



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΑΓΑΘΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ:
ΝΕΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ»

ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ
ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΣΩΦΡΟΝΑ
(Α.Μ.:1012201803034)

Θέμα: «Η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου από το 1922 έως το 1967»



Επιβλέπων Καθηγητής: Θανάσης Χρήστου
Συνεπιβλέπων Καθηγητής: Ιάκωβος Μιχαλίδης
Συνεπιβλέπων Καθηγητής: Σωτήριος Ριζάς

ΚΑΛΑΜΑΤΑ 2020

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	7

Α΄ Κεφάλαιο

Το νεοελληνικό Θέατρο από τις αρχές του 20 ^{ου} αιώνα έως τη δικτατορία του Μεταξά.....	9
1.1. Σύντομη αναδρομή στο νεοελληνικό θέατρο της περιόδου 1880-1922.....	9
1.2. Η πορεία του Θεάτρου από το 1922 έως τη δικτατορία του Ι. Μεταξά.....	19

Β΄ Κεφάλαιο

Το Θέατρο μέσα στον ελληνοϊταλικό πόλεμο και την Κατοχή.....	29
--	----

Γ΄ Κεφάλαιο

Εμφύλιος και Θέατρο.....	34
--------------------------	----

Δ΄ Κεφάλαιο

Το Θέατρο κατά τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια.....	46
4.1. Ιστορική ανασκόπηση της περιόδου.....	46
4.2. Θεατρική ανασκόπηση.....	52
4.3. Εθνικό Θέατρο.....	55
4.4. Θέατρο Τέχνης.....	61

Ε΄ Κεφάλαιο

Το νεοελληνικό Θέατρο από την νίκη της Ένωσης Κέντρου έως της εγκαθίδρυση της Δικτατορίας.....	67
5.1. Εθνικό Θέατρο.....	71
5.2. Θέατρο Τέχνης.....	74
5.3. Άλλοι θίασοι.....	75
5.3.1. Ελληνική σκηνή.....	75
5.3.2. Ο θίασος της Έλλης Λαμπέτη.....	76

5.3.3. Ο θίασος της Αλ. Βουγιουκλάκη και του Δ. Παπαμιχαήλ.....	77
5.3.4. Ο θίασος του Λάμπρου Κωνσταντάρα.....	79

ΣΤ΄ Κεφάλαιο

Οι πολιτισμικές παρακαταθήκες του Θεάτρου της εποχής 1922-1967.....	83
6.1. 1922-1950.....	83
6.2. 1950-1967.....	88
Επίλογος.....	90
Πηγές και Βιβλιογραφία.....	96
Περίληψη.....	100

Πρόλογος

Το θέμα αυτής της μελέτης εστιάζεται στη διερεύνηση της σκηνικής πράξης σε μια κρίσιμη περίοδο της νεοελληνικής κοινωνίας: Μικρασιατική Καταστροφή, Δικτατορία της 4ης Αυγούστου, Ελληνοϊταλικός Πόλεμος, Κατοχή, Απελευθέρωση, Δεκεμβριανά, Εμφύλιος, Καχεκτική Δημοκρατία και φτάνουμε μέχρι την εγκαθίδρυση της Δικτατορίας το 1967. Με ποιους τρόπους πλέκονται τα ιστορικά και τα θεατρικά δρώμενα;

Τα χρονικά ορόσημα 1922-1967, περικλείουν κεφάλαια της νεοελληνικής σκηνής, που φανερώνουν τον ιδιαίτερο ρόλο της δημόσιας συνάντησης του θεάτρου και τις ποικίλες επιδράσεις που δέχεται, σε μορφολογικό και θεσμικό επίπεδο, από τις δονήσεις του ιστορικού χρόνου.

Η ιστοριογραφία για τα θεατρικά συμβάντα αυτών των χρόνων είναι περιορισμένη, αλλά από την άλλη πλευρά, ακριβώς επειδή το συγκεκριμένο διάστημα χαρακτηρίζεται από την εναλλαγή ακραίων πολιτικών καταστάσεων, γίνεται προκλητική η αναμέτρηση με επίμαχα μεθοδολογικά ερωτήματα και ο αναστοχασμός πάνω σε καταστατικά ζητήματα, όπως οι διαλεκτικές σχέσεις καλλιτεχνικής δημιουργίας και κοινωνίας, έργου τέχνης και θεωρητικού λόγου, θεωρίας και ιστορίας του θεάτρου. Η πρόκληση, δηλαδή, έγκειται στο πώς ο πλούσιος προβληματισμός και οι θρυλικές κάποτε, αντιπαραθέσεις– φιλοσόφων, θεωρητικών της τέχνης και της λογοτεχνίας, όπως επίσης και ιστορικών, από κοινού με τη θεατρολογική σκέψη, θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν, ώστε το «παλαιό πρόβλημα των σχέσεων της ιστορίας και του έργου τέχνης» να αντιμετωπιστεί και στη σύνθετη περίπτωση του σκηνικού φαινομένου με ανανεωμένο βλέμμα.

Ξεκινώντας την έρευνά μας από την Μικρασιατική Καταστροφή το 1922 και την προσπάθεια ένταξης των προσφύγων στην ελληνική επικράτεια, γίνεται σαφές πως οι πρόσφυγες λόγω του ότι είχαν ζήσει σε τόπους με πολιτιστική παράδοση πολλών αιώνων, την μετέφεραν στη νέα τους πατρίδα. Έτσι, εκτός από την πικρία και των σπαραγμό της χαμένης πατρίδας τους- επηρεάζουν καταλυτικά πολλούς τομείς της τότε Ελλάδας και μεταξύ αυτών και το θέατρο. Το νεοελληνικό θέατρο εκείνης της περιόδου χαρακτηριζόταν από τις επιρροές του από την αρχαιότητα, την κρητική λογοτεχνία και τις πολιτικές ανακατατάξεις. Η συμβολή των προσφύγων όμως ήταν καίρια, δίνοντας έναν άλλο τόνο και περνώντας διαφορετικά μηνύματα στους θεατές,

αντλώντας την έμπνευση από το όραμα των χαμένων πατρίδων επηρεασμένο από την εμπειρία του ξεριζωμού.

Η εκάστοτε πολιτική εξουσία δηλώνει παρούσα με τη θέσπιση νόμων, αλλά, κατά καιρούς, και χρησιμοποιώντας την αμεσότητα και την αποτελεσματικότητα του θεάτρου χάριν ιδεολογικών και πολιτικών σκοπιμοτήτων. Η παρεμβατική κρατική πολιτική της 4ης Αυγούστου, οι προπαγανδιστικές διαθέσεις των ιθυνόντων του μεταξικού καθεστώτος και η επιβολή της λογοκρισίας αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα. Προκύπτει έτσι ένα πρόβλημα ανάμεσα στην αισθητική αυτονομία από τη μια πλευρά- στη δεδομένη δηλαδή θέση του καλλιτέχνη εντός της εποχής του αλλά και στην ελευθερία του να μετουσιώνει μέσα από την δική του έμπνευση και ευαισθησία το κοινωνικό υλικό- και στους πολιτικούς καταναγκασμούς από την άλλη. Η διερεύνηση του θεσμικού πλαισίου συνεπάγεται τη χρήση εξωτερικών-κοινωνικοϊστορικών κριτηρίων.

Παράλληλα, η Ιστορία και οι εντάσεις της εισέβαλαν με δύναμη κατευθείαν από το δρόμο στη θεατρική αίθουσα. Με την είσοδο της Ελλάδας στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, το κοινό στρέφεται αυθόρμητα στο θέατρο για να διατρανώσει το πατριωτικό του φρόνημα και να δηλώσει την πίστη του στη νίκη και στην ίδια τη ζωή. Σε τέτοιες περιπτώσεις, δημιουργούνται κοινές υποδοχές μεταξύ σκηνής και πλατείας και η συμμετοχή στη θεατρική αίθουσα παίρνει διαστάσεις πολιτικής πράξης. Όγκοι μεταθέσεων σημειώνονται ανάμεσα σ' αυτούς που παίζουν και σ' αυτούς που βλέπουν και τα όρια σχετικοποιούνται. Οι δέκτες κάνουν τις προβολές τους και η σκηνική πράξη καλείται να εκφράσει, άμεσα ή με υπονοούμενα, το κοινό αίσθημα. Επηρεάζεται και επηρεάζει άμεσα ένα συλλογικό υποκείμενο.

Βεβαίως, όχι μόνο στις στιγμές των εθνικών εξάρσεων αλλά εν γένει ο ρόλος του θεατή ήταν δυναμικός και εκδηλωνόταν ποικιλοτρόπως. Τέχνη που χωρίς τη συνηγορία του κοινού αδυνατεί να συντελεστεί, η παράσταση- περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη- διαμορφώνει και διαμορφώνεται από το γούστο του παραλήπτη. Συχνά, μπροστά στον τρόπο των άδειων καθισμάτων, ο θίασος υποχρεωνόταν να λάβει υπόψη του τις απαιτήσεις του κοινού και τις αισθητικές συνήθειες που είχαν διαμορφωθεί βάσει προγενέστερων σκηνικών εμπειριών. Γι' αυτό και τα σημαντικά σκηνικά γεγονότα ταυτίζονταν με την υπέρβαση του κατεστημένου ορίζοντα προσδοκιών, με την υπέρβαση δηλαδή ενός πλέγματος υποκειμενικών, κοινωνικών, ιστορικών και πολιτισμικών αναφορών.

Το θέατρο, στη διάρκεια του Πολέμου, της Κατοχής και της Απελευθέρωσης, βγήκε από τους θεσμοθετημένους θεατρικούς χώρους, πήγε στα νοσοκομεία, έπαιζε στο δρόμο, μπήκε στα σπίτια, ανηφόρισε για πρώτη φορά στο βουνό, συνδέθηκε με τις έννοιες αλληλεγγύη, αντίσταση, εξέγερση. Στη σκηνή και στην πλατεία, δηλώθηκε, κάποτε, η ιδεολογική στράτευση και η κομματική ταυτότητα. Ένα ενδιαφέρον ερώτημα είναι, σε τέτοιες περιπτώσεις, κατά πόσον ένα ανατρεπτικό περιεχόμενο έρχεται σε ρήξη όχι μόνο με την καθεστηκυία τάξη αλλά και με τις καθιερωμένες αισθητικές φόρμες.

Κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο στην χώρα, στην αρχή συναντάμε αρκετά λογοκριμένο περιεχόμενο στα θεατρικά έργα. Η ύπαρξη αριστερών και δεξιών θιάσων ήταν μια πάγια κατάσταση, η οποία πολλές φορές δεν έμενε μόνο στο παίξιμο των έργων πάνω στη σκηνή αλλά επιδιδόταν και σε κόντρες, αντιπαραθέσεις και κοινωνικό ρατσισμό εκατέρωθεν. Βέβαια στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και μετά, περάσαμε από το οπισθοδρομικό και λογοκριμένο περιεχόμενο των θεατρικών έργων στην επαφή με τις σύγχρονες θεατρικές αναζητήσεις και εξελίξεις που λάμβαναν χώρα στον υπόλοιπο κόσμο και το θέατρο πήρε άλλη μορφή. Παρουσιάστηκε μια σημαντική άνθηση, μέσα στα πλαίσια της «πολιτισμικής άνοιξης», όπως την ονομάζουν, που εκδηλώθηκε σε διάφορους τομείς του πνεύματος, με πρωτοφανή θεατρική δραστηριότητα, πληθώρα θιάσων και ακολουθώντας χωρίς καθυστέρηση τις θεατρικές εξελίξεις που πραγματοποιούνταν στο εξωτερικό. Οι συσπειρώσεις νέων ηθοποιών με πειραματικές αναζητήσεις αυξήθηκαν, αντικαθιστώντας ουσιαστικά το παλαιότερο φαινόμενο των περιφερειακών θιάσων, οι οποίοι ελαχιστοποιήθηκαν σε σημείο να εκλείψουν. Οι πολιτικές διεργασίες και οι κοινωνικές διεκδικήσεις που λάμβαναν χώρα, επηρέασαν και τον χώρο του θεάτρου, τόσο σε επίπεδο συνδικαλιστικών αγώνων για κλαδικά αιτήματα, όσο και πολιτικής αφύπνισης. Ως αποτέλεσμα, επανήλθε το ενδιαφέρον για έργα κοινωνικοπολιτικού προβληματισμού και πολιτικής σάτιρας, το οποίο είχε σβήσει στις αρχές της δεκαετίας του 1950 λόγω του μετεμφυλιακού κλίματος.

Ωστόσο, στην τελευταία περίοδο της έρευνάς μας, γινόμαστε μάρτυρες της μεταστροφής της κατάστασης που ίσχυε γενικά στον πολιτιστικό χώρο αλλά και ειδικότερα στο νεοελληνικό θέατρο. Πιο συγκεκριμένα, παρακολουθούμε το πώς από το ποιοτικό ρεπερτόριο, την ανοιχτή επικοινωνία με τις παγκόσμιες θεατρικές εξελίξεις και την καθιέρωση θεσμών με στόχο την προστασία του θεάτρου περάσαμε

στη βίαιη αλλαγή του πολιτεύματος, στο κλείσιμο πολλών θιάσων και στην λογοκρισία του περιεχομένου των έργων.

Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών με θέμα «Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία: Νέες θεωρήσεις και προοπτικές». Το θέμα της είναι το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1922 μέχρι την απριλιανή δικτατορία του 1967.

Στο πρώτο κεφάλαιο, ασχολούμαστε με την πορεία του νεοελληνικού θεάτρου μέχρι το 1922 και φθάνουμε ως το 1936. Περιγράφονται οι επιρροές του από την αρχαιότητα, την κρητική λογοτεχνία, τις πολιτικές ανακατατάξεις και την συμβολή των προσφύγων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αντικείμενο πραγμάτευσης είναι η περίοδος ανάμεσα στο 1936 έως το 1944. Εξάγονται συμπεράσματα για το πώς η δικτατορία του Μεταξά και η ένταξη στον Πόλεμο επηρέασαν όχι μόνο την ζωή στην κοινωνία αλλά και την ζωή πάνω στο σκηνή.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά για την περίοδο μετά το τέλος του Πολέμου και θα εκταθεί μέχρι το τέλος του ελληνικού Εμφυλίου. Το θέατρο ακόμα και εκείνη την ταραγμένη περίοδο δεν σταματά να δίνει τα δικά του μηνύματα -είτε υπέρ της μιας πλευράς είτε υπέρ της άλλης- και θα παρακολουθήσουμε την οργάνωσή του σε δεξιούς και αριστερούς θιάσους.

Το τέταρτο κεφάλαιο πραγματεύεται την μετεμφυλιακή περίοδο στην Ελλάδα και εκτείνεται έως το 1964. Θα γίνει ιδιαίτερη μνεία στο γεγονός ότι από το οπισθοδρομικό και λογοκριμένο περιεχόμενο των θεατρικών έργων θα καταλήξουμε στις αρχές της δεκαετίας του 1960 στην επαφή με τις σύγχρονες θεατρικές αναζητήσεις και εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα στον υπόλοιπο κόσμο. Ιδιαίτερη μνεία από αυτό το κεφάλαιο και έπειτα έχει το Εθνικό Θέατρο και το Θέατρο Τέχνης, που διαμόρφωσαν μια ολόκληρη γενιά έργων, ηθοποιών, σκηνογράφων, ενδυματολόγων και άλλαξαν μια για πάντα το ρεπερτόριο των αθηναϊκών σκηνών.

Το πέμπτο κεφάλαιο εκτείνεται από το 1964 έως το 1967. Παρακολουθούμε πώς από το ποιοτικό ρεπερτόριο, την ανοιχτή επικοινωνία με τις παγκόσμιες θεατρικές εξελίξεις και την καθιέρωση θεσμών με στόχο την προστασία του θεάτρου θα περάσουμε στην βίαιη αλλαγή του πολιτεύματος, στο κλείσιμο πολλών θιάσων και στην λογοκρισία του περιεχομένου των έργων. Σ' αυτό το κεφάλαιο, εκτός από το Εθνικό και το Θέατρο Τέχνης, αναφέρονται ενδεικτικά θιάσοι της εποχής από κάθε

κατηγορία. Έτσι, λοιπόν, βλέπουμε από το χώρο του λεγόμενου ποιοτικού την Ελληνική Σκηνή, από τους εμπορικούς θιάσους ρεπερτορίου εκείνον της Έλλης Λαμπέτη, από τους θιάσους των πρωταγωνιστών της Αλίκης Βουγιουκλάκη και του Δημήτρη Παπαμιχαήλ και από τους θιάσους της φαρσοκωμωδίας τον θίασο του Λάμπρου Κωνσταντάρα.

Στο έκτο κεφάλαιο, αναφέρεται η πολιτισμική παρακαταθήκη του Νεοελληνικού Θεάτρου.

Τέλος, υπάρχει ο επίλογος, στον οποίο περιγράφονται συνοπτικά τα ήδη μέχρι εκεί αναφερθέντα θέματα σχετικά με την Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα και το θέατρο και το τελευταίο μέρος με τις Πηγές και τη Βιβλιογραφία, όπου αποτυπώνονται όλες εκείνες οι πηγές και τα συγγράμματα που μας βοήθησαν στη συγγραφή της παρούσας εργασίας.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη και τις ευχαριστίες μου στον κύριο Θανάση Χρήστου, ο οποίος σαν επιβλέπωντας καθηγητής, με βοήθησε στην εύρεση του συγκεκριμένου θέματος και στάθηκε σημαντικός αρωγός στην προσπάθειά μου για την εμβάθυνση των ιστορικών μου γνώσεων.

Α' Κεφάλαιο

Το νεοελληνικό Θέατρο από τις αρχές του 20ου αιώνα έως τη δικτατορία του Μεταξά

1.1. Σύντομη αναδρομή στο νεοελληνικό θέατρο της περιόδου 1880-1922

Τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα η κοινωνικοοικονομική κατάσταση στην Ελλάδα παρουσίαζε ανακατατάξεις που προέκυψαν κυρίως από πολιτικά γεγονότα σε συνδυασμό με τις ανάλογες ιδεολογικές προσεγγίσεις. Η βαθιά ύφεση στον τομέα της γεωργίας που διαφαινόταν και από τον τερματισμό εξαγωγής αγροτικών προϊόντων στο εξωτερικό, αποδυνάμωσε τα αγροτικά κέντρα τα οποία μέχρι τότε αποτελούσαν και τους βασικότερους οικονομικούς πυλώνες του νεοσύστατου κράτους.

Μια ολόκληρη κοινωνική ομάδα που βιοποριζόταν μέσω της αγροτικής εργασίας μετανάστευσε στην πρωτεύουσα με συνέπεια αφενός την ριζική ανακατανομή που οδήγησε στην κοινωνική διαστρωμάτωση και αφετέρου την εμφάνιση ενός είδους ταξικού ανταγωνισμού, ο οποίος προσέδιδε μια νέα φυσιогνωμία στον ελληνικό κοινωνικό χώρο. Η άνοδος της βιομηχανίας με την κατάργηση της συντεχνιακής και βιοτεχνικής παραγωγής, δημιούργησε νέες θέσεις εργασίας με το μεγαλύτερο μέρος των ταλαιπωρημένων αγροτών να απορροφάται από μεγάλες βιομηχανίες.

Κατά την περίοδο 1900-1922, τα περισσότερα θεατρικά θεάματα λάμβαναν χώρα κατά τη θερινή περίοδο καθώς η έλλειψη κλειστών θεατρικών αιθουσών αποτελούσε τον βασικότερο ανασταλτικό παράγοντα για την παρουσίαση έργων κατά τους χειμερινούς μήνες. Τα χειμερινά θέατρα, κυριότερα εκ των οποίων το «Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών» (1888), το «Βαριετέ» (1891), το οποίο από μια περίοδο κι έπειτα λειτουργεί και ως θερινό, και το «Θέατρο Κωμωδιών» (1892), ζούσαν κυρίως από περιοδεύοντες ξένους θιάσους που έρχονταν για να παρουσιάσουν τα έργα τους στο αθηναϊκό κοινό. Αξιοσημείωτο κρίνεται το γεγονός, ότι το σύνολο των θερινών θεάτρων στεγαζόταν στο κέντρο της πρωτεύουσας σε μια περιοχή που εκτεινόταν χωρικά, με βάση τα σημερινά δεδομένα, από το Σύνταγμα μέχρι και την Ομόνοια. Το θέατρο «Ομονοίας» (1887), το θέατρο «Τσόχα» (1893), το

θέατρο «Βαριετέ» καθώς και το θέατρο «Νεαπόλεως» στην νεόκτιστη τότε περιοχή της Νεάπολης, αποτελούν τα κυριότερα παραδείγματα θερινών θεάτρων¹.

Η αυξητική τάση στις τιμές του πληθυσμού της πρωτεύουσας και η μετακίνηση των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων σε περιοχές έξω από το κέντρο της Αθήνας σηματοδότησε αφενός την ίδρυση των επονομαζόμενων από τον τύπο της εποχής «θεατρίδιων» και αφετέρου την απαρχή της διάκρισης των θεατρικών χώρων σε αστικούς και λαϊκούς ανάλογα με τους θιάσους που φιλοξενούσαν, το ρεπερτόριο που επέλεξαν να παρουσιάσουν και κυρίως το κοινό στο οποίο απευθύνονταν.

Τα «θεατρίδια» στεγάζονταν σε «μάντρες», πλατείες, ειδικά διαμορφωμένα και περιφραγμένα οικόπεδα, ακόμη και σε αυλές σπιτιών και καφενείων. Έλκυαν λαϊκό κοινό από τη συνοικία στην οποία βρίσκονταν και το θέαμα που προσέφεραν δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αμιγώς θεατρικό. Αυτό διαφαίνεται και από το περιορισμένο υλικό που έχουμε στη διάθεσή μας γι' αυτά, αφού οι αστοί διανοούμενοι της εποχής και οι δημοσιογράφοι ασχολούνταν κυρίως με το αστικό θέατρο της εποχής, κατευθύνοντας το μεγαλύτερο μέρος της μετέπειτα έρευνας σε συγκεκριμένα μονοπάτια. Δεν είναι λίγες οι φορές που ο Τύπος χαρακτήριζε το λαϊκό θέατρο με τα «παραθεατρικά» του θεάματα ως παράδοξο ή ακόμη και ως γραφικό. Παρά το γεγονός ότι η πρωτεύουσα ήταν αυτή που ξεκάθαρα κινούσε τα νήματα σε ό,τι αφορά τις πνευματικές λειτουργίες και τις νέες τάσεις της κοινωνίας, τα συνοικιακά θέατρα αποδεικνύονταν επικερδείς επιχειρήσεις με σταθερό κοινό, αριθμητικά ικανό να τα συντηρήσει και πάντοτε πρόθυμο να καταβάλει το συμβολικό ποσό εισόδου².

Στις αρχές του 20^{ού} αιώνα, επίσης, τα εγκαίνια του «Βασιλικού θεάτρου» και η ίδρυση της «Νέας Σκηής» από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο προοικονομούσαν ριζικές ανακατατάξεις στο θεατρικό χώρο, τουλάχιστον για τις δεκαετίες που έπονταν. Το τέλος της ελληνικής επανάστασης δημιούργησε την ανάγκη για δημιουργία ενός ελληνικού εθνικού θεάτρου. Η προσπάθεια αυτή είχε ως απαρχή της το 1856 με την έκδοση βασιλικού διατάγματος το οποίο πρόσταζε την ίδρυση ενός εθνικού θεάτρου με το κράτος να αρνείται μέχρι και το 1870 την παροχή δημόσιων κτιρίων για το σκοπό αυτό. Το 1880 ο Ευστράτιος Ράλλης έκανε δωρεά 10.000 λίρες

¹Ε. Α. Δελβερούδη, «Θέατρο», στην: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900-1922. Οι απαρχές*, Αθήνα 1999, τ. 1, σ. 358

²Ε. Α. Δελβερούδη, *ό. π.*, τ. 1, σ. 358

στον βασιλιά Γεώργιο, ο οποίος αποφάσισε να διαθέσει το ποσό για τη σύσταση ενός κτιρίου που θα στεγαζόταν το Εθνικό Θέατρο.

Όμως, για ακόμη μια φορά, η κυβέρνηση παρουσιάστηκε εντελώς αρνητική στο να παραχωρήσει ένα από τα κεντρικά δημόσια οικόπεδα για την ανέγερση του κτιρίου, με το βασίλειο να διαπιστώνει παράλληλα ότι λόγω ακρίβειας το ποσό της δωρεάς δεν είναι αρκετά μεγάλο για μια τέτοια επένδυση. Η λύση βρισκόταν στην αγορά οικοπέδου από τον Νικόλαο Θων που αν και κρίθηκε από πολλούς ακατάλληλη για τις ανάγκες ενός εθνικού θεάτρου προσαρμοσμένου στα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, το 1871 το «Βασιλικόν Θέατρον» όπως ονομάζεται, αποτελούσε πια μια πραγματικότητα σε σχέδια του αρχιτέκτονα Ερνέστου Τσίλλερ.

Αν και η κεντρική αίθουσα χωρητικότητας οκτακοσίων περίπου ατόμων θεωρήθηκε μικρή και κάπως δυσανάλογη σε σχέση με τα αντίστοιχα εθνικά θέατρα της δύσης, ο τεχνικός εξοπλισμός, αξίας 250.000 δραχμών, ποσό που διατέθηκε εξ' ολοκλήρου από το βασίλειο, με εξεζητημένο ηλεκτρικό φωτισμό και ειδικές πρόνοιες για τοποθέτηση υπερσύγχρονων μηχανικών μέσων, δεν είχε σε τίποτα να ζηλέψει από τα μεγαλύτερα ευρωπαϊκά θέατρα. Χρήη διευθυντή στο «Βασιλικόν Θέατρον» διατελούσαν οι: Δημήτριος Κορομηλάς το 1898, Δημήτριος Βλάχος, ο οποίος παραιτήθηκε λίγο πριν την έναρξη των παραστάσεων, Στέφανος Στεφάνου (μέχρι το 1904), Νικόλαος Θων (1906), Αριστοτέλης Πετσάλης και Ιωάννης Δαμβέργης. Το Νοέμβριο του 1900 ιδρύθηκε η Βασιλική Σχολή, στην οποία φοιτούσαν μερικοί από τους πιο ταλαντούχους ηθοποιούς της εποχής μεταξύ των οποίων η Κυβέλη (1888-1978), η Ροζαλία Αρνιωτάκη-Νίκα (1884-1974), ο Αιμίλιος Βεάκης (1884-1951), ο Μήτσος Μυράτ (1878-1964), ο Νίκος Παπαγεωργίου (1878-1952) και ο Άγγελος Χρυσομάλλης (1878-1956)³.

Η προσωπική ανάμειξη του βασιλιά Γεωργίου κατά τη σύσταση και την ανέγερση του θεάτρου κυρίως με την οικονομική ενίσχυσή του, ήταν οι βασικές αιτίες που οδήγησαν στην ονομασία «Βασιλικόν Θέατρον», γεγονός που κατά κάποιο τρόπο προκαταβάλλει και την αποκάλυπτη συμμετοχή του βασιλιά σε παντός είδους θέματα πέραν του διοικητικού και του οικονομικού, καθιστώντας το «Βασιλικόν» σε ένα είδος «αυλικού θεάτρου» που απευθυνόταν στους κύκλους των ευγενών φίλων του βασιλιά. Με εισιτήριο απαγορευτικού κόστους για τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και με την επιβολή συγκεκριμένου ρεπερτορίου και ειδικού τύπου

³ Ε. Α. Δελβερούδη, *ό.π.*, σ. 362

ενδύματος για τους θεατές, η παρακολούθηση των παραστάσεων του «Βασιλικού» αποτελούσε προνόμιο για λίγους. Η υποψία αυτή έγινε μια πραγματικότητα με την έκδοση βασιλικού διατάγματος σύμφωνα με το οποίο το θέατρο καθίσταται «εξάρτημα του βασιλικού οίκου» και λειτουργούσε βάση των βασιλικών επιθυμιών και όρων.

Η πρώτη παράσταση παρουσιάστηκε στις 24 Νοεμβρίου του 1901, αφιερωμένη αποκλειστικά σε Έλληνες συγγραφείς με την παρουσίαση μονόπρακτων έργων, τη «Μαρία Δοξοπατρή» του Δημητρίου Βερναρδάκη, τον «Θάνατο του Περικλέως» του Δημητρίου Κορομηλά και το «Ζητείται Υπηρέτης» του Χαράλαμπου Αννίνου. Το 1902 παρουσιάστηκαν «Οι ερασιτέχναι της ζωής» του εκδότη της εφημερίδας Αθήναι, Γεωργίου Πωπ, «Εις αναζήτησιν της ευτυχίας» του δημοσιογράφου και επιθεωρησιογράφου Γεωργίου Τσοκόπουλου και ένα πρόγραμμα από είδη παιγμένα κωμικά έργα σε μετάφραση Νικόλαου Λάσκαρη. Αμέσως μετά παρατηρήθηκε μια στροφή στα μέχρι τότε ξεχασμένα είδη της ιστορικής κωμωδίας και του ιστορικού δράματος και στο ανέβασμα κλασικών έργων όπως η «Ορέστεια» του Αισχύλου, «Οιδίπους Τύραννος» του Σοφοκλή, «Όνειρον Θερινής Νύχτας», «Χειμωνιάτικο Παραμύθι», «Δωδέκατη Νύχτα», «ο Έμπορος της Βενετίας», «Οθέλλος» του Σαίξπηρ, «Αμφιτρύωνας» του Μολιέρου, «Ιφιγένεια εν Ταύροις» και «Φάουστ» του Γκαίτε και «Δον Κάρλος» του Σίλλερ. Στη σκηνή του «Βασιλικού» έκαναν το ντεμπούτο τους στην Ελλάδα σύγχρονα ευρωπαϊκά έργα όπως «Το στήριγμα της κοινωνίας» και «Νόρα» του Ίψεν, «Ο αμαξάς Ενσέλ» και η «Βουλιαγμένη Καμπάνα» του Χάουπτιμαν, «Ο αποχαιρετισμός» του Σνίτσλερ, «Κλεμμένη Ευτυχία» και «Μάγδα» του Σούντερμαν, «Νόννα Βάννα» του Μάιτερλινγκ καθώς επίσης και επιτυχίες από το ελαφρύ γαλλικό και γερμανικό θέατρο⁴.

Ενώ το «Βασιλικόν Θέατρον» μονοπωλούσε το ενδιαφέρον κατά τη θερινή περίοδο μέχρι και τα τέλη του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου. Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, γόνος πλούσιας αθηναϊκής οικογένειας με σπουδές στο Βατικανό και συγγραφέας, συγκέντρωσε στις 27 Φεβρουαρίου του 1901 την αφρόκρεμα των Ελλήνων διανοούμενων στο Θέατρο του Διονύσου, ανάμεσα στους οποίους τον Κωστή Παλαμά, το Δημήτρη Κακλαμάνο, το Δημήτριο Καμπούρογλου, το Γρηγόριο Ξενόπουλο και τον Παύλο Νιρβάνα. Ο Χρηστομάνος τους παρουσίασε το σχέδιο του

⁴ Ε. Α. Δελβερούδη, *ό.π.*, σ. 363-368

για ίδρυση της «Νέας Σκηής», με στόχο να αποτελέσει τον αντίποδα του συντηρητικού και πολιτικά κατευθυνόμενου «Βασιλικού Θεάτρου». Ονειρευόταν να επαναπροσδιορίσει τη δραματική τέχνη και τεχνοτροπία στην Ελλάδα μεταφέροντας τις σύγχρονες ευρωπαϊκές τάσεις που είχε μελετήσει σε Βατικανό και Βιέννη. Στη συνάντηση αυτή λοιπόν, ανέθεσε σε μερικούς από τους καλύτερους Έλληνες συγγραφείς να γράψουν νέα έργα «υπερόχου ποιητικής συλλήψεως», επιμένοντας στο ελληνικό έργο σε συνδυασμό με τα πιο αξιόλογα έργα ξένων συγγραφέων. Η «Νέα Σκηή» αποτελούσε μια πραγματικότητα με το διοικητικό συμβούλιο να απαρτίζεται από τους Κωνσταντίνο Χρηστομάνο, Δ. Κακλαμάνο, Κωστή Παλαμά, Κωνσταντίνο Μάνο και με γραμματέα το Γρηγόριο Ξενόπουλο.

Το 1901 η «Νέα Σκηή» πρωτοπαρουσιάστηκε στα αθηναϊκά θεατρικά δρώμενα με την «Άλκηστη» του Ευριπίδη στο θέατρο «Βαριετέ». Η παράσταση επαναλήφθηκε και κατά τη θερινή περίοδο. Με ρεπερτόριο καθαρά επηρεασμένο από τις μεγάλες ευρωπαϊκές σκηνές και ακολουθώντας το δρόμο που χάραζαν μεγάλα ξένα θέατρα όπως έργα του Ίψεν, του Τσέχοφ, του Τολστόι, του Ντωντέ, οι του Ωζιέ, του Σαίξπηρ και του Σοφοκλή⁵. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, αξιοσημείωτη είναι η επιμονή του Χρηστομάνου στο ελληνικό έργο και ιδιαίτερα στο κοινωνικό δράμα με σαφή στόχο να δώσει τροφή για συζήτηση στα προβλήματα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, το ξεπεσμό των ηθών, την επικράτηση του δυνατού εις βάρος του αδύνατου, τη θέση της γυναίκας στην ελληνική πραγματικότητα, τα προβλήματα της ελληνικής υπαίθρου⁶.

Το «Βασιλικόν Θέατρον» κρατούσε τα ηνία στα θεατρικά δρώμενα κατά τη χειμερινή περίοδο ενώ η «Νέα Σκηή» παρουσίασε έργα κατά τη θερινή. Με αυτό τον τρόπο αποφεύχθηκε και ο διχασμός του κοινού. Οι φιλοθεάμονες ήταν λίγοι στον αριθμό αφού προέρχονταν από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και πολλές φορές αποδεικνύονταν πνευματικά ρηχοί για να παρακολουθήσουν έργα βαθυστόχαστων νοημάτων. Λόγω των συνθηκών που επικρατούσαν, η «Νέα Σκηή», προκειμένου να ορθοποδήσει, έκανε εκπτώσεις στο ρεπερτόριό της επιλέγοντας να ανεβάσει έργα που ικανοποιούσαν και τα πιο ελαφριά γούστα, τη στιγμή που το «Βασιλικόν», χωρίς να βρίσκεται σε λιγότερο δυσμενή θέση, κατάφερνε να πάρει μικρές ανάσες από τις

⁵ Πιο συγκεκριμένα, τα έργα που παρουσιάστηκαν είναι «Η Αγριόπαπια», «Ο Εχθρός του Λαού» και «Έντα Γκάμπλερ» του Ίψεν, οι «Ερωτευμένοι» του Γκολτσόνι, η «Αρκούδα» του Τσέχοφ, «Το κράτος του Ζόφου» του Τολστόι, η «Ψεύτρα» του Ντωντέ, οι «Αναίσχυνοι» του Ωζιέ, «Η Στρίγγλα που έγινε αρνάκι» και ο «Άμλετ» του Σαίξπηρ και η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή

⁶ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 135

χορηγίες και τις δωρεές των ευγενών φίλων του βασιλιά. Ταυτόχρονα, το λαϊκό κοινό της συνοικίας παρακολουθούσε πιστά το ποικιλόμορφο θέαμα που προσέφεραν τα «θεατρίδια».

Λαμβάνοντας τις επιδράσεις από τη Δύση και πιο συγκεκριμένα από το θίασο των Μάινικερ που περιόδευε στην Ευρώπη από το 1874 μέχρι και το 1890, η έννοια της σκηνοθεσίας επαναπροσδιορίστηκε και αναδιαμορφώθηκε στην Ελλάδα από τις αρχές του 20ού αιώνα. Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και ο Θωμάς Οικονόμου αποτελούσαν δυο μεμονωμένα φωτεινά παραδείγματα σκηνοθέτη, σε καιρούς που ο όρος δεν είχε ακόμη εδραιωθεί με τη σημερινή του σημασία. Μέχρι τότε η σκηνοθεσία θεωρούνταν ταυτόσημη της σκηνογραφίας και ο σκηνοθέτης εκτελούσε κυρίως χρέη «φροντιστή» του θεάτρου, ρόλο που τις περισσότερες φορές αναλάμβανε ο επικεφαλής του θιάσου ή ο ίδιος ο συγγραφέας του έργου⁷.

Τα προβλήματα οικονομικής φύσεως συνέχιζαν να επηρεάζουν το Χρηστομάνο, σε συνδυασμό με τις διενέξεις του με κάποιους από τους συνιδρυτές της «Νέας Σκηνης», με πιο γνωστή την έντονη διαφωνία του με τον Κωστή Παλαμά για το θεατρικό έργο «Τρισεύγενη». Οι διανοούμενοι και οι οικονομικοί υποστηρικτές αποχωρούσαν σταδιακά από τη «Νέα Σκηνή» και ο Χρηστομάνος, αποδυναμωμένος οικονομικά, αναγκάστηκε το 1905 να μεταβιβάσει το «Θέατρο Ομοιοίας», στο οποίο μέχρι τότε στεγαζόταν η «Νέα Σκηνή», στον Μήτσο Μυράτ και στην Κυβέλη. Το 1912 το «Θέατρο Ομοιοίας» απέκτησε η Μαρίκα Κοτοπούλη. Η Κυβέλη, η οποία διέμενε στο Παρίσι από το 1907 μέχρι το 1909, με τον γυρισμό της στην Ελλάδα απέκτησε το «Θέατρο Βαριετέ», το οποίο δύο χρόνια αργότερα πήρε και το όνομά της.

Τα θέατρα «Κοτοπούλη» και «Κυβέλη» αποτελούσαν πια τους βασικούς πυλώνες και σε κλίμα έντονου ανταγωνισμού, κατάφεραν να πρωτοστατήσουν στα ελληνικά θεατρικά δρώμενα διατηρώντας σταθερή στέγη για πολλά χρόνια, γεγονός πρωτοφανές για τα ελληνικά δεδομένα. Μεγάλοι συγγραφείς, όπως ο Ξενόπουλος και ο Λάσκαρης, έγραφαν τα έργα τους έχοντας στο μυαλό τους τις δυο ταλαντούχες πρωταγωνίστριες.

Οι δύο θίασοι έκαναν παραπλήσιες επιλογές στο ρεπερτόριό τους, το οποίο ήταν παρμένο από τους πιο αξιόλογους Γάλλους και Ιταλούς συγγραφείς, χωρίς να παραμελούν το ανέβασμα ελληνικών έργων και κυρίως επιθεωρήσεων, ένα θεατρικό

⁷ Ε. Α. Δελβερούδη, «Θέατρο» στην: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900-1922. Οι απαρχές*, Αθήνα 1999, τ. 1, σ. 369

είδος που αποδείχθηκε σταθερή και σίγουρη οικονομική λύση για τα θεατρικά ταμεία⁸.

Η επιθεώρηση, συγκεκριμένα, εμφανίστηκε το 1904 στην Ελλάδα με το έργο «Λίγο απ' όλα» του Μίκιου Λάμπρου και θεωρείται ένα ελληνικό θεατρικό είδος μέσα από το οποίο επιτυγχάνεται ο κοινωνικός σχολιασμός και η πολιτική σάτιρα. Με καθοριστικό το ρόλο της μουσικής του χορού και του τραγουδιού, χωρίς ιδιαίτερη δραματουργική τεχνική και με τα κείμενα να εμπλουτίζονται καθημερινά με την πολιτική επικαιρότητα, τόσο η επιθεώρηση όσο και η οπερέτα αποτελούσαν τα αγαπημένα είδη του κοινού ακόμη και μετά τα μέσα του 20ού αιώνα.

Σημαντικοί επιθεωρησιογράφοι της εποχής ήταν ο Χαράλαμπος Άννινος και ο Γεώργιος Τσοκόπουλος, ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος, ο Τίμος Μωραϊτίνης και ο Νικόλαος Λάσκαρης. Ο Νικόλαος Λάσκαρης είχε έντονη παρουσία και στο είδος της κωμωδίας και διακρίθηκε κυρίως από τη συνεργασία του με το «Βασιλικόν». Τα έργα του παρά το γεγονός ότι χαρακτηρίζονταν από τον ίδιο ως κωμωδίες είναι πιο κοντά στη φάρσα, και μολονότι χρησιμοποιούσε διάφορες δραματουργικές τεχνικές που συναντάμε συχνά στην κωμωδία, δεν θεωρούνταν ότι πλάθει χαρακτήρες με βάθος⁹.

Αξιοσημείωτο είναι βέβαια και το γεγονός, ότι από την Επανάσταση μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα οι ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις τόσο στον ελληνικό όσο και στον ευρωπαϊκό χώρο και η ανάγκη για αποκατάσταση της ιστορικής ενότητας στην ελληνικό χώρο στα πλαίσια που θέτονται μέσα από τις έννοιες της Μεγάλης Ιδέας και του Αλυτρωτισμού συντελούν στην ακμή του πατριωτικού δράματος. Μέσα στα εκπαιδευτικά ιδρύματα αναπτύχθηκε μια επαναστατική πρωτοπορία από τους λόγιους της εποχής- όπως τον Παπαρρηγόπουλο- με λαϊκό χαρακτήρα και παρατηρήθηκε έντονη προώθηση στη συγγραφή θεατρικών έργων που διέπονταν από τις αρχές του Διαφωτισμού και τα αρχαία ελληνικά ιδεώδη. Τα έργα αυτά, ουσιαστικά αποσκοπούσαν στην καλλιέργεια εθνικής συνείδησης, εστιάζοντας στις πιο ένδοξες σελίδες της ελληνικής ιστορίας- όπως στις περιόδους της αρχαιότητας και του Βυζαντίου. Γρήγορα έγινε αντιληπτό, ότι για να επιτευχθούν οι μεγαλεπήβολοι στόχοι της Μεγάλης Ιδέας μέσα από τους οποίους ικανοποιούνταν οι επιδιώξεις της αστικής τάξης, έπρεπε να εξασφαλιστεί ένα ομοιογενές θρησκευτικό και γλωσσικό επίπεδο.

⁸ Ε. Α. Δελβερούδη, *ό.π.*, σ. 372

⁹ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 149

Στην Ελλάδα αυτό έγινε μέσω των δημοτικών τραγουδιών, τα οποία ενοποιήθηκαν και εκδόθηκαν πρώτη φορά στο Παρίσι από τον Claude Fauriel. Μέσα από τον δημοτικισμό η αστική τάξη απέκτησε τη δική της γλωσσική έκφραση, σε αντίθεση με την καθαρεύουσα που αποτελούσε μέρος του ιδεολογικού μηχανισμού της αριστοκρατίας¹⁰. Η πλειοψηφία των δημοτικών τραγουδιών ήταν σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και παρότι το στοιχείο αυτό περνούσε και στο θέατρο μέσα από τις Ιαμβικές Τραγωδίες, το συγκεκριμένο είδος δεν φάνηκε να κερδίζει το κοινό. Από την άλλη, η ανακάλυψη και δημοσίευση του χειρόγραφου της Τραπεζούντας του Διγενή Ακρίτα το 1875 από τους Κ. Σάθα και Ε. Λέγκραν, έστρεψε την προσοχή στις καλλιτεχνικές όψεις της λαϊκής δημιουργίας αποτελώντας, κατά κάποιο τρόπο, το έναυσμα για τη δημιουργία του λαογραφικού κινήματος με πρωτοστάτη το Νικόλαο Πολίτη¹¹.

Είναι σαφές ότι η ήττα του 1897 έκανε όλο και πιο επιτακτική την ανάγκη για να επουλωθούν οι πληγές και αφού η Κυβέρνηση δεν ήταν σε θέση να καθησυχάσει την κοινωνία, το ρόλο αυτό ανέλαβαν οι θεατρικοί συγγραφείς μέσα από το είδος του πατριωτικού δράματος, ειδικά μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους και κατά την περίοδο της Μικρασιατικής Καταστροφής. Τα πατριωτικά δράματα, αντλούσαν πια τα θέματά τους από την επικαιρότητα και όχι τόσο από την αρχαία ελληνική πραγματεία και διαχωρίζονταν μορφολογικά σε τρεις ενότητες:

- στα έργα που συγγενεύουν με το δραματικό ειδύλλιο
- στα συμβολικά
- στις ιστορικές σκηνογραφίες.

Τα έργα της πρώτης ενότητας είχαν σαφή στόχο να αγγίξουν τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα με την τοποθέτηση τυποποιημένων μελοδραματικών ερωτικών ιστοριών στο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής. Ο «Αγαπητικός της Βοσκοπούλας» του Δημητρίου Κορομηλά και η «Γκόλφω» του Σπύρου Περεσιάδη πρόβαλλαν τον τρόπο ζωής στην ελληνική ύπαιθρο, ενώ συχνά παρατηρούνταν ότι το πατριωτικό δράμα δανειζόταν χαρακτηριστικά από το μυθιστορηματικό δράμα ή το μελόδραμα, όπως το διδακτικό στοιχείο που προέκυπτε αβίαστα μέσα από τη συγκίνηση.

Οι θεματικοί άξονες κινούνταν γύρω από το τρίπτυχο πατρίς-θρησκεία-οικογένεια και η δράση διεπόταν από το αίσθημα της ηθικής, της τάξης, της

¹⁰ Θ. Γραμματάς, *ό.π.*, σ. 126

¹¹ Α. Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο 18ος-19ος. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2005, σ. 320

δικαιοσύνης, της θρησκείας και του έντονου πατριωτισμού. Χοροί και τραγούδια πατριωτικού περιεχομένου, το άκουσμα του εθνικού ύμνου και η παρουσία θρησκευτικών αντικειμένων επί σκηνής όπως ο σταυρός, ήταν μόνο μερικά από τα στοιχεία που χρησιμοποιούνταν στο ανέβασμα πατριωτικών δραμάτων¹². Το Μακεδονικό ζήτημα που επανήλθε στο προσκήνιο το 1903, σηματοδότησε και τη μετάβαση από την πρώτη ενότητα πατριωτικών δραμάτων στη δεύτερη, δηλαδή στο συμβολικό δράμα και ειδικότερα με το έργο του Αχιλλέως Καραβία, «Μακεδονία». Ο Καραβίας χρησιμοποίησε το ιαμβικό μέτρο, γεγονός που δεν συνέβη σε κανένα άλλο πατριωτικό δράμα, και με απουσία ιδιαίτερης πλοκής εστίαζε στην αντίθεση της ιδιοσυγκρασίας Ελλήνων και Βούλγαρων συνηγορώντας υπέρ της Ελλάδας, γεγονός που επιτεύχθηκε μέσα από την προσωποποίηση και τα εύληπτα σύμβολα. Επιφανείς προσωπικότητες όλων των εποχών, όπως ο Μέγας Αλέξανδρος και ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος παρουσιάζονταν σε διάφορα σημεία του έργου επικροτώντας τη στάση της Ελλάδας όσον αφορά στο Μακεδονικό. Κυριότερα χαρακτηριστικά του συμβολικού δράματος θεωρούνταν η έντονη αισθηματολογία, η εκτέλεση τελετουργικών διαδικασιών και η τυποποίηση στο λόγο.

Η τρίτη κατηγορία πατριωτικού δράματος περιείχε τις ιστορικές σκηνογραφίες. Σε αυτή την κατηγορία έγινε μια προσπάθεια για πιστή απεικόνιση της ιστορικής πραγματικότητας μέσα από τη ζωή μεγάλων ιστορικών φυσιογνωμιών. Το έργο «Η Κατοχή» του Γεράσιμου Βώκου ήταν το πρώτο του συγκεκριμένου είδους και καταπιάστηκε με τη ζωή του Όθωνα, του πρώτου βασιλιά της Ελλάδας, εγκαινιάζοντας έτσι την κατηγορία των «οθωνικών δραμάτων».

Παράλληλα με το πατριωτικό δράμα, την επιθεώρηση και την αστική κωμωδία, στις 29 Οκτωβρίου του 1894 οι «Βρυκόλακες» του Ίγνεν παρουσιάστηκαν στο θέατρο Ολύμπια. Σε αυτή την παράσταση μάλιστα, ο ίδιος ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, προλόγιζε το έργο σε μια προσπάθεια να εντάξει το αθηναϊκό κοινό σε ένα είδος θεάτρου πολύ διαφορετικό για τα μέχρι τότε ελληνικά δεδομένα. Σε μια εποχή που δεν είχαν γραφτεί κείμενα που να επεξηγούν τις θεωρητικές και δραματουργικές αρχές που διέπουν το ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα με εξαίρεση τα «Προλεγόμενα περί ελληνικού εθνικού δράματος» του Δημητρίου Βερναρδάκη, έγινε μία αρχή από τους συγγραφείς των αστικών δραμάτων οι οποίοι προλόγιζαν τα δράματά τους προσπαθώντας να χτίσουν το απαραίτητο θεωρητικό υπόβαθρο για την

¹²Α. Ταμπάκη, *ό.π.*, σ. 358-363

κατανόηση έργων βασισμένων στα ιψενικά πρότυπα και για τη δημιουργία ενός νέου είδους που ονομάστηκε «θέατρο των ιδεών»¹³.

Με πρώτο το Γρηγόριο Ξενόπουλο που δημοσίευσε άρθρο με τίτλο «Το θέατρο των ιδεών και ο Δ. Π. Ταγκόπουλος», εξήγησε τη νέα τάξη πραγμάτων στο θέατρο. Κατόπιν, ο Δημήτριος Ταγκόπουλος έγινε γνωστός ως ο κυριότερος εκπρόσωπος του θεάτρου των ιδεών στην Ελλάδα. Χαρακτηριστικό γνώρισμα θεωρήθηκε η ρεαλιστική απεικόνιση μιας πραγματικότητας, η οποία εμφανίστηκε στον αναγνώστη ως φορέας μηνύματος που στόχευε να αποδείξει την αλήθεια της πολιτικής, επιστημονικής ή φιλοσοφικής θεωρίας. Είναι ακόμα σαφής ο καταλυτικός χαρακτήρας του λόγου που δεν άφηνε περιθώρια για παρανοήσεις ή αμφισημίες, αφού το «καλό» ήταν φανερό από την αρχή και υποστηριζόταν κατηγορηματικά από το συγγραφέα και το φερέφωνό του. Το υποκείμενο της αφήγησης ή και δράσης χαρακτηριζόταν σταθερά από τέσσερα βασικά γνωρίσματα:

1. διέθετε αρετές γνωστές και δεδομένες από την αρχή του μύθου
2. μετείχε σε μια ομάδα την οποία αντιπροσώπευε αποτελώντας τυπικό «δείγμα» της
3. αγωνίστηκε σταθερά για την πραγμάτωση κάποιων αξιών
4. έμενε αμετακίνητος στα ιδανικά και τις πεποιθήσεις του

Ο Σπύρος Μελάς, ο Παντελής Χορν, ο Δημήτρης Ταγκόπουλος και ο Παύλος Νιρβάνας αποτελούσαν τους πιο αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς του «θεάτρου των ιδεών», με τον τρόπο γραφής τους να ταυτίζεται με τα ιψενικά πρότυπα. Ιδιαίτερα αξιόλογο έργο του θεάτρου των ιδεών θεωρήθηκε το τρίπρακτο δράμα «Οι Κούρδοι» του Γ. Καμπύση, στο οποίο οι μαρξιστικές ιδέες και η απαξίωση του υπάρχοντος κοινωνικού συστήματος εκφράστηκαν μέσω του κεντρικού ήρωα. Ωστόσο, η καλλιτεχνική αξία του Γ. Καμπύση διαφάνηκε εντονότερα μέσα από το έργο του «Λεκαπηνοί», το οποίο γράφθηκε ακριβώς το 1900 και αποτέλεσε με τις προοδευτικές του ιδέες ένα δριμύ κατηγορώ ενάντια στο πολιτικό σύστημα και την κοινωνική εξαθλίωση.

Στα ίδια χνάρια με τον Καμπύση κινήθηκε και ο Δημήτριος Ταγκόπουλος, συγγραφέας έργων όπως «Ζωντανοί και Πεθαμένοι», «Αλυσίδες», «Στην οξώπορτα» στο οποίο προασπίστηκε τα δικαιώματα της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία, «Μυριέλλα» όπου διεκδίκησε ξεκάθαρα την φυλετική ισότητα σε μια κοινωνία που

¹³ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 131-133

μαστιζόταν από την κοινωνική αδικία και υποκρισία. Ο Ταγκόπουλος χρησιμοποιούσε τη δημοτική γλώσσα και ως υπέρμαχος του σοσιαλισμού επέκρινε την ανικανότητα των κυβερνόντων.

Στο «θέατρο των ιδεών», με τον τρόπο που άκμασε στην Ελλάδα, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε την ύπαρξη συγκεκριμένων χαρακτηριστικών ειδικότερα ως προς τη θεματολογία. Σ' αυτό υπήρξε ένας εξελιγμένος ηθικός κώδικας και μια διαφορετική όψη στις ισορροπίες της ελληνικής οικογένειας ως αποτέλεσμα της ευδιάκριτης αλλαγής της θέσης της γυναίκας σε αυτήν, που κληροδοτήθηκε στο ελληνικό θέατρο λόγω της βαθιάς επιρροής των ψενικών προτύπων, γκρεμίζοντας ως ένα βαθμό το προπύργιο του συντηρητισμού και των αναχρονιστικών αξιών. Σε μια κοινωνία που διαμορφώθηκε στα πλαίσια της ταξικής ανισότητας και στην οποία η τάξη των μεγαλοαστών συνήθισε να κινεί τα νήματα και να εξαγοράζει συνειδήσεις με ανήθικα και πολλές φορές παράνομα μέσα, ο οραματιστής μικροαστός, ως φορέας σοσιαλιστικών ιδεών, πάσχιζε να επιβιώσει αντιμετωπίζοντας τον αποκλεισμό, την περιθωριοποίηση και την ταξική καταπίεση. Ο ψυχισμός του ήρωα στο θέατρο των ιδεών και το αντίκρισμα της δράσης του, εξετάστηκε πάντα σε συνάρτηση με το γενικότερο πλαίσιο ως κομμάτι του κοινωνικού γίνεσθαι και ποτέ ξέχωρα από αυτό. Κατά συνέπεια, οι δράσεις και οι συμπεριφορές απέκτησαν ταυτόχρονα διττό νόημα από τη στιγμή που ο ψυχολογικός άξονας ερχόταν σε συνάρτηση με τον κοινωνικό επιτυγχάνοντας έτσι την αναγωγή του κοινωνικού στο ψυχολογικό και του ψυχολογικού στο κοινωνικό¹⁴.

1.2. Η πορεία του Θεάτρου από το 1922 έως τη δικτατορία του Ι. Μεταξά

Τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα οι επιπτώσεις από τον πρώτο παγκόσμιο έκαναν αισθητή την παρουσία τους σε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό χώρο. Την ίδια στιγμή, η μαρξιστική ιδεολογία άρχισε να εφαρμόζεται στην κουμμουνιστική Ρωσία εκείνης της περιόδου. Σε μια Ελλάδα εμφανώς ταλαιπωρημένη από τις πληγές που επέφεραν οι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-1913), ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος (1914-1918) και η Μικρασιατική καταστροφή (1922), τα ίδια τα γεγονότα δρούσαν ανασταλτικά στην ολοκλήρωση της διαδικασίας του αστικού μετασχηματισμού όσον

¹⁴ Κ. Πετράκου, *Θεατρικές στάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελέτηματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2008, σ. 260-265

αφορά την κοινωνική διαστρωμάτωση που είχε ήδη αρχίσει από την πρώτη δεκαετία του αιώνα με την κατακόρυφη όξυνση των κοινωνικών προβλημάτων αρχικά επί δικτατορίας Κονδύλη και κατόπιν τον Αύγουστο του 1936 επί δικτατορίας Μεταξά. Στο μεταξύ, η εγχώρια σύγκρουση είχε ως αποτέλεσμα τον διαχωρισμό σε βενιζελικούς και αντιβενιζελικούς, προκαλώντας ταυτόχρονα την άνοδο του κομμουνισμού με την καθιέρωση του Κ.Κ.Ε., το οποίο και λειτουργούσε ως ο αντίποδας του φασιστικού καθεστώτος που ολοένα κερδίζει έδαφος εντός και εκτός συνόρων.

Ας τα πιάσουμε όμως από την αρχή, καθώς όπως είναι φυσικό, οι έντονες ιστορικές και κοινωνικές τροποποιήσεις επέφεραν σημαντικές αλλαγές όσον αφορά στα μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης. Η Μικρασιατική Καταστροφή δημιούργησε μια νέα τάξη πραγμάτων, η οποία επέβαλε την επιστροφή στην αρχαιοελληνική και βυζαντινή παράδοση χωρίς να αποκλείει τις ξένες επιρροές και την αφομοίωση ξένων προτύπων. Ενώ στη λογοτεχνία έκαναν την εμφάνισή τους νέα κινήματα, όπως ο υπερρεαλισμός στην ποίηση και η ανάπτυξη του αστικού μυθιστορήματος με ρεαλιστικά στοιχεία στην πεζογραφία, η θεατρική παραγωγή δεν γνώρισε παρόμοια άνθιση¹⁵. Τα θεατρικά έργα κοινωνικού και ιδεολογικού χαρακτήρα που συναντάμε κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα, διαδέχονταν έργα χωρίς ιδιαίτερο ιδεολογικό περιεχόμενο που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες ενός πνευματικά κενού και θεατρικά απαίδευτου κοινού, την ίδια στιγμή που δεν υπήρχαν επίσης έργα που ενέτειναν τον κοινωνικό προβληματισμό.

Θεατρικά κείμενα του Γρηγορίου Ξενόπουλου, του Τίμου Μωραϊτίνη, του Σπύρου Μελά και του Παντελή Χορν φάνηκε να καλύπτουν τις ψυχαγωγικές ανάγκες ενός κοινού βασανισμένου από την κοινωνική αστάθεια και τις κακουχίες του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Τη στιγμή που η θεατρική ελληνική παραγωγή περιορίστηκε σε ελαφριά και ανώδυνα έργα ρηχού πνευματικού και ιδεολογικού επιπέδου, το ευρωπαϊκό και το αμερικανικό θέατρο του μεσοπολέμου είχε να επιδείξει σημαντική πρόοδο αφήνοντας πίσω τα χαρακτηριστικά του θεάτρου των ιδεών, με βασικό στόχο και πρωταρχική προτεραιότητα την ανάδειξη των κοινωνικών εκείνων παραγόντων που συνετέλεσαν στην καταπίεση του ανθρώπου σε μια κοινωνία που νοσούσε από τις ψυχοφθόρες συνέπειες του πολέμου. Τα χαρακτηριστικά αυτά διαφάνηκαν έντονα στα έργα του γερμανικού εξπρεσιονισμού

¹⁵Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ού αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 156

καθώς όπως και στα έργα του Μπρεχτ. Τα έργα των Λουίτζι Πιραντέλο, Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, Ευγένιου Ο' Νηλ και Θόρντον Γουάιλντερ έρχονταν να ανατρέψουν τα παγκόσμια θεατρικά δεδομένα τη στιγμή που νέα ρεύματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο φρουϊδισμός και ο ποιητικός ρεαλισμός διαδέχονταν τάσεις που είχαν επικρατήσει κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα όπως ο νατουραλισμός, ο αισθητισμός και ο συμβολισμός¹⁶.

Αν και η θεατρική παραγωγή της μεσοπολεμικής περιόδου κρίθηκε ως ιδιαίτερα φτωχή από τους μελετητές της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου, ωστόσο η προσπάθεια για ανανέωση στα θεατρικά δρώμενα από τους εκπροσώπους της γενιάς του '30 διοχετεύθηκε στη σκηνοθεσία των έργων, η οποία ακολουθούσε τα ξένα πειραματικά πρότυπα. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ανάδυση σπουδαίων σκηνοθετικών και σκηνογραφικών προτύπων που είχαν αντίκτυπο ακόμη και στη θεατρική παραγωγή των ημερών μας. Σκηνοθέτες όπως ο Φώτος Πολίτης, ο Δημήτρης Ροντήρης και ο Κάρολος Κουν και σκηνογράφοι όπως ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Φώτης Κόντογλου και ο Σπύρος Βασιλείου συνέβαλαν με το έργο τους στην καθιέρωση καινοτόμων τεχνοτροπιών σε όλους τους τομείς της θεατρικής παραγωγής.

Το έτος 1922 θεωρήθηκε ορόσημο για το ελληνικό θέατρο όπως διαφάνηκε και από την βιβλιογραφία καθώς σηματοδότησε το πέρας μιας εποχής (1897-1922) κατά την οποία η παραγωγή θεατρικών έργων στην Ελλάδα κρίθηκε ιδιαίτερα πλούσια. Το 1922 λοιπόν, άρχισε να παρατηρείται μια κάμψη στην εγχώρια θεατρική παραγωγή. Έργα μελοδραματικού τόνου που καταγράφηκαν χωρίς αντικειμενικότητα και με τάσεις ωραιοποίησης της πραγματικότητας, οδήγησαν στην ακμή του ηθογραφικού δράματος. Εμπνεόμενοι από το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν και το λαϊκό πολιτισμό, έτσι όπως σκιαγραφήθηκε από τα επαρχιακά πρότυπα και συστήματα αξιών, οι συγγραφείς που ασχολούνταν με το ηθογραφικό δράμα καταπιάνονταν μέσω μιας ακίνδυνης μελοδραματικής απόδοσης της πραγματικότητας με θέματα που περιέγραφαν τη νοοτροπία, τα ήθη και τα έθιμα της ελληνικής επαρχίας¹⁷. Τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του ηθογραφικού δράματος ήταν «Το Φιντανάκι», «Οι Γειτόνισσες», «Στο Πανηγύρι» και «Το Μελτεμάκι» του Παντελή Χορν, «Τα Αρραβωνιάσματα», «Το Μπουρίνι», «Η Καινούρια Ζωή» και οι «Φουσκοθαλασσιές» του Δημήτρη Μπόγρη, ο οποίος θεωρούνταν και ο κυριότερος

¹⁶Θ. Γραμματάς, *ό.π.*, σ. 159

¹⁷ Θ. Γραμματάς, *ό.π.*, σ. 161

εκπρόσωπος του μεσοπολεμικού ηθογραφισμού. Άλλα σημαντικά έργα αυτού του είδους ήταν η «Ανιέζα» και ο «Ποπολάρος» του Γρηγορίου Ξενόπουλου και η «Ζακυνθινή Σερενάτα» του Διονύση Ρώμα. Ακριβώς επειδή τα έργα αυτού του είδους θεωρούνταν επιφανειακά και είχαν έντονο το στοιχείο του ρομαντισμού και του φολκλορισμού, ο όρος ηθογραφικό δράμα απέκτησε μια αρνητική χροιά καθώς επρόκειτο για μια μονότονη εμπειρική απεικόνιση γεγονότων και καταστάσεων αυτοβιογραφικού ή εθνοβιογραφικού χαρακτήρα. Εξάιρεση αποτελούσαν κάποια από τα έργα του Παντελή Χορν και του Δημήτρη Μπόγρη, όπως «Το φιντανάκι» και η «Δράκαινα», στα οποία επιτυγχανόταν αναλυτικότερη σκιαγράφηση του ψυχολογικών διακυμάνσεων των ηρώων και μια ενδελεχής εξέταση των βαθύτερων κινήτρων σε συνάρτηση με το ευρύτερο κοινωνικό γίνεσθαι¹⁸.

Ένα άλλο θεατρικό είδος που έκανε την εμφάνισή του αυτή την περίοδο ήταν η τραγωδία που καλλιεργήθηκε κυρίως από το Νίκο Καζαντζάκη και τον Άγγελο Σικελιανό. Ο Καζαντζάκης, φανερά επηρεασμένος από το παρελθόν και τη μυθολογική παράδοση, δανείστηκε ιστορικά και μυθολογικά πρόσωπα για να εκφράσει σύγχρονες υπαρξιακές και μεταφυσικές αγωνίες σε συνδυασμό με την αναζήτηση και ανάδειξη του ελληνικού στοιχείου ως βασικού πυλώνα κοινωνικής και πολιτιστικής συνοχής. Σημαντικότερα έργα του «Ο Χριστός», «Ο Νικηφόρος Φωκάς» και «Ο Οδυσσέας». Αξιοσημείωτο είναι το έργο του «Ασκητική» μέσα από το οποίο διατύπωσε τους προσωπικούς του προβληματισμούς σε σχέση με τα υπαρξιακά θέματα που απασχολούν το ανθρώπινο γένος. Στους ίδιους θεματικούς άξονες κινούνταν και ο Άγγελος Σικελιανός, ο οποίος με το έργο του «Ο Διθύραμβος του Ρόδου», εξέτασε τις σχέσεις του ανθρώπου με το κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον και με χρήση συμβόλων προσέγγιζε τα δίπολα ελευθερία-σκλαβιά, του καλού με το κακό και του ανθρώπινου με το μεταφυσικό, εκφράζοντας προσωπικά ιδεολογικά οράματα και θέσεις. Μολονότι το έργο των δυο αυτών συγγραφέων δεν φάνηκε να επιτυγχάνει σημαντικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με την ήδη υπάρχουσα δραματολογία της εποχής, εντούτοις κινήθηκε πάντα σε πλαίσια και προβληματικές αναζητήσεις μιας ελληνικότητας, με την πεποίθηση ότι αυτή θα αποτελούσε το συνδετικό κρίκο της αρχαιοελληνικής και Βυζαντινής εποχής με τη σύγχρονη εποχή, συμβάλλοντας καταλυτικά στην απόκτηση εθνικής και πολιτιστικής συνοχής και αυτογνωσίας.

¹⁸Κ. Παπά, «Παρουσίαση- Ανθολόγηση: Μαργαρίτας Μελμπεργκ», στην: *Ημεσοπολεμική πεζογραφία. Από την πρώτη ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Αθήνα 1993, σ. 29

Ταυτόχρονα, η ελληνική δραματουργία εμπλουτίστηκε με νέα είδη όπως η αισθηματική κομεντί και η κωμωδία, με βασικότερους εκπροσώπους το Γρηγόριο Ξενόπουλο («Χαίρε Νύμφη», «Να ξαναπάρεις τη γυναίκα σου», «Έτσι είναι ο κόσμος»), το Θεόδωρο Συναδινό («Κοσμική Κίνηση», «Ευτυχώς επτωχεύσαμεν») και τον Τίμωνα Μωραϊτίνη («Ο Άρχοντας του Κόσμου»). Οι κωμωδίες αυτές αποτελούσαν τις βασικές επιλογές εμπορικών αθηναϊκών θιάσων και των σημαντικότερων Ελλήνων πρωταγωνιστών της εποχής όπως η Κοτοπούλη, η Κυβέλη, η Αρώνη και ο Μουσούρης¹⁹.

Αξίζει να αναφερθεί ότι λίγο πριν την επιβολή της δικτατορίας από τον Μεταξά, στους θεατές των λαϊκών θεαμάτων συγκαταλέγονταν πλέον και διανοούμενοι που χαίρονταν τον αυθορμητισμό στο παίξιμο των θεατρίνων και την πηγαία συμμετοχή του κοινού. Ματαιώς θα αναζητήσει κανείς στην περιγραφή του θεατρικού τοπίου κάποια μορφή πολιτικού θεάτρου καθώς οι ανελεύθερες συνθήκες και το Ιδιώνυμο δεν ενθάρρυναν τη θεατρική στράτευση. Τέλος, η ελληνική σκηνή τις παραμονές της 4ης Αυγούστου παρουσίαζε ποικιλία σκηνικών μορφών, οικονομικές δυσκολίες, αντιπαραθέσεις συμφερόντων και παραστάσεις που στο μεγαλύτερο μέρος τους ανταποκρίνονταν στις ψυχαγωγικές επιταγές, το Κρατικό Θέατρο όδευε προς κλασικότερους δρόμους και η Λαϊκή Σκηνή στη μάχη της μοντερνικότητας.

Με την επιβολή του δικτατορικού καθεστώτος της 4ης Αυγούστου ποικίλες μετωνυμίες επιστρατεύθηκαν για να αποδοθεί εκκωφαντικά η έννοια του Νέου Κράτους, και ο -κυριολεκτικά και μεταφορικά- επιθετικός προσδιορισμός «εθνικός» συνόδευε όλες τις εκφάνσεις της πολιτικής, κοινωνικής και πνευματικής ζωής που όφειλαν να τεθούν πλέον κάτω από τον αστερισμό του εθνικισμού.

Το Εθνικό Κράτος που εγκαθίδρυσε η μεταξική κυβέρνηση ορίστηκε ως εθνική, πολιτική και οικονομική ενότητα, η οποία τέθηκε υπεράνω των κομμάτων και της ταξικής διαίρεσης της κοινωνίας, αντιμαχόταν τις δημοκρατικές αρχές και αντιτασσόταν στην ταξική και την εθνική αλληλεγγύη, στο μεμονωμένο άτομο, το εθνικό σύνολο, στην ατομική ελευθερία, την ελευθερία του κράτους και «του ατόμου εν τω κράτει». Με το Νέο Κράτος έγινε πράξη η οργάνωση του «εθνικώς ομογενούς λαού». Εθνοκεντρισμός και λαϊκισμός ήταν οι δύο σταθεροί και αλληλένδετοι άξονες της μεγαλορρημοσύνης του αυταρχικού καθεστώτος. Για τη θεμελίωση της σχέσης

¹⁹ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 166

έθνους-λαού, οι θεωρητικοί της φασίζουσας μεταξικής δικτατορίας κατέφευγαν στο μουσολινικό Δόγμα του Φασισμού. Ο άρρηκτος δεσμός έθνους- λαού στηριζόταν σε ποιοτικά κριτήρια, καθώς δεν ήταν η λαϊκή πλειοψηφία αλλά η μειοψηφία ή και ο ένας, ο χαρισματικός ηγέτης, που μπορούσε εξ ονόματος του λαού να κατανοήσει και να εκφράσει το εθνικό- άρα και το λαϊκό- συμφέρον²⁰.

Μέσα στη σταθερότητα των θεσμών που εγγυόταν η Εθνική Κυβέρνηση πραγματοποιήθηκε η λαμπρή συνέχεια του αρχαίου και μεσαιωνικού πολιτισμού των προγόνων. Η διαδρομή της κρίσης ταυτότητας που σφράγισε τη νεοελληνική κοινωνία μέσα από ποικίλες πολιτικές και πολιτισμικές εκφάνσεις εκτράπηκε, στην τελευταία μεσοπολεμική τετραετία, στο ιδεολόγημα του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού. Ο Ιωάννης Μεταξάς διαχώρισε τον μηχανικό δυτικό πολιτισμό που έφερε τη σφραγίδα του φιλελευθερισμού και των αδιεξόδων του, από τον πνευματικό πολιτισμό στον οποίο όφειλε να στραφεί το Έθνος. Στη μεταξική της εκδοχή, η ανάδειξη του πνευματικού πολιτισμού ταυτίστηκε με την προσκόλληση στις γνήσιες εθνικές παραδόσεις αλλά και με την ιδέα της πνευματικής «μεγάλης πατρίδας». Παίρνοντας θέση εναλλακτικής λύσης στον αλυτρωτισμό, ο εκπολιτιστικός μεγαλοϊδεατισμός προσέφερε τη δυνατότητα μιας νέας εθνικής αποστολής.

Η αυστηρή εφαρμογή της λογοκρισίας ήταν το πρώτο μέτρο που εφαρμόστηκε αμέσως μετά την εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας. Η υπηρεσία λογοκρισίας θεατρικών έργων υπαγόταν στο υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού. Ο ιδεολογικός έλεγχος ολοκληρώθηκε με τις αυξημένες δικαιοδοσίες της Επιτροπής αδείας ασκήσεως του επαγγέλματος του ηθοποιού. Η άσκηση μιας δυναμικής πολιτικής κρατικού παρεμβατισμού στη θεατρική πολιτική ζωή δρομολογήθηκε ένα χρόνο αργότερα και ταυτίστηκε με τον διορισμό του Κωστή Μπαστιά στη θέση του Διευθυντή Γραμμάτων και Καλών Τεχνών και του Γενικού Διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου. Η κρατική παρέμβαση κορυφώθηκε με τον γιγαντισμό του Βασιλικού Θεάτρου, και με τις επιχορηγήσεις σε ιδιωτικούς θιάσους.

Έχοντας διατελέσει Γραμματέας του Εθνικού Θεάτρου και, στη συνέχεια, εισηγητής Δραματολογίου, ο Κωστής Μπαστιάς είχε κατασταλαγμένες απόψεις για τα θεατρικά ζητήματα και ήταν πανέτοιμος για την ανάληψη διοικητικών καθηκόντων. Ως εισηγητής του δραματολογίου του «Εθνικού» από τον Οκτώβριο του 1935, ο Μπαστιάς είχε την ευκαιρία να εκθέσει τις δραματουργικές θέσεις του.

²⁰ Δ. Σ. Στεφανίδης, *Το κοινωνικό ζήτημα υπό το φως του γερμανικού εθνικοσοσιαλισμού*, Αθήνα 1939, σ. 88

Επρόκειτο για απόψεις που έφεραν τη σφραγίδα της επίδρασης του Καρλάιλ και συνοψίζονταν στην πίστη στο κλασικό ρεπερτόριο, στην απαξίωση των νεωτερικών γραφών, στη ριζική αντίθεση απέναντι στο γαλλικό «βουλεβάρτο».

Αν στις παραπάνω θέσεις διακρίνεται η σύμπνοια με τις θέσεις του Φώτου Πολίτη, δεν συνέβη το ίδιο με τις απόψεις τους περί σκηνοθεσίας. Ο Μπαστιάς ήταν από τους βασικούς συντελεστές του κρατικού θεάτρου που έπαιξαν ρόλο στη μετά τον Πολίτη κλασικότερη στροφή της κρατικής σκηνής, με απόγειο το αίτημα της σταθερής επιστροφής του αρχαίου δράματος στο ύπαιθρο. Ο ίδιος δήλωνε ότι το αρχαίο δράμα έπρεπε χωρίς αμφιβολία να είναι στο πρόγραμμα και στις επιδιώξεις του Βασιλικού Θεάτρου υπό την προϋπόθεση, όμως, της διδασκαλίας του στην ύπαιθρο. Ο ίδιος είχε εισηγηθεί μάλιστα τη δημιουργία μιας «σαιζόν» αρχαίου δράματος. Δύο ακόμη θεατρικά ζητήματα που τον απασχολούσαν ήταν η αντιμετώπιση της θεατρικής αποκέντρωσης με τη δημιουργία «τοπικών θεατρικών πυρήνων υπό την εποπτεία του Βασιλικού Θεάτρου» και η ίδρυση λυρικής σκηνής. Και για μεν το πρώτο ζήτημα έβρισκε τον Δικτάτορα απόλυτα σύμφωνο, για δε το δεύτερο εισέπραττε από τον Μεταξά την άποψη ότι το μελόδραμα ήταν είδος πρόσκαιρης άνθησης και ότι διέθετε σημεία που άγγιζαν τα όρια του κωμικού και του γελοίου.

Αμέσως μετά την ανάληψη των καθηκόντων του, ο Μπαστιάς προώθησε την πραγματοποίηση όλων των παραπάνω πιστεύω του. Ο Ιωάννης Μεταξάς στήριξε γενναιόδωρα τα σχέδια του, τόσο σε ηθικό όσο και σε οικονομικό επίπεδο. Σε σύντομο χρονικό διάστημα δρομολογήθηκαν σημαντικές θεσμικές αλλαγές- όπως η καθιέρωση εβδομάδας αρχαίου δράματος, η ίδρυση του Άρματος Θέσπιδος, η ανοικοδόμηση Θερινού Βασιλικού Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη, οι περιοδείες του «Βασιλικού» στο εξωτερικό και οι μετακλήσεις ξένων θιάσων, η έναρξη οικοδομικών εργασιών για ανοικοδόμηση θερινού Κρατικού Θεάτρου στου Φιλοπάππου και η ίδρυση της Λυρικής Σκηνής. Ως εκπρόσωπος της κρατικής μηχανής ο Μπαστιάς είχε την εποπτεία πλέον σε όλα τα θεατρικά ζητήματα. Ο θιασαρχικός κόσμος τον περιέβαλε με ιδιαίτερες τιμές. Άλλοι για να αποσπάσουν την εύνοιά του και άλλοι γιατί μπορεί όντως να πίστευαν στην αναγέννηση του θεάτρου αλλά και στην αντιμετώπιση της ανεργίας που υποσχόταν ο κρατισμός του καθεστώτος. Πάντως με εξαίρεση τις παραστάσεις της Εθνικής Νεολαίας, φασίζουσες παραστάσεις δεν ανέβηκαν στη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας.

Μια από τις σημαντικότερες πρωτοβουλίες της πολιτικής του Μπαστιά ήταν ένα έργο υποδομής που αφορούσε τη Θεσσαλονίκη. Τον Ιούνιο του 1938, έγινε το πρώτο βήμα για την ανοικοδόμηση του θερινού Βασιλικού Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη, το οποίο αποτελούσε παράρτημα του Βασιλικού Θεάτρου Αθηνών. Με σκοπό να γίνει η σύνδεση του με την γύρω περιοχή, ο Μπαστιάς προσπάθησε την οργάνωση εκδρομών με όχι ακριβό εισιτήριο. Επίσης, η απόφαση της ίδρυσης της Βασιλικής Λυρικής Σκηνής αγκαλιάστηκε με ενθουσιασμό από τους καλλιτέχνες αλλά και από όλους τους φιλόμους. Οι παραστάσεις δίνονταν στο Βασιλικό Θέατρο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου κατά τη χειμερινή περίοδο και στο Παλλάς μετά την κήρυξη του πολέμου. Το καλοκαίρι η «Λυρική» έκανε εμφανίσεις στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και στο θερινό Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης. Υπήρξαν σχέδια για την επέκταση του Βασιλικού Θεάτρου και πιο συγκεκριμένα, η σκέψη που κυριαρχούσε αρχικά ήταν η επέκταση του υπάρχοντος κτιρίου του Τσίλλερ- καθώς στις αρχές την ίδιας δεκαετίας είχε ανακαινιστεί για να στεγάσει το Εθνικό- και να υπάρξει η συστέγαση του δραματικού και λυρικού θιάσου στο Βασιλικό Θέατρο. Τελικά όμως μόνο εν μέρει πραγματοποιήθηκε²¹.

Η δημοσίευση του αναγκαστικού νόμου 446, «Περί θεάτρων», δεν άργησε να έρθει και ήταν ένας νόμος ενδεικτικός για το πως αντιμετωπίστηκε το θέατρο και εκείνη την περίοδο. Η υπηρεσία λογοκρισίας θεατρικών έργων του υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού είχε προετοιμαστεί δεόντως. Στις ισχύουσες μέχρι τότε διατάξεις, οι οποίες εφαρμόστηκαν κατά γράμμα, προστέθηκαν ορισμένες αυστηρότερες λεπτομέρειες, όπως η αντιμετώπιση της κομμουνιστικής απειλής:

«Απαγορεύεται η από σκηνής διδασκαλία θεατρικών έργων ων το περιεχόμενον, αι εικόνες και ο τρόπος της εν γένει παρουσιάσεως προσβάλλουσι τα δημόσια ήθη [...] και γενικώς τα οποιαδήποτε, κρινόμενα ακατάλληλα ή επιβλαβή δια το κοινόν, αποβλέπουσιν εις τον προπαγανδισμόν των κομμουνιστικών και άλλων ανατρεπτικών ιδεών»²².

Οι απαγορεύσεις ήταν φυσικά αυτονόητες στο Βασιλικό Θέατρο που ταυτιζόταν με τις επιδιώξεις του Νέου Κράτους. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα ,όταν το 1937 η Κριτική Επιτροπή του θεάτρου εισηγήθηκε το ανέβασμα του

²¹ Γ. Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2012, τ. 1, σ. 85

²² *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, τχ. Α', αρ. φ. 23, 25.1.1937, στο εξής *ΕτΚ*

ιστορικού δράματος του Βασίλη Ρώτα «Ρήγας ο Βελεστινλής», ο γενικός διευθυντής απέρριψε την πρόταση διατυπώνοντας επιφυλάξεις για τον χαρακτήρα του έργου²³.

Εξάλλου, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας ορισμένα έργα εγκρίθηκαν αφού αρχικά κόπηκαν για λόγους πολιτικής σκοπιμότητας όποια σημεία κρίθηκαν ότι θα «έβλαπταν» το κοινό. Έτσι, στην παράσταση της «Αντιγόνης» του Βασιλικού Θεάτρου το 1940, είχαν παραλειφθεί ορισμένοι στίχοι του Σοφοκλή²⁴.

Από το 1938 μέχρι το 1940 γράφονται έργα που έδιναν μια διαφορετική χροιά καθώς προσπαθούσαν, μέχρι ενός σημείου, να εντείνουν τον κοινωνικό προβληματισμό. Σε αυτή την κατηγορία έργων εντάσσονταν τα έργα του Νικολάου Κατηφόρη «Το μεράκι του Άρχοντα», το έργο του Γιάννη Ρούσσου «Ο Πρωτευουσιάνος» και το έργο του Δημήτρη Ψαθά «Στραβόξυλο». Το έργο του τελευταίου κρίθηκε ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς λειτουργούσε ως η απαρχή ενός νέου είδους που μας απασχόλησε τις επόμενες δύο δεκαετίες και που ονομάστηκε κωμωδία χαρακτήρων. Μια άλλη κατηγορία που, αν και αποτελούσε μειοψηφία σε σχέση με το αριθμητικό εύρος των έργων της εποχής, ήταν το κοινωνικό δράμα με τις ποικίλες εκδοχές του, που αισθητικά κυμαίνονταν ανάμεσα στο ρεαλισμό, τον εξπρεσιονισμό και τον νατουραλισμό, ενώ ιδεολογικά το σοσιαλισμό και το μαρξισμό, αποτελώντας μακρινό απόηχο της έντονης αντίστοιχης δραματικής παραγωγής των αρχών του αιώνα²⁵.

Η ίδρυση του Κ.Κ.Ε το 1918 και οι δημοσιευμένες επιστολές του Γ. Σκληρού με τίτλο «Τα Σύγχρονα Προβλήματα του Ελληνισμού» το 1919, επηρέασαν το γενικότερο κλίμα αφού ο χώρος της Αριστεράς πήρε ξεκάθαρες θέσεις και ακολούθησε πιο συγκροτημένη ιδεολογία, στην οποία διακρίθηκε η συμπεριφορά των ηρώων στα θεατρικά έργα. Ως εκ τούτου, ένα νέο θεατρικό είδος, το εργατικό δράμα, έκανε την εμφάνισή του λειτουργώντας κατά κάποιο τρόπο ως επέκταση του προλεταριακού δράματος, με ενδεικτικότερα τα έργα «Η φυγή» του Θ. Νικολούδη, «Δύο Τζάκια», «Τραγούδι της Δουλειάς» της Σ.Λαμπάκη²⁶.

Επιπλέον, πέραν από τους θιάσους πρόζας που εμφανίστηκαν αυτή την περίοδο και παρουσίαζαν κλασικά έργα από το ελληνικό και ξένο ρεπερτόριο τα

²³ Μ. Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, Αθήνα 1980, σ. 470

²⁴ Π. Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη, Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, Αθήνα 2001, σ.253

²⁵ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 168

²⁶ Α. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, Αθήνα 2005, σ. 398

οποία δεν φάνηκε να έχουν ιδιαίτερη απήχηση στο αστικό κοινό, πραγματοποιήθηκε μια σοβαρή προσπάθεια για ανανέωση της εγχώριας σκηνικής παρουσίας. Σε μια εποχή που η Ελλάδα είχε να επιδείξει σπουδαίους δημιουργούς σε όλους τους τομείς που αφορούσαν τη θεατρική παραγωγή (συγγραφείς, σκηνοθέτες και σκηνογράφους), οι οποίοι για πρώτη φορά στα ελληνικά δεδομένα αντιμετωπίζονταν ως φορείς ύψιστης σημασίας για τη σκηνική τέχνη, ιδρύονταν νέα θεατρικά σχήματα και σκηνές όπως για παράδειγμα το Θέατρο Τέχνης του Σπύρου Μελά, το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα, η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου του Φώτου Πολίτη και η Λαϊκή Σκηνή του Κάρολου Κουν. Κατ' αυτό τον τρόπο έγινε μια συλλογική προσπάθεια από θεατρικούς συγγραφείς (Μελάς, Σικελιανός, Ρώτας), σπουδαίους σκηνοθέτες (Πολίτης, Ροντήρης, Κουν), ζωγράφους και σκηνογράφους (Φωκάς, Κλώνης, Τσαρούχης, Κόντογλου), η οποία είχε σαφή στόχο την υλοποίηση ενός οράματος, βασισμένου τόσο στο ξένο ρεπερτόριο, όσο και στην ελληνική κουλτούρα και παράδοση, με ιδιαίτερη έμφαση σε μια πιο ώριμη οπτική του αρχαίου δράματος.

Όπως προκύπτει από την ιστορική μας αναδρομή κατά την περίοδο 1922-1940, είναι εμφανές ότι η νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα χαρακτηρίζεται από ένα βασικό δίπολο. Διότι, μπορεί κατά τη διάρκεια αυτών των δυο δεκαετιών να παρατηρήθηκε μια ανεπάρκεια και μια στασιμότητα όσον αφορά στη θεατρική παραγωγή, από την άλλη όμως το ελληνικό θέατρο ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τις σύγχρονες τάσεις και το παγκόσμιο κλασικό ρεπερτόριο. Επιπλέον, σπουδαίοι καλλιτέχνες οι οποίοι διακρίθηκαν σε όλους τους τομείς της θεατρικής δημιουργίας, παρουσίασαν στο αθηναϊκό κοινό το θεατρικό μοντερνισμό και τη σκηνική πρωτοπορία, εξασφαλίζοντας έτσι τις απαραίτητες συνθήκες για ποιοτική αναβάθμιση της εγχώριας θεατρικής πραγματικότητας²⁷.

²⁷ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 174

Β' Κεφάλαιο

Το Θέατρο μέσα στον ελληνοϊταλικό πόλεμο και την Κατοχή

Την 28η Οκτωβρίου 1940, αμέσως μετά την απόρριψη του ιταλικού τελεσιγράφου που αφορούσε την εκχώρηση των εθνικών εδαφών και το πάρσιμο των όπλων, το θέατρο συντάχθηκε κι αυτό στα νέα κελεύσματα της Ιστορίας. Η Περίοδος της Κατοχής και της Αντίστασης συνδέθηκε με την γερμανική κατοχή της χώρας και την επιρροή του κινήματος της εθνικής αντίστασης.

Το δραματικό θέατρο έζησε τις συνέπειες της λογοκρισίας και των άθλιων συνθηκών της Κατοχής, τόσο στο ρεπερτόριο όσο και στη σκηνική απόδοση των έργων του. Η κατάσταση, όμως, άρχισε σταδιακά να βελτιώνεται ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την προσέλευση του κοινού, την αύξηση της παραγωγής ελληνικών έργων, την πρωτοβουλία ίδρυσης νέων σχημάτων, την αύξηση της περιφερειακής και ερασιτεχνικής δράσης, ταυτίζοντας το θέατρο στη συνείδηση του κοινού με χώρους συγκέντρωσης και αντίστασης.

Όλοι μαζί, άνθρωποι γύρω από το θέατρο και θεατές συναντήθηκαν αυτή τη φορά όχι σε κάποια παράσταση αλλά σε αυθόρμητες και γεμάτες από παλμό διαδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν ύστερα από μια τετράχρονη απαγόρευση- ελέω δικτατορίας.

Ο Λάμπρος Κωνσταντάρας, ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, ο Μίμης Φωτόπουλος, ο Κώστας Χατζηχρήστος, ο Φιλοποίμην Φίνος, ο Μάνος Κατράκης, ο Κώστας Παπαχρήστος, ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Γεώργιος Θεοτοκάς, ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Νίκος Καββαδίας είναι μόνο λίγοι από τους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών που έλαβαν μέρος στην Αντίσταση. Στοιβαγμένοι πάνω σε φορτηγά, στη συνέχεια, κατευθύνονταν προς τον σταθμό κι από εκεί προς τα σύνορα. Η πρόσκληση στα όπλα δημιούργησε κενό στη σύνθεση των θιάσων και ιδιαίτερα στο Βασιλικό Θέατρο, ο ανδρικός πληθυσμός έχει μειωθεί αισθητά.

Την Κυριακή 27 Απριλίου 1941, στις 8.25 π.μ., ο Γερμανικός Στρατός μπήκε στην Αθήνα. Ο στρατηγός Τσολάκογλου, πρωθυπουργός της πρώτης Κατοχικής Κυβέρνησης, δήλωσε δύο μέρες αργότερα στο διάγγελμά του ότι «αυτή θα είναι η μόνη νόμιμη Κυβέρνησις εν Ελλάδι και θα έχει ως εντολήν και μοναδικόν

προορισμόν, τη συγκαταθέσει των δυνάμεων κατοχής, ν' αποκαταστήσει την ησυχίαν και την τάξιν εις τον δυστυχισμένον αυτόν τόπον»²⁸.

Τα χρόνια της ναζιστικής και φασιστικής κατοχής, χρόνια πείνας, συλλήψεων, εκτελέσεων κι εκτοπίσεων, ο κόσμος παρ' όλα αυτά πήγαινε στο θέατρο. Σ' αυτές τις στιγμές της υποδούλωσης του ελληνικού έθνους, το θέατρο έγινε ένας τόπος συνάθροισης. Παρά την ανέχεια και την μαύρη αγορά, ο αριθμός των θιάσων αυξήθηκε, πολλοί κινηματογράφοι μετατράπηκαν σε θεατρικές αίθουσες και οι δραματικές σχολές έγιναν περισσότερες. Για δύο ώρες ο κόσμος της σκηνής προσέφερε μια άλλη πραγματικότητα και έτσι οι κατακτητές αναζήτησαν ευκαιρίες για να κλείσουν τα θέατρα. Οι θίασοι αναγκάστηκαν έτσι να αντιμετωπίσουν τις εφόδους της Επιτροπής Λογοκρισίας, που επόπτευε για να εντοπίσει παραπτώματα. Για την προετοιμασία, μάλιστα, των παραστάσεων έπρεπε επίσης να παρθεί άδεια από το Γερμανικό Γραφείο Επιτάξεων, για να έχουν τη δυνατότητα να αγοράσουν τα απαραίτητα υλικά για την κατασκευή των σκηνικών (ξύλεια, μπογιές, κλπ.)- καθώς τα υλικά αυτά οι Γερμανοί τα θεωρούσαν χρήσιμα για τις πολεμικές ανάγκες και τα είχαν κατασχέσει²⁹. Πολλές φορές, μάλιστα, ανάγκαζαν τους θιάσους να ανεβάζουν είτε γερμανικά έργα, είτε έργα συγγραφέων από χώρες που συνεργάζονταν με τις δυνάμεις του άξονα, επειδή οι Γερμανοί απαγόρευαν την παρουσίαση συγγραφέων που ανήκαν στο συμμαχικό στρατοπέδων κυρίως Άγγλων ή Αμερικάνων. Τα έργα αυτά ανέβαιναν στη σκηνή είτε με αλλαγές στο όνομα του συγγραφέα, είτε και στον τίτλο του έργου. Ενδεικτική αποτελεί η περίπτωση του Κάρολου Κουν που απέδωσε το έργο «Τα Καπνοτόπια» του Αμερικανού συγγραφέα Ε. Κόλντουελ ως «Για ένα κομμάτι γης» του Γάλλου Π. Κλωντέλ.³⁰ Την ίδια εποχή, μπουλούκια από άνεργους ηθοποιούς περιόδευαν στην επαρχία, για να εξασφαλίσουν τουλάχιστον τροφή. Επιστράτευαν τον αυτοσχδιαστικό τους οίστρο και έστηναν τη σκηνή τους ενώνοντας τα ξύλινα τραπέζια των καφενείων³¹.

Οι πρεμιέρες των πολεμικών επιθεωρήσεων διαδέχονταν η μία την άλλη. Οι τίτλοι δεν άφηναν κανένα περιθώριο αμφιβολίας για τον πατριωτικό και σατιρικό χαρακτήρα των παραστάσεων: «Πολεμική Επιθεώρηση», «Πολεμική Σπίθα», «Αέρα Παιδιά», «Μπράβο Κολονέλλο», «Μολών Λαβέ», «Φινίτο Μουσολίνι», «Αέρα

²⁸ *ΕτΚ.*, τχ. Α', αρ. φ. 146, τ. Β', 29.4.1941

²⁹ Β. Μανωλίδου, *Βάσω Μανωλίδου- Αναμνήσεις*, Αθήνα 1997, σ. 46

³⁰ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ού αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 176

³¹ Κ. Κάλο, *Όσα δεν πήρε ο άνεμος: Η αυτοβιογραφία μιας θεατρίνας*, Αθήνα 1998, σ. 44

Ντούτσε», «Το τσαρούχι», «Η νίκη είναι δική μας», «Φινίτο Μπενίτο», «Κορόιδο Μουσολίνι».

Η επιθεώρηση, είδος επί χρόνια αποστειρωμένο πολιτικά και ελεγχόμενο για παραβάσεις των χρηστών ηθών, με αποκορύφωμα την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας, έπιασε τώρα τον πατριωτικό μίτο από τις επιθεωρήσεις των Βαλκανικών Πολέμων και του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Εξέφραζε με το δικό της τρόπο τα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα. Με το σατιρικό της πνεύμα, αξιοποιούσε τη δυναμική της συνδήλωσης, μέσα από το υπονοούμενο και το αμφίσημο του σκηνικά αρθρωμένου λόγου, καυτηριάζοντας τον εχθρό με παρωδιακό τρόπο, καταφέροντας με αυτό τον τρόπο να γίνει το κατεξοχήν μέσο προπαγάνδας και αντίστασης του ελληνικού λαού. Με άλλα λόγια, είχε τη δυνατότητα να δρα άμεσα και με αποτελεσματικό τρόπο στα συναισθήματα του κοινού, αλλά και να τροποποιείται πολύ εύκολα, κατά τη διάρκεια της παράστασης, παρακάμπτοντας τις απαγορεύσεις της λογοκρισίας. Τα θέματα στρέφονταν, κυρίως, γύρω από την Ελλάδα, την ελευθερία και το μαυραγοριτισμό. Πολλές φορές, ο εύθυμος χαρακτήρας των έργων έκανε παραλληλισμούς με την τότε κατάσταση, που οι Γερμανοί δύσκολα μπορούσαν να τους καταλάβουν και να τους απαγορέψουν.

Η ανταπόκριση του κόσμου στα θέατρα ήταν μεγάλη, μιας και από τα επιθεωρησιακά νούμερα το κοινό εκτονωνόταν από τη φρίκη του πολέμου και ενημερωνόταν για τη ροή των γεγονότων, οι αίθουσες ήταν κατάμεστες και δονούνταν από τα χειροκροτήματα και τις ζητωκραυγές σε κάθε πατριωτική σκηνή.³² Αναμφισβήτητη ήταν η σύμπνοια καλλιτεχνών και κοινού και μοιρασμένη η πατριωτική έξαρση και συγκίνηση. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Ρένας Βλαχοπούλου, η οποία έπαιξε το ρόλο της παρ' όλο που είχε πληροφορηθεί ότι μεταξύ των θυμάτων του πρώτου βομβαρδισμού της Κέρκυρας ήταν και ο πατέρας της³³.

Αν και ένα από τα χαρακτηριστικά της θεατρικής δραστηριότητας της κατοχικής περιόδου ήταν η παρουσία στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων πρόζας ενός μεγάλου αριθμού νέων ελληνικών έργων, τον πρώτο κυρίως χρόνο της Κατοχής και μέχρι το 1942, οι θεατρικοί επιχειρηματίες προσπαθούσαν να προσελκύσουν το κοινό είτε με ελαφρές, ελληνικές ή ξένες, κωμωδίες. Η κατάσταση άρχισε σταδιακά

³² Θ. Δίζελος, «Το Θέατρο στην Αντίσταση», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 88 (1962), σ. 452-462

³³ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ού αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 184

να αλλάζει από τη θεατρική περίοδο 1942-1943. Αφετηρία στην αλλαγή αυτού του προσανατολισμού θεωρείται η πρωτοβουλία του θιάσου της Κατερίνας Ανδρεάδη να ανεβάσει τη «Νόρα» του Ίψεν σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν. Η επιτυχία της παράστασης αποτελούσε σημείο ανάκαμψης, αποδεικνύοντας ότι οι καλλιτεχνικές επιλογές μπορούσαν να είναι και εμπορικές. Το παράδειγμα της Κατερίνας Ανδρεάδη ακολούθησαν κι άλλοι θίασοι, όπου άρχισαν να παρουσιάζουν στο ρεπερτόριο συγγραφείς όπως ο Χάουπτμαν, ο Ίψεν, ο Μολιέρος, ο Σαίξπηρ, ο Μπέρναρντ Σω.

Η εμπειρία του πολέμου και της Κατοχής ενέπνευσε τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς, που παρά τις απαγορεύσεις της λογοκρισίας διακρίθηκαν στα έργα απηχήσεις της επικαιρότητας. Με την απελευθέρωση το 1944, παρουσιάστηκαν στις αθηναϊκές σκηνές πολλά έργα με θέμα την Αντίσταση, όπου ανάμεσα τους ξεχώρισαν «Το μονοπάτι της λεφτεριάς» του Αλ. Σολομού που παίχθηκε στο θέατρο Βρετανία, το πατριωτικό έργο του Σπ. Μελά «Η Θύελλα» στο θέατρο Αλίκη. Επίσης, αποφασίστηκε να ιδρυθεί το «Θέατρο του Λαού», που στεγάστηκε στο θέατρο Παπαϊωάννου. Το θέατρο το εξόπλιζαν οι πολίτες της Αθήνας, οι τεχνίτες άλλων θιάσων δούλευαν χωρίς αμοιβή, όταν τελείωναν τη μισθωτή δουλειά τους από άλλα θέατρα. Εναρκτήριο έργο το «'41-'44» του Γ. Λυδάκη, όπου έγινε δεκτό με ενθουσιασμό από το ελληνικό κοινό. Εκεί που το αντιστασιακό πνεύμα έβρισκε απήχηση αυτή την εποχή ήταν στις θεατρικές πρωτοβουλίες στην ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, στη δραστηριότητα του «Θεατρικού Σπουδαστηρίου» του Βασίλη Ρώτα και στο «Θέατρο στο βουνό». Αν και οι πρωτοβουλίες τόσο του Θεάτρου Τέχνης, όσο και του Θεατρικού Σπουδαστηρίου, διέφεραν ως προς τις προτεραιότητες, εξέφραζαν, όμως, κοινές παραμέτρους και σε επίπεδο ρεπερτορίου όσο και σε επίπεδο αισθητικής³⁴.

Σημαντικό σταθμό στην περίοδο της γερμανικής Κατοχής αποτέλεσε η ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης το 1943 με διευθυντή τον Λέοντα Κουκούλα και πρώτο σκηνοθέτη τον Τ. Μουζενίδη. Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης στελεχώθηκε από τους ηθοποιούς: Μάνο Κατράκη, Νίκο Χατζίσκο, Γιάννη Αυλωνίτη, Ελένη Χατζηαργύρη, Παντελή Ζερβό, Διονύση Παπαγιαννόπουλο, Σαφώ Νοταρά κ.ά. Μετά την απομάκρυνση του Κουκούλα τη διεύθυνση ανέλαβε ο ποιητής Αθανάσιος Κυριαζής.

³⁴ Β. Γεωργοπούλου, *Ιστορία και Ιδεολογία στα Κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950*, Αθήνα 2016, σ. 310-313

Στην Περίοδο της Κατοχής, με την επιρροή του αντιστασιακού πνεύματος, αναπτύχθηκε μια περιορισμένη και ιδιαίζουσα μορφή θεάτρου. Παράλληλα, άρχισε να διακόπτεται κάθε διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο θέατρο πρόζας και στην λεγόμενη επιθεώρηση, παρουσιάζοντας ενιαία μορφή, αφού κατά την περίοδο αυτή ακόμα και θίασοι πρόζας, ανέβαζαν τέτοιο ρεπερτόριο. Το ελληνικό θέατρο απέκτησε ένα κοινωνικό ρόλο και καθίστατο μέσο διαμόρφωσης της εθνικής συνείδησης³⁵.

³⁵ Θ. Γραμματάς, *Νεοελληνικό Θέατρο και κοινωνία*, Αθήνα 2001, σ. 110-111

Γ' Κεφάλαιο

Εμφύλιος και Θέατρο

12 Οκτωβρίου 1944, ημέρα Πέμπτη. Ύστερα από 1264 μέρες Κατοχής η Αθήνα ήταν και πάλι ελεύθερη. Οι Γερμανοί αφού υπέστειλαν τη σημαία τους από την Ακρόπολη στις 9:45 το πρωί της 12ης Οκτωβρίου και τμήμα του γερμανικού στρατού κατέθεσε στεφάνι στο μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη, ο Γερμανός αντιπτεράρχος, στρατιωτικός διοικητής Νοτίου Ελλάδος Χέλμουτ Φέλμυ δήλωσε ότι τα γερμανικά στρατεύματα επρόκειτο να αποσυρθούν από την Αθήνα που είχε κηρυχθεί ανοχύρωτη πόλη. Το ίδιο έκαναν και τα συνεργαζόμενα με τους κατακτητές Τάγματα Ασφαλείας, τα οποία κλείστηκαν στο στρατόπεδο στο Γουδί. Ωστόσο, ένα μικρό γερμανικό απόσπασμα παρέμεινε στον Πειραιά με στόχο να διενεργήσει καταστροφές.

Πριν ακόμα οι τελευταίοι Γερμανοί εκκενώσουν την πόλη, ο αθηναϊκός λαός ξεχύθηκε στους δρόμους σε ένα αυθόρμητο ξέσπασμα και η Αθήνα κατακλύστηκε από ελληνικές και συμμαχικές σημαίες (αγγλικές, σοβιετικές, αμερικανικές). Κυριαρχούσαν οι αυθόρμητες εκδηλώσεις του αθηναϊκού λαού για την απελευθέρωση της πόλης και σημαντικό ήταν ότι σε όλη τη διάρκεια των πανηγυρισμών επικρατούσε απόλυτη τάξη σε αντίθεση με ότι συνέβη σε πολλές ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Η ηγεσία του ΕΑΜ τήρησε τις υποχρεώσεις της απέναντι στην κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας τιθασεύοντας τη μεγάλη δύναμη του κινήματος. Το Α' Σώμα Στρατού του ΕΛΑΣ στην Αθήνα παρόλο που θα μπορούσε να προχωρήσει σε κατάληψη του συνόλου της πόλης, καθώς απουσίαζε μια οργανωμένη επαρκής ένοπλη δύναμη, όχι μόνο πρωτοστάτησε στην τήρηση της τάξης αλλά περιφρούρησε και προστάτευσε τις υποδομές της Αθήνας και του Πειραιά. Τμήματα μηχανικού του ΕΛΑΣ έκοψαν τα σύρματα των υπονομεύσεων στο αεροδρόμιο του Ελληνικού (Χασανίου), στο φράγμα του Μαραθώνα ενώ δυνάμεις της II Μεραρχίας του ΕΛΑΣ Αττικής συγκρούστηκαν με τους υποχωρούντες Γερμανούς στο Κακοσάλεσι³⁶.

Η απελευθέρωση της Ελλάδας έθετε στο επίκεντρο το ζήτημα της δομής της μεταπολεμικής εξουσίας. Η Αντίσταση κατά των αρχών κατοχής είχε αναδειξει νέες κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις, οι οποίες με προεξάρχον το ΕΑΜ ασκούσαν

³⁶ Β. Μπαρτζιώτας, *Η Εθνική Αντίσταση στην αδόλωτη Αθήνα*, Αθήνα 1984, σ. 58

εξουσία σε εκτεταμένες περιοχές της ορεινής Ελλάδας. Επιπρόσθετα, διέθεταν αξιόμαχο στρατό, τον ΕΛΑΣ, το δεύτερο μεγαλύτερο αντάρτικο στρατό στην Ευρώπη, ο οποίος είχε επιδείξει σημαντικές επιτυχίες εναντίον των στρατευμάτων Κατοχής. Το ΕΑΜ, λαμβάνοντας υπόψη του τη διεθνή συγκυρία, παράλληλα με τη δημιουργία της Κυβέρνησης του Βουνού υπέγραψε το Εθνικό Συμβόλαιο του Λιβάνου, προσχώρησε στην κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας υπό τον Γ. Παπανδρέου στις 2 Σεπτεμβρίου και στην Καζέρτα συμφώνησε στην υπαγωγή των αντάρτικων δυνάμεων στη συμμαχική διοίκηση.

Ο παλαιός πολιτικός κόσμος, συσπειρωμένος γύρω από την εξόριστη ελληνική κυβέρνηση του Καΐρου σχεδίαζε την επιστροφή του στην πολιτική σκηνή. Μία επιστροφή, η οποία θα στηριζόταν στη βρετανική διπλωματία και στα βρετανικά όπλα. Η επιχείρηση MANNA προέβλεπε την απόβαση βρετανικών στρατευμάτων στην Ελλάδα αμέσως μετά την υποχώρηση των Γερμανών με επίκληση την «τήρηση του νόμου και της τάξης» αλλά κατ' ουσία για την εξασφάλιση του πολιτικού ελέγχου³⁷.

Η επίσημη άφιξη της Ελληνικής Κυβέρνησης υπό τον Γ. Παπανδρέου, στην οποία το ΕΑΜ συμμετείχε με έξι υπουργούς, έγινε το πρωί της Τετάρτης 18 Οκτωβρίου 1944. Στην υποδοχή της βρέθηκε το σύνολο του αθηναϊκού λαού και τα μέλη της κυβέρνησης με επικεφαλής τον Γεώργιο Παπανδρέου έγιναν δεκτά με επευφημίες και ενθουσιασμό. Την κυβέρνηση συνόδευε ο Βρετανός πρεσβευτής R. Leeper και ο αντιστράτηγος R. Scobie, αρχηγός των Συμμαχικών Δυνάμεων στην Ελλάδα, υπό τις διαταγές του οποίου έχουν υπαχθεί ο ΕΔΕΣ και ο ΕΛΑΣ με βάση τη Συμφωνία της Καζέρτας. Η βρετανική παρουσία αποτελούσε μια διαρκή επισήμανση του ρόλου των Βρετανών στις εξελίξεις στην Ελλάδα και συνιστούσε εγγύηση του νόμου και της τάξης για τους αστούς πολιτικούς. Η επιστροφή των τελευταίων στο θώκο της εξουσίας περνούσε μέσα από τη βρετανική διπλωματία και τα βρετανικά όπλα.

Σύμφωνα με το πρόγραμμα της ημέρας, αρχικά ο Παπανδρέου και μέλη της Κυβέρνησης κατευθύνθηκαν στην Ακρόπολη, όπου ύψωσαν την ελληνική σημαία την οποία μετέφεραν κορίτσια του Λυκείου Ελληνίδων με την συνοδεία ευζώνων και αντιστασιακών. Τιμητικά αγήματα του Ιερού Λόχου και του ΕΛΑΣ παρουσίασαν όπλα. Αμέσως μετά τη δοξολογία στη Μητρόπολη, στην οποία χοροστάτησε ο

³⁷B. Μπαρτζιώτας, *ό.π.*, σ. 67

Αρχιεπίσκοπος και μελλοντικός Αντιβασιλέας Δαμασκηνός, ο Παπανδρέου εκφώνησε στην Πλατεία Συντάγματος τον «Λόγο της Απελευθέρωσης». Ο Θεοτοκάς χαρακτηριστικά αναφέρει στο ημερολόγιό του: *«Ποτέ δεν είχα δει την πλατεία σε τέτοιο σημείο πλημμυρισμένη από λαό. Το δάσος οι σημαίες κι οι πινακίδες συνθέτανε μιαν εικόνα παρδαλή και ζωνρή, πολύ αλλιώς από το θέαμα των παλαιών αθηναϊκών συλλαλητηρίων, όπου έβλεπε κανείς μονάχα ένα γκριζο πλήθος»*³⁸.

Στο επίπεδο του πολιτικού στίβου, όμως, το ΕΑΜ αποδυναμωμένο προχώρησε με σπασμωδικές κινήσεις και έπεσε στην παγίδα των Δεκεμβριανών που επρόκειτο να του στερήσουν ένα μεγάλο μέρος της λαϊκής του βάσης και να το οδηγήσει τελικά στην εμφύλια σύρραξη. Με πρόσχημα τα Δεκεμβριανά, συντελέστηκε η εξαπόλυση ενός πρωτοφανούς κύματος βίας και τρομοκρατίας εναντίον των «μη εθνικοφρόνων» πολιτών, ενώ παράλληλα ξεκίνησε μια σειρά συντακτικών πράξεων για να εκκαθαριστεί ο κρατικός μηχανισμός. Σε αντίθεση με την κωλυσιεργία και την επιείκεια που χαρακτήριζε τις κινήσεις των ελληνικών κυβερνήσεων για την εκκαθάριση και την τιμωρία των δωσίλογων συνεργατών των Γερμανών, παρατηρήθηκε μια εξαιρετική ταχύτητα ως προς τη θέσπιση και αυστηρότατη εφαρμογή νομοθετικών διαταγμάτων και συντακτικών πράξεων που αφορούσαν την εκκαθάριση του κρατικού μηχανισμού από συμμετέχοντες στη στάση της 3ης Δεκεμβρίου 1944. Η επιδείνωση της κατάστασης αυτής δεν διέφυγε της προσοχής του ξένου Τύπου.

Μετά την ήττα των αριστερών δυνάμεων στα Δεκεμβριανά, η ελληνική κυβέρνηση έχασε μεγάλο μέρος της κυριαρχίας της και έγινε ουσιαστικά όργανο των συμφερόντων της βρετανικής πολιτικής, καθώς πρωθυπουργοί και υπουργοί παύονταν σε περίπτωση που παρέκλιναν από τις βρετανικές επιταγές και αντικαθίσταντο από άλλους.

Η πλειοψηφία του θεατρικού κόσμου βρισκόταν χωρισμένη σε δύο στρατόπεδα. Πριν ακόμα την υπογραφή της συνθήκης της Βάρκιζας, έκτακτα στρατοδικεία δικάζαν ερήμην γνωστούς ΕΑΜίτες ηθοποιούς, ενώ αμέσως μετά άρχισαν οι πρώτες συλλήψεις³⁹. Διαγράφηκαν τα καλλιτεχνικά στελέχη του Εθνικού που δεν παρουσιάστηκαν εντός της ορισθείσης από το Υπουργείο Παιδείας ημερομηνίας, Γληνός, Καρούσος, Παΐζη κ.ά., ενώ εθνικιστές ηθοποιοί και θεατρικοί

³⁸ Γ. Θεοτοκάς, *Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*, Αθήνα 2005, σ. 75

³⁹ Π. Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη: Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, Αθήνα 2001, σ.326

επιχειρηματίες δήλωσαν πως δεν πρόκειται να συνεργασθούν με τους αριστερούς συναδέλφους τους που πήραν μέρος στα Δεκεμβριανά και απειλούσαν ότι αν προσλαμβανόταν ΕΑΜικός ηθοποιός στον θίασο, αυτοί θα αποχωρούσαν.

Η εκλεγμένη κυβέρνηση Τσαλδάρη από τις εκλογές του Μαρτίου 1946 προχώρησε τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς στη διενέργεια του δημοψηφίσματος για το πολιτειακό, παρά τις αντίθετες γνώμες. Με ποσοστό 69% ο Γεώργιος Β' Γλύξμπουργκ επέστρεψε στην Ελλάδα στις 28 Σεπτεμβρίου 1946. Τα Δεκεμβριανά και η λευκή τρομοκρατία στέρησαν από το ΕΑΜ ένα μεγάλο ποσοστό της λαϊκής του βάσης και έτσι παρατηρήθηκε μια δεξιά στροφή των μικροαστικών μαζών που συσπειρώθηκαν κάτω από το βασιλικό έμβλημα, επηρεασμένοι από το κυρίαρχο δόγμα του αντικομμουνισμού.

Τόσο η κυβέρνηση Τσαλδάρη, όσο και αυτές που τη διαδέχτηκαν τα επόμενα χρόνια, αναβίωσαν σημαντικά χαρακτηριστικά της δικτατορίας του Μεταξά, εν μέρει παραχωρώντας στην αστυνομία έκτακτες εξουσίες, με διατάγματα που βασίζονταν σε προπολεμικά μέτρα. Επανήλθαν η τακτική εκτόπισης των πολιτικά υπόπτων να υπογράφουν δηλώσεις μετάνοιας, οι οποίες έπαιρναν μεγάλη δημοσιότητα για να εκτεθούν οι κομμουνιστές απέναντι στο ίδιο τους το κόμμα, η σύσταση μόνιμων στρατοδικείων που με συνοπτικές διαδικασίες δικάζαν υποτιθέμενα εγκλήματα κατά της δημόσιας ασφάλειας, καταδικάζοντας πάνω από δύο χιλιάδες ανθρώπους σε θάνατο και αρκετές χιλιάδες σε φυλάκιση⁴⁰. Οι αγωνιστές Έλληνες πολίτες είδαν τη συμμετοχή τους στην Εθνική Αντίσταση να επιβραβεύεται με φυλακίσεις, εξορίες και εκτελέσεις, ενώ παράλληλα η συνεργασία των δωσίλογων με τους Γερμανούς να αντιμετωπίζεται επιδερμικά και πολλοί από αυτούς να διατηρούν τις θέσεις τους και να συγχωρούνται, διότι δήθεν έπραξαν έτσι λόγω αντικομμουνιστικού μένους⁴¹.

Με λίγα λόγια, κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου πολέμου δημιουργήθηκε και οπλίστηκε ένα καθεστώς που αποτελούσε εκφυλισμό του συνταγματικού φιλελευθερισμού, ένας θεσμοθετημένος συγκεντρωτισμός, όπου η εκτελεστική εξουσία απορρόφησε τη νομοθετική, χρησιμοποιώντας ως πρόσχημά την ταύτιση του εσωτερικού εχθρού με τον εξωτερικό κίνδυνο, ενώ φαινομενικά επρόκειτο για μια δυτικού τύπου Δημοκρατία.

⁴⁰ C. H. David, *Ελλάδα 1945-2004: Ιστορία- πολιτική, κοινωνία, οικονομία*, Αθήνα 2007, σ. 60

⁴¹ C. H. David, *ό.π.*, σ. 62

Σε πολιτικό επίπεδο, στην παρούσα φάση, διαμορφώθηκε και παγιώθηκε η μορφή και οι λειτουργίες των διαφόρων συνιστωσών που αποτέλεσαν τον κρατικό μηχανισμό για όλη τη μεταπολεμική περίοδο. Συγκεκριμένα για την παρούσα περίοδο αλλά και για την επόμενη μέχρι την άνοδο του Παπάγου στην εξουσία, η κατάσταση διαμορφώθηκε ως εξής: το Παλάτι έπαιξε τον ρόλο του ισορροπιστή, έχοντας και την εύνοια των ΗΠΑ λόγω της έναρξης του Ψυχρού πολέμου και αποτελούσε ένα σταθερό σημείο αναφοράς που ενδυναμώθηκε λόγω της πολιτικής αστάθειας που προκαλούσαν οι συνεχόμενες εναλλαγές αρχικά κεντροδεξιών και στη συνέχεια κεντρώων κυβερνήσεων.

Περνώντας στο χώρο του θεάτρου, μπορούμε να πούμε πως κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 το θεατρικό τοπίο παρουσίασε μια εικόνα σχεδόν εφάμιλλη της προπολεμικής. Τα γεγονότα του Δεκέμβρη είχαν άμεση επίπτωση και στον χώρο του θεάτρου. Έτσι, εκτός από την άμεση πρακτική επίπτωση που προκάλεσε το προσωρινό κλείσιμο των θεάτρων και η απαγόρευση της ελεύθερης κυκλοφορίας στους δρόμους λόγω των συγκρούσεων, παρατηρήθηκε μια έντονη ιδεολογική πόλωση ανάμεσα σε μέλη του κοινού, θεατρικούς κριτικούς και αντίπαλους ιδεολογικά θιάσους με αποτέλεσμα οι παραστάσεις να αντιμετωπίζονται με ιδεολογικά κριτήρια, σε σημείο το κοινό να επηρεάζεται από το αν ο σκηνοθέτης, ο συγγραφέας ή κάποιος ηθοποιός ήταν αριστερός⁴². Η τάση αυτή ίσχυε σε όλη τη διάρκεια της περιόδου που εξετάζουμε.

Το γεγονός όμως, που πόλωσε ιδιαίτερα και δίχασε τον χώρο του θεάτρου ήταν η δολοφονία στις 21/12/1944, κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών, της ηθοποιού του Εθνικού Θεάτρου Ελένης Παπαδάκη από ΕΑΜική πολιτοφυλακή στα διωλιστήρια της Ούλεν. Είχε προηγηθεί, μέσα σ' ένα έντονο πολιτικά φορτισμένο κλίμα, η διαγραφή της από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, που σε συνεδρίαση του το Διοικητικό του Συμβούλιο είχε περάσει στη διαγραφή ηθοποιών του δραματικού και λυρικού θεάτρου που «πρόδωσαν τον ιερό εθνικό ελληνικό αγώνα», υπερψηφίζοντας την πρόταση του προέδρου του Σωματείου, Σπύρου Πατρίκιου⁴³. Η δολοφονία της Παπαδάκη είχε μεγάλο αντίκτυπο στον χώρο του θεάτρου και στην παγκόσμια κοινή γνώμη και η Δεξιά προχώρησε σε μια πρωτοφανή αξιοποίηση αυτής

⁴² Α. Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, Αθήνα 1978, τ. 4, σ. 63

⁴³ Π. Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, Αθήνα 2001, σ. 326-330

της πράξης, για να κερδίσει όσα περισσότερα πολιτικά οφέλη μπορούσε⁴⁴. Τον θάνατο αυτό, πλήρωσε πανάκριβα η αριστερή παράταξη, η οποία έχασε και ένα μέρος της ευρωπαϊκής της υποστήριξης και όπως διαπιστώνει ο Δημήτρης Μυράτ, γραμματέας του ΕΑΜ Θεάτρου που μετά τη διαγραφή της Παπαδάκη από το ΣΕΗ αποχώρησε από το εαμικό κίνημα: «Το αίμα της κατέστρεψε το ΕΑΜ». Η δολοφονία της Παπαδάκη αποτέλεσε ένα σκοτεινό σημείο και πολλά είναι τα ερωτηματικά που μένουν ακόμα και σήμερα αναπάντητα.

Από τον Νοέμβριο του 1946 ξεκίνησαν και τα έκτακτα μέτρα για τη φίμωση του Τύπου. Σταδιακά η λογοκρισία άρχισε να επεκτείνεται και σε όλους τους τομείς της δημόσιας έκφρασης. Τον Φεβρουάριο του 1948 γίνονταν οι πρώτες κινήσεις για να επιβληθεί προληπτική λογοκρισία επί των παιζόμενων έργων. Οι θεατρικοί κύκλοι και το Συμβούλιο της Εταιρείας Ελλήνων Συγγραφέων κινήθηκαν εναντίον του ανελεύθερου αυτού μέτρου, γιατί, από τη μία, τους θύμιζε τις περιόδους της δικτατορίας και της Κατοχής και από την άλλη, το θεωρούσαν άσκοπο⁴⁵. Το ζήτημα επανήλθε τον Μάιο του 1949 με επαναφορά εν ισχύ από 1/6/1949 του μεταξικού νόμου 446/1937 και των κατοχικών νόμων 1108/1942 και 485/1943 περί ελέγχου θεατρικών έργων και αφορά όλα τα θεάματα. Κατά κύριο λόγο η προληπτική λογοκρισία στράφηκε κυρίως εναντίον της πολιτικής επιθεώρησης και του βαριετέ με διπλή δικαιολογία, εθνική και ηθικοπλαστική. Όπως σε κάθε περίπτωση φιμώματος ενός ελεύθερου βήματος, οι αρχές επικαλούνταν τον εθνικό κίνδυνο. Παράλληλα, ένα ακόμα καίριο ζήτημα, ήταν η αναρμοδιότητα των ατόμων που συμμετείχαν στις επιτροπές λογοκρισίας και απαρτίζονταν από ανθρώπους έξω από τις τέχνες- όπως οι στρατιωτικοί, οι αστυνομικοί και οι γραφειοκράτες. Ο νόμος περί προληπτικής λογοκρισίας εφαρμόστηκε στην επιθεώρηση «Άνθρωποι του '49» που παιζόταν στο θέατρο «Σαμαρτζή» το καλοκαίρι του 1949 και κόπηκε μια σκηνή επειδή σατίριζε τον Μαρκεζίνη με το πρόσχημα ότι θα εξαγριώνονταν οι οπαδοί του, γεγονός που προκάλεσε τη διαμαρτυρία της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Οι γενικότερες αντιδράσεις πάντως εναντίον του μέτρου αυτού οδήγησαν τελικά στην απόσυρσή του. Παρόλα αυτά, η περίοδος αυτή χαρακτηρίστηκε γενικότερα από προσπάθειες επιβολής λογοκρισίας άμεσα ή έμμεσα και υπήρχε συνεχώς η απαγόρευση της ελευθερίας της έκφρασης σαν απειλή, ενώ η ύπαρξη ενός

⁴⁴ Π. Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 335

⁴⁵ Β. Νεφελούδης, «Αν επρόκειτο να ξανάρχιζα, πάλι τα ίδια θα έκανα», στις: *Μαρτυρίες για τον Εμφύλιο και την ελληνική Αριστερά*, Αθήνα 2012, σ. 52

ανελεύθερου κλίματος είχε ως αποτέλεσμα μια σταδιακή αναδίπλωση και οπισθοδρόμηση της καλλιτεχνικής θεατρικής δημιουργίας.

Αξίζει όμως να γίνει μια αναφορά και σε δύο πολύ σημαντικούς θεατρικούς οργανισμούς, στο Εθνικό Θέατρο και στο Θέατρο Τέχνης. Το Εθνικό Θέατρο εκείνης της περιόδου, το οποίο είχε ως Γενικό Διευθυντή τον διανοούμενο Γιώργο Θεοτοκά. Πολιτικά μετριοπαθής και μέλος του κινήματος της Εθνικής Αντίστασης, ο Θεοτοκάς δεν μπορούσε να παραβλέψει το γεγονός πως υπήρχε ένα γενικότερο αίτημα για ανανέωση του θεάτρου ήδη από την περίοδο της Κατοχής και της Εθνικής Αντίστασης.

Ανέλαβε την πρωτοβουλία να ανανεώσει το Εθνικό Θέατρο, να το εκδημοκρατίσει, να καταστήσει το ρεπερτόριό του πιο ανοικτό σε νέες ιδέες και πιο ελκυστικό στο ευρύτερο κοινό. Έθεσε ως βασικό του στόχο να φέρει τη σοβαρή δραματική τέχνη και τον ποιητικό λόγο όσο το δυνατό πιο κοντά στη λαϊκή μάζα, αίτημα που εκφράστηκε γενικότερα την περίοδο της Απελευθέρωσης⁴⁶. Σε μια προσπάθεια προσέγγισης των ευρύτερων μαζών, προσέφερε εισιτήρια σε μειωμένες τιμές και έκανε τις διαφημίσεις των παραστάσεων πιο συχνές. Επίσης εισήγαγε το σύστημα του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου με στόχο να εκπληρωθεί ο ανώτερος παιδαγωγικός προορισμός του ιδρύματος, δίνοντας τη δυνατότητα στο κοινό να παρακολουθεί με δέκα έως δώδεκα παραστάσεις την εβδομάδα, τρία έως πέντε διαφορετικά έργα, ικανοποιώντας με αυτόν τον τρόπο πολλές και διαφορετικές πνευματικές και αισθητικές ανάγκες. Εγκαινίασε την Πρωτοποριακή Σκηνή, η οποία έδινε βήμα σε νέους ανθρώπους και νέα ταλέντα και σύνθημά της ήταν «Επιστροφή στην ποίηση», και το πνεύμα της ήταν «Εμπιστοσύνη στη ζωή, στη νιότη, στην ελευθερία»⁴⁷. Να σημειωθεί ότι η ίδρυση της Πρωτοποριακής Σκηνής ήταν μια από τις ελάχιστες επιλογές που αντιμετωπίστηκε θετικά από την Αριστερά. Παράλληλα, η διοίκηση Θεοτοκά έσπασε και το μονοπώλιο στον χώρο της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας από τους Κλεόβουλο Κλώνη και Αντώνη Φωκά. Στο δυναμικό του Εθνικού προστέθηκαν άλλοι πέντε σκηνογράφοι μεταξύ των οποίων ο Γιάννης Τσαρούχης και Νίκος Εγγονόπουλος, ανανεώνοντας και διαφοροποιώντας την εικαστική απόδοση της κάθε παράστασης. Τέλος, οργανώθηκαν «Λογοτεχνικές Απογευματινές» για πρώτη φορά στην Ελλάδα, με σύστημα προσαρμοσμένο στις μορφωτικές και λογοτεχνικές συνθήκες της εποχής, με σκοπό να γίνουν οι θησαυροί

⁴⁶Γ. Θεοτοκάς, *Στοχασμοί και θέσεις*, Αθήνα 1996, τ. 1., σ. 483

⁴⁷ Γ. Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 488

της λογοτεχνίας κτήμα του μεγάλου κοινού και να πάντων να είναι υπόθεση των λίγων. Βέβαια, οι «Λογοτεχνικές Απογευματινές» είχαν ως απώτερο στόχο την ενδυνάμωση της ίδιας της νεοελληνικής θεατρικής παράδοσης⁴⁸. Ωστόσο η διοίκηση Θεοτοκά είχε να αντιμετωπίσει και αρκετά προβλήματα καθώς παρέλαβε ένα θέατρο κατεστραμμένο οικονομικά αφού είχε διακοπεί η χρηματοδότηση από το κράτος και για τα οποιαδήποτε έσοδα θα έπρεπε να στηριχθούν μόνο σε εκείνα από τα εισιτήρια, χωρίς υλικοτεχνική υποδομή λόγω του ότι το κτίριο είχε χρησιμοποιηθεί κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών ως φρούριο από ηθοποιούς του ΕΑΜ και είχε πολλές ζημιές τόσο στην πρόσοψη όσο και στο εσωτερικό του και τέλος, αντιμετώπιζε άλλο ένα πρόβλημα με τη λειτουργία του θεάτρου καθώς η κυβέρνηση Παπανδρέου είχε παραχωρήσει το κτίριο στις αγγλικές αρχές και έπρεπε να το αξιοποιούν μόνο δύο ώρες την ημέρα⁴⁹. Από άποψη ανθρώπινου δυναμικού, ο θίασος ήταν αποδεκατισμένος εξαιτίας τόσο των επιπτώσεων που επέφερε η περίοδος της Κατοχής αλλά και τα Δεκεμβριανά. Συγκεκριμένα, στερούνταν του πρωταγωνιστικού ζεύγους Κατίνα Παξινού- Αλέξης Μινωτής, οι οποίοι βρίσκονταν στις Η.Π.Α. Η Ελένη Παπαδάκη δολοφονήθηκε στα Δεκεμβριανά. Ο Αιμίλιος Βεάκης ήταν γνωστός αριστερός και δεν μπορούσε να συμπεριληφθεί στο δυναμικό της κρατικής σκηνής. Είχε μείνει με άλλα λόγια από πρωταγωνιστές, ενώ την ίδια στιγμή υπήρχε η συνεχόμενη πίεση από τη Διοίκησή του να επισπευσθούν οι διαδικασίες εκκαθάρισης του προσωπικού και να μην προσληφθούν συνεργάτες που συμμετείχαν στα Δεκεμβριανά⁵⁰.

Η διοίκηση Θεοτοκά απολύθηκε τελικά στις 10 Μαΐου του 1946 και μαζί μ' αυτήν και όλο το διοικητικό και καλλιτεχνικό προσωπικό του Εθνικού θεάτρου, από την κυβέρνηση Τσαλδάρη η οποία δικαιολόγησε την επιλογή της κάνοντας λόγο για μη ικανοποιητική οικονομική και καλλιτεχνική απόδοση. Η διοίκηση Θεοτοκά μέσα σε αντίξοες κοινωνικοπολιτικές, οικονομικές αλλά και καλλιτεχνικές συνθήκες λόγω έλλειψης έμπειρου καλλιτεχνικού δυναμικού, επιδίωξε τον εκδημοκρατισμό και την ανανέωση της κρατικής σκηνής, διατηρώντας τη βαρύτητα που προσέδιδε παραδοσιακά το Εθνικό στο κλασικό ρεπερτόριο, επιχείρησε μια ανανεωμένη σκηνοθετική ματιά σε κλασικά έργα, ενώ παράλληλα επέλεξε και σύγχρονα έργα,

⁴⁸ Γ. Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 489

⁴⁹ Γ. Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 481

⁵⁰ Γ. Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 482

νεοελληνικά και ξένα, που πραγματεύονταν κοινωνικοπολιτικούς προβληματισμούς, συμβαδίζοντας με το αίτημα της εποχής.

Τον Θεοτοκά στη θέση του Γενικού διευθυντή διαδέχθηκε ο Δημήτρης Ροντήρης και ταυτόχρονα ανέλαβε και αυτήν του Καλλιτεχνικού διευθυντή. Από την πρώτη στιγμή της αλλαγής ηγεσίας, η νέα διοίκηση ταυτίστηκε πλήρως με την «εθνικόφρονα» πολιτική της κρατικής ηγεσίας και αυτό που ο δεξιός Τύπος ονόμασε «ανασυγκρότηση» της κρατικής σκηνης και επιστροφής της στα χέρια της Ελλάδας, σήμαινε απόλυση όλων των σκηνοθετών και σκηνογράφων, εκτός από παλιών συνεργατών του Ροντήρη.

Το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου διατήρησε σε όλη τη θητεία του μια ιδιαίτερα αντικομμουνιστική στάση και πιο συγκεκριμένα εκτός από πολιτικές «εκκαθαρίσεις» που πραγματοποιήθηκαν, απαγορεύθηκε οποιαδήποτε πολιτική συζήτηση εντός του θεάτρου, απορρίφθηκε η συμμετοχή των Παξινού-Μινωτή στο λόγω της φημολογούμενης αντεθνικής δράσης τους, συστήθηκε εντός του θεάτρου Επιτροπή Ελέγχου κοινωνικών φρονημάτων του προσωπικού «Επιτροπή Νομομοφροσύνης»- η οποία ενέκρινε ακόμα και τις προσλήψεις συνεπικουρούμενη από την Γενική Ασφάλεια- και επιπρόσθετα με εισήγηση του ίδιου του Ροντήρη, απαγορεύθηκε το ανέβασμα από την κρατική σκηνή έργων σε μετάφραση κομμουνιστών, όπως ο Ρώτας και ο Βάρναλης. Κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου το Εθνικό Θέατρο συμμετείχε ενεργά στις προπαγανδιστικές δράσεις της κυβέρνησης προς ενίσχυση του εθνικόφρονος αισθήματος και της ανύψωσης του φρονήματος του εθνικού στρατού τόσο με τη διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων για τα διάφορα στρατιωτικά σώματα, όσο και με τη συμμετοχή του στους εκάστοτε εράνους για τη «Φανέλα του Στρατιώτη» και «τα Μάλλινα του Στρατού».

Επίσης, ακυρώθηκαν όλες τις ανανεωτικές πρωτοβουλίες της προηγούμενης διοίκησης- όπως την «Πρωτοποριακή Σκηνή» και τις «Λογοτεχνικές Απογευματινές» και επανήλθε το ρεπερτόριο στα προπολεμικά πρότυπα, εγκαινιάζοντας μάλιστα κάθε νέα θεατρική περίοδο με ένα σαιξπηρικό έργο όπως συνέβαινε και στην εποχή του Μπαστιά. Στις 27/11/1947, μάλιστα, το Εθνικό Θέατρο μετονομάστηκε σε «Βασιλικό Θέατρο, Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου». Η κατάσταση στην οποία όμως βρισκόταν το Εθνικό Θέατρο διέφερε κατά πολύ από την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας- δεν υπήρχε η τεράστια κρατική χρηματοδότηση, το καλλιτεχνικό δυναμικό ήταν ιδιαίτερα αποδυναμωμένο σε σχέση με το προπολεμικό και η κρατική σκηνή στερούνταν βασικών πρωταγωνιστών.

Τέλος, ο Ροντήρης στην αυτοβιογραφία του αρνήθηκε εμμέσως την ταύτιση του με την τότε πολιτική Δεξιά αλλά η στάση του, η σύμπλευσή του καλλιτεχνικά με τη μεταξική δικτατορία, η αποχή του από την Αντίσταση, η κατάργηση της θεατρικής ανανέωσης και κυρίως η αποδοχή της θέσης του Γενικού διευθυντή με διευρυμένες εξουσίες κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, γεγονός που οδήγησε στην είσοδο της Γενικής Ασφάλειας στην κρατική σκηνή και μεγάλο μέρος της προοδευτικής διανοήσης να τον ταυτίσει με την πολιτική της κυβερνώσας συντηρητικής παράταξης και να τον φέρει σε ρήξη με κάποιους από τους μαθητές του- όπως τη γνωστή αριστερή ηθοποιό Ασπασία Παπαθανασίου⁵¹.

Από την άλλη, το Θέατρο Τέχνης που ιδρύθηκε τα δύσκολα χρόνια της Κατοχής και που ο ίδιος ο Κάρολος Κουν είχε δηλώσει πως ήταν «χρόνια απαλλαγμένα από πολυτέλεια, από επιπολαιότητες, από εγωισμούς, χρόνια φόβου, βίας και θανάτου, αλλά μαζί και χρόνια θυσίας, καρτερίας, ελπίδας και πάνω απ' όλα πίστης- μιας απέραντης πίστης πως εργαζόμασταν και προετοιμαζόμασταν για έναν καλύτερο κόσμο» και συγκεκριμένα το 1942, στηριζόμενο βασικά σε μαθητές της Δραματικής Σχολής άνοιξε την αυλαία του τον Οκτώβρη του 1942 με το έργο «Αγριόπαπια» του Ίψεν⁵². Βασικοί στόχοι ίδρυσης του θεάτρου ήταν η δημιουργία ενός άρτιου θεάτρου, με ηθοποιούς απόλυτα ταγμένους στην εξυπηρέτηση του θεάτρου, δηλαδή με ηθοποιούς πειθαρχημένους σε μια ενιαία μορφή θεατρικής διδασκαλίας και έκφρασης και η δημιουργία και σωστή εξέλιξη των νέων Ελλήνων συγγραφέων καθώς και η σύγχρονη ερμηνεία του αρχαίου δράματος⁵³.

Το Θέατρο Τέχνης, αν και δεν μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αριστερός θιάσος, επηρεασμένο από το γενικότερο κλίμα της εποχής και εξαιτίας του γεγονότος ότι όλα τα μέλη του ήταν οργανωμένα στην Εθνική Αντίσταση και σχεδόν όλοι στις τάξεις του ΕΑΜ, έθεσε ερωτήματα σχετικά με την κοινωνική διάσταση της Τέχνης, τη συλλογική φύση του θεάτρου και τον εκπολιτιστικό του χαρακτήρα, επιδιώκοντας την ενεργητική συμμετοχή του κοινού⁵⁴.

Κατά τη διάρκεια της περιόδου που εξετάζουμε σ' αυτό το κεφάλαιο, το Θέατρο Τέχνης διέκοψε δύο φορές τη λειτουργία του. Αρχικά, από τη θερινή περίοδο του 1945 έως και αυτήν του 1946, λόγω οικονομικών προβλημάτων, αλλά και εξαιτίας διαφόρων διενέξεων στο εσωτερικό του θιάσου σχετικά με τον πολιτικό

⁵¹ Δ. Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Αθήνα 2000, σ. 125

⁵² Γ. Πηλίκος, *Κάρολος Κουν: Συνομιλίες*, Αθήνα 1987, σ. 35-49

⁵³ Γ. Πηλίκος, *ό.π.*, σ. 52

⁵⁴ Κ. Κουν, *Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις*, Αθήνα 1981, σ. 100

προσανατολισμό του. Στη συνέχεια, η μετεγκατάστασή του στο θέατρο «Κοτοπούλη» τη χειμερινή περίοδο 1949-1950, αποδείχθηκε λανθασμένη κίνηση, καθώς ούτε η μεγάλη σκηνή του ταίριαζε αφού κατά παράδοση στεγαζόταν σε μικρότερους χώρους λόγω του ότι απευθυνόταν σ' ένα πιο περιορισμένο θεατρόφιλο κοινό⁵⁵.

Κατά την περίοδο του Εμφυλίου, το Θέατρο Τέχνης, μπορούμε να πούμε, πως ήταν ο πιο αξιόλογος θίασος που δραστηριοποιήθηκε, από την άποψη ότι βρισκόταν σε συνεχή επαφή με τις θεατρικές εξελίξεις που λάμβαναν χώρα στον υπόλοιπο κόσμο και έτσι, γνώρισε στο αθηναϊκό κοινό Αμερικάνους κυρίως σύγχρονους θεατρικούς συγγραφείς, όπως ο Τένεσσυ Ουίλλιαμς και ο Άρθουρ Μίλλερ. Αυτή είναι κιόλας η περίοδος που άρχισε η συνεργασία του με το Μάνο Χατζηδάκι. Το ρεπερτόριό του περιελάμβανε 18 έργα είτε από γνωστούς ξένους είτε από νεοεμφανιζόμενους συγγραφείς. Τέλος, αναφέρεται ότι επανέφερε εκείνη την περίοδο την ενιαία παράσταση μονόπρακτων, πρακτική την οποία καθιέρωσε στη συνέχεια.

Συμπερασματικά για την περίοδο αυτή, μπορούμε να πούμε πως οι κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις που συντελέστηκαν κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου επηρέασαν σημαντικά τον χώρο του θεάτρου. Ως αποτέλεσμα αυτού, προέκυψαν διάφορα αιτήματα ανανέωσης, αποσύνδεσης της θεατρικής τέχνης από το παρελθόν της πριν τον πόλεμο και ανάδειξης της κοινωνικοπολιτικής διάστασής της. Έτσι, κατά τη διάρκεια της Απελευθέρωσης, το Εθνικό Θέατρο διοικούνταν από Λαϊκή επιτροπή και πολλοί θίασοι έσπευσαν να ανταποκριθούν στην επιθυμία του κοινού για επίκαιρα θέματα, όπως η κατοχική εμπειρία, προωθώντας παράλληλα και την εθνική συμφιλίωση. Πριν τα Δεκεμβριανά, έγινε η πρώτη πολιτική εκκαθάριση σε δημόσιο οργανισμό, στο Εθνικό Θέατρο, ενώ άρχισε να διακρίνεται ένας διαχωρισμός στους θιάσους ανάλογα με τον προσανατολισμό τους, ο οποίος έγινε πιο έντονος μετά τα γεγονότα του Δεκέμβρη. Αρχικά, οι θίασοι υιοθέτησαν το δόγμα της καθαρής τέχνης, χωρίς κάποιο κοινωνικοπολιτικό στοιχείο, ενώ το Θέατρο Τέχνης έδωσε έμφαση στην κοινωνική διάσταση της τέχνης. Από την άλλη, οι παραδοσιακοί προπολεμικοί θίασοι αλλά και τα νέα βραχύβια σχήματα που δημιουργήθηκαν, αμφιταλαντεύονταν ανάμεσα στα νέα αιτήματα που είχαν προκύψει και σε αμιγώς εμπορικά κριτήρια. Το Εθνικό Θέατρο, στην πρώτη του μεταπολεμική περίοδο υπό διοίκηση Θεοτοκά, προσπάθησε να εκδημοκρατιστεί και να ανανεωθεί, ενώ

⁵⁵ Γ. Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967)*, Αθήνα 2014, σ. 82

παράλληλα είχε και πληθώρα προβλημάτων να αντιμετωπίσει. Αν και παρέμενε ο βασικός εκπρόσωπος του κλασικού ρεπερτορίου, δεν αποτελούσε ένα μουσείο κλασικών έργων, αλλά επιχείρησε να αποδώσει με ανανεωμένη σκηνοθετική ματιά κλασικά κείμενα. Την ίδια στιγμή συμπεριέλαβε στο ρεπερτόριό του σύγχρονα ξένα και νεοελληνικά κείμενα, συμβαδίζοντας με τα αιτήματα της εποχής. Αντίθετα, η διοίκηση Ροντήρη ευθυγραμμίστηκε πλήρως με την συντηρητική πολιτική γραμμή, ακολουθώντας μάλιστα μια ιδιαίτερα αυταρχική και συγκεντρωτική διοίκηση. Από πλευράς ρεπερτορίου, υπήρξε η προώθηση του δόγματος της καθαρής τέχνης με μια αναδίπλωση στα προπολεμικά πρότυπα, σε μια αποτυχημένη προσπάθεια ανάκτησης της προπολεμικής αίγλης του Εθνικού Θεάτρου. Δόθηκε επίσης, σχεδόν αποκλειστικά, έμφαση μόνο στο κλασικό ρεπερτόριο, κυρίως κωμικού και αισθηματολογικού περιεχομένου, αποφεύγοντας τα κλασικά εκείνα κείμενα που πραγματεύονταν ανώτερα ερωτήματα.

Παρά τη φαινομενικά απολίτικη στάση του, το Εθνικό χρησιμοποιούσε την αρχαία τραγωδία αλλά και κάποιες σαιξπηρικές επιλογές, για να προωθήσει την κυρίαρχη κουλτούρα της εθνοφροσύνης. Με την έναρξη του Εμφυλίου, στο Εθνικό Θέατρο εξανεμίστηκε η οποιαδήποτε απόπειρα ανανέωσης αλλά και ανάδειξης κοινωνικοπολιτικών προβληματισμών, καθώς τέτοιου είδους προσπάθειες κατά κανόνα βαφτίζονταν σχεδόν αυτόματα κομμουνιστικές. Οι όποιες βραχύβιες συνήθως συσπειρώσεις αριστερών ηθοποιών προσανατολίζονταν πλέον στην προώθηση του σοβαρού νεοελληνικού έργου, σε αντίθεση με την εμπορική φαρσοκωμωδία, ενώ οι μοναδικοί θίασοι που βρίσκονταν σε επικοινωνία με τις νέες αισθητικές αναζητήσεις που λάμβαναν χώρα στο εξωτερικό ήταν το Θέατρο Τέχνης, ο θίασος της Κατερίνας και κάποιες φορές ο θίασος Κοτοπούλη. Παρόλα αυτά, πολλές φορές και οι τρεις θίασοι αναγκάζονταν να προσφύγουν σε εμπορικές επιλογές βουλεβάρτων και ελαφρών κωμωδιών, εξαιτίας και της εντεινόμενης θεατρικής κρίσης. Από την άλλη πλευρά, μια ιδιαίτερα δημοφιλής κατηγορία έργων ήταν οι εμπορικές επικαιρικές φαρσοκωμωδίες που γράφονταν κατά παραγγελία, κυρίως, για τους δημοφιλείς κωμικούς Λογοθετίδη και Αργυρόπουλο αλλά και άλλους. Οι κωμωδίες αυτές, σε ένα πρώτο επίπεδο, προώθησαν ένα μήνυμα κατευνασμού των πολιτικών παθών και εθνικής συμφιλίωσης, επαναλαμβάνοντας στην ουσία τα ΕΑΜικά συνθήματα της Αμνηστίας και της Λήθης.

Δ' Κεφάλαιο

Το Θέατρο κατά τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια

4.1. Ιστορική ανασκόπηση της περιόδου

Ύστερα από μια τετραετία αίματος, μίσους και καταστροφών και σε σύγκριση με τις εκλογές και το αιματηρό δημοψήφισμα του 1946, η εκλογική αναμέτρηση του 1950 φάνηκε ειδυλλιακή⁵⁶. Η επιθυμία του εκλογικού σώματος για ειρήνευση, λήθη και συναδέλφωση αποτυπώθηκε στα εκλογικά αποτελέσματα με το Κέντρο, παρά τη διάσπασή του σε τρεις σχηματισμούς (ΕΠΕΚ του στρατηγού Πλαστήρα, Φιλελεύθερους του Σοφοκλή Βενιζέλου και Παπανδρέου) που συγκέντρωσαν αθροιστικά το μεγαλύτερο ποσοστό, ενώ ο πολιτικός κόσμος που αποτελούσε τον κορμό της Βουλής του 1946 έδειξε να έχει υποστεί βαριά ήττα και η νέα Βουλή να εμφανίζει πρωτοφανή κατακερματισμό δυνάμεων⁵⁷.

Έτσι, ενώ η πολιτική του Κέντρου ευαγγελιζόταν την εθνική συμφιλίωση και τη λήθη του παρελθόντος με τον Πλαστήρα να υπόσχεται πως θα έφερνε πίσω τα καλύτερα παιδιά της Ελλάδας, εννοώντας τους εξορισμένους κομμουνιστές, οι έννοιες αυτές αποδεικνύονταν στην ουσία ουτοπικές, καθώς κυριαρχούσαν η αγριότητα, η εμπάθεια, οι εκτελέσεις, οι διώξεις και ο αντικομμουνιστικός φανατισμός, με την κατάσταση να επιδεινώνεται από τη στιγμή που ξέσπασε ο πόλεμος της Κορέας, που για τους Δυτικούς συμβόλιζε την ύπαρξη ενός σοβιετικού σχεδίου για παγκόσμια ηγεμονία και άλλαξε την πολιτική των ΗΠΑ σχετικά με την προώθηση φιλελεύθερων κυβερνήσεων στην Ελλάδα⁵⁸.

Εν τέλει, ο στρατηγός Πλαστήρας όχι μόνο δεν κατάφερε να εφαρμόσει τα μέτρα επιείκειας και να καταργήσει τη θανατική ποινή, αλλά η πρωθυπουργία του σφραγίστηκε με την εκτέλεση των Νίκου Μπελογιάννη, Δημήτρη Μπάτση, Ηλία Αργυριάδη και Νίκου Καλούμενου, καταδικασμένων κομμουνιστών για την υπόθεση των ασυρμάτων, μετά από δύο πολύκροτες δίκες και την αναβίωση του μεταξικού νόμου ΑΝ 375 περί κατασκοπίας, με την παγκόσμια κοινή γνώμη να εναντιώνεται στην απόφαση της εκτέλεσης⁵⁹.

Επιπρόσθετα, οι κεντρώες κυβερνήσεις είχαν να αντιμετωπίσουν μια σωρεία προβλημάτων και στον οικονομικό τομέα. Πιο συγκεκριμένα, την αποκατάσταση

⁵⁶ Σ. Λιναρδάτος, *Από τον Εμφύλιο στη χούντα*, Αθήνα 1977, τ. 1, σ. 87

⁵⁷ Σ. Γρηγοριάδης, *Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας 1941-1974*, Αθήνα 2010, τ. 2, σ. 382-384

⁵⁸ Σ. Γρηγοριάδης, *ό.π.*, σ. 372

⁵⁹ Σ. Λιναρδάτος, *Από τον Εμφύλιο στη χούντα*, Αθήνα 1977, τ. 1, σ. 183

χιλιάδων αγροτών που είχαν μετακινηθεί από τα χωριά τους, την ανεργία, τον πληθωρισμό, την ανασυγκρότηση- που εκδηλώνονταν έντονα και πυροδοτούσαν μια σειρά από απεργιακές κινητοποιήσεις, ακόμα και στον χώρο της εκπαιδευτικής κοινότητας με μαθητές και φοιτητές να διαμαρτύρονται για την αύξηση των διδασκτρών με σύνθημα «Να σπουδάσουν κι οι φτωχοί». Ο πόλεμος στην Κορέα είχε άμεσες και έμμεσες συνέπειες στην οικονομία της χώρας με την αύξηση των στρατιωτικών δαπανών και την εγκατάλειψη των μακροχρόνιων προγραμμάτων για την εκβιομηχάνιση με υπόδειξη Αμερικάνων συμβούλων, με οριστικές περικοπές στις πιστώσεις για τη βιομηχανία και τον προσανατολισμό για ανάπτυξη μόνο στους τομείς της γεωργίας και του τουρισμού⁶⁰. Την ίδια στιγμή, άλλαξε και η αμερικανική πολιτική και ενισχύθηκαν οι παράγοντες που επιθυμούσαν την ανατροπή της κυβέρνησης Πλαστήρα με τα ειρηνευτικά της μέτρα και την προώθηση στην εξουσία ενός δεξιότερου σχήματος που θα παρείχε περισσότερες εγγυήσεις όχι μόνο σταθερότητας αλλά κυρίως αντικομμουνιστικής αδιαλλαξίας⁶¹. Σε αντίθεση λοιπόν με το κατακερματισμένο Κέντρο, ο στρατάρχης Παπάγος, ο νικητής του Εμφυλίου, καταφέρνει να ενώσει τη Δεξιά και ένα μέρος του Κέντρου στον γκωλικού τύπου «Εθνικό Συναγερμό» και υποσχέθηκε να ακολουθήσει και στην πολιτική τις αρχές που εφάρμοσε σαν στρατιώτης, παρουσιάζοντας ένα κοινωνικό όραμα με ασφάλεια, ήρεμη δύναμη οικονομική ανάπτυξη και τάξη. Ωστόσο, ο παπαγικός Συναγερμός εξασφάλισε τελικά και λόγω του εκλογικού συστήματος μια συντριπτική πλειοψηφία, σχηματίζοντας μια ιδιαίτερα ισχυρή εθνικόφρονα αντικομμουνιστική κυβέρνηση που εγγυήθηκε ένα συνδυασμό οικονομικής ανάπτυξης, στο πρόσωπο κυρίως του βασικού συνεργάτη του Παπάγου, Σπύρου Μαρκεζίνη, με εσωτερική καταστολή υπό το πρόσχημα του κομμουνιστικού κινδύνου και μια έντονη αντικομμουνιστική ρητορεία⁶².

Οι άθλιες συνθήκες διαβίωσης, το κλίμα τρομοκρατίας και αστυνόμευσης καθώς και ο φόβος μιας νέας εμφύλιας σύρραξης συνετέλεσαν στη δημιουργία ενός εξαιρετικού μηχανισμού χειραγώγησης των μικροαστικών, κυρίως, κοινωνικών στρωμάτων που ανέλαβε ο θεσμός των πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων και το λεγόμενο παρασύνταγμα, με αποτέλεσμα το αντίτιμο της επαγγελματικής και κοινωνικής κατοχύρωσης και μιας σειράς παροχών παντός είδους να είναι ο

⁶⁰Σ. Λιναρδάτος, *ό.π.*, σ. 122

⁶¹Σ. Λιναρδάτος, *ό.π.*, σ. 134

⁶²Μ. Η. Μελετόπουλος, *Ιδεολογία του δεξιού κράτους 1949-1967*, Αθήνα 1993, σ. 87

ασφυκτικός έλεγχος της σκέψης και της δράσης κάθε ατόμου και του οικογενειακού του περιβάλλοντος, καθώς και η υποτακτικότητα τους, με τα στρώματα αυτά να στηρίζουν άμεσα ή έμμεσα τις δεξιές πρακτικές, τουλάχιστον μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960⁶³. Επιπρόσθετα, ένα στοιχείο που συνετέλεσε στη συντηρητικοποίηση, αν μη τι άλλο της εκλογικής ψήφου, ήταν, παρά τις επιφυλάξεις των δεξιών κομμάτων, η παραχώρηση εκλογικών δικαιωμάτων στις γυναίκες που, όπως αποδείχθηκε στην παρούσα περίοδο, ψήφιζαν πιο συντηρητικά σε σχέση με τους άντρες⁶⁴.

Σ' αυτήν την περίοδο συναντούμε επίσης, τις απαρχές ενός θέματος που θα εξελισσόταν εκθετικά από εδώ και πέρα. Αυτό είναι το Κυπριακό ζήτημα που ξεκίνησε με το δημοψήφισμα που διεξήγαγε η Ελληνορθόδοξη Εκκλησία της Κύπρου στις 15 και 22 Ιανουαρίου του 1950, όπου η συντριπτική πλειοψηφία του κυπριακού λαού(95,7%) τάχθηκε υπέρ της ένωσης της νήσου με το βασίλειο της Ελλάδας.

Μετά την αποχώρηση του Σπύρου Μαρκεζίνη από τον Ελληνικό Συναγερμό το 1954 και την ασθένεια του Παπάγου, εκδηλώθηκε μια έντονη πολιτική κρίση που εντάθηκε από:

- τη δυσμενή εξέλιξη του Κυπριακού με πολυπληθή συλλαλητήρια που λάμβαναν χώρα υπέρ της ενώσεως της Κύπρου με την Ελλάδα
- την ένοπλη δράση της ΕΟΚΑ Β' που τελούσε υπό τη διοίκηση του πρώην αρχηγού της ομάδας Χ. Γρίβα
- το πογκρόμ εναντίον του ελληνικού πληθυσμού που ξέσπασε στην Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη τον Σεπτέμβριο του 1955 μετά από βόμβα που εξερράγη στο τούρκικο προξενείο στη Θεσσαλονίκη, που στεγαζόταν στο σπίτι που γεννήθηκε ο Κεμάλ Ατατούρκ.

Οι επικρατέστεροι στη διαδοχή της ηγεσίας της δεξιάς παράταξης, ήταν ο αντιπρόεδρος της κυβέρνησης Παναγιώτης Κανελλόπουλος και υπουργός Εξωτερικών Στέφανος Στεφανόπουλος, που αδυνατούσαν να διαχειριστούν την κρίση, ενώ ενδυναμώθηκε ακόμα περισσότερο η παρασκηνιακή δράση του ΙΔΕΑ στις διεργασίες όλου του φάσματος της πολιτικής αρένας⁶⁵. Επιπρόσθετα, η συνεργασία μέρους του διασπασμένου Κέντρου με την ΕΔΑ, παρά τις διαφωνίες του Παπανδρέου, στις δημοτικές εκλογές του 1954, μια μορφή «νέου ΕΑΜ», όπως

⁶³ Σ. Λιναρδάτος, *Από τον Εμφύλιο στη χούντα*, Αθήνα 1977, τ. 1, σ. 191

⁶⁴ Σ. Λιναρδάτος, *ό.π.*, σ. 220

⁶⁵ Σ. Γρηγοριάδης, *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας 1941-1974*, Αθήνα 2010, τ. 2, σ. 537-538

αποκαλούνταν η συνεργασία και από τον Παπανδρέου και από την κυβέρνηση και η επικράτηση αυτών των υποψηφίων σε μεγάλα αστικά κέντρα, έβγαλαν εν μέρει την Αριστερά από την απομόνωσή της και θορυβήθηκαν οι κεντρώοι και συντηρητικοί εθνικόφρονες κύκλοι για την αύξηση της κομμουνιστικής επιρροής⁶⁶. Μετά τον θάνατο του Παπάγου στις 4 Οκτωβρίου 1955, το Παλάτι σε μια προσπάθεια επαναδιαπραγμάτευσης της θέσης του και ενδυνάμωσής της στη νέα σχηματιζόμενη παράταξη και με τη σύμφωνη γνώμη των ΗΠΑ, διόρισε πρωθυπουργό τον νεαρό ανερχόμενο πολιτικό και ιδιαίτερα δημοφιλή ως υπουργό Δημοσίων Έργων, Κωνσταντίνο Καραμανλή, για μια σειρά από λόγους⁶⁷:

1. εξαιτίας της χαμηλής θέσης του στην ιεραρχία, άρα εξαρτημένος από αυτούς που τον επέλεξαν
2. με σύντομη πολιτική καριέρα, άρα χωρίς δεσμεύσεις και επιβαρύνσεις από το παρελθόν και χωρίς εξαρτήσεις από τα υπάρχοντα πολιτικά δίκτυα
3. με προβεβλημένο έργο ως υπουργός Δημοσίων Έργων και συμπαθής στην κοινωνία
4. πρόθυμος να διευθετήσει το Κυπριακό με συνοπτικές διαδικασίες
5. παράλληλα με τον Μαρκεζίνη εκτός Συναγερμού ήταν η μόνη προσωπικότητα που συγκέντρωνε ή που θα μπορούσε στο μέλλον να συγκεντρώσει, τις προτιμήσεις μιας ομάδας νέων πολιτικών του κεντρώου και συντηρητικού χώρου και να ηγηθεί μιας ανανέωσης του πολιτικού βίου⁶⁸.

Ήδη από την αρχή της διακυβέρνησής του ο Καραμανλής έκανε σαφείς τους στόχους του και προσπαθούσε να διαφοροποιηθεί από την καθιερωμένη Δεξιά, καλλιεργώντας το προφίλ της λαϊκής ριζοσπαστικής Δεξιάς. Σ' αυτό το πλαίσιο, προώθησε την επίλυση του θέματος των «παγωμένων πιστώσεων», τη μείωση των δασμών και φόρων σε είδη πρώτης ανάγκης, την αμνήστευση των αξιωματικών, υπαξιωματικών και ιδιωτών που κατηγορούνταν για κομμουνιστική δράση και είχαν καταδικασθεί κατά τη δίκη της Αεροπορίας, την απόλυση πολιτικών κρατουμένων, την απόφαση για προώθηση και επέκταση των μεγάλων έργων στον Μέγδοβα, στην Πτολεμαΐδα, στον Αχελώο, στον εξηλεκτρισμό της Κρήτης και την άμεση ίδρυση ναυπηγείου. Επίσης υπήρξε η αναπροσαρμογή της εργατικής αμοιβής, όπως παραδείγματος χάρη η καταβολή δώρων Χριστουγέννων και Πάσχα, η προσαύξηση

⁶⁶ Σ. Λιναρδάτος, *Από τον Εμφύλιο στη χούντα*, Αθήνα 1977, τ. 2, σ. 322

⁶⁷ Ε. Χατζηβασιλείου, *Η άνοδος του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην εξουσία. 1954-1956*, Αθήνα 2001, σ. 80-81

⁶⁸ Ε. Χατζηβασιλείου, *ό.π.*, σ. 222

για εργασία τις Κυριακές, εορτές, νυχτερινή και υπερωριακή και τέλος, η θεμελίωση στον Ασπρόπυργο του πρώτου διωλιστηρίου στην Ελλάδα.

Επιπρόσθετα, ορίστηκαν εκλογές για την άνοιξη και προχώρησε στις 4 Ιανουαρίου 1956 στην ίδρυση της ΕΡΕ, μιας νέας πολιτικής δύναμης, που επαγγέλλονταν την «ειρηνική επανάσταση», με μια νέα γενιά πολιτικών, το ξεπέραςμα της παλαιάς διαίρεσης βενιζελικών και αντιβενιζελικών και την επίτευξη της σταθερότητας και της ανάπτυξης, στόχους ζωτικής σημασίας για τη μετεμφυλιακή κοινή γνώμη. Η ριζοσπαστικότητα αποτέλεσε ένα από τα τρία συνθετικά της ονομασίας του νέου κόμματος, «Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση», με στόχο την ένωση όλων των Ελλήνων που κατέχονταν από εθνική ριζοσπαστική πίστη⁶⁹. Στον απολογισμό της οκταετίας, η ΕΡΕ περιεγράφηκε ως το κόμμα του λαού που αποδείχθηκε ριζοσπαστικότερη οποιουδήποτε άλλου κόμματος, που είχε εμφανιστεί στο ελληνικό πολιτικό προσκήνιο ως τότε⁷⁰.

Έτσι δημιουργήθηκαν δύο πυλώνες του δεξιού καθεστώτος. Από τη μια, οι μηχανισμοί πλύσης εγκεφάλου με περιεχόμενο τον αντικομμουνισμό και τον ελληνοχριστιανισμό και από την άλλη, το όραμά της οικονομικής ανάπτυξης και της ατομικής ευμάρειας⁷¹. Η οικονομική ανάπτυξη έγινε με μια σειρά επενδυτικά έργα που συνοδεύονταν και από τα απαραίτητα σκάνδαλα, που ακολουθούσαν την κάθε κυβέρνηση από ιδρύσεως του ελληνικού κράτους, αλλά και από το μεγάλο κύμα μετανάστευσης, εσωτερικής και εξωτερικής που είχε ως αποτέλεσμα την ερήμωση της υπαίθρου και την υποβάθμιση της αγροτικής παραγωγής, αλλά και την τόνωση της οικονομίας με το συνάλλαγμα από τα εμβάσματα των μεταναστών από το εξωτερικό⁷². Για να λυθεί το πρόβλημα στέγασης που επέφερε η εσωτερική μετανάστευση, εκδηλώθηκε το φαινόμενο της αντιπαροχής με τις γνωστές πολυκατοικίες της περιόδου Καραμανλή να διαμορφώνουν πλέον καθοριστικά το αστικό τοπίο⁷³. Επιπρόσθετα, η αμερικανοποίηση της ζωής με τη μαζικοποίηση του καπιταλιστικού καταναλωτισμού εντάθηκε, πράγμα που προωθήθηκε και από τον ανθίζοντα ελληνικό κινηματογράφο της εποχής. Ο Καραμανλής οραματιζόταν την Ελλάδα στα πλαίσια της ενωμένης Ευρώπης και γνώριζε πως ένα κράτος που εκτελεί αντιφρονούντες δεν θα μπορούσε να ενταχθεί μέσα σε μια δημοκρατική Ευρώπη.

⁶⁹ Σ. Λιναρδάτος, *Από τον Εμφύλιο στη χούντα*, Αθήνα 1977, τ. 3, σ. 50

⁷⁰ Δ. Ι. Παπαδημητρίου, *Από τον λαό των νομοφρόνων στο έθνος των εθνοφρόνων: Η συντηρητική σκέψη στην Ελλάδα 1922-1967*, Αθήνα 2009, σ. 281

⁷¹ Μ. Η. Μελετόπουλος, *Η ιδεολογία του δεξιού κράτους 1949-1967*, Αθήνα 1993, σ. 111

⁷² Σ. Λιναρδάτος, *Από τον Εμφύλιο στη χούντα*, Αθήνα 1977, τ. 4, σ. 162-165

⁷³ Σ. Λιναρδάτος, *ό.π.*, τ. 3, σ. 474

Έτσι, ενώ κράτησε έντονο το κλίμα εναντίον των κομμουνιστών, δεν καλλιέργησε το προφίλ του κομμουνιστοφάγου. Το κενό αυτό κλήθηκε να αναπληρώσει το παρακράτος, το οποίο, αρχικά, μετά την εκλογική συμμαχία του Κέντρου και της ΕΔΑ στις εκλογές του 1956, αλλά κυρίως μετά την ανάδειξη της ΕΔΑ σε αξιωματική αντιπολίτευση το 1958, αυτονομήθηκε και εντατικοποίησε την δράση του ενεργοποιώντας το λεγόμενο σχέδιο «Περικλής» εν όψει του κομμουνιστικού κινδύνου με αποκορύφωμα τις εκλογές «βίας και νοθείας» του 1961, με τον Γεώργιο Παπανδρέου να κηρύττει τον πρώτο Ανένδοτο που σηματοδοτούσε την έναρξη σχηματισμού της αντιδεξιάς συσπείρωσης και τον ίδιο να μετουσιώνεται στο σύμβολο του αγώνα για την αποκατάσταση της δημοκρατίας⁷⁴. Η δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ, Γρηγόρη Λαμπράκη τον Μάιο του 1963 στη Θεσσαλονίκη από την παρακρατική ομάδα «Καρφίτσα» αποτελεί το απόγειο της παρακρατικής δράσης και οδήγησε τον Καραμανλή σε παραίτηση και μετά την ήττα στις εκλογές του 1964 σε απομάκρυνση από την πολιτική και αυτοεξόριση στο Παρίσι⁷⁵.

Η δυσμενής εξέλιξη του Κυπριακού και η στάση των ΗΠΑ στις διαπραγματεύσεις έθεσαν υπό αμφισβήτηση στην κοινή γνώμη το φιλονατοϊκό προσανατολισμό της χώρας. Πραγματοποιήθηκαν μαζικά συλλαλητήρια, διαδηλώσεις και συγκρούσεις με τις αστυνομικές δυνάμεις, ενώ άρχισε να εκδηλώνεται ένας έντονος αντιαμερικανισμός που αυξήθηκε στη συνέχεια, με ταυτόχρονη αύξηση του φιλοσοβιετισμού.

Παράλληλα, στο χρονικό διάστημα 1959-1964 εκδηλώθηκαν διάφορες κινήσεις στον εργατικό χώρο και στα πανεπιστήμια με κύριο αίτημα να εκδημοκρατιστεί η κοινωνική και πολιτική ζωή της χώρας, με ιδιαίτερα έντονο το φοιτητικό κίνημα το Μάρτιο του 1962 που μετασχηματίστηκε σε κίνημα του 1-1-4, της υπεράσπισης του ακαδημαϊκού ασύλου και των ακαδημαϊκών ελευθεριών, ενώ στις αρχές Δεκεμβρίου εμφανίστηκε και το σύνθημα για 15% δαπάνες για την Παιδεία, που οργάνωσε επίσης διαδηλώσεις και συγκεντρώσεις που συχνά κατέληξαν σε συγκρούσεις με τις δυνάμεις καταστολής αλλά και τους παρακρατικούς.

Η πρωτοφανής συσπείρωση διαφόρων κοινωνικών ομάδων στην Ένωση Κέντρου που εκπροσωπούσε την ανάγκη για εκδημοκρατισμό, όπως εκδηλωνόταν σε ένα ευρύ φάσμα διαφορετικών αποχρώσεων της πλειοψηφίας του νεοελληνικού κοινωνικού σχηματισμού και η ευρεία απήχηση που είχε ο Ανένδοτος, δεν ήταν

⁷⁴ Τ. Βουρνάς, *Ιστορία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας*, τ. 5, σ. 160-161

⁷⁵ Τ. Βουρνάς, *ό.π.*, σ. 193

αποτέλεσμα μόνο πολιτικής συγκυρίας, αλλά η εκδήλωση της ριζοσπαστικοποίησης των μη προνομιούχων κοινωνικών δυνάμεων που ένιωθαν να περιθωριοποιούνται από ένα αυταρχικό καθεστώς. Ήταν οι νέοι επιστήμονες που στερούνταν ανάλογης εργασίας λόγω των πιστοποιητικών φρονημάτων, οι αγρότες που εγκατέλειψαν τα χωράφια τους, αποζητώντας μια θέση στον ήλιο και μετατράπηκαν σε φτωχούς εργάτες ή ημιαπασχολούμενους μεταπράτες που περιέφεραν την οικονομική τους μίζερια στα σοκάκια της Αθήνας, επινοώντας θεμιτούς και αθέμιτους τρόπους για να επιζήσουν.

4.2. Θεατρική ανασκόπηση

Περνώντας στο θεατρικό επίπεδο, μπορούμε να πούμε πως το έντονα ασφυκτικό μετεμφυλιακό κλίμα της πρώτης πενταετίας της δεκαετίας του 1950 επηρέασε, όπως είναι αναμενόμενο, και τη θεατρική πραγματικότητα της πρωτεύουσας με αποτέλεσμα η περίοδος αυτή να χαρακτηρίζεται ως η λιγότερο γόνιμη του συνόλου των περιόδων της μελέτης μας. Η στασιμότητα και η οπισθοδρόμηση σε προπολεμικά πρότυπα διέκρινε σχεδόν το σύνολο της θεατρικής παραγωγής, καθώς ήταν περιορισμένες στο ελάχιστο οι ανανεωτικές απόπειρες παντός είδους τόσο σε επίπεδο ρεπερτορίου όσο και αισθητικών αναζητήσεων. Η ήττα της Αριστεράς στον Εμφύλιο και οι περαιτέρω διώξεις που ακολούθησαν, συνεπάγονταν την ελαχιστοποίηση των έργων κοινωνικοπολιτικού προσανατολισμού, καθώς υπήρχε ο κίνδυνος οποιαδήποτε τέτοιου είδους απόπειρα να θεωρηθεί κρυφοκομμουνιστική, ενώ το μεγαλύτερο μέρος των αριστερών καλλιτεχνών ήταν είτε φιμωμένοι καλλιτεχνικά και στιγματισμένοι λόγω των συνθηκών, είτε βρίσκονταν στους διάφορους τόπους εξορίας.

Η αναστολή της λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης στέρησε από την περίοδο τον διάλογο επικοινωνίας με τις θεατρικές εξελίξεις στον υπόλοιπο κόσμο και τις σύγχρονες δραματουργικές αναζητήσεις και το Εθνικό Θέατρο παρά τη συμμετοχή στο δυναμικό του του Καρόλου Κουν στην πρώτη του περίοδο, αδυνατούσε να καλύψει το κενό λόγω του ακαδημαϊκού του χαρακτήρα. Επιπρόσθετα, λόγω της βαριάς φορολογίας συνεχιζόταν η λεγόμενη θεατρική κρίση, ενώ οι διάφορες απόπειρες επιβολής προληπτικής λογοκρισίας δυσχέραιναν ακόμα περισσότερο τις ήδη ιδιαίτερα δύσκολες συνθήκες που αντιμετώπιζαν οι θίασοι, καθώς η απειλή πλανιόταν και καθόριζε τις επιλογές τους.

Στη συγκεκριμένη περίοδο το ελληνικό θέατρο έχασε εμβληματικές προσωπικότητες που καθόρισαν και διαμόρφωσαν την προπολεμική του πορεία, στοιχείο που γενικότερα συνετέλεσε στη σηματοδότηση του τέλους μιας εποχής, που άρχισε να διαφαίνεται προς το τέλος αυτής αλλά κυρίως κατά τη διάρκεια της επόμενης περιόδου που αποτέλεσε το μεταβατικό στάδιο. Συγκεκριμένα, πέθαναν οι μεγάλοι πρωταγωνιστές Αιμίλιος Βεάκης, Βασίλης Αργυρόπουλος και Μαρίκα Κοτοπούλη και ο θεατρικός συγγραφέας Γρηγόριος Ξενόπουλος.

Τέλος, στην περίοδο αυτή παρουσιάστηκαν οι πρώτες κινήσεις που αποτέλεσαν σημαντικό κεφάλαιο των επόμενων περιόδων, όπως η παγκόσμια εκπροσώπηση του νεοελληνικού θεάτρου με την περιοδεία του Εθνικού στις ΗΠΑ τον Νοέμβριο του 1952, με το πρωταγωνιστικό ζεύγος Παξινού-Μινωτή, αλλά και η δημιουργία των ετησίων φεστιβάλ αρχαίου δράματος με προπομπό τους το Φεστιβάλ των Δελφών τον Αύγουστο του 1951 με τον «Οιδίποδα τύραννο» σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή.

Το κοινωνικοπολιτικό κλίμα της εποχής όμως που διαμορφώθηκε είχε αντανάκλαση και στον χώρο του θεάτρου και η αλληλεπίδραση έγινε όλο και πιο έντονη όσο πιο κοντά στη δεκαετία του '60 και ιδιαίτερα μετά την κήρυξη του πρώτου Ανένδοτου το 1961, όπου οι συνεχείς διαδηλώσεις είχαν άμεσο αντίκτυπο και στη θεατρική δραστηριότητα, καθώς λόγω των συγκρούσεων παρακωλύθηκε και η λειτουργία των κεντρικών θεάτρων.

Θεατρικοί φορείς έδιναν το παρόν σε ζητήματα που απασχολούσαν γενικώς την κοινωνία, όπως το Κυπριακό- όπου το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών εξέδωσε ψήφισμα ενάντια στην εκτόπιση του αρχιεπισκόπου Μακαρίου- και το ίδιο έγινε και για τη δολοφονία Λαμπράκη από πνευματικές και καλλιτεχνικές οργανώσεις. Ταυτόχρονα προέβαλαν έντονα και διεκδικήσεις από τους συνδικαλιστικούς φορείς σχετικά με τα προβλήματα που αντιμετώπιζε ο κλάδος, λόγω χάρη η βαριά φορολογία, η ανεργία των ηθοποιών, το οκτάωρο, οι εννέα παραστάσεις την εβδομάδα και η άδεια άσκησης επαγγέλματος⁷⁶. Κάποια από τα αιτήματα των ηθοποιών δικαιώθηκαν, μάλιστα, σ' αυτήν την περίοδο, όπως η καθιέρωση της αργίας της Δευτέρας το 1956, η μείωση του δημόσιου φόρου θεαμάτων στα ελληνικά έργα και η μείωση του φόρου της Βασιλικής Πρόνοιας. Τότε ήταν κίολας που υπήρξε κάποιου είδους κρατική μέριμνα για την προώθηση του νεοελληνικού έργου μέσω

⁷⁶P. Ιμβριώτη, «Το ψήφισμα των πνευματικών και καλλιτεχνικών οργανώσεων», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 101 (1963), σ. 472-473

της θέσπισης διαγωνισμού και επιχορήγησης στον θίασο που θα ανέβαζε το βραβευμένο έργο.

Αντίστοιχα όμως και στο αίτημα για τον εκδημοκρατισμό της χώρας, ο χώρος του θεάτρου έκανε αισθητή την παρουσία του με τις έντονες διαμαρτυρίες του στην αναβίωση του κατοχικού νόμου περί προληπτικής λογοκρισίας το 1957, το οποίο ασκήθηκε και στο χώρο του κινηματογράφου το 1959. Στα πλαίσια αυτά, το ΣΕΗ ζήτησε την κατάργηση του θεσμού των πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων, που απαιτούνταν για κάθε πρόσληψη στις Κρατικές Σκηνές ή για την παραχώρηση δημοσίων χώρων.

Ένα άλλο ζήτημα που απασχολούσε την περίοδο αυτή ήταν η λεγόμενη «θεατρική κρίση». Πέραν των ζητημάτων της βαριάς φορολογίας, της έλλειψης κρατικής μέριμνας και των υπέρογκων ενοικίων που είχαν ως αποτέλεσμα ένα έργο να πρέπει να παίζεται τουλάχιστον ένα μήνα για να καλύψει μόνο τα έξοδα του (σκηνικά, εργατικά, κοστούμια, ενοίκια και συγγραφικά δικαιώματα) ήρθε να προστεθεί και μια πληθώρα προσφοράς από έναν συνεχώς αυξανόμενο αριθμό θιάσων που προκαλούσε έντονο ανταγωνισμό και επηρέαζε τον καταρτισμό του ρεπερτορίου⁷⁷.

Οι αγροτικοί πληθυσμοί μετακινούμενοι ήρθαν στην Αθήνα, είτε λόγω των αναγκαστικών μετακινήσεων του Εμφυλίου, είτε λόγω της εσωτερικής μετανάστευσης της δεκαετίας του '50 και του '60. Αυτές οι μετακινήσεις μαζικοποιήθηκαν και απέκτησαν μια υποτυπώδη έστω αστική υπόσταση. Στον χώρο του θεάτρου λοιπόν, παρατηρήθηκε αύξηση του κοινού, του οποίου άλλαξε και η σύσταση. Ως επακόλουθο, αυτό είχε και μεγάλη αύξηση των θιάσων, για παράδειγμα, ενώ το 1950 λειτουργούσαν δέκα χειμερινά θέατρα στην Αθήνα, το 1959 λειτουργούν 17, ενώ το 1963 ο αριθμός φτάνει στα 23 χειμερινά και 13 θερινά. Το απροσδόκητο και ανέλπιστο δώρο που στάθηκε η αστυφιλία για το νεοελληνικό θέατρο με την εισροή ενός κοινού χαμηλής μάλλον πνευματικότητας και θεατρικά και καλλιτεχνικά απληροφόρητου, δημιούργησε μια μορφή θεατρικής κρίσης που συνέβαλε με την προώθηση λόγω εμπορικής νοοτροπίας ενός ως επί το πλείστον φτηνού θεάματος στην εδραίωση και τη μονιμοποίηση της κακής ζήτησης, του κακού γούστου του κοινού. Τρεις είναι οι βασικοί λόγοι στους οποίους οφείλεται αυτή η κρίση, σύμφωνα με τους κριτικούς της εποχής: ο βεντετισμός, η ανεργία και το κυνήγι της

⁷⁷P. Ιμβριώτη, *ό.π.*, σ. 475

εμπορικότητας. Από τον χώρο της Αριστεράς προστέθηκε και ένας τέταρτος: η ευθύνη του ίδιου του θεάτρου, που εξακολουθούσε να διατηρεί μια σειρά από κάκιστες συνήθειες που έκαναν τις λαϊκές μάζες να θεωρούν το θέατρο σαν ένα "αριστοκρατικό" είδος αναψυχής⁷⁸.

Ο βεντετισμός, κατάλοιπο του προπολεμικού θεάτρου, που είχε καλλιεργηθεί όμως και στους νέους πρωταγωνιστές, ενισχυόμενος από τη γρήγορη δόξα που αποκτούσαν μέσω του σύγχρονου εμπορικού κινηματογράφου, οδήγησε στον καταρτισμό ενός ρεπερτορίου με κύριο άξονα την επιλογή έργων που προέβλεπαν αποκλειστικά την προσωπικότητα των πρωταγωνιστών.

Τέλος, ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο της περιόδου ήταν η καθιέρωση του θεσμού των φεστιβάλ, του αρχαίου δράματος της Επιδαύρου και το διεθνές μουσικοδραματικό των Αθηνών, τα οποία, πέρα από την αναβίωση του αρχαίου δράματος λειτούργησαν και στα πλαίσια της οικονομικής ανάπτυξης που προωθούσε η κυβέρνηση, καθώς μαζί με τον εκπολιτιστικό τους ρόλο συνετέλεσαν και στην ενίσχυση του Τουρισμού, μέσω της προσέλκυσης ξένων που όσο και αν ενδιαφέρονταν για τις αρχαιότητες και τα τοπία, επιζητούσαν και άλλες τέρψεις. Έτσι το αρχαίο δράμα, αξιοποιήθηκε και ως εργαλείο τουριστικής ανάπτυξης εκείνης της περιόδου.

4.3. Εθνικό Θέατρο

Όπως και στην προηγούμενη περίοδο, έτσι και σε αυτήν, οι πολιτικές εξελίξεις και οι εναλλαγές στην κρατική εξουσία, καθόρισαν και τη διοίκηση στην κρατική σκηνή. Υπάρχουν δηλαδή δύο επιμέρους υποπερίοδοι με τη διοίκηση του Θεοτοκά και του Ροντήρη αντίστοιχα.

Λίγο μετά την άνοδο της ΕΠΕΚ στην εξουσία και την ανάληψη της πρωθυπουργίας από τον Νικόλαο Πλαστήρα, διορίστηκε για ακόμα μια φορά Γενικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου ο Γιώργος Θεοτοκάς, ενώ ο απερχόμενος Δημήτρης Ροντήρης δεν δέχθηκε και τόσο πρόθυμα την αντικατάστασή του, ασκώντας δίωξη εναντίον του νέου Γενικού Διευθυντή και αποχωρώντας μαζί του και αρκετοί βασικοί ηθοποιοί.

⁷⁸ Β. Μανιάτης, «Και πάλι για το θέατρο», στο: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 52 (1959), σ. 166

Στις πρώτες συνεδριάσεις της, η νέα διοίκηση όρισε τις κατευθυντήριες γραμμές του προγράμματος της κρατικής σκηνής που συνοψίζονται ως εξής:

1. Βελτίωση της ποσοτικής και ποιοτικής απόδοσης του Εθνικού Θεάτρου με αύξηση των παιζόμενων έργων στην Κεντρική Σκηνή σε πέντε έως έξι.
2. ενίσχυση του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιώς, ώστε να γινόταν σκηνή αυτόνομη και ανεξάρτητη από την Κεντρική των Αθηνών, με ρεπερτόριο την ελληνικότητα των έργων, με τέσσερις έως πέντε πρεμιέρες.
3. δημιουργία «Απογευματινής Σκηνής» που θα έδινε τρεις απογευματινές παραστάσεις τη βδομάδα και θα ανέβαζε σύγχρονα έργα, διδασκόμενα από τα νεότερα στελέχη του θιάσου και σκηνοθετημένα με νέους σκηνοθετικούς τρόπους, εντός πλαισίου οικονομικής λιτότητας.
4. Να δινόταν έμφαση στην πόλη της Θεσσαλονίκης με περιοδεία τμήματος του θιάσου το φθινόπωρο ή την άνοιξη λόγω της ακαταλληλότητας του Βασιλικού Θεάτρου της πόλης κατά τους θερινούς και χειμερινούς μήνες⁷⁹.

Σε αντίθεση με τη σκηνοθετική μονοκρατορία της προηγούμενης περιόδου, αποφασίστηκε να προσληφθούν οι σκηνοθέτες Σωκράτης Καραντινός, Κάρολος Κουν, Αλέξης Σολομός και Κωστής Μιχαηλίδης για διαφορετικούς λόγους ο καθένας. Η πρόσληψη του Καραντινού έγινε για καλλιτεχνικούς και για ηθικούς λόγους, διότι είχε απολυθεί από την κρατική σκηνή από τη διοίκηση Ροντήρη ενώ είχε προσφέρει έτη υπηρεσίας και ήταν πολύ καλός γνώστης του αντικειμένου του. Αντίστοιχα, στον Κάρολο Κουν αναγνωρίστηκε μια ιδιοφυΐα και ειδικευση στη σκηνοθεσία έργων κλίματος των σκανδιναβικών και εν γένει βορείων και αμερικανικών χωρών, ενώ ο Αλέξης Σολομός, παρά το νεαρό της ηλικίας του, θεωρούνταν ότι είχε καλές σπουδές στην Αγγλία και στις ΗΠΑ και έχει δώσει καλά δείγματα στη σκηνοθεσία σύγχρονων έργων. Ο Κωστής Μιχαηλίδης, τέλος, διέθετε μεγάλη πείρα, καθώς είχε υπηρετήσει την κρατική σκηνή επί δεκαπέντε έτη.

Αντίστοιχα, όπως και στην προηγούμενη περίοδο της διοίκησης Θεοδοκά, έσπασε το μονοπώλιο στον χώρο της σκηνογραφίας-ενδυματολογίας και στο ήδη υπάρχον δυναμικό προστέθηκαν κι άλλοι επαγγελματίες, μεταξύ των οποίων ο Ν. Εγγονόπουλος και Γ. Τσαρούχης. Η διοίκηση Θεοδοκά προωθούσε και πάλι έναν πλουραλιστικό και πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα στην κρατική σκηνή και φαίνεται να

⁷⁹ Β. Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Αθήνα 1999, σ. 111

προσπαθούσε να πιάσει το νήμα από εκεί που το είχε αφήσει το 1946, ωστόσο η πρώτη μετεμφυλιακή περίοδος ήταν ακόμα πιο ασφυκτική από εκείνη μετά τα Δεκεμβριανά και οι ανανεωτικές προσπάθειες αντιμετώπιζονταν με μεγάλη καχυποψία. Έτσι, ενώ εισήγαγε εκ νέου τις «Λογοτεχνικές Απογευματινές», δεν επιχείρησε ξανά το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, δεν ξαναδημιουργήθηκε η Πρωτοποριακή Σκηνή αλλά η Απογευματινή, η οποία ανέβασε μόνο τρία έργα και εγκαταλείφθηκε στην πορεία λόγω οικονομικών προβλημάτων παρά τις προσπάθειες του ίδιου του Θεοτοκά για την επιβίωση της.

Στα θετικά της διοίκησης Θεοτοκά συγκαταλέγονται η επανεμφάνιση του ζεύγους Παξινού-Μινωτή, η εμφάνιση για πρώτη φορά στην κρατική σκηνή της Κυβέλης, το ανέβασμα για πρώτη φορά αριστοφανικής κωμωδίας και φυσικά η πρόσκληση του Εθνικού στη Νέα Υόρκη με την «Ηλέκτρα» και τον «Οιδίποδα τύραννο». Παρότι η επανεμφάνιση του ζεύγους Παξινού- Μινωτή θεωρήθηκε ότι θα προσέδιδε αίγλη στην κρατική σκηνή, οι οικονομικές τους απαιτήσεις και οι βεντέλικες αξιώσεις τους να αναγράφονται τα ονόματά τους χωριστά και με μεγαλύτερα γράμματα στην περιοδεία στις ΗΠΑ, με τον Μινωτή να απειλεί ότι θα διακόψει τις πρόβες και θα αποχωρήσει αν δεν γίνει αυτό, δημιούργησε τελικά μεγάλα προβλήματα στη διοίκηση του Εθνικού⁸⁰.

Η άνοδος στην εξουσία του στρατάρχη Παπάγου επέφερε αλλαγή και στη διοίκηση του Εθνικού, την οποία ανέλαβε και πάλι ο Δημήτρης Ροντήρης. Από εκείνη τη στιγμή έγιναν διάφορες ανακατατάξεις:

- επανήλθε το μονοπώλιο στον χώρο της σκηνογραφίας-ενδυματολογίας
- αποχώρησαν οι υπόλοιποι σκηνοθέτες πλην του Σολομού και του Μιχαηλίδη
- δεν ανανεώθηκαν οι συμβάσεις 11 ηθοποιών που είχαν προσληφθεί από την προηγούμενη διοίκηση
- οικειοθελώς αποχώρησε ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, ενώ μη οικειοθελώς ο Γιώργος Γληνός. Αντίθετα, ο Ροντήρης προσέλαβε τους ηθοποιούς που τον είχαν ακολουθήσει, μετά την αποχώρηση του το 1950 από την κρατική σκηνή.

Την περίοδο αυτή συμμετείχαν, επίσης, στην κρατική σκηνή οι νεαροί μελλοντικοί πρωταγωνιστές Αλίκη Βουγιουκλάκη, Αντιγόνη Βαλάκου, Άννα

⁸⁰ Β. Κανάκης, *ό.π.*, σ. 135

Συνοδινού, Δημήτρης Παπαμιχαήλ και Αλέκος Αλεξανδράκης. Οι βασικές επιδιώξεις του Εθνικού στη νέα του αυτή περίοδο συμφωνήθηκε να είναι οι εξής:

- η αναβίωση του αρχαίου δράματος
- ο σχηματισμός εναλλασσόμενου δραματολογίου
- περιοδείες του Εθνικού στο εσωτερικό και το εξωτερικό
- ίδρυση παραρτημάτων του Εθνικού στη Θεσσαλονίκη και στον

Πειραιά

- αναδιοργάνωση της δραματικής σχολής του Εθνικού και συμπλήρωσής της, για να καταστεί δυνατή η αρτιότερη κατάρτιση νέων στελεχών σε όλους τους κλάδους της θεατρικής τέχνης

- η αναβίβαση νέων ελληνικών έργων⁸¹

Στο πεδίο του αρχαίου δράματος ο Ροντήρης ανέβασε δύο τραγωδίες και υπήρξε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο. Κατηγορήθηκε, όμως, όπως και στην προηγούμενη θητεία του, ότι γινόταν λόγω αδράνειας και έλλειψης νέων παραγωγών. Επίσης, στο εσωτερικό περιοδεία δεν έγινε και στο εξωτερικό συμμετείχε στο Φεστιβάλ του Βισμπάντεν, παράρτημα στη Θεσσαλονίκη δεν δημιουργήθηκε, ενώ πραγματοποιήθηκαν παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Όσο για την αναβίβαση νέων ελληνικών έργων, αυτή ήταν φειδωλή με το ανέβασμα μόνο τεσσάρων έργων⁸².

Η εξασθένιση της επιρροής του Μαρκεζίνη στον Παπάγο είχε άμεση επίπτωση στη θέση του Ροντήρη. Δημοσιεύματα στον Τύπο μιλούσαν για την επικείμενη αλλαγή στη διοίκηση του Εθνικού και ο πρωθυπουργός φάνηκε να μην μεταπίθεται από την επίσκεψη Ροντήρη και Μελά. Έτσι, και ενώ ο Ροντήρης βρισκόταν στη Γερμανία για να εξασφαλίσει τη συμμετοχή του Εθνικού στο Φεστιβάλ του Βισμπάντεν, μ' ένα νομοσχέδιο που κατατέθηκε στη Βουλή και που αντέδρασαν μόνο οι βουλευτές των Προοδευτικών, λίγοι βουλευτές από το κυβερνών κόμμα και ο αντιπρόεδρος της κυβέρνησης Παναγιώτης Κανελλόπουλος, ψηφίστηκε η αποπομπή του Ροντήρη στις 22 Μαρτίου 1955 και τη θέση του ανέλαβε ο Αιμ. Χουρμούζιος στις 7 Απριλίου 1955. Η κόρη του Ροντήρη, Κωστούλα, υποστήριξε ότι βασικοί συντελεστές της αποπομπής του πατέρα της από το Εθνικό ήταν ο Γεώργιος Ράλλης και ο υπουργός Παιδείας της τότε κυβέρνησης Αχιλλέας

⁸¹ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: Συμβολή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 2017, σ. 416

⁸² Θ. Γραμματάς, *ό.π.*, σ. 452

Γεροκωστόπουλος⁸³. Αυτή, ήταν η πρώτη φορά που η αλλαγή στη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου δεν ήλθε εξαιτίας κυβερνητικής αλλαγής αλλά ανακατατάξεων στο εσωτερικό της Δεξιάς. Οι υποστηρικτές του Δημήτρη Ροντήρη έχασαν την πολιτική τους ισχύ και έτσι προκρίθηκε η επιλογή Αιμίλιου Χουρμούζιου, από το ισχυρότατο συγκρότημα της «Καθημερινής», ο οποίος παρέμεινε στη διευθυντική θέση σε όλη τη διάρκεια της καραμανλικής περιόδου και απομακρύνθηκε αργότερα από την κυβέρνηση της Ένωσης Κέντρου, τον Ιούνιο του 1964.

Ο Ροντήρης, όπως και στην περίπτωση της πρώτης του αποπομπής το 1950, δε δέχθηκε την αντικατάσταση αμαχητί. Προσέφυγε στο Συμβούλιο της Επικρατείας εναντίον της απόλυσής του, αλλά και στα πολιτικά δικαστήρια, για να διεκδικήσει τους μισθούς του εξαιτίας της άδικης απόλυσής του. Το Συμβούλιο της Επικρατείας, αρχικά δέχθηκε την προσφυγή του και ακύρωσε την απόλυσή του τον Φεβρουάριο του 1956, γιατί δεν δέχθηκε τον λόγο περί ανεπάρκειας⁸⁴. Ο υπουργός Παιδείας τον απέλυσε ξανά για διαφορετικούς λόγους αυτή τη φορά· κι έτσι ο Ροντήρης προσέφυγε και για δεύτερη φορά στο Συμβούλιο της Επικρατείας, αλλά αυτή τη φορά η προσφυγή του απορρίφθηκε.

Ενώ, λοιπόν, σαν βασικός λόγος της αποπομπής Ροντήρη ήταν η δυσκολία αντιμετώπισης παράλληλα των καλλιτεχνικών και διοικητικών καθηκόντων και ο ίδιος ο Χουρμούζιος είχε δηλώσει κατηγορηματικά ότι θα δεχόταν μόνο την καλλιτεχνική διεύθυνση, γιατί διαφωνούσε με το σύστημα του Εθνικού να συγκεντρώνει στο πρόσωπο του Γενικού διευθυντή όλες τις καλλιτεχνικές και διοικητικές αρμοδιότητες, μόλις ανέλαβε, συγκέντρωσε και αυτός στο πρόσωπό του όλες τις εξουσίες, ασκώντας μάλιστα μια στιβαρή και πιο αυταρχική διοίκηση⁸⁵. Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, στα εννέα χρόνια που διοίκησε το Εθνικό, κατάφερε να συγκεντρώσει έναν μεγάλο αριθμό σημαντικών καλλιτεχνικών δυνάμεων στην κρατική σκηνή: το ζεύγος Παξινοπού-Μινωτή, τον Γιώργο Παππά, τη Βάσω Μανωλίδου, τον Γιώργο Γληνό, τον Στέλιο Βόκοβιτς, τον Θάνο Κοτσόπουλο, τη Μαίρη Αρώνη, τον Λυκούργο Καλλέργη κ.ά. από τους καταξιωμένους πρωταγωνιστές, αλλά και μια σειρά από νέους ταλαντούχους ηθοποιούς όπως η Άννα Συνοδινού, ο Αλέκος Αλεξανδράκης, η Τζένη Καρέζη, η Αλέκα Κατσέλη, η Αντιγόνη Βαλάκου, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ κ. ά., οι οποίοι κάτω από την καθοδήγηση των

⁸³<https://www.ert.gr/>, Η. Γιαννακάκης, *Δημήτρης Ροντήρης, τα χρόνια της ακμής*, 2006, <https://www.ert.gr/arxeio-afterwmata/dimitris-rontiris-20-dekemvriou-1981/>, πρόσβαση στις 1.5.2020

⁸⁴Β. Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Αθήνα 1999, σ. 180

⁸⁵ Β. Κανάκης, *ό.π.*, σ. 186

σκηνοθετών του θιάσου Αλέκου Μινωτή, Αλέξη Σολομού, Κωστή Μιχαηλίδη και στη συνέχεια και Τάκη Μουζενίδη, συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας περιόδου που θεωρήθηκε από τις πιο λαμπρές του Εθνικού Θεάτρου, με μια πληθώρα παραστάσεων κλασικού, σύγχρονου και αρχαίου ρεπερτορίου και με διεθνή αναγνώριση στο εξωτερικό⁸⁶. Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος συνδύασε την καλλιτεχνική γνώση με τα διοικητικά προσόντα και επιπρόσθετα είχε στη διάθεσή του ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, για να μπορέσει να υλοποιήσει σε βάθος χρόνου έναν σχεδιασμό για την εύρυθμη λειτουργία της κρατικής σκηνής. Η συγκέντρωση, όμως, όλων αυτών των πρωταγωνιστών επέφερε και διάφορα προβλήματα, τα οποία κάποιες φορές η διοίκηση του Εθνικού αδυνατούσε να λύσει. Βεντετικές συμπεριφορές και αξιώσεις, αντικρουόμενες καλλιτεχνικές φιλοδοξίες και έριδες μεταξύ ηθοποιών, δημιουργία καλλιτεχνικών «κλικών» μέσα στην κρατική σκηνή, σε σημείο πολλοί να κάνουν λόγο για τρεις θιάσους μέσα στο Εθνικό: αυτόν του Μινωτή, του Σολομού και αυτόν του Μιχαηλίδη.

Οι φατριαστικές αντιλήψεις πάντως μέσα στους κόλπους της κρατικής σκηνής δημιουργούσαν συχνά παράπονα και αποχωρήσεις, αφήνοντας άλλους ηθοποιούς δυσαρεστημένους και άλλους ικανοποιημένους ανάλογα με τους συσχετισμούς δυνάμεων που λάμβαναν χώρα κάθε φορά σε σχέση με τα πρωτοκλασάτα στελέχη και τους κύκλους τους.

Ο ανταγωνισμός δεν αφορούσε, όμως, μόνο το καλλιτεχνικό δυναμικό της κρατικής σκηνής. Η μακρόχρονη μονοκρατορία του Αιμίλιου Χουρμούζιου στον θώκο της γενικής διεύθυνσης της κρατικής σκηνής ενοχλούσε έντονα άλλους φιλόδοξους συνεργάτες του, όπως ήταν ο Αλέξης Μινωτής. Από το 1961 και μετά λοιπόν, ο Μινωτής άρχισε να κατηγορεί τον Χουρμούζιο για δικτατορικές τάσεις, φαβοριτισμό και προσωπικές αντιπάθειες που οδηγούσαν την κρατική σκηνή στην εξαθλίωση. Σε απάντηση ο Χουρμούζιος προέβη σε πλήρη απολογισμό της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του ιδρύματος.

Παρά τις προστριβές και τις έριδες στα παρασκήνια της κρατικής σκηνής, η περίοδος του Χουρμούζιου μπορεί να χαρακτηριστεί ως η πιο γόνιμη των περιόδων που εξετάζουμε, καθώς συνδύασε με επιτυχία τις πολιτικές των δύο προηγούμενων διοικήσεων, Θεοτοκά και Ροντήρη, δίνοντας έμφαση στην ανανέωση του ρεπερτορίου με τη συμπερίληψη έργων του σύγχρονου ξένου ρεπερτορίου,

⁸⁶ Π. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα 2005, σ. 75

παρακολουθώντας τις παγκόσμιες θεατρικές εξελίξεις, δίνοντας ιδιαίτερη βαρύτητα στην αναβίωση του αρχαίου δράματος και την ανάδειξη του κλασικού ρεπερτορίου. Η ύπαρξη αξιόλογων καλλιτεχνικών δυνάμεων στο δυναμικό της κρατικής σκηνής τόσο σε επίπεδο υποκριτικής, όσο και σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας και ενδυματολογίας είχε σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία επιμελημένων παραστάσεων διαφορετικού προσανατολισμού και αισθητικής

Η είσοδος της παγκόσμιας θεατρικής πρωτοπορίας στην αθηναϊκή σκηνή, δεν μπορούσε να αφήσει το Εθνικό ανέπαφο και τίθεται από τον Άγγελο Τερζάκη το 1961 η ανάγκη επανεξέτασης του καταστατικού χαρακτήρα της κρατικής σκηνής και της σχέσης του με τα πρωτοποριακά κείμενα, επικαλούμενος μάλιστα τον Φώτο Πολίτη, ο οποίος είχε πρόθεση να συμπεριλάβει στο ρεπερτόριο την «Καταχθόνιομηχανή» του Κοκτώ, έργο άκρως πρωτοποριακό για την εποχή. Το Εθνικό πάντως συμβάδισε με τα αιτήματα της εποχής και παρουσίασε σύγχρονα έργα που αντανakλούσαν τους μεταπολεμικούς προβληματισμούς όπως η «Δοκιμασία» του Μίλλερ και τα «Οργισμένα νιάτα» του Όσμπορν, αλλά και εντελώς πρωτοποριακά έργα όπως «Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας» και «Οι φυσικοί» του Ντύρενματ.

4.4. Θέατρο Τέχνης

Μετά την αναστολή της λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης, ο Κάρολος Κουν και την πρόσληψη μέρους του θιάσου του στο Εθνικό Θέατρο υπό διοίκηση Θεοδοκά, όπου και παρέμεινε μέχρι την ανάληψη της ηγεσίας από τον Ροντήρη. Σε όλη αυτή όμως την περίοδο, η Δραματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης συνέχιζε να λειτουργεί, δημιουργώντας ένα φυτώριο νέων καλλιτεχνών όπως οι Μίμης Κουγιουμτζής, Γιώργος Λαζάνης, Βέρα Ζαβιτσιάνιου, Πέτρος Φυσσούν, Δημήτρης Μπάκας κ.ά., που αποτελούσαν το δυναμικό στη νέα φάση επαναλειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης, σηματοδοτώντας ένα καινούργιο και πολύ σημαντικό κεφάλαιο, τόσο για τον ίδιο τον θίασο όσο και για τη γενικότερη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.

Το Θέατρο Τέχνης όρισε την όλη του πορεία σε σχέση με το κυκλικό θέατρο, τόσο σε ζητήματα αισθητικής και σκηνοθεσίας όσο και ρεπερτορίου. Στη νέα αυτή φάση του το Θέατρο Τέχνης εδραιώθηκε ως ένας από τους βασικούς καλλιτεχνικούς θεατρικούς θεσμούς, αποτελώντας τον αντίποδα του Εθνικού Θεάτρου, και διαμόρφωσε και επηρέασε εξίσου μ' αυτό τη θεατρική δραστηριότητα και τις θεατρικές εξελίξεις στην πρωτεύουσα φεύγοντας από τα στενά όρια μιας

ομάδας μνημένων θεατρόφιλων που αποτελούσαν το βασικό του κοινό κατά την προηγούμενη περίοδο⁸⁷. Σ' αυτήν την περίοδο, το Θέατρο Τέχνης, ανέβασε ουσιαστικά κατά τη διάρκεια μιας χειμερινής σεζόν πέντε έργα και αν προσθέσουμε και την παράσταση των μαθητών της Δραματικής του Σχολής για την έναρξη του κυκλικού θεάτρου, έξι. Από τα έξι αυτά έργα, δύο ήταν αμερικάνικα της προπολεμικής πρωτοπορίας, μία επανάληψη της παλιάς του επιτυχίας «Ματωμένος γάμος» και τα υπόλοιπα τρία συρραφές μονόπρακτων.

Από το 1955 και μετά το Θέατρο Τέχνης συνέχισε την πορεία που ξεκίνησε στο τέλος της προηγούμενης περιόδου, καθιερώθηκε πλέον σαν καλλιτεχνικός θεσμός, απέκτησε διεθνή αναγνώριση με τις «Ορνιθες» και αποτέλεσε σημείο αναφοράς και παράδειγμα προς μίμηση για νέες ανανεωτικές πρωτοβουλίες. Το Θέατρο Τέχνης στο Κυκλικό Θέατρο «Ορφείας» παρέμεινε σε όλη τη διάρκεια της περιόδου ένας σταθερός διάυλος επικοινωνίας με τις σύγχρονες παγκόσμιες θεατρικές εξελίξεις και αναζητήσεις, παρουσιάζοντας στην αθηναϊκή σκηνή πρωτοποριακούς συγγραφείς όπως οι Ιονέσκο, Ζενέ, Μπέκετ, Αρραμπάλ, Άλμπυ, Φρις, καθιερώνοντας το επικό θέατρο του Μπρεχτ, συνεχίζοντας την ενασχόλησή του με το αμερικάνικο θέατρο με έργα των Ουίλιαμς, Μίλλερ και Ο' Νιλ, όμως συνέβαλε σημαντικά και στην προώθηση του σύγχρονου νεοελληνικού έργου και την καταξίωση του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Με τον θίασο συνεργάζονταν πολλοί παλαιότεροι και νέοι ηθοποιοί, προερχόμενοι κυρίως από τη Δραματική Σχολή του Θεάτρου Τέχνης, όπως οι Χατζημάρκος, Μπάκας, Λαζάνης, Χρηστίδης, Κουγιουμτζής, Κωνσταντίνου, Φυσούν, Φέρτης, Καρακατσάνης κ.ά. και οι Αγγελίδου, Ζαβιτσάνου, Καββαδία, Μπεμπεδέλη, Σώκου, Λυμπεροπούλου κ.ά. Παρουσιάστηκε όμως το φαινόμενο διαρροής αρκετών νέων καλών ηθοποιών του θιάσου. Λόγω της έλλειψης πεπειραμένου καλλιτεχνικού δυναμικού, ο θίασος παρέμενε σ' έναν πειραματικό χαρακτήρα, διότι δεν μπορούσε να μετεξελιχθεί σε επαγγελματικό.

Στα πλαίσια επιμόρφωσης του θεατρόφιλου κοινού, το Θέατρο Τέχνης τη χειμερινή περίοδο 1956-1957 οργάνωσε μια σειρά από πέντε εκδηλώσεις-διαλέξεις, που τις ονόμαζε «Θεατρικά διαλλείματα» με στόχο την ενημέρωση γύρω από διάφορα θεατρικά ζητήματα.

⁸⁷ Γρ. Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967)*, Αθήνα 2014, σ. 214

Πιστό στις αρχικές προγραμματικές εξαγγελίες του, το Θέατρο Τέχνης ακολούθησε με συνέπεια τον προορισμό του ως θέατρο συνόλου, ορμώμενο κυρίως από καλλιτεχνικά και όχι εμπορικά κριτήρια, διαμορφώνοντας ένα ρεπερτόριο που προήγαγε την πνευματική και αισθητική ανύψωση της θεατρικής τέχνης με την προώθηση, καταξιωμένων από το ίδιο, συγγραφέων όπως οι Τσέχωφ, Ίβεν, Πιραντέλλο και Ανούιγ, νέων πρωτοποριακών τάσεων όπως το Θέατρο του Παραλόγου, νέων Ελλήνων συγγραφέων αλλά καταθέτοντας και μια νέα αισθητική πρόταση στην αναβίωση της αττικής κωμωδίας. Η προσπάθειά του αυτή στηρίχθηκε από ένα σημαντικό μέρος του κοινού, το οποίο όσο πλησίαζε η δεκαετία του '60 παρουσίαζε στοιχεία ποιοτικής αναβάθμισης, που σε ένα βαθμό η λειτουργία του Θεάτρου Τέχνης συνέβαλε σ' αυτό. Συγκεκριμένα ο Κουν αναφερόμενος στη «θεατρική κρίση» το 1961, είχε δηλώσει: «Το κοινό μας έχει πολύ ανεπτυγμένη καλλιτεχνική αντίληψη. Ζητεί έργα με πνευματικό περιεχόμενο. Πριν δεκαπέντε χρόνια ήταν προβληματικό να ανεβάσουμε Τσέχωφ. Τώρα, τον παίζουμε επί τρεισήμισιμήνες. Αντιδρά στις κακόγουστες παραστάσεις κατά το πλείστο. Γίνονται ακόμα και σήμερα αλλά λιγότερο από άλλοτε. Από το χέρι το δικό μας εξαρτάται, να γίνει το θέατρο με ορισμένες θυσίες λειτούργημα διαπαιδαγώγησης. Ας μη τα φορτώνουμε όλα στο κοινό. Πρέπει να δώσουμε έργα με νόημα. Να συγκεντρωθούμε, να του προσφέρουμε καλό, θετικό θέατρο. Χρειάζονται όμως θυσίες, κούραση και πόνος»⁸⁸.

Το Θέατρο Τέχνης ανέβασε μέσα στην περίοδο 1955-1964, 42 παραγωγές, εκ των οποίων οι επτά αποτελούν επαναλήψεις παλαιότερων επιτυχιών του. Το ρεπερτόριό του επικεντρωνόταν στην προώθηση του σύγχρονου ξένου δραματολογίου, με ιδιαίτερη έμφαση στο αμερικάνικο, με τα έργα του Τένεσσι Ουίλιαμς να κατέχουν δεσπόζουσα θέση. Ανέβασε, επίσης, και μια σαιξπηρική κωμωδία, τη «Δωδεκάτη νύχτα», ενώ μικρή αριθμητικά, με βαρύνουσα σημασία ήταν η ενασχόλησή του με δύο ακόμα τομείς: την αναβίωση της αττικής κωμωδίας με το ανέβασμα του «Πλούτου» και των «Ορνίθων» του Αριστοφάνη, αλλά και την προώθηση του σύγχρονου νεοελληνικού έργου με δύο έργα του Καμπανέλλη, την «Αυλή των θαυμάτων», μια παράσταση ορόσημο για το νεοελληνικό θέατρο και την «Ηλικία της νύχτας» και τα μονόπρακτα «Το κούτσουρο» του Βαλαωρίτη, «Το παράθυρο» του Πολίτη και τον «Μεγάλο περίπατο» του Κεχαΐδη. Επίσης, συνέχισε

⁸⁸ Κ. Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα 2000, σ. 39

την τακτική να παρουσιάζει συρραφή μονόπρακτων διαφορετικών συγγραφέων κάτω από ενιαίο τίτλο, έργων διαφορετικής εθνικότητας και τεχνοτροπίας, που δημιουργούσαν ένα ακόμα επίπεδο διαφορετικής πρόσληψης μέσω της ενιαίας παράστασής τους.

Συμπερασματικά, οι έντονες κοινωνικές και πολιτικές διεργασίες που λάμβαναν χώρα προς τα τέλη της δεκαετίας του '50 και εξελίσσονται έκτοτε, οδηγούσαν σε κοινωνικές συγκρούσεις και διεκδικήσεις και σε μια πολιτιστική έκρηξη προς όλες τις κατευθύνσεις με αποτέλεσμα να έχουμε στον χώρο του θεάτρου, μια τεράστια παραγωγή, με τη δημιουργία πολλών θιάσων, το άνοιγμα καινούριων θεάτρων και την κατάθεση καινούριων προτάσεων, σε σημείο ακόμα που και οι κριτικοί στέκονταν αμήχανοι, προβληματίζονταν από την πληθώρα των επιλογών και έκαναν λόγο για θεατρική κρίση, γιατί φαινόταν να δυσκολεύονται να παρακολουθήσουν τις εξελίξεις. Αυτό που μπορούμε να πούμε με σιγουριά, είναι πως τίποτα δεν έμεινε ίδιο και αυτοί που δεν θέλησαν να αλλάξουν, να εξελιχθούν προς μία διαφορετική κατεύθυνση, μοιραία οδηγήθηκαν στην παρακμή.

Έτσι, λοιπόν, βλέπουμε, το εμπορικό θέατρο να πολλαπλασιάζεται με ραγδαίους ρυθμούς, καθώς εμπορικοί θίασοι φύτευαν σαν μανιτάρια, εξαιτίας του φαινομένου του βεντετισμού, καθώς όλοι ήθελαν να γίνουν πρωταγωνιστές και θιασάρχες, κι έτσι θα μπορούσε να πει κανείς, ότι η νέα αυτή γενιά ηθοποιών αμφισβητούσε τα καθιερωμένα πρότυπα και τις πατροπαράδοτες νόρμες και δοκίμαζε την τύχη της, διεκδικώντας το δικό της βήμα, από τη στιγμή κιόλας που τα προπολεμικά θεατρικά είδωλα είχαν σβήσει. Ανεξάρτητα λοιπόν με το αν ένας θίασος απέβλεπε στην ποιότητα ή στην εισπρακτική επιτυχία, είναι πειραματικός ή θίασος φαρσοκωμωδίας, υπήρχε ένας καλλιτεχνικός οργανισμός προς πολλαπλές κατευθύνσεις. Πληθώρα καινούριων νεοελληνικών έργων γράφονταν είτε με τη μορφή της τυποποιημένης, βιομηχανοποιημένης, εμπορικής κωμωδίας είτε με τη μορφή πρωτόλειων που προσπαθούσαν να πειραματιστούν και να αφομοιώσουν τα νέα ρεύματα ή να θέσουν κοινωνικοπολιτικούς προβληματισμούς σχετικά με τη σύγχρονη πραγματικότητα ενώ διάφοροι συγγραφείς ενηλικιώθηκαν και κάνοντας τις επιλογές τους, έπαιρνε ο καθένας τον δικό του καλλιτεχνικό δρόμο, όπως οι Ιάκωβος Καμπανέλλης, Στέφανος Φωτιάδης, Σωτήρης Πατατζής, Αλέξης Δαμιανός και Μάνθος Κρίσπης. Θα μπορούσε να πει κανείς, πως για πρώτη φορά η αθηναϊκή θεατρική δραστηριότητα επικοινωνούσε άμεσα με την αντίστοιχη ευρωπαϊκή και δεν λειτουργούσε με χρονοκαθυστέρηση. Η θεατρική κίνηση καθοριζόταν σταθερά από

το Εθνικό Θέατρο, το οποίο έχει συγκεντρώσει ένα πολύ αξιόλογο καλλιτεχνικό δυναμικό, το οποίο ενίοτε εμπόδιζε την ομαλή λειτουργία του, είχε πλούσια παραγωγή, κατείχε σχεδόν μονοπωλιακά τον χώρο του αρχαίου δράματος, βρισκόταν όμως σε επαφή με τις σύγχρονες εξελίξεις και όχι μόνο ακολουθούσε, αλλά εισήγαγε συχνά πρώτο τις νέες προτάσεις, όπως στην περίπτωση του Ντύρενματ και του Όσμπορν. Δεύτερος πόλος είναι το Θέατρο Τέχνης, το οποίο λειτουργούσε σαν κατεξοχήν πειραματικός θίασος που εισήγαγε μέσα από ένα πιο συντηρητικό πρίσμα όμως, τα πρωτοποριακά ρεύματα, ενώ εμφανίζονταν σταδιακά και άλλοι θίασοι όπως το «Νέο Θέατρο» του Βασίλη Διαμαντόπουλου, η «Πορεία» του Αλέξη Διαμιανού, το «Κυκλικό Θέατρο» του Λεωνίδα Τριβιζά και τα «Πειραματικά Θέατρα Τσέπης» που έκαναν τολμηρότερες επιλογές. Το Θέατρο Τέχνης επίσης, προσπάθησε να σπάσει και το μονοπώλιο του αρχαίου δράματος, γεγονός που του παρείχε αναβάθμιση στη θεατρική ιεραρχία. Εξίσου σημαντικοί παράγοντες ήταν οι θίασοι Μυράτ και Μουσούρη, που η αισθητική αρτιότητα των παραστάσεών τους ανέβαζε τον πήχη της ποιότητας, ενώ ο Μυράτ κάποιες φορές με την επιλογή ρεπερτορίου του έθετε νέα δεδομένα. Προς αυτή την κατεύθυνση κινήθηκε και ο θίασος της Έλσας Βεργή, αλλά σε χαμηλότερη κλίμακα, αποτελώντας όμως μια σταθερή συνιστώσα του θεατρικού διανύσματος. Από την άλλη πλευρά, οι πιο πολιτικοποιημένες συνιστώσες, ανανεώνονταν και αυτές με τη δημιουργία πρωτοβουλιών που καλλιεργούσαν και προωθούσαν σοβαρά το σύγχρονο νεοελληνικό έργο. Οι εμπορικοί θίασοι της φαρσοκωμωδίας από την άλλη, αλλά και οι θίασοι των πρωταγωνιστών με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, επειδή ο ανταγωνισμός ήταν μεγάλος, προσπαθούσαν να προσπεράσουν ο ένας τον άλλον, σε σχέση μ' αυτό που θεωρούσε ο κάθε θίασος, το δυνατό του σημείο.

Εν κατακλείδι, έντονη θεατρική δραστηριότητα παρατηρήθηκε στην Αθήνα, κυρίως από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και έκτοτε με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα πολύμορφο θεατρικό τοπίο. Το φαινόμενο αυτό είχε και αρνητικές πλευρές, που επισημαίνονταν συχνά από τους κριτικούς της εποχής: διασπορά δυνάμεων, βεντετικές τάσεις, ανεπαρκείς θίασοι, χαμηλό γούστο, χοντρή φάρσα και έλλειψη γούστου που είχαν ως αποτέλεσμα πρόχειρα έργα, πρόχειρες και ατημέλητες παραστάσεις, ερασιτεχνικές παραστάσεις έως και πραγματικά ευτράπελα. Αυτό που έχει όμως σημασία και καθόρισε αυτήν την περίοδο είναι ότι υπήρχε κίνηση, όχι αναδίπλωση ή στασιμότητα και η κίνηση αυτή μεταδόθηκε και στην επόμενη περίοδο

και θα άλλαζε το θεατρικό μας παρόν, αν η δύναμη αυτή δεν είχε αναχαιτιστεί από το Απριλιανό πραξικόπημα των συνταγματαρχών.

Ε' Κεφάλαιο

Το νεοελληνικό Θέατρο από την νίκη της Ένωσης Κέντρου έως της εγκαθίδρυση της Δικτατορίας

Βρισκόμαστε στο 1964 και στη μεγάλη νίκη της Ένωσης Κέντρου. Η νίκη αυτή, δεν ήρθε ως δια μαγείας αλλά επειδή στη συνείδηση του εκλογικού σώματος η παράταξη αυτή ταυτίστηκε με τα αιτήματα εκδημοκρατισμού της χώρας, ακολούθησε μια χαλάρωση των μετεμφυλιακών έκτακτων μέτρων, μια προσπάθεια εκδημοκρατισμού του συνδικαλιστικού κινήματος, οικονομική ανάπτυξη και κατανομή του εθνικού εισοδήματος⁸⁹. Η σκλήρυνση των κατασταλτικών μέτρων και η δράση των παρακρατικών μηχανισμών, με αποκορύφωμα τη δολοφονία Λαμπράκη, σε συνδυασμό με τη δυναμική του πρώτου Ανένδοτου, είχαν αντίθετα από τα επιδιωκόμενα αποτελέσματα, καθώς «προσωποποιήθηκε» ο αντίπαλος, αναδιατάχθηκαν ταξικές προτεραιότητες για μεγάλες λαϊκές μάζες και ήρθαν στο προσκήνιο συγκρουσιακές συλλογικές ταυτότητες της δεκαετίας του '40, με μια πρωτοφανή έξαρση του συνδικαλιστικού και του απεργιακού κινήματος που ανακόπηκε από τη βασιλική εκτροπή το 1965. Παράλληλα όμως, η κινηματική διαδικασία του 1960 υποσκάφθηκε από τον αναφυόμενο μικροαστισμό, ο οποίος παρήγαγε το πρότυπο του φιλήσυχου νοικοκύρη που έπρεπε να επιβιώσει, εδραιώνοντας μια σχέση δυσπιστίας ανάμεσα στην αφυπνισμένη νεολαία και στα λαϊκά παραγωγικά στρώματα του ενήλικου πληθυσμού, με τον μικροαστό να αντιδιαστέλλει στον ακτιβισμό της νεότητας, την πρακτική της αδράνειας, τη συνθηκολόγηση και τη σιωπή. Η Ελλάδα της δεκαετίας του 1960 πάντως, χαρακτηριζόταν από ταχεία ανάπτυξη και από τη συνακόλουθη κοινωνική απελευθέρωση, ύστερα από δύο δεκαετίες λιτότητας και περιορισμού των πολιτικών ελευθεριών, ενώ οι επαναστατικές προσδοκίες που γεννήθηκαν από τη φιλελεύθερη κυβέρνηση Παπανδρέου, δεν αποτελούσαν πραγματική απειλή για την καθεστηκία κοινωνική τάξη, αλλά δεν ήταν αρεστές σε όσους είχαν αποστολή να προστατεύουν το κράτος.

Παρότι η Ένωση Κέντρου παρουσιαζόταν σαν το αντίπαλο δέος της Δεξιάς, ακόμα και μετά τη συντριπτική της νίκη το 1964, δεν εκμεταλλεύθηκε την ευκαιρία

⁸⁹J. Meynaud, *Οι πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*, Αθήνα 2004, τ. 2, σ. 60

να διαχωριστεί πλήρως από τις συντηρητικές δυνάμεις, γεγονός που της επέτρεπε η υψηλή κοινωνική της αποδοχή και η απραξία των Ανακτόρων, λόγω των ανακατατάξεων που επέφερε ο θάνατος του βασιλιά Παύλου και η ενθρόνιση του νεαρού Κωνσταντίνου. Αυτό έγινε, επειδή είχε στους κόλπους της στελέχη άμεσα συνδεδεμένα με όλο το ανθρώπινο πλέγμα της δεξιάς παράταξης, ξεκινώντας από την κορυφή, δηλαδή το Παλάτι, προέβη σε πολύ περιορισμένες αλλαγές. Στο κομβικό σημείο του συστήματος όμως, στις Ένοπλες Δυνάμεις, επεδίωκε μέσω της «μη πολιτικοποίησης» του Στρατού, να τον ελέγξει πολιτικά η ίδια. Έτσι, ο ίδιος ο Παπανδρέου, που στην κορύφωση του πρώτου Ανένδοτου αγώνα το 1962, θεωρούσε τον βασιλιά ως τη μόνη λύση για να απομακρυνθεί η «παράνομη» κυβέρνηση Καραμανλή, τονίζοντας ότι ο Ανώτατος Άρχοντας έπρεπε να είναι υπεύθυνος όταν δεν λειτουργούσε το πολίτευμα, μετά την εκτροπή το 1965, στόχος του δεύτερου Ανένδοτου αγώνα του έγινε ο ίδιος ο Ανώτατος Άρχοντας⁹⁰. Η αντιπαράθεση αυτή οδήγησε στα Ιουλιανά, την κορύφωση του συγκρουσιακού κύκλου (όταν σε διάστημα 40 ημερών, υπήρξαν 400 περίπου λαϊκές συγκεντρώσεις, με συμμετοχή δεκάδων και εκατοντάδων χιλιάδων διεκδικητών) και στη συνέχεια στην έναρξη της φθοράς αυτού του κύκλου, που οδήγησε στη δικτατορία.

Έχοντας διατηρηθεί άθικτο για είκοσι σχεδόν χρόνια μετά τη λήξη του Εμφυλίου πολέμου, το «παρασύνταγμα», πέρασε στα χέρια της Χούντας που το ανύψωσε σαν μοναδικόνόμο του κράτους, ενώ το παρακράτος απορρόφησε το κράτος, λειτουργώντας στα χέρια των συνταγματαρχών ως ιδανικό άλλοθι με τον Γεώργιο Παπαδόπουλο να κραυγάζει λίγο αργότερα στους παλαιούς πολιτικούς: «Κύριοι, μην διαμαρτύρεσθε. Εμείς δεν νομοθετήσαμε. Αρκεστήκαμε να εφαρμόσουμε τη δική σας νομοθεσία».

Συνοψίζοντας, η κρίση των νόθων εκλογών του 1961, η ανίσχυρη και ψευδεπίγραφη δημοκρατικοποίηση του 1964, τα Ιουλιανά και κυρίως η κρίση των επερχόμενων εκλογών του 1967, δεν ήταν παρά επεισόδια που επιβεβαίωναν την εγγενή αδυναμία αυτόματης μεταρρύθμισης του καθεστώτος. Η Χούντα δεν ήταν τίποτα άλλο από μια απόρριψη του φύλλου συκής που κάλυπτε τη μετεμφυλιακή ψευδοδημοκρατία, η αναμενόμενη «συστημική» συνέχεια ενός μόνιμου κράτους έκτακτης ανάγκης, το οποίο ήταν αδύνατο να κάνει αυτοκάθαρση. Το σύνολο σχεδόν

⁹⁰ Σ. Λιναρδάτος, *Από τον Εμφύλιο στη Χούντα*, Αθήνα 1977, τ. 4, σ. 167

του πολιτικού κόσμου, ρητά ή σιωπηρά συναποδεχόταν σε διαφορετικό βαθμό το αναπότρεπτο ή το επιθυμητό της συνέχισης ενός μόνιμου κράτους έκτακτης ανάγκης.

Τα στοιχεία εκδημοκρατισμού και οι γενικότερες κοινωνικές διεκδικήσεις που έφερε η ανάληψη της εξουσίας από την Ένωση Κέντρου, επέδρασαν και στον χώρο του θεάτρου, με αποτέλεσμα να συνεχιστούν ακόμα πιο έντονα απεργιακές κινητοποιήσεις με αιτήματα την αύξηση των συντάξεων με κατώτατο όριο 2500 δραχμές, καταγγελία συλλογικής σύμβασης με κατώτατο όριο 135 δρχ. ημερησίως, την ίδρυση Ανώτατης Σχολής Θεάτρου και τις αυστηρότερες προϋποθέσεις λειτουργίας των δραματικών σχολών, επιθεώρηση όλων των θεάτρων και ανακατασκευή των ήδη ανθυγιεινών χώρων και η καθιέρωση 9 παραστάσεων την εβδομάδα⁹¹. Οι απεργιακοί αγώνες οδήγησαν στην καθιέρωση των 9 παραστάσεων την εβδομάδα τον Δεκέμβριο του 1965 με βασιλικό διάταγμα. Στο κλίμα εκδημοκρατισμού χαλάρωσε ο φόβος της λογοκρισίας, αν και δεν έλειπαν φαινόμενα εφαρμογής της στην επαρχία.

Παράλληλα, συνεχίστηκαν οι ανανεωτικές και οι πειραματικές πρωτοβουλίες, ενώ κάποιες από εκείνες που πραγματοποιήθηκαν στην προηγούμενη περίοδο είχαν αρχίσει να αποδίδουν καρπούς σ' αυτήν και ως προς το νεοελληνικό έργο και ως προς την συμπόρευση με τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα. Συνεχίστηκε αμείωτο το ενδιαφέρον για το πρωτοποριακό θέατρο, ενώ εμφανίστηκαν και άλλες πρωτοβουλίες που έδιναν έμφαση στο κοινωνικοπολιτικό έργο.

Η θεατρική δραστηριότητα σ' αυτήν την περίοδο, ακόμα πιο έντονα σε σχέση με την προηγούμενη, μπορούμε να πούμε ότι κινήθηκε σε δύο παράλληλες κατευθύνσεις. Από τη μια, οι θίασοι που προσπαθούσαν να προωθήσουν ένα ποιοτικό ρεπερτόριο και βρίσκονταν σε επικοινωνία με τις παγκόσμιες θεατρικές εξελίξεις, και από την άλλη, οι εμπορικοί θίασοι της φαρσοκωμωδίας και κάποιοι θίασοι πρωταγωνιστών που εστίαζαν αποκλειστικά στην ψυχαγωγία και την ανώδυνη τέρψη. Στο ενδιάμεσο στέκονταν αρκετοί θίασοι που προσπαθούσαν να συνδυάσουν τα εμπορικά με τα καλλιτεχνικά κριτήρια.

Πέραν από το Εθνικό Θέατρο και το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν που αποτελούσαν τους βασικούς πυλώνες του θεατρικού οικοδομήματος στην Αθήνα, συνέχισαν τη λειτουργία τους οι παραδοσιακοί αστικοί θίασοι Μουσούρη, Μυράτ και Κατερίνας και οι θίασοι πρωταγωνιστών Έλλης Λαμπέτη, Έλσας Βεργή, Βίλμας

⁹¹ Η. Νικολακόπουλος, *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1946 – 1967*, Αθήνα 2001, σ. 9

Κύρου, Τζένης Καρέζη, Βασίλη Διαμαντόπουλου-Μαίρης Αλκαίου, Αλέκου Αλεξανδράκη και Λάμπρου Κωνσταντάρα, ο οποίος συνέπραξε για ένα διάστημα και πάλι με τη Μάρω Κοντού και Κάκιας Αναλυτή και Κώστα Ρηγόπουλου. Νέους θιάσους πρωταγωνιστών συγκρότησαν η Αλίκη Βουγιουκλάκη με τον Δημήτρη Παπαμιχαήλ, η Γκέλλυ Μαυροπούλου, η Αντιγόνη Βαλάκου, η Μιράντα με τον Ανδρέα Μπάρκουλη, ο Γιάννης Φέρτης με την Ξένια Καλογεροπούλου και μικρότερης εμβέλειας ο Διονύσης Παγουλάτος με την Ελεάνα Απέργη και ο Γιάννης Αργύρης με τη Δάφνη Σκούρα.

Μετά την αποχώρησή της από το Εθνικό Θέατρο, η Άννα Συνοδινού συγκρότησε τον θίασο Ελληνική Σκηνή που ασχολήθηκε με το αρχαίο δράμα και την ανάδειξη ενός ποιοτικού ρεπερτορίου, ενώ και ο σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός συγκρότησε τον θίασο Προσκήνιο, δύο θίασοι που διέθεταν χαρακτηριστικά θιάσων συνόλου. Μια προσπάθεια διατήρησης ποιοτικών κριτηρίων σε ισορροπία με τα εμπορικά ήταν και η Ελληνική Λαϊκή Σκηνή που συγκρότησε η Χριστίνα Σύλβα. Ο Νίκος Χατζίσκος και η Τιτίκα Νικηφοράκη συγκρότησαν τον Θίασο Ρεπερτορίου με στόχο την ανάδειξη ενός ποιοτικού ρεπερτορίου, ενώ η Νέα Σκηνή του Κωστή Λειβαδέα συνέχισε τη δραστηριότητά της, διατηρώντας τα χαρακτηριστικά που είχε στο τέλος της προηγούμενης περιόδου⁹².

Από τον χώρο της φαρσοκωμωδίας συνέχισαν οι διάσημοι θίασοι του Φωτόπουλου και του Ηλιόπουλου, ο θίασος Αυλωνίτη-Βασιλειάδου-Ρίζου, ενώ δημιουργήθηκαν και νέες συμπράξεις πρωταγωνιστών- όπως οι θίασοι Σμαρούλας Γιούλη-Διονύση Παπαγιαννόπουλου και Κώστα Βουτσά, Μάρως Κοντού-Στέφανου Ληναίου-Νίκου Ρίζου και Σμαρώς Στεφανίδου. Προσωπικούς κωμικούς θιάσους συγκρότησαν για κάποια διαστήματα ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος και ο Γιώργος Κωνσταντίνου.

Από τον χώρο των αριστερών πρωτοβουλιών συνέχισε τη λειτουργία του το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη, εμφανίστηκε ο Τζαβαλάς Καρούσος με προσωπικό θίασο στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, ενώ προστέθηκε ο εταιρικός θίασος Άρμα Θεάτρου, η Ελευθέρα Σκηνή του Εμιρζά, ο θίασος του Τάσου Αλκουλή, ο θίασος του Τίτου Βανδή και το Θέατρο της Νέας Ιωνίας. Το Θέατρο της Νέας Ιωνίας και ο θίασος του Τίτου Βανδή αποτέλεσαν δύο προσπάθειες θεατρικής αποκέντρωσης. Στα πλαίσια της θεατρικής αποκέντρωσης κινούνταν και οι θίασοι

⁹² Κ. Γεωργουσόπουλος, *Θίασος ποικιλιών*, Αθήνα 1993, σ. 89

Αττική Σκηνή του Τάσου Κονταξή, που δραστηριοποιούνταν στην περιοχή Ζωγράφου και η Νέα Αττική Σκηνή του Β. Ρίτσου στην Καλλιθέα.

Οι πειραματικές, πρωτοποριακές και ανανεωτικές προσπάθειες συνεχίστηκαν και σ' αυτήν την περίοδο με τη Θεατρική Λέσχη και το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη, την Πειραματική Σκηνή Νέων, το Στούντιο Ονείρων του Αρτέμη Μάτσα, τον θίασο της Χριστίνας Τσίγκου, το Θέατρο του Ενός του Ταξιάρχη, την Καλλιτεχνική Σκηνή, τον θίασο Διώνη, τον θίασο της Άλκηστης Γάσπαρη και τον θίασο του Μπάμπη Κράλιοβιτς⁹³.

Στον τομέα του ειδικού ρεπερτορίου, ο Κωστής Μιχαηλίδης συγκρότησε για ένα διάστημα την Εταιρία Αρχαίου Δράματος που ανέβασε το καλοκαίρι του 1964 μια αρχαία τραγωδία και μια αττική κωμωδία στο αρχαίο θέατρο Πειραιά.

5.1. Εθνικό Θέατρο

Παρότι η κυβερνητική αλλαγή έφερε αλλαγές σε πολλούς τομείς της δημόσιας ζωής, το Εθνικό Θέατρο, επί της ουσίας, δεν συμπεριλήφθηκε ανάμεσα σε αυτούς. Μετά την αποπομπή του Χουρμούζιου από την ηγεσία της κρατικής σκηνής, ενώ το Διοικητικό Συμβούλιο ορίστηκε σε εύλογο χρονικό διάστημα, ακολούθησε μια μεγάλη περίοδος έντονης φημολογίας και παρασκηνίων και τελικά, η γενική διεύθυνση χωρίστηκε σε καλλιτεχνική και διοικητική και την πρώτη ανέλαβε ο Αλέξης Μινωτής, ενώ τη δεύτερη ο Ηλίας Βενέζης. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου υπήρξαν αρκετές ανακατατάξεις στο Δ.Σ. του Εθνικού, οι δύο διευθυντές όμως παρέμειναν μέχρι τα τέλη Μαΐου του 1967, όπου η δικτατορία όρισε τη δική της διοίκηση. Ο ίδιος ο Μινωτής εξέφρασε την άποψη ότι ο διαχωρισμός της Γενικής Διεύθυνσης του Εθνικού σε διοικητική και καλλιτεχνική ανταποκρίθηκε απόλυτα στις πολλαπλές και ουσιώδεις ανάγκες της κρατικής σκηνής, καθώς η μονοκρατορική Γενική Διεύθυνση ήταν αντιδημοκρατική αλλά και αναχρονιστική, ενώ, αναφερόμενος στα καθήκοντά του, θεωρούσε ότι οι ιδιότητές του ως ηθοποιός και σκηνοθέτης τον βοήθησαν στην εκπλήρωση των υποχρεώσεων που ανέλαβε για την εξύψωση της πνευματικής στάθμης και της καλλιτεχνικής ποιότητας των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου⁹⁴.

Παρόλα αυτά, η αναβάθμιση της θέσης του Μινωτή δεν χαιρετίσθηκε ευνοϊκά από όλους και λίαν συντόμως ξεκίνησαν τα πρώτα προβλήματα της νέας

⁹³Κ. Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*, σ. 95

⁹⁴Κ. Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*, σ. 134

Διοίκησης. Αρχικά, παραιτήθηκε η ηθοποιός Άννα Συνοδινού, διότι αρνήθηκε ο νέος καλλιτεχνικός διευθυντής να ρυθμίζει την καλλιτεχνική σταδιοδρομία της, καθώς είχε διαπιστώσει από πλευράς του την έλλειψη εκτίμησης και διάθεσης συνεργασίας. Η παραίτηση της ηθοποιού δημιούργησε πρόβλημα στη διεξαγωγή του Φεστιβάλ Επιδαύρου που διατηρούσε το ρεπερτόριο που αποφάσισε η προηγούμενη Διοίκηση, καθώς η Συνοδινού πρωταγωνιστούσε σε τρεις από τις προγραμματισμένες τραγωδίες και το Εθνικό προσέφυγε στην Επιτροπή Αδείας, απαιτώντας να επιβληθεί πειθαρχική ποινή στην ηθοποιό που αρνήθηκε να εκπληρώσει τις υποχρεώσεις της. Η Άννα Συνοδινού τελικά, μετά από προτροπή του ίδιου του Γεωργίου Παπανδρέου παρέμεινε στο Εθνικό μέχρι τη λήξη των προγραμματισμένων Φεστιβάλ και αποχώρησε στη συνέχεια, στερώντας από την Κρατική Σκηνή μια αξιόλογη πρωταγωνίστρια. Ακολούθησαν όμως αποχωρήσεις και άλλων καταξιωμένων πρωταγωνιστών, όπως της Έλλης Λαμπέτη, Θάνου Κοτσόπουλου, Λυκούργου Καλλέργη, Μαίρη Αρώνη και Βάσω Μανωλίδου⁹⁵. Οι απώλειες αυτές ισοσταθμίστηκαν, εν μέρει, με τη συμπερίληψη στο δυναμικό της Κρατικής Σκηνής του δημοφιλούς πρωταγωνιστή Δημήτρη Χορν⁹⁶. Η παρούσα διοίκηση χρεώθηκε ακόμα μια μεγάλη αποχώρηση από το Εθνικό Θέατρο, αυτή του σκηνοθέτη Αλέξη Σολομού. Η απώλεια του Σολομού αναπληρώθηκε με την πρόσληψη του Λεωνίδα Τριβιζά, σκηνοθέτη του Κυκλικού Θεάτρου. Επίσης, σύμφωνα με δημοσίευμα στην εφημερίδα «Εμπρός», σάλος δημιουργήθηκε και από την μελετώμενη υπό του νέου καλλιτεχνικού διευθυντή αύξηση των μισθών των καλλιτεχνών του Εθνικού Θεάτρου, 30.000 δρχ. μηνιαίως για το ζεύγος Παξινού-Μινωτή, 25000 δρχ. για τον Χορν, ο οποίος δεν είχε ακόμα συμπράξει με την κρατική σκηνή, 19.000 δρχ. για τους Συνοδινού, Κοτσόπουλο, Μανωλίδου, Αρώνη, Νέζερ και Λαμπέτη και κάτι μικρές αυξήσεις για τους υπόλοιπους, γεγονός που λήφθηκε ως ηθική μείωση ορισμένων καλλιτεχνών λόγω της μεγάλης μισθολογικής διαφοράς και προκαλούσε έντονες διαμαρτυρίες με ομάδα καλλιτεχνών να πηγαίνει στον Θεοτοκά, ο οποίος τους διαβεβαίωσε ότι δεν γνώριζε τίποτα περί του θέματος και ότι το όλο ζήτημα θα ρυθμιζόταν από το Διοικητικό Συμβούλιο⁹⁷.

Κατά το διάστημα της διοίκησης Μινωτή-Βενέζη σκηνοθέτες στην κρατική σκηνή είναι ο Αλέξης Μινωτής, ο Τάκης Μουζενίδης, ο Αλέξης Σολομός που

⁹⁵ Λ. Καλλέργης, *Στο διάβα του πολυτάραχου 20ου αιώνα*, Αθήνα 2007, σ. 336

⁹⁶ Β. Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Αθήνα 1999, σ. 399-402

⁹⁷ Β. Κανάκης, *ό.π.*, σ. 391

παραιτήθηκε το 1964, ο Λεωνίδας Τριβιζάς από τον Σεπτέμβριο του 1965 και συνεργάστηκε για μία παράσταση και ο Ζαν Τάσσο, ενώ πέραν του Κλεόβουλου Κλώνη και του Αντώνη Φωκά συνεργάστηκαν οι εικαστικοί Γιώργος Βακαλό, Γιάννης Παππάς, Γιάννης Μόραλης, Βασίλης Βασιλειάδης, Γιάννης Καρύδης και Σάββας Χαρατσιδής.

Η πλειοψηφία των επιλογών του Εθνικού Θεάτρου εντάχθηκε στο κλασσικό ρεπερτόριο, είτε πρόκειται για αμιγώς κλασσικά έργα, είτε για συγγραφείς που είχαν καταξιωθεί σε σημείο που θεωρούνταν κλασσικοί. Έτσι, από τις νέες παραγωγές, επτά ανήκαν στο κλασσικό δραματολόγιο, μία επανάληψη, ο «Φιλάργυρος» του Μολιέρου σε σκηνοθεσία Μιχαηλίδη με τον Χριστόφορο Νέξερ στον πρωταγωνιστικό ρόλο και δύο έργα που είχαν παιχτεί και στο παρελθόν, οι «Βρικόλακες» του Ίψεν και «Το επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν» του Σω.

Επίσης, η ανάδειξη του αρχαίου δράματος εξακολουθούσε να αποτελεί μια από τις βασικές προτεραιότητες της κρατικής σκηνης και στην περίοδο αυτή, δίνοντας παραστάσεις αρχαίου δράματος στα αρχαία θέατρα Επιδαύρου και Δωδώνης, στα πλαίσια των αντίστοιχων Φεστιβάλ αλλά και στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών.

Το σύγχρονο έργο ήταν παραγκωνισμένο σ' αυτήν την περίοδο, ενώ απουσίαζαν δείγματα από τις εντελώς πρόσφατες παγκόσμιες θεατρικές εξελίξεις, σ' αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο. Εκτός λοιπόν από την επανάληψη της «Επιστροφής της γηραιάς κυρίας» του Ντύρενματ, που εκφράστηκε η άποψη ότι είναι το αρτιότερο και το πιο ενδιαφέρον θέαμα που παρουσίασε το Εθνικό, οι καινούριες παραγωγές ήταν μόνο δύο: το «Ταξίδι μακριάς μέρας μέσα στη νύχτα» του Ευγένιου Ο' Νιλ και «Η τρελή του Σαγιό» του Ζαν Ζιρωντού, γραμμένα και τα δύο τη δεκαετία του '40. Και οι δύο παραστάσεις σκηνοθετήθηκαν από τον Αλέξη Μινωτή με πρωταγωνιστές τον ίδιο και την Παξινού.

Τέλος, υπήρξαν στο ρεπερτόριο και νεοελληνικά έργα εκ των οποίων αξιοσημείωτο ήταν ο «Βασιλικός» του Μάτεσι, που είχε ανέβει και στο παρελθόν στην κρατική σκηνή, το 1935 και το 1950 σε σκηνοθεσία Ροντήρη και επιλέχθηκε εκ νέου ως εναρκτήρια παράσταση της χειμερινής περιόδου 1964-1965 για να γιορτάσει τα 100 χρόνια της ένωσης των Ιονίων Νήσων με την Ελλάδα και πήρε μορφή πανηγυρικού, ενώ επιπρόσθετα με την παράσταση αυτή έκανε το ντεμπούτο του σαν

επίσημος πια σκηνοθέτης και σαν καλλιτεχνικός συνάμα διευθυντής της κρατικής σκηνής ο Μινωτής⁹⁸.

5.2. Θέατρο Τέχνης

Το Θέατρο Τέχνης στην παρούσα περίοδο συνέχισε την πορεία που είχε ξεκινήσει στην προηγούμενη, επικεντρωμένο στην προώθηση του πρωτοποριακού ρεπερτορίου, γνωρίζοντας και άλλους νέους συγγραφείς στο αθηναϊκό κοινό, όπως ο Πέτερ Βάις. Συνέβαλε όμως ιδιαίτερα και στην ανάδειξη του νεοελληνικού έργου, αυξάνοντας σημαντικά τον αριθμό των νεοελληνικών έργων στο πρόγραμμά του, ενώ το αρχαίο δράμα αποτελούσε πλέον σταθερή του ενασχόληση που θα το καθιέρωνε και στο διεθνές καλλιτεχνικό στερέωμα. Στον θίασο συμμετείχαν σταθερά οι ηθοποιοί Μίμης Κουγιουμτζής, Γιώργος Λαζάνης, Εκάλη Σώκου, Σοφία Μιχοπούλου, Δημήτρης Χατζημάρκος, Θύμιος Καρακατσάνης και Μάγια Λυμπεροπούλου που αποτελούσαν το βασικό του δυναμικό, ενώ εμφανίζονταν και νέοι ηθοποιοί όπως οι Εύα Κοταμανίδου, Ρένη Πιττακή αλλά και άλλοι. Συνεργάστηκε με τους γνωστούς σκηνογράφους Σπύρο Βασιλείου, Γιώργο Βακαλό, Γιάννη Τσαρούχη και Βασίλη Βασιλειάδη, αλλά και με νέους όπως ο Μιχάλης Μακρουλάκης, η Μαρία Ρούσσου, η Σοφία Ζαραμπούκα και η Χλόη Γεωργάκη.

Σ' αυτή την περίοδο το Θέατρο Τέχνης κινήθηκε σ' έναν τριπλό άξονα όσον αφορά το ρεπερτόριό του. Συνέχισε την ενασχόλησή του με το πρωτοποριακό θέατρο, ανεβάζοντας έργα ήδη γνωστών συγγραφέων στην αθηναϊκή σκηνή, όπως οι Ιονέσκο, Φρις, Άλμπερτ και Πίντερ και συνέστησε τον Πέτερ Βάις, αλλά και με την αναβίωση του αρχαίου δράματος, με το οποίο καθιερώθηκε πλέον και σε παγκόσμιο επίπεδο με τη συμμετοχή του Θεάτρου Τέχνης σε διεθνή φεστιβάλ στο Λονδίνο, τη Ζυρίχη, το Μόναχο, τη Βενετία, το Ισραήλ και στο Θέατρο των Εθνών στο Παρίσι, αλλά και με περιοδείες σε Πολωνία, Σοβιετική Ένωση και την Κύπρο.

Παράλληλα, το Θέατρο Τέχνης συνέβαλε ουσιαστικά στην προώθηση του νεοελληνικού έργου. Συγκεκριμένα, από τις δώδεκα νέες παραγωγές, δύο ανήκαν στο αρχαίο δράμα, η αισχυλική τραγωδία «Πέρσες» και η αριστοφανική κωμωδία «Βάτραχοι», πέντε στο παγκόσμιο πρωτοποριακό θέατρο και πέντε στο νεοελληνικό δραματολόγιο. Με τους «Πέρσες» του Αισχύλου το Θέατρο Τέχνης συμμετείχε τον Απρίλιο του 1965 στο Διεθνές Φεστιβάλ στο Λονδίνο για δεύτερη φορά, ενώ τον

⁹⁸ Λ. Καλλέργης, *Στο διάβα του πολυτάραχου 20ου αιώνα*, Αθήνα 2007, σ. 303

Ιούνιο της ίδιας χρονιάς η παράσταση ανέβηκε στο Θέατρο Ηρώδου του Αττικού στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών. Συμπεριλήφθηκε στη συμμετοχή του θιάσου και στα υπόλοιπα διεθνή φεστιβάλ αλλά και στις διεθνείς περιοδείες.

Στην κατηγορία του σύγχρονου ξένου πρωτοποριακού θεάτρου, ανήκαν πέντε παραγωγές και έξι έργα γνωστών ήδη στην αθηναϊκή σκηνή πρωτοποριακών συγγραφέων όπως οι Ιονέσκο, Φρις, Άλμπερτ και Πίντερ αλλά και νέων όπως ο Πίτερ Βάις.

Ιδιαίτερα σημαντική ήταν αυτή την περίοδο η προσφορά του Θεάτρου Τέχνης στην προώθηση του νεοελληνικού έργου, γιορτάζοντας μάλιστα τα δεκάχρονα του το 1964 με έναν κύκλο νεοελληνικών έργων, το «Παναγήρι» του Κεχαΐδη, την «Αγγέλα» του Σεβαστίκογλου και τρία μονόπρακτα της Λούλας Αναγνωστάκη, κίνηση που χαιρετίστηκε πολύ θετικά από κοινό και κριτικούς.

5.3. Άλλοι θιάσοι

Στο τελευταίο κεφάλαιο αυτό, θα επιχειρηθεί να γίνει και μια ενδεικτική ανασκόπηση θιάσων της εποχής από κάθε κατηγορία. Έτσι, λοιπόν, θα δούμε από το χώρο του λεγόμενου ποιοτικού την Ελληνική Σκηνή, από τους εμπορικούς θιάσους ρεπερτορίου εκείνον της Έλλης Λαμπέτη, από τους θιάσους των πρωταγωνιστών της Αλίκης Βουγιουκλάκη και του Δημήτρη Παπαμιχαήλ και από τους θιάσους της φαρσοκωμωδίας τον θίασο του Λάμπρου Κωνσταντάρα.

5.3.1. Ελληνική Σκηνή

Αναλυτικότερα, μετά την αποχώρησή της από το Εθνικό Θέατρο η Άννα Συνοδινού συγκρότησε θίασο με την επωνυμία «Ελληνική Σκηνή», ο οποίος εστίασε στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας και της αττικής κωμωδίας αλλά και την προώθηση ενός γενικότερα ποιοτικού ρεπερτορίου, αποτελώντας μια σημαντική προσπάθεια δημιουργίας θιάσου συνόλου. Τη Συνοδινού ακολούθησαν σταδιακά και άλλοι ηθοποιού του Εθνικού όπως ο Νίκος Καζής, η Άννα Ραυτοπούλου, ο Γρηγόρης Βαφιάς, ο Θάνος Κοτσόπουλος, ο Λυκούργος Καλλέργης, η Κάκια Αγαγιώτου κ.ά., ενώ στον θίασο μετείχαν και άλλοι παλαιότεροι όπως ο Χρήστος Τσάγκας, η Μαλαίνα Ανουσάκη, ο Νάσος Κεδράκας αλλά και νεότεροι ηθοποιοί όπως ο Κώστας Καζάκος και ο Ν. Νανέρης. Συνεργάστηκαν οι σκηνοθέτες Γιώργος Σεβαστίκογλου, Μίνως Βολανάκης, Γιώργος Θεοδοσιάδης, Αλέξης Σολομός και Λυκούργος

Καλλέργης και οι εικαστικοί Α. Τάσος, Μ. Καρέλλα, Γ. Τσαρούχης, Χ. Γεωργάκη, Γ. Βακαλό, Ρ. Γεωργιάδης και Ν. Στεφάνου.

Η Ελληνική Σκηνή ήταν σε θέση να υποστηρίξει πολυπρόσωπες διανομές και θα μπορούσε κανείς να πει ότι αποτελούσε μια μικρογραφία της κρατικής σκηνης τόσο σε επίπεδο επιδιώξεων, όπως η ενασχόλησή της με το αρχαίο δράμα όσο και αισθητικών επιλογών, καθώς οι βασικοί της συντελεστές ήταν για μια μακρά περίοδο από τα βασικά στελέχη του Εθνικού Θεάτρου⁹⁹. Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος του θιάσου παίζονταν στο Θέατρο του Λυκαβηττού, το οποίο διαμορφώθηκε σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα με πρωτοβουλία της Συνοδινού απέναντι από τον ιερό βράχο της Ακρόπολης, ενώ οι υπόλοιπες στο χειμερινό θέατρο «Κεντρικόν». Το δικτατορικό καθεστώς των Συνταγματαρχών κατάσχεσε το Θέατρο του Λυκαβηττού και το έκανε αποθήκη στην υπηρεσία του υπουργείου Στρατιωτικών και είχε τη θιασάρχισσα υπό συνεχή παρακολούθηση¹⁰⁰. Η Ελληνική Σκηνή αρχικά δραστηριοποιήθηκε κατά τις θερινές περιόδους 1965 και 1966, ανεβάζοντας μία αρχαία τραγωδία και μία αριστοφανική κωμωδία που παίζονταν σ' όλη τη διάρκεια της περιόδου στο θέατρο Λυκαβηττού και στη συνέχεια συνέχισε τη λειτουργία της και κατά τη διάρκεια της χειμερινής περιόδου 1966-1967 στο θέατρο «Κεντρικόν» ανεβάζοντας τέσσερις παραγωγές. Σ' αυτήν τη φάση το ρεπερτόριο του θιάσου περιλάμβανε τρία έργα του παγκόσμιου και ένα του σύγχρονου νεοελληνικού δραματολογίου. Το ξένο ρεπερτόριο είχε κλασικές επιλογές συγγραφέων όπως ο Πιραντέλλο και ο Στρίντμπεργκ με έργα όμως όχι και τόσο γνωστά στην αθηναϊκή σκηνή, την Κυρία Μόρλι και το Πάσχα αντίστοιχα, η εναρκτήρια επιλογή ωστόσο του θιάσου με σκηνοθέτη τον Αλέξη Σολομό αποτελούσε ένα τολμηρό εγχείρημα. Πρόκειται για τη θεατρική μεταφορά από τον Έρβιν Πισκάτορ του πολύ γνωστού μυθιστορήματος του Τολστόι «Πόλεμος και ειρήνη». Το αρχαίο δράμα, έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου αλλά και του νεοελληνικού είχαν την τιμητική τους στην Ελληνική Σκηνή, η οποία προσπάθησε μέσα στο σύντομο χρονικό διάστημα που λειτούργησε να περιλαμβάνει ποιοτικά έργα μαζί με ποιοτικό αποτέλεσμα.

5.3.2. Ο Θίασος της Έλλης Λαμπέτη

Ο θίασος Λαμπέτη εμφανιζόταν στο θέατρο «Διονύσια». Η δημοφιλής πρωταγωνίστρια πλαισιωνόταν σταθερά από τον Κώστα Καρρά, ενώ με τον θίασο

⁹⁹ Λ. Καλλέργης, *ό.π.*, σ. 339

¹⁰⁰ Λ. Καλλέργης, *ό.π.*, σ. 340

συνεργαζόταν κατά διαστήματα οι ηθοποιοί Σμαρώ Στεφανίδου, Δήμος Σταρένιος, Γιάννης Μιχαλακόπουλος, Κώστας Καζάκος, Ντίνα Κώνστα, Βαγγέλης Καζάν, Ολυμπία Παπαδούκα, Βασίλης Τσιβιλίκας, Στέλιος Καπάτος, Γιώργος Μαρίνος, Κώστας Μπάκας, Γιάννης Κάσδαγλης, Χρήστος Καλαβρούζος, Νίκος Πιλάβιος, Μαρία Μαρτίκα, Νίκη Τριανταφυλλίδη αλλά και άλλοι. Από το χώρο των σκηνοθετών ήταν ο Μιχάλης Κακογιάννης και ο Γιώργος Σεβαστίκογλου και σε εκείνον των σκηνογράφων ο Βασίλης Φωτόπουλος, ο Γιάννης Στεφανέλλης, ο Β. Βασιλειάδης και ο Ν. Στεφάνου.

Η περίοδος αυτή εγκαινιάστηκε με την αμερικάνικη κωμωδία «Ξυπόλυτη στο πάρκο» του νέου συγγραφέα Νιλ Σάιμον που σημείωσε εξαιρετική επιτυχία στο Μπρόντγουεη και περιείχε αυτοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα. Η επόμενη επιλογή, το «Λεωφορείο ο πόθος» του Ουίλιαμς που είχε ανεβάσει πρώτη φορά το Θέατρο Τέχνης το 1949 με τη Μελίνα Μερκούρη στον ρόλο της Μπλανς Ντυμπούα, το οποίο ενθουσίασε την κριτική¹⁰¹. Ωστόσο, η περίοδος θα ολοκληρωθεί άδοξα καθώς αντίθετα με τα προηγούμενα έργα εμφανίστηκαν διχασμένες κριτικές σχετικά με την ερμηνεία της Λαμπέτη στο έργο «Αγία Ιωάννα του Σω». Από τη μία πλευρά διατυπώνονταν αρνητικές απόψεις που επικεντρώνονταν στη σκηνοθετική γραμμή του έργου, κυρίως λόγω της παράλειψης του επιλόγου που στερούσε από το έργο τις συμβολικές του προεκτάσεις και άφηνε ανολοκλήρωτη την αρκετά καλή σκηνοθετική προσπάθεια του Σεβαστίκογλου. Από την άλλη πλευρά, διατυπώθηκαν και ιδιαίτερα ευνοϊκές κριτικές τόσο για τη σκηνοθεσία του έργου, όσο και για την ερμηνεία του. Εν τέλει, η παράσταση κατέβηκε σε μόλις πέντε εβδομάδες και η απογοήτευση της γνωστής ηθοποιού και ολόκληρου του θιάσου ήταν μεγάλη¹⁰².

5.3.3. Θίασος της Αλίκης Βουγιουκλάκη και του Δημήτρη Παπαμιχαήλ

Ο θίασος του δημοφιλούς πρωταγωνιστικού ζεύγους Βουγιουκλάκη-Παπαμιχαήλ εμφανίστηκε την πρώτη χειμερινή περίοδο στο θέατρο «Κεντρικόν» και στη συνέχεια στο θέατρο «Κοτοπούλη». Στον θίασο μετείχαν οι ηθοποιοί Δέσπω Διαμαντίδου, Χρήστος Τσαγανέας, Ανδρέας Ντούζος, Χρόνης Εξαρχάκος, Μπέτυ Αρβανίτη και συνεργάζονταν οι σκηνοθέτες Μήτσος Λυγίζος και Κωστής Μιχαηλίδης και οι σκηνογράφοι Στέλιος Ορφανίδης, Βασίλης Φωτόπουλος και Μάριος Αγγελόπουλος.

¹⁰¹Κ. Ζηροπούλου, *Γιώργος Σεβαστίκογλου*, Αθήνα 2016, σ. 260

¹⁰²Κ. Ζηροπούλου, *ό.π.*, σ. 266

Ο θίασος Βουγιουκλάκη- Παπαμιχαήλ ανέβασε συνολικά έξι παραγωγές, εκ των οποίων οι τρεις ανήκαν στο παγκόσμιο και οι τρεις στο νεοελληνικό δραματολόγιο. Από τις τρεις πρώτες, οι δύο ήταν επαναλήψεις έργων που είχαν παιχτεί στο παρελθόν, ενώ οι δύο νεοελληνικές φαρσοκωμωδίες έκαναν μεγάλη επιτυχία λίγο αργότερα στην κινηματογραφική τους εκδοχή.

Από το παγκόσμιο δραματολόγιο λοιπόν, έγινε επανάληψη της «Κολόμπ» του Ανούιγ που είχε πρωτοπαρουσιάσει το Εθνικό Θέατρο το 1955 σε σκηνοθεσία Σολομού και «Του φτωχού τ' αρνί» του Τσβάιχ, που ανέβασε για πρώτη φορά το 1934 η κρατική σκηνή σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, ενώ στη συνέχεια παρουσιάστηκε το 1946 από τον θίασο Αυλαία του Μουζενίδη και το 1956 από τον θίασο Καρούσου-Λέκκου στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Από τις τρεις επιλογές νεοελληνικού δραματολογίου, οι δύο ήταν εμπορικές φαρσοκωμωδίες, «Η κόρη μου σοσιαλίστρια» του Σακελλάριου και «Αχ, αυτή η γυναίκα μου» των Τσιφόρου και Βασιλειάδη και μία ήταν επανάληψη έργου που είχε παιχτεί πολλές φορές στο παρελθόν, ο κλασικός «Πειρασμός» του Ξενόπουλου. Η επανάληψη της κωμωδίας ικανοποίησε τους κριτικούς, με εξαίρεση τον Πλωρίτη που θεώρησε ότι η παράσταση αντί να μείνει στην περιοχή της νατουραλιστικής κωμωδίας, μετατράπηκε σε γελοιογραφία της και σου έδινε αδιάκοπα την εντύπωση πως σκηνοθέτης και ηθοποιός παρωδούσαν το έργο και τους ρόλους τους. Οι άλλες δύο επιλογές σημείωσαν επιτυχία και ως κινηματογραφικές ταινίες. Το «Η κόρη μου η σοσιαλίστρια», που ήταν το 135^ο έργο του συγγραφέα, μαρτυρά από τον τίτλο περί τίνος ακριβώς πρόκειται, ενώ στην πραγματικότητα, όπως ανέφερε ο Δόξας στην εφημερίδα «Εμπρός», η κόρη «δεν έδειχνε ανυπακοή λόγω σοσιαλιστικής ιδεολογίας, αλλά ως κακομαθημένη τέντυ-γκερλ, κοριτσόπουλο της εποχής που ήθελε να κάνει το κέφι της, μη λογαριάζοντας τίποτα και κανέναν, καπνίζοντας προκλητικά μπρος στον πατέρα της και να ειρηνεύοντας τον ως καθυστερημένο». Το έργο έδωσε στην Αλίκη Βουγιουκλάκη την ευκαιρία να παίξει επί σκηνής την Αλίκη Βουγιουκλάκη και στον κ. Παπαμιχαήλ να δείξει το σκληρό ανένδοτο εργατόπαιδο.

Ο εξαιρετικά βεντέτικος θίασος Βουγιουκλάκη- Παπαμιχαήλ παρουσίασε ένα ρεπερτόριο με μικτά χαρακτηριστικά, καθώς από τη μία επιχειρούσε να παρουσιάσει έργα που θεωρούνταν ποιοτικά, όπως η «Κολόμπ» του Ανούιγ και «Του φτωχού τ' αρνί» του Τσβάιχ και από την άλλη στράφηκε σε εύκολες εμπορικές επιλογές που βασίζονταν στην ανάδειξη των στοιχείων που είχαν καθιερώσει κυρίως τη Βουγιουκλάκη ως μια ιδιαίτερα δημοφιλή σταρ, δηλαδή κυρίως το σκέρτσο και

την τσαχπινιά της. Η αδυναμία του θιάσου να σημειώσει εισπρακτική επιτυχία με τις ποιοτικές της επιλογές δείχνει πως η θητεία στον «κακό» ελληνικό κινηματογράφο δεν έμεινε χωρίς συνέπειες.

Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει από την ανάλυση του ρεπερτορίου του θιάσου των δύο δημοφιλών πρωταγωνιστών είναι ότι επιλέγουν δύο έργα, που με διαφορετικό τρόπο το καθένα, χαρακτηρίζονται από «επαναστατικότητα», «Του φτωχού τ' αρνί» και «Η κόρη μου η σοσιαλίστρια». Το γεγονός ότι η ρητορική αυτή αποτελούσε πλέον πόλο έλξης εισπρακτικής επιτυχίας δείχνει τη ριζοσπαστικοποίηση που επήλθε κατά τη δεκαετία του 1960 στην νεοελληνική κοινωνία, την απαίτηση για εκδημοκρατισμό του κρατικού μηχανισμού, που εκφράστηκε στο μεγαλύτερο ποσοστό μέσα από τη συσπείρωση μεγάλου μέρους του πληθυσμού στην Ένωση Κέντρου¹⁰³.

5.3.4. Θίασος Λάμπρου Κωνσταντάρα

Ο Λάμπρος Κωνσταντάρας συγκρότησε θίασο που εμφανιζόταν στο θέατρο «Βεργή» κατά τη χειμερινή περίοδο 1964-1965 και στο θέατρο «Άλφα» την επόμενη, ενώ κατά την περίοδο 1966-1967 συνέπραξε με τη Μάρω Κοντού και τον Νίκο Ρίζο και έδιναν παραστάσεις στο θέατρο «Διάνα». Στον πρώτο θίασο οι πιο γνωστοί ηθοποιοί που μετείχαν ήταν η Ν. Λινάρδου, Β. Παγουλάτος, Μ. Ζαρόκωστα, Μ. Κωνσταντάρα, σκηνοθετούσε ο Αλέκος Σακελλάριος και τα σκηνικά φιλοτεχνούσε ο Μάριος Αγγελόπουλος, ενώ στον δεύτερο οι πιο δημοφιλείς ήταν οι ηθοποιοί Μ. Καλαντζοπούλου, Μ. Μπονέλλου, Θ. Έξαρχος, σκηνοθετούσε ο Α. Αντωνίου και τα σκηνικά φιλοτεχνούσε ο Γιώργος Ανεμογιάννης. Ο κάθε θίασος ανέβασε από μία παράσταση.

Η πολιτική σατιρική κωμωδία «Υπάρχει και φιλότημο», η οποία αποτελούσε αναπροσαρμογή του Αλέκου Σακελλάριου πάνω στην παλαιότερη κωμωδία «Ανώμαλος προσγείωση» που είχε γράψει με τον Χρήστο Γιαννακόπουλο και είχε ανεβάσει το 1950 το Θέατρο Τέχνης με τον Βασίλη Διαμαντόπουλο στον κεντρικό ρόλο. Σε αντίθεση με την πρώτη εκδοχή του έργου, που δεν σημείωσε ιδιαίτερη εισπρακτική επιτυχία, η ανανεωμένη μορφή του πραγματοποίησε 345 παραστάσεις, κρατώντας το πρόγραμμα για όλη τη χειμερινή περίοδο 1964-1965 και ενώ δεν υπήρχε κάποια ανακοίνωση για επανάληψη, οι νέες συνθήκες που δημιούργησαν τα

¹⁰³ Λ. Καλλέργης, *Στο διάβα του πολυτάραχου 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2007, σ. 311

Ιουλιανά προφανώς, προσέδωσαν νέα δυναμική στο έργο που επαναλήφθηκε σε όλη τη διάρκεια και της επόμενης χειμερινής περιόδου στο θέατρο «Άλφα», σημειώνοντας ρεκόρ παραστάσεων. Από τις 3 Ιανουαρίου 1966 μάλιστα, άρχισε να προβάλλεται και στην κινηματογραφική του εκδοχή. Η «Ανώμαλος προσγειώση» χρησιμοποιούσε σαν υπόβαθρο την περίοδο εκείνη, των αρχών του 1950, όταν η κοινή γνώμη συγκλονίζονταν από τις αλλεπάλληλες αποκαλύψεις για τα «σκάνδαλα της Τετραετίας» όπως ονομάστηκαν (Καύσιμα, καταχρήσεις στις Ακτοπλοϊκές συγκοινωνίες, καταδίκες για το λαθρεμπόριο συναλλάγματος) με αποκορύφωμα την αποκάλυψη του σκανδάλου του Ο.Α.Π. που οδήγησε στην πτώση της τριμερούς κυβέρνησης Φιλελεύθερων, Λαϊκών και Γ. Παπανδρέου και οδήγησε πιο γρήγορα στη διάλυση του Λαϊκού Κόμματος, το οποίο χρεώθηκε τις ευθύνες για κακοδιοίκηση, σπατάλες και διασπάθιση του δημοσίου χρήματος, ενώ αντίστοιχα το «Υπάρχει και φιλότιμο» είχε σαν φόντο το κλίμα σκανδαλολογίας που προκλήθηκε από τα σκάνδαλα της Ε.Ρ.Ε. (σκάνδαλο Δ.Ε.Η, σκάνδαλα δημοσίων έργων, παραπομπή Αβέρωφ, Γεροκωστόπουλου και Δαβάκη για τη διαχείριση μυστικών κονδυλίων)¹⁰⁴. Το περιεχόμενο του έργου εμπεριείχε δύο φορτία πληροφοριών που οργανώνονταν σε δύο, φαινομενικά μόνο, αντικρουόμενες συνιστώσες:

1) αντανακλούσε και προωθούσε τη λαϊκή απαίτηση για εκσυγχρονισμό του κοινοβουλευτικού συστήματος μέσω της κατάργησης του μετεμφυλιακού καταπιεστικού καθεστώτος, τον εκσυγχρονισμό του πολιτικού συστήματος και την εξάλειψη του πελατειακού κράτους, του ρουσφετιού και της ευνοιοκρατίας και τέλος, την ορθολογική λειτουργία του κράτους

2) απεικόνιζε την απαξίωση της πολιτικής και κατ' επέκταση της Δημοκρατίας και του κοινοβουλευτισμού με όλα τα αρνητικά παρεπόμενα και προωθούσε εντέλει τον ριζικό εκσυγχρονισμό με την αλλαγή που μπορούσε να φέρει μόνο ένας δυναμικός και χαρισματικός λαϊκός ηγέτης, όπως ο Παπάγος το 1950 και ο Παπανδρέου ή ο Καραμανλής το 1964 και όχι οι αξιωματικοί του ΙΔΕΑ¹⁰⁵.

Σε γενικές γραμμές πάντως, η παράσταση θεωρήθηκε ικανοποιητική από τους κριτικούς, καθώς παίχτηκε με πολύ κέφι και αν και συχνά ξέφευγε από την κωμωδία και έφτανε στα όρια της φάρσας, αυτό δεν ενόχλησε. Η κωμωδία των Γιαλαμά και Πρετεντέρη «Κάτι κουρασμένα παλικάρια» ήταν καλογραμμένη και είχε

¹⁰⁴ Η. Νικολακόπουλος, *Κόμματα και βουλευτικές εκλογές στην Ελλάδα 1946-1964*, Αθήνα 2000, σ. 334

¹⁰⁵ Σ. Λιναρδάτος, *Από τον Εμφύλιο στη Χούντα*, Αθήνα 1977, 5τ., σ. 137

το βασικό προσόν που διακρίνει μια καλή κωμωδία, δηλαδή το γέλιο. Το έργο, όμως επιτελούσε τον σκοπό του, όντας τερπνό και διασκεδαστικό, χωρίς να καταφεύγει σε κανένα άτοπο μέσο και χοντροκοπιές. Η παράσταση παίζονταν για πέντε συνεχόμενους μήνες και γυρίστηκε και σε κινηματογραφική ταινία που προβλήθηκε στις 13 Νοεμβρίου 1967.

Η παρούσα και τελευταία περίοδος της έρευνάς μας διαθέτει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την προηγούμενη, σε σημείο να μπορούν να θεωρηθούν και ως μία. Παρατηρούμε όμως κάποιες διακριτικές διαφοροποιήσεις.

Αρχικά, παρατηρείται μια συντηρητική αναδίπλωση στο Εθνικό Θέατρο και σε αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο, δεν βρίσκεται πλέον ανάμεσα σ' αυτούς που καθόριζαν τις θεατρικές εξελίξεις, καθώς το ρεπερτόριό του απαρτιζόταν κυρίως από κλασικές επιλογές με στόχο την ανάδειξη των βασικών πρωταγωνιστών της κρατικής σκηνής.

Το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν από την άλλη, συνέχισε την ενασχόλησή του με το πρωτοποριακό θέατρο και τις νέες θεατρικές εξελίξεις, καταξιώθηκε και σε παγκόσμιο επίπεδο ως προς την αναβίωση του αρχαίου δράματος, αλλά επιπρόσθετα το σύγχρονο νεοελληνικό έργο κατείχε εξέχουσα θέση στο ρεπερτόριο του θιάσου. Γενικότερα, το νεοελληνικό έργο κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου αποτελούσε σε μεγαλύτερο βαθμό επιλογή των θιάσων, τόσο στη σοβαρή μορφή του όσο και σε αυτή της φαρσοκωμωδίας. Παρατηρείται επίσης, μια νέα συνιστώσα σε σχέση με τις προηγούμενες περιόδους όσον αφορά το σοβαρό νεοελληνικό έργο. Αυξήθηκαν σημαντικά τα έργα που αναφέρονταν στην κατοχική εμπειρία, με διαφορετικούς συγγραφείς να προσεγγίζουν με διαφορετικό τρόπο και να δίνουν έμφαση σε διαφορετικές πτυχές της σημαντικής αυτής σελίδας της νεοελληνικής ιστορίας. Ανέβηκαν συνολικά επτά σύγχρονα νεοελληνικά έργα με θέμα που βασιζόταν στην ελληνική βίωση του Β' Παγκοσμίου πολέμου. Ανεξάρτητα λοιπόν από την αξία του κάθε έργου αυτή καθ' αυτή, διακρίθηκε μια στροφή των νεοελλήνων συγγραφέων προς τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, γεγονός που συνδέθηκε με τη χαλάρωση των μετεμφυλιακών μέτρων που επέφερε η άνοδος της Ένωσης Κέντρου στην εξουσία. Επιπρόσθετα, παρατηρήθηκε και μια στροφή του ρεπερτορίου των θιάσων προς τις πολιτικές σατιρικές κωμωδίες, το ενδιαφέρον για τις οποίες ήταν έντονο μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950 και στη συνέχεια το ασφυκτικό κλίμα του μετεμφυλιακού καθεστώτος δεν επέτρεψε να συνεχιστεί.

Ένα ακόμα στοιχείο κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης περιόδου, είναι το γεγονός ότι η αναβίωση του αρχαίου δράματος, έπαψε να αποτελεί πλέον μονοπώλιο της κρατικής σκηνής και εκτός από το Θέατρο Τέχνης εμφανίστηκαν και άλλοι θίασοι που επιχειρούσαν τη δική τους προσέγγιση, όπως η Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού. Η καθιέρωση του Θεάτρου Τέχνης στο εξωτερικό κατά κύριο λόγο αλλά και η ενασχόληση και άλλων πρωταγωνιστών με το αρχαίο δράμα, άνοιξε τη συζήτηση να συμπεριληφθούν και άλλοι θίασοι στο Φεστιβάλ Επιδαύρου.

Επίσης εμφανίστηκε στην αθηναϊκή σκηνή ένα είδος ανανεωμένου και εκσυγχρονισμένου βουλευβάριου που δανείστηκε τις κατακτήσεις της πρωτοπορίας σε επίπεδο φόρμας και τις ενσωμάτωσε μόνο εξωτερικά. Πρόκειται για έργα όπως το «Εκκρεμές» του Νικολάι, «η Δίκη του Χριστού» του Φάμπρι, «τα Χωριστά τραπέζια» του Ράττιγκαν, η «Μαύρη κωμωδία», ο «Ντετέκτιβ» και η «Αφροδίτη» του Σάφφερ και «Ο τίγρης» του Σίσγκαλ. Η ύπαρξη αυτών των έργων, που επιλέγονταν από διάφορους θιάσους και είχαν σημειώσει επιτυχία στο εξωτερικό, φανέρωσαν την προσπάθεια του εμπορικού θεάτρου να χρησιμοποιήσει προς όφελός του και να προσεταιριστεί κάποια εξωτερικά στοιχεία του πρωτοποριακού θεάτρου, σε επιφανειακό όμως επίπεδο, επωφελούμενο την έντονη συζήτηση που είχαν προκαλέσει οι πρωτοποριακές κινήσεις, αποφεύγοντας όμως τους προβληματισμούς και την αμφισβήτηση που αυτές έθεταν.

Τέλος, ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου ήταν η σημαντική αύξηση των περιοδειών που πραγματοποιήθηκαν στη Γερμανία κυρίως, λόγω του μεγάλου αριθμού Ελλήνων μεταναστών που ζούσαν εκεί, μετά το μεγάλο κύμα μετανάστευσης που έλαβε χώρα την προηγούμενη δεκαετία και συνεχίστηκε και κατά τη διάρκεια αυτής. Οι συσπειρώσεις νέων ηθοποιών με πειραματικές αναζητήσεις αυξήθηκαν, αντικαθιστώντας ουσιαστικά το παλαιότερο φαινόμενο των περιφερειακών θιάσων, οι οποίοι ελαχιστοποιήθηκαν σε σημείο να εκλείψουν. Οι πολιτικές διεργασίες και οι κοινωνικές διεκδικήσεις που έλαβαν χώρα επηρέασαν και τον χώρο του θεάτρου, τόσο σε επίπεδο συνδικαλιστικών αγώνων για κλαδικά αιτήματα, όσο και πολιτικής αφύπνισης. Ως αποτέλεσμα επανήλθε το ενδιαφέρον για έργα κοινωνικού και πολιτικού προβληματισμού και πολιτικής σάτιρας. Αυτό που μπορεί να ειπωθεί, πάντως είναι ότι η σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα θα ήταν εντελώς διαφορετική, σε περίπτωση που η πολιτισμική αυτή άνοιξη δεν διακόπτονταν βίαια από τον επταετή χειμώνα της δικτατορίας.

ΣΤ' Κεφάλαιο

Οι πολιτισμικές παρακαταθήκες του Θεάτρου της εποχής 1922-1967

6.1. 1922-1950

Από τις αρχές του 20ού αιώνα, η κίνηση γύρω από το θέατρο πήρε κάποια πιο οργανωμένη μορφή, κυρίως με την ίδρυση θεάτρων, που στιγμάτισαν το πρώτο μισό του 20ού αιώνα στην Ελλάδα και σηματοδότησαν νέες θεατρικές πρακτικές.

Το Βασιλικό Θέατρο ήταν ο θεμέλιος λίθος στο πρώτο ελληνικό επιχορηγούμενο θέατρο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου μπήκε το 1891, και τα εγκαίνια του θεάτρου έγιναν ύστερα από δέκα χρόνια (1901). Σκηνοθέτης του ο Θωμάς Οικονόμου, που είχε σπουδάσει στη Βιέννη και είχε επηρεαστεί από το θίασο του Σαξ-Μάινγκεν, του οποίου οι παραστάσεις τόνιζαν τη σημασία της σκηνικής καθοδήγησης και της σκηνοθεσίας. Το ρεπερτόριο που διάλεξε ήταν ανάλογο των μοντέρνων ευρωπαϊκών θεάτρων και εντελώς ξένο προς την ελληνική νοοτροπία και παιδεία, ενώ κατά την πορεία του θεάτρου ο Οικονόμου έκανε μεγάλες υποχωρήσεις ρεπερτορίου, λόγω της πίεσης των συντηρητικών αυλικών κύκλων. Ενδεικτικό των διαπλοκών και της διάβρωσης του οργανισμού ήταν και τα επεισόδια του 1903, εξαιτίας του ανεβάσματος της Ορέστειας στα νέα ελληνικά, που προκάλεσε πορεία των φοιτητών έξω από το θέατρο, με την καθοδήγηση του αρχαιοελληνιστή καθηγητή τους Γ. Μιστριώτη. Έκλεισε «επ' αόριστον» το 1908, λόγω χρεοκοπίας, για να ξανανοίξει το 1932 ως Εθνικό Θέατρο με τα προαναφερθέντα πεπραγμένα¹⁰⁶.

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ίδρυσε την ίδια χρονιά, 1901, τη «Νέα Σκηνή» στο θέατρο Ομόνοια. Σπουδασμένος στη Βιέννη και με σαφείς στο έργο του επιρροές από το κίνημα των «ελεύθερων θεάτρων» (του Αντρέ Αντουάν στη Γαλλία και του Όττο Μπραμ στη Γερμανία) αλλά και από το συμβολισμό, ανέβασε έργα υψηλού περιεχομένου και αναζητήσεων, Από την «Άλκηστη» του Ευριπίδη και την «Αγριόπαπια» του Ίψεν, μέχρι τη «Λοκαντιέρα» του Γκολντόνι, ο θίασος, στα τέσσερα χρόνια ζωής του έδωσε γύρω στις 50 παραστάσεις. Οι παραστάσεις του ήταν φροντισμένες, οι μεταφράσεις των έργων αριστοτεχνικές, η καθοδήγηση των ηθοποιών κοντά στα αιτήματα της εποχής για φυσικό παίξιμο. Όλα αυτά όμως χρειάζονταν υπεράνθρωπο αγώνα και ο Χρηστομάνος κουράστηκε γρήγορα. Το 1906 παραχώρησε το θίασό του στην Κυβέλη και το Μυράτ και αποσύρθηκε από το θέατρο.

¹⁰⁶ Ε. Α. Δελβερούδη, «Θέατρο», στην: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900-1922. Οι απαρχές*, Αθήνα 1999, τ. 1, σ. 360

Την επόμενη δεκαετία σημαντικές προσπάθειες παρατηρήθηκαν ως προς την αναζήτηση επαγγελματικών συνθηκών για τους ηθοποιούς και την αναζήτηση ρεπερτορίου.

Εκλεκτοί καλλιτέχνες, όπως η Κυβέλη και η Κοτοπούλη συγκρότησαν ελεύθερους θιάσους που έπαιξαν ρόλο στην εξέλιξη του ρεπερτορίου και της υποκριτικής στα χρόνια του μεσοπολέμου. Η πρώτη, πρωταγωνίστρια του Κ. Χρηστομάνου, η δεύτερη του Θ. Οικονόμου συνέχισαν τη λογική του ρεπερτορίου των δασκάλων τους και σχημάτισαν θιάσους πρωταγωνιστών από τους συνεργάτες των παλιών αυτών οργανισμών. Οι θιάσοί τους συνέβαλαν στη δημιουργία ενός παγκόσμιου αλλά και νεοελληνικού ρεπερτορίου και προετοίμασαν το κοινό αλλά και τους ηθοποιούς τους για την άνθηση του ελληνικού θεάτρου τις επόμενες δεκαετίες. Το 1910, ιδρύθηκε ο θιάσος της Εταιρίας Θεατρικών Συγγραφέων και ανέβασε τον «Οιδίποδα» σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη. Οι προσπάθειες όμως αυτές, όπως και οι άλλες του Πάνου Καλογερίκου και του Νίκου Παπαγεωργίου, που ανέβασαν με δική τους σκηνοθεσία κωμωδίες του Μολιέρου και ελληνικά έργα, ήταν όλες βραχύβιες. Ακόμη και η πιο σοβαρή προσπάθεια του Σπύρου Μελά, που ίδρυσε (1925) το Θέατρο Τέχνης και έδωσε ωραίες παραστάσεις, δεν μπόρεσε να κρατήσει. Καλύτερη τύχη είχε η ίδρυση του Λαϊκού Θεάτρου από το Βασίλη Ρώτα στο Παγκράτι το 1930, που έδωσε μια σειρά από πρωτοποριακές παραστάσεις και η Ελεύθερη Σκηνή (1929-30) από τους Μελά-Κοτοπούλη-Μυράτ με εναλλακτικό ρεπερτόριο για τα ελληνικά πράγματα¹⁰⁷.

Στη συνέχεια, έχουμε τις Δελφικές γιορτές, μια πρωτοποριακή δράση του Άγγελου Σικελιανού και της Εύας Πάλμερ ανεβάζοντας το «Προμηθέας Δεσμώτης» στον ανοιχτό χώρο των Δελφών το 1927 και οι «Ικέτιδες» του Αισχύλου το 1930, και άνοιξε για τα καλά το θέμα της ερμηνείας του αρχαίου δράματος ανάμεσα στους αρχαιολάτρες όλου του κόσμου. Η συγκέντρωση μεγάλου πληθυσμού στην Αθήνα επέτρεψε την εδραίωση και άλλων θεατρικών ειδών με έμφαση στην ψυχαγωγία, όπως η οπερέτα και η αθηναϊκή επιθεώρηση, ο караγκιόζης, η παντομίμα, το βαριετέ, μετατρέποντας τα θεατρικά θεάματα σε ανταγωνιστικά προϊόντα και προσθέτοντας τους θεατρικούς παραγωγούς, ως κινητήριες δυνάμεις, στο χώρο του θεάτρου.

¹⁰⁷Ε. Α. Δελβερούδη, *ό. π.*, σ. 361

Το ελληνικό θέατρο συνέχισε να διέρχεται κρίση ως το 1930, οπότε ο Γιάννης Γρυπάρης υπέβαλε νέο σχέδιο για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου. Τα εγκαίνια του Εθνικού Θεάτρου έγιναν στις 19 Μαρτίου 1932, με διευθυντή το Γρυπάρη και σκηνοθέτη το Φώτο Πολίτη, με την παράσταση του «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου και το μονόπρακτο του Ξενόπουλου «Ο θείος όνειρος». Σε χρονικό διάστημα δύομισι ετών, ο Φώτος Πολίτης σκηνοθέτησε τριάντα πέντε έργα και πρόσφερε στο θέατρο με αληθινό πάθος την καλλιτεχνική συμβολή του. Μετά το θάνατό του (1934), τον διαδέχτηκαν στη σειρά ο Δημήτρης Ροντήρης, ο Τάκης Μουζενίδης, ο Πέλος Κατσέλης, ο Αλέξης Σολομός αλλά και άλλοι¹⁰⁸.

Ο Κάρολος Κουν εμφανίστηκε από τη δεκαετία του 1930 στα θεατρικά πράγματα με τη δημιουργία της Λαϊκής Σκηνής (1934-36), για την αναζήτηση της ελληνικότητας και την αξιοποίηση της ελληνικής παράδοσης. Το 1942 ξεκίνησε το Θέατρο Τέχνης, που έφερε στο θέατρο μια διαφορετική αντίληψη για τη σκηνή και τον ηθοποιό. Μέσα σε 8 χρόνια ανεβαίνουν 42 παραστάσεις των σημαντικότερων συγγραφέων του αιώνα, με μοντέρνες προτάσεις για τη χρήση του θεάτρου και την αίσθηση της θεατρικότητας.

Οι θεατρικοί συγγραφείς στις αρχές του 20ού αιώνα συνδέθηκαν, για πρώτη φορά, άμεσα με τη θεατρική παραγωγή, μιας και οι θίασοι και οι οργανισμοί ρεπερτορίου αναζητούσαν την ελληνική φωνή για τους σύγχρονους αστικούς προβληματισμούς διαμέσου του θεάτρου. Θέματα οικογενειακών συγκρούσεων, ηθογραφίες, μεταγραφές κειμένων με λαογραφικό ενδιαφέρον, σε συνδυασμό με το δυναμικό διάλογο για τη δημοτική γλώσσα δημιούργησαν μια ενδιαφέρουσα παλέτα συγγραφέων και δραματουργίας. Οι βασικότεροι, ωστόσο, σε συνέπεια, διάρκεια και προτίμηση από το ευρύτερο κοινό υπήρξαν οι συγγραφείς που θα ακολουθήσουν.

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, αποτελούσε μία από τις σπουδαιότερες και πιο δημιουργικές μορφές του νεοελληνικού θεάτρου, ξεχώρισε για τη διάρκεια της παρουσίας του όσο και για τον όγκο και την ποικιλία του έργου του. Ήταν από τους πρώτους κατ' επάγγελμα συγγραφείς στην Ελλάδα. Πρωτοπόρος του δημοτικισμού, επηρεάστηκε από τα σημαντικά ρεύματα της εποχής του, όπως ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός, δημιουργώντας όμως μια προσωπική γραφή και δομή για τα έργα του: δράματα, κωμωδίες, ηθογραφίες, διηγήματα, μυθιστορήματα, που χαρακτηρίζονταν από βαθύ ανθρωπιστικό πνεύμα, ηθικές αρχές και υψηλές αξίες. Τα

¹⁰⁸Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 105

γνωστότερα έργα του Ξενόπουλου ήταν η «Στέλλα Βιολάντη», ο «Ποπολάρως», η «Φωτεινή Σάντρη», «Το μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας» και οι «Φοιτητές»¹⁰⁹.

Ο Σπύρος Μελάς άρχισε την καριέρα του ως δημοσιογράφος, σύντομα όμως αναμείχθηκε σε ζητήματα που αφορούσαν τη δημιουργία αλλά και τους θεσμούς του θεάτρου. Δίδαξε πολλά χρόνια στις ελληνικές δραματικές σχολές. Τη διδασκαλία του διέκρινε βαθιά γνώση, πολυμάθεια και γλαφυρότητα, αν και ο ίδιος ήταν ένας άνθρωπος δύστροπος και απόλυτος στις απόψεις του. Από τα θεατρικά του έργα ξεχώρισαν ο «Ιούδας», «Ο Γιος του ίσκιου», Ο «Παπαφλέσσας» και το έργο «Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται». Οι δημιουργίες του ξεπερνούσαν το ρομαντισμό που κληροδότησε ο Ξενόπουλος και εμφάνισαν ένα ρωμαλέο ρεαλισμό με βαθιά πείρα και γνώση της ανθρώπινης ψυχής. Οι χαρακτήρες του ήταν ανθρώπινοι, με πάθη, ελαττώματα, επιθυμίες και αδυναμίες, που ομολογούσαν και υπερασπίζονταν με τέτοιο τρόπο, ώστε να κερδίζουν τελικά τη συμπάθεια των θεατών τους.

Επίσης ο Παντελής Χορν, υπήρξε αξιωματικός στο Ελληνικό Βασιλικό Ναυτικό και υπηρετούσε ακόμη, όταν έγραψε το πρώτο του έργο «Το ανεχτίμητο», με θέμα το θρύλο του γεφυριού της Άρτας. Το έργο του Χορν δεν είχε ενιαίο χαρακτήρα, αφού εμφανίζονταν σημαντικές διαφορές στο είδος γραφής του από έργο σε έργο. Με συνείδηση των αιτημάτων της εποχής του, ενσωμάτωσε στη δραματουργία του προβληματισμούς για κοινωνικά ζητήματα, όπως η κοινωνική διαφθορά, η αντίσταση στους μηχανισμούς της εξουσίας και το ανικανοποίητο ερωτικό πάθος. Από το πλήθος των έργων του μεγαλύτερη θεατρική επιτυχία είχαν «Το φιντανάκι» και «Το μελτεμάκι», «Η Φλαντρώ» και «Ο Σέντζας»¹¹⁰.

Ο Άγγελος Τερζάκης ήταν κυρίως πεζογράφος, έδωσε όμως αξιόλογα θεατρικά έργα. Το πρώτο του, που παίχτηκε στο Βασιλικό θέατρο το 1936, ήταν ο «Αυτοκράτωρ Μιχαήλ». Ακολούθησαν τα «Γαμήλιο εμβατήριο», «Σταυρός και σπαθί», «Μεγάλο παιχνίδι» και «Θεοφανώ». Τα θεατρικά έργα του Τερζάκη είχαν κοινωνικό περιεχόμενο και ανέλυαν τύπους και καταστάσεις με ρεαλισμό και ψυχολογική οξυδέρκεια. Υπήρξε ιδανικός (και αναντικατάστατος) δραματολόγος του Εθνικού Θεάτρου.

Ο Δημήτρης Μπόγρης υπήρξε συγγραφέας κυρίως ηθογραφιών και δεν προσπαθούσε να εμβαθύνει πολύ στην ψυχολογία των τύπων του, ούτε να τους

¹⁰⁹ Ε. Α. Δελβερούδη, «Θέατρο» στην: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900-1922. Οι απαρχές*, Αθήνα 1999, τ. 1, σ. 372

¹¹⁰ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα 2002, σ. 110

παρουσιάσει σαν πρότυπα. Τους δεχόταν όπως είναι και γι' αυτό στα έργα του δρούσαν και κινούνταν τύποι που συναντιούνταν κάθε μέρα, απλοί και συνήθως αγαθοί, καλόκαρδοι, αληθινοί και ανθρώπινοι. Πέρα απ' αυτό, η λεπτότητα και η ευαισθησία της τέχνης του έφερνε μέσα από τα έργα του τότε τη δροσιά ενός ελληνικού νησιού και τότε τη γλυκιά συγκίνηση μιας ζεστής επαρχιώτικης εστίας, που γύρω της ζούσε με αγάπη, γέλιο και δάκρυα μια τυπική επαρχιώτικη οικογένεια. Τα πιο γνωστά του έργα του «Τα Αρραβωνιάσματα», η «Δράκαινα» και «Το Μπουρίν».

Στη μεγάλη αυτή λίστα, συγκαταλέγεται και ο Νίκος Καζαντζάκης. Με αξιοσημείωτες απόπειρες από την αρχή της δεκαετίας με το έργο «Ξημερώνει...» άρχισε να γράφει από το 1920 μια σειρά τραγωδιών με ήρωες μεγάλες ιστορικές προσωπικότητες. Αν και τα έργα δε χαρακτηρίζονταν από σκηνική αποτελεσματικότητα και είχαν δύσκαμπτη γλώσσα, είδαν τα φώτα της σκηνής λόγω του γενικότερου σεβασμού των σκηνοθετών της εποχής και κυρίως του Αλέξη Σολομού. Γνωστά έργα του «Καποδίστριας», «Βούδας», «Χριστόφορος Κολόμβος», «Νικηφόρος Φωκάς» και «Μέλισσα».

Ο Γιώργος Θεοτοκάς, με λαμπρές σπουδές στην Αθήνα, το Παρίσι και το Λονδίνο χρημάτισε δύο φορές Γενικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου. Στράφηκε στη λαϊκή παράδοση αναζητώντας έμπνευση στον κόσμο του δημοτικού τραγουδιού και της λαϊκής μυθολογίας, αλλά και στα «ηρωικά» χρόνια της νεότερης ιστορίας. Από τα θεατρικά του έργα τα πιο γνωστά είναι η «Αντάρα στ' Ανάπλι», «Το Γεφύρι της Άρτας», «Συναπάντημα στην Πεντέλη», «Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας». Στο πλευρό αυτών των συγγραφέων και άλλοι, πασίγνωστοι και αρκετά παιγμένοι κωμωδιογράφοι της εποχής, όπως ο Δημήτρης Ψαθάς, ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Χρήστος Γιαννακόπουλος αλλά και συγγραφείς με αγωνιστική δράση που προανήγγειλαν μια νέα δραματουργία, όπως ο Νότης Περγιάλης, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου και ο Αλέξης Δαμιανός¹¹¹.

Μαζί με την Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη, μια πλειάδα σημαντικών ηθοποιών σφράγισαν το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Ενδεικτικά, αναφέρονται μερικά ονόματα από τους ηθοποιούς που αναδείχθηκαν αυτή την περίοδο:

- ο δραματικός ηθοποιός με πλούσιο ταλέντο και μεγάλη ευχέρεια στην ερμηνεία οποιουδήποτε ρόλου, ιδιαίτερα στα μολιερικά έργα, Αιμίλιος Βεάκης

¹¹¹ Θ. Γραμματάς, ό. π., σ. 111

- η Ελένη Παπαδάκη, όπου το σπάνιο ταλέντο της βρισκόταν σε αλματώδη εξέλιξη όταν εκτελέστηκε το Δεκέμβριο του 1944, και έτσι ο τόπος μας στερήθηκε από ένα πραγματικά πολύτιμο και αναντικατάστατο θεατρικό στέλεχος.

- Ο Γιώργος Παππάς, ο καλλιτέχνης που ως το τέλος της ζωής του, στα 60 του, έμεινε ο μοναδικός «ζεν πρεμιέ» της ελληνικής σκηνής.

- Ο Βασίλης Λογοθετίδης, ο αληθινός δάσκαλος με την τόσο ρεαλιστική και εκφραστική ερμηνεία του.

- Ο Χριστόφορος Νέζερ, ο οποίος διέθετε αναμφισβήτητα πλατύ πεδίο υποκριτικής δυνατότητας, είχε δημιουργήσει τεράστιο πλήθος θεατρικών χαρακτήρων.

- Ο Αλέξης Μινωτής, ο άνθρωπος που είχε δική του προσωπική τεχνοτροπία στην ερμηνεία, εξαιρετική θεωρητική κατάρτιση, δημιουργικό σκηνοθετικό ταλέντο και θεωρούνταν «ιερό τέρας» της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας.

- Ο Μάνος Κατράκης, που διέθετε απόλυτα συγχρονισμένη άνεση στην κίνηση και την έκφραση.

- Η Κατίνα Παξινού, η μεγάλη κυρία της σκηνής που έδωσε το ελληνικό στίγμα για την ερμηνεία του αρχαίου δράματος.

- Η Μαίρη Αρώνη, η μούσα του Αριστοφάνη, που έφερε τα νέα ελληνικά ήθη στην αρχαία κωμωδία.

- Η Έλλη Λαμπέτη, η οποία με την αισθαντική της ερμηνεία γινόταν αγαπητή και κατανοητή από το κοινό και έδωσε ώθηση στη σύγχρονη ευρωπαϊκή δραματουργία¹¹².

6.2. 1950-1967

Η δεκαετία του '50 βρήκε το νεοελληνικό θέατρο σε ιδεολογική και ηθική κρίση. Η βαρύνουσα μνήμη του πολέμου και η ενοχική συμμετοχή στον εμφύλιο πόλεμο που έληξε το 1949, συνοδευόμενη από εξορίες, λογοκρισία, στρατοδικεία, οδηγούσαν τους δημιουργούς του θεάτρου σε εύκολες επιλογές, διασκεδαστικές και ελαφριές λύσεις. Ωστόσο, εξαιτίας της δυναμικής αυτής της εποχής, το θέατρο ξαναβρήκε τον πολιτικό και κοινωνικό του ρόλο και με σταθερά και συνειδητά βήματα προχώρησε προς την ωριμότητα.

¹¹² Θ. Γραμματάς, ό. π., σ. 111

Το 1954 ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού σε συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο εγκαινίασαν το Φεστιβάλ με τον «Ιππόλυτο» σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Από το 1955 ανελλιπώς έως σήμερα, ως το 1974 με αποκλειστική ευθύνη του Εθνικού Θεάτρου και μετά με τη συμμετοχή και άλλων θιάσων, διαχειρίστηκε την αναβίωση του αρχαίου δράματος¹¹³.

Το 1955 ιδρύθηκε ο ετήσιος θεσμός του Φεστιβάλ των Αθηνών, με συμμετοχές στο αρχαίο και κλασικό ρεπερτόριο από ελληνικούς αλλά και ξένους θιάσους. Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Ιδρύθηκε το 1961 με έδρα τη Θεσσαλονίκη και πρώτο Γενικό Διευθυντή το Σωκράτη Καραντινό.

Μετά το 1950, παρατηρήθηκε επίσης μια άνθιση στη νεοελληνική δραματουργία. Οι χαλαρότερες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες επέτρεψαν μια βαθύτερη και συχνά οδυνηρή τομή στα κοινωνικά ζητήματα και τα οικεία ήθη. Με θεματολογία, όπως τα μεταπολεμικά και μετεμφυλιακά τραύματα, η μετανάστευση, οι ταπεινώσεις και τα αδιέξοδα των κοινωνικά αποκλεισμένων ομάδων, η καταπιεστική μικροπολιτική της επαρχίας, η μοναξιά των μεγαλουπόλεων, οι μικροαστικές προκαταλήψεις, οι πολιτικοί θεσμοί και η αναρρίχηση σε ένα αναξιοκρατικό σύστημα, τα υπαρξιακά αδιέξοδα μια κοινωνίας συντηρητικής αλλά ξετσίπωτης, παραδοσιακής πλην όμως μοντέρνας, ελεύθερης αν και φυλακισμένης στην ενοχή των οικείων κακών. Ανάμεσα στους πολλούς και σημαντικούς συγγραφείς αυτής της περιόδου, όπου τα έργα τους παίχτηκαν με επιτυχία σε σημαντικούς θιάσους τόσο κρατικούς όσο και επιχορηγούμενους και ιδιωτικούς, αναφέρουμε μερικούς: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Δημήτρης Κεχαΐδης, η Λούλα Αναγνωστάκη, Γιώργος Σκούρτης, Παύλος Μάτεσις, Βασίλης Ζιώγας, Κώστας Μουρσελάς, Μάριος Ποντίκας, Στρατής Καρράς, Μήτσος Ευθυμιάδης, Γιώργος Διαλεγμένος, Μπέλα Βενέτσια, Γιώργος Μανιώτης, Γιάννης Χρυσούλης, Μαργαρίτα Λυμπεράκη και Πέτρος Μάρκαρης.

¹¹³ Θ. Γραμματάς, Νεοελληνικό Θέατρο: Ιστορία – Δραματουργία, Αθήνα 1987, σ. 78-80

Επίλογος

Στις σελίδες που προηγήθηκαν επιχειρήθηκε μία προσέγγιση του χαρακτήρα που διαμορφώνει η σκηνική πράξη κατά τη διάρκεια της κρίσιμης για την Ελλάδα - και τον κόσμο- περίοδο 1922-1967.

Η εστίαση αυτή έγινε υπό το πρίσμα μιας διπλής οπτικής, όπου προσδιορίστηκαν οι επιδράσεις από τις διαδοχικές ιστορικές περιπέτειες αφ' ενός στο θεσμικό πλαίσιο, στη σχέση θεάτρου και εξουσίας και στις δομές της καθημερινής θεατρικής ζωής, και αφ' ετέρου στις σκηνικές μορφές και στη δυναμική σχέση τους.

Στην πράξη διαπιστώθηκε ο μίτος που συνδέει τα γεγονότα της θεατρικής περιόδου που εξετάζουμε- τόσο στην περίπτωση των θεσμικών όψεων όσο και σ' αυτήν της σκηνικής φόρμας- με τα προγενέστερα και μεταγενέστερα χρόνια, καθώς και το ελληνικό με το ευρωπαϊκό θέατρο.

Η Μικρασιατική Καταστροφή δημιούργησε μια νέα τάξη πραγμάτων, η οποία επέβαλε την επιστροφή στην αρχαιοελληνική και βυζαντινή παράδοση χωρίς να αποκλείει τις ξένες επιρροές και την αφομοίωση ξένων προτύπων. Τα θεατρικά έργα κοινωνικού και ιδεολογικού χαρακτήρα που παίζονταν κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα, διαδέχονται έργα χωρίς ιδιαίτερο ιδεολογικό περιεχόμενο που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες ενός «πνευματικά κενού και θεατρικά απαίδευτου» κοινού, την ίδια στιγμή που η λογοκρισία της 4ης Αυγούστου απαγόρευε έργα που ενέτειναν τον κοινωνικό προβληματισμό¹¹⁴.

Το έτος 1922 θεωρήθηκε ορόσημο για το ελληνικό θέατρο καθώς σηματοδότησε το πέρας μιας εποχής (1897-1922) κατά την οποία η παραγωγή θεατρικών έργων στην Ελλάδα κρίθηκε ιδιαίτερα πλούσια. Το 1922 λοιπόν, άρχισε να παρατηρείται μια κάμψη στην εγχώρια θεατρική παραγωγή. Έργα μελοδραματικού τόνου που καταγράφηκαν χωρίς αντικειμενικότητα και με τάσεις ωραιοποίησης της πραγματικότητας, οδηγούσαν στην ακμή του ηθογραφικού δράματος. Εμπνεόμενοι από το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν και το λαϊκό πολιτισμό, έτσι όπως σκιαγραφήθηκε από τα επαρχιακά πρότυπα και συστήματα αξιών, οι συγγραφείς που ασχολούνταν με το ηθογραφικό δράμα καταπιάστηκαν με θέματα που περιέγραφαν τη νοοτροπία, τα ήθη και τα έθιμα της ελληνικής επαρχίας¹¹⁵. Ένα άλλο θεατρικό είδος που έκανε την εμφάνισή του αυτή την περίοδο ήταν η τραγωδία

¹¹⁴ Θ. Γιανναράς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα: πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Αθήνα 2002, σ. 158

¹¹⁵ Θ. Γιανναράς, *ό.π.*, σ. 161

που καλλιεργήθηκε κυρίως από το Νίκο Καζαντζάκη και τον Άγγελο Σικελιανό. Ταυτόχρονα, η ελληνική δραματουργία εμπλουτίστηκε με νέα είδη όπως η αισθηματική κομεντί, η φάρσα και η κωμωδία, με βασικότερους εκπροσώπους το Γρηγόριο Ξενόπουλο, το Θεόδωρο και τον Τίμωνα Μωραϊτίνη- των οποίων οι κωμωδίες αποτελούσαν τις βασικές επιλογές εμπορικών αθηναϊκών θιάσων και των σημαντικότερων Ελλήνων πρωταγωνιστών της εποχής όπως η Κοτοπούλη, η Κυβέλη, η Αρώνη και ο Μουσούρης¹¹⁶.

Στη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας εντάθηκε ο κρατικός παρεμβατισμός (η πρώτη ουσιαστική εκδήλωσή του είχε σημειωθεί στις αρχές της δεκαετίας με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου) και υπό τη διεύθυνση του Κωστή Μπαστιά το Βασιλικό Θέατρο έγινε πανίσχυρο. Την περίοδο 1922-1940, ήταν εμφανές ότι η νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα χαρακτηρίστηκε από ένα βασικό δίπολο. Μπορεί, δηλαδή, κατά τη διάρκεια αυτών των δυο δεκαετιών να παρατηρήθηκε μια ανεπάρκεια και μια στασιμότητα όσον αφορά στη θεατρική παραγωγή, από την άλλη όμως το ελληνικό θέατρο ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τις σύγχρονες τάσεις και το παγκόσμιο κλασικό ρεπερτόριο. Επιπλέον, σπουδαίοι καλλιτέχνες οι οποίοι διακρίθηκαν σε όλους τους τομείς της θεατρικής δημιουργίας, παρουσίασαν στο αθηναϊκό κοινό το θεατρικό μοντερνισμό και τη σκηνική πρωτοπορία, εξασφαλίζοντας έτσι τις απαραίτητες συνθήκες για ποιοτική αναβάθμιση της εγχώριας θεατρικής πραγματικότητας¹¹⁷.

Η κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου αιφνιδίασε τον θεατρικό κόσμο, αλλά γρήγορα τα κενά από την επιστράτευση των ηθοποιών καλύφθηκαν και το ρεπερτόριο των θιάσων συντονίστηκε με την ανάγκη του κόσμου να ξεορκίσει τον φόβο του, να εκφράσει τα πατριωτικά του αισθήματα και να εκτονωθεί, εξ' ου και η στροφή προς την επιθεώρηση, είδος που μπορούσε να ενσωματώνει πάραυτα τα ανακοινωθέντα από το μέτωπο. Με την έναρξη του, η Κρατική Σκηνή άρχισε να αποδυναμώνεται.

Οι ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις που δέχθηκε το έθνος μας από την περίοδο της Κατοχής επιδρούσαν στο θέατρο και καθόριζαν την μετέπειτα πορεία του μεταπολεμικού θεάτρου. Ο αντιστασιακός χαρακτήρας, οι παρεμβάσεις και οι συνεχείς έλεγχοι των αρχών στη θεατρική δραστηριότητα, καθώς και η λογοκρισία της εποχής επιδρούσαν καταλυτικά, με δυσμενείς συνέπειες για όλους τους

¹¹⁶Θ. Γιανναράς, *ό.π.*, σ. 166

¹¹⁷Θ. Γιανναράς, *ό.π.*, σ. 174

ανθρώπους του θεάτρου, κυρίως στα μέλη του ΕΑΜ και άλλων αντιστασιακών οργανώσεων, με διωγμούς, φυλακές και εξορίες. Στη διάρκεια της Κατοχής δημιουργήθηκε ρήξη μεταξύ της εγκάθετης από τους κατακτητές διοίκησης και της πλειοψηφίας των καλλιτεχνών και του τεχνικού προσωπικού, που ήταν ενταγμένοι στην Εθνική Αντίσταση. Οι αντιθέσεις κορυφώθηκαν στην Απελευθέρωση, όταν οι αριστεροί καλλιτέχνες ανέλαβαν τη διοίκηση του θεάτρου. Η ενέργεια αυτή προκάλεσε την κυβερνητική απόφαση για τη διακοπή των εργασιών του θεάτρου. Προπολεμικά, η ζωή μιας παράστασης δεν κρατούσε ούτε μήνα- όμως επί Κατοχής- σε πείσμα της πείνας και των δυσκολιών στην κυκλοφορία, από τη Βέμπο ως τις αδελφές Καλουτά και τον Κώστα Μουσούρη, όλοι έπαιζαν σε γεμάτες πλατείες. Το πόσο γόνιμη ήταν η Κατοχή θεατρικά δεν φάνηκε τόσο από τις επιθεωρήσεις ή τα δράματα με πατριωτικό χαρακτήρα που έδιναν τότε τον τόνο, μολονότι υπήρξαν αξιομνημόνευτα δείγματα γραφής, όσο από τη δουλειά υποδομής που έγινε στο Θέατρο Τέχνης και στο φυτώριο του Ρώτα, οι καρποί της οποίας φάνηκαν αργότερα. Γεγονός είναι, πως ως την Απελευθέρωση το θέατρο βγήκε στους δρόμους, μπήκε στα νοσοκομεία, πήρε τα βουνά, συνδεδεμένο κι αυτό με τις έννοιες "αλληλεγγύη", "αντίσταση", "εξέγερση".

Όμως, με την απελευθέρωση του 1944, η στράτευση του θεάτρου στον αγώνα της αντίστασης καλλιέργησε ένα αίτημα ποιοτικής ανύψωσης και έθεσε τα σπέρματα για ένα θέατρο που μετά την μετεμφυλιακή πραγματικότητα απέκτησε περισσότερο παρεμβατικό χαρακτήρα, στρέφοντας το ενδιαφέρον του σε θέματα σύμφυτα με την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα.

Η περίοδος του Εμφυλίου δίχασε το θέατρο σε ένα δίπολο μεταξύ «σοβαρού» κι «εμπορικού», με την επιστροφή των εμπορικών θιάσων στις ανάλαφρες επιλογές της προπολεμικής περιόδου και με τη σύντομη προοδευτική πρωτοβουλία κάποιων αριστερών θιάσων και αποκεντρωμένων σκημών που ακολουθούσαν το πνεύμα της πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας. Ενώ, λοιπόν, η περίοδος της Αντίστασης έδειχνε μία ανοδική πορεία για τη μετέπειτα θεατρική δραστηριότητα του τόπου, ο ιδεολογικός φανατισμός και η τρομοκρατία του Εμφυλίου παρεμπόδιζαν την εξέλιξη της θεατρικής κίνησης, με την τάση επιστροφής στα πρότυπα του παρελθόντος. Σημαντική, όμως, ανοδική εξέλιξη παρατηρήθηκε λίγο μετά το 1950, όταν επαναλειτούργησε το Θέατρο Τέχνης, το Εθνικό θέατρο δημιούργησε μία Πρωτοποριακή Σκηνή για νέους συγγραφείς: η σκηνή εγκαινιάστηκε με το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη «Η Έβδομη μέρα της

δημιουργίας», και ιδρύθηκε το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο από το Μάνο Κατράκη. Συνοψίζοντας, μετά την περίοδο του Εμφυλίου, το ελληνικό θέατρο, εκτός από κάποιες ελάχιστες περιπτώσεις της δραματουργίας, το μόνο είδος που ανέπτυξε ήταν του σύγχρονου κοινωνικού ρεαλισμού. Η εικόνα που διαμορφώθηκε για το ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο ήταν ο διαχωρισμός του σε κοινωνικά και πολιτικά στρατευμένο, το τελευταίο κατήγγειλε την κοινωνική αδικία και ανισότητα, απευθυνόμενο στο λαϊκό κοινό και από την άλλη το πρώτο είναι εκείνο που, μένοντας πιστό στην παράμετρο της συντηρητικής οπτικής, καλλιέργησε το όραμα μιας αστικής, κοινωνικής πραγματικότητας.

Μέσα στο ανελεύθερο κλίμα της πρώτης μετεμφυλιακής περιόδου, όπου οποιαδήποτε παρέκκλιση από την κυρίαρχη ιδεολογία αντιμετωπιζόταν ως ύποπτη και δείγμα κρυφοκομμουνισμού, ήταν επόμενο να επηρεαστεί και η θεατρική δραστηριότητα, παρουσιάζοντας δείγματα οπισθοδρόμησης και αναδίπλωσης σε προπολεμικά πρότυπα. Απουσίαζαν σχεδόν εντελώς οι ανανεωτικές προσπάθειες και οι αναζητήσεις νέων αισθητικών μορφών τόσο στη δραματουργία όσο και στη σκηνική απόδοση. Σε αυτό συνετέλεσαν ιδιαίτερα η αναστολή της λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης, που στέρησε τον διάυλο επικοινωνίας με τις σύγχρονες αισθητικές αναζητήσεις που λάμβαναν χώρα στον υπόλοιπο κόσμο, ενώ το Εθνικό Θέατρο λόγω του ακαδημαϊκού του χαρακτήρα, αδυνατούσε να καλύψει το κενό. Η δίωξη της Αριστεράς και ο φόβος της συνοδοιπορίας είχε ως επακόλουθο τη φίμωση των προοδευτικών καλλιτεχνών και την έλλειψη ρεπερτορίου που πραγματευόταν σύγχρονα κοινωνικοπολιτικά προβλήματα αλλά και φιλοσοφικά ερωτήματα, όπως αυτά εκφράστηκαν στον μεταπολεμικό κόσμο μέσα από νέα πρωτοποριακά κινήματα και συγγραφείς. Αντίστοιχα όμως, παρατηρήθηκε και μια έλλειψη νεοελληνικών έργων, ικανών να προσδώσουν τη σύγχρονη πραγματικότητα με αξιώσεις, με αποτέλεσμα στο χώρο της νεοελληνικής δραματουργίας να δεσπόζει η εγγυημένη εισπρακτικά εμπορική φαρσοκωμωδία. Έτσι, το ρεπερτόριο των θιάσων απαρτιζόταν κατά κύριο λόγο από ελαφρές γαλλικές και ελληνικές φαρσοκωμωδίες και βουλεβάρτα ερωτικής θεματολογίας, αισθηματικές αγγλικές κομεντί, αισθηματολογικού περιεχομένου προπολεμικές επιλογές, ενώ πλήθαιναν και τα αστυνομικής υφής κωμωδίες και δράματα, αποτέλεσμα της εισβολής της αμερικανικής κουλτούρας στη διαμόρφωση του εγχώριου θεατρικού γούστου· ρεπερτόριο που προωθούσε τη δίωρη ευχάριστη τέρψη, τη φυγή από την πραγματικότητα ή την επιδερμική ενασχόληση με αυτήν. Παράλληλα, υπήρχαν και

παραστάσεις που συνδέονταν με τον αντιαμερικανισμό που άρχισε να καλλιεργείται στη νεοελληνική κοινωνία λόγω της στάσης των ΗΠΑ στο Κυπριακό. Ως εκ τούτου, η συγκεκριμένη θεατρική περίοδος ήταν η λιγότερο γόνιμη, ως προς το ρεπερτόριό της και μόνο προς το τέλος της παρατηρήθηκε κάποια διαφοροποίηση από τον γενικό αυτό κανόνα, με την επαναλειτουργία του Θεάτρου Τέχνης.

Οι έντονες κοινωνικοπολιτικές διεργασίες που έλαβαν χώρα προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και εξελίχθηκαν έκτοτε, οδήγησαν σε κοινωνικές συγκρούσεις και διεκδικήσεις και σε μια πολιτιστική έκρηξη προς όλες τις κατευθύνσεις με αποτέλεσμα να έχουμε στον χώρο του θεάτρου, μια τεράστια παραγωγή, με τη δημιουργία πολλών θιάσων, το άνοιγμα καινούριων θεάτρων και την κατάθεση καινούριων προτάσεων, σε σημείο ακόμα που και οι κριτικοί στέκονταν αμήχανοι και προβληματίζονταν από την πληθώρα των επιλογών. Υπήρχε ένας καλλιτεχνικός οργασμός προς πολλαπλές κατευθύνσεις. Πληθώρα καινούριων νεοελληνικών έργων γράφονταν είτε με τη μορφή της τυποποιημένης βιομηχανοποιημένης εμπορικής κωμωδίας είτε με τη μορφή πρωτόλειων που προσπαθούσαν να πειραματιστούν και να αφομοιώσουν τα νέα ρεύματα ή να θέσουν κοινωνικοπολιτικούς προβληματισμούς σχετικά με τη σύγχρονη πραγματικότητα, ενώ διάφοροι συγγραφείς ενηλικιώνονταν και κάνοντας τις επιλογές τους, έπαιρνε ο καθένας τον δικό του καλλιτεχνικό δρόμο. Το νεοελληνικό έργο, τα τελευταία χρόνια πριν την Δικτατορία, φάνηκε να αποτελεί σε μεγαλύτερο βαθμό επιλογή των θιάσων, τόσο στη σοβαρή μορφή του όσο και σε αυτή της φαρσοκωμωδίας. Παρατηρήθηκε επίσης, μια νέα συνιστώσα σε σχέση με τις προηγούμενες περιόδους όσον αφορά το σοβαρό νεοελληνικό έργο. Αυξήθηκαν σημαντικά τα έργα που αναφέρονταν στην κατοχική εμπειρία, με διαφορετικούς συγγραφείς να προσεγγίζουν με διαφορετικό τρόπο και να δίνουν έμφαση σε διαφορετικές πτυχές της σημαντικής αυτής σελίδας της νεοελληνικής ιστορίας. Παρατηρήθηκε και μια στροφή του ρεπερτορίου των θιάσων προς τις πολιτικές σατιρικές κωμωδίες. Ένα ακόμα στοιχείο που διακρίνουμε κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης περιόδου, είναι το γεγονός ότι η αναβίωση του αρχαίου δράματος, έπαψε να αποτελεί πλέον μονοπώλιο της κρατικής σκηνης και εκτός από το Θέατρο Τέχνης και το Πειραιϊκό Θέατρο, εμφανίζονταν και άλλοι θίασοι που επιχειρούσαν τη δική τους προσέγγιση. Επιπρόσθετα, η καθιέρωση του Θεάτρου Τέχνης στο εξωτερικό κατά κύριο λόγο αλλά και η ενασχόληση και άλλων πρωταγωνιστών με το αρχαίο δράμα, άνοιξε τη συζήτηση να συμπεριληφθούν και άλλοι θίασοι στο Φεστιβάλ Επιδαύρου. Ένα

ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου ήταν η σημαντική αύξηση των περιοδειών που πραγματοποιούνταν στη Γερμανία κυρίως, λόγω του μεγάλου αριθμού Ελλήνων μεταναστών που ζούσαν εκεί, μετά το μεγάλο κύμα μετανάστευσης. Αυτό, βέβαια, που μπορεί να ειπωθεί πάντως, είναι ότι η σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα θα ήταν εντελώς διαφορετική, σε περίπτωση που η πολιτισμική αυτή άνοιξη που υπήρξε κατά το διάστημα 1963-1967 δεν είχε διακοπεί τόσο βίαια και τόσο απότομα από τον επταετή γύψο που επέφερε ο ερχομός της δικτατορίας.

Πηγές και Βιβλιογραφία

A. Πηγές

1. Δημοσιευμένη Πηγή

Πρακτικά Συνεδριάσεων Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρίαση 1.3.1948, σ. 22

2. Εφημερίδες

Εφημερίς της Κυβερνήσεως, τχ. Α', αρ. φ. 146, 29.4.1941

Εφημερίς της Κυβερνήσεως, τχ. Α', αρ. φ. 23, 25.1.1937

3. Διαδικτυακές Πηγές

<https://www.ert.gr/>, Γιαννακάκης Η., *Δημήτρης Ροντήρης, τα χρόνια της ακμής*, 2006, <https://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/dimitris-rontiris-20-dekemvriou-1981/>, πρόσβαση στις 1.5.2020

ΤοΒΗΜΑ Team, *Η ιστορική αυλαία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά επιστρέφει 93 χρόνια μετά*, 2019, <https://www.tovima.gr/2019/05/01/culture/i-istoriki-aylaia-tou-dimotikou-theatrou-peiraia-epistrefei-93-xronia-meta/>, πρόσβαση στις 25.5.2020

B. Βιβλιογραφία

Αλεβιζάτος Ν. Κ., *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922-1974: όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Αθήνα 1995

Β. Νεφελούδης, «Αν επρόκειτο να ξανάρχιζα, πάλι τα ίδια θα έκανα» στις: *Μαρτυρίες για τον Εμφύλιο και την ελληνική Αριστερά*, Αθήνα 2012

Βασιλείου Α., *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, Αθήνα 2005

- Βαφόπουλος Γ., *Θεατρικές Σελίδες 1924 – 1974*, Αθήνα 1988
- Βερέμης Θ., *Πολιτισμός και Πολιτική*, Αθήνα 2001
- Βουρνάς Τ., *Ιστορία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας*, Αθήνα 2013, τ. 5
- Γεωργοπούλου Β., *Ιστορία και Ιδεολογία στα Κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950*, Αθήνα 2016
- Γεωργουσόπουλος Κ., *Θίασος ποικιλιών*, Αθήνα 1993
- Γιανναράς Θ., *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα: πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Αθήνα 2002, τ. 1
- Γραμματάς Θ., *Νεοελληνικό Θέατρο: Ιστορία- Δραματολογία*, Αθήνα 1987
- Γρηγοριάδης Σ., *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας 1941-1974*, Αθήνα 2010, τ. 2
- Δίζελος Θ., «Το Θέατρο στην Αντίσταση», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 88 (1962), σ. 452-462
- Δελβερούδη Ε. Α., «Θέατρο» στην: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900-1922. Οι απαρχές*, Αθήνα 1999, τ. 1, σ. 350-372
- Ζηροπούλου Κ., *Γιώργος Σεβαστίκογλου*, Αθήνα 2016
- Θεοτοκάς Γ., *Στοχασμοί και θέσεις*, Αθήνα 1996, τ. 1
- Θεοτοκάς Γ., *Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*, Αθήνα 2005
- Θρύλος Α., *Το ελληνικό θέατρο 1927-1933*, Αθήνα 1977
- Θρύλος Α., *Το ελληνικό θέατρο 1934-1940*, Αθήνα 1977
- Ιμβριώτη Ρ., «Το ψήφισμα των πνευματικών και καλλιτεχνικών οργανώσεων», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 101 (1963), σ. 472-473
- Ιωαννίδης Γ., *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967)*, Αθήνα 2014
- Καλλέργης Λ., *Στο διάβα του πολυτάραχου 20ου αιώνα*, Αθήνα 2007
- Κάλο Κ., *Όσα δεν πήρε ο άνεμος: Η αυτοβιογραφία μιας θεατρίνας*, Αθήνα 1998
- Κανάκης Β., *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Αθήνα 1999

- Κουν Κ., *Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις*, Αθήνα 1981
- Κουν Κ., *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα 2000
- Λιναρδάτος Σ., *Από τον Εμφύλιο στη χούντα*, Αθήνα 1977, τ. 1-5
- Λιναρδάτος Σ., *Σύγχρονη ελληνική ιστορία. Από τον Εμφύλιο στη Χούντα*, Αθήνα 1977, τ. 1
- Λυγίζος Μ., *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, Αθήνα 1980
- Μανιάτης Β., «Και πάλι για το θέατρο», στο: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 52 (1959), σ. 157-171
- Μανωλίδου Β., *Βάσω Μανωλίδου- Αναμνήσεις*, Αθήνα 1997
- Μαρσάν Π., *Ελένη Παπαδάκη, Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, Αθήνα 2001
- Μαυρομούστακος Π., *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα 2006
- Μελάς Σ., *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα 1960
- Μελετόπουλος Μ. Η., *Η ιδεολογία του δεξιού κράτους 1949-1967*, Αθήνα 1993
- Μπαρτζιώτας Β., *Η Εθνική Αντίσταση στην αδούλωτη Αθήνα*, Αθήνα 1984
- Μπαστιάς Γ. Κ., *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2012, τ. 1
- Νικολακόπουλος Η., *Κόμματα και βουλευτικές εκλογές στην Ελλάδα 1946-1964*, Αθήνα 2000
- Νικολακόπουλος, Η., *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1946 – 1967*, Αθήνα 2001
- Παπά Κ., «Παρουσίαση- Ανθολόγηση: Μαργαρίτας Μελμπεργκ» στο: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από την πρώτη ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Αθήνα 1993, σ. 12-25
- Παπαδημητρίου Δ. Ι., *Από τον λαό των νομιμοφρόνων στο έθνος των εθνικοφρόνων: Η συντηρητική σκέψη στην Ελλάδα 1922-1967*, Αθήνα 2009
- Πηλίχος Γ., *Κάρολος Κουν: Συνομιλίες*, Αθήνα 1987

- Ροντήρης Δ., *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Αθήνα 2000
- Σβορώνος Ν. Γ., *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Αθήνα 2007
- Σιδέρης Γ., *Ιστορία του Νέου ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, Αθήνα 2010, τ. 2
- Στεφανίδης Δ. Σ., *Το κοινωνικόν ζήτημα υπό το φως του γερμανικού εθνικοσοσιαλισμού*, Αθήνα 1939
- Ταμπάκη Α., *Το νεοελληνικό θέατρο 18ος-19ος. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2005
- Τσαούση Δ. Γ., *Ελληνισμός και Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιοματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, Αθήνα 1983
- Χατζηβασιλείου Ε., *Η άνοδος του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην εξουσία. 1954-1956*, Αθήνα 2001
- David C. H., *Ελλάδα 1945-2004: Ιστορία- πολιτική, κοινωνία, οικονομία*, Αθήνα 2007
- Meynaud J., *Οι πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*, Αθήνα 2004, τ. 2

Περίληψη

Η ιστορία του θεάτρου στη σύγχρονη Ελλάδα ξεκινά μετά το 1821, οπότε και καθιερώνεται ο όρος σύγχρονο ελληνικό θέατρο.

Η καθοριστική αλλαγή στην ιστορία του θεάτρου στη σύγχρονη Ελλάδα έλαβε χώρα όταν έγινε η Αθήνα πρωτεύουσα της χώρας, και κυρίως με το πέρασμα στον 20ό αιώνα. Την περίοδο αυτή άρχισαν να ιδρύονται οι πρώτες μεγάλες θεατρικές σκηνές, με το Βασιλικό θέατρο να θέτει τις βάσεις. Υπήρξε τάση παρουσίασης των διάσημων ελληνικών τραγωδιών και κωμωδιών της αρχαιότητας, εμφανίστηκε το κωμειδύλλιο, που αποτελεί την ελληνική εκδοχή της ρομαντικής κομεντί με έντονα όμως κωμικά στοιχεία και η επιθεώρηση.

Η θεατρική δραστηριότητα των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα κατέδειξε την αλματώδη πρόοδο του ελληνικού θεάτρου, που έγινε πιο τολμηρό και νεωτεριστικό.