριά από τις τραγικές πραγματικότητες του σήμερα, μια τέχνη μακάριας απολησμονιάς και αυτοηδονισμού.⁽¹⁷²⁾

Ωστόσο φρόντισαν με το μέτρο της λογοκρισίας να φιμώσουν και όσα από αυτά τα θεάματα ήθελαν να πουν κάτι ή να διαπραγματευτούν και να σατιρίσουν σοβαρότερα θέματα. Ως τότε δεν ήταν λίγες οι επιθεωρήσεις που έθιγαν τέτοιου είδους θέματα, αλλά μετά την λογοκρισία έγιναν κι αυτές ανώδυνες.

Έτσι λοιπόν βλέπουμε ότι γινόταν κάθε προσπάθεια για προπαγάνδα από αυτή την μεριά, η οποία επίσης φρόντισε να καταδικάσει και να φιμώσει με κάθε τρόπο την προσπάθεια ανάδειξης των προβλημάτων το λαού, της ιστορικής αλήθειας και την κάθε προσπάθεια διαφορετικής οπτικής των πραγμάτων. Η κριτική μάλιστα της εποχής έκανε σε κάθε ευκαιρία μεγάλο αγώνα να παρουσιάσει κάθε έργο το οποίο παρουσιάζόταν από προοδευτικό θίασο σαν μορφή κηρύγματος και να χαρακτηρίσει το κοινό που παρακολουθούσε αυτές τις παραστάσεις σαν υπνωτισμένο και υποχείριο των θιάσων αυτών.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της κριτικού Άλκη Θρούλου σε κάθε παράσταση των *Ενωμένων Καλλιτεχνών*. Κάθε επιχείρημα της καταλήγει να σχολιάσει το συγκεκριμένο θέμα, καταλαμβάνοντας μεγάλη προσπάθεια να αποτρέψει το κοινό να παρακολουθήσει τις συγκεκριμένες παραστάσεις.

(...) αποφάσισαν να κάνουν μια στροφή προς τις γνήσιες δημοκρατικές αντιλήψεις των Δυτικών Δυνάμεων, ή ότι ζητούν ακόμα περισσότερο να συσκοτίσουν το κοινό που ανέλαβαν να διαμορφώσουν και που συχνότατα παραπλανούν; Επειδή δεν είναι πιθανό ότι αποσχίρησαν απ' το Κόμμα που είναι γνωστό ότι υπηρετούν, φαντάζομαι ότι συμβαίνει μάλλον το δεύτερο (...)⁽¹⁷³⁾

(...) Οι "Ενωμένοι Καλλιτέχνες" εκλέγουν τα έργα τους σχεδόν αποκλειστικά για το ιδεολογικό τους περιεχόμενο κι αποδίδουν εντελώς δευτερεύουσα σημασία στο αισθητικό ποιόν τους. Κι άλλοτε σημείωσα πως με τον τρόπο αυτό παραπλανούν το κοινό που αναλάβανε να διαμορφώσουν και που τους δείχνει τυφλή εμπιστοσύνη.⁽¹⁷⁴⁾

B.1.6 ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

Πάντως παρ' όλο που το συγκεκριμένο ψήφισμα βόλεψε αρκετούς, ωστόσο όπως είναι φυσικό δημιούργησε πολλές αντιδράσεις. Απλός κόσμος με επιστολές στον τύπο, οι δημοκρατικές εφημερίδες και πολλοί πνευματικοί άνθρωποι εξέφραζαν έντονα την αντίθεση τους.

Αμέτοχοι δεν έμειναν και καλλιτέχνες, που με πρωτοβουλία των καλλιτεχνών που ήταν φιλικά προσκείμενοι στο ΚΚΕ, πλήθος ηθοποιοί και άνθρωποι του θεάτρου υπέγραψαν ένα ψήφισμα με το οποίο διαμαρτύρονταν για

172 Μάρκος Αυγέρης, "Ελεύθερο και δούλο πνεύμα", Εφ. Ριζοσπάστης, 08/08/1946.

173 Άλκη Θρούλος, *ό. π.*, σ. 155.

174 *ό. π.*, σ. 161.

τη λογοκρισία και τόνιζαν ότι διευθυντές και ηθοποιοί σέβονται το κοινό και την τέχνη τους γι' αυτό και τα έργα που ανεβάζουν εξυμνούν το Αλβανικό έπος και το Αθάνατον έργο της Εθνικής Αντιστάσεως. Παράλληλα ζητούν να παρθεί πίσω το μέτρο του προληπτικού ελέγχου. Το έγγραφο που συντάσσεται υπογράφουν 200 άτομα μεταξύ των οποίων και οι Ορ. Λάσκος, Γ. Οικονομίδης, Κ. Μαυρέας, Στ. Ιατροίδης, Κ. Μανιατάκης, Ν. Σταυρίδης, Ξ. Δράμαλη, Θ. Κουρή, Ι. Φλερύ, Λ. Άλμα, Σ. Σπυρόπουλος, Μ. Μερκούρη, Ν. Χατζίσκος, Μ. Λυγίζος, Σ. Βόκοβιτς, Γ. Γαβριηλίδης, Ζ. Γκιουζέπε, Ι. Γκιωνάκης, Α. Κολινιάτη, Γ. Περράκης, Κ. Ντιριντάουα, Π. Πλέσσας, Α. Βεάκης, Μ. Κατράκης, Α. Γιαννίδης, Τ. Μουζενίδης, Τ. Καρούσος, Ι. Ρίτσος, Μ. Κρεββατά, Λ. Σκορδούλη, Σ. Πατρίκιος, Σ. Στεφανίδου, Α. Λώρη, Α. Γριμάνης.⁽¹⁷⁵⁾

Αργότερα κάποιοι από αυτούς και πιθανά μετά από πιέσεις πήραν πίσω αυτά που υπέγραψαν στο ψήφισμα και διαχώρισαν τη θέση τους διαμαρτυρόμενοι, σύμφωνα με δημοσίευμα της Εφημερίδας Εμπρός στο Σωματείο Ηθοποιών διότι εγένετο κακή χρήση των υπογραφών των από μέρος των κομμουνιστών ηθοποιών, οτινες μετέφερον προς υπογραφήν το ανωτέρω έγγραφο. Οι διαμαρτυρόμενοι καλλιτέχναι ετόνισαν προς τον πρόεδρον κ. Κοφινιώτην, ότι εξαπατήθησαν από τους κομμουνιστάς, οι οποίοι τους εβεβαίωσαν ότι η ενέργεια αυτή δεν θα είχε κομματικό χαρακτήρα και ότι η διαμαρτυρία θα εδημοσιεύετο εις όλας τας εφημερίδας και όχι αποκλειστικώς εις το όργανον του ΚΚΕ. Οι ίδιοι οι καλλιτέχναι βεβαιώνουν ότι και το κείμενον το οποίον υπέγραψαν, ηλλοιώθη κατά τον συνήθη εις τους κομμουνιστάς τρόπον. Οι διαμαρτυρηθέντες ως άνω ηθοποιοί είναι οι κ. κ. Κυρ. Μαυρέας, Γ. Γαβριηλίδης, Κ. Μανιατάκης, Ν. Σταυρίδης, Ξ. Δράμαλη, Στ. Σπυρόπουλος, Κολινιάτης, Λ. Άλμα και άλλοι.⁽¹⁷⁶⁾

Σύμφωνα πάλι με δημοσίευμα της ίδιας εφημερίδας: Οι νομιμόφρονες παράγοντες του θεάτρου δεν ανησυχούν δια το μέτρον. Διατυπώνουν μόνον την παράκλησιν όπως η άσκησις της λογοκρισίας ανατεθεί σε κατάλληλα πρόσωπα, τα οποία να έχουν αντίληψιν των συνθηκών υπό τας οποίας εργάζονται σήμερα τα θέατρα.⁽¹⁷⁷⁾

Διαμαρτυρία για την επιβολή της λογοκρισίας εξέδωσε και η Εταιρία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, καλώντας όλες τις πνευματικές και καλλιτεχνικές οργανώσεις της χώρας, ανεξαρτήτως πολιτικών πεποιθήσεων να εναντιωθούν στο συγκεκριμένο μέτρο.⁽¹⁷⁸⁾

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι η αντιδραστικοποίηση της χώρας προχωρούσε απροκάλυπτα. Για να μειωθεί η επιρροή του ΚΚΕ στις λαϊκές μάζες, αλλά και για να φιμωθεί οποιουδήποτε είδους αντίθετη άποψη χρησιμοποιούνταν ακόμα και ακραία, φασιστικά μέτρα. Βέβαια αυτή η εικόνα

175 "Διαμαρτυρία του θεατρικού κόσμου κατά της φασιστικής λογοκρισίας", Εφ. Ριζοσπάστης, 08-08-1946.

176 "Θεατρική Κίνησις", Εφ. Εμπρός, 11-08-1946.

177 ό. π., 31-07-1946.

178 "Μια Διαμαρτυρία της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων", Εφ. Καθημερινή, 10/08/1946.

αντικατοπτρίζει πλήρως την γενικότερη κατάσταση στη χώρα, αλλά και σε μια σειρά από άλλες χώρες. Την εποχή εκείνη υπάρχουν έντονες ζυμώσεις και ανατροπές. Το κομμουνιστικό κίνημα ήταν σε έξαρση και ο ένοπλος αγώνας του λαού που σαν στόχο είχε την επικράτηση του σοσιαλισμού, είχε καλή έκβαση σε μια σειρά από χώρες και ειδικότερα στις γειτονικές. Σε μια τέτοια βάση πολεμούσε και ο ελληνικός Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας και γι' αυτό γινόταν όλη αυτή η οργανωμένη προσπάθεια από τον δυτικό κόσμο ώστε να καταπνίγει η προσπάθεια αυτή.

Αυτό σημαίνει ότι οι συνθήκες ζωής στη χώρα όλο και γίνονταν πιο δύσκολες για τους προοδευτικούς ανθρώπους. Όλα τα παραπάνω μέτρα βοήθησαν προς αυτή την κατεύθυνση. Επιπλέον το ανθρωποκυνηγητό και η τρομοκρατία οδήγησαν σε πολύ δύσκολη θέση τους Έλληνες προοδευτικούς καλλιτέχνες, οι οποίοι πλέον ήταν πολύ δύσκολο να δράσουν κάτω από αυτές τις συνθήκες.

Οι θιάσοί τους ήδη δρούσαν με πενιχρά μέσα και όπως καταλαβαίνουμε η γενικότερη κρίση στο θέατρο έγινε ακόμα πιο αισθητή στους θιάσους αυτών. Βέβαια η επιρροή του ΚΚΕ και του ΕΑΜ εκείνη την εποχή είναι πολύ μεγάλη και γι' αυτό είχαν ένα σταθερό κοινό, παρ' όλες τις προσπάθειες τρομοκράτησης και απομάκρυνσης των θεατών από τους θιάσους αυτούς.

Έτσι μετά τα χτυπήματα από τους τραμπούκους, αλλά και από τα λεκτικά χτυπήματα της κριτικής, μετά τη κατασυκοφάντηση των θιάσων και την προσπάθεια φίμωσής τους μέσω της λογοκρισίας οι θιάσοι αντιμετώπισαν ένα καινούριο πρόβλημα: δεν μπορούσαν να βρουν θεατρική στέγη. Αυτό ήταν ένα γενικότερο πρόβλημα εκείνη την εποχή που γίνεται ακόμα εντονότερο σε αυτές τις περιπτώσεις.

Από την έναρξη λοιπόν της σεζόν 1946-47 οι θιάσοι αυτοί σταμάτησαν να υπάρχουν (*Ενωμένοι Καλλιτέχνες, Νέα Μουσική σκηνή*), ενώ κάποιοι είχαν σταματήσει νωρίτερα τη λειτουργία τους. Οι καλλιτέχνες διαχύθηκαν σε διάφορους θιάσους και κυνηγήθηκαν αργότερα και σαν φυσικές, πέρα από καλλιτεχνικές παρουσίες. Άλλοι έφυγαν περιοδείες στο εξωτερικό (Γιαννίδης), ενώ μόνο ο Κατράκης παρέμεινε για ακόμη λίγο στο *Εθνικό*.

B.2 ΑΙΤΙΕΣ ΤΗΣ ΚΡΙΣΗΣ

B.2.1 ΑΥΞΗΣΗ ΤΗΣ ΦΟΡΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΑΠΕΡΓΙΑ ΣΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ

Βασικό πρόβλημα και αποτέλεσμα των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών ήταν η οικονομική κρίση στα θέατρα. Όλα τα θέατρα, ανεξαρτήτως είδους περνούσαν κρίση, η οποία βέβαια μεταφράζεται ανάλογα τα μεγέθη του κάθε θιάσου. Γενικότερα η κρίση δικαιολογείται από τις συνθήκες και τις κακουχίες της εποχής αφού ο κόσμος όχι μόνο δεν είχε την οικονομική δυνατότητα, αλλά ίσως ούτε και τη διάθεση να συμμετέχει στη θεατρική διαδικασία.

Ο εμφύλιος πόλεμος ήταν σε πλήρη εξέλιξη, ο λαός μετρούσε ακόμα τις πληγές του από την περίοδο της κατοχής και όλα αυτά είχαν σαν συνέπεια να μειώνεται το κοινό του θεάτρου. Ακόμα και το αστικό κοινό που υπήρχε ως τότε έχασε το ενδιαφέρον του, βρίσκοντας νέες διασκέδασεις. Η κρίση

αυτή πήρε μεγάλη έκταση κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου όπου αρκετοί ηθοποιοί και άνθρωποι του θεάτρου έμειναν άνεργοι. Οι θίασοι πήγαιναν πίσω στις απαιτήσεις τους σε ό,τι αφορά τον εξοπλισμό, το δυναμικό του θιάσου – ανεβάζοντας κυρίως έργα που δεν απαιτούσαν πολλά άτομα- αλλά και στο ρεπερτόριο επιλέγοντας έργα με μοναδικό κριτήριο τα εισιτήρια που θα τους απέφεραν.

Ένα άλλο πρόβλημα που δεν επέτρεπε στο κοινό να παραστεί στο θέατρο ήταν ότι τα θέατρα βρίσκονταν όλα σε ένα συγκεκριμένο κομμάτι της πόλης, όπου μεγάλο κομμάτι του λαού για να φτάσει έπρεπε να πληρώσει επιπλέον ταξί ή να πάρει δύο συγκοινωνίες.⁽¹⁷⁹⁾

Την όλη κατάσταση χειροτέρευε το μέτρο για αύξηση της φορολογίας στα θεάματα. Το συγκεκριμένο μέτρο φαίνεται να έχει ιστορία στη χώρα καθώς οποιαδήποτε κυβέρνηση ανέβαινε στην εξουσία φρόντιζε να αυξήσει τον φόρο των θεαμάτων. Το 1946 τα πράγματα ήταν ήδη δύσκολα καθώς οι θιασάρχες, οι επιχειρηματίες και όλοι όσοι ασχολούνται με το θέατρο είδαν το κοινό να μειώνεται εμφανώς. Υπήρξαν τότε κάποιες σκέψεις να μειωθεί το εισιτήριο, κάτι που τελικά δεν έγινε γιατί όπως επικαλέστηκαν κάτι τέτοιο δεν ήταν εφικτό εξαιτίας του φόρου.

Τον Ιούνιο του 1946 η κυβέρνηση αύξησε ακόμα περισσότερο τον φόρο, σε σημείο αυτός να αγγίζει το 70% του εισιτηρίου, με το 30% να πρέπει να καλύψει όλες τις υπόλοιπες ανάγκες του θιάσου και τα κέρδη του θεατρικού επιχειρηματία.

Οι τιμές του εισιτηρίου ήταν ήδη δυσβάσταχτες για μεγάλη μερίδα του κόσμου, οπότε η αύξηση του εισιτηρίου ήταν αδύνατη. Το μέτρο λοιπόν οδηγούσε με μαθηματική ακρίβεια τις περισσότερες θεατρικές επιχειρήσεις σε κλείσιμο καθώς ήδη είχαν γίνει μεγάλες εκπτώσεις στα σκηνικά και στα υπόλοιπα μέσα που χρησιμοποιούσαν οι θίασοι. Μειώσεις είχαν γίνει και στους μισθούς των ηθοποιών, ενώ υπήρχαν πολλές περιπτώσεις που οι ηθοποιοί δεν έπαιρναν τον συμφωνημένο μισθό αλλά πολύ λιγότερο και κατά περιπτώσεις και καθόλου.

Βέβαια σε πολλούς θιάσους υπήρχε τεράστια ανισότητα με κάποιους ηθοποιούς να πληρώνονται αδρά και τους υπόλοιπους να αμείβονται από τα περισεύματά τους, κάτι που αποτελούσε ένα επιπλέον πρόβλημα.

Σε όλα αυτά τα προβλήματα προστέθηκε η ακόμα πιο επιβαρυνόμενη φορολογία. Συγκεκριμένα η νέα φορολόγηση ήταν μέρος από μια σειρά μέτρων φορολόγησης και ήταν: 500 δραχμές για εισιτήρια άνω των χιλίων στις πόλεις άνω των 50.000 κατοίκων και 400 στα εισιτήρια των 800 στις μικρότερες πόλεις (30.000 με 50.000 κατοίκους). Για τις ακόμα μικρότερες πόλεις ο φόρος ήταν 300 δραχμές σε εισιτήριο των 600.⁽¹⁸⁰⁾

Σαν μέτρο δράσης ενάντια στο συγκεκριμένο μέτρο, αποφασίστηκε απεργία σε ολόκληρη τη χώρα και μάλιστα μια απεργία στην οποία συμμετείχαν όλοι οι εργαζόμενοι στο θέατρο και τον κινηματογράφο, ανεξάρτητα από τις πολιτικές τους πεποιθήσεις. Εκτός από τους εργαζόμενους βασικοί υπο-

179 "Η Αθήνα και τα θέατρα της", Εφ. Τα Νέα, 07/08/1947.

180 "Άλλες φορολογίες", Εφ. Ριζοσπάστης, 08/06/1946.

στηρικτές της απεργία ήταν και οι επιχειρηματίες, αφού στη δεδομένη περίπτωση πλήττονταν τα δικά τους συμφέροντα.

Συγκεκριμένα συγκεντρώθηκαν στο θέατρο Λυρικό οι θεατρικοί και κινηματογραφικοί επιχειρηματίες, το Σωματείο ηθοποιών, η εταιρία θεατρικών συγγραφέων, ο πανελλήνιος μουσικός σύλλογος, οι υπάλληλοι κινηματογράφου και οι ταξιθέτες, με τους οποίους μάλιστα σημειώθηκαν και κάποια μικρής έκτασης επεισόδια με την αστυνομία, η οποία ήθελε να εφαρμόσει τις διατάξεις κατά των συγκεντρώσεων.⁽¹⁸¹⁾ Οι μόνοι που δεν ακολούθησαν την απεργία ήταν οι εργαζόμενοι της Λυρική σκηνής και ένα θέατρο στο Λαύριο.⁽¹⁸²⁾ Τα θέατρα έκλεισαν στις 7/06 και η απεργία κράτησε ως τις 16/06 οπότε και άνοιξαν. Οι κινηματογράφοι συνέχισαν την απεργία για μερικές μέρες ακόμα και άνοιξαν κι αυτοί στις 20/06.⁽¹⁸³⁾

Η έλλειψη μεροκάματου κατά την περίοδο της απεργίας δυσκόλεψε πολύ τους χαμηλόμισθους. Γι' αυτό το λόγο πολλοί από τους διάσημους και όχι μόνο ηθοποιούς αποφάσισαν να δίνουν σόου σε διάφορα σημεία της πόλης και σε διάφορα νυχτερινά κέντρα και να μαζεύουν με δίσκο χρήματα για την ενίσχυση της απεργίας τους.⁽¹⁸⁴⁾

Από την πλευρά της η κυβέρνηση έκανε πολλές προσπάθειες να σταματήσει την απεργία, -ενώ φαίνεται ότι υπήρχε και κάποια δυσαρέσκιά από μικρή μερίδα του κοινού⁽¹⁸⁵⁾- οι οποίες όμως τελικά αποδείχτηκαν άκαρπες. Έφτασε μάλιστα στο σημείο να χρησιμοποιήσει μεθόδους σαμποτάζ προσπαθώντας να πείσει τους ανθρώπους του θεάτρου ότι οι άνθρωποι του κινηματογράφου σταματούν την απεργία, χωρίς να ισχύει κάτι τέτοιο και χωρίς καμία επιτυχία.

Στη συνέχεια εξετάστηκε η μείωση των ενοικίων αντί της φορολογίας, αλλά τελικά η κυβέρνηση υπέκυψε στα αιτήματα των απεργών. Μάλιστα η τροποποίηση του ψηφίσματος για τη μείωση της φορολογίας ξεκίνησε αμέσως και κατέληξε να τη μειώσει περαιτέρω φέροντας την στα προπολεμικά επίπεδα. Ο όρος ήταν να μειωθεί γενικότερα η τιμή του εισιτηρίου, έτσι ώστε να έχει τις ίδιες εισπράξεις από τον φόρο με την αύξηση των εισιτηρίων που θα απέφερε η μείωση αυτή.⁽¹⁸⁶⁾

Η εφημερίδα *Ριζοσπάστης* δημοσίευσε ότι τα θεάματα δεν θα λειτουργούσαν λόγω της καταθλιπτικής φορολογίας των θεαμάτων. Αλλά και η απεργία έγινε θέμα συζήτησης, με στιχάκια να δημοσιεύονται στον τύπο για το θέμα.⁽¹⁸⁷⁾ Η απεργία έληξε μετά από βίαιη καταστολή, αλλά με τελική απόσυρση

181 "Να δοθή λύσις", Εφ. *Εμπρός*, 15/06/1946.

182 "Θα παραταθή το κλείσιμο των θεαμάτων", Εφ. *Εμπρός*, 14/06/1946.

183 "Η απεργία των θεαμάτων", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 15 και 18/06/1946.

184 Παναγιώτης Παπαδούκας, "Χωρίς Θεάματα", Εφ. *Ελευθερία*, 16/06/1946 και *Η απεργία των θεαμάτων*, Εφ. *Ριζοσπάστης*, 15/06/1946.

185 Φορτούνιο, "Θεαματοφιλοι", Εφημερίδα *Εμπρός*, 12/06/1946.

186 "Τα θέατρα λειτουργούν από σήμερα- Θα μειωθεί η επιβληθείσα φορολογία", Εφ. *Εμπρός*, 16/06/1946.

187 "Θεάματα", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 15/06/1946, Εφ. *Εμπρός*, 09/06/1946 και Εφ. *Ελευθερία*, 17/06/1946.

της νέας φορολογίας. Την επόμενη μέρα της λήξης της απεργίας μάλιστα, τα θέατρα χρησιμοποίησαν τον Τύπο για να γνωστοποιήσουν στο κοινό ότι το εισιτήριο σε όλες τις παραστάσεις δεν θα έπρεπε να υπερβαίνει τις 3000 δραχμές.⁽¹⁸⁸⁾

Πάντως της απεργίας αυτής είχε προηγηθεί το 1945 απεργία των εργαζομένων στα θέατρα Κοτοπούλη, Μουσούρη, Κατερίνας, στην οποία είχαν συμπαρασταθεί έμπρακτα με παράσταση υπέρ των απεργών οι *Ενωμένοι Καλλιτέχνες*.⁽¹⁸⁹⁾

B.2.2 ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΜΕ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ένα άλλο πρόβλημα που αντιμετώπιζαν τα θέατρα και ήταν και η άνοδος της δημοφιλίας του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος σαν σχετικά καινούριο θέαμα κέρδιζε σε μεγάλο μέρος του κοινού το ενδιαφέρον που έσπευδε να δει ένα πρωτόγνωρο θέαμα με πολύ χαμηλότερο αντίτιμο από αυτό του θεάτρου.

Κατά τον Πλωρίτη ο κινηματογράφος κέρδιζε περισσότερο το κοινό γιατί είναι εύκολο θέαμα με φτηνό και όχι προπληρωμένο εισιτήριο, αλλά και ένα θέαμα που δεν χρειάζεται μεγάλη πνευματική κόπωση. Επίσης χαρακτηρίζεται από ταχύτητα, φυγή σε διάφορα μέρη με διάφορες εικόνες οι οποίες εναλλάσσονται συνεχώς. Σε αυτά άμα προσθέσεις και τους σταρ καταλαβαίνουμε εύκολα γιατί το τότε κοινό εντυπωσιαζόταν περισσότερο από τον κινηματογράφο.⁽¹⁹⁰⁾

Όλα αυτά είχαν σαν αποτέλεσμα το κοινό του θεάτρου να μειώνεται, μεταλλάσσοντας το πρόβλημα και την κρίση στο θέατρο. Το κυριότερο πρόβλημα δεν ήταν αυτό, καθώς το αυξημένο ενδιαφέρον του κοινού για τον κινηματογράφο είχε σαν αποτέλεσμα οι ιδιοκτήτες των αιθουσών να νοικιάζουν ή να μετατρέπουν τους χώρους τους σε αίθουσες κινηματογράφου, αφήνοντας πολλούς θιάσους άστεγους. Αφού λοιπόν οι ιδιοκτήτες των αιθουσών, αλλά και οι θεατρικοί επιχειρηματίες χτυπούσαν τους θιάσους με πολύ υψηλά ενοίκια, πλέον τους αφαιρούσαν τη δυνατότητα να βρουν κάποια θεατρική αίθουσα..

Το πρόβλημα άρχισε να γίνεται πολύ έντονο τη χειμερινή σεζόν 1946- 47, όπου ακόμα και κάποια από τα πολύ γνωστά θέατρα της Αθήνας μετατράπηκαν σε κινηματογράφους. Το πρόβλημα έγινε εντονότατο στην πρωτεύουσα αφού ακόμα και κάποιοι από τους πολύ γνωστούς θιάσους αδυνατούσαν να βρουν στέγη παρ' όλες τις προσπάθειές τους. Για το θέμα έγιναν σκληρές διαπραγματεύσεις, πολλές από τις οποίες κατέληξαν και στα δικαστήρια (Θέατρο Απόλλων), καθώς ιδιοκτήτες έκαναν έξωση σε θιάσους ανά πάσα ώρα και στιγμή, ενώ υπήρχαν και οι φορές που ένα θέατρο λειτουργούσε κάποιες μέρες σαν θέατρο και κάποιες σαν κινηματογράφος. (θέατρο Αργυρόπουλου)

Το πρόβλημα αυτό άγγιξε όλον τον θεατρικό κόσμο που αποφάσισε να αντιδράσει οργανώνοντας μία επιτροπή η οποία ανέλαβε κάποιες δράσεις

188 Εφ. *Ελευθερία*, 14/06/1946.

189 Εφ. *Ριζοσπάστης*, ο. π.

190 Μάριος Πλωρίτης, "Σκηνή ή Οθόνη", Εφ. *Ελευθερία*, 20/04/1948.

για το θέμα. Η πρώτη απόπειρα για σύσταση αυτής της επιτροπής, έγινε στις 27/08 κι εκεί πάρθηκε η απόφαση να γίνουν συζητήσεις με την κυβέρνηση με στόχο, τουλάχιστον, όποιοι χώροι λειτουργούσαν κατά την κατοχή σαν θέατρα να συνεχίσουν να λειτουργούν έτσι. (Βρετανία, Κεντρικό, Πάνθεον, Μοντι-έλ)⁽¹⁹¹⁾

Ωστόσο η πρώτη ορισμένη συνάντηση με εκπροσώπους της κυβέρνησης ακυρώθηκε λόγω του δημοψηφίσματος και στις 07/09 έγινε εκ νέου μια σύσκεψη για τη λήψη μέτρων στην οποία συμμετείχαν το ΣΕΗ, το σωματείο Τεχνιτών θεάτρου, το σωματείο μουσικών καθώς και η εταιρία θεατρικών συγγραφέων. Μετά τη συνάντηση αυτή έστειλαν διάβημα στην κυβέρνηση με το παραπάνω αίτημα.⁽¹⁹²⁾

Αυτή η δυσαρέσκεια είχε σαν αποτέλεσμα κάποια βήματα να αρχίσουν να γίνονται δειλά-δειλά, όπως η ανακαίνιση του Δημοτικού θεάτρου Πειραιά. Τα μέτρα αυτά ωστόσο ήταν πλήρως ανεπαρκή για να αντιμετωπίσουν ένα πρόβλημα που είχε πάρει τόσο μεγάλη έκταση.⁽¹⁹³⁾

Την παραπάνω κατάσταση δυσχέρανε και η επίταξη του θεάτρου Κεντρικόν από τον στρατό, η οποία όμως τελικά ανακλήθηκε. Αρκετές ήταν και οι δικαστικές διαμάχες μεταξύ θεατρικών επιχειρηματιών και ενοικιαστών για ορισμένα θέατρα⁽¹⁹⁴⁾, ενώ σαν επιπρόσθετο πρόβλημα ήρθε και η απαγόρευση της δράσης στη χώρα ξένων θιάσων για συναλλαγματικούς λόγους, δράση όμως που απέφερε έσοδα στα θέατρα λόγω του αυξημένου ενδιαφέροντος του κοινού.⁽¹⁹⁵⁾

B.3 ΣΩΜΑΤΕΙΑ ΚΑΙ ΘΕΣΜΟΙ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΙΟΥ

B.3.1 ΤΟ ΣΕΗ ΚΑΙ ΟΙ ΦΟΡΕΙΣ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Σημαντικό ρόλο στην ανάκληση της επίταξης του Κεντρικού έπαιξαν και ο ΣΕΗ και η Ένωση θεατρικών επιχειρηματιών.⁽¹⁹⁶⁾ Εκτός από τις δύο αυτές ενώσεις/σωματεία στο χώρο του θεάτρου εκείνη την εποχή δρούσαν και ο Πανελλήνιος μουσικός σύλλογος, το Σωματείο τεχνιτών του θεάτρου και η Εταιρία Ελλήνων συγγραφέων, στην οποία δρούσαν άνθρωποι από όλους τους πολιτικούς χώρους. Γενικά όμως οι περισσότερες από τις πλειοψηφίες που δρούσαν σε αυτές τις συλλογικότητες ήταν αδιάφορες αν όχι αντιδραστικές, με αποτέλεσμα η μόνη δράση που είχαν να γίνεται εμφανής όποτε βλάπτονταν το άμεσο συμφέρον του καθένα και κυρίως αυτό των θεατρικών επι-

191 Σ., "Θεατρική Κίνησης", Εφ. Εμπρός, 24/08/1946.

192 Σ., "Θεατρική Κίνησης", Εφ. Εμπρός, 30/08, 07 και 08/09/1946.

193 ό. π., 13 και 16/11/1946.

194 ό. π., 20/12/1946.

195 ό. π., 15/11/1946.

196 ό. π., 17/12/1946.

χειρηματιών.

Η Ένωση θεατρικών επιχειρηματιών είναι λογικό να δρα με μόνο σκοπό το κέρδος. Η Εταιρία Ελλήνων συγγραφέων από την άλλη, αντί να βγει μπροστά σαν ένωση ανθρώπων του πνεύματος και να αντιδράσει στο φασισμό και σε όσα συνέβαιναν στη χώρα, σιώπησε και αντέδρασε αμυδρά μόνο μπροστά στο ενδεχόμενο της λογοκρισίας των έργων τους.

Από την άλλη, η ηγεσία το ΣΕΗ, με πρόεδρο τον Κοφινιώτη και αντιπρόεδρο τον Γαβριηλίδη, πάλι δεν έπαιξε πρωτοπόρο ρόλο και δεν ασχολήθηκε ουσιαστικά ποτέ με τα μεγάλα προβλήματα που αντιμετώπιζε ο κλάδος που ήταν ουκ ολίγα εκείνη την εποχή εξαιτίας του πολέμου, του φασιστικού τρόπου διακυβέρνησης, αλλά και της οικονομικής κρίσης που μάστιζε τα θέατρα. Οι περισσότεροι ηθοποιοί ήταν άνεργοι λόγω των μειωμένων παραστάσεων που ανέβαιναν. Τον χειμώνα ιδιαίτερα που τα βαριετέ δεν ήταν τόσο διαδεδομένα η ανεργία ήταν ακόμα μεγαλύτερη. Οι ηθοποιοί κατέφευγαν σε περιόδεις πράγμα καθόλου εύκολο με τις συνθήκες που επικρατούσαν εκείνη την περίοδο στην ελληνική επαρχία.

Συγκεκριμένα οι δράσεις που ενίοτε έκανε ο ΣΕΗ, σε αντίθεση με την περίοδο της κατοχής όπου επικρατούσε η παράταξη του ΕΑΜ και το σωματείο ανέπτυξε μια αρκετά δυναμική δράση, ήταν πλέον φιλανθρωπικής κυρίως κατεύθυνσης. Οι δράσεις αυτές αφορούσαν είτε κάποιους άπορους ηθοποιούς⁽¹⁹⁷⁾ είτε ήταν συναντήσεις με τους εργοδότες (θεατρικούς επιχειρηματίες) με τους οποίους αποφάσιζαν να στέλνουν διαβήματα στην κυβέρνηση για το εκάστοτε θέμα.

Ακόμα και η πιο σοβαρή δράση τους (Απεργία θεαμάτων), επικεντρώθηκε στη φορολογία, που αποτελούσε πρωτίστως θέμα των επιχειρηματιών οι οποίοι δεν τα έβγαζαν πέρα και όχι στα αιτήματα των ηθοποιών, που αντιμετώπιζαν πολλά οικονομικής και όχι μόνο φύσεως προβλήματα. Το χάσμα ανάμεσα στα μεροκάματα των αστέρων και των υπόλοιπων ηθοποιών ήταν τεράστιο, ενώ πολλές φορές κάποιοι ηθοποιοί δεν έπαιρναν ούτε τα συμφωνημένα χρήματα, ενώ δύσκολες ήταν και οι συνθήκες εύρεσης και άσκησης εργασίας. Αντί όμως να ασχοληθεί με αυτά τα θέματα το σωματείο είχε φτάσει στο σημείο να λαμβάνει θέση ανάμεσα στη διαμάχη ηθοποιών με επιχειρηματία, όπου ήταν σε διαμάχη γιατί έφυγαν “αδικαιολόγητα” από θίασο (Μπέμπα Δόξα, Ρένα Ντορ, Χορευτής Καστρινός) κι ενώ οι υπόθεση είχε πάει στο πειθαρχικό συμβούλιο και στην επιτροπή άδειας ασκήσεως επαγγέλματος, το ΣΕΗ πήρε θέση σαν άλλος κριτής διαγράφοντας τα συγκεκριμένα μέλη του.

Άφαντο παρουσιάζεται το ΣΕΗ και σε διάφορες δράσεις συνταξιούχων, οι οποίοι συναντιόνταν με την κυβέρνηση και εξέθεταν τα προβλήματα και την τραγική κατάσταση στην οποία είχαν έρθει οι συνταξιούχοι ηθοποιοί.⁽¹⁹⁸⁾

Ο Κοφινιώτης, πρόεδρος του σωματείου και η υπόλοιπη ηγεσία είχε άμεση σχέση με την κυβέρνηση και τους αστούς, των οποίων τα συμφέροντα εξυπηρετούσε, ενώ περιφερόταν ανάμεσά τους κάνοντας τον συγγραφέα⁽¹⁹⁹⁾.

197 ό. π., 28/09/1946.

198 ό. π., 22/11/1946

199 ό. π., 28/09/1946.

Ο πρόεδρος του ΣΕΗ αρκούσαν να κάνει κοσμικές και τιμητικές εμφανίσεις⁽²⁰⁰⁾ και να εξυπηρετεί τα συμφέροντα των εργοδοτών, ενώ δεν έλειψαν και οι περιπτώσεις που "πραξικοπηματικά" είχε αναβάλει γενικές συνελεύσεις του σωματείου χωρίς κάποια δικαιολογία.⁽²⁰¹⁾

Οι μόνες συναντήσεις του σωματείου ήταν για προβλήματα που αφορούσαν τη φορολογία, τη λογοκρισία κλπ και κάποιες για άλλα θέματα (απογευματινές παραστάσεις) που αντιμετωπίζονταν σε συνεργασία με τον εκάστοτε εργοδότη.⁽²⁰²⁾ Οποιαδήποτε άλλη συλλογική συνάντηση της βάσης για την επίλυση των προβλημάτων των ηθοποιών δεν προωθούνταν.

Άλλωστε ο πρόεδρος είχε ταχθεί ανοιχτά στο πλευρό των εργοδοτών και σε συνέντευξή του στον τύπο που αφορούσε το πρόβλημα της οικονομικής κρίσης στα θέατρα, έσπευσε να απολογηθεί όταν κατηγορήθηκε από κομμάτι του τύπου και του κλάδου.⁽²⁰³⁾

Η συγκεκριμένη συνέντευξη τον έφερε σε διαμάχη με τον γενικό γραμματέα του Σωματείου Ελλήνων τεχνικών του θεάτρου. Στη συνέντευξη αυτή, ο Κοφινιώτης φαίνεται να υποστηρίζει ότι τα αίτια της κρίσης είναι τα μεγάλα ημερομίσθια των ηθοποιών, των τεχνικών και των μουσικών, ενώ ο Παπαδάτος παρατηρεί ότι η αιτία της κρίσης είναι ότι ο κόσμος ήταν πλέον ελεύθερος να κινείται στην εξοχή και στο ότι η δυσχέρεια των επιχειρήσεων να ανταποκριθούν εις τας υποχρεώσεις των (...) οφείλεται και εις τας τεράστιες δαπάνες τας οποίας κάμνουν οι ανταγωνιζόμενοι μεταξύ των επιχειρηματίαι δια να εμφανίσουν τα έργα των με πολυτελή σκηνικά και κοστούμια.⁽²⁰⁴⁾

Είναι γεγονός πάντως ότι και οι δύο εκπρόσωποι των συνδικαλιστικών οργάνων αναδεικνύουν τελείως λανθασμένα τις αιτίες τις κρίσεις με τον Κοφινιώτη να τάσσεται ανοιχτά υπέρ των εργοδοτών.

B.3.2 ΤΙΜΗΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Συχνή πρακτική των ηθοποιών ήταν οι τιμητικές παραστάσεις που γίνονταν με κάθε ευκαιρία. Στις παραστάσεις αυτές ένας συντελεστής του θεάτρου συνήθως ηθοποιός ήταν το τιμώμενο πρόσωπο, το οποίο πέραν από τις τιμές βεβαίως λάμβανε και το μεγαλύτερο μέρος των εσόδων της τιμητικής παράστασης.

Φαίνεται ότι η πρακτική αυτή απέφερε κάποια έσοδα στους θιάσους καθώς ήταν συχνότατη, όπως συχνή ήταν και η αναζήτηση πόρων από διάφορες κοινωνικές ομάδες μέσω του θεάτρου. Διάφορες κοινωνικές ομάδες όπως ο όμιλος φίλων της αστυνομίας, ή ο όμιλος φυματικών κλπ έδιναν παραστάσεις για φιλανθρωπικούς σκοπούς με στόχο να καλύψουν συγκεκριμένες ανάγκες.⁽²⁰⁵⁾

200 ό. π., 13/07/1946.

201 "Η συνέλευση των ηθοποιών", Εφ. Ριζοσπάστης, 14/04/1946.

202 ό. π., 30/10/1946.

203 ό. π., 20/07/1946.

204 ό. π., 14/07/1946

205 ό. π., 28/12/1946.

B.3.3 ΤΑΜΕΙΟ ΕΡΓΑΣΙΑΣ, ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΔΕΙΑΣ ΑΣΚΗΣΕΩΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΟΣ

Οι ηθοποιοί λοιπόν και οι θιάσοι γενικότερα αντιμετώπιζαν οικονομικά προβλήματα. Πολλοί από αυτούς οδηγούνταν συχνά σε περιοδείες σε Ελλάδα και εξωτερικό. Για την ενίσχυση των θιάσων αυτών είχε δημιουργηθεί το Ταμείο Εργασίας που σαν στόχο είχε την οικονομική ενίσχυση με δάνεια, των θιάσων. Το ποσά που δίνονταν, ποίκιλλαν ανάλογα με τους πόρους, ενώ είχε οριστεί να προτιμάται να αποδίδονται στους συνεταιριστικούς θιάσους.

Τα Υπουργεία παιδείας και εργασίας μάλιστα όρισαν το ΔΣ του, που εξέλεξε σαν πρόεδρο τον Α. Καρακατσάνη, αντιπρόεδρο τον Μ. Μαντινούδη, Γενικό γραμματέα τον Ηλ. Θεοδώρου και μέλη τους Δ. Κόκκινο, Λ. Ζώρα, Ι. Αυλωνίτη, Κ. Χρυσανθόπουλο. Το ταμείο αυτό όριζε με ποια ποσά και ποιους θιάσους θα ενισχύσει, κρίνοντας βέβαια με “καλλιτεχνικά”, αλλά περισσότερο με πολιτικά κριτήρια. Κάποιοι από τους θιάσους που επιδοτήθηκαν από τον Αύγουστο ως το τέλος του 1946 ήταν οι: *Παλαιολόγου* για περιοδεία στα Επτάνησα, *Πασχαλίδη* για περιοδεία στην Πελοπόννησο, τον θίασο *Αργυροπούλου* και το θέατρο *Τέχνης* του Κάρουλου Κουν στην Αθήνα. με του τελευταίου την επιδότηση να ανέρχεται στο ποσό των 15.000.000 δραχμών.⁽²⁰⁶⁾

Τα δάνεια που λάμβαναν οι θιάσοι για να ξεκινήσουν την περιοδεία τους ήταν ένας επιφανειακός τρόπος αντιμετώπισης τη οικονομικής κρίσης των θεάτρων. Άλλες τέτοιες λύσεις που επιχειρείται να εφαρμοστούν είναι η μείωση των τιμών των εισιτηρίων είτε γενικά, είτε για ειδικές κατηγορίες κοινού, από ορισμένα θέατρα⁽²⁰⁷⁾, αλλά και οι απογευματινές παραστάσεις.

Παράλληλα με το ταμείο εργασίας λειτουργούσε και η επιτροπή άδειας ασκήσεως επαγγέλματος, που μοίραζε άδειες σε όποιους έκρινε ότι έπρεπε να εργάζονται στο επάγγελμα αλλά και έστελνε στο πειθαρχικό συμβούλιο όσους υπέκυπταν σε διάφορα παραπτώματα αντίθετα με τα συμβόλαια τα οποία υπέγραφαν.⁽²⁰⁸⁾ Τα κριτήρια της επιτροπής αυτή βεβαίως σε μια τέτοια εποχή και με ένα καθεστώς που προσπαθούσε να ελέγξει όλους τους κρατικούς θεσμούς καταλαβαίνουμε ότι δεν θα ήταν απολύτως αντικειμενικά και υπέρ των εργαζόμενων του θεάτρου.

B.4 Ο ΕΟΡΤΑΣΜΟΣ ΤΗΣ 28ης ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ

Την εποχή εκείνη στα θέατρα κυκλοφορούσε επίσης ευρέως η πεποίθηση ότι ένα έργο παρμένο από τη σύγχρονη ιστορία δεν μπορούσε να είναι κάτι πάνω από μέτριο. Για να διαπραγματευτεί ένας συγγραφέας ένα θέμα σοβαρά θα έπρεπε να έχει περάσει ένα εύλογο χρονικό διάστημα για να δει την κατάσταση πιο αντικειμενικά. Με αυτή την δικαιολογία συνήθιζαν να απο-

206 Σ., "Θεατρική Κίνησης", Εφ. *Εμπρός*, 21/08, 19, 27 και 28/09, 02/06 και 18/10/1946.

207 Τα θέατρα *Απόλλων* και το μουσικό τμήμα του θιάσου *Αργυροπούλου*, μείωσαν το εισιτήριο αισθητά, από 2.500 σε 1.5000 δραχμές, με σκοπό να αυξήσουν με αυτόν τον τρόπο το κοινό, αλλά και τα κέρδη τους, ό. π., 14/12/1946.

208 ό. π., 11/08/1946.

φεύγουν έργα με σοβαρά θέματα και έργα που αναφέρονταν στην αντίσταση.

Άλλωστε για λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω προτιμούνταν έργα με περισσότερο εύπεπτη θεματολογία που να μην προβληματίζουν, να μην θυμίζουν στον κόσμο όσα πέρασε, αλλά και να τον κάνουν να ξεχάσει όσα περνούσε εκείνη την περίοδο. Αυτό ωστόσο δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχαν αρκετά έργα που αναφέρονταν στην αντίσταση με διάφορους τρόπους.

Την 28η Οκτωβρίου του 1946, μάλιστα, οργανώθηκαν από πολλά θέατρα εορταστικές εκδηλώσεις που σαν στόχο είχαν άλλες να τιμήσουν τον αγώνα που δόθηκε τα προηγούμενα χρόνια και άλλες να τονώσουν το πατριωτικό αίσθημα του κόσμου και να εξυπηρετήσουν με αυτόν τον τρόπο συγκεκριμένες καταστάσεις. Το *Εθνικό θέατρο* επέλεξε να τιμήσει την 28η Οκτωβρίου με την πρεμιέρα (μια μέρα πριν την επέτειο) των *Περσών* του Αισχύλου, ένα έργο αντιπολεμικό που ταίριαζε στο μήνυμα της επετείου. Εκτός από αυτήν την παράσταση, το *Εθνικό* αλλά και όλα τα υπόλοιπα θέατρα αντί για παραστάσεις παρουσίασαν εορταστικές εκδηλώσεις ⁽²⁰⁹⁾ Συγκεκριμένα η *Λυρική* ανέβασε παραστάσεις αγωνιστικού περιεχομένου, πρακτική που ακολούθησαν και τα υπόλοιπα θέατρα με διάφορα σκετς και απαγγελίες ποιημάτων. Εορταστικές εκδηλώσεις οργάνωσε και η *Εταιρία Ελλήνων συγγραφέων*, αλλά και ο *ΣΕΗ*.



209 Η *Λυρική* ανεβάζει την *Κρητικοπούλα* του Σαμαρά και δύο χοροδράματα, τον *Αετό* του Σκλάβου και τον *Θάνατο του Αντρειωμένου* του Καλομοίρη, ό. π., 25 και 27/10/1946.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

1947

Α. ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΤΟΥ 1947

Το επόμενο έτος, ο εμφύλιος στη χώρα συνεχιζόταν. Από πολύ νωρίς μάλιστα τα πράγματα άρχισαν να γίνονται ολοένα και δυσκολότερα, καθώς η κατάσταση χειροτέρευε και ο πόλεμος γενικευόταν. Η φασιστικοποίηση της χώρας εντάθηκε με τους κυνηγημένους λόγω πολιτικών πεποιθήσεων να πληθαίνουν συνεχώς. Οι εξορίες, οι εκτελέσεις, οι φυλακές σε συνδυασμό με τη δράση του παρακράτους πήραν τεράστιες διαστάσεις.

Οι συμμορίες συνέχισαν να τρομοκρατούν τον κόσμο στην ύπαιθρο και στις πόλεις εισβάλλοντας ακόμα και σε φυλακές για να δολοφονήσουν φυλακισμένους αγωνιστές. Συνεχώς καταγγέλλονταν νέες εκτελέσεις μελών και στελεχών του ΚΚΕ, αλλά και επιθέσεις σε απλά δημοκρατικούς πολίτες. Επιπλέον οι κοινωνικοί αγώνες κυνηγούνταν και με άλλα μέσα, όπως η απαγόρευση πολλών κινητοποιήσεων και δράσεων. Τον Φλεβάρη του 1947, ο αρχηγός του ΓΕΣ Κ. Βεντήρης εισηγήθηκε την ίδρυση τριών επιπλέον στρατοπέδων της Μακρονήσου, του Τρίκερι και της Γιάρου.

Λόγω της συνεχώς εντεινόμενης τρομοκρατίας το λαϊκό κίνημα άρχισε να υποχωρεί χωρίς ωστόσο να σταματούν οι αγώνες. Την ίδια ώρα στα βουνά οργανώθηκαν τεράστιες εκκαθαριστικές επιχειρήσεις από τον Εθνικό στρατό και τους Άγγλους συμμάχους τους, οι οποίοι προασπίζονταν λυσσαλέα και απροκάλυπτα τα συμφέροντα της αστικής τάξης στη χώρα. Αυτή τη χρονιά οι Αμερικάνοι μπήκαν κι αυτοί δυναμικά στο προσκήνιο, εξαγγέλλοντας το Δόγμα Τρούμαν, τη στρατιωτική και οικονομική βοήθεια δηλαδή στην Ελλάδα και την Τουρκία για να μην πέσουν στη “Σοβιετική σφαίρα”.

Στο μεταξύ την 1η Απριλίου του 1947, πέθανε ο έως τότε βασιλιάς Γεώργιος και τον διαδέχτηκε ο γιος του Παύλος. Οι Αμερικάνοι, άρχισαν να υποκαθιστούν τους Άγγλους και να επεμβαίνουν πλέον ξεκάθαρα και στη διακυβέρνηση της χώρας αφού άρχισαν άμεσα, σε συνεργασία με την αστική τάξη της χώρας να πιέζουν να αλλάξει η κυβέρνηση. Με αυτόν τον τρόπο επέβαλλαν τη νέα κυβέρνηση συνεργασίας Φιλελεύθερων και Λαϊκών με πρωθυπουργό τον Θ. Σοφούλη.

Από την πλευρά του το ΚΚΕ άρχισε τα σχέδια για τη δημιουργία της Ελεύθερης Ελλάδας. Σε μια εκδήλωση διάθεσης για υποχωρήσεις εκ μέρους του ΚΚΕ, τον Ιούνιο του 1947, έλαβε απάντηση για άνευ όρων παράδοση των όπλων και πλήθος ακόμα μαζικών συλλήψεων. Οι συλλήψεις αυτές είχαν σαν στόχο να αποτραπεί η ενδυνάμωση του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας, που είχε ωστόσο δημιουργηθεί με τη συγκρότηση σε στρατό όλων των αντάρτικων ομάδων.

Παρ’ όλα τα εμπόδια όμως ο ΔΣΕ, συνέχισε τη δράση του ακολουθώντας την τακτική των ελιγμών και κατάφερε να επεκτείνει τη δράση του και στην Πελοπόννησο. Τα μέλη του ΔΣΕ, μάχονταν κάτω από αντίξοες συνθήκες όχι μόνο λόγω των αρνητικών συσχετισμών σε έμφυχο δυναμικό και πολεμοφόδια,

αλλά και λόγω του ότι ο Εθνικός στρατός εκκένωνε ολόκληρα χωριά για να μην παρέχεται στους αντάρτες καμία βοήθεια. Η συμπάθεια του λαού στους μαχητές του ΔΣΕ, οι οποίοι σε μεγάλο βαθμό ήταν πρώην μέλη του ΕΑΜ ήταν γνωστή, και γι' αυτό προωθήθηκε το παραπάνω έργο. Ταυτόχρονα αποφασίστηκε η εγκαθίδρυση λαϊκής εξουσίας στις περιοχές που ενάντια στον Εθνικό στρατό επικρατούσε ο ΔΣΕ και συγκροτήθηκε τον Ιούνιο το 1947, η Προσωρινή Δημοκρατική Κυβέρνηση.⁽²¹⁰⁾

B. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ 1947

B.1 ΧΕΙΜΕΡΙΝΗ ΣΕΖΟΝ 1946- 47

Τη χειμερινή σεζόν 1946- 47, τα πράγματα συνέχιζαν να είναι εξαιρετικά άσχημα για το ελληνικό θέατρο, όπως και για πολλούς ακόμα τομείς στη ζωή της χώρας. Η κρίση συνεχιζόταν και μόνο συγκεκριμένοι θίασοι είχαν δουλειά, αποτελώντας την ελίτ των θιάσων. Οι θίασοι αυτοί προσπαθούσαν να μη δημιουργούν “προβλήματα” έτσι παρουσίαζαν ελαφρά θεάματα, βαριετέ, επιθεωρήσεις χωρίς ιδιαίτερο πολιτικό περιεχόμενο και έργα πρόζας που επίσης δεν προβληματίζαν. Ωστόσο υπήρχαν κάποιοι θίασοι που συνέχιζαν να δρουν αυτή την περίοδο και δημιουργούσαν κάποιους προβληματισμούς στο κοινό, χωρίς βέβαια αυτό να είναι κάτι γενικευμένο, αντιθέτως ήταν κάτι περισσότερο “κυνηγημένο” από την αστική κριτική.

Το μουσικό θέατρο που επικρατούσε την εποχή εκείνη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ήταν σε άνθιση, παρέμενε σε χαμηλά καλλιτεχνικά επίπεδα, όπως άλλωστε και το θέατρο πρόζας, στο οποίο βέβαια η κρίση ήταν ακόμα μεγαλύτερη.

Παρ' όλη την ανεργία των ηθοποιών και την κρίση που υπήρχε στο θέατρο κάποιοι θιασάρχες άρχισαν να φτιάχνουν τους δικούς τους θιάσους μόνο και μόνο για να είναι σε αυτούς πρώτα ονόματα και κυρίαρχοι σε έναν θίασο. Οι ηθοποιοί- βεντέτες συνέχιζαν να κυριαρχούν σε σημείο μάλιστα που οι συγγραφείς έγραφαν έργα σύμφωνα με αυτούς και με τις περσόνες που αυτοί είχαν πλάσει. Έτσι παρατηρείται το φαινόμενο να γράφονται έργα που οι ήρωες έχουν ίδια χαρακτηριστικά μεταξύ τους και στην πραγματικότητα είναι ο ίδιος ήρωας με κάποιες παραλλαγές, οι οποίοι ταιριάζουν στον πρωταγωνιστή βεντέτα. Τα έργα αυτά το μόνο που έκαναν ήταν να αβαντάρουν τον πρωταγωνιστή, αλλά δεν είχαν καμία ουσία και κανένα ενδιαφέρον.⁽²¹¹⁾

Συνέπεια της άσχημης κατάστασης στην οποία είχε περιέλθει το θέατρο ήταν η διασπορά καλλιτεχνών στο εξωτερικό, με τις προτάσεις για μετάβαση στο εξωτερικό ολοένα και καινούριων καλλιτεχνών να αυξάνονται συνεχώς. Οι προτάσεις αυτές αφορούσαν είτε περιοδείες σε πόλεις με ισχυρή ελληνική

210 Ιστορικό Τμήμα της ΚΕ του ΚΚΕ, ό. π., σ. 567- 576 και Γιώργος Μαργαρίτης, ό. π., Εφημερίδες Βήμα, Ελευθερία, Εμπρός, Καθημερινή, Ριζοσπάστης.

211 Κλέων Παράσχος, "Θεατρικά", Νέα Εστία, Τόμος 42, Τεύχος 489, Αθήνα, 1947, σ. 1364.

παροιμία είτε ήταν προσκλήσεις από άλλους Έλληνες καλλιτέχνες που έκαναν ήδη επιτυχημένη πορεία στο εξωτερικό και ιδιαίτερα στην Αμερική και καλούσαν κι άλλους συναδέλφους τους να πάνε εκεί.⁽²¹²⁾

Κι εντός της χώρας φαίνεται ότι γίνονταν κάποια πράγματα, αν και ήταν βέβαια πολύ δειλά. Στον τομέα της σκηνοθεσίας, όπως ειπώθηκε παραπάνω, η χώρα ήταν πολύ πίσω αφού ο σκηνοθέτης ήταν είδος πολυτέλεια για τους περισσότερους θιάσους. Κατά καιρούς στέλνονταν κάποιοι Έλληνες καλλιτέχνες για σπουδές στο εξωτερικό αλλά τα βήματα ήταν πολύ δειλά και άτονα.

Τον Φλεβάρη του 1947, λοιπόν, οργανώθηκαν σεμινάρια και διαλέξεις με ομιλητή τον Μιχάλη Κουνελάκη, ο οποίος διατηρούσε και δραματική σχολή στην οποία γίνονταν μαθήματα σκηνοθεσίας. Τα μαθήματα αυτά, όπως και οι διαλέξεις είχαν σαν στόχο την διαφώτιση σε ζητήματα σκηνοθεσίας αλλά και την εξοικείωση με τον θεσμό, κάτι που αποτελούσε αναγκαιότητα για το θέατρο της χώρας.⁽²¹³⁾

B.2 ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ενώ οι σχολές αυτές ξεπετάγονταν και διαφημιζονταν ευρέως, η Δραματική Σχολή του Εθνικού κλείνει, αφήνοντας μάλιστα ξεκρέμαστους όσους φοιτητές φοιτούσαν σε αυτή. Το Εθνικό Θέατρο, ο δημόσιος θεατρικός φορέας της χώρας έμεινε χωρίς σχολή.⁽²¹⁴⁾ Το κλείσιμο της σχολής ήταν αποτέλεσμα χρόνιας αδιαφορίας και υποβάθμισης. Το λουκέτο στη σχολή είχε ξεκινήσει να δρομολογείται μήνες νωρίτερα όταν ο Γ. Σιδέρης και ο Κ. Θ. Δημαράς απομακρύνθηκαν περιέργως από τη σχολή και μάλιστα χωρίς να πληρωθούν τα δεδουλευμένα τους, κάτι που δημιούργησε αρκετά ερωτήματα.⁽²¹⁵⁾

Επίσης στο Εθνικό θέατρο συνεχίστηκε το ίδιο μοτίβο που είχε ξεκινήσει την προηγούμενη χρονιά. Στις 27/02 μάλιστα το καλλιτεχνικό και τεχνικό προσωπικό του θιάσου κηρύσσει 48ωρη απεργία, καθώς η διοίκηση αρνούνταν να καταβάλλει οικονομική ενίσχυση 100.000 δραχμών που δικαιούνταν οι εργαζόμενοι, την ίδια ώρα που οι συνάδελφοί τους στην Λυρική Σκηνή την είχαν λάβει.⁽²¹⁶⁾

Παρ' όλες τις εκκαθαρίσεις στο Εθνικό και την προσπάθεια απομάκρυνσης κάθε ριζοσπαστικού στοιχείου από τον οργανισμό, οι εργαζόμενοι συνέχιζαν να αντιδρούν, αποδεικνύοντας πως εκείνη την περίοδο το κίνημα ήταν τόσο ανεπτυγμένο που οι απεργίες οργανώνονταν με επιτυχία και από λιγότερο πρωτοπόρους εργαζόμενους.

Οι διοικήσεις συνέχιζαν ακάθεκτες τον θεσμικό τους ρόλο, ακολουθώ-

212 Προσκαλούν τους Βέμπο, Κυριακό, αδερφές Καλουτά, Βάσω Μανωλίδου κ.α. "Θεατρικά Νέα", Εφ. Εμπρός, 04/01/1947, 13, 16 και 19/02/1947.

213 ό. π., 28/01/1947.

214 Μιχαήλ Ροδάς, "Η Δραματική Σχολή", Εφ. Το Βήμα, 31/10/1947.

215 Χ., "Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου", Νέα Εστία, Τόμος 41ος, Τεύχος 473, Αθήνα, 15/03/1947.

216 "Κηρύχθηκε 48ωρη απεργία του καλλιτεχνικού και τεχνικού προσωπικού του Εθνικού Θεάτρου", Εφ. Ριζοσπάστης, 28/02/1947.

ντας πιστά τις οδηγίες των κυβερνόντων και των βασιλέων. Μετά τον θάνατο του βασιλιά το Δ.Σ. της Εθνικής Λυρικής Σκηνής έσπευσε να διακόψει τις παραστάσεις μέχρι την κηδεία του, να αναρτήσει τη σημαία για δεκαπέντε μέρες και να παρευρεθεί ολόκληρο στην κατάθεση στεφάνου την ώρα της εκφοράς.⁽²¹⁷⁾

Οι παραιτήσεις Μαμάκη και Ουράνη από το Εθνικό έγιναν πλέον δεκτές και στη θέση τους προσλήφθηκαν οι Κ. Οικονομίδης και Σπύρος Μελάς. Ο Μελάς εκτός από την καλλιτεχνική επιτροπή ήταν και στην σχολή, όσο αυτή λειτουργούσε, αλλά συμμετείχε και σαν συγγραφέας στο δραματολόγιο, κάτι που αντιμετώπιστηκε με δυσαρέσκεια από μερίδα του Τύπου, εξαιτίας της πολιτικής τοποθέτησης και της απαράδεκτης στάσης του εν λόγω συγγραφέα κατά τη διάρκεια της Κατοχής.⁽²¹⁸⁾

Με την έναρξη της θερινής σεζόν το Εθνικό θέατρο υλοποίησε την πολυσυζητημένη και αναμενόμενη πλέον περιοδεία του. Ο κρατικός φορέας ανακοίνωσε ότι θα περιοδεύσει στη Ρόδο, την Κύπρο, τη Θεσσαλονίκη, την Κωνσταντινούπολη και την Άγκυρα, ούτε λόγος όμως για την Αμερική με την οποία είχαν ξεκινήσει όλες οι συζητήσεις.⁽²¹⁹⁾

Στην περιοδεία του Εθνικού, συμμετείχαν πάνω από 70 μέλη του θιάσου. Ξεκίνησε από τη Ρόδο, και συνεχίστηκε τελικά σε Αλεξάνδρεια Κύπρο και Θεσσαλονίκη.

Πάντως η Εταιρία Ελλήνων Συγγραφέων έστειλε για ακόμα μια φορά υπόμνημα με το οποίο κατήγγειλε το Εθνικό ότι δεν παίζει νεοελληνικά έργα. Ο Ξενόπουλος μάλιστα έγραψε άρθρο στη *Νέα Εστία*, υποστηρίζοντας ότι το Εθνικό είναι υποχρεωμένο να παίζει όχι μόνο νεοελληνικά έργα αλλά και συγκεκριμένα δικά του αρκετά συχνά.⁽²²⁰⁾

Ο θίασος παρ' όλες τις διαμαρτυρίες, κατά την επιστροφή του τη χειμερινή ξεκινά με επαναλήψεις διάφορων παραστάσεων στο Δημοτικό θέατρο Πειραιά και με το καθιερωμένο πλέον ανέβασμα της παράστασης των Περσών την 28η Οκτωβρίου. Παράλληλα, στο Εθνικό Θέατρο που μετονομάζεται σε Βασιλικό, ανέβηκε μια καινούρια παράσταση, ο Ριχάρδος ο Β΄.

Το γεγονός ότι ο οργανισμός δρούσε παράλληλα και στην Αθήνα και στον Πειραιά, σήκωσε θύελλα αντιδράσεων για μια ακόμη φορά. Είτε για την επανάληψη των ίδιων έργων, είτε για την κατάληψη δεύτερου θεάτρου, είτε για την απουσία πολλών μηνών από την Αθήνα λόγω της περιοδείας. Ο κάθε κριτικός ανακάλυπτε έναν λόγο για να δυσανασχετήσει εναντίον του κρατικού θεάτρου, φτάνοντας πλέον τις περισσότερες φορές σε ακρότητες και σε άκαρπη γκρίνια.

217 "Εθνική Λυρική Σκηνή- Ψήφισμα", Εφ. *Εμπρός*, 03/04/1947.

218 Ο Μελάς άλλαζε συνεχώς πολιτική τοποθέτηση ανάλογα με τα συμφέροντά του. Υπήρξε συνεργάτης της δικτατορίας και των κατακτητών. Σχολιαστής, "Χρονικό της πνευματικής ζωής εδώ και κάπου αλλού", Εφ. *Ελευθερία*, 02/09/1947.

219 "Θεατρικά Νέα", Εφ. *Εμπρός*, 31/05/1947.

220 Γρηγόρης Ξενόπουλος, "Παράπονο αν όχι διαμαρτυρία", *Νέα Εστία*, Τόμος 42, Τεύχος 480, Αθήνα, 1947, σ. 817.

B.3 ΕΠΙΤΑΞΗ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ

Μέσα σε όλα τα προβλήματα που αντιμετώπιζαν οι θιάσοι, ήρθε η επίταξη τον Γενάρη του 1947 του θεάτρου *Κεντρικό*, ενός από τα μεγαλύτερα θέατρα της Αθήνας, με στόχο τη χρήση του από έναν Αγγλικό θίασο για να ψυχαγωγούνται οι σύμμαχοι.

Μας πληροφορούν επισήμως ότι διετάχθη η εκκένωση του θεάτρου "*Κεντρικόν*" προκειμένου να χρησιμοποιηθή τούτο δια την ψυχαγωγίαν των αγγλικών στρατευμάτων.⁽²²¹⁾

Το γεγονός αυτό ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων και ανάγκασε μέχρι και τη φιλοκυβερνητική εφημερίδα, φερέφωνο της κυβέρνησης και των συμμάχων της να εκφράσει την αντίθεσή της με το γεγονός δηλώνοντας ότι είναι φυσικά απαραίτητο να ψυχαγωγείται ο αγγλικός στρατός που επιτελεί τέτοιο "έργο" στη χώρα, αλλά να διατάσσεται η επίταξις ενός θεάτρου το οποίο λειτουργεί ήδη και από το οποίο ζουν πενήντα οικογένειες καλλιτεχνών κλπ το πράγμα έχει μία διαφοράν. Θέλουμε να πιστεύομεν ότι η διαταχθείσα επίταξις του ανωτέρω θεάτρου θα ματαιωθεί. Υπάρχουν άλλα κατάλληλα οικήματα (...)⁽²²²⁾

Την ίδια στιγμή που ακόμα και η άρχουσα τάξη της χώρας είχε λάβει υπόψιν της το στεγαστικό πρόβλημα των θιάσων, την ίδια στιγμή που ακόμα και η δικαιοσύνη αποφάσισε υπέρ του επιχειρηματία Φραντζή, ο οποίος ήταν στα δικαστήρια πολύ καιρό για να μην χάσει το θέατρο που μίσθωνε από τους ιδιοκτήτες,⁽²²³⁾ οι Άγγλοι αποφάσισαν να επιτάξουν ένα από τα γνωστότερα θέατρα της χώρας.

Το ΣΕΗ, μέσα από δηλώσεις του προέδρου του Κοφινιώτη, ανακοίνωσε ότι εάν πραγματοποιηθεί η επίταξη που στερεί το ψωμί των ηθοποιών, θα κλείσουν όλα τα θέατρα σε ένδειξη διαμαρτυρίας. Μάλιστα ο ίδιος χαρακτήρισε το γεγονός ότι έκλεινε το θέατρο για να γίνει κινηματογράφος για τους Άγγλους απίστευτο.⁽²²⁴⁾

Η γενικότερη κατακραυγή, η οποία προερχόταν από πολλές πλευρές της ελληνικής κοινωνίας έφερε ένα αποτέλεσμα. Το θέατρο *Κεντρικόν*, δεν επιτάχθηκε και συνέχισε να λειτουργεί σαν θέατρο το επόμενο διάστημα.

Όμως παρ' όλο που όλοι αντέδρασαν στην επίταξη του θεάτρου από τους Άγγλους δεν τάχθηκαν όλοι γενικά ενάντιά τους, με την αστική μερίδα του θεατρικού κόσμου να τους υποστηρίζει δίνοντας παραστάσεις για την ενίσχυσή τους. Έκτακτες παραστάσεις δίνονταν επίσης και υπέρ του εθνικού στρατού και για την συγκέντρωση χρημάτων για διάφορα ζητήματα.⁽²²⁵⁾

Μια μεγάλη τέτοια καλλιτεχνική γιορτή στήθηκε με την υποστήριξη του ζεύγους των διαδόχων στο θέατρο *Κοτοπούλη*, της οποίας τα έσοδα πήγαν

221 "Επί μίας επιτάξεως", Εφ. *Εμπρός*, 08/01/1947.

222 ό. π.

223 "Θεατρικά Νέα", Εφ. *Εμπρός*, 31/01/1947.

224 "Ψυχαγωγία των Άγγλων!- Η Αγγλική επίταξη που αφαιρεί το ψωμί των Ελλήνων ηθοποιών- Θα κλείσουν τα θέατρα;", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 08//01/1947.

225 "Θεατρικά Νέα", Εφ. *Εμπρός*, 19/01 και 02/01/1947.

υπέρ της ελληνικής μέριμνας. Στην παράσταση συμμετείχαν πολλοί καλλιτέχνες, κυρίως της *Λυρικής Σκηνής*, οι οποίοι ανέβασαν *Το σπίτι των τριών Κοριτσιών*, υπό τη διεύθυνση της Μαρίκας Πολίτου.⁽²²⁶⁾

B.4 ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΙΡΑΙΑ

Κι ενώ θέατρα επιτάσσονταν, έκλειναν ή γίνονταν κινηματογράφοι, η δημοτική αρχή Πειραιά αποφάσισε να ανακαινίσει το *Δημοτικό Θέατρο*, το οποίο βρισκόταν σε κατάσταση πλήρους παρακμής. Το ρημάδι των ρημαδιών. Από τη μέρα που χτίστηκε, πάνω στα σχέδια (...) είναι ζήτημα αν βάλανε ποτέ καρφάκι. (...) Σκηνή φθαρμένη και προπάντων άοπλη σε μηχανικά και φωτιστικά μέσα, ένα χάος.⁽²²⁷⁾

Ο δήμος, με πρωτοβουλία του δήμαρχου Χαραλαμπόπουλου, αποφάσισε να φτιάξει ένα υπερσύγχρονο θέατρο και να ετοιμαστεί κανονισμός διαχείρισεως του θεάτρου. Σ' αυτή του την πράξη φαίνεται να συνάντησε αρκετές αντιδράσεις καθώς ο λαός του Πειραιά στερούνταν πολλά πράγματα και ο δήμος είχε πάρα πολλές ελλείψεις.

Ο ίδιος δήλωσε ότι προέβη στην κατασκευή του θεάτρου επειδή θεωρούσε πολύ σημαντικό το "πνεύμα". Το έργο πραγματοποιήθηκε με έξοδα αυστηρά του δήμου χωρίς οικονομική ενίσχυση από το κράτος, ενώ γενικότερα την περίοδο εκείνη στην πόλη του Πειραιά γίνονταν και κάποια άλλα έργα.⁽²²⁸⁾

Ωστόσο το συγκεκριμένο εγχείρημα φαίνεται ότι πήρε χαρακτήρα κοσμικού γεγονότος αφού προβάλλονταν συνεχώς με αυτόν τον χαρακτήρα από τον Τύπο. Η προεμίερα του θεάτρου που είχε συμφωνήσει με νεοσύστατο μελοδραματικό θίασο, αποφασίζεται να δοθεί από την *Λυρική σκηνή* στις 04/03/1947 με την όπερα *Μανόν*.

Η εφημερίδα *Ελευθερία* στην πορεία των κατασκευών του θεάτρου κατηγορούσε τον Δήμο Πειραιά για υπέρβαση δαπάνης και ότι ο δήμος προχώρησε στις επισκευές χωρίς δημοπρασία και χωρίς την έγκριση της νομαρχίας Αττικής. Τα εν λόγω δημοσιεύματα κοινώς κατηγορούσαν τον δήμο, που τόσο επαινούσε η εφημερίδα *Εμπρός* για σπατάλη δημόσιου χρήματος και για μη "διάφανες" διαδικασίες.⁽²²⁹⁾

Το θέατρο ενώ για ένα διάστημα υπήρξε ανάσα για τους θιάσους του ελεύθερου θεάτρου που δεν έβρισκαν χώρο για να εργαστούν, τη χειμερινή σεζόν 1947- 48 δόθηκε στο *Εθνικό Θέατρο* και μάλιστα με μεγάλη κρατική επιχορήγηση.⁽²³⁰⁾

B.5 ΙΔΡΥΣΗ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΓΙΑ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Κι ενώ πολλά ακούγονταν για την αρχαία τραγωδία και τη μη ύπαρξη

226 "Θεατρικά Νέα", Εφ. *Εμπρός*, 19/01/1947.

227 Φορτούνιο, "Το Σημειωματάριό μου- Δημοτικό Πειραιώς", Εφ. *Εμπρός*, 07/02/1947.

228 "Μεγάλα έργα εις τον Πειραιά", Εφ. *Εμπρός*, 07/02/1947.

229 "Η επισκευή του θεάτρου Πειραιά", Εφ. *Ελευθερία*, 05/07/1947.

230 ΕΓΟ, "Θέατρο", "Εφ. *Ελευθερία*, 04/10/1947.

ελληνικής προσέγγισης στο θέμα ιδρύθηκε τον Μάιο του 1947 ένας κρατικός οργανισμός εκτός *Εθνικού* που σαν στόχο είχε τη μελέτη της αρχαίας τραγωδίας. Τα πολλά σχόλια που είχαν ακουστεί για την αντιγραφή των ευρωπαϊκών προσεγγίσεων στην αρχαία τραγωδία και για το γεγονός ότι το κρατικό θέατρο ήθελε να περιοδεύσει στο εξωτερικό με ένα έργο αρχαίας τραγωδίας είχαν σαν κατάληξη αυτόν τον οργανισμό.

Ο Μελάς δίνοντας μια διάλεξη στην ακαδημία Αθηνών παρουσίασε μια σειρά από παράγοντες που αφορούσαν το συγκεκριμένο θέμα και τα λάθη που γίνονταν στον τρόπο ανεβάσματος τραγωδιών, όπως το ανέβασμα τους σε κλειστό χώρο, αλλά και η λάθος απόδοση του λόγου. Σε κλειστό χώρο, ο χώρος του χορού μεταφερόταν στην πλατεία κάτι που είχε σαν συνέπεια την επιδείνωση της ούτως ή άλλως πολύ κακής ακουστικής σε κλειστό χώρο.

Ο καινούριος οργανισμός θα αναλάμβανε να μελετήσει τον τρόπο προσέγγισης της αρχαίας τραγωδίας, θέματα σκηνοθεσίας και μετάφρασης έργων αλλά και την αναβάθμιση και τον εξοπλισμό αρχαίων θεάτρων για να είναι σε θέση να ανέβουν τέτοιου είδους παραστάσεις. Στόχος ήταν να φτάσουν τουλάχιστον στο σημείο να πληρούν τις προδιαγραφές με βάση τις οποίες τα είχαν χτίσει οι αρχαίοι αρχιτέκτονες και να αντιμετωπιστούν κάποιες φθορές που είχαν επέλθει εξ' αιτίας της αναπόφευκτης επίδρασης που είχε σε αυτά ο χρόνος.⁽²³¹⁾

Την ίδια περίοδο διοργανώνονταν και σε άλλα θέατρα παραστάσεις έργων αρχαίου θεάτρου, εμπλουτισμένες με διαλέξεις πάνω στο ζήτημα.⁽²³²⁾

B.6 ΘΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Η θερινή περίοδος ήταν εξίσου κακή και δύσκολη με τη χειμερινή. Κακή από άποψη αισθητικής και δύσκολη από οικονομικής άποψης για τους θιάσους. Δυσκόλευε δε ακόμα περισσότερο λόγω των άσχημων καιρικών συνθηκών. Παρ' όλα αυτά τη συγκεκριμένη σεζόν έγιναν κάποια αμυδρά βήματα μπροστά, όπως η σύσταση ινστιτούτου αρχαίου δράματος αλλά και η έκδοση βιβλίων για το θέατρο από διανοούμενους της εποχής⁽²³³⁾.

Επίσης ενώ την προηγούμενη σεζόν οι θίασοι πρόζαζ έτειναν να είναι είδος υπό εξαφάνιση, τη συγκεκριμένη περίοδο τα πράγματα δείχνουν να είναι λίγο πιο ενθαρρυντικά. Ενθαρρυντική είναι επίσης και η προσέλευση του κοινού στις θεατρικές αίθουσες, σε σχέση με την προηγούμενη σεζόν, όπως αυξημένη ήταν και η παρουσίαση ελληνικών κειμένων από τους θιάσους.⁽²³⁴⁾

Όμως ενώ κάποιοι θίασοι δούλευαν κι έκαναν εισιτήρια και κάποιοι άλλοι προσπαθούσαν να ενισχύσουν το ελληνικό θέατρο, η γενικότερη κατάσταση παρέμενε απογοητευτική. Οι περισσότεροι θίασοι που δρούσαν και προσπαθούσαν να ανεβάσουν κάποια αξιόλογα έργα πλήττονταν από την λο-

231 "Η αρχαία τραγωδία εις τα σύγχρονα θέατρα", Εφ. *Εμπρός*, 17/05/1947 και Σπύρος Μελάς, "Το ανέβασμα των τραγωδιών", ό. π., 18/05/1947.

232 "Ανά την πόλιν", Εφ. *Καθημερινή*, 29/05/1947.

233 Κ.Θ. Δημαράς, "Η πηγή του θεάτρου", Εφ. *Το Βήμα*, 20/05/1947.

234 Άλκης Θρούλος, ό. π., σ. 316.

γοκρισία, την έλλειψη θεάτρων, την έλλειψη κρατικής βοήθειας, αλλά και από την έλλειψη μεγάλου κοινού.

Μπορεί κάποιοι συγκεκριμένοι θίασοι να έκαναν μεγάλη επιτυχία, καινούριοι ηθοποιοί με ενθουσιασμό και ενδιαφέρον να έβγαιναν από τις δραματικές σχολές, ωστόσο σύμφωνα με την εφημερίδα *Ελευθερία* ενώ πάνω από χίλιοι ηθοποιοί υπήρχαν εκείνοι την περίοδο στην Ελλάδα, ήταν ζήτημα αν πενήντα με εκατό, βιοπορίζονταν ικανοποιητικώς από το επάγγελμα.⁽²³⁵⁾

Έτσι οι περισσότεροι θίασοι συνέχιζαν τις περιοδείες τους στην επαρχία και το εξωτερικό. Στη Θεσσαλονίκη εκείνη τη σεζόν έδρασαν με κάποια επιτυχία οι θίασοι *Οικονόμου*, *Άννας Χριστοφίδου* και *Κρινιώς Παππά με Σπύρο Μουσούρη*. Την ίδια περίοδο οι αδερφές *Καλουτά* συνέχιζαν να σημειώνουν τεράστια επιτυχία στην *Αλεξάνδρεια*, ενώ επιτυχία σημείωναν και οι ελληνικοί θίασοι στην *Κωνσταντινούπολη*.

Ένα ακόμη αξιοσημείωτο γεγονός της περιόδου ήταν η παύση λειτουργίας του θιάσου *Κοτοπούλη* γι' αυτή τη σεζόν, αλλά και η μεταγραφή του *Βασίλη Λογοθετίδη* στον θίασο της *Κατερίνας*.⁽²³⁶⁾ Η συγκεκριμένη μεταγραφή αποτέλεσε αγαπημένο θέμα συζήτησης για τον Τύπο.

Επίσης ένα άλλο πρόσωπο που απασχόλησε συχνά τον Τύπο, ήταν η *Βάσω Μανωλίδου* που επέστρεψε από την *Αμερική* και συνέπραξε με τον θίασο *Παππά*. Το ίδιο απασχόλησε και η *Θάλεια Καλλιγά* που επέστρεψε έχοντας τελειώσει τις θεατρικές σπουδές της στο *Παρίσι*, όπου είχε πάει με υποτροφία από το ίδιο το κράτος για να ενημερωθεί και να μάθει πράγματα γύρω από το θέατρο.⁽²³⁷⁾

Ο θίασος *Παππά* εγκαινίασε μια νέα πρακτική, τις περιοδείες στις συνοικίες της *Αθήνας*. Παρ' όλο που η *Ουράνη* κατηγορεί τον θιασάρχη ότι με αυτόν τον τρόπο τιμωρήθηκε και δεν έβρισκε θεατρική στέγη λόγω της προσπάθειας σύστασης ενός προοδευτικού θιάσου, σύμφωνα με τον *Ροδά* το εγχείρημα φαίνεται να είχε τεράστια επιτυχία, αφού στα αθηναϊκά προάστια υπήρχε κόσμος διψασμένος για θέατρο που ανταποκρινόταν στο κάλεσμα του θιάσου. Ο *Ροδάς* επαίνεσε τον *Παππά* γι' αυτή του την κίνηση και την βρήκε σαν έναν πολύ καλό τρόπο να ξεπεραστεί η θεατρική κρίση.

Ο θίασος κατά τον κριτικό εκτός από εισπρακτική επιτυχία εκτελούσε και έργο, μορφώνοντας τους ανθρώπους των περιφερειακών συνοικιών που ανήκαν περισσότερο στα λαϊκά στρώματα και έβρισκε ευφάνταστους τρόπους για να επικοινωνήσει με το κοινό και να το ενημερώσει για την εκάστοτε παράσταση.⁽²³⁸⁾ Στην ενίσχυση της καλλιτεχνικής παιδείας των πολιτών των συνοικιών τάσσεται και η προσπάθεια του *Αδαμάντιου Λεμού*, αφού οι παραστάσεις του δίνονταν σε ένα συνοικιακό θέατρο της *Καλλιθέας*.

Πάντως η κατάσταση ήταν πολύ δύσκολη ακόμα και για τους μουσικούς θιάσους, αφού μέσα στη θερινή σεζόν σταματά τις παραστάσεις λόγω οικονομικών δυσκολιών ο θίασος *Πρινέα* και λίγο αργότερα και ο *Νέος Λυρικός*

235 EGO, "Θέατρο", Εφ. *Ελευθερία*, 04/10/1947.

236 "Θεατρικά Νέα", ό. π., 31/05/1947.

237 "Θεατρικά Νέα", ό. π., 12/06/1947.

238 *Μιχαήλ Ροδάς*, "Ο περιφερειακός", Εφ. *Το Βήμα*, 26/06/1947.

Οργανισμός από το θέατρο Σαμαρτζή, για τον οποίο έγινε μεγάλος αγώνας δια μέσω του ΣΕΗ για να επαναλειτουργήσει.⁽²³⁹⁾

Ο θίασος επαναλειτούργησε, όπως και όλοι οι υπόλοιποι με ενίσχυση του Ταμείου Εργασίας. Όλοι οι θίασοι λειτουργούσαν με δάνεια από αυτόν τον Οργανισμό και επιπλέον όλοι εκτός από το Εθνικό, τη Λυρική και ελάχιστα ακόμη λειτουργούσαν με το καθεστώς των μεριδιούχων. Οι θεατρικές επιχειρήσεις έτειναν να εξαφανιστούν, αφού οι θεατρικοί επιχειρηματίες παρατούσαν τον χώρο λόγω απώλειας κέρδους. Στους θιάσους έμενε πολύ μικρό εισόδημα αν αφαιρούσες τον φόρο και τα έξοδα, ενώ το ρεκόρ περισσότερων εισιτηρίων για τη σεζόν ήταν οι 4.000 θεατές κάποια συγκεκριμένη Κυριακή.⁽²⁴⁰⁾

Το πρόβλημα και σε αυτό το καθεστώς συνέχιζε να είναι ότι κάποιοι πρωταγωνιστές είχαν τεράστια απαίτηση σε μερίδια, δημιουργώντας τεράστιο πρόβλημα στο ελληνικό θέατρο. Το πρόβλημα αυτό υπήρχε και στις θεατρικές επιχειρήσεις, τις ελάχιστες που είχαν απομείνει, όπου οι συγκεκριμένοι ηθοποιοί απαιτούσαν πολύ υψηλά ημερομίσθια (περίπτωση Σαμαρτζή).⁽²⁴¹⁾

Πάντως κομμάτι του αστικού Τύπου φαίνεται ότι ήθελε να παρουσιάσει αλλιώς τα πράγματα. Η εικόνα που έδινε ήταν ότι παρ' όλη την κρίση που περνούσε η χώρα, τα αθηναϊκά θέατρα συγκέντρωναν πλήθος κόσμου και τα έργα σημειώνουν μακράν σειράν παραστάσεων που σε ομαλές συνθήκες δεν θα ήταν τόσο μακράν.⁽²⁴²⁾

Βέβαια παρακολουθώντας κανείς τα θέατρα της εποχής καταλαβαίνει ότι αυτό συνέβαινε με εξαιρετικά ελάχιστους θιάσους. Ο ίδιος αρθρογράφος, προσπάθησε να δικαιολογήσει την παραπάνω πρακτική κάποιων ηθοποιών κυρίως του ελαφρού μουσικού θεάτρου να ζητούν πολύ υψηλά ημερομίσθια. Συγκεκριμένα ισχυρίστηκε ότι κάποιες πρωταγωνίστριες μπορεί να παίρνουν ημερομίσθιο 30.000 με 50.000, αλλά αυτό είναι λογικό γιατί οι ηθοποιοί έχουν αυξημένες ανάγκες σε σχέση με τους υπόλοιπους ανθρώπους σε μακιγιάζ, τουαλέτες και έξοδα κίνησης. Τα επιχειρήματα αυτά βέβαια ήταν εντελώς άτοπα αφού και οι υπόλοιποι εργαζόμενοι είχαν έξοδα κίνησης αλλά και οι υπόλοιποι ηθοποιοί που αδικούνταν σε σχέση με άλλους είχαν βιοποριστικές ανάγκες που ήταν πολύ πιο σημαντικές σε σχέση με τις τουαλέτες των πρωταγωνιστριών. Επίσης το ότι η τουαλέτα και τα λούσα της κάθε πρωταγωνίστριας αποτελούσαν προϋπόθεση για την τέχνη του θεάτρου, είναι ενδεικτικό για την ποιότητα και τον τρόπο αντιμετώπισης ορισμένων παραστάσεων που ήταν απλά θέαμα.⁽²⁴³⁾

Αποτέλεσμα αυτής της υποβάθμισης ήταν οι μουσικοί θίασοι να μετατρέπονται πλην ελάχιστων εξαιρέσεων σε θιάσους βαριετέ, υποβαθμίζοντας ακόμα περισσότερο το είδος.

Από την άλλη πολλοί άνθρωποι του θεάτρου φαίνεται να προσπαθούσαν

239 "Θεατρικά Νέα", Εφ. Εμπρός, 03- 09 και 11/07/1947.

240 EGO, "Θέατρο", ό. π.

241 Μιχαήλ Ροδάς, "Τα οικονομικά του θεάτρου", Εφ. Το Βήμα, 22/07/1947.

242 Ο ελευθερόστομος, "Ελευθεροστομίες", Εφ. Ελευθερία, 19/10/1947.

243 ό. π.

να δώσουν ζωή ξανά στο θέατρο πρόζας και δη στο νεοελληνικό έργο. Εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι οι περισσότερες παραστάσεις που ανεβαίνουν τη συγκεκριμένη σεζόν, είτε μουσικών έργων είτε θεάτρων πρόζας, ήταν νεοελληνικών έργων.

Μετά την απόρριψη των ελληνικών έργων από το *Εθνικό*, τη διαμαρτυρία των συγγραφέων και τις απανωτές προσπάθειες πολλών ανθρώπων του θεάτρου να αναδείξουν την νεοελληνική παραγωγή, οι προσπάθειες αυτές φαίνονται προσωρινά να επιτυγχάνουν στο ελεύθερο θέατρο, αφού πολλά έργα που ανέβαιναν είχαν κάποια ποιότητα και πολλά είχαν και εισπρακτική επιτυχία. Ο Άλκης Θρούλος αναφέρει χαρακτηριστικά, ότι ποτέ δεν είχε έτσι στηριχθεί η θεατρική ζωή στην ελληνική παραγωγή και ονομάζει την σεζόν *περίοδο των ελληνικών έργων*.⁽²⁴⁴⁾

B.7 ΟΙ ΓΑΛΛΙΚΟΙ ΘΙΑΣΟΙ

Ιδιαίτερη εντύπωση είχε κάνει εκείνη την εποχή η παρουσία του σημαντικού γαλλικού θιάσου του Ζαν Μαρσά στο *Εθνικό Θέατρο*. Ο θίασος ήταν αξιολογότερος από άλλους θιάσους που έρχονταν εκείνη την εποχή στη χώρα κι έκανε ιδιαίτερη εντύπωση. Με τον συγκεκριμένο θίασο ασχολήθηκε σύσσωμος ο Τύπος γιατί πέρα από το γεγονός ότι έτσι κι αλλιώς υπήρχε μια ιδιαίτερη συμπάθεια σε οτιδήποτε ξενόφερτο εκείνη την εποχή, ιδιαίτερα από τους αστούς, ο θίασος φαίνεται ότι έκανε αξιόλογη προσπάθεια.

Ο θίασος αυτός έδωσε παραστάσεις πολλών και διαφορετικών έργων και κατά την Ουράνη μας απέσπασε από την απομόνωση στην οποία μας βύθισε ο Πόλεμος. Κατά την ίδια η ήττα της Γαλλίας στον πόλεμο την απάλλαξε από την υπεροψία του παρελθόντος η οποία την ωθούσε να στέλνει περιοδεία κατώτατους ποιοτικά θιάσους. Πλέον η Γαλλία είχε ανάγκη να ξαναχτίσει το γόητρο της, να εξάγει πολιτισμό κι έτσι ο θίασος εκείνος ήταν αρτιότερος.⁽²⁴⁵⁾

Σύμφωνα με την ίδια το ελληνικό θέατρο είχε πολλά να διδαχτεί από την γαλλική υποκριτική, δραματολογία αλλά και γενικότερη προσέγγιση των παραστάσεων. Βέβαια οι νεωτερισμοί στα κλασικά έργα θεωρεί ότι δεν έδωσαν κάτι σπουδαίο, αφού ήταν κάτι που και οι Έλληνες καλλιτέχνες γνώριζαν και εξασκούσαν πολύ καλά. Υπήρχε μια φουτουριστική τάση σε σκηνικά κάποιων παραστάσεων, αλλά και άλλες νεωτεριστικές προσεγγίσεις οι οποίες δίχασαν, αλλά οι ερμηνείες ήταν κατά γενική ομολογία άρτιες.

Όλες οι εφημερίδες ασχολήθηκαν συστηματικά με τον θίασο, με τις συντηρητικότερες να εκφράζουν τη δυσαρέσκειά τους για την παραχώρηση στον θίασο του *Ωδείου Ηρώδου του Αττικού*. Ο *Ριζοσπάστης* κατηγορεί τη μερίδα αυτή του τύπου ότι έχει αντιρρήσεις για την παραχώρηση του θεάτρου γιατί ο θίασος ήταν γαλλικός. Η Γαλλία εκείνη την περίοδο ήταν συνυφασμένη με τη δημοκρατία, άρα ο Χουρμούζιος και οι υπόλοιποι που εξέφραζαν την άποψη να μην παίξει εκεί ο θίασος το έκαναν για λόγους πολιτικούς. Ο Χουρμούζιος χαρακτήρισε ιεροσυλία το γεγονός ότι δόθηκε το θέατρο για μια τέτοια παρά-

244 Άλκης Θρούλος, *ό. π.*, σ.347.

245 Άλκης Θρούλος, *ό. π.*, σ. 307-314.

σταση (Ο πόλεμος της Τροίας δεν θα γίνει), ενός έργου που είναι παρωδία ενός αρχαίου ελληνικού μύθου, ενώ δεν είχε εκφράσει την ίδια άποψη όταν έπαιζαν εκεί τις παραστάσεις τους οι Ναζί.⁽²⁴⁶⁾

Εξακολουθούν να πιστεύουν οι από της γαλλικής πλευράς θερμοί συνήγοροι, ότι το έργο τούτο, το τόσο ξένο προς την ατμόσφαιρα του Ωδείου του Ηρώδου, θα άρμοζε να παιχτεί (...) το ανάλαφρο τούτο παιγνίδισμα ανάμεσα στην τραγωδία και την φάρσα (...) μπορεί να δικαιωθεί γύρω από την αρχαία Θύμηλη;⁽²⁴⁷⁾

Η παρουσία του θιάσου στέκεται αφορμή για να ξαναθυμηθεί ο πνευματικός κόσμος της χώρας, τη σχέση της Ελλάδας με τη γαλλική τέχνη και τα γράμματα και την ανεκτίμητη συνεισφορά της στην πολιτιστική κληρονομιά της Ευρώπης.⁽²⁴⁸⁾

Παρ' όλα αυτά η παράσταση δεν είχε ιδιαίτερη επιτυχία καθώς ήταν στημένη για να παρουσιάζεται σε κλειστό χώρο και δεν προσαρμόστηκε καλά στα νέα δεδομένα. Αντίθετα αργότερα όταν οι παραστάσεις του θιάσου μεταφέρθηκαν σε κλειστό χώρο, φαίνεται ότι ο θιάσος προσαρμόστηκε πολύ καλύτερα και πήρε πολύ καλύτερες κριτικές. Κριτικές για τις παραστάσεις τους υπήρχαν σε όλες τις εφημερίδες, για κάθε παράσταση ξεχωριστά, κάτι ιδιαίτερα σπάνιο εκείνη την εποχή. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που καλούσαν τους ελληνικούς θιάσους να παραδειγματιστούν από τις πρακτικές και από την παρουσίαση των Γάλλων.

Λίγους μήνες μετά, ήρθε στην Ελλάδα, στα πλαίσια του εορτασμού της εκατονταετηρίδας της αρχαιολογικής γαλλικής σχολής και ο Όμιλος αρχαίου θεάτρου Σορβόνης. Ο θιάσος ήρθε σε μια περίοδο που η υπόθεση μελέτης του τρόπου ανεβάσματος του αρχαίου δράματος είχε αρχίσει να αφορά σοβαρά τους Έλληνες. Έτσι οι παραστάσεις τράβηξαν την προσοχή των θεατών και του Τύπου. Πολλές εφημερίδες και στήλες ασχολήθηκαν με τις παραστάσεις και με το θέμα του τρόπου ανεβάσματος αρχαίας τραγωδίας.⁽²⁴⁹⁾

Το μειονέκτημα του θιάσου ήταν ότι ζήτησε τα μισά έξοδα για την καλλιτεχνική και προπαγανδιστική αποστολή να καλυφθούν από τη φτωχή Ελλάδα, κάτι που κάνει ιδιαίτερα αρνητική εντύπωση.⁽²⁵⁰⁾

246 Γ. Σάββας, "Οι παραστάσεις του γαλλικού θιάσου", Εφ. Ριζοσπάστης, 23/05/1947 και Εφ. Καθημερινή, 15/05/1947.

247 Αιμίλιος Χουρμούζιος, "Μερικά για το θέατρο του Jean Giraudoux", Εφ. Καθημερινή, 16/05/1947.

248 Πέτρος Χάρης, "Η Γαλλία και ο κόσμος", Εφ. Ελευθερία, 01/06/1947.

249 Μάριος Πλωρίτης, "Αγαμέμνων, Πέρσαι", Εφ. Ελευθερία, 13/09, 16/09 και 18/09/1947, Μάρκος Αυγέρης, "Πέρσες", Εφ. Ριζοσπάστης, 18/09/1947, Κλέων Παράσχος, "Οι "Πέρσαι" του Αισχύλου", Εφ. Καθημερινή, 16/09/1947, Αιμίλιος Χουρμούζιος, "Προβλήματα Ερμηνείας", ό. π., 17 και 20/09/1947, "Ο όμιλος αρχαίου θεάτρου του πανεπιστημίου της Σορβόνης", Εφ. Το Βήμα, 04/09/1947.

250 Άλκης Θρούλος, ό. π., σ. 352.

B.8 ΧΕΙΜΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1947- 48

Τα πράγματα όσο προχωρούσε ο εμφύλιος δυσκόλευαν όλο και περισσότερο. Αυτό έχει αντίκτυπο και στη θεατρική κίνηση η οποία ήταν μειωμένη κατά της έναρξη της συγκεκριμένης σεζόν. Οι περισσότεροι θίασοι και ιδιαίτερα οι προοδευτικοί εξαφανίστηκαν, ενώ ο *Ριζοσπάστης* κηρύχθηκε παράνομος και σταμάτησε να λειτουργεί. Η αστική τάξη πλέον ήταν κυρίαρχη σε όλα τα μέσα και σχεδόν σε όλη τη θεατρική ζωή της χώρας.

Όστόσο τα προβλήματα που αντιμετώπιζε ο κόσμος του θεάτρου παρέμειναν ανεπίλυτα. Έτσι τον Νοέμβριο της ίδια χρονιάς οι άνθρωποι του θεάτρου που έρχονταν συνέχεια αντιμετώπιζοι με τα ίδια προβλήματα αποφάσισαν να οργανώσουν το πρώτο επίσημο συντονιστικό συμβούλιο με τη συμμετοχή όλων των μελών των διοικητικών συμβουλίων των φορέων που σχετίζονταν με το θέατρο.

Τα θέματα που είχε να λύσει το συμβούλιο ήταν το πρόβλημα στέγης των θεάτρων, ιδίως σε σχέση με τον κινηματογράφο και το δεύτερο η φορολογία του θεάτρου.⁽²⁵¹⁾ Το θέμα με τη στέγαση των θιάσων είχε φτάσει στο απροχώρητο αφού ακόμα και δύο από τα μεγαλύτερα θέατρα το *Απόλλων* και το *Βρετάνια*, κινδύνευαν να γίνουν κινηματογράφοι.⁽²⁵²⁾ Οι ζωντανοί άνθρωποι κυρώσουν τον πόλεμο κατά των σκιών. Θα κερδίσει άραγε ο κόσμος του θεάτρου;⁽²⁵³⁾

Ο Μουσικός σύλλογος μάλιστα κατήγγειλε ότι την περίοδο αυτή λειτουργούσε μόνο ένα χειμερινό μουσικό σε σχέση με τα δέκα της θερινής σεζόν και τα τρία του προηγούμενου χειμώνα. Βγάζει μάλιστα ένα ψήφισμα που προτείνει μαζί με πολλά άλλα, να απαγορευθεί με νόμο οι θεατρικές αίθουσες να λειτουργούν σαν κινηματογράφοι.⁽²⁵⁴⁾

Μέσα σε όλα τα άλλα προβλήματα που υπήρχαν ξέσπασε και μια διαμάχη ανάμεσα σε ηθοποιούς- θιασάρχες και συγγραφείς. Παρ' όλο που ελληνικά έργα ανέβαιναν πλέον συχνότερα, τα προβλήματα παρέμεναν πολλά. Οι συγγραφείς απαιτούσαν δικαιώματα επί των έργων που παρουσιάζονταν και οι θίασοι έβρισκαν διάφορα κόλπα για να το αποφύγουν. Άλλαζαν δηλαδή όνομα στα έργα και επέλεγαν να τα παίζουν μέρες χωρίς μεγάλη θεατρική κίνηση, ενώ αντίθετα τις μέρες με αυξημένο κοινό έπαιζαν είτε παλιότερα έργα είτε ξένα. Το συγκεκριμένο γεγονός βέβαια ήταν απόρροια της κρίσης και της όλης μιζέριας που την ακολουθούσε και βέβαια της γενικότερης δόμησης και λειτουργίας της καλλιτεχνικής ζωής της χώρας.

Ενώ όμως υπήρχε αυτή η διαμάχη με τους συγγραφείς να διεκδικούν τα δικαιώματά τους, ο συγγραφέας του έργου *Σβήσε το φως* που είχε κάνει μεγάλη επιτυχία, παρέμενε άγνωστος και δεν εμφανιζόταν να πάρει τα ποσοστά του, τα οποία ανέρχονταν στις 4.000.000 δραχμές.⁽²⁵⁵⁾ Είναι προφανές ότι ο

251 Ο Ελευθερόστομος, "Ελευθεροστομίες", Εφ. *Ελευθερία*, 25/10/1947.

252 "Θεατρικά Νέα", Εφ. *Εμπρός*, 03/10/1947.0

253 ό. π., 31/01/1947.

254 ό. π., 28/10/1947.

255 ό. π., 09/10/1947.

συγγραφέας βρήκε αυτόν τον τρόπο για να προσελκύσει το κοινό, χρησιμοποιώντας ένα διαφορετικό διαφημιστικό τρικ, ενώ λίγο καιρό αργότερα αποδείχτηκε ότι ήταν ο γνωστός συγγραφέας Ασημάκης Γιαλαμάς.

Ο ίδιος θίασος (Κοτοπούλη- Παπά) χρησιμοποιούσε συνεχώς διάφορες μεθόδους για να διαφημίσει τα έργα του. Στην περίπτωση του δεύτερου έργου *Ιωάννα της Λωραίνης*, ο συγγραφέας του έργου Μάξουελ Άντερσον κλήθηκε από την Αμερική και παρευρέθηκε στην πρεμιέρα. Το γεγονός αυτό απασχόλησε τον Τύπο και έγινε κοσμικό γεγονός για την πόλη, άρα και πολύ καλή διαφήμιση για την παράσταση.⁽²⁵⁶⁾ Ο Άντερσον δώρισε τα δικαιώματά του στον θίασο και έκανε διθυραμβικές δηλώσεις για το ελληνικό θέατρο.

Το ελληνικό θέατρο ωστόσο περνούσε τη χειρότερη περίοδο του. Η κρίση έφτασε στο αποκορύφωμά της τη συγκεκριμένη σεζόν. Ελάχιστες ήταν οι παραστάσεις που ανέβαιναν στην Αθήνα, αφού οι θεατρικές αίθουσες ήταν μόλις οχτώ και όσοι θίασοι προλάβαιναν έφευγαν για περιοδείες, αλλιώς οι ηθοποιοί έμεναν άνεργοι.⁽²⁵⁷⁾

B.9 Ο ΡΟΜΒΟΣ

Ο *Ρόμβος* ήταν ένα πρωτότυπο για την τότε Ελλάδα καλλιτεχνικό κέντρο που ιδρύθηκε από καλλιτέχνες όπως οι Λυδάκης, Τσαρούχης, Βακαλό και Στεφανέλλης, οι οποίοι ήταν από τους πιο επιτυχημένους σκηνογράφους της εποχής. Ο *Ρόμβος* είχε σαν στόχο να προωθήσει το καλό γούστο και την αισθητική ακόμα και μέσα στην καθημερινότητα.⁽²⁵⁸⁾

Εκείνη την περίοδο η σκηνογραφία είχε αποκτήσει τη δική της θέση στον χώρο της τέχνης, κάτι που επιβεβαιωνόταν με τη συγκεκριμένη έκθεση. Η δημιουργία και ο τρόπος λειτουργίας του κέντρου εμπνεύστηκε από ζωγράφους και καλλιτέχνες που ασχολούνταν φανατικά με το θέατρο. Στο χώρο του κέντρου εκθέτονταν διάφορες καλλιτεχνικές συλλογές μόνιμες ή περιοδικές. Μία από τις περιοδικές εκθέσεις ήταν κι αυτή των υδατογραφιών και των θεατρικών προσχεδίων και σκηνογραφιών του Τσαρούχη. Ο Τσαρούχης είχε ασχοληθεί από την αρχή της καριέρας του με τη σκηνογραφία και είχε επηρεαστεί από διάφορα ευρωπαϊκά ρεύματα, αλλά και από την λαϊκή τέχνη, άρα ήταν πολύ φυσικό η έκθεση των έργων του να εγκαινιάζει το νέο αυτό καλλιτεχνικό κέντρο.

Ο *Ρόμβος* λίγο καιρό μετά τη συγκρότησή του, θα αναλάβει σαν ομάδα να σκηνογραφή παραστάσεις, πρωτοπορώντας στα θεατρικά δεδομένα. *Τρεις ζωγράφοι και σκηνογράφοι οι κ. κ. Τσαρούχης, Βακαλό και Στεφανέλλης (...) καθιέρωσαν μια καινοτομία που επροκάλεσε το ενδιαφέρον των θεατρικών κύκλων. Εισάγουν το κολεκτιβιστικό σύστημα στην κατασκευή των*

256 Μάξουελ Άντερσον, "Ο Μάξουελ Άντερσον δια το ταξίδι του στην Ελλάδα", Εφ. *Καθημερινή*, 21/11/1947.

257 Σ. Λαμπαδάριος, "Η Θεατρική Κρίση", Εφ. *Ο Ρίζος της Δευτέρας*, 08/12/1947.

258 Οδυσσέας Ελύτης, "Τα καλλιτεχνικά προσχέδια του Γιάννη Τσαρούχη", Εφ. *Καθημερινή*, 21/05/1947. και Μαρίνος Καλλιγάς, "Σκηνογραφία", Εφ. *Το Βήμα*, 13/06/1947.

σκηνικών. Τις παραγγελίες (...) θα τις εκτελούν και οι τρεις ώστε ο ένας να συμπληρώνει τον άλλον.⁽²⁵⁹⁾

B.10 ΚΟΝΤΡΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΙ ΗΘΟΠΟΙΩΝ ΚΑΙ ΘΙΑΣΩΝ

Κατά τον Μιχαήλ Ροδά ένα άλλο πρόβλημα που είχε να αντιμετωπίσει ο χώρος ήταν οι διαμάχες ανάμεσα στους θιάσους και τους ηθοποιούς. Η κύρια αιτία που δημιουργούσε τα προβλήματα αυτά ήταν ο διαχωρισμός των ηθοποιών σε αριστερούς και δεξιούς και η αντιμετώπισή τους με βασικό κριτήριο αυτό. Αυτή η διάκριση είχε σαν συνέπεια την διαφορετική αντιμετώπιση και τις διακρίσεις εις βάρος ηθοποιών. Ο κριτικός κατηγορήσε ακόμα και το σωματείο ηθοποιών ότι διαιωνίζει αυτήν την κατάσταση μη αντιδρώντας στον διαχωρισμό και τον αποκλεισμό κάποιων ηθοποιών.

Ο διαχωρισμός βέβαια αυτός ήταν φυσιολογικός εφόσον άνθρωποι που τυγχάναν του ίδιου επαγγέλματος, πρέσβευαν τελείως διαφορετικά πράγματα μέσω της ζωής και της τέχνης τους. Βασικό πρόβλημα όμως αποτελούσε ο αποκλεισμός ηθοποιών για τους λόγους αυτούς αλλά και η κρίση του καλλιτέχνη και του έργου του με μόνο κριτήριο την πολιτική του θέση χωρίς να λαμβάνεται υπόψιν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Επιπρόσθετα στην όλη τεταμένη λόγω εμφυλίου πολέμου κατάσταση, έρχεται να προστεθεί και η όξυνση καταστάσεων λόγω ανταγωνισμών των ηθοποιών και διάφορων ακόμα μικροπρεπειών. Οι καταστάσεις αυτές έφταναν πολλές φορές στα άκρα με καταγγελίες αναμεταξύ των ηθοποιών. Τρανταχτό παράδειγμα ήταν η πορεία του θιάσου *Ανδρεάδη* στην Αίγυπτο που διαλύθηκε ουκ ολίγες φορές εξ' αιτίας των ανταγωνισμών και ανασυγκροτήθηκε κατ' επανάληψιν εκ νέου.⁽²⁶⁰⁾

Οι μικροπρέπειες, οι βεντετισμοί και οι ανταγωνισμοί μεταξύ των ηθοποιών μάστιζαν τον κλάδο για πάρα πολλά χρόνια και γι' αυτό το επιχείρημα που υποστηρίχθηκε από κάποιους ότι οι διαπροσωπικές κόντρες και οι πολιτικοί ανταγωνισμοί ήταν υπεύθυνοι για την κρίση του θεάτρου είναι τελείως ανεδαφικό.

Η αισθητική και καλλιτεχνική κρίση του θεάτρου ήταν ως έναν βαθμό επιθυμητή από την άρχουσα τάξη που επικροτούσε. Ένα τέτοιου επιπέδου θέατρο την ωφελούσε για να στρέψει την προσοχή του κόσμου σε ανούσια θεάματα. Ο πολιτισμός αν και χρήσιμος για την άρχουσα τάξη, ήταν χρήσιμος με ένα τρόπο που δεν χρειαζόταν να καλλιεργήσει έναν λαό και να επενδύσει σ' αυτόν. Έτσι θιάσοι δεν επιδοτούνταν ή επιδοτούνταν κατ' επιλογήν και ο κόσμος ωθούνταν προς ελαφρά θεάματα με αποτέλεσμα το καλλιτεχνικό θέατρο να μένει με ελάχιστο κοινό.

Η γενικότερη κοινωνικοπολιτική κατάσταση και οι προεκτάσεις της ήταν υπεύθυνες για μια τέτοια κρίση στο θέατρο και όχι οι προσωπικοί ανταγωνι-

259 Ο Ελευθερόστομος, "Ελευθεροστομίες", Εφ. *Ελευθερία*, 21/10/1947.

260 Μιχαήλ Ροδάς, "Ενώ επιστρέφουν", Εφ. *Το Βήμα*, 29/04/1947.

σμοί που ήταν κι αυτή απόρροια μιας γενικότερης αντίληψης που καλλιεργούνταν σε ολόκληρη την κοινωνία.

Ακόμα και η δραματουργική κρίση ήταν απόρροια της γενικότερης κατάστασης, με τα έργα που γράφονταν να είναι σε γενικές γραμμές του συρμού, χωρίς βέβαια να λείπουν και οι εξαιρετικές περιπτώσεις.

Πάντως οι περισσότεροι Έλληνες που ασχολούνταν με το θέατρο, χωρίς αυτό να αποτελεί κανόνα και χωρίς να λείπουν οι προοδευτικοί και οι αξιόλογοι θεατράνθρωποι που εισήγαγαν νέα στοιχεία και νέο δραματολόγιο στην τέχνη του θεάτρου, ήταν αρκετά “συντηρητικοί” καλλιτεχνικά. Το πρόβλημα ήταν ότι είχαν μείνει αρκετά πίσω στις εξελίξεις, αλλά και δεν είχαν δημιουργήσει κάτι νέο. Έτσι όλοι προσπαθούσαν να βρουν αποκούμπι στην αρχαία τραγωδία, την οποία θεωρούσαν κάτι ιερό που έπρεπε να παραμένει ανέγγιχτο και κατέκριναν οποιαδήποτε καινούρια προσέγγιση.⁽²⁶¹⁾ Βέβαια δεν έλειψαν και οι προσπάθειες που είχαν γίνει προς την αντίθετη κατεύθυνση αλλά η γενικότερη λογική ήταν αυτή.

B.11 ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΜΟΝΩΣΗ ΤΩΝ ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Με την έναρξη της θερινής περιόδου ο θίασος *Βεάκη- Παπά* διαλύθηκε και ο Αιμίλιος Βεάκης μετά από πολλά χρόνια στο θέατρο, αποφασίζει να αποσυρθεί από τη σκηνή παίρνοντας τη σύνταξή του. Ο Βεάκης θα συνέχιζε να προσφέρει στο θέατρο κάνοντας ιδιαίτερα σε ηθοποιούς που ήθελαν να περάσουν σε δραματική σχολή ή να αποκτήσουν άδεια ασκήσεως επαγγέλματος.⁽²⁶²⁾

Μετά από αυτή την απόφαση, ο ηθοποιός έδωσε μια συνέντευξη στον *Ριζοσπάστη* μέσω του *Λαμπρινού*, απ' όπου μαθαίνουμε ότι ενώ πολλοί προσπάθησαν να τον μεταπείσουν η απόφαση του ήταν οριστική. Και όχι γιατί όπως μαθαίνουμε πάλι από το ίδιο δημοσίευμα, η ψυχολογική τρομοκρατία που δεχόταν ο ηθοποιός ήταν τεράστια κάτι που ήταν γεγονός, αφού ακόμα και την ώρα που ήταν ο δημοσιογράφος σπίτι του ο ηθοποιός δέχτηκε υβριστικό τηλεφώνημα κατά τη διάρκεια του οποίου κάποιος τον αποκάλεσε Βούλγαρο. Ο ηθοποιός είχε συνηθίσει σε τέτοιου είδους πρακτικές από πολλά χρόνια πριν. Όμως αναγκάστηκε να σταματήσει το θέατρο μετά από σχεδόν μισό αιώνα, γιατί κατά τα λεγόμενα του η υγεία του ήταν κλονισμένη και σύμφωνα με τον γιατρό θα έπρεπε να ζει σε πλήρη ηρεμία, χωρίς να δουλεύει.⁽²⁶³⁾

Το περιστατικό με το τηλεφώνημα είναι ενδεικτικό του τι συνέβαινε εκείνη την εποχή. Οι κομμουνιστές και οι προοδευτικοί ηθοποιοί δέχονταν επίθεση σε όλα τα επίπεδα. Λίγες μέρες μετά την απόσυρση Βεάκη, ο ηθοποιός Μάνος Κατράκης απολύθηκε από το *Εθνικό Θέατρο*, όπως είχε γίνει ένα χρόνο πριν

261 Άγγελος Τερζάκης, "Το δράμα της τραγωδίας", Εφ. *Το Βήμα*, 30/04/1947.

262 "Ο Αιμίλιος Βεάκης αποσύρεται από τη σκηνή", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 02/05/1947.

263 "Αιμίλιος Βεάκης- Μια συνομιλία με το συνεργάτη μας Γ. Λαμπρινό", "Εφ. *Ριζοσπάστης*, 08/05/1947.

με τους υπόλοιπους ομοϊδεάτες συναδέλφους του.⁽²⁶⁴⁾ Η ελληνική σκηνή έμεινε γυμνή από στελέχη, για να αποδειχθεί άλλη μια φορά ακόμη, ότι θέατρο στην Ελλάδα δεν μπορεί να σταθεί χωρίς τους δημοκρατικούς ηθοποιούς.⁽²⁶⁵⁾

Λίγους μήνες μετά την απόλυση του (Μάρτης 1948) ο Κατράκης συμμετείχε στον θίασο Κοτοπούλη- Παππά- Μανωλίδου, ο οποίος ανέβαζε παραστάσεις στο θέατρο Ρεξ. Κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, ο ηθοποιός συνελήφθη και μεταφέρθηκε στη φυλακή. Λίγο καιρό αργότερα αφέθηκε ελεύθερος μετά από παρέμβαση του θεατρικού επιχειρηματία Χέλμη. Μετά από αυτό ο Κατράκης επαναπροσλήφθηκε στο Εθνικό, τότε Βασιλικό θέατρο, όμως, την ίδια χρονιά απολύθηκε οριστικά από αυτό, ξαναπιάστηκε και στάλθηκε στην εξορία όπου και παρέμεινε ακόμα και μετά τη λήξη του εμφυλίου πολέμου.⁽²⁶⁶⁾

Αυτό το φαινόμενο ήταν γενικότερο, με πολλούς ηθοποιούς και θεατρανθρώπους να συλλαμβάνονται και να στέλνονται στην εξορία. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι η θερινή σεζόν του 1947 ξεκινάει με πολλούς θιάσους, των οποίων τα μέλη είναι προοδευτικών πεποιθήσεων να δρουν στην Αθήνα και τον Πειραιά. Συγκεκριμένα θίασο είχαν συγκροτήσει ο Τζαβάλας Καρούσος και ο Αδαμάντιος Λεμός, στου οποίου τον θίασο σκηνοθέτης ήταν ο Μάνθος Κέτσης. Την ίδια περίοδο στη Αθήνα βρισκόταν ο θίασος Παϊζή, Βανδής, Σταρένιου, αλλά και ο θίασος του Γιώργου Παππά, ο οποίος μετά από τη συνταξιοδότηση του Βεάκη ανέβαζε παραστάσεις σε συνοικιακά θέατρα.

Λίγο καιρό αργότερα συναντάμε πολλούς από αυτούς τους ανθρώπους στη Μακρόνησο και στα υπόλοιπα νησιά της εξορίας, αλλά και σε φυλακές. Ηθοποιοί και καλλιτέχνες όπως οι: Μάνος Κατράκης, Κώστας, Ευθύφρων Ηλιάδης, Μάνθος Κέτσης, Τζαβάλας Καρούσος, Ταΰγετη Μπασούρη, Μπαλαδήμας, Καλή Καλό, ο Γιώργος Γιολάσης, Καμπάνης Φάνης, Μίμης Σταυρολαίμης, Δημήτρης Φωτιάδης, Άλκη Ζέη, Αλέκα Παϊζή, Ολυμπία Παπαδούκα, Καίτη Ντιριντάουα (Οικονόμου) κ.α. και τεχνικοί ή εργαζόμενοι στα θέατρα κυνηγήθηκαν τα επόμενα χρόνια.

Ήταν μια εποχή που η αστική κυβέρνηση αποσκοπούσε με κάθε τρόπο να αποσπάσει δηλώσεις μετανοίας για να σπάσει το ηθικό των κομμουνιστών και κάποιων άλλων αγωνιστών. Όσοι δεν υπέγραφαν τη δήλωση αποκήρυξης των ιδεών τους στέλνονταν στις φυλακές και τις εξορίες ή οδηγούνταν ακόμα και στην εκτέλεση.

Η ηθοποιός Καλή Καλό μάλιστα που συνελήφθη στο θέατρο, όταν ανέβαινε η παράσταση *Το παρδαλό Κατσίκι*, ενώ είχε ξεσπάσει σάλος στον αστικό τύπο ότι ετοιμάζεται να υπογράψει δήλωση μετανοίας. Η ίδια με επιστολή της στον Ριζοσπάστη διέψευσε αυτές τις φήμες και συνελήφθη λίγες μέρες μετά, μετά από υπόδειξη του αστικού Τύπου και μετά από πολλές μέρες παρακολούθησης της ίδιας στο θέατρο.⁽²⁶⁷⁾ Η ίδια έχει δηλώσει ότι ακόμα και οι

264 "Η απόλυση του Κατράκη", Εφ. Ριζοσπάστης, 28/05/1947.

265 ό. π.

266 Βασίλης Μαρτσάκης, Μαρία Στ. Καραγεωργίου, Αικ. Δεμεστίχα, *Μάνος Κατράκης Στη ζωή, στη σκηνή και την οθόνη*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2004, σ. 22.

267 "Η Καλή Καλό στο κρατητήριο", Εφ. Ριζοσπάστης, 20/07/1947.

ηθοποιοί που επέστρεφαν από την εξορία δέχονταν επιθέσεις από συντηρητικούς ηθοποιούς, οι οποίοι δεν τους ήθελαν στους θιάσους τους και δεν δίσταζαν να εξαπολύσουν συχνά πυκνά λεκτικές επιθέσεις εναντίον τους.⁽²⁶⁸⁾

Επιπλέον το αστικό κράτος ζήτησε από τους θιάσους να ανεβάσουν παραστάσεις υπέρ του αστικού στρατού, ουσιαστικά εξαναγκάζοντάς τους να προβούν σε μια τέτοια πράξη. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του θιάσου *Κατερίνας* που σε μια περιοδεία του στην Πάτρα αρνήθηκε να ανεβάσει παράσταση υπέρ του στρατού και αυτόματα ο κρατικός μηχανισμός ενεργοποιήθηκε εναντίον του θιάσου. Ανακοινώσεις δημοσιεύθηκαν τον τύπο καταγγέλλοντας την Ανδρεάδη σαν κομμουνίστρια και ταυτόχρονα αστυνομία παρεμπόδιζε το κοινό να παρευρεθεί στις παραστάσεις της. Η ίδια βεβαίως αμέσως βγήκε στον Τύπο να διαμαρτυρηθεί για την συγκεκριμένη κατάσταση, αλλά και για να πάρει ξεκάθαρη θέση υπέρ του Εθνικού στρατού.⁽²⁶⁹⁾ Έφτασε μάλιστα στο σημείο να πει ότι *καλά έκανε η αστυνομία που εμπόδιζε τον κόσμο: (...) η αστυνομία έπραξε αψόγως το καθήκον της. Το κοινό έπρεπε να αφεθί, δια να κρίνι την επόμενη, εφόσον θα εδημοσιεύοντο αι σχετικαί ανακοινώσεις.*⁽²⁷⁰⁾

Την ίδια περίοδο μάλιστα το κράτος, έχοντας αντιμετωπίσει δυσκολίες στα μέρη όπου δρούσε ο ΔΣΕ, καλεί τους ανθρώπους των χωριών να καταγγέλλουν τους αντάρτες προσπαθώντας να χρησιμοποιήσει σε αυτή του τη δράση και κάποιους διανοούμενους. Στον Τύπο μάλιστα εργάζονταν αρκετοί αντικομμουνιστές που ασχολούνταν με το θέατρο με βασικούς τον Καραγάτση, τον Άλκη Θρύλο, τον Σπύρο Μελά και τον Στρατή Μυριβήλη.⁽²⁷¹⁾

Στον προτελευταίο φαίνεται να αναφέρεται και το άρθρο του *Ριζοσπάστη: Πληγές Θεάτρου*, το οποίο φωτογραφίζει κάποιον που εκβίαζε, άνοιγε και έκλεινε θέσεις για ηθοποιούς, απειλώντας τους και δυσφημώντας τους μέσω της στήλης του. *Τον συνοδεύει μια βρωμερή ιστορία κάτω από όλα τα καθεστώτα ακόμη- και περισσότερο- της κατοχής. Δεν βρίσκεται κανείς να τον καθίσει στο σκαμνί της δικαιοσύνης, να τον απομονώσει έστω σε καμιά φυλακή;*⁽²⁷²⁾

Όμως δυστυχώς ο Μελάς δεν ήταν ο μόνος αντιδραστικός καλλιτέχνης στην Ελλάδα. Αρκετοί ακόμα θιασάρχες, ηθοποιοί, συντελεστές του θεάτρου, ακόμα και συγγραφείς ήταν ακραία συντηρητικοί. Έτσι αρκετά έργα που ανέβαιναν περιείχαν εξαιρετικά ακραία υβριστικά σημεία, όπως παράσταση *Να τι θέλει ο λαός των Τραϊφόρου- Ευαγγελίδη*, που σύμφωνα με τον *Ριζο-*

268 Καλή Καλό, "Η μυθιστορηματική ζωή και οι πολιτικές απόψεις της Καλή Καλό θα σε μάθουν πολλά για το σήμερα", Αντώνης Μποσκοιτης, Εφ. *Lifo*, 24/08/1947. Ονομάζει τις ηθοποιούς Σοφία Βέμπο και Άννα Καλουτά.

269 Κατερίνα, "Το ζήτημα της κ. Κατερίνας- Θλιβερά Παρεξήγησις", Εφ. *Εμπρός*, 09/12/1947.

270 Κατερίνα, "Μια επιστολή της Κατερίνας", ό. π., 14/12/1947 και Β. Τσιμπιάρδος, "Ο πατραϊκός συναγερμός και η κ. Κατερίνα", ό. π., 18/12/1947, "Θλιβερά επεισόδια εις τας Πάτρας", Εφ. *Το Βήμα*, 09/12/1947 και "Ο Διωγμός του Θεάτρου", Εφ. *Ρίζος της Δευτέρας*, 15/12/1947.

271 "Επιστράτευση Διανοουμένων", ό. π.

272 "Πληγές Θεάτρου", ό. π.

σπάστη έφταναν στο σημείο να βάζουν ως και χειρονομίες, αλλά που κρίνεται σαν υπερβολική ακόμα και από τον Δημήτρη Γιαννουκάκη σε άρθρο του στην εφημερίδα *Εμπρός*.⁽²⁷³⁾

Πλέον ακόμα και οι τίτλοι κάποιων παραστάσεων της προηγούμενης και αυτής της σεζόν είναι ενδεικτικοί για το περιεχόμενο των έργων: *Στείλε κι άλλα κύριε Τρούμαν, Δολάρια με τη σέσουλα*.⁽²⁷⁴⁾

Ενδεικτική της πόλωσης της κατάστασης ήταν η απάντηση της Ελένης Ουράνη σε άρθρο της στο *Ελληνικό Αίμα* για το εάν θα έπρεπε να εκτελούνται γυναίκες, υποστήριξε ότι έτσι πρέπει να γίνεται και ότι δεν πρέπει να θρηνούμε, ενώ τάσσεται ξεκάθαρα και κατά της “συμφιλίωσης”. Ο *Ριζοσπάστης* σε δημοσίευσμά του αναρωτήθηκε αν αυτή της η άποψη θα έπρεπε να αποτελέσει αιτία απομάκρυνσής της από την *Νέα Εστία*, κάτι που φυσικά δεν έγινε ποτέ.⁽²⁷⁵⁾

Η συγκεκριμένη κριτικός όχι μόνο δεν έχανε ευκαιρία να δείχνει τον συντηρητισμό της σε όλα τα ζητήματα. Η ίδια αν και γυναίκα δεν δείχνει να έχει σε ιδιαίτερη εκτίμηση στο γυναικείο φύλλο, αφού υποστήριζε ανοιχτά ότι οι θίασοι έπρεπε να έχουν κάποιες όμορφες γυναίκες για να προσεγγίζουν το αντρικό κοινό. Σε κριτική της για την παράσταση του θιάσου του *Καρούσου: Η απαγωγή της Σμαράγδως*, ανέφερε σαν απαραίτητη προϋπόθεση την ύπαρξη ωραίων γυναικών σε έναν θίασο, άσχετα με τις υποκριτικές τους ικανότητες. Αυτό αναδεικνύει μια παγιωμένη αντίληψη της εποχής (και όχι μόνο) την οποία η κριτικός υποστήριζε. Κύριο όργανο του ηθοποιού είναι η εμφάνιση του⁽²⁷⁶⁾, άποψη που εκφράζει και επικεντρώνει μόνο στις γυναίκες, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο την ποιότητα του καλλιτεχνικού και αισθητικού της κριτηρίου.⁽²⁷⁷⁾

Μέσα σε όλα τα παραπάνω η κυβέρνηση επανέφερε στο τέλος του έτους το θέμα της λογοκρισίας. Μάλιστα έφτασα στο σημείο να προτείνουν και στον πρόεδρο της *Εταιρίας Ελλήνων συγγραφέων* να συμμετέχει στην επιτροπή λογοκρισίας, κάτι που αρνήθηκε. Μάλιστα δήλωσε ότι η εταιρία θα πολεμήσει κάθε είδους λογοκρισία και κατήγγειλε ότι έτσι κι αλλιώς το ελληνικό θέατρο δεν έδινε δικαιώματα για την επιβολή ενός τέτοιου μέτρου. Κάτι που σε γενικές γραμμές ίσχυε, αφού η λογοκρισία λειτουργούσε με διάφορες μεθόδους από τα προηγούμενα χρόνια.⁽²⁷⁸⁾

B.12 ΕΤΑΙΡΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ, ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

Το ίδιο διάστημα η *Εταιρία Θεατρικών συγγραφέων* διενεργεί εκλογές

273 ό. π. και Δημήτρης Γιαννουκάκης, "Τα καλοκαιρινά θεάματα ανοίγουν", Εφ. *Εμπρός*, 18/05/1947.

274 Γ. Σάββας, "Απολογισμός μιας θεατρικής περιόδου", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 05/06/1947.

275 "Φρικαλεότητες", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 05/06/1947.

276 Άλκης Θρύλος, ό. π., σ. 343.

277 Άλκης Θρύλος, ό. π..

278 Ο Ελευθερόστομος, "Ελευθεροστομίες", Εφ. *Ελευθερία*, 21/12/1947.

για Δ.Σ. ταμείου Πρόνοιας. Οι εκλογές διενεργούνται στις 19/01 στα γραφεία της Εταιρίας και εκλέγονται στο ΔΣ οι: Πρόεδρος Ασημακόπουλος, Αντιπρόεδρος Ψ'αθάς, Γενικός Γραμματέας Σύλβιος, Ταμίας Παπαδούκας, Σύμβουλοι Θεοφανίδης, Βελμύρας, Σπυρόπουλος, Σακελλάριος, Παπαδούκας, Κατηφόρης.⁽²⁷⁹⁾

Παρ' όλη την τρομοκράτηση του κόσμου και των καλλιτεχνών, η προοδευτική εκπροσώπηση ήταν παρούσα και στις συγκεκριμένες εκλογές, με συγγραφείς οι οποίοι είχαν εκφραστεί δημόσια για την ιδεολογία τους να εκλέγονται στο Δ.Σ. (Κατηφόρης)

Όμως ενώ στην *Εταιρία Θεατρικών Συγγραφέων* συνέχιζαν να υπάρχουν αριστερές δυνάμεις και μετά τις εκλογές του '47, η *Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών*, δεν έκανε δεκτούς τους μουσικοκριτικούς του *Ριζοσπάστη* Μάριο Βάρβογλη και Φοίβο Ανωγειανάκη. Σε απάντηση σε αυτή τη διαγραφή, ο κριτικός Μιαχαήλ Ροδάς παραιτείται κι αυτός από την Ένωση επειδή δεν μπορούσε να ανεχτεί τη συγκεκριμένη αδικία.⁽²⁸⁰⁾

Μια άλλη δράση της Εταιρίας Θεατρικών Συγγραφέων ήταν αυτή τη φορά μια αντίδραση στον τρόπο λειτουργίας του *Εθνικού*, που όπως ειπώθηκε παραπάνω λειτουργούσε με όχι και τόσο δημοκρατικές μεθόδους εκείνη την περίοδο. Μέσα στις πρακτικές που ακολουθούσε εκείνη την περίοδο ήταν να ανεβάζει λιγιστά παραγωγές και ειδικότερα λιγιστά σύγχρονα ελληνικά έργα. Σε αυτή την πρακτική συμφωνούσαν και κάποιοι όπως η Ουράνη, που ήταν εχθρικά προσκείμενοι στον Ροντήρη. Η συγκεκριμένη κριτικός είχε πάγια άποψη ότι τα ελληνικά έργα της εποχής απείχαν πολύ από το να ήταν αξιόλογα και άρα δεν έπρεπε να ανεβαίνουν. Όμως παρ' όλο που είχε θέσει κατ' επανάληψη αυτή της την άποψη επικροτούσε τη συγκεκριμένη διαμαρτυρία μόνο και μόνο επειδή τάσσονταν κατά του Ροντήρη και του *Εθνικού*.

Η *Εταιρία Ελλήνων Συγγραφέων*, λοιπόν, μετά από απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου, συνέταξε ένα υπόμνημα στο οποίο κατήγγειλε τον τρόπο λειτουργίας του *Εθνικού Θεάτρου* και πρότεινε να κατοχυρωθεί με νόμο η υποχρέωση του κρατικού φορέα να ανεβάζει σύγχρονα έργα που θα απασχολούν το 60% της θεατρικής περιόδου. Επίσης πρότεινε δυο μέλη της διοικήσεως του *Εθνικού* και της καλλιτεχνικής επιτροπής του να ορίζονται από την Εταιρία και να αποκλείονται νομοθετικά από τη διεύθυνση του *Εθνικού* άτομα που είχαν προσωπικές φιλοδοξίες.⁽²⁸¹⁾

Στο μεταξύ την ίδια ώρα που οι περισσότεροι περιφρονούσαν το σύγχρονο ελληνικό έργο, το θέατρο *Τέχνης* προκήρυξε τον *Α' Θεατρικό Διαγωνισμό* του θεάτρου *Τέχνης* από τον οποίο ξεχώρισαν έργα ικανά να σταθούν στο δραματολόγιο του *Θεάτρου Τέχνης*.

Από τα εξήντα έργα που συμμετείχαν στον διαγωνισμό ξεχώρισαν τα:

279 "Θεατρικά Νέα", Εφ. *Εμπρός*, 19 και 24/01/1947.

280 "Μια έντιμη διαμαρτυρία για την προγραφή του Βάρβογλη", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 06/04/1947 και Χ., "Ο Νέος Στόχος", *Νέα Εστία*, τ. 476, Τόμος 41ος", Αθήνα, 01/05/1947, σ. 369.

281 "Το Εθνικό Θέατρο και τα Ελληνικά έργα", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 22/05/1947 και Εφ. *Καθημερινή*, 22/05/1947.

Άρχοντας του Πάνου Σαμαρά, Γέρο Λάμπρος του Κώστα Κοτζιά, Άνεμοι και Βαλτονέρια του Δημήτρη Φωτόπουλου και Το ηλιακό Ρολόι της Λένας Ιωαννίδου. Επαίνεθηκαν επίσης έργα των Ν. Μεταξωτού, Μ. Κέτση, Α. Δαμιανού, Ν. Τουτουντζάκη, Κ. Αθανασιάδη, Γ. Σαράντη και Μανουέλας.

Ταυτόχρονα κηρύχθηκε ο Β΄ Διαγωνισμός με προθεσμία υποβολής έργων την 1η Οκτώβρη του 1947.⁽²⁸²⁾

Βλέπουμε λοιπόν ότι ενώ κυριαρχούσε το παραπάνω κλίμα, η Καλλιτεχνική Επιτροπή του διαγωνισμού του Θεάτρου Τέχνης παραδόξως, αφού αποτελούταν από αντιδραστικά κυρίως μέλη, δεν διστάζει να επιλέξει έργα προοδευτικών και κομμουνιστών συγγραφέων, τα οποία βέβαια δεν είχαν σε γενικές γραμμές ανάλογο περιεχόμενο.⁽²⁸³⁾ Άλλωστε όπως ειπώθηκε στον τίτασο συμμετείχαν πολλοί παλιοί ΕΑΜίτες και άλλοι ηθοποιοί παρόμοιων φρονημάτων, οι οποίοι δεν δίστασαν να επιλέξουν για να ανεβάσουν έργα συγγραφέων που λίγο καιρό μετά θα βρεθούν στην εξορία (Φωτόπουλος) ή που παλιότερα έργα τους έγιναν αφορμή επεισοδίων, (Κοτζιάς, Δαμιανός)

Στο μεταξύ το θέατρο γινόταν όλο και περισσότερο φορέας αντιδραστικής ιδεολογίας με έργα να χρησιμοποιούνται σαν μέσο συκοφάντησης. (...) το ελεύθερο θέατρο διατρέχει περίοδο πολιτειακού και ηθικού διωγμού. Όχι μόνο αριστερό έργο δεν τολμά να εμφανισθεί χωρίς να βρισθεί, αλλά ούτε και ουδέτερο. Χωρίς παρομοίως να υποστεί αηδιαστικές επιθέσεις. Αυτό γίνεται σε τέτοιο βαθμό που το προοδευτικό κοινό αν θέλει να παρακολουθήσει ένα έργο να μπορεί να το κάνει μόνο με τα ουδέτερα που τουλάχιστον συμμορίτες και κουκουέδες και δημοκρατικοί δεν βρίσκονται μέχρι τρίτης γενεάς.⁽²⁸⁴⁾

Ακόμα και η Ουράνη, μία αρκετά ακραία συντηρητική κριτικός, ομολογεί μετά από ένα θέμα που προκύπτει με τον συγγραφέα του έργου *Καημοί του Αιγαίου*, ότι έργα απορρίπτονταν από τη λογοκρισία ως αριστερά, ακόμα και όταν αυτά δεν είχαν καθόλου τέτοιο περιεχόμενο. Οποιοδήποτε ψήγμα που θα μπορούσε να παραπέμπει σε κάτι πιο προοδευτικό απορρίπτονταν από τον κρατικό φορέα. Το συγκεκριμένο ζήτημα προέκυψε μετά από διαμαρτυρία συγγραφέας που κατήγγειλε ότι το έργο του είχε εγκριθεί για το *Εθνικό (Άρμα Θέσπιδος)* κι επειδή δεν παίχθηκε το έστειλε στον διαγωνισμό του *Τέχνης*, όπου δεν βραβεύτηκε, ενώ δύο μέλη ήταν κοινά στις δύο επιτροπές (Καρθαίος και Χουρμούζιος), οδηγώντας τον Χουρμούζιο να εξηγήσει τη στάση του αυτή.⁽²⁸⁵⁾

282 "Θεατρικός Διαγωνισμός", Εφ. *Το Βήμα*, 31/05/194, Εφ. *Ριζοσπάστης και Ελευθερία*, 01/06/1947.

283 Κ. Καρθαίος, Λέων Κουκούλας, Μάριος Πλωρίτης, Αιμίλιος Χουρμούζιος, Ειρήνη Καλκάνη και Αγγλαΐα Μητροπούλου. "Ο θεατρικός διαγωνισμός του θεάτρου Τέχνης", Εφ. *Ελευθερία και Καθημερινή*, 01/06/1947.

284 γ. λ., "Ένα ηθικό πρόβλημα στο ελληνικό θέατρο", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 01/06/1947.

285 Σχολιαστής, "Σημειώσεις ενός Αθηναίου", Εφ. *Καθημερινή*, 25/07/1947 και Άλκης Θρούλος, *ό. π.*, σ. 337-338.

B.13 ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Το ρεπερτόριο της συγκεκριμένης χρονιάς ποικίλε όπως είναι φυσικό από θίασο σε θίασο. Σε γενικές γραμμές όμως μπορούμε να πούμε ότι υπήρχαν κάποια γενικά χαρακτηριστικά. Αρχικά λόγω της γενικότερης κατάστασης έλειπαν έργα στρατευμένα και προοδευτικά πλην ελάχιστων εξαιρέσεων. Επιπλέον διαπιστώνουμε ότι σε σχέση με την προηγούμενη χρονιά είχε ανέβει αρκετά το νεοελληνικό έργο. Βέβαια τα νεοελληνικά έργα που ανέβαιναν σε γενικές γραμμές ήταν είτε ελαφρά μουσικά και επιθεωρήσεις, είτε εμπορικά και τύπου φάρσας. Ωστόσο αρκετές ήταν και οι περιπτώσεις των νεοελληνικών έργων πρόζας που ανέβηκαν και διατήρησαν ένα αξιόλογο επίπεδο.

Το *Θέατρο Τέχνης* από την πλευρά του εισήγαγε στη χώρα κάποια σημαντικά έργα του διεθνούς ρεπερτορίου, ενώ με αξιόλογα έργα του διεθνούς ρεπερτορίου ασχολήθηκαν κι άλλοι θίασοι όπως του *Λεμού* αλλά και των *Βε-άκη- Παππά*. Σε αυτόν τον τομέα κυριαρχούσαν έργα του αμερικάνικου και του γαλλικού δραματολογίου, ενώ υπήρξαν κάποια ρώσικα και αρκετά αγγλικά. Αγαπημένος συγγραφέας του ελληνικού θεάτρου φαίνεται να είναι ο Τζ. Μπέρναρ Σω ενώ δεν έλειψαν και οι παραστάσεις του Σαίξπηρ.

Η αρχαία τραγωδία από την άλλη συνέχιζε να απασχολεί αλλά σε πολύ μικρό βαθμό κι αυτό κυρίως λόγω ξένων θιάσων που επισκέπτονταν τη χώρα και υπενθύμιζαν την ύπαρξή της στο ντόπιο θεατρικό χώρο. Από την άλλη το εντελώς ανώδυνο και ανούσιο βαριετέ ήταν κυρίαρχο για τη θερινή σεζόν ενώ από τη χειμερινή 1947-48 αρχίζει να μειώνεται πολύ περισσότερο, με αποκορύφωμα την έναρξη της νέας χρονιάς.⁽²⁸⁶⁾

Ένα ακόμη φαινόμενο κυρίαρχο στη χώρα ήταν και η ανακύκλωση έργων μεταξύ των θιάσων. Όταν ένα έργο σημείωνε κάποια επιτυχία, επαναλαμβάνονταν λίγο αργότερα από κάποιον άλλον θίασο.

Το *Εθνικό* από την πλευρά του, όπως και η *Λυρική* έμεινε σε ελάχιστες παραγωγές και πολλές επαναλήψεις. Το αξιοσημείωτο όμως είναι ότι το μουσικό επιθεωρησιακό θέατρο που επικρατούσε την προηγούμενη σεζόν και αποτελούσε πόλο έλξης για διάφορους λόγους αρχικά χρησιμοποιήθηκε σαν αναίσχυντο πλέον μέσο προπαγάνδας, σταδιακά όμως άρχισε να μειώνεται και να επικρατούν άλλα θεάματα που έπαιζαν αυτόν τον ρόλο.



286 Βλ. *Παραστασιογραφία*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 1948

Α. ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ 1948

Το 1948 ήταν μια πολύ δύσκολη χρονιά για το λαό της Ελλάδας. Η Αμερικάνικη παρέμβαση ήταν πλέον αναίσχυνη και διάχυτη σε όλους τους τομείς. Η κατάσταση είχε ξεφύγει από τον έλεγχο αφού ο Εθνικός στρατός δεν μπορούσε να αντιμετωπίσει όσο εύκολα νόμιζε τον Δημοκρατικό. Έτσι έγινε η πρόταση από επιτροπή του ΟΗΕ να διενεργηθούν νέες εκλογές με διεθνή εποπτεία και να ληφθούν μια σειρά άλλα μέτρα όπως μεταρρύθμιση εργατικής νομοθεσίας, αμνηστία, μείωση ένοπλων δυνάμεων, συμμετοχή αριστερών στο κυβερνητικό σχήμα και απομάκρυνση ξένων δυνάμεων από των στρατό. Οι ΗΠΑ όμως αρνήθηκαν, όπως αρνήθηκαν λίγο αργότερα την πρόταση του ΚΚΕ για αναγνώριση της Ελλάδας σαν ελεύθερο κράτος και τον σχηματισμό κυβέρνησης με συμμετοχή του ΚΚΕ και ελεύθερες εκλογές.⁽²⁸⁷⁾

Στο μεταξύ στην Αθήνα και τις μεγάλες πόλεις η ζωή ήταν ιδιαίτερα δύσκολη για την πλειοψηφία του κόσμου με την τρομοκρατία, αλλά και τα αντεργατικά μέτρα να είναι κυρίαρχα. Ο Χρήστος Λαδάς, υπουργός δικαιοσύνης, υπογράφοντας το ΛΖ΄ Ψήφισμα το 1947, που προέβλεπε τη στέρηση της ελληνικής ιθαγένειας και εισηγούμενος τον νόμο 509 “περί μέτρων ασφαλείας του κράτους, του πολιτεύματος, του κοινωνικού καθεστώτος και προστασίας των ελευθεριών των πολιτών”, αλλά κυρίως υπογράφοντας τη θανατική καταδίκη χιλιάδων κομμουνιστών, υπογράφει και τη δική του θανατική καταδίκη την 1η Μάη του 1948, η οποία εκτελείται από την ΟΠΛΑ. Σαν απάντηση σε αυτή τη δολοφονία, διαπράχθηκαν εκτελέσεις, αλλά και θεσπίστηκαν νόμοι που ενίσχυαν ακόμα περισσότερο την τρομοκρατία.

Δύσκολα όμως περνούσαν και οι κάτοικοι των περιοχών που κοντά τους διεξάγονταν μάχες. Εκτός από τις μάχες, οι αρρώστιες, η φτώχεια και η πείνα επικρατούσαν σ’ αυτές τις περιοχές. Η κατάσταση αυτή οδήγησε τον κόσμο στις περιοχές που έλεγχε ο Δημοκρατικός Στρατός να ζητήσει βοήθεια ιδίως σε ότι αφορά τα παιδιά. Η Προσωρινή Δημοκρατική Κυβέρνηση με τη σειρά της, ζήτησε βοήθεια από τις λαϊκές δημοκρατίες προκειμένου να δεχτούν και να βοηθήσουν τα παιδιά, κάτι που τελικά έγινε.

Το αστικό κράτος απάντησε με εκκενώσεις των χωριών από τους κατοίκους τους και παιδομάζωμα από τη Φρειδερίκη, η οποία είχε δημιουργήσει παιδουπόλεις για να πηγαίνει τα παιδιά, τα οποία με κανέναν τρόπο δεν έπρεπε να έρχονται σε επαφή με τις κομμουνιστικές ιδέες.

Την ίδια περίοδο ο ΔΣΕ ηττάται σε μια σειρά από μάχες και κάνει τον πρώτο μεγάλο ελιγμό του από τον Γράμμο στο Βίτσι. Οι περισσότερες δυνάμεις του ΔΣΕ άλλωστε ήταν πλέον μετά και την επιχείρηση Χαραυγή συγκεντρωμένες σε αυτές τις περιοχές.

287 Ιστορικό Τμήμα της ΚΕ του ΚΚΕ, ό. π., σ. 588- 597 και Γιώργος Μαργαρίτης, ό. π., Τόμος Β΄, Εφ. Βήμα, Ελευθερία, Εμπρός, Καθημερινή.

Τον Αύγουστο του 1948 ο Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας από αντάρτικος μετατράπηκε σε τακτικό στρατό, ενώ παράλληλα άρχισαν και μια σειρά προστριβές στο ΚΚΕ. Παρ' όλες όμως τις προστριβές και τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε ο ΔΣΕ, απέκρουσε και κέρδισε μια σειρά μάχες και κατάφερε να επανακαταλάβει τις θέσεις του στο Γράμμο με έναν δεύτερο μεγάλο ελιγμό. Αυτό ανησύχησε την άλλη πλευρά, η οποία είχε χάσει πλέον εντελώς τον έλεγχο της κατάστασης, ενώ προστριβές άρχισαν να υπάρχουν και μέσα στον Εθνικό Στρατό, λόγω των αποτυχιών του. Αυτό οδήγησε στο να αυξηθεί σε μεγάλο βαθμό η αμερικανική βοήθεια. Ο ίδιος ο υπουργός εξωτερικών των ΗΠΑ Τζ. Μάρσαλ κατέφθασε από την Αμερική, με τεράστιες πολεμικές δυνάμεις να συσσωρεύονται πλέον στην Ελλάδα για να αντιμετωπίσουν έναν τόσο μικρό αριθμητικά και χωρίς τις ίδιες δυνατότητες οπλισμού στρατό, όπως ήταν ο ΔΣΕ. Στα προβλήματα του τελευταίου, ήρθε να προστεθεί και η διακοπή των σχέσεων με τη Γιουγκοσλαβία του Τίτο, που άφησε χωρίς καμία βοήθεια από την πλευρά της τους Έλληνες αντάρτες.⁽²⁸⁸⁾

B. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ 1948

B.1 Η ΕΠΙΔΕΙΝΩΣΗ ΣΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΡΙΣΗ

Όλα τα παραπάνω είναι ενδεικτικά του κλίματος της εποχής και δεν μπορούσαν να μην επηρεάσουν άμεσα το θέατρο. Έτσι εκτός από τα προβλήματα που δημιουργήθηκαν στο χώρο από την άσχημη κατάσταση, η ίδια η επικαιρότητα έγινε περιεχόμενο των παραστάσεων, κυρίως για τις επιθεωρήσεις.

Επιπλέον, με την έναρξη του νέου έτους ο Τύπος είχε πλέον αντιδραστικοποιηθεί πολύ. Πέραν της απαγόρευσης του *Ριζοσπάστη* κι άλλες δημοκρατικές στο παρελθόν εφημερίδες, αντιδραστικοποιήθηκαν μέσα στο γενικότερο κλίμα τρομοκρατίας και συντηρητικοποίησης της κοινωνίας. Άλλωστε τη συγκεκριμένη περίοδο δεν ήταν εύκολο να εκφραστεί κάποια προοδευτική άποψη, χωρίς να υπάρχουν επιπτώσεις.

Η συνέπεια όλης της άσχημης κατάστασης ήταν οι παραστάσεις να μειωθούν απελπιστικά. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι πέραν του *Εθνικού* που λειτουργούσε ταυτόχρονα σε Αθήνα και Πειραιά και τη *Λυρική*, δρούσαν ακόμα τέσσερις θίασοι πρόζας, ένας επιθεώρησης και ένας βαριετέ. Έτσι αφού οι παραστάσεις που προσφέρονταν είχαν μειωθεί στο ελάχιστο, αυτές που συνέχιζαν να υπάρχουν έκοβαν πολλά εισιτήρια. Το κοινό δεν είχε πλέον να επιλέξει μεταξύ παραστάσεων, έτσι οι υπάρχουσες συνέχιζαν να παίζονται για πολύ καιρό, και αρκετές φορές με επιτυχία.

Οι θίασοι απασχολούσαν πολύ λιγότερους ηθοποιούς από αυτούς που υπήρχαν στο χώρο κάτι που είχε σαν αποτέλεσμα πάρα πολλοί ηθοποιοί να μείνουν χωρίς δουλειά. Πολλοί από τους ηθοποιούς που έμειναν χωρίς δουλειά κατέφυγαν σε επαρχιακούς θιάσους, κάποιοι σε κινηματογραφικές ταινίες, οι

288 Ιάκωβος Μιχαηλίδης, *Το αιματοβαμμένο 1948 του εμφυλίου*, Εφ. Καθημερινή, 26/02/2012.

περισσότεροι όμως παρέμειναν στην ανεργία.

Άνοιξε λοιπόν μια συζήτηση στον αστικό τύπο, η οποία προσπαθούσε να καλύψει την άσχημη αυτή κατάσταση θέτοντας ερωτήματα για το αν υπήρχαν θεατρική κρίση εφόσον υπήρχαν παραστάσεις που έκοβαν πολλά εισιτήρια. Κάποιοι μάλιστα έσπευσαν να δικαιολογήσουν την ανεργία των ηθοποιών με το επιχείρημα ότι είναι πάρα πολλοί και περισσεύουν στην καλλιτεχνική ζωή του τόπου.

Ο Μυράτ μάλιστα σε άρθρο του στο *Βήμα* υποστήριξε ότι τα εισιτήρια που κόβονταν σε ορισμένα θέατρα ήταν περισσότερα από την προηγούμενη δεκαετία χωρίς να λαμβάνει υπόψιν του το σύνολο της θεατρικής ζωής, αλλά ούτε και την υποτιθέμενη καλλιτεχνική πρόοδο που θα έπρεπε να είχε μια χώρα μέσα σε τόσα χρόνια. Ιδίως εκείνα τα χρόνια που το σύγχρονο θέατρο βρισκόταν σε σημαντικές διαδικασίες εξέλιξης. Φτάνει μάλιστα στου σημείου να πει ότι πολλοί από εκείνους που έλαβαν την άδεια ασκήσεως επαγγέλματος ήταν άνευ ταλέντου (πράγμα που είναι πιθανό να ίσχυε σε έναν βαθμό) και ότι θα έπρεπε να μην τους επιτρέπεται να ασκούν το επάγγελμα. Υποστήριξε επίσης ότι έπρεπε επειγόντως το επάγγελμα να κριθεί κορεσμένο για μεγάλο χρονικό διάστημα, έτσι ώστε να σταματήσουν να βγαίνουν νέοι ηθοποιοί. Ένα άλλο θέμα που έθεσε ήταν ότι εξ' αιτίας της κατάστασης που επικρατούσε στη χώρα, τα μουλουκία μπορούσαν πλέον να παίζουν μόνο στα αστικά κέντρα και όχι στα μικρά χωριά.

Η λύση που πρότεινε ο ίδιος ήταν να μαζευτούν οι Ενώσεις και τα Σωματεία που σχετίζονταν με το θέατρο και να διαγράψουν όσους οι ίδιοι δεν θεωρούσαν αξίους καλλιτέχνες. Η πρόταση αυτή αντί να αποτελεί πρόταση βελτίωσης της θεατρικής ζωής της χώρας, επιχειρεί να συγκαλύψει την κρίση και οι λύσεις να βρεθούν μέσα σε αντιδραστικότητα μέτρα.⁽²⁸⁹⁾

Το μέτρο αυτό ευτυχώς δεν εισακούστηκε, όμως ένα άλλο περίεργο μέτρο απασχόλησε τον θεατρικό κόσμο. Με απόφαση του Υπουργού Εργασίας, οι ταξιθέτες θα έπρεπε να αμείβονται με το 15% των εισπράξεων. Η απόφαση αυτή αναστάτωσε τους θεατρικούς επιχειρηματίες που με τη σειρά τους ξεσήκωσαν τον υπόλοιπο θεατρικό κόσμο για να αποκρούσουν το συγκεκριμένο μέτρο.⁽²⁹⁰⁾

Μια πιο ξεκάθαρη περιγραφή της εικόνας του θεάτρου της εποχής δίνει ο Μάριος Πλωρίτης στην *Ελευθερία*, όπου αναφέρει και ο ίδιος την μανία κάποιων να αποδείξουν ότι δεν υπάρχει θεατρική κρίση. Ισχυρίζεται δε ότι όλοι αυτοί που μιλούν με κάποια νούμερα δεν συνυπολογίζουν το γεγονός ότι τα πολλά εισιτήρια που κόβονταν σε κάποια θέατρα δεν έφταναν με τίποτα τον αριθμό των εισιτηρίων που κόβονταν στα πολύ περισσότερα θέατρα που υπήρχαν παλιότερα. (19 θέατρα πριν την κατοχή, 9 το 1948).

Επίσης αν συνυπολογιστεί το γεγονός ότι ο πληθυσμός της Αθήνας είχε τριπλασιαστεί και οι θεατές παρέμεναν λιγότεροι, το μέγεθος της κρίσης φαίνεται ακόμα περισσότερο. Ενδεικτικό της κατάστασης είναι ότι ενώ οι κινηματογράφοι έκοβαν την ημέρα 30.000 εισιτήρια, τα θέατρα με το ζόρι έφτα-

289 Δημήτρης Μ. Μυράτ, "Υπάρχει κρίσις στο Θέατρο", Εφ. *Το Βήμα*, 15/01/1948.

290 Ο Ελευθερόστομος, "Ελευθεροστομίες", Εφ. *Ελευθερία*, 31/01/1948.

ναν στις 3.000 (εκτός των κρατικών). Κι από αυτά τα ελάχιστα εισιτήρια που κόβονταν, το 36% από το καθένα πήγαινε στον φόρο, το 20-25% στο ενοίκιο, το 10% στους συγγραφείς και το 10% στις διαφημίσεις. Έτσι έμενε ένα 20 με 25% με το οποίο έπρεπε να πορευθεί ο θίασος.

Όμως και από αυτό το ποσοστό σημαντικό κομμάτι έπρεπε να κρατήσει και ο θεατρικός επιχειρηματίας, ο οποίος για να εξασφαλίσει τα κέρδη του έκλεινε δυο τρία γνωστά ονόματα για τον θίασό του και οι υπόλοιποι λειτουργούσαν σαν έκτακτοι και πληρώνονταν μόνο όταν έπαιζαν. Οι συλλογικές συμβάσεις είχαν καταργηθεί και οι ηθοποιοί ήταν έρμαια των επιχειρηματιών για το αν θα πληρωθούν με ελάχιστα μεροκάματα, χωρίς να έχουν καμία άλλη κρατική βοήθεια. Αυτή η εργασιακή συνθήκη ήταν πολύ συνηθισμένη ακόμα και για αρκετά γνωστούς ηθοποιούς, οι οποίοι περνούσαν πολύ δύσκολα τη συγκεκριμένη περίοδο.

Στην έκκληση του Πλωρίτη ότι το θέατρο κινδυνεύει ανταποκρίθηκαν οι Λέων Κουκούλας, ένας ηθοποιός και ο Πέλος Κατσέλης ενώ αδιαφορία έδειξαν για ακόμα μια φορά το ΣΕΗ και το Υπουργείο Παιδείας.⁽²⁹¹⁾

Ο Κατσέλης πάντως εξέφρασε τη δυσαρέσκειά του για την αδιαφορία του Τύπου που αποσιωπούσε ουσιαστικά το πρόβλημα, αφού δεν ασχολήθηκε στο βαθμό που θα έπρεπε με το ζήτημα. Ισχυρίστηκε ότι το θέατρο έπρεπε άμεσα να αντιμετωπιστεί σαν κοινωνική λειτουργία πρωταρχικής σημασίας και μόνο όταν γινόταν αυτό κατανοητό θα λυνόντουσαν τα διαχρονικά προβλήματα του θεάτρου.⁽²⁹²⁾

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της θεατρικής κρίσης και της αδιαφορίας του κράτους ήταν η κατάσταση των κρατικών σκηνών. Το κρατικό θέατρο Θεσσαλονίκης, παρόμοια κλειστό, την ίδια ώρα που στον Πειραιά που είναι τόσο κοντά στην Αθήνα λειτουργούσε παράρτημα του Εθνικού. Επίσης το Εθνικό θέατρο της Ρόδου παραχωρήθηκε για να λειτουργήσει σαν κινηματογράφος. Το κράτος σε αυτήν την περίπτωση λειτούργησε σαν επιχειρηματίας του ελεύθερου θεάτρου. Οι θίασοι που ζητούσαν προστασία από το κράτος γι' αυτήν την πρακτική, όχι μόνο δεν έβρισκαν, αλλά συναντούσαν την ίδια πρακτική και από το ίδιο το κράτος.⁽²⁹³⁾

Βλέπουμε λοιπόν ότι όσο περνούσε ο καιρός, η κρίση βάθαινε καθώς δεν γίνονταν κανένα ουσιαστικό βήμα βελτίωσης από το κράτος, το οποίο αδιαφορούσε για την καλλιτεχνική παιδεία του λαού. Η αστική τάξη είχε πλέον καλύψει τις ανάγκες της για θέαμα και προπαγάνδα με άλλα είδη θεαμάτων και αδιαφορούσε, πλην μιας μικρής μερίδας θεατρόφιλων, για την τύχη του θεάτρου.

Πάντως μέσα σε όλα τα προβλήματα έγιναν και κάποια ελάχιστα θετικά βήματα στον χώρο του θεάτρου. Πρώτον, λόγω της έλλειψης θεατρικών αιθουσών στην Αθήνα, αναβαθμίστηκε θεατρικά ο Πειραιάς στον οποίο πέραν από τον θίασο του Εθνικού, δρούσε πλέον και ο θίασος Αποστόλη Αβδή, αλλά και

291 Μάριος Πλωρίτης, "Σκηνή ή Οθόνη", ό. π., 20/04/1948.

292 Πέλος Κατσέλης, "Η κρίσις του θεάτρου", ό. π., 12/0/1948.

293 Μάριος Πλωρίτης, "Το θέατρο κινδυνεύει", Εφ. *Ελευθερία* 24/02/1948.

ο μουσικός θίασος Μίμη Κοκκίνη, Νίκου Σταυρίδη.⁽²⁹⁴⁾

Επιπλέον στην Αθήνα ανακαινίστηκε από τον επιχειρηματία Νίκο Φραντζή, ο κινηματογράφος Αλάσκα και μετατράπηκε στο μικρό, αλλά όμορφο για την εποχή θέατρο Αθηνών, που έδωσε λύση σε έναν τουλάχιστον θίασο.⁽²⁹⁵⁾

Τη χρονιά όμως σημάδευσαν και μεγάλες απώλειες για τον ευρύτερο χώρο του θεάτρου. Αρχικά, ξαφνικά, πέθανε ο κριτικός θεάτρου Μιχαήλ Ροδάς, ο οποίος λίγες μέρες νωρίτερα έγραφε άρθρα για το θέατρο και συμμετείχε ενεργά στη θεατρική ζωή του τόπου.⁽²⁹⁶⁾ Ενώ τον Μάρτη του ίδιου χρόνου πέθανε και ο Γιαννούλης Σαραντίδης, ένας από τους λίγους τότε Έλληνες σκηνοθέτες, με σπουδές πάνω στο αντικείμενο, ο οποίος μετά τη συνεργασία του με τους *Ενωμένους Καλλιτέχνες* είχε φύγει να δουλέψει στο Παρίσι.⁽²⁹⁷⁾ Σε αυτές τις δύο απώλειες προστέθηκαν και αυτές των Ηλία Δεστούνη και Ν. Ζωγράφου

B.2 ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

Παράλληλα όλο και περισσότεροι οι θίασοι κατέληγαν στη λύση του εξωτερικού. Εκτός από τις περιόδους σε μέρη όπως η Κύπρος, η Αίγυπτος και η Νότια Αφρική όπου ζούσαν Έλληνες, για τον ίδιο λόγο κατέφευγαν σαν πιο μόνιμη λύση και στην Αμερική. Εκείνη την περίοδο η φήμη των καλλιτεχνών που δρούσαν στο εξωτερικό, μεγάλωνε εντός Ελλάδας διότι στη χώρα υπήρχε η πεποίθηση ότι οι καλλιτέχνες που δρούσαν στο εξωτερικό παρήγαν έργο. Αιτία ήταν ότι οι καλλιτέχνες έφερναν πιο κοντά στην πατρίδα τους Έλληνες της διασποράς και τους τόνωναν το ηθικό.

Συγκεκριμένα εκείνη την περίοδο περιόδευαν στην Κύπρο οι θίασοι *Καλουτά και Οικονομίδης* και στην Αίγυπτο και τη Νότια Αφρική ο θίασος *Σπύρου Μουσούρη και Κρινιώς Παππά*, αλλά και ο μουσικός θίασος *Ζωζώς Νταλμάς*. Στην Αλεξάνδρεια ενώ ήδη βρίσκονταν οι καλλιτέχνιδες Κούλα Νικολαΐδου και Νανά Σκιαδά, πήγαν και οι θίασοι *Παππά-Μανωλίδου και Καλουτά*, ενώ κάποιοι θίασοι υπήρχαν και στην Κωνσταντινούπολη.

Στην Αμερική επίσης είχαν συγκεντρωθεί αρκετοί καλλιτέχνες. Από τη Βέμπο και τη Ρίτα Δημητρίου μέχρι την Βλαχοπούλου, τον Δενδραμή, τον Κώστα Μουσούρη, τη Λίντα Άλμα και τον Γιάννη Φλερύ, αλλά και τον Αλέξη Μινωτή με την Κατίνα Παξινού η οποία διέπρεπε και στον κινηματογράφο.⁽²⁹⁸⁾ Στην Αμερική επίσης προσπαθούσε να ανεβάσει τραγωδίες και ο σκηνοθέτης Λίνος Καρζής, κάτι που τελικά δεν κατάφερε να πραγματοποιήσει.

294 Αθ. Σαράφης, "Ζωηρότατη θεατρική κίνηση στον Πειραιά", Εφ. *Εμπρός*, 31/10/1948.

295 Αθ. Σαράφης, "Το Θέατρο Αθηνών", Εφ. *Εμπρός*, 31/10/1948.

296 "Μιχαήλ Ροδάς", Εφ. *Ελευθερία*, 14/02/1948.

297 Μάριος Πλωρίτης, "Νεκρολογία", *ό. π.*, 13/03/1948.

298 Στην Αμερική επίσης ήταν οι καλλιτέχνες Γούναρης, Σπάρτακος, Σόνια Κουρτίδου, Μπέλλα Σμάρω, Στέλλα Γκρέκα, Φώτης Αργυρόπουλος, Μαρίκα Ραυτοπούλου, Κουρούκλης, Πάτσης, Λίνα Δώρου, Κατίνα Θύμιο κ. α., Αθ. Σαράφης, "Το Ελληνικό θέατρον εις το εξωτερικόν", Εφ. *Εμπρός*, 20/06/1948.

B.3 Ο ΗΜΙΚΡΑΤΙΚΟΣ ΘΥΜΕΛΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ- ΤΟ ΜΑΞΙΛΑΡΩΜΑ

Ο Λίνος Καρζής μετά την αποτυχία στην Αμερική, επέστρεψε στην Ελλάδα με τον θίασό του πλέον να λειτουργεί σαν ημικρατικός. Στόχος αυτής της κίνησης ήταν με τον συγκεκριμένο θίασο να δοθεί έμφαση στο αρχαίο δράμα. Ο θίασος έπρεπε να ασχολείται -όπως άλλωστε και έκανε- με την σκηνική παράσταση του αρχαίου δράματος και να εξειδικεύεται πάνω σ' αυτό.

Λίγο καιρό μετά την επιστροφή του λοιπόν, ο Καρζής έδωσε μια σειρά παραστάσεων στο Φυσικό Αμφιθέατρο στο Κοίλο στου Φιλοπάππου, αφού δεν κατάφερε να εξασφαλίσει την άδεια για το Ηρώδειο.

Η πρώτη παράσταση που έδωσε ήταν το έργο Φοίνισσαι του Ευριπίδη. Η παράσταση ήταν υπό την προστασία του βασιλιά και δόθηκε για την προστασία χήρων και ορφανών. Μια από τις παραστάσεις του έργου αυτού δόθηκε για τις ένοπλες δυνάμεις ενώ ακολούθησαν οι παραστάσεις Προμηθέας Δεσμώτης και Ίων,

Ο Καρζής ανέβασε τις Φοίνισσες μετά από δεκαεφτά χρόνια προσπάθεια και μελέτη . Φυσικά το πνεύμα της παράστασης ήταν πιστό στις απόψεις του περί πιστής αναβίωσης των τραγωδιών. Βέβαια από την αρχή υπήρχαν κάποιες αντιρρήσεις αν κάτι τέτοιο θα είχε ενδιαφέρον για το κοινό της εποχής, ωστόσο αναγνωριζόταν στον Καρζή το γεγονός ότι παρέμενε πιστός στις αρχές του και δεν αντέγραφε τα δυτικά πρότυπα. ⁽²⁹⁹⁾

Ωστόσο κατά τη διάρκεια μιας παράστασης η ιδιαιτερότητα της προσέγγισης του Καρζή δεν άρεσε στο κοινό. Ο κόσμος άρχισε να είναι αρνητικός πριν την έναρξη της παράστασης όπου και ξεκίνησαν οι τσακωμοί μεταξύ διάφορων ατόμων του κοινού, αλλά και τα παράπονα ενάντια στην διοργάνωση. Πολύς κόσμος είχε μπει στο θέατρο, κάτι που σημαίνει ότι υπήρξε μεγάλη ανταπόκριση, ⁽³⁰⁰⁾ αλλά το γεγονός ότι ποδοπατιόνταν, δεν έβρισκαν θέση, δεν έβλεπαν ή δεν άκουγαν δημιούργησε ένταση.

Η παράσταση δεν μπόρεσε να σώσει την κατάσταση, καθώς είχε πολλά προβλήματα. Τα προβλήματα σχετίζονταν με τη μουσική και τον ρυθμό, δύο βασικά στοιχεία της τραγωδίας. Αυτά σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος τρόπος προσέγγισης δεν συγκινούσε πλέον ένα κοινό που είχε παρακολουθήσει και πιο νεωτεριστικές παραστάσεις, όπως αυτή των φοιτητών της Σορβόνης οδήγησαν σε μια γενική δυσαρέσκεια. ⁽³⁰¹⁾

Η εφημερίδα Εμπρός, περιγράφει το πρόβλημα ως εξής:

Κυρίες ξεκίνησαν με τις τουαλέτες τους και τις έκαναν χάλια επάνω στα κατσάβραχα που υποχρεώθηκαν να αναρριχηθούν. Πολλοί εγκατέλει-

299 Σχολιαστής, "Χρονικό της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής εδώ και κάπου αλλού", Εφ. Ελευθερία 15/07/1948

300 Δημοσιεύεται από την εφημερίδα Εμπρός ότι πριν τις δύο παραστάσεις είχε 50.000 κόσμο, 23/07/1947.

301 Μάριος Πλωρίτης, "Φοίνισσαι", Εφ. Ελευθερία, 21/07/1948, Άγγελος Τερζάκης, "Φοίνισσαι", Εφ. Το Βήμα, 20/07/1948. και Κλέων Παράσχος, "Φοίνισσαι", Εφ. Καθημερινή, 21/07/1948.

φαν στη μέση την παράσταση (...) Έτσι δεν μπόρεσαν να βγάλουν το άχτι τους με το μαξιλάρωμα.

Το παραπάνω απόσπασμα είναι ενδεικτικό του ότι η αστική τάξη αντιμετώπιζε το θέατρο σαν ένα κοσμικό γεγονός, αλλά και της αγνωμοσύνης του κοινού, το οποίο μην μπορώντας να καταλάβει ή μη συμφωνώντας με μια παράσταση κατέφευγε στο μαξιλάρωμα. Το μαξιλάρωμα πάντως ήταν μια συνήθεια κυρίως παλιότερων χρόνων και είχε καιρό να συμβεί καθώς τα περισσότερα θέατρα είχαν καταργήσει τα μαξιλάρια για να σταματήσουν αυτή την αντίδραση.⁽³⁰²⁾

Μετά από την αποτυχία των παραστάσεων αυτών, κόπηκε η κρατική επιχορήγηση στον θίασο, ο οποίος έπαψε να λειτουργεί σαν ημικρατικός. Σύμφωνα με την κριτικό Ελένη Ουράνη, οι αρνητικές κριτικές που έλαβε η παράσταση, ήταν αποτέλεσμα δουλειάς της “κλίμας” του *Εθνικού*. Μάλιστα η κριτικός, η οποία είχε τις γνωστές αντιρρήσεις στον τρόπο λειτουργίας του *Εθνικού* αλλά και αντιπάθεια στο πρόσωπο του Ροντήρη, ισχυρίστηκε ότι όλα τα αρνητικά δημοσιεύματα ήταν αποτέλεσμα των ανθρώπων του *Εθνικού*. Το κρατικό θέατρο κατά τη γνώμη της ήθελε να έχει τον απόλυτο έλεγχο στη θεατρική ζωή της χώρας, ιδίως σε ότι αφορά τον τομέα της αρχαίας τραγωδίας. Μάλιστα χαρακτήρισε το κόψιμο της κρατικής επιχορήγησης στον θίασο του Καρζή σκάνδαλο, καλώντας μάλιστα τη νεοσύστατη τότε *Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών* να λάβει θέση και να πάρει έτσι ενεργό μέρος στην πνευματική ζωή της χώρας.

Η κριτικός στο άρθρο της ισχυρίστηκε ότι αυτό που μαξιλάρωσαν οι θεατές δεν ήταν η παράσταση, η οποία ήταν άρτια καλλιτεχνικά, αλλά η εισήγηση που έκανε ο Λίνος Καρζής, η οποία δεν ακουγόταν. Επίσης αιτιολόγησε το μαξιλάρωμα ότι συνέβη επειδή το κοινό ήταν ταλαιπωρημένο και κακοπαθημένο κοινό που δεν ήταν σε θέση να κατανοήσει το τι έβλεπε, άκουσε με ευλάβεια τον τραγικό λόγο αν και ήταν παραπλανημένο από την υπόσχεση ότι θα παρευρεθεί σε πανηγύρι. Έτσι θέλησε να ξεσπάσει, να διασκεδάσει, έγινε μαξιλαροπόλεμος για παιχνίδι ανάμεσα στους θεατές.⁽³⁰³⁾

Βέβαια παραδέχτηκε και η ίδια ότι και ο ο Καρζής έκανε αρκετά λάθη, αλλά σε ό,τι αφορά το οργανωτικό και όχι το καλλιτεχνικό κομμάτι. Σαν λύση σε αυτόν τον τομέα πρότεινε να συνεχίσει ο θίασος να λειτουργεί σαν ημικρατικός με την τοποθέτηση όμως ελεγκτικού συμβουλίου στον οργανισμό ή τη δημιουργία ξεχωριστού τμήματος αρχαίου θεάτρου στα πλαίσια του κρατικού θεάτρου με υπεύθυνο τον Καρζή.

Προφανώς η Ουράνη υπερέβαλλε λέγοντας ότι το κοινό έπαιζε με τα μαξιλάρια για να διασκεδάσει, αλλά ωστόσο μεγάλη μερίδα του κοινού κατά γενική ομολογία των κριτικών δεν είχε καμία σχέση με την Τέχνη και δυσκολεύτηκε πολύ να παρακολουθήσει μια παράσταση τέτοιου χαρακτήρα. Μια τέτοιου είδους παράσταση απευθύνονταν περισσότερο σε πιο εξειδικευμένο κοινό, το οποίο θα ήταν ευκολότερο να παρακολουθήσει την τραγωδία ιδίως σε τέτοιου είδους συνθήκες.

302 Αγγ. Μεταξάς, "Το Μαξιλάρωμα", ό. π., 20/07/1948

303 Άλκης Θρούλος, ό. π., σ. 502- 4.

B.4 ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΝΕΩΝ ΤΑΛΕΝΤΩΝ

Πέρα όμως από τους ηθοποιούς που είχαν αυτή τη δράση στο εξωτερικό, υπήρχαν και πολλοί που ξεχώριζαν μέσα στη χώρα. Στο μουσικό θέατρο υπήρχε ένα πρόβλημα με τις γυναίκες ηθοποιούς που εξέλειπαν και τους ρόλους αναλάμβαναν αναγκαστικά χορεύτριες, τραγουδίστριες του ελαφρού τραγουδιού που δεν διέθεταν όμως υποκριτικές ικανότητες.

Σύμφωνα με τον Αθ. Σαράφη και την εφημερίδα *Εμπρός* υπήρχαν ανάμεσα σ' αυτές και κάποιες που ξεχώριζαν όπως η Σμαρούλα που από τραγουδίστρια έγινε ηθοποιός, η Λιάνα Βιτσώρη που συμμετείχε και στο δραματικό θέατρο, η Άννα Φιλίδου, η Μαίρη Βασιλάκη, η Μάγια Μελάγια, η Νένα Νέζερ και η Μαρίνα.

Αντίθετα στο δραματικό θέατρο πολλές ήταν οι νέες ηθοποιοί που ξεχώριζαν και στο κρατικό, αλλά και στο ελεύθερο θέατρο. Κάποιες απ' αυτές ήταν οι: Έλλη Λαμπέτη, η Καίτη Λαμπροπούλου, η Κάκια Παναγιώτου, η Ελένη Νενεδάκη, η Δάφνη Σκούρα και η Ειρήνη Παπά.⁽³⁰⁴⁾

B.5 ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Στο ρεπερτόριο πολλών θιάσων συνέχιζαν να επικρατούν έργα “εμπορικά”, επιπέδου φάρσας ή έργα εντελώς επιφανειακά. Αυτό συνέβαινε γιατί το θέατρο της περιόδου ήταν μια επιχείρηση και στην επιχείρηση υπήρχε ο θεατρικός επιχειρηματίας που σαν κύριο και ίσως και μοναδικό στόχο είχε το κέρδος. Πάνω σε αυτή τη βάση στηρίχθηκε όλο το θέατρο, σε βαθμό που ακόμα και οι συνεταιριστικοί θιάσοι για να επιβιώνουν λειτουργούσαν με τέτοια κριτήρια.

Όμως το να υπάρχουν στο θέατρο καλλιτεχνικά, διαπαιδαγωγικά και όχι οικονομικά κριτήρια απαιτεί μία εντελώς διαφορετική βάση που σίγουρα δεν υπήρχε την εποχή εκείνη

Σύμφωνα με τον Πλωρίτη όμως το κοινό είχε στηρίξει πάρα πολλές φορές έργα ποιότητας κάνοντάς τα εμπορικά, γεγονός που σημαίνει ότι το κοινό είχε ανάγκη από καλά έργα. Ένα καλό έργο όμως για να γραφτεί ήθελε περισσότερο κόπο, προσπάθεια και χρόνο από έναν συγγραφέα και όχι να γράφει έργα “στο πόδι” όπως είχε καθιερωθεί εκείνη την εποχή. Οι συγγραφείς για να γράφουν γρήγορα έργα που θα έπιαναν σε ένα κοινό χρησιμοποιούσαν πάση βωμολοχία, μπαλαφαρία και καραγκιοζιλίκι, καλλιεργώντας με αυτόν τον τρόπο και ένα κομμάτι του κοινού.⁽³⁰⁵⁾

Πάντως, παραδόξως εκτός από κάποιους θιάσους βαριετέ, ο μόνος θιάσος ελαφρού μουσικού θεάτρου που δρούσε στην Αθήνα τη θερινή σεζόν ήταν ο *Νέος Λυρικός Οργανισμός*. Στον συγκεκριμένο θίασο συμμετείχαν αρκετοί προοδευτικοί καλλιτέχνες έτσι οι επιθεωρήσεις που ανέβαζαν δεν είχαν αντι-

304 Αθ. Σαράφης, "Νέα άστρα εις το Θέατρον", *ό. π.*, 27/06/1948.

305 Μάριος Πλωρίτης, "Το πινάκιον της φακής", *Εφ. Ελευθερία*, 10/02/1948 και *ΕΓΟ*, "Εμπορικά", *ό. π.*, 03/02/1948.

δραστικό περιεχόμενο. Αυτό οδήγησε στην αντίδραση του Τύπου, κομμάτι του οποίου έσπευσε να τονίσει τον ρόλο της επιθεώρησης να καυτηριάζει τα κακώς κείμενα κάθε εποχής και να σχολιάσει το γεγονός ότι η επιθεώρηση που παίζεται στις αρχές του 1948 στην Αθήνα δεν περιείχε ούτε μια σκηνή που να καυτηριάζει “τη σλάβικη επίθεση στην Ελλάδα”, ενώ οι συγγραφείς και ο θίασος γνώριζαν την απήχηση που έχει το ελαφρύ μουσικό θέατρο στο κοινό.⁽³⁰⁶⁾

Ο αστικός Τύπος γνώριζε με τη σειρά του, ακριβώς τον ρόλο που μπορεί να παίξει το συγκεκριμένο είδος θεάτρου από τη φύση του, είτε από τη μία είτε από την άλλη πλευρά και δεν άφησε να χαθεί ούτε ένα μικρό διάστημα χωρίς να γίνεται χρήση ενός τέτοιου μέσου προπαγάνδας.

Οι επιθεωρήσεις του συγκεκριμένου θιάσου, αν και σχολιάστηκαν αρνητικά από τον Τύπο, φαίνεται να συγκέντρωσαν πολύ κόσμο, αφού υπήρξε προσθήκη καρεκλών παντού μέσα στο θέατρο. Ο συνωστισμός ήταν τόσο μεγάλος που ακόμα και κοινό με καλές θέσεις δυσκολευόταν να δει και να ακούσει την παράσταση. Επίσης φαίνεται ότι την παράσταση παρακολουθούσε και κοινό που δεν γνώριζε και δεν σεβόταν καθόλου τις θεατρικές παραστάσεις σαν μορφή τέχνης. Το θέατρο είχε γίνει ένα κοινωνικό γεγονός και όχι ένα καλλιτεχνικό κι έτσι φαίνεται να αντιμετωπίζονταν και από τους θεατρικούς επιχειρηματίες.⁽³⁰⁷⁾

Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα το θέατρο Απόλλων, αφού απέτυχε σαν κινηματογράφος να επαναλειτουργήσει, ανεβάζοντας την επιθεώρηση *Οι Εθνοφρουροί μας* στην οποία επίσης συμμετείχαν κάποιοι θεωρητικά προοδευτικοί καλλιτέχνες. Ωστόσο αυτή είχε “πατριωτικό περιεχόμενο”, κάτι που έσπευσε να επιδοκιμάσει ο παραπάνω αρθρογράφος (Σαράφης), ο οποίος επαίνεσε τους συγγραφείς ως τους μόνους που τολμούν να γράψουν κάτι υπέρ της Ελλάδος.⁽³⁰⁸⁾

Ταυτόχρονα, προς ενίσχυση της ελληνικής δραματουργίας στη Θεσσαλονίκη προκηρύσσεται από το περιοδικό *Μορφές* διαγωνισμός θεατρικού έργου με χρηματικό έπαθλο. Το έργο θα έπρεπε να είναι παρμένο από την ελληνική ζωή και παράδοση και θα μπορούσε να είναι είτε κωμωδία είτε δράμα.⁽³⁰⁹⁾

Στο θέατρο πρόζας την περίοδο εκείνη μέσα από διάφορα έργα θίγονταν διάφορα, πολλές φορές και σοβαρά θέματα. Ένα από αυτά ήταν και ο ρατσισμός. Ο λόγος είναι ότι στην Αμερική κυρίως που το θέμα αυτό ήταν σε έξαρση γράφονταν πολλά έργα πάνω στο ζήτημα, κάποια από τα οποία έρχονταν και στην Ελλάδα. Ένα από αυτά ήταν το *Βαθιές είναι οι Ρίζες*, το οποίο ανέβασε ο θίασος Παππά-Μανωλίδου με μεγάλη επιτυχία. Το συγκεκριμένο έργο ήταν μια ευκαιρία να περάσει ένα κοινωνικό μήνυμα χωρίς να κοπεί από τη λογοκρισία. Το ίδιο θέμα διαπραγματεύονταν και το έργο του Σαρτρ, *Ευλαβικό Γύναιο*, που ανέβαινε από τον θίασο Ανδρεάδη.

Γενικά όμως τα έργα που κυριαρχούσαν στο θέατρο πρόζας ήταν τα

306 Αθ. Σαράφης, "Το Θέατρον", Εφ. *Εμπρός*, 25/03/1948.

307 Μιχαήλ Ροδάς, "Επιθεωρήσεις", Εφ. *Το Βήμα*, 07/02/1948.

308 Αθ. Σαράφης, "Οι Εθνοφρουροί μας," Εφ. *Εμπρός*, 14/04/1948.

309 "Διαγωνισμός θεατρικού έργου", Εφ. *Το Βήμα*, 25/04/1948.

γαλλικά, ελαφρά και μη, αφού η αγάπη του κοινού της Ελλάδας για τον γαλλικό πολιτισμό ήταν μεγάλη. Επίσης αρκετά συχνά συνέχιζαν να ανεβαίνουν και ελληνικά έργα, αλλά ελληνικά ελαφρά, ενώ γίνονταν και κάποιες προσπάθειες να γραφτούν και κάποια διαφορετικού είδους έργα, όπως αυτή του Αλέξη Δαμιανού που γράφει το έργο *Τ' αγρίμια*, αλλά γενικότερα η μετριότητα ήταν αυτή που κυριαρχούσε.

Το γενικότερο κλίμα δεν βοήθησε στο να γραφτούν έργα πολιτικού περιεχομένου ούτε έργα που θα βάραιναν το ήδη επιβαρυνόμενο κλίμα. Τα μόνα σχόλια που γίνονταν μέσω του θεάτρου ήταν προπαγανδιστικού στυλ από τη μεριά της άρχουσας τάξης κι αυτά σε υβριστική και συκοφαντική μορφή, ενώ από την άλλη πλευρά έχει αφαιρεθεί τελείως το δικαίωμα του λόγου. Ενδεικτικό της κατάστασης είναι ότι ο συγγραφέας Βασίλης Ρώτας που έγραψε ένα έργο για τον *θίασο Λεμού* αναγκάστηκε να παρουσιαστεί με το ψευδώνυμο Χρήστος Σοφός εξαιτίας της πολιτικής του ταυτότητας.⁽³¹⁰⁾

Το ίδιο που συνέβαινε με τα ελληνικά έργα συνέβη και με τα υπόλοιπα αφού σπάνια ανέβηκαν κάποια σύγχρονα της εποχής έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου, που να είχαν κάποιο σοβαρό περιεχόμενο. Αλλά ούτε και τα κλασσικά έργα αναδείχτηκαν ιδιαίτερα.

Η κατάσταση του ρεπερτορίου των θεάτρων ίσως να εξηγεί τον λόγο που ο θεσμός του σκηνοθέτη είχε αργήσει να καθιερωθεί τόσο πολύ στην Ελλάδα. Σε μια εποχή που στη χώρα είχε εμφανιστεί δειλά- δειλά ο σκηνοθέτης, ο ρόλος του αναβαθμίστηκε και ουσιαστικά παρουσίαζε τη δική του προσέγγιση στα έργα αυτά, αυτά σπάνια ανέβαιναν στη σκηνή. Οι εξαιρέσεις ελάχιστες κι αυτές όχι με τις καλύτερη δυνατή αποδοχή.⁽³¹¹⁾

B.6 ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Το ζήτημα ερμηνείας και διάδοσης του αρχαίου θεάτρου ήταν κάτι που απασχολούσε συνεχώς τον θεατρικό κόσμο. Το *Ίδρυμα αρχαίου θεάτρου* δεν φαίνεται να έκανε κάποιες σοβαρές προσπάθειες σε αυτό το κομμάτι, όπως ούτε και το *Εθνικό θέατρο*. Όλοι όμως συμφωνούσαν ότι ο τρόπος ανεβάσματος αρχαίας τραγωδίας ήταν ελλιπής.

Μέσα σε αυτές τις φωνές υπήρχαν οι πιο συντηρητικές που σαν λύση πρότειναν τη μελέτη της αρχαίας παράδοσης, την εκ νέου μετάφρασή της, τη διδασκαλία της από κάποιους σοφούς, αλλά και την μεγάλη διάρκεια προετοιμασίας των παραστάσεων.

Από την άλλη πλευρά υπήρχαν πιο σύγχρονες φωνές που αναζητούσαν μια νέα πνοή και ερμηνεία στην τραγωδία και σύνδεση του παρελθόντος με το παρών. Η τραγωδία και γενικότερα το αρχαίο θέατρο, με την κωμωδία βέβαια να είναι ακόμα πολύ απαξιωμένη, θα έπρεπε να αντιμετωπιστούν σαν κάτι ζωντανό και πρωταγωνιστής σε αυτή την ανανέωση πέρα από κάθε θεατράνθρωπο και ερευνητή θα έπρεπε να είναι το ελληνικό κράτος μέσω των

310 Έλενα Σταματοπούλου, *ό. π.*, Παραστασιογραφία, σ. 32.

311 Άγγελος Τερζάκης, "Το θεατρικό 1948", Εφ. *Το Βήμα*, 04/01/1948.

φορέων του.⁽³¹²⁾

B.7 ΘΕΡΙΝΗ ΣΕΖΟΝ- ΚΡΑΤΙΚΑ ΜΕΤΡΑ

Λίγο πριν ξεκινήσει η θερινή σεζόν πολλές συζητήσεις γίνονταν ότι θα αυξηθούν οι παραστάσεις στην πρωτεύουσα. Τελικά από θιάσους θεάτρου πρόζας συνέχιζαν στην Αθήνα ο θιάσος Λογοθετίδη και ο θιάσος Αργυρόπουλου, ενώ επέστρεψε και ο θιάσος Κατερίνας Ανδρεάδη. Από την άλλη το θέατρο Τέχνης σταμάτησε τη δράση του για το καλοκαίρι και τα μέλη του μετακινήθηκαν στον θιάσο Κατερίνας μαζί με τον Κουν που θα σκηνοθέτησε κάποια έργα του θιάσου. Μια ακόμα αξιοσημείωτη μεταγραφή ήταν αυτή του θιασάρχη Τζαβάλα Καρούσου που ήδη από τη χειμερινή σεζόν συνεργαζόταν με τον θιάσο Βασίλη Αργυρόπουλου.

Οι θιάσοι Μανωλίδου- Παππά, Κρινιώς Παππά, Φιλιππίδη και το Εθνικό θα έκαναν περιοδείες ενώ θα λειτουργούσαν και κάποιοι θιάσοι στα περιφερειακά θέατρα της Αθήνας: Λεμού (Χαροκόπου) που ανέβαζε έργα πρόζας, ο επιθεωρησιακός του Μηλιάδη (Παλλάδιο) και οι θιάσοι βαριετέ Γκιουζέπε (Βέρα), Άρια (Κυφέλη), Μισούρι (Πειραιά), Νέο θέατρο, και κάποιοι άλλοι ακόμα. Για τη Θεσσαλονίκη είχαν κλείσει οι θιάσοι του Εθνικού, της Μιραντας και του Οικονόμου.⁽³¹³⁾

Η αλήθεια είναι ότι υπήρχε αυξημένη κίνηση για τη θερινή σεζόν και στους μουσικούς θιάσους και στα βαριετέ. Η ιδιαιτερότητα ήταν ότι πλέον είχαν καθιερωθεί μεγάλα ονόματα να παίζουν σε παραστάσεις βαριετέ και ανταγωνισμός σε αυτόν τον χώρο είχε γίνει τεράστιος. Στον ανταγωνισμό των θιάσων έφτασε στου σημείου να εμπλακεί μέχρι και ο δήμος Αθηνών, απαγορεύοντας τα μικρόφωνα στα θέατρα του Ζαπτείου (Σταυρίδη και Λάσκου) επειδή ενοχλούσαν τους κατοίκους της περιοχής, μέτρο που δεν λήφθηκε για όλα τα υπόλοιπα θέατρα.⁽³¹⁴⁾

Ένα ακόμα μέτρο που λήφθηκε ήρθε να ανακόψει τον ενθουσιασμό που κυριαρχούσε για την έναρξη της σεζόν, τις προμιέρες των μουσικών θιάσων στα θέατρα Μετροπόλιταν, Ακροπόλ, Περροκέ και Σαμαρτζή, αλλά και τη λειτουργία των ήδη δρώντων μουσικών θιάσων. Το μέτρο αυτό αφορούσε τη φορολογία και συγκεκριμένα επιπρόσθετη φορολογία 500 δραχμές στους μουσικούς θιάσους, ποσό το οποίο θα καταβαλλόταν στο Ελληνικό Ωδείο. Γι' αυτόν τον σκοπό είχε γίνει προηγουμένως συζήτηση περί αύξησης του εισιτηρίου, αλλά κάτι τέτοιο δεν θα ήταν εφικτό. Όπως αποδείχτηκε όμως εφικτή δεν ήταν και η λειτουργία των μουσικών θεάτρων υπό τέτοιες συνθήκες και κάτω από την πίεση των αντιδράσεων το μέτρο πάρθηκε πίσω και τα θέατρα λειτούργησαν κανονικά.⁽³¹⁵⁾

312 Μάριος Πλωρίτης, "Εθνικό Θέατρο και Αρχαίο Δράμα", ό. π., 17/06/1948.

313 Ω, "Τα Καλοκαιρινά Θέατρα", Εφ. Ελευθερία, 18/05/1948 και Αθ. Σαράφης, "Η Νέα θεατρική περίοδος", Εφ. Εμπρός, 02/05/1948.

314 Ο Ελευθερόστομος, ό. π., 14/05/1948.

315 "Κλείνουν τα μουσικά θέατρα λόγω της επαχθούς φορολογίας", ό. π., 15/05/1948.

Επιπλέον ο Γενικός Γραμματέας του Υπουργείου εφοδιασμού και διανομών υπέγραψε διάταγμα σύμφωνα με το οποίο απαγόρευε στα θέατρα να βάζουν ακριβότερο εισιτήριο τις Κυριακές. Αιτιολογία ήταν ότι δεν υπήρχε λόγος να πληρώνουν οι μισθωτοί παραπάνω τη συγκεκριμένη μέρα που δεν εργάζονταν και μπορούσαν να παρακολουθήσουν θεατρικές παραστάσεις. Αυτό το μέτρο βέβαια από τη μία έκοψε ένα βασικό έσοδο από τα θέατρα, αλλά από την άλλη ήταν μία διευκόλυνση για το θεατρόφιλο κοινό, το οποίο επιπλέον μπορεί να επέστρεφε αυτό το έσοδο στα ταμεία των θεάτρων μέσω παραπάνω εισιτηρίων.⁽³¹⁶⁾

Ένα ακόμα αρνητικό μέτρο για τους θιάσους, αλλά και για όλο το λαό ήταν ο περιορισμός της κυκλοφορίας το βράδυ σε συνδυασμό με τη συσκότιση λόγω τεχνικών προβλημάτων. Οι θίασοι αναγκάζονται να μεταφέρουν νωρίτερα τις παραστάσεις τους στις 7.30, με την απογευματινή όπου υπήρχε να φτάνει στις τέσσερις.⁽³¹⁷⁾

Όλα τα παραπάνω μέτρα μείωσαν τα εισιτήρια των θεάτρων και προκάλεσαν τη δυσαρέσκεια στους θιάσους, είτε επρόκειτο για συνεταιριστικούς θιάσους που πλήττονταν άμεσα είτε για θιάσους με θεατρικό επιχειρηματία που με τον φόβο της μείωσης των κερδών του λάμβανε μέτρα που έπλητταν πάλι ολόκληρο τον θίασο.

Ένα άλλο θέμα που άνοιξε ήταν η ασάφεια για τον τρόπο που μπορεί να πάρει σύνταξη ένας μεταφραστής θεατρικού έργου. Ο μεταφραστής ενός κλασσικού θεατρικού έργου μπορούσε να πάρει σύνταξη με τον τρόπο που έπαιρνε και ένας θεατρικός συγγραφέας. Από εκεί προέκυψε το ερώτημα από το ταμείο συντάξεως ηθοποιών, μουσικών, συγγραφέων και τεχνιτών του τι σημαίνει κλασσικό έργο, άρα και το πότε παίρνει κάποιος σύνταξη.⁽³¹⁸⁾ Ο Πέτρος Χάρης εισηγήθηκε τη διασαφήνιση αυτού του άρθρου, για το ποια υπηρεσία μπορεί να θεωρηθεί ότι παρέχει σε κάποιον σύνταξη, προτείνοντας ως κλασσικά τα καθιερωμένα αλλά και κάποια καινούρια αξιόλογα έργα.⁽³¹⁹⁾

B.8 ΚΡΑΤΙΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

Καλύτερα δεν ήταν τα πράγματα όμως και στα κρατικά θέατρα. Το Εθνικό θέατρο αλλά και στη Λυρική Σκηνή συνέχιζαν να αντιμετωπίζουν σοβαρά προβλήματα. Επιπλέον ανησυχία στους κόλπους του κρατικού θεάτρου επικράτησε λόγω της λήξης της θητείας του διοικητικού συμβουλίου. Το προηγούμενο ΔΣ, για πολλούς δεν εκπλήρωσε σωστά τις υποχρεώσεις του και η αγωνία για το τι μέλει γενέσθαι και για το ποιο θα είναι το επόμενο ήταν κυρίαρχη.⁽³²⁰⁾

Το νέο Δ.Σ. από την αρχή της θητείας του δέχτηκε κάποιες επιθέσεις

316 "Τα Θέατρα τις Κυριακές", Εφ. *Ελευθερία*, 20/06/1948.

317 "Βασιλικό Θέατρο Αθηνών-Ανακοίνωσις", Εφ. *Το Βήμα*, 04/05/1948.

318 Σύνταξη είχαν δικαίωμα να λάβουν από αυτό το επάγγελμα μόνο οι μεταφραστές που μετέφραζαν κλασσικά έργα.

319 Πέτρος Χάρης, "Πρώτες και Βασικές έννοιες", Εφ. *Ελευθερία*, 12/08/1948.

320 Μουσικός, "Δια το Μελόδραμα", Εφ. *Το Βήμα*, 12/05/1948.

μέσω του Τύπου, στις οποίες απάντησε εκθέτοντας τη δική του άποψη. Συγκεκριμένα τα μέλη του ΔΣ ισχυρίστηκαν ότι οι δυσκολίες που κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν ήταν πάρα πολλές. Το πρώτο τους επιχείρημα ήταν η μείωση της επιχορήγησης που σε συνδυασμό με το γεγονός ότι το ταμείο που τους παραδόθηκε ήταν άδειο δυσκόλευε πάρα πολύ το έργο του θιάσου. Το οικονομικό αδιέξοδο και η λήξη της συμφωνίας με το θερινό θέατρο Αλεξάνδρας, ήταν κατά το Δ.Σ. η αιτία που οδήγησε στην καθυστέρηση και στην παρ' ολίγον μη παρουσίαση κάποιας παραγωγής τη θερινή σεζόν.

Η μη λειτουργία της κρατικής μουσικής σκηνής για μεγάλο χρονικό διάστημα έθεσε την πιθανότητα της ανεργίας για πολλούς εργαζόμενους. Το θέμα όμως λύθηκε αφού βρέθηκε τελικά ένα θέατρο προς ενοικίαση στον Πειραιά.

Οι παραστάσεις της *Λυρικής* στον Πειραιά σε συνδυασμό με την παραγωγή της *Αλκίσις* που ανέβηκε στο *Ηρώδειο*, έφεραν αρκετά χρήματα στο ταμείο του οργανισμού (172.000.000) που κατάφερε να λειτουργήσει τη συγκεκριμένη σεζόν, καθυστερημένα κατά τα μέσα Ιουλίου. Ταυτόχρονα κλήθηκαν να συμμετέχουν στις παραγωγές της *Λυρικής* άτομα που εργάζονταν στο εξωτερικό. Επιπλέον έγινε πρόταση να προσληφθούν από το εξωτερικό σκηνογράφος, σκηνοθέτης και ενδυματολόγος κάτι που απορρίφθηκε για τη συγκεκριμένη χρονικό περίοδο που η χώρα ήταν σε πόλεμο και απασχολούνταν κυρίως με τον Εθνικό Αγώνα.⁽³²¹⁾

Μια άλλη κίνηση που έγινε πρώτη φορά τη συγκεκριμένη θερινή σεζόν ήταν η πραγματοποίηση της πρώτης περιοδείας του θιάσου στη Θεσσαλονίκη η οποία στέφθηκε με επιτυχία, χωρίς μάλιστα να υπάρχει καμία υλική βοήθεια από το κράτος.

Τον Σεπτέμβριο του 1948 το νέο διοικητικό συμβούλιο ζήτησε από το υπουργείο παιδείας να γίνει έλεγχος της οικονομικής κατάστασης. Ο λόγος του οικονομικού ελέγχου ήταν ότι το νέο Δ.Σ. ήθελε να δώσει σαφή εικόνα στο υπουργείο οικονομικών για την οικονομική κατάσταση της *Λυρικής Σκηνής* μετά και την περικοπή της κρατικής επιχορήγησης από τον Ιούνιο του ίδιου έτους.⁽³²²⁾

Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να υπερδιπλασιαστεί το εισιτήριο, πηγαίνοντας από τις 4.000 στις 10.000 δραχμές, χωρίς ωστόσο οι καλλιτέχνες της χορωδίας και του μπαλέτου να δουν κάποια αύξηση στις αμοιβές τους. Παρ' όλες τις συνεχείς διαμαρτυρίες των εργαζομένων και τις υποσχέσεις από την πλευρά της διοίκησης για αύξηση του μισθού, κάτι τέτοιο δεν έγινε με αποτέλεσμα να ξαναδιακοπούν οι παραστάσεις αυτή τη φορά λόγω απεργίας των εργαζομένων.⁽³²³⁾

Και στο *Εθνικό θέατρο* όμως διορίστηκε νέο Δ.Σ., το οποίο ήταν βασικά το προηγούμενο με την αντικατάσταση των μελών Καλαποθάκη και Καλλιγά με τους Κρανωτάκη και Μπόγρη, αντιπρόεδρο της *Εταιρίας Ελλήνων συγγραφέων*.⁽³²⁴⁾

321 "Η Εθνική Λυρική Σκηνή", Εφ. *Το Βήμα*, 23/02/1948.

322 "Η Εθνική Λυρική Σκηνή", Εφ. *Το Βήμα*, 08/09/1948.

323 "Εκλεισε χθες η Λυρική", Εφ. *Εμπρός*, 03/11/1948.

324 "Το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου", Εφ. *Το Βήμα*, 26/08/1948.

Η συγκεκριμένη αλλαγή άνοιξε ξανά το θέμα για την προσθήκη περισσότερων νεοελληνικών έργων στο δραματολόγιο του *Εθνικού*. Η απάντηση των εκπροσώπων του οργανισμού ήταν ότι το *Εθνικό* στήριζε τα νεοελληνικά έργα αλλά μόνο αυτά που ήταν άξια να παρασταθούν στην κρατική σκηνή, ένα μέτρο που ίσχυε και για οποιοδήποτε άλλο έργο ανέβαινε. Επειδή λοιπόν η συντριπτική πλειοψηφία των έργων που γράφονταν θεωρήθηκε ανάξια λόγου, επιλέχθηκε να μην ανέβει κανένα τη συγκεκριμένη σεζόν.

Σαν παράδειγμα προς αποφυγήν αναφέρθηκε η παλιότερη εμπειρία παράστασης σύγχρονων ελληνικών έργων, με διάθεση ειρωνείας για το έργο των παλιότερων διοικήσεων.⁽³²⁵⁾

Η αλήθεια ωστόσο βρίσκεται κάπου στη μέση διότι τα περισσότερα έργα που γράφονταν ήταν όντως του συρμού αλλά υπήρχαν και κάποια αξιόλογα με τα οποία δεν ασχολούνταν ή λογόκρινε η επιτροπή του *Εθνικού*.

Πολλοί ήταν οι φορείς, όπως το *Θέατρο Τέχνης* ή το *Περιοδικό Μορφές*⁽³²⁶⁾ που προκήρυξαν για ακόμη μια φορά διαγωνισμούς για να βοηθήσουν και να αναδείξουν την ελληνική δραματολογία, ωστόσο το *Εθνικό* που εντόπισε το πρόβλημα δεν έκανε κάποιο βήμα για να βελτιώσει την κατάσταση.

B.9 ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

Στο μεταξύ το θέμα της λογοκρισίας επανέρχονταν όλο και εντονότερα, σε σημείο να φτάσουν οι καλλιτεχνικές οργανώσεις να κινηθούν έτσι ώστε να παρθεί πίσω η συγκεκριμένη απόφαση. Η *Εταιρία Ελλήνων Συγγραφέων* κατήγγειλε σαν κατοχική και δικτατορική τη συγκεκριμένη ενέργεια, ενώ συγκλήθηκε και Συντονιστικό Συμβούλιο με όλους τους φορείς.⁽³²⁷⁾

Στο *Εθνικό* όμως η λογοκρισία ήταν εντονότατη. Μάλιστα έφτασαν στο σημείο να μην παίξουν τον *Ματωμένο Γάμο* του Λόρκα επειδή ο συγγραφέας του είχε εκτελεστεί από εθνικόφρονες στην Ισπανία.⁽³²⁸⁾

Σαν απάντηση σε αυτό το γεγονός το *Θέατρο Τέχνης* ανέβασε τον Απρίλη το έργο του Λόρκα που είχε λογοκριθεί από το *Εθνικό*, με τον αστικό τύπο να αντιμετωπίζει ευνοϊκά το έργο. Συγκεκριμένα ο Μάριος Πλωρίτης έκανε αφιέρωμα στην *Ελευθερία* για τον συγγραφέα,⁽³²⁹⁾ ενώ θετικά το έργο έκρινα και ο Χουρμούζιος.⁽³³⁰⁾ Από την άλλη ο Άλκης Θρύλος προσπάθησε με κάθε τρόπο να υποβιβάσει το έργο του Λόρκα, ονομάζοντάς το ηθογραφία, σχόλιο που οδήγησε τον Πλωρίτη να απαντήσει ξανά γιατί ο *Ματωμένος Γάμος* είναι μια σπουδαία τραγωδία.⁽³³¹⁾

325 "Το Εθνικό Θέατρο", *Ελληνική Δημιουργία*, Τεύχος 14, Αθήνα, 01/09/1948, σ. 117.

326 "Πνευματική Κίνηση", *Ελληνική Δημιουργία*, Τόμος Πρώτος, Αθήνα, 1948, σ. 442- 43.

327 Ο Ελευθερόστομος, *ό. π.*, 14/02/1948.

328 Σχολιαστής, "Χρονικό της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής εδώ κι αλλού", *Εφ. Ελευθερία*, 12/03/1948.

329 Μάριος Πλωρίτης, "Ο κόσμος της Τέχνης", *ό. π.*, 06/04/1948.

330 Αιμίλιος Χουρμούζιος, "Ματωμένος Γάμος", *Εφ. Καθημερινή*, 13/04/1948.

331 Μάριος Πλωρίτης, "Ηθογραφία ή Τραγωδία". *Εφ. Ελευθερία*, 13/05/1948.

B.10 ΤΑ “ΜΑΛΛΙΝΑ” ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΥ

Παρά την υποβάθμιση του θεάτρου που επεδίωκε η αστική τάξη και το κράτος παράλληλα προσπαθούσαν να εκμεταλλευτούν ό,τι μπορούσαν προς όφελος τους. Ένας τρόπος εκμετάλλευσης ήταν και οι παραστάσεις στις οποίες υποχρεώνονταν οι θίασοι προς ενίσχυση του στρατού. Συγκεκριμένα θίασοι που αναγκάζονταν να περιφέρονται για να βρουν εργασία, εξαναγκάστηκαν σε επιπλέον παραστάσεις οπουδήποτε κι αν βρίσκονταν, με τα έσοδα να πηγάζουν υπέρ της Φανέλας του στρατιώτου. Οι συνέπειες για όποιους αρνούνταν να συμμετέχουν σε κάτι τέτοιο ήταν αρκετά δυσάρεστες και πολλές φορές παρενέβαινε ακόμα και η αστυνομία.⁽³³²⁾

Την Κυριακή 22/02/1948, οργανώθηκε μια επιπλέον μεγάλη γιορτή για τα μάλλινα του στρατού στο θέατρο Ρεξ. Η γιορτή οργανώθηκε από το Υπουργείο Παιδείας και συμμετείχαν σε αυτή πολλά από τα γνωστά ονόματα του ελληνικού θεάτρου πρόζας και του μουσικού θεάτρου, ενώ κάποιοι γνωστοί συγγραφείς έγραψαν μια επιθεώρηση ειδικά για την περίπτωση. Τη γιορτή θα προλόγιζε η Μαρίκα Κοτοπούλη, ενώ θα συμμετείχαν μπαλέτα με πολλές χορογραφίες και μουσικοί. Στη γιορτή θα παρευρίσκονταν όλη η “αφρόκρεμα” της κοινωνίας βασιλείς, Αμερικάνοι, πολιτικοί και στρατιωτικοί.⁽³³³⁾

B.11 ΧΕΙΜΕΡΙΝΗ ΣΕΖΟΝ 1948- 49

Η συγκεκριμένη σεζόν ήταν αρκετά φτωχή σε θεατρικά γεγονότα. Οι βασικοί θίασοι που έδρασαν τη συγκεκριμένη σεζόν ήταν οι θίασοι *Εθνικό, Κοτοπούλη, Τέχνης, Λογοθετίδη, οι μουσικοί Μπουρνέλη, Ευαγγελίδη, ο θίασος του Αλάσκα, αλλά και η Λυρική σκηνή*. Πέρα από αυτούς τους θιάσους συνέχιζαν να δρουν στην πρωτεύουσα και οι περιφερειακοί θίασοι, ενώ συνεχίζονταν οι περιοδείες στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ένας από τους βασικούς θιάσους αυτός της *Κατερίνας Ανδρεάδη*, απείχε από τη σκηνή λόγω ταξιδιού της πρωταγωνίστριας, ενώ ο θίασος *Αργυρόπουλου* λειτούργησε χωρίς τον θιασάρχη λόγω ανάπαυσης.⁽³³⁴⁾

Τα πράγματα για το θέατρο παρέμεναν στάσιμα χωρίς κανένα σοβαρό σημάδι βελτίωσης. Μια θετική παρέμβαση του κράτους ήταν ότι ελεγκτές ανέλαβαν να παρακολουθούν και να εξαλείψουν ένα καθεστώς που είχε καθιερωθεί εκείνη την εποχή. Πολλοί εκ των θεατών πλήρωναν παραπάνω χρήματα από το κόστος του εισιτηρίου για να εξασφαλίσουν τις καλύτερες θέσεις οι οποίες δεν προσφέρονταν προς αγορά στους θεατές που ήθελαν να αγοράσουν εισιτήριο με την κανονική μέθοδο.⁽³³⁵⁾ Παρ' όλο όμως που αυτή η κρατική παρέμβαση έγινε προς όφελος των θεατών γενικότερα ο ρόλος του κράτους στα θεατρικά πράγματα γινόταν κυρίως με αρνητικό τρόπο. Εκτός από τα μέτρα που αναφέρθηκαν παραπάνω ο κρατικός θεατρικός οργανισμός χρησι-

332 Ο Ελευθερόστομος, "Ελευθεροστομίες", Εφ. *Ελευθερία*, 20/01/1948.

333 "Η Πανθεατρική παράσταση για τα μάλλινα", Εφ. *Ελευθερία*, 08/02/1948.

334 Αθ. Σαράφης, "Τα θέατρα του χειμώνα", Εφ. *Εμπρός*, 23/09/1948.

335 σ., "Γύρω από το θέατρο", Εφ. *Εμπρός*, 14/11./1948.

μποιούνται πλέον κατά κόρον σαν όπλο που θα βοηθούσε τον *Εθνικό* στρατό να υπερισχύσει στον εμφύλιο αλλά και στη συνείδηση του λαού. Ο ίδιος ο Ροντήρης είχε προσφέρει με δική του πρωτοβουλία, καλλιτέχνες του *Εθνικού* για να ψυχαγωγήσουν τον στρατό της Κορίνθου, ενώ σύμφωνα με δηλώσεις του ίδιου του σκηνοθέτη ο οργανισμός κατανοούσε απόλυτα τον αγώνα του ελληνικού στρατού και γι' αυτό τον ενίσχυε με κάθε τρόπο. ⁽³³⁶⁾



336 σ., "Γύρω από το θέατρο", Εφ. *Εμπρός*, 28/11/1948.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 1949

Α. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ 1949

Η ισχυρή βοήθεια των Αμερικάνων είχε καταστήσει πλέον πολύ δύσκολη την κατάσταση για τον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδας. Παρ' όλα αυτά μια σειρά από νίκες υπερεκτιμήθηκαν από την ηγεσία του ΚΚΕ με αποτέλεσμα να μην κριθεί σωστά η κατάσταση.

Τον Απρίλιο του 1949 σχηματίστηκε η προσωρινή δημοκρατική κυβέρνηση που έκανε έκκληση στον ΟΗΕ να σταματήσει η αιματοχυσία στην Ελλάδα. Ήδη είχε δημιουργηθεί τεράστιο κίνημα αλληλεγγύης στον ελληνικό λαό από λαούς άλλων χωρών.

Στο πεδίο των μαχών είχε συντελεστεί πλέον η εξόντωση των μαχητών του ΔΣΕ στην Πελοπόννησο, ενώ μάχες δίνονταν σε μια σειρά ακόμα περιοχές με τις περισσότερες δυνάμεις του ΔΣΕ να έχουν συγκεντρωθεί πλέον στο Βορρά.

Μετά από αρκετές μάχες και παρ' όλες τις δυσκολίες, ο Γράμμος πέρασε για μια ακόμη φορά στα χέρια των ανταρτών. Εκεί δόθηκαν, μετά και την πτώση και του όρους Βίτσι οι τελευταίες μάχες που οδήγησαν στην ήττα του Δημοκρατικού Στρατού, με τους εναπομείναντες αντάρτες να παίρνουν τον δρόμο της πολιτικής προσφυγιάς στις σοσιαλιστικές χώρες.

Για να επιτευχθεί αυτή η νίκη ενάντια στον Δημοκρατικό στρατό Ελλάδας, το Ελληνικό κράτος είχε επιστρατεύσει τεράστιες δυνάμεις και πολύ μεγάλες ποσότητες οπλισμού. Στον ελληνικό εμφύλιο χρησιμοποιήθηκαν μάλιστα για πρώτη φορά οι βόμβες Ναπάλμ, αφού οι μικρές δυνάμεις του ΔΣΕ, αποδείχτηκαν πολύ ισχυρός αντίπαλος. Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί ότι από το 1946 έως το 1950 οι Αμερικάνοι μετέφεραν στην Ελλάδα 528.000 τόνους πολεμικού υλικού και άλλων προμηθειών.⁽³³⁷⁾

Οι απώλειες σε έμφυχο και άφυχο δυναμικό ήταν τεράστιες για ολόκληρη τη χώρα, ενώ παράλληλα ο ελληνικός λαός συνέχιζε να υποφέρει από αντιλαϊκά μέτρα, μέτρα καταστολής και από πρακτικές όπως τα πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων.

Β. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ 1949

Β.1 Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΣΤΗ ΧΩΡΑ

Μέσα σε όλη αυτή την κατάσταση το θέατρο σαν καλλιτεχνική δημιουργία έπαιρνε όλο και περισσότερο δευτερεύουσα θέση. Η προσπάθεια που έγι-

337 Ιστορικό Τμήμα της ΚΕ του ΚΚΕ, ό. π., σ. 623, Γιώργος Μαργαρίτης, ό. π., Εφ. Βήμα, Ελευθερία, Εμπρός, Καθημερινή.

νε να ανοίξει ένας διάλογος για τα προβλήματα του θεάτρου στον Τύπο είχε μικρή ανταπόκριση έτσι τα άρθρα μειώνονταν συνεχώς. Οι εφημερίδες ασχολούνταν πλέον περισσότερο με τον κινηματογράφο, πράγμα που φαίνεται να πηγάζει από το γεγονός ότι αυτή ή τέχνη ενδιέφερε πλέον μεγαλύτερο κομμάτι του πληθυσμού άρα ένα τέτοιο δημοσίευμα είχε περισσότερη εμπορική ανταπόκριση σε σχέση με ένα θεατρικό.

Η υποβάθμιση του θεάτρου ήταν αποτέλεσμα όλων των γεγονότων που έχουν αναλυθεί παραπάνω και ο κινηματογράφος μετά από διάφορες ζυμώσεις άρχισε να γίνεται ευρύτερα αποδεκτός σαν τέχνη. Η “κυριαρχία” του στις προτιμήσεις του κοινού εκείνης της εποχής αναγνωρίστηκε πλέον ακόμα και από θεατρόφιλους.

Ως μεγαλύτερο από όλα τα προβλήματα ο ιστορικός του θεάτρου Γιάννης Σιδέρης τοποθέτησε την έλλειψη πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο. Το θέατρο της εποχής παρέμενε σε γενικές γραμμές στάσιμο, αναπαράγοντας σε κάποιες περιπτώσεις τάσεις που υπήρχαν στο εξωτερικό. Αυτό κατά τον Σιδέρη ήταν πρόβλημα που πηγάζε κυρίως από την πνευματική κρίση που κυριαρχούσε στη χώρα και όχι από την οικονομική.⁽³³⁸⁾

Ωστόσο η μεγάλη ανάπτυξη που είχε προπολεμικά το θέατρο σε σχέση με τις προηγούμενες περιόδους είχε αφήσει παρακαταθήκη μια μεγάλη μάζα ανθρώπων που ασχολούνταν με το θέατρο και πολλούς που σπούδασαν το αντικείμενο. Άνθρωποι του χώρου άρτια καταρτισμένοι και μη που έμειναν άνεργοι ή είχαν χαμηλές απολαβές με την θεατρική κρίση απορροφήθηκαν στον κινηματογράφο. Όμως αυτοί ήταν ελάχιστοι αφού ο ελληνικός κινηματογράφος δεν ήταν ακόμη σε ανάπτυξη έτσι άλλοι απομακρύνθηκαν εντελώς από τον καλλιτεχνικό χώρο και άλλοι συνέχισαν να το παλεύουν με διάφορους τρόπους.

Από την πλευρά τους διάφοροι φορείς έκαναν προσπάθεια να ενισχυθεί το θέατρο, ενώ τη θερινή σεζόν του 1949, η Αθήνα απέκτησαν τρία καινούρια θέατρα ένα στη Φωκίωνος Νέγρη, ένα στη Σωκράτους κι ένα στη Χρήστου Λαδά. Όμως οι ελάχιστες προσπάθειες που γίνονταν να ενδυναμωθεί το θέατρο δεν γίνονταν σε θέματα ουσίας. Η καλλιτεχνική παιδεία του λαού αλλά και των συντελεστών του θεάτρου ήταν σε πολύ χαμηλά επίπεδα ενώ ανάλογη ήταν και η ποιότητα της πλειοψηφίας των έργων που ανέβαιναν.

Έτσι για μια ακόμα μια φορά προέκυψε το θέμα της έλλειψης αξιολογών Ελληνικών έργων. Κατά τον Πλωρίτη τέτοια δεν υπήρξαν σχεδόν καθόλου μετά την απελευθέρωση εκτός από ελαχιστότατες εξαιρέσεις. Η λύση που πρότεινε αυτή τη φορά ήταν να επιχορηγηθεί ένας θίασος από το κράτος για να ανεβάζει αξιολογα νεοελληνικά έργα ώστε να αποτελεί έναυσμα για τους συγγραφείς να δημιουργήσουν ανάλογα.

Το πρόβλημα ήταν ότι ενώ υπήρχαν αξιολογοί άνθρωποι στο θέατρο δεν σκέφτονταν καν να ανεβάσουν τέτοιου είδους έργα οπότε και οι συγγραφείς με τη σειρά τους δεν έβρισκαν λόγο να τα γράφουν. Μόνο με διευκολύνσεις από το κράτος και φοροαπαλλαγή θα μπορούσε ένας τέτοιος θίασος να αφο-

338 Γιάννης Σιδέρης, "Το χρονικό του θεάτρου", *Νέα Εστία*, Τόμος 44ος, Τεύχος 505 και 512", Αθήνα, 15/07/1948 και 01/11/1948 σ. 930.

σιωθεί στην Τέχνη χωρίς να έχει να ασχολείται είτε με τα χίλια δυο προβλήματα που προκύπτουν στην καθημερινότητα της επιβίωσης ενός θιάσου, είτε με την εξάρτηση από τον θεατρικό επιχειρηματία που σαν μόνο στόχο είχε την αύξηση των κερδών του. Σαν διαπίστωση από τον κριτικό έρχεται ότι κανένας θίασος δεν δρούσε τη συγκεκριμένη περίοδο με καλλιτεχνικά κριτήρια, ούτε καν ο κρατικός.⁽³³⁹⁾

Η κατάσταση που επικρατούσε στους θιάσους μεταφέρεται από τον κριτικό μέσω της μαρτυρίας ενός νέου ηθοποιού. Οι νέοι που τότε σπούδαζαν ηθοποιοί έβλεπαν παντού κλειστές πόρτες. Η πρώτη και ίσως μοναδική διέξοδος που είχαν να εργαστούν ήταν τα μπουλούκια, η κατάσταση όμως που επικρατούσε κάτω από αυτές τις συνθήκες δεν κάλυπτε τα καλλιτεχνικά τους όνειρα. Όμως η κατάσταση δεν ήταν καλύτερη και στην πρωτεύουσα αφού οι ηθοποιοί πολλές φορές εργάζονταν κάτω από άσχημες συνθήκες εργασίας, χωρίς συμβόλαια, κάτι που τους οδηγούσε “στον δρόμο” οποιαδήποτε στιγμή αφού δεν είχαν καμία κάλυψη. Η τύχη τους ήταν στα χέρια του εκάστοτε επιχειρηματία και διευθυντή, ο οποίος προσπαθούσε να εξασφαλίσει κάποια μεγάλα ονόματα για τον θιάσό του τις απαιτήσεις των οποίων κάλυπτε με κάθε τρόπο εις βάρος όλων των άλλων.

Δεν ήταν λίγες οι φορές που οι ηθοποιοί υπήρχαν απλά σαν κομπάρσοι και δεν είχαν καμία ευκαιρία να αναδείξουν την τέχνη τους. Ακόμα όμως και κανονικούς ρόλους να ερμήνευαν, το θέατρο λειτουργούσε με τόσο εμπορικούς όρους που σπανιότατα κάποιος μπορούσε να παράγει τέχνη και απλά αρκούταν στο να παίζει κάποιους ρόλους ακολουθώντας εντολές οι οποίες σαν μοναδικό στόχο είχαν την εμπορικότητα μιας παράστασης.⁽³⁴⁰⁾

B.2 Η ΔΡΑΣΗ ΤΩΝ ΦΟΡΕΩΝ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΝ ΜΕ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Όλη αυτή η δυσαρέσκεια και η άνιση διαχείριση των ηθοποιών φάνηκε και από τις εκλογές που διεξήχθησαν για το ΣΕΗ στις 21/04/1949. Στις εκλογές αυτή συμμετείχε ένα νέο, θεωρητικά πιο αγωνιστικό ψηφοδέλτιο στο οποίο υπήρχε και σαν καινοτομία η συμμετοχή, για πρώτη φορά, μιας γυναίκας ηθοποιού της Ελένης Χαλκούση.⁽³⁴¹⁾

Η Χαλκούση κατάφερε τελικά να εκλεγεί, ενώ όμως υπήρχε όλη αυτή η δυσαρέσκεια οι ηθοποιοί δεν στήριξαν τον καινούριο συνδυασμό από τον οποίο εξελέγη μόνο ένας ακόμη, ο Κονταρίνης. Επιπλέον εξελέγη σαν ανεξάρτητος ο Θόδωρος Μορίδης ενώ οι υπόλοιποι που συμπλήρωσαν το νέο Δ.Σ. ήταν από τον συνδυασμό που είχε επικρατήσει και την προηγούμενη και ήταν οι Αυλωνίτης, Γλυνός, Θεοδώρου, Αποστολίδης, Κυριακός με πρόεδρο για μια ακόμη φορά τον Κοφινιώτη. Η επιλογή αυτή ξεσήκωσε αντιδράσεις καθώς ο Κοφινιώτης ήταν συνταξιούχος και ψηφίζόταν κυρίως από συνταξιούχους και

339 Μάριος Πλωρίτης, *Ελληνικό θέατρο; Συγγραφείς δεν υπάρχουν...*, “Εφημερίδα Ελευθερία”, 22/02/1949.

340 Μάριος Πλωρίτης, *Ηθοποιού Τραγωδία*, “Εφημερίδα Ελευθερία”, 01/03/1949.

341 Προσπερος, “Ο Κόσμος της Τέχνης”, Εφ. *Ελευθερία*, 20/04/1949.

όχι από εν ενεργεία ηθοποιούς. Οι ηθοποιοί λοιπόν αντέδρασαν εκ νέου σε αυτή την εκλογή καθώς αμφισβητούσαν το γεγονός ότι ένας συνταξιούχος θα πάλευε για προβλήματα τα οποία δεν τον αφορούσαν.⁽³⁴²⁾

Αυτή την κατάσταση στο θέατρο αλλά και στις ζωές των συντελεστών του δυσχέρανε ακόμα περισσότερο η τρομοκρατία που επικρατούσε στη χώρα. Η γενικότερη κατάσταση στο βουνό, αλλά και η τρομοκρατία στις πόλεις είχαν περιορίσει τους προοδευτικούς ανθρώπους και τη δυνατότητα τους να εκφραστούν ελεύθερα. Στο χώρο του θεάτρου ελάχιστοι ήταν πλέον οι ΕΑΜίτες, προοδευτικοί καλλιτέχνες που συνέχιζαν να δρουν και εμφανίζονταν με διάφορους θιάσους, ενώ κάποιοι είχαν συγκεντρωθεί στον θίασο Κοτοπούλη (Γληνός, Φωτόπουλος), αλλά και κάποιοι στο θέατρο Τέχνης.

Επιπλέον τα έργα που έκαναν απροκάλυπτη προπαγάνδα πλήθαιναν με αποτέλεσμα κάποιοι ηθοποιοί να αναγκάζονται να λένε στο θέατρο πράγματα που δεν πίστευαν. Έργα όπως το *Πάρτυ στο παραπέτασμα*, η *Χαραυγή* κ. α. αποδεικνύουν πως η αστική τάξη είχε βάλει τα δυνατά της να χτυπήσει τον εχθρό της με κάθε τρόπο. Η προπαγάνδα της γινόταν και με άλλους τρόπους όπως μέσω θεατρικών εκπομπών, από το σύλλογο Οι φίλοι του χωριού, σύλλογο αντιδραστικού περιεχόμενου.⁽³⁴³⁾

Στο κλίμα αυτό και η *Εταιρία Ελλήνων συγγραφέων* διεξάγει εκλογές. Το νέο της Δ. Σ. αποτελούνταν από τους: Πρόεδρος Ασημακόπουλος, Αντιπρόεδρος Μπόγρης, Γραμματέας Γιαννουκάκης, Ταμίας Παπαδούκας, Σύμβουλοι Θεοφανίδης, Παλαιολόγος, Σακελλάριος, Σπυρόπουλος, Βελμύρας.⁽³⁴⁴⁾ Από το νέο Δ.Σ. γίνεται φανερό ότι επικράτησαν κι εκεί σχεδόν συνολικά οι πιο συντηρητικές δυνάμεις, αφού οι ριζοσπαστικότερες ήταν εκτοπισμένες με τον έναν ή τον άλλον τρόπο.

Η πλευρά που είχαν πάρει τα μέλη του νέου Δ.Σ. και ειδικότερα ο πρόεδρος Ασημακόπουλος και ο συνεργάτης του Σπυρόπουλος ήταν ξεκάθαρη. Φαίνεται και από το γεγονός ότι βραβεύτηκαν μαζί με τον Τραϊφόρο και τον Γεωργόπουλο σε εκδήλωση στο θέατρο Αργυρόπουλου που οργανώθηκε από τον Δ. Μεσηνέζη, πρόεδρο της φανέλας του στρατιώτου για την συνεισφορά τους στην επιτυχία του στρατού.⁽³⁴⁵⁾

Επιπλέον ενώ για μεγάλο χρονικό διάστημα δινόταν μάχη ενάντια στην επιβολή λογοκρισίας ο Ασημακόπουλος, πρόεδρος της Εταιρίας Ελλήνων συγγραφέων, η οποία ήταν ενάντια σε αυτό το μέτρο κάνει μια δήλωση ότι όποιος βγαίνει στο εξωτερικό με τα διαπιστευτήρια του Υπουργείου Εξωτερικών πρέπει να διδάσκεται από το Υπουργείο για το τι πρέπει να πει και τι όχι. Συγκεκριμένα είπε ότι πρέπει να παίρνει μαζί του όλη τη σοφία του εκτός από τις αντιρρήσεις του καθ' οιασδήποτε πνευματικής εκδηλώσεως του τόπου μας τας οποίας οφείλει ν' αφήνει εδώ.⁽³⁴⁶⁾

342 ό. π., 28/04/1949.

343 Ο Υποβολεύς, "Θεατρική Κίνησης", Εφ. Καθημερινή, 24/11/1949.

344 (επιλαχόντες Καγιός, Μαγγανάρης και Κατηφόρης), σ., "Για το θέατρο", Εφ. Εμπρός, 16/01/1949.

345 Ο Υποβολεύς, "Θεατρική Κίνησης", ό. π., 24/11/1949.

346 Πέτρος Χάρης, "Απαράδεκτη Λογοκρισία", Εφ. Ελευθερία, 03/02/1949.

Αυτό αντιμετωπίστηκε από κομμάτι των πνευματικών ανθρώπων σαν παραίνεση για επιβολή λογοκρισίας και κατακρίθηκε ο συγγραφέας που εκφράζει μια τέτοια θέση, ιδίως και λόγω της θέσης που κατείχε στον συγκεκριμένο φορέα.

Η Εταιρία Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών, από την πλευρά της, διοργάνωσε ως “Μνημόσυνο Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών” δύο σειρές ομιλιών στο θέατρο Αλίκης. Οι ομιλίες είχαν τα εξής θέματα *Εισηγητικός Λόγος* (Πέτρος Χάρης), *Οι πρόδρομοι και οι ερασιτέχνες της κριτικής* (Γιάννης Σιδέρης), *Η κριτική του Νουμά* (Πολίτης), *Οι πρωτοπόροι της μουσικής κριτικής* (Χαμοδόπουλος) στις 05/12 και η δεύτερη τη Δευτέρα στις 12/12 με θέματα *Φώτος Πολίτης* (Πέτρος Χάρης), *Α. Ανδρεάδης* (Γ. Φουσάρας).⁽³⁴⁷⁾

B.3 ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

Λίγο πριν την έναρξη της θερινής σεζόν, προέκυψε για μια ακόμα φορά το θέμα της λογοκρισίας. Αυτή τη φορά το μέτρο αιτιολογήθηκε σαν συνέπεια του εμφυλίου πολέμου και της κρισιμότητας της κατάστασης. Κάτω από αυτές τις συνθήκες δεν μπορούσε το θέατρο να είναι εκτεθειμένο, σε οτιδήποτε μπορούσε να προκύψει και να ειπωθεί εκεί. Σαν πρόσχημα ωστόσο χρησιμοποιήθηκε και η βωμολοχία που αφθονούσε στο ελαφρό θέατρο και το βαριετέ.

Η αφορμή αυτή εξηγεί και την ξαφνική ενασχόληση του Τύπου με την αρχαία κωμωδία, ώστε να προβληθεί ποιος ακριβώς ήταν ο ρόλος της από τα αρχαία ακόμα χρόνια. Μέσω της αρχαίας κωμωδίας έπρεπε να προβληθεί η παράδοση που είχε στη χώρα μας η σάτιρα και με αυτόν τον τρόπο να μην εφαρμοστεί το μέτρο της λογοκρισίας στις κωμωδίες.

Σύμφωνα με τον Πλωρίτη πάντως και οι δύο αυτές αιτίες αποτελούσαν δικαιολογίες, αφού η λογοκρισία ήταν επιβεβλημένη από την αρχή του εμφυλίου και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό ώστε η προπαγάνδα που γινόταν μέσω των επιθεωρήσεων να φτάνει σε ακρότητες και να γίνεται δυσάρεστη ακόμα και σε εκείνους οι οποίοι έπαιρναν τη θέση των κυβερνητικών.

Η πραγματική αιτία της επιβολής λογοκρισίας στο συγκεκριμένο είδος θεάτρου κατά τον Πλωρίτη, ήταν το γεγονός ότι η επιθεώρηση σατίριζε όλα τα κακώς κείμενα της πολιτικής -και όχι μόνο- ζωής της χώρας, κάτι που φυσικά δεν άρεσε και έπρεπε να σταματήσει. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του η βωμολοχία, αν αυτή ήταν το ζητούμενο θα μπορούσε να είχε εμποδιστεί με διάφορα άλλα διατάγματα.

Το συγκεκριμένο μέτρο θεωρήθηκε δείγμα ανελευθερίας και φασισμού από τον κριτικό ο οποίος κάλεσε όλα τα θεατρικά και τα συναφή με το θέατρο σωματεία και συλλόγους να αντιπαλέψουν με κάθε τρόπο το συγκεκριμένο μέτρο, που θα γυρνούσε την χώρα σε προηγούμενες εποχές.⁽³⁴⁸⁾

Στην πραγματικότητα βέβαια αυτό το καθεστώς ίσχυε άτυπα στη χώρα όλα αυτά τα χρόνια, αφού οποιαδήποτε διαφορετική άποψη κι αν ακουγόταν στο χώρο του θεάτρου και όχι μόνο, χτυπιόταν. Αυτό είναι άλλωστε φανερό

347 "Μνημόσυνο Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών", Εφ. *Ελευθερία*, 03/12/1949.

348 Μάριος Πλωρίτης, "Λογοκρισία επί Θύραις", Εφ. *Ελευθερία*, 31/05/1949.

και από τα έργα που ανέβαιναν και από το γεγονός ότι όλοι οι τόποι εξορίας, ήταν γεμάτοι από καλλιτέχνες και πνευματικούς ανθρώπους.

Σαν πράξη σχετική με τη λογοκρισία κρίνεται και η προσπάθεια επέμβασης του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο συνέχιζε να έχει πάρα πολύ χαμηλή παραγωγή παραστάσεων, στο ανέβασμα του Προμηθέα Δεσμώτη από τον Θυμελικό Θιάσο. Η Ένωση Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών εξέδωσε διαμαρτυρία για τις πρακτικές αυτές του Εθνικού, με τις οποίες δήλωναν αντίθετοι και τα μέλη του κρατικού οργανισμού Κόκκινος και Μπόγρης.⁽³⁴⁹⁾

Παρόλη τη διαμαρτυρία το πρόβλημα της Ένωσης Κριτικών δεν ήταν η γενικότερη επιβολή ενός τέτοιου μέτρου, αφού το θεωρούσαν επιτρεπτό στα βαριετέ που συχνά πυκνά ξέφευγαν από το “μέτρο”. Επίσης δεν δυσανασχέτησαν με την επιβολή της λογοκρισίας και της στέρησης της ελευθερίας της γνώμης του παρά θεώρησαν ως προσβλητική την υπόνοια ότι κάποιος συγγραφέας θα έγραφε κάτι “αντεθνικό”. Οι ίδιοι δηλαδή είχαν αποδεχτεί πλήρως την ουσιαστική λογοκρισία που υπήρχε ήδη τότε, αλλά και την πρόσθετη επιβολή της στα βαριετέ.

Θα έβρισκε δικαιολογημένο μόνο τον προληπτικό έλεγχο των θεατρικών εκδηλώσεων (βαριετέ κλπ.) που απευθύνονται στο μεγάλο πλήθος χωρίς να πειθαρχούν σε κανένα νόμο αισθητικό ή άλλον. Κάθε άλλη όμως επέμβαση νομίζει ότι είναι άσκοπη για τον πατριωτισμό των αληθινών ανθρώπων του θεάτρου που ξέρουν να εκτιμούν πολύ καλά τα εθνικά συμφέροντα και του θεατρικού κοινού που έχει αποδείξει ότι είναι σε θέση να επιβάλλει τις απαραίτητες κυρώσεις σε κάθε είδους παρεκτροπή.⁽³⁵⁰⁾

Διαφορετική γνώμη, δηλαδή, ήταν δεδομένο ότι δεν πρόκειται και δεν έπρεπε να ειπωθεί και η επιβολή κυρώσεων ακόμα και από το ίδιο το κοινό θεωρούταν επιτρεπτή.⁽³⁵¹⁾

Τελικά στις αρχές Ιουλίου μετά από τις συνεχείς αντιδράσεις αποφασίστηκε το μέτρο να μην προχωρήσει στο Υπουργείο Δημόσιας Τάξης. Ωστόσο εγκρίθηκε ένα άλλο μέτρο της αυτολογοκρισίας στις επιθεωρήσεις. Στόχος του μέτρου αυτού ήταν να αποφεύγεται η σάτιρα της ιδιωτικής ζωής μόνο των πολιτικών αντρών της χώρας.

Σε αυτά τα πλαίσια κόπηκαν κάποιες σκηές από κάποιες επιθεωρήσεις με την παρέμβαση μάλιστα των αστυνομικών αρχών. Ο Βενιζέλος και ο Τσαλδάρης, τους οποίους αφορούσαν οι συγκεκριμένες σκηές διαχώρισαν την θέση τους δηλώνοντας τη διαφωνία τους για τη συγκεκριμένη πράξη.

B.4 ΘΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Η θερινή περίοδος ξεκίνησε για ακόμα μια φορά με τους θιάσους να αναζητούν τα θέατρα στα οποία θα δουλέψουν και με τις καθιερωμένες ανακατατάξεις στο δυναμικό τους. Μάνατζερ από το εξωτερικό κυρίως από την Κωνσταντινούπολη, την Κύπρο και την Αλεξάνδρεια έψαχναν για καλλιτέ-

349 Πρόσπερος, "Ο κόσμος της Τέχνης", Εφ. Εμπρός, 05/05/1949.

350 "Οι κριτικοί δια την λογοκρισίαν", Εφ. Ελευθερία, 01/06/1949.

351 "Η μείωση του φόρου των δημοσίων θεαμάτων", Εφ. Εμπρός, 19/06/1949.

χγες που θα συμμετείχαν σε παραγωγές σε αυτά τα μέρη κάτι που δείχνει ότι υπήρχε μεγάλη ζήτηση για το ελληνικό θέατρο στις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού. Μεγάλη ζήτηση φαίνεται να υπήρχε και στην Αμερική αφού συνεχής ήταν η παρουσία εκεί Ελλήνων καλλιτεχνών ενώ δεν έλειπαν οι περιπτώσεις που ανέβαιναν εκεί και νέα ελληνικά έργα.⁽³⁵²⁾

Η σεζόν ξεκίνησε πιο δυναμικά στο μουσικό θέατρο απ' ότι η χειμερινή και εντός της χώρας. Αυτό όμως ήταν κάτι συνηθισμένο καθώς τα ελαφρά, μουσικά θεάματα ήταν συνυφασμένα με τα ανοιχτά θέατρα του καλοκαιριού. Επιπλέον λειτουργούσαν κάποια καινούρια θέατρα, που είχαν προκύψει κυρίως από μετατροπές κάποιων αιθουσών, ενώ και νέοι θίασοι εμφανίζονται στο προσκήνιο. Το χαρακτηριστικό σε αυτή τη σεζόν είναι οι θίασοι συγγραφέων που έγραφαν έργα για τους θιάσους αλλά ταυτόχρονα έπαιζαν και τον ρόλο του θιασάρχη. Ο συγκεκριμένος θεσμός είχε ξεκινήσει από τον συγγραφέα Αλέκο Σακελλάριο και καθιερώθηκε στο επόμενο χρονικό διάστημα.

Οι πιο σταθεροί θίασοι της εποχής (μέσα σε αυτούς και το *Εθνικό*) έφυγαν για περιοδεία, ενώ περιοδεία έκανε και το *Θέατρο Τέχνης* που συνήθως διαλυόταν τα καλοκαίρια. Κλιμάκιο του *Τέχνης* έπαιζε στην Αθήνα από τον Σεπτέμβρη και μετά, ενώ η περιοδεία του έγινε μόνο μέσα στα πλαίσια της Ελλάδας. Πολλοί ήταν αυτοί που επέλεξαν την περιοδεία στις ελληνικές πόλεις αλλά και σε ελληνικές παροικίες του εξωτερικού με την Αλεξάνδρεια να έχει την τιμητική της.

Οι περισσότεροι από τους θιάσους, οι οποίοι παρέμειναν στην Αθήνα, αποτελούνταν από ανακατατάξεις και μετακινήσεις των ήδη γνωστών συντελεστών του θεάτρου, ωστόσο εμφανίστηκε και ένας ολοκαίνουριος θίασος το *Ρεαλιστικό θέατρο*. Το *Ρεαλιστικό θέατρο* απαρτιζόταν από πολλούς νέους στο θέατρο συντελεστές και συμπληρωνόταν από την εμπειρία του Αιμίλιου Βεάκη.

Ο Βεάκης λίγο καιρό πριν είχε εξαναγκαστεί με έναν τρόπο στη συνταξιοδότηση, από την άρχουσα τάξη που του έκανε δύσκολη τη ζωή με κάθε τρόπο και του στερούσε τη δυνατότητα στην ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία.⁽³⁵³⁾ Μέσω του θιάσου αυτού βρήκε ξανά έναν τρόπο να εκφράσει τα καλλιτεχνικά του οράματα, πλέον και σαν καλλιτεχνικός διευθυντής. Η επιστροφή του μεγάλου αυτού ηθοποιού προκάλεσε μεγάλη συγκίνηση σε πολύ κόσμο, αλλά και σε μέρος της κριτικής.

Το κοινό υποδέχτηκε μ' ενθουσιασμό κι αγάπη την επιστροφή του γηραιού καλλιτέχνη στο αληθινό του σπίτι το Θέατρο. Κι εμείς που συχνά τονίσαμε πόσο εγκληματική ήταν η αποστράτευσή του, μέσα στην τωρινή μάλιστα λειψανδρία της ελληνικής σκηνής και πως η θέση του είναι σήμερα περισσότερο παρά ποτέ στο Εθνικό.⁽³⁵⁴⁾

Γενικότερα η πρώτη προσπάθεια του *Ρεαλιστικού Θεάτρου* κρίθηκε σοβαρή και αξιοπρόσεκτη. Οι καινούριοι καλλιτέχνες γεμάτοι ελπίδες. Και το

352 Πρόσπερος, ό. π. 21/07/1949.

353 "Για τον θάνατο του Βεάκη", *Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα*, 30/06/1951.

354 Μάριος Πλωρίτης, "Το Χρυσάφι", *Εφ. Ελευθερία*, 24/05/1949.

ρεαλιστικό θέατρο απαραίτητο για την ανάπτυξη της εμπειρίας τους.⁽³⁵⁵⁾

Η καλή κριτική για τον συγκεκριμένο θίασο φαίνεται αρκετά περιέργη αν κρίνει κανείς από τις προοδευτικές καταβολές των συντελεστών του. Ταυτόχρονα όμως αποτελούσε και μια πολύ σοβαρή προσπάθεια για την παραγωγή αξιολογού θεάτρου και την ανάδειξης νέων θεατρικών καλλιτεχνών, σε μια χώρα που ο θίασοι με τέτοιο προσανατολισμό εξέλειπαν ολοσχερώς.

Σε αυτήν την κατεύθυνση, της ανάδειξης νέων καλλιτεχνών συντέλεσε και η προσπάθεια του Σωκράτη Καραντινού που πλέον ήταν διευθυντής του θεάτρου Αθηνών και εξέδωσε ένα τεύχος με όνομα *Ο νέος στο θέατρο*, που έδινε κατευθυντήριες γραμμές σε νέους καλλιτέχνες του θεάτρου.⁽³⁵⁶⁾

Παράλληλα η Κατερίνα Ανδρεάδη που έλειπε την προηγούμενη σεζόν στο Λονδίνο προσπάθησε να ανανεώσει τον θίασό της με όλα όσα παρακολούθησε τον καιρό που έλειπε στο Λονδίνο. Από την Αγγλία η Ανδρεάδη έφερε καινούρια έργα, αλλά και μια νέα οπτική στον τρόπο ανεβάσμά τους, ενώ σαν βασικό στόχο είχε την αναβάθμιση του θιάσου της. Την ίδια τακτική ακολουθούσαν και άλλοι καλλιτέχνες του θεάτρου (Γ. Βακαλό), που προσπαθούσαν να μάθουν τις θεατρικές εξελίξεις στην Ευρώπη και να εμπλουτίσουν τις γνώσεις τους, μεταφέροντας αυτά που έβλεπαν και στη χώρα μας.

Από το εξωτερικό όμως επιστρατεύθηκαν για ένα διάστημα και ηθοποιοί και συγκεκριμένα η Βέμπο προκειμένου να κάνει περιοδεία σε διάφορες στρατιωτικές μονάδες αλλά και στο σπίτι του στρατιώτου. Το πρόγραμμά της περιλάμβανε κυρίως συναυλίες που τα έσοδα της μίας -που οργανώθηκε από τη Φρειδερίκη- να διατίθενται υπέρ των “συμμοριόπληκτων” παιδιών, δηλαδή στις παιδουπόλεις της.⁽³⁵⁷⁾

Τη συγκεκριμένη θερινή σεζόν άνοιξε πάλι το θέμα της θεατρικής κρίσης. Αυτή τη φορά κρίση φαίνεται όμως ότι περνούσε και ο κινηματογράφος λόγω των αυξημένων τιμών των εισιτηρίων. Ειδικά στο θέατρο το εισιτήριο έφτασε στις 8.000, ποσό απλησίαστο για τον περισσότερο κόσμο. Για το κόστος υπεύθυνη φαίνεται να είναι για μια ακόμη φορά η αυξημένη φορολογία, αφού το μισό κόστος του εισιτηρίου πήγαινε υπέρ του κράτους.⁽³⁵⁸⁾

Παρ’ όλες τις υποσχέσεις για μείωση ο φόρος συνέχιζε να παραμένει σε πολύ υψηλά επίπεδα, κάτι που οδήγησε το ΣΕΗ σε διαμαρτυρία και πιθανότατα σε απεργία.⁽³⁵⁹⁾ Επίσης το γεγονός ότι οι παραγωγές που ανεβαίνονταν το καλοκαίρι ήταν περισσότερες μοίρασαν το ήδη μειωμένο κοινό.

B.5 ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Όπως ειπώθηκε παραπάνω, παραδόξως και κάτω από την απειλή της λογοκρισίας έγινε ένα βήμα στην προώθηση του αρχαίου θεάτρου και συγκεκριμένα της υποτιμημένης μέχρι εκείνη την εποχή αρχαίας κωμωδίας.

355 Άγγελος Δόξας, "Το Χρυσάφι", Εφ. *Εμπρός*, 24/05/1949.

356 Πρόσπερος, "Ο κόσμος της Τέχνης", Εφ. *Ελευθερία*, 05/05/1949.

357 "Γύρω από το θέατρο", Εφ. *Εμπρός*, 12/06/1949.

358 Ο Ελευθερόστομος, "Ελευθεροστομίες", Εφ. *Ελευθερία*, 15/06/1949.

359 Πρόσπερος, "Ο Κόσμος της Τέχνης", Εφ. *Ελευθερία*, 28/07/1949.

Αν ένας εντελώς ανίδεος θεατής έβλεπε μια παράσταση κάποιας αρχαίας αττικής κωμωδίας, πιο παλιάς μάλιστα από τον Αριστοφάνη και στο τέλος τον ρωτούσαμε τι είναι αυτό που είδε η πιο πιθανή απάντηση του θα ήταν πως είδε μια επιθεώρηση με πάρα πολλά αλμυρά αστεία.⁽³⁶⁰⁾

Το παραπάνω δημοσίευμα, είναι ενδεικτικό της άγνοιας που υπήρχε εκείνη την εποχή για την αρχαία κωμωδία, η οποία άρχισε να αναλύεται και να εξηγείται στον τύπο, μια περίοδο που οι παραστάσεις της ήταν ανύπαρκτες.

Βέβαια το θέμα άνοιξε με πολύ συγκεκριμένο σκοπό, την εξοικείωση με το είδος ώστε να αποφευχθεί η λογοκρισία στις επιθεωρήσεις, ωστόσο δεν παύει να είναι ένα θετικό βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση. Με αυτή την αφορμή συνεχίστηκε η κινητικότητα σχετικά με το ζήτημα του αρχαίου θεάτρου, αφού αναλύσεις συνέχιζαν να γίνονται στον Τύπο για τη Αρχαία, τη Μέση⁽³⁶¹⁾ και τη Νέα Κωμωδία με τον Μένανδρο να κάνει πιο δυναμικά την εμφάνιση του στη πνευματική ζωή της χώρας με αναλύσεις από τον πανεπιστημιακό Ι. Θ. Κακριδή.⁽³⁶²⁾

Πάντως γενικότερος αναβρασμός επικρατούσε σε ό,τι αφορά το αρχαίο θέατρο, με σχολεία να ανεβάζουν παραστάσεις κλασικών έργων⁽³⁶³⁾ και με κάποιες άλλες πρωτοβουλίες. Μία από αυτές ήταν η συγκέντρωση διάφορων συγγραφέων και δημοσιογράφων στο φουαγιέ του Εθνικού, όπου μαζεύτηκαν για να συζητήσουν περί αρχαίας τραγωδίας. Παρόντες ήταν οι πιο συντηρητικοί εκπρόσωποι της αστικής τάξης με χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτά των Κυριακόπουλου, Κύρου, Ροντήρη, Αιλιανού και Μυριβήλη. Στη συνάντηση παρευρέθησαν και αρκετοί άλλοι Έλληνες και ξένοι εστέτ και δημοσιογράφοι, οι οποίοι εξέθεσαν της απόψεις τους περί αρχαίας τραγωδίας.⁽³⁶⁴⁾

Μια άλλη παράσταση σχετική με το αρχαίο δράμα δόθηκε από τη σχολή της Κούλας Πράτσικα, που διοργάνωσε στο Ηρώδειο, αρχαϊκή Ορχηστρική παράσταση, αφιερωμένη στο κομμάτι του χορού της αρχαίας τραγωδίας. Η Πράτσικα μέσω των αγγείων προσπάθησε να προσεγγίσει την ουσία της αρχαίας ορχηστρικής τέχνης. Η καλλιτέχνης στο πνεύμα του Καρζή προσπάθησε να αναβιώσει πιστά τον αρχαίο τρόπο προσέγγισης χρησιμοποιώντας μια χαμένη τραγωδία του Ευριπίδη, της οποίας ένα σωζόμενο χορικό απαγγέλθηκε στα αρχαία ελληνικά, διότι θεωρήθηκε η μόνη κατάλληλη γλώσσα για να μην χαθεί ο ρυθμός της τραγωδίας.⁽³⁶⁵⁾

Το ενδιαφέρον για το αρχαίο δράμα ήταν πάντως έκδηλο και στο εξωτερικό γι' αυτό το λόγο πραγματοποιήθηκε περιοδεία στη Γαλλία από τους

360 Ιωάννης Κακριδής, "Αρχαία αττική κωμωδία", Εφ. *Ελευθερία*, 29/05/1949.

361 Θ. Κακριδής, "Ανάλυση για αρχαία και Μέση Κωμωδία", Εφ. *Ελευθερία*, 20 και 22/11/1949.

362 Ι. Κακριδής, "Κωμωδίες του Μένανδρου- Επιτρέποντες", Εφ. *Ελευθερία*, 04/12/1949, 06/12/1949 και 18/12/1949.

363 Γ. Ν. Δήμας, "Θεατρική παράστασις εις το Κορωπί", Εφ. *Το Βήμα*, 14/06/1949.

364 "Σχόλιο για τη συγκέντρωση του πνευματικού δωσιλογισμού στο φουαγιέ του Εθνικού Θεάτρου", *Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα*, 1949, Α.Μ. 347403.

365 Θ. Συναδινός, "Απ' ότι βλέπω κι ότι ακούω", Εφ. *Το Βήμα*, 07/06/1949.

καλλιτέχνες Κωτσόπουλο, Λυγίζο, Παρασκευά, Γαρμπή, Ραυτοπούλου, όπου ανέβασαν το έργο *Ιφιγένεια εν Ταύροις*.

Και εντός της χώρας όμως το *Εθνικό* ανέβασε την παράσταση της *Ορέστειας* και ο *Θυμελικός θίασος* τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, στο *Ηρώδειο*. Ο θίασος μετά από τις δυσκολίες που υπήρξαν στο *Κοίλον* το προηγούμενο έτος, αποφάσισε να μην ξαναχρησιμοποιήσει τον συγκεκριμένο χώρο. Έτσι το υπουργείο παραχώρησε στον *Θυμελικό θίασο* το *Ηρώδειο*, κάτι που ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων κυρίως από τους εμπλεκόμενους με το *Εθνικό*. Σαν δικαιολογία για τις αντιδράσεις χρησιμοποιήθηκε η αποτυχία που είχε την προηγούμενη χρονιά ο θίασος, αλλά ουσιαστικά αποδείχτηκε η ανασφάλεια και η ανταγωνιστικότητα που κυριαρχούσε στον κρατικό φορέα, ο οποίος αντί να ενισχύει άλλες καλλιτεχνικές προσπάθειες προσπαθούσε να τις υποσκάψει.⁽³⁶⁶⁾

Παρ' όλον τον πόλεμο που ασκήθηκε στον θίασο η παράσταση και γενικότερα η προσπάθεια του θιάσου, πήρε σε γενικές γραμμές καλές κριτικές. Υπήρχαν βέβαια οι γενικότερη ενστάσεις ότι η προσέγγιση ήταν αναχρονιστική και μη ιστορικά σωστή και ότι είχε άλλες επί μέρους ατέλειες. Παρ' όλα αυτά, σύμφωνα με τον Πλωρίτη, ο οποίος άνηκε στην παραπάνω κατηγορία κριτικής, η προσπάθεια του Καρζή, απέδειξε άλλη μια φορά πως είναι έντιμη και βάσιμη. Και δεν βεβήλωσε καθόλου, όπως "φοβήθηκαν" πολλοί τον ιερό χώρο.⁽³⁶⁷⁾

(...) έχει τάξει σκοπό της ζωής του την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας και δουλεύει σκληρά, με αυταπάρηση και αφιλοκέρδεια γι' αυτό(...)⁽³⁶⁸⁾

Μετά το πέρας της παράστασης ο *Θυμελικός θίασος* αποφάσισε να οργανώσει ένα συνέδριο που διαπραγματεύτηκε το θέμα της προσέγγισης του αρχαίου δράματος. Το συνέδριο ήταν προγραμματισμένο για τον Οκτώβριο του 1949 ωστόσο μετατέθηκε για την άνοιξη του 1950.

B.6 ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Η τριλογία της *Ορέστειας* στο *Ηρώδειο* επιλέχθηκε να ανέβει στην αρχή της χειμερινής σεζόν και συγκεκριμένα τον Σεπτέμβριο. Πέρα όμως από τους συντελεστές του *Εθνικού* προστέθηκαν στον θίασο και άλλοι ηθοποιοί, με κορυφαία προσθήκη αυτή της Κοτοπούλη στον ρόλο της Κλυταιμνήστρας, η οποία μέχρι τότε συμμετείχε μόνο στη διοίκηση του οργανισμού.

Η συνεργασία της Κοτοπούλη με τον Ροντήρη αποτέλεσε σπουδαίο θεατρικό γεγονός. Και οι δύο συντελεστές είχαν τεράστια εμπειρία στο θέατρο και δούλευαν με μεγάλο ενθουσιασμό για τη συγκεκριμένη παράσταση.⁽³⁶⁹⁾ Μάλιστα η Μαρίκα Κοτοπούλη τιμήθηκε μετά το πέρας των παραστάσεων για τη συμμετοχή της στην *Ορέστεια* από το *Εθνικό θέατρο*⁽³⁷⁰⁾ με διαμαρτυ-

366 Πρόσπερος, ό. π., 29/04/1949.

367 Μάριος Πλωρίτης, "Προμηθεύς Δεσμώτης", Εφ. *Ελευθερία*, 20/09/1949.

368 Άγγελος Δόξας, "Προμηθέας Δεσμώτης", Εφ. *Εμπρός*, 20/05/1949.

369 Πέτρος Χαρης, "Ορέστεια", Εφ. *Ελευθερία*, 25/08/1949.

370 Πρόσπερος, ό. π., 20/10/1949.

ρίες να ξεσπούν γι' αυτή τη βράβευση από άνεργους ηθοποιούς, εξαιτίας του γεγονότος ότι είχε μετατρέψει ένα θέατρο που της είχε παραχωρηθεί από τον οργανισμό σε κινηματογράφο, ενώ ήξερε πολύ καλά το γενικότερο πρόβλημα.

Σε ότι αφορά την παράσταση αποτέλεσε ένα αρκετά σημαντικό γεγονός για την εποχή, σε μια εποχή με όλες αυτές τις ζυμώσεις πάνω στο αρχαίο θέατρο. Κατά τον Τερζάκη το πλήρες νόημα της συγκεκριμένης τραγωδίας δεν μπορεί να γίνει πλήρως αντιληπτό σε καμία εποχή πέραν της αρχαιότητας. *Η συγκεκριμένη τραγωδία μάλιστα αποτελεί κοσμοϊστορικό ορόσημο, που σηματοδοτεί αναγγελία μιας νέα εποχής, δειλή ακόμα, που ξεκινά τη βασιλεία του ανθρώπου.*⁽³⁷¹⁾

Ο Ροντήρης από την πλευρά του απάντησε ότι η παράσταση δεν ανεβαίνει με πρόθεση την ιστορική αναπαράσταση της αρχαίας τραγωδίας, αλλά αποσκοπεί να προσεγγίσει την ουσία της βαθύτερης έννοιας της τραγωδίας,⁽³⁷²⁾ σύμφωνα με τον Ροντήρη. Στόχος ήταν η διατήρηση των ζωντανών, των καθαρά θεατρικών του στοιχείων και προσπάθεια ελεύθερης στο σύνολο ερμηνείας του με τα μέσα εκείνα που προσιδιάζουν στην ειδική ευαισθησία του σημερινού θεατή.⁽³⁷³⁾ Μάλιστα η παράσταση κρίνεται γιατί έφτασε στο σημείο, δίνοντας φυσικά τη βάση στο λόγο, να αρνηθεί την τραγουδιστική και ορχηστρική εκτέλεση των χορικών, διατηρώντας μουσική μόνο σε ορισμένα σημεία, η οποία κατά πολλούς ήταν αταίριαστη με το κλίμα της τραγωδίας (ευρωπαϊκή). Στα ζητήματα της μουσικής, απαγγελίας αλλά και των σκηνικών δημιουργήθηκαν διάφορες αντιφάσεις που κατά πολλούς επηρέασαν και τους ηθοποιούς, ενώ κατά άλλους αποτέλεσαν προτέρημα της παράστασης.⁽³⁷⁴⁾

Παρ' όλες τις διαφωνίες η παράσταση φαίνεται να ήταν αρκετά φροντισμένη κι ένα από τα καλύτερα δείγματα του Εθνικού επί Ροντήρη, ο οποίος μετρίασε τις φωνητικές υπερβολές και τις δυνατές κραυγές ενώ ιδιαίτερη συζήτηση προκάλεσε η ερμηνεία της Μαρίκας Κοτοπούλη η οποία κέρδισε τις εντυπώσεις. Το εισιτήριο της παράστασης ήταν ιδιαίτερα αυξημένο ωστόσο οι παραστάσεις φαίνεται να είχαν ιδιαίτερη εισπρακτική επιτυχία.⁽³⁷⁵⁾

Το Εθνικό με αυτή τη μεγάλη παραγωγή αποσκοπούσε να κλείσει πολλά στόματα που κατηγορούσαν τον οργανισμό, μέσα σε όλα τα άλλα, για την αδιαφορία του σε σχέση με το αρχαίο θέατρο. Η τριλογία ανέβηκε για πρώτη φορά ολοκληρωμένη στη χώρα άρα αμέσως δημιούργησε τεράστιο ενδιαφέρον στο κοινό. Θεωρήθηκε από την κριτική ότι το αθηναϊκό κοινό για πρώτη φορά θα κατάλαβε την ενιαία αντίληψη του Αισχύλου πάνω στη συγκεκριμένη τραγωδία.⁽³⁷⁶⁾

Η παράσταση της Ορέστειας χαρακτηρίστηκε και σαν Προβολή των εθνι-

371 Άγγελος Τερζάκης, "Το μήνυμα της Ορέστειας", Εφ. Το Βήμα, 07/09/1949.

372 ό. π.

373 Άγγελος Τερζάκης, "Ορέστεια Α'", Εφ. Το Βήμα, 09/09/1949.

374 Ιωάννης Ψαρουδάκης, "Η Μουσική της Ορέστειας", Εφ. Το Βήμα, 10/09/1949.

375 ό. π., 27/10/1949.

376 Μάριος Πλωρίτης, "Ορέστεια", Εφ. Ελευθερία, 10 και 11/09/1949, Δ.Α.Χ., "Η μουσική στην Ορέστεια", ό. π., 11/09/1949, Άγγελος Τερζάκης, "Ορέστεια", Εφ. Το Βήμα, 09/09/1949.

κών δυνάμεων από τον Πέτρο Χάρη και πράγματι πήρε τέτοιες διαστάσεις σε μια Ελλάδα που οι εθνικόφρονες προσπαθούσαν να εκμεταλλευτούν οτιδήποτε για να αυξήσουν το ήδη τονωμένο ως ένα βαθμό, από τη νίκη στον εμφύλιο γόητρό τους.⁽³⁷⁷⁾ Η τραγωδία αυτή ταυτίστηκε με την εθνική υπερηφάνεια κι έτσι στην παράσταση δόθηκε σημασία ανάλογη ενός τέτοιου γεγονότος.

Μετά την *Ορέστεια* το *Εθνικό* επανέφερε το σύστημα του εναλλασσόμενου δραματολογίου που επικρατούσε επί Θεοδοσιά. Η διαφορά ήταν ότι τη δεδομένη χρονική περίοδο ανέβαζε συνεχώς παλιότερα έργα και στο *Εθνικό Θέατρο* και στο *Δημοτικό του Πειραιά* χωρίς να υπάρχει καμία προεπιλεγμένη νέας παράστασης. Η αναμενόμενη προεπιλεγμένη της προαναγγεληθείσας *Τρικυμίας*, όλο και απομακρυνόταν καθώς οι δοκιμές της παράστασης αργούσαν πολύ να ξεκινήσουν.

Στη *Λυρική Σκηνή* τα πράγματα επιδεινώθηκαν και γι' αυτόν τον λόγο η γκρίνια παρέμενε από διάφορους κύκλους ενώ κυρίαρχη ήταν η διαμάχη με το προηγούμενο Δ.Σ. Μια κατηγορία που αφορούσε το συγκεκριμένο Δ.Σ., ήταν ότι ενώ ενέκρινε τους *Ταρτούφους* του Γιαγκάκη, τον οποίο είχε απορρίψει η προηγούμενη διοίκηση κι ενώ είχε γίνει η απαραίτητη προετοιμασία, σταμάτησε τις διαδικασίες για να αξιολογηθεί ξανά το έργο από καλλιτεχνική επιτροπή, χωρίς φυσικά να αποζημιωθεί ο συνθέτης.⁽³⁷⁸⁾

Η γκρίνια αυτή ήταν απολύτως δικαιολογημένη και για τη συγκεκριμένη επιλογή και για τα οικονομικά της *Λυρικής* που πήγαιναν ολοένα και χειρότερα αλλά και για την προσθήκη στο ρεπερτόριο περισσότερων οπερετών και μελοδραμάτων. Η κρατική *Λυρική σκηνή* έχασε από την καλλιτεχνική της ποιότητα ενώ η τόσο μεγάλη επέμβαση του κράτους επιβάρυνε σημαντικά την κατάσταση. Ακόμα περισσότερη επιβάρυνση στον οργανισμό έφερε και η πρόσληψη του θεατρικού επιχειρηματία Χέλμη, ο οποίος έφερε πιο εμπορικούς όρους στη *Λυρική*, εκφυλίζοντας έτσι σε μεγάλο βαθμό τον κρατικό οργανισμό.⁽³⁷⁹⁾

Τα αρνητικά σχόλια κατάφερε να καταλαγιάσει η πλούσια δράση που ανέπτυξε τη χειμερινή σεζόν η *Λυρική*. Ήδη από τη θερινή περίοδο του 1949, τις εντυπώσεις έκλεψαν οι παραστάσεις του Νίκου Μοσχονά, διεθνώς αναγνωρισμένου καλλιτέχνη, που την προκειμένη περίοδο δρούσε στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Ο Μοσχονάς έδωσε με τον θίασο της *Λυρικής* κάποιες μουσικές παραστάσεις, αλλά συμμετείχε και στις όπερες *Ο Κουρέας της Σεβίλλης* και *Μινιόν*. Η συνεργασία του Μοσχονά με την *Λυρική* απασχόλησε και τον Τύπο που τις εμφάνισε σαν ένα πολύ σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός της περιόδου.

Οι παραστάσεις αυτές σε συνδυασμό με τις καλές κριτικές για την παράσταση της νέας παραγωγής της *Λυρικής Κοντέσα Μαρίτσα*, σταμάτησαν για κάποιο διάστημα τα αρνητικά σχόλια για την επικρατούσα κατάσταση, ενώ την επόμενη σεζόν και συγκεκριμένα τον Δεκέμβριο του 1949 ανέβηκαν δύο νέες παραγωγές τα *Μπάλο Μασκέρα* και *Ντον Πασκουάλε*.

377 Πέτρος Χάρης, "Προβολή εθνικών δυνάμεων", ό. π., 29/09/1949.

378 Θ. Ν. Συναδινός, "Απ' ό τι βλέπω και ακούω", Εφ. *Το Βήμα*, 25/02/1949.

379 Θ.Ν. Συναδινός, ό. π., Εφ. *Το Βήμα*, 30/06/1949.

Την ίδια σεζόν η *Λυρική Σκηνή* απέκτησε ένα επιπλέον χώρο, το θέατρο *Κυβέλης* στο Σύνταγμα για το οπερετικό της τμήμα, όπου εκεί ανέβασε δύο επίσης καινούριες παραγωγές το *Γυναίκα του Δρόμου* και την οπερέτα *Χαλιμά*. Επιπλέον έκανε μια περιοδεία στη Θεσσαλονίκη όπου παρουσίασε τα έργα *Ο Κουρέας της Σεβίλλης*, *Μπατερφλάι*, *Λουκία*, *Κοντέσα Μαρίτσα*, *Ζητιάνος Φοιτητής*, *Ονειρώδες Βαλς*.⁽³⁸⁰⁾

B.7 ΧΕΙΜΕΡΙΝΗ ΣΕΖΟΝ 1949- 1950

Λίγο πριν τη λήξη της θερινής σεζόν, το θέατρο *Τέχνης* σε μια προσπάθεια να εκπαιδευτεί ο λαός θεατρικά, οργάνωσε μια σειρά διαλέξεων στις οποίες συμμετείχαν ομιλητές που σχετίζονταν με διάφορους τομείς του θεάτρου. Ο καθένας από αυτούς ανέλυε κι ένα διαφορετικό ζήτημα, το οποίο αφορούσε το θέατρο. Μέσα στα ονόματα των ομιλητών ήταν αυτό του Αιμίλιου Χουρμούζιου: *Η επικαιρότης του Ίψεν*, Μάνου Χατζηδάκι: *Ερμηνεία και θέσις του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού*, του Γιάννης Στεφανέλη: για τη σκηνογραφία, του Αντρέ Μίλλιεξ, του Κώστα Μουσούρη και του Γιάννη Σιδέρη: *Η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου*.⁽³⁸¹⁾

Από τις διαλέξεις αυτές ξεχωρίζει ιδιαίτερα αυτή του Μάνου Χατζηδάκι, η οποία ήταν ιδιαιτέρως προοδευτική τη συγκεκριμένη περίοδο και για την οποία κυνηγήθηκε για ένα διάστημα ο συνθέτης. Στα πλαίσια της συγκεκριμένης διάλεξης ο Χατζηδάκις, παρουσίασε το ρεμπέτικο σαν κάτι πολύ σημαντικό για τη σύγχρονη λαϊκή ελληνική μουσική. Τη συγκεκριμένη περίοδο το ρεμπέτικο από μουσική που απευθυνόταν στους περιθωριακούς, είχε αρχίσει να διαδίδεται και φυσικά να κυνηγιέται από την αστική τάξη. Ο Χατζηδάκις στη διάλεξη του στο θέατρο *Τέχνης*, στο οποίο γίνεται αργότερα βασικός συνεργάτης, αναδεικνύει την αξία του, αλλά και παρουσιάζει ζωντανά στο κοινό τους καλλιτέχνες Μάρκο Βαμβακάρη και Σωτηρία Μπέλλου.⁽³⁸²⁾

Ένα ακόμη βήμα που έγινε την περίοδο αυτή με σκοπό να κρατηθεί ζωντανό το θέατρο, ήταν να χτιστούν κάποια νέα θέατρα, ενώ προετοιμαζόταν και ένα θερινό για να στεγάσει έναν νέο μουσικό θίασο.⁽³⁸³⁾

Από τη χειμερινή σεζόν λειτούργησαν οχτώ θέατρα: Το *Εθνικό*, η *Λυρική Σκηνή*, το θέατρο *Αλίκης* (θίασος Μουσούρη), το *Ρεξ* με δύο θιάσους (*Ελευθέρα Μουσική Σκηνή* και *Θέατρο Τέχνης*), το θέατρο *Αργυρόπουλου* με τον ομώνυμο θίασο, το *Κεντρικό* (θίασος Λογοθετίδη) και το θέατρο *Παπαϊωάννου* (όπου έπαιζε ο θίασος Μπουρνέλη), στον Πειραιά ο *Πειραιϊκός Σύνδεσμος* (θίασος Καμπέρου) και το *Δημοτικό θέατρο Πειραιά* με θίασο του *Εθνικού*. Επίσης στη δύο πόλεις δρούσαν και κάποιοι θίασοι βαριετέ.

Τα θέατρα που λειτουργούσαν στην πρωτεύουσα ήταν πολύ λίγα και οι αμοιβές των ηθοποιών πολύ χαμηλές περίπου στις 20.000 με 60.000 δραχ-

380 "Γύρω από το θέατρο", ό. π., 18/09/1949.

381 σ., "Για το θέατρο", Εφ. *Εμπρός*, 09/01/1949.

382 Μάνος Χατζηδάκις, *Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού*, [<https://www.manoshadjidakis.com/xatzidakis-gia-to-rebetiko/>, (07/12/2018)].

383 ό. π., 23/01/1949.

μές τη μέρα για τους περισσότερους, 100.000 για ελάχιστους και πάνω από 100.000 για ακόμη πιο ελάχιστους, ενώ οι συνταξιούχοι έπαιρναν τη χαμηλότερη σύνταξη των 150.000 δραχμών το μήνα.

Επίσης ιδιαίτερος αναπτύχθηκε και το ραδιοφωνικό θέατρο, το οποίο αξιοποιήθηκε ιδιαίτερος στην προπαγάνδα, κυρίως από τον ραδιοφωνικό σταθμό των ενόπλων δυνάμεων. Στον εν λόγω σταθμό γίνονταν διάφορες ραδιοφωνικές εκπομπές, ενώ χρησιμοποιήθηκε και η υπόθεση Παπαδάκη, σαν ευκαιρία για αντικομμουνισμό.⁽³⁸⁴⁾

B.8 ΠΡΩΤΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

Μια σημαντική εκδήλωση που διοργανώθηκε από τον θίασο σε συνεργασία με την *Εταιρία Ελλήνων συγγραφέων* και το θεατρικό μουσείο ήταν η πρώτη ελληνική θεατρική έκθεση που έγινε στο υπόγειο του θεάτρου Αλίκης, στο οποίο εμφανιζόταν ο συγκεκριμένος θίασος. Ο θίασος του θεάτρου *Τέχνης* που βρισκόταν στο συγκεκριμένο θέατρο την προηγούμενη χρονιά πλέον είχε μεταφερθεί στο θέατρο *Ρεξ*, το οποίο όμως μοιραζόταν με την *Ελευθέρα Μουσική Σκηνή* του Αλέκου Σακελλάριου.

Η θεατρική αυτή έκθεση περιλάμβανε εκθέματα από έναν αιώνα ζωής του ελληνικού θεάτρου. Η έκθεση περιλάμβανε κοστούμια μεγάλων ηθοποιών, προγράμματα από το 1858 έως το 1920, φωτογραφίες παλιών ηθοποιών που έδρασαν ως τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, μεταφράσεις έργων, περιοδικά, εφημερίδες και θεατρικά ενθύμια από το αλβανικό έπος.

Η έκθεση εντάχθηκε στον εορτασμό της 28ης Οκτωβρίου και παρευρέθησαν εκεί αρκετοί πολιτικοί, αλλά και μεγάλα ονόματα του ελληνικού θεάτρου όπως ο Βεάκης, ο συγγραφέας Μιλτιάδης Λιδωρίκης και η Αικατερίνη Βερώνη, της οποίας κοστούμι περιλαμβανόταν και στην έκθεση. Για την οργάνωσή της δούλεψαν ο ιστορικός του θεάτρου Γιάννης Σιδέρης, ο Στράτου, ο Θεοδωρίδης -φροντιστής του θεάτρου Μουσούρη- και οι σκηνογράφοι Γιάννης Στεφανέλλης, και Μολφέσης.⁽³⁸⁵⁾

Στα πλαίσια της έκθεσης η Ελληνογαλλική ένωση νέων διοργάνωσε διάλεξη με τον ιστορικό Γιάννη Σιδέρη με τίτλο *ο Μολιέρως ως αναμορφωτής του νέου ελληνικού θεάτρου*. Στη συγκεκριμένη διάλεξη ο Σιδέρης ανέλυσε την εξέλιξη της μεταφραστικής προσπάθειας του Μολιέρου στην Ελλάδα και την επιρροή που είχαν οι μολιερικές μεταφράσεις στο νέο ελληνικό θέατρο, το οποίο απελευθέρωσαν από τον ψευδοκλασικισμό και τον στείρο αρχαισμό.⁽³⁸⁶⁾

Σε εκδηλώσεις της έκθεσης μίλησαν επίσης ο Κώστας Μουσούρης και ο Ασημακόπουλος για το ελληνικό θέατρο και τους Εθνικούς αγώνες, ενώ ο υπουργός Τσάτσος στα πλαίσια της προσπάθειας αυτής ενίσχυσε οικονομικά με 500.000 δραχμές. Δωρεά στο μουσείο έγινε επίσης και το θεατρικό έργο

384 "Η αδικοσκοτωμένη καλλιτέχνης", Εφ. *Εμπρός*, 18/12/1949.

385 Λουκία Πετρίτση, "Η Πρώτη Ελληνική Θεατρική έκθεση", Εφ. *Εμπρός*, 01/11/1949.

386 Πρόσπερος, "Ο κόσμος της Τέχνης", Εφ. *Ελευθερία*, 17/11/1949.

του Δροσίνη *Ο παράδοξος γάμος*.⁽³⁸⁷⁾

Όλα τα μέλη του θιάσου *Μουσούρη* συνεισέφεραν σε αυτή την προσπάθεια με κάποιους ηθοποιούς να απαγγέλλουν στην εκδήλωση για τον Μολιέρο έργα του, όπως ο *Ταρτούφος* (Λαμπέτη), *Εξηνταβελόνης* (Σκέλας) και ο *Μισάνθρωπος* (Μουσούρης).

Στο μεταξύ συνεχίστηκαν οι σποραδικές και αναιμικές προσπάθειες για αύξηση του ενδιαφέροντος του κοινού για το θέατρο με θεατρικά περιοδικά να εκδίδονται (*Παρασκήνιο*), δραματικές σχολές να λειτουργούν (όπως αυτή του *μορφωτικού συλλόγου*) και απόφοιτους του *Εθνικού* να στέλνονται για σπουδές σκηνοθεσίας στο εξωτερικό με υποτροφία.⁽³⁸⁸⁾ Το βρετανικό συμβούλιο στήριξε αυτές τις προσπάθειες, αλλά σαν κύριο στόχο είχε να περάσει την αγγλική καλλιτεχνική κουλτούρα στην Ελλάδα. Στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας διοργάνωσε *Ρεσιτάλ Δραματικής απαγγελίας* με τη σαιξπηρίστρια Βίβιαν Μπένετ, σε απογευματινή ώρα, έτσι ώστε οι Έλληνες ηθοποιοί να μπόρουν να την παρακολουθήσουν και να παραδειγματιστούν.

B.9 ΦΟΡΟΛΟΓΙΑ- ΤΑΜΕΙΟ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΗΘΟΠΟΙΩΝ- ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ

Το βασικότερο πρόβλημα ωστόσο παρέμενε το πρόβλημα της φορολογίας. Γι' αυτό το λόγο συγκεντρώθηκαν τα μέλη του *ΣΕΗ*, τα θεατρικά και τα αδελφά σωματεία, εργαζόμενοι και δημοσιογράφοι για να συζητήσουν το συγκεκριμένο πρόβλημα. Η απόφαση που πήραν ήταν να διοργανώσουν ένα πανθεατρικό συνέδριο. Το συνέδριο θα οργάνωναν οι πρόεδροι των σωματείων με στόχο την ενημέρωση του κοινού και των κυβερνώντων πάνω στο ζήτημα.

Ένας ακόμα προβληματισμός που τέθηκε στη σύσκεψη αυτή ήταν η μεγάλη διαφορά που υπήρχε στη φορολογία του κρατικού σε σχέση με το ελεύθερο θέατρο. Στο ελεύθερο θέατρο από το εισιτήριο των 8.000 τα 4.132 πήγαιναν στο θέατρο ενώ τα υπόλοιπα ήταν φόροι. Αντίθετα στο κρατικό που το εισιτήριο ήταν 15.000 δεν φορολογούταν ενώ έπαιρνε και την κρατική επιχορήγηση. Εκφράστηκε μάλιστα και η άποψη ότι ο υπουργός Χέλμης επιχορηγούσε και δεν φορολογούσε το *Εθνικό* επειδή ήταν το μόνο που μπορούσε να λογοκρίνει όσο ήθελε, ενώ τα υπόλοιπα θέατρα σατίριζαν τον ίδιο και την κυβέρνηση και δεν μπορούν να καθοδηγηθούν ανάλογα.⁽³⁸⁹⁾

Το ίδιο διάστημα στο *Ταμείο εργασίας ηθοποιών* εκλέχθηκε ο Άγγελος Μαυρόπουλος. Ο Μαυρόπουλος έκανε την πρόταση στο συμβούλιο του Ταμείου εργασίας, να μην δίνονται πλέον τα δάνεια στους θεατρικούς επιχειρηματίες, αλλά σε ηθοποιούς ώστε να σχηματίζουν συνεταιριστικούς θιάσους, κάτι που άλλωστε ήταν ο στόχος του οργανισμού όταν ιδρύθηκε. Αυτό το μέτρο

387 ό. π.

388 Η περίπτωση της Μαρίας Βλησίδη που πήγε για σπουδές στο Λονδίνο. ό. π. 13/10/1949.

389 ό. π., 06 και 12/10/1949.

θα ανακούφιζε τους ηθοποιούς από την εκμετάλλευση των θεατρικών επιχειρηματιών.⁽³⁹⁰⁾

Η προπαγάνδα επίσης παρέμενε πολύ σημαντικός παράγοντας. Μετά από την ήττα των κομμουνιστών στον εμφύλιο και παρ' όλη την τρομοκρατία η επίδραση που είχαν στον κόσμο ήταν ακόμα μεγάλη. Έτσι χρησιμοποιούνταν κάθε μέσο που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί. Συναυλίες και παραστάσεις υπέρ των Βόρειων επαρχιών οργανώνονταν από τη Φρειδερίκη, ενώ ακόμα και στην Αμερική τιμούνταν ηθοποιοί για την "Εθνική" δράση τους στον εμφύλιο. Οι Αμερικάνοι άλλωστε ήταν ο πιο σημαντικός λόγος της επικράτησης των αστικών δυνάμεων, οπότε τιμούσαν ουσιαστικά αυτούς που βοήθησαν και στη δική τους επικράτηση. Σε αυτό το πλαίσιο τιμάται και ο ηθοποιός Πέτρος Κυριακός για την φυγαγωγία των μαχόμενων.⁽³⁹¹⁾

Επιπλέον παραστάσεις επιθεωρήσεων περιόδευαν στην Ανατολική και τη Δυτική Μακεδονία όπου πρόσφατα είχαν ηττηθεί και απομακρυνθεί οι αντάρτες του ΔΣΕ,⁽³⁹²⁾ ενώ οι Εθνικές γιορτές γιορτάζονταν με υπέρτατο πατριωτισμό στα κρατικά θέατρα και με απαγγελίες αρχαίων τραγωδιών (Πέρσες) και στο ραδιόφωνο.⁽³⁹³⁾

Η πλέον όμως αξιοποιήσιμη προπαγάνδα ήταν η χρησιμοποίηση καλλιτεχνών που είτε πρόδωσαν, είτε δεν άντεξαν και υπέγραψαν δήλωση μετανοίας. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι του σπουδαίου ηθοποιού Αιμίλιου Βεάκη, ο οποίος δέχτηκε πάρα πολύ μεγάλο πόλεμο και ψυχολογική πίεση για να υπογράψει την περίφημη δήλωση.

Ο Βεάκης επανήλθε στη θεατρική ζωή της χώρας δυναμικά, λόγω του ότι υποχρεώθηκε σε αυτή την πράξη. Ο αστικός τύπος τον υποδέχτηκε με πολύ θετικό τρόπο, αφού πλέον αποτελούσε παράδειγμα ως ο κομμουνιστής ηθοποιός που επανήλθε στον ίσιο δρόμο. Έτσι μπορεί λίγα χρόνια πριν να είχε αποσυρθεί από τη δράση γιατί "κουράστηκε", όμως επέστρεψε ξανά στη θεατρική ζωή της χώρας.

Το παράδειγμα του Βεάκη είναι πολύ χαρακτηριστικό για το τι συνέβαινε εκείνη την εποχή. Ο μεγάλος ηθοποιός που παραγκωνίζεται με κάθε τρόπο λόγω της πολιτικής του πεποίθησης, αλλά αργότερα χρησιμοποιείται ως λαμπρό παράδειγμα μετανοούντος και εκθειάζεται πλέον για το λαμπρό ταλέντο του.

Ο ίδιος αν και δεν άντεξε τον πόλεμο που γινόταν εναντίον του και αναγκάστηκε να κάνει πίσω σε κάποια πράγματα, επέστρεψε στη δράση με έναν προοδευτικό θίασο (Ρεαλιστικό θέατρο) στον οποίο συμμετείχαν και άλλοι συναγωνιστές του. Αργότερα, όταν το Ρεαλιστικό θέατρο, δεν άντεξε και διαλύθηκε μετά το πέρας της θερινής σεζόν, συνέπραξε με τον θίασο Κατερίνας. Με τον συγκεκριμένο θίασο ανέβασε κάποιες παραστάσεις που δεν σημείωσαν την απαιτούμενη επιτυχία αν και ο ίδιος ήταν πόλος έλξης για πολλούς θεατές και αναγκάστηκαν να ξεκινήσουν μια περιοδεία στις ελληνικές παροι-

390 "Γύρω από το θέατρο", Εφ. Εμπρός, 13/11/1949.

391 ό. π., Εφ. Εμπρός, 18 και 22/10/1949.

392 Πρόσπερος, ό. π., 29/10/1949.

393 ό. π., 27/10/1949.

κίες.⁽³⁹⁴⁾

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα του κλίματος της εποχής, είναι ότι ακόμα και ο θιάσος Λεμού, που είχε ξεκινήσει με προοδευτικές επιρροές και στον οποίο συμμετείχαν αρκετοί προοδευτικοί καλλιτέχνες (όσοι είχαν γλιτώσει την εξορία) οργάνωσε παράσταση, στο Ρεξ, υπέρ “των συμμοριόπληκτων”.⁽³⁹⁵⁾ Το ίδιο έκανε και η Καίτη Ντιριντάουα το 1949 που επέστρεψε από την εξορία στο θέατρο. Τον Δεκέμβριο του 1949 τη συναντούμε με την Κούλα Νικολαΐδου στο θέατρο Παλάς, να δίνει παράσταση υπέρ των συμμοριόπληκτων. Η ηθοποιός που είχε δώσει αγώνες στο πλευρό των “συμμοριτών” όλα τα προηγούμενα χρόνια εκείνη την περίοδο δίνει παραστάσεις εναντίον τους, κάτι που δείχνει ότι η επιστροφή από την εξορία και η συμμετοχή στο θέατρο ανθρώπων με παλιότερα αγωνιστικό βίο, χρειαζόταν φοβερές υποχωρήσεις και οπισθοχωρήσεις.⁽³⁹⁶⁾ Η πίεση που ασκούνταν ειδικά σε θιάσους και καλλιτέχνες με “ύποπτη” ιδεολογικοπολιτική ταυτότητα ήταν τεράστια και υπήρξαν αρκετές περιπτώσεις υποχώρησης, προδοσίας ή εξαναγκασμού ουσιαστικά σε πράγματα ασύμβατα με τις πεποιθήσεις των καλλιτεχνών. Πολλοί άλλωστε ήταν οι ηθοποιοί που αναγκάστηκαν να υπογράψουν δήλωση μετανοίας (Αιμίλιος Βεάκης, Καίτη Ντιριντάουα, Καλή Καλό) ή που αναγκάστηκαν να συμμετάσχουν σε παραστάσεις και επιθεωρήσεις των οποίων το περιεχόμενο δεν τους εξέφραζε. Αυτοί απευθείας άρχισαν να χαίρουν ευνοϊκότερης μεταχείρισης,⁽³⁹⁷⁾ και η δουλειά τους προβάλλονταν ξαφνικά τον Τύπο..

Υπήρξαν όμως και αυτοί που δεν υποχώρησαν και δεν έκαναν βήμα πίσω στις πεποιθήσεις τους. Σε αυτούς το αστικό κράτος δεν χαρίστηκε. Είτε με το να τους επιφυλάσσει άδικη και μεροληπτική κριτική για τη δουλειά τους, είτε με το να τους στείλει εξορία και φυλακή. Δεν ήταν λίγοι εκείνοι που μετά το πέρας του εμφυλίου δεν μπόρεσαν ή δυσκολεύτηκαν να βρουν δουλειά ή που ακόμα και αναγκάστηκαν να αλλάξουν κλάδο ενώ υπήρξαν και οι καλλιτέχνες που οδηγήθηκαν ακόμα και στη φυσική εξόντωση.

Την περίοδο που εξετάζουμε αρκετοί από αυτούς και σε κάποιες περιπτώσεις και σπουδαία ονόματα του θεάτρου βρίσκονταν εξορία (βλέπε παραπάνω) σε διάφορα νησιά της Ελλάδας, ή βρίσκονταν στα βουνά στο πλευρό του ΔΣΕ.



394 Τίτος Βανδής, *Κουβέντα με τους φίλους μου*, Παρασκήνιο, Αθήνα, 1999, σ.159-161.

395 Πρόσπερος, *ό. π.*, 04/08/1949.

396 "Γύρω από το θέατρο", *Εφ. Εμπρός*, 13/11/1948.

397 *ό. π.*, *Εφ. Εμπρός*, 30/10/1948, Αντώνης Μποσκαΐτης, "Η μυθιστορηματική ζωή και πολιτικές απόψεις της Καλή Καλό θα σε μάθουν πολλά για το σήμερα", *Εφ. Lifo*, [https://www.lifo.gr/articles/people_articles/157208, (26/07/2018)].

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ “ΑΓΩΝΑ”

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το 1949 ήταν μια χρονιά που ναι μεν η τρομοκρατία συνεχιζόταν αλλά σε λίγο μικρότερο βαθμό από τα δύο προηγούμενα χρόνια. Πολλοί από τους ηθοποιούς που βρίσκονταν στην εξορία μεταφέρθηκαν σε ξερονήσια που παρ’ όλα τα συνεχιζόμενα βάσανα των εξόριστων, οι συνθήκες ήταν λίγο καλύτερες. Τότε ήταν που το θέατρο άρχισε να αναπτύσσεται σοβαρότερα σε συνθήκες κράτησης, εγκλεισμού και εξορίας. Συγκροτήθηκαν θίασοι με τρόπο που θα αναλυθεί παρακάτω, οι οποίοι στη συνέχεια εξελίχθηκαν με αποκορύφωμα τον θίασο που συγκροτήθηκε από τους εξόριστους του Άη Στράτη. Στο νησί αυτό είχαν εκτοπιστεί πολλοί σπουδαίοι, συγγραφείς, ηθοποιοί και καλλιτέχνες, όπως οι Κατράκης, Καμπάνης, Γιολάσης, Καρούσος (ο οποίος ήταν και ο υπεύθυνος του θιάσου), οι συγγραφείς Μήτσος Φωτιάδης, Μενέλαος Λουντέμης, οι ποιητές Γιάννης Ρίτσος και Τάσος Λειβαδίτης και οι καλλιτέχνες Χρήστος Δαγκλής και Γιώργος Φαρσακίδης που ασχολούνταν με τα σκηνικά και πολλοί ακόμη.

Και για τους προοδευτικούς ηθοποιούς, όμως, που δεν είχαν συλληφθεί ή εξοριστεί τα πράγματα δεν ήταν και πολύ καλά καθώς αναγκάζονταν να ζουν και να δουλεύουν κάτω από ένα συνεχές καθεστώς ανασφάλειας και τρομοκρατίας. Οι καλλιτέχνες όπως άλλωστε και ο υπόλοιπος κόσμος ήταν σε συνεχή επιφυλακή και πολλές φορές δυσκολεύονταν να βρουν θιάσους λόγω των πολιτικών τους φρονημάτων.

Β. ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΔΡΑΣΗΣ ΤΩΝ ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΤΩΝ ΗΘΟΠΙΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΙΟΥ

Οι δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι κομμουνιστές και προοδευτικοί ηθοποιοί δεν ήταν κάτι νέο αφού είχαν ξεκινήσει από τη μετεδεκεμβριανή περίοδο. Πλέον η επαφή ανάμεσα στα μέλη του ΚΚΕ ήταν πολύ δύσκολη κι αυτό τους δημιουργούσε μια δυσκολία παραπάνω αφού δεν μπορούσαν να οργανωθούν ούτε φυσικά μπορούσαν εύκολα να συνδικαλιστούν. Σύμφωνα με τον ηθοποιό Τίτο Βανδή πολλοί ήταν αυτοί που δεν ήξεραν ποιόν να εμπιστευθούν, καθώς υπήρχαν και ψεύτικες οργανώσεις υποκινούμενες από τον Μαυιάδακη.

Εκείνη την περίοδο υπήρχαν κάποιοι ηθοποιοί που συγκροτούσαν πυρήνες και δρούσαν, ωστόσο οι περισσότεροι λειτουργούσαν μεμονωμένα και ήταν μέσα στην άγνοια. Ο ίδιος μαζί με τον ηθοποιό Δήμο Σταρένιο, ενώ είχαν την πρόθεση να πάνε να πολεμήσουν δεν το έκαναν καθώς δεν είχαν καμία επαφή με την οργάνωση στις επαρχίες και τα βουνά και θα ήταν επικίνδυνο να φτάσουν ως εκεί χωρίς ούτε έναν σύνδεσμο, ένα λόγο παραπάνω εξ’ αιτίας της αναγνωρισιμότητάς τους.

Ο Βανδής περιγράφει επίσης και τις συνθήκες ζωής των ηθοποιών στις

τουρνέ. Ο ίδιος λόγω των πολιτικών του πεποιθήσεων διατηρούσε επιπλέον επιφυλάξεις και μιλούσε ανοιχτά μόνο με τον συναγωνιστή του Δήμο Σταρένιο και την Αλέκα Παϊζή, με τους οποίους είχε συγκροτήσει θίασο, αλλά και όταν βρίσκονταν με άλλους θιάσους.

Ο ηθοποιός κλήθηκε και εξαναγκάστηκε να συμμετέχει στις εφεδρείες της Εθνοφυλακής και στο τέλος της θητείας του δούλευε παράλληλα στο θέατρο. Από το 1947 ως το 1949 δεν τον προσλάμβανε κανένας θίασος εξαιτίας των πολιτικών του φρονημάτων και του φακέλου που είχε στην ασφάλεια, ενώ ταυτόχρονα δεν μπορούσε να βρει και καμία επαφή με το κόμμα. Ωστόσο από το 1949 ξανάρχισε την πορεία του στο θέατρο, στον θίασο Κατερίνας, όπου συμμετείχε και ο Βεάκης, αναπτύσσοντας μάλιστα και συνδικαλιστική δράση.⁽³⁹⁸⁾

Την ίδια χρονιά κάποιοι εξόριστοι, άρχισαν να αφήνονται ελεύθεροι. Μέσα σε αυτούς ήταν και η ηθοποιός Ολυμπία Παπαδούκα, η οποία αφέθηκε ελεύθερη εξ' αιτίας της αλληλεγγύης κάποιων συναδέλφων της που δεν είχαν καμία σχέση με το κίνημα. Οι ηθοποιοί Μαρίκα Κοτοπούλη, Μιχάλης Κοφινιώτης και Έλλη Λαμπέτη- οι δύο πρώτοι άνθρωποι του συστήματος που έπαιξαν ενεργό ρόλο κατά τη διάρκεια του εμφυλίου- έδειξαν συναδελφική αλληλεγγύη στη συγκεκριμένη ηθοποιό καταθέτοντας στο δικαστήριο υπέρ της, κάτι που της έδωσε την ελευθερία της χωρίς να υπογράψει δήλωση μετανοίας.

Υπήρχαν κι άλλοι κομμουνιστές ηθοποιοί, οι οποίοι προσπάθησαν να συνεχίσουν την πορεία τους στο θέατρο. Σε αυτή τους την πορεία αντιμετώπισαν πάρα πολλές δυσκολίες και απόρριψη ακόμα και από κάποιους συναδέλφους τους εξαιτίας των πολιτικών τους πιστεύω, ενώ ταυτόχρονα πολλοί από αυτούς δεν σταμάτησαν να συνεισφέρουν παράλληλα και στον αγώνα. Κάποιοι άλλοι συμμετείχαν στους ελάχιστες εναπομείναντες προοδευτικούς θιάσους που συνέχιζαν τη δράση τους. Οι περισσότεροι ωστόσο, ιδιαίτερα από το 1948 και μετά, βρίσκονταν είτε στο βουνό, είτε στις φυλακές και τις εξορίες.

Γ. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΒΟΥΝΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ

Προσπάθεια αξιοποίησης της τέχνης του θεάτρου και μάλιστα χωρίς κανένα υλικό μέσο γινόταν εκτός από τους τόπους εξορίας και στους χώρους των μαχών, αλλά και στις περιοχές που είχε επικρατήσει ο Δημοκρατικός Στρατός. Γνωρίζοντας καλά την αξία του θεάτρου ως διαπαιδαγωγικό και ψυχαγωγικό μέσο, ιδρύεται από τον ΔΣΕ περιπλανώμενος θίασος, που σαν στόχο είχε την εμπύχωση των ανταρτών που ζούσαν και πολεμούσαν κάτω από πολύ δύσκολες συνθήκες αλλά και την επαφή του λαού των περιοχών αυτών με την τέχνη του θεάτρου. Ανάλογες προσπάθειες είχαν γίνει και κατά τη διάρκεια της κατοχής κάτι που είχε βοηθήσει πολύ τους αγωνιστές και τον λαό της Ελεύθερης Ελλάδας.

Ήδη από τις αρχές του εμφυλίου στις γιορτές και τις επετείους συμπεριλαμβανόταν καλλιτεχνικό πρόγραμμα, κάτι που συνεχίστηκε και καθ' όλη τη

398 Τίτος Βανδής, ό. π., Παρασκήνιο, Αθήνα, 1999, σ. 142- 161.

διάρκειά του. Συγκεκριμένα τον Μάρτιο του 1948 στην επέτειο της Παγκόσμιας ημέρας της γυναίκας διοργανώθηκε εκδήλωση στο γενικό αρχηγείο του ΔΣΕ, που μέσα σε όλα τα υπόλοιπα συμπεριλάμβανε και θέατρο. Η θέση της γυναίκας ήταν εξαιρετικά υποβαθμισμένη τη συγκεκριμένη περίοδο. Οι γυναίκες απέκτησαν για πρώτη φορά πολύ σημαντικά δικαιώματα κατά τη διάρκεια της Αντίστασης στην Ελεύθερη Ελλάδα, ενώ αυτή η εξέλιξη συνεχίστηκε και κατά τη διάρκεια του εμφυλίου στις περιοχές που κυριαρχούσε ο ΔΣΕ. Στην εκδήλωση που ήταν αφιερωμένη στο συγκεκριμένο ζήτημα, το θέατρο χρησιμοποιήθηκε για να αναδειχτούν οι αγώνες για το γυναικείο ζήτημα: *Στις οχτώ ανοίγει η αυλαία. Η σκλαβωμένη γυναίκα φαίνεται πίσω από τα κάγκελα που την κρατάνε φυλακισμένη. Σιγά-σιγά από μακριά ακούγονται οι γυναικείες φωνές που σε λίγο κοντοζυγώνουν και το τραγούδι: 'Ηρθε η ώρα για τη γυναίκα. Η φυλακισμένη στο άκουσμα του τραγουδιού ανήσυχη γυρνά στη φυλακή της. Και όταν πια φαίνονται οι γυναίκες πάνω στη σκηνή, η φυλακισμένη σπάζει τα δεσμά της και μαζί με όλες τραγουδάει θριαμβευτικά.*

Επίσης, τον ⁽³⁹⁹⁾Ιούνιο του 1948 (16/06) συναντάται στο Γιαννοχώρι τμήμα του ΔΣΕ που διοργάνωσε εκδήλωση και χάρισε στους αγωνιστές και τους κατοίκους του χωριού ένα ψυχαγωγικό απόγευμα με διαλεχτά σκετς, τραγούδια και κωμωδίες, σκορπίζοντας χαρά γέλιο και θαυμασμό κάνοντας έτσι πιο στέρεους τους ψυχικούς δεσμούς λαού και στρατού. ⁽⁴⁰⁰⁾

Επίσημα όμως, το Καλλιτεχνικό συγκρότημα έχοντας ήδη κάνει μια πρώτη περιοδεία στην Ελεύθερη Ελλάδα και στα βουνά, που διεξάγονταν οι μάχες, ξεκινάει μια δεύτερη, τον Μάρτη του 1949 Το πρόγραμμα του "Καλλιτεχνικού συγκροτήματος του ΔΣΕ" στη δεύτερη περιοδεία αποτελείται από δύο δραματικά μονόπρακτα, ένα κωμικό σκετς και λαϊκά τραγούδια. Το πρώτο μονόπρακτο λέγεται "Υψωμα 1800" όπου με γρήγορες σκηνές δίνονται τα αισθήματα, οι σκέψεις και η παλικαριά του μαχητή την ώρα της μάχης. Το δεύτερο το "Χαράκωμα" έχει θέμα τον αγώνα της Ελλάδας στην πρώτη γραμμή και στα μετόπισθεν. Το κωμικό σκετς "Ναρκοφοβία" (...) σατιρίζει τον πανικό που κυριαρχεί στο μοναρχοφασιστικό στρατό απ' τη δράση των σαμποτέρ μας. Τα λαϊκά τραγούδια ήταν ελληνικά και σλαβομακεδόνικα (...)⁽⁴⁰¹⁾

Στο καλλιτεχνικό συγκρότημα του ΔΣΕ, υπεύθυνος ανέλαβε ο ηθοποιός Αντώνης Γιαννίδης, ο οποίος είχε επιστρέψει στην Ελλάδα. Το ΣΕΗ, στο οποίο κυριαρχούσε η αντιδραστική παράταξη που πανηγύριζε όταν ο Βεάκης αποφάσισε να αποσυρθεί από το θέατρο⁽⁴⁰²⁾ είχε διαγράψει τον Μάρτιο του 1947 τον Γιαννίδη, ο οποίος βρισκόταν στο Παρίσι. Η δικαιολογία ήταν ότι συκοφαντούσε τη χώρα στο εξωτερικό με αφορμή μια συνέντευξη που είχε δώσει

399 Ντοκουμέντα του Ελληνικού Προοδευτικού κινήματος, Δελτίο Ειδήσεων του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδος, Γενικό Αρχηγείο του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας, 10/03/1948.

400 Γιαννοχωρίτης, "Ψυχαγωγία", Εφ. Λαϊκή Εξουσία, 25/06/1948.

401 "Το Καλλιτεχνικό Συγκρότημα", Εφ. Προς τη Νίκη, 14/03/1949.

402 Γ. Σάββας, ό. π.

ο ηθοποιός στο περιοδικό τα *Γαλλικά Γράμματα*.⁽⁴⁰³⁾

Ο ηθοποιός, μέλος του ΚΚΕ, είχε φύγει λίγους μήνες νωρίτερα για περι-οδεία με τον θίασο της Κατερίνας, με τον οποίο τελικά διαφώνησε και κατέ-ληξε στο εξωτερικό για να γλιτώσει από πιθανές διώξεις. Εκεί εξέφρασε την κατάσταση της χώρας στον γαλλικό Τύπο, κάτι που αποτέλεσε αφορμή για την παραπάνω πράξη του ΣΕΗ. Αυτό αποδεικνύει ότι τα πιστοποιητικά κοινω-νικών φρονημάτων ίσχυαν και μέσα στο ίδιο το σωματείο των ηθοποιών, στο οποίο μέχρι πριν λίγα χρόνια κυριαρχούσαν οι δυνάμεις του ΕΑΜ. Καλύτερη στάση από τα σωματεία που σχετίζονταν με το θέατρο φαίνεται να κρατάει το σωματείο τεχνικών του θεάτρου, που το 1947 μετρούσε ήδη τριάντα χρόνια ζωής.⁽⁴⁰⁴⁾ Μάλιστα πολλοί ήταν οι τεχνικοί θεάτρου που αργότερα βρέθηκαν στα βουνά και στις εξορίες.

Ο Γιαννίδης συμμετείχε στην μάχη με τον δικό του τρόπο. Ως υπεύθυνος στο καλλιτεχνικό συνεργείο, στο οποίο συμμετείχαν επίσης ο Δημήτρης Ραβάνης- Ρεντής, ο Αλέξης Πάρνης, ο Κώστας Γκολφίνος και άλλοι καλλιτέχνες, πή-γαιναν από πεδίο μάχης σε πεδίο μάχης προσπαθώντας να τονώσουν το ηθικό των μαχητών. Το Καλλιτεχνικό Συγκρότημα προχωρούσε κανονικά στη φά-λαγγα μαζί με τους άλλους αντάρτες. Σε τούτη την ομάδα υπάρχει κάτι ασυ-νήθιστο. Ο οπλισμός της είναι κάπως διαφορετικός. Πάνω από το ντουφέκι του μαχητή θα δείτε να κρατάνε κοντάρια, σκοινιά, σύρματα, κιθάρες.⁽⁴⁰⁵⁾

Ο εξοπλισμός αυτής της θεατρικής ομάδας τέσσερις πάσσαλοι, κά-μποσες κουβέρτες μερικά σκηνικά εκστρατείας και η σκηνή έτοιμη (..) με την αυλαία της, με το φυσικό ντεκόρ της, με φόντο τα χιονισμένα βουνά.⁽⁴⁰⁶⁾

Έχουν καταγραφεί μάλιστα από τον συγγραφέα Δημήτρη Ραβάνη- Ρεντή, ο οποίος ήταν επίσης βασικό μέλος του Καλλιτεχνικού συνεργείου του ΔΣΕ, κάποια στιγμιότυπα από τη δράση της ομάδας. Σε ρεπορτάζ του για τον ρα-διοφωνικό σταθμό της Ελεύθερης Ελλάδας περιγράφει τον λόγο που έβγαζε ο Γιαννίδης προς του αντάρτες για να τους τονώσει το ηθικό και τα τραγούδια από τη χορωδία που εξυπηρετούσαν τον ίδιο σκοπό “Εμπρός με το καινούριο τώρα όπλο στης λευτεριάς τη μάχη όλοι εμπρός.” Η σάτιρα επίσης σκορ-πά κέφι θίγοντας εκτός από τον ηρωισμό του μαχητή, τα βάσανα του λαού μας, η ζωή στην Ελεύθερη Ελλάδα, ο αγώνας του δημοκρατικού μετώπου, οι επιτυχίες του λαϊκού στρατού στην Κίνα (...) το πρόγραμμα κλείνει με το τραγούδι της συναδέλφωσης. Συνάδελφοι αντάρτες φτάνει ο πόλεμος, φτάνει η σκλαβιά.⁽⁴⁰⁷⁾

Στο βιβλίο του Ημερολόγιο της προσφυγιάς ενός αντάρτη, περιγράφε-ται ο τρόπος που ο Γιαννίδης μέσα σε όλη την δυσκολία της κατάστασης έδινε παραστάσεις στους αντάρτες:

Μπροστά πηγαίνει ο γάιδαρος. Φορτωμένες κουβέρτες -τις αυλαίες

403 "Θεατρικά Νέα", Εφ. Εμπρός, 25/04/1947.

404 "Εορτή τεχνιτών του θεάτρου", Εφ. Το Βήμα, 16/09/1947.

405 Δήμος Ρεντής, "Το θέατρο στην πρώτη γραμμή", Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύ-θερη Ελλάδα, 10/01/1949

406 ό. π.

407 ό. π.

μας- μερικά “παλούκια” κι ένα- δυο πανό, τα σκηνικά μας. Ο Γιαννίδης, κουκουλωμένος με τη χλαίνη του (...) ήταν “επί κεφαλής” του “Καλλιτεχνικού Συγκροτήματος”. Πηγαίνουμε στο ύψωμα 2026. Παγωνιά: 8 βαθμοί κάτω από το μηδέν.

Ανεβαίνουμε συνέχεια (...) Προσέξτε θα βρέξει, λέει ο Γιαννίδης. (...) Τρουπάμε τα σύννεφα! Τώρα θα βγούμε στον ήλιο! (...) Αργήσαμε, όμως. Και οι θεατές μας περιμένουν. Όλη η παγωμένη πλαγιά του βουνού, γεμάτη αντάρτες. Πάνω από δυο χιλιάδες. Καθισμένοι αμφιθεατρικά στα βράχια με τις χλαίνες τους κουκουλωμένοι. Ο Γιαννίδης χοροπηδάει να ζεσταθεί και του ρχεται η έμπνευση. Θα παίξω τραγωδία. Τον κοιτάμε σαν χαζοί. (...) Η τραγωδία δε ήταν στο “πρόγραμμα”. Τι θα παίζει; Πως θα παίζει; Σε ποιους θα παίζει; Οι αντάρτες τραγουδάνε για να μας ζεστάνουνε. (...) Πρέπει να του μάθουμε ένα καινούριο τραγούδι. Σκορπάμε εδώ κι εκεί όσο να ετοιμάσει ο Αντώνης τη μεγαλύτερη δοκιμασία της καριέρας του. (...) Η παράσταση αρχίζει. Τραγούδια (...) Μιλάει πρώτα για το αρχαίο θέατρο. Σε δυο χιλιάδες υψόμετρο, με 8 βαθμούς υπό το μηδέν, μιλάει για τον Ευριπίδη, για το Σοφοκλή, αναλύει την “Ηλέκτρα” το ρόλο του παιδαγωγού. Ησυχία. Τα δόντια του Γιαννίδη χτυπάνε. (...) Ζητά συγγνώμη προκαταρκτικά, για την αναγκαστικά “κακή άρθρωση”, λόγω ψύχους και αρχίζει.

Συνεχίζει δίνοντας μας την ανταπόκριση αυτής της προσπάθειας στο κοινό: Νέκρα. Δεν ακούγονται ούτε οι ανάσες. (...) Ο Αντώνης μας ζεσταίνεται. Η άρθρωση σιγά- σιγά στρώνει. Δεν έχει πρόβλημα. Λέει τον Παιδαγωγό. Ο Ορέστης μάχεται (...) Τελείωσε. Υποκλίνεται. Με σεβασμό. Σα να ναι... Που σα να ναι; Που θα ξαναβρείς τέτοιο θέατρο, τέτοιο χώρο, τέτοιους θεατές; Ησυχία. Δεν κουνιέται κανείς. Η αυλαία κλείνει. Περνάνε μερικά δευτερόλεπτα (...) κοντεύει λεπτό. Και ξαφνικά το βουνό αντηχάει από τα χειροκροτήματα και τις ζητωκραυγές. Ο Γιαννίδης παραμερίζει τις κουβέρτες, βγαίνει να υποκλιθεί ξανά. (...) Ποιος θα καταλάβει καλύτερα τον Παιδαγωγό από αυτούς τους ανθρώπους που αγωνίζονται συνέχεια για τη δική τους νίκη, που σε κάποια στροφή τα άλογα τους τραβάνε και τους κοπανάνε στα βράχια; Μπράβο σου Σοφοκλή. Άντεξες.⁽⁴⁰⁸⁾

Οι μαχητές μέλη του απλού λαού, αμόρφωτοι κατά κύριο λόγο διψούσαν για μάθηση και εντυπωσιάζονταν από τις ευκαιρίες που τους δίνονταν για να μάθουν και να έρθουν σε επαφή με τον πολιτισμό. Οι ευκαιρίες αυτές τους δίνονταν κάτω από πολύ δύσκολες συνθήκες, ενώ η παρακολούθηση αρχαίας τραγωδίας θα φάνταζε κάτι εξωπραγματικό γι’ αυτούς, κάτω από “ομαλές” συνθήκες.

Οι θεατές λοιπόν επιδοκίμαζαν την προσπάθεια και καταλάβαιναν μέσω των προσωπικών του βιωμάτων τις αλήθειες των παραστάσεων. Κάτω από τόσο δύσκολες συνθήκες, οργανώθηκαν με αυτοσχέδια μέσα παραστάσεις για την ανύψωση του ηθικού και την ψυχαγωγία των μαχητών, κάτι που τους έδινε μεγάλη ώθηση στον αγώνα τους.

408 Δημήτρης Ραβάνης- Ρεντής, *Το Ημερολόγιο της προσφυγιάς ενός αντάρτη*, Ηριδιανός, Αθήνα, 1981, [<https://atexnos.gr/sofoklis-8-ipo-to-miden-mia-parastasi-gia-tous-antartes-tou-dse/>, (01/12/2018)].

Μεγάλος όμως ήταν και ο αγώνας των καλλιτεχνών που με αυτοθυσία ανέβαιναν στο βουνό για να ψυχαγωγήσουν τους αντάρτες. Πέρα από τον Γιαννίδη και τα μέλη του θεατρικού *Καλλιτεχνικού Συγκροτήματος* πολλοί ήταν εκείνοι που πλέον συμμετείχαν στον αγώνα πάνω από το βουνό. Ο συνεργάτης του για παράδειγμα στους *Ενωμένους Καλλιτέχνες* Γιώργος Σεβαστίκογλου, ήταν συνεργάτης του και στο καλλιτεχνικό συγκρότημα του ΔΣΕ, αφού είχε ανέβει στο βουνό και κινηματογραφούσε μαζί με τον Μάνο Ζαχαρία και τον Απόστολο Μουσούρη την πορεία του *Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδος*.

Το *Καλλιτεχνικό Συγκρότημα* πέρα από τη θεατρική ομάδα με τους ηθοποιούς και τους μηχανικούς της σκηνης, περιείχε κινηματογράφο και μουσικούς. Οι γιορτές και οι εμφανίσεις τους ήταν μια γιορτή. Η πλατεία φωτιζόταν από ηλεκτρικό, οι κάτοικοι των χωριών φορούσαν τα καλά τους και μαζί με τους μαχητές περίμεναν πώς και πώς να έρθει και σε αυτούς η θεατρική ομάδα, ενώ πάρα πολλοί ήλπιζαν και να καταταγούν και να συμμετάσχουν σε αυτήν.⁽⁴⁰⁹⁾

Πέρα από τους μαχητές και τους κατοίκους του χωριού το θέατρο του ΔΣΕ έδινε παραστάσεις και για τους φαντάρους του *Εθνικού Στρατού*, που ο κοινός εχθρός τους είχε στήσει ενάντια. Συγκεκριμένα τα χαράματα της Πρωτομαγιάς του 1949, στα πλαίσια της περιόδους τους τα μέλη του καλλιτεχνικού συγκροτήματος ανέβηκαν σε ύψωμα ώστε να μπορούν να ακουστούν στην απέναντι πλευρά από τους φαντάρους. Η ώρα που δόθηκε η παράσταση στην ανάπαυλα της μάχης βοηθούσε ώστε να ακούγονται πολύ καθαρά στους φαντάρους αλλά και στους αντάρτες ταυτόχρονα. Η παράσταση ξεκίνησε με τα τραγούδια της συναδέλφωσης, της δουλειάς, το τραγούδι του Γράμμου και άλλα λαϊκά τραγούδια. Συνεχίστηκε με απαγγελία των ποιημάτων Δύο μάνες, τον Ύμνο του ΕΛΑΣ και άλλων ποιημάτων. Με την ανατολή του ήλιου το θέατρο του ΔΣΕ, τελείωσε την παράσταση κι έφυγε γιατί πιθανότατα ο χώρος έπρεπε να γίνει εκ νέου πεδίο μαχών.⁽⁴¹⁰⁾

Το συνεργείο οργάνωνε και εκδηλώσεις και για τα παιδιά. Στις 13 Ιουλίου του 1949 (...) σ' ένα χωριό της περιοχής Βίτσι γίνηκε γιορτή για το παιδί. Τεράστια φορτηγά αυτοκίνητα κουβάλησαν τις μάνες και τα παιδιά απ' τα λεύτερα χωριά της περιοχής Φλώρινας-Καστοριάς. (...) 1500 παιδιά και μάνες καθισμένες μπροστά στην ξύλινη εξέδρα. (...) ύστερα ακολούθησε καλλιτεχνικό πρόγραμμα με θέατρο και τραγούδια από το καλλιτεχνικό τμήμα,⁽⁴¹¹⁾ ενώ στο τέλος μοιράστηκαν γλυκά και δώρα στα παιδιά και κάποια φαγητά ανάλογα με τις ανάγκες των οικογενειών.

Η ψυχαγωγία έπαιζε μεγάλο ρόλο για τα παιδιά και τις οικογένειές τους σε τόσο δύσκολες εποχές, όπου η ευκαιρία για ψυχαγωγία και επαφή με την τέχνη ήταν εξαιρετικά σπάνια. Το θέατρο αποτελούσε πέρα από μέσο ψυχα-

409 Κ.Γ., "Το καλλιτεχνικό μας συγκρότημα στην περιόδεία του", *Εφ. Προς τη Νίκη*, 19/03/1949.

410 Γ.Β., "Πρωτομαγιά με τους φαντάρους", *Εφ. Προς τη Νίκη και Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα*, 03/05 και 01/05/1949.

411 "Μια χαρούμενη γιορτή για τα παιδιά μας", *Εφ. Προς τη Νίκη*, 18/07/1949.

γωγίας και ένα είδος σχολείου για τον λαό της Ελεύθερης Ελλάδας που αποτελούνταν από ανθρώπους της εργατικής τάξης και από αγρότες που εκείνη την περίοδο δεν είχε κανέναν δικαίωμα στη μόρφωση. Στην Ελεύθερη Ελλάδα έγιναν πολλές προσπάθειες να μορφωθεί ο κόσμος και να καλλιεργηθεί καλλιτεχνικά και ο καλύτερος τρόπος για να επιτευχθεί αυτό ήταν αυτού του είδους οι εκδηλώσεις.

Εκτός από το *Καλλιτεχνικό συγκρότημα* γινόντουσαν κι άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις από τους μαχητές. Στη Θράκη για παράδειγμα οργανώθηκε γιορτή για τα δίχρονα της ίδρυσης του Γενικού Αρχηγείου του ΔΣΕ, όπου μετά τους όρκους των καινούριων μαχητών ακολούθησαν τραγούδια, χοροί και καλλιτεχνικό πρόγραμμα. Οι γιορτές είχαν τους ίδιους στόχους με αυτούς του Καλλιτεχνικού συγκροτήματος και έφεραν χαρά σε λαό και μαχητές.⁽⁴¹²⁾

Αντίστοιχα καλλιτεχνικά συγκροτήματα Ελλήνων πολιτικών προσφύγων υπήρχαν και στις λαϊκές δημοκρατίες, τα οποία κάποιες φορές αποτελούνταν από παιδιά. Συγκεκριμένα υπήρχε το *Καλλιτεχνικό συγκρότημα των Αετόπουλων* που αποτελούταν από παιδιά από την Ελλάδα που για να διασωθούν διέφυγαν στις σοσιαλιστικές χώρες. Το 1949 υπήρχαν ήδη στο συγκρότημα 59 κορίτσια και 10 αγόρια ηλικίας 10 ως 14 χρονών και ήταν χωρισμένο σε τμήμα για προχωρημένους και αρχάριους.

Τα παιδιά παρακολουθούσαν μαθήματα και έδιναν παραστάσεις. Το *συγκρότημα των Αετόπουλων* που περιόδευε στις σοσιαλιστικές χώρες, ξεκίνησε από την Ουγγαρία και πήγε αργότερα στην Τσεχοσλοβακία. Σε διάστημα 5-6 μηνών κατάφερε να δυναμώσει να αυξήσει το έμφυχο δυναμικό του, αλλά και να εξελιχθούν τα παιδιά που συμμετείχαν ήδη.

Οι παραστάσεις του ήταν κυρίως μουσικές, αλλά περιείχαν και άλλες καλλιτεχνικές μορφές. Δόθηκαν σε κομματικές συνελεύσεις, εργοστάσια, αλλά και σε τόπους κατοικίας Ελλήνων πολιτικών προσφύγων και τις παρακολουθήσε χιλιάδες κόσμος.⁽⁴¹³⁾

412 "Απ' τη γιορτή των δίχρονων της ίδρυσης του Γ.Α. του Δ.Σ.Ε", Εφ. *Θρακιώτικα Νέα*, 06/12/1948.

413 "Το Καλλιτεχνικό Συγκρότημα των Αετόπουλων εμφανίζεται στο κοινό της Πράγας", Εφ. *Προς τη Νίκη*, 05/05/1949.

Δ. Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΓΙΑ ΤΙΣ ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΕΑΜΙΚΕΣ ΟΡΓΑΝΩΣΕΙΣ- Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΤΟ ΧΤΙΣΙΜΟ ΤΗΣ “ΝΕΑΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ”

Το θέατρο και γενικότερα ο πολιτισμός ήταν ένας τομέας που είχε από την αρχή δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα από το ΕΑΜ, το ΚΚΕ και τις υπόλοιπες οργανώσεις. Ο εκπολιτισμός και η μόρφωση ήταν βασική δουλειά η οποία αναπτυσσόταν όπου μαζεύονταν αγωνιστές, είτε στο βουνό, είτε στην Ελεύθερη Ελλάδα, είτε στις εξορίες και τις φυλακές, αλλά και όπου υπήρχαν πυρήνες σε όλη την Ελλάδα.

Τη σημασία της Τέχνης δεν μπορούσε να την αγνοήσει το υπέροχο σχολείο της ΕΠΟΝ, που βάσιζε κάθε ενέργειά του στη βαθιά κατανόηση της εφηβικής ψυχής. Η Τέχνη μπήκε σε κάθε εκδήλωση της ΕΠΟΝ, όχι μόνο σαν ψυχαγωγικό μα κυριότερα σαν μορφωτικό μέσο κι ακόμα σαν κίνητρο δράσης και ηρωισμού.⁽⁴¹⁴⁾

Η έννοια αυτή των ΕΑΜικών οργανώσεων και ιδιαίτερα της ΕΠΟΝ συνεχίστηκε και τα πρώτα χρόνια μετά την Απελευθέρωση μέχρι και το 1947 που ξεκίνησε το πιο άγριο και νόμιμο πλέον ανθρωποκυνηγητό. Η επιρροή του ΕΑΜ και της ΕΠΟΝ ήταν τεράστια εκείνη την εποχή. ΕΑΜικοί και ΕΠΟΝίτικοι πυρήνες δρούσαν παντού, κάνοντας διάφορες εκδηλώσεις και αναπτύσσοντας πλούσια και πολύπλευρη δράση, αφού η Τέχνη έπαιζε πολύ σημαντικό ρόλο και στη δεύτερη περίοδο της ΕΠΟΝ.

Η Τέχνη πρέπει να γίνει καλλιτεχνικό βίωμα, καλαισθητική αγωγή, ψυχική ανάγκη, κίνητρο ηθικό. (...) Το έργο δεν πρέπει μόνο να τέρπει και να μαγεύει, μα προπάντως να μορφώνει. (...) Η δεύτερή μας προσπάθεια θα 'ναι να κάμουμε δημιουργούς τους ίδιους τους νέους ανάλογα με την κλίση τους. Να ιδρυθούν καλλιτεχνικά συνεργεία, μουσικές σχολές, θεατρικά σπουδαστήρια. Και να πλαισιωθούν από δόκιμους καλλιτέχνες, μουσικούς και θεατρικούς συγγραφείς. Εκεί θα φοιτούν οι νέοι ανάλογα με την κλίση τους, θα μορφώνονται και θα οδηγούνται στο δύσβατο δρόμο της Τέχνης.⁽⁴¹⁵⁾

Σαν στόχος κάθε ΕΠΟΝίτικης ομάδας έμπαινε η πολιτιστική και γενικότερη ανάπτυξη του χώρου δράσης τους. Ιδιαίτερο καθήκον ήταν η εκπολιτισμός και η αγωγή σε όλα τα επίπεδα, κυρίως για τους κατοίκους της υπαίθρου, όπου υπήρχε μεγαλύτερο πρόβλημα. Το καθήκον αυτό ήταν πολύ μεγάλο καθώς αυτοί που κυβερνούσαν θεωρούσαν τις εκπολιτιστικές λέσχες είτε σαν κάτι βλαβερό είτε σαν μέσο προπαγάνδας.

Έτσι ήταν πάρα πολύ σημαντικό τέτοιου είδους πρωτοβουλίες να παρθούν από τις οργανώσεις αυτές, οι οποίες θα αξιοποιούσαν ταυτόχρονα και την λαϊκή παράδοση, αλλά και σύγχρονες αντιλήψεις που θα βοηθούσαν την

414 Σοφία Μαυροειδή- Παπαδάκη, "Η Τέχνη στην αγωγή των Νέων", *Νέα Γενιά*, 16-31/01/1946, στο *Νέα Γενιά*, Σεπτέμβρης 1945- Μάρτης 1946", Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2008, σ. 13.

415 ο. π.

πρόοδο του λαού. Κυρίαρχο ρόλο στην πρόοδο και τον εκπολιτισμό της επαρχίας έπαιζε το θέατρο, αφού συγκεκριμένα σαν στόχος έμπαινε η δημιουργία θεατρικής ομάδας σε κάθε χωριό.⁽⁴¹⁶⁾ Καλλιτεχνικές ομάδες και θεατρικά εργαστήρια συνέχιζαν να ιδρύονται και αυτές που είχαν ξεκινήσει ήδη από την περίοδο της Κατοχής συνέχιζαν να λειτουργούν και στον εμφύλιο .

“Σε όλη την Ελλάδα ένα ατελείωτο κύμα εκπολιτισμού ξέσπασε. Φιλολογικές βραδιές, χοροί, λαϊκά γλέντια, θεατρικές παραστάσεις, γιορτές (...) Στο Σιδηρόκαστρο παίχτηκε από την ΕΠΟΝ το θεατρικό έργο “Οι Νεκροί Ξαναζούν”, στα Τρίκαλα δόθηκε φιλολογική βραδιά με σκετς, απαγγελίες και τραγούδια (...) Στο χωριό Τσαρίτσαινης δόθηκε χορός και μια θεατρική παράσταση. Στα Τρίκαλα στη Λέσχη της ΕΠΟΝ δίνονται τακτικά φιλολογικά απογεύματα με σκετς και τραγούδια (...)”⁽⁴¹⁷⁾

Σε πάρα πολλούς χώρους εργασίας και κατοικίας του λαού, οργανώνονταν ομάδες οι οποίες λειτουργούσαν δημιουργικά, παράγοντας πάρα πολλές φορές και καλλιτεχνικό έργο: Η ΣΕΕΝ Βόλου έδωσε δύο θεατρικές παραστάσεις με πολύ επιτυχία⁽⁴¹⁸⁾

Παραστάσεις και γιορτές δίνονταν με αφορμή διάφορα ηρωικά γεγονότα και επετείους. Για παράδειγμα μεγάλη γιορτή με θεατρικό πρόγραμμα δόθηκε με αφορμή τον εορτασμό των τριήχρονων της ΕΠΟΝ στα εργοστάσια του Πειραιά,⁽⁴¹⁹⁾ ενώ ανάλογες εκδηλώσεις έγιναν και στις φυλακές Κάστωρος του Πειραιά.⁽⁴²⁰⁾

Ε. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΙΣ ΦΥΛΑΚΕΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΕΞΟΡΙΕΣ

Ανάλογη σημασία στο κομμάτι του πολιτισμού, του οποίου βασικό μέσο ήταν το θέατρο, δινόταν και από τους φυλακισμένους και εξόριστους αγωνιστές. Οι άνθρωποι αυτοί που κάθε στιγμή έρχονταν αντιμέτωποι με τα βασανιστήρια και τον θάνατο είχαν το κουράγιο να οργανώνονται, να μορφώνονται και να δημιουργούν ομάδες ψυχαγωγίας και πολιτισμού.

Μέσα σε τόσο δύσκολες συνθήκες, οι εκτοπισμένοι και φυλακισμένοι αγωνιστές κατάφεραν να κάνουν δημιουργικά πράγματα, αλλά και να θέτουν συνεχώς στόχους για τη βελτίωση τους και την αξιοποίηση του χρόνου τους.

Πέρα από τα πιο απλοϊκά σκετς τα θεατρικά έργα που προτιμούνταν προέρχονταν από το ρεπερτόριο των λαϊκών θιάσων της περιόδου της Απελευθέρωσης. Πολλά από αυτά ήταν ιστορικού περιεχομένου και συνδεδεμένα με

416 Σταύρος Κασσιμάτης, "Η ΕΠΟΝ δύναμη προόδου και πολιτισμού στο χωριό", *Νέα Γενιά*, 01- 13/03/1946, στο *Νέα Γενιά*, Σεπτέμβρης 1945- Μάρτης 1946, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2008, σ. 3.

417 "Απ' τη δράση μας", *Νέα Γενιά*: 23/02/1946, στο *Νέα Γενιά*, Σεπτέμβρης 1945- Μάρτης 1946, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2008, σ. 21.

418 ΣΕΕΝ= Συντονιστική Επιτροπή εργαζόμενης Νεολαίας, "Μικρές ειδήσεις", *Νέα Γενιά*, 01- 13/03/1946, ό. π., σ. 15.

419 "Στα εργοστάσια του Πειραιά γιορτάζουν τα τριήχρονα της ΕΠΟΝ", ό. π., σ. 22.

420 "Απ' τη ζωή και τη δράση μας", *Νέα Γενιά*: 25/03/1946, ό. π.

σημαντικές στιγμές των αγώνων των προηγούμενων χρόνων (*Να ζει το Μεσολόγγι, Ρήγας Βελεστινλής*), περισσότερα από τα οποία του Βασίλη Ρώτα.

Υπήρξαν βέβαια και φορές που ανέβηκαν έργα του κλασσικού ρεπερτορίου (Ιψεν και Μολιέρος), ενώ ακόμα ανέβηκαν και έργα αρχαίας τραγωδίας. Η αρχαία τραγωδία είχε μεγάλη απήχηση στους αγωνιστές, αφού οι ίδιοι ταυτιζόνταν με τους τραγικούς ήρωες και με τα βάσανα τα οποία εκείνοι περνούσαν εξ' αιτίας των επιλογών τους. Όλα τα δεινά και τραγική κατάσταση στην οποία περιέρονταν οι αγωνιστές προσέγγιζε την τραγικότητα των ηρώων, με τους οποίους αρκετές φορές ταυτιζόνταν και στην ηρωική τους στάση.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί και το γεγονός ότι πολύ συχνά ανέβαιναν στους τόπους εξορίας έργα του αστικού θεάτρου, όπως για παράδειγμα έργα των συγγραφέων Μπόγρη, Ξενόπουλου και Ψαθά. Το ανέβασμα τέτοιων έργων υπήρξε συχνό και στους προϋπάρχοντες λαϊκούς και προοδευτικούς θιάσους που λειτουργούσαν πριν και κατά τη διάρκεια του εμφυλίου. Η επιλογή αυτή ήταν αποτέλεσμα λογοκρισίας, αλλά εξηγείται και από τη συναισθηματική φόρτιση που εμπεριέχουν τα έργα αυτά.⁽⁴²¹⁾

Ε.1 ΦΥΛΑΚΕΣ ΧΑΤΖΗΚΩΣΤΑ

Μία από τις σημαντικότερες θεατρικές ομάδες που δημιουργήθηκαν σε έναν τέτοιο τόπο μαρτυρίου, ήταν η ομάδα που δημιουργήθηκε στις φυλακές Χατζηκώστα. Οι φυλακές χαρακτηρίστηκαν και σαν ένα κομμάτι της Ελεύθερης Ελλάδας, όπου οι ΕΛΑΣίτες και οι ΕΠΟΝίτες έκαναν φοβερά πράγματα στον τομέα της Τέχνης. Οι άνθρωποι αυτοί ήταν απλοί, προέρχονταν από τον λαό κατά πλειοψηφία, που δεν είχαν σχεδόν καθόλου μόρφωση και καμία γνώση στον Τομέα της Τέχνης. Παρ' όλα αυτά η εξέλιξη που είχαν ήταν ραγδαία, αφού μέσα σε λίγους μήνες, κάτω από πολύ δύσκολες συνθήκες, σκληρό αγώνα, αλλά με οργανωμένη και σκληρή δουλειά, κατάφεραν να φτάσουν σε ένα αρκετά αξιόλογο επίπεδο.

Αρχικά εκεί θέατρο σήμαινε κάποια σκετσάκια που παίζονταν κάθε απόγευμα σε όλους τους θαλάμους, καθώς το βασικότερο όλων στις φυλακές ήταν η ψυχαγωγία. Η αυλαία στηνόταν με σκοινιά και κουβέρτες και τα σκετς σατίριζαν γεγονότα και καταστάσεις της φυλακής.

Τα πράγματα όμως σοβάρεψαν αρκετά με την άφιξη στη φυλακή του ηθοποιού Γαλανού που δούλεψε μαζί με διάφορους ΕΠΟΝίτες, από τους οποίους ξεχώριζε ο Τάσος Παπαναστασίου.

Από αυτούς σχηματίστηκε ο *Κεντρικός Θίασος*, που ανέβαζε κάθε Κυριακή απόγευμα θεατρικά έργα στο μεγάλο θάλαμο, στον οποίο μπορούσαν να έχουν πρόσβαση όλοι οι κρατούμενοι. Αρχικά ακόμα και ο *Κεντρικός θίασος* είχε πρόχειρα στημένη σκηνή, ωστόσο ήταν πλαισιωμένος και από χορωδία. Ο θίασος εκτός από σκετς των φυλακισμένων, αφιερωμένα στον απελευθερωτικό αγώνα, διάβαζε ποιήματα του Βάρναλη και άλλων γνωστών και

421 Κυριακή Α. Καμαρινού, *Τα πέτρινα πανεπιστήμια*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2015, σ. 320.

άγνωστων ποιητών, ακόμα και των ίδιων των φυλακισμένων.

Η πλούσια αυτή πολιτιστική δράση είχε σαν συνέπεια να λειτουργήσουν παράλληλα παραπάνω από ένας θίασοι, οι οποίοι ανέβαζαν αξιοπρεπέστατες παραστάσεις. Οι θίασοι της φυλακής και κυρίως ο “Κεντρικός”, ενώ στην αρχή της λειτουργίας τους ανέβαζαν απλά σκετς της στιγμής με την κλασική κουβέρτα για αυλαία έφτασαν αλματώδικα στις τεράστιες σκηνές με πλούσιο φωτισμό, υποβολείο, θαυμάσια περιστροφικά σκηνικά. Στις συγκεκριμένες φυλακές δεν ανέβαιναν απλά σκετσάκια, αλλά ολοκληρωμένα και με απαιτήσεις θεατρικά έργα όπως “Το Στραβόξυλο”, “Του φτωχού τ’ αρνί”, “Καραγκιόζης”, “Αν δουλέψεις θα φας”,⁽⁴²²⁾ μια διασκευή από τον Ελευθεριάδη του έργου “Ζώγια”, έργα που είχαν παιχτεί στην Ελεύθερη Ελλάδα, αλλά και φάρσες του Λάσκαρη και του Άννινου, καθώς και η κωμωδία έπαιξε σημαντικό ρόλο στη ζωή των φυλακών. Επίσης ανέβηκε η “Θεοδώρα” του Φωτιάδη, το “Μπουρίνι” και οι “Φουσκοθαλασσιές” του Μπόγρη.⁽⁴²³⁾

Το Στάλινγκραντ και ο Μακρινός Δρόμος ήταν τεράστιες σκηνογραφικές και σκηνοθετικές επιτυχίες με εντυπωσιακά σκηνικά εφέ και μηχανισμούς. Παράλληλα οι κρατούμενοι παρακολουθούσαν και ανέβαζαν σύγχρονα προοδευτικά έργα όπως *Το Καλοκαίρι θα θερίσουμε* και το *Εισβολή* και όταν δεν έβρισκαν κάποιο νέο προοδευτικό έργο έγραφαν κάποιο δικό τους. Για παράδειγμα ο κρατούμενος Σαπουντζάκης έγραψε ένα έργο αρκετά αξιόλογο για τη μετεδεκεμβριανή κατάσταση, ενώ το κεντρικό συνεργείο που ήταν περισσότερο δουλεμένο, και έκανε πάρα πολλές πρόβες, ανέβαζε ολοκληρωμένα θεατρικά έργα γραμμένα στις φυλακές με μεγαλύτερη επιτυχία το έργο *Τρίτη Πράξη*.

Ο ενθουσιασμός για το θέατρο ήταν τόσο μεγάλος που ολοένα και περισσότεροι κρατούμενοι συμμετείχαν στη θεατρική διαδικασία είτε σαν ηθοποιοί, είτε σαν τεχνικοί, είτε σαν ζωγράφοι. Οι φυλακισμένοι μάλιστα αποκτούσαν μεγάλη εμπειρία πάνω στο θέατρο, τόσο που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν και εκτός φυλακής.

Ακόμα και οι μικρότεροι θίασοι που συνέχιζαν να βελτιώνονται έστηναν πιο οργανωμένες σκηνές, κοστουμια και αρκετά αξιόλογα σκηνικά. Ορισμένοι σημαντικοί ζωγράφοι που έφτιαχναν σκηνικά στη φυλακή ήταν οι Χόροβιτς, Μπαχαριάν και Μπαρτζώτας, οι οποίοι σε συνεργασία με άλλους καλλιτέχνες έδωσαν πολύ αξιόλογο έργο.⁽⁴²⁴⁾

E.2 ΙΤΑΛΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΠΑΤΡΑΣ

Επίσης οι φυλακισμένοι της *Ιταλικής σχολής της Πάτρας* είχαν δώσει ιδιαίτερη βάση στον τομέα του πολιτισμού. Στην εφημερίδα τους στη στήλη του εκπολιτισμού αναφέρουν ότι τον Μάη του '46 σε μια προσπάθεια βελτί-

422 Ζωή* Τέχνη, “Εφημερίδα Δεσμώτης Αγωνιστής”, 15/03/1946.

423 Ν. Χάγερ- Μπουφίδης, *Η Τέχνη στις φυλακές του Χατζηκώστα*, Ελεύθερα Γράμματα, 04/01/1946.

424 ο. π.

ωσης έγινε αναδιάρθρωση της πολιτιστικής ομάδας της ΕΠΟΝ, η οποία χωρίστηκε από αυτή του αθλητισμού και περιλάμβανε μόνο το θέατρο και την ψυχαγωγία έτσι ώστε να μπορούν να υπάρξουν καλύτερες επιδόσεις καθώς το πρώτο δεκαπενθήμερο του Μάρτη η παραγωγή της ομάδας ήταν πολύ φτωχή με μία μόνο παράσταση. Παράλληλα οργανώθηκε τμήμα χορωδίας και τραγουδιού.⁽⁴²⁵⁾

Με την ίδρυση της ομάδας τραγουδιού οργανώθηκαν εκδηλώσεις που παράλληλα με το θέατρο είχαν τραγούδια και μίμηση ώστε να μυούνται οι εξόριστοι και σε αυτές τις μορφές τέχνης. Παράλληλα η εφημερίδα τονίζει την αξία της κριτικής και της υπόδειξης των αδυναμιών με μοναδικό σκοπό τη βελτίωση των αδυναμιών του καλλιτεχνικού τμήματος.⁽⁴²⁶⁾

Οι στόχοι που έθεσαν οι φυλακισμένοι χωρίζοντας τα συνεργεία φαίνεται να επιτεύχθηκαν όπως μας ενημερώνουν σε επόμενο φύλλο της εφημερίδας τους, καθώς η επιτροπή ψυχαγωγίας ανέβασε δύο παραστάσεις με ύλη που βγήκε από συναγωνιστές της φυλακής. Βέβαια αναφέρεται ότι το νέο αυτό είδος έπαψε να συγκινεί τους κρατούμενους, μια αδυναμία που κατά την εφημερίδα έπρεπε να ξεπεραστεί, καθώς οι κρατούμενοι που έκαναν ψυχαγωγία έπρεπε να πρωτοπορούν.⁽⁴²⁷⁾

Στο αντίστοιχο γυναικείο τμήμα των φυλακών, γινόταν επίσης πολύ καλή δουλειά στο θέατρο, σε τέτοιο βαθμό που οι κρατούμενες έμεναν έκπληκτες καθώς ο χώρος πραγματικά μεταμορφωνόταν. Τα σεντόνια μας τα βουτούσαμε σε μπογιά, τα ράβαμε πολλά μαζί κι έτσι κάναμε την αυλαία. Αραιώναμε τα ράντζα στην αίθουσα του θεάτρου, τα βάζαμε σε σειρές σαν καθίσματα. Ζητούσαμε από τη Διεύθυνση καρέκλες για τους... καλεσμένους μας. Ήταν ο διευθυντής με την οικογένειά του και τους φύλακες.⁽⁴²⁸⁾

Οι κρατούμενες έδιναν ιδιαίτερη σημασία στη διακόσμηση, στολίζοντας με λουλούδια και χαρτόνια τους τοίχους ή τα κρεμούσαν ακόμα και από την οροφή. Η παραστάσεις αποτελούσαν πολύ σημαντικό γεγονός για τις φυλακές, αφού όλες οι γυναίκες συμμετείχαν με έναν ή τον άλλον τρόπο στη διαδικασία. Άλλες έραβαν κοστούμια, άλλες στόλιζαν την αίθουσα, άλλες έκαναν αγγαρείες, κουβαλούσαν, συμμετείχαν στη χορωδία, έγραφαν τα σκετς ή έπαιζαν σε αυτά. Άλλες γυναίκες έπαιρναν τον ρόλο να κάνουν δημόσιες σχέσεις και προσπαθούσαν να πείσουν τον διευθυντή και τους φύλακες. Πάντως όλες οι γυναίκες δούλευαν με μεγάλη όρεξη, καμιά φορά ακόμα και όλη τη νύχτα.⁽⁴²⁹⁾

E.3 ΦΥΛΑΚΕΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΠΑΤΡΑΣ

Η ψυχαγωγία και η μόρφωση ήταν πολύ σημαντικό κομμάτι για τους

425 *Εκπολιτισμός*, "Εφημερίδα Νιάτα στα Σίδερα", 18/05/1946.

426 *Για την ψυχαγωγία μας*, ο. π.

427 "Συνεργεία", ό. π., 30/06/1948.

428 Αλ. Γιαννοπούλου- Τριάντη, *Όρθιες στη θύελλα*, Χρ. Πάνεζης, Αθήνα, 1990, σ. 116- 118.

429 ό. π.

εξόριστους και τους φυλακισμένους, όχι μόνο για να τονωθεί το ηθικό, αλλά και για να ανεβάσουν το μορφωτικό τους επίπεδο, καθώς μεγάλη μερίδα προέρχονταν από τον λαό και δεν είχαν λάβει ούτε καν τη στοιχειώδη μόρφωση, την οποία θα μπορούσαν να αξιοποιήσουν και σε τυχόν αποφυλάκισή τους. Αυτός ήταν και ο λόγος που κάθε τύπος εξορίας και φυλακής είχε τη δική του εφημερίδα.

Μια ακόμα εφημερίδα της περιοχής της Πάτρας, *Η Εφημεριδούλα μας*, έβγαινε από το γραφείο ψυχαγωγίας της φυλακής. Από αυτή την εφημερίδα μαθαίνουμε ότι σε κάθε θάλαμο παιζόταν ξεχωριστό σκετς: *Α' Θάλαμος: Χαίρε Καίσαρ*, *Β Θάλαμος: Δράμα Ψυχιατρείου*, *Γ Θάλαμος: Ο Άσσος της Μασσαλίας συνοδεία...* *Λύρας*, *Δ' Θάλαμος: Σωκράτης και Αλκιβιάδης*, ενώ παράλληλα γραφόταν ένα καινούριο θεατρικό έργο από φυλακισμένο για να παιχτεί στην *κεντρική σκηνή*.⁽⁴³⁰⁾

Οι φυλακισμένοι φαίνεται να δέχονταν επισκέψεις από διάφορους ανθρώπους τους οποίους ψυχαγωγούσαν με διάφορα τραγούδια, τα οποία έπαιζαν και στους θαλάμους.⁽⁴³¹⁾

E.4 ANTIKYΘHPA

Στα Αντικύθηρα, έναν ακόμα τόπο εξορίας πολιτικών εξόριστων στήθηκε μια θεατρική ομάδα από ΕΠΟΝίτες που σαν στόχο είχε να εργαστεί πάνω στην ψυχολογία των εξόριστων. Η θεατρική αυτή ομάδα μέχρι τον Νοέμβριο του 1946 είχε ανεβάσει τρεις παραστάσεις, με σκετς παρμένα μέσα από τη ζωή της ομάδας. Τα σκετς ήταν δοσμένα με κέφι και με σκηνικά απλά και φυσικά, που ωστόσο σύμφωνα με τη στήλη της εφημερίδας των εξόριστων, είχαν προοπτική να βελτιωθούν.⁽⁴³²⁾

Οι εξόριστοι έθεταν σαν στόχους τη συστηματοποίηση της προσπάθειας, τη βελτίωση των σκηνικών, την ενίσχυση με νέα πρόσωπα του θιάσου και τις πιο συχνές, μελετημένες και προσεγμένες παραστάσεις. Επίσης σαν βασικό στόχο της ομάδας τέθηκε να εμβαθύνουν περισσότερο στο περιεχόμενο με έργα που θα αναδείκνυαν τους καημούς και τους πόθους των εξόριστων αγωνιστών τις τραγικές αυτές στιγμές που περνούσαν και όχι μόνο την παράσταση των εύθυμων πλευρών της ζωής της φυλακής.

E.5 ΣΙΚΙΝΟΣ

Στο τέλος του 1946, θέατρο άρχισαν να κάνουν και οι εξόριστοι στη Σίκινο. Η ομάδα τους έδωσε στις 14/12/1946 την πρώτη της παράσταση, την οποία παρακολούθησαν οι εξόριστοι, αλλά και οι κάτοικοι του νησιού. Η παράσταση που ήταν διπλή (απογευματινή, εσπερινή) έγινε σε μια μικρή αίθουσα, που δεν βοήθησε αρκετά. Πρώτο σκετς ήταν το *Τα Νιάτα Λυτρώνουν* που άρεσε

430 "Θεάματα", Εφ. *Η Εφημεριδούλα μας*, Α.Μ. 342657.

431 "Η Ψυχαγωγία μας", Εφ. *Η Εφημεριδούλα μας*, 08/01/1946.

432 "Η Αυλαία μας", Εφ. *Ο Δεσμώτης του Πελάγου*, 30/11/1946.

πολύ στους αγωνιστές και σε αρκετούς κάτοικους του νησιού και ακολούθησαν δύο κωμικά σκετς, που άρεσαν σε όλους. Τα προβλήματα της παράστασης κατά την κρίση των εξόριστων ήταν η μικρή αίθουσα, αλλά και η χορωδία που την πλαισίωνε και η οποία χρειαζόταν αρκετή βελτίωση.⁽⁴³³⁾

Ε.6 ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΚΑΡΙΑΣ

Επίσης οι εξόριστοι στο Χριστό Ικαρίας εντόπισαν μέσω της εφημερίδας τους την αδυναμία, ότι δεν είχαν καταφέρει να δώσουν ένα καλό ψυχαγωγικό πρόγραμμα στους αγωνιστές. Έβαλαν σαν προτεραιότητα την εξέλιξη της χορωδίας και το άμεσο στήσιμο θεατρικής σκηνης και θεάτρου από τους εξόριστους.⁽⁴³⁴⁾

Ε.7 ΤΡΙΚΕΡΙ

Σε ένα στρατόπεδο εξορίας γυναικών στο Τρίκερι, θέατρο παίχτηκε και από παιδιά των εξόριστων. Οι κρατούμενες είχαν φτιάξει μέσα στις φυλακές έναν δικό τους παιδικό σταθμό στον οποίον τα παιδιά ανάμεσα στις άλλες δραστηριότητές τους έδιναν παραστάσεις διάφορων γνωστών παραμυθιών (Κοκκινοσκουφίτσα και Εφτά Κατσικάκια)⁽⁴³⁵⁾, ενώ και οι ίδιες οι κρατούμενες είχαν μάθει τοπικούς χορούς, είχαν παρουσιάσει μια παντομίμα, αλλά και δραματοποιημένα τραγούδια.

Οι ίδιες είχαν προετοιμάσει ήδη από το στρατόπεδο της Χίου και θα έπαιζαν στη νέα τους “κατοικία” τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, τον οποίο θα παρουσίαζαν σε ένα πλάτωμα με φυσικό σκηνικό έναν βράχο, τη θάλασσα και τα βουνά. Η παράσταση θα ανέβαινε υπό την καθοδήγηση σε ό,τι αφορά το κείμενο της Ρόζας Ιμβριώτη, ενώ γενικώς στην πολιτιστική επιτροπή, υπεύθυνη για το θέατρο ήταν η Αλέκα Παϊζή. Ωστόσο η παράσταση απαγορεύθηκε από τη διοίκηση και αντ’ αυτού παίχτηκαν, το 1949 τ’ *Αρραβωνιάσματα* του Μπόγρη και ο *Φωτεινός* του Βαλαωρίτη (διασκευασμένο από την Αλέκα Παϊζή) με την Κική Διαμαντοπούλου ενώ επιπλέον έφτιαξαν ένα σκετς με θέμα η *Γυναίκα δια μέσω των αιώνων*. Επίσης, από το 1948, ήδη είχαν παιχτεί τα έργα *Να ζει το Μεσολόγγι* και ο *Ρήγας Βελεστινλής* του Βασίλη Ρώτα.⁽⁴³⁶⁾

Οι παραστάσεις παίζονταν σε έναν πρόχειρο χώρο ανάμεσα σε ελιές, στο χώρο του θεάτρου και στο σκάμμα του νηπιαγωγείου.

433 "Θέατρο", Εφ. *Αδούλωτη Φωνή* 31/12/1946.

434 "Θέατρο, Χορωδία", Εφ. *Πυρσός Λευτεριάς*, 17/06/1947.

435 Κυριακή Α. Καμαρινού, *ό. π.*, σ. 235.

436 Βικτώρια Θεοδώρου, *Τρίκερι, Στρατόπεδα Γυναικών: Χίος- Τρίκερι- Μακρόνησος 1947- 51*, Αθήνα, 1975, σ. 148- 51 και Ολυμπία Παπαδούκα, *Το Θέατρο της Αθήνας*, Σμπίλιας, Αθήνα, σ. 430- 434.

Ε.8 ΦΥΛΑΚΕΣ ΑΒΕΡΩΦ

Σε κάποια στρατόπεδα εξορίας και φυλακές η κατάσταση ήταν πιο δύσκολη. Γι' αυτό όταν ξεκίνησαν να κάνουν θέατρο, το έκαναν με πολύ προσεκτικό τρόπο. Αυτό το κλίμα κατάφεραν να σπάσουν οι κρατούμενες στις γυναικείες φυλακές Αβέρωφ. Εκεί είχε αναπτυχθεί πλούσια πολιτιστική δραστηριότητα από τις αγωνίστριες, οι οποίες είχαν οργανώσει τη δική τους χορωδία κάτω από πολύ αντίξοες συνθήκες. Τα τραγούδια και οι γιορτές επιτρέπονταν μόνο Χριστούγεννα και Πάσχα κι έτσι οι γυναίκες έκαναν πρόβες με μεγάλες προφυλάξεις, ενώ λίγο αργότερα σχημάτισαν και θίασο.

Η Ολυμπία Παπαδούκα, κρατούμενη στις φυλακές Αβέρωφ από το 1948 και πρωτοπόρα στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες τις φυλακής, προσπάθησε να αποτυπώσει κομμάτι αυτής της προσπάθειας στο βιβλίο της *Γυναικείες Φυλακές Αβέρωφ*. Σύμφωνα με την ηθοποιό λοιπόν ο θίασος ανέβαζε επιθεωρήσεις οι οποίες ξεκινούσαν με τραγούδι.

Τα σκετς μπορεί να ανέβαιναν και στους θαλάμους, με όση επισημότητα επέτρεπε η περίπτωση, ενώ οι κρατούμενες ετοιμάζαν και ειδικό προσκλησάκι, με το οποίο καλούσαν τις υπόλοιπες γυναίκες στις παραστάσεις τους. Η θεατρική δραστηριότητα ξεκίνησε δειλά στα τέλη της εξεταζόμενης περιόδου και αναπτύχθηκε ιδιαιτέρως την επόμενη δεκαετία.⁽⁴³⁷⁾

Ανάμεσα στα έργα που ανέβηκαν στις φυλακές Αβέρωφ ήταν τα: *Ρήγας Βελενστινλής*, *Να ζει το Μεσολόγγι*, *Το φινόρο του Λεβάντε*, *Ο εαυτούλης μας*, *Μπλοκ C*, *Βυσσινόκηπος*, ενώ υπεύθυνες στον θίασο ήταν οι κρατούμενες ηθοποιοί Μαλαίνα Ανουσάκη, Μαρία Φωκά, Χρύσα Καλό και Σωτηρία Ιατρίδου. Για το υποκριτικό της ταλέντο ξεχώρισε επίσης και η μη επαγγελματίας Ισμήνη Τζίκα.⁽⁴³⁸⁾

Ε.9 ΦΥΛΑΚΕΣ ΑΡΓΟΣΤΟΛΙΟΥ ΚΕΦΑΛΛΟΝΙΑΣ

Η Κεφαλλονιά ήταν ένα ακόμα νησί που λειτούργησαν φυλακές πολιτικών κρατουμένων. Στις φυλακές αυτές δεν οδηγούνταν μόνο αγωνιστές που κατάγονταν από το νησί, αλλά κυρίως άλλοι που κατάγονταν από την ηπειρωτική Ελλάδα έτσι ώστε να μην είναι εύκολη η επικοινωνία με τους συναγωνιστές και τους οικείους τους.

Στις φυλακές αυτές αναπτύχθηκε αξιόλογη μορφωτική και πολιτιστική δράση. Οι κρατούμενοι ακόμα και κάτω από πολλές απαγορεύσεις κατάφεραν να επινοούν τρόπους για να κάνουν καλύτερη και πιο εποικοδομητική τη ζωή τους στις φυλακές. Συγκεκριμένα σύμφωνα με μαρτυρία του Π. Ροδάκη: *Γινόταν προσπάθεια να επιβάλλουν σιγή τάφου. Αντιδράσαμε σ' αυτό όσο μπορούσαμε. Τελικά, ακόμα και το δύσκολο χειμώνα του '48 παίχτηκε πρωτοχρονιάτικη παράσταση. Είχαμε και έργα Καραγκιόζη από έναν αυτοδίδακτο караγκιοζοπαίκτη. Έφτιαξε τις φιγούρες και έπαιξε θαυμάσια.*

437 Ολυμπία Παπαδούκα, *Φυλακές Αβέρωφ*, Αθήνα, 1981, σελ. 28.

438 Κυριακή Α. Καμαρινού, *ο. π.*, σ. 178.

Στην Τρίτη ακτίνα, που δεν έχει θαλάμους επινοήθηκε κι ένας τρόπος ψυχαγωγίας μέσα από τα κελιά. Αρχικά, σε μια στιγμή όλοι σιωπούσαν και κάποιοι, που είχαν επιφορτιστεί, έκαναν απαγγελίες ή ομιλίες σύντομων κειμένων με τα οποία απαντούσαν ο ένας στον άλλον. Κι όλα αυτά έδιναν ένα έργο, σαν κι αυτά που γίνονταν τον Μεσαίωνα στη Ζάκυνθο με τις ομιλίες στους δρόμους.⁽⁴³⁹⁾

Ε.10 ΓΥΑΡΟΣ

Η Γυάρος άρχισε να λειτουργεί σαν τόπος εξορίας κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου. Και στη Γυάρο λοιπόν πριν το 1950 μαρτυρούνται κάποιες προσπάθειες για τη δημιουργία θεατρικών παραστάσεων στο νησί, οι οποίες διεκδικήθηκαν και κερδήθηκαν με πολύ κόπο από τους κρατουμένους. Κάποια Κυριακή αποφασίσαμε, θυμάμαι ένα όνομα Σοφός λεγότανε, στο διάλειμμα (του ποδοσφαιρικού αγώνα) να κάνουμε παράσταση. Τον έναν τον ντύσαμε Κάρμεν, τον άλλον ταύρο, ξαφνικά πετάχτηκε η Κάρμεν με τον ταύρο, κάναμε μια γρήγορη πεντάλεπτη παράσταση με τραγούδια και χάλασε ο κόσμος. Όλοι χειροκροτούσαν. Τους μάζεψαν και τους πήγαν στο πειθαρχείο. Την άλλη βδομάδα παρουσιάστηκε άλλο νούμερο και σιγά-σιγά κατορθώσαμε κάθε Κυριακή να 'χουμε και κάποιο σκετς. Άρχισαν να μπαίνουν και πιο προσεγμένα θεατρικά έργα Ίψεν, Σαίξπηρ, Μολιέρου, Ξενόπουλου και πολύ πρωτότυπα σκηνικά, σάμπως είχαμε σκηνογράφο; Από κει και πέρα γράψαμε και δικά μας θεατρικά έργα και επιθεωρήσεις, και έτσι είχαμε τις Κυριακές θέατρο, χορωδίες.⁽⁴⁴⁰⁾

Σημαντικό ρόλο στην πολιτιστική ανάπτυξη του νησιού έπαιξε ο ζωγράφος και παλιός σκηνογράφος του θιάσου Κοτοπούλη Ασαντούρ Μπαχαριάν από τον οποίο προέρχεται και η παραπάνω μαρτυρία.

Ε.11 ΧΙΟΣ

Και η Χίος όμως υπήρξε τόπος εξορίας γυναικών κρατουμένων. Στη Χίο οι γυναίκες πέρα από πολλές άλλες πολιτιστικές δραστηριότητες που ανέπτυξαν ανέβασαν -με αφορμή τη μέρα της 25ης Μαρτίου⁽⁴⁴¹⁾- και το θεατρικό έργο του Βασίλη Ρώτα *Να ζει το Μεσολόγγι*, έργο που παίχτηκε αρκετές φορές στους τόπους εξορίας. Από τις πολιτιστικές ομάδες του νησιού πέρασε και η γνωστή ηθοποιός Κάιτη Οικονόμου (Ντιριντάουα), ενώ μια άλλη κρατούμενη που συμμετείχε στις θεατρικές παραστάσεις του νησιού ήταν η Έλλη Νικολάου.⁽⁴⁴²⁾

Εκεί ήταν και ο τόπος που για πρώτη φορά ξεκίνησαν οι προετοιμασίες της θεατρικής παράστασης *Προμηθέας Δεσμώτης*, που ολοκληρώθηκαν στο

439 Μαρτυρία Π. Ροδάκη στο Κυριακή Καμαρινού, ο. π., σ. 196.

440 Μαρτυρία Α. Μπαχαριάν στο Κυριακή Καμαρινού, ο.π., σ. 218.

441 ο.π., σ. 225.

442 ο. π., σ. 386.

Τρίκερι, παράσταση όμως που απαγορεύθηκε τελικά από τις αρχές του νησιού.⁽⁴⁴³⁾ Μια άλλη θεατρική δραστηριότητα που είχαν οι γυναίκες στη Χίο, ήταν η δραματοποίηση τραγουδιών, όπως αυτή τα Χριστούγεννα του 1948, όπου κοπέλες ντυμένες άγγελοι έφαιλαν χριστουγεννιάτικα τραγούδια, κρατώντας αναμμένα κεριά.⁽⁴⁴⁴⁾

Ε.12 ΦΥΛΑΚΕΣ ΙΤΖΕΔΙΝ

Παράλληλα με τις μορφωτικές δραστηριότητες που γίνονταν στις φυλακές του Ιτζεδίν υπήρχαν και πολιτιστικές. Κατά τη μεγαλύτερη διάρκεια λειτουργίας των φυλακών δρούσαν στο χώρο θεατρικές και άλλες καλλιτεχνικές ομάδες, οργανωμένες από τους εξόριστους, που παρήγαν πολιτιστικό πρόγραμμα.⁽⁴⁴⁵⁾

Ε.13 ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΥΣ ΤΟΠΟΥΣ ΕΞΟΡΙΑΣ

Στον αντίποδα το ελληνικό κράτος διοργάνωσε ακόμα και στα ξερονήσια παραστάσεις για να σωφρονίσει τους εξόριστους, αλλά και για να τονώσει το ηθικό των εκεί φαντάρων και δεσμοφυλάκων. Έτσι το 1949 επιστρατεύθηκε στη Μακρόνησο η Σοφία Βέμπο μαζί με τον Μίμη Τραϊφόρο και τον μουσικό Μανωλιτσάκη για να δώσουν παραστάσεις εθnicoπατριωτικού ενδιαφέροντος.⁽⁴⁴⁶⁾

Από την πλευρά τους οι διοικούντες στα στρατόπεδα και τους τόπους εξορίας είχαν καταλάβει τον ρόλο που έπαιζε τον θέατρο στο λαό, αλλά και στους εξόριστους. Αποφάσισαν λοιπόν να εκμεταλλευτούν αυτή την ενασχόληση με το θέατρο προς όφελος τους. Συγκεκριμένα στα Ιωάννινα διοργανώθηκε με την καθοδήγηση των των διοικούντων εκδήλωση, η οποία περιλάμβανε θεατρικές παραστάσεις. Για τις παραστάσεις αυτές αξιοποιούνταν πρώην κομμουνιστές, μαχητές, δηλωσίες που καλούσαν τους εργαζόμενους των Ιωαννίνων, σε παραστάσεις που συμμετείχαν οι ίδιοι, με στόχο να ξυπνήσουν τον κόσμο από τον λήθαργο και να έρθει κοντά στην Ελλάδα. Τα σκετς που παίχτηκαν την ημέρα της Εθνικής επετείου είχαν τους εξής τίτλους: *Το Παιδομάζωμα*, *Όλα τα χει η Ελλάδα*, *Μετάνοια του συμμορίτη*. Σύμφωνα με την εφημερίδα *Εμπρός* η εκδήλωση αυτή ήταν μια αυθόρμητη εκδήλωση των κρατουμένων και έκανε το κοινό να συγκινηθεί. Στην πραγματικότητα ήταν ουσιαστικά ένας πολύ καλός τρόπος προπαγάνδας στον λαό των Ιωαννίνων, με αξιοποίηση ανώριμων παλιών αγωνιστών, νεολαίων που δεν άντεξαν τη ζωή στις εξορίες και τα βασανιστήρια.⁽⁴⁴⁷⁾

443 Ολυμπία Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας* Αθήνα, ο. π., σ. 433.

444 ο. π., σ. 430.

445 "Ιτζεδίν: Τόπος μαρτυρίου, θυσίας και ηρωισμού", Εφ. *Ριζοσπάστης*, 02/11/2008 και *Λευτέρης Ηλιάκης, Ο εμφύλιος πόλεμος στην Κρήτη*, Χανιά, 2002, σ. 175- 766..

446 "Γύρω από το θέατρο", Εφ. *Εμπρός*, 16/10/1949.

447 Μ. Μάνος, "Σάλος στην ψυχή του συμμορίτη", Εφ. *Εμπρός*, 19/11/1949.

E.14 ΜΑΚΡΟΝΗΣΟΣ

Την ίδια περίοδο ξεκινά να λειτουργεί σαν τόπος εξορίας το νησί της Μακρόνησου. Στη Μακρόνησο έστελναν όσους στρατιώτες και αξιωματικούς είχαν "ύποπτες" πολιτικές πεποιθήσεις και άρα ήταν ανίκανοι να πολεμήσουν στον εμφύλιο. Οι άνθρωποι αυτοί φτάνοντας στο νησί χωρίζονταν σε τρία τάγματα, με τους πιο επικίνδυνους να κατατάσσονται στο πρώτο, τους συμπαθούντες στο δεύτερο και τους απλά "ύποπτους" στο τρίτο. Παράλληλα στο νησί λειτουργούσαν και στρατόπεδο πολιτικών κρατουμένων, στρατόπεδο γυναικών και ανηλίκων.

Το νησί χωρίζονταν σε "δύο" μέρη, σε αυτό που προβάλλονταν προς τα έξω και παρουσίαζε μια εικόνα αναμορφωτηρίου με πλούσια διδακτική και πολιτιστική δραστηριότητα και στο άλλο που δεν φαινόταν στον έξω κόσμο κι εκεί λάμβαναν χώρα τα χειρότερα βασανιστήρια. Κατά τη διάρκεια λειτουργίας του νησιού σαν τόπος εξορίας δεν ήταν λίγες οι φορές που άνθρωποι εξοντώθηκαν μαζικά ή έγινε προσπάθεια μέσω φρικτών βασανιστηρίων και εκτελέσεων να περάσουν στην αντίπαλη πλευρά.

Ανάμεσα στους εξόριστους που βρέθηκαν στο νησί, υπήρξαν και πάρα πολλοί λόγιοι και καλλιτέχνες που προσπάθησαν να αναπτύξουν πολιτιστική και καλλιτεχνική δραστηριότητα, παρ' όλες τις αντίξοες συνθήκες. Ανάμεσά τους ήταν οι Γιάννης Ρίτσος, Νίκος Κούνδουρος, Βαγγέλης Καμπέρος, Κώστας Κουλουφάκος, Μενέλαος Λουντέμης, Μάνος Κατράκης, Άρης Αλεξάνδρου, Δημήτρης Φωτιάδης, Τζαβάλας Καρούσος, Κωνσταντίνος Δεσποτόπουλος, Τάσος Λειβαδίτης, Γιώργος Φαρσακίδης, Χρίστος Δαγκλής, Τίτος Πατρίκιος, Τάσος Ζωγράφος και πολλοί ακόμα.

Εκτός από τους παραπάνω στο νησί είχαν οδηγηθεί και πολλοί ακόμα ηθοποιοί, η παρουσία των οποίων ευνόησε στο να δημιουργηθεί πλούσια θεατρική δραστηριότητα. Αρχικά η δραστηριότητα αυτή αναπτύχθηκε πολύ επιφυλακτικά. Οι πρώτες απόπειρες ήταν αρκετά δειλές, αφού οι συνθήκες στη Μακρόνησο ήταν ιδιαίτερα σκληρές. Οι εξόριστοι είχαν ελάχιστα εφόδια, όπως δυο σκοινιά και οι παραστάσεις τους σαν περιεχόμενο είχαν πολύ απλά χιουμοριστικά σκετσάκια, αλλά και διάφορες μιμήσεις. Τα παρουσίαζε με κέφι ο Τάσος Τσέλος, σκηνοθέτης συγγραφέας και ηθοποιός του στρατοπέδου. Τα πράγματα οργανώθηκαν λίγο περισσότερο την επόμενη χρονιά ενώ αργότερα όταν πολλοί από τους εξόριστους- ανάμεσά τους και πολλοί καλλιτέχνες- μεταφέρθηκαν στον Άη Στράτη, το θέατρο των εξόριστων έφτασε σε πολύ υψηλά καλλιτεχνικά επίπεδα.⁽⁴⁴⁸⁾

Το θέατρο στη Μακρόνησο ξεκίνησε από μια χούφτα ανθρώπων της τέχνης και των γραμμάτων που υπηρετούσαν κι αυτοί ως στρατιώτες με ασθενική εθνική συνείδηση. Ανάμεσά τους ο ποιητής Βαγγέλης Καμπέρος στο 1ο τάγμα και οι ηθοποιοί Λάκης Σκέλας στο 2ο και Αντώνης Ξενάκης στο 3ο τάγμα Σκαπανέων. Πολύ γρήγορα συγκροτήθηκαν μικροί θίασοι από φαντάρους που ξεκίνησαν να παίζουν θέατρο με την κρυφή επιδίωξη να πε-

448 Γιώργος Φαρσακίδης, *Πολιτιστικά και ευτράπελα από τα στρατόπεδα των εξόριστων*, Αθήνα, 2014, σ. 21.

ράσουν στους συναδέλφους τους μικρά μηνύματα, κάτι σαν υπαινιγμό, σαν υπόμνηση για τη ζωή τους στην εξορία. ⁽⁴⁴⁹⁾

Ο χώρος του παλιού θεάτρου ήταν μια μικρή πλαγιά (...) είχε κλίση 40% περίπου (...) επίσης το γήπεδο αποτέλεσε το “καθιστικό” των θεατών. Βέβαια η πλαγιά είχε ξεχερσωθεί από σκίνα- αφάνες- θυμάρι και αγριόχορτα και έβλεπε αμφιθεατρικά στο βάθος της, που είχε διαμορφωθεί υποτυπώδης θεατρική σκηνή, για χρήση του θιάσου. Η σκηνή περιβαλλόταν από σκίνα, η αυλαία έγινε από τσουβάλια πατατών και κρεμμυδιών, δεν της έλειπε δε ούτε το υποβολείο. Μια λάμπα θυέλλης διευκόλυε τον υποβολέα και η ανταύγεια της λάμπης της λάμπρυνε τα σκηνικά από σκίνα και τα κοστούμια των ηθοποιών που ήταν συνονθύλευμα απ’ ότι υπήρχε στους σκαπανείς. ⁽⁴⁵⁰⁾

Την αγάπη αυτή των εξόριστων για το θέατρο δεν άργησαν να αντιληφθούν και να εκμεταλλευτούν οι αρχές, που ενώ αρχικά απαγόρευαν τις θεατρικές παραστάσεις, μετέπειτα επέτρεπαν να γίνονται για να μπορούν να τις εκμεταλλευτούν για βιτρίνα (μετά την απαραίτητη βέβαια λογοκρισία).

Η διοίκηση του στρατοπέδου δεν άργησε να συνειδητοποιήσει τη δύναμη του θεάτρου. Στα πλαίσια της αναμόρφωσης υποχρέωσε τους φαντάρους να χτίσουν τρία θέατρα από τις πέτρες που έσπαγαν και διέταξε τους θιάσους τους να ανεβάσουν προπαγανδιστικά θεατρικά έργα που έγραφαν, κατά παραγγελία, οι ανανήψαντες στρατιώτες. ⁽⁴⁵¹⁾

Μετά από αυτή τη διαπίστωση, οι αρχές διέταξαν να κατασκευαστούν θέατρα στο νησί για να εξυπηρετήσουν τους δικούς τους προπαγανδιστικούς σκοπούς. Στη δημιουργία τους συνεισέφερε σημαντικά και ο σκηνοθέτης Νίκος Κούνδουρος, σαν αρχιτέκτονας, ενώ η κατασκευή τους από τους εξόριστους απαιτούσε πάρα πολύ δουλειά, κάτω από απάνθρωπες συνθήκες εργασίας, με το γνωστό κουβάλημα πολλών κιλών πέτρας μέσα στον ήλιο. Έτσι στο νησί έως το 1949 είχαν χτιστεί τέσσερα θέατρα, στην Α’ ΕΤΟ, στην Β’ ΕΤΟ, τη Γ’ ΕΤΟ και το Θέατρο γυναικών. Πάνω στο θέατρο που βρισκόταν στο βόρειο τμήμα του νησιού, στην Α’ ΕΤΟ, χτίστηκε ένα μεταγενέστερο που υπάρχει ακόμα στο νησί. Το μεταγενέστερο σύμφωνα με παλιούς εξόριστους χτίστηκε για να αποκρύψει κάθε απόδειξη της σφαγής Μακρονησιωτών του Α’ Τάγματος, που συντελέστηκε εκεί τον Μάρτιο του 1948.

Εκτός από τους καλλιτέχνες που βρέθηκαν στο νησί, πολλοί ήταν εξόριστοι που δεν είχαν ξανά τη δυνατότητα να έρθουν σε επαφή με το θέατρο. Σύμφωνα μάλιστα με τον σκηνογράφο της Μακρονήσου Τάσο Ζωγράφο το θέατρο που ευδοκίμησε στη Μακρόνησο προσέφερε σε φαντάρους και εξόριστους ψυχαγωγία, μηνύματα και κάποια καλλιέργεια. ⁽⁴⁵²⁾

449 Πέτρος Βραχιώτης, "Το θέατρο στη Μακρόνησο", Χοροστάσι, Ιανουάριος- Φεβρουάριος- Μάρτιος 2013, σ. 23.

450 Νίκος Μανδράκος, "Μετάθεση στο Α' Τάγμα", στο Συλλογικό, *Μακρόνησος*, Τόμος Α', Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2003, σ. 414- 420.

451 Πέτρος Βραχιώτης, *ό. π.*, σ. 23.

452 Τάσος Ζωγράφος, *Μακρόνησος*, [<https://www.youtube.com/watch?v=pE99kUUiTQ>, (18/09/2018)].

Στη Μακρόνησο ανέβηκαν πολλά έργα κυρίως νεοελλήνων αστών συγγραφέων (Ψαθάς, Μελάς, Μπόγρης, Χορν, Ξενόπουλος, Λάσκαρης), κλασικά έργα της παγκόσμιας δραματουργίας (Ιφεν, Σαίξπηρ, Τσέχωφ), αρχαία τραγωδία, αλλά και κρητικό θέατρο: *Η Θυσία του Αβραάμ*.

Στο Β΄ Τάγμα σκαπανέων υπήρχε μια θεατρική ομάδα που είχε στεριώσει καλύτερα, γιατί υπήρχαν κάποιοι επαγγελματίες ηθοποιοί με μεράκι για το θέατρο. Η ομάδα του Β΄ Τάγματος ανέβασε διάφορα έργα από Δεκέμβρη του 1947 και τον Γενάρη του 1948. Στον θίασο συμμετείχαν οι *Νίκος Ευθυμίου και ο ποιητής Δημήτρης Δούκαρης. Κοντά τους ο ηθοποιός Γιώργος Βρασιβανόπουλος και ο νεαρός σκηνογράφος Τάσος Ζωγράφος. Ο δικηγόρος Βαγγέλης Βογαζιανός ξεχωρίζει στους αυτοσχεδιασμούς ενώ στους κωμικούς και γυναικείους ρόλους διαπρέπει ο ευτραφής στρατιώτης Μηλιαρέσης και ο Στέλιος Μήτρου.*⁽⁴⁵³⁾ Μέλη του θιάσου της ήταν επίσης οι Παναγιώτης Σκουρτέλης και Θανάσης Βέγγος, ο οποίος έκανε διάφορες μιμήσεις και σκετς ενώ αργότερα υπεύθυνος του θιάσου ανέλαβε ο Νίκος Κούνδουρος.

Την δράση των θεατρικών ομάδων δεν έχασαν ευκαιρία, φυσικά και να ελέγξουν οι αρχές του νησιού. Συγκεκριμένα ο Νίκος Ευθυμίου είχε αναλάβει την ευθύνη θεατρικής ομάδας στο Β΄ τάγμα μετά από οδηγία του γραφείου ηθικής αγωγής, κάτω όμως από κάποιες προϋποθέσεις -ευνοϊκές προς τους εξόριστους- που έθεσαν οι ίδιοι. Στον θίασο αυτόν ανήκαν επίσης οι Τάσος Ζωγράφος και Σπύρος Ολυμπίου που ασχολήθηκαν με τα σκηνικά. Πρώτη τους παράσταση ήταν η *Θυσία του Αβραάμ* που είχε επιτυχία και καθιέρωσε τις μεγαλύτερες παραγωγές του θιάσου. Οι παραγωγές αυτές βέβαια γίνονταν με τη βοήθεια της διοίκησης, η οποία ήθελε να εκμεταλλευτεί για δικούς της λόγους τις παραστάσεις. Ο συγκεκριμένος θίασος ξεπερνούσε τα 50 άτομα και υπήρχαν άνθρωποι για όλα τα πόστα. Όλοι όσοι συμμετείχαν στον συγκεκριμένο θίασο ήταν απαλλαγμένοι από το μαρτύριο του κουβαλήματος της πέτρας,⁽⁴⁵⁴⁾ αφού μόνο και μόνο οι ώρες που έκαναν πρόβες κατά τη διάρκεια τη ημέρας τους απάλλασαν από το μαρτύριο αυτό.⁽⁴⁵⁵⁾

Παραστάσεις επίσης ανέβαιναν και στο Τρίτο Τάγμα,⁽⁴⁵⁶⁾ την οργάνωση του οποίου είχαν επωμιστεί ο ηθοποιός Αντώνης Ξενάκης, ο μουσικός Αλέκος Λαϊνιάς και άλλοι στρατιώτες. Ένα χρόνο αργότερα, από το τάγμα εκπέμπει ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Μακρονήσου και οι ακροατές του, εντός και εκτός στρατοπέδου, έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθούν ραδιοφωνικά σκετς. Στο 3ο τάγμα οι στρατιώτες έπαιζαν την «Αντιγόνη» του Σοφοκλή με το περιοδικό «Σκαπανεύς Μακρονήσου» να ξεχωρίζει το Γιάννη Νουχάκη που ως Κρέων έκανε τους θεατές «να νιώσουν το δράμα του πατέρα, που μέσα στην ψυχή του συγκρούονται η πατρική αγάπη και

453 Πέτρος Βραχιώτης, *ό. π.*, σ. 24.

454 Θεόδωρος Βαλσάμης, *Το Θέατρο της Εξορίας- Η Τέχνη του Θεάτρου στη Μακρόνησο κατά τα έτη 1947-1952*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2018, σ. 54.

455 Τάσος Ζωγράφος, *ό. π.*

456 Ψηφιακό Μουσείο Μακρονήσου.

το καθήκον». Καμία αναφορά στην απείθαρχη Αντιγόνη!⁽⁴⁵⁷⁾

Στο Πρώτο τάγμα τα πράγματα ήταν πιο δύσκολα. Παρ' όλες τις δυσκολίες όμως παραστάσεις ανέβαιναν κι εκεί έως το καλοκαίρι του 1947, αλλά και τον Φλεβάρη του 1948. Την περίοδο εκείνη στο Α' Τάγμα είχε σχηματιστεί θίασος με πρωτεργάτες τον Νίκο Μάργαρη και τον ηθοποιό, δικηγόρο και συγγραφέα Βαγγέλη Καμπέρο. Ο Καμπέρος είχε γράψει κάποια θεατρικά έργα και είχε συνεργαστεί με πολύ σπουδαία ονόματα του θεατρικού χώρου την περίοδο πριν την εξορία του. Συνολικά είχε γράψει είκοσι θεατρικά έργα και είχε βραβευτεί για ένα από αυτά (*Γκρεμίζουν το σπίτι μας*) από το *Θέατρο Τέχνης*. Βοηθός του στον θίασο ήταν ο Γιάννης Κοντούλης, ενώ στον θίασο συμμετείχαν και οι Τάσος Νιφάκος, Νίκος Μπλέτας, Γεράσιμος Αβραμέας, Μπάμπης Στούνος, Γιώργος Φιντανόπουλος, Βαγγέλης Γκούφας, Χρήστος Καλφιώτης, Σταύρος Καβουρίνης, Γρηγόρης Μπιθικώτσης, Θεióπουλος, Λέτας, ο χορευτής Τάσος Φιλιακός και ο γιατρός Θανάσης Ζάχος. Ο θίασος του Α' Τάγματος ανέβασε έργα όπως ο *Εαυτούλης μου* του Δημήτρη Ψαθά, αλλά και τα *Αδικημένα νιάτα* του ίδιου του Καμπέρου. Τις παραστάσεις αυτές παρακολουθούσαν οι κρατούμενοι αλλά και οι αξιωματικοί με τις οικογένειές τους.

Κανείς δεν φανταζόταν πόσο μεγάλη συγκίνηση μας επιφύλασσε ο πρωταγωνιστής Βαγγέλης Καμπέρος, μόνο με μια λέξη διαλεγμένη από το αθάνατο ελληνικό λεξιλόγιο. Είναι σίγουρο ότι ούτε οι συνεργάτες του επί σκηνής δεν γνώριζαν το κλείσιμο του έργου. Με την καλλιτεχνική βαθιά, στεντόρεια φωνή του, απάγγειλε την τελευταία λέξη της παράστασης, αφού οπλίστηκε με δυνατή εισπνοή, "Κρατείστεεεε". Η αυλαία έκλεισε. Θύελλα ξεσήκωσαν τα παρατεταμένα χειροκροτήματα των κρατουμένων. (...) ο ήχος τους έφτασε στα διπλανά στρατόπεδα δεν αποκλείεται μέχρι το Λαύριο. Ήταν η επιβεβαίωση 4.500 ανθρώπων για τη λήψη του μηνύματος.⁽⁴⁵⁸⁾

Λίγες μέρες μετά το συγκεκριμένο συμβάν συνέβη το περιστατικό της μεγάλης σφαγής στο θέατρο, που ανέκοψε τον ενθουσιασμό και την ατμόσφαιρα που είχε δημιουργήσει στους εξόριστου η συγκεκριμένη παράσταση και η στάση του Καμπέρου.

Στα αίτια των παραστάσεων της Μακρόνησου υπήρχε μια τεράστια αντίφαση. Από τη μία ανέβαιναν από τους ίδιους τους εξόριστους, για να ψυχαγωγηθούν και να καλλιεργηθούν από την άλλη όμως η διοίκηση του νησιού εκμεταλλευόταν τις ίδιες παραστάσεις για τους δικούς της σκοπούς: την προβολή του νησιού σαν χώρο πολιτισμού, αλλά και την προπαγάνδα στους ίδιους τους εξόριστους.

Η διοίκηση εκμεταλλεύτηκε το θέατρο στο έπακρο, χρησιμοποιώντας το για κάθε εκδήλωση που θα μπορούσαν να κάνουν, καιρού επιτρέποντος, διότι οι παραστάσεις στα υπαίθρια θέατρα παίζονταν χειμώνα-καλοκαίρι. Έτσι, όποτε κάποιος επίσημος επισκέπτης ερχόταν στο νησί για να επιβλέψει τη ζωή των εξορισμένων, οι στρατιώτες τον «υποδέχονταν» πάντα με

457 Πέτρος Βραχιώτης, ό. π.

458 Νίκος Μανδράκος, ό. π.

«αυθόρμητο ενθουσιασμό», με κάποια θεατρική παράσταση ή με τραγούδια από τη χορωδία των στρατιωτών. Στην υποδοχή των εξορισμένων γυναικών από τους άλλους τόπους εξορίας, τους περίμενε μια θεατρική παράσταση οργανωμένη από τους θεατρικούς ομίλους του Α' ΕΤΟ και ΕΣΑΙ, με έργα για τον Εμφύλιο και την προσφορά της Ελληνίδας μάνας. Ακόμα, στη υποδοχή της βασίλισσας Φρειδερίκης που οργανώθηκε ολόκληρη φιέστα με χορούς και τραγούδια εθνικοπατριωτικά. Βασικός ρόλος του Μακρονησιώτικου θεάτρου ήταν να αναδείξει ένα σύγχρονο αναμορφωτήριο. «Τα θέατρα, οι χορωδίες, η ορχήστρα, το ποδόσφαιρο, παίρνανε μέρος στο όργιο της βίας, της ρουφιανιάς, της κατάδοσης, και της διαστρέβλωσης που είχε στήσει η νικήτρια δεξιά στην προσπάθειά της να εξαφανίσει κάθε ίχνος από το γιγαντιαίο ξεσκήωμα του λαού και την ΕΑΜική αντίσταση». Έτσι με αυτό τον τρόπο φαίνονταν πόσο οργανωμένη ήταν η Μακρονησιώτικη κοινωνία και πόσο όμορφο ήταν το κλίμα. ⁽⁴⁵⁹⁾

Η εφημερίδα Εμπρός δεν έχανε ευκαιρία να εκθειάζει το αναμορφωτικό και πολιτιστικό έργο που γίνονταν στη Μακρόνησο:

Ήταν πραγματικά μια μουσική απόλαυσις αλλά και μια αποκάλυψις εκπληκτική αυτό που είδαμε στη Μακρόνησο την Κυριακή. Και συγκεκριμένα στο κομψό υπαίθριο θεατράκι του Β' ειδικού τάγματος οπλιτών.(....) Ο ακαταπόνητος διοικητής κ. Τζαννετάτος, με ένα σπουδαίο επιτελείο αξιωματικών δημιούργησε εκεί πέρα στους άγριους και ξένους βράχους της ερημονήσου ένα πραγματικό παράδεισο (...) Μια περίφημη "εστεγασμένη" σκηνή, που θα τη ζηλεύουν πολλά θέατρα μας κι ένα υπέροχο υπαίθριο αμφιθέατρο συγκροτούν το θεατό και αυτό, στα εγκαίνια του οποίου (...) πολλοί ήσαν προσκεκλημένοι. (...) ⁽⁴⁶⁰⁾

Στο άρθρο αναφέρονται οι προσκεκλημένοι, ανάμεσα τους και η Μαρίκα Κοτοπούλη, που συμμετείχε στις εκδηλώσεις και εκθειάζονται οι αρχές που καλλιεργούνται στη Μακρόνησο, οι οποίες αναμορφώνουν τους πολίτες. Η συγκεκριμένη εφημερίδα γενικότερα εκθειάζει το πολιτιστικό και ευεργετικό έργο που γινόταν στη Μακρόνησο, αφού ανάλογα σχόλια βρίσκουμε και για μια παράσταση που δόθηκε με αφορμή τον εορτασμό του Πάσχα το 1948, που είχε σαν τίτλο Μέρρες δίχως τέλος (Ευγένιος Ο' Νηλ). ⁽⁴⁶¹⁾

Παράδοξο είναι επίσης το γεγονός ότι τα περισσότερα έργα που ανεβαίνουν από τους εξόριστους είναι του αστικού ρεπερτορίου και κάποια κλασσικά. Αυτό συνέβαινε βεβαίως και εξ' αιτίας της λογοκρισίας που υπήρχε. Στο νησί λειτουργούσε ειδικό γραφείο ηθικής αγωγής, με μέλη του να παρευρίσκονται στις πρόβες των παραστάσεων και να απαγορεύουν παρά πολλά στοιχεία ακόμα και στις εγκεκριμένες παραστάσεις, όπως κινήσεις, χειρονομίες και φυσικά από παντού το κόκκινο χρώμα. ⁽⁴⁶²⁾

Πολλές φορές οι κρατούμενοι εξαναγκάζονταν να συνεργαστούν με το

459 Θεόδωρος Βαλσάμης, *ό. π.*, σ. 30.

460 Άγγελος Μεταξάς, "Εις την Μακρονησον- Εις το Β' Τάγμα", Εφ. Εμπρός, 17/05/1949.

461 Γ., "Πάσχα εις την Μακρόνησον", Εφ. Εμπρός, 30/04/1949.

462 Θεόδωρος Βαλσάμης, *ό.π.*, σ. 55.

γραφείο ηθικής αγωγής και να παρουσιάσουν έργα τελείως αντίθετα στις αρχές τους κάτι που μετέτρεπε το θέατρο περισσότερο σε μαρτύριο γι' αυτούς παρά σε τρόπο ψυχαγωγίας.⁽⁴⁶³⁾ Έτσι λοιπόν γινόταν προσπάθεια, ιδιαιτέρως στο Α΄ Τάγμα, ακόμα και με την παραμικρή χειρονομία να εκφραστεί ένα αντίθετο μήνυμα στους εξόριστους που παρακολουθούσαν τις παραστάσεις.

Βέβαια πολλές φορές το μήνυμα δινόταν από τους εξόριστους και μέσω φαινομενικά "αβλαβών" έργων που περνούσαν κάποια έστω απλά κοινωνικά μηνύματα ή κάποια πιο βαθιά συγκεκαλυμμένα.

Ε.15 ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΟΥΣ ΤΟΠΟΥΣ ΕΞΟΡΙΑΣ

Τέτοια είναι η περίπτωση των έργων της αρχαία τραγωδίας που ανέβηκαν στη Μακρόνησο αλλά και σε άλλους τόπους εξορίας. Οι εξόριστοι κάτω από το πρόσχημα ενός κλασσικού αρχαίου κειμένου, προσπαθούσαν να περάσουν σημαντικά μηνύματα μέσω παραστάσεων φαινομενικά "αθώων". Όμως όπου οι συμβολισμοί έγιναν αντιληπτοί ακυρώθηκαν οι παραστάσεις, χωρίς να υπολογιστεί το γεγονός ότι ήταν παραστάσεις αρχαίου δράματος.

Μια χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση είναι η απαγόρευση της παράστασης του *Προμηθέα Δεσμώτη* που είχε οργανωθεί από γυναίκες εξόριστες στο Τρίκερι και τη Χίο, κι ενώ όλα ήταν έτοιμα για το ανέβασμά της. Ο *Προμηθέας* σύμβολο αντίστασης και μαρτυρίου λογοκρίθηκε από τις αρχές του νησιού για να λείψουν οι παραλληλισμοί της μοίρας του ήρωα με τις ίδιες τις εξόριστες.

Στη Μακρόνησο, ωστόσο, το καλοκαίρι και τον Οκτώβριο του 1948 ανέβηκε η παράσταση *Αντιγόνη*. Για τις αρχές η *Αντιγόνη* ήταν μια τραγωδία που έδειχνε στους εξόριστους τη μοίρα τους εάν δεν άλλαζαν στάση ζωής. Ωστόσο η παράστασή της δεν είχε τελικά αυτή την επίδραση στους εξόριστους. Αντίθετα, η στάση της ηρωίδας ενάντια στη φασιστική συμπεριφορά του Κρέοντα, η αποφασιστικότητα και ο ηρωισμός της, ενέπνευσε τους εξόριστους. Πολλοί από αυτούς βρήκαν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την ηρωίδα, αφού κι εκείνοι τιμωρήθηκαν και εξορίστηκαν λόγω της ηρωικής τους συμπεριφοράς. Η στάση της ηρωίδας που στάθηκε αταλάντευτη ως το τέλος, έδειχνε τον δρόμο στους εξόριστους να κρατήσουν παρόμοια στάση με εκείνη. Η *Αντιγόνη*, όπως και πολλοί εξόριστοι, έχασε ακόμα και τη ζωή της για όσα υποστήριζε, στάση που αντιμάχονταν λυσσαλέα οι αρχές.

Με την *Αντιγόνη* ασχολήθηκαν και οι γυναίκες στο Τρίκερι, όχι μόνο λόγω της ηρωικής της στάσης αλλά και λόγω του ότι συμβόλιζε τη γυναίκα η οποία αντιστέκεται. Η γυναίκα που αντιστέκεται ταιριάζει πλήρως στην στάση των εξόριστων γυναικών, που αντιστάθηκαν παρ' όλο που ακόμα και τότε η θέση της γυναίκας ήταν αρκετά υποβαθμισμένη. Η τραγωδία διαβάστηκε στις εξόριστες από η ηθοποιό Αλέκα Παϊζη η οποία ήταν υπεύθυνη θεάτρου στο Τρίκερι.⁽⁴⁶⁴⁾

463 Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned*, Oxford, Oxford New York, 2011, σ. 98.

464 Gonda Van Steen, *ό. π.*, σ. 109.

Με ξεχωριστή συγκίνηση θυμάμαι όταν μια μέρα διάβασα την «Αντιγόνη» του Σοφοκλή: Υπήρχε μια μεγάλη σκηνή που χωρούσε πολλές γυναίκες. Ήξερα πως είχαμε γυναίκες διαφορετικής μόρφωσης, γι' αυτό είπα πως αν κάποια βαρεθεί, θα μπορούσε να φύγει. Διάβασα ολόκληρο το βιβλίο· δεν έφυγε καμιά.⁽⁴⁶⁵⁾

Το 1949 στη Λήμνο είναι άλλωστε που αρχίζει την ενασχόλησή του με την ηρωίδα της αντίστασης και του εμφυλίου Αντιγόνη του και ο Άρης Αλεξάνδρου, έργο που ολοκλήρωσε αργότερα, το 1951, στον Άη Στράτη.⁽⁴⁶⁶⁾

Το δεύτερο έργο που ανέβηκε στη Μακρόνησο, ήταν ο Φιλοκτήτης (καλοκαίρι 1948), με τον ήρωα του οποίου πάλι ταυτίζονταν οι εξόριστοι. Ο Φιλοκτήτης κατάφερε να ανέβει γιατί όπως και η Αντιγόνη ερμηνεύονταν διαφορετικά από τις αρχές και διαφορετικά από τους εξόριστους.

Στο τέλος της τραγωδίας υπάρχει η συμφιλίωση και ο ήρωας ξαναμπαίνει στον πόλεμο και οι Έλληνες καταλαμβάνουν την Τροία. Οπότε μια ερμηνεία θα μπορούσε να ήταν: «να υπογράψουμε, να μπούμε στον πόλεμο και να τελειώσει ο Εμφύλιος». Όμως, ο Φιλοκτήτης αφορά επίσης έναν άνθρωπο που υποφέρει απομονωμένος σε ένα νησί, έναν άνθρωπο που τον έχει απορρίψει η ίδια η κοινωνία στην οποία ανήκε.⁽⁴⁶⁷⁾ Ο ίδιος ο Φιλοκτήτης ήταν εξόριστος από τους ίδιους τους Έλληνες, όπως ακριβώς και οι εξόριστοι της Μακρονήσου. Ο απεγκλωβισμός του στο τέλος έδινε κάποια ελπίδα για παρόμοια δική τους τύχη, φυσικά χωρίς όμως να χρειαστεί να προδώσουν τα ιδανικά τους.

Η ενασχόληση των εξόριστων με την αρχαία τραγωδία κορυφώθηκε το 1952, στον Άη Στράτη με το ανέβασμα της τραγωδίας Πέρσες. Οι Πέρσες παραστάθηκαν μετά την ήττα του ΔΣΕ στον εμφύλιο, από τους υποστηρικτές του πολιτικού εξόριστους. Το παράδοξο είναι ότι οι εξόριστοι επέλεξαν να ανεβάσουν τη συγκεκριμένη τραγωδία, η οποία διαπραγματεύεται την ήττα ιδωμένη από το στρατόπεδο των ηττημένων. Οι ηττημένοι στον εμφύλιο, λοιπόν, κομμουνιστές επιλέγουν να ανεβάσουν την τραγωδία της ήττας, η οποία μάλιστα ανέβαινε σε όλη τη διάρκεια του εμφυλίου αλλά και νωρίτερα, από τους κρατικούς θεατρικούς φορείς σε κάθε Εθνική επέτειο για προπαγανδιστικούς λόγους.

Στον αντίποδα της αστικής προπαγάνδας θα δώσουν μια νέα πνοή στο περιεχόμενο της τραγωδίας. Την εποχή που οι διώκτες τους πασχίζουν να τους αναμορφώσουν και να τους εξοντώσουν σε διάφορους τόπους εξορίας θα αναδείξουν ότι ταυτίζονται με τους Πέρσες κυρίως σε ένα σημείο: όπως οι Πέρσες παρ' όλη την συντριπτική τους ήττα, πάλεψαν να αντιμετωπίσουν όρθιοι, με σεβαστή αξιοπρέπεια την τραγική τους μοίρα, έτσι και οι κομμουνι-

465 Μαρτυρία Αλέκας Παϊζή στο: Βικτώρια Θεοδώρου (επιμ.), *Σύλλογος Πολιτικών Εξοριστών Γυναικών- Γυναίκες εξόριστες στα στρατόπεδα του Εμφυλίου: Χίος, Τρίκερι, Μακρόνησος, Άι-Στράτης, Καστανιώτη, Αθήνα 1996, σ. 63*

466 Gonda Van Steen, *ό. π.*, σ. 150.

467 Gonda Van Steen, "Το θέατρο των εξοριστών: Το θέατρο ως μορφή Αντίστασης", *tvxs*, [<https://tvxs.gr/news/taksidia-sto-xrono/ena-biblio-gia-theatro-ton-eksoriston>], (20/09/2018)].

στές παρ' όλη την ήττα τους, δεν θα επαναπροσδιορίζονταν και δεν θα έπαυαν να είναι πιστοί σε όλα όσα πίστεψαν και σε εκείνα για τα οποία αγωνίστηκαν.



ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο εμφύλιος πόλεμος ξεκίνησε ουσιαστικά πριν το 1946 αμέσως μετά την απελευθέρωση κατά τη διάρκεια των δεκεμβριανών. Τότε ο ενθουσιασμός της απελευθέρωσης αλλά κυρίως οι προοδευτικές επιρροές που υπήρχαν σαν κατάλοιπα από την ελεύθερη Ελλάδα είχαν δημιουργήσει κάποια ενθαρρυντικά δείγματα για την εξέλιξη της Τέχνης και της κοινωνίας, τα οποία δυστυχώς σταμάτησαν από την επικράτηση των συντηρητικών δυνάμεων.

Κατά τη διάρκεια των τριών χρόνων που διήρκεσε τυπικά ο εμφύλιος, η θεατρική ζωή της χώρας ήταν αρκετά φτωχή και καλλιτεχνικά στάσιμη. Ελάχιστες ήταν οι προσπάθειες γνήσιας καλλιτεχνικής δημιουργίας οι οποίες ήταν κυρίως πηγαία εκδήλωση της ανάγκης για καλλιτεχνική έκφραση από τον λαό, αλλά και από λίγους θιάσους. Οι προσπάθειες αυτές ωστόσο δεν αποτέλεσαν κάτι πρωτοποριακό στον καλλιτεχνικό χώρο καθώς έγιναν κάτω από αντίξοες συνθήκες και χωρίς τα απαραίτητα μέσα.

Το 1949 ήταν τυπικά το τελευταίο έτος του ελληνικού εμφυλίου πολέμου. Όμως η λήξη δεν σήμανε και καλύτερες μέρες για το θέατρο. Οι ρυθμοί εξέλιξης του θεάτρου παρέμειναν πολύ αργοί. Όλα τα προβλήματα που αναλύθηκαν παραπάνω συνέχισαν να μαστίζουν τον ελληνικό θεατρικό χώρο, πράγμα λογικό αφού δεν ευνοήθηκε σε καμία περίπτωση η πολιτιστική καλλιέργεια του λαού. Η Τέχνη συνέχισε να κρίνεται και να εξελίσσεται με βάση εμπορικούς όρους, χωρίς κίνητρα καλλιτεχνικής δημιουργίας και μέσα σε καθεστώς ανελευθερίας.

Άλλωστε το τέλος των μαχών δεν σήμαινε καλύτερες μέρες για τον κόσμο ούτε και πρακτικά λήξη του εμφυλίου πολέμου. Το ανθρωποκνηγητό συνεχίστηκε για πολύ καιρό ακόμα με στρατοδικεία, φυλακές, εκτοπίσεις και εκτελέσεις. Το ΚΚΕ παρέμεινε για πολλά χρόνια ακόμα στην παρανομία, αλλά και προοδευτικοί άνθρωποι κυνηγήθηκαν από φαινομενικά δημοκρατικές κυβερνήσεις. Το τέλος του εμφυλίου πολέμου, δυστυχώς, όχι μόνο δεν σήμανε καλύτερες μέρες για την Ελλάδα, αλλά τα όσα ακολούθησαν ήταν εξίσου δύσκολα για τον ήδη βασανισμένο ελληνικό λαό. Όλη αυτή η κατάσταση δεν άφησε ανεπηρέαστο κανέναν τομέα της ζωής της χώρας και συνέχισε να επηρεάζει και να έχει αρνητικό αντίκτυπο και στον τομέα του θεάτρου και της τέχνης γενικότερα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ



1946. Ενωμένοι Καλλιτέχνες, διακρίνονται, μεταξύ άλλων, ο Μάνος Χατζιδάκις (δεύτερος από αριστερά), η Άλκη Ζέη και ορθός επάνω ο Γιώργος Σεβαστικόγλου. Η φωτογραφία δημοσιεύτηκε στο βιβλίο της Άλκης Ζέη *Με μολύβι φαμπέρ νούμερο δύο*, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2013.



Ο Θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών⁽⁴⁶⁸⁾



Από τα προγράμματα των παραστάσεων Χαμένος Παράδεισος, Γερμανοί και Ρώσσοι.⁽⁴⁶⁹⁾

468 Άλκη Ζέη, *Με μολύβι φαμπέρ νούμερο δύο*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2013 και Σοφία Αδαμίδου, *Το θέατρο σπουδαία πράξη... αγωνιστική*, "Εφημερίδα Ριζοσπάστης", 22/10/2016, <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3589745>.

469 Από την Ψηφιακή Συλλογή του ΕΛ. Ι. Α., http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/THP.10.57.JPG.

ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ

Το Έλληνικό νεορεαλιστικό τραγούδι κλείνει μέσα του όλη τη χαρά, τη φημισμένη χαρά θάβει «ά πω, στη πιο μεγάλη ανθρώπινη γιορτή το γάμο.

Σ' αυτή τη γιορτή, ο λόγός μας, δίνει το πιο άριστο κομμάτι της ψυχής του και τραγουδάει με την όλη κροταλένια φωνή του τη χαρά της δημοσύνης.

Είναι γάμος οί φιλίες του τραγουδιού σαν κά βουκό που το γαϊνί σανε, άρεσσερά τή εκπαίδευτά του σαν τίς λαγκαδιές και τή ποσέμα μας κι' ό άχός λεβέντικος υψώνεται κατακόρηφα σαν γαρό δέντρο, και φέτρασε σή φέρμα ληθόρα.

Τό «Νυφάτικο τραγούδι» μου άδύνατα ενάτατε γιορτινά και χαρουμενάνα, άρεσε δέν είναι. Είναι τό άδύνα μου, ποσέμας και τό τραγοδι της κόρης τίκουσε όλεμόναχη στο κάμπο, έτσι άπλά όπως τό γελάδια και τό πουλά.

Αυτό άρεσε είναι μου-τραγοδι και ποσέμα τό κρήφεται μισάτρωλη, άκούγοντας τή πέταλια τών άλόγων του συμπεθε, φιαδ ποσέμα τό τή πάρεσι "Όμοιος τό συμπεθερό άλο έρχεται και ποσέ, δέν φέρμα και τό νεορεαλιστικό τραγοδι μέχρι τή έσοπεσε ευγώνου και γυρίει πίσω.

Τά άνα ότε άλλορα άγχεμένα τράγουσε τό κάμπο μέσα νόχου με τό δίκουνα τά βροσέσε τή ντροπ κορμίνη.

Άπό τέλος θή τή τραγοδιήσινε τή χαρτίνα, άλλά και ποσέμα άπό τή βλάρουνα για τό δικά τους τά άδύνα.

ΝΟΤΗ ΠΕΡΓΙΑΛΗ


ΤΗΛ. 42.37

ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

«ΠΕΡΟΚΕ»

ΤΗΛ. 593.730

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ



ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΒΕΑΚΗΣ

Τεχνική Έπιμέλεια — Φίλ. Περαντόκου
 ΜΗΧΑΝΙΚΟΣ : Α. Παπαδόπουλος
 ΗΛΕΚΤΡΟΛΟΓΟΙ : Μιχ. Μεσσολός Έδρα Βουλιάς
 ΦΡΟΝΙΣΤΗΣ : Ν. Κουφλάκης
 ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΙΣ ΜΑΙΡΗ ΒΕΑΚΗ



ΝΟΤΗ ΠΕΡΓΙΑΛΗ
ΝΥΦΙΑΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ
 ΔΡΑΜΑ ΣΕ 3 ΠΡΑΞΕΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ
 ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ Π. ΓΙΑΝΝΙΣΗ
 ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΕΣ Τ. ΣΥΓΓΕΛΑΧΗ
 ΜΟΥΣΙΚΗ ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ
 ΠΡΟΣΩΠΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ

Α. Βαλάκου, Α. Σκέλας, Ρ. Μουσαύρη, Τζ. Δρόσου, Ντ. Σταθάτου, Μ. Λαλοπούλου, Δ. Μήλας, Γ. Γιαννίσης, Ε. Μιλήση, Κ.Α. Καραγιώργης, Β. Κισσάνης, ΑΙΜ. ΒΕΑΚΗΣ, Β. ΛΕΜΝΗΣ, Δ.Ν. ΒΑΛΑΚΟΥ, Ρ. ΜΟΥΣΟΥΡΗ, Δ. ΣΚΕΛΑΣ, ΤΖ. ΔΡΟΣΟΥ, Μ. ΛΑΛΟΠΟΥΛΟΥ, ΝΤ. ΣΤΑΘΑΤΟΥ, ΤΖ. ΑΡΟΣΟΥ, Κ. ΣΤΡΑΝΤΖΑΛΗΣ, Κ.Α. ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΗΣ, Κ. Στράντζαλης

ΔΟΡΑΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ
 ΤΑ ΠΕΛΑΛΙΑ ΤΟΥ ΤΕΡΟ-ΜΙΑΛΗ
 ΤΟ ΣΥΜΠΕΘΕΡΙΟ

Πρόγραμμα από την παράσταση του Ρεαλιστικού θεάτρου "Νυφιάτικο Τραγούδι". (470)



Θέατρο Τέχνης(471)

470 Ψηφιοποιημένη Συλλογή ΕΛ. Ι. Α, <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=327986>.

471 Νέα Εστία, Δεκέμβριος 1946.

ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ
«Φοίνισσαι»

Πριν άρχισή ή τραγωδία θα εκτελεσθί από χορωδία και με τή συνοδία αούλων και όρχήστρας ό

Είς Διόνυσον ΥΜΝΟΣ

άπόπασμα, σέ άργαίο κείμενο, άπ' τήν πάροδο τής τραγωδίας του Εύριπίδη «ΒΑΚΧΕΙΣ» σέ μετρική διευθέτηση ΛΙΝΟΥ ΚΑΡΖΗ και με μουσική ΚΩΝΣΤ. Α. ΨΑΧΟΥ. Στο διάστημα που θα ψέλνεται ό ύμνος, Ιερέας του Διονύσου θ' άνάψη τήν τραγική θυμέλη.

ΔΙΑΝΟΜΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΠΡΟΣΩΠΑ (ΣΤΗ ΣΕΙΡΑ ΠΟΥ ΕΜΦΑΝΙΖΟΝΤΑΙ)	ΥΠΟΚΡΙΤΑΙ - ΤΡΑΓΩΔΟΙ
<p style="text-align: center;">* www.elia.org.gr</p> <p>Ίοκάστη Άντιγόνη Παιδονογός Πολυαίκης Έτεοκλής Κρέων Μενόικεας Τερεσίως Α' Άγγελος Β' Άγγελος Οιδίποδας</p>	<p style="text-align: center;">*</p> <p>ΕΛΛΗ ΞΑΝΘΑΚΗ ΑΛΙΚΗ ΣΟΦΡΑΦΟΥ ΑΧΥΚΙΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΟΡΔΗΣ ΗΛΙΑΣ ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ΑΧΥΚΙΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝ ΜΙΜΗΣ ΒΕΑΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΟΡΔΗΣ ΜΙΜΗΣ ΒΕΑΚΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΡΓΥΡΗΣ ΗΛΙΑΣ ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ</p>
<p style="text-align: center;">Χορός</p> <p>Καίτη Φώτη, Φανή Χριστοπούλου, Εφραίμη Μπαρούνη, Αίσα Ψαχνή, Ταβύτση Μασουρά, Τζένη Αράου, Τζούλια Ηλιοπούκα, Βιργίνια Σαργάνη, Φωφώ Καλομοίρη</p>	<p style="text-align: center;">Κορυφαία χοροί: ΣΤΑΣΙΑ ΙΑΤΡΙΔΟΥ</p> <p>Μεγαλοκίθα ήραχοίτες Α' ΑΛΙΚ. ΚΑΡΑΒΙΤΟΥ Β' ΕΛ. ΠΑΥΛΑΚΕΛΗ</p>
	<p>πόδον, Μαίρη Δολοπούλου, Μιράντα Χριστοπούλου, Ρέα Εύθυμίου, Τέτα Γιαννοπούλου, Ντάβελ Γαρμυλή</p> <p style="text-align: center;">Αόλητής ΠΕΤΡΟΣ ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΗΣ</p>

Πρόγραμμα της παράστασης Φοίνισσαι του Ευριπίδη.⁽⁴⁷²⁾



Θίασος Δραματικής Σκηής⁽⁴⁷³⁾

472 Από το Ψηφιοποιημένο αρχείο του ΕΛ. Ι. Α., [http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/THP.64.05%20\(03\).jpg](http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/THP.64.05%20(03).jpg).

473 Εφημερίδα Το Βήμα, 08/09/1949.



Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη ⁽⁴⁷⁴⁾



Θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου ⁽⁴⁷⁵⁾

474 Εφημερίδα Το Βήμα, 23/08/1949..

475 Εφημερίδα το Βήμα, 11/02/1948.



Στὸ «Κεντρικόν» συνεχίζονται με ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία αἱ παραστάσεις τῆς κωμωδίας τοῦ Ν. Τσακούρα «Ὁ καλὸς καλὸ δὲν βλέπει». Ἀνωτέρω ὁ Βασίλης Λογοθετίδης καὶ ὁ Χρίστος Τσαγανέας σὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ σκηνὴ τῆς ὥρας αὐτῆς ἑλληνικῆς κωμωδίας.



Μία σκηνὴ ἀπὸ τὴν γαλλικὴν κωμωδίαν τὸ «Ἐρωτικὸ Κυνήγι», τὸ ὁποῖον ἤρχισε νὰ παίζεται ἀπὸ προχθὲς εἰς τὸ θέατρον Μακέδο ἀπὸ τὸν θίασον Λογοθετίδη

Θίασος Βασίλη Λογοθετίδη⁽⁴⁷⁶⁾

476 Εφημερίδα Το Βήμα, 23/06/1948.



Εθνικό Θέατρο Πολύ Κακό για το τίποτα⁽⁴⁷⁷⁾



Μία τελευταία φωτογραφία της Σοφίας Βέμπο μαζί με άλλους Έλληνες καλλιτέχνες. Έξω αριστερών προς τα δεξιά: Ή Λίττα Άλμα, ο Φώτης Άργυρόπουλος, ο Γιάννης Φλερύ και η Άλίκη Βέμπο.

Το Ελληνικό Θέατρο στο εξωτερικό (478)

477 Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

478 Εφημερίδα Εμπρός, 20/06/1948.



Μία σκηνή από το ώραϊον έργον «Βαθειές εινε οι ρίζες» που παίζεται με επιτυχία εις τὸ θέατρον Κοτοπούλη. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὴ δεξιὰ: ἡ Βάσω Μανωλίδου ὡς Τζινέρβα, ὁ Μάνος Κατράκης ὡς ὑπολοχαγὸς Ἰμπρέντ, ὁ Λάμπρος Κωνσταντάρου ὡς Μέρικ καὶ ἡ Ἐλένη Χατζηπαύρη ὡς Ἀλίκη.



Μία χαρακτηριστικὴ σκηνὴ ἀπὸ τὸν «Πυγμαλίων» τοῦ Μπέρναρ Σὺ, ὅπου πρωταγωνιστοῦν ἡ κ. Βάσω Μανωλίδου καὶ ὁ κ. Παππάς.

Θίασος Μανωλίδου- Παπά⁽⁴⁷⁹⁾



Ἀπὸ τὴν γθεσινὴν παράστασιν τοῦ λυρικοῦ δράματος «Ἄλκηστὶς» τοῦ Γκλόκ. Ἄνω: Ὁ λαβῶν μέρος θίασος τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς. Κάτω: Ὁ Γάλλος ἀρχιμουσικὸς κ. Βόλφ, ἐν μέσῳ τῶν πρωταγωνιστῶν δίδος Ἀϊθαλὴ καὶ κ. Δελένδα. Δεξιὰ: Ὁ σκηνοθέτης τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς κ. Κίμων Τριανταφύλλου.

ΕΜΜΕΤΡΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΣ

Δ Σ Υ Π Ρ Ι Ι Κ Η Ι Η Σ Ι Κ Η Ι Η Ν Ι Η Ι

Ἐνῶ δὲν τὸ περίμενε κανεὶς ἀπήργησαν οἱ ἠθοποιοὶ τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς. Διότι καὶ ἡ Κάρμεν καὶ ὁ Δὸν Χοσέ δὲν δέχονται νὰ παίξουν βερεσέ !...

Θὰ ἔπρεπε, ὅπως εἶπαν μερικοὶ ἡ Λυρική μας ἢ Σκηνὴ νὰ εἶναι λ ι ρ ι κ ῆ νὰ ἔχη λίρες ἄφθονες ἐντὸς κι' ἐκτὸς προγράμματος γιὰ νὰ διασκεδάξῃ τὸν λαόν καὶ εἰς τὰ χεῖλη τῶν ἠθοποιῶν νὰ ὑπάρχη πάντοτε μιὰ χώρα... μ ε ι δ ι ἄ μ α τ ο ς ! ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Λυρική Σκηνὴ καὶ Δημοσίευμα στον Τύπο γιὰ τὴ Λυρική⁽⁴⁸⁰⁾

479 Εφημερίδα Το Βήμα, 03/02/1948 καὶ 30/05/1948.

480 Εφημερίδα Το Βήμα, 02/09/1948, Εφημερίδα Εμπρός, 03/11/1948



Θέατρο Τέχνης (481)



Ορέστεια⁽⁴⁸²⁾

481 Εφημερίδα Καθημερινή, 13/04/1948.

482 Εφημερίδα Το Βήμα, 07/09/1949.



Οι ηθοποιοί (εξ αριστερών προς τα δεξιά) Ν. Σκουριδής, Χρυσούλα Σάκκα, Μελάνια και Κ. Μανιάς είς τό Φινάλε τού Έργου «Καρδέμνη Έλλάδα». Μεταξύ τής Μελάνιας και τού Μανιάς διακρίνεται ή «Αμέρι και είς τό άκρον δεξιά ό νέος ηθοποιός Γ. Δούρος.



Ό Σταύρος Ίατρίδης και ή Πόπη Άλδα, ώς πρωτοπαλληκαρα τού Χόρστς είς τόν ΟΗΕ. Διξία ώς ιούζωνος ό Γ. Βούρος.



Ή Καλή Καλό (Ναυτικόν), ή Νίκη Ντέμις (Άεροπορία) και ή Άννα Φυλλίου είς τό νούμερό των α' Έκπομπή Ένόπλων Δυνάμεων».

Μουσικοί Θίασοι (483)



Αντώνης Γιαννίδης- Δημήτρης Ραβάνης- Ρεντής⁽⁴⁸⁴⁾

ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ

ΑΡΧΙΣΕ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ

Το θεατρικό συγκρότημα του Δημοκρατικού Στρατού άρχισε την δεύτερη περίοδο του στα πλαίσια της πολιτικής γραμμής. Το κεντρικό του πρόγραμμα από τα τέλη από (δύο δοκιμαστικά πρόβοντα, ένα κομικό σκετς και ένα τραγωδία).

Το πρώτο μονόπρακτο είναι το έργο του 1890 έτος με γόγγυρος εναντιόνομες σκηνές διότι τα αφηγήματα, οι σκηνές και η παλληκαριά του μαχητή στην ώρα της μάχης.

Το δεύτερο μονόπρακτο «Οι άρκατοι» έχει θέμα τον αγώνα της Ελλάδας στην πρώτη γραμμή και στα πεποιθήσεων.

Το κομικό σκετς (Ναρκοφοδία σκορπίζει άβυσσος το γέλιο στο κέντρο στους μαχητές μας. Είναι μια κωμωδία που απηχτεί το πνεύμο που κυριαρχεί μέσα σε πολεμογενετικές σκηνές διατήρηση των σκεπτόμενών μας. Ένα μικρό τραγωδία ελληνικά με συμβολακλήματα αναληφώνων πετυχημένα το δεύτερο αυτό πρόγραμμα του καλλιτεχνικού μας συγκροτήματος.

ΑΔΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Οι συν. Γ. Γεωργίου, Τσαχούρης από την Μικρή Σύντα και Δημήτριος Τσιουλιάνης από την Πύλη για εφημερίδα τους στην Πύλη και Γ. Αδελφών να απαντήσουν διεθνοσή τους.

ΠΡΩΤΟΜΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΦΑΝΤΑΡΟΥΣ

«Το δεύτερο του Δ.Σ.Ε» μοναχικά ζώντας την περίοδο του, ανάμεσα στις γυλιές της μάχης και τους μαχητές του μετώπου, είναι σήμερα ένα μέρος από το πρόγραμμά τους, οι άβυσσος μας, τα παρατημένα παιδιά του λαού, που ο κοινός έχθρός μας είναι ο στήθος άντικου μας, εναντίον μας.

«Είσι άρχισες για το «Δεύτερο του Δ.Σ.Ε» ο γιορτασμός της Πρωτομαγιάς.

Μόλις είχε άρχισες να διαπραγματεύεται «Ένα έα τα μέλη του θύματος, προσώπων ΟΙ λαϊκοί βρες άα τ-ό έα ο, φράγγουν γόρω ένα παραδοτικό, κέρως του ή γής έχει άρχισες να μάχεται ν-ά τους άτις φορές σιά της. Το έα του 1985, το «Απόλυτο Κόμμα» πέναντί μας, τα (Κομμουνιστικά).

Κι έσεις, έδα, σ' άβυσσος η τέτοια, πο να μπορούμε να μιλήσο και να άκουστούμε.

«Άβυσσος πανάτορ μας άκο του «Ναι, ναι! Άρχισες».

Ο άποθος της αγής δεν έχει άεσμα άρχισες. Τα τραγωδία μας φεύγουν από έδα και πάνε απέναντι. Το τραγωδία της Συνεδεσώσης, το έα του του Γράνου, το τραγωδία της έβουλειάς... «Άβυσσος φανταροι, μας άκοτε καλά».

«Ναι, ναι! Πότε κι άλλα».

«Έρχονται έσεις τα λαϊκά έργα έα. Μια συναγωγή στην έα του έα «Οι έα έα».

—Ποσοτέ, άπο έα. Το πρόγραμμα του «έ ά σου του Δ.Σ.Ε» άα

τελειώσει με...
—Όχι, όχι. Συνεχίστε.
Το έα οί φωνές έρχονται από δεξιά, έρα. Λοιπόν, έα έα άκο να μονάχα οί άπάναντι; Έ, τότε να ποέμε κι άλλα.

Πάνω άα' το «Λοιπόν ο έορα νός ρόδισ. Η νύχτα μαζέσει τίς τελευταίς της; σαιέ, από τη γή. Ο έα του ΕΑΑΣ χαιος τίς έα άνατολή του πρωτομαγιάτικου έα του.

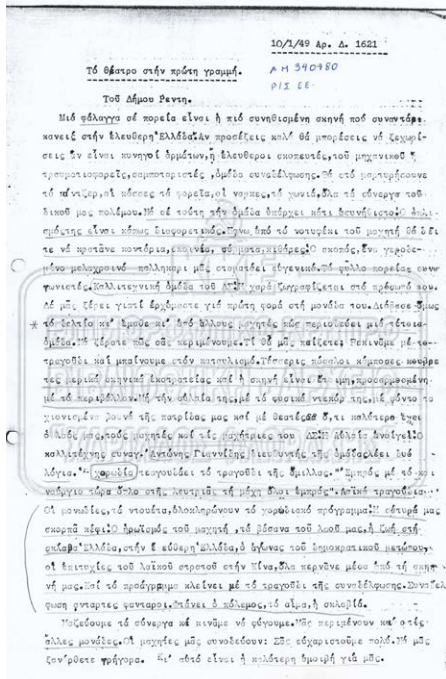
Το έα του Δ.Σ.Ε πρέπει να ξεκινήσει. Πώς άα μπορούσε ν' άναπαθεί στο προσέκλεμα άνάμεσα στις μάχηρες και τους μαχητές μας;

Γ.Β.
1 του Μάη 1949

Εφημερίδα Προς τη Νίκη⁽⁴⁸⁵⁾

484 Εφημερίδα Ριζοσπάστης, 17/07/2016.

485 Εφημερίδα προς τη Νίκη, 24/03 και 03/05/1949.



Αναπόκριση από τον Ραδιοφωνικό Σταθμό Ελεύθερη Ελλάδα. (486)

ΖΩΗ*ΤΕΧΝΗ

ΘΕΑΤΡΟ

Τό θέατρο έχει επιμείψει σημαντική πρόοδο. Απ' την κλασική κωμωδία και τή εμετά της επιχρήσθησαν αλληγορικά και τερσάσεις ανιγές μέ πλούσιο φασματικό, ύποθετικό, βαρμεία περιγραφικά εικονικά απ' τίς όποιες παρουσιάζονται έσβαρά και μέ άποικίσεις εύχρηστα έργα, όπως « τού τρωικού τ' άφνι» καί Κοφορμίου» καί τού κεντρικού εσπερηίου παρσάσεις τώρα τελειώνεται μάλιστα και έργα χραμμένα έδώ ετή φασική, πού πολλά απ' αυτά όναι ή ά τρίτη πράξη» είναι μεγάλη επιτυχία, έσφορσάσεις και μιλησαν εσπρ θεατές μέ τή δικιά μας γλώσσα. Ανώμα καινούργια ήθοποιά έμφανίζονται μέ έπιτυχία, καινούργια καινίτες, βοηθοί, ηλεκτρολόγοι, ζωγράφοι, παίρσων μέσος ετή έσφορσά απ' τή μέ άποικίση καί γίνεται καλύτερη ή έσφορσά, μά και έσοι άποικίσησται μέ αούτην ή άποικίση πείρα, πού καθώς εικαιόλοισ νεοι εσφορσά θά τού χρασσει έδώ ό λαός. Τώρα έσφορσάται τού άλν θεατέρις βό φάσ τού θεατοού και έπιχρήσμε πολλά.

ΜΟΥΣΙΚΗ

Η έσφορσά και ή χρασά τού κεντρικού εσπερηίου άνακοιγού τήσων και πλουσιότων

μέ όργανα και φωνές, τή αιτέρα μάλιστα μέ τήν άποικίση τού Άμορσιέων. Σε μάς μένει όμως τώρα να άποικίσησμε αυτά τή εσφορσάται να τή κάσος μέ περιέσσοτε εώνίσητα, ή να ποιήσων ένεργό μέρος εσά προγράμματα μάς έκι εσάν μακάδες, μόνο του τού Άμορσιέων, ή μά κιόρα και η. όλλά εσών εσφορσάται. Σε τού θεατοού οι χρασάσεις και τή διάφορα έργα και, ποιήσων τή βραδία προγράμματα και άποικίσησ πάντα τή τή βόση για τού κασικό τραχούδι.

Ζωγραφική

Τό εσπερηίου τών ζωγράφων άπόδωσε πάρα πολλά πράγματα. Κι άλλες προσωπογραφίες ήγιστων τού λαού φικιάτικων εσέ τερσάσεις έσφορσάσεις, κι άλλο καινά, πού πολλά απ' αυτά εσφορσάσαν ετίς λαϊκές εσφορσά τρώσεις και τή εσφορσά τών όργανώσεων τού λαού και τής Νεολόγας. Τή εσφορσά, τίτλοι και η τών εσφορσάσαν φικιάτικων τή εσφορσάται και καλλιτεχνικώτερα. Οι καλλιτέχνες μάς ετή προσάθει τούς κα φικιάτικων καθέ τόσο και κα τή καλλιτέρο, κατάρσων κα φικιάτικων εσφορσάται άγαλάματα.

Χειρόγραφη Εφημερίδα Δεσμώτης Αγωνιστής (487)

486 Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, 10/01/1949.

487 Εφημερίδα Δεσμώτης Αγωνιστής, ό. π.

Η Ψυχαγωγία μας

ΕΙΤΗΜΟΣ αξίζει στη ψυχαγωγία της ομάδας μας για την αρέσκια και οργανωμένη ενασχόληση μας στο Παιό, που μας βοηθάει στην ημερήσια και τη μακροχρόνια των παλαμνών με «δικά μας» παιχνίδια και πρωτοποριακό σφαιρούδι. Με την ερωτική συνθήκη ημικαμένων, ημερήσιων διατηρήσεων και την προετοιμασία της γερμιάς ημερήσια να μπορεί βιώσει παλαμνών και «να τα παίξει» στην ψυχαγωγία αγωνιστές που γυρνάνε και να παίξουν με τα «όργανα» και των σφαιρών παλαμνών της ημικαμένης βροχίας και την ομογενειακή αμοιβαία, αλληλεγγύη στο Παιό μας και μας έδειχνε πως αν είμαστε καινούρια απ τα σφαιροπαια μας, γυρνάμε σε μια μεγάλη ομογένεια, της ομογενειακής συνάδελφης μας.

Αν θέλουν ο υδρόμος ήρθε να μας ετοιμάσει και να μας χαίρεται όταν τον προσεγγίσουμε μόνο με τα ωρικό λόγια, για τις συνήθειες και οργανωμένα παιχνίδια που ετοιμάζουμε στο τα ψυχικό και διανοητικό σφαιροπαια ημικαμένης του παιδιών, και τον θέλουμε να τα χαίρεται και να τα παίξουν με αίσθημα.

ΘΕΑΜΑΤΑ

Α.Θαχρη» Χαίρε Καίσαρ
 ο μεθοδολογός η χαίρεται
 Β.Θαχρη» Δραμα ψυχαγωγίας
 Γ.Θαχρη» Ο θεός της μαδδωα
 Δ.Θαχρη»... ηυρας
 Ε.Θαχρη»... ηυρας
 Ζ.Θαχρη»... ηυρας
 Η.Θαχρη»... ηυρας
 Θ.Θαχρη»... ηυρας
 Ξ.Θαχρη»... ηυρας
 Κ.Θαχρη»... ηυρας
 Λ.Θαχρη»... ηυρας
 Μ.Θαχρη»... ηυρας
 Ν.Θαχρη»... ηυρας
 Ξ.Θαχρη»... ηυρας
 Ο.Θαχρη»... ηυρας
 Π.Θαχρη»... ηυρας
 Ρ.Θαχρη»... ηυρας
 Σ.Θαχρη»... ηυρας
 Τ.Θαχρη»... ηυρας
 Υ.Θαχρη»... ηυρας
 Φ.Θαχρη»... ηυρας
 Χ.Θαχρη»... ηυρας
 Ψ.Θαχρη»... ηυρας
 Ω.Θαχρη»... ηυρας

Χειρόγραφη Εφημερίδα Η Εφημεριδούλα μας⁽⁴⁸⁹⁾

489 ό. π.

Η ΑΥΛΙΑ ΜΑΣ

Τρεις μήνες ζωή έχει η ομάδα μας. Διπλά στον αγώνα που έκανε για το κοσμηρινό ηλιότο έφρεσε παράλληλα ν' αγωνιστεί και για την ψυχάρωξη των εξοριστών. Τον αγώνα αυτόν αναλάβαν, - πάλι αλληλ-, οι τιμημένοι έπονιτες μας. Με πολλές φιλοτιμίες και επιμονές προσπάθειες μπορούμε να πούμε πως βρήκαν το δρόμο τους. Μετά βε' τούτο το εξεργηθό που ακόμα καλά-καλά δεν επικοινωνήσαμε με τον εξέ κόσμο και κάτω από τις συνθήκες που ζούμε οι έπονιτες μας μας παρουσίασαν μια κορώδια που τα βράδια μας έβραει με τα τραγούδια της και ευχρότησαν ένα μικρό διάσε'ρου μεχρι τωρα εδωσε τρεις παραστάσεις.

Η δύσλεια ε' αυτών τον τόμοα πρέπει να ευκτηματοποιηθεί. Να καταβηθεί προσπάθεια να γίνει πιο αρτία η κορώδια, ν' αποκτηθεί εργασι, και να αρχισθούν βραδινές τραγουδιού.

Η τελευταία παράσταση του Διασού, εδωσε ότι στον τόμοα αυτόν καναυέ εκέτικες προσέδες. Τα εκηλικία φούεκα ανατοχα με τις συν-δινικές υποφέρτα, με προσέτικη να βελτιωθούνε. Επίσης και τα δέματα των εκέτε παρμένα μέσα από τη ζωή της ομάας ήταν πετυχημένα και κράτησαν ε' επιρότικα τα κεφ' των αναμνηστών.

Όμοι κ' εδω χρειάζεται να καταβηθούν προσπάθειες μεράλες. Να βελτιωθούν τα εκηλικία. Να επικοινωνεί με νέα πρόσωπα ο διοόα. Να δίνονται πιο ευκρές παραστάσεις προσέριμένες και μελετημένες. Αλλά προ πάντων να επιδιώσομε ν' ανεβασομε εργασια και να μερα με περιεχομένο σκι μωο της ευδύμης ηγέυρα της ζωής της ομάας μας (όπως κειρι τωρα φηστανέ) μα πω να εκφραζον τον καύμοι και τον πόθο των εξοριστών αγωνιστών. Κή η τραγική και δύσκολη ζωή μας προσφέρει αφόρονο υμικό για μια τέτοια προσπάθεια.

Χειρόγραφη Εφημερίδα Δεσμώτης του Πελάγου⁽⁴⁹⁰⁾

490 ό. π.

ΘΕΑΤΡΟ

Την Κυριακή εβδ. 14-15-1946 ήδη αδύνατο να
Αμφιλοκάκη στον αγ. Στέφανο ή ομάδα μας
έδωσε την πρώτη διάκριση της παράστασης, που
δεν παραμελούμε να είναι οι συνεργασίες και
δεν μας είναι οι κριτικοί του νησιού. Επειδή
ο χώρος της Αθήνας ήταν μικρός και οι δυνά-
μεις πάρα πολλές ή επιθυμία παίχθηκε δύο

φορές, απομακρύνει τη δεύτερη.
Η παράσταση όμως γραμμένη και σαν
πρώτη είχε αρκετή εσωτερική και θα είχε ακόμη
περισσότερα αν ο χώρος ήταν μεγαλύτερος.

Το πρόγραμμα που αποφασίστηκε να προσέ-
λυσε Νεοκλασικό είναι «ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ ΑΥΓΕΛΩΝΟ-
ΤΑΙ» αρχικά του είναι συνεργασίες και οι κριτικές
μέχρις ενός χωριού. Οι κριτικές που έλα-
σε οι συνεργασίες που ήσαν πρώτες και ήταν πώ-
ρα τα καλύτερα του είδους.

Τα δύο τμήματα είναι διαφορετικά μεταξύ
να όλα γίνονται χωριστά και τους συνεργασί-
ες είναι από την «απόφαση των μελών του
Δεν» που είναι «πολύ» καλύτερα γιατί δι-
ξαν εσωτερικά προβλήματα και εσωτερικά χρο-
νισμό...

Είναι από αναμνηστική από όλο είναι
η γλώσσα που διαρκεί ως πραγματικό της
ή χρονοί μας. Έχουμε τη γνώμη ότι θα πρέπει
έτσι, και αυτό από ευχαρίστηση από χρονοί
και εσωτερική ή ομάδα, για περισσότερα ο
στον. Επειδή της χρονοί να προίξουν εσω-
καρέ από την έρευνα και να προίξουν τη
τομότητα με φαντασία που τότε το πιο ερωμα
απολύτως.

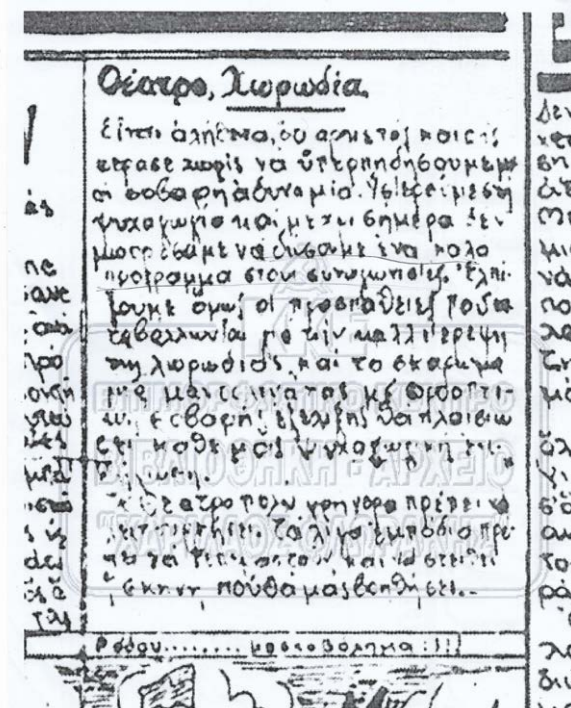
Επιμένοντας, πει όλοι τους συνεργασίες
μαίνουμε από τη ούσια. Μόλις μάθουν ότι
Απόστολα της παράστασης να κινούνται αμέσως
στη θέληση τους και να κινούνται με αβίαση
έκτακτα, από μέτρο ή από τους να κινούνται
στη θέληση της θέλησης...

Ο άριστος είναι ή καρδιά, ο δάσκαλος απόμα για τί-
leton απόμα είναι μεδούσι και καρδιά. Είναι
που είναι ανυπόφορο είναι ο ζωντανός δά-
καλος ή ΘΚΑΒΙΣ.

Δ ΓΛΗΝΟΣ

Εφημερίδα Αδούλωτη Φωνή⁽⁴⁹¹⁾

491 Εφημερίδα Αδούλωτη Φωνή, ό. π.



Χειρόγραφο εφημερίδα Πυρσός Λευτεριάς⁽⁴⁹²⁾



Στιγμιότυπα από τη θεατρική παράσταση «Ο εαυτούλης μου» του Δ. Ψαθά, 7/1948.⁽⁴⁹³⁾

492 ό. π.

493 Ψηφιακό Μουσείο Μακρονήσου, [<http://www.makronissos.org/politiki-exoristi-sti-makroniso-1949/>].



1949, Κέτσης Μάνθος, Ζήσης, Λειβαδίτης Τάσος, Γιολάσης Γιώργος, Παύλος, Γιαπαλάκης Βασ., Δαγκλής Χρήστος, Μπαλαδήμας Κώστας, Λυκοπανάγος Νίκος, Καλατζόπουλος Τάσος, Αρμάος Β., Κατράκης Μάνος, Καμπάνης Φάνης, Ρίτσος Γιάννης, Καρούσος Τζ., Σταυρολέμης, Προδρόμου Θαλής, Γιώργος.⁽⁴⁹⁴⁾



‘Από τὸ σκέτε «Παιδομάζωμα».— Συμμοριτες με τὰ ὅπλα προτειταμένα θὰ ἀρπάξουν σὲ λίγο τὸ παιδί ἀπὸ τὴν ἀγκαλιά τῆς μάνας του



‘Ἡ Ἀριστοῦλα Καζαντζῆ ποὺ φαίνεται ἐπὶ σκηνῆς ὑπῆρξε κατὰσκοπος τῶν συμμοριτῶν στὰ Γιάννενα. Κατεδικάσθη εἰς θάνατον ἀλλὰ δὲν ἐξετέλεσθη. Τώρα φαίνεται ἀρκετὰ μετανοημένη διότι παρεσύρθη



Αἱ κρατούμεναι εἰς τὸ ἀναμορφωτικὸν στρατόπεδον Ἰωαννίνων αἱ ὁποῖαι ἔλαβον μέρος εἰς τὴν παράστασιν

«Αναμορφωτικές» Παραστάσεις⁽⁴⁹⁵⁾

494 ό. π.

495 ό. π.



Το θέατρο του Γ' Τάγματος Σκαπανέων, 5/7/1948.⁽⁴⁹⁶⁾

496 ό. π.



Παράσταση αντάρτικου θιάσου⁽⁴⁹⁸⁾



Χίος 25 Μαρτίου 1948, Παράσταση Να ζει το Μεσολόγγι⁽⁴⁹⁹⁾

498 Αρχείο ΚΚΕ.

499 Ολυμπία Παπαδούκα, Το θέατρο της Αθήνας, Κ. & Π. Συμπιλιάς, Αθήνα, σ. 432.



Οι Ωκεανίδες στον Προμηθέα Δεσμώτη, Χίος 1948⁽⁵⁰⁰⁾



Πέρσες, Άη Στράτης 1951⁽⁵⁰¹⁾

500 ό. π., σ. 431.

501 Gonda Van Steen, Theatre of the Condemned, Oxford, Oxford New York, 2011, σ. 136.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αλτουβά Αλεξία- Διαμαντάκου Καίτη, *Θέατρο και Δημοκρατία, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2004.*

Βανδής Τίτος, *Κουβέντα με τους φίλους μου*, Παρασκήνιο, Αθήνα 1999.

Βαλσάμης Θεόδωρος, *Το Θέατρο της Εξορίας- Η Τέχνη του Θεάτρου στη Μακρόνησο κατά τα έτη 1947-1952*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2018.

Γιαλαμάς Ασημάκης, *Ε κάτι κάναμε κι εμείς*, Γλάρος, Αθήνα, 1991.

Γιαννοπούλου- Τριάντη Αλεξάνδρα, *Όρθιες στη θύελλα*, Χρ. Πανέζης, Αθήνα, 1990.

Γληνός Γιώργος, *Ώρες Σκηνης*, Αθήνα, 1953.

Ζέη Άλκη, *Με μολύβι φαμπέρ νούμερο δύο*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2013.

Ηλιάκης Λευτέρης, *Ο εμφύλιος πόλεμος στην Κρήτη*, Χανιά, 2002.

Θεοδώρου Βικτώρια (επιμ.), *Στρατόπεδα Γυναικών: Χίος- Τρίκερι- Μακρόνησος 1947- 51*, Αθήνα, 1975.

Θεοδώρου Βικτώρια (επιμ.), *Σύλλογος Πολιτικών Εξοριστών Γυναικών - Γυναίκες εξόριστες στα στρατόπεδα του Εμφυλίου: Χίος, Τρίκερι, Μακρόνησος, Άι-Στράτης, Καστανιώτη, Αθήνα 1996.*

Θρύλος Άλκης, *Το ελληνικό Θέατρο: Τόμος Δ΄ και Ε΄- 1945-1948 και 1949- 51*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978.

Ιστορικό Τμήμα της ΚΕ του ΚΚΕ, *Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ- Α΄ τόμος: 1918- 1949, Σύγχρονη Εποχή*, Αθήνα, 2008.

Καγγελάρη Δήμητρα, *Ελληνική Σκηνή και θέατρο της Ιστορίας: 1936- 1944*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης- Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2003.

Καλλέργης Λυκούργος, *Στο διάβα του πολυτάραχου 20ου αιώνα*, Λιβάνη, Αθήνα, 2000.

Καμαρινού Α. Κυριακή, *Τα Πέτρινα Πανεπιστήμια*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2015.

Κουκουρίκου Γλυκερία, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία- Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940- 1950)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Κυριακός Κωνσταντίνος, *Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2007.

Λεμός Αδαμάντιος, *Η ουτοπία του Θέσπη*, Φιλιππότης, Αθήνα 1989.

Μαργαρίτης Γιώργος, *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου πολέμου: 1946- 49- Α' και Β' τόμος*, Βιβλιόραμμα, Αθήνα, 2000.

Μελάς Σπύρος, *50 χρόνια θέατρο*, Νέα Βιβλιοθήκη Φέξη, Αθήνα, 1960.

Μουσούρης Απόστολος, *Φωτογραφίζοντας τον ΔΣΕ*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2016.

Παπαδούκα Ολυμπία, *Το θέατρο της Αθήνας*, Κ. Και Π. Σμπίλιας, Αθήνα.

Παπαδούκα Ολυμπία, *Φυλακές Αβέρωφ*, Αθήνα, 1981.

Παπαθανασίου Ασπασία, *Σελίδες Μνήμης*, Καστανιώτη, Αθήνα, 1996.

Ραβάνης- Ρεντής Δημήτρης, *Το Ημερολόγιο της προσφυγιάς ενός αντάρτη*, Ηριδιανός, Αθήνα, 1981.

Σειραγάκης Μανώλης, *Το Ελαφρό Μουσικό Θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα-Τόμος Α΄*, Καστανιώτη, Αθήνα 2009.

Σταματοπούλου Έλενα, *Το Νεοελληνικό Θέατρο στα Μεταπολεμικά χρόνια*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης- Σχολή Καλών Τεχνών- Τμήμα Θεάτρου.

Συλλογικό: Δεμέστιχα Αικατερίνη, Καραγεωργίου Μαρία, Μαρτσάκης Βασίλης, Μάνος Κατράκης *Στη ζωή, στη σκηνή και την οθόνη*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2004.

Συλλογικό, *Μακρόνησος*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2003.

Συλλογικό, *Νέα Γενιά: Σεπτέμβρης 1945- Μάρτης 1946 και Νοέμβρης 1944- Σεπτέμβρης 1946*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2008.

Σέρβος Δημήτρης, *Παράνομες χειρόγραφες εφημερίδες απ' τις φυλακές και τις εξορίες*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 2003.

Φαρσακίδης Γιώργος. *Πολιτιστικά και ευτράπελα από τα στρατόπεδα των εξόριστων*, Αθήνα, 2014.

Van Steen Gonda, *Theatre of the Condemned*, Oxford University Press, Oxford New York, 2011.

ΑΡΘΡΑ

Ανεμογιάννης, Γιώργος "Η σκηνογραφία στην Ελλάδα", *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 465, Αθήνα, 1946.

Βραχιώτης Πέτρος, "Το θέατρο στη Μακρόνησο", *Χοροστάσι*, Ιανουάριος-Φεβρουάριος- Μάρτιος 2013.

Θεοτοκάς Γιώργος, "Η Πρώτη Μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου", *Νέα Εστία*, Έτος Κ΄- Τόμος 39- Τεύχος 451, Αθήνα, 1946.

Κασιμάτης Σταύρος, "Η ΕΠΟΝ δύναμη προόδου και πολιτισμού στο χωριό", *Νέα Γενιά*, 01- 13/03/1946.

Μαυροειδή- Παπαδάκη Σοφία, "Η Τέχνη στην αγωγή των Νέων", *Νέα Γενιά*, 16- 31/01/1946, στο *Νέα Γενιά*, Σεπτέμβρης 1945- Μάρτης 1946.

Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, *Θέατρο και Δημοκρατία*, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Αθήνας, Αθήνα, 2014.

Ρήγας Πέτρος, "Το Εθνικό Θέατρο", *Ελεύθερα Γράμματα*, 01/10/1946.

Σιδέρης Γιάννης, "Το χρονικό του θεάτρου", *Νέα Εστία*, Τόμος 44ος, Τεύχος 505 και 512", Αθήνα, 15/07/1948 και 01//11/1948.

Χάγερ- Μπουφίδης Ν., *Η Τέχνη στις φυλακές του Χατζηκώστα*, *Ελεύθερα Γράμματα*, 04/01/1946.

Χαρβάτη Ν., "Σχολικό Θέατρο", *Ελεύθερα Γράμματα*, Α.Μ. 51033, 04/01/1946.

"Το θέατρο και η εποχή του", *Νέα Εστία*, Τόμος 39- 40, Τεύχος 449, Αθήνα, 1946.

Ω., "Ο Καλοκαιρινός του 1946", *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 1ης Δεκεμβρίου, Αθήνα, 1946.

ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Βήμα, Ελευθερία, Εμπρός, Καθημερινή, Ριζοσπάστης, Ρίζος της Δευτέρας, Lifo.

ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΔΣΕ

Λαϊκή εξουσία, Προς τη Νίκη.
Ντοκουμέντα του Ελληνικού Προοδευτικού Κινήματος, *Δελτίο του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας*, Έκδοση Γενικού Αρχηγείου Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας.

ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΕΞΟΡΙΑΣ

Αδούλωτη φωνή, Δεσμώτης Αγωνιστής, Δεσμώτης του πελάγου, Η εφημεριδούλα μας, Νιάτα στα σίδερα, Πυρσός της λευτεριάς.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Ελληνικά Γράμματα, Ελληνική Δημιουργία, Νέα Εστία Χοροστάσι..

ΑΡΧΕΙΑ

Αρχείο Εθνικού θεάτρου

Ερευνητικό Κέντρο Χαρίλαος Φλωράκης

Αρχείο ΕΛ.Ι.Α

Αρχείο θεάτρου Τέχνης

Αρχείο ΚΚΕ

ΕΚΠΟΜΠΕΣ

Βέγγος Θανάσης, *Η Μηχανή του χρόνου*, [https://www.youtube.com/watch?v=_6FwGYWSCqA]

Βέλτσος Γιώργος, "Αλέκα Παΐζη", *Στο Μάτι του Κυκλώνα*, [<http://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/aleka-pa%CE%90zi-4-fevrouariou-2009/>]

Ζωγράφος Τάσος, *Μακρόνησος*, [<https://www.youtube.com/watch?v=pE99kUUiTQI>]

Κατράκης Μάνος, *Συνέντευξη*, [<https://www.youtube.com/watch?v=mbSL33MgLxQI>]

Μποζίνη Νατάσα, "Αντιγόνη Μεταξά", *Ταξίδι στον Πολιτισμό για το Υπουργείο Πολιτισμού: Βιογραφίες*, [<https://www.youtube.com/watch?v=3kN7ZardAIgI>]

Παπαθανασίου Ασπασία, [<https://www.youtube.com/watch?v=-ZmJr83b7A8>]

Σγουράκη Ηρώ και Γιώργος, Εκπομπή Μονόγραμμα, Αλέκος Σακελλάριος, [<https://www.youtube.com/watch?v=noRkf7gvRCs>].

Σγουράκη Ηρώ και Γιώργος- Κουτσουρέλης Γιώργος, "Μάνος Κατράκης", Μονόγραμμα, [<http://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/manos-katrakis-2-septemvriou-1984/>].

Σκιαδόπουλος Άρης, Νυχτερινός Επισκέπτης, Ασημάκης Γιαλαμάς, [<http://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/asimakis-gialamas-19-oktovriou-2004/>].

INTEPNET

Μενδρινού Ιωάννα., Κατοχή και Αντίσταση- Η "Δραματική" αποτύπωση του ιδεολογικού διπολισμού, [<https://www.scribd.com/doc/296377367/Ioanna-Mendrinou-1-%CE%9A%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%A7%CE%97-%CE%9A%CE%91%CE%99-%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%99%CE%A3%CE%A4%CE%91%CE%A3%CE%97,%22/11/2018>].

Χατζηδάκις Μάνος, Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού, [<https://www.manoshadjidakis.com/xatzidakis-gia-to-rebetiko/>].

Van Steen Gonda, "Το θέατρο των εξορίστων: Το θέατρο ως μορφή Αντίστασης", *tvxs*, [<https://tvxs.gr/news/taksidia-sto-xrono/ena-biblio-gia-theatro-ton-ekSORiston>]

Κουκλοθέατρο το γκρι κουτί, [<http://aparous.wixsite.com/gri-k/untitled->].

Ψηφιακό Μουσείο Μακρονήσου, [<http://www.makronissos.org/politiki.->]

Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών, [<http://www.greekcriticsunion.gr/index-th.html>].

Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα

CAZPO



ΤΟ
θέατρο
ΣΤΟΝ
ΕΜΦΥΛΙΟ
1946 - 1949

ΠΜΣ
ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
Επιβλέπων Καθηγητής: Σειραγάκης Εμμανουήλ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Αλίκη Βρανό
ΑΕΜ: 0673