



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 Γ. ΚΕΛΕΣΗ
(Α.Μ.: 1012201703015)

Θέμα: «Το θέατρο αντιστέκεται»



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

ΚΑΛΑΜΑΤΑ 2021

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος	2
Εισαγωγή	4
Α΄ Κεφάλαιο	
Ιστορικό πλαίσιο	7
Β΄ Κεφάλαιο	
Το θέατρο στον πόλεμο	13
Γ΄ Κεφάλαιο	
Το θέατρο στην Κατοχή.....	20
3.1. Λογοκρισία	20
3.2. Το θέατρο αντιστέκεται	22
3.3. Επιθεώρηση	27
3.4. Θέατρο πρόζας	30
3.5. Το Εθνικό Θέατρο	33
3.6. Θέατρο Τέχνης	37
3.7. Θεατρικό Σπουδαστήριο	43
3.8. Το Θέατρο στη Θεσσαλονίκη	48
3.9. Θέατρο στα σπίτια	53
3.10. Διώξεις –Συλλήψεις	53
Δ΄ Κεφάλαιο	
Το θέατρο στρατεύεται στην Εθνική Αντίσταση	57
4.1. Το Θέατρο του βουνού.....	57
4.2. Θεατρικός Όμιλος της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας	64
4.3. Λαϊκή Σκηνή	68
4.4. Θεατρικός Όμιλος του Μακεδονικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ	73
4.5. Το Κουκλοθέατρο.....	77
Επίλογος	81
Πηγές και Βιβλιογραφία	84
Παράρτημα	90
Α. Ελληνικά έργα που παρουσιάστηκαν από τον Νοέμβριο του 1940 ως το τέλος του πολέμου	90
Β. Φωτογραφικό υλικό.....	96
Περίληψη	100

Πρόλογος

«Η τέχνη έχει πάντα τις ρίζες της μέσα σε αυτό που είναι η ζωή του λαού: σε αυτό που βλέπει, σε αυτό που ακούει, στον τρόπο που τα ακούει, σε όλα αυτά που αγγίζει και γεύεται, στον τρόπο που ζει και αγαπάει, που θάβει τους νεκρούς του ¹.»

Σων ο' Κείζυ

Η τέχνη ανέκαθεν λειτουργούσε για τον άνθρωπο ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας ιδεών και αξιών με πανανθρώπινο χαρακτήρα, ιδιαίτερα σε δύσκολες περιόδους της ζωής του. Μπορεί λοιπόν να αποτελέσει έναν από τους φορείς, συντηρητές και διαμορφωτές της ιστορικής μνήμης και κατά συνέπεια βασικό πεδίο της ιστορικής έρευνας. Μάλιστα συχνά είναι σε θέση όχι μόνο να αποτυπώσει τα ιστορικά δεδομένα μιας εποχής αλλά ακόμη και να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση τους.

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται ειδικότερα τη δράση της θεατρικής τέχνης σε οριακές για τη χώρα μας στιγμές, στα κρίσιμα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όταν χρησιμοποιήθηκε ως μέσο επιρροής και ευαισθητοποίησης της κοινής γνώμης και τάχθηκε στην υπηρεσία του εθνικού σκοπού αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι του ελληνικού αγώνα. Ο ρόλος του θεάτρου λοιπόν δεν περιορίζεται σε αυτόν του φορέα της ιστορικής μνήμης αλλά, ως καλλιτεχνικό δημιούργημα, κοινωνικό γεγονός και μορφοπαιδευτικό αγαθό επηρεαζόμενο από τις ιστορικές εξελίξεις, διαμορφώνει τους δικούς του κώδικες επικοινωνίας και τις δικές του μορφές πολιτικής και κοινωνικής παρέμβασης. Λειτουργεί ως ένα ισχυρό όπλο αντίστασης που αφύπνιζε συνειδήσεις και διαμορφώνει την ιστορική πραγματικότητα. Επιλέχθηκε δε να εξεταστεί ο ρόλος του θεάτρου στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, διότι αποτελεί το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα συνειδητοποίησης και προσανατολισμού του στην καλλιτεχνική και κυρίως στην κοινωνική του αποστολή.

Όλη αυτή η διαδρομή στα παλκοσένικα της εποχής εκείνης, που είχα τη δυνατότητα μέσα από την μελέτη μου να διατρέξω προσπαθώντας να νιώσω τον σφυγμό ηθοποιών και θεατών που μοιράζονταν αυτές τις έντονες εμπειρίες και τα

¹ Σ. Ο' Κείζυ, «Λαός και Θέατρο», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 105 (1963), σ. 330

κοινά συναισθήματα που βιώνονταν ως πράξη αντίστασης, αποτέλεσε για μένα ένα πολύ ενδιαφέρον ταξίδι που ενίσχυσε την πεποίθησή μου για τη μεγάλη συμβολή της θεατρικής τέχνης στο ιστορικό γίνεσθαι, ιδιαίτερα σε κρίσιμες περιόδους της ζωής του ανθρώπου, και πώς αυτή μπορεί να υποστηρίξει κάθε αγώνα του.

Για την ευκαιρία αυτή οφείλω λοιπόν πρώτα πρώτα θερμές ευχαριστίες στον καθηγητή μου κ.Θανάση Χρήστου για την ενθάρρυνσή και τη γενικότερη στήριξή του στη συγγραφή της εργασίας. Κλείνοντας θα ήθελα να ευχαριστήσω και το προσωπικό όλων των βιβλιοθηκών για την προθυμία και τη βοήθεια τους στη συγκέντρωση της απαραίτητης βιβλιογραφίας.

Εισαγωγή

*«Όταν μιλάμε για θέατρο, μιλάμε για την παρουσία του λαϊκού μεγαλείου
με όλη του τη δόξα στις χιλιάδες μάτια του ίδιου του λαού,
μιλάμε για το καθρέφτισμα του λαού στον ίδιο τον εαυτό του,
όταν ο λαός παίρνει ο ίδιος με την παρουσία του συνείδηση της εξουσίας και του
μεγαλείου του.*

Αυτό μόνον σε θέατρο με παράσταση τελετουργική πετυχαίνεται².»

Βασίλης Ρώτας

Η αγάπη μου για το θέατρο, και η χρόνια ενασχόληση και χρήση του ως εκπαιδευτικό εργαλείο στο χώρο της Πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, τον οποίο υπηρετώ, ήταν οι λόγοι που με ενέπνευσαν να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα στη διπλωματική μου εργασία. Αυτή η διαπίστωση της πολύπλευρης σημασίας του στην εκπαίδευση των μαθητών μου κινητοποίησε το ενδιαφέρον να ερευνήσω πιο συστηματικά τον ρόλο που μπορεί να διαδραμάτισε το θέατρο σε σημαντικούς σταθμούς της ελληνικής ιστορίας.

Το θέατρο είναι ο καθρέφτης της κοινωνίας που το παράγει. Είναι λοιπόν σημαντικό να αντιμετωπιστεί ως κοινωνική και δημόσιου χαρακτήρα τέχνη, που υφίσταται τις δονήσεις της καθημερινότητας, και κατά συνέπεια δεν γίνεται δέκτης μόνο του απόηχου αλλά και των ίδιων των γεγονότων³. Η θεατρική τέχνη μπορεί λοιπόν να λειτουργεί ως παραγωγός της ιστορίας με τη μορφή αναπαράστασης ή καταγραφής της ιστορικής πραγματικότητας. Ταυτόχρονα όμως τα μέλη της μέσα σε μια θεατρική παράσταση μπορούν, όχι μόνον να αναγνωρίζουν την κοινωνία μέσα στην οποία ζουν, αλλά και να αυτοαναγνωρίζονται. Το θέατρο, δηλαδή, λειτουργεί ως ένα μέσον αυτογνωσίας των πολιτών αλλά και ως κοινωνικοποιητικός μηχανισμός, αφού μεταδίδει αξίες και κανόνες της δεδομένης κοινωνίας, διαμορφώνοντας συνειδήσεις⁴.

² Β. Ρώτας, «Πώς πρέπει να είναι το σύγχρονο θέατρο», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 55-56 (1959), σ. 6

³ Γ. Κουκουρικού, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία από την Κατοχή στον εμφύλιο 1940-1950*, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 11

⁴ Δ. Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Αθήνα 1999, σ. 14-15

Το παρόν πόνημα φιλοδοξεί να καταδείξει τη σχέση ιστορίας και θεάτρου, εξετάζοντας την αλληλεπίδρασή του θεάτρου με το ιστορικό γίνεσθαι, πώς δηλαδή αυτό επηρεάστηκε αποτελώντας απήχηση της επικαιρότητας αλλά και πώς επηρέασε την ελληνική κοινωνία σε δύσκολες εποχές, όπως στα χρόνια του πολέμου και της Αντίστασης. Δε θα σταθούμε όμως τόσο στην αποτύπωση των ιστορικών δεδομένων από το θέατρο, όσο στη διαμόρφωσή του από αυτά στην προσπάθειά του να υπηρετήσει τον κοινωνικό του σκοπό. Στόχος είναι μέσα από τη μελέτη της θεατρικής δράσης της εποχής να εξεταστεί κατά πόσον το θέατρο τελικά ανταποκρίθηκε τόσο στον προσδοκώμενο ρόλο του για αντίσταση στη σαρωτική πορεία ενός παγκοσμίου πολέμου, όσο και στους σκοπούς και στις κοινωνικές και πνευματικές ανάγκες που ανέκυψαν τις περιόδους εκείνες.

Για τον σκοπό αυτό η έρευνα δε θα περιοριστεί μόνο στον χώρο της δραματουργίας, αλλά κρίνεται αναγκαίο να καλυφθεί και ο χώρος της θεατρικής δραστηριότητας. Μόνο έτσι αντιλαμβανόμαστε τις διαστάσεις της αλληλεπίδρασης θεάτρου και ιστορίας, αν δηλαδή δεν το αντιμετωπίσουμε μόνο ως καλλιτεχνική-λογοτεχνική έκφραση αλλά ως τέχνη που συνδέει ηθοποιούς, θεατές και ιστορία.

Η προσέγγιση της μελέτης της θεατρικής παραγωγής γίνεται μέσα από τον Τύπο μέσα από ψηφιοποιημένο αρχειακό υλικό ηλεκτρονικών βιβλιοθηκών, μέσα από διαδικτυακές πηγές και από βιβλία, όπου διαφαίνονται όλες αυτές οι μεταβολές στο περιεχόμενο και τον χαρακτήρα του θεάτρου κατά τη διάρκεια των χρόνων αυτών. Οι μεταβολές αυτές αντικατοπτρίζουν τις ιστορικές εξελίξεις και τις ανάγκες που αναδύθηκαν για κοινωνική αλλαγή και τελικά οδηγούν σε έναν επαναπροσδιορισμό του ρόλου των δημιουργών του θεάτρου θέτοντας κάτω από μια νέα οπτική τη σχέση του θεάτρου με την κοινωνία ενός κράτους που προσπαθεί να σταθεί στα πόδια του μέσα στον εφιάλτη ενός παγκόσμιου πολέμου.

Η στροφή του θεάτρου από τον αμιγώς καλλιτεχνικό χαρακτήρα του στη συνειδητοποίηση της κοινωνικής του αποστολής για να γίνει περισσότερο κατανοητή θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ως απόρροια μιας μακράς διαδρομής του θεάτρου, μιας παλλόμενης θεατρικής ιστορίας, που συνδιαλέγεται και διαμορφώνεται σύμφωνα τα γεγονότα της κάθε εποχής. Έτσι στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη επισκόπηση της πορείας αυτής του θεάτρου από τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους μέχρι την είσοδό του στον Ελληνοϊταλικό πόλεμο. Οι ποικίλες κοινωνικές και πολιτικές διαδικασίες την περίοδο αυτή, κυρίως κατά το Μεσοπόλεμο, επιφέρουν

έντονους κοινωνικούς μετασχηματισμούς που αποτελούν βασικό σκαλοπάτι και προετοιμάζουν το θέατρο για αυτή την αλλαγή του προσανατολισμού του.

Περνώντας στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται αυτή η αλλαγή της στάσης του θεάτρου το οποίο για πρώτη φορά προσκύπτει στις άμεσες ανάγκες του λαού, που προκύπτουν από τη νέα πραγματικότητα του πολέμου, υπηρετώντας πλέον μια κοινωνική αποστολή. Διερευνώνται τα αίτια που η σχέση θεάτρου κοινωνίας γίνεται πιο στενή, μέσω της οποίας δημιουργούνται κοινές υποδοχές σκηνης και πλατείας για να μοιραστεί το κοινό αίσθημα, και πώς η σκηνική πράξη αρχίζει να επηρεάζεται αλλά και να επηρεάζει ένα συλλογικό υποκείμενο παίρνοντας διαστάσεις πολιτικής πράξης.

Το τρίτο κεφάλαιο πραγματεύεται τη δράση του θεάτρου στα ακόμα πιο δύσκολα χρόνια της Κατοχής, το οποίο, παρά την αυστηρή λογοκρισία δεν κάμπτεται, αλλά ενισχύει τον κοινωνικό του ρόλο επιδιώκοντας όχι μόνο να εμψυχώσει αλλά και να περάσει μηνύματα αντίστασης ενάντια στον κατακτητή. Διαμορφώνει έτσι τους προσανατολισμούς του, ώστε να ανταποκριθεί στην καλλιτεχνική και κοινωνική του αποστολή, να συμβάλει στην αισθητική και πνευματική καλλιέργεια —ακόμα και στην ιδεολογική καθοδήγηση— της ελληνικής κοινωνίας⁵.

Η εργασία ολοκληρώνεται με το τέταρτο κεφάλαιο, το οποίο επικεντρώνεται στη δράση του θεάτρου στην πιο «στρατευμένη» του μορφή και με την πολιτική σημασία του όρου, στον αγώνα της Αντίστασης, μέσα στο πλαίσιο των πολιτιστικών δραστηριοτήτων του ΕΑΜ στις περιοχές της Ελεύθερης Ελλάδας. Το θέατρο ανεβαίνει στα βουνά έχοντας στόχο, εκτός από την ψυχαγωγία, να δια φωτίσει το κοινό της ορεινής υπαίθρου σχετικά με την πατριωτική και κοινωνική δράση του αντιστασιακού κινήματος.

Τελειώνοντας μέσα από την μελέτη αυτή ευελπιστούμε να δοθεί φως στο πεδίο της θεατρικής δράσης κατά την εξεταζόμενη περίοδο και κυρίως να αναδειχθεί ο σημαντικός ρόλος του θεάτρου στον αγώνα του δοκιμαζόμενου ελληνικού λαού.

⁵ Γ. Κουκουρικού, *ό. π.*, σ. 7

Α΄ Κεφάλαιο

Ιστορικό πλαίσιο

«Κάθε κοινωνία που βρίσκεται σε κρίση προσφεύγει πάντα στο θέατρο για επαναπροσδιορίσει την ταυτότητα και τον ιστορικό προορισμό της⁶.»

Antoine Artaud

Μετά την ίδρυσή του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους το θέατρο περνά από την «νεοκλασική τραγωδία», που προεπαναστατικά υπηρετούσε τον εθνικό του ρόλο για ιδεολογική αφύπνιση και αναζήτηση του εθνικού στίγματος, στο «ιστορικό δράμα». Με μια ταυτόχρονη κίνηση συγκερασμού των νεοκλασικών και των ρομαντικών στοιχείων της εποχής, που λειτουργούσαν κάτω από ένα «εθνικό» σκέπαστρο, τα θεατρικά έργα είναι εμπνευσμένα κυρίως από θέματα του ένδοξου παρελθόντος ενώ μεταφράζονται και ξένοι ρομαντικοί συγγραφείς. Παράλληλα προς τα μέσα του αιώνα ο ανερχόμενος ρεαλισμός στρέφει τη θεατρική πράξη προς την κωμωδία με προσανατολισμό την πολιτική και κοινωνική σάτιρα.

Τα τέλη του 19ου αιώνα η άνοδος της αστικής τάξης και ο μεγαλοϊδεατισμός της, που έχει πια αποκτήσει λαϊκό χαρακτήρα, βρίσκουν το θέατρο να κάνει στροφή από τον αρχαϊσμό των προηγούμενων χρόνων, το όραμα δηλαδή της επιστροφής στην αρχαία τάξη πραγμάτων που καλλιεργούσε η ιδεολογία της ολιγαρχίας, προς το πρόσφατο παρελθόν⁷. Με επιτακτική την ανάγκη αναζήτησης της πολιτιστικής της ταυτότητας, η αστική τάξη έψαχνε έτσι να βρει τις ρίζες της, να αντλήσει αυθεντικότητα και αξίες που μπορούσαν να δικαιώσουν την ύπαρξή της⁸. Ταυτόχρονα όμως η εμφάνιση του λαϊκισμού και του δημοτικισμού και η ανάπτυξη των σοσιαλιστικών ιδεών, σε μια ασταθή παρόλα αυτά κοινωνική βάση, δημιούργησαν την εκδήλωση αντίρροπων τάσεων. Νέα ρεύματα από την Ευρώπη, όπως ο νατουραλισμός, γίνονται αποδεκτά και σε συνδυασμό με την καλλιέργεια της λαογραφίας ευνοούν τη ανάπτυξη ενός νέου λογοτεχνικού και θεατρικού είδους, της ηθογραφίας. Τα έργα όμως αυτά περιορίζονται στην απεικόνιση των ηθών και των

⁶ Α. Artaud, *Το θέατρο και το είδωλό του*, Αθήνα 2013, σ. 56

⁷ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα*, Αθήνα 2002, τ. 1, σ. 125

⁸ Θ. Γραμματάς, *ό. π.*, τ. 1, σ. 126

εθίμων της επαρχιακής ζωής ενώ απουσιάζει σκοπίμως ο κοινωνικός προβληματισμός, καθώς το κοινό αποτελεί η αστική τάξη. Και άλλα όμως ευρωπαϊκά λογοτεχνικά ρεύματα, που εγκολπώνεται η ελληνική λογοτεχνία, όπως ο παρνασισμός, ο αισθητισμός και ο συμβολισμός θα υπηρετήσουν ένα θέατρο πιο λυρικό, που εστιάζει στην αισθητική απόδοση της εξωτερικής ομορφιάς και του εσωτερικού κόσμου των ηρώων χωρίς πάλι να έχει κοινωνικές προεκτάσεις. Η κωμωδία ηθών θα παραχωρήσει τη θέση της στο κωμειδύλλιο και την ελαφριά φάρσα.

Στις αρχές του 20ού αιώνα η ελληνική διανόηση θα αφήσει τον γαλλικό ρομαντισμό και συμβολισμό και θα στραφεί προς τη βορειοευρωπαϊκή, κυρίως γερμανική φιλοσοφία. Στο θέατρο αρχίζουν να παίζονται έργα του Ίψεν, που διατυπώνουν αιτήματα για σοσιαλιστικό μετασχηματισμό, ευθυγραμμιζόμενα με τα αντίστοιχα της ελληνικής κοινωνίας, και τονίζουν την αναγκαιότητα ανανέωσης των θεμάτων και της αισθητικής για τη νέα δραματική παραγωγή, σύμφωνα με τα πρότυπα του Νορβηγού συγγραφέα. Έτσι αρχίζει μια νέα φάση για το ελληνικό θέατρο, δηλαδή γράφονται θεατρικά έργα που δεν αποσκοπούν τόσο στην απόλαυση του θεάματος όσο στην απόλαυση του κειμένου, το οποίο σκοπό έχει να διδάξει και όχι να διασκεδάσει το κοινό. Θέτει λοιπόν τις βάσεις του το λεγόμενο «Θέατρο ιδεών», το οποίο έχοντας ως προτεραιότητα την αισθητοποίηση της ιδεολογικής του θέσης συχνά υποβαθμίζει τη λογοτεχνική του αξία. Παράλληλα στο πλαίσιο της έκφρασης ενός αναγκαίου κοινωνικού μετασχηματισμού, την προώθηση των αιτημάτων της εργατικής τάξης έρχεται να συνδράμει το προλεταριακό θέατρο, το οποίο δεν καταγγέλλει απλά το κοινωνικό αδιέξοδο αλλά έχει συγκεκριμένη ταξική τοποθέτηση.

Επίσης ανάμεσα στο λαϊκιστικό δράμα και το πατριωτικό μελόδραμα δεσπόζει την περίοδο αυτή και η επιθεώρηση. Η αθηναϊκή επιθεώρηση διαδέχεται το κωμειδύλλιο και καθιερώνει το μουσικό θέατρο ως μια προοδευτική καλλιτεχνική κίνηση στη συνείδηση του ελληνικού κοινού, καθώς ερχόταν από τα αστικά κέντρα της Ευρώπης.

Το θέατρο στο ξεκίνημα του αιώνα αρχίζει να εξελίσσεται και οργανώνεται με την ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής το 1901, ενώ βραχύβια είναι η παρουσία και άλλων μικρών θιάσων. Την ίδια τέλος περίοδο εμφανίζονται νέες τάσεις στη σκηνοθεσία με πρωτεργάτες τον Κ. Χρηστομάνο στη Νέα Σκηνή και

τον Θ. Οικονόμου στο Βασιλικό θέατρο να επιχειρούν πρωτοποριακές δράσεις που εξελίσσουν την τέχνη του θεάτρου.

Στα χρόνια του Μεσοπολέμου όμως τα δεδομένα αλλάζουν και έτσι το θέατρο δε συνεχίζει την ίδια ανοδική πορεία. Η τεράστια κοινωνική και οικονομική κρίση που έπληξε την Ευρώπη μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, η επικράτηση του κομμουνιστικού καθεστώτος της Ρωσίας και εν συνεχεία η εμφάνιση φασιστικών κινημάτων στην Ιταλία και στη Γερμανία οξύνουν τα κοινωνικά προβλήματα και διαβρώνουν τα δημοκρατικά πολιτεύματα και τους θεσμούς των ευρωπαϊκών κρατών. Ο απόηχος των Βαλκανικών, του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, του Εθνικού Διχασμού και των ανακατατάξεων που έφερε η Μικρασιατική καταστροφή, διαμορφώνει ένα επίσης δύσκολο σκηνικό και για την ελληνική πραγματικότητα. Εν μέσω έντονων οικονομικών, πολιτικών και κοινωνικών διεργασιών και αντιπαραθέσεων, που φτάνουν ως το επίπεδο κρίσης πολιτισμικών αξιών, δε θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη και η καλλιτεχνική έκφραση και δημιουργία.

Την περίοδο αυτή νέα καλλιτεχνικά ρεύματα διαμορφώνουν τις ευρωπαϊκές θεατρικές φόρμες εκφράζοντας τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς που σηματοδοτούν τα χρόνια του Μεσοπολέμου. Κι ενώ τέχνες, όπως η λογοτεχνία, εξελίσσονται, θέτοντας πια βασικό στόχο και πρωταρχική προτεραιότητα την ανάδειξη των κοινωνικών εκείνων παραγόντων που συντελούν στην καταπίεση του ανθρώπου σε μια κοινωνία που νοσεί από τις ψυχοφθόρες συνέπειες του πολέμου, η ελληνική θεατρική σκηνή από την άλλη δε γνωρίζει παρόμοια άνθηση.

Έτσι ενώ στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα παρατηρήθηκε μια θεατρική ανανέωση και πρόοδος, στη συνέχεια, ιδιαίτερα μετά το 1922, διαπιστώνεται οπισθοδρόμηση στη θεατρική δραματολογία⁹. Σε μια περίοδο κοινωνικής και ιδεολογικής κρίσης και πολιτισμικών αδιεξόδων, το ιστορικό παρελθόν από τη μια, με τη μορφή τραγωδίας ή ιστορικού δράματος, και ο λαϊκός πολιτισμός από την άλλη, με τη μορφή ηθογραφικού δράματος, σημασιοδοτούν στη συνείδηση των αστών τις συνιστώσες της πολιτισμικής τους ταυτότητας ενώ για τους συγγραφείς αποτελούν τη διαχρονική επιτυχημένη επιλογή για να ικανοποιήσουν το ευρύ κοινό. Έτσι η επιθεώρηση και το αστικό δράμα παραχωρούν τη θέση τους σε παρωχημένα είδη θεάτρου, όπως η τραγωδία, η ηθογραφία, η φαρσοκωμωδία και το ιστορικό δράμα.

⁹ Θ. Γραμματάς, *ό. π.*, τ. 1, σ. 159

Η φάρσα και η κωμωδία αποδίδουν με τον δικό τους υπονομευτικό τρόπο τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα του κοινού ενώ εξακολουθούν να ανεβαίνουν κάποιες παραστάσεις αστικού δράματος. Ωστόσο τα έργα μελοδραματικού τόνου και ωραιοποίησης της πραγματικότητας κυριαρχούν και οδηγούν στην ακμή του ηθογραφικού δράματος¹⁰. Καταγράφοντας απλά γεγονότα, χωρίς την αντικειμενικότητα του νατουραλισμού αλλά με την ωραιοποίηση και τη συμβατικότητα που χαρακτηρίζει τον ρομαντισμό και το μελόδραμα, αντιμετωπίζουν το αξιακό και ιδεολογικό αδιέξοδο βασιζόμενα σε ελληνοκεντρικά σχήματα ή στον ηθογραφισμό και στην παράδοση, στο πλαίσιο ενός οικείου αλλά ταυτόχρονα απόμακρου φολκλορισμού. Τα όποια κοινωνικά προβλήματα δεν αναφέρονται ή καθησυχάζονται με μια νόθα αισιοδοξία, η οποία μαζί με τον μελοδραματικό τόνο κατακτούν το θέατρο του Μεσοπολέμου¹¹. Το κοινό, καθώς πρόκειται για την αστική τάξη, επιζητά το ευχάριστο ψυχαγωγικό θέαμα, που δεν το προβληματίζει, αλλά αποτελεί διαφυγή από την καθημερινότητα.

Συγχρόνως με την αύξηση της επιρροής των κομμουνιστικών ιδεών, μετά την ίδρυση του Κ.Κ.Ε., συνεχίζει να υπάρχει στη σκιά του θεάτρου, αν και εμφανίζεται με περισσότερες αξιώσεις, το κοινωνικό και εργατικό δράμα με καθαρά μαρξιστικές θέσεις πια. Αξιόλογη αν και βραχύβια ήταν και η προσπάθεια από λόγιους καλλιτέχνες, που απογοητευμένοι από τα αδιέξοδα του αστικού θεάτρου, ανακάλυψαν ένα αγνό «λαϊκό» κοινό και επεδίωξαν τη σύσταση καλλιτεχνικών και καθαρά «λαϊκών» σκηνών που θα αναλάμβαναν τη θεατρική του ψυχαγωγία, όπως το «Λαϊκό Θέατρο» που ίδρυσε ο Βασίλης Ρώτας το 1930, το οποίο εξομοιώθηκε με τους άλλους συνοικιακούς θιάσους αλλά έσβησε στα μέσα της δεκαετίας¹². Υπήρχαν ακόμη θίασοι αυτόνομοι και αυτόρκεις από άποψη εξοπλισμού και στέγασης, ή αρκούμενοι στον χώρο των καφενείων, με σταθερή σύνθεση και ρεπερτόριο οι οποίοι βρίσκονταν σε διαρκή περιοδεία στην επαρχία. Με χαμηλές απολαβές αλλά κίνητρο την ηθική αμοιβή οι ηθοποιοί στον πλανόδιο θεατρικό βίο τους έπαιζαν με πολύ μεράκι πιστεύοντας ότι επιτελούν κοινωνικό έργο¹³.

¹⁰ Κ. Βλαχόπουλος, *Θέατρο χωρίς εισιτήριο*, Αθήνα 2019, σ. 19

¹¹ Θ. Γραμματάς, *ό. π.*, τ. 2, σ. 160

¹² Α. Γκλυτζουρή, «Λαϊκό θέατρο και κρατισμός στην ελληνική σκηνή του μεσοπολέμου, η περίπτωση του Αρματος Θέσπιδος», στο: *Ο Πολίτης*, τχ. 105 (2002), σ. 46

¹³ «Περιοδεύοντας με τα μπουλούκια», στο: *Επτά ημέρες*, Αθήνα 2001, σ. 90

Έτσι η δεκαετία του 30 βρίσκει το θέατρο από τη μια να χαρακτηρίζεται από έναν δυναμικό θεατρικό μοντερνισμό και πρωτοπορία στη σκηνική τέχνη, από την άλλη όμως να βυθίζεται σε βαθιά κρίση. Με την πρωτότυπη δραματική παραγωγή σε καθίζηση και αφού το θεατρικό κείμενο δεν προβληματίζει τον θεατή αλλά με παρωχημένες μορφές περιορίζεται στην ψυχαγωγία του, το θέατρο αδυνατεί να επιτελέσει τον κοινωνικό του σκοπό. Η κριτική διάθεση και ο ευρωπαϊκός ορθολογισμός του αστικού δράματος παραχωρούν τη θέση τους στη γραφικότητα και στην ειδυλλιακή απεικόνιση της πραγματικότητας της μεσοπολεμικής ηθογραφίας. Οι Έλληνες δραματουργοί αναλώνονται στη συγγραφή κειμένων που σατιρίζουν ανώδυνα κοινωνικά ζητήματα και υποστηρίζουν συντηρητικές θέσεις του υπάρχοντος κοινωνικού κατεστημένου. Παρατηρείται επιστροφή στον διδακτισμό της νεοκλασικής κωμικής παράδοσης και έντονη επίδραση από την επιθεώρηση.

Ωστόσο, αν και οι θεατρικές σκηνές και οι θίασοι ανεβάζουν έργα που έχουν απήχηση στο ευρύτερο κοινό, τα θέατρα δε γεμίζουν, καθώς οι μικρές συνοικιακές θεατρικές σκηνές σταδιακά αντικαθίστανται από κινηματογραφικές αίθουσες. Η οικονομική ύφεση της εποχής καθορίζει σημαντικά την θεατρική κρίση.

Το θεατρικό αδιέξοδο την περίοδο του Μεσοπολέμου θα εκμεταλλευτεί στη συνέχεια το καθεστώς της 4ης Αυγούστου προτάσσοντας ως λύση την κρατική παρέμβαση για την διαμόρφωση της «νέας πολιτισμικής αναγέννησης», όπως έτεινε να τη θεωρεί. Αναγνωρίζοντας τη δύναμη της καλλιτεχνικής έκφρασης ως μέσο επιρροής, πλέον το σύνολο του καλλιτεχνικού κόσμου και η παραγωγή του πολιτισμού μπαίνει υπό τον έλεγχο του κράτους και αυτό αποτελεί τον κύριο εκφραστή.

Η φτώχης δυναμικής θεατρική παραγωγή και το αδιάφορο κοινωνικών μηνυμάτων περιεχόμενο του ελαφρού ηθογραφικού δράματος, που προϋπήρχε καθ'όλη τη διάρκεια του μεσοπολέμου, σε συνδυασμό με την αυστηρή θεατρική πολιτική του καθεστώτος, που επανέφερε τους αρχαίους κλασικούς στο ρεπερτόριο και τον κρατικό παρεμβατισμό του, δεν αφήνει πλέον πολλά περιθώρια στο θέατρο να υπηρετήσει τον κοινωνικό του ρόλο. Έχει αρχίσει λοιπόν μια μακρά εποχή εκτροπής από τις στοιχειώδεις αρχές ελευθερίας που προϋποθέτει το θεατρικό λειτούργημα. Σύμφωνα μάλιστα με τον Δ. Σπάθη, ο βίαιος κατασταλτικός μηχανισμός, που νομιμοποιείται την περίοδο εκείνη, συνοψίζεται στα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου πολέμου και συνεχίζεται και μετέπειτα στα μετεμφυλιακά χρόνια ως και τη

δικτατορία του 67, με μικρά διαλείμματα στην Απελευθέρωση και στις αρχές του '60, επηρεάζοντας την τύχη του θεάτρου και πολλών καλλιτεχνών¹⁴.

Στα επόμενα κεφάλαια θα επιχειρηθεί να παρουσιαστεί το κύριο μέρος της έρευνας αυτής, που εξετάζει το πιο ενεργό μέρος του κοινωνικού ρόλου του θεάτρου που διαμορφώνει συνειδήσεις, ενισχύει και ανορθώνει το ελληνικό ηθικό, αλλά και αφυπνίζει την ανάγκη για αγώνα και διεκδίκηση μιας καλύτερης ζωής.

¹⁴ Δ. Σπάθης, *Το νεοελληνικό θέατρο, Ελλάδα, Ιστορία και Πολιτισμός*, Θεσσαλονίκη 1983, τ.10, σ. 44

Β' Κεφάλαιο

Το θέατρο στον πόλεμο

Η ανάγκη για αναδιάρθρωση των πολιτικών και κοινωνικών δομών, που έχει δημιουργηθεί εξαιτίας των προβλημάτων της προηγούμενης δεκαετίας και είναι εμφανής καθ' όλη τη δεκαετία του 40, παράλληλα με την έναρξη του πολέμου σηματοδοτούν μια κρίσιμη περίοδο για την ελληνική κοινωνία, η οποία δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστη φυσικά ούτε την τέχνη.

Στα μεταξικά χρόνια το θέατρο έχει απομακρυνθεί από τη σύγχρονη πραγματικότητα, καθώς λόγω της λογοκρισίας λείπουν οι αναφορές στην πολιτική επικαιρότητα και τα θεατρικά έργα υπηρετούν σε ένα μεγάλο βαθμό το όραμα του «Γ' ελληνικού πολιτισμού» του καθεστώτος. Την περίοδο όμως που ακολουθεί, από τον πόλεμο ως την απελευθέρωση, αυτή η εικόνα αλλάζει τελείως. Το θέατρο, ανταποκρίνεται άμεσα στις ανάγκες του λαού αυτές τις δύσκολες ώρες και αναλαμβάνει για πρώτη φορά κοινωνικό σκοπό τον οποίο σπεύδουν να υπηρετήσουν όλες οι θεατρικές δυνάμεις. Το σημαντικό είναι πως το θέατρο αντιμετωπίζει τη νέα αυτή κατάσταση ενωμένο. Υπηρετεί την εθνική του αποστολή να διατηρήσει το πατριωτικό φρόνημα υψηλό και να αντισταθεί στη φασιστική δράση του κατακτητή.

Με την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου εκείνο που προκαλεί εντύπωση είναι η αντίδραση του ελληνικού λαού, ο οποίος δέχεται την είδηση με πανηγυρισμούς. Ίσως γιατί το Όχι του Μεταξά στον ιταλικό επεκτατισμό αφύπνισε τον ελληνικό λαό από τη φασιστική καθήλωση του την περασμένη τετραετία και αποτέλεσε την αφορμή για την εκδήλωση των αντιφασιστικών του αισθημάτων. Σύμφωνα με το Ν. Σβορώνο «αν για την ελληνική φασιστική κυβέρνηση η απόφαση να αντισταθεί εναντίον της Ιταλίας είχε το νόημα μιας πολιτικής πράξης, μιας πολιτικής επιλογής, για τη μεγάλη πλειοψηφία του ελληνικού λαού ο πόλεμος της Αλβανίας είχε ευθύς εξαρχής το διπλό νόημα ενός πατριωτικού και αντιφασιστικού πολέμου¹⁵, ο οποίος αποκτά περισσότερο συνειδητοποιημένο κοινωνικό περιεχόμενο στην περίοδο 1941-1945 με την Εθνική Αντίσταση¹⁶».

¹⁵ Ν. Σβορώνος, «Τα κύρια προβλήματα της περιόδου 1940-1950 στην ελληνική ιστορία», στο: *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση* (Επιμ. Γ. Ο. Ιατρίδη), Αθήνα 1984, σ. 24

¹⁶ Ν. Σβορώνος, *ό. π.*, σ. 32

Τα αισθήματα της ελληνικής κοινωνίας μες στη δίνη του πολέμου θα εκφραστούν σε κάθε μορφή τέχνης, πόσο μάλλον στη ζωντανή τέχνη της θεατρικής παράστασης, η οποία δέχεται έντονες επιδράσεις σε μορφολογικό και θεσμικό επίπεδο από τις δονήσεις των καιρών. Έτσι οι θιασάρχες αφουγκράζονται τη λαϊκή διάθεση, συντονίζονται με τον ενθουσιασμό για τον εθνικό αγώνα και ευθυγραμμίζουν τα θέματά τους με την πολεμική επικαιρότητα. Οι δυνάμεις του θεάτρου συστρατεύονται με κοινό σκοπό να διατηρήσουν υψηλό το πατριωτικό φρόνημα τόσο με παραστάσεις για το ευρύ κοινό, όσο και με τη συμμετοχή των καλλιτεχνών σε δραστηριότητες συμπαραστάσης στους τραυματίες σε νοσοκομεία κάτω από δύσκολες συνθήκες επιβίωσης¹⁷.

Παράλληλα για ένα μεγάλο ποσοστό ηθοποιών ο πόλεμος ελλόχευε τον κίνδυνο της ανεργίας. Σε στήριξη αυτών διατίθενται ποσά με μορφή δανείου προκειμένου να καταρτιστούν μεγάλα θεατρικά σχήματα που θα απορροφούσαν έναν μεγάλο αριθμό ηθοποιών ενώ παράλληλα η Διεύθυνση Γραμμάτων και Καλών Τεχνών και το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών οργανώνουν συσσίτια για τους ανέργους.

Τα δεδομένα στο θέατρο αλλάζουν από τις πρώτες κιόλας μέρες του πολέμου. Τα θέατρα μπορεί να διέκοψαν τη λειτουργία τους για 3 μόνο ημέρες, 29, 30 και 31 Οκτωβρίου, λόγω του ιταλικού αιφνιδιασμού και την επιστράτευσης αρκετών καλλιτεχνών, ωστόσο από την επόμενη μάλιστα μέρα συμπληρώνουν τα κενά τους και επαναλειτουργούν. Οι θίασοι για να συνεχίσουν τη λειτουργία τους συχνά προβαίνουν σε συνεργασίες ενώ δεδομένου του περιορισμού στο ωράριο λειτουργίας, περιορίζουν τις παραστάσεις σε απογευματινές αλλά και σε κυριακάτικες πρωινές με λαϊκές τιμές.

Με το ξέσπασμα του πολέμου οι νέες απαιτήσεις στο θέατρο επαναφέρουν το περιθωριοποιημένο είδος της επιθεώρησης και όλη η πολεμική εναντίον αυτής και της ανηθικότητας που τη χαρακτήριζε στα μεταξικά χρόνια ξεχνιέται. «Με την Επιθεώρηση η ελληνική κοινωνία είχε στη διάθεσή της ένα είδος θεάτρου που καθρεφτίζει τον κόσμο όχι σαν μια στατική και αιωνίως αμετάβλητη τάξη πραγμάτων, αλλά σαν ένα ιστορικό γίνεσθαι που διαρκώς εξελίσσεται, ανανεώνεται

¹⁷ Π. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα 2005, σ. 33

και εκσυγχρονίζεται – σαν μια ατέλειωτη κίνηση προς το μέλλον»¹⁸. Πρακτικά ήταν ένα εντελώς ελεύθερο θέαμα το οποίο διαμόρφωναν από κοινού σκηνή και πλατεία. Καθώς είχε απομακρυνθεί από την εποχή των ετήσιων επιθεωρήσεων με τις τρεις πράξεις, κάθε νούμερο είχε απόλυτη αυτοτέλεια και μπορούσε κάλλιστα να προσθαφαιρεθεί, είτε μόνο του είτε μαζί με ένα μεγάλο αριθμό, από άλλα ακόμα και από βραδιά σε βραδιά. Το γεγονός αυτό βοήθουσε στην προσαρμογή των κειμένων, έτσι ώστε να βρίσκονται πάντοτε σε άμεση σχέση με την επικαιρότητα και να δημιουργούν την ιδανική σχέση ανάμεσα σε θεατές και ηθοποιούς. Οι πρώτοι ενημερώνονταν για τις εξελίξεις, γίνονταν συμμετοχοί και ευχαριστιούνταν με το ξεγέλασμα του εχθρού, ενώ οι δεύτεροι αισθανόταν ικανοποίηση, καθώς έβλεπαν το παίξιμο τους να αποκτά σημασία. Εξάλλου σ' αυτήν την περίπτωση η πράξη της αντίστασης δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς τη σύμπραξη του κοινού. το οποίο έβλεπε και άκουγε αυτό ακριβώς που ήθελε να δει και ν' ακούσει¹⁹. Είχαν λοιπόν στη διάθεσή τους το τέλειο θεατρικό βιομηχανικό προϊόν²⁰.

Έτσι το ελαφρό μουσικό θέατρο γίνεται και πάλι το κύριο όπλο συσπείρωσης των μαζών και εκδήλωσης του πατριωτικού του ενθουσιασμού, όπως στην εποχή των Βαλκανικών και της μικρασιατικής εκστρατείας, σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα χρησιμοποιώντας τραγούδια και νούμερα από τις επιθεωρήσεις και τις οπερέτες εκείνης της περιόδου²¹.

Στα θέατρα παίζονται λοιπόν κατά κύριο λόγο επιθεωρησιακά έργα. Ακόμα και οι θίασοι του θεάτρου πρόζας, μπρος στις απαιτήσεις των καιρών, αλλάζουν το ρεπερτόριο τους και εντάσσουν σε αυτό την επιθεώρηση. Αναφέρει χαρακτηριστικά η Κατερίνα Ανδρεάδη, της οποίας ο θίασος ήταν από τους πρώτους που επέλεξαν να ανεβάσουν επιθεώρηση: *«Δεν το αποφάσισα εγώ, το αποφάσισε ο κόσμος. Ήτο τόση η διάθεσίς του για ένα θέαμα απλό και ευχάριστο, ώστε δεν μου έκανε καρδιά να παίζω δράματα»*.

Το περιεχόμενο των κειμένων αυτών περιοριζόταν στην ιταλική σάτιρα και στο πατριωτικό πνεύμα. Συγκεκριμένα εξυμνούνταν η γενναιότητα του ελληνικού στρατού, που αγωνιζόταν για τις ανώτερες αξίες της πατρίδας και της ελευθερίας, σε

¹⁸ Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Αθήνα 1977, τ. 1, σ. 100- 101

¹⁹ Α. Τέλη, *Αναπαραστάσεις της Κατοχής και της Αντίστασης στο Νεοελληνικό Θέατρο από το 1944 έως το 1978*, Ιωάννινα 2012, σ. 15

²⁰ Ε. Σειραγάκης, *Η Μικρή Ιστορία της Επιθεώρησης*, Ηράκλειο 2015, σ. 10

²¹ Ε. Σειραγάκης, *ό. π.*, σ. 15

αντιδιαστολή με τον ηττημένο στις μάχες ιταλικό λαό, θύμα του Μουσολίνι και των ανίκανων επιτελών του, που παρουσιαζόταν δειλός, μην εμπορούμενος από κανένα υψηλό ιδανικό.

Πρώτη η Μαρίκα Κοτοπούλη, που εκείνη την περίοδο ανέβαζε τη Μαντάμ Μποβαρύ με μεγάλη επιτυχία, κατέβασε αμέσως το έργο και ανέβασε την επιθεώρηση «Πολεμικά Παναθήναια» του Δημήτρη Γιαννουκάκη ξεσηκώνοντας το κοινό στο φινάλε με την απαγγελία του στίχου «*Ἦρθ' ο καιρός που θα βροντήξει το κανόνι*» ενώ η Ελένη Χαλκούση σατίριζε στα ιταλικά ανακοινωθέντα την ήττα των Ιταλών λόγω της κακοκαιρίας. Στο θέατρο Κεντρικό ο θίασος Κατερίνας ανέβασε την επιθεώρηση «Πολεμικές Καντρίλιες» των Γιαλαμά-Οικονομίδη και Θίσβιου και έπειτα την επιθεώρηση του Γιαλαμά «Νοκ-άουτ» ενώ ο θίασος Μιράντας - Κ.Μουσούρη ανέβασε στο θέατρο Μουσούρη την επιθεώρηση «Πρωτοβρόχια» του Α. Σακελλάριου και Δ. Ευαγγελίδη και αργότερα τις επιθεωρήσεις «Φινίτο λα μούζικα» και «Μπράβο Κολονέλο».

Στο θέατρο Μουντιάλ ένας άλλος μεγάλος θίασος ανέβασε την επιθεώρηση «Μπέλα Γκρέτσια» του Μ. Τραιφόρου με τις αδελφές Καλουτά και άλλους γνωστούς ηθοποιούς και την πρωτοεμφανιζόμενη τότε Ρένα Βλαχοπούλου. Εκεί η Σοφία Βέμπω τραγουδούσε το «Παιδιά της Ελλάδος παιδιά», που μαζί με άλλα τραγούδια της σε άλλες επιθεωρήσεις την έκαναν γρήγορα σύμβολο της ελληνικής νίκης. Η επιτυχία της αυτή μετά την κατάληψη της Αθήνας τής στοίχισε την απαγόρευση να τραγουδά από τους Ιταλούς και ο φόβος σύλληψής της την έκανε να συνεχίσει το έργο της στη Μέση Ανατολή. Η επόμενη επιθεώρηση του Μουντιάλ ήταν η «Πολεμική Αθήνα» από τους Γιαννουκάκη, Γιαννακόπουλο και Σακελλάριο.

Στο θέατρο Κυβέλης από τον θίασο Παρασκευά Οικονόμου ανέβηκε η επιθεώρηση του Σώτου Πετρά – Κώστα Κιούση με τίτλο «Μπόμπα» και στο θέατρο Ολύμπια άλλος θίασος ανέβασε την επιθεώρηση «Αθήνα- Ρώμη²²». Ακολούθησαν και άλλες επιθεωρήσεις όπως η «Πολεμική Σπίθα», «Αέρα Παιδιά», «Μολών Λαβέ», «Φινίτο Μουσολίνι», «Το τσαρούχι», «Η νίκη είναι δική μας», «Τα Νικητήρια», «Μάρε Νόστρουμ», «Προέλασις», «Πολεμική Μπουάτ» και άλλες.

Τα ιδιωτικά θέατρα ανταποκρίθηκαν λοιπόν αμέσως στις ανάγκες του δοκιμαζόμενου ελληνικού λαού, παρουσιάζοντας εκτός από επίκαιρα κλασικά έργα

²² Ε. Μαχαίρας, *Η τέχνη της Αντίστασης*, Αθήνα 1999, σ. 106

από το ξένο παλιότερο ρεπερτόριο και πλήθος ελληνικών έργων που γράφτηκαν στη διάρκεια του ελληνοϊταλικού πολέμου στρέφοντας την παραγωγή τους κυρίως προς το επιθεωρησιακό είδος. Το Εθνικό θέατρο από την άλλη όμως είχε μια σειρά προβλημάτων να αντιμετωπίσει, όπως την επιστράτευση των ηθοποιών και την αδυναμία πρόσληψης άλλων λόγω γραφειοκρατίας, τη διακοπή των μαθημάτων της δραματικής σχολής, την αναστολή της λειτουργίας του «Άρματος Θέσπιδος» λόγω της επίταξης των οχημάτων του αλλά και την παύση των οικοδομικών εργασιών του θερινού Βασιλικού Θεάτρου Αθηνών. Παρόλα αυτά κι εκείνο προσαρμοσμένο στις περιστάσεις ανέβασε τις παραστάσεις «Αγγελιοφόρος των Περσών» και το σαιξπηρικό «Ερρίκος Ε΄» λόγω του ηρωικού και αισιόδοξου πνεύματός τους.

Αν και θα περίμενε κανείς σε εμπόλεμη περίοδο το θέατρο να σημειώσει κάμψη, ωστόσο η αθρόα προσέλευση του κοινού διέψευσε κάθε πρόβλεψη. Το κοινό ανταποκρίθηκε στον πατριωτικό προσανατολισμό του θεάτρου και σχημάτιζε ουρές έξω από τα ταμεία. Οι παραστάσεις παίζονταν για περισσότερες ημέρες από ό,τι συνήθως σε αντίθεση με τα προπολεμικά χρόνια που ήταν άθλος αν κάποιο έργο παιζόταν περισσότερο από 15-20 μέρες και για αυτό αμέσως μετά την πρεμιέρα, ακόμα και όταν προβλεπόταν επιτυχία, ξεκινούσαν πρόβες για το καινούργιο έργο²³. Τα θεατρικά σχήματα πλήθαιναν. Συνολικά, από τον Νοέμβριο του 1940 ως τον Απρίλιο του 1941, παρουσιάστηκαν 20 επιθεωρήσεις, αριθμός εντυπωσιακός όχι μόνο λόγω της περιόδου αλλά και σε σχέση με τα αμέσως προηγούμενα χρόνια. Μάλιστα χρήματα από ποσοστά και εισπράξεις διατίθεντο για τη φανέλα του στρατιώτη.

Οι επιθεωρήσεις χάριζαν στους θεατές ό,τι είχαν περισσότερο ανάγκη στη συγκεκριμένη συγκυρία, δυο ώρες γέλιου, αισιοδοξίας και ελπίδας που τους βοηθούσαν να αντιμετωπίσουν τον τρόμο του πολέμου. Αλλά και η ατμόσφαιρα μέσα στη θεατρική αίθουσα συνέβαλλε σημαντικά στην τόνωση της εθνικής αυτοπεποίθησης καλλιεργώντας ένα αίσθημα ομοψυχίας. Παράλληλα ενημέρωναν τους θεατές για τις τελευταίες εξελίξεις στο μέτωπο, μια και τα κείμενα των επιθεωρήσεων προσαρμόζονταν καθημερινά στην πολεμική ειδησεογραφία, πανηγυρίζοντας μαζί τις νίκες των Ελλήνων²⁴. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον μάλιστα έχει η

²³ Ε. Μαχαίρας, *ό. π.*, σ. 106

²⁴ Δ. Καγγελάρη, «Η θεατρική Σκηνή 1940-1949», στην: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*», Αθήνα 2003, τ. 8, σ. 294

κοινωνική διάσταση του φαινομένου, όπου η Επιθεώρηση μετέδιδε τις ειδήσεις για τις ελληνικές νίκες όχι ατομικά και κατά μόνος στο σαλόνι ενός σπιτιού, αλλά δημόσια, συλλογικά, ενώπιον της ίδιας της κοινωνίας μιας πόλης²⁵. Τα όρια εκεί σχετικοποιούνταν με αποτέλεσμα σκηνή και πλατεία να γίνονται ένα στον εορτασμό κάθε επιτυχίας του ελληνικού στρατού.

Βέβαια κάποιες φορές η έξαρση του πατριωτισμού άγγιζε τα όρια του εθνικισμού και της εξύμνησης του μεταξικού καθεστώτος, όπως στην περίπτωση της Μ. Κοτοπούλη στα «Πολεμικά Παναθήναια», αλλά στο μεγαλύτερο κομμάτι της είχε καθαρά πατριωτικό χαρακτήρα γελοιοποιώντας και αποδυναμώνοντας τον εχθρό και προβάλλοντας αισιόδοξα μηνύματα για την έκβαση του πολέμου. Ωστόσο με όχημα τον πατριωτισμό και την ιταλική σάτιρα, λόγω των συνθηκών λογοκρισίας που επικρατούσαν από το μεταξικό καθεστώς, θα μπορούσαμε να πούμε πως έκανε και μια έμμεση αντιφασιστική κριτική²⁶.

Αν και κριτικοί θεάτρου επέκριναν το επίπεδο των επιθεωρησιακών κειμένων, ως θεατρικό υποπροϊόν που εκμαίευε με ευκολία το γέλιο και το δάκρυ, και κυρίως τη στροφή των σοβαρών θιάσων πρόζας προς την ίδια κατεύθυνση, ωστόσο αναγνώριζαν τον σημαντικό ρόλο που διαδραμάτιζε η επιθεώρηση στις κοινωνικές απαιτήσεις, ρίχνοντας το βάρος στην τόνωση του εθνικού φρονήματος χωρίς βεβαία μεγάλα περιθώρια αισθητικά ανώτερης θεατρικής γραφής. Όπως ο κριτικός θεάτρου Άλκης Θρύλος, όπως ήταν το ψευδώνυμο της Ελένης Ουράνη, που παρότι ασπαζόταν την ίδια άποψη ως προς την καλλιτεχνική ποιότητα αυτού του είδους, προσυπέγραφε τη στροφή των θιάσων πρόζας προς την επιθεώρηση έχοντας αποδεχτεί την αναγκαιότητα της συμβολής του θεάτρου στον εθνικό αγώνα. *«Είναι γνωστό», σημειώνει, «πως έδωσα πάντα πρωταρχική σημασία στην Τέχνη, πως υποστήριξα [...] ότι η Τέχνη πρέπει να αναζητεί τις νέες κατευθύνσεις και να καθοδηγεί τη ζωή, κι όχι να υποτάσσεται στις επίκαιρες συνθήκες. Στις πολύ κρίσιμες όμως ώρες, όταν απειλείται να αφαιρεθεί η πολυτιμότερη ουσία της ζωής, έχει υποχρέωση η τέχνη [...] να παραιτηθεί από τις ανώτερες βλέψεις της και να συντείνει κι εκείνη στην κατάκτηση της πολεμικής νίκης²⁷.»*

Ανεξάρτητα πάντως από τις όποιες επικρίσεις δέχτηκε η επιθεώρηση, το σημαντικό είναι ότι το θέατρο ενώθηκε για να υπηρετήσει τον κοινωνικό του σκοπό

²⁵ Ε. Σειραγάκης, *ό. π.*, σ. 16

²⁶ Γ. Κουκουρικού, *ό. π.*, σ. 21

²⁷ Α. Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, Αθήνα 1978, τ. 3, σ. 7

αγνοώντας διαχωριστικές γραμμές μεταξύ του σοβαρού θεάτρου πρόζας και του ελαφρού που πρέσβευε η επιθεώρηση. Παρουσιάζει επίσης ενδιαφέρον το γεγονός ότι μέσα σε λίγους μήνες, γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν έργα που σχολίαζαν την εθνική και κοινωνική πραγματικότητα του πολέμου, φαινόμενο πρωτόγνωρο για τα ήθη του ελληνικού θεάτρου, καθώς αν εξαιρεθεί η επιθεώρηση, που ανέκαθεν αντλούσε τα θέματα της από την επικαιρότητα, το ελληνικό θέατρο κρατούσε πάντα μια απόσταση ασφαλείας από τα άμεσα κοινωνικά προβλήματα. Στο πλαίσιο αυτό θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως οι πολεμικές επιθεωρήσεις του '40 συνιστούν ως προς την κοινωνική τους λειτουργία την πρώτη εκδήλωση στράτευσης του ελληνικού θεάτρου.

Το θέατρο, λοιπόν για πρώτη φορά μετά από χρόνια αφήνει τον καθαρά ψυχαγωγικό του χαρακτήρα και τον μετουσιώνει σε κοινωνικό. Ανταποκρίνεται στις ανάγκες και τις απαιτήσεις της εποχής. Εμψυχώνει τον ελληνικό λαό, ο οποίος επιδοκιμάζει και αποδέχεται το κάλεσμα συρρέοντας στις θεατρικές αίθουσες. Διαμορφώνει την εθνική συνείδηση κι αυτή η λειτουργία στοιχειοθετεί ουσιαστικά μια μορφή στράτευσης —όχι απαραίτητα συνειδητής, αλλά οπωσδήποτε στράτευσης²⁸. Η δημόσια συνάντηση του θεάτρου λαμβάνει χαρακτήρα πολιτικής πράξης κι αργότερα με το κίνημα της Εθνικής Αντίστασης το θέατρο αναδεικνύει πιο έντονα τον κοινωνικό του ρόλο. Πηγαίνει στα νοσοκομεία, παίζει στον δρόμο, ανεβαίνει στα βουνά και εκφράζει πλέον έννοιες όπως η αλληλεγγύη και η αντίσταση.

²⁸ Γ. Κουκουρίκου, *ό. π.*, σ. 26

Γ' Κεφάλαιο

Το θέατρο στην Κατοχή

3.1. Λογοκρισία

Το θέατρο βρέθηκε από την αρχή της Κατοχής σε κλίμα φασιστικής ασφυξίας και έπρεπε να παλέψει πολύ σκληρά για να ξεφύγει και να εκπληρώσει τους στόχους του. Οι κατακτητές είχαν ρίξει το μεγαλύτερο μέρος της αντικαλλιτεχνικής τους προσπάθειας στη φίμωση και στον περιορισμό της δράσης του και αυτό διότι η θεατρική αίθουσα ήταν σχεδόν ο μόνος τόπος μαζικής συγκέντρωσης²⁹. Και γνώριζαν επίσης πολύ καλά πως το θέατρο, ως τέχνη που έρχεται σε ζωντανή επαφή με τη μεγάλη μάζα, μπορεί να την επηρεάσει πιο άμεσα. Στο θέατρο οι άνθρωποι συναντιούνταν, έβλεπαν πως δεν ήταν μόνοι αλλά μοιράζονταν τις ίδιες αγωνίες, τις ίδιες ελπίδες, τα ίδια εθνικά και αντιφασιστικά αισθήματα και ξεφεύγοντας από τις ψυχοφθόρες σκέψεις της καθημερινότητας οδηγούνταν σε ηρωικότερες αποφάσεις.

Με την άφιξή τους στην Αθήνα οι Γερμανοί και οι Ιταλοί βρήκαν ήδη από το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου πρόσφορο έδαφος, ένα πανίσχυρο νομικό πλέγμα θεατρικού ελέγχου, για να προσαρμόσουν τη λογοκρισία τους. Έτσι αρχικά βασίστηκαν στον μεταξικό νόμο του 1936 «Περί ελέγχου θεατρικών έργων», τον οποίο συμπλήρωσαν στη συνέχεια με αστυνομικές διατάξεις των κατοχικών κυβερνήσεων. Επίσης η έγκριση των θεατρικών έργων αποφασίστηκε να γίνεται πλέον υπό καθεστώς τριπλής λογοκρισίας. Όλα τα θεατρικά έργα υποβάλλονταν υποχρεωτικά δέκα μέρες πριν από την παράστασή τους στην αρμόδια «Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων», της προϋπάρχουσας από τη μεταξική δικτατορία «Διεύθυνσης Λαϊκής Διαφώτισεως, ενώ παράλληλα υπήρχαν και δυο αντίστοιχες ακόμη επιτροπές, μια γερμανική και μια ιταλική, που αντιπροσωπεύονταν συγχρόνως με δύο μέλη στην ελληνική επιτροπή με σκοπό να παρακολουθούν και να ελέγχουν τον τρόπο δράσης των Ελλήνων.

Από το 1942 όμως ο κλοιός στενεύει περισσότερο. Η προληπτική λογοκρισία Μεταξά αλλάζει μορφή και περνά στην κατασταλτική λογοκρισία των

²⁹ Θ. Δίζελος, «Το θέατρο στην Αντίσταση», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 87-88 (1962), σ. 453

κατακτητών. Οι ρυθμίσεις στον νέο αναγκαστικό νόμο 1108/1942, στο «Περί ελέγχου θεατρικών έργων» πρώτο κεφάλαιο του διατάγματος, ορίζουν ασφυκτικότερους περιορισμούς και εντείνουν την αυστηρότητα των κυρώσεων. Συγκεκριμένα απαγορεύτηκε η σκηνική διδασκαλία έργων, που το περιεχόμενό τους και εν γένει ο τρόπος της απόδοσής τους προσέβαλλαν τα χριστιανικά ιδεώδη και υπονόμευαν «τας υγιείς κοινωνικά παραδόσεις και τα συμφέροντα του ελληνικού λαού» ή προπαγάνδιζαν κομμουνιστικές και ανατρεπτικές ιδέες. Επιπλέον πριν την περιοδεία του εκάστοτε θιάσου ο θιασάρχης ή ο καλλιτεχνικός διευθυντής όφειλε να αναφέρει εγγράφως στη Διεύθυνση Λαϊκής Δια φωτίσεως τα πλήρη στοιχεία σύνθεσης του θιάσου. Καμιά παράσταση δεν ανέβαινε όπως επίσης και οποιαδήποτε διαφήμιση απαγορευόταν χωρίς την έγκριση της Επιτροπής Ελέγχου Θεατρικών έργων. Μετά δε την έγκρισή τους τα μέλη της επιτροπής παρακολουθούσαν τη γενική πρόβα των παραστάσεων, η οποία γινόταν πάντα ολοκληρωμένη, με τα σκηνικά και τα κοστουμια της, και μπορούσε να επιβληθεί οποιαδήποτε τροποποίηση κρινόταν απαραίτητη ή ακόμα και ανάκληση της χορηγηθείσας άδειας σε περίπτωση παράβασης. Μάλιστα αφότου ξεκινούσαν οι παραστάσεις τα μέλη της Επιτροπής, συχνά και αστυνομικοί ακόμη, αφού στα μέλη της επιτροπής συμπεριλαμβάνονταν ένας ανώτερος αξιωματικός της Αστυνομίας Πόλεων και ένας ανώτερος Αξιωματικός της Χωροφυλακής που ορίζονταν από τον Υπουργό της «Δημοσίας Ασφαλείας», εφοδιάζονταν με ειδικό δελτίο ταυτότητας ώστε να μπορούν να έχουν ελεύθερη είσοδο στα θέατρα και να εποπτεύουν για την εφαρμογή «των διατεταγμένων»³⁰.

Για τους παραβάτες των διατάξεων προβλέπονταν αυστηρότατες κυρώσεις, από χρηματικές ποινές έως διώξεις, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις η επιτροπή επέβαλλε το κλείσιμο θεάτρου για 2 ημέρες ή έφτανε μέχρι και τη διάλυση του θιάσου, το κλείσιμο του θεάτρου, ακόμα και τη σύλληψη των μελών του³¹. Την ποινική ευθύνη για τις παραβάσεις των διατάξεων της λογοκρισίας είχαν ο θιασάρχης, ο καλλιτεχνικός διευθυντής του θιάσου, ο ηθοποιός και ο συγγραφέας-μεταφραστής ή διασκευαστής από κοινού. Έτσι πίστευαν πως κάποιος απ' όλους αυτούς θα φοβόταν και θα αντιδρούσε στο να ανέβει ένα έργο που δε συμφωνεί απόλυτα με τις διατάξεις της λογοκρισίας³².

³⁰ Φεκ 48, Ν.Δ 1108/1942 «Περί τροποποίησης, συμπληρώσεως και κωδικοποίησης των περί ελέγχου θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων»

³¹ Στο ίδιο, άρθρο 6

³² Θ. Δίξελος, *ό. π.*, σ. 455

Ως προς την επιλογή του ρεπερτορίου ένας μεγάλος κατάλογος εγκυκλίων όριζε ειδικότερα τις απαγορεύσεις που το καθόριζαν. Συγκεκριμένα δεν επιτρεπόταν το ανέβασμα έργων που αναφέρονταν σε συμμαχικές χώρες ή ακόμα περιείχαν έστω και μνεία των λέξεων Άγγλος, Αμερικάνος, Αμερικής, Ρώσος κλπ. Έτσι γίνονταν συστάσεις στους θιάσους και συχνά τους υποχρέωναν να ανεβάζουν γερμανικά έργα είτε έργα συγγραφέων από χώρες που συνεργάζονταν με τις δυνάμεις του Άξονα, Γάλλους ή Ούγγρους. Ακόμη η υπ' αριθμ. 1861/383 της 12ης Ιουλίου 1941 εγκύκλιος της «Διευθύνσεως Λαϊκής Διαφωτίσεως», ανέφερε μεταξύ άλλων: «*Τέλος, αποφάσει της Επιτροπής ελέγχου θεατρικών έργων και μέχρι νεωτέρας διαταγής απαγορεύεται όπως εκτελούνται «Κρητικάί μαντινάδες οιουδήποτε περιεχομένου όπως επίσης η εμφάνιση φουστανελλοφόρων και ενδυμασιών Κρήτης, Ηπείρου, Μακεδονίας και Κέρκυρας»*³³. Με ύστερη εγκύκλιο της 30^{ης} Δεκεμβρίου 1941, η Επιτροπή απαγόρευε ακόμη να γίνεται στα έργα αναφορά στην πείνα και στην έλλειψη τροφίμων. Επίσης απαγορεύονταν στις παραστάσεις χειρονομίες και αυτοσχεδιασμοί που δεν υπήρχαν στη γενική πρόβα όπως και τα σκηνικά που παρίσταναν βουνό, πλαγιές κλπ., γιατί θύμιζαν στο κοινό τον ένοπλο αντιστασιακό αγώνα και προκαλούσαν θύελλα ενθουσιασμού.

Οι ποιτές για τους παραβάτες ήταν αυστηρότατες οδηγώντας τους ως την εξορία ή και τον θάνατο. Παρά τους περιορισμούς και τις απαγορεύσεις όμως το θέατρο δεν υποκύπτει. Αμήχανα και δειλά στην αρχή, προσπαθώντας να βρει τις ισορροπίες του, συνεχίζει να επιτελεί την κοινωνική του αποστολή ενώ πιο ξεκάθαρο ενεργό ρόλο αποκτά όταν πια κορυφώνεται η αντιστασιακή δράση από το 1943.

3.2. Το θέατρο αντιστέκεται

«Από την αδράνεια των καλλιτεχνών, λόγω της φιλοσοφίας τους περί «καθαρής» τέχνης, δηλαδή «της τέχνης για την τέχνη» αδιαφορώντας για τη μάζα, ήρθε να ξεσηκώσει πολλούς η περίοδος της κατοχής, του εθνικού μας αγώνα. Ό,τι δε σκέφτηκαν στα σοβαρά ή δεν μπόρεσαν να κάμουν στη δικτατορία της 4ης Αυγούστου με την

³³ Θ. Διζέλος, ό. π., σ. 455. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Μετά τη μάχη της Κρήτης απαγορεύτηκε στα θέατρα να παίζονται κρητικές μαντινάδες, γιατί ο κόσμος κυριολεκτικά ξεσηκωνόταν μόλις τις άκουγε.*»

επαίσχυντη λογοκρισία της, αυτό παρουσιάστηκε πιο επιταχτικά, με τη μορφή του χρέους, την τετραετία τού ξένου ζυγού³⁴.»

Γιώργος Κοτζιούλας

Με κυρίαρχα προβλήματα την οικονομική κρίση από τη μια, και την τριπλή λογοκρισία από την άλλη, δεν υπήρχαν μεγάλα περιθώρια αισιοδοξίας στην πορεία του θεάτρου. Οι απαγορεύσεις, οι ποινές και οι συλλήψεις αλλά και η ανεργία και η πείνα δυσχέραιναν κάθε προσπάθεια θεατρικού ανοίγματος. Παρόλα αυτά η αντίδραση του θεάτρου ήταν άμεση και παρά τα κωλύματα που παρουσιάζονταν εκείνο δεν έπαψε να αντιστέκεται και τελικά να διαψεύδει τις δυσοίωνες προσδοκίες.

Αρχικά απέναντι στα προβλήματα επιβίωσής τους οι ηθοποιοί κινητοποιήθηκαν άμεσα λαμβάνοντας διάφορες πρωτοβουλίες που βασίζονταν στην αλληλοβοήθεια. Πρώτα πρώτα οι ηθοποιοί τού Εθνικού Θεάτρου ίδρυσαν Επιτροπή Συσσιτίου και κάθε ηθοποιός προμηθευόταν από ένα δελτίο συμμετοχής σ' αυτό το συσσίτιο. Συγκροτήθηκε επίσης μια επιτροπή (Μπαστιάς, Ζάρας, Παυλάκης, Χριστοφίδης) για τους άνεργους κυρίως ηθοποιούς με σκοπό να δίνει επιδόματα και να συμπληρώνει τα φτωχά μεροκάματα των ηθοποιών. Συχνά μάλιστα δίνονταν παραστάσεις έκτακτες με σύμπραξη μεγάλων ηθοποιών υπέρ των απόρων καλλιτεχνών.

Εκτός από τον φόβο, την πείνα και τους πενιχρούς μισθούς τους οι ηθοποιοί έρχονταν αντιμέτωποι και με άλλες εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες. Δούλευαν σε κρύες, μισοφωτισμένες θεατρικές αίθουσες ενώ οι υπαίθριες παραστάσεις δίνονταν μόνο απόγευμα λόγω συσκότισης, όταν οι αεροπορικές επιδρομές και οι βομβαρδισμοί το επέτρεπαν. Οι θίασοι έπρεπε να λαμβάνουν τα μέτρα τους για να λειτουργούν: να εξασφαλίζουν τον φωτισμό τους, ή να εξοικονομούν χρήματα όπως με την μεταποίηση των κοστουμιών τους. Παρόλα αυτά τίποτε δεν μπορούσε να κάμψει το πάθος των ηθοποιών και το πλήθος κόσμου το οποίο συνέρρεε³⁵.

Παράλληλα οι Γερμανοί παρεμπόδιζαν τη θεατρική δραστηριότητα και ασκούσαν πίεση ψάχνοντας διάφορες αφορμές για να κλείσουν τα θέατρα. Κάποιες

³⁴ Γ. Κοτζιούλας, «Θέατρο στα βουνά», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 87-88 (1962), σ. 412

³⁵ Λογομνήμων, *Το θέατρο στην Κατοχή*, Ε. Χαλκούση, «Θεατρικό Ημερολόγιο», Λ. Καλλέργης «Στο διάβα του πολυτάραχου 20ού αιώνα», 30/09/2012
<https://logomnimon.wordpress.com/2012/09/30/%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%87%CE%AE/>, (τελευταία προσπέλαση 13/5/2020)

φορές προφασίζονταν τον κίνδυνο των επιδημιών, όπως το 1942, που με πρόσχημα τον εξανθηματικό τύφο έκλεισαν τα θέατρα για έναν περίπου μήνα, προκαλώντας μεγάλα οικονομικά προβλήματα στους συντελεστές. Αλλά και το 1943 για λιγότερες ημέρες (23 ως 30 Ιουλίου) οι Γερμανοί έκλεισαν τα θέατρα σε αντίποινα για τη συμμετοχή στη διαδήλωση στις 22 Ιουλίου στην Αθήνα κατά της καθόδου των Βουλγάρων στη Θεσσαλονίκη με πρόφαση τη «δημόσια ασφάλεια». Κάθε τόσο επίσης η γερμανική περίπολος απαιτούσε να σβήσουν τα φώτα με αποτέλεσμα, αν δεν υπήρχε αυτονομία στον φωτισμό, η παράσταση να διακόπτεται. Στα θερινά θέατρα κάποιες φορές η παράσταση σταματούσε για λίγο, όταν ακουγόταν από το «χωνί» η παράνομη φωνή της Αντίστασης, και στο σκοτάδι μοιράζονταν προκηρύξεις από αόρατα χέρια για να ενημερωθούν οι θεατές.

Δεν ήταν σπάνιες ακόμα και οι συλλήψεις, καθώς οι άνθρωποι του θεάτρου, με λίγες εξαιρέσεις, είχαν θέσει και την ίδια τους τη ζωή στην υπηρεσία του αγώνα και επιλέγοντας την οργανωμένη πάλη βρίσκονταν ενταγμένοι στο αντιστασιακό κίνημα. Πολλοί ως μέλη του ΕΑΜ τύπωναν προκηρύξεις με αυτοσχέδιο πολυγράφο στα καμαρίνια του ΡΕΞ και εφοδίαζαν όλα τα θέατρα μοιράζοντας τις σε σπίτια και σε δρόμους.

Εν τω μεταξύ οι ώρες που επέβαλλαν οι αστυνομικές διατάξεις να παίζονται οι θεατρικές παραστάσεις (3:30 μ.μ. η απογευματινή και 7:00 μ.μ. η βραδινή) δεν επέτρεπαν στους εργαζομένους να παρακολουθούν θέατρο ενώ ένας ακόμη παράγων που απέτρεπε τους θεατές να προσέλθουν στις θεατρικές αίθουσες ήταν ο κίνδυνος των βομβαρδισμών, καθώς ήταν ελάχιστα τα θέατρα που διέθεταν ιδιωτικά καταφύγια φροντίζοντας μάλιστα στα διαφημιστικά έντυπά τους να επισημαίνουν την παροχή αυτή³⁶.

Ούτε όμως και οι περιορισμοί της τριπλής λογοκρισίας με τις αυστηρές κυρώσεις για τους παραβάτες πτόησαν τους ανθρώπους του θεάτρου. Σύσσωμος ο θεατρικός κόσμος έδωσε τη μάχη του ενάντια στον κατακτητή, ενάντια στον φασισμό. Αντιστάθηκε με νόμιμα και παράνομα μέσα. Παράνομα, όταν οι άνθρωποί του οργανώνονταν στους κόλπους της Αντίστασης και νόμιμα με τα όπλα του πνεύματος με τα οποία πολεμούσε πάνω στη σκηνή και έδινε τη δύσκολη και επικίνδυνη δημόσια μάχη του. Οι θεατρικοί δημιουργοί δε συμμορφώνονταν στις

³⁶ Θ. Δίξελος, *ό. π.*, σ. 457

σχετικές διατάξεις αλλά για να μπορέσουν να επιβιώσουν κατάφεραν να καταστρατηγούν τη λογοκρισία επινοώντας διάφορα τεχνάσματα, αξιοποιώντας τα πλεονεκτήματα της σκηνικής γλώσσας ή αλλάζοντας τα ονόματα απαγορευμένων συγγραφέων, των ηρώων ή τους τίτλους γνωστών θεατρικών έργων. Σε κάθε μέτρο των κατακτητών έβρισκαν και το αντίμετρο με αποτέλεσμα στο τέλος να μένει ανεφάρμοστο.

Το ότι συχνά παραβιάνονταν οι διαταγές της λογοκρισίας το ομολογεί πολλές φορές ακόμα και η ίδια η «Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως» σε σχετικές εγκυκλίους της. Στην υπ' αριθ. 134) 4.6.1941 αναφέρει μεταξύ άλλων: «*Έν συνεχεία της υπ' αριθ. 711 από 12.5.41 ημετέρας εγκυκλίου, εφιστώμεν καί πάλιν την προσοχήν υμών επί της αυστηράς τηρήσεως της δευτέρας αυτής παραγράφου καθόσον, ως διεπιστώθη πλείσται όσαι παραβάσεις αυτής εσημειώθησαν παρά του ελαφρού ιδίως θεάτρου*». Στην υπ' αριθ. 1850 εγκύκλιο επισημαίνεται πάλι πως «*...κατόπιν αποφάσεων της κατά τον Νόμον Επιτροπής Ελέγχου θεατρικών Έργων, επανειλημμένως ασχοληθείσης με την παρατηρουμένην καταφανή απροθυμίαν προς συμμόρφωσιν εις τας μέχρι τούδε υποδείξεις μας...*» ενώ σε μια άλλη εγκύκλιο της 11.8.1942 ή ίδια ή κατοχική λογοκρισία ομολογεί με λεπτομέρειες τον τρόπο Αντίστασης του θεάτρου μ' αυτά τα λόγια: «*Παρά τας επανειλημμένας συστάσεις... ένιοι ηθοποιοί, ιδίως των θιάσων Επιθεωρήσεων και Ποικιλιών, εξακολουθούν ν' αυτοσχεδιάζουν από σκηνής, είτε να προσθέτουν φράσεις ή λέξεις, πέραν των εγκεκριμένων κειμένων, ακόμη δε και να εκτελούν ενίοτε τα κατόπιν ελέγχου διαγραφέντα σημεία αυτών είτε και διά χειρονομιών ή κινήσεων ν' αλλοιώνουν την έννοιαν των κειμένων*» και συνεχίζει να παραδέχεται την ήττα της «*Παρατηρήθη, ότι ελάχιστα των θεάτρων συνεμορφώθησαν προς τούς καθιερωμένους τύπους*»(19.10.1942). Έτσι μέσα από τα επίσημα κείμενα της Κατοχικής Λογοκρισίας μπορούμε να σχηματίσουμε μια αρκετά σαφή εικόνα της έκτασης και του τρόπου που έκανε την Αντίστασή του το θέατρο στην Κατοχή³⁷.

Η πορεία λοιπόν του θεάτρου την περίοδο αυτή όχι μόνο διέψευσε τις απαισιόδοξες προβλέψεις αλλά η έντονη δράση του αποτύπωσε την πιο δυναμική ιστορικά παρουσία του και το καταξίωσε του ως μέσο υπηρετήσης του κοινωνικού σκοπού. Παρά την πείνα, τις εκτελέσεις, τις εκτοπίσεις, την αυστηρή λογοκρισία, τις ακατάλληλες ώρες παραστάσεων, τον φόβο, η ανταπόκριση του κοινού ήταν

³⁷ Θ. Δίζελος, ό. π., σ. 454-455

τεράστια. Οι θιάσοι αυξάνονταν, οι κινηματογράφοι γίνονταν θεατρικές αίθουσες και οι δραματικές σχολές πλήθαιναν. Η συρροή ήταν τέτοια που τα θεατρικά εισιτήρια είχαν προστεθεί στα πολύτιμα εκείνα είδη που πωλούνταν στην Μαύρη Αγορά. Τα ταμεία των θεάτρων κατείχαν την πρώτη θέση στα τηλεφωνήματα για την κράτηση θέσεων ενώ οι ουρές τους συναγωνίζονταν τις ουρές για τα μέσα μεταφοράς ή για άλλα είδη πρώτης ανάγκης επιβιβαιώνοντας, όπως διατύπωνε χαρακτηριστικά η θιασάρχης Κατερίνα Ανδρεάδη, πως «σε κάθε κρίσιμη περίοδο της ζωής του, ο κόσμος στρέφεται προς την τέχνη»³⁸.

Η αύξηση της προσέλευσης του κοινού στο θέατρο βέβαια συνοδευόταν και από άλλες αξιοσημείωτες μετατοπίσεις, καθόλου ανεξάρτητες από τους γενικότερους προβληματισμούς που καλλιεργούσαν στην ελληνική κοινωνία η κατοχική εμπειρία και η δράση της Αντίστασης. Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Σπάθης, στα χρόνια της Κατοχής μέσα από το κίνημα της εθνικής αντίστασης και χάρη στην ακτινοβολία του συντελείται μια χωρίς προηγούμενο στην ελληνική ιστορία ιδεολογική διαφοροποίηση. Η αμφισβήτηση της ιδεολογικής κηδεμονίας της άρχουσας τάξης, η διαπίστωση της γενικής κρίσης των παλιών πολιτιστικών θεσμών, σε συνάρτηση με τα αιτήματα μιας κοινωνικής αναμόρφωσης, τροφοδοτούν την κριτική σκέψη πάνω στο περιεχόμενο και στους στόχους της παιδείας, στους προσανατολισμούς της πνευματικής ζωής και του θεάτρου φυσικά³⁹.

Και πράγματι, το θέατρο ως η κοινωνικότερη από τις τέχνες —μετά και το προηγούμενο του ελληνοϊταλικού πολέμου— δεν θα μπορούσε να μην ανταποκριθεί στο προσκλητήριο της Αντίστασης. Έτσι, παρά το γεγονός ότι η περίοδος της Κατοχής δεν έχει να επιδείξει πολλά αξιόλογα έργα, η θεατρική ζωή στο σύνολο της αποκτά έναν ιδιαίτερο δυναμισμό, με κύρια χαρακτηριστικά, εκτός από την αθρόα προσέλευση του κοινού και την πληθωρική παρουσία του ελληνικού έργου, τη στροφή των παραδοσιακών θιάσων προς ένα ρεπερτόριο ποιότητας, την πρωτοβουλία ίδρυσης νέων σχημάτων, την αύξηση της ερασιτεχνικής και της περιφερειακής δραστηριότητας, αλλά και τον έντονο προβληματισμό σχετικά με τον κοινωνικό και παιδευτικό ρόλο του θεάτρου.

Εκεί, βέβαια, που το αντιστασιακό πνεύμα απηχείται εντονότερα αυτή την εποχή είναι στις νέες θεατρικές πρωτοβουλίες που εκδηλώνονται: στο Θέατρο

³⁸ «Γιατί ο κόσμος γεμίζει τα θέατρα της Αθήνας;» ανυπόγραφο άρθρο της Εφημερίδας *Ακρόπολις*, 6-7/11/1942, στην: *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, 1941-1974*, Αθήνα 2010, τ. 1, σ. 244-248

³⁹ Δ. Σπάθης, *ό. π.*, σ. 57

Τέχνης, στη δραστηριότητα του Θεατρικού Σπουδαστηρίου και εντέλει στο «Θέατρο στο βουνό». Στην περίπτωση των δυο πρώτων, χωρίς να παραγνωρίζονται οι μεταξύ τους διαφορές, ενσωματώνουν με διαφορετική ιεράρχηση ως προς τις προτεραιότητες, τόσο στο επίπεδο της λειτουργίας τους, όσο και σ' εκείνο των ρεπερτοριακών τους αναζητήσεων, τις ιδεολογικές και αισθητικές αρχές γύρω από τις οποίες συσπειρώθηκε στα κατοχικά χρόνια ο πνευματικός και καλλιτεχνικός κόσμος δίνοντας έμφαση στην κοινωνική αποστολή της τέχνης⁴⁰. Όσο για το θέατρο του βουνού, συνιστά ειδικό κεφάλαιο που θα μας απασχολήσει παρακάτω επειδή οι συνθήκες μέσα στις οποίες ασκείται αλλά και οι στόχοι που καλείται να εκπληρώσει είναι διαφορετικοί.

Αναμφίβολα πάντως στην Περίοδο της Κατοχής, με την επιρροή του αντιστασιακού πνεύματος, αναπτύσσεται μια περιορισμένη και ιδιαίζουσα μορφή θεάτρου η οποία διακόπτει κάθε διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο θέατρο πρόζας και στη λεγόμενη επιθεώρηση, με την οποία παρουσιάζει ενιαία μορφή, αφού κατά την περίοδο αυτή ακόμα και θίασοι πρόζας ανεβάζουν τέτοιο ρεπερτόριο. Το ελληνικό θέατρο σύσσωμο αποκτά πλέον σημαντικό κοινωνικό ρόλο και καθίσταται μέσο διαμόρφωσης της εθνικής συνείδησης⁴¹.

3.3. Επιθεώρηση

Στην Κατοχή συνεχίζει να βρίσκεται στην πρώτη γραμμή του θεάτρου η επιθεώρηση και το μουσικό θέατρο. Τη στιγμή που ένα σημαντικό μέρος Ελλήνων, πολιτικών, στρατιωτικών ή ακόμα πνευματικών προσωπικοτήτων πρότεινε φανερά ή συγκαλυμμένα την αποδοχή της ήττας στον πόλεμο και την ομαλή ένταξη στο καθεστώς της Κατοχής, η Επιθεώρηση εξακολουθούσε να αντιστέκεται. Η αμεσότητα του είδους αυτού και η δυνατότητα ευελιξίας να κινείται μέσα στις περιοριστικές γραμμές των διαταγών της λογοκρισίας κατόρθωνε να ενθουσιάζει το κοινό και να διατηρεί υψηλό το αγωνιστικό του φρόνημα.

Ακόμη ήταν η λαϊκή μορφή του κειμένου και ο σατιρικός λόγος που κέρδιζαν τη μεγαλύτερη μερίδα του κόσμου, καθώς απευθύνονταν στον απλό λαό,

⁴⁰ Γ. Κουκουρίκου, *ό. π.*, σ. 34

⁴¹ Στ. Κοσμόπουλος, *Το Ελληνικό Θέατρο από την Περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου ως τα Πρώτα Μετεμφυλιακά Χρόνια*, Αθήνα 2018, σ. 13

που παρά την πείνα και την οικονομική εξαθλίωση, γέμιζε τις αίθουσες κάθε βράδυ φεύγοντας με κρυφό ενθουσιασμό και με ανεβασμένο το ηθικό. Τα απλά αυτά λόγια ήταν για κείνη την εποχή συνθήματα. Το τραγούδι των επιθεωρήσεων πέρασε γρήγορα στο στόμα του λαού, τραγουδήθηκε παντού και ήταν αδύνατο οι Γερμανοί να το απαγορεύσουν.

Τα θέματα των Επιθεωρήσεων στρέφονταν κυρίως γύρω από την Ελλάδα, την ελευθερία, τον μαυραγοριτισμό. Και παρά τη γερμανική λογοκρισία, που πολλές φορές επενέβαινε στα κείμενα των επιθεωρήσεων, ασκούσε πίεση εναντίον των θιασαρχών και ηθοποιών και απειλούσε, βρισκόταν τρόπος να ξεγελιέται ο εχθρός. «Οι επιθεωρησιογράφοι δούλευαν τα νούμερα τους με σατανική εφευρετικότητα. Χρησιμοποιούσαν αστεία που φαίνονταν αθώα, αλλ' ήταν ολέθρια για τους κατακτητές. Φαίνονταν σαν ρόδα απλής ευθυμίας, που όμως έκρυβαν αγκάθια σκληρής σάτιρας.» έγραφε ο Γιαλαμάς⁴².

Το ελληνικό χιούμορ έκανε παραλληλισμούς με την τρέχουσα κατάσταση, που δύσκολα οι Γερμανοί μπορούσαν να τους καταλάβουν και να τους απαγορεύσουν. Έτσι και μόνο στην αναφορά στο «τσάι του βουνού» ή στη «βανίλια υποβρύχιο», όπου υπονοούνταν τα υποβρύχια των συμμάχων, στην παράσταση βρίσκονταν μπροστά σε ξεσπάσματα ενθουσιασμού του κοινού, που δεν ήταν σε θέση να εξηγήσουν. Επίσης αν και οι αναφορές στην πείνα και τον μαυραγοριτισμό ήταν απαγορευμένες, τα νούμερα έκαναν λόγο για μπουτάκι γάλακτος, για συσσίτια, για κάποιον μη μαυραγορίτη κλπ, ενώ οι επιθεωρησιογράφοι δια της δωροδοκίας κάποιες φορές κατάφερναν να αποφύγουν τις περικοπές στα κείμενα⁴³.

Αλλά και οι Έλληνες ηθοποιοί μπορούσαν με διάφορους τρόπους να παρακάμψουν τις διατάξεις της λογοκρισίας, είτε με φανερό τρόπο, είτε συγκαλυμμένα. Ο αυτοσχεδιασμός του ηθοποιού, η προσθήκη μιας φράσης, μιας λέξης, μιας χειρονομίας, μιας κίνησης, ένας ιδιαίτερος χρωματισμός ή τονισμός της φράσης την ώρα που εκτελούνταν το νούμερο ήταν αρκετός για να «κλείσει το μάτι» στο κοινό, να δημιουργήσει την τέλεια σχέση επικοινωνίας ανάμεσα στην πλατεία και τη σκηνή και να μεταδώσει στο κοινό πολύ περισσότερο απ' όσα περιείχε το κείμενο που ερμήνευαν. Αυτή η στενή επικοινωνία του επιθεωρησιακού έργου με τον απλό κόσμο δημιουργούσε μια συνωμοσία, την οποία δεν κατάφερναν να ελέγξουν οι

⁴² Ε. Μαχαίρας, *ό. π.*, σ. 111

⁴³ Δ. Καγγελάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1934-1944, οι θεατοί και οι μορφές*, Θεσσαλονίκη 2003, τ. 1, σ. 136

κατακτητές και για αυτό το μεγαλύτερο βάρος του ελέγχου έπεφτε σε αυτό το είδος θεάτρου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα καταστρατήγησης της γερμανικής λογοκρισίας αποτελεί η περίπτωση του μουσικού θιάσου Ηρώς Χαντά, ο οποίος όταν προσπάθησαν να τον προσεταιριστούν και να τον ελέγξουν οι Γερμανοί υποδεικνύοντας το ανέβασμα χιτλερικών οπερέτων, αρνήθηκε. Σημείωσε μάλιστα μεγάλη επιτυχία όταν, έχοντας πάρει τη σχετική άδεια, ανέβασε ως οπερέτα το κλασικό έργο «Γκόλφω» στο θέατρο Μοντιάλ το Μάρτιο του 1944 χρησιμοποιώντας εθνικές φορεσιές και αντίστοιχη σκηνοθεσία και τραγουδώντας «Φέτος το καλοκαίρακι θε ν' ανθίσουνε τα κλώνια και θα 'ρθουν τα χελιδόνια....» και ξεσήκωσε το κοινό με τα υπονοούμενα μηνύματα. Η λογοκρισία ωστόσο κρίνοντας πως το ενθουσιώδες κοινό στην παράσταση έκανε επικίνδυνους για τις δυνάμεις Κατοχής συνειρμούς και αντιστοιχίες περί βουνού και αντίστασης με την απλή καταδήλωση του σκηνικού χώρου του έργου, προέβη στο κλείσιμο του θεάτρου και στη σύλληψη της Χαντά⁴⁴.

Η αντιστασιακή δραστηριότητα των θιάσων Επιθεώρησης εκτεινόταν φυσικά και εκτός Αθήνας. Αρκετοί θίασοι, μπουλούκια ηθοποιών, περιόδευαν στην επαρχία και μάλιστα συχνά, μην έχοντας καν τα χρήματα για τη μεταφορά τους, για να την εξασφαλίσουν συμφωνούσαν ακόμα και με Ιταλούς να τους μεταφέρουν με τις οτοκαριέρες τους, όπως λέγονταν τα ιταλικά φορτηγά αυτοκίνητα. Με ελάχιστο εξοπλισμό, χρησιμοποιώντας για σκηνή ως και τα τραπέζια των καφενείων, προσπαθούσαν να αντιμετωπίσουν τις συνθήκες πείνας έχοντας ως μισθό ένα πιάτο φαγητό και κυρίως την ικανοποίηση ότι επιτελούν το δικό τους καθήκον εμψυχώνοντας τους Έλληνες της υπαίθρου, ενώ κάπου κάπου στο κοινό μπορεί να εμφανιζόταν και κανένας αντάρτης με τα φουσεκλίκια του.

Υπήρξαν και θίασοι οι οποίοι έφτασαν μέχρι τη Μέση Ανατολή (Λίβανο, Αίγυπτο, Κύπρο) εμψυχώνοντας τα τμήματα του ελληνικού Στρατού και τους άλλους πρόσφυγες που κατέφυγαν σ' αυτές τις χώρες συνεχίζοντας σε άλλο πεδίο τον αγώνα κατά του ναζισμού. Την εποχή εκείνη υπήρχαν τρία σίγουρα θεατρικά σχήματα που περιόδευαν στη Μέση Ανατολή, δυο επιθεωρησιακά (της Βέμπο και άλλο ένα) και ένα πρόζας (του Λεμού)⁴⁵.

⁴⁴ Θ. Δίζελος, *ό. π.*, σ. 456

⁴⁵ Θ. Δίζελος, *ό. π.*, σ. 456

Η Επιθεώρηση λοιπόν αναδεικνύεται και πάλι, το είδος που μπορούσε λόγω της δυνατότητας ελιγμών του σατιρικού λόγου να επιτελέσει καλύτερα το πατριωτικό αντιστασιακό καθήκον. Έτσι και η Αριστερά, παρά το γεγονός ότι ήταν από τους δριμύτερους κατήγορους του είδους και της ποιότητάς του, θα την ανακαλύψει όψιμα σαν όπλο αντίστασης, σαν ένα απλό και κατανοητό μέσο για να διατηρηθεί το αγωνιστικό φρόνημα και για να περάσουν εύκολα τα μηνύματά της στο λαό. Η αξία της θα εκτιμηθεί πολύ περισσότερο όταν, ξεφεύγοντας από τα όρια της πρωτεύουσας και περνώντας στο βουνό, πλήθος επιθεωρησιακών κειμένων θα υπηρετήσουν τον ρόλο της Αντίστασης και θα αφυπνίσουν το λαό της υπαίθρου.

3.4. Θέατρο πρόζας

Με την επιθεώρηση να συνεχίζει δυναμικά να έχει τον πρώτο ρόλο στο θέατρο από την πολεμική περίοδο, το θέατρο πρόζας τον πρώτο χρόνο της Κατοχής έχει περάσει σε δεύτερο πλάνο. Μέσα από τα έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου ή της αρχαίας τραγωδίας αυτό το είδος θεάτρου προσπαθούσε να αναδείξει τις ανθρώπινες αξίες, να αναδείξει τις έννοιες της ελευθερίας και της δημοκρατίας. Η απομόνωση όμως της χώρας από τη σύγχρονη ξένη θεατρική παραγωγή, η λογοκρισία και η απαγόρευση να παρουσιάζονται έργα συγγραφέων που ανήκαν στο συμμαχικό στρατόπεδο θα συρρικνώσει ακόμη περισσότερο τις επιλογές στο ρεπερτόριο χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα ελιγμών όπως στα επιθεωρησιακά έργα.

Έτσι παρατηρείται τα πρώτα χρόνια ειδικά η παραγωγή εύπεπτων έργων, κωμωδιών ελληνικών και ξένων, με κοινωνικές ανησυχίες μακριά από την κατοχική πραγματικότητα, η οποία δεν οφειλόταν μόνο ή αποκλειστικά στην κατοχική συγκυρία αλλά συνδεόταν σε μεγάλο βαθμό και με την ίδια τη δομή του αστικού θεάτρου στην Ελλάδα, όπου η οργάνωση των θιάσων στη βάση της ιδιωτικής επιχείρησης και με όρους της ελεύθερης αγοράς επέβαλλε αναγκαστικά και καλλιτεχνικές επιλογές μικρού συνήθως οικονομικού ρίσκου. Τον πρώτο χρόνο της

Κατοχής λοιπόν όλα έδειχναν ότι το ελληνικό θέατρο έμπαινε σε μια περίοδο στασιμότητας και συντήρησης⁴⁶.

Τα πράγματα όμως τα τελευταία χρόνια της Κατοχής, ύστερα από την οργάνωση του αντιστασιακού κινήματος, εξελίσσονται διαφορετικά για το θέατρο πρόζας το οποίο αρχίζει να συντονίζεται πια στην κοινωνική του αποστολή. Παρά την αυστηρή λογοκρισία, τις ακατάλληλες ώρες παραστάσεων αλλά και την οικονομική ένδεια του κοινού, από τα μέσα του 1943 και ιδιαίτερα το 1944 αρχίζουν οι θεατρικές αίθουσες να ταυτίζονται στη συνείδηση του κοινού με χώρους συγκέντρωσης και αντίστασης και η θεατρική κίνηση να αυξάνεται σταθερά σημειώνοντας για το θέατρο τις καλύτερες περιόδους του.

Παρά την πίεση των κατακτητών για την παραγωγή γερμανικών έργων οι θιασάρχες δε συμμορφώνονταν και απέφευγαν με διάφορους τρόπους το ανέβασμά τους ενώ στους περιορισμούς της λογοκρισίας ως προς την επιλογή ρεπερτορίου, που απαγόρευε θεατρικά κείμενα συγγραφέων των Συμμαχικών χωρών, οι θίασοι άλλαζαν την ταυτότητα των έργων, το όνομα και την εθνικότητα του συγγραφέα. Ενδεικτικές είναι οι περιπτώσεις του Μπαστιά, ο οποίος όταν υποχρεώθηκε να ανεβάσει στο Εθνικό γερμανικό έργο, εκείνος έπαιξε το «Εχθρός του λαού» του Ε. Ίψεν ως έργο του Φ.Σίλλερ προκαλώντας τις έντονες αντιδράσεις των Γερμανών και εν συνεχεία του Καρόλου Κουν που απέδωσε το έργο «Τα Καπνοτόπια» του Αμερικανού συγγραφέα Ε. Κόλντουελ (1943) ως «Για ένα κομμάτι γης» του Γάλλου Π. Κλωντέλ ενώ αργότερα τόλμησε να ανεβάσει ένα ακόμη απαγορευμένο έργο, το «Βυθό» του Μάξιμ Γκόργκι⁴⁷.

Παρά την απειλή να φτάνει μέχρι και το κλείσιμο του θεάτρου, εκτός των άλλων ποινών σε βάρους του θιασάρχη και των άλλων μελών του θιάσου, και άλλοι θίασοι ακολούθησαν το ίδιο παράδειγμα. Τον Ιούλιο του 1942 ο θίασος Κατερίνας ανέβασε το πολωνικό έργο «Η καλή ελπίδα» σαν έργο του Ούγγρου συγγραφέα Χάγερμαν ενώ έδωσε παραστάσεις και με το αγγλικό έργο «Σύζυγοι με δοκιμή». Ο Θίασος Βεάκη-Μανωλιδου-Παπά-Δενδράμη στη συνέχεια ανέβασε στο θέατρο Πάνθεον «Τα θαμπά τζάμια» από τον Ουκρανό συγγραφέα Γ. Ζαπόλα, παρουσιάζοντάς το ως πολωνικό έργο, το οποίο ήταν γεμάτο υπονοούμενα κι έπειτα τον «Σοβαρό κ. Ερνέστο» του Όσκαρ Ουάιλντ. Οι επιτυχημένες παραστάσεις

⁴⁶ Γ. Κουκουρίκου, *ό. π.*, σ. 32

⁴⁷ Θ. Γραμματάς, *ό. π.*, τ. 1., σ. 185

διήρκεσαν πάνω από ένα μήνα δοκιμάζοντας την ανησυχία των Γερμανών. Θέλοντας όμως να τους εξευμενίσει ανέβασε έπειτα το γερμανικό έργο «Τα νιάτα» το οποίο παρά την αδιαμφισβήτητη αποτυχία του υποχρεώθηκε από τους Γερμανούς να το συνεχίσει⁴⁸. Ακόμα το αμερικανικό έργο «Η θεία Τζούλια» παρουσιάστηκε σαν έργο ενός ανύπαρκτου Γάλλου Ρενέ Σαράν ενώ ο Στ. Σπηλιωτόπουλος μετέφρασε και διασκεύασε ένα έργο του Owen Davies με τον τίτλο «Κοράκια» και το παρουσίασε δικό του σημειώνοντας ωστόσο στο πρόγραμμα με φιλολογική ευσυνειδησία τη λέξη «μίμηση»⁴⁹.

Εντυπωσιακή επίσης είναι η αύξηση της παρουσίας του ελληνικού έργου στο ρεπερτόριο των θιάσων. Εκτός από τους περιορισμούς της λογοκρισίας, οι συχνές αναπροσαρμογές του προγράμματος των θιάσων λόγω της περιορισμένης προτίμησης του κοινού για το θέατρο πρόζας αυτή την εποχή οδηγούσαν επίσης σε ζήτηση καινούριων θεατρικών κειμένων Ελλήνων συγγραφέων. Έτσι αρκετοί λογοτέχνες αλλά και δημοσιογράφοι στρέφονται αυτή την περίοδο στη θεατρική συγγραφή. Στο διάστημα από τον Απρίλιο του 1941 ως τον Οκτώβριο του 1944 παρουσιάστηκαν περισσότερα από πενήντα ελληνικά έργα, σαράντα από τα οποία ήταν σύγχρονα, κατοχικής παραγωγής.

Μόνο στην Αθήνα και σύμφωνα με έναν πρόχειρο απολογισμό από τον Ιανουάριο του 1941 μέχρι και τον Νοέμβριο του 1944 έγιναν τουλάχιστον 167 θεατρικές παραγωγές. Πιο συγκεκριμένα για το 1941 μόνο έχουμε 30 παραγωγές, εκ των οποίων οι 14 αφορούν έργα ξένων και οι 16 Ελλήνων συγγραφέων. Για τα τρία ακόλουθα χρόνια οι αριθμοί είναι οι εξής: 1942: 31 (16-15), 1943: 49 (35-14) και 1944: 59 (36-23)⁵⁰.

Ο αριθμός αυτός των θεατρικών παραγωγών, οι οποίες μάλιστα είχαν αυξητική πορεία, σε μια πόλη 481.000 περίπου κατοίκων όπως η Αθήνα του 1940, αρχικά σε επιστρατεία και στη συνέχεια χειμαζόμενη από την ιταλική και τη γερμανική κατοχή και κυρίως από τη πείνα περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη πόλη υπό κατοχή της Ευρώπης, φαίνεται σχεδόν ασύλληπτος. Το γεγονός αυτό αποκαλύπτει όχι μόνο τη διαφορετική ελληνική νοοτροπία και την πνευματική

⁴⁸ Ε. Μαχαίρας, *ό. π.*, σ. 113-114

⁴⁹ Θ. Δίζελος, *ό. π.*, σ. 458

⁵⁰ Γ. Πεωάνης, *Τοπία της Δραματικής Γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα 2003, σ. 496

στάθμη της αθηναϊκής κοινωνίας αλλά κυρίως αναδεικνύει τον μείζονα κοινωνικό ρόλο που αναλαμβάνει το θέατρο την εποχή αυτή⁵¹.

Η δραστηριότητα του θεάτρου πρόζας σημείωσε λοιπόν μια αξιόλογη πορεία με την παραγωγή παραστάσεων που συγκίνησαν και εμπύχωσαν το κοινό την εποχή αυτή. Μέσα από το ελεύθερο επαγγελματικό θέατρο, τις κρατικές Σκηνές αλλά κυρίως μέσω των νέων θεατρικών σχημάτων που έκαναν την εμφάνισή τους, όπως το Θέατρο Τέχνης και το Θεατρικό Σπουδαστήριο, εκφράζονται νέες επίκαιρες κοινωνικές ανησυχίες. Έτσι το θέατρο προβληματίζεται πια σχετικά με τον ρόλο του ως κοινωνικό και παιδευτικό μέσο ενώ επεκτείνεται η ερασιτεχνική και περιφερειακή δραστηριότητα με το Θέατρο του βουνού καθορίζοντας σημαντικά τον ρόλο του θεάτρου στην Αντίσταση.

3.5. Το Εθνικό Θέατρο

Αν μια θεατρική σκηνή επηρεάστηκε περισσότερο από τα ιστορικά γεγονότα, αυτή αναμφίβολα είναι το Κρατικό Θέατρο γιατί απλά εκείνη τη σκοτεινή περίοδο η τύχη του καθορίστηκε απόλυτα από τις τρεις κατοχικές κυβερνήσεις. Η λήξη του πολέμου βρήκε το δυνατό και επιτυχημένο μέχρι τον πόλεμο Βασιλικό θέατρο, που έκτοτε μετονομάστηκε σε Εθνικό, αποδυναμωμένο οικονομικά από την εμπόλεμη περίοδο που προηγήθηκε, με σημαντικές ελλείψεις τόσο στον υλικοτεχνικό εξοπλισμό όσο και στο καλλιτεχνικό προσωπικό λόγω των επιτάξεων.

Ακολουθώντας την πορεία που είχε πριν τον πόλεμο, το Εθνικό Θέατρο κινήθηκε σε επιλογές κλασικού ρεπερτορίου, αναγκασμένο βέβαια να παρέχει τον ορισμένο χώρο και στο γερμανικό. Έτσι σε αντίθεση βεβαίως με το Ελεύθερο θέατρο, από τον Μάιο του 1941 έως τον Οκτώβριο του 1944 δεν καταγράφηκαν ιδιαίτερα κρούσματα λογοκρισίας στο ρεπερτόριό του ούτε ανθούσε στον υποκριτικό κώδικα η έμμεση αναφορά και ο υπαινιγμός ή άλλες μορφές έμμεσης και από σκηνής αντίστασης, όπως συνέβαινε κυρίως στην Επιθεώρηση και στο μουσικό θέατρο. Υπήρξαν ωστόσο και περιπτώσεις που απορρίφθηκαν έργα Γερμανών συγγραφέων από τους λογοκριτές, όπως οι «Ληστές» του Σίλλερ, ή που εγκρίθηκαν αγγλικά έργα,

⁵¹ Γ. Πεφάνης, ό. π, σ. 496

όπως μαθαίνουμε από τα Πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου, όταν δύο φορές προτάθηκε και εγκρίθηκε να παιχτεί έργο του Σαίξπηρ, τη δεύτερη φορά μάλιστα επί προεδρίας του ίδιου του πρωθυπουργού της δωσίλογης κυβέρνησης Ιωάννη Ράλλη⁵².

Με την εγκατάσταση των Γερμανών στη Αθήνα ακολούθησαν επίσης αρκετές διοικητικές ανακατατάξεις. Στη θέση του Μπαστιά, ο οποίος αποχώρησε από τις πρώτες κιόλας μέρες, διευθυντής ανέλαβε αρχικά ο δημοσιογράφος Νικόλαος Γιοκαρίνης, άνθρωπος των Ιταλών, που ύστερα από απαίτηση του προσωπικού του θεάτρου αναγκάστηκε τελικά να αποχωρήσει το 1942. Στη συνέχεια τον διαδέχτηκε ο Αγγελος Τερζάκης ως το 1943 και τέλος το 1944 ακολούθησε ο επίσης άνθρωπος της Κατοχικής κυβέρνησης, Νικόλαος Λάσκαρης. Οι σκηνοθέτες που εργάστηκαν τα χρόνια της Κατοχής στην Κρατική σκηνή ήταν αρχικά ο Δημήτρης Ροντήρης και ο Τάκης Μουζενίδης (με την εξαίρεση μιας παράστασης σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη). Οι σκηνοθέτες του Εθνικού Θεάτρου έφυγαν ο καθένας για διαφορετικούς λόγους στα μέσα της περιόδου 1942-1943. Ο Μουζενίδης απολύθηκε τον Ιανουάριο του 1943, λόγω των κινητοποιήσεων του περασμένου Δεκεμβρίου (όταν για τον ίδιο λόγο τιμωρήθηκαν με ενός μηνός αργία οι Γιώργος Γληνός, Νίκος Δενδραμής, Μάνος Κατράκης και Τζαβαλάς Καρούσος), ενώ η αποχώρηση του Ροντήρη την ίδια περίοδο άφησε το Εθνικό χωρίς σκηνοθέτη. Τελικά προσλήφθηκε στην αρχή ο Πέλος Κατσέλης, ο οποίος συνεργαζόταν και παλαιότερα με το Εθνικό στο Άρμα Θέσπιδος, και στη συνέχεια ως την Απελευθέρωση ο Σωκράτης Καραντινός.

Εκτός όμως από τα ζητήματα στη διάρθρωση του προσωπικού του και την έλλειψη προσωπικού λόγω επιστράτευσης, άλλο ένα πρόβλημα που αντιμετώπιζε στην επιλογή και τον προγραμματισμό των έργων ήταν η αποδυνάμωση του καλλιτεχνικού δυναμικού με τη φυγή ηθοποιών για οικονομικούς λόγους, οι οποίοι αποζητούσαν έναν μισθό επιβίωσης στο Ελεύθερο Θέατρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ομαδική μετακίνηση ηθοποιών μαζί με τον Μπαστιά όταν αυτός ίδρυσε το «Θέατρο Αθηνών», καθώς τον ακολούθησαν σημαντικά στελέχη του Εθνικού όπως η Ελένη Παπαδάκη, ο Θάνος Κωτσόπουλος, ο Μάνος Κατράκης, ο Χρήστος Ευθυμίου κ.ά.

⁵² Π. Μιχαλόπουλος, «Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944)», στο: *Επιστημονική συνάντηση αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot, Παγκόσμιο Θέατρο, Πράξη-Δραματουργία—Θεωρία, Πρακτικά*, Αθήνα 2017, σ. 137

Κατά τη διάρκεια του πολέμου το Εθνικό με τα προβλήματα που αντιμετώπιζε άργησε να οργανωθεί ανεβάζοντας μία και μόνη παραγωγή, τον Ερρίκο Ε΄ του Σαίξπηρ, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη και με τον Αλέξη Μινωτή στον ομώνυμο ρόλο, που παρουσιαζόταν για λόγους προστασίας από τους βομβαρδισμούς στο κινηματοθέατρο Παλλάς. Την περίοδο της Κατοχής όμως ανέβασε 16 νέες παραγωγές, που ασφαλώς ήταν λιγότερες σε σχέση με την προπολεμική περίοδο Μπαστιά, αλλά σίγουρα δεν έπαυε να είναι ένας ικανοποιητικός αριθμός. Κατά το πρώτο μισό αυτής της περιόδου ο Ροντήρης σκηνοθέτησε τον «Φιλάργυρο» του Μολιέρου, τον «Φάουστ» του Γκαίτε και τη «Λουίζα Μίλλερ» του Σίλλερ, ο Μουζενίδης την «Ιφιγένεια εν Ταύροις» του Ευριπίδη, τη «Βεντάλια» του Γκολντόνι, τη «Μήδεια» του Ευριπίδη και τη «Γυναίκα στοιχειό» του Καλντερόν και ο Κ. Μιχαηλίδης τον «Μισάνθρωπο» του Μολιέρου. Κατά τη δεύτερη περίοδο, που εργάστηκαν οι Καραντινός και Κατσέλης, παρουσιάστηκαν σε σκηνοθεσία του πρώτου η «Εκάβη» του Ευριπίδη, το έργο του Θ. Συναδινού «Στην κάψα του καλοκαιριού» και ο «Ταρτούφος» του Μολιέρου, ενώ ο δεύτερος, ιδιαίτερα παραγωγικός, σκηνοθέτησε μέσα σε δύο μήνες το «Σπίτι της κούκλας» του Ίβεν και τη «Μίνα φον Μπάρνχελμ» του Λέσινγκ, και το καλοκαίρι στο θερινό θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος την «Αιμιλία Γκαλόττι» του Λέσινγκ, το «Μεγάλο παιχνίδι» του Τερζάκη και τα «Αρραβωνιάσματα» του Δ. Μπόγρη. Οι παραστάσεις ήταν σαφώς επιμελημένες και καλαίσθητες, διατηρώντας αδιάλειπτα και την κατοχική περίοδο το μονοπώλιο στα σκηνικά ο Κλεόβουλος Κλώνης και στα κοστούμια ο Αντώνης Φωκάς, και χωρίς να προκαλέσουν ιδιαίτερες αντιδράσεις στους κριτικούς (με τη γνωστή, σχεδόν μόνιμη ένσταση για την έλλειψη καλλιτεχνικού δυναμικού) συνέχισαν, ή έστω προσπάθησαν να συντηρήσουν, την προπολεμική παράδοση των φροντισμένων παραστάσεων κλασικού ρεπερτορίου.

Συμπερασματικά, σε αυτή τη χαρτογράφηση της περιόδου η αποτίμηση των πεπραγμένων του Εθνικού Θεάτρου δε φαίνεται να κατέχει αξιόλογη θέση. Ωστόσο κάτω από τον ασφυκτικό έλεγχο και την πίεση των κατοχικών κυβερνήσεων, κατάφερε να μη διακόψει έστω τη λειτουργία του και επίσης δεν απέκλεισε στελέχη και ηθοποιούς που απροκάλυπτα ανήκαν στην Αριστερά, όπως συνέβη κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου. Προχώρησε ακόμη σε νέες παραγωγές (και του Λυρικού Τμήματος, από το οποίο για οικονομικούς λόγους ήθελε, αλλά δεν κατάφερε τότε ν' απαλλαγεί), ανέβασε κλασικά ιταλικά και γερμανικά έργα, αποφεύγοντας

τουλάχιστον τα προπαγανδιστικά, ενώ αποπειράθηκε να επεκταθεί και εκτός του κτηρίου της Αγίου Κωνσταντίνου. Περιθώρια αντίστασης στο ρεπερτόριο με ανοίγματα, όπως στο ελεύθερο θέατρο, δεν υπήρχαν για το Εθνικό θέατρο που κατευθυνόταν κυρίως από ανθρώπους της κατοχικής κυβέρνησης, εκτός της περιόδου που ήταν διευθυντής ο Τερζάκης.

Οι εκδηλώσεις αντίστασης στο Εθνικό εντοπίζονται στις κινητοποιήσεις του προσωπικού του θεάτρου που υφίστατο την οικονομική εξαθλίωση, στις αποχωρήσεις στελεχών λόγω της δράσης τους ή της καταγωγής τους και στις διώξεις και τις συλλήψεις εργαζομένων. Οι ηθοποιοί του Εθνικού ανέπτυξαν και εκείνοι αντιστασιακή δράση και διεκδίκησαν καλύτερες συνθήκες εργασίας και γενικότερα περισσότερη ελευθερία στις κινήσεις τους, όπως στην περίπτωση της αποπομπής του Γιοκαρίνη. Από τις πρώτες αντιδράσεις του Εθνικού ήταν η Επιτροπή Συσσιτίου, που προμήθευε δελτία συμμετοχής όχι μόνο στους εν ενεργεία αλλά και στους συνταξιοδοτημένους ηθοποιούς, αλλά και το ανέβασμα παραστάσεων που δίνονταν υπέρ των απόρων καλλιτεχνών. Στη συνέχεια ίδρυσαν τον «Συνεταιρισμό ηθοποιών και τεχνικού προσωπικού του θεάτρου» που κύριος σκοπός του ήταν η αλληλοβοήθεια των μελών του, με ένα μέρος των εσόδων του όμως να πηγαίνει στον αγώνα κατά των κατακτητών, ενώ το χειμώνα του 1942 το σωματείο των ηθοποιών καλούσε τον κόσμο μέχρι και σε πορεία διαμαρτυρίας έχοντας ως αίτημα την διεκδίκηση ψωμιού και συσσιτίων⁵³.

Οι δραστηριότητες βέβαια αυτές δεν άρεσαν στους Γερμανούς που προσπαθούσαν με διάφορους τρόπους να κάμψουν το ηθικό των καλλιτεχνών φτάνοντας ως την ανοιχτή τρομοκρατία, όπως τον Δεκέμβριο του 1943 που μπλόκαραν με στρατό τη γενική συνέλευση των ηθοποιών στο Εθνικό και συνέλαβαν τον Π. Κατσέλη, τον Γ. Γληνό και τον Γ. Βεάκη ενώ κατάφερε να τους διαφύγει ο Τ. Καρούσος⁵⁴.

Ο μεγάλος αριθμός των ηθοποιών του Εθνικού που πρόσκειντο πλέον εκείνη την περίοδο στο Ε.Α.Μ. είχε ως αποτέλεσμα να χάσει η διοίκηση τον έλεγχο της κατάστασης. Οι εργαζόμενοι συγκροτώντας επιτροπές δήλωναν έτοιμοι ν' αναλάβουν τη διεύθυνση ενώ τον Οκτώβριο του 1944 ο Λάσκαρης κατέθετε στο Διοικητικό Συμβούλιο πως στο θέατρο «επικρατούσε αναρχία».

⁵³ Ν. Τζόγιας, «Χειμώνας του '42», στο: Ο. Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή, Αντίσταση, Διωγμοί*, Αθήνα 2001, σ. 241

⁵⁴ Θ. Δίζελος, *ό. π.*, σ. 458

3.6. Θέατρο Τέχνης

Κι ενώ το παραδοσιακό θέατρο πρόζας στην Κατοχή υπηρετούσε τις πνευματικές ανησυχίες και τις αγωνίες του λαού ωστόσο, είτε εξαιτίας της οργανωτικής του δομής είτε επειδή επρόκειτο για κρατική σκηνή στην οποία ασκούσαν μεγαλύτερο έλεγχο, ο βασικός του καλλιτεχνικός προσανατολισμός παρέμενε στα καθιερωμένα δραματουργικά πρότυπα της προπολεμικής περιόδου. Ο στόχος για κοινωνική αναγέννηση, που προοδευτικά διαμορφωνόταν εκείνη την εποχή και προωθούσε το κίνημα της Αντίστασης, εκφράστηκε και εκπροσωπήθηκε ουσιαστικά από το Θέατρο Τέχνης.

Το Θέατρο Τέχνης ιδρύθηκε από τον Κάρλο Κουν τον Οκτώβριο του 1942, μέσα στον πιο σκληρό χειμώνα, τις κακουχίες και την πείνα για την κατεχόμενη Αθήνα. Κι όμως αυτή η ατμόσφαιρα της στέρησης και του πόνου έμοιαζε ευνοϊκή σύμφωνα με την άποψη του Κουν, ο οποίος επιθυμούσε τη δημιουργία ενός καινούριου θεάτρου απαλλαγμένου από την υποκρισία, την ψευδαίσθηση και την κενότητα του παλιού. Το απότομα βύθισμα της χώρας στην πείνα, τη βία, τον τρόμο και τον θάνατο έφερε την αποδιάρθρωση των δομών και αποκάλυψε την ανθρωπιά σε όλο της το μεγαλείο. Για τον Κουν σήμαινε πως είχε έρθει πια η ώρα για πνευματική ανάταση καθώς και για μια συλλογική δέσμευση στα ιδανικά που υπόσχονταν ένα καλύτερο κόσμο. *« Η εποχή της Κατοχής ήταν μια συναισθηματικά πλούσια εποχή. Έπαιρνες πολλά και έδινες πολλά. Μας ζώσανε κίνδυνοι, στερήσεις, βία και τρομοκρατία. Γι' αυτό σαν άνθρωποι αισθανόμασταν την ανάγκη πίστης, εμπιστοσύνης, συναδέλφωσης, έξαρσης και θυσίας. Αισθανόμασταν την ανάγκη για έναν σωστότερο κόσμο, έναν κόσμο με λιγότερες ανθρώπινες ατέλειες για αυτούς από μας που θα επιζούσαν. Αψηφούσαμε το θάνατο και κνηγούσαμε με μανία τη ζωή, χωρίς περίσκεψη και προφύλαξη και ταπεινές σκέψεις. Ήμασταν γνήσιοι και αληθινοί. Τα περιθώρια των έργων που ετοιμάζαμε ήταν αναγκαστικά περιορισμένα. Αλλά στο τραπέζι της πρόβας μέσα στο συρτάρι υπήρχαν και τα έργα που ελπίζαμε να παίζουμε όταν θα αποκτούσαμε τη λευτεριά μας. Ήμασταν όλοι στην Αντίσταση και σχεδόν όλοι στις γραμμές του ΕΑΜ... Δεν μπορώ μέσα μου να ξεχάσω και να απαρνηθώ εκείνα τα*

χρόνια. Τα χρόνια που πιστεύαμε σε έναν κόσμο απαλλαγμένο από μικρότητες και βία...⁵⁵»

Η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης ήταν βέβαια προϊόν μιας προδιαγεγραμμένης πορείας του Κουν από την προγενέστερη δραστηριότητα του. Ξεκινώντας από το Κολλέγιο Αθηνών, σκηνοθετώντας εκεί τις πρώτες του παραστάσεις, είχε διαφανεί από την αρχή η διαφορετική προσέγγιση και άποψη του για το θέατρο. Η διάθεσή του να σχηματίσει έναν μόνιμο θίασο βασισμένο στη δική του οπτική τον είχε οδηγήσει μαζί με τους Γιάννη Τσαρούχη και Διονύσιο Δεβάρη στην ίδρυση της ημι-επαγγελματικής «Λαϊκής Σκηνης», η οποία λειτούργησε από το 1934 ως το 1936. Συσπείρωνοντας λοιπόν γύρω του ο Κουν δημιουργούς που τον στήριζαν και μετέπειτα θα λέγαμε πως για αυτόν η Σκηνή αυτή αποτέλεσε τον πρόγονο του Θεάτρου Τέχνης. Παράλληλα η πορεία του εμπλουτίστηκε και από τη συνεργασία του με μεγάλους θιάσους του ελεύθερου θεάτρου, όπως της Μ. Κοτοπούλη και της Κατερίνας Ανδρεάδη.

Όλη αυτή η εμπειρία του ωστόσο δεν ικανοποιούσε τον Κουν, ο οποίος συνειδητοποίησε το κενό που υπήρχε στο θέατρο και κυρίως την ανάγκη για δημιουργία ενός νέου θεάτρου που δε θα αντιμετώπιζε πλέον το θεατή ως δέκτη ενός εύπεπτου και ευχάριστου θεάματος με σκοπό απλά και μόνο να τον απομακρύνει για λίγο από την καθημερινότητά του. Πίστευε πως η πραγματική φύση του θεάτρου, από την οποία είχε κατά πολύ απομακρυνθεί, υπαγόρευε την εκπλήρωση πνευματικών, κοινωνικών και διανοητικών αναγκών⁵⁶. Αυτό το όραμα ήταν η αφετηρία για τη σύσταση του Θεάτρου Τέχνης που αποτέλεσε τομή για τα θεατρικά δεδομένα της εποχής και καθόρισε κατά ένα μεγάλο βαθμό τις γραμμές πάνω στις οποίες στηρίχτηκε το ελληνικό θέατρο ώσπου να πάρει τη σημερινή του μορφή.

Η γέννηση του Θεάτρου Τέχνης έλαβε χώρα μέσα σε ένα μικρό δωματάκι της οδού Ζωοδόχου Πηγής, όπου ο Κουν κάλεσε τους έμπιστους φίλους και συνεργάτες του, μεταξύ των οποίων τον κριτικό θεάτρου Μάριο Πλωρίτη, τον μουσικοσυνθέτη Μάνο Χατζιδάκι, τη χορογράφο Ντόρα Στράτου, τον σκηνογράφο Γιάννη Στεφανέλλη, τους θεατρικούς συγγραφείς Γιώργο Σεβαστίκογλου και Κώστα Χατζηαργύρη, τον ηθοποιό Λυκούργο Καλλέργη, κ.α., μια γενιά που συνέβαλε σημαντικά στην καλλιτεχνική προαγωγή της χώρας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο,

⁵⁵ Μ. Μάγιαρ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, Αθήνα 2004, σ. 51

⁵⁶ Μ. Μάγιαρ, *ό. π.*, σ. 55-56

με σκοπό τη δημιουργία «ενός θεάτρου που δε θα 'χε κανένα λόγο ύπαρξης αν δε διέφερε απόλυτα από τα υπάρχοντα θέατρα»⁵⁷. Οι στόχοι του νέου θεάτρου θα στηρίζονταν στις ανάγκες της θεατρικής τέχνης γενικότερα για διεύρυνση των ενδιαφερόντων και των αρχών που καταφάσκουν την αξιοπρέπεια και την αξία του ανθρώπου αλλά και την ικανότητά του για αυτοπραγμάτωση. « Άρχισε λοιπόν να αναζητάει ένα θέατρο με αποστολή που όλοι οι παράγοντες θα μιλούσαν την ίδια γλώσσα, θα επικοινωνούσαν, θα δούλευαν για τον ίδιο σκοπό: για την ανάπλαση του λαού μέσα από την τέχνη του θεάτρου. Το ίδιο το θέατρο θα έπρεπε να αποτελεί ένα φρούριο αντίστασης ενάντια στις συνέπειες της Κατοχής, που θα προπαρασκεύαζε το λαό να παλέψει για τη λευτεριά του και στη συνέχεια για το χτίσιμο μιας καλύτερης ζωής στον τόπο μας⁵⁸.»

Η αντίληψη του Κουν βασιζόταν επίσης στη συλλογικότητα του θεάτρου, ως προϊόν μιας ουσιαστικής σχέσης θιάσου και κοινού μέσω της συνεχούς ανταλλαγής απόψεων, καθώς κατά τη γνώμη του η θεατρική τέχνη δεν μπορεί να αξιοποιήσει πλήρως τις δυνατότητές της δίχως την ενεργό συμμετοχή των θεατών. Αυτός ήταν και ένας λόγος που ίδρυσε λίγους μήνες αργότερα, το καλοκαίρι του 1943, τον Όμιλο των Φίλων του Θεάτρου Τέχνης.

Για να εκπληρώσει τους στόχους του για πολιτισμική αναγέννηση του θεάτρου και να επιτύχει την καλύτερη κατανόηση του ατόμου κι από τις δυο πλευρές της σκηνης χρειαζόταν ένα διαφορετικό είδος αφοσίωσης από πλευράς του θιάσου, προκειμένου να υπερβεί το στοιχείο του κέρδους και του ανταγωνισμού και να αφυπνίσει το κριτικό πνεύμα του κοινού. Μάλιστα, για να προσδιορίσει τον τρόπο της δουλειάς που προσδοκούσε, τον χαρακτήριζε *αποστολή*, εξυψώνοντας τον ρόλο του Θεάτρου Τέχνης στο ανιδιοτελές καθήκον της πνευματικής αφοσίωσης.

« Με άλλα λόγια το Θέατρο Τέχνης είναι μια εκδήλωση ζωής...Δεν κάνουμε θέατρο για το θέατρο. Δεν κάνουμε θέατρο για να ζήσουμε. Κάνουμε θέατρο για να πλουτίσουμε τους εαυτούς μας, το κοινό που μας παρακολουθεί και όλοι μαζί να βοηθήσουμε να δημιουργηθεί ένας πλατύς, ψυχικά πλούσιος και ακέραιος πολιτισμός στον τόπο μας⁵⁹.»

⁵⁷ Κ. Κουν, « Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», (Ομιλία στον όμιλο των Φίλων του Θεάτρου Τέχνης, 17-8-1943), στο: *Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα 1992, σ. 11

⁵⁸ Μ. Μάγιαρ, *ό. π.*, σ. 42

⁵⁹ Μ. Πλωρίτης, *Κάρολος Κουν για το Θέατρο, Κείμενα και συνεντεύξεις*, Αθήνα 1981, σ. 13-14

Η σύσταση του Θεάτρου Τέχνης, ως θέατρο συνόλου, βασιζόταν ακόμη στην άποψη του Κουν περί συλλογικής τέχνης, όπου η παράσταση αποτελεί καρπό συνδυασμένης προσπάθειας όλων των καλλιτεχνών που εργάζονται και δίνονται ολόψυχα σε έναν κοινό σκοπό, την καλλιτεχνική ποιότητα ενός ελεύθερου θεάτρου έξω από το εμπορικό κύκλωμα, αδέσμευτο από επιχειρηματία και από κάθε βεντετισμό.

Πιστός στις δεσμεύσεις του ότι θα ανεβάσει έργα με καλλιτεχνική αξία και όχι με βάση την πιθανή εμπορική τους επιτυχία, ο Κουν δεν επέλεξε τυχαία να ανεβάσει πρώτα την «Αγριόπαπια», ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του Ίψεν, θεμελιωτή του σύγχρονου θεάτρου, ο οποίος ασκούσε μεγάλη επιρροή στους πρωτοπόρους του ποιοτικού θεάτρου ιδιαίτερα με τα έργα του που πραγματεύονταν την υποκρισία και την κοινωνική διαφθορά. Η πρεμιέρα απέσπασε εγκωμιαστικές κριτικές περί «καλλιτεχνικής τελειότητας» και «πνοής της αληθινής τέχνης».

«Οι θεοί της ποιήσεως και της μεγάλης και γνήσιας τέχνης στο θέατρο κυριαρχούν σε αυτή την εποχή του άκρατου μαυραγοριτισμού. Κι αυτό διεπιστώθη χθες στην πρώτη παράσταση του νέου «θεάτρου Τέχνης» που δημιούργησε ο καλλιτέχνης κ. Κ. Κουν. Ο κόσμος προσήλθε και ευλαβικά παρακολούθησε την Αγριόπαπια του Ίψεν. Πνοή αναγεννήσεως του νεοελληνικού θεάτρου έπνευσε. Ο κ. Κ. Κουν προσφέρει μια καλλιτεχνική όαση στη στείρα εποχή μας...», όπως γράφτηκε χαρακτηριστικά από τον κριτικό Μ. Ροδά⁶⁰.

Η ευνοϊκή ανταπόκριση κοινού και κριτικών ακολούθησε και στα επόμενα έργα του Θιάσου. Οι παραστάσεις είχαν τόση θερμή αποδοχή από το κοινό που, όταν ένα βράδυ η γερμανική περίπολος απαίτησε να σβήσουν τα φώτα του θεάτρου, δηλαδή οι λάμπες ασετυλίνης, ο κόσμος επέμενε να συνεχιστεί η παράσταση στο σκοτάδι⁶¹. Το γεγονός όμως ότι το ελεύθερο αυτό θέατρο δεν είχε εξασφαλισμένη μια μόνιμη επιχορήγηση το έφερνε διαρκώς αντιμέτωπο με την οικονομική κρίση. Έτσι το πρώτο καλοκαίρι λειτουργίας του ο Κουν μέσω του Ομίλου Φιλών του Θεάτρου Τέχνης δημιούργησε συνδρομητές οι οποίοι έπρεπε να προπληρώνουν τα 2/3 του μειωμένου εισιτηρίου καθώς και τον αναλογούντα φόρο. Στην προσπάθεια αυτή συμμετείχαν δυο χιλιάδες θεατρόφιλοι και έτσι συγκεντρώθηκε ένα αξιόλογο χρηματικό ποσό που εξασφάλισε τη θερινή περίοδο. Δυστυχώς η λύση αυτή δεν ήταν

⁶⁰ Κ. Κουν, *Θέατρο Τέχνης 1942-1948*, Αθήνα 1948, σ. 13

⁶¹ Δ. Καγγελάρη, «Η θεατρική Σκηνή 1940-1949», σ. 299

αποδοτική και για τον επόμενο χρόνο καθώς η διαρκής αύξηση του πληθωρισμού εξαιτίας του πολέμου ευτέλιζε την αξία των εισφορών από μέρα σε μέρα. Και τα επόμενα χρόνια όμως ο θίασος συνέχισε να δημιουργεί στις ίδιες συνθήκες. Στο τέλος κάθε θεατρικής περιόδου βρισκόταν στα πρόθυρα της χρεωκοπίας με μεγάλο χρηματικό έλλειμμα. Ωστόσο κάθε φορά βρισκόταν μια λύση και το Θέατρο ξεπερνούσε το κώλυμα και συνέχιζε την πορεία του. Παρά τις οικονομικές αντιξοότητες και τη δυσκολία εύρεσης θεατρικού χώρου για τους θερινούς μήνες, ο θίασος συνέχιζε με σθένος και ευσυνειδησία να δίνει το παρόν την κρίσιμη εκείνη περίοδο ανεβάζοντας με καλλιτεχνική ποιότητα έργα που προσέγγιζαν τις ανησυχίες της κατοχικής κοινωνίας.

Στο πλαίσιο αυτό, επηρεασμένος από τα κλασικά έργα, κατάρτισε το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης με έργα που συνδύαζαν την εσωτερική αναζήτηση με τον κοινωνικό προβληματισμό, δηλαδή με συγγραφείς όπως ο Ίψεν, ο Στρίντμπεργκ, ο Πιραντέλλο, ο Μπέρναρντ Σω κ.ά. Την πρώτη χειμερινή περίοδο μετά την Αγριόπαπια παρουσιάστηκαν τα έργα του «Σουάνεβιτ» του Στρίντμπεργκ, «Ρόμερσχολμ» του Ίψεν, «Έτσι αν νομίζετε» του Πιραντέλλο, «Κωνσταντίνου και Ελένης» του Σεβαστίκογλου και «Το πρώτο έργο της Φάννου» του Μπέρναρντ Σω. Το καλοκαίρι στο θέατρο Δελφοί παίχτηκαν τα έργα «Δεν φταίει τ' αστέρι μας» του Τ. Μπάρρυ, «Δεν μπορείς να ξέρεις» του Σω, και «Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή» του Πιραντέλλο.

Τη δεύτερη χειμερινή περίοδο ο θίασος του Κουν έκανε έναρξη με ένα φεστιβάλ του Ίψεν ανεβάζοντας σε επανάληψη την «Αγριόπαπια» και το «Ρόμερσχολμ» από κοινού με τους «Βρυκόλακες». Τα έργα του Ίψεν βρέθηκαν στο «φυσικό» τους περιβάλλον, καθώς η προετοιμασία των παραστάσεων τους μπήκε σε εντελώς νέες βάσεις και ακολούθησε νέες αρχές παραγωγής που δημιούργησαν μια ρήξη με το παρελθόν («γκρέμισμα» και «αναδημιουργία», όπως την ονόμασε το 1943 ο Κουν στο σημαντικό θεωρητικό του κείμενο «Απόψεις για ένα καινούργιο θέατρο»)⁶². Ακολούθησε το έργο «Τα καπνοτόπια» του Ε. Κώλντουελ αλλαγμένο εξαιτίας της λογοκρισίας σε «Για ένα κομμάτι γης» του ανύπαρκτου Γάλλου συγγραφέα Κωντέλ. Στη συνέχεια παίχτηκαν τα έργα «Στέλλα Βιολάντη» και «Χαρούμενα νιάτα» του Πιζέ. Τη δεύτερη καλοκαιρινή περίοδο εξαιτίας της έλλειψης

⁶² Κ. Βλαχόπουλος, *ό. π.*, σ. 39-40

στέγης το Θέατρο ανέβασε μόνο μια παράσταση και μόνο μια φορά την εβδομάδα, τον «Τελευταίο Ασπροκόκορα» του Αλέξη Σολωμού.

Ταυτόχρονα όμως ετοιμάζε και τα έργα που ήθελε να παίζει μετά την απελευθέρωση, έργα του Γκόργκι, του Τσέχωφ, του Λόρκα.

« Ήταν χειμώνας του 1942-43, Κατοχή, κρύο, πείνα- κι ήμασταν σχεδόν βέβαιοι πως η χιτλερική λογοκρισία δε θα επέτρεπε να ανεβεί το έργο», αναφέρει ο Σεβαστίκογλου συγκεκριμένα για τον «Ματωμένο γάμο» που είχε μετονομαστεί σε «Ματωμένα Στέφανα», «αλλά δουλεύαμε όλοι για να έχουμε το κείμενο ελληνικά, έστω και για να το διαβάσουμε στην ομάδα του θεάτρου μας, στο θίασο, για να γνωρίσουμε έναν μεγάλο συγγραφέα του θεάτρου, που τον είχαν δολοφονήσει οι ομοϊδεάτες των δικών μας κατακτητών»⁶³.

Παράλληλα στο υπόγειο του θεάτρου Αλίκη, όπου στεγαζόταν εκείνη την εποχή το Θέατρο Τέχνης, αναγιγνώσκονταν σε ημιπαράνομες συγκεντρώσεις ηθοποιών και ανθρώπων του θεάτρου έργα του Κ. Στανισλάβσκι και άλλων Ρώσων σκηνοθετών (Βαχτάγκοφ, Ταΐροφ, Μέγιερχολντ) που μεταφράστηκαν από τον Γ. Σεβαστίκογλου και αποδόθηκαν στα ελληνικά αλλά με παραποιημένους τίτλους και ονόματα. Ο τόπος συνάντησης και μελέτης κάθε φορά άλλαζε. Τα μαθήματα διεξάγονταν κρυφά, είτε σε σπίτια κάποιου, είτε σε ταρατσες, είτε σε γραφεία εταιριών μετά το κλείσιμο τους. Επίσης μια μικρή ομάδα δεκαπέντε ατόμων υπό τον Σεβαστίκογλου δημιούργησαν το Στούντιο, ένα πειραματικό, πρωτοποριακό όμιλο ανθρώπων του θεάτρου που μελετούσαν και δρούσαν συλλογικά στηριζόμενοι στις αρχές του Στανισλάβσκι, με ιδεολογία εμπνεόμενη από τον αγώνα της αριστεράς, προσπαθώντας να αναπτύξουν το καλλιτεχνικό τους αισθητήριο και να δημιουργήσουν τις κατάλληλες συνθήκες για τη μετέπειτα της απελευθέρωσης άνθηση της θεατρικής τέχνης⁶⁴.

Έτσι λοιπόν το Θέατρο Τέχνης όχι μόνο κατάφερε να γεννηθεί εν μέσω της δυσκολότερης περιόδου της γερμανικής κατοχής και να επιβιώσει αλλά συνιστά την πιο προοδευτική και πρωτοποριακή θεατρική έκφραση της εποχής φέρνοντας την πνοή ενός σύγχρονου θεάτρου με κοινωνική συνείδηση, που βασισμένο στο γενικό κλίμα της εποχής, αντικατόπτριζε με τον καλύτερο τρόπο τους ορίζοντες προσδοκίας της ελληνικής κοινωνία στα κατοχικά χρόνια και προετοίμασε το έδαφος για την

⁶³ Κ. Κουν, *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, Αθήνα 1972, σ. 67

⁶⁴ Θ. Γραμματάς, *ό. π.*, τ. 1, σ. 185

εκδήλωση του αντιστασιακού κινήματος. Το υπογραμμίζει και ο ίδιος ο Κουν, αναφερόμενος στα κίνητρα, που οδήγησαν στην ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης. *«Τα χρόνια της Κατοχής, χρόνια απαλλαγμένα από πολυτέλεια, από επιπολαιότητες, από εγωισμούς, χρόνια φόβου, βίας και θανάτου, αλλά και μαζί χρόνια θυσίας, καρτερίας και ελπίδας και πάνω απ' όλα πίστης -μια απέραντης πίστης πως εργαζόμασταν για έναν καλύτερο κόσμο[..] Αισθανόμασταν όλοι ταγμένοι να εξυπηρετήσουμε έναν κοινό σκοπό: τον ελεύθερο άνθρωπο, τον σωστό άνθρωπο»*⁶⁵.

3.7. Θεατρικό Σπουδαστήριο

*«Το θέατρο είναι η μορφή της τέχνης που περισσότερο από κάθε άλλη μιλάει άμεσα στον λαό (στην οργανωμένη κοινωνική παρουσία). Μόνον στο θέατρο ο λαός έχει τη δυνατότητα και την ευκαιρία να παρουσιαστεί με το πρόσωπό του, σαν να πούμε, νηφάλιο και «μ' όλη του τη δόξα»*⁶⁶.

Βασίλης Ρώτας

Η θεατρική σκηνή με την περισσότερο ενεργή αντιστασιακή δράση ήταν το Θεατρικό Σπουδαστήριο του Βασίλη Ρώτα που με τις δικές του αντιλήψεις περί λαϊκού θεάτρου και την παρουσία του αποτέλεσε μια φωνή αντίδρασης απέναντι στην κοινωνική καταπίεση και τους κατακτητές και ουσιαστικά έπαιξε σημαντικό ρόλο στην προετοιμασία της νεολαίας για την ένταξή της στους κόλπους της Αντίστασης.

Η θεατρική δραστηριότητα του Β. Ρώτα ξεκινά με την ίδρυση του «Λαϊκού Θεάτρου Αθηνών» στο Παγκράτι το 1930 με αποφοίτους της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου. Λόγω οικονομικών δυσκολιών το 1938 διάκοψε τη λειτουργία του, όμως μέσα αυτή την εμπειρία ο Ρώτας έκρινε αναγκαίο πως έπρεπε να ενισχυθεί η θεατρική παιδεία με τη δημιουργία μιας δραματικής σχολής όπου θα διδάσκονταν, εκτός από την υποκριτική και τα σχετικά με το θέατρο αντικείμενα, και μαθήματα γενικής

⁶⁵ Γ. Πηλιχός, *Κάρολος Κουν, Συναμιλίες*, Αθήνα 1987, σ. 32 και 49

⁶⁶ Β. Ρώτας, «Πώς πρέπει να είναι το σύγχρονο θέατρο», σ. 6

καλλιτεχνικής παιδείας, όπως ιστορία της λογοτεχνίας και θεωρία της τέχνης διαμορφώνοντας μαθητές με πληρέστερη καλλιτεχνική κατάρτιση.

Το εγχείρημα της δημιουργίας μιας τέτοιας Ανώτατης Σχολής λίγο πριν τον πόλεμο, όπου θα διδασκόταν ως και δραματοποιία, δεν μπόρεσε να επιτευχθεί. Στη συνέχεια με την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου ο Ρώτας επεδίωξε τη σύσταση πολεμικού θεάτρου. Όμως ούτε αυτή η προσπάθεια είχε κάποιο αντίκρισμα. Το μόνο που κατάφερε ήταν η έκδοση της εφημερίδας «Πολεμικά Παρασκήνια» ως τον Φλεβάρη του 1941. Στο φύλλο της 23^{ης} Νοεμβρίου 1940, κάτω από τον τίτλο «Το Πολεμικό Θέατρο» γράφεται: «Στις 30 Οκτωβρίου 1940 ο κ. Β. Ρώτας δημοσίευσε την ακόλουθη αγγελία: καλούνται οι Έλληνες εν ενεργεία ηθοποιοί οι μη στρατευόμενοι, αύριον Παρασκευήν 1ην Νοεμβρίου και ώραν 10ην πρωινήν εις το θέατρον Κυβέλης, Πλατεία Συντάγματος διά την οργάνωσιν πολεμικών θιάσων...». Ακολούθως αναφέρονταν και οι ενέργειες που έκανε για τη συγκρότηση πολεμικών θιάσων και πώς αυτές απέτυχαν με αποτέλεσμα τα σχέδιά του να μείνουν ανεκτέλεστα. Ο λόγος, όπως ο ίδιος ο Ρώτας ομολογούσε, ήταν η έλλειψη λαϊκής συμμετοχής στην οποία τόσο βαθιά πίστευε ⁶⁷.

Τα πράγματα όμως άλλαξαν όταν πια ο ελληνικός λαός αποφάσισε να πάρει το ζήτημα της επιβίωσής του στα χέρια του με την ένταξή του στην Αντίσταση και τότε ο Ρώτας παρακινήθηκε να ιδρύσει το Θεατρικό Σπουδαστήριο. «*Ηρθε το φοβερό Σαρανταένα -που ήταν όλα σιωπηλά-. Είχαμε περιοριστεί να κάνουμε ομιλίες σε σπίτια και μαθήματα στο ίδιο μας το σπίτι, ώσπου, κυλώντας ο φοβερός καιρός της Κατοχής, ακούστηκε το εγερτήριο σάλπισμα του ΕΑΜ και τον χειμώνα του Σαρανταδύο το Θεατρικό Σπουδαστήριο άρχισε να γίνεται πραγματικότητα*»⁶⁸. Η πίστη και η αισιοδοξία του Ρώτα για ένα πιο φωτεινό αύριο χάρη στη δράση του ΕΑΜ διαφαίνεται και σε άλλες μαρτυρίες του όπως όταν χαρακτηριστικά αναφέρει πως «*στο σκοτάδι της μαύρης τυραννίας ξεσηκώθηκε ένας κόσμος ζωντανός που αφοσιώθηκε στον αγώνα για να κατακτήσει τη λευτεριά του και το δικαίωμά του να ζήσει*»⁶⁹ κι έτσι μέσα σε λίγο καιρό εμπνέεται και συντάσσεται ολοκληρωτικά στον αγώνα και την Εθνική Αντίσταση.

Το χειμώνα του 1942 λοιπόν, μέσα στα πλαίσια των δραστηριοτήτων του ΕΑΜ και της ΕΠΟΝ, ιδρύει το Θεατρικό Σπουδαστήριο συγκεντρώνοντας γύρω του

⁶⁷ Β. Ρώτας, «Θεατρικό Σπουδαστήριο», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 87-88 (1962), σ. 306

⁶⁸ Β. Ρώτας, «Θεατρικό Σπουδαστήριο», σ. 306

⁶⁹ Β. Ρώτας, «Θεατρικό Σπουδαστήριο», σ. 306

σπουδαίες προσωπικότητες της εποχής, ανθρώπους του θεάτρου, της τέχνης και των γραμμάτων που εμφορούνταν από τα ιδανικά της αριστεράς και είχαν κοινές θεατρικές και ιδεολογικές αναζητήσεις όπως ο Γιαννούλης Σαραντίδης, ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης, η ποιήτρια Σοφία Μαυροειδή Παπαδάκη, ο Γιάννης Σιδέρης, ο Αντ. Φωκάς, ο Μάρκος Αυγέρης, ο Χάρης Σακελλαρίου, ο Σίμων Καρράς, και άλλοι⁷⁰.

Αρχικά στεγαζόταν στο οίκημα του συλλόγου Βυζαντινής μουσικής με μεγάλη συμμετοχή νεολαίας. Συγκεκριμένα ο αριθμός των εγγεγραμμένων μαθητών είχε φτάσει το 1943 τους πεντακόσιους. Στόχος του Σπουδαστηρίου σύμφωνα με τον ιδρυτή του ήταν να μεταδώσει στους μαθητές του θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις, ώστε να γίνουν γνώστες και κάτοχοι της υποκριτικής τέχνης αφομοιώνοντας τους κώδικες του λαϊκού θεάτρου και της παράδοσης. Θα μπορούσαν έτσι να ανταποκριθούν στις ανάγκες της κοινωνίας εκφράζοντας μέσα από την τέχνη την αντίσταση του λαού προς τον κατακτητή. Η δραστηριότητα της σχολής δεν περιοριζόταν όμως μόνο σε αυτό το κομμάτι. Η μαθητική επιτροπή του Σπουδαστηρίου είχε αναλάβει και την έκδοση του εντύπου «Βδομαδιατική Επιθεώρηση» περιλαμβάνοντας θεωρητικά θέματα γύρω από την τέχνη, την επιστήμη και τη φιλοσοφία, την πρακτική οργάνωση και λειτουργία του Σπουδαστηρίου και θεατρικές κριτικές.

Είχε όμως και αντιστασιακό χαρακτήρα η δράση του. Το θεατρικό εργαστήρι συνεχίζοντας τα μαθήματά του και λαμβάνοντας μέρος με τους μαθητές του σε διάφορες εκδηλώσεις αντιστασιακές μέσα στην Αθήνα ή με ομιλίες γύρω από θέματα λαϊκής παράδοσης και παραστάσεις προσπαθούσε να συμβάλει στον αγώνα με το καλλιτεχνικό αλλά και με πνεύμα αντιστασιακό έργο του. Η στήριξή του ήταν ηθική τονώνοντας το λαϊκό φρόνημα, οργανωτική με τις συγκεντρώσεις που κάλυπτε η καλλιτεχνική εκδήλωση, αλλά και υλική καθώς όλες οι εισπράξεις του πήγαιναν στο ταμείο του αγώνα⁷¹.

Η πρώτη εκδήλωση που έκανε το Θεατρικό σπουδαστήριο, όπως αναφέρεται στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης, ήταν η ομιλία του Β. Ρώτας για το δημοτικό τραγούδι στο θέατρο Βρετάνια με τη συνεργασία των μαθητών που τραγούδησαν δημοτικά τραγούδια και χόρεψαν λαϊκούς χορούς συνοδεία λαϊκής ορχήστρας. Η

⁷⁰ Β. Ρώτας, «Θεατρικό Σπουδαστήριο», σ. 306

⁷¹ Β. Ρώτας, «Θεατρικό Σπουδαστήριο», σ. 306

ατμόσφαιρα ήταν ιδιαίτερα συγκινητική μεταξύ σκηνης και κοινού όπως περιγράφει ο Ρώτας: «*Η κατάμεστη αίθουσα μονομιάς ζεστάθηκε και ερίγησε. Αυτό το ρίγος κι η ζεστασιά ξαναγυρίζοντας από τούς θεατές στον ομιλητή, στους μαθητές, στην ορχήστρα όλο κι άναβε έτσι πού, όταν ο ομιλητής ξεστόμιζε λόγια όπως: «...ετούτος ο λαός έχει δράκου ρίζα και δεν ξεθεμελιώνεται...» ή: «...Μέσα στα δημοτικά μας τραγούδια είναι και τα ηρωικά, τα κλέφτικα...»*, ξέσπαζε θύελλα από χειροκροτήματα και τα πρόσωπα τού κόσμου λάμπαν αναμμένα κι έβλεπες από αυτά έναν λαό έτοιμο για αγώνα⁷².»

Κόσμος κάθε λογής γέμισε την κατάμεστη αίθουσα, από διανοούμενους, εμπόρους, ως ανθρώπους της μεσαιάς τάξης. «*Ήταν η πρώτη φορά στη σκλαβωμένη Αθήνα πού γινόταν μια τέτοια συγκέντρωση με θέμα καθαρά εθνικό⁷³.*» Η εκδήλωση αυτή είχε τόσο μεγάλη επιτυχία, που επαναλήφθηκε και άλλες φορές με την ίδια ανταπόκριση των θεατών. Η χρήση του δημοτικού τραγουδιού ήταν σημαντική γιατί έδινε στο κοινό, στον κόσμο που ζούσε στη δοκιμαζόμενη κατεχομένη Αθήνα, το αίσθημα των κοινών παθών. Η επικοινωνία που δημιουργούνταν από τις ρήσεις και τα σημαινόμενα του δημοτικού-λαϊκού τραγουδιού, ακόμα και από τους παραδοσιακούς χορούς, βασιζόταν στην παραστατικότητα των τεχνών αυτών⁷⁴.

Ο Ρώτας πίστευε ότι για να επιστρέψει το πλατύ κοινό στο θέατρο ήταν ανάγκη να γραφτούν έργα που να το αφορούν, έργα δηλαδή που θα αντλούσαν θέματα και μορφές από τον λαό και την παράδοση του. Έτσι το πρόγραμμα της εκδήλωσης εκτός από την ομιλία γρήγορα συμπληρώθηκε με το έργο «*Το Πιάνο*», που έγραψε ο Ρώτας για την περίπτωση, και αργότερα με την κωμωδία «*Οι Γραμματιζούμενοι*» που, για να παραπλανηθεί η λογοκρισία, προστέθηκε στον τίτλο του «*Κωμωδία για κούκλες*» και παιζόταν είτε ως θέατρο σκιών με φιγούρες του Καραγκιόζη, είτε ως κουκλοθέατρο με τις κούκλες του Φασουλή. Τα έργα παίχτηκαν πολλές φορές και εκδόθηκαν από το «*Θεατρικό Σπουδαστήριο*». Πραγματεύονταν το ζήτημα του επισιτισμού και το φαινόμενο του μαυραγοριτισμού αποτυπώνοντας στα πρόσωπα των ηρώων την εικόνα της πείνας και της εξαθλίωσης τον καιρό της Κατοχής.

Οι εκδηλώσεις αυτές που συνεχίστηκαν μέσα σε συνθήκες τρομοκρατίας, φόβου και ελέγχου, όπου η οποιαδήποτε έκφραση λογοκρινόταν, είχαν τη δική τους

⁷² Β. Ρώτας, «*Θεατρικό Σπουδαστήριο*», σ. 307

⁷³ Β. Ρώτας, «*Θεατρικό Σπουδαστήριο*», σ. 307

⁷⁴ Κ. Βλαχόπουλος, *ό. π.*, σ. 42

συμβολή στον αγώνα. Αναπτέρωναν το ηθικό του κόσμου και διέχεαν τη σπίθα της Αντίστασης. Ωστόσο η δράση αυτή του Θεατρικού Σπουδαστηρίου όπως ήταν φυσικό προκαλούσε τη δυσαρέσκεια των δυνάμεων Κατοχής, οπότε είχε ως συνέπεια την δυσχέρεια στη λειτουργία του, καθώς λόγω της στοχοποίησής του από τους διωκτικούς μηχανισμούς αναγκαζόταν να αλλάζει συχνά στέγη. Από το αρχικό οίκημα του συλλόγου Βυζαντινής μουσικής στην οδό Λέκκα 26 αναγκάστηκε να μεταφερθεί στην οδό Σόλωνος 100 στη στέγη «Εργαζόμενου Κοριτσιού» και τέλος χωρίς να περάσει πολύς καιρός στην οδό Μασσαλίας.

Γράφοντας έργα που αντλούσαν θέματα και μορφές από τον λαό και την παράδοση του ο Ρώτας όχι μόνο αντιστεκόταν απέναντι στον κατακτητή αλλά ασκούσε και κοινωνική κριτική στο αστικό εκείνο μοντέλο που ενίσχυε τον ατομικισμό χωρίς να προάγει το κοινωνικό καλό. Εστίαζε στην αποκάλυψη των μηχανισμών που εμπόδιζαν την κοινωνική πρόοδο, ενίσχυαν την αμάθεια του λαού και κατέπνιγαν τη γνήσια λαϊκή έκφραση, καθώς πίστευε ότι η απομάκρυνση από τη λαϊκή παράδοση, ο αποκλεισμός της δημοτικής γλώσσας από την εκπαίδευση και η συστηματική μελέτη των αρχαίων ελληνικών και της καθαρεύουσας συνιστούσαν μια εκπαιδευτική πρακτική που αντί να αμβλύνει τις κοινωνικές ανισότητες, ενδυνάμωνε την αστική τάξη⁷⁵. Ο Ρώτας λοιπόν πιστεύοντας στην κοινωνική πρόοδο μέσα από τη δύναμη της λαϊκής συμμετοχής είχε την ευκαιρία μέσα από την εμπειρία της δράσης του Θεατρικού Σπουδαστηρίου να «προεκτείνει» τις αναζητήσεις του σχετικά με τη δημιουργία λαϊκού θεάτρου με χαρακτηριστικά που αναδεικνύουν τον παιδευτικό του ρόλο»⁷⁶.

Η σπουδαιότητα του Θεατρικού Σπουδαστηρίου δεν έγκειται λοιπόν τόσο στο καλλιτεχνικό του έργο, αλλά στην παιδαγωγική του σημασία και στην αγωνιστική του διάθεση για κοινωνική αλλαγή και αντίσταση απέναντι στον κατακτητή. Η δράση του ήταν σημαντική αποτελώντας φυτώριο νέων ανθρώπων που στη συνέχεια απορροφήθηκαν πιο ενεργά από τους κόλπους της Αντίστασης.

Η εξέλιξη του Σπουδαστηρίου τα επόμενα χρόνια, μετά την απομάκρυνση του Ρώτα από την Αθήνα λόγω των συνθηκών που επέβαλαν οι δυνάμεις Κατοχής και το κλείσιμο του εργαστηρίου, εντοπίζεται με διαφορετική σύσταση στα χωριά και τις πόλεις της Θεσσαλίας, όταν μέσα από την οργανωτική λειτουργία της ΕΠΟΝ

⁷⁵ Γ. Κουκουρίκου, *ό. π.*, σ. 69

⁷⁶ Δ. Σπάθης, *ό. π.*, σ. 58

δημιουργείται ένας θίασος που περιοδεύει και δίνει παραστάσεις στηρίζοντας τους σκοπούς της Αντίστασης στην ελεύθερη Ελλάδα.

3.8. Το Θέατρο στη Θεσσαλονίκη

Η θεατρική τέχνη στην Κατοχή δεν αντιστέκεται μόνο στην πρωτεύουσα αλλά με αξιόλογη δράση έχει αφήσει το στίγμα της και στη Θεσσαλονίκη. Η νέα αντίληψη περί θεάτρου, που αρχίζει να καλλιεργείται την περίοδο αυτή σχετικά με τον κοινωνικό του ρόλο, αποτυπώνεται με την ίδρυση και δεύτερης κρατικής σκηνής στη Θεσσαλονίκη. Έτσι το 1943 ιδρύεται το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης μετά από πρωτοβουλία τοπικών παραγόντων, προκειμένου να αποτραπεί σχέδιο πολιτιστικής διείσδυσης της φασιστικής Βουλγαρίας στη Μακεδονία. Λειτουργήσε από τον Αύγουστο του 1943 ως τον Νοέμβριο του 1944 συσπειρώνοντας αρκετούς σημαντικούς συντελεστές, με καλλιτεχνικό διευθυντή τον προοδευτικό διανοούμενο Λέοντα Κουκούλα, μόνιμο σκηνοθέτη τον Κωστή Μιχαηλίδη και πολλούς ηθοποιούς, ανάμεσα στους οποίους τον Μ. Κατράκη, τον Δ. Παπαγιαννόπουλο και τον Σ. Νοταρά.

Οι συνθήκες λειτουργίας του ήταν εξίσου δύσκολες με τα θέατρα των Αθηνών. Η κυκλοφορία αργά τα βράδια μετά τις πρόβες ήταν πολύ επικίνδυνη, παρόλο που οι ηθοποιοί είχαν άδειες κυκλοφορίας. Οι Γερμανοί δε δίσταζαν να πυροβολήσουν άνθρωπο στον δρόμο μετά τα μεσάνυχτα χωρίς βέβαια να τον ρωτήσουν αν έχει άδεια. Ο ηθοποιός Ανδρέας Παντόπουλος κόντεψε να σκοτωθεί ένα βράδυ μετά την πρόβα όταν δέχτηκε στον δρόμο πυρά από γερμανική περίπολο⁷⁷. Το μεγαλύτερο όμως εμπόδιο αποτελούσε φυσικά ή λογοκρισία.

Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης ήρθε αρκετές φορές σε σύγκρουση με τους μηχανισμούς της λογοκρισίας που δεν ενέκρινε ορισμένα έργα λόγω του περιεχομένου του κειμένου ή των συνυποδηλώσεων εξαιτίας της πληθυσμιακής σύστασης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απαγόρευση από τη γερμανική λογοκρισία να παιχτεί το πρώτο έργο που θέλησε ανεβάσει το Θέατρο στην πλατεία της Αγίας Σοφίας, η «θυσία του Αβραάμ», ομολογώντας λίγο πριν από την πρεμιέρα ξεκάθαρα πως ποτέ δε θα επέτρεπε σε ανοιχτό χώρο να ανεβεί μια τέτοια παράσταση.

⁷⁷ Θ. Δίζελος, *ό. π.*, σ. 460

Ο Γερμανός υπεύθυνος για τη λογοκρισία Γιούγκε μάλιστα εξήγησε τους λόγους της απαγόρευσης του έργου στον διευθυντή του θεάτρου αναφέροντας χαρακτηριστικά: *«Πώς φανταστήκατε ποτέ, ότι ήταν δυνατόν να επιτρέψουμε να παιχτεί ένα τέτοιο έργο και μάλιστα στο ύπαιθρο μπροστά σε χιλιάδες θεατές; Νομίζατε, έστω και για μια στιγμή, ότι θ' αφήναμε ν' ακούγονται κάθε τόσο εβραϊκά ονόματα, όπως Σάρα, Ιακώβ, Αβραάμ σε μια πόλη όπου πριν λίγο καιρό είχαμε συλλάβει και είχαμε στείλει σε στρατόπεδα συγκέντρωσης 15.000 Εβραίους⁷⁸;»*

Οι Γερμανοί συνέχισαν να δημιουργούν προσκόμματα στο Θέατρο θέλοντας να δείξουν από την αρχή πως δε θα επέτρεπαν καμιά πρωτοβουλία και πως οι κινήσεις τους θα έπρεπε να είναι συμμορφούμενες προς τις υποδείξεις της λογοκριτικής πολιτικής. Ωστόσο αν και στη σκηνή του Θεάτρου Θεσσαλονίκης ανέβηκαν έργα ιδεολογικά ουδέτερα, με θέματα που αντλούνταν από την ελληνική ύπαιθρο (Τρισεύγενη) ή την ελληνική ιστορία (Βαβυλωνία), τα έργα στηλίτευαν την αυθαιρεσία και προσκαλούσαν το κοινό να αντιδράσει και να αρνηθεί την υποταγή⁷⁹.

Η επιτυχία της πρώτης παράστασής «Τρισεύγενη» συγκέντρωσε πλήθος κόσμου που άρχισε πλέον να συρρέει στο θέατρο και ενθάρρυνε τα μέλη του θιάσου. Το γεγονός αυτό προκάλεσε την ανησυχία των Γερμανών, οι οποίοι με έναν ευφυή τρόπο, καθώς δεν ήθελαν να προκληθούν αντιδράσεις, προσπάθησαν να απομακρύνουν το Θέατρο από την πόλη έτσι ώστε να μην επηρεάζει και ξεσηκώνει τους κατοίκους της. Αναγνωρίζοντας την καλλιτεχνική ποιότητα της παράστασης και την υψηλή τέχνη του θιάσου, τον κάλεσαν να δώσει παραστάσεις στη Βιέννη και το Μόναχο. Η γενναία απάντηση του διευθυντή του Θεάτρου, ο οποίος κατάλαβε σε τι απέβλεπε η πρόταση των Γερμανών, ήταν αρνητική παρά τον κακό αντίκτυπο που γνώριζε πως θα είχε η απόφαση αυτή στην τύχη του θιάσου.

Στο επόμενο έργο που θέλησε να ανεβάσει, τη «Βαβυλωνία» του Βυζαντίου, η λογοκρισία κάλεσε τον διευθυντή του Θεάτρου και του υπέδειξε να προσθέσει στο κείμενο του Κυπρίου συγγραφέα φράσεις που να περιέχουν αιχμές κατά των Συμμάχων Άγγλων. Για μια ακόμη φορά εκείνος αρνήθηκε δηλώνοντας πως του ήταν αδύνατον να παραποιήσει ένα νεοελληνικό κείμενο. Και η παράσταση αυτή επιδοκιμάστηκε από την πρεμιέρα κίολας από το κοινό, που ασυγκράτητα ενθουσιασμένο καταχειροκρότησε τον Πελοποννήσιο στη σκηνή όταν έλεγε τις

⁷⁸ Θ. Δίξελος, ό. π., σ. 460

⁷⁹ Π. Μαυρομούστακος, ό. π., σ. 45

φράσεις: «Αποφασίσαμε να λευτερώσουμε την Ελλάδα. Πάει τον ζορκίσαμε πια τον μαγκούφη τον Μπραήμη», αλλά και τον Κρητικό που υποδύοταν ο Μάνος Κατράκης⁸⁰. Την επόμενη κιόλας μέρα διευθυντής και σκηνοθέτης κλήθηκαν από την Κομμουντατούρ και απειλήθηκαν για τη στάση τους καθώς τους κατηγορήσαν για το αντιστασιακό ύφος του Πελοποννήσιου. «*Η στάση του ηθοποιού, που έπαιζε τον Πελοποννήσιο, ήταν προκλητική. Μιλούσε σα να ήταν εκπρόσωπος του ΕΑΜ! "Ας έχετε χάρη, που σας σεβόμαστε σαν καλλιτέχνες, αλλιώς θα 'πρεπε αυτή τη στιγμή να είστε κατά ένα κεφάλι κοντότεροι"*...»

Εντείνοντας τον στενό κλοιό γύρω από το Θέατρο οι Γερμανοί δε δίστασαν να λογοκρίνουν ακόμα και γερμανικό έργο. Συγκεκριμένα υποβλήθηκε στη λογοκρισία το κλασικό έργο του Γερμανού Σίλλερ «Kabbale und Libbe (Ραδιουργία και Έρωτας)» με τον τίτλο «Λουίζα Μίλλερ». Ο συγγραφέας στο κείμενο έθιγε τον κοινωνικό του προβληματισμό περί έλλειψης αξιών στη γερμανική κοινωνία ενώ μεταξύ των διεφθαρμένων και ασυνείδητων προσώπων το μόνο πρόσωπο που κάπως ξεχώριζε και μπορούσε και στέκεται με αξιοπρέπεια ήταν μια Αγγλίδα, η Λαίδη Μίλλφορντ. Μην μπορώντας λοιπόν να ανεχτούν να υπερτερεί σε σύγκριση με τους Γερμανούς μια Αγγλίδα ηρωίδα, η γερμανική λογοκρισία έφτασε στο σημείο ακόμα να της αλλάξει εθνικότητα αλλάζοντας το όνομά της σε κόμισσα Γιοχάνα!

Οι Γερμανοί θέλοντας να αποκαταστήσουν την υποτιμητική εικόνα της γερμανικής αστικής τάξης από το προηγούμενο έργο ανάγκασαν ακόμα τον θίασο να ανεβάσει τη «Μαρία Μαγδαληνή» του Χαίμπελ, γεγονός πρωτάκουστο στα χρονικά της λογοκρισίας. Σε αντίθεση με τον σκοπό τους όμως το κοινό πάντα έβρισκε αφορμές να εκδηλώσει τα πραγματικά αισθήματά του απέναντι στους Γερμανούς κατακτητές.

Η άκαμπτη στάση του διευθυντή και η δυναμική του θιάσου, παρά τις προστριβές με τους κατακτητές, αλλά και η μεγάλη απήχηση του Κρατικού Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη έκαναν πιο ασφυκτικό τον έλεγχο των Γερμανών. Έτσι μετέφεραν την αρμοδιότητα για τον θίασο από την Επιτροπή της λογοκρισίας στις υπηρεσίες των Ες - Ες. Συνελήφθη επίσης ο Λέων Κουκούλας, του οποίου η ζωή κινδύνευσε, και

⁸⁰ Ε. Μαχαίρας, ό. π., σ. 123

⁸¹ Θ. Δίζελος, ό. π., σ. 461

τελικά εξαναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Θεσσαλονίκη και να επιστρέψει στην Αθήνα. Στη θέση του ως Διευθυντής του θιάσου ορίστηκε ο Θανάσης Κυριαζής⁸².

Έτσι λοιπόν το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης πέρα από τη σημαντική θέση του στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου, με το χρονικό του θιάσου αποτέλεσε ένα από τα πιο αξιόλογα περιστατικά της Αντίστασης του καλλιτεχνικού κόσμου εναντίον του σκοταδισμού που προσπάθησαν να επιβάλλουν οι κατακτητές.

Η θεατρική κίνηση στη Θεσσαλονίκη την περίοδο της Κατοχής δεν περιορίστηκε όμως μόνο στη δραστηριότητα του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης. Παράλληλα υπήρξαν αρκετοί θιάσοι οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν στην περιφέρεια, όπως ο θιάσος του Θεόδωρου Καμενίδη το 1943, που ανεβάζοντας τα έργα «Ο άνθρωπος και τα όπλα» του G.Shaw, «Τοπάζ» του Μ. Πανιόλ, « Το δικαίωμα της πρώτης νύχτας», «Το μυθιστόρημα ενός απόρου νέου», «Ζωντανό πτώμα», κ.α., περιόδευε στα χωριά με εισιτήριο ακόμα και ένα αυγό! Περιοδεία στις αρχές του ίδιου χρόνου έκανε στη Δυτική Μακεδονία και ένας μουσικός θιάσος που συγκροτήθηκε από τους πρωτοστάτες στο ΕΑΜ ηθοποιούς Ρ. Ντενόγια και τη γυναίκα του Λέλα Πασαλή, κ.α.

Εκτός όμως από το επαγγελματικό θέατρο που έδωσε τη δική του μάχη και κρατούσε υψηλά το ηθικό των κατακτημένων Ελλήνων υπήρξε και ένα άλλο θέατρο με αρκετά σημαντικό ρόλο στην πνευματική αντίσταση, το ερασιτεχνικό. Οι άνθρωποι του θεάτρου στην Κατοχή δούλευαν φιλότιμα και εκτός της επαγγελματικής τους δραστηριότητας σε διάφορες ιδιωτικές συγκεντρώσεις ή φιλολογικούς ομίλους. Συχνά σε τέτοιες συγκεντρώσεις, μακριά από τη γερμανική λογοκρισία λόγω του ιδιωτικού χαρακτήρα τους παίζονταν απαγορευμένα πατριωτικά σκετς, απαγγέλλονταν πατριωτικά κι αντιστασιακά ποιήματα, χορεύονταν εθνικοί χοροί, τραγουδιόνταν κλέφτικα και αντάρτικα άσματα. Οι ηθοποιοί μας, όχι μόνο δεν αρνούσαν ποτέ, αλλά επιδίωκαν μάλιστα τέτοιες ιδιωτικές παραστάσεις, γνωρίζοντας καλά πόσο εμπύχωναν τον κόσμο αυτές οι ελεύθερες εκδηλώσεις μακριά από το αυστηρό μάτι του κατακτητή.

Υπήρχαν όμως και διάφορες ενώσεις και ιδρύματα που οργάνωναν ερασιτεχνικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις με μουσική, ποίηση, θεατρικές παραστάσεις με πλούσιο πατριωτικό περιεχόμενο και διέθεταν μάλιστα τις εισπράξεις για το φοιτητικό συσσίτιο. Ενδεικτικές είναι οι περιπτώσεις του Εκπολιτιστικού Ομίλου

⁸² Θ. Δίτζελος, ό, π., σ. 462

Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, που ιδρύθηκε τον Αύγουστο του 1943, το οποίο είχε σημαντική πολιτιστική δράση, αφού εκτός από τη δική του ορχήστρα εγχόρδων είχε δική του μικτή χορωδία αλλά και δικό του θίασο για να ανεβάζει παραστάσεις όπως στις 21-08.1944 που ανέβασε το έργο του Δ. Μπόγρη «Τα αρραβωνιάσματα», αλλά και του «Λυκείου Ελληνίδων» Θεσσαλονίκης που οργάνωσε διάφορες δράσεις για τις γυναίκες με καλλιτεχνικό και επίσης πατριωτικό χαρακτήρα. Θέατρο οργάνωσε και η Χριστιανική Κίνηση των Κατηχητικών ανεβάζοντας το 1944 στο πατάρι της αίθουσας των συσσιτίων το έργο «Ο μύλος της έριδος» ενώ οργανώθηκε και παιδικό θέατρο από την υποβολέα του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης και μέλος του ΕΑΜ, Τασία Κάλφα, που ανέβαζε παραστάσεις Κυριακή πρωί στον «Λευκό Πύργο».

Αναφέρονται επίσης πρωτοβουλίες ιδιωτών όπως στις 14 Μαρτίου 1943 στον Λευκό Πύργο, όπου με πρωτοβουλία του Στάθη Μεταλλινού και του Ρένου Αργυρίου διοργανώθηκε «ελληνική καλλιτεχνική εορτή» με πλούσιο εθνικό περιεχόμενο (εθνικοί χοροί και σκετς). Δράσεις έγιναν ακόμα και για τα παιδικό κοινό με το Σύλλογο «Μέριμνα Παιδιού Θεσσαλονίκης» να έχει συγκροτήσει πρότυπο κουκλοθέατρο, χορωδία και ορχήστρα και να διοργανώνει συχνά ανάλογες παραστάσεις.

Με την ένταξη πολλών ηθοποιών στους κόλπους της Αντίστασης το θέατρο στη Θεσσαλονίκη βοήθησε και με άλλους τρόπους στον αγώνα. Έτσι πολλές παράνομες οργανώσεις χρησιμοποιούσαν για τις δραστηριότητές τους θεατρικές αίθουσες όπως στην περίπτωση του «Έσπερος», κάτω από τη σκηνή του οποίου έκρυβαν έντυπο υλικό ενώ στα καμαρίνια γίνονταν μυστικές συσκέψεις. Επίσης τα περισσότερα θέατρα, τα οποία από μέρος του ΕΑΜ καθοδηγούσε η Κατίνα Βάρκα, έδιναν ποσοστά των εισπράξεων ως εισφορά στην οργάνωση. Μεταξύ άλλων οι ηθοποιοί κατάφεραν τη λειτουργία συσσιτίου από τις αρχές του 1944 στο «Λαβύρινθο» κάτω από την Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών ενώ πραγματοποίησαν ακόμη αρκετές κινητοποιήσεις καθώς και μια απεργία παρά τις απειλές του διευθυντή του Ελληνικού Γραφείου Τύπου και Προπαγάνδας⁸³.

⁸³ Γ. Καφταντζής, *Το θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, Σέρρες 1990, σ. 109

3.9. Θέατρο στα σπίτια

Εκτός όμως από τα επαγγελματικά ή ερασιτεχνικά θέατρα, που λάμβαναν χώρα σε θεατρικές αίθουσες, υπό τον φόβο της γερμανικής λογοκρισίας εμφανίστηκε στην Αθήνα και μια άλλη «μορφή» θεάτρου η οποία παρατηρήθηκε και σε άλλες ευρωπαϊκές κατεχόμενες χώρες, με πιο γνωστή την Πολωνία, το θέατρο στα σπίτια. Στον κλειστό, ασφαλή από τον έλεγχο χώρο του σπιτιού δίνονταν παραστάσεις υπέρ του Αγώνα, όπου ακούγονταν απαγγελίες, παίζονταν παρωδίες και κουκλοθέατρο. Μεταξύ των ηθοποιών ήταν και ο Γιάννης Τσαρούχης. Όπως διηγήθηκε ο ίδιος αργότερα «Η πρώτη παράσταση έγινε στις Δανάης το σπίτι με διάσημο κοινό να παρακολουθεί: όπως ο Βεάκης, η Κοτοπούλη, η Παπαδάκη, ο Ανδρέας Εμπειρικός, ο πρεσβευτής Μάτσας». Δημοφιλείς ρόλοι του Τσαρούχη ήταν η Αϊντα με κοστουμί από μεταξωτό πουκάμισο της γιαγιάς του και η Τραβιάτα, καμωμένη από την ευζωνική φουστανέλα του παππού και ένα σεντόνι⁸⁴.

Παραστάσεις στα σπίτια έδινε όμως και το κουκλοθέατρο. Μάλιστα τις κούκλες του κουκλοθέατρου τις μετέφεραν με τα ίδια καρότσια που πολλές φορές μετέφεραν πτώματα παιδιών. Μεταξύ άλλων έπαιζαν το έργο της Άλκης Ζέη «Ο Οδυσσέας στο νησί της Κίρκης», μια αντιπολεμική σάτιρα με τον Κλούβιο, που ενθουσίαζε τον θεατή Εμπειρικό με τις υπερρεαλιστικές πινελιές του. Ο Οδυσσέας ήταν ντυμένος ναυτάκι και η Αθηνά φορούσε γαλάζιο σατέν φόρεμα και φωτοστέφανο στο κεφάλι συμβολίζοντας την Ελλάδα. Ο Ποσειδώνας είχε για κορώνα μια κονσέρβα ψαριού και για τρίαινα ένα πιρούνι. Η Κίρκη ήταν συνεργάτρια των Γερμανών ενώ ο Ζοζέφης παρέπεμπε στον Στάλιν και η Καλυψώ ήταν μια φαντασιόπληκτη σουρρεαλίστρια ποιήτρια⁸⁵.

3.10. Διώξεις –Συλλήψεις

Το ελληνικό θέατρο κατάφερε καθ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής όχι μόνο να επιβιώσει αλλά να δραστηριοποιηθεί έντονα και να ανταποκριθεί στις ανάγκες της

⁸⁴ Δ. Καγγελάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1934-1944, οι θεσμοί και οι μορφές*, σ. 200

⁸⁵ Δ. Καγγελάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1934-1944, οι θεσμοί και οι μορφές*, σ. 201

σκληρής πραγματικότητας. Ένωσε βαθιά την ηθική υποχρέωση να υπηρετήσει από την πλευρά του την Πατρίδα, να τονώσει το φρόνημα του λαού, να μη σκύψει το κεφάλι αλλά να αντισταθεί στον κατακτητή. Δεν υποχώρησε μπροστά στις απειλές, ούτε πτοήθηκε από τις συνέπειες και τις αυστηρές ποινές με αποτέλεσμα να παραβιάσει συχνά άμεσα ή έμμεσα διατάξεις ή απαγορεύσεις της λογοκρισίας. Δε θα μπορούσε να λειτουργήσει διαφορετικά. Τον αγώνα αυτόν όμως τον πλήρωσε αρκετά ακριβά.

Δεν ήταν μόνο οι βαριές οικονομικές συνέπειες για τους θιάσους και οι ακόμα αυστηρότερες κυρώσεις που έφταναν ως τη σύλληψη για ηθοποιούς και θεατρικούς συγγραφείς που αφήφισαν τους νόμους της λογοκρισίας. Ήταν και οι διώξεις πολλών, κυρίως ηθοποιών, που η συνείδηση και το εθνικό τους καθήκον τούς υπαγόρευε να αγωνιστούν οργανωμένοι στην Αντίσταση.

Στο κάλεσμα της Εθνικής Αντίστασης ανταποκρίθηκε το μεγαλύτερο μέρος των ηθοποιών. Το 95% αυτών προσχώρησε στο ΕΑΜ και οι υπόλοιποι στον ΕΔΕΣ. Σύμφωνα με έρευνα του Ε. Μαχαίρα συγκεντρώθηκαν τα παρακάτω ονόματα των ανθρώπων του θεάτρου που είχαν αντιστασιακή δράση:

Μαλαίνα Ανουσάκη, Βαγγέλης Ανουσάκης, Γιάννης Αργύρης, Καίτη Ασπρέα, Τίτος Βανδής, Νίκος Βασταρδής, Αιμίλιος Βεάκης, Μαίρη Βεάκη, Σμαράγδα Βεάκη, Δημήτρης Βεάκης, Γιάννης Βεάκης, Σοφία Βέμπο, Αλίκη Βέμπο, Κώστας Βερόπουλος, Γιώργος Βλαχόπουλος, Στέλιος Βόκοβιτς, Γιώργος Βόκοβιτς, Νίκος Βόκοβιτς, Ντόρα Βολονάκη, Ζωή Βουδούρη, Μιράντα Βούλγαρη, Ρένος Βρετάκος, Τζόλυ Γαρμπή, Φώτης Γεννατάς, Αντώνης Γιαννίδης, Γιώργος Γιολάσης, Γιώργος Γληνός, Άγγελος Γριμάνης, Γιώργος Δαμασιώτης, Αλέξης Δαμιανός, Γιώργος Δήμου, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Μανόλης Δουμάνης, Τούλα Δράκου, Εύα Ευαγγελίδου, Σταύρος Ιατρίδης, Στάσα Ιατρίδου, Σωτηρία Ιατρίδου, Λυκούργος Καλλέργης, Χρύσα Καλό, Καλή Καλό, Τασία Κάλφα, Φάνης Καμπάνης, Τζαβαλάς Καρούσος, Μανός Κατράκης, Πέλος Κατσέλης, Μαρίκα Κρεβατά, Θάνος Κωτσόπουλος, Έλλη Λαμπέτη, Τάσος Λαμπέτης, Ηλίας Λεβαντής, Αδαμάντιος Λεμός, Μήτσος Λυγίζος, Βαγγέλης Μαγκλιβέρας, Φραγκίσκος Μανέλλης, Ιορδάνης Μαρίνος, Βασίλης Μεσολογγίτης, Γιώργος Μετσόλης, Διονύσης Μηλάς, Θόδωρος Μορίδης, Σπύρος Μουσούρης, Μπογράκος, Βασίλης Μύλερ, Μιράντα Μυράτ, Δημήτρης Μυράτ, Ρίτα Μυράτ, Γιώργος Νέζος, Κούλα Νικολαΐδου, Σαπφώ Νοταρά, Κώστας Ντίνος, Καίτη Ντιριντάουα, Έλλη Ξανθάκη, Αντώνης Ξενάκης, Αλέκα Παϊζή, Ολυμπία

Παπαδούκα, Νίνα Παπαζαφειροπούλου, Ασπασία Παπαθανασίου, Γιώργος Παπάς, Σπύρος Πατρίκιος, Λέλα Πατρικίου, Μάριος Πλωρίτης, Άλκης Προβελέγγιος, Μαρούλα Ρώτα, Κώστας Σαντοριναίος, Ζωρζ Σαρρή, Λάκης Σκέλας, Δάφνη Σκούρα, Γιάννης Σπαρίδης, Δήμος Σταρένιος, Δημήτρης Σταυρολαίμης, Ταΰγέτη, Γιώργος Τζίφος, Νίκος Τζόγιας, Μίμης Τραϊφόρος, Νίκος Φέρμας, Τάσος Φιλιακός, Γιάννης Φλερύ, Νίκος Φλόκας, Φραγκούλης Φραγκούλης, Γιάννης Φύριος, Μαρία Φωκά, Μίμης Φωτόπουλος, Ηρώ Χαντά, Μιχάλης Χαραλαμπίδης, Ελένη Χατζηαργύρη, Λουκάς Χρέλιας.

Επίσης μετείχαν και οι Χρήστος Αδαμόπουλος, Βασίλης Ανδρεόπουλος, Αντιγόνη Βαλάκου, Γρηγόρης Βαρόσης, Γρηγόρης Βαφιάς, Θανάσης Βέγγος, Γιώργος Βρασιβανόπουλος, Ρίκα Γαλάνη, Κώστας Γεννατάς, Γιώργος Γιαννίσης, Θάνος Γραμμένος, Τζένη Δρόσου, Κώστας Καζάκος, Χρήστος Κατσιγιάννης, Γιάννης Κοντούλης, Λάμπρος Κοτσίρης, Δημήτρης Κούκης, Σπύρος Κωνσταντόπουλος, Μαίρη Λαλοπούλου, Στέφανος Ληναίος, Γρηγόρης Μασσαλάς, Νίκος Μπιρμπίλης, Βύρων Πάλλης, Γιάννης Πελεκούδας, Νότης Περγιάλης, Γιάννης Πετροπουλάκης, Κώστας Στράντζαλης, Φοίβος Ταξιάρχης, Κώστας Χρέλιας, οι οποίοι έγιναν ηθοποιοί μετά την απελευθέρωση.

Δεν έλειψαν και οι συλλήψεις όπως στην περίπτωση του γενικού γραμματέα του «Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών» Σπύρου Πατρίκιου και του Θεόδωρου Μορίδη, οι οποίοι κατηγορήθηκαν ως υπεύθυνοι για τις αγωνιστικές κινητοποιήσεις των ηθοποιών. Ύστερα όμως από διαμαρτυρίες και κινητοποιήσεις του συνόλου των συναδέλφων τους αναγκάστηκαν να τους αφήσουν ελεύθερους. Για την αντιστασιακή τους δράση είχαν συλληφθεί επίσης ο Πάνος Πλέσσας, η Ηρώ Χαντά, η Καίτη Βερόνη, η Φρόσω Κοκόλα, ο Γιάννης Βεάκης, ο Γιώργος Γληνός και ο σκηνοθέτης Πέλος Κατσέλης. Γνωστή ήταν και η σύλληψη της Δανάης Στρατηγοπούλου, η οποία κρατήθηκε πολλούς μήνες στις φυλακές Αβέρωφ και στο «Εμπειρίκειο», επειδή τραγουδούσε μαζί με άλλους τραγουδιστές και ηθοποιούς στα νοσοκομεία για την ψυχαγωγία των αναπήρων του αλβανικού μετώπου.

Αρκετοί ηθοποιοί υπέστησαν πιο σοβαρές διώξεις. Το Μάρτιο του 1944 συνέλαβαν οι Γερμανοί τον Γιώργο Οικονομίδη επειδή είχε δυο αδέρφια στο βουνό και τη Ρένα Ντορ εξαιτίας της φιλίας της αλλά και της συνωνυμίας της με τον γιατρό Κ. Γιαννάτο ο οποίος είχε αναπτύξει σημαντική αντιστασιακή δράση. Οδηγήθηκαν στα κρατητήρια της οδού Μέρλιν όπου βασανίστηκαν και εν συνεχεία τους έστειλαν

στο Χαϊδάρι, από όπου η Ντορ αφέθηκε ελεύθερη ύστερα από τέσσερις μήνες ενώ ο Οικονομίδης αφέθηκε αργότερα με την αποχώρηση των Γερμανών από την Αθήνα.

Υπήρξαν βέβαια και πιο τραγικές περιπτώσεις όπως αυτή του τενόρου Λεάνδρου Καβαφάκη, που στην Κατοχή εργαζόταν στον μουσικό θίασο Ξύδη και ήταν οργανωμένος στον ΕΔΕΣ, και της ηθοποιού Μανταλένας Χατζοπούλου που συνελήφθησαν για τη συμμετοχή τους σε αποστολή να κλέψουν τη σφραγίδα Γερμανού φρούραρχου. Εκτελέστηκαν τον Αύγουστο του 1944 στο Δαφνί μαζί με τη Λέλα Καραγιάννη και άλλους πατριώτες⁸⁶.

Πολλοί τέλος ηθοποιοί και άνθρωποι του θεάτρου κατέφυγαν στο βουνό και πήραν ενεργό μέρος στην Ένοπλη Αντίσταση.

⁸⁶ Ε. Μαχαίρας, *ό. π.*, σ. 116-119

Δ' Κεφάλαιο

Το θέατρο στρατεύεται στην Εθνική Αντίσταση

4.1. Το Θέατρο του βουνού

*«Το θέατρο χτίζει τα πιο απράνταχτα γεφύρια,
φτάνει να βγαίνει από τα σπλάχνα του λαού,
να ζει και να εκφράζει τους αγώνες του»⁸⁷.*

Γεράσιμος Σταύρου

Στα χρόνια πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο η μόρφωση και η τέχνη, προνόμια αποκλειστικά των αστών και των τσιφλικάδων, ήταν λέξεις άγνωστες για τη μεγάλη πλειοψηφία του ελληνικού λαού που αγωνιζόταν καθημερινά για την επιβίωσή του. Όσο για τον όρο θέατρο όχι μόνο δεν ήταν αντιληπτός ως μια μορφή τέχνης για τους κατοίκους της υπαίθρου εκείνη την εποχή, αλλά είχε μια έννοια μεταφορική και συχνά μειωτική, που παρέπεμπε στη γελοιότητα ή ακόμα και την ξετσιπωσιά («έγινε θέατρο», «θεατρίνα», κλπ). Το σκοτάδι της αμάθειας ήρθε να φωτίσει η πολιτική και πολιτιστική κοσμογονία της Εθνικής Αντίστασης, που για πρώτη φορά στη νεοελληνική ιστορία έφερε τον λαό στην πρώτη γραμμή του αγώνα για την κοινωνική απελευθέρωση. Μια αξιόλογη πτυχή αυτής της μεγάλης προσπάθειας ήταν και το θέατρο του βουνού, ένας πρωτόγνωρος λαογέννητος θεσμός που για πρώτη φορά έθεσε την εκρηκτική δύναμη της θεατρικής τέχνης στην υπηρεσία του λαού και του αγώνα του για την ελευθερία. *«Ετούτο που τους φέραν οι αντάρτες, που τους δημιούργησαν οι οργανώσεις, ήταν κάτι αλλιώτικο, κάτι πολύ πιο ζηλευτό. Τους διασκέδαζε όμορφα και συνάμα τους άνοιγε τα μάτια. Τους έφερνε κοντά σε μια μορφή γνήσιου πολιτισμού»⁸⁸.*

Ενώ λοιπόν το θέατρο στην κατεχόμενη Αθήνα προσπαθούσε κάτω από την πίεση της λογοκρισίας να συντονιστεί με το αίτημα για κοινωνική αναγέννηση που

⁸⁷ Γ. Σταύρου, «Το θέατρο στην ελεύθερη Ελλάδα», στην: *Επιθεώρησης Τέχνης*, τ.χ. 87-88 (1962), σ. 381

⁸⁸ Γ. Κοτζιώλας, *ό. π.*, σ. 413

προήγε το κίνημα της Αντίστασης, εκεί που ουσιαστικά μπόρεσε να λειτουργήσει με μεγαλύτερη ελευθερία και να αναλάβει πιο ξεκάθαρα αντιστασιακή δράση ήταν στις απελευθερωμένες περιοχές της Ελλάδας, στους τόπους ζωής και δράσης του αντιστασιακού κόσμου. Εκεί, στα βουνά και τα χωριά της Ηπείρου, της Θεσσαλίας και πιο βόρεια της Μακεδονίας που βρίσκονταν υπό τον έλεγχο του ΕΑΜ, για να οργανωθεί όλος αυτός ο αγωνιζόμενος κόσμος λειτουργούσε ένα ολόκληρο σύμπλεγμα σχέσεων και δραστηριοτήτων που πλαισίωνε διάφορους τομείς της ζωής του, από τις καθημερινές ανάγκες διαβίωσης, την εκπροσώπησή τους στα κέντρα λήψης αποφάσεων ως την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία τους.

Στο κομμάτι της εκπαίδευσης και του πολιτισμού μεγαλύτερη δημιουργική ώθηση δόθηκε μετά τον Φλεβάρη του 1943, με την ίδρυση της Ενιαίας Πανελλαδικής Οργάνωσης Νέων (ΕΠΟΝ), η οποία απλώθηκε ταχύτατα σε όλη την Ελλάδα μετρώντας εκατοντάδες χιλιάδες μέλη. Πλάι σε κάθε της οργάνωση, κυρίως στα κεφαλοχώρια, αμέσως ξεφύτρωνε ένα πλούσιο πολιτιστικό μελίσσι με λέσχες, βιβλιοθήκη, θεατρική σκηνή, αίθουσες ψυχαγωγίας και συναυλιών. *«Το θέατρο λογαριάστηκε σαν βάση για τα προγράμματα της ψυχαγωγίας. Ένα χωριό να έκανε την αρχή ακολουθούσαν κι άλλα⁸⁹.»*

Από την Άνοιξη του 1943 ως τις αρχές του 1945 συγκροτήθηκαν εκπολιτιστικές ομάδες από νεαρούς επονίτες που ρίχνονταν με κέφι στην οργάνωση ψυχαγωγικών προγραμμάτων χαράζοντας μια δική τους πορεία στο θεατρικό «οδοιπορικό» της Αντίστασης. Τα Σαββατοκύριακα και στις Εθνικές επετείους και με κάθε άλλη αφορμή, όπως σε Διασκέψεις και Συνέδρια των Ανταρτών, η ΕΠΟΝ οργάνωνε καλλιτεχνικές βραδιές με αυτοσχέδιες ορχήστρες, χορωδίες όπου εκτός από ομιλίες, απαγγελίες, χορούς και τραγούδια, γρήγορα απέκτησε βασικό ρόλο και το θέατρο. Συχνά μάλιστα συμμετείχαν και καλλιτέχνες που περιόδευαν στις περιοχές αυτές, όπως ο τραγουδιστής Νίκος Καμβύσης, που καταδιώχθηκε για την αντιστασιακή δράση του καταφεύγοντας στη Ρούμελη, ή ο αυτοδίδακτος μουσικός και πολύ καλός μίμος (ιδιαίτερα του μεταξά, του Χίτλερ και του Μουσολίνι) Γιώργος Κουτούγκος, που κρατούσε μόνος του με τα νούμερά του ολόκληρο πρόγραμμα σατιρίζοντας πολιτικούς, ταγματασφαλίτες, μαυραγορίτες και κάθε λογής συνεργάτες των Γερμανών. Ακόμα και ένας Γερμανός στρατιώτης, ενταγμένος στην

⁸⁹ Γ. Σπαύρου, *ό. π.*, σ. 377

αντιφασιστική νεολαία της πατρίδας του πριν την άνοδο του Χίτλερ, που είχε περάσει και εκείνος στο βουνό ζητώντας να πολεμήσει στο πλευρό των Ελλήνων ανταρτών, συμμετείχε ως μίμος των χιτλερικών αρχηγών στις ψυχαγωγικές βραδιές. Το πιο διασκεδαστικό νούμερό του ήταν ο «Φερούσιο», ένας κλόουν που σατίριζε τους πάντες και τα πάντα: δικτάτορες, κατοχικές κυβερνήσεις, ταγματασφαλίτες, μαυραγορίτες και κάθε λογής συνεργάτες των κατακτητών⁹⁰.

Οι λαϊκοί αυτοί θίασοι περιπλανήθηκαν για χρόνια στα ελληνικά βουνά εμπυχώνοντας πλήθος λαού και ανταρτών. Παρ' όλες τις δυσκολίες, την έλλειψη επαγγελματιών καλλιτεχνών με αποτέλεσμα τη στελέχωσή τους κυρίως από ερασιτέχνες, ντόπιους ή εθελοντές αντάρτες, την απουσία υλικοτεχνικής υποδομής και την οικονομική ένδεια, δεν έλειπαν το κέφι, το μεράκι, η χαρούμενη δημιουργική διάθεση και η γνήσια λαϊκότητα που μεμιάς μετέτρεπαν τον αναλφάβητο χωρικό σ' ένα κεφάλτο λαϊκό ηθοποιό, το παλιό σεντόνι ή το πανί από ένα πεσμένο συμμαχικό αλεξίπτωτο σε μεγαλόπρεπη θεατρική αυλαία, τα χλιοφορεμένα ρούχα που των χωρικών σε θεατρικά κοστούμια. Οι παραστάσεις που ανέβαιναν μέσα σε αυλές, σχολεία, σε αλώνια, σε περιτειχισμένες μάντρες ή μπροστά σε εκκλησίες συγκέντρωναν πλήθος κόσμου, που δεν είχε καν τη στοιχειώδη εκπαίδευση, για να παρακολουθήσει έργα βασισμένα όχι μόνο στην επικαιρότητα του πολέμου αλλά και στο κλασικό ρεπερτόριο της αρχαίας τραγωδίας ή του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Η συμμετοχή των κατοίκων που ενθουσιασμένοι παρακολουθούσαν κάθε παράσταση ήταν μεγάλη από όλες τις ηλικίες. Ο Γ. Σταύρου αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Γύρω από ένα ξύλινο θεατρικό πατάρι, συχνά στημένο πάνω σε δυο θρανία, σε σχολική αίθουσα ή σε πλατεία, φωταγωγημένο τα βράδια με τα λυχνάρια και τις γκαζόλαμπες που κουβαλούσαν οι αγρότες χαρούμενοι από τα φτωχόσπιτά τους μαζευόταν ολόκληρο το χωριό, άντρες και γυναίκες. Γέροι και παιδιά. Περστικοί αντάρτες. Περίμεναν την έναρξη τότε τραγουδώντας αντάρτικα τραγούδια, τότε με τα μάτια καρφωμένα στην κλειστή σκηνή, αμίλητοι και περήφανοι, σα να ήταν να τους αποδοθούν τιμές, ύστερα από μια μεγάλη νίκη τους. Δε χρειαζόταν να χτυπήσει κουδούνι. Το άνοιγμα της αυλαίας έκοβε και τον παραμικρό ψίθυρο⁹¹. Και το θέατρο — ηθοποιοί και κοινό — χαιρόταν αυτή την έξαρση της παλικαριάς και της ελευθερίας.*

⁹⁰ Α. Τέλη, ό. π., σ. 18

⁹¹ Γ. Σταύρου, ό. π., σ. 376

Έτσι έπαιρνε απέραντες διαστάσεις και το πιο ισχυρό θεατρικό κείμενο και η πιο «ερασιτεχνική ηθοποιία. Ο παραμικρός αντίλαλος ηχούσε στις καρδιές σαν πελώρια καμπάνα. Κάθε χειρονομία φαινόταν ακριβής σε κείνο που ήθελε να εκφράσει⁹²...». Και παρά τις πιέσεις και τις καταστροφές που υπέμεναν, όταν ερχόταν η γερμανική φάλαγγα και ρήμαζε το χωριό, οι αντάρτες ξαναγύριζαν πίσω να μαζέψουν ό,τι απέμεινε, να ξαναφτιάξουν ό,τι χρειαζόταν και χωρίς να το βάλουν κάτω συνέχιζαν τον αγώνα τους. Έστηναν καινούριο πατάρι και το θέατρο ξαναέμπαινε στον αγώνα έτοιμο να δώσει μια νέα μάχη.

Πρωτοστατούσαν βέβαια τα νιάτα. Γυρνούσαν από την κοπιαστική δουλειά τους στα χωράφια κατευθείαν στις πρόβες χωρίς ίχνος κούρασης και δούλευαν με ενθουσιασμό. Οι νέοι και οι νέες του χωριού εξοικειωμένοι μέσα στον αγώνα να μιλούν μπροστά σε κόσμο παίρνοντας τον λόγο στις συνεδριάσεις, στα συνέδρια και στις συνελεύσεις, μπορούσαν να εκφράζονται χωρίς η καθημερινή ανάγκη να τους επιτρέψει να νιώσουν αυτό που λέμε «τρακ».

Και καθώς ελευθερώνονταν ολοένα και περισσότερες περιοχές, όλο και περισσότερα χωριά φιλοδοξούσαν και εκείνα με τη σειρά τους να ανεβάσουν παραστάσεις. Το βασικό πρόβλημα ήταν η έλλειψη έργων που να μην έχουν μεγάλες απαιτήσεις στο ανέβασμά τους και ταυτόχρονα να ανταποκρίνονται στον πατριωτικό ενθουσιασμό και στην αγωνιστική διάθεση του μαχόμενου πληθυσμού. Το περιορισμένο υπάρχον νεοελληνικό δραματολόγιο δεν μπορούσε να ανταποκριθεί σε αυτές τις προϋποθέσεις. Τα τρία-τέσσερα έργα που εντέλει ξεχώριζαν δεν επαρκούσαν. Προσπαθούσαν να καλύψουν τις ανάγκες του αντιστασιακού ρεπερτορίου με πρόχειρες σκηνές που σκάρωνε κανένας νέος με έφεση ή μέσα από ομαδικό γράψιμο. Μαζεύονταν δυο-τρεις και με την καθοδήγηση κάποιου «ειδικότερου», που είχε τύχει να δει κάποτε θέατρο ή είχε την εμπειρία από καμιά σχολική παράσταση, έφτιαχναν θεατρικά κείμενα εμπνευσμένα από ήρωες και μύθους από όσα ζούσαν ή άκουγαν.

Επειδή όμως πάλι δεν ήταν αρκετά, διασταυρώνονταν οι εκκλήσεις για νέα έργα μεταξύ της ελεύθερης Ελλάδας και της υπόδουλης Αθήνας. Λίγοι από τους συγγραφείς όμως ήταν σε θέση να ανταποκριθούν όχι λόγω απροθυμίας ή υψηλών απαιτήσεων, αλλά επειδή οι συγγραφείς στην ασφυκτικά πιεσμένη από τον κατακτητή Αθήνα δεν μπορούσαν να αισθανθούν πώς ήταν η ατμόσφαιρα στην

⁹² Γ. Σπαύρου, *ό. π.*, σ. 378

ελεύθερη επαρχία. Τα χωριατόπαιδα παίρνοντας στα χέρια τους αυτούς τους ρόλους ήταν αδύνατο να ταυτιστούν μαζί τους. Τα θεατρικά έργα έμοιαζαν ψεύτικα χωρίς τη σπίθα, τη γνησιότητα της αγωνιζόμενης λαϊκής ψυχής. Προτιμούσαν τα ντόπια αυτοσχέδια έργα με τις όποιες ατέλειες και αδεξιότητες και μαζί με εκείνα των δόκιμων συγγραφέων που ξεχώριζαν, τα τύπωναν στον πολύγραφο ή σε κάποιο παράνομο τυπογραφείο και οι ηρωικοί σύνδεσμοι (οι ταχυδρόμοι του αγώνα) αναλάμβαναν τις ανταλλαγές με τις άλλες αντιστασιακές οργανώσεις. Συχνά μάλιστα τύχαινε να σταλεί από μια περιοχή ένα πρωτότυπο έργο και να επιστρέψει το ίδιο διασκευασμένο και τυπωμένο στα πιο απίθανα μέρη.

Οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις που οργανώθηκαν ήταν έργα με φουστανέλες από το ρεπερτόριο του Σπύρου Περεσιάδη όπως: «Η σκλάβα», «Η Εσμέ η Τουρκοπούλα» και «Ο χορός του Ζαλόγγου». Αργότερα εντάχθηκαν τα πιο πολυπαιγμένα έργα του Β. Ρώτα: «Ρήγας ο Βελεστινλής» και «Να ζει το Μεσολόγγι». Οι αγωνιστές του 21 δώσανε τη θέση τους στους αντάρτες και φυσικά συγχρονίστηκε ο μύθος του έργου⁹³. Ακόμα παίχτηκαν τα «Αρραβονιάσματα» του Μπόγρη και κάποιες κωμωδίες του Ψαθά. Τον χειμώνα του 1943-1944 ξεκίνησαν να παίζονται και επιθεωρήσεις ή αντιστασιακά νούμερα νέων ταλαντούχων συγγραφέων όπως ο Γεράσιμος Σταύρου και ο Χάρης Σακελλαρίου στην Κεντρική Ελλάδα, ο Νότης Περγιάλης στην Πελοπόννησο και ο Γ. Καφταντζής στη Μακεδονία⁹⁴.

Στην Πελοπόννησο υπήρξαν ερασιτεχνικοί θίασοι σχεδόν σε όλα τα κεφαλοχώρια. Στο χωριό Αγ. Νικόλαος Κυνουρίας προϋπήρχε λαϊκό προπολεμικό θέατρο που οργάνωνε παραστάσεις το καλοκαίρι με νούμερα που έγραφαν τα ίδια τα μέλη του. Το 1943 ο θίασος ανασυγκροτήθηκε και έδινε παραστάσεις με έργα από το παλιό του ρεπερτόριο (Περεσιάδη, κ.α.) αλλά και νέα επίκαιρα νούμερα⁹⁵. Μάλιστα τον Ιούνιο του 1944 σκοτώθηκε ο πρωταγωνιστής του θιάσου Μιχάλης Πέτρου Τατούλης την επομένη της πρεμιέρας της παράστασης «Η σκλάβα» σε επιδρομή των Γερμανών αντιμετωπίζοντάς τους με το πιστόλι στο χέρι.

Αλλά και η Μεσσηνία είχε έντονη πολιτιστική δράση. Στους Γαργαλιάνους μετά τη συνθηκολόγηση των Ιταλών, τον Σεπτέμβρη του 1943 έως τον Αύγουστο του 1944, εφόσον είχε εγκατασταθεί εκεί Τάγμα Ασφαλείας δεν υπήρχε μόνιμη γερμανική φρουρά, γεγονός που επέτρεπε την ανάπτυξη της Τοπικής Αυτοδιοίκησης

⁹³ Γ. Σταύρου, *ό. π.*, σ. 378

⁹⁴ Ε. Μαχαίρας, *ό. π.*, σ. 126

⁹⁵ Ε. Μαχαίρας, *ό. π.*, σ. 131

η οποία να γίνονται ελεύθερα εαμικές εκδηλώσεις μεταξύ των οποίων και πολιτιστικές. Ιδρύθηκε λοιπόν ο «Φιλοπρόδος Λαϊκός Όμιλος Γαργαλιάνων Αναγέννηση» (Φ.Λ.Ο.Γ.Α.), όπου μεταξύ των τμημάτων της Χορωδίας, της Ορχήστρας της ΕΠΟΝ, της αθλητικής ομάδας του ΕΑΜ και της αθλητικής ομάδας της ΕΠΟΝ, υπήρχε και μια θεατρική ομάδα. Το ρεπερτόριο της ήταν παλιότερα πατριωτικά έργα αλλά και επίκαιρα επιθεωρησιακά νούμερα.

Δυο μικροί θίασοι συγκροτήθηκαν ακόμη στη δυτική Πελοπόννησο, ένας στην περιοχή της Ηλείας και άλλος ένας στην περιοχή της Κυπαρισσίας. Ο σκηνοθέτης Καψάσκης ανέφερε πως τον Ιούνιο του 1944 πέρασε από τη Ζάκυνθο στην ορεινή Ηλεία και μαζί με τον Παπανδρικόπουλο από την Αμαλιάδα, την αδερφή του και άλλους συγκρότησαν έναν θίασο στο χωριό Λάλα. Για λόγους όμως ασφαλείας μεταφέρθηκαν στην Ζαχάρω. Και οι δυο θίασοι βέβαια σημείωσαν εντονότερη δράση μετά την απελευθέρωση.

Στο απόγειο της η πολιτιστική δραστηριότητα έρχεται φυσικά το 1944 με τη συγκρότηση της ΠΕΕΑ, της κυβέρνησης της Εθνικής Αντίστασης, η οποία προώθησε τη δημιουργία αυτόνομων θιάσων με σταθερούς συντελεστές και αξιόλογο ρεπερτόριο που περιόδευαν στην ορεινή Ελλάδα με κύρια αποστολή την ψυχαγωγία αλλά και τη διαφώτιση του ορεινού πληθυσμού και των αντάρτικων τμημάτων πάνω στους στόχους και τις επιδιώξεις του εαμικού κινήματος⁹⁶. Τρεις βασικοί θίασοι γνωρίζουμε από μαρτυρίες πως δραστηριοποιήθηκαν. Ήταν ο «Θεατρικός Όμιλος της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας» που ιδρύθηκε από τον Βασίλη Ρώτα, η «Λαϊκή Σκηνή» στην Ήπειρο από τον λογοτέχνη Γιώργο Κοτζιούλα, ύστερα από προτροπή των συναγωνιστών του ανταρτών της 8^{ης} Μεραρχίας του ΕΛΑΣ Ηπείρου-Δυτικής Στερεάς, και ο «Θεατρικός Όμιλος του Μακεδονικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ» («Θέατρο της Χαράς») από τον επίσης λογοτέχνη Γιώργο Καφταντζή.

Ο Χάρης Σακελλαρίου, ο οποίος συμμετείχε στις πολιτιστικές δραστηριότητες της Αντίστασης, υπολογίζει τον αριθμό των παραστάσεων που δόθηκαν στο βουνό σε περισσότερες από είκοσι χιλιάδες μόνο στη διετία 1943-1944⁹⁷. Βέβαια λόγω των συνθηκών κάτω από τις οποίες στήθηκε το αντιστασιακό θέατρο δεν υπήρχαν πολλά περιθώρια για αξιόλογη από καλλιτεχνικής πλευράς δραματουργία. Οι επιταγές του αγώνα ήταν συγκεκριμένες και έπρεπε όλα να γίνουν

⁹⁶ Γ. Κουκουρικού. *ό. π.*, σ. 85

⁹⁷ Χ. Σακελλαρίου, *Η παιδική λογοτεχνία στην Αντίσταση*, Αθήνα 1983, σ. 15

το συντομότερο. Δεν υπήρχαν λοιπόν περιθώρια για το αντιστασιακό θέατρο να συνδυάσει τους όρους της τέχνης με τις απαιτήσεις του αγώνα όταν έπρεπε «να περάσει ένα μήνυμα άμεσο. Και το μήνυμα ήταν ένα και μοναδικό: η απόθεση του κατακτητή και η δημιουργία μιας Ελλάδας λυττερης από κάθε είδους δουλεία»⁹⁸. Τότε συμφωνούσαν όλοι ότι ένα έργο μπορούσε να είναι ποιοτικά καλό, αν δικαίωνε τον αγώνα του λαού για τη λευτεριά. Αν περιείχε έστω και κρυπτογραφημένο έναν εξορκισμό της χιτλερικής βαρβαρότητας⁹⁹.

Πέρα όμως από τον πατριωτικό του χαρακτήρα, το θέατρο του βουνού αποτελούσε αναμφίβολα και μια μορφή στρατευμένου θεάτρου, στενά συνυφασμένου με τον αντιφασιστικό αγώνα των δυνάμεων της Αριστεράς, εξυπηρετώντας ιδεολογικές, πολιτικές επιδιώξεις και τις άμεσες ανάγκες του εαμικού κινήματος¹⁰⁰. Μεταξύ των άλλων αναγκών λοιπόν χρειαζόταν και ένα μέσο που θα διαφώτιζε τους ορεινούς πληθυσμούς σχετικά με τους στόχους του κινήματος, θα εξήρη τη συμβολή του ΕΑΜ στον απελευθερωτικό αγώνα, θα απαντούσε στην εναντίον του προπαγάνδα και θα καλούσε τον λαό να στρατολογηθεί στις γραμμές του.

Έτσι το θέατρο αρχικά μέσω των κειμένων που διακινούνταν μέσω των συνδέσμων σ' όλη την Ελεύθερη Ελλάδα και στη συνέχεια με τους περιοδεύοντες θιάσους δημιούργησε ένα κανάλι διαρκούς επικοινωνίας, μέσα από το οποίο μεταφέρονταν οι θέσεις και προβαλλόταν το έργο του αντιστασιακού κινήματος και στις πιο απομακρυσμένες περιοχές. Λειτουργούσε ενοποιητικά, καθώς το κοινό, μέσω των παραστάσεων που μετέφεραν κοινές εικόνες από την αντιστασιακή πραγματικότητα του βουνού, αντιλαμβανόταν πως μοιραζόταν τα ίδια προβλήματα με τους κατοίκους όλης της ορεινής επαρχίας. Κατά αυτόν τον τρόπο το θέατρο του βουνού ενίσχυε την αλληλεγγύη αλλά και την αγωνιστικότητα του πληθυσμού της Ελεύθερης Ελλάδας.

Το θέατρο, σε μια εποχή όπου οι συγκοινωνίες και τα μέσα ενημέρωσης ήταν ανύπαρκτα, γινόταν ουσιαστικά το μόνο μέσο πληροφόρησης και κατά συνέπεια αναδεικνυόταν και σε αποτελεσματικό εργαλείο διαφώτισης και εξυπηρέτησης ιδεολογικών σκοπών του κινήματος. Ανεξάρτητα πάντως από τη χρήση του ως μέσο προπαγάνδας από το εαμικό κίνημα, και τη χαμηλή καλλιτεχνική αξία των κειμένων του, η προσφορά του θεάτρου δεν είναι μικρή κυρίως όσον αφορά στον κοινωνικό

⁹⁸ Χ. Σακελλαρίου, *ό. π.*, σ. 10

⁹⁹ Γ. Καφαντζίης, *ό. π.*, σ. 48

¹⁰⁰ Στ. Κοσμόπουλος, *ό. π.*, σ. 15

του ρόλου. Η σπουδαιότητά του επικεντρώνεται στη δύναμή του να διαμορφώνει συνειδήσεις και στο πώς αυτή αξιοποιήθηκε για να στηρίξει τον αγωνιζόμενο λαό της Ελεύθερης Ελλάδας. Και είναι μάλιστα αυτή η ίδια γνώση που αξιοποιήθηκε σημαντικά και μετά την Κατοχή, όταν οι πολιτικές εξελίξεις διαμόρφωσαν νέες ανάγκες, εθνικούς και κοινωνικούς σκοπούς.

4.2. Θεατρικός Όμιλος της ΕΠΙΟΝ Θεσσαλίας

«Η νίκη στο θέατρο είναι σύνθετη από αντιθέσεις του λόγου και αντίλογου, είναι η νίκη της ελευθερίας, της αλήθειας, της δικαιοσύνης, της κοινωνικής αρετής ενός λαού κι αυτή μόνο η ελεύθερη λαϊκή παρουσία μπορεί να την κρίνει. Ας χειροκροτιέται ο ηθοποιός, ο σκηνοθέτης, ο συγγραφέας, η χορεύτρια, ο πραγματικός θρίαμβος είναι ο θρίαμβος τού λαού, που βραβεύει με το χειροκρότημά του¹⁰¹.»

Βασίλης Ρώτας

Αυτό που δεν κατάφερε να κάνει ο Β. Ρώτας στην Αθήνα καλώντας για τη συγκρότηση πολεμικών θιάσων το 1940, το πραγματοποίησε τέσσερα χρόνια αργότερα κατόπιν προτροπής της ΠΕΕΑ ως υπεύθυνος της Γραμματείας Γραμμάτων και Τεχνών. Το καλοκαίρι του 1944, ίδρυσε τον «Θεατρικό όμιλο της ΕΠΙΟΝ Θεσσαλίας» που λειτούργησε ως κομμάτι της Κυβέρνησης του βουνού και υποστηρίχτηκε πλήρως από τις οργανώσεις της. Η απασχόληση του θιάσου είχε ομαδικό χαρακτήρα, αφού παράλληλα με τις δοκιμές οι ηθοποιοί έκαναν και μαθήματα για μορφωτικούς σκοπούς, ενώ τα εσωτερικά ζητήματα στον θίασο λύνονταν διαλεκτικά και ακόμα και ο ίδιος ο Ρώτας απαιτούσε να λογαριάζεται και να κρίνεται χωρίς διάκριση¹⁰².

Για να πλαισιώσει τον θίασο ο Ρώτας κάλεσε επαγγελματίες ηθοποιούς όπως τον Γιώργο Δήμου, αλλά και απόφοιτους της σχολής του, του φυτώριου της νεολαίας της αντίστασης, του Θεατρικού Σπουδαστηρίου. Επίσης κάλεσε και νέους ερασιτέχνες καλλιτέχνες όπως τον συγγραφέα Γερ. Σταύρου, τον μουσικό Αλ. Ξένο,

¹⁰¹ Β. Ρώτας, «Πώς πρέπει να είναι το σύγχρονο θέατρο», σ. 7

¹⁰² Γ. Σταύρου, ό. π., σ. 379

ο οποίος είχε μελοποιήσει το « Εμπρός» του Παλαμά, τον ύμνο της ΠΕΕΑ και πολλά τραγούδια του αγώνα, αλλά και τον ίδιο τον γιο του, Νικηφόρο Ρώτα, επίσης μουσικοσυνθέτη.

Η θεατρική παραγωγή βασιζόταν αρχικά στα ολοκληρωμένα θεατρικά έργα που έφερε μαζί του ο Ρώτας από την Αθήνα και στη νοοτροπία τους προσπαθώντας να συνεχίσει το λαϊκό θέατρο που τόσο ήθελε να δημιουργήσει. Ένα θέατρο της πόλης λοιπόν ανέβηκε στο βουνό. Τα έργα του και οι χαρακτήρες του αντλούνταν από την λαϊκή παράδοση και καθρέφτιζαν τον ηρωικό χαρακτήρα της Αντίστασης. Μέσα από αυτά προσπαθούσε να περάσει στο κοινό κοινωνικά μηνύματα και αναφορές ενάντια στον κατακτητή, την αδικία και τις ανισότητες.

Στο ρεπερτόριο του θιάσου έφερε δύο προπολεμικά έργα του, το «Να ζει το Μεσολόγγι» και το «Ρήγας Βελεστινλής», έργα ολοκληρωμένα και αρκετά δουλεμένα καλλιτεχνικά και αισθητικά. Ο θιάσος εγκαινίασε τη δραστηριότητά του με το «Ρήγα», που είχε καθαρά πατριωτικό περιεχόμενο και είχε καθιερώσει το Ρώτα ως δραματουργό. Αναφερόταν στη ζωή του Ρήγα, κυρίως στα τελευταία δραματικά γεγονότα της ζωής του κατά την προετοιμασία μυστικής εταιρίας ως τον θάνατό του στο Βελιγράδι. Ο «Ρήγας Βελεστινλής» ήταν ένα κείμενο ιδιαίτερα απαιτητικό καθώς επρόκειτο *«για ένα έργο ιστορικό, γραμμένο σε ύφος λαϊκό-αγωνιστικό, που επεδίωκε να περιγράψει την ηρωική μορφή του Ρήγα και, με την αναφορά σε μια άλλη περίοδο ξενικής κατοχής, να στρατολογήσει το κοινό στον [...] απελευθερωτικό αγώνα»¹⁰³.* Παρά τις ανησυχίες για την πρόσληψη και την κατανόηση του κειμένου από τον απλό και απαίδευτο θεατρικό κόσμο του βουνού, το κοινό αντιλαμβανόταν και διαμόρφωνε τις δικές του εικόνες όταν έβλεπε τον «Ρήγα» και έκανε την αναγωγή του δικού του ξεσηκωμού σε σχέση με του πρωταγωνιστή. Μπορεί λοιπόν το κοινό της υπαίθρου να ερχόταν πρώτη φορά σε επαφή με την περίπλοκη ποιητική γλώσσα των κειμένων και τη σκηνοθετική δομή, ωστόσο αυτό δε στάθηκε εμπόδιο στο να περάσουν τα έργα τα ζητούμενα αντιστασιακά μηνύματα.

Στο πρόγραμμα του θιάσου, που περιλάμβανε δυο βραδιές, παίζονταν την πρώτη μέρα το θεατρικό έργο «ο Ρήγας» και τη δεύτερη κωμωδίες που πλαισιώνονταν συνήθως από απαγγελίες και τραγούδια. Έτσι πρόσφεραν ένα δραματικό και ένα εύθυμο πρόγραμμα. Η πιο συχνή κωμωδία ήταν ο

¹⁰³ Π. Μάρκαρης, «Πολιτικό θέατρο του λαού, στον αγώνα για την απελευθέρωση», στο: *Θέατρο*, Περίοδος Β, τχ. 55-56 (1977), τ. 1, σ. 33

«Γερμανοτσολιάς» του Ρώτα και η επιθεώρηση «Λαϊκή Δημοκρατία» του Γεράσιμου Σταύρου. Δανειζόμενος από τη σαιξπηρική δραματουργία και άλλους κλασικούς ο Ρώτας χρησιμοποιούσε συγκεκριμένα πρότυπα παρουσίασης. Πριν την έναρξη της κυρίως παραστάσεως, ένας ηλικιωμένος με γενειάδα απήγγελλε σε στίχους μια «προσλαλιά», ένα είδος επαινετικού λόγου που αφορούσε το χωριό στο οποίο ανέβαινε κάθε φορά η παράσταση, και αναφερόταν σε στοιχεία της παράδοσης, της σύγχρονης ιστορίας και της κοινωνικής ζωής. Αυτός ήταν ο ίδιος ο Ρώτας. Έπειτα έβγαινε ο «εξηγητής» ή «κανόναρχος» στεφανωμένος μ' ένα πρόχειρο στεφάνι και ήταν εκείνος που ουσιαστικά όριζε τον τόπο και τον χρόνο που λάμβανε χώρα το έργο και έκανε πιο ευπρόσληπτα στο κοινό τα μηνύματα του κειμένου. Τον ρόλο αυτό είχαν αναθέσει στον γιο του Ρώτα, Νικηφόρο, δωδεκάχρονο παιδί τότε, τον οποίο το κοινό χειροκροτούσε με ξεχωριστή ευχαρίστηση και επειδή ήταν παιδί και τα έλεγε ωραία αλλά και γιατί βοηθούσε τον κόσμο να καταλάβει τι θα γίνει παρακάτω.¹⁰⁴

Ύστερα ακολουθούσε η παράσταση την οποία, όπως ανέφερε ο Ρώτας, το κοινό παρακολουθούσε με απρόσκοπτο ενδιαφέρον, χωρίς δηλαδή οι ήχοι της υπαίθρου να το αποσπούν. Στην είσοδο ο θυρωρός ήταν περιττός καθώς όπως ο ίδιος συνέχιζε *«το κοινό που συνέρεε ήταν τόσο ανεβασμένο στο ύψος των περιστάσεων, που ούτε κανείς μπορούσε ποτέ να διανοηθεί να κάμει κατεργαριά, ούτε κανείς λαϊκός άνθρωπος την επέτρεπε στον εαυτό του είτε σε άλλον. Ακόμα και σε μέρη που το θέατρο ήταν ξέφραγο αμπέλι έβλεπες τον κόσμο να περιμένει πολιτισμένα κρατώντας τα παιδιά και την καρέκλα του ο καθένας στις γραμμές του για το ταμείο»*¹⁰⁵. Στο ταμείο στέκονταν πάντα ένα-δυο Αετόπουλα που με σοβαρό και υπεύθυνο ύφος συνέλεγαν το εισιτήριο της παράστασης για τις ανάγκες του αντάρτικου: λάδι, σιτάρι, κριθάρι, καλαμπόκι, κρεμμύδια, πατάτες, ξηροί καρποί, ρουχισμός, ό,τι είχε ο καθένας¹⁰⁶.

Οι δυσκολίες βέβαια του θιάσου στις περιοδείες δεν ήταν λίγες. Τις αποστάσεις μεταξύ των χωριών τις κάλυπτε περπατώντας όχι μακριά από τους Γερμανούς ενώ συχνά αναγκαζόταν να περάσει μεσάνυχτα ανάμεσα από τα φυλάκια τους στη σιδηροδρομική γραμμή. Ως προς τις ελλείψεις του θιάσου στον υλικοτεχνικό εξοπλισμό της παράστασης «Ρήγας» και τη λειτουργία του βοηθούσε ο

¹⁰⁴ Ε. Μαχαίρας, *ό.π.*, σ. 151

¹⁰⁵ Β. Ρώτας, «Το Θεατρικό Σπουδαστήριο», σ. 309

¹⁰⁶ Γ. Σαύρου, *ό.π.*, σ. 382

ίδιος ο κόσμος του βουνού. Οι εθνικοαπελευθερωτικές οργανώσεις είχαν προμηθεύσει συμμαχικά αλεξίπτωτα, με τα οποία φτιάχτηκαν η αυλαία, το περιστροφικό, η δεύτερη αυλαία, και ορισμένα κοστούμια του έργου, ενώ για τα υπόλοιπα κοστούμια δανείζονταν ρούχα από τα χωριά που θα περνούσαν για παράσταση. Για τον φωτισμό χρησιμοποιούσαν δανεικές γκαζόλαμπες ή λάμπες αμιάντου. Η σκηνή στηνόταν εύκολα πάνω σε θρανία ή σε σχολικές έδρες ή χρησιμοποιούσαν τα φυσικά υψώματα που διέθεταν οι πλατείες των χωριών. Όσο για καθίσματα έφερνε ο καθένας από το σπίτι του, καθώς ο θίασος έδινε κάθε μέρα ξεχωριστή παράσταση σε άλλο χωριό.

Η πρώτη παράσταση του θιάσου δόθηκε στο Νιοχώρι. Η απήχηση του κοινού ήταν μεγάλη όπως και στην επόμενη παράσταση στο Β΄ Πανθεσσαλικό Συνέδριο του ΕΑΜ που γινόταν στην ελατόφυτη πλαγιά του Ίταμου. Ο Ρώτας, ο μπαρμπα-Βασίλης, όπως τον αποκαλούσαν στον θίασο, πριν από την παράσταση έβγαινε και χαιρετούσε. Μιλούσε για το θέατρο και τη θέση του μέσα στον αγώνα με λόγια εγκάρδια που σπινθηροβολούσαν από το λαϊκό πνεύμα του ποιητή¹⁰⁷. Η θερμή υποδοχή του κοινού στις πρώτες παραστάσεις και η συνδρομή από εκεί και ύστερα των εθνικοαπελευθερωτικών οργανώσεων ευόδωσαν την πορεία του θιάσου. Όπου μάλιστα δεν μπορούσαν να βοηθήσουν εκείνες, είχαν δώσει εντολή να καλύπτουν τις καθημερινές ανάγκες του θιάσου οι κατά τόπους αντάρτικες επιμελητείες. Όπου συνέβαινε αυτό, ο θίασος φρόντιζε να ανταποδίδει τη βοήθεια προσφέροντας στις ομάδες αυτές τα έσοδα των εισπράξεων, είδη πρώτης ανάγκης, που τόσο χρειάζονταν κι εκείνοι¹⁰⁸.

Συνεχίστηκαν οι παραστάσεις και στην υπόλοιπη Θεσσαλία: στον Αλμυρό, την πρώτη ελεύθερη πολιτεία που φιλοξένησε τον θίασο, και σε άλλα δύσκολα και δύσπιστα απέναντι στο θέατρο και στον αγώνα χωριά, όπως το Φτελιό, κερδίζοντας και εκεί ακόμα ένθερμη αποδοχή. Ακολούθησε η ξεχωριστή παράσταση στην τοποθεσία των πρώην φυλακών Κασαβέτη, όπου ζούσαν εβδομήντα οικογένειες από πρώην φύλακες και φυλακισμένους, ενώ το πρόγραμμα της περιοδείας συνεχίστηκε με παραστάσεις στη Σούρπη, στη Νέα Αγχίαλο και στα χωριά του Πηλίου, όπου εκτός από τις παραστάσεις οργανώνονταν διαλέξεις με πνευματικά θέματα. Εκεί ο Ρώτας λαμβάνοντας υπόψη τις παρατηρήσεις και των άλλων μελών του θιάσου

¹⁰⁷ Γ. Σταύρου, *ό. π.*, σ. 381

¹⁰⁸ Γ. Σταύρου, *ό. π.*, σ. 382

έγραψε την κωμωδία «ο Γερμανοτσολιάς», η οποία γελοιοποιούσε τους προδότες Έλληνες που συμμάχησαν με τους Γερμανούς και τους εκπροσώπους της Κατοχικής εξουσίας. Και εκεί μάλιστα ο θιάσος, έχοντας δώσει συνολικά 114 παραστάσεις, πληροφορήθηκε την απελευθέρωση της Αθήνας την οποία γιόρτασε μαζί με το χωριό. Η αποστολή του θιάσου συνεχίστηκε στον Βόλο, σε κανονική πια σκηνή, δίνοντας καθημερινές παραστάσεις για λίγο καιρό ακόμα μέχρι την αυτοδιάλυσή του ενώ κάποια έργα του παίζονταν και αργότερα από άλλους θιάσους¹⁰⁹.

Έτσι ο θεατρικός όμιλος της ΕΠΙΟΝ όργωσε τη Θεσσαλία γεμίζοντας με κέφι και θάρρος τους θεατές του κάνοντας πράξη το θρυλικό σύνθημα της οργάνωσης «Πολεμάμε και τραγουδάμε». Στον αγώνα αυτό όμως δεν πάλευε μονάχος. Είχε μαζί του έναν αγωνιστή λαό που βοηθούσε με θέρμη και αυταπάρηση. Εκείνο που διαφοροποιεί τον Όμιλο αυτό σε σχέση με τους άλλους θιάσους, εκτός από τους επαγγελματίες ηθοποιούς που διέθετε, ήταν το γεγονός ότι μέσω των έργων θεατρικών έργων του εκτός από το να προωθήσει τις ιδέες της Αντίστασης επεδίωκε και την αισθητική καλλιέργεια του κοινού¹¹⁰.

4.3. Λαϊκή Σκηνή

Το ξεκίνημα έγινε τον Μάρτη του 1944 στο Βουλγαρέλι της Ηπείρου, το πιο πολιτισμένο χωριό της περιοχής με αξιόλογη θεατρική παράδοση, αφού από το 1927 ανέβαιναν παραστάσεις από μαθητές του σχολαρχείου και σπουδαστές της Ακαδημίας Ιωαννίνων. Ανάμεσα στους αντάρτες που συμμετείχαν στον εορτασμό της επετείου της 25^{ης} Μαρτίου είχε κληθεί και ο Γιώργος Κοτζιούλας. Στην εκδήλωση αυτή εκτός από το γνωστό θεατρικό έργο του Ρώτα «Να ζει το Μεσολόγγι», που αναφερόταν στο παλιό 21, παίχτηκε και ένα σύγχρονο έργο που γράφτηκε από τον Κοτζιούλα κατόπιν επιμονής και έκκλησης των ανταρτών, το οποίο ονόμασε «Το καινούριο 21»¹¹¹.

¹⁰⁹ Γ. Σταύρου, «Το θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα. Ο Θεατρικός όμιλος της ΕΠΙΟΝ Θεσσαλίας», στο: *Θέατρο*, τ.χ. 55/56 (1977), σ. 25

¹¹⁰ Γ. Κουκουρίκου, *ό. π.*, σ. 116

¹¹¹ Γ. Κοτζιούλας, *Το θέατρο στο βουνό*, Αθήνα 1976, σ. 16

Η παράσταση έτυχε μεγάλου ενθουσιασμού που δεν ανέμενε ο συγγραφέας και αυτή η ηθική ανταμοιβή μαζί με την παρακίνηση της διοίκησης της Μεραρχίας, φίλων και συντρόφων τον έκανε να αντιληφθεί την ανάγκη της ύπαρξης ενός θιάσου με τακτικό δυναμικό, που θα περιόδευε στα γύρω χωριά και τις αντάρτικες ομάδες, συμβάλλοντας σημαντικά στον αγώνα. Έτσι άρχισε να ασχολείται σοβαρά με τη θεατρική συγγραφή γράφοντας από τον Απρίλιο του 1944 θεατρικά έργα, κυρίως μονόπρακτα, κωμωδίες και πατριωτικά δράματα με κοινωνικά μηνύματα, έργα που να εξυπηρετούν τον αγώνα και να έχουν να προσφέρουν στην Αντίσταση. Με πρωτοβουλία λοιπόν του Κοτζιούλα, κατόπιν προτροπής του συμβουλίου της ΕΠΟΝ Άρτας και με την πολύμορφη βοήθεια της διοίκησης της VIIIης μεραρχίας του ΕΛΑΣ ως καλλιτεχνικό τμήμα της, συγκροτείται ο θίασος «Λαϊκή σκηνή».

Ο θίασος ξεκίνησε διατυπώνοντας συγκεκριμένους σκοπούς σύμφωνα με την τυπωμένη διακήρυξη της «Λαϊκής σκηνής» :

«-Σκοπός του θιάσου είναι η διαφωτιστική ψυχαγωγία τόσο των ανταρτών τμημάτων μας όσο και των κατοίκων γενικά.

-Για το σκοπό αυτό η «Λαϊκή σκηνή» θα περιοδέψει τα κυριότερα χωριά της Ηπείρου, που έτσι θα ιδούν θέατρο για πρώτη φορά.

-Ο θίασος αποτελείται από ερασιτέχνες και ανανεώνει ολοένα τα μέλη του, αποβλέποντας στην καλύτερη σύνθεσή του.

-Από τους υπευθύνους και τους κατοίκους των χωριών ζητάει να την ενισχύσουν συγκεντρώνοντας στις παραστάσεις όσο γίνεται περισσότερο κοινό.

-Η «Λαϊκή σκηνή» πιστεύει πως με το ξεκίνημά της αυτό εξυπηρετεί τον απελευθερωτικό αγώνα και συντελεί στον εκπολιτισμό του λαού¹¹²»

Οι δυσκολίες που έπρεπε να αντιμετωπιστούν στην προσπάθεια αυτή ήταν ασφαλώς πολλές. Αρχικά έπρεπε να στελεχωθεί ο θίασος με σταθερούς ηθοποιούς που δεν υπήρχαν. Συμμετείχαν αναγκαστικά ένας μικρός αριθμός ανταρτών με περιορισμένο υποκριτικό ταλέντο και λιγοστό χρόνο για πρόβες, όσους τους επιτρεπόταν όταν δεν εκτελούσαν το καθήκον τους στις υπηρεσίες της Μεραρχίας. Ο θίασος αρχικά απαρτιζόταν μόνο από άντρες και παρότι υπήρχε ανάγκη γυναικείου θεατρικού δυναμικού, ήταν εξαιρετικά δύσκολο να πειστεί μια γυναίκα της υπαίθρου να παίξει τον ρόλο θεατρίνας.

¹¹² Γ. Σταύρου, «Το θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα. Ο Θεατρικός όμιλος της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας», σ. 24

Φυσικά μεγάλες ήταν και οι ελλείψεις υλικοτεχνικού δυναμικού: από τη σκηνική ετοιμασία, η οποία εξασφαλίστηκε με το στήσιμο μιας σκηνής με «τέσσερα ξύλα» και κάτι «κουβέρτες» που απλώνανε από πάνω, τις ενδυματολογικές ανάγκες με τη συνεισφορά όλων ή με την κάλυψη επίσης από συμμαχικά αλεξίπτωτα, ως τις μετακινήσεις τους και την εύρεση τροφής. Και φυσικά ώσπου να καθιερωθεί ο θιάσος, δεν έλειπαν οι φωνές που απαξίωναν τον ρόλο και τη δράση του. Στην edραίωση του θιάσου καθοριστικής σημασίας ήταν η στήριξη του διοικητή της VIII μεραρχίας Γ. Αυγερόπουλου καθώς και του καπετάνιου Κόζιακα. Παρόλα τα προβλήματα όμως ο ζήλος και η διάθεση, όπως ο διευθυντής του θιάσου μαρτυρά, έδιναν ώθηση στο να συνεχίσουν το εγχείρημα που μόλις ξεκινούσαν.

Εκτός όμως από τις πρακτικές δυσκολίες, δεν ήταν και οι συνθήκες κάτω από τις οποίες εργάστηκε ο θιάσος καθόλου ευνοϊκές, δεδομένου ότι στις περιοχές της Ηπείρου και της Δ. Στερεάς υπήρχε πολιτική ένταση, καθώς εκεί τον έλεγχο είχε κυρίως ο ΕΔΕΣ με αποτέλεσμα το εαμικό κίνημα να μη χαίρει ιδιαίτερης αποδοχής. Επίσης στις περιοχές αυτές έρχονταν αντιμέτωποι και με άλλα προβλήματα, όπως μεγάλες καταστροφές της γης είτε από τους Γερμανούς, είτε εξαιτίας των συγκρούσεων ανάμεσα στις αντιστασιακές ομάδες, μεγάλη φτώχεια αλλά και μεγαλύτερο συντηρητισμό λόγω της ορεινής απομόνωσης¹¹³.

Ο Κοτζιούλας όμως μέσα από την επαφή του με τον ντόπιο πληθυσμό ήταν σε θέση να αφουγκράζεται τις αγωνίες και τις επιθυμίες του και να κατανοεί την αντίληψή του. Καταλάβαινε τις ιδιαιτερότητες του πληθυσμού και αναδείκνυε όλους τους κοινωνικούς ρόλους εντός της κοινότητας. Έτσι στα έργα του ένιωθε αρχικά την ανάγκη να εστιάσει συγκεκριμένα στα πολιτικά προβλήματα εξαιτίας των αντάρτικων σωμάτων στα βουνά της Ηπείρου. Για τον λόγο αυτό έγραφε με σκοπό την άρση της αντιεαμικής προπαγάνδας και της φοβίας για τους κομμουνιστές. Προσπαθούσε να πείσει τον κόσμο της περιοχής πως η παρουσία των ανταρτών δεν αποτελούσε πρόκληση για τους Γερμανούς, είτε αιτία της φτώχειας η τροφοδοσία τους, αλλά εγγύηση προστασίας. Στα έργα του λοιπόν στόχο είχε να δια φωτίσει την παλαιά γενιά για τον ρόλο και τη σημασία του εαμικού κινήματος και να τονίσει την ανάγκη στήριξής του. Παράλληλα προέβαλλε την αναγκαιότητα των κοινωνικών αλλαγών που επιδίωκε το κίνημα της Αντίστασης. Ιδιαίτερο βάρος έδινε στο ζήτημα της κοινωνικής χειραφέτησης, που αποτελούσε μέρος του κοινωνικού προγράμματος του

¹¹³ Γ. Κουκουρίκου, *ό. π.*, σ. 98

ΕΑΜ, αλλά και της γυναικείας προωθώντας την ανάγκη της εξίσωσης της γυναίκας και τη σπουδαιότητα της συμμετοχής της στον αντιστασιακό αγώνα με τον απαιτούμενο βέβαια σεβασμό στις παραδοσιακές αντιλήψεις της ορεινής κοινωνίας για τη θέση της γυναίκας.

Το ρεπερτόριο του θιάσου βασίστηκε σχεδόν αποκλειστικά σε έργα του Κοτζιούλα, κυρίως μονόπρακτα, όπως: «Ξύπνα Ραγιά», «Ηπειρώτισσες», «Ο Υπεύθυνος», «Το πρόστιμο του δασικού», «Ο Προδότης». Τα κείμενά του διακρίνονταν επίσης για την αμεσότητά τους και την επικοινωνία τους με τον πληθυσμό του βουνού. Αναπαρήγαν αυθεντικά στιγμιότυπα και καταστάσεις από την καθημερινότητα στην ορεινή Ελλάδα με μία γλώσσα που ακολουθούσε το ηπειρωτικό ιδίωμα ενώ η σάτιρα και το χιούμορ διαπότιζαν ολόκληρο το έργο του, ακόμη κι εκεί όπου το θέμα θα απαιτούσε μεγάλη σοβαρότητα¹¹⁴. Μέσα από τις εικόνες αυτές κατέγραφε λαϊκές συμπεριφορές σχεδόν αναγνωρίσιμων προσώπων, τα οποία τοποθετούσε να μιλούν όπως ο συγχωριανός τους και να δημοσιοποιούν από τη σκηνή τις απόψεις τους. Αυτή η ιδιαίτερα πειστική εικόνα ενίσχυε σημαντικά και την αξιοπιστία των θέσεων που προέβαλλε με αποτέλεσμα το κοινό, που ποτέ πριν στη ζωή του δεν είχε δει θέατρο, να ταυτίζεται ό,τι έβλεπε στη σκηνή με την πραγματικότητα. Οι θεατές έβλεπαν τη ζωή τους πάνω σε μια σκηνή και αυτό ήταν προϊόν της θεατρικής επικοινωνίας. Τα κείμενα λοιπόν του θιάσου της «Λαϊκής σκηνής» είχαν ως σκοπό τον αγώνα τόσο ενάντια των Γερμανών όσο και κατά των εγχώριων κοινωνικών ανισοτήτων, τη στρατολόγηση επαναστατικού δυναμικού, αλλά και την κριτική στις παθογένειες της ελεύθερης Ελλάδας¹¹⁵.

Η «Λαϊκή σκηνή» ξεκίνησε επίσημα την πρώτη περιοδεία της στις 28 Ιουνίου 1944 ως τις 20 Ιουλίου του 1944 γύρω από τα χωριά των Τζουμέρκων ενώ ακολούθησε και δεύτερη από τις 19 Σεπτεμβρίου ως τις 19 Νοεμβρίου 1944 στα χωριά του Νομού Άρτας και του Βάλτου. Χαρακτηριζόταν ημιστρατευτικό τμήμα και συνοδευόταν από «τα έγγραφα» της VIII μεραρχίας του ΕΛΑΣ. Στόχος των περιοδειών ήταν να συμπεριληφθούν στο πρόγραμμα όσο γίνεται περισσότερα χωριά. Οι μετακινήσεις του θιάσου γίνονταν κυρίως με τα πόδια αλλά και με μουλάρια χωρίς

¹¹⁴ Β. Γεωργοπούλου, *Ιστορία και Ιδεολογία στα Κάτωπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950*, Αθήνα 2016, σ. 403-415

¹¹⁵ Α. Βογιατζόγλου, *Ποίηση και Πολεμική. Μια βιογραφία του Γιώργου Κοτζιούλα*, Αθήνα 2015, σ. 176

να βαρυγκωμά κανείς, ούτε καν τα παιδιά του θιάσου, καθώς όλοι είχαν βαθιά πίστη στον σκοπό του θεάτρου.

Ο θίασος αποτελούνταν από δέκα με δώδεκα άτομα και γινόταν προσπάθεια για μόνιμους ηθοποιούς. Τα πρόσωπα που ξεκίνησαν με τον θίασο ήταν ο Ιω. Λαμπράκης, η Αγνή Κομπορόζου, ο Γ. Παπαδόπουλος, ο Σπ. Βλασόπουλος, ο Περ. Αλέτρας, ο Αγγ. Λαμπράκης, ο Βασ. Ντέτσικας, η Ηλέκτρα Ζαχαρή, ο Διον. Παπανικολάου, η Βαρβ. Αναγνωστοπούλου, ο Ιταλός Πιπίνο, ο Γιώργος Κοτζιούλας¹¹⁶.

Επειδή τα θεατρικά έργα του Κοτζιούλα ήταν μονόπρακτα, δηλαδή μικρής διάρκειας, το πρόγραμμα της παράστασης συμπληρωνόταν από σκετς και τραγούδια. Θεατρικά σκετς για τον θίασο στην Ήπειρο έγραφαν οι αντάρτες Μοραΐτης, Μπαϊρακτάρης, Σταματίου και Μανωλάκος¹¹⁷. Σε εβδομαδιαία βάση γυρνούσαν τις περιοχές με τρεις παραστάσεις και όλοι βρίσκονταν σε διαρκή κίνηση. Μετά το τέλος των παραστάσεων συνήθως φιλοξενούνταν σε σπίτια του χωριού και φρόντιζαν κυρίως οι οργανώσεις να τους παρέχουν τροφή όταν δεν είχαν. Όσο περνούσε ο καιρός, σύμφωνα με τον Κοτζιούλα, η αρχικά δύσπιστη και διστακτική στάση των χωρικών απέναντι στον θίασο σιγά σιγά άλλαζε και ο κόσμος ανταποκρινόταν όλο και περισσότερο στο κάλεσμα της Σκηνης.

Η δράση της «Λαϊκής Σκηνης» χάνεται τον Φλεβάρη του 1945 κοντά στην Πρέβεζα λίγο πριν την υπογραφή της συνθήκης της Βάρκιζας. Ως τότε ψυχαγωγώντας και αυτούς που πολεμούσαν αλλά και τους χωρικούς κατάφερε να επικοινωνήσει με τη μάζα και να έρθει κοντά στον λαό μέσω του θεάτρου. Η «Τέχνη για την Τέχνη» έδωσε τη θέση της στην Τέχνη με νόημα και σκοπό. Η συλλογική προσπάθεια του θιάσου στις υπηρεσίες της τέχνης δημιούργησαν την κοινή αντίληψη ότι το θέατρο ήταν κομμάτι του αγώνα και ότι το τουφέκι δεν αποτελούσε πλέον το βασικότερο όπλο. Ο ίδιος ο Κοτζιούλας μάλιστα μέσα από την έκθεση του προς την VIII Μεραρχία τον Αύγουστο του 1944 έγραφε: *«Τα μέλη του θιάσου πρέπει να μείνουν απερίσπαστα στην κύρια εργασία τους και να αναγνωριστεί, να κατανοηθεί απ' όλους πως ούτε η δουλειά των ηθοποιών μας είναι κατώτερη των μαγείρων, ούτε θα χαθεί ο αγώνας μας με πέντε οπλοφόρους λιγότερους, γιατί τόσοι απ' το θίασο μας μπορούν να κρατήσουν ντουφέκι»*. Μετατρέποντας τους πολεμιστές σε ηθοποιούς, ο

¹¹⁶ Γ. Κοτζιούλας, *Το θέατρο στο βουνό*, σ. 45

¹¹⁷ Ε. Μαχαίρας, *ό. π.*, σ. 141

Κοτζιούλας ανέδειξε με έναν ακόμη τρόπο την επαναστατική δυναμική της θεατρικής τέχνης¹¹⁸.

Τόσο ο Κοτζιούλας, όσο και ο Βασίλης Ρώτας, με τα εγχειρήματα τους υπηρέτησαν εξίσου το λαϊκό πολιτικό θέατρο. Ωστόσο το έργο της Λαϊκής Σκηνης ήταν διαφορετικό από τον θίασο του Β. Ρώτα στη Θεσσαλία. Ο Κοτζιούλας, μη διαθέτοντας θεατρική πείρα έγραφε ο ίδιος κείμενα με απλοϊκή δομή, τα περισσότερα μέσα σε μία νύχτα, ενώ τα μέλη του θιάσου ήταν επίσης άπειρα και με σύνθεση ευκαιριακή. Ακόμη οι παραστάσεις του είχαν θεατές κατά κύριο λόγο τους αγωνιστές του ΕΑΜ και δίνονταν σε αυλές σχολείων, σε πλατείες ή σε καφενεία, με πρόχειρα μέσα. Παρόλα αυτά τα έργα του συγκεντρώνουν μεγάλη αξία ως προς τη γλωσσική τους διατύπωση, καθώς η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι γνήσια λαϊκή νεοελληνική γλώσσα όπως τη χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Ρώτας. Από την άλλη μεριά ο Ρώτας ανέβηκε στο βουνό έχοντας ως μαγιά τη δράση του «Θεατρικού Σπουδαστηρίου» και με διαμορφωμένες σαφείς απόψεις για το λαϊκό θέατρο, που στηρίζονταν στην προγενέστερη μακρά θεωρητική και πρακτική του εμπειρία στη θεατρική τέχνη. Επιπλέον οι παραστάσεις του στη Θεσσαλία απευθύνονταν στους κατοίκους των χωριών και της υπαίθρου ενώ το πρόγραμμα του θιάσου ήταν πλουσιότερο, με περισσότερη οργάνωση και στηριζόμενο σε ολοκληρωμένα δραματουργικά κείμενα¹¹⁹.

4.4. Θεατρικός Όμιλος του Μακεδονικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ

*«Ένας θεατρικός όμιλος δεν είναι
μια ομάδα σαμποτέρ που ανατινάξει ένα γεφύρι,
μα ένας ζωντανός οργανισμός που στήνει ένα γεφύρι.
Κι αυτό προκαλεί μια άλλου είδους ανατίναξη
πιο αποτελεσματική από τη δυναμίτιδα¹²⁰.»*

Γ. Καφταντζής

¹¹⁸ Α. Βογιατζόγλου, ό. π., σ. 178.

¹¹⁹ Θ. Γραμματάς, ό. π., τ. 1, σ. 189

¹²⁰ Γ. Καφταντζής, ό. π., σ. 42

Ένας τρίτος θίασος της ΕΠΟΝ, λιγότερο προβεβλημένος από όσους ασχολήθηκαν με την πολιτιστική προσφορά της Εθνικής Αντίστασης σύμφωνα με τον οργανωτή της, ήταν «ο Θεατρικός Όμιλος του Μακεδονικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ» ή αλλιώς «το Θέατρο της Χαράς». Ξεκίνησε την άνοιξη του 1944 με πρωτοβουλία του Γ. Καφταντζή, ενός δικηγόρου από τις Σέρρες, όταν αυτός ορίστηκε υπεύθυνος του τμήματος Μόρφωσης και Διαφώτισης της ΠΕΕΑ. Ο όμιλος δραστηριοποιήθηκε στη Δυτική Μακεδονία με έδρα το Πεντάλοφο αλλά στις περιόδους του έφτασε ως τον Όλυμπο και τα Γρεβενά. Λειτουργήσε με επικεφαλής τον Καφταντζή και πλαισιώθηκε από επαγγελματίες και ερασιτέχνες ηθοποιούς.

Το θέατρο για τα χωριά της Δυτικής Μακεδονίας ήταν μια άγνωστη πολυτέλεια που έμπαινε για πρώτη φορά στη ζωή τους. Όσο για τον Καφταντζή η δημιουργία θεάτρου αποτελούσε μια πολύ μεγάλη πρόκληση και ευθύνη καθώς αναγνώριζε πως στόχος του δεν ήταν μόνο να ψυχαγωγήσει αλλά αποτελούσε και ένα ισχυρό μέσο επικοινωνίας ικανό κάτω από ειδικές συνθήκες να τελέσει μια πράξη μυστηριακή.

Όλες οι πρότερες πρακτικές γύρω από το θέατρο πριν από τον πόλεμο ήταν για τον Καφταντζή άκαιρες, λέξεις κούφιας που δεν ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα και στις ανάγκες του κατοχικού κόσμου. Το γεγονός πως έπρεπε να μιλήσει μέσα από το θέατρο σε ντόπιους ορεσίβιους και αντάρτες από όλα τα διαμερίσματα της χώρας, να δραματοποιήσει τα πολύ δραματικά γεγονότα ή και να τα διακωμωδήσει ήταν κάτι που του έφερνε απόγνωση. Πίστεψε πως λοιπόν πως δεν υπήρχε η ανάγκη για ένα θέατρο πομπώδες και φανφαρονικό αλλά για ένα θέατρο ζωντανής επικαιρότητας σαν καλλιτεχνικό δελτίο. Γυμνό, ουσιαστικό, αποσταγμένο. Ένα θέατρο που διακινούσε ιδέες που πρότασαν τον αγώνα χωρίς συναισθηματικές απόψεις και αυθορμητισμό. Το τοπικό λαογραφικό χρώμα λοιπόν, που τόσο καταχρηστικά είχε χρησιμοποιηθεί ως τότε, φαινόταν άχρηστο και μάλιστα επικίνδυνο καθώς τόνιζε την ομοιότητα της δράσης με ένα καταραμένο παρελθόν. Ωστόσο η αποξένωση από το οικείο δεν ήταν εύκολη υπόθεση σε τέτοιους καιρούς πόνου και θανάτου. Εκείνο μάλιστα που ο Καφταντζής τόνιζε ήταν ο κίνδυνος να μπερδευτεί η τέχνη με την προπαγάνδα¹²¹. Καθήκον λοιπόν των αντιφασιστικών

¹²¹ Γ. Καφταντζής, *ό. π.*, σ. 48

συγγραφέων ήταν να διαχωρίσουν το αυθεντικό από το κίβδηλο, το ουσιαστικό από το ασήμαντο, το διαρκές από το εφήμερο και να το μετατρέψουν σε τέχνη ζωντανή.

Άρχισε λοιπόν να γράφει επιθεωρησιακά κομμάτια -κάποια λίγο πιο δραματικά- ξεχνώντας όλες τις συνταγές και τις σκοπιμότητες. Είδε κι αυτός το γέλιο σαν μια πράξη ελευθερίας. Και η ΕΠΟΝ είχε βάλει το τραγούδι και το γέλιο ως δυο από τις βασικές επιδιώξεις της. *«Έπρεπε να γελάμε για να μην πεθάνουμε¹²².»* *«Αναζητούσαμε το χαμένο από καιρό γέλιο που αποτελεί βασική ανθρώπινη λειτουργία και δεν αναβλύζει από επίπλαστες χαρές αλλά από τα βάθη της ζωής. Το να κάνεις ανθρώπους πένθιμους να γελάσουν φαινόταν μια επιχείρηση ανίερη. Μα σιγά σιγά έγινε υπόθεση ζωής με κύριο όργανο το θέατρο. Φάρμακο θεραπευτικό και αναγκαίο σαν τεχνητή αναπνοή¹²³.»*

Το κύριο έργο που ανέβασε ήταν η επιθεώρηση « Ό,τι θέλει ο λαός», η οποία δεν είχε ούτε τη φόρμα ούτε το περιεχόμενο της γνωστής ως τότε επιθεώρησης. Ήταν ένα γνήσιο λαϊκό είδος με επίκαιρη κοινωνική και πολιτική σάτιρα αποφεύγοντας την προπαγάνδα. Τη μουσική για την παράσταση είχε γράψει ο Καστοριανός μουσικοσυνθέτης και μαέστρος Βάσος Δάικος, διευθυντής του Ωδείου Καστοριάς, ενώ εμπλουτίστηκε και με άλλα τραγούδια της ΕΠΟΝ. Το έργο σκόρπισε γέλιο και ενθουσιασμό στο κοινό με νούμερα που ανανεώνονταν τακτικά αφήνοντας μάλιστα εποχή με ορισμένα όπως: «Ο τελευταίος λόγος του Χίτλερ», «Το ουρανικό» και άλλα.

Η πρώτη παράσταση του θιάσου δόθηκε στο σχολείο του Πενταλόφου στις αρχές Μαρτίου 1944 για τα στελέχη των οργανώσεων, ανάμεσα στους οποίους ήταν ο Λεωνίδας Στρίγκος, γραμματέας του ΜΓ του ΚΚΕ της περιοχής, ο Μάρκος Βαφειάδης και άλλοι. Μάλιστα πολλοί καπεταναίοι προσκάλεσαν τον θίασο να παίξει για τα τμήματά τους που ήταν καταυλισμένα σε διάφορα χωριά της περιφέρειας. Ύστερα ακολούθησε η πρώτη περιοδεία στα γύρω χωριά και όταν επέστρεψαν έπαιξαν για την αγγλική αποστολή που έδρευε στην περιοχή. Οι Άγγλοι, που είδαν με καλό μάτι το θέατρο, βοήθησαν δίνοντας αλεξίπτωτα για κοστούμια και σκηνικά, τρόφιμα, ζάχαρη, κινίνα καθώς και μισή λίρα στον καθένα, που όμως πήγαν στην οργάνωση καθώς αυτή είχε αναλάβει τα έξοδα του θιάσου.

¹²² Γ. Καφταντζής, *ό. π.*, σ. 53

¹²³ Γ. Καφταντζής, *ό. π.*, σ. 51

Τα προβλήματα που αντιμετώπιζε ο θίασος ήταν τα ίδια με τις άλλες περιπτώσεις θιάσων στο βουνό: απουσία διαμορφωμένων χώρων (σκηνής, παρασκηνίων), και τεχνικών μέσων (φωταγώγηση, κοστούμια). Οπότε οι παραστάσεις λάμβαναν χώρα σε σχολεία, καφενεία ή σε πλατείες και ξέφωτα, όταν ο καιρός το επέτρεπε, όπου γίνονταν οι συνελεύσεις των κατοίκων και τα λαϊκά δικαστήρια με καθίσματα κούτσουρα, πέτρες ή καρέκλες που έφερναν οι ίδιοι οι κάτοικοι του χωριού. Λόγω έλλειψης φωτισμού τα θεατρικά έργα ανέβαιναν την ημέρα με το απαραίτητο σκηνικό να διαμορφώνεται από το ίδιο το τοπίο όπου πραγματοποιούνταν οι υπαίθριες παραστάσεις, αν και στο συγκεκριμένο θίασο δεν έλειπε η σκηνογραφία, την οποία είχαν αναλάβει δύο ζωγράφοι, αυτόμολοι στρατιώτες, ένας Ρώσος αρμενικής καταγωγής και ένας Γερμανός.

Οι μετακινήσεις των ηθοποιών γίνονταν με τα πόδια ενώ τα σκηνικά και μερικά σκεύη μεταφέρονταν φορτωμένα σε δυο μουλάρια. Οι μακρινές και κοπιαστικές πεζοπορίες κούραζαν τους θεατρίνους μα δεν τους απογοήτευαν. Ο θίασος δεν έδινε μόνο παραστάσεις αλλά συμμετείχε σε γιορτές ή κάλυπτε την ψυχαγωγία συνδιασκέψεων, κλπ. Περιόδευσε στις επαρχίες Βοΐου και Καστοριάς και έδωσε παραστάσεις στα χωριά Αυγερινός (έδρα του 53^{ου} συν/τος), Τσοτύλι, Δαμασκησιά (έδρα 28^{ου} συν/τος), Καστανόφυτο, Πετροπουλάκι, Λάγκα, Νεστόριο, Καλοχώρι, Μεσοποταμιά, Ασπροκκλησιά. Κινήθηκε επίσης στα χωριά της επαρχίας Γρεβενών Δίλοφο, Τρίκορφο, Μέγαρο, (έδρα 27ου συν/τος), Κυπαρίσσι, Δοτσικό, Φιλιππαίους, Σμίξη, Σαμαρίνα, Περιβόλι (έδρες αντάρτικων τμημάτων) και στα Γρεβενά. Μια τρίτη μεγάλη περιοδεία έκανε στις περιοχές Χασίων, Ολύμπου και Πιερίων παίζοντας στο Καρπερό, στην Παναγία, όπου την παράσταση παρακολούθησαν και οι καλόγεροι της μονής Αγίου Νικάνορος, στο Λιβαδερό, στο Βελβεντό, κ.α. όπως επίσης και στο Λιβάδι Ολύμπου και στο Λιτόχωρο. Σε ορισμένες περιπτώσεις ο θίασος εμφανίστηκε και δυο και τρεις φορές όπως στη Μόρφη (έδρα του 1^{ου} τάγματος του 53^{ου} συν/τος), στο Δίλοφο, στον Αυγερινό, στο Πολυνέρι, στο Δότσικο, κ.α.¹²⁴.

Δεν ήταν όμως λίγες και οι φορές που κινδύνευσε ο θίασος. Στις μεγάλες εκκαθαριστικές επιχειρήσεις που εξαπέλυσαν οι Γερμανοί από 3-20 Ιουλίου 1944

¹²⁴ Γ. Καφαντζίης, ό. π., σ. 70-71

εναντίον της ΙΧ Μεραρχίας του ΕΛΑΣ στην περιοχή της Βόρειας Πίνδου οι ηθοποιοί κατέφυγαν στον Όρλιακα, όπου παρέμειναν χωρίς τρόφιμα, για να σωθούν ενώ στο δάσος της Βάλια- Κάλντα οι Γερμανοί σκότωσαν έναν ηθοποιό του θιάσου, αυτόν που υποδύοταν τον Χίτλερ. Έτσι το Θέατρο της Χαράς με το έργο του ενίσχυσε και εκείνο με τη σειρά του τον αγώνα στις περιοχές της Μακεδονίας αφήνοντας τα δικά του χνάρια στη διαδρομή του Θεάτρου του βουνού.

4.5. Το Κουκλοθέατρο

Μεγάλη επιτυχία είχε στην Ελεύθερη Ελλάδα και το κουκλοθέατρο το οποίο δημιουργήθηκε από τη μέρα που ανέβηκαν στο βουνό ο Γεράσιμος Σταύρου, η Αλέκα Μυριαλή, η Άννα Ξένου και ο Νίκος Ακίλογλου που ήταν και ο εμπνευστής του.

Έχοντας μαθητεύσει αρχικά στην «Παπαστράτειο Δημόσια Σχολή Διακοσμητικής και Παιγνιδιών» κι αργότερα (το 1935) στον ιταλικό θίασο μαριονετών «Πίκολι» δίνοντας παραστάσεις στο Ζάππειο, ο Νίκος Ακίλογλου, ο χαρούμενος και συμπαθητικός «Βαγγέλης» της Ελεύθερης Ελλάδας, είχε μάθει να φτιάχνει κούκλες κουκλοθέατρου με τον πιο απλό και χαμηλού κόστους τρόπο: με στρατσόχαρτο κι αλευρόκολλα. Με λίγη νερομπογιά έδινε χρώμα στην επιδερμίδα του προσώπου, που πάνω της σχεδιάζονταν μάτια, φρύδια και στόμα, και έπειτα σκαρώνοντας με ένα πανάκι και τη φορεσιά της η κούκλα ήταν κιόλας έτοιμη για τη σκηνή: ένα σεντόνι ή μια κουβέρτα, κρεμασμένη σε μια γωνιά από ένα σκονί σε ύψος τόσο που να κρύβει πίσω της όρθιο τον κουκλοπαίχτη¹²⁵.

Συγκροτώντας με τον Χρ. Διατσίντο δικό του θίασο, τις «Ζωντανές Κούκλες», ο Ακίλογλου ανέβασε διάφορες παραστάσεις από το 1936 ως το 1940. Με την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου όμως επιστρατεύτηκε αφήνοντας τον θίασο στους συνεργάτες του, οι οποίοι από φόβο για το αντιφασιστικό του ρεπερτορίου σύντομα τον εγκατέλειψαν. Ακόμα και στο μέτωπο όμως ανέβασε παράσταση κουκλοθέατρου την Πρωτοχρονιά του 1941. Με ένα μάτσο μακαρόνια και ένα τσαρούχι έφτιαξε τους δυο ήρωες της σκηνής, τον Μακαρόνη, που με τραγούδια

¹²⁵ Κατιούσα, «Χάρης Σακελλαρίου, το παιδικό θέατρο και κουκλοθέατρο στην Αντίσταση», 20/11/17 <http://www.katioua.gr/politismos/theatro/charis-sakellariou-paidiko-theatro-kai-kouklotheatro-stin-antistas/> (τελευταία προσπέλαση 13/05/2020)

φανταστικά συμβόλιζε τον Ιταλό και τον Τσαρούχη, τον Έλληνα τσολιά που παρουσιάζοταν με τα τραγούδια της εποχής, όπως το «Κορόιδο Μουσολίνι» και άλλα. Με αυτοσχέδιους διαλόγους, που κατέληγαν σε ένα αλληγορικό επεισόδιο μεταξύ των δυο ηρώων που στο τέλος γίνονταν θρύψαλα, διασκέδασε και ενθουσίασε τους ταλαιπωρημένους φαντάρους από τις κακουχίες.

Οι πρώτοι μήνες της Κατοχής, τον θλιβερό χειμώνα του 1941-42, βρήκαν τον Ακίλογλου να δίνει παραστάσεις με κούκλες εντελώς δωρεάν στα παιδικά συσσίτια. Ήταν το γέλιο τόσο απαραίτητο εκείνη την εποχή αφού τόσα άλλα έλειπαν. Και παρά τα προβλήματα επιβίωσης ήταν σημαντική η κίνηση αυτή, να δίνεται χαρά στα κατάχλωμα παιδάκια και στους άρρωστους συνανθρώπους. Κούκλες δεν είχε και ελλείπει υλικών ήταν δύσκολο να κατασκευάσει. Παρ' όλα αυτά με τον χυλό που έδιναν στα παιδιά και με παλιά χαρτιά και εφημερίδες έφτιαξε μερικές και άρχισε να δίνει παραστάσεις στα συσσίτια των παλαιών προσκόπων που ήταν στα αποδυτήρια του Καλλιμάρμαρου Σταδίου προς το Παγκράτι. Στις παραστάσεις των πρώτων αυτών συσσιτίων, που είχε ψηφιστεί να γίνονται στην Αθήνα, στο Πολυτεχνείο και στο Μουσείο, πρωταγωνιστές ήταν τρεις κούκλες: ο Μπάρμπα-Γιώργης, ο Γαρίδας ο Έξυπνος -όπως λέμε για έναν έξυπνο άνθρωπο το μάτι σου γαρίδα- και ο Χάνος ο Κουτούτσικος. Ρεπερτόριο δεν υπήρχε. Τα έργα ήταν αυτοσχέδια. Δημιουργούνταν από τις καταστάσεις εκείνης της στιγμής, από την καθημερινότητα και τα προβλήματα των παιδιών που είχαν μοιραστεί με τον θάσο λίγο πριν αρχίσει η παράσταση. Ύστερα άρχιζε η παράσταση με ως επί το πλείστον διάλογο μεταξύ των κούκλων και των παιδιών. Κάποιες φορές δανείζονταν και ιστορίες από τον Καραγκιόζη¹²⁶.

Το κουκλοθέατρο τράβηξε το ενδιαφέρον και άλλων παιδαγωγών και συγγραφέων που θέλησαν να βοηθήσουν. Πρώτος με τον οποίο συνεργάστηκε ο Ακίλογλου ήταν ο Ρώτας στο έργο του "Το Πιάνο", ένα πολύ όμορφο παραμύθι εμπνευσμένο από την τραγωδία της πείνας, που ήταν δυνατό να φέρει στο φως κωμικοτραγικά επεισόδια και καταστάσεις. Στο έργο αυτό που παίχτηκε πάρα πολλές φορές τρεις ήταν οι ήρωες: ο Σπουργίτης και ο Γαρδέλης, δύο αλητόπαιδα της Αθήνας που πάσχιζαν να ημερώσουν την πείνα τους με κουτοπονηριές, κι ο

¹²⁶ Ανεμούριον, Μ. Αργυριάδη, «Στα πανηγύρια της χαράς», 23/02/2020, https://anemourion.blogspot.com/2017/02/blog-post_245.html (τελευταία προσπέλαση 13/05/2020)

Μπαρμπαγιώργος, ο χοντροκομμένος τσέλιγκας, που έχοντας ξιπαστεί γιατί τα τυροκομικά προϊόντα του είχαν πάρει τ' αφήλου, νόμιζε πως θα μπορούσε να αγοράσει τα πάντα. Η συνάντηση και η σύγκρουση των τριών κατέληγε πάντα σε φιάσκο με άφθονο λαϊκό καλαμπούρι, από κείνο που ήξερε πολύ εύστοχα ο Ρώτας να μεταχειρίζεται.

Την ίδια περίπου περίοδο ο Ακίλογλου εντάσσεται στην ΕΠΟΝ και με τη βοήθεια μαθητών των Δραματικών Σχολών, όπως της Άννας Ξένου, της Άλκης Ζέη, των αδελφών Σμπαρούνη, της Δέσποινας και του Γιώργη Σεβαστίκογλου, του Γιάννη Κύρου και άλλων και σε συνεργασία με τον Β. Ρώτα, άρχισαν να δίνουν παραστάσεις σε διάφορες συνοικίες της Αθήνας, κυρίως σε νοσοκομεία και παιδικούς σταθμούς.

Όταν πια η Αντίσταση είχε φουντώσει, στις αρχές του 1943 ο Νίκος Ακίλογλου μαζί με τον Γεράσιμο Σταύρου, αδερφό του μαριονετίστα Μάριου Σταυρολαίμη, βγήκαν στην Ελεύθερη Ελλάδα. Φτάνοντας στο Καρπενήσι, οργάνωσε μαζί με τον Γ. Σταύρου, την Αλέκα Μυριαλή και την Άννα Ξένου ένα πραγματικά υποδειγματικό κουκλοθέατρο με δυο κουκλοθιάσους. Ο Γ. Σταύρου είχε σκαρώσει στο μεταξύ ένα νέο κουκλοθεατρικό έργο για τρία πρόσωπα-κούκλες (Μπαρμπαγιώργο, Γαρίδα και Χάνο), την «Τσαρουχοναυμαχία». Ο ενθουσιασμός των παιδιών αλλά και των μεγάλων που παρακολουθούσαν την παράσταση ήταν αφάνταστος. Από εκεί οι δυο κουκλοθίασοι περιόδευσαν σ' όλη σχεδόν τη Στερεά Ελλάδα, απ' τον Δομοκό ως το Ξηρόμερο, και έδιναν παραστάσεις για τα παιδιά των χωριών της Ελεύθερης Ελλάδας ενώ από τα μέσα του 1944 ο κουκλοθίασος της Αλέκας Μυριαλή έδινε παραστάσεις και στην Ήπειρο.

Στο κάλεσμα της ΕΠΟΝ για συγγραφή νέων κουκλοθεατρικών έργων ανταποκρίθηκε ο Χάρης Σακελλαρίου ενώ η μελοποίηση των στίχων των τραγουδιών γινόταν από τον μουσουργό Αλέκο Ξένο. Εκτός από την Αλέκα Μυριαλή έφτιαχναν κούκλες κι έπαιζαν δυο ακόμα δάσκαλοι με τα ψευδώνυμα Ηρακλής και Λυκούργος αλλά και ο δωδεκάχρονος τότε Νίκος Παλαμιώτης από τους Κομποτάδες Λαμίας που με τον πηγαίο ενθουσιασμό και το κέφι του ξεσήκωνε τ' Αετόπουλα όπου πήγαινε.

Στις αρχές του καλοκαιριού του 1944 ο Ακίλογλου παρέδιδε επίσης μαθήματα στο Παιδαγωγικό Φροντιστήριο για νέους δασκάλους, που λειτουργούσε με οργανωτική φροντίδα του ΕΑΜ στο Ερημόκαστρο, τις αρχαίες Θεσπιές της

Βοιωτίας, διδάσκοντας ελεύθερο σχέδιο και οργάνωση πολιτιστικών και ψυχαγωγικών εκδηλώσεων μέσα στο σχολείο.

Το καλοκαίρι του 1944 περισσότεροι από έξι θίασοι κουκλοθέατρου υπήρχαν στη Στερεά Ελλάδα και στη Θεσσαλία. Έτσι το κουκλοθέατρο συνεισέφερε και εκείνο με τη σειρά του στον αγώνα διατηρώντας υψηλό το ηθικό του παιδικού πληθυσμού της δοκιμαζόμενης Ελλάδας στα χρόνια της Κατοχής.

Επίλογος

Εξετάζοντας την πορεία του θεάτρου κατά την περίοδο 1940-1944 διαπιστώνουμε πως πράγματι η θεατρική τέχνη διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο σφραγίζοντας με το έργο της τη δική της συμβολή στον αγώνα. Αποδεικνύοντας πως ακόμα και σε καιρό πολέμου και πείνας δημιουργούνται διεργασίες που προωθούν την πολιτιστική κίνηση, προσανατολίστηκε προς τις κοινωνικές ανάγκες και τις απαιτήσεις των καιρών στις οποίες ανταποκρίθηκε επάξια πέρα από κάθε προσδοκία και πέρα από κάθε άλλη μορφή τέχνης, καθώς λόγω της ζωντανής δράσης και της αμεσότητάς του είχε τη μεγαλύτερη αλληλεπίδραση με το κοινό. Έτσι για πρώτη φορά το θέατρο υπηρετεί την κοινωνική του αποστολή με μια σταδιακά ανοδική πορεία ανά περίοδο.

Ξεκινώντας από την εποχή του πολέμου εδώ παρατηρείται η μεγάλη στροφή του θεάτρου από τον εσωστρεφή καλλιτεχνικό του προσανατολισμό προς τη συνειδητοποίηση του κοινωνικού του ρόλου. Μέχρι τότε όλα γίνονταν σύμφωνα με τη φιλοσοφία «της τέχνης για την τέχνη» που αφορούσε τους λίγους και μάλιστα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου με μια καθοδική τάση ως προς την ποιότητα και ως προς την κοινωνική του διάσταση υπό την αυστηρή καθοδήγηση του μεταξικού καθεστώτος. Με την κήρυξη του πολέμου όμως η θεατρική τέχνη αντιδρά άμεσα και ενωμένη στις νέες συνθήκες. Καθήκον της είναι να τονώσει το εθνικό φρόνημα. Με όχημα την επιθεώρηση μέσα από κάθε παράσταση σύσσωμος ο λαός όχι μόνο μοιράζεται τις ίδιες αγωνίες, ενημερώνεται για τις εξελίξεις στο μέτωπο, πανηγυρίζει για κάθε επιτυχία του ελληνικού στρατού αλλά διατρανώνει τον πατριωτισμό του, την πίστη του στη νίκη και στη ζωή.

Στην Κατοχή η θεατρική ζωή καταγράφει μια πιο δυναμική πορεία με κύριο χαρακτηριστικό, εκτός από τη μεγάλη προσέλευση του κοινού και την πλούσια θεατρική παραγωγή, τον έντονο προβληματισμό σχετικά με τον κοινωνικό και παιδευτικό σκοπό του θεάτρου. Ο προβληματισμός αυτός εκδηλώνεται με την αντίσταση των θιάσων απέναντι στους λογοκριτικούς ελέγχους και τη στροφή προς την ποιότητα του ρεπερτορίου, μέσα από την εμφάνιση νέων θεατρικών σχημάτων αλλά και με την αύξηση της ερασιτεχνικής και της περιφερειακής δραστηριότητας. Την περίοδο αυτή διαγράφεται επίσης η ισχυρή σχέση σκηνής και πλατείας. Η

επικοινωνία αυτή, που παράγεται μέσω της σκηνικής πράξης μεταξύ των δύο πλευρών αλλά και μεταξύ των θεατών, γεννά κοινά συναισθήματα, ομαδικές αντιδράσεις, ενθαρρύνει και ωθεί στη λήψη ανώτερων και ηρωικότερων αποφάσεων. Η δημόσια συνάντηση του θεάτρου παίρνει τον χαρακτήρα πολιτικής πράξης και σε συνάρτηση με το κίνημα της Εθνικής αντίστασης αναδεικνύεται εντονότερα η κοινωνική μορφή του θεάτρου¹²⁷. Το «φαινομενικά μοναχικό» μετατρέπεται στο θέατρο σε συλλογικό. Η συσπείρωση ενάντια στον κατακτητή και η ενίσχυση της πίστης για ελευθερία μέσα από την Αντίσταση εμψυχώνει τον θεατή που επιστρέφει στο σπίτι του με αναπτερωμένο το ηθικό και ζωντανή την ελπίδα.

Την τελευταία περίοδο, από το 1943 ως την απελευθέρωση, με την έκρηξη του αντιστασιακού κινήματος το θέατρο περνά τα σύνορα της πόλης και στρατευμένο πια όχι μόνο κοινωνικά αλλά και πολιτικά τίθεται στην υπηρεσία των αντιστασιακών οργανώσεων. Ανεβαίνει στο βουνό με σκοπό όχι μόνο να ενθαρρύνει τους κατοίκους της υπαίθρου αλλά και να τους διαφωτίσει σχετικά με τις ιδέες και τους σκοπούς της οργάνωσης. Όμως η σημασία του υπερβαίνει τη χρήση του ως προπαγανδιστικό και ψυχαγωγικό μέσο της Αριστεράς. Η αξία του εντοπίζεται στο γεγονός ότι απέδειξε πως στον αγώνα αποτέλεσε, εκτός από το τουφέκι, ένα μέσο εξίσου ικανό να βάλει φωτιά στην ελληνική ψυχή και να αντιμετωπίσει τον κατακτητή. Διαφαίνονται έτσι για πρώτη φορά οι δυνατότητες κοινωνικής επίδρασης της τέχνης που ήταν άγνωστες ως τότε στο ελληνικό θέατρο.

Η χαρτογράφηση της θεατρικής δράσης την περίοδο αυτή λοιπόν αποδεικνύει πως το θέατρο δεν αποτελεί μόνο φορέα της ιστορικής μνήμης λόγω της επιρροής της σκηνικής τέχνης από τις ιστορικές εξελίξεις, αλλά μέσα από τον δυναμικό κοινωνικό ρόλο που υπηρέτησε ως μέσο αντίστασης, θέτοντας τους δικούς του κώδικες επικοινωνίας και τις δικές του μορφές πολιτικής και κοινωνικής παρέμβασης, καλλιέργησε πρότυπα και συνειδήσεις που επηρέασαν τον αγωνιζόμενο λαό και τον ενεργοποίησαν με αποτέλεσμα να παίξει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ίδιας της ιστορίας. Ως πνευματικό όπλο όχι μόνο αντιστάθηκε στον κατακτητή αλλά η επίγνωση της επίδρασής του στη διάπλαση της κοινωνικής συνείδησης θα καθορίσει την πορεία και τη δυναμική του θεάτρου και στη

¹²⁷ Δ. Καγγιθάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1934-1944, οι θεσμοί και οι μορφές*, σ. 211

μεταπολεμική πραγματικότητα, όπου θα αποκτήσει περισσότερο παρεμβατικό χαρακτήρα, στρέφοντας το ενδιαφέρον του σε θέματα σύμφυτα με την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα και θα γράψει τις δικές του πρώτες σελίδες στο κεφάλαιο του παγκόσμιου πολιτικού θεάτρου.

Πηγές και Βιβλιογραφία

A. Πηγές

1. Αρχεία

Εθνικό Θέατρο, (Θεατρικό Μουσείο)

Θέατρο Τέχνης- Κάρολος Κουν, (Θεατρικό Μουσείο)

Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας: Βιβλιοθήκη – Αρχείο – Ψηφιοποιημένο αρχείο

2. Νόμοι- Διατάγματα

Αναγκαστικός Νόμος 446/1937- ΦΕΚ23/Α/25-1-1937, Περί Θεάτρων

ΦΕΚ 48, Ν.Δ 1108/1942

3. Ηλεκτρονικές Πηγές

Ανεμούριον, Αργυριάδη Μ., «Στα πανηγύρια της χαράς», Κατοχική Αθήνα, 7 ημέρες, στην: Η Καθημερινή, Αθήνα 1999, https://anemourion.blogspot.com/2017/02/blog-post_245.html (τελευταία προσπέλαση 13/5/2020)

Κατιούσα, «Χάρης Σακελλαρίου, το παιδικό θέατρο και κουκλοθέατρο στην Αντίσταση», 20/11/17 <http://www.katioua.gr/politismos/theatro/charis-sakellariou-paidiko-theatro-kai-kouklotheatro-stin-antistasi/>(τελευταία προσπέλαση 13/5/2020)

Λογομνήμων, Το θέατρο στην Κατοχή, Ελένη Χαλκούση «Θεατρικό ημερολόγιο», Λυκούργος Καλλέργης «Στο διάβα του πολυτάραχου 20ού αιώνα», 30/09/2012 <https://logomnimon.wordpress.com/2012/09/30/%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%84-%CE%B7%CE%BD->

[%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%87%CE%AE/](#)(τελευταία προσπέλαση 13/05/2020)

Μουσείο Μπενάκη

https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=creator&collectionId=20&id=114&%20Itemid=162&lang=el (τελευταία προσπέλαση 31/05/2020)

Newsbeast, Ν. Παπάζογλου, «Όταν η επιθεώρηση πολέμησε τον εχθρό», 25/10/2014

<https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/746844/otan-i-epitheorisi-polemise-ton-ehthro> (τελευταία προσπέλαση 20/05/2020)

Opencourses.uoc.gr, Σειραγάκης Ε., «Η Μικρή Ιστορία της Επιθεώρησης», Ηράκλειο 2015

https://opencourses.uoc.gr/courses/pluginfile.php/16238/mod_resource/content/1/mikri%20istoria%20tis%20epitheorisis.pdf (τελευταία προσπέλαση 13/5/2020)

Recital.gr, Μαχαίρας Ε., «Το Θέατρο κατά το 1940-1941 και η Κατοχική λογοκρισία», 11/05/2016, <https://www.recital.gr/2016/05/11/to-theatro-kata-to-1940-1941-ke-i-katochiki-logokrisia/> (τελευταία προσπέλαση 13/5/2020)

Theatre.uoa.gr, «Επιστημονική συνάντηση αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot, Παγκόσμιο Θέατρο, Πράξη-Δραματουργία-Θεωρία, Πρακτικά», Αθήνα 2017,

http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Images/Ann/PAGKOSMIO_THEATRO_E-BOOK_.pdf (τελευταία προσπέλαση 13/5/2020)

4. Εφημερίδες

Αθηναϊκά Νέα, 14 Νοεμβρίου 1940

Ακρόπολις, 6-7 Νοεμβρίου 1942

5. Περιοδικά

Επιθεώρηση Τέχνης, τχ. 55-56 (Ιούλιος-Αύγουστος 1959)

Επιθεώρηση Τέχνης, τχ. 87-88 (Μάρτιος-Απρίλιος 1962)

Επιθεώρηση Τέχνης, τχ. 105 (Σεπτέμβριος 1963)

Επτά ημέρες, στην: *Καθημερινή*, «Ελληνικό Θέατρο», Αθήνα 2001

Επτά ημέρες, στην: *Καθημερινή*, «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα 1940-1945», Αθήνα 1999

Λέξη, τχ. 111 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1992)

Θεατής, τχ. 842 (Μάρτιος 1941)

Θέατρο, Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση, Περίοδος Β, τχ. 53-54 (Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976), τ. 8

Θέατρο, Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση, Περίοδος Β, τχ. 55-56 (Γενάρης-Απρίλης 1977), τ. 10

Ο Πολίτης, μηνιαία επιθεώρηση, τχ. 105 (Νοέμβριος 2002)

Β. Βιβλιογραφία

Αγγελής Β., *Γιατί χαιρείται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα...*, Αθήνα 2006

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

Βλαχόπουλος Κ., *Θέατρο χωρίς εισιτήριο στο βουνό. Ιστορία και μνήμη στα χρόνια της Κατοχής*, Διπλωματική Εργασία, Αθήνα 2019

Βογιατζόγλου Α., *Ποίηση και Πολεμική. Μια βιογραφία του Γιώργου Κοτζιούλα*, Αθήνα 2015

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

Γλυτζούρης Α., *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα, Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2001

Γραμματάς Θ., *Νεοελληνικό Θέατρο – Ιστορία - Δραματοουργία. Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1987

Γραμματάς Θ., *Νεοελληνικό Θέατρο και κοινωνία*, Αθήνα 2001

Γραμματάς Θ., *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Αθήνα 2015

- Γραμματάς Θ., *Το νεοελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα, Πολιτισμικά πρότυπα και Πρωτοτυπία*, Αθήνα 2002, 2 τ.
- Γραμματάς Θ., *Θέατρο και Παιδεία*, Αθήνα 2003
- Γρηγοριάδη Σ., *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, 1941-1974*, Αθήνα 2010, τ. 1
Ελλάδα, Ιστορία και Πολιτισμός, Θεσσαλονίκη 1983, τ.10
- Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Αθήνα 1984
- Θρύλος Α., *Το ελληνικό θέατρο*, Αθήνα 1978, τ. 3
- Θρύλος Α., *Το ελληνικό θέατρο*, Αθήνα 1978, τ. 4
- Ίδρυμα Λούξεμπουργκ, *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα 2016
- Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, 1941-1974*, Αθήνα 2010, τ. 1
- Καγγελάρη Δ., *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1934-1944, οι θεσμοί και οι μορφές*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2003, τ. 1
- Καγγελάρη Δ., «*Η θεατρική Σκηνή 1940-1949*», στην: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Αθήνα 2003, τ. 8
- Καμπανέλλης Ι., *Από σκηνής και από πλατείας*, Αθήνα 1999
- Καραγιάννης Θ., *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*, Αθήνα 2007
- Καραντινός Σ., *Σαράντα χρόνια θέατρο, Στον προθάλαμο: Σκαμπανεβάσματα Α΄ 1920-1946*, Αθήνα 1974, τ. 1
- Καφταντζής Γ., *Το θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, Σέρρες 1990
- Κοντογιώργη Α., *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου 1930-1960*, Θεσσαλονίκη 2000
- Κοσμόπουλος Στ., *Το Ελληνικό Θέατρο από την Περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου ως τα Πρώτα Μετεμφυλιακά Χρόνια*, πτυχιακή εργασία, Αθήνα 2018
- Κοτζιούλας Γ., *Το θέατρο στο βουνό*, Αθήνα 1976
- Κουκουρίκου Γ., *Ελληνικό θέατρο και ιστορία. Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950)*, διδ. Διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2001
- Κουν Κ., *Για το θέατρο*, Αθήνα 1981
- Κουν Κ., *Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα 1992
- Κουν Κ., *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, Αθήνα 1972
- Κουν Κ., *Θέατρο Τέχνης 1942-1948*, Αθήνα 1948

- Κουτούγκος Γ., *Το λαϊκό θέατρο του βουνού*, Αθήνα 1987
- Λυγίζος Μ., *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, Αθήνα 1980, 2 τ.
- Μάγιαρ Μ., *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, Αθήνα 2004
- Μαυρομούστακος Π., *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940- 2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα 2005
- Μαχαίρας Ε., *Η τέχνη της Αντίστασης*, Αθήνα 1999
- Μελάς Σπ., *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα 1960
- Μπαστιάς Γ., *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του μεσοπολέμου*, Αθήνα 2012, τ. 3
- Παπαδούκα Ο., *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή, Αντίσταση, Διωγμοί*, Αθήνα 2001
- Παπανδρέου Θ., *Περί Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη 1989
- Πεφάνης Γ., *Τοπία της Δραματικής Γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα 2003
- Πηλιχός Γ., *Κάρολος Κουν, Συνομιλίες*, Αθήνα 1987
- Πλωρίτης Μ., *Της τέχνης και της σκηνής*, Αθήνα 2000
- Πλωρίτης Μ., *Κάρολος Κουν για το Θέατρο, Κείμενα και συνεντεύξεις*, Αθήνα 1981
- Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Θέατρο και Δημοκρατία, Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας* Αθήνα 2018, τ. 1
- Ρώτας Β., *Θέατρο και Αντίσταση*, Αθήνα, 1981
- Ρώτας Β., *Θέατρο και γλώσσα*, Αθήνα 1986, 2 τ.
- Σακελλαρίου Χ., *Η παιδική λογοτεχνία στην Αντίσταση*, Αθήνα 1983
- Σεβαστίκογλου Γ., *Πράξις*, Αθήνα 1992
- Σειραγάκης Μ., *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, Αθήνα 2009 τ. 1
- Σιδέρης Γ., *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, Αθήνα 2000, τ. 2
- Σπάθης Δ., *Το νεοελληνικό θέατρο. Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, Θεσσαλονίκη 1983, τ. 10
- Τέλη Α., *Αναπαραστάσεις της Κατοχής και της Αντίστασης στο Νεοελληνικό Θέατρο από το 1944 έως το 1978*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Ιωάννινα 2012
- Τσατσούλης Δ., *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Αθήνα 1999

Φωτιάδου Β., *Η επιθεώρηση του 1940-1941*, μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη 1992

Χατζηπανταζής Θ. – Μαράκα Λ., *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, Αθήνα 1997

Χατζηπανταζής Θ., *Το ελληνικό ιστορικό δράμα: από το 19^ο στον 20^ο αιώνα*
Ηράκλειο 2006

Artaud A., *Το θέατρο και το είδωλο του*, Αθήνα 2013

Μπέντλεϊ Έ., *Το στρατευμένο θέατρο*, Αθήνα 1982

Pulchner W., *Θεωρία του Λαϊκού Θεάτρου*, Αθήνα 1985

Παράρτημα

Α. Ελληνικά έργα που παρουσιάστηκαν από τον Νοέμβριο του 1940 ως το τέλος του πολέμου

Ι. Περίοδος Ελληνοϊταλικού πολέμου

Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη

Δημήτρη Μπόγρη «Ψηλά στο μέτωπο»

Γιαλαμά-Οικονομίδη-Θίσβιου «Πολεμικές καντρίλιες» (επιθεώρηση)

Θίασος Κοτσοπούλη

Δημήτρη Γιαννουκάκη «Τα Πολεμικά Παναθήναια του 1940»
(επιθεώρηση)

Χρήστου Γιαννακόπουλου «Πολεμικές εικόνες»

Χρήστου Γιαννακόπουλου «Στα μετόπισθεν»

Θίασος Μουσσούρη

Δημ. Ευαγγελίδη-Αλ. Σακελλάριου «Finita la musica» (επιθεώρηση)

Δημ. Ευαγγελίδη-Αλ. Σακελλάριου «Μπράβο Κολονέλο» (επιθεώρηση)

ΙΙ. Κατοχή (Απρίλιος 1941-Οκτώβριος 1944)

Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη

Μελή Νικολαΐδη «Ενώ δεν τού 'λείπε τίποτα»

Δημήτρη Ψαθά «Μαντάμ Σουσου»

Παύλου Παλαιολόγου «Ο κόσμος που έρχεται»

Παύλου Παλαιολόγου «Η τρίτη πράξη»

Παυλίνας Πετροβάτου «Το κλειδί της ευτυχίας»

Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου «Μελτεμάκια»

Δημήτρη Χρονόπουλου «Στραβοτιμονιά»

Νίκου Κατηφόρη «Απόψε θα γελάσουμε»

Θίασος Αργυρόπουλου

Β. Ιμπροχώρη «Το γεροντοπαλικάρο»

Γρηγορίου Ξενόπουλου «Δεν είμ' εγώ»

Δημήτρη Ψαθά «Σκίτσα εποχής»

Θίασος Αρώνη-Χορν

Νίκου Τσιφόρου «Η πινακοθήκη των ηλιθίων»

Εθνικό Θέατρο

Αγγέλου Τερζάκη «Το μεγάλο παιχνίδι»

Δημήτρη Μπόγρη, «Αρραβωνιάσματα»

Θ. Συναδινού «Στην κάψα του καλοκαιριού»

Εθνικό (Άρμα Θέσπιδος)

Β. Ηλιάδη «Χαλάζι»

Θέατρο Τέχνης

Γρηγορίου Ξενόπουλου «Στέλλα Βιολάντη»

Γιώργου Σεβαστίκογλου «Κωνσταντίνου και Ελένης»

Αλέξη Σολομού «Ο τελευταίος Ασπροκόρακας»

Θίασος Κοτσοπούλη

Λουκή Ακρίτα «Όπου αγαπά παιδεύει»

Σπύρου Μελά «Η μέθοδος των τριών»

Αγγέλου Τερζάκη «Ένας ζηλιάρης»

Αλέκου Λιδωρίκη «Άντρας, Γυναίκα, Διάβολος»

Γεωργίου Ρούσσου «Ο πρωτευουσιάνος»

Γρηγορίου Ξενόπουλου «Ο ποπολάρος»

Δημήτρη Ιωαννόπουλου «Το φωτισμένο παράθυρο»

Δημήτρη Μπόγρη «Φουσκοθαλασσιές»

Δημήτρη Ψαθά «Ο εαυτούλης μου»

Δημήτρη Ψαθά «Οι ελαφρόμυαλοι»

Παν. Καγιά «Ο εραστής της μαμάς»

Παντελή Χορν «Το φιντανάκι»

Σπύρου Μελά «Αργυροί γάμοι»

Σπύρου Μελά «Βουβές αγάπες»

Θίασος Μανωλίδου-Βεάκη-Δενδραμή-Παππά

Δημήτρη Ιωαννόπουλου «Κάποιος από το Τ.Τ. 502»

Δημητρίου Κορομηλά «Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας»

Θίασος Μανωλίδου-Παππάς

Παντελή Χορν «Το μελτεμάκι»

Θίασος Μανωλίδου-Παππά-Δενδραμή

Γρηγορίου Ξενόπουλου «Φωτεινή Σάντρη»

Σπύρου Μελά «Λάζαρος ο Β'»

Θίασος Μιράντας

Λιλής Πατρικίου-Ιακωβίδη «Αγγελίνα»

Θίασος Μιράντας-Μουσούρη

Αλέκου Λιδωρίκη «Ο άγνωστος θεός»

Θίασος Μιράντας-Παππά

Αλέκου Λιδωρίκη «Έξοδος κινδύνου»

Αλέκου Λιδωρίκη «Μια ζωή είν' αυτή»

Τίμου Μωραϊτίνη «Η κυρία που κοροϊδεύει»

Δημήτρη Ιωαννόπουλου «Μια του κλέφτη»

Σπύρου Μελά «Επιστροφή στη γη»

Θίασος Μιράντας-Παππά-Μουσσούρη-Αρώνη

Αλέκου Λιδωρίκη «Παντού τα πάντα»

Θίασος Μουσσούρη

Αλέκου Λιδωρίκη «Ένας ιππότης στον καιρό μας»

Σπύρου Μελά «Έρωτα μαστρογαλαστή!»

Θίασος Μουσσούρη-Αρώνη

Αλέκου Λιδωρίκη «Η κυρία χωρίς καμέλιες»

Δημήτρη Ιωαννόπουλου «Αν έχεις τύχη...»

Δημήτρη Ιωαννόπουλου «Μέρες που ζούμε»¹²⁸

Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης

Έργα	Σύνολο παραστάσεων	Μέσος όρος θεατών		Θεατές
		Κατά παράσταση	κατά μέρα	
1) «Τρισεύγενη» του Παλαμᾶ	30	619	786	19.533
2) «Βαβυλωνία» του Βυζαντίου	23	556	673	12.798
3) «Λουίζα Μίλλερ» του Σίλλερ	46	496	617	22.832
4) «Πειρασμός» του Ξενόπουλου	39	398	469	15.503
5) «Τὸ τραγούδι τῆς Κούνιας» του Μαρτινέθ—Σέρρα	34	397	453	11.784
6) «Ὁ Καλόκαρδος Γρουσουζης» του Γκολντόνι	28	354	472	9.913
7) «Μαρία Μαγδαληνή» του Χαϊμπελ	26	343	496	8.920*
Σύνολο . . .	226			101.283

* Ἡ «Μαρία Μαγδαληνή», τὸ ἔργο πού ἐπέβαλαν οἱ Γερμανοὶ ἔρχεται τελευταῖο σὲ κίνηση.

Πίνακας της έκτασης της επιτυχίας του θιάσου, πολύ σημαντικός για την εποχή
 Πηγή: Θ. Δίζελος, «Το θέατρο στην Αντίσταση», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 87-88 (1962), σ. 461

¹²⁸ Γ. Κουκουρίκου, *ό. π.*, σ. 353-355

ΙΙΙ. Θεατρικά έργα θιάσων (1944-1945): «Θέατρο στα Βουνά»

«Θίασος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας»

Ρώτας Βασίλης: «Ο Ρήγας Βελεστινλής»
 «Να ζει το Μεσολόγγι»
 «Ελληνικά Νιάτα»¹²⁹

Σταύρου Γεράσιμος: «Ο Γερμανοτσολιάς»
 «Ο αετός και τα αετόπουλα»
 «Ο Καπετάν Γαρίδας»
 «Τσαρουχοναυμαχία»
 «Χτες, σήμερα, αύριο»
 ή «Λαϊκή δημοκρατία»

Σακελλαρίου Χάρης: «Η μάνα του αντάρτη»
 «Το δίκιο του ραγιά»
 «Η Αθήνα παλεύει»
 «Ο προδότης»
 «Το Εικοσιένα ξαναζεί»
 «Ο Μουσολίνι υπνοβάτης»

«Λαϊκή Σκηνή»

Κοτζιούλας Γιώργος: «Ο Σταχτιάρης» (παραμυθόδραμα – 1943)
 «Το πρόστιμο του δασικού» (μονόπραχτη κωμωδία)
 «Ο υπεύθυνος» (μονόπραχτο)
 «Ηπειρώτισσες» (μονόπραχτο)

¹²⁹ Γράφτηκε στο βουνό λίγο πριν την Απελευθέρωση από τους Γερμανούς το 1944 αλλά δεν πρόλαβε να παιχτεί. Παίχτηκε καιρό μετά από τον θίασο των «Ενωμένων Καλλιτεχνών».

«Ρημαγμός»

«Τα πάθη των Εβραίων»

«Ο ακατάδεχτος»

«Ο αστυνόμος»

«Ξύπνα, Ραγιά!»

«Ο προδότης» «Κλεφτοβασίλειο» (κωμωδία)

«Ο ένας και οι πολλοί» (μονόπραχτο – 1944)

«Ο κομματάρχης» (μονόπραχτο – 1944)

«Ο επιμελητής» (μονόπραχτο – 1944)

«Θίασος της χαράς»

Καφταντζής Γιώργος: «Ό,τι θέλει ο λαός» (επιθεώρηση)

«Ουρανικό»

«Από διάφορους Θεατράνθρωπους»

Περεσιάδης Σπύρος: «Η σκιάβα»

«Η Εσμέ»

«Η τουρκοπούλα»

«Ο χορός του Ζαλόγγου»

«Η Γκόλφω»

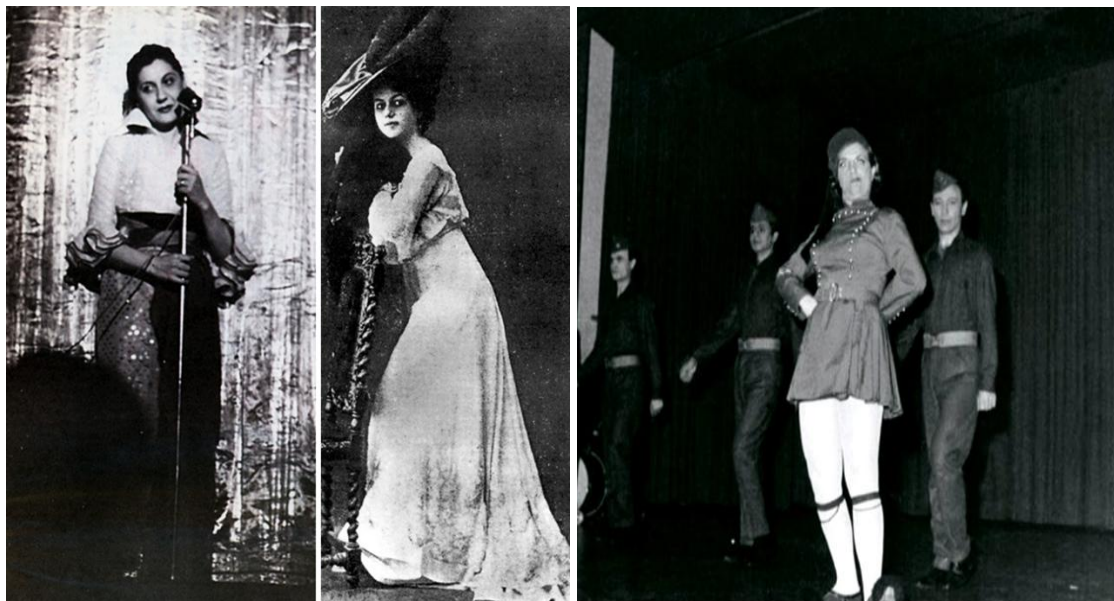
Κουτούγκος Γιώργος: «Φαϊβοκλόκολο»

«Κυρ-Μπάμιας»

«Ισπανική υποχώρηση»

Β. Φωτογραφικό υλικό

Ι) Πολεμικές Επιθεωρήσεις



Στιγμιότυπα από τις ελληνικές επιθεωρήσεις με γνωστούς πρωταγωνιστές

Πηγή: Newsbeast, Ν. Παπάζογλου, «Όταν η επιθεώρηση πολέμησε τον εχθρό», 25/10/2014

<https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/746844/otan-i-epitheorisi-polemise-ton-echthro> (τελευταία

προσπέλαση 20/05/2020)

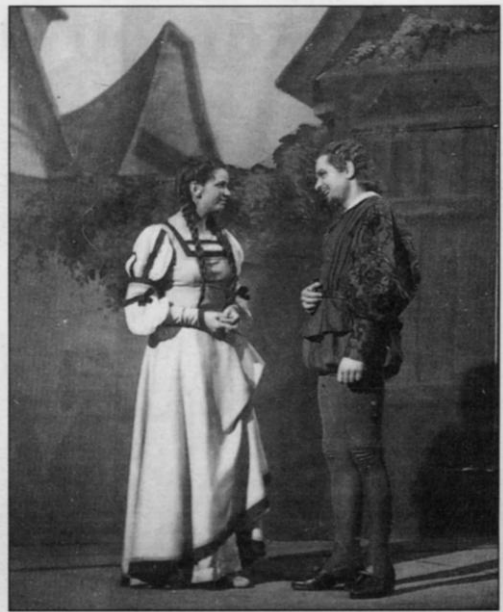
II) Το θέατρο στην Κατοχή



Ο Κάρλος Κουν (Οσβαλντ) και η Βάσω Μεταξά (κα Αλβινγκ) στους «Βρικόλακες» του Ιφρεν, Θέατρο Τέχνης, 1943 ή πώς ένας νεοσύστατος θίασος αποδίδει επί-τα θεατρικό γεγονός, μπορούσε να αποτελέσει αυθαγόχο βίωμα, αφορμή και απόδειξη ομαδικής σύμπτωσης». (φωτ.: Ντίμιτς Αργυρόπουλος, Αρχείο Θεάτρου Τέχνης).



Η Μαρίκα Κοτοπούλη με στρατιώτες και τραγουδίστριες, σε εκδήλωση στο Σάππειο Μέγαρο, 1941 (φωτ.: Αρχείο Θεατρικού Μουσείου).



Γκαίτε «Φάουστ». Εθνικό Θέατρο, 1942. Προτελευταία σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη την περίοδο της Κατοχής. Η Βάσω Μανωλίδου (Μαργαρίτα) και ο Νίκος Δενδραμής (Φάουστ) τον επόμενο χρόνο θα σχηματίσουν θίασο με τον Γιώργο Παπα, με τον οποίο θα συμπράξει και ο μεγάλος Θεάκης (Από το βιβλίο «Εξήντα χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992», εκδ. «Κέδρος», 1992).



Ο Δημήτρης Μυράτ και ο Δημήτρης Χορν στην «Κυρία με τις Καμέλιες» του Α. Δουμά υιού, παραγωγή σπάνιου πλούτου για τα δεδομένα της εποχής, του θίασου Κοτοπούλη, Θέατρο Κοτοπούλη - ΡΕΧ, 1943, σε διασκευή-σκηνοθεσία του (σκηνοθέτη της Λυρικής Σκηνής) Ρενάτο Μόρντο και σκηνογραφίες («μαγευτικές», «εξαιρετικές») και κοστούμια («κομφοτεχνήματα») Γιώργου Ανεμογιάννη. Εβραϊκής καταγωγής ο Ελληνοαυστριακός Μόρντο είχε υπογράψει τη μουσική κωμωδία του «Αλάτι και Πιπέρι» ως Ρενέ Μορέλ (Από το βιβλίο του Γιώργου Ανεμογιάννη «Θεατρική περιπέτεια», Αθήνα 1990).

Δημοσιευμένες φωτογραφίες από παραστάσεις της εποχής
 Πηγή: Καγγελάρη Δ., *Κατοχική Αθήνα*, 7 Ημέρες, στην: *Καθημερινή*, Αθήνα 1999

III) Το θέατρο στο βουνό

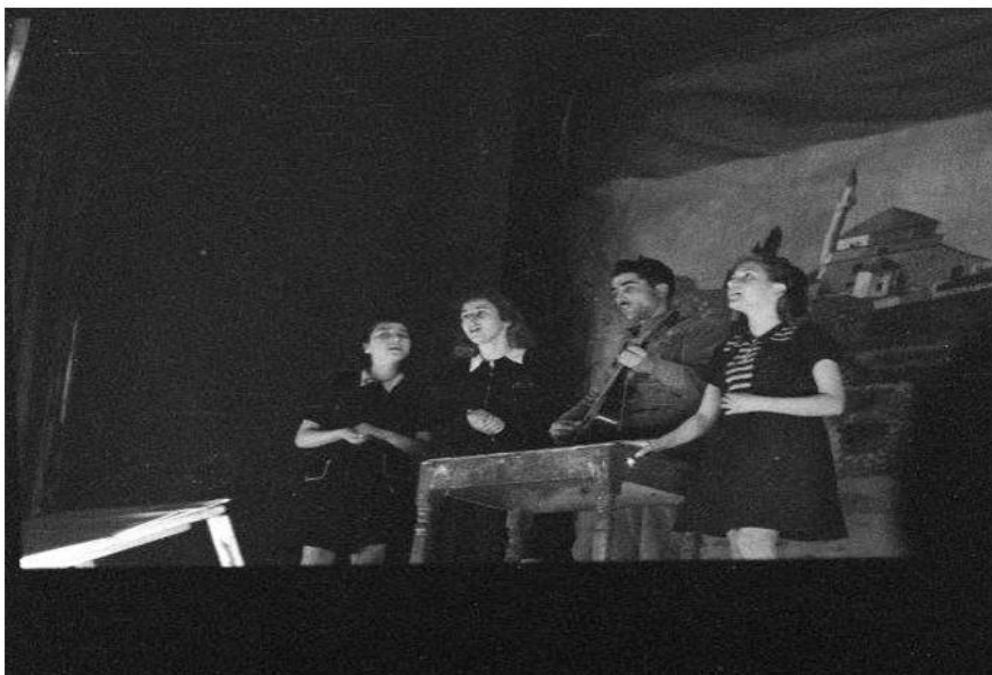


Θέατρο της ΕΠΟΝ στις Κορυτσάδες. Έργο, το μονόπραχτο του Β. Ρώτα «Να ζει το Μεσολόγγι», σε μια ανώνυμη διασκευή των βουνών. Στην άκρη δεξιά, ο ηθοποιός Γιώργος Δήμου (τότε Θέσπης) παίζει τον κύριο ρόλο που αντί παπάς, εδώ είναι δάσκαλος. Δίπλα, ο γιος του, στο έργο. Στο βάθος, με τα παιδάκια, η Άννα.



Εδώ το κοινό της παράστασης. Ο πρόεδρος του εθνικού συμβουλίου στρατηγός Νεόκοσμος Γρηγοριάδης (με τη ρεπουμπλικά), ο γραμματέας της γαωργίας Κώστας Γαβριηλίδης, ο γραμματέας Εθνικής οικονομίας Σταμάτης Χατζήμπτης, ο στρατηγός Μπακιρτζής αντιπρόεδρος ΠΕΕΑ, ο γραμματέας κοινωνικής πρόνοιας Πέτρος Κόκκαλης, ο γραμματέας Δικαιοσύνης Ηλίας Τσιριμώκος (πλάτη)

Πηγή: Αρχείο του Περιοδικού *Θέατρο*, Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση, Περίοδος Β, τχ. 55-56 (Γενάρης-Απρίλης 1977), τ. 10



Το θέατρο στην VIII Μεραρχία ΕΛΑΣ Ηπείρου. Η «Λαϊκή σκηνή» του Γιώργου Κοτζιούλα. Ήπειρος, 1944, Φωτογραφία από Κώστα Μπαλάρα (ΦΑ_14_283).

Πηγή: Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=creator&collectionId=20&id=114&%20Itemid=162&lang=el (τελευταία προσπέλαση 31/05/2020)



Κοινό αντάρτικου θεάτρου. Αγρότες, αντάρτες, ένας παπάς, μανάδες, κοπέλες και παιδιά. Πηγή: Αρχείο περιοδικού *Θέατρο*, Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση, Περίοδος Β, τχ. 53-54 (Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976), τ. 8

Περίληψη

Η παρούσα εργασία πιστοποιεί τον σημαντικό ρόλο του θεάτρου ως μέσο αντίστασης στα κρίσιμα χρόνια από τον πόλεμο του 1940-41 ως την απελευθέρωση του 1944. Μέσα από την μελέτη της θεατρικής δράσης αλλά και του Τύπου της εποχής, όπου διακρίνονται όλες αυτές οι μεταβολές ως προς το περιεχόμενο και τις θέσεις του θεάτρου αντικατοπτρίζοντας τις ιστορικές εξελίξεις και τις κοινωνικές ανάγκες που προέκυψαν, ιχνηλατείται μέσα από τρεις διαδοχικές φάσεις η πορεία του προς τη συνειδητοποίηση της κοινωνικής του αποστολής, η οποία θέτει τα πρώτα σπέρματα για ένα θέατρο πιο ενεργό κοινωνικά και πολιτικά, με δυναμικότερο ρόλο στην κοινωνία.