



Εθνικόν και
Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον
Αθηνών

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950.

Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Αθήνα 2017

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950.
Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη (Επιβλέπουσα)

Καθηγήτρια Κυριακή Πετράκου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κωνσταντίνα Γεωργακάκη

Η έγκριση της παρούσης διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέως
(Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ. 2)

Στη μνήμη του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
1. ΤΟ ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΜΠΟΛΕΜΗ ΠΕΡΙΟΔΟ (1940-1941)	
1.1. Οι έξι μήνες των στρατιωτικών επιχειρήσεων	19
1.2. Η προσαρμογή της αθηναϊκής σκηνης στις συνθήκες του πολέμου	21
1.3. Η ολοκλήρωση της μεσοπολεμικής πορείας του Βασιλικού Θεάτρου	24
1.4. Η λειτουργία της κρατικής σκηνης κατά την εμπόλεμη περίοδο	30
1.5. Ο <i>Ερρίκος Ε΄</i> στα χαρακώματα	34
2. ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ «ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ» (1941-1944)	
2.1. Οι κατοχικές κυβερνήσεις	39
2.2. Όψεις του κατοχικού θεάτρου	41
2.3. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής στο Εθνικό Θέατρο	
2.3.1. Οι κατοχικοί διευθυντές της κρατικής σκηνης	
2.3.1.1. Ο Νικόλαος Γιοκαρίνης	47
2.3.1.2. Μια έμμεση αντιστασιακή πράξη: ο Άγγελος Τερζάκης στη διεύθυνση	56
2.3.1.3. Διεύθυνση Νικόλαου Λάσκαρη: το Εθνικό Θέατρο « <i>φωλεά στοιχείων ανατρεπτικών</i> » - Η σύλληψη του Πέλου Κατσέλη	61
2.3.2. Η διάλυση του Άρματος Θέσπιδος και η αυτονόμηση της Λυρικής Σκηνης	64
2.3.3. Η απόπειρα ίδρυσης σκηνης « <i>τύπου Kammer spiele</i> »	69
2.3.4. Οι διεργασίες για τη στελέχωση του θιάσου	75
2.3.5. Το φαινόμενο του βεντετισμού	79
2.3.6. Η λογοκρισία και οι περιπέτειες του ρεπερτορίου	86

2.4. Το σκηνοθετικό ζήτημα	
2.4.1. Η παραίτηση του Δημήτρη Ροντήρη	102
2.4.2. Η απόλυση του Τάκη Μουζενίδη	109
2.4.3. Το Εθνικό Θέατρο σε αναζήτηση σκηνοθέτη στο μέσο της Κατοχής – Επιστράτευση του παροπλισμένου Κωστή Μιχαηλίδη	112
2.4.4. Η επιστροφή του Πέλου Κατσέλη και η πρόσληψη του Σωκράτη Καραντινού	116
2.5. Οι παραστάσεις	
2.5.1. Οι σκηνοθεσίες του Δημήτρη Ροντήρη	122
2.5.2. Οι σκηνοθεσίες του Τάκη Μουζενίδη	136
2.5.3. Η σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη	150
2.5.4. Οι σκηνοθεσίες του Σωκράτη Καραντινού	154
2.5.5. Οι σκηνοθεσίες του Πέλου Κατσέλη	169

3. ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ (1944-1946)

3.1. Η διολίσθηση στη γενικευμένη εμφύλια σύρραξη	185
3.2. Οι ζυμώσεις στο Ελεύθερο Θέατρο από την Απελευθέρωση έως τον Εμφύλιο Πόλεμο	187
3.3. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής στο Εθνικό Θέατρο	
3.3.1. Το Εθνικό Θέατρο ακυβέρνητο – Η ανάμειξη του Αιμίλιου Χουρμούζιου στις διεργασίες για τον διορισμό νέας διεύθυνσης	191
3.3.2. Η διακοπή λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου από τον Γεώργιο Παπανδρέου – Η δολοφονία της Ελένης Παπαδάκη	195
3.3.3. Ο Γιώργος Θεοτοκάς γενικός διευθυντής – Η πολεμική στο Εθνικό Θέατρο	200
3.3.4. Οι παρεμβάσεις των Άγγλων στη λειτουργία της κρατικής σκηνής	
3.3.4.1. Η παρουσία της Entertainments National Service Association.....	217
3.3.4.2. Ένα κρούσμα λογοκρισίας	220
3.3.5. Οι πρωτοβουλίες για τον εκσυγχρονισμό της θεατρικής παραγωγής	
3.3.5.1. Η πρώτη «δεύτερη σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου: η «Πρωτοποριακή Σκηνή»	222

3.3.5.2. Το εναλλασσόμενο δραματολόγιο	229
3.3.5.3. Η συνεργασία ζωγράφων στις σκηνογραφίες των παραστάσεων	232
3.3.5.4. Οι Λογοτεχνικές Απογευματινές	237
3.3.5.5. Οι υποτροφίες για μετεκπαίδευση και το ταξίδι με το «Ματαρόα»	242
3.3.5.6. Η <i>Ιστορία του Εθνικού Θεάτρου</i> του Μιλτιάδη Λιδωρίκη: η περιπέτεια ενός βιβλίου	246
3.3.6. Οι διαπραγματεύσεις για την ενίσχυση του θιάσου στη σκιά των Δεκεμβριανών	250
3.3.7. Οι προσπάθειες ανανέωσης του ρεπερτορίου	258
3.4. Το σκηνοθετικό ζήτημα	
3.4.1. Η συνέχεια της συνεργασίας με τον Σωκράτη Καραντινό και τον Πέλο Κατσέλη – Ο Αντώνης Κριεζής	269
3.4.2. Οι διαπραγματεύσεις με τον Λίνο Καρζή και η ρήξη του Θεοτοκά με τον Μιχαήλ Ροδά	275
3.4.3. Η άρνηση συνεργασίας του Δημήτρη Ροντήρη	281
3.4.4. Οι Γιαννούλης Σαραντίδης, Κωστής Μιχαηλίδης, Γεώργιος Καρακαντάς και η Μαρία Μαλανδρινού	286
3.5. Οι παραστάσεις	
3.5.1. Οι σκηνοθεσίες του Σωκράτη Καραντινού	293
3.5.2. Η σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού και του Αντώνη Κριεζή ...	308
3.5.3. Οι σκηνοθεσίες του Πέλου Κατσέλη	313

4. Η ΜΟΝΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΕΝΟΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ (1946-1950)

4.1. Ο Εμφύλιος Πόλεμος	345
4.2. Το ελληνικό θέατρο στη σκοτεινή περίοδο του εμφύλιου σπαραγμού	348
4.3. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής στο Εθνικό Θέατρο	
4.3.1. Ο Δημήτρης Ροντήρης γενικός διευθυντής – Οι μεθοδεύσεις και οι αντιδράσεις	351
4.3.2. Ασφυκτικό πλαίσιο λειτουργίας	

4.3.2.1. Οι εκκαθαρίσεις, οι αποκλεισμοί στελεχών, η επιβολή πειθαρχίας και η Επιτροπή Νομιμοφροσύνης	371
4.3.2.2. Τα «εκδηλωθέντα φρονήματα» της Κατίνας Παξινοπού και του Αλέξη Μινωτή	378
4.3.2.3. Η κρατική σκηνή στον «εθνικό αγώνα»	381
4.3.3. Η άρνηση συνεργασίας του Ροντήρη με την Καλλιτεχνική Επιτροπή.....	386
4.3.4. Η αρχαία τραγωδία στην Αμερική, η «Σχολή Χορού Αρχαίου Δράματος» και η αντιπαράθεση με τον Λίνο Καρζή	393
4.3.5. Η ανάδυση μιας νέας γενιάς πρωταγωνιστών	405
4.3.6. Η εμμονή στο κλασικό ρεπερτόριο	407
4.4. Το σκηνοθετικό ζήτημα	
4.4.1. Ο Δημήτρης Ροντήρης «αποκλειστικός σκηνοθέτης» του Εθνικού Θεάτρου – Οι «αυτοσχέδιοι σκηνοθέται» και μια σχολή σκηνοθεσίας	412
4.4.2. Η θέση του Κωστή Μιχαηλίδη στην κρατική σκηνή	416
4.4.3. Οι διαπραγματεύσεις με τον Αλέξη Σολομό	418
4.5. Οι παραστάσεις	
4.5.1. Οι σκηνοθεσίες του Δημήτρη Ροντήρη	421
4.5.2. Οι σκηνοθεσίες του Κωστή Μιχαηλίδη	475
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	487
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	499
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	549
ABSTRACT	551

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος (1940-2017) παρακολούθησε την πορεία της εργασίας αυτής, ως επόπτης καθηγητής, μέχρι την ημέρα που έφυγε από τη ζωή. Υπήρξε, όχι μόνο καθηγητής μου στις ακαδημαϊκές αίθουσες, αλλά και δάσκαλός μου στο θέατρο. Τελειόφοιτος του πανεπιστημίου, είχα την τύχη να βρεθώ στο Αμφι-Θέατρο στο πλαίσιο της Πρακτικής Άσκησης. Έκτοτε ξεκίνησε μια σχέση που, με διαλείμματα, συμπλήρωσε είκοσι χρόνια. Η πορεία δίπλα του υπήρξε μια ανεπανάληπτη, συναρπαστική μαθητεία. Μολονότι δεν του άρεσε να τον αποκαλούν Δάσκαλο, μου δίδαξε, χωρίς ποτέ να το επιδιώκει, χωρίς ποτέ να επιβάλλει οτιδήποτε, την αίσθηση του αναγκαίου, τη σαφήνεια και τη φιλομάθεια. Δίπλα του ανδρώθηκα επαγγελματικά· από την ιστορική πλέον σκηνή του Αμφι-Θεάτρου, στο Εθνικό Θέατρο, στη Λυρική Σκηνή και στην περιπλάνηση των τελευταίων ετών στο Ελεύθερο Θέατρο. Υπήρξε για μένα κάτι περισσότερο από Δάσκαλος. Η αφιέρωση αυτής της εργασίας στη μνήμη του είναι η ελάχιστη ανταπόδοση για όσα μου πρόσφερε· κι η θλίψη που δεν είναι εδώ να τη δει ολοκληρωμένη μετριάζεται κάπως από τη βεβαιότητα πως βρίσκεται ανάμεσα σ' αυτές τις σελίδες.



Η δεκαετία του πολέμου και της Κατοχής, της βραχύβιας ελπίδας μετά την Απελευθέρωση και του εμφύλιου σπαραγμού, η δεκαετία που άφησε ισχυρό το αποτύπωμά της στην ελληνική κοινωνία τις επόμενες δεκαετίες, έστρεψε το ενδιαφέρον μου στη συγκεκριμένη περίοδο του Εθνικού Θεάτρου. Η κρατική σκηνή φέρει ξεκάθαρα τα σημάδια των ακραίων συνθηκών που επικράτησαν από τη μεταξική δικτατορία μέχρι τα τέλη του 1949. Η πρόθεσή μου ήταν να συνθέσω, στο μέτρο των δυνατοτήτων μου, ένα κομμάτι της ιστορίας του Εθνικού Θεάτρου, να καταγράψω την πορεία του και το καλλιτεχνικό έργο του σε στενή συνάρτηση με τα ιστορικά και τα πολιτικά γεγονότα, όπως άλλωστε είναι αναγκαίο· να διαλευκανθούν θολά σημεία, να συμπληρωθούν κενά, να αποσαφηνισθούν γεγονότα, ακόμα και από

τις μικρές ιστορίες των ανθρώπων του θεάτρου. Στην πορεία αυτής της εργασίας, από τη μία προσπάθησα να κρατήσω μακριά από την έρευνα και τη συγγραφή την πόλωση και τον φανατισμό που εμφιλοχωρούν –αναπόφευκτα– σε κάθε βήμα για οποιονδήποτε καταπιάνεται με τα γεγονότα εκείνης της εποχής και να αφήσω τα στοιχεία και το υλικό να μιλήσουν· από την άλλη, πλησίασα την ιστορία των ανθρώπων και του έργου τους, χωρίς προκαταλήψεις αλλά και χωρίς εξιδανικεύσεις.

Στο τέλος μιας μακρόχρονης προσπάθειας είθισται να ευχαριστεί κανείς εκείνους που τον βοήθησαν με οποιονδήποτε τρόπο· δεν θα αποφύγω τη συνήθεια, αφού είχα την τύχη και τη χαρά να βρεθούν δίπλα μου πολλοί άνθρωποι πρόθυμοι να συνεισφέρουν, να συμβουλέψουν, να ενθαρρύνουν. Η σκέψη μου πηγαίνει πρώτα σε δύο ανθρώπους που έχουν φύγει εδώ και χρόνια· στην Αγνή Μουζενίδου και τον Δημήτρη Σπάθη, που, πριν καλά-καλά ξεκινήσει η προσωπική μου περιπέτεια με το θέμα της διατριβής, με ενθάρρυναν και μου επέτρεψαν να μοιραστώ μαζί τους τις πρώτες μου απορίες.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, που επέφεραν σημαντικές βελτιώσεις στην τελική μορφή του κειμένου· στην καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη, που πρόθυμα ανέλαβε, ως επιβλέπουσα, να οδηγήσει τη διατριβή στη διαδικασία της υποστήριξης, αλλά και για τη διαρκή ενθάρρυνσή της· στην καθηγήτρια Κυριακή Πετράκου, για τις καίριες παρατηρήσεις και τις διορθώσεις της· στην αναπληρώτρια καθηγήτρια Κωνσταντζα Γεωργακάκη, για τις ωφέλιμες συζητήσεις μας και τη συμπαράστασή της.

Ευχαριστίες οφείλω στο σύνολο του προσωπικού του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, επιστημονικού και διοικητικού, για την υποστήριξη που μου παρείχε όλα αυτά τα χρόνια. Θα ήθελα να ευχαριστήσω ξεχωριστά τον ομότιμο καθηγητή Νάσο Βαγενά, την καθηγήτρια Χρυσοθέμιδα Βασιλάκου και τον ομότιμο καθηγητή Βάλτερ Πούχγερ, καθηγητές μου από τις προπτυχιακές μου σπουδές, καθώς και τον καθηγητή Πλάτωνα Μαυρομούστακο· οι συζητήσεις μας, τόσο για την επίμαχη δεκαετία όσο και για ζητήματα του νεοελληνικού θεάτρου εν γένει, κατά τα αρχικά στάδια της διατριβής, υπήρξαν εξαιρετικά επωφελείς.

Στη διαδικασία της συλλογής του υλικού δέχθηκα πολύτιμη βοήθεια από διάφορους φορείς· ευχαριστώ θερμά το Διοικητικό Συμβούλιο και τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, Γιάννη Χουβαρδά, για την ειδική άδεια που μου παραχωρήθηκε το 2012 να εξετάσω το Αρχείο της κρατικής σκηνής, καθώς τα

στοιχεία που αντλήθηκαν από τα Πρακτικά των Συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου αποδείχθηκαν απαραίτητα για την έρευνά μου· την Εύα Γεωργουσοπούλου, τον Κωστή Στάβαρη και τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, για τη διευκόλυνση στη συλλογή πληροφοριών από το Αρχείο του Θεατρικού Μουσείου· την αγαπητή φίλη και συνάδελφο Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, για την προθυμία της να διευκολύνει τις αναζητήσεις μου στο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών του Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., καθώς και για τις γόνιμες πάντα συζητήσεις μας.

Θα ήθελα, τέλος, να ευχαριστήσω ιδιαίτερα αγαπημένους φίλους και συγγενείς, που στάθηκαν δίπλα μου, ηθικά και πρακτικά, όλα αυτά τα χρόνια· τις φίλες και συναδέλφους Μαρία Σεχοπούλου και Μαρία Χαμάλη, που μοιραστήκαμε κοινές αγωνίες στη διάρκεια των σπουδών μας, τη σκηνοθέτιδα Κατερίνα Ευαγγελάτου και την ηθοποιό και θεατρολόγο Χριστιάννα Μαντζουράνη, για την ολόθερμη συμπαράσταση και στήριξη, τους φίλους και συνεργάτες Θοδωρή Κουλεδάκη, Νίκο Μαθιουδάκη και Γιάννη Τσίγκα, την αδελφή μου Κατερίνα Μιχαλοπούλου και τη σύντροφό μου Μαίρη Χάγια.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η έκρηξη του ενδιαφέροντος για τη δεκαετία του 1940 κατά την τελευταία εικοσαετία, όπως εκφράζεται τόσο από τη διαρκώς αυξανόμενη βιβλιογραφία όσο και από το αμείωτο ενδιαφέρον των συζητήσεων στη δημόσια σφαίρα¹, αποκαλύπτει εν τέλει τον βαθμό καθυστέρησης της ενασχόλησης της επιστημονικής έρευνας με τα γεγονότα της Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου. Πράγματι, έπρεπε να περάσουν δεκαετίες από τη λήξη του εμφύλιου σπαραγμού, για να μπορέσει η επιστημονική κοινότητα να πραγματευτεί και να αξιολογήσει απρόσκοπτα, σε συνθήκες ουσιαστικής ελευθερίας λόγου και έκφρασης, τα ιστορικά γεγονότα της δεκαετίας που, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη περίοδο της ελληνικής ιστορίας του 20ού αιώνα, διαμόρφωσαν τη μετέπειτα πορεία της ελληνικής κοινωνίας.

Σε συνθήκες πολιτικής ομαλότητας, κυρίως από τη δεκαετία του 1980, ο ιστορικός λόγος για τα γεγονότα εκείνης της εποχής δεν εξαντλείται πια στη συγγραφή απομνημονευμάτων και μαρτυριών των ανθρώπων που έζησαν εκείνα τα χρόνια και που συχνά γράφουν υπό το βάρος του συναισθηματισμού ως οι πρώτοι «ιστορικοί» εκείνης της περιόδου ούτε στη μονομερή ιστορική αφήγηση που εν πολλοίς εκκινεί από μια διάθεση ιδεολογικής και πολιτικής αντιπαράθεσης, αλλά εδραιώνεται πλέον στις ιστορικές σπουδές ως ένα γόνιμο πεδίο για την έρευνα, ανεξερεύνητο σε σημαντικό βαθμό².

Από τα πρώτα συνέδρια που πραγματοποιήθηκαν στο εξωτερικό στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και τα συνέδρια που σποραδικά έλαβαν χώρα στην Ελλάδα την

¹ Για την επιβίωση αλλά και τη διαχείριση της μνήμης του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου σε διεθνή κλίμακα, βλ. τη μελέτη του Χάγκεν Φλάισερ, *Οι πόλεμοι της μνήμης. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στη Δημόσια Ιστορία*, Νεφέλη, Αθήνα 2008.

² Για μια συνοπτική θεώρηση της πορείας της επιστημονικής έρευνας γύρω από τη δεκαετία του 1940 στα μεταπολιτευτικά χρόνια, βλ. ενδεικτικά: Αντώνης Λιάκος, «Αντάρτες και συμμορίτες στα ακαδημαϊκά αμφιθέατρα», στον τόμο: *Η Ελλάδα '36-'49. Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο. Τομές και συνέχειες*, επιμ. Χάγκεν Φλάισερ, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σσ. 25-36· Γιώργος Αντωνίου / Νίκος Μαραντζίδης, «Το επίμονο παρελθόν», στον τόμο: *Η εποχή της σύγχυσης. Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*, επιμ. Γιώργος Αντωνίου / Νίκος Μαραντζίδης, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2008, σσ. 11-52· Πολυμέρης Βόγλης, «Διαμάχες για το παρελθόν; Η δεκαετία του 1940 ανάμεσα στη δημόσια ιστορία και την ιστοριογραφία», στον τόμο: *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του '40, Πόλεμος-Κατοχή-Αντίσταση-Εμφύλιος, Τόμος Αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, επιμ.: Κατερίνα Γαρδίκια, Άννα Μαρία Δρουμπούκη, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Κώστας Ράπτης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, Ιστορήματα [5], Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2015, σσ. 351-368.

επόμενη δεκαετία έως τον καταγισμό μελετών, διατριβών και εκδόσεων που παρατηρείται την τελευταία δεκαετία του προηγούμενου αιώνα, η συστηματική μελέτη της πολιτικής, στρατιωτικής και πολιτιστικής ζωής θα αναδείξει την ταραγμένη δεκαετία του 1940 ως το πιο επίμαχο πεδίο της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Μία από τις σημαντικότερες διενέξεις στους κόλπους της επιστημονικής κοινότητας τροφοδοτείται από το ζήτημα της περιοδολόγησης της δεκαετίας αυτής: από τη μελέτη της κατοχικής περιόδου αρχικά, στη διστακτική διερεύνηση των ζητημάτων του Εμφυλίου Πολέμου μετέπειτα, έως την οριοθέτηση του χρονικού πλαισίου της εμφύλιας σύρραξης και, επιπλέον, την ενσωμάτωση σε πλήθος εργασιών για τη δεκαετία του 1940 ακόμα και της μεταξικής περιόδου, η περιοδολόγηση της δεκαετίας παραμένει κυρίαρχο θέμα και σε σημαντικό βαθμό καθορίζει τους στόχους, αλλά και τη θέση των ερευνητών. Οι βασικές τομές, ωστόσο, που τέμνουν την ελληνική ιστορία εκείνης της περιόδου, δηλαδή η εμπόλεμη περίοδος (1940-1941), η Κατοχή (1941-1944), η περίοδος μετά την Απελευθέρωση (1944-1946) και ο Εμφύλιος Πόλεμος (1946-1949), συνεχίζουν να αποτελούν μια ασφαλή βάση για τη μελέτη και την προσέγγιση οποιουδήποτε φαινομένου. Παράλληλα, οι τομές αυτές υπενθυμίζουν πως στην Ελλάδα, που πριν από τον πόλεμο η δικτατορία του Μεταξά είχε ήδη συμπληρώσει τέσσερα χρόνια, τα ιστορικά συμφραζόμενα έχουν άλλα χαρακτηριστικά, άλλες επιπτώσεις και τελικά άλλη διάρκεια: ο πόλεμος για την Ελλάδα δεν τελείωσε με την ήττα του Άξονα. Η έκρυθμη περίοδος μετά την Απελευθέρωση, όταν στον υπόλοιπο κόσμο άρχιζε η ανασυγκρότηση, και εν συνεχεία ο Εμφύλιος Πόλεμος, που διήρκεσε έως το τέλος της δεκαετίας, επέκτειναν την περίοδο ανωμαλίας και αναδιαμόρφωσης της ελληνικής κοινωνίας πέρα από τα χρονικά όρια του μεγάλου πολέμου.



Η καθυστέρηση των ιστορικών σπουδών στη πραγμάτευση των ζητημάτων της δεκαετίας του 1940 καθιστά εύλογη την αντίστοιχη καθυστέρηση στη μελέτη επιμέρους θεμάτων της καθημερινής ζωής. Η πολιτιστική δραστηριότητα εκείνης της εποχής, ωστόσο, αποδεικνύεται πλούσια και η λογοτεχνική και καλλιτεχνική παραγωγή, είτε ως μέσο έκφρασης είτε, ακόμα περισσότερο, ως μοχλός αντίστασης ή πολιτικής αντιπαράθεσης, αποτελούν ένα ελκυστικό πεδίο έρευνας έως σήμερα. Στο

θέατρο ειδικότερα, ζωντανή τέχνη και κοινωνικό γεγονός ταυτόχρονα, ανιχνεύονται διαυγέστερα ίσως τα ίχνη των ιστορικών γεγονότων.

Η ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου, έως την ίδρυση πανεπιστημιακών τμημάτων θεατρολογίας μόλις στις αρχές της δεκαετίας του 1990, είχε παρουσιάσει ελάχιστα δείγματα συνθετικών εργασιών που άπτονταν της θεατρικής ζωής στην Ελλάδα και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο³. Ενώ λοιπόν τις δύο τελευταίες δεκαετίες η επιστημονική έρευνα έχει καλύψει σημαντικά κενά, κυρίως της περιόδου του Μεσοπολέμου⁴, η εικόνα της θεατρικής ζωής κατά τη δεκαετία του 1940 ακολουθεί, ως επί το πλείστον, την περιπετειώδη πρόσληψη της ελληνικής ιστορίας συνολικά για την επίμαχη εκείνη περίοδο⁵. Πιο συγκεκριμένα, από τη μία η αυτονόητη εστίαση των ερευνητών σε φαινόμενα που πρώτη φορά εμφανίζονταν εκείνη την περίοδο, όπως το πολιτικό θέατρο ή η συγκρότηση στρατευμένων ιδεολογικά θιάσων, η συμμετοχή των καλλιτεχνών σε μορφές έμμεσης και άμεσης αντίστασης, οι διώξεις και το ζήτημα της λογοκρισίας, και από την άλλη

³ Aiki Bakoroulou-Halls, *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, Diogenis, Athens 1982· της ίδιας, «Greece», στον τόμο: Don Rubin (ed.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Volume 1, Europe, Routledge, London 1994, σσ. 401-426· Δημήτρης Σπάθης, «Το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ελλάδα-Ιστορία-Πολιτισμός*, τόμ. 10, μέρος Β΄, Μαλλιάρης Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 11-67. Για μια κωδικοποίηση των προβλημάτων σύνθεσης μιας ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, βλ. Δημήτρης Σπάθης, «Ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου. Η κατάσταση των πραγμάτων», *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχ. 35-36-37 (Δεκέμβριος 1988), σσ. 202-206· Βάλτερ Πούχγερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο του ίδιου: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Παϊρίδης, Αθήνα [1984], σσ. 33-55.

⁴ Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001· Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005· Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αιγόκερως, τόμ. Α΄, Αθήνα 2008, τόμ. Β΄, Αθήνα 2009· Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ. Α΄: Τα γεγονότα και τα ζητήματα, τόμ. Β΄: Οι άνθρωποι και τα έργα, Καστανιώτης, Αθήνα 2009.

⁵ Είναι χαρακτηριστικό πως δύο αφιερώματα στον περιοδικό Τύπο, πριν και μετά τη Δικτατορία, αποτελούν έως σήμερα σημείο αναφοράς για τους μελετητές της περιόδου: το αφιέρωμα «Οι πνευματικοί άνθρωποι στην Εθνική Αντίσταση» από το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* σε κλίμα σχετικής πολιτικής ομαλότητας (τεύχ. 87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962) και, κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο, τα αφιερωματικά τεύχη του περιοδικού *Θέατρο* για τη δράση του Γιώργου Κοτζιούλα («Το θέατρο στο βουνό», τεύχ. 53-54, Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976) και του Βασίλη Ρώτα («Το θέατρο στην ελεύθερη Ελλάδα», τεύχ. 55-56, Γενάρης-Απρίλης 1977). Σ' αυτόν τον άξονα κινούνται, για παράδειγμα, οι μαρτυρίες του Γιώργου Κοτζιούλα (*Θέατρο στα βουνά*, Θεμέλιο, Αθήνα 1976), του Βασίλη Ρώτα (*Θέατρο και Αντίσταση*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1981), του Γιώργου Κουτούγκου (*Το λαϊκό θέατρο του βουνού όπως το έζησα*, Αθήνα 1987), του Χάρη Σακελλαρίου (*Το θέατρο της Αντίστασης*, Θέμα, Αθήνα 1989), του Γιώργου Καφταντζή (*Θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, περιοδικό Γιατί, Θεσσαλονίκη 1990), της Ολυμπίας Παπαδούκα (*Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή-Αντίσταση-Διωγμοί*, Σμπίλιας, Αθήνα [2001]), της Έπης Χριστοδούλου (*Θέατρο στο βουνό. Θεατρική παράσταση που δόθηκε απ' τον Δημοκρατικό Στρατό Σάμου στο χιονισμένο Καρβούνη τον Γενάρη 1949*, Υπερόριος, Σάμος 2007) και η εργασία του Ευάγγελου Μαχαίρα (*Η τέχνη της Αντίστασης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999), που παρουσιάζει το σύνολο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας από την εμπόλεμη περίοδο έως την Απελευθέρωση.

η υποτίμηση ή το μειωμένο ενδιαφέρον για ένα μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής που διατηρούσε τα χαρακτηριστικά του προπολεμικού θεάτρου ή για τη δράση του Εθνικού Θεάτρου, αποτυπώνονται στις μελέτες των επόμενων δεκαετιών και συγκροτούν ένα κυρίαρχο ιστοριογραφικό σχήμα.

Εξαιρουμένων των λευκωμάτων για ιστορικούς θιάσους, σκηνοθέτες και ηθοποιούς και των απομνημονευμάτων καλλιτεχνών που έδρασαν εκείνη την εποχή, τα θεατρικά επιτεύγματα εκείνης της περιόδου αποτιμώνται συνοπτικά από τη σύγχρονη έρευνα σε εγκυκλοπαιδικά λήμματα⁶ και σε άρθρα συλλογικών τόμων⁷, σε ευρύτερες μελέτες για το ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα⁸, ή σε μελέτες για τη λογοτεχνία⁹, σε αφιερώματα του ημερήσιου Τύπου¹⁰, εν μέρει σε διδακτορικές διατριβές¹¹ και σε μελέτες για επιμέρους ζητήματα, όπως η λειτουργία της κρατικής

⁶ Βάλτερ Πούχγερ, «Το νεοελληνικό θέατρο», λήμμα στον τόμο: *Ελλάς. Η Ιστορία και ο Πολιτισμός του Ελληνικού Έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα*, τόμ. 2, Πάπυρος, Αθήνα 1998, 576-577· Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η περίοδος 1920-1950», λήμμα «Νεοελληνικό Θέατρο», στον τόμο: *Θέατρο-Κινηματογράφος-Μουσική-Χορός*, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τόμ. 28, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1999, σσ. 281-284.

⁷ Δηώ Καγγελάρη, «Η θεατρική σκηνή 1940-1949. Στροφή στην πραγματικότητα», στον τόμο: *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα, 1940-1949. Αλβανικό Έπος-Κατοχή και Αντίσταση-Εμφύλιος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 293-302· της ίδιας, «Η θεατρική σκηνή 1941-1953», στον τόμο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ / Προκόπης Παπαστράτης, τόμ. Γ', μέρος 2^ο, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή, Αντίσταση 1940-1945, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σσ. 334-361.

⁸ Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Α' και Β', Εξάντας, Αθήνα 2002· Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014· Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016.

⁹ Georg Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750-1944)*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1983, σσ. 471-499.

¹⁰ Γ[ιώργος] Α. Λεονταρίτης, «Το θέατρο στην Κατοχή», Επτά Ημέρες, *Η Καθημερινή*, 7.3.1993, σσ. 5-14· Δηώ Καγγελάρη, «Της Κατοχής και του Θεάτρου», Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: *Κατοχική Αθήνα. Όψεις από την καθημερινή ζωή, Η Καθημερινή*, 25.4.1999, σσ. 15-17· της ίδιας, «Σκηνές πολέμου», Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: *Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1940-1945, Η Καθημερινή*, 14.11.1999, σσ. 34-36· της ίδιας, «Στη σκιά του Εμφυλίου», Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: *Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1945-1950, Η Καθημερινή*, 21.11.1999, σσ. 32-33· Ελευθερία Γεωργακάκη, «Η παραγμένη δεκαπενταετία (1940-1955)», Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο, Η Καθημερινή*, 18.3.2001, σσ. 11-13.

¹¹ Η Γλυκερία Καλαϊτζή (*Ελληνικό θέατρο και ιστορία. Από την Κατοχή στον Εμφύλιο 1940-1950*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ., 2001), με κύριο άξονα την ελληνική δραματουργία, ασχολείται πολύ συνοπτικά με όλες σχεδόν τις εκφάνσεις της θεατρικής δραστηριότητας της εποχής, υποβαθμίζοντας όμως σημαντικά τις εξελίξεις στο Εθνικό Θέατρο, ενώ η Δήμητρα (Δηώ) Καγγελάρη (*Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας. 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας Α.Π.Θ., 2003) εξετάζει, επίσης συνοπτικά, τις πολιτικές επιπτώσεις, από την περίοδο του Μεταξά έως και την Απελευθέρωση, στη λειτουργία της κρατικής σκηνής και έπειτα στην πορεία του Θεάτρου Τέχνης, πάντοτε στο πλαίσιο του κυρίαρχου ιστοριογραφικού σχήματος.

σκηνής¹² και η δράση θιάσων του Ελεύθερου θεάτρου¹³, το ξένο ρεπερτόριο¹⁴ και η πρόσληψη της σαιξπηρικής δραματουργίας την παραγμένη δεκαετία¹⁵, η κοινωνική δράση των ηθοποιών¹⁶, η θεατρική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο

¹² Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Γάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)», στον τόμο: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου στο πλαίσιο του εορτασμού: 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Αθήνα 2014, σσ. 229-239, Ημερομηνία πρόσβασης [17/5/16] από http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KE_IMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf του ίδιου, «Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944)», στον τόμο: *Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη-Δραματουργία-Θεωρία*, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης αφιερωμένης στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot, Αθήνα 21-23 Νοεμβρίου 2013, επιμέλεια: Αλεξία Αλτουβά-Μαρία Σεχοπούλου, προλογικό σημείωμα-χαιρετισμός Άννα Ταμπάκη, Αθήνα 2017, σσ. 125-134, Ημερομηνία πρόσβασης [24/4/17] από http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Images/Ann/PAGKOSMIO_THEATRO__E-BOOK_.pdf του ίδιου: «Απόηχοι του Εμφυλίου Πολέμου στο Εθνικό Θέατρο (1946-1949)», στον τόμο: *Θέατρο και Δημοκρατία*, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένου στον καθηγητή Βάλτερ Πούγχερ, Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014 (υπό έκδοση).

¹³ Αγνή Μουζενίδου, «Το αρχείο Κώστα Μαυρομάτη. Παρουσίαση ανέκδοτου αρχειακού υλικού για το θίασο των “Ενωμένων Καλλιτεχνών”», στον τόμο: *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Ergo, Αθήνα 2001, σσ. 201-214· της ίδιας, «Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών», στον τόμο: *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα, Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 17-20.12.1998, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 311-323· της ίδιας, «Ο θεατρικός καλλιτεχνικός οργανισμός “Αυλαία” (1945-1946)», στον τόμο: *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, επιμ. Έφη Βαφειάδη / Νικηφόρος Παπανδρέου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 317-334· Τίνα Κροντήρη, «Οι πρώτες μεταπολεμικές προσπάθειες ανανέωσης του θεάτρου και η “Αυλαία” του Τάκη Μουζενίδη», στον τόμο: *Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 223-231.

¹⁴ Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά των θιάσων*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014.

¹⁵ Tina Krontiris, «Shakespeare and Conservatism during the Greek Civil War (1946-1950)», *Journal of Modern Greek Studies* 25/2 (2007), σσ. 195-212· της ίδιας, «Shakespearean Histories and Greek History: Henry V and Richard II at the Greek National Theatre (1941, 1947)», στον τόμο: Lawrence Guntner (ed.), *Shakespeare and Europe: History-Performance-Memory*, Lodz University Press, Lodz 2007, σσ. 37-50· της ίδιας: Τίνα Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου 1940-1950*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007.

¹⁶ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Εθνική και κοινωνική προσφορά των Ελλήνων ηθοποιών. Β΄ 1940-1947», στον τόμο: *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια 1917-1997*, έρευνα-εποπτεία-συντονισμός Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Σμπίλιας, Αθήνα 1999, σσ. 283-324.

λειτουργίας αντιστασιακών ομάδων¹⁷ και στους τόπους εξορίας κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου¹⁸.



Αντίστοιχης σημασίας με την περιοδολόγηση στην πολιτική και κοινωνική ιστορία είναι η περιοδολόγηση στη θεατρική ιστοριογραφία¹⁹. Αν η θεατρολογική επιστήμη τις περασμένες δεκαετίες έτεμνε τις περιόδους της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου με γνώμονα περισσότερο την εξέλιξη της δραματουργίας και λιγότερο τα σκηνικά επιτεύγματα, δανειζόμενη τα μεθοδολογικά εργαλεία των «παραδοσιακών» επιστημών όπως η φιλολογία, και θεωρούσε απαρχή του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου την παράσταση της *Αυλής των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη από το Θέατρο Τέχνης το 1957, τότε πού εντάσσεται η θεατρική δραστηριότητα της δεκαετίας του 1940, κατά την οποία, ομολογουμένως, δεν εμφανίζεται ένα έργο-ορόσημο; Είναι σημείο εκκίνησης του μεταπολεμικού θεάτρου η Απελευθέρωση της χώρας ή το τέλος του Εμφυλίου; Εντάσσεται το θέατρο της κατοχικής περιόδου στο προπολεμικό θέατρο; Τα ιστορικά γεγονότα βέβαια δεν ερμηνεύουν πάντοτε επαρκώς όψεις της κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής, αφού οι τομές και οι ρήξεις δεν εμποδίζουν συχνά τις συνέχειες. Βέβαιο είναι πως η χώρα βρισκόταν σε εμπόλεμη κατάσταση για όλη σχεδόν τη δεκαετία και αυτό προσδίδει τα χαρακτηριστικά της

¹⁷ Linda Myrsiades, «Greek Resistance Theatre in World War II», *The Drama Review* 21/1 (1977), σσ. 99-106· της ίδιας, «Resistance Theater and the German Occupation», *Journal of the Hellenic Diaspora* 17/2 (1991), σσ. 5-36· της ίδιας, «Narrative, Theory and Practice in Greek Resistance Theater», *Journal of the Hellenic Diaspora* 21/2 (1995), σσ. 9-83· Linda Myrsiades / Kostas Myrsiades, *Cultural Representation in Historical Resistance. Complexity and Construction in Greek Guerilla Theater*, Bucknell University Press, Lewisburg 1999.

¹⁸ Gonda Van Steen, «Forgotten Theater, Theater of the Forgotten: Classical Tragedy on Modern Greek Prison Islands», *Journal of Modern Greek Studies* 23/2 (2005), σσ. 335-395· της ίδιας, *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford University Press, Oxford 2011· Πέτρος Βραχιώτης, «Το θέατρο στη Μακρόνησο 1947-1951», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα: Από το θέατρο Ιδεών στο Μεταμοντέρνο, Πρακτικά Α΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 16-18.12.2005, Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, Ergo, Αθήνα 2011, σσ. 259-265· Αντρέας Δημητριάδης, «Θέατρο και θέατρα στη Μακρόνησο», στον τόμο: *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις, Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 30.9-3.10.2010, επιμ. Αντρέας Δημητριάδης, Ιουλία Πιπινιά, Άννα Σταυρακοπούλου, εκδόσεις Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 125-140.

¹⁹ Για το θέμα της περιοδολόγησης στη θεατρική ιστοριογραφία, βλ. Christopher B. Balme, *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*, μετάφραση Ρωμανός Κοκκινάκης, Βίκυ Λιακοπούλου, Πλέθρον, Αθήνα 2012, σσ. 133-139.

αυτονομίας στη μελέτη αυτής της περιόδου²⁰. Αναντίρρητα, επιπλέον, σ' αυτή τη δεκαετία που ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής κοινωνίας εισβάλλει δυναμικά στο προσκήνιο της ιστορίας και αλλάζουν τα κοινωνικά αιτήματα, η τέχνη του θεάτρου δεν μένει ανεπηρέαστη. Σημαντικές αλλαγές, κυρίως στους όρους λειτουργίας της θεατρικής πρακτικής και στην επιλογή του ρεπερτορίου, αλλά και στη θέση των δημιουργών απέναντι στα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας που βγήκε μέσα από έναν καταστροφικό πόλεμο, ακόμη κι αν δεν βρήκαν την πλήρη εφαρμογή τους εκείνα τα χρόνια, λόγω των πολιτικών ανωμαλιών, αποτέλεσαν το σημείο αναφοράς για μετασχηματισμούς στο ελληνικό θέατρο τις επόμενες δεκαετίες.



Το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας, που είχε μετονομαστεί σε Βασιλικό το 1935 μετά το πραξικόπημα του Γεώργιου Κονδύλη και την παλινόρθωση της βασιλείας, εισέρχεται στη δίνη της παραγμένης δεκαετίας του 1940 πριν να συμπληρώσει την πρώτη δεκαετία λειτουργίας του²¹. Με τις «αρτιότερες παραστάσεις που είχε γνωρίσει ως τότε η ελληνική σκηνή»²², σκηνοθετημένες από τον Φώτο Πολίτη αρχικά και τον Δημήτρη Ροντήρη στη συνέχεια, ενός ως επί το πλείστον κλασικού ρεπερτορίου, κατά το πρότυπο των κρατικών θεάτρων της Κεντρικής Ευρώπης, σε συνδυασμό με την εδραίωση της θέσης του σκηνοθέτη εντός του οργανισμού και με τη συμπαράταξη σημαντικών καλλιτεχνικών δυνάμεων, η κρατική σκηνή είχε ήδη συμβάλει καταλυτικά στην αλλαγή της φυσιογνωμίας της θεατρικής ζωής της χώρας κατά την τελευταία περίοδο του Μεσοπολέμου, επηρεάζοντας εμμέσως και τη λειτουργία των

²⁰ Στο ίδιο χρονικό πλαίσιο, για παράδειγμα, θέτει η Αγγέλα Καστρινάκη τη μελέτη της για τη λογοτεχνία της εποχής (*Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Πόλις, Αθήνα 2005).

²¹ Το Εθνικό Θέατρο ιδρύθηκε το 1930, με τον Νόμο 4615 «Περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου» (ΦΕΚ 141/5.5.1930), αλλά άρχισε τη λειτουργία του μόλις τον Μάρτιο του 1932. Για τις διεργασίες που οδήγησαν στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, βλ. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 443-452, και, αναλυτικά, στο μελέτημα της Κωνσταντίνας Σταματογιαννάκη, «Θέατρον επίσημον, μόνιμον, επιχορηγούμενον από το Δημόσιον». Η πορεία προς την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», στον τόμο: *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια (1930-1941)*, κείμενα Δημήτρης Σπάθης, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, Κώστας Γεωργουσόπουλος, Αντιγόνη Μανασσή, Ε.Λ.Ι.Α. / Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2013, σσ. 31-75. Για τις ζυμώσεις μιας προγενέστερης απόπειρας ίδρυσης της κρατικής σκηνής τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, που όμως δεν τελεσφόρησε, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *“Διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού”. Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015.

²² Σπάθης, «Το νεοελληνικό θέατρο», ό.π. σ. 53.

ανεξάρτητων επαγγελματικών θιάσων, αφού επέφερε σ' αυτούς ανακατατάξεις και συσπειρώσεις. Η ανάληψη της γενικής διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου από τον Κωστή Μπασιτιά, στενό συνεργάτη του Ιωάννη Μεταξά, το 1937 παρείχε στην κρατική σκηνή μια σχετική, για τα δεδομένα εκείνου του καθεστώτος, ελευθερία στο ζήτημα των συνεργατών και, κυρίως, την αναγκαία οικονομική υποστήριξη.

Οι άρτιες και ευπαρουσίαστες παραγωγές, οι περιοδείες στη Θεσσαλονίκη (1938) και στην Αίγυπτο (1939), η θεμελίωση του θερινού Βασιλικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης (1938), η λειτουργία, για πρώτη φορά στους νεότερους χρόνους, του Αρχαίου Θεάτρου της Επιδαύρου με την παράσταση της *Ηλέκτρας* (1938), η φιλοξενία ιστορικών θιάσων από το εξωτερικό στη σκηνή του, όπως το Gate Theatre από το Δουβλίνο (1938), το Old Vic από το Λονδίνο (1939) και η Comédie-Française από το Παρίσι (1940)²³, η ίδρυση του Άρματος Θέσπιδος (1939), που περιόδευσε σε πολλές πόλεις της Ελλάδας, οι θριαμβευτικές εμφανίσεις στην Αγγλία και στη Γερμανία (1939)²⁴, η ίδρυση της Λυρικής Σκηνής στους κόλπους του (1939), είχαν, στο κατώφλι του πολέμου, εδραιώσει το Εθνικό Θέατρο ως τον πλέον αξιόπιστο φορέα της θεατρικής τέχνης στη χώρα²⁵.

²³ Ο Ανδρέας Δημητριάδης εντάσσει τις επισκέψεις των ξένων θιάσων στο πλαίσιο της πολιτιστικής διεύθυνσης που επιχειρούν οι δυτικοευρωπαϊκές χώρες κατά τον Μεσοπόλεμο. (Ανδρέας Δημητριάδης, «Αρχαίο θέατρο και ελληνική διπλωματία. Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το Βασιλικό Θέατρο στην Αγγλία και τη Γερμανία του 1939», στον τόμο: *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πάτρα 26-29.5.2011, επιμ. Κωνσταντίνος Κυριακός, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2015, σσ. 341-345, Ημερομηνία πρόσβασης [22/12/16] από <http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2015/11/%CE%A3%CE%A5%CE%9D%CE%95%CE%94%CE%A1%CE%99%CE%9F-%CE%A4%CE%95%CE%9B%CE%99%CE%9A%CE%9F.pdf>.

²⁴ Δημητριάδης, «Αρχαίο θέατρο και ελληνική διπλωματία...», ό.π., σσ. 345-348. Βλ. επίσης Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, «Το Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας στη Μεγάλη Βρετανία και τη Γερμανία τις παραμονές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου», στον τόμο του ίδιου: *Πεζογραφία και εξουσία στη νεότερη Ελλάδα*, Αρμός, Αθήνα 2013, σσ. 154-269, όπου αναδημοσιεύονται κριτικές των παραστάσεων από τον βρετανικό και τον γερμανικό Τύπο στην πρωτότυπη γλώσσα. Ο Δημάδης εντάσσει τις περιοδείες αυτές, αλλά και τις σχεδιαζόμενες διμερείς πολιτιστικές ανταλλαγές που δεν πραγματοποιήθηκαν λόγω του πολέμου, στο πλαίσιο της προπαγανδιστικής πολιτικής του μεταξικού καθεστώτος. Η ματαιώση μίας ακόμα εμφάνισης της κρατικής σκηνής στο εξωτερικό, στη «Διεθνή Έκθεση των Παρισίων» δύο χρόνια πριν, το καλοκαίρι του 1937, με παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας δεν πραγματοποιήθηκε, όπως υποστηρίζει ο ίδιος συγγραφέας, λόγω των πολιτικών συσχετισμών. (Βλ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, «Στοιχεία για την ανάλυση της πολιτιστικής πολιτικής του μεταξικού καθεστώτος (1936-1941)», στον τόμο του ίδιου: *Πεζογραφία και εξουσία στη νεότερη Ελλάδα*, ό.π., σσ. 102-103). Η υπόθεση μοιάζει πολύ πιθανή, αν αναλογιστεί κανείς πως πριν την προαναφερθείσα εμφάνιση της Comédie-Française στην Αθήνα ο Μπασιτιάς «*δεδομένης της διεθνούς καταστάσεως [...] εξέησε επί του προκειμένου την γνώμη του κ. Προέδρου της Κυβερνήσεως και του κ. Υφυπουργού των Εξωτερικών οίτινες ενέκριναν*». (Βλ. Πρακτικά Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου [στο εξής: ΔΣΕΘ] Συνεδρία 187/8.2.1940).

²⁵ Βάλτερ Πούχνερ, «Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο του ίδιου: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σσ. 453-455· Δημήτρης Σπάθης, «Το θέατρο ανάμεσα σε δύο πολέμους», στον τόμο *Ιστορία του νέου ελληνισμού*

Κατά τη δεκαετία που θα ακολουθήσει στην κρατική σκηνή θα αποτυπωθούν, άλλοτε άμεσα και άλλοτε έμμεσα, όλες οι ιστορικές εξελίξεις: οι πολεμικές επιχειρήσεις μέχρι την ήττα από τον γερμανικό στρατό και τη συνθηκολόγηση, οι καταστροφικές συνέπειες της ξένης κατοχής, η εύθραυστη ισορροπία από την Απελευθέρωση έως τη γενίκευση της εμφύλιας σύρραξης και η σκοτεινή περίοδος του Εμφυλίου. Είναι η περίοδος, άλλωστε, κατά την οποία εδραιώνεται το φαινόμενο της πλήρους εξάρτησης της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου από την εναλλαγή των κομμάτων στην εξουσία, που θα χαρακτηρίζει τις εξελίξεις στην κρατική σκηνή τις επόμενες δεκαετίες.

Η παρούσα εργασία έχει στόχο να εξετάσει τους όρους της θεατρικής παραγωγής και τα σκηνικά επιτεύγματα του Εθνικού Θεάτρου στις ακραίες για όλη την ελληνική κοινωνία συνθήκες, εστιάζοντας στην εσωτερική λειτουργία της κρατικής σκηνής, στην καλλιτεχνική παραγωγή της²⁶, αλλά και στο ζήτημα του σκηνοθέτη που, όπως αποδεικνύεται, αποτέλεσε αιτία αντιπαραθέσεων αλλά και βασική παράμετρο των σκηνικών εξελίξεων διαχρονικά²⁷.

Η αξιοποίηση αρχείων με αδημοσίευτο υλικό οδηγεί αυτονόητα στην εστίαση σε ένα πλαίσιο πραγματολογικά στενότερο από τον αρχικό σχεδιασμό μιας εργασίας. Τα Πρακτικά των Συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου,

1770-2000, τόμ. 7, Ο Μεσοπόλεμος, 1922-1940. Από την Αβασίλευτη Δημοκρατία στη Δικτατορία της 4ης Αυγούστου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 270-273 και 275-276· Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, ό.π., σσ. 56-57· Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Το θέατρο στη μεταξική περίοδο», στον τόμο: *Η Δικτατορία Μεταξά. Νεολαία, Ιδεολογία, Αισθητική*, έκδ. εφημ. *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 2010, σσ. 134-142.

²⁶ Δεν εντάσσεται στην παρούσα εργασία η δραστηριότητα της Λυρικής Σκηνής, που έως το 1944 λειτουργούσε ως τμήμα του Εθνικού Θεάτρου, αφού ανήκει στην ιστορία του μουσικού θεάτρου. Εξετάζονται οι νέες παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου και όχι οι επαναλήψεις, αφού παραστάσεις σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη επανέρχονταν στο ρεπερτόριο της κρατικής σκηνής πολλά χρόνια αργότερα. Αξίζει να σημειωθεί πως μέχρι τη δημιουργία του Ψηφιοποιημένου Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου (<http://www.n-t.gr/el/archive/>), που ενσωματώνει με αρκετή πληρότητα τις δραστηριότητες της κρατικής σκηνής, παραστασιογραφία του Εθνικού Θεάτρου παρείχε το λεύκωμα: *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο. 1932-1962*, εισαγωγικό σημείωμα Αλέξη Σολομού, Κέδρος, Αθήνα 1992, σσ. 205-220, και το εκτός εμπορίου λεύκωμα (με τον μάλλον παραπλανητικό τίτλο που συσχετίζει τα χρόνια λειτουργίας της κρατικής σκηνής με τα χρόνια ύπαρξης του κτηρίου του Ziller): Βασίλης Φωτόπουλος, *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*, Όμιλος Λάτση, Αθήνα 2000, σσ. 428-453. Για το ελληνικό ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου, βλ. *Το ελληνικό έργο στο Εθνικό Θέατρο 1932-1997*, έκδ. Εθνικού Θεάτρου, Αθήνα 1998, και για τη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, βλ. Λυδία Σαπουνάκη-Δρακάκη / Μαρία Λουίζα Τζόγια-Μοάτσου, *Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2011.

²⁷ Για μια πρώτη, συνοπτική εξέταση του σκηνοθετικού ζητήματος στην κρατική σκηνή κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940, βλ. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Η θέση του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο από τη μεταξική Δικτατορία έως τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου», Πρακτικά Στ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, με τίτλο: «Θέατρο και Ετερότητα. Θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική», Ναύπλιο 17-20 Μαΐου 2017 (υπό έκδοση).

η πολύμηνη μελέτη των οποίων στάθηκε καθοριστική για τη σύνθεση της εργασίας αυτής²⁸, παρά την ελεγχόμενη εγκυρότητα των στοιχείων που προσφέρουν και τις σκοπιμότητες που ενδεχομένως υποκρύπτουν, ιδίως εκείνη την εποχή, προσφέρουν έναν πλούτο πληροφοριών, αθησαύριστων έως σήμερα, τόσο για τις συνθήκες προετοιμασίας και εκτέλεσης του καλλιτεχνικού έργου όσο και για τις ζυμώσεις εντός του ιδρύματος, στοιχεία πολύ συχνά αποκαλυπτικά για την ιστορία της κρατικής σκηνης. Ιδιαίτερης σημασίας υλικό παρέχεται επίσης από τη μελέτη των παράνομων εφημερίδων και περιοδικών της εποχής, κυρίως από την περίοδο της Κατοχής· οι πληροφορίες για τη θεατρική ζωή που αντλούνται είναι βεβαίως ευάριθμες, προσφέρουν ωστόσο μια περισσότερο γλαφυρή και ρεαλιστική εικόνα των γεγονότων.

²⁸ Εξετάστηκαν οι τόμοι 5 (Ιούλιος 1939-Αύγουστος 1940), 6 (Αύγουστος 1940-Απρίλιος 1941), 7 (Μάιος 1941-Μάρτιος 1942), 8 (Απρίλιος 1942-Απρίλιος 1943), 9 (Ιούνιος 1943-Οκτώβριος 1944), 10 (Φεβρουάριος 1945-Απρίλιος 1946), 11 (Μάιος 1946-Οκτώβριος 1947), 12 (Οκτώβριος 1947-Απρίλιος 1950), 14 (Ιούλιος 1950-Ιούλιος 1952) και 15 (Αύγουστος 1952-Ιανουάριος 1953). Ο τόμος 13 δεν σώζεται στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Η σειρά των τόμων ακολουθεί την αλλαγή των Διοικητικών Συμβουλίων.

1. ΤΟ ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΜΠΟΛΕΜΗ ΠΕΡΙΟΔΟ (1940-1941)

*Αυτός ο άνεμος του πολέμου,
που φυσάει φλόγες από θειάφι και πίσσα,
θα κάμει κ' ένα καλό:
θα ξεκαθαρίσει απ' το μόλυσμα του τάχα «Πνεύματος» τον κόσμο.
Βασίλης Ρώτας²⁹.*

1.1. Οι έξι μήνες των στρατιωτικών επιχειρήσεων

Η απόρριψη του τελεσιγράφου του Ιταλού πρέσβη από τον δικτάτορα Ιωάννη Μεταξά στις 28.10.1940 σηματοδοτεί την είσοδο της Ελλάδας στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και την έναρξη της εμπόλεμης περιόδου που θα διαρκέσει μισό χρόνο. Η ιταλική επίθεση, που εκδηλώνεται από τις αρχές Νοεμβρίου με αεροπορικούς βομβαρδισμούς σε διάφορες ελληνικές πόλεις και με την είσοδο των ιταλικών στρατευμάτων στην Ήπειρο, αποκρούεται με επιτυχία από τον ελληνικό στρατό. Από τα τέλη Νοεμβρίου οι ελληνικές δυνάμεις προελαύνουν σε όλα τα μέτωπα, καταλαμβάνοντας αλβανικά εδάφη. Στις 29.1.1941 πεθαίνει ο Μεταξάς και ο Βασιλιάς Γεώργιος Β΄ τοποθετεί στην πρωθυπουργία τον Αλέξανδρο Κορυζή, επιδιώκοντας παράλληλα τη μετατόπιση της έως τότε δηλωμένης ελληνικής ουδετερότητας προς μια περισσότερο φιλοβρετανική στάση³⁰. Η αυτοκτονία του Κορυζή στις 18.4.1941, όταν τα γερμανικά στρατεύματα προελαύνουν στην ελληνική επικράτεια, φέρνει στην πρωθυπουργία τον Εμμανουήλ Τσουδερό, η κυβέρνηση του

²⁹ «Το χρέος της Τέχνης», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 9.11.1940, σ. 2.

³⁰ Γιώργος Μαργαρίτης, «Ο Πόλεμος του 1940-1941. Ιταλική επίθεση και γερμανική εισβολή», στον τόμο: *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα, 1940-1949. Αλβανικό Έπος-Κατοχή και Αντίσταση-Εμφύλιος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 17.

οποίου λίγες ημέρες μετά θα μεταφερθεί στην Κρήτη και έπειτα στην Αίγυπτο. Την πρωτοβουλία για τη συνθηκολόγηση της χώρας αναλαμβάνει, χωρίς να έχει σχετική εξουσιοδότηση από την ελληνική κυβέρνηση, ο αντιστράτηγος Γεώργιος Τσολάκογλου και στις 27.4.1941 τα γερμανικά στρατεύματα εισέρχονται στην Αθήνα.

1.2. Η προσαρμογή της αθηναϊκής σκηνης στις συνθήκες του πολέμου

Η ελληνική σκηνή προσαρμόζεται αμέσως στις συνθήκες πολέμου. Τα θέατρα αρχίζουν να επαναλειτουργούν από την 1.11.1940³¹, με απογευματινές παραστάσεις, «υπό τον όρον όμως όπως άπαντα τα φώτα των είνε κεκαλυμμένα κατά τρόπον ώστε να μη διακρίνεται ακτίς φωτός»³². Το κυρίαρχο γεγονός είναι αναμφισβήτητα η άνθιση που γνωρίζει η επιθεώρηση. Οι ανεξάρτητοι επαγγελματικοί θίασοι, ακόμα και σχήματα που δεν είχαν έως τότε ασχοληθεί με το είδος, αναπροσαρμόζουν το ρεπερτόριό τους και παρουσιάζουν επιθεωρήσεις με στόχο την ανύψωση του φρονήματος του ελληνικού λαού³³. Μολονότι, όπως φαίνεται και από τη στάση της κριτικής, το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα αυτών των παραγωγών συχνά δεν ήταν το επιθυμητό (πράγμα αυτονόητο, δεδομένων των συνθηκών), το κοινό συνέρρεε στις παραστάσεις των επιθεωρήσεων, που μετέφεραν καθημερινά τον παλμό του μετώπου και τη διάθεση αντίστασης του ελληνικού λαού απέναντι στον εισβολέα. Ο Σωκράτης Καραντινός, θεατρικός κριτικός τότε στα *Νεοελληνικά Γράμματα*, αποτυπώνει γλαφυρά τις συνθήκες άνθισης της επιθεώρησης, αλλά και τη σχέση του κοινού με το θεατρικό γεγονός, όπως διαμορφώνεται κατά την περίοδο του πολέμου:

«Το ελαφρό θέαμα έχει κυριαρχήσει στις αθηναϊκές σκηνές ύστερα από το ζέσπασμα του πολέμου και στην Ελλάδα. Έξω από το “Βασιλικό” που άρχισε τις παραστάσεις του αυτής της περιόδου με τους επίκαιρους “Πέρσες” και συνεχίζει μετά, προσφέροντας κι αυτό τα ελαφρότερα, μα πάντοτε αξιόσμων, κομμάτια του ρεπερτορίου του, έξω κι απ’ το θέατρο της Κατερίνας Ανδρεάδη, που θέλησε και επιμένει να σταθεί στα πλαίσια της αυστηρότερης καλλιτεχνικής μορφής, όλα τα άλλα θέατρα έχουν μεταβληθεί σε επιθεωρησιακά κι έχουν ανεβάσει επιθεωρήσεις απ’ την αρχή ως το τέλος πολεμικές. Το τσαρούχι, ο Τσολιάς, ο Μπενίτος και Φινίτος, ο Τσιάνο, η Κορυτσά, το Αργυρόκαστρο δίνουν παίρνουν μπρος σ’ ένα πολυπληθέστατο κοινό που λίγο θέλει για να ενθουσιαστεί και που το επιζητεί οπωσδήποτε, περισσότερο για να εκδηλώσει κι έτσι την πίστη του στον ελληνικό στρατό και στον αγώνα της Ελλάδας, παρά για

³¹ Ανων., «Πώς θα λειτουργήσουν τα θέατρα στην Αθήνα», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 2.11.1940, σ. 2.

³² Ανων., «Θεατρικά», *Έθνος*, 29.10.1940.

³³ Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης 1894-2014*, Σχολιασμός εικόνων Γιώργος Χατζηδάκης, εισαγωγικά κείμενα Μ. Κοτοπούλη, Μ. Νέζερ, Μ. Τραϊφόρος, Γ. Ανεμογιάννης, Μ. Ρέππας, Polaris Εκδόσεις, Αθήνα 2013, σσ. 169-171.

να πάρει τάχα κουράγιο απ' αυτό. Η αλήθεια είναι πως και η διάθεσή του ν' αλεγράρει κάπως, είναι φανερή· κι είναι, νομίζουμε, ανάγκη επιταχτική να του δίνεται κατά τον καλλίτερο τρόπο ψυχαγωγία· και ζέσπασμα. Επειδή αυτό διασκορπάει τους περιορισμούς που υφιστάμεθα από την εμπόλεμο κατάσταση και διαλύει, κυριολεχτικά και μεταφορικά, το συσκοτισμό, που οι συνθήκες τώρα –όσο και νάναι– επιβάλλουν. Και αλήθεια, το κοινό, τούτη την ώρα δε ζητάει πολλά. Λίγο πνεύμα, λίγη εξυπνάδα και λίγη χάρη. Προ παντός όχι πολλά λούσα και πολλές πολυτέλειες. [...] Η διάθεση αυτή του κοινού από το ένα μέρος κι από το άλλο η ανάγκη να μη μείνουν στο δρόμο τόσες και τόσες οικογένειες που ζούσαν από τις πόρτες των θεάτρων, άνοιξαν διάπλατα και περισσότερα από τον άλλον καιρό θέατρα. Ο κόσμος με την αισιοδοξία του τα συγκρατεί στη ζωή, με τη βοήθεια μάλιστα του κράτους που έρχεται συνεπικούρο»³⁴.

Από τον Δεκέμβριο του 1940 μάλιστα παρουσιάζονται στη σκηνή και έργα με πατριωτικό περιεχόμενο, που γράφτηκαν τους πρώτους μήνες του πολέμου (Δημήτρη Μπόγρη *Ψηλά στο μέτωπο*, Χρήστου Γιαννακόπουλου *Ζαχαρίας ο πατριώτης*, Στα μετόπισθεν, *Πολεμικές εικόνες*). Οι διεργασίες για την αναζήτηση από την πλευρά των θιάσων ενός ρεπερτορίου που επιδιώκει πλέον να εναρμονιστεί με το πνεύμα της εποχής, εκείνη ακριβώς την περίοδο, αποτελούν ίσως τη «βίαιη ωρίμανση», την ταχεία προσαρμογή στην πραγματικότητα, σε αντίθεση με τον Μεσοπόλεμο, όπου «είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς στη συγγραφική παραγωγή έναν αντίκτυπο από τα κοσμοϊστορικά γεγονότα της εποχής (παγκόσμιος πόλεμος, οκτωβριανή επανάσταση, μικρασιατική καταστροφή) ή από τη γενική κρίση που προετοιμάζει την άνοδο του φασισμού»³⁵.

Στο πλαίσιο της ευρύτερης κινητοποίησης των ανθρώπων του θεάτρου τις πρώτες ημέρες του πολέμου ξεχωρίζουν η απαγγελία από τον Άγγελο Σικελιανό, σε μορφή αναλογίου, της προφητικής *Σίβυλλας* του στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στις 2.11.1940³⁶, καθώς και το κάλεσμα του Βασίλη Ρώτα για τη συγκρότηση

³⁴ Σ[ωκράτης] Κ[αραντινός], «Θέατρα και θεάματα», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β', τχ. 211 (14.12.1940), σ. 4.

³⁵ Σπάθης, «Το νεοελληνικό θέατρο», *ό.π.* σ. 43.

³⁶ Αμέσως μετά τη δημόσια ανάγνωση του Σικελιανού ο Κλέων Παράσχος είχε διατυπώσει την ιδέα να παρασταθεί η *Σίβυλλα* μαζί με τους *Πέρσες* που ανέβασε το Εθνικό Θέατρο: «Από την ίδια πνευματική εστία πηγάζουν και τα δυο έργα, την ίδια σύγκρουση και την ίδια νίκη –τη νίκη του πνεύματος– ιστορούν,

πολεμικού θιάσου που θα δίνει παραστάσεις στο μέτωπο δίπλα στους Έλληνες στρατιώτες³⁷. γεγονότα που μπορούν, για διαφορετικούς λόγους, να θεωρηθούν «προφητικά» κατοπινών εξελίξεων, αφού ο προγραμματισμός της παράστασης της *Σίβυλλας* στο Εθνικό Θέατρο μετά την Απελευθέρωση ξεσήκωσε μια άνευ προηγουμένου επίθεση προς την κρατική σκηνή, ενώ η πρωτοβουλία του Ρώτα, που θυμίζει την ευρύτατη δράση των Σοβιετικών θιάσων στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο³⁸, θα βρει τελικά την πραγμάτωσή της στον «Θεατρικό Όμιλο της Ενιαίας Πανελλαδικής Οργάνωσης Νέων (ΕΠΟΝ) Θεσσαλίας» που συγκροτεί το 1944.

την ίδια ιερή υπόθεση υπηρετούν». (Κλέων Παράσχος, «Αγγέλου Σικελιανού: *Σίβυλλα*», *Νέα Εστία* 335 [1.12.1940], σ. 1444). Βλ. ακόμα: «Σωκρ[άτης] Καραντινός, «Ο Άγγελος Σικελιανός στην τραγωδία του *Σίβυλλα*», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 206 (9.11.1940), σσ. 1 και 3· Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ποιητής και ιστορία: Η περίπτωση της *Σίβυλλας* του Άγγελου Σικελιανού», στον τόμο: *Η Ελλάδα του '40, Επιστημονικό Συμπόσιο. 19-20 Απριλίου 1991*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1993, σσ. 111-123· Κυριακή Πετράκου, «Η πρόσληψη των παραστάσεων των έργων του Σικελιανού», στον τόμο: *Ο Σικελιανός και το θέατρο, Πρακτικά ημερίδας για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Άγγελου Σικελιανού, 17 Δεκεμβρίου 2001*, επιμ. Κυριακή Πετράκου, Αγνή Τ. Μουζενίδου, *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 2003, σ. 94· της ίδιας, «Το θέατρο του Σικελιανού και η πολιτική», στον τόμο της ίδιας: *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004, σσ. 306-310.

³⁷ Στις 30.10.1941 ο Ρώτας δημοσιεύει την εξής αγγελία: «*Καλούνται οι Έλληνες εν ενεργεία ηθοποιοί οι μη στρατευόμενοι, αύριον Παρασκευή 1^η Νοεμβρίου και ώραν 10^η πρωινήν εις το θέατρον Κυβέλης, Πλατεία Συντάγματος διά την οργάνωσιν πολεμικών θιάσων*». (Βλ. Βασίλης Ρώτας, *Ο αγώνας στα ελληνικά βουνά [Ο Β. Ρώτας στη δεκαετία 1940-1950]*, χ.ε., Αθήνα 1982, σ. 35). Στο ίδιο βιβλίο αναδημοσιεύεται επιστολή του Ρώτα προς το Γενικό Επιτελείο Στρατού στις 9.11.1940, όπου περιγράφει τους σκοπούς του «Πολεμικού Θεάτρου»: «*α) να εμπνυχώνει και αντρείδει τον Ελληνικό Λαό, μάλιστα αυτόν που ζει στα χωριά και πλησιέστερα στη γραμμή του πολεμικού μετώπου, β) να διασκεδάξει και ψυχαγωγεί τους στρατιώτες μας, εις τα κέντρα των "μετόπισθεν", στα νοσοκομεία, ακόμη και σ' αυτή τη γραμμή του μετώπου. Προς τούτο και το δραματολόγιο και η σκηνική τεχνική του "Πολεμικού Θεάτρου" θα έχουν μορφήν επίτηδες προσαρμοσμένη μέσα σε πλαίσια γι' αυτόν τον σκοπό. Προς το παρόν ο θιάσος που καταρτίζεται θ' αποτελεσθεί μόνον από άντρες, θα είναι ολιγοπρόσωπος και ευκίνητος. Το δραματολόγιο θα έχει έργα τραγικά και κωμικά που να διαρκούν το πολύ μισή ώρα κι η τεχνοτροπία γενικά θα βασισθεί στην τεχνική των αρχαίων μίμων*». (Βλ. Ρώτας, *Ο αγώνας στα ελληνικά βουνά, ό.π.*, σσ. 20-21). Η πρωτοβουλία αυτή δεν βρήκε ανταπόκριση. (Βλ. Βασίλης Ρώτας, «Το πολεμικό θέατρο. Τι έγινε και τι δεν γίνεται», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 23.11.1940, σ. 2).

³⁸ Joseph Macleod, «Brigades at the Front», στον τόμο: Michael Balfour (ed.), *Theatre and War, 1933-1945. Performance in Extremis*, Berghahn Books, New York / Oxford 2001, σσ. 166-187.

1.3. Η ολοκλήρωση της μεσοπολεμικής πορείας του Βασιλικού Θεάτρου

Για το Βασιλικό Θέατρο στο διάστημα αυτών των έξι μηνών συντελείται η ολοκλήρωση της μεσοπολεμικής του πορείας. Ο κρατικός εναγκαλισμός, προσανατολισμένος βεβαίως στους προπαγανδιστικούς στόχους του μεταξικού καθεστώτος³⁹, έχει συμβάλει αποφασιστικά με την οικονομική υποστήριξη στη διαμόρφωση ιδανικών συνθηκών για την παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου στην κρατική σκηνή.

Επιπλέον, μολονότι η λειτουργία της πνευματικής ζωής συνολικά οριζόταν από ένα πλαίσιο ελέγχου και λογοκρισίας που συστηματοποιήθηκε κατά τη μεταξική δικτατορία⁴⁰, η ανοχή σε σημαντικό ποσοστό των ανθρώπων του πνεύματος απέναντι στο καθεστώς θα πρέπει να θεωρείται δεδομένη. Για το Βασιλικό Θέατρο ειδικότερα, κύριο μοχλό ανάπτυξης της πολιτιστικής πολιτικής του Μεταξά, η αναγνώριση και η αποδοχή του στην ελληνική κοινωνία τις παραμονές του πολέμου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σχεδόν καθολική⁴¹.

Όταν ξεσπάει ο πόλεμος στο πρόσωπο του Γενικού Διευθυντή Κωστή Μπαστιά διαπιστώνεται πλέον μια πρωτοφανής στα χρονικά του ελληνικού θεάτρου συγκέντρωση εξουσιών. Με τη διεύθυνση του Βασιλικού Θεάτρου, την ίδρυση της Λυρικής Σκηνής και του Άρματος Θέσπιδος, την αποπεράτωση του Βασιλικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης, αλλά και δύο ακόμα μεγαλόπνοα σχέδια που δεν άφησε ο

³⁹ Ταυτόχρονα με τον κρατικό παρεμβατισμό στην επαγγελματική θεατρική ζωή, το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου υποστηρίζει θεατρικές δράσεις που απευθύνονται στη νεολαία: για το κουκλοθέατρο και το παιδικό θέατρο, στο πλαίσιο των δράσεων της «Εθνικής Οργανώσεως Νεολαίας» (ΕΟΝ), βλ. συνοπτικά Βαγγέλης Αγγελής, «Γιατί χαίρεται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα...». «Μαθήματα Εθνικής Αγωγής» και νεολαιίστικη προπαγάνδα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας, πρόλογος Προκόπης Παπαστράτης, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2006, σσ. 94-101.

⁴⁰ Για τους μηχανισμούς λογοκρισίας στη θεατρική ζωή εκείνη την περίοδο, βλ. ενδεικτικά Μαρίνα Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά. Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα*, μετάφραση Μάρα Μοίρα, Ωκεανίδα, Αθήνα 2006, σσ. 213-216.

⁴¹ Χωρίς ωστόσο να λείπει η αμφισβήτηση σε κεντρικές επιλογές της διεύθυνσης του κρατικού θεάτρου. Ο Βεάκης, με αφορμή την πρόσκλησή του σε δεξίωση για την παράσταση της *Μαντάμα Μπατερφλάι* του Πουτσίни (Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*) από τη Λυρική Σκηνή και μέσα στην ατμόσφαιρα του πολέμου, που είχε ήδη αγγίξει και την Ελλάδα μετά τον τορπιλισμό του καταδρομικού πλοίου «Ελλη», σημειώνει: «Μέσα στα 8 πρώτα του χρόνια το Εθνικό Θέατρο κατάφερε να κερδίσει την εμπιστοσύνη και το σεβασμό της γαλαρίας τόσο που να γεμίζει ασφυχτικά και η αρχαία τραγωδία κι ο Σαίξπηρ να παρακολουθούνται με θρησκευτική ευλάβεια. Έτσι είχαν τα πράγματα όταν παρέλαβε στα χέρια του το Θέατρο ο Μπαστιάς. Τι έκανε; Χρειάζονται πολλές κόλλες χαρτί για να ιστορηθούν οι τσαρλατανιές που παρουσιάζει αυτός για μεγάλα του κατορθώματα. Η λυρική σκηνή, και όχι η σοβαρή μα η οπερέττα, ήταν το δολοφονικό σιλέτο με το οποίο χτύπησε το ευγενικό έργο του αείμνηστου Πολίτη. Και τώρα με καλούν να γιορτάσω τον Ηρωστρατισμό του Μπαστιά με τους Ιταλιάνους που χτες ακόμα τορπίλισαν ένα καράβι μας [...]». («Αποσπάσματα από το ανέκδοτο ημερολόγιο...», ό.π., σ. 221).

πόλεμος να ολοκληρωθούν, δηλαδή την επέκταση του θεάτρου της οδού Αγίου Κωνσταντίνου και την ανέγερση θερινού θεάτρου 10.000 θέσεων στον χώρο πίσω από το Αστεροσκοπείο Αθηνών, σε συνδυασμό ακόμα με τη θέση Κυβερνητικού Επιτρόπου στον «ημικρατικό» πλέον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη⁴², ο Κωστής Μπαστιάς ορίζεται από το μεταξικό καθεστώς Γενικός Διευθυντής των Κρατικών Σκηνών· ο βαθμός ελέγχου της κρατικής θεατρικής πολιτικής από ένα μόνο πρόσωπο παραπέμπει ευθέως σε ανάλογα φαινόμενα συγκεντρωτισμού στα ολοκληρωτικά καθεστώτα της Ευρώπης εκείνης της εποχής⁴³.

Σχετικά με τις εξελίξεις γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα, η πρόθεση του Μπαστιά να άρει το καθεστώς μονοπωλίου, που απολάμβανε ο Δημήτρης Ροντήρης μετά τον θάνατο του Φώτου Πολίτη το 1934, φέρνει στο Βασιλικό Θέατρο τον Κωστή Μιχαηλίδη ως δόκιμο σκηνοθέτη και από το 1938 τους Δημοσθένη Ματσούκη και Τάκη Μουζενίδη⁴⁴. Ο Μιχαηλίδης, που είχε παλαιότερα εργαστεί ως βοηθός του Πολίτη, ανέλαβε έως τον πόλεμο μόνο τη σκηνοθεσία μιας κωμωδίας στο Άρμα Θέσπιδος⁴⁵, ο Ματσούκης σκηνοθέτησε, επίσης μόνο μία φορά, στην Κεντρική Σκηνή δύο μολιερικές κωμωδίες σε ενιαία παράσταση⁴⁶, ενώ ο Μουζενίδης παρέμεινε

⁴² Η Διεύθυνση Γραμμάτων «διά του Αναγκαστικού Νόμου 1548/1939 κατέστησε ημικρατικόν το θεατρικόν ίδρυμα της Μαρίκας Κοτοπούλη, επιχορηγήσασα τούτο διά δραχμών δύο εκατομμυρίων ετησίως». (Ανων., «Τα Πεπραγμένα της Γεν. Διευθύνσεως Γραμμάτων και Καλών Τεχνών κατά την τελευταίαν τριετίαν», *Νέα Εστία* 340 [15.2.1941], σ. 168). Η υποστήριξη του μεταξικού καθεστώτος στον θίασο της Κοτοπούλη και η στενή συνεργασία της πρωταγωνίστριας με τον Μπαστιά είχαν ως αποτέλεσμα την εξαγγελία σύμπραξης ανάμεσα στον ημικρατικό οργανισμό και το Βασιλικό Θέατρο, την οποία ο πόλεμος δεν επέτρεψε να πραγματοποιηθεί. (Γιάννης Σιδέρης, «Τι είπε ο Γενικός Διευθυντής των Κρατικών Σκηνών κ. Κωστής Μπαστιάς για την καινούργια περίοδο του Βασιλικού Θεάτρου», *Τα Παρασκήνια*, 31.8.1940, σσ. 1 και 4). Επιπλέον, η Κοτοπούλη είχε συμφωνήσει με τον Μπαστιά να παρουσιάσουν την *Ορέστεια* του Αισχύλου με την ίδια στον ρόλο της Κλυταιμνήστρας και σκηνοθέτη τον Μπαστιά, στο «παίθριο Βασιλικό της Αθήνας», πίσω από το Αστεροσκοπείο. (Ανων., «Ο διευθυντής του Ημικρατικού θεάτρου Κοτοπούλη κ. Γ. Χέλμης ομιλεί για το χειμερινό δραματολόγιο», *Τα Παρασκήνια*, 7.9.1940, σ. 4· Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς. Βιογραφία. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 338).

⁴³ Ο Δημάδης θεωρεί πως η συγκέντρωση εξουσιών στο πρόσωπο του Μπαστιά μοιάζει με την ευρύτητα αρμοδιοτήτων που είχε αναλάβει ο Rainer Schlösser ως «Reichsdramaturg», στο πλαίσιο της προπαγανδιστικής πολιτικής του Joseph Goebbels. («Στοιχεία για την ανάλυση της πολιτιστικής πολιτικής του μεταξικού καθεστώτος [1936-1941]», *ό.π.*, σ. 110, υποσημ. 68, και «Το Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας στη Μεγάλη Βρετανία και τη Γερμανία τις παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου», *ό.π.*, σ. 213, υποσημ. 47).

⁴⁴ Η πρόσληψη του Μουζενίδη, γνωστού για τις αριστερές πεποιθήσεις του, φανερώνει επίσης την αποφασιστικότητα του Γενικού Διευθυντή να διαφυλάξει τη στελέχωση του οργανισμού από τις πολιτικές σκοπιμότητες της εποχής.

⁴⁵ Ευγένιου Σκριμπ *Ένα ποτήρι νερό* (Eugène Scribe *Le verre d'eau*), 1940.

⁴⁶ Μολιέρου *Οι πανουργίες του Σκαπέν* και *Οι ψευτοσπουδαίες* (Molière, *Les Fourberies de Scapin, Les Précieuses ridicules*), 1938. Ο Γιάννης Μπαστιάς αναφέρει πως τον Ματσούκη είχε προσλάβει στο Βασιλικό Θέατρο ο Γεώργιος Βλάχος, Πρόεδρος τότε του Διοικητικού Συμβουλίου του Βασιλικού Θεάτρου, όταν το καλοκαίρι του 1937 ο Ροντήρης, ύστερα από διαφωνία του με τη διοίκηση,

στο ίδρυμα για πολλές δεκαετίες. Επιπλέον, με τη σκηνοθετική εργασία του Πέλου Κατσέλη στο Άρμα Θέσπιδος (στο οποίο και ο Νίκος Παρασκευάς σκηνοθέτησε άπαξ⁴⁷) και τη σκηνοθετική εργασία του ελληνοαυστριακού Renato Mordo στη Λυρική Σκηνή αποδεικνύεται πως η πολιτική του Μπαστιά ικανοποιούσε πλέον το πάγιο αίτημα για προσλήψεις και άλλων σκηνοθετών στον ευρύτερο χώρο των κρατικών σκηνών⁴⁸.

Αξίζει να σημειωθεί πως, αν δεν κηρυσσόταν ο πόλεμος, δίπλα στους Ροντήρη και Μουζενίδη, που είχαν επωμιστεί τις παραγωγές της Κεντρικής Σκηνής, θα σκηνοθετούσε και ο ίδιος ο Μπαστιάς στο Βασιλικό Θέατρο. Σε συνέντευξή του, στην οποία παρουσιάζει το ρεπερτόριο για τη χειμερινή περίοδο 1940-1941⁴⁹, αναφέρει πως θα παρουσιαστούν σε δική του σκηνοθεσία τρία έργα: ο *Βολπόνε* του Μπεν Τζόνσον (Ben Jonson, *Volpone*), ο *Ανδροκλής και το λιοντάρι* του Τζωρτζ Μπέρναρ Σω (George Bernard Shaw, *Androcles and the Lion*) και την άνοιξη το *Γκραντ Οτέλ* της Βίκυ Μπάουμ· πιθανότατα να επρόκειτο για διασκευή του φημισμένου εκείνη την εποχή μυθιστορήματος της Αυστριακής συγγραφέως Hedwig (Vicki) Baum, *Menschen im Hotel* (1929), που είχε μεταφερθεί με μεγάλη επιτυχία στον κινηματογράφο με τους Greta Garbo και John Barrymore τον Μεσοπόλεμο (1932)⁵⁰. Για τον *Βολπόνε* ο Μπαστιάς είχε ήδη ξεκινήσει την ανάγνωση του έργου με

αποχώρησε για ένα σύντομο χρονικό διάστημα (*Κωστής Μπαστιάς, ό.π., σ. 249*) και πως ο Κωστής Μπαστιάς τον διατήρησε στο δυναμικό του ιδρύματος (*στο ίδιο, σ. 261*). Ο Δημοσθένης (και όχι Δημήτρης, όπως αναφέρεται συνήθως) Ματσούκης καταγόταν από την Κωνσταντινούπολη. Το 1922 πήγε στη Γερμανία, σπούδασε στη Schule Reimann (Γ. Ρούσσο, «Η αυριανή “πρώτη” εις το “Βασιλικόν”. Η βραδυά Μολιέρου», *Αθηναϊκά Νέα*, 8.2.1938) και εργάστηκε ως ηθοποιός στο Βερολίνο (Μίνως Κ. Ανδρουλιδάκης, «Το Ραδιοφωνικό Θέατρο», *Το Θέατρο* 5 [21.6.1944], σ. 10). Δίδαξε στη δραματική σχολή του Ελληνικού Ωδείου (Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, ό.π., σσ. 412-413, υποσημ. 948) και εργάστηκε ως σκηνοθέτης στο Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών κατά τη διετία 1938-1939 (Γιώργος Πράτσικας, «Δημοσθένης Ματσούκης», *Νέα Εστία* 368 [1.10.1942], σσ. 1010-1011). Κατά τη διάρκεια της Κατοχής σκηνοθέτησε στη Λυρική Σκηνή την *Κάρμεν* του Μπιζέ (Georges Bizet, *Carmen*) και την *Τραβιάτα* του Βέρντι (Giuseppe Verdi, *La traviata*). Πέθανε τον Αύγουστο του 1942 και κηδεύτηκε στις 30.8.1942 (Π. Β., «Δημοσθένης Ματσούκης», *Ελεύθερον Βήμα*, 13.9.1942). Το Εθνικό Θέατρο ενέκρινε «δαπάνη μέχρι 160.000 δραχμές διά τα έξοδα κηδείας για τον Σκηνοθέτη του θεάτρου». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/4.9.1942).

⁴⁷ Γκέρχαρτ Χάουπτμαν *Πριν απ' το ηλιοβασίλεμα* (Gerhart Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang*), 1939. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, μετά την απομάκρυνση του Κατσέλη, στο Άρμα Θέσπιδος σκηνοθέτησε επίσης ο Νίκος Παπαγεωργίου.

⁴⁸ Ο Γλυτζουρής σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η σημαντικότερη επίπτωση του κρατισμού στο σκηνοθετικό ζήτημα ήταν κατ' αρχήν οι νέες θέσεις που προέκυψαν. Οι αυξανόμενες ανάγκες του Βασιλικού και οι πιέσεις για την πρόσληψη και άλλων σκηνοθετών [...] οδήγησαν στην επέκταση της εδραίωσης του θεσμού στο κρατικό θέατρο». (Βλ. *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, ό.π., σ. 412).

⁴⁹ Αιμ. Κ[αραβία], «Τι θα παίξουν τον χειμώνα το “Βασιλικόν Θέατρον” και η κρατική λυρική σκηνή. Το νέον ρεπερτόριον. Ομιλεί ο κ. Μπαστιάς», *Αθηναϊκά Νέα*, 31.8.1940.

⁵⁰ Στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο έμπορος της Βενετίας*, ωστόσο, ενάμιση μήνα μετά, αναφέρονται στον προγραμματισμό μόνο τα δύο πρώτα. (Βλ. Σαίξπηρ *Ο έμπορος της Βενετίας*,

τους ηθοποιούς του Βασιλικού Θεάτρου από τα τέλη Αυγούστου⁵¹, πιθανότατα σε μετάφραση του Γιάννη Κότσικα⁵².

Στην τελευταία πριν από την κήρυξη του πολέμου συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου, το Διοικητικό Συμβούλιο του Βασιλικού Θεάτρου απαρτίζεται από τον εκδότη των συντηρητικών εφημερίδων *Η Πρώτη* και *Νέα Ημέρα* Ιωάννη Χαλκοκονδύλη (Πρόεδρο), τον θεατρικό συγγραφέα Γρηγόριο Ξενοπούλο (Αντιπρόεδρο) και τους Α. Δημητρακόπουλο, Κ. Ασκητόπουλο και Κ. Πάγκαλο (μέλη). Βασιλικός Επίτροπος είναι ο Γεώργιος Οικονόμου⁵³. Ο θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης Μιλτιάδης Λιδωρίκης κατέχει τη θέση του Διευθυντή Προσωπικού και ο πεζογράφος και θεατρικός συγγραφέας Άγγελος Τερζάκης, Γραμματέας του Βασιλικού Θεάτρου από το 1937, κατέχει από το 1940 τη θέση του Εισηγητή Δραματολογίου.

Οι δύο τελευταίες πριν από τον πόλεμο παραγωγές του Βασιλικού Θεάτρου είναι η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και ο *Έμπορος της Βενετίας* του Σαίξπηρ (William Shakespeare, *The Merchant of Venice*). Η σοφοκλεία τραγωδία παρουσιάζεται για πρώτη φορά από την κρατική σκηνή, στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού (30.9.1940), με την Ελένη Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο, ενδεχομένως σε «μια προσπάθεια να σπάσει το καθεστώς Ροντήρη-Παζινού-Μινωτή που είχε δημιουργηθεί και που, μεταξύ άλλων, έφραζε και τον δρόμο της Παπαδάκη»⁵⁴. Ταυτόχρονα, αποτελεί την πρώτη

Πρόγραμμα της παράστασης, Βασιλικόν Θέατρον της Ελλάδος, Γ΄ Θεατρική Περίοδος, 1940-1941, σ. 20). Το *Γκραντ Οτέλ* θα παρουσιαστεί τελικά το καλοκαίρι του 1942 από τον θίασο Κώστα Μουσουρή-Μιράντας Μυράτ-Γιώργου Παππά, σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη, χωρίς να αναφέρεται το όνομα του διασκευαστή.

⁵¹ Άνων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 28.8.1940.

⁵² Στα Πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου του Βασιλικού Θεάτρου αναφέρεται η εξαγορά της μετάφρασης του *Βολπόνε* από τον Κότσικα, η οποία είχε αρχικά αγοραστεί από τον θίασο Κοτοπούλη. Με μια κίνηση που φανερώνει τη στενή πλέον συνεργασία των δύο οργανισμών, από τη μία του Βασιλικού Θεάτρου και από την άλλη του ημικρατικού θιάσου της Κοτοπούλη, ο Μπαστιάς δίνει ως αντάλλαγμα στον θίασο Κοτοπούλη μια μετάφραση του έργου του Εμίλ Ωζιέ *Ο γαμπρός του Πουαριέ* (Émile Augier, *Le Gendre de M. Poirier*) από τον Πέτρο Σταματελάτο, που είχε παραγγελθεί από την κρατική σκηνή, και στον Κότσικα συμπληρωματική αμοιβή 5.000 δραχμές. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 204/20.9.1940).

⁵³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 207/18.10.1940.

⁵⁴ Γιάννης Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς, ό.π.*, σ. 340. Την ίδια πρόθεση αναγνωρίζει στον Μπαστιά και ο Θόδωρος Κρίτας: «*Η καλλιτεχνική παντοκρατορία του ζεύγους Παζινού-Μινωτή και του απόλυτου σκηνοθέτη Δημήτρη Ροντήρη ήταν ένα πραγματικό γεγονός που τον έκλεβε τη μισή δόξα. Έτσι, για να περιορίσει το σκηνοθετικό μονοπώλιο του Ροντήρη, χρησιμοποιεί τον νέο σκηνοθέτη Τάκη Μουζενίδη, ο οποίος ανεβάζει με την Ελένη Παπαδάκη και τον Αιμίλιο Βεάκη την “Αντιγόνη” του Σοφοκλή.*» (Θόδωρος Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 183).

σκηνοθετική εργασία του Μουζενίδη στο αρχαίο δράμα, στο πλαίσιο του καλλιτεχνικού πλουραλισμού που επεδίωκε ο Μπαστιάς:

«*Ηθέλησα, εις τον ωραίον δρόμον που επραγματοποίησεν ο κ. Ροντήρης, να εισαγάγω και άλλους και να τους δοκιμάσω. Διότι η τραγωδία είναι ένας σπουδαίος θεατρικός στίβος, όπου πολλοί θα κληθούν ν' αγωνισθούν. Όταν δε ένα Κράτος θέλη να δώσει διεθνή σημασίαν και να προκαλέση παγκόσμιον ενδιαφέρον διά τοιούτου είδους φεστιβάλ, εις την προετοιμασίαν των πρέπει να ζητήσει την συμβολήν όλων των δυνάμεων και όλων των δυνατοτήτων*»⁵⁵.

Με το έργο του Σαίξπηρ το Βασιλικό Θέατρο πλέον «*οικοδομεί την παράδοσή του*»⁵⁶, αφού ο *Έμπορος της Βενετίας* είχε παρουσιαστεί από τον Πολίτη το 1932. Τώρα παρουσιάζεται σε σκηνοθεσία του Ροντήρη, στην Κεντρική Σκηνή (21.10.1940), μόλις μια εβδομάδα πριν την κήρυξη του πολέμου, σε «*μία από τις τελειότερες παραστάσεις που έχει ποτέ εμφανίσει*» η κρατική σκηνή⁵⁷.

Κατά τη χειμερινή περίοδο 1940-1941 θα ακολουθούσαν, όπως είχε ανακοινωθεί⁵⁸, σε σκηνοθεσία Μουζενίδη η *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι (Carlo Goldoni, *La locandiera*), το έργο του Κλίφορντ Μπαξ *Ρόδο χωρίς αγκάθι* (Clifford Bax, *The Rose Without a Thorn*) και το έργο του Όσκαρ Γουάιλντ *Η σημασία να είναι κανείς σοβαρός*, με τον τίτλο *Μπέμπερν* (Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*)· σε σκηνοθεσία Ροντήρη η *Λουίζα Μίλλερ* [*Έρωτας και ραδιουργία*] του Σίλλερ (Johann Christoph Friedrich von Schiller, *Kabale und Liebe*) και σε σκηνοθεσία Μπαστιά, όπως προαναφέρθηκε, ο *Βολπόνε* και ο *Ανδροκλής και το λιοντάρι*. Στον Τύπο είχε επίσης ανακοινωθεί πως ο Ροντήρης θα σκηνοθετούσε την άνοιξη τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, με την Ελένη Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο⁵⁹. Οι νέες αυτές παραγωγές, σε συνδυασμό με επαναλήψεις παλαιότερων παραστάσεων του Βασιλικού Θεάτρου αλλά και με τις νέες παραγωγές της Λυρικής Σκηνής που

⁵⁵ Τρις Σκαρβαβίου [= Καλλιόπη Ιγγλέση], «Μία εντύπωση από τας δοκιμάς της *Αντιγόνης*. Ομιλεί ο κ. Κ. Μπαστιάς», *Η Βραδυνή*, 20.9.1940.

⁵⁶ Γιάννης Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. VII. Οι σκηνοθεσίες Δημήτρη Ροντήρη», *Θέατρο* 19 (Γενάρης-Φλεβάρης 1965), σ. 35.

⁵⁷ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Πλούσια θεατρική ζωή», *Νέα Εστία* 333 (1.11.1940), σ. 1358.

⁵⁸ Σαίξπηρ *Ο έμπορος της Βενετίας*, Πρόγραμμα της παράστασης, Βασιλικόν Θέατρον, ό.π.· Κ[αραβία], «Τι θα παίξουν τον χειμώνα το “Βασιλικόν Θέατρον” και η κρατική λυρική σκηνή, ό.π.

⁵⁹ Κ[αραβία], ό.π.

φιλοξενούνταν στο κτήριο Ziller, θα εντάσσονταν σε ένα πλαίσιο λειτουργίας που θα εφάρμοζε συστηματικά το εναλλασσόμενο δραματολόγιο⁶⁰ και θα παγίωνε τη διπλή διανομή στους πρωταγωνιστικούς ρόλους των έργων⁶¹.

⁶⁰ Όπως αναφέρει ο Μπαστιάς, «το δραματολόγιον θα είνε εναλλασσόμενον. Με τας μεταρρυθμίσεις που επραγματοποιήσαμεν εις την σκηνήν μας, θα έχωμεν την ευχέρειαν, το απόγευμα λ.χ. να δίδωμεν μίαν παράστασιν πρόζας και το βράδυ μίαν μελοδραματικήν παράστασιν». (Ανων., «Το Βασιλικόν Θέατρον κατά την προσεχή περίοδον. Ανακοινώσεις του κ. Μπαστιάς», *Η Βραδυνή*, 31.8.1940).

⁶¹ «Εφέτος εις το “Βασιλικόν Θέατρον” θα εφαρμοσθή εις ευρυτέραν κλίμακα ένα μέτρον του γενικού διευθυντού των Κρατικών Σκηνών κ. Κ. Μπαστιά, που ανοίγει ένα ευγενικό στάδιον αμίλλης μεταξύ των καλλιτεχνών του “Βασιλικού Θεάτρου”. Σύμφωνα με αυτό ωρισμένοι μεγάλοι ρόλοι διανέμονται εις δύο συγχρόνως ηθοποιούς και θα ερμηνεύονται εναλλάξ. Ούτω οι καλλιτέχνηι θα διαθέτουν με μεγαλείτερον ζήλον όλας τας δυνάμεις των και όλην την πνευματικότητά των, και το κοινό θα έχη την ευκαιρίαν να παρακολουθήσει δύο ή και τρεις ερμηνευτάς του αυτού ρόλου». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 6.9.1940).

1.4. Η λειτουργία της κρατικής σκηνής κατά την εμπόλεμη περίοδο

Μέχρι την ήττα της Ελλάδας από τον γερμανικό στρατό ο εύρωστος έως τότε κρατικός οργανισμός επιδεικνύει την ίδια μέριμνα για το διοικητικό και καλλιτεχνικό προσωπικό. Στην πρώτη μετά την έναρξη του πολέμου συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου λαμβάνονται άμεσα μέτρα προς αυτή την κατεύθυνση: διακοπή των παραστάσεων⁶², διασφάλιση της μισθοδοσίας του προσωπικού⁶³, αλλά και των στρατεύσιμων⁶⁴ και σχεδιασμός αντιαεροπορικής άμυνας για το κτήριο Ziller⁶⁵. Λίγες ημέρες μετά αποφασίζεται η διακοπή των εργασιών για την ανέγερση του θερινού Βασιλικού Θεάτρου στον χώρο του Φιλοπάππου⁶⁶ και η στέγαση του Βασιλικού Θεάτρου στην αίθουσα του κινηματοθεάτρου Παλλάς, που διέθετε «ένα από τα καλύτερα και ασφαλέστερα καταφύγια των Αθηνών»⁶⁷. η αίθουσα «εξεχωρήθη υπό του Μετοχικού Ταμείου Στρατού άνευ οιασδήποτε καταβολής ενοικίου» και το Βασιλικό Θέατρο αναλαμβάνει τη μισθοδοσία του προσωπικού του Παλλάς⁶⁸.

⁶² «Η εκ της κηρύξεως του πολέμου δημιουργηθείσα ανώμαλος κατάσταση επιβάλλει την διακοπήν των παραστάσεων του Βασιλικού Θεάτρου μέχρις ου ευρεθεί κατάλληλος λύσις διά την συνέχισιν των παραστάσεων». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 208/4.11.1940).

⁶³ «Δεν πρέπει να δημιουργηθή ζήτημα εις βάρος της συνθέσεως και των αποδοχών του Προσωπικού του Βασιλικού Θεάτρου, διότι εν εναντία περιπτώσει Οργανισμός του κύρους του Βασιλικού Θεάτρου θα εξετίθετο εις την δικαίαν κατηγορίαν της αστοργίας προς το Προσωπικόν του και θα έδιδε κάκιστον παράδειγμα, εις στιγμάς, καθ' ας η Κυβέρνησις καταβάλλει πάσαν προσπάθειαν προς ανακούφισιν των εργαζομένων τάξεων, ίνα δυνηθούν ν' αντιμετωπίσουν την λόγω του πολέμου οικονομικήν ανωμαλίαν. Η λύσις εντυχώς υπάρχει, διότι διακοπέντων των έργων διά τα οποία είχομεν λάβει παρά του Μετοχικού Ταμείου Πολιτικών Υπαλλήλων δάνειο δρχ. 22.000.000 (ανέγερσιν θερινού θεάτρου Αθηνών κ.λπ.) απομένει κατατεθειμένον παρά τη Εθνική Τραπέζην το υπόλοιπον αυτού, με το οποίον θα αντιμετωπισθούν επί του παρόντος αι υποχρεώσεις του θεάτρου». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 208/4.11.1940).

⁶⁴ «Όσον αφορά τους στρατευσίμους το Κράτος έλαβεν ήδη την δέουσαν μέριμναν, ορίσας όπως καταβάλληται εις αυτούς το σύνολον των αποδοχών των, όπερ ισχύει και διά τους υπαλλήλους του Βασιλικού Θεάτρου. Προς μείζονα ανακούφισιν των υπηρετούντων την πατρίδα ο κ. Γενικός Διευθυντής εισηγείται την αναστολήν των κρατήσεων προς εξηπρήτησιν δανείου των προς το Βασιλικόν Θέατρον, προτείνει δ' εν συνεχεία, όπως του αυτού ευεργετικού μέτρου τύχουν οι τελούντες υπό πολιτικήν επιστράτευσιν, ως και οι εκ του Προσωπικού εν γένει λαμβάνοντες μισθόν από δρχ. 5.000 και κάτω». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 208/4.11.1940).

⁶⁵ «Λόγω της κηρύξεως του πολέμου και του φόβου αεροπορικής προσβολής της πόλεως των Αθηνών παρίσταται ανάγκη καμουφλαρίσματος της στέγης του Θεάτρου ως και οργανώσεως παθητικής αεραμύνης διά της κατασκευής καταφυγίου και προχείρων νοσοκομειακών θαλάμων διά την παροχήν πρώτων βοηθειών». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 208/4.11.1940).

⁶⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 209/20.11.1940.

⁶⁷ Άνων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 16.11.1940. Ο Γιάννης Μπαστιάς αναφέρει μάλιστα πως σε παράσταση του Βοκάκιου του Σουπέ (Franz von Suppé, *Boccaccio*) από το λυρικό τμήμα του Βασιλικού Θεάτρου στις αρχές του 1941 «σήμαναν οι σειρήνες συναγεμού και όλο το καλλιτεχνικό προσωπικό μαζί με τους θεατές βρέθηκαν στο υπόγειο καταφύγιο». (Γιάννης Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς*, ό.π., σ. 344).

⁶⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 209/20.11.1940.

Οι πρωτοβουλίες της κρατικής σκηνης και προσωπικά του Μπαστιά τις πρώτες ημέρες του πολέμου, όχι μόνο για το ανθρώπινο δυναμικό του Βασιλικού Θεάτρου αλλά και για τους ηθοποιούς των ανεξάρτητων επαγγελματικών θιάσων, έχουν ακόμα στόχο την αντιμετώπιση της ανεργίας που έχει αυξηθεί λόγω της διακοπής λειτουργίας πολλών θιάσων, ιδίως όσων περιόδευαν στην επαρχία. Εξασφαλίζεται έτσι, μέσω και του κρατικού προϋπολογισμού, ένας κατώτατος μισθός για τους ηθοποιούς που θα έχουν εργασία στο θέατρο, ενώ για τις οικογένειες των άνεργων ηθοποιών διατίθενται δύο αίθουσες της Δραματικής Σχολής, τα μαθήματα της οποίας έχουν διακοπεί «επ' αόριστον»⁶⁹, και μετατρέπονται σε εστιατόριο, τη λειτουργία του οποίου θα επιβλέπει «*μια Επιτροπή, υπό την προεδρίαν του Προσωπάρχου των Κρατικών Σκηνών κ. Μ. Λιδωρίκη και της κ. Μ. Κοτοπούλη, του κ. Βεάκη, του κ. Παρασκευά και του κ. Ν. Δενδραμή*»⁷⁰.

Η ανάγκη στήριξης των πολεμικών επιχειρήσεων από τον κρατικό μηχανισμό έχει ασφαλώς επιπτώσεις στη λειτουργία αλλά και στην υλικοτεχνική υποδομή του Βασιλικού Θεάτρου· η κρατική σκηνή χάνει «*παρά της Επιτροπής Επιτάξεως*» τα δεκατρία (από τα δεκατέσσερα συνολικά) φορτηγά και το ένα (από τα δύο) λεωφορεία του Άρματος Θέσπιδος⁷¹, κατορθώνει ωστόσο να προετοιμάσει τις παραγωγές που θα ακολουθήσουν, χωρίς να επιβαρυνθεί ο προϋπολογισμός της, με τη «*χρησιμοποίηση του πολεμικού αποθέματος*»⁷².

Ως επακόλουθο του πολέμου με την Ιταλία, εξάλλου, πραγματοποιείται η απόλυση όσων εργαζομένων στο Βασιλικό Θέατρο είχαν ιταλική υπηκοότητα: «*Ο κ. Γενικός Διευθυντής ανακοινού, ότι διαπιστωθείσης της Ιταλικής υπηκοότητος των Α.*

⁶⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 208/4.11.1940.

⁷⁰ Κωστής Μπαστιάς, «Η συμβολή του Β. Θεάτρου στον αγώνα», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 23.11.1940, σσ. 1 και 4.

⁷¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 210/9.12.1940.

⁷² «*Ο κ. Γενικός Διευθυντής αναφέρεται εις ανακοίνωσιν της υπ. αρ. 187 συνεδρίας της 18.2.1940 περί δημιουργίας πολεμικού αποθέματος εμπορευμάτων και δηλοί ότι από της κηρύξεως του ελληνοϊταλικού πολέμου το Θέατρον διά την αναβάσιν και επανάληψιν των έργων “Οι Πέρσαι”, “Δημιουργηθέντα Συμφέροντα”, “Νυχτερίδα”, “Οι Γάμοι του Φιγκαρώ” και “Βοκκάκιος” εχρησιμοποίησε εμπορεύματα εκ του πολεμικού του αποθέματος. Ούτω διηκολύνθη το Βασιλικόν Θέατρον εις την ομαλήν και ταχείαν απαίτησιν ελλειπόντων εν τη αγορά ειδών ζυλείας, κάμποι, καρφοβελονών, χρωμάτων, διά την αναβάσιν και επανάληψιν των άνω έργων, αλλά και απέφυγε την διάθεσιν χρημάτων εις εποχήν περιορισμένων εσόδων του Βασιλικού Θεάτρου. Ο κ. Γενικός Διευθυντής ανακοινού ότι θα συνεχίση μέχρις εξαντλήσεως του πολεμικού τούτου αποθέματος την χρησιμοποίησίν του». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 211/18.12.1940).*

Πρεστρώ και Φ. Κοφίνο, μουσικών, Α. Κορωνιάδου, χορευτριάς Λυρικής Σκηνής, και Μιχ. Σκούλου, ηλεκτρολόγου, προέβη εις την απόλυσιν τούτων συμφώνως τω Νόμω»⁷³.

Η κρατική σκηνή θα καθυστερήσει, σε σχέση με τους ιδιωτικούς θιάσους, να ξεκινήσει τις παραστάσεις της. Η επιστράτευση εκατοντάδων ηθοποιών, που φεύγουν για το μέτωπο του πολέμου, δημιουργεί προβλήματα στην κατάρτιση των διανομών όλων των θεατρικών σχημάτων⁷⁴. Προφανώς όμως για τις πολυπρόσωπες παραγωγές του Βασιλικού Θεάτρου τα κενά είναι ακόμα πιο δύσκολο να καλυφθούν, αφού «επεστρατεύθησαν 40 εκ των ηθοποιών του»⁷⁵.

Ο καλλιτεχνικός σχεδιασμός του Βασιλικού Θεάτρου, που είχε εξαγγελθεί λίγες ημέρες πριν από τον πόλεμο, δεν πρόκειται βεβαίως να πραγματοποιηθεί. Τους πρώτους μήνες του πολέμου η κρατική σκηνή θα περιοριστεί σε επαναλήψεις πρόσφατων παραγωγών της. Τρεις εβδομάδες μετά την επαναλειτουργία των ιδιωτικών θιάσων και με τη βοήθεια έκτακτων προσλήψεων αστράτευτων ηθοποιών⁷⁶, η κρατική σκηνή θα επαναλάβει τους *Πέρσες* του Αισχύλου στο Παλλάς στις 24.11.1940⁷⁷. Η αυτονόητη για τις πολεμικές συνθήκες επιλογή των «επίκαιρων» *Περσών* δεν γνώρισε ωστόσο την ανταπόκριση του κοινού⁷⁸. Το Βασιλικό Θέατρο, εναρμονιζόμενο πλέον με το κλίμα των υπόλοιπων αθηναϊκών θιάσων, στρέφεται γρήγορα σε άλλες πρόσφατες παραγωγές του και «προσφέρει κι αυτό τα ελαφρότερα, μα πάντοτε αξιόσεων, κομμάτια του ρεπερτορίου του»⁷⁹. επαναλαμβάνονται τα *Δημιουργηθέντα συμφέροντα* του Μπεναβέντε (Jacinto Benavente, *Los intereses creados*), το έργο του Σκριμπ *Ένα ποτήρι νερό* (Eugène Scribe, *Le verre d' eau*) και οι *Γάμοι του Φιγκαρό* του Μπωμαρσαί (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le*

⁷³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 213/22.1.1941.

⁷⁴ Η Βαρβάρα Γεωργοπούλου παραθέτει από κατάλογο που βρίσκεται αναρτημένος στα γραφεία του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών πάνω από εκατό ονόματα ηθοποιών που επιστρατεύθηκαν στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. (Γεωργοπούλου, «Εθνική και κοινωνική προσφορά των Ελλήνων ηθοποιών», *ό.π.*, σσ. 289-290).

⁷⁵ Ανων., «Θεατρικά», *Έθνος*, 31.10.1940.

⁷⁶ Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα 1999, σ. 46.

⁷⁷ Σε απογευματινές παραστάσεις, στις 5μμ. (Ανων., «Θεατρικά», *Έθνος*, 21.11.1940). Από τις 15.12.1940 στο Παλλάς θα δίνονται απογευματινές παραστάσεις στις 3μμ και βραδινές στις 6μμ. (Ανων., «Στα Παρασκήνια», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 14.12.1940, σ. 2).

⁷⁸ Θεόδωρος Κρίτας, *Τα πρώτα χρόνια*, «Το κλειδί» - Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, Αθήνα 2001, σ. 163.

⁷⁹ Κ[αραντινός], «Θέατρα και θεάματα», *ό.π.*

Mariage de Figaro), ταυτόχρονα με τις παραγωγές του λυρικού τμήματος του Βασιλικού Θεάτρου.

1.5. Ο Ερρίκος Ε΄ στα χαρακώματα

Η μόνη νέα παραγωγή του Βασιλικού Θεάτρου κατά την εξάμηνη περίοδο των πολεμικών επιχειρήσεων είναι η παράσταση του *Ερρίκου Ε΄* του Σαίξπηρ (William Shakespeare, *Henry V*) στο Παλλάς στις 19.3.1941⁸⁰, έναν μήνα σχεδόν πριν από την εισβολή των Γερμανών στην Αθήνα. Η επιλογή της κρατικής σκηνης να παρουσιάσει για πρώτη φορά στην Ελλάδα ένα όχι ιδιαίτερα δημοφιλές έξω από την Αγγλία ιστορικό δράμα του Σαίξπηρ⁸¹ είναι αυτονόητο πως σχετίζεται με τον πατριωτικό χαρακτήρα του έργου. Ταυτόχρονα όμως τονίζονται στο πρόγραμμα της παράστασης τα κωμικά στοιχεία του ιστορικού αυτού δράματος, σε μια θεατρική περίοδο που στις επιλογές των ιδιωτικών θιάσων κυριαρχούσε η επιθεώρηση και στο Βασιλικό Θέατρο, μετά το βιαστικό κατέβασμα των *Περσών*, οι κωμωδίες και οι οπερέτες. Σημειώνει ο μεταφραστής Βασίλης Ρώτας:

«Το άφθονο κωμικό στοιχείο δίνει στο έργο αυτό ρυθμόν αρκετά διασκεδαστικό και ο ηρωικός του τόνος κι ο πολεμικός του παλμός, που καθρεφτίζουν ολοζώντανα όχι μόνον μια εποχή, παρά γενικά τον άνθρωπο μέσα στον πόλεμο, το κάνει επίκαιρο σήμερα. Γι' αυτό και το Β. Θέατρο το παρουσιάζει με την πεποίθηση πως ένα πολεμικό έργο μεγάλης καλλιτεχνικής αξίας σαν αυτό,

⁸⁰ Μετάφραση: Βασίλης Ρώτας. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Μουσική διεύθυνση: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Αλέξης Μινωτής (Ερρίκος ο Ε΄), Γεώργιος Θεοχάρης (Δούκας του Γλόστερ, αδελφός του βασιλέως), Τάκης Χριστοφορίδης (Δούκας του Μπέτφορντ, αδελφός του βασιλέως), Ιωάννης Αυλωνίτης (Δούκας του Έξτερ, θείος του βασιλέως), Πέτρος Χοϊδάς (Δούκας του Γιορκ, ξάδελφος), Μιχαήλ Ντολάντης (Κόντες Σάλσμπερυ), Ανδρέας Φιλιππίδης (Κόντες Γουέστμορλαντ), Αλέκος Δαμάσκος (Κόντες Γουόρικ), Νίκος Παρασκευάς (Αρχιεπίσκοπος Κάντερμπρυ), Νίκος Βλαχόπουλος (Επίσκοπος Έλυ), Ν. Δάμης (Κόντες Καίμπριτζ), Μήτσος Λυγίζος (Λόρδος Σκρουπ), Ανδρέας Παντόπουλος (Θωμάς Γκραϊή), Εμμανουήλ Ρούσσο (Θωμάς Έρπιγκαμ), Αλέκος Δεληγιάννης (Γκάουερ), Ευάγγελος Μαρμιάς (Φλουέλεν), Αλέκος Μπούμπης (Μακμόρις), Ανδρέας Παντόπουλος (Τζαίμυ), Νίκος Βλαχόπουλος (Τζων Μπέητς, στρατιώτης), Κωνσταντίνος Καλλίδης (Αλέξανδρος Κάουρτ, στρατιώτης), Γεώργιος Ταλάνος (Μιχάλης Γουίλλιαμς, στρατιώτης), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Πιστόλης), Ηλίας Δεστούνης (Νυμ), Χριστόφορος Νέξερ (Μπάρντολφ), Γιάννης Βεάκης (Παιδί), Ιωάννης Βαλέττας (Ένας κήρυκας), Νικόλαος Ροζάν (Κάρολος ο Στ΄, βασιλεύς της Γαλλίας), Δημήτρης Χορν (Λουδοβίκος ο Δελφίνος), Περικλής Γαβριηλίδης (Δούκας της Βουργουνδίας), Άρης Μαλλιαγρός (Δούκας της Ορλεάνης), Άγγελος Λάμπρου (Δούκας της Βουρβόνης), Γεώργιος Γληνός (Αρχιστράτηγος της Γαλλίας), Ιωακείμ Ραντόπουλος (Ραμπούρ), Δημήτρης Μοσχούτης (Γκρανπρέ), Περικλής Γαβριηλίδης (Μονζουά, Γάλλος κήρυκας), Περικλής Γαβριηλίδης (Πρέσβης στον βασιλέα της Αγγλίας), Ελένη Ζαφειρίου (Ισαβέλλα, βασίλισσα της Γαλλίας), Βάσω Μανωλίδου (Κατερίνα, κόρη του Καρόλου και της Ισαβέλλας), Μαρία Αλκαίου (Αλίκη, ακόλουθός της), Αθανασία Μουστάκα (Ταβερνιάρισσα), Νίκος Χατζίσκος (Χορός), Μήτσος Μυράτ (Γάλλος, στρατιώτης αιχμάλωτος του Πιστόλη), Ιωάννης Κουντούρης (Ένας κήρυκας Άγγλος), Αθανάσιος Τζερεράλης (Δουξ του Μπερυ), Ιωάννης Ρίτσος (Δουξ της Βρετανίας).

⁸¹ Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου...*, ό.π., σ. 49.

ανταποκρίνεται στο ζωνηρό αίτημα του λαού μας και είνε συμβολή πνευματική στον αγώνα μας»⁸².

Παράλληλα, βεβαίως, η επιλογή του έργου αποτελεί έναν φόρο τιμής από την πλευρά ενός κρατικού οργανισμού προς μια σύμμαχο χώρα. Η βοήθεια της Αγγλίας στη μάχη της Ελλάδας απέναντι στην Ιταλία και η ενεργός συμμετοχή της στην άμυνα του ελληνικού στρατού από τον Φεβρουάριο του 1941⁸³ έχει αυξήσει κατακόρυφα τη δημοτικότητα της Αγγλίας στην ελληνική κοινωνία και έχει συμβάλει στη σύσφιξη των σχέσεων των δύο λαών, που αποτυπώνεται έντονα και στον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών, με πλήθος δημοσιευμάτων και άρθρων στον ελληνικό περιοδικό και ημερήσιο Τύπο γύρω από την αγγλική κοινωνία, την ιστορία και τον πολιτισμό⁸⁴.

Δεν πρέπει επίσης να υποβαθμιστεί, σχετικά με την επιλογή να παρουσιαστεί ο *Ερρίκος Ε'* από την κρατική σκηνή, το γεγονός πως, μόλις δύο χρόνια πριν, το έργο είχε παρουσιαστεί στη σκηνή του Ziller από τον λονδρέζικο θίασο Old Vic, στο πλαίσιο των πολιτιστικών ανταλλαγών που είχε επιδιώξει ο Μπαστιάς. Το ιστορικό αγγλικό θέατρο, φιλοξενούμενο στην Κεντρική Σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου, παρουσίασε, μεταξύ άλλων έργων από το δραματολόγιό του, τον *Ερρίκο Ε'* που έτυχε θερμής υποδοχής⁸⁵. Θα ήταν ασφαλώς ελκυστική η σύγκριση ανάμεσα στις δύο παραστάσεις για το αθηναϊκό κοινό, που είχε παρακολουθήσει την αγγλική παράσταση του σαιξπηρικού έργου, ακόμη και αν το έργο αυτό δεν ήταν από τα δημοφιλή του Άγγλου βάρδου, ακόμη και αν ήταν δύσκολο να έχει γίνει πλήρως κατανοητό, στην πρωτότυπη γλώσσα, από τους θεατές το 1939.

⁸² Β[ασίλης] Ρώτας, «Ερρίκος ο Ε'», στο: Σαίξπηρ, *Ερρίκος ο Ε'*, Πρόγραμμα της παράστασης, Βασιλικόν Θέατρον της Ελλάδος [1941]. σ. [5].

⁸³ Γιώργος Μαργαρίτης, *Προαγγελία θυελλωδών ανέμων... Ο πόλεμος της Αλβανίας και η πρώτη περίοδος της Κατοχής*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σσ. 88-90.

⁸⁴ Στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*, για παράδειγμα, συχνά φιλοξενούνται σχετικά κείμενα, ενώ σε αφιερωματικό τεύχος για την Αγγλία συμμετέχει και ο σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης. («Το αγγλικό θεατρικό κοινό», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β', τχ. 212 [21.12.1940], σ. 4). Στο ίδιο περιοδικό, με αφορμή την πρεμιέρα του *Ερρίκου Ε'* από την κρατική σκηνή δημοσιεύεται άρθρο του Άγγλου μελετητή του Σαίξπηρ, Terence Spencer. («Ο *Ερρίκος Ε'* του Σαίξπηρ», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β', τχ. 224 [15.3.1941] σσ. 5 και 7). Η Κροντήρη δεν αποκλείει την πιθανότητα να συνέβαλε ο Spencer στην απόφαση να παρουσιαστεί το έργο από το Βασιλικό Θέατρο. (Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου...*, ό.π., σ. 50).

⁸⁵ Για την υποδοχή που επιφύλαξε η κριτική στις παραστάσεις του Old Vic και ειδικά στον *Ερρίκο Ε'*, βλ. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Β', ό.π., σσ. 299-300.



Σαίξπηρ, *Ερρίκος Ε΄*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1941 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η παράσταση που σκηνοθέτησε ο Ροντήρης εν καιρώ πολέμου δεν διέθετε προφανώς την αφθονία μέσων που χαρακτήριζε τις παραγωγές της κρατικής σκηνης της προπολεμικής περιόδου. Η σκηνή του Παλλάς δεν παρείχε τα μέσα της σκηνης του Ziller, τα σκηνικά ήταν ιδιαίτερος απλά, με «*ριντώ και λιτώτατα φόντα*»⁸⁶ και η διανομή της πολυπρόσωπης παράστασης, λόγω της επιστράτευσης, συμπληρώθηκε από τους ηθοποιούς που εργάζονταν στο Άρμα Θέσπιδος⁸⁷.

Η επιλογή του σαιξπηρικού έργου χαρακτηρίστηκε, δεδομένων πάντα των συνθηκών, ως επιτυχής και εύστοχη από την κριτική⁸⁸, υπήρξαν ωστόσο αντιρρήσεις

⁸⁶ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Ο *Ερρίκος ο Ε΄* εις το Βασιλικόν», *Αθηναϊκά Νέα*, 20.3.1941.

⁸⁷ «Αι δυνάμεις του Βασιλικού Θεάτρου και του Άρματος εργάζονται διά την επιτυχίαν του έργου». (Ανων., «Η ομιλία του Βασιλικού Θεάτρου», *Η Βραδυνή*, 16.3.1941). «Εις τον *Ερρίκον Ε΄* παίζουν – και κατά το πλείστον ικανοποιητικά– όσα ανδρικά στελέχη διαθέτει σήμερα η Κρατική Σκηνή μαζί και ο θίασος του Άρματος Θέσπιδος». (Μαμάκης, *ό.π.*). «Έχει επιστρατευθή –προς κάλυψιν των κενών, που άνοιξεν η επιστράτευσις στον θίασο του Βασιλικού– η πρώτη και δευτέρα σειρά εφεδρείας των “Άρμάτων του Θέσπιδος”». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Βασιλικόν Θεάτρον. *Ερρίκος ο Ε΄* του Σαίξπηρ», *Έθνος*, 20.3.1941).

⁸⁸ «Όπως το έχω συχνά τονίσει, στις κρίσιμες ώρες που ζούμε δεν έχει πια η Τέχνη πρωταρχική σημασία. Οφείλουν και το βιβλίο και το περιοδικό και το θέατρο να υπηρετήσουν πρώτα απ’ όλα τον αγώνα ζωής ή θανάτου που παλεύουμε όλοι, και από την άποψη αυτή η εκλογή του “Βασιλικού Θεάτρου” δεν μπορούσε να είναι επιτυχέστερη». (Άλκης Θούλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα ιστορικό και δύο σύγχρονα πολεμικά έργα», *Νέα Εστία* 344 [15.4.1941], σ. 350). «Καλλιτέρα εκλογή δεν μπορούσε να γίνη αυτήν την εποχή εκ μέρους του γενικού διευθυντού της κρατικής σκηνης από τον “*Ερρίκο Ε΄*” του Σαίξπηρ». (Μαμάκης, *ό.π.*). «Έργο γιομάτο αισιοδοξία, δράση πολεμική, επίδειξη ηθικής και πολεμικής ανδρείας,

σχετικά με το γεγονός πως η θεματολογία του από την αγγλική ιστορία απευθύνεται αποκλειστικά στο αγγλικό κοινό⁸⁹. Επισημάνθηκε ακόμα η ακαταλληλότητα της σκηνης του Παλλάς⁹⁰, που δεν εμπόδιζε όμως τον σκηνοθέτη να παρουσιάσει μια άρτια παράσταση⁹¹ στην «αριστοτεχνική και ρωμαλέα σε δημοτική γλώσσα» μετάφραση του Βασίλη Ρώτα⁹², ενώ δεν έλειψαν οι συγκρίσεις με την παράσταση του Old Vic⁹³. Για την παρουσίαση του πρωταγωνιστικού ρόλου, η κριτική αποτίμησε θετικά την εργασία του Μινωτή⁹⁴, αν και του καταλογίστηκε πως η απόδοση του ρόλου τού Ερρίκου Ε΄ θύμιζε έντονα την ερμηνεία του στον ρόλο του Ριχάρδου Γ΄ το 1939⁹⁵. Ιδιαίτερα θερμής υποδοχής έτυχε η ερμηνεία του νεότερου τότε Νίκου Χατζίσκου στον ρόλο του μονοπρόσωπου Χορού⁹⁶.

από τα καλύτερα που θα μπορούσαν να δοθούν με αξιώσεις ετούτη την περίοδο». (Σ[ωκράτης] Κ[αραντινός], «Θεατρικά», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 225 [22.3.1941], σ. 4).

⁸⁹ «Η εντύπωση από το έργο είναι ότι ο Σαίξπηρ μένει πάντοτε Σαίξπηρ κι όταν ακόμη γράφει έργα πατριωτικά, που δεν μπορούν να συγκινήσουν τους ξένους όσο τους Άγγλους». (Ο[ικονομίδης], ό.π.).

⁹⁰ «Η σκηνή του Παλλάς είναι ακατάλληλη για να κινηθούν απάνω της πλήθη και στρατοί και βασιλικές ακολουθίες». (Θρύλος, ό.π.). «Η αίθουσα του “Παλλάς” έχει βέβαια ελαττωματική ακουστική και γι’ αυτό οι ηθοποιοί υπερχρεώθηκαν, φαίνεται, να πάρουν ένα τόνο στομφώδη». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Ερρίκος ο Ε΄», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.3.1941).

⁹¹ «Ο κ. Ροντήρης ανέβασε τον “Ερρίκο τον Ε΄” με όλην την επιθυμητήν ενάργεια. Έχει άλλως τε αποκτήσει ειδικότητα στο ανέβασμα των σαιξπηρείων έργων». (Ο[ικονομίδης], ό.π.). «Η καλλιτεχνική εργασία του σκηνοθέτου κ. Ροντήρη είναι πολύ ενδιαφέρουσα γιατί εκίνησε άνετα πολλούς ηθοποιούς». (Ροδάς, ό.π.).

⁹² Ροδάς, ό.π.

⁹³ «Ο αγγλικός θίασος εξωντάνεψε το ιστορικόν αυτό έργο με μίαν θαυμαστήν εις επινοητικότητα σκηνοθεσίαν. Ένας συνδυασμός σημαιών και λαβάρων της εποχής απετέλει το σκηνικόν και ο συνδυασμός ήταν τέτοιος που επέτρεπε να μετασκευάζεται επί τόπου το βάθος της σκηνης κατά τας ανάγκας της αλλαγής των εικόνων του έργου. Ο κ. Ροντήρης εις την σκηνήν του “Παλλάς” απλοποίησε κατ’ ανάγκην τα πράγματα». (Μαμάκης, ό.π.). «Τα σκηνικά δεν είχαν πολύ χρώμα και δε φανέρωναν τόση φαντασία όση είχαν εκείνα που παρουσίασε ο αγγλικός θίασος πέρσι όταν έπαιζε επίσης τον “Ερρίκο τον Ε΄”, ήταν όμως, μέσα στην αυστηρότητά τους, πολύ καλλιτεχνικά και μεταφέρανε μέσα στην ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος που αναπαράσταναν». (Θρύλος, ό.π.).

⁹⁴ «Υπεγράμμισε ιδιαιτέρως τον ηρωικόν τόνον της φυσιογνωμίας του Άγγλου Βασιλέως και έδωσε εις την όλην ερμηνείαν θριαμβευτικήν χροιάν». (Μαμάκης, ό.π.). «Συνέλαβε κι απέδωσε άριστα τον ηρωικό χαρακτήρα του Ερρίκου του Ε΄». (Θρύλος ό.π., σ. 350). «Το ρόλο του Ερρίκου έπαιζε ο κ. Μινωτής με ηρωική έκφρασι, όπως ταιριάζει και στην εποχή μας». (Ροδάς, ό.π.). «Κυριαρχεί το ρωμαλέο τάλαντο του κ. Μινωτή στην ερμηνεία ενός ακόμη σαιξπηρείου ήρωος». (Ο[ικονομίδης], ό.π.).

⁹⁵ «Ενσαρκώνων τον Ερρίκον τον Ε΄ πρέπει να μη ενθυμήται άλλους Σαιξπηρικούς ρόλους, εις τους οποίους είναι υποχρεωμένος να εμφανίζεται δύσμορφος σωματικώς». (Χ[ρήστος] Ε. Α[γγελομάτης], «Ερρίκος ο Ε΄», *Εστία*, 20.3.1941). «Εθύμιζε πολύ την δική του δημιουργία στο Ριχάρδο Γ΄». ([Ιωάννης] Στ[ογιάννης], «Ένα επίκαιρο έργο. Ο Ερρίκος ο Ε΄. Η χθεσινή πρώτη του Βασιλικού Θεάτρου», *Η Βραδυνή*, 20.3.1941).

⁹⁶ «Γνήσιο ταλέντο δραματικού ηθοποιού με αίσθημα και έκφρασι, η ευχάριστη έκπληξι των θεατών της προχθεσινής παραστάσεως, που έγινε αισθητή με τα χειροκροτήματά των. Πιστεύω αδιάστακτα ότι θα είναι και ο πρωταγωνιστής του μέλλοντος, γιατί συγκεντρώνει όλα τα φυσικά και καλλιτεχνικά προσόντα». (Ροδάς, ό.π.). «Απάγγειλε τις εισαγωγές σε κάθε σκηνή με τις οποίες συνοδεύει ο Σαίξπηρ το έργο του, με τόσο χρώμα και με τόση έκφραση στη θερμή φωνή του, στο πρόσωπό του, ακόμα και στο σώμα του, ώστε όλα τα λόγια αποκτούσαν έντονη αναγλυφικότητα και παραστατικότητα. Νομίζω ότι μπορεί κανείς να



Σαίξπηρ, *Ερρίκος Ε΄*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1941 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Με την παράσταση του «εθνικού θεατρικού έργου» της Αγγλίας⁹⁷, ενός ακόμη έργου από τη γνώριμη δεξαμενή της κλασικής δραματουργίας, σε μια σκηνοθεσία «που ήταν πάντα μέσα στα γνωστά μας καλούπια του Βασιλικού Θεάτρου»⁹⁸, χωρίς να προσελκύσει το ευρύ κοινό⁹⁹, κλείνει οριστικά η μεσοπολεμική περίοδος της κρατικής σκηνης.

είναι βέβαιος από τώρα ότι ο κ. Χατζίσκος θα γίνει πολύ γρήγορα μια δύναμη του ελληνικού θεάτρου». (Θρύλος, ό.π.). «Τα χειροκροτήματα του κοινού ξεχώρισαν το νεαρό κ. Ν. Χατζίσκο, που έπαιξε το πρόσωπο του “Χορού”, ένα είδος εισηγητού, που εξηγεί τη δράση και συμπληρώνει τα κενά της δραματικής ανελίξεως του μύθου». (Σ[τογιάννης], ό.π.).

⁹⁷ Spencer, ό.π.

⁹⁸ Κ[αραντινός], ό.π.

⁹⁹ Θρύλος, ό.π.

2. ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ «ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ» (1941-1944)

*Βγαίνω στο μπαλκόνι μου και βλέπω:
ο Αγκυλωτός Σταυρός κυματίζει μπροστά στον Παρθενώνα
στο ίδιο κοντάρι που ώς χθες κυμάτιζε η Ελληνική Σημαία.
Δεν μπορώ να πω τι νιώθω. Ένα κενό, ένα βουβό κενό μέσα μου.*
Αιμίλιος Βεάκης¹⁰⁰

2.1. Οι κατοχικές κυβερνήσεις

Με την είσοδο των Γερμανών στην Αθήνα στις 27.4.1941 η ελληνική επικράτεια διαιρείται σε τρεις ζώνες κατοχής. Η Ιταλία καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της χώρας, η Γερμανία αρκείται στην κατοχή νευραλγικών περιοχών, όπως το μεγαλύτερο μέρος της Κρήτης, ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη και η Κεντρική Μακεδονία, και στη δικαιοδοσία της Βουλγαρίας περνά η Ανατολική Μακεδονία και η Θράκη. Στη θέση της νόμιμης ελληνικής κυβέρνησης, που βρίσκεται πλέον στην Αίγυπτο, οι δυνάμεις του Άξονα τοποθετούν κυβερνήσεις δωσίλογων, εγκαθιδρύοντας και στην Ελλάδα καθεστώς ανάλογο με εκείνα των υπό κατοχή ευρωπαϊκών χωρών, που «αποτελούσαν το πρόπλασμα της “Νέας Ευρώπης” που οραματιζόταν ο Χίτλερ»¹⁰¹.

Το Βασίλειο της Ελλάδας παύει να υφίσταται (ο βασιλιάς Γεώργιος Β΄ φεύγει από τη χώρα μαζί με την κυβέρνηση) και το κράτος-μαριονέτα μετονομάζεται σε

¹⁰⁰ «Αποσπάσματα από το ανέκδοτο ημερολόγιο του Αιμίλιου Βεάκη», *Θεατρικά* 11-13 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1973), αφιέρωμα: *Χρονικό ζωής και τέχνης ενός θεάτρου. Εθνικό Θέατρο 1932-1973. Με μια σύντομη αναφορά στην προϊστορία του*. Τόμος 1^{ος}, σ. 221.

¹⁰¹ Πολυμήρης Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή 1941-1944*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, σ. 41.

«Ελληνική Πολιτεία»¹⁰². Η εξουσία ουσιαστικά ασκείται από τον πληρεξούσιο του Γ' Ράιχ στην Ελλάδα, διπλωμάτη καριέρας Günther Altenburg και τον Ιταλό πληρεξούσιο Pellegrino Ghigi. Τρεις κυβερνήσεις διορίζονται κατά τη διάρκεια της Κατοχής, έως την αποχώρηση των Γερμανών τον Οκτώβριο του 1944. Η πρώτη, με πρωθυπουργό τον αντιστράτηγο Τσολάκογλου, που είχε υπογράψει τη συνθηκολόγηση με τους Γερμανούς, οδηγήθηκε σε πλήρη ανυποληψία μετά την αδυναμία επίλυσης του επισιτιστικού ζητήματος τον χειμώνα του 1941-1942 και αντικαταστάθηκε τον Δεκέμβριο του 1942 από τη βραχύβια κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Λογοθετόπουλου, καθηγητή της Ιατρικής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών με σπουδές στη Γερμανία. Η μεγαλειώδης απεργία του Μαρτίου του 1943 ενάντια στην πολιτική επιστράτευση που εξήγγειλαν οι Γερμανοί έχει ως αποτέλεσμα την αντικατάσταση του Λογοθετόπουλου από τον Ιωάννη Ράλλη. Ο τελευταίος, έμπειρος πολιτικός με αξιόλογη δράση κατά τον Μεσοπόλεμο, υπήρξε «ο πρώτος δωσίλογος πρωθυπουργός στον οποίο είχαν κάποια πίστη οι Γερμανοί»¹⁰³, αφού επί των ημερών του επήλθε «η τελική “σταθεροποίηση” του κυβερνητικού σχήματος συνεργασίας»¹⁰⁴.

Τα τεράστια δεινά που επέφερε η Κατοχή στον ελληνικό λαό, η κατάρρευση της οικονομίας, οι υλικές καταστροφές, η επισιτιστική κρίση, οι πρωτοφανείς αγριότητες των δυνάμεων κατοχής σε πολλές περιοχές της χώρας είχαν ως αποτέλεσμα οι ανθρώπινες απώλειες να υπολογίζονται σε εκατοντάδες χιλιάδες αμάχων. Ταυτόχρονα, η εμπειρία της Κατοχής οδήγησε στην ανάπτυξη ενός ισχυρού αντιστασιακού κινήματος, από τα πλέον σημαντικά στη Γηραιά Ήπειρο κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, και στη δυναμική είσοδο στο προσκήνιο της ιστορίας μιας μεγάλης μερίδας του πληθυσμού που πρόβαλλε νέα αιτήματα για την ελληνική κοινωνία μετά την Απελευθέρωση και επιζητούσε τη ρήξη με το προπολεμικό δικτατορικό καθεστώς.

¹⁰² Η ονομασία ενδεχομένως δόθηκε, είτε κατά το πρότυπο, με διαφορετικό ασφαλώς περιεχόμενο, της «Ελληνικής Πολιτείας» της περιόδου 1828-1832 είτε επειδή «ο όρος Πολιτεία ήταν οικείος στην Ελλάδα: Κρητική Πολιτεία, Ιόνιος Πολιτεία κ.λπ.». (Μαργαρίτης, *Προαγγελία θυελλωδών ανέμων...*, ό.π., σ. 169, υποσημ. 7).

¹⁰³ Mark Mazower, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ. Η εμπειρία της Κατοχής*, μετάφραση Κώστας Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, σ. 146.

¹⁰⁴ Μαργαρίτης, *Προαγγελία θυελλωδών ανέμων...*, ό.π., σ. 172.

2.2. Όψεις του κατοχικού θεάτρου

«Ίσως το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της εποχής εκείνης ήταν ο απίθανος συνδυασμός φτώχειας και πλούτου, σκλαβιάς και ελευθερίας, θανάτου και ζωής. Ήμασταν πάμπτωχοι, αλλά τόσο πλούσιοι σε οράματα και πάθος για όλα (για τον τόπο μας, για τον κόσμο – και ειδικά, για το θέατρο)... Ήμασταν “κατεχόμενοι” από Γερμανούς και Ιταλούς, αλλά πανελεύθεροι στο πνεύμα, στη θέληση, στον αγώνα για όλα (και για το θέατρο)... Ζούσαμε καθημερινά με την απειλή και την πραγματικότητα του θανάτου από σφαίρες ή από πείνα, αλλά και “εγκυμονούσαμε” καινούρια ζωή για όλα (και για το θέατρο βέβαια)...»¹⁰⁵. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής οι θίασοι καλούνται να λειτουργήσουν σε εξαιρετικά αντίξοες συνθήκες, τόσο λόγω του ασφυκτικού πλαισίου που διαμορφώνει ο έλεγχος των κατοχικών δυνάμεων και των διορισμένων ελληνικών κυβερνήσεων με τη λογοκρισία όσο και λόγω της οικονομικής δυσπραγίας που περιορίζει στο ελάχιστο το κόστος παραγωγής των παραστάσεων. Ωστόσο, παρά την ανέχεια των πολιτών, το ακατάλληλο ωράριο των παραστάσεων (τις μεσημβρινές και απογευματινές ώρες), τις απαγορεύσεις στην κυκλοφορία και τον φόβο των βομβαρδισμών, το κοινό συρρέει στις παραστάσεις¹⁰⁶, που συχνά δίνονται σε ακραία δυσμενείς συνθήκες¹⁰⁷. Η άνθιση που γνωρίζει το θέατρο συνολικά κατά την κατοχική περίοδο (ταυτόχρονα με την ίδρυση νέων δραματικών σχολών¹⁰⁸)

¹⁰⁵ Μαρτυρία του Μάριου Πλωρίτη στο άρθρο: Κώστας Κουμπέτσος, «Το ελληνικό θέατρο την εποχή της Κατοχής», *Ταχυδρόμος* 16 [1666] (17.4.1986), σ. 122.

¹⁰⁶ «Οι Αθηναίοι τουλάχιστον μάθανε στην Κατοχή να πηγαίνουν στο θέατρο. Προηγουμένως, πριν εκραγεί ο πόλεμος, τα έργα δεν πήγαιναν περισσότερο από 15-20 μέρες αν ήταν μεγάλες-μεγάλες επιτυχίες. Ας πούμε, υπήρχαν και έργα που είχαν φτάσει και 24 και 25 μέρες. Αυτά ήταν μεγάλες επιτυχίες. Δεν θυμάμαι ποτέ –στα προκατοχικά χρόνια– να μην είχαμε τη μία βραδιά πρεμιέρα, με μεγάλη επιτυχία και με πρόβλεψη διαρκείας του έργου, και την άλλη μέρα το πρωί να μην είχαμε πρόβα. Όταν ήρθε η Κατοχή, οι Αθηναίοι –γιατί αυτούς βλέπαμε τότε εμείς, η “τουρνέ” είχε αποκλεισθεί, αλλά φαίνεται ότι και στην επαρχία, όταν κατόρθωσαν να φτάσουν θίασοι, το ίδιο συνέβαινε– δεν είχαν πού να πάνε. Οι κινηματογράφοι ήταν κατάμεστοι από Γερμανούς και Ιταλούς στρατιώτες, αξιωματικούς, υπαξιωματικούς. [...] Η μόνη απόλαυση ήταν το θέατρο». Μαρτυρία του Δημήτρη Μυράτ στο άρθρο: Κουμπέτσος, ό.π., σ. 123.

¹⁰⁷ Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κάρολος Κουν: «Μερικές παραστάσεις τις παίζαμε με λάμπες “λουξ”, γιατί δεν είχε πάντα ηλεκτρικό. Θυμάμαι τους “Βρυκόλακες”, που δώσαμε όλες τις παραστάσεις αυτού του έργου με τις λάμπες αυτές». Ανάλογη είναι η μαρτυρία του Βασίλη Διαμαντόπουλου: «Θυμάμαι, παίζαμε με το “Θέατρο Τέχνης” του Κουν, ένα έργο του Μπέρναρ Σω, σε ένα θέατρο στην παλιά μάντρα του Αττίκ, στην Αχαρνών. Ήταν το “Δεν μπορείς να ξέρεις”. Τότε ήρθε η γερμανική περίπολος και μας είπε να σβήσουμε τα φώτα. Αλλά, αν σβήνανε τα φώτα, θα σταματούσαμε την παράσταση. Ο κόσμος ζήτησε να συνεχίσουμε στο σκοτάδι. Ήταν μια αντίδραση του κοινού ενάντια στην επιβολή και την απαίτηση του κατακτητή». Βλ. τις μαρτυρίες τους στο άρθρο: Κουμπέτσος, ό.π., σ. 122.

¹⁰⁸ Στις δραματικές σχολές του Εθνικού Θεάτρου και του Ωδείου Αθηνών, που λειτουργούσαν ήδη πριν από τον πόλεμο, προστίθεται το καλοκαίρι του 1940 η πρώτη ιδιωτική δραματική σχολή του Γιαννούλη Σαραντίδη. Στα χρόνια της Κατοχής ιδρύονται οι δραματικές σχολές του Κωστή Μπαστιά,

αποτυπώνεται στον αριθμό των νέων παραγωγών¹⁰⁹. οι 30 περίπου παραστάσεις του χειμώνα του μεγάλου λιμού 1941-1942 διπλασιάζονται τις δύο επόμενες χειμερινές θεατρικές περιόδους¹¹⁰.

Το θέατρο, κοινωνικό γεγονός και ζωντανή τέχνη ταυτόχρονα, προσφέρει έναν τόπο συνάθροισης για τους πολίτες, όπου μπορεί στις ακραίες συνθήκες της Κατοχής να αναπτυχθεί το αίσθημα της αλληλεγγύης και της συλλογικής δράσης και βεβαίως να γίνει διάχυση πληροφοριών για την τρέχουσα καθημερινότητα¹¹¹. Σ' αυτές ακριβώς τις δυνατότητες που παρέχει σε έναν κατακτημένο λαό ο δημόσιος χαρακτήρας της θεατρικής τέχνης οφείλεται και η απόφαση των κατοχικών δυνάμεων να κλείσουν τα θέατρα δύο τουλάχιστον φορές κατά την περίοδο της Κατοχής, με την πρόφαση του κινδύνου επιδημιών¹¹².

Η επιθεώρηση αδυνατεί να διατηρήσει, όπως είναι αυτονόητο, τον πατριωτικό χαρακτήρα των παραστάσεων της εμπόλεμης περιόδου και οι ηθοποιοί της περιορίζονται να εντάξουν, ομολογουμένως με εφευρετικότητα, στην ερμηνεία τους έμμεσες αναφορές και υπαινιγμούς για τον σχολιασμό της επικαιρότητας¹¹³. Οι ανεξάρτητοι επαγγελματικοί θίασοι των πρωταγωνιστών στρέφονται κυρίως στην κωμωδία, χωρίς ωστόσο να λείψουν εντελώς οι απόπειρες προσέγγισης ενός πιο

του Δημήτρη Ροντήρη, της Μαρίκας Κοτοπούλη, του Θεατρικού Σπουδαστηρίου του Βασιλή Ρώτα και του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κουν. (Νίκος Βυζαντινός, «Οι δραματικές σχολές μας. Εντυπώσεις και παρατηρήσεις», *Το Θέατρο* 6 [6.6.1944], σ. 13).

¹⁰⁹ Ωστόσο, για τη διασπορά των δυνάμεων και τον βιαστικό καταρτισμό ρεπερτορίου των θιάσων, που επέφερε η αύξηση των παραγωγών, είχαν διατυπωθεί αντιρρήσεις. Στις αρχές του 1944 ο Άλκης Θρύλος σημειώνει: «*Εξέφρασα και ξαναεξέφρασα τις ανησυχίες που μου γεννούσε η μέθη που προκάλεσε το ενδιαφέρον του κοινού για το θέατρο: σχηματίστηκαν αμέσως αναρίθμητοι θίασοι χωρίς καθόλου να υπολογιστεί αν υπήρχαν αρκετοί δυναμικοί ηθοποιοί ώστε να παρουσιάσουν όλοι αυτοί οι θίασοι μια καλλιτεχνική ενότητα κι οντότητα, αν θα ήταν δυνατό να ανακαλυφθούν, τώρα προπάντων που κάθε επαφή με τον έξω κόσμο έχει διακοπεί, αρκετά αξιοπρόβλητα έργα, χωρίς καθόλου να καταμετρηθεί το κοινό, που, όσο κι αν ήταν πρόθυμο, ήταν και περιορισμένο, γιατί οι δυσκολίες της συγκοινωνίας εμποδίζουν όλους τους κατοίκους των κάπως απομακρυσμένων συνοικιών να θεατρίζονται*». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Πληθωρισμός», *Νέα Εστία* 400 [1.2.1944], σ. 182).

¹¹⁰ Τα στατιστικά στοιχεία βασίζονται στα έντυπα θεατρικά προγράμματα που φυλάσσονται στο Αρχείο του Θεατρικού Μουσείου και στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.) του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (Μ.Ι.Ε.Τ.), καθώς και στις στήλες θεαμάτων του ημερήσιου Τύπου.

¹¹¹ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το θέατρο και η κατοχική Αθήνα», στον τόμο του ίδιου: *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 497-500.

¹¹² Τα διαστήματα 18.5.1942-10.6.1942 και 23.7.1943-30.7.1943. (Θαλής Δίζελος, «Το θέατρο στην αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88, ό.π., σ. 457).

¹¹³ Για την προσαρμογή των επιθεωρησιακών θιάσων στις συνθήκες τις Κατοχής, βλ. Κωνσταντζα Γεωργακάκη, *Η εφημέρη γοητεία της Επιθεώρησης 1894-2014*, ό.π., σσ. 172-175.

απαιτητικού ρεπερτορίου¹¹⁴. Στον χώρο των ιδιωτικών θιάσων ξεχωρίζει η σύμπραξη των πρωταγωνιστών Βάσως Μανωλίδου, Αιμίλιου Βεάκη, Γιώργου Παππά, Νίκου Δενδραμή και ο θιάσος που διευθύνει ο Κωστής Μπαστιάς στο Θέατρο Αθηνών, μετά την αποχώρησή του από το Εθνικό Θέατρο¹¹⁵. Ο θιάσος της Μαρίκας Κοτοπούλη χάνει το καλοκαίρι του 1941 την κρατική στήριξη που απολάμβανε στη μεταξική περίοδο¹¹⁶, ενώ το 1943 η κατοχική κυβέρνηση αναγνωρίζει ως «ημικρατικό» τον Θυμελικό Θίασο του Λίνου Καρζή¹¹⁷.

Ασφαλώς το σημαντικότερο γεγονός στον χώρο του ελεύθερου θεάτρου κατά τη διάρκεια της Κατοχής είναι η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης το 1942. Αφενός συνιστά την αποκρυστάλλωση του καλλιτεχνικού οράματος του Κάρολου Κουν¹¹⁸, που προτείνει τη «ρήξη με το σύστημα του εμπορικού θεάτρου, την κερδοσκοπική του νοοτροπία, με όλα τα επακόλουθα στις επιλογές του ρεπερτορίου και τον τρόπο λειτουργίας του, με τον βεντετισμό και τις συνέπειές του»¹¹⁹. αφετέρου η δημιουργική πορεία του θιάσου τις επόμενες δεκαετίες θα καθιερώσει το Θέατρο Τέχνης στη συνείδηση του κοινού ως το «αντίπαλο δέος» στο Εθνικό Θέατρο¹²⁰.

Την ίδια χρονιά ο Βασίλης Ρώτας, στο πλαίσιο των αναζητήσεών του γύρω από το λαϊκό θέατρο, ιδρύει στην Αθήνα το Θεατρικό Σπουδαστήριο, που

¹¹⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα η παρουσίαση της *Νόρας* [*Ένα κουκλόσπιτο*] του Ίψεν (Henrik Ibsen, *Et dukkehjem*) το 1942 από τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν.

¹¹⁵ Για τη συγκρότηση του θιάσου του Μπαστιά, που στελεχώθηκε και με ηθοποιούς που αποχώρησαν από την κρατική σκηνή, βλ. Γιάννης Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς...*, ό.π., σσ. 357-366.

¹¹⁶ Με το Νομοθετικό Διάταγμα 320 «Περί καταργήσεως των Αναγκαστικών Νόμων 1548/1939 “περί επιχορηγήσεως υπό του Κράτους του θιάσου Μαρίκας Κοτοπούλη” και συμπληρωματικού τοιούτου υπ’ αριθ. 2111/1939 τοιούτου». (ΦΕΚ 251/28.7.1941).

¹¹⁷ Με τον Νόμο 759 «Περί αναγνωρίσεως και ενισχύσεως υπό του Κράτους του Οργανισμού “Θυμελικός Θίασος”». (ΦΕΚ 341/13.10.1943). «Ο υπό τον Λίνον Καρζήν “Θυμελικός Θίασος” σκοπόν έχων την αναβίωσιν του Αρχαίου Αττικού Θεάτρου, αναγνωρίζεται ως ημικρατικός οργανισμός τελών υπό τον έλεγχον του Υπουργείου Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας [...]. Διά την εκτέλεσιν του σκοπού του παραχωρείται εις τον Θυμελικόν Θίασον το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού από 15 Απριλίου έως τέλος Ιουλίου εκάστου έτους [...]. Αι παραστάσεις του Θυμελικού Θιάσου δέον να παρακολουθώνται υποχρεωτικώς παρά των μαθητών των ανωτέρων τάξεων των εν τη περιφερεία της τέως Διοικήσεως Πρωτευούσης Σχολείων Μέσης Εκπαιδεύσεως, προς πνευματικήν και καλλιτεχνικήν διαπαιδαγώγησιν της σπουδαζούσης νεολαίας [...].

¹¹⁸ Για τη σκηνοθετική εργασία του Κουν από τη δεκαετία του 1930 έως το 1942, βλ. ενδεικτικά: Δημήτρης Σπάθης, «Κάρολος Κουν. Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης», *Τα Ιστορικά* 39 (Δεκέμβριος 2003), σσ. 451-478.

¹¹⁹ Σπάθης, «Κάρολος Κουν...», ό.π., σ. 467.

¹²⁰ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης», στον τόμο: *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, επιστημονική επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σσ. 18-19.

περιλαμβάνει δραματική σχολή (χωρίς δίδακτρα¹²¹) και θίασο μαζί, δίνοντας παραστάσεις, είτε με εισιτήριο είτε δωρεάν σε σχολεία, στο Πανεπιστήμιο και στο Πολυτεχνείο¹²². Κατά την τελευταία φάση της Κατοχής ο Ρώτας πρωτοστατεί στην εμφάνιση μιας ακόμα εκδοχής λαϊκού θεάτρου, άμεσα ενταγμένης στο κίνημα της αντίστασης και με σαφή πολιτικά χαρακτηριστικά: τον Ιούνιο του 1944 συγκροτεί τον «Θεατρικό Όμιλο της Ενιαίας Πανελλαδικής Οργάνωσης Νέων (ΕΠΟΝ) Θεσσαλίας», υπό την αιγίδα της Πολιτικής Επιτροπής Εθνικής Απελευθέρωσης (ΠΕΕΑ)¹²³. Ανάλογες προθέσεις και στόχοι χαρακτηρίζουν την πρωτοβουλία του ποιητή Γιώργου Κοτζιούλα με τη λειτουργία της «Λαϊκής Σκηνης της VIII Μεραρχίας του Ελληνικού Λαϊκού Απελευθερωτικού Στρατού (ΕΛΑΣ)» στην Ήπειρο¹²⁴. Παρόμοιες πρωτοβουλίες σημειώνονται και σε άλλες περιοχές της ελεύθερης Ελλάδας¹²⁵ και συμβάλλουν στην ανάπτυξη μιας πρωτόγνωρης στα ελληνικά χρονικά εκδοχής πολιτικού θεάτρου που φέρνει για πρώτη φορά ομάδες πληθυσμού της υπαίθρου σε επαφή με τη θεατρική πράξη.

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής επιχειρείται η λειτουργία μιας δεύτερης κρατικής σκηνης. Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, που ιδρύεται το 1943¹²⁶, δεν έχει κάποια οργανική σχέση με το Εθνικό Θέατρο και η πρωτοβουλία ίδρυσής του

¹²¹ Ανων., «Το Θεατρικό Σπουδαστήριο», *Καλλιτεχνικά Νέα* 14 (11.9.1943), σ. 7.

¹²² Για τη λειτουργία και τη δράση του Θεατρικού Σπουδαστηρίου, βλ. ενδεικτικά: Βασίλης Ρώτας, «Το θεατρικό σπουδαστήριο», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (Μάρτιος-Απρίλιος 1962), σσ. 306-309· του ίδιου, *Ο αγώνας στα ελληνικά βουνά*, ό.π., σσ. 35-37· του ίδιου, «Το Θέατρο στο Βουνό – Ιστορία και αναμνήσεις», εισαγωγή-σημειώσεις Πλάτων Μαυρομούστακος, *Η λέξη* 116 (Ιούλιος-Αύγουστος 1993), σσ. 419-424.

¹²³ Βλ. ενδεικτικά: Γεράσιμος Σταύρου, «Το θέατρο στην ελεύθερη Ελλάδα», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88, ό.π., σσ. 376-385.

¹²⁴ Η Λίλα Μαράκα κατατάσσει τη δράση των δύο θιάσων στα δύο κύρια είδη πολιτικού θεάτρου, που εμφανίστηκαν στο σοβιετικό και το γερμανικό θέατρο, «του θεάτρου τέχνης που αντιπροσωπεύεται από τον Βασίλη Ρώτα, και τον Αγκίτ-προπ που αντιπροσωπεύεται από τον Γιώργο Κοτζιούλα». (Λίλα Μαράκα, «Οι Μεγάλες Δυνάμεις: Διεθνής πολιτική, διπλωματία και μεγάλο κεφάλαιο ως σταθερό μοτίβο στη θεματική του σύγχρονου πολιτικού θεάτρου. Συγκριτική μελέτη παραδειγμάτων από το γερμανικό και το ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο της ίδιας: *Θέατρο και δράμα. Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματουργία. Ανάλεκτα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ. 358). Για μια αποτίμηση της δράσης των δύο θιάσων, βλ. Γεωργιπούλου, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου*, ό.π., σσ. 368-441.

¹²⁵ Βλ. για παράδειγμα τη δράση του Θεατρικού Ομίλου του Μακεδονικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ (Καφταντζής, *Θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας...*, ό.π., σσ. 63-108) και την απαρίθμηση από τον Χάρη Σακελλαρίου εκατοντάδων ανάλογων πρωτοβουλιών για τη σύσταση ερασιτεχνικών θιάσων, πάντοτε εντός του πλαισίου δράσης της ΕΠΟΝ. (Σακελλαρίου, *Το θέατρο της Αντίστασης*, ό.π., σσ. 15-16).

¹²⁶ Με τον Νόμο 160 «Περί λειτουργίας δραματικού θεάτρου εν Θεσσαλονίκη». (ΦΕΚ 146/25.5.1943). «Δια την σύστασιν, διοίκησιν και λειτουργίαν εν τη Μακεδονική Πρωτευούση Δραματικού Θεάτρου, συνιστάται ειδική εννεαμελής Επιτροπή, ονομαζομένη εν τοις εφ' εξής "Εφορία Θεάτρου Θεσσαλονίκης"».

αποδίδεται στην αντιμετώπιση του βουλγαρικού επεκτατισμού, που αποτυπωνόταν στην πρόθεση του Βουλγαρικού Συνδέσμου να εγκαταστήσει στην πόλη κλιμάκιο του Εθνικού Θεάτρου της Βουλγαρίας και της Όπερας της Σόφιας¹²⁷. Ταυτόχρονα, ικανοποιούσε το πάγιο αίτημα «της υπάρξεως σοβαρού θεάτρου εν Θεσσαλονίκη»¹²⁸. Ο μεταφραστής και κριτικός θεάτρου Λέων Κουκούλας, που αναλαμβάνει τη διεύθυνση του νέου οργανισμού, διατυπώνει με σαφήνεια τον σκοπό του εγχειρήματος: «Η αποστολή μου στη Θεσσαλονίκη έχει διττό σκοπό: καλλιτεχνικό, βέβαια πριν απ' όλα, μα κι εθνικό συνάμα»¹²⁹. Στις διεργασίες για την οργάνωση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης συμμετέχουν και πρόσωπα από τους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου¹³⁰, όπως ο Μιχάλης Μαντούδης, Κυβερνητικός Επίτροπος στο Εθνικό Θέατρο κατά τη διάρκεια της Κατοχής, και ο σκηνοθέτης Τάκης Μουζενίδης, που είχε λίγους μήνες νωρίτερα αποπεμφθεί από την κρατική σκηνή. Σκηνοθέτης του θιάσου, ωστόσο, αναλαμβάνει ο Κωστής Μιχαηλίδης· από το δυναμικό του Εθνικού Θεάτρου ο ίδιος, παροπλισμένος όμως σε όλη τη διάρκεια της Κατοχής, αφού του ανατέθηκε μόνο μία σκηνοθεσία, όταν το Εθνικό Θέατρο βρέθηκε χωρίς σκηνοθέτη. Σκηνογράφος του θεάτρου αναλαμβάνει ο Γιώργος Βακαλό, ενώ ο θίασος στελεχώνεται και από ηθοποιούς που είχαν εργαστεί στο Εθνικό Θέατρο¹³¹. Η πορεία του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης δεν υπήρξε απρόσκοπτη· οι τολμηρές επιλογές ρεπερτορίου και οι συνεχείς παρεμβάσεις των γερμανικών αρχών είχαν ως αποτέλεσμα την απομάκρυνση του Κουκούλα και την αντικατάστασή του, αρχικά από τον ποιητή Αθανάσιο Κυριαζή και έπειτα από τον ηθοποιό Γιάννη Αυλωνίτη¹³².

¹²⁷ Την πρωτοβουλία ίδρυσης ανέλαβαν, μεταξύ άλλων παραγόντων της πόλης, ο Γενικός Διοικητής Μακεδονίας Βασίλης Σιμωνίδης και ο Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος. (Γ. Θ. Βαφόπουλος, *Θεατρικές σελίδες 1924-1974*, Ρέκος, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 32-33).

¹²⁸ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Το “αίτημα” της Θεσσαλονίκης», *Ελεύθερον Βήμα*, 29.12.1942.

¹²⁹ Μ. Β., «Η σημερινή θέση του θεάτρου μας. Συνέντευξη με τον κ. Λέοντα Κουκούλα», *Καλλιτεχνικός Κόσμος* 1 (19.8.1943), σ. 2.

¹³⁰ Κατερίνα Κωστίου, «Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης», *Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα: *Το θέατρο της Θεσσαλονίκης*, *Η Καθημερινή*, 21.9.1997, σσ. 9-12.

¹³¹ Ανάμεσά τους οι Ντόρα Βολανάκη, Ελένη Χατζηαργύρη, Παντελής Ζερβός, Μάνος Κατράκης, Χριστίνα Καλογερίκου, Σαπφώ Νοταρά, Γιάννης Αυλωνίτης, Νίκος Χατζίσκος κ.ά.

¹³² Ο Θαλής Δίξελος, βασισμένος στην προφορική μαρτυρία του Κουκούλα, διασώζει πολύτιμες πληροφορίες για τη δράση του θεάτρου: οι Γερμανοί θα αποτρέψουν την παράσταση της *Θυσίας του Αβραάμ* σε μια πόλη όπου οι Εβραίοι αποτελούσαν σημαντικό κομμάτι του πληθυσμού, θα παρέμβουν στην παράσταση της *Λουίζα Μίλλερ* [*Ερωτας και ραδιουργία*] του Σίλλερ (Johann Christoph Friedrich von Schiller, *Kabale und Liebe*), αλλάζοντας την εθνικότητα ενός ρόλου του έργου (η Αγγλίδα λαιδη Μίλφορντ γίνεται Γερμανίδα κόμησσα Γιοχάνα), και θα υποχρεώσουν τον θίασο να ανεβάσει τη *Μαρία Μαγδαληνή* του Χέμπελ (Christian Friedrich Hebbel, *Maria Magdalena*). (Δίξελος, ό.π., σσ. 460-461).

Με την Απελευθέρωση ο οργανισμός μετονομάστηκε σε Λαϊκό Θέατρο Βόρειας Ελλάδας και σύντομα ολοκλήρωσε τη δράση του¹³³. Παρά τη βραχύβια λειτουργία της η κρατική σκηνή της Θεσσαλονίκης αποτέλεσε «έναν σημαντικό πόλο αντίστασης, προκαλώντας συνεχώς τριβές με τους μηχανισμούς λογοκρισίας»¹³⁴ και, ταυτόχρονα, «την πρώτη μεγάλη τομή στη θεατρική ιστορία της πόλης»¹³⁵.

¹³³ «Μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας (Φεβρουάριος 1945) το θέατρο δέχτηκε πολλές επιθέσεις και λιθοβολισμούς. Οι περισσότεροι ηθοποιοί έφυγαν κυνηγημένοι στην Αθήνα και πολλοί είχαν δυσάρεστες περιπέτειες». (Κώστας Τομανάς, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 214).

¹³⁴ Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, ό.π., σ. 45.

¹³⁵ «Τομή, επειδή για πρώτη φορά έχουμε γηγενή παραγωγή, από μόνιμο θίασο πρόζας, υψηλών επαγγελματικών προδιαγραφών, σε μόνιμη στέγη, με πολιτική ρεπερτορίου και αισθητική γραμμή». (Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης», στον τόμο: *Τοις αγαθοίς Βασιλεύουσα Θεσσαλονίκη. Ιστορία και πολιτισμός*, επιμέλεια Ι. Κ. Χασιώτης, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη [1997], σ. 288).

2.3. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής στο Εθνικό Θέατρο

2.3.1. Οι κατοχικοί διευθυντές της κρατικής σκηνής

2.3.1.1. Ο Νικόλαος Γιοκαρίνης

Ο Κωστής Μπαστιάς, Γενικός Διευθυντής της κρατικής σκηνής έως τη συνθηκολόγηση της χώρας, παραιτείται από τη θέση του την παραμονή της εισόδου των Γερμανών στην Αθήνα, αρνούμενος κατά πάσα πιθανότητα να συνεργαστεί με το νέο καθεστώς¹³⁶. Η κυβέρνηση Τσολάκογλου, που αναλαμβάνει καθήκοντα στις 29.4.1941, αντικαθιστά με νομοθετικό διάταγμα στη διοίκηση της κρατικής σκηνής τη θέση Βασιλικού Επιτρόπου με τη θέση Κυβερνητικού Επιτρόπου, ο οποίος θα «διορίζεται δι' αποφάσεως του Προέδρου της Κυβερνήσεως» και στον οποίο συγκεντρώνονται ουσιαστικά όλες οι εξουσίες εντός του ιδρύματος¹³⁷. Την επόμενη

¹³⁶ «Από την παραμονή ο Μπαστιάς είχε κλείσει το Βασιλικό Θέατρο και είχε αποχωρήσει, μην έχοντας καμία αρμόδια αρχή για να υποβάλει την παραίτησή του. Την Κυριακή το πρωί συμμετείχε, ως γενικός διευθυντής Γραμμάτων και Καλών Τεχνών, σε μια τελευταία σύσκεψη στο υπουργείο Οικονομικών, όπου παρευρέθηκαν όλοι οι γενικοί διευθυντές και οι γενικοί γραμματείς των υπουργείων. Εκεί είπε στους παρευρισκόμενους: “Εμείς δεν έχουμε πλέον καμιά δουλειά και να πάμε σπίτι μας”». (Γιάννης Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς*, ό.π., σ. 347). Την άρνηση του Μπαστιά να συνεργαστεί με την κατοχική διοίκηση επισημαίνει επίσης ο Αλέξης Σολομός: «Με την αρχή της Κατοχής, ο καλλιτεχνικός αυτός δερβέναγας της Μεταξικής περιόδου βρέθηκε μεμιάς απ’ το ζενίθ της παντοδυναμίας στο ναδίρ της ανυπαρξίας. Μη θέλοντας να συνεργαστεί με το γερμανοϊταλικό καθεστώς, κατάφερε να πείσει ένα φιλότεχνο μαυραγορίτη να του χρηματοδοτήσει μια ιδιωτική θεατρική επιχείρηση». (Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή, προσκήνιο, παρασκήνιο*, Δωδώνη, Αθήνα 1980, σ. 22). Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί πως ο θεατρικός επιχειρηματίας Θεόδωρος Κρίτας αναφέρει πως τον Μπαστιά «είχε εκπαραθυρώσει με τις ιταλικές πλάτες» ο Γιοκαρίνης (Κρίτας, *Τα πρώτα χρόνια*, ό.π., σσ. 208-209), ενώ ο Βεάκης καταγράφει στο ημερολόγιό του: «Για την τύχη του θεάτρου μας άπειρες διαδόσεις και καμιά επίσημη ανακοίνωσις. Το μόνο επίσημως γνωστόν είναι ότι διορίσθη Κυβερνητικός επίτροπος ο κ. Ν. Γιοκαρίνης και ότι ο κ. Ν. Κυπαρίσης ανέλαβε τη Γ. Δ. Γραμμάτων και Τεχνών. Περί Μπαστιά μια λένε πως πάυεται μια πως μένει. Ειπώθηκε ακόμα πως στα συμβούλια που γίνηκαν υπό την προεδρίαν του νέου Κυβερνητικού επιτρόπου ο Μπαστιάς επρότεινε την περικοπήν του μισθού μας κατά 50% για να μη διαλυθεί το θέατρο και προπάντων τα Πνευματικά του Παιδιά, η Λυρική και το Άρμα. Ο Μπαστιάς πάυεται. Αναλαμβάνει ο Γιοκαρίνης με σκιώδες συμβούλιο». (Βεάκης, «Αποσπάσματα από το ανέκδοτο ημερολόγιο...», ό.π., σ. 221). Ο Βεάκης μεταφέρει τις πληροφορίες που διέρρεαν εκείνες τις ημέρες και οι οποίες αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο να συμμετείχε ο Μπαστιάς στις διαπραγματεύσεις για τη διάδοχη κατάσταση στην κρατική σκηνή. Ωστόσο στις συνεδριάσεις του νέου Διοικητικού Συμβουλίου, σύμφωνα με τα Πρακτικά, ο Μπαστιάς δεν παρίσταται.

¹³⁷ «Ουδεμία πράξις της Διοικήσεως του Β. Θεάτρου έχει κύρος και εκτελείται άνευ της συμπράξεως εις ταύτην του Κυβερνητικού Επιτρόπου». (Νομοθετικόν Διάταγμα 2 «Περί τροποποιήσεως διατάξεων των της Νομοθεσίας περί Βασιλικού Θεάτρου» [ΦΕΚ 153/5.5.1941]).

ημέρα δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* ο διορισμός στη θέση αυτή του Νικόλαου Γιοκαρίνη¹³⁸.

Με νέο διάταγμα, τρεις ημέρες μετά, «ο εν Αθήναις εδρεύων Αυτόνομος Οργανισμός δημοσίου δικαίου υπό την επωνυμίαν “Βασιλικόν Θέατρον” μετονομάζεται εφ’ εξής εις “Εθνικόν Θέατρον”» και τίθεται «υπό την ανωτάτην εποπτείαν και έλεγχον του Υπουργείου Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας ασκουμένην υπό του Γενικού Διευθυντού Αρχαιοτήτων, Γραμμάτων και Καλών Τεχνών»¹³⁹. Επιπλέον, ορίζεται πως «Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου είναι ο εκάστοτε Κυβερνητικός Επίτροπος» και αποφασίζεται ο καταρτισμός νέων συμβάσεων για όλο το προσωπικό, αφού «αι υφιστάμενοι σήμερον [...] θεωρούνται λελυμένοι»¹⁴⁰. Η θέση δηλαδή που αρχικά καταλαμβάνει ο Γιοκαρίνης, όπως εύστοχα αναφέρεται και στο περιοδικό *Νέα Εστία*, είναι: «Κυβερνητικός Επίτροπος του Εθνικού Θεάτρου, ασκών καθήκοντα διευθυντού»¹⁴¹.

Η φυσιογνωμία του Γιοκαρίνη, που αναφέρεται συνήθως από τους μελετητές ως «επιθεωρησιογράφος», «εγκάθετος των Ιταλών» και «εκδότης του ιταλικού προπαγανδιστικού περιοδικού *Κουαδρίβιο*», παραμένει εν πολλοίς άγνωστη. Η παρούσα έρευνα τον συναντά κατά τον Μεσοπόλεμο ως δημοσιογράφο στις εφημερίδες *Πρωΐα*, *Ελεύθερον Βήμα* και *Αθηναϊκά Νέα* και κατά τον ελληνοϊταλικό πόλεμο ως ανταποκριτή στο αλβανικό μέτωπο. Ο ίδιος διατεινόταν πως είχε γνωρίσει προσωπικά τον Mussolini ως ανταποκριτής της *Πρωΐας* στην Ιταλία τη δεκαετία του 1920¹⁴². Από νέος είχε αναπτύξει κάποια δραστηριότητα στους λογοτεχνικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους· εξέδιδε το 1916 το λογοτεχνικό περιοδικό *Αρμονία*, που φιλοξενούσε ελληνικά φουτουριστικά ποιήματα, και υποδέχθηκε τον Marinetti κατά την επίσκεψη του τελευταίου στην Αθήνα το 1933¹⁴³, ενώ στην αρθρογραφία του είχε

¹³⁸ Άνων., «Το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 6.5.1941. Σε άλλη είδηση του ίδιου φύλλου της εφημερίδας αναφέρεται πως «διεκόπη τη αιτήσιν του η παρά τη Διευθύνσει Τύπου και Ραδιοφωνίας απόσπασιν του διευθυντού του Πανεπιστημίου κ. Ν. Γιοκαρίνη». (Άνων., «Η Διεύθυνσις Τύπου», *Ελεύθερον Βήμα*, 6.5.1941).

¹³⁹ Νομοθετικόν Διάταγμα 16 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του Αναγκαστικού Νόμου 836 του 1937». (ΦΕΚ 159/8.5.1941).

¹⁴⁰ Στο ίδιο.

¹⁴¹ Άνων., «Ειδήσεις», *Νέα Εστία* 345-346 (1 & 15.5.1941), σ. 436.

¹⁴² Ν[ικόλαος] Γιοκαρίνης, «Δεν θέλομεν να είμεθα η γενεά των πεθαμένων που περπατούν», *Κουαδρίβιο*, έτος Β΄, αρ. 1 (20.9.1942), σ. 3.

¹⁴³ Φώτος Γιοφύλλης, «Ο φουτουρισμός στην Ελλάδα (1910-1960)» *Νέα Εστία* 792 (1.7.1960), σ. 850.

σποραδικά ασχοληθεί και με ζητήματα του θεάτρου¹⁴⁴. Κατά τη μεταξική δικτατορία διετέλεσε Διευθυντής Γενικών Αρχείων και Δημοσιευμάτων του Πανεπιστημίου Αθηνών, συμμετέχοντας μάλιστα στον προπαγανδιστικό μηχανισμό του καθεστώτος¹⁴⁵. Το καλοκαίρι του 1940 υπογράφει, μαζί με τον Αχιλλέα Μαμάκη, την επιθεώρηση *Η Σπίθα*¹⁴⁶, που κατά τον ελληνοϊταλικό πόλεμο προσαρμόζεται σε πολεμική επιθεώρηση¹⁴⁷. Από τους πρώτους μήνες της Κατοχής διευθύνει το περιοδικό *Κουαδρίβιο*, «ελληνική έκδοση της καθημερινής εφημερίδος “Τίβερις” αφιερωμένη εις την ιταλο-ελληνικήν συνεργασίαν»¹⁴⁸, στους συνεργάτες του οποίου συγκαταλέγονται, μεταξύ άλλων, οι Θ. Συναδινός, Ν. Λάσκαρης, Γρ. Ξενόπουλος, Α. Λιδωρίκης, Δ. Μπόγρης, Κλ. Παράσχος, Φ. Κόντογλου¹⁴⁹. Κατέχοντας πλέον και τη θέση του Επιτρόπου Τύπου, ο Γιοκαρίνης προπαγανδίζει απροκάλυπτα το έργο των δωσίλογων πρωθυπουργών Τσολάκογλου και Λογοθετόπουλου¹⁵⁰ και μολονότι στον απόλυτα ελεγχόμενο Τύπο της Κατοχής συχνά αφιερώνονται υμνητικά άρθρα για το

¹⁴⁴ Ν[ικόλαος] Γιοκαρίνης, «Η χαρά του πλήθους. Ο λαός διασκεδάζει», *Ελεύθερον Βήμα*, 5.7.1934· του ίδιου: «Η οργάνωσις του αρχαίου δράματος. Αι δύο απόψεις», *Ελεύθερον Βήμα*, 19.7.1937· του ίδιου: «Το αρχαίον δράμα. Αι Αθήναι πρωτεύουσα του πνεύματος», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.7.1937.

¹⁴⁵ Σε συνεργασία με το Λύκειο Ελληνίδων οργάνωσε ένα θεατρικό δρώμενο, στο πλαίσιο των εορτών για την Εκατονταετηρίδα του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών το 1937. (Γεωργοπούλου, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου*, ό.π., σσ. 192-193).

¹⁴⁶ Ανων., «Θεατρικές πρώτες. “Η Σπίθα”», *Τα Παρασκήνια*, 7.9.1940, σσ. 1 και 6.

¹⁴⁷ Ανων., «Στα παρασκήνια», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 16.11.1940, σ. 2.

¹⁴⁸ Το περιοδικό κυκλοφόρησε από το φθινόπωρο του 1941 έως τη συνθηκολόγηση της Ιταλίας το 1943. Για μια συνοπτική παρουσίαση του εντύπου, της θεματολογίας και των αρθρογράφων του, βλ. Αλεξάνδρα Κ. Μπουφέα, *Τα λογοτεχνικά περιοδικά της Κατοχής*, Σοκόλης, Αθήνα 2006, σσ. 499-508.

¹⁴⁹ «Περισσότεροι από όσους περιμέναμε», σημειώνει ο Θεοτοκάς στο ημερολόγιό του απαριθμώντας με πικρία τους συνεργάτες του περιοδικού. (Γιώργος Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου. 1939-1953*, πρόλογος Μαρκ Μαζάουερ, εισαγωγή-επιμέλεια Δημήτρης Τζιόβας, Εστία, Αθήνα 2005 [1987], σ. 342). «Οι έλληνες λόγιοι που δέχτηκαν να συνεργαστούν πράγματι δεν ήταν λίγοι. Το έντυπο πρόσφερε στους συνεργάτες του χρηματική αμοιβή και επιπλέον –και το κυριότερο– τρόφιμα. Η ανάγκη της επιβίωσης στάθηκε ισχυρότερη από την άρνηση συνεργασίας». (Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία...*, ό.π., σσ. 106-107). «Το φαινόμενο μπορεί να οφείλεται και στο ότι ο Ν. Γιοκαρίνης, με τις γνωστές και φιλοϊταλικές (και γιατί όχι: φιλοφασιστικές) σχέσεις του, είχε τοποθετηθεί από την κυβέρνηση Τσολάκογλου ως διευθυντής στο (ζαναβαφτισμένο) Εθνικό Θέατρο και είχε διατηρήσει το προϋπάρχον επιτελείο [...]. Ο Γιοκαρίνης μπορούσε να χρησιμοποιεί το “Κουαδρίβιο”, προσφέροντας υπηρεσίες στους Ιταλούς, και να το διανθίζει με συνεργασίες ιταλομαθών Ελλήνων, ύλη αδιάφορη ως προς τις επιδιώξεις του, χρήσιμη όμως ως άλλοθι της ελληνοϊταλικής φιλίας που συντηρούσε την αξία της και επί Κατοχής». (Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στους δύστηνους καιρούς [1941-1944]*, τόμος Γ', Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σ. 62). Μετά την Απελευθέρωση οι συνεργάτες του περιοδικού κατηγορήθηκαν δημόσια ως «πνευματικοί δοσίλογοι». (Επαμεινώνδας Μεταξάς, «Οι ανάξιοι», *Φιλολογικά Χρονικά* 26 [1.5.1945], σσ. 112-113).

¹⁵⁰ Βλ. ενδεικτικά: Ανων., «Ο λόγος του Επιτρόπου του Τύπου σχετικώς με το κυβερνητικόν έργον», *Αθηναϊκά Νέα*, 18.12.1942.

έργο του στο Εθνικό Θέατρο και τη Λυρική Σκηνή¹⁵¹, στη συνείδηση της ελληνικής κοινωνίας είχε αμέσως καταγραφεί ως προδότης, όπως εύκολα διαπιστώνεται από τη μελέτη των παράνομων εφημερίδων και περιοδικών της εποχής¹⁵². Με τη συνθηκολόγηση της Ιταλίας τον Σεπτέμβριο του 1943 ο Γιοκαρίνης, που είχε ήδη απομακρυνθεί από το Εθνικό Θέατρο, συλλαμβάνεται από τους Γερμανούς¹⁵³ και οδηγείται στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Dachau¹⁵⁴. Μετά τον πόλεμο κατέφυγε στο Παρίσι, διαφεύγοντας προσωρινά τη σύλληψη¹⁵⁵. Ύστερα από μια σύντομη

¹⁵¹ «Η νέα διεύθυνσις του εθνικού θεάτρου, με την εργατικότητα του κ. Ν. Γιοκαρίνη, και την ακριβή του αντίληψη ως προς την κατεύθυνσιν των καλλιτεχνικών πραγμάτων, εισηγήθη στην κυβέρνησιν τον καταρτισμό καλλιτεχνικής επιτροπής του δραματολογίου, και η εργασία της ήρχισε τον παρελθόντα Σεπτέμβριο. Μπορώ να βεβαιώσω έγκυρα και υπεύθυνα ότι πολλά εκκρεμότητες του παρελθόντος εμελετήθησαν κι ετακτοποιήθησαν». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Τα προβλήματα του θεάτρου», *Ελεύθερον Βήμα*, 1.1.1942). «Δεν βλέπω τον λόγον να μην εξάρω εδώ στην πρώτη γραμμή την εμψυχωτική δύναμι του διευθυντού του Εθνικού Θεάτρου Ν. Γιοκαρίνη, του τιμημένου δημοσιογράφου, ο οποίος εκ του αφανούς πρωτοστατεί στη δημιουργική εργασία του εθνικού μας ιδρύματος. Στον μουσικό απολογισμό του πρώτου αυτού χρόνου της δευτέρας περιόδου, που σημειώνει τόσους νέους σταθμούς, ο Γιοκαρίνης κατέχει δικαιωματικά την πρώτη θέσι. [...] Καταφανής σε όλους είνε η αγνή του πρόθεσις, η απόλυτη ειλικρίνεια και η καλή του πίστις – αρετές γενικά αναγνωρισμένες απ' όλους». (Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η πρώτη της Τραβιάτα», *Αθηναϊκά Νέα*, 31.7.1942).

¹⁵² Στον παράνομο Τύπο της Κατοχής σταχυολογούνται ενδιαφέρουσες πληροφορίες, τόσο για την προσωπικότητά του όσο και για το έργο του στην κρατική σκηνή. Για παράδειγμα, στην παράνομη εφημερίδα *Η Μάχη*, έκδοση της δεξιάς αντιστασιακής οργάνωσης «Εθνική Δράσις», δημοσιεύεται βιογραφικό του Γιοκαρίνη, όπου καταγράφεται πλήθος παράνομων ενεργειών του κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, με αναφορά και στην ανάληψη της διευθυντικής θέσης στην κρατική σκηνή: «Κατά τας παραμονάς του Ελληνοϊταλικού πολέμου, οπότε εισαγαγών, πρώτος αυτός, την μαύρην αγοράν εις την Ελλάδα, συνελήφθη ως διενεργών παράνομον εμπόριον ζαχάρεως και επί αποκρύψει τροφίμων. Παρεπέμφθη τότε εις την επιτροπήν ασφαλείας και κατεδικάσθη εις εκτόπισιν, παρεμβληθείσης όμως της κηρύξεως του πολέμου, διεσώθη και ούτω ανεχώρησεν ως απεσταλμένος του “Ελευθέρου Βήματος” εις Κορυτσάν. Εκεί συνεδέθη με τον μέγαν ...υπερπατριώτην Τσολάκογλου, χάρις δε εις την γνωριμίαν του εκείνην κατέλαβεν ήδη την ην κατέχει θέσιν εις το Εθνικόν Θέατρον». (Ανων., «Πορτραίτα προδοτών: Ν. Γιοκαρίνης», *Η Μάχη* [Εθνικής Δράσεως], 26.11.1942). Επίσης, σε άρθρο στο παράνομο λογοτεχνικό έντυπο του ΕΑΜ *Πρωτοπόροι* χρεώνεται ανοιχτά στον Γιοκαρίνη η υπολειτούργια κατά τον δεύτερο χρόνο της Κατοχής της κρατικής σκηνής: «Το Εθνικό κατά τύπους εξακολουθούσε να υπάρχει και μόλις υπενθύμιζε την ύπαρξή του με αραιές παραστάσεις πότε-πότε, πράγμα που οφείλεται εξ ολοκλήρου στην κακοδιοίκηση του προδότη Γιοκαρίνη». (Α. Νίκας, «Η θεατρική χρονιά του 1942-43», *Πρωτοπόροι*, περίοδος νέα, 1 [Αύγουστος 1943], σ. 15). Σε άλλο παράνομο έντυπο καλείται το κοινό να απέχει από τις παραστάσεις της κρατικής σκηνής: «Έχει απογυμνωθή από κάθε καλλιτεχνικό στοιχείον. Το εγκατέλειψαν όλοι οι άξιοι ηθοποιοί του. [...] Διευθύνεται από έναν αδιάντροπο προδότη, τον Ν. Γιοκαρίνη, πρώην πατριδοκάπηλο και τώρα αηδή εξυμνητή του Ντούτσε και του φασισμού. Επιτελέστε εθνικόν καθήκον μοϋκοττάροντας το δήθεν “Εθνικό” Θέατρο. Δεν θα χάσετε τίποτε από άποψη αισθητική». (Ανων., «Μποϋκοττάρετε το δήθεν “Εθνικό” Θέατρο», *Η Μαχομένη Ελλάς*, 15.10.1942).

¹⁵³ Ανων., «Ο Γιοκαρίνης», *Η Μάχη* [Εθνικής Δράσεως], 19.9.1943.

¹⁵⁴ Λίγες ημέρες μετά την απελευθέρωση του στρατοπέδου από τις συμμαχικές δυνάμεις ο Γιοκαρίνης εμφανίζεται στο Dachau ως συντάκτης ενός χειρόγραφου «Δελτίου πληροφοριών των εις Dachau κρατουμένων Ελλήνων», με τον τίτλο *Οδυσσεύς*, στο οποίο εξυμνεί τους Αμερικανούς και τον αγώνα των Ελλήνων κατά του Φασισμού. (Σώζονται δύο δελτία του *Οδυσσεύς*, 1 [6.5.1945] και 2 [8.5.1945]).

¹⁵⁵ Ανων., «Ο Γκοτζαμάνης και ο Γιοκαρίνης διασκεδάζουν ελεύθεροι στο εξωτερικό», *Ριζοσπάστης*, 17.3.1946.

περιπέτεια με την ελληνική δικαιοσύνη¹⁵⁶, πέθανε στην πρωτεύουσα της Γαλλίας τον Ιούλιο του 1951¹⁵⁷.

Στο πρώτο κατά τη διάρκεια της Κατοχής Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου, που συνεδριάζει για πρώτη φορά τον Μάιο του 1941¹⁵⁸, συμμετέχουν οι Νικόλαος Λάσκαρης (Πρόεδρος), Γρηγόριος Ξενόπουλος (Αντιπρόεδρος)¹⁵⁹, Κρίτων Σουρής (Γραμματέας), Περ. Παπανικολάου, καθώς επίσης ο Νικόλαος Κυπαρίσσης, ως Γενικός Διευθυντής Αρχαιοτήτων, Γραμμάτων και Καλών Τεχνών, και ο Ι. Πολυγένης, ως Γενικός Διευθυντής του Υπουργείου Παιδείας. Σύντομα θα εισέλθει στο συμβούλιο και ο Μιχ. Μαντούδης¹⁶⁰, που θα παραμείνει για πολλά χρόνια στη διοίκηση του ιδρύματος.

Οι πρώτες αποφάσεις του Γιοκαρίνη, που ασκούσε καθήκοντα διευθυντή, είναι η κατάργηση της αργίας της Δευτέρας και η απομάκρυνση του σκηνοθέτη Renato Mordo και του αρχιμουσικού Walter Pfeffer από το κλιμάκιο της Λυρικής Σκηνής «διά λόγους γενικότερας σκοπιμότητας και κατόπιν υποδείξεως»¹⁶¹, προφανώς λόγω της εβραϊκής τους καταγωγής¹⁶². Ταυτόχρονα, η νέα διεύθυνση προβαίνει στην

¹⁵⁶ Επιστρέφοντας στην Ελλάδα το 1950 συνελήφθη, αφού είχε καταδικαστεί ερήμην σε δεκαπενταετή κάθειρξη. (Ανων., «Συνελήφθη χθες ο δοσιλόγος Νικ. Γιοκαρίνης», *Ελευθερία*, 12.10.1950). Η κατηγορία για εθνική προδοσία βασίστηκε κυρίως στο άρθρο που έγραψε με αφορμή την άφιξη του Mussolini στην Ελλάδα και το οποίο δημοσιεύθηκε στο αφιερωμένο στον Ιταλό δικτάτορα τεύχος του *Κουαδρίβιο* (Γιοκαρίνης, «Δεν θέλομεν να είμεθα η γενεά των πεθαμένων που περπατούν», *ό.π.*). Στο άρθρο, που είχε προκαλέσει αίσθηση στην ελληνική κοινωνία, ο Γιοκαρίνης, υπογράφοντας ως «Διευθυντής Εθνικού Θεάτρου Αθηνών», καλούσε τον ελληνικό λαό σε συνεργασία με τις ιταλικές αρχές και υποταγή στον Mussolini: «Θέτομεν το Ελληνικόν Έθνος υπό την σοφήν και μεγάλην καθοδήγησιν του Ιταλικού Έθνους που ανεδημιούργησες συ, ανάμεσα στην κοινωνία της υφηλίου. Δέξου την προσφοράν και ημείς αναλαμβάνομεν να μήσωμεν την φυλήν μας προς το νέον της πεπρωμένον». Στο άρθρο αυτό, που είχε μάλιστα αναδημοσιευθεί στο φιλικό προς τις αρχές κατοχής *Ελευθέρον Βήμα* (7.10.1942), οφείλεται, σύμφωνα με μαρτυρίες, η τοποθέτηση του Γιοκαρίνη στη θέση του «Επιτρόπου Τύπου παρά τω Πρωθυπουργώ». (Ανων., «Η πρώτη ημέρα της δίκης του δοσιλόγου Ν. Γιοκαρίνη», *Ελευθερία*, 14.11.1950). Τελικά, δικάστηκε από το «Ειδικόν Δικαστήριον Δοσιλόγων», αλλά απαλλάχτηκε «λόγω αμφιβολιών». (Ανων., «Απηλλάγη και ο Γιοκαρίνης», *Ελευθερία*, 16.11.1950).

¹⁵⁷ Ανων., «Απεβίωσεν ο Νικ. Γιοκαρίνης», *Τα Νέα*, 17.7.1951.

¹⁵⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/15.5.1941.

¹⁵⁹ Ο Ξενόπουλος κατείχε την ίδια θέση και κατά τη διεύθυνση του Κ. Μπαστιά.

¹⁶⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/14.7.1941.

¹⁶¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/15.5.1941.

¹⁶² Με πρωτοβουλία του Μπαστιά οι δύο καλλιτέχνες είχαν προσληφθεί στη νεοϊδρυθείσα Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου λίγο πριν από τον πόλεμο. Ο Mordo είχε εγκαταλείψει τη διεύθυνση του Γερμανικού Θεάτρου της Πράγας (Neues Deutsches Theater, σημερινή ονομασία: Státní Opera Praha) μετά την εισβολή των Γερμανών στην Τσεχοσλοβακία και ο Pfeffer είχε αφήσει τη θέση του στη Volksoper της Βιέννης μετά το Anschluss.

αποκατάσταση όσων εργαζόμενων ιταλικής καταγωγής είχαν απομακρυνθεί από το Εθνικό Θέατρο κατά τη διάρκεια του ελληνοϊταλικού πολέμου¹⁶³.

Η νέα διεύθυνση αποφασίζει επίσης να διενεργήσει οικονομικό έλεγχο στα πεπραγμένα της προηγούμενης διοίκησης και ο Γιοκαρίνης, μετά από εντολή του Τσολάκογλου¹⁶⁴, εξαπολύει επίθεση στον Μπαστιά κατηγορώντας τον για κακοδιαχείριση. Από το Εθνικό Θέατρο διαρρέουν στον Τύπο τα αποτελέσματα του ελέγχου, όπου, μεταξύ πολλών άλλων, καταλογίζεται στον Μπαστιά πως λάμβανε ταυτόχρονα ολόκληρο μισθό και από την κρατική σκηνή και από το Υπουργείο Παιδείας¹⁶⁵, πως αμειβόταν ως μεταφραστής με ποσά μεγαλύτερα από εκείνα που δίνονταν συνήθως¹⁶⁶ και πως διέθεσε στο Εθνικό Θέατρο πόρους που προορίζονταν για την ενίσχυση του ελεύθερου θεάτρου¹⁶⁷. Η υπόθεση αυτή, ανεξάρτητα από τη βασιμότητα των ισχυρισμών του Γιοκαρίνη, ασφαλώς δεν οφείλεται σε προσωπική αντιπαράθεση, αλλά εντάσσεται στη ευρύτερη πολιτική της κατοχικής κυβέρνησης να αποστασιοποιηθεί από το μεταξικό καθεστώς¹⁶⁸.

¹⁶³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/22.5.1941.

¹⁶⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/14.7.1941.

¹⁶⁵ «Ο τέως Γενικός Διευθυντής δικαιούμενος κατά τον νόμον να εισπράττη πλην της μισθοδοσίας του εκ του Βασιλικού Θεάτρου και το ήμισυ των αποδοχών αυτού εκ της εν τω υπουργείω Εθνικής Παιδείας δημοσίας θέσεώς του, εισέπραξε ολοκλήρους τους μισθούς του διά τους μήνας Σεπτέμβριον και Οκτώβριον του 1937 και εκ των δύο θέσεών του [...]». (Ανων., «Ο έλεγχος της διαχειρίσεως του Εθνικού Θεάτρου», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.7.1941).

¹⁶⁶ Εξέδιδε διαταγάς διά των οποίων παρήγγειλεν αυτός εις εαυτόν να μεταφράση διάφορα έργα, τα οποία ούτε είχαν εγκριθή διά την αναβίβασίν των, ούτε ποτέ εκρίθησαν κατάλληλα διά διδασκαλίαν. Ενώ δε οι άλλοι μεταφρασταί ελάμβανον διά τας κατ' αποκοπήν μεταφράσεις 5-7.000 ή και 15.000 –μερικοί δε και 20.000– δραχμάς, ο τέως γενικός διευθυντής διέτασσε το ταμείον του θεάτρου να καταβάλλη εις αυτόν 35.000 δραχμών δια την “Κυρίαν με τας Καμελίας”, 35.000 δρχ. διά τας “Αντιζήλους”, 25.000 δρχ. διά τον “Νταντέν”, εξαγοράσας επί πλέον και την υπό της συζύγου αυτού εκπονηθείσαν μετάφρασιν της “Μηδείας” αντί δρχ. 30.000 [...]. (Στο ίδιο).

¹⁶⁷ «Το ποσόν εδαπανήθη εις έξοδα παραστάσεων των κρατικών σκηνών υπέρ της Νεολαίας και των σωμάτων Ασφαλείας, διά την εκτύπωσιν πανηγυρικού τεύχους διά την καλλιτεχνικήν περιοδείαν εις την Ευρώπην του δραματικού τμήματος του “Βασιλικού Θεάτρου” και διά την επισκευήν του δαπέδου της δραματικής σχολής». (Ανων., «Το Εθνικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 11.7.1941). Αξίζει να σημειωθεί πως ο τόμος που θα παρουσίαζε την περιοδεία της κρατικής σκηνής στην Αίγυπτο και την Ευρώπη, με πρόλογο του Τερζάκη και αναδημοσίευση ξένων κριτικών για τις παραστάσεις, είχε πριν από τον πόλεμο ξεκινήσει να τυπώνεται, ωστόσο όσα τυπογραφικά δοκίμια είχαν ολοκληρωθεί καταστράφηκαν με απόφαση της κατοχικής διεύθυνσης του θεάτρου. (Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Μεσοπόλεμος, Κατοχή, Απελευθέρωση*, τόμος Β', *Βιβλιογραφία*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997, σσ. 454-455).

¹⁶⁸ «Απέναντι στον λαό, ο Τσολάκογλου προσπαθούσε να νομιμοποιήσει το καθεστώς του ως θεσμική έκφραση της βούλησης του στρατεύματος, με στόχο την εκκαθάριση της ολέθριας κληρονομιάς της “διεφθαρμένης” μεταξικής δικτατορίας». (Χάγκεν Φλάισερ, «Ο δοσιλογισμός», στον τόμο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ', *Σύγχρονος Ελληνισμός. Από το 1941 έως το τέλος του αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 45). Για την προσπάθεια απαξίωσης του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου από τις κατοχικές κυβερνήσεις, βλ. αναλυτικότερα: Νίκος Παπαναστασίου, «Δωσιλόγοι εναντίον μεταξικών “δωσιλόγων και καταχραστών”». Η θεσμική ασυνέχεια της κατοχικής κυβέρνησης

Στο τέλος του καλοκαιριού του 1941 θα επέλθει μια σειρά από αλλαγές στο Διοικητικό Συμβούλιο, αλλά και σε σημαντικές θέσεις του οργανισμού. Με νομοθετικό διάταγμα διαχωρίζονται πλέον οι θέσεις του Κυβερνητικού Επιτρόπου και του Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου· την πρώτη αναλαμβάνει ο εκάστοτε Διευθυντής Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου του Υπουργείου Παιδείας και στη δεύτερη διορίζεται ανώτερος υπάλληλος του ίδιου υπουργείου¹⁶⁹. Ορίζεται επίσης «Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή εκ τριών μελών υπό την προεδρίαν του Διευθυντού του Εθνικού Θεάτρου»¹⁷⁰. Στο νέο Διοικητικό Συμβούλιο συμμετέχουν πλέον ο καθηγητής θεολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών Νικόλαος Λούβαρης (Πρόεδρος), ο Ν. Κυπαρίσσης (Αντιπρόεδρος), ο Δ. Τζιρακόπουλος (Γραμματέας), ο Ι. Πολυγένης και ο Ι. Γρυπάρης, που όμως, λόγω της κλονισμένης υγείας του, δεν θα παραστεί ποτέ στις συνεδριάσεις και θα αντικατασταθεί από τον τενόρο Οδ. Λάππα¹⁷¹. Κυβερνητικός Επίτροπος αναλαμβάνει ο Μαντούδης και Διευθυντής ο Γιοκαρίνης¹⁷². Ο τελευταίος απομακρύνει τον Τερζάκη από τη θέση του Διευθυντή Δραματολογίου και εισηγείται τον διορισμό του ποιητή και μεταφραστή Κ. Καρθαίου (= Κλέανδρου Λάκωνα)¹⁷³, που είχε διατελέσει στο παρελθόν διευθυντής του ιδρύματος (1936-1937).

Η νέα διάρθρωση της διοίκησης της κρατικής σκηνης προκαλεί την αντίδραση του Ροντήρη που απειλεί να παραιτηθεί, χωρίς όμως να το πραγματοποιήσει· καλείται στο Διοικητικό Συμβούλιο και ισχυρίζεται πως θα έπρεπε να τροποποιηθεί ο νόμος, ώστε να εισέλθει ο ίδιος στο Διοικητικό Συμβούλιο ως μέλος χωρίς δικαίωμα ψήφου¹⁷⁴. Τελικά, ο σκηνοθέτης υπαναχωρεί και ο Γιοκαρίνης, που ισχυρίζεται πως δεν είναι δυνατόν να ασκούν τη διοίκηση οι έμμισθοι υπάλληλοι, υπόσχεται πως θα συσταθεί η Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή, μέσω της οποίας θα μπορεί ο Ροντήρης

Τσολάκογλου», στον τόμο: «*Εχθρός*» εντός των *τειχών. Όψεις του Δωσιλογισμού στην Ελλάδα της Κατοχής*, επιμ.: Ιάκωβος Μιχαηλίδης / Ηλίας Νικολακόπουλος / Χάγκεν Φλάισερ, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006, σσ. 107-122.

¹⁶⁹ Νομοθετικόν Διάταγμα 361 «Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και καταργήσεως διατάξεων των υπ' αριθ. 2, 16 και 214/1941 Νομοθ. Διαταγμάτων, και του υπ' αριθ. 836/1937 Α.Ν. αφορωσών το Εθνικόν Θεάτρον και τας εν τω Υπουργείω Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας Διευθύνσεις Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου και Καλών Τεχνών». (ΦΕΚ 266/7.8.1941).

¹⁷⁰ Στο ίδιο.

¹⁷¹ «Διά λόγους υγείας είχαν υποβάλη, ευθύς ως διωρίσθη, την παραίτησίν του». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 19.11.1941).

¹⁷² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/28.8.1941.

¹⁷³ Στο ίδιο.

¹⁷⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/5.9.1941.

να συμμετέχει στη χάραξη της καλλιτεχνικής πολιτικής του ιδρύματος¹⁷⁵. Το ζήτημα θα θεωρηθεί λήξαν, αφού ο Ροντήρης με επιστολή του ενημερώνει πως θα συντάξει εμπειριστατωμένη έκθεση σχετικά με την υπό σύσταση επιτροπή¹⁷⁶. Ο Γιοκαρίνης θα προτείνει τελικά τους Αιμίλιο Χουρμούζιο, Μιχαήλ Ροδά και Κώστα Βάρναλη ως μέλη της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής¹⁷⁷.

Τον Απρίλιο του 1942 θα συγκροτηθεί νέο Διοικητικό Συμβούλιο, αφού πλέον το Εθνικό Θέατρο «υπάγεται εις την Ανωτάτην Προσωπικήν εποπτείαν του Υπουργού Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας», ο οποίος αναλαμβάνει «Πρόεδρος του εκάστοτε Διοικ. Συμβουλίου διορίζων και τα υπόλοιπα μέλη αυτού»¹⁷⁸. Πρόεδρος του συμβουλίου αναλαμβάνει συνεπώς, ως Υπουργός Παιδείας, ο αντιπρόεδρος της κυβέρνησης Τσολάκογλου Κωνσταντίνος Λογοθετόπουλος, αντιπρόεδρος ο Λουκάς Κανακάρης-Ρούφος, σύμβουλοι οι Ι. Σπυρόπουλος, Ν. Κυπαρίσσης, Οδ. Λάμπας, Τηλ. Πέρρας, Σπ. Μουζάκης και Ειδικός Γραμματέας ο Β. Μαρούδας¹⁷⁹. Όταν τον Δεκέμβριο του 1942 διορίζεται από τις αρχές κατοχής η δεύτερη κατοχική κυβέρνηση Λογοθετόπουλου, στο Διοικητικό Συμβούλιο προεδρεύει πλέον ο ίδιος ο πρωθυπουργός. Ο εναγκαλισμός του Εθνικού Θεάτρου από τις δοτές κατοχικές κυβερνήσεις ολοκληρώνεται στις αρχές του 1943 και με νομοθετικό διάταγμα, στο οποίο ορίζεται πως όλες οι αρμοδιότητες της διοίκησης της κρατικής σκηνής «περιέρχονται εις τον Πρόεδρον της Κυβερνήσεως»¹⁸⁰.

Ο Γιοκαρίνης, που θα παραμείνει δύο σχεδόν χρόνια στο Εθνικό Θέατρο, καλείται, μετά την απώλεια των εσόδων από τη διακοπή των Ιπποδρομιών, να αντιμετωπίσει με έκτακτες επιχορηγήσεις¹⁸¹, με σχεδιασμένες κινήσεις καλής θέλησης και προσέγγισης προς το προσωπικό¹⁸², ακόμα και με δωρεές των

¹⁷⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/6.9.1941.

¹⁷⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/13.9.1941.

¹⁷⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/3.10.1941.

¹⁷⁸ Νομοθετικόν Διάταγμα 1183 «Περί τροποποιήσεως διατάξεων του Ν.Δ. 361 της 4^{ης} Αυγούστου 1941 περί του Εθνικού Θεάτρου». (ΦΕΚ 73/4.4.1942).

¹⁷⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/22.4.1942.

¹⁸⁰ Νομοθετικόν Διάταγμα 2127 «Περί τροποποιήσεως του υπ' αριθ. 1183/1942 Νομοθετικού Διατάγματος περί του Εθνικού Θεάτρου». (ΦΕΚ 35/18.2.1943).

¹⁸¹ Νομοθετικόν Διάταγμα 1372 «Περί χορηγίας του Κράτους δραχμών 50.000.000 προς το Εθνικόν Θέατρον κ.λπ.». (ΦΕΚ 135/1.6.1942).

¹⁸² Συγκεντρώνει, για παράδειγμα, τους καλλιτέχνες και τους υπαλλήλους στην κεντρική σκηνή του Ziller, με τη βοήθεια του Δ. Ροντήρη και του Γ. Γληνού, για να ανακοινώσει την αναπροσαρμογή των όρων όλων των συμβάσεων: «Μετά τον κ. Γιοκαρίνην ωμίλησαν ο σκηνοθέτης κ. Ροντήρης και ο καλλιτέχνης κ. Γληνός, εκφράσας την ικανοποίησιν όλων των στελεχών του ιδρύματος διά την αίσιαν

Γερμανών¹⁸³, την οικονομική δυσχέρεια και, ως επακόλουθό της, τη δυσκολία συγκρότησης ενός σταθερού θιάσου. Οι διεργασίες για τη στελέχωση του οργανισμού δεν επηρεάζονται από τα πολιτικά φρονήματα των καλλιτεχνών και των υπαλλήλων του ιδρύματος, αφού καθ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής (και όχι μόνο κατά τη διεύθυνση Γιοκαρίνη) εργάζονται στο Εθνικό Θέατρο καλλιτέχνες αριστερών πεποιθήσεων¹⁸⁴. Η διοίκηση ωστόσο επιβάλλει απόλυτη πειθαρχία στους κόλπους του κρατικού θεάτρου· για παράδειγμα, τιμωρεί με απόλυση ενός μήνα τον Μάνο Κατράκη, επειδή ζήτησε προκαταβολή του μισθού του προκειμένου να συμμετάσχει στην παράσταση της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*¹⁸⁵, απολύει οριστικά από το ίδρυμα τον ενδυματολόγο Ανδρέα Γεράκη, που αξίωσε τη μισθολογική εξίσωσή του με τον Αντώνη Φωκά¹⁸⁶, και τον Τάκη Μουζενίδη ως πρωτεργάτη κινητοποιήσεων¹⁸⁷, ενώ προβαίνει στη συγκρότηση πειθαρχικού συμβουλίου¹⁸⁸.

ρύθμισιν των ζητημάτων του Θεάτρου και την απρόσκοπτον ήδη λειτουργίαν του εις τα πλαίσια της αυστηράς καλλιτεχνικής παραδόσεώς του». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», Αθηναϊκά Νέα, 15.9.1942).

¹⁸³ Το Εθνικό Θέατρο λαμβάνει από το γερμανικό Υπουργείο Προπαγάνδας, μέσω της γερμανικής πρεσβείας, 5.000 μάρκα «λόγω της εξαιρετικής καλλιτεχνικής δράσης του» (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/29.9.1941) και από τη Γερμανική Στρατιά 50.000 δραχμές για την παράσταση της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* που δόθηκε υπέρ των γερμανικών στρατευμάτων (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 14/28.10.1941).

¹⁸⁴ Για παράδειγμα, ο Τάκης Μουζενίδης, ο Πέλος Κατσέλης, ο Γιώργος Γληνός, ή ο Τζαβαλάς Καρούσος που περιλαμβάνεται ανάμεσα στους ηθοποιούς που επαναπροσλαμβάνονται σχεδόν αμέσως μόλις εγκαθίσταται η νέα διεύθυνση με σκοπό την ενίσχυση του θιάσου του Άρματος Θέσπιδος. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/6.6.1941).

¹⁸⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 17/11.11.1941· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 18/18.11.1941.

¹⁸⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 20/25.11.1941. Ο Γεράκης εργαζόταν στο Εθνικό Θέατρο από το 1938, κυρίως σε παραγωγές του Άρματος Θέσπιδος.

¹⁸⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/28.1.1943. Με την απόλυση του Μουζενίδη το Εθνικό Θέατρο μένει χωρίς σκηνοθέτη στο μέσον της κατοχικής περιόδου, όπως θα δούμε παρακάτω.

¹⁸⁸ Σε μια προσπάθεια να μη χρεώνεται κατ' αποκλειστικότητα την εφαρμογή των κανονισμών και την επιβολή κυρώσεων στο προσωπικό, ο Γιοκαρίνης συμπεριλαμβάνει στο Πειθαρχικό Συμβούλιο, μεταξύ άλλων, τους Μ. Λιδωρίκη, Κ. Καρθαίο, Α. Τερζάκη, Γ. Γληνό (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 5/17.9.1942).

2.3.1.2. Μια έμμεση αντιστασιακή πράξη: ο Άγγελος Τερζάκης στη διεύθυνση

Η αδυναμία επιβολής της τάξης εντός του ιδρύματος και η ανεπάρκεια του Γιοκαρίνη να συνεργαστεί με το καλλιτεχνικό και διοικητικό προσωπικό οδηγούν στην ανάληψη της διεύθυνσης της κρατικής σκηνής από τον λογοτέχνη και κριτικό θεάτρου Άγγελο Τερζάκη, με πρωτοβουλία μάλιστα των ηθοποιών του Εθνικού Θεάτρου¹⁸⁹, ιδιαίτερα εκείνων που προέρχονταν από τον χώρο της Αντίστασης¹⁹⁰.

Η διαδοχή στη διεύθυνση του ιδρύματος συντελείται τη θεατρική περίοδο 1942-1943. Ωστόσο, για το ακριβές χρονικό σημείο ανάληψης καθηκόντων από τον Τερζάκη, δίνονται από τους μελετητές διαφορετικές ημερομηνίες: είτε στις 14.2.1943¹⁹¹ είτε στις 13.4.1943¹⁹² είτε τον Μάιο του 1943¹⁹³ είτε στις 13.5.1943¹⁹⁴ είτε στις 11.6.1943¹⁹⁵. Η σύγχυση οφείλεται στο γεγονός πως για λίγους μήνες στη διεύθυνση της κρατικής σκηνής λειτούργησε ένα σχήμα συνύπαρξης, ή ακριβέστερα δυαρχίας, Γιοκαρίνη και Τερζάκη¹⁹⁶.

Σύμφωνα με την παρούσα έρευνα, ο Τερζάκης εμφανίζεται από τον Ιανουάριο του 1943 να μετέχει, μαζί με τον Γιοκαρίνη, στο Διοικητικό Συμβούλιο με την

¹⁸⁹ Η Καγγελάρη αποδίδει την αντικατάσταση του Γιοκαρίνη στις κινητοποιήσεις των ηθοποιών του ιδρύματος τον Δεκέμβριο του 1942: οι ηθοποιοί, με πρωτεργάτη τον Τζαβαλά Καρούσο, τον κατήγγειλαν ως συνεργάτη των κατακτητών και απαίτησαν την αντικατάστασή του από τον Τερζάκη. (Καγγελάρη, «Της Κατοχής και του Θεάτρου», *ό.π.*: της ίδιας, «Σκηνές πολέμου», *ό.π.*: της ίδιας, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας*, *ό.π.*, σ. 140: της ίδιας, «Η θεατρική σκηνή 1940-1949. Στροφή στην πραγματικότητα», *ό.π.*, σ. 298: της ίδιας, «Η θεατρική σκηνή 1941-1953», *ό.π.*, σ. 341). Την ίδια ερμηνεία διατυπώνει επίσης ο Πολύβιος Μαρσάν. (Πολύβιος Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 282-284). Επίσης, η ηθοποιός Αλέκα Παϊζη, σε μαρτυρία της στη Δέσπω Καρούσου, αναφέρει: «Σε μια συνέλευση στο φουαγιέ του Εθνικού, ο πατέρας σου ήταν επικεφαλής και η συνέλευση των ηθοποιών κατήγγειλε τον Γιοκαρίνη και στη θέση του έγινε διευθυντής ο Άγγελος Τερζάκης». (Δέσπω Καρούσου, *Δεν έχει θέατρο απόψε... Χρονικό της ζωής και του έργου του Τζαβαλά Καρούσου*, Ergo, Αθήνα 2003, σ. 85).

¹⁹⁰ Η ηθοποιός Ασπασία Παπαθανασίου αναφέρει ότι ο Τερζάκης ανέλαβε τη διευθυντική θέση «με σύμφωνη γνώμη της Εθνικής Αντίστασης». (Ασπασία Παπαθανασίου, *Σελίδες μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σσ. 47-48). Επίσης, ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης σημειώνει πως οι ηθοποιοί που επέβαλαν τον Τερζάκη στη θέση του Διευθυντή ανήκαν στο ΕΑΜ. (Αλκ[ιβιάδης] Μαργαρίτης, «Για τον Αγγ. Τερζάκη», *Τα Νέα*, 22.9.1979).

¹⁹¹ Γεωργοπούλου, «Εθνική και κοινωνική προσφορά των Ελλήνων ηθοποιών», *ό.π.*, σ. 302: της ίδιας, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου*, *ό.π.*, σ. 340, με παραπομπή στο *Χρονικό ζωής και τέχνης ενός θεάτρου*, *ό.π.*, σ. 235.

¹⁹² Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, τόμος Α': *Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Νεφέλη, Αθήνα 2010, σ. 169.

¹⁹³ Καγγελάρη, «Η θεατρική σκηνή 1941-1953», *ό.π.*, σ. 341.

¹⁹⁴ Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 284.

¹⁹⁵ Καγγελάρη, «Σκηνές πολέμου», *ό.π.*

¹⁹⁶ Στις εφημερίδες και τα περιοδικά που νόμιμα εκδίδονταν κατά την κατοχική περίοδο δεν δημοσιεύονταν πληροφορίες για την εσωτερική λειτουργία του ιδρύματος.

ιδιότητα του «Καλλιτεχνικού Διευθυντή» της Δραματικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου¹⁹⁷. Ταυτόχρονα, ο Γιοκαρίνης εμφανίζεται να διαπραγματεύεται τους όρους που θέτει ο τενόρος Οδυσσέας Λάμπας, ώστε να αναλάβει την Καλλιτεχνική Διεύθυνση της Λυρικής Σκηνής, που παραμένει ακόμα τμήμα του Εθνικού Θεάτρου¹⁹⁸. Συνεπώς, η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου (Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου εκείνη την περίοδο είναι ο Λογοθετόπουλος) αποφάσισε, με στόχο την εύρυθμη λειτουργία του ιδρύματος, να τοποθετήσει καλλιτεχνικούς διευθυντές στις δύο σκηνές ανθρώπους που θα μπορούσαν να διασφαλίσουν αρμονικές σχέσεις με το προσωπικό, διατηρώντας στη Γενική Διεύθυνση του ιδρύματος τον Γιοκαρίνη¹⁹⁹.

Η τελευταία φορά που συμμετέχει ο Γιοκαρίνης στις συνεδριάσεις του Διοικητικού Συμβουλίου είναι τον Απρίλιο του 1943²⁰⁰. Τον Ιούνιο του ίδιου έτους συγκροτείται νέο Διοικητικό Συμβούλιο. Πρόεδρος αναλαμβάνει, σύμφωνα με τον νόμο, ο τρίτος κατοχικός πρωθυπουργός Ιωάννης Ράλλης, αντιπρόεδρος παραμένει ο Λ. Κανακάρης-Ρούφος και μέλη ορίζονται οι Δ. Σισιλιάνος, Ν. Αθανασιάδης, Αντ. Σταθάτος, Ι. Βουλπιώτης, Π. Εξαρχάκης, Κ. Καρθαίος, Μ. Καλομοίρης, Οδ. Λάμπας και Θ. Συναδινός²⁰¹. Ο Άγγελος Τερζάκης τοποθετείται πλέον Γενικός Διευθυντής, διατηρώντας ταυτόχρονα, παρά τις αντιρρήσεις του Βουλπιώτη²⁰², την ιδιότητα του Καλλιτεχνικού Διευθυντή.

Ο Τερζάκης, ωστόσο, ήδη από την πρώτη συνεδρίαση του νέου Διοικητικού Συμβουλίου, *«διατυπώνει την ζωηράν επιθυμίαν του όπως επανέλθη εις την θέσιν του ως Καλλιτεχνικού Διευθυντού της Δραματικής Σκηνής, απαλλασσόμενος της Διευθύνσεως του Θεάτρου»*, αίτημα το οποίο απορρίπτει, προς το παρόν, ο Ράλλης²⁰³.

¹⁹⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/13.1.1943· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/28.1.1943. Η ίδια διάκριση ιδιοτήτων εμφανίζεται και σε δημοσίευμα της εποχής, όπου ο Γιοκαρίνης αναφέρεται ως Διευθυντής και ο Τερζάκης ως Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου. (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 27.2.1943).

¹⁹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/13.1.1943. Στην ίδια συνεδρίαση ο Γιοκαρίνης διαμαρτύρεται θεωρώντας πως περιορίζονται οι αρμοδιότητές του.

¹⁹⁹ Ο Μαρσάν αναφέρει πως από την αρχή της θητείας του Γιοκαρίνη οι ηθοποιοί επικοινωνούσαν μαζί του μέσω του Τερζάκη (Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 250).

²⁰⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 13/20.4.1943.

²⁰¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/12.6.1943.

²⁰² Στο ίδιο. Ο γερμανόφιλος, ισχυρός επιχειρηματίας Ιωάννης Βουλπιώτης, διευθυντικό στέλεχος της Siemens και εμπνευστής της ιδέας των Ταγμάτων Ασφαλείας, υπήρξε αρκετά δραστήριο μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου εκείνη την περίοδο. Σχετικά με την τοποθέτηση του Τερζάκη, ισχυρίστηκε πως δεν θα έπρεπε να συγκεντρώνονται στο ίδιο πρόσωπο η ιδιότητα του Καλλιτεχνικού και η ιδιότητα του Γενικού Διευθυντή.

²⁰³ Στο ίδιο.

Στο εαμικό κίνημα έχει πλέον ενταχθεί μεγάλο ποσοστό του ελληνικού λαού και αναπτύσσεται αντιστασιακή δράση σε όλους τους χώρους εργασίας· στην κρατική σκηνή οι εργαζόμενοι είχαν ιδρύσει έναν «*“Συνεταιρισμό ηθοποιών και τεχνικού προσωπικού Εθνικού Θεάτρου” με ποικιλότητα και πλούσια δράση. Ο κύριος σκοπός του βέβαια ήταν η αλληλοβοήθεια των μελών του. Αλλ’ εκτός απ’ αυτό συγκέντρωνε από το υστέρημα των μελών του χρήματα για την ενίσχυση του αγώνα κατά των κατακτητών*»²⁰⁴. Ο Τερζάκης εκείνη την περίοδο αποτελεί τον ενδιάμεσο κρίκο ανάμεσα στο προσωπικό και τη διοίκηση και τον καταλληλότερο εκπρόσωπο της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου, για να προσελκύσει τους ηθοποιούς που είχαν αποχωρήσει από την κρατική σκηνή και οι οποίοι εργάζονταν πλέον στο ελεύθερο θέατρο²⁰⁵.

Ο Ράλλης εν τω μεταξύ αποφασίζει να καταρτιστεί ένας Οργανισμός του Εθνικού Θεάτρου²⁰⁶ και σύντομα ψηφίζεται νόμος που ρυθμίζει συνολικά τη λειτουργία της κρατικής σκηνής και ορίζει αναλυτικά τις αρμοδιότητες του Γενικού Διευθυντή²⁰⁷. Ο Τερζάκης όμως, για δεύτερη φορά, ζητά να απαλλαγεί από τα καθήκοντά του, επικαλούμενος μάλιστα θέμα υγείας: «*Ο κ. Τερζάκης υποβάλλει την παράκλησιν εις τον κ. Πρόεδρον όπως ευαρεστηθή και τον απαλλάξη των καθηκόντων του ως Γενικού Διευθυντού του Θεάτρου επιτρέπων εις αυτόν να περιορισθή και πάλιν εις τα καθήκοντά του ως Γραμματέως. Δικαιολογών την παράκλησίν του ταύτην ο κ. Τερζάκης εξηγεί ότι, κατά το τετράμηνον διάστημα της θητείας του ως Γενικού Διευθυντού υπέστην σοβαρόν κλονισμόν της υγείας του, δεδομένου δε ότι ο εν τω θεάτρω επικρατών ερεθισμός των πνευμάτων, λόγω των οικονομικών αναγκών του προσωπικού, καθίσταται οσημέραι εντονώτερος, η Διεύθυνσις του Ιδρύματος αντιμετωπίζει κατάστασιν τοιαύτην ώστε πάσα δυνατότης καλλιτεχνικής εργασίας να καθίσταται υπερβολικά δυσχερής*»²⁰⁸. Ο Ράλλης και το Διοικητικό Συμβούλιο, ωστόσο, και πάλι αρνούνται να κάνουν δεκτή την παραίτησή του: «*Μετά συζήτησιν*

²⁰⁴ Δίξελος, ό.π., σ. 458.

²⁰⁵ Για την εμπιστοσύνη που προφανώς ενέπνεε στους εργαζόμενους, αξίζει να αναφερθεί η μαρτυρία του Αλκιβιάδη Μαργαρίτη πως ο Τερζάκης «*έκρυβε στο σπίτι του*» τους εβραϊκής καταγωγής Renato Mordo και Walter Pfeffer, όταν οι τελευταίοι είχαν εκδιωχθεί από το Εθνικό Θέατρο. (Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, ό.π.).

²⁰⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/17.6.1943.

²⁰⁷ Νόμος 434 «*Περί διατάξεων αφορωσών την οργάνωσιν και λειτουργίαν του Εθνικού Θεάτρου*». (ΦΕΚ 250/6.8.1943).

²⁰⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 20/24.9.1943.

ως προς το σκόπιμον ή μη αντικαταστάσεως του Γενικού Διευθυντού υπό τας παρούσας συνθήκας ο κ. Τερζάκης δηλοί ότι, προς αποφυγήν ανωμαλιών περί την λειτουργίαν του Οργανισμού, θα παραμείνη εις την θέσιν του μέχρις ότου ο κ. Πρόεδρος της Κυβερνήσεως αποφασίση επί της υποβληθείσης παρακλήσεώς του»²⁰⁹.

Ο Τερζάκης θα παραμείνει τελικά στη θέση αυτή, παρά τη δηλωμένη δυσφορία του, έως τον Φεβρουάριο του 1944²¹⁰. Με την ευρεία αποδοχή που απολάμβανε στις τάξεις των εργαζομένων θα επιδιώξει να ενισχύσει το ομολογουμένως αδύναμο έμπυχο δυναμικό του θιάσου και θα συμβάλει στη βελτίωση της λειτουργίας του θεάτρου με την επαναφορά της αργίας της Δευτέρας²¹¹ και με τον εκσυγχρονισμό του προγραμματισμού του ρεπερτορίου, αφού προτείνει «τα εκάστοτε αναβιβαζόμενα έργα μη διατηρούνται επί σκηνής μέχρις εξαντλήσεως του αριθμού των προσερχομένων εις τας παραστάσεις θεατών, δεδομένου ότι, το Εθνικόν Θέατρον, εις όλα τα ανά τον κόσμον κρατικά τοιαύτα, οφείλει να διατηρή τον τύπον θεάτρου δραματολογίου αναβιβάζον καθ' εκάστην αυτού περίοδον ωρισμένον αριθμόν έργων ανεξαρτήτως επιτυχίας ή αποτυχίας τούτων» και εισηγείται όπως «μετά την παρέλευσιν τριών μέχρι τεσσάρων εβδομάδων από της αναβιβάσεως το παριστανόμενον εκάστοτε έργον παραχωρεί την θέσιν του εις το επόμενο»²¹². Επίσης, θα συμβάλει στην οικονομική αποκατάσταση όσων εργαζομένων του Εθνικού Θεάτρου απείχαν από τα καθήκοντά τους εξαιτίας του πολέμου, ζητώντας την υπαγωγή τους στις ρυθμίσεις του Νόμου 152/1943²¹³, θα χορηγήσει έκτακτες αμοιβές σε χαμηλόμισθους ηθοποιούς²¹⁴ και θα προσπαθήσει να παρέμβει, στο μέτρο του δυνατού, σε ζητήματα πειθαρχικών ποινών²¹⁵.

²⁰⁹ Στο ίδιο.

²¹⁰ Στη συνεδρίαση της 27.2.1944 ο Τερζάκης παραδίδει τη Γενική Διεύθυνση του ιδρύματος στον Νικόλαο Λάσκαρη (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 42/27.2.1944). Σε διάφορες μελέτες αναφέρεται πως έμεινε έως τις 28.3.1944. (Γεωργοπούλου, «Εθνική και κοινωνική προσφορά των Ελλήνων ηθοποιών», ό.π., σ. 302· της ίδιας, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου*, ό.π., σ. 340· Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 169· Καγγελάρη, «Η θεατρική σκηνή 1941-1953», ό.π., σ. 341· Μαρσάν, ό.π., σ. 318.).

²¹¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 37/24.1.1944.

²¹² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/3.1.1944.

²¹³ Νόμος 152 «Περί ρυθμίσεως διαφόρων ζητημάτων αποδοχών στρατευθέντων δημοσίων υπαλλήλων, περί παροχής επιδομάτων εις τας οικογενείας των εξαφανισθέντων ή αιχμαλωτισθέντων δημοσίων υπαλλήλων κ.λπ.». (ΦΕΚ 146/25.5.1943).

²¹⁴ Καταβάλει έκτακτη αποζημίωση 500.000 δραχμών σε κάθε γυναίκα ηθοποιό που λάμβανε μέρος στον Χορό της Εκάβης, «λόγω της μακράς καταπονήσεώς των κατά τας δοκιμάς και της δυσαναλόγου αμοιβής των εν σχέσει προς τας εκτάκτους συναδέλφους των». (ΔΣΕΘ/ Συνεδρία 33/20.12.1943). Για τις παραστάσεις της Εκάβης διασώζονται ενδιαφέρουσες μαρτυρίες· για να διαμαρτυρηθούν και να

Η έκρυθμη κατάσταση που επικρατεί πλέον στο Εθνικό Θέατρο²¹⁶ καθιστά μεν εξαιρετικά δύσκολη την προσπάθεια του Τερζάκη να ισορροπήσει ανάμεσα στην αυταρχική, ιδιαίτερα κατά τη θητεία του Ράλλη, πολιτική της κατοχικής διοίκησης του ιδρύματος και στα αιτήματα των εργαζομένων, τον εδραιώνει όμως ως πρόσωπο ευρείας αποδοχής στις τάξεις της κρατικής σκηνής²¹⁷.

αναδείξουν το επισιτιστικό πρόβλημα, οι νεότεροι ηθοποιοί του θιάσου προφασίζονται σε κάθε παράσταση λιποθυμία επί σκηνής. (Παπαθανασίου, ό.π., σσ. 48-49).

²¹⁵ Για παράδειγμα, ο ηθοποιός Μήτσος Λυγίζος καταφέρεται δημόσια εναντίον του σκηνοθέτη Σωκράτη Καραντινού με αφορμή το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της παράστασης της *Εκάβης*, στη διανομή της οποίας συμμετείχε. Ο σκηνοθέτης ζητά την απόλυσή του και το Διοικητικό Συμβούλιο την επιβολή προστίμου ίσου με το ήμισυ των μηνιαίων αποδοχών του (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/20.12.1943). Ο Τερζάκης επικαλούμενος στο Διοικητικό Συμβούλιο τον νέο κανονισμό του θεάτρου μειώνει το πρόστιμο στο ¼ του μηνιαίου μισθού (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/27.12.1943).

²¹⁶ «Τα προσκόμματα που του έφερναν οι αρχές κατοχής, αλλά και η εμφάνιση ανάμεσα στο προσωπικό του θεάτρου διαφόρων αντιστασιακών ομάδων που είχαν αποδυθεί σε σκληρές, αλληλοεξοντωτικές αντιπαραθέσεις με σκοπό να θέσουν υπό την κηδεμονία τους τη δύσμοιρη Κρατική Σκηνή, τον ανάγκασαν να τα βροντήξει κάτω και να γυρίσει στη θέση του. Γιατί ο Τερζάκης δεν ήταν από τα παιδάκια που ανέχονταν να διοικούνται από τους ...διοικουμένους. Εννοούσε να διοικεί το Θέατρο όπως αυτός νόμιζε και όχι να παίρνει εντολές από αυτόκλητους ηγεμονίσκους». (Κανάκης, ό.π., σ. 48).

²¹⁷ Σε άρθρο του παράνομου λογοτεχνικού εντύπου του ΕΑΜ *Πρωτοπόροι* αποτυπώνεται γλαφυρά το χάσμα ανάμεσα στον Τερζάκη και στη διοίκηση της κρατικής σκηνής: «Αδίκαια χτυπήσαμε την πόρτα του "Εθνικού". Το "Εθνικό", ενώ ξοδεύει δισεκατομμύρια από το υστέρημα του ελληνικού λαού, αργεί, αργεί απελπιστικά. Η άξια διεύθυνση του θεάτρου πνίγεται μέσα στις ανόητες και τυχολογικές επεμβάσεις του Ράλλη που κατάφερε με τη ρουσφετολογία και τις βρωμιές να χαντακώσει τον επίσημο θεατρικό οργανισμό της χώρας μας σε να πρόκειται για εκλογικό τσιφλίκι του Κράτους των προδοτών». (Α. Νίκας, «Το θέατρο», *Πρωτοπόροι*, περίοδος νέα, 4 [Νοέμβριος 1943], σ. 12).

2.3.1.3. Διεύθυνση Νικόλαου Λάσκαρη: το Εθνικό Θέατρο «φωλεά στοιχείων ανατρεπτικών» - Η σύλληψη του Πέλου Κατσέλη

Ο θεατρικός συγγραφέας και ιστορικός του θεάτρου Νικόλαος Λάσκαρης θα αναλάβει τη Γενική Διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου τους τελευταίους μήνες της Κατοχής και ο Τερζάκης θα επανέλθει στη θέση του Γενικού Γραμματέα του ιδρύματος. Η τοποθέτηση του Λάσκαρη στη θέση αυτή πιθανότατα οφείλεται στη φιλική σχέση που διατηρεί με τον Ιωάννη Ράλλη²¹⁸. ο ίδιος ο Λάσκαρης άλλωστε δεν διστάζει να επαινέσει δημόσια τον κατοχικό πρωθυπουργό για το έργο του στο Εθνικό Θέατρο: «Ευτυχώς που είναι ο κ. Ράλλης πρόεδρος, ο οποίος αγαπάει το θέατρο και εργάζεται γι' αυτό. Προσφέρει καθημερινώς όσα κανένας πρωθυπουργός δεν προσέφερε μέχρι σήμερα στο θέατρο»²¹⁹.

Η ανεξέλεγκτη κατάσταση στην κρατική σκηνή κατά τους τελευταίους μήνες της Κατοχής, όταν έχει λάβει πλέον μεγάλες διαστάσεις το αντιστασιακό κίνημα, αποτυπώνεται από την πρώτη συνεδρίαση που παρίσταται ο νέος Γενικός Διευθυντής στα τέλη Φεβρουαρίου του 1944. Ο Λάσκαρης «εζήτησε την συνδρομή της Κυβερνήσεως όπως επιτύχη δύο τινά: αφ' ενός μεν την οικονομική ενίσχυσιν του Προσωπικού του Θεάτρου, αφ' ετέρου δε την επιβολήν της πειθαρχίας και της τάξεως»²²⁰. Ο Ράλλης υποστηρίζει πως το Εθνικό Θέατρο πρέπει «να παύση να είναι φωλεά στοιχείων ανατρεπτικών», πως η διοίκηση έπραξε το καλύτερο δυνατό για τα μισθολογικά ζητήματα των εργαζομένων και καλεί τον Λάσκαρη «να προβή εις την δήλωσιν προς το Προσωπικόν του Ιδρύματος ότι δεν δύναται να πράξη τίποτε περισσότερον η Κυβέρνησις εκείνου το οποίον έχει ήδη πράξει»²²¹. Παρά την παράκληση του Λάσκαρη «όπως, εις αντιστάθμισμα των δυσαρέστων τα οποία επεφορτίσθη να διαβιβάση εις το Προσωπικόν, του δοθή τουλάχιστον κάτι το ευχάριστον ν' αναγγείλη» και παρά τις διάφορες εισηγήσεις των μελών του συμβουλίου, είτε για αύξηση των τιμών των εισιτηρίων είτε για υπαγωγή του Εθνικού Θεάτρου «εις τας διατάξεις τας διεπούσας τας ιδιωτικές επιχειρήσεις» (που προτείνει ο Βουλπιώτης), η διοίκηση παραμένει ανυποχώρητη²²².

²¹⁸ Μαρσάν, ό.π., σ. 318.

²¹⁹ Χ. Μ., «Η Κρατική Σκηνή μας. Ομιλεί ο κ. Ν. Λάσκαρης», *Το Θέατρο* 3 (20.5.1944), σ. 9.

²²⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 42/27.2.1944.

²²¹ Στο ίδιο.

²²² Στο ίδιο.

Αμέσως μετά από αυτή τη συνεδρίαση στην κρατική σκηνή ξεσπών ταραχές²²³. Ο Ράλλης αποφασίζει με νόμο την αναστολή λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου, καταγγέλλοντας τις συμβάσεις των ηθοποιών, στους οποίους μάλιστα απαγορεύει να προσφύγουν στα δικαστήρια²²⁴. Επιπλέον, συλλαμβάνονται ως πρωταίτιοι των γεγονότων ο σκηνοθέτης Πέλος Κατσέλης και οι ηθοποιοί Γιώργος Γληνός και Γιάννης Βεάκης²²⁵. η σύλληψη πραγματοποιείται με προσωπική διαταγή του Ράλλη²²⁶.

Ενώ το Εθνικό Θέατρο παραμένει εκτός λειτουργίας, συνέρχεται εκ νέου το Διοικητικό Συμβούλιο, στο οποίο αρκετά από τα μέλη του προσπαθούν να μεταπείσουν τον Ράλλη, ώστε να αρχίσουν και πάλι να δίνονται παραστάσεις²²⁷.

²²³ Σχετικά με το γεγονός, ο Θαλής Δίξελος αναφέρει: «Έτσι φτάνουμε το 1943 στο περίφημο μπλόκο του Εθνικού Θεάτρου. Είχαν κείνη τη μέρα συνέλευση οι ηθοποιοί. Κάτι τέτοιες ομαδικές συγκεντρώσεις δεν άρεσαν στους κατακτητές. Έτσι μπλοκάρισαν με στρατό τη συνέλευση και συλλαμβάνουν τον Π. Κατσέλη, τον Γ. Γληνό και τον Γιάννη Βεάκη. Σκόπευαν να συλλάβουν και τον Τ. Καρούσο, αλλά κατάφερε να διαφύγει». (Δίξελος, ό.π., σ. 458). Ο Δίξελος προφανώς εκ παραδρομής τοποθετεί το συμβάν στο έτος 1943, αφού τα γεγονότα που περιγράφει λαμβάνουν χώρα τον Μάρτιο του 1944.

²²⁴ Νόμος 1241 «Περί αναστολής της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου και περί λύσεως των σχέσεων εργασίας τού επί συμβάσει προσωπικού αυτού». (ΦΕΚ 49/7.3.1944). Το θέατρο κλείνει «μέχρι νεωτέρας αποφάσεως» και «άπασαι αι συμβατικάί σχέσεις εργασίας του καλλιτεχνικού προσωπικού [...] θεωρούνται αυτοδικαίως λελυμένα. Εις τους ούτω απολυομένους ουδεμία χορηγείται αποζημίωσις, απαγορευομένης της προσφυγής εις τε το Συμβούλιον Επικρατείας και τα τακτικά Δικαστήρια».

²²⁵ Το γεγονός δεν είναι ασφαλώς δυνατόν να δημοσιοποιηθεί στον νόμιμο εκδιδόμενο Τύπο. Στην παράνομη εφημερίδα *Η Μάχη*, έκδοση της δεξιάς αντιστασιακής οργάνωσης «Εθνική Δράσις», σχολιάζεται το γεγονός: «Επί μήνες το προσωπικό του Εθνικού Θεάτρου δεινοπάθησε κάτω από την πλέον απάνθρωπη μεταχείριση και έφθασαν οι υποσιτιζόμενοι ηθοποιοί να λιποθυμούν κατά τη διάρκεια των δοκιμών, ενώ ο Ράλλης ξόδευε δισεκατομμύρια για να μεταβάλει τα “Ολύμπια” σε λυρική σκηνή. Τώρα το πέταξαν στο δρόμο κλείνοντας το θέατρο, ενώ θα ήταν απλούστατο να αυξήσουν τις τιμές των εισιτηρίων. Γιατί; Γιατί αυτό απαιτούσαν οι υστερικοί ακκισμοί και το καπρίτσιο της Δ/δος Παπαδάκη, η οποία παριστάνει την Ηρωδιάδα πλησίον του Μεθύσου των Παλαιών Ανακτόρων. Ο Ράλλης τραβιέται απ’ τη μύτη, μέχρι του σημείου να διατάξει τη σύλληψη του σκηνοθέτη και δύο ηθοποιών του “Εθνικού”. Δεν δέχεται καμιά παρέμβαση, ούτε καν των Γερμανών αφεντάδων του που προσφέρθηκαν να τροφοδοτήσουν το προσωπικό για να μη διακοπή η λειτουργία του ιδρύματος. Διαδίδει ότι όλοι εκεί μέσα ήταν κομμουνιστάι και ότι αυτός θα το αναμορφώσει όπως πρέπει, δηλαδή όπως αρέσει στη Δ/δα Παπαδάκη. Σε τέτοιο αισχρό κατόντημα έφθασε ο οργίλος και ερωτύλος τυραννίσκος». (Ανων., «Γιατί έκλεισε το Εθν. Θέατρο. Ηρωδιάς μαίνεται», *Η Μάχη* [Εθνικής Δράσεως], 11.3.1944).

²²⁶ «Ο Μίμης Φελίτσης, διευθυντής σκηνής και έμπιστος του Ράλλη, του μετέφερε τι συμβαίνει μέσα στο θέατρο και του κατέδωσε ότι επικεφαλής της κίνησης αυτής, που στρεφόταν και προσωπικά εναντίον του ως προέδρου, βρίσκονταν ο Γληνός, ο Γιάννης Βεάκης και ο Κατσέλης. [...] Έδωσε διαταγή να συλληφθούν και να κρατηθούν σαν πρωταίτιοι [...]». (Μαρσάν, ό.π., σ. 316). Ο Κατσέλης παρέμεινε κρατούμενος σίγουρα έως τα τέλη Μαρτίου (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 45/27.3.1944). Από τους τρεις συλληφθέντες ο Γιάννης Βεάκης είναι ο μόνος που αργότερα θα απομακρυνθεί από το Εθνικό Θέατρο, αφού δεν θα ανανεωθεί η σύμβασή του. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 56/5.6.1944).

²²⁷ «Οι ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου, λέει ο κ. Θ. Συναδινός, μέχρι της ημέρας καθ’ ην ανεστάλη η καλλιτεχνική λειτουργία αυτού, ελάμβανον ανώτατον μισθόν 4.000.000 δρχ. από τα οποία τίποτε σχεδόν δεν τους απέμενε προς συντήρησιν μετά την αφαιρέσιν των μεταφορικών των και τινων άλλων στοιχειωδών εξόδων. Η κίνησις των δεν δύναται να χαρακτηρισθή ως απεργία αλλ’ ως διαμαρτυρία πεινώντων ανθρώπων, αυτός δε είναι ακριβώς ο λόγος δια τον οποίον έχασαν την ψυχραιμία των. Εχειρίσθησαν βεβαίως το ζήτημά των κακώς. [...] Ο κ. Πρόεδρος, διακόπτων τον κ. Συναδινόν, λέγει ότι δεν αρνείται το γεγονός ότι οι ηθοποιοί υπέφεραν. Αρνείται το επιχείρημα ότι η πείνα ήτο η

Τελικά, μετά από δεκαπέντε περίπου ημέρες η κρατική σκηνή επαναλειτουργεί. Με νέο νόμο «αι λυθείσαι σχέσεις εργασίας θεωρούνται μηδέποτε λυθείσαι»²²⁸, ενώ, επιπλέον, ο Ράλλης υπόσχεται αύξηση κατά 100% στις αποδοχές όλου του προσωπικού του ιδρύματος²²⁹.

Στους επόμενους μήνες η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου θα κληθεί να αντιμετωπίσει από τη μία τις κινητοποιήσεις των εργαζόμενων και από την άλλη την ανάγκη επαρκούς στελέχωσης του θιάσου της κρατικής σκηνής, τόσο για τις παραστάσεις του καλοκαιριού του 1944 όσο και για τον σχεδιασμό του ρεπερτορίου του επόμενου χειμώνα. Ωστόσο, όσο πλησιάζει το τέλος της Κατοχής η κατάσταση δυναμιτίζεται²³⁰. Στις 3.10.1944, παραμονές της Απελευθέρωσης, ο Λάσκαρης δηλώνει πως «εις το Θέατρον επικρατεί αναρχία» και «αναφέρει τα της συγκροτήσεως διαφόρων Επιτροπών από μέρους του Προσωπικού»²³¹. Τόσο ο Λάσκαρης όσο και ο Ράλλης, μετά από αυτή τη συνεδρίαση, δεν θα εμφανιστούν ξανά στο Διοικητικό Συμβούλιο, που στο εξής θα συνέρχεται μόνο για να εγκρίνει τη μισθοδοσία του προσωπικού του ιδρύματος.

εξαναγκάσασα αυτούς να μην κάνουν δοκιμάς. Διερωτάται ο κ. Πρόεδρος πώς είχαν οι ηθοποιοί την δύναμιν να φωνασκούν συνεδριάζοντες από πρωίας μέχρις εσπέρας τόσον μάλιστα ώστε να προκαλέσουν την περιέργειαν των διαβατών, να απειλούν συμβούλους του Θεάτρου και δεν είχαν την απαιτουμένην διά δοκιμάς δύναμιν. Ο κ. Συναδινός υπενθυμίζει σχετικώς τα παρά τού κοινωνιολόγου Lebon [= Le Bon] γραφόμενα περί του ευμεταβόλου των όχλων. Ο κ. Πρόεδρος, απαντών εις τούτο και αναφερόμενος εις ρήσιν του Καρλάϊλ καθ' ην "τα έθνη δημιουργούνται και καταστρέφονται από τους στομάχους και ουχί από τους εγκεφάλους" δηλοί ότι, μολονότι καλώς γνωρίζει την άποψιν ταύτην, δεν δύναται να υποκόπτει εις την βίαν, τονίζει δε ότι τουναντίον έργον του είναι η επιβολή της τάξεως και της πειθαρχίας. Αι ευθύνην δεν τον τρομάζουν. Μόνον όταν οι ηθοποιοί επιδειξουν τον οφειλόμενον προς την πειθαρχίαν σεβασμόν θα αναθεωρήση τας αποφάσεις του. Ο κ. Λάσκαρης προτείνει όπως κληθούν οι ηθοποιοί να επανέλθουν εις τας εργασίας των άνευ όρων. Ο κ. Λάμπας ζητεί επιείκειαν διά τους καλλιτέχνας οι οποίοι είναι παντού και πάντοτε παιδιά. Ο κ. Πρόεδρος τονίζει ότι ουδένα καλεί, ζητεί δε όπως το Συμβούλιον προχωρήση εις την ημερησίαν διάταξιν. Ο κ. Καρθαίος, αναφερόμενος εις τας γενομένας συλλήψεις, παρακαλεί όπως απολυθούν οι κρατούμενοι. Ομοίαν παράκλησιν υποβάλλουν και οι κ.κ. Π. Εξαρχάκης, Συναδινός και Λάμπας. Ο κ. Πρόεδρος δηλοί ότι το Συμβούλιον είναι αναρμόδιον να συζητήση εν προκειμένω, επεξηγών μολοντούτο ότι δεν αποκλείεται το ενδεχόμενον να εξετάση το εάν εκ των κρατουμένων τις είναι αθώος, οπότε και θα διατάξη την απόλυσίν του». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 43/13.3.1944).

²²⁸ Νόμος 1285 «Περί καταργήσεως του υπ' αριθ. 1241/1944 νόμου "Περί αναστολής της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου και περί λύσεως των σχέσεων εργασίας τού επί συμβάσει προσωπικού αυτού"». (ΦΕΚ 57/16.3.1944).

²²⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 44/20.3.1944.

²³⁰ «Η απελευθέρωση της Αθήνας από τα γερμανικά στρατεύματα κατοχής, στις 12 Οκτωβρίου 1944, βρήκε το Εθνικό Θέατρο να εαμοκρατείται απ' άκρου σ' άκρου». (Κανάκης, ό.π., σ. 49).

²³¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 76/3.10.1944.

2.3.2. Η διάλυση του Άρματος Θέσπιδος και η αυτονόμηση της Λυρικής Σκηνής

Το Άρμα Θέσπιδος, η κινητή θεατρική μονάδα που ξεκίνησε τη λειτουργία της στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου με πρωτοβουλία του Μπαστιά τον Σεπτέμβριο του 1939, έναν χρόνο σχεδόν πριν από τον πόλεμο, στόχο είχε να ικανοποιήσει το πάγιο αίτημα για θεατρική αποκέντρωση και για υψηλού επιπέδου θεατρικές παραγωγές στην επαρχία, όπου κατά τον Μεσοπόλεμο κυριαρχούσαν τα μπουλούκια²³².

Ο σχεδιασμός του περιοδεύοντος θιάσου βασιζόταν μεν σε πρότυπα ανάλογων μετακινούμενων θεατρικών μονάδων ευρωπαϊκών χωρών με προπαγανδιστικούς στόχους (ιδίως της Ιταλίας, όπως ο ίδιος ο Μπαστιάς αναφέρει²³³, όπου λειτουργούσαν τα περιοδεύοντα κλιμάκια *Carrì di Tespi*²³⁴), ωστόσο επιτέλεσε τον εκπαιδευτικό της ρόλο στην επαρχία²³⁵ και αξιοποίησε ηθοποιούς και συντελεστές στους κόλπους της κρατικής σκηνής²³⁶. Με την ευκαιρία της ίδρυσης του Άρματος Θέσπιδος, άλλωστε, εργάστηκε για πρώτη φορά στο Εθνικό Θέατρο ο Πέλος Κατσέλης, που, συμμετέχοντας και ο ίδιος στις διεργασίες για την υλοποίηση της ιδέας²³⁷, ανέλαβε τη διεύθυνση του Άρματος και τις σκηνοθεσίες των

²³² Για τις διεργασίες, την προετοιμασία και τους καλλιτεχνικούς στόχους του Άρματος Θέσπιδος, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Λαϊκό θέατρο και κρατισμός στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου. Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος», *Ο Πολίτης* 105 (Νοέμβριος 2002), σσ. 29-39.

²³³ «Εμελέτησα τα δύο συστήματα, το Γερμανικόν του “Βάντερ Πύνε” και το Ιταλικόν των “Αρμάτων του Θέσπιδος”. Το Ιταλικόν που λειτουργεί από δετίας –και είναι ένας θεσμός περιφερομένου θεάτρου με φορητάς σκηνάς στηνομένας και λυομένας εκάστοτε– είναι εκείνο που μας έδωσε την βάση διά τον οργανισμόν και του Ελληνικού λαϊκού θεάτρου, που εις ωρισμένα σημεία θα συμπίπτη απολύτως με αυτόν». (Ο Ρεπόρτερ, «Κωστής Μπαστιάς. Ο “ένας” του θεάτρου μας», *Τα Παρασκήνια*, 18.6.1938, σ. 1).

²³⁴ Για το ιταλικό πρότυπο των *Carrì di Tespi*, βλ. ενδεικτικά Doug Thompson, «The Organisation, Fascistisation and Management of Theatre in Italy, 1925-1943», στον τόμο: Günter Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Berghahn Books, Oxford 1996, σσ. 106-109.

²³⁵ Βλ. για παράδειγμα την υποδοχή του Άρματος στην Κεφαλονιά (Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Ο Διόνυσος στο Ιόνιο. Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αθήνα 2010, σσ. 132-135) και τις αναμνήσεις του ηθοποιού Σπύρου Ολύμπιου από την παρουσία του περιοδεύοντος θεάτρου σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας (Σπύρος Ολύμπιος, *Μια ζωή θέατρο*, Παπαϊωάννου, Αθήνα [2006], σσ. 36-43).

²³⁶ «Ανεξάρτητα από τις σκοπιμότητες που ήθελε να εξυπηρετήσει το καθεστώς, η εμπειρία του “Άρματος” ήταν χρήσιμη και για τους καλλιτέχνες που πήραν μέρος και για την ελληνική θεατρική υπόθεση». (Σπάθης, «Το θέατρο ανάμεσα σε δύο πολέμους», ό.π., σ. 276).

²³⁷ Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο νεαρός Πέλος Κατσέλης: Η διαμόρφωσή του σε σκηνοθέτη στα χρόνια του Μεσοπολέμου», *Αριάδνη* 10, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2004, σσ. 181-186, ιδίως σσ. 183-185.

παραστάσεων²³⁸. Επίσης, δόθηκε η ευκαιρία να εργαστούν συστηματικά στις παραστάσεις του Άρματος ο σκηνογράφος Νίκος Ζωγράφος και ο ενδυματολόγος Ανδρέας Γεράκης, αποτελώντας ένα δίδυμο αντίστοιχο με εκείνο των Κλώνη και Φωκά στις παραγωγές της Κεντρικής Σκηνής. Την κατασκευή του λυόμενου θεάτρου σχεδίασε ο αρχιτέκτονας-πολεοδόμος Κωνσταντίνος Δοξιάδης²³⁹, που είχε επίσης σχεδιάσει το Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης το 1938, αλλά και την περιστροφική σκηνή του θεάτρου στο κτήριο Ziller στα τέλη του 1939²⁴⁰.

Οι συνθήκες της Κατοχής και η ανάληψη της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου από τον Γιοκαρίνη φέρνει αναπόφευκτα αλλαγές στη στελέχωση και στη λειτουργία του Άρματος. Πρωτίστως, ο Πέλος Κατσέλης απομακρύνεται από τη θέση του κατά τις πρώτες ημέρες της νέας διεύθυνσης· και μολονότι η απομάκρυνση αυτή παρουσιάζεται ως παραίτηση του σκηνοθέτη²⁴¹, ωστόσο η αποχώρηση του Κατσέλη οφείλεται στη σύγκρουσή του με τον Γιοκαρίνη, όπως θα φανεί στις αρχές του 1943, όταν συζητείται η επαναπρόσληψή του με σκοπό την κάλυψη του σκηνοθετικού κενού που έχει προκύψει²⁴². Σχεδόν ταυτόχρονα με την απομάκρυνση του Κατσέλη, γίνεται δεκτή η παραίτηση του Ρώμα από τη θέση του Γραμματέα του κλιμακίου²⁴³ και ο Γιοκαρίνης διορίζει διευθυντή τον ηθοποιό Νίκο Παπαγεωργίου και σκηνοθέτη τον Δημοσθένη Ματσούκη²⁴⁴. Ο Ματσούκης, ωστόσο, δεν θα σκηνοθετήσει ποτέ στο

²³⁸ Αρχικά είχε αναλάβει τη διεύθυνση ο ηθοποιός Νίκος Παρασκευάς, όμως «από 27.11.1939 ανατίθεται προσωρινά η Διεύθυνση του Α' Άρματος Θέσπιδος στον Κατσέλη, επειδή ο Διευθυντής του Ν. Παρασκευάς θα απασχολείται σε διανομές της Κεντρικής Σκηνής». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 183/27.12.1939). Γραμματέας του Άρματος είχε τοποθετηθεί ο Διονύσιος Ρώμας.

²³⁹ Για την εργασία του Δοξιάδη, βλ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, τόμος Β', Αθήνα 1994, σσ. 65-67.

²⁴⁰ «Ο κ. Γενικός Διευθυντής ανακοινού ότι παρίσταται ανάγκη αμέσου εκτελέσεως σιδηράς περιστροφικής σκηνής διά το Βασιλικόν Θέατρον. Η εγκατάστασις της θεωρείται απαραίτητος διότι διευκολύνει τα μέγιστα την ταχεία εναλλαγή των σκηνικών και των εικόνων εκάστου αναβιβαζομένου έργου, δίδει ρυθμόν και περιορίζει τον χρόνον εις την όλην τεχνικήν εργασίαν. Η εγκατάστασις της περιστροφικής σκηνής δεν θα είναι μόνιμος αλλά θα τοποθετήται και αποτοποθετήται αναλόγως των εκάστοτε αναγκών. Το όλον έργον προϋπολογίσθη παρά του μηχανικού του Βασιλικού Θεάτρου κ. Κ. Δοξιάδη εις το ποσόν των δραχμών 134.000». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 183/27.12.1939).

²⁴¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/31.5.1941.

²⁴² Αναφέρει ο Γιοκαρίνης στο Διοικητικό Συμβούλιο: «Εισηγούμαι επίσης την πρόσληψιν ως τακτικού σκηνοθέτου του κ. Πέλου Κατσέλη όστις υπήρξε σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου εις το Άρμα Θέσπιδος και όστις ευρέθη έξω των στελεχών του διαπληκτισθείς μετά της Διευθύνσεως. Το Συμβούλιον Επικρατείας όπου ο Σκηνοθέτης όυτος είχε προσφύγει ειδικαίωσε την Διεύθυνσιν του Θεάτρου, ήδη δε ο κ. Κατσέλης έχει ομολογήσει το τότε σφάλμα του και μοι εδήλωσεν ότι είναι διατεθειμένος να προσαρμοσθή εις τας κατευθύνσεις της Διοικήσεώς μας». (Συνεδρία 9/28.1.1943).

²⁴³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/22.5.1941.

²⁴⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/31.5.1941.

Άρμα Θέσπιδος· με αίτησή του στο Διοικητικό Συμβούλιο ζητά να μην αποσπαστεί στο Άρμα και να εργαστεί στη Λυρική Σκηνή²⁴⁵.

Παρά το γεγονός πως το Άρμα Θέσπιδος έχει χάσει σημαντικό μέρος του εξοπλισμού του κατά τη διάρκεια της εμπόλεμης περιόδου²⁴⁶, ο Γιοκαρίνης από την πρώτη εμφάνισή του στο Διοικητικό Συμβούλιο προτείνει τη συνέχιση των παραστάσεών του, για να καλυφθεί το έλλειμμα που διαπιστώνει στα ταμεία της κρατικής σκηνής²⁴⁷, προβαίνει σε προσλήψεις ηθοποιών για να ενισχύσει τον θίασό του²⁴⁸ και ανακοινώνει το προσεχές δραματολόγιο²⁴⁹.

Ωστόσο, η αδυναμία εύρεσης χώρου που θα φιλοξενούσε τις παραστάσεις του Άρματος θα δυσχεράνει την υλοποίηση του προγραμματισμού. Το Εθνικό Θέατρο θα ζητήσει από τον Δήμαρχο Πειραιά την παραχώρηση του Δημοτικού Θεάτρου της πόλης²⁵⁰, η χρήση του όμως από τα γερμανικά στρατεύματα θα οδηγήσει στη σύντομη στέγαση του Άρματος στο θέατρο Ολύμπια²⁵¹, που διαχειριζόταν η οικογένεια του Σωκράτη Καραντινού. Τελικά, έχοντας παρουσιάσει δύο μόνο νέες παραγωγές²⁵², η διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου θα ανακοινώσει την προσωρινή αναστολή των εργασιών του Άρματος²⁵³. Λίγες εβδομάδες αργότερα, τον Φεβρουάριο του 1942, ο Γιοκαρίνης θα δηλώσει πως «το Άρμα Θέσπιδος υπό τας παρούσας συνθήκας δεν δύναται πλέον να υπάρξει»²⁵⁴.

Η κινητή θεατρική μονάδα του Άρματος Θέσπιδος παύει πλέον να υφίσταται, η λυόμενη κατασκευή του Δοξιάδη ωστόσο θα επιβιώσει για αρκετά χρόνια. Ο Γιοκαρίνης εισηγείται την εγκατάστασή της σε κεντρικό σημείο της Αθήνας, ώστε να φιλοξενήσει θερινές παραγωγές²⁵⁵, και τελικά επιλέγεται η Πλατεία Κλαυθμώνος, επί

²⁴⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/18.6.1941.

²⁴⁶ Όπως προαναφέρθηκε, είχαν επιταχθεί τα δεκατρία (από τα δεκατέσσερα συνολικά) φορτηγά και το ένα (από τα δύο) λεωφορεία του Άρματος Θέσπιδος.

²⁴⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/15.5.1941.

²⁴⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/6.6.1941.

²⁴⁹ Ανων., «Ειδήσεις», *Νέα Εστία* 347 (1.6.1941), σ. 476. Επρόκειτο αποκλειστικά για έργα Ελλήνων συγγραφέων, τα μισά από τα οποία αποτελούσαν επαναλήψεις παραγωγών του Άρματος.

²⁵⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/28.8.1941.

²⁵¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 19/21.11.1941.

²⁵² Σε σκηνοθεσία του Νίκου Παπαγεωργίου, θα παρουσιαστούν το *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν και το *Χαλάζι* του χρονογράφου του *Ελεύθερου Βήματος* Βάσου (Βασίλη) Ηλιάδη.

²⁵³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 26/13.1.1942.

²⁵⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 32/21.2.1942.

²⁵⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/22.4.1942.

της οδού Δραγατσανίου²⁵⁶. Κατά την περίοδο της Κατοχής στο «Θερινόν Θέατρον Πλατείας Κλαυθμώνος», όπως θα ονομαστεί, θα φιλοξενηθούν αρχικά παραστάσεις της Λυρικής Σκηνής²⁵⁷ και στη συνέχεια, το καλοκαίρι του 1944, παραστάσεις της Δραματικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου. Μετά την Απελευθέρωση, κατά τη διευθυντική θητεία του Γιώργου Θεοτοκά, το θέατρο θα φιλοξενήσει και πάλι τις θερινές παραγωγές της κρατικής σκηνής. Με την ανάληψη της διεύθυνσης της κρατικής σκηνής από τον Ροντήρη, θα αποφασιστεί η εκποίηση της περιστροφικής σκηνής του Άρματος²⁵⁸ και τελικά η διάλυση και η απομάκρυνση του εναπομείναντος υλικού από την Πλατεία Κλαυθμώνος το 1947²⁵⁹.

Η Λυρική Σκηνή, παράρτημα του Εθνικού Θεάτρου από την ίδρυσή της το 1939, αντιμετωπίζεται από την κατοχική διεύθυνση της κρατικής σκηνής ως «κληρονομία βαρυστάτη του παρελθόντος»²⁶⁰. Ήδη από τον πρώτο χρόνο της θητείας του ο Γιοκαρίνης δηλώνει πως η Δραματική Σκηνή λαμβάνει μικρότερη οικονομική ενίσχυση σε σχέση με το Άρμα Θέσπιδος και τη Λυρική Σκηνή και εισηγείται, εκφράζοντας βεβαίως και τη βούληση της κυβέρνησης, την απόσπασή της από το Εθνικό Θέατρο²⁶¹.

Ο διαχωρισμός ωστόσο των δύο θεάτρων δεν πραγματοποιείται αμέσως, παρά το γεγονός πως ήδη από το 1942 θεωρείται πως η κυβέρνηση έχει νομικά ρυθμίσει το ζήτημα²⁶². συνεπώς, αποφασίζεται αρχικά η συστέγαση των δύο κλιμακίων στην

²⁵⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/20.5.1942.

²⁵⁷ Η *Τζουντίτα* του Λέχαρ (Franz Lehár, *Giuditta*) θα εγκαινιάσει τον χώρο. (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 16.7.1942).

²⁵⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/13.6.1946.

²⁵⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 40/4.8.1947.

²⁶⁰ Η άποψη του Ροδά, μέλους της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου κατά την κατοχική περίοδο και θετικά διακείμενου προς την κρατική σκηνή κριτικού θεάτρου, απηχεί με ακρίβεια τις διαθέσεις της διοίκησης για το ζήτημα της Λυρικής Σκηνής: «*Η συνύπαρξις δραματικού τμήματος και λυρικού, κληρονομία βαρυστάτη του παρελθόντος, εδημιούργησε πολλά εμπόδια και γι' αυτό έχει επικρατήσει η απόφασις του χωρισμού των. Και ο χωρισμός θα είνε κέρδος για αμφότερα τα καλλιτεχνικά συγκροτήματα*». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Απολογισμός χειμερινής περιόδου. Έργα και συγγραφείς», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.5.1943). Είναι πάντως κοινή η αίσθηση των ανθρώπων που στελέχωναν εκείνα τα χρόνια το Εθνικό Θέατρο πως η δημιουργία της Λυρικής Σκηνής στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου επιβάρυνε συνολικά το ίδρυμα. Για παράδειγμα, ο Χουρμούζιος αναφέρει μετά την Απελευθέρωση: «*Από τη στιγμή που η εθνική σκηνή παραχωρήθηκε στην οπερέττα, και το Λυρικό Θέατρο –θεσμός ολότελα ξένος και προς το ίδρυμα και προς τους σκοπούς του– άρχισε να μοιράζεται την κρατική σκηνή με το θέατρο της πρόζας, άρχισε κι ο εκτροχιασμός*». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής)», *Φιλολογικά Χρονικά* 43 [Ιούλιος-Αύγουστος 1946], σ. 242).

²⁶¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/7.3.1942.

²⁶² «*Το νομοθετικόν διάταγμα διά την ίδρυσιν της ιδιαίτερας αυτής “Εθνικής Λυρικής Σκηνής” –που καθίσταται δυνατή χάρις εις την επιτευχθείσαν πλέον συστηματικήν οργάνωσίν της κατά την περίοδον της*

Κεντρική Σκηνή του Ziller²⁶³, ενώ στη συνέχεια οι παραγωγές της Λυρικής φιλοξενούνται στα Ολύμπια²⁶⁴. Λίγους μήνες πριν από την Απελευθέρωση πλέον, «εγκρίνεται όπως, εις την μετώπην του Θεάτρου Ολύμπια, αναγραφή ως τίτλος “Εθνική Λυρική Σκηνή”»²⁶⁵, διορίζεται Γενικός Διευθυντής της ο Μανώλης Καλομοίρης²⁶⁶ και τον Μάιο του 1944 ο οργανισμός ανακηρύσσεται επιτέλους αυτόνομο Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου, με την επωνυμία «Εθνική Λυρική Σκηνή»²⁶⁷.

Οι δύο σημαντικότερες θεσμικές πρωτοβουλίες που ανέλαβε ο Μπαστιάς στο πλαίσιο της κρατικής θεατρικής πολιτικής, το Άρμα Θέσπιδος και η Λυρική Σκηνή, αποτελούν πλέον παρελθόν για το Εθνικό Θέατρο.

συνυπάρξεώς της εις την δύναμιν του “Εθνικού Θεάτρου” – έχει ήδη υπογραφή. Εντός της εβδομάδος θα γίνη σχετικώς και ειδική σύσκεψις των υπουργών Εθνικής Παιδείας και Οικονομικών μετά των αρμοδίων υπηρεσιών προς ρύθμισιν και των λεπτομερειών που απομένουν προς ρύθμισιν διά την δημοσίευσιν του εν λόγω νομοθετήματος». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 18.4.1942).

²⁶³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/4.9.1942.

²⁶⁴ Για το έργο της Λυρικής κατά την κατοχική περίοδο, βλ. ενδεικτικά Γεωργία Κονδύλη, «Κατοχή και Εμφύλιος στη Λυρική Σκηνή», *Νέα Εστία* 1845 (Ιούνιος 2011), αφιέρωμα: *Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη*, σσ. 1154-1158.

²⁶⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 40/14.2.1944.

²⁶⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 45/27.3.1944.

²⁶⁷ Νόμος 1410 «Περί αποχωρισμού της Λυρικής Σκηνης του Εθνικού Θεάτρου εις ίδιον Αυτόνομον Νομικόν Πρόσωπον Δημοσίου Δικαίου υπό τον τίτλον “Εθνική Λυρική Σκηνή” και τροποποιήσεως του Νόμου 434/43 περί διατάξεων τινών αφορασών την Οργάνωσιν και λειτουργίαν του Εθνικού Θεάτρου». (ΦΕΚ 100/9.5.1944).

2.3.3. Η απόπειρα ίδρυσης σκηής «τύπου *Kammerspiele*»

Η διάλυση του Άρματος Θέσπιδος και η διαφαινόμενη από τους πρώτους κιόλας μήνες της Κατοχής απόσπαση της Λυρικής από τον οργανισμό του Εθνικού Θεάτρου συμβάλλουν στην ανάπτυξη, για πρώτη φορά στην ιστορία της κρατικής σκηής, της ιδέας ίδρυσης «δεύτερης σκηής». Καθοριστικοί παράγοντες στις διεργασίες αυτές αποτελούν από τη μία η ανάγκη αξιοποίησης του έμψυχου δυναμικού του Εθνικού Θεάτρου, που μένει συχνά ανεκμετάλλευτο με τη χωρίς προγραμματισμό και συχνά καθυστερημένη εναλλαγή των παραστάσεων στη σκηή του θεάτρου, και από την άλλη η οικειοποίηση έργων και συγγραφέων που δεν θα περιλαμβάνονταν στο δραματολόγιο της Κεντρικής Σκηής. Η προσπάθεια ίδρυσης της νέας σκηής στις αρχές του 1944 θα προσκρούσει και πάλι στην αδυναμία εύρεσης χώρου φιλοξενίας των παραστάσεων, όπως άλλωστε συνέβη καθ' όλη τη διάρκεια της κατοχικής περιόδου με την αδυναμία στέγασης του Άρματος Θέσπιδος και της Λυρικής Σκηής²⁶⁸.

Η πρωτοβουλία για την ίδρυση δεύτερης σκηής, που δεν είναι ιδιαίτερα γνωστή, ανήκει στον Άγγελο Τερζάκη. Τον Δεκέμβριο του 1943 ως Γενικός Διευθυντής του ιδρύματος ανακοινώνει στο Διοικητικό Συμβούλιο πως, σχετικά με τη «*διατυπωθείσαν κατ' επανάληψιν επιθυμίαν όπως εξευρεθή και δεύτερον θέατρον διά την αξιοποίησιν του εμπύχου δραματικού υλικού του Εθνικού Θεάτρου*»²⁶⁹, προτάθηκε στη διεύθυνση της κρατικής σκηής η ενοικίαση του κινηματογράφου Σινέ Νιους της οδού Σταδίου²⁷⁰, που θα μπορούσε με τις κατάλληλες παρεμβάσεις να φιλοξενήσει θεατρικές παραστάσεις²⁷¹.

Αρχικά επέρχεται συμφωνία μεταξύ του Εθνικού Θεάτρου και του διαχειριστή του κινηματογράφου για το ποσό ενοικίασης και για το κόστος των παρεμβάσεων,

²⁶⁸ Το 1942 η διοίκηση είχε προτείνει στον ηθοποιό Γιώργο Παππά, στο πλαίσιο διαπραγματεύσεων για την ένταξή του στον θίασο του Εθνικού Θεάτρου, να παραχωρήσει, με ποσοστά επί των εισπράξεων, το θέατρο Βρετάνια που εκείνος είχε μισθώσει, ώστε να φιλοξενηθεί εκεί «*τιμήμα του θιάσου τού εδώ Θεάτρου [του Εθνικού], δράματος, κωμωδίας και λυρικών*». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/20.5.1942). Οι διαπραγματεύσεις ωστόσο απέβησαν άκαρπες.

²⁶⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 32/13.12.1943.

²⁷⁰ Ως διαχειριστής του κινηματογράφου εμφανιζόταν ο επιχειρηματίας Πανταζόπουλος. Στο ίδιο σημείο βρίσκεται σήμερα ο κινηματογράφος Άστορ.

²⁷¹ «*Η αίθουσα αυτή [...] προσφέρεται κατ' αρχήν απολύτως διά τον ως άνω σκοπόν, δύναται δε να διαρρυθμισθή καταλλήλως διά της κατασκευής Σκηής, ευαρίθμων καμαρινίων, θεωρείων, ενδεχομένως δε και υπερώου, εις τρόπον ώστε να καταστή κατά πάντα ικανοποιητική*». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 32/13.12.1943).

που θα βαρύνουν εξ ολοκλήρου την κρατική σκηνή, εκτός από την κατασκευή υπερώου, που θα βαρύνει τον εκμισθωτή²⁷². Ύστερα από αναπροσαρμογή των όρων, που, μεταξύ άλλων, προβλέπουν συμμετοχή του Εθνικού Θεάτρου στο κόστος κατασκευής του υπερώου²⁷³, στις αρχές του 1944 οι διαπραγματεύσεις οδηγούν στην οριστική συμφωνία της ενοικίασης, αυξάνοντας μάλιστα τον αρχικό προϋπολογισμό²⁷⁴.

Ωστόσο, λίγες ημέρες αργότερα, ανακύπτει ζήτημα νόμιμης ή μη εκπροσώπησης του διαχειριστή του κινηματογράφου στις διαπραγματεύσεις. Ο δικηγόρος του Εθνικού Θεάτρου ζητά να «αποσαφηνισθή ο όρος ο αφορών τας σχέσεις κ. Πανταζοπούλου και ιδιοκτήτου του Σινέ Νιους εις τρόπον ώστε η νομιμοποίησις του πρώτου να είναι πλήρης» και παραπέμπει το ζήτημα για γνωμοδότηση στο Νομικό Συμβούλιο του Κράτους²⁷⁵. και ενώ οι εργασίες μετατροπής του κινηματογράφου σε θεατρική αίθουσα είχαν ήδη ξεκινήσει²⁷⁶, ο

²⁷² «Ο Γενικός θέτει τους όρους ενοικίασης που προέκυψαν από τις διαπραγματεύσεις με τον Πανταζόπουλο: 1) Μίσθωση μέχρι 15.6.1944, του εκμισθωτού υποχρεωμένου να εκμισθώσει και πάλι το κινηματοθέατρό του για τη χειμερινή περίοδο 1944-1945 εις το Εθνικόν Θέατρον. 2) Αποζημίωση του εκμισθωτού για την πρώτη περίοδο 100.000.000 δραχμών, πληρωτέα εις 3 δόσεις έως τέλος Απριλίου 1944. Για τη δεύτερη περίοδο 1/10 επί της εκάστοτε ισχύουσας τιμής εισιτηρίου υπέρ του εκμισθωτού και επί τον αριθμόν των θέσεων μειωμένον κατά 12%, ασχέτως αν δίδονται η όχι παραστάσεις, ή αν δίδονται 2-3 κάθε ημέρα. 3) Επισκευές και διαρρυθμίσεις αφορώσαι σκηνή, καμαρίνια, θεωρεία κ.λπ. εις βάρος του Εθνικού Θεάτρου. Αξία του έργου εν συνόλω μη υπερβαίνουσα τα 150.000.000 δραχμές. Δαπάνη κατασκευής υπερώου οποτεδήποτε ήθελε γίνει εις βάρος του εκμισθωτού. 4) Το δικαίωμα οργανώσεως συναυλιών και διαλέξεων ανήκει στο Εθνικόν Θέατρον, αναγνωρίζοντας το δικαίωμα στον εκμισθωτή να εισπράξει ποσοστό επί των καθαρών εισπράξεων όχι περισσότερο από 30%. 5) Ο εκμισθωτής θέλει διαθέσει έναν μηχανικό σκηνής, τον οποίο το Εθνικόν Θέατρον θα χρησιμοποιεί καταβάλλοντας στον εκμισθωτή 1.500.000 δραχμές μηνιαίως». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/20.12.1943).

²⁷³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/27.12.1943.

²⁷⁴ «Ο Γενικός ανακοινώνει τους τελικούς όρους ενοικίασεως του κινηματοθέατρου: 1) Κατασκευή σκηνής, οκτώ καμαρινίων, δυο θεωρείων, προϋπολογισμού 200.000.000 δραχμών εις βάρος Εθνικού Θεάτρου, με προθεσμία εκτελέσεως 45 ημέρες. 2) Κατασκευή υπερώου το προσεχές καλοκαίρι "επί τη βάσει σχεδίου του μηχανικού του Εθνικού Θεάτρου" εις βάρος του εκμισθωτού. 3) Αποζημίωση για την πρώτη περίοδο 1943-1944 100.000.000 δραχμών πληρωτέα στον εκμισθωτή σε 3 δόσεις. 4) Κατά τη θερινή περίοδο 1944 το κινηματοθέατρο στη διάθεση του Εθνικού Θεάτρου. 5) Την περίοδο 1944-1945 ως ενοίκιο ποσοστό 12% επί της τιμής των εισιτηρίων υπέρ του εκμισθωτού, υπολογιζομένων εις τον ακέραιον αριθμόν τους, μείον 12% μετά την αφαίρεσιν του αναλογούντος διά τον φόρον Δημοσίων Θεαμάτων. 6) Ποσοστό 15% υπέρ του εκμισθωτού επί των εισπράξεων, μετά την αφαίρεσιν του αναλογούντος διά τον φόρον Δημοσίων Θεαμάτων, κατά τας δοθησομένας συναυλίας και διαλέξεις. 7) Η κατασκευή των καθισμάτων του υπερώου εις βάρος Εθνικού Θεάτρου, δικαιουμένου εις ανάληψιν τούτων μετά τη λήξη της εκμίσθωσης». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/3.1.1944).

²⁷⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 36/10.1.1944.

²⁷⁶ Η άμεση έναρξη των εργασιών αποδεικνύεται από τη διεκδίκηση από την πλευρά του Εθνικού Θεάτρου των κατασκευαστικών υλικών που είχαν παραμείνει στον κινηματογράφο έως το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 60/3.7.1944).

Ράλλης ζητά από τον Τερζάκη «να διακόψη αμέσως κάθε σχετική ενέργειαν»²⁷⁷, ματαιώνοντας οριστικά το σχέδιο.

Για τους καλλιτεχνικούς στόχους της νέας σκηνης, οι προγραμματικές θέσεις που διατύπωσε ο Τερζάκης στο Διοικητικό Συμβούλιο περιγράφουν σε αδρές μόνο γραμμές τη φύση του εγχειρήματος. Αναφέρεται ωστόσο ο όρος «Kammerspiele», που ασφαλώς παραπέμπει στον τύπο θεάτρου που δημιούργησε ο Max Reinhardt στο Βερολίνο το 1906²⁷⁸:

«Το νέον τούτο θέατρον, το οποίον από οικονομικής πλευράς παρουσιάζει το προσόν της εξαιρετικώς ευνοϊκής θέσεώς του, εν πλήρει οδώ Σταδίου, θα έδει ν' αποτελέση ουχί σκηνήν ελάσσονα της του θεάτρου της οδού Αγίου Κωνσταντίνου αλλά παράλληλον καλλιτεχνικώς ταύτης σκηνήν τύπου KAMERSPIEL [sic] όπου και έργα περισσότερον νεώτροπα θα ηδύναντο να παιχθούν, υπό την αυστηράν όμως πάντοτε προϋπόθεσιν της ανωτέρας ποιότητός των. Επί πλέον η μικρά αύτη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, όπου οι πρωταγωνισταί θα εκαλούντο εναλλάξ να εμφανίζονται, θα ηδύνατο ν' αποβή το φυτώριον των νέων καλλιτεχνικών στελεχών του. Τέλος, παραλλήλως προς τας παραστάσεις δραματικών έργων, εις το νέον θέατρον θα οργανούντο συναυλίας με τα διαθέσιμα στοιχεία του θιάσου της Λυρικής Σκηνης ως και παντοειδείς εορταί ή διαλέξεις»²⁷⁹.

Ενώ στον Τύπο οι συνοπτικές αναφορές για το ζήτημα μιλούν απλώς για ένα διακριτό «δεύτερο τμήμα του δραματικού θιάσου»²⁸⁰, που θα παρουσιάζει «έργα κάπως ελαφρότερα απ' τα κλασικά του θεάτρου της οδού Αγ. Κωνσταντίνου»²⁸¹, ο Τερζάκης με δηλώσεις του αποσαφηνίζει περισσότερο τα πράγματα, μιλώντας ουσιαστικά για

²⁷⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 37/24.1.1944.

²⁷⁸ Για το Kammerspiele και τον Reinhardt, βλ. ενδεικτικά Martin Esslin, «Modern Theatre: 1890-1920», στο: John Russell Brown (ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford University Press, Oxford / New York 1995, σσ. 368-369· Denis Bablet, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, Α' τόμος: 1887-1914, μετάφραση Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008, σσ. 113-114.

²⁷⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 32/13.12.1943.

²⁸⁰ Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα* 30 (1.1.1944), σ. 8.

²⁸¹ Ανων., «Παρασκηνιακά», *Καλλιτεχνικός Κόσμος* 10 (10.1.1944), σ. 2.

ένα «θέατρο δωματίου», που θα εξασφάλιζε τις «προϋποθέσεις διά την διεύρυνσιν του δραματολογίου της Εθνικής Σκηνής»:

«Μία πολυπληθής κατηγορία έργων σημαντικών της δραματικής λογοτεχνίας ήτο φυσικόν να διανοίγη με δυσκολίαν τον δρόμον της έως τώρα προς την σκηνήν της οδού Αγ. Κωνσταντίνου, σκηνήν η οποία τόσον λόγω παραδόσεως, όσον και λόγω της ειδικωτέρας μορφής της έμενε και μένει προσανατολισμένη προς έργα απαιτούντα ευρύ σκηνικόν πλαίσιον. Έργα κλασσικά μεν αλλά που αισθητικώς εκφράζονται καλύτερα μέσα εις την ατμοσφαιραν της περισυλλογής ενός μικρού θεάτρου, έργα πρωτοποριακά που δεν καθιέρωσαν ακόμη παράδοσιν, αλλά που μ' όλον τούτο βαρύνουν στην ιστορίαν της συγχρόνου δραματικής τέχνης, έργα Ελληνικά τέλος, χωρίς τις απαιτήσεις του μεγάλου θεάματος, θα μπορούσαν να βρουν την κατάλληλη έκφρασί τους σε μια τέτοια Μικρή Σκηνή. [...] Την Μικρήν Σκηνήν του το Εθνικόν Θέατρον θα την περιβάλη με όλως ιδιαιτέραν στοργήν. Θα την κρατήση εις επίπεδον καλλιτεχνικόν εντελώς όμοιον προς το της άλλης [σκηνής] και θα της δώση ακόμη την ευχέριαν να τολμήση ό,τι η άλλη με κάποιαν δυσκολίαν έως τώρα απεφάσιζε»²⁸².

Προαναγγέλλει μάλιστα πως οι παραστάσεις στη νέα σκηνή θα αρχίσουν άμεσα, τον Φεβρουάριο του 1944, με τα δύο έργα του Αλφρέ ντε Μισέ, *Για τίποτε μην ορκιστείς* και *Μια πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή* (Alfred de Musset, *Il ne faut jurer de rien, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*), που επέλεξε η Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή του ιδρύματος²⁸³.

Σχετικά με το δραματολόγιο, ο Τερζάκης είχε μόλις παρουσιάσει στο Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου ένα corpus έργων, που εισηγήθηκε η Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή για να συγκροτηθεί το ρεπερτόριο της νέας σκηνής²⁸⁴. Το προτεινόμενο δραματολόγιο, στο οποίο δεν περιλαμβάνονταν έργα Ελλήνων συγγραφέων, εκτεινόταν από την Αναγέννηση έως τη σύγχρονη δραματουργία: στην εισήγηση περιλαμβάνονταν, εκτός από τα δύο έργα του Αλφρέ ντε Μισέ που προαναφέρθηκαν, ο *Ιπότης του θαύματος* του Λόπε ντε Βέγκα (Lope

²⁸² Ανων., «Το “Εθνικόν Θέατρον” αποκτά μίαν ακόμη σκηνήν», *Αθηναϊκά Νέα*, 7.1.1944.

²⁸³ Στο ίδιο.

²⁸⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/3.1.1944.

Félix de Vega Carpio, *El caballero del milagro*), ο Κύριος ντε Πουρσονιάκ του Μολιέρου (Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*), η Σπασμένη στάμνα του Κλάιστ (Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist, *Der zerbrochne Krug*), τα έργα του Λαμπίς, *Στάχτη στα μάτια* και *Το βιδάνιο* (Eugène Marin Labiche, *La Poudre aux yeux*, *La Cagnotte*), η *Κακοαγαπημένη* του Μπεναβέντε (Jacinto Benavente y Martínez, *La malquerida*) και οι *Ιππότες της στρογγυλής τραπέζης* του Κοκτώ (Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table ronde*). Για το έργο του Κοκτώ, που είχε γραφτεί και παρασταθεί μόλις το 1937²⁸⁵, πρέπει να σημειωθεί πως θα επρόκειτο για την πρώτη εμφάνιση του Γάλλου συγγραφέα στην ελληνική σκηνή.

Για το καλλιτεχνικό στίγμα της νέας αυτής σκηνής δεν παρέχονται περισσότερα στοιχεία, εκτός του σχεδιαζόμενου δραματολογίου και της επιδίωξης να αναδειχθούν νεότερα στελέχη του θιάσου· επίσης, δεν υπήρξε κάποια αναφορά σχετική με τους σκηνοθέτες που θα αναλάμβαναν τις παραγωγές της. Είναι προφανές πως οι Πέλος Κατσέλης και Σωκράτης Καραντινός θα επωμίζονταν τις σκηνοθεσίες, παράλληλα με τις παραγωγές της Κεντρικής Σκηνής. (Άλλωστε, το ίδιο συνέβη και κατά τη λειτουργία της «Πρωτοποριακής Σκηνής» που ιδρύθηκε μετά την Απελευθέρωση). Συνεπώς, οι καινοτομίες και οι πειραματισμοί του εγχειρήματος, σύμφωνα πάντα με τις εξαγγελίες, θα περιορίζονταν κυρίως στον τομέα του δραματολογίου.

Η απόπειρα ίδρυσης δεύτερης σκηνής είχε μάλλον προκαλέσει αυξημένες προσδοκίες. Αξίζει να σημειωθούν δύο σχετικές μαρτυρίες της εποχής: ο Γιώργος Θεοτοκάς θεωρούσε πως μέσω της σκηνής αυτής θα μπορούσε επιτέλους να προβληθεί από τον κρατικό θεατρικό οργανισμό η νεότερη γενιά των Ελλήνων δραματουργών²⁸⁶. ενώ ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, μέλος της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου επί Κατοχής, σε ένα μεταγενέστερο άρθρο του, συγκρίνει την «Πρωτοποριακή Σκηνή» που ιδρύθηκε μετά την Κατοχή από τον Θεοτοκά με τη δεύτερη σκηνή που προετοιμαζόταν στις αρχές του 1944 και σημειώνει, συνοπτικά και δυστυχώς χωρίς άλλες πληροφορίες, πως το κατοχικό

²⁸⁵ Στο Théâtre de l'Œuvre στο Παρίσι, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα.

²⁸⁶ Σημειώνει σε ημερολογιακή εγγραφή της 23.12.1943: «Το Εθνικό Θέατρο αποφάσισε τελευταία να νοικιάσει μια δεύτερη σκηνή, όπου παίζονται και έργα νεωτέρων Ελλήνων συγγραφέων που δε θεωρούνται ακόμα ώριμοι για να παρουσιαστούν στη μεγάλη σκηνή (εκεί παίζονται μονάχα οι “καθιερωμένοι”: Συναδινός, Μπόγρης κ.λπ.)». Ο Θεοτοκάς είχε υποβάλει, μέσω του σκηνοθέτη Σωκράτη Καραντινού, το έργο του *Το γεφύρι της Άρτας*, αλλά δεν έτυχε θετικής ανταπόκρισης από τα υπόλοιπα μέλη της καλλιτεχνικής επιτροπής. (Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, ό.π., σσ. 440-441).

εγχείρημα του Τερζάκη προετοιμαζόταν «με περισσότερη καλλιτεχνική συνέπεια και με αρτιότερη επιλογή έργων»²⁸⁷.

Η σκηνή «τύπου *Kammerspiele*» πάντως δεν λειτούργησε ποτέ· δεν είναι καν γνωστό πώς θα ονομαζόταν. Η πρώτη «δεύτερη σκηνή» στην ιστορία του Εθνικού Θεάτρου θα ιδρυθεί τελικά μετά την Απελευθέρωση.

²⁸⁷ Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής)», *ό.π.*, σ. 232. Πρέπει να σημειωθεί πάντως πως το κείμενο αυτό του Χουρμούζιου είναι γραμμένο με διάθεση έντονης αντιπαράθεσης και σφοδρής κριτικής προς τον Γιώργο Θεοδοκά και τα πεπραγμένα του τελευταίου στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου μετά την Απελευθέρωση. Άλλωστε, η νέα σκηνή που οραματιζόταν η διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου στην Κατοχή δεν λειτούργησε ποτέ, και παρέμεινε στο στάδιο του σχεδιασμού, ενώ η δράση της «Πρωτοποριακής Σκηνής» υπήρξε ιδιαίτερος βραχύβια.

2.3.4. Οι διεργασίες για τη στελέχωση του θιάσου

Καθ' όλη τη διάρκεια της ξένης κατοχής η λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου κλυδωνίζεται από την αδυναμία επαρκούς στελέχωσης του θιάσου, που θα του εξασφάλιζε τον απρόσκοπτο καταρτισμό των πολυπρόσωπων διανομών των έργων ενός σταθερά κλασικού ρεπερτορίου. Η συσπείρωση μιας πλειάδας κορυφαίων ηθοποιών κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της κρατικής σκηνης (1932-1940) έχει πληγεί ήδη από την περίοδο του πολέμου 1940-1941. Στα χρόνια της Κατοχής η ανάγκη της επιβίωσης αναγκάζει πολλούς από τους ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου να αναζητήσουν στο ελεύθερο θέατρο έναν αξιοπρεπή μισθό· ανάμεσά τους βεβαίως και γνωστούς πρωταγωνιστές, η απουσία των οποίων στερούσε από την κρατική σκηνή τη δυνατότητα κάλυψης των κορυφαίων ρόλων στις παραστάσεις της.

Προτού καν το Εθνικό Θέατρο εισέλθει στην κατοχική του περίοδο θα χάσει δύο από τα πλέον προβεβλημένα στελέχη του. Κατά τη διάρκεια του πολέμου η Κατίνα Παξινού αφήνει την Ελλάδα για την Αμερική, ενώ λίγους μήνες αργότερα ο Αλέξης Μινωτής θα την ακολουθήσει²⁸⁸. Θα απουσιάσουν από τις παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου σε όλη τη δεκαετία του 1940.

Στην αρχή της Κατοχής, το καλοκαίρι του 1941, αποχωρεί μια ομάδα από ηθοποιούς της νεότερης γενιάς (Στέλιος Βόκοβιτς, Δημήτρης Χορν, Κρινιώ Παππά, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος κ.ά.), δηλώνοντας παραίτηση στη νέα διεύθυνση του Γιοκαρίνη²⁸⁹. Οι μεγαλύτερες απώλειες για τον θίασο της κρατικής σκηνης ωστόσο καταγράφονται το 1942· τον Μάρτιο, με την παραίτηση του Αιμίλιου Βεάκη και τη συνεργασία του με τον θίασο της Κατερίνας²⁹⁰, και το καλοκαίρι του ίδιου έτους με την –πρόσκαιρη έστω– αποχώρηση μιας ομάδας σημαντικών στελεχών του Εθνικού Θεάτρου (Ελένη Παπαδάκη, Θάνος Κωτσόπουλος, Χρήστος Ευθυμίου, Μάνος Κατράκης, Μαρία Αλκαίου κ.ά.) που θα ακολουθήσει τον Μπασιτιά στο Θέατρο

²⁸⁸ Ο Μινωτής ζητά λύση του συμβολαίου του με το Εθνικό Θέατρο τον Φεβρουάριο του 1942. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 29/3.2.1942).

²⁸⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/18.6.1941.

²⁹⁰ Είναι χαρακτηριστικά όσα περιγράφει ο ηθοποιός στο ημερολόγιό του: «Οι τιμές στη μαύρη αγορά όσο πάνε κι ανεβαίνουν. Το λάδι έφτασε τις 3 χιλιάδες. Τα μαυρομάτικα φασόλια τις 2.800. Τα άλλα όσπρια 3 χιλιάδες. Αναγκάζομαι να πουλήσω ό,τι έχω. Καντηλέρια-πέτσινες γκέτες και βελούδ. κοστούμι-δύο χαλιά και τέλος το ραδιόφωνό μου. Φέρνω από τον Πειραιά τους γέροντες γιατί αλλιώς θα πέθαιναν της πείνας και θα τόχαμε βάρος στη συνείδησή μας. Έτσι γίναμε εννιά. Αποφασίζω να φύγω από το Εθνικό. Μου κάνει πρόταση η Ανδρεάδη». (Βεάκης, «Αποσπάσματα από το ανέκδοτο ημερολόγιο...», ό.π., σ. 227). Ο Βεάκης θα επιστρέψει στο Εθνικό Θέατρο μετά τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου, για να συμμετάσχει σε δύο μόλις παραγωγές, πριν φύγει από τη ζωή.

Αθηνών²⁹¹. Ο κριτικός Άλκης Θρύλος σημειώνει για τον αποδεκατισμό του θιάσου εν όψει της θεατρικής περιόδου 1942-1943: «*Αλήθεια, πώς θα λειτουργήσει φέτος το Εθνικό Θέατρο; Σχεδόν όλες οι δυνάμεις του αποχωρήσανε*»²⁹². Επιπλέον, την άνοιξη του 1943 θα αφήσουν την κρατική σκηνή η Βάσω Μανωλίδου και ο Νίκος Δενδραμής που, μαζί με τον Γιώργο Παππά, θα συγκροτήσουν δικό τους θιασαρχικό σχήμα.

Οι προσπάθειες της κατοχικής διοίκησης του θεάτρου να συγκρατήσει τους ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου στο δυναμικό του, αλλά και να προσελκύσει ηθοποιούς από το ελεύθερο θέατρο, δεν θα έχουν τα επιθυμητά αποτελέσματα. Ο Γιοκαρίνης από νωρίς θα επιδιώξει να ικανοποιήσει οικονομικά τους πρωταγωνιστές του θεάτρου, προβαίνοντας, για παράδειγμα, σε αύξηση μισθού των Βεάκη, Ελ. Παπαδάκη και Μινωτή, λόγω «*της ιδιαιτέρας αυτών επιδόσεως εις την αρχαία τραγωδία*»²⁹³, ενώ για να αντιμετωπίσει τον ανταγωνισμό με τους επιχειρηματίες του ελεύθερου θεάτρου θα εισηγηθεί ακόμα και να δοθούν στους ηθοποιούς της κρατικής σκηνής ποσοστά επί των εισπράξεων, συναντώντας ωστόσο την αντίδραση μελών του Διοικητικού Συμβουλίου που θεωρούν πως το Εθνικό Θέατρο θα μετατραπεί έτσι σε «*μετοχική εταιρεία*»²⁹⁴. Στις λιγοστές περιπτώσεις μάλιστα που ο Γιοκαρίνης πετυχαίνει να διατηρήσει στο δυναμικό του θιάσου ένα προβεβλημένο στέλεχος, το γεγονός προβάλλεται έντονα στον φιλικό Τύπο, όπως συνέβη με την ανανέωση της σύμβασης της Βάσως Μανωλίδου²⁹⁵.

²⁹¹ Ο Κρίτας, συνεργάτης του Μπαστιά στο Θέατρο Αθηνών, μνημονεύει τις συζητήσεις που έκανε με την Ελένη Παπαδάκη, ώστε να την πείσει να αφήσει το Εθνικό Θέατρο: «*Ηξερα πως ο καημός της ήταν ο πόλεμος νεύρων που της έκαναν όλα εκείνα τα χρόνια ο Μινωτής και η Παζινού, η οποία ήθελε να παίξει όλους τους πρωταγωνιστικούς ρόλους της αρχαίας τραγωδίας. Τώρα όμως που η Κατίνα Παζινού ήταν στο Λονδίνο και όδευε προς την Αμερική, της άφηνε το πεδίο ελεύθερο, ήταν μια ευκαιρία. Να τη χάσει;*». (Θεόδωρος Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, τόμος Β', «Το κλειδί» - Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, Αθήνα 2000, σσ. 193-194).

²⁹² Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια ευχάριστη παράσταση – Ένα έργο χωρίς προέκταση», *Νέα Εστία* 367 (15.9.1942), σ. 959.

²⁹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/5.9.1941.

²⁹⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/7.3.1942.

²⁹⁵ «*Επειδή το συμβόλαιον της διακεκριμένης κομμεντιέν έληγε την 31^η Μαΐου η κ. Βάσω Μανωλίδου λόγω και της μορφής του είδους της τέχνης της, είχε καταστή το μήλον της έριδος όλων των θιάσων πρόζας του ελευθέρου θεάτρου*». Αφού αναφέρονται λεπτομερώς οι ιδιωτικοί θιάσοι και οι δελεαστικές οικονομικές προτάσεις που έγιναν στην ηθοποιό, το άρθρο καταλήγει: «*Η κ. Μανωλίδου όμως επροτίμησε τελικώς να παραμείνη εις την δύναμιν του κρατικού θεάτρου, όπου την προσεχή Πέμπτην θα εμφανισθή και ως Μαργαρίτα εις τον “Φάουστ” του Γκαίτε*». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 21.3.1942).

Η διοίκηση της κρατικής σκηνής θα προτείνει ακόμα, χωρίς όμως αποτέλεσμα, συνεργασία σε πρωταγωνιστές του ελεύθερου θεάτρου με ιδιαίτερα ευνοϊκούς όρους. Διαπραγματεύεται με τη Μιράντα Μυράτ και τον Γιώργο Παππά, προσφέροντάς τους τον μισθό των πρωταγωνιστών. Επιπλέον, στον Γιώργο Παππά αναθέτει τη θέση του «καλλιτεχνικού διευθυντή» του Βρετάνια που θα λειτουργούσε στο πλαίσιο της συμφωνίας, όπως προαναφέρθηκε, ως σκηνή του Εθνικού Θεάτρου²⁹⁶. Οι διαπραγματεύσεις δεν οδήγησαν τελικά σε συνεργασία, ενώ πρέπει να σημειωθεί πως ο Ροντήρης είχε ήδη διατυπώσει για τον Παππά την άποψη πως η πρόσληψή του θα αποτελούσε «θανάσιμο πλήγμα» για το Εθνικό Θέατρο²⁹⁷. Ταυτόχρονα, ο Γιοκαρίνης προσεγγίζει τη Μαρίκα Κοτοπούλη και εισηγείται να υπογραφεί σύμβαση συνεργασίας του Εθνικού Θεάτρου με τον θίασό της, στα μέλη του οποίου θα δοθεί επιπλέον επίδομα από την κρατική σκηνή²⁹⁸. όμως ούτε αυτή η συνεργασία προχώρησε.

Ως αντιστάθμισμα στις αποτυχημένες προσπάθειες να εξασφαλιστεί η συνεργασία ή η σύμπραξη με προβεβλημένους ηθοποιούς, η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου θα επιδιώξει να αναδείξει νέα πρόσωπα στις διανομές των παραστάσεων. Η πρώτη εμφάνιση νέων ηθοποιών, συχνά σε πρωταγωνιστικούς ρόλους, άλλοτε ευδοκίμησε, όπως συνέβη με την Έλσα Βεργή, άλλοτε όμως απέτυχε. Για παράδειγμα, η εντελώς άγνωστη στο αθηναϊκό κοινό ηθοποιός Έμμα Καρτάλη προβλήθηκε ιδιαίτερα από τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου και ανέλαβε σημαντικούς ρόλους, χωρίς όμως επιτυχία σύμφωνα με την κριτική²⁹⁹. επιπλέον, για

²⁹⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/20.5.1942.

²⁹⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/27.2.1942.

²⁹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/20.5.1942.

²⁹⁹ Δύο αποσπάσματα κριτικών για την πρώτη εμφάνισή της στην κρατική σκηνή, στον ρόλο της Λαίδης Μίλφορντ στη *Λουίζα Μίλλερ* του Σίλλερ, είναι ενδεικτικά, όχι μόνο για την ερμηνεία της ηθοποιού αλλά και για τις ατελέσφορες προσπάθειες με τις οποίες η κρατική σκηνή προσπαθούσε να καλύψει τα κενά των ηθοποιών που αποχωρούσαν από το Εθνικό Θέατρο: «*Ελησμόνησα την Λαίδην Μίλφορντ; Την καν Καρτάλη, την οποία ενεφάνιζε προχθές διά πρώτην φοράν προ του αθηναϊκού κοινού το “Εθνικόν”;*» Θα ήθελα, πράγματι, να εδίδετο αφορμή εις πλουσίους επαίνους και εις πλουσιωτέρας ελπίδας. Ήκουσα πολλά και διά τας σπουδάς και διά την αγάπην της προς το θέατρον. Συστατικά σπουδαία διά την σκηνικήν επιτυχίαν. Ατυχώς, προχθές, δεν εδικαίωσε πολλάς προσδοκίας. Άρθρωσις κακή, τονικαί αποχρώσεις ελαφρώς αντιπαθείς, συνέπειαι πρόδηλοι μακράς απουσίας εις το εξωτερικόν, έλλειψις αυτοπεποιθήσεως συχνά και συχνότερα ακόμη ανεπάρκεια εκφραστικότητος». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «*Λουίζα Μίλλερ* του Σίλλερ εις το “Εθνικόν”», *Η Καθημερινή*, 28.10.1942). «*Πληροφορούμαι ότι η δ. Καρτάλη αγαπά με πάθος το θέατρο, κι ότι σπούδασε ηθοποιΐα στο εξωτερικό· το πιστεύω, μια που μου το λένε. Δεν αρνιέμαι επίσης ότι είναι ενδεχόμενο –όλα είναι δυνατά!– να εξελιχθεί αργότερα· αλλά για την ώρα δεν επέδειξεν παρά μιαν ανυπόφορη προσποίηση στις κινήσεις της, μια κακόηχη φωνή, και μια πολύ ενοχλητική αδεξιότητα πάνω στη σκηνή. Έπρεπε να περάσει πολύς καιρός ακόμα, και πολύ να δοκιμασθεί, πριν την εμφανίσει το Εθνικό Θέατρο, και μάλιστα σε μια*

να επιβληθεί από τη διοίκηση, προκλήθηκε ρήξη ανάμεσα στο Διοικητικό Συμβούλιο και στον σκηνοθέτη Σωκράτη Καραντινό, όταν ο τελευταίος την αντικατέστησε σε μία παράσταση³⁰⁰. Τελικά, συμμετείχε σε μόλις τρεις παραγωγές της κρατικής σκηνής κατά την Κατοχή και πιθανότατα δεν συνέχισε καν να εργάζεται ως ηθοποιός³⁰¹. «Οι ηθοποιοί που φεύγουν δεν αντικατασταίνονται εύκολα», θα σημειώσει ο Άλκης Θρύλος για τη γενικότερη κατάσταση του θιάσου του Εθνικού Θεάτρου. «*Το Εθνικό Θέατρο άλλοτε καθοδηγούσε· σήμερα έχει ξεπέσει στο επίπεδο των ασθενών θεατρικών οργανισμών*»³⁰².

τιμητική θέση, σ' έναν κύριο ρόλο». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Εναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου. Β'», *Νέα Εστία* 371 [15.11.1942], σ. 1209).

³⁰⁰ «Ο κ. Σισιλιάνος διαμαρτύρεται διότι αφηρέθη ο ρόλος της Ελμίρας εις το έργον “Ταρτούφος” από την κ. Καρτάλη, τούτο δε ενώ η εν λόγω ηθοποιός είχαν εμφανισθή επιτυχώς εις τον ρόλον τούτον. Προς τον κ. Καραντινόν εγένετο σύστασις παρ' αυτού τούτου του κ. Σισιλιάνου να επαναφέρη την κ. Καρτάλη εις τον ρόλον της, ο σκηνοθέτης όμως δεν συγκατετέθη. Διεξάγεται σχετικός ευρεία συζήτησις καθ' ην αφ' ενός μεν υποστηρίζεται ότι η κ. Καρτάλη στερείται των απαιτητών καλλιτεχνικών εφοδίων, αφ' ετέρου δε ότι η εμφάνισις της υπήρξεν επιτυχής. Τέλος προτείνεται παρά του κ. Προέδρου [του Ράλλη] όπως τεθή υπό ψηφοφορίαν το ζήτημα επαναφοράς της ηθοποιού εις τον ρόλον. Ψηφίζουν οκτώ υπέρ της επαναφοράς, των κ.κ. Συναδινού και Εξαρχάκη επιφυλασσομένων όπως ο ρόλος αποδοθή εις την κ. Καρτάλη εφ' όσον τούτο δεν ήθελεν αποβή επί ζημία της παραστάσεως. Ο κ. Πρόεδρος μετά τούτο εντέλλεται τον κ. Γενικόν Διευθυντήν [τον Λάσκαρη] όπως δηλώση εις τον κ. Καραντινόν ότι κακώς έπραξε αφαιρέσας τον ρόλον διότι εν εκ των δύο: ή θα πρέπει ν' αναγνωρίση ότι έσφαλε κατά τας δοκιμάς του έργου και τας τέσσαρας παραστάσεις ή παρουσίασεν από σκηνής την κ. Καρτάλη παρά τας πεποιθήσεις του, υποκύπτων εις πιέσεις, οπότε δεν έκαμε το καθήκον του ως σκηνοθέτης». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 54/22.5.1944). Σύμφωνα με μαρτυρία του Θεόδωρου Συναδινού, η ηθοποιός ήταν αδελφή του πολιτικού Γεωργίου Καρτάλη. (Βλ. το απόσπασμα των απομνημονευμάτων του Συναδινού, που δημοσιεύεται στο: *Χρονικό ζωής και τέχνης ενός θεάτρου*, ό.π., σσ. 241-244).

³⁰¹ Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες*. Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925, τόμος δεύτερος [Α-Μ], πρόλογος Κώστας Γεωργουσόπουλος, σχόλιο Μαρία Λάζου, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1996, σ. 187.

³⁰² Θρύλος, ό.π.

2.3.5. Το φαινόμενο του βεντετισμού

Άρρηκτα συνδεδεμένο με το μισθολογικό ζήτημα των ηθοποιών και τις συνέπειές του στη συγκρότηση του θιάσου είναι το φαινόμενο του βεντετισμού που κυριαρχεί στους κόλπους της κρατικής σκηνης κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Για τους πρωταγωνιστές του Εθνικού Θεάτρου η καλλιτεχνική υπεροχή μέσα στο ίδρυμα σηματοδοτείται, αφενός από τα πρωτεία στη μισθολογική κλίμακα, αφετέρου από τη συμμετοχή τους στη λήψη αποφάσεων για τον σχηματισμό των διανομών των παραστάσεων. Ασφαλώς, η ανάδυση αυτών των φαινομένων υποδαυλίζεται από τον παρεμβατικό ρόλο μελών του Διοικητικού Συμβουλίου σε αμιγώς καλλιτεχνικά ζητήματα της κρατικής σκηνης.

Γύρω από τον θεσμό της ιεραρχίας των ηθοποιών, με βάση τον οποίο η κρατική σκηνη καθόριζε τις αμοιβές και τις συμβάσεις τους, στο Εθνικό Θέατρο η μισθολογική υπεροχή αναδείχθηκε σε μείζον ζήτημα, τόσο για ορισμένους από τους πρωταγωνιστές όσο και για το Διοικητικό Συμβούλιο, καθ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής. Εν όψει της ανανέωσης των συμβολαίων των ηθοποιών τον Μάιο του 1942 η Ελένη Παπαδάκη εκφράζει με επιστολή της στη διοίκηση του ιδρύματος την επιθυμία της να παραμείνει στο Εθνικό Θέατρο, με την προϋπόθεση όμως να διατηρηθεί η θέση που κατείχε στην ιεραρχία³⁰³. Μετά την αποχώρηση των Παξινοῦ, Μινωτή και Βεάκη, η Παπαδάκη επιθυμούσε τη μισθολογική κατάταξή της σε μια κατηγορία διακριτή από εκείνη των υπόλοιπων πρωταγωνιστών της κρατικής σκηνης (Μανωλίδου, Δενδραμή, Γληνού). Η απόφαση της διοίκησης να εξισώσει τις αμοιβές όλων των πρωταγωνιστών³⁰⁴, με την οποία είχε ήδη συνταχθεί και ο Ροντήρης³⁰⁵, οδηγεί την Παπαδάκη σε παραίτηση από το Εθνικό Θέατρο³⁰⁶. Η προσωπική παρέμβαση του Προέδρου του Διοικητικού Συμβουλίου Κ. Λογοθετόπουλου υποχρεώνει τον Γιοκαρίνη να αποδεχθεί την πρόταση της Παπαδάκη να

³⁰³ «Δεν ήταν διατεθειμένη να υποστεί καμιά υποβάθμιση και αντιδρούσε πάντα πεισματικά όπου γίνονταν προσπάθειες να διαταραχθεί η ιεραρχία, γεγονός που έκαμε πολλούς μέσα στο θέατρο να τη θεωρούν υπερβολικά φιλόδοξη και τη στάση της υπεροπτική και μερικές φορές και αντισυναδελφική». (Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 261).

³⁰⁴ Η διοίκηση είχε προσθέσει στα συμβόλαια των ηθοποιών Μανωλίδου, Δενδραμή και Γληνού τον όρο πως εάν επαναπροσλαμβανόταν ηθοποιός της πρώτης μισθολογικής κατηγορίας στο Εθνικό Θέατρο με μισθό μεγαλύτερο των άλλων πρωταγωνιστών, αυτόματα θα αναπροσαρμοζόταν ο μισθός και των άλλων πρωταγωνιστών. (Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 263).

³⁰⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/7.3.1942.

³⁰⁶ Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 263.

επαναπροσληφθεί μεν, αλλά πλέον ως «έκτακτη πρωταγωνίστρια»³⁰⁷. Ωστόσο, η σύγκρουση της ηθοποιού με τον σκηνοθέτη Τάκη Μουζενίδη στις πρόβες της *Μήδειας* του Ευριπίδη το καλοκαίρι του 1942 θα οδηγήσουν την Παπαδάκη για λίγους μήνες στο Θέατρο Αθηνών του Μπαστιά.

Η διαρκής προσπάθεια της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου να ενδυναμώσει τον θίασο και η οικονομική κατάρρευση του επιχειρηματία που στήριζε το Θέατρο Αθηνών επαναφέρουν την Παπαδάκη στην κρατική σκηνή. Η Παπαδάκη επαναπροσλαμβάνεται τελικά στις αρχές του 1943³⁰⁸ και η Μανωλίδου, απαιτώντας, όπως είχε δικαίωμα, να εφαρμοσθεί ο όρος του συμβολαίου της και να εξομοιωθεί με την Παπαδάκη, προσφεύγει στην Επιτροπή Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος, όπου δικαιώνεται³⁰⁹.

Το καλοκαίρι του 1943, ενώ Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου έχει πλέον αναλάβει ο τρίτος κατοχικός πρωθυπουργός Ι. Ράλλης και Γενικός Διευθυντής ο Τερζάκης, ο Γληνός απαιτεί, όπως προηγουμένως η Μανωλίδου, τη μισθολογική εξίσωσή του με την Παπαδάκη³¹⁰ και αρνείται να υπογράψει νέα σύμβαση³¹¹. Ενδεικτικό των διεργασιών και του ανταγωνισμού που επικρατούν είναι το γεγονός πως στην ίδια συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου ο Γληνός ζητά την αύξηση που θα τον εξισώσει μισθολογικά με την Παπαδάκη και η τελευταία την αύξηση που θα τη φέρει και πάλι μόνη στη πρώτη θέση της μισθολογικής ιεραρχίας³¹². Αν και στον Τύπο δημοσιεύεται η αποχώρησή του από την κρατική σκηνή³¹³, τελικά ο Γληνός θα παραμείνει στο Εθνικό Θέατρο, αφού βεβαίως ικανοποιηθεί το αίτημά του³¹⁴.

Στις προσωπικές σχέσεις της Παπαδάκη με τον Ράλλη³¹⁵ οφείλεται προφανώς η εκ νέου οικονομική διαφοροποίηση της ηθοποιού από τους συναδέλφους της. Αυτή

³⁰⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/20.5.1942.

³⁰⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/28.1.1943.

³⁰⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/23.3.1943.

³¹⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 5/2.7.1943.

³¹¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/7.7.1943.

³¹² Στο ίδιο.

³¹³ «Ο ηθοποιός Γεώργιος Γληνός απεχώρησε του κρατικού θεάτρου διότι ήρθε σε διαφωνία με τη διεύθυνση στα ζητήματα του μισθού. Συγκεκριμένα θάπερνε το δεύτερο μισθό κι όχι το πρώτο –τα σκήπτρα κρατάει η κ. Ελ. Παπαδάκη– με διαφορά πενήντα χιλιάδων». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα* 5 [10.7.1943], σ. 8).

³¹⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 23/11.10.1943.

³¹⁵ Μαρσάν, ό.π., σσ. 285-287.

τη φορά η διοίκηση αποφασίζει, μάλλον διστακτικά, τη χορήγηση «*επιδόματος τραγωδίας*» στην ηθοποιό³¹⁶. Το Διοικητικό Συμβούλιο ζητά από τον Ράλλη να επιληφθεί προσωπικά του ζητήματος της ανανέωσης της σύμβασης της Παπαδάκη³¹⁷. Στην επόμενη συνεδρίαση ο Ράλλης ενημερώνει πως επικοινωνήσε με την Παπαδάκη και προτείνει να της δοθεί το επίδομα τραγωδίας «*ανεξαρτήτως των παραπόνων τα οποία ήθελον ενδεχομένως εγερθή*», ενώ ο Τερζάκης «*μειοψηφών δηλοί ότι, από της στιγμής ταύτης, η θέσις του απέναντι του θιάσου, τον οποίον διαβεβαίωσε διά το ανώτατον όριον μισθού, καθίσταται εξαιρετικώς δυσχερής*»³¹⁸. Απευθυνόμενος στα μέλη που μειοψηφούν, ο Ράλλης δηλώνει πως το Εθνικό Θέατρο, μολονότι θέσπισε το ανώτατο αυτό όριο, διατηρεί το δικαίωμα να χορηγεί «*ειδικά επιδόματα σε ειδικές περιπτώσεις*»³¹⁹. Η απόφαση της διοίκησης γίνεται γνωστή και, όπως άλλωστε προέβλεπε ο Τερζάκης, προξενεί αντιδράσεις³²⁰.

Παράλληλα με τις συγκρούσεις για τα πρωτεία στη μισθολογική κατάταξη, το φαινόμενο του βεντετισμού εντοπίζεται επίσης στην προσπάθεια των ηθοποιών να συμμετέχουν στη λήψη αποφάσεων για τον καλλιτεχνικό προγραμματισμό του ιδρύματος, ιδίως στην επιδίωξή τους να επιβάλλουν τη γνώμη τους στον σχηματισμό των διανομών των παραστάσεων. Στην περίπτωση της Ελένης Παπαδάκη, που δεν

³¹⁶ Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός πως στα Πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου η σχετική φράση έχει γραφτεί δύο φορές. Την πρώτη ως εξής: «*Κατόπιν συζητήσεως αποφασίζεται η χορήγησις επιδόματος τραγωδίας εις την δίδα Ελένην Παπαδάκην, του ποσού καθορισθησομένου κατά την προσεχή συνεδρίαν του Διοικητικού Συμβουλίου*». Στη διορθωμένη εκδοχή, την οποία επικυρώνει η υπογραφή του Ράλλη, διατυπώνεται ως εξής: «*Κατόπιν αποφασίζεται η αναβολή της συζητήσεως επί προτάσεως του κ. Καλομοίρη περί χορηγήσεως επιδόματος τραγωδίας εις την δίδα Ελένην Παπαδάκην, του ποσού καθορισθησομένου κατά την προσεχή συνεδρίαν του Διοικητικού Συμβουλίου*». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/14.7.1943).

³¹⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/17.7.1943.

³¹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 10/20.7.1943.

³¹⁹ Στο ίδιο.

³²⁰ Το γεγονός σχολιάζεται στο παράνομο έντυπο *Η φωνή του θεάτρου*, που αποτελούσε «Όργανο των εθνικών και επαγγελματικών συμφερόντων των εργαζομένων του θεάτρου»: «*Το Εθνικό Θέατρο απολυτρωμένο πια (ύστερ' από τον αγώνα των εργαζομένων) από την καταστροφική Διεύθυνσι του Γιοκαρίνη που ήταν σα συνέχεια της προηγούμενης τεταρτοαυγουστιανής, προσπαθεί να βρη κάποιο καλλιτεχνικό και διοικητικό ρυθμό. Όμως το Διοικητικό Συμβούλιο, δεν μπορεί φυσικά να ξεφύγη από σφάλματα που είναι επόμενο να τα προκαλέση η ίδια η σύνθεσή του. Έτσι πήρε απόφαση ύστερα από διάφορες παρασκηνακές ενέργειες να χορηγήση επίδομα τραγωδίας σε μια μονάχα ηθοποιό που έχει τον αντισυναδελφικό τρόπο να διεκδική ατομικά τα συμφέροντά της και όχι φυσικά από επαγγελματική συνείδηση, αλλά υποκινημένη από τον αρρωστημένο εκείνο βεντετισμό που κατάντησε πλήγή στο Ελληνικό Θέατρο. Όπως πληροφορηθήκαμε, για να ικανοποιηση αυτή της τη ματαιοδοξία δε δίστασε να μεταχειριστή τα πιο ανήθικα και αντεθνικά μέσα. Οι ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου θα πρέπει ν' αξιώσουν να δοθή επίδομα τραγωδίας σε όλους [...]. (Ανωθ., «Η κατάσταση των μισθών των ηθοποιών», *Η φωνή του θεάτρου* 1 [Αύγουστος 1943], σ. 2).*

υφίσταται πλέον τον ανταγωνισμό της Παξινού και του Μινωτή³²¹, καθώς εκείνοι βρίσκονταν πλέον μακριά από την Ελλάδα και το Εθνικό Θέατρο, η προθυμία μελών της κατοχικής διοίκησης, κυρίως του Ράλλη, να εξυπηρετήσουν προσωπικές φιλοδοξίες και σκοπιμότητες ευνοεί την ανάδυση φαινομένων ευνοιοκρατίας³²².

Στις αρχές της κατοχικής περιόδου, όταν προετοιμαζόταν η παραγωγή της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* με την Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο, ο Γιοκαρίνης θα υποστηρίξει την άποψη πως πρέπει να δοθεί η δυνατότητα σε νεότερες ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου να ερμηνεύσουν πρωταγωνιστικούς ρόλους στις παραστάσεις αρχαίου δράματος³²³. Ο σκηνοθέτης της παράστασης Τάκης Μουζενίδης προετοιμάζει, παράλληλα με την Παπαδάκη και χωρίς να είναι γνωστό, την Έλσα Βεργή για να ερμηνεύσει και αυτή τον ρόλο της Ιφιγένειας³²⁴. Λίγο πριν από τη λήξη των παραστάσεων, στο Διοικητικό Συμβούλιο συζητείται το ενδεχόμενο να επιτραπεί στη Βεργή, η οποία στην αρχική διανομή ήταν μία από τις Κορυφαίες του Χορού, να αναλάβει την ερμηνεία του πρωταγωνιστικού ρόλου· τελικά, αποφασίζεται να εμφανιστεί η Βεργή ως Ιφιγένεια σε μία μόνο από τις παραστάσεις³²⁵.

Έναν χρόνο μετά, η κρατική σκηνή προετοιμάζει τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία και πάλι του Μουζενίδη. Αν και ο ρόλος έχει αρχικά ανατεθεί στην Παπαδάκη³²⁶, η σφοδρή σύγκρουσή της με τον Μουζενίδη κατά τη διάρκεια των δοκιμών τον Αύγουστο του 1942 και η απαίτησή της να γίνει η παράσταση με άλλον

³²¹ Σχετικά με την παρουσία της Παπαδάκη στην κρατική σκηνή κατά τον Μεσοπόλεμο, ο Πλωρίτης σημειώνει: «*Παρ' όλες τις αναμφίλεκτες επιτυχίες της –ή, σωστότερα, εξαιτίας τους– η Παπαδάκη ένωθε, και ήταν, παραγκωνισμένη. Πάμπολλα κλασικά και νεότερα έργα ανέβαιναν στο Εθνικό, αλλά στην Παπαδάκη σπάνια δίνονταν οι μεγάλοι ρόλοι που άξιζαν το ταλέντο της. Ο φθόνος και οι αντιπαλότητες άλλων την κρατούσαν για μήνες σε απραξία*». (Μάριος Πλωρίτης, «Αμάλγμα πάθους και μέτρου», *Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα: *Ελένη Παπαδάκη, Η Καθημερινή*, 9.3.2003, σ. 5). Το ίδιο κλίμα ανάμεσα στην Παπαδάκη και τους άλλους πρωταγωνιστές του Εθνικού Θεάτρου μεταφέρει και ο Μαρσάν: «*Είναι γνωστό ότι όλα τα χρόνια όταν κυριαρχούσε η τριάδα Παξινού-Μινωτής-Ροντήρης στο Εθνικό Θέατρο, η Ελένη αντιμετώπιζε μια πραγματικότητα που την κρατούσε σε δεύτερο πλάνο με τις αδικίες που της γίνονταν, ακόμα και με τις ταπεινώσεις που συναντούσε [...]*». (Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 286).

³²² Αναφερόμενος στη ρήξη των σχέσεων της ηθοποιού με την Παξινού και τον Μινωτή, ο Κρίτας σημειώνει: «*Η ταπείνωση της Ελένης Παπαδάκη έγινε η αιτία να αποζητήσει και κείνη την υποστήριξη ενός δυνατού προσώπου. Τη βρήκε στη σχέση που δημιούργησε με τον Πρωθυπουργό της κατοχικής Κυβέρνησης, Γιάννη Ράλλη*». (Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, *ό.π.*, σ. 125).

³²³ «*Ως πληροφορούμεθα η διεύθυνσις της κρατικής σκηνης εν τη επιθυμία όπως προαχθούν τα καινούργια ταλέντα και ενισχυθή με νέον αίμα ο οργανισμός του αρχαίου δράματος σκέπτεται να εμφανίση κατά τας παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών και νέας καλλιτεχνίδας, που διαθέτουν προσόντα τραγωδών, εις κυρίους ρόλους των κλασσικών αριστουργημάτων*». (Ανων., «*Θεατρικά Νέα*», *Αθηναϊκά Νέα*, 21.8.1941).

³²⁴ Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 255.

³²⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 21/28.11.1941.

³²⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/4.3.1942.

σκηνοθέτη οδηγούν την ηθοποιό εκτός Εθνικού Θεάτρου³²⁷. Όπως εκ των υστέρων αποδείχτηκε με πληροφορίες που διοχετεύτηκαν στον Τύπο, η Βεργή, που τελικά θα ερμηνεύσει τον ομώνυμο ρόλο στην τραγωδία του Ευριπίδη, προετοιμαζόταν από τις αρχές του καλοκαιριού –κρυφά και πάλι– για να ερμηνεύσει τον ρόλο της Μήδειας³²⁸, με πρωτοβουλία του Γιοκαρίνη³²⁹.

Η αντιπαλότητα με τον Γιοκαρίνη και τον Μουζενίδη και ο ανταγωνισμός με τη Βεργή κατά το πρώτο μισό της κατοχικής περιόδου αποτελούν πλέον παρελθόν για την Παπαδάκη, όταν η τελευταία επανακάμπτει στο Εθνικό Θέατρο στις αρχές του 1943· ο Γιοκαρίνης έχει απομακρυνθεί από τη διεύθυνση της κρατικής σκηνής και ο Μουζενίδης έχει απολυθεί. Με τον Ιωάννη Ράλλη πλέον στην προεδρία του Διοικητικού Συμβουλίου η Παπαδάκη πρωταγωνιστεί στην *Εκάβη*, που σκηνοθετεί ο Σωκράτης Καραντινός στο τέλος του 1943. Από το καλοκαίρι του 1944 η ηθοποιός προετοιμάζεται να ερμηνεύσει τη Μήδεια με τον ίδιο σκηνοθέτη³³⁰. Η επιλογή του Εθνικού Θεάτρου να παρουσιάσει, σε νέα σκηνοθεσία και με νέους συντελεστές³³¹, την ίδια τραγωδία, για δεύτερη φορά μέσα σε δύο μόλις χρόνια, προφανώς οφείλεται στην προσωπική επιθυμία της Παπαδάκη να αναλάβει τον ρόλο που δεν κατάφερε,

³²⁷ Μαρσάν, *ό.π.*, σσ. 267-270.

³²⁸ «*Η δις Βεργή, ως εγνώσθη, διδάσκει τον μεγάλο αυτόν ρόλον από του παρελθόντος Ιουνίου. Η διεύθυνσις του θεάτρου είχε έκτοτε προβλέψη τας δυσχερείας αι οποία διεφαίνοντο και θα ωδήγουν εις την αντικατάστασιν της δίδος Παπαδάκη και ως εκ τούτου διά να μη γίνη η αντικατάστασις αυτή εκ του προχείρου είχε αναθέσει εις τον σκηνοθέτην κ. Μουζενίδην όπως διδάσκη ιδιαιτέρως και προετοιμάζει την νέαν καλλιτέχνην ως Μήδειαν*». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 1.9.1942).

³²⁹ Ο Μπασιτιάς, σύμφωνα με τον Μαρσάν, υποστήριζε ότι ο Γιοκαρίνης ευνοούσε τη Βεργή, επειδή η τελευταία «*είχε άριστες σχέσεις με τους Ιταλούς*». (Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 269).

³³⁰ Χαρακτηριστικό του κλίματος που επικρατεί απέναντι στην ηθοποιό είναι ίσως το γεγονός πως σε μερίδα του Τύπου αποσιωπάται η συμμετοχή της Ελένης Παπαδάκη στην παράσταση. Στον *Ηνωμένο Τύπο*, κοινή έκδοση των πρωινών εφημερίδων που κυκλοφόρησε λόγω έλλειψης χαρτιού λίγο πριν από την Απελευθέρωση, το σχετικό άρθρο αναφέρει αναλυτικά τη διανομή, εκτός από την ηθοποιό που θα ερμηνεύσει τη Μήδεια: «*Με σκηνοθεσίαν του σκηνοθέτου κ. Σ. Καραντινού η κρατική δραματική σκηνή ετοιμάζει την τραγωδίαν του Ευριπίδη "Μήδεια" εις την οποίαν τους κεντρικούς ρόλους θα ερμηνεύσουν η κ. Αθ. Μουστάκα (τροφός), ο κ. Ν. Ροζάν (παιδαγωγός), ο κ. Γ. Γληνός (Κρέων), ο κ. Τ. Καρούσος (Ιάσων), ο κ. Σπ. Μουσύρης (Αιγέας) και πλείας άλλων καλλιτεχνών του θεάτρου της οδού Αγ. Κωνσταντίνου*». (Ο Θεατρικός., «Θεατρική κίνησις», *Ηνωμένος Τύπος*, 28.9.1944).

³³¹ Τη διδασκαλία του Χορού αναλαμβάνει, όπως και στην *Εκάβη*, η Λουκία Σακελλαρίου-Κωτσοπούλου (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 73/18.9. 1944), ενώ η σύνθεση της μουσικής της παράστασης ανατίθεται στην κόρη της μουσικοκριτικού Αλεξάνδρας Λαλαούνη, Λίλα (Ιουλία) Λαλαούνη, που αναλαμβάνει το έργο «*άνευ αμοιβής*». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 74/25.9.1944). Το Διοικητικό Συμβούλιο εγκρίνει μάλιστα έκτακτες προσλήψεις για τον καταρτισμό της διανομής (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 61/10.7.1944· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 63/24.7.1944).

για τους λόγους που προαναφέρθηκαν, να ερμηνεύσει στην παράσταση του Μουζενίδη το 1942³³².

Τον Σεπτέμβριο του 1944 ωστόσο αποκαλύπτονται οι όροι του τελευταίου, όπως αποδείχτηκε, συμβολαίου που είχε υπογράψει η Ελένη Παπαδάκη με την κρατική σκηνή λίγους μήνες νωρίτερα. Το μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου Πέτρος Εξαρχάκης³³³, αφού προηγουμένως θέτει ζήτημα αργομισθίας της Παπαδάκη³³⁴, φέρνει σε επόμενη συνεδρίαση προς συζήτηση στο Διοικητικό Συμβούλιο τις λεπτομέρειες της σύμβασης της ηθοποιού. Εκεί αποκαλύπτεται πως υπήρχαν δύο ειδικοί όροι στο συμβόλαιό της, που «ασφαλώς αντανακλούσαν την πρωθυπουργική έννοια στο Διοικητικό Συμβούλιο»³³⁵ και οι οποίοι συμπεριλήφθησαν προφανώς για να προφυλάξουν την Παπαδάκη από τυχόν ανταγωνισμούς μέσα στην κρατική σκηνή, όπως εκείνοι που προέκυψαν με την Έλσα Βεργή στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και στη *Μήδεια*. Οι όροι προέβλεπαν: «1) Το δικαίωμα της ηθοποιού να μην αντικαθίσταται εις ρόλους της άνευ της συγκαταθέσεώς της, και 2) Το δικαίωμα της ηθοποιού να εκλέγη τους ρόλους της»³³⁶. Ο Ράλλης, ως Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου, ανακοινώνει στα μέλη, που δεν γνώριζαν έως τότε τις λεπτομέρειες της σύμβασης, πως αρκούσε να εγκριθούν οι όροι από τον ίδιο και πως ο πρώτος από τους δύο όρους «ίσχυσε και διά την δίδα Καλογεροπούλου [= Μαρία Κάλλας] της *Λυρικής Σκηνης*»³³⁷. Εκτός από τον Εξαρχάκη, που διαφώνησε ρητά με την ιδιαίτερη μεταχείριση της ηθοποιού από τον κατοχικό πρωθυπουργό, τα υπόλοιπα μέλη που τοποθετήθηκαν επί του θέματος (Μ. Καλομοίρης, Οδ. Λάμπας, Δ. Σισιλιάνος) εν

³³² «Το ρόλο αυτό τον είχε αγαπήσει πολύ και η ίδια πίστευε ότι η δημιουργία της αυτή, θα ξεπερνούσε την επιτυχία της στην “Εκάβη”». (Μαρσάν, ό.π., σ. 321). Υπενθυμίζεται πως ήδη πριν από τον πόλεμο ο Μπασιτιάς είχε προγραμματίσει να παρουσιαστεί η *Μήδεια* για πρώτη φορά από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη, με την Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο. (Καραβία, «Τι θα παίξουν τον χειμώνα το “Βασιλικόν Θέατρον” και η κρατική λυρική σκηνή. Το νέον ρεπερτόριον. Ομιλεί ο κ. Μπασιτιάς», ό.π.).

³³³ Ο Εξαρχάκης, επικεφαλής της Γενικής Διεύθυνσης Δημοσίου Λογιστικού (του μετέπειτα Γενικού Λογιστηρίου του Κράτους), συμμετείχε στο Διοικητικό Συμβούλιο ως οικονομικός σύμβουλος του ιδρύματος.

³³⁴ «Ο κ. Εξαρχάκης παρατηρεί ότι, ο υπάρχων θίασος, είναι ελλιπής από απόψεως πρώτων ανδρών και γυναικών, έχει πρωταγωνίστρια την δίδα Παπαδάκη, η οποία δεν παίζει, τούτο δε καθ’ ην στιγμήν αι του Ελευθέρου Θεάτρου πρωταγωνίστρια παίζουν καθημερινώς και μάλιστα δις της ημέρας». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 67/21.8.1944).

³³⁵ Μαρσάν, ό.π., σ. 320.

³³⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 70/4.9.1944.

³³⁷ Στο ίδιο.

πολλοίς συμφώνησαν με τον Ράλλη³³⁸, επικυρώνοντας ουσιαστικά ένα κρούσμα ευνοιοκρατίας: σε μια περίοδο μάλιστα, την κατοχική, καθ' όλη τη διάρκεια της οποίας η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου προσπαθεί να επαναφέρει στις τάξεις του στελέχη που έχουν αποχωρήσει, ή να προβεί σε συνεργασία με προβεβλημένους ηθοποιούς, και κατά την οποία στο σύνολο της σχεδόν η κριτική επισημαίνει συστηματικά την ανεπαρκή στελέχωση του κρατικού θιάσου.

³³⁸ Στο ίδιο.

2.3.6. Η λογοκρισία και οι περιπέτειες του ρεπερτορίου

«Το Ελληνικό Θέατρο από την εποχή που ο αηδής εκείνος τυραννίσκος, ο Μεταξάς, και το φαύλο, κακόηθες και γελοίο περιβάλλον του, επέβαλαν την απαίσιμα δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου του 1936, δεν είδε μια καλή ημέρα. Κατά τα χρόνια της μνημονευομένης δικτατορίας, κυνηγημένο από τους γελωτοποιούς της Ελληνικής δημοσιογραφίας που εκτελούσαν χρέη λογοκριτών, αποτελματώθηκε και αποβλακώθηκε. Ύστερα, για ένα μικρό διάστημα, κατά τη διάρκεια που τα Ελληνικά όπλα και οι Ελληνικές ψυχές που διψούσαν για λευτεριά συνέθεταν το έπος της Αλβανίας, παρουσίασε μια αναλαμπή και κατόπιν έσκυψε πια το κεφάλι του, πικραμένο, πεινασμένο και αξιοδάκρυτο κάτω από το ζυγό της Γερμανικής και της Ιταλικής μπόττας. [...] Ποιος θεατρικός άνθρωπος μπορεί να ξεχάσει τον απερίγραπτο εκείνο Ιταλό караβανά, τον Γκάλλο, τον άλλο τον προδότη, τον δόκτωρα Καραβία – λογοκριτή για λογαριασμόν του παντοδύναμου τρίτου Ράιχ– τον Σάκκο, τον Κατσαρόλε, και κοντά σ' όλους αυτούς και μια κλίκα αποτυχημένων Ελλήνων δημοσιογράφων που η ευτέλειά τους είχε ξεπεράσει τα όρια της θεμιτής αηδίας;»³³⁹.

Γραμμένο δύο μόλις μήνες μετά την αποχώρηση των Γερμανών από την Αθήνα, το άρθρο του κωμωδιογράφου Χρήστου Γιαννακόπουλου μεταφέρει την εμπειρία των ανθρώπων του θεάτρου από τους μηχανισμούς καταστολής και επιπλέον αποκαλύπτει πως η λειτουργία της λογοκρισίας στην Κατοχή δεν αποτελούσε παρά συνέχεια των ελεγκτικών μηχανισμών στην καλλιτεχνική δημιουργία, όπως εκείνοι συστηματοποιήθηκαν κατά τη δικτατορία του Μεταξά.

Πράγματι, η λειτουργία της λογοκρισίας και οι συνέπειές της στην δραματουργία και στη θεατρική πρακτική, που αναπόφευκτα κατέχουν σημαντική θέση στις μελέτες για την κατοχική περίοδο, αποτελούν μια ιδιαίτερη παράμετρο των εξελίξεων στο ελληνικό θέατρο, όχι μόνο για την περίοδο 1941-1944, αλλά διαχρονικά· από τη μεταξική δικτατορία έως τη Μεταπολίτευση, ο βαθμός ελέγχου

³³⁹ Χρήστος Γιαννακόπουλος, «Δέκα χρόνια κρίσεως», *Ο Καλλιτέχνης* 5 (23.12.1944), σ. 1.

της θεατρικής ζωής είναι απόλυτα συνυφασμένος με τις ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις στη χώρα³⁴⁰.

Η κατοχική κυβέρνηση εφαρμόζει αρχικά στα θεάματα το πλαίσιο ελέγχου της μεταξικής δικτατορίας, όπως αυτό είχε οριστεί με τον Αναγκαστικό Νόμο «Περί θεάτρων» το 1937. Σύμφωνα με τον νόμο, που είχε στόχο να ελέγξει τους θιάσους του ελεύθερου θεάτρου, απαγορευόταν «η από σκηνης διδασκαλία θεατρικών έργων των το περιεχόμενον, αι εικόνες και ο τρόπος της αποδόσεως εν γένει 1) προσβάλλουσι τα δημόσια ήθη ή οπωσδήποτε καθάπτονται της χριστιανικής θρησκείας και γενικώς τα οπωσδήποτε κρινόμενα ακατάλληλα ή επιβλαβή διά το κοινόν, 2) αποβλέπουσιν εις τον προπαγανδισμόν των κομμουνιστικών ή άλλων ανατρεπτικών ιδεών»³⁴¹.

Κατά τους πρώτους μήνες της Κατοχής εκδίδεται μια σειρά εγκυκλίων που συμπληρώνουν τον μεταξικό νόμο. Ο Θαλής Δίζελος παραθέτει ολόκληρη την εγκύκλιο 1850/111 (11.7.1941) της «Διευθύνσεως Λαϊκής Διαφωτίσεως», που εκδόθηκε έπειτα από την «παρατηρουμένην καταφανή απροθυμίαν προς συμμόρφωσιν εις τας μέχρι τούδε υποδείξεις». Η εγκύκλιος προέβλεπε με αυστηρότητα την υποβολή προς έγκριση των έργων που θα παρουσιάζονται, καθώς και την παρακολούθηση από την «Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων» μιας δοκιμής «με αρτίαν εμφάνισιν, ήτοι σκηνικά, ενδυμασίας κ.λπ. και με πλήρη εκτέλεσιν του κειμένου, μετά της μουσικής, εφ' όσον θα πρόκειται περί μουσικού έργου, ως εάν επρόκειτο περί κανονικής παραστάσεως» λίγες ημέρες πριν από την πρεμιέρα³⁴².

Ο Δίζελος συνοψίζει επίσης μια σειρά απαγορεύσεων, που προέρχονται μέσα από εγκυκλίους και ειδικές διατάξεις και οι οποίες άπτονται πλέον της νέας καθημερινότητας της κατοχικής ζωής: «1) Απαγορευόταν το ανέβασμα συμμαχικών

³⁴⁰ Ο Δημήτρης Σπάθης, μνημονεύοντας κάποια σποραδικά κρούσματα λογοκρισίας ή παρεμβάσεων στο θέατρο κατά τον Μεσοπόλεμο, σημειώνει: «Η βασιλομεταξική δικτατορία που επιβλήθηκε στη χώρα τον Αύγουστο του 1936, έβαλε τέρμα σ' αυτού του είδους τις περιστασιακές επεμβάσεις, καθιερώνοντας κανονική λογοκρισία στα θεάματα και εγκαινιάζοντας την πολιτεία της στο θεατρικό τομέα με την απαγόρευση της "Αγίας Ιωάννας" του Μπέρναρντ Σω στο θίασο Κώστα Μουσούρη. Για το θέατρο, που είναι ο πιο ευπαθής τομέας καλλιτεχνικής έκφρασης σε σχέση με το κλίμα της πνευματικής ελευθερίας, αρχίζει μια μακρά περίοδος ανωμαλίας κατά την οποία οι βίαιες κατασταλτικές ενέργειες (στη διάρκεια της κατοχής και του εμφύλιου πολέμου, στα πρώτα χρόνια μετά τον εμφύλιο, στην πρόσφατη στρατιωτική δικτατορία) θα εναλλάσσονται με ένα σύστημα τεταμένης επαγρύπνησης από την πλευρά των αρμόδιων μηχανισμών που, λειτουργώντας κυρίως αποτρεπτικά, δε θα διστάζουν να επεμβαίνουν όταν το κρίνουν αναγκαίο. Με μικρά ή μεγάλα διαλείμματα (π.χ. στην απελευθέρωση ή στις αρχές της δεκαετίας του '60) το καθεστώς αυτό θα διατηρηθεί ως το 1974 και θα επηρεάσει τόσο τη γενική εξέλιξη του θεάτρου όσο και την τύχη πολλών καλλιτεχνών». (Σπάθης, «Το νεοελληνικό θέατρο», ό.π., σ. 44).

³⁴¹ Αναγκαστικός Νόμος 446 «Περί θεάτρων» (ΦΕΚ 23/25.1.1937).

³⁴² Δίζελος, ό.π., σ. 454.

έργων, ή έργων που αναφέρονται σε συμμαχικές χώρες, ή γενικά μνεία έστω των λέξεων: Άγγλος, Αμερικανός, Αμερική κ.λπ., 2) Γίνονταν συστάσεις στους θιάσους –και καμιά φορά υποχρεώνονταν– ν’ ανεβάζουν γερμανικά έργα, 3) Με εγκύκλιό της (30.12.1941) η Επιτροπή απαγορεύει να γίνεται στα έργα μνεία της πείνας και της έλλειψης τροφίμων, 4) Απαγορευόταν να γίνονται στις παραστάσεις χειρονομίες και αυτοσχεδιασμοί, που δεν υπήρχαν στη γενική πρόβα, 5) Το ρεπερτόριο του θιάσου έπρεπε από την αρχή της σαιζόν να υποβάλλεται στη λογοκρισία. Απαγορευόταν μετά να παιχτεί έργο που δεν περιλαμβάνονταν στο ρεπερτόριο, 6) Απαγορευόταν η εμφάνιση από σκηνης προσώπων με εθνικές ενδυμασίες και ειδικά φουστανελλοφόρων, 7) Απαγορεύονταν τα σκηνικά που παρίσταναν βουνό, πλαγιές κ.λπ., γιατί θύμιζαν στο κοινό τον ένοπλο αντιστασιακό αγώνα και προκαλούσαν θύελλα ενθουσιασμού, 8) Μετά τη Μάχη της Κρήτης απαγορεύτηκε στα θέατρα να παίζονται κρητικές μαντινάδες, γιατί ο κόσμος κυριολεκτικά ζεσηκωνόταν μόλις τις άκουγε»³⁴³.

Τον Μάρτιο του 1942 η κυβέρνηση Τσολάκογλου θα ρυθμίσει συνολικά το ζήτημα της λογοκρισίας, με το νομοθετικό διάταγμα 1108, στο οποίο εντάσσονται αναλυτικά όλες οι διατάξεις και οι εγκύκλιοι για τους μηχανισμούς ελέγχου που είχαν ήδη εκδοθεί, με την πρόβλεψη όμως αυστηρότερων κυρώσεων για τους παραβάτες³⁴⁴, ενώ η κυβέρνηση Ράλλη το καλοκαίρι του 1943 με τον νόμο 485 θα τροποποιήσει ορισμένα άρθρα του προαναφερθέντος διατάγματος και θα ορίσει ακόμη βαρύτερα χρηματικά πρόστιμα³⁴⁵.

Στη νομοθεσία της «Ελληνικής Πολιτείας» δεν αναφέρεται ασφαλώς πως η λογοκρισία είναι τριπλή, πως δηλαδή ασκείται από Έλληνες, από Γερμανούς και από Ιταλούς³⁴⁶. Στα ονόματα των Ιταλών λογοκριτών που μνημονεύει ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Ροδάς προσθέτει τα ονόματα των Γερμανών «συναδέλφων» τους: «Το ελληνικό θέατρο ε γνώρισε 3 Γερμανούς προϊσταμένους λογοκριτάς και 3 βοηθούς των Έλληνας. Τον Μπέριγκερ, καθηγητή της αρχαιολογίας, τον Ντίτμαρ και τον

³⁴³ Ο.π., σσ. 454-455.

³⁴⁴ Νομοθετικόν Διάταγμα 1108 «Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί ελέγχου Θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων» (ΦΕΚ 48/6.3.1942).

³⁴⁵ Νόμος 485 «Περί συμπληρώσεως και τροποποιήσεως των περί Τύπου και Ραδιοφωνίας διατάξεων». (ΦΕΚ 267/16.8.1943).

³⁴⁶ «Παράλληλα όμως υπήρχαν και δύο Επιτροπές των Στρατευμάτων Κατοχής, μια γερμανική και μια ιταλική, με τις ίδιες ακριβώς αρμοδιότητες. Στην ελληνική επιτροπή οι γερμανοί κι οι ιταλοί είχαν από δύο αντιπροσώπους, με το σκοπό να παρακολουθούν και να ελέγχουν τις εργασίες και τον τρόπο δράσης των ελλήνων». (Δίξελος, ό.π., σ. 454).

Βίλμιτσεκ»³⁴⁷. Ονόματα Ελλήνων που εργάστηκαν στις επιτροπές λογοκρισίας δεν διασώζονται· κάποιιοι από αυτούς μάλιστα εμφανίζονταν, σύμφωνα με μαρτυρίες της εποχής, ευάλωτοι στις απόπειρες δωροδοκίας³⁴⁸.

Οι επαγγελματίες του θεάτρου ωστόσο αντιμετώπισαν σχεδόν στο σύνολό τους με πνεύμα αλληλεγγύης και συνωμοτική διάθεση τον έλεγχο της λογοκρισίας. Εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση του Σπύρου Μελά, που αμέσως μετά την είσοδο των Γερμανών στην Αθήνα έσπευσε, και μάλιστα οικειοθελώς³⁴⁹, να εισηγηθεί σε σειρά άρθρων του, που έγραψε «με πνεύμα Vichy»³⁵⁰, συνεργασία με τον κατακτητή³⁵¹ και μετά την Απελευθέρωση διαγράφηκε από την Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών και την Ένωση Συντακτών ως «πνευματικός δωσίλογος»³⁵². σε κριτική του για την παράσταση του έργου *Σύζυγοι με δοκιμή*, που παρουσίασε ο θίασος της Κατερίνας

³⁴⁷ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Το θέατρο επί Κατοχής. Ο διωγμός του Σαίξπηρ», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α', τχ. 2 (Απρίλιος 1945), σ. 15.

³⁴⁸ «Οι κακές γλώσσες λένε ότι ένας από τους Έλληνες βοηθούς είχε την αδυναμία να δέχεται δώρα από τους θιάσους για να εγκρίνει τα διάφορα έργα ή να κλείνει τα μάτια μπροστά σε κάτι που εθεωρείτο ύποπτο επειδή ανέφερε τη λέξη ελευθερία. Και είχε ένα μοναδικό τρόπο να εκμεταλλεύεται την θέση του. Έλεγε στους θεατρικούς επιχειρηματίες ότι γιορτάζει η κόρη του, ή έχει την επέτειο των γενεθλίων του. Και αυτό εσήμαινε ότι έπρεπε να στείλουν τα δώρα των». (Ροδάς, «Το θέατρο επί Κατοχής», ό.π.). «Θυμάμαι που πηγαίναμε ο Γιώργος Παππάς και εγώ στο σπίτι ενός Κερκυραίου φιλογερμανού γιατρού, λογοκριτή της γερμανικής Κομαντατούρ. Είχαμε μαζί μας μια τούρτα κι ένα μπουκάλι κρασί εκλεκτής μάρκας που ξέραμε ότι τα λιγουρευόταν ο γιατρός. Ο Παππάς διάβαζε κι ο γιατρός έτρωγε κι έπινε. Εμείς δεν τολμούσαμε ν' απλώσουμε χέρι στην τούρτα. Ούτε στο κρασί. Για να αφήσουμε το γιατρό να τα απολαύσει μόνος του. Να μείνει ευχαριστημένος και να μας σφραγίσει τις σελίδες του έργου μία-μία με τη βούλα της γερμανικής Λογοκρισίας». (Κρίτας, *Τα πρώτα χρόνια*, ό.π., σσ. 195-196). Ο Ασημάκης Γιαλαμάς εξιστορεί πως σε συνεργασία με τον Γιώργο Θίσιβιο προσέφεραν στον Έλληνα λογοκριτή ένα ζευγάρι υποδήματα, καταφέροντας έτσι να αποσπάσουν την έγκρισή του για την επιθεώρηση που ετοίμαζαν. (Ασημάκης Γιαλαμάς, *Ε, κάτι κάναμε κι εμείς! Αφηγήσεις γεγονότων και περιστατικών μιας εποχής*, Γλάρος, Αθήνα 1991, σσ. 40-41).

³⁴⁹ «Ποτέ δεν ασκήθηκε γερμανική πίεση πάνω σε λογοτέχνες και δημοσιογράφους για να κάνουν αντεθνική προπαγάνδα όπως έκανε ο κ. Μελάς καλώντας τον ελληνικό λαό να δεχθεί ανεπιφύλαχτα τη “νέα τάξη πραγμάτων”, δηλαδή, στο προκείμενο, τη μεταβίβαση της Θράκης στη Βουλγαρία, την ενσωμάτωση των Ιόνιων νησιών στην Ιταλία και τη μεταβολή, γενικά, της Ελλάδας σε ιταλικό προτεχτοράτο. Οι Γερμανοί αδιαφόρησαν ολότελα στο κεφάλαιο της εκβίασης –ή και του προσεταιρισμού ακόμα– λογοτεχνικών και δημοσιογραφικών συνειδήσεων. Οι Τραυλοί, οι Γιοκαρίνηδες, οι Μελάδες, έσπευσαν μόνοι τους να βάλουν την πέννα τους στην υπηρεσία των εχθρών της πατρίδας τους, –μόνο και μόνο για να είναι με το ντοβλέτι–, όπως κι όσοι, ελάχιστοι ευτυχώς, συνεργάστηκαν στο περίφημο ιταλικό περιοδικό “Κουαδρίβιο” το έκαναν όχι γιατί πείσθηκαν αλλά για να αποκομίσουν ένα πινάκιο φακής, με το οποίο προσπαθούσαν να δειλιάσουν οι Ιταλοί». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Η “πίεσις της Γερμανικής τυραννίδος”», *Νέα Εστία* 504 [1.8.1948], σ. 858).

³⁵⁰ Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, ό.π., σ. 506.

³⁵¹ Ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα της αρθρογραφίας του Μελά, λίγες ημέρες μετά την παράδοση της Αθήνας στους Γερμανούς: «Ο μόνος δρόμος για να περισώσουμε ό,τι είναι δυνατόν να περισωθεί ακόμη, είναι αυτός. Ειλικρινής και ενεργητική συνεργασία με τον νικητήν». (Σπύρος Μελάς, «Ενεργητική», *Η Καθημερινή*, 7.5.1941).

³⁵² Για τη στάση του Μελά στην κατοχική περίοδο, βλ. Κατερίνα Καρρά, «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα της κατοχικής περιόδου. Η περίπτωση του Σπύρου Μελά», *Νέα Εστία* 1845 (Ιούνιος 2011), αφιέρωμα: *Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη*, σσ. 1164-1173.

Ανδρεάδη αλλάζοντας το όνομα του συγγραφέα και αποκρύπτοντας την εθνικότητά του για να αποσπάσει την έγκριση της λογοκρισίας³⁵³, ο Μελάς αφήνει σαφή υπονοούμενα πως πρόκειται για Άγγλο δραματουργό³⁵⁴, εισπράττοντας την ειρωνεία του Γιάννη Σιδέρη³⁵⁵.

Παράλληλα με τις περιπέτειες των Ελλήνων συγγραφέων, ιδίως των επιθεωρησιογράφων, με τις επιτροπές λογοκρισίας και τις προσπάθειές τους να παρακάμψουν το πλήθος των απαγορεύσεων³⁵⁶ και να εξασφαλίσουν την άδεια παρουσίασης των έργων τους³⁵⁷, οι ιδιωτικοί θίασοι που παρουσιάζουν ξένο δραματολόγιο, και κυρίως έργα συγγραφέων που ανήκουν στο συμμαχικό στρατόπεδο, προβαίνουν στην παραποίηση των τίτλων των έργων, στην αποσιώπηση των ονομάτων των συγγραφέων ή στην αλλαγή της εθνικότητάς τους, για να παραπλανήσουν τους ελεγκτικούς μηχανισμούς³⁵⁸.

³⁵³ Ο θίασος αναφέρει το όνομα ενός ανύπαρκτου Γάλλου συγγραφέα (*Αναμνηστικό λεύκωμα για τα δεκαπεντάχρονα της Κατερίνας*, Αθήνα 1952, σ. [5]), το έργο όμως ανήκε στον Άγγλο δραματουργό Frederick Lonsdale.

³⁵⁴ Σπύρος Μελάς, «*Σύζυγοι με δοκιμή* (Κωμωδία, τρεις πράξεις, θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, θέατρο Βρετάνια)», *Η Καθημερινή*, 23.9.1943.

³⁵⁵ «Γεια σου, Μελά, φλογερέ πατριώτη, που δε σου ξεφεύγει τίποτε». (Γιάν[νης] Σιδέρης, «Μερικές ματιές», *Καλλιτεχνικά Νέα* 37 [3.5.1945], σ. 11).

³⁵⁶ Για μια συγκεντρωτική παρουσίαση των απαγορεύσεων και των κανονισμών λειτουργίας της λογοκρισίας, βλ. Γεωργοπούλου, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου*, ό.π., σσ. 300-302.

³⁵⁷ «*Η ελληνική λογοκρισία ήταν η χειρότερη και η αυστηρότερη από τις τρεις. Κι αυτό έχει την εξήγησή του: Αν περνούσε κάτι που θα ήταν ενοχλητικό για τους κατακτητές, που οι δικοί τους εκπρόσωποι δεν μπορούσαν να το πιάσουν, λόγω ελλιπούς γνώσεως της ελληνικής, εκείνοι θα 'βρισκαν το μπελά τους. Λοιπόν, τράβα κόκκινη μολυβιά, όχι το υπονοούμενο απλώς, αλλά και σε ό,τι θα μπορούσε να κινήσει υποψίες ως υπονοούμενο. Και εκτός από τη λογοκρισία των κειμένων σε δακτυλογραφημένα πρωτότυπα, ήταν βραδιά αγωνίας και ψυχικής δοκιμασίας για συγγραφείς και ηθοποιούς η βραδιά της γενικής δοκιμής, με τους εκπροσώπους των τριών λογοκρισιών παρόντες και σκυθρωπούς και έτοιμους να συλλάβουν το "πονηρό" νόημα, που ίσως τους είχε διαφύγει στα γραφτά*». (Παναγιώτης Παπαδούκας, «*Η επιθεώρηση στην Κατοχή*», στον τόμο: Ολυμπία Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας*, ό.π., σ. 252). «*Είχαμε διαπιστώσει ότι μεταξύ της γερμανικής και της ιταλικής [λογοκρισίας] είχε δημιουργηθεί κάποια ψυχρότητα και κοιτάζαμε να την εκμεταλλευτούμε. Στη γερμανική, προϊστάμενος ήταν ένας Έλληνας, παλιός υπάλληλος της γερμανικής πρεσβείας, που μας φερόταν φιλικά. Όταν οι Ιταλοί μάς έκοβαν πράγματα, όχι εμφανώς ύποπτα, και ιδίως όταν μας πετσόκοβαν κείμενα που θέρμαιναν επιτηδείως το εθνικό μας φρόνημα, καταφεύγαμε σ' αυτόν, ζητώντας την επέμβασή του. Αυτός, κολακευμένος από την προσφυγή μας, έπαιρνε στο τηλέφωνο τον προϊστάμενο της ιταλικής λογοκρισίας και του φώναζε, χτυπώντας το χέρι του στο τραπέζι: - Εδώ το Τρίτο Ράιχ! Γιατί τα κόψατε αυτά; Να τ' αφήσετε*». (Γιαλαμάς, ό.π., σσ. 39-40).

³⁵⁸ Για τα πλαστά ή ψευδεπίγραφα έργα που παρουσίασαν θίασοι του Ελεύθερου θεάτρου, κυρίως ο θίασος της Κατερίνας Ανδρεάδη, κατά την κατοχική περίοδο, βλ. τη μαρτυρία του Στάθη Σπηλιωτόπουλου, *Το θέατρο όπως το έζησα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1965, σσ. 46-51, και το άρθρο της Κωνσταντίνης Σταματογιαννάκη, «*Ψευδεπίγραφα έργα στα αθηναϊκά θέατρα την περίοδο της Κατοχής. Ένα μεθοδολογικό ζήτημα*», στον τόμο: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, ό.π., σσ. 205-214, Ημερομηνία πρόσβασης [17/5/2016] από http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KE_IMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNDRIOUfinal.pdf.

Η λειτουργία της λογοκρισίας και οι συνέπειές της στην επιλογή του ρεπερτορίου και στη θεατρική πρακτική ασφαλώς επηρεάζουν περισσότερο τη λειτουργία των ιδιωτικών θιάσων. Άλλωστε, η νομοθεσία περί λογοκρισίας που ήδη αναφέρθηκε έχει καταφανώς στόχο να ελέγξει το Ελεύθερο θέατρο. Ωστόσο, το πλέγμα των απαγορεύσεων που επιτάσσει η λογοκρισία δεν θα αφήσει ανεπηρέαστο ούτε τον καταρτισμό του δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου.

Η κρατική σκηνή έμεινε κατά την κατοχική περίοδο προσηλωμένη στην παρουσίαση έργων από τη γνώριμή της δεξαμενή της κλασικής δραματολογίας. Ασφαλώς, συγγραφείς με εθνικότητα από τις χώρες του συμμαχικού στρατοπέδου (Άγγλοι, Αμερικανοί, Ρώσοι) δεν θα βρουν τον δρόμο για τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η μεγαλύτερη απουσία βεβαίως σημειώνεται με τον εξοβελισμό από το δραματολόγιο του Σαίξπηρ³⁵⁹, τα έργα του οποίου, τόσο πριν όσο και μετά την Κατοχή, δέσποζαν στον προγραμματισμό του ρεπερτορίου του Εθνικού Θεάτρου³⁶⁰.

Από την κρατική σκηνή θα παρουσιαστούν δέκα νέες παραγωγές έργων από το ξένο ρεπερτόριο. Κυρίαρχη θέση έχει η γερμανική δραματολογία με τέσσερα έργα: με τον *Φάουστ* του Γκαίτε (Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*) και τη *Λουίζα Μίλλερ* [*Ερωτας και ραδιουργία*] του Σίλλερ (Johann Christoph Friedrich von Schiller, *Kabale und Liebe*), σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη, καθώς και με τα δύο έργα του Λέσσινγκ *Μίνα φον Μπάρνχελμ* και *Αιμιλία Γκαλόττι* (Gotthold Ephraim Lessing, *Minna von Barnhelm, Emilia Galotti*), σε σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη. Πρέπει να σημειωθεί πως πρόκειται για την πρώτη ουσιαστική γνωριμία του

³⁵⁹ «Ο Χιτλερισμός έφερε νέα ήθη και έθιμα και έφθασε μέχρι του σημείου ώστε να θέσει σε διωγμό τον Σαίξπηρ. Για τους Γερμανούς ήταν το κόκκινο πανί που ερέθιζε τον ταύρο. [...] Και όταν τους εγένετο υπόμνηση ότι σε μερικά θέατρα στη Γερμανία παίζεται και τώρα ο Σαίξπηρ, απαντούσαν ότι εκεί το ζήτημα είναι καλλιτεχνικό, ενώ στην Ελλάδα είναι ...πολιτικό! [...] Οι Γερμανοί έλεγαν στη διεύθυνση του Εθνικού μας Θεάτρου ότι υπάρχει φόβος σε μια παράσταση έργου του Σαίξπηρ να ξεσπάσει ο κόσμος σε χειροκροτήματα και εκδηλώσεις υπέρ της Αγγλίας. Στο πρόσωπο του πραγματικού Μάκβεθ ή του Αηρ και του Αμλετ έβλεπαν τον ...Τσώρτσιλ ή τον Ήντεν, τον στρατάρχη Αλεξάντερ ή τον Μονγκόμερν που κυνηγούσαν τον άτυχο Ρόμελ από το Ελ-Αλαμείν ως τη Γαλλική Νορμανδία». (Ροδάς, «Το θέατρο επί Κατοχής...», ό.π., σ. 15).

³⁶⁰ Τα έργα του Σαίξπηρ απουσιάζουν κατά την κατοχική περίοδο από το ρεπερτόριο όλων των επαγγελματικών θιάσων. Εξαιρεση αποτελεί η παρουσίαση του *Οθέλλου* (William Shakespeare, *The tragedy of Othello, the Moor of Venice*) από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη τον Μάιο του 1942. Το γεγονός πιθανότατα οφείλεται στη συμμετοχή του Σπύρου Μελά στο ανέβασμα του έργου. Ο Μελάς, που υπογράφει τη σκηνοθεσία του *Οθέλλου*, με την εν γένει στάση του κατά την Κατοχή, που προαναφέρθηκε, προφανώς μπορούσε να συμβάλει στο απρόσκοπτο ανέβασμα του σαιξπηρικού έργου. Η Κροντήρη επισημαίνει και κάποιες ακόμα παραστάσεις έργων του Σαίξπηρ, για λίγες ημέρες, σε συνοικιακό θέατρο της Αθήνας. (Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου...*, ό.π., σσ. 72-73).

ελληνικού κοινού με το δραματουργικό έργο του Λέσσιγκ κατά τον 20ό αιώνα³⁶¹ και για την πρώτη παράσταση του *Φάουστ* από το Εθνικό Θέατρο. Ακολουθεί η γαλλική δραματουργία (η Γαλλία άλλωστε είχε συνθηκολογήσει πριν καν εμπλακεί η Ελλάδα στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο), με την παρουσίαση τριών μολιερικών κωμωδιών: ο *Φιλάργυρος* (Molière, *L'Avare*), σε σκηνοθεσία του Ροντήρη, ο *Μισάνθρωπος* (*Le Misanthrope*), σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη, και ο *Ταρτούφος* (*Le Tartuffe ou l'Imposteur*), σε σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού. Στο ξένο ρεπερτόριο συμπεριλαμβάνονται ακόμα ένα νορβηγικό έργο, το *Σπίτι της κούκλας* [*Νόρα*] του Ίψεν (Henrik Ibsen, *Et dukkehjem*), σε σκηνοθεσία του Κατσέλη, και ένα ιταλικό έργο, η *Βεντάλια* του Γκολντόνι (Carlo Goldoni, *Il ventaglio*), σε σκηνοθεσία του Μουζενίδη. Τέλος, η παρουσίαση του έργου του Καλντερόν η *Γυναίκα στοιχειό* (Pedro Calderón de la Barca, *La Dama duende*), σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη, θα συμβάλει στην πενιχρή πρόσληψη του ισπανικού θεάτρου στην Ελλάδα και θα σηματοδοτήσει την πρώτη εμφάνιση του συγγραφέα στην ελληνική σκηνή τον 20ό αιώνα.

Το ξένο ρεπερτόριο που παρουσιάστηκε από την κρατική σκηνή κατά την Κατοχή αποτελείται μεν αποκλειστικά από έργα και συγγραφείς προηγούμενων αιώνων (το νεότερο από τα κείμενα που παίχτηκαν ήταν το *Σπίτι της κούκλας* του Ίψεν), αποδεικνύει ωστόσο πως το Εθνικό Θέατρο δεν κατέστη όχημα προπαγάνδας από τις κατοχικές δυνάμεις. Η εμφάνιση άλλωστε ενός μόνο ιταλικού έργου ενισχύει τη διαπίστωση αυτή, αν αναλογιστεί κανείς πως η χώρα βρισκόταν υπό γερμανική και ιταλική κατοχή και πως για δύο σχεδόν χρόνια στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου ήταν τοποθετημένος ο Γιοκαρίνης, γνώστης των ιταλικών γραμμάτων και αποδεδειγμένα άνθρωπος των Ιταλών. Ασφαλώς υπερίσχυσε η γερμανική δραματουργία, αλλά επρόκειτο για έργα που σε κάθε περίπτωση θα είχαν θέση στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, αφού το ρεπερτόριο της κρατικής σκηνής ήταν, ήδη από την ίδρυσή της, προσανατολισμένο σε μεγάλο βαθμό στην κλασική δραματουργία. Ο Ροδάς, μέλος της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής επί Κατοχής, συνοψίζει με ακρίβεια τη στάση που κατόρθωσε να κρατήσει η κρατική σκηνή εκείνη την εποχή απέναντι στους γερμανούς κλασικούς:

³⁶¹ Ο Σιδέρης αναφέρει ότι η ηθοποιός Βασιλεία Στεφάνου είχε ερμηνεύσει την Αιμιλία Γκαλόττι το 1910. (Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμος πρώτος (1794-1908), Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του ελληνικού θεάτρου / Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 46, υποσημ. 27).

«Οι Γερμανοί ενόμισαν ότι θα κατακτήσουν την ελληνική ψυχή αν εκτοπίσουν τα κλασσικά έργα από το ελληνικό δραματολόγιο και επιβάλουν τα δικά των με το σύστημα της βίας και του τρόμου. Αλλά το ελληνικό θέατρο δεν είχε ανάγκη να πάρει μαθήματα πολιτισμού από τους Γερμανούς του Χίτλερ. Από τα πρώτα χρόνια της ελληνικής ανεξαρτησίας –1830– εφρόντισε να μεταφράσει μεγάλα έργα του ευρωπαϊκού πολιτισμού και ν' αναπτύξει την αισθητική του ελληνικού κόσμου. Όπως μετέφρασε τον Σαίξπηρ και τον Μολιέρο, έτσι μετέφρασε και τον Σίλλερ και τον Λέσινγκ και τον Γκαίτε και έκαμε το πνεύμα των κοινό αγαθό»³⁶².

Στον τομέα του αρχαίου δράματος, η κρατική σκηνή, αφού παρουσιάσει τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή, που είχε σκηνοθετήσει ο Φώτος Πολίτης, με επιμέλεια του Ροντήρη, θα επιδοθεί στην παρουσίαση τραγωδιών του Ευριπίδη: *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και *Μήδεια*, σε σκηνοθεσία του Μουζενίδη, *Εκάβη*, σε σκηνοθεσία του Καραντινού. Μετά την αποχώρηση των Βεάκη, Παξινού και Μινωτή από το Εθνικό Θέατρο, η παράδοση της αναβίωσης του αρχαίου δράματος συνεχίζεται με γνώμονα τις ερμηνείες της Ελένης Παπαδάκη και την επιθυμία της να ερμηνεύσει τις ομώνυμες ηρωίδες του Ευριπίδη (ανεξάρτητα από το γεγονός πως λόγω της σύγκρουσής της με τον Μουζενίδη δεν ανέλαβε τον ρόλο της Μήδειας, όπως είχε αρχικά προγραμματιστεί).

Από το νεοελληνικό ρεπερτόριο, παρουσιάστηκαν δόκιμοι συγγραφείς, που είχαν ήδη μια παρουσία στην κρατική σκηνή και πριν από τον πόλεμο: *Στην κάψα του καλοκαιριού* του Θεόδωρου Συναδινού, σε σκηνοθεσία του Καραντινού, το *Μεγάλο παιχνίδι* του Άγγελου Τερζάκη και τα *Αρραβωνιάσματα* του Δημήτρη Μπόγρη, σε σκηνοθεσία του Κατσέλη. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως όλες οι παραστάσεις νεοελληνικών έργων πραγματοποιούνται κατά τους τελευταίους μήνες της Κατοχής, όταν τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου έχει πλέον αναλάβει ο Νικόλαος Λάσκαρης που δηλώνει την πρόθεσή του να προωθήσει άμεσα την παρουσίαση του ελληνικού έργου από την κρατική σκηνή: «Θα στραφώ στα ελληνικά έργα, κυρίως. Πάντα φώναζα, και από τότε που ήμουν πρόεδρος του συμβουλίου του Εθνικού ακόμα»³⁶³. Μα

³⁶² Ροδάς, «Το θέατρο επί Κατοχής...», *ό.π.*, σ. 15.

³⁶³ Ο Λάσκαρης είχε διατελέσει πρώτος Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου (1930-1931).

τώρα θα το κάνω πραγματικότητα το όνειρό μου αυτό»³⁶⁴. Πράγματι, στους μήνες που διαρκεί η θητεία του στη διεύθυνση της κρατικής σκηνης, από τον Φεβρουάριο του 1944 έως την Απελευθέρωση, το ελληνικό έργο πλειοψηφεί απέναντι στο ξένο δραματολόγιο· από τις πέντε νέες παραγωγές οι τρεις είναι τα ελληνικά έργα που προαναφέρθηκαν³⁶⁵.

Ωστόσο ούτε στην κρατική σκηνή έλειψαν οι προσπάθειες να παρακαμφθεί το πλαίσιο λειτουργίας που όριζε η λογοκρισία. Παρά την παρουσία ανθρώπων που τοποθέτησαν οι κατοχικές κυβερνήσεις στο Διοικητικό Συμβούλιο και στη διεύθυνση (στην περίπτωση του Γιοκαρίνη) και παρά το γεγονός πως ως κρατικός οργανισμός δεν θα μπορούσε να έρθει σε σύγκρουση με την κρατική μηχανή, η οποία νομοθετούσε και επέβλεπε τους μηχανισμούς λογοκρισίας και μέρος της οποίας άλλωστε ήταν το Εθνικό Θέατρο, σημειώνονται προσπάθειες έμμεσης αντίστασης σχετικά με την επιλογή του δραματολογίου, στις οποίες προφανώς πρωτοστάτησαν τα μέλη της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής που εισηγούνταν το δραματολόγιο, Αιμίλιος Χουρμούζιος, Μιχαήλ Ροδάς και Κώστας Βάρναλης.

Ιδιαίτερη σημασία παρουσιάζει η άρνηση των μελών της Ειδικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής να εξετάσουν και να συμπεριλάβουν στο ρεπερτόριο της κρατικής σκηνης έργα συγγραφέων από χώρες που είχαν συμμαχήσει με τον Άξονα, ή έργα συγγραφέων που είχαν ταυτιστεί με τον ναζισμό και τον φασισμό, παρά τις σχετικές εισηγήσεις των Γερμανών³⁶⁶. Αναφέρει σχετικά ο Χουρμούζιος μετά την Απελευθέρωση:

«Η τότε Καλλιτεχνική Επιτροπή του ιδρύματος πάλαισε αγώνα μεγάλο για να μη γίνη η Κρατική Σκηνή προσκήνιο της προπαγάντας των χιτλερικών πνευματικών ακαθαρσιών. Και μπορεί να είναι περήφανη γιατί τη διαφύλαξε από κάθε ρύπο. Έφτασε ν' απορρίψη θεατρικό έργο του Κνουτ Χάμσουν

³⁶⁴ Χ. Μ., «Η Κρατική Σκηνή μας. Ομιλεί ο κ. Ν. Λάσκαρης», ό.π., σ. 9. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί πως για το έργο του Συναδινού *Στην κάψα του καλοκαιριού* είχε εισηγηθεί στο Διοικητικό Συμβούλιο ο Τερζάκης το καλοκαίρι του 1943. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 12/2.8.1943).

³⁶⁵ Ο Χουρμούζιος στη σφοδρή αντιπαράθεσή του με τον Θεοτοκά το καλοκαίρι του 1946, επικαλείται, μεταξύ άλλων, το δραματολόγιο αυτής ακριβώς της περιόδου (αρχές 1944-Απελευθέρωση), με τις παραστάσεις των έργων του Λέσσιγκ και του Ίψεν, την παράσταση του *Ταρτούφου* και των τριών ελληνικών έργων, ως υπόδειγμα καταρτισμού του ρεπερτορίου κάτω μάλιστα από τον έλεγχο της κατοχικής διοίκησης. (Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνης)», ό.π., σσ. 220-221).

³⁶⁶ «Η κατάσταση εμφανίζεται σχεδόν ανεστραμμένη: οι Έλληνες είναι αυτοί που κατόρθωναν να ασκούν λογοκρισία και όχι οι κατακτητές». (Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία...*, ό.π., σ. 64).

(μεταφρασμένο από τον μακαρίτη τον Δασκαλάκη), γιατί ο Χάμσουν είχε κηρυχτή αλληλέγγυος με τον εθνικοσοσιαλισμό, ενώ παράλληλα είχε αποκλείσει οριστικά από το δραματολόγιο έργα συγγραφέων χωρών που είχαν ταχθή σύμμαχοι του Άξονα. (Έργα σύγχρονων Ρουμάνων, Ούγγρων, Φινλανδών κ.λπ. είχαν παραμεριστή με θαρραλέα σταθερότητα – ακόμη και Ιταλών, παρά την επίμονη πίεση των κατακτητών)»³⁶⁷.

Η προσπάθεια παρέμβασης των αρχών κατοχής στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου, που αναφέρει ο Χουρμούζιος, πιθανότατα περιελάμβανε, με βάση τις συζητήσεις στις συνεδριάσεις του Διοικητικού Συμβουλίου, το έργο του Χάμσουν *Προ των πυλών της Βασιλείας* (Knut Hamsun, *Ved Rigets Port*)³⁶⁸ και το έργο του Ντ' Ανούντσιο *Φραντσέσκα ντα Ρίμινι* (Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*)³⁶⁹.

Ταυτόχρονα όμως με τη θαρραλέα παράκαμψη από την πλευρά της επιτροπής των εισηγήσεων των αρχών κατοχής, οι μηχανισμοί της λογοκρισίας απέρριπταν συχνά προτάσεις των ανθρώπων της κρατικής σκηνής, διευρύνοντας το πεδίο αντιπαράθεσης. Για παράδειγμα, μολοντί κατά τη διάρκεια της Κατοχής παίχτηκαν κατ' επανάληψη κωμωδίες του Μολιέρου, πλησιάζοντας προς την Απελευθέρωση έπεσε σε δυσμένεια από τους Γερμανούς και η γαλλική δραματουργία³⁷⁰. απορρίφθηκαν έργα του Ουγκώ³⁷¹, ενώ με δυσκολία επαναλήφθηκε ο *Ταρτούφος* το καλοκαίρι του 1944³⁷². Επίσης, παρά το γεγονός πως η ουδετερότητα της Ιρλανδίας στον πόλεμο εξασφάλιζε την απρόσκοπτη παρουσίαση των έργων του Όσκαρ Γουάιλντ και του Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω στα αθηναϊκά θέατρα³⁷³, ούτε τα έργα του Σω βρήκαν τον δρόμο για τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου³⁷⁴. Η αυστηρότητα των

³⁶⁷ Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής)», ό.π., σ. 221.

³⁶⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/27.2.1942.

³⁶⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/26.7.1943.

³⁷⁰ «Τους τελευταίους μήνες της κατοχής διέγραψαν και τα Γαλλικά έργα, γιατί έβλεπαν το φάσμα του ...Ντε Γκολ να ξεπροβάλλει πίσω από κάθε Γάλλο συγγραφέα». (Ροδάς, «Το θέατρο επί Κατοχής...», ό.π., σ. 16).

³⁷¹ Επρόκειτο για τα έργα *Ρουί Μπλα* και *Ο βασιλιάς διασκεδάζει* (Victor Hugo, *Ruy Blas*, *Le roi s'amuse*). (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Το θέατρον», *Η Καθημερινή*, 4.3.1945).

³⁷² Ροδάς, «Το θέατρο επί Κατοχής...», ό.π., σ. 16.

³⁷³ «Με την ιρλανδική μέθοδο εσώθη και ο Αμερικανός Ο' Νηλ και παρεστάθη "Το παράξενο ιντερμέτζο". Αυτή η Ιρλανδία είχε γίνει η σανίδα σωτηρίας του ελληνικού θεάτρου». (Ροδάς, στο ίδιο).

³⁷⁴ Οι Γερμανοί απέρριψαν το έργο *Ο Ανδροκλής και το λιοντάρι* (George Bernard Shaw, *Androcles and the Lion*). (Χ[ουρμούζιος], «Το θέατρον», ό.π.). Για το έργο, που θα παρουσιαζόταν το καλοκαίρι

Γερμανών μάλιστα οδήγησε ακόμα και σε απόρριψη έργου του Σίλλερ, όταν η επιτροπή εισηγήθηκε το ανέβασμα των *Ληστών (Die Räuber)*³⁷⁵.

Σχετικά με τη σαιξπηρική δραματουργία, παρά την απαγόρευση του Άγγλου βάρδου καθ' όλη την κατοχική περίοδο, τα μέλη της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής αποπειράθηκαν να προωθήσουν έργα του Σαίξπηρ στη σκηνή του Ziller. Οι εισηγήσεις τους όμως, μολονότι γίνονται δεκτές από το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου, συναντούν έπειτα την απόρριψη της γερμανικής λογοκρισίας. Ο Χουρμούζιος μνημονεύει πως απορρίφθηκε μια κωμωδία του Σαίξπηρ³⁷⁶, ενώ ο Ροδάς πως προτάθηκαν τα έργα *Μάκπεθ (The Tragedie of Macbeth)*, *Ιούλιος Καίσαρας (The Tragedy of Julius Caesar)* και *Βασιλιάς Ληρ (King Lear)*, αλλά συνάντησαν την αντίδραση της γερμανικής λογοκρισίας³⁷⁷. Από τα πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου πάντως αποκαλύπτεται πως είχαν γίνει δεκτές οι εισηγήσεις της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής, τόσο για τη *Στρίγκλα που έγινε αρνάκι (William Shakespeare, The Taming of the Shrew)* το καλοκαίρι του 1944³⁷⁸ όσο και για τον *Μάκπεθ* έναν χρόνο πριν³⁷⁹.

Στην περίπτωση του *Μάκπεθ* φαίνεται ότι αρχικά παρακάμφθηκαν τα εμπόδια της λογοκρισίας και λίγο έλειψε να αποτελέσει το πρώτο έργο του Σαίξπηρ που θα παρουσιαζόταν στο Εθνικό Θέατρο από την είσοδο των Γερμανών στη χώρα: ταυτόχρονα θα αποτελούσε και την πρώτη συνεργασία του Πέλου Κατσέλη με την Ελένη Παπαδάκη. Οι δοκιμές της παράστασης, στην οποία θα πρωταγωνιστούσαν η Παπαδάκη και ο Καρούσος, είχαν αρχίσει το φθινόπωρο του 1943, όπως αναφέρεται

του 1944 (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 51/1.5.1944), υπήρχε διαθέσιμη μετάφραση της Μαρίας Καραπαναγιώτου, που είχε παραγγελθεί από την κρατική σκηνή επί διευθύνσεως Μπαστιά. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 212/2.1.1941). Επίσης, από το Διοικητικό Συμβούλιο είχε εγκριθεί πρόταση της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής για το έργο *Άνθρωπος και υπεράνθρωπος (Man and Superman)*. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/26.7.1943).

³⁷⁵ «Ο Ντίτμαρ άκουσε μ' ενθουσιασμό την πρόταση του Εθνικού Θεάτρου και παρεχώρησε την άδεια. Σε λίγες μέρες τηλεφωνεί έντρομος και αποσύρει την άδεια. Απαγορεύει να παιχθεί και ο Γερμανός κλασικός Σίλλερ. Τι είχε συμβεί; Ο καυμένος ο Ντίτμαρ, αν και θεωρείτο ειδικός στο θέατρο, δεν είχε διαβάσει το έργο του συμπατριώτη του. Όταν το διάβασε, είδε ότι και ο Σίλλερ είναι αντίπαλος του Χίτλερ, αφού με όσα λέγει ο Κάρολος, ένα από τα κύρια πρόσωπα του έργου, υπεραμύνεται της ελευθερίας, αυτόν τον άσπονδο φίλο της Εθνικοσοσιαλιστικής Γερμανίας του τρίτου Ράιχ». (Ροδάς, «Το θέατρο επί Κατοχής...», ό.π., σ. 15).

³⁷⁶ Χ[ουρμούζιος], «Το θέατρον», ό.π.

³⁷⁷ Ροδάς, στο ίδιο.

³⁷⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 70/4.9.1944.

³⁷⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/26.7.1943.

σε δημοσιεύματα³⁸⁰ αλλά και σε μαρτυρίες³⁸¹, και η παραγωγή θα εντασσόταν στο ρεπερτόριο της χειμερινής περιόδου 1943-1944. Η συμμετοχή της Παπαδάκη στη διανομή, σε συνδυασμό με την παρουσία του κατοχικού πρωθυπουργού Ιωάννη Ράλλη στην προεδρία του Διοικητικού Συμβουλίου, πιθανότατα να είχε ως αποτέλεσμα την, προσωρινή έστω, παράκαμψη του μηχανισμού λογοκρισίας.

Ανεξάρτητα από την παράμετρο των απαγορεύσεων και τις σκοπιμότητες της εποχής που αναπόφευκτα διαμορφώνουν σε καθοριστικό βαθμό το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου, πρέπει να σημειωθεί πως ορισμένες επιλογές του ρεπερτορίου έχουν την αφετηρία τους στην προεργασία και τον προγραμματισμό της προηγούμενης διεύθυνσης του Κωστή Μπαστιά. Ακόμα και η ύπαρξη μεταφράσεων που είχαν παραγγελθεί από την προηγούμενη διοίκηση της κρατικής σκηνής παρείχε στις κατοχικές διευθύνσεις, γρήγορα και ανέξοδα, ένα έτοιμο corpus κειμένων προς αξιοποίηση. Η δεξίωση του Λέσσιγκ στην κατοχική περίοδο, για παράδειγμα, έχει προετοιμαστεί ήδη από το καλοκαίρι του 1940, όπως τεκμαίρεται από την εξαγορά της μετάφρασης του έργου *Μίνα φον Μπάρνχελμ* από τον Μ. Μπέζο³⁸² και του έργου *Αιμιλία Γκαλόττι* από τη Σοφία Μαράτου³⁸³. Το ίδιο ισχύει και για τη μετάφραση του έργου του Σίλλερ, *Λουίζα Μίλλερ [Ερωτας και ραδιουργία]*, από τον Λέοντα Κουκούλα³⁸⁴ και για τη μετάφραση της *Βεντάλιας* του Γκολντόνι από τον Γεράσιμο Σπαταλά³⁸⁵, που είχαν παραγγελθεί στην προπολεμική περίοδο.

Σχετικά με τις διεργασίες για τη συγκρότηση του δραματολογίου, πρέπει να σημειωθεί ότι κατά την κατοχική περίοδο συζητείται το ενδεχόμενο να παρουσιάσει

³⁸⁰ «Στο Εθνικό Θέατρο συνεχίζονται εντατικά οι δοκιμές της χειμερινής περιόδου. Διδάσκονται η “Εκάβη” του Ευριπίδη σε μετάφραση του Ποριώτη, η “Μίνα φον Μπάρνχελμ” του Λέσσιγκ κι ο “Μάκβεθ” του Σαίξπηρ, όπου στους πρωτεύοντες ρόλους, θα εμφανιστούν η δις Παπαδάκη κι ο Καρούσος. Το πρώτο έργο το σκηνοθετεί ο κ. Σωκράτης Καραντινός, τα δύο άλλα, ο κ. Κατσέλης». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα* 17 [2.10.1943], σ. 8).

³⁸¹ Η Δέσπω Καρούσου, κόρη του Τζαβαλά Καρούσου, επιβεβαιώνει πως οι πρόβες του *Μάκπεθ* είχαν ξεκινήσει, τοποθετεί ωστόσο το γεγονός έναν χρόνο αργότερα, λίγο πριν από τα Δεκεμβριανά: «Μέρες πριν από τις ταραχές, στις 3 του Δεκέμβρη, είχαν αρχίσει να προετοιμάζον στο Εθνικό το ανέβασμα του “Μάκβεθ”, έργο στο οποίο θα πρωταγωνιστούσαν η Ελένη Παπαδάκη και ο Καρούσος». (Καρούσου, *Δεν έχει θέατρο απόψε...*, ό.π., σ. 104). Η χρονολόγηση είναι προφανώς λανθασμένη, αφού σύμφωνα με τον βιογράφο της Παπαδάκη, Πολύβιο Μαρσάν, ο τελευταίος ρόλος που προετοίμαζε η Παπαδάκη πριν από τη δολοφονία της ήταν η Μήδεια. (Μαρσάν, ό.π., σ. 321).

³⁸² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 199/26.6.1940.

³⁸³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 202/30.8.1940. Στο Ψηφιοποιημένο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου (<http://www.nt.gr/el/archive/>) στο όνομα του μεταφραστή αναγράφεται «Σ. Μαράτος», προφανώς εκ παραδρομής.

³⁸⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 183/27.12.1939.

³⁸⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/29.9.1941. Αναφέρεται στη συνεδρίαση του 1941 πως είχε λάβει προκαταβολή για τη μετάφραση από την προηγούμενη διοίκηση.

το Εθνικό Θέατρο για πρώτη φορά έργα του Στρίντμπεργκ. Επρόκειτο μάλιστα για δύο έργα που δεν είχαν παρουσιαστεί έως τότε στην ελληνική σκηνή: εν όψει της χειμερινής περιόδου 1942-1943, η Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή εισηγείται το έργο *Εγκλήματα και εγκλήματα* (Johan August Strindberg, *Brott och brott*), που αναφέρεται με τον τίτλο *Μεθύσι* (*Rausch*)³⁸⁶, όπως ήταν γνωστό στον γερμανόφωνο χώρο³⁸⁷. Εκφράζεται η άποψη πως το έργο δεν μπορεί να αξιολογηθεί, αφού παραμένει αμετάφραστο, και αποφασίζεται να αναλάβει δωρεάν τη μετάφρασή του ο Καρθαίος, που θα πληρωνόταν για τη μετάφραση του έργου του Καλντερόν *Η γυναίκα στοιχειό*³⁸⁸. Εκτός από το έργο αυτό, η επιτροπή εισηγείται και το *Πάσχα* (*Påsk*)³⁸⁹, για το οποίο υπήρχε, από τις αρχές του αιώνα, η μετάφραση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι συζητήσεις στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου γύρω από το ελληνικό θεατρικό έργο. Κατά την Κατοχή η Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή εισηγείται για τη θεατρική περίοδο 1942-1943 την παρουσίαση της *Μέλισσας* ή του *Ιουλιανού του Παραβάτη* του Νίκου Καζαντζάκη³⁹⁰, έργα τα οποία ο συγγραφέας είχε υποβάλει στο Εθνικό Θέατρο πριν από τον πόλεμο³⁹¹. Είχε επίσης γίνει δεκτή η *Αγνή* του Άγγελου Τερζάκη, όπως μαρτυρεί λίγα χρόνια αργότερα ο ίδιος ο συγγραφέας, αλλά η σύγκρουσή του με τον Γιοκαρίνη τον οδήγησε στην απόσυρση του έργου του³⁹². Στη διεύθυνση Τερζάκη, τέλος, οφείλεται η ανάθεση στον Μανώλη Σκουλούδη της διασκευής του *Ηλίθιου* του Ντοστογιέφσκι, που εγκρίθηκε ομόφωνα από την επιτροπή³⁹³ και αποτέλεσε σημαντική επιτυχία του Εθνικού Θεάτρου μετά την Απελευθέρωση.

Αξίζει ακόμα να σημειωθεί η συζήτηση για την παρουσίαση έργων συγγραφέων της καθαρεύουσας, η οποία ενδεχομένως εντάσσεται σε μια ευρύτερη τάση επαναπροσέγγισης της δραματουργίας του 19ου αιώνα που είχε εμφανιστεί πριν

³⁸⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 27/20.1.1942.

³⁸⁷ Μαρία Σεχοπούλου, *Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα: μεταφράσεις-παραστάσεις*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2014, σ. 556.

³⁸⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 27/20.1.1942.

³⁸⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/27.2.1942.

³⁹⁰ Στο ίδιο.

³⁹¹ Κυριακή Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα 2005, σσ. 325-326 και σ. 339.

³⁹² Ανων., «Θεατρικά συζητήσεις. Η Αγνή του κ. Τερζάκη. Ο συγγραφέας απαντά εις μίαν κριτικήν», *Έθνος*, 11.7.1949.

³⁹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/27.12.1943.

από τον πόλεμο³⁹⁴. Σε κοινή συνεδρίαση της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής και του Διοικητικού Συμβουλίου στις αρχές του 1942 ο καθηγητής θεολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Νικόλαος Λούβαρης (Πρόεδρος τότε του Διοικητικού Συμβουλίου), με αφορμή την απουσία ελληνικών έργων από το ρεπερτόριο, αναφέρει τα έργα του Δημήτριου Βερναρδάκη, ενώ διατυπώνεται ακόμα και η πρόωπη ιδέα της «μετάφρασής» τους³⁹⁵:

«Καρθαίος: Να διδαχθούν αυτοτελώς εις μίαν μόνον παράστασιν. Ροντήρης: Τα έργα αυτά δεν θα έχουν καμμίαν απήχησιν. Μαντούδης: Να αντιμετωπίσωμεν τότε την μετάφρασίν των. Πολυγένης: Αυτό θα είναι παραποίησις. Βάρναλης: Μόνο διά λόγους ιστορικούς ημπορεί να γίνει αυτή η προσπάθεια. Καλλιτεχνικοί λόγοι δεν υπάρχουν. Ροδάς: Από τα έργα του Βερναρδάκη μόνο δύο μπορούν να παιχθούν. Η “Φαύστα”, η οποία θα απαιτήση μεγάλα έξοδα και η “Μερόπη”, η οποία θα χρησιμοποιήση ολίγα πρόσωπα. Να γίνουν ειδικαί παραστάσεις εις μνήμην αυτών των ανθρώπων χωρίς να παίζωνται τα έργα των κατά συνέχειαν. Κατ’ αυτόν τον τρόπον θα είμεθα εντός της ουσίας του προορισμού του Εθνικού Θεάτρου. Φυσικά όλα αυτά θα γίνουν με έκδοσιν ειδικών φυλλαδίων. Καρθαίος: Αυτό πράγματι θα μπορούσε να γίνει σε ειδικάς παραστάσεις, όσον αφορά τα σύγχρονα έργα δεν ευρίσκομεν κατάλληλα διά το Εθνικόν Θέατρον. Χουρμούζιος: Το δραματολόγιόν του [του Εθνικού Θεάτρου] πρέπει να ευρίσκεται εις άψογον γραμμήν χωρίς να μεταβληθή ο οργανισμός εις μουσεϊόν και συμφωνώ με την εκτεθείσαν άποψιν περί οργανώσεως ειδικών παραστάσεων διά τα έργα της παλαιότερας εποχής. Δια τα νεότερα έργα ημείς ως Καλλιτεχνική Επιτροπή ανεύρομεν εν ή δύο μόνον κατάλληλα. Τα περισσότερα εκ των υποβληθέντων

³⁹⁴ «Τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία η αλλαγή του ιδεολογικού και αισθητικού πλαισίου, ευνοεί περισσότερο το θέατρο της καθαρεύουσας. Η στροφή στην κλασική δραματουργία –αρχαία και νεότερη–, η δυναμική επανεμφάνιση της τραγωδίας ως δραματικού είδους, η σταδιακή εξασθένηση της αριστερής ιδεολογίας και η εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας το 1936, συντελούν στην αλλαγή της στάσης των διανοουμένων». (Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Η πρόσληψη του Δημητρίου Βερναρδάκη στη μεσοπολεμική περίοδο», στον τόμο: *Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης. Η ζωή και το έργο του*, Πρακτικά ημερίδας, 10 Οκτωβρίου 2007, επιμ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, Παράβασις – Μελετήματα [8], Ergo, Αθήνα 2009, σ. 162).

³⁹⁵ Κατά τη δεκαετία του 1960, ο σκηνοθέτης Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, για να μεταφέρει στη σκηνή τη δραματουργία του Βερναρδάκη, θα «μεταγλωττίσει» τη *Μαρία Δοξαπατρή* και θα την παρουσιάσει, σημειώνοντας επιτυχία, τόσο με τον θίασο της «Νεοελληνικής Σκηνης» (1963), όσο και με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (1968). (Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Πρέπει να μεταγλωττίζονται τα έργα του Δημητρίου Βερναρδάκη», στον τόμο: *Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης. Η ζωή και το έργο του*, ό.π., σσ. 181-182).

παρέχουν ως πρώτη εντύπωση την προχειρότητα και την έλλειψιν κάθε ψυχολογικού στοχασμού»³⁹⁶.

Το θέμα επανέρχεται στην κρατική σκηνή αργότερα, όταν στους τελευταίους μήνες της Κατοχής ο Λάσκαρης προτείνει την παρουσίαση, μεταξύ άλλων³⁹⁷, της *Γαλάτειας* του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη, με τον Συναδινό να απαντά στη συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου πως είναι «έργον το οποίον συναπέθανε μετά της εποχής του»³⁹⁸.

Σχετικά με την προετοιμασία παραστάσεων που, μολονότι οι δοκιμές τους είχαν ήδη ξεκινήσει, δεν έφτασαν ποτέ έως την πρεμιέρα και οι οποίες ήδη προαναφέρθηκαν (η παράσταση του *Μάκμπεθ*, την οποία σταμάτησε η λογοκρισία, και της *Μήδειας*, που δεν ευοδώθηκε λόγω των γεγονότων μετά την Απελευθέρωση και τη δολοφονία της Ελένης Παπαδάκη), το σχεδιαζόμενο ρεπερτόριο της κρατικής σκηνής κατά την κατοχική περίοδο επιφυλάσσει μία ακόμα έκπληξη: το Εθνικό Θέατρο λίγο πριν από την αποχώρηση των Γερμανών σχεδίαζε να παρουσιάσει τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, σε σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού, ως εναρκτήριο έργο της περιόδου 1944-1945. Το έργο είχε εγκρίνει η Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή στις αρχές του 1942³⁹⁹, ενώ ο Βάρναλης είχε ολοκληρώσει τη μετάφραση ήδη από το καλοκαίρι του 1943, όταν ζητά από τη διεύθυνση του ιδρύματος να λάβει «αμοιβή ανάλογον προς την αξίαν της μεταφραστικής εργασίας κλασικού έργου»⁴⁰⁰. Την παράσταση προαναγγέλλει ο Λάσκαρης τον Μάιο του 1944⁴⁰¹, όμως τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου δίνει εκτάκτως προτεραιότητα στην παράσταση της *Μήδειας* και στην επανάληψη της *Εκάβης*⁴⁰²,

³⁹⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 32/21.2.1942.

³⁹⁷ «Σκοπεύω απαραίτητως –αν ζήσω βέβαια– μια φορά το χρόνο ν’ ανεβάζω έργα πεθαμένων συγγραφέων. Η νέα γενεά αγνοεί το Βερναρδάκη, τον Κορομηλά, το Δημητρακόπουλο. Κι όμως υπάρχουν αριστουργήματα ανάμεσα στα έργα τους. Η “Μερόπη” και η “Γαλάτεια” έχουν χαλάσει κόσμο στο εξωτερικό. Κι εδώ τα αγαπούμε αυτά τα έργα». (Χ. Μ., «Η Κρατική Σκηνή μας. Ομιλεί ο κ. Ν. Λάσκαρης», *ό.π.*, σ. 9).

³⁹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 47/5.4.1944.

³⁹⁹ Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 2.7.1942· Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής)», *ό.π.*, σ. 229.

⁴⁰⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/17.6.1943. Βλ. επίσης την απάντηση της διεύθυνσης στην επόμενη συνεδρίαση. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/23.6.1943).

⁴⁰¹ Χ. Μ., «Η Κρατική Σκηνή μας. Ομιλεί ο κ. Ν. Λάσκαρης», *ό.π.*, σ. 9.

⁴⁰² «Ο κ. Γενικός Διευθυντής υποβάλλει πρόταση της Καλλιτεχνικής Επιτροπής όπως το εναρκτήριο έργο της χειμερινής περιόδου είναι ο “Πλούτος” του Αριστοφάνους ή η κωμωδία του Σαίξπηρ “Η

έργα στα οποία πρωταγωνιστεί η Παπαδάκη. Λίγες ημέρες πριν από την Απελευθέρωση η γενικότερη έκρυθμη κατάσταση στην Αθήνα εμποδίζει τις δοκιμές της *Μήδειας*, επαναφέροντας στο Διοικητικό Συμβούλιο την παράσταση του *Πλούτου* ως λύση για το εναρκτήριο έργο της νέας περιόδου⁴⁰³. Ωστόσο, τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν θα διακόψουν κάθε δραστηριότητα του Εθνικού Θεάτρου και το έργο θα απασχολήσει και πάλι, όπως θα δούμε στη συνέχεια, την κρατική σκηνή αμέσως μετά την Απελευθέρωση. Είναι εξάλλου ενδιαφέρουσα η σύμπτωση της επιλογής του *Πλούτου* ως το πρώτο έργο του Αριστοφάνη, που θα παρουσίαζε το Εθνικό Θέατρο, με την απόφαση του Θωμά Οικονόμου να ανεβάσει το ίδιο έργο στο Βασιλικό Θέατρο το 1904, σηματοδοτώντας την «πρώτη “κρατική” προσπάθεια αναβίωσης του Αριστοφάνη στο ελεύθερο ελληνικό κράτος»⁴⁰⁴. Τελικά, ο Αριστοφάνης θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά από την κρατική σκηνή μόλις το 1951, όταν ο Καραντινός θα σκηνοθετήσει τις *Νεφέλες*.

στρίγγλα που έγινε αρνάκι”. Ο κ. Συναδινός ερωτά διατί δεν ήρχισαν αι δοκιμαί του “Πλούτου” εφ’ όσον είχαν ήδη εκλεγεί ως εναρκτήριον έργον. Παρέχεται υπηρεσιακώς η εξήγησις ότι εδοκιμάζοντο μέχρι τούδε αι δύο τραγωδίαί “Εκάβη” και “Μήδεια”. Ο κ. Λάππας ψέγει την Διεύθυνσιν διότι δεν ήρχισεν εγκαίρως ετοιμάζουσα το εναρκτήριον έργον. Μετά συζήτησιν αποφασίζεται όπως δοθή ως εναρκτήριον της χειμερινής περιόδου έργον η “Μήδεια”. Διεξάγεται ωσαύτως συζήτησις περί του εις ποίον ανήκει το δικαίωμα καθορισμού της σειράς των έργων, εις τον Γενικόν Διευθυντήν ή εις το Διοικητικόν Συμβούλιον. Ο κ. Γενικός Διευθυντής υποστηρίζει το πρώτον, επικαλούμενος το υπ’ αριθμ. 131 άρθρον του Οργανισμού. Ο κ. Πρόεδρος, ερμηνεύων μετά του κ. Αντιπροέδρου το άρθρον τούτο, λέγει ότι την σειράν καθορίζει ο Γενικός Διευθυντής κατόπιν εγκρίσεως ταύτης παρά του Διοικητικού Συμβουλίου». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 70/4.9.1944).

⁴⁰³ «Ο κ. Γενικός Διευθυντής ανακοινού ότι λόγω της εκρύθμου γενικής καταστάσεως και της δυσχερείας περί την συγκοινωνίαν παρακαλύονται σοβαρώς αι δοκιμαί της “Μηδείας”. Ο κ. Συναδινός προτείνει όπως, αντί ταύτης, αναβιβασθή ως εναρκτήριον έργον ο και άλλοτε εγκριθείς “Πλούτος” του Αριστοφάνους». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 75/2.10.1944).

⁴⁰⁴ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η επιβίωση και αναβίωση του Αριστοφάνη με όχημα τον *Πλούτο*», στον τόμο: *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Παράβασις – Μελετήματα [5], Ergo, Αθήνα 2007, σ. 429.

2.4. Το σκηνοθετικό ζήτημα

2.4.1. Η παραίτηση του Δημήτρη Ροντήρη

Οι εξελίξεις γύρω από τη θέση του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο κατά τη διάρκεια της Κατοχής συνιστούν μια σημαντική τομή στην καλλιτεχνική φυσιολογία της κρατικής σκηνής. Οι δύο σκηνοθέτες που εργάζονταν στο Εθνικό Θέατρο από τη μεσοπολεμική περίοδο, ο Δημήτρης Ροντήρης (ως πρώτος σκηνοθέτης) και ο Τάκης Μουζενίδης, θα αποχωρήσουν, για διαφορετικούς λόγους ο καθένας, από το Εθνικό Θέατρο στα μέσα της περιόδου 1942-1943. Στον ελεγχόμενο από τις δυνάμεις κατοχής Τύπο δεν θα μπορούσαν να δημοσιευθούν πληροφορίες για τα ακριβή αίτια της απομάκρυνσης δύο τόσο σημαντικών στελεχών της κρατικής σκηνής, με αποτέλεσμα για δεκαετίες να επικρατεί μία θολή εικόνα γύρω από το ζήτημα⁴⁰⁵.

Επιπλέον, οι συνέπειες της Κατοχής στη γενικότερη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου ασφαλώς επιφέρουν, μεταξύ άλλων, μείωση των θέσεων των σκηνοθετών· η αναδιάταξη των σκηνών του κρατικού θεάτρου, με τη σχεδόν άμεση διάλυση του Άρματος Θέσπιδος και την προδιαγεγραμμένη, από την αρχή της Κατοχής, αυτονόμηση της Λυρικής Σκηνής, θα ανακόψουν την προσπάθεια αύξησης των θέσεων σκηνοθετών, που είχε επιδιώξει ο Μπαστιάς. Τόσο ο Πέλος Κατσέλης, που παραιτείται αμέσως, όσο και ο Renato Mordo, που αντιμετωπίζει, λόγω της καταγωγής του, διώξεις από το κατοχικό καθεστώς, θα απομακρυνθούν από το Εθνικό Θέατρο. Το καλλιτεχνικό έργο, συνεπώς, θα περιοριστεί στις παραγωγές που φιλοξενούνται στο κτήριο Ziller. Οι Ροντήρης και Μουζενίδης θα συνεχίσουν να επωμίζονται τις σκηνοθεσίες των παραγωγών της κεντρικής σκηνής έως τα μέσα σχεδόν της κατοχικής περιόδου, όταν θα αντικατασταθούν με το νέο σκηνοθετικό δίδυμο των Κατσέλη και Καραντινού, οι οποίοι μάλιστα θα συνεχίσουν την εργασία τους στην κρατική σκηνή και μετά την Απελευθέρωση, κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του Γιώργου Θεοτοκά.

Ο Δημήτρης Ροντήρης, αφού εγκαταλείψει τις σπουδές του στη Σχολή Ευελπίδων, για να παρακολουθήσει μαθήματα στη Νομική και τη Φιλοσοφική Σχολή

⁴⁰⁵ Για μια πρώτη απόπειρα διαλεύκανσης των συνθηκών αποχώρησης των δύο σκηνοθετών, βλ. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944)», *ό.π.*, σσ. 130-131.

του Πανεπιστημίου Αθηνών, θα φοιτήσει τελικά στη Δραματική Σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου και θα εμφανιστεί ως ηθοποιός για πρώτη φορά με το Θέατρον Ωδείου το 1919. Το 1923 προσλαμβάνεται ως ηθοποιός στον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, όπου θα παραμείνει για μια πενταετία. Θα παρουσιάσει την πρώτη του σκηνοθετική εργασία το 1928 στο θέατρο Ολύμπια, με την παράσταση του μουσικού δράματος του Μανώλη Καλομοίρη, *Το δαχτυλίδι της μάνας*. Το 1930 μεταβαίνει για σπουδές στην Αυστρία, με υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών, όπου θα παρακολουθήσει θεωρητικά και πρακτικά μαθήματα στο Σεμινάριο Reinhardt, αλλά και μαθήματα Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης. Θα επισκεφθεί ακόμα ως θεατής το Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ και θα παρακολουθήσει τις παραστάσεις του Burgtheater στη Βιέννη, αλλά και τις παραστάσεις που σκηνοθετεί ο Max Reinhardt στο Deutsches Theater του Βερολίνου⁴⁰⁶.

Προσλαμβάνεται στο Εθνικό Θέατρο το 1933 ως βοηθός του Φώτου Πολίτη. Μετά τον θάνατο του τελευταίου το 1934 αναλαμβάνει τη θέση του σκηνοθέτη της κρατικής σκηνής και έως το 1942, που θα παραιτηθεί, θα σκηνοθετήσει πάνω από σαράντα παραστάσεις. Στο δραματολόγιο, που θα παρουσιάσει από σκηνής ο Ροντήρης κατά την προπολεμική περίοδο του Εθνικού Θεάτρου, ξεχωριστή θέση κατέχει η αρχαία τραγωδία, παρά τις ευάριθμες παραστάσεις έργων των αρχαίων τραγικών που σκηνοθέτησε (*Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, *Πέρσες* του Αισχύλου). Η ενασχόλησή του με το αρχαίο δράμα εκείνη την περίοδο θα χαρακτηριστεί ασφαλώς από την προσπάθεια αναβίωσής του στα υπαίθρια θέατρα⁴⁰⁷. Κατά την κατοχική περίοδο, αφού επιμεληθεί τη σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη για τον *Οιδίποδα Τύρανο* του Σοφοκλή, θα αναλάβει τη σκηνοθεσία τριών νέων παραγωγών: του *Φιλόργου* του Μολιέρου, του *Φάουστ* του Γκαίτε και της *Λουίζα Μίλλερ* του Σίλλερ.

⁴⁰⁶ Για την πορεία του Δημήτρη Ροντήρη έως την πρόσληψή του από το Εθνικό Θέατρο, βλ. ενδεικτικά: Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, ό.π., σσ. 268-271 και 655-656· Μαρία Ζιαμπάρα, «Η πατριά των Ροντηραίων και ο σκηνοθέτης Δημήτρης Ροντήρης», στον τόμο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης. Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, Ε' Πολιτιστική Συνάντηση, Ναύπακτος 8.11.2003 – Πλάτανος 9.11.2003, Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σσ. 35-37· Δημήτρης Σπάθης, «Δημήτρης Ροντήρης», στον τόμο του ίδιου: *Από τον Χορτάση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο*, επιμ. Νικηφόρος Παπανδρέου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2015, σσ. 706-708.

⁴⁰⁷ Μολονότι ο Ροντήρης δεν ενδιαφέρθηκε να διατυπώσει θεωρητικά τις απόψεις του για το αρχαίο δράμα, έχουν ωστόσο δημοσιευθεί κάποια κείμενά του: Δημήτρης Ροντήρης, «Η αισθητική βάση των παραστάσεων», *Ελληνική Δημιουργία* 38 (1.9.1949), σσ. 439-441· του ίδιου: «Όχι μουσειακή αναπαράσταση. Άμεση συγκίνηση του θεατή. Το βάρος στο καθαρά ανθρώπινο στοιχείο», *Θέατρο* 55-56 (Γενάρης-Απρίλης 1977), σ. 77· του ίδιου: «Η αναβίωση της βαθύτερης έννοιας της Τραγωδίας», *Η λέξη* 151 (Μάιος-Ιούνιος 1999), σσ. 195-198.

Η παρουσία του Ροντήρη στην κρατική σκηνή κατά τη διεύθυνση του ιδρύματος από τον Γιοκαρίνη δεν περιορίζεται στο καλλιτεχνικό του έργο, αλλά επεκτείνεται στις προσπάθειές του να παρέμβει στη χάραξη της πολιτικής του ιδρύματος. Άλλωστε, στην αντιπαράθεση του Ροντήρη με τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου και στις αρνήσεις της τελευταίας να αποδεχθεί τις προτάσεις του σκηνοθέτη σε σειρά ζητημάτων οφείλεται η αποχώρησή του από το Εθνικό Θέατρο στα τέλη του 1942. Μολονότι αναφέρεται συχνά πως η αποχώρηση του Ροντήρη πραγματοποιήθηκε όταν άρχισε η Κατοχή, ή επίσης ότι αρνήθηκε να συνεργαστεί με τη διεύθυνση Γιοκαρίνη, στην πραγματικότητα ο Ροντήρης έμεινε στην κρατική σκηνή για δύο σχεδόν χρόνια από την είσοδο των Γερμανών στη χώρα και συμμετείχε στη χάραξη του καλλιτεχνικού σχεδιασμού, ως ο πρώτος σκηνοθέτης του ιδρύματος, μαζί με την Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή, τον διευθυντή και το Διοικητικό Συμβούλιο.

Είτε γιατί διαβλέπει το κενό εξουσίας που ενδεχομένως θα προκύψει με την τοποθέτηση στη διεύθυνση του Γιοκαρίνη, ενός ανθρώπου χωρίς αξιοσημείωτη παρουσία στη θεατρική ζωή της χώρας, είτε γιατί εκτιμά πως η κατοχική διοίκηση θα απομακρύνει το Εθνικό Θέατρο από τη μέχρι τότε καλλιτεχνική του πορεία, ο Ροντήρης ήδη από τους πρώτους μήνες της Κατοχής έρχεται σε αντιπαράθεση με τη διεύθυνση. Άλλωστε, με την απουσία του πανίσχυρου, μέχρι πρότινος, Κωστή Μπαστιά δημιουργείται αναμφίβολα ένα κενό στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου· η έλλειψη της ηγετικής φυσιογνωμίας που θα χάραζε την πολιτική του ιδρύματος, αφού με αυτούς τους όρους είχε ήδη διαμορφωθεί η πορεία της κρατικής σκηνής, τόσο στα πρώτα χρόνια με τον Φώτο Πολίτη όσο και κατά τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου με την παντοδυναμία που προσέφερε ο κρατικός παρεμβατισμός στον Μπαστιά.

Σε συνεδρίαση του διοικητικού συμβουλίου τον Σεπτέμβριο του 1941 γίνεται γνωστό το ιστορικό της πρώτης ευθείας σύγκρουσης του σκηνοθέτη με τη διεύθυνση⁴⁰⁸. Ο Ροντήρης είχε υποβάλει προφορικά την παραίτησή του από το ίδρυμα στις 10.8.1941 και στη συνέχεια ο Γιοκαρίνης τού είχε ζητήσει εγγράφως να απαντήσει εάν επιμένει στην απόφασή του αυτή. Επειδή ο Ροντήρης αποφεύγει να απαντήσει, καλείται στη συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου. Εκεί ο σκηνοθέτης υποστηρίζει πως θα έπρεπε να τροποποιηθεί ο νόμος, ώστε να μπορεί και

⁴⁰⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/5.9.1941.

ο ίδιος να εισέλθει στο Διοικητικό Συμβούλιο ως μέλος άνευ ψήφου· ταυτόχρονα, ζητά τη συγκρότηση της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής.

Στην επόμενη συνεδρίαση⁴⁰⁹ ο Ροντήρης υπαναχωρεί, δηλώνοντας πως δεν παραιτήθηκε, αλλά πως σκέφτεται να το πράξει. Ο Γιοκαρίνης υποστηρίζει πως δεν είναι δυνατόν να ασκείται η εξουσία στο ίδρυμα από τους έμμισθους υπαλλήλους και ανακοινώνει πως θα προχωρήσει σε συγκρότηση της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής. Προσθέτει μάλιστα πως μέσω της συνεργασίας του σκηνοθέτη με την επιτροπή θα ικανοποιηθεί και το αίτημα του Ροντήρη να συμμετάσχει στη λήψη των αποφάσεων και στον καλλιτεχνικό σχεδιασμό της κρατικής σκηνης, ώστε να αξιοποιηθεί η πλούσια εμπειρία του.

Το Διοικητικό Συμβούλιο θεωρεί στην επόμενη συνεδρίαση το θέμα λήξαν, αφού ο Ροντήρης απαντά με επιστολή του πως παραμένει στο ίδρυμα και πως θα συντάξει, μόλις το βαρύ πρόγραμμά του το επιτρέψει, εμπειρισταωμένη έκθεση σχετικά με την Καλλιτεχνική Επιτροπή⁴¹⁰.

Μολονότι ο Ροντήρης το ίδιο χρονικά διάστημα προβαίνει σε ίδρυση ιδιωτικής δραματικής σχολής, γεγονός που αντιμετωπίζεται με καχυποψία από τη διοίκηση της κρατικής σκηνης⁴¹¹, εν τούτοις ασκεί ενεργά τα καθήκοντά του· ανανεώνει τη θητεία του ως καθηγητής της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου⁴¹² και συμμετέχει στις διεργασίες για τον καλλιτεχνικό σχεδιασμό ως ο πρώτος σκηνοθέτης της κρατικής σκηνης. Για παράδειγμα, σε μία κοινή συνεδρίαση Διοικητικού Συμβουλίου και Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής στις αρχές του 1942 ο σκηνοθέτης συγκρούεται με τον Χουρμούζιο για τη γενικότερη κατάσταση της κρατικής σκηνης· υποστηρίζει πως το Εθνικό Θέατρο βρίσκεται σε φθίνουσα πορεία ήδη από το 1938 και πως πρέπει να προσελκύσει εκ νέου το αθηναϊκό κοινό⁴¹³. Σε άλλη συνεδρίαση, με θέμα το δραματολόγιο της περιόδου 1942-1943, ο Ροντήρης εισηγείται την πραγματοποίηση μίας μόνο παράστασης αρχαίου δράματος κατ' έτος, αντί για δύο που προτείνονται, ενώ υποστηρίζει την αναγκαιότητα των εκατό είκοσι δοκιμών για την προετοιμασία κάθε νέας παραγωγής⁴¹⁴.

⁴⁰⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/6.9.1941.

⁴¹⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/13.9.1941.

⁴¹¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 20/25.11.1941.

⁴¹² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/29.9.1941.

⁴¹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/27.2.1942.

⁴¹⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/4.3.1942.

Ο Ροντήρης θα αποχωρήσει τελικά από το Εθνικό Θέατρο περίπου στα τέλη του 1942, μετά τη σκηνοθεσία του έργου του Σίλλερ *Λουίζα Μίλλερ*. Σε συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου στις αρχές του 1943 ο Γιοκαρίνης σε σχετική ερώτηση απαντά πως, αν και ζητήθηκε από τον Ροντήρη να παραμείνει, ο τελευταίος ενημέρωσε πως δεν θα απασχοληθεί πλέον στην κρατική σκηνή⁴¹⁵.

Στην αυτοβιογραφία του σκηνοθέτη⁴¹⁶, που γράφτηκε σε μεταγενέστερο χρόνο, γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1970⁴¹⁷, δυστυχώς δεν περιλαμβάνεται η περίοδος της Κατοχής, είτε γιατί ο Ροντήρης επέλεξε να μην εξιστορήσει τα γεγονότα της συγκεκριμένης περιόδου είτε γιατί τα σχετικά φύλλα δεν σώζονται⁴¹⁸. Η επιμελήτρια της έκδοσης παραθέτει στην εισαγωγή της το κείμενο από μία σελίδα που βρέθηκε στο Αρχείο Ροντήρη, στο οποίο ο σκηνοθέτης περιγράφει τις στιγμές της τελευταίας ημέρας παραμονής του στο Εθνικό Θέατρο, απ' όπου εξάγεται το συμπέρασμα πως η σύγκρουσή του με τον Γιοκαρίνη ήταν σφοδρή· ούτε εκεί ωστόσο αναφέρονται οι αιτίες της αποχώρησής του:

«...χισαν να ανησυχούν, με κάποιο φόβο ήρθανε πάλι κοντά μου και μου λέγανε πως έπρεπε να φύγω και κάπου να κρυφτώ, γιατί άμα μαθαίνανε τίποτα οι κατακτητές, δεν θα μ' άφηναν ατιμώρητο. Θα μου κάνανε κανένα μεγάλο κακό. Με περισσότερη ανησυχία εκδηλώνανε τον φόβο τους οι τεχνικοί του θεάτρου, που μ' αγκαλιάζανε και με παρακαλούσαν με δάκρυα σχεδόν στα μάτια να φύγω όσο μπορούσα πιο γρήγορα απ' το θέατρο. Τους διαβεβαίωνα πως δεν πρόκειται να πάθω τίποτα και να μη φοβούνται. Οι δειλοί, τους τόνιζα, (ενώ στο βάθος ανησυχούσα κι εγώ), δεν θα κάνουν τέτοια πράγματα. Όταν έφυγα – με συνοδέψανε πολλοί ως την εξώπορτα– στον διάδρομο είδα τον διευθυντή της Κατοχής [τον Γιοκαρίνη] να κάνει βόλτες απ' την είσοδο του θεάτρου ως τη σκάλα που βρισκότανε στο βάθος του διαδρόμου ανήσυχος νευρικά. Τον

⁴¹⁵ «Συνηντήθην προσωπικώς με τον κ. Ροντήρη και του εξήτησα να μη επιμείνη εις την απομάκρυνσίν του εκ της θέσεώς του, αλλά μου εδήλωσε κατηγορηματικώς ότι έχει ήδη στραφεί προς άλλας ασχολίας και δεν δύναται να προσφέρη τας υπηρεσίας του εις το Εθνικόν Θέατρον». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/13.1.1943).

⁴¹⁶ Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμέλεια-σχόλια Δηώ Καγγελάρη, πρόλογος Δημήτρης Σπάθης, Καστανιώτης, Αθήνα 1999.

⁴¹⁷ Δηώ Καγγελάρη, «Σημείωμα της επιμελήτριας», στο: Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, ό.π., σ. 23, υποσημ. 1.

⁴¹⁸ Για την περιγραφή του υλικού που αποτέλεσε τα «θραύσματα απομνημονευμάτων», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η επιμελήτρια της έκδοσης, βλ. Καγγελάρη, «Σημείωμα της επιμελήτριας», ό.π., σσ. 23-28.

κοίταξα για λίγο καθώς προχωρούσε στο βάθος καπνίζοντας νευρικά, απίθανα νευρικά. Ικανοποιήθηκα βλέποντάς τον σ' αυτή την ταπεινά εκνευριστική κατάσταση και έφυγα πηγαίνοντας σπίτι, ενώ όσοι με συνοδέψανε ώς έξω με αποχαιρετήσανε παρακαλώντας με να προσέξω να μην πάθω κανένα κακό. Ενώ δεν θα 'πρεπε να ανησυχούν ύστερα απ' το θέαμα που είδαν του εξευτελισμένου ...διευθυντή! Έτσι έφυγα απ' το Εθνικό Θέατρο οριστικά»⁴¹⁹.

Ιδιαίτερης σημασίας είναι η μαρτυρία της στενής του συνεργάτιδας και πρωταγωνίστριας των παραστάσεων του στο Πειραιικό Θέατρο, Ασπασίας Παπαθανασίου, για τη στάση του σκηνοθέτη κατά την κατοχική περίοδο:

«Στην Κατοχή ο Ροντήρης έδειξε μια παλικαριά που λίγοι έδειξαν. Ανέβασε τη “Λουίζα Μίλερ” του Σίλερ και σηκώθηκε κι έφυγε απ' το Εθνικό Θέατρο. Ώς κι από τη Γερμανία ήρθαν αντιπρόσωποι για να γίνει διευθυντής του θεάτρου. Εκείνος όμως έβγαλε ένα λόγο στο Εθνικό και σηκώθηκε κι έφυγε»⁴²⁰.

Η εν γένει παρουσία του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο κατά την κατοχική περίοδο, η προσπάθειά του να επηρεάσει τις αποφάσεις της διοίκησης, ή ακόμα και να συμμετάσχει περισσότερο ενεργά στη λήψη των αποφάσεων, φανερώνουν πως η οικειοθελής αποχώρησή του από την κρατική σκηνή προφανώς οφειλόταν στη διαφωνία του με την πορεία του Εθνικού Θεάτρου και στην ατελέσφορη προσπάθειά του να διεκδικήσει κάτι περισσότερο από την ανάληψη των σκηνοθεσιών των παραστάσεων, διευρύνοντας τις αρμοδιότητές του⁴²¹. Επιπλέον, ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως η αποχώρηση του Ροντήρη συμπίπτει χρονικά με το διάστημα κατά το οποίο το Διοικητικό Συμβούλιο ετοιμάζεται να τοποθετήσει τον Άγγελο Τερζάκη στη

⁴¹⁹ Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, ό.π., σ. 23, υποσημ. 2.

⁴²⁰ Θανάσης Λάλας (επιμέλεια), *Με τους μαθητές του Ροντήρη για τον Ροντήρη*, πρόλογος Κώστας Γεωργουσόπουλος, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 112.

⁴²¹ Αξίζει να σημειωθεί μια αναφορά στη στάση του Ροντήρη κατά την Κατοχή σε ένα άρθρο στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, λίγα χρόνια αργότερα, με αφορμή τις διεργασίες της νέας κυβέρνησης του Λαϊκού Κόμματος για την τοποθέτηση του σκηνοθέτη στη γενική διεύθυνση του ιδρύματος: «Μας ρωτούν και ρωτάμε τον Υπουργό της Παιδείας, που βάλθηκε με την αναδιοργάνωση του Εθνικού ν' ανοίξει μια ανοιχτή πόρτα με ορμή και ζαμπλώθηκε μπρούμυτα: Αν πληροφορήθηκε πως το θέατρο αυτό χάρις στην αυτοθυσία ορισμένων καλλιτεχνών και υπαλλήλων στο πείσμα του κ. Ροντήρη που βάλθηκε να το κλείσει από το 1942, όχι μονάχα κατόρθωσε να μείνει ανοιχτό τα χρόνια της σκλαβιάς, μα στάθηκε κι ένα άπαρτο πνευματικό οχυρό;». (Ανων., «Η κίνηση του δεκαπενθήμερου», *Ελεύθερα Γράμματα* 49 [15.8.1946], σ. 248).

θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή, αναχαιτίζοντας ενδεχόμενες φιλοδοξίες του σκηνοθέτη. Η μαρτυρία της Παπαθανασίου πάντως επιβεβαιώνει πως υπήρξαν εκείνη την περίοδο διεργασίες για την ανάληψη της διεύθυνσης της κρατικής σκηνης από τον Δημήτρη Ροντήρη. Επιπλέον, πρέπει να σημειωθεί, σε σχέση και πάλι με την αναφορά της Παπαθανασίου, πως ο Ροντήρης παρήγγειλε τη μουσική για τον *Φάουστ*, που παρουσιάστηκε την άνοιξη του 1942, στον βερολινέζο συνθέτη Mark Lothar· διατηρούσε δηλαδή κάποιες επαφές με τη Γερμανία κατά τη διάρκεια της Κατοχής.

Ο Ροντήρης, όπως θα δούμε, θα επιστρέψει σύντομα στο Εθνικό Θέατρο· ίσως όχι τόσο σύντομα όσο ήλπιζε, δηλαδή αμέσως μετά την Απελευθέρωση, αλλά το 1946, αναλαμβάνοντας, εν λευκώ και με πρωτοφανή συγκέντρωση εξουσιών, τις τύχες του ιδρύματος.

2.4.2. Η απόλυση του Τάκη Μουζενίδη

Ο Τάκης Μουζενίδης θα σπουδάσει στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και η ενασχόλησή του με τη σκηνοθεσία θα ξεκινήσει σε ερασιτεχνικές παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη το 1934. Τον επόμενο χρόνο θα μεταβεί, όπως και ο Ροντήρης, στη Γερμανία για σπουδές Ιστορίας της Τέχνης και Αισθητικής, όπου ταυτόχρονα θα παρακολουθήσει τη θεατρική πράξη στο Αμβούργο και το Βερολίνο και θα γνωρίσει το σκηνοθετικό έργο του Gustaf Gründgens και του Jürgen Fehling⁴²². Επιστρέφοντας στην Ελλάδα το 1938 θα αρθρογραφήσει στο περιοδικό *Νέα Εστία*, ενώ την ίδια χρονιά, κατά τη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας και παρά τις αριστερές πεποιθήσεις του, θα προσληφθεί στο Βασιλικό τότε Θέατρο. Παράλληλα με την πρακτική ενασχόλησή του με το θέατρο θα επιδοθεί στη συγγραφή και θα εκδώσει, ήδη από τον Μεσοπόλεμο, έναν σημαντικό αριθμό μελετών γύρω από το θέατρο⁴²³.

Έως την απόλυσή του από το Εθνικό Θέατρο, στις αρχές του 1943, θα σκηνοθετήσει στην κρατική σκηνή δέκα περίπου παραστάσεις. Χάρη στην επιδίωξη του Μπαστιά να σχηματιστεί ένας ακόμη καλλιτεχνικός «πυρήνας» στις τάξεις της κρατικής σκηνής απέναντι στην ομάδα Ροντήρη-Παξινοπού-Μινωτή, που μεσουρανούσε τα τελευταία χρόνια πριν από τον πόλεμο, ο Μουζενίδης θα αναλάβει για πρώτη φορά την ευθύνη παρουσίασης αρχαίας τραγωδίας, σκηνοθετώντας την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, με την Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο, το φθινόπωρο του 1940. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής θα σκηνοθετήσει δύο ακόμα τραγωδίες, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, καθώς επίσης τη *Βεντάλια* του Γκολντόνι και τη *Γυναίκα στοιχειό* του Καλντερόν.

Από τους πρώτους μήνες της Κατοχής το Εθνικό Θέατρο ανανεώνει τη σύμβαση του Μουζενίδη ως σκηνοθέτη⁴²⁴, αλλά και ως καθηγητή στη Δραματική

⁴²² Για τη δράση του Μουζενίδη μέχρι την πρόσληψή του από το Εθνικό Θέατρο, βλ. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, ό.π., σσ. 412-413 και 639.

⁴²³ Takis Musenides, *Aischylos und sein Theater*, Die Bühnenkunst der Antike [1], Otto Elsner Verlagsgesellschaft, Berlin 1937· του ίδιου: *Απαγγελία και τέχνη*, Γκοβόστης, Αθήνα [1938]· του ίδιου: *Το ποντιακό θέατρο. Ηθογραφικό θέαμα με λαογραφική αποστολή*, Παμποντιακή Ένωση, Αθήνα 1959· του ίδιου: *Ο σκηνοθέτης (διάλεξη)*, Ανάτυπο από το περιοδικό *Καινούρια Εποχή* (Καλοκαίρι 1960)· του ίδιου: *Το θέατρο της Κίνας*, Φέξης, Αθήνα 1962· του ίδιου: *Κώνσταντιν Στανισλάβσκι. Ο μεγάλος αναμορφωτής του θεάτρου*, Ανάτυπο από τον τόμο: *Δώδεκα διαλέξεις*, Σειρά Γ', Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου [3], Αθήνα 1963, του ίδιου: *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία. Δοκίμιο*, Φέξης, Αθήνα 1965. Για μια συνοπτική παρουσίαση του συγγραφικού έργου του σκηνοθέτη, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Τα θεωρητικά κείμενα του Τάκη Μουζενίδη για το θέατρο», στον τόμο του ίδιου: *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Ιωλκός, Αθήνα 2003, σσ. 177-190.

⁴²⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 14/6.8.1941.

Σχολή της κρατικής σκηνής⁴²⁵, και μολονότι, σύμφωνα με τα υπάρχοντα στοιχεία, δεν είναι γνωστή κάποια αντιπαράθεσή του με τη διοίκηση γύρω από τα ζητήματα της εργασίας του (ο Γιοκαρίνης, άλλωστε, στη σύγκρουση του σκηνοθέτη με την Παπαδάκη κατά τις δοκιμές της *Μήδειας* καλύπτει τον Μουζενίδη, οδηγώντας την ηθοποιό σε πρόσκαιρη αποχώρηση από την κρατική σκηνή), εν τούτοις ο Μουζενίδης απολύεται από το Εθνικό Θέατρο τον Ιανουάριο του 1943.

Η απόλυσή του δεν σχετίζεται με το καλλιτεχνικό έργο του σκηνοθέτη, αλλά οφείλεται στον ενεργό ρόλο που διαδραματίζει ο Μουζενίδης συμμετέχοντας σε κινητοποιήσεις αντιστασιακών ομάδων, που έχουν πλέον αναπτύξει έντονη δράση στους κόλπους της κρατικής σκηνής. Εργαζόμενοι του Εθνικού Θεάτρου, που απροκάλυπτα επιδιώκουν την απομάκρυνση του ανεπιθύμητου Γιοκαρίνη, στέλνουν υπόμνημα στον κατοχικό Πρωθυπουργό και στο Διοικητικό Συμβούλιο της κρατικής σκηνής, με το οποίο *«διαδηλούν εντόνως την απαίτησιν να ρυθμίζουν μόνοι των τα ζητήματα του Εθνικού Θεάτρου»*⁴²⁶. Η αντίδραση του κατοχικού πρωθυπουργού Λογοθετόπουλου είναι άμεση: *«Ο κ. Πρόεδρος της Κυβερνήσεως έλαβε την απόφασιν να επιβάλη κυρώσεις, απολύσας τον πρωτεργάτην της όλης κινήσεως Τάκη Μουζενίδην και τιμωρήσας με ενός μηνός αργίαν τους ηθοποιούς Γ. Γληνόν, Ν. Δενδραμίν, Μ. Κατράκη και Τζ. Καρούσον. Η τάξις και η ηρεμία επανήλθεν αυτομάτως εις το θέατρον. Οι ηθοποιοί της Δραματικής, οι οποίοι ετρομοκρατούντο υπό της ομάδος αυτής των ταραχοποιών, επανήλθον κανονικώς εις τας εργασίας των»*⁴²⁷.

Το επεισόδιο αυτό δεν είναι βέβαιο εάν σχετίζεται με την κινητοποίηση των εργαζόμενων, που οδήγησε στην αντικατάσταση του Γιοκαρίνη από τον Άγγελο Τερζάκη και η οποία ήδη αναφέρθηκε, ασφαλώς όμως επιβεβαιώνει τη γενικευμένη απροθυμία του προσωπικού του Εθνικού Θεάτρου να συνεργαστεί με τον εγκάθετο διευθυντή.

Την άνοιξη του 1943 ο Γιοκαρίνης απομακρύνεται από την κρατική σκηνή, ενώ, όπως θα δούμε, επιστρέφει στο Εθνικό Θέατρο ο Πέλος Κατσέλης. Το καλοκαίρι του 1943, κατά το χρονικό διάστημα που το Εθνικό Θέατρο ετοιμάζεται να προσλάβει και δεύτερο σκηνοθέτη, τον Σωκράτη Καραντινό, διαρρέουν κάποιες

⁴²⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/29.9.1941.

⁴²⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/28.1.1943.

⁴²⁷ Στο ίδιο.

φήμες περί επαναπροσέγγισης της κρατικής σκηνής και του Τάκη Μουζενίδη. Ο Μουζενίδης φέρεται να έχει υποβάλει αίτηση για την επαναπρόσληψή του στο Εθνικό Θέατρο, η οποία απορρίφθηκε. Η πληροφορία διαψεύδεται από τον σκηνοθέτη, ο οποίος επιπλέον προκαλεί δημόσια τη διοίκηση να τοποθετηθεί επί του θέματος και αφήνει υπόνοιες, ενδεχομένως για πρόταση συνεργασίας από πλευράς Εθνικού Θεάτρου προς τον ίδιο⁴²⁸. Ο Τερζάκης, εκ μέρους της διεύθυνσης, σπεύδει να επιβεβαιώσει τους ισχυρισμούς του σκηνοθέτη⁴²⁹. Ο Μουζενίδης θα επιστρέψει τελικά στην κρατική σκηνή μόλις το 1960.

⁴²⁸ «Επειδή η αίτηση για την οποία γίνεται λόγος είναι ανύπαρκτη και η διεύθυνση του “Εθνικού Θεάτρου” γνωρίζει ακριβώς πώς έχουν τα πράγματα, νομίζω ότι είναι ζήτημα “ηθικής τάξης” μία από μέρους της αποκατάσταση της αλήθειας, για να μην αναγκαστώ εγώ να εκθέσω όσα δεν θα ήθελα να δουν το φως της δημοσιότητας με δική μου υπογραφή». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 12.7.1943).

⁴²⁹ «Διά την κατά καθήκον αποκατάστασιν της αληθείας έχομεν την τιμήν να δηλώσωμεν ότι τοιαύτη αίτησις δεν υπεβλήθη και ότι, κατά συνέπειαν, τα σχετικώς αναγραφόμενα ελέγχονται ως ανακριβή». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 13.7.1943).

2.4.3. Το Εθνικό Θέατρο σε αναζήτηση σκηνοθέτη στο μέσο της Κατοχής – Επιστράτευση του παροπλισμένου Κωστή Μιχαηλίδη

Το Εθνικό Θέατρο, μετά την παραίτηση του Ροντήρη και την απόλυση του Μουζενίδη, βρίσκεται χωρίς σκηνοθέτη στα μέσα της θεατρικής περιόδου 1942-1943. Στην ίδια συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου, κατά την οποία ανακοινώνεται η ποινή απόλυσης του Μουζενίδη, η διοίκηση της κρατικής σκηνής θέτει εσπευσμένα το ζήτημα της πρόσληψης σκηνοθετών. Σύμφωνα με την εισήγηση του Γιοκαρίνη, «*εκ των υπάρχοντων σκηνοθετών τρεις μόνον έχουν τίτλους αρκετούς δια την είσοδόν των εις το Εθνικόν Θέατρον. Είναι δε ούτοι οι κ.κ. Μελάς, Κατσέλης και Σαραντίδης*»⁴³⁰.

Από τους τρεις σκηνοθέτες που αναφέρονται, η επιλογή του Πέλου Κατσέλη είναι ασφαλώς η πλέον αυτονόητη, αφού ο σκηνοθέτης μέχρι πριν από ενάμιση χρόνο ανήκε στο δυναμικό του Εθνικού Θεάτρου, κατέχοντας τη θέση του σκηνοθέτη στο Άρμα Θέσπιδος. Το πρόσωπο του Μελά επίσης δεν προξενεί έκπληξη, αφού το όνομά του είχε συνδεθεί με την κρατική σκηνή ήδη από την ίδρυσή της, όταν ο Γεώργιος Παπανδρέου τον προόριζε για τη θέση του σκηνοθέτη, την οποία όμως αρνήθηκε⁴³¹. ο Μελάς είχε ακόμα διατελέσει μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου κατά τον Μεσοπόλεμο (1935-1936), έργα του είχαν παρουσιαστεί από την κρατική σκηνή, ενώ, όπως ήδη αναφέρθηκε, διατηρούσε μια απροκάλυπτα φιλική προς το κατοχικό καθεστώς στάση. Εντύπωση προκαλεί η αναφορά στον Γιαννούλη Σαραντίδη, ο οποίος κατά τη διάρκεια της Κατοχής σκηνοθετεί σπανιότερα, καθώς τα ενδιαφέροντά του έχουν στραφεί κυρίως στην ανάπτυξη της θεατρικής εκπαίδευσης (τόσο με την ίδρυση της δικής του δραματικής σχολής όσο και με τη συνεργασία του με το Θεατρικό Σπουδαστήριο του Βασίλη Ρώτα), ενώ εντάσσεται στους κόλπους του εαμικού κινήματος⁴³². Σε κάθε περίπτωση πάντως, η συζήτηση για το όνομα του Σαραντίδη δείχνει την αποδοχή που απολαμβάνει η εργασία του γαλλοθρεμμένου, πρόωρα χαμένου σκηνοθέτη στους θεατρικούς κύκλους της πρωτεύουσας, μετά τη

⁴³⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/28.1.1943.

⁴³¹ Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, ό.π., σσ. 320-324.

⁴³² Για τη δράση του Σαραντίδη στην κατοχική περίοδο, βλ. Δημήτρης Σπάθης, «Ο σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης. Μια διαδρομή από το “χθες” στο “αύριο” της νεοελληνικής σκηνής», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρή / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 311-314.

συνεργασία του με τους θιάσους της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κατερίνας Ανδρεάδη.

Η διοίκηση ωστόσο δεν θα απευθύνει πρόταση συνεργασίας στον Σαραντίδη, που θα απασχολήσει, όπως θα δούμε, την κρατική σκηνή και μετά την Απελευθέρωση. Ο Γιοκαρίνης θα εισηγηθεί τελικά την πρόσληψη του Πέλου Κατσέλη ως μόνιμου σκηνοθέτη και, παράλληλα, θα προτείνει έκτακτη συνεργασία στον Σπύρο Μελά, με την ανάθεση της σκηνοθεσίας ενός ή δύο έργων⁴³³. Οι διαπραγματεύσεις με τον Μελά ωστόσο θα αποβούν άκαρπες.

Οι διεργασίες γύρω από την κάλυψη της θέσης του σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου εκείνη την περίοδο της Κατοχής φαίνεται πως ευνοούν τη διατύπωση φιλοδοξιών διάφορων υποψηφίων. Ακόμα και μετά την κάλυψη του σκηνοθετικού κενού, το φθινόπωρο του 1943, υποβάλλει στην κρατική σκηνή αίτηση ο σκηνοθέτης του μουσικού θεάτρου Γεώργιος Καρακαντάς, με την οποία δηλώνει το ενδιαφέρον του να προσληφθεί ως σκηνοθέτης και η οποία απορρίπτεται⁴³⁴. Ο Καρακαντάς θα απασχολήσει το Εθνικό Θέατρο και μετά την Απελευθέρωση, όταν, όπως θα δούμε στη συνέχεια, έρχεται σε συμφωνία με τη διοίκηση για την ανάληψη μιας σκηνοθεσίας στην Πρωτοποριακή Σκηνή, αλλά η αλλαγή του πολιτικού σκηνικού, που θα διακόψει τη θητεία του Θεοτοκά στη διεύθυνση, δεν θα επιτρέψει στον σκηνοθέτη να εργαστεί στο Εθνικό Θέατρο. Ο Καρακαντάς θα εργαστεί τα επόμενα χρόνια ως σκηνοθέτης στη Λυρική Σκηνή.

Αξίζει να σημειωθεί πως από τις διεργασίες στους κόλπους της κρατικής σκηνής σε εκείνη τη συγκυρία απουσιάζει το όνομα του Λίνου Καρζή⁴³⁵. Από τις πρώτες εβδομάδες της Κατοχής, σχεδόν ταυτόχρονα με την ανάληψη της διεύθυνσης από τον Γιοκαρίνη, ο Καρζής είχε επιδιώξει να εισέλθει στο Εθνικό Θέατρο. Υπέβαλε στη νέα διοίκηση ένα υπόμνημα περί ίδρυσης ενός αυτόνομου τμήματος αρχαίου δράματος εντός της κρατικής σκηνής, αλλά η διεύθυνση επιφυλάχθηκε τότε να

⁴³³ «Το Διοικητικό Συμβούλιο αποφασίζει όπως ο κ. Διευθυντής διαπραγματευθή την ανάθεσιν ενός ή δύο έργων εις τον κ. Σπύρο Μελάν διά την σκηνοθεσίαν, και την πρόσληψιν του κ. Πέλου Κατσέλη ως τακτικού Σκηνοθέτου από σήμερον αντί μηνιαίων συνολικών αποδοχών δραχμών τριακοσίων χιλιάδων (300.000), εξ ων είκοσι χιλιάδες ως βασικός μισθός, και διακόσiai ογδοήκοντα (280.000) ως έξοδα έκτακτων αναγκών επί συμβάσει και μέχρι της 30 Σεπτεμβρίου 1943». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/28.1.1943).

⁴³⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 21/27.9.1943.

⁴³⁵ Για το σκηνοθετικό έργο του Λίνου Καρζή και τη συμβολή του στην αναβίωση του αρχαίου δράματος, βλ. ενδεικτικά: Άννα Μισοπολινού, «Λίνος Καρζής (1894-1978). Μεταφυσικές αναζητήσεις στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρή / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή...*, ό.π., σσ. 437-448.

απαντήσει⁴³⁶. Πρέπει επίσης να σημειωθεί πως δεν έλειπαν οι απόψεις που θεωρούσαν πως ο Καρζής ήταν ο κατάλληλος σκηνοθέτης για να επωμιστεί την προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου δράματος στο Εθνικό Θέατρο⁴³⁷, ενώ λίγους μήνες μετά τις ζυμώσεις για την κάλυψη του σκηνοθετικού κενού η κατοχική κυβέρνηση αναγνωρίζει, όπως προαναφέρθηκε, τον θίασό του ως «ημικρατικό». Η απόπειρα του Καρζή πάντως να λάβει η καλλιτεχνική του προσπάθεια την κρατική υποστήριξη, που διακαώς επιθυμούσε, θα δημιουργήσει, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αντιπαραθέσεις στο Εθνικό Θέατρο, τόσο κατά τη θητεία του Θεοδοκά μετά την Απελευθέρωση όσο και στη διευθυντική θητεία του Ροντήρη στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, καθιστώντας ταραχώδη τη σχέση του ιδρυτή του «Θυμελικού Θιάσου» με την κρατική σκηνή καθ' όλη τη δεκαετία του 1940.

Μέχρι να ευοδωθούν οι προσπάθειες της διοίκησης για την αναπλήρωση των Ροντήρη και Μουζενίδη, το κενό στη θέση του σκηνοθέτη έχει ως αποτέλεσμα την επιστράτευση του παροπλισμένου έως τότε Κωστή Μιχαηλίδη. Ο Μιχαηλίδης, αν και βρισκόταν ως δόκιμος σκηνοθέτης στους κόλπους της κρατικής σκηνής ήδη από τη δεκαετία του 1930, είχε αναλάβει μόνο μία σκηνοθεσία στο Άρμα Θέσπιδος λίγο πριν από τον πόλεμο. Ο Γιοκαρίνης ανανεώνει τη σύμβασή του ως δόκιμου σκηνοθέτη και βοηθού σκηνοθέτη το καλοκαίρι του 1941⁴³⁸, ενώ σε κοινή συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου και της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής για το ρεπερτόριο στις αρχές του 1942 διατυπώνεται η σκέψη να του ανατεθεί η σκηνοθεσία του έργου του Ζεραλντί, *Χριστίνα* (Paul Géraudy [= Paul Lefèvre], *Christine*)⁴³⁹. Η παράσταση αυτή δεν πραγματοποιήθηκε, πιθανότατα λόγω της αποχώρησης αρκετών ηθοποιών εκείνη την περίοδο, μολονότι ο Χουρμούζιος είχε ετοιμάσει τη μετάφραση του έργου⁴⁴⁰.

⁴³⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/18.6.1941.

⁴³⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα η άποψη του Άλκη Θρύλου, ο οποίος, με αφορμή την παράσταση της *Μήδειας* το 1942, αναφέρει: «Τον κ. Μουζενίδη τον εκτιμώ βαθύτατα κι έχει συχνά επιβληθεί με σημαντικές επιτυχίες, δεν έχει όμως ειδικευθεί στο αρχαίο δράμα. Η κ. Σικελιανού, που είναι ειδική, λείπει από τας Αθήνας, αλλ' ο κ. Καρζής είναι εδώ. Γιατί δεν χρησιμοποιείται από το Εθνικό Θέατρο για την περίοδο του αρχαίου δράματος; Το ρώτησα και πέρσι, το ξαναρωτώ και φέτος. Γιατί;». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, Θίασος Εθνικού Θεάτρου: Ευριπίδου, "Μήδεια"», *Νέα Εστία* 369 [15.10.1942], σ. 1086).

⁴³⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 14/6.8.1941.

⁴³⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 27/20.1.1942.

⁴⁴⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 29/3.2.1942.

Ωστόσο, η συγκυρία της απουσίας των Ροντήρη και Μουζενίδη ευνοεί – πρόσκαιρα έστω– τον Κωστή Μιχαηλίδη, στον οποίο, αφού ανατίθεται η σκηνοθεσία του *Πρωτομάστορα* του Καλομοίρη για τη Λυρική Σκηνή⁴⁴¹, προσφέρεται η ευκαιρία να αναλάβει για πρώτη φορά την ευθύνη μιας παραγωγής της Κεντρικής Σκηνής και την άνοιξη του 1943 σκηνοθετεί τον *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου, με την Ελένη Παπαδάκη και τον Γιώργο Γληνό.

Αμέσως μετά ο Μιχαηλίδης θα αφήσει το Εθνικό Θέατρο για να αναλάβει τη θέση του σκηνοθέτη στο νεοϊδρυθέν Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης. Η παραγωγικότητα που επιδεικνύει στη βραχύβια κρατική σκηνή της Θεσσαλονίκης⁴⁴² μάλλον δεν θα γνωρίσει την αναγνώριση από τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου. Με την επάνοδό του στην Αθήνα, τις παραμονές της Απελευθέρωσης, ο Μιχαηλίδης θα ζητήσει την επανατοποθέτησή του στο Εθνικό Θέατρο⁴⁴³, αλλά η διοίκηση θα διστάσει να αποφασίσει για την αξιοποίησή του. Ο μεν Καλομοίρης θα σημειώσει πως «έχει ταλέντο και ότι ηυδοκίμησε κατά το παρελθόν» (είχε άλλωστε σκηνοθετήσει τον δικό του *Πρωτομάστορα*) και θα ζητήσει την τοποθέτησή του στην αυτόνομη πλέον Λυρική Σκηνή⁴⁴⁴, ο δε Συναδινός θα σημειώσει πως «η διαγωγή του εν λόγω σκηνοθέτου εις το Θέατρον Θεσσαλονίκης ήτο απρεπής», μιλώντας «περί αυθαιρέτου παρ’ αυτού διασκευής του αναβιβασθέντος εκεί έργου “Φιντανάκι”»⁴⁴⁵. Τελικά, λίγο πριν από την αποχώρηση των Γερμανών από την Αθήνα ο Μιχαηλίδης αποσπάται στη Λυρική Σκηνή «με τα αυτά ως και εις την Δραματική Σκηνή καθήκοντα»⁴⁴⁶.

⁴⁴¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/28.1.1943.

⁴⁴² Σχετικά με την εργασία του Κωστή Μιχαηλίδη στο Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, ο μεταφραστής Λέων Κουκούλας, που είχε αναλάβει τη διεύθυνση του βραχύβιου οργανισμού, αναφέρει: «Ο Μιχαηλίδης, παρά το νεαρό της ηλικίας του, ανταποκρίθηκε ικανοποιητικώτατα στις απαιτήσεις της δύσκολης αποστολής του. Δουλευτής, ευσυνείδητος, ευφάνταστος και φανατικός, ανέβασε ως σήμερα, σε διάστημα έξι μηνών, έξι έργα, από τα οποία το τελευταίο, ο “Καλόκαρδος γρουσουζής” του Γκολντόνι, παίχτηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα, κι η επιτυχία που σημείωσε στα περισσότερα ήταν αναμφισβήτητη». (Ανων., «Η Κρατική μας Σκηνή στην Θεσσαλονίκη. Μια συνέντευξη με τον κ. Λ. Κουκούλα», *Το Θέατρο* 2 [2.5.1944], σ. 12).

⁴⁴³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 70/4.9.1944.

⁴⁴⁴ Στο ίδιο.

⁴⁴⁵ Στο ίδιο.

⁴⁴⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 73/18.9.1944.

2.4.4. Η επιστροφή του Πέλου Κατσέλη και η πρόσληψη του Σωκράτη Καραντινού

Ο Πέλος Κατσέλης θα σπουδάσει στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και θα λάβει μέρος ως ηθοποιός στις παραστάσεις του Θεατρικού Φοιτητικού Ομίλου. Ταυτόχρονα σπουδάζει στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου με δάσκαλο τον Φώτο Πολίτη. Θα υπογράψει την πρώτη του σκηνοθεσία το 1929 με την παράσταση του έργου του Τολστόι, *Το ζωντανό πτώμα* στο Θέατρο Αθήναιον και από την ίδια χρονιά θα συνεργαστεί, ως ηθοποιός και διευθυντής σκηνής, με διάφορα θεατρικά σχήματα που περιοδεύουν στην ελληνική επαρχία. Τη διετία 1937-1939 θα βρεθεί στην Αυστρία αρχικά και κατόπιν στη Γερμανία, όπου θα παρακολουθήσει τη θεατρική πρακτική στο Μόναχο, το Βερολίνο, τη Δρέσδη και τη Φρανκφούρτη⁴⁴⁷. Η στέρεη κατάρτισή του γύρω από τα ζητήματα της θεατρικής παραγωγής θα αξιοποιηθεί αμέσως μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα με την πρόσληψή του στο νεοϊδρυθέν Άρμα Θέσπιδος του Βασιλικού τότε Θεάτρου. Παράλληλα, θα επιδοθεί στη συγγραφή μελετών, κυρίως δραματουργικών αναλύσεων έργων του Σαίξπηρ, κάποιες από τις οποίες θα εκδώσει αυτοτελώς πριν και μετά τον πόλεμο⁴⁴⁸.

Παρά τη σύγκρουσή του με τη διοίκηση από τις πρώτες κιόλας ημέρες που ανέλαβε τη διεύθυνση ο Γιοκαρίνης και την αποχώρησή του τον Μάιο του 1941, η επάνοδος του Κατσέλη, όταν η κρατική σκηνή μένει χωρίς σκηνοθέτη στις αρχές του 1943, υπήρξε η πλέον ασφαλής λύση για το Εθνικό Θέατρο. Η εργασία του Κατσέλη, ο οποίος επιπλέον θα διοριστεί καθηγητής της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου «εις την κενωθείσαν θέσιν του κ. Μουζενίδη»⁴⁴⁹, θα αποδειχθεί ιδιαίτερα παραγωγική, αφού θα σκηνοθετήσει πέντε έργα, που θα παρουσιαστούν μέσα σε μόλις οκτώ μήνες (Ιανουάριος-Αύγουστος 1944): *Το σπίτι της κούκλας* [Νόρα] του

⁴⁴⁷ Για τη δραστηριότητα του Πέλου Κατσέλη κατά τον Μεσοπόλεμο και την παρουσία του στην Αυστρία και τη Γερμανία, βλ. Γλυτζουρή, «Ο νεαρός Πέλος Κατσέλης: Η διαμόρφωσή του σε σκηνοθέτη στα χρόνια του Μεσοπολέμου», *ό.π.* του ίδιου: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, *ό.π.*, σσ. 617-618.

⁴⁴⁸ Πέλος Κατσέλης, *Σαίξπηρ. I. Οθέλλος. (Νόημα και χαρακτήρες)*, τυπογραφικά καταστήματα “Ακροπόλεως”, Αθήνα 1932· του ίδιου: *Γύρω απ’ το θέατρο. Ρωμαίος και Ιουλιέτα. Ο Σαίξπηρ κωμωδιογράφος. Δωδέκατη νύχτα. Όπως αγαπάτε. Κριτικά δοκίμια και μελέτες*, Ξυλογραφίες Τάσσου, εκδότης Αριστ. Μαυρίδης, Αθήνα 1943. Σχετικά με τις μελέτες του Κατσέλη γύρω από τον Σαίξπηρ, βλ. Βάλτερ Πούχγερ, «Ο Πέλος Κατσέλης αναλυτής του Σαίξπηρ. Πρώτες διαπιστώσεις και εκτιμήσεις», στον τόμο του ίδιου: *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, *ό.π.*, σσ. 143-152.

⁴⁴⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/23.3.1943.

Ίψεν, τα δύο έργα του Λέσσιγκ, *Μίνα φον Μπάρνγκελμ* και *Αιμιλία Γκαλόττι*, το *Μεγάλο παιχνίδι* του Τερζάκη και τα *Αρραβωνιάσματα* του Μπόργη.

Οι γενικότερες εξελίξεις στην Κατοχή θα φέρουν στη θέση του έτερου, μετά τον Κατσέλη, σκηνοθέτη που αναζητούσε η κρατική σκηνή ένα εντελώς νέο πρόσωπο, τον Σωκράτη Καραντινό. Το αδιέξοδο που προφανώς επήλθε στις διαπραγματεύσεις με τον Σπύρο Μελά αναγκάζει το Εθνικό Θέατρο να προσανατολιστεί σε άλλη λύση για την κάλυψη της δεύτερης θέσης σκηνοθέτη και τελικά θα προσλάβει τον Καραντινό τον Ιούλιο του 1943⁴⁵⁰. Πρέπει να σημειωθεί πως ο Καραντινός βρισκόταν εντός του ιδρύματος ήδη από τα τέλη του 1941, όταν είχε προσληφθεί στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου ως καθηγητής της Ορθοφωνίας⁴⁵¹, ενώ, παρεμπιπτόντως, η οικογένεια του σκηνοθέτη, που διαχειριζόταν το θέατρο Ολύμπια, βρισκόταν σε διαπραγματεύσεις καθ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής με τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, με σκοπό την ενοικίαση του χώρου για τη στέγαση των παραγωγών της κρατικής σκηνής· γεγονός, που, αν δεν ευνόησαν την επιλογή του Καραντινού, αναμφισβήτητα προετοίμασαν το έδαφος για την τοποθέτησή του στη θέση του σκηνοθέτη.

Μαθητής του Νίκου Παπαγεωργίου στο Ελληνικό Ωδείο, ο Σωκράτης Καραντινός θα παρακολουθήσει τη θεατρική πράξη στη Βιέννη, όπου πιθανότατα θα παρακολουθήσει και το Σεμινάριο Reinhardt⁴⁵², και θα μεταβεί στη Γερμανία, για να σπουδάσει Αγωγή του Λόγου. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα θα πραγματοποιήσει την πρώτη σκηνοθεσία του, με την παράσταση του έργου του Μολιέρου, *Ο κατά φαντασίαν ασθενής* στο Θέατρο Ολύμπια το 1933. Την ίδια χρονιά θα ιδρύσει τη Νέα Δραματική Σχολή και θα σκηνοθετήσει παραστάσεις με τους μαθητές της, ενώ το 1938 θα εκδώσει την περιοδική έκδοση *Θέατρο*, που, μεταξύ άλλων, παρουσιάζει τις δραστηριότητες της σχολής⁴⁵³. Από το 1937 και μέχρι την Κατοχή θα συνεργαστεί με

⁴⁵⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/7.7.1943.

⁴⁵¹ Για τον διορισμό του Καραντινού στη Δραματική Σχολή, σημειώνεται στα Πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου πως η πρόσληψή του γίνεται με βάση και το σχετικό βιβλίο που έχει εκδώσει. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 18/18.11.1941). Προφανώς υπονοείται η έκδοση: Σωκράτης Καραντινός, *Η αγωγή του λόγου. Ορθοφωνία, άρθρωση και στοιχεία για τις αρρώστειες και τα ελαττώματα της ομιλίας*, τύποις Συνοδινού, Αθήνα 1933.

⁴⁵² Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, ό.π., σ. 351.

⁴⁵³ Για τη λειτουργία της σχολής του Καραντινού και τη βραχύβια έκδοση του περιοδικού, βλ. Αλέξανδρος Ευκλείδης, «Η σκηνοθεσία πέραν της σκηνής. Το παράδειγμα της σχολής και του περιοδικού του Σωκράτη Καραντινού», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή...*, ό.π., σσ. 327-337.

το περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* ως κριτικός θεάτρου⁴⁵⁴. Ταυτόχρονα με την ενασχόλησή του με τη θεατρική πρακτική ο Καραντινός θα εκδώσει συστηματικά ένα ιδιαίτερα εκτενές θεωρητικό έργο· τις μελέτες του γύρω από ποικίλα ζητήματα του θεάτρου⁴⁵⁵, έναν απολογισμό του πρώτου έτους της θητείας του στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος⁴⁵⁶, αλλά και ένα τρίτομο αυτοβιογραφικό έργο, που αποτέλεσε τον απολογισμό της προσωπικής καλλιτεχνικής πορείας του, από τα νεανικά του χρόνια έως και την αποχώρησή του από τη διεύθυνση του κρατικού θεάτρου της συμπρωτεύουσας⁴⁵⁷.

Κατά την περίοδο της Κατοχής ο Καραντινός θα σκηνοθετήσει στο Εθνικό Θέατρο τρεις παραστάσεις, την *Εκάβη* του Ευριπίδη, το έργο του Συναδινού *Στην κάψα του καλοκαιριού* και τον *Ταρτούφο* του Μολιέρου. Η συνεργασία του με τον Κατσέλη πρέπει να υπήρξε αρμονική· κανένας από τους δύο δεν κατονομάζεται ως «πρώτος σκηνοθέτης» (όπως συνέβαινε μέχρι πρότινος με τον Ροντήρη), ενώ σε ζητήματα διαπραγμάτευσης με τη διοίκηση της κρατικής σκηνής η στάση των δύο σκηνοθετών είναι κοινή. Από την έναρξη της συνεργασίας τους με το Εθνικό Θέατρο

⁴⁵⁴ Για την προσφορά του Καραντινού ως θεατρικού κριτικού, βλ. Βαρβάρα Σπ. Γεωργοπούλου, «Η καλλιτεχνική αφετηρία του Σωκράτη Καραντινού την μεσοπολεμική περίοδο», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 12 (2009-2010), Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντιόχου Ευαγγελάτον, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αργοστόλι 2010, σσ. 373-385, ιδίως σσ. 38-385.

⁴⁵⁵ Σωκράτης Καραντινός, *Η αγωγή του λόγου. Ορθοφωνία, άρθρωση και στοιχεία για τις αρρώστειες και τα ελαττώματα της ομιλίας*, ό.π.: του ίδιου: *Στοχασμοί γύρω στο θέατρο. Γενικά – Ο σκηνοθέτης – Ο ηθοποιός – Το δραματικό έργο – Η σκηνογραφία*, εκδότης Αριστ. Ν. Μαυρίδης, Αθήνα 1941· του ίδιου: *Το αρχαίο δράμα. Η παράσταση της «Εκάβης»*, Αετός, Αθήνα 1944· του ίδιου: *Ο νέος στο θέατρο*, Μορφωτικός Σύλλογος «Αθήναιον», Αθήνα 1948· του ίδιου: *Περί θεάτρου. Δοκίμιο*, Collection de l'Institut Français d'Athènes, Αθήνα 1949· του ίδιου: *Η αρχαία κωμωδία και η σκηνική ερμηνεία της. Οι «Νεφέλες» του Αριστοφάνη*, Ίκαρος, Αθήνα 1951· του ίδιου: *L' influence du théâtre français sur le théâtre néo-grec*, Association des Anciens Élèves de l' Institut Français d' Athènes, Αθήνα 1960· του ίδιου: *Σύστημα αγωγής του προφορικού λόγου. Τόμος Ι. Παράρτημα: Σύστημα ασκήσεων. Τεύχος Ι*, Θεσσαλονίκη 1961· του ίδιου: *S.O.S. Μια φωνή απελπισίας για τα θέματα της ηχητικής της ελληνικής γλώσσας. Λίγα λόγια – Ένα γράμμα – Ο προφορικός μας λόγος (Μερικά ζητήματα που τοποθετεί η σημερινή πραγματικότητα – Η σημασία του λόγου στο θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1962· του ίδιου: *Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος / L' interprétation du drame antique*, Καβάλα 1963· του ίδιου: *Προς το αρχαίο δράμα... Τριαντά χρόνια αγώνας και αγωνία για την προσπέλαση στο θέμα της ερμηνείας του αρχαίου δράματος. 1937-1967*, Αθήνα 1969. Για μια παρουσίαση του θεωρητικού έργου του σκηνοθέτη, βλ. Βάλτερ Πούχγερ, «Ο Σωκράτης Καραντινός σχολιαστής, δοκιμιογράφος και δάσκαλος του θεάτρου», στον τόμο του ίδιου: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Πορεία, Αθήνα 2004, σσ. 439-471.

⁴⁵⁶ [Σωκράτης Καραντινός], *Απολογισμός του πρώτου έτους (1961-1962)*, Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος, Θεσσαλονίκη 1962.

⁴⁵⁷ Σωκράτης Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο III. Τα πρώτα χρόνια του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος*, Αθήνα 1971· του ίδιου: *Σαράντα χρόνια θέατρο I. Στον προθάλαμο. Σκαμπανεβάσματα Α'*, Αθήνα 1974· του ίδιου: *Σαράντα χρόνια θέατρο II. Σκαμπανεβάσματα Β'*, Αθήνα 1976.

έχουν τον ίδιο μισθό⁴⁵⁸, λαμβάνουν την ίδια αύξηση στις αποδοχές τους⁴⁵⁹, ενώ όταν αποφασίζεται η ανανέωση των συμβάσεών τους, η οποία όμως προβλέπει επιπλέον την απασχόλησή τους στις παραγωγές της Λυρικής Σκηνης⁴⁶⁰, η άρνησή τους εκφράζεται από κοινού⁴⁶¹.

Ακόμα και στο θέμα του ρεπερτορίου που θα αναλάβουν να παρουσιάσουν οι δύο σκηνοθέτες φαίνεται να μην υπάρχει κάποια διεγκυστίδα· για παράδειγμα, στον τομέα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος ο μεν Κατσέλης δεν θα επιδιώξει να ασχοληθεί με τη σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας⁴⁶², επιλέγοντας ο ίδιος να μείνει μακριά από το ζήτημα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος που απασχολούσε έντονα όλους τους σκηνοθέτες της κρατικής σκηνης για πολλές δεκαετίες, ενώ ο Καραντινός, έχοντας ήδη πριν από τον πόλεμο εκφράσει τη διαφωνία του με τη χρήση της ομαδικής απαγγελίας (Sprechchor) και κατ' επέκταση, εμμέσως πλην σαφώς, με τη σκηνική προσέγγιση του Ροντήρη⁴⁶³, θα επιχειρήσει να δώσει τη δική του ερμηνεία στο ζήτημα της ερμηνείας του αρχαίου δράματος με την παράσταση της

⁴⁵⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/7.7.1943.

⁴⁵⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 10/20.7.1943.

⁴⁶⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/26.7.1943.

⁴⁶¹ «Ο κ. Γενικός Διευθυντής ανακοινούει εις το Διοικητικόν Συμβούλιον ότι οι Σκηνοθέται της Δραματικής Σκηνης Π. Κατσέλης και Σ. Καραντινός κληθέντες να υπογράψουν σύμβασιν μετά του Εθνικού Θεάτρου ηρηθήσαν να αναλάβουν την υποχρέωσιν όπως σκηνοθετούν υποχρεωτικώς και έργα της Λυρικής Σκηνης. Μετά συζήτησιν αποφασίζεται όπως οι ως άνω Σκηνοθέται προσληφθούν διά την Δραματικήν Σκηνήν και μόνον, μειοψηφούντος ως προς τούτο του κ. Λάπα». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 13/9.8.1943).

⁴⁶² Λίγα χρόνια αργότερα ο Πέλος Κατσέλης επεξηγεί τη στάση του αυτή κατά τη διάρκεια της Κατοχής: «Δεν αρνούμαι να καταπιαστώ με το πρόβλημα της αρχαίας τραγωδίας. Το πρόβλημα με βασανίζει χρόνια. Ό,τι αρνήθηκα τότε –πριν εξ χρόνια στο Εθνικό Θέατρο– ήταν να αναλάβω την υπεύθυνη ερμηνεία μιας αρχαίας τραγωδίας. Και τούτο γιατί θεώρησα τον εαυτό μου απροετοίμαστο τότε, με μη ξεκαθαρισμένες προσωπικές αντιλήψεις, πάνω στο θέμα αυτό. Όχι μόνο για τα πρόσφορα αισθητικά ερμηνευτικά «μέσα» που θα χρησιμοποιούσα για τη σκηνική της δικαίωση, αλλά κύρια και πρώτα για κάτι άλλο σημαντικότερο: Δεν είχα συλλάβει, σα ζωντανός άνθρωπος, το ζωντανό κορμί της αρχαίας τραγωδίας. Ό,τι δηλαδή, από τον περιούσιο θησαυρό της, έχει ακόμα ανταπόκριση με το σήμερα, με μένα σαν άτομο ή καλύτερα με μένα σαν μέλος ενός συνόλου που δρα και συντηρείται με μια διαφορετική φιλοσοφική αντίληψη ζωής. Τελειώνοντας πρέπει να προσθέσω πως η αρχαία τραγωδία σαν μια ενότητα ζωής μόνο με τη δική μας ενότητα ζωής μπορεί να πλησιασθή και δημιουργικά να ερμηνευθή. Κάθε παρέκκλιση από την αρχή αυτή, νομίζω πως οδηγεί σε ατοπήματα». (Πέλος Κατσέλης, «Η ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας», *Το Βήμα*, 28.5.1950).

⁴⁶³ «Το “Σπρέχκορ” είναι μια ζωντανή εκδήλωση του ανθρώπου και σαν νέα, είναι φυσικό που κυριαρχεί και επιρρεάζει. Και είναι φυσικό οι εμπνευσμένοι δημιουργοί της να την αγαπούν τόσο και νάναι υποδουλωμένοι σ’ αυτή τόσο, που να νομίζουν ότι είναι καθολικό μέσο έκφρασης που μπορεί όλα να τα ερμηνέψει. Η εξωτερική της συγγένεια με το χορικό της αρχαίας τραγωδίας ξεγελάει και παρασύρει σε ανακολουθίες. Γιατί η χρησιμοποίηση της φόρμας αυτής για την απόδοση περιεχόμενου ξένου, είναι αυθαίρετη και παράταιρη. Το λάθος [...] είναι η βεβιασμένη προσαρμογή του χορικού της αρχαίας τραγωδίας σε ξένες φόρμες και σε προσωπικές, ενώ θα χρειαζότανε η αναζήτηση της φόρμας του από την ίδια την αρχαία τραγωδία, όπως ειλικρινώς μπορεί να ζήσει μέσα στις σημερινές δυνατότητες, που αυτό θα αποτελούσε σοβαρή επίδοση και έκφραση συνεπή». (Σωκρ[άτης] Καραντινός, «Το “Sprech-chor” και η αρχαία τραγωδία», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β', τχ. 200 [28.9.1940], σ. 6).

Εκάβης το 1943. Κατά τη διάρκεια των δοκιμών του έργου του Ευριπίδη, ο Καραντινός θα διατυπώσει επιπλέον, όχι μόνο για την αναβίωση του αρχαίου δράματος αλλά γενικότερα για τη σκηνοθετική προσέγγιση του κλασικού ρεπερτορίου, την άποψή του για την ανάγκη προσήλωσης στο πνεύμα του συγγραφέα με απλά και λιτά σκηνικά μέσα, μακριά από εντυπωσιασμούς και θεαματικές σκηνογραφικές επιλογές⁴⁶⁴.

Η ανάληψη των σκηνοθετικών καθηκόντων από τον Κατσέλη και τον Καραντινό, αποτέλεσμα των μεγάλων αναταράξεων που φέρνει η Κατοχή, ασφαλώς συνιστά μια –πρόσκαιρη έστω– διασάλευση της επικρατούσας σκηνοθετικής αντίληψης στο Εθνικό Θέατρο, στον βαθμό βεβαίως που αυτή μπορεί να αναγνωριστεί ως ενιαία και αδιατάρακτη: η ένταξη συλλήβδην των σκηνοθετών που εργάστηκαν στην κρατική σκηνή στη λεγόμενη «*σκηνοθετική παράδοση του Εθνικού Θεάτρου*»⁴⁶⁵, όπως προσεγγίζεται μέσα από τη μελέτη της αναβίωσης του αρχαίου δράματος (ως επίμαχου ζητούμενου τόσο για τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, όσο και για την Κριτική), έχει από χρόνια τεθεί εν αμφιβόλω. Η προσπάθεια της ιστορικής ανασύνθεσης των σκηνοθεσιών εκείνων των δεκαετιών, με τη βοήθεια των διαθέσιμων οπτικοακουστικών τεκμηρίων, υποβάλλει σειρά ερωτημάτων: Σε ποιον βαθμό επηρέασε ο Reinhardt τον Φώτο Πολίτη⁴⁶⁶, ή τον διάδοχό του Δημήτρη Ροντήρη⁴⁶⁷; Κατά πόσο ο Ροντήρης, που «*συνέβαλε αποφασιστικά στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του Εθνικού Θεάτρου τη δεκαετία του 1930*»⁴⁶⁸, συνεχίζει την παράδοση του Πολίτη, ή αργότερα κατά πόσο ο Αλέξης Μινωτής θα

⁴⁶⁴ «Ο σκηνοθέτης κοιτάζει πώς θάβρει τρόπο να ξιπάσει και, καβαλώνοντας τη σκηνή, να φτάσει αυτός στην πλατεία. [...] Και όταν λέμε πως ερμηνεύουμε Σαίξπηρ ή Σοφοκλή κι εμείς εμφανίζουμε φάτα και σκοτάδια, πλουτοκρατικές πολυπρόσωπες σκηνές, βελούδια και ατάζια και μπετόν αρμέ, θάβοντας ουσιαστικά κάτω απ' αυτά τον ποιητή, αυτό είναι επίσης έλλειψη ήθους. Όταν λέμε πως κάνουμε σκηνογραφία για να πλαισιώσει και ν' αναδείξει ένα δράμα και τη σκηνική του πραγμάτωση κι εμείς κουντίζουμε μηχανές, αραδιάζουμε χρώματα, δαντέλλες, πλαστικούς όγκους και άλλες τεχνικές απιθανότητες, αυτό είναι έλλειψη ήθους». (Κωνστ[αντίνος] Παπ[απάνος], «Λίγες στιγμές με τον κ. Σωκρ. Καραντινό», *Καλλιτεχνικά Νέα* 12 [28.8.1943], σ. 8).

⁴⁶⁵ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 9.

⁴⁶⁶ Βάλτερ Πούγχερ, «Ο Φώτος Πολίτης ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας. Οι επιδράσεις του Max Reinhardt στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο του ίδιου: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Παϊρίδης, Αθήνα [1984], σσ. 121-137.

⁴⁶⁷ Σάββας Πατσαλίδης, «Το σώμα του ηθοποιού και ο λόγος του σκηνοθέτη: η περίπτωση των Ράινχαρτ και Ροντήρη», στον τόμο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης. Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, ό.π., σσ. 47-76.

⁴⁶⁸ Σπάθης, «Δημήτρης Ροντήρης», ό.π., σ. 705.

βαδίζει στα χνάρια του Ροντήρη⁴⁶⁹; Σε ποιο βαθμό επηρεάστηκε η σκηνοθετική προσέγγιση του Ροντήρη από τις ημιαπαγγελματικές παραστάσεις του Γερμανού καθηγητή φωνητικής αγωγής και ερασιτέχνη σκηνοθέτη Wilhelm Leyhausen⁴⁷⁰; Αποκρυσταλλώνεται μέσα στις δεκαετίες η εικόνα μιας υποκριτικής σχολής με κοινά χαρακτηριστικά στην ερμηνεία των ηθοποιών της κρατικής σκηνής⁴⁷¹, ή μήπως μπορούν να ανιχνευθούν διαφοροποιήσεις⁴⁷²;

Εξάλλου, η αναζήτηση των επιρροών, ή ακόμα περισσότερο των ενδεχόμενων μιμητικών τάσεων, μέσα από τις σπουδές ή τα σεμινάρια που παρακολούθησαν πριν από την εργασία τους στο Εθνικό Θέατρο όλοι σχεδόν οι σκηνοθέτες που προαναφέρθηκαν (με εξαίρεση τον Μιχαηλίδη), αντιμετωπίζεται πλέον με μεγαλύτερη επιφυλακτικότητα. Οι Ροντήρης, Μουζενίδης, Κατσέλης και Καραντινός, που σκηνοθέτησαν στην κρατική σκηνή κατά τη δεκαετία του 1940, είχαν βρεθεί στην Αυστρία και τη Γερμανία, είτε για συστηματικές σπουδές είτε για να παρακολουθήσουν τη θεατρική πράξη (όπως και ο Πολίτης παλαιότερα για νομικές σπουδές, αλλά και ο Ματσούκης), ωστόσο η εκτίμηση του βαθμού εξάρτησης της εργασίας τους από τις ξένες επιρροές δεν γίνεται τόσο αβασάνιστα όσο τις περασμένες δεκαετίες⁴⁷³.

⁴⁶⁹ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Αντιγόνης, Οιδίποδες, πρωτότυπα, κακέκτυπα, διατηρητέα και αυθαίρετα», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή...*, ό.π., σσ. 411-420.

⁴⁷⁰ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Συγγένειες εκλεκτικές και μη: η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά τη δεκαετία του 1930», στον τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 18-21.4.2002, επιμ. Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, Ergo, Αθήνα 2004, σσ. 291-302· Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, ό.π., σσ. 401-402.

⁴⁷¹ Ελένη Δ. Γουλή, «Η υποκριτική “σχολή” του Εθνικού Θεάτρου. Δομικά χαρακτηριστικά, ηθοποιοί και ερμηνευτικές προσεγγίσεις», στον τόμο: *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής. Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν, Μνήμη Αγνής Μουζενίδου*, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας, Αθήνα 6-7.10.2008, επιμ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, Ergo, Αθήνα 2011, σσ. 353-366.

⁴⁷² Πλάτων Μαυρομούστακος, «Σημειώσεις για την ελληνική υποκριτική της μεταπολεμικής περιόδου», στον τόμο: *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής...*, ό.π., σσ. 311-317.

⁴⁷³ «Καθοριστικό ρόλο παίζει η καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του κάθε ξεχωριστού δημιουργού, η ιδεολογία, η ψυχολογία, το δημιουργικό του πάθος και όχι η σημαία, η ένδειξη της χώρας προέλευσης απ' όπου εκπέμπονται οι ξένες επιρροές». (Σπάθης, «Ο σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης...», ό.π., σ. 312).

2.5. Οι παραστάσεις

2.5.1. Οι σκηνοθεσίες του Δημήτρη Ροντήρη

Οιδίπους τύραννος του Σοφοκλή

Το έλλειμμα που διαπιστώνεται στα ταμεία του Εθνικού Θεάτρου οδηγεί τη νέα διεύθυνση Γιοκαρίνη στην απόφαση για άμεση έναρξη των παραστάσεων⁴⁷⁴. Η κρατική σκηνή ανασύρει την επιτυχία του *Οιδίποδα τυράννου*, που είχε μεταφράσει και σκηνοθετήσει ο Φώτος Πολίτης το 1933. Ο Ροντήρης επιμελείται την εργασία του δασκάλου του και αναλαμβάνει την προσαρμογή της σκηνοθεσίας σε ανοιχτό χώρο, αφού η παράσταση προορίζεται για το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού⁴⁷⁵. Στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται το όνομα του Ροντήρη, αλλά ούτε της Κατίνας Παξινοπού που είχε συνθέσει τη μουσική στην παράσταση του 1933, ενώ τα κοστύμια υπογράφει τώρα, αντί του Φωκά, ο Γεράκης, στην τελευταία πριν από την απόλυσή του συνεργασία με την κρατική σκηνή⁴⁷⁶. Το όνομα «Ν. Θαλής» που αναγράφεται δίπλα στον Εξάγγελο υποκρύπτει τον ηθοποιό Νίκο Χατζίσκο⁴⁷⁷. Η πρεμιέρα δίνεται στις 17.7.1941 και στο κοινό βρίσκονται και Γερμανοί στρατιώτες⁴⁷⁸.

⁴⁷⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/15.5.1941.

⁴⁷⁵ Σκηνοθεσία-Μετάφραση: Φώτος Πολίτης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Ανδρέας Γεράκης. Διευθυντής ορχήστρας: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Αμίλιος Βεάκης (Οιδίπους), Ιωάννης Αυλωνίτης (Ιερεύς), Γεώργιος Γληνός (Κρέων), Νικόλαος Ροζάν (Τειρεσίας), Αθανασία Μουστάκα (Ιοκάστη), Ηλίας Δεστούνης (Άγγελος), Νίκος Παρασκευάς (Θεράπων Λαΐου), Ν. Θαλής (Εξάγγελος), Μαρία Αλκαίου, Τιτίκα Νικηφοράκη, Νέλλη Μαρσέλλου, Ισμήνη Οικονόμου, Σμαράγδα Βεάκη, Έλσα Βεργή, Δήμητρα Κεφαλά, Ιωάννης Αυλωνίτης, Μάνος Κατράκης, Θάνος Κωτσόπουλος, Γεώργιος Ταλάνος, Γιάννης Βεάκης, Μήτσος Λυγίζος (Χορός).

⁴⁷⁶ Σοφοκλέους *Οιδίπους Τύραννος*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Ωδείον Ηρώδου του Αττικού, Θερινή Περίοδος Αρχαίων Δραμάτων 1941.

⁴⁷⁷ Η πληροφορία προέρχεται από βιογραφικό του Χατζίσκου στο εκτός εμπορίου λεύκωμα: [Τιτίκα Νικηφοράκη (επιμ.)], *Νίκος Χατζίσκος. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 1993, σ. 22. Το πραγματικό όνομα του ηθοποιού που ερμηνεύει τον Εξάγγελο αναφέρεται και σε κάποιες από τις κριτικές της παράστασης.

⁴⁷⁸ «Καλή παράσταση με πρωταγωνιστή το Βεάκη. Κοινό μάλλον μικροαστικό. Αρκετοί Γερμανοί αξιωματικοί και στρατιώτες. Ιταλός κανείς, ούτε για δείγμα. Οι Γερμανοί δείχνουν αληθινό ενδιαφέρον. Το κοινό χειροκροτεί επιδειχτικά έναν όμιλο Έλληνες στρατιώτες, που έρχονται την τελευταία στιγμή, πριν αρχίσει η παράσταση, με πιτζάμες». (Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, ό.π., σ. 271).

Η Κριτική υποδέχτηκε θετικά το «ευλαβές φιλολογικό και καλλιτεχνικό μνημόσυνο προς τον αείμνηστο Φώτο Πολίτη»⁴⁷⁹. Επισημαίνει την πολύ καλή απόδοση των ηθοποιών στους κύριους ρόλους⁴⁸⁰ και κυρίως του Βεάκη στον ρόλο του Οιδίποδα⁴⁸¹, ρόλο που είχε βεβαίως ερμηνεύσει και στο παρελθόν. Σχετικά με την παρέμβαση του Ροντήρη στη σκηνοθεσία του Πολίτη επισημαίνεται πως «δεν έκαμε απλήν εναρμόνισιν των στοιχείων που είχε η παράστασις του 1933, αλλά παρουσίασε στ' αχνάρια εκείνα μια καινούργια και εξαιρετη δημιουργία»⁴⁸².



Οι σελίδες με τους συντελεστές και τη διανομή στο τρίγλωσσο (ελληνικό, γερμανικό, ιταλικό) πρόγραμμα της παράστασης του *Οιδίποδα τυράννου*, 1941 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

⁴⁷⁹ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον. Οιδίπους τύραννος (Σοφοκλέους)», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.7.1941.

⁴⁸⁰ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Αι παραστάσεις του αρχαίου δράματος. Οιδίπους τύραννος», *Αθηναϊκά Νέα*, 18.7.1941.

⁴⁸¹ «Ο κ. Βεάκης εξωτέρηκεσε το άπαντον της δραματικής τέχνης του. Φυσικός και ανθρώπινος στην αρχή και ανταριασμένος όταν αρχίζει ο Οιδίπους να πληροφορείται το τραγικό μυστικό. Και το δραματικό πάθος ξέπασσε συγκλονιστικό στη σκηνή που παρουσιάζεται τυφλός και ερειπωμένος ψυχικά και σωματικά. Ήταν ο καλύτερος Οιδίπους των διαφόρων νεωτέρων ελληνικών θεατρικών περιόδων». (Ροδάς, ό.π.).

⁴⁸² Μαμάκης, ό.π.

Το ενδιαφέρον εστιάζεται στη διαφοροποίηση του χειρισμού του Χορού από τον Ροντήρη. Απαρτιζόταν από ογδόντα άτομα⁴⁸³, κινήθηκε «άνετα και εκφραστικά, χωρίς υπερβολικούς και περιττούς ρυθμούς»⁴⁸⁴, και, με ισχυροποιημένη σκηνοθετικά τη θέση του, διέθετε δυναμισμό και ενεργητικότητα απέναντι σε όσα συνέβαιναν επί σκηνής⁴⁸⁵.



Σοφοκλή, *Οιδίπους τύραννος*, σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, επιμέλεια σκηνοθεσίας Δημήτρη Ροντήρη, 1941 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

⁴⁸³ Μαμάκης, *ό.π.*

⁴⁸⁴ Ροδάς, *ό.π.*

⁴⁸⁵ «Ο χορός εις τον νέον “Οιδίποδα” υπήρξεν ό,τι έπρεπε να είναι. Όχι μόνον “ανακλαστικόν κάτοπτρον” του αναλυομένου πάθους, όχι μόνον “άθροισμα και εξαγόμενον” των εντυπώσεων του θεατού, όχι απλώς διακόσμησις του χώρου της δράσεως, αλλ’ ενεργόν στοιχείον, ομαδικός πρωταγωνιστής, μέτοχος πρώτης αξίας και αισθητικώς ισόβαθμος προς τα κύρια πρόσωπα της τραγωδίας. Αυτή ήτο πάντοτε η αρτία έκφρασις του χορού εις το αρχαίον δράμα και αυτήν ακριβώς την έκφρασιν, η οποία δεν αρκείται να υπογραμμίξη αλλά και να εκφράζη αυτοτελώς, παρημέλησαν και οι ιδικοί μας και οι ξένοι σκηνοθέται, αρκεσθέντες άλλοτε εις το διακοσμητικόν στοιχείον, άλλοτε εις το ζηρώς και στεγνώς βοηθητικόν της ερμηνείας. Είχομεν, λοιπόν, τραγελάφους. Είχομεν σουηδικάς ασκήσεις επί σκηνής ή εν υπαίθρω, ορχηστικές κινήσεις μπαλέτων επιθεωρήσεως, πλαστικές εικόνες ή νεκρικές πομπάς καλογήρων μοναστηρίου, όταν δεν είχομεν θλιβερά μπουλούκια που έδιδαν περισσότερον την εντύπωσιν μεθυσμένων ταβερνοβίων παρά προσώπων κινουμένων εις την περιοχήν υψίστου πάθους. Ο χορός προχθές εις τον “Οιδίποδα” είχε γνήσιον και ευλαβή δυναμισμόν. Ήτο μία αναπόσπαστος συμπλήρωσις της όλης δράσεως». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Ο Οιδίπους», *Η Καθημερινή*, 22.6.1941).

Το ρωμαϊκό ωδείο άλλωστε διευκόλυνε σκηνοθετικά, τόσο τη διάταξη όσο και την κίνηση του Χορού, που, αντιθέτως, στην παράσταση του 1933 «στο κλειστό θέατρο ήταν δεσμευμένος, έβγαινε από ένα είδος υπογείου και πολλές φορές δεν φαινότανε παρά μόνον τα κεφάλια του και δεν ακούγονταν παρά μονάχα οι διάτορες κραυγές του»⁴⁸⁶.

Για τον Χορό, ωστόσο, διατυπώθηκαν και δυσμενείς απόψεις· κρίθηκε πως η κίνησή του είχε «αρρυθμία» και πως η συνολική εικόνα του είχε «κάτι το εξεζητημένως επίπλαστον και αφύσικον»⁴⁸⁷, ή πως είναι λανθασμένη και μακριά από το πνεύμα της τραγωδίας η έντονη, ρεαλιστική συμμετοχή του στα τεκταινόμενα⁴⁸⁸. Οι κριτικοί που διαφώνησαν επισήμαναν με την ευκαιρία πως «παραμένει πάντοτε ο καλλίτερος τρόπος χρησιμοποιήσεως του χορού, ο της κ. Εύας Σικελιανού εις τας Δελφικάς εορτάς»⁴⁸⁹ και πως η παράσταση που επιμελήθηκε ο Ροντήρης δεν μπορεί «ούτε να συγκριθεί με τις παραστάσεις αρχαίων δραμάτων που έδωσαν άλλοτε η κ. Σικελιανού, το γερμανικό *Sprechchor*, οι Γάλλοι φοιτηταί κι ο κ. Καρζής»⁴⁹⁰.

Ο Φιλάργγρος του Μολιέρου

Η πρώτη νέα παραγωγή που σκηνοθέτησε ο Ροντήρης κατά την Κατοχή είναι ο *Φιλάργγρος* του Μολιέρου στο θερινό θέατρο Παρκ στις 19.8.1941⁴⁹¹. Το έργο

⁴⁸⁶ Μαμάκης, *ό.π.*

⁴⁸⁷ Χ[ρήστος] Ε. Α[γγελομάτης], «Οιδίπους τύραννος», *Εστία*, 18.7.1941.

⁴⁸⁸ «Φέτος, μέσα στη φυσική αρχαία μεγαλόπρεπη σκηνογραφία, και ίσως και γιατί ο κ. Ροντήρης είχε την πρωτοβουλία ν' αλλάξει κάπως τη διδασκαλία του Πολίτη και κάπως σχηματοποίησε τις κινήσεις του χορού, ο "Οιδίπους Τύραννος" έκανε λιγότερο από άλλοτε την εντύπωση ότι μεταβλήθηκε σε κοινό αστυνομικό δράμα· επιμένω όμως να θεωρώ αντιπαθητική την τάση να εμφανισθή ο χορός ρεαλιστικά, να παρουσιασθεί σαν όχλος που λαβαίνει άμεσο μέρος στο δράμα. Η θέση και το νόημα του χορού στην αρχαία τραγωδία είναι, και επιμένω στην αντίληψή μου, του θεατή που συμμετέχει βέβαια στα πάθη των ηρώων, αλλ' από κάποια απόσταση, του κριτή που εκφράζει λυρικά τις εντυπώσεις και τις φιλοσοφικές σκέψεις που προκαλεί μέσα του η παρακολούθηση των όσων ζετυλίζονται μπροστά του». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 351 [1.9.1941], σσ. 703-704).

⁴⁸⁹ Α[γγελομάτης], *ό.π.*

⁴⁹⁰ Θρύλος, *ό.π.*

⁴⁹¹ Μετάφραση: Λέων Κουκούλας. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Χριστόφορος Νέζερ (Αρπαγκόν), Αλέκος Δεληγιάννης (Κλεάνθης, γιος του Αρπαγκόν), Βάσω Μανωλίδου (Λίζα, κόρη του Αρπαγκόν), Άρης Μαυλιαγρός (Βαλέριος, γιος του Ανσέλμης), Μαρία Αλκαίου (Μαριάννα, κόρη του Ανσέλμης), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Ανσέλμης, πατέρας του Βαλέριου και της Μαριάννας), Σαπφώ Αλκαίου (Φροσύνη, μια ραδιούργα μεσίτρα), Μήτσος Λυγίζος (Κυρ Σίμος, μεσίτης), Γεώργιος Ταλάνος (Κυρ

παρουσιάζονταν για πρώτη φορά από το Εθνικό Θέατρο και ο Ροντήρης είχε στη διάθεσή του τον Χριστόφορο Νέξερ, που, όπως και στην περίπτωση του Βεάκη με τον *Οιδίποδα*, είχε ήδη ταυτιστεί από παλαιότερες παραστάσεις στη μνήμη του αθηναϊκού κοινού με τον ομώνυμο μολιερικό ήρωα.



Μολιέρου, *Ο Φιλάργγυρος*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1941 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Στην πλειοψηφία της η Κριτική επιδοκίμασε τη σκηνοθεσία του Ροντήρη, «μια εργασία απόλυτα πειθαρχημένη μελέτης και ρυθμού μνημειώδης»⁴⁹², που «απετέλεσεν ένα αρμονικόν και ευφύα συγκερασμόν σεμνής προσηλώσεως προς την παράδοσιν και προσαρμογής προς την σύγχρονον θεατρικὴν αντίληψιν»⁴⁹³. Ενθουσιώδης υπήρξε στην κριτική του και ο μεταφραστής του έργου, που εξήρε την οικειοποίηση του Γάλλου συγγραφέα από τη σκηνοθεσία: «Ο κ. Ροντήρης θα μπορούσε να μείνει πιο πιστός σε μιαν ξένην άλλωστε παράδοση, ωστόσο προτίμησε να πλησιάσει την αλήθεια με μέσα, που χωρίς να παραβλέπουν την εποχή και το

Γιάκουμος, μάγειρος και αμαξάς του Αρπαγκόν), Χρήστος Ευθυμίου (Σαΐτας, υπηρέτης του Κλεάνθη), Ιωάννης Τερζάκης (Στουμπής, λακές του Αρπαγκόν), Εμμανουήλ Ρούσσος (Γαλαίος, λακές του Αρπαγκόν), Ιωάννης Αυλωνίτης (Αστυνόμος), Νέλλη Μαρσέλλου (Κλαυδία).

⁴⁹² Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Ο Φιλάργγυρος. Θίασος “Εθνικού”», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.8.1941.

⁴⁹³ Άγγ[ελος] Δόξας, «Ο Φιλάργγυρος», *Ακρόπολις*, 21.8.1941.

περιβάλλον, ταιριάζουν πάντως περισσότερο στη νοοτροπία του ελληνικού κοινού. Μολιέρος ελληνικός λοιπόν; Όχι. Μολιέρος οικουμενικός, ανθρώπιнос»⁴⁹⁴.

Εκφράστηκαν ωστόσο επιφυλάξεις για την ένταση του ρυθμού της παράστασης, αφού για μεγάλη διάρκεια «η γοργότης περιώριζε το χρώμα της εκτελέσεως και η παράστασις “έτρεχε” κάπως υπερβολικά χωρίς η εκτύλιξις της δράσεως να έχη τις αναγκαίες διακυμάνσεις τόνου»⁴⁹⁵. Ακόμα περισσότερο, εκφράστηκαν διαφωνίες για την ευρύτερη σκηνοθετική σύλληψη του Ροντήρη· έλλειψη στοχοθεσίας της σκηνοθεσίας, αδυναμία προσέγγισης της ποιητικότητας του κειμένου και λανθασμένη υποκριτική γραμμή⁴⁹⁶.

Θετικά αποτιμήθηκε η «θεατρικωτάτη όσον και λογοτεχνική» μετάφραση του Κουκούλα⁴⁹⁷, «με την αβίαστη και ολοκάθαρη δημοτική μας γλώσσα»⁴⁹⁸, παρά τις μικρές επιφυλάξεις για «κατάχρηση γαλλισμών»⁴⁹⁹. Σχετικά με τη σκηνογραφία, επισημάνθηκε πως οι «ζωγραφισμένες σκηνογραφίες» (και όχι «χτιστές», όπως συνήθιζε να παρουσιάζει ο Κλώνης), είχαν ως αποτέλεσμα μια «σύνθεση κοινή», χωρίς «κανένα προσωπικό τόνο»⁵⁰⁰.

Ικανοποιητική στάθηκε η απόδοση των ηθοποιών, ιδίως των Βάσως Μανωλίδου, Μαρίας Αλκαίου, Αλέκου Δεληγιάννη, Άρη Μαλλιαγρού, Χρήστου Ευθυμίου⁵⁰¹, με εξαίρεση την ερμηνεία του Τηλέμαχου Λεπενιώτη⁵⁰². Ασφαλώς, το ενδιαφέρον του κοινού συγκέντρωσε η παρουσία του Χριστόφορου Νέζερ, στον οποίο το Εθνικό Θέατρο ανέθεσε επιτέλους την ερμηνεία ενός πρωταγωνιστικού

⁴⁹⁴ Λέων Κουκούλας, «Ο Φιλάργγυρος του Μολιέρου», *Η Πρωία*, 21.8.1941.

⁴⁹⁵ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Ο Φιλάργγυρος», *Αθηναϊκά Νέα*, 20.8.1941.

⁴⁹⁶ «Ο,τι έλειπε από το ανέβασμα του “Φιλάργγυρου” είναι [...] ο προσωπικός τόνος, η προσωπική δημιουργία. [...] Οι ηθοποιοί έπαιζαν γοργά και με μπρίο, αλλά τους έλειπε η ιδιαίτερη ελαφρότητα και η δαντελλένια χάρη που είναι απαραίτητες για να προσδοθεί ποίηση στις πολλές σχηματοποιημένες σκηνές της κωμωδίας· δεν ήταν Γάλλοι που είχαν εισδύσει βαθιά μέσα στο πνεύμα και το νόημα του έργου του Μολιέρου· ήταν αρκετά μακριά από την παράδοση, χωρίς και να έχουν μια δική τους δημιουργική αντίληψη. Ήταν Έλληνες που έπαιζαν με κέφι μια οποιαδήποτε κωμωδία». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια ουδέτερη παράσταση», *Νέα Εστία* 352 [1.10.1941], σσ. 767-768).

⁴⁹⁷ Μαμάκης, *ό.π.*

⁴⁹⁸ Ροδάς, *ό.π.*

⁴⁹⁹ Χ[ρήστος] Ε. Α[γγελομάτης], «Ο Φιλάργγυρος», *Εστία*, 20.8.1941.

⁵⁰⁰ Θρύλος, *ό.π.*

⁵⁰¹ Μαμάκης, *ό.π.*· Ροδάς, *ό.π.*· Α[γγελομάτης], *ό.π.*

⁵⁰² «Η σημερινή άτοπος χρησιμοποιήσις του βαρύνει εξ ολοκλήρου τον σκηνοθέτην». (Α[γγελομάτης], *ό.π.*). «Ο κ. Λεπενιώτης απεδείχθη ακατάλληλος και ηδίκηθη και ο ίδιος με την εμφάνισί του». (Μαμάκης, *ό.π.*).

ρόλου⁵⁰³. η Κριτική υπήρξε γενικά ευμενής για τον ηθοποιό, που «είνε ένας αυτοδίδακτος και αυτοσχέδιος ερμηνευτής του Μολιέρου, δυσκόλως υποτασσόμενος εις διδασκαλίαν, εις σχολήν, εις παράδοσιν»⁵⁰⁴, παρά τις αντιρρήσεις για την καταφυγή του ηθοποιού στην υποκριτική του μανιέρα και την κατάχρηση των εκφραστικών του μέσων, που άλλοι αποδέχθηκαν⁵⁰⁵ και άλλοι θεώρησαν πως υποβίβαζαν την ερμηνεία του⁵⁰⁶.

Φάουστ του Γκαίτε

Το Εθνικό Θέατρο θα παρουσιάσει τον *Φάουστ* του Γκαίτε μάλλον καθυστερημένα, έχοντας πλέον συμπληρώσει δέκα χρόνια λειτουργίας. Οι λόγοι της καθυστέρησης αυτής ενδεχομένως σχετίζονται με τους εσωτερικούς συσχετισμούς του ιδρύματος και τις καλλιτεχνικές δυνάμεις που θα αναλάμβαναν το εγχείρημα⁵⁰⁷. Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, σε κοινή σύσκεψη Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής και Διοικητικού Συμβουλίου λίγες εβδομάδες πριν από την πρεμιέρα του έργου και με αφορμή τη συζήτηση για τη στελέχωση του θιάσου, διατυπώνει τη διαφωνία του με το γεγονός πως δεν παιζόταν ο *Φάουστ* τόσα χρόνια, επειδή δεν υπήρχαν ηθοποιοί να

⁵⁰³ «Το κοινόν του “Εθνικού” τον είδε, επί αρκετά ήδη έτη, εις ρόλους δευτέρους. Και όσοι εγνώριζαν την καλλιτεχνικήν δυναμικότητα του Νέζερ, ησθάνοντο λύπην πραγματικήν διότι εν από τα λαμπρότερα στοιχεία του κρατικού οργανισμού έμενεν αδικαιολογήτως αχρησιμοποίητον». (Ανων., «Ο Φιλάργυρος», *Η Καθημερινή*, 21.8.1941).

⁵⁰⁴ Δόξας, *ό.π.*

⁵⁰⁵ «Ισως μερικοί ευρεθούν να τον ψέξουν δι’ υπερβολικήν “κινητικότητα” του προσώπου του εις τας διαφόρους σκηνάς του έργου. Θα ήσαν, όμως, άδικοι, διότι είναι ένα από τα πολλά ή ολίγα έργα ο “Φιλάργυρος”, που ο υποδύμενος τον κύριον ρόλον, πρέπει να παίζη, κυρίως, με το πρόσωπον». (Αγγελομάτης, *ό.π.*). «Μερικοί του αποδίδουν κάποια υπερβολή στην μιμική του προσώπου και στις κινήσεις των χειρών. Αλλ’ ακριβώς αυτή είνε και η μεγάλη επιτυχία του κ. Νέζερ, γιατί ο Αρπαγκόν είναι ένας άνθρωπος και τύπος με φοβερή παθολογική φιλοποψία, αφού και τον εαυτό του υποπτέεται για κλέφτη, βρίσκεται σε διαρκή αγωνία και κάθεται σε ηφαιστειο, ο νους και τα νεύρα αναταράσσονται διαρκώς, η ζωή του μέρα και νύχτα είνε μια αδιάκοπη κόλασι». (Ροδάς, *ό.π.*).

⁵⁰⁶ «Με τους αδιάκοπους μορφασμούς, με τις αναρίθμητες συσπάσεις του προσώπου του, παρουσίασε ένα Φιλάργυρο γελοιογραφημένο, ενώ ο Μολιέρου, αν και τον κομικοποίησε, είδε βαθιά ότι ο ήρωάς του είναι ουσιαστικά ένας τύπος τραγικός». (Άλκης Θρύλος, *ό.π.*, σ. 768). «Ο συμπαθής πρωταγωνιστής έκαμε κάποια κατάχρησι εξωτερικών μέσων. Μια υπέρμετρη χρησιμοποίησι μορφασμών και “τικ” του προσώπου που δεν εξυπηρετούσαν την τόσο άλλως τε κατά τα άλλα δημιουργική απόδοσι του μεγάλου ρόλου». (Μαμάκης, *ό.π.*).

⁵⁰⁷ Ο Ροδάς, μέλος της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής της κρατικής σκηνής, αναφέρει σχετικά με το θέμα στην κριτική του: «Το Εθνικό Θέατρο από ετών εσκέπετο την αναβίβασι της τραγωδίας του Γκαίτε, αλλά διαρκώς ανεβάλλετο για λόγους παρασκηνιακούς». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Φάουστ. Θίασος Εθνικής Σκηνής», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.3.1942).

συγκροτήσουν την κατάλληλη διανομή⁵⁰⁸. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως ο Αλέξης Μινωτής αρκετά χρόνια αργότερα, όταν επέστρεψε στην Ελλάδα, δήλωσε πως έφυγε από τη χώρα το 1942 γιατί δεν ήθελε να παίξει τον Φάουστ μπροστά στον πληρεξούσιο του Γ' Ράιχ στην Ελλάδα, Günther Altenburg⁵⁰⁹.

Η κρατική σκηνή θα παρουσιάσει τελικά τον *Φάουστ* στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 26.3.1942⁵¹⁰, σε μια παράσταση που, σύμφωνα με όσα γράφονταν, εμπειρείχε ρίσκο σχετικά με την ανάθεση των πρωταγωνιστικών ρόλων. Ο Ροντήρης είχε ζητήσει για την προετοιμασία της παραγωγής 45 περίπου ημέρες δοκιμών και είχε παραγγείλει τη μουσική στο Βερολίνο, στον συνθέτη Mark Lothar⁵¹¹. Την παραμονή της πρεμιέρας προαναγγέλλεται μάλιστα πως θα συμμετάσχει η Χορωδία Αθηνών⁵¹².

Η παράσταση θα στηριχθεί ιδιαίτερα στους μηχανισμούς και την περιστροφική σκηνή που διαθέτει το θέατρο της Αγίου Κωνσταντίνου⁵¹³, ωστόσο, όπως αποδείχθηκε, «η εν λόγω τραγωδία είναι πολύ ανωτέρα των μηχανικών μέσων που διαθέτει η εθνική μας σκηνή»⁵¹⁴. Η διάρκειά της, παρά τις περικοπές, ξεπέρασε τις τέσσερις ώρες⁵¹⁵, δυσχεραίνοντας την παρακολούθηση⁵¹⁶.

⁵⁰⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/27.2.1942.

⁵⁰⁹ Ω., «Το θεατρικό χρονικό μας», *Μάχη*, 8.6.1950.

⁵¹⁰ Μετάφραση: Κωνσταντίνος Χατζόπουλος. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Μουσική υπόκρουση: Mark Lothar. Χορογραφία: Λουκία Κωτσοπούλου. Διευθυντής ορχήστρας: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Νίκος Δενδραμής (Φάουστ), Θάνος Κωτσόπουλος (Πνεύμα), Ευάγγελος Μαρμίας (Βάγνερ), Γκίκας Μπινιάρης (Γέρος χωρικός), Γεώργιος Γληνός (Μεφιστοφελής), Γιάννης Βεάκης (Μαθητής), Χριστόφορος Νέζερ (Φρος), Ηλίας Δεστούνης (Μπράντερ), Χρήστος Ευθυμίου (Ζίμπελ), Άρης Μαλλιαγρός (Αλτμάγερ), Αθανασία Μουστάκα (Στρίγκλα), Βάσω Μανωλίδου (Μαργαρίτα), Σαπφώ Αλκαίου (Μάρθα), Μαρία Αλκαίου (Λίζα), Μάνος Κατράκης (Βαλεντίνος), Έλσα Βεργή (Πονηρό πνεύμα).

⁵¹¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 27/20.1.1942.

⁵¹² «Εις την περίφημον σκηνήν της εκκλησίας θα ψάλη η χορωδία Αθηνών συνοδεία ειδικού εκκλησιαστικού αρμονίου». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 25.3.1942).

⁵¹³ «Ας σημειωθή ότι χάρις εις τα μηχανικά μέσα του κρατικού θεάτρου και εις την επίνοιαν του σκηνογράφου κ. Κλώνη κατορθούται εις 17 αλληλοδιαδόχως και ταχέως εναλλασσομένας εικόνας ν' αποδοθή όλη η πολύπλοκος δράσις του αθανάτου έργου του Γκαίτε». (Στο ίδιο).

⁵¹⁴ Ροδάς, ό.π.

⁵¹⁵ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «*Φάουστ*. Τραγωδία του Γκαίτε εις 17 εικόνας από τον θίασον του "Εθνικού Θεάτρου"», *Αθηναϊκά Νέα*, 27.3.1942.

⁵¹⁶ «Η όλη παράσταση ήταν ανυπόφορα κουραστική. [...] Η υποχρεωτική πολύωρη καθήλωση σ' ένα κάθισμα είναι κάτι που δεν το αντέχει η σημερινή διέγερση των νεύρων μας, προπάντων όταν η παράσταση που θέλουμε να δούμε απαιτεί, για να την παρακολουθήσουμε, ένα αδιάκοπο τέντωμα της όρασης και της ακοής μας». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Δυο κλασικά έργα», *Νέα Εστία* 360 [1.5.1942], σ. 329).

Η Κριτική χαρακτήρισε την παράσταση επιμελημένη και πειθαρχημένη στη σκηνοθετική γραμμή⁵¹⁷ και αναγνώρισε στον Ροντήρη πως «έστρεψε όλη του την προσοχή στην εσωτερική διδασκαλία του έργου, στην πλαστική δηλαδή ερμηνεία του ποιητικού λόγου και στην αποκάλυψη του ανθρωπίνου νοήματος που κρύβουν οι πράξεις των υπερβατικών, των μετουσιωμένων σε σύμβολα και γενικότητες προσώπων του δράματος»⁵¹⁸. Υπήρξαν όμως και αντιρρήσεις για τον σκηνοθέτη που «είχε και πάλι βυθίσει τις περισσότερες σκηνές στ' αγαπημένα του πυκνά και σχεδόν αδιαπέραστα σκοτάδια»⁵¹⁹.



Γκαίτε, *Φάουστ*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1942 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η εμφάνιση των ηθοποιών στους τρεις κύριους ρόλους συζητήθηκε ιδιαίτερα. Κυρίως οι ερμηνείες της Βάσως Μανωλίδου στον ρόλο της Μαργαρίτας και του Νίκου Δενδραμή στον ρόλο του Φάουστ αναμένονταν με έντονο ενδιαφέρον, καθώς, σύμφωνα με την Κριτική, τα δύο αυτά πρόσωπα του έργου του Γκαίτε δεν ήταν εντός του ρεπερτορίου στο οποίο έως τότε είχαν κινηθεί ερμηνευτικά οι δύο ηθοποιοί. Η απόδοση της Μανωλίδου στον ρόλο της Μαργαρίτας έγινε δεκτή με ενθουσιασμό και

⁵¹⁷ Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Φάουστ», *Η Καθημερινή*, 28.3.1942· Μαμάκης, *ό.π.*· Ροδάς, *ό.π.*

⁵¹⁸ Λέων Κουκούλας, «Φάουστ», *Η Πρωία*, 28.3.1942.

⁵¹⁹ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 329.

αναγνωρίστηκε πως το ρεπερτόριό της εκτείνεται πλέον και σε ρόλους δραματικούς⁵²⁰. Θετική ήταν γενικά η εντύπωση και για την προσπάθεια του Νίκου Δενδραμή⁵²¹, χωρίς όμως να λείψουν οι ενστάσεις⁵²², ενώ αντιφατικές υπήρξαν οι εντυπώσεις για την προσέγγιση του Μεφιστοφελή από τον Γεώργιο Γληνό⁵²³. Εμφανέστατη αδυναμία, που χρεώθηκε στη διδασκαλία του Ροντήρη, παρουσιάστηκε στην ερμηνεία κάποιων μικρότερων ρόλων· ιδίως στην απόδοση της Έλσας Βεργή που υποδύοταν το Πονηρό Πνεύμα⁵²⁴.

Η παράσταση σημείωσε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, την οποία έσπευσε η διοίκηση του θεάτρου να προβάλλει στον φιλικά προσκείμενο Τύπο⁵²⁵, αναδημοσιεύοντας παράλληλα διθυραμβικές κριτικές από γερμανικά έντυπα⁵²⁶. Παίχτηκε χωρίς διακοπή για δύο ολόκληρους μήνες (σπάνια διάρκεια διατήρησης της

⁵²⁰ «Φανέρωσε ένα ταλέντο πολύ πιο πλούσιο από κείνο που γνωρίζαμε· την εκτιμούσαμε μόνο σαν *ingénue*· στη σκηνή της φυλακής απόδειξε ότι έχει και δραματικές ικανότητες· συγκλόνησε, σκόρπισε ένα έντονο ρίγος». (Θρύλος, ό.π., σ. 329). «*Η εν λόγω καλλιτέχνης, γνωστή κομεντιέν ως τώρα, εξέπληξε όλους και με την δραματικότητά της στη σκηνή της φυλακής, εκεί ακριβώς στο κρισιμότερο σημείο του ρόλου*». (Ροδάς, ό.π.). «*Υπήρξε συνολικώς περίφημη και μ' ό,τι κι αν θελήση κανείς να της εύρη είνε γεγονός ότι επήρε από χθες δικαιωματικά την επίσημη καθιέρωσίν της εις την σειράν των εξαιρετικών νέων πρωταγωνιστριών που διαθέτει το ελληνικόν θέατρον*». (Μαμάκης, ό.π.).

⁵²¹ «*Εξοχος στις σκηνές όπου ο Φάουστ είνε νέος, αποκάλυψε, στις σκηνές όπου ο Φάουστ είνε γέρος, ότι έχει και συνθετικές και πνευματικές δυνατότητες, τις οποίες ίσαμε τώρα δεν είχαμε υποπτευθεί*». (Θρύλος, ό.π., σ. 329). «*Ενεφανίσθη για πρώτη φορά σε ρόλο κλασσικού τύπου. Και υπεκρίθη θαυμάσια και στο πρώτο και στο δεύτερο μέρος. Στο σπουδαστήριο ήτο ένας επιβλητικός φιλόσοφος, εχρωμάτιζε ωραιότατα τα λόγια του και εκράτησε ζωηρότατο το ενδιαφέρον του κοινού. Εις το δεύτερο, το νεανικό μέρος του Φάουστ, ήτο στο στοιχείον της καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας του*». (Ροδάς, ό.π.).

⁵²² «*Ο Φάουστ δεν έχει αντικατοπτρισμό στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του κ. Ν. Δενδραμή. Η αλήθεια είνε πως ο κ. Ν. Δενδραμής, προσκεκτικός και μελετημένος, όπως πάντοτε, δεν παρερμηνεύει τον ήρωα. Τον ερμηνεύει όμως σε ήσσονα κλίμακα*». ([Ιωάννης] Στ[ογιάννης], «Φάουστ», *Η Βραδυνή*, 27.3.1942).

⁵²³ «*Ο Γ. Γληνός ως Μεφιστοφελής ανυψώθη σε μια μεγάλη καλλιτεχνική βαθμίδα, κυριώτατα όμως στο δεύτερο μέρος. Και η μιμική του ήτο θαυμάσια, και ως τύπος και σύμβολο σατανικού πνεύματος. Πληρέστερος θα ήτο και στο πρώτο μέρος εάν δεν είχε κάποια τραχύτητα φωνής, που την απέβαλε στο δεύτερο μέρος*». (Ροδάς, ό.π.). «*Ο κ. Γληνός, αν και ήταν πολύ περισσότερο ένας σατανικός άνθρωπος, παρά, όπως το απαιτεί το έργο, ο Σατανάς που έγινε άνθρωπος, αν και δεν συνέλαβε και δεν απέδωσε το μέρος του με αρκετή ποίηση, είχε στο ρεαλιστικό τόνο που άφησε να κυριαρχήσει πολλή ευλυγισία και αρκετή λεπτότητα*». (Θρύλος, ό.π., σ. 329).

⁵²⁴ «*Οι περισσότεροι ηθοποιοί δεν έχουν ακόμα αποκτήσει διαυγή άρθρωση, κι όταν προπάντων απαγγέλλουν στίχους, εξαφανίζουν άπειρες λέξεις. Από την απαγγελία της δ. Βεργή δεν ξεπέρασε το προσκήνιο όχι μόνον ούτε μια λέξη, αλλ' ούτε και μια συλλαβή [...]*». (Θρύλος, ό.π., σ. 329). «*Δεν ξέρω μόνον διατί... τα πνεύματα δεν εσημείωσαν ευτυχή απόδοσιν. Ο σκηνοθέτης ηθέλησε το άυλόν τους ν' αποδοθή έτσι που κανείς να μην ξεχωρίση στη φωνή τους το τι έλεγαν; Πάντως είνε γεγονός ότι ούτε ο κ. Κοτσόπουλος τι ακριβώς είπε κατάλαβα, ούτε η δις Βεργή. Από τα λόγια της δευτέρας μάλιστα στην σκηνή της εκκλησίας –που ήταν τόσο υποβλητική με το αρμόνιο και τους ύμνους που εκτελούσαν μέλη της χορωδίας Αθηνών– δεν ξεχώρισα έστω και μια λέξη*». (Μαμάκης, ό.π.).

⁵²⁵ «*Ο “Φάουστ” σταθερός επί κεφαλής των εισπραξέων όλων των αθηναϊκών θεάτρων σημειώνει συνεχώς το μέγιστον της αποδόσεως θεατών που ημπορεί να περιλάβη το θέατρον της οδού Αγίου Κωνσταντίνου*». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 18.4.1942).

⁵²⁶ Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 3.4.1942.

παράστασης για τα δεδομένα της εποχής) και, σύμφωνα με την ειδησεογραφία, προκάλεσε τη μεταφορά της παραγωγής του έργου του Καλντερόν *Η γυναίκα στοιχειό* στην επόμενη χειμερινή περίοδο⁵²⁷.

Λουίζα Μίλλερ [Έρωτας και ραδιουργία] του Σίλλερ

Η σκηνοθεσία του έργου του Σίλλερ *Λουίζα Μίλλερ* είναι η τελευταία εργασία του Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο πριν από την παραίτησή του. Έχοντας ενταχθεί στο δραματολόγιο της κρατικής σκηνής ήδη από την εποχή του Μπαστιά, όταν η διοίκηση εξαγόρασε τη μετάφραση του Κουκούλα⁵²⁸, η *Λουίζα Μίλλερ* θα παρουσιαστεί στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 26.10.1942⁵²⁹.

Η παραγωγή ετοιμάζεται και πραγματοποιείται σε μια εποχή που η αδυναμία συγκρότησης του θιάσου της κρατικής σκηνής, με τις επαναλαμβανόμενες ομαδικές αποχωρήσεις ηθοποιών, έχει αρχίσει να αφήνει τα σημάδια της στην τελική εικόνα των παραστάσεων⁵³⁰.

⁵²⁷ «Είνε τόση η συγκέντρωσις κόσμου ώστε ενώ η κρατική σκηνή δεν ηύξησε την τιμήν του εισιτηρίου εις 300 δραχμάς, όπως όλα τα άλλα θέατρα, ο “Φάουστ” έχει με 200δραχμον εισιτήριον ημερησίαν κίνησιν 100 περίπου χιλιάδων δραχμών. Κατόπιν τούτου η διεύθυνσις του “Εθνικού Θεάτρου” απεφάσισεν όπως μη αναβιβασθή το τελευταίον έργον του χειμερινού ρεπερτορίου του θεάτρου “Η γυναίκα στοιχειό” του Καλντερόν, και παραταθούν αι παραστάσεις του θριαμβεύοντος “Φάουστ” μέχρι τέλους της σαιζόν, διά να κατορθώση να τον ιδή όλος ο κόσμος». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 30.4.1942).

⁵²⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 183/27.12.1939.

⁵²⁹ Μετάφραση: Λέων Κουκούλας. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Γεώργιος Γληνός / Περικλής Γαβριηλίδης (Πρόεδρος φον Βάλτερ), Νίκος Δενδραμής / Τζαβαλάς Καρούσος (Φερδινάνδος, γιος του, ταγματάρχης), Μιχάλης Καλογιάννης / Ιωακείμ Ραυτόπουλος / Μάνος Κατράκης (Αυλάρχης φον Καλμπ), Έμμυ Καρτάλη / Έλσα Βεργή (Λαίδη Μίλφορντ, ενοουμένη του Δουκός), Νίκος Παρασκευάς (Βουρμ, ιδιαίτερος του Προέδρου), Νικόλαος Ροζάν / Ηλίας Δεστούνης (Μίλλερ, μουσικός του Δήμου), Σαπφώ Αλκαίου / Αθανασία Μουστάκα (Κυρα-Μίλλερ), Βάσω Μανωλίδου / Τιτίκα Νικηφοράκη (Λουίζα, κόρη τους), Αλέκα Παΐζη / Μόσχα Ζαννή (Σοφία, καμαριέρα της Λαίδης), Χαράλαμπος Πλακούδης (Ένας θαλαμηπόλος του Δουκός), Χ. Ντουνάκης (Ένας υπηρέτης του Προέδρου).

⁵³⁰ Στο θέμα αναφέρεται πλέον και ο Χουρμούζιος, που διατηρεί εργασιακή σχέση με το Εθνικό Θέατρο, ως μέλος της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής, αλλά και ως μεταφραστής: «Υπάρχουν, βεβαίως, κενά τα οποία γίνονται αισθητά, υπάρχουν ελλείψεις αι οποίαι διά τον ζηλωτήν του τελείου γίνονται πρόδηλοι, υπάρχουν μερικά που θα έπρεπε να ήσαν άλλως, αλλ’ υπάρχουν και πολλά, πάρα πολλά που καλύπτουν τα ρήγματα, που κλείουν τας ρωγμάς και που βοηθούν αυτό το σκάφος να πλέη». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «*Λουίζα Μίλλερ* του Σίλλερ εις το “Εθνικόν”», *Η Καθημερινή*, 28.10.1942). Ακόμα πιο αιχμηρός ο Άλκης Θρύλος: «Άλλοτε, και στον μικρότερο ρόλο εμφανισιότανε κάποια πνοή· το σύνολο ήταν αρμονικώτατο· σήμερα, αρκετοί δεύτεροι ρόλοι δεν κρατήθηκαν ούτε ανεκτά. Το Εθνικό Θέατρο άλλοτε καθοδηγούσε· σήμερα έχει ξεπέσει στο επίπεδο των ασθενών θεατρικών οργανισμών».

Η σκηνοθεσία του Ροντήρη και το τελικό αποτέλεσμα βαδίζουν, σύμφωνα με κάποιους κριτικούς, στην «καλλιτεχνική παράδοσι που εδημιουργήθη με κόπους και μόχθους από του 1932 μέχρι σήμερα»⁵³¹, μεταφέροντας επιτυχώς την ατμόσφαιρα του έργου⁵³². Σύμφωνα με άλλους, όμως, πολλές σκηνές της παράστασης «εξετυλίσσοντο υπό συσκότισιν», ενώ έγινε «κατάχρησις εξωτερικών μέσων, πολλών φωνών και γενικά ψυχρό και χωρίς εσωτερικότητα εις πολλά μέρη ζωντάνεμα των δραματικών στοιχείων του έργου, εις τρόπον ώστε συντελούντος και του ρητορικού φόρτου του διαλόγου, να μη δημιουργηθή αισθητική συγκίνησις εις ολόκληρη την εμφάνισι της “Λουίζας Μύλλερ”»⁵³³. ή, ακόμα περισσότερο, πως η ένδεια του θιάσου αλλοιώνει τον χαρακτήρα του Εθνικού Θεάτρου, όπως είχε διαμορφωθεί από την περίοδο του Μεσοπολέμου⁵³⁴.



Σύλλερ, *Λουίζα Μίλλερ*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1942 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

(Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Εναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου. Β΄», *Νέα Εστία* 371 [15.11.1942], σ. 1209).

⁵³¹ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «*Λουίζα Μίλλερ*. Θίασος Εθνικής Σκηνής», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.10.1942.

⁵³² Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*: Ροδάς, *ό.π.*

⁵³³ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «*Λουίζα Μύλλερ*. Πεντάπρακτον έργον του Σύλλερ από τον δραματικόν θίασον του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 27.10.1942.

⁵³⁴ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1209.

Στις ερμηνείες των ηθοποιών ξεχώρισε για μια ακόμα φορά η Βάσω Μανωλίδου⁵³⁵, για την απόδοση της οποίας στον ομώνυμο ρόλο επισημάνθηκε πως ξεπέρασε ακόμα και την εμφάνισή της στη Μαργαρίτα του *Φάουστ*⁵³⁶, αλλά και οι Νίκος Δενδραμής, Σαπφώ Αλκαίου, Νίκος Παρασκευάς. Αρνητικές κρίσεις υπήρξαν για την ερμηνεία του Μάνου Κατράκη, που θεωρήθηκε πως οφειλόταν σε λάθος συγκρότηση της διανομής από τον σκηνοθέτη⁵³⁷ και για την Έμμη Καρτάλη, που, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η παρουσία της στην κρατική σκηνή εκείνη την περίοδο και η ανάληψη από μέρους της σημαντικών ρόλων είχαν δημιουργήσει αμηχανία σε κοινό και κριτικούς⁵³⁸.

⁵³⁵ «Μία ιδεώδης Λουίζα γνωρίζουσα να παρασύρη με την αθωότητά της, να γοητεύη με τους θαυμασίους τόνους της φωνής και της εκφράσεώς της και να συγκινή βαθύτατα με τον συγκρατημένον σπαραγμόν της». (Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*). «Ήταν και θελκτικώτατα *ingénue* και εντονώτατα δραματική με πολλή συγκράτηση». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1209).

⁵³⁶ «Η ιδιαίτερα αξία της δημιουργίας της νεαρής –αλλά τόσο ωρίμου καλλιτεχνικώς– πρωταγωνιστριάς είναι ότι ενώ διετήρησε με την φυσική της θελκτικότητα όλην την παιδικότητα και την αθωότητα που αξιολύει ο τύπος της *Ιβέτιδος Λουίζας Μύλλερ* και εξωντάνεψε μ’ άπειρη τρυφερότητα, αγνότητα και ποίησι το ερωτικό στοιχείο που το τρικυμιάζουν η κοινωνική αδικία και τ’ ανθρώπινα πάθη, απέδωσε τις δραματικές σκηνές με τραγικήν δύναμιν και φυσικήν τέχνην, χωρίς όμως “σκληρό” παίξιμο, χωρίς υπέρμετρες κραυγές, χωρίς έντονον υπογραμμισμόν που θα έκανε να λησμονηθή ότι η ηρωίς είναι ένα πολύ νέο και απλό κορίτσι του λαού. Ήταν με άλλα λόγια, ό,τι εχρειάζετο και η επιτυχία της υπήρξεν ως εκ τούτου μοναδική και πολύ ανωτέρα της *Μαργαρίτας*». (Μαμάκης, *ό.π.*). «Χθες ήτο ανωτέρα και της *Μαργαρίτας* στον “*Φάουστ*”. [...] Η ηρωίδα του Σίλλερ βρήκε στην τέχνη της Ελληνίδος ηθοποιού την εντελεστέρα ενσάρκωσίν της». (Ροδάς, *ό.π.*).

⁵³⁷ «Εντελώς ασήμαντος ως αυλάρχης ο κ. Κατράκης, ηδίκησε και το έργο και τον εαυτόν του. Αποτελεί σκηνοθετικόν σφάλμα η ανάθεσις του ρόλου αυτού, ο οποίος έχει γελοιογραφικήν γραμμίν, εις ένα καλλιτέχνην ξένου κλίματος, που όχι μόνον είναι ακατάλληλος, αλλά τον επήρε και ολίγας μόνον ημέρας προ της παραστάσεως και φυσικά δεν μπορούσε να αποδώσῃ». (Μαμάκης, *ό.π.*). «Μοναδικήν εξαίρεσιν απετέλεσεν ο κ. Κατράκης, ο οποίος παρ’ όλην την φιλότιμον προσπάθειάν του δεν κατώρθωσε ν’ αποδώσῃ τον ρόλον του αυλάρχου Καλμπ και τούτο, διότι ο ρόλος αυτός ήταν ακαταλληλότατος διά την καλλιτεχνικήν του ιδιοσυγκρασίαν». (Αθ[ανάσιος] Σαράφης, «*Λουίζα Μύλλερ*», *Ο Τύπος*, 28.10.1942).

⁵³⁸ Οι Μαμάκης και Ροδάς επικαλούνται πως η Καρτάλη έχει εμφανιστεί με επιτυχία σε θέατρα της Γερμανίας και δικαιολογούν την εμφάνισή της. «Η κ. Καρτάλη έχει αναμφισβητήτως στοιχεία τέχνης, σκηνική αγωγή, σχετικήν άνεσιν εις την κίνησίν της και μια ευαισθησία στο παίξιμό της μαζί μ’ ευγένεια εμφανίσεως. Αντιθέτως όμως παρουσιάζει το σημαντικό ελάττωμα μιας ξενικής προφοράς, που όταν μάλιστα λέγη γρήγορα το μέρος της την οδηγεί και σε λάθη αρθρώσεως –το τ το προφέρει θ σαν να ψευδίζῃ– και που μειώνει την εντύπωσιν του θεατού. Δεν ξέρω δε εάν ήτο το “τρακ” της πρώτης εμφανίσεως, αλλ’ είχε σημεία που εκτός από την ενοχλούσαν ομιλίαν της ήτο και γενικά άτονη. [...] Οπωσδήποτε η κ. Καρτάλη, χωρίς φυσικά να ικανοποιήσῃ, “στάθηκε”». (Μαμάκης, *ό.π.*). «Βεβαίως είχε κάπου-κάπου και την αβεβαιότητα της πρώτης εμφανίσεως, αλλά ήτο μια λαίδη με ευγενικά χαρακτηριστικά, με πολλές υποσχέσεις και σε άλλες ερμηνείες δραματικών ρόλων». (Ροδάς, *ό.π.*). Αντίθετα, οι Χουρμούζιος και Θρύλος υπήρξαν πολύ αυστηροί με την ερμηνεία: «*Αρθρωσις κακή, τονικά αποχρώσεις ελαφρώς αντιπαθείς, συνέπειαι πρόδηλοι μακράς απουσίας εις το εξωτερικόν, έλλειψις αυτοπεποιθήσεως συχνά και συχνότερα ακόμη ανεπάρκεια εκφραστικότητος*». (Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*). «Δεν επέδειξεν παρά μιαν ανυπόφορη προσποίηση στις κινήσεις της, μια κακόηχη φωνή, και μια πολύ ενοχλητική αδεξιότητα πάνω στη σκηνή. Έπρεπε να περάσει πολύς καιρός ακόμα, και πολύ να δοκιμασθεί, πριν την εμφανίσει το Εθνικό Θέατρο, και μάλιστα σε μια τιμητική θέση, σ’ έναν κύριο ρόλο». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1209).

Η παράσταση είχε εισπρακτική επιτυχία για το Εθνικό Θέατρο· θα προστεθούν εκτάκτως απογευματινές παραστάσεις⁵³⁹ και θα αποτελέσει μια από τις κερδοφόρες παραγωγές της κρατικής σκηνης⁵⁴⁰. Ωστόσο διαβαίνοντας η χώρα στον δεύτερο χρόνο της Κατοχής η αδυναμία οικειοποίησης από το αθηναϊκό κοινό του κλασικού ρεπερτορίου μοιάζει ολοένα μεγαλύτερη⁵⁴¹.

⁵³⁹ Άνων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 28.10.1942.

⁵⁴⁰ Το κόστος της παραγωγής είχε ανέλθει στις 4.554.367 δραχμές και οι εισπράξεις έφτασαν τις 19.323.600 δραχμές. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/29.12.1942).

⁵⁴¹ «Είναι ένα από τα νεανικά δημιουργήματα του Σίλλερ κι ο υπερρωμαντισμός του, οι ατέλειωτες *tirades*, οι έρωτες που οδηγούν στο θάνατο, οι αυτοκτονίες, οι πολύ ιδεαλιστικές του σοσιαλιστικές τάσεις, δεν μας βρίσκουν πια συντονισμένους». (Θρύλος, ό.π., σ. 1209).

2.5.2. Οι σκηνοθεσίες του Τάκη Μουζενίδη

Ιφιγένεια εν Ταύροις του Ευριπίδη

Ο Τάκης Μουζενίδης αφού επαναλάβει τον Ιούνιο του 1941 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, που αποτέλεσε την πρώτη προσέγγιση του σκηνοθέτη στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας το καλοκαίρι του 1940, θα παρουσιάσει το έργο του Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Ταύροις* στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 15.10.1941⁵⁴².

Η πραγματοποίηση της παράστασης στο κλειστό θέατρο και όχι στο ρωμαϊκό ωδείο, όπου παρουσιάστηκαν οι επαναλήψεις του *Οιδίποδα τυράννου* και της *Αντιγόνης*, θα γίνει «για λόγους ειδικούς»⁵⁴³ και σε αντίθεση με την επιθυμία του σκηνοθέτη, που εκφράζει την πεποίθησή του για την αναγκαιότητα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στον ανοιχτό χώρο σε σχετικό άρθρο του, επικαλούμενος και τις σκηνοθετικές λύσεις του Max Reinhardt⁵⁴⁴. Ο Μουζενίδης ωστόσο θα αμβλύνει κάπως τις εντυπώσεις γύρω από το θέμα του χώρου, διατυπώνοντας την άποψη πως ο Ευριπίδης στο έργο αυτό «μεταχειρίστηκε ύλη και θέμα απαλό, μουσικό μαζί και στο έπακρο λεπτό, και γι' αυτό ακριβώς η “Ιφιγένειά” του προσφέρεται περισσότερο από κάθε άλλη τραγωδία για διδασκαλία σε κλειστό χώρο»⁵⁴⁵.

⁵⁴² Μετάφραση: Απόστολος Μελαχρινός. Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Μουσική: Πέτρος Πετρίδης. Μουσική διεύθυνση: Γεώργιος Λυκούδης. Εκγύμναση Χορού: Λουκία Κωτσοπούλου. Διανομή: Ελένη Παπαδάκη (Ιφιγένεια), Θάνος Κωτσόπουλος (Ορέστης), Μήτσος Λυγίζος (Πυλάδης), Γεώργιος Γληνός (Θόας), Μάνος Κατράκης (Βουκόλος), Ν. Θαλής [= Νίκος Χατζίσκος] (Αγγελιαφόρος), Ελένη Ζαφειρίου (Αθηνά), Έλσα Βεργή, Αλίκη Ζωγράφου, Δήμητρα Τζίτζη, Νέλλη Μαρσέλλου, Ισμήνη Οικονόμου (Κορυφαίες).

⁵⁴³ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Η ελληνική τραγωδία. *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Εθνικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 16.10.1941. Ο κριτικός, μέλος της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου, δεν εξηγεί ωστόσο τους λόγους αυτούς.

⁵⁴⁴ «Προσπάθησα να λύσω μερικά από τα προβλήματα που θέτει το αρχαίο δράμα όταν διδάσκεται μέσα σε κλειστό χώρο. Και πρέπει εδώ να τονίσω, για μιαν ακόμα φορά, πως η άποψή μου είναι ότι το φυσικό περιβάλλον της αττικής τραγωδίας είναι το ύπαιθρο και το φως του ήλιου. Η σύγχρονη σκηνή, παρά τις ποικίλες δυνατότητές της, δεν είναι ο ιδεώδης χώρος και μειώνει την καλλιτεχνική απόδοση. Γι' αυτό και σκηνοθέτες με πείρα και με προσωπικότητα, σαν τον Ράινχαρτ κ.ά., ζήτησαν ειδικά θέατρα για να διδάξουν τραγωδία». (Τάκης Μουζενίδης, «Το σκηνοθετικό πρόβλημα της *Ιφιγένειας*», *Νέα Εστία* 354 [1.12.1941], σ. 899). Στο άρθρο του ο Μουζενίδης, με την ευκαιρία της παράστασης, επαναδιατυπώνει την ιδέα του να ιδρυθεί στην Αθήνα «ένα Ινστιτούτο της Αρχαίας Τραγωδίας, με σκοπό τη συστηματική μελέτη των προβλημάτων που παρουσιάζονται, απ' όλους εκείνους που πιστεύουν πως το θέατρο δεν πρέπει να απομακρυνθεί από τις ακατάλυτες αρχές που θεμελίωσε η αρχαία τραγωδία». (Στο ίδιο, σ. 898).

⁵⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 899.

Η σκηνοθεσία του Μουζενίδη βασίστηκε ιδιαίτερα στο επικλινές σκηνικό που ετοίμασε ο Κλώνης στο θέατρο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου. Ο σκηνοθέτης θεώρησε πως η κλίση αυτή «συντελεί προοπτικά στην ανάταση των μορφών» και «στην προσφορώτερη τοποθέτηση των προσώπων»⁵⁴⁶. Το απλό σκηνικό αποτελούσαν ένας δωρικού ρυθμού ναός και ένας βωμός στο κέντρο της σκηνής, σε ένα γαλάζιο φόντο που έδινε την ψευδαίσθηση εξωτερικού χώρου.



Ευριπίδη, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, 1941 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η σκηνογραφία του Κλώνη θεωρήθηκε «υποδειγματική»⁵⁴⁷. ένα «ευφρές εύρημα διαρρυθμίσεως»⁵⁴⁸, που «μετέφερε συγχρόνως σ' έναν ποιητικό, υπερπραγματικό κόσμο και το φως που την έλουζε είχε κάτι το υπερκόσμιο»⁵⁴⁹,

⁵⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 899.

⁵⁴⁷ Άγγ[ελος] Δόξας, «*Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδου», *Ακρόπολις*, 16.10.1941.

⁵⁴⁸ Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «*Ιφιγένεια η εν Ταύροις* του Ευριπίδου εις το Εθνικόν», *Η Καθημερινή*, 17.10.1941.

⁵⁴⁹ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Εναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου», *Νέα Εστία* 354 (1.12.1941), σ. 897.

επιτυγχάνοντας έτσι την «αρμονική και θεαματική εικόνα της παραστάσεως»⁵⁵⁰. Δεν έλειψαν ωστόσο οι διαφωνίες σχετικά με τη σύλληψη του σκηνογράφου, που θεωρήθηκε «κατωτέρα της παραδόσεως του Εθνικού Θεάτρου»⁵⁵¹.

Η μετάφραση του Μελαχρινού δημιούργησε αντιφατικές εντυπώσεις: κάποιιοι μίλησαν για «ποιητικό άθλο»⁵⁵², «μετάφραση ποιητική με τη δημοτική γλώσσα και αμπεγάδιαστη»⁵⁵³, με «αξιοσημείωτον σύγχρονον λεκτικόν πλούτον»⁵⁵⁴, ενώ άλλοι επισήμαναν την ακαταλληλότητά της για τη σκηνή, καθώς τη θεώρησαν «εξαιρετικά δυσκολοπαρακολούθητη»⁵⁵⁵, ή και εντελώς δυσνόητη⁵⁵⁶.

Η Κριτική σύσσωμη αντιμετώπισε ιδιαίτερα θετικά τη μουσική του Πέτρου Πετρίδη, στη μοναδική συνεργασία του με το Εθνικό Θέατρο. «*Η γερή αντιστικτική εργασία του δίνει μια περίεργη εντύπωση κλασικισμού, την οποία δεν κατορθώνουν να συνταράξουν τα συχνά και τόσον ασφαλώς υπολογισμένα αρμονικά του τολμήματα*»⁵⁵⁷. Στην είσοδο του Χορού συνδυάζει τη «*βάρβαρη μουσική με την ημερότητα των αρχαϊκών ελληνικών τρόπων*», ενώ στον θρήνο της Ιφιγένειας ο συνθέτης «*ευρίσκει τόνους γεμάτους ρέμβη και περιπάθεια*»⁵⁵⁸.

Σχετικά με τις ερμηνείες των ηθοποιών, ιδιαίτερα ευμενής υπήρξε η Κριτική για τον Κωτσόπουλο, τον Κατράκη, τον Γληνό και τον Χατζίσκο. Το ενδιαφέρον

⁵⁵⁰ Ροδάς, ό.π.

⁵⁵¹ «Είδαμε μια φανερή προσπάθεια εμφανίσεως της δωρικής απλότητος της αρχαίας τραγωδίας, που εθύμιζε πίνακας σαν αυτούς που επωλούντο μέχρι πρότινος εις τις γωνίες των αθηναϊκών δρόμων. Αλήθεια, τι ήταν αυτή η ατμόσφαιρα της σκηνής; Τι παρουσίαζεν; Ασίαν; Δηλαδή Κριμαϊκήν Χερσόνησον όπου η Ταυρίς; Ή μάλλον Κέρκυραν; [...] Η ατμόσφαιρα να μη μαρτυρή τίποτε το συναφές προς τον παφλάζοντα πόνο, και η όλη ηρεμία –αυτή του κ. Κλώνη εννοείται– να προδίδη κατάστασιν εις την οποίαν όλοι είνε τουλάχιστον αμέριμνοι και τίποτε δεν συμβαίνει... Πάει όλη η “προδιάθεσις”». (Σ. Ματάντος, «Ιφιγένεια εν Ταύροις του Ευριπίδου», *Ο Τύπος*, 17.10.1941).

⁵⁵² «Φυσικά, τα χορικά, ως καθαρώς λυρικά μέρη, δίνουν την ευκαιρία στο μεταφραστή να προσφέρει, μαζί με μερικές πρωτάκουστες ομοιοκαταληξίες, και πολλά άλλα δείγματα της δικής του ποιητικής φλέβας. Αν κάποια από τα δείγματα αυτά ηχούν παράξενα στα άμουσα αυτιά των πολλών, τούτο είνε ζήτημα που δεν ενδιαφέρει ούτε τον ποιητή, ούτε τον μεταφραστή». (Ιωάννης] Στ[ογιάννης], «Η εν Ταύροις Ιφιγένεια», *Η Βραδυνή*, 16.10.1941).

⁵⁵³ Ροδάς, ό.π.

⁵⁵⁴ Χ[ουρμούζιος], ό.π.

⁵⁵⁵ Θρύλος, ό.π.

⁵⁵⁶ «Ως προς την μετάφρασιν, οι οπαδοί των άκρων ημπορούν να πανηγυρίζουν. Ήκουσαν όσα ήθελαν “στρατέματα, πνέματα, βασιλέδες, διαφεντάδες, σκότεινα, εύτυχα” κ.λπ. Μόνον που όλοι οι άλλοι, που θέλουν μίαν απλήν και στρωτήν Ελληνικήν γλώσσαν, θα διερωτώνται διατί να διδάσκεται μία τραγωδία εις την νεοελληνικήν του κ. Μελαχρινού και όχι εις την αρχαίαν γλώσσαν, αφού ούτως ή άλλως θα θέλουν λεζικόν;». (Χ[ρήστος] Ε. Α[γγελομάτης], «Ιφιγένεια η εν Ταύροις», *Εστία*, 16.10.1941).

⁵⁵⁷ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Οι Έλληνες συνθέτες στην αρχαία τραγωδία», *Νέα Εστία* 534 (1.10.1949), σ. 1269.

⁵⁵⁸ Ιωάννης Ψαρούδας, «Η μουσική της *Ιφιγενείας*», *Ελεύθερον Βήμα*, 28.11.1941.

όμως κεντρίζει η απόδοση της Ελένης Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο. «Φυσική και συγκρατημένη στην αρχή, αιθέρια με τα λευκά της πέπλα, παλμώδης και εκφραστική μετέπειτα»⁵⁵⁹, «ήταν η ιδανική Ιφιγένεια»⁵⁶⁰. «Καρπός ευσυνειδήτου εργασίας και μελέτης η ηθοποιία της, γίνεται υπόδειγμα διά τας νεωτέρας», μια εργασία που «θα ήτο δυνατόν να κινήση τον φθόνον μεγάλων τραγωδών»⁵⁶¹. Με την παράσταση της *Ιφιγένειας*, η Παπαδάκη παγιώνεται πλέον, μετά και την ερμηνεία της Αντιγόνης τον προηγούμενο χρόνο, ως η πρωταγωνίστρια της κρατικής σκηνης στις παραστάσεις αρχαίου δράματος: ταυτόχρονα, η Έλσα Βεργή, που αναλαμβάνει, όπως προαναφέρθηκε, να ερμηνεύσει κι εκείνη τον ομώνυμο ρόλο σε μία από τις παραστάσεις, εκκολάπτεται από τη διοίκηση ως η νέα τραγωδός.

Η αντιμετώπιση του Χορού, κορυφαίο ζήτημα για τη σκηνοθετική προσέγγιση της τραγωδίας όπως και ο ίδιος ο Μουζενίδης αναγνωρίζει⁵⁶², δίχασε τους κριτικούς. «Επέτυχε να τον συνδέση κατά αρμονικώτατον τρόπον με την δράσιν. Ο όγκος του χορού είχε πολλήν πλαστικότητα και οι κινήσεις του –μελετημένες και διδαγμένες από την κ. Λουκία Σακελλαρίου Κωτσοπούλου– ακολουθούσαν γραμμή λιτότητος μ’ αισθητική σφραγίδα»⁵⁶³. «Κινήθηκε επάνω στην “επικληνή” σκηνή του Εθνικού Θεάτρου με όση, σχεδόν, άνεσι είχαν κινηθή στον επίπεδο χώρο του θεάτρου Ηρώδου του Αττικού οι χοροί του “Οιδίποδος” και της “Αντιγόνης”. Και αυτό είνε κατόρθωμα του σκηνοθέτη»⁵⁶⁴.

Σχετικά με «τας φοβεράς εκείνας σουηδικάς ασκήσεις –μόνον εις ολίγα, όμως, ευτυχώς, μέρη»⁵⁶⁵, «με την εναρμονισμένη ρυθμική γυμναστική και την επίσης

⁵⁵⁹ Ροδάς, ό.π.

⁵⁶⁰ Στ[ογιάννης], ό.π.

⁵⁶¹ Χ[ουρμούζιος], ό.π.

⁵⁶² «Δεν ξέρω αν είχε απόλυτο δίκιο εκείνος που είπε πως μια παράσταση αρχαίας τραγωδίας ζει ή θάβεται από τον τρόπο της σκηνοθεσίας του χορού, μα είναι σίγουρο πως και στην αρχαιότητα ακόμα τα χορικά, τα λυρικά δηλαδή μέρη, αποτελούσαν το ακρογωνιαίο λιθάρι του όλου οικοδομήματος. [...] Η προσπάθειά μου ήταν να στυλιζάρω έτσι το χορό, που να μη θυμίζει τις μάζες των νεότερων δραματικών έργων, και αφαιρώντας την “κατ’ άτομο” προσωπικότητα των μελών του χορού, αποκλείοντας δηλ. την εμφάνιση διαφόρων τύπων –που στην καθημερινή ζωή αποτελούν το πλήθος– έδωσα την απρόσωπη έννοια της ομοιόμορφα σκεπτόμενης και ενεργούσης ομάδας. Και όταν ακόμα χώριζα τα ημιχόρια, κι όταν άφηνα τις κορυφαίες να απαγγέλλουν μόνες, έδινα με την έκφραση του χορού την ενιαία, τη σύγχρονη και την ομοιόμορφη εντύπωση του απρόσωπου [...]. (Μουζενίδης, «Το σκηνοθετικό πρόβλημα της *Ιφιγένειας*», ό.π., σ. 899).

⁵⁶³ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Ιφιγένεια εν Ταύροις», *Αθηναϊκά Νέα*, 16.10.1941.

⁵⁶⁴ Στ[ογιάννης], ό.π.

⁵⁶⁵ Ματάντος, ό.π.

εναρμονισμένη τραγουδιστή απαγγελία των μελών του χορού»⁵⁶⁶, εκτιμάται πως προέρχονται από την «ωρισμένη παράδοσι στο ζήτημα αυτό», που έχει δημιουργηθεί στο Εθνικό Θέατρο και την οποία ο Μουζενίδης «δεν μπορούσε παρά να σεβασθή και να την εφαρμόση»⁵⁶⁷. Μεγαλύτερη αδυναμία εντοπίστηκε στην απαγγελία του Χορού, που θεωρήθηκε «ανυπόφορα μονότονη», γιατί «ούτε όταν απάγγελλε όλος μαζί και σχημάτιζε ένα *Sprechchor*, ούτε όταν απάγγελλαν ξεχωριστά οι κορυφαίες, δεν ακούστηκαν χρωματισμοί, δεν έγινε αντιληπτός κανένας εσωτερικός παλμός» και ως εκ τούτου «χάθηκε ό,τι αποτελεί προπάντων την ποίηση και την κύρια σφραγίδα της αρχαίας τραγωδίας κι αντικαταστάθηκε από ένα μονότονο συνοδευτικό νανούρισμα, ανιαρό, χωρίς περιεχόμενο»⁵⁶⁸.

Με επιμέλεια και καλαισθησία πανθομολογούμενη, η παράσταση ως επί το πλείστον ικανοποίησε· ενσωματώνοντας σε γενικές γραμμές τα βασικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων αρχαίου δράματος της κρατικής σκηνής, δεν εξάλειψε τις αντιρρήσεις που παγιώς διατυπώνονταν για την αποτελεσματικότητα της «παράδοσης» αυτής⁵⁶⁹.

Η βεντάλια του Γκολντόνι

Μια ακόμα επιλογή της διεύθυνσης Μπαστιά, η *Βεντάλια* του Κάρλο Γκολντόνι⁵⁷⁰, θα παρουσιαστεί στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 19.12.1941⁵⁷¹. «Ένα αδιάκοπο

⁵⁶⁶ Στ[ογιάννης], *ό.π.*

⁵⁶⁷ Στο ίδιο.

⁵⁶⁸ Θρύλος, *ό.π.*

⁵⁶⁹ «Το Εθνικό Θέατρο δεν κατόρθωσε ακόμα να σημειώσει μεγάλες επιτυχίες στο ανέβασμα των αρχαίων τραγωδιών. Τις παρουσιάζει με απόλυτη επιμέλεια, εξαιρετική ευσυνειδησία, μεγάλη καλαισθησία, αλλά δεν μεταδίνει ποτέ την έντονη καλλιτεχνική συγκίνηση, την ανάταση που διοχέτευσαν άλλοι οργανισμοί τους οποίους συχνά έχω αναφέρει [...]. Έφυγα ικανοποιημένη, αλλά χωρίς έξαρση». (Θρύλος, *ό.π.*).

⁵⁷⁰ Σε συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου τον Σεπτέμβριο του 1941, όπου ορίζεται η αμοιβή του μεταφραστή, αναφέρεται πως είχε λάβει προκαταβολή για τη μετάφραση από την προηγούμενη διεύθυνση. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/29.9.1941).

⁵⁷¹ Μετάφραση: Γεράσιμος Σπαταλάς. Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Μουσική: Γεώργιος Πονηρίδης. Μουσική διεύθυνση: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Χρήστος Ευθυμίου (Κρισπίν), Χριστόφορος Νέζερ (Κορονάτος), Γκίκας Μπινιάρης (Μοράκιος), Ανδρέας Φιλιππίδης (Σκαβέντζος), Νίκος Παρασκευάς (Κόντες), Αλέκος Δεληγιάννης (Ευάρεστος), Μήτσος Μυράτ (Βαρώνος), Μιχάλης Καλογιάννης (Τιμόθεος),

θεατρικό παιχνίδι από αρχής μέχρι τέλους» χαρακτηρίστηκε το έργο του Ιταλού κωμωδιογράφου⁵⁷², που «έσπασε την συμμετρία της κομμέντια ντελ' άρτε κι έκανε ένα βήμα στην κωμωδία χαρακτήρων»⁵⁷³. Με την «εξαιρετικά πλούσια θεαματικότητα»⁵⁷⁴ που επιδίωξε να προσδώσει στη σκηνοθεσία του ο Μουζενίδης, η παράσταση «κύλησε μέσα σ' ένα όργιο φωτός, ζωηρών χρωμάτων, εντόνου κινήσεως και μπρίου ερμηνείας»⁵⁷⁵, πείθοντας ότι «η “κωμμέντια ντελλ' άρτε” διατηρεί ακόμη εν πληθωρισμώ τα στοιχεία της επιβιώσεως»⁵⁷⁶.



Γκολντόνι, *Η βεντάλια*, σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, 1941 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η εξαιρετικά επιμελημένη σκηνοθεσία, με ευφρόσυνη διάθεση, γρήγορους ρυθμούς και με την ευφάνταστη εργασία του Κλώνη και του Φωκά, που παρουσίασαν

Γεώργιος Βλαχόπουλος (Λεμονάκης), Τιτίκα Νικηφοράκη (Λευκή), Έλσα Βεργή (Γερτρούδη), Αλέκα Παϊζή (Σουζάννα), Μαρία Αλκαίου (Γιαννούλα), Ναΐς Χατζούδη (Ζανίνα).

⁵⁷² Μιχ[αήλ] Ροδάς, «*Η βεντάλια*. Θίασος Εθνικού», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.12.1941.

⁵⁷³ Άγγ[ελος] Δόξας, «*Η βεντάλια* του Γκολντόνι», *Ακρόπολις*, 20.12.1941.

⁵⁷⁴ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ωρες τερπνές κι ανιαρές», *Νέα Εστία* 357 (1.2.1942), σ. 126.

⁵⁷⁵ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «*Η βεντάλια*. Τρίπρακτος κωμωδία του Γκολντόνι από τον θίασον της κρατικής σκηνης εις το “Εθνικόν Θέατρον”», *Αθηναϊκά Νέα*, 20.12.1941.

⁵⁷⁶ Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «*Η βεντάλια*», *Η Καθημερινή*, 20.12.1941.

«εξαισίες σκηνογραφίες κι ενδυμασίες» αντίστοιχα⁵⁷⁷, χαρακτηρίστηκε ακόμα από την εύστοχη υποκριτική γραμμή, που υποστηρίχθηκε με επιτυχία από τους ηθοποιούς που συγκρότησαν τη διανομή⁵⁷⁸. Σχεδόν όλοι οι ηθοποιοί ανταποκρίθηκαν στη σκηνοθετική προσέγγιση και «επροσωποίησαν τους παιχνιδιάρικους τύπους της κωμωδίας με ζωνρότητα και κέφι μοναδικό»⁵⁷⁹, με μόνη εξαίρεση την ερμηνεία της Έλσας Βεργή, που, σύμφωνα με τους κριτικούς, προσπαθούσε απροκάλυπτα να μιμηθεί την υποκριτική της Ελένης Παπαδάκη⁵⁸⁰.

Η «ευχάριστος έκπληξις της βραδιάς ήτο η εμφάνισις μερικών νέων στελεχών»⁵⁸¹, η Κριτική επικρότησε ιδιαίτερα την ανάθεση των γυναικείων ρόλων στις νέες ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου, όπου ξεχώρισαν η Ναΐς Χατζούδη και, ιδίως, η Αλέκα Παϊζή, που «μέχρι προ δύο μηνών ήταν ακόμα μαθήτρια της δραματικής σχολής, εν τούτοις δε είχε τέτοια απόδοσι, που παρείχε την εντύπωσι παληάς και δοκιμασμένης ηθοποιού»⁵⁸².

Με τη συμβολή της μουσικής του Πονηρίδη⁵⁸³ και της μετάφρασης του Σπαταλά, παρά τις ορισμένες επιμέρους διαφωνίες⁵⁸⁴, το αθηναϊκό κοινό και η Κριτική, χωρίς καμία εξαίρεση αυτή τη φορά, απόλαυσε την κωμωδία του Γκολντόνι και αναγνώρισε τη σκηνοθετική εργασία του Μουζενίδη. Τα «ευσυνείδητα σχεδιασμένα, αλλά και πειθαρχικά διδαγμένα ταμπλώ»⁵⁸⁵, που παρουσιάστηκαν άλλοτε «βουβά και ακίνητα», άλλοτε εμπλουτισμένα «με παντομίμες, με χορευτικές

⁵⁷⁷ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 126.

⁵⁷⁸ «Τα πρόσωπα είναι ανδρείκελα· δεν προσπάθησε μάταια να τους εμφυσήσει μια φαινομενικότητα ζωής· απεναντίας, πρόβαλε αναγλυφικά την κουκλίστικη τους ύπαρξη». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 126).

⁵⁷⁹ Μαμάκης, *ό.π.*

⁵⁸⁰ «Δε φανέρωσε καμία προσωπικότητα· μιμήθηκε από την αρχή ως το τέλος, τυπικώτατα, τη δ. Παπαδάκη». (Θρύλος, *ό.π.*). «Είνε περίεργον πώς ο κ. Μουζενίδης δεν αντελήφθη ότι η δις Βεργή προσπαθούσε σε κάθε στιγμή, στην κάθε της κίνησι, έκφρασι και λέξι, να μιμηθή την δίδα Παπαδάκη, μη επιτυγχάνοντας φυσικά παρά μια κακή απομίμησι του προτύπου της πρωταγωνιστρίας του θεάτρου». (Μαμάκης, *ό.π.*).

⁵⁸¹ Χουρμούζιος, *ό.π.*

⁵⁸² Μαμάκης, *ό.π.*

⁵⁸³ Ροδάς, *ό.π.*· Δόξας, *ό.π.*· Μαμάκης, *ό.π.*

⁵⁸⁴ «Οι στίχοι ήσαν ακαλαίσθητοι και ανόητοι. Κάτι ρίμες τραβηγμένες από τα μαλλιά σαν το “ανίσου” και το “μάχαιρα” είνε σωστές μάχαιρες κατά του καλού γούστου. Θα μπορούσε να παρακληθή ένας ποιητής για να φτιάση κάτι καλύτερο και να λείψη η παραφωνία αυτή από την όλη αριστουργηματική εργασία». (Δόξας, *ό.π.*).

⁵⁸⁵ Δόξας, *ό.π.*

κινήσεις, με μπαλλέτα»⁵⁸⁶, αποτέλεσαν σκηνές «πραγματικού θεάτρου τέχνης»⁵⁸⁷, προσφέροντας στο κοινό «μιαν απόλαυση που πολύ την έχει ανάγκη»⁵⁸⁸.

Μήδεια του Ευριπίδη

Λίγους μήνες μετά τη *Βεντάλια* του Γκολντόνι, ο Μουζενίδης επανέρχεται για τρίτη φορά στην αρχαία τραγωδία, με τη σκηνοθεσία της *Μήδειας* του Ευριπίδη. Το έργο, που δεν είχε παρουσιαστεί ποτέ από το Εθνικό Θέατρο, είχε ενταχθεί από τον Μπαστιά στον προγραμματισμό της κρατικής σκηνής λίγο πριν από τον πόλεμο: τη σκηνοθεσία θα αναλάμβανε ο Ροντήρης και θα πρωταγωνιστούσε η Παπαδάκη. Η παράσταση ανατίθεται τώρα στον Μουζενίδη, με την ίδια πρωταγωνίστρια, αλλά μετά τη σύγκρουση του σκηνοθέτη με την Παπαδάκη και την αποχώρησή της από τις δοκιμές, προσφέρεται η ευκαιρία στην Έλσα Βεργή να ερμηνεύσει τον ομώνυμο ρόλο.

Η τραγωδία αυτή τη φορά θα επιστρέψει στον ανοιχτό χώρο: θα παρουσιαστεί στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού στις 25.9.1942⁵⁸⁹. Η υποχρεωτική αλλαγή της ηθοποιού στον πρωταγωνιστικό ρόλο του έργου κατά τη διάρκεια των δοκιμών της παράστασης δεν θα είναι το μοναδικό αναπάντεχο πρόβλημα της παραγωγής αυτής. Ακόμα και μετά την έναρξη των παραστάσεων στο ρωμαϊκό ωδείο, το Εθνικό Θέατρο θα αναγκαστεί να ματαιώσει προγραμματισμένες παραστάσεις⁵⁹⁰, λόγω της κλοπής στο Ηρώδειο του κειμένου της μουσικής του Βάρβογλη: εκτός από την παράσταση που ματαιώθηκε, την επόμενη ημέρα η μουσική παίχθηκε μόνο με τη συνοδεία πιάνου,

⁵⁸⁶ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 126.

⁵⁸⁷ Ροδάς, *ό.π.*

⁵⁸⁸ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 126.

⁵⁸⁹ Μετάφραση: Παναγής Λεκατσάς. Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης. Μουσική υπόκρουση: Μάριος Βάρβογλης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διευθυντής ορχήστρας: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Έλσα Βεργή (*Μήδεια*), Αθανασία Μουστάκα (*Τροφός*), Ηλίας Δεστούνης / Νικόλαος Πασχαλίδης (*Κρέων*, βασιλιάς της Κορίνθου), Τζαβαλάς Καρούσος (*Ιάσων*), Νίκος Παρασκευάς (*Αιγέυς*, βασιλεύς των Αθηνών), Μάνος Κατράκης / Μήτσος Λυγίζος / Χαράλαμπος Πλακούδης (*Αγγελιαφόρος*), Γκίκας Μπινιάρης / Νικόλαος Πασχαλίδης (*Παιδαγωγός*), Ελένη Ζαφειρίου, Τιτίκα Νικηφοράκη, Δήμητρα Κεφαλά, Ισμήνη Οικονόμου, Διονυσία Ρώη, Αλέκα Παϊζή, Μόσχα Ζαννή, Βέρα Δεληγιάννη, Δέσπω Διαμαντίδου, Μαίρη Συνεσίου (*Κορυφαίες*).

⁵⁹⁰ Ανων., «Ματαιώσεις παραστάσεως», *Η Πρωία*, 30.9.1942.

ενώ προγραμματίστηκε νέα ενορχήστρωση της μουσικής για τις παραστάσεις που απέμεναν⁵⁹¹.

Η μετάφραση του Λεκατσά «απετέλεσε πραγματική δημιουργία με την άψογη δημοτική γλώσσα»⁵⁹² και γενικά ικανοποίησε, παρά τις επιμέρους αντιρρήσεις⁵⁹³. Ομοίως θετική ήταν η συμβολή του συνθέτη· ο Βάρβογλης «ανέλαβε με αληθινό ηρωισμό το δύσκολο έργο να γράψει μέσα σ' ένα μήνα τη μουσική υπόκρουσι» και, παρά το γεγονός πως από το έργο απουσιάζουν «σκηνές έρωτος, ειλικρινούς και ήμερης στοργής, ούτε καν σημείον ειδυλλιακού χαρακτήρος, ο συνθέτης, κατ' εξοχήν λεπτός, ρομαντικός, αισθηματικός κατώρθωσε να παρεμβάλη πού και πού μερικούς τόνους απαλούς, συγκινητικούς, που διακόπτουν και ξεκουράζουν από την σκληρότητα και βαρβαρότητα των κραδασμών των τυμπάνων»⁵⁹⁴. και, επιπλέον, η μουσική «δε σκέπασε σε καμία στιγμή τον ποιητικό λόγο, μ' απεναντίας εμφανίσθηκε σα φυσική κι οργανική προέκτασή του»⁵⁹⁵. Η σκηνογραφική λύση που έδωσε ο Κλώνης για το άρμα της Μήδειας ήταν προφανώς ατυχής· η εμφάνιση της ηρωίδας στο τέλος έγινε «στις ψηλές αιψίδες του θεάτρου με αξιώσεις φαντασμαγορίας, αλλά πραγματικά αρκετά γελοία, γιατί το χρυσό άρμα της Μήδειας φαινότανε ότι ήτανε χαρτονένιο»⁵⁹⁶.

Η σκηνοθεσία οδήγησε το σύνολο του θιάσου σε μια ρεαλιστική υποκριτική κατεύθυνση, η οποία, σύμφωνα με κάποιους κριτικούς, έδωσε την ευκαιρία για ικανοποιητικές ερμηνείες στους έμπειρους ηθοποιούς που είχαν επωμιστεί με τους κύριους ρόλους⁵⁹⁷, σύμφωνα με άλλους ωστόσο έδωσε ερμηνείες απλώς «επιδερμικές»⁵⁹⁸. Για την απόδοση της Έλσας Βεργή επισημάνθηκε, από τη μία, με

⁵⁹¹ Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 30.9.1942.

⁵⁹² Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Μήδεια. Θίασος κρατικής σκηνής», *Ελεύθερον Βήμα*, 26.9.1942.

⁵⁹³ «Ίσως δεν έδωσε το λυρικό παλμό που χρειαζόνταν τα ωραία χορικά της “Μήδειας”, γενικά όμως πέτυχε στα διαλογικά κι αφηγηματικά μέρη του δράματος μια φραστική πληρότητα που η επιγραμματική πυκνότης της δεν εμπόδισε καθόλου την απρόσκοπτη κατανόηση του κειμένου». (Λέων Κουκούλας, «Μήδεια», *Η Πρωία*, 27.9.1942).

⁵⁹⁴ Ιωάννης Ψαρούδας, «Η μουσική της Μηδείας», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.9.1942.

⁵⁹⁵ Κουκούλας, *ό.π.*

⁵⁹⁶ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, Θίασος Εθνικού Θεάτρου: Ευριπίδου, “Μήδεια”», *Νέα Εστία* 369 (15.10.1942), σ. 1086.

⁵⁹⁷ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Μήδεια. Τραγωδία του Ευριπίδου από το “Εθνικόν Θέατρον” στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού», *Αθηναϊκά Νέα*, 26.9.1942.

⁵⁹⁸ «Κράτησαν το μέρος τους ευπρόσωπα· τίποτε περισσότερο· κανένας δεν δημιούργησε. Το παίξιμο όλων ήταν καθαρά ρεαλιστικό». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1085).

προφανή διάθεση ενθάρρυνσης, πως στάθηκε αξιοπρεπώς στο ύψος του ρόλου⁵⁹⁹, παρά το νεαρό της ηλικίας, την απειρία και τις έκδηλες υποκριτικές αδυναμίες της⁶⁰⁰. από την άλλη, πως απέτυχε ολοκληρωτικά, όπως ήταν άλλωστε αναμενόμενο, και πως ήταν «ουτοπία του σκηνοθέτη» να προσδοκά πως θα μπορούσε έστω να προσεγγίσει τον ρόλο⁶⁰¹.



Ευριπίδη, *Μήδεια*, σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, 1942 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η εργασία του Μουζενίδη στη *Μήδεια* διέθετε, σε γενικές γραμμές, τα ίδια χαρακτηριστικά που εμφάνισε ο σκηνοθέτης στις δύο προηγούμενες παραστάσεις

⁵⁹⁹ «Ευρίσχω ότι εκείνο που έδωσεν η Δις Έλσα Βεργή ήτο μια σημαντική συμβολή διά την ικανοποιητικωτάτην εντύπωσιν εκ του συνόλου». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Η Μήδεια», *Η Καθημερινή*, 27.9.1942).

⁶⁰⁰ «Με μιαν άρθρωση εν πολλοίς ελαττωματική και με μια σκηνική πείρα ελάχιστη η δις Βεργή τάβαλε πέρα. Ήταν μια Μήδεια, όχι υποδειγματική βέβαια μα συμπαθητική σαν προσπάθεια». (Κουκούλας, *ό.π.*). «Σπεύδω να πω ότι η δις Έλσα Βεργή δεν εσημείωσεν κανέναν μοναδικόν θρίαμβον. Καίτοι όμως καλλιτέχνης πρωτόπειρος, νέα, αδιαμόρφωτος “στάθηκε” περίφημα και από χθες καθιερώθη. Εις ηθοποιΐαν ασφαλώς υστερεί ακόμη. Έχει όμως φωνή εξαιρετή διά το τραγικό είδος. [...] Η φωνή αυτή, μολονότι κάπως μονότονος, είνε επί του παρόντος το βασικόν όπλον της τέχνης της, που θέλει πολλή και εντατική καλλιέργεια. Προ πάντων πρέπει να διορθώση στην κατά τα άλλα άψογη άρθρωσί της το “σίγμα” που το προφέρει κατά τρόπον ενοχλητικά ελαττωματικόν». (Μαμάκης, *ό.π.*).

⁶⁰¹ «Έπαιξε τη Μήδεια εντελώς εξωτερικά, ρητορικά, φωναχτά, χωρίς κανένα εσωτερικό παλμό, χωρίς αποχρώσεις. [...] Ούτε στιγμή δεν κατόρθωσε ν’ αποδώσει το κάτι δαιμονισμένο, ζωτικό, υπερέξαλλο, σχεδόν παράφρονο, που χαρακτηρίζει τη Μήδεια. [...] Δεν πίστεψε, δεν έζησε το ρόλο της». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1085).

αρχαίου δράματος που σκηνοθέτησε. Η Κριτική, μολονότι αναγνώρισε και πάλι ως ευσυνείδητη και επιμελημένη τη σκηνοθεσία του, αυτή τη φορά στάθηκε απέναντί του περισσότερο επιφυλακτική σε σχέση με την *Ιφιγένεια*, έναν χρόνο πριν· είτε γιατί στη *Μήδεια* ο Μουζενίδης «έδωσεν πρωταρχικήν σημασίαν εις το “θέαμα” και οι τραγικές στιγμές του έργου εξετυλίχθησαν εις πολύ επιβλητικήν αλλ’ όχι αρκούντως δραματικήν ατμόσφαιρα», με αποτέλεσμα η παράσταση να μη σκορπίσει στους θεατές «όσο θα έπρεπε το τραγικόν δέος»⁶⁰², είτε γιατί η ανάδειξη της θέσης του Χορού σε ισότιμη θέση σε σχέση με τα πρόσωπα του δράματος θεωρήθηκε παρέμβαση που αλλοίωσε το πνεύμα του έργου και «εμφάνισε ένα σύνολο καθαρά σχηματοποιημένο, αλλά κι εντελώς άψυχο»⁶⁰³.

Το Sprechchor που εφάρμοσε ο σκηνοθέτης στα χορικά, μολονότι «ευρίσκει πολλές αντιγνώμεις, και αποτελεί ακόμη πρόβλημα, εν τούτοις πρέπει να σημειωθή και να εξαρθή ότι ο πολυπρόσωπος γυναικείος χορός εκινήθη αρμονικά και επαρουσίασε ένα θέαμα πλαστικό, ευχάριστο, με δραματικά συναισθήματα»⁶⁰⁴. «παρά την “κραιπάλη” των 120 προσώπων του χορού, που τον κίνησε άλλοτε ρυθμικά κι άλλοτε με τη ρεαλιστική φυσικότητα ενός ανώνυμου πλήθους, τα κατάφερε σε ωρισμένες στιγμές να δώση μιαν ιεροπρέπεια στην έκφρασή του»⁶⁰⁵.

Σε σχέση όμως με την προηγούμενη εργασία του σκηνοθέτη, στη *Μήδεια* οι κινήσεις του Χορού, ο οποίος ήταν «απηλλαγμένος πολλών κινήσεων ρυθμικής γυμναστικής», ήταν «θορυβώδεις» και εκτελούνταν «μ’ ένα ζωνρό ποδοβολητό των προσώπων» που φανέρωνε «μια πολύ ψυχρή τυποποίηση στην όλη σύνθεση»⁶⁰⁶. τελικά, στην παράσταση «κυριάρχησε η τάση της επίδειξης θεαματικής ωραιοφάνειας»⁶⁰⁷.

⁶⁰² Μαμάκης, *ό.π.*

⁶⁰³ «Έγινε κι αυτός δραστικό πρόσωπο της τραγωδίας – άτοπα κι αντιαισθητικά για την αντίληψή μου, γιατί, χωρίς καθόλου να πιστεύω στην ιερότητα και το απαραβίαστο της παράδοσης, θεωρώ ότι οι νεωτερισμοί, όταν δεν ξαναγράφεται το έργο, όπως το έκαναν ο Gide κι ο Cocteau, δεν πρέπει να ξεπερνούν ορισμένα όρια, δεν πρέπει ν’ αλλοιώνουν το πνεύμα, την ουσία και τη σύνθεση του έργου». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1085).

⁶⁰⁴ Ροδάς, *ό.π.*

⁶⁰⁵ Κουκούλας, *ό.π.*

⁶⁰⁶ Μαμάκης, *ό.π.*

⁶⁰⁷ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1086.

Η γυναίκα στοιχειό του Καλντερόν

Η τελευταία εργασία του Μουζενίδη πριν από την απόλυσή του από το Εθνικό Θέατρο ήταν η σκηνοθεσία του έργου του Καλντερόν *Η γυναίκα στοιχειό* στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 14.1.1943⁶⁰⁸. Ο σκηνοθέτης επέστρεψε με επιτυχία, όπως και στην περίπτωση της *Βεντάλιας* του Γκολντόνι, στην κλασική κωμωδία, μακριά από τα επίμαχα ζητήματα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος, παρουσιάζοντας, ουσιαστικά για πρώτη φορά, τη δραματουργία του Ισπανού στο αθηναϊκό κοινό.



Καλντερόν, *Η γυναίκα στοιχειό*, σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, 1943 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Με τη μετάφραση του Καρθαίου που χαρακτηρίστηκε «πνευματικό και λογοτεχνικό δώρο στο νεοελληνικό θέατρο»⁶⁰⁹, με τις ενδυμασίες «χάρματα οφθαλμών,

⁶⁰⁸ Μετάφραση: Κώστας Καρθαίος. Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Τζαβαλάς Καρούσος (Δον Χουάν του Τολέδου), Μάνος Κατράκης (Δον Λούις), Βάσω Μανωλίδου (Δόνια Αγγέλα), Τιτίκα Νικηφοράκη (Δόνια Βεατρίκη), Νίκος Δενδραμής (Δον Μανουέλ Ενρίκες), Χριστόφορος Νέζερ (Κοσμάς), Κ. Φιλιππίδης (Ροδρίγος), Αλέκα Παΐζη (Ισαβέλλα), Μόσχα Ζαννή (Κλάρα).

⁶⁰⁹ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «*Η γυναίκα-στοιχειό*. Θίασος Εθνικής Σκηνής», *Ελεύθερον Βήμα*, 15.1.1943.

που σαν να είχαν δραπετεύσει από Βελάσκεθ»⁶¹⁰ του Φωκά, ο οποίος «επαρουσίασε “τον ουρανό με τάστρα” σε χρώματα, σε κομψότητα και σε καλλιτεχνικό γούστο»⁶¹¹, και με τη χρήση της περιστροφικής σκηνης του θεάτρου, με την οποία συνέδεσε «χωρίς ενοχλητικές διακοπές τις άπειρες εικόνες της κωμωδίας»⁶¹², ο σκηνοθέτης ετοίμασε μια παράσταση «αυστηρά πειθαρχημένη και δονισμένη από πνοή»⁶¹³.

Επιμέρους διαφωνίες εκφράστηκαν για την εργασία του Μουζενίδη· κυρίως για τη μουσική, με την οποία επένδυσε τις σκηνές των μπαλέτων, αφού «το μενουέτο και γενικά η μουσική αντίληψη του Σκαρλάτι και του Μπαχ αντιτίθεται στο ρομαντικό πνεύμα του ισπανικού θεάτρου»⁶¹⁴, αλλά και για τη σκηνοθεσία της έναρξης του έργου, όπου το πλήθος «δεν έδινε την εντύπωση Ισπανών χορευτών αλλά αλληλοσυρομένων ανδρών και γυναικών»⁶¹⁵.

Ωστόσο, για κάποιους κριτικούς, τα έντονα θεαματικά στοιχεία που επεδίωκε να παρουσιάζει στις παραγωγές των τελευταίων ετών ο σκηνοθέτης αποτέλεσαν ακόμα μια φορά σημείο διαφωνίας: «Είνε πάντα φίλος των θεαματικών “εφφέ” και περισσότερο από την εσωτερική “ρεζύ” τον ενδιαφέρει η εξωτερική. Χθες όμως, μολονότι επεστρατεύθη και η περιστροφική σκηνή του “Εθνικού Θεάτρου”, ο ρεζιζιέρ των θεαματικών εντυπώσεων δεν τα εκατάφερε ούτε και από αυτής της πλευράς τόσο καλά», αφού έγινε μονότονη και υπερβολική χρήση της περιστροφικής, καθώς και κατάχρηση πολύ δυνατών φωτισμών που δεν εξυπηρετούσαν την πλοκή του έργου⁶¹⁶. Αντιθέτως, για κάποιους άλλους, η «υπερβολική χρησιμοποίηση εξωτερικών μέσων», που είχε επισημανθεί αρνητικά στο παρελθόν, ιδίως στις παραστάσεις τραγωδίας, στο έργο του Καλντερόν «δεν εξένισε»⁶¹⁷.

Στις ερμηνείες ξεχώρισαν οι επιδόσεις της Βάσως Μανωλίδου, που «εξελίσσεται θριαμβευτικά»⁶¹⁸, της Αλέκας Παϊζή, «με πολύ μπρίο και με γνήσιο

⁶¹⁰ Σπύρος Μελάς, «Η γυναίκα-στοιχείο. Κωμωδία Καλντερόν. Εθνικόν Θέατρον», *Η Καθημερινή*, 15.1.1943.

⁶¹¹ Ροδάς, *ό.π.*

⁶¹² Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Περίοδος κρίσης», *Νέα Εστία* 376 (1.2.1943), σ. 186.

⁶¹³ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 186.

⁶¹⁴ Λέων Κουκούλας, «Η γυναίκα-στοιχείο», *Η Πρωία*, 16.1.1943.

⁶¹⁵ Ροδάς, *ό.π.*

⁶¹⁶ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Η γυναίκα-στοιχείο. Τρίπρακτη κωμωδία του Καλντερόν από την δραματική σκηνή του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 15.1.1943.

⁶¹⁷ Κουκούλας, *ό.π.*

⁶¹⁸ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 186.

ταλέντο»⁶¹⁹, και του Χριστόφορου Νέζερ, που «υπογράμμισε ζωνρά την κωμικότητα του μέρους του χωρίς να του ξεγλιστρήσει καμιά υπερβολή, κανέναν τόνο χοντρής φάρσας»⁶²⁰. Μόνη εξαίρεση η ερμηνεία του Καρούσου, που «είχε αλύγιστο ύφος»⁶²¹ και έπαιξε «με πολύ στόμφο, χωρίς εσωτερικότητα»⁶²².

Η παράσταση του ισπανικού έργου, στην οποία ο σκηνοθέτης «διεπίστωσε για μια φορά ακόμη την εργατικότητά του, την καλλιτεχνική του έμπνευση, την ικανότητά του εις το να κινήση πολλά πρόσωπα με ρυθμό και συνοχή»⁶²³, προσφέροντας στο κοινό «έντονη καλλιτεχνική χαρά»⁶²⁴, θα αποτελέσει την τελευταία εργασία του στην κρατική σκηνή εκείνα τα χρόνια: ο Μουζενίδης μετά την απόλυσή του θα επιστρέψει στο Εθνικό Θέατρο δύο σχεδόν δεκαετίες αργότερα.

⁶¹⁹ Ροδάς, *ό.π.*

⁶²⁰ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 186.

⁶²¹ Μαμάκης, *ό.π.*

⁶²² Θρύλος, *ό.π.*, σ. 186.

⁶²³ Ροδάς, *ό.π.*

⁶²⁴ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 186.

2.5.3. Η σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη

Ο Μισάνθρωπος του Μολιέρου

Η έλλειψη σκηνοθετών στο Εθνικό Θέατρο στα μέσα της περιόδου 1942-1943 έχει ως αποτέλεσμα την ανάθεση σκηνοθεσίας σε παραγωγή της Κεντρικής Σκηνης για πρώτη φορά στον Κωστή Μιχαηλίδη. Ο Μιχαηλίδης, που έως τότε είχε αναλάβει τη σκηνοθεσία μίας μόνο παράστασης στο Άρμα Θέσπιδος λίγο πριν από τον πόλεμο, θα παρουσιάσει στο Ζίλλερ τον *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου στις 16.4.1943⁶²⁵. Σε δημοσίευμα της εποχής αναφέρεται μάλιστα πως το έργο «θ' αναβιβασθή κατά σκηνοθεσίαν του κ. Μιχαηλίδη, με γενικήν εποπτεία επί της εμφανίσεώς της την οποίαν θ' ασκούν ο καλλιτεχνικός διευθυντής του "Εθνικού Θεάτρου" κ. Άγγελος Τερζάκης και ο εισηγητής του δραματολογίου του θεάτρου κ. Καρθαίος»⁶²⁶, αποκαλύπτοντας το πλαίσιο εργασίας του σκηνοθέτη και την έλλειψη εμπιστοσύνης της διοίκησης προς τον πρόσωπό του. Επιπλέον, η παράσταση που ετοιμάζε ο Μιχαηλίδης ενδεχομένως θα συγκρινόταν αναπόφευκτα από το αθηναϊκό κοινό με την παρουσίαση του έργου από την Comédie-Française, που είχε επισκεφθεί την Αθήνα τρία χρόνια πριν, τον Μάρτιο του 1940.

Από τα προτερήματα της παράστασης υπήρξε η μετάφραση του Κώστα Βάρναλη, «εργασία φιλολογική και καλλιτεχνική, με τους ενδεκασύλλαβους στίχους, πέρα ως πέρα αξιοθαύμαστη»⁶²⁷, που «αποδίδει λαμπρά το κείμενο»⁶²⁸ και «μεταφέρει στην ελληνική γλώσσα πολύ έξυπνα άπειρες τοπικές πολύ δυσκολομετάφραστες γαλλικές εκφράσεις»⁶²⁹, αποτελώντας «μια δεύτερη δημιουργία στην κωμωδία τούτη του Μολιέρου»⁶³⁰. Το ίδιο θετική ήταν η συμβολή και των υπόλοιπων έμπειρων συντελεστών της παράστασης, με την «απλή και επιβλητική σκηνογραφία» του

⁶²⁵ Μετάφραση: Κώστας Βάρναλης. Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Γεώργιος Γληνός (Άλκης), Θάνος Κωτσόπουλος (Φιλώτας), Περικλής Γαβρηλίδης (Ορόντας), Ελένη Παπαδάκη (Σελιμένη), Έλσα Βεργή (Ελιάνθη), Έμμη Καρτάλη (Αρσινόη), Άρης Μαλλιαγρός (Ακάστης), Γιάννης Βεάκης (Κλείτανδρος), Γεώργιος Ρώης (Βάσκος), Νίκος Δημητρακόπουλος (Κλητήρας), Μιχάλης Καλογιάννης (Κυρ-Γιάννης).

⁶²⁶ Άνων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 27.2.1943.

⁶²⁷ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Ο Μισάνθρωπος. Θίασος "Εθνικής Σκηνης"», *Ελεύθερον Βήμα*, 17.4.1943.

⁶²⁸ Σπύρος Μελάς, «Ο Μισάνθρωπος», *Η Καθημερινή*, 18.4.1943.

⁶²⁹ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Δύο πρόχειρες παραστάσεις», *Νέα Εστία* 383 (15.5.1943), σ. 638.

⁶³⁰ Άγγ[ελος] Δόξας, «Ο Μισάνθρωπος του Μολιέρου», *Ακρόπολις*, 17.4.1943.

Κλεόβουλου Κλώνη⁶³¹ και με τα κοστούμια που «έφεραν την αισθητική σφραγίδα του λεπτού γούστου» του Αντώνη Φωκά⁶³².



Μολιέρου, *Ο Μισάνθρωπος*, σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, 1943 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Οι επιδόσεις των ηθοποιών δίχασαν σε μεγάλο βαθμό τους κριτικούς. Είναι ενδεικτική η ποικιλία των απόψεων που εκφράστηκαν για την ερμηνεία της Ελένης Παπαδάκη στον ρόλο της Σελιμένης· γράφτηκε πως ήταν ιδιαίτερα ικανοποιητική⁶³³, πως «έστησε το ρόλο τούτο στο ύψος των παραδόσεων της Γαλλικής Κωμωδίας»⁶³⁴, πως ήταν «ίσως περισσότερο ρεαλιστική απ' ό,τι χρειαζόταν, ως τόσο σύμφωνη με την αλήθεια του χαρακτήρα της»⁶³⁵, πως δεν της ταίριαζε ηλικιακά η Σελιμένη⁶³⁶, πως «παρουσίασε μια σύνθεση άρτια», χωρίς όμως να αναδείξει όλες τις πτυχές του

⁶³¹ Ροδάς, *ό.π.*

⁶³² Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «*Ο Μισάνθρωπος*. Πεντάπρακτος κωμωδία του Μολιέρου από τον δραματικόν θίασον του "Εθνικού Θεάτρου"», *Αθηναϊκά Νέα*, 17.4.1943.

⁶³³ Ροδάς, *ό.π.*: Μαμάκης, *ό.π.*

⁶³⁴ Ι[ωάννης] Στ[ογιάννης], «*Ο Μισάνθρωπος*», *Η Βραδυνή*, 17.4.1943.

⁶³⁵ Λέων Κουκούλας, «*Ο Μισάνθρωπος*», *Η Πρωία*, 18.4.1943.

⁶³⁶ «*Ο ρόλος δεν ήταν καθόλου γι' αυτήν. Η Σελιμένη είναι η νέα των είκοσι χρόνων που προσθέτει στη δροσιά, την αφροντισία και την πεταχτή χάρι της ηλικίας της και το θέλητρο ενός ενστίκτου βαθύτατα θηλυκού, προσόντα ή και μειονεκτήματα, αν θέλετε, που δεν πάνε καθόλου με τη σοβαρότητα και το σκαρί της δεσποινίδος Παπαδάκη*». (Μελάς, *ό.π.*).

ρόλου⁶³⁷. Εξίσου ποικίλες και αντιφατικές ήταν οι απόψεις για την ερμηνεία του Γιώργου Γληνού, που απέδωσε «μ' εγκράτεια, πειθώ και αναμφισβήτητο τόνο αλήθειας»⁶³⁸ τον ρόλο του Άλκη, «ερμήνευσε απaráμιλλα την “φιλοσοφημένη οργή”»⁶³⁹, φτάνοντας «σε μια δημιουργία αξιοθαύμαστη»⁶⁴⁰, ενώ κατ' άλλους ήταν «άτονος και χωρίς χαρακτηριστική ενσάρκωση του τόσο ανάγλυφα αναλυομένου και ψυχολογημένου τύπου»⁶⁴¹ και «εμφάνισε ένα Μισάνθρωπο απλώς και μόνο και πολύ ρηχά συνοφρυωμένο, φωνακλά και γκρινιάρη»⁶⁴².

Η πρώτη σκηνοθετική εργασία του Μιχαηλίδη στην Κεντρική Σκηνή συγκέντρωσε τα πυρά της Κριτικής· του καταλογίστηκε η αρνητική εμφάνιση των ηθοποιών⁶⁴³, πως παρά το γεγονός πως «εργάστηκε ευσυνείδητα και μ' αξιόπαινο ζήλο [...] η παράσταση δεν είχε “ύφος” κι οι ηθοποιοί, μολονότι ο καθένας χωριστά έπαιζε με κέφι και φαντασία δεν μπόρεσαν ν' απαρτίσουν ένα ενιαίο και ομοιογενές σύνολο»⁶⁴⁴, πως «το μεγαλύτερο μέρος της κωμωδίας κύλησε άτονα, χλιαρά, χωρίς μεγάλη συνοχή στο σύνολο και χωρίς απόλυτη ενότητα και ψυχή»⁶⁴⁵. Τα βέλη της Κριτικής στράφηκαν ασφαλώς και προς τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου που θα έπρεπε να κατανοήσει τον κίνδυνο του εγχειρήματος και να μην αναθέσει το μολιερικό έργο σε έναν άπειρο σκηνοθέτη⁶⁴⁶.

⁶³⁷ «Η Σελιμένη όμως, πλάι στην κοκέττα κι επιπόλαιη γυναίκα και στη *grande dame*, είναι και κάτι άλλο ακόμα· είναι ένα πλάσμα από τον κάθε πόρο του οποίου αναδίνεται θέρμη και γοητεία· είναι η γυναίκα που μόλις εμφανίζεται σκορπά ηλεκτρισμό και εξουσιάζει όλους με το θέλητρό της. Η γοητεία της δ. Παπαδάκη είναι εντελώς άλλη· είναι λεπτή, διακριτική, πνευματική, και γι' αυτό θεώρησα πάντα ότι μπορεί να διαπρέψει προπάντων σε συνθετικούς ρόλους. Όσο κι αν προσπάθησε, όσο κι αν μελέτησε, όσο κι αν κοπίασε, δε μπόρεσε, όπως ήταν φυσικό, ν' αλλάξει την ιδιοσυγκρασία της, να αποχτήσει το συναρπαστικό αυθορμητισμό που της λείπει. Σε κάθε σκηνή της αναπολούσα τη *Cécile Sorel*, που την είχα δει όταν ήταν πια γριά και άσχημη, και που ωστόσο ακτινοβολούσε στη σκηνή και στην πλατεία, μαγνήτιζε, συνάρπαζε. Όταν ένας ηθοποιός μάς υποχρεώνει να θυμηθούμε νοσταλγικά έναν άλλο, αυτό σημαίνει ότι δεν επιβλήθηκε». (Θρύλος, ό.π., σσ. 638-639).

⁶³⁸ Μελάς, ό.π..

⁶³⁹ Ροδάς, ό.π.

⁶⁴⁰ Δόξας, ό.π.

⁶⁴¹ Μαμάκης, ό.π.

⁶⁴² Θρύλος, ό.π., σ. 638.

⁶⁴³ «Δεν edίδαζε τίποτα στους ηθοποιούς και δεν κατόρθωσε ούτε καν να τους εμφυσήσει τη διάθεση να δημιουργήσουν το ρόλο τους». (Θρύλος, ό.π., σ. 638).

⁶⁴⁴ Κουκούλας, ό.π.

⁶⁴⁵ Μαμάκης, ό.π.

⁶⁴⁶ «Ο σκηνοθέτης ήταν σα ν' απουσίαζε εντελώς. [...] Πιθανόν ο κ. Μιχαηλίδης αργότερα να εξελιχθεί και να διαπρέψει, αλλά για την ώρα ο άθλος ήταν γι' αυτόν υπέρογκος. Το Εθνικό Θέατρο έπρεπε να το είχε υπολογίσει· έχει την υποχρέωση να καταμετρά τις δυνάμεις του». (Θρύλος, ό.π., σ. 638). «Ο κ. Καρθαίος και ο κ. Άγγελος Τερζάκης που είχαν την καλλιτεχνική εποπτεία στην εργασία της αναβίβασης του “Μισανθρώπου” μονάχα μικροδιορθώσεις ημάρτημένων έκαμαν». (Μαμάκης, ό.π.).

Τελικά, «η ανάμνησις της παραστάσεως του “Μισανθρώπου” που έδωσε προτριετίας ο θίασος της “Γαλλικής Κωμωδίας” [...] επέδρασε συγκριτικώς τόσον συντριπτικά»⁶⁴⁷. Ο Κωστής Μιχαηλίδης στο αμέσως επόμενο διάστημα θα αφήσει το Εθνικό Θέατρο και θα κατευθυνθεί στη Θεσσαλονίκη, όπου θα αναλάβει τις σκηνοθεσίες των παραστάσεων του βραχύβιου Κρατικού Θεάτρου.

⁶⁴⁷ Μαμάκης, *ό.π.*

2.5.4. Οι σκηνοθεσίες του Σωκράτη Καραντινού

Εκάβη του Ευριπίδη

Η πρώτη σκηνοθετική εργασία του Σωκράτη Καραντινού στο Εθνικό Θέατρο θα πραγματοποιηθεί με την παρουσίαση της *Εκάβης* του Ευριπίδη στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 13.12.1943⁶⁴⁸. Με την παράσταση αυτή, με την οποία μάλιστα επιστρέφουν οι παραγωγές αρχαίου δράματος της κρατικής σκηνής στο κλειστό θέατρο⁶⁴⁹, σηματοδοτείται μια απόπειρα διαφοροποίησης στην αντιμετώπιση της τραγωδίας, αφού ο Καραντινός είχε ήδη πριν από τον πόλεμο εκφράσει τη διαφωνία του με το Sprechchor και, εμμέσως πλην σαφώς, με τη σκηνοθετική προσέγγιση του Δημήτρη Ροντήρη⁶⁵⁰, αλλά κατ' επέκταση και με του Τάκη Μουζενίδη, η εργασία του οποίου εθεωρείτο πως δεν απομακρύνεται στα βασικά χαρακτηριστικά της από τον σκηνοθετικό τρόπο του Ροντήρη. Παράλληλα, θα αποτελέσει την τελευταία εμφάνιση της Ελένης Παπαδάκη στη σκηνή, πριν από τη δολοφονία της τον Δεκέμβριο του 1944.

Κατά την προετοιμασία της παράστασης και την επιλογή των συντελεστών που θα πλαισιώσουν τον Καραντινό, το καλοκαίρι του 1943, προκαλείται συζήτηση στη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου για την ανάθεση της μουσικής της παράστασης. Η επιλογή του σκηνοθέτη να αναλάβει τη σύνθεση της μουσικής ο Αντίοχος Ευαγγελάτος συναντά την αντίδραση δύο μελών του Διοικητικού Συμβουλίου, του Μανώλη Καλομοίρη και του Δημήτρη Σισιλιάνου, που υποστηρίζουν πως θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί η μουσική του Αιμίλιου Ριάδη, που είχε συντεθεί για την παράσταση της *Εκάβης*, σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη, στο Παναθηναϊκό Στάδιο

⁶⁴⁸ Μετάφραση: Νικόλαος Ποριώτης. Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Μουσική υπόκρουση: Αντίοχος Ευαγγελάτος. Κίνηση Χορού: Λουκία Κωτσοπούλου. Διεύθυνση ορχήστρας: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Μήτσος Λυγίζος (Φάσμα του Πολύδωρου), Ελένη Παπαδάκη (Εκάβη), Έλσα Βεργή (Πολυξένη), Νικόλαος Πασχαλίδης (Οδυσσεύς), Νικόλαος Ροζάν (Γαλθύβιος), Νέλλη Μαρσέλλου (Θεράπαινα), Τζαβαλάς Καρούσος (Αγαμέμνων), Θάνος Κωτσόπουλος (Πολυμήστωρ), Ισμήνη Οικονόμου (Κορυφαία). Στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναγράφονται τα ονόματα των ηθοποιών που συμμετείχαν στον Χορό. Τον Λυγίσο αντικατέστησε μετά τις πρώτες παραστάσεις ο Αλέκος Πέτσος. (Καραντινός, *Το αρχαίο δράμα. Η παράσταση της «Εκάβης»*, ό.π., σ. 27).

⁶⁴⁹ «Η εθνική σκηνή είχε ως παράδοσι να ερμηνεύεται η αρχαία τραγωδία στο ύπαιθρο, εκεί στο φυσικό της χώρο, γιατί εκεί είναι απόλυτα ενδεδειγμένη. Αλλά για λόγους που παρέλκει σήμερα ν' αναφέρω ιστορικά η παράδοσι αυτή δεν επραγματοποιήθη το περασμένο καλοκαίρι η φθινόπωρο και γι' αυτό θα παρασταθεί σε λίγες μέρες στο κλειστό θέατρο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Η *Εκάβη* του Ευριπίδη. «Μάτερ, μάτερ, τι βούας;»», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.12.1943).

⁶⁵⁰ Καραντινός, «Το “Sprech-chor” και η αρχαία τραγωδία», ό.π., σ. 6.

το 1927· ο Άγγελος Τερζάκης, Γενικός Διευθυντής του ιδρύματος τότε, υποστηρίζει πως δεν μπορεί να επιβληθεί στον σκηνοθέτη μουσική υπόκρουση που ο ίδιος δεν επέλεξε, «*τούτο δε διότι το μουσικόν μέρος της τραγωδίας αποτελεί τμήμα της καθ' όλου σκηνοθετικής συλλήψεως και ερμηνείας της*»⁶⁵¹.

Οι παραστάσεις της *Εκάβης* δεν θα πραγματοποιηθούν χωρίς προβλήματα· οι γυναίκες που απαρτίζουν τον Χορό, στην προσπάθειά τους να αναδείξουν το επισιτιστικό πρόβλημα, προφασίζονται σε κάθε παράσταση λιποθυμία επί σκηνής, λαμβάνοντας τελικά έκτακτη οικονομική ενίσχυση⁶⁵², ενώ ο σκηνοθέτης θα έλθει σε δημόσια αντιπαράθεση με τον ηθοποιό Μήτσο Λυγίζο, με αφορμή την απόδοση του τελευταίου στην παράσταση⁶⁵³. Στη σύγκρουσή τους οφείλεται προφανώς η αντικατάσταση του ηθοποιού στη διανομή από τον Αλέκο Πέτσο.

Λίγες ημέρες πριν από την πρεμιέρα ο Καραντινός, σε διάλεξή του στο θέατρο της Κυβέλης την 1.12.1943⁶⁵⁴, την οποία θα εκδώσει αυτοτελώς, θα αναπτύξει την άποψή του για την προσέγγιση του αρχαίου δράματος, παραπέμποντας στην προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού, και θα εκθέσει τις βασικές σκηνοθετικές επιλογές του για την παράσταση της *Εκάβης*: θα ισχυριστεί, μεταξύ άλλων, πως «*ο μόνος δρόμος για να πλησιάσουμε το αρχαίο έργο [...] είναι κύρια η ψυχική επαφή*»⁶⁵⁵, πως «*με τέτοια πίστη στη δύναμη του Ποιητή, είναι φυσικό να μην έψαξε να βρει καθόλου στοιχεία εξωτερικά για να τον ερμηνέψει*», και συνεπώς «*ο θεατής θα βρει την παράσταση ολόφωτη*», αφού «*τα φώτα, οι μουσικές, ο χορός, οι ακολουθίες, θα χρησιμοποιηθούν με όσο γίνεται περισσότερη φειδώ, μόνο όσο η εσωτερική ποιητική ανάγκη το ζητάει*»⁶⁵⁶. Εξηγεί ακόμα την τοποθέτηση του Χορού στη σκηνή· χωρίζεται σε δύο ημιχόρια, σε διακριτό επίπεδο από εκείνο των πρωταγωνιστών που κινούνται σε υψηλότερο επίπεδο, «*ο διαχωρισμός έτσι του χορικού από το δραματικό στοιχείο πραγματοποιείται με ενότητα στο σύνολο*»⁶⁵⁷.

⁶⁵¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/23.8.1943.

⁶⁵² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/20.12.1943.

⁶⁵³ Στο ίδιο.

⁶⁵⁴ Ι[ωάννης] Στ[ογιάννης], «*Η Εκάβη. (Στην Εθνική μας Σκηνή)*», *Η Βραδυνή*, 7.12.1943.

⁶⁵⁵ Καραντινός, *Το αρχαίο δράμα. Η παράσταση της «Εκάβης»*, ό.π., σ. 8.

⁶⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 21.

⁶⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 23.



Ευριπίδη, *Εκάβη*, σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, 1943 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η πολυαναμενόμενη παράσταση θα αποτελέσει κοσμικό γεγονός⁶⁵⁸ και θα προκαλέσει πλήθος συζητήσεων και δημοσιευμάτων, τόσο για την ερμηνεία της Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο όσο και για τον βαθμό καινοτομίας ή ρήξης που χαρακτήριζε τη σκηνοθετική προσέγγιση του Καραντινού σε σχέση με τις προηγούμενες παραστάσεις αρχαίου δράματος από την κρατική σκηνή.

Η Κριτική στο σύνολό της, παρά τις επιμέρους επιφυλάξεις και διαφωνίες, υποδέχθηκε ιδιαίτερος θετικά την παράσταση και τη συμβολή του Καραντινού, ενός σκηνοθέτη που «ουσιαστικά πρώτη φορά καταπιανότανε με μια παράσταση αξιώσεων»⁶⁵⁹, αφού η σκηνοθεσία της *Εκάβης* στάθηκε «το πρώτο επίσημο παρουσίασμα της εργασίας του, η πρώτη πλατιά επαφή του με το αθηναϊκό κοινό»⁶⁶⁰.

⁶⁵⁸ «Παραβρέθηκαν οι Αρχές Κατοχής, ανώτεροι γερμανοί στρατιωτικοί, μέλη του Υπουργικού Συμβουλίου με επικεφαλής τον Ιωάννη Ράλλη και πλήθος ανθρώπων των Γραμμάτων και των Τεχνών». (Μαρσάν, ό.π., σ. 301).

⁶⁵⁹ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «*Εκάβη*. Τραγωδία του Ευριπίδου από τον δραματικών κρατικών θίασον εις το "Εθνικόν Θέατρον"», *Αθηναϊκά Νέα*, 14.12.1943.

⁶⁶⁰ Γιώργος Θεοτοκάς, «Γύρω στην παράσταση της *Εκάβης*», *Καλλιτεχνικά Νέα* 30 (1.1.1944), σ. 1.

Στη βασική σύλληψη της σκηνοθεσίας επισημάνθηκαν, πρωτίστως, η λιτή προσέγγιση, μακριά από «μηχανικούς νεοπλουτισμούς»⁶⁶¹, «σουηδικές γυμναστικές»⁶⁶² και «κινήσεις μπαλέτου»⁶⁶³, καθώς επίσης η επιμονή στην ανάδειξη του λόγου και η αποτελεσματική εκφορά του κειμένου από τους ηθοποιούς, ώστε να ακουστεί «και η παραμικρότερη και η τελευταία λέξις του ποιητού»⁶⁶⁴. Με την «τραγουδιστή απαγγελία» που εισηγήθηκε ο σκηνοθέτης έγινε δυνατό «να εξαρθεί ο υπερπραγματικός τόνος του ποιητικού λόγου και να μην εισδύσει μέσα του καμιά ρητορεία, να δονηθεί αδιάπτωτα με βαθιά ανθρώπινη ψυχική συγκίνηση»⁶⁶⁵. Ο Καραντινός χρησιμοποίησε τελικά και ο ίδιος την ομαδική απαγγελία (Sprechchor), μολοντί την είχε θεωρητικά αποκηρύξει, στον ολιγομελή πλέον, δεκαπενταμελή Χορό, αλλά «οπωσδήποτε απέδωσε ατιμόσφαιρα»⁶⁶⁶, ενώ μια βασική διαφοροποίηση της σκηνοθετικής του πρότασης ήταν πως ο Χορός της *Εκάβης* τραγουδούσε.

Οι αντιρρήσεις που διατυπώθηκαν στα κριτικά σημειώματα για την παράσταση, σε σχέση με διάφορες επιλογές του σκηνοθέτη, δεν ακύρωναν τη συνολική θετική αποτίμηση του τελικού αποτελέσματος: «δεν ετόλμησε ν' αποτινάξει τη βαρειά παράδοσι. Θέλησε μόνο να την ελαφρώσει από την πλούσια θεαματική της στολή»⁶⁶⁷, περιόρισε υπέρμετρα τη θέση του Χορού στη σκηνή⁶⁶⁸ και, σύμφωνα με κάποιους, η αυτονόμηση και πλήρη ανεξαρτησία του δεν συνάδει με το πνεύμα του

⁶⁶¹ «Προτίμησε να διώξει από σιμά του μ' όση δύναμη διέθετε όλους τους μηχανικούς νεοπλουτισμούς, ό,τι μπορούσε νάναι εξωτερικό και εντυπωσιακό, όλους αυτούς του πειρασμούς που τριγυρίζουνε στις μέρες μας το σκηνοθέτη». (Άγγελος Σικελιανός, «Η διδασκαλία της *Εκάβης*», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.12.1943).

⁶⁶² «Δεν υπήρχαν οι θεαματικές επιδείξεις, απηλείφθη ο χορός των 40, 50 και 80 προσώπων με τις Σουηδικές γυμναστικές και τις ρυθμικές κινήσεις που εγνωρίσαμε σ' άλλες παραστάσεις αρχαίων δραμάτων και δόθηκε λιτά, σχηματοποιημένα, με διάθεση προσεγγίσεως όσο πιο δυνατό πληρέστερα στο πνεύμα και την παράδοσι της αρχαίας τραγωδίας: το κείμενον». (Μαμάκης, ό.π.). «Είναι μια από τις λίγες φορές που δεν τσάκιζαν την προσοχή μας, σουηδικές, βαρβαρικές, νεοπλουτικές γυμναστικές του χορού και μπορέσαμε να παρακολουθήσουμε τι έλεγε ο συγγραφέας». (Θράσος Καστανάκης, «Αθηναϊκά θεάματα και διαλείμματα», *Φιλολογική Κυριακή* 11 [30.1.1944], σ. 10).

⁶⁶³ «Ο πολυπρόσωπος χορός, οι κινήσεις του μπαλέτου, η βαριά μουσική που σκεπάζει το κείμενο σα να είτανε λιμπρέτο όπερας, όλα αυτά έφυγαν από τη μέση και μένουμε αντίκρυ-αντίκρυ με τον ποιητή». (Θεοτοκάς, ό.π., σ. 2).

⁶⁶⁴ «Πρώτη φορά, εφόσον θυμάμαι, ακούστηκε σε παράστασι τραγικού αριστουργήματος και η παραμικρότερη και η τελευταία λέξις του ποιητού. Προ πάντων τα χορικά, σπανιώτατα άλλοτε ο κόσμος άκουγε τι περιείχανε. Χθες δεν χάθηκε ούτε ένας φθόγγος τους». (Μαμάκης, ό.π.).

⁶⁶⁵ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 398 (1.1.1944), σ. 122.

⁶⁶⁶ Στο ίδιο.

⁶⁶⁷ Ι[ωάννης] Στ[ογιάννης], «Η *Εκάβη* του Ευριπίδη», *Η Βραδυνή*, 14.12.1943.

⁶⁶⁸ «Ο Χορός μπήκε περίπου στο περιθώριο και έσβησε. [...] Εν συνδυασμώ δε με την διαρκώς σχεδόν εις στάσι προσοχής ακινησία των κοριτσιών καταλήξαμε εις σχεδόν εξουδετέρωσιν του χορού». (Μαμάκης, ό.π.).

έργου⁶⁶⁹. Υπήρξαν ακόμα διαφωνίες για τη τραγουδιστή απαγγελία, που θύμιζε τη «Γαλλική Κωμωδία» και προκαλούσε «μονοτονία»⁶⁷⁰, αλλά και για το Sprechchor του Χορού, που είχε «άχρωμο και άτονο συλλάβισμα»⁶⁷¹. Σχετικά με την πρόθεση του σκηνοθέτη «να τονίσει το ποιητικό στοιχείο του λόγου», υποστηρίχθηκε πως τελικά δεν βρήκε τη σκηνική της πραγμάτωση, αφού κάποιες από τις σκηνές της παράστασης αποδόθηκαν ακραία ρεαλιστικά⁶⁷².

Η «απόλυτα ελεγειακή μουσική» του Αντίοχου Ευαγγελάτου, που «ούτε στιγμή δεν στέκεται εχθρικά αντιμέτωπη στην προσωδία και στην πλαστικότητα του ποιητικού λόγου»⁶⁷³, επαινέθηκε ιδιαίτερα για τη διακριτική θέση που κράτησε απέναντι στον κείμενο⁶⁷⁴, κατορθώνοντας να ερμηνεύσει «τις ψυχικές καταστάσεις των ηρώων με τις λυρικές ή δραματικές αντιθέσεις της, με μια επίμονη και θεληματική μονοτονία, σε ωρισμένες στιγμές, που δίνει όλη την καταθλιπτική ατμόσφαιρα της τραγωδίας»⁶⁷⁵. Δεν έλειψαν ωστόσο οι εκτιμήσεις πως η «καλή» μουσική του συνθέτη απέβαινε «εις

⁶⁶⁹ «Εξ αυτού του αρχαίου κειμένου προκύπτει ότι δεν μπορεί να είναι αυτόνομο σώμα, θεατής ουδέτερος, παραστάτης ψυχρός, αμέτοχος από τα “δρώμενα και τα τελούμενα”». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Η ερμηνεία της Εκάβης. “Εθνική Σκηνή”», *Ελεύθερον Βήμα*, 15.12.1943).

⁶⁷⁰ «Η άποψη που μας ενοχλούσε ήταν η μονωδία, εκείνοι οι τραγουδιστοί μονόλογοι, που επί χρόνια μας ταράζανε στη “Γαλλική Κωμωδία” του Παρισιού κι ελπίζαμε πως δεν θα τους συναντούσαμε κι εδώ πέρα. Είναι κάτι ανυπόφορο. Δίνουν ένα φόρτο ψευτιάς και σύμβασης σε λόγια απόλυτα ανθρώπινα, ατόφια βαφτισμένα στην αλήθεια του πάθους». (Καστανάκης, *ό.π.*, σ. 10). «Στην παράσταση της “Εκάβης” ο λόγος (η λέξις) μάς εδόθη από την αρχήν ως το τέλος, με τραγουδιστήν απαγγελίαν, όπως απάγγελναν οι παλαιότεροι ηθοποιοί (γαλλική και ιταλική σχολή), αλλά μονότονα, με σφρτό ανεβοκατέβασμα της φωνής σε κάθε αναπνοή και φράση, απaráλλαχτα όπως διαβάζεται ο εξάψαλμος στα μοναστήρια. [...] Η μονοτονία είναι ο μεγαλύτερος εχθρός της τέχνης, εχθρός ύπουλος γιατί παρουσιάζεται με το σχήμα της απλότητας». (Βασίλης Ρώτας, «Εθνικό Θέατρο: Ευριπίδη Εκάβη», *Καλλιτεχνικά Νέα* 31 [8.1.1944], σ. 6).

⁶⁷¹ Γ[εώργιος] Ι. Φουσάρας, «Οι παραστάσεις του Δεκεμβρίου», *Νέον Πνεύμα* 1-2 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1944), σ. 23.

⁶⁷² «Ο ρεαλιστικά – από παρανόηση – δοσμένος προλογικός μονόλογος συντροφευόταν με τον ποιητικά αποδομένο θρήνο της Εκάβης και της Πολυξένης, και τούτος πάλι με το φοβερά ρεαλιστικό – σχεδόν γκρανγκινιόλικο – παρουσίασμα των σκοτωμένων παιδιών του Πολυμήστορα, των ματωμένων τού τελευταίου χεριών και της αποκάλυψης της περούκας του πνιγμένου Πολύδωρου». (Φουσάρας, *ό.π.*, σ. 23).

⁶⁷³ «Η μουσική του Ευαγγελάτου μαρτυρεί ορθολογισμό και συντηρητικότητα, ακόμα και στα ξεσπάσματα της ιερής μανίας του αρχαίου τραγικού. Ούτε στιγμή δεν στέκεται εχθρικά αντιμέτωπη στην προσωδία και στην πλαστικότητα του ποιητικού λόγου και δείχνει έναν απόλυτο σεβασμό στην ιδιοσυστασία του, στην αυτονομία και την ακεραιότητα του οργανισμού του. Μουσική ελεγειακή απόλυτα, ζητά να μετουσιώσει στην υποταγμένη στο λόγο ατμόσφαιρα της τον υπέροχο θρήνο της αρχαίας τραγικής ηρωίδας». (Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η Εκάβη και η μουσική», *Αθηναϊκά Νέα*, 15.12.1943).

⁶⁷⁴ «Περιορίστηκε ως το τέλος στον δευτερεύοντα ρόλο της ώστε να μην υπερβαίνει τον ποιητικό λόγο. Κι αυτό είναι ένα αξιομίμητο κατόρθωμα». (Ιωάννης Ψαρούδας, «Η μουσική της Εκάβης», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.12.1943).

⁶⁷⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η μουσική στην Εκάβη. Μορφή και περιεχόμενο», *Η Βραδυνή*, 22.12.1943.

βάρος του λόγου» και ερχόταν «σε μια δυνατή αντίφαση με το χορό»⁶⁷⁶. Θετικά αποτιμήθηκε επίσης η «λιτότατη κι αισθητικά πλουσιώτατη»⁶⁷⁷ εργασία του Κλεόβουλου Κλώνη, παρά τις πάγιες αντιρρήσεις για τις σκηνοθετικές αντιλήψεις που χαρακτηρίζουν εκείνα τα χρόνια τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου⁶⁷⁸.



Ευριπίδη, *Εκάβη*, σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, 1943 (60 χρόνια Εθνικό Θέατρο, 1932-1962, εισαγωγικό σημείωμα Αλέξη Σολομού, Κέδρος, Αθήνα 1992).

Στις ερμηνείες υπήρξαν άνισες οι επιδόσεις των ανδρικών ρόλων. Επισημάνθηκε η εξέλιξη του Θάνου Κωτσόπουλου⁶⁷⁹, που «έδωσε ανάγλυφα και

⁶⁷⁶ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Εθνικό Θέατρο: Ευριπίδη *Εκάβη*», *Καλλιτεχνικά Νέα* 31 (8.1.1944), σσ. 5-6.

⁶⁷⁷ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 122.

⁶⁷⁸ Η άποψη του Θεοτοκά για την εργασία του Κλώνη στην *Εκάβη* φανερώνει τις ευρύτερες αντιλήψεις του για τη σκηνογραφία, όπως θα τις εφαρμόσει κατά τη διευθυντική του θητεία στο Εθνικό Θέατρο μετά την Απελευθέρωση: «*Διαφωνώ και με τους πελώριους χτισμένους όγκους και με τους μουντούς, θολούς, ξέθωρους χρωματισμούς που θυμίζουν περισσότερο παστέλ παρά ελαιογραφία. [...] Η αρχαία τραγωδία, καθώς κι ο Σαιξπήρος, θέλουν χρώματα ζωηρά, χτυπητά, φλογερά. [...] Πότε λοιπόν η Εθνική Σκηνή της Ελλάδας θα καταλάβει την αξία του χρώματος;*». (Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 2).

⁶⁷⁹ «*Χαρήκαμε για την πρόοδό του και το βάδισμά του πια μέσα στους μεγάλους ρόλους*». (Ρώτας, *ό.π.*, σ. 6).

αδρά τον βάρβαρο και σκοτεινό Πολυμήστορα»⁶⁸⁰, μέτρια χαρακτηρίστηκε η ερμηνεία του Μήτσου Λυγίζου⁶⁸¹, ενώ ξένισε η απόδοση του Νικόλαου Πασχαλίδη στον ρόλο του Οδυσσέα⁶⁸². Στις γυναικείες ερμηνείες, θετικά αποτιμήθηκε η «αγέρωχη βασιλοπούλα με την θερμή και παλμώδη φωνή» της Έλσας Βεργή, που «μπόρεσε μπροστά στην Παπαδάκη να μην λυγίση και να μην εκμηδενισθή»⁶⁸³. Για την πρωταγωνίστρια της παράστασης, η υποδοχή υπήρξε ενθουσιώδης. Παρά την επισήμανση για την ηλικιακή διαφορά της Ελένης Παπαδάκη με την ηρωίδα⁶⁸⁴, οι κριτικές για την «απόλυτη τελειότητα»⁶⁸⁵ της ερμηνείας της ήταν διθυραμβικές⁶⁸⁶. Συγκέρασε «το ειλικρινές τραγικό πάθος με ένα φωνητικό στυλιζάρισμα, που πολύ λίγες πρωταγωνίστριες μετά από αυτήν έχουν πετύχει»⁶⁸⁷, «ήβρε το μονοπάτι που

⁶⁸⁰ Ροδάς, *ό.π.*

⁶⁸¹ Ροδάς, *ό.π.*· Μαμάκης, *ό.π.*

⁶⁸² «Τα είχε σαν χαμένα. Νόμιζες ότι υπεδύετο κανένα χωρικό συγχρόνου ηθογραφίας». (Μαμάκης, *ό.π.*).

⁶⁸³ Μαμάκης, *ό.π.*

⁶⁸⁴ «Πολύ πιο νέα σαν εμφάνισι απ' όσο απαιτεί το κείμενο, πολύ πιο κομψή απ' ό,τι θα μπορούσε να είναι μια σκλάβια σε στρατόπεδο καταυλισμού». (Σπύρος Μελάς, «Η πρώτη της Εκάβης», *Η Καθημερινή*, 16.12.1943).

⁶⁸⁵ «Όσο κι αν εγκωμιάσει κανείς τη δ. Παπαδάκη, δε θα είναι αρκετό· πάντα τη θαύμαζα, δεν περίμενα όμως ότι θα μπορούσε να εξαρθεί και στην απόλυτη τελειότητα, και μάλιστα σ' ένα ρόλο που θα μπορούσε κανένας για διάφορους λόγους να τον θεωρήσει κάπως ξένο στην ιδιοσυγκρασία της. Ήταν μαζί εμπνευσμένη και παθητική, δονισμένη από λυρική έξαρση και σπαραχτικά ξεσχισμένη, ανήμερη κι ευγενική, και πάντα μεγαλόπρεπη βασίλισσα και στις πιο έξαλλες παραφορές της· κάθε της κίνηση, κάθε τονισμός της φωνής της ήταν μια αρμονία, ένα τραγούδι, ένα ποίημα, και μαζί η έκφραση του πιο συγκλονιστικού ανθρώπινου πόνου. Ήταν η ιδανική ερμηνεύτρια της Τραγωδίας». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 122).

⁶⁸⁶ «Ο χρωματισμός των λέξεων του ποιητικού λόγου, τα σιωπηλά και τα βροντόφωνα, το γονάτισμα μπροστά στον Οδυσσέα και στον Αγαμέμνονα, το αγκάλιασμα της κόρης και ο αποχωρισμός, ο θρήνος επάνω από το πτώμα του σκοτωμένου παιδιού που το χάιδευε στοργικά, η αγωνία να προσελκύση και να παρασύρη τον φονιά στο εσωτερικό για να τον τιμωρήσει, όλα αυτά τα δύσκολα και τα μεγάλα, απεδόθησαν με άφθαστο καλλιτεχνικό κάλλος, με παλμό και εσωτερικό κραδασμό, με συνοχή και αρμονία. Και από προχθές ο τίτλος της μεγάλης νεώτερης τραγωδού τής ανήκει δικαιωματικά, και η ερμηνεία της Εκάβης αξίζει μια ιδιαίτερη πλατιά μελέτη». (Ροδάς, *ό.π.*). «Οι μακρόσυρτες τραγικές κραυγές της στάθηκαν μια αποκάλυψις. Συγκλόνισαν με τις δραματικώτατες μεταπτώσεις τους ως τα τρίςβαθα της ψυχής όλους χωρίς εξαίρεση – κι εκείνους που γνώρισαν σε προγενέστερα χρόνια τη μεγάλη παράδοσι της κλασικής τραγωδίας, όπως δοξάσθηκε από τους αθάνατους διαλαλητάς της τέχνης έξω από τα σύνορα της Ελλάδας. Η Ελένη Παπαδάκη θάμβωσε χθες τον κόσμο σαν ένας συγκντωτικός φακός όλων των αναλαμπών του τραγικού ωραίου». (Σπανούδη, *ό.π.*). «Σχηματοποιημένο παίξιμο, μακρυνά από καθαρό ρεαλισμό. [...] Αλλ' εκεί που η Παπαδάκη ανεδείχθη πραγματικά εξαίρετη ήταν από τη στιγμή που ο πόνος τη γιγαντώνει, την οπλίζει με δύναμι και μανία εκδικήσεως. Από εκείνη την ώρα που ο τύπος της τραγικής βασίλισσας συνεφώνει, πια εντελώς, ψυχολογικά τόσο με τα εσωτερικά της συναισθήματα όσο και με την εξωτερική παράσταση, αυτή η αντρειωμένη, δυνατή γυναίκα, η μαινάς που διψάει για αίμα ευρήκε την πιο ιδεώδη και την πιο δυνατή ενσάρκωσι. Ήτανε ένας πραγματικός θρίαμβος ερμηνείας, που επεστέφθη με τις πιο ενθουσιώδεις και τις πιο δίκαιες εκδηλώσεις θαυμασμού του πυκνοτάτου ακροατηρίου». (Μαμάκης, *ό.π.*).

⁶⁸⁷ Ο σκηνοθέτης και θεατρολόγος Σπύρος Α. Ευαγγελάτος μεταφέρει την εντύπωση του πατέρα του, Αντίοχου, για τη μουσικότητα της εκφοράς του λόγου της Παπαδάκη: «Ήταν μια εκφορά ανορθόδοξη και επαναστατική για την τότε ερμηνεία των αρχαίων τραγωδιών. Κάτι μεταξύ ρεαλιστικής ομιλίας και

φέρνει στην κορυφή της πραγματικής τραγικής ερμηνείας»⁶⁸⁸ και «πήρε πια την οριστική της καθιέρωση σαν μεγάλη τραγωδός»⁶⁸⁹.

Η παράσταση της *Εκάβης* εκτιμήθηκε πως αποτελεί έναν σταθμό στην εξέλιξη της αναβίωσης του αρχαίου δράματος⁶⁹⁰. Επρόκειτο να επαναληφθεί τον Σεπτέμβριο του 1944, και μάλιστα σε εκδοχή για ανοιχτό θέατρο, αφού θα παρουσιαζόταν στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού⁶⁹¹. μολονότι είχαν ξεκινήσει οι δοκιμές⁶⁹², οι γενικότερες συνθήκες λίγες εβδομάδες πριν από την Απελευθέρωση και τα γεγονότα που ακολούθησαν ματαίωσαν όλους τους σχεδιασμούς της κρατικής σκηνής. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως, αρκετά χρόνια αργότερα, η διοίκηση που ανέλαβε καθήκοντα στο Εθνικό Θέατρο το καλοκαίρι του 1950, προσλαμβάνοντας, μεταξύ άλλων σκηνοθετών, τον Σωκράτη Καραντινό, προσμέτρησε, πρωτίστως, το γεγονός πως είχε «εις το ενεργητικόν του την σκηνοθεσίαν της “Εκάβης” με την Ελένη Παπαδάκη»⁶⁹³.

Στην κάψα του καλοκαιριού του Συναδινού

Η δεύτερη σκηνοθετική εργασία του Σωκράτη Καραντινού θα λάβει χώρα με την παρουσίαση του έργου του Θεόδωρου Συναδινού *Στην κάψα του καλοκαιριού*. Πρόκειται για τη πρώτη νέα παραγωγή νεοελληνικού έργου στην Κεντρική Σκηνή

recitativo (ρετσιτατίβο), κάτι μεταξύ απαγγελίας και τραγουδιού, αλλά με απόλυτη συναισθηματική υποστήριξη, ώστε να δικαιώνεται το παράτολμο εγχείρημα. Κατά τον Αντίοχο Ευαγγελάτο η ερμηνεία της Ελένης Παπαδάκη ήταν ό,τι πιο αυθεντικό, πρωτότυπο και συναρπαστικό είχε συναντήσει ως υποκριτική πρόταση στον τομέα του αρχαίου δράματος». (Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Μια συναρπαστική Εκάβη», Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: *Ελένη Παπαδάκη, Η Καθημερινή*, 9.3.2003, σ. 20).

⁶⁸⁸ Λίνος Καρζής, «Η τραγωδός», *Η Πρωία*, 28.1.1944.

⁶⁸⁹ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Έργα και ηθοποιοί στην χειμερινή περίοδο», *Το Θέατρο* 1 (15.4.1944), σ. 13.

⁶⁹⁰ «Όταν συγκρίνει κανείς τη σημερινή παράσταση της “Εκάβης” με τις άλλες παραστάσεις αρχαίου δράματος που έχει δώσει το Εθνικό Θέατρο, και προπάντων με το ανέβασμα της ίδιας της “Εκάβης” το 1927 στο Στάδιο από το θίασο Κοτοπούλη, δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει ότι έχει συντελεσθεί μια αισθητότατη, μια σημαντικότερη πρόοδος». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 122).

⁶⁹¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 68/24.8.1944.

⁶⁹² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 66/14.8.1944· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 67/21.8.1944.

⁶⁹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/9.8.1950.

του Εθνικού Θεάτρου μετά από τέσσερα χρόνια⁶⁹⁴. Ο σκηνοθέτης είχε άλλωστε ευθαρσώς διατυπώσει την άποψή του για την αναγκαιότητα υποστήριξης του ελληνικού έργου και ως στέλεχος της κρατικής σκηνής, κατά τη διάρκεια των δοκιμών της *Εκάβης*⁶⁹⁵. Το έργο του Συναδινού, που όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα της παράστασης, «έχει εμπνευσθή από το δημοτικό τραγούδι “Γ’ αγαπημένα αδέρφια κι η κακιά γυναίκα”»⁶⁹⁶, θα παρουσιαστεί στο Ziller στις 29.3.1944⁶⁹⁷. Αξίζει να σημειωθεί πως η άρνηση του Χριστόφορου Νέζερ να συμμετάσχει στη διανομή της παράστασης οδήγησε τον Άγγελο Τερζάκη, Γενικό Διευθυντή της κρατικής σκηνής εκείνη την περίοδο, να καταγγείλει τη σύμβαση του ηθοποιού⁶⁹⁸.

Η παράσταση του Καραντινού αυτή τη φορά δεν ευτύχησε. Τα βέλη της Κριτικής τράβηξε το έργο του Συναδινού, που είχε γραφτεί πριν από χρόνια, δεν είχε παρουσιαστεί έως τότε και μονοπώλησε ουσιαστικά τα κριτικά σημειώματα. Οι αναλύσεις που δημοσιεύθηκαν ήταν ιδιαίτερα αρνητικές για την ανάπλαση του δημοτικού τραγουδιού σε θεατρικό έργο από τον Συναδινό· για τα μοτίβα που πρόσθεσε ο συγγραφέας⁶⁹⁹, για τις δραματουργικές αδυναμίες του έργου⁷⁰⁰, για την

⁶⁹⁴ Το τελευταίο ελληνικό έργο που είχε παρουσιαστεί στην Κεντρική Σκηνή ήταν ο *Παπαφλέσσας* του Σπύρου Μελά, σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη, την άνοιξη του 1940.

⁶⁹⁵ «Πρέπει να σας πω πως δεν λογαριάζω ότι θα δει προκοπή το θέατρό μας αν δε βασιστεί, κατά κύριο λόγο, στο ελληνικό θεατρικό έργο». (Παπ[απάνος], «Λίγες στιγμές με τον κ. Σωκρ. Καραντινό», ό.π., σ. 8).

⁶⁹⁶ Θ. Ν. Συναδινού *Στην κάψα του καλοκαιριού*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, ΙΓ΄ Περίοδος Παραστάσεων (1943-1944), 1944, σ. [2].

⁶⁹⁷ Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Χορογραφία: Λουκία Κωτσοπούλου. Μουσική: Μενέλαος Παλλάντιος. Διεύθυνση ορχήστρας: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Σαπφώ Αλκαίου (Κατίνα Καφάνη, χήρα), Σπύρος Μουσούρης (Δημήτρης, γιος της, καθηγητής στο πανεπιστήμιο), Θάνος Κωτσόπουλος (Τάσος, παραγίος, μικρότερος, χωριάτης), Ηλίας Δεστούνης (Μπαρμπα-Μήτρος Ντάβαρης), Αλέκα Παϊζη (Μαρία, θυγατέρα του), Τζένη Περίδου (Ελέγκω, κόρη της Κατίνας), Μερόπη Ροζάν (Κυρα-Κρινιώ, μια γειτόνισσα), Έλσα Βεργή (Λίλιαν, γυναίκα του Δημήτρη), Ισμήνη Οικονόμου (Μαργαρίτα, συνυφάδα της Κατίνας), Αλέξης Δαμιανός (Παίδι), Διονυσία Ρώη (Ένα κορίτσι), Π. Εκμετζόγλου (Ένα παιδί).

⁶⁹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 37/24.1.1944.

⁶⁹⁹ «Το πηχτό καταστάλαγμα ανθρώπινης πείρας που έχει μαζευτεί στο τραγούδι το νερούλιασε ο δραματουργός από τον τρόμο του». (Γ[εώργιος] Ν. Π[ολίτης], «Θ. Ν. Συναδινού: Στην κάψα του καλοκαιριού. Στο “Εθνικό Θέατρο”», *Η Πρωία*, 31.3.1944).

⁷⁰⁰ «Έχει άφθονες τεχνικές αδυναμίες, πολλά μάκρη, πολλές περιπλοκότητες, πολλές κουραστικές επαναλήψεις» και «δεν ξεφεύγει από την περιοχή της προγραμματικής λογοτεχνίας. Αναπτύσσει ένα δοσμένο θέμα, κι έστω κι αν κάπως το παραλλάζει, δεν το αναδημιουργεί». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Σειρά παραστάσεων», *Νέα Εστία* 404 [1.4.1944], σσ. 362-363). «Τα προτερήματά του, την ποιητική πνοή και τους χωρικούς τύπους, τα βαρύνουν αρκετά ελαττώματα που διασπούν την ενότητα, χαλαρώνουν τη δράσι κι εξασθενούν το ενδιαφέρον. [...] Ο κ. Συναδινός, παρά τις σχετικές υπεύθυνες υποδείξεις, δεν ηθέλησε να περικόψη και να συντομεύση τους διαλόγους του». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Στην κάψα του καλοκαιριού. “Εθνική Σκηνή”», *Ελευθέρον Βήμα*, 31.3.1944).

«ωμή και στεγνή τολμηρότητά του»⁷⁰¹. Θα επισημανθεί ακόμα πως το δράμα που σκηνοθέτησε ο Καραντινός υπολείπεται σε αξία σε σχέση με την υπόλοιπη δραματουργία του Συναδινού, καθώς στο έργο αυτό ο συγγραφέας, που «έχει πióτερο κωμική, παρά δραματική φλέβα»⁷⁰², «δοκίμασε να βγει έξω από τα προσφιλή του καλούπια της κοσμικής φάρσας»⁷⁰³. Επίσης, θα σημειωθεί η ευθύνη της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου για τον καταρτισμό του δραματολογίου⁷⁰⁴, καθώς σκοπός της κρατικής σκηνής είναι να παρουσιάζει «όλα τα δοκιμασμένα νεοελληνικά έργα, όλα τα έργα που έχουν επιβληθεί», αφού «οι πειραματισμοί ανήκουν στο Ελεύθερο Θέατρο»⁷⁰⁵.

Ο Χουρμούζιος, μέλος της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου κατά την Κατοχή, υπερασπιζόμενος τις επιλογές της τότε διοίκησης, θα αναφέρει λίγους μήνες αργότερα πως το έργο του Συναδινού ήταν «το σκηνικά αρτιότερο ελληνικό έργο από όσα είχαν υποβληθεί»⁷⁰⁶. Ο συγγραφέας, λίγες ημέρες μετά την έναρξη των παραστάσεων, θα δημοσιεύσει μια ανάλυση του έργου του, απαντώντας στις επικρίσεις και εμφανώς ενοχλημένος από την υποδοχή που επιφύλαξαν οι κριτικοί⁷⁰⁷. Ωστόσο, παρά τους αντίθετους ισχυρισμούς του

⁷⁰¹ «Αυτός ο άκρατος σεξουαλισμός που υπάρχει διάχυτος μπορούσε να βγάλει κάτι καλό. Αλλ' οι αξιώσεις για το χειρισμό του είναι πολύ μεγάλες και ο κ. Συναδινός δεν κατόρθωσε ν' ανταποκριθί σ' αυτές. Γιατί το θέμα του ερωτισμού χρειαζότανε περίβλημα τέχνης, μορφή και πνοή δημιουργίας. Ήθελε δύναμη ποιητού, ενώ όπως γράφηκε το έργο, παρουσιάσθηκε μια ωμή και στεγνή τολμηρότης, χωρίς τίποτε το ιδιαίτερο». (Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Στην κάψα του καλοκαιριού. Δράμα εις μέρη τρία και εικόνας εξ του κ. Συναδινού, εις το "Εθνικόν Θέατρον", Αθηναϊκά Νέα, 30.3.1944).

⁷⁰² Ι[ωάννης] Στογιάννης, «Στην κάψα του καλοκαιριού (Ένα έργο του κ. Θ. Συναδινού). Στην Εθνική μας Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 31.3.1944.

⁷⁰³ Άγγ[ελος] Δόξας, «Στην κάψα του καλοκαιριού του κ. Θ. Συναδινού», *Ακρόπολις*, 31.3.1944.

⁷⁰⁴ «Έργο γραμμένο από δέκα περίπου χρόνια, είχε διαβασθή κι απορριφθή από όλους σχεδόν τους θιάσους. Πώς τώρα παίχτηκε μετά από έλεγχο από καλλιτεχνικές και κριτικές επιτροπές, ενώ απορρίπτονται άλλα πολύ καλύτερα, αυτό είναι μυστήριο». (Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα ελληνικά έργα στη χειμερινή περίοδο. Κριτικός απολογισμός», *Το Θέατρο* 2 [2.5.1944], σ. 9).

⁷⁰⁵ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 362.

⁷⁰⁶ Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής)», *ό.π.*, σ. 221, υποσημ. 1.

⁷⁰⁷ «Δεν πρόκειται ν' απαντήσω στους κριτικούς. Απλούστατα, θέλω χάριν των καλοπίστων ακροατών του έργου μου, που κάθε βράδυ στεφανώνουν με τα αυθόρμητα κι ενθουσιώδη χειροκροτήματά τους κάθε πράξη και κάθε εικόνα του, να διαφωτίσω μερικά του σημεία και κυρίως να εκθέσω μ' όση συντομία μπορώ το πώς επεξεργάστηκα και γιατί το επεξεργάστηκα έτσι το δημοτικό τραγούδι που μου στάθηκε αφορμή να γράψω το έργο, που με τόσην επιτυχία παίζεται από τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου». (Θ[εόδωρος] Ν. Συναδινός, «Στην κάψα του καλοκαιριού», *Η Πρωία*, 13.4.1944).

Συναδινού, το έργο δεν είχε εισπρακτική επιτυχία, με αποτέλεσμα οι παραστάσεις να σταματήσουν νωρίτερα από τον αρχικό προγραμματισμό⁷⁰⁸.



Συναδινού, *Στην κάψα του καλοκαιριού*, σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, 1944
(Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η εργασία του Καραντινού πέρασε σε δεύτερη μοίρα και οι σύντομες αναφορές στη σκηνοθεσία υπήρξαν αντιφατικές: σύμφωνα με κάποιους, ήταν ένα «φροντισμένο ανέβασμα» που «έκαμε να κυλά το έργο ευχάριστα»⁷⁰⁹, μια «σκηνοθεσία ομολογουμένως αρκετά ενδιαφέρουσα»⁷¹⁰, ενώ, σύμφωνα με άλλους, ο σκηνοθέτης «δεν μπόρεσε να δώσει τον τόνο που χρειαζότανε»⁷¹¹, «η διδασκαλία δεν έδειξε να προσθέτει κάτι στο έργο»⁷¹². Ενστάσεις προκάλεσαν οι σκηνογραφίες του Κλώνη και οι ενδυμασίες του Φωκά, που «ήσαν αυτή τη φορά υπερβολικά γλυκερές, υπερβολικά

⁷⁰⁸ «Πάντως αυτή τη φορά ο συγγραφέας της “Κοσμικής κινήσεως” δεν μπόρεσε να χρησιμοποιήσει και το προσφιλές του τροπάρι, πως ναι μεν το έργο δεν άρεσε στην κριτική, εγοήτευσε όμως το κοινό. Η αποτυχία του –το λέω με ειλικρινή θλίψη– ήτανε παταγώδης, τόσο που το θέατρο αναγκάστηκε πριν από το καινούργιο του έργο ν’ αλλάξει πρόγραμμα για τρεις μονάχα ημέρες επειδή δεν ζύγωνε πια θεατής στο ταμείο». (Μαμάκης, «Τα ελληνικά έργα στη χειμερινή περίοδο...», ό.π., σ. 8). Επαναλήφθηκε για τρεις ημέρες η *Μίνα φον Μπάρνχελμ* του Λέσσιγκ, την οποία είχε διαδεχθεί το έργο του Συναδινού.

⁷⁰⁹ Π[ολίτης], ό.π.

⁷¹⁰ Ροδάς, ό.π.

⁷¹¹ Μαμάκης, «Στην κάψα του καλοκαιριού...», ό.π.

⁷¹² Δόξας, ό.π.

επιφανειακά όμορφες»⁷¹³. αντιρρήσεις εκφράστηκαν ειδικότερα για τα σκηνικά του Κλώνη, που είχε «μεταφύτεψει στην καρδιά του Μοριά ένα νησιώτικο σπίτι»⁷¹⁴, και για τον μαγεμένο πύργο που «θύμιζε μεσαιωνικό κατασκεύασμα της τελευταίας ώρας του 1944»⁷¹⁵. Ευμενείς υπήρξαν οι αναφορές για τον Μενέλαο Παλλάντιο, που συνεργαζόταν για πρώτη φορά με το Εθνικό Θέατρο· η μουσική του «τόσο στα σημεία της απλής υποκρούσεως, όσο και του χορού ακούσθηκε πολύ συμπαθητικά και εδημιούργησε ατμοσφαιρά υποβολής»⁷¹⁶. Στις ερμηνείες θετική ήταν η συμβολή στην παράσταση των παλαιότερων ηθοποιών, Ηλία Δεστούνη και Σαπφώς Αλκαίου, ενώ από τους νεότερους ξεχώρισε ο Θάνος Κωτσόπουλος, «τέλεια κύριος της σκηνής και των εκφραστικών του μέσων»⁷¹⁷.

Ταρτούφος του Μολιέρου

Το Εθνικό Θέατρο θα παρουσιάσει τον *Ταρτούφο* του Μολιέρου στην Κεντρική Σκηνή του Ζίλλερ στις 29.4.1944⁷¹⁸. Ο Σωκράτης Καραντινός, σε ένα σημείωμά του προς τους ηθοποιούς της διανομής, διατυπώνει την άποψή του για ορισμένες σκηνικές προσεγγίσεις της μολιερικής δραματουργίας⁷¹⁹, ενώ δηλώνει, σχετικά με τη σκηνοθετική του σύλληψη, πως έχει οδηγηθεί «σ' ένα παίξιμο που η ρυθμική του αγωγή, οι καμπύλες του –στο λόγο, στην κίνηση, στη στάση, στο ντύσιμο–, η χάρη του, μ' όλη την κάποια σχηματικότητα, θα λέγαμε “το στυλιζάρισμα”, κλείνει την αλήθεια

⁷¹³ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 363.

⁷¹⁴ Π[ολίτης], *ό.π.*

⁷¹⁵ Ροδάς, *ό.π.*

⁷¹⁶ Μαμάκης, «Στην κάψα του καλοκαιριού...», *ό.π.*

⁷¹⁷ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 363.

⁷¹⁸ Μετάφραση: Θρασύβουλος Σταύρου. Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Μερόπη Ροζάν (Κυρα-Περνέλα, μητέρα του Όργωνα), Χρήστος Ευθυμίου (Όργωνας), Λέλα Ησαΐα / Έμμη Καρτάλη (Ελμίρα, γυναίκα του), Αλέκος Δεληγιάννης (Δάμης, γιος του), Μαρία Αλκαίου (Μαριάννα, κόρη του), Άρης Μαλλιαγρός (Βαλέριος), Περικλής Γαβριηλίδης (Κλεάνθης), Γεώργιος Γληνός (Ταρτούφος), Μιράντα Μυράτ (Δορίνα, υπηρέτρια), Γιάννης Μαυρογένης (Κος Εύνομος, δικαστικός κλητήρας), Γκίκας Μπιυιάρης (Ένας αστυνομικός), Μιράντα Πέτσου (Φλιπότη, υπηρέτρια).

⁷¹⁹ «Κάποτε, σε παραστάσεις έργων του Μολιέρου δεν ξεχωρίζουν παρά τα κλύσματα, τα καθάρσια, η τσιγκουνιά, το κεράτωμα, ο ιησουιτισμός. Αυτά κυρίως, με την καθημερινότητά τους και άμορφα, προβάλλονται σαν η ουσία του μύθου και όχι σαν παιχνιδιάρικα στοιχεία της μορφής. Λάθος· και θα προσπαθήσω να το αποφύγω». (Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο Ι.*, *ό.π.*, σ. 157).

της μορφής του έργου και αποδίδει την ουσία του»⁷²⁰. Ο χρόνος προετοιμασίας της παράστασης ήταν εντυπωσιακά λίγος, αφού ο σκηνοθέτης και οι ηθοποιοί πραγματοποίησαν δώδεκα μόλις δοκιμές⁷²¹. Η εσπευσμένη προετοιμασία της παράστασης του μολιερικού έργου οφείλεται στο γεγονός πως «η “Κάψα του καλοκαιριού” του κ. Συναδινού ητύχησε τόσο πολύ που η εθνική σκηνή αναγκάστηκε ν’ αλλάξει επειγόντως πρόγραμμα»⁷²².



Μολιέρου, *Ταρτούφος*, σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, 1944 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Ο *Ταρτούφος* έτυχε ασφαλώς θερμότερης υποδοχής από την παράσταση του έργου του Συναδινού. Η «ωραιοτάτη μετάφρασι, με τον προσφιλή του, και δικαίως, εντεκασύλλαβο»⁷²³ του Θρασύβουλου Σταύρου απέσπασε ευμενή σχόλια, παρά τις

⁷²⁰ Ο.π., σ. 156.

⁷²¹ Η πληροφορία προέρχεται από το κριτικό σημείωμα του Ροδά, μέλους εκείνη την περίοδο της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου: «Η παράστασι του “Ταρτούφου” πρέπει να θεωρηθή καλλιτεχνικός άθλος, γιατί με δώδεκα μονάχα δοκιμές επέτυχαν ο σκηνοθέτης κ. Σωκράτης Καραντινός και οι ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου να φθάσουν σε ικανοποιητικά καλλιτεχνικά αποτελέσματα». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Ο *Ταρτούφος*. Εθνική Σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 2.5.1944).

⁷²² Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Ο *Ταρτούφος*. Κωμωδία του Μολιέρου από τον κρατικόν δραματικόν θίασον εις το “Εθνικόν Θέατρον”», *Αθηναϊκά Νέα*, 3.5.1944.

⁷²³ Ροδάς, ό.π.

επιμέρους αντιρρήσεις για ορισμένες επιλογές⁷²⁴. Για το μοναδικό, «αισθητικό και εντελώς στο πνεύμα του έργου»⁷²⁵, σκηνικό της παράστασης και για τις «υπερβολικά εκθαμβωτικές»⁷²⁶ ενδυμασίες, υπήρξαν ορισμένες διαφωνίες, που φανερώνουν την αντίδραση στην παγίωση των αντιλήψεων του Κλώνη και του Φωκά στην όψη των παραστάσεων της κρατικής σκηνής⁷²⁷.

Στις ερμηνείες κυριάρχησε η απόδοση του Γεώργιου Γληνού, που «ίσως ποτέ να μην επέδειξε τόση ωριμότητα»⁷²⁸ και ο οποίος «στον ρόλο του *Ταρτούφου* βρήκε τον καλύτερο εαυτό του»⁷²⁹. παρά τις επιμέρους διαφωνίες για τη σύνθεση του ρόλου⁷³⁰, οι κριτικές ήταν ενθουσιώδεις για τον ηθοποιό⁷³¹ και η επίδοσή του χαρακτηρίστηκε ως «η καλλίτερ' ίσως δημιουργία που επρόσφερε ως τώρα»⁷³². Ευμενή σχόλια απέσπασαν ακόμα η Μιράντα Μυράτ και ο Χρήστος Ευθυμίου.

Η σκηνοθεσία του Καραντινού, σε γενικές γραμμές, επιδοκιμάστηκε, ή, ακόμα περισσότερο, αναγνωρίστηκε ως συμβολή στην πρόσληψη του Μολιέρου στην ελληνική σκηνή. Η «άρτια και αισθητική σύλληψη»⁷³³ του σκηνοθέτη, η «παστρική

⁷²⁴ «Η μετάφρασι του κ. Σταύρου πολύ καλή, αν και σε μερικά σημεία ο στίχος δε μπορεί να λεχθή εύκολα από τον ηθοποιό, ελάττωμα, προ πάντων για έργο του Μολιέρου, που παραμελούσε ο ίδιος το ύφος, μόνο και μόνο για να μπορεί ο στίχος να λέγεται από τον ηθοποιό». (Σπύρος Μελάς, «Ο *Ταρτούφος* του Μολιέρου στο Εθνικό μας Θέατρο», *Η Καθημερινή*, 7.5.1944). «Εάν έλειπαν μερικές και υψηλές ορθόδοξες λέξεις τόσο ενοχλητικές στο άκουσμα δεν θα υπήρχαν παρά θερμότετοι έπαινοι». (Μαμάκης, *ό.π.*). «Με προσοχή κι ευσυνειδησία καμωμένη όπως το περίμενε κανείς από τον άξιο μεταφραστή. Μόνο ίσως δεν του δόθηκε αρκετός καιρός για να δουλέψει περισσότερο κι έτσι να την ξεκαθαρίσει από μερικά παράταιρα κι αταίριαστα στο λογοτεχνικό της ύφος». (Γ[εώργιος] Ν. Π[ολίτης], «Ο *Ταρτούφος* του Μολιέρου. Στο “Εθνικό Θέατρο”», *Η Πρωία*, 3.5.1944).

⁷²⁵ Μαμάκης, *ό.π.*

⁷²⁶ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 405 [15.4.1944], σ. 405.

⁷²⁷ «Αχ, αυτά τα σκηνικά του Κλώνη, το ίδιο πάντα ανέκφραστα και άχρωμα! Αχ, κι εκείνη η αφεγάδιαστη τελειότητα των κοστούμιών του Φωκά, που το καθένα τους γυρεύει, αυτό ξεχωριστά να τραβήξει την προσοχή μας για λογαριασμό του αδιαφορόντας αν την ίδια στιγμή ο συνδυασμός με το διπλανό του γίνεται ανυπόφορος στο μάτι!». (Π[ολίτης], *ό.π.*).

⁷²⁸ Μαμάκης, *ό.π.*

⁷²⁹ «Είχε εντελώς απαλλαχθεί από τον στόμφο που συχνά αδικεί το παίξιμό του, είχε βαθιά μελετήσει την προσωπικότητα του προσώπου που ενσάρκωνε κι απέδωσε τον χαρακτήρα του κι όλες τις αποχρώσεις εσωτερικά, συγκρατημένα και μαζί με πλαστικότητα και με έντονο παλμό». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 405).

⁷³⁰ «Όπως εξωντάνεψε το βασικό πρόσωπο της κωμωδίας παρουσίασε περίφημη μεν μάσκα, αλλά της έδωσε Μεφιστοφελικό χρώμα, που επεξετάθη σε γραμμή σατανικότητας σ' όλη την έκφραση και την απόδοσι. Ενώ ο *Ταρτούφος* είναι κυρίως υποκριτής». (Μαμάκης, *ό.π.*).

⁷³¹ «Δεν πρόκειται να κριθί τώρα ο Μολιέρος. Ό,τι έπρεπε να γραφή γι' αυτόν εγράφηκε. Τούτο μονάχα θα τονίσω πως στο πρόσωπο του κ. Γληνού, βρήκε, τουλάχιστον εδώ στην Ελλάδα μας, τον τελειότερο ερμηνευτή, την πληρότητα της τεχνικής έκφρασης. Κυριαρχούσε ο κ. Γληνός στη σκηνή, τη γέμιζε, τόσο που να μην αφήνη να φανούν τα αναπόφευκτα κενά της ερμηνείας». (Βάσος Σάμπας, «Εθνικό Θέατρο: *Ταρτούφος*. Θέατρο Τέχνης: *Χαρούμενα νειάτα*», *Καλλιτεχνικός Κόσμος* 19 [13.5.1944], σ. 2).

⁷³² Ι[ωάννης] Στογιάννης, «*Ταρτούφος*. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδινή*, 6.5.1944.

⁷³³ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 405

παράστασι»⁷³⁴ που ετοιμάστηκε σε ελάχιστες ημέρες, με όσους κατάλληλους ηθοποιούς είχαν πλέον απομείνει στον θίασο της κρατικής σκηνής⁷³⁵, θεωρήθηκε πως ήταν προσεγμένη σε κάθε της λεπτομέρεια. Μολονότι παρατηρήθηκε από κάποιους πως δεν διέθετε ενιαίο ύφος, το γεγονός οφειλόταν στη δυσαρμονία και την ανισότητα των ερμηνειών των ηθοποιών και όχι στη σκηνοθεσία⁷³⁶. Σύμφωνα μάλιστα με τον Άλκη Θρύλο, ο Καραντινός «ανέδειξε με την ερμηνεία του [...] όσο κανένας άλλος έλληνας σκηνοθέτης την αξία, την ουσία, το νόημα του μολιερικού έργου», ακολουθώντας «δημιουργικά την παράδοση που έχει θεσπίσει η Γαλλική Κωμωδία» με τη σκηνοθεσία του *Ταρτούφου* παρουσίασε την «καλύτερη μολιερική παράσταση που έχει δώσει ποτέ ίσαμε σήμερα»⁷³⁷ το Εθνικό Θέατρο.

⁷³⁴ Σπύρος Μελάς, «Καλοκαιρινή περίοδος», *Το Θέατρο* 4 (5.6.1944), σ. 5.

⁷³⁵ Στο ίδιο.

⁷³⁶ «Το ανέβασμα του “Ταρτούφου” δεν είχε την επιθυμητή ενότητα. Σ’ αυτό βέβαια δεν φταίει καθόλου ο σκηνοθέτης. Κάθε άλλο. Η προσπάθεια του Καραντινού να παρουσιάσει όσο γίνεται πιο τέλεια το έργο ήταν φανερή σε κάθε λεπτομέρεια. Μα δεν τον βοηθούσε το παράταιρο των ηθοποιών του για να καταφέρει ένα ταιριαστό σύνολο. Έτσι σαν ξεκάρφωτος έστεκε ανάμεσα σε όλους ο Γληνός, τόσο ασύγκριτα ξεχώριζε το παίξιμό του από των άλλων». (Π[ολίτης], *ό.π.*). «Ο σκηνοθέτης, βέβαια, έκανε μια γενναία προσπάθεια και τούτο, φαίνεται ακόμα και σε λεπτομέρειες. [...] Η παράσταση δεν έχει ενιαία γραμμή, υπάρχει δυσαρμονία ανάμεσα στον κύριο ρόλο του *Ταρτούφου* και στους άλλους, και ανάλογες διαφορές χωρίζουν το παίξιμο των περισσοτέρων». (Στογιάννης, *ό.π.*). «Βλέποντας κανείς τον “Ταρτούφο”, αναζητεί μεγαλύτερη οργανική ενότητα των εκτελεστών». (Μαμάκης, *ό.π.*).

⁷³⁷ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 404.

2.5.5. Οι σκηνοθεσίες του Πέλου Κατσέλη

Το σπίτι της κούκλας [Νόρα] του Ίψεν

Η πρώτη σκηνοθετική εργασία του Πέλου Κατσέλη μετά την επιστροφή του στο Εθνικό Θέατρο θα λάβει χώρα με το έργο του Ίψεν *Το σπίτι της κούκλας [Νόρα]* στην Κεντρική Σκηνή του Ζίλλερ στις 13.1.1944⁷³⁸. Πρέπει να επισημανθεί πως ο Κατσέλης, που θα σκηνοθετήσει σε όλη την καριέρα του τρία ιψενικά έργα, είχε επιδοθεί ιδιαίτερα στη μελέτη του Ίψεν, αρκετά χρόνια πριν από τον πόλεμο⁷³⁹. Είναι ενδιαφέρον ακόμα πως ο Άλκης Θρύλος στην κριτική του για την παράσταση αναφέρει πως πρόκειται για την «*πρώτην επίσημη εμφάνισή του σα σκηνοθέτης*»⁷⁴⁰, υποδηλώνοντας τη διάκριση ανάμεσα στις παραγωγές του Άρματος Θέσπιδος που σκηνοθετούσε πριν από λίγα χρόνια ο Κατσέλης και στις παραστάσεις που αναλαμβάνει πλέον στην κρατική σκηνή.

Η παράσταση γενικά δεν έτυχε ιδιαίτερα θερμής υποδοχής. Οι κριτικοί στα σημειώματά τους αναφέρουν για τους συντελεστές και τους ηθοποιούς εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις. Για τη μετάφραση του Δασκαλάκη επισημάνθηκε, από τη μία πως «*είναι στρωτή, θεατρική, χωρίς γλωσσικές υπερβολές, χωρίς εξεζητημένες φράσεις*»⁷⁴¹, πως «*δεν γεννά αντιρρήσεις παρά για μερικές “ορθόδοξες” λέξεις*»⁷⁴², από την άλλη πως «*δεν ήταν αντάξια των προηγούμενων του εργασιών. Δημοτική από το ένα μέρος, μιχτή από το άλλο και υπερκαθαρεύουσα επίσης, “δεν είνε επιτετραμένον”, “ν’ ανιά” κ.λπ., παρόμοια που ακούγονται σαν πετριές επάνω σε τζάμια*»⁷⁴³. Ομοίως αντιφατικές εντυπώσεις και για την εργασία του Κλώνη: σκηνικό «*λιτό και απέριττο*»⁷⁴⁴, «*πολύ*

⁷³⁸ Μετάφραση: Βασίλης Δασκαλάκης. Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Γεώργιος Γληνός (Χέλμερ, δικηγόρος), Μιράντα Μυράτ (Νόρα, γυναίκα του), Νικόλαος Ροζάν (Δόκτορ Ρανκ), Λέλα Ησαΐα (Κυρία Λίντε), Σπύρος Μουσούρης (Κρόγκστατ, νομικός), Α. Οικονομοπούλου (Παιδάκι του Χέλμερ), Μαρία Μαρτίκα (Παιδάκι του Χέλμερ), Μ. Πασχαλίδη (Παιδάκι του Χέλμερ), Εύα Ευαγγελίδου (Αννα-Μαρία, γκουβερνάντα τους), Τζούλια Μπούκα (Υπηρέτρια του Χέλμερ), Λάκης Σκέλλας (Ένας λουστράκος).

⁷³⁹ Για το θέμα, βλ. Κυριακή Πετράκου, «Θεωρητική και σκηνική προσέγγιση του Ίψεν από τον Πέλο Κατσέλη», στον τόμο της ίδιας: *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004, σσ. 151-174.

⁷⁴⁰ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 398 (1.1.1944), σ. 124.

⁷⁴¹ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Το σπίτι της κούκλας. Εθνική Σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.1.1944.

⁷⁴² Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Το σπίτι της κούκλας. Τρίπρακτο δράμα του Ίψεν από τον δραματικόν κρατικόν θίασον εις το “Εθνικόν Θέατρον”», *Αθηναϊκά Νέα*, 15.1.1944.

⁷⁴³ Άγγ[ελος] Δόξας, «Το σπίτι της κούκλας», *Ακρόπολις*, 16.1.1944.

⁷⁴⁴ Ροδάς, *ό.π.*

καλό»⁷⁴⁵, «χωρίς υπερβολή εξαιρετικό»⁷⁴⁶, αλλά και «σκηνογραφία χωρίς κανένα χαρακτήρα»⁷⁴⁷. Θετικές ήταν οι λιγοστές και πολύ σύντομες αναφορές στα κοστούμια του Φωκά, που αποτέλεσαν «αισθητικές συνθέσεις»⁷⁴⁸.



Ίψεν, *Το σπίτι της κούκλας*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1944 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η Μιράντα Μυράτ που ερμήνευσε τη Νόρα συγκέντρωσε αυτονόητα το ενδιαφέρον των κριτικών. Υποστηρίχθηκε πως «ο ρόλος ξεπερνά πολύ τις ικανότητές της», πως εμφανίστηκε με κινήσεις «ενοχλητικά επιτηδευμένες» στην πρώτη πράξη και «προσκολλημένη σε μια ψύχραιμη έκθεση ιδεών» στο φινάλε του έργου⁷⁴⁹. με «αφάνταστη κατάχρησι εξωτερικών μέσων» και «αδικαιολόγητη υπερβολή στην

⁷⁴⁵ Δόξας, *ό.π.*

⁷⁴⁶ «Ευρέθηκε επί τέλους κι ένας σκηνογράφος που να ξεφύγει από τα βαριά, τα σκυθρωπά, τα καταθλιπτικά χρώματα που μονίμως χρησιμοποιούνται εις τις σκηνογραφίες των ιψενικών έργων, καθώς και από τα σκοτάδια που τις συνοδεύουν και που γίνονται αιτία να σου πιάνεται η ψυχή» (Μαμάκης, *ό.π.*).

⁷⁴⁷ [Ιωάννης] Στογιάννης, «*Το σπίτι της κούκλας*. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 15.1.1944.

⁷⁴⁸ Μαμάκης, *ό.π.*

⁷⁴⁹ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 123.

κίνησι», βελτιωμένη ωστόσο στην τελευταία σκηνή⁷⁵⁰. Σύμφωνα με άλλους κριτικούς, όμως, η ηθοποιός απέδωσε την ιψενική ηρωίδα «με εσωτερική έξαρσι και κατανόησι αξιοσημείωτη»⁷⁵¹, ή, ακόμα περισσότερο, «έδωσε ίσως την καλύτερη Νόρα που έχει μέχρι τώρα γνωρίσει η ελληνική σκηνή»⁷⁵². Εξίσου αντιφατικές οι εντυπώσεις και για τον Γεώργιο Γληνό, που ερμήνευσε τον Χέλμερ, αφού από τη μία εκτιμήθηκε πως «το φυσικό του είναι απροσάρμοστο στο ρόλο»⁷⁵³, και από την άλλη πως «εσημείωσε μια από τις αξιολογώτερές του δημιουργίες»⁷⁵⁴, προβάλλοντας ως «ο καλλίτερος σύγχρονος Χέλμερ του ελληνικού θεάτρου»⁷⁵⁵.

Για τη σκηνοθετική εργασία του Κατσέλη διαπιστώθηκε πως ο σκηνοθέτης εργάστηκε ευσυνείδητα και ικανοποιητικά⁷⁵⁶, παρουσιάζοντας «πολύ φροντισμένη εργασία και πειθαρχημένο σύνολο»⁷⁵⁷. Υποστηρίχθηκε ακόμα πως, σύμφωνα με τα δεδομένα της κρατικής σκηνής, που «δε διαθέτει τούτο τον καιρό τους κατάλληλους για τη “Νόρα” ηθοποιούς»⁷⁵⁸, ο σκηνοθέτης «αληθινά έκανε πολύ καλή εκμετάλλευση των μέσων»⁷⁵⁹ και κατάφερε να κινηθεί «μέσα στην ατμόσφαιρα του έργου και μέσα στην αισθητική αντίληψη»⁷⁶⁰. Από την άλλη, ωστόσο, σημειώθηκαν και εντελώς αρνητικές κρίσεις συνολικά για την παράσταση, που «δεν ικανοποίησε καθόλου»⁷⁶¹. οι αδυναμίες των ερμηνειών των ηθοποιών χρεώθηκαν ευθέως στον σκηνοθέτη⁷⁶², που «ηττήθηκε συντριπτικά», αν και «το μέλλον είναι μπροστά του»⁷⁶³. Σε γενικές γραμμές έγινε αισθητή μια διάθεση ανοχής απέναντι στην απειρία του Κατσέλη, ο οποίος το αμέσως επόμενο διάστημα θα συνεχίσει ιδιαίτερα παραγωγικός την

⁷⁵⁰ Μαμάκης, *ό.π.*

⁷⁵¹ Ροδάς, *ό.π.*

⁷⁵² Δόξας, *ό.π.*

⁷⁵³ Στογιάννης, *ό.π.*

⁷⁵⁴ Μαμάκης, *ό.π.*

⁷⁵⁵ Ροδάς, *ό.π.*

⁷⁵⁶ Στο ίδιο.

⁷⁵⁷ Μαμάκης, *ό.π.*

⁷⁵⁸ Γ[εώργιος] Ι. Φουσάρας, «Το θέατρο», *Νέον Πνεύμα* 3 (Μάρτιος 1944), σ. 22.

⁷⁵⁹ «Είναι προτιμότερο να χρησιμοποιήσ καλά τα μέσα που έχεις στα χέρια σου, παρά να κυνηγάς κάτι που σου ξεφεύγει». (Στογιάννης, *ό.π.*).

⁷⁶⁰ Δόξας, *ό.π.*

⁷⁶¹ Φουσάρας, *ό.π.*

⁷⁶² «Δεν έγινε πουθενά αισθητό ότι η διδασκαλία του κ. Κατσέλη τους είχε μυήσει στην πνευματικότητα του έργου». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 124).

⁷⁶³ Στο ίδιο.

εργασία του, ίσως και λόγω της εμπειρίας του από το Άρμα Θέσπιδος, και τους επόμενους επτά μήνες θα παρουσιάσει τέσσερις νέες σκηνοθεσίες.

Μίνα φον Μπάρνχελμ του Λέσσιγκ

Η επόμενη σκηνοθετική εργασία του Πέλου Κατσέλη λαμβάνει χώρα έναν μήνα μετά, με τη *Μίνα φον Μπάρνχελμ* του Λέσσιγκ στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 11.2.1944⁷⁶⁴. Η παρουσίαση της «*πιο καθαρόαιμης κωμωδίας του γερμανικού κλασικού θεάτρου*»⁷⁶⁵ ενός συγγραφέα ουσιαστικά άγνωστου στον αθηναϊκό κοινό, ευτύχησε στη σκηνοθεσία του Κατσέλη: είτε «*γιατί η κλασική κωμωδία προσαρμόζεται στην ιδιοσυγκρασία του και στις σπουδές του*»⁷⁶⁶, είτε «*γιατί η “Μίνα” έχει κάτι απ’ το Σαίκσπηρ, που αποτελεί την ειδικότητα*» του σκηνοθέτη⁷⁶⁷, «*η εθνική σκηνή έδωσε μια “πρώτη” που τιμά την παράδοσή της και για την εκλογή του έργου και για την προσπάθεια πούκαμε για την ερμηνεία του*»⁷⁶⁸.

Ομόφωνα η Κριτική υποδέχθηκε πολύ θερμά την εργασία του Κατσέλη, που «*μετά το παραστράτημα του “Σπιτιού της Κούκλας” βάλθηκε δω με τα όλα του να δικαιώσει όσους είχαν στηρίξει πολλές ελπίδες σ’ αυτόν*»⁷⁶⁹. Για τους άλλους συντελεστές της παράστασης, με την εξαίρεση της «*άνετης και θεατρικής*»⁷⁷⁰ μετάφρασης του Μπέζου, οι εντυπώσεις υπήρξαν αντιφατικές. Οι σκηνογραφίες του

⁷⁶⁴ Μετάφραση: Μ. Μπέζος. Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Θάνος Κοτσόπουλος (Ταγματάρχης φον Τελχάμι), Μαρία Αλκαίου (Μίνα φον Μπάρνχελμ), Ηλίας Δεστούνης (Κόμης φον Μπρούζαλ, θεϊός της), Αλέκα Παϊζή / Μόσχα Ζαννή (Φραγκίσκα, καμαριέρα της), Γεώργιος Ταλάνος (Γιουστ, υπηρέτης του ταγματάρχου), Σπύρος Μουσουρής / Γιάννης Μαυρογένης (Πάουλ Βέρνερ, τέως λοχίας του ταγματάρχου), Χρήστος Ευθυμίου / Λάκης Σκέλλας (Ξενοδόχος), Ελένη Ζαφειρίου / Μιράντα Πέτσου (Μια κυρία στα μαύρα), Αλέκος Πέτσος (Ένας αγγελιαφόρος), Μιχάλης Καλογιάννης / Αλέξης Δαμιανός (Ρικώ ντε λα Μαρλινιέρ), Γιώργος Μετσόλης / Ελευθέριος Σφακιανάκης (Υπηρέτης).

⁷⁶⁵ Δημήτρης Μυράτ, «Πώς ο Λέσιγκ έγραψε το πρώτο του θεατρικόν έργον», *Αθηναϊκά Νέα*, 11.2.1944.

⁷⁶⁶ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Επαναλήψεις και πρώτες εμφανίσεις», *Νέα Εστία* 402-403 (1-15.3.1944), σ. 307.

⁷⁶⁷ Γ[εώργιος] Ι. Φουσάρας, «Το θέατρο», *Νέον Πνεύμα* 3 (Μάρτιος 1944), σ. 22.

⁷⁶⁸ Σπύρος Μελάς, «*Μίνα φον Μπάρνχελμ* (Λέτσιγκ, κωμωδία 5 πράξεις. Εθνικό Θέατρο)», *Η Καθημερινή*, 13.2.1944.

⁷⁶⁹ Γ[εώργιος] Ν. Π[ολίτης], «Λέτσιγκ: *Μίνα φον Μπάρνχελμ*. Στο “Εθνικό”», *Η Πρωία*, 13.2.1944.

⁷⁷⁰ Άγγ[ελος] Δόξας, «*Η Μίνα φον Μπάρνχελμ* του Λέτσιγκ», *Ακρόπολις*, 13.2.1944.

Κλώνη αποτιμήθηκαν από κάποιους ιδιαίτερα θετικά⁷⁷¹, ως «εργασία υποδειγματική σε λιτότητα και σοβαρότητα»⁷⁷². σύμφωνα με άλλους, όμως, σε ορισμένες σκηνές της παράστασης, λόγω παρερμηνείας του κειμένου, έδιναν την αίσθηση «καταπληκτικής μεγαλοπρέπειας», περισσότερο απ' όσο απαιτούσε το ίδιο το έργο⁷⁷³, θεωρήθηκαν «υπερβολικές σε πολυτέλεια»⁷⁷⁴, «σκηνικό ικανοποιητικό στην εμφάνιση, αλλά χωρίς χαρακτήρα»⁷⁷⁵, ή έδωσαν την εντύπωση «ρουτίνας», θυμίζοντας άλλες εργασίες του σκηνογράφου⁷⁷⁶.



Λέσσιγκ, *Μίνα φον Μπάρνχελμ*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1944 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

⁷⁷¹ «Οι σκηνογραφίες του κ. Κλώνη, παρ' όλον ότι ξέφυγαν από τη συνειθισμένη του τεχνοτροπία, παρ' όλον ότι ήσαν ζωγραφισμένες κι όχι πλαστικές, φανέρωσαν και πάλι την εξαιρετή του καλαισθησία και το δημιουργικό του δαιμόνιο» (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 307).

⁷⁷² Μιχ[αήλ] Ροδάς, «*Μίνα φον Μπάρνχελμ*. Εθνική Σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 13.2.1944.

⁷⁷³ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «*Μίνα φον Μπάρνχελμ*. Πεντάπρακτος κωμωδία του Λέσσιγκ από τον δραματικόν θίασον του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 12.2.1944.

⁷⁷⁴ Δόξας, *ό.π.*

⁷⁷⁵ Ι[ωάννης] Στογιάννης, «*Μίνα φον Μπάρνχελμ*. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 12.2.1944.

⁷⁷⁶ «Οι σκηνογραφίες του Κλώνη δεν ξεχώριζαν σε τίποτα από τη συνηθισμένη του ρουτίνα, τόσο που δεν μπορώ να πω αν ήταν καινούργιες ή μήπως παρμένες και μετασκηματοποιημένες απ' άλλο έργο καθώς μου φάνηκε για μια στιγμή και το δικαιολογούν οι σημερινές περιστάσεις». (Π[ολίτης], *ό.π.*).

Διαφορετικές εντυπώσεις προκάλεσαν και οι ενδυμασίες που ετοίμασε ο Φωκάς· με την «πάντα θαυμαστή κομψότητα της εργασίας του»⁷⁷⁷, παρουσίασε κοστούμια «περίφημα»⁷⁷⁸, «ωραιότατες ενδυμασίες εποχής»⁷⁷⁹, που, όμως, αποσπούσαν την προσοχή του θεατή και διεκδικούσαν μια αυτονομία στη συνολική όψη της παράστασης⁷⁸⁰.

Οι ερμηνείες των ηθοποιών σε γενικές γραμμές επαινέθηκαν· σημειώθηκε μάλιστα πως επρόκειτο για μια «παράσταση “συνόλου ηθοποιών”»⁷⁸¹, στην οποία αναδείχθηκαν τα νεότερα στελέχη του θιάσου της κρατικής σκηνής⁷⁸². Η Κριτική υπήρξε ιδιαίτερα θετική για τον Θάνο Κωτσόπουλο⁷⁸³ και την Αλέκα Παϊζή⁷⁸⁴, ιδίως όμως για την «έξοχη από κάθε πλευρά»⁷⁸⁵ Μαρία Αλκαίου, που «έδωσε μια Μίνα ευγενική και παιχνιδιάρικη, καλή μα και τετραπέρατη»⁷⁸⁶, πετυχαίνοντας «τη λαμπρότερη μα και την πιο άρτια καλλιτεχνική της δημιουργία»⁷⁸⁷. «αντάξια προς τη θεατρική

⁷⁷⁷ Ροδάς, ό.π.

⁷⁷⁸ Μαμάκης, ό.π.

⁷⁷⁹ Αθ[ανάσιος] Σαράφης, «Μίνα φον Μπάρνχελμ, Κωμωδία του Εφραίμ Λέσσιγκ εις το Εθνικόν Θέατρον», *Ο Τύπος*, 13.2.1944.

⁷⁸⁰ «Οι ενδυμασίες του κ. Φωκά ενθουσίασαν και πάλι όπως και πάντα το μάτι. Το μόνο που μπορεί κανένας να τους προσάψει είναι ότι ήσαν υπερβολικά εκθαμβωτικές. Το διακοσμητικό στοιχείο δεν πρέπει ποτέ να είναι τόσο έντονο, ώστε να προβάλλει στο πρώτο επίπεδο». (Θρύλος, ό.π., σ. 307). «Τα κοστούμια του Φωκά ενώ είνε περίφημα το καθένα τους για έκθεση μόδας, δεν είναι, θαρρώ, θεατρικά. Θέλω να πω, δε δένονται ούτε μεταξύ τους ούτε με το φόντο μα ούτε χωνεύονται και σ' ένα σύνολο μέσα στο γενικό κάδρο της παράστασης». (Π[ολίτης], ό.π.).

⁷⁸¹ Ροδάς, ό.π.

⁷⁸² Ο Κατσέλης «μετέδωσε άριστα τις προθέσεις του στους συνεργάτες του ηθοποιούς που ανήκαν σχεδόν όλοι στην κατηγορία των νέων που τώρα τελευταία άρχισαν το στάδιό τους». (Θρύλος, ό.π., σ. 307). «Εκείνο που προκαλεί ιδιαίτερη χαρά είνε ότι η χθεσινή παράσταση έδωσε προ πάντων την ευκαιρία σε νέους καλλιτέχνες να επιδείξουν όλη πια τη δυναμικότητα και την ωριμότητά τους». (Μαμάκης, ό.π.).

⁷⁸³ «Κατόρθωσε ν' αποδώσει με λεπτό συγκερασμό την ψυχοσύνθεση του άντρα που έχει μαζί παλληκαριά και αισθηματισμό, που είναι αλύγιστος και ταυτόχρονα τρυφερός». (Δόξας, ό.π.). «Εξαιρετος [...] ο νέος πρωταγωνιστής κ. Θάνος Κωτσόπουλος στο μέρος του Πρώσου ταγματάρχου. Έπαιξε μ' απόλυτη κατανόηση τον Τελχάιμ, που είνε ο τρυφερός ερωτευμένος και συγχρόνως ο άκαμπος στρατιωτικός. Νομίζω μάλιστα ότι αυτός ο συγκερασμός που αξιούσε ο ρόλος ηννόησε ιδιαιτέρως τον κ. Κωτσόπουλο, διότι χθες και ο κάποιος στόμφορ και η εν είδει απαγγελίας καμμιιά φορά ομιλία του, εδικαιολογούντο από την τραχύτητα που ήθελε το χρωμάτισμα του χαρακτήρος του πολεμιστού». (Μαμάκης, ό.π.).

⁷⁸⁴ «Εκείνη που πρέπει ν' αναφερθή ιδιαιτέρως είνε μια άλλη νέα καλλιτέχνις, η κ. Αλέκα Παϊζή, η οποία απεκάλυψε προχθές το αξιόλογον ταλέντο της. Ήταν μια περίφημη Φραγκίσκα, γεμάτη δροσιά και μπρίο. Η επιτυχία της ήταν απόλυτη». (Σαράφης, ό.π.). «Έπαιξε με αμείωτο μπρίο, με αξιοθαύμαστη φινέτσα, πεταχτή και χαριτωμένη, με χαρακτηριστική μιμική, ένας γυναικείος πειρασμός σαν να έχη χρόνια και χρόνια στη σκηνή, ενώ είνε νεωτάτη». (Ροδάς, ό.π.).

⁷⁸⁵ Δόξας, ό.π.

⁷⁸⁶ Π[ολίτης], ό.π.

⁷⁸⁷ Στογιάννης, ό.π.

οικογενειακή της καταγωγή»⁷⁸⁸, «δικαιολογεί απολύτως το “Εθνικόν Θέατρον” που απεφάσισε να την παρουσιάσει σε πρώτους πια ρόλους»⁷⁸⁹.

Η σκηνοθεσία του Κατσέλη επαινέθηκε από όλους ανεξαιρέτως τους κριτικούς. Η παράσταση «προκάλεσε αναμφισβήτητη αισθητική ικανοποίησι»⁷⁹⁰, με την επιμέλεια και την αρτιότητά της⁷⁹¹, τη ζωντάνια και τον ρυθμό⁷⁹², με την τοποθέτηση της «ερμηνευτικής βαρύτητας» πρωτίστως «στην εσωτερική υφή και στο λυρικό περίγραμμα του έργου» και δευτερευόντως «στην εντυπωσιακή υπογράμμιση της εξελίξεως του μύθου»⁷⁹³. σ’ αυτή την παράσταση ο σκηνοθέτης «φανέρωσε τη δυναμικότητά του»⁷⁹⁴.

Αιμιλία Γκαλόττι του Λέσσιγκ

Ο Πέλος Κατσέλης θα συνεχίσει τη σκηνοθετική του εργασία με ένα ακόμα έργο του Λέσσιγκ, την *Αιμιλία Γκαλόττι*, που είχε να παρουσιαστεί στην Αθήνα αρκετές δεκαετίες. Είτε με γνώμονα την επιτυχία της *Μίνα φον Μπάρνχελμ* είτε με διάθεση να παρουσιαστεί συστηματικά το έργο του Γερμανού δραματουργού, η κρατική σκηνή επανέρχεται στον Λέσσιγκ, αυτή τη φορά στο Θερινό Θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος, όπου είχε στηθεί το Άρμα Θέσπιδος, στις 29.6.1944⁷⁹⁵. Η επιλογή της

⁷⁸⁸ Ροδάς, *ό.π.*

⁷⁸⁹ Μαμάκης, *ό.π.*

⁷⁹⁰ Στο ίδιο.

⁷⁹¹ Σαράφης, *ό.π.*

⁷⁹² Μελάς, *ό.π.*

⁷⁹³ Δόξας, *ό.π.*

⁷⁹⁴ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 307.

⁷⁹⁵ Μετάφραση: Σοφία Μαράτου. Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Μαρία Αλκαίου (Αιμιλία Γκαλόττι), Περικλής Γαβριηλίδης (Οντοάρντο, πατέρας της Αιμιλίας), Αθανασία Μουστάκα (Κλαυδία, μητέρα της Αιμιλίας), Τζαβαλάς Καρούσος (Εττορε Γκονζάγκα, πρίγκηπας της Γκουαστάλλα), Γεώργιος Γληνός (Μαρινέλλι, κλειδούχος του πρίγκηπα), Νίκος Βάχλας (Κάμιλλο Ρότα, ένας από τους συμβούλους του πρίγκηπα), Άρης Μαλλιαγρός (Κόντι, ζωγράφος), Αλέκος Δεληγιάννης (Κόντε Αππιάνι), Λέλα Ησαΐα (Κοντέσσα Ορσίνα), Γεώργιος Ταλάνος (Αντζελο), Νίκος Τζόγιας (Μπατίστας), Αλέκος Πέτσος (Πύρρο).

κρατικής σκηνης μάλιστα να παρουσιάσει ένα «βαρύ δράμα» μέσα στο καλοκαίρι θα επαινεθεί ξεχωριστά από την Κριτική⁷⁹⁶.



Λέσσιγκ, *Αιμιλία Γκαλόττι*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1944 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η επιτυχία της *Μίνα φον Μπάρνχελμ*, ωστόσο, δεν επαναλήφθηκε στον ίδιο βαθμό με την *Αιμιλία Γκαλόττι*. Οι ενστάσεις της Κριτικής πάντως δεν στράφησαν τόσο προς τον σκηνοθέτη, αλλά περισσότερο στην αδυναμία του θιάσου. Σημειώθηκε άλλωστε πως το έργο «εσκηνοθετήθηκε με πολλή φροντίδα και στοργή»⁷⁹⁷, «σε μια γραμμή με συνοχή και κατανόηση του πνεύματος του δραματουργού»⁷⁹⁸. Μολονότι όμως «διδάχθηκε εξαίρετα από τον κ. Κατσέλη που αποδίνει άριστα ορισμένα κλασικά κλίματα, οι εκτελεσταί μόνο τού υπακούσανε, δεν κατόρθωσαν, και κείνοι που δεν υστέρησαν αισθητά, να εμφυσηξουν πνοή στο μέρος τους, δεν κατόρθωσαν ώστε η

⁷⁹⁶ «Πρέπει να επαινέσουμε ανεπιφύλαχτα τη Διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου για το ανέβασμα στην καλοκαιρινή του σκηνή, της “Αιμιλίας Γκαλόττι” του Λέσσιγκ. Ακριβώς γιατί ανέβασε αυτή την τραγωδία το καλοκαίρι. Είναι καιρός πια να πέσει αυτή η γελοία πρόληψη, ότι το καλοκαίρι δεν κάνει για βαρεία δράματα – μια πρόληψη, που στάθηκε απλή πρόφασι στις επιχειρήσεις να μας πασάρονε την καλοκαιρινή περίοδο κάθε είδους σαχλές ελαφρότητες». (Σπύρος Μελάς, «Η Αιμιλία Γκαλόττι στο “Εθνικό”, ο Μάριος στο θέατρο Μουσούρη», *Το Θέατρο* 6 [6.7.1944], σ. 8).

⁷⁹⁷ Άγγ[ελος] Δόξας, «Η Αιμιλία Γκαλόττι του Λέσσιγκ», *Ακρόπολις*, 7.7.1944.

⁷⁹⁸ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Αιμιλία Γκαλόττι. Η “Εθνική Σκηνή”», *Ελεύθερον Βήμα*, 1.7.1944.

παράσταση να ξεπεράσει το επίπεδο της πολύ ευσυνείδητης μαθητικής επίδειξης»⁷⁹⁹. Ακόμα και για το γεγονός πως ο Κατσέλης «έδωσε στην ερμηνεία τόνο πολύ “παληού θεάτρου” με στομφώδεις απαγγελίες, μονοκόμματα και σπασμωδικές κινήσεις και ψεύτικο “άψυχο” παίξιμο»⁸⁰⁰, η αιτία για την Κριτική βρίσκεται στην ένδεια του θιάσου της κρατικής σκηνής κατά την κατοχική περίοδο: «υπάρχει για τον σκηνοθέτη το ελαφρυντικό ότι οι πιο πολλοί από τους βασικούς ρόλους του δράματος σίγουρα είναι ανώτεροι από τις δυνάμεις των εκτελεστών που επωμίσθηκαν το βάρος τους»⁸⁰¹.

Οι ερμηνείες των ηθοποιών είχαν μάλλον μέτρια απήχηση. Η Μαρία Αλκαίου, που ανέλαβε, και πάλι, τον ομώνυμο ρόλο του έργου, θεωρήθηκε πως στάθηκε ικανοποιητικά, παρά το γεγονός πως η ηρωίδα «δεν ταίριαζε στην καλλιτεχνική της ιδιοσυγκρασία»⁸⁰². «Με μια παρθενική τρυφερότητα στην αρχή γοητευτική, και με δραματικό παλμό μετέπειτα»⁸⁰³, κατάφερε μια «ικανοποιητική προσέγγιση»⁸⁰⁴ του ρόλου. Σύμφωνα με άλλους, όμως, είχε «στις πρώτες πράξεις περισσότερη επιτήδευση παρά αυθόρμητη ξεχειλιστική δροσιά και χάρη, και στην τελευταία πράξη υπογράμμισε αντί κάπως να απαλύνει τον ατσαλένιο ηρωισμό της Αιμιλίας Γκαλόττι»⁸⁰⁵. Ως ιδιαίτερα θετική, παρά τις ορισμένες επιμέρους αντιρρήσεις⁸⁰⁶, επαινέθηκε η συμβολή του Γληνού⁸⁰⁷, στον οποίο «τέτοιοι τύποι “ραδιούργων” ταιριάζουν πάρα πολύ στα εκφραστικά του μέσα»⁸⁰⁸, ενώ οι υπόλοιποι ηθοποιοί προκάλεσαν αντιφατικές εντυπώσεις.

⁷⁹⁹ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Περίπατοι σε γνωστά τοπεία», *Νέα Εστία* 409 (15.6.1944), σ. 602.

⁸⁰⁰ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Αιμιλία Γκαλόττι. Δράμα του Λέσσιγκ εις πέντε πράξεις από τον δραματικόν θίασον του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 30.6.1944.

⁸⁰¹ Στο ίδιο.

⁸⁰² Β[άσος] Σάμπας, «Εθνικόν: Αιμιλία Γκαλόττι», *Καλλιτεχνικός Κόσμος* 26 (3.7.1944), σ. 2.

⁸⁰³ Ροδάς, *ό.π.*

⁸⁰⁴ Σπύρος Μελάς, «Αιμιλία Γκαλόττι (Δράμα, πέντε πράξεις, Λέσσιγκ, Εθνικό Θέατρο)», *Η Καθημερινή*, 1.7.1944.

⁸⁰⁵ Θρύλος, *ό.π.*, σσ. 602-603.

⁸⁰⁶ «Ο κ. Γληνός, ο μόνος που δημιούργησε το μέρος του, δεν ανακάλυψε όπως στον Ταρτούφο τον καλύτερο εαυτό του· η φωνή του είχε επανεύρει τον ενοχλητικό τραγουδιστικό της τόνο». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 603).

⁸⁰⁷ «Υπέροχος στο ρόλο του δολοπλόκου». (Ροδάς, *ό.π.*). «Δεν θα μπορούσε, ασφαλώς, να φανταστή έναν τελειότερο Μαρινέλλι ο Λέσσιγκ». (Σάμπας, *ό.π.*).

⁸⁰⁸ Μαμάκης, *ό.π.*

Τα σκηνικά και τα κοστουμια της παράστασης, «με διαλεχτό γούστο»⁸⁰⁹, επαινέθηκαν ιδιαίτερα. Ιδίως η σκηνογραφία του Κλώνη⁸¹⁰, που μάλιστα οδήγησε σε υπέρβαση του προϋπολογισμού της παραγωγής⁸¹¹. όπως χαρακτηριστικά σημειώθηκε, οι «εμπνευσμένες σκηνογραφίες και ενδυμασίες συνέχισαν μόνες την καλλιτεχνική παράδοση του Εθνικού Θεάτρου»⁸¹².

Το μεγάλο παιχνίδι του Τερζάκη

Οι δύο επόμενες παραστάσεις που θα σκηνοθετήσει ο Κατσέλης, το *Μεγάλο παιχνίδι* του Άγγελου Τερζάκη και τα *Αρραβωνιάσματα* του Δημήτρη Μπόγρη, εντάσσονται ασφαλώς στην προσπάθεια του Νικόλαου Λάσκαρη, που έχει αναλάβει τη Γενική Διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, να εκπροσωπηθεί η ελληνική δραματουργία στις παραγωγές της κρατικής σκηνής. Το έργο του Τερζάκη θα εγκριθεί από το Διοικητικό Συμβούλιο, μολονότι υπήρξαν αντιρρήσεις⁸¹³, και θα παρουσιαστεί στο Θερινό Θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος στις 21.7.1944⁸¹⁴.

⁸⁰⁹ Μελάς, *ό.π.*

⁸¹⁰ «Το κυριώτερο σκηνικό του κ. Κλώνη, το εσωτερικό της επαύλεως του πρίγκηπα με το φόντο, αποτελεί μια καλλιτεχνική εργασία πολύ ενδιαφέρουσα, ένα θέαμα γραφικώτατο». (Ροδάς, *ό.π.*). «Εξαιρετά επίσης τα σκηνικά [...]. Της δευτέρας πράξεως –εσωτερικό στο μέγαρο Γκαλότι– ήταν δημιουργία λεπτού και φίνου γούστου, από τα ωραιότερα ντεκόρ του εκλεκτού σκηνογράφου». (Μαμάκης, *ό.π.*).

⁸¹¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 60/3.7.1944.

⁸¹² Θρύλος, *ό.π.*, σ. 603.

⁸¹³ Οι αντιρρήσεις που εξέφρασε ο Οδυσσέας Λάμπας δεν σχετίζονταν με την ποιότητα του έργου του Τερζάκη, αλλά με την εργασιακή σχέση που διατηρεί ο συγγραφέας με το Εθνικό Θέατρο. Ο Ράλλης, ως Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου, υποστηρίζει ότι «δεν είναι δυνατόν να αποκλείονται του δραματολογίου οι συγγραφείς δια τον λόγον και μόνον ότι είναι υπάλληλοι του Θεάτρου», ο Λάσκαρης, επιπροσθέτως, παρατηρεί πως πλέον «ο κ. Τερζάκης δεν είναι μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου», ενώ ο Συναδινός σημειώνει ότι «ο αποκλεισμός έργων των οποίων οι συγγραφείς είναι λειτουργοί του Θεάτρου θα εδικαιολογείτο ίσως εάν υπεβάλλοντο εις αυτό έργα άξια λόγου. Δυστυχώς τούτο δεν συμβαίνει». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 59/26.6.1944).

⁸¹⁴ Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Άρης Μαλλιαγρός (Ιορδάνης Σαμιαμίθης), Χρήστος Ευθυμίου (Πελοπίδας Φέκλας), Αθανασία Μουστάκα (Περσεφόνη, γυναίκα του), Βέρα Δεληγιάννη (Δήμητρα, η μεγάλη τους κόρη), Αλέκα Παΐζη (Φιφή, η μικρή τους κόρη), Γεώργιος Ταλάνος (Χαραλάμπης, γιος τους, μικροϋπάλληλος), Αλέκος Πέτσος / Ηλίας Σταματίου (Λουκάς Χαρβάνης, φοιτητής), Μερόπη Ροζάν (Βαρβάρα Χαρβάνη, μητέρα του), Νίκος Βάχλας (Αποστόλης Γιδάρας, σιδεράς), Ισμήνη Οικονόμου (Αρετή, γυναίκα του), Τηλέμαχος Λεπενιώτης / Μιχάλης Καλογιάννης (Μαθιός Τριβέλης, απόστρατος), Νέλλη Μαρσελλού (Δεσποινίς Άρτεμις), Μιχάλης Καλογιάννης (Ένας αστυνομικός), Λάκης Σκέλλας (Δεύτερος αστυνομικός), Ζωή Νικολάκη (Μαντάμ Σουρλού), Νίκος Τζόγιας (Φίλος

Η παρουσίαση ενός νέου έργου στο Εθνικό Θέατρο, και μάλιστα από έναν συγγραφέα που είχε δει από νεαρή ηλικία τα έργα του να μεταφέρονται στη σκηνή⁸¹⁵, αναπόφευκτα μονοπώλησε το ενδιαφέρον. Το *Μεγάλο παιχνίδι* όμως δεν ικανοποίησε και δίχασε την Κριτική: επιπλέον, αναζητήθηκαν και επισημάνθηκαν πιθανές επιρροές από έργα άλλων συγγραφέων. Ο ίδιος ο Τερζάκης, άλλωστε, στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης σημείωνε: «*Ποτέ δεν με τυράννησε η τόσο διαδεδομένη στους καιρούς μας ανάγκη για πρωτοτυπία*»⁸¹⁶. Υπήρξαν συνεπώς από θετικές⁸¹⁷ έως και ενθουσιώδεις αντιδράσεις για το έργο⁸¹⁸, από την άλλη όμως, διατυπώθηκαν και ιδιαίτερα αρνητικές κρίσεις⁸¹⁹, αμφισβητήθηκε ο βαθμός επιτυχίας της δημιουργικής αφομοίωσης από τον συγγραφέα ξένων προτύπων⁸²⁰, ιδίως από την *Κωμωδία της*

της Δήμητρας), Ζωή Νικολάκη (Γριά με το παιδάκι), Στέλιος Βόκοβιτς (Ένας σακάτης), Ηλίας Σταματίου (Ένας εργάτης), Ρ. Πασχαλίδη (Μια χοντρή), Λάκης Σκέλλας (Ένας διακονιάρης).

⁸¹⁵ Στο Εθνικό Θέατρο είχαν παρουσιαστεί έργα του Τερζάκη, τόσο στην Κεντρική Σκηνή (*Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* [1936], *Ο σταυρός και το σπαθί* [1939], σε σκηνοθεσία του Ροντήρη) όσο και στο Άρμα Θέσπιδος (*Είλωτες* [1939], σε σκηνοθεσία του Κατσέλη).

⁸¹⁶ Άγγελος Τερζάκης, «Σημείωμα για το έργο», στο: Άγγελου Τερζάκη *Το μεγάλο παιχνίδι*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Θερινή Περίοδος Παραστάσεων 1944 [1944], σ. [6].

⁸¹⁷ «Είναι ένα χιουμοριστικό δημιούργημα φαντασίας όπου κυριαρχεί το πνευματικό στοιχείο, η ποίηση σε μερικές σκηνές, το ηθογραφικό γκροτέσκο χρώμα με αδρά χαρακτηριστικά. [...] Ένα συνθετικό έργο φαντασίας με πρωτοποριακή μορφή». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Το μεγάλο παιχνίδι. Θίασος “Εθνικής Σκηνής”», *Ελεύθερον Βήμα*, 25.7.1944).

⁸¹⁸ «Είναι “σχεδόν” ένα αριστούργημα. Η πρωτότυπη σύλληψή του είναι έξοχη. [...] Διεγείρει τη σκέψη και είναι σύγχρονα άσπογα χτισμένο. Ο κ. Τερζάκης διαγράφει πλαστικώτατα τους διάφορους τύπους της μικρογειτονιάς, κινεί με απόλυτη άνεση τα πολυάριθμά του πρόσωπα, αποδίνει εξαιρετικά την ατμόσφαιρα της αυλής χωρίς και να μείνει ποτέ προσκολλημένος στο επιφανειακό γραφικό ηθογραφικό στοιχείο. [...] Το “Μεγάλο παιχνίδι” εν τούτοις δεν είναι παρά μόνο “σχεδόν” ένα αριστούργημα: γιατί; Κάτι του λείπει, κάτι πολύ αραχνένιο αλλά και πολύ ουσιαστικό: ο πηγαίος εσωτερικός παλμός, ο λυρικός κραδασμός, η ποίηση. [...] Παρ’ όλο το βασικό του ελάττωμα είναι ένα έργο πολύ ξεχωριστό». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το πρόγραμμα αλλάζει», *Νέα Εστία* 411-412 [15.7-1.8.1944], σσ. 716-717).

⁸¹⁹ «Η πρόσμιξις του φανταστικού στοιχείου με την πραγματικότητα, χωρίς ίχνη ποιήσεως, καταλήγει σ’ ένα αποτέλεσμα εντελώς παγερό. Εκτιμάται πιθανόν σαν έμπνευσις, αλλά δεν πείθει. Ο θεατής προτού προφθάση να χαρή καμμιά σκηνή γκροτέσκινης ηθογραφικής διαγραφής –και έχει πού και πού το έργο μερικές πινελιές ευτυχισμένης σύλληψεως– αμέσως ξενίζεται από τα αφελή πράγματα που σκαρώνει ο “ιδεολόγος” ταχυδακτυλουργός. Είναι τέτοιος ο τρόπος που παρέχονται αυτά, χωρίς κανένα αξιόλογο συνθετικό στοιχείο και χωρίς τίποτε το πλαστικό και ποιητικό –απλή παράθεσις και παράταξις νυχρών σκηνών αυτοτελών σχεδόν με πολλά λόγια χωρίς ουσιαστική δράσι– ώστε ούτε για μια στιγμή δεν μπορεί να παρακολουθήση κανείς το συγγραφέα στον συγκεκρισμό ονείρου και ζωής, που διανοείται». (Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Το μεγάλο παιχνίδι. Τρίπρακτο έργο του κ. Άγγελου Τερζάκη από τον δραματικόν θίασον του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 24.7.1944).

⁸²⁰ «Ένα έργο που χρησιμοποιεί ελάχιστες από τις αρετές του Τερζάκη, ενώ αντίθετα επιστρατεύει ξενικές επιδράσεις πασιφανείς, πληθωρικές, αντικρουόμενες, φαντασιώσεις πρωτοποριακές με ρομαντικές διαθέσεις. Κατά τη γνώμη μου, αν το έργο έμενε στο ηθογραφικό πλαίσιο της α’ πράξης και ζετυλίγονταν μόνο με τις δυνατότητες του συγγραφέα, χωρίς τις παρεμβάσεις του ξένου δραματολογίου, αν ο τύπος του πρωταγωνιστού του έμενε προσγειωμένος στη δραματικότητα της ελληνικής ζωής, χωρίς σύμβολα, χωρίς φιλολογίες, χωρίς σπασμωδικούς μοντερνισμούς, το έργο θα είχε ασφαλώς την πρεπούμενη αρτιότητα και θα ήταν αντίζιο του συγγραφέα του». (Θράσος Καστανάκης, «Το θέατρο», *Ορίζοντες* 6-8 [Ιούνιος-Αύγουστος 1944], σ. 13).

ευτυχίας του Νικολάι Εβρέινοφ⁸²¹, ενώ επισημάνθηκε η επιρροή από το έργο του Δημήτρη Ιωαννόπουλου *Κάποιος από το T.T. 502*, που είχε παρουσιαστεί λίγους μήνες πριν, τον Ιανουάριο του 1944⁸²².



Τερζάκη, *Το μεγάλο παιχνίδι*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1944 (Αρχειο Εθνικού Θεάτρου).

Ανάλογα αντικρουόμενες εντυπώσεις προκάλεσε η σκηνοθετική εργασία του Πέλου Κατσέλη, αλλά και οι ερμηνείες των ηθοποιών. Για μια ακόμα φορά επισημάνθηκε η ανεπάρκεια του θιάσου της κρατικής σκηνής⁸²³, ωστόσο, σε μια παράσταση που «ο κάθε ηθοποιός χωριστά δεν έχει ν' αναπαραστήσει παρά επεισοδιακά έναν τύπο, μπόρεσαν ακόμα και οι ηθοποιοί που δεν έχουν ακόμα ή που δεν θα έχουν ποτέ ανεπτυγμένες δημιουργικές ικανότητες, και που απαρτίζουν σήμερα

⁸²¹ «Πηγαίνω να δω το έργο του Τερζάκη “Το Μεγάλο Παιχνίδι” και βγαίνω με μια λύπη στην καρδιά. Αδυναμία του συγγραφέα, αδυναμία του σκηνοθέτη η ύπαρξη του συμβολικού στοιχείου μαζί και του ρεαλιστικού, δίχως διόλου να συμφιλιώνονται. Ομοιότητα εξωτερική με την “Κωμωδία της Ευτυχίας” του Εβραΐνοφ (όση ομοιότητα είχε και το “Γαμήλιο Εμβατήριο” του Τ[ερζάκη] με τις “Τρεις Αδελφές” του Τσέχοφ) δίχως την ανάλογη εσωτερική δικαίωση. (W., «Το θέατρο εχθρός του θεάτρου», *Φιλολογικά Χρονικά* 15-16 [31.8.1944], σ. 155).

⁸²² «Στο έργο αυτό ο κ. Τερζάκης εκμεταλλεύεται την ιδέα που χρησιμοποιεί και ο Εβραΐνοφ στην “Κωμωδία της ευτυχίας” κατά το σύστημα που την ενεφάνισε και ο Δημήτρης Ιωαννόπουλος στο τελευταίο του έργο “Κάποιος από το T.T. 502”. Αλλά μ' όλα τα ελαττώματα που είχε το έργο εκείνο, πρέπει να ομολογηθή ότι ήτανε πολύ ανώτερο από αυτό που παρουσιάζει σήμερα ο συγγραφέας του “Αυτοκράτορας Μιχαήλ”». (Μαμάκης, *ό.π.*).

⁸²³ «Από το θιάσο λείπουν τα στοιχεία που φτιάνουν ένα υποφερτό οπωσδήποτε θεατρικό σύνολο». (Καστανάκης, *ό.π.*, σ. 13). «Ελάχιστοι πεπειραμένοι και καλοί ηθοποιοί λαμβάνουν μέρος». (Μαμάκης, *ό.π.*).

τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου, να τους κρατήσουν ευπρόσωπα»⁸²⁴. Το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στην ερμηνεία του Άρη Μαλλιαγρού, που για πρώτη φορά ανέλαβε το βάρος ενός πρωταγωνιστικού ρόλου. «Ευκίνητος, παιχνιδιάρης, ταχυδακτυλουργός πραγματικά, είχε κάτι από τον περίφημο Σαρλώ, όπως με το ένστικτό του τον έχει πλάση ο κ. Τερζάκης»⁸²⁵. Σύμφωνα με άλλους κριτικούς όμως, που συντονίστηκαν οι θέσεις τους για το έργο με τις εντυπώσεις τους από τις ερμηνείες των ηθοποιών, «είχε την ίδια ανεπάρκεια όπως κι ο συγγραφέας», αφού «έπαιξε με πολλή τεχνική, με πολλή ζωηρότητα, με πολύ κέφι και μπρίο, αλλ' από μέσα του δεν αναδινότανε, όπως έπρεπε απαραίτητα, ηλεχτρισμός και γοητεία»⁸²⁶. επίσης, θεωρήθηκε πως η ερμηνεία του Μαλλιαγρού βοήθησε την αποδοχή του έργου από το κοινό⁸²⁷, ή, εντελώς αντίθετα, πως ανέδειξε τις αδυναμίες του⁸²⁸. Παρόμοιες διαπιστώσεις εκφράστηκαν για τις υπόλοιπες ερμηνείες, αλλά και για την εργασία του Κλώνη και του Φωκά, στα σκηνικά και τα κοστούμια αντίστοιχα⁸²⁹.

Η συμβολή του Κατσέλη αποτιμήθηκε θετικά. «Κατέβαλε φιλότιμη κι αξιόλογη προσπάθεια»⁸³⁰, ρύθμισε «αρμονικώτατα την κίνηση του συνόλου»⁸³¹ και, «με τη θεατρική φαντασία του»⁸³², προσάρμοσε τη σκηνοθεσία στα δεδομένα του συγγραφέα: από τη μία «τον φτωχόκοσμο της αυλής εκίνησε σε ρυθμό και τόνο ηθογραφικής κωμωδίας», από την άλλη «έδωσε εντελώς απροσμέτρητη ζωηράδα και ατέλειωτη κίνηση στον κεντρικόν ήρωα», επιτυγχάνοντας έτσι μια παράσταση «με

⁸²⁴ Θρύλος, ό.π., σ. 717.

⁸²⁵ Ροδάς, ό.π.

⁸²⁶ Θρύλος, ό.π., σ. 717.

⁸²⁷ «Ο διαλεχτός αυτός καλλιτέχνης παρουσίασε την πιο σημαντική έως τα σήμερα προσπάθεια και δημιουργία του. [...] Ο αεικίνητος “μπριλλάντε” βρήκε μια ζηλευτή ενσάρκωση και έτσι που γεμίζει όλο το έργο ο κ. Μαλλιαγρός απέβη ο πιο καλός συνήγορός του κοντά στο κοινό. (Μαμάκης, ό.π.).

⁸²⁸ «Ο Ιορδάνης Σαμιαμίθης δεν πείθει, αποτελεί αυθαίρετη ποιητική μορφή. Το στυλιζάρισμα με το οποίο τον έδωσαν ο Μαλλιαγρός, γυμνό από κάθε υποβολή, τονίζει εμφαντικότερα τη ρηχότητά του». (W, ό.π., σ. 155).

⁸²⁹ «Ο κ. Κλώνης με τον κ. Φωκά είχε λίγο θύματα του κ. Τερζάκη. Προσεπάθησαν κι αυτοί να τον παρακολουθήσουν στη σκέψη του και να μη κρατήσουν τοπική συνέπεια στη σκηνογραφία και χρονολογική στα κοστούμια. Έτσι παρουσιάστηκε θέαμα κάπως νόθο. Η αυλή ήθελε να είναι και σημερινή Αθηναϊκή και επιχειρούσε να μην είναι. Αλλ' αυτός ο άτονος χαρακτήρας “έκοψε τα χέρια” του καλλιτέχνη και έτσι –πράγμα που κυρίως θα ενδιέφερε– το σκηνικό δεν κάνει ξεχωριστή εντύπωση από την καθαρώς αισθητική πλευρά του. Το ίδιο συμβαίνει και με τα κοστούμια. Άλλως τε –το είπαμε ήδη– αυτό ισχύει και για όλο το έργο...». (Μαμάκης, ό.π.).

⁸³⁰ Καστανάκης, ό.π., σ. 13.

⁸³¹ Θρύλος, ό.π., σ. 717.

⁸³² Ροδάς, ό.π.

σφιχτοδεμένο σύνολο και έντονο γοργό παλμό» και υπογραμμίζοντας «όσο μπορούσε πιο δημιουργικά και υποβλητικά το άτομο από τη φύση του κείμενο»⁸³³.

Αρραβωνιάσματα του Μπόγρη

Η τελευταία νέα παραγωγή που θα παρουσιάσει το Εθνικό Θέατρο πριν από την Απελευθέρωση της χώρας είναι τα *Αρραβωνιάσματα* του Δημήτρη Μπόγρη στο Θερινό Θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος στις 16.8.1944⁸³⁴. Μετά την απόπειρα διερεύνησης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας με το νέο έργο του Τερζάκη που προηγήθηκε, η κρατική σκηνή επιστρέφει σε ένα έργο που είχε ήδη παιχθεί από το Βασιλικό τότε Θέατρο, τόσο στην Κεντρική Σκηνή (1936), σε σκηνοθεσία του Ροντήρη, όσο και στο Άρμα Θέσπιδος (1939), σε σκηνοθεσία του Κατσέλη.

Στην παράσταση δίνεται από τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου εορταστικός χαρακτήρας, με αφορμή τα εικοσάχρονα του έργου του Μπόγρη⁸³⁵, που είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά από τον «Θίασο των Νέων» το 1925, και πριν από την πρεμιέρα θα μιλήσουν στο κοινό ο συγγραφέας και, εκ μέρους της κρατικής σκηνης, ο Άγγελος Τερζάκης⁸³⁶. ωστόσο, η παράσταση που θα ξεκινήσει στα μέσα Αυγούστου, αναπόφευκτα, δεν θα προσελκύσει το ενδιαφέρον της Κριτικής, που θα την αντιμετωπίσει, όπως άλλωστε και η διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου⁸³⁷, ως επανάληψη. Συνεπώς, οι εντυπώσεις από την παράσταση θα περιοριστούν ουσιαστικά στην ορθότητα της επιλογής της παρουσίασης του έργου του Μπόγρη⁸³⁸ και στη

⁸³³ Μαμάκης, *ό.π.*

⁸³⁴ Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Τζαβαλάς Καρούσος / Γεώργιος Ταλάνος (Γερο-Λεμπέσης), Χρήστος Ευθυμίου (Ρούπης), Αλέκος Δεληγιάννης (Δημητρός Λεμπέσης), Χαράλαμπος Πλακούδης / Ν. Σταματίου (Λένας), Μιχάλης Καλογιάννης (Κουτσούκος), Νίκος Τζόγιας (Σόρμπας), Νίκος Βάχλας (Γαρέφας), Άρης Μαλλιαγρός (Δικηγόρος), Γεώργιος Ταλάνος (Αστυνόμος), Ν. Σταματίου / Χαράλαμπος Πλακούδης (Χωροφύλακας), Σαπφώ Αλκαίου (Λεμονιά), Μαρία Αλκαίου (Τζεβή), Μερόπη Ροζάν (Γιαγιά), Αθανασία Μουστάκα (Σταύρανα), Αλέκος Πέτσος (Άγγελος), Λάκης Σκέλλας (Κώστας, κάπελας).

⁸³⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 65/7.8.1944.

⁸³⁶ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Τα 20 χρόνια ενός συγγραφέως. Η μεταπολεμική τέχνη», *Ελεύθερον Βήμα*, 22.8.1944.

⁸³⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 64/31.7.1944.

⁸³⁸ «Δεν νομίζω, όπως το έγγραφο κι άλλοτε, ότι τα “Αρραβωνιάσματα” του κ. Μπόγρη είχαν τη θέση τους στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου. [...] Με το ανέβασμα των “Αρραβωνιασμάτων” το Εθνικό

δυνατότητα του αποδεκατισμένου πλέον θιάσου της κρατικής σκηνης να ανταπεξέλθει ευπρόσωπα στις απαιτήσεις της παραγωγής.



Μπόγρη, *Αρραβωνιάσματα*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1944 (Αρχειό Εθνικού Θεάτρου).

Ο σκηνοθέτης κατόρθωσε να «χρησιμοποιήσει με τον καλύτερο τρόπο το ανθρώπινο υλικό που έχει στα χέρια του»⁸³⁹, δίνοντας για κάποιους μια παράσταση, σύμφωνα με τις συνθήκες, «όσο γίνεται πιο επιτυχημένη»⁸⁴⁰, για άλλους όμως παρέμεινε απλώς στα επίπεδα «σχολικής επίδειξης», χωρίς κανένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα⁸⁴¹. σε αυτό το πλαίσιο ξεχώρισαν οι ερμηνείες του Τζαβαλά Καρούσου

Θέατρο δεν φανέρωσε τίποτε άλλο παρά ακόμα μια φορά ότι έχει πολύ ξεφύγει από τον προορισμό του. Τα “Αρραβωνιάσματα” ουσιαστικά είναι μόνον ένα πρωτόλειο». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρο», *Νέα Εστία* 413-414 [15.8-1.9.1944], σ. 774). «Όσο λοιπόν κι αν μας φαίνεται πως το έργο, στο σύνολό του, δεν έχει τις αισθητικές εκείνες αρετές που θα δικαιολογούσαν ίσως στα μάτια μας το νικηφόρο πέρασμά του μέσ’ από τον καιρό, μια φορά είμαστε υποχρεωμένοι να ομολογήσουμε πως ο συγγραφέας κατέχει από φυσικού του το χάρισμα ν’ αγγίζει τη χορδή της ρωμαϊκής λαϊκής εναισθησίας. Βρίσκει τον τρόπο να συγκινεί τα πλήθη. Κι αυτό δεν είναι καθόλου μικρό». (Γ[εώργιος] Ν. Πολίτης, «Τ’ Αρραβωνιάσματα του Δ. Μπόγρη», *Η Πρωία*, 19.8.1944).

⁸³⁹ Ι[ωάννης] Σ[τογιάννης], «Τ’ Αρραβωνιάσματα. Η Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 18.8.1944.

⁸⁴⁰ Πολίτης, ό.π.

⁸⁴¹ «Το συγκρότημα, μόνο στο “Μεγάλο Παιχνίδι” του κ. Τερζάκη, όπου ο καθένας ρόλος, κι ας έχει το σύνολο του έργου πνευματικότητα, είναι απλός και εύκολος, κατόρθωσε να παρουσιασθεί ανεχτό· στ’ “Αρραβωνιάσματα” που, επειδή είναι παράλληλα απλοϊκά, γραφικά και μελοδραματικά, απαιτούν πολύ μαεστρία από τον κάθε ηθοποιό για να μην τον παρασύρουν τα ρηχά τεχνάσματα, ο στόμφος και η

και της Μαρίας Αλκαίου, καθώς και της Σαμφώς Αλκαίου από την παλαιότερη γενιά⁸⁴².

ρητορική, φανερώθηκε και πάλι η ανεπάρκειά του. Οι περισσότεροι ηθοποιοί δεν ήταν τίποτε περισσότερο παρά μελετημένοι κι ευσυνείδητοι μαθηταί· σε πολλές στιγμές ακόμα κι ο επιεικέστερος κριτής δεν θα μπορούσε να τους δώσει ένα βαθμό ανώτερο από το μηδέν». (Θρύλος, ό.π., σ. 774).

⁸⁴² «Ευχάριστο ζάφνιασμα ήταν το παίξιμο του Καρούσου, αδρό κι αληθινό. Η ασύγκριτη Σαμφώ Αλκαίου, που τόσο σπάνια χαιρόμαστε την εξαιρετική της τέχνη τώρα τελευταία, έδειξε άλλη μια φορά πόσο για τον μεγάλον ηθοποιό κατορθώνονται αβίαστα και σαν από μόνα τους τα πιο δύσκολα τεχνικά αποτελέσματα. Δεν είνε ν' απορή κανείς πώς από τέτοια μάνα βγήκε τόσο άξια κόρη, η Μαρία Αλκαίου, που ήταν σεμνή, συγκινητική και χαριτωμένη Τζεβή». (Πολίτης, ό.π.). «Κάπως ξεχώρισαν από το χαμηλό επίπεδο του συνόλου η δ. Μαρία Αλκαίου κι ο Καρούσος που είχαν κάποια ανάταση και κάποιον παλμό, αλλά κι αυτοί δεν κατόρθωσαν να στήσουν γερά το μέρος τους από την αρχή ίσαμε το τέλος». (Θρύλος, ό.π., σ. 774).

3. ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ (1945-1946)

*Δεν ήμασταν πια όπως πριν απ' τον πόλεμο,
οι ξεμοναχιασμένοι κάτοικοι μιας χώρας στην κάτω άκρη της Ευρώπης,
μακριά απ' το κέντρο του κόσμου.
Μεταπολεμικά κέντρο του κόσμου
και ξεμοναχιασμένες χώρες δεν υπήρχαν.
Όπου διεθνές πρόβλημα εκεί και κέντρο.
Ιάκωβος Καμπανέλλης⁸⁴³.*

3.1. Η διολίσθηση στη γενικευμένη εμφύλια σύρραξη

Η αποχώρηση και των τελευταίων Γερμανών από την Αθήνα στις 12.10.1944 βρίσκει τη χώρα, στο μεγαλύτερό της μέρος, υπό τον έλεγχο του Ε.Α.Μ. Λίγες ημέρες μετά, στις 18.10.1944, φτάνει στην Ελλάδα η Κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας του Γεώργιου Παπανδρέου· μαζί με τη νέα κυβέρνηση έρχονται και βρετανικές μονάδες υπό τον στρατηγό Ronald Scobie.

Η αρχική ευφορία των πολιτών τις πρώτες ημέρες μετά την Απελευθέρωση της χώρας δεν θα αργήσει να δώσει τη θέση της στις γενικευμένες συγκρούσεις. Η κυβέρνηση Παπανδρέου θα αποδειχθεί εύθραυστη, αφού θα κλυδωνιστεί από την καχυποψία που επικρατεί ανάμεσα στο Ε.Α.Μ. και τους Βρετανούς. Τα ζητήματα της παράδοσης του οπλισμού του Ε.Λ.Α.Σ. και της παραπομπής στη δικαιοσύνη των συνεργατών των Γερμανών, όπως είχε συμβεί σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες μετά τον

⁸⁴³ Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Η μέρα στο ελληνικό θέατρο», στο βιβλίο: Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα ³1994, σ. 186.

Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, υπονομεύουν το κλίμα⁸⁴⁴. Η αποχώρηση από την κυβέρνηση στις αρχές Δεκεμβρίου των επτά υπουργών που προέρχονταν από το Ε.Α.Μ. και η επίθεση των αστυνομικών δυνάμεων σε διαδήλωση στην Πλατεία Συντάγματος στις 3.12.1944 οδηγούν σε σφοδρές μάχες στην Αθήνα που θα διαρκέσουν έναν ολόκληρο μήνα. Το έντονο ενδιαφέρον της Μεγάλης Βρετανίας για την ελληνική υπόθεση σηματοδοτείται με την άφιξη στην Ελλάδα του ίδιου του πρωθυπουργού Winston Churchill τα Χριστούγεννα του 1944. Οι απώλειες από τις συγκρούσεις μετρώνται σε χιλιάδες νεκρούς, τόσο από τις κυβερνητικές δυνάμεις και τον Ε.Λ.Α.Σ. όσο και από τον βρετανικό στρατό.

Μετά τα Δεκεμβριανά η Κυβέρνηση Παπανδρέου δεν θα παραμείνει στην εξουσία: θα αντικατασταθεί από την Κυβέρνηση Νικόλαου Πλαστήρα στις αρχές του Ιανουαρίου του 1945. Θα ακολουθήσει η Συμφωνία της Βάρκιζας, σύμφωνα με την οποία προβλεπόταν, μεταξύ άλλων, η παράδοση του οπλισμού του Ε.Α.Μ., που είχε αποτελέσει αφορμή προστριβών και πριν από τα Δεκεμβριανά.

Ωστόσο, η απαγωγή ομήρων από το Ε.Α.Μ. κατά την αποχώρησή του από την πρωτεύουσα και οι εκτεταμένες διώξεις όσων πολιτών είχαν συμμετάσχει στην Αντίσταση, κατά τη λεγόμενη «περίοδο της λευκής τρομοκρατίας» που θα ακολουθήσει τη Συμφωνία της Βάρκιζας⁸⁴⁵, θα δημιουργήσουν ένα κλίμα συγκρούσεων και εκατέρωθεν βιαιοπραγιών, που προετοιμάζει τη γενικευμένη εμφύλια σύρραξη. Οι εκλογές του Μαρτίου του 1946, στις οποίες το Κ.Κ.Ε. θα υποστηρίξει την αποχή, και το δημοψήφισμα για την επάνοδο του βασιλιά το φθινόπωρο του ίδιου έτους, θα σηματοδοτήσουν και την είσοδο της χώρας στον Εμφύλιο Πόλεμο⁸⁴⁶.

⁸⁴⁴ Βλ. ενδεικτικά: Χρήστος Χατζηιωσήφ, «Δεκέμβρης 1944, τέλος και αρχή», στον τόμο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ / Προκόπης Παπαστράτης, τόμ. Γ', μέρος 2^ο, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή, Αντίσταση 1940-1945, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σσ. 363-391.

⁸⁴⁵ «Είναι αδύνατο –και περιττό άλλωστε– να παρουσιαστεί εδώ ο ατελείωτος κατάλογος των φρικτών αγριότητων και των εξοργιστικών δικαστικών διώξεων που διαπράχθηκαν εναντίον πραγματικών ή υποτιθέμενων αριστερών, στο διάστημα που μεσολάβησε από τη Συμφωνία της Βάρκιζας ως το δημοψήφισμα. Αρκεί να υπογραμμιστεί ότι τα στοιχεία είναι συντριπτικά και δεν προέρχονται μόνο από αριστερές πηγές». (Γ. Θ. Μαυρογορδάτος, «Οι εκλογές και το δημοψήφισμα του 1946: προοίμιο του Εμφυλίου Πολέμου», στον τόμο: *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, επιμέλεια Γιάννης Ο. Ιατρίδης, Θεμέλιο, Αθήνα 1984, σσ. 311-312).

⁸⁴⁶ «Στο δεκαοκτάμηνο που μεσολάβησε μέχρι την παλινόρθωση της βασιλείας (1 Σεπτεμβρίου 1946) ολοκληρώθηκε τυπικά η θεσμική ανασυγκρότηση του καθεστώτος, αλλά, ταυτόχρονα, η διαμάχη για τον έλεγχο της μετακατοχικής εξουσίας οδήγησε στη σταδιακή διολίσθηση της χώρας προς έναν ανοικτό (αν και ακόμη ακήρυκτο) Εμφύλιο Πόλεμο. Στο κρίσιμο αυτό δεκαοκτάμηνο οι πολιτικές δυνάμεις της χώρας αποδείχθηκαν ανίκανες να αποτρέψουν τη γενίκευση του Εμφυλίου, την οποία όλοι προέβλεπαν, αποδίδοντας όμως αποκλειστικά σε κάποιους άλλους την ευθύνη για τη μοιραία κατάληξη». (Ηλίας Νικολακόπουλος, «Μετά τα Δεκεμβριανά. Από τη Βάρκιζα ως την παλινόρθωση της βασιλείας», στον

3.2. Οι ζυμώσεις στο Ελεύθερο Θέατρο από την Απελευθέρωση έως τον Εμφύλιο Πόλεμο

Παρά τα σημάδια ανάκαμψης και τη διάθεση ανανέωσης, που χαρακτηρίζουν την περίοδο μετά την Απελευθέρωση, η δραστηριότητα στο Ελεύθερο Θέατρο ασφαλώς δεν θα μείνει ανεπηρέαστη από τις πολιτικές εξελίξεις: οι μάχες των Δεκεμβριανών θα φέρουν αυτονόητα αναταραχή στη λειτουργία της θεατρικής ζωής στα μέσα της περιόδου 1944-1945, καθώς οι παραστάσεις θα διακοπούν για σημαντικό χρονικό διάστημα. Επιπλέον, από τις αρχές του 1945 θα δημιουργηθούν προβλήματα και στη στελέχωση των θιάσων, αφού πολλοί από τους ηθοποιούς που είχαν ενταχθεί στο εαμικό κίνημα κατά την Κατοχή, ή είχαν συμμετάσχει στις συγκρούσεις του Δεκεμβρίου του 1944, είχαν αποχωρήσει από την πρωτεύουσα υπό τον φόβο των αντιποίνων.

Η τεταμένη ατμόσφαιρα που επικρατεί μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας αντικατοπτρίζεται και στις συντονισμένες επιθέσεις ακροδεξιών στοιχείων σε αριστερούς ηθοποιούς κατά τη διάρκεια παραστάσεων. Στις 19.6.1945 δέχεται ύβρεις και αποδοκιμασίες ο Τζαβαλάς Καρούσος, όταν εμφανίζεται στη σκηνή στην παράσταση του *Εμπόρου της Βενετίας* του Σαίξπηρ, που παρουσιάζει το Εθνικό Θέατρο στο Θερινό Θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος: η παράσταση θα διακοπεί προσωρινά, αλλά μετά την επέμβαση των αρχών θα συνεχιστεί⁸⁴⁷. Την επόμενη ημέρα όμως οι επιθέσεις είναι ακόμα πιο άγριες: στο θέατρο Λυρικών, όπου ο θίασος των «Ενωμένων Καλλιτεχνών» παρουσιάζει τον *Ιούλιο Καίσαρα* του Σαίξπηρ και στο θέατρο Ερμής, όπου παρουσιαζόταν η επιθεώρηση *Ελάτε να ξεσκάσουμε*, η επίθεση των ίδιων ακραίων ομάδων θα αφήσει πίσω της τραυματίες ηθοποιούς⁸⁴⁸. Τα

τόμο: *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα, 1940-1949. Αλβανικό Έπος-Κατοχή και Αντίσταση-Εμφύλιος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 199).

⁸⁴⁷ «Τι ήταν να βγει ο δύστηνος Καρούσος; Μόλις πρόφερε τις πρώτες λέξεις του Σάιλοκ “Τρεις χιλιάδες τάλαρα... Καλό...” ξέσπασε από κάτω θύελλα αποδοκιμασιών από μια ομάδα φανατικών αντιφρονούντων: “Αίσχος! Κάτω οι προδότες!... Έξω οι δολοφόνοι!...” και άλλα τέτοια κομμά. Ο Καρούσος αιφνιδιάστηκε. Έμεινε στήλη άλατος. Αλλά και οι θεατές το ίδιο: πάγωσαν στην κυριολεξία. Βρισκόμουν ανάμεσά τους και θυμάμαι τη φοβερή ατμόσφαιρα που είχε δημιουργηθεί μεταξύ Σκηνης και πλατείας, που κράτησε αρκετά λεπτά, τα οποία μας φάνηκαν αιώνες. Οι αποδοκιμασίες, όμως, εξακολουθούσαν με την ίδια ένταση, και φυσικά η αυλαία έκλεισε. Τη λύση στο πρόβλημα έδωσε με την επέμβασή της η αστυνομία, που απομάκρυνε βίαια τους ταραξίες, και η παράσταση ύστερα από διακοπή μισής ώρας συνεχίστηκε “κανονικά”». (Κανάκης, ό.π., σσ. 59-60).

⁸⁴⁸ Στο θέατρο Ερμής οι ηθοποιοί Σπύρος Πατρίκιος και Καίτη Ντιριντάουα, που θα βρεθούν στο στόχαστρο των ομάδων αυτών, θα φυγαδευτούν με τη βοήθεια της αστυνομίας, ενώ στο θέατρο Λυρικών οι ταραξίες θα εισβάλουν στη σκηνή την ώρα της παράστασης και θα τραυματίσουν τον

γεγονότα θα καταδικάσει ακόμα και ο δεξιός Τύπος⁸⁴⁹, ενώ θα ακολουθήσει και διαμαρτυρία μεγάλης μερίδας του πνευματικού κόσμου⁸⁵⁰.

Πρέπει επίσης να αναφερθεί πως, μολονότι η χώρα έχει απελευθερωθεί από τις δυνάμεις κατοχής, οι μηχανισμοί της λογοκρισίας δεν θα πάψουν να λειτουργούν, όπως καταγγέλλεται από τον αριστερό Τύπο⁸⁵¹, τουλάχιστον έως το τέλος του 1945, όταν η κυβέρνηση αποφασίζει την κατάργησή της⁸⁵².

Στη δραστηριότητα των θιάσων σημαντική θέση κατέχει η Επιθεώρηση· οι συγγραφείς της εκείνη την περίοδο «προσπαθούν να διατηρήσουν τις ισορροπίες και να μην εξάπτουν τα πολιτικά πάθη»⁸⁵³, ενώ με το είδος θα ασχοληθούν και σκηνοθέτες του θεάτρου πρόζας, όπως ο Πέλος Κατσέλης και ο Τάκης Μουζενίδης⁸⁵⁴. Στους πρωταγωνιστικούς θιάσους θα ξεχωρίσει η σύμπραξη των Βάσως Μανωλίδου-Μαίρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν, που θα ξεκινήσουν, με μεγάλη επιτυχία, τη συνεργασία τους αμέσως μετά την Απελευθέρωση, παρουσιάζοντας το έργο του Κλωντέλ *La jeune fille Violaine*, με τον τίτλο *Η θυσία*: η παράσταση, σε σκηνοθεσία του Γιαννούλη Σαραντίδη, «μετέφερε το κοινό στους δρόμους της αγνής τέχνης και της

Αιμίλιο Βεάκη και τον Αντώνη Γιαννίδη. (Ανων., «Αιματηρά επεισόδια εις δύο θέατρα. Ετραυματίστησαν 5 εαμικοί ηθοποιοί», *Η Καθημερινή*, 21.6.1945).

⁸⁴⁹ «Ηθοποιοί οι οποίοι συνέβη να είναι εαμίται, αριστεροί ή κομμουνιστάι, εφ' όσον δεν συνελήφθησαν με τα όπλα στα χέρια και δεν είναι ένοχοι εγκλημάτων, δικαιούνται να παρουσιάζονται εις την σκηνήν και να μη ενοχλούνται από κανένα. Άλλως, αν πρόκειται να ενοχλούνται και να γίνονται στόχοι επιθέσεων, τότε πρέπει να πάρουν τα βουνά και να συνοδευθούν από όλους τους εις άλλα επαγγέλματα ομοίους των και να μη τελειώνωμεν με την Στάσιν ποτέ». (Ανων., «Τα του θεάτρου», *Η Καθημερινή*, 21.6.1945).

⁸⁵⁰ Για τις επιθέσεις στα θέατρα, εστάλη επιστολή διαμαρτυρίας προς τους ηγέτες και τους πολιτικούς ξένων κυβερνήσεων, υπογεγραμμένη από μέλη της Ακαδημίας Αθηνών, πανεπιστημιακούς καθηγητές, δημοσιογράφους, συγγραφείς και καλλιτέχνες. (Ανων., «Το πνεύμα σε διωγμό», *Ελεύθερα Γράμματα* 8 [30.6.1945], σσ. 1-2). Σε άλλο δημοσίευμα, που αναφέρεται στη διαμαρτυρία του πνευματικού κόσμου, υποστηρίζεται πως πίσω από τις επιθέσεις βρισκόταν η «Οργάνωση Χ». (Ανων., «Η πιο ελεύθερη χώρα», *Ελεύθερη Τέχνη* 3 [20.7.1945], σ. 12).

⁸⁵¹ «Στο βαριετέ “Οασίς” επέδραμε προχθές επιτροπή λογοκρισίας από πολιτικά φορούντες αστυνομικούς, που έκαμαν έλεγχο στο κείμενο των έργων που παίζονται. Το κείμενο είχε φοβερά πράγματα μέσα του, όπως η θρηνωδία των Γερμανών γιατί τους “σάρωσαν του Στάλιν τα μουστάκια”. Κατόπιν επιμελημένης και εμβριθούς εξετάσεως τα μουστάκια κόπηκαν. Επειδή όμως απεκαλύφθη ότι και η χορευτρία Μπέλλα Σμάρω εκτός από τον αμερικάνικο και τον εγγλέζικο χορό της εχόρευε και ...ρούσικο, νεώτερη επέμβαση έκοψε και το ...ρούσικο χορό. Πάνε λοιπόν τα μουστάκια κι ο χορός. Κοπήκανε. Έτσι, σώθηκε το έθνος από τους Βουλγάρους. Αλλά δε σώθηκε καθώς φαίνεται από το ηρωικό πνεύμα του αζέχαστου Μανιαδάκη, που επιζεί ακόμη στην “ελευθερωμένη” χώρα μας». (Ανων., «Λογοκρισία», *Ριζοσπάστης*, 13.5.1945).

⁸⁵² Ανων., «Αποφασίσθηκε η κατάργηση της λογοκρισίας», *Ριζοσπάστης*, 2.12.1945.

⁸⁵³ Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης 1894-2014*, ό.π., σ. 182.

⁸⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 184.

άδολης ποίησης»⁸⁵⁵, τα γεγονότα του Δεκεμβρίου όμως επέβαλαν την πρόωρη διακοπή της⁸⁵⁶.

Το Θέατρο Τέχνης θα παρουσιάσει μετά την Απελευθέρωση το έργο του Γκόρκι *Στο βυθό*. Θα ακολουθήσουν τρεις ακόμα νέες παραγωγές (*Χοηφόρες* του Αισχύλου, *Βυσσινόκηπος* του Τσέχωφ και *Παντρολογήματα* του Γκόγκολ), αλλά το καλοκαίρι του 1945 θα υποχρεωθεί, για οικονομικούς λόγους⁸⁵⁷, να διακόψει τη λειτουργία του και ο Κάρολος Κουν θα συνεργαστεί τη θεατρική περίοδο 1945-1946 με τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη. Κατά το χρονικό διάστημα που το Θέατρο Τέχνης αναστέλλει τη λειτουργία του, ο Τάκης Μουζενίδης θα αποπειραθεί να δώσει το προσωπικό του καλλιτεχνικό στίγμα⁸⁵⁸. Μετά την απόλυσή του από το Εθνικό Θέατρο και τη συνεργασία του με διάφορους ιδιωτικούς θιάσους, θα ιδρύσει τον θεατρικό καλλιτεχνικό οργανισμό «Αυλαία». Το σχήμα που δημιουργεί ο Μουζενίδης λειτουργεί ως διακριτό κλιμάκιο του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη, «*ανήκει, ιδεολογικά μεν στον προοδευτικό χώρο, αισθητικά δε στο πειραματιζόμενο θέατρο*»⁸⁵⁹ και θα παρουσιάσει μόλις τέσσερις παραγωγές (*Τρικυμία* του Σαίξπηρ, *Δον Κάρλος* του Σίλλερ, *Ο άνθρωπος του διαβόλου* του Σω και *Του φτωχού τ' αρνί* του Τσβάιχ) την περίοδο 1945-1946.

Μετά την Απελευθέρωση θα λάβουν χώρα και καλλιτεχνικές συμπράξεις που προέρχονται από τους κόλπους της Αντίστασης, με σαφή αριστερό προσανατολισμό. Το «Θέατρο του Λαού» θα δημιουργηθεί τον Νοέμβριο του 1944 από μια ομάδα νέων ηθοποιών (Ασπασία Παπαθανασίου, Αλέκα Παϊζή, Τίτος Βανδής, Αλέξης Δαμιανός κ.ά.), με την οικονομική ενίσχυση του Κομμουνιστικού Κόμματος⁸⁶⁰, και θα παρουσιάσει, σε σκηνοθεσία του Γιώργου Σεβαστίκογλου, το έργο του Γιώργου Λυδάκη *1941-1944*, ένα χρονικό της Αντίστασης στο οποίο καθημερινά εντασσόταν

⁸⁵⁵ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια καλλιτεχνική παράσταση και άλλες παραστάσεις της αράδας», *Νέα Εστία* 421-426 (1.1-15.3.1945), σ. 68.

⁸⁵⁶ Βάσω Μανωλίδου, *Αναμνήσεις*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1997, σσ. 46-48.

⁸⁵⁷ Μάικλ Μαγιάρ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, μετάφραση Έρεικα Καίρη, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2004, σσ. 67-68.

⁸⁵⁸ Η Κροντήρη αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο η χρονική στιγμή της πρωτοβουλίας του Μουζενίδη να σχετίζεται με τις εξελίξεις στο Θέατρο Τέχνης. (Κροντήρη, «Οι πρώτες μεταπολεμικές προσπάθειες ανανέωσης του θεάτρου και η “Αυλαία” του Τάκη Μουζενίδη», *ό.π.*, σ. 231).

⁸⁵⁹ Μουζενίδου, «Ο θεατρικός καλλιτεχνικός οργανισμός “Αυλαία” (1945-1946)», *ό.π.*, σ. 318.

⁸⁶⁰ Παπαθανασίου, *Σελίδες μνήμης*, *ό.π.*, σ. 135.

η θεματολογία της επικαιρότητας⁸⁶¹. Τα έκτροπα των Δεκεμβριανών θα οδηγήσουν στη διάλυση του θιάσου, όμως μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας θα συγκροτηθεί ένα άλλο σχήμα με παρόμοια χαρακτηριστικά και στόχους: ο θιάσος των «Ενωμένων Καλλιτεχνών», που ενδεχομένως καλύπτει και την ανάγκη για εργασία σε ηθοποιούς που μετά τα γεγονότα του Δεκεμβρίου δεν θα μπορούσαν να ενταχθούν στους υπάρχοντες θιάσους, θα λειτουργήσει στην Αθήνα από τον Ιούνιο του 1945 έως το καλοκαίρι του 1946. Χωρισμένος σε δύο κλιμάκια, θα περιοδεύσει σε διάφορα μέρη της Ελλάδας και θα παρουσιάσει ένα ποικίλο ρεπερτόριο, από την κλασική δραματουργία έως το σύγχρονο αμερικανικό, σοβιετικό και ελληνικό θέατρο⁸⁶². Στο πρώτο κλιμάκιο, στο οποίο θα εμφανιστούν καταξιωμένοι ήδη ηθοποιοί, όπως οι Αιμίλιος Βεάκης, Αντώνης Γιαννίδης, Γεώργιος Γληνός κ.ά., θα αναλάβουν τις σκηνοθεσίες των παραστάσεων οι Γιαννούλης Σαραντίδης, Τάκης Μουζενίδης και Κωστής Μιχαηλίδης, ενώ στο δεύτερο, που συγκροτείται κυρίως από τους ηθοποιούς που είχαν στελεχώσει το «Θέατρο του Λαού», θα σκηνοθετήσει ο Γιώργος Σεβαστίκογλου. Η στόχευση του θιάσου, που λειτουργεί ως συνεταιρικός, είναι πολιτική και καλλιτεχνική ταυτόχρονα, επιδιώκοντας προφανώς *«ρήξη με την πρακτική του αστικού θεάτρου, με το σύστημα της θιασαρχικής εμπορικής επιχείρησης»* και, παράλληλα, την παραγωγή ενός καλλιτεχνικού έργου που θα ανταποκρινόταν *«στα σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά ενδιαφέροντα»*⁸⁶³.

Οι απόπειρες ανανεωτικής διάθεσης της θεατρικής πρακτικής, που σημειώνονται εκείνη την *«αναγκαστικά δραστήρια εποχή»*⁸⁶⁴ μετά την Απελευθέρωση, δεν θα ολοκληρωθούν τότε, λόγω των πολιτικών ανωμαλιών: θα δώσουν όμως εν σπέρματι τις κατευθύνσεις για μελλοντικές προσπάθειες που θα πραγματοποιηθούν την επόμενη δεκαετία.

⁸⁶¹ Για τον τρόπο λειτουργίας του θιάσου και την προετοιμασία της παράστασης αυτής, βλ. Γιώργος Σεβαστίκογλου, «Θέατρο 1941-1944», *Η λέξη* 111 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1992), σ. 664.

⁸⁶² Για μια παρουσίαση του χαρακτήρα και της δράσης του θιάσου των «Ενωμένων Καλλιτεχνών», βλ. Μουζενίδου, «Ο θιάσος των Ενωμένων Καλλιτεχνών», *ό.π.*

⁸⁶³ Σπάθης, «Το νεοελληνικό θέατρο», *ό.π.* σ. 58.

⁸⁶⁴ Γιάννης Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. VIII. Σκηνοθεσίες τα τελευταία 25 χρόνια», *Θέατρο* 20 (Μάρτης-Απρίλης 1965), σ. 28.

3.3. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής στο Εθνικό Θέατρο

3.3.1. Το Εθνικό Θέατρο ακυβέρνητο – Η ανάμειξη του Αιμίλιου Χουρμούζιου στις διεργασίες για τον διορισμό νέας διεύθυνσης

Ένα χρονικό διάστημα μεγαλύτερο από τέσσερις μήνες θα μεσολαβήσει από την Απελευθέρωση της χώρας έως την ανάληψη της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου από τον Γιώργο Θεοτοκά⁸⁶⁵. Η αποχώρηση των Γερμανών στις 12.10.1944 βρίσκει την κρατική σκηνή ακέφαλη, αφού ο Πρόεδρος του Διοικητικού της Συμβουλίου και τελευταίος δοτός πρωθυπουργός, Ιωάννης Ράλλης, συλλαμβάνεται για τη δράση του στην Κατοχή. Το Διοικητικό Συμβούλιο, στο οποίο χρέη Προέδρου εκτελεί ο Αντιπρόεδρος Νίκος Αθανασιάδης, θα συνέρχεται για έναν ακόμα μήνα, μόνο για να εγκριθεί η μισθοδοσία των εργαζόμενων⁸⁶⁶, αποφασίζοντας ταυτόχρονα να θέσει στη διάθεση του Γεώργιου Παπανδρέου τις παραιτήσεις των μελών του⁸⁶⁷.

Στις 26.10.1944 πραγματοποιείται στην Κεντρική Σκηνή του Ziller, «μετά προσκλήσεων»⁸⁶⁸, η Εορτή της Απελευθέρωσης. Η βραδιά, στην οποία θα παραστούν ο Πρόεδρος της Κυβέρνησης Εθνικής Ενότητας Παπανδρέου και ο Βρετανός Υπουργός Εξωτερικών Robert Anthony Eden⁸⁶⁹, περιλαμβάνει την παρουσίαση αποσπασμάτων από έργα του Μιχαήλ Ροδά και του Βασίλη Ρώτα, τον Εξάγγελο από τους *Πέρσες* του Αισχύλου, καθώς και έναν πανηγυρικό λόγο του Άγγελου

⁸⁶⁵ Πρέπει να σημειωθεί πως σε όλο αυτό το διάστημα οι μαρτυρίες και οι πληροφορίες για τις διεργασίες στην κρατική σκηνή δεν επαρκούν για να προσφέρουν μια διαυγέστερη εικόνα από εκείνη που έδινε για το Εθνικό Θέατρο κατά την κατοχική περίοδο ο ελεγχόμενος Τύπος με την πλημμελή ενημέρωση.

⁸⁶⁶ Η τελευταία συνεδρίαση πραγματοποιείται στις 10.11.1944.

⁸⁶⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 81/21.10.1944.

⁸⁶⁸ Στο ίδιο.

⁸⁶⁹ «Την 5 μ.μ. οι κ.κ. Ήντεν και Παπανδρέου, επιβαίνοντες ανοικτού αυτοκινήτου, κατηθύνθησαν εις το Εθνικόν Θέατρον, όπου εδόθη πανηγυρική παράστασις προς εορτασμόν της εθνικής απελευθέρωσης. Εις το Εθνικόν Θέατρον παρέστησαν οι προσκεκλημένοι της Ελληνικής Κυβερνήσεως, αι δε εκδηλώσεις τώσον εκτός του θεάτρου, όσον και των παρισταμένων εις αυτό, υπήρξαν θερμαί και διαρκείς. Αι εκδηλώσεις κατά το διάλειμμα προσέλαβον χαρακτήρα ενθουσιώδη, ο δε κ. Ήντεν με βαθείαν συγκίνησιν έσφιγγεν επί πέντε λεπτά το χέρι του κ. Παπανδρέου. Κατά την έξοδόν των εκ του θεάτρου το συγκεντρωθέν πλήθος επέπεσε κυριολεκτικώς επί του αυτοκινήτου, του οποίου επέβαινον οι κ.κ. Ήντεν και Παπανδρέου». (Ανων., «Ο εορτασμός της Απελευθέρωσης εις το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινά* Νέα, 27.10.1944).

Σικελιανού⁸⁷⁰. Από το πρόγραμμα της εκδήλωσης, που επιμελείται ο Σωκράτης Καραντινός, δεν θα λείψουν τα απρόοπτα, που φανερώνουν την τεταμένη ατμόσφαιρα που επικρατεί εκείνες τις ημέρες στην κρατική σκηνή⁸⁷¹.

Ήδη από τους τελευταίους μήνες της Κατοχής έχουν σχηματιστεί στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου επιτροπές των εργαζόμενων, με δυναμική παρουσία στις διεργασίες για τις εξελίξεις στην κρατική σκηνή. Το Εθνικό Θέατρο δεν ελέγχεται πλέον από τη διοίκησή του, αλλά από το προσωπικό του ιδρύματος που στην πλειοψηφία του πρόσκειται στο Ε.Α.Μ.⁸⁷². Οι επιτροπές αυτές, στις οποίες ηγετικό ρόλο έχουν αναλάβει ο Τζαβαλάς Καρούσος και ο Γεώργιος Γληνός, μετά την Απελευθέρωση αποκτούν τον πλήρη έλεγχο της κρατικής σκηνής⁸⁷³. ωστόσο, το μέτωπο που σχηματίζουν δεν είναι αρραγές, αφού σημειώνονται κινήσεις που υποκρύπτουν προσωπικές φιλοδοξίες⁸⁷⁴.

⁸⁷⁰ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Η περίοδος της Κατοχής. Τα έργα και η εθνική σκηνή», *Αθηναϊκά Νέα*, 25.1.1945· Κανάκης, *ό.π.*, σ. 50.

⁸⁷¹ Ο ηθοποιός Βασίλης Κανάκης, αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων, αναφέρει πως ο Σικελιανός μακρηγορούσε στην ομιλία του, ενώ οι Παπανδρέου και Eden βιάζονταν να αποχωρήσουν. Οι ηθοποιοί, που περίμεναν να συνεχιστεί το πρόγραμμα της βραδιάς για να εμφανιστούν κι εκείνοι με τη σειρά τους, έδωσαν εντολή στον διευθυντή σκηνής να κατεβάσει την αυλαία του θεάτρου, χωρίς να έχει ολοκληρώσει ο ποιητής την ομιλία του. Την επόμενη ημέρα ο Γεώργιος Γληνός επέρριψε την ευθύνη για την εικόνα της παράστασης στον Καραντινό. (Κανάκης, *ό.π.*, σσ. 51-52).

⁸⁷² Από τις λιγοστές αναφορές στο κλίμα εκείνης της περιόδου, είναι χαρακτηριστικές η φράση του Λάσκαρη στο Διοικητικό Συμβούλιο, λίγες ημέρες πριν από την Απελευθέρωση, πως «εις το Θέατρον επικρατεί αναρχία» (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 76/3.10.1944), η μαρτυρία του Κανάκη πως κατά την αποχώρηση των Γερμανών «το Εθνικό Θέατρο εαμοκρατείται απ' άκρου σ' άκρου» (Κανάκης, *ό.π.*, σ. 49) και η άποψη του Ροδά, μετά το κλείσιμο του ιδρύματος από τον Παπανδρέου, πως «η αναστολή της λειτουργίας του ετερμάτισε την πολυαρχία, τα συμβούλια και παρασυμβούλια των ηθοποιών, την αναρχία και το χάος». (Ροδάς, *ό.π.*).

⁸⁷³ Σε ημερολογιακή εγγραφή της 14.10.1944 ο Άγγελος Τερζάκης σημειώνει: «Στο Θέατρο. Φωνάζω να σημαιοστολίσουν. Ο Χριστόφορος ο Ταβουλάρης δε βρίσκεται πουθενά. Ανεβαίνω στο Φροντιστήριο και παίρνω μόνος μια μεγάλη σημαία. Κατεβαίνω στο Θέατρο λέγοντας να την κρεμάσουν. Και τότε γίνεται το συμβολικό: Ενώ ο Λιδωρίκης είχε έρθει κοντά, ο Καρούσος πιάνει το πανί της σημαίας λέγοντας: "Μια στιγμή!" Και προσθέτει: "Πρέπει να καταλάβουμε ότι κείνο που έφερε την απελευθέρωση είναι το ΕΑΜ. Λοιπόν πρέπει να γράψουμε πάνω στη σημαία ΕΑΜ". Αντιρρήσεις του Λιδωρίκη. Τον βάζουνε μπροστά. Εγώ, σε λίγο, προσπαθώ να τους συνετίσω, φωνάζοντας κατά μέρος την Παίξι και τον Καρούσο. Τίποτα. Αρχίζει η στάση τους να γίνεται αυθάδης και προκλητική. Από κείνη τη στιγμή τα πράγματα παίρνουνε κατήφορο. Τα συνεργεία ράβουνε με κόκκινη κλωστή πάνω στις σημαίες το ΕΑΜ, ΕΛΑΣ. Ανάρτηση της σημαίας, λόγος του Γληνού, χειροκροτήματα, ζητωκραυγές για το Κομμουνιστικό Κόμμα. Επί σκηνής λόγος του Καρούσου. Πάλι το Κομμουνιστικό Κόμμα». (Άγγελος Τερζάκης, «Ημερολογιακές σημειώσεις του πολέμου και της Κατοχής», *Νέα Εστία* 1718 [Δεκέμβριος 1999], *Αφιέρωμα στον Άγγελο Τερζάκη*, σ. 898).

⁸⁷⁴ Την εικόνα ανταγωνισμού ανάμεσα στους ηθοποιούς Καρούσο και Γληνό μεταφέρει ο Κανάκης: «Οι αντιστασιακοί ομοϊδεάτες που αλώνιζαν εκεί μέσα είχαν χωριστεί σε δύο αλληλοϋποβλεπόμενες ομάδες: από τη μια μεριά ο Γληνός με την ομάδα του και από την άλλη ο συναγωνιστής και ...ανταγωνιστής του ο Καρούσος με τη δική του. Ο Γληνός, όμως, έπαιρνε κεφάλι λόγω ...ονόματος. Ήτανε, βλέπετε, αδερφός του Δημήτρη Γληνού, του πολιτικού και πνευματικού ηγέτη του ΚΚΕ, που είχε πεθάνει τον προηγούμενο χρόνο και τ' όνομά του είχε μεγάλη απήχηση στον αριστερό χώρο. Βέβαια ο Γιώργος Γληνός δεν είχε καμιά πνευματική ή ιδεολογική συγγένεια με τον αυτάδελφό του Δημήτρη, αλλά

Στο ταραχώδες κλίμα των πρώτων ημερών μετά την Απελευθέρωση ο Τερζάκης προσπαθεί, όπως και στην περίοδο της Κατοχής, να διαδραματίσει έναν κατευναστικό ρόλο εντός του ιδρύματος⁸⁷⁵. σύμφωνα με μαρτυρία, μετά την παραίτηση του Λάσκαρη, ανέλαβε, και πάλι, «*υπηρεσιακός διευθυντής, με την έγκριση του ΕΑΜ*»⁸⁷⁶. Ο Παπανδρέου, που ως Υπουργός Παιδείας είχε υπογράψει τον νόμο ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου το 1930, εμφανίζεται να δηλώνει εκείνες τις ημέρες πως η λειτουργία της κρατικής σκηνής αποτελεί προτεραιότητά του⁸⁷⁷. Όπως αποδείχθηκε ωστόσο, ήδη από τις πρώτες εβδομάδες που βρίσκεται η κυβέρνησή του στην Αθήνα, ο πρωθυπουργός προσανατολίζεται στη διακοπή λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου· ταυτόχρονα, προβαίνει στις απαραίτητες διεργασίες για τη διάδοχη κατάσταση στη διοίκηση της κρατικής σκηνής. Η επιλογή του Παπανδρέου και των συνεργατών του για τη θέση του διευθυντή δεν ήταν ο Γιώργος Θεοτοκάς, που τελικά ανέλαβε τη διεύθυνση μετά από λίγους μήνες, αλλά ο Αιμίλιος Χουρμούζιος⁸⁷⁸.

Ο Χουρμούζιος, μέλος της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου κατά την Κατοχή, σε άρθρο του, αρκετούς μήνες μετά τα γεγονότα,

τόρα, με τον θάνατο του τελευταίου, του δόθηκε μία πρώτης τάξεως ευκαιρία να τον κληρονομήσει ...ιδεολογικά. Ο Καρούσος πάλι είχε βαθύτερες ρίζες και εκτίμηση στο ΚΚΕ και, φυσικά, μεγαλύτερη υποστήριξη και εκτίμηση από τα ανώτερα κλιμάκια. Έτσι, μετά την απελευθέρωση, ρίχθηκαν και οι δύο τους σ' ένα σκληρό αγώνα για προσωπική προβολή και επικράτηση μέχρι τελικής πτώσεως. [...] Ο Καρούσος εξαντλούσε τη δραστηριότητά του βγάζοντας λόγους σε διάφορες κομματικές συγκεντρώσεις, ενώ ο Γληνός, για αντιπερισπασμό, έφτασε στο σημείο να κάνει αρχηγική εμφάνιση από το μπαλκόνι του κτιρίου του Εθνικού Θεάτρου και να εκφωνήσει πύρινο λόγο σε διερχόμενες ομάδες πολιτών, που πανηγύριζαν την απελευθέρωση από τη ναζιστική πανούκλα. [...] Οπωσδήποτε οι δύο αυτές αντίρροπες δυνάμεις, που είχαν αναπτυχθεί μέσα στο [Εθνικό] Θέατρο, απέβλεπαν στη διά παντός μέσου επικράτηση στα πράγματα του Εθνικού». (Κανάκης, *ό.π.*, σσ. 49-50). Ενδεικτική του κλίματος των προσωπικών επιδιώξεων που επικρατεί είναι επίσης η επιστολή Γληνού, μέσω της οποίας ο ηθοποιός απευθύνει «*μαζί με τις ομάδες του Εθνικού Θεάτρου*» χαιρετισμό στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης*. (Γιώργος Γληνός, «Οι διανοούμενοί μας χαιρετίζουν το “Ριζοσπάστη”», *Ριζοσπάστης*, 25.11.1944).

⁸⁷⁵ Είναι ενδεικτικό για την εν γένει παρουσία του Τερζάκη την προηγούμενη περίοδο το γεγονός πως ο Χουρμούζιος τον αποκαλεί «*κουσιαστικό διευθυντή*» του ιδρύματος κατά την Κατοχή. (Χουρμούζιος), «*Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής)*», *ό.π.*, σ. 254).

⁸⁷⁶ Αλκ[ιβιάδης] Μαργαρίτης, «*Για τον Αγγ. Τερζάκη*», *ό.π.*

⁸⁷⁷ «*Το αγαπώ πολύ [το Εθνικό Θέατρο], γιατί το ίδρυσα, και θα το ενισχύσω με όλες τις δυνάμεις μου*». (Ροδάς, *ό.π.*).

⁸⁷⁸ Ο Σωκράτης Καραντίνος, ύστερα από αρκετά χρόνια, αναφέρει σχετικά με τις διεργασίες εκείνης της εποχής πως «*ο Θεοτοκάς είχε πάρει μήνυμα από τη Μέση Ανατολή –κρατούσε ακόμα η Κατοχή– να μελετήσει το θέμα του Εθνικού Θεάτρου για την περίοδο ύστερα από την Απελευθέρωση*». (Σωκράτης Καραντίνος, «*Ο Θεοτοκάς στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*», *Νέα Εστία* 1114 [1.12.1973], *Αφιέρωμα στον Γιώργο Θεοτοκά*, σ. 1634). Προφανώς, ο Καραντίνος εννοεί πως ο Θεοτοκάς είχε επικοινωνία για το θέμα της κρατικής σκηνής με τον Παπανδρέου, αφού ο τελευταίος ήταν πρωθυπουργός της εξόριστης κυβέρνησης από τον Απρίλιο του 1944. Ο Παπανδρέου, ωστόσο, όταν βρεθεί στην ελευθερωμένη από τους Γερμανούς Αθήνα, θα απευθυνθεί για το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου στον Χουρμούζιο. Ο Θεοτοκάς άλλωστε θα τοποθετηθεί διευθυντής από την επόμενη κυβέρνηση του Νικόλαου Πλαστήρα.

αποκαλύπτει πως ο ίδιος υποδείχθηκε από «*δύο κορυφαίους πνευματικούς ανθρώπους του τόπου κι από ομάδα εκλεκτών εργατών του ιδρύματος*» να αναλάβει τη διεύθυνση, ωστόσο θεώρησε «*ηθικώτερη και τιμώτερη λύση την ανάθεση της Διεύθυνσης της Κρατικής Σκηνής σ' ένα από τα παλιά της στελέχη, που την υπηρέτησαν με ανιδιοτέλεια κι αφοσίωση, και συγκεκριμένα στον κ. Αγγελο Τερζάκη, του οποίου η ευθύτητα και η πείρα βοηθούσαν για να δικαιωθή η επιβράβευση των μεγάλων υπηρεσιών του στο ίδρυμα σε δυσχερέστατες ώρες*»⁸⁷⁹.

Στο πλαίσιο αυτών των επαφών ο Παπανδρέου καλεί τον Χουρμούζιο να υποβάλει ένα υπόμνημα με τις προτάσεις του για την αναδιοργάνωση του Εθνικού Θεάτρου. Στις 31.10.1944 ο Χουρμούζιος παραδίδει το σχετικό κείμενο στον Παπανδρέου, το οποίο μάλιστα έχει συνταχθεί με βάση την «*προσωρινή αναστολή*» λειτουργίας της κρατικής σκηνής. Ο Χουρμούζιος εισηγείται, μεταξύ άλλων, την ανασυγκρότηση του διοικητικού προσωπικού, την επιστροφή των ηθοποιών που βρίσκονταν παλαιότερα στην κρατική σκηνή αλλά τώρα εργάζονται στο Ελεύθερο Θέατρο, την άμεση σύγκληση νέας Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής με τη συμμετοχή «*πάντοτε των σκηνοθετών*»⁸⁸⁰, με σκοπό την υπόδειξη δραματολογίου για την τρέχουσα και για την επόμενη θεατρική περίοδο, τη συγκρότηση μέσω νέων, έγκυρων μεταφράσεων ενός corpus έργων από το ξένο δραματολόγιο, «*ώστε ν' απαρτίσουν κατά τина τρόπον την καλλιτεχνικήν προίκα του νέου Εθνικού Θεάτρου*», την προετοιμασία παραστάσεων αρχαίου δράματος, με ενδεχόμενη παρουσίασή τους στο εξωτερικό «*χάριν σκοπών εθνικών*», την έμπρακτη υποστήριξη της ελληνικής δραματουργίας με «*απογευματινάς παραστάσεις, ανεξαρτήτως των νυκτερινών*», την έκδοση μηνιαίου περιοδικού με τον τίτλο *Σκηνή*, που θα προβάλλει «*συστηματικώς τας επιδόσεις του ξένου θεάτρου*», και τη δημιουργία «*ειδικού Ταμείου Συντάξεως*» για τους ηθοποιούς της κρατικής σκηνής⁸⁸¹. Οι προτάσεις του Χουρμούζιου, ωστόσο, θα αποτελέσουν «*κενό γράμμα*»: ο Γεώργιος Παπανδρέου θα προκρίνει μια πιο δραστική και βίαιη λύση για το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου, αποφασίζοντας την «*επ' άοριστον αναστολή εργασιών*» του ιδρύματος.

⁸⁷⁹ Χ[ουρμούζιος], «*Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής)*», *ό.π.*, σ. 225.

⁸⁸⁰ Η αναφορά στη συμμετοχή «*των σκηνοθετών*» στην επιτροπή σημαίνει πως ο Χουρμούζιος θεωρεί, αν όχι αυτονόητη τη συνέχιση της εργασίας του Καραντινού και του Κατσέλη στο Εθνικό Θέατρο και μετά την Απελευθέρωση, τουλάχιστον δεδομένη την ύπαρξη περισσότερων του ενός σκηνοθετών στην κρατική σκηνή.

⁸⁸¹ Ο Χουρμούζιος δημοσιεύει ολόκληρο το υπόμνημα στο άρθρο του που προαναφέρθηκε. (*Ο.π.*, σσ. 222-225).

3.3.2. Η διακοπή λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου από τον Γεώργιο Παπανδρέου – Η δολοφονία της Ελένης Παπαδάκη

Η υποβολή του υπομνήματος του Χουρμούζιου στον Γεώργιο Παπανδρέου για την αναδιοργάνωση του Εθνικού Θεάτρου στις 31.10.1944 αποδεικνύει πως η απόφαση να κλείσει το Εθνικό Θέατρο έχει ληφθεί από τον Παπανδρέου από τις πρώτες κιόλας ημέρες που θα βρεθεί στην Αθήνα.

Στην πρακτική εφαρμογή των σχεδιασμών του ο Παπανδρέου θα προχωρήσει στις 15.11.1944, όταν θα αναστείλει τις εργασίες του ιδρύματος «*επ' αόριστον*» και θα αναθέσει στον αρμόδιο υπουργό «*την λήψιν όλων των αναγκαίων μέτρων διά την τήρησιν της τάξεως*» εντός του Εθνικού Θεάτρου⁸⁸². Λίγες ημέρες αργότερα, στις 24.11.1944 ο Υπουργός Παιδείας Πάνος Χατζηπάνος θα στείλει στην κρατική σκηνή διαταγή, σύμφωνα με την οποία η πρόσβαση στο Εθνικό Θέατρο επιτρέπεται μόνο για τους διοικητικούς υπαλλήλους, ενώ απαγορεύεται η είσοδος στο καλλιτεχνικό και τεχνικό προσωπικό, το οποίο θα μπορεί να προσέρχεται «*μόνον κατά τας ημέρας πληρωμής μισθού*»⁸⁸³. την επόμενη ημέρα η Διεύθυνση Προσωπικού του Εθνικού Θεάτρου θα ειδοποιήσει τους ηθοποιούς να «*παραλάβουν εκ των καμαρινίων άπαντα τα είδη και αντικείμενα τα ανήκοντα εις αυτούς προσωπικώς*»⁸⁸⁴. Ο αριστερός Τύπος κατηγορεί το Υπουργείο Παιδείας πως «*απαγόρευσε στους εργαζομένους ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου την είσοδό τους στο ίδρυμα με τη δικαιολογία ότι παραχώρησε το θέατρο σε ξένο θίασο για όλη τη χειμερινή περίοδο*»⁸⁸⁵.

Το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου θα ρυθμιστεί συνολικά με τη δημοσίευση του Νόμου 45/1944⁸⁸⁶. Ο «*κακός νόμος*», που «*δεν βοήθησε στη γοργή αντιμετώπιση του ζητήματος*»⁸⁸⁷, δημοσιεύεται στις 27.11.1944 και προβλέπει στο άρθρο 10:

⁸⁸² Βλ. την απόφαση του Προέδρου της Κυβέρνησης, με αριθμό πρωτοκόλλου 835, στο: *Χρονικό ζωής και τέχνης ενός θεάτρου*, ό.π., σ. 249.

⁸⁸³ Βλ. τη διαταγή του Υπουργού Παιδείας, με αριθμό πρωτοκόλλου 41403/838. (Στο ίδιο).

⁸⁸⁴ Βλ. την ανακοίνωση του Διευθυντή Προσωπικού του Εθνικού Θεάτρου. (Στο ίδιο).

⁸⁸⁵ Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 29.11.1944.

⁸⁸⁶ Νόμος 45 «*Περί τροποποιήσεως διατάξεων της διεπούσης το Εθνικόν Θέατρον νομοθεσίας*» (ΦΕΚ 27/27.11.1944).

⁸⁸⁷ Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής)», ό.π., σ. 225.

«Διά την πλήρη και οριστικήν εξυγίανσιν του Εθνικού Θεάτρου, την αποκατάστασιν της λειτουργίας του και του πραγματικού του προορισμού ως εθνικού, πνευματικού και μορφωτικού ιδρύματος, αναστέλλονται αι εργασίαι αυτού επ' αόριστον. Δι' αποφάσεως του Υπουργού Εθνικής Παιδείας θέλει καθορισθή η εν ευθέτω χρόνω επανάληψις της λειτουργίας του Θεάτρου, του εν τω μεταξύ χρόνου χρησιμοποιηθησομένου διά την εκκαθάρισιν και ανασυγκρότησιν αυτού και τον καταρτισμόν πλήρους δραματολογίου»⁸⁸⁸.

Αν και κύριος σκοπός του νόμου αυτού είναι η «εξυγίανση» και η «εκκαθάριση» της κρατικής σκηνης, πρέπει να σημειωθεί πως προστίθεται ένα άρθρο σχετικό με τις συμβάσεις των ηθοποιών που αποτρέπει τα φαινόμενα του βεντετισμού που ευδοκίμησαν επί Κατοχής, αφού απαγορεύει την ύπαρξη ειδικών όρων στον καταρτισμό των συμβολαίων⁸⁸⁹. Επίσης, σύμφωνα με τον νέο νόμο, η κρατική σκηνή υπάγεται και πάλι στην αρμοδιότητα του Υπουργείου Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας, και όχι απευθείας στον Πρόεδρο της Κυβέρνησης⁸⁹⁰, ενώ επιβάλλει, με την απειλή κυρώσεων, τον εμπρόθεσμο καταρτισμό του δραματολογίου⁸⁹¹, θεραπεύοντας μια χρόνια παθογένεια της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου.

Μολονότι εκφράζονται απόψεις που συμφωνούν με τις ενέργειες του Παπανδρέου⁸⁹², οι δικαιολογίες που προβάλλονται για την αναστολή λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου δεν εξηγούν με επάρκεια τους ακριβείς λόγους αυτής της απόφασης. Εξάλλου, ούτε η επίκληση της κατάστασης στην οποία περιήλθε η

⁸⁸⁸ Νόμος 45/1944, *ό.π.*

⁸⁸⁹ «Εις τας συμβάσεις απαγορεύεται η θέσις διατάξεως ή ρήτρας σχέσιν εκούσης με την εν τω ιδίω θεάτρω οικονομικήν ή καλλιτεχνικήν θέσιν άλλου καλλιτέχνου». (Νόμος 45/1944, *ό.π.*).

⁸⁹⁰ Στο ίδιο.

⁸⁹¹ «Το Δραματολόγιον του Εθνικού Θεάτρου καταρτίζεται εντός των τεσσάρων πρώτων μηνών εκάστου έτους και υποβάλλεται εις το Διοικητικόν Συμβούλιον το βραδύτερον μέχρι τέλους Μαΐου. Οι υπεύθυνοι πάσης καθυστερήσεως ή αμελείας καταρτισμού και εγκαίρου υποβολής του δραματολογίου εις το Διοικητικόν Συμβούλιον, εφόσον ανήκουν εις το προσωπικόν του Θεάτρου, διώκονται και τιμωρούνται ακόμη και με την ποινήν της απολύσεώς των εκ της υπηρεσίας. Εάν η ευθύνη της καθυστερήσεως βαρύνη τα μέλη της Καλλιτεχνικής, τα λαμβανομένα έξωθεν, το Διοικητικόν Συμβούλιον δύναται να προβαίνη εις την εν όλω ή εν μέρει αντικατάστασιν των υπευθύνων». (Στο ίδιο).

⁸⁹² Ο Μιχαήλ Ροδάς, μέλος της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου κατά την Κατοχή, σε ερώτηση του Παπανδρέου για την κατάσταση της κρατικής σκηνης απαντά πως «το Εθνικό Θέατρο νοσεί βαρύτατα και πρέπει με ένα διάταγμα να διαλυθή και σύγχρονα με ένα άλλο ν' ανασυγκροτηθή». (Ροδάς, «Η περίοδος της Κατοχής. Τα έργα και η εθνική σκηνή», *ό.π.*). Ο ηθοποιός Βασίλης Κανάκης, που αποτιμά την ενέργεια του Παπανδρέου ως «γενναία απόφαση», αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο ίδιος άνθρωπος που του έδωσε ζωή ανοίγοντάς το ως υπουργός Παιδείας, πριν από δώδεκα χρόνια, ο ίδιος ως πρωθυπουργός τώρα το έκλεινε για να μπορέσει να του δώσει και πάλι καινούρια πνοή». (Κανάκης, *ό.π.*, σσ. 52-53).

κρατική σκηνή κατά την κατοχική περίοδο, όπως προβάλλεται από μερίδα του Τύπου⁸⁹³, μπορεί να δικαιολογήσει αυτή την απόφαση, αφού το Εθνικό Θέατρο κατόρθωσε να μη διακόψει τη λειτουργία του στις εξαιρετικά αντίξοες συνθήκες της Κατοχής και ταυτόχρονα δεν κατέστη όργανο προπαγάνδας των αρχών κατοχής. Επιπλέον, είναι αξιοσημείωτο ότι η διακοπή λειτουργίας της κρατικής σκηνής αποφασίζεται και εκτελείται πριν από τα Δεκεμβριανά, πριν δηλαδή να εισέλθει η χώρα σε μια πραγματικά ανεξέλεγκτη κατάσταση. Είναι συνεπώς προφανές πως η απόφαση του Παπανδρέου εντάσσεται στην ευρύτερη προσπάθεια της κυβέρνησής του να αντιμετωπίσει δυναμικά εκείνες τις εστίες της κρατικής μηχανής που ελέγχονταν από το εαμικό κίνημα. Ταυτόχρονα μάλιστα με τη δημοσίευση του νόμου περί της αναστολής λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου, ο Παπανδρέου παραχωρεί το κτήριο του Ziller σε αγγλικό στρατιωτικό θίασο για την ψυχαγωγία των Άγγλων στρατιωτών⁸⁹⁴. μια απόφαση που είναι βεβαίως άγνωστο εάν και αυτή συνέβαλε στη διακοπή των εργασιών της κρατικής σκηνής. Ο Παπανδρέου πάντως φέρεται να προσδιορίζει την επαναλειτουργία του Εθνικού Θεάτρου τον Μάιο του 1945⁸⁹⁵.

Παράλληλα με τις εξελίξεις στην κρατική σκηνή, το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.) προβαίνει, αμέσως μετά την αποχώρηση των Γερμανών, σε

⁸⁹³ «Το Εθνικό Θέατρο διαλύθηκε για να ιδρυθεί και πάλι από την αρχή. Η απόφαση ήταν σοφώτατη. Τα τελευταία χρόνια, ιδίως τα χρόνια της κατοχής, το Εθνικό Θέατρο ξέφυγε εντελώς από τον προορισμό του. Έχασε τις καλύτερες δυνάμεις του σε ηθοποιούς και σκηνοθέτες, ανέβαζε έργα σε πολύ αραιά διαστήματα και συνήθως τρίτης-τέταρτης αξίας, προσάρμοσε τις τιμές των εισιτηρίων του όχι στις οικονομικές δυνατότητες του δικού του κοινού, αλλά του κοινού των επιθεωρήσεων, είχε για διευθυντές και πρωταγωνιστές πρόσωπα που αμέσως μετά από την ελευθέρωση της χώρας μας διαγραφήκανε από τους συλλόγους τους κ.τ.λ. κ.τ.λ. Ένας από τους λόγους της άθλιας θεατρικής ζωής στα χρόνια του πολέμου ήταν ασφαλώς και η κατάντια του Εθνικού Θεάτρου, που είχε ιδρυθεί για να είναι νεότερο στους άλλους θεατρικούς οργανισμούς της χώρας. Χαιρετίζουμε λοιπόν με ενθουσιασμό την απόφαση της Κυβερνήσεως και περιμένουμε να ιδούμε τις φροντίδες των αρμοδίων για την αναδημιουργία του θεάτρου». (Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Φιλολογικά Χρονικά* 20-24 [Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1944], σ. 310). «Οι πνευματικοί κύκλοι των Αθηνών επικροτούν εξ ολοκλήρου την απόφασιν της κυβερνήσεως να κλείση το Εθνικόν Θέατρον έως ότου αναδιοργανωθή και επανέλθῃ εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν του πορείαν ἀπὸ τὴν ὁποίαν κατὰ τὸ διάστημα τῆς κατοχῆς παρεξέκλινεν. Αποτελεῖ κοινὴν συνείδησιν ὅτι τὸ Εθνικόν Θέατρον, ὡς καλλιτεχνικὸς καὶ διοικητικὸς ὁργανισμὸς ἐχρεωκόπησεν. Ἀπὸ τὴν παράδοσιν που εθεμελίωσεν ὁ Φῶτος Πολίτης καὶ συνέχισε με πίστιν ὁ κ. Δ. Ροντήρης, δεν ἀπέμεινε τίποτε, οὔτε καν ἀνάμνησις». (Ανων., «Το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινά Νέα*, 4.11.1944).

⁸⁹⁴ «Εγνώσθη χθες ὅτι εἰς τὸ Εθνικόν Θέατρον θα παίξῃ καθ' ὅλην τὴν χειμερινὴν περίοδον ἀγγλικὸς θίασος καὶ εἰς περίπτωσιν κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ θίασὸς του θ' ἀνασυνεκροτεῖτο, θα δίδονται ἀγγλικαὶ καὶ ἐλληνικαὶ παραστάσεις ἐκ περιτροπῆς». (Ανων., «Εἰς τὸ Εθνικόν», *Καθημερινά Νέα*, 29.11.1944).

⁸⁹⁵ Ο Ροδάς αναφέρει πως τον Οκτώβριο του 1944 επισκέφτηκε τον Παπανδρέου «μια επιτροπή ηθοποιῶν για να του αναπτύξῃ τὰ ζητήματα τῆς κρατικῆς δραματικῆς σκηνῆς. Ὁ κ. Παπανδρέου τοὺς ἀκούσε, ἀλλὰ σύγχρονα τοὺς ἀνήγγειλε ὅτι “ἡ λειτουργία τοῦ Εθνικοῦ ἀναστέλλεται μέχρι τοῦ Μαΐου 1945 για να ἀνασυγκροτηθῇ καὶ να μπορέσῃ να ἐκπληρώσῃ τὴν πραγματικὴ καλλιτεχνικὴ καὶ πνευματικὴ ἀποστολή του”». (Ροδάς, ὁ.π.).

διαγραφές ηθοποιών λόγω αντεθνικής δράσης κατά τη διάρκεια της Κατοχής⁸⁹⁶. Το Διοικητικό Συμβούλιο του Σωματείου, που συνεδριάζει στις 20.10.1944 με θέμα την «Πρόταση διαγραφής Ελλήνων Ηθοποιών που πρόδωσαν τον ιερόν αγώνα»⁸⁹⁷, διαγράφει με ομόφωνη απόφασή του, μεταξύ άλλων, την ηθοποιό Ελένη Παπαδάκη και τον τενόρο Οδυσσέα Λάππα, που είχε μόνιμη παρουσία στα διοικητικά συμβούλια του Εθνικού Θεάτρου σε όλη τη διάρκεια της Κατοχής· η απόφαση μάλιστα επικυρώνεται από δύο γενικές συνελεύσεις του Σωματείου, στις 20 και στις 24.11.1944⁸⁹⁸.

Η επιβολή της ποινής στην Παπαδάκη από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών οφείλεται στην παρουσία της στην κρατική σκηνή κατά τη διάρκεια της Κατοχής· οι σχέσεις που διατηρούσε με τον Πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου και τελευταίου κατοχικού πρωθυπουργού, Ιωάννη Ράλλη, η προνομιακή μεταχείρισή της σε ζητήματα μισθολογικής και καλλιτεχνικής φύσης, που ήδη αναφέρθηκαν αναλυτικά, καθώς και οι κοινωνικές σχέσεις που είχε αναπτύξει με Γερμανούς αξιωματικούς⁸⁹⁹, ήταν γεγονότα που προφανώς είχαν διαμορφώσει ένα έντονα εχθρικό κλίμα για την ηθοποιό πριν καν έλθει η Απελευθέρωση της χώρας⁹⁰⁰. Η διαγραφή της από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών ενδεχομένως θα δώσει, λίγες ημέρες αργότερα, ένα ισχυρό «άλλοθι» σε ενέργειες ακραίων στοιχείων που θα δράσουν ανεξέλεγκτα και εγκληματικά την περίοδο των Δεκεμβριανών. Η Παπαδάκη συνελήφθη από μια ομάδα της Οργάνωσης Προστασίας Λαϊκών Αγωνιστών (Ο.Π.Λ.Α.) στα τέλη Δεκεμβρίου 1944 και εκτελέστηκε. Η δολοφονική ενέργεια

⁸⁹⁶ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «ΣΕΗ – Διοικητικά Συμβούλια και η δράση τους: Ιστορική αναδρομή. Β' 1940-1945: Τα δύσκολα χρόνια», στον τόμο: *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια 1917-1997*, έρευνα-εποπτεία-συντονισμός Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Σμπίλιας, Αθήνα 1999, σ. 110.

⁸⁹⁷ Αδαμάντιος Λεμός, *Η ουτοπία του Θέσπη. Θεατρικό οδοιπορικό*, Φιλιππότης, Αθήνα 1989, σ. 249.

⁸⁹⁸ Μαρσάν, *ό.π.*, σσ. 331-335.

⁸⁹⁹ «Όσο κι αν θεωρώ ότι η ιδιωτική ζωή του καθενός ενδιαφέρει αποκλειστικά τον εαυτό του, αναγνωρίζω και εγώ [...] ότι σε ώρες κρίσιμες για το έθνος, έχει ο κάθε άνθρωπος και περισσότερο απ' όλους ο πνευματικός άνθρωπος κι ο καλλιτέχνης την υποχρέωση να σταθεί πλάι στο έθνος του. Η Ελένη Παπαδάκη δεν μου είχε αποκρύψει ότι έκανε παρέα με Γερμανούς, ότι οι Γερμανοί τη θαύμαζαν και της είχα αποκριθεί ότι, μια που φέρνονταν σαν βάρβαροι στον τόπο μας, η γνώμη τους για καλλιτεχνικά ζητήματα δεν έχει κανένα κύρος και δεν με ενδιαφέρει. Αλλά κι αν έσφαλλε, το παράπτωμά της δεν ήταν ποτέ τόσο βαρύ ώστε να πρέπει να τιμωρηθεί με θάνατο [...]. (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ελένη Παπαδάκη», *Νέα Εστία* 419-420 [Δεκέμβριος 1944], σ. 940).

⁹⁰⁰ Επικριτικά άρθρα για τη σχέση της Παπαδάκη και του Ράλλη δημοσιεύονταν από τα τέλη του 1943 ακόμα και σε δεξιές εφημερίδες, όπως το *Ελληνικόν Αίμα*. (Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 287).

πραγματοποιήθηκε εν αγνοία της ηγεσίας του Κομμουνιστικού Κόμματος⁹⁰¹, που αμέσως καταδίκασε και εκτέλεσε τους ενόχους.

Η πρωταγωνίστρια του Εθνικού Θεάτρου υπήρξε ένα ακόμα αθώο θύμα, όπως χιλιάδες άλλα και από τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές, σε καιρούς πολιτικού φανατισμού και μισαλλοδοξίας. Για την κρατική σκηνή, η απώλεια ήταν βαρύτατη. Χάθηκε ένα σημαντικό, προβεβλημένο στέλεχος, η συμβολή του οποίου, ιδιαίτερα κατά την περίοδο της Κατοχής, υπήρξε καταλυτική για το καλλιτεχνικό έργο του Εθνικού Θεάτρου.

⁹⁰¹ Ο Πολύβιος Μαρσάν, βιογράφος της Παπαδάκη, αναφέρει σχετικά με την ηγεσία του Κ.Κ.Ε.: «Όχι μόνο δεν είχε σκοπό να πειράξει την Παπαδάκη, αλλά ούτε κανένα συμφέρον. Η κατάσταση ξέφυγε από κάθε έλεγχό της και έτσι φορτώθηκε άθελά της την ευθύνη για την άγρια δολοφονία της Παπαδάκη». (Μαρσάν, *ό.π.*, σ. 369).

3.3.3. Ο Γιώργος Θεοτοκάς γενικός διευθυντής – Η πολεμική στο Εθνικό Θέατρο

Με τη θητεία του Γιώργου Θεοτοκά στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου αναπτύσσεται στη δημόσια σφαίρα ελεύθερα, για πρώτη φορά μετά από πολλά χρόνια, ο διάλογος γύρω από τα τεκταινόμενα στην κρατική σκηνή: πράγματι, παρά τις πολιτικές σκοπιμότητες που χαρακτηρίζουν την αρθρογραφία και την Κριτική, καταγράφονται δημόσιες τοποθετήσεις και σφοδρές αντεγκλήσεις για την πορεία της θεατρικής ζωής εν γένει, μετά από μια μακρά περίοδο σιωπής, λογοκρισίας ή αυτολογοκρισίας, που δεν επικρατούσε μόνο στην Κατοχή, αλλά βεβαίως και στη μεταξική δικτατορία. Κατά τη θητεία της διεύθυνσης Θεοτοκά, που θα διαρκέσει μόλις δεκατέσσερις μήνες και θα διακοπεί λόγω των πολιτικών εξελίξεων, θα συντελεστούν, όχι μόνο προσπάθειες αναδιοργάνωσης του οργανισμού αλλά επιπλέον κινήσεις ανανέωσης και εκσυγχρονισμού στη συνολική λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου⁹⁰².

Αμέσως μετά τα Δεκεμβριανά, στις 3.1.1945, η Κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας θα αντικατασταθεί από την Κυβέρνηση του Νικόλαου Πλαστήρα. Υπουργός Εθνικής Παιδείας, στην αρμοδιότητα του οποίου υπάγεται το Εθνικό Θέατρο, τοποθετείται ο Κωνσταντίνος Άμαντος, βυζαντινολόγος και μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Σε λίγες μόλις ημέρες, στις 13.1.1945, ο Άμαντος έρχεται σε επαφή με τον Γιώργο Θεοτοκά και αποφασίζεται η ανάληψη της γενικής διεύθυνσης της κρατικής σκηνής από τον λογοτέχνη⁹⁰³.

Ο διορισμός του Θεοτοκά στη διεύθυνση θα σχολιαστεί αρνητικά από όσους είχαν προσωπικούς λόγους να διαφωνούν με την επιλογή της νέας κυβέρνησης: ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, μετά τη λήξη της θητείας του Θεοτοκά και με διάθεση σφοδρής αντιπαράθεσης, θα ισχυριστεί πως ο Άμαντος, που δεν είχε γνώση των θεατρικών ζητημάτων, επέλεξε τον Θεοτοκά, γιατί είχαν κοινωνικές επαφές λόγω

⁹⁰² Για μια πρώτη αποτίμηση του έργου του Εθνικού Θεάτρου κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του Θεοτοκά, βλ. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)», *ό.π.* Για την παρουσία του Θεοτοκά στις διευθυντικές θέσεις του Εθνικού Θεάτρου και του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, βλ. συνοπτικά: Κατερίνα Μουστακάτου, «Το θέατρο για τον Γιώργο Θεοτοκά: Οι θητείες του στο Εθνικό Θέατρο και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Παράβασις* 9 (2009), Ergo, Αθήνα 2009, σσ. 281-292, και εκτενώς: Κυριακή Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*, Μίλητος, Αθήνα 2017, σσ. 379-451.

⁹⁰³ Βλ. την ημερολογιακή εγγραφή της 13.1.1945. (Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, *ό.π.*, σ. 546).

κοινής καταγωγής⁹⁰⁴, ενώ την ίδια σχεδόν ερμηνεία θα δώσει, πολλά χρόνια αργότερα, ο Δημήτρης Ροντήρης, ο οποίος τότε προφανώς έλπιζε πως θα αναλάβει τη γενική διεύθυνση⁹⁰⁵. Σε γενικές γραμμές όμως, εκείνη την περίοδο καταγράφονται από «γλιάρες»⁹⁰⁶ έως ιδιαίτερος ευμενείς απόψεις για τη νέα διεύθυνση⁹⁰⁷.

Ο Θεοτοκάς θα αναλάβει επίσημα τα καθήκοντά του στις 16.2.1945⁹⁰⁸, λίγες ημέρες μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας. Το νέο Διοικητικό Συμβούλιο συνεδριάζει για πρώτη φορά στις 21.2.1945⁹⁰⁹ και απαρτίζεται από τους Λουκά Κανακάρη-Ρούφο (Πρόεδρο), Παναγιώτη Κανελλόπουλο (Αντιπρόεδρο), Γιώργο Κατσίμπαλη (Γενικό

⁹⁰⁴ «Εξαιρετός άνθρωπος ο κ. Αμαντος, σεβαστός επιστήμονας, λαμπρός γλωσσολόγος, ιστορικός, μεσαιωνοδίφης, εθνολόγος, ερευνητής [...], αλλά με γνώση τόσο του θεάτρου όση και ο κ. Θεοτοκάς. [...] Ο κ. Θεοτοκάς είναι επίσης Χίος. Με τούτο δεν θέλω να υπαινιχθώ καμμιά κανενός είδους φιλική παραχώρηση· θα ήταν ανάξια και του κ. Αμαντου και του κ. Θεοτοκά. Υπαινίσσομαι μόνο τον πρόχειρο τρόπο που συνηθίζουμε ν' αντιμετωπίζουμε τα σοβαρά και τα μεγάλα. Ο κ. Αμαντος, αγνοώντας το θέατρο και τις αξιώσεις του, αφού τον πονοκεφάλιασαν αρκετά, κατέφυγε στην πιο εύκολη λύση. Έμαζε γύρω του, δεν είδε κανέναν άλλον στο σπίτι του έξω από τον συμπατριώτη του κ. Θεοτοκάν και χωρίς να συμβουλευθή κανέναν, χωρίς να ρωτήσει κανέναν, τον έστειλε σ' ό,τι θεωρούσε αμπελοχώραφό του, το Εθνικό». (Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής)», ό.π., σ. 225 και σ. 226, υποσημ. 2).

⁹⁰⁵ «Όταν έγινε η πρώτη κυβέρνηση της ελεύθερης Ελλάδας, διορίστηκε αναπάντεχα διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου ο Θεοτοκάς, με σκηνοθέτη τον Καραντινό! Πρώτη μεγάλη απογοήτευσή μου. Υπουργός Παιδείας ήταν κάποιος βουλευτής από τη Χίο, συμπατριώτης του Θεοτοκά». (Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, ό.π., σ. 125).

⁹⁰⁶ «Ο κ. Θεοτοκάς έχει ν' αντιμετωπίσει πολλά προβλήματα, κυριώτατα στο έμπυχο υλικό. Θα χρειασθή πολλές καιρός για να κατατοπισθή σε πρόσωπα και πράγματα γιατί πρώτη φορά θάμπη σ' αυτό το λαβύρινθο που λέγεται θέατρο. Αναγκαστικά θ' αρχίσει τους πειραματισμούς ως ότου προσανατολισθή. [...] Μερικοί πιστεύουν ότι δεν αρκεί η θεωρητική αξία για να επαναφέρει το Εθνικό Θέατρο στο δρόμο του. Αλλά για να αναλάβη ο κ. Θεοτοκάς αυτή την βαρεία ευθύνη σημαίνει ότι δεν εκινήθη μονάχα από μια εφήμερη φιλοδοξία ή για να μη χάση την ευκαιρία». (Ροδάς, «Η περίοδος της Κατοχής. Τα έργα και η εθνική σκηνή», ό.π.). Πρέπει να σημειωθεί πως το επόμενο διάστημα ο Ροδάς, που εμφανίζεται επιφυλακτικός απέναντι στη νέα διεύθυνση, θα επιλεγεί ως μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου· είναι μάλιστα ο μόνος από την Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή της κατοχικής περιόδου που θα συνεχίσει και στην περίοδο μετά την Απελευθέρωση.

⁹⁰⁷ «Το “Εθνικόν Θέατρον” το βρήκε ο νέος διευθυντής γκρεμισμένο από τις επιδρομές τόσοσν προκατόχων του. Σιγά-σιγά το ρημάζανε. Να ξαναλάμψει αμέσως δεν είνε δυνατό βέβαια. Στο πείσμα όμως των αντικειμενικών όρων, η θέληση του ανθρώπου μπορεί να προχωρήσει και να τους κάνει ενοϊκούς. [...] Κάτω από το ενθαρρυντικό χαμόγελο ενός αρμόδιου, κάτω από το ζεστό βλέμμα της αγάπης ο άνθρωπος είνε ικανός για τα θαύματα. Κάτι παρόμοιο το ποθεί ο κ. Θεοτοκάς. Το ποθούσε τουλάχιστον, και τούτο, μαζί με την χαλύβδινη την εντιμότητά του, μ' έκανε να χαρώ, που έγινε διευθυντής». (Σιδέρης, «Μερικές ματιές», ό.π.). «Το Εθνικό Θέατρο είναι ένα ίδρυμα για το οποίο μπορούμε να είμαστε περήφανοι, κι ένα βάθρο της καλλιτεχνικής μας ζωής. Σήμερα που ξαναρχίζει την καλλιτεχνική του λειτουργία το χαιρετίζουμε με ενθουσιασμό κι εμπιστοσύνη. Η εμπιστοσύνη αυτή στηρίζεται και στο γεγονός ότι τη διεύθυνσή του ανέλαβε τώρα ο κ. Θεοτοκάς, ένας από τους πιο αγνούς μας πνευματικούς ανθρώπους, ένας άνθρωπος με φωτεινή διάνοια, με διαυγέστατη ορατικότητα, με βαθειά κατανόηση των αξιώσεων της Τέχνης, με εξαιρετική καλλιέργεια και επί πλέον με εργατικότητα, ένας άνθρωπος που έδειξε πάντα ζωηρό ζήλο για την επίτευξη των σκοπών που έταξε στον εαυτό του». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα καλλιτεχνικό δεκαπενθήμερο», *Νέα Εστία* 428 [15.4.1945], σ. 194).

⁹⁰⁸ Βλ. την ημερολογιακή εγγραφή της 16.2.1945. (Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, ό.π., σ. 548).

⁹⁰⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.2.1945.

Γραμματέα), Κώστα Καρθαίο, Θεόδωρο Συναδινό, Γιώργο Σεφεριάδη [Σεφέρη], Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα (μέλη) και Γιώργο Θεοτοκά (Γενικό Διευθυντή). Τη σύνθεση του Συμβουλίου συμπληρώνουν οι Πέτρος Εξαρχάκης (Οικονομικός Σύμβουλος) και Μιχάλης Μαντούδης (Κυβερνητικός Επίτροπος). Από τα παραπάνω πρόσωπα, οι Κανακάρης-Ρούφος, Συναδινός, Καρθαίος, Εξαρχάκης και Μαντούδης είχαν βρεθεί στα διοικητικά συμβούλια της κρατικής σκηνής και την κατοχική περίοδο. Οι υπόλοιποι (Κανελλόπουλος, Σεφέρης, Κατσίμπαλης, Χατζηκυριάκος-Γκίκας) ήταν τα τέσσερα πρόσωπα που είχε υποδείξει στο υπουργείο ο Θεοτοκάς, όπως ο ίδιος ομολογεί χρόνια αργότερα⁹¹⁰. Διευθυντής δραματολογίου αναλαμβάνει, μετά από εισήγηση του Θεοτοκά, ο Άγγελος Τερζάκης⁹¹¹, ενώ Γενικός Γραμματέας του θεάτρου διορίζεται ο Τάσος Αθανασιάδης⁹¹².

Για την «εκλογήν των τριών εξωθεατρικών μελών» της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, που αποτελείται ακόμα από τον Γενικό Διευθυντή, τον Διευθυντή Δραματολογίου και τους σκηνοθέτες του ιδρύματος, ο Θεοτοκάς προτείνει ως υποψήφιους τους Γιάννη Σιδέρη, Πέτρο Χάρη, Θρασύβουλο Σταύρου, Λέοντα Κουκούλα, Απόστολο Μελαχροινό και Μανώλη Σκουλούδη⁹¹³. Τελικά, εκλέγονται από το Διοικητικό Συμβούλιο ο Χάρης, ο Κουκούλας και ο Μιχαήλ Ροδάς⁹¹⁴, που δεν περιλαμβανόταν στην αρχική πρόταση του Θεοτοκά. Ο Ροδάς είναι ο μόνος από την Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή της κατοχικής περιόδου που συνεχίζει και στην περίοδο της θητείας του Θεοτοκά: δεν θα παραμείνει όμως για πολύ στη θέση αυτή, αφού, όπως θα δούμε παρακάτω, θα έρθει σε ρήξη με τη διεύθυνση. Θα αντικατασταθεί από τον Τάκη Παπατσώνη⁹¹⁵, που θα παραιτηθεί «λόγω μεγάλης του απασχολήσεως εν τη δημοσία υπηρεσία»⁹¹⁶, και, τελικά, από τον Γιάννη Σιδέρη⁹¹⁷.

⁹¹⁰ Γιώργος Θεοτοκάς, «Μια προσθήκη στη “Χρονολογία του Γιώργου Σεφέρη”», *Εποχές* 9 (Ιανουάριος 1964), σ. 79.

⁹¹¹ Τη θέση κατείχε ο Καρθαίος, που παραιτήθηκε. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/13.3.1945).

⁹¹² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/17.4.1945. Τη θέση κάλυπτε ο Τερζάκης, που λίγο νωρίτερα ανέλαβε τη Διεύθυνση Δραματολογίου.

⁹¹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.2.1945.

⁹¹⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/28.2.1945.

⁹¹⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 14/22.5.1945.

⁹¹⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/16.10.1945.

⁹¹⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 36/13.11.1945.

Αξίζει να σημειωθεί πως στην Καλλιτεχνική Επιτροπή επιθυμούσε να εισέλθει εκείνη την περίοδο ο Σπύρος Μελάς, αλλά συνάντησε την άρνηση του Θεοτοκά⁹¹⁸.

Ο Θεοτοκάς, πολιτικά μετριοπαθής και εκφραστής της «*παράδοσης του δυτικού φιλελευθερισμού*»⁹¹⁹, θα διευθύνει το Εθνικό Θέατρο «*στην πλέον πολωμένη πολιτική κατάσταση, με κυβερνήσεις που διαρκούσαν λίγους μήνες ή εβδομάδες*» και θα κατορθώσει να προφυλάξει την εύρυθμη λειτουργία της κρατικής σκηνης, κρατώντας το ίδρυμα «*εκτός των πολιτικών συγκρούσεων*»⁹²⁰.

Η νέα διεύθυνση θα κληθεί να αντιμετωπίσει πρωτίστως την ανασυγκρότηση του οργανισμού, την κακή οικονομική κατάσταση και τις απώλειες, κτηριακές και υλικοτεχνικού εξοπλισμού, που σημειώθηκαν στα Δεκεμβριανά. Η διακοπή της χρηματοδότησης από τις Ιπποδρομίες, που είχαν ήδη από την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου σταματήσει, είχε επιφέρει το βαρύτερο πλήγμα, αφού αποτελούσε τη μία (η άλλη ήταν το ποσοστό από τον Φόρο Δημοσίων Θεαμάτων) από τις δύο κύριες πηγές εσόδων της κρατικής σκηνης από την ίδρυσή της. Οι συγκρούσεις κατά τον Δεκέμβριο του 1944 είχαν προκαλέσει ζημιές στο κτήριο του Ziller από ρίψη οβίδων, είχε καταστραφεί το κτήριο που στεγαζόταν η Δραματική Σχολή⁹²¹, ενώ είχαν χαθεί εργαλεία από τα σκηνογραφικά εργαστήρια⁹²² και είχε κλαπεί ένα από τα οχήματα του Εθνικού Θεάτρου⁹²³. Στην εξομάλυνση των οικονομικών της κρατικής σκηνης θα συμβάλουν η χρηστή διαχείριση και η εξοικονόμηση πόρων από κάθε δυνατή πηγή: για παράδειγμα, θα εκποιηθούν τα εναπομείναντα κατασκευαστικά υλικά τού υπό ανέγερση θερινού θεάτρου 10.000

⁹¹⁸ Ο Θεοτοκάς αναφέρει λίγα χρόνια αργότερα πως η στάση του Μελά κατά την Κατοχή δεν θα επέτρεπε ένα τέτοιο ενδεχόμενο: «*Όταν, στην αρχή του 1945, διορίστηκα γενικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, ορισμένα φιλικά πρόσωπα μού ανακοίνωσαν πως ο Σπύρος Μελάς ήθελε να γίνει μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής. Το ήθελε μάλιστα με κάποιο πάθος, παθιασμένος καθώς είναι σ' όλες του τις εκδηλώσεις. Το θεωρούσε, ως φαίνεται, σαν ένα είδος κοινωνική αποκατάσταση ύστερα από τη φοβερή απομόνωση που είχε ζήσει και απαιτούσε, στο όνομα της παλαιάς μας φιλίας, αυτή την αποκατάσταση να του την προσφέρω εγώ. Αποκρίθηκα πως ήταν αδύνατο, κατά την κρίση μου, να εγκλωπωθεί ένα εθνικό ίδρυμα έναν άνθρωπο με τόσο βαρύ παρελθόν. [...] Σε λίγο άρχισα να βλέπω σε ορισμένες εφημερίδες κάτι ανυπόγραφα σημειώματα, υβριστικά για μένα, όπου αναγνώριζα εύκολα το ύφος του Φορτούνιο. Είταν η εκδίκησή του. Μα δεν άργησε να εκστρατεύσει και με την υπογραφή του.*» (Γιώργος Θεοτοκάς, «*Η περίπτωση του Σπύρου Μελά*», *Νέα Εστία* 506 [1.8.1948], σσ. 955-956).

⁹¹⁹ Δημήτρης Τζιόβας, «*Εισαγωγή*», στον τόμο: Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, ό.π., σ. 32.

⁹²⁰ Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου...*, ό.π., σ. 381.

⁹²¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/25.9.1945.

⁹²² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/28.2.1945.

⁹²³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/6.3.1945.

θέσεων στον χώρο πίσω από το Αστεροσκοπείο Αθηνών που οραματιζόταν πριν από τον πόλεμο ο Κωστής Μπαστιάς⁹²⁴.



Η πρόσοψη του κτηρίου του Εθνικού Θεάτρου κατά τον Δεκέμβριο του 1944
(Αρχείο Μουσείου Μπενάκη).

Ο ίδιος ο Θεοτοκάς, σε εκτενές απολογιστικού χαρακτήρα άρθρο του, που θα δημοσιεύσει μετά το τέλος της διευθυντικής θητείας του και στο οποίο διαφαίνεται η μεθοδικότητα με την οποία αντιμετώπισε συνολικά τη λειτουργία του Εθνικού

⁹²⁴ «Ο κ. Γεν. Δ/ντής αναφερόμενος εις το παρά την θέσιν Κοίλα της Ακροπόλεως εργοτάξιον του Εθνικού Θεάτρου λέγει ότι, το σχέδιον ανοικοδομήσεως εις την θέσιν ταύτην υπαιθρίου θεάτρου αρχαϊκού τύπου και χωρητικότητας 10.000 θέσεων υπήρξε κατά την γνώμην των αρμοδίων ατυχές κατά την βάσιν. Αφ' ης αι οικοδομικαί εργασίαι διεκόπησαν, παραμένουν εις την θέσιν ταύτην, πλημμελώς φυλαττόμενα, υλικά σημαντικής αξίας, κυρίως δε μάρμαρα. Των τελευταίων τούτων την αξίαν αι υπηρεσίαι υπολογίζουν εις 50.000.000 περίπου, φρονούν όμως ότι, εις περίπτωσιν δημοπρασίας το Θέατρον θα επετύγχανε να τα εκποιήση αντί 25-30.000.000 δρχ. Πάντως, προσθέτει ο κ. Γεν. Δ/ντής, συμφέρει εις το Ίδρυμα να εκποιήση σήμερον τα υλικά ταύτα, ακόμη και αν θα επρόκειτο μελλοντικώς να συνεχισθούν αι οικοδομικαί εργασίαι, τούτο δε διότι η σημερινή αξία των είναι κατά πολύ ανωτέρα εκείνης την οποίαν θα έχουν εις το μέλλον». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/6.3.1945).

Θεάτρου, θα μπορέσει να επικαλεστεί την επίτευξη πλεονάσματος στα ταμεία της κρατικής σκηνης στο τέλος της θητείας του⁹²⁵, καθώς και τη μεγάλη αύξηση του αριθμού παραστάσεων, σε σύγκριση όχι βεβαίως με την κατοχική περίοδο του ιδρύματος, αλλά με την τετραετία που προηγήθηκε του πολέμου, την περίοδο δηλαδή που διηύθυνε το Εθνικό Θέατρο ο Μπαστιάς⁹²⁶.

Το Εθνικό Θέατρο θα αρχίσει βεβιασμένα τη λειτουργία του. Ο Θεοτοκάς θα υποχρεωθεί να αλλάξει τους αρχικούς σχεδιασμούς του, μολονότι είχε συμφωνήσει με τον Υπουργό Παιδείας να προβεί πρώτα στην αναδιοργάνωση του ιδρύματος και να ξεκινήσουν οι παραστάσεις το καλοκαίρι του 1945⁹²⁷. Ωστόσο, οι πιέσεις του Υπουργού Οικονομικών, με την απειλή της διακοπής της χρηματοδότησης, οδήγησαν στην άμεση επαναλειτουργία του θεάτρου⁹²⁸, πράγμα που τελικά συνέβη μέσα σε λίγες εβδομάδες, τον Μάρτιο του 1945. Τον καλλιτεχνικό σχεδιασμό του

⁹²⁵ «Λειτουργήσαμε όλο αυτό το διάστημα, παρά τις εξαιρετικά δύσκολες οικονομικές συνθήκες, χωρίς έλλειμμα, αφήσαμε μάλιστα στα ταμεία φεύγοντας το Μάη 1946 κι ένα περίσσεμα από 23.000.000 δραχμές. Ειλικρινά δεν ξέρω πόσοι οργανισμοί δημοσίου δικαίου παρουσίασαν το ίδιο αποτέλεσμα στην περίοδο αυτή». (Γιώργος Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 451 [15.4.1946], σ. 462).

⁹²⁶ «Όσο για τον αριθμό των παραστάσεων, νομίζω πως φτάσαμε το ανώτατο δυνατό όριο. Τα τελευταία τέσσερα πριν από τον πόλεμο χρόνια (εποχή ακμής του Οργανισμού), το Εθνικό Θέατρο έδινε, κατά μέσον όρο, 264 παραστάσεις το δωδεκάμηνο. Τα χρόνια του πολέμου και της κατοχής, ο μέσος όρος έπεσε στις 160 παραστάσεις. Εμείς από τον Ιούνιο 1945 έως τον Μάη 1946 δώσαμε 365 παραστάσεις». (Στο ίδιο).

⁹²⁷ Σε συνέντευξή του, πριν καν συνέλθει για πρώτη φορά το νέο Διοικητικό Συμβούλιο, αναφέρει ο Θεοτοκάς: «Κλείσιμο του Θεάτρου κατά τους χειμερινούς μήνες και εργασία για την αναδιοργάνωσή του έτσι, ώστε όταν ξαναοίξη ν' ανακτήσει το παλαιότατο γόητρο και να γίνη αντίξιο του μεγάλου του προορισμού. [...] Αυτή τη στιγμή με απασχολεί η μελέτη όλων των συναφών με τη λειτουργία του ζητημάτων. Υπό ποιες συνθήκες θα λειτουργήσει κατά τη θερινή περίοδο του 1945;». Διατυπώνει επιπλέον τους βασικούς άξονες, στους οποίους θα κατευθύνει το καλλιτεχνικό έργο της κρατικής σκηνης: «Πιστεύω πως η Τέχνη δεν έχει ανάγκη από μεγάλες πολυτέλειες –στη διοίκηση του θεάτρου και στο ανέβασμα των έργων πρέπει να επικρατήσει τάξις, περισυλλογή και οικονομία–, πιστεύω πως τις εξωτερικές πολυτέλειες πρέπει να τις αντικαταστήσουμε με την εκλεκτικότητα στο έμπυχο υλικό, να δώσουμε την πρωταρχική θέση στον Ποιητή και στο Λόγο, στην πραγματική Τέχνη δηλαδή και όχι στην εξωτερική της μορφή». (Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Πώς θα λειτουργήσει το Εθνικό Θέατρο. Φυτώριο νέων ταλέντων και θέατρο μόνιμου ρεπερτορίου. Ποιητικά απογευματινά. Μια συνέντευξις με τον νέον διευθυντή του κ. Γ. Θεοτοκά», *Η Βραδυνή*, 3.2.1945).

⁹²⁸ «Από την πρώτη στιγμή ωστόσο φάνηκε πως η υπαγωγή μας στο Υπουργείο της Παιδείας είτανε τυπική μονάχα και πως ουσιαστικά θα μας κυβερνούσε το Γενικό Λογιστήριο. Μόλις μπήκαμε στο Θέατρο, ο Υπουργός των Οικονομικών μάς μήνυσε πως δεν είχε τη διάθεση να συντηρεί "αργομισθους" και πως έπρεπε οι παραστάσεις ν' αρχίσουν αμέσως και όπως-όπως, αλλιώς θα σταματούσε κάθε μισθοδοσία». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 461). Βλ. επίσης τα Πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου, όπου η φράση: «Ο κ. Υπουργός των Οικονομικών διετύπωσε την απαίτησιν να λειτουργήσει το θέατρον και πάλιν» αντικαταστάθηκε ως εξής: «Ο κ. Υπουργός των Οικονομικών διετύπωσε την έντονον σύστασιν να λειτουργήσει το θέατρον και πάλιν». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.2.1945).

Θεοτοκά συγκροτεί ουσιαστικά το δραματολόγιο που παρουσιάζεται από το καλοκαίρι του 1945 στο Θερινό Θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος⁹²⁹.

Στους δεκατέσσερις μήνες της διεύθυνσής του ο Θεοτοκάς θα κατορθώσει να κρατήσει το Εθνικό Θέατρο μακριά από τη βαθιά πολιτική κρίση της εποχής, σε συνθήκες ελευθερίας, χωρίς αποκλεισμούς εντός του ιδρύματος και χωρίς μεθόδους καταστολής⁹³⁰, θα επιδιώξει συστηματικά την καλλιτεχνική πολυφωνία (την οποία δεν θα καταφέρει στο ζήτημα των σκηνοθετών, αλλά θα την επιτύχει με τη συνεργασία σκηνογράφων που δεν είχαν ποτέ ως τότε εργαστεί στην κρατική σκηνή), θα προτείνει τον εκσυγχρονισμό της λειτουργίας, με την ίδρυση της πρώτης «δεύτερης σκηνής» του ιδρύματος, την παγίωση του εναλλασσόμενου δραματολογίου, τον θεσμό των Λογοτεχνικών Απογευματινών, και θα κατορθώσει, παρά τις επιμέρους αντιρρήσεις, να δώσει «στο δραματολόγιο μια κατεύθυνση όσο το δυνατό πιο εναρμονισμένη με τις πνευματικές αναζητήσεις του 20ού αιώνα»⁹³¹. Οι ενέργειες και οι πρωτοβουλίες αυτές του Θεοτοκά, με τη συμβολή των συνεργατών του, ιδίως του Σωκράτη Καραντινού⁹³², που θα εξεταστούν αναλυτικά παρακάτω, θα αποτελέσουν τις κατευθυντήριες γραμμές της πολιτικής του για το Εθνικό Θέατρο και

⁹²⁹ Οι συνθήκες που πρόσφερε το θέατρο αυτό ήταν, σύμφωνα με τον Θεοτοκά, ακατάλληλες: «Δεν νομίζω πως το θέατρο του Κήπου της Κλαυθμώνος είναι κατάλληλο για θέατρο πρόζας και φαίνεται πως εκεί θα παίξει μάλλον η Λυρική Σκηνή». (Λαλαούνη, «Πώς θα λειτουργήση το Εθνικό Θέατρο...», ό.π.).

⁹³⁰ «Έχω την ταπεινή γνώμη ότι ο καλύτερος τρόπος να διοικήσει κανείς τους Έλληνες είναι να τους δώσει τέλεια ελευθερία και να προσπαθήσει να τους πιάσει από το φιλότιμο. Δεν πιστεύω σε άλλα συστήματα. Ειδικά σ' εποχές κρίσιμες σαν τη δική μας, αν φύγεις από τη μέθοδο που είπα δεν μπορείς πια να σταθείς πουθενά παρά μονάχα στην ξεκάθαρη διχτατορία και στην τρομοκρατία». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 462).

⁹³¹ Γιώργος Θεοτοκάς, «Ένα επίμαχο ζήτημα. Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο», *Καθημερινά Νέα*, 5.5.1946.

⁹³² Ο Καραντινός θεωρείται ιθύνων νους πολλών από τους σχεδιασμούς του Θεοτοκά. Ο Χουρμούζιος αναφέρει χαρακτηριστικά σε κριτική του εκείνης της περιόδου πως ο Καραντινός «ασκεί κάποια βαρύνουσα επιρροή στις καλλιτεχνικές κατευθύνσεις του ιδρύματος». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Στο γέρμα του χειμώνα. *Winterset* του Maxwell Anderson εις το “Εθνικόν”», *Η Καθημερινή*, 21.12.1945). Ο Κανάκης, σχετικά με το σύστημα του εναλλασσόμενου δραματολογίου, σημειώνει: «Η σύλληψη και η υλοποίησή του θύμιζε έντονα Καραντινό. Αυτός ήταν σίγουρα ο εισηγητής και αυτός συνέβαλε στο να μπει στα σκαριά και να λάβει σάρκα και οστά. Και το λέω αυτό, γιατί το ίδιο σύστημα ακολούθησε και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ), όταν ανέλαβε την οργάνωσή του ως πρώτος Διευθυντής του, το 1960, και πέτυχε απόλυτα και μάλιστα με ελάχιστα οικονομικά μέσα. Δεν θα εξετάσω εδώ ποιας εμβέλειας σκηνοθέτης ήταν ο Καραντινός, αλλά ως οργανωτής και προγραμματιστής ενός θεατρικού οργανισμού ήταν άπιαστος. Κριμα που το Εθνικό δεν επωφεληθήκε από τις ικανότητές του αυτές, παρά μόνο στο μικρό διάστημα της Διεύθυνσης Θεοτοκά». (Κανάκης, ό.π., σ. 65). Άλλωστε, σε άρθρο απολογισμού των πεπραγμένων της κρατικής σκηνής, ο ίδιος ο Καραντινός υπεραμύνεται αυτών των πρωτοβουλιών. (Σωκρ[άτης] Καραντινός, «Το Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα* 42 [1.5.1946], σσ. 124-125).

κατά τη δεύτερη διευθυντική θητεία του το 1950⁹³³, αποδεικνύοντας έτσι τη συνέπεια, τη μεθοδικότητα και την ολοκληρωμένη αντίληψη που διέθετε για τον παιδευτικό ρόλο και την καλλιτεχνική στόχευση της κρατικής σκηνής.

Κάποιες θεμελιώδεις για το Εθνικό Θέατρο πεποιθήσεις που διατυπώνει ο Θεοτοκάς είναι εμφανώς οι κύριοι άξονες πάνω στους οποίους θα εφαρμόσει τις καινοτομίες του και θα διευθύνει την κρατική σκηνή· θεωρεί πως δεν υπάρχει παγιωμένη σκηνική παράδοση στο Εθνικό Θέατρο και πως πρέπει η σύγχρονη τέχνη να επιδιώξει έναν «νεοελληνικό» τρόπο προσέγγισης των θεατρικών κειμένων:

«Δε μεταχειρίζομαι τον όρο “παράδοση”, γιατί πιστεύω πως νεοελληνική θεατρική παράδοση άξια του ονόματος δεν άρχισε ακόμα να διαμορφώνεται»⁹³⁴.

Την ίδια αντίληψη εκφράζει ειδικά για τη σκηνική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος:

«Να συλλάβουμε μια ερμηνεία της αττικής τραγωδίας δική μας, όχι αρχαία ελληνική, που είναι σκοπός απραγματοποίητος, ούτε γερμανική ή λατινική ή αγγλοσαξονική, αλλά νεοελληνική. Δηλαδή μια ερμηνεία που να εκφράζει την αθάνατη ουσία του αρχαίου πνεύματος μέσα από την ιδιότυπη νεοελληνική μας ιδιοσυγκρασία, αντλώντας έμπνευση από το κλίμα, από το τοπίο, από το ελληνικό χρώμα, από ολάκερη τη ζωή μας, το χαρακτήρα μας και τη ζωντανή παράδοσή μας, από τις λαϊκές εικαστικές τέχνες, τη λαϊκή μουσική και τους χορούς, από την τελετουργία τέλος της ελληνορθόδοξης εκκλησίας»⁹³⁵.

⁹³³ Για τη δεύτερη διευθυντική θητεία του Θεοτοκά στο Εθνικό Θέατρο, βλ. Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου...*, ό.π., σσ. 401-425.

⁹³⁴ Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 466.

⁹³⁵ Ό.π., σ. 464. Ο Θεοτοκάς μάλιστα επικαλείται τον Coireau: «Θυμούμαι πάντα μια συνέντευξη που έδωσε στα 1940 ο Jacques Coireau σε μια αθηναϊκή εφημερίδα. Δεν την έχω δυστυχώς κρατήσει στα χαρτιά μου και αναφέρω από μνήμης το νόημα μερικών φράσεών του, που αφορούσαν το ζήτημα. “Όλη μου τη ζωή, έλεγε περίπου, βασανίστηκα με το πρόβλημα του ανεβάσματος του αρχαίου δράματος χωρίς να κατορθώσω να βρω λύση. Τώρα ξαφνικά, στην Αθήνα, παρακολουθώντας τη λειτουργία της εκκλησίας σας, ένιωσα πως πρέπει να ερευνήσουμε απ’ αυτή τη μεριά”. Και σημείωνε ορισμένες λεπτομέρειες τελετουργικές που του είχαν κάμει βαθύτατην εντύπωση, κυρίως σε συνάρτηση με το πρόβλημα του χορού. Ο ξακουστός Γάλλος μάστορας της σκηνής μάς έδειξε ένα δρόμο που τον είχαμε αμελήσει». (Στο ίδιο).

Ταυτόχρονα, αντιμετωπίζει ως αναγκαιότητα την εναρμόνιση του καλλιτεχνικού έργου της κρατικής σκηνής με τις συνθήκες της ελληνικής κοινωνίας, με τις σύγχρονες ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις:

«Από το θάνατο του Φώτου Πολίτη, το Ίδρυμα στάθηκε έξω από την αχτίνα της πνευματικής και λογοτεχνικής μας ζωής, δίχως καμιά σχέση με την ιστορία της, καμιά ανταπόκριση με τον παλμό της, την ανησυχία της, τα προβλήματά της. Κινιότανε, θαρρείς, αυτότελα, ακολουθώντας ένα ρυθμό δικό του, και σε πολλούς πνευματικούς ανθρώπους έδινε την εντύπωση ότι κινιότανε στο κενό. Η κατάσταση αυτή είτανε βέβαια μια ανωμαλία»⁹³⁶.

Είναι εύγωτα για το ίδιο θέμα όσα σημειώνει ο Πέτρος Χάρης, στενός συνεργάτης του Θεοτοκά και μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής της κρατικής σκηνής:

«Όσοι εργάστηκαν στο Εθνικό Θέατρο από το Φλεβάρη του 1945 ως το Μάη του 1946 και όσοι τονώθηκαν από το ήθος του ανθρώπου που δέχτηκε να το διευθύνει σε τόσο δύσκολους καιρούς, εκτιμούσαν την παράδοση μα πίστευαν ότι πρέπει να προχωρήσει σε μιαν ανανέωση, που όχι μόνο να μην την αποκόψει από το μεγάλο πλήθος αλλά να την φέρει σε στενότερη επαφή μαζί του και να της εξασφαλίσει ευρύτερη επίδραση. Πρώτα το καθιερωμένο από τους αιώνες κι από τους λαούς. Σύμφωνα. Μα και το καθιερωμένο από τους νεώτερους χρόνους κι εκείνο που βρίσκεται πιο κοντά στη σύγχρονη ευαισθησία. Να μείνει μουσείο το Εθνικό Θέατρο, μουσείο όμως όπου ζουν οι αξίες, έχουν ακτινοβολία και δεν προσφέρουν μόνο ιστορία αλλά και θερμή την αίσθηση της ζωής. Καμιά περιφρόνηση για ό,τι έκρινε πια ο χρόνος, μα και κανένας δισταγμός για ό,τι πρέπει να καθιερωθεί, έστω κι αν έρχεται από τον αιώνα μας, έστω κι αν έρχεται κι από το διπλανό μας ακόμα»⁹³⁷.

«Η δημοκρατία των γραμμάτων και της τέχνης», την οποία «θεμελίωσε μια ομάδα πνευματικών ανθρώπων και τεχνικών που ανήκουν περίπου στην ίδια γενεά (ο Θεοτοκάς, ο Κανελλόπουλος, ο Σεφέρης, ο Κατσιμπαλής, ο Γκίκας-Χατζηκυριάκος, ο

⁹³⁶ Ο.π., σ. 469.

⁹³⁷ Πέτρος Χάρης, «Ο απολογισμός μιας μάχης», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β', τχ. 4 (Ιούνιος 1946), σ. 127.

Τερζάκης, ο Κουκούλας, ο Σιδέρης, ο Κατσέλης, ο Καραντινός, ο Βασιλείου, ο Εγγονόπουλος, ο Βακαλό, ο Τσαρούχης», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Χάρης⁹³⁸, συνάντησε σφοδρές αντιδράσεις. Προφανώς η διοίκηση του Θεοτοκά ερχόταν σε σημαντικό βαθμό σε ρήξη με το θεατρικό κατεστημένο της τελευταίας δεκαετίας και ικανοποιούσε το αίτημα μερίδας του κόσμου του θεάτρου για την ανανέωση της θεατρικής πρακτικής, ιδίως στον χώρο της κρατικής σκηνής⁹³⁹.

Αναμφισβήτητα, από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου δεν είχαν ποτέ προκληθεί τέτοιας έκτασης, παρόμοιου ύφους και ποιότητας, δημόσιες αντεγκλήσεις γύρω από την κρατική σκηνή και τόσο ακραίες επιθέσεις προς τη διεύθυνσή της. Σε όλο το διάστημα από την αρχή της θητείας του Θεοτοκά έως τις εκλογές του Μαρτίου του 1946 και την ανάληψη της εξουσίας από το Λαϊκό Κόμμα, που θα οδηγήσει σε

⁹³⁸ Ο.π., σ. 126.

⁹³⁹ Είναι, για παράδειγμα, ενδεικτικές οι απόψεις που διατυπώνει ο Καρούσος, πρωταγωνιστής του Εθνικού Θεάτρου κατά τη διεύθυνση Θεοτοκά, το καλοκαίρι του 1945, και βεβαίως απηχούν μια γενικότερη διάθεση ανατροπής στο ελληνικό θέατρο· η κριτική που ασκεί ο ηθοποιός είναι εμφανές πως αφορά στην εικόνα των παραστάσεων που σκηνοθετούσε ο Δημήτρης Ροντήρης στην κρατική σκηνή από το 1934 έως το 1942: «Είναι μεγάλη στενοχώρια να διαβάξεις ή να ακούς από ανθρώπους που αποζητούν την προκοπή της Τέχνης μας, την απελπιστική τούτη φράση, προκειμένου για καμμιά παράσταση πάνω στα γνωστά μας χνάρια: “Η παράσταση αυτή μάς επανέφερε στην καλήν εποχή ...κ.λπ.”. Να φταίει άραγε εδώ ο νόμος της αδράνειας που έχει στομάσει την ικανότητα “λήψεως” εντυπώσεων από τη γύρω μας ζωή; Ποια “καλή εποχή” και ποια “παράδοση”; Όλοι πια ξέρουν σήμερα, κι όσοι δεν το ξέρουν είναι καιρός να το μάθουν, πως στην Ελλάδα μια παράδοση κυρίως υπάρχει. Κάποιες σκόρπιες στο χρόνο ισχυρότατες προσωπικότητες Ηθοποιών [...] Έξω απ’ αυτή ποια άλλη παράδοση; Απ’ την τεχνική της γαλλικής “πρωτοπορείας”, αν και τη μεταφέραμε ίδια κι απαράλλαχτη έναν καιρό στον τόπο μας αυτήν την πρωτοπορεία και σε δυο δόσεις μάλιστα, δε μας έμεινε τίποτα. Η παράδοση του Φώτου Πολίτη; Μα η παράδοση του Φ. Πολίτη είναι περισσότερο ουσιαστική και πολύ λίγο εμφανής. Είναι μια θεατρική πολιτική που είχε αρχίσει να πραγματοποιείται. Δε βρίσκεται καθόλου στο φανταχτερό που είναι προορισμένο να ξαφνιάσει τους καλοχորτασμένους μπουρζουάδες. Τούτο είναι ο λεκές της. Θα πρόκειται ίσως για την παράδοση της αυθάδικης και υστερικής εκείνης ρητορείας, στο λόγο και στο στήσιμο, που ήταν η προέκταση στο θέατρο της πομπώδικης μεγαλομανίας του γερμανικού Εθνικοσοσιαλισμού; Γιατί στην Ελλάδα μαζί με τις εθνικοσοσιαλιστικές παραμάνες και τα εθνικοσοσιαλιστικά προϊόντα κυριάρχησε και το ανάλογο θέατρο. Οι άψογες, στερεότυπες, αλύγιστες, μονντές, χωρίς χρώμα και χωρίς αποτέλεσμα παραστάσεις, όπου άκουγες όλα τα λόγια μα δεν καταλάβαινες τίποτε κι όπου η αναρχία των σχολών πήγαινε να πάρει ομοιομορφία με το λαχάνιασμα. Η ισοπεδωμένη εκείνη ομιλία που επιβλήθηκε σε μερικούς ηθοποιούς όπου άκουγες τις φράσεις να εκτοξεύονται με αλλόκοτους τονισμούς, γρήγορες, αστραπιαίες, χωρίς καμπύλες, κυνηγώντας μανιακά την κατάληξή τους, άλλοτε σ’ ένα ξερό μπάσο κι απότομα σ’ έναν οξύτατο, που σούδινε την εντύπωση της υστερίας, τόνο και σ’ έκανε ν’ αναρωτιέσαι μήπως ακούς μια ξένη γλώσσα. Τα οικοδομικά εκείνα μεγαθήρια και οι γιγάντιοι όγκοι με τον ξεθωριασμένο, το μονότονο, που να σε πιάνει απελπισία, χρωματισμό τους ή με την καρτποσταλική τους ακρίβεια και γλυκεράδα, όπου έβλεπες τον ηθοποιό ένα άθλιο, μικροσκοπικό εξάρτημα ακατανόητα περιττό. Το δεκαπεντάμετρο άνοιγμα της μπούκας που μάταια πάσκιζε κι ο πιο μακρυνός θεατής νάχει μια συνολικήν εικόνα. Αυτή λοιπόν είναι η “καλή εποχή”; [...] Ήταν η μηχανική εκφορά μιας ξένης έκφρασης και μιας ξένης ιδεολογίας σε άλλη χώρα με ολοφάνερη την πρόθεση να ξαφνιάσουν και να θαμπώσουν. Η πρόθεση αυτή είναι αναμφισβήτητη, γιατί το θλιβερό τούτο έργο δε μπορεί παρά νάβει έργο ανθρώπων χωρίς καμιά ιδεολογική πίστη, ξένων στους καϋμούς και στα πάθη της φυλής τους, ουδέτερον, κλεισμένων στον εαυτό τους, μοναχικών υπάρξεων που καλλιεργούν την αυτολατρεία τους, που ζουν σε μια πολική περιοχή όπου δεν φτάνει η κάψα της ζωής των κοινών ανθρώπων». (Τ[ζαβαλάς] Καρούσος, «Η “καλή εποχή”», *Ελεύθερα Γράμματα* 20 [21.9.1945], σσ. 6 και 15).

αλλαγή διοίκησης, ο δεξιός, ιδίως η εφημερίδα *Η Καθημερινή*⁹⁴⁰, και ο ακροδεξιός Τύπος επιδίδονται σε μια διαρκή, πρωτοφανή πολεμική απέναντι σε όλες τις επιλογές της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου· δεν πρόκειται, βεβαίως, για την τυχόν αρνητική υποδοχή από την Κριτική των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου⁹⁴¹, αλλά για την αργίσιμη απορριπτική, συχνά χωρίς επιχειρήματα, αντιμετώπιση όλων των πρωτοβουλιών της διεύθυνσης Θεοτοκά. Οι διαστάσεις της επίθεσης αυτής φτάνουν μέχρι το σημείο η μερίδα αυτή του Τύπου να κατατάσσει τους πνευματικούς ανθρώπους, που στελέχωναν τότε την κρατική σκηνή (και οι οποίοι προφανώς ανήκαν πολιτικά στον ευρύτερο κεντρώο χώρο), στην κομμουνιστική Αριστερά, κατηγορώντας τους για «αντεθνική δράση».

Από τους πρώτους μήνες της θητείας του Θεοτοκά, σε ανώνυμα σημειώματα των εφημερίδων, καλείται η Κυβέρνηση να παρέμβει και να αντιμετωπίσει την «παρακμή» του Εθνικού Θεάτρου⁹⁴², ενώ διατυπώνεται διαρκώς η ανάγκη της επιστροφής του Ροντήρη, που πάντοτε μνημονεύεται ως ο συνεχιστής του έργου του Φώτου Πολίτη, που θα επαναφέρει την κρατική σκηνή στην «παλιά καλή εποχή»⁹⁴³.

⁹⁴⁰ «Στην πολεμική αυτή ξεχώρισε η εφημερίδα “Καθημερινή”, που παρακολουθούσε με θαυμαστή επιμονή ολόκληρη την εργασία μας ως την τελευταία μέρα της θητείας μας. Οι άλλες εφημερίδες της δεξιάς ήτανε σχεδόν όλες δύσπιστες κι εχθρικές απέναντί μας και, από καιρό σε καιρό, έπαιρναν φωτιά. Ο δημοκρατικός τύπος κατά κανόνα ήταν ευνοϊκός. Στο τέλος όμως, όταν η συζήτηση πήρε καθαρά πολιτικό χαρακτήρα, μας παράτησε στην τύχη μας». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 469).

⁹⁴¹ Άλλωστε, η διοίκηση της κρατικής σκηνής εκείνη την περίοδο δείχνει ξεκάθαρα μια ελεύθερη και δημοκρατική στάση απέναντι στην οποιαδήποτε αρνητική κριτική· για παράδειγμα, μια επιφυλακτική κριτική του Αγγελου Τερζάκη, που δημοσιεύθηκε, προκάλεσε συζήτηση στο Διοικητικό Συμβούλιο, επειδή ο Τερζάκης ανήκε στο προσωπικό του Εθνικού Θεάτρου. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 22/24.7.1945). Στην επόμενη συνεδρίαση «το Συμβούλιον κατέληξεν εις την απόφασιν, όπως αδεσμεύτως εξακολουθήση ο κ. Τερζάκης να εκφράζη από εφημερίδας τας επί των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου γνώμας του, ως έπραξεν, άλλως τε, και μέχρι τούδε». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 23/31.7.1945).

⁹⁴² «Δεν μας κάνει την χάριν ο προϊστάμενος του Ιδρύματος υπουργός κ. Μπαλάνος να πάη έως εκεί και να ιδή την παράστασιν του “Εμπορου της Βενετίας”; Και να ιδή πού έχει καταντήσει αυτό το θέατρον και αν είναι συγχωρητόν να δαπανά το Κράτος τα λεπτά που δεν έχει διά να προσφέρονται εις το κοινόν τοιούτου είδους, έξω νου και λογικής και τέχνης, θεάματα;». (Ανων., «Τα του θεάτρου», *Η Καθημερινή*, 21.6.1945). «Θα ηθέλαμεν να συστήσωμεν εις τον κ. Υπουργόν της Παιδείας να επισκεφθή κάποτε το Εθνικόν Θέατρον της Ελλάδος. Εκεί έχει πλέον καταλυθή όχι μόνον η στοιχειώδης έννοια της θεατρικής Τέχνης, αλλ’ αποτολμώνται βαναυσότητες αφαντάστου συλλήψεως. Ο “Εμπορος της Βενετίας” υπήρξε μία θλιβερά παρωδία του σαιξπηρικού αριστουργήματος με δήθεν πρωτοποριακάς πρωτοβουλίας, αι οποία έρχονται εις αντίθεσιν με την μέχρι προ ολίγων ετών σταθεράν καλλιτεχνικήν παράδοσιν του ιδρύματος. [...] Ο “Επιθεωρητής” του Γκόγκολ ήτο μία άλλη καλλιτεχνική αθλιότης επιτιμηθείσα από όλους τους οπωσδήποτε έχοντας απλάς περί θεάτρον γνώσεις. [...] Ας επισκεφθή, λοιπόν, τάχιστα το Εθνικόν ο κ. Οικονόμος διά να ιδή τι ημπορεί να γίνη. Εκτός εάν νομίζη ότι αρμοδιότερος διά την φουρτούναν του ιδρύματος είναι μάλλον ο Ναύαρχος Βούλγαρης...». (Ανων., «Εις το “Εθνικόν”», *Η Καθημερινή*, 19.8.1945). Ο αντιναύαρχος Πέτρος Βούλγαρης ήταν τότε Πρόεδρος της Κυβέρνησης.

⁹⁴³ Βλ. ενδεικτικά: «Γιατί δεν προσελήφθη ή γιατί αρνήθηκε να γίνει σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου ο κ. Δ. Ροντήρης; Όταν ο κ. Ροντήρης έδωσε στο Λονδίνο τον “Άμλετ” και την “Ηλέκτρα” ο Τσαρλ Μόργκαν, ο μεγαλύτερος σημερινός μυθιστοριογράφος της Μεγάλης Βρετανίας, έγραψε πως ποτέ άλλοτε

Ολομέτωπη επίθεση εξαπολύει ο Χουρμούζιος στις αρχές του 1946, η οποία πυροδοτείται από την έναρξη λειτουργίας της «Πρωτοποριακής Σκηνης»: για παράδειγμα, κατηγορεί ως άσχετα με το θέατρο τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου⁹⁴⁴, ενώ είναι ιδιαίτερα επικριτικός με τη σύνθεση της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, η οποία αποτελεί ένα «τραστ εγκεφάλων, άλλων αρτίων, άλλων ελλιπών»⁹⁴⁵. Κατηγορεί τον Χάρη για τις απόψεις του για την «Πρωτοποριακή Σκηνή»⁹⁴⁶, βρίσκει τον Σιδέρη ακατάλληλο ως μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής⁹⁴⁷, ενώ για τον Κουκούλα, που «είναι, θεατρικώς, περισσότερο ενδιαφέρουσα μορφή», θεωρεί πως, λόγω της θέσης του, υπερασπίζεται επιλογές με τις οποίες δεν συμφωνεί⁹⁴⁸. Ο Χουρμούζιος θα συνεχίσει την αντιπαράθεσή του σε προσωπικό επίπεδο με τον Θεοτοκά και μετά τη λήξη της θητείας του τελευταίου στο Εθνικό Θέατρο⁹⁴⁹.

Εκτός όμως από αυτή τη δημόσια αντιπαράθεση, που εκπορεύεται κυρίως από την *Καθημερινή* και την οποία ο Θεοτοκάς συνδέει με διάφορα συμφέροντα γύρω από την κρατική σκηνή που σχετίζονται με πολιτικούς κύκλους και με εκδοτικά

δεν είχε ειδή τέτοιο σοφό και εμπνευσμένο ανέβασμα. Τι συμβαίνει λοιπόν τώρα;». (Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Φιλολογικά Χρονικά* 26 [1.5.1945], σ. 109).

⁹⁴⁴ Αρχής γενομένης από τον Πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου, Κανακάρη-Ρούφο, ο οποίος, ωστόσο, διατέλεσε Αντιπρόεδρος και επί Κατοχής, όταν δηλαδή βρισκόταν στην Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή του Εθνικού Θεάτρου ο ίδιος ο Χουρμούζιος: «*Συμπαθέστατος άνθρωπος. Άλλοτε υπουργός των Εξωτερικών, Πρόεδρος του Συνδέσμου φίλων της Αργεντινής, Πρόεδρος της Εταιρίας φίλων των Ζώων. Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του "Εθνικού". Γιατί; Από πού κι ως πού; Τι μπορεί να ξέρη από θέατρο και από τις ανησυχίες και τις αναζητήσεις του σύγχρονου θεάτρου ο κ. Ρούφος;*». Το ίδιο απαξιωτικός είναι για το «διακοσμητικό μέλος», τον Κανελλόπουλο, για τον Κατσιμπαλη, για τον «εντελώς άχρηστο και επικίνδυνο» Συναδινό και για τα «αδιάφορα στοιχεία», τους Σεφέρη και Χατζηκυριάκο-Γκίκα. (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Το "Εθνικόν"». Οι άνθρωποί του και αι ιδέαι των. Α'. Μερικά περί πρωτοπορίας», *Η Καθημερινή*, 17.2.1946).

⁹⁴⁵ Στο ίδιο.

⁹⁴⁶ Στο ίδιο.

⁹⁴⁷ «*Ο,τι ξέρω από τον κ. Σιδέρη –κι αυτό είναι εις βάρος μου ασφαλώς– είναι μερικές αξιολογες μελέτες του, καθαρά ιστοριογραφικές, του τύπου των μελετών του μακαρίτη Ν. Λάσκαρη που αν αποτελούν πολύτιμη συμβολή για τη μελέτη του νεώτερου ελληνικού θεάτρου, δεν προσθέτουν όμως τίποτε στο πρόβλημα των καλλιτεχνικών του προσανατολισμών*». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Το "Εθνικόν"». Οι άνθρωποί του και αι ιδέαι των. Β'. Προσανατολισμοί χωρίς πυξίδα», *Η Καθημερινή*, 19.2.1946).

⁹⁴⁸ «*Ίσως όμως να τρέχη και κάτι άλλο. Να συμβαίνει δηλαδή, ο κ. Κουκούλας αυτά που γράφει και που φαίνεται να πιστεύη, να τα γράφη απλώς, pour épaier les bourgeois, και στην πραγματικότητα ν' αδιαφορή. Αυτό δεν είναι απάτη, είναι καλλιτεχνικός σνομπισμός, συγχωρημένος όταν πρόκειται να μένη ιδιωτική υπόθεση κι ασυγχώρητος όταν επηρεάζη στην πορεία του ένα ίδρυμα που το βαρύνουν υποχρεώσεις τεράστιες*». (Στο ίδιο).

⁹⁴⁹ Εκτός από το μακροσκελές άρθρο του Χουρμούζιου («Το Εθνικό Θέατρο. [Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνης]», *ό.π.*), που απαντά στον απολογισμό του Θεοτοκά («Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*), βλ. ακόμα: Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Πού οι παραποιήσεις;», *Νέα Εστία* 452-453 (1-15.5.1946), σσ. 567-569· Γιώργος Θεοτοκάς, «Ο "Πλούτος" και οι "Πέρσες"», *Νέα Εστία* 454-455 (1-15.6.1946), σ. 623.

συγκροτήματα⁹⁵⁰, σημειώνονται και οι ακραίες, πρωτοφανείς επιθέσεις προς το Εθνικό Θέατρο, ιδίως τους τελευταίους μήνες της διεύθυνσης Θεοδοκά, που έχουν όλα τα χαρακτηριστικά μιας οξυμένης και απροκάλυπτα πολιτικής αντιπαράθεσης. Η παρουσίαση του *Καποδίστρια* του Καζαντζάκη, με αφορμή την εορτή της 25ης Μαρτίου, και η προετοιμασία της *Σίβυλλας* του Σικελιανού προκαλούν υβριστικές επιθέσεις μερίδας του Τύπου σε βάρος των δύο συγγραφέων⁹⁵¹. Ανυπόγραφα σημειώματα λοιδορούν το έργο του Καζαντζάκη και του Σικελιανού⁹⁵², καλούν τον υπουργό να απολύσει τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου και απαιτούν την ανάθεση της διεύθυνσης της κρατικής σκηνής στον Ροντήρη⁹⁵³. η λειτουργία της κρατικής σκηνής, έρμαιο πλέον της πολιτικής σκοπιμότητας, έχει φέρει ευρύτατη αναταραχή⁹⁵⁴. Η χυδαιότητα αυτής της πολεμικής απέναντι στους

⁹⁵⁰ «Γύρω στα μεγάλα καλλιτεχνικά ιδρύματα του τόπου, κινιέται ανέκαθεν ένας κόσμος αλλοπρόσαλλος, θορυβώδης κι απαιτητικός, που τον αποτελούν καθημερινοί δημεγέρτες, επιχειρηματίες των εμπορικών σκηνών, συγγραφείς ελαφρών έργων, σημειωματογράφοι των εφημερίδων, άνθρωποι κάθε λογής που έχουν πολύ ανακατωθεί με τη ζωή των παρασκηνίων και με τη θεατρική αγορά και πιστεύουν, ειλικρινά ή υποκριτικά, πως είναι οι καθαυτό αρμόδιοι να μιλούνε για τη θεατρική τέχνη. Είναι ένας κόσμος κατά βάθος αντιδραστικός, που μισεί το πνεύμα καθώς ο Διάβολος το λιβάνι. Δεν είναι όμως κόσμος ασήμαντος ούτε αδύναμος. Είναι μια πραγματική κατάσταση που δε θ' αλλάξει εύκολα, γιατί στηρίζεται σε συνήθειες πολύχρονες της αθηναϊκής κοινωνίας, σε σοβαρά ομαδικά κι ατομικά συμφέροντα, σε μεγάλα δημοσιογραφικά μέσα και σε στενές σχέσεις με τους πολιτικούς κύκλους». (Θεοδοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 471).

⁹⁵¹ Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Θεοδοκάς: «Πολλές εφημερίδες της δεξιάς άρχισαν τότε ένα λυσσασμένο πόλεμο εναντίον των δύο ποιητών. Έγινε λόγος για τον “χυδαιότατον εαμίτην Σικελιανόν και την Σίβυλλάν του”, για τον “εμετικόν Καποδίστριαν” με τον οποίον “ο ακόμη εμετικώτερος κ. Καζαντζάκης κ.λπ.”, για “έργον εαμοκομμουνιστικής προπαγάνδας και λογοτεχνικώς ανάπηρον, όπως ο ανεκδιήγητος Καποδίστριας του Νικολάι Καζάν”, για το “φλύαρον και αντεθνικόν κατασκευάσμα του ποετάστρου του εαμοκομμουνισμού συναγωνιστή Σικελιανού” και χίλια άλλα τέτοια και ωραιότερα». (Στο ίδιο).

⁹⁵² Βλ. για παράδειγμα το άρθρο της *Εστίας*, λίγες μόνο ημέρες μετά τη νίκη του Λαϊκού Κόμματος στις εκλογές, στο οποίο ο συντάκτης του ταυτίζει την Κυβέρνηση του Θεμιστοκλή Σοφούλη με το Ε.Α.Μ.: «Το κατόρθωμα του Βασιλικού Θεάτρου ν' αναβιβάση διά τον πανηγυρισμόν της 25ης Μαρτίου το γελοϊόν έργον ενός κομμουνιστού συγγραφέως, παραμορφώσαντος τον Θεόδωρον Κολοκοτρώνην εις κεφαλαιοκράτην καρχαρίαν, έχει και συνέχειαν. Γίνονται τώρα πυρετωδώς αι δοκιμαί της τραγωδίας (!) ενός άλλου κομμουνιστού συγγραφέως, του οποίου κύριον προσόν είναι, εκτός των πολιτικών του κατευθύνσεων, ότι κατορθώνει να γράφη πράγματα που δεν καταλαβαίνονται από κανένα. Η τραγωδία αυτή θα δοθή εις το Θέατρον Ηρώδου του Αττικού· και με αυτήν, ο θίασος του Εθνικού θα πραγματοποιήση ...προπαγανδιστικήν περιοδείαν εις το εξωτερικόν. Και τη μεν 25ην Μαρτίου εβασίλευεν ακόμη εις την Ελλάδαν το ΕΑΜ και οι σύμμαχοί του. Τώρα όμως τι συμβαίνει; Θα εξακολουθήση να σπαταλάται το υστέρημα του λαού, διά να σερβίρωνται αι γελοιώτητες των αλληλοθαναζομένων “συναγωνιστών”; Αν θέλη κανείς εμετικόν, το ευρίσκει εις τα φαρμακεία – και πολύ φθηνότερα μάλιστα». (Ανων., «Θέατρον ή φαρμακείον», *Εστία*, 10.4.1946).

⁹⁵³ «Πρέπει ο κ. υπουργός να βάλη την εαμοκομμουνιστικήν κλίκαν του Εθνικού εις την θέσιν της – δηλαδή έξω από το θέατρον. Όταν υπάρχη ένας Δημήτριος Ροντήρης είναι έγκλημα ν' ασχημονή εις την εθνικήν μας σκηνήν μία κλίκα ερασιτεχνών. Και ερασιτεχνών “συναγωνιστών”». (Ανων., «Σκάνδαλον», *Εμπρός*, 25.4.1946).

⁹⁵⁴ «Έγινε τέτοια φασαρία όπου νόμιζε κανείς ότι χάνεται εξαιτίας μας το Κράτος. Παρουσιάστηκε στα υπουργεία κι ένας στρατηγός, που απειλούσε ότι θα ξεσηκώσει τους Μανιάτες και θα πάνε να κάψουνε το Εθνικό Θέατρο, επειδή το έργο “Καποδίστριας” έθιγε την οικογενειακή του υπόληψη. Τότε πια έγιναν

«εαμοκομμουνιστές» Καζαντζάκη και Σικελιανό θα προκαλέσει βεβαίως αντιδράσεις⁹⁵⁵. ακόμα και ο Χουρμούζιος που όλη εκείνη την περίοδο επέκρινε, σχεδόν με φανατισμό, τα πεπραγμένα της διεύθυνσης Θεοτοκά, θα στηλιτεύσει το ύφος και τη σκοπιμότητα αυτών των ύβρεων⁹⁵⁶.

Η πρόωρη λήξη της θητείας της διεύθυνσης Θεοτοκά ασφαλώς είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την επιθυμία της νέας κυβέρνησης να τοποθετήσει τον Δημήτρη Ροντήρη στη διεύθυνση του ιδρύματος. Οι εκλογές στις 31.3.1946 θα φέρουν το Λαϊκό Κόμμα στην εξουσία· ύστερα από τη βραχύβια υπηρεσιακή κυβέρνηση του Παναγιώτη Πουλίτσα, θα αναλάβει την πρωθυπουργία ο Κωνσταντίνος Τσαλδάρης στις 18.4.1946. Προτού καν ορκιστεί η νέα κυβέρνηση, θα εκφράσει εμμέσως τη δυσμένειά της στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου· εν όψει της υπογραφής νέων συμβάσεων με τους ηθοποιούς, με βάση τις σχετικές προτάσεις της Καλλιτεχνικής Επιτροπής⁹⁵⁷, ο Τσαλδάρης, που στην υπηρεσιακή κυβέρνηση έχει αναλάβει και το Υπουργείο Παιδείας, συστήνει στη διοίκηση της κρατικής σκηνής να αναβληθούν οι ανανεώσεις των συμβολαίων των ηθοποιών, μέχρι να εξετάσει ο ίδιος προσωπικά το ζήτημα. Ο Θεοτοκάς συμμορφώνεται προς την υπόδειξη, εκφράζοντας όμως

όλα άνω ποταμών...». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 472).

⁹⁵⁵ «Ανοίξανε πρώτα τα κιούγκια του νεροχύτη. Στα κάκασμα λασπόνερα που ξεχυθήκανε βουτήξανε χέρια επιδέξια στη χρήση τους και βαλθήκανε να λερώσουνε εθνικές κορυφές που η Ευρωπαϊκή και Αμερικάνικη σκέψη τις τοποθετούνε σήμερα στο κέντρο της πνευματικής ανθρωπότητας. [...] Όταν το Εθνικό ανέβασε τον “Καποδίστρια”, έργο ποίησης, δονημένο από τον εντονότερο παλμό για την Ελλάδα, μια λυσσασμένη πολεμική, δημοσιογραφική και παρασκηνιακή, ξαπολύθηκε για να τον κατεβάσει. Και όταν αρχίσανε οι πρόβες της “Σίβυλλας”, του προφητικού έργου του Σικελιανού που γαλβάνισε όσους το ακούσανε τις πρώτες μέρες του πολέμου με τους Ιταλούς, και που συμβολίζει την πνευματική υπεροχή της Ελλάδας απέναντι στη δύναμη και τη βία όλων των Καισάρων, πέσανε οι λύκοι να τους φάνε τους ανθρώπους του Εθνικού. Και όλα αυτά γιατί ο Καζαντζάκης δεν είναι “δικός μας” και ο Σικελιανός μέσα στον ασίγαστο ύμνο του για την Ελλάδα τραγούδησε και τους ανάρτες. Οποιος αντέχει ας ανοίξει τα “Εθνικόφρονα” φύλλα του τελευταίου καιρού». (Σπύρος Βασιλείου, «Τέχνη και κόμματα», *Ελεύθερα Γράμματα* 43 [15.5.1946], σ. 145).

⁹⁵⁶ «Αν χρειάζομαστε μιαν απόδειξη για τη χαμηλότατη στάθμη των πνευματικών μας ηθών, θα μπορούσαμε να τη βρούμε χωρίς μεγάλη δυσκολία στον τρόπον με τον οποίον ωρισμένοι άνθρωποι, που επιμένουν ακόμη να ενδιαφέρονται για τις πνευματικές εκδηλώσεις του τόπου αυτού, υποδέχθηκαν δυο έργα του “Εθνικού”. Τον “Καποδίστρια” του Καζαντζάκη και τη “Σίβυλλα” του Σικελιανού. [...] Φόρος τιμής που το εθνικό ίδρυμα ώφειλε ν’ αποτίση σε δυο πνευματικά κεφάλαια του τόπου αυτού, σε δυο από τους αντιπροσωπευτικότερους, αν μη τους αντιπροσωπευτικότερους εκπροσώπους του νεοελληνικού πνεύματος. Δεν εξετάζω [...] τη θεατρική αξία των δυο αυτών έργων. Οι γνώμες διχάζονται και είναι νόμιμη κάθε τυχόν αντίρρηση, αν η αντίρρηση ξεκινούσε από καλόπιστη διάθεση κριτικής κι από αληθινό ενδιαφέρον για τη θεατρική τέχνη του τόπου μας. Εδώ όμως πρόκειται για μια βάνανυση επίθεση, για μιαν αληθινή επιδρομή ταύρων σε κοσμηματοπωλείο! [...] Αν πράγματι ψάξη κανείς κάτω από όλην αυτήν την πρόχειρη και με αξιώσεις ευφρολογίας λογοκοπία, αν ανερρενήσει την πηγή της εμπάθειας και σταθή σε πρόσωπα και ξεκοσκινίση τα κίνητρα, θα ανακαλύψη την αθλιότητα και την ασύδοτη αναίδεια που τολμά να κυκλοφορεί ακόμα στο δρόμο με προκλητικότητα λεγεώνας πιθήκων». (Αιμίλιος Χουρμούζιος, «“Πνευματικά” ήθη», *Νέα Εστία* 449 [15.3.1946], σ. 371).

⁹⁵⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 56/9.4.1946.

ταυτόχρονα τους κινδύνους, που θα επιφέρει αυτή η καθυστέρηση, για την έγκαιρη προετοιμασία των θερινών παραγωγών⁹⁵⁸.

Με την ορκωμοσία της νέας κυβέρνησης το Υπουργείο Παιδείας ζητά με έγγραφό του «όπως υποβληθή πίναξ του επαναπροσληπτέου καλλιτεχνικού, τεχνικού ως και του διά συμβάσεως εργασίας προσληφθησομένου πάσης άλλης ειδικότητος προσωπικού του θεάτρου, να αναφέρεται δε εις αυτόν η ειδικότης εκάστου, ο χρόνος της εν τω θεάτρω προϋπηρεσίας του, ως και ο υπό της Καλλιτεχνικής Επιτροπής προταθείς δι' έκαστον τούτων μισθός»⁹⁵⁹. Τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου «παρατηρούν ότι το περιεχόμενον του εγγράφου τούτου προδίδει επέμβασιν του Υπουργείου Παιδείας και υποκατάστασίν του εις αρμοδιότητας του Θεάτρου μη επιτρεπομένην»⁹⁶⁰. τελικά, το Διοικητικό Συμβούλιο «συμφωνεί μεν όπως παραδοθή ο αιτούμενος πίναξ προς τον παρόντα κατά την συνεδρίασιν Διευθυντήν Γραμματέων κ. Μαντούδη, αποφασίζει δε να δοθή εξουσιοδότησις εις τον κ. Γενικόν Διευθυντήν όπως υπογράψη τα συμβόλαια των καλουμένων ηθοποιών»⁹⁶¹.

Στην τελευταία συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου, στις 30.4.1946, ο Θεοτοκάς αναφέρει ότι «από πολλών ημερών, κατά πληροφορίας δημοσιευθείσας εις τον τύπον, ο κ. Υπουργός Παιδείας συμβουλευέται πλείστα πρόσωπα χαρακτηριζόμενα ως αρμόδια διά τα ζητήματα του Εθνικού Θεάτρου, ως και συγγραφείς επιθεωρήσεων»⁹⁶². Ο Μαντούδης, ως Κυβερνητικός Επίτροπος, ενημερώνει το Συμβούλιο ότι «διά Νομοθετικού Διατάγματος το Υπουργείον επαναφέρει σε ισχύ τον ιδρυτικό νόμο του Εθνικού Θεάτρου», στον οποίο προστίθενται διατάξεις «διά των οποίων τερματίζεται η θητεία των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου, από δε της 10ης Μαΐου λύεται η υπαλληλική σχέσις του Διοικητικού και του επί συμβάσει αορίστου χρόνου καλλιτεχνικού προσωπικού»⁹⁶³. Παράλληλα, ο Μαντούδης αναφέρει πως «εξέθεσε εις τον κ. Υπουργόν τας προσπαθείας του να επιτύχη μίαν γόνιμον σύμπραξιν τούτου [του Εθνικού Θεάτρου] μετά του κ. Δ. Ροντήρη, ήτις δεν κατέστη δυνατόν να πραγματοποιηθή»⁹⁶⁴. γεγονός, που φανερώνει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του νέου

⁹⁵⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 57/16.4.1946.

⁹⁵⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 58/24.4.1946.

⁹⁶⁰ Στο ίδιο.

⁹⁶¹ Στο ίδιο.

⁹⁶² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 59/30.4.1946.

⁹⁶³ Στο ίδιο.

⁹⁶⁴ Στο ίδιο.

Υπουργού του Λαϊκού Κόμματος για τον Ροντήρη. Ο Θεοτοκάς, στην τελευταία του τοποθέτηση ως διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, θα δηλώσει πως οι ενέργειες του Υπουργείου έχουν στενά κομματικά κίνητρα, ενώ, ταυτόχρονα, ακυρώνουν το έργο που συντελέστηκε στην κρατική σκηνή τους προηγούμενους δεκατέσσερις μήνες⁹⁶⁵.

Ιδιαίτερα αποκαλυπτική, τόσο για το πολιτικό κλίμα που επικρατούσε όσο και για τις, υπόγειες κυρίως, διεργασίες όλης εκείνης της περιόδου γύρω από το Εθνικό Θέατρο, είναι η τοποθέτηση του Γιώργου Σεφέρη στην τελευταία συνεδρίαση⁹⁶⁶, με την οποία δήλωσαν αμέσως πως συμφωνούν οι Καραϊσκάκης και Κατσίμπαλης:

«Μετέχω του Συμβουλίου ως πνευματικός άνθρωπος και υπό την ιδιότητα ενός πνευματικού ανθρώπου, ο οποίος προσεπάθησε πάντοτε να υπερασπίσει την ανεξαρτησίαν της τέχνης, επιθυμώ να παρατηρήσω ότι, όταν ομιλούμεν περί κοινής γνώμης, εννοούμεν βεβαίως τας κρίσεις και τας επικρίσεις που διατυπώνονται από της καλλιτεχνικής σκοπιάς και από ανθρώπους που έχουν κάποιαν τουλάχιστον αρμοδιότητα εις αυτά τα ζητήματα. Από την άποψιν αυτήν η οποία είναι η μόνη που μας ενδιέφερε κατά την θητεία μας εδώ, και η μόνη που πρέπει να ενδιαφέρει, είναι ορθόν, είναι απαραίτητον να συζητούνται αι διαφωνίαι μας. Διότι με τοιαύτας συζητήσεις απολύτως ελευθέρως προάγονται τα πνευματικά ζητήματα. Αλλά υπάρχει δυστυχώς και μια άλλη όψις της λεγόμενης “κοινής γνώμης”, της οποίας είδα και σήμερα ακόμη τα θλιβερά δείγματα εις τους τίτλους ωρισμένων εφημερίδων που πληροφορούν λ.χ. ότι το Εθνικό Θέατρο “αποδίδεται εις την Ελλάδα”. Κανείς δεν έχει το δικαίωμα να μονοπωλή τον Ελληνισμόν και μάλιστα, όπως συμβαίνει εις ορισμένας περιπτώσεις της ρυπαράς αυτής πολεμικής, όταν οι μονοπωλούντες είναι

⁹⁶⁵ «Ο κ. Γενικός Διευθυντής δηλοί ότι η όλη υπόθεση προφανώς έχει χαρακτήρα επιθέσεως εναντίον του πνεύματος, διότι δεν πρόκειται περί απλής αντικατάστασεως ενός διευθυντού, όπερ είναι δικαίωμα πάσης Κυβερνήσεως, αλλά πρόκειται περί καταργήσεως όλης της γενομένης επί εν έτος καλλιτεχνικής και πνευματικής προσπαθείας, και περί εκ βάθρων αναστατώσεως του Οργανισμού του Ιδρύματος διά σκοπούς προφανώς κομματικούς. Δεν νομίζει ο κ. Γεν. Διευθυντής ότι η Κυβέρνησις ευρίσκειται εν αγνοία των συνεπειών τής εν λόγω νομοθετικής μεταρρυθμίσεως, τουναντίον φρονεί ότι ενσυνειδήτως προβαίνει εις την παρούσαν αντιπνευματικήν ενέργειαν διά να απομακρύνη πρόσωπα διαφωνούντα με τας πολιτειακάς της αντιλήψεις και διά να επιβάλη εις το Θέατρον κατάστασιν φιλικώς προσκειμένην προς την κρατούσαν σήμερον παράταξιν. Φρονεί ότι η τοιαύτη επέμβασις της πολιτικής εις τομέα καθαρώς καλλιτεχνικόν είναι ολεθρία διά την εν γένει πνευματικήν ζωήν του Έθνους». (Στο ίδιο).

⁹⁶⁶ Ο Θεοτοκάς μνημονεύει, αρκετά χρόνια αργότερα, πως ο Σεφέρης είχε φέρει γραπτώς την ομιλία του: «Ο Σεφέρης διάβασε τότε ένα κείμενό του, που ζήτησε να καταχωρηθεί αυτούσιο στα πρακτικά. Είταν μια δήλωση διαμαρτυρίας αρκετά μεγάλη (περίπου μια σελίδα της γραφομηχανής), γραμμένη με ασυνήθιστη για την πένα του οξύτητα». (Θεοτοκάς, «Μια προσθήκη στη “Χρονολογία του Γιώργου Σεφέρη”», ό.π., σ. 80).

άνθρωποι μειωμένοι απέναντι του Έθνους. Αλλ' εδώ δεν πρόκειται περί πραγματικής κοινής γνώμης, πρόκειται περί μίας τακτικής, η οποία θέλει να υποτάξει την λειτουργία της τέχνης εις τους κομματικούς φανατισμούς· πιστεύω ότι η Ελλάς χωρίς τας πνευματικάς της αξίας θα ήτο ένας άθλιος μικρός τόπος. Και εάν διά κάθε άνθρωπον ο σεβασμός των πνευματικών αξιών είναι απλούν καθήκον ανθρωπισμού, δι' ημάς τους Έλληνας είναι διπλούν καθήκον και προς τον ανθρωπισμόν και προς την πατρίδα. Έτσι νομίζω ότι έχω το χρέος να διαμαρτυρηθώ, όπως το έκαμα και εις το παρελθόν, και με τον πλέον απερίφραστον τρόπον, εναντίον ενός συστήματος το οποίον θεωρώ καταστρεπτικόν διά κάθε πνευματικήν λειτουργίαν»⁹⁶⁷.

Ο ποιητής θα ολοκληρώσει την ομιλία του, «φωτογραφίζοντας» –προφανώς– τον Δημήτρη Ροντήρη:

«Διά τον ίδιο λόγον νομίζω επίσης ότι είναι ηθικώς ανάξιοι οι καλλιτέχναι, οι οποίοι επωφελούνται της φατριαστικής αυτής εκμεταλλεύσεως, ή και την υποδαυλίζουν ακόμη, διά να αποκτήσουν αξιώματα τα οποία μόνον με την καλλιτεχνικήν των ικανότητα έπρεπε να φιλοδοξούν να κερδίσουν»⁹⁶⁸.

Δύο ημέρες μετά την τελευταία αυτή συνεδρίαση, θα δημοσιευθεί το νομοθετικό διάταγμα, με το οποίο θα τερματιστεί η θητεία της διεύθυνσης Θεοδοκά⁹⁶⁹ στο φύλλο της *Καθημερινής* της μεθεπόμενης ημέρας ο Γεώργιος Βλάχος θα χαιρετίσει την επερχόμενη αλλαγή στη διοίκηση της κρατικής σκηνης και τη διαφαινόμενη έλευση του Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο⁹⁷⁰.

⁹⁶⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 59/30.4.1946.

⁹⁶⁸ Στο ίδιο.

⁹⁶⁹ Νομοθετικόν Διάταγμα «Περί επαναφοράς εν ισχύι του υπ' αριθ. 4615/1930 Νόμου “περί ιδρύσεως του Εθνικού Θεάτρου”». (ΦΕΚ 143/2.5.1946).

⁹⁷⁰ «Ευχάριστον είναι ότι η Κυβέρνησις απεφάσισε να αναδιοργανώσει το Εθνικόν Θέατρον και ότι έκαμε το πρέπον εις το πρώτον της βήμα. Έθεσε, όπως εγράφη, επί κεφαλής του Ιδρύματος τον παλαιόν σκηνοθέτην του, τον διάδοχον του Φώτου Πολίτη, κ. Ροντήρη». (Γ[εώργιος] Α. Β[λάχος], «Το Εθνικόν Θέατρον», *Η Καθημερινή*, 4.5.1946).

3.3.4. Οι παρεμβάσεις των Άγγλων στη λειτουργία της κρατικής σκηνής

3.3.4.1. Η παρουσία της Entertainments National Service Association

Με την ανάληψη των καθηκόντων της τον Φεβρουάριο του 1945 η νέα διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου θα κληθεί να αντιμετωπίσει, εκτός των γνωστών προβλημάτων που κληροδοτεί η Κατοχή στο ίδρυμα, την παρουσία των Άγγλων στην κρατική σκηνή. Ο βαθμός επέμβασης και τα χαρακτηριστικά του επεκτατισμού που διακρίνουν τη βρετανική πολιτική στην Ελλάδα παραμένουν ένα μάλλον υποβαθμισμένο ζήτημα στην ελληνική ιστοριογραφία⁹⁷¹. Στο Εθνικό Θέατρο πάντως η παρουσία και η δράση των αγγλικών αρχών, που βρίσκονται στη χώρα κατά την περίοδο μετά την Απελευθέρωση, θα δημιουργήσει ένα ακόμα πρόσκομμα στις προσπάθειες ανασυγκρότησης και ομαλής λειτουργίας του οργανισμού.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, όταν ο Γεώργιος Παπανδρέου αποφάσισε τη διακοπή λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου τον Νοέμβριο του 1944, είχε ταυτόχρονα παραχωρήσει το κτήριο της κρατικής σκηνής σε αγγλικό στρατιωτικό θίασο, απαγορεύοντας την είσοδο στο Ziller στους Έλληνες ηθοποιούς⁹⁷². έκτοτε, λοιπόν, στην κρατική σκηνή δίνονταν παραστάσεις για την ψυχαγωγία των Άγγλων στρατιωτών⁹⁷³. Επρόκειτο για τον θίασο της «Entertainments National Service Association», γνωστής ως ENSA, που ιδρύθηκε το 1939 από τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Basil Dean και ψυχαγωγούσε στα μέτωπα του πολέμου και στα στρατόπεδα τους Βρετανούς στρατιώτες καθ' όλη τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, έως το 1946⁹⁷⁴, με αμφίβολης ποιότητας θεάματα⁹⁷⁵.

⁹⁷¹ Βλ. ενδεικτικά: Θανάσης Σφήκας, «Από τις “κυβερνήσεις ανδρικών” στην “αντι-ιμπεριαλιστική, μη επεμβατική ευπρέπεια” – Η ελληνική πολιτική της Βρετανίας, 1936-1949», στον τόμο: *Η Ελλάδα '36- '49. Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο. Τομές και συνέχειες*, επιμ. Χάγκεν Φλάισερ, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σσ. 73-86, ιδίως σσ. 79-80, όπου παρατίθεται αρχειακό υλικό από το βρετανικό Υπουργείο Εξωτερικών.

⁹⁷² Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 29.11.1944.

⁹⁷³ Κρίτας, *Τα πρώτα χρόνια*, ό.π., σ. 280.

⁹⁷⁴ Βλ. ενδεικτικά: Simon Trussler, *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σσ. 301-302· Andrew Davies, «The War Years», στον τόμο: Michael Balfour (ed.), *Theatre and War, 1933-1945. Performance in Extremis*, Berghahn Books, New York / Oxford 2001, σ. 59.

⁹⁷⁵ Είχε μάλιστα επικρατήσει ευρέως να μεταφράζεται το ακρωνύμιο ENSA ως «Every Night Something Awful». (Trussler, ό.π., σ. 302).

Η διεύθυνση Θεοτοκά, βρίσκοντας το κτήριο του Ziller κατειλημμένο, θα προσπαθήσει να αντιμετωπίσει το πρόβλημα από την πρώτη κιόλας συνεδρίαση, αφού το Υπουργείο Οικονομικών είχε απαιτήσει την άμεση επαναλειτουργία της κρατικής σκηνής. Ο Θεοτοκάς αναφέρει πως «κατόπιν συνεννοήσεως του Υπουργείου Παιδείας και της αρμοδίας αγγλικής υπηρεσίας εδηλώθη ότι, οι δύο θίασοι, ελληνικός και αγγλικός, θα δύνανται να εμφανίζονται εναλλάξ καθ' ημέραν»⁹⁷⁶. Αποφασίζεται να εξεταστεί η δυνατότητα να μεταφερθεί ο στρατιωτικός θίασος σε άλλα αθηναϊκό θέατρο και ο Κανελλόπουλος αναλαμβάνει, εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου, να επικοινωνήσει με τον πρεσβευτή της Μεγάλης Βρετανίας στην Ελλάδα Reginald Leeper και τον στρατηγό Ronald Scobie⁹⁷⁷.

Η διοίκηση υποχρεώνεται να παραχωρήσει στην αγγλική μονάδα και την αίθουσα του μπαλέτου, μετά από αίτησή της, για «εξάσκησιν εις τον χορόν»⁹⁷⁸, ενώ στον Τύπο ανακοινώνεται πως το Εθνικό Θέατρο θα λειτουργεί μόνο τα απογεύματα, «μέχρις ότου παραχωρηθούν και άλλαι ώραι υπό των αγγλικών αρχών»⁹⁷⁹. Ωστόσο, η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου δεν θα κατορθώσει τελικά, εκείνη την περίοδο, να εξασφαλίσει την αποκλειστικότητα χρήσης του Ziller. Ο Κανακάρης-Ρούφος θα επισκεφθεί, ως Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου, τον Leeper τον Μάιο του 1945, θέτοντας εκ νέου «υπ' όψει του την παράκλησιν του Διοικητικού Συμβουλίου όπως αποσυρθή ο θίασος της Ε.Ν.Σ.Α. εκ του οικήματος του Εθνικού Θεάτρου»⁹⁸⁰, όμως παρά τις εκκλήσεις ο στρατιωτικός θίασος θα αποτελέσει, χωρίς βεβαίως να απευθύνεται στο ελληνικό κοινό, μέρος της αθηναϊκής θεατρικής ζωής τους πρώτους μήνες του 1945⁹⁸¹.

Η δραστηριότητα της ENSA θα μεταφερθεί και στο Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, το οποίο διαχειριζόταν το Εθνικό Θέατρο. Όταν θα λήξει το συμβόλαιο της κρατικής σκηνής με το Θέατρο Τέχνης που παρουσίαζε εκεί τις παραγωγές του το καλοκαίρι του 1945 και το θέατρο θα παραμείνει κλειστό, ο Θεοτοκάς θα προτείνει να ενοικιαστεί στην ENSA με το χρηματικό ποσό που

⁹⁷⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.2.1945.

⁹⁷⁷ Στο ίδιο.

⁹⁷⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/28.2.1945.

⁹⁷⁹ Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 23.2.1945.

⁹⁸⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/29.5.1945.

⁹⁸¹ Σχετικά με τη δράση της ENSA θα δημοσιευθούν ακόμα και άρθρα στα θεατρικά περιοδικά. Βλ. για παράδειγμα: Ανων., «Το θέατρο στην έρημο. Η ψυχαγωγία του μετώπου», *Το Θέατρο* 10 (19.4.1945), σ. 15.

προτείνουν οι Άγγλοι, ώστε να μην το επιτάξουν⁹⁸². η διοίκηση όμως επιφυλάσσεται να αποφασίσει «μέχρις ότου ρυθμισθή οριστικώς το όλον ζήτημα του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης»⁹⁸³. Ωστόσο, όταν λίγες ημέρες αργότερα γίνεται γνωστό πως «η εκεί υπηρεσία της ΕΝΣΑ εγκατεστάθη αυτοβούλως εις το κτίριον του Εθνικού Θεάτρου»⁹⁸⁴, η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου θα έλθει σε συμφωνία με την αγγλική υπηρεσία για τη μίσθωση του θεάτρου την περίοδο 1945-1946⁹⁸⁵.

Η ΕΝΣΑ θα επιδιώξει να επανέλθει στο κτήριο Ziller το φθινόπωρο του 1945, όμως τότε «το Συμβούλιον αποφαινεται αρνητικώς επί της αιτήσεως ταύτης, φρονών ότι η αίθουσα είναι λίαν απαραίτητος διά τας δοκιμάς του θιάσου»⁹⁸⁶.

Ο Χουρμούζιος, στο πλαίσιο της αντιπαράθεσής του με τη διεύθυνση Θεοτοκά, θα κατηγορήσει την τότε διοίκηση πως έδειξε ανοχή και ατολμία στη διαχείριση του ζητήματος της ΕΝΣΑ, η οποία «είχε μεταβάλει τη σκηνή όπου κινήθηκαν οι Αισχύλοι και οι Σοφοκλείς σε παλκοσένικο»⁹⁸⁷. Η κριτική του Χουρμούζιου, ωστόσο, γίνεται προφανώς εκ τους ασφαλούς, αφού σε εκείνη τη συγκυρία θα ήταν μάλλον αδύνατη μια πιο δυναμική αντίδραση από τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου. Είναι πάντως πρωτοφανές το γεγονός της κατάληψης του κτηρίου της κρατικής σκηνης από θιάσο ξένης χώρας· παρόμοια κατάσταση δεν είχε βιώσει το Εθνικό Θέατρο ούτε επί Κατοχής.

⁹⁸² «Είναι ευκαιρία, προς αποτροπήν κινδύνου επιτάξεως παρά της ΕΝΣΑ, να μισθωθή τελικώς τούτο εις αυτήν, υπό το προσφερθέν παρ' αυτής αξιόλογον μίσθωμα των δώδεκα χιλιάδων δραχμών ημερησίως». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 24/8.8.1945).

⁹⁸³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 25/14.8.1945.

⁹⁸⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 28/11.9.1945.

⁹⁸⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 36/13.11.1945.

⁹⁸⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 28/11.9.1945.

⁹⁸⁷ «Και δεν διαμαρτύρεται. Η, αν διαμαρτύρεται, διαμαρτύρεται μέσα σε υπηρεσιακά έγγραφα που χώνονται στους φακέλλους των υπουργικών ραφιών. Δεν είδαμε πουθενά την υπογραφή του κ. Θ. σε μια δημόσια καταγγελία για τη βεβήλωση που γινόταν της εθνικής σκηνης». (Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνης)», ό.π., σ. 227).

3.3.4.2. Ένα κρούσμα λογοκρισίας

Η ανάμειξη των Άγγλων στη λειτουργία της κρατικής σκηνης εκείνη την περίοδο δεν περιορίζεται στην πολύμηνη παρουσία της ENSA στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, αλλά επεκτείνεται στον καταρτισμό του δραματολογίου. Όταν αναλαμβάνει τη διεύθυνση ο Θεοτοκάς, σχεδιάζει να παρουσιαστεί ως εναρκτήριο έργο μετά την Απελευθέρωση ένα έργο Άγγλου συγγραφέα, το *Τέλος του ταξιδιού* του Ρόμπερτ Σέριφ (Robert Cedric Sherriff, *Journey's End*). Η επιλογή αυτή αποτελεί προφανώς μια κίνηση καλής θέλησης προς τη σύμμαχη χώρα, ανάλογη με εκείνη κατά την εμπόλεμη περίοδο, όταν το Εθνικό Θέατρο παρουσίασε τον *Ερρίκο Ε΄* του Σαίξπηρ τον Μάρτιο του 1941· επιπλέον, δεν ήταν ένα έργο άγνωστο στο αθηναϊκό κοινό, ενώ απαιτούσε μόνο άνδρες ηθοποιούς, διευκολύνοντας τη συγκρότηση της διανομής σε μια χρονική στιγμή που ο θίασος είχε, μετά και τη δολοφονία της Παπαδάκη, σοβαρές ελλείψεις, ιδίως στους γυναικείους ρόλους.

Το έργο του Σέριφ είναι ένα δράμα με έντονα αντιπολεμικό χαρακτήρα που διαδραματίζεται σε ένα υπόγειο καταφύγιο κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Είχε γραφτεί και παρουσιαστεί στο Λονδίνο το 1928 και είχε γίνει ευρέως γνωστό στον Μεσοπόλεμο⁹⁸⁸, ενώ είχε αμέσως μεταφερθεί και στον κινηματογράφο. Στην Αθήνα το έργο είχε παρουσιαστεί από την «Ελευθέρα Σκηνή» τον Αύγουστο του 1929⁹⁸⁹ και επαινέθηκε από την Κριτική, κυρίως για τον «ανθρωπιστικό χαρακτήρα» του⁹⁹⁰.

Στην πρώτη συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου⁹⁹¹, όταν ο Θεοτοκάς εισηγείται το «*πασίγνωστον πολεμικόν έργον του Άγγλου συγγραφέως*», ο Κανελλόπουλος «*επικροτών την καλλιτεχνικήν αξίαν του έργου, διερωτάται μόνον μήπως ήθελε θεωρηθή τούτο ως αντιπολεμικόν*», ενώ ο Κατσίμπαλης «*εκφράζει τον δισταγμόν μήπως, λόγω ακριβώς του πολεμικού του περιεχομένου, δεν ανταποκρίνεται προς τας διαθέσεις του κοινού εις στιγμάς καθ' ας αι εκ του πολέμου εντυπώσεις είναι τόσον εναργείς*». Ο Θεοτοκάς απαντά πως «*το πνεύμα του έργου είναι ευρέως ανθρωπιστικόν*» και ο Συναδινός επισημαίνει πως «*πλην του ότι είναι απολύτως*

⁹⁸⁸ Παρουσιάστηκε με επιτυχία στο Βερολίνο, το Παρίσι, τη Νέα Υόρκη κ.α. (Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, ό.π., σ. 177).

⁹⁸⁹ Ο Μελάς μνημονεύει τις σκηνοθετικές και σκηνογραφικές επιλογές της παράστασης εκείνης. (Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Φέξης, Αθήνα 1960, σσ. 360-362).

⁹⁹⁰ Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Α΄, ό.π., σ. 167.

⁹⁹¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.2.1945.

αξιόλογον, παρουσιάζει και το ειδικόν πλεονέκτημα να εμφανίζη από σκηνης μόνον άνδρας ηθοποιούς, καλύπτον ούτω την ανεπάρκειαν του υφισταμένου θιάσου». Το Διοικητικό Συμβούλιο εγκρίνει ομόφωνα το έργο.

Ωστόσο, στην επόμενη συνεδρίαση ο Θεοτοκάς ενημερώνει το Συμβούλιο πως «αι Αγγλικά Αρχαί αφήκαν να εννοηθή ότι, μολονότι εκτιμούν την πρόθεσιν του Εθνικού Θεάτρου να αναβιβάση έργον αγγλικής εθνικότητος όπως το “Τέλος του ταξιδιού”, φρονούν εντούτοις ότι το περιεχόμενόν του δεν ανταποκρίνεται προς την ψυχική κατάστασιν τού σήμερον μαχομένου αγγλικού στρατού»⁹⁹². Η διεύθυνση, μετά από αυτό το γεγονός, αναγκαστικά αλλάζει τους σχεδιασμούς της και αποφασίζει την έναρξη των παραστάσεων με ένα έργο του Μολιέρου και ένα του Όσκαρ Γουάιλντ, για τα οποία, όπως θα δούμε παρακάτω, θα δεχθεί δριμεία κριτική.

Ανεξάρτητα από τις αντιρρήσεις για την ευστοχία της επιλογής του έργου⁹⁹³, η απαγόρευση του *Τέλους του ταξιδιού*, γεγονός που δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστό έως σήμερα⁹⁹⁴ και που ακόμα κι εκείνη την περίοδο δεν συζητήθηκε δημόσια, δεν παύει να συνιστά μια ωμή παρέμβαση των Άγγλων στη λειτουργία της κρατικής σκηνης και ασφαλώς αποτελεί μια πράξη λογοκρισίας, λίγους μόνο μήνες μετά την αποχώρηση των Γερμανών από τη χώρα.

⁹⁹² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/28.2.1945.

⁹⁹³ Ο Χουρμούζιος, μόνιμα αντίθετος στους σχεδιασμούς της διεύθυνσης Θεοτοκά, θα αποκαλέσει, αμέσως μετά την παρέμβαση των Άγγλων, την επιλογή του έργου «γκάφφα». Όπως αναφέρει, το Εθνικό Θέατρο επιδίωξε «να μας εμφανίση το τέλος ενός ταξιδιού που ακόμη συνεχίζεται από τους λαούς και που καθώς εμάθαμεν δεν ήτο και τόσον ευπρόσδεκτον ως αναψυχή διά τους ανθρώπους που δεν έφθασαν ακόμη στο τέρμα», υπονοώντας, εμμέσως πλην σαφώς, πως οι Άγγλοι απαγόρευσαν την παράσταση του έργου. (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Το θέατρον», *Η Καθημερινή*, 4.3.1945). Στο ζήτημα επανέρχεται και στο μεταγενέστερο άρθρο του: «Το έργο τούτο, γραμμένο στα 1928, με την πρόθεση καταγγελίας του πολέμου, δέκα χρόνια αφού ο πρώτος πόλεμος είχε τελειώσει, δεν πρόσφερε βέβαια καμμιά ηθική δικαιολογία για το ανέβασμά του στην ελληνική σκηνή (που άλλωστε τότε γνωρίση σε καιρούς ήρεμους) σε στιγμή που ο πόλεμος εξακολουθούσε –ακόμη και για μας– κι όταν χρειαζόταν για όλους του λαούς η ψυχική ένταση για τη νίκη κατά της Βίας και του Φασισμού. Δεν είμαι αφελής για να θεωρώ πως η παράστασή του από την εθνική μας σκηνή θα είχε την οποιαδήποτε επίδραση, έστω και στον πιο περιορισμένο χώρο, ούτε κι αναφέρω το γεγονός για να διατυπώσω την οποιαδήποτε κατηγορία κατά του κ. Θ. και των βοηθών του που θα μπορούσε να εκμεταλλευθή η εφημεριδική κτηρινογραφία. Το σημειώνω απλώς για να δείξω πως ο “πνευματικός” κ. Θεοτοκάς και το “πνευματικό” επιτελείο του στάθηκαν από την πρώτη στιγμή έξω από την ατιμόσφαιρα της εποχής». (Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. [Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνης]», *ό.π.*, σ. 228).

⁹⁹⁴ Για μια πρώτη αναφορά στο κρούσμα λογοκρισίας, βλ. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Γάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)», *ό.π.*, σ. 234, υποσημ. 40.

3.3.5. Οι πρωτοβουλίες για τον εκσυγχρονισμό της θεατρικής παραγωγής

3.3.5.1. Η πρώτη «δεύτερη σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου: η «Πρωτοποριακή Σκηνή»

Η πιο σημαντική ίσως από τις καινοτομίες που εισήγαγε η διεύθυνση Θεοδοκά στη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου είναι η ίδρυση και η λειτουργία μιας «δεύτερης», παράλληλης σκηνής εντός του οργανισμού. *«Η ιδέα της Πρωτοποριακής Σκηνής δεν ήτανε βέβαια πρωτότυπη. Πρωτότυπο ήτανε μονάχα το γεγονός ότι μια μέρα αποφασίστηκε να πραγματοποιηθεί»*, αναφέρει ο Θεοδοκάς⁹⁹⁵. πράγματι, είχε προηγηθεί η προσπάθεια του Τερζάκη στην Κατοχή, που ήδη αναφέρθηκε, με την απόπειρα ίδρυσης μιας σκηνής *«τύπου Kammerspiele»*. Παράλληλα, βεβαίως, η «Πρωτοποριακή Σκηνή» θα αποτελέσει την πρώτη από μια σειρά «δεύτερων σκηνών» που θα λειτουργήσουν στο Εθνικό Θέατρο τις επόμενες δεκαετίες⁹⁹⁶.

Για τις προθέσεις και τα χαρακτηριστικά της νέας αυτής σκηνής είναι ενδιαφέρουσες οι προγραμματικές δηλώσεις γύρω από το ζήτημα, αλλά και η ονοματοθεσία που σταχυολογείται μέσα από αυτές, μέχρι να λάβει οριστικά τον *«φιλόδοξο»*⁹⁹⁷ τίτλο «Πρωτοποριακή Σκηνή». Προτού καν συνέλθει για πρώτη φορά το νέο Διοικητικό Συμβούλιο, ο Θεοδοκάς θα ανακοινώσει πως μέσα στους στόχους του είναι η λειτουργία ενός *«θεάτρου εφαρμογής»*, δηλαδή *«ωρισμένες απογευματινές παραστάσεις με έργα λιγότερο δύσκολα, με λιγότερη ευθύνη, όπου να δοκιμάζονται νέοι ηθοποιοί, νέα ταλέντα, που αλλιώς καταδικάζονται στους αιώνιους ρόλους του υπηρέτη και πνίγονται και μαραίνονται. Ένα, σαν να πούμε, φυτώριο νέων ταλέντων»*⁹⁹⁸. η στόχευση δηλαδή της νέας σκηνής περιορίζεται στην ανανέωση του δραματολογίου και στην ανάδειξη νέων στελεχών, όπως περίπου εξαγγελλόταν και στην Κατοχή για τη σκηνή *«τύπου Kammerspiele»*.

⁹⁹⁵ Θεοδοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 465.

⁹⁹⁶ Για μια παρουσίαση των «δεύτερων» σκηνών του Εθνικού Θεάτρου από το 1945 έως τις αρχές του 21ου αιώνα, βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Από την Πρωτοποριακή στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού: οδοδείκτες μιας τεθλασμένης πορείας», στον τόμο: *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις, Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, *ό.π.*, σσ. 395-407.

⁹⁹⁷ *Ο.π.*, σ. 395.

⁹⁹⁸ Λαλαούνη, «Πώς θα λειτουργήσει το Εθνικό Θέατρο...», *ό.π.*

Το καλοκαίρι του 1945 η διοίκηση βρίσκεται πλέον στον σχεδιασμό του εγχειρήματος και ο Θεοτοκάς με δηλώσεις του αναφέρεται, επιπροσθέτως, και σε μια νέα σκηνική προσέγγιση των παραστάσεων, αφού το «*Θέατρο Νέων*» θα είναι «ο τόπος για πειραματική εφαρμογή και ελευθερία σε σύλληψη κι εκτέλεση. Πολλοί σκηνοθέτες και σκηνογράφοι ελπίζω πως θα θελήσουν να συνεργαστούν –μα και νέοι θα δημιουργηθούν πάνω στη δουλειά»⁹⁹⁹. Το ίδιο χρονικό διάστημα, στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Έμπορος της Βενετίας*, αναγγέλλεται πως «*παράλληλα προς την επίσημη εθνική σκηνή, ελπίζεται ότι θα λειτουργήσει το χειμώνα ο “Όμιλος των Νέων Καλλιτεχνών του Εθνικού Θεάτρου” με ειδικό δραματολόγιο, όπου θα πλειοψηφούν τα νεοελληνικά έργα*»¹⁰⁰⁰. Αναφορά στην απόπειρα μιας νέας σκηνικής αντιμετώπισης των έργων στη νέα σκηνή θα κάνει ο Θεοτοκάς και μετά τη λήξη της θητείας του, αφού θεωρεί πως στην «*Πρωτοποριακή Σκηνή*» δοκιμάστηκαν «*νέα τάλαντα, μα και νέες μέθοδοι κι έργα ξένα ή δικά μας, που είναι χρήσιμο από γενικότερη άποψη να παιχτούνε, που θα ήταν όμως παράτολμο να μπούνε στο επίσημο δραματολόγιο*»¹⁰⁰¹.

Σχετικά με το θέμα, πρέπει βεβαίως να επισημανθούν και οι σχετικές απόψεις του Σωκράτη Καραντινού. Ο σκηνοθέτης και στενός συνεργάτης του Θεοτοκά είχε ήδη από το 1937 διατυπώσει την ανάγκη λειτουργίας «*δεύτερης σκηνής*», με σκοπό την ανάδειξη των νέων Ελλήνων συγγραφέων, φέρνοντας ως παράδειγμα τη λειτουργία του Burgtheater και του Akademietheater της Βιέννης¹⁰⁰². τις απόψεις του αυτές υπενθυμίζει ο Καραντινός το 1946, στον απολογισμό της θητείας Θεοτοκά, με αφορμή τα πεπραγμένα της «*Πρωτοποριακής Σκηνής*»¹⁰⁰³.

Ο Θεοτοκάς αναγγέλλει την έναρξη λειτουργίας της «*Πρωτοποριακής Σκηνής*» τον Δεκέμβριο του 1945¹⁰⁰⁴. λίγες ημέρες αργότερα, παρόντος του Υπουργού Παιδείας, Γεωργίου Αθανασιάδη-Νόβα, στο Διοικητικό Συμβούλιο, εκτιμά

⁹⁹⁹ Α. Σ., «*Θεατρικές προοπτικές*», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α', τχ. 4 (Ιούνιος 1945), σ. 27.

¹⁰⁰⁰ Σαιξπήρου *Ο Έμπορος της Βενετίας*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Θερινή Σκηνή, Κήπος του Κλαυθμώνος, Περίοδος θέρους 1945, σ. 7.

¹⁰⁰¹ Θεοτοκάς, «*Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου*», *ό.π.*, σ. 465.

¹⁰⁰² «*Το Burgtheater της Βιέννης διατηρεί μια μικρότερη σκηνή με την οποία μοιράζεται τους ηθοποιούς της που πάντα σ' ένα κρατικό θέατρο είναι περισσότεροι απ' όσους ταχτικά απασχολούνται, και τα δυο θέατρα μαζί Burg και Akademietheater, έχουν ως και την μικρή οργάνωση, το Studio τους, που παίζει στο δεύτερο απ' αυτά για πειραματισμό [...]».* (Σωκρ[άτης] Καραντινός, «*Το Α' Πανθεατρικό Συνέδριο*», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β', τχ. 26 [29.5.1937], σ. 8).

¹⁰⁰³ Καραντινός, «*Το Εθνικό Θέατρο*», *ό.π.*, σ. 124.

¹⁰⁰⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 40/11.12.1945.

πως η λειτουργία της «θα δώσει την ευκαιρίαν εις μεν τους νέους βλαστούς του Θεάτρου να αξιοποιηθούν ανετώτερον, εις δε τους εντός και εκτός του Θεάτρου σκηνοθέτας και σκηνογράφους να δοκιμάσουν πλέον νεωτεριστικόν τρόπον διδασκαλίας»¹⁰⁰⁵.

Η νέα σκηνή θα λειτουργήσει στα μέσα της περιόδου 1945-1946 και θα παρουσιάσει τελικά δύο μόνο παραγωγές: το έργο του Αμερικανού συγγραφέα Μάξγουελ Άντερσον, *Στο γέρμα του χειμώνα*¹⁰⁰⁶ (Maxwell Anderson, *Winterset*), που είχε παρουσιαστεί πρώτη φορά το 1935, αποσπώντας το Βραβείο Κριτικών Θεάτρου Νέας Υόρκης, και τον *Λυτρωμό* του Θάνου Κωτσόπουλου.

Τις σκηνοθεσίες των δύο παραστάσεων αναλαμβάνουν οι Καραντινός και Κατσέλης αντίστοιχα, που άλλωστε έχουν την ευθύνη για όλες τις παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου κατά τη διεύθυνση Θεοδοκά. Από τη διοίκηση σχεδιαζόταν να υπογράψουν σκηνοθεσίες στην «Πρωτοποριακή Σκηνή» και οι Κωστής Μιχαηλίδης, Γεώργιος Καρακαντάς και Νίκος Παρασκευάς, όπως θα δούμε παρακάτω, ωστόσο οι διεργασίες αυτές δεν γίνονταν στο πλαίσιο μιας νέας σκηνοθετικής πρότασης για τις παραγωγές της νέας σκηνης, αλλά εντάσσονταν στη γενικότερη προσπάθεια και διάθεση από την πλευρά της κρατικής σκηνης να επιτύχει έναν καλλιτεχνικό πλουραλισμό στη θέση του σκηνοθέτη.

Σχετικά με το σχεδιαζόμενο δραματολόγιο της νέας σκηνης, τον Δεκέμβριο του 1945 προαναγγέλλονται, στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης *Στο γέρμα του χειμώνα*¹⁰⁰⁷, ακόμα δύο νεοελληνικά έργα, τα *Άγρια χρόνια*¹⁰⁰⁸ του Γιάννη Σιδέρη και η *Κλυταιμνήστρα* του Αλέξανδρου Μάτσα, μια κωμωδία του Γκολντόνι, χωρίς όμως να κατονομάζεται¹⁰⁰⁹, και σε ενιαία παράσταση *Οι καβαλάρηδες στη θάλασσα* του Ιρλανδού Τζων Μίλλινγκτον Σινγκ (John Millington Synge, *Riders to the Sea*) και η *Σκούφια με τα κουδουνάκια* του Πιραντέλλο (Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli*).

Με την έναρξη της λειτουργίας της «Πρωτοποριακής Σκηνης», οι άνθρωποι του Εθνικού Θεάτρου θα διατυπώσουν, στο ίδιο έντυπο πρόγραμμα, τις απόψεις τους,

¹⁰⁰⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 41/17.12.1945.

¹⁰⁰⁶ Αρχικά αναφέρεται με τον τίτλο *Χειμωνοβασίλειμα*. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/25.9.1945).

¹⁰⁰⁷ Μάξγουελ Άντερσον, *Στο γέρμα του χειμώνα* (*Winterset*), Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θεάτρον, Πρωτοποριακή Σκηνή, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σ. 9.

¹⁰⁰⁸ Αρχικά αναφέρεται με τον τίτλο *Άγριοι καιροί*. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/25.9.1945).

¹⁰⁰⁹ Δύο μήνες πριν, τον Σεπτέμβριο του 1945, είχε πάντως συμπεριληφθεί στο δραματολόγιο της «Πρωτοποριακής Σκηνης» η άπαιχτη στην Ελλάδα κωμωδία του Γκολντόνι, *Οι περιέργες γυναίκες* (Carlo Goldoni, *Le donne curiose*). (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/25.9.1945).

τόσο για τον σκοπό ίδρυσής της όσο και για την έννοια της πρωτοπορίας. Ο Καραντινός θα εκφράσει τις απόψεις του γενικά περί πρωτοπορίας, θα επισημάνει την παρερμηνεία της έννοιας αυτής στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια και θα δηλώσει ταυτόχρονα την αναγκαιότητα ρήξης με την ελληνική σκηνική πρακτική¹⁰¹⁰, ενώ ο Πέτρος Χάρης θα αναφερθεί στη διττή όψη της πρωτοπορίας, «την εξωτερική και την εσωτερική»¹⁰¹¹. Επίσης, σε ανυπόγραφο σημείωμα του έντυπου προγράμματος της παράστασης του *Λυτρωμού* θα δοθεί, με αφορμή τη νέα σκηνή του Εθνικού Θεάτρου που «δεν ανήκει σε καμιά σχολή, σε κανένα δόγμα», ένας μάλλον γενικός ορισμός της πρωτοπορίας σε σχέση με τα καλλιτεχνικά κινήματα των προηγούμενων δεκαετιών¹⁰¹². άλλωστε, και ο ίδιος ο Θεοτοκάς θα υποστηρίξει πως τότε στην

¹⁰¹⁰ «Μέσα στις πνευματικές αναζητήσεις του Μεσοπολέμου, διαμορφώθηκε οριστικά ο όρος “πρωτοπορία”, “πρωτοποριακό” κ.λπ. ως χαρακτηρισμός ενός κινήματος που εκδηλώθηκε από τις αρχές του αιώνα μας. Η φυσική διάθεση για την ανανέωση των μορφών γινότανε ακόμα πιο επιταχτική, όσο η βιομηχανοποίηση της τέχνης –ακολουθώντας το πνεύμα μιας μηχανικής εποχής– κατακυριεύει τον κόσμο. Έτσι οδηγηθήκαμε σε καλλιτεχνικές πραγματοποιήσεις που, αν τους έλειψε κάποτε το απόλυτο μέτρο και η καθολική συγκρότηση, σε πολλά σημεία συχνά άγγιζαν την αλήθεια. Μα και συχνά, ή πιο σωστά τις περισσότερες φορές, η αναφομοίωτη μίμηση και η παρεξήγηση οδήγησαν σε τεχνητές ακρότητες που δεν είχανε καμμιά σχέση με την αλήθεια. Στην περίπτωση αυτή το αυθόρμητο και ανεπιτήδευτο, όπως ελέγαμε πάρα-πάνω, κίνημα για μιαν εσωτερική ανανέωση εκακόπαθε και δυσφημίστηκε τόσο που να πιστευτεί πως “πρωτοπορία” και “πρωτοποριακό”, “μοντέρνο” καθώς λέμε, δεν είναι παρά το παράδοξο, το παράλογο, το αφύσικο, το άσχετο με κάθε έννοια ουσιαστικής ιστορικής εξέλιξης και αληθινής παράδοσης (υπογραμμίζεται ουσιαστικής και αληθινής παράδοσης, γιατί δεν είναι πάλι σωστό να θεωρείται παράδοση η καθιέρωση από λόγους εξωτερικούς μιας κατάστασης που μπορεί για κάμποσον καιρό να ζύπασε και να έμοιασε πως επιβλήθηκε, όμως δεν έκλεισε μέσα της τα ζωντανά στοιχεία που συνθέτουν την έκφραση ενός λαού, μιας εποχής, μιας βαθύτερης αίσθησης, μιας παλλόμενης προσωπικότητας. Κι αυτό, περισσότερο σ’ εμάς, έγινε λίγο-πολύ παντού τα τελευταία 25 χρόνια). Απ’ αυτό το παραστράτισμα του πρωτοποριακού θόλωσαν τα πνεύματα των καλλιτεχνών, αλλά και του κοινού που στην αρχή ξαφνιάστηκε, ύστερα παρασύρθηκε, ζυπάστηκε και τέλος εσυνήθισε. [...] Τώρα στη συνείδηση των σοβαρότερων πνευματικών ανθρώπων, καθώς και σ’ έναν ενσυνείδητο κύκλο γύρω τους, καθώς και σαν έντονη διαίσθηση σ’ όλο τον κόσμο, πρωτοπορία δε λογαριάζεται άλλο από την απλή, αληθινή στην αίσθηση, στέρεη στη μορφή επίτευξη του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, συγκροτημένη με συνέπεια προς τα δεδομένα της λειτουργίας της τέχνης. Έτσι που η έννοια πρωτοπορία να παύει πια να είναι υπόθεση μιας ειδικής καλλιτεχνικής εκδήλωσης και να γίνεται γενικά υπόθεση της τέχνης». (Σωκρ[άτης] Καραντινός, «Η Πρωτοποριακή Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», στο: Μάξουελ Άντερσον, *Στο γέρμα του χειμώνα (Winterset)*, Πρόγραμμα της παράστασης, ό.π., σσ. 4-5).

¹⁰¹¹ «Η θεατρική πρωτοπορία που έρχεται να υπηρετήσει η Πρωτοποριακή Σκηνή, δεν είναι μόνο μια ανανέωση τεχνικής, το κυνήγημα καινούριων εκφραστικών μέσων, αλλά και η προβολή –τούτο προπάντων– νέων ψυχικών καταστάσεων και μιας εναισθησίας που έχει τον παλμό του νεωτέρου, του σημερινού ανθρώπου. Έτσι βλέπουμε το νέο θεατρικό θεσμό, που θα περάσει σήμερα από μια πρώτη κρίση, και σ’ αυτή τη διπλή μορφή της θεατρικής πρωτοπορίας, την εξωτερική και την εσωτερική, βασίζουμε τις προσδοκίες μας. Η Πρωτοποριακή Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου δεν μπορεί να είναι μόνο ένα τολμηρό θεατρικό παιχνίδι. Οφείλει να είναι κι ένας νέος και αξιόλογος κόσμος». (Πέτρος Χάρης, «Το πνεύμα της θεατρικής πρωτοπορίας», στο: Μάξουελ Άντερσον, *Στο γέρμα του χειμώνα (Winterset)*, Πρόγραμμα της παράστασης, ό.π., σ. 8).

¹⁰¹² «Καλλιτεχνική πρωτοπορία δεν είναι μονάχα ο φουτουρισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο υπερρεαλισμός. Υπερβολικά βεβιασμένη και απλουστευτική θα ήταν μια τέτοια αντίληψη. Καλλιτεχνική πρωτοπορία είναι κάθε προσπάθεια που γίνεται, με σοβαρότητα και συνέπεια, για την ανανέωση ενός καλλιτεχνικού είδους. Τι χρειάζεται το ελληνικό θέατρο για να προκόψει; Πράγματα γνωστά, χιλιοτραγουδισμένα: ποίηση, τόλμη, ζωντάνια, νιότη... Η Πρωτοποριακή Σκηνή είναι μια πόρτα που ανοίγει, στο παλαικό και σεβαστό Σπίτι, για να μπει ανετώτερα ο αέρας της καινούριας ζωής. Πρωτοπορία είναι το παρουσίασμα

κρατική σκηνή δόθηκε «στην έννοια της “πρωτοπορίας” το πιο πλατύ πνευματικό περιεχόμενο»¹⁰¹³.

Η διένεξη και η δημόσια αντιπαράθεση γύρω από την «Πρωτοποριακή Σκηνή» δεν θα περιοριστεί στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των δύο παραστάσεων, αλλά θα επεκταθεί εκείνη την περίοδο σε μια ευρεία συζήτηση γύρω από την έννοια της πρωτοπορίας¹⁰¹⁴. Την υπεράσπιση του εγχειρήματος της νέας σκηνης θα αναλάβει, εκ μέρους του Εθνικού Θεάτρου, ο Χάρης, που θα απαντήσει στον Χουρμούζιο. Ο τελευταίος θεωρεί «τα περί εσωτερικής και εξωτερικής πρωτοπορίας ελαφρότητες ανάξιες της πνευματικής καλλιέργειας του κ. Χάρη», αφού «σ’ αυτό τον αδιάλειπτο σύνδεσμο των δυο στοιχείων του καλλιτεχνήματος, του περιεχομένου και της μορφής, στηρίζονται όλες οι ανανεώσεις, όλες οι πρωτοπορίες και η όλη πορεία του πνευματικού πολιτισμού στον τομέα της τέχνης»¹⁰¹⁵. Ο Χάρης θα απαντήσει πως ο Χουρμούζιος διαστρεβλώνει ηθελημένα τις απόψεις του· και θεωρεί ακόμα πως όσοι αντιδρούν σε αυτή την πρωτοβουλία ουσιαστικά υποστηρίζουν ότι το Εθνικό Θέατρο «έπρεπε να σπρώξει το πείραμά του ώς τις πιο απίθανες δοκιμές και ώς τις πιο ασυγκράτητες ακροβασίες της θεατρικής πρωτοπορίας, που ούτε πρόγραμμα έχει ούτε διστάζει να φτάσει στο χάος και στην ανισορροπία»· ενώ την ίδια στιγμή, σύμφωνα πάντα με τον Χάρη, την «Πρωτοποριακή Σκηνή» διακρίνει «μια διάθεση ανανεώσεως, που θα κάμει βήματα τολμηρά, όχι όμως χωρίς έλεγχο, όχι χωρίς την υποχρέωση να δώσει ένα αξιόλογο αποτέλεσμα»¹⁰¹⁶. Ο Χουρμούζιος θα επανέλθει στο

ξένων έργων σημαντικών, που τα δονεί η καλλιτεχνική ανησυχία του αιώνα μας. Πρωτοπορία συνάμα η ευκαιρία που δίνεται σε νεώτερους Έλληνες συγγραφείς να εκδηλωθούν, να δοκιμαστούν, να τραβήξουν μπροστά, συγγραφείς που κι αυτούς τους χαρακτηρίζει μια ανησυχία, μια αναζήτηση, μια ανανεωτική διάθεση. Πρωτοπορία εξάλλου η ενδεχόμενη υιοθέτηση νέων μεθόδων στη σκηνοθεσία και στη σκηνογραφία, καθώς κι η προσπάθεια για την ανάδειξη μιας νέας γενεάς ηθοποιών, που τόσο πολύ την χρειάζεται η ελληνική τέχνη σήμερα μετά την αναστάτωση και τις συμφορές των τελευταίων χρόνων. Η Πρωτοποριακή Σκηνή δεν ανήκει σε καμιά σχολή, σε κανένα δόγμα. Είναι φιλελεύθερη και απροκατάληπτη. Μπορεί οι δοκιμές της να τη φέρουν σε πανάρχαιες κι αιώνιες μορφές τέχνης, μπορεί και σε μορφές ολότελα πρωτοφανέστες. Το έμβλημά της είναι: Επιστροφή στην ποίηση. Το σύνθημά της: Εμπιστοσύνη στη ζωή, στη νιότη και στην ελευθερία». (Ανων., «Τι είναι η Πρωτοποριακή Σκηνή», στο: Θάνου Κωτσόπουλου, *Αντρωμός, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Πρωτοποριακή Σκηνή, Χειμερινή περίοδος 1945-1946*, σ. 4).

¹⁰¹³ Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 465.

¹⁰¹⁴ Για μια πραγμάτευση της έννοιας της πρωτοπορίας, και ενδεχομένως της κατάχρησής της, στο νεοελληνικό θέατρο τις προηγούμενες δεκαετίες, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, επιμ. Έφη Βαφειάδη / Νικήφόρος Παπανδρέου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 259-274.

¹⁰¹⁵ Χ[ουρμούζιος], «Το “Εθνικόν”. Οι άνθρωποι του και αι ιδέαι των. Α’. Μερικά περί πρωτοπορίας», *ό.π.*

¹⁰¹⁶ Πέτρος Χάρης, «Ένα ίδρυμα και δυο φίλοι», *Νέα Εστία* 446 (1.2.1946), σ. 133.

ζήτημα υποστηρίζοντας πως από τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου έχουν παρουσιαστεί στο παρελθόν, χωρίς τη λειτουργία μιας παράλληλης σκηνης, «*έργα περισσότερο κοντινά στη νεότερη ψυχολογία και στις ηθικές ανησυχίες του σύγχρονου κόσμου*», όπως η Άννα Κρίστι και το Πέρα από τον ορίζοντα του Ευγένιου Ο' Νηλ (Eugene Gladstone O'Neill, *Anna Christie, Beyond the Horizon*)¹⁰¹⁷.

Τάσεις αμφισβήτησης της φυσιογνωμίας και του έργου της «Πρωτοποριακής Σκηνης» θα εμφανιστούν πάντως και στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου. Δυο ημέρες μετά την πρεμιέρα του *Αυτρωμού*, ο Καρθαίος, σε τοποθέτησή του για το σύνολο του ρεπερτορίου της χειμερινής περιόδου στο Διοικητικό Συμβούλιο, θα εισηγηθεί «*αναθεώρησιν του δραματολογίου*», αφού τα δύο έργα που παρουσίασε η νέα σκηνή, ιδίως το έργο του Κωτσόπουλου, έχουν «*μικρά καλλιτεχνική αξία*»: ταυτόχρονα, θα υποστηρίξει πως η «Πρωτοποριακή Σκηνή» «*θα έπρεπε να ονομασθή επί το σεμνότερον και ακριβέστερον "Πειραματική Σκηνή"*»¹⁰¹⁸. Απαντώντας ο Θεοτοκάς, θα ισχυριστεί για το έργο του Άντερσον πως είναι «*εκ των σπουδαιότερων του συγχρόνου αμερικανικού δραματολογίου*», άποψη με την οποία θα συνταχθούν «*ανεπιφυλάκτως*» οι Σεφέρης και Κατσίμπαλης, ενώ για τον *Αυτρωμό* πως, παρά τις «*ελλείψεις*», «*πρόκειται περί έργου ευγενούς, τιμίου και με λογοτεχνικήν αξίαν*» και πως η επιλογή του εντάσσεται στην αναγκαιότητα ενίσχυσης της «*ελληνικής εθνικής παραγωγής*»¹⁰¹⁹.

Παρά το γεγονός πως η «Πρωτοποριακή Σκηνή», κατά τη βραχύβια δράση της, δεν δικαίωσε τις, μάλλον γενικόλογες, εξαγγελίες των εμπνευστών της¹⁰²⁰, ωστόσο η λειτουργία της σηματοδότησε την εμφάνιση για πρώτη φορά ενός θεσμού, που επιδίωκε προγραμματικά να ανανεώσει το δραματολόγιο και να δώσει την ευκαιρία να αναδειχτούν νεότερα στελέχη. Το εγχείρημα θα επαναληφθεί τις

¹⁰¹⁷ Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνης)», *ό.π.*, σ. 234.

¹⁰¹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 45/17.1.1946.

¹⁰¹⁹ Στο ίδιο.

¹⁰²⁰ Για την «Πρωτοποριακή Σκηνή», είναι επίσης ενδιαφέρουσα η τοποθέτηση του Σκουλούδη στη θετική για την παράσταση του έργου τού Άντερσον κριτική του. Πρέπει να σημειωθεί πως ο Σκουλούδης ήταν θετικά διακείμενος στη διοίκηση Θεοτοκά, ενώ είχε εκείνη την περίοδο παρουσιαστεί με επιτυχία από την κρατική σκηνή η διασκευή του για τον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκι: «*Ο όρος "πρωτοπορία" δεν νοθεύεται πια στον καιρό μας με αυθαίρετες έννοιες. Πρωτοπορία στην τέχνη, σήμερα, σημαίνει πρωτοπορία και στη ζωή. Τέτοια όμως πρωτοπορία δεν την περιμένουμε από την επίσημη σκηνή ενός κράτους που ο λαός του αγωνίζεται ακόμα για να του δώσει ένα περιεχόμενο προσοδευτικό. Για τούτο και ο τίτλος "Πρωτοποριακή Σκηνή" πέφτει λιγάκι βαρύς σ' ένα θέατρο που επιχειρεί να δοκιμάσει μονάχα τα νέα ταλέντα του*» (Μ[ανώλης] Σκ[ουλούδης], «Άντερσον: Στο γέρμα του χειμώνα. Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 21.12.1945).

επόμενες δεκαετίες στην κρατική σκηνή, με άλλες αρχές και στόχους βεβαίως, αρχής γενομένης από την επόμενη κιόλας διευθυντική θητεία του Θεοδοκά στο Εθνικό Θέατρο (1950-1953) με την ίδρυση και τη λειτουργία της «Απογευματινής Σκηνής».

3.3.5.2. Το εναλλασσόμενο δραματολόγιο

Το σύστημα του εναλλασσόμενου δραματολογίου, όπως επικράτησε να ονομάζεται ο προγραμματισμός και η εναλλαγή των παραγωγών στη σκηνή του Ziller επί Θεοδοκά, επιδίωκε να αντιμετωπίσει μια χρόνια παθολογία στη λειτουργία της κρατικής σκηνής. Το Εθνικό Θέατρο παρουσίαζε έως τότε κάθε νέα παραγωγή του, χωρίς τον απαιτούμενο προγραμματισμό που θα όριζε με ακρίβεια την έναρξη και τη λήξη κάθε παράστασης· οι παραστάσεις κάθε έργου διαρκούσαν ουσιαστικά μέχρι να παύσει η ζήτησή τους από το κοινό¹⁰²¹. Στην εποχή οικονομικής ακμαιοτήτας της κρατικής σκηνής, κατά τη μεταξική δικτατορία, ο Μπαστιάς είχε ανακοινώσει την εφαρμογή εναλλασσόμενου δραματολογίου¹⁰²², ο πόλεμος όμως ματαίωσε κάθε εξέλιξη, ενώ βέβαια στη διάρκεια της Κατοχής η οικονομική δυσπραγία δεν θα επέτρεπε οποιαδήποτε απόπειρα βελτίωσης στον τομέα αυτό.

Ο Σωκράτης Καραντινός είχε χαρακτηρίσει αυτή τη «βιομηχανική σειρά των παραστάσεων, κυρίως έργων μεγάλων» ως «φρούτο της βιομηχανίας του βουλεβάρτου· 30 ή 40 και 50 παραστάσεις στη σειρά μιας τραγωδίας»¹⁰²³. μία μόνο από τις αρνητικές συνέπειες, σύμφωνα με τον ίδιο, ήταν πως ξένοι επισκέπτες που βρίσκονταν στην Ελλάδα, μικρά ή μεγάλα διαστήματα, πιθανότατα «θα γυρίζουνε στον τόπο το δικό τους, χωρίς να έχουν δει στην πατρίδα των τραγικών μίαν αρχαία τραγωδία», αν τύχαινε εκείνη τη χρονική στιγμή να παίζεται ένα άλλο έργο, ενώ, αντίθετα, «τρεις ημέρες αν μείνεις στο Παρίσι και θελήσεις, είναι αδύνατον να μην προλάβεις να δεις έναν Μολιέρο»¹⁰²⁴.

Ο Θεοδοκάς λοιπόν εξαγγέλλει, ανάμεσα στα άλλα μέτρα που θα συνέβαλλαν στον εκσυγχρονισμό συνολικά της θεατρικής παραγωγής του Εθνικού Θεάτρου, την εφαρμογή του συστήματος του εναλλασσόμενου δραματολογίου, που, όπως ισχυρίστηκε θα επέφερε πολλαπλά οφέλη: «Άλλο ζήτημα που μ' απασχολεί είναι να

¹⁰²¹ Για τη διαχείριση των παραγωγών στο Εθνικό Θέατρο μέχρι το 1945, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κανάκης: «Δυστυχώς, το σύστημα που ακολούθησε το Εθνικό ήταν το ...νοκ άουτ. Ανέβαζε δηλαδή ένα έργο, το εξαντλούσε σε ένα, το πολύ ενάμιση μήνα και μετά το πέταγε, κυριολεκτικά, στο καλάθι των αχρήστων. Κατέστρεφε τα σκηνικά του, διασκόρπιζε τα κοστούμια του, και δεν έμενε ίχνος από την παράσταση, που μπορούσε να ήταν και μεγάλη επιτυχία. Αυτή η αδιαφορία, αυτή η αναληγσία ήταν κάτι το φοβερό. Έτσι, όποιος θεατής προλάβαινε έβλεπε την παράσταση· οι άλλοι, που δεν είχαν βρει τον καιρό να τη δουν, τη χάνανε οριστικά». (Κανάκης, *ό.π.*, σ. 65).

¹⁰²² Ανω., «Το Βασιλικόν Θέατρον κατά την προσεχή περίοδον. Ανακοινώσεις του κ. Μπαστιάς», *Η Βραδυνή*, 31.8.1940.

¹⁰²³ Σωκράτης Καραντινός, «Το θέατρο και η εποχή», *Νέα Εστία* 454-455 (1-15.6.1946), σ. 613.

¹⁰²⁴ Καραντινός, «Το Εθνικό Θέατρο», *ό.π.*, σ. 125.

κάνω το Εθνικό [Θέατρο] θέατρο μονίμου ρεπερτορίου, δηλαδή ωρισμένα κλασικά έργα να μένουν διαρκώς στο ρεπερτόριο και να εναλλάσσονται συχνά και τακτικά. Αυτό συντελεί στη μόρφωση του κοινού –πολλοί δεν προφθαίνουν να δουν ένα έργο που παίζεται δέκα πέντε μέρες κι έπειτα κατεβαίνει–, ξεκουράζει τους ηθοποιούς και δημιουργεί το πνεύμα του συνόλου, θα επιτευχθή δε αν κάνουμε ελαφρά σκηνικά που βγαίνουν και αλλάζουν εύκολα. Έτσι γίνεται σ’ όλα τα μεγάλα ευρωπαϊκά θέατρα»¹⁰²⁵. Ο Θεοτοκάς θα διευκρινίσει, επίσης, με αφορμή την έντονη αμφισβήτηση που αμέσως δέχεται η πρότασή του, πως το σύστημα αυτό δεν προβλέπει απλώς την επαναφορά στη σκηνή παλαιότερων παραγωγών για μια νέα σειρά παραστάσεων¹⁰²⁶ και θα προχωρήσει στην εφαρμογή του συστήματος δοκιμαστικά την άνοιξη του 1945, όταν στην Κεντρική Σκηνή οι δύο νέες παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου, που θα ετοιμαστούν βιαστικά λόγω της πίεσης του Υπουργείου Οικονομικών, θα εναλλάσσονται με τρεις παραγωγές της κατοχικής περιόδου, αποδεικνύοντας πως το σύστημα «είναι εφαρμόσιμο, παρά τους αντίθετους ισχυρισμούς»¹⁰²⁷.

Η καινοτομία αυτή στη λειτουργία της κρατικής σκηνής βρίσκει τη συστηματική και πλήρη εφαρμογή της τον Ιανουάριο του 1946¹⁰²⁸. Όπως αναφέρεται σε έντυπο πρόγραμμα παράστασης, «κάθε Κυριακή δημοσιεύεται στις εφημερίδες το πρόγραμμα των εναλλασσόμενων παραστάσεων της επόμενης εβδομάδας. Στα ταμεία του θεάτρου υπάρχει πίνακας που καθοδηγεί τους θεατές»¹⁰²⁹. Η επιτυχής λειτουργία

¹⁰²⁵ Λαλαούνη, «Πώς θα λειτουργήση το Εθνικό Θέατρο...», *ό.π.*

¹⁰²⁶ «Όλοι οι ειδικοί του θεάτρου ξέρουν τι σημαίνει το σύστημα του εναλλασσόμενου δραματολογίου, σύστημα που ποτέ δεν ίσχυσε σε κανένα θέατρο της Ελλάδος. Σημαίνει ότι μέσα στην ίδια εβδομάδα παίζονται ταυτόχρονα τρία ή τέσσερα ή και περισσότερα έργα και ότι ορισμένα κλασικά έργα ξανάρχονται στο πρόγραμμα ακατάπαυστα, σύμφωνα μ’ ένα σύστημα διαπαιδαγωγήσεως του κοινού. Αυτό δεν έγινε εδώ ποτέ, ούτε έχει καμιά σχέση με την εφαρμογή του συστήματος αυτού η τυχαία από καιρό σε καιρό επανάληψη ενός έργου τις περισσότερες φορές για να καλυφθεί επειγόντως κάποιο κενό του προγράμματος». (Γιώργος Θεοτοκάς, «Το Εθνικόν Θέατρον», *Ελευθερία*, 23.2.1945).

¹⁰²⁷ Α. Σ., «Θεατρικές προοπτικές», *ό.π.*, σ. 27.

¹⁰²⁸ «Εφαρμόζεται τώρα πια κανονικά το σύστημα του Εναλλασσόμενου Δραματολογίου, που οι εφημερίδες το χαρακτήρισαν ως απραγματοποίητο και τόσο πολύ με βρίσανε όταν το πρωτόπα», αναφέρει ο Θεοτοκάς σε ημερολογιακή εγγραφή της 15.1.1946. (Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, *ό.π.*, σ. 551).

¹⁰²⁹ Ανων., «Το σύστημα του εναλλασσόμενου δραματολογίου», στο: Αρμάνδου Σαλακρού *Η γη είναι σφαίρα (La terre est ronde)*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σσ. 12-13.

του συστήματος επιβεβαιώνεται, τόσο από μαρτυρίες¹⁰³⁰ όσο και από τον Τύπο της εποχής¹⁰³¹.

Η εφαρμογή του εναλλασσόμενου δραματολογίου υπήρξε αναμφισβήτητα μια εύστοχη πρωτοβουλία για την εύρυθμη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου, η οποία μάλιστα δεν συνάντησε αξιες λόγου αρνητικές αντιδράσεις¹⁰³². Η επιτυχής παγίωση της λειτουργίας του συστήματος για μεγάλο χρονικό διάστημα προφανώς θα προϋπέθετε έναν οικονομικά εύρωστο οργανισμό και έναν πολυπληθέστερο θίασο¹⁰³³, ωστόσο η εφαρμογή του εκείνο το διάστημα, στο πρότυπο μεγάλων ευρωπαϊκών θεάτρων, αποτέλεσε μια σημαντική συμβολή στον εκσυγχρονισμό του ιδρύματος.

¹⁰³⁰ «Θυμάμαι ακόμα ότι έξω από το Θέατρο είχαν αναρτήσει έναν τεράστιο πίνακα με το αναλυτικό πρόγραμμα των παραστάσεων και των ημερομηνιών για έναν ολόκληρο μήνα. Διάλεγες και έπαιρνες». (Κανάκης, *ό.π.*, σ. 66).

¹⁰³¹ Για παράδειγμα, σε διαφημιστική καταχώριση του Εθνικού Θεάτρου δημοσιεύεται πρόγραμμα για την εβδομάδα 21-27.1.1946. Δευτέρα: Λογοτεχνική Απογευματινή (17:00). Τρίτη: *Μπλοκ C* (16:00) και *Αντρωμός* (19:30). Τετάρτη: *Στο γέρμα του χειμώνα* (16:00) και *Μπλοκ C* (19:30). Πέμπτη: *Αντρωμός* (16:00) και *Μπλοκ C* (19:30). Παρασκευή: *Αντρωμός* (16:00) και *Στο γέρμα του χειμώνα* (19:30). Σάββατο: *Αντρωμός* (16:00) και *Στο γέρμα του χειμώνα* (19:30). Κυριακή: *Μπλοκ C* (16:00 και 19:30). (*Το Βήμα*, 20.1.1946.)

¹⁰³² Ο Χουρμούζιος από τις στήλες της *Καθημερινής* θεώρησε αρχικά ανεφάρμοστο το σχέδιο. Η κριτική του αργότερα ήταν μάλλον άστοχη, αφού θα υποστηρίξει πως «οι ίδιοι ηθοποιοί ήσαν αναγκασμένοι να μεταπηδούν από τον ένα ρόλο στον άλλο χωρίς να μπορούν να τελειοποιήσουν κανένα» και πως η εναλλαγή των παραστάσεων «διασπούσε το αισθητικό κλίμα και κατέστρεφε την ψυχολογική επιρροή» για το κοινό. (Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. [Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνης]», *ό.π.*, σ. 253).

¹⁰³³ «Κουράσαμε, περισσότερο απ' όσο έπρεπε, τα πιο χρήσιμα στελέχη μας», θα ομολογήσει αργότερα ο ίδιος ο Θεοτοκάς. (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 466).

3.3.5.3. Η συνεργασία ζωγράφων στις σκηνογραφίες των παραστάσεων

Από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου ο Κλεόβουλος Κλώνης και ο Αντώνης Φωκάς έχουν την σκηνογραφική και ενδυματολογική ευθύνη όλων σχεδόν των παραγωγών της κρατικής σκηνής¹⁰³⁴. Η διακοπή του «μονοπωλίου» αυτού αποτελεί μία από τις θεμελιώδεις προϋποθέσεις που θέτουν ο Θεοτοκάς και οι συνεργάτες του για τον εκσυγχρονισμό της θεατρικής πρακτικής και εντάσσεται στην ίδια προσπάθεια που επιχειρείται εκείνη την περίοδο για την άρση του ανάλογου «μονοπωλίου» στη θέση του σκηνοθέτη¹⁰³⁵. Αυτονόητα, η επίτευξη συνεργασίας της κρατικής σκηνής με καλλιτέχνες, που δεν είχαν εργαστεί ποτέ έως τότε στο Εθνικό Θέατρο, για τη σκηνογραφική και ενδυματολογική όψη των παραστάσεων, στάθηκε ευκολότερη από την ανάλογη προσπάθεια που έκανε η διοίκηση για το ζήτημα των σκηνοθετών, που αποτελούσε για την κρατική σκηνή ένα άκρως επίμαχο θέμα.

Η σκηνογραφική και ενδυματολογική αντίληψη που είχε επικρατήσει στο Εθνικό Θέατρο έως τότε και η οποία βεβαίως βασιζόταν στον πλούσιο υλικοτεχνικό εξοπλισμό που παρείχε η σκηνή του Ziller, αλλά και στην ευμάρεια του οργανισμού, τουλάχιστον έως τον πόλεμο, είχε συναντήσει συστηματικά την αντίδραση μέρους της Κριτικής, που μιλούσε για «μονοτονία» και για επιδίωξη «φαντασμαγορίας». Η αντίθεση του Θεοτοκά με την πρακτική αυτής της σκηνογραφικής αντίληψης, που την είχε ήδη εκφράσει πριν από την ανάληψη της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου¹⁰³⁶, σε μεγάλο βαθμό συναντούσε τις απόψεις του Καραντινού¹⁰³⁷.

¹⁰³⁴ Εξαίρεση αποτελούν οι εργασίες του Νίκου Ζωγράφου στα σκηνικά και του Ανδρέα Γεράκη στα κοστούμια των παραγωγών του Αρματος Θεσπίδος, καθώς και οι λιγοστές φορές που υπέγραψε τα κοστούμια παραστάσεων της Κεντρικής Σκηνής ο Γεράκης.

¹⁰³⁵ «Το Εθνικό Θέατρο δεν επιτρέπεται να μονοπωληθεί ούτε από ένα σκηνοθέτη ούτε από ένα σκηνογράφο. Χρωστά να είναι ανοιχτό σε κάθε άξια, ολοκληρωμένη ελληνική θεατρική δημιουργία». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 467).

¹⁰³⁶ «Πότε λοιπόν η Εθνική Σκηνή της Ελλάδας θα καταλάβει την αξία του χρώματος;», αναρωτιέται ο Θεοτοκάς, με αφορμή την παράσταση της *Εκάβης*, που σκηνοθέτησε ο Καραντινός το 1943. (Θεοτοκάς, «Γύρω στην παράσταση της *Εκάβης*», ό.π., σ. 2).

¹⁰³⁷ Βλ. για παράδειγμα, όσα γράφει ο Καραντινός το 1939, τόσο για τη θέση του σκηνογράφου στη διαδικασία παραγωγής της παράστασης όσο και για τις προσωπικές του επιλογές τα τελευταία χρόνια του Μεσοπολέμου: «Οι άνθρωποι του θεάτρου μας δεν έχουν σκεφτεί ποιος είναι ο ρόλος του σκηνογράφου στο θέατρο, έχουν αφήσει την εξυπηρέτηση του κλάδου αυτού στους τεχνικούς, φορτώνοντάς τους δηλαδή και την ευθύνη της αισθητικής του θεάτρου, που ωστόσο πρέπει μόνο το σκηνοθέτη να βαραίνει, και τις περισσότερες φορές είναι ευχαριστημένοι όταν το σκηνικό γίνει παράξενο, ή μεγαλοπρεπέστατο και δαπανηρό [...]. Στην ιστορία, λοιπόν, των εντελώς τελευταίων χρόνων του Ελληνικού Θεάτρου, αν θέλουμε να παρακολουθήσουμε τη σκηνογραφία στην πνευματικότερη και την πιο φωτεινή της εκδήλωση, θα την ξεχωρίσουμε στη δουλειά που σποραδικά κατά καιρούς εμφάνισαν στο θέατρο διαλεχτοί και με προσωπικότητα ζωγράφοι που όντας οι ίδιοι άνθρωποι πνευματικοί, μπόρεσαν, λίγο πολύ, να συνταιριάξουν την τέχνη τους με τις απαιτήσεις της σκηνής και κοντά σ' αυτό μας χάρισαν τ'

Ο Θεοτοκάς θα προβεί στην άρση του «μονοπωλίου»¹⁰³⁸ και θα αναθέσει τη σκηνογραφική και ενδυματολογική επιμέλεια των παραστάσεων σε ζωγράφους και σκηνογράφους «γνωστούς από καιρό στους πρωτοποριακούς καλλιτεχνικούς κύκλους»¹⁰³⁹, γεγονός που θα υποδεχθεί θερμά ο Τύπος¹⁰⁴⁰. Εκείνη την περίοδο, λοιπόν, θα συνεργαστούν για πρώτη φορά με το Εθνικό Θέατρο οι Γιώργος Βακαλό, Σπύρος Βασιλείου, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Εγγονόπουλος¹⁰⁴¹, ενώ θα δοθεί η ευκαιρία να δείξει την εργασία του ο Δημήτρης Κεντάκας, που από χρόνια εργαζόταν στο Εθνικό Θέατρο στην εκτέλεση των σκηνικών¹⁰⁴². Είχε αποφασιστεί ακόμα να σκηνογραφήσει και ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας¹⁰⁴³, που ήταν και μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου, προφανώς όμως η πρόωρη λήξη της θητείας της διεύθυνσης Θεοτοκά ματαίωσε τους σχεδιασμούς. Οι Κλεόβουλος Κλώνης και Αντώνης Φωκάς,

*ολιγότερο την απόλαυση της πρωτοτυπίας τους, της προσωπικότητάς τους, του σχεδίου, των χρωμάτων τους, της εικαστικής και σκηνικά αρχιτεκτονικής τους σύνθεσης. Βασιλείου, Τσαρούχης, Εγγονόπουλος, Παπαλουκάς, Διαμαντόπουλος, Γουναρόπουλος». (Σωκράτης Καραντινός, «Ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας στο ελληνικό θέατρο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β', τχ. 124 [15.4.1939], σ. 8). Ο Καραντινός, που ήταν και ζωγράφος, είχε συγκεντρώσει μέσα στην Κατοχή κείμενά του για τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία στο κεφάλαιο «Η σκηνογραφία» του βιβλίου του *Στοχασμοί γύρω στο θέατρο...*, ό.π., σσ. 56-69. Τις αντιλήψεις του γύρω από τη σκηνογραφία θα τις εφαρμόσει και τις επόμενες δεκαετίες, ιδίως όταν θα αναλάβει τη διεύθυνση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος το 1961, όπου θα συνεργαστεί με πληθώρα καθιερωμένων σκηνογράφων, ενώ θα εμπιστευτεί και πολλούς νέους. Βλ. ενδεικτικά: Γιάννα Τσόκου, «Σχέσεις σκηνοθεσίας-σκηνογραφίας στο μεταπολεμικό νεοελληνικό θέατρο. Η περίπτωση του Σωκράτη Καραντινού», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρή / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή...*, ό.π., σσ. 339-349.*

¹⁰³⁸ «Ο κ. Κλώνης δεν είτανε βέβαια ο μόνος τεχνίτης του είδους αυτού στην Ελλάδα, ούτε αναμφισβήτητα ο καλύτερος. Μα και μεγαλοφυΐα αν είχε, η μονοπώληση αυτή, που συνεχιζότανε δεκαπέντε περίπου χρόνια, πάλι θα έδινε στην εμφάνιση του Εθνικού Θεάτρου μια βαριά μονοτονία. Ούτε είναι φυσικό η ιδιοσυγκρασία του ίδιου σκηνογράφου να είναι κατάλληλη για όλα ανεξαιρέτα τα είδη των θεατρικών έργων». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 467).

¹⁰³⁹ Ο.π., σ. 468.

¹⁰⁴⁰ Βλ. ενδεικτικά: «Είναι ευχάριστο που η νέα διεύθυνση του θεάτρου τόλμησε να σπάσει τη δεκαπεντάχρονη ρουτίνα –καλή ή κακή– του ενός σκηνογράφου και ενός ενδυματολόγου, που τόσα χρόνια μονοπωλήσανε την καλλιτεχνική εμφάνιση της Εθνικής σκηνής». (Ανων., «Αλλαγή σκηνογραφίας», *Ελεύθερα Γράμματα* 6 [16.6.1945], σ. 2).

¹⁰⁴¹ Η αμοιβή των συνεργαζόμενων σκηνογράφων για κάθε παράσταση ορίζεται ως ίση με έναν μισθό του Κλεόβουλου Κλώνη. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/23.10.1945).

¹⁰⁴² Στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης *Λυτρωμός* δημοσιεύεται βιογραφικό σημείωμα του Κεντάκα, που δεν ήταν γνωστός στο ευρύ κοινό: «Ο Δημ. Κεντάκας είναι πτυχιούχος ζωγράφος της Σχολής Καλών Τεχνών και μαθητής του Παρθένη. Ανήκει στο Σκηνογραφικό Εργαστήριο του Εθνικού Θεάτρου από τα 1936 ως βοηθός σκηνογράφου και εκτελεστής σκηνογραφιών. Σκηνογραφία δική του παρουσιάζεται για πρώτη φορά, ύστερα από δεκάχρονη προετοιμασία». (Ανων., «Οι σκηνογραφίες του “Λυτρωμού”», στο: Θάνου Κωτσόπουλου, *Λυτρωμός*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Πρωτοποριακή Σκηνή, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σ. 6).

¹⁰⁴³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/16.10.1945.

εξάλλου, συνεχίζουν, παράλληλα με την έκτακτη παρουσία των νέων συνεργατών, την εργασία τους στο Εθνικό Θέατρο.

Ωστόσο, εκείνη την περίοδο η σχέση της διοίκησης με τον Κλώνη υπήρξε ταραχώδης, χωρίς να είναι γνωστό αν η αντιπαράθεση αυτή οφείλεται και στην είσοδο στην κρατική σκηνή των υπόλοιπων σκηνογράφων¹⁰⁴⁴. Η διοίκηση ανταποκρίνεται θετικά σε αίτημα του σκηνογράφου να εργαστεί στο Ελεύθερο Θέατρο, υπό τον όρο να μην αμελεί την εργασία του στο Εθνικό Θέατρο¹⁰⁴⁵. Λίγες εβδομάδες αργότερα ο Κλώνης εμφανίζεται στο Διοικητικό Συμβούλιο και, επικαλούμενος την δεκαπενταετή εργασία του στην κρατική σκηνή, ζητά να τοποθετηθεί στην ανώτατη μισθολογική κλίμακα, προκαλώντας μάλιστα μια ευρύτερη συζήτηση σχετικά με τη θέση του σκηνογράφου στο Εθνικό Θέατρο¹⁰⁴⁶. Παρά το γεγονός πως το αίτημά του γίνεται δεκτό, αφού αποφασίζεται να λάβει μισθό ίδιο με εκείνο των δύο σκηνοθετών του ιδρύματος, Καραντινού και Κατσέλη¹⁰⁴⁷, ο Κλώνης επανέρχεται και ζητά να προστεθεί ρήτρα στο συμβόλαιό του που θα του επιτρέπει να εργάζεται στο Ελεύθερο Θέατρο¹⁰⁴⁸. το Διοικητικό Συμβούλιο

¹⁰⁴⁴ Σχετικά με την αντίδραση του Αντώνη Φωκά, για παράδειγμα, ο Κανάκης μνημονεύει πως ο ενδυματολόγος αντιμετώπιζε «με καυστικό χιούμορ» την απόφαση της διοίκησης: «Μου δίνεται η εντύπωση, μας έλεγε, ότι όλοι εμείς οι ενδυματολόγοι θα καθόμαστε στην αίθουσα αναμονής του Θεάτρου, όπως οι κοινές γυναίκες στους οίκους ανοχής! Θα μπαίνει μέσα ο σκηνοθέτης-πελάτης, θα μας κοιτάζει καλά καλά και θα διαλέγει». (Κανάκης, *ο.π.*, σσ. 67-68).

¹⁰⁴⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 10/24.4.1945.

¹⁰⁴⁶ Ο Θεοτοκάς «γνωστοποιεί την αντίληψίν του πλέον ότι παραλλήλως προς την ανάθεσιν της εκτελέσεως εκτάκτως σκηνογραφημάτων και εις άλλους δοκίμους καλλιτέχνας –τακτικὴν ἢν δυστυχῶς δεν ἐτήρησαν κατὰ το παρελθόν εις το Θέατρον– θεωρεῖ ἀπαραίτητον και την ὑπαρξίν μονίμου σκηνογράφου». Ο Καραθιάς «αναγνωρίζει και αυτός ότι κακῶς κατὰ το παρελθόν οι ἐκάστοτε διοικήσεις του Θεάτρου ἀπέφευγον την ἀνάθεσιν και εις άλλους καλλιτέχνας της σκηνογραφῆσεως ἔργων, ἐγκωμιάζει ἐν τούτοις την ἀπό πάσης πλευρᾶς σημαντικὴν ἐργασίαν του κ. Κλώνη ἐν τῷ Θεάτρῳ». Ο Κατσίμπαλης «φρονεῖ ότι, ἐφ’ ὅσον ὑπάρχει ἤδη βοηθός σκηνογράφου δι’ αὐτήν την υλικὴν ἐκτέλεσιν των σχεδίων, θα ἦτο σπατάλη ἀκαίρος διὰ το Θέατρον να υποβάλλεται τούτο εις την πρόσθετον δαπάνην ενός παγίου μισθοῦ σκηνογράφου και συγχρόνως να δαπανᾶ και δι’ ἀμοιβᾶς των ἐκτάκτως προσκαλουμένων ἐκτός του Θεάτρου καλλιτεχνῶν». Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας «κακίζων και αὐτός την μέχρι τούδε ἀκολουθουμένην τακτικὴν της μονοπωλήσεως των σκηνογραφημάτων του Εθνικοῦ Θεάτρου και συμμεριζόμενος τας προεκτεθείσας ἀπόψεις του κ. Γ. Κατσίμπαλη, προτείνει ὅπως προσληφθῆ παρά τῳ μονίμῳ ἐκτελεστή των σκηνικῶν και ἕτερος βοηθός αὐτοῦ διὰ την προοπτικὴν ἐκτέλεσιν των σχεδίων των ἐκτάκτως και μόνον προσλαμβανομένων δοκίμων σκηνογράφων. Αναφερόμενος δε εις την περίπτωσιν της διατηρήσεως μονίμως και του κ. Κλώνη, ἐρωτά, αν και κατὰ πόσον θα ἐδέχοντο οι σκηνοθέται του Εθνικοῦ Θεάτρου να σκηνογραφῆ ὁ κ. Κλώνης ἔργα ὑπὸ πνεῦμα ὅλως ἀσυμβίβαστον κατ’ αὐτοὺς προς το της δικῆς των διδασκαλίας. Τέλος, φρονεῖ, ὅτι οπωσδήποτε μισθολογικῆς ὑπεροχῆς δικαιούνται μόνον οι σκηνοθέται, οἵτινες και ἐπωμίζονται την κυρίαν εὐθύνην διὰ την ολοκληρωτικὴν ἐμφάνισιν μιάς παραστάσεως». Ο Κανελλόπουλος θεωρεῖ πως ο σκηνοθέτης «ἐπωμίζεται την κυρίαν εὐθύνην διὰ την σκηνικὴν ἐμφάνισιν ἐνός ἔργου», συνεπῶς ὁ ἴδιος πρέπει να ἐπιλέγει τον σκηνογράφο. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 13/15.5.1945).

¹⁰⁴⁷ Στο ἴδιο.

¹⁰⁴⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 14/22.5.1945.

αποφασίζει να μην τροποποιηθεί η σύμβασή του, αλλά ο σκηνογράφος να λαμβάνει τη σχετική άδεια, όποτε τυχόν χρειάζεται¹⁰⁴⁹. Λίγους μήνες αργότερα ενημερώνεται το Διοικητικό Συμβούλιο πως ο Κλώνης, *«παρά την απαγορευτική ρήτραν του συμβολαίου του, παρουσίασεν εργασίαν του και εις το έξω θέατρον»*¹⁰⁵⁰, με αποτέλεσμα να απορριφθεί επόμενη αίτησή του να εργαστεί σε μια οπερέτα¹⁰⁵¹. Αργότερα πάντως θα εγκριθεί από το Διοικητικό Συμβούλιο σχετική άδεια¹⁰⁵².

Η πληθώρα των σκηνογράφων στο Εθνικό Θέατρο κατά τη διεύθυνση Θεοδοκά δεν αποτελεί μόνο μια πρωτοβουλία που επηρεάζει και ανανεώνει την εικόνα των παραστάσεων της κρατικής σκηνής: ταυτόχρονα, επανατοποθετεί τη θέση του σκηνοθέτη ως κυρίαρχου παράγοντα της παράστασης. Στους κόλπους της κρατικής σκηνής αναπτύσσονται με σαφήνεια οι απόψεις, που αναγνωρίζουν στον σκηνοθέτη το δικαίωμα της επιλογής των υπόλοιπων συντελεστών και την ανάληψη της αποκλειστικής ευθύνης για το τελικό αποτέλεσμα¹⁰⁵³.

Οι αλλαγές και η ρήξη που επιδίωκε να φέρει η πολιτική αυτή της διεύθυνσης στη σκηνογραφική και ενδυματολογική όψη των παραστάσεων, αλλά, εμμέσως, και οι αντιρρήσεις που στο παρελθόν εκφράζονταν από μέρος της Κριτικής, συμπυκνώνονται σε σημαντικό βαθμό στο κείμενο που δημοσιεύει ο Βακαλό στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης *Ο επιθεωρητής*:

«Έχομε συνηθίσει να κρίνουμε έτσι το σκηνικό: –“Πόσο είναι φυσικό”,– ενώ θά ’πρεπε νάχωμε για βάση της κρίσης μας το πόσο είναι θεατρικό. Η τέχνη δεν είναι συναγωνισμός ούτε μίμηση της φύσης, αλλά μετουσίωσή της. Το πιο δυναμικό ίσως στοιχείο της σκηνογραφίας είναι το χρώμα, γιατί πολλοί υποστηρίζουν πως το πλαστικό στοιχείο είναι ο ηθοποιός. Να το αποφεύγουμε είναι δειλία καλλιτεχνική. Όταν λέμε πως το σκηνικό πρέπει να μην επισκιάζει

¹⁰⁴⁹ Στο ίδιο.

¹⁰⁵⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 24/8.8.1945.

¹⁰⁵¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 29/18.9.1945.

¹⁰⁵² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/16.10.1945.

¹⁰⁵³ Υπενθυμίζεται η αντίστοιχη συζήτηση κατά την Κατοχή, όταν μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου αμφισβητούσαν το δικαίωμα του Καραντινού να επιλέξει τον Αντίοχο Ευαγγελάτο ως συνθέτη της παράστασης της *Εκάβης*. Κατά τη διεύθυνση Θεοδοκά, εκτός από τον Κανελλόπουλο, που, όπως προαναφέρθηκε, διατυπώνει με σαφήνεια την άποψη πως ο σκηνοθέτης *«επωμίζεται την κυρίαν ευθύνην διά την σκηνικήν εμφάνισιν ενός έργου»*, και ο Κατσιμπαλής ισχυρίζεται, με αφορμή και πάλι την επιλογή ενός σκηνογράφου, ότι *«μόνοι αρμόδιοι να έχωσι γνώμην επ’ αυτού είναι οι σκηνοθέται του Θεάτρου, οίτινες και επωμίζονται την κυρίαν ευθύνην της συνολικής καλλιτεχνικής εμφανίσεως μιας παραστάσεως»*. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/29.5.1945).

το λόγο, δεν εννοούμε πως πρέπει να είναι σβυσμένο, ουδέτερο, γιατί τότε φορτώνει με βάρος νεκρό την παράσταση, μα η δύναμή του να έρχεται σε ισορροπία ανάλογη με τους λοιπούς παράγοντες της παράστασης. Όλα τούτα εξαρτώνται από την ερμηνεία του έργου. Υπάρχουν σκηνικά που λέμε πως δε θέλουν χρώμα. Όχι πως δε θέλουν χρώμα, μα θέλουν το χρώμα τους»¹⁰⁵⁴.

Η εργασία που παρουσιάζουν οι συνεργαζόμενοι σκηνογράφοι τροφοδοτεί και ανανεώνει αισθητά το ενδιαφέρον κοινού και κριτικών για τις παραστάσεις της κρατικής σκηνης. Ο Θεοτοκάς είχε καταφέρει να αντιμετωπίσει δραστικά το «ταμπού, που κανένας Διευθυντής ή σκηνοθέτης δεν διανοήθηκε ποτέ να σπάσει, χρησιμοποιώντας καινούρια πρόσωπα»¹⁰⁵⁵. Η πρακτική αυτή του καλλιτεχνικού πλουραλισμού δεν θα έχει συνέχεια, αφού ο Ροντήρης, όταν θα αναλάβει τη γενική διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, θα επαναφέρει αμέσως το «μονοπώλιο» του Κλεόβουλου Κλώνη και του Αντώνη Φωκά.

¹⁰⁵⁴ Γιώργος Βακαλό, «Η σκηνογραφία και το χρώμα», στο: Νικολάου Γκόγκολ, *Ο επιθεωρητής*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Θερινή Σκηνή, Κήπος του Κλαυθμώνος, Περίοδος θέρους 1945, σ. 12.

¹⁰⁵⁵ Κανάκης, *ό.π.*, σ. 67.

3.3.5.4. Οι Λογοτεχνικές Απογευματινές

Ο θεσμός των «Λογοτεχνικών Απογευματινών», μια ακόμα καινοτομία του Θεοτοκά και των συνεργατών του, συνιστά μια παράλληλη με τις θεατρικές παραστάσεις δράση του Εθνικού Θεάτρου, που είχε στόχο την παρουσίαση, με έναν τρόπο σύγχρονο και ελκυστικό και σε μορφή αναλογίου, έργων της νεοελληνικής γραμματείας, από την Κρητική Λογοτεχνία έως την ποίηση και την πεζογραφία του 20ού αιώνα. Μια ανάλογη πρωτοβουλία είχε αναλάβει κατά την Κατοχή και ο Γιοκαρίνης, όμως η προσπάθεια εκείνη δεν είχε ευοδωθεί¹⁰⁵⁶.

Η υιοθέτηση και η υλοποίηση ενός θεσμού που «*διαμορφώθηκε στη Γαλλική Κωμωδία*», όπως αναφέρει ο Θεοτοκάς λίγα χρόνια αργότερα, όταν κατά τη δεύτερη διευθυντική θητεία του στο Εθνικό Θέατρο επαναφέρει την ίδια παράλληλη δράση¹⁰⁵⁷, εντάσσεται στις προθέσεις του Θεοτοκά για τη διεύρυνση του εκπαιδευτικού ρόλου της κρατικής σκηνής, που δεν περιορίζεται μόνο στην παραγωγή θεατρικών παραστάσεων.

Ο Θεοτοκάς εισηγείται, ήδη από την αρχή της θητείας του, στο Διοικητικό Συμβούλιο την «*καθιέρωσιν ποιητικών απογευματινών*»¹⁰⁵⁸ και προαναγγέλλει ότι «*το πρόγραμμά των θα περιλαμβάνη συντόμους εισηγήσεις και απαγγελίας ποιημάτων, με σκοπόν την διάδοσιν της ποιήσεως εις ευρύτερα λαϊκά στρώματα*»¹⁰⁵⁹. την αρχική μελέτη για το εγχείρημα αναθέτει στον Γιώργο Κατσίμπαλη και τονίζει πως για την πραγματοποίηση δεν απαιτείται ιδιαίτερο κόστος¹⁰⁶⁰. Εκείνη την περίοδο θα

¹⁰⁵⁶ «Φιλολογικές Ημερίδες» είχε ονομάσει ο Γιοκαρίνης τον θεσμό που είχε τότε εισηγηθεί. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/20.10.1942).

¹⁰⁵⁷ Γ[ιώργος] Θ[εοτοκάς], «Οι Ποιητικές Απογευματινές του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 567 (15.2.1951), σ. 272. Ο θεσμός των *matinées roétiques* στην Comédie-Française μετρούσε ήδη αρκετά χρόνια. Βλ. ενδεικτικά: Louis Payen (éd.), *Anthologie des matinées roétiques de la Comédie Française, Ire année. Saison: 1920-1921*, Librairie Delagrave, Paris 1923.

¹⁰⁵⁸ Αρχικά ο Θεοτοκάς τις ονόμαζε «*Ποιητικές Απογευματινές*», αλλά τελικά έλαβαν τον τίτλο «*Λογοτεχνικές Απογευματινές*», πιθανότατα γιατί στο πρόγραμμά τους συμπεριλήφθηκαν και έργα της νεοελληνικής πεζογραφίας.

¹⁰⁵⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/6.3.1945.

¹⁰⁶⁰ «*Αι δαπάναι της οργανώσεως των ποιητικών απογευματινών [...] θα είναι ασήμαντοι, αι δε απαγγελίαι θα γίνονται από καλλιτέχνας του θιάσου. Διά την τρέχουσαν περίοδον προβλέπονται δύο μόνον απογευματινά, δοκιμαστικώς. [...] Ο κ. Κατσίμπαλης, εκθέτων εν συντόμω τας σκέψεις του εν προκειμένω, λέγει ότι το περιεχόμενον των ποιητικών απογευματινών θα πρέπει να ακολουθή την ιστορικήν και χρονολογικήν εξέλιξιν του ελληνικού ποιητικού λόγου εις τρόπον ώστε να εκπληρωται η μορφωτική αποστολή των. Δι' εφέτος ο κ. Κατσίμπαλης προβλέπει δύο απογευματινάς, αφιερωμένας εις τους εκλιπόντας κατά την διάρκειαν της Κατοχής ποιητάς, την μεν πρώτην εις τον Κωστήν Παλαμάν, την δε δευτέραν εις τους Γρυπάρην, Μαλακάσην κ.λπ.*». (Στο ίδιο).

οργανωθεί, τελικά, μία μόνο «Λογοτεχνική Απογευματινή», με θέμα *Η ελληνική ποίηση και οι εθνικοί αγώνες*: η πρώτη αυτή δοκιμή του θεσμού θα ετοιμαστεί «πολύ βιαστικά», με αφορμή την εορτή της 25ης Μαρτίου 1945¹⁰⁶¹, χωρίς την επιθυμητή ανταπόκριση από το κοινό¹⁰⁶².

ΕΤΟΙΜΑΖΕΤΑΙ Η	
Γ' ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ	
ΜΕΡΟΣ Α'.	
1. ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ	: Της 'Αγιά - Σοφιάς.
2. ΑΝΘΗ ΕΥΛΑΒΕΙΑΣ	: Είς τήν μετάστασιν τής Πανάγνου. Είς τήν 'Ελλάδα.
3. ΙΩΑΝΝΟΥ ΒΗΛΑΡΑ	: Πουλάκι.
4. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ ΘΑΛΑΩΡΙΤΗ	: Φωτεινός (ἀπόσπασμα).
5. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΡΑΓΚΑΒΗ	: Διονύσου πλοῦς (ἀπόσπασμα).
6. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΒΙΖΥΗΝΟΥ	: "Θνείρο. Στίχοι γραμμένοι στό φρενοκομείο.
7. ΙΩΝΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗ	: Σαμοθράκη (ἀπόσπασμα).
ΜΕΡΟΣ Β'.	
8. ΛΟΡΕΝΤΖΟΥ ΜΑΒΙΑΗ	: Μούχρωμα. 'Ελιά. Λήθη.
9. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΔΡΟΣΙΝΗ	: Βαθιά τή νόχτα. 'Απ' τής φυγής τῶ τρίαβαθα. Κακό θνείρο.
10. ΖΑΧΑΡΙΑ ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ	: 'Η προσυχή τοῦ ταπανοῦ. 'Η γυναικί στο πάρο. 'Η γριά ἤ βαβά μ'
11. Κ. Η. ΚΑΒΑΦΗ	: "Ένας γέρος. Καταπίων. 'Ιθάκη.
12. ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ	: 'Οδύσσεια (ἀπόσπασμα).
13. ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ	: 'Η Μάννα τοῦ Χριστοῦ.

Αναγγελία της Γ' Λογοτεχνικής Απογευματινής (Αρμάνδου Σαλακρού *Η γη είναι σφαίρα [La terre est ronde]*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Χειμερινή περίοδος 1945-1946).

¹⁰⁶¹ Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 468.

¹⁰⁶² «Το κοινό δεν είχε καταλάβει τι ακριβώς έμελλε να συμβεί και ήταν μάλλον αραιό και παραξενεμένο». (Θ[εοτοκάς], «Οι Ποιητικές Απογευματινές του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 272).

Η πλήρης εφαρμογή του νέου θεσμού επιτυγχάνεται την επόμενη θεατρική περίοδο· θα πραγματοποιηθούν τέσσερις συνολικά «Απογευματινές», από τον Νοέμβριο του 1945 έως τον Απρίλιο του 1946. Βασικός συνεργάτης του Θεοτοκά στην υλοποίησή τους είναι ο κριτικός και ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Κ. Θ. Δημαράς, καθηγητής στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου από την περίοδο της Κατοχής¹⁰⁶³, με τον οποίον έγραφαν από κοινού τις «*σύντομες κατατοπιστικές εισηγήσεις*»¹⁰⁶⁴, που διάβαζαν οι ηθοποιοί, ενώ στην προετοιμασία συνέβαλαν ακόμα οι ποιητές Οδυσσέας Ελύτης και Νίκος Γκάτσος. Την καλλιτεχνική επιμέλεια είχε επωμιστεί ο Σωκράτης Καραντινός, την επιμέλεια της απαγγελίας η Έλλη Γρηγοριάδου, επίσης καθηγήτρια της Δραματικής Σχολής, ενώ η προπαρασκευή κάθε «Απογευματινής» λάμβανε για την κρατική σκηνή σημασία ανάλογη με την προετοιμασία μιας θεατρικής παράστασης¹⁰⁶⁵.

Προγραμματικός στόχος της κρατικής σκηνής είναι «σε μια θεατρική περίοδο να ακουστούν όλοι οι ρυθμοί της νεοελληνικής ποίησης», ενώ σε κάθε μία από τις «Λογοτεχνικές Απογευματινές» «να παρουσιάζεται κι ένα σύντομο δείγμα νεοελληνικού πεζού λόγου»· κύρια επιδίωξη που διέπει συνολικά το εγχείρημα είναι «να προσδώσει στην απαγγελία της νεοελληνικής ποίησης το χαρακτήρα αυθεντικής ερμηνείας, να είναι η σκηνή ο χώρος όπου προφέρονται τα καλύτερα ελληνικά και όπου τονίζονται με τον πιο υποδειγματικό τρόπο οι ελληνικοί στίχοι»¹⁰⁶⁶. Η δε επιλογή των κειμένων υπήρξε πράγματι ευρεία¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶³ Αξίζει να σημειωθεί πως κατά την περίοδο της Κατοχής και της Απελευθέρωσης ο Δημαράς θα δώσει σειρά μαθημάτων που θα αποτελέσουν τη βάση για το σπουδαιότερο έργο του, την *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Βλ. ενδεικτικά: Άννα Ταμπάκη, *Περί νεοελληνικού Διαφωτισμού. Ρεύματα ιδεών & διάυλοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη*, Ergo, Αθήνα 2004, σ. 234.

¹⁰⁶⁴ Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 468.

¹⁰⁶⁵ «Τουλάχιστον ένα μήνα βαστούσε η προετοιμασία του κάθε προγράμματος, με δοκιμές ακατάπαυστες σα να είτανε σωστή θεατρική παράσταση». (*Ο.π.*, σ. 469).

¹⁰⁶⁶ Ανων., «Οι Λογοτεχνικές Απογευματινές», στο: Ηλία Βενέζη, *Μπλοκ C*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σ. 14.

¹⁰⁶⁷ «Στο χειμωνιάτικο κύκλο απαγγελθήκανε τραγούδια ακριτικά και νεότερα δημοτικά, κομμάτια από την “Ερωφίλη”, τον “Ερωτόκριτο”, τη “Βοσκοπούλα”, τα “Άνθη ευλαβείας”, ποιήματα του Βηλαρά, του Σολωμού, του Κάλβου, του Βαλαωρίτη, του Καρασούτσα, του Τανταλίδη, του Αλ. Ραγκαβή, του Παπαρρηγόπουλου, του Βιζυηνού, του Κρυστάλλη, του Παλαμά, του Δροσίνη, του Πάλλη, του Εφταλιώτη, του Βλαστού, του Μαβίλη, του Γρυπάρη, του Μαλακάση, του Πορφύρα, του Χατζόπουλου, του Μελαχρινού, του Παπαντωνίου, του Σκίπη, του Αθάνα, του Καβάφη, του Καρωτάκη, του Βάρναλη, του Καζαντζάκη, του Σικελιανού. Επίσης διαβάστηκαν σελίδες πεζογραφίας του Κοραή, του Ψυχάρη, του Παπαδιαμάντη και του Ίωνος Δραγούμη». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 468).

Η πρωτοβουλία γνώρισε την ανταπόκριση του κοινού, αφού και οι τέσσερις «Απογευματινές» επαναλήφθηκαν για δεύτερη φορά¹⁰⁶⁸, ενώ εκδηλώθηκε ενδιαφέρον και από το Υπουργείο Παιδείας, «διά την παρακολούθησιν των Απογευματινών εκ μέρους των τελειοφοίτων των Γυμνασίων»¹⁰⁶⁹. Η υποδοχή του εγχειρήματος υπήρξε σε γενικές γραμμές θετική· επαινέθηκε ιδιαίτερα η εργασία της Γρηγοριάδου για την απαγγελία των ηθοποιών¹⁰⁷⁰, αλλά δεν έλειψαν επιμέρους διαφωνίες, για κάποιες επιλογές ποιητών¹⁰⁷¹, για τη δομή του προγράμματος¹⁰⁷², για τον σκηνικό διάκοσμο και τους φωτισμούς¹⁰⁷³, ακόμα και από ανθρώπους του Εθνικού Θεάτρου¹⁰⁷⁴.

Η παράλληλη αυτή δράση ασφαλώς σηματοδοτούσε για πρώτη φορά την επέκταση του παιδευτικού ρόλου του Εθνικού Θεάτρου εκτός των ορίων του παραστασιακού γεγονότος και, παράλληλα, τον συντονισμό της κρατικής σκηνης με τη σύγχρονη ελληνική πνευματική δημιουργία. Ο θεσμός καταργήθηκε, «χωρίς να

¹⁰⁶⁸ Θ[εοτοκάς], «Οι Ποιητικές Απογευματινές του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 272

¹⁰⁶⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 38/27.11.1945.

¹⁰⁷⁰ «Ποτέ άλλοτε δεν έχει ακουσθεί, τουλάχιστον στην Ελλάδα, μια απαγγελία τόσο απολυτρωμένη από κάθε στόμφο, ρητορεία και θεατρικισμό και μαζί τόσο μουσική· δεν ξεγλύστρησε σε καμιά πεζότητα· εξέφραζε πλαστικά το νόημα χωρίς και να του θυσιάσει την υποβλητικότητα». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια αναφερωμένη ώρα», *Νέα Εστία* 443 [Δεκέμβριος 1945], σ. 1109).

¹⁰⁷¹ Ο Θρύλος είναι πιθανό να εννοεί πως τα ποιήματα του Γιώργου Αθάνα (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Γεώργιου Αθανασιάδη-Νόβα) συμπεριλήφθηκαν στο πρόγραμμα λόγω της πολιτικής του δράσης και της υπουργοποίησής του εκείνη την περίοδο: «Βασική επιφύλαξη έχω μόνο για τον καταρτισμό του προγράμματος. Παρεισέφρυνε σ' αυτό για εξωκαλλιτεχνικούς λόγους ένας ποιητής μ' έναν τόνο ξένο στην ενότητα του συνόλου. Το αποτέλεσμα; Ενώ σκοπός ήταν να τιμηθεί, από κάθε άποψη ζημιώθηκε και διαλύθηκε και η αρμονία της ποιητικής ώρας. [...] Ο κ. Αθάνας σ' ένα κλίμα σύμφωνο με το δικό του, θα είχε περισσότερο αναδειχθεί». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το Θέατρο», *Νέα Εστία* 445 [15.1.1946], σ. 122).

¹⁰⁷² «Το να δίνονται στους ακροατές, την ίδια ώρα, σίχοι και κείμενα από όλες τις εποχές του νεοελληνικού Λόγου, από τα μεσαιωνικά ως τα πιο νεώτερα και σημερινά, έτσι ανάκατα, βέβαια δεν αποτελεί μέθοδο». (Ρήγας Γκόλφης, «Οι λογοτεχνικές απογευματινές», *Νέα Εστία* 461-462 [15.9-1.10.1946], σ. 1008).

¹⁰⁷³ «Η σκηνή με τα μελίχρωμα ριντώ ολογύρω, επειδή έρχεται πολύ μεγάλη για έναν άνθρωπο, θα μπορούσε να στενέψει με έναν προβολέα που να φωτίζει δυνατά τον απαγγέλλοντα μόνο. Τότε κι ο εισηγητής θα έπαινε να κάνει την εντύπωση δασκάλου που παρακολουθεί την απαγγελία από το τραπέζακι του κι έτσι οι σύντομες μα πικρές εισηγήσεις του κ. Θ. Κοτσοπούλου θα κέρδιζαν ασύγκριτα». ([Ψωάννης] Στογιάννης, «Λογοτεχνική Απογευματινή», *Η Βραδυνή*, 16.1.1946).

¹⁰⁷⁴ Ο Θεοτοκάς μνημονεύει, αρκετά χρόνια αργότερα, πως ο Σεφέρης είχε εκφράσει ορισμένες διαφωνίες για τη συγκρότηση του προγράμματος των «Λογοτεχνικών Απογευματινών»: «Λιγάκι γκρίνιαζε τις ποιητικές απογευματινές στις ιδιωτικές μας συζητήσεις, πάντα υπό εχεμύθεια. Επικροτούσε τη διδασκαλία της απαγγελίας που έκανε ο Σωκράτης Καραντινός, ήθελε όμως να γίνονται τα προγράμματα με αυστηρότερα κριτήρια». (Θεοτοκάς, «Μια προσθήκη στη “Χρονολογία του Γιώργου Σεφέρη”», *ό.π.*, σσ. 79-80).

δοθεί μια επαρκής δικαιολογία»¹⁰⁷⁵, όταν ανέλαβε τη διεύθυνση ο Ροντήρης, αλλά ο Θεοτοκάς θα τον επαναφέρει κατά τη δεύτερη διευθυντική θητεία του στο Εθνικό Θέατρο (1950-1953), με την ονομασία «Ποιητικές Απογευματινές».

¹⁰⁷⁵ Αντρέας Καραντώνης, «Ποιητικές Απογευματινές», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε', τχ. 3 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1951), σ. 124.

3.3.5.5. Οι υποτροφίες για μετεκπαίδευση και το ταξίδι με το «Ματαρόα»

Στον ευρύτερο εκπαιδευτικό ρόλο του Εθνικού Θεάτρου εγγράφεται επίσης η προσπάθεια του Θεοτοκά να δοθούν υποτροφίες σε νεότερα στελέχη της κρατικής σκηνης για την μετεκπαίδευσή τους στο εξωτερικό. Ο Θεοτοκάς θεωρεί προφανώς πως ανάμεσα στις προσπάθειες εκσυγχρονισμού της συνολικής λειτουργίας της κρατικής σκηνης συγκαταλέγεται η πρωτοβουλία του ίδιου του Εθνικού Θεάτρου (και όχι με προσωπικές ενέργειες, όπως συνέβη τα προηγούμενα χρόνια με μια πλειάδα καλλιτεχνών του θεάτρου) για την περαιτέρω εκπαίδευση των στελεχών του, ώστε μετέπειτα να ενισχύσουν αποτελεσματικότερα το δυναμικό του ιδρύματος.

Ανάμεσα στους καλλιτέχνες του θεάτρου που βρέθηκαν στη Γαλλία για σπουδές μετά την Απελευθέρωση της χώρας συμπεριλαμβάνονται και στελέχη του Εθνικού Θεάτρου. Δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστό πως η μετάβαση των ηθοποιών της κρατικής σκηνης στο Παρίσι συνδέεται με το «θρυλικό» πλέον ταξίδι του οπλιταγωγού «Ματαρόα»¹⁰⁷⁶. σίγουρα όμως ήταν άγνωστο έως σήμερα πως πίσω από αυτό το γεγονός βρίσκεται μια ακόμα πρωτοβουλία του Γιώργου Θεοτοκά, με την υποστήριξη βεβαίως της τότε διοίκησης της κρατικής σκηνης.

Οι ενέργειες του Διευθυντή του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, Octave Merlier, με τη βοήθεια του Roger Milliex, με σκοπό τη διάσωση δεκάδων νέων Ελλήνων επιστημόνων και καλλιτεχνών, που λόγω των αριστερών φρονημάτων τους κινδύνευαν μέσα στο κλίμα διώξεων μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας, έχουν ως αποτέλεσμα την οργάνωση μιας αποστολής σχεδόν διακοσίων ανθρώπων λίγο πριν από τα Χριστούγεννα του 1945 στην πρωτεύουσα της Γαλλίας.

Ο Merlier, επιστρέφοντας μετά την Κατοχή στην Ελλάδα τον Ιούλιο του 1945, θα καταφέρει να εξασφαλίσει από τη γαλλική κυβέρνηση τον μεγαλύτερο δυνατό αριθμό υποτροφιών¹⁰⁷⁷ και να επιβιβάσει στο «Ματαρόα» νέες και νέους που έμελλε

¹⁰⁷⁶ Για την πρωτοβουλία του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, βλ. ενδεικτικά τα σχετικά πρόσφατα βιβλία: Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Το ταξίδι του Ματαρόα, 1945. Στον καθρέφτη της μνήμης*, επίμετρο Γιώργος Καλπαδάκης, Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", Αθήνα 2007· Μιμικά Κρανάκη, «Ματαρόα» σε δυο φωνές. *Σελίδες ξενιτιάς / Mimica Cranaki, «Mataroa» à deux voix. Journal d'exil*, επιμέλεια Δημήτρης Αρβανιτάκης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007.

¹⁰⁷⁷ «Ενήργησε, ήδη από τον Απρίλιο του '45, ώστε οι είκοσι ετήσιες υποτροφίες, που έδινε τότε η γαλλική κυβέρνηση για σπουδές Ελλήνων στη Γαλλία, να γίνουν πενήντα. Αργοπορημένος, λόγω των Δεκεμβριανών, επέστρεψε στην Αθήνα μόλις στις αρχές Ιουλίου του '45, αποφασισμένος να σώσει από πολιτικές αντεκδικήσεις όσο μπορούσε περισσότερους άξιους αριστερούς αντιστασιακούς. Για το σκοπό αυτό "έσπασε" κάποιες ετήσιες υποτροφίες σε εξάμηνες και σε τρίμηνες "βραχύχρονες" για καταξιωμένα πρόσωπα που ήθελαν ν' ανανεώσουν την επαφή τους με τη Γαλλία. Επιπλέον, έπεισε το γαλλικό Υπουργείο Εξωτερικών να του εκχωρήσει τις ανεκτέλεστες υποτροφίες του 1939-'40, πράγμα

τις επόμενες δεκαετίες να διακριθούν διεθνώς στον πολιτισμό και τις επιστήμες¹⁰⁷⁸. για την πρωτοβουλία του αυτή, ο «ιστορικός» διευθυντής του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών θα αντιμετωπίσει τη δυσμένεια δεξιών κύκλων, τόσο στην Ελλάδα όσο και στη Γαλλία¹⁰⁷⁹.

Σε αυτή τη συγκυρία ο Θεοτοκάς ανακοινώνει στο Διοικητικό Συμβούλιο στα τέλη Ιουλίου 1945 πως πραγματοποίησε επαφές με τη Γαλλική Πρεσβεία και με τον Merlier, εξασφαλίζοντας την αποστολή δύο καλλιτεχνών του Εθνικού Θεάτρου ως υποτρόφων της Γαλλικής Κυβέρνησης για μετεκπαίδευση σε δραματικές σχολές της Γαλλίας¹⁰⁸⁰. Ο Μαντούδης επικαλείται την έλλειψη σκηνοθετών στο Εθνικό Θέατρο και εισηγείται να μετεκπαιδευθεί ο Θάνος Κωτσόπουλος που «τόσον επιμόνως ζητεί να δράση και επί του σκηνοθετικού πεδίου»¹⁰⁸¹. Τελικά, αποφασίζεται η συγκρότηση μιας επιτροπής, αποτελούμενης από τον Καρθαίο, ως Πρόεδρο, και τους Σεφέρη, Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Τερζάκη και Θεοτοκά, η οποία θα εξετάσει τις υποψηφιότητες. Ορίζεται πως οι υποψήφιοι θα πρέπει να είναι έως τριάντα ετών και να γνωρίζουν τη γαλλική γλώσσα. Θα παραμείνουν δε στη Γαλλία για έναν χρόνο και με την επιστροφή τους στην Ελλάδα θα υπογράψουν τριετές συμβόλαιο με το Εθνικό Θέατρο¹⁰⁸².

Σε επόμενη συνεδρίαση ανακοινώνονται τα ονόματα των δύο ηθοποιών που επελέγησαν· πρόκειται για τις Θάλεια Καλλιγά και Μιράντα Οικονομίδου¹⁰⁸³. Υποψήφιοι ήταν ακόμα οι ηθοποιοί Έλσα Βεργή, Ζήνα Παπαδοπούλου, Αλέκος

που του επέτρεψε να προσφέρει τελικά ευκαιρία φυγής από την Ελλάδα σε μιαν αποστολή άνω των εκατόν πενήντα υποτρόφων, που περιλάμβανε και τριακονταμελή ομάδα Εαμιτών». (Ανδρικοπούλου, *ό.π.*, σ. 21).

¹⁰⁷⁸ Ανάμεσά τους οι φιλόσοφοι Κορνήλιος Καστοριάδης και Κώστας Αξελός, ο ιστορικός Νίκος Σβορώνος, ο φιλόλογος Εμμανουήλ Κριαράς, ο γλύπτης Μέμος Μακρής, οι αρχιτέκτονες Τάκης Ζενέτος και Γεώργιος Κανδύλης, ο κινηματογραφιστής Μάνος Ζαχαρίας, ο αρχιμουσικός Δημήτρης Χωραφάς, ο ζωγράφος Ντίκος Βυζάντιος, η καθηγήτρια φιλοσοφίας Μιμικά Κρανάκη, η ζωγράφος και συγγραφέας Νέλλη Ανδρικοπούλου, ο ιστορικός της τέχνης Άγγελος Προκοπίου, ο θεωρητικός του κινηματογράφου Άδωνις Κύρου, η συγγραφέας Έλλη Αλεξίου κ.ά.

¹⁰⁷⁹ Η υπόθεση του «Ματαρόα» θα έχει ως αποτέλεσμα ο Merlier να κατηγορηθεί ως φιλοκομμουνιστής και φιλοσοβιετικός και, τελικά, να μην αναλάβει τη θέση του μορφωτικού ακολούθου της Γαλλικής Πρεσβείας στην Ελλάδα. Βλ. σχετικά: Γιώργος Καλπαδάκης, «Το πλοίο της ελπίδας και οι άνθρωποί του», στο: Ανδρικοπούλου, *ό.π.*, σσ. 132-134· Στέλιος Καψωμένος / Έλια Κυφονίδου, «Από τον ενικό στον πληθυντικό αριθμό. Με αφορμή το Ματαρόα», *Αρχειοτάξιο* 10 (Ιούνιος 2008), σσ. 62-64.

¹⁰⁸⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 23/31.7.1945.

¹⁰⁸¹ Στο ίδιο.

¹⁰⁸² Στο ίδιο.

¹⁰⁸³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 25/14.8.1945.

Δεληγιάννης και ο οδηγός σκηνής Λάμπης Μπούμης¹⁰⁸⁴. Σχετικά με τη Βεργή, αναφέρεται πως, μολονότι ελήφθη σοβαρά η υποψηφιότητά της, κρίθηκε απαραίτητη η παρουσία της στην κρατική σκηνή κατά τη χειμερινή περίοδο¹⁰⁸⁵. Επίσης, αποφασίζεται να ενισχυθούν οι δύο ηθοποιοί και από το Εθνικό Θέατρο, λόγω του υψηλού κόστους ζωής στη Γαλλία¹⁰⁸⁶, με τη χορήγηση επιδόματος 2.000 γαλλικών φράγκων¹⁰⁸⁷. Η Καλλιγά και η Οικονομίδου θα επιβιβαστούν στο «Ματαρόα» τον Δεκέμβριο του 1945 και, μέσω Ιταλίας, θα φτάσουν στο Παρίσι· θα επανενταχθούν στο δυναμικό του θιάσου του Εθνικού Θεάτρου το 1947.

Αξίζει να σημειωθεί πως, εκτός από τις δύο ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου, με το ίδιο πλοίο θα ταξιδέψουν, από τον χώρο του θεάτρου, για σπουδές υποκριτικής η Φρόσω Κοκκόλα και η Κατερίνα Καχραμάνη και για σπουδές σκηνοθεσίας ο Γιαννούλης Σαραντίδης, ο Γιάννης Βεάκης, ο Κώστας Ζαρούκας και ο αρχιτέκτονας Αντώνης Κριεζής, ο οποίος, όπως θα δούμε, είχε ήδη εργαστεί στο Εθνικό Θέατρο ως σκηνοθέτης λίγους μήνες νωρίτερα¹⁰⁸⁸.

Ανεξάρτητα από τις υποτροφίες της γαλλικής κυβέρνησης, το Εθνικό Θέατρο θα ενισχύσει μια ακόμα προσπάθεια για σπουδές στο εξωτερικό. Η Έλσα Βεργή, που δεν είχε επιλεγεί για τη λήψη μίας από τις υποτροφίες που προαναφέρθηκαν, ζητά και λαμβάνει την ίδια περίοδο εκπαιδευτική άδεια από την κρατική σκηνή για ετήσιες θεατρικές σπουδές στις Ηνωμένες Πολιτείες· αποφασίζεται να βοηθηθεί οικονομικά από το Εθνικό Θέατρο, με την υποχρέωση πως η ίδια θα δεσμεύεται με την κρατική σκηνή με πενταετές συμβόλαιο όταν θα επιστρέψει στη χώρα¹⁰⁸⁹. Η απόφαση αυτή προκαλεί μια πρόσκαιρη αντιπαράθεση ανάμεσα στο Διοικητικό Συμβούλιο και την Καλλιτεχνική Επιτροπή, τα μέλη της οποίας διαμαρτύρονται, γιατί δεν είχαν ενημερωθεί ώστε να γνωματεύσουν σχετικά, και ζητούν «να ανακληθῆ ἡ ἄδεια τῆς δ. Βεργή, τὴν ὁποῖαν ἡ Επιτροπὴ κρίνει ὡς ἀπαραίτητον εἰς τὸ Εθνικὸν Θέατρον ἢ να δοθῆ ἡ ευχέρεια εἰς τὴν Καλλιτεχνικὴν Επιτροπὴν να προτείνῃ τὴν πρόσληψιν ἐτέρας

¹⁰⁸⁴ Στο ίδιο.

¹⁰⁸⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 26/21.8.1945.

¹⁰⁸⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 27/4.9.1945.

¹⁰⁸⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 50/26.2.1946.

¹⁰⁸⁸ Η Ανδρικοπούλου συνέταξε, βασισμένη σε δύο λίστες του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών που σώζονται στο Αρχείο Μερλιέ του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, έναν κατάλογο όλων όσων επιβιβάστηκαν στο «Ματαρόα», είτε είχαν λάβει την υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης είτε ταξίδεψαν με δικά τους έξοδα. (Ανδρικοπούλου, *ό.π.*, σσ. 42-53).

¹⁰⁸⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 46/22.1.1946.

ηθοποιού της αυτής χρησιμότητος»¹⁰⁹⁰. Η Βεργή θα αναχωρήσει τελικά για την Αμερική και θα επιστρέψει στο Εθνικό Θέατρο, όπως και οι δύο συνάδελφοί της από τη Γαλλία, το 1947.

¹⁰⁹⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 55/2.4.1946.

3.3.5.6. Η Ιστορία του Εθνικού Θεάτρου του Μιλτιάδη Λιδωρίκη: η περιπέτεια ενός βιβλίου

Πέρα από τον εκπαιδευτικό ρόλο του Εθνικού Θεάτρου, όπως διαπιστώνεται μέσα από την ενίσχυση των στελεχών του με τις υποτροφίες για μετεκπαίδευση, η διεύθυνση Θεοτοκά θα ενθαρρύνει και μια προσπάθεια ιστορικής καταγραφής της έως τότε πορείας της κρατικής σκηνής· δεν πρόκειται αυτή τη φορά για πρωτοβουλία της διοίκησης, αλλά για μία πρόταση που υποβάλλεται από ένα διακεκριμένο στέλεχος της. Το Εθνικό Θέατρο θα ενισχύσει πρόθυμα, μετά από δεκαπέντε συναπτά έτη λειτουργίας, τη σύνθεση και την αφήγηση της ιστορίας του. Η ιδέα ανήκει στον Μιλτιάδη Λιδωρίκη, η διοίκηση θα αποδεχθεί και θα στηρίξει οικονομικά την υλοποίηση του εγχειρήματος, το οποίο, ωστόσο, θα έχει μια περιπετειώδη πορεία τα επόμενα χρόνια· η ιστορία αυτής της υπόθεσης, που παρέμενε έως σήμερα άγνωστη, ξεκινά στην πρώτη διευθυντική θητεία του Θεοτοκά, συνεχίζεται τα χρόνια της διεύθυνσης του Ροντήρη (1946-1950) και κλείνει οριστικά, με τον θάνατο του Λιδωρίκη, κατά τη δεύτερη θητεία του Θεοτοκά.

Ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης, θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης με ποικίλη δράση τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα¹⁰⁹¹, είχε σχεδόν αποκλειστικά αφοσιωθεί στο Εθνικό Θέατρο από την ίδρυσή του¹⁰⁹². κατά τον Μεσοπόλεμο είχε διατελέσει μέλος του Διοικητικού του Συμβουλίου και της Εκτελεστικής Επιτροπής, πρώτος σκηνοθέτης του (αν και δεν εξάσκησε ποτέ αυτά τα καθήκοντα) και Γενικός Γραμματέας, ενώ από το 1937 εργαζόταν ως Διευθυντής Προσωπικού και Εθιμοτυπίας του ιδρύματος.

Στο πλαίσιο των ιστοριογραφικών του αναζητήσεων¹⁰⁹³, ενδεχομένως και στην προσπάθειά του για την εξασφάλιση πρόσθετων πόρων¹⁰⁹⁴, ο Λιδωρίκης,

¹⁰⁹¹ Για τη συγγραφική και σκηνοθετική δράση του Μιλτιάδη Λιδωρίκη από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τη δεκαετία του 1930, βλ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, ό.π., σσ. 627-628.

¹⁰⁹² «Όταν έγινε το “Εθνικόν”, μπαίνει στην υπηρεσία του και δεν τον τραβάει τίποτε άλλο». (Γιάν[νης] Σιδέρης, «Μιλτιάδης Λιδωρίκης», *Νέα Εστία* 567 [15.2.1951], σ. 271).

¹⁰⁹³ Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 «ονειρεύεται ένα Λεύκωμα θεατρικών Συγγραφέων (1821-1931)», ενώ συμβάλλει στις διεργασίες για την ίδρυση ενός θεατρικού μουσείου, προσφέροντας το βασικό υλικό της βιβλιοθήκης του σημερινού Θεατρικού Μουσείου. (Σιδέρης, «Μιλτιάδης Λιδωρίκης», ό.π., σ. 271).

¹⁰⁹⁴ Ο Λιδωρίκης αντιμετώπιζε εκείνα τα χρόνια οικονομικά προβλήματα. Είχε ζητήσει κατά τη διάρκεια της Κατοχής, λόγω της άσχημης οικονομικής κατάστασής του, να του δοθεί η άδεια από την κρατική σκηνή να επανέλθει ως σκηνοθέτης στο Ελεύθερο Θέατρο· η τότε διοίκηση αρνήθηκε, αλλά του ενέκρινε αύξηση αποδοχών. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/29.11.1943).

διατηρώντας πάντα την ιδιότητά του ως υπαλλήλου της κρατικής σκηνης, ζητά τον Σεπτέμβριο του 1945 από τη διοίκηση να «του ανατεθεί η συγγραφή της ιστορίας της δεκαπενταετούς σταδιοδρομίας του Εθνικού Θεάτρου (1930-1945), και αναφέρει εν γενικαίς γραμμαίς τον τρόπον της συνθέσεως αυτής, αιτούμενος την καταβολήν προκαταβολικώς και ποσού δραχμών 50.000 έναντι της αμοιβής του»¹⁰⁹⁵. Η διοίκηση ανταποκρίνεται θετικά στην πρόταση, ενώ ο Κανελλόπουλος εισηγείται να συμπεριληφθεί στη μελέτη και η προσεχής χειμερινή θεατρική περίοδος 1945-1946, ως η πρώτη περίοδος της κρατικής σκηνης μετά την Απελευθέρωση· τελικά αποφασίζεται να καταβληθεί άμεσα στον Λιδωρίκη το ποσό των 25.000 δραχμών και μετά από έναν μήνα το ίδιο ποσό, πάντα ως προκαταβολή, «εφ' όσον κατά το μεσολαβούν διάστημα του μηνός ο κ. Μ. Λιδωρίκης ήθελε παρουσιάσει ενώπιον του Συμβουλίου κεφάλαιά τινα της ανωτέρω συγγραφής του»¹⁰⁹⁶. Το Διοικητικό Συμβούλιο προσδιορίζει ως απαραίτητο για την περαίωση της συγγραφής του έργου το χρονικό διάστημα ενός εξαμήνου¹⁰⁹⁷. Τον Μάρτιο του 1946, έξι μήνες αργότερα, ο Λιδωρίκης ζητά να οριστεί από τη διοίκηση μια επιτροπή «ίνα εξετάση το σύγγραμά του περί της ιστορίας του Εθνικού Θεάτρου»· η επιτροπή θα αποτελείται από τους Θεοδοκά, Καρθαίο, Κατσίμπαλη και Αθανασιάδη¹⁰⁹⁸.

Χωρίς να είναι γνωστό εάν υπήρξε κάποιο σχετικό πόρισμα της επιτροπής εκείνο το χρονικό διάστημα, ο Λιδωρίκης λαμβάνει από την επόμενη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, όταν πλέον έχει αναλάβει τη γενική διεύθυνση ο Ροντήρης, ένα εκατομμύριο δραχμές, και πάλι ως προκαταβολή, για τη συγγραφή του βιβλίου του¹⁰⁹⁹. Με αίτημά του λίγους μήνες αργότερα, τον Μάιο του 1947, καταρτίζεται και πάλι μια αντίστοιχη επιτροπή, για να εξετάσει την έως τότε εργασία του, που αποτελείται, όπως αναφέρεται, από δύο τόμους· ως μέλη της επιτροπής ορίζονται οι Γ. Οικονόμος, Αχ. Κύρου, Μ. Κοτοπούλη, Π. Καλλιγιάς, Κ. Καρθαίος και Δ. Ροντήρης¹¹⁰⁰.

Ο Λιδωρίκης, που πλησιάζει πλέον τα ογδόντα χρόνια, γνωστοποιεί στη διοίκηση το φθινόπωρο του 1947 πως αποχωρεί από τη θέση του στο Εθνικό

¹⁰⁹⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 28/11.9.1945.

¹⁰⁹⁶ Στο ίδιο.

¹⁰⁹⁷ Στο ίδιο.

¹⁰⁹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 54/26.3.1946.

¹⁰⁹⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/18.10.1946.

¹¹⁰⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 32/15.5.1947.

Θέατρο¹¹⁰¹. Την άνοιξη του 1949, σχεδόν τέσσερα χρόνια μετά την ανάθεση της συγγραφής του έργου, ο Ροντήρης ενημερώνει το Διοικητικό Συμβούλιο πως ο Λιδωρίκης «*παρά την σοβαράν ασθένειάν του, εξακολουθεί να εργάζεται πάντοτε διά την “Ιστορίαν του Θεάτρου”, παρέδωσε δε και σχετικήν εργασίαν*»· αποφασίζεται δε να του καταβληθούν δύο εκατομμύρια δραχμές ως προκαταβολή¹¹⁰².

Το ζήτημα της μελέτης του Λιδωρίκη συσκοτίζεται περισσότερο, όταν στις αρχές του 1950 η κρατική σκηνή αποφασίζει «*όπως εντός του 1951 εορτασθή κατά τον καλύτερον και επισημότερον δυνατόν τρόπον η πεντηκονταετηρίς της ιδρύσεως του Βασιλικού Θεάτρου, παρακαλεί δε τον κ. Λιδωρίκην όπως παράσχη όλα τα στοιχεία που θα χρειασθή το Συμβούλιον διά να ρυθμίση τα του εορτασμού*»¹¹⁰³. Θα συμπέρανε κανείς πως η ανάθεση στον Λιδωρίκη της συγκέντρωσης ιστορικών στοιχείων, με σκοπό τον εορτασμό του Βασιλικού Θεάτρου των αρχών του αιώνα, είναι απλώς μια εργασία άσχετη με τη μελέτη που ανέλαβε επί Θεοτοκά, ενώ, παράλληλα, εκκρεμεί πάντοτε η παράδοση της «*δεκαπενταετούς σταδιοδρομίας του Εθνικού Θεάτρου (1930-1945)*». Ωστόσο, εκείνη την περίοδο ο Λιδωρίκης, σε άρθρο του για τον Άγγελο Βλάχο και το Βασιλικό Θέατρο, αναφέρει: «*Στην ιστορία μου του πρώτου “Βασιλικού Θεάτρου”, που ελπίζω γρήγορα να κυκλοφορήση, αφηγούμαι με δοκουμεντα από το προσωπικό μου αρχείο τα γεγονότα του ιδρύματος από το 1902-1906 [...]*»¹¹⁰⁴. Σύμφωνα λοιπόν με αυτά τα δεδομένα, ο Λιδωρίκης φαίνεται πως προετοίμαζε για έκδοση δύο μελέτες με αντικείμενο την κρατική σκηνή: μία για την ιστορία του Εθνικού Θεάτρου των ετών 1930-1945, που του είχε ανατεθεί αρχικά από τον Θεοτοκά και εν συνεχεία, πιθανώς με τροποποιήσεις, από τον Ροντήρη, και μία για το Βασιλικό Θέατρο των αρχών του 20ού αιώνα· εκτός εάν, υπόθεση αναπόδεικτη βεβαίως, η εργασία που είχε αναλάβει, συμπεριλάμβανε, ύστερα από τροποποίηση της συμφωνίας, και τις δύο περιόδους.

Ο Λιδωρίκης φεύγει από τη ζωή στις 2.2.1951. Η επόμενη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, όταν έχει πλέον επιστρέψει στη διεύθυνση ο Θεοτοκάς, αποφασίζει «*την απόσβεσιν οφειλής του αποβιώσαντος Διευθυντού Προσωπικού και Εθιμοτυπίας του Οργανισμού Εθνικού Θεάτρου Μιλτιάδη Λιδωρίκη εκ προκαταβολών,*

¹¹⁰¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 46/29.9.1947.

¹¹⁰² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 105/9.3.1949.

¹¹⁰³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 140/30.1.1950.

¹¹⁰⁴ Μιλτιάδης Λιδωρίκης, «Ο Άγγελος Βλάχος και το “Βασιλικόν Θέατρον”», *Νέα Εστία* 539 (Χριστούγεννα 1949), σ. 65.

άτινας έλαβεν ούτος διά την συγγραφήν της “Ιστορίας του Εθνικού Θεάτρου” και τινων άλλων ταμειακών υποχρεώσεων, ανερχομένων συνολικώς εις το ποσόν των δραχμών 1.570.600»¹¹⁰⁵. Η παρούσα έρευνα δεν εντόπισε άλλες πληροφορίες σχετικές με την τύχη αυτών των μελετών γύρω από την ιστορία της κρατικής σκηνης, που ασφαλώς θα εμπλούτιζαν σημαντικά την ιστοριογραφία του ελληνικού θεάτρου¹¹⁰⁶. Ο Σιδέρης, που, όπως φαίνεται, είχε εκείνα τα χρόνια κάποιες πληροφορίες για το ζήτημα, σημειώνει αμέσως μετά τον θάνατο του Λιδωρίκη: «Τελευταία είχε γίνει λόγος και για μια μεγάλη μελέτη για τα ιστορικά του “Εθνικού”. Δεν ξέρουμε τίποτε άλλο γι’ αυτήν. Στο βάθος ήτανε σε όλα του ερασιτέχνης και δεν είχε την απαιτούμενη επιμονή, για να φτάνει πάντα στο τέρμα»¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 25/25.5.1951.

¹¹⁰⁶ Ο εγγονός του Λιδωρίκη, σε βιβλίο που εξέδωσε πρόσφατα, αναφερόμενος στη μελέτη του παππού του, γράφει πως «στα κατάλοιπά του δεν βρέθηκε τέτοιο έργο». (Μίλτος Α. Λιδωρίκης, *Μίλτος Γ. Λιδωρίκης. Ο Εύζωνας, ο Ρουμελιώτης, ο Αθηναίος, ο Θεατράνθρωπος*, επιμέλεια Αλέκος Μ. Λιδωρίκης, χ.ε., Αθήνα 2016, σ. 63).

¹¹⁰⁷ Σιδέρης, «Μιλτιάδης Λιδωρίκης», ό.π., 271.

3.3.6. Οι διαπραγματεύσεις για την ενίσχυση του θιάσου στη σκιά των Δεκεμβριανών

«Το Εθνικό Θέατρο σήμερα δεν διαθέτει ένα από τα βασικά στοιχεία για την αρτιότητα κάθε παράστασης: ηθοποιούς», αναφέρει την άνοιξη του 1945 ο Άλκης Θρύλος¹¹⁰⁸. Πράγματι, ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα στην παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου, που κληροδοτεί η Κατοχή και καλείται να αντιμετωπίσει η διεύθυνση του Θεοτοκά, είναι η έλλειψη ηθοποιών. Για τον αδύναμο, σχεδόν αποδεκατισμένο θίασο¹¹⁰⁹, μετά την παραίτηση του Βεάκη, την απουσία στις Η.Π.Α. των Παξινοῦ και Μινωτή, τη δολοφονία της Παπαδάκη και την αποχώρηση από την Αθήνα πολλών αριστερών ηθοποιών, σημειώνει χαρακτηριστικά την ίδια περίοδο ο Χουρμούζιος: «Από το ίδρυμα λείπουν πολλά και αξιόλογα στελέχη. Άλλοι ευρίσκονται εις τον Νέον Κόσμον, άλλοι εις τον κόσμον απ' όπου δεν υπάρχει επιστροφή, άλλοι εσκόρπισαν εις τα βουνά, άλλοι εμφανίζονται από της σκηνής ιδιωτικών θεάτρων»¹¹¹⁰.

Στις συνθήκες του επαπειλούμενου Εμφυλίου Πολέμου ο Θεοτοκάς και η διοίκηση της κρατικής σκηνής δεν έχουν να αντιμετωπίσουν μόνο τον ανταγωνισμό με τους μισθούς που παρέχουν οι ιδιωτικοί θίασοι¹¹¹¹, όπως συνέβη καθ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής, αλλά και την υποχρέωση να συμμορφωθούν με τις αποφάσεις της πολιτικής εξουσίας για εκκαθαρίσεις στον κρατικό μηχανισμό¹¹¹². Άλλωστε, η θέση των αριστερών ηθοποιών στο Εθνικό Θέατρο, κατά το διάστημα αμέσως μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας, είναι εξαιρετικά επισφαλής. Καταγγέλλονται μάλιστα από τη διοίκηση οι συμβάσεις έξι ηθοποιών που είχαν αποχωρήσει από την Αθήνα

¹¹⁰⁸ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα καλλιτεχνικό δεκαπενθήμερο», *Νέα Εστία* 428 (15.4.1945), σ. 195.

¹¹⁰⁹ «Όσοι είχαν απομείνει δεν ήταν παρά τα απομεινάρια ενός εκπληκτικού άλλοτε θιάσου». (Κανάκης, *ό.π.*, σ. 57).

¹¹¹⁰ Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Το θέατρον», *Η Καθημερινή*, 4.3.1945.

¹¹¹¹ Από την πρώτη κιόλας συνεδρίαση αναγνωρίζεται ομόφωνα από το Διοικητικό Συμβούλιο πως οι αποδοχές των ηθοποιών είναι πολύ χαμηλές και αποφασίζεται να δοθεί αύξηση μόλις ξεκινήσουν οι παραστάσεις. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.2.1945).

¹¹¹² Την άνοιξη του 1945 η κυβέρνηση εφαρμόζει μια σειρά από συντακτικές πράξεις, με σκοπό την εκκαθάριση του κρατικού μηχανισμού, αρχικά από όσους συνεργάστηκαν με τον κατακτητή στην Κατοχή και έπειτα από όσους συμμετείχαν στα Δεκεμβριανά. Βλ. ενδεικτικά: Προκόπης Παπαστράτης, «Η εκκαθάριση των δημοσίων υπηρεσιών στην Ελλάδα τις παραμονές του εμφυλίου πολέμου», στον τόμο: *Μελέτες για τον εμφύλιο πόλεμο. 1945-1949*, Συναγωγή κειμένων-επιμέλεια Lars Bærentzen, Γιάννης Ο. Ιατρίδης, Ole L. Smith, μετάφραση Αριστεά Παρίση, Ολκός, Αθήνα ³2002, σσ. 47-66.

υπό τον φόβο των αντιποίνων, «λόγω απουσίας των αδικαιολογήτου»¹¹¹³. Θα ακολουθήσει συμβιβασμός μεταξύ της κρατικής σκηνης και των ηθοποιών, έπειτα από τις οικονομικές αξιώσεις που εγείρουν¹¹¹⁴.

Παράλληλα, αποφασίζεται από το Διοικητικό Συμβούλιο να συγκροτηθεί «υπηρεσιακή Επιτροπή εκ Διευθυντών», υπό την προεδρία του Θεοτοκά, που θα γνωματεύσει για τις εκκαθαρίσεις του προσωπικού του ιδρύματος¹¹¹⁵. Η απόφαση αυτή εκπορεύεται από την πολιτική της κυβέρνησης και σχετίζεται, προφανέστατα, με τη Συντακτική Πράξη 25, που ορίζει τη συγκρότηση επιτροπών που θα θέσουν σε διαθεσιμότητα υπαλλήλους των δημόσιων οργανισμών που συμμετείχαν «εις το στασιαστικόν κίνημα της 3 Δεκεμβρίου 1944» και η οποία θα δημοσιευθεί λίγες ημέρες αργότερα¹¹¹⁶. Σε αυτές τις συνθήκες και σχετικά με το αίτημα του ηθοποιού Γιώργου Γληνού και του χορογράφου Άγγελου Γριμάνη να επανέλθουν στη θέση τους στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, η διοίκηση αποφασίζει «όπως, οι απουσιάσαντες λόγω της στάσεως δύο ούτοι καθηγηταί, επανέλθουν μεν εις τας θέσεις των, τεθούν όμως εις διαθεσιμότητα»¹¹¹⁷.

Η ανάμειξη ηθοποιών στα Δεκεμβριανά θα επηρεάσει σε σημαντικό βαθμό τις ενέργειες της κρατικής σκηνης για τη συγκρότηση του θιάσου· τελικά, «ως προς τους απομακρυνθέντας συνεπεία του κινήματος εξ ηθοποιούς [Γ. Γληνό, Τζ. Καρούσο, Αλ. Παϊζή, Ν. Βάχλα, Ν. Τζόγια και Λ. Σκέλλα] αποφασίζεται όπως ούτοι μη κληθούν εις τον υπό κατάρτισιν θίασον»¹¹¹⁸. παράλληλα, ο Θεοτοκάς εμφανίζεται στον Τύπο να δηλώνει πως «δεν θα γίνει καμμιά επαναπρόσληψη εαμικών ηθοποιών, όπως π.χ. του Γληνού κ.λπ.»¹¹¹⁹.

Μολονότι οι διεργασίες αυτές φανερώνουν ένα μάλλον ασφυκτικό πλαίσιο λειτουργίας, εν τούτοις ο Θεοτοκάς και η διοίκηση κατόρθωσαν σε πολύ μεγάλο

¹¹¹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/28.2.1945. Επρόκειτο για τους ηθοποιούς Γιώργο Γληνό, Τζαβαλά Καρούσο, Αλέκα Παϊζή, Νίκο Βάχλα, Νίκο Τζόγια και Λάκη Σκέλλα που είχαν πρωτοστατήσει τους προηγούμενους μήνες, τόσο στις επιτροπές που έλεγχαν την κρατική σκηνη μετά την αποχώρηση των Γερμανών όσο και κατά τα Δεκεμβριανά. Βλ. επίσης: «Οι ηθοποιοί Γληνός, Καρούσος, Αλέκα Παϊζή κ.ά. διεγράφησαν από τα καλλιτεχνικά στελέχη του “Εθνικού” ως μη παρουσιασθέντες εντός της υπό του υπουργείου Παιδείας ορισθείσης προθεσμίας». (Ανων., «Θεατρική Κίνησης», *Η Καθημερινή*, 6.3.1945).

¹¹¹⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/3.4.1945· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/10.4.1945.

¹¹¹⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/13.3.1945.

¹¹¹⁶ Συντακτική Πράξις 25 «Περί εκκαθαρίσεως των κρατικών οργανισμών εκ των λαβόντων μέρος κ.λπ., εις το στασιαστικόν κίνημα της 3 Δεκεμβρίου 1944». (ΦΕΚ 67/22.3.1945).

¹¹¹⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/13.3.1945.

¹¹¹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 5/17.3.1945.

¹¹¹⁹ Ο Παρασκηνιακός, «Το παρασκήνιο», *Νέο Θέατρο* 2 (8.4.1945), σ. 2.

βαθμό να κρατήσουν τη στελέχωση του θιάσου ανεπηρέαστη από το γενικότερο πολιτικό κλίμα της εποχής· είτε αναλογιστεί κανείς την περιρρέουσα ατμόσφαιρα είτε, πολύ περισσότερο, συγκρίνει εκείνη την εποχή με την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου που ακολούθησε, όταν διευθυντής θα είναι ο Ροντήρης και οι αποκλεισμοί στελεχών από την κρατική σκηνή ευρύτεροι, διαπιστώνει πως το Εθνικό Θέατρο επί Θεοτοκά δεν θα στερηθεί ηθοποιούς λόγω πολιτικών φρονημάτων. Από τα τότε προβεβλημένα στελέχη που ανήκαν στην Αριστερά, το Εθνικό Θέατρο θα στερηθεί μόνο τις υπηρεσίες του Γιώργου Γληνού· ο Τζαβαλάς Καρούσος, που είχε επίσης έντονη πολιτική δράση τους προηγούμενους μήνες, θα ενταχθεί τελικά στον θίασο, αναλαμβάνοντας μάλιστα πρωταγωνιστικούς ρόλους. Ο ίδιος ο Θεοτοκάς άλλωστε θα εισηγηθεί την πρόσληψη του Καρούσου, όπως και του Αντώνη Γιαννίδη, αλλά και του Γιώργου Παππά, που εκείνη την περίοδο ταυτίζονταν με την Αριστερά, παρά τις μικρές επιφυλάξεις μελών του Διοικητικού Συμβουλίου¹¹²⁰. Οι λόγοι μάλιστα, για τους οποίους οι δύο τελευταίοι δεν συνεργάστηκαν με το Εθνικό Θέατρο, ήταν εντελώς άσχετοι με την πολιτική κατάσταση· ο μεν Παππάς υπέγραψε συμβόλαιο με άλλο θίασο, ο δε Γιαννίδης πρόβαλε «*υπερβολικές αξιώσεις*»¹¹²¹.

Εκτός από τις διεργασίες για τη στελέχωση του θιάσου που καθορίζονταν και επηρεάζονταν από το πολιτικό κλίμα, η διοίκηση επιδόθηκε σε μια σειρά από διαπραγματεύσεις για την εξασφάλιση συνεργασίας, όχι μόνο με ηθοποιούς που είχαν εργαστεί στο Εθνικό Θέατρο αλλά και με ηθοποιούς που δεν είχαν ποτέ εμφανιστεί στην κρατική σκηνή.

Η διοίκηση δεν μπορεί, σύμφωνα με τον νόμο, να προχωρήσει άμεσα σε προσλήψεις, με την ανάληψη δηλαδή των καθηκόντων της, αφού στις 31.5.1945 πρόκειται να λήξουν όλες οι συμβάσεις¹¹²². Η αναμενόμενη νομοθετική ρύθμιση, που προβλέπει τη λύση των συμβάσεων, τόσο του διοικητικού και του τεχνικού όσο και του καλλιτεχνικού προσωπικού, και η οποία προσδιορίζει τον τρόπο

¹¹²⁰ «Ο Κυβερνητικός Επίτροπος εκφράζει ανησυχίας διά την ενδεχομένην συμπεριφορά εν τω Θεάτρω του Τ. Καρούσου από απόψεως διοικητικής. Ο κ. Γενικός Διευθυντής απαντά ότι δεν συμερίζεται τους φόβους τούτους. Ο κ. Οικονομικός Σύμβουλος διατυπώνει ανησυχίας διά την ενδεχομένην πρόκλησιν επεισοδίων εις περίπτωσιν εμφανίσεως από σκηνής των τριών ως άνω ηθοποιών, τούτο δε ανεξαρτήτως της καλλιτεχνικής των αξίας, την οποίαν αναγνωρίζει». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/3.4.1945).

¹¹²¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/10.4.1945. Ο Γιαννίδης δεν συνεργάστηκε ποτέ με το Εθνικό Θέατρο. Ο Παππάς, που είχε έρθει σε διαπραγματεύσεις με την κρατική σκηνή και κατά την Κατοχή, όπως ήδη αναφέρθηκε, τελικά θα εμφανιστεί για πρώτη φορά στο Εθνικό Θέατρο το 1950.

¹¹²² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.2.1945.

επαναπροσλήψεων, θα γίνει τελικά στις αρχές Απριλίου του 1945¹¹²³. Εν τούτοις ο Θεοτοκάς αρχίζει αμέσως τις διαπραγματεύσεις με ηθοποιούς του Ελεύθερου Θεάτρου¹¹²⁴.

Μία από τις πρώτες κινήσεις του Θεοτοκά για την ενίσχυση του θιάσου ήταν η διερεύνηση συνεργασίας με τον ηθοποιό και θιασάρχη Βασίλη Αργυρόπουλο. Η περίπτωση του μάλιστα απασχόλησε ιδιαίτερα τη διοίκηση της κρατικής σκηνής: η αιτία ήταν πως ο Αργυρόπουλος, μολονότι εμφανίζεται θετικός στην πρόταση του Εθνικού Θεάτρου, θέτει «ως μοναδικόν όρον την πρόσληψιν και της συζύγου του κ. Γ. Λάσκαρη»¹¹²⁵. Οι δύο σκηνοθέτες του θεάτρου, Καραντινός και Κατσέλης, εμφανίζονται θετικοί στο ενδεχόμενο πρόσληψης της Γιώτας Λάσκαρη, εφ' όσον μάλιστα αποτελούσε απαραίτητη προϋπόθεση για την έλευση του προβεβλημένου πρωταγωνιστή, για πρώτη φορά, στο Εθνικό Θέατρο¹¹²⁶. αντιθέτως, τα μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής παρουσιάζονται διχασμένα σχετικά με την πρόσληψη και της συζύγου του Αργυρόπουλου¹¹²⁷. Ο Κανακάρης-Ρούφος και ο Κανελλόπουλος θα συμφωνήσουν με τον Θεοτοκά που «θεωρεί τόσο σημαντική την διά της παρουσίας τού κ. Αργυροπούλου ενίσχυσιν του θιάσου, ώστε δεν θα εδίσταζε να δεχθή και πρόσληψιν της κ. Λάσκαρη», ενώ ο Συναδινός «αντιτίθεται προς την πρόσληψιν της Λάσκαρη θεωρών ταύτην ως εκθέτουσαν το γόητρον του Ιδρύματος»¹¹²⁸. Τελικά, ο Θεοτοκάς εξουσιοδοτείται να διαπραγματευτεί την πρόσληψη μόνο του Αργυρόπουλου. Ο ηθοποιός απαντά πως δέχεται να συνεργαστεί με την κρατική σκηνή, αλλά από το φθινόπωρο και πάντοτε με την προϋπόθεση να προσληφθεί και η σύζυγός του: η διοίκηση θα αποδεχθεί τους όρους του¹¹²⁹, όμως λίγες ημέρες αργότερα ο Θεοτοκάς αναφέρει στο Διοικητικό Συμβούλιο πως ο Αργυρόπουλος δεν

¹¹²³ Αναγκαστικός Νόμος 246 «Περί αντικατάστασεως του άρθρου 9 του Νόμου 45/1944 “περί τροποποιήσεως διατάξεων της διεπούσης το Εθνικόν Θέατρον νομοθεσίας”». (ΦΕΚ 83/3.4.1945).

¹¹²⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/6.3.1945.

¹¹²⁵ Στο ίδιο.

¹¹²⁶ «Ετάχθησαν ανεπιφυλάκτως υπέρ προσλήψεως της κ. Λάσκαρη, υποστηρίζοντας ότι, εάν η εν λόγω ηθοποιός απέκτησε κακήν καλλιτεχνικώς φήμη, τούτο οφείλεται εις το ότι ανελάμβανε ρόλους πρωταγωνιστρίας, πράγμα το οποίον βεβαίως δεν θέλει συμβή εις το Εθνικόν Θέατρον. Εξ άλλου οι δύο σκηνοθέται φρονούν ότι, προκειμένου ο θιάσος να ενισχυθή, και τόσο σημαντικώς, διά της προσλήψεως του κ. Αργυροπούλου, αξίζει να γίνη η παραχώρησις». (Στο ίδιο).

¹¹²⁷ «Ο κ. Ροδάς διεφώνησε απολύτως, κηρυχθείς υπέρ προσλήψεως μεν του Αργυροπούλου, εναντίον όμως της προσλήψεως της συζύγου του. Τα υπολοιπούμενα δύο εξωπηρεσιακά μέλη της Επιτροπής [Λέων Κουκούλας και Πέτρος Χάρης] υπεστήριζαν μέσην λύσιν, ήτοι την μη ταυτόχρονον πρόσληψιν». (Στο ίδιο).

¹¹²⁸ Στο ίδιο.

¹¹²⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/13.3.1945.

έχει ακόμα απαντήσει οριστικά¹¹³⁰. Τελικά, ο ηθοποιός δεν θα εμφανιστεί ποτέ στο Εθνικό Θέατρο.

Το ζεύγος Αρώνη απασχόλησε ιδιαίτερα, επίσης χωρίς αίσια έκβαση, τη διοίκηση της κρατικής σκηνής· η Μαίρη Αρώνη δεν είχε έως τότε συνεργαστεί με το Εθνικό Θέατρο, ενώ ο σύζυγός της, Θεόδωρος Αρώνης, εργάστηκε στην κρατική σκηνή τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας της και από το 1935 συμμετείχε σε θιάσους του Ελεύθερου Θεάτρου. Το ζευγάρι, που εκείνη την περίοδο βρίσκεται σε περιοδεία στην Αίγυπτο, δεν συμφωνεί με τις οικονομικές απολαβές που προτείνει αρχικά ο Θεοτοκάς¹¹³¹. Ο τελευταίος βελτιώνει δύο φορές την οικονομική πρόταση προς το ζεύγος Αρώνη¹¹³² και κατόπιν επέρχεται συμφωνία¹¹³³. Ενώ η συνεργασία τους για τη θεατρική περίοδο 1945-1946 θεωρείται πλέον δεδομένη και το γεγονός ανακοινώνεται στον Τύπο¹¹³⁴, στα τέλη του καλοκαιριού του 1945 το ζεύγος Αρώνη ζητά από το Εθνικό Θέατρο την επ' αόριστο αναβολή εκτέλεσης του συμβολαίου¹¹³⁵. Το πλήγμα είναι σημαντικό για την κρατική σκηνή, ιδίως για την απώλεια της Αρώνη· όπως ισχυρίζεται ο Κανελλόπουλος, στις θερινές παραγωγές του 1945 έλειπε από το Εθνικό Θέατρο η ηθοποιός για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους¹¹³⁶. Σε επόμενη συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου ο Θεοτοκάς ενημερώνει πως με έγγραφό της η ελληνική πρεσβεία στο Κάιρο χαρακτηρίζει την παρουσία του ζεύγους Αρώνη εκεί ως χρήσιμη, ενώ με υπόμνημά τους η Μαίρη και ο Θεόδωρος Αρώνης ζητούν από το Υπουργείο Παιδείας να λυθεί η σύμβασή τους με το Εθνικό Θέατρο χωρίς ζημία για τους ίδιους¹¹³⁷. Ο Κανελλόπουλος εισηγείται να ληφθεί υπόψη η «εθνική προπαγάνδα» που επιτελεί ο θίασος στο Κάιρο, ο Θεοτοκάς όμως προτείνει να τιμωρηθούν για την αθέτηση του συμβολαίου¹¹³⁸ και να παραπεμφθούν στην Επιτροπή Αδείας¹¹³⁹. Οι δύο ηθοποιοί θα ενταχθούν τελικά στον θίασο του Εθνικού

¹¹³⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 5/17.3.1945.

¹¹³¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/13.3.1945.

¹¹³² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 5/17.3.1945· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/27.3.1945.

¹¹³³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/3.4.1945.

¹¹³⁴ Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Ο Καλλιτέχνης* 10 (5.5.1945), σ. 3.

¹¹³⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 26/21.8.1945.

¹¹³⁶ Στο ίδιο.

¹¹³⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 28/11.9.1945.

¹¹³⁸ Στο ίδιο.

¹¹³⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 29/18.9.1945.

Θεάτρου τον Σεπτέμβριο του 1946 από τη νέα διοίκηση, υπό τη διεύθυνση του Ροντήρη.

Πέραν των διαπραγματεύσεων που δεν τελεσφόρησαν, οι διεργασίες για τη στελέχωση του θιάσου οδήγησαν στην επίτευξη συνεργασίας με μια πλειάδα ηθοποιών· κάποιιοι ανανέωσαν την εργασιακή σχέση τους με το Εθνικό Θέατρο, όπως οι Νίκος Παρασκευάς, Χριστόφορος Νέζερ, Νίκος Δενδραμής, Θάνος Κωτσόπουλος, Τζαβαλάς Καρούσος, Χρήστος Ευθυμίου, Μαρία Αλκαίου, Έλσα Βεργή κ.ά., ενώ κάποιιοι άλλοι θα εμφανίζονταν για πρώτη φορά στην κρατική σκηνή, όπως η Ελένη Χαλκούση, η Λουίζα Ποδηματά και η Αλέκα Μαζαράκη (μετέπειτα Κατσέλη). Για ορισμένους ηθοποιούς αποφασίστηκε να μην ανανεωθούν τα συμβόλαιά τους· για παράδειγμα, του Σπύρου Μουσούρη, «*ουχί λόγω καλλιτεχνικής ανεπαρκείας, αλλά λόγω επανειλημμένως εκδηλωθείσης απειθαρχίας*»¹¹⁴⁰, και της Καρτάλη, την οποία είχε προσπαθήσει να επιβάλλει η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου κατά την Κατοχή, όπως προαναφέρθηκε. Μετά το ναυάγιο της συμφωνίας με τη Μαίρη Αρώνη θα συζητηθεί επίσης η περίπτωση της Μελίνας Μερκούρη¹¹⁴¹, αλλά δεν θα επέλθει συμφωνία.

Αξίζει να σημειωθεί πως εκείνη την περίοδο θα εγκαταλείψει το θέατρο ο Νίκος Δενδραμής. Μολονότι η σπάνια αυτή απόφαση πρόωρης αποχώρησης ηθοποιού από τη σκηνή, σε ηλικία μόλις σαράντα πέντε ετών, οφείλεται, σύμφωνα με τη σύζυγό του, στη γενικότερη απογοήτευση του ηθοποιού μετά τα γεγονότα των Δεκεμβριανών¹¹⁴², πρέπει συμπληρωματικά να αναφερθεί πως από τη σύντομη παρουσία του Δενδραμή στο Εθνικό Θέατρο το 1945 δεν έλειψαν οι αντιπαραθέσεις του με τη διοίκηση της κρατικής σκηνής. Η διοίκηση καλεί τον ηθοποιό, για να πρωταγωνιστήσει, αρχικά ως «*εκτάκτως αμοιβόμενος*», στο έργο του Γκαλσγουόρθι, *Για λίγη αγάπη* (John Galsworthy, *A Bit o' Love*)¹¹⁴³, και έπειτα να ακολουθήσει η οριστική πρόσληψή του. Ο Δενδραμής ζητά να προσληφθεί άμεσα και η διοίκηση ανταποκρίνεται στο αίτημά του¹¹⁴⁴. Ενώ η παράσταση του αγγλικού έργου

¹¹⁴⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 5/17.3.1945.

¹¹⁴¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 28/11.9.1945.

¹¹⁴² Μπίλλυ Δενδραμή, *Νίκος Δενδραμής. Ευπατρίδης της σκηνής*, Καστανιώτης, Αθήνα 2004, σσ. 100-112.

¹¹⁴³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/13.3.1945.

¹¹⁴⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 5/17.3.1945.

ακυρώνεται «λόγω της μη εισέτι επιτευχθείσης προσλήψεως» του ηθοποιού¹¹⁴⁵, η διοίκηση και ο Δενδραμής θα συνεχίσουν να διαφωνούν για τις οικονομικές απολαβές του τελευταίου¹¹⁴⁶. Αφού ο Δενδραμής έχει πλέον προσληφθεί στο Εθνικό Θέατρο, εμφανίζεται να εκπροσωπεί, μαζί με τον Νίκο Παρασκευά, τους ηθοποιούς της κρατικής σκηνής, σε διαμαρτυρία εν όψει του πιθανού ενδεχόμενου μείωσης αποδοχών που συζητείται στο Διοικητικό Συμβούλιο¹¹⁴⁷. Οι προστριβές του με τη διοίκηση, ωστόσο, δεν περιορίζονται μόνο σε μισθολογικά ζητήματα. Αφού έχει συμμετάσχει σε δύο παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου το καλοκαίρι του 1945, ο Δενδραμής αρνείται να αναλάβει τον ρόλο που του ανατίθεται στην παράσταση του έργου του Ίβεν, *Οι μνηστήρες του θρόνου* (Henrik Ibsen, *Kongs-Emnerne*)¹¹⁴⁸, και ο Θεοτοκάς εισηγείται να ελεγχθεί πειθαρχικά¹¹⁴⁹. το Πειθαρχικό Συμβούλιο επιβάλλει στον ηθοποιό «λίαν επιεικώς ποινήν προστίμου, περικόψας το τέταρτον των μηνιαίων αυτού αποδοχών επί τετράμηνον»¹¹⁵⁰. Η ποινή αυτή οδηγεί τον Δενδραμή στην παραίτηση από το Εθνικό Θέατρο· ο ηθοποιός στέλνει επιστολή στον Κανακάρη-Ρούφο, Πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου, αποκαλύπτοντας την ακριβή αιτία της αποχώρησής του, που οφειλόταν στη συμπεριφορά, κατά τη διανομή των ρόλων, του σκηνοθέτη του ιβενικού έργου, Πέλου Κατσέλη, που δήλωσε πως «θα εδέχετο επιστροφήν ρόλου μόνον παρ' ηθοποιού συμπληρώσαντος δεκαετίαν εν τω Θεάτρω»¹¹⁵¹. Το Συμβούλιο αναθέτει στον Θεοτοκά να «παρατηρήση πειθαρχικώς» τον Κατσέλη και δεν κάνει δεκτή την παραίτηση του Δενδραμή¹¹⁵². ο ηθοποιός, ωστόσο, αναχωρεί χωρίς άδεια για την Αλεξάνδρεια, εγκαταλείποντας το Εθνικό Θέατρο¹¹⁵³. Τον ηθοποιό θα προσπαθήσουν να επαναφέρουν τα επόμενα χρόνια στην

¹¹⁴⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/27.3.1945.

¹¹⁴⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/10.4.1945.

¹¹⁴⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 21/17.7.1945.

¹¹⁴⁸ Ο ιβενικός ήρωας Χάκων Χάκονσον θα ερμηνευθεί τελικά από τον Θάνο Κωτσόπουλο· η αλλαγή αυτή είχε ως αποτέλεσμα την έκτακτη πρόσληψη του Χρήστου Τσαγανέα, που θα ερμηνεύσει τον ρόλο που είχε αναλάβει ο Κωτσόπουλος πριν να αντικαταστήσει τον Δενδραμή. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/25.9.1945).

¹¹⁴⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 29/18.9.1945.

¹¹⁵⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/25.9.1945.

¹¹⁵¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 31/2.10.1945.

¹¹⁵² Στο ίδιο.

¹¹⁵³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 32/9.10.1945.

κρατική σκηνή οι επόμενες διοικήσεις¹¹⁵⁴, ο Δενδραμής όμως δεν θα εμφανιστεί ξανά στο θέατρο.

Πρέπει ακόμα να επισημανθεί πως κατά την περίοδο αυτή, σε αντίθεση με την Κατοχή, δεν επέτρεψε ο Θεοτοκάς να εμφανιστούν κρούσματα παρεμβάσεων των μελών της διοίκησης σε ζητήματα αμιγώς καλλιτεχνικά, όπως η συγκρότηση των διανομών¹¹⁵⁵. Οι προσπάθειες της διοίκησης, ωστόσο, να ενισχυθεί επαρκώς ο θίασος του Εθνικού Θεάτρου δεν θα επιφέρουν θεαματικά αποτελέσματα. Η πληρότητα και η ποικιλία ερμηνευτών στις διανομές των παραστάσεων που αποζητούν οι κριτικοί και το κοινό, αναπολώντας διαρκώς το δυναμικό της προπολεμικής κρατικής σκηνης, είναι, στις παρούσες συνθήκες, σχεδόν αδύνατο να επιτευχθούν.

¹¹⁵⁴ Τόσο ο Ροντήρης (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/16.9.1946) όσο και ο Θεοτοκάς στη δεύτερη διευθυντική θητεία του (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 17/9.2.1951) θα εισηγηθούν, χωρίς αποτέλεσμα, την πρόσληψη του Δενδραμή στο Εθνικό Θέατρο.

¹¹⁵⁵ Για παράδειγμα, προκαλείται συζήτηση στο Διοικητικό Συμβούλιο, επειδή η Έλσα Βεργή αντικαταστάθηκε από την Τζένη Περίδου στη διανομή της πρώτης παραγωγής της νέας διεύθυνσης, τη *Φλωρεντινή τραγωδία* του Όσκαρ Γουάιλντ (Oscar Wilde, *A Florentine Tragedy*): «Ο κ. Κυβερνητικός Επίτροπος ερωτά τον κ. Γενικόν Διευθυντήν διατί αντικατεστάθη η Δις Βεργή διά της Κας Περίδου εις τον ρόλον της Μπιάνκας και εάν περί του ορθού της αντικαταστάσεως ταύτης υπάρχει υπεύθυνος γνώμη των σκηνοθετών. Ο κ. Γενικός Διευθυντής απαντά καταφατικώς, προσθέτων ότι, τα ζητήματα διανομής διαφεύγουν της αρμοδιότητος του Συμβουλίου. Ο κ. Κυβερνητικός Επίτροπος εξηγεί ότι εξήτησε απλώς πληροφορίαν». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/13.3.1945).

3.3.7. Οι προσπάθειες ανανέωσης του ρεπερτορίου

Κατά την περίοδο της διεύθυνσης του Θεοτοκά το Εθνικό Θέατρο μπορεί μετά από πολλά χρόνια να επιλέξει και να προγραμματίσει, σε συνθήκες ελευθερίας, το δραματολόγιο που θα παρουσιάσει. Μετά τα χρόνια της ξένης κατοχής, αλλά και της μεταξικής δικτατορίας που προηγήθηκε, οι άνθρωποι της κρατικής σκηνής μπορούν να καταρτίσουν το ρεπερτόριό της σχεδόν απερίσπαστα: με την εξαίρεση της παρέμβασης των Άγγλων στην παρουσίαση του έργου του Σέριφ, *Το τέλος του ταξιδιού* (Robert Cedric Sherriff, *Journey's End*), που προαναφέρθηκε, η διοίκηση θα προσπαθήσει έμπρακτα να ανανεώσει το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου, χωρίς άλλες παρεμβάσεις. Σχετικά με τον αγγλικό παράγοντα, μπορεί ακόμα να επισημανθεί πως η πρόθεση παρουσίασης του έργου του Γκαλσγουόρθι, *Για λίγη αγάπη* (John Galsworthy, *A Bit o' Love*), λίγες μόνο ημέρες μετά τη λογοκρισία του έργου του Σέριφ, ενδεχομένως οφειλόταν σε μια νέα απόπειρα ένδειξης καλής θέλησης της διοίκησης προς τους Βρετανούς¹¹⁵⁶.

Σε αυτή την περίοδο το Εθνικό Θέατρο θα παρουσιάσει δώδεκα νέες παραγωγές: την άνοιξη του 1945, σε ενιαία παράσταση, τη *Φλωρεντινή τραγωδία* του Όσκαρ Γουάιλντ (Oscar Wilde, *A Florentine Tragedy*) και τον *Κύριο ντε Πουρσονιάκ* του Μολιέρου (Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*): το καλοκαίρι του 1945 τον *Έμπορο της Βενετίας* του Σαίξπηρ (William Shakespeare, *The Merchant of Venice*), τον *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ (Микόλα Βασίλβιτς Γόγκολ, *Ревизор*) και την *Αρλεζιάνα* του Ντωντέ με τη μουσική του Μπιζέ (Alphonse Daudet-Georges Bizet, *L'Arlésienne*): τη χειμερινή περίοδο 1945-1946, τους *Μνηστήρες του θρόνου* του Ίψεν (Henrik Ibsen, *Kongs-Emnerne*), το *Μπλοκ C* του Ηλία Βενέζη, το έργο του Άντερσον, *Στο γέρμα του χειμώνα* (Maxwell Anderson, *Winterset*), τον *Λυτρωμό* του Θάνου Κωτσόπουλου (τα δύο τελευταία έργα στο πλαίσιο λειτουργίας της «Πρωτοποριακής Σκηνής»), το έργο του Σαλακρού, *Η γη είναι σφαίρα* (Armand Salacrou, *La Terre est ronde*), τον *Ηλίθιο* του Μανώλη Σκουλούδη, διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι, και τον *Καποδίστρια* του Νίκου Καζαντζάκη. Στις παραστάσεις μπορεί –συμπληρωματικά– να αναφερθεί το έργο του Αλφρέ ντε Μισέ, *Μια πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή* (Alfred de Musset, *Il*

¹¹⁵⁶ Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου...*, ό.π., σ. 386.

faut qu'une porte soit ouverte ou fermée), που παρουσιάστηκε άπαξ στο θέατρο «Ολύμπια» στις 14.7.1945, ημέρα της γαλλικής Εθνικής Εορτής.

Σχετικά με τη θέση στο δραματολόγιο της κρατικής σκηνης των δύο πρώτων παραγωγών της νέας διοίκησης, της *Φλωρεντινής τραγωδίας* και του *Κυρίου ντε Πουρσονιάκ*, είναι αναγκαία μια επισήμανση: όπως ήδη αναφέρθηκε, οι παραστάσεις αυτών των δύο έργων αποφασίστηκαν και πραγματοποιήθηκαν «βιαστικά»¹¹⁵⁷, ταυτόχρονα με επαναλήψεις παραγωγών της κατοχικής περιόδου¹¹⁵⁸, υπό την ασφυκτική πίεση του Υπουργείου Οικονομικών που απαιτούσε την άμεση έναρξη εργασιών του Εθνικού Θεάτρου. Στην πραγματικότητα, τα δύο αυτά έργα δεν συμπεριλαμβάνονταν στους σχεδιασμούς της διοίκησης και θεωρήθηκαν μια λύση ανάγκης από τους ανθρώπους της κρατικής σκηνης: είναι χαρακτηριστικό το γεγονός πως ο Θεοτοκάς δεν τα αναφέρει στο δραματολόγιο μαζί με τα υπόλοιπα έργα στο απολογιστικού χαρακτήρα άρθρο του¹¹⁵⁹, ενώ δεν συμπεριλαμβάνονται καν στο έντυπο πρόγραμμα της τελευταίας, όπως έμελλε να συμβεί, παράστασης της περιόδου Θεοτοκά, όπου παρατίθεται η έως τότε εργασία της κρατικής σκηνης¹¹⁶⁰.

Σε γενικές γραμμές το δραματολόγιο χαρακτηρίζεται από την παρουσίαση κλασικών έργων, με την άμεση επαναφορά στην κρατική σκηνή του απαγορευμένου στην Κατοχή Σαίξπηρ και με την πανελλήνια πρώτη ενός ιψενικού έργου, από την απόπειρα διερεύνησης της νεότερης δραματουργίας, με τα γραμμένα στα τελευταία μεσοπολεμικά χρόνια έργα του Άντερσον και του Σαλακρού, και από την ισχυρή παρουσία του ελληνικού έργου¹¹⁶¹. Σχετικά με την ελληνική παραγωγή μάλιστα, η

¹¹⁵⁷ Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 461.

¹¹⁵⁸ Επαναλήφθηκαν ο *Ταρτούφος*, το *Μεγάλο παιχνίδι* και τα *Αρραβωνιάσματα*.

¹¹⁵⁹ Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 463.

¹¹⁶⁰ Ανων., «Η κίνηση του Εθνικού Θεάτρου», στο: Νίκου Καζαντζάκη *Καποδίστριας*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σσ. 13-15.

¹¹⁶¹ Οι βασικοί άξονες πάνω στους οποίους κινήθηκε η τότε διοίκηση για το δραματολόγιο συνοψίζονται σε άρθρο του Καραντινού στο τέλος της περιόδου 1945-1946: «Συχνά υποστηρίζεται μ' ευκολία η άποψη, ότι ένα Εθνικό Θέατρο πρέπει να περιορίζεται στη σιγουριά των κλασσικών και να μη διακινδυνεύει πραγματοποιήσεις με έργα που δεν έχουν κριθεί από το χρόνο. Είναι μια άποψη που φοβούμαι, την υποστηρίζουν εκείνοι που τους αρέσει να ταμπουρώνονται πίσω από τις χτυπητές και αναμφισβήτητες φίρμες ενός Ευριπίδη, ενός Σαίξπηρ ή ενός Μολιέρου. Γιατί αληθινά, είναι πολύ εύκολο να φορτώνεις τα βάρη της εσωτερικής σου νοθρότητας απάνου σε μεγάλα ονόματα και να ησυχάζεις. Θα κάνω κουραστική επανάληψη αν θελήσω πάλι ν' αναπτύξω κι εδώ πως για να κάνουμε πετάματα προς το Σαίξπηρ και τον Ευριπίδη πρέπει να πατούμε στέρεα στα πόδια μας τα τωρινά, αλλιώς θα είναι ψέμματα πως πάμε προς αυτούς γιατί τους νιώθουμε. Ύστερ' από τον τόπο μας και το δικό μας, έρχεται η εποχή μας, το σύγχρονο το ξένο. Είναι λοιπόν απαράδεχτο να στενεύουν οι ορίζοντες ενός επίσημου μάλιστα και υπεύθυνου οργανισμού και ν' αποκλείεται από τον κύκλο της δράσης του η σύγχρονη πραγματικότητα. [...] Δίπλα στην κύρια θέση που πρέπει να κρατούν οι κλασσικοί στο δραματολόγιο ενός

κρατική σκηνή κατά τη διεύθυνση του Θεοδοκά, χωρίς να στραφεί στους συγγραφείς που επικρατούσαν στην ελληνική σκηνή κατά τον Μεσοπόλεμο (όπως ο Ξενοπούλος, ο Μελάς, ο Παντελής Χορν), αλλά με την πρώτη παρουσίαση έργου του Καζαντζάκη, με το έργο του Σκουλούδη (που αποτελούσε βέβαια επιλογή της κατοχικής διοίκησης¹¹⁶²), με την ευκαιρία που δίνεται στον Κωτσόπουλο και με την απόπειρα του Βενέζη να περάσει στη δραματουργία¹¹⁶³, δίνει στο ελληνικό έργο μια πρωτόγνωρη θέση στο δραματολόγιο¹¹⁶⁴. είναι αποκαλυπτικό το γεγονός πως κατά τη χειμερινή περίοδο 1945-1946 στο Εθνικό Θέατρο τα ελληνικά έργα υπερτερούν αριθμητικά των ξένων.

Πρέπει ακόμα να αναφερθεί πως η παρουσίαση του μονόπρακτου έργου του Αλφρέ ντε Μισέ και της *Αρλεζιάνας*, εντάσσεται στην εκπεφρασμένη προσπάθεια της διοίκησης για τη σύσφιξη των ελληνογαλλικών σχέσεων¹¹⁶⁵. και η ένταξή τους στο ρεπερτόριο της κρατικής σκηνής ενδεχομένως δημιούργησε ένα θετικό κλίμα (αν δεν βοήθησε αποφασιστικά) για τη λήψη των υποτροφιών της γαλλικής κυβέρνησης που εξασφάλισε το Εθνικό Θέατρο για τους ηθοποιούς του το καλοκαίρι του 1945.

Οι αρνητικές επισημάνσεις της Κριτικής για το δραματολόγιο της διεύθυνσης Θεοδοκά έχουν ποικίλες αφετηρίες. Σε γενικές γραμμές, η επιλογή των δύο εναρκτήριων έργων μετά την Απελευθέρωση έδωσε την αφορμή για τις πρώτες επιθέσεις στη νέα διοίκηση από μερίδα του Τύπου, που έκρινε πως θα έπρεπε η κρατική σκηνή να δείξει, ιδίως σε εκείνη τη χρονική συγκυρία, ότι στην Ελλάδα

σοβαρού θεάτρου, η θέση της σοβαρής σύγχρονης ξένης παραγωγής, ακριβώς όπως και της σύγχρονης εγχώριας, είναι αδιαμφισβήτητη». (Καραντινός, «Το Εθνικό Θέατρο», ό.π., σ. 125).

¹¹⁶² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/27.12.1943.

¹¹⁶³ Το *Μπλοκ C* του Βενέζη δεν αποτελεί μόνο ένα έργο εμπνευσμένο από τα πρόσφατα γεγονότα της Κατοχής, αλλά εντάσσεται, σύμφωνα με λογοτέχνες της εποχής, στην ευρύτερη απόπειρα αρκετών πεζογράφων εκείνων των χρόνων να δοκιμαστούν στη θεατρική γραφή. Βλ. για παράδειγμα: Στέλιος Ξεφλούδας, «Το ποιητικό θέατρο», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ', τχ. 4 (Αύγουστος 1947), σ. 126.

¹¹⁶⁴ Το πάγιο αίτημα πολλών ανθρώπων του θεάτρου για την έμπρακτη ενίσχυση από το Εθνικό Θέατρο της εγχώριας δραματουργίας βρίσκεται, παρά τις επιμέρους αντιρρήσεις για τις επιλογές, ανταπόκριση από τη νέα διεύθυνση. Ο Σιδέρης σημείωνε μόλις ανέλαβε ο Θεοδοκάς: «Ο κ. Θεοδοκάς πρέπει να το κάνει [το Εθνικό Θέατρο] ελληνικό· να βοηθήσει τα ελληνικά έργα να εκφραστούν. Αν αυτό δε γίνει, δε θα πει πως δεν υπάρχουν τα έργα, θα πει ότι δεν υπάρχουν άνθρωποι να ψάξουν να τα βρουν και να τα εκμαιεύσουν». (Σιδέρης, «Μερικές ματιές», ό.π., σ. 11).

¹¹⁶⁵ «Το ανέβασμα της “Αρλεζιάνας” στη Θερινή Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου έχει ένα γενικότερο νόημα. Είναι μια καλοκαιρινή ελληνογαλλική εορτή. Θελήσαμε να τονίσουμε, από την ελληνική πλευρά, την επανάληψη των αρχαίων και πατροπαράδοτων πνευματικών σχέσεων ανάμεσα στα δύο έθνη, των σχέσεων που είχε διακόψει προσωρινά, όλα αυτά τα φοβερά χρόνια, η κοινή εχθρική κατοχή». (Γιώργος Θεοδοκάς, «Το νόημα της σημερινής παράστασης», στο: Αλφόνσου Ντωντέ *Αρλεζιάνα* με την μουσική του Μπιζέ, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Θερινή Σκηνή, Κήπος του Κλαυθμώνος, Περίοδος θέρους 1945, σ. 4).

υπάρχει «θέατρον εθνικόν»¹¹⁶⁶. Στη συνέχεια, δύο από τις καλοκαιρινές παραστάσεις, *Ο έμπορος της Βενετίας* και ο *Επιθεωρητής*, θεωρήθηκε πως αποτελούν επαναλήψεις, επειδή είχαν παρουσιαστεί στο Εθνικό Θέατρο πριν από τον πόλεμο¹¹⁶⁷, παρά το γεγονός πως επρόκειτο για νέες παραγωγές. Τα δύο έργα της «Πρωτοποριακής Σκηνης» συγκέντρωσαν σε μεγάλο βαθμό τα βέλη των κριτικών, όχι μόνο για την αξία τους καθαυτή, αλλά, πολύ περισσότερο, για τη δυνατότητα ένταξής τους σε μια «δεύτερη σκηνή» που ευαγγελιζόταν την ανανέωση και τον πειραματισμό. Τέλος, ο *Καποδίστριας* αποτέλεσε την αφορμή, όπως ήδη αναφέρθηκε, για μια σφοδρή επίθεση στην κρατική σκηνή, με ελατήρια κατεξοχήν πολιτικά και κομματικά.

Σχετικά με τα υπόλοιπα έργα που συζητήθηκαν εκείνη την περίοδο κατά τις διεργασίες για τη συγκρότηση του δραματολογίου (και πέραν του σχεδιαζόμενου ρεπερτορίου της «Πρωτοποριακής Σκηνης» που ήδη αναφέρθηκε), πρέπει πρωτίστως να γίνει μια ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα διαπίστωση· κατά την περίοδο της διεύθυνσης Θεοτοκά δεν παρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο αρχαίο δράμα. Το γεγονός δεν οφείλεται στο μειωμένο ενδιαφέρον των ανθρώπων της διοίκησης για τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, αλλά, αντιθέτως, στη νέα προσέγγιση με την οποία ήθελαν να παρουσιαστεί στην κρατική σκηνή το αρχαίο ελληνικό δράμα, μακριά από τη «μίμηση των σχετικών ξένων σκηνοθεσιών (κυρίως γερμανικών, όπως έγινε ως τώρα)» και «με τη δημιουργία μιας καθαυτό ελληνικής σκηνοθεσίας με χρησιμοποίηση των τοπικών στοιχείων»¹¹⁶⁸. η σπουδή με την οποία αντιμετωπίστηκε η υπόθεση του αρχαίου ελληνικού δράματος, σε συνδυασμό με την πρόωρη λήξη της θητείας της διοίκησης,

¹¹⁶⁶ Ο Χουρμούζιος αναφέρει πως το έργο του Μολιέρου είχε μεν επιλεγεί από την κατοχική διοίκηση, αλλά μόνον όταν η απόρριψη άλλων προτάσεων από τη λογοκρισία είχε φέρει σε αδιέξοδο την Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή. Ταυτόχρονα, θεωρεί πως θα έπρεπε η νέα διεύθυνση να στραφεί σε έργα νεοελλήνων συγγραφέων (Καζαντζάκη, Σικελιανού, Ρώτα, Σκουλούδη), ή στον αριστοφανικό *Πλούτο*, που είχε ξεκινήσει πρόβες πριν από την αναστολή λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου από τον Παπανδρέου. (Χ[ουρμούζιος], «Το θέατρον», *ό.π.*: Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. [Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνης]», *ό.π.*, σσ. 229-230).

¹¹⁶⁷ «Υστερα από τον “κ. Πουρσονιάκ”, που είχε ετοιμαστεί για να παιχτεί το 1944, ύστερα από τον “Έμπορο της Βενετίας”, που είχε παιχτεί στα 1938, το Εθνικό μας Θέατρο ανεβάζει τώρα τον “Επιθεωρητή” που είχε παιχτεί το 1935. Καθώς φαίνεται λοιπόν το Εθνικό Θέατρο για μόνο προορισμό του έχει να ανεβάζει το παλαιό του ρεπερτόριο. Πάλι καλά, γιατί έτσι, έχει έτοιμη δουλειά και αποφεύγει τις κακοτοπιές νέου έργου». (Ανων., «Πρόδος», *Φιλολογικά Χρονικά* 30-31 [1-15.6.1945], σ. 300).

¹¹⁶⁸ Ημερολογιακή εγγραφή της 16.2.1942. (Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, *ό.π.*, σ. 329). Οι απόψεις του Θεοτοκά για την αναβίωση του αρχαίου δράματος είναι καταγεγραμμένες ήδη από την περίοδο της Κατοχής.

συνέβαλαν στην απουσία των αρχαίων τραγικών από το δραματολόγιο εκείνης της περιόδου¹¹⁶⁹.

Ωστόσο, εκείνη την περίοδο συζητήθηκαν στους κόλπους της κρατικής σκηνής έργα του Αισχύλου, του Ευριπίδη, αλλά και του Αριστοφάνη. Για τον αρχαίο Έλληνα κωμωδιογράφο, το έργο του οποίου εξακολουθούσε να μην έχει έως τότε παρουσιαστεί από το Εθνικό Θέατρο, τέθηκε προς συζήτηση αρχικά ο *Πλούτος*, που είχε άλλωστε εγκριθεί και περάσει στο στάδιο της προετοιμασίας στα τέλη της κατοχικής περιόδου. Σε συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου τον Μάρτιο του 1945 ο Θεοτοκάς δηλώνει πως η παρουσίαση του έργου «θα προσπορίσει εις το Ίδρυμα ηθικόν όφελος» και προτείνει «να δοθή το απαραίτητον περιθώριον χρόνου εις τον σκηνοθέτην» για την προετοιμασία του· ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας διαφωνεί με την εισήγηση του Θεοτοκά, «λόγω του εσπευσμένου χαρακτήρα της, και υποστηρίζει ότι δεν πρέπει να θυσιασθή το έργον. Θεωρεί την υπόθεσιν της Αρχαίας Κωμωδίας εξ ίσου σημαντική με την τής Τραγωδίας, προσθέτει δε ότι είναι αδύνατον εντός διαστήματος ενός μόλις μηνός να επιτευχθή άρτιον καλλιτεχνικώς αποτέλεσμα»· ο Κανελλόπουλος προσθέτει ότι «δεν αποκλείεται ο σκηνοθέτης να έχη από μακρού μελετήσει το αφορών την αρχαίαν κωμωδίαν πρόβλημα, να έχη καταλήξη εις συγκεκριμένας λύσεις και, κατά συνέπειαν, να είναι ήδη ώριμος διά την διδασκαλίαν»· αποφασίζεται τελικά ο Καραντινός «να προχωρήση εις την διδασκαλίαν του “Πλούτου” εφ’ όσον, εννοείται, αναλαμβάνη και την καλλιτεχνικήν ευθύνην της παραστάσεως»¹¹⁷⁰.

Έναν μήνα μετά το ενδιαφέρον στρέφεται και στις *Νεφέλες*· η διοίκηση αναθέτει στον Κώστα Βάρναλη, που είχε μεταφράσει και τον *Πλούτο*, να ετοιμάσει τη μετάφραση του έργου¹¹⁷¹ και τα δύο αριστοφανικά έργα περιλαμβάνονται στο δραματολόγιο που εγκρίνεται για τη θεατρική περίοδο 1945-1946¹¹⁷². Η διεύθυνση φαίνεται πως μάλλον προσανατολιζόταν προς τις *Νεφέλες*, αφού αυτό ήταν το αριστοφανικό έργο που ανακοίνωσε και στον Τύπο ο Θεοτοκάς, εκφράζοντας

¹¹⁶⁹ Πρέπει να προστεθεί πως η πρόθεση της διεύθυνσης να αναθέσει στον Λίνο Καρζή τη σκηνοθεσία μιας τραγωδίας και η άμεση υπαναχώρησή της συνέβαλαν, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στο γεγονός πως δεν συμπεριλήφθηκε τελικά το αρχαίο δράμα στο δραματολόγιο της κρατικής σκηνής το καλοκαίρι ή το φθινόπωρο του 1945. Στη συνέχεια, το ζήτημα της παρουσίασης αρχαίου δράματος μετατέθηκε για το φθινόπωρο του 1946, οι πολιτικές εξελίξεις όμως επέφεραν την αλλαγή της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου.

¹¹⁷⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/27.3.1945.

¹¹⁷¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/1.5.1945.

¹¹⁷² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/29.5.1945.

παράλληλα την απορία του για τον παραγκωνισμό του Αριστοφάνη από την κρατική σκηνή:

«Σαν ελληνικό κλασσικό δείγμα εγκρίναμε τις “Νεφέλες” του Αριστοφάνη. Αναρωτιέμαι για ποιο λόγο η ελληνική σκηνή έδειξε πάντα τέτοια αδιαφορία για το μεγάλο μας κωμωδιογράφο, και γιατί το Εθνικό Θέατρο, με τις καθιερωμένες του από χρόνια “αρχαίες περιόδους” δεν προσέγγισε ποτέ τον Αριστοφάνη, έστω και για μια απόπειρα»¹¹⁷³.

Αξίζει να σημειωθεί πως τελικά οι *Νεφέλες*, στη μετάφραση του Βάρναλη και σε σκηνοθεσία του Καραντινού, όπως ακριβώς δηλαδή σχεδιάζονταν την άνοιξη του 1945, επρόκειτο να αποτελέσουν την πρώτη παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας από το Εθνικό Θέατρο το 1951.

Προς τα τέλη του 1945, ωστόσο, ο Ευριπίδης μάλλον παραμερίζει τον Αριστοφάνη· η Καλλιτεχνική Επιτροπή εγκρίνει για το καλοκαίρι του 1946, αρχικά τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου και τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη¹¹⁷⁴. Τελικά, οι *Φοίνισσες*, σε μετάφραση του Νικόλαου Ποριώτη, είχαν αποτελέσει την οριστική επιλογή της κρατικής σκηνής στον τομέα του αρχαίου δράματος· θα παρουσιάζονταν, σύμφωνα με τον προγραμματισμό, το φθινόπωρο του 1946 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού¹¹⁷⁵.

Σχετικά με την υπόθεση της αναβίωσης του αρχαίου δράματος πρέπει ακόμα να σημειωθεί πως, με αφορμή την πρόταση του Υπουργού Παιδείας, Αθανασιάδη-Νόβα, να λειτουργήσει ένα «ανεξάρτητο Ινστιτούτο του Αρχαίου Θεάτρου», η διεύθυνση Θεοτοκά είχε αποφασίσει να ιδρύσει εντός του οργανισμού του Εθνικού Θεάτρου «ένα τμήμα ειδικό για τα ζητήματα του αρχαίου δράματος» και, παράλληλα, «ένα τμήμα της Δραματικής Σχολής, που θα μόρφωνε τους χορευτές»¹¹⁷⁶.

¹¹⁷³ Α. Σ., «Θεατρικές προοπτικές», *ό.π.*, σ. 27.

¹¹⁷⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 40/11.12.1945.

¹¹⁷⁵ «Η καλλιτεχνική επιτροπή του “Εθνικού” υπό την προεδρία του γενικού διευθυντού του κ. Γ. Θεοτοκά κατέληξε κατ’ αρχήν εις απόφασιν αναφορικός με την αρχαίαν τραγωδίαν, η οποία θα διδαχθή το προσεχές φθινόπωρον εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού. Εις ειδικήν σύσκεψιν, καθ’ ην παρέστη και ο υπουργός της Παιδείας κ. Αθανασιάδης-Νόβας, απεφασίσθη όπως προκριθούν προς τον σκοπόν αυτόν αι “Φοίνισσαι” του Ευριπίδου». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Εθνος*, 25.1.1946). Βλ. επίσης: Ανων., «Η κίνηση του Εθνικού Θεάτρου», στο: Νίκου Καζαντζάκη *Καποδίστριας*, Πρόγραμμα της παράστασης, *ό.π.*, σ. 15· Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 464.

¹¹⁷⁶ Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 465. Ο Πέτρος Χάρης, μερικούς μήνες αργότερα, αναφέρεται, με άλλη αφορμή, στο ζήτημα του σχεδιαζόμενου οργανισμού αρχαίου δράματος από τη διεύθυνση Θεοτοκά: «Η

Επιστρέφοντας στο ξένο ρεπερτόριο, ανάμεσα στους σχεδιασμούς της περιόδου εκείνης ασφαλώς ξεχωρίζει η απόφαση της διεύθυνσης να παρουσιάσει, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, το έργο του Λόρκα. Το 1945 δημοσιεύονται, σχεδόν ταυτόχρονα, δύο μεταφράσεις του *Ματωμένου γάμου* (Federico García Lorca, *Bodas de sangre*) από τον Νίκο Γκάτσο και τον Γιώργο Σεβαστίκογλου¹¹⁷⁷. Η Καλλιτεχνική Επιτροπή στα τέλη Μαΐου 1945 εισηγείται, μεταξύ άλλων έργων, τον *Ματωμένο γάμο*· ο Καρθαίος είναι ο μόνος που εκφράζει επιφυλάξεις για το έργο, στο οποίο «δεν αναγνωρίζει άλλο προσόν πλην το του ηθογραφικού στοιχείου με τινες στίχους, κατ' αυτόν ασυναρτήτους»¹¹⁷⁸. Το έργο πάντως εγκρίνεται από το Διοικητικό Συμβούλιο και προγραμματίζεται να παρουσιαστεί, στη μετάφραση του Γκάτσου¹¹⁷⁹, κατά τη χειμερινή περίοδο 1945-1946. Μολονότι το έργο εξαγγέλλεται από τον Θεοτοκά ως υπόδειγμα ποιητικού θεάτρου¹¹⁸⁰, ανακοινώνεται στο έντυπο πρόγραμμα των *Μνηστήρων του θρόνου*¹¹⁸¹ και στον Τύπο δημοσιεύονται άρθρα για την πολυαναμενόμενη πανελλήνια πρώτη εμφάνιση του συγγραφέα¹¹⁸², εν τούτοις δεν θα παρουσιαστεί τελικά από το Εθνικό Θέατρο· τρία χρόνια αργότερα, το 1948, το ελληνικό κοινό θα έρθει σε επαφή, για πρώτη φορά, με τη δραματουργία του Λόρκα μέσα από την παράσταση του *Ματωμένου γάμου* που σκηνοθετεί ο Κάρολος Κουν στο Θέατρο Τέχνης.

συνεδρίαση ήταν της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου –πρόεδρός της ο τότε υπουργός της Παιδείας κ. Γ. Αθάνας– και το σχέδιο ήρθε σαν ομαδικό αίτημα: έπρεπε επιτέλους να ιδρυθεί ένας ξεχωριστός οργανισμός αρχαίου θεάτρου, να στεγαστεί έστω στο Εθνικό Θέατρο, αλλά να περιοριστεί στον προορισμό του και να δώσει, έπειτ' από όλες τις δυνατές προσπάθειες, να δώσει κάποτε την ελληνική ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας, αισθητικά δικαιωμένη και ιστορικά δικαιολογημένη, ανεξάρτητη από άλλους τρόπους ερμηνείας (από τη γερμανική, λ.χ., ή τη γαλλική) και ελεύθερη από έμμεσες ή άμεσες επιδράσεις». (Πέτρος Χάρης, «Επικίνδυνο ταξίδι», *Νέα Εστία* 457 (15.7.1946), σ. 710).

¹¹⁷⁷ Βιρχίνια Λόπεθ Ρέθιο, *Το Φεγγάρι το Μαχαίρι τα Νερά. Ο Λόρκα στην Ελλάδα*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 2006, σ. 62, υποσημ. 11.

¹¹⁷⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/29.5.1945.

¹¹⁷⁹ «Το “Εθνικό Θέατρο” ενέκρινε για το χειμερινό δραματολόγιό του την τραγωδία του Λόρκα “Ματωμένος Γάμος”, κατά τη μετάφραση του ποιητή Ν. Γκάτσου». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Ελεύθερα Γράμματα* 2 [12.5.1945], σ. 15).

¹¹⁸⁰ Ο Θεοτοκάς αναφέρει το έργο με τον τίτλο *Ματωμένα στέφανα*, όπως δηλαδή είχε τιτλοφορήσει το έργο ο Σεβαστίκογλου στη μετάφρασή του: «Όσο για τα σύγχρονα ξένα έργα, τελειωτική απόφαση έχουμε πάρει μόνο για την τραγωδία του Λόρκα “Ματωμένα Στέφανα”, που είναι ένα θαυμάσιο δείγμα ποιητικής τραγωδίας της εποχής μας, συνδυάζοντας τη δωρική λιτότητα των κλασσικών με την πλούσια παράδοση της νεότερης λογογραφίας». (Α. Σ., «Θεατρικές προοπτικές», *ό.π.*, σ. 27).

¹¹⁸¹ Ανων., «Το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου», στο: *Ίψεν Οι μνηστήρες του θρόνου*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σ. 15.

¹¹⁸² Βλ. ενδεικτικά: Κλ[έων] Παράσχος, «Ο ματωμένος γάμος του Λόρκα», *Δημοκρατικά Χρονικά* 3 (16.7.1945), σ. 10.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ο προγραμματισμός για την παρουσίαση του επόμενου, μετά τον *Έμπορο της Βενετίας*, σαιξπηρικού έργου· από την Καλλιτεχνική Επιτροπή προκρίνονται δύο έργα του Άγγλου βάρδου, το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* και το *Ημέρωμα της στρίγκλας* (William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream, The Taming of the Shrew*)¹¹⁸³. Το ενδιαφέρον εντοπίζεται στο γεγονός πως η διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου αναθέτει τη μετάφραση του *Όνειρου καλοκαιρινής νύχτας* στον Γιώργο Σεφέρη· η επιλογή αυτή συναντά τις ενστάσεις του Καρθαίου, που θεωρεί πως δεν πρέπει να αγνοούνται οι υπάρχουσες μεταφράσεις του έργου¹¹⁸⁴. Το έργο θα συμπεριληφθεί τελικά στο ρεπερτόριο της χειμερινής περιόδου 1945-1946¹¹⁸⁵, τη σκηνοθεσία του θα αναλάβει ο Καραντινός¹¹⁸⁶, αλλά δεν θα παρουσιαστεί· και ο Σεφέρης δεν θα προχωρήσει ποτέ σε μετάφραση σαιξπηρικού έργου.

Στο σχεδιαζόμενο δραματολόγιο θα συμπεριληφθούν ακόμα η *Μπόρα* του Οστρόφσκι (Алекса́ндр Никола́евич Остро́вский, *Гроза*), το έργο του Αλφρέ ντε Μισέ, *Δεν παίζουν με τον έρωτα* (Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*), ο *Αυτοκράτορας Τζόουνς* του Ευγένιου Ο' Νηλ (Eugene Gladstone O'Neill, *The Emperor Jones*), η *Αγία Ιωάννα* του Τζωρτζ Μπέρναρ Σω (George Bernard Shaw, *Saint Joan*) και ο *Κλήρος του μεσημεριού* του Κλωντέλ (Paul Claudel, *Partage de midi*), για το οποίο ο Καρθαίος εκφράζει αντιρρήσεις, επειδή «η λυρική μορφή αυτού και η παντελής έλλειψις σκηνικής δράσεως θα έχωσι μοιραίαν συνέπειαν κατά την διδασκαλίαν αυτού»¹¹⁸⁷. από την ελληνική παραγωγή θα συμπεριληφθεί ακόμα η *Θεοδώρα* του Λουκή Ακρίτα¹¹⁸⁸.

Την κορυφαία θέση στους σχεδιασμούς της κρατικής σκηνης πάντως θα έχει η *Σίβυλλα* του Άγγελου Σικελιανού. Άλλωστε, η συγκίνηση που είχε προκαλέσει η δημόσια ανάγνωσή της από τον ποιητή τις πρώτες ημέρες του ελληνοϊταλικού πολέμου ήταν ακόμα νωπή. Σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της θητείας της η διεύθυνση

¹¹⁸³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/29.5.1945.

¹¹⁸⁴ «Ως προς την ανάθεσιν δε μεταφράσεως έργων του Σαιξπηρ διά τα οποία υπάρχει ήδη τοιαύτη, φρονεί ότι θα ήτο σκόπιμον διά το Θέατρον να εξετάζη μετά προσοχής και καλής πίστεως τας εν λόγω μεταφράσεις, πριν ή παραγγείλη άλλας». (Στο ίδιο).

¹¹⁸⁵ Ανων., «Το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου», στο: Ίψεν *Οι μνηστήρες του θρόνου*, Πρόγραμμα της παράστασης, ό.π., σ. 15.

¹¹⁸⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 27/4.9.1945.

¹¹⁸⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/29.5.1945.

¹¹⁸⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 19/3.7.1945.

Θεοτοκά θα προσπαθήσει επίμονα να πραγματοποιήσει τη σκηνική παρουσίαση του έργου του Σικελιανού, ανάγοντας την παράσταση της *Σίβυλλας* στο σημαντικότερο εγχείρημά της¹¹⁸⁹.

Τον Μάιο του 1945 ο Κατσίμπαλης εκφράζει την ευχή η *Σίβυλλα* να αποτελέσει ένα από τα πρώτα έργα που θα παρουσιάσει το Εθνικό Θέατρο, «τόσον δι' αυτήν την δραματικήν της αξίαν, όσον και διά την συμβολικήν επικαιρότητα του μύθου αυτής, θίγοντος κατά τρόπον τόσον καλλιτεχνικώς επιτυχή την αιωνίαν αντίθεσιν Ελλάδος Ρώμης»¹¹⁹⁰. Παρά τις αντιρρήσεις των Συναδινού και Καρθαίου για τη θεατρικότητα του κειμένου¹¹⁹¹, το Διοικητικό Συμβούλιο συμπεριλαμβάνει το έργο στο δραματολόγιο. Η Καλλιτεχνική Επιτροπή εισηγείται «όπως διδαχθή εν υπαιθρίω θεάτρω μόνον, και υπό εορταστικόν και πανηγυρικόν χαρακτήρα» και αποφασίζεται να παρουσιαστεί, σε σκηνοθεσία του Καραντινού, το φθινόπωρο του 1945 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού¹¹⁹². Ο Θεοτοκάς ενημερώνει το Διοικητικό Συμβούλιο πως το κόστος της παράστασης είναι ιδιαίτερα υψηλό· εκτιμώντας παράλληλα πως δεν προβλέπει «ταμειακήν απόδοσιν», αποφασίζεται να αναζητηθεί έκτακτη χρηματοδότηση για την πολυδάπανη παραγωγή στο Υπουργείο Οικονομικών¹¹⁹³. Ο Κανακάρης-Ρούφος ενημερώνει πως ο Υπουργός Οικονομικών δεσμεύτηκε για την κάλυψη του κόστους παραγωγής, ενώ το Διοικητικό Συμβούλιο επισημαίνει πως πρέπει να πεισθούν τα μέλη της κυβέρνησης πως η υπόθεση της *Σίβυλλας* αποτελεί «πνευματική και εθνική προσπάθεια»¹¹⁹⁴. Εν τω μεταξύ, όταν ο Καραντινός, σε στενή συνεργασία με τον Σικελιανό, γνωστοποιήσουν τους υπόλοιπους συντελεστές της

¹¹⁸⁹ «Από την πρώτη μέρα που πήγα στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου, είχα στο νου μου να εισηγηθώ το ανέβασμα του έργου αυτού, και για τους τίτλους του τους εθνικούς και για την ποιητική του αξία και για να τιμηθεί προσωπικά, με τον πιο επιβλητικό τρόπο, ο ποιητής που είναι η μεγαλύτερη μορφή του σημερινού Ελληνισμού». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 472).

¹¹⁹⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/29.5.1945.

¹¹⁹¹ «Ο κ. Θ. Συναδινός παρά την εκτίμησιν ην τρέφει προς το ποιητικόν έργον του Αγγ. Σικελιανού διατυπώνει τας αντιρρήσεις του ως προς την δραματικήν πνοήν της τραγωδίας “Σίβυλλα”, φρονών ότι εις το εν λόγω έργον προέχει μόνον η ακατάσχετος λυρική πνοή, ήτις είναι και το μοναδικόν προσόν του, αλλ’ εξ αντιθέτου και παντελής η ανυπαρξία της δραματικής συγκρούσεως, ήτις και μόνη προσδίδει εις ένα έργον την μορφήν του “θεάτρου”. Ο κ. Καρθαίος συμφωνεί με τας επί του θέματος τούτου αντιλήψεις του κ. Θ. Συναδινού [...]». (Στο ίδιο).

¹¹⁹² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 19/3.7.1945.

¹¹⁹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 20/10.7.1945.

¹¹⁹⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 22/24.7.1945.

παραγωγής, προκαλείται μια ευρεία συζήτηση στο Διοικητικό Συμβούλιο, ιδίως για το εύρος των αρμοδιοτήτων του σκηνοθέτη¹¹⁹⁵.

Στα μέσα Αυγούστου 1945 το Υπουργείο Οικονομικών δεν έχει ακόμα προχωρήσει τις διαδικασίες για την έκτακτη επιχορήγηση της παράστασης και τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου, εμφανώς ενοχλημένα, συζητούν το ενδεχόμενο αναβολής της *Σίβυλλας* για το τέλος της άνοιξης του 1946, αφού σε λίγο «δεν θα είναι πλέον ο χρόνος επαρκής διά την προετοιμασίαν του Θιάσου προς αναβίβασιν ταύτης»· ο Κανελλόπουλος δηλώνει απογοητευμένος από τη στάση της Κυβέρνησης, καθώς θεωρεί πως η παράσταση «θα ασκήση γόνιμον ηθοπλαστικήν επίδρασιν εις τας ψυχάς των νέων, οι οποίοι μετεωρίζονται σήμερον ανερμάτιστοι από ιδεολογίας εις ιδεολογίαν» και τελικά αποφασίζεται να αναμείνουν μερικές ημέρες ακόμα¹¹⁹⁶. Ο Θεοτοκάς συναντάται με τον Υπουργό Οικονομικών, Γεώργιο Μαντζαβίνο, ο οποίος του ανακοινώνει πως «επ' ουδενί λόγω θα ήτο διατεθειμένος να πραγματοποιήση την ενίσχυσιν ταύτην, θα κατεπολέμει δε επί Υπουργικού Συμβουλίου πάσαν εισήγησιν του κ. Υπουργού της Παιδείας»· ο Θεοτοκάς, ωστόσο, διαμηνύει στον Σικελιανό «ότι πιθανόν το Εθνικόν Θέατρον να δυνηθή κατά την προσεχή άνοιξιν να αναβιβάση το έργον του, είτε τη ενισχύσει του Κράτους είτε δι' ιδίων»¹¹⁹⁷.

¹¹⁹⁵ «Ο κ. Γενικός Διευθυντής μεταβιβάζει τας επί της διδασκαλίας της “Σίβυλλας” απόψεις του Σκηνοθέτου κ. Σωκρ. Καραντινού, όστις του εδήλωσε ότι, κατόπιν συνεννοήσεως μετά του ποιητού κ. Άγγ. Σικελιανού, είναι πλέον και επιθυμία του τελευταίου τούτου, όπως διά μεν την σκηνογράφησιν του έργου αποταθούν εις τον ζωγράφον κ. Σπ. Βασιλείου, διά την Χορογραφίαν εις την κ. Μάνου, λόγω απασχολήσεως της κ. Πράτσικα, και διά την σύνθεσιν εις την κ. Λαλαούνη-Καραντινού. Ανταλλαγισών επί των ανωτέρω διαφόρων απόψεων, αν και κατά πόσον θα ήτο επιτρεπτόν εις τον Σκηνοθέτην της “Σίβυλλας” και τον ποιητήν έτι να έχη απόλυτον δικαίωμα επιλογής και να υποδεικνύη δεσμευτικώς διά το Συμβούλιον τους συνεργάτας του, ή αν το Συμβούλιον μετά της Καλλιτεχνικής Επιτροπής θα πρέπει να γνωματεύουν, να παρακολουθούν και να ελέγχουν, συνευθυνόμενοι διά το αποτέλεσμα της διδασκαλίας, ο κ. Ρούφος δηλοί ότι γενικώς αντιτάσσεται προς κάθε τάσιν καλλιτεχνικής τυραννίας των Σκηνοθετών, αξιούντων να έχουν αυτοί την κυριαρχούσαν γνώμην επί των καλλιτεχνικών ζητημάτων, αλλ' ειδικώς ως προς την διδασκαλίαν της “Σίβυλλας”, λόγω του εξαιρετικού χαρακτήρος ταύτης, φρονεί ότι ο κ. Καραντινός θα πρέπει ν' αφεθή ελεύθερος και να επωμισθή εκείνος την ευθύνην της σκηνοθετικής πρωτοβουλίας του. Ο κ. Καρθαίος φρονεί ότι οιαδήποτε και αν είναι η έκτασις των δικαιωμάτων του Σκηνοθέτου, ούτος πάντοτε επωμίζεται την ευθύνην τής από σκηνης εμφανίσεως ενός έργου, όπως η Καλλιτεχνική Επιτροπή την της εκλογής αυτού, ανεξαρτήτως αν το όλον αποτέλεσμα θα κριθή ως πράξις της Διοικήσεως μόνον. Ο κ. Μαντουδής επικαλούμενος και αυτός το άκρως εξαιρετικόν γεγονός της διδασκαλίας μιας νεοελληνικής τραγωδίας, ως η “Σίβυλλα”, ζητεί, λόγω της τεραστίας απηχίσεως ην αύτη θα έχη ανά το Πανελλήνιον, να ζητηθή η γνωμάτευσις και η συνεχής παρακολούθησις της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, συνευθυνομένης μετά του Σκηνοθέτου και των λοιπών διά το αποτέλεσμα της διδασκαλίας ταύτης». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 24/8.8.1945).

¹¹⁹⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 25/14.8.1945.

¹¹⁹⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 26/21.8.1945.

Στα τέλη του 1945 η *Σίβυλλα* επανέρχεται στο προσκήνιο με την απόφαση της διεύθυνσης να αρχίσει επιτέλους η προετοιμασία της¹¹⁹⁸. Η παράσταση προγραμματίζεται πλέον για το καλοκαίρι του 1946¹¹⁹⁹ και τον Απρίλιο πραγματοποιείται η πρώτη ανάγνωση του έργου από τον σκηνοθέτη, με την παρουσία του ποιητή και του διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου¹²⁰⁰. Εν τω μεταξύ, επέρχονται ορισμένες αλλαγές στους συντελεστές¹²⁰¹, ενώ αποφασίζεται να συγκεντρωθεί το απαιτούμενο ποσό για την εκτέλεση της πολυδάπανης παραγωγής «μέσω του Υπουργείου Παιδείας ως προκαταβολή έναντι του ταμειακού εσόδου εκ φόρου δημοσίων θεαμάτων»¹²⁰². Η πολεμική, ωστόσο, από μερίδα του Τύπου εναντίον της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου έχει ήδη ξεσπάσει και έχει βάλει στο στόχαστρο, όπως αναφέρθηκε, και τον Σικελιανό και το έργο του. Η αιφνίδια απόφαση της ENSA «να καταβάλει τα καθυστερούμενα μισθώματα για το θέατρο Θεσσαλονίκης» στην κρατική σκηνή¹²⁰³, που βεβαίως θα κάλυπταν πλήρως τα έξοδα της *Σίβυλλας*, ήλθε τη στιγμή που ο χρόνος εκείνης της διοίκησης είχε πλέον τελειώσει. «*Είχα το ποσό στα χέρια μου, μα είτανε πολύ αργά*», θα σημειώσει ο Θεοτοκάς¹²⁰⁴.

¹¹⁹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 40/11.12.1945.

¹¹⁹⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 57/16.4.1946.

¹²⁰⁰ [Ιωάννης] Στογιάννης, «Από τα έργα του “Εθνικού”. Η *Σίβυλλα*. Τραγωδία του Σικελιανού», *Η Βραδυνή*, 29.4.1946.

¹²⁰¹ «Αποφασίζεται όπως ανατεθή η σκηνοθεσία της τραγωδίας “*Σίβυλλα*” εις τον κ. Σωκρ. Καραντινόν, αι σκηνογραφίαι και ενδυμασίαι εις τον κ. Σπ. Βασιλείου, η μουσική σύνθεσις εις τον κ. Παλλάντιον και η χορογραφία εις την κ. Α. Κωτσοπούλου». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 58/24.4.1946).

¹²⁰² Στο ίδιο.

¹²⁰³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 59/30.4.1946.

¹²⁰⁴ Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 472.

3.4. Το σκηνοθετικό ζήτημα

3.4.1. Η συνέχεια της συνεργασίας με τον Σωκράτη Καραντινό και τον Πέλο Κατσέλη – Ο Αντώνης Κριεζής

Η θεμελιώδης αντίληψη της νέας διεύθυνσης που πρεσβεύει τον καλλιτεχνικό πλουραλισμό στη θεατρική παραγωγή προκαλεί ποικίλες διεργασίες γύρω από τη θέση του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο μετά την Απελευθέρωση. Μολονότι κατά τη διεύθυνση του Θεοτοκά η κρατική σκηνή θα πορευτεί τελικά με τους δύο σκηνοθέτες που εργάζονται ήδη από την κατοχική περίοδο στο ίδρυμα, τον Σωκράτη Καραντινό και τον Πέλο Κατσέλη, η διοίκηση εμφανίζεται ανοιχτή σε νέες συνεργασίες και προσπαθεί εμπράκτως να επιτύχει την πολυφωνία στη σκηνοθετική ευθύνη των παραστάσεων.

Ο Θεοτοκάς, εξάλλου, τοποθετείται με σαφήνεια γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα στο Εθνικό Θέατρο. Υπολογίζει πως για την ορθή εκτέλεση των παραγωγών της κρατικής σκηνής, ιδίως στο αυξημένων απαιτήσεων πλαίσιο λειτουργίας του εναλλασσόμενου δραματολογίου, χρειάζονται τουλάχιστον τρεις σκηνοθέτες· εκτιμά επίσης πως κατάλληλοι για το Εθνικό Θέατρο, πλην των Καραντινού και Κατσέλη, είναι οι Δημήτρης Ροντήρης και Γιαννούλης Σαραντίδης, ενώ ταυτόχρονα απορρίπτει ως επιζήμια την καλλιτεχνική μονομέρεια, που, σύμφωνα με τον ίδιο, αναπόφευκτα εκφράζει κάθε σκηνοθέτης¹²⁰⁵.

Εκείνη την περίοδο, άλλωστε, διατυπώνονται, όπως ήδη αναφέρθηκε με αφορμή τη σχέση σκηνοθέτη-σκηνογράφου, στους κόλπους της κρατικής σκηνής απόψεις που επανατοποθετούν τη θέση και τις αρμοδιότητες του σκηνοθέτη, σε

¹²⁰⁵ «Πιστεύω σήμερα ότι ένα γενικό πρόγραμμα, σαν αυτό που διαγράφω εδώ, έχει ανάγκη τουλάχιστο από τρεις καλούς σκηνοθέτες και πενήντα ηθοποιούς. Με λιγότερα στελέχη η εργασία αναγκαστικά θα είναι λειψή. Στην περίοδο 1945-1946 κατορθώσαμε να μισθοδοτήσουμε σαράντα ηθοποιούς, που ανάμεσά τους είτανε και μερικοί απόμαχοι. Σκηνοθέτες είχαμε, καθώς είπα, το Σωκράτη Καραντινό και τον Πέλο Κατσέλη. Υπήρχαν έξω από το Εθνικό Θέατρο άλλοι δύο, κατάλληλοι για την εργασία που πρέπει να εχτελεί ένα τέτοιο Ίδρυμα, ο Δημ. Ροντήρης κι ο Γιαννούλης Σαραντίδης. Οι τέσσερις αυτοί είναι οι πιο καθιερωμένοι απ' όσους έχει βγάλει η ώριμη σήμερα ελληνική γενεά. Έχουν προτερήματα πολλά κι ελλείψεις αρκετές, όμως διαφορετικά προτερήματα και διαφορετικές ελλείψεις ο καθένας. Για τούτο βέβαια είναι χρήσιμοι κι οι τέσσερις. Ωστόσο οι σκηνοθέτες, όσο άξιοι κι αν είναι, πρέπει, νομίζω, να παραδεχτούνε πως δεν είναι δουλειά τους να πλοιαρχεύουν. Αυτοί είναι τεχνικοί, βλέπουν τον κόσμο μέσα από το πρίσμα μιας τεχνικής ειδικότητας κι εξάλλου το πνεύμα τους χαρακτηρίζεται από μίαν, αναπόφευγη, καθώς φαίνεται, αισθητική μονομέρεια». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 466).

σχέση με τη διοίκηση και την Καλλιτεχνική Επιτροπή, στην αλυσίδα παραγωγής της θεατρικής παράστασης, ενισχύοντας την πεποίθηση πως ο σκηνοθέτης έχει την αποκλειστική, συνολική ευθύνη για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Επιπλέον, ο επαναπροσδιορισμός της θέσης του σκηνοθέτη αντικατοπτρίζεται και στην επαναδιαπραγμάτευση των οικονομικών απολαβών του σε σύγκριση με τις απολαβές των υπόλοιπων συντελεστών της παράστασης, ιδίως με εκείνες των σκηνογράφων και των πρωταγωνιστών· με αφορμή τη μισθολογική κατάταξη των σκηνοθετών από τη διεύθυνση Θεοτοκά, εμφανίζεται τον Ιούνιο του 1945 ο Καραντινός στο Διοικητικό Συμβούλιο, εκπροσωπώντας και τον Κατσέλη, και, με βάση την πρωτεύουσα θέση του σκηνοθέτη στην προετοιμασία της παράστασης, ζητά και επιτυγχάνει να εξασφαλίσει την ανάλογη υπεροχή στη μισθοδοσία¹²⁰⁶.

Κατά την περίοδο μετά την Απελευθέρωση ο Καραντινός και ο Κατσέλης θα επωμιστούν τελικά τις σκηνοθεσίες όλων των παραγωγών του Εθνικού Θεάτρου, παρά τις προσπάθειες που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, κατέβαλαν, τόσο ο Θεοτοκάς όσο και μέλη της διοίκησης, για να επιτευχθούν και άλλες συνεργασίες. Το

¹²⁰⁶ «Ο κ. Γενικός Διευθυντής γνωρίζει προς το Συμβούλιον ότι οι σκηνοθέται του Εθνικού Θεάτρου διά της εις αυτούς καθορισθείσης μισθοδοσίας δρχ. 40.000 μηνιαίως, υπολειπομένης ούτω σημαντικώς της των πρώτων ηθοποιών, δεν θεωρούν εαυτούς ικανοποιημένους ηθικώς και παρακαλούν το Συμβούλιον όπως επιτρέψη εις ένα εξ αυτών να παρουσιασθή ενώπιον των κ.κ. Συμβούλων και διά ζώσης αναπτύξει τα αιτήματά των. Ενταύθα ο κ. Κανελλόπουλος φρονών ότι το ζήτημα των σκηνοθετών είναι στενώς συνηρημένον με πολλάς αντιγνωμίας και αντιθέσεις αυτών προς τους σκηνογράφους, ενδυματολόγους, θίασον κ.λπ. και διά να μη κρίνονται εντελώς περιπτώσιακά ωρισμένα ζητήματα, αλλά επί το γενικώτερον, ίνα χαράσσεται σταθερά γραμμή προσανατολισμού εις την πολιτικήν του Θεάτρου, συνηγορεί υπέρ της παρουσιάσεως του σκηνοθέτου κ. Σ. Καραντινού ενώπιον του Συμβουλίου. [...] Παρουσιάζεται ο κ. Σ. Καραντινός, εξουσιοδοτημένος προς τούτο και παρά του συναδέλφου του κ. Π. Κατσέλη, και αναπτύσσει ενώπιον του Συμβουλίου την όλως εξαιρετικήν και ιθύνουσαν θέσιν ην δικαιούται ο σκηνοθέτης να έχη εν τω θιάσω και την ιδεολογικήν και αισθητικήν ανταπόκρισιν ην απαιτεί ούτος παρά του σκηνογράφου εν τη κατευθύνσει της διδασκαλίας του. Αναφερόμενος δε εις την ακολουθηθείσαν μέχρι τούδε τακτικήν των καλλιτεχνικών προσπαθειών του νεοελληνικού θεάτρου ήτοι, του Φώτου Πολίτη, Σπύρου Μελά κ.λπ. φρονεί ότι το ζήτημα της επιλογής σκηνογράφου είναι συνηρημένον μετά του χαράσσοντος την κυρίαν γραμμήν της διδασκαλίας έργου, ήτοι, του σκηνοθέτου, όστις και πρέπει να έχη τον λόγον διά την ένταξιν αυτού εις τον θίασον. Αμβανομένης λοιπόν υπ' όψιν τής όλως εξαιρετικής συμβολής του σκηνοθέτου διά την από σκηνης εμφάνισιν ενός έργου, εύλογος θα ήτο και η μισθολογική αυτού υπεροχή έναντι παντός άλλου στελέχους του θιάσου. Διά τούτο μετά περισσής πικρίας έλαβεν γνώσιν της καθορισθείσης αντιμισθίας των σκηνοθετών εις δρχ. 40.000 μηνιαίως και της μεταθέσεώς των ούτω εις δευτερεύουσαν μοίραν έναντι των ηθοποιών, ους αύτοι ποδηγετούν και κατευθύνουν. Ενταύθα ο κ. Καρθαίος παρατηρεί ότι και παλαιότερον, ο εκ των άλλοτε σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου κ. Ροντήρης εμισθοδοτείτο ολιγώτερον του σκηνογράφου κ. Κλώνη και τινων ηθοποιών, αιτιολογηθείσης της μισθολογικής αυτών διαφοράς, του μεν σκηνογράφου διά το υπερβολικόν της σκηνογραφικής αυτού εργασίας, των δε ηθοποιών διά το πολυδάπανον της ενδύσεώς των. Μετά την αποχώρησιν του κ. Καραντινού και την επί του θέματος τούτου έκθεσιν των αντιλήψεων του κ. Θ. Συναδινού, ταχθέντος υπέρ της μισθολογικής υπεροχής των σκηνοθετών, του κ. Π. Κανελλοπούλου, του κ. Γ. Σεφεριάδη, του κ. Χατζηκυριάκου-Γκίκα και Γ. Κατσιμπαλη ομοίως, το Συμβούλιον καθορίζει την μηνιαίαν αντιμισθίαν των σκηνοθετών εις δρχ. 45.000 έχον την γνώμην ότι εις την καλλιτεχνικήν ιεραρχίαν του Εθνικού Θεάτρου οι σκηνοθέται κατέχουν την πρώτην θέσιν». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 16/5.6.1945).

μόνο νέο πρόσωπο στις θέσεις των σκηνοθετών εκείνη την περίοδο είναι ο Αντώνης Κριεζής, που συνυπογράφει με τον Καραντινό τη σκηνοθεσία του *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ. Ο Καραντινός θα σκηνοθετήσει ακόμα τον *Κύριο ντε Πουρσονιάκ* του Μολιέρου, το έργο του Άντερσον, *Στο γέμμα του χειμώνα* (στο πλαίσιο της «Πρωτοποριακής Σκηνης»), το έργο του Σαλακρού, *Η γη είναι σφαίρα*, και την τελευταία παράσταση της περιόδου Θεοτοκά, τον *Καποδίστρια* του Καζαντζάκη· συνολικά έξι παραγωγές, αν συνυπολογιστεί και η σκηνοθετική του εργασία στο έργο του Αλφρέ ντε Μισέ, *Μια πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή*, με το οποίο η κρατική σκηνή συμμετείχε τον Ιούλιο του 1945 στην Εθνική Εορτή της Γαλλίας. Ο Κατσέλης θα σκηνοθετήσει επτά παραστάσεις: τη *Φλωρεντινή τραγωδία* του Όσκαρ Γουάιλντ, τον *Έμπορο της Βενετίας* του Σαίξπηρ, την *Αρλεζιάνα* των Ντωντέ και Μπιζέ, τους *Μνηστήρες του θρόνου* του Ίψεν, το *Μπλοκ C* του Βενέζη, τον *Λυτρωμό* του Κωτσόπουλου στην «Πρωτοποριακή Σκηνή» και τον *Ηλίθιο* του Σκουλούδη.

Ωστόσο, η σύμπνοια που χαρακτήριζε τη σχέση των δύο σκηνοθετών κατά τη διάρκεια της Κατοχής θα αντικατασταθεί από προστριβές και σφοδρές αντιπαραθέσεις κατά την περίοδο μετά την Απελευθέρωση. Το φθινόπωρο του 1945 ο Θεοτοκάς «μετά πικρίας ανακοινούει προς το Συμβούλιον, ότι η επί μήνας λανθάνουσα αντιζηλία μεταξύ των δύο σκηνοθετών, η δυσχεραίνουσα εν πολλοίς αυτήν την καλλιτεχνικήν πρόοδον του Θεάτρου, ήχθη εις σημείον οξύ τας ημέρας ταύτας»¹²⁰⁷. Οι δύο σκηνοθέτες ανταλλάσσουν επιστολές με τη διεύθυνση, διαφωνώντας για τη σειρά των παραγωγών της περιόδου 1945-1946· ο Καραντινός ζητά την επέμβαση του Διοικητικού Συμβουλίου, αφού σύμφωνα με τον προγραμματισμό του ιδρύματος θα έμενε σε αδράνεια, ύστερα και από τις συνεχείς αναβολές της *Σίβυλλας*, από τον Ιούλιο του 1945 έως το τέλος του ίδιου έτους. Η διαφωνία παίρνει τέτοιες διαστάσεις, ώστε ο Θεοτοκάς διαπιστώνει «την παντελή ανυπαρξίαν αλληλεγγύης μεταξύ τούτων, υπερβαινούσης τα όρια μιας κοινής αντιζηλίας και εχθρότητος», ενώ επισημαίνει πως είναι «απαράδεκτον το να τροποποιείται το πρόγραμμα κατ' αρέσκειαν των σκηνοθετών»¹²⁰⁸. Η τοποθέτηση του Κανελλόπουλου επί του ζητήματος αποτελεί προφανώς μια παραφωνία στην πάγια αντίληψη της διοίκησης για το σκηνοθετικό ζήτημα, αφού «παρατηρεί ότι μοιραία αφορμή της αντιζηλίας ταύτης είναι ο θεσμός των δύο σκηνοθετών, αντί του ενός ηγέτου σκηνοθέτου και των βοηθών του, ως θα

¹²⁰⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 27/4.9.1945.

¹²⁰⁸ Στο ίδιο.

επεβάλετο να υπάρχει εις το Εθνικόν Θέατρον»¹²⁰⁹. Η σύγκρουση των δύο σκηνοθετών έλαβε όμως και προσωπικές διαστάσεις, καθώς σε συνεδρίαση της Καλλιτεχνικής Επιτροπής ο Καραντινός είχε αναφερθεί στην προσωπική σχέση του Κατσέλη με τη μετέπειτα σύζυγό του, ηθοποιό Αλέκα Μαζαράκη, αναγνωρίζοντας ωστόσο εκ των υστέρων το σφάλμα του¹²¹⁰. Το γεγονός αυτό μάλιστα είχε επιπτώσεις στους όρους ανανέωσης της σύμβασης της Μαζαράκη με το Εθνικό Θέατρο¹²¹¹. Στην επόμενη συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου πάντως ο Θεοτοκάς ανακοινώνει ότι «η μεταξύ των δύο σκηνοθετών διαμάχη ευρίσκεται εν υφέσει, ελπίζει δε ότι συν τω χρόνω θα αμβληθή η προς αντιζηλίαν οξεία διάθεση αυτών»¹²¹².

Δίπλα στον Καραντινό και τον Κατσέλη εμφανίζεται κατά την περίοδο Θεοτοκά ένα νέο πρόσωπο σε θέση σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο, με το οποίο δεν έχει ασχοληθεί έως σήμερα η έρευνα. Πρόκειται για τον αρχιτέκτονα Αντώνη Κριεζή, που, όπως προαναφέρθηκε, συνυπέγραψε με τον Καραντινό, σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης¹²¹³, τη σκηνοθεσία του *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ το καλοκαίρι του 1945. Είναι ιδιαίτερος ενδιαφέρον το γεγονός πως η κρατική σκηνή αναθέτει, έστω και σε συνεργασία με έναν δόκιμο σκηνοθέτη, τη σκηνοθεσία μιας παραγωγής, και μάλιστα όχι της «Πρωτοποριακής Σκηνής», σε ένα πρόσωπο χωρίς περγαμηνές στο ελληνικό θέατρο. Είναι προφανές πως την κύρια ευθύνη της παράστασης του *Επιθεωρητή* θα είχε ο Καραντινός, ενώ ο Κριεζής θα συνεργάστηκε μαζί του ως βοηθός. Πρέπει επίσης να σημειωθεί πως οι περισσότερες κριτικές για την παράσταση δεν αναφέρουν καν το όνομα του Κριεζή, σαν να υπέγραφε ο

¹²⁰⁹ Στο ίδιο.

¹²¹⁰ «Ο κ. Γενικός Διευθυντής, αναφερόμενος εις σκηνήν λαβούσαν χώραν κατά την τελευταίαν συνεδρίαν της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, καθ' ην ο σκηνοθέτης κ. Π. Κατσέλης εθεώρησε εαυτόν βαθέως θιγόμενον εκ της παρατηρήσεως του συναδέλφου κ. Καραντινού, ότι "συνηθίζει να προβάλλει κάποτε εις το προσκήνιον τους προσωπικούς του δεσμούς", αναγιγνώσκει επιστολήν του κ. Καραντινού, διά της οποίας εκφράζει ούτος την λύπην του διά τα λαβόντα χώραν και ομολογεί ότι ούτως εκφραζόμενος ουδεμίαν είχε πρόθεσιν να θίξη τον συνάδελφόν του. Το Συμβούλιον φρονεί ότι η επιστολή αυτή αποτελεί πλήρη ικανοποίησιν διά τον κ. Κατσέλην και αίρει τον χαρακτηρισμόν τον δοθέντα εν τη ρίμη της συζητήσεως εκ μέρους του κ. Καραντινού προς τον κ. Κατσέλην». (Στο ίδιο).

¹²¹¹ «Ο κ. Γενικός Διευθυντής ανακοινού προς το Συμβούλιον καταφατικήν γνωμάτευσιν της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, διά την ανανέωσιν των συμβολαίων των ηθοποιών Αλ. Μαζαράκη και Μαίρης Ταλάνου, αλλά με τας αυτάς αποδοχάς, ερωτά δε τους κ.κ. Συμβούλους, αν δεν θα ήτο σκόπιμον να αυξηθούν κατά τι αι αποδοχαί της δ. Μαζαράκη, λόγω των αξιολόγων υπηρεσιών της εις το Θέατρον. Οι κ.κ. Μαντούδης και Κατσιμπαλής αντιτίθενται διά λόγους σκοπιμότητος κυρίως εις την ανανέωσιν του συμβολαίου της δ. Μαζαράκη. Εν τέλει εγκρίνεται η ανανέωσις των συμβολαίων των ηθοποιών Αλέκας Μαζαράκη και Μαίρης Ταλάνου με τας αυτάς ως και πρότερον αποδοχάς». (Στο ίδιο).

¹²¹² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 28/11.9.1945.

¹²¹³ Νικολάου Γκόγκολ, *Ο επιθεωρητής*, Πρόγραμμα της παράστασης, ό.π., σσ. 10-11.

Καραντινός μόνος του τη σκηνοθεσία. Ωστόσο, το γεγονός πως στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης ο άγνωστος Κριεζής εμφανίζεται ως σκηνοθέτης είναι ενδεικτικό της διάθεσης και της ετοιμότητας της κρατικής σκηνής να υποδεχτεί και να αναδείξει νέα πρόσωπα, ενδεχομένως αποφορτίζοντας τη θέση του σκηνοθέτη της κρατικής σκηνής από την «ιερότητα» με την οποία είχε αυτή περιβληθεί την προηγούμενη δεκαπενταετία.

Για ενδεχόμενη θεατρική δραστηριότητα του Κριεζή, εκτός της συμμετοχής του στην παραγωγή του *Επιθεωρητή*, τόσο τα προηγούμενα όσο και τα επόμενα χρόνια, δεν εντοπίζονται πληροφορίες. Τον Απρίλιο του 1945 καταγράφεται η πρόσληψή του στα πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου: «*Προτάσει των κ. Γενικού Διευθυντού, Γ. Κατσίμπαλη και Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, διορίζεται βοηθός σκηνοθέτης άνευ μισθού ο κ. Αντώνιος Κριεζής, αρχιτέκτων επί συμβάσει εις το Υπουργείον Συγκοινωνίας, εξουσιοδοτείται δε ο κ. Γενικός Διευθυντής όπως ζητήσει μέσω του Υπουργείου Παιδείας την απόσπασιν του κ. Αντ. Κριεζή εις το Εθνικόν Θέατρον*»¹²¹⁴. Χωρίς τη δυνατότητα επιβεβαίωσης, μπορεί να διατυπωθεί η υπόθεση πως ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας, που υπηρετούσε ήδη από την αρχή της Κατοχής ως καθηγητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, γνώριζε τον νεαρό αρχιτέκτονα και πρότεινε, μαζί με τους Θεοτοκά και Κατσίμπαλη, την πρόσληψή του.

Μετά την παράσταση του *Επιθεωρητή*, τον Νοέμβριο του 1945, σε συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου, «*αιτήσει του βοηθού σκηνοθέτου κ. Α. Κριεζή χορηγείται εις αυτόν εκπαιδευτική άδεια ενός έτους δι' ευρυτέρας του εκπαιδευτικής σπουδάς εις την αλλοδαπήν*»¹²¹⁵. λίγες εβδομάδες αργότερα ο Κριεζής, θα επιβιβαστεί στο «Ματαρόα» με προορισμό το Παρίσι, έχοντας λάβει υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης, όχι για σπουδές αρχιτεκτονικής αλλά σκηνοθεσίας¹²¹⁶. Η παρούσα έρευνα θεωρεί σχεδόν βέβαιη την ταύτιση του αρχιτέκτονα Αντώνη Κριεζή, που σκηνοθέτησε με τον Καραντινό τον *Επιθεωρητή*, με τον Αντώνη Κριεζή, μετέπειτα καθηγητή στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου

¹²¹⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/10.4.1945.

¹²¹⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/6.11.1945.

¹²¹⁶ Ανδρικοπούλου, *ό.π.*, σ. 43.

Πολυτεχνείου, στην έδρα της Πολεοδομίας¹²¹⁷. η ενασχόλησή του με το θέατρο υπήρξε περιστασιακή.

¹²¹⁷ Ο Κατσίμπαλης σε γράμμα του προς τον Θεοτοκά στα τέλη του 1952 αναφέρει κάποιες ειδήσεις για τον Αντώνη Κριεζή, σε τόνο που φανερώνει πως επρόκειτο για κοινό τους φίλο. Οι επιμελητές της έκδοσης της αλληλογραφίας σημειώνουν: «Αντώνιος Κριεζής (1911-;). Αρχιτέκτονας, Καθηγητής του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Στο Αρχείο Θεοτοκά σώζονται επιστολές του (μετά το 1946) στις οποίες σχολιάζει θέματα του Εθνικού Θεάτρου». (Χ. Λ. Καράογλου / Αμαλία Ξυνογαλά, Γ. Θεοτοκάς – Γ. Κ. Κατσίμπαλης. *Αλληλογραφία [1930-1966]*, Βιβλιοπωλείον της “Εστίας”, Αθήνα 2008, σ. 96, υποσημ. 4).

3.4.2. Οι διαπραγματεύσεις με τον Λίνο Καρζή και η ρήξη του Θεοτοκά με τον Μιχαήλ Ροδά

Η υπόθεση της αναβίωσης του αρχαίου δράματος από το Εθνικό Θέατρο θα προκαλέσει κατά τη διεύθυνση Θεοτοκά έναν σύντομο κύκλο διαπραγματεύσεων μεταξύ του Λίνου Καρζή και της διοίκησης της κρατικής σκηνής. Για τον Λίνο Καρζή ήταν μια ευκαιρία να υποστηρίξει το προσωπικό όραμά του με τις δυνατότητες και τις επαρκείς συνθήκες παραγωγής που θα του παρείχε ένας κρατικός οργανισμός: για την κρατική σκηνή, ωστόσο, το ενδεχόμενο εκείνης της συνεργασίας θα αποτελέσει την αιτία της σύγκρουσης και της μετέπειτα δημόσιας αντιπαράθεσης ανάμεσα στον Γιώργο Θεοτοκά και τον Μιχαήλ Ροδά και θα προκαλέσει την παραίτηση του τελευταίου από την Καλλιτεχνική Επιτροπή του ιδρύματος.

Ο Καρζής έκανε διαρκείς προσπάθειες εκείνα τα χρόνια για να εξασφαλίσει την κρατική υποστήριξη, είτε επιτυγχάνοντας την αναγνώριση του θιάσου του ως «ημικρατικού» στα τέλη του 1943 είτε προσπαθώντας να εισέλθει με κάποιον τρόπο στο Εθνικό Θέατρο. Όπως ακριβώς είχε συμβεί στην αρχή της Κατοχής, όταν με την ανάληψη της διεύθυνσης από τον Γιοκαρίνη ο Καρζής είχε σπεύσει να ζητήσει συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο¹²¹⁸, έτσι και το 1945, ταυτόχρονα με την εγκατάσταση του Θεοτοκά στη διεύθυνση του ιδρύματος, ο σκηνοθέτης θα επιδιώξει αμέσως να συνάψει δεσμούς με το Εθνικό Θέατρο: στην πρώτη κιόλας συνεδρίαση του νέου Διοικητικού Συμβουλίου θα εξεταστεί και θα απορριφθεί ομόφωνα το αίτημά του να του παραχωρηθεί το Ziller, για να στεγάσει τον Θυμηλικό Θίασο¹²¹⁹.

Τον Απρίλιο του 1945 πάντως η κρατική σκηνή θα αποφασίσει, όχι χωρίς επιφυλάξεις, να εμπιστευτεί τον Καρζή: «*το Συμβούλιον αποφασίζει ομοφώνως την ανάθεσιν εις τον κ. Α. Καρζήν της διδασκαλίας από της σκηνής του θεάτρου Ηρώδου Αττικού, κατά το θέρος, ενός αρχαίου δράματος, αν και εφ' όσον κατά την παρακολούθησιν των δοκιμών αυτού ήθελεν τελικώς μορφώσει την γνώμην ότι η δοθησομένη παράστασις θα συνεκέντρον μεγάλην πιθανότητα επιτυχίας*»¹²²⁰.

Στην επόμενη συνεδρίαση, ωστόσο, αναδύεται η διαφωνία επί του θέματος ανάμεσα στο Διοικητικό Συμβούλιο, που έλαβε την απόφαση, και την Καλλιτεχνική

¹²¹⁸ Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Καρζής είχε προτείνει στη νέα τότε διεύθυνση Γιοκαρίνη τη σύσταση «*διαίτερον Τμήματος Αρχαίου Δράματος*». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/18.6.1941).

¹²¹⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.2.1945.

¹²²⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 10/24.4.1945.

Επιτροπή (Λέων Κουκούλας, Πέτρος Χάρης, Μιχαήλ Ροδάς) και επικρατεί ένας εντονότερος σκεπτικισμός για το εγχείρημα¹²²¹. ο Θεοτοκάς ανακοινώνει στο Διοικητικό Συμβούλιο τις απόψεις της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, καθώς και την *«έκκλησιν αυτής όπως επί του όλως ειδικού ζητήματος της αναθέσεως εις τον κ. Α. Καρζήν της διδασκαλίας αρχαίας τραγωδίας λάβει υπ' όψιν του τους σοβαρούς ενδοιασμούς αυτής ως προς την καθ' όλου επιτυχίαν της παραστάσεως και μη εμμείνη εις την απόφασίν του»*. Ο Κανελλόπουλος επισημαίνει πως τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου είχαν ακόμα περισσότερους ενδοιασμούς από τα μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής και ακριβώς γι' αυτό τον λόγο έθεσαν ως προϋπόθεση να ληφθεί η οριστική απόφαση για την παράσταση του Καρζή, μετά από έλεγχο της πορείας των δοκιμών. Ο Μαντούδης *«φρονεί και αυτός τελικώς ότι αι καλλιτεχνικαί προσπάθειαι του κ. Α. Καρζή ευρίσκονται ακόμη εις το στάδιον των πειραματισμών και ότι θα ήτο λίαν παρακινδυνευμένη η απόφασις του Δ. Συμβουλίου να υιοθετήση ταύτας»* προσθέτει δε πως *«η περίπτωσις της διδασκαλίας αρχαίας τραγωδίας κατά το θέρος είναι ζήτημα ουσιαστικώς δραματολογίου»*, συνεπώς εμπίπτει στις αρμοδιότητες της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, τις σοβαρές επιφυλάξεις της οποίας οφείλει το Διοικητικό Συμβούλιο να συνυπολογίσει. Πράγματι, *«το Συμβούλιον επιφυλάσσεται να αποφασίση τελικώς επί του όλου ζητήματος»*.

Αμέσως μετά από τη συνεδρίαση αυτή ο Μιχαήλ Ροδάς υποβάλλει την παραίτησή του από μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου. Ο Θεοτοκάς ενημερώνει το Διοικητικό Συμβούλιο πως την επόμενη ημέρα από τη συνεδρίαση που προηγήθηκε και στην οποία άλλωστε φάνηκε πως η υπόθεση της συνεργασίας με τον Καρζή ναυαγεί, ο Ροδάς τού γνωστοποίησε πως παραιτείται *«λόγω του ότι το Συμβούλιον απεφάσισε να αναθέση την σκηνοθεσίαν της Αρχαίας Τραγωδίας εις τον κ. Α. Καρζήν»*, αλλά και, αμφισβητώντας πλέον τη συνολική πολιτική της διεύθυνσης, επειδή *«φοβείται μήπως γίνουν εις το Εθνικόν Θέατρον πειραματισμοί επικίνδυνοι»*¹²²². Ο Θεοτοκάς τον ενημερώνει αμέσως με επιστολή του ότι *«κατόπιν επανεξετάσεως του ζητήματος ανεβλήθη επ' αόριστον η λήψις αποφάσεως εν σχέσει με την αναβίβασιν αρχαίας τραγωδίας, ηρώτησεν δε τον κ. Ροδάν εάν κατόπιν τούτου εμμένει εις την παραίτησίν του»*· ο Ροδάς δεν απαντά στον Θεοτοκά, *«εδημοσίευσεν όμως εις τον τύπον την πληροφορίαν ότι παραιτείται από μέλος της*

¹²²¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/1.5.1945.

¹²²² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 12/9.5.1945.

Καλλιτεχνικής Επιτροπής» και, επιπλέον, «εις το περιοδικόν “Θεατής” μηνός Μαΐου 1945, εδημοσίευσεν άρθρον εις το οποίον γράφει ότι προτείνει την ανάθεσιν της διδασκαλίας αρχαίου δράματος εις τους σκηνοθέτας κ.κ. Ροντήρην και Μουζενίδην και ότι από την αποδοχὴν της τοιαύτης προτάσεως εξαρτά την παραμονήν του εις την Καλλιτεχνικὴν Επιτροπήν»: το Διοικητικὸν Συμβούλιον, ὅπως ἦταν ἐπόμενο, ἀποδέχεται ομόφωνα την παραίτηση του Ροδά, «με την παρατήρησιν ὅτι εἶναι ἐντελῶς ἀπαράδεκτος ἡ ἀξίωσις μέλους της Καλλιτεχνικῆς Επιτροπῆς ἀπαιτούντος ὅπως ἐπιβάλλῃ εις το Συμβούλιον την πρόσληψιν καλλιτέχνου ἐπ’ ἀπειλή παραιτήσεως αὐτοῦ»¹²²³.

Λίγες εβδομάδες μετὰ την ἀποχώρησιν του Ροδά ἡ ἀντιπαράθεσις λαμβάνει δημόσιον χαρακτῆρα: ὁ Ροδάς, με ἀφορμὴν την ἐναρξιν των θερινῶν παραστάσεων της κρατικῆς σκηνῆς και την ἀνακοίνωσιν του ρεπερτορίου της ἐπόμενης περιόδου, θα κατηγορήσῃ τὴν διοίκησιν του Ἐθνικοῦ Θεάτρου γιὰ πλημμελῆς ἐνδιαφέρον γύρω ἀπὸ τὸ ζήτημα του ἀρχαίου δράματος και ἐιδικότερα γιὰ την ἀπουσία των ἀρχαίων τραγικῶν ἀπὸ τὸ δραματολόγιον τὸ καλοκαίρι του 1945. Ἰσχυρίζεται ἀκόμα πως ἡ σκέψις της διοικήσεως γιὰ τον «προσηλωμένο στο ἀρχαιολογικὸν θέατρο» Καρζὴ προέκυψε, ἐπειδὴ ὁ Καραντινὸς θα ἀπουσίαζε στὴν Ἀμερικὴ, ἐνῶ ἀναφέρει πως ὁ Καρζὴς ἐμφανίστηκε στὴν Καλλιτεχνικὴν Επιτροπὴν και ἐξέθεσε στα μέλη της τις ἀπόψεις του γιὰ την ἀναβίωσιν του ἀρχαίου δράματος, που δεν ἐγίναν δεκτῆς¹²²⁴.

Στὴ διένεξιν θα συμμετάσχει και ὁ Λίνος Καρζὴς: θα ἐπιτεθεῖ στὸν Ροδά γιὰ την ἐν γένει παρουσίαν του στὴν πνευματικὴ ζωὴ της χώρας και θα τον κατηγορήσῃ πως «φωνασκώντας, κρίνει, επικρίνει ἢ ἐπαινεῖ τους πραγματικοὺς δημιουργοὺς της

¹²²³ Στο ἴδιο.

¹²²⁴ «Χρέος ἔχω να φέρω στὴ δημοσιότητα ὅτι ἓνας ἀπὸ τους λόγους που ἔδωσα τὴν παραίτησί μου ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν ἐπιτροπὴν τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἦταν και ἡ ἀρχαία τραγωδία. Ἡ Ἐθνικὴ Σκηνὴ ἔχει δημιουργήσει μιὰ πνευματικὴν και καλλιτεχνικὴν παράδοσιν με τις παραστάσεις της ἀρχαίας τραγωδίας. Δεν μπορεῖ να ἐννοηθῇ ἐθνικὸν θέατρον χωρὶς ἀρχαία τραγωδία. Ὁ σκηνοθέτης κ. Σ. Καραντινὸς ἐπρόκειτο ν’ ἀναχωρήσῃ γιὰ τὴν Ἀμερικὴν και ἀντ’ αὐτοῦ τὸ διοικητικὸν συμβούλιον ἐκάλεσε τὸν κ. Λίνο Καρζὴν νὰ τον ἀντικαταστήσῃ. Ὁ κ. Καρζὴς ἀναμφισβήτητος εἶνε ἓνας πνευματικὸς ἄνθρωπος, ἀλλὰ ἡ μέχρι τούδε ἐργασία του ἀπέδειξεν ὅτι εἶνε πολὺ προσηλωμένος στο ἀρχαιολογικὸν θέατρον, στο μουσεῖον της ἀρχαίας τραγωδίας που ἀπομακρύνει τὸν κόσμον ἀπὸ τὴν συγκίνησιν, ἀπὸ τὴν λεπτομερέστερην ἐπαφὴν με τὸ αἶσθημα του ἀρχαίου πνεύματος. Σὲ μιὰ συνεδρίασιν της καλλιτεχνικῆς ἐπιτροπῆς ἀνέπτυξε τις ἰδέες του. Ἐγὼ, και ἓνας ἢ δύο συνάδελφοι, τις ἀπέκρουσα. Τὸ διοικητικὸν συμβούλιον και ὁ διευθυντὴς του θεάτρου ἐπέμεναν, ἐγίναν νέες συζητήσεις, ὁ κύκλος των ἀντιφρονούντων μεγάλωσε, και τελικὰ τὸ διοικητικὸν συμβούλιον “ἀνέκρουσε πρῦμναν” και ἀνέβαλε κάθε ἀπόφασιν, γιὰτὶ ἐπὶ τέλους ἀντελήφθη τὸ ἐπικίνδυνον πείραμα. [...] Στὰ χρόνια της σκλαβιάς ἔδωσε τὸ Ἐθνικὸν Θέατρον τὸ “παρών” του με τὴν ἀρχαία τραγωδία στὴν τακτικὴ φθινοπωρινὴν περίοδον ὅπως και στὴ χειμερινή. Στὰ χρόνια της ἐλευθερίας τὴν ἐξαφανίζει ἀπὸ τὸ δραματολόγιον γιὰ λόγους ἐσωτερικῆς διοικητικῆς ἀβουλίας». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Ἡ δραματικὴ ἐθνικὴ σκηνή. Τὸ δραματολόγιόν της», *Τὸ Βῆμα*, 14.6.1945).

τέχνης»¹²²⁵. Ο Ροδάς, απαντώντας, θα απαξιώσει τη σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τον Καρζή, με αφορμή και τους *Πέρσες* που είχε παρουσιάσει ο Θυμελικός Θίασος τον Ιούνιο του 1945 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού, και θα καταγράψει αναλυτικά τα γεγονότα σχετικά με τις διεργασίες για την πρόσληψη του Καρζή στο Εθνικό Θέατρο· θα αποκαλύψει πως ο Θεοτοκάς με τον Καραντινό ήταν οι μόνοι που επέμεναν να σκηνοθετήσει ο Καρζής στην κρατική σκηνή, ενώ ο Τερζάκης συνέβαλε στη διακοπή των διαπραγματεύσεων¹²²⁶. Ο Καρζής θα επανέλθει και θα δώσει μια άλλη, συμπληρωματική ίσως, εκδοχή για τη μη ευδοκίμηση των διαπραγματεύσεων, αφού θα ισχυριστεί πως για τη συνεργασία ετέθη ως όρος από τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου να μην παρουσιαστούν οι *Πέρσες* που ετοιμάζε με τον Θυμελικό Θίασο· ο Καρζής δεν δέχτηκε και αποσύρθηκε από τις διαπραγματεύσεις¹²²⁷.

Ο Ροδάς θα επανέλθει στο ζήτημα έναν χρόνο μετά, το καλοκαίρι του 1946, με αφορμή το απολογιστικού χαρακτήρα άρθρο του Θεοτοκά¹²²⁸. Ο Ροδάς κατηγορεί τον πρώην πλέον διευθυντή της κρατικής σκηνής, με αφορμή την υπόθεση Καρζή, πως «επειραματίζετο εις βάρος του Εθνικού Θεάτρου, εις βάρος των καλλιτεχνικών παραδόσεών του» και πως «δεν παραδέχεται ότι ούτε επί της εποχής του αιμνήστου Φώτου Πολίτη υπήρξε παράδοσι», ενώ δημοσιεύει τις επιστολές που αντάλλαξαν όταν ο κριτικός υπέβαλε την παραίτησή του από μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής·

¹²²⁵ Λίνος Καρζής, «Δάκος στον ελαιώνα της τέχνης», *Δημοκρατικά Χρονικά* 3 (16.7.1945), σ. 9.

¹²²⁶ «Εγώ απέκρουσα την πρόταση, όπως ένας άλλος συνάδελφος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, με το επιχείρημα, βγαλμένο από τα πράγματα, ότι ο Καρζής έχει αποτύχει με την επιμονή του, με την ψύχωση του ν' αναβιώσει την αρχαία τραγωδία με τα προσωπεία και τους κοθόρνους. Μερικοί συνάδελφοι έμειναν διστακτικοί, και άλλοι ενέκριναν την πρόσληψη του Καρζή, όπως ο Διευθυντής του Θεάτρου κ. Γ. Θεοτοκάς και ο σκηνοθέτης κ. Σ. Καραντινός. [...] Εν τω μεταξύ εκλήθη ο Λίνος Καρζής ν' αναπτύξει στην Καλλιτεχνική Επιτροπή τις γνώμες του. Πράγματι τις ανέπτυξε και εδήλωσε ότι θα κάμει μερικές "αβαρίες" σχετικά με τη θεωρία του με την αρχαία τραγωδία. Μετά την αποχώρησή του επηκολούθησαν πολύωρες συζητήσεις μεταξύ των μελών, και με το μέρος του Καρζή απέμειναν ο κ. Θεοτοκάς και ο κ. Καραντινός, δηλαδή από τα επτά μέλη είχε τα δύο υπέρ αυτού. Μ' όλα ταύτα το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου, ενισχυμένο με τη γνώμη των κ.κ. Θεοτοκά και Καραντινού, είχε την ιδέα ότι έπρεπε ν' ανατεθεί η σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στον Καρζή. Επηκολούθησε νέα συνεδρίαση της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, συνεζητήθη το ζήτημα από όλες τις πλευρές, και προ του αδιεξόδου, λόγω της επιμονής των κ.κ. Θεοτοκά και Καραντινού, ο Διευθυντής του Δραματολογίου κ. Άγγελος Τερζάκης επρότεινε να γίνη "έκκληση" στο Διοικητικό Συμβούλιο ν' αναθεωρήσει ή να ξαναμελετήσει την απόφασή του. Η πρόταση του κ. Τερζάκη ενεκρίθη από όλα τα μέλη της Επιτροπής». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Ο δάκος. Απάντηση στο Λίνο Καρζή», *Δημοκρατικά Χρονικά* 5 [30.7.1945], σ. 14).

¹²²⁷ «Ο κ. Θεοτοκάς μου ανακοίνωσεν ότι η καλλιτεχνική επιτροπή συμφώνησε να μου ανατεθεί το ανέβασμα με τον όρο να εγκαταλείψω το "Θυμελικό θίασό" μου και να μην ανεβάσω τους "Πέρσες" που είχα αναγγείλει. Χαρακτήρισα βλακώδη και άτιμο τον όρο κι έφυγα. Τώρα απ' όσα γράφει ο κ. Ροδάς μαθαίνω πως σ' αυτόν οφείλονταν η ωραία απόφαση». (Λίνος Καρζής, «Η περί δάκου συνέχεια», *Δημοκρατικά Χρονικά* 7 [13.8.1945], σ. 13).

¹²²⁸ Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*

ταυτόχρονα, του προσάπτει αυταρχική συμπεριφορά στον χειρισμό ζητημάτων κατά την άσκηση των διευθυντικών του καθηκόντων, ισχυριζόμενος πως ο Θεοτοκάς απέκρυψε αιτήσεις πρόσληψης ηθοποιών, παρακάμπτοντας ουσιαστικά την Καλλιτεχνική Επιτροπή¹²²⁹. Ο Θεοτοκάς θα διαψεύσει τους ισχυρισμούς του Ροδά και η αντιπαράθεσή τους θα περιοριστεί στη διχογνωμία εάν οι αποφάσεις της Καλλιτεχνικής Επιτροπής ήταν δεσμευτικές για τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, ή απλώς συμβουλευτικές¹²³⁰.

Για την πρόθεση της διεύθυνσης πάντως να αναθέσει τη σκηνοθεσία αρχαίου δράματος στον Καρζή, μπορεί να υποτεθεί πως οφειλόταν στο βαρύ πρόγραμμα του Καραντινού που είχε ήδη αναλάβει την ευθύνη της παρουσίασης του *Επιθεωρητή* και δεν θα προχωρούσε, χωρίς ένα ικανό χρονικό διάστημα προετοιμασίας, στη δεύτερη, μετά την *Εκάβη* της Κατοχής, απόπειρα σκηνοθεσίας αρχαίου δράματος. Εξάλλου, η καλλιτεχνική πολυφωνία που επιζητούσε ο Θεοτοκάς θα επιτυγχανόταν με μία, έκτακτη έστω, συνεργασία, που στην περίπτωση του Καρζή θα εξασφάλιζε, επιπλέον, για το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου το καλοκαίρι του 1945 και την παρουσίαση ενός αρχαίου δράματος. Επίσης, οι προσπάθειες του Καρζή στον τομέα της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας απολάμβαναν εκείνη την εποχή, όπως ήδη έχει αναφερθεί, την αναγνώριση από μια μερίδα του κοινού και της Κριτικής· ο Καραντινός, άλλωστε, πολύ στενός συνεργάτης του Θεοτοκά στη χάραξη της καλλιτεχνικής πολιτικής του Εθνικού Θεάτρου εκείνη την περίοδο, αντιμετώπιζε ιδιαίτερος θετικά, παρά τις επιμέρους αντιρρήσεις του, τις σκηνοθεσίες του

¹²²⁹ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Τα πρόσωπα και τα ζητήματα του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 456 (1.7.1946), σ. 692.

¹²³⁰ «Η διεύθυνση δεν μπορούσε να προσλάβει όσους ηθοποιούς ήθελε. Υπήρχαν ορισμένα οικονομικά όρια. Όταν το ποσό που διαθέταμε για μισθούς κατά μήνα εξαντλήθηκε, θεωρήσαμε περιττό να παρουσιάζουμε στην Επιτροπή αιτήσεις, που οπωσδήποτε δεν μπορούσαν πια να γίνουν δεχτές. Ας σημειωθεί ακόμα, ότι, σχετικά με την πρόσληψη των ηθοποιών, η γνωμάτευση της Επιτροπής είναι καθαρά συμβουλευτική και καθόλου δε δέσμευε τη διεύθυνση». (Γιώργος Θεοτοκάς, «Μια διάψευση», *Νέα Εστία* 457 [15.7.1946], σ. 754). Ο Πέτρος Χάρης, μέλος και εκείνος της τότε Καλλιτεχνικής Επιτροπής, με σημείωμά του στο τέλος της επιστολής του Θεοτοκά θα επιβεβαιώσει πως «όσα γράφει ο κ. Γιώργος Θεοτοκάς για την παρουσίαση των αιτήσεων των ηθοποιών σύμφωνα με τα οικονομικά του ιδρύματος, είναι ακριβή». (Στο ίδιο). Ο Ροδάς θα επιμείνει, απαντώντας, τόσο στον Θεοτοκά όσο και στον Χάρη: «Ο κ. Θεοτοκάς, αν και νομικός, δεν γνωρίζει τον νόμο. Η γνώμη της επιτροπής είναι, βέβαια, συμβουλευτική, αλλά χωρίς αυτή δεν προσλαμβάνεται κανένας ηθοποιός, εκτός αν ενεργήση η διεύθυνση αυθαίρετα και δικτατορικά, όπως ενήργησε ο κ. Θεοτοκάς. Ας συμβουλευθή τους νομικούς για να είναι τουλάχιστον εγκρατέστερος στα νομικά. Λυπάμαι που στην περίπτωση αυτή, με το σημείωμα της “Νέας Εστίας”, κάτω από το γράμμα του κ. Θεοτοκά, ηθέλησε ο φίλος κ. Πέτρος Χάρης να του δώσει ένα συχωροχάρτι. Ας διαβάση όμως το νόμο της “27ης Νοεμβρίου 1944” και τότε θ’ αλλάξει γνώμη. Η συμβουλευτική γνώμη είναι υποχρεωτική, οι αιτήσεις των ηθοποιών έπρεπε, οπωσδήποτε, νάρχονται στην επιτροπή, άσχετα με τα οικονομικά του Θεάτρου και με το τι θα έκανε περαιτέρω το διοικητικό συμβούλιο». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Τελεία και παύλα», *Νέα Εστία* 458 [1.8.1946], σ. 820).

Καρζή¹²³¹, ενώ κάποιοι κριτικοί αναγνώριζαν τις «εκλεκτικές συγγένειες» στην αναβίωση του αρχαίου δράματος ανάμεσα στην Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, τον Καρζή και τον Καραντινό¹²³².

Ο Θεοτοκάς πάντως δεν θα αναφερθεί μετά τη λήξη της θητείας του στο ζήτημα του Καρζή, ούτε θα τον συμπεριλάβει στους σκηνοθέτες που, όπως σημείωνε, επιθυμούσε να είχαν συνεργαστεί με το Εθνικό Θέατρο¹²³³. Πιθανότατα, είχε πλήρως αναθεωρήσει την επιλογή του. Ο Καρζής δεν θα εργαστεί ποτέ στο Εθνικό Θέατρο· μάλιστα, η αντιπαράθεσή του με την κρατική σκηνή θα κορυφωθεί τα επόμενα χρόνια, όταν κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο ο Ροντήρης θα αναλάβει τη γενική διεύθυνση του ιδρύματος και η σύγκρουση ανάμεσα στη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου και τον ιδρυτή του Θυμελικού Θιάσου θα είναι, όπως θα δούμε, οξύτατη.

¹²³¹ Βλ. ενδεικτικά όσα γράφει ο Καραντινός εκείνη ακριβώς την εποχή, με αφορμή την παράσταση των *Περσών*, σε σκηνοθεσία του Καρζή, στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού: «*Δε μπορώ να μη ξεχωρίσω το δόσιμο του Λίνου Καρζή. Πρώτα και κύρια το κινεί ένας ενθουσιασμός και το διαφεντεύει μια πίστη. Τούτα είναι η συνέπεια που κράτησε ο Καρζής ως τα σήμερα στη διακονία του έργου του. Ο ενθουσιασμός και η πίστη του τον έφεραν –με τη γνώση από τη μια, με τη διαίσθηση από την άλλη– ίσαμε την τελευταία του εμφάνιση που, συνειδητά είτε ασύνειδα για το δημιουργό της, αγγίζει άξια το άνοιγμα ενός σωστού δρόμου. [...] Θα το δείξει ο καιρός πως η παράσταση των “Περσών” από τον Καρζή, κι ας ήταν τόσο άπληρη ως εκτέλεση, από λόγους πιο πολύ εξωτερικούς νομίζω –οικονομικούς, θάταν σωστότερο να πω–, κι ας είχες πολλά σημεία να της κρίνεις, και να τα επικρίνεις, αν θέλετε, ήταν δείγμα μιας βαθύτερης και τίμιας αγωνίας που όχι μόνο της αξίζει να τη σεβαστούμε μ’ αξίζει και να τη μελετήσουμε για να δασκαλευτούμε απ’ αυτή. Γιατί βρίσκεται στ’ αγνάρια του σωστού δρόμου. Και το ξάνοιγμα αυτό του σωστού δε μπορεί να σ’ αφήσει ασυγκίνητο όταν τόσο σε πνίγει από πολλές μεριές το ψέμμα και το κάμωμα».* (Σωκράτης Καραντινός, «Παράσταση αρχαίας τραγωδίας», *Δημοκρατικά Χρονικά* 1 [2.7.1945], σ. 15).

¹²³² «*Η παράσταση των “Περσών” από τη Θυμέλη του κ. Καρζή στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού πλημμύρισε την ψυχή μου με δέος. [...] Δεν υποστηρίζω ότι η κλασική γραμμή που ακολουθεί ο κ. Καρζής είναι η μόνη σωστή, η μόνη που μπορεί να φέρει σε αισθητικά αποτελέσματα. Θεωρώ μάλιστα ότι μερικές λεπτομέρειες της ερμηνείας όπως είναι οι κόθορνοι, οι μάσκες, και προπάντων το άναμμα του βωμού πριν αρχίσει η παράσταση, είναι περιττές, μια που για μας δεν έχουν πια παρά επιφανειακή θεαματικότητα, παρά γραφικότητα, κι όχι τη θρησκευτική σημασία που είχαν για τους αρχαίους. [...] Εν τούτοις η φλογερή του πίστη στη δυνατότητα της ανάστασης, αν όχι των ίδιων των αρχαίων θεών, τουλάχιστο όλων των αξιών του αρχαίου πολιτισμού, του δίνει [...] μια θεϊκή δημιουργική δυναμικότητα. [...] Δεν εξετάζω και δε μ’ ενδιαφέρει αν ο κ. Καρζής παρουσιάζει πραγματικά, όπως το επιδιώκει, αυτούσια την αρχαία τραγωδία, αναγνωρίζω όμως ότι η παράσταση των “Περσών” στάθηκε αν όχι στο ίδιο, τουλάχιστο σ’ ένα ανάλογο επίπεδο, μου μετέδωσε περίπου την ίδια εντύπωση, με τις πιο εμπνευσμένες τους παραστάσεις που έχω δει και που έχω αναλύσει άλλοτε στη “Νέα Εστία”, ξεπέρασε αισθητότατα όλες τις δοκιμές και τα πειράματα του Εθνικού Θεάτρου, που αυτό μόνο μια φορά, στην “Εκάβη”, συνέλαβε το νόημα της αρχαίας τραγωδίας. Από τους Έλληνες σκηνοθέτες, μόνον ο κ. Καραντινός και ο κ. Καρζής, και φυσικά και η κ. Εύα Σικελιανού, αποδόσανε την αρχαία τραγωδία αισθητικά».* (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Εναρξη της καλοκαιρινής περιόδου. Γ’», *Νέα Εστία* 433 [1.7.1945], σ. 533).

¹²³³ Η μόνη σχετική, έμμεση αναφορά γίνεται με αφορμή την αντιμετώπιση του ζητήματος του αρχαίου δράματος από τη διεύθυνσή του: «*Το θέμα άρχισε να μας απασχολεί από τις πρώτες εβδομάδες της θητείας μας και δεν το αμελήσαμε ποτέ. Η αρχική σκέψη είτανε να παιχτεί μια τραγωδία το καλοκαίρι του 1945, μα γρήγορα καταλάβαμε πως το Εθνικό Θέατρο δεν είτανε, την εποχή εκείνη, προετοιμασμένο για μια τέτοια προσπάθεια».* (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 464).

3.4.3. Η άρνηση συνεργασίας του Δημήτρη Ροντήρη

Η στάση που διατηρεί ο Ροντήρης απέναντι στη νέα διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου που προέκυψε μετά την Απελευθέρωση αποτελεί ουσιαστικά μια συνέχεια της στάσης που κράτησε απέναντι στη διεύθυνση του Γιοκαρίνη επί Κατοχής· την αποχώρησή του στα μέσα της περιόδου 1942-1943, που, όπως ήδη αναφέρθηκε, οφειλόταν στη μη αποδοχή των απαιτήσεών του από την κατοχική διοίκηση για διεύθυνση των αρμοδιοτήτων του, διαδέχεται η επαναλαμβανόμενη διατύπωση της άρνησής του να συνεργαστεί με το Εθνικό Θέατρο και τη διεύθυνση του Θεοδοκά. Ο ίδιος ο Ροντήρης, άλλωστε, εκφράζει στα απομνημονεύματά του την έκπληξη και την απογοήτευσή του, επειδή τότε «διορίστηκε αναπάντεχα διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου ο Θεοδοκάς, με σκηνοθέτη τον Καραντινό!»¹²³⁴.

Προσπάθειες για να επιστρέψει και να σκηνοθετήσει στο Εθνικό Θέατρο ο Ροντήρης θα καταβάλλουν εκείνη την περίοδο, τόσο ο Θεοδοκάς ως γενικός διευθυντής του ιδρύματος όσο και ο Μαντούδης, Κυβερνητικός Επίτροπος στην κρατική σκηνή από την αρχή της Κατοχής, ο οποίος είχε ήδη συνεργαστεί με τον σκηνοθέτη. Επιπλέον, το όνομα του Ροντήρη ενεπλάκη, όπως ήδη αναφέρθηκε, στη σφοδρή σύγκρουση ανάμεσα στον Θεοδοκά και το μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, Μιχαήλ Ροδά, με αφορμή το ενδεχόμενο συνεργασίας του Λίνου Καρζή με την κρατική σκηνή. Με βάση μάλιστα τη χρονική αλληλουχία των γεγονότων, δεν αποκλείεται η στροφή της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου προς το πρόσωπο του Ροντήρη να συνδέεται με την αποτυχία των διαπραγματεύσεων με τον Καρζή· μολονότι η παρούσα έρευνα δεν εντόπισε σχετικές πληροφορίες, γεγονός είναι πως οι συζητήσεις για τον ιδρυτή του Θυμελικού Θιάσου στο Εθνικό Θέατρο έλαβαν χώρα την άνοιξη του 1945, ενώ οι κρούσεις της διοίκησης προς τον Ροντήρη, σύμφωνα με τα υπάρχοντα στοιχεία, έγιναν μετά το καλοκαίρι του ίδιου έτους.

Ο Μαντούδης θέτει για πρώτη φορά το ζήτημα της επαναπρόσληψης του Ροντήρη τον Αύγουστο του 1945, με την ευκαιρία μιας συζήτησης στο Διοικητικό Συμβούλιο για την υπόθεση της αναβίωσης του αρχαίου δράματος¹²³⁵. στα τέλη του ίδιου έτους ενημερώνει τον Υπουργό Παιδείας, Αθανασιάδη-Νόβα, που επισκέπτεται το Εθνικό Θέατρο, για την προσπάθειά του να ενισχυθεί το δυναμικό της κρατικής

¹²³⁴ Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, ό.π., σ. 125.

¹²³⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 26/21.8.1945.

σκηνής με την πρόσληψη του Ροντήρη, *«παρά του οποίου, δυστυχώς, εύρε επίμονον άρνησιν»*¹²³⁶.

Ευρύτατη συζήτηση για το ενδεχόμενο της επιστροφής του σκηνοθέτη στην κρατική σκηνή θα λάβει χώρα σε συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου τον Φεβρουάριο του 1946¹²³⁷. στη συνεδρίαση εκείνη μάλιστα θα τεθεί προς συζήτηση ακόμα και η περίπτωση της επιστροφής του Ροντήρη με την ιδιότητα του Καλλιτεχνικού Διευθυντή, όπως ο ίδιος ο σκηνοθέτης απαιτούσε. Ο Μαντούδης ενημερώνει πως στο παρελθόν, με την άδεια του Θεοτοκά, *«είχεν επανειλημμένως συναντήσεις μαζί του, αλλ' ο κ. Ροντήρης ήτο αμετάπειστος»*. Μετά από πρόσφατες πληροφορίες του Θεοτοκά ότι *«ο κ. Ροντήρης δέχεται τώρα να επανέλθη»*, ο Μαντούδης επισκέπτεται εκ νέου τον Ροντήρη, προτείνοντάς του συνεργασία· ο σκηνοθέτης όμως *«εδήλωσεν, ότι είναι διατεθειμένος να επανέλθη υπό τον όρον να αναλάβη την καλλιτεχνικήν διεύθυνσιν του Θεάτρου»*. Ο Κυβερνητικός Επίτροπος, εξηγώντας τις ενέργειές του αυτές, αναφέρει πως έλαβε επανειλημμένα την πρωτοβουλία να προσεγγίσει τον Ροντήρη για δύο βασικούς λόγους, *«και εκ της ιδίας του πεποιθήσεως, ότι ούτος θα συνέβαλεν μεγάλως εις την ύψωσιν της καλλιτεχνικής στάθμης του Θεάτρου, αλλά και διότι, ως είναι εις θέσιν να γνωρίζη, τούτο είναι και απαιτήσεις της κοινής γνώμης»*. Ο Θεοτοκάς τονίζει ότι *«ουδέποτε το Εθνικόν Θέατρον ηρνήθη θέσιν σκηνοθέτου και μάλιστα με τα πρωτεία αρχαιότητος εις τον κ. Ροντήρη, ενώ τουναντίον ο τελευταίος την απέκρουσε πάντοτε»*· ταυτόχρονα, θεωρεί πως η ανάληψη της Καλλιτεχνικής Διεύθυνσης από τον σκηνοθέτη *«θα καθιστά περιττήν πλέον την παρουσίαν του ως Γενικού Διευθυντού, αυτός δε θα ήτο υποχρεωμένος να υποβάλη πάραυτα την παραίτησίν του»*. Ο Κανελλόπουλος εκτιμά πως η τοποθέτηση του Ροντήρη σε θέση Καλλιτεχνικού Διευθυντή *«θα καθιστά προβληματικήν πλέον την υπ' αυτόν συνύπαρξιν των δύο σκηνοθετών»*· επισημαίνει ακόμα ότι *«ναι μεν ο κ. Ροντήρης διαθέτει αξιόλογα σκηνοθετικά προσόντα και μόρφωσιν, η καλλιτεχνική αντίληψίς του όμως, και γενικώτερον αι επί των σκηνοθετικών ζητημάτων αντιγνωμίαι του τόσοσιν με την Γενικήν Διεύθυνσιν, όσον και με τους ήδη υπάρχοντας σκηνοθέτας θα εδυσχέραινε την προώθησιν του Θεάτρου, το οποίον χωρίς βεβαίως να έχη κάμει θαύματα κατά το διαρρέυσαν διάστημα, εν τούτοις δεν δύναται να μην αναγνωρισθή από πάντα καλόπιστον κριτήν, ότι ανεσυγκροτήθη και ελειτούργησε ικανοποιητικώς»*.

¹²³⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 41/17.12.1945.

¹²³⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 50/26.2.1946.

Ο Σεφέρης «μη αναγνωρίζων ουδεμίαν σκηνοθετικήν υπεροχήν του κ. Ροντήρη έναντι των δύο ήδη σκηνοθετών του Εθνικού Θεάτρου, ευρίσκει απλώς χρήσιμον και την παρουσίαν του κ. Ροντήρη εις αυτό», ενώ ο Συναδινός «νομίζει ότι η ίδρυσις θέσεως Καλλιτεχνικού Διευθυντού θα ισοδυναμεί με κατάργησιν αυτής της θέσεως του Γενικού Διευθυντού, πράξιν, κατ' αυτόν, απαράδεκτον». Ο Κανακάρης-Ρούφος, μολονότι αναγνωρίζει και ο ίδιος «την αξίωσιν της κοινής γνώμης όπως επανέλθη ο κ. Ροντήρης εις το Θέατρον, εν τούτοις συντάσσεται μετά των ζητούντων ισοτιμίαν αυτού έναντι των δύο σκηνοθετών». Ο Κατσίμπαλης, όπως και ο Σεφέρης, «αρνούμενος παντελώς την σκηνοθετικήν υπεροχήν του κ. Ροντήρη έναντι των δύο άλλων σκηνοθετών, δέχεται τον διορισμόν αυτού, αλλ' υπό αυστηράν ισοτιμίαν έναντι των ήδη εργαζομένων σκηνοθετών». Μετά από τις απόψεις των μελών γύρω από το ζήτημα, ο Μαντουδής, ως Κυβερνητικός Επίτροπος, «επέισθη και αυτός τώρα ότι δεν ενδείκνυται να επανέλθη ο κ. Ροντήρης υπό την ιδιότητα του Καλλιτεχνικού Διευθυντού, τονίζει δε την αμέριστον εμπιστοσύνην και εκτίμησίν του προς την Γενικήν Διεύθυνσιν»· τελικά, το Διοικητικό Συμβούλιο εξουσιοδοτεί τον Θεοτοκά «όπως συναντήση τον κ. Ροντήρη και συνομιλήση μετ' αυτού επί του ζητήματος της επανόδου του ως σκηνοθέτου εις το Εθνικόν Θέατρον».

Στη μεθεπόμενη συνεδρίαση ο Θεοτοκάς ενημερώνει τη διοίκηση πως συνάντησε τον Ροντήρη και «του επρότεινε να επανέλθη ως σκηνοθέτης εις το Θέατρον, με όλα τα πρωτεία της αρχαιότητος έναντι των δύο σκηνοθετών»· για μια ακόμα φορά, «την πρότασιν ταύτην ο κ. Ροντήρης απέκρουσε, δηλώσας ότι διαφωνεί ριζικώς με την γινομένην εις το Εθνικόν Θέατρον εργασίαν και ότι δέχεται να επανέλθη μόνον με τον τίτλον και την εξουσίαν του Καλλιτεχνικού Διευθυντού, διότι, ως είπεν, δεν τον ενδιαφέρει να δίδη απλώς καλὰς παραστάσεις αλλά ποθεί να δημιουργήση την παράδοσιν του Εθνικού Θεάτρου»· το Διοικητικό Συμβούλιο «καταλήγει ομοφώνως ότι αι απόψεις του κ. Ροντήρη είναι απαράδεκτοι»¹²³⁸. Πρέπει να σημειωθεί πως το περιεχόμενο των διαπραγματεύσεων και οι θέσεις που εκφράστηκαν, τόσο από τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου όσο και από τον Ροντήρη, δημοσιεύθηκαν από τον Θεοτοκά στο απολογιστικού χαρακτήρα άρθρο του¹²³⁹, αλλά ο σκηνοθέτης δεν τοποθετήθηκε ποτέ δημόσια επί του θέματος.

¹²³⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 52/12.3.1946.

¹²³⁹ Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σσ. 466-467.

Από την παράθεση των παραπάνω τοποθετήσεων είναι εμφανές πως η αντίληψη των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου εκείνης της περιόδου αναγνωρίζει μεν στον εκάστοτε σκηνοθέτη την κύρια ευθύνη της παράστασης, δεν θεωρεί ωστόσο πως η καλλιτεχνική πρόταση ενός σκηνοθέτη μπορεί να ορίζει τις βασικές κατευθύνσεις του ιδρύματος. Παράλληλα, η στάση του Ροντήρη απέναντι στις προσκλήσεις των ανθρώπων του Εθνικού Θεάτρου και η απαίτηση που εγείρει για την ανάληψη της Καλλιτεχνικής Διεύθυνσης (μιας θέσης που δεν υπήρχε τότε στην κρατική σκηνή) επιβεβαιώνουν τη σταθερή, προσωπική του επιδίωξη για την ανάληψη συνολικά της καλλιτεχνικής ευθύνης του οργανισμού, όπως διαφαινόταν ήδη από τον καιρό της Κατοχής, και, πιθανότατα, τη βασισμένη στην επερχόμενη πολιτική αλλαγή βεβαιότητά του για την επίτευξη των στόχων αυτών. Σχετικά δε με την αποδοχή που απολάμβανε ο Ροντήρης από σημαντική μερίδα του κοινού ως ο εκφραστής και συνεχιστής της προπολεμικής «καλής εποχής», αλλά και με την εμπιστοσύνη που λάμβανε από το Λαϊκό Κόμμα που ήλθε στην εξουσία την άνοιξη του 1946, είναι ενδιαφέρον το γεγονός πως στην τελευταία συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου ο Μαντούδης αναφέρει πως όταν συνάντησε τον νέο Υπουργό Παιδείας υπερασπίστηκε το έργο της απελθούσας διεύθυνσης Θεοτοκά, αλλά, ταυτόχρονα, και μάλλον με διάθεση να απολογηθεί, του υπενθύμισε *«τας προσπαθείας του να επιτύχη μίαν γόνιμον σύμπραξιν μετά του κ. Δ. Ροντήρη»*¹²⁴⁰.

Μετά τη λήξη της θητείας του ο Θεοτοκάς, έχοντας ήδη αναφερθεί στους τέσσερις σκηνοθέτες που, κατά τη γνώμη του, θα έπρεπε να στελεχώσουν το Εθνικό Θέατρο (Καραντινό, Κατσέλη, Ροντήρη, Σαραντίδη), θα σχολιάσει τη συνολική στάση του Ροντήρη απέναντι στην κρατική σκηνή εκείνη την περίοδο, χωρίς να τον κατονομάζει:

«Δυστυχώς ο Διάβολος πήγε και σφύριξε στ' αυτί τού ενός από τους τέσσερις καλλιτέχνες μας πως είναι περιούσιος και πως έχει το δικαίωμα να φάει τους ομοτέχνους του και κάθε άνθρωπο που τυχόν διαφωνεί μαζί του και να γίνει ένα είδος φεουδάρχης της θεατρικής τέχνης στην Ελλάδα. Μάλιστα, για να γίνει ευκολότερα πιστευτός, ο Πονηρός μασκαρεύτηκε σαν άγγελος και δημιούργησε γύρω από την υπόθεση μίαν ύποπτη ατμόσφαιρα μυστικοπάθειας και

¹²⁴⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 59/30.4.1946.

μεσσιανισμού. Προσέχετε το Διάβολο, παιδιά, γιατί είναι μεγάλος κατεργάρης και σαν μπλέξετε μαζί του δεν ξεμπλέκετε πια ποτέ. Χάρισε σπουδαία μέσα στον καλλιτέχνη που λέω, πολιτικά, οικονομικά, δημοσιογραφικά, του έδωσε μάλιστα και την ικανότητα να πνίγει και να διαλύει καθετί που πάνε να φτιάσουν οι άλλοι, όμως τον έφερε αντιμέτωπο στο πνεύμα και στην ελευθερία και τούτες οι δουλειές είναι πολύ επικίνδυνες. Το χειρότερο είναι πως αυτή η ιστορία του περιούσιου σκηνοθέτη δηλητηριάζει τη θεατρική μας ζωή δέκα χρόνια τώρα»¹²⁴¹.

¹²⁴¹ Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 467.

3.4.4. Οι Γιαννούλης Σαραντίδης, Κωστής Μιχαηλίδης, Γεώργιος Καρακαντάς και η Μαρία Μαλανδρινού

Εκτός από την υπόθεση του Καρζή, που προκάλεσε τη, μοναδική ίσως, σύγκρουση στο εσωτερικό του ιδρύματος, και τη στάση του Ροντήρη, που ασφαλώς προοιωνιζόταν και συνδεόταν με τις μελλοντικές εξελίξεις στην κρατική σκηνή, κατά την περίοδο της διεύθυνσης Θεοτοκά επισημαίνονται ποικίλες διεργασίες σχετικά με τη θέση του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο που δίνουν την εικόνα έντονης κινητικότητας γύρω από το ζήτημα. Η εκπεφρασμένη αντίληψη της διεύθυνσης για την ανάδειξη νέων προσώπων έφερε κάποιους σκηνοθέτες που δεν είχαν εργαστεί ποτέ στην κρατική σκηνή ένα μόλις βήμα πριν από τη συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο, ενώ ενθάρρυνε άλλους να εκδηλώσουν το ενδιαφέρον τους: το καλοκαίρι του 1945 ο Θεοτοκάς, σε ερώτηση εάν οι Καραντινός και Κατσέλης θα επωμιστούν την ευθύνη όλων των παραγωγών της επόμενης χειμερινής περιόδου, δηλώνει πως *«αυτοί θα είναι οι μόνιμοι σκηνοθέτες, μα μπορεί να προσκληθούν και άλλοι σκηνοθέτες από τα έξω θέατρα, για να εργαστούν πάνω σε έργο πρόσφορο στη γραμμή της τεχνοτροπίας τους»*¹²⁴².

Ειδικότερα, ενδιαφέρον για να περάσει από την υποκριτική στη σκηνοθεσία θα εκφράσει εκείνη την περίοδο, όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Θάνος Κωτσόπουλος¹²⁴³, ενώ θα ζητήσει να προσληφθεί στο Εθνικό Θέατρο ο Μιχάλης Κουνελάκης¹²⁴⁴, χωρίς η αίτησή του να γίνει δεκτή¹²⁴⁵. αξίζει να σημειωθεί πως ο Κουνελάκης είχε επιδιώξει επανειλημμένα να εργαστεί ως σκηνοθέτης στην κρατική σκηνή, τόσο πριν από τον πόλεμο, κατά την περίοδο Μπαστιά¹²⁴⁶, όσο και κατά τη δεύτερη διευθυντική θητεία του Θεοτοκά, το 1950¹²⁴⁷, χωρίς όμως και πάλι να το κατορθώσει.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν, ωστόσο, τα πρόσωπα που αποτέλεσαν επιλογή της τότε διεύθυνσης για την ανάθεση σκηνοθεσιών. Για τον Γιώργο Θεοτοκά, από τους σκηνοθέτες που συζητήσαν (ή σύναψαν συμφωνία όπως

¹²⁴² Α. Σ., «Θεατρικές προοπτικές», *ό.π.*, σ. 27.

¹²⁴³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 23/31.7.1945.

¹²⁴⁴ Σύμφωνα με τον Αντώνη Γλυτζουρή, ο Κουνελάκης ήταν ο *«πρώτος Έλληνας που σπούδασε τη σκηνοθετική τέχνη στο εξωτερικό»*. Για τη δράση του στα μεσοπολεμικά χρόνια, βλ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, *ό.π.*, σσ. 212-217 και 622-626.

¹²⁴⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 54/26.3.1946.

¹²⁴⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 172/26.7.1939.

¹²⁴⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/25.8.1950.

θα δούμε), με το Εθνικό Θέατρο εκείνη την περίοδο, ο Γιαννούλης Σαραντίδης πρέπει να ήταν η πιο επιθυμητή περίπτωση. Το όνομα του Σαραντίδη είχε συζητηθεί, όπως ήδη αναφέρθηκε, στους κόλπους της κρατικής σκηνης και κατά την περίοδο της Κατοχής, όταν το Εθνικό Θέατρο είχε μείνει χωρίς σκηνοθέτη¹²⁴⁸, ενώ ο Συναδινός είχε προτείνει στις αρχές του 1944 να προσληφθεί ως καθηγητής της Δραματικής Σχολής, όταν είχε αποχωρήσει ο Βεάκης¹²⁴⁹. Ο Θεοτοκάς συνδεόταν με φιλία μαζί του και εκτιμούσε ιδιαίτερα το έργο του. Επισημαίνει μάλιστα πως χάρη στη σκηνοθετική εργασία του Σαραντίδη στους θιάσους της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κατερίνας Ανδρεάδη τα τελευταία χρόνια πριν από τον πόλεμο ανανεώθηκε και τονώθηκε το ενδιαφέρον του για το θέατρο¹²⁵⁰. Επίσης, είχε δηλώσει πως, μαζί με τον Καραντινό και τον Κατσέλη, ο Σαραντίδης και ο Ροντήρης θα συμπλήρωναν ιδανικά τις σκηνοθετικές θέσεις στο Εθνικό Θέατρο¹²⁵¹. Εξίσου θετικός για την εργασία του Σαραντίδη υπήρξε και ο Καραντινός¹²⁵². Το 1945, σύμφωνα με τον Θεοτοκά, είχε επέλθει συμφωνία του σκηνοθέτη με το Εθνικό Θέατρο, αλλά για τη θεατρική περίοδο 1946-1947¹²⁵³, μετά την επιστροφή του Σαραντίδη από τη Γαλλία¹²⁵⁴. Λίγα χρόνια μετά, ωστόσο, με αφορμή τον θάνατο του σκηνοθέτη, ο Θεοτοκάς θα δώσει μια διαφορετική εκδοχή για τη συμφωνία ανάμεσα στον ίδιο και τον Σαραντίδη για την πρόσληψη του τελευταίου στο Εθνικό Θέατρο· θα ισχυριστεί πως το 1945 ο σκηνοθέτης εξέφρασε τη γενικότερη απογοήτευσή του από την αθηναϊκή θεατρική ζωή και τη μεγάλη του επιφύλαξη για τις δυνατότητες να παραχθεί έργο στην κρατική

¹²⁴⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/28.1.1943.

¹²⁴⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 41/21.2.1944.

¹²⁵⁰ «Υπήρξε μια εποχή όπου είχα πάψει ολότελα να πηγαίνω στο θέατρο. Δεν ήταν αδιαφορία. Ίσια-ίσια που πάντα αγαπούσα το θέατρο με κάποιο πάθος. Μα ήρθε μια μέρα όπου δεν μπορούσα πια να παραδεχτώ αυτό που γινότανε στις αθηναϊκές σκηνές. [...] Ξανάγινα θεατρόφιλος όταν άρχισε η εργασία του Σαραντίδη στο “Ρεζ”. Παρασύρθηκα τότε και ξανάρχισα να πηγαίνω παντού. Δεν αισθανόμουν πια πως είμουν στο κενό, είχα ένα αντίκρουσμα: τη σκηνοθεσία του Σαραντίδη. [...] Ο Γιαννούλης μάς άνοιξε ξαφνικά ένα μεγάλο παράθυρο. Μπήκανε μέσα ακτίνες του ήλιου, χρώματα ζωηρά, ευωδιές της άνοιξης, φωνές νεανικές. Είπαμε: Δόξα σοι ο Θεός!». (Γιώργος Θεοτοκάς, «Για τον Γιαννούλη Σαραντίδη», *Νέα Εστία* 500 [1.5.1948], σ. 583).

¹²⁵¹ Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 466.

¹²⁵² Βλ. ενδεικτικά: Σωκράτης Καραντινός, «Γιαννούλης Σαραντίδης», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Β', τχ. 10 (15.4.1948), σσ. 290-291.

¹²⁵³ «Είχαμε κλείσει και τον Γιαννούλη Σαραντίδη, που όμως έφυγε στη Γαλλία. Τελικά αυτός μας έγραψε πως θα είτανε στη διάθεση του Εθνικού Θεάτρου στην αρχή της επόμενης περιόδου κι αποφασίστηκε η πρόσληψή του, που δεν πρόφτασε όμως να πραγματοποιηθεί». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *ό.π.*, σ. 467).

¹²⁵⁴ Ο Σαραντίδης είχε αναχωρήσει από την Αθήνα με το «Ματαρόα» τον Δεκέμβριο του 1945. (Ανδρικοπούλου, *ό.π.*, σ. 43).

σκηνή σε εκείνη τη συγκυρία¹²⁵⁵. Σε κάθε περίπτωση, το ζήτημα της πρόσληψης του Σαραντίδη αποτέλεσε προτεραιότητα του Θεοτοκά για την εισδοχή νέων σκηνοθετών στο ίδρυμα, η δε λήξη της θητείας εκείνης της διοίκησης την άνοιξη του 1946 ματαίωσε οριστικά τη συνεργασία τού πρόωρα χαμένου σκηνοθέτη με την κρατική σκηνή.

Ο Κωστής Μιχαηλίδης, από τα παλαιότερα στελέχη του ιδρύματος, θα διεκδικήσει μια θέση σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο εκείνη την περίοδο, όμως η τότε διεύθυνση θα δείξει μάλλον επιφύλαξη απέναντί του. Όπως έχει αναφερθεί, κατά την κατοχική περίοδο ο Μιχαηλίδης θα έχει την ευκαιρία να αφήσει την ιδιότητα του βοηθού σκηνοθέτη, αρχικά του Πολίτη και μετέπειτα του Ροντήρη, και να αναλάβει ο ίδιος τη σκηνοθετική ευθύνη των παραστάσεων· θα κληθεί να σκηνοθετήσει την Παπαδάκη στον *Μισάνθρωπο* του 1943, όταν η κρατική σκηνή θα μείνει χωρίς σκηνοθέτη, αλλά θα αναλάβει και τη σκηνοθεσία όλων των παραστάσεων του βραχύβιου Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης. Λίγο πριν από την αποχώρηση των Γερμανών, θα ζητήσει να προσληφθεί εκ νέου στο Εθνικό Θέατρο, αλλά η τότε διοίκηση δεν θα τον εντάξει στο δυναμικό της κρατικής σκηνής. Ο Μιχαηλίδης δύο φορές θα αιτηθεί στη νέα διεύθυνση Θεοτοκά να προσληφθεί ως σκηνοθέτης, οι αιτήσεις του όμως θα απορριφθούν, τόσο τον Μάιο του 1945, «λόγω μη υπάρξεως κενής θέσεως»¹²⁵⁶, όσο και τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους¹²⁵⁷. Ωστόσο, σύντομα η διοίκηση θα τον εμπιστευθεί· στη μεταστροφή της αρχικής αρνητικής στάσης της διεύθυνσης απέναντί του είναι πολύ πιθανό να συνέβαλε η παρουσία του Κουκούλα στην Καλλιτεχνική Επιτροπή του Εθνικού Θεάτρου, που είχε διατελέσει διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης, είχε συνεργαστεί αρμονικά με τον Μιχαηλίδη και αναγνώριζε την εργασία του¹²⁵⁸. Πάντως, η έκτακτη συνεργασία που προτείνει η διεύθυνση στον Μιχαηλίδη τον Νοέμβριο του 1945 για τη σκηνοθεσία δύο έργων

¹²⁵⁵ «Όταν, στα 1945, διορίστηκα στο Εθνικό Θέατρο, του ζήτησα αμέσως να συνεργαστούμε. Τον βρήκα ψυχικά αποσταμένο. Τα είπαμε, τα ξαναείπαμε, μα δεν μπόρεσα να τον πείσω. Τον είχε κουράσει η αθηναϊκή θεατρική αγορά και εξάλλου δεν πίστευε πως μπορούσαμε να κάμουμε κάτι στερεό στο Εθνικό Θέατρο. Μου τά 'πε καθαρά: Θα παραλάβουμε έναν οργανισμό καταστραμένο, θα τον ξαναστήσουμε στα πόδια του, θα αγωνιστούμε να του δώσουμε την κατεύθυνση που θεωρούμε σωστή, θα βασανιστούμε, θα ξεθεωθούμε, κανείς δε θα μας βοηθήσει, θα μας βρίσκανε και στο τέλος θά 'ρθουν οι επιτήδριοι, παρασύροντας τούτον ή εκείνον τον πολιτικό, και θα διαλύσουν όλη την εργασία μας σε μια μέρα μέσα. Προς τι λοιπόν όλα αυτά; –Τώρα που μας έφυγε δεν υπάρχει λόγος να κρύψω την αληθινή του σκέψη». (Θεοτοκάς, «Για τον Γιαννούλη Σαραντίδη», *ό.π.*, σ. 583).

¹²⁵⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 12/9.5.1945.

¹²⁵⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/25.9.1945.

¹²⁵⁸ Άνω., «Η Κρατική μας Σκηνή στην Θεσσαλονίκη. Μια συνέντευξη με τον κ. Λ. Κουκούλα», *ό.π.*, σ. 12.

στην «Πρωτοποριακή Σκηνή» δεν ικανοποιεί πλήρως τον σκηνοθέτη που επιζητούσε τη μόνιμη πρόσληψή του στο ίδρυμα¹²⁵⁹. Ο Μιχαηλίδης τελικά δεν θα εργαστεί τότε ως σκηνοθέτης στο Εθνικό Θέατρο, είτε γιατί οι διαπραγματεύσεις δεν είχαν αίσιο τέλος, είτε γιατί η πρόωρη λήξη της θητείας της διεύθυνσης δεν το επέτρεψε.

Οι συζητήσεις με τον σκηνοθέτη του μουσικού θεάτρου Γεώργιο Καρακαντά¹²⁶⁰ θα οδηγήσουν σε επίτευξη συμφωνίας και στην ένταξη στον προγραμματισμό της κρατικής σκηνής της παράστασης που θα σκηνοθετούσε. Ο Καρακαντάς, όπως ήδη αναφέρθηκε, είχε ζητήσει να εργαστεί στο Εθνικό Θέατρο κατά την Κατοχή, αλλά η τότε διοίκηση είχε απορρίψει το αίτημά του¹²⁶¹. Κατά τη διεύθυνση του Θεοτοκά και εν όψει της έναρξης λειτουργίας της «Πρωτοποριακής Σκηνής» στα τέλη του 1945, ο Καρακαντάς προσλαμβάνεται ως έκτακτος σκηνοθέτης, αναλαμβάνοντας τη σκηνοθεσία του έργου του Πιραντέλλο, *Η σκούφια με τα κουδουνάκια*¹²⁶². το έργο, πιθανότατα σε μετάφραση του ίδιου του ιταλομαθούς σκηνοθέτη, θα παρουσιαζόταν στη «δεύτερη σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου, σε ενιαία παράσταση με το έργο του Σνγκ, *Οι καβαλάρηδες στη θάλασσα*, το οποίο θα σκηνοθετούσε ο ηθοποιός της κρατικής σκηνής Νίκος Παρασκευάς¹²⁶³. Οι πολιτικές εξελίξεις και η διακοπή της θητείας εκείνης της διοίκησης δεν θα επιτρέψουν τελικά στον Καρακαντά να σκηνοθετήσει στο Εθνικό Θέατρο· τα επόμενα χρόνια θα υπογράψει αρκετές σκηνοθεσίες όπερας στην Εθνική Λυρική Σκηνή.

Ανάμεσα στις διεργασίες εκείνης της περιόδου γύρω από τη θέση του σκηνοθέτη παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον η εισήγηση του Θεοτοκά για μια Ελληνίδα σκηνοθέτιδα που δρούσε στο εξωτερικό. Η πρόταση του διευθυντή στο

¹²⁵⁹ «Ο κ. Γενικός Διευθυντής υποβάλλει αίτησιν του τέως βοηθού σκηνοθέτου του Εθνικού Θεάτρου κ. Κ. Μιχαηλίδη αιτούντος την μόνιμον επαναπρόσληψίν του, αντί της αναθέσεως εις τούτον της σκηνοθετήσεως ειδικώς δύο έργων της Πρωτοποριακής σκηνής». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/6.11.1945).

¹²⁶⁰ Ο Καρακαντάς είχε γεννηθεί στο Παρίσι, είχε σπουδάσει φιλολογία στην Ελλάδα, την Ιταλία και τη Γερμανία, ενώ είχε παρακολουθήσει το Σεμινάριο Reinhardt. (Λουκία Σπαθάρη [επιμέλεια], «Who's Who του ελληνικού θεάτρου», *Θέατρο* 67 [1967], σ. 293).

¹²⁶¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 21/27.9.1943.

¹²⁶² Το Διοικητικό Συμβούλιο εγκρίνει τον Δεκέμβριο του 1945 τη χορήγηση προκαταβολής στον Καρακαντά για τη σκηνοθεσία του έργου του Πιραντέλλο (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 40/11.12.1945), λίγο αργότερα αποφασίζει να του δοθεί «αμοιβή ίση προς το ήμισυ του μισθού ενός μόνιμου σκηνοθέτου του Εθνικού Θεάτρου» (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 42/27.12.1945) και τελικά επιφυλάσσεται να καθορίσει την αμοιβή του μετά την έναρξη των παραστάσεων του έργου (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 46/22.1.1946).

¹²⁶³ «Απεφασίσθη εις αντικατάστασιν τού μη αποδώσαντος ούτε εμπορικώς "Λυτρωμού" του κ. Κωτσοπούλου, όπως η "Πρωτοποριακή Σκηνή" αναβιβάσει προσεχώς ένα δίπρακτον έργον του Πιραντέλλο μαζί μ' ένα μονόπρακτον του Σίγκε. Η σκηνοθεσία των δύο αυτών έργων ανετέθη τού μεν μονοπράκτου εις τον εκλεκτόν καλλιτέχνην του κρατικού θεάτρου κ. Ν. Παρασκευάν, του δε διπράκτου εις τον νέον σκηνοθέτην κ. Γ. Καρακαντάν». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Έθνος*, 25.1.1946).

Διοικητικό Συμβούλιο στα τέλη του καλοκαιριού του 1945 έγινε, όπως και με την περίπτωση του Καρζή, στο πλαίσιο συζητήσεων για την παρουσίαση αρχαίου δράματος, ύστερα από το ναυάγιο των διαπραγματεύσεων με τον ιδρυτή του Θυμελικού Θιάσου. Ο διευθυντής της κρατικής σκηνής ενημερώνει πως «εις Παρισίους δρα ως σκηνοθέτης του αρχαίου δράματος με αξιολόγους επιδόσεις η κ. Μαλανδρίνου, θα ήτο δε σκόπιμον ν' αποταθούν κατ' αρχήν και προς αυτήν»¹²⁶⁴. Επρόκειτο, προφανέστατα, για τη Μαρία Μαλανδρίνου, που αναφέρεται ανάμεσα στους συνεργάτες της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού στις Δελφικές Εορτές¹²⁶⁵. Η Μαλανδρίνου, που ζούσε πολλά χρόνια στο Παρίσι, είχε εμφανιστεί ως ηθοποιός σε έναν μικρό ρόλο στην παράσταση του έργου του Henri-René Lenormand, *Les Ratés*, που σκηνοθέτησε ο Georges Pitoëff το 1920¹²⁶⁶. Γύρω στο 1930 γνωρίζει τον Firmin Gémier, ο οποίος ως διευθυντής στο Théâtre de l'Odéon τής αναθέτει να σκηνοθετήσει τις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, σε μετάφραση του ελληνιστή Paul Mazou και σε μουσική που συνέθεσε η Σικελιανού, ύστερα από παράκληση της Μαλανδρίνου¹²⁶⁷. λόγω του θανάτου του Gémier, όπως ισχυρίζεται η ίδια¹²⁶⁸, το έργο του Αισχύλου δεν θα παρουσιαστεί στο Οdéon, αλλά αρκετά χρόνια αργότερα, το 1937, στο Salle Pleyel και στο Théâtre des Champs-Élysées, αποσπώντας ιδιαίτερες θετικές κριτικές από τον γαλλικό Τύπο. Με αφορμή αυτή την παράσταση, το πρόσωπο της Μαλανδρίνου απασχόλησε τον ελληνικό Τύπο λίγο πριν από τον πόλεμο· η ίδια μάλιστα δημοσίευσε τις απόψεις της γύρω από την αναβίωση του αρχαίου δράματος, όπου, μεταξύ άλλων, ισχυρίστηκε πως είχε συμβάλει στην προετοιμασία της παράστασης των *Περσών* από τους Γάλλους φοιτητές της Σορβόννης (1936), που είχε παρουσιαστεί στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού το 1937¹²⁶⁹.

¹²⁶⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 26/21.8.1945.

¹²⁶⁵ Μαρία Δημητροπούλου-Αθανασιάδου, «Μνήμη Εύας Σικελιανού. Τριάντα χρόνια απ' το θάνατό της», *Νέα Εστία* 1336 (1.3.1983), σ. 323.

¹²⁶⁶ Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff. Metteur en scène, L'Age d'homme*, Lausanne 1979, σσ. 233-234, υποσημ. 19.

¹²⁶⁷ Η Σικελιανού εμφανίζεται δυσαρεστημένη από τη σχέση και τη συνεργασία της με τη Μαλανδρίνου· για να τη βοηθήσει στην προετοιμασία της παράστασης, η Σικελιανού είχε θέσει ως όρο στη σκηνοθετική να μην αναφερθεί το όνομά της στους συντελεστές, αλλά η Μαλανδρίνου δεν τήρησε τη συμφωνία. (Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια John P. Anton, Εξάντας, Αθήνα 1992, σσ. 209-210).

¹²⁶⁸ Σ., «Για να παιχθή μια αρχαία τραγωδία. Ομιλεί η Δις Μαρία Μαλανδρίνου που ανέβασε τις “Χοηφόρους” στο Παρίσι», *Τα Παρασκήνια* 44, 18.3.1939, σ. 1.

¹²⁶⁹ «Ο μόνος τρόπος για να γίνη κατανοητή η εργασία μου θα ήταν να διδαχθί από σκηνής και εδώ στην Αθήνα το έργο που ανέβασα στο Παρίσι και που είχε τέτοια απήχηση, στο θεατρικό και διανοούμενο κόσμο. Κάτι από τον τρόπο της εργασίας μου αυτής είδαν οι Αθηναίοι στο ερασιτεχνικό βέβαια παίξιμο

και η οποία είχε αφήσει πολύ ισχυρές εντυπώσεις στο αθηναϊκό κοινό. Το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου τελικά «αποφαινεται όπως ζητηθούν πληροφορίες σχετικά με την εργασίαν της»¹²⁷⁰ και η περίπτωση της Μαλανδρίνου δεν είχε τότε συνέχεια για την κρατική σκηνή. Σύμφωνα με την παρούσα έρευνα, εξάλλου, δεν επισημαίνεται κάποια άλλη, μεταγενέστερη δραστηριότητά της στο θέατρο¹²⁷¹.

Στο Εθνικό Θέατρο, παρά τις προσπάθειες της διεύθυνσής του για διεύρυνση των συνεργασιών, εκείνη την περίοδο θα καταγραφεί τελικά μόνον η παρουσία του Καραντινού και του Κατσέλη στη θέση του σκηνοθέτη, μαζί βέβαια με το σύντομο πέρασμα του Κριεζή. Από τις διεργασίες που προαναφέρθηκαν φαίνεται πως οι περιπτώσεις του Καρζή και της Μαλανδρίνου προέκυψαν από την ανάγκη παρουσίας μιας τραγωδίας και πως η διεύθυνση κινήθηκε αποζητώντας σκηνοθέτες που θεωρούσε πως είχαν ειδικευση στην αναβίωση του αρχαίου δράματος. Στην «Πρωτοποριακή Σκηνή» επικράτησε μια διαφορετική αντιμετώπιση, που εκκινούσε από τη διάθεση ανάδειξης νέων προσώπων, με αποτέλεσμα τις διαπραγματεύσεις με τον Μιχαηλίδη και τον Καρακαντά. Η υπόθεση του Ροντήρη ασφαλώς δεν περιορίζεται στο ζήτημα της θέσης του σκηνοθέτη, αλλά επεκτείνεται στον ανταγωνισμό για την ανάληψη της διοίκησης του οργανισμού· η διεύθυνση Θεοτοκά πιθανότατα απευθύνθηκε στον εκ προοιμίου αρνητικό για συνεργασία Ροντήρη μόνο ύστερα από κάποιες αμήχανες επιλογές που οδήγησαν σε αδιέξοδο, ιδίως στον τομέα του αρχαίου δράματος, και μετά από την πρωτοβουλία του Μαντούδη, που θεωρούσε αναγκαία την παρουσία του σκηνοθέτη στο ίδρυμα και ο οποίος λόγω της ιδιότητάς του (διετέλεσε πολλά χρόνια Κυβερνητικός Επίτροπος) μπορούσε με μεγαλύτερη άνεση να διαφοροποιείται από το εκάστοτε Διοικητικό Συμβούλιο. Βέβαιο είναι όμως πως κατά τη διεύθυνση Θεοτοκά στο σκηνοθετικό ζήτημα σημειώθηκε μια πρωτοφανής, έντονη κινητικότητα· προφανώς, κάποιοι από τους παραπάνω σχεδιασμούς θα είχαν πραγματοποιηθεί, εάν η νέα κυβέρνηση του Λαϊκού Κόμματος,

των “Περσών”, από τους Γάλλους φοιτητές, στους οποίους εγώ υπέδειξα μερικές κατευθυντήριες γραμμές για το χορό». (Μαρία Μαλανδρίνου, «Πώς πρέπει ν’ ανεβάζεται μια αρχαία τραγωδία», *Τα Παρασκήνια* 50, 29.4.1939, σ. 1).

¹²⁷⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 26/21.8.1945.

¹²⁷¹ Σχετικά με τη Μαλανδρίνου, αρκετές δεκαετίες αργότερα, σε αφιερωματικό τόμο για τον Άγγελο Σικελιανό και την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, αναδημοσιεύεται αλληλογραφία της με τη Σικελιανού, σχετική με την προετοιμασία των Δεύτερων Δελφικών Εορτών, μνημονεύεται η παράσταση των *Χοηφόρων*, αναφέρεται και πάλι η συμβολή της στις χορογραφίες των *Περσών* των Γάλλων φοιτητών, αλλά δεν υπάρχει καμιά πληροφορία για περαιτέρω δράση της στο θέατρο. (Άγγελος Σικελιανός, *Εύα Palmer-Σικελιανού, Δελφικές Εορτές, Ειδικόν αφιέρωμα της επιθεωρήσεως Ηώς*, Παπαδήμας, Αθήνα²1998, σσ. 162-187).

έχοντας άλλες βλέψεις για την κρατική σκηνή, δεν τερμάτιζε τη θητεία εκείνης της διεύθυνσης την άνοιξη του 1946. Πάντως, η πάγια αντίληψη του Θεοδοκά για την καλλιτεχνική πολυφωνία στη θέση του σκηνοθέτη θα βρει την πρακτική εφαρμογή της στη δεύτερη διευθυντική θητεία του στο Εθνικό Θέατρο, κατά το διάστημα 1950-1953, όταν θα κληθούν να σκηνοθετήσουν στην κρατική σκηνή οι Καραντινός, Κουν, Σολομός και Μιχαηλίδης, ενώ θα αναλάβουν να υπογράψουν τη σκηνοθεσία αρχαίου δράματος ο Ροντήρης και ο Μινωτής.

3.5. Οι παραστάσεις

3.5.1. Οι σκηνοθεσίες του Σωκράτη Καραντινού

Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ του Μολιέρου

Η πρώτη εργασία του Καραντινού κατά τη διεύθυνση Θεοτοκά είναι η σκηνοθεσία του έργου του Μολιέρου, *Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ*, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 21.3.1945¹²⁷². Η μολιερική κωμωδία θα παρουσιαστεί σε ενιαία παράσταση με τη *Φλωρεντινή τραγωδία* του Όσκαρ Γουάλντ, που θα σκηνοθετήσει ο Πέλος Κατσέλης. Η εκλογή και η εσπευσμένη προετοιμασία των δύο έργων από τη νέα διοίκηση, που οφειλόταν στην απαίτηση του Υπουργείου Οικονομικών να ξεκινήσει άμεσα τις εργασίες της η κρατική σκηνή, θα σχολιαστεί ιδιαίτερος αρνητικά.

Τα δύο έργα επελέγησαν ενδεχομένως για να τιμηθούν από τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου η Μεγάλη Βρετανία και η Γαλλία¹²⁷³. Άλλωστε, ο *Πουρσονιάκ*, που είχε συζητηθεί για πρώτη φορά στο Εθνικό Θέατρο τους τελευταίους μήνες της Κατοχής, με αφορμή τη συγκρότηση του δραματολογίου της σχεδιαζόμενης νέας σκηνής «τύπου *Kammerspiele*»¹²⁷⁴, εκλέχτηκε από τη νέα διεύθυνση, στην πρώτη κιόλας συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου, για να παιχτεί μαζί με το *Τέλος του ταξιδιού* του Σέριφ¹²⁷⁵, που τελικά απαγόρευσαν οι Άγγλοι· ενώ ο Γραμματέας της Γαλλικής Σχολής Αθηνών Pierre Amandry, «βλέπων το ξεκίνημα της νέας

¹²⁷² Μετάφραση: Θάνος Κωτσόπουλος – Ι. Μπότασης. Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Χρήστος Ευθυμίου (Κύριος ντε Πουρσονιάκ), Περικλής Γαβριηλίδης (Ορόντας), Μαρία Αλκαίου (Ιουλία, κόρη του Ορόντα), Αλέκος Δεληγιάνης (Εραστός), Μιράντα Οικονομίδου (Νερίνα), Αθανασία Μουστάκα (Λουσέττα), Άρης Μαλλιαγρός (Σμπριγκάνι), Μιχάλης Καλογιάννης (Α΄ Γιατρός), Χαράλαμπος Πλακούδης (Β΄ Γιατρός), Ηλίας Σταματίου (Ένας φαρμακοποιός), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Χωριάτης), Νέλλη Μαρσέλλου (Χωριάτισσα), Ηλίας Δεστούνης, Γεώργιος Ταλάνος (Δύο Ελβετοί), Χαράλαμπος Πλακούδης (Ένας αστυνομικός), Μόσχα Ζαννή, Βέρα Δεληγιάνη (Δύο Μουσικοί).

¹²⁷³ «Η χθεσινή “πρώτη” έδωσε δυο έργα γνωστά [...]. Ο συνδυασμός ήταν άστοχος, όσο κι αν ήταν αναγκαστικός, αφού έπρεπε πρώτοι να τιμηθούν οι Άγγλοι και το θέατρό τους». (Ιωάννης] Στογιάννης, «Η έναρξις του “Εθνικού”. Το δραματικό θέατρο, έργα και ερμηνεία», *Η Βραδυνή*, 23.3.1945). «Δεν αναδόθηκε καμιά ενόχτητα ατμόσφαιρας, κι ούτε υπήρχε λόγος, για την αντίληψή μου, να τιμηθεί αμέσως η Γαλλία». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα καλλιτεχνικό δεκαπενθήμερο», *Νέα Εστία* 428 [15.4.1945], σ. 195).

¹²⁷⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/3.1.1944.

¹²⁷⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.2.1945.

διευθύνσεως του Εθνικού Θεάτρου να γίνεται υπό το έμβλημα του Μολιέρου»¹²⁷⁶, θα συγχαρεί με επιστολή του τη διοίκηση της κρατικής σκηνής.

Ωστόσο, τα δύο έργα, ιδίως μάλιστα ο *Πουρσονιάκ*, θα θεωρηθούν ανεπαρκή και ακατάλληλα για να δοθεί ο απαιτούμενος εορταστικός χαρακτήρας στην έναρξη των εργασιών του Εθνικού Θεάτρου μετά την Απελευθέρωση¹²⁷⁷. η αρνητική κριτική δεν προέρχεται μόνο από την *Καθημερινή* και τον Χουρμούζιο, που, όπως ήδη αναφέρθηκε, υποστήριξε πως έπρεπε η κρατική σκηνή σε εκείνη τη συγκυρία να στραφεί στην εθνική παραγωγή, αλλά από το σύνολο του Τύπου, που θεωρεί ιδιαίτερα χαμηλή την καλλιτεχνική αξία του συγκεκριμένου έργου του Μολιέρου¹²⁷⁸, ενώ προβαίνει και σε συγκρίσεις με τις επιλογές δραματολογίου των ιδιωτικών θιάσων εκείνης της περιόδου¹²⁷⁹.



Μολιέρου, *Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ*, σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, 1945
(Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

¹²⁷⁶ Ανων., «Οι Γάλλοι διά την παράστασιν του *Πουρσονιάκ*», *Καθημερινά Νέα*, 29.3.1945.

¹²⁷⁷ «Θα ήταν τόσο μεγάλη η ζημιά αν η σημερινή γενιά δεν εθαύμαζε κι αυτή, την παρα-αλατισμένη φάρσα του “Αγαθόπουλου του Ξηροχωρήτη” που έκανε τους πατεράδες μας να ξεκαρδίζονται στα γέλια με τα επί σκηνής κλύσματα και τις άλλες χοντροκοπιές; Κι επί τέλους ας την εθαύμαζε μιαν άλλη φορά, όχι στα εγκαίνια μιας νέας κι ελπιδοφόρας περιόδου της εθνικής μας σκηνής». (Στογιάννης, ό.π.).

¹²⁷⁸ «“Ο κύριος Ντε Πουρσονιάκ” είχε, με το συμπάθειο, ένα από τα υποπροϊόντα της παραγωγής του Μολιέρου». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Η έναρξις του “Εθνικού”», *Έθνος*, 22.3.1945). «Η απόστασι με τον “Ταρτούφο”, τον “Φιλάργυρο”, τον “Μισάνθρωπο” είχε πολύ μεγάλη». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Η πρώτη του “Εθνικού”», *Αθηναϊκά Νέα*, 22.3.1945). «Η εκλογή της μολιερικής αυτής ασημαντότητας αποτελεί σφάλμα και καθόλου δεν δικαιολογείται το ελαφρυντικό ότι το περιλαμβάνει στο δραματολόγιό της η Γαλλική Κωμωδία». (Ρ., «Ο ντε Πουρσονιάκ εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελληνικόν αίμα*, 23.3.1945).

¹²⁷⁹ «Όταν το Ελεύθερο Θέατρο (ο κ. Κουν) ετοιμάζει τις “Χοηφόρες” του Αισχύλου, το Εθνικό δεν μπορεί ν’ αρχίσει με τον “Ντε Πουρσονιάκ”». (Λ. Μεθοδίτης, «Το Εθνικό μας Θέατρο. Όταν διώκεται η αλήθεια», *Ριζοσπάστης*, 17.3.1945).

Μολονότι η εσπευσμένη πρώτη, ενιαία παράσταση του Εθνικού Θεάτρου χαρακτηρίστηκε από προχειρότητα στην προετοιμασία και την εκτέλεση¹²⁸⁰ και παρά το γεγονός πως ο θίασος, ύστερα από τις μαζικές αποχωρήσεις ηθοποιών στην Κατοχή και τα γεγονότα των Δεκεμβριανών, αναπόφευκτα βρισκόταν σε «σε πλήρη απογύμνωσι»¹²⁸¹, εν τούτοις η παρουσίαση του έργου του Μολιέρου από την κρατική σκηνή, στη σκηνοθεσία του Καραντινού, συνέβαλε τουλάχιστον στην αποκατάστασή του¹²⁸². Το έργο είχε διασκευαστεί ήδη από τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα και ήταν γνωστό με τον τίτλο *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης*¹²⁸³.

Η μεταφραστική εργασία των Κωτσόπουλου και Μπότση, ωστόσο, θα σχολιαστεί αρνητικά¹²⁸⁴, η σύλληψη και η εκτέλεση των σκηνικών του Κλώνη θα προκαλέσουν σοβαρές αντιρρήσεις¹²⁸⁵, ενώ τα κοστούμια του Φωκά θα επαινεθούν από την Κριτική¹²⁸⁶. Σχετικά με τις ερμηνείες, παρά την επισήμανση ορισμένων

¹²⁸⁰ «Τα δυο έργα ανέβηκαν πρόχειρα. Τρεις μέρες τώρα μετά την πρεμιέρα, εξακολουθεί ν' ακούγεται ο υποβολέας». (Λ. Σάβας [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Εθνικό Θέατρο. Όσκαρ Ουάιλντ Φλωρεντινή τραγωδία, Μολιέρου Κύριος ντε Πουρσονιάκ», *Ριζοσπάστης*, 27.3.1945).

¹²⁸¹ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Η κριτική του θεάτρου», *Το Θέατρο* 10 (19.4.1945), σ. 2.

¹²⁸² «Η φάρσα του Μολιέρου μπορεί να σημειωθεί ότι παρεστάθη για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Γιατί το παλαιότερο θέατρό μας την είχε κακοποιήσει με την διασκευή εις τα “καθ’ ημάς” με τον τίτλο “Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης”». (Ροδάς, *ό.π.*).

¹²⁸³ Για τη διασκευή του έργου από τον Παντελή Σούτσα, βλ. ενδεικτικά: Άννα Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Διάυλος, Αθήνα 2005, σσ. 346-349.

¹²⁸⁴ «Ήταν άχρωμη και χωρίς ζωή. Ίσως δεν ήταν και θεατρική». (Αλ[έκος] Δράκος, «Φλωρεντινή τραγωδία του Όσκαρ Ουάιλντ, Ο κόμης ντε Πουρσονιάκ του Μολιέρου. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ασύρματος*, 22.3.1945). «Ο μεταφραστής “έκρωξε, έκρωξε ο σκασμένος” προσπαθώντας να βλάψει όσο μπορούσε το κείμενο». (Στρατής Δούκας, «Εθνικό Θέατρο. Όσκαρ Ουάιλντ Φλωρεντινή τραγωδία, Μολιέρου Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ», *Φιλολογικά Χρονικά* 25 [15.4.1945], σ. 63). «Ο κ. Κωτσόπουλος, λαμπρός ηθοποιός, δεν είναι βέβαια και ο ιδεώδης μεταφραστής του Μολιέρου. Κι αν η μετάφρασίς του δεν ενθυμίζει τις παλαιές δολοφονικές απόπειρες των άλλων, δεν είναι όμως ικανή να ενθυμίση σ’ όσους γνωρίζουν κάπως τον Μολιέρου, το μολιερικό κείμενο. Τα ευτράπελα τραγουδάκια των μπαλλέτων έχουν μεταμφιεστεί στα προχειρότατα και παρατραβηγμένα στιχουργικά γυμνάσματα που ηκούσαμε χτες και η φινέτσα της μολιερικής πρόζας έχει αντικατασταθεί είτε με την πλαδαρότητα ενός λεκτικού που ταλαντεύεται διαρκώς ανάμεσα στις Συμπληγάδες της γλώσσας, είτε με ένα φαρσοπρεπέστατο και γι’ αυτό ενκολώτατο κείμενο που ματαιώνει κάθε απόπειρα του θεατού να το συμπαραβάλλη νοερά με τα μολιερικά σπιθίσματα». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Η πρώτη του Εθνικού. Όσκαρ Ουάιλντ Η Φλωρεντινή τραγωδία, Μολιέρου Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ», *Η Καθημερινή*, 22.3.1945).

¹²⁸⁵ «Τα σκηνικά του κ. Κλώνη δεν μου φάνηκαν εναρμονισμένα με το έργο. Ήταν εξ άλλου και μερικά παλιά, αν δεν κάνω λάθος». (Στογιάννης, *ό.π.*). «Ο σκηνογράφος παρανόησε· έσπασε τη σκηνή στα δύο με μια μακρά και ατελείωτη οδό που έμοιαζε κείνη των μοντέρνων καιρών του Σαρλώ, μα που εκεί συμβόλιζε τη “μονοτονία”· ενώ εδώ τα σύμβολά του ήταν η “νύχτα”· μια φανταστική νύχτα, και το “αδιέξοδο” μιας μεγαλόπολης που εμπαίζουν σκωπτικά και ταλαιπωρούν την αφέλεια και αδεξιότητα του απλοϊκού ντε Πουρσονιάκ». (Δούκας, *ό.π.*, σ. 63).

¹²⁸⁶ Τα κοστούμια του κ. Φωκά τέλεια, όπως πάντα». (Στογιάννης, *ό.π.*). «Ο μοναδικός θριαμβευτής ήταν ο κ. Α. Φωκάς με τα εξαιρετικά κοστούμια του. Τα χρώματά του ξεκούραζαν και παρηγορούσαν με το καλό γούστο τους». (Δράκος, *ό.π.*).

κριτικών για σύγχυση στη βασική υποκριτική γραμμή της παράστασης¹²⁸⁷, οι ηθοποιοί θα σταθούν αξιοπρεπώς, σύμφωνα πάντα με το μέτρο των δυνατοτήτων τους. Από τις ερμηνείες θα ξεχωρίσει η απόδοση του «απολαυστικού»¹²⁸⁸ Ευθυμίου στον ομώνυμο ρόλο του έργου, που, «*χάρη στο καλλιτεχνικό του ένστικτο, απέφυγε αυθόρμητα τις υπερβολές που ήταν η αδυναμία των παλιότερων κωμικών*»¹²⁸⁹ και «*κρατήθηκε στο ύψος του, απαθέστατος στα γαργαρίσματα του ασυμόρφωτου κοινού, αφήνοντας να τον γαργαλάει εκείνο, παρά να το γαργαλάει αυτός για να προκαλέσει το γέλιο του*»¹²⁹⁰.

Η σκηνοθεσία του Καραντινού, με την εξαίρεση της εμφάνισης των μπαλέτων¹²⁹¹, αποτιμήθηκε σε γενικές γραμμές θετικά. Μολονότι δεν έλειψαν οι αρνητικές κρίσεις για τη βασική σκηνοθετική γραμμή¹²⁹², για την πλειοψηφία των κριτικών ο σκηνοθέτης, που «*κατέχει άριστα το κλίμα του Μολιέρου*»¹²⁹³, κατόρθωσε να δώσει στην παράσταση «*καλλιτεχνική συνοχή*»¹²⁹⁴, «*ένα “ύψος”, μια γραμμή ενότητας και μιαν επιμέλεια τόσο εξαιρετική, που λίγες μόνο λεπτομέρειες της εξέφευγαν*»¹²⁹⁵. ακόμα και για ορισμένους κριτικούς που υπήρξαν αρνητικοί για τους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης, ο Καραντινός ήταν εκείνος που «*επέβαλε στο χάος κάποιο ρυθμό· ένα ρυθμό ευδιάκριτο, κεφάτο, παιχνιδιάρικο, ανάλαφρο*»¹²⁹⁶.

¹²⁸⁷ «Δεν είμαι διατεθειμένος να συμφωνήσω με τη γενική γραμμή που εδόθη στην ερμηνεία της μολιερικής κωμωδίας. Τα δυο στοιχεία –της κλασικής κωμωδίας και της “κωμωδίας τέχνης”– ευρίσκοντο σε διαρκή σύγκρουση και σε διαρκή ανταγωνισμό». (Χ[ουρμούζιος], ό.π.).

¹²⁸⁸ Ροδάς, ό.π.

¹²⁸⁹ Στογιάννης, ό.π.

¹²⁹⁰ Δούκας, ό.π., σ. 64.

¹²⁹¹ «Νομίζω ότι αν έλειπαν τα μπαλέτα ο “Κύριος ντε Πουρσονιάκ” δεν θα έχανε πολλά πράγματα, ή μάλλον θα κέρδιζε». (Χ[ουρμούζιος], ό.π.). «Η ανεπάρκεια του μπαλέτου στέρησε το έργο από την ελαφράδα εκείνη που προσφέρεται σαν αντάλλαγμα για τις χοντροκοπιές της φάρσας». (Στογιάννης, ό.π.).

¹²⁹² «Ο σκηνοθέτης του “Κυρίου ντε Πουρσονιάκ” εκμεταλλεύτηκε τον φαρσοειδή χαρακτήρα της κωμωδίας για να παρατραβήξει τη φάρσα ως τα ακρότατα δυνατά όρια. Έτσι ματαίωσε από την πρώτη στιγμή κάθε, αμφισβητήσιμη άλλωστε, αβρότητα που θέλησε να χαρίσει στο έργο του ο ποιητής με τη χρησιμοποίηση του μπαλέτου». (Χ[ουρμούζιος], ό.π.).

¹²⁹³ Θρύλος, ό.π., σ. 195.

¹²⁹⁴ Ροδάς, ό.π.

¹²⁹⁵ Στογιάννης, ό.π.

¹²⁹⁶ Δούκας, ό.π., σ. 64.

Στο γέρμα του χειμώνα του Άντερσον

Ο Καραντινός, ύστερα από τη σκηνοθετική επιμέλεια του έργου του Αλφρέ ντε Μισέ, *Μια πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή*, που παρουσιάστηκε την 14η Ιουλίου, ημέρα της γαλλικής Εθνικής Εορτής, και τη σκηνοθεσία, μαζί με τον Αντώνη Κριεζή, του *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ το καλοκαίρι του 1945, που θα εξεταστεί στη συνέχεια, θα σκηνοθετήσει το έργο του Άντερσον, *Στο γέρμα του χειμώνα*. Η παράσταση του αμερικανικού έργου πραγματοποιείται στο πλαίσιο λειτουργίας της «Πρωτοποριακής Σκηνης», σηματοδοτώντας την έναρξή της, και παρουσιάζεται στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 19.12.1945¹²⁹⁷.

Το έργο δεν ήταν εντελώς άγνωστο στη θεατρική Αθήνα, αφού η Κατερίνα Ανδρεάδη το είχε εντάξει στον προγραμματισμό του θιάσου της λίγο πριν από τον πόλεμο, τα γεγονότα που ακολούθησαν όμως δεν ευνόησαν την παράστασή του¹²⁹⁸. Οι συζητήσεις που προκάλεσε η παράσταση του Καραντινού και η υποδοχή της Κριτικής επικεντρώθηκαν περισσότερο στο γεγονός της λειτουργίας της νέας, «δεύτερης σκηνης» του Εθνικού Θεάτρου και στη δυνατότητα ένταξης του συγκεκριμένου έργου σε μια σκηνή που υπόσχεται την ανανέωση και τον πειραματισμό και λιγότερο στη σκηνική πραγματοποίηση.

Η αντιμετώπιση της «Πρωτοποριακής Σκηνης» από την Κριτική, ιδίως μάλιστα στα τέλη του 1945, όταν η πολεμική απέναντι στο Εθνικό Θέατρο έχει ενταθεί ιδιαίτερα, εξαρτάται από τη στάση που διατηρεί κάθε κριτικός απέναντι στην ίδια τη διεύθυνση της κρατικής σκηνης· ποικίλλει, συνεπώς, από την ενθάρρυνση των πρωτοβουλιών της διεύθυνσης να ευνοηθούν οι απόπειρες ανανέωσης¹²⁹⁹ έως την εκ

¹²⁹⁷ Μετάφραση: Νίκος Προεστόπουλος. Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός. Σκηνογραφίες-ενδυμασίες: Σπύρος Βασιλείου. Διδασκαλία χορού: Άγγελος Γριμάνης. Διανομή: Ηλίας Δεστούνης (Τροκ Εστρέλα), Άρης Βλαχόπουλος (Σάντου), Άγγελος Γιαννούλης (Γκαρθ), Ελένη Νενεδάκη (Μύριαμ), Νικόλαος Ροζάν (Έσδρας), Λάκης Σκέλλας (Αλήτης), Μόσχα Ζαννή (Α΄ κορίτσι), Φρόσω Παπαδοπούλου (Β΄ κορίτσι), Τζαβαλάς Καρούσος (Γκωντ), Σπύρος Ολύμπιος (Μίο), Άλκης Παππάς (Καρρ), Μιχάλης Καλογιάννης (Λούσια), Βέρα Δεληγιάννη (Πάινυ), Νίκος Δημητρακόπουλος (Ναύτης), Ζώρας Τσάπελης (Χέρμαν), Ζήνα Παπαδοπούλου (Α΄ χαμίνι), Πόλα Βεκιάρη (Β΄ χαμίνι), Ιορδάνης Μαρίνος (Αστυφύλακας), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Ριζοσπάστης), Ν. Σφακιανάκης (Αρχιφύλακας).

¹²⁹⁸ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Στο γέρμα του χειμώνα. Θιάσος “Εθνικής Σκηνης”», *Το Βήμα*, 21.12.1945.

¹²⁹⁹ «Το “Εθνικό Θέατρο” είτε το θέμα είτε όχι δημιούργησε μια παράδοση. Χρόνια και χρόνια ο Φώτος Πολίτης στην αρχή κι ο Ροντήρης αργότερα αποτυπώσανε στο έργο του “Εθνικού” την προσωπική σφραγίδα τους. Η παράδοση αυτή, είτε καλή είτε όχι, έχει χαράζει ένα δρόμο. Κι όσο επιβάλλεται κάποτε ή συχνά ν’ απομακρυνθεί κανείς απ’ αυτόν το δρόμο, πάντα η κληρονομιά του χτες ορθώνει ανασταλτικά τους φραγμούς της. Η απόφαση λοιπόν της νέας διεύθυνσης του “Εθνικού” να εγκαινιάσει και πρωτοποριακή σκηνή πρέπει να χαιρετιστεί σαν ένα εξαιρετικής σημασίας γεγονός. Σαν προσπάθεια δοκιμής κι εφαρμογής νέων εκφραστικών τρόπων από τη μια και πλουτισμού του δραματολογίου της

προοιμίου απόρριψή τους¹³⁰⁰. Με ανάλογους όρους διατυπώνονται και οι απόψεις για την αξία του θεατρικού έργου του Άντερσον· οι αντίθετες γνώμες εκτείνονται από την πλήρη απαξίωσή του¹³⁰¹ έως την πεποίθηση πως πρόκειται για ένα ξεχωριστό δείγμα της σύγχρονης αμερικανικής δραματουργίας¹³⁰², με επιτυχή αφομοίωση σαιξπηρικών επιρροών¹³⁰³.

Εμπνευσμένο από την πολύκροτη δίκη των δύο Ιταλών αναρχικών Nicola Sacco και Bartolomeo Vanzetti που εκτελέστηκαν στις Η.Π.Α. το 1927, το έργο του Άντερσον δεν θα ατυχήσει στη σκηνική μεταφορά του από το Εθνικό Θέατρο. Η «αριστοτεχνική»¹³⁰⁴ εργασία του Νίκου Προεστόπουλου στη μετάφραση ενός έργου γραμμένου στο μεγαλύτερο μέρος του σε στίχο θα επαινεθεί από το σύνολο σχεδόν

εθνικής σκηνής από την άλλη μ' έργα που ν' ανταποκρίνονται πιο άμεσα στα νέα αιτήματα κι ενδιαφέροντα του κοινού. Ακόμα πρέπει να χαιρετιστεί και σαν ένα πολύτιμο πειραματικό σχολείο, όπου θα δοκιμαστούνε και αναλόγως θ' αξιοποιηθούν τα νέα καλλιτεχνικά στελέχη του Ιδρύματος». (Λέων Κουκούλας, «Μάξουελ Άντερσον: Στο γέρμα του χειμώνα. Πρωτοποριακή Σκηνή "Εθνικού"», *Ελεύθερα Γράμματα* 34 [4.1.1946], σ. 13). «Πολύ ορθώς το Εθνικόν Θέατρον απεφάσισε να καθιερώση μίαν σειράν πρωτοποριακών παραστάσεων με άγνωστα διά το ελληνικόν κοινόν έργα και με νέους ηθοποιούς, μαθητάς της Δραματικής του Σχολής, διά την ερμηνείαν των. Η ανανέωσις αυτή του δραματολογίου και των ηθοποιών αποτελεί μίαν από τας κυριωτέρας αποστολάς της Κρατικής Σκηνής και δεν δυνάμεθα παρά να την χειροκροτήσωμε πριν ακόμη αρθή η αυλαία της χθεσινής παραστάσεως». ([Γεώργιος] Νάζος, «Στο γέρμα του χειμώνα του Μάξουελ Άντερσον. Εις το Εθνικόν Θέατρον», *Ασύρματος*, 20.12.1945).

¹³⁰⁰ «Αυτή η προσπάθεια του Εθνικού Θεάτρου για την "πρωτοποριακή σκηνή" αποβλέπει εις την δημιουργίαν απατηλών εντυπώσεων, ενώ η αλήθεια είναι ότι είναι "ακαδημαϊκή" αφού οι ίδιοι ηθοποιοί την αποτελούν». (Ροδάς, *ό.π.*).

¹³⁰¹ «Εις ποίου είδους πρωτοπορίαν ημπορεί να καταταχθή αυτό το περίεργον κράμα γηραλέου ρωμαντισμού και θορηβώδους γκαγκστερισμού;». (Ανων., «Πρωτοποριακή Σκηνή», *Η Καθημερινή*, 20.12.1945). «Περίεργη σύζευξις ρωμαντισμού παλαιότητας σχολής και επιφυλλιδιογραφίας». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Στο γέρμα του χειμώνα. *Winterset* του Maxwell Anderson εις το "Εθνικόν"», *Η Καθημερινή*, 21.12.1945).

¹³⁰² «Έργο συγκλονιστικό, που πετυχαίνει να λυτρωθεί από τα υλικά δεσμά του ρεαλισμού και ν' αγγίζει την περιοχή της καθαρής ποιήσης, το δράμα αυτό μπορεί να θεωρηθεί σαν μια από τις ευτυχέστερες θεατρικές επιτεύξεις του καιρού μας». (Άγγελος Τερζάκης, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α', τχ. 11-12 [Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1946], σ. 29). «Ποιητικός χωρίς επίδειξη λυρισμού και στοχαστικός χωρίς επιτήδευση, ο Μαξουέλ Άντερσον γέμισε με τραγική υποβλητικότητα όλες τις σκηνές του έργου του». (Ανων., «Στο γέρμα του χειμώνα του Μαξουέλ Άντερσον. Εις το Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 25.12.1945). «Έχει ένα παλμό ζωής εξαιρετικό και μερικές σκηνές που φανερώνουν την άρτια τεχνική του συγγραφέα». ([Ιωάννης] Στογιάννης, «Το γέρμα του χειμώνα στο Εθνικό Θέατρο», *Η Βραδυνή*, 21.12.1945).

¹³⁰³ «Στο "Γέρμα", ο Άντερσον συνεχίζει την προσπάθειά του να συνδεθεί με την κλασική σαιξπηρική παράδοση». (Λ. Σάβας [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Εθνικό Θέατρο. Στο γέρμα του χειμώνα», *Ριζοσπάστης*, 13.1.1946). «Ο Άντερσον είναι αισθητότατα επηρεασμένος από το Σαίξπηρ. Υπάρχει στο "Γέρμα του χειμώνα" άφθονος χαμηλετισμός, υπάρχει το ερωτικό τραγούδι του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, υπάρχει μια θαμπωμένη απορία μπροστά στα προβλήματα της ζωής και του δικαίου, σαν αυτά να πρωτοανακαλύπτονται, και υπάρχει κι ένα απροσδόκητο ζαφνιαστικό συμπέρασμα ότι η μόνη λύτρωση για τον άνθρωπο είναι ν' αγαπήσει με όλο του το Είναι και να πεθάνει νέος μέσα στην ερωτική του παραφορά. Όλα αυτά τα μοτίβα τοποθετούνται μέσα σ' ένα περιβάλλον γκαγκστερς». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Στο Γέρμα του Χειμώνα. Στο Βασιλικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 21.12.1945).

¹³⁰⁴ Θρύλος, «Στο Γέρμα του Χειμώνα...», *ό.π.*

της Κριτικής· η μετάφραση θα χαρακτηριστεί «*θεατρικώτατη*»¹³⁰⁵, «*με ποιητικό παλμό*»¹³⁰⁶, χωρίς όμως να λείψουν και οι αρνητικές κρίσεις που θεώρησαν πως το έργο αποδόθηκε «*σε μια πλαδαρή κι ανούσια γλώσσα*»¹³⁰⁷. Εξίσου θετική εντύπωση προκάλεσε η εργασία του Άγγελου Γριμάνη που «*εδίδαξε με πολύ χιούμορ τους σύγχρονους χορούς*»¹³⁰⁸ και του Σπύρου Βασιλείου, στην πρώτη του συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο· οι «*αξιόλογες σκηνογραφίες*» του¹³⁰⁹, «*ανάλαφρες παρά τον όγκο και την επιφάνειά τους*»¹³¹⁰, «*αρμονισμένες με τα χρώματα των κουστουμιών*»¹³¹¹, «*αποδόσανε άριστα και το ρεαλιστικό βάθρο του έργου και την ποιητική του ατμόσφαιρα*»¹³¹².



Άντερσον, *Στο γέρμα του χειμώνα*, σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, 1945
(Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

¹³⁰⁵ Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*

¹³⁰⁶ Ροδάς, *ό.π.*

¹³⁰⁷ Σάβας, *ό.π.*

¹³⁰⁸ Ροδάς, *ό.π.*

¹³⁰⁹ Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «*Στο γέρμα του χειμώνα του Μάξουελ Άντερσον*», *Έθνος*, 20.12.1945.

¹³¹⁰ Κουκούλας, «*Μάξουελ Άντερσον: Στο γέρμα του χειμώνα...*», *ό.π.*, σ. 13.

¹³¹¹ Γ[εώργιος] Ι. Φουσάρας, «*Στο Γέρμα του Χειμώνα. Η πρώτη του "Εθνικού"*», *Ελληνική Φωνή*, 30.12.1945.

¹³¹² Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «*Ένα δυναμικό έργο*», *Νέα Εστία* 444 (1.1.1946), σ. 52.

Οι ερμηνείες των ηθοποιών του θιάσου, τόσο των έμπειρων όσο και των νεότερων στελεχών, θα σταθούν σε ικανοποιητικό επίπεδο και θα παρουσιάσουν «ένα σύνολο πολύ ευπρόσωπο»¹³¹³, που πρέπει να υπολογιστεί «απόλυτα στο ενεργητικό του κ. Καραντινού»¹³¹⁴. ο Καρούσος «έδωσε στην ερμηνεία του τρελλού δικαστή Γκωντ μιαν από τις πιο πετυχημένες δημιουργίες της ζωής του»¹³¹⁵, ενώ από τους νεότερους θα ξεχωρίσουν οι ερμηνείες του Σπύρου Ολύμπιου¹³¹⁶ και της Ελένης Νενεδάκη¹³¹⁷, που «δικαιώνουν τις καλλίτερες ελπίδες»¹³¹⁸.

Οι αντιρρήσεις που εξέφρασαν αρκετοί κριτικοί για την επιλογή του έργου και τη δυνατότητα ένταξής του στον χώρο της πρωτοπορίας δεν θα τους εμποδίσει να αναγνωρίσουν τη συμβολή του Καραντινού στο αξιοπρεπές συνολικό αποτέλεσμα. Η παράσταση χαρακτηρίστηκε «ανάλογη προς την καλλιτεχνική ακαδημαϊκή παράδοσι της Εθνικής Σκηνης»¹³¹⁹. Ο σκηνοθέτης κατόρθωσε «να εμφανίσει ένα σύνολο με ομοιογένεια κι εσωτερικό ρυθμό»¹³²⁰, «ν' αναδώσει γύρω στη δράση όλη την ιδιότυπη ατμοσφαίρα του έργου, χωρίς να παραμελήσει και τον τυπικά αμερικάνικο τόνο των προσώπων»¹³²¹, παρουσιάζοντας «την καλύτερη ως τώρα παράστασή του: Σφιχτοδεμένη, υποδειγματική»¹³²².

¹³¹³ Θρύλος, «Ένα δυναμικό έργο», *ό.π.*, σ. 52.

¹³¹⁴ Άγγελος Τερζάκης, «Στο γέρμα του χειμώνα», *Καθημερινά Νέα*, 21.12.1945.

¹³¹⁵ Λέων Κουκούλας, «Στο γέρμα του χειμώνα. Πρωτοποριακή Σκηνή του “Εθνικού”», *Μάχη*, 21.12.1945.

¹³¹⁶ «Ο κ. Σπ. Ολύμπιος, στον ρόλο του Μίο –ο νέος πρωταγωνιστής δηλαδή της παραστάσεως– έχει πάμπολλα προσόντα. Διαθέτει ένα σκηνικό δυναμισμό που μας θυμίζει τον Μινωτή στις καλές του ώρες». (Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*). «Επέδειξε το πλούσιο δραματικό ταλέντο του, με λυρισμό συγκινητικό». (Ροδάς, *ό.π.*).

¹³¹⁷ «Όσον αφορά την νέα ηθοποιό Ελένη Νενεδάκη, που ερμήνευσε την Μύριαμ, ένα πλάσμα αθώο και αγγελικό ανάμεσα στους αβυσσαλέους ανθρώπους του αμερικανικού έργου, πρέπει να σημειωθή αδιάστακτα και ειλικρινέστατα ότι επροξένησε την καλλίτερη εντύπωση. Πρόκειται για ένα νέο ταλέντο με καθαρή φωνή και πλήρη άρθρωση, με δραματικό παλμό, για μια νέα που πρόσχαρη τη δέχεται το θέατρο». (Ροδάς, *ό.π.*). «Η νέα αυτή έχει μπροστά της ανοικτή μια λαμπρή σταδιοδρομία». (Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*).

¹³¹⁸ Τερζάκης, «Στο γέρμα του χειμώνα», *ό.π.*

¹³¹⁹ Ροδάς, *ό.π.*

¹³²⁰ Κουκούλας, «Μάξουελ Άντερσον: Στο γέρμα του χειμώνα...», *ό.π.*, σ. 13.

¹³²¹ Τερζάκης, «Στο γέρμα του χειμώνα», *ό.π.*

¹³²² Μ[ανώλης] Σκ[ουλούδης], «Άντερσον: Στο γέρμα του χειμώνα. Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 21.12.1945.

Η γη είναι σφαίρα του Σαλακρού

Αμέσως μετά την παράσταση του έργου του Άντερσον, ο Καραντινός θα σκηνοθετήσει το έργο του Σαλακρού, *Η γη είναι σφαίρα*, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 8.2.1946¹³²³. Η παράσταση σηματοδοτεί την πρώτη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τον Γάλλο συγγραφέα και ταυτόχρονα επιβεβαιώνει, μετά την παρουσίαση της μολιερικής κωμωδίας και τη θερινή παραγωγή της *Αρλεζιάνας*, τη σταθερή προτίμηση της διεύθυνσης Θεοτοκά στη γαλλική δραματουργία.

Το έργο, που είχε παρουσιαστεί στο Παρίσι σε σκηνοθεσία του Charles Dullin το 1938, εντάχθηκε εκτάκτως στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου το φθινόπωρο του 1945¹³²⁴. Σύμφωνα με τον Θεοτοκά, η μορφή και η δράση του Girolamo Savonarola που δεσπάζει στο έργο «*θυμίζουν κάπως τα ολοκληρωτικά καθεστώτα του καιρού μας*», όμως η πρόθεση του συγγραφέα δεν έχει πολιτικές προεκτάσεις¹³²⁵. Το έργο δίχασε την Κριτική: επισημάνθηκε πολιτική σκοπιμότητα στον συγγραφέα¹³²⁶, εκτιμήθηκε πως η προσπάθειά του «*δεν είναι παρά άθροισμα προθέσεων, που γίνεται*

¹³²³ Μετάφραση: Κ. Καρθαίος. Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός. Σκηνογραφίες-ενδυμασίες: Σπύρος Βασιλείου. Διανομή: Βέρα Δεληγιάννη (Γυναίκα με τη μάσκα, εταίρα), Ελένη Χαλκούση (Μαργαρίτα, χήρα, συνοδός των θυγατέρων του Μινουτέλλο), Νέλλη Μαρσέλλου (Κλαρίσσα), Έλσα Βεργή / Ζήνα Παπαδοπούλου (Φαουστίνα, μεγαλύτερη κόρη του Μινουτέλλο), Μαρία Αλκαίου / Λουίζα Ποδηματά (Λουκιάνα, μικρότερη κόρη του Μινουτέλλο), Γεώργιος Ταλάνος (Μανέντε, πλούσιος φαρμακοποιός), Χρήστος Ευθυμίου (Φρα-Μαριάνο, φραγκισκανός καλόγερος), Μιχάλης Καλογιάννης (Γιακουμός), Αλέκος Δεληγιάννης (Σύλβιος), Χαράλαμπος Πλακούδης (Βαρθολομαίος), Περικλής Γαβριηλίδης (Μινουτέλλο, πλούσιος έμπορος), Άρης Μαλλιαγρός (Ουδερίκος, αστρολόγος), Α. Παππάς (Χωρικός), Νίκος Δημητρακόπουλος (Κονιάκ, νέος Γάλλος στρατιώτης), Ηλίας Σταματίου (Α΄ παιδί), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Β΄ παιδί), Λάκης Σκέλλας (Γ΄ παιδί), Ζώρας Τσάπελης (Δ΄ παιδί), Ιορδάνης Μαρίνος (Χασάπης), Ιωάννης Αυλωνίτης (Δήμιος), Νίκος Παρασκευάς (Πάτερ Ιερώνυμος Σαβοναρόλας, δομνικανός).

¹³²⁴ «Ο κ. Γενικός Διευθυντής ανακοινού απόφασιν της Καλλιτεχνικής Επιτροπής δι΄ ης αντικαθιστά αυτή την περιληφθείσαν εν τω τακτικό Δραματολογίω κωμωδίαν του Μυσσέ “Δεν παίζον με τον έρωτα” διά της κωμωδίας του Σαλακρού “Η γη είναι σφαίρα”, με την αιτιολογίαν, ότι το έργον τούτο, αξιόλογον καθ’ όλα και μη αφιστάμενον της παραδόσεως του θεάτρου Μυσσέ, έφθασε προσφάτως εκ Παρισίων, ώστε να μην ήτο δυνατόν να το είχε υπ’ όψιν της ότε κατήριτζε τον πίνακα του τακτικού δραματολογίου». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/25.9.1945).

¹³²⁵ Γιώργος Θεοτοκάς, «Το δράμα του φανατικού», *Καθημερινά Νέα*, 3.2.1946.

¹³²⁶ «Αναρωτιέται κανείς γιατί ο Σαλακρού έγραψε το έργο αυτό. Μήπως για να γίνει απολογητής του Δομινικανού καλόγερου Σαβοναρόλα, που σήκωσε το φραγγέλιο ενάντια στη Φλωρεντινή διαφθορά και τον πάπα Βοργία, μόνο και μόνο για να μας δώσει ένα φασιστικό μήνυμα –από τον ΙΕ΄ κίβλας αιώνα– εν ονόματι του Χριστού, αντί εν ονόματι του “θεόπνευστου” Χίτλερ; Ας μην αποδώσουμε τέτοια πρόθεση σ’ ένα συγγραφέα που ανήκει στον πνευματικό κύκλο εκείνων που αυτοθεωρούνται “ανώτεροι κάθε προθέσεως”! Επειδή όμως –θέλει δε θέλει ο συγγραφέας– κάθε έργο εκφράζει μια θέση, η θέση του Σαλακρού είνε θέση συσκοτισμού που πάει να κρύψει το γνωστό πρόσωπό του κάτω από την ...στρογγυλάδα της γης, κάτω από τα ονειροπολήματα της Αναγεννήσεως στις όχθες του Άρνου και μέσα στα φροϊδικά τερτίπια του έρωτα που “βασανίζει” σύμφωνα με τα φιλολογικά γούστα του τελευταίου γαλλικού συρμού». (Μ[ανώλης] Σκ[ουλούδης], «Σαλακρού: Η γη είναι σφαίρα. Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 14.2.1946).

απόπειρα να εκφραστούν θεατρικά»¹³²⁷, η πλειοψηφία ωστόσο υποδέχθηκε θετικά και με ζωηρό ενδιαφέρον το άγνωστο θεατρικό έργο, τόσο για τη θεματολογία όσο και για τις δραματουργικές τεχνικές του¹³²⁸.



Σαλακρού, *Η γη είναι σφαίρα*, σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, 1946

(Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

¹³²⁷ «Παρ' όλους τους λιβανωτούς νομίζω πως το δράμα του Αρμάνδου Σαλακρού δεν είναι παρά άθροισμα προθέσεων, που γίνεται απόπειρα να εκφραστούν θεατρικά. [...] Προπάντων, λείπει από τη "Γη" η σκηνική "κίνηση", η πρόοδος στην ανέλιξη της δραματικής πράξης. Ο Σαλακρού θέλησε να χωρέσει πάρα πολλά στο έργο του, απ' τον ερωτικό λυρισμό των ελισαβετιανών ως τις αιώνιες ανθρώπινες ανησυχίες, όμως κανένα απ' τα τόσα ενδιαφέροντά του δεν βρήκε άρτια μορφή, και στο γεμάτο προθέσεις δράμα του υπάρχει πολύ περισσότερη στόχαση παρά θεατρική έκφραση, πολύ περισσότερος εγκεφαλισμός παρά ποίηση». (Μ[άριος] Πλ[ωρίτης], «Η γη είναι σφαίρα (του Α. Σαλακρού). Στο "Εθνικό"», *Ελευθερία*, 23.2.1946).

¹³²⁸ «Επί τέλους η φωνή της ποίησης! Αντήχησε και πάλι στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο ολοένα και περισσότερο μας πείθει ότι είναι η μόνη άγρυπνη Εστιάδα. Η "Γη είναι σφαίρα" [...] είναι ένα από τα έργα που πρέπει κανένας να τα δει και να τα παρακολουθήσει μόνος, που χαρίζουν μια ζωηρότατη απόλαυση, γιατί για ώρες ύστερα από την παράσταση βρίσκεται σε διέγερση, συμμετέχει στο δράμα όχι ατόμων αλλά του ίδιου του ανθρώπου, στοχάζεται, συμπληρώνει». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια φωνή μέσα σε πολλές φλυαρίες», *Νέα Εστία* 447 [15.2.1946], σσ. 250-251). «Η κωμωδία του Σαλακρού συγκεράζει στοιχεία της καθαρής "φανταιζί", της πολιτικής σάτιρας, του ιστορικού είδους, κι άλλα ακόμα, με σημαντική επιτυχία στις δόσεις και στη συγχώνευση». (Άγγελος Τερζάκης, «Η γη είναι σφαίρα», *Καθημερινά Νέα*, 10.2.1946). «Αν η τεχνοτροπία του Γάλλου συγγραφέως ζαφνιάζει αρκετά, αυτό δεν επιτρέπεται ασφαλώς να καταλογισθή εις βάρος του Σαλακρού, ο οποίος δεν είχε καμιά υποχρέωση ν' ακολουθήσει την "πεπατημένη"». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Η γη είναι σφαίρα του Αρμάνδου Σαλακρού», *Έθνος*, 9.2.1946). «Το έργο [...] έρχεται σαν απήχησι από τα αθάνατα θεατρικά πρότυπα και κυμαίνεται μεταξύ τραγωδίας και "κομέντια ντελλ' άρτε". [...] Ο Γάλλος συγγραφέας αποκαλύπτει [...] ότι είναι ένας συνθετικός δραματουργός, με τα λεπτότατα χαρίσματα του γαλλικού πνεύματος, με ποιητικό και φιλοσοφικό αίσθημα, ερευνητής βαθύτατος της ανθρώπινης ψυχής, επιγραμματικός πολλές φορές στους χαρακτηρισμούς του, μαέστρος της σκηνικής τέχνης, δεξιοτέχνης απαράμιλλος στην πλοκή και στην εξέλιξη του μύθου». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Η γη είναι σφαίρα. Εθνική Σκηνή», *Το Βήμα*, 10.2.1946).

Ο Καραντινός και οι υπόλοιποι συντελεστές της παράστασης προσπάθησαν να ανταποκριθούν στις αυξημένες σκηνικές απαιτήσεις ενός έργου με εκτεταμένους μονολόγους και με συνεχή εναλλαγή πολυάριθμων σκηνών. Θετική υπήρξε η συμβολή του Καρθαίου που, «με τη γνωστή αναδημιουργική του ικανότητα»¹³²⁹, «ζωντάνεψε στη γλώσσα μας με τρόπο αληθινά δημιουργικό τις Μπωμαρσιακές χάρες» του έργου¹³³⁰, σοβαρές ενστάσεις όμως προκάλεσε η εργασία του Βασιλείου· μολονότι από ορισμένους κριτικούς το σκηνικό χαρακτηρίστηκε «καλαίσθητο και τολμηρό»¹³³¹, ένα «συνθετικό ντεκόρ γεμάτο χρωματική ποίηση»¹³³², υπήρξαν σοβαρές αντιρρήσεις για τις βασικές σκηνογραφικές λύσεις που, σύμφωνα με κάποιους κριτικούς, θύμιζαν θέατρο σκιών και κουκλοθέατρο¹³³³. Στις ερμηνείες ξεχώρισε η απόδοση του έμπειρου Νίκου Παρασκευά στον ρόλο του Σαβοναρόλα¹³³⁴.

Αντιφατικές ήταν οι εντυπώσεις για τη σκηνοθεσία του Καραντινού και το τελικό αποτέλεσμα: κάποιοι κριτικοί θεώρησαν «άθλο να στηθή ένα τόσο πολυσύνθετο έργο»¹³³⁵, πως η «παστρική και ευσυνείδητη» παράσταση¹³³⁶, που διέθετε

¹³²⁹ Θρύλος, «Μια φωνή μέσα σε πολλές φλυαρίες», *ό.π.*, σ. 251.

¹³³⁰ Σκ[ουλούδης], *ό.π.*

¹³³¹ Λέων Κουκούλας, «Η γη είναι σφαίρα», *Μάχη*, 14.2.1946.

¹³³² Άγγελος Τερζάκης, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγυλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β', τχ. 2 (Απρίλιος 1946), σ. 63.

¹³³³ «*Η σκηνογραφία του κ. Σπύρου Βασιλείου είναι απλούστατα φρικτή. Στη μέση της σκηνής υπάρχει ένα περίεργο οικοδομικό συγκρότημα, που θυμίζει τα προ τριακονταετίας σκηνικά του ελληνικού θεάτρου. Είναι δίπατο και παριστά δυο δωμάτια, που κλείνουν με κουρτίνες εν είδει καραγκιόζ μπερντέ. Δίπλα στο υποτιθέμενο αυτό σπίτι είναι κολλημένος ένας περιστερώνας που έχει την αξίωσιν να εμφανίζει το κελλί του Σαβοναρόλα. Τίποτε δεν δικαιολογεί το κακότεχον αυτό κατασκεύασμα που θα μπορούσε να αντικατασταθή ωραιότατα με "ριντώ". Δεν υπάρχουν στο Εθνικόν Θέατρον άνθρωποι με στοιχειώδες γούστο για ν' αποφεύγονται τέτοια παραστρατήματα;».* (Ο[ικονομίδης], *ό.π.*). «*Το σκηνικό [...] είναι βέβαια γραφικό και φανταχτερό, αλλά δεν έχει χαρακτήρα και, το χειρότερο, καταστρέφει μια βασική σκηνή του έργου που, με το να διαδραματιστεί στο απάνω πάτωμα, παρουσιάζει τα πρόσωπα από κάτω με κομμένα ποδάρια ή, τουλάχιστο, σαν αντρείκελα της σκηνής του μακαρίτη Κονιτσιώτη. Έπειτα, ως προς το Σαβοναρόλα, είναι πολύ κακή επινόηση το να κολλήσει το υποθετικό κελλί του στον πραγματικό τοίχο ενός σπιτιού που είναι συνάμα και δρόμος».* (Ι[ωάννης] Στογιάννης, «*Η γη είναι σφαίρα. Εις την Εθνική Σκηνή*», *Η Βραδυνή*, 15.2.1946). «*Αν η τοποθέτηση τόσης δράσης σ' ένα επίπεδο τόσο ψηλό δεν είναι κιόλας ένα σκηνοθετικό λάθος, τότε σίγουρα ο χώρος θάπρεπε να διαμορφωθεί περισσότερο άνετος και λιγότερο ...επικίνδυνος για τους ηθοποιούς που έπαιζαν και για τους θεατές που κούραζαν το κεφάλι τους να τους βλέπουν και ν' ανησυχούνε λίγο μην ...πέσουν».* (Μ. Κουρήτης [= Μανώλης Σκουλούδης], «*Εθνικό Θέατρο. Σαλακρού: Η γη είναι σφαίρα*», *Νεοελληνικά Γράμματα* 37 (22.2.1946), σ. 54). «*Τι ήταν εκείνα τα ελεεινά κουρτινάκια που ανοιγόκλειναν κάθε τόσο και θύμιζαν Φασουλή;*» (Γ[εώργιος] Νάζος, «*Η γη είναι σφαίρα του Αρμάνδου Σαλακρού. Εις το Εθνικόν*», *Ασύρματος*, 14.2.1946).

¹³³⁴ «*Το εσώτερον δράμα και το ψυχικόν πάθος αποδίδεται από τον κ. Παρασκευάν με πνοήν αληθινά μεγάλου ηθοποιού*». (Χ[ρήστος] Ε. Α[γγελομάτης], «*Η γη είναι σφαίρα*», *Εστία*, 9.2.1946). «*Ο ρόλος αυτός θα μείνη συνδεδεμένος με το όνομα του καλού ηθοποιού*». (ΓΑΝ, «*Η Γη είναι Σφαίρα του Αρμάνδου Σαλακρού. Εις το "Εθνικόν"*», *Ακρόπολις*, 10.2.1946).

¹³³⁵ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «*Η γη είναι σφαίρα*», *Ελληνικόν Αίμα*, 13.2.1946.

¹³³⁶ Κουκούλας, *ό.π.*

«ατμόσφαιρα, ρυθμό κι ομοιογένεια»¹³³⁷, στάθηκε «αντάξια των παραδόσεων της Εθνικής μας Σκηνης»¹³³⁸, άλλοι επισήμαναν αρνητικά την τετράωρη διάρκεια και τους σχοινοτενείς μονολόγους που θα έπρεπε να είχαν περιοριστεί¹³³⁹, ενώ ορισμένοι απέδωσαν τον χαλαρό και αργό ρυθμό της παράστασης εξ ολοκλήρου στον Καραντινό, ως πάγιο πλέον χαρακτηριστικό των σκηνοθεσιών του¹³⁴⁰.

Καποδίστριας του Καζαντζάκη

Η παράσταση του *Καποδίστρια* του Καζαντζάκη θα αποτελέσει την τελευταία σκηνοθεσία του Καραντινού εκείνη την περίοδο στο Εθνικό Θέατρο, αλλά και την τελευταία παραγωγή της πρώτης διευθυντικής θητείας του Θεοτοκά. Οι παραστάσεις του έργου θα ξεκινήσουν, «επί τη Εθνική Εορτή»¹³⁴¹, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 25.3.1946¹³⁴². Αξίζει να σημειωθεί πως ο Θεοτοκάς συμπεριλαμβάνει τον *Καποδίστρια* στο δραματολόγιο της κρατικής σκηνης¹³⁴³, παρά την πεποίθησή του

¹³³⁷ Γ[εώργιος] Ι. Φουσάρας, «Η γη είναι σφαίρα», *Ελληνική Φωνή*, 17.2.1946.

¹³³⁸ Ροδάς, *ό.π.*

¹³³⁹ «Νομίζω πως η παράσταση θα κέρδιζε ένα 40% τουλάχιστον αν περιωρίζονταν οι μακρηγορίες του Σαβοναρόλα που δεν λέει πάντοτε απολύτως αξιόλογα πράγματα». (Τερζάκης, «Η γη είναι σφαίρα», *ό.π.*).

¹³⁴⁰ «Ο κάπως αργός ρυθμός της, περισσότερο από σκηνοθετική αδυναμία, είναι το γενικότερο γνώρισμα των παραστάσεων, που οργανώνονται με την καλλιτεχνική ευθύνη του κ. Καραντινού». (Κουκούλας, *ό.π.*). «Η παράσταση κύλησε χαλαρά, νερούλα, χωρίς νεύρο –μόνιμο χαρακτηριστικό της διδασκαλίας του κ. Καραντινού». (Πλ[ωρίτης], *ό.π.*).

¹³⁴¹ Νίκου Καζαντζάκη *Καποδίστριας*, Πρόγραμμα της παράστασης, *ό.π.*, σ. 3.

¹³⁴² Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός. Σκηνογραφίες-ενδυμασίες: Νίκος Εγγονόπουλος. Διανομή: Νίκος Παρασκευάς (Καποδίστριας), Άλκης Παπάς (Υπηρέτης), Ν. Σκέλας (Σπιούνος), Τζαβαλάς Καρούσος (Μακρυγιάννης), Άρης Βλαχόπουλος (Γέροντας), Ηλίας Δεστούνης (Αστυνόμος), Ιωάννης Αυλωνίτης (Κολοκοτρώνης), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Διαλάλης), Ηλίας Σταματίου (Γιώργης Μαυρομυχάλης), Ιορδάνης Μαρίνος (Κωσταντής Μαυρομυχάλης), Γεώργιος Ταλάνος (Γκίκας), Αλέκος Δεληγιάννης (Τραγουδιστής), Χαράλαμπος Πλακούδης (Παυλής), Αθανασία Μουστάκα (Σουλιώτισσα), Ελένη Νενεδάκη (Βουλή), Ελ. Μπαλάσκα, Φρόσω Παπαδοπούλου (Κορυφαίες).

¹³⁴³ Η αρχική επιλογή του Θεοτοκά ήταν να παρουσιάσει εκείνη την περίοδο το Εθνικό Θέατρο τη *Μέλισσα* του ίδιου συγγραφέα, ο Καζαντζάκης όμως απέσυρε όλα τα υπόλοιπα έργα του, επιθυμώντας μόνο να παρουσιαστεί ο *Καποδίστριας*. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η πληροφορία του Θεοτοκά πως και οι δύο σκηνοθέτες του ιδρύματος, ο Καραντινός και ο Κατσέλης, θεωρούσαν το συγκεκριμένο έργο του Καζαντζάκη «μη θεατρικό». (Ημερολογιακή εγγραφή της 13.4.1946, Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, *ό.π.*, σ. 553). Για διεξοδική παρουσίαση του θέματος, βλ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, *ό.π.*, σσ. 397-398 και σσ. 407-412.

πως το συγκεκριμένο έργο του Καζαντζάκη αποτελεί «καθαρή μίμηση» του δικού του έργου *Αντάρα στ' Ανάπλι*, στα «όρια της λογοκλοπής»¹³⁴⁴.

Η παράσταση του *Καποδίστρια*, έξι μόλις ημέρες πριν από τις βουλευτικές εκλογές της 31.3.1946, θα περάσει αναπόφευκτα σε δεύτερη μοίρα: από τη μία οι ανοίκειες επιθέσεις στο Εθνικό Θέατρο και ο χλευασμός του Καζαντζάκη από τον δεξιό και τον ακροδεξιό Τύπο, που ήδη αναφέρθηκαν αναλυτικά, έχουν από καιρό ξεπεράσει τα όρια της κριτικής του έργου ενός καλλιτεχνικού οργανισμού, από την άλλη οι σημαντικότερες πολιτικές εξελίξεις εκείνων των ημερών, που αποτέλεσαν τον προθάλαμο του Εμφυλίου Πολέμου, αυτονόητα υποβάθμισαν το γεγονός της πρεμιέρας της κρατικής σκηνής.



Καζαντζάκη, *Καποδίστριας*, σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, 1946 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η Κριτική υποδέχθηκε με σεβασμό, αλλά και πολλές επιφυλάξεις, το έργο του Καζαντζάκη: επισημάνθηκε έλλειψη θεατρικότητας¹³⁴⁵, αναποτελεσματικότητα της αφομοίωσης της φόρμας της αρχαίας τραγωδίας¹³⁴⁶, αλλά και σύγχυση προθέσεων

¹³⁴⁴ Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, ό.π., σ. 552.

¹³⁴⁵ «Ο «Καποδίστριας» του κ. Ν. Καζαντζάκη είναι ένα δραματικό ποίημα, πράγμα που διαφέρει ουσιαστικά από ένα δραματικό έργο. Δεν πρέπει να του ζητάει κανείς ούτε σύνθεση, ούτε συνέπεια θεατρική». (Αγγελος Τερζάκης, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β', τχ. 3 [Μάιος 1946], σ. 95). «Τα θεατρικά έργα του κ. Καζαντζάκη, εκτός από τη «Μέλισσα», δεν εκπληρώνουν όλους εκείνους τους όρους που απαιτεί η σκηνή, σύμφωνα τουλάχιστον με τα «παραδεδομένα»». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Ο Καποδίστριας του Νίκου Καζαντζάκη», *Το Βήμα*, 7.4.1946).

¹³⁴⁶ «Το αρχαίο θεατρικό θαύμα αναπήδησε γιατί η φόρμα της αρχαίας τραγωδίας ήταν τότε γνήσια και πηγαία, άρρηχτα συνυφασμένη με το περιεχόμενο, σφιχτά συνδεδεμένη με τη θρησκευτική προέλευσή της. Σήμερα δεν θα φτάσαμε στο ίδιο θαύμα με μιμήσεις: πρέπει να σχηματίσουμε νέες δικές μας φόρμες ή

στη διαχείριση του θέματος¹³⁴⁷. Στην παράσταση ξεχώρισαν οι ερμηνείες του Νίκου Παρασκευά στον ομώνυμο ρόλο του έργου, του Τζαβαλά Καρούσου, του Γιάννη Αυλωνίτη και της Αθανασίας Μουστάκα. Για τη σκηνοθεσία, στην οποία συνέβαλε, χωρίς όμως να αναφέρεται στους συντελεστές της παράστασης, και η χορογράφος Λουκία Κωτσοπούλου¹³⁴⁸, επισημάνθηκε πως ο Καραντινός προσπάθησε να «εμφυσησει όση είναι δυνατό περισσότερη ζωή στην εγκεφαλική αυτή σύνθεση»¹³⁴⁹. κατόρθωσε να εξασφαλίσει «συνοχή και αρμονία»¹³⁵⁰ και «εκράτησε σε ρυθμό όλη την παράσταση, που αλλιώς θα έκανε πολύ αισθητή τη στατικότητα του έργου και τη μειωμένη δραματική του πλοκή»¹³⁵¹. Σχολιάστηκε, ωστόσο, αρνητικά η χρήση του Sprechchor από τον Χορό¹³⁵².

Την ισχυρότερη εντύπωση, πάντως, προκάλεσε η εργασία του Εγγονόπουλου στα σκηνικά και τα κοστούμια, στην πρώτη του συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο· σύμφωνα με κάποιους κριτικούς, απομακρύνθηκε από τον υπερρεαλισμό¹³⁵³ και, σύμφωνα με άλλους, η εργασία του αποτέλεσε το πλέον επιτυχημένο στοιχείο της παράστασης¹³⁵⁴. Είναι ενδεικτικό το γεγονός πως η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου

τουλάχιστον τα στοιχεία που θ' αντλήσουμε από προηγούμενα πρότυπα να μην τα παρουσιάσουμε αυτούσια αλλ' ολότελα αναπλασμένα. Κάθε φορά που παρακολούθησα δοκιμές να αναστηθεί ο χορός δεν είδα παρά αποτυχίες της προσπάθειας· στον "Καποδίστρια" όμως εμφανέστερα ακόμα παρά ποτέ άλλοτε· ο χορός παρέμεινε μεταφτυγεμένος, ζένος μέσα στο πλαίσιο του, μαρτυρούσε έκδηλα τη μιμητική του αφετηρία. [...] Ο,τι κυριαρχικά υπερίσχυσε μέσα μου είναι η εντύπωση ότι δεν είχα παρακολουθήσει, παρά φιλολογία, τίποτε άλλο παρά φιλολογία». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα όχι αδιάφορο έργο», *Νέα Εστία* 450 [1.4.1946], σσ. 438-439).

¹³⁴⁷ «Η σκέψη του συγγραφέα είναι εκλεκτική και τα αισθήματά του άστατα κι αντιφατικά. Γι' αυτό κι οι έννοιες κι οι εντυπώσεις που μας αφήνει το έργο του είναι θολές κι ακαθόριστες». (Μάρκος Αυγέρης, «Ο Καποδίστριας. Δράμα του Ν. Καζαντζάκη», *Ριζοσπάστης*, 31.3.1946).

¹³⁴⁸ «Εγκρίνεται η χορήγησης συνολικής αμοιβής δραχμών 100.000 εις την χορογράφον κ. Α. Κωτσοπούλου διά την συμμετοχήν της εις την σκηνοθέτησιν ωρισμένων σκηνών του έργου "Καποδίστριας"». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 55/2.4.1946). Πιθανότατα, η συμβολή της συνδεόταν με τη διδασκαλία του Χορού της παράστασης.

¹³⁴⁹ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 439.

¹³⁵⁰ Αυγέρης, *ό.π.*

¹³⁵¹ Ι[ωάννης] Στογιάννης, «Δύο έργα στο Εθνικό Θέατρο», *Η Βραδυνή*, 30.3.1946.

¹³⁵² «Το ότι τα λόγια του χορού απαγγέλλονται από όλες μαζί τις γυναίκες κατά το γερμανικό σύστημα του Sprech-Chor –που δεν είναι νομίζω το σωστότερο– δεν ευθύνει τον συγγραφέα αλλά τον σκηνοθέτη». (Στογιάννης, *ό.π.*).

¹³⁵³ «Εντελώς εξαιρετικοί έπαινοι πρέπει να δοθούν στον σκηνογράφο και ενδυματολόγο κ. Ν. Εγγονόπουλο. Αντίθετα προς τον ποιητικό υπερρεαλισμό του, έδωσε μια εργασία απόλυτα καλλιτεχνική που συνετέλεσε στην δημιουργία ατμοσφαιρας της εποχής του Καποδίστρια και των αγωνιστών του 1821». (Ροδάς, *ό.π.*). «Τα σκηνικά του Ν. Εγγονόπουλου χάρμα αρμονίας –έξω από κάθε σουρρεαλισμό αυτή τη φορά». (Στογιάννης, *ό.π.*).

¹³⁵⁴ «Απ' όλη την παράσταση δεν αποκόμισα παρά μια χαρά· μου την έδωσε ο μαγευτικός χρωματικός πλούτος που σκόρπισε στις σκηνογραφίες και στα κοστούμια ο κ. Εγγονόπουλος». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 439).

χορήγησε, αμέσως μετά την πρεμιέρα, πρόσθετη αμοιβή στον σκηνογράφο για την επιτυχημένη εργασία του¹³⁵⁵.

Η παράσταση του *Καποδίστρια* δεν θα μπορούσε βέβαια να μακροημερεύσει σε εκείνες τις συνθήκες· δόθηκαν περίπου δέκα παραστάσεις¹³⁵⁶. Η διοίκηση αποφασίζει, «κατόπιν συζητήσεως και λαμβάνον υπ' όψιν τας μετριοτάτας εισπράξεις», τη διακοπή των παραστάσεων¹³⁵⁷, ωστόσο δεν πρέπει να αποκλειστεί η πιθανότητα η απόφαση να υπαγορεύτηκε στη διεύθυνση της κρατικής σκηνής από τη νέα κυβέρνηση που είχε μόλις σχηματιστεί ύστερα από τις πρόσφατες εκλογές¹³⁵⁸.

¹³⁵⁵ «Κατόπιν αποφάσεως του Διοικητικού Συμβουλίου χορηγείται πρόσθετος αμοιβή δραχμών 200.000 εις τον κ. Ν. Εγγονόπουλον λόγω της εξαιρετικής επιτυχίας των σκηνογραφικών και ενδυμασιολογικών υπηρεσιών του εις το έργο «Καποδίστριας»». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 54/26.3.1946).

¹³⁵⁶ Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, ό.π., σ. 416.

¹³⁵⁷ «Προτάσει του Κυβερνητικού Επιτρόπου κ. Μ. Μαντούδη το Διοικητικό Συμβούλιο κατόπιν συζητήσεως και λαμβάνον υπ' όψιν τας μετριοτάτας εισπράξεις του έργου «Καποδίστριας» αποφασίζει όπως διακοπούν αι παραστάσεις του έργου τούτου, συνεχισθούν δε προς το παρόν αι του έργου «Ηλίθιος»». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 58/24.4.1946).

¹³⁵⁸ Την πρόταση για τη διακοπή των παραστάσεων υποβάλλει στο Διοικητικό Συμβούλιο ο Κυβερνητικός Επίτροπος, Μιχαήλ Μαντούδης, η θητεία του οποίου συνεχίστηκε και κατά την επόμενη διεύθυνση. Η ατμόσφαιρα που επικρατούσε για τον Καζαντζάκη και το έργο του, άλλωστε, ήταν εντελώς εχθρική· ακόμα και μετά την εγκατάσταση της νέας διοίκησης συνεχίζουν να φτάνουν από το Υπουργείο Παιδείας διαμαρτυρίες για την παράσταση, όπως εκείνη του υποστράτηγου Κολοκοτρώνη που υποστηρίζει πως στο έργο «θήγεται και χλευάζεται η μνήμη των αγωνιστών του 1821 και ιδία του προγόνου του Θεοδ. Κολοκοτρώνη», ενώ η νέα διοίκηση διαβεβαιώνει πως πριν περιληφθεί ξανά στο δραματολόγιο «θα κριθεί εάν Εθνικοί λόγοι και ο σεβασμός προς τους ήρωας της Ελληνικής Επανάστασεως, επιτρέπουν την από της Εθνικής Σκηνής παρουσιάσιν του». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/27.5.1946).

3.5.2. Η σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού και του Αντώνη Κριεζή

Ο επιθεωρητής του Γκόγκολ

Το καλοκαίρι του 1945 το Εθνικό Θέατρο θα παρουσιάσει ένα έργο με καταγεγραμμένη ήδη πορεία στην κρατική σκηνή. Ο *Επιθεωρητής* του Γκόγκολ είχε σκηνοθετηθεί από τον Ροντήρη το 1936 στην Κεντρική Σκηνή του Ziller, αλλά και από τον Κατσέλη το 1939 στο Άρμα Θέσπιδος. Στην τρίτη πλέον παρουσίασή του από το Εθνικό Θέατρο, στην ίδια πάντα μετάφραση του Παναγόπουλου, τη σκηνοθεσία του έργου θα υπογράψουν από κοινού ο Σωκράτης Καραντινός και ο Αντώνης Κριεζής. Ο Νίκος Δενδραμής που, στην τελευταία του εμφάνιση στο θέατρο, θα ερμηνεύσει τον Χλεστακόφ, είχε αναλάβει τον ίδιο ρόλο και στην παράσταση του 1936. Τα σκηνικά και τα κοστούμια, που είχε αρχικά αναλάβει ο Γιάννης Τσαρούχης¹³⁵⁹, θα ανατεθούν τελικά στον Γιώργο Βακαλό¹³⁶⁰. Η πρεμιέρα της παράστασης θα δοθεί στο Θερινό Θέατρο Πλατείας Κλαυθμώνος στις 19.7.1945¹³⁶¹.

Στην υποδοχή της παράστασης από την Κριτική διατυπώνεται, άμεσα ή έμμεσα, ένα γνωστό ερώτημα γύρω από το έργο του Γκόγκολ: εάν ο *Επιθεωρητής* αποτελεί απλώς μια σάτιρα του τσαρικού καθεστώτος¹³⁶², ή μια διαχρονική

¹³⁵⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 13/15.5.1945.

¹³⁶⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/29.5.1945.

¹³⁶¹ Μετάφραση: Π. Δ. Παναγόπουλος. Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός – Αντώνης Κριεζής. Σκηνογραφίες-ενδυμασίες: Γιώργος Βακαλό. Διανομή: Χρήστος Ευθυμίου (Αντών Αντώνοβιτς, έπαρχος), Ελένη Χαλκούση (Άννα Αντρέεβνα, γυναίκα του), Μόσχα Ζαννή (Μαρία Αντώνοβνα, κόρη τους), Χαράλαμπος Πλακούδης (Λουκά Λούκιτς Χλοπόφ, επόπτης των σχολείων), Μαίρη Ταλάνου (Νάστεγκα, γυναίκα του), Ιωάννης Αυλωνίτης (Αμώς Φεντόροβιτς Λάπκιν-Τάπκιν, δικαστής), Νίκος Παρασκευάς (Άρτεμ Φιλίποβιτς Ζεμλιάνικα, επόπτης του νοσοκομείου), Άρης Βλαχόπουλος (Ιβάν Κούζμιτς Σπέκιν, επόπτης του ταχυδρομείου), Σπύρος Ολύμπιος (Πιότρ-Ιβάνοβιτς Ντοπτσένσκι, κτηματίας), Μιχάλης Καλογιάννης (Πιότρ-Ιβάνοβιτς Μποπτσένσκι, κτηματίας), Νίκος Δενδραμής / Αλέκος Δεληγιάννης (Ιβάν Αλεξάντροβιτς Χλεστάκοφ, υπάλληλος από την Πετρούπολη), Γεώργιος Ταλάνος (Όσηπ, υπηρέτης του), Ηλίας Σταματίου (Ριστακόφσκι), Άλκης Παπάς (Κορόπκιν), Αλέκα Μαζαράκη (Γυναίκα του Κορόπκιν), Ζώρας Τσάπελης (Λιουλιούκοφ), Ιορδάνης Μαρίνος (Στσέπαν Ίλιτς, υπαστυνόμος), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Αμπτουλίν, έμπορος), Νέλλη Μαρσέλλου (Γυναίκα του σιδηρουργού), Ελ. Μπαλάσκα (Γυναίκα ενός υπαξιωματικού), Λάκης Σκέλλας (Μίσκα, υπηρέτης του έπαρχου), Ηλίας Σταματίου (Υπηρέτης ξενοδοχείου).

¹³⁶² «Ο μεγάλος Ρώσος ποιητής πονεί για τον τόπο του και ντρέπεται για την κατάντια του στα σκοτεινά εκείνα χρόνια της ιστορίας του ρωσικού λαού –ο “Επιθεωρητής” γράφτηκε το 1836 και είναι απροκάλυπτος έλεγχος της εποχής–, από τις πρώτες όμως σκηνές γίνεται φανερό ότι δεν θέλει να θρηνηση, αλλά να μαστιγώσει στο ρυθμό ενός τολμηρού και ασυγκράτητου παιχνιδιού». (Πέτρος Χάρης, «Ο επιθεωρητής. (Πεντάπρακτη κωμωδία του Ν. Γκόγκολ). Εθνικόν Θέατρον», *Ελευθερία*, 21.7.1945).

καταγγελία της διαφθοράς της εξουσίας, έξω από τη Ρωσία και το χρονικό πλαίσιο του 19ου αιώνα¹³⁶³. Η απάντηση στο ερώτημα αυτό, από τη μία αντανακλάται στη βασική σκηνοθετική γραμμή κάθε παράστασης του έργου και από την άλλη, ειδικά σε εκείνη την περίοδο, υπαγορεύει τη θέση του εκάστοτε κριτικού με βάση την πολιτική του τοποθέτηση· επιπλέον, οι κριτικοί, με αφορμή την παράσταση του Καραντινού και χάρη στην πλούσια διαδρομή του έργου στις ευρωπαϊκές σκηνές, παραπέμπουν σε γνωστές σκηνοθεσίες του *Επιθεωρητή* από τη Γαλλία και τη Ρωσία, ή τις επικαλούνται για να αναγνωρίσουν πιθανές επιρροές τους στη σκηνοθεσία της κρατικής σκηνής του 1945. Ο Καραντινός, με την καθοριστική συμβολή του Βακαλό, φαίνεται πως επιδίωξε να απομακρύνει την παράσταση από το στενό πλαίσιο της τσαρικής Ρωσίας· ταυτόχρονα, θέλησε να δώσει μια ερμηνευτική κατεύθυνση, που δεν ήταν δυνατό να υποστηριχθεί από όλους τους ηθοποιούς της παράστασης· το αποτέλεσμα ήταν άνισο.



Γκόγκολ, *Ο επιθεωρητής*, σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού και Αντώνη Κριεζή, 1945
(Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

¹³⁶³ «Το έργο του Γκόγκολ, επειδή στηρίζεται πίοτερο στην αίσθηση της αλήθειας που είναι για όλους τους καιρούς, παρά στο φωτογραφικό ξεσήκωμα μιας κατάστασης σ' ένα ωρισμένο χρονικό σημείο, είναι το ίδιο κοντινό στο ελληνικό κοινό όπως πρέπει αν είναι στο Γαλλικό, το Αμερικανικό ή το Πολωνικό. Και αυτή δεν είναι μια από τις μικρότερες δυνατότητες της τέχνης». (Ειρήνη Καλκάνη, «Ο Επιθεωρητής του Γκόγκολ στο Εθν. Θέατρο», *Δημοκρατικά Χρονικά* 8 [20.8.1945], σ. 13).

Τα σκηνικά και τα κοστούμια του Βακαλό, βασικός άξονας πάνω στον οποίο κινήθηκε η σκηνοθετική άποψη του Καραντινού, προκάλεσαν μεγάλες αντιρρήσεις: είτε για την ίδια την σύλληψη του σκηνογράφου¹³⁶⁴, είτε, πολύ περισσότερο, για την εκτέλεσή τους¹³⁶⁵, ενώ επισημάνθηκε ακόμα μια πρόθεση εντυπωσιασμού¹³⁶⁶. εξίσου αρνητικές ήταν οι κρίσεις για τα κοστούμια¹³⁶⁷.

Οι ερμηνείες στους τρεις κύριους ρόλους δεν εξυπνήτησαν το ίδιο ικανοποιητικά το τελικό αποτέλεσμα: η απόδοση του Δενδραμή στον ρόλο του Χλεστάκωφ έτυχε ιδιαίτερος θερμής υποδοχής¹³⁶⁸, της Χαλκούση στην Άννα Αντρέγεβνα προκάλεσε αντιφατικές εντυπώσεις¹³⁶⁹, όμως του Ευθυμίου στον ρόλο του Επάρχου θεωρήθηκε αποτυχημένη¹³⁷⁰.

¹³⁶⁴ «Ο Βακαλό έφτιαξε ένα κύριο σκηνικό με πολύ καλό γούστο –κι ένα βοηθητικό με αδικαιολόγητα πολύ κακό γούστο. Τώρα δεν ξέρω αν σφάλω, αλλά επειδή οι τύποι του έργου και γενικά η ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα προσδιορίζονται έντονα από το τοπικό τους χρώμα, θα προτιμούσα κοστούμια και σκηνικά να είχαν κάπως πιο υπογραμμισμένο το Ρωσικό τους ύφος. Ο προσδιορισμός του τόπου και του χρόνου δεν είναι ποτέ –σ’ ένα έργο τέχνης– βλαβερός στη γενικότητα του νοήματος». (Αλέξης Σολομός, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α’, τχ. 6 [Αύγουστος 1945], σ. 28).

¹³⁶⁵ «Φταίει όμως κι ο σκηνογράφος, με το θεατρικά ακατανόητο δεύτερο σκηνικό του και το στυλιζαρισμένο για “βοντεβίλ” του Λαμπής σκηνικό της 1ης πράξης». (Λ. Σάβας [= Γιώργος Σεβαστικόγλου], «Ν. Γκόγκολ: Ο επιθεωρητής», *Ριζοσπάστης*, 25.7.1945).

¹³⁶⁶ «Δε ζητούμε η σκηνή ν’ αντιγράφει πιστά και μόνο την πραγματικότητα. Το εναντίον, καταλαβαίνουμε απολύτως το σκηνογράφο που φιλοδοξεί ν’ ακολουθήσει το παιχνιδιάρισμα της φαντασίας του: μόνο πως τούτο πρέπει να καταλήγει σε πετυχημένο κρυστάλλωμα μιας καλλιτεχνικής και όχι στην εντύπωση μιας κοπιαστικής, εκ προμελέτης, και δίχως έμπνευση αντίθεσης προς τα καθιερωμένα». (Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 13).

¹³⁶⁷ «Ο ιματισμός των προσώπων του “Επιθεωρητή” θύμιζε περισσότερο καρναβάλι παρά εικόνα της ρωσικής ζωής». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Ο Επιθεωρητής. Θίασος “Εθνικής Σκηνης”», *Το Βήμα*, 21.7.1945). «Όσο για τα φορέματα ομολογούμε ότι πολύ νοσταλγήσαμε το σίγουρο καλλιτεχνικό γούστο του κ. Αντ. Φωκά». (Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 13).

¹³⁶⁸ «Γοργός στον ερμηνευτικό ρυθμό, περισσότερο προοδευμένος από την παράσταση του 1936, συνεκέντρωσε όλο το ενδιαφέρον, έσπασε τη μονοτονία των τριγύρω του». (Ροδάς, *ό.π.*). «Ο Χλεστακώφ του στάθηκε ένας αναπάντεχος προσωπικός θρίαμβος –τόσο σε κατανόηση του ρόλου όσο και σε ειλικρίνεια, νεανικότητα και ρυθμό– σε βαθμό που να κεντρίσει και την όλη παράσταση να μπει στο σωστό της δρόμο». (Σολομός, *ό.π.*, σ. 28). «Γέμιζε τη σκηνή με το κέφι του και είχε ένα πολιτισμό και μια χάρη που δε μας έχει συνηθίσει το Ελληνικό θέατρο». (Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 13). «Στάθηκε πραγματική χαρά για την ακοή και την όρασή μας. Ήταν ένας θρίαμβος εκείνου που λέμε σκηνική γοητεία και η απουσία του από τη σκηνή όταν δεν είχε ρόλο (με την έλλειψη γερού ερμηνευτικού αντίβαρου στο ρόλο του Έπαρχου) βάραινε την παράσταση». (Μ[ανώλης] Σκ[ουλούδης], «Εθνικό: Ν. Γκόγκολ Ο επιθεωρητής», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 24.7.1945).

¹³⁶⁹ «Εξοχη είταν η κ. Χαλκούση σαν κυρία επάρχου και ο ρόλος αυτός πρέπει να γραφτεί με μεγάλα γράμματα στο ενεργητικό της συμπαθητικής καλλιτέχνης. Το παίξιμό της είταν γοργό, έξυπνο, ψυχολογημένο, και η εμφάνισή της, χιουμοριστικό αριστούργημα». (Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 13). «Η κ. Χαλκούση στο χαρακτηριστικό ρόλο της κυρίας επάρχου κατέβαλε φιλότιμες προσπάθειες, αλλά το ελαφρό θεατρικό είδος που εθήτευσε τα τελευταία χρόνια τής άφησε δυσάρεστα ίχνη που δεν κατόρθωσε να τ’ απολυτρωθή». (Ροδάς, *ό.π.*). «Η κ. Επάρχου λ.χ. –καθόλου από λάθος της Χαλκούση– μπότζερνε ανάμεσα σε μαρκησία και ντάμα παριζιάνικης κωμωδίας». (Σάβας, *ό.π.*).

¹³⁷⁰ «Ο Ευθυμίου είναι ένας άριστος κωμικός, αλλά μιας πολύ περιορισμένης ακτίνας –αποκλειστικά μπουφόνας και ποτέ δημιουργός συνθετικού τύπου. (Αθελά μου θυμήθηκα το Βεάκη, παλιότερο Έπαρχο.

Οι δύο σκηνοθέτες επέλεξαν να δώσουν μια ενιαία, χωρίς διαβαθμίσεις, υποκριτική γραμμή στον θίασο, ενώ, σύμφωνα με ορισμένους κριτικούς, οδήγησαν αυθαίρετα τον *Επιθεωρητή* στα όρια της φάρσας, στερώντας την παράσταση από τη ρωσική ατμόσφαιρα του έργου¹³⁷¹. Επισημάνθηκε ακόμα πως η διδασκαλία των ρόλων, που δεν άφηνε περιθώρια διαφοροποιήσεων, καταργούσε την υποκριτική αυτοτέλεια κάθε ηθοποιού και αλλοίωνε το πνεύμα του έργου¹³⁷², με αποτέλεσμα μια παράσταση που ίσως δεν θα άρμοζε στην κρατική σκηνή, αλλά σε θέατρο πειραματισμού¹³⁷³. Θεωρήθηκε επίσης πως η «*σκηνοθετική σχηματοποίηση*» που επιχείρησαν οι Καραντινός και Κριεζής, ενδεχομένως στα πρότυπα του Μεγερχόλντ, προσέκρουε στην ανεπάρκεια του θιάσου¹³⁷⁴, ενώ διαπιστώθηκε σύγχυση προθέσεων και παντελής έλλειψη ενότητας ύφους¹³⁷⁵, σε μια παράσταση «*χαλαρή, χωρίς συνοχή,*

“*Βαρύς ήταν*” άκουσα να λεν, “*νατουραλίστας με το παραπάνω*” –*χαλάλι του*– *έβλεπες τουλάχιστον πάνω στη σκηνή μια ζωντανή ανθρώπινη φυσιογνωμία*». (Σολομός, *ό.π.*, σ. 28). «*Ο κ. Ευθυμίου έδωσε πολύ εξωτερικά τον έπαρχο σαν να έπαιζε φάρσα και όχι κωμωδία και μας έκανε να νοσταλήσουμε τον Βεάκη στον ίδιο ρόλο*». (Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 13). «*Ο κ. Ευθυμίου, βέβαια, είχε έναν λαμπρό καλλιτέχνη, αλλά ο ρόλος του επάρχου είναι πολύ υπέρτερος από την ερμηνευτική ιδιοσυγκρασία του, και γι’ αυτό είχε κάτι το μονότονο και το κουραστικό*». (Ροδάς, *ό.π.*). «*Είχε αναμφισβητήτως γελοιογραφικό ενδιαφέρον αλλά δεν περιέλαβε, δε μπόρεσε να περιλάβει και να ολοκληρώσει το ρόλο του*». (Ο Θεατρικός, «*Ο επιθεωρητής. Η σάτυρα του Γκόγκολ*», *Τα Νέα*, 23.7.1945).

¹³⁷¹ «*Το να παίζεται ένα τέτοιο έργο σε τόνο σχεδόν φάρσας –όπως γίνεται στο Εθνικό Θέατρο– αποτελεί ασέβεια προς τον ποιητή. Φαίνεται δε πάρα πολύ παράξενο πως ο κ. Σωκρ. Καραντινός παρεσύρθη στο ασύγγνωστο αυτό ολίσθημα. Η βαρειά, η καταθλιπτική ρωσική ατμόσφαιρα έλειψαν εντελώς*». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «*Επιθεωρητής*», *Έθνος*, 21.7.1945).

¹³⁷² «*Στη Ρωσία, όπου το είδα στο “Χουντόζεσβενιου Τεάτρ” το παίζουν με παραπολύ τονισμένη τη “σατιρική” του γραμμή, σαν μια σάτυρα ηθών και συνάμα χαρακτήρων, έτσι που κανένας τύπος του έργου δε μοιάζει με τον άλλον, ο καθένας αντιπροσωπεύει μια ξεχωριστή μορφή, κι ο μόνος κοινός μεταξύ τους δεσμός είναι ο φόβος των κατεργαρέων [...] ότι τα κατορθώματά τους θα βγουν στη φόρα εμπρός στον υποτιθέμενο επιθεωρητή. Δεν μπορεί κανείς να πη πως ο κοινός αυτός δεσμός έλειπε από τη χθεσινή παράσταση του Εθνικού. Ίσα-ίσα όμως σε τούτο βρίσκω το βασικό της ελάττωμα, ότι παρουσιάζει μίαν αλυσίδα με όμοιους κρίκους, ενώ κάθε κρίκος πρέπει να έχει απόλυτα προσωπική δική του μορφή*». [...] «*Οι ηθοποιοί σα σύνολο παίζουν καλά. Αλλά δεν ξεχωρίζουν κατά την εντύπωσή μου, με τις χτυπητές εκείνες γραμμές που αναδείχνουν την καθαρά σατιρική πρόθεση του συγγραφέα*». ([Ιωάννης] Στογιάννης, «*Ο επιθεωρητής. Στην Εθνική Σκηνή*», *Η Βραδυή*, 21.7.1945).

¹³⁷³ «*Οι ηθοποιοί κινήθηκαν μέσα στο δημιουργημένο έτσι κλίμα, με πειθαρχία μεν αλλά χωρίς αυτοτέλεια. Η κινητικότητα που δέσποζε στη σκηνή, υστερούσε σε διαβαθμίσεις. Είναι φανερό πως ο κ. Καραντινός θέλησε ν’ αποδυθεί μ’ αξιέπαινη τόλμη σ’ ένα πείραμα. Κι αν δεν το πέτυχε αυτό δεν σημαίνει βέβαια πως πρέπει να τον ψέξει κανένας. Η παράσταση του “Επιθεωρητή”, σ’ ένα ελεύθερο θέατρο, θα ξένιζε λιγότερο. Μια κρατική σκηνή μένει συνήθως πιο στατική*». (Αγγελος Τερζάκης, «*Ο επιθεωρητής*», *Καθημερινά Νέα*, 21.7.1945).

¹³⁷⁴ «*Φανερό είναι πως οι σκηνοθέτες του έργου κ.κ. Καραντινός και Κριεζής θέλησαν να τραβήξουν για μια κάπως (ο “Επιθεωρητής” έχει βαριά παράδοση Μάγερχολντ) φορμαλιστική ερμηνεία. Η πρόθεση ήταν λαμπρή, μα η σκηνοθετική σχηματοποίηση χρειάζεται, θαρρώ, από το ένα μέρος την απόλυτη εξουσία του σκηνοθέτη πάνω στην τεχνοτροπία κι από την άλλη μακροχρόνια προπαίδευση των εκτελεστών. Πιθανό το πρώτο να υπάρχει, μα είναι αδύνατο να δώσει ολοκληρωμένο αποτέλεσμα όταν το δεύτερο λείπει*». (Σολομός, *ό.π.*, σ. 27).

¹³⁷⁵ «*Είδα τον “Επιθεωρητή” με το ρωσικό θίασο του Μεγερχόλντ καθώς επίσης και με τους ηθοποιούς του Ζουβέ στην Κομεντί ντε Σαν-ζ-Ελυζέ όπου ο ίδιος ο Ζουβέ έπαιζε τον ρόλο του Χλεστάκωφ. Ο πρώτος στυλιζάριζε τη γελοιογραφική πλευρά ως το απόλυτο, φτάνοντας στο σημείο να τους κάνει όλους*

κάπως ερασιτεχνική»¹³⁷⁶. Χωρίς να λείψουν εκείνοι που ικανοποιήθηκαν σχεδόν πλήρως από την παράσταση¹³⁷⁷, η γενική εντύπωση ήταν μάλλον μέτρια και επικράτησε η αίσθηση πως τον *Επιθεωρητή* «επιβάλλεται να τον ζαναδούμε»¹³⁷⁸.

τους ηθοποιούς του συναγελικά νευρόσπαστα, που παίζαν με συνεχείς σπασμούς ένα είδος παντομίμας. Παράσταση που είχε τους φανατικούς θαυμαστές της και τους άσπονδους επικριτές. Ο Ζουβέ, Γάλλος περίφημος στο γαλλικό του ρεπερτόριο κι ανίκανος να μπει στο νόημα του ξένου έργου, παρουσίασε τον “Επιθεωρητή” σα μια μολιερική κωμωδία, αγκιστρωμένη στην παράδοση της Γαλλικής Κωμωδίας. Παράσταση αποτυχημένη και στο σύνολο και στις λεπτομέρειες, κατά τη γνώμη του. Αλλά με ενότητα. Με βαθύτατη ενότητα αποτυχίας. Η διαφορά της παράστασης του Εθνικού μ’ εκείνην την απόπειρα του Ζουβέ, είναι πως τη δική μας τη χαρακτήριζε η αποτυχία χωρίς ενότητα. Χωρίς καμιά ενότητα. Είταν στιγμές που κυριαρχούσε ο νατουραλισμός, άλλες που παρεμβαίνανε στοιχεία χιουμοριστικά, σ’ άλλες ρεαλιστικά, σ’ άλλες του “άδολου θεάτρου”, σ’ άλλες διαθέσεις για στυλιζάρισμα γελοιογραφικό, σ’ άλλες βραδύτητα παλαιοντολογική του μονολόγου, σ’ άλλες κόλπα ηθογραφικά και σ’ άλλες τέλος ελευθερίες ουτοπιστικές. [...] Το θαύμα ήταν πώς τόσο διαφορετικά, ετερογενή και πολυμορφικά κι αχώνευτα στοιχεία μπόρεσαν να χωρέσουν πάνω σε μια σκηνή για ένα έργο και για τους ίδιους ηθοποιούς. Μια παράσταση ασπόνδυλη». (Θράσος Καστανάκης, «Ο επιθεωρητής του Γκόγκολ στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα* 12 [27.7.1945], σ. 13).

¹³⁷⁶ Ροδάς, ό.π.

¹³⁷⁷ «Το ρυθμό συνέλαβε και με υποδειγματική ενότητα έδωσε, στα περισσότερα τουλάχιστον μέρη της κωμωδίας, ο κ. Σωκράτης Καραντινός, ο σκηνοθέτης του “Επιθεωρητή”, και ο νέος συνεργάτης του κ. Αντ. Κριεζής». (Χάρης, ό.π.). «Η παράσταση του “Επιθεωρητή” στάθηκε υποδειγματική». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 439 [1.10.1945], σ. 851).

¹³⁷⁸ Σάβας, ό.π.

3.5.3. Οι σκηνοθεσίες του Πέλου Κατσέλη

Φλωρεντινή τραγωδία του Γουάιλντ

Η πρώτη σκηνοθετική εργασία του Κατσέλη κατά τη διεύθυνση Θεοδοκά πραγματοποιείται με το μονόπρακτο του Όσκαρ Γουάιλντ, *Φλωρεντινή τραγωδία*, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 21.3.1945¹³⁷⁹. Το έργο του Γουάιλντ, που παρουσιάζεται σε ενιαία παράσταση με τον *Κύριο ντε Πουρσονιάκ* του Μολιέρου, σε σκηνοθεσία του Καραντινού, αντικαθιστά στο δραματολόγιο το *Τέλος του ταξιδιού* του Σέριφ, που απαγόρευσαν οι Άγγλοι¹³⁸⁰. Για τις συνθήκες της προεργασίας της παράστασης του Κατσέλη και τις ενστάσεις που διατυπώθηκαν για την καταλληλότητα των δύο έργων ως εναρκτήριων μετά την Απελευθέρωση, ισχύουν όσα αναφέρθηκαν με αφορμή τη μολιερική κωμωδία· με τη σημαντική διαφορά όμως πως η υποδοχή της *Φλωρεντινής τραγωδίας* δεν υπήρξε, όπως στην περίπτωση του *Πουρσονιάκ*, αρνητική από την πλευρά της Κριτικής¹³⁸¹. Αντιθέτως, το μονόπρακτο του Γουάιλντ «με τον ποιητικότερο λόγο, με την δραματική του έξαρση» θεωρείται «πάντα ευπρόσδεκτο»¹³⁸².

Η παράσταση που έστησε βιαστικά ο Κατσέλης, με τους τέσσερις ηθοποιούς και χωρίς δικό της σκηνικό¹³⁸³, δεν άφησε θετικές εντυπώσεις. Η μετάφραση του Ποριώτη προσμετρήθηκε στα θετικά της στοιχεία¹³⁸⁴, παρά τις μεμονωμένες

¹³⁷⁹ Μετάφραση: Νικόλαος Ποριώτης. Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Ηλίας Σταματίου (Γουίδος Βάρδης, άρχοντας Φλωρεντίνας), Νικόλαος Ροζάν (Σιμώνες, έμπορος), Τζένη Περίδου (Βιάγκα, η γυναίκα του), Μόσχα Ζαννή (Μαρία, δουλεύτρα).

¹³⁸⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/28.2.1945.

¹³⁸¹ «Ένα σπάνιο λουλούδι σέρρας μ' ένα πολυσύνθετο διεγερτικό άρωμα». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα καλλιτεχνικό δεκαπενθήμερο», *Νέα Εστία* 428 [15.4.1945], σ. 195). «Κείνο που προβάλλεται στη “Φλωρεντινή τραγωδία”, που δίνει το χαρακτηριστικό τόνο και αποτελεί την ιδιαίτερη γοητεία της είναι η αδιάπτωτα εξάισια ποιότης του λυρικού λόγου». (Στρατής Δούκας, «Εθνικό Θέατρο. Όσκαρ Ουάιλντ *Φλωρεντινή τραγωδία*, Μολιέρου *Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ*», *Φιλολογικά Χρονικά* 25 [15.4.1945], σ. 62).

¹³⁸² Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Η πρώτη του “Εθνικού”», *Αθηναϊκά Νέα*, 22.3.1945.

¹³⁸³ Στο έντυπο πρόγραμμα δεν αναφέρεται όνομα σκηνογράφου. Προφανώς η παράσταση της *Φλωρεντινής τραγωδίας* χρησιμοποιούσε, με κάποιες τροποποιήσεις βέβαια, το σκηνικό που είχε ετοιμάσει ο Κλώνης για τον *Κύριο ντε Πουρσονιάκ*.

¹³⁸⁴ Ο Ποριώτης «αποδίδει υπέροχα» το πρωτότυπο (Ροδάς, *ό.π.*), με «μεταφραστική δεινότητα και ευσυνειδησία» (Δούκας, *ό.π.*, σ. 63). «Από την “Φλωρεντινή Τραγωδία” δεν εχάρηκε κανείς τίποτ' άλλο παρά την ωραία μετάφραση του κ. Ν. Ποριώτη». (Αλ[έκος] Δράκος, «Φλωρεντινή τραγωδία του Όσκαρ Ουάιλντ, *Ο κόμης ντε Πουρσονιάκ* του Μολιέρου. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ασύρματος*, 22.3.1945). «Στη “Φλωρεντινή Τραγωδία”, μαζί με τον αισθησιακό λυρισμό του Άγγλου ποιητού, χαιρέται κανείς και την

αντιρρήσεις¹³⁸⁵. Οι επιδόσεις των ηθοποιών δεν ικανοποίησαν, αφού «ο στόμφορ, τα μπερδέματα, η άδολη κίνηση δείχνουν αχώνευτο ρόλο»¹³⁸⁶. ούτε η ερμηνεία του έμπειρου Ροζάν¹³⁸⁷, ούτε των νεότερων Τζένης Περίδου¹³⁸⁸ και Ηλία Σταματίου¹³⁸⁹ ανταποκρίθηκαν στις απαιτήσεις του έργου.



Γουάιλντ, *Φλωρεντινή τραγωδία*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1945 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

θαυμαστή μετάφρασι του μοναδικού μας Νίκου Ποριώτη, που ζωντανεύει υπέροχα τη φανταχτερή πρόζα, με την οποία ντύνει ο Ουάιλντ τον μέχρι θανάτου αγώνα των δύο αρρένων [...]. (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Η έναρξις του “Εθνικού”», *Έθνος*, 22.3.1945).

¹³⁸⁵ Ο Χουρμούζιος, αναφερόμενος στα εκδοτικά προβλήματα του ανολοκλήρωτου έργου και τη συμπλήρωσή του από τον Άγγλο ποιητή Thomas Sturge Moore, εκτιμά πως η μετάφραση του Ποριώτη δεν αποδίδει με επιτυχία το πρωτότυπο σε όλη του την έκταση. (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Η πρώτη του Εθνικού. Όσκαρ Ουάιλντ *Η Φλωρεντινή τραγωδία*, Μολιέρου *Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ*», *Η Καθημερινή*, 22.3.1945).

¹³⁸⁶ Λ. Σάβας [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Εθνικό Θέατρο. Όσκαρ Ουάιλντ *Φλωρεντινή τραγωδία*, Μολιέρου *Κύριος ντε Πουρσονιάκ*», *Ριζοσπάστης*, 27.3.1945.

¹³⁸⁷ «Κάθε τόσο σαν ο τελευταίος αμελέτητος μαθητής, κόμπιαζε, ξεκόμπιαζε και ξεροκατάπινε». (Δούκας, *ό.π.*, σ. 63). «Φαντάζομαι ότι ο κ. Ροζάν, νεώτερος, θα είχε όλες τις φιλοδοξίες να τον αποδώση». (Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*).

¹³⁸⁸ «Απήγγειλεν άτονα, ψυχρά, αλόγιστα, το ποίημα που της επιθύριζεν ο υποβολεύς...». (Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*). «Τι έφταιζεν η συμπαθής και αξιόλογος καλλιτέχνις, που έδωσε ό,τι καλύτερο είχε στον συντριπτικό ρόλο, για να της τον φορτώση η διεύθυνσις του “Εθνικού”;». (Ο[ικονομίδης], *ό.π.*).

¹³⁸⁹ «Γιατί αυτός ο στόμφορ;». (Ροδάς, *ό.π.*). «Έκανε καλή απαγγελία μαθητή, κι αυτή με φωνή στεγνή». (Ι[ωάννης] Στογιάννης, «Η έναρξις του “Εθνικού”. Το δραματικό θέατρο, έργα και ερμηνεία», *Η Βραδυνή*, 23.3.1945).

Για τη σκηνοθεσία του Κατσέλη δεν γίνεται εκτενής μνεία. Ο σκηνοθέτης δικαιολογείται από κάποιους κριτικούς, γιατί «δεν είχε στα χέρια του καλλίτερο υλικό»¹³⁹⁰, η προσπάθειά του, ωστόσο, παρέμεινε «άκαρπη και χωρίς αισθητικό αποτέλεσμα»¹³⁹¹, στο επίπεδο μιας «μαθητικής παράστασης»¹³⁹².

Ο έμπορος της Βενετίας του Σαίξπηρ

Η παράσταση του *Εμπόρου της Βενετίας*, σε σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη, αποτελεί την πρώτη κύρια παραγωγή της νέας διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου μετά την Απελευθέρωση, το πρώτο δείγμα γραφής των σχεδιασμών της διεύθυνσης του Θεοτοκά· παράλληλα, με την ανάθεση της σκηνογραφικής και ενδυματολογικής ευθύνης του *Εμπόρου* στον Γιώργο Βακαλό, πραγματοποιείται η διακοπή του μονοπωλίου των Κλώνη και Φωκά στην όψη των παραστάσεων της κρατικής σκηνής¹³⁹³. Οι παραστάσεις του έργου θα ξεκινήσουν στο Θερινό Θέατρο της Πλατείας Κλαυθμόνος στις 12.6.1945¹³⁹⁴, με διπλή διανομή στους περισσότερους

¹³⁹⁰ Στογιάννης, *ό.π.*

¹³⁹¹ Δράκος, *ό.π.*

¹³⁹² (Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*).

¹³⁹³ Με αφορμή τους έντονους χρωματισμούς που δοκιμάζει ο Βακαλό στα σκηνικά και στα κοστούμια της παράστασης, σημειώνει εκείνες τις ημέρες ο Θεοτοκάς: «Ωρισμένοι άνθρωποι, που εκτιμούμε την καλή τους πίστη και την αρμοδιότητά τους, διατύπωσαν, γραφτά ή προφορικά, επιφυλάξεις για τούτο το πανηγύρι των χρωμάτων, λέγοντας πως είχε αντίθετο προς την κρατούσα παράδοση του ανεβάσματος των σαιξπηρικών αριστουργημάτων και πως αποτελεί επικίνδυνη καινοτομία. Εξ άλλου και μια μερίδα του κοινού, που απολαμβάνει και χειροκροτεί την εορταστική παράσταση, διατυπώνει εκ των υστέρων απορίες για τα χρώματα. Η ψυχολογία της είχε περίπου η εξής: “Μου αρέσει αυτό που βλέπω, το χαίρουμαι· μήπως όμως δεν είναι σωστό;”». [...] «Προσπαθήστε, θα πούμε, να ξεχάστε κάπως τη ζωγραφική Ακαδημία του Μονάχου και τις άλλες γερμανικές αισθητικές διδασκαλίες που, από τον καιρό της βουαρικής Αντιβασιλείας ως τις μέρες μας, δεν έπαυσαν να επηρεάζουν το ομαδικό μας αισθητήριο. Θα είναι κρίμα, μα την αλήθεια, να λάβουμε μέρος σε δυο παγκόσμιους πολέμους για να σωθούμε από την πολιτική επικράτηση των Γερμανών και να μη δοκιμάσουμε να ξεφύγουμε λίγο κι από την επίδρασή τους στην περιοχή των χρωμάτων και των καλλιτεχνικών ρυθμών». (Γιώργος Θεοτοκάς, «Η χαρά των χρωμάτων», *Καθημερινά Νέα*, 17.6.1945).

¹³⁹⁴ Μετάφραση: Αλέξανδρος Πάλλης. Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφίες-ενδυμασίες: Γιώργος Βακαλό. Μουσική διεύθυνση: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Γεώργιος Ταλάνας (Δόγης), Ιωάννης Αυλωνίτης (Αφέντης του Μαρόκου), Μιχάλης Καλογιάννης / Σπύρος Ολύμπιος (Πρίγκιπας της Αραγόνας), Θάνος Κωτσόπουλος (Γενάρος, ο έμπορος της Βενετίας), Νίκος Δενδραμής / Αλέκος Δεληγιάννης (Βασάνης), Άρης Μαλλιαγρός (Γρατιανός), Ηλίας Σταματίου / Ιορδάνης Μαρίνος (Σολάνης), Χαράλαμπος Πλακούδης / Άλκης Παπάς (Σαλαρίνος), Αλέκος Δεληγιάννης / Ηλίας Σταματίου (Λορέντζος, αγαπητικός της Γέτσικας), Νίκος Παρασκευάς / Τζαβαλάς Καρούσος (Σάηλοκ), Ηλίας Δεστούνης (Τουβάλ), Χρήστος Ευθυμίου / Θάλεια Καλλιγά / Λάκης Σκέλλας (Σαχλότος Γόμπος, δούλος του Σάηλοκ), Άρης Βλαχόπουλος (Γερο-Γόμπος, πατέρας του), Λάκης

βασικούς ρόλους¹³⁹⁵, θα επισκιαστούν από την επίθεση ακροδεξιών ομάδων στον Τζαβαλά Καρούσο, ενώ θα σημειώσουν εισπρακτική επιτυχία¹³⁹⁶.

Ο *Εμπορος της Βενετίας* έχει ήδη μια ισχυρή παρουσία στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου· η παράσταση του Κατσέλη αποτελεί την τέταρτη παραγωγή του σαιξπηρικού έργου στην κρατική σκηνή, καθώς έχει προηγηθεί, πάντοτε στη μετάφραση του Αλέξανδρου Πάλλη, η σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη το 1932, του Κατσέλη το 1939 με το Άρμα Θέσπιδος και του Δημήτρη Ροντήρη το 1940, λίγες μόλις εβδομάδες πριν από την είσοδο της χώρας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η επιλογή ενός σαιξπηρικού έργου –ουσιαστικά ως εναρκτήριου– ενδεχομένως εκφράζει την πρόθεση της διεύθυνσης για τη διατήρηση της παράδοσης του κλασικού δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου, στο οποίο ο Σαίξπηρ κατείχε την πλέον εξέχουσα θέση· επιπλέον, το συγκεκριμένου έργου πιθανώς εξασφάλιζε σε εκείνο το τεταμένο πολιτικά και κοινωνικά διάστημα μια μετριοπαθή, «ανώδυνη» επιλογή¹³⁹⁷.

Ο Θεοτοκάς εξαγγέλλει πως η νέα παραγωγή του *Εμπόρου* «θα τραβήξει έναν εντελώς καινούργιο ερμηνευτικό δρόμο από τις δύο προηγούμενες παραστάσεις του Εθνικού –του Πολίτη και του Ροντήρη», καθώς «ο ρυθμός της θα είναι γρήγορος» και «ο γενικός της χαρακτήρας θα βγαίνει απ’ τις περιοχές ενός ολοζώντανου παιχνιδιού της ποιητικής φαντασίας»¹³⁹⁸. Ο Κατσέλης σε άρθρο του διατυπώνει την άποψη πως το έργο «είναι κωμωδία, κι όχι δράμα», πως «στη μουσική αυτή σύλληψη ιδεολογικές, κοινωνικές ή φυλετικές προκαταλήψεις δεν έχουν καμμία θέση» και πως η παράστασή του, «πότες χαρούμενη και πότες σοβαρή, πότες γκροτέσκα και πότες ανάλαφρη, πότες

Σκέλλας (Λινάρδος, άνθρωπος του Βασάνη), Σπύρος Ολύμπιος (Βαλθαζάρ, άνθρωπος της Πόρσιας), Ιορδάνης Μαρίνος (Στέφανος, άνθρωπος της Πόρσιας), Αλέκα Μαζαράκη (Πόρσια), Βέρα Δεληγιάννη / Μόσχα Ζαννή (Νερίτσα, παρακόρη της), Θάλεια Καλλιγά / Μιράντα Οικονομίδου (Γέτσικα, κόρη του Σάηλοκ), Μόσχα Ζαννή (Α΄ Ακόλουθη), Μιράντα Οικονομίδου (Β΄ Ακόλουθη), Μαίρη Ταλάνου (Γ΄ Ακόλουθη), Ελ. Μπαλάσκα (Δ΄ Ακόλουθη), Άρης Βλαχόπουλος (Γραμματέας του δικαστηρίου), Άλκης Παπάς (Δούλος του Γενάρου).

¹³⁹⁵ Για την ανάθεση του ρόλου του Σάηλοκ από τον Κατσέλη στον Νίκο Παρασκευά και τον Τζαβαλά Καρούσο, σημειώνει ο Κανάκης: «Η διπλή αυτή διανομή ήταν αποτέλεσμα της έντονης διαμάχης των δύο ηθοποιών, στην επιθυμία τους να ερμηνεύσουν τον εκπληκτικό αυτό ρόλο. Έτσι ο σκηνοθέτης, για να μη δυσανεχθεί κανέναν, αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει και τους δυο». (Κανάκης, *ό.π.*, σ. 59).

¹³⁹⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 20/10.7.1945.

¹³⁹⁷ «Η τοποθέτηση του Σαίξπηρ ως επικεφαλής του νέου ρεπερτορίου είναι οπωσδήποτε μια αναφορά στην παράδοση της κρατικής σκηνής (συνήθως άρχιζε με Σαίξπηρ η νέα θεατρική σαιζόν στο Εθνικό) και επομένως μια συμβολική σήμανση της συνέχειας». [...] «Ο “Εμπορος” του 1945 ήταν ένας χαρούμενος, αισιόδοξος και συμβολικός Σαίξπηρ, χωρίς μεγάλες εντάσεις και προβληματισμούς. Από μια άποψη ήταν ένας βάρδος για πιο ανέμελους καιρούς, αλλά πολύ χρήσιμος στη συγκεκριμένη συγκυρία που απαιτούσε, όπως το ίδιο το έργο, την τήρηση μιας εύθραυστης ισορροπίας ανάμεσα στα πολιτικά και τα προσωπικά πάθη [...]». (Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου...*, *ό.π.*, σσ. 92 και 98).

¹³⁹⁸ Α. Σ., «Θεατρικές προοπτικές», *ό.π.*, σ. 26.

παιχνιδιάρικη και πότες αδρή», «θα κρατήσει ισόβαρα τη ζυγαριά ανάμεσα Εβραίων και χριστιανών, όπως αδιάκοπα την κρατούσε για κάθε ανθρώπινο πρόβλημα η λεύτερη, η παγκόσμια συνείδηση του πανανθρώπινου ποιητή»¹³⁹⁹.



Σαΐξπηρ, *Ο έμπορος της Βενετίας*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1945 (Αρχειό Εθνικού Θεάτρου).

Η πολυαναμενόμενη παράσταση, που σηματοδοτούσε την έναρξη της μεταπολεμικής εποχής του Εθνικού Θεάτρου, προκάλεσε έντονες συζητήσεις, κυρίως για τις καινοτομίες που παρουσίαζε στη σκηνογραφία και στις ενδυμασίες, αλλά και για την αναπόφευκτη σύγκρισή της με τις παλαιότερες παραγωγές του ίδιου έργου. Επισημάνθηκε από ορισμένους κριτικούς η ακαταλληλότητα της μετάφρασης του Πάλλη¹⁴⁰⁰, όμως το βάρος των συζητήσεων έπεσε στην εργασία του Βακαλό με τα θεαματικά σκηνικά και τα κοστουμια με τους έντονους χρωματισμούς. Η σημαντική αυτή αλλαγή στη όψη των παραστάσεων της κρατικής σκηνής προξένησε, όπως ήταν αναμενόμενο, έντονες αποδοκιμασίες, αλλά και νοσταλγία για την εργασία του

¹³⁹⁹ Πέλος Κατσέλης, «Απόψε παίζεται με νέα σκηνοθεσία ο Έμπορος της Βενετίας», *Το Θέατρο* 13 (12.6.1945), σ. 4.

¹⁴⁰⁰ «Για τη μετάφραση, τη διάβασα κιόλας, μα πάλι δυσκολεύτηκα πολλές φορές να βγάλω άκρη. Πιστεύω πως έτσι το κοινό παρακολουθεί προ πάντων την υπόθεση και χάνει όλη την ομορφιά του λόγου και της λεπτομέρειας». (Κ. Κάλφας, «Ιούλιος Καίσαρας, Θέατρο "Λυρικό". Έμπορος της Βενετίας, Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Τέχνη* 3 [20.7.1945], σ. 4). «Οικτράν ατμόσφαιρα δημιουργεί η κομική μετάφρασις του Πάλλη με τους "οχτρούς", τους "Οβρηούς", τα "σκήφτρα" και τις "προδοσιές"». (Χ[ρήστος] Ε. Α[γγελομάτης], «Ο έμπορος της Βενετίας», *Εστία*, 13.6.1945).

Κλώνη και του Φωκά¹⁴⁰¹. βρήκε όμως και ένθερμους υποστηρικτές¹⁴⁰², μερικοί από τους οποίους μάλιστα την υπερασπίστηκαν σθεναρά¹⁴⁰³. Στις ερμηνείες το ενδιαφέρον στράφηκε, ασφαλώς, στον Νίκο Παρασκευά που ανέλαβε τον ρόλο του Σάηλοκ και στην Αλέκα Μαζαράκη-Κατσέλη που υποδύθηκε την Πόρσια. Η ερμηνεία του Παρασκευά, που δεν ήταν η πρώτη φορά που αναλάμβανε τον ρόλο,

¹⁴⁰¹ «Θα ήταν ακόμα πιο αξιόλογο το αποτέλεσμα, αν οι σκηνογραφίες και τα κοστούμια του κ. Γ. Βακαλό δεν είχαν γίνει για να ξαφνιάσουν με την πολυχρωμία τους αλλά για να ευφράνουν την όραση πληροφορημένων και απαιτητικών θεατών. Η απουσία των κ.κ. Κλώνη και Φωκά ήταν αισθητή». (Πέτρος Χάρης, «Ο έμπορος της Βενετίας», *Ελευθερία*, 14.6.1945). «Μέσα στο περιβάλλον της Βενετίας [...] τι θέση είχαν ο βάρβαρος οργασμός των χρωμάτων, τα βαρεία υπερφορτωμένα κοστούμια, τα κιμονό που αντικαταστήσανε τη δικαστική τήβεννο και που παρεμπόδιζαν και τις κινήσεις των ηθοποιών; Ο κ. Κλώνης κι ο κ. Φωκάς μάς έχουν συνηθίσει σε άλλης ποιότητας εικόνες». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ο έμπορος της Βενετίας. Στο θερινό Βασιλικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 14.6.1945). «Χάθηκε μια δαντέλλα, μια στόφα, ένα βάζο βενετσιάνικο, κάτι που να μας θυμίζει, τέλος πάντων, πού βρισκόμαστε;». (Γ[εώργιος] Νάζος, «Ο έμπορος της Βενετίας του Σαίξπηρ. Εισ το θερινόν θέατρον του Εθνικού», *Ασύρματος*, 13.6.1945). «Θα έλεγε κανείς ότι ο συμπαθής αυτός καλλιτέχνης ανέλαβε για διακόσμηση κάποιο ντάνσιγκ με χτυπητά χρώματα, αντί να φτιάση ένα βενετσιάνικο περιβάλλον, μέσα εις το οποίον παίζεται Σαίξπηρ και όχι καμιά οπερέττα. Δικαίως όθεν ενοσταλήσαμε τον δημιουργικώτατον κ. Κλώνην με τις υποβλητικές σκηνογραφίες του των κλασσικών έργων, που τόσον υπέροχα εναρμονίζουν τα σκοτωμένα χρώματα με την “πατίνα” του χρόνου». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Ο έμπορος της Βενετίας του Σαίξπηρ», *Έθνος*, 13.6.1945).

¹⁴⁰² «Για την αρμονία του θεάματος, πρέπει να επαινεθεί εδώ ως κύριος συντελεστής της ο κ. Γ. Βακαλό, για τις φανταχτερές του σκηνογραφίες και τα ακόμα πιο φανταχτερά κοστούμια. Ούτε οι πρώτες, ούτε τα δεύτερα, είναι κολλημένα στην ιστορική ακρίβεια, το ημιμόνιμο μάλιστα σκηνικό με το φόντο και τις κολόνες τον θυμίζει μαυριτανικό κι όχι βενετσιάνικο παλάτι, ενώ εξάλλου το κοστούμι του Βασάνιου από τη μέση και κάτω θυμίζει “σόρτς” γυναικεία κι από τη στολή του Σάηλοκ λείπει το χαρακτηριστικό εβρικό καφτάνι. Αλλ’ η ουσία είναι πως η ελεύθερη σύλληψη του καλλιτέχνη κατάφερε να δώσει και στις σκηνογραφίες και στα φορέματα τον ίδιο αρμονικό τόνο που έβαλε οδηγό του ο σκηνοθέτης. Και μάλιστα να δώσει μερικές συνθέσεις χρωματικές εξαιρετές». (Ι[ωάννης] Στογιάννης, «Ο έμπορος της Βενετίας», *Η Βραδυνή*, 13.6.1945). «Ο σκηνογράφος κ. Βακαλό πλαισίωσε το έργο με σκηνικά χειμαρωτού πολιτισμού, το στόλισε με κοστούμια συνταιριασμένα απόλυτα με τη “βενετσιάνικη φαντασίωση” κι έφερε τους ηθοποιούς να κινηθούν άνετα μέσα στο “ήθος και στο πάθος” της ανθρώπινης υπόστασής τους». (Θράσος Καστανάκης, «Θεατρική εβδομάδα. Εθνικό Θέατρο – Ενωμένοι Καλλιτέχνες», *Ελεύθερα Γράμματα* 7 [23.6.1945], σ. 9). «Θάλεγα πως σκηνικά και κοστούμια ήταν μια χρωματιστή σελίδα από βιβλίο με παραμύθια». (Αλέξης Σολομός, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α', τχ. 5 [Ιούλιος 1945], σ. 28). «Μας ενεφάνισε μια έκθεσι χρωμάτων με άπειρες αρμονίες, που αποτελούσαν τον αντικατοπτρισμό του ποιητικού πνεύματος του Σαίξπηρ, την θεαματική έκφρασι του ερωτικού παιχνιδιού». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Η ερμηνεία των δύο “Σάηλοκ”. “Εθνική Σκηνή”», *Το Βήμα*, 22.6.1945). «Οι σκηνογραφίες και τα κοστούμια του κ. Βακαλό, όσο κι αν ξάφνιασαν τους συνηθισμένους στους απαλούς τόνους του κ. Φωκά, νομίζω πως συνταιριαζόντουσαν με τη σκηνοθετική γραμμή της παράστασης, προκαλώντας ένα χαρούμενο παιχνίδι φωτός και χρωμάτων που υπογράμμιζε την υφή του έργου». (Γ[εώργιος] Ι. Φουσάρας, «Ο έμπορος της Βενετίας-Μακρυνός Δρόμος-Τοβάριτς-Πέρσευ-Ο προικοθήρας», *Ελληνική Φωνή*, 25.6.1945). «Ήταν πρωτόφαντο το ότι τα πλούσια σε χρώμα και σχέδιο κοστούμια συμπλήρωναν, παρά αποσπούσαν, την προσοχή απ’ τον ποιητικό λόγο». (Λ. Σάβας [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Σαίξπηρ: Ο έμπορος της Βενετίας», *Ριζοσπάστης*, 14.6.1945).

¹⁴⁰³ «Έχωριστή ολότελα δουλειά του Βακαλό, τόσο στις σκηνογραφίες όσο και στα κοστούμια. Τα όσα ειπώθηκαν για τάχατες καμπαρέ, κι η νοσταλγία μερικών για πιο μονντά χρώματα –μόναχα υστερόβουλα μπορεί νάναι. Η μεσογειακή χρωματική ποιότητα του Βακαλό, και πιο συγγενικά είναι για τον Έλληνα και πιο πολύ βοηθάει τον ποιητικό λόγο που κυριαρχεί στον “Έμπορο”. Μονοκόματες χρωματικές “πλάκες” και βορεινοί όγκοι κι επιφάνειες θάρχονταν σ’ αντίθεση με την ουσία αυτής της κωμωδίας». (Κάλας, ό.π., σ. 4).

θεωρήθηκε, παρά τις ορισμένες αντιρρήσεις¹⁴⁰⁴, γενικά επιτυχημένη¹⁴⁰⁵, της Μαζαράκη όμως προκάλεσε, τόσο θετικές¹⁴⁰⁶ όσο και αρνητικές εντυπώσεις¹⁴⁰⁷. Με τον Καρούσο, που ανέλαβε τον ρόλο του Σάηλοκ στη δεύτερη διανομή, ελάχιστοι κριτικοί ασχολήθηκαν¹⁴⁰⁸ και φαίνεται πως η ταύτισή του με εκείνη την παράσταση οφείλεται περισσότερο στη γνωστή επίθεση που δέχτηκε επί σκηνής από ακροδεξιά στοιχεία.

Η σκηνοθεσία του Κατσέλη, με την παιγνιώδη διάθεση και τη φανταχτερή σκηνογραφική και ενδυματολογική όψη, εμφάνισε το σαιξπηρικό κείμενο σαν ένα κράμα ονείρου και πραγματικότητας. Η υποδοχή της σκηνοθετικής σύλληψής του (που βασισμένη στη «γρηγοράδα και τη χάρη ενός παιχνιδιού» είχε, σύμφωνα με τον Σιδέρη, αποκρυσταλλωθεί ήδη από την παράσταση του *Εμπόρου* στο Άρμα Θέσπιδος πριν από τον πόλεμο¹⁴⁰⁹) υπήρξε, ως επί το πλείστον, θερμή· εκτιμήθηκε μάλιστα πως ο σκηνοθέτης «έδωσε την καλύτερη μορφή της ως σήμερα εργασίας του»¹⁴¹⁰. Χωρίς να λείπουν οι ενστάσεις για τη βασική κατεύθυνση της σκηνοθεσίας, όπως για

¹⁴⁰⁴ «Χθες υπελείφθη εαυτού, είχε εναλλαγές αδυναμίας και τραγικής υπερεντάσεως». (Ο[ικονομίδης], ό.π.). «Ο κ. Παρασκευάς δεν έκαμε βήματα πέρ' από το 1932, που έδωσε για πρώτη φορά τον Σάηλοκ». (Χάρης, ό.π.).

¹⁴⁰⁵ «Δεν μπορεί, όμως, να μη σημειωθεί ο καλλιτεχνικός άθλος του κ. Ν. Παρασκευά που σήκωσε και πάλι ανάλαφρα στους ώμους του το βάρος ενός ρόλου σαν τον Σάηλοκ. [...] Κρατήθηκε στην ιδανική εκείνη ισορροπία ανάμεσα στο τραγικό και το κωμικό, που επιβάλλει ο ρόλος». (Στογιάννης, ό.π.). «Εξω από ελάχιστες στιγμές παραπανίσιας ίσως τραγικότητας, η ερμηνεία του ξεδίπλωσε τέλεια τη σύνθετη ψυχή του ήρωά του». (Σάβας, ό.π.). «Γραφικός κι ευλύγιστος Σάηλοκ ο κ. Ν. Παρασκευάς, εκράτησε το σωστό μέτρο ανάμεσα στο δραματικό και γελοιογραφικό στοιχείο του ρόλου του». (Αγγελος Τερζάκης, «Ο Έμπορος», *Καθημερινά Νέα*, 14.6.1945).

¹⁴⁰⁶ «Ιδιαίτερα πρέπει αν εξαρθή η κ. Μαζαράκη, που αν και στερείται ακόμα πείρας και έχει και στη φυσική της εμφάνιση έναν τύπο ομορφιάς πολύ εύρωστο, πολύ υγιεινό, που δεν προσαρμόζεται στους ρόλους όπου κυριαρχεί το αιθέριο στοιχείο, κατόρθωσε χάρις στο εξαιρετικό ταλέντο της, χάρις στην πνευματικότητά της να αποδώσει όλη την ποίηση του λυρικού πλάσματος που είναι η Πόρσια. Η ερμηνεία της ήταν συνολικά και σε κάθε της απόχρωσι ισορροπημένη και μαγευτική». (Θρύλος, ό.π.). «Αν εξαιρεθή μία κάποια ελαφρά της νευρικότητας, είχε λαμπράν εμφάνισιν και ευτυχείς στιγμάς, που υπόσχονται πολλά διά το μέλλον». (Νάζος, ό.π.). «Η χτεσινή της πραγματοποίηση στο ρόλο της Πόρσιας ξεπέρασε κάθε προσδοκία». (Στογιάννης, ό.π.). «Η Πόρσια πρέπει αναμφισβήτητα ν' αναγραφεί στο ενεργητικό της νέας καλλιτέχνιδος και να χαιρετιστεί σαν ένα ελπιδοφόρο άγγελμα». (Τερζάκης, ό.π.).

¹⁴⁰⁷ «Δεν νομίζω ότι φάνηκε αξία της ευκαιρίας που της εδόθηκε και σε αρκετά σημεία άφησε τη δράση σε κάποια χαλαρότητα μ' ένα δισταχτικό και αστάθμητο παίξιμο». (Χάρης, ό.π.). «Η βαρειά και σκληρή φωνή της Μαζαράκη δεν ταίριαζε διόλου για ένα ρόλο τόσο τρυφερό, ευγενικό και ειδυλλιακό». (Ροδάς, ό.π.). «Η δεσποινίς Αλέκα Μαζαράκη έχει για την ώρα περισσότερο μέλλον ή παρόν και συνεπώς είναι αρκετά άγουρη ακόμα για να παίξει την Πορκία». (Ο[ικονομίδης], ό.π.).

¹⁴⁰⁸ «Αληθινά ο κ. Καρούσος είχε εξαιρετικούς δραματικούς παλμούς και μια δραματική κυριαρχία στη σκηνή του δικαστηρίου και ένα τρομερό πάθος, χαρά και μίσος, στη σκηνή Τουβάλ-Σάηλοκ». (Ροδάς, ό.π.). «Αξιέπαινη η πρωτοβουλία της διεύθυνσης του Εθνικού να δώσει μια ακόμα "πρώτη", με τον κ. Καρούσο στο ρόλο του Σάηλοκ. Άλλη πλευρά ερμηνείας. Βαθύτερα εσωτερικής, πιο κοντά στην καρδιά μας, που φέρνει τον ηθοποιό Καρούσο στην πρώτη γραμμή του θεάτρου μας». (Καστανάκης, ό.π., σ. 9).

¹⁴⁰⁹ Σιδέρης, «Ο Σαιξπηρ στην Ελλάδα. VIII. Σκηνοθεσίες τα τελευταία 25 χρόνια», ό.π., σ. 27.

¹⁴¹⁰ Καστανάκης, ό.π., σ. 9.

παράδειγμα για κατάχρηση των εξωτερικών μέσων¹⁴¹¹, ή για ορισμένες σκηνές που προκάλεσαν περισσότερο, όπως η σκηνή του δικαστηρίου¹⁴¹², εν τούτοις θεωρήθηκε πως η παράσταση αυτή, μετά την περιπέτεια της Κατοχής, «ξανάπιασε το νήμα της παράδοσης» του Εθνικού Θεάτρου¹⁴¹³, πως αποτέλεσε «μια επιστροφή στις συνήθειες της εθνικής σκηνής, σε γνώριμα πρόσωπα, στα μεγάλα έργα»¹⁴¹⁴. Οι διαπιστώσεις αυτές προφανώς εκκινούν από το γεγονός πως ο σκηνοθέτης παρουσίασε, με έναν ελαφρώς ενισχυμένο θίασο, ένα ιδιαίτερα γνώριμο κλασικό έργο σε μια άκρως επιμελημένη και πειθαρχημένη παράσταση· ταυτόχρονα όμως δεν μειώνουν τον βαθμό διαφοροποίησης που πέτυχε ο Κατσέλης σε σχέση με άλλες παραστάσεις της κρατικής σκηνής. Ίσως η άποψη του Αλέξη Σολομού να συμπυκνώνει τελικά την πρόθεση του σκηνοθέτη και τα χαρακτηριστικά της εργασίας του στον *Έμπορο*: «Να ξιπάσει τα παιδιά είχε βέβαια στο νου του ο σκηνοθέτης Κατσέλης, και μπράβο του. Είναι ο ζωντανότερος σήμερα τρόπος για ν' αντιμετωπίζει το θέατρο τους κλασικούς»¹⁴¹⁵.

Η Αρλεζιάνα των Ντωντέ και Μπιζέ

Αμέσως μετά τον *Έμπορο της Βενετίας* ο Κατσέλης θα σκηνοθετήσει την *Αρλεζιάνα* του Ντωντέ, με τη μουσική του Μπιζέ, στο Θερινό Θέατρο Πλατείας Κλαυθμώνος στις 18.8.1945¹⁴¹⁶. Η διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου εντάσσει επίσημα την

¹⁴¹¹ «Ο κ. Κατσέλης νομίζω πως άφησε άθελά του να παρασυρθεί από τα επιβλητικότερα, όχι όμως υποβλητικότερα, εξωτερικά στοιχεία, από τους συνδυασμούς ωραίων συνόλων και τις συνθέσεις ωραίων εικόνων». (Στογιάννης, *ό.π.*).

¹⁴¹² «Η σκηνή της δίκης μετεβλήθη εις σκηνήν επιθεωρήσεως». (Α[γγελομάτης], *ό.π.*). «Θά 'πρεπε να σταθεί σε τόνο πιο σοβαρό». (Φουσαράς, *ό.π.*).

¹⁴¹³ Θρύλος, *ό.π.*

¹⁴¹⁴ Χάρης, *ό.π.*

¹⁴¹⁵ Σολομός, *ό.π.*, σ. 28.

¹⁴¹⁶ Μετάφραση: Κλέων Παράσχος. Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Χορογραφία: Αλέκα Μαζαράκη. Σκηνική μουσική: Γιώργος Καζάσογλου. Μουσική διεύθυνση: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Νικόλαος Ροζάν / Τζαβαλάς Καρούσος (Μπαλτάσαρ), Θάνος Κωτσόπουλος (Φρεντερί), Νίκος Παρασκευάς / Άρης Βλαχόπουλος (Φρανσέ Μαμάι), Χρήστος Ευθυμίου / Γεώργιος Ταλάνος (Μάρκος), Αλέκος Δεληγιάννης / Χαράλαμπος Πλακούδης (Μουτίφιο), Ιωάννης Αυλωνίτης / Ιορδάνης Μαρίνος (Τσούρμο), Σπύρος Ολύμπιος (Υπηρέτης), Λέλα Ησαΐα (Ρόζα Μαμάι), Σαπφώ Αλκαίου / Αθανασία Μουστάκα (Γιαγιά Ρενώ), Μαρία Αλκαίου / Βέρα Δεληγιάννη / Μόσχα Ζαννή (Βιβέττα), Θάλεια Καλλιγά / Μόσχα Ζαννή / Βέρα Δεληγιάννη (Αγαθούλι), Χαράλαμπος Πλακούδης Λάκης Σκέλλας Ηλίας Σταματίου Άλκης

παραγωγή αυτή στην προσπάθεια σύσφιξης των ελληνογαλλικών σχέσεων· η πολυδάπανη παράσταση¹⁴¹⁷, όπως εξαγγέλλει ο Θεοτοκάς, «θα είναι και λογοτεχνική και μουσική και λαϊκή»¹⁴¹⁸. Η στροφή όμως προς ένα σχεδόν ακραιφνώς ψυχαγωγικό θέαμα θα αποδοκιμαστεί έντονα από την πλειοψηφία της Κριτικής ως μια επιλογή που «προβληματίζει με την ελαφρότητά της»¹⁴¹⁹. Θα διατυπωθούν βέβαια απόψεις που θεωρούν πως η *Αρλεζιάνα* ορθώς συμπεριλαμβάνεται στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου¹⁴²⁰, υπενθυμίζοντας μάλιστα την παράσταση του *Πέερ Γκυντ* του Ίψεν (Henrik Ibsen, *Peer Gynt*) με τη μουσική του Έντβαρντ Γκρηγκ, σε σκηνοθεσία του Ροντήρη το 1935¹⁴²¹. Σε γενικές γραμμές όμως θα εκτιμηθεί πως η *Αρλεζιάνα* χρωστά τη σκηνική της σταδιοδρομία «στη συντροφιά της με την μουσική του Μπιζέ»¹⁴²², χωρίς την οποία «είνε ζήτημα αν θα μπορούσε να επιζήσει ως την εποχή μας»¹⁴²³, πως ως «μουσικόδραμα» προορίζεται μόνο για ένα λυρικό θέατρο¹⁴²⁴, πως έχει σημαντικές

Παπάς (Υπηρέτες), Βέρα Δεληγιάννη, Μόσχα Ζαννή, Μιράντα Οικονομίδου, Ελ. Μπαλάσκα, Μαίρη Ταλάνου (Υπηρέτριες), Χαράλαμπος Πλακούδης, Λάκης Σκέλλας, Ηλίας Σταματίου, Αλκης Παπάς (Χωρικοί), Βέρα Δεληγιάννη, Μόσχα Ζαννή, Μιράντα Οικονομίδου, Ελ. Μπαλάσκα, Μαίρη Ταλάνου (Χωρικές).

¹⁴¹⁷ Θα απαιτηθούν 35 μουσικοί για την ορχήστρα και 12 άτομα για τη χορωδία. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 17/20.6.1945).

¹⁴¹⁸ Γιώργος Θεοτοκάς, «Γύρω στην *Αρλεζιάνα*», *Καθημερινά Νέα*, 12.8.1945.

¹⁴¹⁹ Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967)...*, ό.π., σ. 56.

¹⁴²⁰ «Ωφειλε να δώσει κάποτε και την “*Αρλεζιάνα*”, που είναι η πιο αξιοσημείωτη επίδοση του Αλφόνσου Ντωντέ στη θεατρική τέχνη». (Πέτρος Χάρης, «*Αρλεζιάνα-Τοπικός παράγων*», *Ελευθερία*, 22.8.1945). «Ανήκει στις καλότερες εκείνες δημιουργίες που, χωρίς να είναι υποδείγματα της δραματικής τέχνης, ακτινοβολούν μια γοητεία λυρική, γεμάτη τρυφερότητα, και συγκινούν με τη γραφικότητα και την απαλά ποιητική διάθεσή τους». (Άγγελος Τερζάκης, «*Η Αρλεζιάνα*», *Καθημερινά Νέα*, 21.8.1945). «*Παρ’ όλη τη μεγάλη της απλοϊκότητα, παρ’ όλο ότι όλα τα συναισθήματα και τα πάθη των προσώπων είναι μονοκόμματα και ρηγά, η εκλογή της από την κρατική μας σκηνή δεν μπορεί παρά να εγκριθεί ανεπιφύλακτα. Έχει απόλυτα τη θέση της σ’ ένα επίσημο θέατρο του οποίου αποστολή είναι να σταθή προπάντων σαν ένα θεατρικό μουσείο*». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «*Η Αρλεζιάνα στο θερινό Βασιλικό Θέατρο*», *Ελληνικόν Αίμα*, 21.8.1945).

¹⁴²¹ «Σ’ ένα κρατικό θέατρο που βιάστηκε πριν οχτώ χρόνια να μας δώσει το μεταφυσικό “*Περ Γκυντ*” του Ίψεν με τη μουσική του Γκρηγκ, η “*Αρλεζιάνα*” του Ντωντέ με τη μουσική του Μπιζέ παρουσιάζεται σαν ένα σκαλοπάτι που έρχεται έστω και καθυστερημένα να μπει στη θέση του και να συμπληρώσει τη σκάλα της μορφωτικής του αποστολής». (Μ[ανώλης] Σκ[ουλούδης], «*Η Αρλεζιάνα στο Εθνικό Θέατρο*», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 23.8.1945).

¹⁴²² Μιχ[αήλ] Ροδάς, «*Η Αρλεζιάνα*», *Το Βήμα*, 22.8.1945.

¹⁴²³ Ι[ωάννης] Στογιάννης, «*Η Αρλεζιάνα στην Εθνική Σκηνή*», *Η Βραδυνή*, 23.8.1945.

¹⁴²⁴ «*Το Εθνικό δεν είναι μουσικό θέατρο. Ο μουσικός Μπιζέ δεν μπορεί να σώσει το δραματογράφο Ντωντέ, που είναι σήμερα στη δραματική τέχνη πράμα κακό και ανύπαρκτο, ανίκανο να μας συγκινήσει*». (Θράσος Καστανάκης, «*Η Αρλεζιάνα του Αλφόνσου Ντωντέ στο Εθνικό Θέατρο*», *Ελεύθερα Γράμματα* 16 [24.8.1945], σ. 14). «*Η “Αρλεζιάνα” με την μουσική του Μπιζέ είναι μουσικόδραμαν περιλαμβανόμενον συνήθως εις το ρεπερτόριον Λυρικών Θεάτρων και όχι αυστηρών δραματικών θιάσων*». (Ανων., «*Εις το “Εθνικόν”*», *Η Καθημερινή*, 19.8.1945). «*Δεν έγινε ποτέ θεατρικός συγγραφέας ο Ντωντέ και δεν όφειλεν το Εθνικόν, κατ’ εξοχήν θέατρον πρόζας, και μάλιστα εκλεκτής, να ανεβάση ένα έργο που ενοχλεί με τα ρομαντικά του και τα σκηνικά του ελαττώματα τη σύγχρονη*

δραματουργικές αδυναμίες¹⁴²⁵ και πως η διοίκηση της κρατικής σκηνής, εάν επιθυμούσε να τιμήσει τον γαλλικό πολιτισμό, θα έπρεπε να προβεί σε μια ευτυχέστερη επιλογή¹⁴²⁶.



Ντωντέ – Μπιζέ, *Αρλεζιάνα*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1945 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Μετά την παράσταση επαινέθηκε θερμά η μουσική του Μπιζέ «με τη φραστική ενγλωττία των μουσικών θεμάτων, τα συμφωνικά ευρήματα, τη συναρπαστική γοητεία»¹⁴²⁷, ενώ η εκτέλεσή της, που αποδίδεται «όλως στο ενεργητικό του κ. Γ.

θεατρική μας αντίληψη». (Γ[εώργιος] Νάζος, «Η *Αρλεζιάνα* των Ντωντέ – Μπιζέ. Εις το Εθνικόν Θέατρον», *Ασύρματος*, 21.8.1945).

¹⁴²⁵ «Ο Αλφόνσος Ντωντέ είνε μυθιστοριογράφος και μένει αφηγηματικός ακόμα και όταν καταπιάνεται με το θέατρο. [...] Το έργο τραβά σε μάκρος και αποκτά μια ιδιόρρυθμη υφή, χάρις στην υποβλητική μουσική του Μπιζέ, που δεν είνε απλή υπόκρουσις, αλλά έχει δική της υπόστασι κι εξελίσσεται παράλληλα προς τον λόγο, μολονότι δεν τον ακολουθεί συνεχώς». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Η *Αρλεζιάνα* του Αλφόνσου Ντωντέ», *Έθνος*, 20.8.1945). «Τα ελαττώματά του, τη συμβατική του ψυχολογία, τη “φιλολογία” του, την απιθανότητά του, τα “ευρήματα” της πολυλογίας του, τα καθιστά ανάγλυφα και συχνά ανυπόφορα ο τρόπος που ανεβάστηκε εδώ το έργο». (Καστανάκης, *ό.π.*, σ. 14).

¹⁴²⁶ «Σα θέλεις να πανηγυρίσεις μια φίλη χώρα σε χώρο θεατρικό δεν αναθέτεις σε ένα από τα χειρότερα έργα της χώρας αυτής να ενσωματώσει τα φιλοφρονητικά σου αισθήματα. [...] Οι εκ των ενόντων αυτές Ελληνογαλλικές εμπνεύσεις είναι, θαρρώ, ανάξιες του Κρατικού Θεάτρου και συνάμα μια άσκοπη τολαιπωρία. Τολαιπωρούν τους ευσυνειδητους καλλιτέχνες του ιδρύματος, το κοινό και προπαντός τη Γαλλία». (Αλέξης Σολομός, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α', τχ. 7 [Σεπτέμβριος 1945], σσ. 28-29).

¹⁴²⁷ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Μουσική Μπιζέ», *Τα Νέα*, 23.8.1945.

Λυκούδη και της ορχήστρας»¹⁴²⁸, κρίθηκε σχετικά ικανοποιητική· επισημάνθηκαν ωστόσο η αδυναμία της χορωδίας¹⁴²⁹, αλλά και κάποιες σοβαρές τεχνικές δυσκολίες, όπως η ακαταλληλότητα λόγω ακουστικής τού θερινού θεάτρου¹⁴³⁰ και οι θορυβώδεις σκηνικές αλλαγές¹⁴³¹. Η εργασία του Κλώνη προκάλεσε εκ διαμέτρου αντίθετες εντυπώσεις· μολονότι ικανοποίησε όσους είχαν ενοχληθεί από τα «προκλητικά» σκηνικά του Βακαλό στον *Έμπορο της Βενετίας* και στον *Επιθεωρητή* το ίδιο καλοκαίρι¹⁴³², θεωρήθηκε μάλλον αποτυχημένη¹⁴³³. Ιδιαίτερα θετικές ήταν οι κρίσεις για τα κοστουμια του Φωκά¹⁴³⁴, για τη μετάφραση του Παράσχου¹⁴³⁵, για την απόδοση των ηθοποιών του θιάσου, ιδίως της έμπειρης Σαφώς Αλκαίου¹⁴³⁶, με

¹⁴²⁸ Ιωάννης Ψαρούδας, «Η *Αρλεζιάνα* του Μπιζέ», *Το Βήμα*, 25.8.1945.

¹⁴²⁹ «Η χορωδία πρέπει να ενισχυθεί. Όπως είναι δεν μπορεί να παρουσιάσει ένα άρτιο σύνολο, αντάξιο για ένα εθνικό θέατρο». (Α. Μ., «Η μουσική της *Αρλεζιάνας*», *Ριζοσπάστης*, 26.8.1945).

¹⁴³⁰ «Οι κακές προϋποθέσεις ακουστικής του υπαίθριου θεάτρου της πλατείας Κλαυθμώνος και η εντελώς ακατάλληλη διαρρύθμιση του χώρου της ορχήστρας εμείωσαν την επιτυχία της προχθεσινής παράστασης. Η μουσική ακούστηκε σαν κάτι ξέχωρο απ' το δράμα, με πολλά τα "κενά" στη λεπτομερειακή πορεία των φράσεων και των αρμονιών». (Δ[ημήτριος] Α. Χ[αμουδópουλος], «Η μουσική εις την *Αρλεζιάνα*», *Ελευθερία*, 22.8.1945).

¹⁴³¹ «Η αλλαγή και τοποθέτηση των σκηνικών κατά τη διάρκεια των ιντερμέτζι έρχονται να προσθέσουν ένα πολύ κακόφωνο όργανο στην ορχήστρα: τους κύτους των σφυριών. Πάει περίπατο κάθε περισυλλογή, κάθε ποιητική προδιάθεση». (Αλεξάνδρα Γαλαούνη, «Η μουσική της *Αρλεζιάνας*», *Η Βραδυνή*, 23.8.1945).

¹⁴³² «Υπέροχες οι σκηνογραφίες του κ. Κλώνη, τον οποίο τόσο μας έκανε να νοσταλγήσουμε ο κ. Βακαλόπουλος με τα πρωτοποριακά πραξικοπήματά του εις βάρος του "Έμπορου της Βενετίας" και του "Επιθεωρητού"». (Ο[ικονομίδης], ό.π.). «Οι κ.κ. Κλώνης και Φωκάς μάς επαναφέρανε στα γνωστά καλαισθητά περιβάλλοντα που εμφάνιζε πάντα το Βασιλικό Θέατρο· δεν έχουν ίσως την τόλμη του κ. Βακαλό, αλλ' η Τέχνη είναι επίτευξη κι όχι επιδίωξη· από τα αμφίβολης ποιότητας πειράματα του κ. Βακαλό προτιμώ πολύ το ασφαλτο καλό γούστο των κ.κ. Κλώνη και Φωκά». (Θρύλος, «Η *Αρλεζιάνα* στο θερινό Βασιλικό Θέατρο», ό.π.).

¹⁴³³ «Από τις σκηνογραφίες της "*Αρλεζιάνας*" έλειπε το κέφι, η φαντασία, η έμπνευση. Οι δύο πύργοι, με τη μακριά σκηνή που έχασκε στη μέση, ξάφνιαζαν δυσάρεστα όταν άνοιγε η αυλαία και οι ισομετρικές καμάρες της αυλής εκούραζαν. Η χορταρένια καλύβα ήταν καλύτερη, αλλά ...επικρατούσε πάντως η "εφιαλτική εντύπωση της συμμετρίας"». (Ειρήνη Καλκάνη, «Η *Αρλεζιάνα*-Η μπόρα πέρασε-Το γαϊδούρι του Μπουριντάν», *Δημοκρατικά Χρονικά* 10 [3.9.1945], σ. 15). «Οι σκηνογραφίες του κ. Κλώνη νομίζω πως είναι παραπολύ ρεαλιστικές, αντίθετα με το ρομαντικό πνεύμα και περιεχόμενο του έργου. Κι έπειτα, ο πύργος του προσκηνίου δεν έχει τίποτε από μια χωριάτικη σιταποθήκη της Προβηγκίας». (Στογιάννης, ό.π.). «Βαρειά σε όγκο και σχέδιο για μια παράσταση της "*Αρλεζιάνας*" βρήκα τη σκηνογράφηση του κ. Κλώνη». (Σκ[ουλούδης], ό.π.). «Οι σκηνογραφίες ισορροπούν μεταξύ χαλκομανίας και καρτποσταλικού "πανοράματος". [...] Έχουν τόση σχέση με την κακόμοιρη την Προβηγγία, με τα βουνά και τα βοσκοτόπια της Καρμάγκας, όση κι ο Πύργος του Άιφελ με τ' Αναφιώτικα». (Καστανάκης, ό.π., σ. 14).

¹⁴³⁴ Ο[ικονομίδης], ό.π.· Καλκάνη, ό.π., σ. 15.

¹⁴³⁵ Χάρης, ό.π.· Ροδάς, ό.π.· Σκ[ουλούδης], ό.π.

¹⁴³⁶ «Μνημειώδης στη μοναδική κι εξάισια σκηνοβλά της η κ. Σαφώς Αλκαίου». (Τερζάκης, ό.π.). «Είναι από τα μεγάλα, τα γνήσια ταλέντα του θεάτρου μας». (Καλκάνη, ό.π., σ. 15). «Ασυναγωνίστη κι αστραφτερή στην πνευματική σιγουριά της». (Σκ[ουλούδης], ό.π.). «Οι νέοι ας πάνε να μελετήσουνε την κλασική σε λιτότητα κι απλότητα ερμηνεία της αγέραστης αυτής ηθοποιού κι ας βγάλουν συμπεράσματα για την πιο τέλεια έκφραση της τέχνης τους». (Λ. Σάβας [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Θέατρο "Εθνικό". Α. Ντωντέ: *Η Αρλεζιάνα*», *Ριζοσπάστης*, 22.8.1945).

μοναδική, έντονη παραφωνία την αρνητική απόδοση της Λέλας Ησαΐα στον κεντρικό ρόλο του έργου¹⁴³⁷. Εξαιρετικά αντιφατικές εντυπώσεις προκάλεσε η συμβολή της Μαζαράκη-Κατσέλη, που υπέγραψε τη χορογραφία της παράστασης¹⁴³⁸.

Η σκηνοθεσία του Κατσέλη, σύμφωνα με κάποιους κριτικούς, παρουσίασε το έργο «ευπρόσωπα»¹⁴³⁹, σε μια παράσταση «ικανοποιητική»¹⁴⁴⁰, «σύμφωνη με την παράδοση του Εθνικού Θεάτρου»¹⁴⁴¹. σύμφωνα με άλλους όμως, όπως παρουσιάστηκε το έργο, το «κέντρο βάρους του έχει ξεφύγει από κάθε δραματικό πλαίσιο κι έχει μετατοπισθή στο μουσικό και θεαματικό στοιχείο. Μουσική, χορός, θέαμα»¹⁴⁴². Οι αδυναμίες της παράστασης, που επισημάνθηκαν, σχετίζονταν περισσότερο με την αναγκαία συνθήκη της αρμονικής σύνδεσης του δράματος του Ντωντέ με τη μουσική του Μπιζέ· καταλογίστηκε στον σκηνοθέτη πως, στην προσπάθειά του να αναδείξει το κείμενο απέναντι στη μουσική, αντί να συμβαδίσει με τη μουσική¹⁴⁴³ και να κατευθυνθεί σε έναν «απλούστερο, αφελέστερο τόνο»¹⁴⁴⁴, οδήγησε τους ηθοποιούς σε έναν εξαιρετικά αργό ρυθμό και σε μια στομφώδη

¹⁴³⁷ «Το βάρος του έργου έπεφτε στην κ.Λέλα Ησαΐα (Μάνα), η οποία όμως λύγισε κάτω απ' αυτό. Η μονότονη και χωρίς παλμό απαγγελία της κατέστρεφε την δραματική εντύπωση που γεννούσε το παίξιμό της». (Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 15). «Καταπιάστηκε για πρώτη φορά με μια *mater dolorosa*. Είταν όμορφη, χαιρόσουνα να βλέπεις την αρμονική της γραμμή, μα στην πρώτη της αυτή προσπάθεια δεν ήταν ούτε *mater* ούτε *dolorosa*». (Σολομός, *ό.π.*, σ. 29). «Εμοιαζε κιόλας ερωμένη κι όχι μάνα». (Σάβας, *ό.π.*). «Η κ. Ησαΐα, παρ' όλη την αξιόπαινη προσπάθεια που είναι φανερό ότι κατέβαλε, δεν μπόρεσε να κρατήσει ούτε καν ανεχτά το δύσκολο, βαρύ μέρος που της είχε –ακατανόητα γιατί, η ανεπάρκειά της είναι γνωστή– ανατεθεί. Γιατί δεν προτιμήθηκε η κ. Χαλκούση, ή η κ. Μαζαράκη;». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 439 (1.10.1945), σ. 852).

¹⁴³⁸ «Ωραίο ζάφνιασμα στην παράσταση στάθηκε η φαραντόλα στην τέταρτη εικόνα, που μας αποκάλυψε το πολύπλευρο ταλέντο της Αλέκας Μαζαράκη με την αξιολογότερη χορογραφική εργασία της». (Σκ[ουλούδης], *ό.π.*). «Η χορογραφία της “φαραντόλας” ήταν, κυριολεκτικά, μια παρωδία ανάξια για το Εθνικό Θέατρο. Μια έξαλλη παρέλασι γυναικών χωρίς ρυθμό και χάρι». (Ροδάς, *ό.π.*).

¹⁴³⁹ Σολομός, *ό.π.*, σ. 29.

¹⁴⁴⁰ Σκ[ουλούδης], *ό.π.*

¹⁴⁴¹ Θρύλος, «Το θέατρον», *ό.π.*, σ. 852.

¹⁴⁴² Στογιάννης, *ό.π.*

¹⁴⁴³ «Θα είτανε κάτι πολύ ευχάριστο ν' ακολουθούσε ο σκηνοθέτης το παράδειγμα της μουσικής. “Πλούσια, ανάλαφρη, διάφανη στο αναφτερωμένο βάδισμά της” (αντιγράφω την κ. Σπανούδη). Τέτοια θα έπρεπε να είναι κι η σκηνοθεσία. Τέτοια την ήθελε το έργο. Τέτοια την υποβάλλει κι η μουσική». (Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 15).

¹⁴⁴⁴ «Φανερό είναι ότι ο σκηνοθέτης και οι συνεργάτες του εδουλέψανε πάρα πολύ, κι αυτό στο τέλος καταντούσε να είνε επί ζημιά της παραστάσεως. Ήτανε κομμάτι βαριά, δεν είχε από την αρχή ως το τέλος αυτό τον ελαφρό αέρα που πρέπει να φυσάη πάνω στο έργο και να το αναδεύη σαν καλοκαιρινή φυλλωσιά. [...] Η παράσταση έπρεπε να κρατηθή σ' έναν απλούστερο, αφελέστερο τόνο». (Ο Θεατρικός, «Η Αρλεζιάνα στο Εθνικό», *Τα Νέα*, 22.8.1945).

εκφορά του λόγου¹⁴⁴⁵, που δημιουργούσε «*μια ατμόσφαιρα “Κλωντελική”*»¹⁴⁴⁶. Τελικά, παρά τις προσπάθειες των συντελεστών, που ομόφωνα αναγνωρίστηκαν, το αποτέλεσμα δεν ήταν το αναμενόμενο: «*η εθνική σκηνή κατέβαλε πολλούς κόπους σε έδαφος, που τους καταδικάζει σε μικρή απόδοση*»¹⁴⁴⁷.

Οι μνηστήρες του θρόνου του Ίψεν

Τη θεατρική περίοδο 1945-1946 η κρατική σκηνή θα ξεκινήσει τις εργασίες της με την πανελλήνια πρώτη παρουσίαση του έργου του Ίψεν, *Οι μνηστήρες του θρόνου*, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 2.11.1945¹⁴⁴⁸. Το έργο είχε συζητηθεί για πρώτη φορά στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ύστερα από εισήγηση της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής¹⁴⁴⁹, είχε ανατεθεί από τον Γιοκαρίνη η σκηνοθεσία στον Ροντήρη¹⁴⁵⁰, αλλά τελικά παρουσιάστηκε στη θέση του η *Λουίζα Μίλλερ* του Σίλλερ.

Για τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, που «*ύστερα από την ανασυγκρότησή του δοκίμασε πρώτη φορά τον εαυτό του σ’ ένα μεγάλο έργο*»¹⁴⁵¹, η παραγωγή των *Μνηστήρων* λαμβάνει ξεχωριστή σημασία: μετά το «ελαφρύ» ρεπερτόριο του

¹⁴⁴⁵ «*Ρυθμός εκπληκτικά αργός, ψεύτικο παίξιμο της παλαιότητας σχολής, καμποτινισμοί που νομίζαμε ότι είχαν διά παντός εγκαταλείψει το σκηνικό κοίλωμα και που εδώ απροσδόκητα βρυκολακιάζουν*». (Καστανάκης, *ό.π.*, σ. 14).

¹⁴⁴⁶ «*Είχαμε μια ατμόσφαιρα “Κλωντελική”, όπου τα πιο απλά λόγια έπεφταν σαν χρησιμοί, όπου μια στομφώδης απαγγελία εκούραζε και εξενεύριζε χωρίς λόγο, όπου το παίξιμο των ηθοποιών είχε ένα ρυθμό αφόρητα αργό, με πλατιές κινήσεις κι εντελώς αφύσικες χειρονομίες*». (Καλκάνη, *ό.π.*, σ. 15).

¹⁴⁴⁷ Χάρης, *ό.π.*

¹⁴⁴⁸ Μετάφραση: Λέων Κουκούλας. Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Σκηνική μουσική: Γιώργος Καζάσογλου. Διεύθυνση ορχήστρας και χορωδίας: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Θάνος Κωτσόπουλος (Χάκων Χάκονσον), Σαπφώ Αλκαίου (Ιγκα Βάρταϊγκ), Τζαβαλάς Καρούσος (Γιαρλ Σκούλε), Ελένη Χαλκούση / Νέλλη Μαρσέλλου (Ράγκχιλδ), Αθανασία Μουστάκα (Σίγκριδ), Έλσα Βεργή (Μαργκρέτα), Ηλίας Σταματιού (Γκούντχορομ Ίγκενσον), Άγγελος Γιαννούλης (Σίγκουρδ Ρίμπουργ), Νίκος Παρασκευάς (Νικόλας Άρνεσον), Γεώργιος Ταλάνος (Ντάνγκφιν), Άλκης Παπάς (Ιβάρ Μπόντε), Άρης Μαλλιαγρός (Βέγκαρ Βεραντάλ), Ιορδάνης Μαρίνος (Γρηγόρης Γιόνσον), Ιωάννης Αυλωνίτης (Πάαλ Φλίντα), Αλέκα Κατσέλη-Μαζαράκη (Ιγκεμπγιορκ), Αλέκος Δεληγιάννης (Πέτερ), Άρης Βλαχόπουλος (Σίρα Βίλιαμ), Ηλίας Δεστούνης (Κυρ Σίγκαρντ), Χρήστος Τσαγανέας (Γιάτγκερ), Χαράλαμπος Πλακούδης (Μπαρντ Μπράντε), Σπύρος Ολύμπιος (Ενας παπάς), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Τόρκελ).

¹⁴⁴⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/27.2.1942.

¹⁴⁵⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/4.3.1942.

¹⁴⁵¹ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «*Δυο προσφορές*», *Νέα Εστία* 442 (15.11.1945), σ. 1042.

καλοκαιριού του 1945 (*Ο έμπορος της Βενετίας, Ο επιθεωρητής, Αρλεζιάνα*), η κρατική σκηνή παρουσιάζει ένα άπαιχτο στην Ελλάδα έργο του Ίψεν, ενδεχομένως με τη σκέψη στην επιτυχία του *Πέερ Γκυντ* του 1935, σε μια δαπανηρή, πολυπρόσωπη παράσταση, με ζωντανή μουσική. Για τον Κατσέλη, που, όπως ήδη αναφέρθηκε, είχε από χρόνια ασχοληθεί θεωρητικά με τον Νορβηγό συγγραφέα, σηματοδοτεί τη δεύτερη, μετά το *Σπίτι της κούκλας* στην Κατοχή, σκηνοθεσία ενός ιψενικού έργου, το οποίο ο ίδιος αποκαλούσε ένα «*δράμα της συνείδησης*»¹⁴⁵². Υπενθυμίζεται επίσης πως τον έναν από τους πρωταγωνιστικούς ρόλους που ανέλαβε ο Κωτσόπουλος επρόκειτο αρχικά να ερμηνεύσει ο Δενδραμής, όμως ο τελευταίος, ύστερα από τη σύγκρουσή του με τον Κατσέλη, αποχώρησε από την κρατική σκηνή και οριστικά από το θέατρο.

Η παράσταση των *Μνηστήρων* θα προκαλέσει, για πρώτη φορά κατά τη διεύθυνση του Θεοτοκά, δημόσιες τοποθετήσεις σχετικά με την πιθανότητα ιδεολογικής ή πολιτικής αφετηρίας στον καταρτισμό του ρεπερτορίου της κρατικής σκηνής. Μόλις λίγους μήνες πριν από τις εκλογές του Μαρτίου του 1946, με τα πολιτικά πάθη να οξύνονται ολοένα και περισσότερο, θα τεθεί το ερώτημα εάν η απόφαση να παρουσιαστεί το συγκεκριμένο έργο του Ίψεν εκφράζει μια πολιτική θέση της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου· το ζήτημα αυτό θα επηρεάσει σε πολύ μεγάλο βαθμό τη διάθεση των κριτικών απέναντι και στο έργο και στην παράσταση. Πάντως, είτε επρόκειτο για μια «*α-πολιτική θέση*»¹⁴⁵³ είτε για μια επιλογή που εξέπεμπε, μέσω του ιψενικού έργου, ένα «*ενωτικό μήνυμα*»¹⁴⁵⁴ σε μια κοινωνία που διολίσθαινε στον εμφύλιο πόλεμο, δεν πρέπει να υποβαθμίζεται το γεγονός πως το έργο είχε ήδη συμπεριληφθεί στο δραματολόγιο μόλις δύο χρόνια πριν· ήταν, όπως αναφέρει ο Χουρμούζιος σε άρθρο του που δημοσιεύεται την ημέρα της πρεμιέρας, «*μια παλιά φιλοδοξία του ιδρύματος*»¹⁴⁵⁵.

¹⁴⁵² Πετράκου, «Θεωρητική και σκηνική προσέγγιση του Ίψεν από τον Πέλο Κατσέλη», *ό.π.*, σ. 157.

¹⁴⁵³ «Πρόκειται για το ανέβασμα ενός έργου που μοιάζει να αναζητεί τη χρυσή τομή ανάμεσα στις απαιτήσεις του κρατικού οργανισμού για την παρουσίαση έργων κλασικών συγγραφέων γενικής αποδοχής, στο πλαίσιο της αποστολής του για ανύψωση του μέσου όρου πρόσληψης της ξένης δραματογραφίας από το κοινό, και στη στάση αποχής από τα πολιτικά τεκταινόμενα της εποχής: Αυτή η α-πολιτική στην ουσία της θέση δεν μπορεί να περάσει ασχολίαστη από τους κριτικούς του αριστερού τύπου». (Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967)*..., *ό.π.*, σσ. 57-58).

¹⁴⁵⁴ Γιάννης Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από τους "Βρυκόλακες" του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, επιστημονική επιμέλεια Βάνια Παπανικολάου, Αμολγός, Αθήνα 2017, σ. 191.

¹⁴⁵⁵ Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Οι μνηστήρες του θρόνου. Ιστορικό δράμα του Ίψεν. Μερικά για το έργο», *Η Καθημερινή*, 2.11.1945.

Η υποδοχή του ιψενικού έργου αναπόφευκτα θα χαρακτηριστεί από μια πληθώρα διαφορετικών αξιολογήσεων που εκκινούσαν, είτε από την πολιτική θέση των κριτικών και των εφημερίδων τους είτε από τις προσωπικές έριδες ανάμεσα σε κριτικούς και στη διεύθυνση του ιδρύματος. Συνεπώς, από τη μία το έργο θα εκτιμηθεί ως «*πρωτόλειο*» με σοβαρές δραματουργικές αδυναμίες¹⁴⁵⁶, ως έργο σημαντικό που προωθεί όμως τη «*συμφιλίωση*»¹⁴⁵⁷, ως έργο που προπαγανδίζει τον θεσμό της βασιλείας¹⁴⁵⁸, ή ακόμα θα χαρακτηριστεί λανθασμένη η επιλογή να μην παρουσιαστεί σε εκείνη τη συγκυρία ελληνικό έργο¹⁴⁵⁹, αλλά ένα έργο, στο οποίο ο Ίψεν εκφράζει «*τας περί πανσκανδιναβισμού διακηρύξεις του*»¹⁴⁶⁰. από την άλλη θα αξιολογηθεί πως το νορβηγικό έργο «*όσο και να φαίνεται εθνικό, παίρνει στη βαθύτερή του ουσία, έναν τόνο παγκόσμιο*»¹⁴⁶¹, πως αποτελεί «*το αρτιότερο έργο της ιψενικής δραματουργίας*»¹⁴⁶², πως οι συγκρούσεις των τριών κύριων προσώπων του δράματος προσφέρουν «*δίδαγμα αρκετά επίκαιρο*»¹⁴⁶³, πως ήταν «*ένα χρέος για το*

¹⁴⁵⁶ «Ένα πρωτόλειο, ας είναι και του Ίψεν, μάλιστα έργο με πολύ ηθογραφικό στοιχείο και πολύ ξενικό, δεν ήταν το καταλληλότερο για εγκαίνια της νέας τούτης εποχής στην Ελλάδα. [...] Παρατραβάει την περιπέτεια και την παραγεμίζει με απίθανα ή και με αστυνομικά κόλπα. Τα πρόσωπά του φτιαχτά και μονοκόμματα κι αχαραχτήριστα». (Β[ασίλης] Ρώτας, «Δuo πρεμιέρες», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 4.11.1945).

¹⁴⁵⁷ «Η ποιητική αξία του έργου είναι αναμφισβήτητη. [...] Γιατί διαλέχτηκε αυτό ειδικά το έργο για την έναρξη του “Εθνικού”; Για τον τωρινό θεατή δημιουργούνται ένα σωρό κενά κι απορίες. [...] Ο θεατής ενώ μυρίζεται έναν τεράστιο κοινωνικό αναβρασμό πασχίζει να βρει άκρη σ’ αυτό τον εγκεφαλικό θάλεγα πόλεμο ανάμεσα σε “δραματικές” προσωπικότητες. Και πολύ φοβάμαι πως κι αυτές καθ’ εαυτές οι θεωρίες του Ίψεν παρανοήθηκαν κι όλη η παράσταση του “Εθνικού” κινήθηκε σ’ ένα κλίμα αβέβαιο κι ακαταστάλαχτο όπου το πολύ πολύ θα βρήκαν μια κάποια ικανοποίηση οι τυχόν οπαδοί της “συμφιλίωσης για τη συμφιλίωση”». (Γ[ιώργος] Σεβαστίκογλου, «Ίψεν: Μνηστήρες του θρόνου», *Ριζοσπάστης*, 11.11.1945).

¹⁴⁵⁸ «Νόμισαν πως βρήκανε σ’ αυτό το έργο κάποιο δίδαγμα κατάλληλο για μας σήμερα. Το δίδαγμα για τη συναλλαγή, την ένωση. “Ας αφήσουμε τις κομματικές διαφορές μας κι ας ενωθούμε, όλος ο Ελληνικός λαός κάτω από τον κοινόν ενωτικόν κρίκο, το στέμμα!”. Αυτήν την πολιτικήν κάνει το Εθνικό μας Θέατρο με το έργο που διάλεξε. Παραδέχεται πως η Ελλάδα υποφέρει από εμφύλιον πόλεμο και θέλει να διδάξει την ομόνοια. Η διδασκαλία αυτή μετατοπίζει το πρόβλημα της ζωής του λαού μας, από πρόβλημα ελευθερίας ή σκλαβιάς, σε πρόβλημα τάχα κομματικών παθών». (Β[ασίλης] Ρώτας, «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Ελεύθερα Γράμματα* 26-27 [9.11.1945], σ. 13).

¹⁴⁵⁹ «Το καθήκον και η ηθική υποχρέωση του Εθνικού Θεάτρου ήταν να μην αγνοήσει την ελληνική πνευματική πραγματικότητα, έπειτα μάλιστα από τα χρόνια της σκλαβιάς, και ν’ αρχίσει την νέα χειμερινή περίοδο του με μια ελληνική τραγωδία του Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη, ή μια κωμωδία του Αριστοφάνη. Αντί τούτων προτιμήθη ο Νορβηγός ο Ίψεν, που είχε και αυτός μεγάλος και σεβαστός, αλλά δεν είχε Έλληνας». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Οι μνηστήρες του θρόνου. Θίασος “Εθνικής Σκηνης”», *Το Βήμα*, 4.11.1945).

¹⁴⁶⁰ Χ[ρήστος] Ε. Α[γγελομάτης], «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Εστία*, 3.11.1945.

¹⁴⁶¹ Ο Θεατρικός, «Οι μνηστήρες του θρόνου. Η πρώτη του Εθνικού», *Τα Νέα*, 5.11.1945.

¹⁴⁶² Αγγελος Τερζάκης, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α’, τχ. 10 (Δεκέμβριος 1945), σ. 28.

¹⁴⁶³ Γ[εώργιος] Νάζος, «Οι μνηστήρες του θρόνου του Ίψεν. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ασύρματος*, 7.11.1945.

Εθνικό Θέατρο»¹⁴⁶⁴, πως έπρεπε να εγκαινιαστεί η νέα περίοδος με ένα «έργο ολκής» και πως «είναι αδύνατο ν' αποφεύγη κανείς διαρκώς τα μεγάλα και δύσκολα έργα, περιμένοντας να πετύχη την ιδανικότερη διανομή τους»¹⁴⁶⁵.



Ίψεν, *Οι μνηστήρες του θρόνου*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1945 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η παράσταση που σκηνοθέτησε ο Κατσέλης θα ανταποκριθεί σε σημαντικό βαθμό στις αυξημένες απαιτήσεις του εγχειρήματος. Η μετάφραση του Κουκούλα θα αξιολογηθεί θετικά¹⁴⁶⁶, χωρίς όμως να λείψουν οι ενστάσεις¹⁴⁶⁷. Σπάνια ομόφωνη αποδοχή θα γνωρίσουν τα σκηνικά του Κλώνη, τα κοστούμια του Φωκά και οι φωτισμοί, που, ακολουθώντας τη σκηνοθετική προσέγγιση, τοποθέτησαν την παράσταση στο χρονικό πλαίσιο του έργου με μεγάλη επιτυχία. Η μουσική του Καζάσογλου, παρά τις μεμονωμένες αντιρρήσεις¹⁴⁶⁸, θα επαινεθεί ιδιαίτερα ως

¹⁴⁶⁴ Πέτρος Χάρης, «Οι Μνηστήρες του Θρόνου. Ιστορικό δράμα του Ίψεν. – Εισβολή. 5 εικόνες του Λεονώβ», *Ελευθερία*, 6.11.1945.

¹⁴⁶⁵ Λέων Κουκούλας, «Οι μνηστήρες του θρόνου. Στο Εθνικό», *Μάχη*, 4.11.1945.

¹⁴⁶⁶ «Εξαιρετο θεατρικό και λογοτεχνικό κείμενο». (Χάρης, ό.π.). «Της ταιριάζει κάθε έπαινος». (Ο Θεατρικός, ό.π.). «Λογοτεχνικότητα, αντάξια του πρωτοτύπου». (Άγγελος Τερζάκης, «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Καθημερινά Νέα*, 4.11.1945).

¹⁴⁶⁷ «Η μετάφραση του Κουκούλα, που είχε μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής, υποφέρει από λογιωτατισμούς και φράσεις όχι ελληνικές». (Ρώτας, «Δυο πρεμιέρες», ό.π.). «Είχε όλη την φραστική ρωμαλεότητα της δημοτικής, αλλά οι “σάγες” και ο “σκάλδος” μπορούσαν ν’ αντικατασταθούν με ελληνικές λέξεις». (Ροδάς, ό.π.).

¹⁴⁶⁸ «Η μουσική στους “Μνηστήρες του θρόνου” δεν δένεται οργανικά με το έργο, δηλαδή δεν εκφράζει ή περιγράφει συναισθηματικές καταστάσεις ή πρόσωπα». (Α. Μ., «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Ριζοσπάστης*, 4.11.1945).

«έξοχα προσαρμοσμένη στην πολυδαίδαλη Ίψενική τραγωδία»¹⁴⁶⁹ και θα θεωρηθεί άξια να συνεχίσει μια αυτόνομη πορεία και πέραν των ορίων της παράστασης¹⁴⁷⁰. η διοίκηση της κρατικής σκηνης μάλιστα θα χορηγήσει πρόσθετη αμοιβή στον συνθέτη για την «επιτυχή συμβολήν της σκηνικής μουσικής» στο συνολικό αποτέλεσμα¹⁴⁷¹.

Η συνολική εικόνα του θιάσου υπήρξε αξιοπρεπής. Το ενδιαφέρον θα επικεντρωθεί κυρίως στους τρεις βασικούς ρόλους του έργου που ερμήνευσαν ικανοποιητικά οι Τζαβαλάς Καρούσος, Νίκος Παρασκευάς και Θάνος Κωτσόπουλος· ιδίως για τον Καρούσο θα υποστηριχτεί πως η απόδοσή του στον ρόλο του Γιαρλ Σκούλε αποτέλεσε τη σημαντικότερη ίσως επιτυχία της έως τότε σταδιοδρομίας του¹⁴⁷². Δεν θα απουσιάσουν όμως και οι εντελώς απορριπτικές κρίσεις για τις ερμηνείες και την εκφορά του λόγου, που, όπως επισημάνθηκε, έρχονταν σε πλήρη αντίθεση με το εξαιρετικά επιμελημένο θέαμα της παράστασης¹⁴⁷³.

Η ερμηνεία του έργου από τον Κατσέλη υπήρξε «ικανοποιητική»¹⁴⁷⁴. Η «μελετημένη και εμπνευσμένη σκηνοθεσία» του¹⁴⁷⁵ επαινέθηκε κυρίως για δύο βασικούς λόγους· επειδή κατάφερε, ταυτόχρονα με την επίτευξη ενός υψηλής αισθητικής θεάματος, να μην υποβαθμίσει με οποιονδήποτε τρόπο το ιψενικό κείμενο¹⁴⁷⁶ και επειδή παρουσίασε μια εργασία συνόλου, συντονίζοντας και κινώντας

¹⁴⁶⁹ «Παρουσιάζει μια πρωτόφαντη σφραγίδα. Είναι μουσική βαθειά ψυχογραφική και συναισθηματική, μέσα στ' αυστηρά πλαίσια των ιστορικών ενδοσίμων που επιβάλλει το έργο. Έξοχα προσαρμοσμένη στην πολυδαίδαλη Ίψενική τραγωδία, είναι μουσική "εντός τόπου και χρόνου", γνήσια Μεσαιωνική με τους ιδιότυπους κι ολότελα λησμονημένους τρόπους, τις ρυθμικές "φόρμουλες" και την αρμονική γραφή της εποχής». (Σοφία Κ. Σπανούδη, «Ίψενική μουσική», *Τα Νέα*, 6.11.1945).

¹⁴⁷⁰ «Με τα μικρά μέσα που του παραχωρήσανε [...] κατέφερε να συντείνη στη δημιουργία της ατμόσφαιρας του δράματος και μάλιστα να γράψη και μια μουσική που πιστεύω πως μπορεί να παιχθή και έξω απ' το θέατρο σαν μια σουίτα όπως τόσες άλλες ανάλογες συνθέσεις που ακούμε στις συναυλίες». (Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Οι μνηστήρες του θρόνου. Σύνθεσις Καζάσογλου», *Η Βραδυνή*, 10.11.1945).

¹⁴⁷¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 39/4.12.1945.

¹⁴⁷² Ροδάς, ό.π.: Σεβαστίκογλου, ό.π.: Κουκούλας, ό.π.: Τερζάκης, «Οι μνηστήρες του θρόνου», ό.π.

¹⁴⁷³ «Αν μας ρωτούσαν οι αναγνώσται μας αν πρέπει να πάνε για να δούνε αυτήν την παράσταση, θα τους απαντούσαμε αδιστάκτως –ναι! Αλλά για να τη δούνε μόνον, όπως είπαμε, με ...ωτοασπίς!». (Νάζος, ό.π.). «Θα ειπώ μια παραδοξολογία –και ας μου συγχωρηθεί: Θα επροτιμούσα τους "Μνηστήρες του Θρόνου" παιζομένους από το συγκρότημα του "Εθνικού" σε παντομίμα. [...] Ο λόγος εκακοπάθαινε». (Αιμίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Οι μνηστήρες του θρόνου του Ίψεν. Εις την Εθνικήν Σκηνήν», *Η Καθημερινή*, 4.11.1945).

¹⁴⁷⁴ Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Οι μνηστήρες του θρόνου του Ερρίκου Ίψεν», *Έθνος*, 3.11.1945.

¹⁴⁷⁵ Θρύλος, «Δυο προσφορές», ό.π., σ. 1044.

¹⁴⁷⁶ Αντιμετώπισε με επιτυχία τον κίνδυνο να μετατοπιστεί το βάρος της παράστασης «από την ποίηση στην εξωτερική μορφή». (Θεατρικός, ό.π.). Πρέπει να σταθεί άγρυπνος ο σκηνοθέτης, ώστε ο φόρτος των επεισοδιακών στοιχείων να μην καταπνίξει το καθαρά ανθρώπινο περιεχόμενο του έργου, ο διάκοσμος να μην εξαφανίσει το δράμα, η ιστορία να μην υποσκελίσει το πάθος. [...] Κατόρθωσε, χωρίς

τα σύνολα του πολυπληθούς θιάσου με εξαιρετική επιτυχία¹⁴⁷⁷, σε μια «παράσταση τόσο σφιχτή και αρμονική που είχαμε χρόνια να ιδούμε στο Εθνικό»¹⁴⁷⁸. Για τον σκηνοθέτη εκτιμήθηκε πως η παράσταση αυτή αποτελεί την «καλύτερη εργασία του, που του δίνει την καθιέρωση»¹⁴⁷⁹. για τη θέση της παράστασης στην πορεία της κρατικής σκηνης επισημάνθηκε πως η παραγωγή αυτή «δένει δυο εποχές –το προπολεμικό ελληνικό θέατρο και το σημερινό»¹⁴⁸⁰, πως «οι “Μνηστήρες του Θρόνου” μπορούνε ν’ αναγραφούν στον κατάλογο των μεγάλων επιτυχιών του Εθνικού Θεάτρου»¹⁴⁸¹, πως ακόμα «θα έκαναν τιμή σε κάθε ευρωπαϊκό θέατρο»¹⁴⁸². Πλάι σε αυτές τις διθυραμβικές κρίσεις, διατυπώθηκαν βέβαια και περισσότερο συγκρατημένες τοποθετήσεις: «για τα μεγάλα τουλάχιστον έργα χρειάζεται να παρατείνουμε ακόμα την πίστωση χρόνου που κάποτε χορηγήσαμε στο Βασιλικό Θέατρο»¹⁴⁸³.

Μπλοκ C του Βενέζη

Αμέσως μετά τη σκηνοθεσία των απαιτητικών ιψενικών *Μνηστήρων* αρχίζει για τον Κατσέλη μια περίοδος συστηματικής ενασχόλησης με τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία. Θα σκηνοθετήσει στο υπόλοιπο διάστημα της χειμερινής περιόδου 1945-1946 το *Μπλοκ C* του Βενέζη, τον *Λυτρωμό* του Κωτσόπουλου και τον *Ηλίθιο* του Σκουλούδη (διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι). Το

να θυσιάσει το θέαμα, να προβάλει σε πρώτο πλάνο το “δράμα”». (Τερζάκης, «Οι μνηστήρες του θρόνου», ό.π.).

¹⁴⁷⁷ «Σαν οργάνωση και κίνηση συνόλων σημειώνει έναν αληθινό άθλο». (Κουκούλας, ό.π.). «Εκίνησε τα πρόσωπα του έργου με παλμό, με έκφραση, με συνοχή». (Ροδάς, ό.π.). «Αυτό το σύνολο, το αδιάσπαστο, το ζωντανό και πάντα κινούμενο, ήταν κατόρθωμά του». (Χάρης, ό.π.). «Καθαρά επιτυχία συνόλου. Η κρατική σκηνή, από τα παλιότερα ακόμη χρόνια, μας είχε συνηθίσει σ’ ερμηνείες μαζικού τύπου, όπου το κέντρο της προσπάθειας στρεφόταν προς την υποταγή των μεμονωμένων στοιχείων, ανεξαρτήτως αξίας, σ’ ενιαίο σκοπό». (Τερζάκης, «Αθηναϊκά Θέατρα», ό.π., σ. 28). «Ρύθμισε εξάισια τις ομαδικές κινήσεις». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Οι μνηστήρες του θρόνου. Στο Βασιλικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 7.11.1945).

¹⁴⁷⁸ [Ιωάννης] Στογιάννης, «Οι μνηστήρες του θρόνου. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 6.11.1945.

¹⁴⁷⁹ Χάρης, ό.π.

¹⁴⁸⁰ Χάρης, ό.π.

¹⁴⁸¹ Τερζάκης, «Οι μνηστήρες του θρόνου», ό.π.

¹⁴⁸² Ο Θεατρικός, ό.π.

¹⁴⁸³ Θρύλος, «Οι μνηστήρες του θρόνου. Στο Βασιλικό Θέατρο», ό.π.

Μπλοκ C, έργο εμπνευσμένο από τα γεγονότα της Κατοχής που διαδραματίζεται στις Φυλακές Αβέρωφ το καλοκαίρι του 1944, γράφτηκε από τον Ηλία Βενέζη τις εβδομάδες πριν και μετά την Απελευθέρωση της χώρας. Το έργο είχε εγκρίνει ομόφωνα η Καλλιτεχνική Επιτροπή λίγο μετά την έναρξη των εργασιών του Εθνικού Θεάτρου με την ενιαία παράσταση της *Φλωρεντινής τραγωδίας* και του *Κυρίου ντε Πουρσονιάκ*¹⁴⁸⁴. Με πρωτοβουλία του Κατσέλη προγραμματιζόταν αρχικά να παρουσιαστεί τον Μάιο του 1945· πιθανότατα, η παρουσίαση ενός ελληνικού έργου με επίκαιρη μάλιστα θεματολογία να αποτελούσε μια δυναμική απάντηση από την πλευρά της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου στις έντονες επικρίσεις που είχε μόλις δεχτεί για τα έργα του Όσκαρ Γουάιλντ και του Μολιέρου. Σύντομα όμως έγινε αντιληπτό πως δεν επαρκούσαν ο χρόνος και το διαθέσιμο εκείνη τη στιγμή έμψυχο δυναμικό και η παράσταση του έργου μετατέθηκε για την επόμενη χειμερινή περίοδο¹⁴⁸⁵.

Το έργο του Βενέζη θα παρουσιαστεί τελικά στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 5.12.1945¹⁴⁸⁶. Η Κριτική θα ασχοληθεί σε μεγάλο βαθμό με το πέρασμα του πεζογράφου Βενέζη στη δραματουργία και θα επικεντρωθεί στην αξία και στη θεατρικότητα του *Μπλοκ C*. Δεν θα λείψουν όμως και οι επικρίσεις, προτού ακόμα παρασταθεί το έργο, σχετικά με τη διαχείριση ενός ιστορικού προσώπου από τον Βενέζη· ο συγγραφέας χρησιμοποιεί μεν στο έργο του ως υλικό την προσωπική του

¹⁴⁸⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/3.4.1945.

¹⁴⁸⁵ «Όταν το διάβασε ο συγγραφέας του, καθένας είπε τη γνώμη του. Ο κ. Κατσέλης μάλιστα είχε παρασυρθεί από τον ενθουσιασμό τόσο πολύ ώστε είπε ότι “φλέγεται” από την επιθυμία να παρασταθεί το ταχύτερο. Και παρέσυρε, όχι μονάχα τον Διευθυντή αλλά και μερικά μέλη της επιτροπής, στην ιδέα να παρασταθεί τον Μάιο του 1945, ενώ το έργο μόλις το είχε διαβάσει ο συγγραφέας τον Απρίλιο του αυτού έτους. Αναζητούσαν ένα έργο εντυπώσεως για να κλείσει η περίοδος εκείνη. Η συζήτηση για την πρόταση Κατσέλη πήρε δρόμο. Εγώ όμως, όπως και ο συνάδελφος κ. Πέτρος Χάρης, έβλεπα ότι την στιγμή εκείνη ο κ. Βενέζης ήταν το θύμα που επρόκειτο να κατασπαραχθεί. Ήταν αδύνατο μέσα σ’ ένα το πολύ μήνα να προπαρασκευασθεί το ανέβασμα του έργου. Ο κ. Κατσέλης αερολογούσε απλούστατα. Έλειπε από τον θίασο ένα κυριώτατο πρόσωπο. Ο κ. Θάνος Κωτσόπουλος που έπρεπε να ερμηνεύσει τον ήρωα του έργου. Άλλος ηθοποιός της αξίας του κ. Κωτσοπούλου δεν υπήρχε στο θέατρο. Ο κ. Κωτσοπούλος συνειργάζετο τότε με την Κατερίνα και δούλευε στο “Κεντρικό”. Όταν έφερα την συζήτηση στην πραγματικότητα, όταν βάλουμε κάτω τα πρόσωπα που είχε ο θίασος, τότε διεπιστώθη ότι το έργο του κ. Βενέζη δεν ήταν δυνατό να παρασταθεί εντός του Μαΐου (1945). Και απεφασίσθη, μετά την επιμονή μου, όπως και την επιμονή του κ. Χάρη, να παρασταθεί στην χειμερινή περίοδο, όπως και έγινε». (Ροδάς, «Τα πρόσωπα και τα ζητήματα του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 694).

¹⁴⁸⁶ Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Διανομή: Θάνος Κωτσόπουλος (Αντισμήναρχος Παύλος Δεσύλλας), Ιορδάνης Μαρίνος (Αντάρτης Βασίλης Βαγενάς), Ηλίας Σταματίου (Φοιτητής Φώτης Παράσχος), Νίκος Παρασκευάς (Διπλωμάτης), Χρήστος Ευθυμίου (Κύριος Φαίδων), Αλέκος Δεληγιάννης / Χαράλαμπος Πλακούδης (Σαλταδόρος), Γεώργιος Ταλάνος (Θαλαμάρχης), Ιωάννης Αυλωνίτης (Γερμανός δεσμοφύλακας), Άγγελος Γιαννούλης (Γερμανός αξιωματικός), Φρόσω Παπαδοπούλου (Αδελφή του Ερυθρού Σταυρού), Άρης Βλαχόπουλος (Διερμηνέας), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Μάγερας).

εμπειρία από τον εγκλεισμό του κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ωστόσο ένα από τα βασικά πρόσωπα του δράματός του παραπέμπει ευθέως στη ζωή και τον θάνατο του Έλληνα αξιωματικού και λογοτέχνη Μιχαήλ Ακύλα, που εκτελέστηκε από τους Γερμανούς το 1942 λόγω της αντιστασιακής του δράσης· το γεγονός στάθηκε αφορμή για να κατηγορηθούν ο Βενέζης και η διεύθυνση της κρατικής σκηνης πως εκμεταλλεύονται τη μνήμη ενός νεκρού ήρωα¹⁴⁸⁷.



Βενέζη, *Μπλοκ C*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1945 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Μετά την παράσταση του έργου θα διατυπωθούν σοβαρές επιφυλάξεις για τη δραματική αξία και τη θεατρικότητα του *Μπλοκ C*: θα επισημανθεί πως ο Βενέζης, «άπειρος της θεατρικής γραφής», παρέδωσε ένα «λογοτεχνικό χρονικό» και ανέπτυξε τον μύθο του «περισσότερο αφηγηματικά παρά θεατρικά»¹⁴⁸⁸, πως «δεν αγγίζει τον ουσιαστικό ρεαλισμό του Εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα» και «δεν ξεπερνά το απλό

¹⁴⁸⁷ Σε ανώνυμο σημείωμα του περιοδικού *Φιλολογικά Χρονικά* το καλοκαίρι του 1945 αναφέρεται πως «ετοιμάζεται ένα ανοσιούργημα που θα έπρεπε με κάθε τρόπο να ματαιωθεί: Ένας λογοτέχνης πρόκειται, όπως μαθαίνουμε, να ανεβάσει στο Εθνικό Θέατρο έργο του με κύριον ήρωα τον Μιχαήλ Ακύλα. [...] Ο καλλιτέχνης αυτός, που νόμισε πως κάνει τέχνη ανεβάζοντας στο θέατρο γεγονότα της εποχής του, αν δεν μπορεί να καταλάβει πως αυτό που κάνει δεν έχει καμιά σχέση με την τέχνη, πρέπει τουλάχιστο να μάθει πως οι μεγάλοι νεκροί μας δεν είναι αφορμές για να εισπράξει χειροκροτήματα και κέρδη». (Ανων., «Block C», *Φιλολογικά Χρονικά* 30-31 [1-15.6.1945], σ. 299).

¹⁴⁸⁸ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ιστορικά έργα», *Νέα Εστία* 444 (1.1.1946), σ. 50.

νατουραλιστικό παρουσίασμα»¹⁴⁸⁹, πως «έδωσε στη θεατρική του προσπάθεια ένα ύφος λογοτεχνικής παραλλαγής» και «το δράμα που παρουσίασε μένει περισσότερο στον τόνο του χρονικού»¹⁴⁹⁰, πως «μήτε μια σύγκρουση δεν ξαλάφρωσε το γεμάτο αγωνία θεατή που περίμενε ένα ξέσπασμα»¹⁴⁹¹, πως «η σύλληψή του δεν είναι δυναμική (θέατρο) αλλά στατική (αφήγησις)» και πως «η συγκίνηση των θεατών είναι πολλή –αλλοίμονο αν δεν ήταν!– αλλά είναι συγκίνηση από την ανάμνηση των περιστατικών που υπενθυμίζει ο συγγραφέας και όχι από την αισθητική υποβολή του δράματος»¹⁴⁹². Δεν θα λείψουν όμως και οι ενθαρρυντικές ή θετικές κρίσεις για το έργο· θα εκτιμηθεί πως μολονότι «η μυθιστορηματική πλευρά είχε εκτενέστερη», ωστόσο «εδημιούργησε μερικές παραστατικές εικόνες»¹⁴⁹³, πως ο Βενέζης, παρά την έλλειψη τεχνικής, «έκαμε προσφορά περισσέυματος ψυχής»¹⁴⁹⁴ και πως «έδωσε ένα έργο που μπορεί ν’ αντιστοιχίσει στον ελληνικό τομέα τ’ ομοίότροπό του πολεμικό δράμα τού Σέριφ “Το τέλος του ταξιδιού”»¹⁴⁹⁵. Το Μπλοκ C θα υπερασπιστεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης της παράστασης με άρθρο του μετά την πρεμιέρα και ύστερα από τις δριμερείς επιθέσεις των κριτικών¹⁴⁹⁶.

Παρά τις προσπάθειες του Πέλου Κατσέλη και των συνεργατών του, η παράσταση του Μπλοκ C δεν ενθουσίασε. Ο Κλεόβουλος Κλώνης με τις «επιβλητικές

¹⁴⁸⁹ Λ. Σάββας [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Ηλία Βενέζη: Μπλοκ C», *Ριζοσπάστης*, 9.12.1945.

¹⁴⁹⁰ Ο Θεατρικός, «Μπλοκ C. Η πρώτη του Εθνικού», *Τα Νέα*, 8.12.1945.

¹⁴⁹¹ Νίκος Α. Αθανασιάδης, «Εθνικό Θέατρο: Ηλία Βενέζη: *Bloc C*», *Φιλολογικά Χρονικά* 37 (Ιανουάριος 1946), σ. 55.

¹⁴⁹² Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Μπλοκ C. Δραματικό έργο του κ. Ηλ. Βενέζη. Εις το “Εθνικόν”», *Η Καθημερινή*, 7.12.1945.

¹⁴⁹³ Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Μπλοκ C. Εθνική Σκηνή», *Το Βήμα*, 7.12.1945.

¹⁴⁹⁴ Πέτρος Χάρης, «Γρία σημαντικά θεατρικά έργα», *Ελευθερία*, 9.12.1945.

¹⁴⁹⁵ Ι[ωάννης] Στογιάννης, «Μπλοκ C. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 8.12.1945.

¹⁴⁹⁶ «Οι κανόνες και τη τεχνική της δραματικής Τέχνης δεν είναι κάτι το στατικό και το απαραβίαστο. Οι φραγμοί αυτοί μπορούν να παραβιαστούν ή να μετασχηματισθούν ανάλογα από το είδος και από τη φορά της σύλληψης της δραματικής ιδέας. Ποτέ το δραματικό είδος δεν καθορίστηκε από τη χρήση τούτων ή εκείνων των κανόνων της τεχνικής, αλλά μόνο από τη φύση της δραματικής του σύλληψης. [...] Τούτη η σύλληψη δε μπορούσε να έχει παρά μια στατική μονοτονία και στερεότυπα δραματικά γεγονότα, που για να περισωθούν από Σκηνης έπρεπε να υπάρχει ο γνήσιος δημιουργός που περισώζει το σκηνικό ενδιαφέρον μόνον με την ποίηση του Αισθήματος, δημιουργώντας μέσα από την ακινησία κίνησι, και από την στερεοτυπία πολυτροπία εσωτερικής ζωής. Κι αντί τούτο εδώ το τεχνικό κατόρθωμα να χαιρετισθή σα μια νίκη της δραματικής μας ποίησης, βρέθηκαν κριτικοί του θεάτρου που την αρνήθηκαν ζητώντας ο καθένας μια θεατρική συγκρότηση του γούστου του. Ως αν η “δράση” ή η “υπόθεση” και οι εναλλαγές των επεισοδίων και των σκηνικών καταστάσεων να αποτελούν όχι πια τα “μέσα” αλλά τα “τέλη” της δραματικής σύλληψης». (Πέλος Κατσέλης, «Η δραματική θέση και η σκηνική ερμηνεία», *Νέα Εστία* 444 [1.1.1946], σσ. 38-39).

όσο κι υποβλητικές»¹⁴⁹⁷ σκηνογραφίες του κάλυψε με επιτυχία τις ανάγκες του έργου και «έδωσε όλη την καταθλιπτική και εφιαλτική ατμόσφαιρα του εσωτερικού των φυλακών “Αβέρωφ”»¹⁴⁹⁸, ενώ οι ηθοποιοί του θιάσου θεωρήθηκε, παρά τις μεμονωμένες αντιρρήσεις¹⁴⁹⁹, πως υποστήριξαν αξιοπρεπώς τους ρόλους που τους ανατέθηκαν¹⁵⁰⁰. Ιδίως ο Θάνος Κωτσόπουλος, ο Γεώργιος Ταλάνος και ο Νίκος Παρασκευάς.

Επαινετική στάθηκε, σχεδόν στο σύνολό της¹⁵⁰¹, η Κριτική για τη σκηνοθετική εργασία του Κατσέλη σε ένα έργο, για την παρουσίαση του οποίου είχε άλλωστε επιμείνει και ο ίδιος ιδιαίτερα· υποστηρίχθηκε πως ο σκηνοθέτης, «σωστά εκτιμώντας τις εσωτερικές δυνάμεις του έργου»¹⁵⁰², το «υπηρέτησε πιστά και με έμπνευση»¹⁵⁰³ και «επέτυχε ν’ αντλήσει την υποβλητική ατμοσφαίρα και κάθε δυνατή κίνηση»¹⁵⁰⁴, παρουσιάζοντας τελικά μια παράσταση «αντάξια της Εθνικής Σκηνης»¹⁵⁰⁵. Το σπουδαιότερο κέρδος της παράστασης, πάντως, ήταν, όπως σημειώνει και ένας κριτικός που στάθηκε εντελώς αρνητικά απέναντί της¹⁵⁰⁶, η αποφασιστικότητα της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου να παρουσιάσει ένα έργο με θεματολογία εμπνευσμένη από τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα.

¹⁴⁹⁷ Άγγελος Τερζάκης, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α, τχ. 11-12 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1946), σ. 28.

¹⁴⁹⁸ Ροδάς, *ό.π.*

¹⁴⁹⁹ «Ο καθένας έπαιζε κατά το χαβά του. Οι πρεσβύτεροι νατουραλιστικά, οι νεότεροι με κινήσεις κι ακατανόμαστες χειρονομίες μπαλέτων Λόι Φύλλερ, με φωνές παλμώδεις μιζοπαρθένων, κι όλοι τους κατά πώς θα τα φέρει ο Θεός τα πράματα». (Θράσος Καστανάκης, «Η. Βενέζη: Μπλοκ C. Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα* 32-33 [21.12.1945], σ. 14).

¹⁵⁰⁰ Τερζάκης, *ό.π.*, σ. 28· Στογιάννης, *ό.π.*· Σάββας, *ό.π.*· Χάρης, *ό.π.*· Θεατρικός, *ό.π.*· Ροδάς, *ό.π.*· Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*

¹⁵⁰¹ Ο Καστανάκης, επαινετικός για το Μπλοκ C, χρεώνει την αποτυχία της παράστασης αποκλειστικά στη σκηνοθεσία του Κατσέλη: «Πώς το συναρπαστικό έργο που μας γοήτευε μπόρεσε να μεταβληθεί σ’ εκείνο το άγευστο, το ετερογενές και ψυχρό θέαμα που είδαμε; [...] Ώστε οι σκηνοθέτες είναι μόνο και μόνο για να καταστρέφουν τα έργα που τους εμπιστεύονται;». (Καστανάκης, *ό.π.*, σ. 14).

¹⁵⁰² Χάρης, *ό.π.*

¹⁵⁰³ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 50.

¹⁵⁰⁴ Τερζάκης, *ό.π.*, σ. 28.

¹⁵⁰⁵ Ροδάς, *ό.π.*

¹⁵⁰⁶ «Παρ’ όλες τις πασιθέατες αυθάδεις κουταμάρες της σκηνοθεσίας, πιστεύουμε και το λέμε πως το Εθνικό μας Θέατρο με την παράσταση αυτή έχει σημειώσει μια πρόοδο. Μας έδωσε το πιο αξιόλογο ως σήμερα έργο της Αντίστασής μας, γραμμένο από τον Ηλία Βενέζη. Κι αυτό είναι κάτι που μετρά στο ενεργητικό ενός θεάτρου –όσο κι αν του λείπει ακόμη ο άρτιος θιάσος κι η αισθητική σοβαρότητα». (Καστανάκης, *ό.π.*, σ. 14).

Λυτρωμός του Κωτσόπουλου

Μετά το *Μπλοκ C* ο Κατσέλης θα ασχοληθεί και πάλι με τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία: θα σκηνοθετήσει τον *Λυτρωμό*, έργο του ηθοποιού της κρατικής σκηνής Θάνου Κωτσόπουλου, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 15.1.1946¹⁵⁰⁷. Το έργο εντάσσεται στο πλαίσιο λειτουργίας της «Πρωτοποριακής Σκηνής» και αποτελεί τη δεύτερη (μετά το έργο του Άντερσον, *Στο γέμμα του χειμώνα*, που είχε σκηνοθετήσει ο Καραντινός), αλλά και τελευταία παραγωγή της. Ο *Λυτρωμός*, έμμετρο δράμα εμπνευσμένο από τη δημοτική παράδοση και το θέμα της εκδίκησης στη Μάνη και επηρεασμένο από την αρχαία τραγωδία και τον Σαίξπηρ, θα προκαλέσει το ενδιαφέρον, αλλά και τις επικρίσεις της Κριτικής, τόσο για την αξία του όσο και για τη δυνατότητα ένταξής του στην «Πρωτοποριακή Σκηνή».

Οι κριτικοί που διατηρούσαν θετική στάση απέναντι στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου και, κατά συνέπεια, στην υπόθεση της «Πρωτοποριακής Σκηνής» θα αναζητήσουν και θα αναδείξουν τις αρετές του έργου του Κωτσόπουλου και θα αντιμετωπίσουν με ενθάρρυνση τη δραματουργική απόπειρα του ηθοποιού· αντίθετα, όσοι εξέφραζαν ανοιχτά πλέον την αντίθεσή τους σε όλες τις πρωτοβουλίες της κρατικής σκηνής θα εξαντλήσουν την αυστηρότητά τους, ή, ακόμα περισσότερο, θα λαιδορήσουν το έργο¹⁵⁰⁸.

Θα επισημανθεί, μεταξύ άλλων, πως η αφομοίωση στοιχείων από την αρχαία τραγωδία και τον Σαίξπηρ υπήρξε ανεπιτυχής¹⁵⁰⁹, πως ο συγγραφέας «*θυσίασε το*

¹⁵⁰⁷ Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφίες: Δημήτρης Κεντάκας. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Σκηνική μουσική: Γιώργος Καζάσογλου. Διευθυντής ορχήστρας: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Ηλίας Σταματίου (Τραγουδιστής), Αλέκα Κατσέλη (Μάνα), Άγγελος Γιαννούλης (Δήμος), Θάνος Κωτσόπουλος (Γιάννος), Λουίζα Ποδηματά (Βασιλική), Γεώργιος Ταλάνος (Λάζος), Ιορδάνης Μαρίνος (Μουσταφάς), Νίκος Δημητρακόπουλος (Α΄ Μπιστικός), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Β΄ Μπιστικός).

¹⁵⁰⁸ Είναι ενδεικτικό το σημείωμα της *Καθημερινής*: «Ο θεατρικός κριτικός της “Καθημερινής” μάς πληροφορεί ότι δεν θα γράψω περί “Λυτρωμού”, του έργου του κ. Κωτσοπούλου, το οποίον ενεφάνισεν η λεγομένη Πρωτοποριακή Σκηνή του “Εθνικού”. Δεν θα ήθελε ν’ απασχολήση χώρον διά κωμικάς και θλιβεράς συνάμα αναζιότητες αι οποία έχουν εισχωρήσει με αξιώσεις τέχνης, και δη πρωτοποριακής, εις το πολυπαθές ίδρυμα». (Ανων., «Θεατρικά», *Η Καθημερινή*, 17.1.1946).

¹⁵⁰⁹ «Στη σύνθεσι του μύθου παρενέβαλε ελληνοαρχαϊκά στοιχεία, όπως και Σαιξπηρικά. Στο πρόσωπο της Μάννας αντικρύζει κανείς την Ηλέκτρα, με διαφορετική βέβαια μορφή, στο Γιάννο τον Ορέστη, στον τραγουδιστή τον Άριελ από την “Τρικυμία”, κι ακόμα στις δυο οικογένειες του Δήμου και του Λάζου, όπως και στα παιδιά των, τον “Ρωμαίο και Ιουλιέττα”. Για τα στοιχεία αυτά δεν είναι αξιοκατάκριτος ο συγγραφέας, κάθε άλλο, και ο Αμερικανός Ο΄ Νηλ είχε ως πρότυπο την αρχαία ελληνική τραγωδία, με την διαφορά ότι ο σημερινός Έλληνας δεν τα αφομοιώνει αρκετά ώστε η μίμησι να μη είνε αισθητή». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Λυτρωμός. Εθνική Σκηνή», *Το Βήμα*, 30.1.1946). «Οι αντίλαλοι που ακούονται από

Θέατρο στον Λόγο κι έτσι κατώρθωσε να γράψει ένα έργο αντιθεατρικό¹⁵¹⁰, πως τα πρόσωπα του έργου «παραμένουν στατικά στη θέση τους και μονολογούν»¹⁵¹¹ και πως «το πρωτόλειο αυτό συνθλίβεται μεταξύ τραγωδίας και δράματος»¹⁵¹². Από την άλλη, ωστόσο, θα εκτιμηθεί πως «ο ποιητικός τρόπος» του Κωτσόπουλου «συγχωρεί τα διάφορα σφάλματα τεχνικής, μικρά και μεγάλα»¹⁵¹³, πως το έργο «περικλείνει έναν αγνό πυρήνα και φτερώνεται από γνήσια συγκίνηση»¹⁵¹⁴, πως «είναι “δείγμα γραφής” ενός δραματοουργού με ασφαλείς δυνατότητες»¹⁵¹⁵ και πως η «Πρωτοποριακή Σκηνή» δικαίως «το περιέβαλε με άπειρη στοργή και φροντίδα»¹⁵¹⁶.



Κωτσόπουλου, *Λυτρωμός*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1946 (Αρχειό Εθνικού Θεάτρου).

το αρχαίο δράμα και τον Σαίξπηρ είχε κάπως αναφομοίωτα ηγεροί». (Λέων Κουκούλας, «*Λυτρωμός*. Ένα ελληνικό έργο», *Μάχη*, 17.1.1946). «Μετέφερε στην Μάνη τον Ρωμαίο και την Ιουλιέττα του, απεβίβασε από την “Τρικυμία” του τον Άριελ, έβγαλε επί σκηνής ένα φάντασμα, επολιτογράφησε όλους αυτούς μανιάτες και τους έβαλε να μιλάνε έμμετρα και να περιφέρονται μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου». (Γ[εώργιος] Νάζος, «Ο *Λυτρωμός* του κ. Θ. Κωτσόπουλου. Εισ το Εθνικόν Θέατρον (Πρωτοποριακή Σκηνή)», *Ασύρματος*, 17.1.1946).

¹⁵¹⁰ Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Εθνικόν Θέατρον. Πρωτοποριακή Σκηνή. *Λυτρωμός* του κ. Θάνου Κωτσοπούλου», *Έθνος*, 16.1.1946.

¹⁵¹¹ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «*Λυτρωμός*. Στην Πρωτοποριακή Σκηνή», *Ελληνικόν Αίμα*, 17.1.1946.

¹⁵¹² Χ[ρήστος] Ε. Α[γγελομάτης], «Ο *Λυτρωμός*», *Εστία*, 16.1.1946.

¹⁵¹³ Ι[ωάννης] Στογιάννης, «Ο *Λυτρωμός*. Πρωτοποριακή Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 23.1.1946.

¹⁵¹⁴ Άγγελος Τερζάκης, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β', τχ. 1 (Μάρτιος 1946), σ. 32.

¹⁵¹⁵ Π., «*Λυτρωμός* (του Θ. Κωτσόπουλου). Στην Πρωτοποριακή Σκηνή», *Ελευθερία*, 22.1.1946.

¹⁵¹⁶ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το Θέατρο», *Νέα Εστία* 445 (15.1.1946), σ. 122.

Από τους ηθοποιούς του θιάσου, στους οποίους περιλαμβάνονταν και ο ίδιος ο συγγραφέας του έργου, θα συζητηθεί εκτενέστερα η Αλέκα Κατσέλη που ερμήνευσε τον ρόλο της Μάνας: παρά τις ορισμένες αρνητικές κρίσεις¹⁵¹⁷, η απόδοσή της θα επαινεθεί¹⁵¹⁸ και, επιπλέον, θα θεωρηθεί ένα βήμα προς την ανάληψη ρόλων του αρχαίου δράματος¹⁵¹⁹. Ευμενείς θα είναι οι κρίσεις για τη μουσική του Καζάσογλου¹⁵²⁰, ενώ θα χαιρετιστεί ξεχωριστά, χωρίς όμως να λείψουν οι ενστάσεις¹⁵²¹, η σκηνογραφία του νεαρού Κεντάκα¹⁵²², που για πρώτη (και τελευταία) φορά ανέλαβε ο ίδιος τον σχεδιασμό των σκηνικών σε παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου.

Ο Κατσέλης κλήθηκε να σκηνοθετήσει ένα έργο στο οποίο επισημάνθηκαν κυρίως «στατικότητα» και «μακροσκελείς, αφηγηματικοί μονόλογοι». Παρά το γεγονός πως αναγνωρίστηκε στον σκηνοθέτη η προσπάθεια να ανταποκριθεί στα δεδομένα του *Λυτρωμού*¹⁵²³, του καταλογίστηκε εν τούτοις πως, αντί να ακολουθήσει έναν «ελάσσονα τόνο» που θα άμβλυνε «το ρομαντικό και ρητορικό στοιχείο» του έργου¹⁵²⁴, κατευθύνθηκε στη διδασκαλία των ηθοποιών σε μια στομφώδη εκφορά του λόγου¹⁵²⁵, που με μια «μακρόσυρτη απαγγελία»¹⁵²⁶ και έναν «συρτό τραγουδιστό τόνο»

¹⁵¹⁷ «Η βαρεία φωνή της ταίριαζε στο ρόλο της, αν και η υπόκρισή της είχε κάτι το ερασιτεχνικό, μια γυναίκα των πόλεων και όχι των σκληρών βουνών της Μάνης», (Ροδάς, *ό.π.*). «Η στεγνή από συναίσθημα εκμετάλλευση της μπάσας φωνής κι ενός μονότονου λυρικού τρέμουλου, ξεγελούν –μα δεν πείθουν». (Λ. Σάβας [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Θ. Κωτσόπουλου: *Λυτρωμός*», *Ριζοσπάστης*, 20.1.1946).

¹⁵¹⁸ «Κατώρθωσε να παίξει όσο ποτέ άλλοτε καλά». (Νάζος, *ό.π.*).

¹⁵¹⁹ «Το παράστημα, η φωνή, ο δυναμισμός της νέας αυτής καλλιτέχνιδας επιτρέπουν κάθε ελπίδα πως θα μπορέσει γρήγορα ν' ανέβει στους καθόρνους». (Τερζάκης, «Αθηναϊκά Θεάτρα», *ό.π.*, σ. 32). «Με περισσότερη αφοσίωση και μελέτη σύντομα θ' αποκτήσει άνεση και σιγουριά στο κλίμα της τραγωδίας». (Κουκούλας, *ό.π.*).

¹⁵²⁰ Νάζος, *ό.π.*· Π., *ό.π.*· Κουκούλας, *ό.π.*· Β., «Εθνικό Θέατρο: Θ. Κωτσοπούλου *Λυτρωμός*», *Το Παρόν*, 21.1.1946.

¹⁵²¹ Σάβας, *ό.π.*· Β., *ό.π.*· Α[γγελομάτης], *ό.π.*· Ο[ικονομίδης], *ό.π.*· Θρύλος, «Το Θέατρο», *ό.π.*, σ. 122.

¹⁵²² Στογιάννης, *ό.π.*· Κουκούλας, *ό.π.*· Π., *ό.π.*· Νάζος, *ό.π.*· Άγγελος Τερζάκης, «*Λυτρωμός*», *Καθημερινά Νέα*, 17.1.1946.

¹⁵²³ «Ωργάνωσε την παράσταση με τον ιδεαλισμό και την αφαίρεση εκείνη που υπαγορεύει το ύφος του έργου». (Τερζάκης, «*Λυτρωμός*», *ό.π.*).

¹⁵²⁴ Κουκούλας, *ό.π.*

¹⁵²⁵ «Ο “πρωτοπόρος” σκηνοθέτης κ. Κατσέλης ηγωνίσθη να φέρη όλον τον στόμφον εις την έκφρασιν και τας εφιαλτικές εκείνας κραυγές του παλαιστάτου θεάτρου». (Α[γγελομάτης], *ό.π.*).

¹⁵²⁶ «Το δράμα μετατράπηκε σε μελόδραμα. Η εμφάνιση του φαντάσματος, τα μοιρολόγια στον τάφο, η απόκοσμη, μακρόσυρτη απαγγελία –το αποκάνανε το έργο». (Σάβας, *ό.π.*).

παρέπεμπε ευθέως σε γνώριμους τρόπους προσέγγισης του αρχαίου δράματος¹⁵²⁷. σημειώθηκε ακόμα στα αρνητικά στοιχεία της σκηνοθεσίας το σκοτάδι που κυριαρχούσε στην παράσταση¹⁵²⁸. Το αποτέλεσμα δεν ικανοποίησε, η παράσταση δεν είχε εισπρακτική επιτυχία¹⁵²⁹ και πολύ σύντομα έδωσε τη θέση της στην Κεντρική Σκηνή στο έργο του Σαλακρού, *Η γη είναι σφαίρα*.

Ο ηλίθιος του Σκουλούδη

Το Εθνικό Θέατρο κατά την περίοδο 1945-1946 δίνει σαφή προτεραιότητα στην εθνική δραματική παραγωγή και ο Κατσέλης σκηνοθετεί το τρίτο κατά σειρά ελληνικό έργο· ο *Ηλίθιος* του Μανώλη Σκουλούδη, διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι, παρουσιάζεται στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 16.3.1946¹⁵³⁰. Ο Σκουλούδης, όπως έχει ήδη αναφερθεί, έγραψε τον *Ηλίθιο* στα

¹⁵²⁷ «*Η διδασκαλία του κ. Κατσέλη ακολούθησε το “στυλ” που έχει γίνει δεκτό (ως μη ώφειλε) για την τραγωδία: το συρτό τραγουδιστό τόνο, υπογραμμισμένον εδώ από έναν υπερτονισμό ωρισμένων συλλαβών και κροτάλισμα ωρισμένων συμφώνων. Υπάρχει ακόμα η πρόληψη πως το “στυλ” αυτό είναι το μόνο άξιο ν’ αποδώση την ποιητικότητα της τραγωδίας, ενώ ίσα-ίσα της αφαιρεί την αλήθεια και τη γοητεία της με την εξωτερική τεχνική του και τη μονοτονία του*». (Π., ό.π.).

¹⁵²⁸ «*Οι φωτισμοί κουραστικοί με το αδιάκοπο κι αδικαιολόγητο μισσοκόταδο*». (Σάβας, ό.π.). «*Και τα κοστουμια; Χάθηκαν στο μισσοκόταδο, που κυριαρχούσε απ’ την αρχή ως το τέλος του έργου*». (Β., ό.π.). «*Επειδή το έργο παίζεται νύχτα, η σκηνή είχε βυθισθεί σ’ ένα υπερβολικό, αδιαπέραστο, αδιάλειπτο σκοτάδι· το Εθνικό Θέατρο άλλοτε αγαπούσε ιδιαίτερα το σκοτάδι και συχνά είχα εκφράσει γι’ αυτό τη δυσφορία μου· η νέα του διεύθυνση το είχε διαλύσει· ας μην επιστρέψομε σ’ αυτό!*». (Θρύλος, «Το Θέατρο», ό.π., σ. 122).

¹⁵²⁹ Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Έθνος*, 25.1.1946.

¹⁵³⁰ Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Σκηνογραφίες-ενδυμασίες: Γιάννης Τσαρούχης. Σκηνική μουσική: Μανώλης Σκουλούδης. Διανομή: Τζαβαλάς Καρούσος (Παρθένης Σεμιώνιτς Ραγόζιν), Θάνος Κωτσόπουλος / Άγγελος Γιαννούλης (Πρίγκηπας Λέων Νικολάεβιτς Μίσκιν), Χρήστος Ευθυμίου (Λούκιαν Τιμοφέγιεβιτς Λεμπέντιεφ), Χαράλαμπος Πλακούδης, Ιορδάνης Μαρίνος, Λάκης Σκέλλας, Θόδωρος Ανδριακόπουλος, Άλκης Παπάς, Χριστόφορος Χειμάρας (παρέα του Ραγόζιν), Νίκος Παρασκευάς / Ηλίας Δεστούνης (Ιβάν Φιοντόροβιτς Επάντσιν), Άρης Μαλλιαγρός (Γαβριήλ Αρνταλιόνοβιτς Ιβόγλιν), Νίκος Δημητρακόπουλος (Υπηρέτης), Ελένη Χαλκούση (Λισαβέτα Προκόφιεβνα Επάντσιν), Λουίζα Ποδηματά (Αλεξάνδρα Ιβάνοβνα Επάντσιν), Βέρα Δεληγιάννη (Αδελαΐδα Ιβάνοβνα Επάντσιν), Μαρία Αλκαίου / Ελένη Νενεδάκη (Αγλαΐα Ιβάνοβνα Επάντσιν), Μερόπη Ροζάν (Πριγκήπισσα Μπελοκόνσκαγια), Ιωάννης Αυλωνίτης (Ζούκιν), Ηλίας Σταματίου (Νικολάι Αρνταλιόνοβιτς Ιβόγλιν), Τζένη Περίδου (Βάρια Ιβόγλιν), Μιχάλης Καλογιάννης (Φερντιστέγκο), Χριστόφορος Νέζερ (Στρατηγός Αρνταλιόν Αρνταλιόνοβιτς Ιβόγλιν), Αθανασία Μουστάκα (Νίνα Αλεξάντροβνα Ιβόγλιν), Άρης Βλαχόπουλος (Ιβάν Πέτροβιτς Πίτσιν), Αλέκα Κατσέλη (Ναστάσια Φιλίποβνα), Χρήστος Ευθυμίου (Λούκιαν Τιμοφέγιεβιτς Λεμπέντιεφ), Γεώργιος Ταλάνος (Αθανάσιος Ιβάνοβιτς Τότσκι), Νέλλη Μαρσέλλου (Ντάρια Αλεξέγιεβνα), Μαίρη Ταλάνου (Προσκεκλημένη), Άγγελος Γιαννούλης (Προσκεκλημένος), Ελένη Νενεδάκη (Κάτια, καμαριέρα), Φλώρα Παπαδοπούλου (Πάσα, καμαριέρα), Ζήνα Παπαδοπούλου (Μάνα του Ραγόζιν), Αλέκος Δεληγιάννης (Κόμης Ευγένιος Παύλοβιτς Ραντόμτσκι), Ελ. Μπαλάσκα (Παφνούτιεβνα).

χρόνια της Κατοχής και η τότε διοίκηση είχε εγκρίνει και συμπεριλάβει το έργο στο δραματολόγιό της ήδη από το 1943¹⁵³¹. Η διεύθυνση του Θεοτοκά αποφασίζει την ένταξη του *Ηλίθιου* στο ρεπερτόριο της κρατικής σκηνης το καλοκαίρι του 1945¹⁵³², ενώ, αμέσως μετά την έναρξη των παραστάσεων του έργου και στον απόηχο της επιτυχίας της πρεμιέρας, αναγνωρίζει στον Σκουλούδη το δικαίωμα είσπραξης ποσοστών που αναλογούν, όχι σε διασκευή αλλά σε συγγραφή πρωτότυπου έργου¹⁵³³.

Η παράσταση του *Ηλίθιου* θα αποτελέσει μια ξεχωριστή, ευτυχή συγκυρία για το Εθνικό Θέατρο. Ο Κατσέλης αυτή τη φορά δεν θα χρειαστεί να αντιμετωπίσει τις δραματουργικές αδυναμίες έργων, όπως το *Μπλοκ C* και ο *Λυτρωμός* που προηγήθηκαν, αλλά με το κατά γενική ομολογία θαυμάσιο κείμενο του Σκουλούδη και με τη συνδρομή του Γιάννη Τσαρούχη, που συνεργάζεται για πρώτη φορά με την κρατική σκηνή, στα σκηνικά και τα κοστουμια, θα παρουσιάσει μια αξιομνημόνευτη παραγωγή, που θα λάβει θερμούς επαίνους από όλους τους κριτικούς και τις εφημερίδες¹⁵³⁴. Πρέπει να τονιστεί πως αυτή η ομοφωνία στην αποδοχή της παράστασης, που όμοιά της δεν παρατηρήθηκε σε καμία παράσταση της περιόδου Θεοτοκά (αλλά ούτε και της επόμενης, κατά τη διεύθυνση του Ροντήρη), λαμβάνει χώρα στο αποκορύφωμα των πολιτικών συγκρούσεων, δύο μόλις εβδομάδες πριν από τις εκλογές της 31.3.1946 και ενώ καταγράφονται οι γνωστές αήθεις επιθέσεις στον Σικελιανό, τον Καζαντζάκη και στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου.

Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον της παράστασης προκάλεσε η εργασία του Σκουλούδη. Οι περισσότεροι κριτικοί επισήμαναν μεν τις εγγενείς αδυναμίες που χαρακτηρίζουν κάθε διασκευή, θεωρώντας πως κάθε απόπειρα να μεταφερθεί στη σκηνή ένα μυθιστόρημα είναι σε κάποιο βαθμό εκ προοιμίου καταδικασμένη, όμως όλοι ανεξαιρέτως υποδέχτηκαν θερμά την προσπάθεια του Σκουλούδη, που τελικά

¹⁵³¹ Το Διοικητικό Συμβούλιο της κρατικής σκηνης εγκρίνει διάφορα ποσά ως προκαταβολή έναντι ποσοστών στον Σκουλούδη από τα τέλη του 1943 έως το καλοκαίρι του 1944. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/27.12.1943· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 38/31.1.1944· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 57/12.6.1944).

¹⁵³² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 19/3.7.1945.

¹⁵³³ Ο Σκουλούδης ζητά, με βάση το συμβόλαιο που είχε υπογράψει με την κατοχική διεύθυνση, να λάβει 15% επί των εισπράξεων ως συγγραφέας πρωτότυπου έργου (και όχι 10%, που αναλογούσε σε διασκευή, όπως προγραμματίζε η διεύθυνση). Η διοίκηση αποδέχεται το αίτημά του. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 53/19.3.1946).

¹⁵³⁴ Πρέπει να αναφερθεί πως η μόνη εφημερίδα που στάθηκε αρνητικά απέναντι στην παράσταση είναι η *Εστία*. Η κριτική της όμως ουσιαστικά εξαντλείται στο επιχειρήμα πως το Εθνικό Θέατρο «ανεβίβασεν ένα νοσηρόν μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκη». (Χ[ρήστος] Ε. Α[γγελομάτης], «Ο Ηλίθιος», *Εστία*, 18.3.1946).

«πέτυχε έναν άθλο» και πρόσφερε «μια νέα δημιουργία»¹⁵³⁵. επισημάνθηκε μάλιστα πως η εργασία του στο μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι είναι ανώτερη ανάλογων προσπαθειών στο εξωτερικό, όπως του Gaston Baty και του Jacques Coreau¹⁵³⁶, και πως το έργο θα μπορούσε να σταδιοδρομήσει στις διεθνείς σκηνές¹⁵³⁷.

¹⁵³⁵ «Ο “Ηλίθιος” που ανέβασε προχθές το “Εθνικό Θέατρο” δεν είχε μια τυπική διασκευή, μια μηχανική μετάπλαση του επικού είδους σε δραματικό. Είναι μια νέα δημιουργία, μια νέα ποιητική κνοφορία που γύρεψε από την ίδια τη νέα φύση της, δηλαδή από ανάγκη οργανική, τη νέα πλαστική ολοκλήρωσή της σε δραματική μορφή». (Λέων Κουκούλας, «Ο Ηλίθιος. Εθνικό Θέατρο», *Μάχη*, 19.3.1946). «Όταν άρχισε να ξετυλίγεται η παράσταση αισθάνθηκα αμέσως ότι παρακολουθούσα κάτι το εντελώς εξαιρετικό, ένα κατόρθωμα. Ο κ. Μαν. Σκουλούδης επέτυχε και να παρουσιάσει θεατρικά τη διασκευή του, να της εμφυσήσει θεατρική δραματικότητα, και να διατηρήσει όλη την ατμόσφαιρα του πρωτότυπου, όλο το κράμα της αγγελικότητας και της σατανικότητας που ανακάλυψε ο Ντοστογιέβσκυ στα απύθμενα βάθη της ανθρώπινης ψυχής και το οποίο εναπόθεσε στα πρόσωπά του που μας πλημμυρίζουνε με θάμπος και δέος». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ο Ηλίθιος. Στο Βασιλικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 19.3.1946). «Κι αν απ’ το δράμα του κ. Σκουλούδη δεν έχεις ολοκληρωμένη τη συγκλονιστική αίσθηση που προκαλεί το μυθιστόρημα (ποιος θα το μπορούσε αυτό;) έχεις όμως την εντύπωση ενός άρτιου θεατρικού έργου που δε σ’ αφήνει να υποπτευθείς πως είναι μετασκευή, σε πείθει σχεδόν πως η πρώτη σύλληψη έγινε κατευθείαν για τη σκηνή». (Μ[άριος] Πλ[ωρίτης], «Ο Ηλίθιος του Μ. Σκουλούδη. Στο Εθνικό», *Ελευθερία*, 7.4.1946). «Κατόρθωσε σε πολλά σημεία να σπάσει τις αλυσίδες του και να φτάσει σε αληθινή αναδημιουργία. Κατόρθωσε να μεταφέρει στην ελληνική σκηνή ακέραιο το πνεύμα της ρωσικής ζωής του περασμένου αιώνα, έπλασε με τη μεγαλύτερη επιτυχία τους γνήσια ρωσικούς τύπους [...]. Υπερνίκησε τις αφάνταστες δυσκολίες που παρουσιάζει η αρχιτεκτονική μορφή του μυθιστορήματος για τη διασκευή ενός θεατρικού έργου και έδωσε με εξαιρετική δραματουργική μαεστρία το έργο του, δίνοντας σ’ αυτό μια δική του αρχιτεκτονική και ενότητα». (Αλεξάνδρα Αλαφούζου, «Εθνικό Θέατρο: Ηλίθιος, διασκευή του Μανώλη Σκουλούδη από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκυ», *Ελεύθερα Γράμματα* 41 [19.4.1946], σ. 117). «Η θεατρική επεξεργασία του “Ηλίθιου” φτάνει στα όρια της αναδημιουργίας, πάει να γίνει δημιουργική σκηνική μετουσίωση». (Γ[εώργιος] Βαλέτας, «Ο Ηλίθιος. Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 26.3.1946). «Δεν μιμήθηκε· δεν δούλεψε εργαστηριακά· αφομοίωσε τον “Ηλίθιο” και τον πρόβαλε πάλι από μέσα του». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα όχι αδιάφορο έργο», *Νέα Εστία* 450 [1.4.1946], σ. 438). «Η τελειότερη διασκευή μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκυ που θυμούμαι να έχω διαβάσει». (Βάσος Α. Βασιλείου, «Το θέατρο χωρίς προσωπείο», *Φιλολογικά Χρονικά* 41 [Μάιος 1946], σ. 141). «Ανέλαβε να πραγματοποιήσει έναν άθλο και επέτυχε». (Αγγελος Τερζάκης, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β’, τχ. 3 [Μάιος 1946], σ. 95).

¹⁵³⁶ «Ο κ. Σκουλούδης ξεπέρασε θριαμβευτικά όλους όσους πριν απ’ αυτόν είχαν καταπιασθεί με τον ίδιο άθλο και που δεν ήταν κι άσημοι: ο Μπατί, ο Κοπό, νομίζω, είχαν δοκιμάσει να μεταφέρουν στο θέατρο το “Έγκλημα και Τιμωρία” και τους “Αδελφούς Καραμαζώφ”· είχαν λυγίσει, κι άθελά τους είχαν περιορισθεί να προσκολληθούν στην κεντρική υπόθεση που την είχαν ζεράνει». (Θρύλος, «Ο Ηλίθιος. Στο Βασιλικό Θέατρο», *ό.π.*). «Κατά τη γνώμη μας ξεπέρασε τις παρόμοιες διασκευές άλλων έργων του Δοστογιέφσκυ, που έγιναν από ξένους κι έχουν παιχτεί παλιότερα και στα δικά μας θέατρα». (Μάρκος Αυγέρης, «Ο Ηλίθιος του Δοστογιέφσκυ. Θεατρική διασκευή του Μ. Σκουλούδη», *Ριζοσπάστης*, 24.3.1946). «Ο κ. Σκουλούδης έκανε τόσο καλή δουλειά –ασύγκριτα καλλίτερη από την γαλλική διασκευή του ίδιου έργου, που είχα διαβάσει ανάλυση και κριτική της πριν από λίγα χρόνια». (Ι[ωάννης] Στογιάννης, «Δύο έργα στο Εθνικό Θέατρο», *Η Βραδυνή*, 30.3.1946). «Από όσες θεατρικές διασκευές έργων του Ντοστογιέφσκι έχω υπ’ όψει μου, ο “Ηλίθιος” είναι η καλλίτερη». (Τερζάκης, *ό.π.*, σ. 95). Για τις σκηνικές διασκευές των μυθιστορημάτων του Ντοστογιέφσκι που παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα, βλ. συνοπτικά: Κωνσταντίνος Κυριακός, *Ρωσικό θέατρο και ελληνική σκηνή. Η πρόσληψη της ρωσικής, σοβιετικής και μετασοβιετικής δραματουργίας. Τόμος πρώτος: οι παραστάσεις*, Αιγόκερως, Αθήνα 2012, σσ. 83-93.

¹⁵³⁷ «Η διασκευή του κ. Σκουλούδη θα μπορούσε, με μια μικρή επεξεργασία μερικών σκηνών, να σταθεί στα καλύτερα θέατρα του εξωτερικού». (Αλαφούζου, *ό.π.*, σ. 117). «Ο “Ηλίθιος” μπορεί βάσιμα να ελπίζει σε μια λαμπρή σταδιοδρομία και στα ξένα θέατρα». (Θρύλος, «Ο Ηλίθιος. Στο Βασιλικό Θέατρο», *ό.π.*).



Σκουλούδη, *Ο ηλίθιος*, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, 1946 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Ικανοποιητική υπήρξε σε γενικές γραμμές η απόδοση των ηθοποιών του θιάσου. Το βάρος έπεσε αυτονόητα στον Θάνο Κωτσόπουλο που ερμήνευσε τον πρίγκιπα Μίσκιν, στον Τζαβαλά Καρούσο που απέδωσε τον Ραγόζιν και στην Αλέκα Κατσέλη που ανέλαβε τον ρόλο της Ναστάσια Φιλίπποβνα· για τον Κωτσόπουλο οι κριτικές ήταν θερμές¹⁵³⁸, για τον Καρούσο θετικές¹⁵³⁹, για την ερμηνεία της Κατσέλη, ωστόσο, διατυπώθηκαν πολλές ενστάσεις¹⁵⁴⁰. Εξαιρετικές εντυπώσεις άφησαν τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γιάννη Τσαρούχη στην πρώτη του συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο¹⁵⁴¹. η διοίκηση της κρατικής σκηνής μάλιστα θα του χορηγήσει

¹⁵³⁸ «Εναρμόνισε άριστα την πλαστικότητα με την εξιδανίκευση». (Θρύλος, «Ο Ηλίθιος. Στο Βασιλικό Θέατρο», ό.π.). «Εξαιρετική επιτυχία είχε ο κ. Κωτσόπουλος στο ρόλο του Μίσκιν. Βρήκε τους πιο θερμούς, τρυφερούς κι απλοϊκούς τόνους για να προικήσει τον αγαθό πρίγκιπα, κι αν η μιμική κι ο λόγος του δεν άφηναν προς το τέλος μια αλαφριά αίσθηση μονοτονίας [...], ο Μίσκιν του θα ήταν σωστός θρίαμβος». (Πλ[ωρίτης], ό.π.). «Άτλας πραγματικός της ατέλειωτης παραστάσεως». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Ο Ηλίθιος του Ντοστογιέφσκυ. Διασκευή Μ. Σκουλούδη», *Έθνος*, 18.3.1946).

¹⁵³⁹ «Ο Καρούσος έδωσε με το θερμό πληθωρισμό του έναν γνήσιο κι αυθεντικό Ραγόζιν». (Κουκούλας, ό.π.). «Παρουσιάστηκε με περισσότερη αυτοκυριαρχία κι ήταν καλύτερος από κάθε άλλη φορά». (Πλ[ωρίτης], ό.π.).

¹⁵⁴⁰ «Η Ναστάσια Φιλίπποβνα δεν είναι μια “ξετίπωτη”, όπως μας την παρουσιάζει η κ. Κατσέλη –είναι ο βαθύς πόνος, η θύελλα, ο σαρκασμός, η κινούμενη φλόγα, που μαγεύει, πυρπολεί και καταστρέφει τα πάντα στο πέρασμά της». (Αλαφούζου, ό.π., σ. 117). «Σπάνια είδα ηθοποιόν να παίξει τόσο ασυνάρτητα όσο η κ. Αλέκα Κατσέλη, που ενεφάνισε την Ναστάσια Φιλίπποβνα ως θαμόνα “ντεκέ”». (Ο[ικονομίδης], ό.π.). «Ο ρόλος αυτός ήταν ανώτερος από τις καλλιτεχνικές δυνάμεις της. [...] Η κ. Αλέκα Κατσέλη δεν “έπειθε”, δεν έδινε την εντύπωση ότι ήταν γυναίκα που έρχεται από τρικυμισμένους θολούς ωκεανούς». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Ο Ηλίθιος του Ντοστογιέφσκυ», *Το Βήμα*, 19.3.1946).

¹⁵⁴¹ «Μα, ό,τι αξίζει να σημειωθεί σαν αληθινή αποκάλυψη είναι η σκηνογραφική εργασία του Γιάννη Τσαρούχη, που με τον αποπνευματωμένο και συνθετικώτατο ρεαλισμό της δε δημιούργησε απλώς την

πρόσθετη αμοιβή «λόγω της εξαιρετικής επιτυχίας των σκηνογραφικών και ενδυμασιολογικών υπηρεσιών του»¹⁵⁴².

Επαινετικές ήταν οι αναφορές στην εργασία του Κατσέλη, σε μια παράσταση που χαρακτηρίστηκε «τίτλος» για τον ίδιο¹⁵⁴³. σκηνοθέτησε το έργο με «πολλήν επιμέλεια»¹⁵⁴⁴, εμφάνισε «ένα σύνολο πειθαρχημένο και ομοιογενές»¹⁵⁴⁵ και «απέδωσε τη ρωσική ατμόσφαιρα» με επιτυχία¹⁵⁴⁶. Η παράσταση, που «κράτησε τους θεατές επί τρεις ώρες και πλέον καθηλωμένους εις τας θέσεις των»¹⁵⁴⁷, θεωρήθηκε από πολλούς μία από τις καλύτερες του Εθνικού Θεάτρου, αν όχι των τελευταίων ετών, τουλάχιστον της περιόδου 1945-1946¹⁵⁴⁸. Είναι ενδεικτικό ακόμα το γεγονός πως άνθρωποι που μετείχαν παλαιότερα στη διοίκηση της κρατικής σκηνής έσπευσαν να οικειοποιηθούν την επιτυχία του αποτελέσματος¹⁵⁴⁹, ενώ ακόμα και η εφημερίδα *Η Καθημερινή*, που τόσο αρνητικά είχε σταθεί απέναντι σε όλες τις επιλογές της διεύθυνσης Θεοτοκά, θα υποχρεωθεί να αποδώσει τα εύσημα¹⁵⁵⁰. Σύμφωνα πάντως

ιστορική ατμόσφαιρα, μα πολύ περισσότερο έδωσε σχήμα και υλικό περίγραμμα στο ψυχικό κλίμα του έργου». (Κουκούλας, ό.π.). «Οι σκηνογραφίες του κ. Γιάννη Τσαρούχη αξίζουν όλους τους επαίνους». (Στογιάννης, ό.π.). «Τα σκηνικά και τα κοστούμια του κ. Ι. Τσαρούχη πλαισίωσαν το έργο δίνοντάς του τον τόνο και την ατμόσφαιρα χωρίς εξωτερικούς “ρωσισμούς”». (Πλ[ωρίτης], ό.π.). «Η σκηνογραφική συμβολή του κ. Τσαρούχη νομίζω πως είναι ένα γεγονός που πρέπει να χαιρετιστεί. Θα μου μείνει αλησμόνητη η ατμόσφαιρα του δωματίου του Ραγόζιν πρώτα, και του σπιτιού του Γάνια αργότερα». (Τερζάκης, ό.π., σ. 95).

¹⁵⁴² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 53/19.3.1946.

¹⁵⁴³ Στογιάννης, ό.π.

¹⁵⁴⁴ Αλαφούζου, ό.π., σ. 117.

¹⁵⁴⁵ Πλ[ωρίτης], ό.π.

¹⁵⁴⁶ Ο[ικονομίδης], ό.π.

¹⁵⁴⁷ Γ[εώργιος] Νάζος, «Ο Ηλίθιος του Ντοστογιέφσκυ. (Διασκευή Μαν. Σκουλούδη). Εις το “Εθνικόν”», *Ασύρματος*, 19.3.1946.

¹⁵⁴⁸ «Το “Εθνικό” έδωσε μια απ’ τις καλύτερες παραστάσεις του με τον “Ηλίθιο”» (Πλ[ωρίτης], ό.π.). «Γενικά όλη η παράσταση ήταν μια από τις πιο άρτιες που έδωσε το “Εθνικό Θέατρο” στη νέα του περίοδο». (Θρύλος, «Ένα όχι αδιάφορο έργο», ό.π., σ. 438). «Η παράσταση του “Ηλίθιου” στο “Εθνικό Θέατρο” είχε χωρίς αμφιβολία ένα από τα σημαντικά επιτεύγματα της ίσαμε τα σήμερα καλλιτεχνικής του προσπάθειας». (Κουκούλας, ό.π.). «Είχε χωρίς αμφιβολία μια από τις καλύτερες παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου τον τελευταίο καιρό». (Στογιάννης, ό.π.).

¹⁵⁴⁹ Ο Ροδάς, μέλος της Κριτικής Καλλιτεχνικής Επιτροπής του ιδρύματος στην Κατοχή, που συμμετείχε αρχικά και στην Καλλιτεχνική Επιτροπή κατά τη διεύθυνση του Θεοτοκά, αλλά ύστερα από έντονες διαφωνίες αποχώρησε, σημειώνει στο κριτικό του σημείωμα: «Πρέπει να σημειωθεί αμέσως ότι ο κ. Μανώλης Σκουλούδης είχε διαβάσει την διασκευή του “Ηλίθιου” του Ντοστογιέφσκυ στην προηγούμενη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου και στην καλλιτεχνική επιτροπή του και είχε εγκριθεί για να παρασταθεί προτού διορισθεί από τον κ. Αμαντο ο κ. Γ. Θεοτοκάς. Αυτά για την ιστορία προσώπων και πραγμάτων». (Ροδάς, ό.π.).

¹⁵⁵⁰ «Πληθώρα ύλης επειγούσης, ζητήματα άλλα της καθημερινής επικαιρότητας, δεν επέτρεψαν εις τον θεατρικόν κριτικόν της “Καθημερινής” να δημοσιεύσει τας εντυπώσεις του από την τελευταίαν παράστασιν του “Εθνικού” η οποία ήτο πράγματι μία καλή, η καλύτερα –ή μάλλον η μόνη καλή– από

με την κριτικογραφία, δεν υπήρξε άλλη παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940, που γνώρισε ανάλογη αποδοχή με την παράσταση του *Ηλίθιου*. Πρέπει ακόμα να σημειωθεί πως η σκηνοθεσία αυτή στάθηκε η τελευταία του Πέλου Κατσέλη στην κρατική σκηνή· ο σκηνοθέτης δεν θα εργαστεί ποτέ ξανά στο Εθνικό Θέατρο.

όσας έδωσε μέχρι σήμερα το κρατικόν θέατρο». (Ανων., «Μία παράστασις», *Η Καθημερινή*, 24.3.1946).

4. Η ΜΟΝΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΕΝΟΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ (1946-1950)

*Υπάρχει δυστυχώς και μια άλλη όψις της λεγόμενης «κοινής γνώμης»,
της οποίας είδα και σήμερα ακόμη τα θλιβερά δείγματα
εις τους τίτλους ωρισμένων εφημερίδων
που πληροφορούν λ.χ. ότι το Εθνικό Θέατρο «αποδίδεται εις την Ελλάδα».
Κανείς δεν έχει το δικαίωμα να μονοπωλή τον Ελληνισμό
και μάλιστα, όπως συμβαίνει εις ορισμένας περιπτώσεις της ρυπαράς αυτής πολεμικής,
όταν οι μονοπωλούντες είναι άνθρωποι μειωμένοι απέναντι του Έθνους.
Γιώργος Σεφέρης¹⁵⁵¹*

4.1. Ο Εμφύλιος Πόλεμος

Ο Εμφύλιος Πόλεμος που διήρκησε από το 1946 έως τον Σεπτέμβριο του 1949 αποτελεί ασφαλώς τη σκοτεινότερη περίοδο της ελληνικής ιστορίας του 20ού αιώνα: ταυτόχρονα, επιμηκύνει την περίοδο πολιτικής και κοινωνικής ανωμαλίας για την Ελλάδα, που έχει ξεκινήσει ήδη από το 1936 με τη μεταξική δικτατορία, ενώ σε διεθνές επίπεδο συνιστά την πρώτη πράξη του μεταπολεμικού Ψυχρού Πολέμου.

Η μη εφαρμογή της Συμφωνίας της Βάρκιζας και η λεγόμενη «περίοδος της λευκής τρομοκρατίας», που ακολούθησε, είχαν διαμορφώσει από τις αρχές του 1945 ένα κλίμα που οξυνόταν ολοένα και περισσότερο πλησιάζοντας στις πρώτες μετά την Απελευθέρωση εκλογές. Η επίθεση από ομάδα ανταρτών σε Σταθμό Χωροφυλακής στο Λιτόχωρο Πιερίας στις 30.3.1946, παραμονή των βουλευτικών εκλογών, σηματοδοτεί, σύμφωνα με τους περισσότερους ιστορικούς, την έναρξη της εμφύλιας σύρραξης. Οι εκλογές της επόμενης ημέρας, στις οποίες δεν θα συμμετάσχει το

¹⁵⁵¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 59/30.4.1946.

Κ.Κ.Ε., θα φέρουν το Λαϊκό Κόμμα στην εξουσία και θα οδηγήσουν στον σχηματισμό της Κυβέρνησης Κωνσταντίνου Τσαλδάρη. Τον Ιούνιο αποφασίζεται η θέσπιση του Γ΄ Ψηφίσματος «περί εκτάκτων μέτρων αφορώντων την δημοσίαν τάξιν και ασφάλειαν»¹⁵⁵². Την 1.9.1946 διενεργείται δημοψήφισμα για το πολιτειακό ζήτημα· το Κ.Κ.Ε. αποφασίζει και πάλι να υποστηρίξει την αποχή και στα τέλη του ίδιου μήνα επιστρέφει στην Ελλάδα ο βασιλιάς Γεώργιος.

Στα τέλη Σεπτεμβρίου καταγράφονται οι πρώτες συγκρούσεις. Τον Οκτώβριο του 1946 ιδρύεται το Γενικό Αρχηγείο του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας και τον Φεβρουάριο του 1947 αποφασίζεται από την κυβέρνηση η λειτουργία του στρατοπέδου της Μακρονήσου. Τον Μάρτιο του ίδιου έτους οι Η.Π.Α. ανακοινώνουν το Δόγμα Τρούμαν, σύμφωνα με το οποίο παρέχεται στην Ελλάδα και την Τουρκία οικονομική βοήθεια, για να αντιμετωπιστούν οι κομμουνιστικές δυνάμεις· ταυτόχρονα, σηματοδοτείται η αποχώρηση των Άγγλων από την ελληνική υπόθεση. Τον Δεκέμβριο του 1947 σχηματίζεται από το Κ.Κ.Ε. η Προσωρινή Δημοκρατική Κυβέρνηση· αμέσως το Κ.Κ.Ε. τίθεται εκτός νόμου και αρχίζουν απολύσεις των δημοσίων υπαλλήλων που πρόσκεινται στην Αριστερά. Τον Απρίλιο του 1948 εξαγγέλλεται από τον Αμερικανό Πρόεδρο Harry Truman το Σχέδιο Μάρσαλ που προέβλεπε σημαντική οικονομική βοήθεια στην ελληνική κυβέρνηση. Οι σφοδρές μάχες μεταξύ του Εθνικού και του Δημοκρατικού Στρατού θα μεταφερθούν και θα κορυφωθούν στα βουνά της Δυτικής Μακεδονίας· στα τέλη Αυγούστου 1949 η εμφύλια σύρραξη θα λήξει με την ήττα του Δημοκρατικού Στρατού.

Με την οικονομία κατεστραμμένη από τον πόλεμο και την ξένη κατοχή, τη διαίρεση και τον διαχωρισμό των Ελλήνων πολιτών με βάση την ιδεολογία τους ή τη συμμετοχή τους στην Αντίσταση, με τις εκτοπίσεις σε τόπους εξορίας, τα έκτακτα στρατοδικεία και τις θανατικές ποινές, την απαγόρευση κυκλοφορίας αριστερών εφημερίδων και τη λογοκρισία, το «παιδομάζωμα» του Δημοκρατικού Στρατού και τις «παιδουπόλεις» τις βασιλίσσας Φρειδερίκης, η περίοδος του αδελφοκτόνου πολέμου θα αποτελέσει την πιο μελανή σελίδα της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας· παράλληλα, η εμφύλια διαμάχη θα επιδράσει ανασχετικά στις προσπάθειες για τη

¹⁵⁵² Σύμφωνα με τον Νίκο Αλιβιζάτο, το Γ΄ Ψήφισμα και ο μεταγενέστερος Νόμος 509/1947 ξεχώρισαν στην νομοθεσία εκείνης της περιόδου, «όχι μόνο εξαιτίας της σημασίας των ουσιαστικών τους διατάξεων και της αυστηρότητας των ποινών που απειλούσαν, αλλά και εξαιτίας της θέσης την οποία κατείχαν στην πορεία της οικοδόμησης του λεγόμενου νομοθετικού οπλοστασίου “εκτάκτου ανάγκης”». (Νίκος Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση [1922-1974]. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, πρόλογος Αριστόβουλος Μάνεσης, πρόλογος της γαλλικής έκδοσης Georges Vedel, μετάφραση Βενετία Σταυροπούλου, Θεμέλιο, Αθήνα ³1995, σ. 495).

μεταπολεμική ανασυγκρότηση της χώρας και οι συνέπειές της θα αφήσουν βαρύ αποτύπωμα στις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις των επόμενων δεκαετιών. Οι απώλειες δε σε ανθρώπινες ζωές καθ' όλη τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου αποτιμώνται ως οι μεγαλύτερες σε εμπόλεμη περίοδο από το 1830 έως σήμερα, «αιματοχυσία συγκρίσιμη μόνο με τη μικρασιατική περιπέτεια»¹⁵⁵³.

¹⁵⁵³ Γιώργος Μαργαρίτης, *Ιστορία του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου 1946-1949*, τόμος 1, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002, σ. 51.

4.2. Το ελληνικό θέατρο στη σκοτεινή περίοδο του εμφύλιου σπαραγμού

Η πολιτική και κοινωνική ανωμαλία της περιόδου του Εμφυλίου Πολέμου θα ρίξει βαριά της σκιά της και στη θεατρική δραστηριότητα, ανακόπτοντας τον ενθουσιασμό των μηνών μετά την Απελευθέρωση και τις ανανεωτικές προσπάθειες που είχαν εμφανιστεί, σταδιακά στο Εθνικό Θέατρο με τις πρωτοβουλίες εκσυγχρονισμού της θεατρικής πρακτικής κατά τη διεύθυνση του Θεοτοκά και σποραδικά στο Ελεύθερο Θέατρο, ιδίως με την αξιοσημείωτη δραστηριότητα των «Ενωμένων Καλλιτεχνών», αφού το Θέατρο Τέχνης είχε διακόψει τη λειτουργία του.

Μετά την ανάληψη της εξουσίας από το Λαϊκό Κόμμα τον Απρίλιο του 1946 οι διώξεις, οι αποκλεισμοί και οι εκτοπίσεις ενός μεγάλου μέρους του ελληνικού πληθυσμού ασφαλώς περιλαμβάνουν και καλλιτέχνες του θεάτρου¹⁵⁵⁴, οι κατασταλτικοί μηχανισμοί βρίσκονται σε πλήρη λειτουργία, ενώ οι επιθέσεις ακροδεξιών ομάδων σε θέατρα συνεχίζονται¹⁵⁵⁵.

¹⁵⁵⁴ Ο Αιμίλιος Βεάκης περιγράφει στο ημερολόγιό του τη στάση του απέναντι στην Επιτροπή Εξυγιάνσεως του Υπουργείου Παιδείας τον Οκτώβριο του 1948: «Μου αρνήθηκαν το δικαίωμα, έπειτα από την κινδυνώδη τετραετή υπηρεσία μου στις Ελληνικές Κοινότητες της Μακεδονίας στην εποχή των Μακεδονικών αγώνων κατά των Βουλγάρων, έπειτα από τους πολέμους του '12-'13 όπου υπηρέτησα εις την ζώνην των πρόσω απ' αρχής μέχρι τέλους, έπειτα από την Καλλιτεχνική σταδιοδρομία μου στο εσωτερικό και στο εξωτερικό που εδόξασα την Ελληνική Τέχνη, μου αρνήθηκαν το δικαίωμα να λέγομαι Έλλην και αναγνωρίζουν αυτό το δικαίωμα μόνο στους προδότες της ιδεολογίας των που από φόβο για το τομάρι τους έσπευσαν, μόλις βρέθηκαν σε κίνδυνο, να υμνήσουν το Φασισμό και τη Βία, και μου ζήτησαν να κάμω κι εγώ παρόμοια δήλωση. [...] Έφυγα χωρίς να δηλώσω. [...] Ο Μαντουδής πρότεινε να μην κάνω αυτή την κοινή δήλωση των αποκηρύξεων που κάθε μέρα δημοσιεύονται στις εφημερίδες, αλλά μια επιστολή στον Υπουργό Παιδείας Βουρδουμπά, αξιοπρεπή, που να δηλώνω ότι τίθεμαι εις τας διαταγάς της Πατρίδος. Είπα πως είμαι ανίκανος να συνθέσω κάτι παρόμοιο και ανέθεσα στους ίδιους να κάμουν αυτή την επιστολή και να την εγκρίνουν πριν την υπογράψω. Σκέφθηκα: η κόρη μου μόλις γύρισε από την εξορία. Ο γιος μου είναι στρατιώτης. Η εγγονούλα μου μόλις μπήκε στο Γυμνάσιο. Κανείς δεν διαθέτει πόρους ζωής. Ο μισθός του Ωδείου θα σταματήσει. Η σύνταξή μου επίσης, ύστερα από το Νόμο που κόβει την οθενδήποτε σύνταξη παντός δικομένου. Η ηλικία μου και η κλονισμένη υγεία μου δεν θ' άντεχαν στην κακουχία της εξορίας. Υπέγραψα». (Αιμίλιος Βεάκης, «Ανέκδοτες σελίδες από το ημερολόγιό του», *Θέατρο 1* [Δεκέμβριος 1961], σ. 16).

¹⁵⁵⁵ Στόχος υπήρξε και πάλι μια παράσταση του θιάσου των «Ενωμένων Καλλιτεχνών»: «Η καταπληχτική “εθνικόφρων” παράταξη φανέρωσε, για μια ακόμα φορά, ολόκληρο το μίσος της προς το πνεύμα και τις τέχνες. Αφού διέλυσε το Εθνικό Θέατρο, γυρεύει τώρα, με τη μέθοδο της τρομοκρατίας, να κλείσει τους Ενωμένους Καλλιτέχνες. Η βάρβαρη επίθεση της περασμένης Κυριακής μ' αθρόους πυροβολισμούς την ώρα που παιζόταν ένα έργο αληθινής τέχνης, “Το ζύπνημα” του νέου συγγραφέα Κ. Κοτζιά, είχε γι' αποτέλεσμα τον τραυματισμό δεκάδων θεατών κι αρκετών από το προσωπικό του θεάτρου. Οι “εισβολείς” επεζέτειναν την καταστροφική μανία τους και στ' άψυχα, σπάζοντας καρέκλες και σκηνικά. Τι τους ενόχλησε το ωραίο αυτό έργο, που τιμά τη θεατρική μας παραγωγή; Το περιεχόμενό του, βέβαια. Ποιο είναι; Από τους κύριους ήρωές του είναι ένας απόστρατος λοχαγός, που πήρε το αριστείο της ανδρείας στον πόλεμο του '12 και που έχασε το πόδι του στο '13 πολεμώντας τους Βουλγάρους. Ένας άλλος, κάποιος γέρος υπάλληλος, που δεν ανακατεύτηκε ποτέ του σε τίποτα, όταν φτάνει η κρίσιμη ώρα δείχνεται αληθινός ήρωας· προτιμά ν' αντιμετωπίσει το εχτελεστικό απόσπασμα, παρά να προδώσει έναν άλλο Έλληνα. Αυτά τους ενόχλησαν. Δεν αρέσουν στους “υπερπατριώτες” οι τέτοιοι πατριωτισμοί. Μα κάποιοι άλλοι, πιο άκοποι... Κι έτσι καταντήσαμε εμείς το μόνο κράτος στον

Η επαναφορά της λογοκρισίας καθ' όλη τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου θα προκαλέσει ένα ακόμα καίριο πλήγμα στη θεατρική ζωή. Ήδη από τα τέλη Ιουλίου του 1946 ο Υπουργός Τύπου και Πληροφοριών, Νικόλαος Μπαλτατζής-Μαυροκορδάτος, καταθέτει στη Βουλή σχέδιο νόμου «περί ελέγχου θεαμάτων»¹⁵⁵⁶, προφασιζόμενος πως μόνη πρόθεση της κυβέρνησης είναι να αποφευχθούν τα κρούσματα σάτιρας ξένων ηγετών¹⁵⁵⁷. Οι αντιδράσεις θα είναι έντονες από τον καλλιτεχνικό χώρο· θα σταλούν έγγραφες διαμαρτυρίες στον Πρωθυπουργό, με την υπογραφή δεκάδων σκηνοθετών, ηθοποιών και μουσικών¹⁵⁵⁸, ενώ θα δημοσιεύσουν άρθρα, εκφράζοντας την ανησυχία τους και καταδικάζοντας απερίφραστα οποιαδήποτε απόπειρα ελέγχου της πνευματικής ζωής, άνθρωποι από όλο το πολιτικό φάσμα¹⁵⁵⁹. Στις αρχές του 1948, όταν εντείνονται ακόμα περισσότερο οι περιορισμοί ύστερα από τη συγκρότηση της Προσωρινής Δημοκρατικής Κυβέρνησης, θα δημοσιευθεί η υπουργική απόφαση «Περί συστάσεως Επιτροπής Ελέγχου θεατρικών εν γένει έργων»· η απόφαση επαναφέρει σε ισχύ τον Αναγκαστικό Νόμο 446/1937 της μεταξικής δικτατορίας και συγκροτεί την επιτροπή ελέγχου, στην οποία συμμετέχει, μεταξύ άλλων, ο Κυβερνητικός Επίτροπος του Εθνικού Θεάτρου, Μιχαήλ Μαντούδης, ως Διευθυντής Γραμμάτων και Θεάτρων του Υπουργείου Παιδείας¹⁵⁶⁰. η Εταιρία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων θα διαμαρτυρηθεί, θεωρώντας απαράδεκτη την προληπτική λογοκρισία «εις κράτη κυβερνώμενα με θεσμούς κοινοβουλευτικούς»¹⁵⁶¹. Τον Μάιο του 1949 ο προληπτικός έλεγχος θα ανακοινωθεί εκ νέου από την κυβέρνηση, φέρνοντας ανησυχία ιδίως στους καλλιτέχνες του μουσικού θεάτρου¹⁵⁶².

*κόσμο, που θεωρείται έγκλημα ο αληθινός πατριωτισμός». (Ανων., «Θέατρο και “Λαοπρόβλητοι”», *Ελεύθερα Γράμματα* 47 [15.7.1946], σ. 216).*

¹⁵⁵⁶ Ανων., «Επιβάλλεται προληπτική λογοκρισία εις τα θεατρικά και κινηματογραφικά έργα», *Ελευθερία*, 30.7.1946.

¹⁵⁵⁷ Ανων., «Ο Υφυπουργός Τύπου απαντά εις τας επικρίσεις της “Ελευθερίας”. Η λογοκρισία επί των θεαμάτων», *Ελευθερία*, 1.8.1946.

¹⁵⁵⁸ Ανων., «Διαμαρτυρία του θεατρικού κόσμου κατά της φασιστικής λογοκρισίας», *Ριζοσπάστης*, 8.8.1946.

¹⁵⁵⁹ Βλ. ενδεικτικά: Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Περί προληπτικού ελέγχου», *Νέα Εστία* 459 (15.8.1946), σ. 882· Δημήτρης Φωτιάδης, «Λογοκρισία», *Ελεύθερα Γράμματα* 49 (15.8.1946), σσ. 1-2.

¹⁵⁶⁰ Υπουργική Απόφαση 21836ΣΤ «Περί συστάσεως Επιτροπής Ελέγχου θεατρικών εν γένει έργων». (ΦΕΚ 16/31.1.1948).

¹⁵⁶¹ Ανων., «Διαμαρτυρία της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων», *Τα Νέα*, 16.2.1948.

¹⁵⁶² Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 28.5.1949.

Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων στον χώρο του Ελεύθερου Θεάτρου θα σημειωθούν αρκετές ενδιαφέρουσες διεργασίες. Ο θίασος των «Ενωμένων Καλλιτεχνών» θα διακόψει τη λειτουργία του τον Σεπτέμβριο του 1946· το Θέατρο Τέχνης θα επαναλειτουργήσει έως το καλοκαίρι του 1950, παρουσιάζοντας μια σειρά σημαντικών παραστάσεων με τα έργα του Τενεσί Ουίλιαμς, *Γυάλινος κόσμος* και *Λεωφορείο ο πόθος* (Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*), του Άρθουρ Μίλερ, *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* (Arthur Miller, *All My Sons*), του Λόρκα, *Ματωμένος γάμος* (Federico García Lorca, *Bodas de sangre*) κ.ά.· το 1947 θα ιδρυθεί με πρωτοβουλία του Τζαβαλά Καρούσου και της Μιράντας Μυράτ, ένας βραχύβιος θίασος με την επωνυμία «Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου» και θα παρουσιάσει έργα από τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, όπως το *Παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας* του Θεοτοκά, τα *Άγρια χρόνια* του Σιδέρη, την *Απαγωγή της Σμαράγδως* του Κουνελάκη κ.ά.¹⁵⁶³. από την ίδια χρονιά θα δράσει ο θίασος «Το Θέατρό μας» που ιδρύει ο Αδαμάντιος Λεμός στην Καλλιθέα, ενισχύοντας τη θεατρική αποκέντρωση· το 1949 θα λειτουργήσει, με τη σύμπραξη του Αιμίλιου Βεάκη, το «Ρεαλιστικό Θέατρο», παρουσιάζοντας, μεταξύ άλλων, το *Νυφιάτικο τραγούδι* του Νότη Περγιάλη. Παράλληλα, στους θιάσους της Επιθεώρησης, που ταλανίζεται από τον έλεγχο της λογοκρισίας, σημειώνεται η «ανάδυση μιας νέας γενιάς πρωταγωνιστών», όπως ο Μίμης Φωτόπουλος, ο Ντίνος Ηλιόπουλος, η Σπεράντζα Βρανά κ.ά.¹⁵⁶⁴. Πρέπει, τέλος, να σημειωθεί η θεατρική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε σε τόπους εξορίας, όπως η Μακρόνησος και ο Άη Στράτης, όπου είχαν εκτοπιστεί και ηθοποιοί με γόνιμη ήδη σταδιοδρομία στο θέατρο, όπως ο Τζαβαλάς Καρούσος και ο Μάνος Κατράκης.

¹⁵⁶³ Βλ. ενδεικτικά: Δημήτριος Χ. Σκλαβενίτης, «Τζαβαλάς Καρούσος (1904-1969). Η προσφορά του στο νεοελληνικό θέατρο», *Επετηρίς Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών*, τόμος Η', Αθήνα 1995, σσ. 279-281.

¹⁵⁶⁴ Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης 1894-2014*, ό.π., σ. 190.

4.3. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής στο Εθνικό Θέατρο

4.3.1. Ο Δημήτρης Ροντήρης γενικός διευθυντής – Οι μεθοδεύσεις και οι αντιδράσεις

Η βασική επιδίωξη του Δημήτρη Ροντήρη, η ανάληψη δηλαδή της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου, όπως επισημάνθηκε τόσο στα χρόνια της Κατοχής όσο και μετά την Απελευθέρωση, γίνεται επιτέλους πραγματικότητα με τη νίκη του Λαϊκού Κόμματος στις εκλογές του 1946. Είναι η πρώτη φορά στην ιστορία της κρατικής σκηνής που αναλαμβάνει ένας σκηνοθέτης τη διεύθυνση του ιδρύματος και είναι επίσης η πρώτη φορά που σημειώνεται τέτοια συγκέντρωση εξουσιών σε ένα πρόσωπο, δηλαδή τόσο η διοικητική ευθύνη του ιδρύματος όσο και η καλλιτεχνική. Αξίζει να σημειωθεί πως, αν δεν μεσολαβούσε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ανάλογη συγκέντρωση αρμοδιοτήτων θα είχε περάσει στο πρόσωπο του παντοδύναμου γενικού διευθυντή Κωστή Μπαστιά, που είχε κιόλας ανακοινώσει τις παραστάσεις που θα σκηνοθετούσε ο ίδιος στην κρατική σκηνή την περίοδο 1940-1941. Στην περίπτωση του Ροντήρη, ωστόσο, ο συγκεντρωτισμός αυτός αποκτά ακόμα μεγαλύτερες διαστάσεις, αφού, εκτός της διοικητικής και καλλιτεχνικής διεύθυνσης, αναλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά τις σκηνοθεσίες όλων των παραγωγών του Εθνικού Θεάτρου για τέσσερα χρόνια. Παράλληλα, η σχεδόν ταυτόχρονη πορεία της διευθυντικής θητείας του Ροντήρη και της ανώμαλης πολιτικής κατάστασης στη χώρα, όπου μαίνεται ο Εμφύλιος Πόλεμος (η θητεία του Ροντήρη θα ολοκληρωθεί λίγους μήνες μετά το τέλος των στρατιωτικών επιχειρήσεων), θα επηρεάσει καθοριστικά τις εξελίξεις στην κρατική σκηνή και αυτονόητα θα διαμορφώσει σε μεγάλο βαθμό το έργο και τη φυσιογνωμία της εκείνη την περίοδο.

Μετά την απομάκρυνση του προηγούμενου Διοικητικού Συμβουλίου και του γενικού διευθυντή Θεοδοκά, μέσω του νομοθετικού διατάγματος που επαναφέρει σε ισχύ τον ιδρυτικό νόμο του Εθνικού Θεάτρου¹⁵⁶⁵, και ύστερα από τη λύση των συμβάσεων του προσωπικού¹⁵⁶⁶, οι τύχες του ιδρύματος παραδίδονται κυριολεκτικά «εν λευκώ» στην επόμενη διοίκηση. Οι διεργασίες του Λαϊκού Κόμματος γύρω από

¹⁵⁶⁵ Νομοθετικόν Διάταγμα «Περί επαναφοράς εν ισχύ του υπ' αριθ. 4615/1930 Νόμου "περί ιδρύσεως του Εθνικού Θεάτρου"», ό.π.

¹⁵⁶⁶ Ανωγ., «Πλήρης ανατροπή και εις το Εθν. Θέατρον», *Το Βήμα*, 3.5.1946.

την υπόθεση του Εθνικού Θεάτρου και η ανάμειξη του Ροντήρη στις μεθοδεύσεις θα σχολιαστούν, όπως ήταν φυσικό, δυσμενέστατα. Πρώτος ο Θεοτοκάς θα σχολιάσει το νομοθετικό διάταγμα, που, επιπλέον, επιτρέπει «να συσταθή θέσις Καλλιτεχνικού Διευθυντού»¹⁵⁶⁷, μια θέση άλλωστε που είχε θέσει στον ίδιο ως προϋπόθεση ο Ροντήρης, για να επιστρέψει στην κρατική σκηνή:

«Λέγεται ότι η νομοθετική μεταρρύθμιση αποφασίστηκε ανάμεσα σε τρεις ανθρώπους, που είναι ο πρωθυπουργός μας Κ. Τσαλδάρης, ο Υπουργός της Παιδείας κ. Α. Παπαδήμος κι ένας σκηνοθέτης. Ο τελευταίος φαίνεται πως έπαιξε σημαντικό ρόλο στην υπόθεση, γιατί παρατηρούμε ότι το νέο νομοθέτημα προβλέπει το καινούργιο αξίωμα του καλλιτεχνικού διευθυντή. Οι εφημερίδες λένε πως το αξίωμα αυτό προορίζεται ακριβώς για τον νομοθετούντα σκηνοθέτη»¹⁵⁶⁸.

Ενδιαφέρουσα είναι η τοποθέτηση του Μανώλη Σκουλούδη, που, μολονότι συνεργάστηκε επιτυχώς με το Εθνικό Θέατρο (με την παράσταση του έργου του, *Ο Ηλίθιος*) την προηγούμενη περίοδο, δεν έπαυε να στέκεται κριτικά απέναντι στις επιλογές του Θεοτοκά, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την επιφυλακτικότητα με την οποία υποδέχθηκε τις εξαγγελίες της «Πρωτοποριακής Σκηνής». Ο Σκουλούδης, αφού τονίσει πως στην κρατική σκηνή βρισκονταν μέχρι πρότινος «ένας άξιος και ακομμάτιστος –στην πολιτεία του– Διευθυντής λογοτέχνης, ο κ. Θεοτοκάς, ένα Δ. Συμβούλιο μετριοπαθές και πνευματικό και μια καλλιτεχνική επιτροπή σχετικά αμερόληπτη και έμπειρη», θέτει το ζήτημα περισσότερο στην πολιτικές του διαστάσεις, στο πλαίσιο δηλαδή των προθέσεων του Λαϊκού Κόμματος να ελέγξει σε απόλυτο βαθμό την κρατική σκηνή, και αντιμετωπίζει τον Ροντήρη ως θύμα των φιλοδοξιών του· θα αποδειχτεί δε προφητικός για τη μελλοντική πορεία του Εθνικού Θεάτρου:

«Το ουσιώδες είναι ότι το Εθνικόν Θέατρον κείται για την ώρα εκτάδην στα χέρια των κομματικών “ημετέρων”. Γιατί θά ’πρεπε βέβαια να είναι κανείς πολύ

¹⁵⁶⁷ Νομοθετικόν Διάταγμα «Περί επαναφοράς εν ισχύι του υπ’ αριθ. 4615/1930 Νόμου “περί ιδρύσεως του Εθνικού Θεάτρου”», ό.π.

¹⁵⁶⁸ Γιώργος Θεοτοκάς, «Κυβερνούν οι “λαοπρόβλητοι” το Εθνικό Θέατρο. (Ένας θεσμός υπό διάλυσιν)», *Ελευθερία*, 14.5.1946.

αφελής, για να πιστέψει έστω και για μια στιγμή ότι ο σκηνοθέτης κ. Ροντήρης (που φέρεται σαν πνευματικός και νομικός ανάδοχος αυτής της κοσμογονίας) είναι όχι μόνο τυπικά αλλά και ουσιαστικά ο γενικός διευθυντής του Θεάτρου. Δε χωρεί αμφιβολία ότι στα άρθρα του αναγκαστικού νόμου που ο ίδιος συνέταξε (και που η πολλαπλή ευθύνη τους δεν καταχωρίζεται φυσικά στο ενεργητικό του) παρουσιάζεται σαν απόλυτος δικτάτορας του Θεάτρου με πρωτοβουλία και με κουμπάρους. Αυτό όμως δεν αποδείχνει παρά ότι έχει χάσει ολότελα το αίσθημα της πραγματικότητας για να πιστεύει ότι μπορεί να δράσει με χρεωκοπημένα δόγματα όπως το “η τέχνη διά την τέχνην” ή ότι είναι ο ίδιος τόσο αρνητικά εμπαθής για την εργασία των άλλων ώστε να γίνει ασυνείδητο όργανο και προκάλυμμα στα χέρια του κόμματος εκείνου, που έβαλε πλώρη να κυριέψει το τελευταίο σχετικά αμόλυμτο επίσημο πνευματικό κέντρο της δόλιας πατρίδας μας. Πόσο θανάσιμα σφάλματα είναι ως τόσο κι οι δυο αυτές περιπτώσεις δεν θ’ αργήσει πολύ να το καταλάβει από τα πράγματα»¹⁵⁶⁹.

Στο ίδιο πλαίσιο της «κομματικής συναλλαγής» θα τοποθετήσει το ζήτημα και ο μεταφραστής Λέων Κουκούλας, μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής της κρατικής σκηνής κατά την περίοδο Θεοτοκά:

«Το σημερινό φαινόμενο του Εθνικού Θεάτρου είναι απότοκο καθαρά κομματικής συναλλαγής και θέλω μ’ αυτή την ευκαιρία να εκφράσω την βαθύτατη λύπη μου για το γεγονός πως ένας παλιός κι αγαπητός συνεργάτης και συνοδοιπόρος, ο Δ. Ροντήρης, δέχτηκε να συνδέσει τ’ όνομά του και την τύχη του με την κατάσταση που δημιούργησε το σημερινό χάος και κατακουρέλιασε στον τομέα του θεάτρου και της τέχνης γενικά κάθε έννοια καλλιτεχνικής σοβαρότητας και πνευματικής ευθύνης»¹⁵⁷⁰.

Ενδεικτικό της αίσθησης που προκάλεσαν στον κόσμο του θεάτρου οι μεθοδεύσεις αυτές είναι το γεγονός πως ακόμα και ο Χουρμούζιος, που συστηματικά, και συχνά άδικα, πολέμησε την προηγούμενη διοίκηση και διατύπωνε σε κάθε ευκαιρία την άποψη πως οι άνθρωποι που είχαν στελεχώσει το Εθνικό Θέατρο επί Θεοτοκά ήταν

¹⁵⁶⁹ Μανώλης Σκουλούδης, «Η επιδρομή στο Εθνικό», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 28.5.1946.

¹⁵⁷⁰ Λέων Κουκούλας, «Γύρω από τον απολογισμό του Εθνικού Θεάτρου», *Μάχη*, 9.6.1946.

ακατάλληλοι, στάθηκε επίσης εντελώς αρνητικά απέναντι στις εξελίξεις και τη νέα κατάσταση· προέβλεψε μάλιστα τη «μονοκρατορία» που χτιζόταν, μια «ατομική επιχείρηση με χορηγό το Κράτος», τα χαρακτηριστικά της και τις συνέπειές της για το ίδρυμα:

«Ο τρόπος της παρέμβασης του Κράτους στην αλλαγή της διοίκησης του “Εθνικού” προδίνει το χειρότερο είδος κομματισμού, γιατί κίνητρό της δεν υπήρξε καμιά κανενός είδους “καλλιτεχνική” αποδοκιμασία της προηγούμενης Διοίκησης –ούτε ο ανύποπτος υπουργός της Παιδείας ούτε το αξιοθρήνητο Τμήμα Γραμμάτων, το κατά μέγιστο ποσοστό υπεύθυνο του καλλιτεχνικού εκτροχιασμού του “Εθνικού”, ήταν σε θέση, κι είχαν το κύρος να στηρίζουν ηθικά μια τέτοια αποδοκιμασία– αλλά καθαρά πολιτική σκοπιμότητα, εντελώς αδικαιολόγητη από τα πράγματα, κι επηρεασμένη μόνο από τον αγοραίο και συχνότατα ακάθαρτο θόρυβο. [...] Το Θέατρο σαν Εθνικό ανήκει στο έθνος. Δεν ανήκει στην εκάστοτε πολιτική έκφραση της κρατικής εξουσίας. Αν το Κράτος ήθελε να έχει θέατρο δικό του για να διοχετεύει στο κοινό τις πολιτικές, κοινωνικές κι αισθητικές(!) αντιλήψεις του κόμματος που κυβερνά, νομίζουμε πως δε θα βρισκόταν ούτε ηθοποιός, ούτε σκηνοθέτης, ούτε διευθυντής για να κρατήσουν το ρόλο απλών διεκπεραιωτών των Γραφείων του Κόμματος. [...] Η εγκαινιαζόμενη σήμερα αρχή της σύμπτωσης σ’ ένα και το αυτό πρόσωπο των διοικητικών αρμοδιοτήτων και της καθαρά καλλιτεχνικής υπηρεσίας στο ίδρυμα δημιουργεί ένα επικίνδυνο προηγούμενο, εγκαθιδρύει ουσιαστικά μιαν απαράδεκτη διχτατορία σ’ ένα θεσμό που η φύση του διεκδικεί την ελεύθερη κι ανεμπόδιστη δοκιμασία των καλλιτεχνικών δυνάμεων, και συνάμα μετατρέπει την Εθνική Σκηνή σε ατομική επιχείρηση με χορηγό το Κράτος, χωρίς να υπάρχει “εκ των έσω” κανένας αποφασιστικός έλεγχος –έλεγχος που ανήκει δικαιωματικά στις ελεύθερες πνευματικές δυνάμεις του έθνους»¹⁵⁷¹.

Αρκετά χρόνια αργότερα ο Σωκράτης Καραντινός θα δημοσιεύσει μια επιστολή, που είχε στείλει στον Υπουργό Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Αντώνιο Παπαδήμο, τον Μάιο του 1946, όπου, προσπαθώντας να εξαντλήσει τις όποιες

¹⁵⁷¹ Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής)», ό.π., σσ. 217-218.

πιθανότητες είχε να επηρεάσει τις εξελίξεις, αποδίδει την κατάσταση που δημιουργήθηκε στον καλλιτεχνικό «εγωισμό» του Ροντήρη, που αρνήθηκε να συνεργαστεί με τη διεύθυνση Θεοδοκά, όταν εκείνη «επρόσφερε τρεις ή τέσσερις φορές κάθε δυνατότητα να εκφραστεί και με όλες τις τιμές μάλιστα»:

«Επέκρινε το έργο μας χωρίς, κατά την ομολογία του, να έχει δει τις παραστάσεις μας και επέμεινε ζητώντας απόλυτη εξουσία επί όλων των καλλιτεχνικών ζητημάτων του Εθνικού Θεάτρου, υποστηρίζοντας ότι μόνο αυτός πρέπει και μπορεί να υπάρχει και άλλος κανείς. Και τέλος δε δυσκολεύτηκε –χρησιμοποιώντας μέσα άσχετα με την τέχνη του και την ιδιότητά του ως πνευματικού λειτουργού– να φτάσει ίσαμε την κατάργηση της μονιμότητας για να εξοστρακίσει τους συναδέλφους του, επιδεικνύοντας έτσι μιαν επαγγελματική αβρότητα που δεν θα την εύρισκε κανείς –ευτυχώς– συνηθισμένη. Δεν φαίνεται γι’ αυτόν να έχει καμμία σημασία αν, απ’ αυτή την επιμονή σε μια πνευματική δικτατορία, βγαίνει χωρίς αμφιβολία η διαπίστωση ότι ο ίδιος δεν αισθάνεται τη δύναμη να επιβληθεί με την προσωπικότητά του και ζητάει μονοκρατορία και νομικοπολιτική κατοχύρωση για να σταθεί σαν καλλιτέχνης»¹⁵⁷².

Άλλωστε, η συμμετοχή του Ροντήρη στις διεργασίες του Λαϊκού Κόμματος γύρω από την υπόθεση του Εθνικού Θεάτρου και, ειδικότερα, στις νομοθετικές αλλαγές που ετοιμάζονταν επιβεβαιώνονται και από τον ίδιο τον σκηνοθέτη στα απομνημονεύματά του:

«Το 1946 ο πρωθυπουργός Κωνσταντίνος Τσαλδάρης κάλεσε στο σπίτι του μερικούς πνευματικούς ανθρώπους και ανθρώπους του θεάτρου, ανάμεσα σ’ αυτούς κι εμένα, σε σύσκεψη για να πούνε τις απόψεις τους για το Εθνικό Θέατρο και ποιος θά ’πρεπε να γίνει διευθυντής. Όλοι ομόφωνα προτείνανε εμένα. Ο πρωθυπουργός, με κάποια κατάπληξη, είπε: “Αφού όλοι ομόφωνα προτείνετε τον κύριο Ροντήρη, δεν έχω καμιά αντίρρηση. Θα διορίσετε τον κύριο Ροντήρη”, γύρισε και είπε στον Υπουργό Παιδείας. “Και ας μην είναι δικός μας”, τόνισε η κυρία Τσαλδάρη, που παρευρισκότανε στη σύσκεψη. Είπα

¹⁵⁷² Καραντινός, Σαραντα χρόνια θέατρο Ι. Στον προθάλαμο. Σκαμpaneβάσματα Α’, ό.π., σσ. 219-220.

τους όρους που θα δεχόμουνα ν' αναλάβω μια τόσο υπεύθυνα θέση, σε τόσο δύσκολη κατάσταση που βρισκότανε το Εθνικό. Και τόνισα πως μονάχα την καλλιτεχνική διεύθυνση θα δεχόμουνα, απαλλαγμένος από κάθε ευθύνη διοικητικής και οικονομικής φύσης. Ο πρωθυπουργός το δέχτηκε και έδωσε εντολή στον υπουργό Παιδείας να συνεργαστεί μαζί μου, ώστε να μουν οι όροι αυτοί στο νέο νομοσχέδιο που θα καταρτιζόταν»¹⁵⁷³.

Οι δημόσιες καταγγελίες δεν θα επηρεάσουν ασφαλώς τις εξελίξεις. Αφού θα περάσει ένα διάστημα, κατά το οποίο το Εθνικό Θέατρο είναι ουσιαστικά «ακέφαλο»¹⁵⁷⁴, συνέρχεται για πρώτη φορά το νέο Διοικητικό Συμβούλιο στις 21.5.1946. Η αρχική σύνθεσή του, που δεν θα μείνει ασχολίαστη¹⁵⁷⁵, είναι ιδιαίτερος διευρυμένη, καθώς αποτελείται από δεκαπέντε μέλη¹⁵⁷⁶. Στην πρώτη συνεδρίαση¹⁵⁷⁷, στην οποία παρίσταται και ο νέος Υπουργός Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Αντώνιος Παπαδήμος, εμφανίζονται ο αρχαιολόγος και καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Γεώργιος Οικονόμος, ο Υπουργός Τύπου και Πληροφοριών, Νικόλαος Μπαλτατζής-Μαυροκορδάτος, ο Υφυπουργός Γεωργίας, Λάμπρος Ευταξίας, ο εκδότης της εφημερίδας *Εστία*, που πρωτοστάτησε στις αήθεις επιθέσεις στο Εθνικό Θέατρο τους προηγούμενους μήνες, Αχιλλέας Κύρου, ο συγγραφέας Σωτήρης Σκίπης, ο ιστορικός Διονύσιος Κόκκινος, ο ιδιοκτήτης της εφημερίδας *Εμπρός*, Αλκιβιάδης Καλαποθάκης, ο υποδιοικητής της Εθνικής Τράπεζας, Πέτρος Γουναράκης, ο πεζογράφος Στράτης Μυριβήλης, ο θεατρικός συγγραφέας Παναγιώτης Καγιάς, ο παλαίμαχος ηθοποιός Εδμόνδος Φυρστ, ο Κωνσταντίνος Ροδοκανάκης και ο Παύλος Καλλιγιάς· θα παραστούν ακόμα οι Κ. Καρθαίος και Θεόδωρος Συναδινός, που συμμετείχαν και στην προηγούμενη διοίκηση και, βεβαίως, ο Μιχαήλ Μαντούδης, ως Κυβερνητικός Επίτροπος, ακλόνητος και στη νέα περίοδο της κρατικής σκηνής· λίγο

¹⁵⁷³ Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, ό.π., σ. 125.

¹⁵⁷⁴ «Στο Εθνικό Θέατρο από 20 ήδη ημερών έχει δημιουργηθεί ένα χάος. Χάος διοικητικό, καλλιτεχνικό και ηθικό! Η κομματική πρόκληση δρα στα παρασκήνια και τους διαδρόμους. Το ίδρυμα διοικητικώς ακέφαλο παραπαίει χωρίς να ξέρη προς ποια κατεύθυνση θα οδηγηθή». (Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Μάχη*, 18.5.1946).

¹⁵⁷⁵ «Το Διοικητικό Συμβούλιο των πρώην αναρμοδίων διαδέχτηκε συμβούλιο αναρμοδιωτάτων (με την εξαίρεση του σεβαστού φίλου κ. Καρθαίου)», θα σχολιάσει δηκτικά ο Χουρμούζιος. (Χ[ουρμούζιος], «Το Εθνικό Θέατρο. [Ένας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνής]», ό.π., σ. 217.).

¹⁵⁷⁶ Από τον Οκτώβριο του 1946 το Διοικητικό Συμβούλιο θα γίνει εννεαμελές.

¹⁵⁷⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.5.1946.

αργότερα θα προστεθεί ο Κωνσταντίνος Κυριακόπουλος¹⁵⁷⁸. Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου θα εκλεγεί ο Οικονόμος, Αντιπρόεδρος ο Μυριβήλης και Γενικός Γραμματέας ο Κύρου. Ο Ροντήρης, που όπως αναφέρεται, δεν μπορεί ακόμα να εκλεγεί, δεν παρίσταται, σημειώνεται ωστόσο πως συνεχίζει να μελετά τα ζητήματα της κρατικής σκηνης.

Στην πρώτη αυτή συνεδρίαση, όταν θα τεθεί το θέμα της έναρξης των εργασιών και ο Μαντούδης θα επισημάνει πως το δραματολόγιο είναι ζήτημα της Εκτελεστικής Επιτροπής, την ύπαρξη της οποίας προέβλεπε ο ιδρυτικός νόμος, ο Υπουργός θα απαντήσει πως «*το Διοικητικόν Συμβούλιον δύναται να αποφασίζει τα πάντα και ότι εις το μείζον (Το Διοικητικόν Συμβούλιον) περιέχεται και το έλασσον (Η Εκτελεστική Επιτροπή)*»¹⁵⁷⁹, επιβεβαιώνοντας πως η επαναφορά του ιδρυτικού νόμου του Εθνικού Θεάτρου είχε μοναδικό στόχο την εκπαράθρωση της προηγούμενης διοίκησης· άλλωστε, αμέσως συγκροτείται, ύστερα από απαίτηση του Υπουργού, επιτροπή από τους Μαντούδη, Κύρο, Καρθαίο και Καλλιγά, για να συμβάλει στην κατάρτιση του νέου νόμου¹⁵⁸⁰. Παράλληλα, συγκροτείται μία πενταμελής Εξουσιοδοτημένη Επιτροπή, αποτελούμενη από τους Οικονόμο, Μυριβήλη, Κύρου, Καλλιγά και Καρθαίο, που ουσιαστικά θα ασκεί τη διοίκηση μέχρι την εκλογή διευθυντή¹⁵⁸¹.

Το Υπουργείο πολύ σύντομα θα απαιτήσει την έναρξη των εργασιών της κρατικής σκηνης, «*με έργα ει δυνατόν εθνικού περιεχομένου συμβάλλοντα σπουδαίως εις την ανύψωσιν του φρονήματος του λαού*»¹⁵⁸². Ο Ροντήρης, ο οποίος τυπικά δεν κατέχει ακόμα κάποια θέση στο ίδρυμα, και η Εξουσιοδοτημένη Επιτροπή συντάσσουν μια απάντηση στο Υπουργείο, όπου, αφού επικαλεστούν την αδυναμία συγκρότησης θιάσου, που επέφερε η λύση των συμβάσεων, και την εκτροπή της πορείας του Εθνικού Θεάτρου από την προηγούμενη διοίκηση¹⁵⁸³, δηλώνουν πως δεν είναι δυνατό να προχωρήσουν στην έναρξη των παραστάσεων, κυρίως επειδή το Διοικητικό Συμβούλιο στερείται «*ακόμη, λόγω ειδικής ατελείας του νόμου, της*

¹⁵⁷⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/1.7.1946.

¹⁵⁷⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.5.1946.

¹⁵⁸⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/27.5.1946.

¹⁵⁸¹ Στο ίδιο.

¹⁵⁸² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/13.6.1946.

¹⁵⁸³ «*Δεν ηδυνήθη ιδίως να επιτύχη την διατήρησιν και την περαιτέρω ανάπτυξιν της αρξαμένης άλλοτε να δημιουργείται καλλιτεχνικής εκείνης παραδόσεως, η οποία θα απετέλει πολύτιμον μορφωτικόν παράγοντα, τόσον διά το καλλιτεχνικόν προσωπικόν, όσον και διά το Ελληνικόν κοινόν*». (Στο ίδιο).

δυνατότητος ν' αποκτήση τον Γενικόν Διευθυντήν του Θεάτρου και Καλλιτεχνικόν Σύμβουλόν του»¹⁵⁸⁴. Η «ειδική ατέλεια» του ιδρυτικού νόμου του Εθνικού Θεάτρου είναι προφανώς η πρόβλεψη πως «Γενικός Διευθυντής διορίζεται διακεκριμένος λόγιος, έχων και επαρκή διοικητικήν πείραν»¹⁵⁸⁵. συνεπώς, είτε ο Ροντήρης και το Διοικητικό Συμβούλιο δεν έχουν καταλήξει στην επιλογή του Γενικού Διευθυντή (στην περίπτωση που ο Ροντήρης αναλάμβανε μόνο τη θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή που όριζε το πρόσφατο διάταγμα του Μαΐου) είτε πρέπει να αλλάξει ο νόμος, ώστε να μπορεί ο Ροντήρης, που δεν είναι διακεκριμένος λόγιος και συνεπώς δεν πληροί τις προϋποθέσεις, να αναλάβει τη Γενική Διεύθυνση. Πρέπει να σημειωθεί πάντως πως, σύμφωνα με όσα ισχυρίζεται ο ίδιος, η πρόθεσή του δεν ήταν να αναλάβει και τη διοικητική ευθύνη του ιδρύματος, παρά μόνο την καλλιτεχνική· αποδέχθηκε δε την ανάληψη της γενικής διεύθυνσης ύστερα από παράκληση του ίδιου του Πρωθυπουργού¹⁵⁸⁶.

Σε κάθε περίπτωση, καθ' όλη τη διάρκεια του καλοκαιριού του 1946 ο Ροντήρης εργάζεται ουσιαστικά ως ο Γενικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, μολοντί δεν έχει καταλάβει και τυπικά τη θέση αυτή. Το γεγονός βέβαια δεν μένει ασχολίαστο στον Τύπο, που επισημαίνει το νομικό κώλυμα που προκύπτει για τον Ροντήρη από τον ιδρυτικό νόμο της κρατικής σκηνης¹⁵⁸⁷. Μέσα στον Ιούλιο του 1946 η διοίκηση συζητά τον νέο νόμο που πρέπει να ψηφιστεί και ο οποίος θα τακτοποιεί συνολικά το διοικητικό πρόβλημα, ξεπερνώντας τα νομικά κωλύματα· η Εξουσιοδοτημένη Επιτροπή προτείνει στο Υπουργείο να συμπεριληφθούν, μεταξύ άλλων, στο νέο νομοθέτημα η «ανέγερσις νέου κτιρίου Εθνικού Θεάτρου ανταποκρινομένου εις τας αξιώσεις της συγχρόνου θεατρικής αρχιτεκτονικής», η

¹⁵⁸⁴ Στο ίδιο.

¹⁵⁸⁵ Νόμος 4615 «Περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου». (ΦΕΚ 141/5.5.1930).

¹⁵⁸⁶ Όπως ο ίδιος αναφέρει, ο Υπουργός δεν τήρησε τη συμφωνία τους να αναλάβει ο Ροντήρης μόνο την καλλιτεχνική διεύθυνση: «Δυστυχώς, δεν έγινε τίποτε απ' αυτά. Αφού με βασάνισε ο υπουργός πολύν καιρό για να δημοσιευτεί το νομοσχέδιο, δεν έκανε καμιά αλλαγή απ' αυτές που είχα ζητήσει. Αρνήθηκα να δεχτώ τη θέση. Αμέσως όμως μετά την άρνησή μου, με κάλεσε βιαστικά ο πρωθυπουργός, στέλνοντας το αυτοκίνητό του να με πάρει απ' το σπίτι μου. Ύστερα από μακρά συζήτηση, με έπεισε όμως ο πρωθυπουργός να αναλάβω, με την υπόσχεση πως σύντομα θα έκανε ό,τι ήταν αναγκαίο για να γίνουν δεκτοί οι όροι που είχα προτείνει». (Ροντήρης, Σελίδες αυτοβιογραφίας, ό.π., σ. 125).

¹⁵⁸⁷ «Διασκεδαστικά πράγματα γίνονται φαίνεται στο "Θέατρον Ροντήρη" (πρώην "Εθνικόν"). Ο "ατομικός" νόμος, που αναστάτωσε το κτίριο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου ένα βράδυ πέννας και το έκαμε ρημαδιό, άφησε να ισχύει η παλιά διάταξη για τα προσόντα του Γενικού Διευθυντή. Έτσι ο υποψήφιος γενικός που μερικοί λένε πως είναι καλός σκηνοθέτης δεν μπορεί ακόμα να διορισθεί γιατί δεν είναι και "διακεκριμένος λόγιος". Έχει όμως εγκατασταθεί εντολή του Συμβουλίου, ασκεί μερικά από τα καθήκοντα και μελετά τρόπους λειτουργίας του θεάτρου». (Ανων., «Θέατρο και "Λαοπρόβλητοι"», ό.π., σ. 216).

μείωση των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου σε επτά ή εννέα, η μείωση των μελών της Καλλιτεχνικής Επιτροπής από τρία σε δύο, η απαγόρευση της παρουσίας «έργων των εν ενεργεία μελών της Καλλιτεχνικής Επιτροπής», ενώ για το μείζον ζήτημα του Γενικού Διευθυντή καλεί «τον κ. Ροντήρη όπως αίρη τας επιφυλάξεις τας οποίας έχει όσον αφορά το νόμιμον του διορισμού του δυνάμει του ισχύοντος Νόμου, δεδομένου ότι ο διορισμός του θέλει εγκριθή και επικυρωθή το ταχύτερον και νομοθετικώς»¹⁵⁸⁸. Μετά την υπόσχεση για τη νομοθετική «τακτοποίηση» του θέματος, ο Ροντήρης θα κάνει την εμφάνισή του για πρώτη φορά στο Διοικητικό Συμβούλιο στις 22.7.1946¹⁵⁸⁹.

Πολύ σύντομα, τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου, το ζήτημα θα ρυθμιστεί οριστικά· η κυβέρνηση θα ψηφίσει το Νομοθετικό Διάταγμα 80 «Περί του Εθνικού Θεάτρου», όπου προβλέπονται όσα ζητούσαν οι άνθρωποι της διοίκησης της κρατικής σκηνης, ενώ η διατύπωση για τις προϋποθέσεις ανάληψης της Γενικής Διεύθυνσης, τροποποιείται ως εξής: «λόγιος διακεκριμένος ή άλλο πρόσωπον ειδικόν επί των θεατρικών ζητημάτων»¹⁵⁹⁰, επιτρέποντας πλέον στον Ροντήρη να αναλάβει τη θέση.

Το νέο Διοικητικό Συμβούλιο συνέρχεται λίγες ημέρες μετά την ψήφιση του διατάγματος, επανεκλέγονται τα ίδια πρόσωπα στις θέσεις Προέδρου, Αντιπροέδρου και Γενικού Γραμματέα και εισέρχεται ως μέλος η Μαρίκα Κοτοπούλη. Η Κοτοπούλη θα διαδραματίσει έναν καθοριστικό ρόλο σε ολόκληρη την περίοδο της διευθυντικής θητείας του Ροντήρη, ενισχύοντας τον τελευταίο σε κάθε επιλογή ή εισήγησή του, ενώ θα οριστεί εκπρόσωπος του Διοικητικού Συμβουλίου στην Καλλιτεχνική Επιτροπή, ως προεδρεύουσα αυτής¹⁵⁹¹. Επίσης, θα διεκδικήσει τη θέση του Προέδρου του Διοικητικού Συμβουλίου, όταν ο Οικονόμος «ένεκα της μεγάλης συσσωρεύσεως εργασίας και της παρουσίας συμπτωμάτων υπερκοπώσεως» θα υποβάλει την παραίτησή του¹⁵⁹², αλλά θα λάβει λιγότερες ψήφους από τον Κυριακόπουλο¹⁵⁹³. Αξίζει επίσης να αναφερθεί πως εκείνη την περίοδο η κρατική σκηνή θα μετονομαστεί για μία ακόμα φορά. Μετά την αλλαγή του αρχικού ονόματός της από «Εθνικό Θέατρο» σε «Βασιλικό Θέατρο» το 1935 και την επαναφορά της

¹⁵⁸⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/1.7.1946.

¹⁵⁸⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/22.7.1946.

¹⁵⁹⁰ Νομοθετικό Διάταγμα 80 «Περί του Εθνικού Θεάτρου». (ΦΕΚ 262/3.9.1946).

¹⁵⁹¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/16.9.1946.

¹⁵⁹² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 36/9.6.1947.

¹⁵⁹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 39/30.7.1947.

αρχικής της ονομασίας κατά την Κατοχή, μετά την επάνοδο του βασιλιά τίθεται εκ νέου το ζήτημα με πρωτοβουλία του Υπουργείου Παιδείας¹⁵⁹⁴. Τελικά, με την πρόθεση να ενσωματωθεί στην ταυτότητα των παραστάσεων και η λέξη «Βασιλικό» αποφασίζεται μια μέση λύση, που να περιλαμβάνει και τη λέξη «Εθνικό» και τη λέξη «Βασιλικό», σύμφωνα με το κτήριο όπου θα φιλοξενηθεί η εκάστοτε παραγωγή¹⁵⁹⁵. Έκτοτε στα πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου η κρατική σκηνή συχνά αναφέρεται ως «Εθνικό Βασιλικό Θέατρο», ενώ στις δεξιές εφημερίδες επικρατεί η ονομασία «Βασιλικό Θέατρο».

Οι μεγάλες καθυστερήσεις πάντως για την παράκαμψη του νομικού κωλύματος του Ροντήρη, μέχρι την τελική σταθεροποίηση του διοικητικού σχήματος στο Εθνικό Θέατρο, θα έχουν ως αποτέλεσμα την πλήρη αδράνεια της κρατικής σκηνης από τον Μάιο του 1946 ματαιώνεται κάθε προγραμματισμός της προηγούμενης διοίκησης, το καλοκαίρι περνάει εντελώς ανεκμετάλλευτο και η πρώτη παράσταση που παρουσιάζεται είναι ουσιαστικά μια επανάληψη, οι *Πέρσες*, στα τέλη Οκτωβρίου, δηλαδή έξι μήνες μετά την αποπομπή της διεύθυνσης Θεοτοκά. Παράλληλα με τις υπόγειες διεργασίες, η πρωτοφανής αυτή αδράνεια προκαλεί αναπόφευκτα δυσμενέστατα σχόλια¹⁵⁹⁶.

¹⁵⁹⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 12/29.11.1946.

¹⁵⁹⁵ «Ο Οργανισμός θα διατηρήσει το όνομα “Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου”, κάτωθι δε αυτού θα αναφέρεται το όνομα του θεάτρου εις το οποίον θα δίδονται αι παραστάσεις. Ούτω θα λέγεται πλέον “Βασιλικόν Θέατρον” το θέατρον της οδού Αγ. Κωνσταντίνου, “Δημοτικόν Θέατρον” το θέατρον Πειραιώς, “Βασιλικόν Θέατρον” το θέατρον Θεσσαλονίκης κ.λπ.». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 38/20.6.1947).

¹⁵⁹⁶ «Η περίεργος κατάστασις του Εθνικού Θεάτρου εξακολουθεί. Επεξετάθη δηλ. η ισχύς των συμβολαίων ολοκλήρου του προσωπικού επί τετράμηνον και κατόπιν, εν συνεχεία, απεφασίσθη να μείνη κλειστόν το θέατρον καθ’ όλην την θερινήν περίοδον, ενώ μπορούσε ακόπως να εμφανισθή ο Κρατικός Οργανισμός εις το θερινόν του θέατρον της Πλατείας Κλαυθμώνος με επαναλήψεις παλαιών επιτυχιών». (Ανων., «Το “κλεισίμιον” του Εθνικού», *Ο Αρτίστας* 1 [28.7.1946], σ. 1). «Το αντιπνευματικότερο καθεστώς της νεοελληνικής ιστορίας συνεχίζει και ολοκληρώνει την πνευματική δράση του. Το Εθνικό Θέατρο εξακολουθεί να παραμένει κλειστό χωρίς προοπτική λειτουργίας του ούτε για τη χειμερινή περίοδο. Και η μόνη φροντίδα που καταβάλλει το Διοικητικό Συμβούλιο με όλους τους αναρμόδιους της θεατρικής τέχνης είναι οι απολύσεις του προσωπικού που δεν συμφωνεί με τα πολιτικά τους γούστα». (Ανων., «Κλειστόν!», *Ριζοσπάστης*, 8.8.1946). «Είναι η ιδιοκτησία του λαού, που πληρώνει για τη συντήρησή του κι έχει την αξίωση απ’ αυτό να δουλεύει σκληρά κι αδιάκοπα και νάναι στη θέση του όταν το ζητήσει. Αλλά μάταια θα ζητήσει κανείς σήμερα το Εθνικό Θέατρο. Κοντά μισό χρόνο τώρα είναι κλειστό. Γιατί;». (Πέτρος Ρήγας, «Το Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα* 52 [1.10.1946], σ. 288). «Η εξάμηνη νέκρα του και οι αποκεφαλισμοί που την επισφράγισαν, η περιφρόνηση προς τον λαό που πληρώνει χωρίς να έχει το θεάτρό του, η εξαγγελόμενη “αναδιοργάνωση” χωρίς κανένα πρόγραμμα και χωρίς καμιά κατεύθυνση, η κατάσταση, τέλος, που δημιουργήθηκε από όλα αυτά και η προοπτική, που αφήνουν να διαγραφεί, δείχνουν πως ό,τι σήμερα ζει και αναδύεται – αρχίζει να αναδύεται – μέσα στο ανώτατο αυτό πνευματικό μας ίδρυμα, είναι ένα πάθος αναμφισβήτητα έξω από την περιοχή του πνεύματος». (Ανων., «Κορύφωση του πνευματικού ξεπεσμού μας. Οι απόψεις του σκηνοθέτη κ. Σωφρ. Καραντινού», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 21.10.1946).

Οι στόχοι που προγραμματικά θέτει η νέα διοίκηση για τη βασική κατεύθυνση και τον ρόλο του Εθνικού Θεάτρου συνοψίζονται από την Εξουσιοδοτημένη Επιτροπή και τον Ροντήρη, προτού καν ο τελευταίος αναλάβει επισήμως τα καθήκοντά του:

«Το νέον Διοικητικόν Συμβούλιον φιλοδοξεί να καταστήση το Εθνικόν Θέατρον ὄργανον ανωτέρων εθνικῶν ἐπιδιώξεων, δυνάμενον να δώσῃ εἰς το Εξωτερικόν τὴν καλύτεραν ἀπόδειξιν τῆς ανωτέρας πνευματικῆς ἐπιδόσεως καὶ προδιαθέσεως τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ, τῆς πραγματικῆς διατηρήσεως τῶν πνευματικῶν παραδόσεων τοῦ ἔθνους, τῆς ἀδιακόπου Ἑλληνικῆς συνεχείας»¹⁵⁹⁷.

Σχετικά με την καλλιτεχνική φυσιογνωμία της κρατικής σκηνής, ο ίδιος ο Ροντήρης, στην πρώτη του εμφάνιση στο Διοικητικό Συμβούλιο, αφήνοντας αιχμές για το καλλιτεχνικό έργο της περιόδου Θεοτοκά, θα διατυπώσει με σαφήνεια την προσήλωσή του στο κλασικό δραματολόγιο και την επιδίωξή του για μια ακαδημαϊκή σκηνοθετική προσέγγιση των έργων, μακριά από οποιονδήποτε πειραματισμό:

«Το Θέατρον πρέπει να επανέλθῃ, τόσον εἰς ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἐκλογὴν τῶν ἔργων, ὅσον καὶ εἰς ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν διδασκαλίαν τῶν, εἰς τὴν κλασσικὴν τοῦ μορφῆν, ἀποφευγομένου κάθε πειραματισμοῦ, διὰ τὸν ὁποῖον ἐνδεδειγμένα εἶναι μόνον τὰ ἐλεύθερα θέατρα»¹⁵⁹⁸.

Ο Ροντήρης και η νέα διοίκηση δεν θα διατηρήσουν φυσικά καμία από τις πρωτοβουλίες και τις καινοτομίες του Θεοτοκά· ακόμα και οι ανέξοδες «Λογοτεχνικές Απογευματινές», που έτυχαν ευρύτατης αποδοχής, δεν θα βρουν θέση στη νέα περίοδο της κρατικής σκηνής¹⁵⁹⁹. Ο Ροντήρης αναλαμβάνει ουσιαστικά

¹⁵⁹⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/13.6.1946.

¹⁵⁹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/22.7.1946.

¹⁵⁹⁹ Το ζήτημα των «Λογοτεχνικών Απογευματινών» θα ανακινηθεί το καλοκαίρι του 1949, όχι από τον Ροντήρη αλλά από το Υπουργείο Παιδείας, που θα απαιτήσει την οργάνωσή τους. Το Διοικητικό Συμβούλιο θα δηλώσει πως «εφρίσκει τὴν ἰδέαν ἐπιβεβλημένην καὶ ὀρθὴν, ἐπιφυλάσσεται δὲ νὰ ἐξετάσῃ προσεκτικότερον τὸ ζήτημα, ἵνα ἐξασφαλισθῶσιν αἱ ἀπαραίτητοι προϋποθέσεις διὰ τὴν ἐπιτυχίαν τῆς ὅλης προσπάθειάς». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 120/4.7.1949). Ωστόσο, δεν θα υπάρξει συνέχεια.

μόνος του τις σκηνοθεσίες όλων των παραγωγών¹⁶⁰⁰, αποκλείοντας οποιαδήποτε διαφορετική σκηνική προσέγγιση¹⁶⁰¹, και επαναφέρει το «μονοπόλιο» των Κλεόβουλου Κλώνη και Αντώνη Φωκά στη σκηνογραφική και ενδυματολογική επιμέλεια των παραστάσεων¹⁶⁰². Σχετικά δε με τη συγκέντρωση αρμοδιοτήτων στο πρόσωπό του, αξίζει να σημειωθεί πως ο Ροντήρης θα αναλάβει ακόμα και τη διεύθυνση της Δραματικής Σχολής, με την προτροπή της Κοτοπούλη που υποστήριζε πως «εξετράπη τελείως του προορισμού της»¹⁶⁰³.

Κατά την περίοδο της διευθυντικής θητείας του Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο θα παρουσιαστεί, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ένα ρεπερτόριο βασισμένο σχεδόν εξ ολοκλήρου στην κλασική δραματουργία, ενώ θα αναχθεί σε προτεραιότητα και στρατηγικό στόχο της διοίκησης η υπόθεση της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας και της προβολής της στο εξωτερικό. Θα πραγματοποιηθούν επίσης περιοδείες στη Ρόδο, στην Κύπρο και στην Αλεξάνδρεια¹⁶⁰⁴, θα χρησιμοποιηθεί συστηματικά το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά¹⁶⁰⁵, θα δοθούν παραστάσεις μετά από χρόνια στη

¹⁶⁰⁰ Καθ' όλη τη διάρκεια της θητείας του θα αναθέσει τρεις μόλις παραστάσεις στον βοηθό του, Κ. Μιχαηλίδη, όχι στο Ziller αλλά στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Μόνο μετά τις έντονες επιπλήξεις του Υπουργού Παιδείας για την αδράνεια του Εθνικού Θεάτρου θα αναλάβει ο Μιχαηλίδης μία παράσταση στην Κεντρική Σκηνή τον Μάρτιο του 1950, λίγο πριν από το τέλος της διευθυντικής θητείας του Ροντήρη.

¹⁶⁰¹ «Σε ερώτηση αφελούς συμβούλου που ανησύχησε για το κλείσιμο του θεάτρου όλο το καλοκαίρι και το χειμώνα και ζήτησε να μάθει γιατί να μη χρησιμοποιηθεί ο υπόλοιπος θίασος με τους άλλους δυο σκηνοθέτες εδόθηκε η εξήγηση πως ο κ. Ροντήρης δεν αναγνωρίζει τους άλλους δυο σκηνοθέτες». (Ανων., «Θέατρο και “Λαοπρόβλητοι”», ό.π., σ. 216).

¹⁶⁰² «Μας ειπώθηκε πως τούτο το χάλασμα γίνεται γιατί πρέπει να ξανάρθουνε εκεί ο ένας και μοναδικός σκηνοθέτης που έχει η Ελλάδα –αν όχι και ο κόσμος– και ο ένας και μοναδικός σκηνογράφος μας ο Κλώνης». (Σπύρος Βασιλείου, «Χρώμα και θέαμα» *Μάχη*, 16.12.1946).

¹⁶⁰³ Όταν ο Καρθαίος θα υποστηρίξει πως ο Συναδινός, που ίδρυσε και διεύθυνε τόσα χρόνια τη Δραματική Σχολή, πρέπει να παραμείνει στη θέση του, η Κοτοπούλη θα διατυπώσει την άποψη πως είναι ακατάλληλος, αφού η σχολή «εξετράπη τελείως του προορισμού της». Ο Ροντήρης θα δηλώσει εξίσου δυσαρεστημένος με την κατάσταση και το Διοικητικό Συμβούλιο «ομοφώνως αποφαινεται ότι πρέπει να γίνη η πλήρης αναδιοργάνωσις της Σχολής και αναθέτει την μελέτην της εις τον κ. Ροντήρη, τον οποίον ευγενώς προσεφέρθη να βοηθήση η κ. Μαρίκα Κοτοπούλη». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/30.9.1946). Ο Ροντήρης στα τέλη του 1946 αναλαμβάνει προσωρινά τη διεύθυνσή της (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/30.12.1946), έπειτα θα αναλάβει για λίγους μήνες ο Τερζάκης (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 38/20.6.1947) και οριστικά ο Καρθαίος.

¹⁶⁰⁴ Η ηθοποιός Ελένη Χαλκούση μεταφέρει τις εντυπώσεις της για τις συνθήκες της περιοδείας του Εθνικού Θεάτρου το καλοκαίρι του 1947. (Ελένη Χαλκούση, *Θεατρικό ημερολόγιο*, Κάκτος, Αθήνα 1981, σσ. 229-241).

¹⁶⁰⁵ Για την παρουσία και τη δράση του Ροντήρη στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, τόσο εκείνη την περίοδο όσο και την επόμενη δεκαετία με το «Πειραικό Θέατρο», βλ. ενδεικτικά: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Η παρουσία του Δημήτρη Ροντήρη στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά: Εθνικό Θέατρο 1947-1954, Πειραικό Θέατρο 1957-1959», στον τόμο: *Η ιστορία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, επιμ. Κατερίνα Μπρεντάνου / Νίκος Αξαρλής, Νέος Κύκλος, Πειραιάς 2013, σσ. 180-195.

Θεσσαλονίκη, ενώ σχεδιαζόταν και η παρουσία της κρατικής σκηνης στην Κωνσταντινούπολη¹⁶⁰⁶.

Ταυτόχρονα, με τις επιπτώσεις του Εμφυλίου Πολέμου να επιβαρύνουν καθοριστικά τη λειτουργία της κρατικής σκηνης (με τις εκκαθαρίσεις και τους αποκλεισμούς στελεχών), το Εθνικό Θέατρο θα πορευτεί μέσα σε ένα ασφυκτικό πλαίσιο λειτουργίας και η διεύθυνσή του θα αναπτύξει μια άκρως συντηρητική συμπεριφορά, η οποία ωστόσο, πρέπει να τονιστεί, δεν έβρισκε πάντα ανταπόκριση ή συμπαράσταση από το Υπουργείο Παιδείας που την είχε διορίσει. Εκτός από τη γνωστή άρνηση του Ροντήρη να συνεργαστεί με την Καλλιτεχνική Επιτροπή που διόρισε το Υπουργείο (με αποτέλεσμα την παράνομη, σύμφωνα με πολλούς, λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου για μήνες) και εκτός από τη διάθεση της διοίκησης να επιβάλλει τη γνώμη της σε ζητήματα του Ελεύθερου Θεάτρου (όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση της παράστασης του Καρζή), θέματα για τα οποία η διοίκηση και ο Ροντήρης ουσιαστικά εκβίασαν το Υπουργείο με την απειλή της παραίτησης και τα οποία θα εξετάσουμε αναλυτικά παρακάτω, η διεύθυνση της κρατικής σκηνης εκείνη την εποχή δεν θα επιδείξει την ελάχιστη ευελιξία ή ανοχή απέναντι στην Κριτική. Τουλάχιστον τρεις περιπτώσεις εντοπίζει η παρούσα έρευνα, κατά τις οποίες οι άνθρωποι του Εθνικού Θεάτρου δείχνουν παντελή έλλειψη ανεκτικότητας σε δημοσιεύματα που δεν είναι της αρεσκείας τους: τον Μάρτιο του 1947, όταν ο Σιδέρης θα διατυπώσει, με αφορμή την παράσταση της *Βαβυλωνίας*, ιδιαίτερες οξυμένες κρίσεις για τη διαμόρφωση, κατά τους πρώτους μήνες της νέας διεύθυνσης, της συνολικής φυσιογνωμίας της κρατικής σκηνης, μιλώντας μάλιστα για «προσωπικό θίασο του Ροντήρη» και για «ευνοούμενους» ηθοποιούς¹⁶⁰⁷, το

¹⁶⁰⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 32/15.5.1947· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/22.5.1947.

¹⁶⁰⁷ «Κι έρχεται τώρα η απορία γιατί ανέβηκε η “Βαβυλωνία”; Γιατί είνε αποκρίες. Ο τυχόν επιχειρηματίας θα σκεπτότανε πως χρειάζεται κάτι ελαφρό και με γέλιο. Αρπάζει ο ξεπερασμένος ο σκηνοθέτης, που αυτός έμεινε ακίνητος μέσα σ’ έναν κόσμο που άλλαξε, τη “Βαβυλωνία” χωρίς ο ίδιος να συγκινηθεί, γιατί στο θιάσό του –γιατί περί προσωπικού θιάσου Ροντήρη πρόκειται– είχε πολλούς από τους πρώτους διδάξαντες του Πολίτη· εύκολα έκανε τις δοκιμές· μόνος του, χωρίς τις σημειώσεις του Πολίτη, μη αγαπώντας το έργο, δε θα μπορούσε να φτάσει μήτε σ’ αυτή την παράσταση. Σ’ ένα θέατρο επιχορηγούμενο και προ παντός “Εθνικό”, δεν επιτρέπονται δουλειές τόσο λίγο πνευματικές και που να εκμεταλλεύονται μόνο τις δεξιότητες των ηθοποιών. Τη “Βαβυλωνία” την ξέραμε. Νέα έργα είναι υποχρέωσή της ν’ ανεβάξει μια τέτοια Σκηνή και να πλουτίζει την ψυχή του κοινού. Όμως ο Ροντήρης συνθηκολογεί με τα κατώτερα γούστα των θεατών, κάνει οπερέττα το Σαίξπηρ και χτυποκαρδάει μήπως δεν πιάσουν ταμειακά τα έργα. Παρασαιίνει το θηρίο της Αποκαλύψεως και είναι δούλος των ηθοποιών του. Καταδέχεται αυτός που δούλεψε με μια Παπαδάκη, με μια Παζινού, που πέρασε τα νειάτα του δίπλα στη Μαρίκα, να σκηνοθετεί Σαίξπηρ, ασεβώντας προς τη μεγάλη ποίηση, με την ανεπάρκεια της Αρώνη, επειδή “αρέσει” καθώς λένε. Ενώ δε χωνεύει τίποτα το νεώτερο, αναγγέλλει τον “Υπεράνθρωπο” του Σω, γιατί τον ποθεί ο Χορν. Αυτούς τους δυο τους θεωρεί βεντέτες, “εμπορικούς” ηθοποιούς. Και παραβλέπει, αντίθετα με το κύριο καθήκον ενός σκηνοθέτη, τις απαιτήσεις της Τέχνης, και παραμερίζει

Διοικητικό Συμβούλιο, με πρωτοβουλία του Μυριβήλη, θα απαιτήσει από το Υπουργείο να λάβει μέτρα κατά του ιστορικού του θεάτρου, που ως δημόσιος υπάλληλος θα μπορούσε πολύ εύκολα να απολυθεί σε εκείνη την πολιτική συγκυρία¹⁶⁰⁸. τον Αύγουστο του ίδιου χρόνου η διοίκηση θα απευθύνει επιστολή διαμαρτυρίας στο Βρετανικό Συμβούλιο, επειδή στο περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* φιλοξενούνται άρθρα με αρνητικές κρίσεις για το Εθνικό Θέατρο¹⁶⁰⁹. τον Ιούλιο του 1948 συντάσσεται έγγραφο προς την εφημερίδα *Έθνος*, για την «κακόβουλη κριτική ωρισμένου συνεργάτου»¹⁶¹⁰, προφανώς του Αχιλλέα Μαμάκη. Η επιθετική αυτή στάση του Ροντήρη απέναντι στην Κριτική και στις αρνητικές δημόσιες τοποθετήσεις έρχεται βεβαίως σε πλήρη αντίθεση με τη διάθεση στωικότητας, που επέδειξε η διεύθυνση του Θεοτοκά στις γνωστές, αήθεις επιθέσεις, που δέχτηκε, ιδίως κατά τους τελευταίους μήνες της θητείας της.

Το Εθνικό Θέατρο θα δεχτεί εντονότερες επικρίσεις κατά τη διεύθυνση του Ροντήρη· η αρνητική στάση της Κριτικής απέναντι στα πεπραγμένα της κρατικής σκηνής, στη σκηνοθετική εργασία του Ροντήρη, στην επιλογή του δραματολογίου,

τον Παρασκευά, τη Σαυφώ, τη Μαρία Αλκαίου, τον Ταλάνο. Τι θα παίζουν αυτοί; Την έκανε πάλι την κλίκα του. Είναι όμως τούτο προορισμός ενός θεάτρου, δε λέω “εθνικού”, αλλά οποιουδήποτε που σέβεται τον εαυτό του; Έτσι κέρδισε την αντιπάθεια της θεατρικής οικογένειας. [...] Φρόντισε να μην έχει διευθυντή να τον ελέγχει, δεν ανέχεται άλλο σκηνοθέτη· δε θέλει κοντά του άνθρωπο με προσωπικότητα. Ο Θεοτοκάς έπαιρνε μισθό τρεις φορές πιο λίγο από τον πρώτο ηθοποιό, αυτός παίρνει τώρα παρά πάνω από κάθε άλλον εκεί μέσα· γίνεται και διευθυντής της Σχολής και ως σκηνοθέτης θα δικαιολογεί έναν ολόκληρο καινούργιο μισθό. Μακάρι να παίρνει ολόκληρο φορτίο χρυσάφι! Δεν πρόκειται άλλως τε, αυτή τη στιγμή, περί χρημάτων αλλά περί αρετής. Βρήκε τον καιρό και τον αρμενίζει. Καταπατάει νόμους που ο ίδιος τους ρύθμισε και δεν τολμάει να συγκαλέσει τη νόμιμη διορισμένη Καλλιτεχνική Επιτροπή, γιατί δεν τη διάλεξε ο ίδιος όργανό του. Τέτοιο κύμα εγωπάθειας δεν ξέσπασε ποτέ στην πνευματική μας ζωή!». (Γιάν[νης] Σιδέρης, «Η “Βαβυλωνία” στο Εθνικό Θέατρο», *Ο αιώνας μας* 1 [Μάρτιος 1947], σ. 30).

¹⁶⁰⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 24/10.3.1947. Είναι αποκαλυπτικά για το θέμα όσα δημοσιεύονται λίγα χρόνια αργότερα, με αφορμή την υπόθεση της κλήσης σε απολογία του Θεοτοκά από τον Νικόλαο Ροντήρη, Πρόεδρο του Δικηγορικού Συλλόγου Αθηνών και αδελφό του σκηνοθέτη: «Ο Δ. Ροντήρης έφερε το “ζήτημα” στο Δ. Συμβούλιο (της 10.3.47) που συζήτησε χωρίς να πάρει απόφαση. Στις 12.3.47, ωστόσο, στάλθηκε εμπιστευτικό έγγραφο του Δ. Συμβουλίου του “Εθνικού” (αριθ. εμπιστ. πρωτ. 160/12.3.47) προς το υπουργείο Παιδείας –όπου υπηρετεί ο Γ. Σιδέρης– και ζητούσε ν’ ασκηθεί “διοικητικός έλεγχος κατά του παρεκτραπέντος υπαλλήλου” επειδή το άρθρο ήταν συκοφαντική εκστρατεία κατά του ιδρύματος και του διευθυντού του. Έτσι, λοιπόν, ο Δ. Ροντήρης και το Δ. Συμβούλιο, που αυτός κινούσε, ζητούσε να φιμώσει την κριτική του έργου του. Κι επειδή ο επικριτής του έτυχε να είναι δημόσιος υπάλληλος, ζητούσε την τιμωρία του επειδή –ο ανόσιος!– διαφωνούσε με τα συστήματα του Γεν. Δ/τού των Κρατικών Σκηνών. Κι αυτό σε μιαν εποχή όπου ένας υπάλληλος μπορούσε να παντεί με υπουργική απόφαση χωρίς ουσιαστική δικαιολογία... Αζίζει, ωστόσο, να τονιστεί πως ο τότε υπουργός Παπαδημόσιος κάλεσε, μετά ένα μήνα από τη λήψη του εγγράφου (16/4/47), τον “παρεκτραπέντα υπάλληλον” κι όχι μόνο δεν τον “επέπληξε”, αλλά τον επαινέσε για την κριτική του, του είπε πως “τον καμαρώνει” για την παρρησία του και του δήλωσε πως, αυτός, δεν εννοεί να φιμώσει την κριτική...». (Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 11.1.1951).

¹⁶⁰⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 41/11.8.1947.

¹⁶¹⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 83/9.7.1948.

στον καταρτισμό αλλά και στη διαχείριση του θιάσου δεν προέρχεται ασφαλώς μόνο από έντυπα και ανθρώπους της Αριστεράς, γεγονός που θα ερμηνευόταν εύκολα δεδομένης της εμφυλιοπολεμικής συγκυρίας, αλλά από τα έντυπα και τις εφημερίδες σχεδόν όλων των ιδεολογικών ή πολιτικών τάσεων¹⁶¹¹.

¹⁶¹¹ Βλ. εντελώς ενδεικτικά δύο αποσπάσματα από άρθρα απολογιστικού χαρακτήρα: από την *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* το καλοκαίρι του 1947, με αφορμή την ολοκλήρωση της πρώτης θεατρικής περιόδου επί της διεύθυνσης του Ροντήρη, και από τα *Ελεύθερα Γράμματα* το καλοκαίρι του 1950, ύστερα από την απομάκρυνση του Ροντήρη από τη διεύθυνση: «*Το Εθνικό κάτω από ένα σοβαροφανές προσωπείο προσπάθησε να κρύψει την έλλειψη πνευματικής, αισθητικής και τεχνικής κατεύθυνσης που χαρακτηρίζει τώρα τη Διεύθυνση του ανώτατου αυτού πνευματικού ιδρύματος. Σήμερα, ύστερα από δεκαεσσάρων μηνών εργασία της νέας διοίκησης του Θεάτρου, είναι καιρός πια να το πούμε απερίφραστα: Η εμφάνισή του κατά τη χειμερινή περίοδο δεν ήταν αντάξια μιας κρατικής σκηνής που τόσα μέσα και τόσα καλλιτεχνικά στελέχη διαθέτει. Αλλά τα υλικά μέσα η Διεύθυνση του Εθνικού ζήτησε να τα χρησιμοποιήσει με το “νεοπλουτικό” πνεύμα που είχε κυριαρχήσει στο ίδρυμα και πριν από τον πόλεμο. Εξ άλλου, καλλιτεχνικά στελέχη σαν τη Μαρία Αλκαίου κ.ά. έμειναν ανεκμετάλλευτα: στελέχη σαν τον Τ. Καρούσο διώχθηκαν αδικαιολόγητα, για να προσληφθούν, εκτός από ένα-δύο άξιους, πολλοί περιττοί και ανάξιοι ηθοποιοί. Και παρά το γεγονός ότι ο θιάσος του Εθνικού αριθμούσε κατά τη χειμερινή περίοδο περί τα 55 μέλη, είδαμε στη σκηνή του πλήθος μαθητές και ερασιτέχνες που μετέβαλαν συχνά τις παραστάσεις του σε επίδειξη γυμναστικών εξετάσεων. Έλλειψη κάθε σοβαρότητας χαρακτήρισε την εργασία της τελευταίας περιόδου του Εθνικού· και αν έχουμε την υποχρέωση να ελέγχουμε με αυστηρότητα τις επιτεύξεις του ελεύθερου θεάτρου, δεν μας επιτρέπεται η επιείκεια όταν κρίνουμε έναν πολυδάπανο και απολύτως υπεύθυνο οργανισμό. Το δραματολόγιο της περιόδου καταρτίστηκε χωρίς καμιά γραμμή και χωρίς ευθύνη. Εκτός από τρεις αδικαιολόγητες επαναλήψεις, εντελώς τυχαία και μοιραία έφτασε στο προσκήνιο το έργο του Γάλλου ρομαντικού ο “Ρουί Μπλας” καθώς και η κωμωδία του Σω “Άνθρωπος και Υπεράνθρωπος”. Ως σκηνική ερμηνεία, επειδή ο σκηνοθέτης δεν έχει καμιά αισθητική άποψη –όπως είναι πια αυταπόδεικτο– παρασύρθηκε από τα νέα στοιχεία που έμπασε στο Εθνικό και από τα οποία ζήτησε να ενισχυθεί. Κι αντί να τα εντάξει εκείνα στα πλαίσια και τις απαιτήσεις ενός σοβαρού θεάτρου, άφησε να κυριαρχήσουν αυτά και να επιβάλλουν στην εκδήλωσή του ένα χαρακτήρα “βουλεβάρτου” και “μουσικής κωμωδίας” (Αρώνη, Χορν), ή επιπόλαις κοσμικότητας (Μελίνα Μερκούρη). Ως σκηνογραφία και ενδυμασίες, η νέα διεύθυνση έφερε πάλι την οπισθοδρομική αποκλειστικότητα των κ.κ. Κλώνη και Φωκά που είναι αντιπνευματική και απαράδεκτη για ένα συγχρονισμένο θέατρο, και μάλιστα ένα θέατρο “κρατικό”. Ο κ. Ροντήρης είχε το θάρρος να μιλήσει για “αναδιοργάνωση του Εθνικού Θεάτρου” και εξασφάλισε, με κάθε τρόπο, για λογαριασμό του το ανεξέλεγκτο, αφού πέτυχε να είναι ο ίδιος και “ελέγχων” και “ελεγχόμενος”. Εξασφάλισε στον εαυτό του τη σκηνοθετική αποκλειστικότητα, κατήργησε αυθαίρετα την Καλλιτεχνική Επιτροπή και επέτυχε ώστε το Συμβούλιο του Θεάτρου να περιοριστεί ουσιαστικά σε ένα ρόλο απλώς “διακοσμητικό”. Πράξεις από την αρχή ως το τέλος “αντιπνευματικές”. Και το αποτέλεσμα ήταν ανάλογο. Το πνευματικό επίπεδο του ιδρύματος κατέβηκε αισθητά· και η πόση του γίνεται ακόμα πιο φανερή γιατί γίνεται μοιραία η σύγκριση με την πραγματικά δημιουργική περίοδο που είχε προηγηθεί. Παραστάσεις με τον χαρακτήρα και τη δύναμη του “Ηλίθιου” και παραστάσεις έργων σαν “Το γέριμα του χειμώνα” ή “Η γη είναι σφαίρα” που τις είδαμε να παίζονται συγχρόνως στο Παρίσι –και τις είδαν πολλοί Έλληνες– θα μπορούσαν να συναγωνισθούν με τις ξένες και να διεκδικήσουν μάλιστα τα πρωτεία. Δεν είναι εύκολο να διανοηθεί κανείς κάτι τέτοιο για το “Ρουί Μπλας” ή το “Άνθρωπος και Υπεράνθρωπος” που συχνά έμοιαζαν παρωδίες των έργων και των ποιητών». (Ι. Γεωργίου, «Αθηναϊκά Θεάτρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ', τχ. 3 [Ιούλιος 1947], σ. 95). «*Το Εθνικό Θέατρο θάπρεπε ν' αντιπροσωπεύει ό,τι καλλίτερο έχει να επιδείξει ο τόπος μας. Αντί γι' αυτό είδαμε τα πιο παράξενα πράγματα. Πρώτα έχρισε “πρωταγωνιστές” του χρυσές μετριότητες ή άξιες μεν, αλλά ανώριμους ακόμα ηθοποιούς, τον ίδιο καιρό που οι πραγματικοί πρωταγωνιστές του ή αφήνονται να σαπίζουν εξόριστοι στα Μακρονήσια ή μένουν άνεργοι ή αναγκάζονται για να βγάλουν το ψωμί τους να παίζουν ανόητα ρολάκια στα διάφορα επαρχιακά μπουλουκία. Κι αυτό γιατί δε θελήσανε να υποταχτούνε στον σκηνοθέτη-διχτάτορα του Ιδρύματος. Και τι πρόσφερε το πρώτο θεατρικό μας ίδρυμα στον κόσμο αυτά τα τελευταία χρόνια; Μα τι άλλο μπορούσε να προσφέρει από ένα στείρο ακαδημαϊσμό και στην επιλογή του ρεπερτορίου και ιδίως στις παραστάσεις του που μόλις πλησίαζαν το μέτριο». (Κ[ώστας] Κοτζιάς, «Θεατρικό χρονικό», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Δ', τχ. 1 [Σεπτέμβριος 1950], σ. 64).**

Η πλέον οφθαλμοφανής δυσλειτουργία που επισημάνθηκε, ωστόσο, είναι η έλλειψη στοιχειώδους προγραμματισμού στην εναλλαγή των παραστάσεων και η παρουσίαση ελάχιστων, σε σχέση με την επάρκεια μέσω της κρατικής σκηνής και τα έτη που παρέμεινε ο Ροντήρης στη διεύθυνση, νέων παραγωγών. Κατά γενική ομολογία, το Εθνικό Θέατρο παρουσίασε εκείνη την περίοδο λίγα νέα έργα και πολλές επαναλήψεις προπολεμικών παραστάσεων, γεγονός που προφανώς οφειλόταν στην πρωτοφανή συγκέντρωση αρμοδιοτήτων στο πρόσωπο του Ροντήρη¹⁶¹², που αναπόφευκτα είχε αρνητικές συνέπειες στο καλλιτεχνικό του έργο¹⁶¹³. Η υποπολλαπλάσια, σε σχέση με τα πεπραγμένα της διεύθυνσης Θεοτοκά την περίοδο 1945-1946, παραγωγή της κρατικής σκηνής κατά τη διευθυντική θητεία του Ροντήρη θα αποτελέσει σημείο μόνιμης και καθολικής αποδοκιμασίας¹⁶¹⁴. ο Σιδέρης μάλιστα

¹⁶¹² «Όχι μόνο είναι παράνομο, το ίδιο πρόσωπο να συγκεντρώνει τις ιδιότητες ελέγχοντος και ελεγχόμενου, να είναι Διευθυντής μαζί και σκηνοθέτης (ο παλιός οργανισμός του Εθνικού λέει πως ο Διευθυντής έχει την “εποπτεία πάνω στους σκηνοθέτες” και πως “ασκεί την πειθαρχική εξουσία πάνω στο προσωπικό” κ.λπ.) αλλά και πρακτικά αδύνατο ένας άνθρωπος –και μεγαλοφυΐα αν υποθέσουμε πως ήταν– να διευθύνει δυο θέατρα, να σκηνοθετεί και στα δύο και να διδάσκει σε δυο δραματικές σχολές. Το αποτέλεσμα αυτού του συγκεντρωτισμού είναι αποκαρδιωτικά γνωστό». (Μ[άριος] Πλωρίτης, «Το δράμα του θεάτρου. Ανοικτό γράμμα στον κ. Υπουργό της Παιδείας», *Ελευθερία*, 27.4.1950).

¹⁶¹³ Ο ηθοποιός Βασίλης Κανάκης μαρτυρεί πως η προετοιμασία των παραστάσεων εκείνα τα χρόνια δεν θύμιζε σε τίποτα τους εντατικούς ρυθμούς των δοκιμών κατά την προπολεμική περίοδο· η ενασχόληση του Ροντήρη με τις διοικητικές ευθύνες του ιδρύματος είχε ουσιαστικά υπονομεύσει τη σκηνοθετική του εργασία: «Ο Ροντήρης έκανε από την αρχή ένα βασικό σφάλμα, που του στέρησε τη δυνατότητα να φτάσει σε πολύ μεγάλες επιτεύξεις. Ως Γενικός Διευθυντής, εκτός από την καλλιτεχνική ευθύνη του Θεάτρου που ήταν και το κύριο έργο του, επωμίστηκε και τη διοικητική. Έτσι, τις περισσότερες και πιο καρποφόρες ώρες για δουλειά πάνω στη Σκηνή τις καταλάωνε στη διεκπεραίωση εξωκαλλιτεχνικών θεμάτων. Έφτανε να ασχολείται ακόμα και με τα ζητήματα που αφορούσαν στις ταξιδιέτριες του Θεάτρου. Και ενώ οι ηθοποιοί πάνω στη Σκηνή, από τις 10 το πρωί, έκαναν δοκιμές στα έργα, ο σκηνοθέτης τους απουσίαζε απορροφημένος από τη λύση χρονοβόρων και πολλές φορές ασήμαντων διοικητικών προβλημάτων. Το Εθνικό Θέατρο τον περίμενε χρόνια σαν καλλιτεχνικό ηγέτορα, σαν μεσσία σκηνοθέτη και του προέκυψε αναπάντεχα ένας ...διοικητικός γραφειοκράτης. Η λύση η πιο απλή θα ήταν να αναθέσει σε κάποιον άλλον αυτή την ευθύνη. Όμως ήθελε όλα να περνούν από το χέρι του. Ήθελε το καράβι να το κυβερνάει μονάχος του, χωρίς συνέταιρο. Έτσι οι διοικητικές του ασχολίες δούλευαν σε βάρος της καλλιτεχνικής του απόδοσης, με αντίκτυπο στην ποιότητα των παραστάσεων. Ο χρόνος που διέθετε για τη σκηνοθεσία των έργων και τη διδασκαλία των ηθοποιών ήταν πολύ λίγος και δεν μπορούσε να συγκριθεί με όσο χρόνο διέθετε προπολεμικά για την προετοιμασία των παραστάσεων. Είχαν μείνει παροιμιώδεις οι ατέλειωτες δοκιμές και η σκληρή δουλειά στην οποία υπέβαλλε τους ηθοποιούς τη χρυσή εποχή των ανεπανάληπτων εκείνων παραστάσεων. Και καθώς η εποχή εκείνη δεν ήταν και πολύ μακρινή, η σύγκριση ήταν αναπόφευκτη. Τις περισσότερες φορές, όταν ύστερα από πολύωρη απασχόληση στη δουλειά του γραφείου ανέβαινε στη Σκηνή για πρόβα, περασμένο πια το μεσημέρι, έβρισκε τους ηθοποιούς κουρασμένους και αποκαμωμένους από τις “άρρωστες” δοκιμές τόσων ωρών. Και η εντολή του ήταν: “Το έργο από την αρχή”. Όμως, τώρα πια ήταν ώρα για φαί μάλλον και ξεκούραση, παρά για δημιουργική δουλειά και προσπάθεια. Ευτυχώς που οι δοκιμές στο κάθε έργο ξεπερνούσαν συχνά τους τρεις μήνες, και αυτό ήταν που έσωζε την κατάσταση». (Κανάκης, *ό.π.*, σσ. 72-73).

¹⁶¹⁴ Βλ. ενδεικτικά την εικόνα του δραματολογίου που μεταφέρουν ο Θρύλος και ο Πλωρίτης: «Το Εθνικό Θέατρο ανέβασε πέρσι 3½ νέα έργα. Φαίνεται ότι τα βρήκε κι αυτά πολλά, και φέτος, έτσι τουλάχιστον προβλέπεται, θα περιορισθεί να παρουσιάσει δύο μόνον νέα έργα, συγγενικά αναμεταξύ τους: το “Ημέρωμα της Στρίγγλας” του Σαίξπηρ, και τον “Βολπόνε” του Μπεν Τζόνσον. Ευτυχώς υπάρχει και το θέατρο του Πειραιώς, στο οποίο ανεβάζει μερικές επαναλήψεις, που ύστερα μεταφέρει και

θα παραλληλίσσει τον προγραμματισμό του Εθνικού Θεάτρου με τους όρους λειτουργίας των «μπουλουκιών»¹⁶¹⁵.

Η πρώτη διευθυντική θητεία του Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο θα διαρκέσει έως τα μέσα του 1950· εν τω μεταξύ, στα τέλη του 1948, το Διοικητικό Συμβούλιο είχε εισηγηθεί μια τροποποίηση στο Νομοθετικό Διάταγμα 80, ώστε να παραταθεί η θητεία του¹⁶¹⁶. Από το 1949 όμως οι δυσμενείς κρίσεις για την εικόνα της κρατικής σκηνής δεν προέρχονται πλέον μόνο από τον Τύπο, αλλά και από την κυβέρνηση. Η στάση του Υπουργείου απέναντι στον Ροντήρη και τη διοίκηση της κρατικής σκηνής αρχίζει να γίνεται φανερά αρνητική μετά την παράσταση της *Ορέστειας* το φθινόπωρο του 1949· ο λόγος δεν είναι άλλος από την πανθομολογούμενη αδράνεια του

στην Αθήνα, έτσι κατορθώνει η αδράνειά του κάπως ν' αποκρύβεται, και σύγχρονα να δίνει και την εντύπωση ότι είναι και θέατρο ρεπερτορίου. Ασφαλώς πρόκειται για απατηλή εντύπωση. Το θέατρο ρεπερτορίου δεν εμφανίζει τις επαναλήψεις του σε σειρά παραστάσεων για να τις εγκαταλείψει ύστερα, και άμα τις ανασύρει και πάλι να δώσει στην παράσταση τον χαρακτήρα πρεμιέρας· διατηρεί όλα τα έργα του ζωντανά στο δραματολόγιό του και τα παρουσιάζει ταχτικά, και διαδοχικά. Αλλά σ' αυτό το σημείο είναι μάταιη η συζήτηση με το Εθνικό Θέατρο, το οποίο δεν εννοεί ν' ακούσει άλλη γνώμη από κείνη την οποία σχημάτισε και στην οποία σταθμεύει...». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια “πρώτη” και δυο επαναλήψεις», *Νέα Εστία* 519 [15.2.1949], σσ. 249-250). «*Το επιχορηγούμενο Κρατικό Θέατρο έχει θλιβερότατα ξεπέσει στη συνείδηση του κοινού. Η αδράνειά του (2-3 έργα το χρόνο), η πτωμαϊνή που αναδίνεται απ' τις αραιότητες εμφανίσεως του, η ολοκληρωτική αδιαφορία του για την ελληνική δραματουργία, η απουσία κάθε οργάνωσης και συστήματος από το ρεπερτόριό του, η αχρήστευση παλιών και νέων ηθοποιών είναι αμαρτήματα γνωστά πια σε όλους τους παροικούντας την Ιερουσαλήμ, που όλοι βρίσκουν μια μόνο αιτία του κακού: τη μονοκρατορία του Γεν. Διευθυντή του*». (Πλωρίτης, «Το δράμα του θεάτρου...», ό.π.).

¹⁶¹⁵ Σημειώνει ο Σιδέρης με αφορμή την παράσταση της *Στέλλας Βιολάντη* του Ξενόπουλου: «*Θα έχετε ακούσει τη λέξη “μπουλουκι”· είναι τούρκικη· λέγεται για κάθε άταχτο σύνολο· κυριολεκτείται για τους κακούς θιάσους, που υστερούν και καλλιτεχνικά και διοικητικά [...]. Συνήθως τέτοια είναι τα συγκροτήματα της επαρχίας, όχι, βέβαια, πάντα. Κάθε μέρα πρέπει ν' ανεβάζουν έργο· τόσο επιτρέπει το πλήθος του κοινού. Ο “καταρτισμός” του δραματολογίου γίνεται ως εξής: Μαζεύονται το πρωί αγουροξυπνημένοι και βαρετοί, χτυπημένοι από την ανέχεια της μικρής “μίτζας”, του ελαχίστου ποσού που αρκεί για την καθημερινή “διατροφή”, περιμένοντας τη Δευτέρα να ξεκαθαρίσουν κάτι περισσότερο από το ελπιδοφόρο Σαββατοκύριακο, ανταλλάσσουν τις σκέψεις τους, ποιος ξέρει αυτό το έργο, ποιος το άλλο, ποιους ρόλους ο καθένας· το βράδυ θα παιχθεί βιαστικά, με μισή πρόβα – η περισσότερη ώρα ξοδεύτηκε στο ξεδιάλεγμα έργου και ρόλων – το άτυχο το δράμα ή η κομωδία, που διευκολύνει την αδυναμία του θιάσου να κάνει τις απαιτούμενες δοκιμές. Ο “Βολπόνε”, τέλος πάντων, τράβηξε αρκετά και μάλιστα για την ερμηνεία που του προσέφερε, σαράντα τόσες μέρες· αυτές όμως δε φτάσανε, για να ετοιμαστεί το επόμενο (εγκληματική αδιαφορία, τραινάρισμα βλαβερό, που διαφθείρει τους ηθοποιούς, γιατί η μεσογειακή τους ιδιοσυγκρασία ζητάει το γρήγορο ανέβασμα). Ένα περασμένο καλοκαίρι η “Στέλλα Βιολάντη” παίχθηκε στη Θεσσαλονίκη. Οι περισσότεροι ηθοποιοί το ξέρανε και από τη συνεργασία τους με τη Μαρίκα (1937). Έτσι ανέβηκε το αξιόλογο δράμα του σεβαστού Ξενόπουλου, όχι από αγάπη, όχι από τίποτε άλλο πνευματικό αίτιο. Ανταλλάζανε τις σκέψεις τους, ποιος ξέρει αυτό το έργο, ποιος το άλλο, ποιος τούτο το ρόλο κ.λπ. Και δεν ήταν χτυπημένοι από την ανέχεια της “μίτζας” – αγουροξυπνημένα βαρετοί, μπορεί. Το Γενικό Λογιστήριο και η προκοπή του έθνους πληρώνουν την πρωτοφανή για το ελληνικό θέατρο ανικανότητα». (Γιάν[νης] Σιδέρης, «Το χρονικό του θεάτρου. Α' (1 Ιανουαρίου-31 Μαρτίου 1949)», *Νέα Εστία* 527 [15.6.1949], σ. 808).*

¹⁶¹⁶ Το Διοικητικό Συμβούλιο θα προτείνει στο Υπουργείο Παιδείας να ορίσει ως εξής τη διάρκεια της θητείας του Γενικού Διευθυντή: «*Ο Γενικός Διευθυντής διορίζεται υπό του Υπουργού της Παιδείας μετά γνώμην του Διοικητικού Συμβουλίου επί θητεία από δύο μέχρι πέντε ετών, δυναμένη κατά τον αυτόν τρόπο να ανανεωθεί. Η θητεία αυτή διά τον νυν Γενικόν Διευθυντήν άρχεται από της ισχύος του παρόντος*». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 96/10.12.1948).

ιδρύματος. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου ο Ροντήρης εξαγγέλλει ότι «από εφέτος θέτει εν εφαρμογή το εναλλασσόμενο Δραματολόγιον»¹⁶¹⁷. Ωστόσο, στις αρχές του 1950 ο Υπουργός Παιδείας και Θρησκευμάτων, Κωνσταντίνος Τσάτσος, αποστέλλει έγγραφο στο Εθνικό Θέατρο, στο οποίο διαπιστώνει «παρέκκλιση» της κρατικής σκηνης από τους ιδρυτικούς σκοπούς της· σύμφωνα με τον Υπουργό, το εναλλασσόμενο δραματολόγιο που εξήγγειλε ο Ροντήρης «εις την πραγματικότητα δεν αποτελεί ή την εις συνεχείς παραστάσεις επανάληψιν ευαρίθμων τινών έργων του παρελθόντος και προπαραελθόντος έτους» και συνιστά «σαφή απομάκρυνσιν του Εθνικού Θεάτρου εκ των θεμελιωδών σκοπών του»¹⁶¹⁸. Από μερίδα του Τύπου θα χαιρετισθεί η παρέμβαση του Υπουργού¹⁶¹⁹, ενώ η διοίκηση της κρατικής σκηνης θα σπεύσει να αναγγείλει νέες παραγωγές, μεταξύ των οποίων και τη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι¹⁶²⁰, με την οποία ο Μιχαηλίδης θα πραγματοποιήσει επιτέλους την πρώτη μετά την Κατοχή σκηνοθεσία του στην Κεντρική Σκηνή του Ziller. Πάντως, οι συνεχείς πολιτικές εξελίξεις θα ευνοήσουν προσωρινά τον Ροντήρη και τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου· προτού στείλουν απάντηση προς το Υπουργείο, στην οποία διατυπώνουν τα επιχειρήματά τους για το εναλλασσόμενο δραματολόγιο και απαριθμούν τα πεπραγμένα του Εθνικού Θεάτρου, τοποθετείται στη θέση του Τσάτσου ο Γεώργιος Οικονόμος, πρώτος Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου κατά την περίοδο Ροντήρη, ο οποίος τους γνωστοποιεί την εμπιστοσύνη του¹⁶²¹.

Μετά την αλλαγή του πολιτικού σκηνικού που φέρνουν οι βουλευτικές εκλογές στις 5.3.1950 και την επανατοποθέτηση του Αθανασιάδη-Νόβα στο Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, είναι φανερό πως η θητεία της διεύθυνσης

¹⁶¹⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 128/17.10.1949.

¹⁶¹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 138/3.1.1950.

¹⁶¹⁹ «Στη συνεδρίαση του Δ.Σ., που έγινε προχτές με θέμα την υπουργική αυτή επιτίμηση κι όπου ο κ. Μαντούδης ανάπτυξε τις (σωστότατες, άλλωστε) υπουργικές απόψεις, ο κ. Ροντήρης προσπάθησε να δικαιολογήσει και τη μονοκρατορία του και την αδράνειά του με καλλιτεχνικές τάχα δεοντολογίες και να πείσει τους παροικούντας την Ιερουσαλήμ ότι τα πρόχειρα και τυχαία αναμασήματα παλιών παραστάσεων αποτελούν εναλλασσόμενο ρεπερτόριο. [...] Ήταν, αλήθεια, καιρός ο ανεξέλεγκτος σατραπισμός που βασιλεύει στο “Εθνικό” να δεχτεί μια ψυχρολουσία». (Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 5.1.1950).

¹⁶²⁰ Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Τα Νέα*, 14.1.1950.

¹⁶²¹ «Γνωρίζομεν υμών, ότι εγκρίνομεν ανεπιφυλάκτως την ακολουθηθείσαν μέχρι τούδε υπό του καθ’ υμάς Διοικητικού Συμβουλίου καλλιτεχνικήν πορείαν του Εθνικού Θεάτρου, ης άλλωστε έχομεν και ιδίαν προσωπικήν αντίληψιν εκ της μεθ’ υμών συνεργασίας σας κατά το χρονικόν διάστημα καθ’ ο διετελέσαμεν Πρόεδρος του υμετέρου Συμβουλίου». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 141/13.2.1950).

του Ροντήρη πλησιάζει στο τέλος της. Όπως φαίνεται από τις υπόγειες διεργασίες εκείνης της περιόδου, ο Ροντήρης δεν επιθυμούσε να εγκαταλείψει τη θέση του· προσπάθησε μάλιστα να έρθει σε συμφωνία με την Παξινού και τον Μινωτή¹⁶²², που όλα τα προηγούμενα χρόνια του Εμφυλίου Πολέμου δεν μπορούσαν, όπως θα δούμε, να επιστρέψουν στο Εθνικό Θέατρο, λόγω των πολιτικών φρονημάτων που τους απέδιδαν οι κρατικοί μηχανισμοί. Η νέα κυβέρνηση πάντως δεν προβαίνει άμεσα σε αντικατάσταση του Ροντήρη, με αποτέλεσμα να αναπτυχθούν έντονες παρασκηνιακές κινήσεις, ακόμα και στις τάξεις των ηθοποιών με αφορμή την ανανέωση των συμβάσεών τους· ηθοποιός της κρατικής σκηνής με ανώνυμη επιστολή του στον Τύπο καταγγέλλει πως με μοχλό πίεσης τις ανανεώσεις των συμβολαίων επιχειρείται συγκέντρωση υπογραφών στήριξης του Ροντήρη¹⁶²³, ο θίασος εμφανίζεται διχασμένος, αφού κάποιοι ηθοποιοί δηλώνουν αποφασισμένοι να υπογράψουν τα συμβόλαιά τους μόνο εάν παραμείνει ο Ροντήρης και άλλοι μόνο εάν αποχωρήσει¹⁶²⁴, ηθοποιοί που συνδέονταν στενά μαζί του (Μαίρη Αρώνη, Δημήτρης Χορν, Στέλιος Βόκοβιτς κ.ά.) επισκέπτονται τον νέο Υπουργό Παιδείας, ζητώντας την παραμονή του¹⁶²⁵, και δέχονται εντονότατη κριτική από μερίδα του Τύπου για ευνοιοκρατία και συνδιαλλαγή με τον σκηνοθέτη¹⁶²⁶.

Στα τέλη Ιουνίου του 1950 ο Ροντήρης και το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου θα παραιτηθούν· θα προηγηθεί μια τελευταία προσπάθειά τους να πείσουν τον Υπουργό πως πρέπει να παραμείνουν, όμως ο Αθανασιάδης-Νόβας είναι αμετακίνητος στην απόφασή του¹⁶²⁷. την ίδια μάταιη προσπάθεια κατέβαλε ο

¹⁶²² Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 27.5.1950.

¹⁶²³ Ανων., «Το δράμα του θεάτρου. Η απήχηση από ένα ανοικτό γράμμα προς τον κ. Υπουργό της Παιδείας. Αι απόψεις του θεατρικού κόσμου», *Ελευθερία*, 9.5.1950.

¹⁶²⁴ Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 18.5.1950.

¹⁶²⁵ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 27.5.1950.

¹⁶²⁶ «Ομολογούμε πως δεν απορούμε. Οι άνθρωποι έχουν δίκιο. Ποιος άλλος διευθυντής, ποιος σκηνοθέτης που θα σεβόταν τον εαυτό του, θα προβίβαζε καρατερίστες πολύ συζητήσιμους σε Πρόσπερους και Βολπόνε, πρωταγωνιστές της μουσικής κωμωδίας σε Ριχάρδους, συμπτρέτες του βουλεβάρτου σε Άριελ, ανώριμους μίμους σε Παπαφλέσσηδες; Οι άνθρωποι αγωνίζονται με κάθε τρόπο να κρατήσουν στη ζωή μια κατάσταση που, μέσα στην αναξιοσύνη και την κομματική τυφλότητά της, τους έκανε πρωταγωνιστές της Κρατικής Σκηνής, ενώ έκλεινε την πόρτα της στους Βεάκηδες ή στους Γληνούς κι αρνιόταν να συζητήσει την επιστροφή του Μινωτή και της Παξινού –που σήμερα πασχίζει να τους προσεταιριστή για να υπηρετήσουν τα συμφέροντά της». (Ο Ζερβός, «Τέχνη και τεχνίτες», *Δημοκρατικός Τύπος*, 28.5.1950).

¹⁶²⁷ «Τόσον ο γενικός διευθυντής κ. Ροντήρης όσον και άλλα μέλη του διοικητικού συμβουλίου δεν παρέλειψαν να καταστήσουν ενήμερον τον κ. Υπουργόν των κατευθύνσεων αι οποία ηκολυθηθήσαν κατά τον τελευταίον καιρόν, προς εξύψωσιν του Εθνικού Θεάτρου. Ο κ. Νόβας όμως επέμεινε επί των ιδικών του απόψεων». (Ανων., «Το Εθνικόν Θέατρον βαίνει προς διάλυσιν. Παρητήθησαν τα μέλη της διοικήσεως», *Εμπρός*, 23.6.1950).

Ροντήρης και σε προσωπική συνάντηση με τον Υπουργό¹⁶²⁸. Η άποψη δε να παραμείνει ο Ροντήρης μόνο ως σκηνοθέτης στο Εθνικό Θέατρο είχε διατυπωθεί ευρέως εκείνη την περίοδο, ακόμα και από τους πιο σφοδρούς επικριτές της διεύθυνσής του· ο Αθανασιάδης-Νόβας τού «*επρότεινε να αναλάβη ως πρώτος σκηνοθέτης*», αλλά ο Ροντήρης αρνήθηκε¹⁶²⁹. Ταυτόχρονα, δημοσιεύεται στον Τύπο η είδηση πως ο σκηνοθέτης σχεδιάζει να συγκροτήσει θίασο στο Ελεύθερο Θέατρο, στον οποίο θα τον ακολουθήσουν ηθοποιοί της κρατικής σκηνής¹⁶³⁰. Η εναλλαγή των κομμάτων στην εξουσία θα φέρει για δεύτερη φορά στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου τον Θεοτοκά, τερματίζοντας την πρώτη διευθυντική θητεία του Ροντήρη· μια θητεία με ιδιαίτερος αμφισβητήσιμα αποτελέσματα.

¹⁶²⁸ Ο ίδιος ο Ροντήρης αναφέρει στα απομνημονεύματά του: «*Αναγκάστηκα σε μια πολύωρη συνάντηση που είχαμε στην Ελευσίνα και τον έκανα του αλατιού με τα ακαταμάχητα επιχειρήματά μου [...]. Βρισκότανε και σε αμηχανία, μπερδεμένος, γιατί δεν μπορούσε να επιτύχει τον σκοπό του, που ήτανε να με πείσει να δεχτώ με οποιονδήποτε τρόπο την αντικατάστασή μου στη διεύθυνση του Εθνικού [...]*. (Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, ό.π., σ. 126).

¹⁶²⁹ Άνων., «*Θεατρικά Νέα*», *Τα Νέα*, 13.7.1950.

¹⁶³⁰ Πρόσπερος, «*Ο κόσμος της τέχνης*», *Ελευθερία*, 6.7.1950· Σ., «*Το ρεπορτάζ της εβδομάδος*», *Εμπρός*, 16.7.1950.

4.3.2. Ασφυκτικό πλαίσιο λειτουργίας

4.3.2.1. Οι εκκαθαρίσεις, οι αποκλεισμοί στελεχών, η επιβολή πειθαρχίας και η Επιτροπή Νομιμοφροσύνης

Κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του Ροντήρη η πορεία του Εθνικού Θεάτρου διαμορφώνεται σε ένα κυριολεκτικά ασφυκτικό πλαίσιο λειτουργίας: οι επιπτώσεις του Εμφυλίου Πολέμου αναπόφευκτα δεν θα αφήσουν ανεπηρέαστη την κρατική σκηνή¹⁶³¹. Οι αποκλεισμοί, οι εκκαθαρίσεις και η επιβολή πειθαρχίας που επικρατούν δημιουργούν ένα κλίμα που δεν είχε γνωρίσει το Εθνικό Θέατρο ούτε στην ιταλογερμανική Κατοχή, ούτε κατά τη μεταξική δικτατορία: ακόμα και στην περίοδο 1941-1944 σημειώθηκαν επίμονες διεκδικήσεις οικονομικών αιτημάτων από τα στελέχη του ιδρύματος, αλλά και ευρείες κινητοποιήσεις. Είναι αυτονόητο βέβαια πως οι συνθήκες που θα διαμορφωθούν στο Εθνικό Θέατρο κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο δεν διαφέρουν από εκείνες που θα επικρατήσουν σε ολόκληρο τον κρατικό μηχανισμό.

Η στάση του Ροντήρη απέναντι στις πρακτικές και στην καταστολή του κρατικού μηχανισμού ήταν μια στάση ανοχής, αλλά και συνεργασίας, αφού προφανώς ήταν υποχρεωμένος ως διευθυντής ενός κρατικού οργανισμού να συμμορφώνεται με τις αποφάσεις της εξουσίας. Η άποψη που εκφράζει για τη στάση του κατά την εμφυλιακή περίοδο η στενή συνεργάτιδά του, Ασπασία Παπαθανασίου, ίσως συμπυκνώνει με εύστοχο τρόπο τη συμπεριφορά του σκηνοθέτη: «Για τον Ροντήρη εκείνης της εποχής το κράτος ήταν το παν, από τη στιγμή που του δίνανε την ευκαιρία να εκφραστεί καλλιτεχνικά»¹⁶³².

Στο Εθνικό Θέατρο θα απαγορευτούν αμέσως οι πολιτικές συζητήσεις: από τη δεύτερη κιόλας συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου η Εξουσιοδοτημένη Επιτροπή, διά στόματος του εκδότη της *Εστίας*, Αχιλλέα Κύρου, ανακοινώνει την εγκύκλιο που θα κοινοποιηθεί στο προσωπικό της κρατικής σκηνής:

¹⁶³¹ Για μια πρώτη, συνοπτική παρουσίαση των επιπτώσεων της εμφυλιοπολεμικής περιόδου στην εσωτερική ζωή της κρατικής σκηνής, βλ. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Απόηχοι του Εμφυλίου Πολέμου στο Εθνικό Θέατρο (1946-1949)», *ό.π.*

¹⁶³² Ασπασία Παπαθανασίου, «Μια μορφή που με σφράγισε καλλιτεχνικά», *Η λέξη* 151 (Μάιος-Ιούνιος 1999), σ. 205.

«Τα πολιτικά φρονήματα δεν έχουν καμμίαν θέσιν μέσα εις το πλαίσιον της εργασίας του Θεάτρου. Ελπίζει κατά συνέπειαν το Διοικητικόν Συμβούλιον ότι το Προσωπικόν δεν θα δεχθεί ως μίαν απλήν διοικητικήν απαγόρευσιν, αλλ' ως μίαν εκδήλωσιν αφοσιώσεως εις τους υψηλούς σκοπούς του Θεάτρου, την επίμονον και θερμήν σύστασίν του όπως από τούδε και εις το εξής λείψουν αι παντός είδους πολιτικά συζητήσεις εις την σκηνήν, τα εργαστήρια, τα καμαρίνια και τα λοιπά διαμερίσματα του Θεάτρου, αι συγκεντρώσεις, η διενέργεια εράνων και η κυκλοφορία εντύπων, μη εχόντων σχέσεις προς την εργασίαν του Θεάτρου»¹⁶³³.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του ανελεύθερου κλίματος που αμέσως επιβάλλεται στην κρατική σκηνή είναι το γεγονός ότι για μια πληροφορία του Κυβερνητικού Επιτρόπου, Μιχαήλ Μαντούδη, πως ο ηθοποιός Στέλιος Βόκοβιτς *«έκανε πολιτική συζήτηση»* αποφασίζονται ανακρίσεις¹⁶³⁴, ο Ροντήρης αναλαμβάνει προσωπικά να διαλευκάνει την υπόθεση¹⁶³⁵, υπάλληλοι καλούνται να δώσουν καταθέσεις και, τελικά, δεν επιβάλλονται κυρώσεις λόγω έλλειψης στοιχείων¹⁶³⁶.

Οι συνέπειες αυτών των αυταρχικών πρακτικών και, πολύ περισσότερο, της υιοθέτησης των κυβερνητικών επιταγών για την εκκαθάριση του δημόσιου τομέα θα είναι ιδιαίτερος επιζήμιος για τον καταρτισμό του θιάσου και κατ' επέκταση για το καλλιτεχνικό έργο· εξάλλου, οι αποκλεισμοί στελεχών θα απασχολούν συστηματικά ως μείζον θέμα εκείνη την περίοδο τα μέλη της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου¹⁶³⁷. Τον Ιούλιο του 1946, σε συζήτηση για την προετοιμασία παραστάσεων αρχαίου δράματος που προγραμματιζόνταν να δοθούν στο εξωτερικό, η συζήτηση ουσιαστικά περιορίζεται στην επιλογή των ηθοποιών *«κατά τρόπον ο οποίος ν' αποκλείη στοιχεία αντεθνικώς δράσαντα και επικίνδυνα διά το Θέατρον»¹⁶³⁸*. Η Εξουσιοδοτημένη Επιτροπή αποφαινεται πως *«δεν ημπορεί το Θέατρον, ως Κρατικός Οργανισμός απευθυνόμενος προς το Ελληνικόν Κοινόν, ν' αδιαφορήση διά την ενδεχομένην*

¹⁶³³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/27.5.1946.

¹⁶³⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/30.9.1946.

¹⁶³⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 5/4.10.1946.

¹⁶³⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/9.10.1946.

¹⁶³⁷ *«Μέσα σε πέντε μήνες οι περισσότερες συνεδριάσεις της διοίκησης ξοδεύτηκαν για την “εξυγίανση” του προσωπικού. Φυσικά οι επικίνδunami για τη “δημοσία ασφάλεια” θα βρεθούν και θα εξυγιανθούν».* (Ο Θεατρικός, «Τι γίνεται με το Εθνικό Θέατρο;», Ριζοσπάστης, 19.9.1946).

¹⁶³⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/22.7.1946.

ανατρεπτική δράση Ηθοποιών, η οποία θα εξηλίσσεται τυχόν μέχρις αντεθνικού χαρακτήρος και διά την απήχισιν την οποίαν η πρόσληψις τοιούτων Ηθοποιών θα είχεν εις το ευρύτερον κοινόν»¹⁶³⁹. Το Διοικητικό Συμβούλιο ομόφωνα υποστηρίζει ότι η «αφοσίωσις εις το Έθνος» πρέπει να αποδεικνύεται από τους ηθοποιούς της κρατικής σκηνης, όχι μόνο εντός του Εθνικού Θεάτρου αλλά και εκτός της εργασίας τους:

«Οι Ηθοποιοί, των οποίων κανείς δεν θα διανοηθή να περιορίση ποτέ την ελευθερίαν της σκέψεως και των φρονημάτων των, δεν ημπορεί επ' ουδενί λόγω να ασχολούνται με πολιτικήν δράσιν εντός του θεάτρου και ότι πρέπει επί πλέον και εκτός του Θεάτρου να έχουν επίγνωσιν των υποχρεώσεων της ευπρεπείας και της αφοσιώσεως εις το Έθνος, την οποίαν επιβάλλει αυτή ταύτη η ιδιότης των ως μελών της Κρατικής Σκηνης»¹⁶⁴⁰.

Προτείνεται ακόμη να περιλαμβάνεται στις συμβάσεις των ηθοποιών διάταξη, σύμφωνα με την οποία, «δεν πρέπει –επί κινδύνω λύσεως της συμβάσεώς των– να προβαίνουν εις πολιτικές εκδηλώσεις εν τω Θεάτρω ή να συμμετέχουν εις πολιτικές ενεργείας». Σχετικά δε με τις προσλήψεις που θα γίνουν, μολονότι αναφέρεται πως οι πληροφορίες που παρέχει η Γενική Ασφάλεια για τους ηθοποιούς αρκούν για να διασφαλιστεί η διοίκηση, ο Μαντούδης υποστηρίζει ότι «το θέμα δεν εξαντλείται και ότι το Εθνικόν Θέατρον έχει καθήκον να εξετάση και από άλλας πηγάς στοιχεία, ως π.χ. από το Σωματείο Ηθοποιών»¹⁶⁴¹.

Είναι προφανές πως μέσα σε αυτό το ασφυκτικό κλίμα πολλοί καλλιτέχνες, που είχαν συμμετάσχει στην Αντίσταση ή είχαν ενεργό συμμετοχή στα Δεκεμβριανά, ή άκομα δεν ήταν ίσως επιθυμητοί στη νέα διεύθυνση, δεν είχαν πλέον καμία θέση στο Εθνικό Θέατρο. Τον Σεπτέμβριο του 1946 απομακρύνονται περίπου 45 στελέχη¹⁶⁴², ανάμεσά τους και οι δύο σκηνοθέτες του ιδρύματος Καραντινός και

¹⁶³⁹ Στο ίδιο.

¹⁶⁴⁰ Στο ίδιο.

¹⁶⁴¹ Στο ίδιο.

¹⁶⁴² «Το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου ανακοίνωσε χθες τον κατάλογο του προσωπικού που πρόκειται να παραμείνει. Στον κατάλογο αυτό δεν αναφέρονται οι απολυόμενοι, που είναι 13 ηθοποιοί, 2 σκηνοθέτες, 25 του Διοικητικού και 4 τεχνικοί. [...] Μεγάλος αριθμός από τους απολυομένους είναι δημοκρατικών φρονημάτων και οι “εκκαθαρίσεις” αυτές παίρνουν το χαρακτήρα πολιτικού διωγμού». (Ανων., «Η σφαγή στο Εθνικό Θέατρο», Ριζοσπάστης, 22.9.1946).

Κατσέλης¹⁶⁴³. Ηθοποιοί με παρουσία στην κρατική σκηνή από την ίδρυσή της, με αξιόλογες επιδόσεις στις παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου, δεν θα εργαστούν στο ίδρυμα κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου· ο Γληνός και ο Καρούσος, που είχαν διακριθεί ιδιαίτερα στο κλασικό ρεπερτόριο και συνεπώς θα ήταν πολύ χρήσιμοι στις παραστάσεις που επρόκειτο να σκηνοθετήσει ο Ροντήρης, θα μείνουν εκτός κρατικής σκηνής. Με δεδομένη μάλιστα τη μη συγκρότηση Καλλιτεχνικής Επιτροπής (γεγονός που καθιστούσε αυτές τις αποφάσεις της διοίκησης, εκτός από επιζήμιες για το δυναμικό του ιδρύματος, και παράνομες), οι έντονες διαμαρτυρίες για την εκκαθάριση στο Εθνικό Θέατρο δεν θα προέλθουν μόνο από την Αριστερά, αλλά και από ανθρώπους που στελέχωναν παλαιότερα το ίδρυμα, όπως ο Ροδάς, που είχε διατελέσει μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής για αρκετά χρόνια¹⁶⁴⁴. Ο μόνος στους κόλπους της κρατικής σκηνής που θα υπερασπιστεί, μάταια όπως αποδείχθηκε, τον Καρούσο κατά τις διεργασίες για τη στελέχωση του θιάσου, ήταν ο Καρθαίος που ισχυρίστηκε πως τον θεωρεί «ως έναν εκ των αρίστων ηθοποιών του Ελληνικού Θεάτρου και ίσως αναντικατάστατο εις το είδος του»¹⁶⁴⁵. Ο Γληνός θα ζητήσει με αίτησή του να προσληφθεί, όμως το Διοικητικό Συμβούλιο θα απαντήσει τυπικά πως «η σημερινή συγκρότησις του θιάσου δεν αφήνει έδαφος διά την επαναπρόσληψίν

¹⁶⁴³ «Από το Εθνικό Θέατρο διώχνονται δεκάδες ηθοποιοί, διοικητικοί και τεχνικοί υπάλληλοι. Ανάμεσα σ' αυτούς είναι οι δυο σκηνοθέτες Καραντινός και Κατσέλης κι ο πρωταγωνιστής Καρούσος. Τα κριτήρια; Αυτά δεν έχουν την παραμικρή σχέση με την τέχνη, μ' αποκλειστικά με την πολιτική. [...] Οι "εκκαθαριστικές αυτές επιχειρήσεις" θα έχουν, βέβαια, το ίδιο ακριβώς αποτέλεσμα με τις άλλες που γίνονται στην ύπαιθρο: μ' εκείνες δε θα υπάρξει αγροτική παραγωγή, μ' αυτές Εθνικό Θέατρο». (Ανων., «Εκκαθαριστικές επιχειρήσεις», *Ελεύθερα Γράμματα* 52 [1.10.1946], σ. 296).

¹⁶⁴⁴ «Ο κ. Καρούσος επέδειξε καλλιτεχνικές ικανότητες αξιόλογες κατά την χειμερινή περίοδο [...]. Και ένας ηθοποιός με τόσες επιτυχίες δεν διώχνεται σαν σκύλος από ένα καλλιτεχνικό ίδρυμα που παραπάνω από την πολιτική πρέπει να έχει ως ιδανικό του και την τέχνη. [...] Αλλά υπάρχει και ένα άλλο ηθικό καλλιτεχνικό αδίκημα που χρονολογείται από την εποχή της προηγούμενης διοικήσεως του Εθνικού Θεάτρου. Είπε η "εξορία" του δραματικού καλλιτέχνη Γ. Γληνού. Η καταδίκη του στην ανεργία, αν και υπήρξε από τους πρωταγωνιστές του Εθνικού Θεάτρου από της ιδρύσεώς του -1932- μέχρι του 1944. Αν ρίξουμε μια ματιά στην σταδιοδρομία του, θα τον δούμε ανάμεσα στον θίασο της κ. Μαρίκας Κοτοπούλη μεταξύ των κυριωτέρων στελεχών της. [...] Και πώς είναι δυνατόν να καταρτισθή κλασικό δραματολόγιο χωρίς να υπάρχει στο Εθνικό Θέατρο ο ανωτέρω καλλιτέχνης; Και πώς μπορεί να είνε ήσυχη η συνείδησις του κ. Δ. Ροντήρη, όπως και της κ. Μαρίκας Κοτοπούλη, μέλους του διοικητικού συμβουλίου, για το ηθικό αδίκημα που έγινε και γίνεται στον Γ. Γληνό, πώς είναι δυνατόν μια Μαρίκα Κοτοπούλη να καταδικάσει έναν από τους λαμπρότερους ηθοποιούς της και να τον αφήσει στην απόγνωση; Αλλά τότε γιατί επήγε στο διοικητικό συμβούλιο; Για να ενισχύση την αδικία;». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Τι γίνεται στο Εθνικό; Ο νόμος και η παρανομία». *Το Βήμα*, 5.10.1946).

¹⁶⁴⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/19.9.1946.

του»¹⁶⁴⁶. ο ηθοποιός θα επανέλθει τον Μάιο του 1948¹⁶⁴⁷, αλλά η Καλλιτεχνική Επιτροπή και πάλι θα απορρίψει την αίτησή του¹⁶⁴⁸.

Το Υπουργείο Παιδείας παρακολουθεί στενά τις εξελίξεις στο Εθνικό Θέατρο και ελέγχει την πρόοδο των εκκαθαρίσεων του οργανισμού· έναν μήνα μετά τη συγκρότηση του θιάσου, σύμφωνα με τα νέα δεδομένα, τον Οκτώβριο του 1946, ο Υπουργός ζητά από το Εθνικό Θέατρο ενημέρωση σχετικά με την εφαρμογή του Θ΄ Ψηφίσματος «περί εξυγιάνσεως των δημοσίων υπηρεσιών»· το Διοικητικό Συμβούλιο αποφασίζει «να σταλή εις το Υπουργείον Παιδείας πλήρης κατάλογος του προσωπικού του Θεάτρου με παρατηρήσεις αφορώσας την γενομένην προσφάτως εκκαθάρισιν κατά την οποίαν ελήφθησαν υπ' όψιν και αι σχετικά πληροφορία της Γενικής Ασφαλείας»¹⁶⁴⁹.

Τον Μάιο του 1947 το Υπουργείο επανέρχεται και απαιτεί να επιδοθούν σε σαράντα εργαζόμενους του καλλιτεχνικού, διοικητικού και τεχνικού προσωπικού κλήσεις σε απολογία για τη συμμετοχή τους «στο κίνημα»· ο Ροντήρης αναφέρει πως ζήτησε ήδη τις απολογίες τους, ενώ ο Κύρου ισχυρίζεται πως τους τελευταίους μήνες δεν έχει παρατηρηθεί κάτι ύποπτο στους κόλπους της κρατικής σκηνής¹⁶⁵⁰. Στην επόμενη συνεδρίαση γνωστοποιείται επιστολή του Υπουργού, στην οποία εκφράζει τη βεβαιότητα πως υπάρχει σύμπτωση αντιλήψεων μεταξύ του Υπουργείου και της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου στο ζήτημα των εκκαθαρίσεων και προτρέπει το Διοικητικό Συμβούλιο «να καθορίση τα κριτήρια επί τη βάση των οποίων –και ειδικώτερον των εθνικών φρονημάτων– θα αποφασίση περί της εκλογής του προσληφθησομένου επί συμβάσει καλλιτεχνικού και τεχνικού προσωπικού»¹⁶⁵¹.

Κάθε φορά που η διεύθυνση προβαίνει σε προσλήψεις ακολουθείται, όπως όλα δείχνουν, η απαραίτητη διαδικασία ελέγχου των φρονημάτων των υποψήφιων. Για παράδειγμα, η πρόσληψη του ηθοποιού Άλκη Παππά αναβάλλεται μέχρι να βρεθούν και να εξεταστούν «πλήρη στοιχεία διά την δράσιν και τα φρονήματα του

¹⁶⁴⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/9.10.1946.

¹⁶⁴⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 76/10.5.1948.

¹⁶⁴⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 87/5.10.1948.

¹⁶⁴⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/30.10.1946.

¹⁶⁵⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/5.5.1947.

¹⁶⁵¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 31/10.5.1947.

Ηθοποιού αυτού»¹⁶⁵². η πρόσληψη πραγματοποιείται, μετά από πληροφορίες που παρέχει για τον ηθοποιό ένα από τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου¹⁶⁵³.

Τον Μάιο του 1948 ο Υπουργός Παιδείας συνιστά στη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου τη συγκρότηση Συμβουλίου Νομιμοφροσύνης¹⁶⁵⁴. Οι συνέπειες των πρακτικών αυτών και των συνεχών ελέγχων, που προκαλούν ασφαλώς καθυστερήσεις στον προγραμματισμό και τη λειτουργία της κρατικής σκηνής, αρχίζουν να γίνονται εμφανείς: η σύσταση του Συμβουλίου αυτού, της Επιτροπής Νομιμοφροσύνης, όπως ονομάστηκε, φέρνει προσκόμματα στη συγκρότηση του θιάσου εν όψει της επικείμενης μετάβασης του Εθνικού Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη. Η διοίκηση μεταφέρει στον Υπουργό το πρόβλημα, που αποδέχεται να υπογραφούν άμεσα οι συμβάσεις των ηθοποιών, *«με την προστιθεμένη μόνον εις τα συμβόλαια επιφύλαξιν ότι η σύμβασις θα είναι αυτοδικαίως άκυρος, εν η περιπτώσει υπάρξη τυχόν δυσμενής περί αυτών απόφασις της Επιτροπής Νομιμοφροσύνης»*: επιπλέον, το Διοικητικό Συμβούλιο ζητά από τον Ροντήρη να *«εξηγήση με τον σαφέστερον δυνατόν τρόπον εις τους Ηθοποιούς τον χαρακτήρα και τον τρόπον αυτής της επιφυλάξεως»*¹⁶⁵⁵. Αναγκαστικά, η ίδια τακτική, δηλαδή της πρόσληψης και της εκ των υστέρων έγκρισης από την Επιτροπή Νομιμοφροσύνης, θα επικρατήσει και στη συνέχεια, ιδίως για την κάλυψη αναγκών με έκτακτο προσωπικό¹⁶⁵⁶.

Κατά την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου από το Εθνικό Θέατρο δεν θα αποκλειστούν μόνο ηθοποιοί. Η διοίκηση θα απομακρύνει τον Κ. Θ. Δημαρά και τον Γιάννη Σιδέρη από τη Δραματική Σχολή της κρατικής σκηνής¹⁶⁵⁷, ενώ θα

¹⁶⁵² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 51/29.10.1947.

¹⁶⁵³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 53/3.11.1947.

¹⁶⁵⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 77/17.5.1948.

¹⁶⁵⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 78/24.5.1948.

¹⁶⁵⁶ «Ο κ. Ροντήρης ανακοινώνει ότι ουδείς Τακτικός ή Έκτακτος θα προσλαμβάνεται εάν δεν υπάρχει η σχετική έγκρισις της Επιτροπής Νομιμοφροσύνης. Τούτο όμως, συνεχίζει ο κ. Ροντήρης, παρεμβάλλει σοβαρώτατα προσκόμματα εις την καθ' όλου διεξαγωγήν της εργασίας του Θεάτρου, διότι, ως εκ της ιδιοτύπου φύσεως αυτής, πολλάκις την τελευταίαν στιγμήν παρουσιάζεται ανάγκη αμέσου προσλήψεως εκτάκτου προσωπικού (καλλιτεχνικού, τεχνικού ή βοηθητικού) η οποία δεν είναι δυνατόν να γίνη. [...] Ο Κυβερνητικός Επίτροπος κ. Μ. Μαντούδης φρονεί ότι εφ' όσον εκ της φύσεως της εργασίας του θεάτρου δεν δύναται να γίνη άλλως πως, πρέπει εις τας εξαιρετικάς αυτάς περιπτώσεις της επειγούσης προσλήψεως προσωπικού να προσλαμβάνη το Θέατρον το αναγκαίον προσωπικόν και να εκφέρη εκ των υστέρων την γνώμην της η Επιτροπή Νομιμοφροσύνης». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 87/5.10.1948).

¹⁶⁵⁷ «Οι ευθύνες, που βαρύνουν τη σημερινή διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, φαίνεται ότι δεν είναι λίγες και θα καθοριστούν, φυσικά, όταν συμπληρωθεί ένας κύκλος εργασίας και έρθει η ώρα του ελέγχου. Αλλά για τα παράδοξα που συμβαίνουν στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, πρέπει από τώρα ν' ακουστούν φωνές διαμαρτυρίας. Μαθαίνουμε, λ.χ., ότι δύο από τους καθηγητές της Σχολής, οι κ.κ. Κ. Θ. Δημαράς και Γιάννης Σιδέρης, ενώ εργάστηκαν με υποδειγματικό ζήλο κι εκέρδισαν την εμπιστοσύνη των

απαγορευτούν οι μεταφράσεις του Βασίλη Ρώτα και του Κώστα Βάρναλη, αφού εκείνοι, σύμφωνα με τον ισχυρισμό του ίδιου του Ροντήρη, «εις στιγμήν καθ' ην το Έθνος διεξάγει κρίσιμον αγώνα, ηρνήθησαν να ταχθούν παρά το πλευρόν του Έθνους»¹⁶⁵⁸.

νέων ηθοποιών, απομακρύνθησαν». ([Πέτρος] Χ[άρης], «Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 472 [1.3.1947], σ. 306).

¹⁶⁵⁸ Η απόφαση του Ροντήρη για τους δύο λογοτέχνες, για την οποία δεν είναι γνωστό εάν σχετιζόταν με τις εκκαθαρίσεις που επέβαλε το Υπουργείο, ήρθε ως αντίδραση στην εισήγηση της Καλλιτεχνικής Επιτροπής να χρησιμοποιηθεί η μετάφραση του Ρώτα για το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Σαίξπηρ. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 60/22.12.1947). Σε επόμενη συνεδρίαση «ο κ. Ροντήρης ανακοινώνει ότι η Καλλιτεχνική Επιτροπή, συμφωνήσασα με ιδιικήν του εισήγησιν, κατά την οποία δεν είναι δυνατόν ήδη να παιχθούν από της σκηνής του Εθνικού Θεάτρου έργα με μεταφράσεις του κ. Ρώτα και του κ. Βάρναλη, οι οποίοι εις στιγμήν καθ' ην το Έθνος διεξάγει κρίσιμον αγώνα, ηρνήθησαν να ταχθούν παρά το πλευρόν του Έθνους, αποφασίζει όπως ανατεθή η μετάφρασις του “Όνειρου καλοκαιρινής νυχτιάς” εις τον κ. Καρθαίον, αν ούτος δεχθή». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 70/1.3.1948).

4.3.2.2. Τα «εκδηλωθέντα φρονήματα» της Κατίνας Παξινοῦ και του Αλέξη Μινωτή

Από την καχυποψία των κρατικών μηχανισμών εκείνης της περιόδου και την αυταρχική διαχείριση των εργαζομένων από τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου δεν θα ξεφύγουν ούτε η Κατίνα Παξινοῦ με τον Αλέξη Μινωτή. Η περίπτωση τους αποτελεί ίσως το πλέον διαφωτιστικό παράδειγμα της έκτασης και της έντασης της εκκαθάρισης και των αποκλεισμών κατά τη διεύθυνση Ροντήρη. Οι δύο ηθοποιοί, οι οποίοι άλλωστε με το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου έφυγαν από την Ελλάδα, θεωρήθηκαν ύποπτοι «αντεθνικής δράσεως», πιθανότατα με αφορμή κάποιες πρωτοβουλίες ανθρωπιστικής δράσης που ανέλαβαν όταν ζούσαν στις Η.Π.Α.

Στο πλαίσιο των συζητήσεων για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος στο εξωτερικό, που αποτέλεσαν τον πρώτο στόχο της νέας διοίκησης, συζητήθηκε ευρέως η σκοπιμότητα της παρουσίας της Παξινοῦ και του Μινωτή. Τον Ιούνιο του 1946 ο θεατρικός συγγραφέας Παναγιώτης Καγιάς, μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου, εκφράζει «*επιφυλάξεις διά την δυνατότητα της συγκροτήσεως θιάσου καταλλήλου ν' αναβιβάση αρχαίας τραγωδίας εις το Εξωτερικόν. Συγκεκριμένως φοβείται ότι η ανάθεσις πρωτευούσης θέσεως, εις ούτω συγκροτούμενον θίασον, εις την κ. Παξινοῦ και τον κ. Μινωτήν, η οποία ήδη φημολογείται, θα ηδύνατο να δημιουργήση σοβαράς κινδύνους, λόγω των τόσον εντόνως εκδηλωθέντων φρονημάτων των δύο ανωτέρω*»¹⁶⁵⁹. Η είδηση εξάλλου πως ο Υπουργός Παιδείας, Αντώνιος Παπαδήμος, είναι εντελώς αρνητικός στο ενδεχόμενο της συνεργασίας των δύο ηθοποιών με το Εθνικό Θέατρο σχολιάζεται δυσμενώς από μερίδα του Τύπου¹⁶⁶⁰.

Λίγες εβδομάδες μετά, παρόντος και του Ροντήρη στο Διοικητικό Συμβούλιο, γνωστοποιείται τηλεγράφημα των δύο ηθοποιών από την Αμερική, στο οποίο αναφέρουν: «*Ζήτημα συμμετοχής μας εις παραστάσεις Εξωτερικού θεωρούμεν ζήτημα απολύτως καλλιτεχνικόν επαφιέμενοι εις υμετέραν κρίσιν. Εν τούτοις χάριν αληθείας και ιστορίας αποστέλλομεν υμίν αεροπορικώς φάκελλον πλήρη αποδεικτικών στοιχείων*

¹⁶⁵⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/13.6.1946.

¹⁶⁶⁰ «Πραγματικά η δράση τους στάθηκε πέρα για πέρα “αντιπατριωτική”. Η Παξινοῦ έκανε να γραφτούν με τον θρίαμβό της στο κινηματογραφικό έργο “Για ποιον χτυπά η καμπάνα” ύμνοι για την Ελλάδα. Δεν άφησαν κι οι δυο ευκαιρία να μην τονίσουν τον ηρωικό αγώνα του λαού μας στα χρόνια της κατοχής. Έκαναν εράνους και συγκίνησαν πολλούς στην Αμερική για την τραγική μοίρα του τόπου μας. Όλ' αυτά καθώς είναι γνωστό είναι εγκλήματα. Βαρειές αντεθνικές πράξεις. Το να είσαι όμως π.χ. ακαδημαϊκός και να έχεις συστήσει ενεργητική συνεργασία με τους Γερμανούς, τότε – α τότε έχεις αδιάσειστες εθνικόφρονες περιγαμηνές!». (Ανων., «Θέατρο και “Λαοπρόβλητοι”», ό.π., σ. 216).

πατριωτικής μας δράσεως δι' οποίαν υπερηφανευόμεθα»¹⁶⁶¹. Ο Μυριβήλης αναφέρει στο Συμβούλιο πως επισκέφθηκε τον Υπουργό για να ενημερωθεί για την άποψή του επί του θέματος των δύο ηθοποιών που δημοσιεύθηκε στον Τύπο· ο Παπαδήμος τού απάντησε πως «έχει ο ίδιος βεβαίως τας γνώμας του και τα στοιχεία του διά την εν τω Εξωτερικώ δράσιν των ως άνω δύο Ηθοποιών, αλλ' ότι αι δημοσιευθείσαι δηλώσεις δεν ανταποκρίνονται προς τας απόψεις του»· επιπλέον, τονίζει στον Μυριβήλη ότι «το Διοικητικόν Συμβούλιον του Εθνικού Θεάτρου είναι απολύτως ελεύθερον να λάβη τας αποφάσεις του εν τη ορθή εκτιμήσει των συμφερόντων του Θεάτρου και της υποχρεώσεώς του όπως μη έλθη εις αντίθεσιν προς την κοινήν γνώμην»¹⁶⁶². Η νουθεσία του Υπουργού να λάβει η διοίκηση σοβαρά υπόψη της την «κοινήν γνώμην» παρέπεμπε σε δυσμενή σχόλια δεξιών εντύπων για το ζεύγος Παζινού-Μινωτή. Στη συνέχεια «πολλοί εκ των κ.κ. Συμβούλων αναπτύσσουν τας βασικάς αντιρρήσεις τας οποίας έχουν διά το ζήτημα της προσλήψεως της κ. Παζινού και του κ. Μινωτή, συμφωνούν όμως τελικώς εις την αντίληψιν ότι, μετά την λήψιν επισήμων πληροφοριών αι οποία εξητήθησαν διά την εις το Εξωτερικόν δράσιν των καθώς και των στοιχείων τα οποία οι ίδιοι αναγγέλλουν ότι αποστέλλουν, το Διοικητικόν Συμβούλιον θα δυνηθή χωρίς προκαταλήψεις και εν τη εκτιμήσει, τόσον του συμφέροντος του Θεάτρου, όσον και των Εθνικών υποχρεώσεων, να λάβη τας αποφάσεις του»¹⁶⁶³.

Εκείνες τις ημέρες ο ελληνικής καταγωγής Αμερικανός Σπύρος Σκούρας, διακεκριμένο στέλεχος κινηματογραφικών εταιρειών στις Η.Π.Α., στέλνει τηλεγράφημα στον Υπουργό Παιδείας¹⁶⁶⁴, διαμαρτυρόμενος για τη συκοφαντική εκστρατεία μερίδας του δεξιού Τύπου απέναντι στην Παζινού και τον Μινωτή¹⁶⁶⁵.

¹⁶⁶¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/22.7.1946.

¹⁶⁶² Στο ίδιο.

¹⁶⁶³ Στο ίδιο.

¹⁶⁶⁴ Το τηλεγράφημα προς τον Παπαδήμο, με ημερομηνία 26.7.1946, είναι προφανές πως σχετίζεται με τις συζητήσεις για τη συνεργασία του ζεύγους με την κρατική σκηνή: «Πληροφορήθηκα ότι γίνεται καμπάνια στις εφημερίδες της Αθήνας εναντίον της Κ. Παζινού και του Α. Μινωτή. Τους κατηγορούν για μη πατριωτική δράση. Επιθυμώ προσωπικώς να δοθεί ένα τέλος σ' αυτές τις διαδόσεις, σε μια περίοδο κατά την οποία πρέπει να επωφεληθούμε από ό,τι διαθέτουμε. Είναι πολύ κακό να μεταχειριζόμαστε τόσο άσχημα πρόσωπα όπως η Κ. Παζινού και ο Α. Μινωτής αντί να κεφαλαιοποιούμε την εξαιρετική εκτίμηση που τους έχουν σ' αυτή τη χώρα. Εκτός αυτού έχω το προνόμιο να δηλώσω ότι και οι δύο, τόσο καλλιτεχνικώς όσο και πατριωτικώς, αποτελούν έναν τίτλο για το όνομα της Ελλάδας σ' αυτή τη χώρα». (Ισμήνη Αντωνούλα [έρευνα και σύνθεση], Κατίνας Παζινού – Αλέξη Μινωτή: Πολύχρονος πηγαμμός για μια Ιθάκη, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989, σ. 91).

¹⁶⁶⁵ «Η ιδέα, που εισηγήθη προ διμήνου περίπου μία εφημερίς για ένα προπαγανδιστικό εθνικό ταξίδι του Εθνικού Θεάτρου στην Αγγλία και Αμερική, εξακολουθεί να συζητήται στον ημερήσιο τύπο και στους θεατρικούς κύκλους, με την απαίτησι των “εθνικοφρόνων” –όπως λέγονται προς εξαπάτησιν των

Τελικά, οι δύο ηθοποιοί, παρά την επιθυμία τους και παρά την προσπάθειά τους να πείσουν πως δεν αποτελούν κίνδυνο για την κυβέρνηση, δεν εργάστηκαν κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο στο Εθνικό Θέατρο.

Ο Ροντήρης επιδίωξε τη συνεργασία τους το 1950¹⁶⁶⁶, όπως ήδη αναφέρθηκε, στο πλαίσιο όμως της προσωπικής του προσπάθειας να κερδίσει την εμπιστοσύνη της νέας κυβέρνησης και να παραμείνει στη διεύθυνση του ιδρύματος. Η απουσία της Παξινού και του Μινωτή από το Εθνικό Θέατρο, για τους λόγους που προαναφέρθηκαν, αποδεικνύει με τον πλέον εμφατικό τρόπο, όχι μόνο το μέγεθος της αυταρχικότητας της κεντρικής εξουσίας αλλά και την επιζήμια για το καλλιτεχνικό έργο της κρατικής σκηνης στάση των ανθρώπων του Εθνικού Θεάτρου. Σε μια περίοδο που σταθερή επιδίωξη για την αναβάθμιση του καλλιτεχνικού έργου στο Εθνικό Θέατρο παραμένει η ενίσχυση του δυναμικού του, ο θίασος στερείται τις υπηρεσίες δύο πρωταγωνιστών, που μαζί με τον Βεάκη και την Παπαδάκη αποτελούσαν τα πλέον διακεκριμένα στελέχη στις προπολεμικές επιτυχίες της κρατικής σκηνης· σε παραστάσεις, που είχε άλλωστε σκηνοθετήσει ο ίδιος ο νυν Γενικός Διευθυντής.

αφελών οι “βασιλόφρονες”– ν’ αποκεφαλισθούν προηγουμένως η Κατίνα Παξινού και ο Αλέξης Μινωτής». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Η ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας. Το “Εθνικό” στην Αμερική», *Το Βήμα*, 24.7.1946).

¹⁶⁶⁶ Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 27.5.1950.

4.3.2.3. Η κρατική σκηνή στον «εθνικό αγώνα»

Κατά την περίοδο 1946-1949 το Εθνικό Θέατρο, ως μέρος του κρατικού μηχανισμού, δεν θα μείνει αμέτοχο στη εμφύλια σύρραξη: είτε με την παραχώρηση ηθοποιών του είτε με τη φιλοξενία εκδηλώσεων είτε με τη συμμετοχή κλιμακίων του, θα αναπτύξει, παράλληλα με το καλλιτεχνικό έργο του, μια σειρά από δραστηριότητες υποστήριξης της κυβέρνησης στη μάχη απέναντι στον «εσωτερικό εχθρό». Άλλωστε, ακόμα και η εμφάνιση της κρατικής σκηνης, για πρώτη φορά μετά τον πόλεμο, στη Θεσσαλονίκη, στο «κέντρον της αγωνιζομένης σήμερον Βορείου Ελλάδος», αποκτά βαρύνουσα σημασία για τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, επειδή εκεί «*υφίσταται ακόμη επιτακτικώτερα η Εθνική υποχρέωσις*»¹⁶⁶⁷.

Το Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης θα παραχωρηθεί πολύ συχνά από τη διοίκηση της κρατικής σκηνης: κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου για παραστάσεις που διοργανώνει ο «Καλλιτεχνικός Όμιλος Βασιλοφρόνων Νέων»¹⁶⁶⁸ και το Γ' Σώμα Στρατού¹⁶⁶⁹, για εκδηλώσεις του «Εθνικού Συνδέσμου Ελασιτών»¹⁶⁷⁰, ενώ, μετά την ήττα του Δημοκρατικού Στρατού και τη λήξη των στρατιωτικών επιχειρήσεων, στον Ελληνοαμερικανικό Σύνδεσμο «*προς εορτασμόν των επινικείων*»¹⁶⁷¹.

Μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο το Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης θα παραχωρηθεί επίσης για την παράσταση ενός έργου του υποστράτηγου της Χωροφυλακής, Γεωργίου Σαμουήλ, που εκείνη την περίοδο υπηρετούσε ως Γενικός Διευθυντής του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως, ενώ είχε ακόμα οριστεί μέλος της Επιτροπής Λογοκρισίας για το θέατρο¹⁶⁷². για το «πατριωτικό δράμα» του Σαμουήλ, *Η δόξα και το δράμα της Ελλάδος*, που είχε ήδη παρουσιαστεί στο Παλλάς τον Σεπτέμβριο του 1949, ζητήθηκε να παραχωρηθεί το Βασιλικό Θέατρο τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου για σειρά παραστάσεων. Το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου εγκρίνει την παραχώρηση «*δωρεάν μεν εφ' όσον αι εν λόγω παραστάσεις θα δοθούν αποκλειστικώς υπέρ Εθνικών σκοπών, άλλως επί καταβολή της κεκανονισμένης*

¹⁶⁶⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 26/31.3.1947.

¹⁶⁶⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 5/4.10.1946.

¹⁶⁶⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 68/18.2.1948.

¹⁶⁷⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 70/1.3.1948.

¹⁶⁷¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 136/12.12.1949.

¹⁶⁷² Αχ[ιλιάς] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Εθνος*, 28.5.1949.

αποζημιώσεως»¹⁶⁷³, ενώ είχε ήδη επιτρέψει σε ηθοποιούς του θιάσου της κρατικής σκηνής και σε σπουδαστές της Δραματικής Σχολής να συμμετάσχουν στην πολυμελή διανομή¹⁶⁷⁴.

Ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου θα συμμετάσχουν επίσης στις εορτές «Εργασία και Νίκη», μια πρωτοβουλία της αμερικανικής πρεσβείας με έντονο προπαγανδιστικό χαρακτήρα αντικομμουνιστικού περιεχομένου¹⁶⁷⁵. όπως αναφέρει ο Ροντήρης, οι ηθοποιοί θα «λάβουν μέρος εις σκετς απαγγελίας»¹⁶⁷⁶.

Η πλέον συστηματική δραστηριότητα του Εθνικού Θεάτρου για την υποστήριξη του Εθνικού Στρατού κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου είναι οι παραστάσεις που δίνει σε νοσοκομεία και στρατιωτικές εγκαταστάσεις. Για τη διοίκηση της κρατικής σκηνής αποκτά ξεχωριστή σημασία η οργάνωση και το αποτέλεσμα αυτών των δράσεων και σε πολλές συνεδριάσεις του Διοικητικού Συμβουλίου βρίσκεται στην ημερήσια διάταξη το θέμα «Ψυχαγωγία Στρατού».

Το φθινόπωρο του 1948 προκαλείται μια εκτενής συζήτηση στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου σχετικά με το ζήτημα, ιδίως όταν εφημερίδες της Δεξιάς επέκριναν τη συμβολή της κρατικής σκηνής στην ψυχαγωγία του στρατεύματος ως πλημμελή· την αφορμή δίνει μια επίθεση του δημοσιογράφου Αχιλλέα Μαμάκη στο Εθνικό Θέατρο και τη Λυρική Σκηνή που έλαβε χώρα στο θέατρο Ακροπόλ, παρόντος του Υπουργού Παιδείας· ταυτόχρονα, ο Μπόγρης, που έχει εν τω μεταξύ εισέλθει στο Διοικητικό Συμβούλιο, και ο Μυριβήλης διαμαρτύρονται για τα χαμηλής ποιότητας θεάματα που παρουσιάζουν σε στρατιωτικές μονάδες και στο μέτωπο των στρατιωτικών επιχειρήσεων «πρόχειρα συγκροτήματα του ελαφρού θεάτρου»¹⁶⁷⁷.

¹⁶⁷³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 127/10.10.1949.

¹⁶⁷⁴ «Η παράσταση αυτή είναι απαρχή εκδηλώσεως του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως κατά του κομμουνιστοσυμμοριτισμού επί του πνευματικού πεδίου, θα λάβουν δε κατ' αυτήν μέρος 120 πρόσωπα, υπό την σκηνικήν επιμέλειαν του κ. Κίμωνος Καπετανάκη. [...] Ευγενώς προσφερθέντες θα λάβουν μέρος ηθοποιοί του Β. Θεάτρου και της Δραματικής Σχολής του, καθώς και ερασιτέχναι των Συλλόγων των ενταύθα Δωδεκανησίων και Βορειοηπειρωτών, της Παγκρητίου Ενώσεως, του Σώματος Ελλήνων Οδηγών και Προσκόπων, της Εστίας Εργαζομένου Κοριτσιού κ.ά. Επίσης θα εμφανισθούν η μεγάλη χορωδία της Μακρονήσου και η μουσική της Βασιλικής Χωροφυλακής». (Ανων., «Θεατρικά», Έθνος, 9.9.1949).

¹⁶⁷⁵ Βλ. ενδεικτικά: Ζηνοβία Λιαλιούτη, «“Εργασία και Νίκη”: όψεις της ψυχροπολεμικής προπαγάνδας στην Ελλάδα του Εμφυλίου», *Σύγχρονα Θέματα* 125 (Απρίλιος-Ιούνιος 2014), σσ. 13-22.

¹⁶⁷⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 106/14.3.1949.

¹⁶⁷⁷ «Ο κ. Μπόγρης διαμαρτύρεται διά την κατωτάτης ποιότητος ψυχαγωγίαν την οποίαν προσφέρουν διάφορα πρόχειρα συγκροτήματα του ελαφρού θεάτρου εις τον Στρατόν, περιερχόμενα τας διαφόρους Μονάδας και η οποία υπέπεσεν εις την αντίληψίν του όταν ευρίσκετο εις το Μέτωπον. Ο κ. Μυριβήλης συμφωνεί απολύτως και προσθέτει ότι, ως προσωπικώς διεπίστωσε, πράγματι η ψυχαγωγία του Στρατού

αποφασίζεται από το Διοικητικό Συμβούλιο οι Μπόγρης και Μυριβήλης να «παρουσιασθούν εις το Επιτελείον, το ενημερώσουν επί της καταστάσεως και του εκθέσουν τας αντιλήψεις των επί του ανωτέρου ζητήματος»¹⁶⁷⁸. Στην επόμενη συνεδρίαση συνεχίζεται η συζήτηση «επί του ελεεινού θεάματος της ψυχαγωγίας την οποίαν προσφέρουν εις τους μαχομένους διάφορα πρόχειρα και ανεύθυνα θεατρικά συγκροτήματα»¹⁶⁷⁹, η Κοτοπούλη και ο Ροντήρης υποστηρίζουν πως θα έπρεπε το Εθνικό Θέατρο να επισκεφτεί τους στρατιώτες στο μέτωπο¹⁶⁸⁰, ενώ αποφασίζεται να γίνει σχετική ανακοίνωση στον Τύπο, «υπό τον τίτλον “Η συμβολή του Εθνικού Θεάτρου εις την ψυχαγωγίαν του Στρατού”, εις την οποίαν να αναφέρεται λεπτομερώς όλη η δράσις του θεάτρου διά τους αγνοούντας αυτήν»¹⁶⁸¹.



Κουρτελίν, *Ο διευθυντής είναι καλό παιδί – Αννινου, Ζητείται υπηρέτης*. Ενίαία παράσταση, 424 Στρατιωτικό Νοσοκομείο, Θεσσαλονίκη, 1948 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Εκείνη την περίοδο εντοπίζονται παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου στο 401 Στρατιωτικό Νοσοκομείο, στο «Σπίτι του Στρατιώτου», στο Στρατόπεδο Χαϊδαρίου,

εις το Μέτωπον είναι κάτι το θλιβερόν. Ουδέποτε εγένετο μεγαλυτέρα πατριδοκαπηλία. Τις περισσότερες φορές το ακροατήριον δυσανασχετεί αφαντάστως». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 87/5.10.1948).

¹⁶⁷⁸ Στο ίδιο.

¹⁶⁷⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 88/11.10.1948.

¹⁶⁸⁰ «*Η κ. Κοτοπούλη εκφράζει την λύπην της διότι δυστυχώς ο Οργανισμός δεν δύναται να επεκτείνη την συμβολήν του δι' εμφύχου υλικού διά την ψυχαγωγίαν και των εις το Μέτωπον ευρισκομένων στρατιωτών. Ο κ. Ροντήρης συμφωνών απολύτως με την κ. Κοτοπούλη, προσθέτει ότι, τούτο θα ήτο δυνατόν μόνον επί θυσία του ενός εκ των δύο θεάτρων».* (Στο ίδιο). Ο Ροντήρης εννοεί πως, για να ανταποκριθούν, θα έπρεπε να μη λειτουργήσουν ταυτόχρονα οι δύο σκηνές της κρατικής σκηνης, δηλαδή το Ziller και το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

¹⁶⁸¹ Στο ίδιο.

στο 424 Στρατιωτικό Νοσοκομείο Θεσσαλονίκης, στον Ναύσταθμο, στη Σχολή Ευελπίδων, στο Νοσοκομείο Αναπήρων, στο Στρατιωτικό Νοσοκομείο Αγίου Ιωάννη Ρέντη, στο 423 Στρατιωτικό Νοσοκομείο (που είχε στεγαστεί στο Αρσάκειο του Ψυχικού), στο Κέντρο Διερχομένων του Σταθμού Λαρίσης κ.α.¹⁶⁸², όπου παρουσιάζονται τα *Αρραβωνιάσματα* και η *Καινούρια ζωή* του Μπόγρη, ο *Πειρασμός* του Ξενόπουλου, το έργο του Κουρτελίν, *Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί*, το έργο του Άννινου, *Ζητείται υπηρέτης*, ενώ ακόμα αποφασίζεται να δοθούν παραστάσεις της *Βαβυλωνίας* του Βυζάντιου «*υπέρ των ανταρτόπληκτων παιδιών*»¹⁶⁸³. Η σπουδαιότητα που απέδιδε το Εθνικό Θέατρο στις δράσεις αυτές αποδεικνύεται και από την παρουσία του ίδιου του Ροντήρη στις παραστάσεις¹⁶⁸⁴. Είναι επίσης χαρακτηριστικό το γεγονός πως ο Ροντήρης προβάλλει ως ένα από τα σοβαρότερα επιχειρήματα χρηστής και επιτυχημένης διοίκησης ακριβώς αυτή τη δραστηριότητα, δηλαδή τις παραστάσεις για την ψυχαγωγία των στρατιωτών¹⁶⁸⁵. Όλες αυτές οι δράσεις του Εθνικού Θεάτρου, είτε οφείλονταν στην αναγκαία και αναπόφευκτη ανταπόκρισή του στις απαιτήσεις της κυβέρνησης είτε εξέφραζαν την πολιτική και ιδεολογική τοποθέτηση των ανθρώπων που βρίσκονταν στη διοίκησή του στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, παρουσιάζουν μια πλήρη ταύτιση του ιδρύματος με τον κρατικό μηχανισμό¹⁶⁸⁶.

Σχετικά δε με τη χρήση του κτηρίου του Ziller εκείνη την περίοδο, όπου σύμφωνα με καταγγελίες στον Τύπο είχε κατασκευαστεί το προεκλογικό υλικό του

¹⁶⁸² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 90/1.11.1948· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 95/7.12.1948· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 99/28.12.1948· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 105/9.3.1949· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 115/30.5.1949.

¹⁶⁸³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 99/28.12.1948.

¹⁶⁸⁴ «*Χθες την εσπέραν τμήμα του θιάσου του Εθνικού Θεάτρου με επί κεφαλής την κ. Ελένη Χαλκούση, την κ. Ρίτα Μυράτ και τους κ.κ. Νέζερ και Αποστολίδη έδωσαν παράστασιν εις την Αίθουσαν της Στρατιωτικής Λέσχης με την “Καινούργια ζωή” του Μπόγρη. Η παράστασις εδόθη διά τας οικογενείας των αξιωματικών της Φρουράς Αθηνών, ηυχαρίστησε δε τους καλλιτέχνας εκ μέρους των αξιωματικών ο Διοικητής της Λέσχης και ανταπήνησεν ο Γενικός Διευθυντής της Κρατικής Σκηνης κ. Ροντήρης*». (Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Έθνος*, 14.7.1949).

¹⁶⁸⁵ Ενδεικτικό παράδειγμα είναι η ένταξη αυτής της δραστηριότητας στην επιχειρηματολογία που αναπτύσσει ο Ροντήρης, για να απαντήσει στις επικρίσεις του Υπουργού Παιδείας, Κωνσταντίνου Τσάτσου, για την κατάσταση στην κρατική σκηνή. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 138/3.1.1950· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 139/9.1.1950).

¹⁶⁸⁶ Η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου φαίνεται πως συνέβαλε με κάθε δυνατό τρόπο, ακόμα και με οικονομική υποστήριξη, στην αναμέτρηση της κυβέρνησης με την αντίπαλη παράταξη. Είναι ενδεικτικό το γεγονός πως το Διοικητικό Συμβούλιο «*εγκρίνει την αγοράν ανά πέντε τευχών εκ των βιβλίων “Αφανείς Ήρωες κατά της Ανταρσίας” και “Οι Σλάβοι κατά των Ελλήνων”*». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 121/18.7.1949).

Σπύρου Μαρκεζίνη¹⁶⁸⁷, και σε εντελώς διαφορετικό κλίμα από τις παραστάσεις για το στράτευμα, αξίζει να αναφερθεί πως η σκηνή του θα φιλοξενήσει ακόμα και μια έκθεση μόδας· σε μια κοσμική βραδιά, η «*πρώτη επίδειξη του Ελληνικού φορέματος*», μια πρωτοβουλία της συζύγου του Αμερικανού πρεσβευτή στην Αθήνα, Henry F. Grady, που τέθηκε υπό την αιγίδα της βασίλισσας Φρειδερίκης, θα πραγματοποιηθεί με επιμέλεια του Ροντήρη και «επιστράτευση» όλου του δυναμικού του Εθνικού Θεάτρου¹⁶⁸⁸.

¹⁶⁸⁷ «Οι καταγγελίες για την υπόθεση του προεκλογικού διαφημιστικού υλικού του κ. Μαρκεζίνη που ετοιμάστηκε στα συνεργεία του “Εθνικού Θεάτρου” με τη συγκατάθεση του κ. Ροντήρη και την επίβλεψη του κ. Κλώνη εξακολουθούν να καταφθάνουν στα γραφεία μας». (Ω., «Το θεατρικό χρονικό μας», *Μάχη*, 15.6.1950).

¹⁶⁸⁸ Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το ρεπορτάζ από την κοσμική βραδιά: «*Είμαστε εδώ για να δούμε τι μπορεί να κάμη η Πατρίδα μας στον τομέα της μόδας. Ο Εθνικός μας ύμνος ανακρούεται από την ορχήστρα. Ευλαβική σιγή. Έπειτα ο Αμερικανικός ύμνος. Σε λίγο θ’ ανοίξη η αυλαία. [...] Ο κ. Φωκάς, ο ενδυματολόγος του Βασιλικού Θεάτρου, στον οποίον οφείλονται τα κοστούμια της αρχαίας Ελλάδος, διορθώνει την ζώνη της “θεάς των όψεων”. [...] Ο κ. Ροντήρης, ο διευθυντής του Εθνικού, εκνευρισμένος, βάζει σε όλους τις φωνές. Οι κυρίες και οι δεσποινίδες, που θα λάβουν μέρος στην επίδειξη, δεν έχουν ιδέα από σκηνή και φοβάται μήπως του τα κάμουν θάλασσα. Αντιθέτως ψυχραιμότερος ο αειθαλής και πάντοτε άμογος κ. Μίλτος Λιδωρίκης. Ο εξαιρετικός σκηνογράφος μας κ. Κλώνης, ως συνήθως κατηφής, δοκιμάζει το σκηνικό του, ένα νέον του θρίαμβου: Ένα βιβλίο που από τις σελίδες του θα περάση ολόκληρη η Ελλάς. [...] Η αυλαία υψώνεται. Η πρωταγωνίστρια του Εθνικού κ. Μαίρη Αρώνη κάνει μια μικρή εισαγωγή. Μιλά για την μεγάλη σημασία της Εκθέσεως και λέγει ότι τα μέλη της θ’ αναχωρήσουν στις 21 Μαρτίου για την Αμερική και κατόπιν θα επισκεφθούν το Παρίσι. Τα ίδια λόγια επαναλαμβάνει ο κ. Χορν αγγλιστί. Τώρα αρχίζει η επίδειξις. [...] Ακολουθεί ο Ε΄ αιώνας, η δις Συνοδινού εμφανίζεται ως Ηνίοχος και η δις Παναγιώτου ως Άρτεμις και ίσως η θεά, αν την έβλεπε να ζήλευε την ομορφιά της. [...] Ακολουθούν τα βυζαντινά, που τα εφίλοτέχνησεν ο κ. Φωκάς έχοντας ως πρότυπα ψηφιδωτά της Ραβέννας. Η κυρία Τσαλδάρη και η δις Κύρου φορούν τα ωραιότατα αυτά κοστούμια». (Λουκία Πετρίτση, «Εστέφθη από επιτυχία η πρώτη προσπάθεια. Το ελληνικό κοστούμι εις την διαδρομήν των αιώνων. Από της Μινωικής εποχής μέχρι σήμερα», *Εμπρός*, 15.3.1950).*

4.3.3. Η άρνηση συνεργασίας του Ροντήρη με την Καλλιτεχνική Επιτροπή

Η άρνηση του Δημήτρη Ροντήρη να συνεργαστεί με την Καλλιτεχνική Επιτροπή που διορίζει το Υπουργείο Παιδείας προκαλεί –πρωτίστως– μια δυσλειτουργία που ταλανίζει το ίδρυμα για έναν ολόκληρο χρόνο· ταυτόχρονα, όμως, αποτελεί ένα διαφωτιστικό παράδειγμα για τη στάση του σκηνοθέτη και Γενικού Διευθυντή απέναντι στην κυβέρνηση. Παρά το γεγονός πως ο Ροντήρης εμφανίζεται ιδιαίτερα συνεργάσιμος απέναντι στο Υπουργείο, αποδεχόμενος τις εκκαθαρίσεις του προσωπικού και τους αποκλεισμούς στελεχών (ακόμα και της Παξινού και του Μινωτή), δείχνει δηλαδή ανοχή σε πρακτικές, τα αποτελέσματα των οποίων είναι φανερό πως θα δυσκολέψουν το καλλιτεχνικό του έργο, εν τούτοις στο ζήτημα της Καλλιτεχνικής Επιτροπής εμφανίζει μια πρωτόγνωρη ανυπακοή απέναντι στις αποφάσεις του Υπουργού και στον νόμο που διέπει τη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου.

Όταν σταθεροποιείται το διοικητικό σχήμα το φθινόπωρο του 1946, αναλαμβάνοντας επίσημα τη θέση του Γενικού Διευθυντή ο Ροντήρης, αποφασίζεται να συγκροτηθεί το συντομότερο δυνατό η Καλλιτεχνική Επιτροπή¹⁶⁸⁹. Άλλωστε, όλες οι έως εκείνη τη χρονική στιγμή αποφάσεις επί καλλιτεχνικών ζητημάτων (οι απομακρύνσεις κάποιων ηθοποιών, ή η σύναψη συμβολαίων με άλλους, ο σχεδιασμός του δραματολογίου, η απόφαση να ξεκινήσουν οι παραστάσεις με τους *Πέρσες* του Αισχύλου κ.λπ.), που έχουν ληφθεί χωρίς τη γνωμάτευσή της, είναι, σύμφωνα με τον νόμο, παράνομες¹⁶⁹⁰. Αναλαμβάνει λοιπόν ο Μαντούδης να ζητήσει εσπευσμένα από τον Υπουργό Παιδείας να επιλέξει τα δύο εξωτερικά μέλη της

¹⁶⁸⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/16.9.1946.

¹⁶⁹⁰ «Το άρθρον 7 περιλαμβάνει τα ακόλουθα: “Η καλλιτεχνική επιτροπή του Εθνικού Θεάτρου γνωμοδοτεί προς το Διοικητικόν Συμβούλιον επί πάντων των καλλιτεχνικών ζητημάτων του Εθνικού Θεάτρου και ειδικότερον ΕΠΙ ΤΟΥ ΚΑΤΑΡΤΙΣΜΟΥ ΤΩΝ ΘΙΑΣΩΝ, της προσλήψεως σκηνοθετών, σκηνογράφων και ενδυματολόγων και του καταρτισμού του δραματολογίου. Αι γνωματεύσεις αυτής λαμβάνονται κατά πλειοψηφίαν, ευρίσκεται δε αυτή εν απαρτία παρισταμένων τεσσάρων τουλάχιστον τακτικών μελών αυτής εν οίς ο γενικός διευθυντής και ο διευθυντής του δραματολογίου”. Είνε, λοιπόν, ρητή η διάταξις για την καλλιτεχνική επιτροπή “επί του καταρτισμού θιάσων”. Αλλά η καλλιτεχνική επιτροπή ως τη στιγμή αυτή δεν κατηρτίσθη, και επομένως τ’ αποφασισθέντα παρά του διοικητικού συμβουλίου και του διευθυντού είναι “ΑΚΥΡΑ”. Μία κατάφορη παρανομία από αυτά τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου που εξέλεξε η Κυβέρνησι και τα περιέβαλε με το κύρος του νόμου. Βέβαια, το διοικητικό συμβούλιο ενέκρινε την εισήγησι του γενικού διευθυντού, μια εισήγησι παράνομη που έπρεπε να την αποφύγη εφ’ όσον δεν κατηρτίσθη εισέτι η καλλιτεχνική επιτροπή. Υπάρχει το ενδεχόμενο ότι αι αποφάσεις περί ηθοποιών θα εγκριθούν εκ των “υστέρων” όταν κάποτε καταρτισθή η καλλιτεχνική επιτροπή. Αλλ’ αυτό δεν λέγεται “σεβασμός” προς τον νόμον, αλλά “δικτατορία”». (Ροδάς, «Τι γίνεται στο Εθνικό; Ο νόμος και η παρανομία», ό.π.).

Καλλιτεχνικής Επιτροπής ανάμεσα σε τρία πρόσωπα που προτείνουν ο Ροντήρης και το Διοικητικό Συμβούλιο, τον φιλόλογο και μεταφραστή Θρασύβουλο Σταύρου, τον συγγραφέα και κριτικό της λογοτεχνίας Ανδρέα Καραντώνη, και τον διευθυντή της εφημερίδας *Έθνος* και κριτικό θεάτρου Κωνσταντίνο Οικονομίδη¹⁶⁹¹.

Αναπάντεχα για τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου και ενδεχομένως με την πρόθεση να υπόκεινται σε έναν αυστηρό κριτικό έλεγχο οι αποφάσεις και η λειτουργία της κρατικής σκηνής, ο Υπουργός δεν θα λάβει υπόψη του την εισήγηση του Ροντήρη και θα διορίσει στις αρχές Οκτωβρίου του 1946 τον δημοσιογράφο και κριτικό θεάτρου, Αχιλλέα Μαμάκη, και τον λογοτέχνη και κριτικό θεάτρου, Άλκη Θρύλο (= Ελένη Ουράνη).

Η είδηση ανακοινώνεται στον Τύπο¹⁶⁹², στο Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου όμως προκαλείται μεγάλη αναστάτωση· ιδιαίτερα ενοχλημένος ο Ροντήρης θεωρεί ότι *«ο διορισμός τού ενός εκ των δύο αυτών μελών εδημιούργησε γενικήν αναστάτωσιν εις το Θέατρον και εκρίθη υπό της κοινής γνώμης κατά τρόπον τόσον δυσάρεστον ώστε να καθίσταται δυσχερής δι' αυτόν η συνέχισις της εργασίας του εις το Εθνικόν Θέατρον υπό τοιαύτας συνθήκας»*, χωρίς όμως να διευκρινίζει σε ποιο από τα δύο μέλη αναφέρεται· η Κοτοπούλη *«τονίζει ότι δεν είναι δικαιολογημένη η κακή εντύπωσις και ότι ο κ. Ροντήρης δεν πρέπει να δημιουργήση ζήτημα δυνάμενον να έχη δυσμενείς συνεπειάς διά το Θέατρον, καθ' ην στιγμήν, μετά τόσας καθυστερήσεις και τόσους κόπους, επίκειται η έναρξις των εργασιών του»*· ο Καρθαίος *«συμφωνεί απολύτως με την άποψιν του κ. Ροντήρη και τονίζει ότι συμμερίζεται την αντίληψίν του ότι δεν είναι δυνατή η συνεργασία με το εν λόγω πρόσωπον»*· τελικά, ο Κυριακόπουλος *«αναλαμβάνει να ομιλήση σχετικώς εις φιλικήν του συνάντησιν με τον κ. Υπουργόν της Παιδείας»*¹⁶⁹³.

Στην επόμενη συνεδρίαση ανακοινώνονται οι επιστολές διαμαρτυρίας των Μαμάκη και Θρύλου, διότι *«δεν εκλήθη ακόμη εις συνεδρίαν η Καλλιτεχνική Επιτροπή, παρά την πάροδον δέκα οκτώ ημερών από του διορισμού των και διότι κατά παράβασιν του νόμου λαμβάνονται εν τω μεταξύ αποφάσεις διά την σύνθεσιν του θιάσου και διά τα έργα του ρεπερτορίου»*· το Διοικητικό Συμβούλιο, αφού δηλώσει πως θεωρεί τους ισχυρισμούς περί παρανομίας λανθασμένους, αφού όλες οι

¹⁶⁹¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/16.9.1946.

¹⁶⁹² Ανων., «Τα νέα μέλη του “Εθνικού Θεάτρου”. Α. Μαμάκης και Α. Θρύλος», *Ο Αρτίστας* 6 (18.10.1946), σ. 4.

¹⁶⁹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/18.10.1946.

αποφάσεις ελήφθησαν προτού διοριστεί η Καλλιτεχνική Επιτροπή, αποφασίζει να απευθυνθεί στον Υπουργό Παιδείας¹⁶⁹⁴.

Εν τω μεταξύ η Κοτοπούλη φέρνει προς συζήτηση μια δυσμενή κριτική του Θρύλου¹⁶⁹⁵. «*ερωτά το Συμβούλιο, εξ αφορμής μιας υβριστικής διά το Θέατρον κριτικής της κ. Ουράνη, εάν οι ανήκοντες εις έναν Οργανισμόν έχουν το δικαίωμα να δυσφημούν τον Οργανισμόν αυτόν*»: ο Κύρου θα απαντήσει πως «*η εκκρεμότης εις την οποίαν ευρίσκεται ακόμη το ζήτημα της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, ημπορεί να παρέχη εις την κ. Ουράνη την εντύπωσιν ότι δεν είναι μέλος του Οργανισμού και κατά συνέπειαν έχει την ελευθερίαν να εκφράζη την γνώμην της*»¹⁶⁹⁶.

Ύστερα από τη συνάντησή του με τον Υπουργό Παιδείας, ο Κυριακόπουλος ενημερώνει το Διοικητικό Συμβούλιο πως ο Υπουργός τον διαβεβαίωσε πως «*εις ουδεμίαν απολύτως πίεσιν υπέκυψε διωρίσας τα δύο νέα μέλη της Επιτροπής*»: επιπλέον, ο Παπαδήμος επισημαίνει πως έχει «*ωρισμένας αντιρρήσεις διά τον τρόπον με τον οποίον το Συμβούλιο του Θεάτρου χειρίσθη το ζήτημα της μη προσκλήσεως της Καλλιτεχνικής Επιτροπής μετά την οριστικήν της κατάρτισιν, καθώς και διά την ατυχή διατύπωσιν της προσκλήσεως εις την πρώτην παράστασιν του Θεάτρου της κ. Ουράνης*»¹⁶⁹⁷, αναφερόμενος στον άκομμο τρόπο με τον οποίο υποδέχθηκαν στο Εθνικό Θέατρο τον Θρύλο στην παράσταση των *Περσών*¹⁶⁹⁸. Τελικά, ο Υπουργός συνιστά στη διοίκηση «*να συγκαλέση την Επιτροπήν και να καταλήξη εις οριστικά συμπεράσματα, μόνον εάν τυχόν διαπιστωθή εκ των εργασιών της Επιτροπής ότι είναι πράγματι αδύνατος η συνεργασία*»¹⁶⁹⁹.

¹⁶⁹⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/23.10.1946.

¹⁶⁹⁵ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Οι Πέρσαι στο Εθνικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 29.10.1946.

¹⁶⁹⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 9/30.10.1946.

¹⁶⁹⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/13.11.1946.

¹⁶⁹⁸ «*Έγραψα τελευταία δύο άρθρα όπου συζητούσα ψύχραιμα μερικές απόψεις του και μερικά σχέδιά του που δεν θεωρώ ότι εξυπηρετούν τον σκοπό του Εθνικού Θεάτρου. Πώς απήντησε σ' αυτά τα άρθρα ο κ. Ροντήρης; Με τη δαχτυλογράφηση ενός ειδικού για μένα δελτίου εισόδου ώστε να μη μου αποσταλή η τυπωμένη πρόσκληση που έλαβαν όλοι όσους θέλησε να τιμήσει το Εθνικό Θέατρο κι όπου αναγράφεται ότι καλεί ο "γενικός διευθυντής". Όταν έκανα σύγκριση των δύο "προσκλήσεων" έτριβα τα μάτια μου. Δεν συνειθίζω ν' αποδίνω σημασία στους τύπους, αλλ' όταν οι τύποι κλείνουν ουσία, πώς να μην τους προσέξω; Ουδέποτε μπορούσα να φαντασθώ ότι ένας καλλιτέχνης θα καταδεχότανε επειδή κάποιος δεν του πρόσφερε λιβανωτό να παρασυρθή σε ένα τόσο χαμηλό επίπεδο! Με το παράρημά μου σε μια απομακρυσμένη θέση του εξώστου –πάλι καλά που δεν εξαποστάλθηκα στο δεύτερο εξώστη!– ενώ όλα τα θέατρα και φυσικά και το Εθνικό ξέρουν ότι όχι βέβαια κανένα φιλότιμο αλλ' η άθλια κατάσταση της όρασής μου μού επιβάλλουν για να κάνω τη δουλειά μου χωρίς να κουράζω υπέρμετρα τα μάτια μου να κάθωμαι πολύ κοντά στη σκηνή και πάντα σέβονται αυτή τη φυσιολογική μου αδυναμία*». (Θρύλος, ό.π.).

¹⁶⁹⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 11/13.11.1946.

Ο Ροντήρης, ωστόσο, αγνοεί την προτροπή του Υπουργού και συνεχίζει να διατηρεί την ίδια αρνητική στάση. Την ίδια στιγμή κάποια μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου προσανατολίζονται στην ιδέα της αφαίρεσης αρμοδιοτήτων από την Καλλιτεχνική Επιτροπή, κίνηση που ενδεχομένως θα καθιστούσε εφικτή τη συνεργασία: η Κοτοπούλη *«υποστηρίζει την γνώμην ότι θα ήτο προτιμώτερον να μη υπάρξη η Επιτροπή με την ευρείαν δικαιοδοσίαν η οποία της αναγνωρίζεται, αλλά μόνον μία Κριτική Επιτροπή διά την εξέτασιν των έργων»*, ο Μαντούδης όμως επισημαίνει πως μια τέτοια λύση θα προϋπέθετε την αλλαγή του υπάρχοντος νόμου και στην παρούσα συγκυρία οφείλουν αναγκαστικά να συμμορφωθούν¹⁷⁰⁰.

Στα τέλη πλέον του 1946 το Διοικητικό Συμβούλιο αποφασίζει ομόφωνα να σκληρύνει τη στάση του, εκβιάζοντας ουσιαστικά τον Υπουργό με την απειλή της παραίτησης: τού απευθύνουν επιστολή όπου τονίζεται πως *«η συγκρότησις της Καλλιτεχνικής Επιτροπής όπως διά της αποφάσεώς του καθωρίσθη θα εδημιούργει ζήτημα παραιτήσεως σημαινόντων παραγόντων της Διοικήσεως του Θεάτρου, η οποία θα έπρεπε με κάθε τρόπον να αποφευχθή καθ' ην στιγμήν τόσον ικανοποιητικώς προχωρεί το Θέατρον εις την νέαν οργάνωσίν του»*¹⁷⁰¹. Παράλληλα, το Διοικητικό Συμβούλιο προβαίνει στον καταρτισμό του δραματολογίου: ο Μαντούδης, ως Κυβερνητικός Επίτροπος, αποφαινεται πως *«βεβαίως η απόφασις είναι παράνομος, αλλ' ότι εφ' όσον πρέπει να συνεχισθή η εργασία του θεάτρου και δεν λύεται το ζήτημα της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, δεν ημπορεί να γίνη τίποτε άλλο»*¹⁷⁰².

Ο Ροντήρης εμμένει στην άρνησή του να συγκαλέσει τα μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, ο Θρύλος τοποθετείται δημόσια επί του θέματος, επισημαίνοντας την παρανομία που διαπράττεται από τον Ροντήρη και την οποία αποδίδει στην καλλιτεχνική «ανασφάλειά» του¹⁷⁰³, και το Εθνικό Θέατρο συνεχίζει τους επόμενους μήνες τη λειτουργία του χωρίς Καλλιτεχνική Επιτροπή.

¹⁷⁰⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 12/29.11.1946.

¹⁷⁰¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 15/30.12.1946.

¹⁷⁰² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 16/8.1.1947.

¹⁷⁰³ *«Τελευταία χωρίς καθόλου να το επιδιώξω έμπλεξα σε προστριβές με το Εθνικό Θέατρο. Το Υπουργείο με διόρισε μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής και το Εθνικό Θέατρο αποκρούει κατηγορηματικά τη συνεργασία μου. Πραγματικά δεν αισθάνομαι καθόλου πληγωμένη από την άρνηση αυτή. Νομίζω, και συχνότατα το έχω διαπιστώσει, ότι δεν προσβάλλεται κανένας και δεν θυμώνει παρά όταν αναγνωρίζει, έστω και υποσυνείδητα, πως ο άλλος διέκρινε μια μειονεχτικότητα του, έθιξε ένα ευαίσθητο σημείο του, πως η στάση του άλλου είναι δικαιολογημένη. Κι επειδή όσο κι αν ερευνώ προσεχτικά μέσα μου δεν κατορθώνω ν' ανακαλύψω ούτε ότι υπήρξα δοσίλογος, ή ανήθικη κι άτιμη στην εργασία μου, ούτε ότι είμαι ολότελα αναρμόδια κι ανίδηη στα θεατρικά ζητήματα, δεν αποδίνω άλλο ελατήριο στο βέτο του Εθνικού Θεάτρου παρά την άρνηση του διευθυντή του να έχει πλάι του ανθρώπους*

Η ελεγχόμενη νομιμότητα κατάσταση δεν θα αργήσει να προκαλέσει και άλλα προβλήματα στην κρατική σκηνή, που παραμένει «ευάλωτη» όσο δεν τακτοποιείται το θέμα της Καλλιτεχνικής Επιτροπής. Το καλοκαίρι του 1947 ο συγγραφέας Παναγιώτης Καγιάς, που είχε αρχικά συμπεριληφθεί στο Διοικητικό Συμβούλιο και ο οποίος είχε σταθεί εντελώς αρνητικός στην επάνοδο των Παξινού και Μινωτή στο Εθνικό Θέατρο λόγω των φρονημάτων τους, κατηγορεί τη διοίκηση πως παρανομεί, με αφορμή αρνητική εισήγηση για ένα έργο που κατέθεσε στο Εθνικό Θέατρο και κρίθηκε από κάποια επιτροπή, που βεβαίως δεν ήταν η Καλλιτεχνική Επιτροπή: απειλεί επιπλέον πως θα μηνύσει τον Ροντήρη και τον Μαντούδη: το Διοικητικό Συμβούλιο αποφασίζει να διαβιβάσει στο Υπουργείο «την παράκλησιν να αντικαταστήση τα δύο παρ' αυτού υποδεικνύόμενα μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, ίνα αύτη δυνηθή να λειτουργήση κανονικώς και αρθή ούτω αυτομάτως η υφισταμένη σήμερον ανωμαλία»¹⁷⁰⁴.

Αφού η εκκρεμότητα παραμένει, τον Σεπτέμβριο του 1947 το Διοικητικό Συμβούλιο συγκροτεί μία προσωρινή επιτροπή, αποτελούμενη από τους Κοτοπούλη, Μυριβήλη και Κόκκινο, οι οποίοι μαζί με τον Ροντήρη θα αναλάβουν να εξετάσουν τα πρώτα έργα του δραματολογίου της θεατρικής περιόδου¹⁷⁰⁵.

Λίγες ημέρες αργότερα ο Υπουργός, αναγνωρίζοντας, όπως ισχυρίζεται, την ανωμαλία στην κρατική σκηνή και λαμβάνοντας υπόψη τη σφοδρή κριτική από τον Τύπο, με έγγραφό του ζητά από το Διοικητικό Συμβούλιο να του υποδείξει τα κατάλληλα πρόσωπα για να αναμορφωθεί η σύνθεση της Καλλιτεχνικής Επιτροπής: η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου προτείνει τον Κωνσταντίνο Οικονομίδη και πάλι, καθώς επίσης τον καθηγητή φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Ιωάννη

*με κάποια δική τους γνώμη κι αποφασισμένους να την υποστηρίζουν, ανθρώπους που δεν είναι πειθήνια όργανά του και τυφλοί θαυμαστές του. Η τόση περιφρόνηση για τις αντιλήψεις των άλλων, η τόση ασφαλισμένη αυτοπεποίθηση προκαλούν βέβαια την κατάπληξή μου γιατί μου παραμένει ακατανόητο πώς ένας άνθρωπος μπορεί να μην υποπτεύεται ότι είναι πάντα ενδεχόμενο να σφάλλει και ότι είναι από κάθε άποψη προτιμότερο, ακόμα και γι' αυτόν τον ίδιο, προπάντων όταν δεν διαχειρίζεται μια ιδιωτική υπόθεση αλλ' ένα επίσημο ίδρυμα, να μην αναλαμβάνει αυτός όλες τις ευθύνες, δεν αισθάνομαι όμως και καμιά πικρία. Ότι μου κεντά η όλη υπόθεση είναι πριν απ' όλα η περιέργειά μου σαν κάθε ακραίο ψυχολογικό φαινόμενο. Ως πού θα ωθήσουν η αρχομανία κι ο εγωκεντρισμός; Ως πότε θα θεωρούνται αμελητέες οι σοφές αποφάσεις του νομοθέτη, ο οποίος με επίγνωση ότι κανένας άνθρωπος δεν είναι αλάνθαστος θέσπισε οι δικαιοδοσίες και οι ευθύνες να διαμοιράζονται, ο θίασος και το ρεπερτόριο να καταρτίζονται ύστερα από συζήτηση κι ανταλλαγή γνώμων, ως πότε θα αγνοούνται και θα περιφρονούνται οι νόμοι του Κράτους και θα σηκώνει έτσι –ποιο; το Εθνικό Θέατρο!– το λάβαρο της ανταρσίας, θα εμφανίζεται –ποιο; το Εθνικό Θέατρο!– σαν ανεξάρτητο φέουδο, σαν κράτος εν κράτει; Αυτά είναι τα αισθήματά μου». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Κάμψεις», *Νέα Εστία* 468 [1.1.1947], σσ. 51-52).*

¹⁷⁰⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 38/20.6.1947.

¹⁷⁰⁵ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 42/1.9.1947.

Θεοδωρακόπουλο, το μέλος της Ακαδημίας Αθηνών και θεατρικό συγγραφέα, Σπύρο Μελά, τον κριτικό θεάτρου, Γεώργιο Νάζο, τον ποιητή και μεταφραστή, Ιωάννη Οικονομίδη, τον καθηγητή της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και βουλευτή, Κωνσταντίνο Τσάτσο, και τον δημοσιογράφο Γιώργο Φτέρη (= Γιώργο Τσιμπιδάρο): υπενθυμίζεται, επιπλέον, στον Υπουργό πως στην περίπτωση που επιλέξει τον Μελά ή τον Ι. Οικονομίδη θα πρέπει να τροποποιηθεί ο νόμος, καθώς, σύμφωνα με τα ισχύοντα, απαγορεύεται η παράσταση έργων ή η χρήση μεταφράσεων μελών της Καλλιτεχνικής Επιτροπής¹⁷⁰⁶. Από τα παραπάνω ονόματα αυτό που προκαλεί μεγαλύτερη εντύπωση είναι ασφαλώς του Μελά, ο οποίος είχε στιγματιστεί από τη στάση που είχε κρατήσει κατά την περίοδο της Κατοχής ως «πνευματικός δωσίλογος».

Στις 29.9.1947, δεκαέξι μήνες μετά την τοποθέτηση της νέας διοίκησης από το Λαϊκό Κόμμα και έναν ολόκληρο χρόνο από την επίσημη ανάληψη της Γενικής Διεύθυνσης από τον Ροντήρη, ανακοινώνεται στο Διοικητικό Συμβούλιο πως συνήλθε επιτέλους η Καλλιτεχνική Επιτροπή, με εξωτερικά μέλη τον Κωνσταντίνο Οικονομίδη και τον Σπύρο Μελά¹⁷⁰⁷.

Η επιλογή των δύο προσώπων, ιδίως του Μελά λόγω του βεβαρυμένου παρελθόντος του, θα σχολιαστεί δυσμενώς στον Τύπο, με αιχμές μάλιστα για διαπλοκή συμφερόντων¹⁷⁰⁸. Παράλληλα, στο Εθνικό Θέατρο δρομολογείται η άρση του κωλύματος για τον Μελά: *«ο κ. Γενικός Διευθυντής ανακοινώνει εισήγησιν της Καλλιτεχνικής Επιτροπής προς το Συμβούλιον όπως παρακαλέση το Υπουργείον Παιδείας να επιφέρη τροποποίησιν του Νόμου περί θεάτρου, μεταβάλλουσαν υφισταμένην διάταξιν, η οποία απαγορεύει την παράστασιν έργων των μελών της*

¹⁷⁰⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 44/15.9.1947.

¹⁷⁰⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 46/29.9.1947.

¹⁷⁰⁸ Βλ. ενδεικτικά το άρθρο της *Ελευθερίας*: «*Η κρίση πήρε ένα τέλος που μαρτυράει ακόμα περισσότερο το πνεύμα που επικρατεί τόσο στο αρμόδιο υπουργείο όσο και στο ίδρυμα της οδού Αγίου Κωνσταντίνου: Ο υπουργός της Παιδείας, έπειτ' από ενός χρόνου αρνήσεις, δέχτηκε τις παραιτήσεις των δυο μελών της επιτροπής και στη θέση τους διόρισε το θεατρικό κριτικό του "Εθνους" κ. Κ. Οικονομίδη και τον ...κ. Σπύρο Μελά. Η "δύναμη αντιστάσεως" του κ. Παπαδήμου στις πιέσεις του κ. Ροντήρη είναι, φαίνεται, ελάχιστη. Αλλά κι η αδιαφορία του για το ηθικό ζήτημα που δημιουργεί ο διορισμός του κ. Μελά, ολοκληρωτική. Ας σημειωθεί πως ο κ. Ακαδημαϊκός γράφει τώρα κάποια κωμωδία που θα παιχτεί πιθανότατα στο "Εθνικό" (μήπως σ' εκδήλωση ευσεβούς πόθου θα την τιλοφορήσει "Οι Γερμανοί μας ξανάρχονται;") και πως είναι και καθηγητής στη δραματική σχολή του Κρατικού Θεάτρου. Έτσι η επίσημη σκηνή μας αναπνέει Μελάν απ' όλους τους πόρους της: Επιτροπή, Σχολή, Ρεπερτόριο. Πώς να μην πάθει, έπειτα, ασφυξία;» (Σχολιαστής, «Χρονικό της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής, εδώ κι αλλού», *Ελευθερία*, 28.9.1947).*

Καλλιτεχνικής Επιτροπής»¹⁷⁰⁹. πράγματι, το ζήτημα τακτοποιείται και ο Παπαφλέσσας, που είχε σκηνοθετηθεί από τον Ροντήρη το 1940, θα παρουσιάζεται σε επανάληψη, χωρίς νομικό κάλυμα πλέον, από το 1947 συνεχώς έως το 1950.

Η υπόθεση της Καλλιτεχνικής Επιτροπής και η εμφανής άνεση του Ροντήρη να αρνείται επί μήνες να εφαρμόσει της αποφάσεις του Υπουργού, αφήνοντας το Εθνικό Θέατρο να λειτουργεί στα όρια της νομιμότητας, δημιουργεί εύλογα ερωτηματικά για τη δυνατότητα που είχε, την ίδια ακριβώς περίοδο, να πάρει θέση στο ζήτημα των εκκαθαρίσεων· από τη μία δείχνει μια ουδέτερη, αν όχι παθητική, στάση στο θέμα των απομακρύνσεων ηθοποιών και συνεπώς στη διαμόρφωση του θιάσου, από την άλλη επιμένει να μη συγκαλεί τα μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, προφανώς χωρίς να ανησυχεί για τις συνέπειες που σε κανονικές συνθήκες θα είχε η στάση αυτή για τη θέση του στο ίδρυμα. Ταυτόχρονα, η έμμεση αλλά σαφής απειλή του πως θα παραιτηθεί, εάν δεν αλλάξουν τα δύο μέλη, χρησιμοποιείται από τον ίδιο ως μοχλός πίεσης προς το Υπουργείο για πρώτη, αλλά όχι και τελευταία φορά· όπως όμως θα δούμε, την επόμενη φορά η απειλή δεν θα επιτύχει τον στόχο της.

¹⁷⁰⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 55/17.11.1947.

4.3.4. Η αρχαία τραγωδία στην Αμερική, η «Σχολή Χορού Αρχαίου Δράματος» και η αντιπαράθεση με τον Λίνο Καρζή

Με αφορμή την υπόθεση της αναβίωσης του αρχαίου δράματος δρομολογούνται ποικίλες εξελίξεις για το Εθνικό Θέατρο κατά την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου. Σχεδόν προτού αποχωρήσει ο Θεοτοκάς από το ίδρυμα, αναπτύσσεται μια επιχειρηματολογία περί αναγκαιότητας προβολής του αρχαίου δράματος στο εξωτερικό· η συζήτηση τροφοδοτείται κυρίως από την εφημερίδα *Η Καθημερινή* και τον Γεώργιο Βλάχο, ο οποίος, εκκινώντας από τις προπολεμικές περιόδους της κρατικής σκηνής στην Αγγλία και τη Γερμανία, αντιμετωπίζει το θέμα ως «εθνικό ζήτημα» και ως όχημα για την αναβάθμιση της θέσης της χώρας διεθνώς και προτείνει την ετοιμασία μέσα σε λίγους μήνες τεσσάρων ή πέντε τραγωδιών με προορισμό θέατρα της Αμερικής και της Αγγλίας¹⁷¹⁰.

Αμέσως διατυπώνονται επιφυλάξεις για το εγχείρημα, είτε γιατί είναι αντικειμενικά ανέφικτο να προετοιμαστεί εγκαίρως ένα τέτοιο πρόγραμμα¹⁷¹¹ είτε γιατί στις παρούσες συνθήκες το Εθνικό Θέατρο αδυνατεί να παρουσιάσει μια «ελληνική ερμηνεία της τραγωδίας», γεγονός που θα αποτελούσε την αναγκαία

¹⁷¹⁰ «Διά να υπηρετηθή το Έθνος, διά να βοηθηθή η Ελλάς, διαμέσου του όπλου αυτού που λέγεται τέχνη και θέατρον πρέπει το Εθνικόν να ετοιμάση αμέσως τέσσαρα, πέντε αρχαία δράματα και να φύγη διά το εξωτερικόν και προ παντός, διά την Αμερικην και την Αγγλίαν. Να ετοιμάση “Ηλέκτραν”, “Αντιγόνην”, “Οιδίποδα Τύραννον”, “Πέρσας”. Να δώση πάλιν, όπως προ ολίγων ετών, την πνοήν της αρχαίας Ελλάδος εις το μέγα κοινόν των εθνών, που διευθύνουν τας τύχας του κόσμου. Να ετοιμάση εδώ θαυμασίους χορούς με καρνάτιδας κορυφαίας, με ωραία κορίτσια που θ’ απαγγέλλουν ρυθμικά τα αθάνατα χορικά, με καλούς πρωταγωνιστάς, με την Παξινού αν είναι ελεύθερη εις την Αμερικην, και με ό,τι άλλο καλύτερον έχει η Ελλάς μέσα εις τα υπολείμματα του Εθνικού ή απ’ έξω. [...] Πρέπει να πάη εις την Αμερικην και την Αγγλίαν το Εθνικόν. Να φροντίση τώρα, να συμβληθή με τα κατάλληλα πρόσωπα, ν’ αρχίση αμέσως τας δοκιμάς, την μελέτην, να ευρεθούν τα χρήματα –και δι’ εράνων ακόμη– και να φύγη ένα πρωί κατά τον Σεπτέμβριον, εν όψει συνεδρίου Ειρήνης, διά να γεμίση τον κόσμον με Ελλάδα, με αθάνατα έπη, με δάφνας νωπάς». (Β[λάχος], «Το Εθνικόν Θέατρον», ό.π.).

¹⁷¹¹ «Ο τελευταίος μαθητής της Δραματικής Σχολής ξέρει ότι, για να ετοιμαστεί με στοιχειώδη ευπρέπεια μια αρχαία τραγωδία, ένα ολόκληρο καλοκαίρι είναι το απόλυτα απαραίτητο χρονικό διάστημα. Οι καθιερωμένοι “αρμόδιοι” του θεάτρου στην Ελλάδα, οι αυθεντίες που καθοδηγούν την κοινή γνώμη και τις Κυβερνήσεις, προτείνουν, σε κύρια άρθρα, να ετοιμαστούν σ’ ένα καλοκαίρι τέσσερα-πέντε αρχαία δράματα και να τα στείλουμε και στο εξωτερικό. Δηλαδή, για την κάθε τραγωδία, λιγότερο από τέσσερις εβδομάδες!». (Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 471). «Μας επιβάλλεται να ρωτήσουμε, χωρίς να κάνουμε κριτική πάνω στη σκοπιμότητα του μέτρου: α) Πόσες αρχαίες τραγωδίες μπορεί ο αγαπητός μου Ροντήρης να ετοιμάση ως τον Σεπτέμβρη; β) Με ποιο έμψυχο υλικό θα προχωρήση στο έργο αυτό αφού είχε άδηλη ακόμα η μελλοντική σύνθεση του θιάσου του “Εθνικού”; γ) Αν οι μεταβολές που θα επέλθουν στη σύνθεσή του δεν είναι σημαντικές καθώς το προβλέπουν όλοι όσοι δεν βρίσκονται στα σύννεφα, πώς τότε ο νέος διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου θα εμπιστευτή την πνευματική εκπροσώπηση της Ελλάδας στο εξωτερικό σε καλλιτέχνες, που ως χτες ακόμα τους θεωρούσε ανίκανους να ερμηνεύσουν σωστά και μιαν απλούστατη ηθογραφία;». (Κουκούλας, «Γύρω από τον απολογισμό του Εθνικού Θεάτρου», ό.π.).

προϋπόθεση για να δικαιολογηθεί ένα τέτοιο ταξίδι¹⁷¹². Ωστόσο, το μεγαλόπνοο σχέδιο που διατυμπανίζεται από τη νέα διοίκηση και τους υποστηρικτές της θα απασχολήσει ιδιαίτερος τους ανθρώπους του Εθνικού Θεάτρου.

Τον Ιούνιο του 1946 πραγματοποιείται σχετική, εκτενής συζήτηση στο Διοικητικό Συμβούλιο· εκτός από τον Καγιά που αμφισβητεί τη σκοπιμότητα του ταξιδιού, αφού θεωρεί πως είναι επωφελέστερο να παραμείνει το Εθνικό Θέατρο στην Αθήνα, για να αντιπαρατεθεί στη δράση των αριστερών θιάσων¹⁷¹³, τα υπόλοιπα

¹⁷¹² «Μα πώς θα γίνει αυτό το ταξίδι και πώς μπορεί να έχει προεξοφλημένη την επιτυχία; Ακούω ενθουσιασμούς, ακούω αντιρρήσεις, παρακολουθώ τη μάχη που άρχισε γύρω από πρόσωπα και γενικότερες επιδιώξεις, θα είχα να κάμω κι εγώ υποδείξεις και θα είχα να διατυπώσω αντιρρήσεις, μα τ' αφήνω όλα πίσω, όλα, όλα, και προχωρώ σε κάτι σοβαρότερο, που δεν είδα ακόμα να συζητηθεί, και σε κάτι βασικότερο, που είναι η πρώτη ίσως προϋπόθεση της επιτυχίας, της οποιασδήποτε επιτυχίας. Ας υποθέσουμε ότι και οι ηθοποιοί υπάρχουν –οι πρώτοι, οι δεύτεροι, οι τρίτοι– και ο σκηνοθέτης, και ο χορός, και ό,τι άλλο θα δικαιολογήσει ένα υπερατλαντικό ταξίδι της αρχαίας τραγωδίας. [...] Νομίζετε ότι θα έχουμε φτάσει στο τέρμα και θα έχουμε κερδίσει τη νίκη; [...] Πριν ξεκινήσουμε να διδάζουμε τον Αισχύλο ή τον Ευριπίδη στην Ευρώπη ή στην Αμερική, οφείλουμε να εξακριβώσουμε τούτο το απλό και το πρωταρχικό: έχουμε να παρουσιάσουμε μια λύση του μεγάλου αισθητικού και θεατρικού προβλήματος που λέγεται διδασκαλία της αρχαίας τραγωδίας, μια λύση καθαρά και αναμφισβήτητα ελληνική, ή θα περιοριστούμε στην απλή επίδειξη μερικών θεατρικών δυνάμεων (ενός πρωταγωνιστή, ενός κορυφαίου) μέσα σε ρυθμό ερμηνείας που δε μας ανήκει, που δε βγαίνει από την ευαισθησία κι από τη φαντασία μας, που στάθηκε ωστόσο βάση εργασίας για αξιόλογες ξένες καλλιτεχνικές προσπάθειες και θεατρική παράδοση άλλων λαών που έσκυψαν πολύ περισσότερο από μας απάνω από το ίδιο αυτό πρόβλημα και έφτασαν κάποτε σ' ένα αποτέλεσμα; [...] Και δεν υπάρχει αληθινός σκηνοθέτης και αξιόλογη σκηνοθετική μέθοδος, που να μην έδωσαν τη μεγάλη μάχη τους απάνω στους επίβουλους αυτούς δρόμους. Τα ονόματα είναι γνωστά και οι σκηνοθετικοί αγώνες έφτασαν σε αποτελέσματα, που καθένα κατέληξε πια σε αυστηρό και απαραβίαστο ρυθμό ερμηνείας. Κι αυτός ακριβώς ο ρυθμός, ο καρπός αυτός του δημιουργικού μόχθου και των επίμονων πειραματισμών, αυτός που είναι ατομική πρωτοβουλία και ομαδική ιδιοτυπία, η ξεχωριστή μονάδα και το έθνος ολόκληρο, αυτός λείπει ακόμα από το ελληνικό θέατρο, όσο κι αν υπάρχουν πολλά άλλα, απαραίτητα και αξιόλογα. Μας λείπει η ελληνική ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας. Και πρέπει επιτέλους να το καταλάβουμε: χωρίς αυτήν, το ταξίδι των θεατρικών μας δυνάμεων στην Ευρώπη ή στην Αμερική μπορεί ίσως να κερδίσει μερικούς επαίνους, δε θα είναι όμως μια καλλιτεχνική νίκη –δε θα είναι το στέρεο αποτέλεσμα που θα μείνει έπειτ' από τους ενθουσιασμούς των ομογενών κι έπειτ' από τις φιλοφρονήσεις των ξένων και θα κρατήσει το ελληνικό όνομα στην πρώτη σειρά των πνευματικών κατακτήσεων». (Χάρης, «Επικίνδυνο ταξίδι», ό.π., σσ. 708-710). Στον Χάρη θα απαντήσει ο Ροδάς, ο οποίος, αφού θα επισημάνει τις προσπάθειες του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, του Θωμά Οικονόμου, του Φώτου Πολίτη και του Άγγελου Σικελιανού, θα μετατοπίσει το ζήτημα της ελληνικής ερμηνείας της τραγωδίας στην υποκριτική τέχνη των Ελλήνων ηθοποιών: «Από όλες αυτές τις παραστάσεις, παλαιότερες και νεότερες, βγήκε ένα θετικό συμπέρασμα για την ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας; Ασφαλώς όχι. Εδημιουργήθη ένα “μωσαϊκό”, ας πούμε, ερμηνείας, αλλού με επιτυχία καλλιτεχνική, και αλλού με ελαττώματα. Αλλ' ούτε και ήταν δυνατόν νάχουμε σαφή ελληνική ερμηνεία, και ασφαλώς δεν θάχουμε ποτέ [...]. Μονάχα το “ένστικτο” θα λύση πολλά προβλήματα. Μονάχα ο σεβασμός προς το “μέτρο” –όσον αφορά τον χορό– θα μας καθοδηγήση προς την καλλιτεχνική επιτυχία, ο σεβασμός προς την “απλότητα” της μουσικής –σχετικά με την υπόκρουσι– θα προκαλέση συγκίνησι και θα είνε πλησιέστερα προς την ιστορική αλήθεια με την χρησιμοποίησι καταλλήλων οργάνων από την αρχαία παράδοσι, αυλούς, τύμπανα κ.λπ. Αλλ' αν δεν έχουμε μια σαφή “ελληνική ερμηνεία”, έχουμε όμως το ένστικτο των ηθοποιών μας που ερμηνεύουν την αρχαία τραγωδία καλλίτερα από όλους τους ξένους. Γιατί είνε μέσα στο ψυχολογικό, εθνολογικό και λαογραφικό περιβάλλον των, και γιατί η κληρονομική διαίσθησις είνε ανεπτυγμένη σε βαθμό θαυμαστό». (Ροδάς, «Η ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας. Το “Εθνικό” στην Αμερική», ό.π.).

¹⁷¹³ Ο Καγιάς, αναφερόμενος προφανώς στον θίασο των «Ενωμένων Καλλιτεχνών», υποστηρίζει πως «το Εθνικόν Θέατρον έχει να επιτελέσει εν Ελλάδι καθήκον σπουδαιότερον ίσως ακόμη και από την ενίσχυσιν των Εθνικών δικαίων εν τω Εξωτερικώ, αντισταθμίζον ως κοινωνικόν θέατρον την μεγάλην

μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου αναγνωρίζουν την «εθνική σημασία» του ταξιδιού και προβληματίζονται για τις δυνατότητες του παρόντος θιάσου, τον προσδιορισμό του κατάλληλου χρονικού διαστήματος για την περιοδεία και την επιβάρυνση της συνολικής λειτουργίας της κρατικής σκηνής κατά την περίοδο 1946-1947· ο Συναδινός «κρίνει ότι είναι σχεδόν αδύνατον να ετοιμασθούν αι απαιτούμεναι τραγωδίαι μέχρι του Οκτωβρίου και φοβήται ότι θα παραστεί ανάγκη να κλείση εν Αθήναις το Θέατρον δι' όλην την χειμερινήν περίοδον, οπότε δέον να εξετασθή εάν το κέρδος της περιοδείας εις το Εξωτερικόν ισοφαρίζει την ζημίαν εκ της ελλείψεως θεατρικών παραστάσεων εν Αθήναις»¹⁷¹⁴. ο Ροδοκανάκης τονίζει ότι «η αναβίβασις αρχαίας τραγωδίας, δεν έχει τόσον ανάγκην μεγάλων Ηθοποιών, όσον πραγματικού εμπυχωτού Σκηνοθέτου. Παράδειγμα σχετικόν αποτελεί η επιτυχία των παραστάσεων της κ. Εύας Σικελιανού εις τους Δελφούς, έχει δε την πεποίθησιν ότι ο κ. Δ. Ροντήρης θα δυνηθή, συγκεντρώνων όλα τα απαιτούμενα πρόσωπα, να δώση αρίστας παραστάσεις εις το Εξωτερικόν»¹⁷¹⁵. ο Κύρου ενημερώνει πως η Εξουσιοδοτημένη Επιτροπή σε συνεργασία με τον Ροντήρη προτείνουν στο Διοικητικό Συμβούλιο να αποφασίσει ανάμεσα σε δυο επιλογές: «Η πρώτη είναι η προετοιμασία σοβαράς καλλιτεχνικής εργασίας, η οποία, αρχίζουσα περί τα τέλη Σεπτεμβρίου με την παράστασιν μιας τραγωδίας εις το ύπαιθρον θα εσυνεχίζετο έπειτα με πλήρην χειμερινήν περίοδον ευθύς από των πρώτων ημερών του Οκτωβρίου εν Αθήναις. Η δευτέρα είναι η προετοιμασία περιοδείας εις το Εξωτερικόν με πρόγραμμα περιλαμβάνον την παράστασιν τριών αρχαίων τραγωδιών και ωρισμένων νεωτέρων Ελληνικών έργων υπό ειδικού τμήματος του θιάσου. Βεβαίως η περιοδεία αυτή θα καθίστα αδύνατον την μέχρι τέλους Ιανουαρίου 1947 πιθανώς λειτουργίαν του Εθνικού Θεάτρου»· προσθέτει επίσης πως η υπηρεσία που θα πρόσφερε μια περιοδεία «εις τα μεγάλα κέντρα της Αγγλίας και της Αμερικής, θα ήτο τόσον μεγάλη ώστε να ισοφαρίζη πλήρως την ζημίαν εκ της απουσίας του Θεάτρου κατά τους πρώτους μήνας του χειμῶνος εξ Αθηνών», ενώ ενημερώνει πως για τη μετάβαση στις Η.Π.Α., που αποτελούν άλλωστε τον πρώτο προορισμό, έχουν ήδη γίνει συνομιλίες με τον Έλληνα πρεσβευτή στην Ουάσινγκτον και με εκπροσώπους της ομογένειας, που «επιτρέπουν

βλάβην την οποίαν προκαλεί το επικρατήσαν ήδη σχεδόν εν Αθήναις ταξικόν ανατρεπτικόν θέατρον». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/13.6.1946).

¹⁷¹⁴ Στο ίδιο.

¹⁷¹⁵ Στο ίδιο.

σαφή πρόβλεψιν περί της επιτυχίας την οποίαν θα είχε η περιοδεία και περί της συμβολής την οποίαν θα προσέφευρεν εις την Εθνικήν υπόθεσιν»¹⁷¹⁶.

Έναν μήνα αργότερα, ο ίδιος ο Ροντήρης αναπτύσσει στο Διοικητικό Συμβούλιο «τους λόγους των υψίστων εθνικών συμφερόντων, οι οποίοι υπηγόρευσαν την σκέψιν περί περιοδείας του Θεάτρου εν τω Εξωτερικώ, όπου θα παιχθούν αι τραγωδίαί “Ηλέκτρα”, “Οιδίπους Τύραννος” και “Πέρσαι”», επαναλαμβάνοντας τα τρία από τα τέσσερα έργα που είχε εισηγηθεί ο Βλάχος από τις στήλες της *Καθημερινής*: επιβεβαιώνει ακόμα πως «διά τα έργα αυτά η εργασία είναι εν πολλοίς έτοιμη λόγω του ότι θα χρησιμοποιηθούν κυρίως οι Ηθοποιοί εκείνοι οι οποίοι είχαν διδάξει τους κυρίως ρόλους» και πως «χρειάζεται μόνον η συστηματική προετοιμασία του Χορού»· ταυτόχρονα, επισημαίνει πως «επειδή παρήλθον δύο ολόκληροι μήνες με αναβολάς και παρελκύσεις, θα χρειασθή ίσως εικοσαήμερος τουλάχιστον αναβολή της περιοδείας, δεδομένου ότι θα καταβληθή προσπάθεια να υπάρξει εις την περιοδείαν και έτερον τμήμα του θιάσου διά να δώση έργα νεοελληνικά απευθυνόμενα κυρίως προς τας Ελληνικάς παροικίας της Αμερικής»¹⁷¹⁷.

Το μεγαλόπνοο σχέδιο για την εξόρμηση στην Αμερική, η πρώτη εξαγγελία της διεύθυνσης Ροντήρη, θα ναυαγήσει· τελικά, στα τέλη Οκτωβρίου 1946 θα επαναληφθούν μόνο οι *Πέρσες* στο Ziller. Η υπόθεση της Αμερικής ωστόσο δεν θα πάψει να απασχολεί τη διοίκηση της κρατικής σκηνης τα επόμενα χρόνια· την άνοιξη του 1949 θα επαναδιατυπωθεί η ιδέα, αυτή τη φορά με τη συμμετοχή της κρατικής σκηνης με παράσταση αρχαίου δράματος τον Απρίλιο του ίδιου έτους στο πλαίσιο της Γενικής Συνέλευσης των Ηνωμένων Εθνών στη Νέα Υόρκη¹⁷¹⁸, αλλά και πάλι δεν υπήρξε αποτέλεσμα· στα τέλη του 1949, μετά την παράσταση της *Ορέστειας*, η αίτηση του Εθνικού Θεάτρου προς το Υπουργείο Οικονομικών για έγκριση δαπάνης οκτακοσίων εκατομμυρίων δραχμών για το πολυπόθητο υπερατλαντικό ταξίδι, απορρίπτεται¹⁷¹⁹, χωρίς όμως να σταματήσει η διοίκηση τις βολιδοσκοπήσεις για το εγχείρημα¹⁷²⁰. Αξίζει επίσης να αναφερθεί πως η εξεύρεση χρημάτων για την

¹⁷¹⁶ Στο ίδιο.

¹⁷¹⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/22.7.1946.

¹⁷¹⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 105/9.3.1949.

¹⁷¹⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 135/5.12.1949.

¹⁷²⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 142/27.2.1950.

υπόθεση του αρχαίου δράματος είχε αναζητηθεί στα τέλη του 1948 ακόμα και σε πόρους από το Σχέδιο Μάρσαλ¹⁷²¹.

Παρά το αυξημένο πράγματι ενδιαφέρον της διεύθυνσης για την αναβίωση του αρχαίου δράματος, εν τούτοις κατά την περίοδο εκείνη ο Ροντήρης θα παρουσιάσει μόνο τους *Πέρσες* το 1946, που ουσιαστικά επρόκειτο για επανάληψη της προπολεμικής του παράστασης, και την *Ορέστεια* το 1949. Εξάλλου, η σκηνοθετική προσέγγιση της τραγωδίας από τον σκηνοθέτη και διευθυντή της κρατικής σκηνής, σε συνδυασμό με την αναγωγή από εκδοτικά συγκροτήματα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος και της προβολής του στο εξωτερικό σε ζήτημα εθνικής σημασίας, προκαλούν έντονες επιφυλάξεις και αντιρρήσεις¹⁷²².

Οι διεργασίες στην κρατική σκηνή γύρω από την υπόθεση του αρχαίου δράματος εκείνη την περίοδο δεν θα περιοριστούν στον προγραμματισμό παραστάσεων· οι πρωτοβουλίες της διοίκησης θα στραφούν και προς το ζήτημα της χρήσης των αρχαίων θεάτρων, ένα θέμα στο οποίο είχε ήδη στο παρελθόν πρωτοστατήσει ο Ροντήρης. Την άνοιξη του 1947 αποφασίζεται στο Διοικητικό Συμβούλιο να συνεργαστεί η κρατική σκηνή με την Ακαδημία Αθηνών και με το Αρχαιολογικό Συμβούλιο, ζητώντας την έγκρισή τους για την αναστήλωση του Ωδείου Ηρώδου Αττικού και του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου, σε συνεργασία με ειδικούς επιστήμονες, όπως για παράδειγμα το μέλος της Ακαδημίας Αθηνών και

¹⁷²¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 95/7.12.1948· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 98/21.12.1948.

¹⁷²² Ενδιαφέρον παρουσιάζουν για την κριτική της σκηνοθετικής προσέγγισης του αρχαίου δράματος από τον Ροντήρη, ιδίως στην προοπτική μιας διεθνούς περιοδείας, οι δημόσιες τοποθετήσεις του Πλωρίτη και του Χάρη το καλοκαίρι του 1948, με αφορμή τους πρόσφατους *Πέρσες*: «*Δε λείπει η προετοιμασία απ' το αρχαίο δράμα του "Εθνικού". Λείπει η πνοή, η θερμότητα, η ικανότητα ν' αντικρουστεί το αρχαίο δράμα σα μήνυμα ζωντανό κι ακατάλυτο, κι όχι σα βαρετή μουμιοποιημένη κληρονομιά, που μας φόρτωσαν οι αιώνες στη ράχη και που, θέλοντας-μη θέλοντας, είμαστε αναγκασμένοι να καμωνόμαστε πως τη θαυμάζουμε. Λείπει η ιδιοφυΐα που, μέσα απ' αυτό το αναντικατάστατο, σ' επικαιρότητα όσο και σ' οικουμενικότητα, μήνυμα, θ' ανασύρει το τραγικό ρίγος και θα το μεταδώσει στο θεατή. [...] Τι, άξιο να τραβήξει το ενδιαφέρον του ξένου κοινού, θάχει να προσφέρει; Τα αλαλάζοντα κύμβαλα του "σπρέκκορ" ή τη συρτή και κούφια απαγγελία; Δε θα φαντάζει στα μάτια των ξένων σαν οηματίας επαρχιώτης ερασιτέχνης που ήρθε, μ' όλο του το τουπέ, να τινάζει το θεατρικό "μπάγκο" μ' ένα τάλληρο; Και δεν είναι φόβος μην, αντίς για εθνική προπαγάνδα, οδηγήσει σ' εθνική γελοιοποίηση;» (Μ[άριος] Πλωρίτης, «Εθνικό Θέατρο και αρχαίο δράμα. Θέατρο και προπαγάνδα. Παρέμβαση σε μια παρένθεση», *Ελευθερία*, 17.6.1948). «*Πρέπει επιτέλους να καταλάβουν όλοι ότι ο κ. Δημ. Ροντήρης έχει ικανότητες αλλά άγονες ικανότητες, ότι περπατάει σταθερά αλλά μόνο στο γνωστό δρόμο και ότι μπορεί να είναι καλός δάσκαλος εκεί όμως που άλλοι ήταν πολύ καλύτεροι. Από την Εθνική μας Σκηνή λείπει ο δημιουργός, ο τολμηρός, ο εφευρετικός, ο ποιητής. Κι ας μη γελιέται κανείς: μόνο αυτός θα μπορούσε να δώσει στην ελληνική ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας διαβατήριο για την Ευρώπη, για την Αμερική, για όπου πρέπει ν' αποκατασταθεί το ελληνικό όνομα» (Πέτρος Χάρης, «Άγονες ικανότητες», *Νέα Εστία* 504 [1.7.1948], σ. 811).**

διακεκριμένος αρχαιολόγος, Αναστάσιος Ορλάνδος¹⁷²³. επισημαίνεται μάλιστα πως η κρατική σκηνή είναι διατεθειμένη να ενισχύσει οικονομικά την υπόθεση¹⁷²⁴.

Από τους σχεδιασμούς εκείνης της περιόδου θα υλοποιηθεί μόνο η ίδρυση ενός ειδικού τμήματος εκπαίδευσης ηθοποιών για το αρχαίο δράμα· η «Σχολή Χορού Αρχαίου Δράματος» θα ιδρυθεί εντός του πλαισίου λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου, με στόχευση πάντα την ευπρόσωπη παρουσίαση της ελληνικής τραγωδίας στο εξωτερικό, που θα προπαγανδίζει τη χώρα και τον πολιτισμό της¹⁷²⁵. Την εισήγηση για την ίδρυσή του στο Διοικητικό Συμβούλιο κάνει ο Κύρου τον Απρίλιο του 1947, ενώ ο Μαντούδης αναφέρει πως ανάλογη πρωτοβουλία είχαν αναλάβει ο Αθανασιάδης-Νόβας με τον Θεοτοκά, χωρίς όμως να προχωρήσει το θέμα λόγω οικονομικών δυσχερειών· ο Ροντήρης τονίζει πως αυτή η νέα σχολή πρέπει να είναι εντελώς ξεχωριστή από τη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου και πως «*οι μαθηταί της Σχολής αυτής δεν πρέπει να έχουν άλλον προορισμόν από την συμμετοχήν εις την αναβίβασιν των Αρχαίων Δραμάτων*»¹⁷²⁶. Ο Υπουργός συγχαίρει τη διοίκηση για την πρωτοβουλία της, αλλά επιφυλάσσεται για την τελική έγκρισή του μέχρι να του προσκομισθούν, μεταξύ άλλων, «*οι ονομαστικοί κατάλογοι των προσώπων τα οποία θα χρησιμοποιηθώσιν ως Καθηγηταί και Διδάσκαλοι και ως μαθηταί, οίτινες δε πάντως δέον να ώσιν αποδεδειγμένων εθνικών φρονημάτων και να μη βαρύνονται με ουδεμίαν απολύτως κατηγορίαν δι' ανατρεπτικάς ή αντεθνικάς ή αντικοινωνικάς ενεργείας*»¹⁷²⁷.

¹⁷²³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 33/22.5.1947.

¹⁷²⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/26.5.1947.

¹⁷²⁵ Την ανάγκη ίδρυσης και λειτουργίας ενός τέτοιου τμήματος εκφράζει και ο Μελάς, εκλεκτός του Ροντήρη για τη θέση μέλους της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου, ο οποίος μάλιστα θα εισηγηθεί ακόμα και παραστάσεις στο πρωτότυπο κείμενο για τουριστικούς λόγους: «*Πρέπει να ετοιμάσουμε συστηματικά, δίνοντας το καλοκαίρι τραγωδίες, την καθιέρωσι μιας αθηναϊκής “σαιζόν” που οι ξένοι θα την παρακολουθούν με μεγάλο ενδιαφέρον. Είναι ακατανόητο να παίζονται οι ελληνικές τραγωδίες από τους ξένους και να παραμερίζονται από τους Έλληνας [...]. Είναι εθνική υποχρέωσις να παίζουμε τα κλασικά έργα. Πρώτο γιατί μπορούμε να τα ερμηνεύουμε πολύ καλλίτερα από τους ξένους. Κι έπειτα γιατί θα ήταν εντελώς ανεξήγητο να μην καλλιεργούμε μια τόσο ανεκτίμητη πνευματική κληρονομιά, εμείς οι γνήσιοι κληρονόμοι των αρχαίων. [...] Μέσα στην προσπάθεια που θάπρεπε ν' αναληφθή για την ανάστασι των αρχαίων τραγωδιών, δεν πρέπει ν' αποκλεισθούν παραστάσεις στο αρχαίο κείμενο. Θα ήσαν μεγάλου καλλιτεχνικού και τουριστικού ενδιαφέροντος. Αλλά γι' αυτά όλα χρειάζεται προετοιμασία συστηματική, την οποία δεν μπορεί ν' αναλάβει άλλος οργανισμός από το Εθνικό Θέατρο, κάτω από την εμπνευσμένη μαγκέττα του διευθυντού και σκηνοθέτη του –του κ. Ροντήρη. Ας γίνη ένα ειδικό τμήμα, μια σχολή αρχαίου θεάτρου*». (Φορτούνιο [= Σπύρος Μελάς], «Υποχρέωσις εθνική», *Εμπρός*, 6.6.1947).

¹⁷²⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 29/21.4.1947.

¹⁷²⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 37/16.6.1947.

Στις αρχές του 1948 ο Ροντήρης εισηγείται τη συγκρότηση του χορού από δέκα άτομα, αρχικά μόνο από γυναίκες, που θα συμπληρωθεί ίσως με σπουδάστριες της Δραματικής Σχολής¹⁷²⁸. η διδασκαλία ανατίθεται αρχικά στη χορεύτρια Μέλπω Φαφαλιού¹⁷²⁹ και αργότερα στη Ραλλού Μάνου¹⁷³⁰. Ο Ροντήρης ανακοινώνει τις προσλήψεις των ηθοποιών που θα αποτελέσουν τον πυρήνα του Χορού¹⁷³¹ και στα τέλη Φεβρουαρίου του 1948 ανακοινώνεται η έναρξη των μαθημάτων¹⁷³². Ο Χορός θα προετοιμαστεί εντατικά για πολλούς μήνες και οι περισσότερες από τις ηθοποιούς που τον απαρτίζουν θα συμμετάσχουν στον Χορό της *Ορέστειας* τον Σεπτέμβριο του 1949. Θα συνεχίσει τη λειτουργία του ως διακριτό τμήμα στην κρατική σκηνή έως το φθινόπωρο του 1951, όταν θα καταργηθεί λόγω περικοπών από τη διεύθυνση Θεοτοκά¹⁷³³.

Γύρω από την υπόθεση του αρχαίου δράματος θα προκληθεί τα χρόνια του Εμφυλίου Πολέμου μία σφοδρή αντιπαράθεση ανάμεσα στο Εθνικό Θέατρο και στον Λίνο Καρζή. Αυτή τη φορά δεν επρόκειτο για μια απόπειρα του ιδρυτή του «Θυμελικού Θιάσου» να εισέλθει στην κρατική σκηνή, όπως συνέβη στο παρελθόν, ιδίως στην περίοδο Θεοτοκά με τις διαπραγματεύσεις για μια συνεργασία σε παράσταση αρχαίου δράματος, αλλά για μια διαμάχη, η οποία απασχόλησε έντονα τον κόσμο του θεάτρου, καθιστώντας ευρέως συμπαθέστερη την προσπάθεια του Καρζή στον τομέα του αρχαίου δράματος και εμφανίζοντας τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου ως ελεγκτή της θεατρικής ζωής της χώρας.

Πριν από την αντιπαράθεση αυτή θα προκληθεί μια ακόμα διαμάχη που σχετίζεται με την εμφάνιση του Εθνικού Θεάτρου στις Η.Π.Α. Το καλοκαίρι του 1946 η διοίκηση της κρατικής σκηνής λαμβάνει ένα έγγραφο από κάποιον φερόμενο ως εκπρόσωπο του Καρζή, που εκείνη την περίοδο βρίσκεται στην Αμερική για παραστάσεις αρχαίου δράματος, ο οποίος ζητά από το Εθνικό Θέατρο να μην πραγματοποιήσει το ταξίδι που σχεδιάζει, για να αποφευχθεί ο ανταγωνισμός

¹⁷²⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 65/26.1.1948.

¹⁷²⁹ Στο ίδιο.

¹⁷³⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 88/11.10.1948.

¹⁷³¹ Επρόκειτο για τις Δέσπω Διαμαντίδου, Δάφνη Σκούρα, Λούλα Ιωαννίδου, Καίτη Λαμπροπούλου, Κάκια Παναγιώτου, Ευτυχία Παπούκα, Στέλλα Δρακάκη, Μαρία-Λήδα Κροντηρά, Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου, Ειρήνη Δέπου, Ειρήνη Λελέκου, Άννα Συνοδινού και Ηρώ Πάλλη. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 67/9.2.1948).

¹⁷³² ΔΣΕΘ/Συνεδρία 69/23.2.1948.

¹⁷³³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/15.9.1951.

ανάμεσα στους δύο ελληνικούς θιάσους¹⁷³⁴. Η αντίδραση των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου είναι έντονη, καθώς θεωρούν πως η παρουσία του Καρζή στην Αμερική βλάπτει την εικόνα της χώρας στο εξωτερικό¹⁷³⁵. Ωστόσο, το φθινόπωρο του ίδιου έτους ο Καρζής θα ενημερώσει πως το έγγραφο είχε σταλεί χωρίς να το γνωρίζει ο ίδιος¹⁷³⁶.

Το καλοκαίρι του 1948, εν όψει της πρεμιέρας του έργου του Ευριπίδη, *Φοίνισσες*, από τον «Θυμελικό Θιάσο» στον Λόφο του Φιλοπάππου, οι Κυριακόπουλος και Κύρου, εκ μέρους της διοίκησης της κρατικής σκηνης και προφανώς με διάθεση ανταγωνισμού, επιτίθενται στον Καρζή με επιστολή τους στον Τύπο· γνωστοποιούν την προ διετίας διένεξη σχετικά με την παρουσία του «Θυμελικού Θιάσου» στις Η.Π.Α. και ενημερώνουν πως η καθυστέρηση του Εθνικού Θεάτρου στην πραγματοποίηση παραγωγών αρχαίας τραγωδίας οφείλεται στο γεγονός πως δεν θα ήθελαν η κρατική σκηνή «να επιδοθή εις προχειρούς πειραματισμούς»¹⁷³⁷. Ο Καρζής θα απαντήσει, απαριθμώντας τις πολυετείς προσπάθειές του στη σκηνική αναβίωση του αρχαίου δράματος και διαμαρτυρόμενος

¹⁷³⁴ «Ο κ. Πρόεδρος ανακοινώνει έγγραφον το οποίον μόλις έλαβεν εκ μέρους του κ. Γ. Μπούρλου, υπογραφομένου ως Εξουσιοδοτημένου Αντιπροσώπου του Γενικού Διευθυντού του “Θυμελικού Θιάσου”. Διά του εγγράφου αυτού ο κ. Μπούρλος γνωρίζει εις το Συμβούλιον ότι ο Διευθυντής του “ημικρατικού” αυτού οργανισμού κ. Α. Καρζής, ευρισκόμενος εις Ηνωμένας Πολιτείας, ίδρυσεν Ομοσπονδιάν Ελληνικών τραγωδιών υπό την προστασίαν τιμητικής Επιτροπής εκ των διαπρεπεστέρων εκπροσώπων πνευματικού και επιστημονικού κόσμου των Ηνωμένων Πολιτειών, της οποίας την προεδρίαν ελπίζεται ν’ αποδεχθή ο Πρόεδρος Τρούμαν. Προσθέτει ότι ο κ. Καρζής εργάζεται διά την οργάνωσιν μεγάλου Ελληνικού Φεστιβάλ εις την Αμερικήν και τονίζει ότι η περιοδεία του Εθνικού Θεάτρου εις την Αμερικήν ουδεμίαν εθνικήν σκοπιμότητα θα εξυπηρετεί, αλλά τουναντίον θα εξέθετεν εις τα όμματα του Αμερικανικού Κοινού την Ελλάδα με το θέαμα ενός ακατανοήτου καλλιτεχνικού ανταγωνισμού». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/1.7.1946).

¹⁷³⁵ «Ο κ. Μαντούδης ανακοινώνει ότι ο “Θυμελικός Θιάσος”, επιτυχών από τας Κυβερνήσεις της κατοχής κάποιαν νομοθετικήν αναγνώρισιν, έπαυσεν πλέον να είναι ημικρατικός οργανισμός. Περισσότεροι εκ των κ.κ. Συμβούλων αναφέρουν σειράν γεγονότων εκ του παρελθόντος εκ των οποίων αποδεικνύεται η ζημία που προεκάλεσεν και εις την Καλλιτεχνικήν εμφάνισιν της Ελλάδος και εις την αξιοπρέπειάν της, η δράσις της εν λόγω οργάνωσεως. Κατόπιν της σχετικής συζητήσεως το Συμβούλιον αποφαινεται ότι η επέκτασις της δράσεως αυτής εις τας Ηνωμένας Πολιτείας, των οποίων οι ιθύνοντες παράγοντες είναι φυσικόν να μην είναι ενήμεροι προσώπων και πραγμάτων, δύναται να προκαλέση μεγίστην Εθνικήν ζημίαν, ασχέτως δε του εάν θα πραγματοποιηθή ή όχι η περιοδεία του Εθνικού Θεάτρου εις Αμερικήν, το Συμβούλιον κρίνει ότι πρέπει διά παντός τρόπου να προληφθή η ζημία αυτή και ότι κατά συνέπειαν το αρμόδιον Υπουργείον Παιδείας εν συνεννοήσει μετά του Υπουργείου Εξωτερικών, θα έπρεπε να κατατοπίση διά της εν Ουάσιγκτων Πρεσβείας τους Αμερικανούς αρμοδίους όπως μη πέσουν θύματα του σχετικού θορύβου». (Στο ίδιο).

¹⁷³⁶ «Ανακοινούται η από 10.10.1946 επιστολή του κ. Λίνου Καρζή σχετικώς με το έγγραφον του κ. Μπούρλου, διά το οποίον ούτος βεβαιώνει ότι έγινε εν απολύτω αγνοία του και το οποίον αποκηρύσσει». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/23.10.1946).

¹⁷³⁷ Άνων., «Το Εθνικόν Θεάτρον διά το αρχαίον δράμα. Μια επιστολή της διοικήσεως του ιδρύματος», *Η Καθημερινή*, 10.7.1948.

για την πολεμική που δέχεται από το Εθνικό Θέατρο την τελευταία δεκαπενταετία¹⁷³⁸, ενώ θα τοποθετηθεί δημόσια και ο Θρύλος, εκτιμώντας πως είναι εντελώς άδικη η άκρως επιθετική στάση της κρατικής σκηνης απέναντι στον «Θυμελικό Θίασο»¹⁷³⁹.

Η αντιπαράθεση θα κορυφωθεί βέβαια το 1949· μολονότι το Εθνικό Θέατρο έχει εξασφαλίσει τη χρήση του Ωδείου Ηρώδου του Αττικού κατ' αποκλειστικότητα για την απρόσκοπτη προετοιμασία της παράστασης της *Ορέστειας* τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους¹⁷⁴⁰, τον Απρίλιο ενημερώνεται το Διοικητικό Συμβούλιο πως το ρωμαϊκό ωδείο θα παραχωρηθεί στον Καρζή για την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη*· η Κοτοπούλη και ο Κύρου απειλούν αμέσως με παραίτηση και προτρέπουν και τα υπόλοιπα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου να πράξουν το ίδιο· μόνο ο Καρθαίος και ο Μπόγρης διαφοροποιούνται· ο Ροντήρης ισχυρίζεται πως «*δεν επιτρέπεται το αρχαίον θέατρον να παραχωρείται εις άλλον θίασον πλην του Εθνικού*» και αναλαμβάνει να επισκεφθεί τον Υπουργό Παιδείας, Κωνσταντίνο Τσάτσο, για να τον μεταπείσει¹⁷⁴¹.

Σύμφωνα με δημοσιεύματα, ο Καρζής, μετά τις *Φοίνισσες* του προηγούμενου έτους στον Λόφο του Φιλοπάππου, είχε προτείνει να στήσει ξύλινες κερκίδες στον ίδιο χώρο για να παρουσιάσει εκεί νέα παράσταση το καλοκαίρι του 1949· η ιδέα του όμως απορρίφθηκε από το Αρχαιολογικό Συμβούλιο και έπειτα ζήτησε να του παραχωρηθεί το Ηρώδειο. Η ημερομηνία που εξασφάλισε, τον Μάιο, δεν προκαλούσε βέβαια κανένα εμπόδιο στον προγραμματισμό του Εθνικού Θεάτρου που θα παρουσίαζε την τριλογία του Αισχύλου στις αρχές Σεπτεμβρίου. Ο Τσάτσος, εξάλλου, που δεν έδειχνε το ίδιο «ευάλωτος» με τον προκάτοχό του στο Υπουργείο Παιδείας, Παπαδήμο, εμφανίζεται αμετακίνητος στην έγκρισή του προς τον Καρζή¹⁷⁴².

Την ίδια στιγμή που ο Μελάς, μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου, διαμαρτύρεται για την παραχώρηση του Ηρωδείου, θεωρώντας πως το ίδιο το κράτος «*τορπιλλίζει τον Εθνικό δραματικό θίασο, ενθαρρύνοντας*

¹⁷³⁸ Λίνος Καρζής, «Η Θυμελική εργασία και οι αντίπαλοί της. Αντί συναγωνισμού εξόντωσις», *Τα Νέα*, 4.9.1948.

¹⁷³⁹ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια διαμαρτυρία», *Νέα Εστία* 509 (15.9.1948), σσ. 1182-1183.

¹⁷⁴⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 102/25.1.1949· ΔΣΕΘ/Συνεδρία 103/8.2.1949.

¹⁷⁴¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 109/18.4.1949.

¹⁷⁴² Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Εθνος*, 23.4.1949.

προσπάθειες εμβριθών ...αυτοσχεδιαστών»¹⁷⁴³, ο Τσάτσος υποδέχεται τον Καρζή που τον ενημερώνει για την πρόοδο των εργασιών του, ενώ δηλώνει, σχετικά με την απειλή παραίτησης των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου, πως «η Διοίκησης του Βασιλικού Θεάτρου είναι, φυσικά, ελεύθερα, να πράξει ό,τι νομίζει σκόπιμον, αλλ' εν πάση περιπτώσει το υπουργείον της Παιδείας δεν είναι δυνατόν να αποστή των αποφάσεων, εις τας οποίας έχει καταλήξει»¹⁷⁴⁴.

Στο ζήτημα παρεμβαίνει με αυστηρή ανακοίνωσή της η Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών, που καταγγέλλει το Εθνικό Θέατρο για παρέμβαση σε ζητήματα του Ελεύθερου Θεάτρου, ενώ ταυτόχρονα η δική του παραγωγή είναι ιδιαίτερος πενιχρή¹⁷⁴⁵. Ύστερα δε από την άγονη συνάντηση του Ροντήρη με τον Τσάτσο, αναμένεται με μεγάλο ενδιαφέρον η αντίδραση των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου της κρατικής σκηνης, που, σχεδόν στο σύνολό τους¹⁷⁴⁶, έχουν απειλήσει με παραίτηση εάν επιμείνει ο Υπουργός στην παραχώρηση του Ηρωδείου στον Καρζή¹⁷⁴⁷.

Η ακλόνητη στάση του Τσάτσου, ενδεχομένως και οι διαδόσεις που κυκλοφορούσαν πως είχαν ήδη βρεθεί οι αντικαταστάτες τους στη διοίκηση του ιδρύματος¹⁷⁴⁸, οδηγούν τον Ροντήρη και τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου σε μια

¹⁷⁴³ Σπύρος Μελάς, «Ασυνέπεια», *Εστία*, 28.4.1949.

¹⁷⁴⁴ Άνων., «Θεατρικά Νέα», *Έθνος*, 28.4.1949.

¹⁷⁴⁵ «Πουθενά τα κρατικά θέατρα δεν έχουν δικαίωμα ελέγχου στο ελεύθερο θέατρο. Πολύ λιγώτερο θα μπορούσε να διεκδικήσει το δικό μας κρατικό θέατρο, που βρίσκεται αυτή τη στιγμή μακριά από τον προορισμό του και με τους πενιχρότατους απολογισμούς του των δύο τελευταίων ετών (ανέβασε 3½ έργα το 1948 και 3 το 1949) έχει εξαντλήσει την υπομονή και των πιο ανεκτικών φίλων του». (Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 30.4.1949).

¹⁷⁴⁶ Διαφορετική στάση τηρούν οι Μπόγρης και Κόκκινος: «Πρέπει να σημειωθεί πως οι κ.κ. Δ. Μπόγρης και Δ. Κόκκινος δήλωσαν ότι δε συμφωνούν με τις απόψεις των άλλων συμβούλων του Εθνικού και πως δε θα τους ακολουθήσουν σ' ενδεχόμενη παραίτησή τους». (Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 5.5.1949).

¹⁷⁴⁷ «Το Διοικητικό Συμβούλιο του Βασιλικού Θεάτρου ανέθεσε στον κ. Ροντήρη να διερμηνεύσει εις τον υπουργόν της Παιδείας την ζωντανή δυσφορία του διότι παρεχωρήθη το αρχαίον Ωδείον εις τον Θυμελικόν Θίασον, καθ' ην στιγμήν ο επίσημος κρατικός Οργανισμός σκέπτεται μετά πέντε μήνες να παρουσιάσει στον ίδιο χώρο την "Τριλογία" του Αισχύλου. Ο κ. Ροντήρης τα είπε, αλλά έλαβε αρνητική απάντησι από τον κ. Τσάτσο. Τώρα αναμένεται με πολύ ενδιαφέρον να γνωσθή ποίαν στάσιν θα τηρήσουν ο διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου και όσοι σύμβουλοι είχαν υποστηρίξει στην περασμένη συνεδρίασι του Συμβουλίου ότι, εάν ο υπουργός της Παιδείας πη "όχι", έχουν υποχρέωση να παραιτηθούν». (Μαμάκης, ό.π.). «Το Εθνικόν Θέατρον εξήτησεν από το υπουργείον της Παιδείας να ανακληθή η απόφασις της παραχωρήσεως, επειδή δε το τελευταίον δεν φαίνεται πρόθυμον να ικανοποιήση την αξίωσιν αυτήν, απειλούνται παραιτήσεις ωρισμένων εκ των συμβούλων της Κρατικής Σκηνης και άλλων εκ των διοικούντων αυτήν». (Άνων., «Θεατρικά Νέα», *Τα Νέα*, 30.4.1949).

¹⁷⁴⁸ «Αναφέρεται σχετικώς ότι ο κ. Τσάτσος ήταν αποφασισμένος να μη υποχωρήσει και εις την περίπτωσιν που τυχόν θα υπεβάλλοντο οριστικώς αι απειληθείσαι παραιτήσεις, είχε γίνει αρκετά γνωστόν ότι επρόκειτο να διορίση, αντί του κ. Ροντήρη, διευθυντήν τον κ. Άγγελο Τερζάκη. Ανεφέρετο ακόμη και πίναξ των νέων μελών του Διοικητικού Συμβουλίου, εις τους οποίους –εάν βέβαια είναι ακριβή όσα

μεγάλη αναδίπλωση. Μολονότι είχαν χρησιμοποιήσει για δεύτερη φορά μετά το ζήτημα της Καλλιτεχνικής Επιτροπής την παραίτηση ως μοχλό πίεσης για την επιβολή των σκοπών τους, αυτή τη φορά η συγκυρία δεν τους ευνοεί: υπαναχωρούν και δεν παραιτούνται¹⁷⁴⁹.

Ο Καρζής θα παρουσιάσει τελικά τον *Προμηθέα Δεσμώτη* στο Ηρώδειο, ο Μελάς από τις σελίδες της *Εστίας* θα απαξιώσει την παράσταση¹⁷⁵⁰, ο αντίκτυπος όμως από τον παρεμβατικό ρόλο της κρατικής σκηνής, αλλά και του Ροντήρη προσωπικά, στη θεατρική ζωή της χώρας θα είναι ιδιαίτερα αρνητικός: ο Χάρης θα αναφέρει πως το Εθνικό Θέατρο «*επήρε από τον κ. Υπουργό της Παιδείας το μάθημα που του άξιζε*» και θα σημειώσει με ειρωνεία πως, παρά τις απειλές της, «*η τόσο αξιοπρεπής αυτή διοίκηση μένει ακόμα στη θέση της*»¹⁷⁵¹, ο Συναδινός, που είχε αποχωρήσει από το ίδρυμα, θα προτρέψει το Διοικητικό Συμβούλιο και τον Ροντήρη να παραιτηθούν¹⁷⁵², ο Σιδέρης θα υποστηρίξει πως η σθεναρή στάση του Τσάτσου διασφαλίζει συνθήκες ελευθερίας στο ελληνικό θέατρο¹⁷⁵³, ενώ, τέλος, ενδιαφέρουσα είναι η επισήμανση του Καραγάτση, που, διαπιστώνοντας στην κριτική του για την *Ορέστεια* του Εθνικού Θεάτρου πως η σκηνοθετική προσέγγιση συνεχίζει επίμονα να

ελέγοντο στα παρασκήνια– συμπεριλαμβάνετο και η δεινή πολέμιος του σημερινού διευθυντού κριτικός Άλκης Θρόλος». (Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 7.5.1949).

¹⁷⁴⁹ «Οι σύμβουλοι εκείνοι που είχαν διατυπώσει την αντίληψιν ότι θα έπρεπε, εάν το υπουργείον δεν απαγορεύσει την παράστασιν Καρζή εις το Θέατρον Ηρώδου του Αττικού, να υποβάλουν παραίτησιν, εδήλωσαν ότι κατόπιν του γεγονότος ότι το υπουργείον της Παιδείας κρίνει υπευθύνως εύλογον να παραχωρήση το θέατρον εκείνοι αναθεωρούν την γνώμην περί παραίτησεως και θεωρούν το ζήτημα τερματισθέν. Πρώτος έκαμε την δήλωσιν ο γενικός γραμματεύς του διοικητικού συμβουλίου, εν συνεχεία η κ. Μαρίκα Κοτοπούλη και ηκολούθησαν οι υπόλοιποι σύμβουλοι. Τελικώς εδήλωσεν ότι αποσύρει την παραίτησίν του και ο διευθυντής του θεάτρου κ. Ροντήρης». (Ανων., «Θεατρικά», *Έθνος*, 6.5.1949).

¹⁷⁵⁰ Σπύρος Μελάς, «*Ασυναρτησία*», *Εστία*, 21.5.1949.

¹⁷⁵¹ [Πέτρος] Χ[άρης], «*Καλλιτεχνική αξιοπρέπεια*», *Νέα Εστία* 525 (15.5.1949), σσ. 673-674.

¹⁷⁵² «*Ποιον λόγον είχαν οι υστερικές διαμαρτυρίες του Δ. Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου κι οι εξαγγελθείσες και μη πραγματοποιηθείσες –φεν!– αποφάσεις των μελών του περί παραίτησεώς τους από κοινού μετά του κ. Γενικοδιευθυντοσκηνοθετοδικτάτορος του θεάτρου αν παρεχωρείτο το Ωδείον Ηρώδου του Αττικού στον Θυμελικό Θίασο του κ. Λίνου Καρζή; Το Ωδείον παρεχωρήθη. Η παράστασις έγινε, οι Βασιλείς την παρηκολούθησαν, ο υπουργός της Παιδείας την χειροκρότησε κι οι Σύμβουλοι του Εθνικού Θεάτρου μετά του Γενικοδιευ... κ.τ.λ. ελησμόνησαν να παραιτηθούν. Τους το υπενθυμίζομε, εμείς*». (Θ[εόδωρος] Ν. Συναδινός, «*Απ' ό,τι βλέπω κι απ' ό,τι ακούω*», *Το Βήμα*, 26.5.1949).

¹⁷⁵³ «*Η χάρη δεν τους έγινε. Μπροστά στη γεμάτη από γνώση, σθένος και ανδρισμό στάση του τωρινού Υπουργού της Παιδείας που επερίμενε τις παραίτησεις τους πρόθυμα, όπως είναι γνωστό, τις αποσύρανε. Συμπέρασμα: 1) Ότι μόλις βρεθεί ένας άνθρωπος (ο κ. Τσάτσος) κανείς δεν μπορεί να πιέζει τον άλλον και να εμποδίζει την πρόοδο του "Έθνους", 2) Η προσπάθεια του Καρζή γίνηκε συμπαθής στο κοινό, στα πνευματικά Σωματεία, που του παρασταθήκανε, διαφεντεύοντας έτσι από τη βάνανση επιδρομή, όχι μόνο τον Καρζή αλλά και την ελευθερία μας, και 3) Εκείνοι που αποσύρανε τις απειλές τους και τις παραίτησεις τους χάνουν πια την τιμή να τους λογαριάζει κανείς*». (Γιάν[νης] Σιδέρης, «*Το χρονικό του θεάτρου. Β' (1 Απριλίου-15 Αυγούστου 1949)*», *Νέα Εστία* 533 [15.9.1949], σ. 1229).

ακολουθεί τα γερμανικά πρότυπα, σημειώνει πως ο Ροντήρης «χαραμίζει τις ικανότητές του επάνω σ' ένα ανόητο “αντικαρζικόν” πείσμα»¹⁷⁵⁴.

¹⁷⁵⁴ Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Η Ορέσσεια του Αισχύλου», *Η Βραδυγή*, 10.9.1949.

4.3.5. Η ανάδυση μιας νέας γενιάς πρωταγωνιστών

Κατά την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου σημειώνεται μια εμφανής τομή στη σύνθεση του θιάσου του Εθνικού Θεάτρου. Οι συνέπειες της πολιτικής κατάστασης, με τις εκκαθαρίσεις και τους αποκλεισμούς στελεχών, οδηγούν στη διαμόρφωση ενός αισθητά διαφορετικού καλλιτεχνικού δυναμικού. Η διαρκής αναζήτηση μετά το ξέσπασμα του πολέμου της πληρότητας του μεσοπολεμικού θιάσου της κρατικής σκηνης αναγκαστικά σταματάει· η απομάκρυνση των αριστερών ηθοποιών, ακόμα και η αδυναμία του Εθνικού Θεάτρου να εντάξει ξανά στους κόλπους του την Παξινού και τον Μινωτή, υποχρεώνουν τον Ροντήρη να αναδείξει και να στηριχτεί σε μια νεότερη γενιά ηθοποιών· εξαιρετικός δάσκαλος ηθοποιών, σύμφωνα με όλες τις μαρτυρίες, θα το καταφέρει σε σημαντικό βαθμό.

Για τους ηθοποιούς που δεν μπόρεσαν να εισέλθουν τότε στο Εθνικό Θέατρο και για εκείνους που εργάζονταν έως το φθινόπωρο του 1946 αλλά απομακρύνθηκαν λόγω των πολιτικών τους φρονημάτων, έγινε ήδη εκτενής αναφορά με αφορμή τις διαδικασίες εκκαθάρισης του θιάσου. Η κρατική σκηνή εκείνη την περίοδο θα ενισχυθεί με αρκετούς νέους ηθοποιούς, ενώ ο Ροντήρης θα βασιστεί κυρίως στον Δημήτρη Χορν, που επανέρχεται από το Ελεύθερο Θέατρο, και στη Μαίρη Αρώνη που είχε παραπεμφθεί με τον σύζυγό της, Θεόδωρο Αρώνη, από τον Θεοτοκά στην Επιτροπή Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού για αθέτηση της συμφωνίας τους με το Εθνικό Θέατρο¹⁷⁵⁵.

Στο ίδρυμα θα παραμείνει ο Χριστόφορος Νέζερ, ο Χρήστος Ευθυμίου και η Μαρία Αλκαίου, θα επιστρέψουν ο Δημήτρης και η Ρίτα Μυράτ, ο Μάνος Κατράκης, ο Νίκος Χατζίσκος, ο Στέλιος Βόκοβιτς, ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, ο Ανδρέας Φιλίπιδης, η Ελένη Ζαφειρίου, η Δέσπω Διαμαντίδου και θα εμφανιστεί για πρώτη φορά ο Παντελής Ζερβός· επίσης, θα επανενταχθούν στον θίασο, μετά τις σπουδές τους στο εξωτερικό, η Θάλεια Καλλιγά, η Μιράντα Οικονομίδου και η Έλσα Βεργή, ενώ θα κάνουν ένα σύντομο πέρασμα από τις διανομές των παραστάσεων η Έλλη

¹⁷⁵⁵ Όταν ο Ροντήρης ανακοινώνει στη διοίκηση τον Οκτώβριο του 1947 πως ήλθε σε συμφωνία με το ζεύγος Αρώνη, το Διοικητικό Συμβούλιο αποφασίζει «ν' αποστείλῃ προς την Επιτροπήν Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού έγγραφον τονίζον ότι το Θέατρον αντιλαμβάνεται βεβαίως την ανωμαλίαν εις την οποίαν ευρέθησαν οι εν λόγω Ηθοποιοί απέναντί του, παρακαλεί όμως όπως τους συγχωρηθῇ ἡ εκτροπή των και επιτραπῇ εις αυτούς να συνάψουν νέον συμβόλαιον μετά του Εθνικού Θεάτρου». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/9.10.1946). Ακολουθεί προσωρινή αναστολή της ποινής έως την τελική απόφαση του Συμβουλίου της Επικρατείας (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 12/29.11.1946) και την άνοιξη του 1947 η Επιτροπή, λαμβάνοντας υπόψη την «εθνική ανάγκη» της περιόδου, αναστέλλει εκ νέου την ποινή. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/26.5.1947).

Λαμπέτη και, παρά τις αντιρρήσεις του Διοικητικού Συμβουλίου¹⁷⁵⁶, η Μελίνα Μερκούρη. Τέλος, η Μαρίκα Κοτοπούλη, μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου και της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του ιδρύματος εκείνη την περίοδο, θα κάνει τη μοναδική εμφάνισή της ως ηθοποιός της κρατικής σκηνης στην *Ορέστεια*, αναλαμβάνοντας τον ρόλο της Κλυταιμνήστρας.

Για τη σύνθεση και την ποιότητα του θιάσου του Εθνικού Θεάτρου κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο δεν έλειψαν οι ενστάσεις· ο προσηλωμένος στο κλασικό δραματολόγιο Ροντήρης, που πάντοτε στήριζε σε σημαντικό βαθμό τις παραστάσεις του στην προσωπική απόδοση των ηθοποιών, ενδεχομένως αναγκάστηκε να εμπιστευθεί πρόωρα κάποιους από τους ηθοποιούς της νεότερης γενιάς, χωρίς τα επιθυμητά αποτελέσματα· ιδίως προς το τέλος της διευθυντικής του θητείας, και ασφαλώς μέσα στην αυστηρότητα της έντονης κριτικής συνολικά για τα πεπραγμένα του Εθνικού Θεάτρου, ακούγονταν όλο και συχνότερα φωνές αμφισβήτησης για το δυναμικό του θιάσου, που εκτιμούσαν πως οι ιθύνοντες της κρατικής σκηνης «αναγόρευσαν πρωταγωνιστές του κλασικού ρεπερτορίου ηθοποιούς του βουλεβάρτου»¹⁷⁵⁷.

¹⁷⁵⁶ «Εξεφράσθη η γνώμη από την πλειοψηφία του Συμβουλίου ότι δεν είναι ενδεδειγμένη η πρόσληψις της δ. Μ. Μερκούρη μη παρουσιαζούσης τα απαιτούμενα προσόντα». (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/16.9.1946).

¹⁷⁵⁷ Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 29.6.1950.

4.3.6. Η εμμονή στο κλασικό ρεπερτόριο

Το δραματολόγιο που επιλέγει να παρουσιάσει ο Ροντήρης κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του στο Εθνικό Θέατρο χαρακτηρίζεται σαφέστατα από μια επιμονή στους κλασικούς συγγραφείς. Εάν κατά την προηγούμενη διοίκηση, επί Θεοτοκά, σημειώνονται ορισμένες εμφανείς απόπειρες διερεύνησης της σύγχρονης δραματουργίας, στην περίοδο του Ροντήρη το ρεπερτόριο απομακρύνεται εντελώς από τις σύγχρονες θεατρικές αναζητήσεις, αλλά, κατ' επέκταση, και από τα μεταπολεμικά προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας.

Στηριγμένο στις βασικές του κατευθύνσεις στον «κανόνα» που διαμορφώθηκε στην κρατική σκηνή κατά τη δεκαετία του 1930¹⁷⁵⁸, το ξένο ρεπερτόριο της περιόδου 1946-1950 μπορεί να αποτιμηθεί ως συντηρητικότερο ακόμα και από εκείνο της προπολεμικής περιόδου του ιδρύματος, αφού έργα και συγγραφείς του 20ού αιώνα απουσιάζουν σχεδόν εντελώς¹⁷⁵⁹. Η πασιφανής κυριαρχία του Σαίξπηρ (η αναλογία είναι ένα έργο του Άγγλου βάρδου κάθε χρόνο), η ερωτική θεματολογία και η επιστροφή στους νεοέλληνες συγγραφείς που δέσποζαν στις αθηναϊκές σκηνές κατά τον Μεσοπόλεμο διαμορφώνουν σε γενικές γραμμές τα χαρακτηριστικά του ρεπερτορίου του Εθνικού Θεάτρου.

Οι επικρίσεις της Κριτικής για τους όρους με τους οποίους προγραμματίζει ο Ροντήρης το δραματολόγιο εκείνης της περιόδου επικεντρώνονται, όπως ήδη αναφέρθηκε, σε δύο κυρίως σημεία: πως συγκροτεί το ρεπερτόριο με προχειρότητα και όχι με καλλιτεχνικά κριτήρια, αφού, με σκοπό τη γρήγορη προετοιμασία της εκάστοτε παραγωγής (ιδιαίτερα στις περιπτώσεις των επαναλήψεων), επιλέγει έργα με γνώμονα τη συμμετοχή των ηθοποιών στη διανομή του ίδιου έργου κατά το παρελθόν και, ταυτόχρονα, πως προσαρμόζει το ρεπερτόριο σε μεγάλο βαθμό στην «εμπορικότητα», ενδεχομένως και στις επιθυμίες, ηθοποιών, όπως ο Χορν, η Αρώνη και ο Μυράτ, που θεωρούσε πως ερχόμενοι από το Ελεύθερο Θέατρο θα είχαν εξασφαλισμένη απήχηση στο κοινό.

Οι επικρίσεις αυτές τροφοδοτούνται από δύο αντικειμενικές διαπιστώσεις: την πανθομολογούμενη αδράνεια του ιδρύματος, αφού συχνά περνούν μεγάλα

¹⁷⁵⁸ «Κάποιες από τις επιλογές του Ροντήρη μοιάζουν να έχουν για πρότυπό τους τις αντίστοιχες του δασκάλου του και πρώην σκηνοθέτη του Εθνικού Φώτου Πολίτη». (Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο [1945-1967]*..., ό.π., σσ. 62-63).

¹⁷⁵⁹ Τουλάχιστον κατά τη δεκαετία του 1930 η κρατική σκηνή παρουσιάζει σχεδόν συστηματικά τη δραματουργία του Ευγένιου Ο' Νηλ.

διαστήματα χωρίς να παρουσιάζεται μια νέα παραγωγή, και τις πολλές επαναλήψεις παραστάσεων, που είχε σκηνοθετήσει ο ίδιος ο Ροντήρης τη δεκαετία του 1930. Η ανάσυρση των προπολεμικών παραστάσεων και η εμφάνισή τους από τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου σαν να επρόκειτο για νέες παραγωγές, από τη μία δημιουργεί σύγχυση σχετικά με το σώμα των παραστάσεων που συγκροτούν τη νέα παραγωγή της κρατικής σκηνης, από την άλλη αποτελεί σημείο έντονων επικρίσεων, τόσο από τους κριτικούς, που δεν τις αντιμετωπίζουν ως νέες παραγωγές και συνεπώς δεν γράφουν καν για αυτές, όσο και από το Υπουργείο Παιδείας που τελικά θα παρέμβει για το ζήτημα, έστω και προς το τέλος της θητείας του Ροντήρη, όταν είχε αναλάβει τον υπουργικό θώκο ο Τσάτσος. Οι παραπάνω όροι συγκρότησης του ρεπερτορίου, που, εκτός από την εκπεφρασμένη προσήλωση του Ροντήρη στους κλασικούς συγγραφείς, ασφαλώς οφείλονται σε μεγάλο βαθμό στην υπερσυγκέντρωση αρμοδιοτήτων στο πρόσωπό του, δεν συντελούν στη διαμόρφωση κάποιων αναγνωρίσιμων κατευθύνσεων στην πολιτική δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου εκείνη την περίοδο.

Για την ισχνή παρουσία του νεοελληνικού έργου ειδικότερα, η διεύθυνση Ροντήρη δέχθηκε δριμεία κριτική. Παρά τις εισηγήσεις του Καγιά, που αρχικά βρισκόταν στο Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου, για την ενίσχυση της θέσης του σύγχρονου ελληνικού έργου¹⁷⁶⁰, στην πρώτη θεατρική περίοδο της νέας διεύθυνσης, 1946-1947, παρουσιάστηκε μόνο η *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου. Αν μάλιστα συνυπολογίσει κανείς την αμέσως προηγούμενη περίοδο της κρατικής σκηνης 1945-1946, όταν επί Θεοτοκά υπερερούσαν τα ελληνικά έργα στο δραματολόγιο, γίνονται ακόμα περισσότερο κατανοητές οι σφοδρές αντιδράσεις που καταγράφηκαν το καλοκαίρι του 1947· τόσο η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, που δημοσιεύει μια εντονότατη διαμαρτυρία, κοινοποιημένη στον Πρωθυπουργό, στον Υπουργό Παιδείας και στους αρχηγούς των πολιτικών κομμάτων¹⁷⁶¹, όσο και συγγραφείς μεμονωμένα¹⁷⁶², θα καταλογίσουν στον Ροντήρη

¹⁷⁶⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/27.5.1946.

¹⁷⁶¹ «Είναι χαρακτηριστικόν ότι ουδέν νέον ελληνικόν έργον αναφέρεται εις το δραματολόγιον της εφετεινής περιόδου του Εθνικού πλην της ήδη παιζομένης ... "Βαβυλωνίας", ίσως διά να συμβολίση την Βαβυλωνίαν του εγκεφάλου των υπευθύνων, οίτινες έδωσαν ως πρότυπον νεοελληνικόν έργον, κωμωδίαν αριθμούσαν υπερεκατόν έτη. [...] Πιστεύομεν ακραδάντως ότι αιτία της όλης καταστάσεως είναι η επιβληθείσα μονοκρατορία του Γεν. Διευθυντού του Θεάτρου». ([Πέτρος] Χ[άρης], «Μια διαμαρτυρία», *Νέα Εστία* 478 [1.6.1947], σ. 687).

¹⁷⁶² Ν[ίκος] Τσιφόρος, «Ο κύριος Φαραώ... "Εθνικόν Θεάτρον της Ελλάδος"», *Σινέ Αυλαία* 8 (4.8.1947), σσ. 1-2.

διάθεση περιφρόνησης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει σε αυτή την αντιπαράθεση η περίπτωση του Ξενόπουλου· ο συγγραφέας είχε ήδη από την περίοδο της Κατοχής διαμαρτυρηθεί δημόσια για την απουσία των έργων του από το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου, με μια επιχειρηματολογία που υποτιμούσε απροκάλυπτα τον Μουζενίδη, κυρίως, αλλά και τον Ροντήρη¹⁷⁶³, αποκαλύπτοντας έτσι τον βαθμό εδραίωσης της θέσης του σκηνοθέτη για ένα κομμάτι του ελληνικού θεάτρου, ακόμα και κατά τη δεκαετία του 1940¹⁷⁶⁴. το καλοκαίρι του 1947, ο συγγραφέας, σαφώς ηπιότερος, υποστηρίζει πως ο Ροντήρης καθιερώθηκε ως σκηνοθέτης στην κρατική σκηνή το 1934 με τους *Φοιτητές* του και πως το Εθνικό Θέατρο, που δεν έχει ανεβάσει έργο του από το 1935, είναι «υποχρεωμένο» να το κάνει¹⁷⁶⁵. Ο Ροντήρης θα παρουσιάσει τις επόμενες περιόδους σε επανάληψη τους *Φοιτητές* και τον *Πειρασμό* και θα σκηνοθετήσει για πρώτη φορά τη *Στέλλα Βιολάντη*, έργο που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα το 1909.

Το Εθνικό Θέατρο θα παρουσιάσει κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του Ροντήρη τους *Πέρσες* και την *Ορέστεια* του Αισχύλου· από το νεοελληνικό δραματολόγιο τη *Στέλλα Βιολάντη* του Ξενόπουλου, το *Φιντανάκι* του Χορν, την *Καινούργια ζωή* του Μπόγρη, το έργο του Άννινου *Ζητείται υπηρέτης* και τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου· από το ξένο δραματολόγιο τα έργα του Σαίξπηρ, *Πολύ*

¹⁷⁶³ Στους πρώτους μήνες της Κατοχής ο Ξενόπουλος επικαλείται τη σωστή, σύμφωνα με τον ίδιο, γνώμη του Γιοκαρίνη που ισχυρίστηκε πως τα θεατρικά έργα του ίδιου, του Μπόγρη, του Χορν και του Μελά δεν πρέπει να υπόκεινται σε κρίση, αλλά, χωρίς καμιά γνωμάτευση, να εντάσσονται αυτόματα στον προγραμματισμό του Εθνικού Θεάτρου· θεωρεί στο άρθρο του, εμμέσως πλην σαφώς, ακατάλληλους να κρίνουν τα έργα του, τόσο τους σκηνοθέτες του ιδρύματος όσο και τα μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής. (Γρ[ηγόριος] Ξενόπουλος, «Ένα ζήτημα που δεν επείγει...», *Αθηναϊκά Νέα*, 29.9.1941).

¹⁷⁶⁴ Έναν χρόνο αργότερα, ο Ξενόπουλος, με αφορμή την παράσταση της *Μήδειας*, σε σκηνοθεσία του Μουζενίδη, την οποία, όπως ο ίδιος γράφει, δεν είδε, αλλά «φαίνεται ήταν η καταστρεπτικότερη» από τις παραστάσεις της «νεότερης σκηνοθεσίας», διαμαρτύρεται και πάλι για την απουσία των έργων του από το ρεπερτόριο της κρατικής σκηνής, αποδοκιμάζοντας τον πρωταρχικό ρόλο που έχει πλέον κατακτήσει ο σκηνοθέτης στη διαδικασία παραγωγής της παράστασης: «*Αλήθεια, την πρώτη φορά που εξέφρασα τις αντιρρήσεις μου για τη νεώτερη σκηνοθεσία, που την έβλεπα με φόβο να παίρνη τέτοιο επικίνδυνο κατήφορο, οι σκηνοθέτες μας εθύμωσαν κι ωρκίσθησαν να μ' εκδικηθούν. Κι αυτός ακόμα ο κ. Ροντήρης, που τον εκτιμώ και τον εξαιρώ, γιατί είχε λογικός, μετρημένος και ξέρεται τα όρια της τέχνης του –συνετέλεσα μάλιστα, αγωνίστηκα να προσληφθή τότε στο Εθνικό σα βοηθός του Φώτου Πολίτη και να μείνει μετά το θάνατό του πρώτος και μόνος σκηνοθέτης– δεν θέλει να μ' ακούση κι αντιστάθηκε κάθε φορά που επρόκειτο να παιχθή νέο μου έργο. [...] Τον παλιό καιρό, όταν σκηνοθεσίες και σκηνοθέτες ήταν άγνωστα πράγματα, βλέπαμε παραστάσεις καλλιτεχνικώς ανώτερες. [...] Πρώτος πάντα ο ποιητής, δεύτερος ο ηθοποιός, τρίτος ο σκηνοθέτης. Όχι ο σκηνοθέτης πρώτος! [...] Λέγοντας αυτά δεν “βρίζω” τους σκηνοθέτες, ούτε τους αποκλείω. Χρειάζονται κι αυτοί όταν είναι καλοί. Αλλά για να είναι καλοί, χρήσιμοι, πολύτιμοι μάλιστα, πρέπει να μένουν στα όριά τους».* (Γρ[ηγόριος] Ξενόπουλος, «Σκηνοθέται», *Αθηναϊκά Νέα*, 7.10.1942).

¹⁷⁶⁵ Γρ[ηγόριος] Ξενόπουλος, «Παράπονο, αν όχι διαμαρτυρία...», *Νέα Εστία* 480 (1.7.1947), σσ. 817-818.

κακό για το τίποτα, Ριχάρδος Β΄, Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι, Η τρικυμία (William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, *King Richard the Second*, *The Taming of the Shrew*, *The Tempest*), τον Βολπόνε του Τζόνσον (Ben Jonson, *Volpone*), τον Αμφιτρώνα του Μολιέρου (Molière, *Amphitryon*), το Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης του Μαριβώ (Pierre de Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*), τη Λοκαντιέρα του Γκολντόνι (Carlo Goldoni, *La locandiera*), τον Κουρέα της Σεβίλλης του Μπωμαρσαί (Pierre Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*), τον Ρουί Μπλας του Ουγκώ (Victor Hugo, *Ruy Blas*), το έργο του Αλφρέ ντε Μισέ, *Η πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή* (Alfred de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*), τον Συρανό ντε Μπερζεράκ του Ροστάν (Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*), τα έργα του Κουρτελίν, *Μπουμπουρός*, *Ο διευθυντής είναι καλό παιδί* (Georges Courteline, *Boubouroche*, *Le commissaire est bon enfant*), το έργο του Σω, *Άνθρωπος και υπεράνθρωπος* (George Bernard Shaw, *Man and Superman*), το έργο των Γκρεγκόριο και Μαρία Μαρτίνεθ Σιέρρα, *Το τραγούδι της κούνιας* (Gregorio Martínez Sierra-María Martínez Sierra, *Canción de cuna*), και το έργο του Πάτρικ, *Ανυπόμονη καρδιά* (John Patrick, *The Hasty Heart*). Από τα παραπάνω έργα του ξένου δραματολογίου, ορισμένα από τα οποία παρουσιάστηκαν ανά δύο σε ενιαία παράσταση, μόνο τα έργα του Σω και του ζεύγους Σιέρρα είχαν γραφτεί στις αρχές του 20ού αιώνα, ενώ το έργο του Πάτρικ αποτέλεσε τη μοναδική εισήγηση του Ροντήρη από τη σύγχρονη δραματουργία, καθώς είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά στη Νέα Υόρκη στις αρχές του 1945.

Τα υπόλοιπα έργα που προτάθηκαν εκείνη την περίοδο από την Καλλιτεχνική Επιτροπή της κρατικής σκηνής και συζητήθηκαν στο Διοικητικό Συμβούλιο δεν ξεφεύγουν από τις κατευθύνσεις του ρεπερτορίου που παρουσιάστηκε: ένας βασικός κατάλογος του δραματολογίου που ετοιμάστηκε το φθινόπωρο του 1947 περιείχε ακόμη το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (για παράσταση στην ύπαιθρο), τον *Κοριολανό*, το *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, τον *Κυμβελίνο*, τον *Τρωίλο και Χρυσήδα* του Σαίξπηρ (*A Midsummer Night's Dream*, *Coriolanus*, *The Winter's Tale*, *Cymbeline*, *Troilus and Cressida*), τον *Δον Ζουάν* και τον *Ζωρζ Νταντέν* του Μολιέρου (*Dom Juan*, *George Dandin*), τους *Αντίζηλους* του Σέρινταν (Richard Sheridan, *The Rivals*), την *Ένωση των νέων*, τον *Κατιλίνα* και την *Κωμωδία του έρωτα* του Ίβεν (Henrik Ibsen, *De unges Forbund*, *Catilina*, *Kjærlighedens Komædie*), την *Αγία Ιωάννα* του Σω (*Saint Joan*), τον *Έγκμοντ* του Γκαίτε (Johann Wolfgang von Goethe, *Egmont*), τη *Συνωμοσία του Φιέσκο στη Γένοβα* του Σίλλερ (Johann Christoph Friedrich von

Schiller, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*), το *Αστέρι της Σεβίλλης* του Λόπε (Félix Lope de Vega Carpio, *La Estrella de Sevilla*), τον *Αλκάλδη της Θαλαμεία* του Καλντερόν (Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*) και από το αρχαίο δράμα δύο έργα του Αριστοφάνη, την *Ειρήνη* και τον *Πλούτο*¹⁷⁶⁶, οι διεργασίες για τον οποίο είχαν αρχίσει ήδη από την Κατοχή· το επόμενο διάστημα συμπληρωματικές εισηγήσεις περιελάμβαναν τον *Μάκβεθ* του Σαίξπηρ (*The Tragedy of Macbeth*), το έργο του Γουάιλντ, *Μια γυναίκα χωρίς σημασία* (Oscar Wilde, *A Woman of No Importance*), το *Γαμήλιο εμβατήριο* του Τερζάκη, τον *Σιντ* του Κορνέιγ (Pierre Corneille, *Le Cid*), τον *Άλλο* του Ουναμούνο (Miguel de Unamuno, *El otro*), το έργο του Λόπε, *Φουέντε Οβεχούνα* (*Fuenteovejuna*)¹⁷⁶⁷, την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, τον *Οιδίποδα Τύραννο* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή¹⁷⁶⁸, καθώς και την *Παρείσακτη* του Μαίτερλινκ (Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*)¹⁷⁶⁹. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί πως ανάμεσα στα έργα που απέστειλαν συγγραφείς στην κρατική σκηνή εκείνη την περίοδο και «δεν εκρίθησαν υπό της Καλλιτεχνικής Επιτροπής κατάλληλα διά να διδαχθούν από της σκηνής του Εθνικού Θεάτρου» ήταν και ο *Χορός πάνω στα στάχνα* του Ιάκωβου Καμπανέλλη¹⁷⁷⁰.

¹⁷⁶⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 47/6.10.1947.

¹⁷⁶⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 48/12.10.1947.

¹⁷⁶⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 61/29.12.1947.

¹⁷⁶⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 64/19.1.1948.

¹⁷⁷⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 117/14.6.1949.

4.4. Το σκηνοθετικό ζήτημα

4.4.1. Ο Δημήτρης Ροντήρης «αποκλειστικός σκηνοθέτης» του Εθνικού Θεάτρου – Οι «αυτοσχέδιοι σκηνοθέται» και μια σχολή σκηνοθεσίας

Μολονότι η ζωηρή κινητικότητα που παρατηρήθηκε στο Εθνικό Θέατρο γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα κατά τη διεύθυνση Θεοδοκά δεν οδήγησε σε νέες συνεργασίες και το ίδρυμα τελικά πορεύτηκε, όπως και στη δεύτερη περίοδο της Κατοχής, μόνο με τον Καραντινό και τον Κατσέλη στις θέσεις των σκηνοθετών, απέδειξε ωστόσο πως οι άνθρωποι που βρέθηκαν εκείνους τους δεκατέσσερις μήνες στη διοίκηση της κρατικής σκηνής υποστήριξαν και επιδίωξαν εμπράκτως να επιτύχουν την καλλιτεχνική πολυφωνία σε όλους τους τομείς της θεατρικής παραγωγής.

Η πλήρης στασιμότητα που παρατηρείται στο ίδιο ζήτημα κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο δεν εκπλήσσει, εάν αναλογιστεί κανείς τη στάση και τις επιδιώξεις του Δημήτρη Ροντήρη τα προηγούμενα χρόνια σχετικά με την κρατική σκηνή. Ακόμα και εάν ο Ροντήρης δεν επιθυμούσε να επιφορτιστεί και με τις διοικητικές ευθύνες του ιδρύματος, η ανάληψη της καλλιτεχνικής διεύθυνσης, που ουσιαστικά σήμαινε την αποκλειστικότητα των σκηνοθεσιών του Εθνικού Θεάτρου, ήταν με βεβαιότητα επιλογή και στόχος για τον ίδιο. Προς επίρρωση των παραπάνω διαπιστώσεων έρχεται ο καλλιτεχνικός προγραμματισμός του ιδρύματος, σύμφωνα με τον οποίο ο Ροντήρης σκηνοθετεί όλες τις παραστάσεις σαν να επρόκειτο για έναν προσωπικό του θίασο, και η αποδυναμωμένη, σχεδόν περιθωριακή θέση του βοηθού του, Κωστή Μιχαηλίδη, την οποία θα εξετάσουμε αμέσως μετά¹⁷⁷¹.

Το σκηνοθετικό ζήτημα, κατά συνέπεια, θα αποτελέσει, μαζί με τις εκκαθαρίσεις, την επιλογή δραματολογίου και την ισχνή παραγωγικότητα, ένα από τα κυριότερα σημεία έντονης κριτικής που θα δεχθεί ο σκηνοθέτης και Γενικός Διευθυντής. Με την επιστροφή του ιδρύματος ουσιαστικά στην περίοδο πριν από το 1938, πριν δηλαδή να προσληφθεί ο Μουζενίδης, όταν ο Ροντήρης ήταν ο μοναδικός

¹⁷⁷¹ Για μια πρώτη προσέγγιση του σκηνοθετικού ζητήματος στο Εθνικό Θέατρο εκείνη την περίοδο, βλ. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Οι “αυτοσχέδιοι σκηνοθέται”, ο Κωστής Μιχαηλίδης, ο Αλέξης Σολομός και η κρατική σκηνή κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του Δημήτρη Ροντήρη (1946-1950)», Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, με τίτλο: *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία*, Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 27-29 Απριλίου 2017 (υπό έκδοση).

σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου, οι συχνότερες κατηγορίες για «μονοκρατορία», για «δικτατορική» διάθεση, για «καλλιτεχνική ανασφάλεια» του ίδιου, για «καλλιτεχνική μονομέρεια» της κρατικής σκηνής, δεν θα προέλθουν μόνο από όσους στάθηκαν αρνητικοί στην αλλαγή της διοίκησης το 1946 και στις μεθοδεύσεις με τις οποίες αυτή επιτεύχθηκε, αλλά και από όσους διατύπωναν την πίστη τους στις καλλιτεχνικές ικανότητες του Ροντήρη και υποστήριζαν την ανάγκη επιστροφής του στο ίδρυμα¹⁷⁷².

Οι προθέσεις του Ροντήρη είναι σαφείς σχετικά με το σκηνοθετικό ζήτημα: αφού έχει ξεκαθαρίσει το τοπίο σχετικά με τους ηθοποιούς και τις εκκαθαρίσεις τον Οκτώβριο του 1946 και τίθεται το ζήτημα πρόσληψης σκηνοθετών, δηλώνει ρητά στο Διοικητικό Συμβούλιο ότι *«προς το παρόν, δεν υφίσταται άμεσος ανάγκη Σκηνοθετών, δεδομένου άλλωστε ότι θα έπρεπε εις εν θέατρον με την αποστολήν του Εθνικού να προσλαμβάνωνται μόνον Σκηνοθέται παρουσιάζοντες τα εχέγγυα ότι είναι πραγματικοί επαγγελματίαι με πλήρη γνώσιν του έργου των»*¹⁷⁷³. ο Ροντήρης προφανώς θεωρούσε τις παραστάσεις που σκηνοθετούσαν οι Κατσέλης και Καραντινός στην κρατική σκηνή κατά την προηγούμενη τριετία μία παρένθεση ερασιτεχνικής εργασίας. Η Κοτοπούλη δηλώνει πως συμφωνεί με την άποψη του Ροντήρη και τονίζει πως *«αποτελούν πραγματική πληγήν διά το Ελληνικόν Θέατρον οι αυτοσχέδιοι σκηνοθέται»*¹⁷⁷⁴. η τοποθέτησή της δεν θυμίζει μόνο τις απόψεις του Ξενόπουλου, που προαναφέρθηκαν, αλλά μετατοπίζει τη συζήτηση και το κλίμα γύρω από την τέχνη του σκηνοθέτη ακόμα πιο πίσω, στις ζυμώσεις για την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, όταν η ίδια και η Κυβέλη απαιτούσαν, ως προϋπόθεση για τη συνεργασία

¹⁷⁷² Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του Ροδά, που εξελίχθηκε σε πολέμιο της διεύθυνσης Θεοτοκά και πρότεινε πολλές φορές την επάνοδο του Ροντήρη ως σκηνοθέτη, όταν το φθινόπωρο του 1946 η νέα διεύθυνση έδινε τα πρώτα «δείγματα γραφής»: *«Θεωρώ απαραίτητο να δώσω μια εξήγηση. Τον περασμένο χειμώνα, όταν στο υπουργείο Παιδείας ήταν ο κ. Γ. Αθανασιάδης-Νόβας, είχα επικαλεσθή την προσοχή, αλλά και την επέμβασί του, για μερικά ζητήματα του Εθνικού Θεάτρου, σχετικά με την ασυνάρτητη καλλιτεχνική πολιτική της τότε διεύθυνσεως, και σύγχρονα είχα υποδείξει από τις στήλες του “Φιλελευθέρου” την επάνοδο του κ. Δ. Ροντήρη στο κρατικό ίδρυμα. Και “επάνοδο” εννοούσα στη σκηνοθεσία για να επαναφέρη το Εθνικό Θέατρο στην παλαιότερη καλλιτεχνική παράδοσί του, όπως την παρέλαβε από τον Φώτο Πολίτη, και την ετίμησε με τη φαντασία, με τους κόπους και τους μόχθους του επί σειράν πολλών ετών. Αυτό και μόνον εννοούσα και όχι ν’ αναλάβη σύγχρονα και την διεύθυνσι, όπως συνέβη τώρα με την συγκέντρωσι όλων των καλλιτεχνικών εξουσιών στα χέρια του. Το συγκεντρωτικό αυτό σύστημα είνε επικίνδυνον για πολλούς και διάφορους λόγους, αλλά και για λόγους αντοχής, αφού δεν έχει ούτε ένα βοηθό σκηνοθέτη! Καθαρά και ζάστερα το συγκεντρωτικό του σύστημα είνε μια “καλλιτεχνική δικτατορία”, που μπορεί σε μερικές περιπτώσεις να έχη τ’ αγαθά της, αλλά έχει και την ολεθριότητά της σε άλλες περιπτώσεις».* (Ροδάς, «Τι γίνεται στο Εθνικό; Ο νόμος και η παρανομία», ό.π.).

¹⁷⁷³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/23.10.1946.

¹⁷⁷⁴ Στο ίδιο.

τους με την κρατική σκηνή, τη μετάκληση του Reinhardt ή του Gémier, αφού δεν υπήρχαν Έλληνες επαγγελματίες σκηνοθέτες¹⁷⁷⁵. Το ζήτημα πρόσληψης σκηνοθετών τίθεται εκ νέου στο Διοικητικό Συμβούλιο, όμως και πάλι αποφασίζεται να αναβληθεί η συζήτησή του, με την αιτιολογία πως δεν έχει λυθεί το θέμα με την Καλλιτεχνική Επιτροπή¹⁷⁷⁶, που τελικά τακτοποιήθηκε έναν χρόνο αργότερα.

Τη μόνη πρωτοβουλία του Ροντήρη σχετικά με το σκηνοθετικό ζήτημα αποτελεί η πρότασή του για τη λειτουργία μιας σχολής σκηνοθεσίας, όπως θα λεγόταν σήμερα, εντός της κρατικής σκηνης και υπό την επίβλεψή του· στην πρώτη εμφάνισή του τον Σεπτέμβριο του 1946, έχοντας αναλάβει επίσημα τα καθήκοντά του, αφού γνωστοποιήσει τον κατάλογο με τους ηθοποιούς που επιθυμεί, εισηγείται να προσληφθούν «ως ηθοποιοί και μαθητευόμενοι σκηνοθέται» οι Άλκης Παπάς, Ανδρέας Φιλιππίδης, Δημήτρης Λυγίζος, Νίκος Δημητρακόπουλος και Νίκος Παπακωνσταντίνου, ως «δόκιμος σκηνοθέτης» ο Αλέξης Σολομός και ως «βοηθός σκηνοθέτης» ο Κωστής Μιχαηλίδης¹⁷⁷⁷. Χωρίς να δίνονται περισσότερες λεπτομέρειες, φαίνεται από την εισήγηση αυτή πως ο Ροντήρης είχε αποφασίσει, ταυτόχρονα με την ανάληψη των καθηκόντων του, πως δεν θα προσληφθεί άλλος σκηνοθέτης στο ίδρυμα και ενδεχομένως, αναλογιζόμενος τον φόρτο εργασίας, σχεδίαζε να χρησιμοποιήσει κάποιους από τους ηθοποιούς ως βοηθούς του. Το θέμα των μαθητευόμενων σκηνοθετών επανέρχεται έναν χρόνο αργότερα, όταν αποφασίζεται στο Διοικητικό Συμβούλιο η ανάθεση «σκηνοθετικής επεξεργασίας έργων» σε ηθοποιούς, πάντοτε βεβαίως υπό τον έλεγχο του Ροντήρη: «*επί τη βάση περισινής αποφάσεως του Συμβουλίου, ο κ. Ροντήρης εισηγείται όπως εις τους Ηθοποιούς κ.κ. Δημ. Μυράτ (υιόν), Θάνον Κωτσόπουλον, Νικ. Παρασκευάν και Τ. Χορν, ανατεθή η σκηνοθετική επεξεργασία ωρισμένων έργων υπό την εποπτείαν του κ. Ροντήρη*»¹⁷⁷⁸. Δεν είναι γνωστό εάν οι εξαγγελίες αυτές είχαν κάποια συνέχεια, σίγουρα όμως δεν είχαν πρακτικό αντίκρισμα στις παραγωγές της κρατικής σκηνης και πιθανότατα αποτελούσαν μια παρελκυστική τακτική του Ροντήρη στο ζήτημα της πρόσληψης σκηνοθετών. Η περίπτωση του Κωστή Μιχαηλίδη, που προσλήφθηκε στο Εθνικό Θέατρο, και του Αλέξη Σολομού, που ήλθε σε διαπραγματεύσεις αλλά τελικά

¹⁷⁷⁵ Θ. Μαλαβέτας, «Η συζήτησις περί το Εθνικόν Θέατρον. Η κ. Μαρίκα Κοτοπούλη και η κ. Κυβέλη προτείνουν την μετάκλησιν του κ. Ράιχαρτ ή του κ. Ζεμιέ», *Η Πρωία*, 21.3.1930.

¹⁷⁷⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 10/6.11.1946.

¹⁷⁷⁷ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/16.9.1946.

¹⁷⁷⁸ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 50/21.10.1947.

δεν συνεργάστηκε εκείνη την περίοδο με την κρατική σκηνή, διαφωτίζουν ίσως ακόμα περισσότερο, όπως θα δούμε, τη στάση του Ροντήρη απέναντι στο σκηνοθετικό ζήτημα.

4.4.2. Η θέση του Κωστή Μιχαηλίδη στην κρατική σκηνή

Ο Κωστής Μιχαηλίδης έως τον Εμφύλιο Πόλεμο είχε ήδη μια πολυετή, ανάλογη με του Ροντήρη, παρουσία στο Εθνικό Θέατρο, είχε σκηνοθετήσει στο Άρμα Θέσπιδος και κατά την Κατοχή στην Κεντρική Σκηνή, ενώ είχε διατελέσει σκηνοθέτης του βραχύβιου Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης. Στο Εθνικό Θέατρο θα επανέλθει στις αρχές του 1947, όταν θα προσληφθεί «ως βοηθός σκηνοθέτου»¹⁷⁷⁹.

Το 1948 ο Ροντήρης θα αναθέσει σκηνοθεσία στον Μιχαηλίδη, όχι όμως στην Κεντρική Σκηνή του Ziller, αλλά στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, που έχει αρχίσει να χρησιμοποιείται συστηματικά από το Εθνικό Θέατρο. Αφού θα σκηνοθετήσει στον Πειραιά την άνοιξη του 1948, σε ενιαία παράσταση, το *Τραγούδι της κούνιας* του ζεύγους Σιέρρα και τη μονόπρακτη κωμωδία του Άννινου, *Ζητείται υπηρέτης*, το φθινόπωρο του ίδιου έτους τον *Κουρέα της Σεβίλλης* του Μπωμαρσαί και στις αρχές του 1949 δύο έργα του Κουρτελίν, ο Μιχαηλίδης θα καταθέσει ένα υπόμνημα στη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου το φθινόπωρο του 1949, ζητώντας να καταλάβει θέση σκηνοθέτη στο ίδρυμα: ο Ροντήρης εμφανίζεται αρνητικός απέναντι στη αίτηση του βοηθού του και αναφέρει ότι «παρ' όλας τας αναμφισβητήτους ικανότητας του κ. Μιχαηλίδη, δεν δύναται, εκ της μέχρι τούδε εργασίας αυτού, να εξαγάγη το ασφαλές συμπέρασμα, ότι ούτος είναι ακόμη ώριμος διά να καταλάβη θέσιν Σκηνοθέτου εν τω Βασιλικώ Θεάτρω»· προσθέτει, επιπλέον, καθιστώντας την προσφιλή του σαιξπηρική δραματολογία ως «κανόνα» για τη σκηνοθετική τέχνη, πως «η θέσις αύτη προϋποθέτει πλήρη ωριμότητα, η οποία θα καταφανή εάν το θέατρον τού αναθέση την σκηνοθέτησιν 1-2 κλασικών έργων –σκοπιμότερον βεβαίως ενός έργου του Σαίξπηρ– ίνα δώση το μέτρον της σκηνοθετικής του ικανότητος»· επισημαίνει μάλιστα πως η παρουσίαση των κλασικών έργων που θα σκηνοθετήσει ο Μιχαηλίδης «θα γίνει εφ' όσον εκ των δοκιμών καταδειχθή ότι η καλλιτεχνική εργασία του ανταποκρίνεται προς τας απαιτήσεις του θεάτρου»· το Διοικητικό Συμβούλιο ανανεώνει τελικά το συμβόλαιο του Μιχαηλίδη ως βοηθού σκηνοθέτη για ένα τρίμηνο¹⁷⁸⁰. Είναι προφανές πως ο Ροντήρης δεν επιθυμεί να υπάρξει δεύτερος σκηνοθέτης στο Εθνικό Θέατρο, αφού, έχοντας αναθέσει στον βοηθό του την ευθύνη τριών ήδη παραγωγών, ασφαλώς θα είχε διαμορφώσει γνώμη για τις ικανότητές του.

¹⁷⁷⁹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 18/22.1.1947.

¹⁷⁸⁰ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 126/3.10.1949.

Η αναβάθμιση της θέσης του Μιχαηλίδη στην κρατική σκηνή θα προκύψει αναγκαστικά για τον Ροντήρη, όταν τον Ιανουάριο του 1950 ο Υπουργός Παιδείας, Κωνσταντίνος Τσάτσος, θα επιτιμήσει τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, όπως ήδη αναφέρθηκε, «για την αχαρακτήριστη αδράνεια που ακολούθησε την “Ορέστεια” και που η Διεύθυνση προσπαθεί να τη “μπαλώσει” με τη φενάκη του δήθεν εναλλασσόμενου ρεπερτορίου»¹⁷⁸¹. Σύμφωνα με δημοσιεύματα, ο Ροντήρης «κατανόησε πως η φεικινή οκνηρία του Εθνικού Θεάτρου προσέγγιζε στο σημείο όπου δεν θα ήταν πια ανεχτή, όπου δεν θα γινότανε πια δεχτή με παθητικότητα»¹⁷⁸² και, σε συνδυασμό με τις αρνητικές για τον ίδιο πολιτικές εξελίξεις, καθώς είχε μόλις σχηματιστεί κυβέρνηση από τον Σοφοκλή Βενιζέλο με Υπουργό Παιδείας τον Αθανασιάδη-Νόβα, αποφάσισε «να προβάλει επί τέλους και ν’ αξιοποιήσει τον εν παροπλισμώ βοηθό του κ. Κώστα Μιχαηλίδη, αναθέτοντάς του μια δύσκολη αποστολή: την αποστολή να διορθώσει την παλιά σκηνοθεσία που είχε κάνει ο αείμνηστος Φώτος Πολίτης στη “Λοκαντιέρα” του Γκολντόνι»¹⁷⁸³. Θα είναι πάντως η δεύτερη φορά, μετά τον κατοχικό *Μισάνθρωπο*, που θα δοθεί στον Μιχαηλίδη η ευκαιρία να ετοιμάσει παράσταση για την Κεντρική Σκηνή του Ziller.

Σχετικά με τις παραγωγές που ανέλαβε εκείνη την περίοδο ο Μιχαηλίδης, πρέπει να αναφερθεί πως ο Ροντήρης παρενέβη, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στις δοκιμές της παράστασης του *Κουρέα της Σεβίλλης*, καθώς και να επισημανθεί πως τα μισά από τα έργα που ανατέθηκαν στον Μιχαηλίδη είχαν ήδη παρουσιαστεί στο παρελθόν από το Εθνικό Θέατρο, είτε σε σκηνοθεσία του Πολίτη είτε σε σκηνοθεσία του Ροντήρη.

¹⁷⁸¹ Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 5.1.1950.

¹⁷⁸² Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Δύο κωμωδίες», *Νέα Εστία* 547 (15.4.1950), σ. 547.

¹⁷⁸³ Ω., «Το θεατρικό χρονικό μας», *Μάχη*, 6.4.1950.

4.4.3. Οι διαπραγματεύσεις με τον Αλέξη Σολομό

Η περίπτωση του Αλέξη Σολομού, που το καλοκαίρι του 1949 θα έλθει σε διαπραγματεύσεις με τον Ροντήρη για να εργαστεί ως σκηνοθέτης στο Εθνικό Θέατρο, είναι εξίσου διαφωτιστική για τη στάση του Ροντήρη στο σκηνοθετικό ζήτημα· η διαφορά είναι πως, σε σχέση με τον Μιχαηλίδη, ο Σολομός προφανώς περιβαλλόταν με μεγαλύτερη εμπιστοσύνη από τον Γενικό Διευθυντή.

Ο Σολομός συγκαταλέγεται, με την ιδιότητα του «δόκιμου σκηνοθέτη», ανάμεσα στα πρόσωπα, την πρόσληψη των οποίων εισηγείται ο Ροντήρης το φθινόπωρο του 1946¹⁷⁸⁴. Ωστόσο, ο Σολομός έχει ήδη αναχωρήσει για την Αγγλία, από την οποία θα επιστρέψει, ύστερα από μια γόνιμη περιπλάνηση και στις Η.Π.Α., το 1949¹⁷⁸⁵. Μολονότι ο νεαρός σκηνοθέτης βρίσκεται στο εξωτερικό, ο Ροντήρης μεταφέρει στο Διοικητικό Συμβούλιο το φθινόπωρο του 1948 εισήγηση της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, για την πρόσληψή του «ως βοηθού Σκηνοθέτου»¹⁷⁸⁶, γεγονός που επιβεβαιώνει πως υπήρχαν από τότε συζητήσεις για μια ενδεχόμενη συνεργασία¹⁷⁸⁷. ταυτόχρονα, φανερώνει πως για τον Ροντήρη ο φέρελπις σκηνοθέτης αποτελούσε από καιρό μια ενδεδειγμένη λύση για τη συμπλήρωση, με τους όρους του ίδιου του Ροντήρη βέβαια, των θέσεων των σκηνοθετών.

Επιστρέφοντας ο Σολομός στην Ελλάδα το καλοκαίρι του 1949, θα ξεκινήσει συζητήσεις με τον Ροντήρη. Η στάση του Σολομού, όπως μεταφέρεται στις στήλες των εφημερίδων, παρουσιάζει μεν το νεαρό σκηνοθέτη πρόθυμο να εργαστεί στην κρατική σκηνή, «υπό μίαν όμως πολύ σωστή προϋπόθεσι: Ότι θα του παρασχεθούν τα μέσα να δείξη υπεύθυνα και υπό ιδίαν καλλιτεχνικήν ευθύνην την τέχνην του, ανεβάζοντας ένα ή δύο έργα σύμφωνα με προσωπικόν τρόπον εμπνεύσεως και διδασκαλίας. Διαφορετικά θα δοκιμάση τις σκηνοθετικές του δυνατότητες εις το ελεύθερον θέατρον»¹⁷⁸⁸. είναι προφανές πως ο Σολομός αμφιβάλλει για τη

¹⁷⁸⁴ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/16.9.1946.

¹⁷⁸⁵ Για τη δραστηριότητα του Σολομού στο εξωτερικό κατά το διάστημα 1945-1949, βλ. Σολομός, *Βίος και παίγνιον...*, ό.π., σσ. 35-49.

¹⁷⁸⁶ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 87/5.10.1948.

¹⁷⁸⁷ Όπως αναφέρεται στον Τύπο μερικούς μήνες αργότερα, «ο κ. Ροντήρης πολλές φορές μίλησε στο Διοικητικό Συμβούλιο της Κρατικής Σκηνής για τον καινούργιο σκηνοθέτη και με γράμμα του τού είχε προτείνει συνεργασία». (Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 30.7.1949).

¹⁷⁸⁸ Στο ίδιο.

δυνατότητα να εξασφαλίσει εκείνη την περίοδο στην κρατική σκηνή τις συνθήκες εκείνες που θα του επέτρεπαν να εργαστεί, όχι ως βοηθός ή δόκιμος, αλλά ως ισότιμος σκηνοθέτης, με απόλυτη ελευθερία επιλογών.

Τελικά, παρά τις επανειλημμένες συζητήσεις των δύο ανδρών, η συμφωνία δεν επιτεύχθηκε, λόγω του «συγκεντρωτισμού» του Ροντήρη, όπως αναφέρεται στις εφημερίδες¹⁷⁸⁹. λίγες ημέρες αργότερα ανακοινώνεται η συνεργασία του Σολομού με τον θίασο του Κώστα Μουσούρη. Σε δηλώσεις του ο Σολομός, αφού θα εκφράσει τον σεβασμό του, τόσο προς τον Ροντήρη όσο και προς την Κοτοπούλη, που επιστρατεύθηκε για να τον πείσει, προτείνοντάς του συνεργασία και με τον προσωπικό της θίασο, θα δικαιολογήσει την απόφασή του λέγοντας πως, στις παρούσες συνθήκες, επιθυμεί να δοκιμάσει τις δυνάμεις του πρώτα στο ελεύθερο θέατρο και μάλιστα «εις μίαν προσπάθειαν, η οποία να βασίζεται εις το μοντέρνο ρεπερτόριο»¹⁷⁹⁰.

Ύστερα από έναν παραγωγικό χειμώνα στον θίασο του Μουσούρη και τις εξαιρετικά θετικές κριτικές που έλαβε η σκηνοθετική εργασία του, που παρουσιαζόταν για πρώτη φορά στη χώρα, ο Σολομός αποφασίζει να αποχωρήσει. Σύμφωνα με δημοσιεύματα, ο Ροντήρης, στην αρνητική για τον ίδιο συγκυρία που

¹⁷⁸⁹ Σύμφωνα με δημοσιεύματα, ο Ροντήρης και ο Σολομός συναντήθηκαν και σε μία δοκιμή της *Ορέστειας*: «*Προχθές ο κ. Ροντήρης –που κάνει εντατικές πρόβες πέντε ώρες το πρωί και έξη ώρες το απόγευμα στην τριλογία του Αισχύλου– είχε αποσυρθή με τον κ. Σολομό στα ύψη μιας κερκίδας του αρχαίου θεάτρου και τα έλεγαν επί πολλή ώρα. Οι ηθοποιοί, που μετέχουν στην πυρετώδη προετοιμασία για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος, είχαν την εντύπωση ότι έβλεπαν δύο ανθρώπους, οι οποίοι έκλειναν συμφωνίαν. Υπήρχαν όμως και ωρισμένοι απαισιόδοξοι, εκείνοι που υποστηρίζουν ότι γνωρίζουν καλύτερα τα πράγματα. Οι άνθρωποι, λοιπόν, αυτοί των παρασκηνίων υπεστήριζαν ότι ο κ. Ροντήρης, που κατέχεται, όπως λένουν, από υπερτροφισμόν συγκεντρώσεως όλων των εξουσιών, δεν θα παρείχε στον κ. Σολομό την κάποια πρωτοβουλία, που ήταν μοιραίον να ζητήσει ένας νέος άνθρωπος, που έρχεται με φιλοδοξίες να υπηρετήσει την Τέχνην. Ένας νέος σκηνοθέτης είναι πολύ φυσικό να θέλη ν' ανεβάσῃ κι εκείνος υπό ιδίαν ευθύνην και πρωτοβουλίαν ένα-δυο έργα και να μη περιορισθῇ εις απλά καθήκοντα υπηρεσιακού βοηθού σκηνοθέτου». (Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Ἔθνος*, 13.8.1949).*

¹⁷⁹⁰ «*Επιθυμῶ να κάμω δημόσια την δήλωσι ότι τρέφω ὀλως ἐξαιρετικὴν ἐκτίμησιν προς τον κ. Ροντήρην και το ἔργο του. Με ιδιαίτερον ἐπίσης σεβασμὸν και μ' ἐξαιρετικὴν προσοχὴν ἀκούσα ἀπὸ το στόμα της μεγάλου τραγωδοῦ κ. Μαρίκας Κοτοπούλη τας συστάσεις της ὅπως συνεργασθῶ με το συγκρότημα του Ἐθνικοῦ. Μου ἔκαμε, μάλιστα, ἐντελῶς ἰδιαίτηρη τιμὴ το γεγονός ὅτι η κορυφαία δραματικὴ πρωταγωνίστρια του ἑλληνικοῦ Θεάτρου μού εἶπε πως μελλοντικῶς θα μπορούσα ν' αποβλέψω και εις σκηνοθεσίαν ἀπὸ της σκηνῆς του προσωπικοῦ της θεάτρου. Θα ρωτήσετε, λοιπόν, γιατί, εφόσον υπολήπτομαι ἐξαιρετικὰ την δημιουργικὴ ἀπόδοσι τού ἐπί κεφαλῆς του πρώτου θεατρικοῦ ἰδρύματος του τόπου, τελικῶς υπέγραψα συμβόλαιον να πρωτοεμφανισθῶ στας Ἀθήνας ως σκηνοθέτης σ' ἓναν ἐλεύθερο καλλιτεχνικὸν ὀργανισμό. Η ἀπάντησις εἶνε ὅτι, ἀφού ἐξήτασα τα δεδομένα που μου ἐπροτάθησαν, ἔκρινα πως μου ἔκανε περισσώτερο κέφι, μ' ἐνέπνεεν αὐτὴν την στιγμὴν περισσώτερον να εργασθῶ στο ἐλεύθερο Θεάτρο. Νομίζω, ἄλλωστε, πως αὐτό εἶνε σκοπιμώτερον: να δοκιμάσω δηλαδὴ τις ὅποιες διαθέτω καλλιτεχνικὲς δυνάμεις και την ὄσσην πείραν ἀπέκτησα ἀπὸ την μετεκπαίδευσίν μου εις το ἐξωτερικόν εις μίαν προσπάθειαν, η οποία να βασίζεται εις το μοντέρνο ρεπερτόριο. Θα εἶνε σαν προκριματικόν στάδιον δοκιμασίας διὰ μελλοντικὴν ἀπόπειραν ἀναβιβάσεως και κλασσικῶν ἢ ποιοιωνδήποτε ἄλλων ἔργων εις ἓνα θέατρον παραδόσεως, ὅπως εἶνε η κρατικὴ σκηνή». (Στο ἴδιο).*

προαναφέρθηκε και η οποία τον οδήγησε στην ανάθεση της *Λοκαντιέρας* στον Μιχαηλίδη, επαναπροσεγγίζει την άνοιξη του 1950 τον Σολομό¹⁷⁹¹. όμως ο τελευταίος ούτε αυτή τη φορά θα επιλέξει το Εθνικό Θέατρο, αλλά θα προτιμήσει τον θίασο της Βάσως Μανωλίδου και του Γιώργου Παππά. Τόσο ο Κωστής Μιχαηλίδης όσο και ο Αλέξης Σολομός θα έχουν μια γόνιμη παρουσία στην κρατική σκηνή μετά την επιστροφή του Θεοτοκά στη διεύθυνση του ιδρύματος, μόλις λίγους μήνες αργότερα· η εργασία δε του Σολομού στο Εθνικό Θέατρο τις επόμενες δεκαετίες, σε όλα τα είδη του ρεπερτορίου, θα επιδράσει αποφασιστικά στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της κρατικής σκηνής.

¹⁷⁹¹ Ω., «Το θεατρικό χρονικό μας», *Μάχη*, 6.4.1950.

4.5. Οι παραστάσεις

4.5.1. Οι σκηνοθεσίες του Δημήτρη Ροντήρη

Πέρσαι του Αισχύλου

Η πρώτη παραγωγή που θα παρουσιάσει η νέα διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου με επικεφαλής τον Δημήτρη Ροντήρη είναι οι *Πέρσες* του Αισχύλου στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 27.10.1946¹⁷⁹², παραμονή της εθνικής εορτής. Μολονότι πρόκειται για επανάληψη της προπολεμικής παράστασης του 1939, που επαναλήφθηκε στα τέλη του 1940 στο Παλλάς, κατά τη διάρκεια του πολέμου, η παράσταση του 1946 θα συγκεντρώσει το ενδιαφέρον της Κριτικής, αφού επιπλέον σηματοδοτούσε την επαναλειτουργία του Εθνικού Θεάτρου, με καθυστέρηση έξι ολόκληρων μηνών, μετά την αποπομπή της διεύθυνσης Θεοτοκά. Ο Ροντήρης, άλλωστε, εισηγείται τους *Πέρσες*, ακριβώς επειδή δεν θα απαιτηθεί ιδιαίτερη προετοιμασία¹⁷⁹³. ενώ, σύμφωνα με όλα τα στοιχεία, η παράσταση του 1946 δεν διέφερε από εκείνη του 1939¹⁷⁹⁴.

Μέλη της διοίκησης της κρατικής σκηνής θα δώσουν απερίφραστα πολιτικό νόημα στην παράσταση και το έργο, όπως θα συμβεί και το 1949 με την *Ορέστεια*, τις ημέρες που κορυφώνονταν και ολοκληρώνονταν οι στρατιωτικές επιχειρήσεις: πρέπει να σημειωθεί πως κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο οι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου που θα αποκτήσουν, για ένα μέρος τουλάχιστον της διοίκησής του, έναν έντονο προπαγανδιστικό χαρακτήρα απέναντι στον «εσωτερικό εχθρό» είναι οι δύο παραστάσεις αρχαίου δράματος. Με αφορμή την παράσταση του 1946, ο Μυριβήλης, αντιπρόεδρος του Εθνικού Θεάτρου, θα παραλληλίσει τους *Πέρσες* με τους

¹⁷⁹² Μετάφραση: Ιωάννης Γρυπάρης. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Μουσική: Μάριος Βάρβογλης. Μουσική διεύθυνση: Γεώργιος Λυκούδης. Εγκύμναση Χορού: Λουκία Κωτσοπούλου. Διανομή: Αθανασία Μουστάκα (Βασίλισσα), Θάνος Κωτσόπουλος (Αγγελιαφόρος), Νικόλαος Ροζάν (Το φάντασμα του Δαρείου), Μάνος Κατράκης (Ξέρξης), Νίκος Χατζίσκος, Στέλιος Βόκοβιτς, Αλέκος Δεληγιάννης, Μήτσος Λυγίζος (Κορυφαίοι), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Γκίκας Μπινιάρης, Κώστας Παππάς, Ανδρέας Φιλιππίδης, Άρης Βλαχόπουλος, Νικ. Κατσιώτης, Νίκος Δημητρακόπουλος, Ηλίας Σταματιού, Θόδωρος Ανδριακόπουλος, Α. Παππάς, Άγγελος Γιαννούλης, Νίκος Παπακωνσταντίνου, Κωστής Λειβαδέας, Δ. Λεβαντής (Χορός Περσών).

¹⁷⁹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 7/22.7.1946.

¹⁷⁹⁴ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 250.

κομμουνιστές: «Δεν έχουμε σήμερα ακόμα τη γαλήνη των Αθηναίων όταν έβλεπαν το έργο που παίζει σήμερα το Εθνικό Θέατρο. Δεν την έχουμε γιατί ο Πέρσης είναι πάλι έξω από τις πύλες της Ελλάδας, και εμείς πρέπει να παραφυλάμε άγρυπνοι πάνω στις επάλξεις της λευτεριάς μας που κινδυνεύει»¹⁷⁹⁵.



Αισχύλου, *Πέρσαι*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1946 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η νέα περίοδος του Εθνικού Θεάτρου, ωστόσο, δεν εγκαινιάστηκε με επιτυχία. Παρά τη θετική διάθεση ορισμένων κριτικών, κυρίως από έντυπα φιλικά προσκείμενα στη νέα διοίκηση, που περιορίστηκαν στην «επιμελημένη» εργασία και την αξιόπαινη προσπάθεια¹⁷⁹⁶, ή εξέφρασαν μεμονωμένες μόνο αντιρρήσεις¹⁷⁹⁷, η Κριτική στην πλειοψηφία της θεώρησε την παράσταση εντελώς αποτυχημένη¹⁷⁹⁸ και

¹⁷⁹⁵ Στράτης Μυριβήλης, «Η χαρά της Φυλής», *Ελληνικόν Αίμα*, 10.11.1946.

¹⁷⁹⁶ Γ[εώργιος] Νάζος, «Οι Πέρσαι του Αισχύλου εις το Εθνικόν Θέατρον», *Ακρόπολις*, 2.11.1946· Ω., «Η πρώτη του “Εθνικού”», *Εστία*, 28.10.1946.

¹⁷⁹⁷ Σπύρος Μελάς, «Οι Πέρσαι του Αισχύλου. (Εθνικό Θέατρο – διεύθυνσις και σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη)», *Εμπρός*, 29.10.1946.

¹⁷⁹⁸ «Η παράσταση πραγματικά αυτή των “Περσών”, που για όποιον άλλο θίασο θάταν μια αξιόπαινη προσπάθεια, για μια εθνική σκηνή ήταν μια ασυμμάζευτη αποτυχία. [...] Δεν συζητούμε για τον τρόπο της ερμηνείας –αξιόνομε μόνο κατανόηση των αισθητικών αρχών του έργου κι άκρα συνέπεια στην απόδοσή τους. Και στην παράσταση τούτη σα σύνολο (και για την Τέχνη υπάρχει μόνο “σύνολο”) έλειπε και η κατανόηση και η συνέπεια». (Παναγής Γ. Λεκατσάς, «Η παράσταση των Περσών του Αισχύλου. Β’», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 30.10.1946). «Η παράσταση των “Περσών” στο Εθνικό Θέατρο είναι αποτυχημένη από πολλές απόψεις. Όλα όμως τα σκεπάζουν δυο κύρια και σπουδαία και βασικά ελαττώματα, που σ’ αυτά οφείλονται και τα περισσότερα από τ’ άλλα. Κι αυτά τα δυο είναι η χωρητική δυσαρμονία και η μονοτονία». (Βασ[ίλης] Ρώτας, «Οι Πέρσες στο Εθνικό», *Ο Ρίζος της Δευτέρας*,

αδιάφορη για το κοινό¹⁷⁹⁹, ενώ διαπίστωσε πως ο Ροντήρης δεν παρουσίασε τίποτα καινούριο σε σχέση με την προπολεμική προσέγγισή του στην τραγωδία¹⁸⁰⁰. Σημειώθηκε, ως ένας από τους παράγοντες της αποτυχίας, η ακαταλληλότητα του κλειστού θεάτρου της οδού Αγίου Κωνσταντίνου¹⁸⁰¹, ενώ αρνητικές επισημάνσεις καταγράφηκαν για τη διαχείριση του Χορού από τον σκηνοθέτη¹⁸⁰² και για τη

4.11.1946). «Πιστεύω πως ο κ. Ροντήρης θα εκέρδιζε αν ύστερα από αυτοέλεγχο περιώριζε την σκηνοθετική του δημιουργία μέσα στα όρια της ιδιοσυγκρασίας του, σκηνοθετώντας μόνο έργα “φαινομενικά”, δηλαδή ψυχικού πάθους, και όχι “απολλώνεια”, δηλαδή εγκεφαλικής μέθης». (Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Οι Πέρσαι του Αισχύλου. Β'», *Η Βραδυνή*, 4.11.1946).

¹⁷⁹⁹ «Στην παράσταση του Εθνικού δεν έβλεπα την ώρα πότε θα κλείση η αυλαία. Από ευσυνειδησία, για να βεβαιωθώ ότι δεν επηρέαζε την κρίση μου μια προσωπική δυσθυμία, κύτταξα τους γειτόνους μου· όλοι χασμουριούνταν. Στο τέλος τα χειροκροτήματα ήσαν αραιά, ψυχρά, απλά ευγενικά. Οι αντικειμενικοί θεατές με τους οποίους μίλησα είχαν παραμείνει αμέτοχοι κι απαθείς· δεν τους είχε διοχετευθεί καμιά έξαρση, κανένας ηλεκτρισμός». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Οι Πέρσαι στο Εθνικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 29.10.1946). «Όταν τελειώνει η παράσταση, ο κόσμος δε σηκώνεται να φύγει παρ' αφοῦ ακούσει από τις ταξιθέτριες πως δεν έχει άλλο. Ο θεατής περίμενε κάποτε να ιδεί κι έργο, κι αφοῦ πέρασε ο εξάψαλμος να μούνε και στη λειτουργία. Και τότε του λένε, αυτό ήταν!». (Ρώτας, ό.π.). «Φροντίδα και μελέτη και εξονυχιστική προετοιμασία τόση, κι όμως ο θεατής έμενε ξένος προς το αποτέλεσμα. Έλειπε ο παλμός της ζωής απ' όλην αυτή τη γεωμετρικά και περισπούδαστα οργανωμένη παράσταση». (Μ[άριος] Πλωρίτης, «Οι Πέρσαι του Αισχύλου. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 31.10.1946).

¹⁸⁰⁰ «Ο κ. Ροντήρης έμεινε στα όρια της “πεπατημένης”. Καμιά ανανέωση, καμιά νέα λύση στα τόσα προβλήματα της τραγωδίας –και, ειδικά, της αισχυλικής– δεν αναφάνηκε στην καινούργια τους ερμηνεία. Η ίδια μακρόσυρτη απαγγελία, ο ίδιος τραγουδιστός θρήνος, η ίδια “γυμναστική” κίνηση του χορού – κληρονομιά της γερμανόθρεφτης παράδοσης. Κάποτε όλ' αυτά είχαν το ενδιαφέρον και την ανησυχία της αναζήτησης (το ανέβασμα των “Περσών” απ' το Φ. Πολίτη το μαρτυρούσε). Προχτές φάνηκαν στερημένα από κάθε πνοή, ξεπεσμένα σ' έναν ακαδημαϊσμό χωρίς βαθύτερη ανταπόκριση. Το “στυλ” της παράστασης δε φαινόταν καρπός εσωτερικής ανάγκης της ερμηνείας, αλλά εξακολούθηση της εφαρμογής μιας “παραδεδομένης” αρχής». (Πλωρίτης, ό.π.). «Η παράσταση των “Περσών” [...] ήταν ανάλογη με όλες τις προηγούμενες παραστάσεις του κ. Ροντήρη: ένα εγκεφαλικά υπολογισμένο γύμνασμα όπου περίπου το κάθε τι είναι στη θέση του αλλά το οποίο στερείται από το πιο σημαντικό στοιχείο της αξίας: από παλμό, από δημιουργική θερμότητα». (Θρύλος, «Οι Πέρσαι στο Εθνικό Θέατρο», ό.π.).

¹⁸⁰¹ Ο Κουκούλας επικεντρώθηκε σχεδόν αποκλειστικά στο θέμα του κλειστού θεάτρου, που επέφερε, κατά τη γνώμη του, την αποτυχημένη διαχείριση του Χορού. (Λ[έων] Κουκούλας, «Το κλειστό θέατρο και ο τραγικός χορός», *Μάχη*, 4.11.1946· Λέων Κουκούλας, «Εθνικό Θέατρο. Αισχύλου Πέρσες», *Ελεύθερα Γράμματα* 55 [15.11.1946], σ. 342).

¹⁸⁰² «Ένα πνεύμα στεγνής μηχανικής εκφράσεως κυριαρχούσε παντού, που είναι απολύτως ξένο προς το περιεχόμενο του αρχαίου τραγικού. Ο χορός, παρ' όλες τις εκτός πάσης αναλογίας “κραυγές” του και τα δερβίσικα στριφογυρίσματα, τις πτώσεις και τα σταυροπόδια, παρ' όλους τους ασχημάτιστους, ή πιο σωστά, σχηματισμένους κατά τρόπο που να μην εκφράζουν τίποτα, περιπάτους του, ήταν αφόρητα στατικός. Τα μηχανικά κουρδισμένα “κρεσσέντι” και “ντιμενουέντι” της χορικής απαγγελίας ήταν απλώς “κατασκευασμένα” και δεν έπειθαν πέρα από την επίδειξη της μηχανικής των ακρίβειας». (Ι. Γεωργίου, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β', τχ. 9 [Νοέμβριος 1946], σ. 303). «Ο θεατής δεν παρακολουθεί παρά τα γυμνάσματα μιας τάξης ρυθμικής γυμναστικής, παρά ένα θέαμα επιφανειακό και γεωμετρικό, παρά ένα σύνολο άπνοο και άψυχο. [...] Ο χορός πότε μιλεί μέσα από τους κορυφαίους που ανταλλάζονται και είναι σαν να συζητούν, και πότε απαγγέλνει όλος μαζί, χωρίς όμως και τότε ν' αποχτήσει η φωνή του, όπως στο γερμανικό *Sprechchor*, ορχηστρική πληρότητα. Οι χρωματισμοί είναι μονότονοι και πενιχροί, τα *crescendi* χωρίς ένταση. Δεν αντιληφθήκαμε μεγάλη διαφορά από τη σχολική απαγγελία στις τάξεις του δημοτικού, “Τα πράσινα φύλλα, τα κόκκινα μήλα” κ.τ.λ.». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Εναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου. Β'», *Νέα Εστία* 465 [15.11.1946], σσ. 1207-1208).

σκηνογραφία του Κλώνη¹⁸⁰³, ειδικότερα για μια προσθήκη που έκανε στο σκηνικό της παράστασης του 1939¹⁸⁰⁴. επιφυλάξεις εκφράστηκαν, επίσης, για τη γενική εμφάνιση του θιάσου¹⁸⁰⁵, ιδίως για την ερμηνεία της Μουστάκα στον ρόλο της Άτοσσας¹⁸⁰⁶. Με αφορμή δε το επίκαιρο, μεγαλόπνοο σχέδιο της διοίκησης για μετάβαση του θιάσου με παράσταση τραγωδίας στις Η.Π.Α., ο Θρύλος θα σημειώσει: «*Με παραστάσεις σαν των “Περσών” ονειροπολούμε να εκκινήσουμε για την Αμερική και να την κατακτήσουμε; Ας σοβαρευτούμε!*»¹⁸⁰⁷.

Πολύ κακό για το τίποτα του Σαίξπηρ

Έναν μήνα μετά τους Πέρσες, ο Ροντήρης θα παρουσιάσει μια νέα παραγωγή, ουσιαστικά την πρώτη της διεύθυνσής του. Θα σκηνοθετήσει την κωμωδία του Σαίξπηρ, *Πολύ κακό για το τίποτα*, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις

¹⁸⁰³ «Οι μνημειακοί όγκοι της σκηνογραφίας έδιναν περισσότερο την εντύπωση της αδειοσύνης, παρά του μεγαλείου που επεδίωκε ο σκηνογράφος. Πολύ πιο πετυχημένη θαρρούμε ήταν η παλιά σκηνογράφιση του έργου στον καιρό του Φώτου Πολίτη». (Μάρκος Αυγέρης, «Οι Πέρσες του Αισχύλου», *Ριζοσπάστης*, 30.10.1946).

¹⁸⁰⁴ «Εξένισε παραπολύ το γεγονός ότι επάνω [...] από το κτίριον των Ανακτόρων ευρίσκεται τοποθετημένο ένα είδος κάδρου μέσα από το οποίον προβάλλει ένα κομμάτι ...ουρανού, χρώματος περίπου καφέ! Αυτό το εν είδει κινηματογραφικής οθόνης επιστέγασμα του παλατιού από την οποίαν εμφανίζεται ιδιούτως ο ουράνιος θόλος μπορεί να είνε ...πρωτοτυπία, αλλά δεν δημιουργεί ικανοποιητικό αισθητικόν αποτέλεσμα». (Ο Θεατής, «Οι Πέρσαι εις το “Εθνικόν”», *Έθνος*, 28.10.1946). «Εκείνο το σκηνικό, που υποτίθεται ότι απεικονίζει ουρανό, πρέπει χωρίς αναβολή να το πετάξουν γιατί έρχεται σε αντίθεσι με την όλη ατμόσφαιρα, είνε κάτι το εντελώς ξεχωριστό και περιττό». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Οι Πέρσαι. Θίασος Εθνικής Σκηνής», *Το Βήμα*, 31.10.1946). «Δεν ξέρω ποιος ήταν ο ευτυχισμένος πατέρας της έμπνευσης να τοποθετηθεί πάνω από τον τάφο εκείνο το διαφανές παραλληλόγραμμο με τα σύννεφα, που ήθελε να εικονίσει τον ουρανό, ενώ στην πραγματικότητα μετέβαλλε το μνημείο του Δαρείου σε κάτι σαν κουτί-μηχάνημα τηλεόρασης». (Λεκατσάς, ό.π.).

¹⁸⁰⁵ «Όσο για τα πρώτα πρόσωπα, μολονότι κανένας δεν μπορεί να αρνηθή τη φιλότιμη συμβολή τους, ωστόσο δεν εξεχωρίσανε. Ο κ. Κωτσόπουλος, όπως και ο κ. Κατράκης, άριστοι αναμφισβητήτως ηθοποιοί, δεν έδωσαν εν τούτοις τον αγγελιοφόρο και τον Ξέρξη σ’ όλη την έντασι και την κλίμακα του δράματός των. Η κ. Αθ. Μουστάκα, που αποτελεί ασφαλώς μια τιμή για το Ελληνικό θέατρο, εστάθη χωρίς άλλο στη γραμμή που έπρεπε, με ευγένεια και με ψυχή. Μόνο που ο τόνος της ήτονε χαμηλός και ο όγκος της φωνής της μικρότερος απ’ αυτόν που χρειαζότανε. Η φωνή του Βόκοβιτς, που είνε επίσης ένα από τα καλλίτερα νέα στοιχεία της Ελληνικής σκηνής, δε μπορεί να διαβιβάση τραγικές έννοιες». (Ο Θεατρικός, «Οι Πέρσαι στο Εθνικό Θέατρο», *Τα Νέα*, 31.10.1946).

¹⁸⁰⁶ «Η κ. Μουστάκα είνε θαυμάσια καταρτιστά, αλλά όχι και τραγωδός. Με την ανοχή του σκηνοθέτη, παρενέβαλε ένα σωρό ρεαλιστικά στοιχεία στην ερμηνεία που και σαν “λόγος” ήταν ελάχιστα ικανοποιητική. Η Άτοσσα έμεινε χωρίς μεγαλείο και τραγικότητα». (Πλωρίτης, ό.π.).

¹⁸⁰⁷ Θρύλος, «Εναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου. Β’», ό.π., σ. 1208.

27.11.1946¹⁸⁰⁸. Η ίδια η επιλογή του έργου, που είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1938 από τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη, προκάλεσε αντιδράσεις από την Κριτική, είτε γιατί θεωρήθηκε ανεπίκαιρο στις παρούσες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες¹⁸⁰⁹ είτε γιατί εκτιμήθηκε πως προτιμήθηκε ανάμεσα σε άλλες, σημαντικότερες και άπαιχτες σαιξπηρικές κωμωδίες, απλώς και μόνο γιατί διευκόλυνε την κατάρτιση της διανομής με τα νέα προβεβλημένα στελέχη του θιάσου¹⁸¹⁰.

Σχεδόν όπως συνέβη και με τους *Πέρσες*, η παράσταση δεν θα τύχει θετικής υποδοχής. Χωρίς να λείψουν οι –ευάριθμες– κριτικές που διαπίστωσαν πραγματική επιτυχία στη συνολική εικόνα και στις ερμηνείες των ηθοποιών¹⁸¹¹, η πλειοψηφία των κριτικών στάθηκε, είτε επιφυλακτική σε πολλά στοιχεία της παράστασης είτε εντελώς αρνητική απέναντι στο τελικό αποτέλεσμα. Μόνο η «*περίφημη σε γλωσσική και θεατρική ζωντάνια*»¹⁸¹² μετάφραση του Βασίλη Ρώτα, που δεν είχε ακόμα απαγορευτεί στην κρατική σκηνή, επαινήθηκε θερμά και ομόφωνα από την

¹⁸⁰⁸ Μετάφραση: Βασίλης Ρώτας. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Μουσική διεύθυνση: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή: Μάνος Κατράκης (Δον Πέτρος, δούκας της Αραγωνίας), Στέλιος Βόκοβιτς (Δον Γιάννης), Αλέκος Δελιγιάννης (Κλαύδιος, αφεντόπουλο από τη Φλωρεντία), Δημήτρης Χορν (Βενέδικτος, νέος άρχοντας από την Πάδουα), Νίκος Παρασκευάς (Λεονάτος, διοικητής της Μεσσήνης), Δημήτρης Βλαχόπουλος (Αντώνιος), Ηλίας Σταματίου (Βαλτάσαρ), Τάκης Γαλανός (Βάρδακας, ακόλουθος του Δον Γιάννη), Κώστας Παππάς (Κοράνιος, ακόλουθος του Δον Γιάννη), Χριστόφορος Νέζερ (Δομβέρης ή Σκυλομουριάς, κωμικός πολιτοφύλακας), Μιχάλης Καλογιάννης (Βέργας, κωμικός πολιτοφύλακας), Ρίτα Μυράτ (Ηρώ, κόρη του Λεονάτου), Μαίρη Αρώνη (Βεατρίκη, ανειψιά του Λεονάτου), Βέρα Δελιγιάννη (Μαργαρίτα, αρχοντοπούλα στην υπηρεσία της Ηρώς), Ελένη Νενεδάκη (Ορσουλα, αρχοντοπούλα στην υπηρεσία της Ηρώς), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Καλογερόπαπας), Άγγελος Γιαννούλης (Αναγνώστης), Νίκος Δημητρακόπουλος (Άγγελιοφόρος), Ηλίας Λεβαντής, Νίκος Παπακωνσταντίνου (Φύλακας), Κωστής Λειβαδέας (Ανεψιός του Λεονάτου).

¹⁸⁰⁹ «Το “Πολύ κακό για το τίποτα”, με υπόθεση ίντριγκας μέσα στα πλούσια παλάτια των ηγεμόνων, είναι έργο λαμπρής φαντασίας, χωρίς όμως κανένα βάθος, που θα μπορούσε να το συναρθρώσει με την παραγμένη συνείδηση των καιρών μας. Το ανέβασμά του θα είχε ίσως τη θέση του σ’ άλλους καιρούς και μέσα σ’ ευρύτερη εμφάνιση των έργων του Σαίξπηρ». (Παν[αγής] Γ. Λεκατσάς, «Σαίξπηρ: Πολύ κακό για το τίποτα», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 29.11.1946).

¹⁸¹⁰ «Δε μένει άλλη εξήγηση για το ανέβασμά της παρά η προσφορότητα που παρουσίαζε για την επί σκηνής παράταξη των καινούργιων αποκτημάτων του ερμηνευτικού επιτελείου του “Εθνικού”: των κυριών Μ. Αρώνη και Ρ. Μυράτ και του κ. Δ. Χορν. Είναι όμως ένα τέτοιο κριτήριο, το καταλληλότερο για να πρυτανεύσει στην κατάρτιση του δραματολογίου μιας Κρατικής Σκηνής; Γιατί δε μπορώ, αληθινά, να καταλάβω πώς το “Εθνικό” επιμένει να παραγωνίζει την έξοχη ποιητική χάρη του “Ονειρου καλοκαιρινής νυχτιάς” π.χ. (που μόνο ίσως αυτό, με τα μέσα του, θα μπορούσε να το ανεβάσει) για να ξαναγυρίσει στο γνώριμο πια “Πολύ κακό για το τίποτα”, όπου το παιχνίδι κατέχει πολύ περισσότερη θέση απ’ την ποίηση». (Μ[άριος] Πλωρίτης, «Πολύ κακό για το τίποτα του Σαίξπηρ. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 30.11.1946).

¹⁸¹¹ Χ[ρήστος] [Ε] Α[γγελομάτης], «Πολύ κακό για το τίποτα», *Εστία*, 28.11.1946· Γ. Ροπαίτης, «Πολύ κακό για το τίποτα του Σαίξπηρ», *Εμπρός*, 29.11.1946.

¹⁸¹² Λ. Σάβας [= Γιώργος Σεβαστικόγλου], «Εθνικό: Πολύ κακό για το τίποτα», *Ο Ρίζος της Δευτέρας*, 2.12.1946.

Κριτική¹⁸¹³, ενώ επιτυχημένα χαρακτηρίστηκαν και τα «χαριέστατα»¹⁸¹⁴ κοστούμια «με την αρμονική πολυχρωμία»¹⁸¹⁵, που ετοίμασε ο Αντώνης Φωκάς¹⁸¹⁶.



Σαίξπηρ, *Πολύ κακό για το τίποτα*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1946 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Για την «ακαδημαϊκή» σκηνοθεσία του Ροντήρη θα εκτιμηθεί πως, με μια «σκηνική έκφραση της όπερας», δεν μπόρεσε να αξιοποιήσει στο ελάχιστο τη θεατρικότητα του σαιξπηρικού κειμένου και να μεταφέρει στους θεατές τη ζωντάνια της κωμωδίας¹⁸¹⁷, πως η υπερβολικά γρήγορη εκφορά του λόγου καθιστούσε αδύνατη

¹⁸¹³ «Ο κ. Β. Ρώτας απόδειξε, άλλη μια φορά, πόσο ζωντανή, χυμώδης και ποιητική μπορεί νάναι μια μετάφραση όταν την οδηγεί η γνώση κι η αγάπη». (Πλωρίτης, ό.π.). «Δεν εξοφλεί κανείς με ένα τυπικώτατο: “επιτυχεστάτη”... Ο μόχθος και η μέχρι λεπτοτάτων αποχρώσεων απόδοσις του σαιξπηρικού κειμένου συνθέτουν ένα αληθινόν άθλημα». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Ο Σαίξπηρ στο “Εθνικό”. Απ’ αφορμή *Το πολύ κακό για το τίποτα*», *Η Καθημερινή*, 5.2.1947). «Σίγουρη γνώση του θεατρικού λόγου, ευκινησία, ζωντάνια, ισόρροπο κυμάτισμα κι εσωτερική λογοτεχνική συγκρότηση, αποδώσανε εξαιρετα το πνευματώδες έργο και βοήθησαν σημαντικά τους ερμηνευτές στην οργάνωση της ηθοποιίας». (Λεκατσάς, ό.π.).

¹⁸¹⁴ Πλωρίτης, ό.π.

¹⁸¹⁵ Μάρκος Αυγέρης, «Εθνικό: *Πολύ κακό για τίποτε* του Σαίξπηρου», *Ριζοσπάστης*, 12.12.1946.

¹⁸¹⁶ «Αφθαστος υπήρξεν ακόμη μια φορά με τα κοστούμια του ο κ. Αντώνης Φωκάς». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «*Πολύ κακό για το τίποτα* του Σαίξπηρ», *Έθνος*, 28.11.1946).

¹⁸¹⁷ «Η παράσταση του “Πολύ κακό για το τίποτε” απ’ το θίασο του Εθνικού μας Θεάτρου πρέπει να χαρακτηριστεί ανεπιφύλακτα η πιο στεγνή κι η πιο στείρα ερμηνεία που μπορούσε ποτέ να δοθεί σε έργο του Σαίξπηρ. Μια κωμωδία που το κάθε επεισόδιό της, η κάθε σχεδόν αράδα της είναι ένα ξεχείλισμα από θεατρικότητα και ζωντάνια – απ’ το πιο χοντρό λαϊκό χωρατό, ως το δουλεμένο μ’ ανάλαφρη χάρη ευφυολόγημα και πείραγμα– δόθηκε, στη γενική γραμμή του, μ’ ένα σιδερωμένο, ασαλάκωτο ακαδημαϊσμό, νοθευμένο με διάφορα κατακάθια νατουραλισμού και με την περίτεχνη, πομπώδικη και κούφια σκηνική έκφραση της όπερας, που αποτελούνε για το κρατικό θέατρό μας τη λεγόμενη “παράδοση”». (Λ. Σάβας [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Ο Σαίξπηρ είναι για το λαό;», *Ελεύθερα*

την παρακολούθηση του κειμένου¹⁸¹⁸ και πως επιδίωξε «νεοπλουτικά» τη χρήση του «θεαματικού στοιχείου»¹⁸¹⁹. εξίσου αρνητικές ήταν οι κρίσεις για την κίνηση των ηθοποιών¹⁸²⁰, ιδίως για τους «αξιολύπητους χορούς»¹⁸²¹.

Εξαιρετικά αρνητικές εντυπώσεις προκάλεσε και πάλι, όπως και στους Πέρσες, η σκηνογραφία του Κλώνης¹⁸²². Η ογκώδης και με «χρωματική μονοτονία»¹⁸²³, «μπετόν-αρμέ»¹⁸²⁴ κατασκευή με τις καμάρες, «ένα πελώριο οικοδόμημα, ένα είδος θριαμβευτικής αψίδας, εντελώς άσχετο με τη διάθεση της κωμωδίας»¹⁸²⁵, περιστρεφόταν στις αλλαγές των εικόνων με πλήρη φωτισμό σαν

Γράμματα 57 [15.12.1946], σ. 368). «Όπως συμβαίνει μ' όλα τα θέατρα που έχουν έναν τόνο επισημότητας και κάποια αίσθησι ασφαλείας, νοιώθετε επίσης και μια διάθεσι ακαδημαϊκή, συμβατική, που κάνει τα πράγματα λίγο ψυχρά, όπως είναι συνήθως τα πράγματα μέσα στα σαλόνια». (Ο Θεατρικός, «Πολύ κακό για το τίποτα στο Εθνικό», Τα Νέα, 4.12.1946).

¹⁸¹⁸ «Δεν είναι “ρυθμός” οι καταρράκτες των φράσεων που ακολουθούνται στερεότυπα από μια ατέλειωτη σειρά ψεύτικων γέλιων των ηθοποιών. Οι θεατές περιμένοντας υπομονετικά να τελειώσει κάποτε το γέλιο βρίσκουν την ευκαιρία να κατατοπιστούν μεταξύ τους (από όσα πρόφτασε ν' ακούσει ο καθένας) για την έννοια των φράσεων που είχαν λεχθεί πριν με αστραπιαία ταχύτητα. Δεν είναι “ενσάρκωση” το ψεύτικο, τελείως εξωτερικό παίξιμο ηθοποιών, που ενώ πολλοί απ' αυτούς έχουν επανειλημμένα δείξει την έντονη προσωπικότητά τους εδώ δεν κατορθώνουν να δώσουν ζωή στους τόσο ζωντανούς χαρακτήρες που υποδύονται, και απεναντίας τους παρερμηνεύουν». (Ι. Γεωργίου, «Αθηναϊκά Θέατρα», Αγγλοελληνική Επιθεώρηση, τόμ. Β', τχ. 10 [Δεκέμβριος 1946], σ. 342).

¹⁸¹⁹ «Η υπερτίμηση του θεαματικού στοιχείου, η προβολή του στο πρώτο επίπεδο, η τοποθέτησή του στο επίκεντρο, ενώ οφείλει να είναι ένα πλαίσιο άμεσα συναρτημένο με τον πίνακα που περιβάλλει, μπορούσε να έχει κάποια δικαιολογία σε μιαν εποχή όπου το Εθνικό Θέατρο όφειλε να δώσει υπογραμμισμένα υποδείγματα στα ελεύθερα θέατρα που υπερβολικά αμελούσαν την όλη εμφάνιση. Σήμερα όμως που το μάθημα εισακούσθηκε [...] τι νόημα έχει πια το Εθνικό Θέατρο να κυνηγά με μονομέρεια τις επιφανειακές, ρηχές εντυπώσεις; Η προηγούμενη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, έστω κι αν κάποτε έσφαλλε –ποιος είναι άσφαλτος;– είχε κατανοήσει ότι σκοπός του Εθνικού Θεάτρου δεν είναι η στασιμότητα και η απολίθωση. Στις δύο φετεινές παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου είχα εναργέστατα και ενοχλητικότερα την εντύπωση μιας επιστροφής σε εντελώς πια ξεπερασμένες και νεκρές αντιλήψεις και καταστάσεις. Επιδιώχεται νεοπλουτικά η επιφάνεια να εκπλήξει, και θυσιάζεται η ουσία». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Κάμψεις», Νέα Εστία 468 [1.1.1947], σ. 52).

¹⁸²⁰ «Η κίνησης του χορού στην αρχή δεν είχε διόλου ρυθμό, δεν είχε γοητεία και θέλητρο [...]. Ποτέ ομαδική κίνηση ηθοποιών στο Εθνικό Θέατρο δεν ήταν τόσο πλαδαρή όσο η προχθεσινή». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Πολύ κακό για το τίποτα. Θιάσος Εθνικής Σκηνης», Το Βήμα, 29.11.1946).

¹⁸²¹ Αυγέρης, ό.π.

¹⁸²² «Τι έπαθε ο κ. Κλώνης; Άλλοτε παρουσίαζε εξαιρετες εικόνες· τώρα στους “Πέρσες” και στο “Πολύ κακό για το τίποτε” δύο χτυπητά, οφθαλμοφανέστατα σφάλματα. Κουράσθηκε; Παραεπαναλαμβάνει τον εαυτό του και στείρεψε μέσα του η δημιουργική διάθεση; Τον είχαμε υπερτιμήσει τότε που το ελεύθερο θέατρο εμφάνιζε κουρέλια, μόνο και μόνο γιατί και τα γερά του σκηνικά διαφοροποιούνταν και μας είχε έτσι καταπλήξει, ενώ σήμερα που έχουμε πολλά μέτρα σύγκρισης διακρίνουμε ότι επιδιώχνει αποκλειστικά να δείξει χωρίς να ενδιαφέρεται να συλλάβει τον τόνο του έργου και να τον πλαισιώσει αρμονικά;». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Πολύ κακό για το τίποτε. Στο Εθνικό Θέατρο», Ελληνικόν Αίμα, 29.11.1946).

¹⁸²³ Λ[έων] Κ[ουκούλας], «Πολύ κακό για το τίποτα στην Εθνική Σκηνή», Μάχη, 2.12.1946.

¹⁸²⁴ Πλωρίτης, ό.π.

¹⁸²⁵ Θρύλος, «Κάμψεις», ό.π., σ. 52.

«λούνα παρκ»¹⁸²⁶, σε μια επίδειξη «απαράδεκτου αρχοντοχωριατισμού»¹⁸²⁷, διεκδικώντας κυρίαρχο ρόλο στην παράσταση και διαλύοντας κάθε ατμόσφαιρα¹⁸²⁸.

Από τον θίασο το ενδιαφέρον συγκέντρωσαν οι ερμηνείες της Μαίρης Αρώνη και του Δημήτρη Χορν, αλλά η εμφάνισή τους, ιδίως της Αρώνη που προκάλεσε δυσμενή σχόλια, δίχασαν την Κριτική, που συχνά επικαλέστηκε την προϋπηρεσία τους στο «βουλεβάρτο»¹⁸²⁹. Με μια σαιξπηρική κωμωδία, που τελικά «της έλειψε το

¹⁸²⁶ Ο Θεατρικός, ό.π.

¹⁸²⁷ «Τι εχρειάζοντο, προς Θεού, εκείνοι οι τοίχοι-αμαξοστοιχίες που εκάλπαζαν επί σκηνής κάτω από το άπλετον φως και οι πύργοι που εταλαντεύοντο σαν μαουίνες [...]; Ας έσβυνε τουλάχιστον το φως διά να μη παρεμβαίνει με τόσην αυθάδεια η μηχανική μέσα στην ποίηση. Όλα αυτά ανήκουν εις τα “τρυκ” και εις την τεχνικήν των κινηματογραφικών μπαλλέτων. Εις τον Σαίξπηρ με την λιτότατην παράδοσιν είναι απλούστατα απαράδεκτος αρχοντοχωριατισμός». (Χ[ουρμούζιος, ό.π.).

¹⁸²⁸ «Στη σκηνογραφία ανετέθη ρόλος πρωταγωνιστού και της αφιερώθηκαν ολόκληρες εικόνες που παρεμβλήθηκαν στην διάρθρωση της σαιξπηρικής κωμωδίας. Ιντερμέδια, κατά τα οποία η σκηνή περιστρέφεται με φώτα και με ανοικτή αυλαία, απλώς για να δείξει απ’ όλες τις μεριές την κατασκευή του κ. Κλώνη. Η κατασκευή αυτή είναι σχεδόν όμοια κι από τα δύο μέρη. Παρ’ όλα αυτά, παρ’ όλες τις περιστροφές των πλαγίων σκηνογραφιών (που χρησιμοποίησε πρώτος νομίζω εδώ ο κ. Ανεμογιάννης και μιμήθηκε τώρα και ο κ. Κλώνης), παρ’ όλους τους συρμούς, που ελειτούργησαν τεχνικώς άρτια, η εντύπωση στη σκηνή δεν αλλάζει και η μονοτονία της εικόνας γίνεται ανυπόφορη». (Γεωργίου, ό.π., σ. 343). «Στριφογύριζε με εκκωφαντικό θόρυβο επάνω στην περιστροφική σκηνή. Αναγκαστικά συγκέντρωσε αυτό με την προκλητική του επιδεικτικότητα όλη την προσοχή και έσβυνε κάθε άλλη ευχάριστη εντύπωση». (Θρύλος, «Κάμψεις», ό.π., σ. 52). «Η μετακίνηση των σκηνικών μ’ ανοιχτή την αυλαία, τα περιστρεφόμενα περιστύλια κι η επειδίξη των μηχανικών μέσων ήταν μια έμπνευση ακατανόητη και κακού γούστου». (Αυγέρης, ό.π.). «Η περιστροφική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου για την αλλαγή των εικόνων έπρεπε να κινείται με κλειστή την αυλαία ή τουλάχιστον να σκοτεινιάζει για μια στιγμή, για να μη φαίνεται όλο αυτό το θέαμα, ακόμα και μερικά ...αιωρούμενα σκηνικά, που εξηφανίζοντο έπειτα, ως διά μαγείας, κι έτσι έδιναν την εντύπωση του πολύ γελοιού». (Ροδάς, ό.π.).

¹⁸²⁹ «Στο ρόλο της έξυπνης και μορφωμένης “κυρίας” της Αναγέννησης, είδαμε μάλλον μια “κυράτσα” αθηναϊκής ηθογραφίας. Στο ρόλο του Βενέδικτου είδαμε τον πρωταγωνιστή σύγχρονης μουσικής κωμωδίας, ο οποίος συχνά γινόταν αφόρητα αφελής και έμοιαζε σαν να παίζει μάλλον Μαλβόλιο». (Γεωργίου, ό.π., σ. 342). «Επώδυνα προσποιητοί και τραβηγμένοι στους ρόλους ο κ. Χορν και η κ. Αρώνη, κατέβασαν το έργο της λαμπρής ποιητικής φαντασίας στο επίπεδο της επιθεώρησης –ούτε μια μόνο στιγμή δεν μπόρεσαν να ταυτισθούν με τους ρόλους τους. Περισσότερο φωνακλάς και αγοραίος, παρά πνευματώδης και χαριτωμένος εγωιστής, ο ένας, περισσότερο πολύπειρη μέγαιρα και χοντροκομμένη γλωσσού, παρά εύστροφο και χαριτωμένα πεισματικό πλάσμα η άλλη. Η τέτοια ερμηνεία των δύο αυτών ρόλων, διαλύοντας τη φυσική ατμόσφαιρα, κατάστρεψε πέρα για πέρα το έργο». (Λεκατσάς, ό.π.). «Πρέπει να αναφέρω ιδιαίτερα τον κ. Δ. Χορν. Ό,τι θριάμβευσε είναι ο βεντετισμός, κι όχι η διδασκαλία. Αυτή υστέρησε. [...] Η κ. Αρώνη είναι μια ηθοποιός που εξαιρετικά θαυμάζω σε ορισμένους ρόλους, αλλά που δεν έχει ακόμα καθόλου αποχτήσει το ύφος που αρμόζει σε κλασικά έργα». (Θρύλος, «Κάμψεις», ό.π., σ. 52). «Η κ. Αρώνη [...] έχει πάρα πολύ ζημιωθεί με το ρεαλιστικό θέατρο ή μάλλον με το συμβατικό του βουλεβάρ και η ερμηνεία της δεν απέχτησε, τουλάχιστον ακόμα, πνευματικότητα και ύφος». (Θρύλος, «Πολύ κακό για το τίποτε. Στο Εθνικό Θέατρο», ό.π.). «Ο πρωτοεμφανιζόμενος στο Εθνικό Θέατρο κ. Δημήτρης Χορν υπήρξεν ένας πραγματικά λαμπρός Βενέδικτος. Θα ήταν επίσης άριστη και η κ. Μαίρη Αρώνη, αν το παίξιμό της δεν επηρεάζετο κάπως από την μακρά θητεία της σε έργα μοντέρνου δραματολογίου». (Ο[ικονομίδης], ό.π.). «[Η Αρώνη] έδωσε έναν εξωτερικό τόνο κεράτσας στη Βεατρίκη –ενώ χρειαζόταν χάρη, διαβολιά και πνευματικότητα». (Σάβας, «Εθνικό: Πολύ κακό για το τίποτε», ό.π.). «Οι ηθοποιοί έμειναν, φυσικά, στα προδιαγραμμένα πλαίσια της παράστασης. Έπαιζαν γοργά και μελετημένα, αλλά χωρίς αληθινό αναφερόμενο. Μοναδική εξαίρεση στάθηκε ο κ. Δ. Χορν –κι εξαίρεση λαμπρή. Μεταχειρίστηκε τα φυσικά προσόντα του και την άφθονη κιόλας πείρα του με άνεση και λεπτότητα, με ορμητικότητα κι εξυπνάδα και κυριάρχησε στη σκηνή και κατακυριεύσε το θεατή του, χωρίς τις ευκολίες και τις φτήνειες, που κληροδοτεί συνήθως η θητεία στο θέατρο του Βουλεβάρτου. Δε μπορώ να πω πως το ίδιο απηλλαγμένη ήταν κι η κ. Μ. Αρώνη. Το μπρίο και το κέφι της και το σπιρτόζο παίξιμό της δεν έχουν λυτρωθεί απ’ τις πολύ χωμάτινες

παιχνίδι, η πρόσχαρη κι ανάλαφρη αίσθησή του»¹⁸³⁰, η σκηνοθετική εργασία του Ροντήρη και η τοποθέτησή του στην καλλιτεχνική ηγεσία του ιδρύματος δημιουργούν πολλές ακόμα επιφυλάξεις.

Βαβυλωνία του Βυζάντιου

Η επόμενη παραγωγή της κρατικής σκηνής είναι η *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 5.2.1947¹⁸³¹. Το έργο είχε σκηνοθετήσει ο Φώτος Πολίτης στο Εθνικό Θέατρο το 1932 και η επιλογή του είχε ως αποτέλεσμα να επικριθεί η διεύθυνση πως κατέφυγε σε μια ακόμα επανάληψη παλαιάς παράστασης· άλλωστε, στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης αναφέρεται πως η σκηνοθεσία του Ροντήρη έγινε «*επί τη βάση της δραματουργικής και σκηνικής επεξεργασίας του πρώτου σκηνοθέτου του Εθνικού Θεάτρου Φώτου Πολίτη*».

Ο Ροντήρης, μετά την παράσταση αρχαίου δράματος, με τους *Πέρσες*, και την παρουσίαση της σαιξπηρικής κωμωδίας, δηλαδή ενός έργου από το κλασικό ρεπερτόριο, επιθυμεί να ανεβάσει και ένα νεοελληνικό έργο, θεωρώντας πως με αυτή τη σειρά και αυτές τις επιλογές καλύπτει το εύρος του δραματολογίου που οφείλει να παρουσιάζει το Εθνικό Θέατρο. Ωστόσο, η επιλογή της *Βαβυλωνίας* προκάλεσε σειρά αντιδράσεων το καλοκαίρι του 1947, όπως προαναφέρθηκε, λόγω της απουσίας της

αναμνήσεις των “κομμών” έργων που τόσα χρόνια την απασχόλησαν απ’ τις αναθυμιάσεις μιας καθημερινότητας ελάχιστα ποιητικής». (Πλωρίτης, *ό.π.*). «*Η κ. Μαίρη Αρώνη ως Βεατρίκη είχε σε μερικές στιγμές μιαν απaráδεκτη προκλητικότητα*». (Κ[ουκούλας], *ό.π.*). «*Η κυρία Μαίρη Αρώνη είναι μια ηθοποιός με εξαιρετικά προσόντα και με διαβολικό μπρίο. Στα έργα του βουλεβάρτου και στο ελαφρό δράμα ή τη νεότερη κωμωδία αληθινά διαπρέπει. [...] Πολύ φοβούμαι όμως ότι έφερε πολύ, πάρα πολύ βουλεβάρτο στον Σαίξπηρ. Ο κ. Ροντήρης είναι αδύνατο να μη το καταλαβαίνει. [...] Ο πραγματικός ήρωας της βραδυάς ήτο ο νέος κ. Δ. Χορν. [...] Ήταν αληθινά ένας ιδεώδης Βενέδικτος*». (Χ[ουρμούζιος, *ό.π.*). «*Η συμβολή των προσληφθέντων ηθοποιών, της κ. Αρώνη, του κ. Χορν και της κ. Μυράτ, έδωσε μια νέα πνοή στη σκηνή*». (Γ[εώργιος] Νάζος, «*Πολύ κακό για το τίποτα του Σαίξπηρ, εις το Εθνικόν Θέατρον*», *Ακρόπολις*, 30.11.1946).

¹⁸³⁰ Κ[ουκούλας], *ό.π.*

¹⁸³¹ Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Χριστόφορος Νέζερ (Ανατολίτης), Ηλίας Δεστούνης (Πελοποννήσιος), Χρήστος Ευθυμίου (Χίος), Μάνος Κατράκης (Κρης), Ιωάννης Αυλωνίτης (Αλβανός), Τάκης Γαλανός (Κύπριος), Νίκος Παρασκευάς (Λογιώτατος), Μιχάλης Καλογιάννης (Ξενοδόχος), Άρης Μαλλιαγρός (Αστυνόμος), Άγγελος Γιαννούλης (Γραμματέυς), Ηλίας Λεβαντής (Γεράσιμος), Ελένη Νενεδάκη (Ανθούσα), Αθανασία Μουστάκα (Μαρούσω), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Α΄ στρατιώτης), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Β΄ στρατιώτης), Γιάννης Μαυρογένης (Γ΄ στρατιώτης), Κώστας Παππάς, Ν. Λειβαδέας, Νίκος Παπακωνσταντίνου (μουσικοί).

σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας από τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου κατά την πρώτη χρονιά του Ροντήρη στη διεύθυνση.



Βυζάντιου, *Βαβυλωνία*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1947 (Αρχειό Εθνικού Θεάτρου).

Οι απαιτήσεις του έργου δεν είναι βέβαια ανάλογες με τα προβλήματα της αρχαίας τραγωδίας, ούτε με τις δυσκολίες του Σαίξπηρ· η παράσταση θα τύχει καλύτερης υποδοχής από τις δύο προηγούμενες παραγωγές και οι αρνητικές κριτικές θα επικεντρωθούν πρωτίστως στην επιλογή του έργου. Θα επισημανθεί πως ο Ροντήρης θα όφειλε να τολμήσει να διερευνήσει και να αναδείξει το ελληνικό δραματολόγιο των προηγούμενων αιώνων, όπως είχε κάνει ο Πολίτης¹⁸³², πως η *Βαβυλωνία* περιστασιακά μόνο πρέπει να παρουσιάζεται πλέον, λόγω της θέσης της στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου¹⁸³³, πως το έργο δεν διαθέτει θεατρικότητα

¹⁸³² «Η επανάληψη της μέτριας αυτής κωμωδίας δεν δικαιολογείται από τίποτα. Αν ο κ. Ροντήρης είχε το ανάλογο ενδιαφέρον και την απαιτούμενη καλλιτεχνική τόλμη, όπως τα εσημειώσαμε στο ενεργητικό του Πολίτη, θα διάλεγε ασφαλώς ένα από τα έργα του Κρητικού ή του Επτανησιακού Θεάτρου, τα οποία περιμένουν τη σειρά τους». (Ι. Γεωργίου, «Αθηναϊκά Θεάτρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β', τχ. 12 [Φεβρουάριος 1947], σ. 436).

¹⁸³³ «Ανήκει στην ιστορία. Αλλά πρέπει να παίζεται σποραδικά για όσους ενδιαφέρονται να παρακολουθούν την εξέλιξη και να ενημερώνονται σ' αυτήν, όχι σε σειρά παραστάσεων». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια παλιά κωμωδία», *Νέα Εστία* 472 [1.3.1947], σ. 311).

και είναι εντελώς ανεπίκαιρο¹⁸³⁴, πως ο Ροντήρης στρέφεται κατά της εγχώριας δραματικής παραγωγής¹⁸³⁵, πως επέλεξε τη *Βαβυλωνία* επειδή «ήταν “μαθημένη” και δεν του στοίχισε πολλές σκηνοθετικές έγνοιες και πολύτιμο χρόνο»¹⁸³⁶, ή πως αποτελούσε μια «δημοφιλή» επιλογή που θα εξασφάλιζε εύκολα τη θετική ανταπόκριση του κοινού¹⁸³⁷.

Η παράσταση που σκηνοθέτησε ο Ροντήρης «ακολούθησε σχεδόν πιστά»¹⁸³⁸ την παράσταση του Πολίτη και εκτιμήθηκε πως «μπορεί να υποστεί τη σύγκριση»¹⁸³⁹, ή, ακόμα περισσότερο, πως υπερτερούσε της παράστασης του 1932¹⁸⁴⁰. Ωστόσο, παρά τους επαίνους από μερίδα της Κριτικής για την «επιδεξιότητα» του Ροντήρη¹⁸⁴¹, που, με μια «δημιουργική σκηνοθεσία»¹⁸⁴², ετοίμασε μια παράσταση με «ζωή, κίνηση και χρώμα»¹⁸⁴³, υπήρξε σοβαρός αντίλογος.

Επισημάνθηκε πως «ήταν φανερή η απουσία αληθινής ζωής πάνω στη σκηνή», αφού «το μπρίο, το κέφι, το γλέντι μαρτυρούσαν το μηχανισμό της κατασκευής τους»¹⁸⁴⁴, πως η παράσταση ήταν ιδιαιτέρως θορυβώδης¹⁸⁴⁵, αποκτώντας ακόμα και

¹⁸³⁴ «Μάταια προσπαθώ να βρω ποιες τάχα αρετές του έργου μπορούν να κάνουν κάποιον να παραβλέψει την τέλεια έλλειψη της επαφής του με το πνεύμα της εποχής. Η θεατρικότητα του έργου; Μα αυτό δεν υπάρχει, ούτε σαν υπόνοια. Αντίθετα. Είναι το πιο αντιθεατρικό κομμάτι που μπορεί κανείς να φανταστεί. Δράση δεν υπάρχει καμιά, ούτε πλοκή. Μια απέραντη στατικότητα απ' την αρχή ως το τέλος». (Πέτρος Ρήγας, «Εθνικό: Δ. Βυζαντίου *Η Βαβυλωνία*», *Ελεύθερα Γράμματα* 60 [15.2.1947], σ. 45).

¹⁸³⁵ «Το ξαναπαίζω της “Βαβυλωνίας” δικαιώνει όσους κατηγορούσαν τον κ. Ροντήρη πως κάνει πάντα το κάθε τι για ν' αποκλείσει τη ντόπια παραγωγή απ' το Εθνικό Θέατρο». (Γ[εώργιος] Ι. Φουσάρας, «*Η Βαβυλωνία* στο “Εθνικό”», *Εδώ Αθήναι*, 15.2.1947).

¹⁸³⁶ Λ[έων] Κουκούλας, «*Η Βαβυλωνία* στο “Εθνικό”», *Μάχη*, 17.2.1947.

¹⁸³⁷ «Υποπτεύομαι πως, κι εδώ, ο οπορτουνικός υπολογισμός έπαιξε το μέρος του, ώστε να προκριθεί η *Βαβυλωνία* που σαν έργο ελληνικό, γνωστό, “εύκολο” και που περιγελά ένα πολύ άμεσα αντιληπτό “ρωμέικο κουσούρι”, θα είχε βέβαιη ανταπόκριση στο κοινό». (Μ[άριος] Πλωρίτης, «*Βαβυλωνία* του Δ. Κ. Βυζαντίου. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 12.2.1947).

¹⁸³⁸ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «*Η Βαβυλωνία*», *Ελληνικόν Αίμα*, 7.2.1947.

¹⁸³⁹ Γ[εώργιος] Νάζος, «*Η Βαβυλωνία* του Δ. Βυζαντίου, εις το Εθνικόν Θέατρον», *Ακρόπολις*, 8.2.1947.

¹⁸⁴⁰ «*Η φεικτική ερμηνεία ήταν αρτιότερη από την ερμηνεία του 1932*». (Θρύλος, «*Μια παλιά κωμωδία*», *ό.π.*, σ. 312). «*Το ανέβασμα της κωμωδίας, μ' όλο που το πρόγραμμα γράφει πως βασίστηκε στη δραματουργική και σκηνική επεξεργασία του Φώτου Πολίτη, στάθηκε πολύ καλύτερο απ' το προηγούμενο στα 1932*». (Φουσάρας, *ό.π.*).

¹⁸⁴¹ Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «*Η Βαβυλωνία* του Δ. Κ. Βυζαντίου. Εις το Εθνικόν», *Η Καθημερινή*, 11.2.1947.

¹⁸⁴² Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Βαβυλωνία* του Δ. Βυζαντίου», *Η Βραδυνή*, 12.2.1947.

¹⁸⁴³ Ο Θεατής, «*Η Βαβυλωνία* του Δ. Κ. Βυζαντίου», *Έθνος*, 6.2.1947.

¹⁸⁴⁴ Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁸⁴⁵ «*Η παράσταση του έργου, όπως την είχε δώσει άλλοτε ο Φώτος Πολίτης, παρουσιαζόταν πολύ πιο σουλουπωμένη και καθαρόγραμμη, οι ηθοποιοί άρθρωναν καλύτερα, ο ρυθμός ήτανε πιο κανονισμένος,*

έναν «επιθεωρησιακό χαρακτήρα»¹⁸⁴⁶, και πως, για να αντιμετωπιστεί η απουσία δράσης, επικράτησε «πανδαιμόνιο» στη σκηνή¹⁸⁴⁷, εκβιάζοντας ουσιαστικά το γέλιο των θεατών¹⁸⁴⁸.

Για άλλη μια φορά θα εκφραστούν σοβαρές αντιρρήσεις για τη σκηνογραφική εργασία του Κλώνη, που με «κονστρουκτιβιστική ψύχωση»¹⁸⁴⁹ κατασκεύασε και πάλι «γκρίζες κατασκευές»¹⁸⁵⁰, τόσο ογκώδεις που θα ταίριαζαν σε «γερμανικό μελόδραμα»¹⁸⁵¹.

Ρουί Μπλας του Ουγκώ

Αμέσως μετά τη *Βαβυλωνία*, ο Ροντήρης θα επιστρέψει και πάλι στο κλασικό δραματολόγιο και θα σκηνοθετήσει τον *Ρουί Μπλας* του Ουγκώ στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 19.3.1947¹⁸⁵². Η καταφυγή του Γενικού Διευθυντή και

οι φράσεις του καθενός ξεχώριζαν, και δε χάνονταν τα κωμικά στοιχεία της γλώσσας. Τώρα ο γενικός θόρυβος σκέπαζε συχνά τις λεπτομέρειες». (Μάρκος Αυγέρης, «Βαβυλωνία (Δημητρίου Βυζαντίου)», *Ριζοσπάστης*, 8.2.1947).

¹⁸⁴⁶ «Ένας εξωτερικός θόρυβος και πολλή οχλοβοή έκανε να μην υπάρχουν ούτε και εκείνα τα στοιχεία που θα έδιναν ένα κάποιο περιεχόμενο σε όλη τη σκηνική πραγμάτωση. [...] Γενικά ένας αέρας επιθεώρησης που, ύστερα και από το σχετικό ανέβασμα της κωμωδίας του Σαίξπηρ που προηγήθηκε, δείχνει ότι το Εθνικό Θέατρο ζητάει να κατεβάσει οπωσδήποτε το πνευματικό του επίπεδο, για να έχει ίσως ευκολότερη την επιτυχία». (Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 436).

¹⁸⁴⁷ «Θέλησε ν' αναπληρώσει την ανύπαρκτη στο έργο θεατρική δράση με κίνηση εξωτερική, με δυνατές φωνές, που κύρια στην πρώτη πράξη φτάσανε στο πανδαιμόνιο, ξεκουφαίνοντας τον ακροατή, με δίχως λόγο τρεχάματα, με πιστολιές και κανονιές και με το σπάσιμο κάθε πήλινου αντικειμένου που βρισκόταν πάνω στο τραπέζι». (Ρήγας, *ό.π.*, σ. 45).

¹⁸⁴⁸ «Γελάει βέβαια το κοινό, αλλά το γέλιο του δεν έχει καθαρή θεατρική-ποιητική πηγή, προέρχεται από ιπποδρομιακά τερτίπια· καταπονεί, στο τέλος, όπως φαίνεται από τα άχρωμα χειροκροτήματα σε κάθε αυλαία· ερεθίζεται μια στιγμή η νευρική συσκευή του γέλιου, η ψυχή δεν παρασύρεται, δεν συμμετέχει. Αρέσει, γιατί ακριβώς κάτι μένει από την επιθεωρησιακότητα, δηλ. από το κάπως “αυθόρμητο” παίξιμο των ηθοποιών και πιο πολύ του Νέζερ, που έχει, ως γνωστό, μεγάλη και λαμπρά θητεία στο ελαφρό θέατρο». (Γιάν[νης] Σιδέρης, «Η “Βαβυλωνία” στο Εθνικό Θέατρο», *Ο αιώνας μας* 1 [Μάρτιος 1947], σ. 30).

¹⁸⁴⁹ Κουκούλας, *ό.π.*

¹⁸⁵⁰ Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 436.

¹⁸⁵¹ Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁸⁵² Μετάφραση: Θρασύβουλος Σταύρου. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Θάνος Κωτσόπουλος (Ρουί Μπλας), Θεόδωρος Αρώνης (Ντον Σαλλούστιος του Μπαζάν), Δημήτρης Χορν (Ντον Καίσαρας του Μπαζάν), Περικλής Γαβριηλίδης (Ντον Γκουριτάν), Δημήτρης Λυγίζος (Κόντες του Καμπορέαλ), Άρης Βλαχόπουλος (Μαρκήσιος της Σάντα Κρους), Βασίλης Κανάκης (Μαρκήσιος Ντελ Μπάστο), Ηλίας Σταματίου (Κόντες της Άλμπας), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Μαρκήσιος του Πριέγου), Α. Παππάς

σκηνοθέτη στο ρομαντικό αυτό δράμα θα επικριθεί ιδιαίτερα, ιδίως σε σχέση με το ρεπερτόριο που είχε παρουσιάσει έως τότε η κρατική σκηνή¹⁸⁵³. Θα επισημανθεί πως το έργο είναι «αμετάκλητα νεκρό»¹⁸⁵⁴, πως παρουσιάζει «ξεπερασμένες πια μορφές ζωής»¹⁸⁵⁵ και πως η επιλογή του για το Εθνικό Θέατρο δεν αποτελεί παρά «τάση φυγής» από την πραγματικότητα¹⁸⁵⁶.



Ουγκώ, *Ρουί Μπλας*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1947 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η παράσταση που θα σκηνοθετήσει ο Ροντήρης θα προκαλέσει αμφιλεγόμενες εντυπώσεις· μολοντί θα σημειωθεί πως ο σκηνοθέτης έδωσε στην παράσταση έναν «γοργότατο συναρπαστικό ρυθμό»¹⁸⁵⁷, αρκετοί κριτικοί δεν θα

(Ντον Μανουέλ Αρίας), Άγγελος Γιαννούλης (Μοντάσκο), Βασίλης Κανάκης (Ντον Αντόνιο Ουμπίλια), Κώστας Παππάς (Κοβαδέγκα), Άγγελος Γιαννούλης (Γκουντιέλ), Μιχάλης Καλογιάννης (Ένας λακές), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Ένας αλκάδης), Τζων Λιτερίνας (Ένας κλητήρας), Γιάννης Μαυρογένης (Ένας αλγκουασίλης), Ρίτα Μυράτ (Ντόνια Μαρία του Νόιμπουργκ, βασίλισσα της Ισπανίας), Ελένη Χαλκούση (Δούκισσα της Αλβουκέρκης), Λουίζα Ποδηματά (Καζίλδα), Αθανασία Μουστάκα (Μια γριά).

¹⁸⁵³ «Έργα σαν αυτό, που η εποχή μας τα θεωρεί “ξεπερασμένα”, θα έστεκαν με περισσότερη άνεση και θα είχαν απολύτως δικαιωματικά τη θέση τους στα πλαίσια ενός “εναλλασσόμενου” δραματολογίου». (Ι. Γεωργίου, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ', τχ. 1 [Μάιος 1947], σ. 32).

¹⁸⁵⁴ Μ[άριος] Πλωρίτης, «*Ρουί Μπλας* του Β. Ουγκώ. Στο “Εθνικό”», *Ελευθερία*, 26.3.1947.

¹⁸⁵⁵ Πέτρος Ρήγας, «Εθνικό: Β. Ουγκώ *Ρουί Μπλας*», *Ελεύθερα Γράμματα* 63 (25.3.1947), σ. 94.

¹⁸⁵⁶ «Με το έργο αυτό, το Εθνικό Θέατρο διαδηλώνει την αισθητική του τάση της φυγής, προς τα περασμένα, τ' απόμακρα και τα φανταστικά, δείχνει την ίδια πάντα αδυναμία να νοιώσει τον παλμό της ζωής». (Μάρκος Ανγέρης, «*Ρουί Μπλας* του Β. Ουγκώ», *Ριζοσπάστης*, 26.3.1947).

¹⁸⁵⁷ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια μεστή θεατρική εβδομάδα», *Νέα Εστία* 474 (1.4.1947), σ. 434.

αποτιμήσουν θετικά την εργασία του. Θα σημειωθεί πως ο σκηνοθέτης «δεν αφομοίωσε το κλίμα και το χαρακτήρα του έργου και της εποχής»¹⁸⁵⁸, πως η παράσταση ήταν «κουρδισμένη στην “ελάσσονα κλίμακα”, πολύ κάτω από το ηρωικό και τρικυμισμένο πάθος που δίνει ο συγγραφέας στο έργο του»¹⁸⁵⁹, πως «έδινε την εντύπωση μιας διαλυμένης απ’ το σκώρο στόφας»¹⁸⁶⁰, πως ο «ρυθμός στάθηκε βαρύς» και πως η σκηνοθεσία «έδειξε ιδιαίτερη αδυναμία στα εξωτερικά *effets*»¹⁸⁶¹.

Ενστάσεις θα διατυπωθούν επίσης για τις ερμηνείες, ιδίως για την απόδοση κάποιων νέων ηθοποιών του Εθνικού Θεάτρου που συμμετείχαν στη διανομή της παράστασης¹⁸⁶², αλλά και για την ερμηνεία του Δημήτρη Χορν¹⁸⁶³. αρνητικές κρίσεις θα συνεχίσει να προκαλεί, για μια ακόμα φορά, η σκηνογραφική εργασία του Κλώνη¹⁸⁶⁴. Ο Μάρκος Αυγέρης συνοψίζει ίσως τη γενικότερη αίσθηση από την παράσταση: «Πάντα θα μπορούσε να ρωτήσες κανείς, αν άξιζε οπωσδήποτε τη δαπάνη ένα έργο που τόσο λίγα έχει να μας πει σήμερα»¹⁸⁶⁵.

¹⁸⁵⁸ Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 32.

¹⁸⁵⁹ Αυγέρης, *ό.π.*

¹⁸⁶⁰ Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁸⁶¹ Ρήγας, *ό.π.*, σ. 94.

¹⁸⁶² «Αυτό το ανομοιογενές των απόψεων και των τεχνοτροπιών, που δείχνει ότι ο σκηνοθέτης όταν edίδασκε το έργο δεν είχε μια κατασταλαγμένη αντίληψη της μορφής που ήθελε να έχει η παράστασή του, συμπληρώθηκε από έναν εσμό μάλλον αγνώστων ηθοποιών, μεταξύ των οποίων αν υπήρχαν κάποιοι δόκιμοι και γνωστοί όπως ο τόσο ταλαντούχος Η. Σταματίου ή ο Αυγίζος, αφανίζονταν μέσα στην παρωδία που δημιουργούσαν νέοι, των οποίων τα ονόματα πρώτη φορά συναντήσαμε στα θεατρικά προγράμματα αθηναϊκής σκηνής (Β. Κανάκης, Ν. Παπακωνσταντίνου, Λιταιρίνας;). Νομίζουμε ότι ο θίασος της Εθνικής μας σκηνής διαθέτει πολλά αξιόλογα στελέχη, ώστε τίποτα να μη δικαιολογεί τον έκδηλο ερασιτεχνισμό που παρουσίασε κατά την παράσταση του “Ρουί Μπλας”». (Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 32).

¹⁸⁶³ «Ο κ. Χορν έκανε κατάχρηση τόσο στην κίνηση όσο και στη μιλιάνη και στα επιφωνήματα κι η υπερβολή τούτη δε νομίζω πως έπλασε την αρχοντική λεβεντιά που θέλει το έργο». (Ρήγας, *ό.π.*, σ. 94.). «Ο κ. Χορν ήταν απλώς “επιθεωρησιακός”, και πάντοτε κατά έναν τόνο ψηλότερα από όσο έπρεπε, αρκετό για να χάνεται κάθε έννοια διαλόγου. Είναι ν’ απορεί κανείς πώς, αν δεν το άκουε ο σκηνοθέτης, δεν το αισθανόταν ο ίδιος και οι επί σκηνής συνάδελφοί του». (Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 32).

¹⁸⁶⁴ «Στον κ. Κλώνη έχω να παρατηρήσω ότι πρέπει να προσέξει: πολύ αυτοεπαναλαμβάνεται, πολύ σταθμεύει: μοιάζει πολύ βέβαιος για τον εαυτό του: οι ογκώδεις σκηνογραφίες υπήρξε εποχή όπου προκάλεσαν την κατάπληξή μας και τον θαυμασμό μας: σήμερα εξακολουθούν να μας επιβάλλονται αλλά σύγχρονα παρατηρούμε ότι είναι πολύ ομοιόμορφες κι ότι υπερβολικά στερούνται από χρώμα: δεν αρκεί η γραμμή, χρειάζεται και το χρώμα. Αυτά τα μουντά βάθη και πλαίσια περισσότερο καταθλίβουν την ψυχή μας παρά τη διεγείρουν, περισσότερο ελαττώνουν παρά αναπτύσσουν την προσληπτική μας διάθεση». (Θρύλος *ό.π.*, σσ. 434-435).

¹⁸⁶⁵ Αυγέρης, *ό.π.*

Άνθρωπος και υπεράνθρωπος του Σω

Προτού ολοκληρωθεί η πρώτη χειμερινή θεατρική περίοδος της διεύθυνσης Ροντήρη το Εθνικό Θέατρο θα προχωρήσει επιτέλους στην παρουσίαση ενός έργου των αρχών έστω του 20ού αιώνα· ο Ροντήρης θα σκηνοθετήσει το έργο του Σω, *Άνθρωπος και υπεράνθρωπος*, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 24.4.1947¹⁸⁶⁶. Ωστόσο, η επιλογή αυτή θα συζητηθεί ευρύτατα· έχοντας έως τότε επιδείξει η κρατική σκηνή έναν προγραμματισμό ρεπερτορίου μάλλον χωρίς σοβαρή προπαρασκευή¹⁸⁶⁷, αφού, επιπλέον, Καλλιτεχνική Επιτροπή ακόμα δεν υφίσταται στο ίδρυμα, θα προκύψει το ερώτημα γιατί να παρουσιαστεί ένα έργο «λησμονημένο»¹⁸⁶⁸, που προφανώς δεν αποτελεί το αξιολογότερο δείγμα της θεατρικής παραγωγής του συγγραφέα¹⁸⁶⁹.

Την απάντηση στο ερώτημα οι κριτικοί τη βρίσκουν στο πρόσωπο του Αχιλλέα Κύρου, διευθυντή της *Εστίας*, μέλους του Διοικητικού Συμβουλίου και Γενικού Γραμματέα του Εθνικού Θεάτρου, ενός από τα ισχυρότερα πρόσωπα εκείνη την εποχή στην κρατική σκηνή· ο Κύρου είχε αναλάβει τη μετάφραση του έργου του Σω και στο γεγονός αυτό αποδόθηκε η ξαφνική στροφή του Ροντήρη στη νεότερη δραματουργία. Χωρίς να λείψουν οι θετικές γνώμες για τη μετάφραση, και όχι μόνο

¹⁸⁶⁶ Μετάφραση: Αχιλλέας Κύρου. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Δημήτρης Χορν (Τζων Τάννερ), Τάκης Γαλανός (Οκτάβιος Ρόμπινσον), Νίκος Παρασκευάς (Ρόμπακ Ράμσντεν), Ανδρέας Φιλιππίδης (Εκτωρ Μαλόουν), Περικλής Γαβριηλίδης (Πατέρας Μαλόουν), Στέλιος Βόκοβιτς (Χένρυ Στραίηκερ), Θεόδωρος Αρώνης (Μεντόθα, αρχηγός των ληστών), Μιχάλης Καλογιάννης (Ντυβάλ, ληστής της Σιέρρας), Άρης Βλαχόπουλος (Γρουσουζής σοσιαλδημοκράτης, ληστής της Σιέρρας), Χρήστος Ευθυμίου (Καυγατζής σοσιαλδημοκράτης, ληστής της Σιέρρας), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Άγγλος σοσιαλδημοκράτης, ληστής της Σιέρρας), Χριστόφορος Νέζερ (Αναρχικός, ληστής της Σιέρρας), Άγγελος Γιαννούλης, Γιάννης Μαυρογένης, Θόδωρος Ανδριακόπουλος, Νίκος Παπακωνσταντίνου (Άλλοι ληστές), Βασίλης Κανάκης (Ένας ισπανός αξιωματικός), Μαίρη Αρώνη (Άννα Χουάιτφηντ), Ελένη Χαλκούση (Κυρία Χουάιτφηντ), Μελίνα Μερκούρη (Βιολέττα Ρόμπινσον), Λέλα Ησαΐα (Δεσποινίς Ράμσντεν), Μ. Κρασσά (Καμαριέρα).

¹⁸⁶⁷ «Στενότερα η παράσταση αυτή συνδέεται με τις παραστάσεις του “Πολύ κακό για το τίποτα” και της “Βαβυλωνίας” –που θα ματαιοπονούσε κανείς αν ζητούσε το λόγο τους έξω από την ανάγκη τού υπευθύνου να μπαλώσει, ψηλαφώντας στα τυφλά, τα διάκενα ενός εικη και ως έτυχε συγκροτημένου ρεπερτορίου». (Λ., «Μπέρναρ Σω. Άνθρωπος και υπεράνθρωπος. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 29.4.1947).

¹⁸⁶⁸ «Μου είναι κάπως δύσκολο να εξηγήσω γιατί το “Εθνικό”, προκειμένου να δώσει Μπέρναρντ Σω, επροτίμησε να ενθυμηθή ένα έργο του γραμμένο στα 1901, παιγμένο για πρώτη φορά στα 1905 και κάπως λησμονημένο σήμερα κι απ’ το αγγλικό ακόμη δραματολόγιο». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Άνθρωπος και υπεράνθρωπος του Μπέρναρντ Σω [εις το “Εθνικόν”]», *Η Καθημερινή*, 26.4.1947).

¹⁸⁶⁹ «Το έργο έχει πολλή φλυαρία, ρηχούς προβληματισμούς και βιασμένες παραδοξολογίες. Είναι το πιο αποτυχημένο έργο του Σώου». (Μάρκος Αυγέρης, «Άνθρωπος και υπεράνθρωπος του Μπέρναρ Σώου», *Ριζοσπάστης*, 27.4.1947).

από κριτικούς φιλικά προσκείμενους στο Εθνικό Θέατρο¹⁸⁷⁰, θα υπάρξουν εν τούτοις και αρνητικές κρίσεις για την εργασία του Κύρου και, το κυριότερο, καταγγελίες για διαπλοκή συμφερόντων, που επηρεάζουν, τόσο την ανάθεση των μεταφράσεων στην κρατική σκηνή όσο και την κατάρτιση του ρεπερτορίου¹⁸⁷¹.

Η σκηνοθεσία δίχασε και αυτή τη φορά την Κριτική: από τη μία θεωρήθηκε πως δόθηκε στο έργο μια «άριστη ερμηνεία»¹⁸⁷² από τον Ροντήρη, που «ερρύθμισε την κίνηση των συνόλων μ' αισθητικώς άψογο ρυθμό»¹⁸⁷³, ή έστω πως η διδασκαλία ήταν «απλώς υποφερτή»¹⁸⁷⁴. από την άλλη, όμως, διαπιστώθηκε πως, παρά την επιμέλεια

¹⁸⁷⁰ «Εξαιρετικήν ανακούφισιν εδοκίμασαν οι θεαταί από την μετάφρασι του κ. Αχιλλέως Κύρου, μια μετάφρασι, που αποδίδει ζωντανά το πνεύμα του συγγραφέως, σε γλώσσα στρωτή, απηλλαγμένη από τους ανατριχιαστικούς εκείνους σχολαστικισμούς της δημοτικής, που τόσον επώδυνα ξαφνιάζουν σε παραστάσεις άλλων ξένων έργων το Κοινόν του Εθνικού Θεάτρου». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Άνθρωπος και υπεράνθρωπος του Μπέρναρντ Σω», Έθνος, 25.4.1947). «Γλώσσα θεατρική, ζωντανή και προσαρμοσμένη με ευλυγισίαν, αλήθειαν και ακρίβειαν στα πρόσωπα του έργου, επρόσθεσε πάρα πολύ στην επιτυχία της παραστάσεως». (Φορτούνιο [= Σπύρος Μελάς], «Άνθρωπος και υπεράνθρωπος», Εμπρός, 26.4.1947). «Η μετάφρασις άριστη». (Ίντερμ, «Άνθρωπος και υπεράνθρωπος. Η πρώτη του Εθνικού», Το Βήμα, 27.4.1947). «Δεν θα κλείσω το σημείωμα αυτό αν δεν σημειώσω την εργασία του μεταφραστή που είχε και χάρη και ακρίβεια και φραστική λιτότητα». (Ι. Γεωργίου, «Αθηναϊκά Θέατρα», Αγγλοελληνική Επιθεώρηση, τόμ. Γ', τχ. 2 [Ιούνιος 1947], σ. 64).

¹⁸⁷¹ «Ο “Άνθρωπος και Υπεράνθρωπος” έχει μεταφρασθεί σε μια γλώσσα, άλλωστε, πολύ περισσότερο δημοσιογραφική παρά λογοτεχνική –το Εθνικό Θέατρο δεν έχει ούτε καν τη δικαιολογία ότι ανέδειξε ένα λογοτεχνικό κείμενο– από τον κ. Αχ. Κύρου. Ο κ. Κύρου, ο οποίος, όπως είναι γνωστό, είναι ένας από τους κυριότερους μοχλούς της σημερινής διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου, θέλησε να τον πλασάρει. Πώς να μην υποπτευθούμε ότι αυτό συνέβη μια που δε μπορούμε να δώσουμε καμιά άλλη λογική και ικανοποιητική εξήγηση στο ανέβασμά του; Ο κ. Κύρου, ο οποίος αρέσκεται να είναι αυστηρότατος για τους άλλους, θα έπρεπε να ξέρει ότι όποιος θέλει να είναι κριτής πρέπει πρώτα απ' όλα να είναι ο ίδιος άτεγκτος κι ασυμβίβαστος. Το πρόγραμμα βέβαια προσπαθεί να δικαιολογήσει την εκλογή του “Άνθρώπου και Υπερανθρώπου” με διάφορες σοφιστείες, που όμως δεν πείθουν κανέναν. Η εκλογή του “Άνθρώπου και Υπερανθρώπου” έρριξε ζωηρότατο φως στην αυταρχία και στην απολυταρχία και στο φεουδαρχισμό της σημερινής διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου. Φανέρωσε πια καθαρά το γιατί αρνείται να δεχτεί έλεγχο και να υποβληθεί σε λογοδοσία». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Τρεις στατικές και μια δροσερή παράσταση», Νέα Εστία 478 [1.6.1947], σ. 695). «Υποθέτουμε πως ούτε το Εθνικό Θέατρο θ' ανέβαζε το έργο αυτό, αν δεν το μετέφραζε ο κ. Αχ. Κύρου, που είναι κι αυτός ένας από τους τοπάρχες μέσα στο ίδρυμα. Η γλώσσα της μετάφρασης ήταν πρόχειρη, ανακατεμμένη κι άχρωμη». (Αυγέρης, ό.π.). «Το γεγονός ότι πρόκειται για μετάφραση του παράγοντος του “Εθνικού” κ. Κύρου και ότι τα εκ των μεταφράσεων ποσοστά του “Εθνικού Θεάτρου” ορίζονται σε 10% επί των εισπράξεων, αποκρυπτογραφεί τον κύριο λόγο του ανεβάσματος» (Λ., ό.π.). «Η μετάφρασις του έργου γίνηκε σε ορθόδοξη δημοτική με ελαφρώς μαλλιαρές υπερβολές, όπως “του έρωτα”, “της ποίησης” κ.τ.λ. Τολμώ να προεξοφλήσω την αγανάκτησι της συναδέλφου “Εστίας” για τις γλωσσικές αυτές ακρότητες, που δεν έχουν θέση σε μια κρατική σκηνή. Και απορώ πώς τις επέτρεψε αδιαμαρτυρητώς ο Διευθυντής της, που είναι μέλος του Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου. Μήπως επειδή μεταφραστής του έργου είναι ο κ. Αχιλλεύς Κύρου; Αρχίζω να μην καταλαβαίνω τίποτα. Ή μάλλον να καταλαβαίνω πολλά και διάφορα». (Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Άνθρωπος και υπεράνθρωπος του Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω», Η Βραδυνή, 26.4.1947).

¹⁸⁷² Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Άνθρωπος και υπεράνθρωπος στο “Εθνικό Θέατρο”», Ελληνικόν Αίμα, 26.4.1947.

¹⁸⁷³ Φορτούνιο, ό.π.

¹⁸⁷⁴ Αυγέρης, ό.π.

της, η φροντισμένη παράσταση «δεν κατάφερε να δημιουργήσει ατμόσφαιρα»¹⁸⁷⁵, πως η ερμηνευτική κατεύθυνση που δόθηκε στους ηθοποιούς ήταν εντελώς λανθασμένη, αφού δεν απέφυγε τον «ρητορισμό και τη μελοδραματικότητα»¹⁸⁷⁶, και πως για να δώσει ο σκηνοθέτης «μπρίο κι αλλεγρόδα στο ρυθμό του έργου, οδήγησε τους ηθοποιούς σε κουραστικό πληθωρισμό μετακινήσεων και χειρονομιών, και σ' ενοχλητικά τραγουδιστή απαγγελία τους περισσότερους»¹⁸⁷⁷. καταλογίστηκε επίσης στον Ροντήρη πως εμφάνισε πλήρη αδυναμία σύλληψης του χαρακτήρα του έργου και πως παρουσίασε μια παράσταση, που «από την αρχή ως το τέλος είναι μια σειρά πνευματικών και τεχνικών παρανοήσεων»¹⁸⁷⁸.



Σω, *Άνθρωπος και υπεράνθρωπος*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1947 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Δυσμενείς κρίσεις θα καταγραφούν επίσης για την εμφάνιση του θιάσου· θα επισημανθούν η ανεπάρκεια του καλλιτεχνικού δυναμικού της κρατικής σκηνής¹⁸⁷⁹ και η αδυναμία του Ροντήρη να διδάξει στους ηθοποιούς τους ήρωες του Σω¹⁸⁸⁰, αλλά

¹⁸⁷⁵ Γ[εώργιος] Ι. Φουσάρας, «*Άνθρωπος και υπεράνθρωπος*. Στο Εθνικό», *Εδώ Αθήναι*, 3.5.1947.

¹⁸⁷⁶ Πέτρος Ρήγας, «Μπέρναρντ Σω: *Άνθρωπος και υπεράνθρωπος*», *Μάχη*, 5.5.1947.

¹⁸⁷⁷ Μ[άριος] Πλωρίτης, «*Άνθρωπος και υπεράνθρωπος* του Μπέρναρντ Σω. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 3.5.1947.

¹⁸⁷⁸ Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 64

¹⁸⁷⁹ «Ο κ. Ροντήρης στερείται από έμπειρα στελέχη, από το κατάλληλο έμψυχο υλικό για να δώσει ό,τι μπορεί να δώσει». (Χ[ουρμούζιος, *ό.π.*).

¹⁸⁸⁰ «Θα παρατηρήσουμε ότι σε τέτοιο σημείο τού ξεφεύγει ο χαρακτήρας και το πνεύμα των έργων, καθώς και των ηρώων, ώστε η ηρωίδα του Σαίξπηρ να μην παρουσιάζει καμιά διαφορά από την ηρωίδα του Σω, και, γενικότερα, τύποι συγγραφέων τόσο διαφορετικών, να παρουσιάζονται με τις ίδιες

θα εκφραστούν σοβαρές αντιρρήσεις και για τις προσωπικές επιδόσεις του Χορν¹⁸⁸¹, της Αρώνη¹⁸⁸² και της Μερκούρη¹⁸⁸³. Τα σκηνικά του Κλώνη, «με χρώματα και προοπτικές συνοικιακού ζαχαροπλαστείου»¹⁸⁸⁴, θα προκαλέσουν, και πάλι, αρνητικές εντυπώσεις¹⁸⁸⁵.

Ριχάρδος Β΄ του Σαίξπηρ

Το Εθνικό Θέατρο θα αρχίσει με μεγάλη καθυστέρηση τις παραστάσεις του τη θεατρική περίοδο 1947-1948, λόγω των περιοδειών του καλοκαιριού. Η νέα περίοδος θα εγκαινιαστεί και πάλι με Σαίξπηρ, μια τακτική που σχεδόν έχει καθιερωθεί από τον Ροντήρη. Αυτή τη φορά ο Γενικός Διευθυντής θα σκηνοθετήσει τον *Ριχάρδο Β΄*, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 21.11.1947¹⁸⁸⁶. Το έργο, που δεν είχε

φιγούρες, τους ίδιους τόνους, τα ίδια χρώματα. [...] Και βέβαια θα ήταν απολύτως άδικο να καταλογίσουμε το κακό εις βάρος των διαλεχτών ηθοποιών». (Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 64).

¹⁸⁸¹ «Θα ήταν πολύ καλύτερος αν δεν έφερνε τόσο αντιπαθητικά τη φωνή του σε κάθε τονούμενο φθόγγο». (Αυγέρης, *ό.π.*). «Ο κ. Χορν (και ειλικρινώς λυπούμαι που ο καλός αυτός ηθοποιός βρίσκεται πάντοτε στόχος της απροσωπόληπτης αυτής στήλης) ποτέ δεν αποκάλυψε τόση χοντροκοπιά σε τόσο εκνευριστική μονοτονία». (Λ., *ό.π.*).

¹⁸⁸² «Η ...υπερβολική άνεσις της κ. Αρώνη μετέθετε την ατμόσφαιρα του αγγλικού σπιτιού και της αγγλικής κοινωνίας κάπου στον Μωρηά. Ιδίως στην 4η πράξη, η κ. Αρώνη είχε εντελώς μπερδέψει τον Σω με τον αξιόλογον κ. Καγιάν». (Χ[ουρμούζιος, *ό.π.*).

¹⁸⁸³ «Κάθε φορά που είταν η κ. Μερκούρη επάνω στη σκηνή είχαμε την εντύπωση ότι παρακολουθούσαμε μια παράσταση επιθεώρησης. Δεν διακρίναμε ούτε και προσπάθεια να της επιβληθεί κάποια πειθαρχία. Διερωτηθήκαμε: “Πώς είναι δυνατό ένας σκηνοθέτης, που θέλει να θεωρείται κορυφαίος και αλάνθαστος, να δείξει τέτοια κάμψη και τέτοια μωυπία, να επιτρέψει η Εθνική Σκηνή να μετατραπεί σε Οίκο Μόδας όπου παρελαύνουν μανεκέν;”». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 695).

¹⁸⁸⁴ Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 64.

¹⁸⁸⁵ «Ο κ. Κλώνης δεν προσαρμόστηκε στη φαιδρή υφή του έργου, μ' όλο που παράτησε τις χιτιστές κατασκευές και περιορίστηκε σε ζωγραφιστά τελλάρα. Γιατί οι χαώδεις εκείνοι χώροι στο σκηνικό της Α΄ πράξης, οι καταθλιπτικοί όγκοι στη Γ΄; Κι η Κόλαση με τα κουλουρωτά σύννεφα; Όλα τα έργα, όμως, δεν είναι γερμανικά μελοδράματα». (Πλωρίτης, *ό.π.*). «Στις σκηνογραφίες του κ. Κλώνη δε βρήκαμε την ψευδαίσθηση του αληθινού: τα υλικά των σκηνικών δε μπόρεσαν να μετουσιωθούν σε βράχους, σε δέντρα, σε οικοδομές, ούτε σε φανταστικό κομμάτι της Κόλασης. Κι η αίσθηση της προοπτικής ανύπαρκτη». (Ρήγας, *ό.π.*).

¹⁸⁸⁶ Μετάφραση: Κ. Καρθαίος. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Δημήτρης Χορν (Ριχάρδος ο Β΄), Νίκος Παρασκευάς (Δούκας του Γιορκ, θείος του Βασιλιά), Νικόλαος Ροζάν (Γκαντ), Θάνος Κωτσόπουλος (Μπόλμπτροκ, γιος του Γκαντ), Αλέκος Δεληγιάννης (Όμερλ, γιος του Γιορκ), Νίκος Χατζίσκος (Νόρφοκ), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Σόλβαρν), Νίκος Βλαχόπουλος (Μπάρκλεϋ), Νίκος Δημητρακόπουλος (Μπούσου), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Μπάγκοτ), Ανδρέας Φιλιππίδης (Γκριν), Γιάννης Αποστολίδης (Νορθόμπερλαντ), Άλκης Παπάς (Πέρσου, γιος του Νορθόμπερλαντ), Αλέκος Πέτσος (Ρος), Βασίλης Κανάκης (Ουίλλομπυ), Δημήτρης Λυγίζος (Επίσκοπος του Κάρλαϊλ), Βασίλης Κανάκης (Αββάς του Ουεστμίνστερ), Κώστας Παππάς (Εξτον), Κώστας Παππάς (Σκρουπ), Ρίτα Μυράτ (Βασίλισσα),

παρουσιαστεί έως τότε στην Ελλάδα, είχε προκαλέσει το ενδιαφέρον πολλών σκηνοθετών στην Ευρώπη μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου¹⁸⁸⁷. για την ένταξή του δε στο δραματολόγιο της κρατικής σκηνής δεν θα λείψουν οι υπόνοιες πως ενδεχομένως οφείλεται σε ικανοποίηση προσωπικών φιλοδοξιών¹⁸⁸⁸.



Σαίξπηρ, *Ριχάρδος Β΄*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1947 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Σε κάθε περίπτωση, ο *Ριχάρδος Β΄* αποτέλεσε την πρώτη παράσταση της περιόδου Ροντήρη που έτυχε, όχι καθολικής, αλλά μιας αισθητά ευρύτερης αποδοχής, ακόμα και από κριτικούς που είχαν υπάρξει συστηματικά αρνητικοί απέναντι στα πεπραγμένα της κρατικής σκηνής έως τότε. Είναι επίσης η πρώτη φορά που θα επαινεθεί ευρέως ο Δημήτρης Χορν, όχι γιατί θεωρήθηκε πως ανταποκρίθηκε πλήρως στις απαιτήσεις του ρόλου του, αλλά γιατί εκτιμήθηκε η μεγάλη προσπάθειά του.

Σαπφώ Αλκαίου (Δούκισσα του Γιορκ), Ελένη Χαλκούση (Δούκισσα του Γκλόστερ), Περικλής Γαβρηλίδης (Λόρδος Αυλάρχης), Ηλίας Δεστούνης (Κηπουρός), Νίκος Βοκάς (Α΄ παραγός), Σταύρος Μποζοτόπουλος (Β΄ παραγός), Τζων Λιτερίνας (Υπηρέτης), Βέρα Δεληγιάννη (Ακόλουθος), Βασίλης Κανάκης (Δεσμοφύλακας), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Σταυλίτης).

¹⁸⁸⁷ Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου...*, ό.π., σ. 147. Σύμφωνα με την Κροντήρη, η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου «προσλαμβάνει πολιτική σημασία», αφού θα μπορούσαν ενδεχομένως μέσω του έργου να προβληθούν φιλομοναρχικές ιδέες. (Ο.π., σσ. 147-149).

¹⁸⁸⁸ «Θάλεγε κανείς πως η διεύθυνση του “Εθνικού” δεν προκρίνει τα έργα που ανεβάζει ανάλογα με τις ηθικές δυνάμεις που διαθέτει, μα πως καταρτίζει το δραματολόγιο του μόνο και μόνο για να ικανοποιήσει ορισμένες ατομικές καλλιτεχνικές φιλοδοξίες». (Α. Κ., «Εθνικό Θέατρο: *Ριχάρδος Β΄* του Σαίξπηρ», *Ο Ρίζος της Δευτέρας*, 1.12.1947).

Ενδιαφέρον επίσης έχει η επισήμανση ορισμένων κριτικών πως η παράσταση του Ροντήρη έδειχνε επηρεασμένη από τη σχετικά πρόσφατη κινηματογραφική ταινία *Ερρίκος Ε΄* του Laurence Olivier (*Henry V*, 1944)¹⁸⁸⁹.

Βασισμένος στην εξαιρετική, σύμφωνα με την Κριτική, μετάφραση του Καρθαίου¹⁸⁹⁰, ο Ροντήρης θα παρουσιάσει μια επιμελημένη, πολυπρόσωπη παραγωγή¹⁸⁹¹, σε μια παράσταση διάρκειας τεσσάρων ωρών, που δεν απέφυγε όμως να κουράσει «αισθητά το κοινό»¹⁸⁹². Εκτός από τις κριτικές εκείνες που θεώρησαν την παραγωγή συνολικά επιτυχημένη¹⁸⁹³, θα εκτιμηθεί ακόμα πως η πρώτη εμφάνιση της κρατικής σκηνης την περίοδο 1947-1948 διέθετε «περισσότερη ζωή, περισσότερο νεύρο» και ήταν «πολύ ανώτερη απ' τις περσινές»¹⁸⁹⁴ και πως η σκηνοθεσία του Ροντήρη αποτέλεσε για τον ίδιο έναν προσωπικό «θρίαμβο»¹⁸⁹⁵. Δεν θα λείψουν, ωστόσο, και οι αρνητικές τοποθετήσεις· επισημάνθηκε, για άλλη μια φορά, πως η παράσταση ήταν «στεγνή και άψυχη»¹⁸⁹⁶ και πως κυριάρχησε στη σκηνοθεσία η «εξωτερικότητα στα εκφραστικά μέσα, οι εντυπωσιακές κινήσεις, οι μεγάλες κραυγές, κι ο θεληματικός αργός ρυθμός, με τις μεγάλες παύσεις»¹⁸⁹⁷.

¹⁸⁸⁹ «Το θέαμα ήθελε να θυμίζει κάποιες γοητευτικές εικόνες από την πολύκροτη ταινία “Ερρίκος Ε΄” του Λώρενς Ολίβιε». (Ι. Γεωργίου, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ΄, τχ. 7 [Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1947], σ. 224). «Η επίδραση του “Ερρίκου Ε΄” (της ταινίας του Λ. Ολίβιέ) στα τελευταία [εννοεί τα κοστουμια του Φωκά] ήταν αισθητή». (Μ[άριος] Πλωρίτης, «Ριχάρδος Β΄ του Σαίξπηρ. Η έναρξις των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου», *Ελευθερία*, 26.11.1947).

¹⁸⁹⁰ «Ο κ. Καρθαίος μετέφρασε και το έργο αυτό του Σαίξπηρ, όπως και άλλα έργα του Άγγλου τραγικού, με πείρα και συνείδησι αληθινού λογοτέχνου». (Κλέων Παράσχος, «Ριχάρδος Β΄ του Σαίξπηρ», *Η Καθημερινή*, 25.11.1947). «Μετάφρασι υποδειγματική για την ελληνική γλώσσα». (Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Ριχάρδος Β΄», *Το Βήμα*, 23.11.1947). «Η μετάφραση ήταν και σοφή και ποιητική». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Κερδισμένες βραδυές», *Νέα Εστία* 490 [1.12.1947], σ. 1469). «Εξόχα απόδωσε το πολύχυμο, πληθωρικό σε εικόνες και ποίηση, ύφος του δραματουργού». (Πλωρίτης, *ό.π.*).

¹⁸⁹¹ «Ιδιαίτερος όμως δέον να τονισθή το κατόρθωμα του σκηνοθέτου κ. Ροντήρη, που εκίνησεν με τόσην αρμονίαν το πλήθος των προσώπων». (Γ[εώργιος] Νάζος, «Ριχάρδος Β΄ του Σαίξπηρ. Εις το Εθνικόν Θέατρον», *Ακρόπολις*, 23.11.1947).

¹⁸⁹² Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1469.

¹⁸⁹³ Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Ριχάρδος ο Β΄ του Σαίξπηρ», *Έθνος*, 22.11.1947· Φορτούνιο [= Σπύρος Μελάς], «Ριχάρδος Β΄», *Εμπρός*, 27.11.1947· Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Ο Ριχάρδος Β΄ στο Εθνικό Θέατρο», *Η Βραδυνή*, 25.11.1947· Παράσχος, *ό.π.*

¹⁸⁹⁴ Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁸⁹⁵ Σημειώνει χαρακτηριστικά ο Θρύλος: «Έχω πολλές αντιρρήσεις για την όλη εργασία του κ. Ροντήρη· αυτό όμως δεν μ' εμποδίζει να αναγνωρίζω και τα προσόντα του και τις επιτυχίες του. Στο “Ριχάρδο Β΄” σημείωσε θρίαμβο. Γιατί όμως βιάστηκε και πάλι τόσο πολύ να έρθει να δρέψει τα χειροκροτήματα; Μόλις ακούστηκε το πρώτο παλαμάκι εμφανίστηκε στη σκηνή. Αυτή η σπουδή του κ. Ροντήρη θα μου παραμείνει πάντα ακατανόητη». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1469).

¹⁸⁹⁶ Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 224.

¹⁸⁹⁷ Π[έτρος] Ρήγας, «Ριχάρδος Β΄», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 6 (15.12.1947), σ. 168.

Το ενδιαφέρον για τις ερμηνείες των ηθοποιών αυτονόητα θα μονοπωλήσει σε μεγάλο βαθμό ο Χορν που έχει αναλάβει τον ομώνυμο ρόλο του ιστορικού δράματος: από ορισμένους κριτικούς θα διαπιστωθεί η ακαταλληλότητά του για την ανάληψη της ευθύνης τέτοιων ρόλων¹⁸⁹⁸, στα περισσότερα όμως κριτικά σημειώματα θα αναγνωριστεί η φιλότιμη προσπάθεια του ηθοποιού¹⁸⁹⁹. Η σκηνογραφική εργασία του Κλώνη θα συνεχίσει να εγείρει αντιρρήσεις¹⁹⁰⁰.

Αμφιτρώων του Μολιέρου – Η πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή του Αλφρέ ντε Μισέ

Οι θετικές εντυπώσεις που καλλιέργησε η κρατική σκηνή με την παράσταση του *Ριχάρδου Β΄* στα τέλη του 1947 μάλλον θα διαλυθούν στη συνέχεια: ο Ροντήρης θα σκηνοθετήσει στις αρχές του 1948, χωρίς ανάλογη επιτυχία, τον *Αμφιτρώονα* του Μολιέρου και το έργο του Αλφρέ ντε Μισέ, *Η πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή*: τα δύο έργα θα παρουσιαστούν σε ενιαία παράσταση, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 14.1.1948¹⁹⁰¹.

¹⁸⁹⁸ «*Η ανάθεση του ρόλου του Ριχάρδου Β΄ στο Δ. Χορν είναι σφάλμα τόσο φανερό, που δεν υπάρχει λόγος να επιμένει κανείς σ' αυτό. Ο νέος είναι βέβαια προικισμένος καλλιτέχνης, μα, αν έχει κρίση, θα καταλάβει πως δεν είναι πλασμένος για τέτοιους ρόλους και ζημιώνει τον εαυτό του σε μια άγνη προσπάθεια*». (Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 224). «*Ο ρόλος του Ριχάρδου Β΄ ήταν πολύ βαρύς για τον κ. Χορν, έξω απ' τον τύπο του και τις δυνατότητές του*». (Π[έτρος] Ρήγας, «*Σαίξπηρ: Ριχάρδος Β΄*. Στο Εθνικό Θέατρο», *Μάχη*, 1.12.1947).

¹⁸⁹⁹ Ο Θεατρικός, «*Ριχάρδος Β΄*. Στο Εθνικόν», *Τα Νέα*, 26.11.1947· Φορτούνιο, *ό.π.*· Πλωρίτης, *ό.π.*· Ροδάς, *ό.π.*· Λ. Κ., *ό.π.*· Ο[ικονομίδης], *ό.π.*

¹⁹⁰⁰ «*Θα διαφωνήσουμε και πάλι ριζικά στο ζήτημα των σκηνικών του κ. Κλώνη, με τους βαρείς τους όγκους και την έλλειψη σωστής και καλαίσθητης αντίληψης σε σχήμα και σε χρώμα*». (Ρήγας, «*Ριχάρδος Β΄*», *ό.π.*, σ. 168). «*Τα ογκώδη, ανέκφραστα σκηνικά του κ. Κλώνη έρχονταν σε τόση αντίθεση με την πολύχρωμη αφθονία των κοστούμιών του κ. Φωκά*». (Πλωρίτης, *ό.π.*).

¹⁹⁰¹ ***Αμφιτρώων*** Μετάφραση: Γεώργιος Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Τάκης Γαλανός (Ερμής), Μιράντα Οικονομίδου (Νύχτα), Δημήτρης Χορν (Δίας), Νίκος Χατζίσκος (Αμφιτρώων, στρατηγός της Θήβας), Μαίρη Αρώνη (Αλκμήνη, γυναίκα του), Βέρα Δεληγιάννη (Κλεάνθη, βγάια της Αλκμήνης και γυναίκα του Σωσία), Μιχάλης Καλογιάννης (Σωσία, δούλος του Αμφιτρώονα), Κώστας Παππάς (Αργατιφοντίδας, Θηβαίος πολέμαρχος), Γιάννης Αποστολίδης (Ναυκράτης, Θηβαίος πολέμαρχος), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Πασικλής, Θηβαίος πολέμαρχος), Ν. Ντουνάκης (Πολίδας). ***Η πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή*** Μετάφραση: Θρασύβουλος Σταύρου. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Μαίρη Αρώνη (Μαρκεσία), Δημήτρης Χορν (Κόμης).

Σε γενικές γραμμές, επαινέθηκε από την Κριτική η επιλογή του Εθνικού Θεάτρου να παρουσιάσει τη μολιερική κωμωδία, όμως μάλλον δεν ικανοποίησαν ούτε η σκηνοθεσία, αλλά ούτε και οι ερμηνείες.



Μολιέρου, *Αμφιτρώων*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1948 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η μετάφραση του *Αμφιτρώωνα* από τον Γεώργιο Πολίτη προκάλεσε αντιφατικές εντυπώσεις: από τη μία θεωρήθηκε «μεστή, αδρή, ποιητική»¹⁹⁰², μια «υποδειγματική εργασία»¹⁹⁰³, από την άλλη πως αποτελεί ένα «αντιθεατρικό κείμενο», κατάλληλο μάλλον για ανάγνωση¹⁹⁰⁴, και πως είναι σε μια «γλώσσα δύσκαμπτη, χωρίς αποχρώσεις, τραχιά και σκληρή», που δυσκόλευε την απαγγελία των ηθοποιών¹⁹⁰⁵.

Θα επισημανθεί πως ο Ροντήρης δεν μπόρεσε να πλησιάσει στο ελάχιστο το κλίμα της μολιερικής κωμωδίας: η παράσταση που σκηνοθέτησε «δεν έφτασε, πέρα από ένα γοργό ρυθμό, στο μολιερικό πλάσιμο»¹⁹⁰⁶, «χάθηκε όλη η ποίηση κι η χάρη της

¹⁹⁰² Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Αμφιτρώων. Θίασος Εθνικής Σκηνης», *Το Βήμα*, 16.1.1948.

¹⁹⁰³ Ο Θεατρικός, «Αμφιτρώων. Η πρώτη του Εθνικού», *Τα Νέα*, 16.1.1948.

¹⁹⁰⁴ Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Μολιέρος-Μυσσέ», *Η Βραδυνή*, 15.1.1948.

¹⁹⁰⁵ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Δυο γαλλικά κι ένα αγγλικό έργο», *Νέα Εστία* 494 (1.2.1948), σ. 194.

¹⁹⁰⁶ Π[έτρος] Ρήγας, «Μολιέρου: *Αμφιτρώων*. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Β', τχ. 8 (15.2.1948), σ. 233.

κωμωδίας» και οι ηθοποιοί «απαγγέλλανε σχεδόν πάντα με τον ανιαρότερο μαθητικό τρόπο»¹⁹⁰⁷, ενώ θα διατυπωθεί η άποψη πως «ο Καραντινός με πολύ μετριότερους ηθοποιούς [...] έδωσε κάποτε μια παράσταση καθαρά μολιερική»¹⁹⁰⁸.



Αλφρέ ντε Μισέ, *Η πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1948
(Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η θέση του έργου του Αλφρέ ντε Μισέ στο πρόγραμμα ήταν προφανώς συμπληρωματική και η μονόπρακτη κωμωδία «κατεπνίγη υπό το βάρος του Μολιέρου»¹⁹⁰⁹. Θα θεωρηθεί απορίας άξιο το γεγονός ότι το έργο εντάχθηκε στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου¹⁹¹⁰ και πως «διατηρεί και σήμερα τη γλαφυρότητά του», αλλά μόνο για ανάγνωση¹⁹¹¹. Παρά τις ενστάσεις, θεωρήθηκε αξιόλογη η

¹⁹⁰⁷ Μ[άριος] Πλωρίτης, «Αμφιτρώων του Μολιέρου. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 16.1.1948.

¹⁹⁰⁸ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 194.

¹⁹⁰⁹ Ροδάς, *ό.π.*

¹⁹¹⁰ «Το μονόπρακτο του Μυσσέ “Η πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή”, έχει το προσόν να λέει με τον τίτλο του κι όλο του το περιεχόμενο, γιατί στ’ αλήθεια δεν υπάρχει και τίποτ’ άλλο σ’ αυτόν το στατικό, ατέλειωτο, ανιαρό κι ανούσιο διάλογο [...]. Ας είναι λοιπόν κλειστή η πόρτα της κριτικής, κι ας ανοίξουν οι πύλες του μουσείου για κομμάτια σαν αυτό». (Ρήγας, *ό.π.*, σ. 234).

¹⁹¹¹ Πλωρίτης, *ό.π.*

μετάφραση του Σταύρου¹⁹¹² και αξιοπρεπείς οι ερμηνείες του Χορν και της Αρώνη¹⁹¹³.

Σχετικά με τη σκηνογραφία του Κλώνη, που «δοκίμασε να ανανεώσει τον εαυτό του, να εγκαταλείψει τον οικοδομικό του τρόπο»¹⁹¹⁴, υπήρξαν ορισμένες επιμέρους αντιρρήσεις για τη σύλληψη του ζωγραφικού αυτή τη φορά σκηνικού στον *Αμφιτρύωνα*¹⁹¹⁵, αλλά και για μια βασική επιλογή στο σκηνικό της μονόπρακτης κωμωδίας, που προφανώς οφειλόταν στον Ροντήρη· η πόρτα του τίτλου του έργου του Μισέ είχε τοποθετηθεί στην άκρη της σκηνής και δεν ήταν ορατή από μεγάλο μέρος του κοινού¹⁹¹⁶.

Το συνολικό αποτέλεσμα της ενιαίας παράστασης υπήρξε μάλλον μέτριο· «λείπει απ' τους ηθοποιούς μας η παράδοση του ρομαντικού θεάτρου»¹⁹¹⁷, σημειώνει ο Πλωρίτης, «το πνεύμα της Κομεντί Φρανσαίζ δεν μεταφυτεύεται εύκολα στην Ελλάδα», τονίζει ο Καραγάτσης¹⁹¹⁸.

Συρανό ντε Μπερζεράκ του Ροστάν

Σε μια περίοδο χαμηλής παραγωγικότητας για την κρατική σκηνή, μετά τη σχετική επιτυχία του *Ριχάρδου Β'* και τη μέτρια εμφάνιση των δύο γαλλικών κωμωδιών, ο Ροντήρης αποφασίζει να παρουσιάσει τον *Συρανό ντε Μπερζεράκ* του Ροστάν. Η πρεμιέρα θα δοθεί στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 23.3.1948¹⁹¹⁹. Μολονότι

¹⁹¹² Καραγάτσης, *ό.π.*· Πλωρίτης, *ό.π.*· Θρύλος, *ό.π.*, σ. 194.

¹⁹¹³ Ο Θεατρικός, *ό.π.*

¹⁹¹⁴ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 193.

¹⁹¹⁵ «Μπορούσε να λείψει αυτός ο πλακιώτικος ...συνοικισμός που έχει τοποθετηθή επάνω από το σπίτι του στρατηγού Αμφιτρύωνα, εκτός εάν είναι οικήματα της ...φρουράς του». (Ροδάς, *ό.π.*).

¹⁹¹⁶ Πλωρίτης, *ό.π.*· Θρύλος, *ό.π.*, σ. 194.

¹⁹¹⁷ Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁹¹⁸ Καραγάτσης, *ό.π.*

¹⁹¹⁹ Μετάφραση: Δημήτρης Γιαννουκάκης. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Δημήτρης Μυράτ (Συρανό ντε Μπερζεράκ), Αλέκος Δεληγιάννης (Χριστιανός ντε Νεβιγιέτ), Νίκος Χατζίσκος (Κόμης ντε Γκις), Χριστόφορος Νέζερ (Ραγκενώ, ζαχαροπλάστης), Στέλιος Βόκοβιτς (Λε-Μπρε), Γιάννης Αποστολίδης (Λοχαγός Καρμπόν ντε Καστέλ Ζαλού), Κώστας Παππάς, Νίκος Παπακωνσταντίνου (Γασκώνοι), Νίκος Βλαχόπουλος (Λινιέρ), Δημήτρης Λυγίζος (Ντε Βαλβέρ), Περικλής Γαβριηλίδης (Α' Μαρκήσιος), Νίκος Δημητρακόπουλος (Β' Μαρκήσιος), Μιχάλης Καλογιάννης (Μονφλερύ, ηθοποιός), Άγγελος Γιαννούλης (Μπελρόζ, ηθοποιός), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Α' υπηρέτης), Ι.

αναγνωρίζεται η ιστορική σημασία του έργου και, κατά συνέπεια, η δυνατότητα ένταξής του, κάτω από προϋποθέσεις, στο ρεπερτόριο του ιδρύματος, δεν θα λείψουν οι ενστάσεις πως το Εθνικό Θέατρο εμφανίζει απαρασάλευτα μια τάση απομάκρυνσης από την πραγματικότητα¹⁹²⁰.

Η παράσταση που ετοίμασε ο Ροντήρης, για άλλη μια φορά, δεν ικανοποίησε. Η μετάφραση είχε ανατεθεί στον θεατρικό συγγραφέα και σατιρικό ποιητή, Δημήτρη Γιαννουκάκη, που συνεργαζόταν για πρώτη φορά με το Εθνικό Θέατρο· το αποτέλεσμα προκάλεσε συζητήσεις, είτε γιατί διαπιστώθηκε πως ο Γιαννουκάκης «άφησε πολύ πίσω το πρωτότυπο» για να εξασφαλίσει την καλύτερη δυνατή σκηνική λειτουργία της μετάφρασής του¹⁹²¹ είτε, κυρίως, γιατί του καταλογίστηκε πως κατέφυγε σε τύπους της καθαρεύουσας¹⁹²², ή σε «ευκολίες» που καθιστούσαν τη μετάφραση ακατάλληλη για παραγωγές του επιπέδου του Εθνικού Θεάτρου¹⁹²³.

Η σκηνοθεσία του Ροντήρη θα εκτιμηθεί από ορισμένους κριτικούς ως μία φιλότιμη και αξιέπαινη προσπάθεια να ανταπεξέλθει στις μεγάλες ανάγκες που

Μποζοτόπουλος (Β΄ υπηρέτης), Αλ. Παππάς (Κιζύ), Βασίλης Κανάκης (Μπρισιάγ), Άρης Βλαχόπουλος (Ένας ενοχλητικός τύπος), Ιωάννης Αυλωνίτης (Ένας σωματοφύλαξ), Νίκος Βοκάς (Ένας λωποδύτης), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Ένας ελαφρός ιππεύς), Γιάννης Μαυρογένης (Ιππεύς σωματοφύλαξ), Σπύρος Λασκαρίδης (Θυρωρός του θεάτρου), Παντελής Ζερβός (Ένας πολίτης), Μ. Κροντηρά (Κόρη του), Ν. Κάρτερ (Φανοκόρος), Μιχαήλ Νικολόπουλος (Ένας φρουρός), Νίκος Βοκάς (Μπερτραντού, ο βοσκός με τον αυλό), Νίκος Βλαχόπουλος (Καπουτσίνος), Άγγελος Γιαννούλης, Άρης Βλαχόπουλος, Νίκος Βοκάς (Ποιητές), Σταύρος Μποζοτόπουλος, Γιάννης Μαυρογένης, Κλέαρχος Καραγεωργιάδης, Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Μαρμιτόνια), Ρίτα Μυράτ (Ρωξάνη), Δέσπω Διαμαντίδου (Αδελφή Μάρθα), Λουίζα Ποδηματά (Λίζα), Δάφνη Σκούρα (Μια πωλήτρια), Κάκια Παναγιώτου (Ηγουμένη Μαργαρίτα), Ρένα Δέπου (Κλαίρη), Μ. Κροντηρά, Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου, Δάφνη Σκούρα (Αδελφές), Ελένη Χαλκούση / Ελένη Ζαφειρίου (Ακόλουθος της Ρωξάνης), Μ. Κροντηρά (Α΄ ηθοποιός), Κάκια Παναγιώτου (Β΄ ηθοποιός), Ρένα Δέπου, Μ. Κροντηρά (Ακόλουθοι), Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου (Ανθοπώλις).

¹⁹²⁰ «Παράξενη αυτή η προσήλωση του Εθνικού σ' ό,τι νεκρό, σ' ό,τι μεγαλόστομο κι εντυπωσιακό, σ' ό,τι έξω από τις σημερινές απαιτήσεις και επιδιώξεις!». (Π[έτρος] Ρήγας, «Εδμ. Ροστάν: Συρανό ντε Μπερζεράκ. Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερα Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 10 [15.4.1948], σ. 298).

¹⁹²¹ Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Συρανό ντε Μπερζεράκ του Εντμόντ Ροστάν», *Η Βραδυνή*, 25.3.1948.

¹⁹²² «Ο κ. Δ. Γιαννουκάκης έχει πολλή ευκολία στον στίχο, αλλά για ν' ανταποκριθεί στις μεταφραστικές δυσκολίες του κειμένου κατέφυγε σε συμβιβασμούς με την καθαρεύουσα (της μελίσης κ.λπ.) διόλου παραδεκτούς». (Μ[άριος] Πλωρίτης, «Συρανό ντε Μπερζεράκ του Εδμ. Ροστάν. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 26.3.1948).

¹⁹²³ «Η μετάφραση του κ. Γιαννουκάκη είναι καθαρά επηρεασμένη από την ευφυολογία μα και από τους εύκολους και πρόχειρους εκφραστικούς τρόπους της επιθεώρησης, έμεινε σε πολλή απόσταση κι από τη λάμψη των εικόνων κι από τη μουσική του λόγου του πρωτότυπου και δεν είχε τη θέση της στην εθνική σκηνή». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα γαλλικό και ένα αμερικανικό έργο», *Νέα Εστία* 498 [1.4.1948], σ. 451).

παρουσιάζει το έργο του Ροστάν¹⁹²⁴, η οποία, ωστόσο, δεν απέδωσε τα επιθυμητά αποτελέσματα¹⁹²⁵.



Ροστάν, *Συρανό ντε Μπερζεράκ*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1948 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Ταυτόχρονα, όμως, θα καταλογιστούν στην εργασία του Ροντήρη και στην παράσταση σημαντικές αδυναμίες: πως, αντί να δοθεί το έργο με «*χάρη και ζωηράδα*», η σκηνοθεσία προέκρινε μια «*ερμηνεία βαρειά φορτωμένη από μεγάλες χειρονομίες, δυνατές φωνές, δυσκίνητα και πολυθόρυβα σύνολα*»¹⁹²⁶, πως «*το κέφι, το νεύρο, το γλέντημα, που φωναχτά ζητάει το κείμενο, περιορίστηκαν σ' εξωτερικά σχήματα, κούφια χειρονομίες, γέλια που αντηχούσαν τόσο ψεύτικα και τόσο προδοτικά*»¹⁹²⁷, και πως ο χαρακτήρας του έργου είναι έξω από την ιδιοσυγκρασία

¹⁹²⁴ «Ο σκηνοθέτης έχει να καλύψει κενά, να ξεκαθαρίσει περιπλοκές του μύθου, να εξαφανίσει αδυναμίες συγγραφικές και, το σπουδαιότερο απ' όλα, ν' ανακαλύψει, να βγάλει σε φως, να δημιουργήσει εν ανάγκη, ανθρώπινο περιεχόμενο εκεί που δεν υπάρχει παρά μονάχα σχήμα». (Αγγελος Τερζάκης, «Συρανό ντε Μπερζεράκ. Εθνικό Θέατρο», *Το Βήμα*, 25.3.1948).

¹⁹²⁵ «Δεν μπορώ να πω πως η παράσταση του Εθνικού ήταν άμεμπτη. Επιμένω όμως, πως με τα μέσα που διαθέτουμε, θα ήταν αδύνατο να είναι καλύτερη». (Καραγάτσης, *ό.π.*). «Μία αξιέπαινη, αλλά απραγματοποίητη προσπάθεια. Δεν ξέρουμε τι μπορούσε να βγη, με μια άλλη σκηνοθετική αντίληψη. Πάντως έτσι όπως παρουσιάστηκε, η θεατρική του απόδοσι ήταν αναμφισβήτητα μετρία». (Ο Θεατρικός, «Συρανό ντε Μπερζεράκ. Η πρώτη της Εθνικής Σκηνης», *Τα Νέα*, 27.3.1948).

¹⁹²⁶ Ρήγας, *ό.π.*, σ. 298.

¹⁹²⁷ Πλωρίτης, *ό.π.*

του Ροντήρη¹⁹²⁸, με αποτέλεσμα να απουσιάζουν από την ερμηνεία της παράστασης «*η θέρμη, το φως, το σπιθίρισμα, το μπρίο, η αχτινοβολία*»¹⁹²⁹.

Εξίσου αντιφατικές είναι οι εντυπώσεις από την απόδοση του Δημήτρη Μυράτ στον πρωταγωνιστικό ρόλο: από τη μία θα εκτιμηθεί πως, παρά τις επιμέρους αδυναμίες της ερμηνείας του, κατάφερε να ανταποκριθεί¹⁹³⁰, σημειώνοντας τη «*μεγαλύτερη επιτυχία της σταδιοδρομίας του*»¹⁹³¹, από την άλλη θα θεωρηθεί εντελώς ακατάλληλος για τον ρόλο που του ανατέθηκε¹⁹³².

Στέλλα Βιολάντη του Ξενόπουλου

Στις προθέσεις του Ροντήρη να συμπεριλάβει και την ελληνική θεατρική παραγωγή στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου εντάσσεται η παρουσίαση της Στέλλας Βιολάντη του Ξενόπουλου. Το έργο θα παρουσιαστεί στο Βασιλικό Θέατρο της Θεσσαλονίκης στις 12.6.1948¹⁹³³. την άνοιξη του 1949 η κρατική σκηνή θα

¹⁹²⁸ «Ο κ. Ροντήρης είναι ένας σκηνοθέτης πολύ σοφός, πολύ μελετημένος, πολύ ευσυνείδητος, αλλά από τον οποίο λείπει αισθητά η φαντασία κι ο παλμός: είναι εντελώς ακατάλληλος για έργα που όπως ο “Συρανό” είναι απαραίτητο να αναφερωθούν και μ’ ένα στοιχείο, ας πούμε, τρέλλας». (Θρύλος, ό.π., σ. 451).

¹⁹²⁹ Στο ίδιο.

¹⁹³⁰ «Θα τον θέλαμε “εκρηκτικότερο”. Αυτό δεν ελαττώνει ωστόσο “εν τω συνόλω” την επιτυχία. Ήταν εξαιρετική ιδίως σε ό,τι αφορά το παθητικό μέρος της προσωπικότητας που αποτελεί άλλωστε και το βαθύτερο δράμα του Συρανό». (Ο Θεατρικός, ό.π.).

¹⁹³¹ «Ίσως να μην ήταν ο ιδεώδης “Συρανό”. Ίσως να έδειξε κάποιαν αδυναμία στα ηρωικά μέρη. Ίσως να στέρησε σε μπρίο. Ίσως να κράτησε τον τόνο της φωνής του σ’ επίπεδα χαμηλότερα απ’ ό,τι επιβάλλεται. Στις παθητικές όμως σκηνές, υπήρξε καλός, πολύ καλός, ανεπίστως καλός. Και για να πούμε τον λόγο, ο άριστος αυτός ηθοποιός, είχε προχθές το βράδυ, την μεγαλύτερη επιτυχία της σταδιοδρομίας του». (Καραγάτσης, ό.π.). «Είναι ένας τίτλος τιμής, ο μεγαλύτερος χωρίς αμφιβολία ως τώρα στο ενεργητικό του κ. Δ. Μυράτ ο “Συρανό”». (Τερζάκης, ό.π.).

¹⁹³² «Τίποτα δεν προόριζε τον κ. Δ. Μυράτ για το ρόλο του Συρανό. Η ιδιοσυγκρασία του και τα εφόδιά του βρίσκονταν στους αντίποδες του ρομαντικού ήρωα. Δούλεψε, ωστόσο, και μελέτησε –ήταν φανερό– πολύ και παρουσιάστηκε όσο γινόταν μεταμορφωμένος. Αλλά ο άθλος ξεπερνούσε τις δυνάμεις του». (Πλωρίτης, ό.π.). «Ο πρωταγωνιστής κ. Δ. Μυράτ κατέβαλε μια φιλότιμη και πολύ αξιόπαινη προσπάθεια να ξεπεράσει τον εαυτό του: αλλά τι να κάνει; Η φύση του, η ιδιοσυγκρασία του είναι υποτασιακές: πώς να συλλάβει, πώς να αποδώσει τον ερωτικό πυρετό, τον ηρωικό κοχλασμό που φλογίζουν τον Συρανό και χειλιζούν ορμητικά από μέσα του;». (Θρύλος, ό.π., σ. 451). «Καταλήγοντας πολλές φορές στη σπασμοδικότητα έδειχνε πως δε ζούσε πραγματικά το ρόλο αυτό, μα απλώς τον έπαιζε. Φυσικά άλλως τε, γιατί ήταν γενικά ξένος προς την ιδιοσυγκρασία του». (Ρήγας, ό.π., σ. 298).

¹⁹³³ Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Μουσική: Μανώλης Καλομοίρης. Διανομή: Θεόδωρος Αρώνης (Παναγής Βιολάντης), Λέλα Ησαΐα (Μαρία Βιολάντη), Μαίρη Αρώνη (Στέλλα Βιολάντη), Τάκης Γαλανός (Νταντής), Ελένη Χαλκούση (Θεία Νιόνια), Ανδρέας Φιλιππίδης (Χρηστάκης Ζαμάνος), Νέλλη Μαρσέλλου (Ασημίνα).

μεταφέρει το έργο στο Ziller, προσπαθώντας να δώσει στην παράσταση τον χαρακτήρα πρεμιέρας, ενώ στη συνέχεια θα παρουσιαστεί και στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Μολονότι η *Στέλλα Βιολάντη* δεν είχε παρουσιαστεί έως τότε από το Εθνικό Θέατρο, θα επισημανθεί πως το θέμα του έργου, που μετράει ήδη σαράντα χρόνια ζωής, είναι «ολότελα παλιωμένο»¹⁹³⁴ και πως οι ιθύνοντες της κρατικής σκηνης επιμένουν «να ανεβάζουνε συστηματικά έργα ξένα σε κάθε σύγχρονο ενδιαφέρον, κρατώντας έτσι το κοινό μακριά απ' τη σημερινή θεατρική πραγματικότητα»¹⁹³⁵.



Ξενοπούλου, *Στέλλα Βιολάντη*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1948 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Μια βασική επιλογή του Ροντήρη, να ενσωματώσει τη μουσική που είχε συνθέσει παλαιότερα ο Μανώλης Καλομοίρης και το ποίημα του Κωστή Παλαμά ως πρόλογο, παρουσιάζοντας δηλαδή το έργο με τη μορφή που είχε στην παράσταση του

¹⁹³⁴ Μ[άριος] Πλωρίτης, «*Στέλλα Βιολάντη* του κ. Γρ. Ξενοπούλου. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 1.4.1949.

¹⁹³⁵ Π[έτρος] Ρήγας, «Γρηγ. Ξενοπούλου: *Στέλλα Βιολάντη*», *Μάχη*, 10.4.1949.

θιάσου της Κοτοπούλη, αποτέλεσε και το σημείο για την εντονότερη κριτική, καθώς επισημάνθηκε πως έτσι «*συνθλίβεται*» το έργο του Ξενοπούλου¹⁹³⁶. επικρίσεις θα σημειωθούν μάλιστα και για τρόπο που υποδείχθηκε στην Αρώνη να εκφωνήσει το ποίημα του Παλαμά, καθώς «*βγήκε κι απάγγειλε τους παλαμικούς στίχους με το “τραγικό” ύφος που διδάσκει η Κρατική Σκηνή το αρχαίο δράμα, κάνοντας τεράστιες παύσεις για συγχρονιστεί με τη μουσική αλλά και για να γίνει πιο επιβλητικός ο λόγος της*»¹⁹³⁷.

Η παράσταση θα θεωρηθεί επιμελημένη και το ενδιαφέρον της Κριτικής θα περιοριστεί, σε γενικές γραμμές, στις ερμηνείες των βασικών ρόλων· θα επιδοκιμάσει την ερμηνεία της Μαίρης Αρώνη στον ομώνυμο ρόλο του έργου, αλλά και του συζύγου της, Θεόδωρου Αρώνη, στον ρόλο του Παναγή Βιολάντη¹⁹³⁸, που στάθηκαν με επιτυχία, παρά το γεγονός πως «*το κατ’ εξοχήν κλίμα τους είναι η κωμωδία*»¹⁹³⁹. Δεν θα λείψουν, ωστόσο, οι εκτιμήσεις πως ο ρόλος της Στέλλας Βιολάντη είναι έξω από την ιδιοσυγκρασία της Αρώνη¹⁹⁴⁰, που δεν κατόρθωσε να αποδώσει την αθωότητα της ηρωίδας¹⁹⁴¹, ή πως ο ρόλος του Παναγή Βιολάντη σχεδόν παρεξηγήθηκε από τον Αρώνη που εμφάνισε μια υπερβολικά τονισμένη αυταρχικότητα, στα όρια της σαδιστικής συμπεριφοράς¹⁹⁴².

¹⁹³⁶ Η μουσική του Καλομοίρη «*τείνει να προσδώσει τον τόνο τραγωδίας σε ένα έργο που δεν έχει παρόμοιες αξιώσεις, που είναι και θέλει να είναι ένα δράμα. [...] Ο σκηνοθέτης του Εθνικού θα έπρεπε να είχε κατανοήσει πόσο κάθε δυσαρμονία, κάθε δυσαναλογία, κάθε παραφούσκωμα, αντί να αναδειξεί, συνθλίβει*». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Πειραματισμοί, κατασταλάγματα και επαναλήψεις», *Νέα Εστία* 524 [1.5.1949], σ. 611). «*Όλη αυτή η προετοιμασία που φέρνει τις υπογραφές ενός Παλαμά και ενός Καλομοίρη (δίχως να είμαι καν σε θέση να συζητήσω την ποιότητά τους) μου φαίνεται υπερβολική σαν “προσφάι” μιας μικροαστικής τραγωδίας*». (Δ[ιονύσιος] Ρώμας, «Γρηγορίου Ξενοπούλου: Στέλλα Βιολάντη», *Οι Καιροί*, 2.4.1949). «*Ποίημα και μουσική πάνε, λες, να δώσουν οικουμενικές διαστάσεις σ’ ένα κοινό οικογενειακό δράμα ιστορημένο με τον πιο ηθογραφικό ρεαλισμό. Κι αντί να το βοηθήσουν το συντρίβουν*». (Πλωρίτης, *ό.π.*).

¹⁹³⁷ Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁹³⁸ Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Στέλλα Βιολάντη του Γρ. Ξενοπούλου*», *Η Βραδυνή*, 1.4.1949· Άγγελος Τερζάκης, «*Στέλλα Βιολάντη. Εθνικόν Θέατρον*», *Το Βήμα*, 1.4.1949· Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «*Στέλλα Βιολάντη του κ. Γρηγ. Ξενοπούλου*», *Έθνος*, 31.3.1949.

¹⁹³⁹ Άγγ[ελος] Δόξας, «*Η Στέλλα Βιολάντη του κ. Γρ. Ξενοπούλου*», *Εμπρός*, 1.4.1949.

¹⁹⁴⁰ Ρήγας, *ό.π.*· Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁹⁴¹ Κώστας Παράσχος, «*Στέλλα Βιολάντη εις το Βασιλικόν*», *Εθνικός Κήρυξ*, 1.4.1949.

¹⁹⁴² Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «*Γρ. Ξενοπούλου: Στέλλα Βιολάντη*», *Ακρόπολις*, 1.4.1949· Ο Θεατρικός, «*Στέλλα Βιολάντη. Μια “πρώτη” του Βασιλικού*», *Τα Νέα*, 1.4.1949· Πλωρίτης, *ό.π.*· Παράσχος, *ό.π.*· Θρύλος, *ό.π.*, σ. 612.

Καινούργια ζωή του Μπόγρη

Το φθινόπωρο του 1948 ο Ροντήρης θα σκηνοθετήσει ένα ακόμα ελληνικό έργο, την *Καινούργια ζωή του Μπόγρη*, που είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά πριν από τον πόλεμο, το 1936, από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Όπως η *Στέλλα Βιολάντη* που παρουσιάστηκε στη Θεσσαλονίκη, έτσι και το έργο του Μπόγρη δεν προορίζεται αρχικά για το Ziller, αλλά για το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, όπου θα ξεκινήσει τις παραστάσεις του στις 9.10.1948¹⁹⁴³. στην Αθήνα θα μεταφερθεί στις αρχές του επόμενου έτους.



Μπόγρη, *Καινούργια ζωή*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1948 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Οι εντυπώσεις και το ενδιαφέρον από την επιμελημένη παράσταση του Ροντήρη εξαντλούνται στις ερμηνείες των βασικών ρόλων, ιδίως στην απόδοση του

¹⁹⁴³ Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Διανομή: Γιάννης Αποστολίδης / Γκίκας Μπινιάρης (Κελτίνης), Χριστόφορος Νέζερ (Θρασύβουλος), Ελένη Χαλκούση (Αγλαΐα), Ρίτα Μυράτ / Έλσα Βεργή (Νάτα), Μιράντα Οικονομίδου (Καίτη), Νίκος Βλαχόπουλος (Τούντας), Τζένη Περίδου (Ιφιγένεια), Λουίζα Ποδηματά (Παντελίδου), Καίτη Λαμπροπούλου (Ιλιάννα), Αλέκος Πέτσος (Ντιντής), Κώστας Παππάς (Μαρακάς), Άρης Βλαχόπουλος (Λαμπρινίδης), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Σπαρίδης), Ιωάννης Αυλωνίτης (Νικολόπουλος), Βενετία Κασσαβού (Μαρία).

Χριστόφορου Νέζερ και της Ελένης Χαλκούση. Θα σημειωθεί πως η ηθοποιός «ενσάρκωσε άμεμπτα την μανιακή, αλλ' αγαθή κι αρχοντικιά γεροντοκόρη»¹⁹⁴⁴ και απέδωσε «χωρίς καμιά περιττή υπογράμμιση, μαζί ό,τι έχει γελοίο κι ό,τι έχει συγκινητικό»¹⁹⁴⁵. μάλιστα κάποιοι κριτικοί θα τονίσουν πως η Χαλκούση δεν συνεντρίβη από τη σύγκρισή της με την Κοτοπούλη που είχε παίξει πρώτη φορά τον ρόλο¹⁹⁴⁶. Δεν έλειψαν, ωστόσο, οι αντιρρήσεις για την ερμηνεία της ηθοποιού, που, όπως αναφέρθηκε, υπερτόνισε την κωμική πλευρά του ρόλου¹⁹⁴⁷. Για τον Νέζερ υπήρξαν επίσης αντιφατικές εντυπώσεις, αφού, από τη μία θα αναφερθεί πως πρόκειται για τον «θριαμβευτή της παραστάσεως»¹⁹⁴⁸, σε μια «από τις ωραιότερες δημιουργίες» της καριέρας του¹⁹⁴⁹, από την άλλη, όμως, θα επισημανθεί πως σε ορισμένες σκηνές, με την «κατάχρηση των πολύ γνωστών μορφασμών της φυσιογνωμίας του»¹⁹⁵⁰, κατεύθυνε την ερμηνεία του προς το «γκροτέσκο»¹⁹⁵¹. Οι παραστάσεις των έργων του Ξενόπουλου και του Μπόγρη διεκπεραιώνονται αξιοπρεπώς από τον Ροντήρη και αποτελούν ενδεχομένως ένα –εύκολο στην προετοιμασία του– συμπλήρωμα στο ισχύο ρεπερτόριο της κρατικής σκηνής και, ταυτόχρονα, μια «γέφυρα» ανάμεσα στον Συρανό και τον επόμενο Σαίξπηρ.

Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι του Σαίξπηρ

Την πρώτη κύρια παραγωγή της κρατικής σκηνής την περίοδο 1948-1949 θα αποτελέσει, όπως είθισται πλέον, ένα έργο του Σαίξπηρ· ο Ροντήρης επιστρέφει αυτή

¹⁹⁴⁴ Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Καινούργια ζωή του Δημήτρη Μπόγρη», *Η Βραδυνή*, 13.10.1948.

¹⁹⁴⁵ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου. Β'», *Νέα Εστία* 513 (15.11.1948), σ. 1438.

¹⁹⁴⁶ Άγγελος Τερζάκης, «Καινούργια ζωή. Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς», *Το Βήμα*, 12.10.1948· Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Η καινούργια ζωή του Δημήτρη Μπόγρη», *Εθνος*, 11.10.1948.

¹⁹⁴⁷ Κώστας Παράσχος, «Καινούργια ζωή στο Δημοτικό Πειραιώς», *Εθνικός Κήρυξ*, 13.10.1948.

¹⁹⁴⁸ Καραγάτσης, *ό.π.*

¹⁹⁴⁹ Δ[ιονύσιος] Ρώμας, «Δ. Μπόγρη: Καινούργια ζωή», *Οι Καιροί*, 10.10.1948.

¹⁹⁵⁰ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1438.

¹⁹⁵¹ Τερζάκης, *ό.π.*

τη φορά στην κωμωδία, σκηνοθετώντας το έργο *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 21.10.1948¹⁹⁵².

Βασισμένος στη «*θεατρικότητα*»¹⁹⁵³ και εξαιρετική, σύμφωνα με την Κριτική¹⁹⁵⁴, μετάφραση του Καρθαίου, ο Ροντήρης θα προχωρήσει στη σκηνοθεσία της κωμωδίας επιλέγοντας να αφαιρέσει τον πρόλογο της, αποστερώντας αυτόματα το μοτίβο του «*θέατρου εν θεάτρω*»: η βασική αυτή επιλογή του σκηνοθέτη θα αποτελέσει σημείο έντονης κριτικής¹⁹⁵⁵, ενώ θα διατυπωθεί η άποψη πως η περικοπή δεν οφειλόταν σε κάποια σκηνοθετική κατεύθυνση, αλλά αποτελούσε απλώς μια «*εύκολη*» λύση¹⁹⁵⁶.

¹⁹⁵² Μετάφραση: Κ. Καρθαίος. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Άρης Βλαχόπουλος (Μπατίστας), Περικλής Γαβρηλίδης (Βικέντιος), Αλέκος Δεληγιάννης (Λουκέντιος), Δημήτρης Μυράτ (Πετρούκιος), Παντελής Ζερβός (Γρένιος), Ανδρέας Φιλιππίδης (Ορτένσιος), Άρης Μαλλιαγρός (Τράνιος), Μιχάλης Καλογιάννης (Μπιοντέλλος), Χρήστος Ευθυμίου (Γκρούμιος), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Κούρτης), Άγγελος Γιαννούλης (Γερο-δάσκαλος), Μαίρη Αρώνη (Κατερίνα), Θάλεια Καλλιγά (Μπιάνκα), Βέρα Δεληγιάννη (Μια χήρα), Τάκης Γαλανός (Ένας ράφτης).

¹⁹⁵³ Άγγελος Τερζάκης, «*Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*. Εθνικόν Θέατρον», *Το Βήμα*, 23.10.1948.

¹⁹⁵⁴ «*Χρειάζεται τάχα να προσθέσω πως η μετάφραση του κ. Καρθαίου είχε όλα τα χαρίσματα –ποιητικά και θεατρικά– που διακρίνουν πάντα τη δουλειά του κορυφαίου σαιξπηριστή μας;»*. (Μ[άριος] Πλωρίτης, «*Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι του Σαίξπηρ*. Από το θίασο του Εθνικού Θεάτρου», *Ελευθερία*, 23.10.1948). «*Η έξοχη μετάφρασις του κ. Καρθαίου κατώρθωσε να ξεπεράση όλους τους σκοπέλους με θαυμαστήν ευλυγισία και με σταθερή κυριαρχία του γλωσσικού υλικού του*». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «*Το ημέρωμα της στρίγγλας του Σαίξπηρ (“Εθνικόν Θέατρον”)*», *Η Καθημερινή*, 23.10.1948).

¹⁹⁵⁵ «*Έγιναν στο κείμενο αρκετές συντομεύσεις, και μερικές μάλιστα απαράδεχτες, όπως είναι η αφαίρεση όλης της εισαγωγής, η οποία έστω κι αν δεν συνδέεται σφικτά με το σύνολο, η οποία έστω κι αν δεν έχει συνέχεια κι απόδοση, καθώς μας δείχνει ότι η κωμωδία που θα δούμε είναι μια “κωμωδία μέσα σε μια κωμωδία”, είναι απαραίτητη για την ορθή τοποθέτησή μας απέναντι στο έργο*». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «*Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου*. Β'», *Νέα Εστία* 513 [15.11.1948], σ. 1438). «*Ο κ. Ροντήρης προσηλώθηκε παραπολύ στο κείμενο του Σαίξπηρ και παραμέλησε το θέαμα*. Εφ' όσον όμως ακολούθησεν αυτή την ερμηνεία, δεν έπρεπε να παραλείψη τον πρόλογο και τον επίλογο, που τοποθετούν κατάλληλα, σαν “αρλεκινάδα” το έργο, με τον μεθυσμένο χαλκωματά, που ξυπνά ντυμένος σε λόρδος, για να δη, νομίζοντας πως είναι όνειρο, να ξετυλίγεται μπροστά του, υπό μορφήν θεατρικού έργου, η συζυγική θεωρία περί “σκισίματος της γάτας”». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «*Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*. Εθνικόν Θέατρον», *Έθνος*, 22.10.1948).

¹⁹⁵⁶ «*Τον πρόλογο αυτό έκρινε καλό το “Εθνικό” να τον πετάξει απ' το παράθυρο*. Έτσι το “θέατρον εν θεάτρω” εξαφανίστηκε κι απόμεινε μονάχα η ιστορία της “Στρίγγλας” και της αδερφής της. Κι άλλοι έκαναν αυτή την περιτομή, αλλά μόνο και μόνο επειδή ήθελαν να δώσουν άλλη βασικά ερμηνεία στο έργο: πιστεύοντας πως το σημαντικό στη “Στρίγγλα” είναι η ψυχολογική της πλευρά κι επειδή στο “θέατρον εν θεάτρω” η ιστορία της Κατερίνας και του Πετρούκιου δε μπορεί να δοθεί παρά σα φάρσα που την παίζουν μπρος στο μεθυσμένο χωριάτη οι ηθοποιοί του λόρδου (φάρσα όπου, φυσικά, ψυχολογικές λεπτότητες δεν έχουν θέση), αποκόψανε τον Πρόλογο και παρουσιάσανε την υπόλοιπη “Στρίγγλα” σαν ψυχολογική κωμωδία. Αποψη συζητήσιμη, συνεπής ωστόσο. Ο κ. Ροντήρης όμως ψαλλίδισε τον πρόλογο αλλά και διατήρησε το φαρσικό τόνο σ' όλη την παράσταση. Ποιος, τότε, ο λόγος αυτής της περιτομής; Μια και δεν προβάλλουμε μια καινούργια, ριζοσπαστική ερμηνεία μια κι ακολουθούμε την παράδοση, είμαστε –νομίζω– υποχρεωμένοι να σεβαστούμε το έργο στη μορφή που ο δημιουργός του το αποκρυστάλλωσε. Εκτός αν η ευκολία κι η επιθυμία της απαλλαγής από ένα πρόσθετο βάρος είν' αιτία του ακρωτηριασμού αυτού. Μ' αν το “Εθνικό” δίνει το κακό τούτο παράδειγμα τι τάχα πρέπει να κάνουν τ' άλλα θέατρα με τα λιγότερα μέσα και τις λιγότερες υποχρεώσεις;». (Πλωρίτης, ό.π.).



Σαίξπηρ, *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1948
(Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Οι εντυπώσεις από τη σκηνοθεσία είναι αντικρουόμενες· ορισμένοι κριτικοί θα αποτιμήσουν θετικά την προσεγμένη παράσταση, με τον έντονο ρυθμό και το «στοιχείο της “μασκαράτας”»¹⁹⁵⁷, ωστόσο, θα διατυπωθούν και πάλι οι συνήθειες ενστάσεις για τη σκηνοθετική προσέγγιση του Ροντήρη¹⁹⁵⁸, αλλά και για την κυρίαρχη ερμηνευτική κατεύθυνση¹⁹⁵⁹.

Οι ερμηνείες της Μαίρης Αρώνη και του Δημήτρη Μυράτ θα μονοπωλήσουν σχεδόν το ενδιαφέρον· η παράσταση θα θεωρηθεί μια προσωπική επιτυχία του Μυράτ, που «εδημιούργησε τον ωραιότερο ρόλο της σταδιοδρομίας του»¹⁹⁶⁰. Θα

¹⁹⁵⁷ Τερζάκης, *ό.π.*

¹⁹⁵⁸ «Το ανέβασμα της “Στρίγγλας” απέδειξε, ακόμα μια φορά, ότι τα έργα που απαιτούν από το σκηνοθέτη φαντασία, στην ερμηνεία των οποίων πρέπει να κυριαρχεί η ποίηση, δεν ανήκουν στο κλίμα του σημερινού Εθνικού Θεάτρου. [...] Παρουσίασε μια παράσταση που ήταν τόσο μελετημένη, επιμελημένη, καθαρή, όσο και στεγνή, στερημένη από κάθε χάρη και δροσιά». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1438).

¹⁹⁵⁹ «Γιατί τάχα έχει επικρατήσει η αντίληψη πως “μπρίο” θα πει κραυγές ατέλειωτες και πηδήματα χωρίς λόγο; Μήπως για ν’ αντικαταστήσουμε την απουσία πραγματικού, εσωτερικού μπρίου απ’ τους ηθοποιούς; Δεν καταλαβαίνουν όμως οι αρμόδιοι πως οι απαγγελτικοί αλαλαγμοί και τα ψεύτικα χαχανητά, η μηχανική ζωντάνια κι ο κούφιος σαματάς, αντί να μεταδίνουν στο θεατή ευφορία κι ευθυμία, πολύ γρήγορα τον κουράζουν και στο τέλος τον ενοχλούν;». (Πλωρίτης, *ό.π.*).

¹⁹⁶⁰ Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*. Εθνικό Θέατρο», *Η Βραδυνή*, 23.10.1948.

σημειωθεί ακόμα πως «ήταν ένας Πετρούκιος, από τους καλλίτερους που μπορεί να ιδή κανείς και έξω από την Ελλάδα»¹⁹⁶¹ και πως «ενθύμισε σε πολλές του στιγμές τον περίφημον εκείνον Alec Clunes που υπήρξεν ίσως ο ιδεωδέστερος Πετρούκιος της αγγλικής σκηνης κατά τα τελευταία χρόνια»¹⁹⁶². Για την Αρώνη, μολονότι θα θεωρηθεί πως απέδωσε εξαιρετικά το ρόλο της Κατερίνας, που άλλωστε ταιριάζει θαυμάσια στην ιδιοσυγκρασία της¹⁹⁶³, θα υπάρξει και ο αντίλογος πως «το εξάίρετο για κωμωδία του μπουλεβάρ, χωρίς πνευματικότητα, μπρίο της δεν προσαρμόζεται καθόλου στον τόνο της κλασικής κωμωδίας»¹⁹⁶⁴. Σοβαρές αντιρρήσεις θα διατυπωθούν, για μια ακόμα φορά, για τη σκηνογραφική σύλληψη του Κλώνη¹⁹⁶⁵.

Βολπόνε ή Η αλεπού του Τζόνσον

Ύστερα από την αμφιλεγόμενη παράσταση της *Στρίγγλας*, ο Ροντήρης θα επιλέξει να παραμείνει στο ελισαβετιανό κλίμα και θα παρουσιάσει τον *Βολπόνε* του Μπεν Τζόνσον στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 16.2.1949¹⁹⁶⁶. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Άλκης Θρύλος σχετικά με την πασίδηλη πλέον μονομέρεια του ρεπερτορίου της κρατικής σκηνης, «προορισμός της *Εθνικής μας Σκηνης* δεν είναι να

¹⁹⁶¹ Ο Θεατρικός, «*Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*. Η πρώτη του Εθνικού Θεάτρου», *Τα Νέα*, 23.10.1948.

¹⁹⁶² Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*

¹⁹⁶³ Ο[ικονομίδης], *ό.π.*: Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*

¹⁹⁶⁴ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1439.

¹⁹⁶⁵ «Και πάλι οικοδομές πίεσαν επάνω μας, παρ' όλο ότι παρατηρούσαμε με απορία ότι οι κολώνες που αποτελούσαν το θεμελιακό στοιχείο της καθεμιάς, ήταν σχεδόν κωμικά λεπτές, μικροσκοπικές, κουκκίστικες, ανεπαρκείς για να υποστηρίξουν ό,τι είχε στοιβαχθεί επάνω τους. Τα χρώματα όλων αυτών των οικοδομών ήταν κραυγαστικά, εντελώς ξένα στον αιθέριο τόνο του έργου». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1438). «Θα μου επιτρέψη ο φίλος Κλώνης να διαφωνήσω μ' αυτά τα ζαχαρόπηκτα που μας ενεφάνισαν ως σκηνικά. Εύθυμος τόπος, ναι. Αλλά η ευθυμία μπορεί να δημιουργηθή και με απαλότερα χρώματα –και θέλει και τούτο; Με λιγώτερη ρυμοτομία. Χρειάζεται κάποιος αυτοσχεδιασμός και στο πλαίσιο που θα χωρέση το τρελλό παραμύθι». (Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*).

¹⁹⁶⁶ Μετάφραση: Άγγελος Τερζάκης. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Θεόδωρος Αρώνης (Βολπόνε, ένας άρχοντας Βενετσιάνος), Δημήτρης Χορν (Μόσκα, παράσιτός του), Άρης Μαλλιαγρός (Βολτόρε, δικηγόρος), Χριστόφορος Νέζερ (Κορμπάτσιο, ένας γέρος άρχοντας), Παντελής Ζερβός (Κορβίνος, έμπορος), Ελένη Χαλκούση (Λαΐδη Γουντμπή), Γκίκας Μπινιάρης (Μπονάριο, γιος του Κορμπάτσιο), Ανδρέας Φιλίπιδης (Σερ Πόλιτικ Γουντμπή, υπότης), Κάκια Παναγιώτου / Δάφνη Σκούρα (Τσέλια, γυναίκα του Κορβίνου), Κώστας Παππάς (Πελεγρίνος, ταξιδιώτης), Νίκος Φιλίππου (Νάνος), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Καστρόνε), Νίκος Χατζίσκος (Πρόλογος), Ιωάννης Αυλωνίτης (Α' Δικαστής), Νίκος Βλαχόπουλος (Β' Δικαστής), Άγγελος Γιαννούλης (Γ' Δικαστής), Βασίλης Κανάκης (Δ' Δικαστής), Σταύρος Μποζοτόπουλος (Γραμματέας του δικαστηρίου).

γίνει αυτή το Αγγλικό Εθνικό Θέατρο, το οποίο η Μεγάλη Βρεταννία δεν έχει ακόμα ιδρύσει»¹⁹⁶⁷. εξάλλου, η παρουσίαση του *Βολπόνε* εκτιμήθηκε και ως μια «εμπορική» επιλογή¹⁹⁶⁸.



Τζόνσον, *Βολπόνε*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1949 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η πρεμιέρα του έργου θα σημαδευτεί από πρωτοφανή περιστατικά, δηλωτικά της προχειρότητας που χαρακτήριζε τη συγκεκριμένη τουλάχιστον παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου· όλοι οι κριτικοί που παρακολούθησαν την πρώτη παράσταση

¹⁹⁶⁷ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα έργο του αγγλικού ρεπερτορίου», *Νέα Εστία* 520 (1.3.1949), σ. 322.

¹⁹⁶⁸ «Τον “Βολπόνε” ως “θέαμα” μόνον μπορεί να τον δη κανείς. Ο πολυδαίδαλος και πολυτάλαντος όμως οργανισμός του Εθνικού Θεάτρου με τις καλλιτεχνικές επιτροπές και τα συμβούλιά του, δεν είναι για να ανεβάξει θεάματα να περνά η ώρα. Γιατί και ως θέαμα είναι κακό. Κατηγορούν το ελεύθερο θέατρο ότι ανεβάξει έργα “εμπορικά” για να ζήσει. Ποιος θα κρίνη όμως το επιχορηγούμενο Εθνικό μας Θέατρο; Αλλοίμονο! Για τον οργανισμό Εθνικού Θεάτρου δεν υπάρχει σύγχρονη θεατρική παραγωγή. Φοβάται να κάνει τολμηρά εγχειρήματα. Του αρέσει να πέφτη πάντα στα μαλακά». (Κώστας Παράσχος, «Βολπόνε. Ή τα ίδια Παντελάκη μου, τα ίδια Παντελή μου», *Εθνικός Κήρυξ*, 18.2.1949).

περιέγραψαν αρχικά την πτώση ενός σκηνικού και έπειτα την καταστροφή μέρους ενός άλλου, κατά την περιστροφή της σκηνής. Η έκρυθμη κατάσταση που προφανώς επικράτησε στο ίδρυμα αντικατοπτρίζεται και στην κριτική του Τερζάκη, μεταφραστή του έργου και στελέχους του Εθνικού Θεάτρου, που περιορίστηκε στα τραγελαφικά γεγονότα της πρεμιέρας, η οποία «επήρε, αντί για το φτερωτό ρυθμό της κωμωδίας, έναν άλλο βαρύθυμο, κηδείας»¹⁹⁶⁹.

Ανεξάρτητα από τα γεγονότα της πρώτης ημέρας, που άλλωστε μπορεί να θεωρηθούν και τυχαία, η συνολική εικόνα της παράστασης του έργου του Τζόνσον υπήρξε εξαιρετικά αμφιλεγόμενη. Εκτός από την «ζωντανή, σφριγηλή, θεατρικά και γλωσσικά άμογη»¹⁹⁷⁰ μετάφραση του Τερζάκη που «δίχως υπερβολή, αξίζει όσο κι ένα πρωτότυπο έργο»¹⁹⁷¹, ο Βολπόνε του Ροντήρη παρουσίαζε πολλές αδυναμίες που αναδείχθηκαν με αυστηρό ύφος από μερίδα της Κριτικής¹⁹⁷². Θα επισημανθεί πως η σκηνοθεσία «δε φαινόταν να έχει αποφασίσει αν θ' ακολουθήσει γραμμή καθαρής φάρσας, κωμωδίας ή και τραγωδίας(!)»¹⁹⁷³ και πως «εταλαντεύοντο μεταξύ της ιταλικής τεχνικής κωμωδίας (*commedia dell'arte*) και της κλασικής κωμωδίας χαρακτήρων», με αποτέλεσμα ένα «απαράδεκτον κράμα»¹⁹⁷⁴. στην εμφάνιση του θιάσου θα επικρατήσει και πάλι η θορυβώδης «εξωτερικότητα»¹⁹⁷⁵ και στην προσέγγιση των ρόλων από τους ηθοποιούς η απόλυτη σύγχυση¹⁹⁷⁶. Τέλος, τα

¹⁹⁶⁹ Αγγελος Τερζάκης, «Βολπόνε. Εθνικόν Θέατρον», *Το Βήμα*, 18.2.1949.

¹⁹⁷⁰ Μ[άριος] Πλωρίτης, «Βολπόνε του Μπεν Τζόνσον. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 18.2.1949.

¹⁹⁷¹ Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Βολπόνε του Μπεν Τζόνσον. Εθνικόν Θέατρον», *Έθνος*, 17.2.1949.

¹⁹⁷² Δεν θα λείψουν πάντως και οι κριτικές που θεώρησαν την παράσταση συνολικά επιτυχημένη: Χρ[ήστος] [Ε] Αγ[γελομάτης], «Βολπόνε», *Εστία*, 17.2.1949· Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Μπεν Τζόνσον: Βολπόνε. Στο Βασιλικό Θέατρο», *Ακρόπολις*, 17.2.1949· Δ[ιονύσιος] Ρώμας, «Μπεν Τζόνσον: Βολπόνε. Βασιλικόν Θέατρον», *Οι Καιροί*, 18.2.1949.

¹⁹⁷³ Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁹⁷⁴ Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Ο Βολπόνε του Μπεν Τζόνσον (“Εθνικόν Θέατρον”)», *Η Καθημερινή*, 19.2.1949.

¹⁹⁷⁵ «Ποτέ άλλοτε η εξωτερικότητα της απόδοσης, που συστηματικά καλλιεργεί η σκηνοθετική διδασκαλία της Κρατικής μας σκηνής δεν έφτασε το προχθεσινό της ύψος. Αντί για εκφραστική απόδοση, ακούστηκαν μονάχα φωνές μεγάλες, φτιαχτά γέλια, που σου πληγώνανε τ' αυτιά, σ' όλους τους τόνους και σ' όλες τις αποχρώσεις, κι αναρίθμητα κάθε είδους άναρθρα ξεφωνητά, ξεφουσίματα και παρατεταμένα σφυρίγματα. Μέσα σ' όλη τούτη την κακοφωνία των ήχων, τις μεγάλες χειρονομίες και τους μορφασμούς πανάρχαιας σχολής, τεμαχίστηκε το έργο, διαλύθηκαν τα στοιχεία του κι οι αδυναμίες του τονίστηκαν ακόμα πιο πολύ. Κακή παράσταση». (Π[έτρος] Ρήγας, «Μπεν Τζόνσον: Βολπόνε», *Μάχη*, 20.2.1949).

¹⁹⁷⁶ «Πώς να αρέση λ.χ. ο Μόσκας (η Μύγα), ο κλασικός Παράσιτος που τόσο έχει ανανεώσει ο Τζόνσον δίνοντάς του όλη την αλλεγκρέτσα της βενετσιάνικης πονηριάς, που μουσκεύτηκε στο μπρούσκο κρασί της αγγλικής ευχυμίας, όταν ο κ. Χορν –ένα από τα λαμπρότερα και πολύπλευρα νέα ταλέντα της σκηνής μας– υποχρεώθηκε να υποδύεται σχεδόν ένα ρόλο μπλαζέ υπηρέτη, και πώς θα ήταν δυνατό να γοητεύσει ο Βολπόνε, η πονηρότατη αλεπού, που ο Τζόνσον τον θέλει βενετσιάνικο *magnifico*, όταν κατήντησε με τον κ. Αρώνη ολίγον τι μπερμπάντης –ας δεχθούμε της βενετσιάνικης πιάτσας– που

σκηνικά του Κλώνη προκάλεσαν την εντονότερη από κάθε άλλη φορά τους τελευταίους μήνες αποδοκμασία¹⁹⁷⁷.

Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης του Μαριβώ

Σχετική επιτυχία θα γνωρίσει η τρίτη και τελευταία κύρια παραγωγή της κρατικής σκηνής στην Αθήνα τη θεατρική περίοδο 1948-1949· ο Ροντήρης θα σκηνοθετήσει το *Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* του Μαριβώ, έργο του οποίου δεν είχε παρουσιαστεί ξανά στο Εθνικό Θέατρο, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 3.5.1949¹⁹⁷⁸. Η παράσταση θα προκαλέσει βεβαίως αντιφατικές, ανάμεσά τους και αρνητικές, κρίσεις, ωστόσο η εντύπωση από τα κριτικά σημειώματα δείχνει μια θετικότερη γενικά αποδοχή σε σχέση με τη *Στρίγγλα* και τον *Βολπόνε*, που προηγήθηκαν εκείνη τη χρονιά.

Με επιτυχία ανταποκρίθηκαν αυτή τη φορά όλοι οι συντελεστές της παράστασης, που πλαισίωναν τον Ροντήρη· ο Διονύσιος Ρώμας που ανέλαβε το δύσκολο εγχείρημα της μετάφρασης του Μαριβώ¹⁹⁷⁹, ο «πρωταγωνιστής της

ενθύμιζε περισσότερο τον ληστήν εκείνον της σιέρρας Νεβάδα στον “Άνθρωπο και Υπεράνθρωπο” του Μπέρναρ Σω;». (Χ[ουρμούζιος], ό.π.).

¹⁹⁷⁷ Αναφέρει ο Θρύλος, που δεν παρακολούθησε την πρεμιέρα με τα ατυχήματα στα σκηνικά: «Δεν τα είδα να πέφτουν· αλλά και όρθια φανέρωναν και πάλι την κάμψη του κ. Κλώνη, η οποία σε κάθε σχεδόν νέα του εκδήλωση γίνεται και πιο ανησυχαστική. Η μίζερη στριμωγμένη εικόνα της βενετσιάνικης Γερουσίας δεν είχε τη θέση της ούτε στη σκηνή ενός συνοικιακού επιθεωρησιακού θεάτρου. Είναι καιρός που κρούμε στον κ. Κλώνη τον κώδωνα του κινδύνου». (Θρύλος, ό.π., σ. 322). «Τα σκηνικά του κ. Κλώνη σημειώσανε και τη φορά τούτη σημαντικώτατη αποτυχία· και σαν σχήμα και σαν χρώμα και σαν γενική εντύπωση βρέθηκαν πολύ μακριά απ’ τη χαριτωμένη, εύθυμη, ζωνηρή και πλούσιαν ατμόσφαιρα που ζητούσε το έργο για συστατικό του στοιχείου». (Ρήγας, ό.π.). «Τη Βενετία εκείνη της Αναγέννησης – και μάλιστα Βενετία περισσότερο φανταστική παρά πραγματική– ο κ. Κλώνης την αναπαράστησε με θλιβερά καφετιά ντουβάρια λες κι ήταν μοναστήρι καπουκίνων. Δύσκολα θα μπορούσαν να βρεθούν οικτρότεροι χρωματικοί συνδυασμοί και πενιχρότερες αρχιτεκτονικές κατασκευές απ’ τη Γερουσία και τους Δρόμους του “Βολπόνε”». (Πλωρίτης, ό.π.).

¹⁹⁷⁸ Μετάφραση: Διονύσιος Ρώμας. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Γιάννης Αποστολίδης (Κύριος Οργκόν), Νίκος Χατζίσκος (Μάριος, γιος του), Μαίρη Αρώνη (Σύλβια, κόρη του), Μαρία Αλκαίου (Λιζέττα, καμαριέρα της Σύλβιας), Δημήτρης Χορν (Ντοράντης), Τάκης Γαλανός (Αρλεκίνος, καμαριέρης του), Αντώνης Ζησιμάτος (Ένας λακές).

¹⁹⁷⁹ «Πολλοί έπαινοι οφείλονται στο μεταφραστή κ. Ρώμα. Επέτυχε έναν δυσκολότατο άθλο. Να μεταφέρει στην άπλαστη κι όχι πολύ ευλύγιστη ακόμα νεοελληνική γλώσσα ικανοποιητικά –ή τουλάχιστον χωρίς χτυπητές και ενοχλητικές παραφωνίες– το λεπτότατο άρωμα των λεχτικών και διαλεχτικών παιχνιδισμάτων του Μαριβώ». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Το Θέατρο», *Νέα Εστία* 526 [1.6.1949], σ. 746). «Ο κ. Ρώμας υπερένικσε με αναμφισβήτητη επιτυχία τις τεράστιες δυσκολίες της αποδόσεως του κειμένου στη γλώσσα μας, που δεν είναι ασφαλώς κατάλληλη για “μαριβωντάζ”».

παράστασης», Αντώνης Φωκάς¹⁹⁸⁰, με τα κοστούμια που «θ' άξιζαν να περισωθούνε στο θεατρικό μουσείο»¹⁹⁸¹, ακόμα και ο Κλώνης που μετά από πάρα πολύ καιρό θα γνωρίσει την επιδοκιμασία από την Κριτική¹⁹⁸², συνέβαλαν στην ευπρόσωπη παρουσίαση του έργου.



Μαριβώ, *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1949
(Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Εκφράστηκαν βεβαίως αντιρρήσεις για τη σκηνοθεσία, που κινήθηκε «αρκετά έξω από το πνεύμα του γαλλικού ΙΗ' αιώνας»¹⁹⁸³ και δεν κατόρθωσε να επιβάλει τον ενδεδειγμένο για την περίπτωση «τόνο παιχνιδιού»¹⁹⁸⁴, αλλά και για την ερμηνευτική

(Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* του Μαριβώ», *Έθνος*, 4.5.1949). «*Η μετάφραση της κωμωδίας από τον κ. Διον. Ρώμα έδειχνε τον άνθρωπο που κι ο ίδιος έχει τη θεατρική αίσθηση και το Γαλλικό κλίμα του έργου το ξέρει πολύ καλά*». (Ο Θεατρικός, «*Το παιχνίδι του έρωτα*. Στο Εθνικό Θέατρο», *Τα Νέα*, 6.5.1949).

¹⁹⁸⁰ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 746.

¹⁹⁸¹ Άγγελος Τερζάκης, «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*. Εθνικόν Θέατρον», *Το Βήμα*, 5.5.1949.

¹⁹⁸² «Ο κ. Κλώνης φιλοτέχνησε μια περίφημη σκηνογραφία που εξαγοράζει πολλά παλαιότερα αμαρτήματά του». (Ο[ικονομίδης], *ό.π.*). «*Το σκηνικό του κ. Κλώνη ήταν καλόγουστο και με τους ανοιχτούς χρωματισμούς του αρκετά εύθυμο· αλλ' είταν πάρα πολύ επίσημο κι ευθύγραμμο, για το ροκοκό έργο που πλαισίωνε*». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 746).

¹⁹⁸³ Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* του Μαριβώ», *Η Βραδυνή*, 5.5.1949.

¹⁹⁸⁴ Μ[άριος] Πλωρίτης, «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* του Μαριβώ. Στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Ελευθερία*, 6.5.1949.

κατεύθυνση των ηθοποιών· επισημάνθηκε πως «οι εκτελεσταί θύμιζαν περισσότερο την παράδοσι της “κομέντια ντελ’ άρτε”»¹⁹⁸⁵, πως «καμωνόntonουσαν ότι έπαιζαν», ενώ «δεν έπαιζαν αληθινά»¹⁹⁸⁶, πως δεν υιοθέτησαν μια υποκριτική γραμμή από τον σκηνοθέτη¹⁹⁸⁷, με αποτέλεσμα η ανομοιογένεια που επικρατούσε να διαλύει «το χαριτωμένο και πλαστικό παιχνίδισμα»¹⁹⁸⁸. Στη «συγκριτικά καλύτερη φειτεινή παράσταση του Εθνικού»¹⁹⁸⁹ θα ξεχωρίσουν η ερμηνεία του Χορν «σ’ ένα ρόλο εραστού, κομμένο και ραμμένο για τις δυνατότητές του»¹⁹⁹⁰ και η ερμηνεία του Τάκη Γαλανού, του οποίου «ο “Αρλεκίνος” μπορεί να θεωρηθεί η ωραιότερη επίτευξη της καριέρας του και μια απ’ τις καλύτερες υποκριτικές δημιουργίες της χρονιάς»¹⁹⁹¹.

Το φιντανάκι του Χορν

Μια εβδομάδα μετά την πρεμιέρα του έργου του Μαριβώ, ο Ροντήρης θα εμφανίσει ένα ακόμα νεοελληνικό έργο στον Πειραιά: θα παρουσιάσει την ηθογραφία του Παντελή Χορν, *Το φιντανάκι*, που είχε παρουσιαστεί στο Εθνικό Θέατρο και πριν από τον πόλεμο σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη. Η πρεμιέρα θα γίνει στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά στις 11.5.1949¹⁹⁹², ενώ τον χειμώνα η παράσταση θα μεταφερθεί και στην Αθήνα.

¹⁹⁸⁵ Αγγ[ελος] Δόξας, «Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης του Μαριβώ», *Εμπρός*, 5.5.1949.

¹⁹⁸⁶ Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁹⁸⁷ «Οι περισσότεροι ηθοποιοί έπαιζαν όπως τους ερχότανε πιο φυσικό, δεν χρησιμοποίησαν παρά τα συνειθισμένα εκφραστικά τους μέσα, ούτε ζήτησαν να προσαρμοσθούν στο πνεύμα του Μαριβώ». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 746).

¹⁹⁸⁸ «Είν’ ολοφάνερο πως το πνεύμα αυτό [του έργου] μονάχα μ’ έναν τρόπο μπορεί να δοθεί: μ’ ένα χαριτωμένο και πλαστικό παιχνίδισμα, που ν’ απλώνεται αρμονικά και γερά δεμένο ανάμεσα σ’ όλους τους ηθοποιούς, απ’ την αρχή ως το τέλος της παράστασης. Αντίς για τούτο αντικρύσαμε μια τέλεια ανομοιογένεια, πάνω σε εντελώς λαθεμένη σκηνοθετική βάση και μακριά απ’ το παιχνίδισμα τούτο». (Π[έτρος] Ρήγας, «Πιερ Μαριβώ: Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης», *Μάχη*, 8.5.1949).

¹⁹⁸⁹ Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁹⁹⁰ Ο[ικονομίδης], *ό.π.*

¹⁹⁹¹ Πλωρίτης, *ό.π.*

¹⁹⁹² Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Διανομή: Παντελής Ζερβός (Αντώνης), Μερóπη Ροζάν (Φρόσω, γυναίκα του), Κάιτη Λαμπροπούλου (Τούλα, κόρη του), Αθανασία Μουστάκα (Κυρα-Κατίνα), Μιράντα Οικονομίδου (Εύα), Στέλιος Βόκοβιτς (Γιάγκος), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Θείος), Νίκος Βλαχόπουλος (Γιαβρούσης), Σταύρος Μποζοτόπουλος (Ένας δημόσιος υπάλληλος), Νίκος Βοκάς (Παραγός).



Χορν, *Το φιντανάκι*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1949 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η παράσταση στον Πειραιά δεν φαίνεται να κέρδισε τις εντυπώσεις, ούτε να προσέλκυσε το κοινό· εμφάνισε μάλιστα παθητικό¹⁹⁹³. Οι εντυπώσεις ήταν αντικρουόμενες· σύμφωνα με κάποιους κριτικούς, επρόκειτο για μια «πολύ καλή και καθαρή παράσταση»¹⁹⁹⁴, με «επιτυχημένη διανομή»¹⁹⁹⁵, ενώ, σύμφωνα με άλλους, δεν διέθετε το αυτονόητο για το είδος του έργου «αίσθημα και χρώμα»¹⁹⁹⁶ και η συνολική εικόνα της χαρακτηριζόταν από «προχειρότητα»¹⁹⁹⁷. Η σκηνογραφία του Κλώνη προκάλεσε και πάλι ενστάσεις¹⁹⁹⁸. Ο Ροντήρης μάλλον διεκπεραίωσε τυπικά την υποχρέωση, τόσο απέναντι στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά όσο και στο νεοελληνικό ρεπερτόριο· άλλωστε, η ώρα της *Ορέστειας* πλησίαζε.

¹⁹⁹³ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 119/27.6.1949.

¹⁹⁹⁴ Δ[ιονύσιος] Ρώμας, «Π: Χορν: Το *Φιντανάκι*. Δημοτικόν Πειραιώς», *Οι Καιροί*, 14.5.1949.

¹⁹⁹⁵ Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Π. Χορν: Το *Φιντανάκι*. Στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς», *Ακρόπολις*, 13.5.1949.

¹⁹⁹⁶ Μ[άριος] Πλωρίτης, «*Το Φιντανάκι* του Παντελή Χορν. Στο Δημοτικό Πειραιώς», *Ελευθερία*, 14.5.1949.

¹⁹⁹⁷ «Δυστυχώς η κρατική σκηνή παρημέλησε εφέτος τον Πειραιά κατά τρόπο που οδηγεί εις το συμπέρασμα ότι δεν είχε δυνατόν να εξυπηρετήσει με καθαρή καλλιτεχνική εργασία δύο συγχρόνως θέατρα, το Κεντρικό των Αθηνών και το Δημοτικό της γείτονος. Έτσι τα έργα του Πειραιώς ανεβαίνουν με καταφανή προχειρότητα και οδηγούμεθα στο αποτέλεσμα που διαπιστώνουν οι θεαταί στο “*Φιντανάκι*”. Λείπει η σωστή και δημιουργική διδασκαλία». (Αχ[ιλλέας] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Εθνος*, 14.5.1949).

¹⁹⁹⁸ «Το εξωτερικό των σπιτιών εμφανίζεται απίθανα καινούργιο –απίθανα ακόμη και για το 1921». (Σπηλιωτόπουλος, *ό.π.*). «Το σκηνικό του κ. Κλώνη θύμιζε πίνακες του Γεραλή: φολκλορικά στοιχεία βαφτισμένα σε ρόδινο ύδωρ. Αλλά το “*Φιντανάκι*”, το έργο, δεν καταδέχεται τέτοιους εξωραϊσμούς». (Πλωρίτης, *ό.π.*).

Ορέστεια του Αισχύλου

Το Εθνικό Θέατρο θα παρουσιάσει στις αρχές Σεπτεμβρίου 1949 την τριλογία του Αισχύλου στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού· ο *Αγαμέμνων* θα παρουσιαστεί στις 7.9.1949, οι *Χοηφόροι* και οι *Ευμενίδες* την επόμενη ημέρα¹⁹⁹⁹. Η παράσταση, που αποτέλεσε ένα από τα πιο προβεβλημένα καλλιτεχνικά γεγονότα της εποχής, έχει καταγραφεί στη συλλογική μνήμη ως η πλέον διάσημη παραγωγή της περιόδου της διεύθυνσης Ροντήρη και μια από τις πλέον σημαντικές στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος εκείνων των δεκαετιών.

Για τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, η *Ορέστεια* δεν αποτελούσε μόνο το επιστέγασμα πολύμηνων προσπαθειών· συμβόλιζε πολλά περισσότερα ως απόληξη διάφορων διεργασιών και γεγονότων· ήταν η πρώτη ουσιαστικά προσπάθεια, μετά την επανάληψη των *Περσών* το 1946, να παρουσιάσει αρχαίο δράμα, ενώ, παράλληλα, είχαν προηγηθεί οι εξαγγελίες για το ταξίδι στην Αμερική που ναυάγησε, η ίδρυση της Σχολής Χορού Αρχαίου Δράματος που εντασσόταν στην ίδια προσπάθεια, ακόμα και η πολύκροτη, δημόσια αντιπαράθεση με τον Καρζή που

¹⁹⁹⁹ Μετάφραση: Ιωάννης Γρυπάρης. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Μουσική: Μενέλαος Παλλάντιος. Χορογραφία: Ραλλού Μάνου-Μυλωνά. Μουσική διεύθυνση: Γεώργιος Λυκούδης. Διανομή (*Αγαμέμνων*): Παντελής Ζερβός (Φρουρός), Μαρίκα Κοτοπούλη (Κλυταιμνήστρα), Στέλιος Βόκοβιτς (Κήρυκας), Γιάννης Αποστολίδης (Αγαμέμνων), Κάκια Παναγιώτου / Τιτίκα Νικηφοράκη (Κασσάνδρα), Νίκος Χατζίσκος (Αίγισθος), Γιάννα Βασσάλου, Αγγέλικα Καπελλαρή, Πίτσα Καπιτσινέα, Λιάλια Λασκαρίδου, Ηρώ Πάλλη, Άννα Σακκά (Ακόλουθοι), Ιωάννης Αυλωνίτης, Γρηγόρης Βαφιάς, Γκίκας Μπινιάρης, Κώστας Παππάς, Θόδωρος Ανδριακόπουλος, Άρης Βλαχόπουλος, Νίκος Βλαχόπουλος, Νίκος Βοκάς, Χρήστος Βότσης, Άγγελος Γιαννούλης, Αλέκος Δεληγιάννης, Θόδωρος Έξαρχος, Τζων Λιτερνίνας, Γιάννης Μαυρογένης, Σταύρος Μποζοτόπουλος, Δημήτρης Ντουνάκης, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Αλέκος Πέτσος (Χορός ανδρών). Διανομή (*Χοηφόροι*): Δημήτρης Μυράτ (Ορέστης), Έλσα Βεργή (Ηλέκτρα), Άγγελος Γιαννούλης (Δούλος), Μαρίκα Κοτοπούλη (Κλυταιμνήστρα), Αθανασία Μουστάκα (Βάγια), Αλέκος Πέτσος (Πυλάδης), Νίκος Χατζίσκος (Αίγισθος), Ρένα Δέπου, Δέσπω Διαμαντίδου, Λούλα Ιωαννίδου, Ελένη Νενεδάκη, Ηρώ Πάλλη, Κάκια Παναγιώτου, Γιάννα Βασσάλου, Μάρμω Γεωργαλά, Στέλλα Δρακάκη, Αγγέλικα Καπελλαρή, Πίτσα Καπιτσινέα, Αθηνά Κασσαβέτη, Βενετία Κασσαβού, Έλντα Κοφίνο, Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου, Καίτη Λαμπροπούλου, Λιάλια Λασκαρίδου, Όλγα Μάμου, Κυβέλη Μυράτ, Άννα Σακκά, Μαρία Σβολοπούλου, Άννα Συνοδινού, Άρτεμις Τρωΐζου, Β. Δεληγιάννη, Μιράντα Οικονομίδου, Λουΐζα Ποδηματά, Δάφνη Σκούρα (Χορός γυναικών). Διανομή (*Ευμενίδες*): Αθανασία Μουστάκα (Προφήτισσα Πυθία), Νίκος Χατζίσκος (Απόλλων), Δημήτρης Μυράτ (Ορέστης), Μαρίκα Κοτοπούλη (Φάντασμα της Κλυταιμνήστρας), Θάλεια Καλλιγά (Αθηνά), Ρένα Δέπου, Δέσπω Διαμαντίδου, Λούλα Ιωαννίδου, Ελένη Νενεδάκη, Ηρώ Πάλλη, Κάκια Παναγιώτου, Γιάννα Βασσάλου, Μάρμω Γεωργαλά, Στέλλα Δρακάκη, Αγγέλικα Καπελλαρή, Πίτσα Καπιτσινέα, Αθηνά Κασσαβέτη, Βενετία Κασσαβού, Έλντα Κοφίνο, Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου, Καίτη Λαμπροπούλου, Λιάλια Λασκαρίδου, Όλγα Μάμου, Κυβέλη Μυράτ, Άννα Σακκά, Μαρία Σβολοπούλου, Άννα Συνοδινού, Άρτεμις Τρωΐζου, Β. Δεληγιάννη, Μιράντα Οικονομίδου, Λουΐζα Ποδηματά, Δάφνη Σκούρα (Χορός γυναικών).

έπληξε το κύρος της διεύθυνσης· μιας διεύθυνσης που θεωρούσε το κρατικό ίδρυμα τον ενδεδειγμένο οργανισμό για τη αναβίωση του αρχαίου θεάτρου.

Για την κυβέρνηση και τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου η παράσταση έχει, επιπροσθέτως, πολιτικό νόημα, όπως είχε συμβεί και το 1946 με τους *Πέρσες*: είναι ενδεικτικό το γεγονός πως το αφιερωμένο στην *Ορέστεια* τεύχος του περιοδικού *Ελληνική Δημιουργία*, με το άρθρο του Υφυπουργού Τύπου και Πληροφοριών, Μιχαήλ Αιλιανού, που συνδέει την παράσταση του έργου του Αισχύλου με τις μάχες του Εμφυλίου Πολέμου που κορυφώνονται εκείνη την περίοδο στα βουνά της Μακεδονίας²⁰⁰⁰, θα αγοραστεί και θα διανεμηθεί στο προσωπικό του ιδρύματος, με απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου²⁰⁰¹.

Για τον Ροντήρη ασφαλώς αποτελούσε το σημαντικότερο προσωπικό καλλιτεχνικό εγχείρημα των τελευταίων ετών, ενώ για την Κοτοπούλη την πραγματοποίηση παλαιών φιλοδοξιών· η αγαστή συνεργασία του Ροντήρη και της Κοτοπούλη εκείνα τα χρόνια στα διοικητικά ζητήματα του Εθνικού Θεάτρου θυμίζει έντονα τη συνεργασία που είχε αναπτύξει η πρωταγωνίστρια μια δεκαετία νωρίτερα με τον πανίσχυρο τότε Μπαστιά, όταν είχε γίνει ημικρατικός ο θίασός της και, εν όψει του περάσματος του Μπαστιά στη σκηνοθεσία, είχαν συμφωνήσει να τη σκηνοθετήσει στην *Ορέστεια*, αλλά τους πρόλαβε ο πόλεμος. Αξίζει να σημειωθεί πως η συμμετοχή της Κοτοπούλη στην παράσταση προβάλλεται από το Εθνικό Θέατρο με κάθε τρόπο, σαν να επρόκειτο για σύμπραξη²⁰⁰².

Η παράσταση της *Ορέστειας* θέτει ευρύτατα τη συζήτηση για την αναβίωση της τραγωδίας, για τις μεθόδους προσέγγισης και ιδίως για την αντιμετώπιση του «προβλήματος» του Χορού. Ο Ροντήρης, που είχε ήδη καταστήσει σαφή την άποψή του πως αποκλείει τη μουσειακή αναπαράσταση και πως επιδιώκει την «αναβίωση

²⁰⁰⁰ «Αι παραστάσεις της “Ορεστείας” δύνανται να θεωρηθούν και ως πανηγυρισμός της προσφάτου εθνικής νίκης, που θ’ αποτελέσει την αφετηρίαν της επιβολής του Νόμου επί της αναρχίας και της συγχύσεως. Δι’ άλλην μία φοράν ακόμη ανεδείχθη αήτητον το Ελληνικό φως. Το κόμα της Ασιανής νυκτός, που ηπέιλησε τον κόσμον, διά μίαν φοράν ακόμη διελύθη. Ο προαιώνιος πρόμαχος της ελευθερίας του κόσμου και του πολιτισμού έστησε και πάλι το τρόπαιόν του. Ο νέος Μαραθών χθες ελέγετο Πίνδος, σήμερον ονομάζεται Βίτσι». (Μιχαήλ Αιλιανός, «Ποία η πραγματική έννοια της παραστάσεως της “Ορεστείας”», *Ελληνική Δημιουργία* 38 [1.9.1949], σ. 388).

²⁰⁰¹ ΔΣΕΘ/Συνεδρία 124/13.9.1949. Ο Σπύρος Μελάς, μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου, ήταν ο διευθυντής του περιοδικού, στο οποίο, όπως είχε αναφέρει ο Θεοτοκάς, «ο κιτρινισμός συνδυάζεται λαμπρά με την πατριδοκαπηλεία». (Γιώργος Θεοτοκάς, «Λογοτεχνικός κιτρινισμός», *Νέα Εστία* 507 [15.8.1948], σ. 1044).

²⁰⁰² Στην πρώτη σελίδα του έντυπου προγράμματος της παράστασης σημειώνεται: «Με την ευγενική συμμετοχή της Κας Μαρίκας Κοτοπούλη»· ενώ στις σελίδες με τις διανομές της τριλογίας το όνομά της αναγράφεται με εντονότερα στοιχεία από τα ονόματα των άλλων ηθοποιών.

της βαθύτερης έννοιας της Τραγωδίας»²⁰⁰³, παρουσίασε μια παράσταση ενταγμένη στην ίδια κατεύθυνση με εκείνη των προπολεμικών σκηνοθεσιών του. Η υποδοχή της *Ορέστειας*, συνεπώς, ποικίλλει ανάλογα με τις τάσεις που εκφράζονται εκείνη την εποχή για το ζήτημα του αρχαίου δράματος. Ειδικά η αντιμετώπιση του Χορού αποτελεί το μείζον θέμα, με βάση το οποίο καθορίζεται η στάση του κοινού και του εκάστοτε κριτικού απέναντι στη νέα σκηνοθεσία του Γενικού Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου.



Αισχύλου, *Ορέστεια*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1949 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Σε γενικές γραμμές, οι θετικές εντυπώσεις που προκαλεί η παράσταση εξαντλούνται σε μία *a priori* σχεδόν επιδοκιμασία της, χωρίς να τίθεται εν αμφιβόλω η σκηνοθετική προσέγγιση του Ροντήρη, ενώ οι λιγότερο θετικές ή οι αρνητικές κρίσεις, είτε αποκλείουν εξ ορισμού την προσέγγιση αυτή ως ακατάλληλη, είτε, λαμβάνοντας ως δεδομένη για τον σκηνοθέτη την παγιωμένη προσέγγισή του, επισημαίνουν τις αδυναμίες της παράστασης.

Αφού λοιπόν διατυπωθούν οι γνωστές ριζικές διαφωνίες για τα βασικά χαρακτηριστικά της προσέγγισης του Ροντήρη, που δεν έχει κατασταλάξει ακόμα και συνεχίζει να αναζητά την «ερμηνευτική κατανόηση της ελληνικής πραγματικότητας

²⁰⁰³ Ροντήρης, «Η αισθητική βάση των παραστάσεων», *ό.π.*, σ. 440.

βορείως του Ρήνου και του Δουνάβεως»²⁰⁰⁴, θα επισημανθεί από αρκετούς κριτικούς η ανομοιογένεια που παρουσίαζε η παράσταση, που οφειλόταν ιδίως στην αντίθεση ανάμεσα στον σχηματοποιημένο Χορό και τη ρεαλιστική ερμηνεία της Μαρίκας Κοτοπούλη²⁰⁰⁵.

Η ομαδική απαγγελία του Χορού είναι το σημείο που θα προκαλέσει τις εντονότερες αντιρρήσεις, τόσο για τη λειτουργικότητά της όσο και για τον τρόπο που υλοποιήθηκε²⁰⁰⁶. ανεξάρτητα πάντως από το αισθητικό αποτέλεσμα της ομαδικής

²⁰⁰⁴ Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Η Ορέστεια του Αισχύλου», *Η Βραδυνή*, 10.9.1949.

²⁰⁰⁵ «Τι σχέση είχε ο σχηματοποιημένος χορός με το καθαρά ρεαλιστικό, και μαζί κάπως επιτηδευμένο, παίξιμο της κ. Κοτοπούλη;». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Η Ορέστεια», *Νέα Εστία* 533 [15.9.1949], σ. 1214). «Η αισθητική ανισομέρεια μεταξύ Κλυταιμνήστρας και πλαστικής εμφανίσεως χορού ήτο πρόδηλος εις τους οποσδήποτε μνημένους εις τα μυστήρια του σκηνικού συγκρητισμού, δηλαδή της προσπαθείας την οποίαν καταβάλλει, και πρέπει να καταβάλη, ο σοβαρός σκηνοθέτης διά να μη δημιουργή ή να μη επιτρέπη εις ανόμοια καλλιτεχνικά μεγέθη να διαταράσσουν την γραμμική ενιαία ερμηνεία». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Αγαμέμνων [Αι παραστάσεις του “Εθνικού”]», *Η Καθημερινή*, 13.9.1949). «Μπορεί κανένας να συμφωνεί ή όχι με μια ερμηνευτική αντίληψη· αυτό είναι διαφορετικό θέμα· κανένας δεν μπορεί να ζητήσει απ’ τον άλλο να συμφωνήσει αναγκαστικά με την άποψή του· εκείνο όμως που έχει δικαίωμα ν’ απαιτήσει από μια παράσταση σε κάθε περίπτωση, είναι αυτή η ομοιογένειά της, η αρμονικά συγκροτημένη πορεία της και η συνέπειά της. Το μωσαϊκό που βγαίνει απ’ το ανακάτεμα ερμηνευτικών απόψεων, τρόπων και μέσων, είναι βασικά απαράδεκτο, γιατί δεν οδηγεί πουθενά. Αυτή η ανάμιξη ήταν το βασικό σκηνοθετικό ελάττωμα της ερμηνείας της “Ορέστειας” από το θίασο του “Εθνικού”. Ο κ. Ροντήρης πάλαιψε ανάμεσα στο ρεαλισμό και στη σχηματοποίηση, χρησιμοποιώντας τότε τον ένα τρόπο και τότε τον άλλο». (Π[έτρος] Ρήγας, «Αισχύλου: Ορέστεια. Β’», *Μάχη*, 18.11.1949). «Ενώ κάνει ο κ. Ροντήρης όλα αυτά τα βήματα προς τη σχηματοποίηση της απαγγελίας, απ’ την άλλη πώς επιτρέπει λεπτομέρειες αγοραία νατουραλιστικές, απαράδεκτες για κάθε είδους ερμηνεία τραγωδίας –όπως π.χ. μερικές χειρονομίες της Κλυταιμνήστρας ή το λαχάνιασμα του Ορέστη μετά το φόνο των ενόχων;». (Μ[άριος] Πλωρίτης, «Ορέστεια. Η παράσταση. Εθνικό Θέατρο. Ωδείο Ηρώδου», *Ελευθερία*, 11.9.1949).

²⁰⁰⁶ «Στον “Αγαμέμνονα” ο κ. Ροντήρης ακολούθησε αυστηρά τη γνωστή του αντίληψη της ομαδικής απαγγελίας (σπρέκχορ). Νομίζω πως στο θέμα τούτο μπορεί να τολμήσει κανείς νάναι κατηγορηματικά αρνητικός. [...] Είναι απαράδεκτο στην αισθητική του σημερινού θεατή (δίχως άλλο και του παλιού, απ’ ό,τι ξέρουμε κι απ’ ό,τι φανταζόμαστε), να παρακολουθεί καμιά εικοσαριά ανθρώπους να κινούνται σα στρατιωτικός σχηματισμός και ν’ απαγγέλουνε όλοι μαζί σε τρόπο ανάλογο με την κίνησή τους αυτή. Η βουερή μονοτονία του χορού του “Αγαμέμνονα” –αναγκαστικό αποτέλεσμα της τέτοιας αντίληψης– έκανε σε λίγο το θεατή να μην παρακολουθεί το λόγο, να μην τον ακούει πια, αν και προφέρονταν καθαρά· γιατί γινότανε ένα μακρόσυρτο, ρυθμικό βουητό, που δεν κατόρθωνε πια να τραβήξει την προσοχή του». (Ρήγας, ό.π.). «Αρνιέται την τραγουδιστή κι ορχηστική εκτέλεση των χορικών, όμως ο σχηματικός τρόπος που ακολουθεί οδηγεί τότε-πότε στην όρχηση και το τραγούδι. Αλλά, τότε, γιατί σ’ ωρισμένα μόνο σημεία να τραγουδάει και να ορχείται ο χορός κι όχι παντού; Η ρυθμική πάλι και μονοφωνική (όχι τραγουδιστή) απαγγελία των χορικών στερεί το κείμενο απ’ το μέλος που το πλούτιζε στην αρχαιότητα, ενώ παράλληλα η ομαδικότητα της απαγγελίας (κληρονομιά του γερμανικού “σπρέκχορ”) αφαιρεί, μοιραία, απ’ το λόγο τη ζέση και την έκφραση που γυρεύουν τα λυρικά μέρη όταν λέγονται “προζάτα” κι όχι τραγουδιστά». (Πλωρίτης, ό.π.). «Ο κ. Ροντήρης προτιμάει την αυθαίρετη λύση του Γερμανικού “σπρεκχόρ” της ομαδικής απαγγελίας, αντί του μονόφωνου τραγουδιού. Όμως και στην αντιγραφή των Γερμανών πέφτει έξω. Γιατί βλέπει το εξωτερικό σχήμα του “ομιλούντος χορού” και όχι το πνεύμα του. Στο Γερμανικό “σπρεκχόρ” η χορική απαγγελία παίρνει απόλυτα μουσικό σχήμα, τονίζει υπερβολικά της φυσικές καμπύλες του Λόγου, ενώ εδώ είχαμε μια τεχνική τεχνητή, ψεύτικη, χωρίς φυσικές καμπύλες, χωρίς σωστή στίξι, χωρίς αναπνοές, χωρίς ειρμό, χωρίς “φραζάρισμα”, χωρίς μουσική. Πλήρης ανατροπή της φυσικής αγωγής του προφορικού λόγου και πλήρες σβύσιμο της Μουσικής που υπάρχει μέσα σ’ αυτό το άφθαστο κείμενο». (Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική και χορός για την Ορέστεια», *Η Βραδυνή*, 14.9.1949).

απαγγελίας, αναγνωρίστηκε το γεγονός πως ο λόγος ακούστηκε καθαρά²⁰⁰⁷. Εξίσου συζητήσιμη υπήρξε η κίνηση του Χορού· επισημάνθηκε ασυνέπεια ανάμεσα στον λιτό και αυστηρό ανδρικό Χορό του *Αγαμέμνονα* σε σχέση με τους γυναικείους των δύο άλλων τραγωδιών, που, σύμφωνα με κάποιους κριτικούς, υπαγορεύτηκε από τις δυνατότητες των ηθοποιών που τους απάρτιζαν²⁰⁰⁸, ενώ δεν θεωρήθηκε το ίδιο επιτυχημένη η χορογραφία της Μάνου στις *Χοηφόρους* και τις *Ευμενίδες*²⁰⁰⁹.

Από τις ερμηνείες η εμφάνιση της Μαρίκας Κοτοπούλη συγκέντρωσε το μεγαλύτερο ενδιαφέρον· από τη μία η απόδοσή της θεωρήθηκε επιτυχημένη, καθώς η ηθοποιός, διατηρώντας «*αμείωτη την τραγική της υπόκρισι, όπως ακριβώς και εις την ακμήν της*»²⁰¹⁰, απέδωσε «*μ’ όλη τη δυνατή ενάργεια τις μεταπτώσεις της Κλυταιμνήστρας*»²⁰¹¹ και «*ανέβασε την παράσταση σ’ ένα επίπεδο το οποίο αλλοιώς θα ήταν αδύνατο να φθάση*»²⁰¹², από την άλλη επισημάνθηκε, με σεβασμό στην πορεία της ηθοποιού στο ελληνικό θέατρο, πως ανήκει σε μια περασμένη «σχολή» υποκριτικής²⁰¹³, με αποτέλεσμα η παρουσία της να μη συμβάλει θετικά στο συνολικό

²⁰⁰⁷ «Τουλάχιστον μας έδωσε τον αρχαίο λόγο αέρας, χάρη στην αεργάδιαστη άρθρωσή του, πράγμα που σχεδόν ποτέ δεν θυμάμαι σ’ ελληνική παράσταση τραγωδίας». (Πλωρίτης, ό.π.). «Στην προχτεσινή ερμηνεία ο Χορός είχε μια μέγιστη αρετή: ότι μας έδινε ν’ ακούσουμε άρτια τα χορικά. Δεν τα έτρωγε, δεν τα διέλυε μέσα σ’ ένα σορόπι αμφίβολης μελωδίας». (Άγγελος Τερζάκης, «Ορέστεια. Α΄. Θίασος Εθνικού Θεάτρου», *Το Βήμα*, 9.9.1949).

²⁰⁰⁸ «Στον “Αγαμέμνονα” ο χορός των ανδρών υπήρξε στατικός. Όχι επειδή αυτό απαιτεί η κοσμοθεωρία του σκηνοθέτου, αλλ’ επειδή είναι λίγο δύσκολο, στους κ.κ. Βλαχόπουλον και Αυλωνίτην, να ελιχθούν με χάριν αρχαίων, έστω και γερόντων. Στις δυο επόμενες τραγωδίες, οι κοπέλλες του χορού –και υπό την σοφή διδασκαλία της κ. Μάνου– ελίχθησαν με χάριν απροσμέτρητη. Και ερωτώ τον κ. Ροντήρη: Πρέπει ή δεν πρέπει να ελίσσεται ο χορός; Και εάν ναι, τότε δεν έπρεπε ν’ ανεβάση τον “Αγαμέμνονα”, εφ’ όσον δεν διέθετε ελίξιμον προσωπικό. Αν όχι, έπρεπε και οι κοπέλλες των “Χοηφόρων” και των “Ευμενίδων” να απολιθωθούν κατά το παράδειγμα των κ.κ. Βλαχοπούλου και Αυλωνίτη. Τέτοιες συμβιβαστικές ασυνέπειες είναι απαράδεκτες για έναν σκηνοθέτη που διατείνεται ότι έχει καταστολαγμένες πεποιθήσεις για την ερμηνεία της τραγωδίας». (Καραγάτσης, ό.π.).

²⁰⁰⁹ «Οι χορευτικές κινήσεις του Χορού στις “Χοηφόρες” είχαν το βασικό ελάττωμα να είναι περιγραφική και μιμητική και όχι συναισθηματική έκφραση και το αισθητικό αποτέλεσμα κάθε άλλο παρά το επιθυμητό στάθηκε με εκείνες τις βίαιες κι ανέκφραστες κινήσεις και κείνο το δίχως νόημα κουλούριασμα και σύρσιμο καταγής. Αντίθετα στον Χορό των “Ευμενίδων” η χορογράφος κ. Ραλλού Μάνου πέτυχε να δώσει με την όρχηση την άγρια θύελλα πουμανιάζει στην ψυχή του εκδικητή και τιμωρού θεού, που κνηγάει το δολοφόνο νύχτα-μέρα σε πέλαα και στερηές». (Ρήγας, ό.π.).

²⁰¹⁰ Άγγ[ελος] Δόξας, «Η Ορέστεια του Αισχύλου. Από τον θίασον του Βασιλικού Θεάτρου», *Εμπρός*, 10.9.1949.

²⁰¹¹ Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Αισχύλου: Ορέστεια. Αγαμέμνων», *Εθνος*, 8.9.1949.

²⁰¹² Δ[ιονύσιος] Ρώμας, «Αισχύλου: Ορέστεια. Ωδείον Ηρώδου Αττικού», *Οι Καιροί*, 10.9.1949.

²⁰¹³ «Η κ. Κοτοπούλη αντατράφηκε μ’ άλλους σκηνοτικούς “τρόπους” απ’ αυτούς που σήμερα δέχεται ο θεατής και που κι ο Ροντήρης δίδαξε στους ηθοποιούς του. Συρίσματα φωνής, συσπάσεις κορμιού, ταλαντεύσεις πάνω στα πόδια, μας παρουσίαζαν την κ. Κοτοπούλη συνεχίστρια μιας μεθόδου πούχει από χρόνια ξεχαστεί και που ερχόταν σε σύγκρουση και με την αισθητική μας και με των παραστατών της το ύφος και με του ρόλου συχνά την υπόσταση [...]». (Πλωρίτης, ό.π.).

αποτέλεσμα της παράστασης²⁰¹⁴. Για την απόδοση της Κάκκας Παναγιώτου στον ρόλο της Κασσάνδρας, εκτιμήθηκε πως η ηθοποιός έκανε φιλότιμες προσπάθειες να ανταποκριθεί²⁰¹⁵, αλλά δεν ικανοποίησε²⁰¹⁶.



Αισχύλου, *Ορέστεια*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1949 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Επικρίσεις δέχτηκαν η σκηνογραφική εργασία του Κλεόβουλου Κλώνη και οι ενδυμασίες του Αντώνη Φωκά. Το «στενάχωρο, μικρό» σκηνικό, στο οποίο κυριαρχούσε ο «ψευτοκλασικός, ακαδημαϊκός τόνος»²⁰¹⁷, έμοιαζε με «πολυκατοικία

²⁰¹⁴ «Η κ. Κοτοπούλη έχει σταθεί σε μια εποχή όπου δεν είχε γίνει ο διαχωρισμός της τραγωδίας με το δράμα, όπου δεν είχε γίνει συνείδηση ότι η κύρια αξία της τραγωδίας είναι η ποίηση. Όσοι απογοητεύθηκαν με την ερμηνεία της και θεώρησαν ότι η σημερινή Μαρίκα δεν είναι πια η αλλοτινή, δεν αντιλήφθηκαν ότι δεν άλλαξε εκείνη, αλλά η δική τους αντίληψη για την ερμηνεία. Έπαιξε την Κλυταιμνήστρα με τις ίδιες συσπάσεις, με την ίδια σερνάμενη φωνή, ακριβώς όπως έπαιξε άλλοτε την “Ηλέκτρα” του Χόφμανσταλ. Όταν παρουσιάστηκε μετά τον φόνο του Αγαμέμνονα με τον μπαλτά στο χέρι, θύμιζε πολύ περισσότερο μια δραματική φόνισσα της γειτονιάς, από την τρανή, μυθική βασίλισσα των Μυκηνών». (Θρύλος, ό.π., σ. 1214).

²⁰¹⁵ «Ρόλος σκληρός διά τους τρυφερούς ώμους της δίδος Κάκκας Παναγιώτου, η οποία εν τούτοις τον έφερε εις πέρας ευσυνείδητα και ικανοποιητικά». (Δόξας, ό.π.).

²⁰¹⁶ «Η υποδυθείσα την Κασσάνδραν ηθοποιός εκλήθη από τον σκηνοθέτην του “Εθνικού” να αποδείξη εις τους θεατάς ότι τα θαύματα είναι υπόθεσις διδασκαλίας ολίγων ημερών. Και φυσικά η ευσυνείδητος ηθοποιός, η οποία άλλωστε έδωσε δείγματα ικανοποιητικού ταλέντου σε άλλας εμφανίσεις της, απέδειξεν εις το κοινόν ότι θαύματα δεν γίνονται». (Χ[ουρμούζιος], ό.π.). «Η ιδιοσυγκρασία της, το ταλέντο της, την προορίζουν, όπως το φανέρωσε στο “Βολπόνε”, για ρόλους κομεντιέν. Πώς μπορούσε να επωμισθεί, και μάλιστα στις αρχές του σταδίου της, πριν έχει αποκτήσει ακόμα καμιά πείρα, έναν από τους πιο δυσβάσταχτους ρόλους του παγκόσμιου θεάτρου;». (Θρύλος, ό.π., σ. 1214).

²⁰¹⁷ Θρύλος, ό.π., σ. 1214.

του 1920»²⁰¹⁸ και «ερχόταν σε τρομαχτική αντίθεση σε σχήμα και σε χρώμα με τον εξάισιο περίγυρο του παλιού θεάτρου»²⁰¹⁹. τα κοστούμια, με «χρώματα απαλά και σβυσμένα», δεν σχετίζονταν «με όσα γνωρίζουμε για το μυκηναϊκό ρυθμό»²⁰²⁰, αντιθέτως, «θύμιζαν γερμανικό ακαδημαϊσμό του περασμένου αιώνα»²⁰²¹. Η διακριτική παρουσία της μουσικής του Παλλάντιου στην παράσταση δίχασε τους μουσικοκριτικούς: αφού επισημάνθηκε πως η μουσική στις παραστάσεις τραγωδιών που σκηνοθετεί ο Ροντήρης έχει «έναν εντελώς υποταγμένο και διακοσμητικό ρόλο»²⁰²², από τη μία θεωρήθηκε πως η σύνθεση ήταν «τυποποιημένη και συμβατική»²⁰²³ και απέφυγε «τους σκοπέλους και τους επικίνδυνους πειραματισμούς»²⁰²⁴, από την άλλη εκτιμήθηκε ως «λιτόγραμμη, βαθυστόχαστη κι ευγενικά στην διατύπωσή της» μουσική²⁰²⁵, μέρη της οποίας θα μπορούσαν να αποτελέσουν μια «συμφωνική σουίτα που να εκτελείται με επιτυχία, στις συναυλίες»²⁰²⁶. θετικές ήταν οι επισημάνσεις για τον «αφανή ήρωα όλων των παραστάσεων της “Ορέστειας”»²⁰²⁷, τον αρχιμουσικό Γεώργιο Λυκούδη, που είχε αναλάβει τη μουσική διεύθυνση.

Οι συνολικές εντυπώσεις για την *Ορέστεια* διέφεραν, όπως είναι αυτονόητο, ιδιαίτερας, αφού ορισμένοι κριτικοί αποτίμησαν την παράσταση ως «ένα επιφανειακά νοικοκυρεμένο, ταχτικό σύνολο», από το οποίο απουσίαζε «η ποίηση, η πνοή, η ιερατικότητα, το τραγικό ρίγος»²⁰²⁸, που δεν οδήγησε «σε κάποιο καθαρό και φωτισμένο δρόμο» σχετικά με την αναβίωση του αρχαίου δράματος²⁰²⁹, ενώ άλλοι εκτίμησαν πως είναι «μια παράσταση μνημειώδης και, για το ελληνικό θέατρο, ένα

²⁰¹⁸ Πλωρίτης, *ό.π.*.

²⁰¹⁹ Ρήγας, *ό.π.*

²⁰²⁰ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1214.

²⁰²¹ Πλωρίτης, *ό.π.*

²⁰²² Μανώλης Καλομοίρης, «Η μουσική της τριλογίας», *Έθνος*, 9.9.1949.

²⁰²³ Δ[ημήτριος] Α. Χ[αμουδόπουλος], «Η μουσική στην *Ορέστεια*», *Ελευθερία*, 11.9.1949.

²⁰²⁴ Αύρα Σ. Θεοδωροπούλου, «Η μουσική στην παράσταση της *Ορέστειας* από το Εθνικό Θέατρο», *Νέα Εστία* 533 (15.9.1949), σ. 1216.

²⁰²⁵ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η μουσική στην *Ορέστεια*», *Τα Νέα*, 7.9.1949.

²⁰²⁶ Ιωάννης Ψαρουδάς, «Η μουσική της *Ορέστειας*», *Το Βήμα*, 10.9.1949.

²⁰²⁷ Σοφία Κ. Σπανούδη, «Η υπόκρουσις στην τραγωδία – Ο αρχιμουσικός Γ. Λυκούδης», *Τα Νέα*, 15.9.1949.

²⁰²⁸ Θρύλος, *ό.π.*, σ. 1213.

²⁰²⁹ Ρήγας, *ό.π.*

ιστορικό γεγονός»²⁰³⁰ και πως αποτελεί το «αρτιώτερο ζωντάνεμα αρχαίου δράματος, που είδαμε ως τώρα»²⁰³¹. Η γενική αίσθηση είναι πως οι πολύμηνες προετοιμασίες είχαν ως αποτέλεσμα μια παραγωγή υψηλού επιπέδου, μια παράσταση ιδιαίτεως επιμελημένη, προσηλωμένη στα γνώριμα χαρακτηριστικά της σκηνοθετικής προσέγγισης του Ροντήρη: το «καλύτερο δείγμα γραφής» του σκηνοθέτη στον τομέα του αρχαίου δράματος έως τότε²⁰³².

Ανυπόμονη καρδιά του Πάτρικ

Μετά την παράσταση της *Ορέστειας*, το Εθνικό Θέατρο εισέρχεται σε μια περίοδο παρατεταμένης αδράνειας, που, όπως ήδη σημειώθηκε, προκάλεσε και την έντονη αντίδραση του Υπουργείου Παιδείας: η πρώτη νέα παραγωγή της θεατρικής περιόδου 1949-1950 είναι το έργο του Τζων Πάτρικ, *Ανυπόμονη καρδιά*, που θα παρουσιαστεί σε σκηνοθεσία του Ροντήρη στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 28.2.1950²⁰³³.

Το έργο του αμερικανού συγγραφέα, που είχε γραφτεί το 1944 και είχε παρασταθεί τον επόμενο χρόνο στη Νέα Υόρκη, αποτελεί το πρώτο και μοναδικό έργο από το σύγχρονο δραματολόγιο που παρουσιάστηκε στο Εθνικό Θέατρο καθ' όλη τη διάρκεια εκείνης της διευθυντικής θητεία του Ροντήρη. Ωστόσο, η επιλογή ενός σύγχρονου έργου, που τόσο καιρό αναμενόταν από το κοινό και τους κριτικούς, δεν θα γίνει δεκτή με ενθουσιασμό, γιατί το δράμα του Πάτρικ δεν θα εκπληρώσει τις προσδοκίες. Μολονότι αναγνωρίζονται δραματουργικές αρετές στο έργο²⁰³⁴, εν

²⁰³⁰ Αγγελος Τερζάκης, «Ορέστεια. Β'. Θίασος Εθνικού Θεάτρου», *Το Βήμα*, 10.9.1949.

²⁰³¹ Ο[ικονομίδης], *ό.π.*

²⁰³² Πλωρίτης, *ό.π.*

²⁰³³ Μετάφραση: Λούης Δάνος. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Διανομή: Γρηγόρης Βαφιάς (Νοσοκόμος), Στέλιος Βόκοβιτς (Γιάνκης), Γκίκας Μπινιάρης (Ντίγκερ), Ανδρέας Φιλίππιδης (Κίγουι), Παντελής Ζερβός (Μπλόσσομ), Χρήστος Ευθυμίου (Τόμμυ), Ρίτα Μυράτ (Μάργκαριτ), Θεόδωρος Αρώνης (Αρχίατρος), Δημήτρης Χορν (Λάτσυ).

²⁰³⁴ «Η θεατρική του τεχνική είναι μαστορική, οι δόσεις και οι εναλλαγές του δραματικού και κωμικού σερβίρονται την κατάλληλη ώρα και με την κατάλληλη αναλογία». (Μ[άριος] Πλωρίτης, «Ανυπόμονη καρδιά του Τζων Πάτρικ. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 3.3.1950). «Πρόκειται για ένα έργο δουλεμένο με μια μεγάλη τεχνική μαστοριά». (Δ[ιονύσιος] Ρώμας, «Ανυπόμονη καρδιά», *Οι Καιροί*, 2.3.1950). «Είναι καλοκτισμένο έργο η “Ανυπόμονη Καρδιά”. Έχει θεατρικότητα, κίνηση, καλόν διάλογο, και ο συγγραφέας γνωρίζει το μέσον να δημιουργή την ατμόσφαιρα που θέλει». (Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], «Ανυπόμονη καρδιά του Τζων Πάτρικ (Εις το “Εθνικόν”）」, *Η Καθημερινή*, 2.3.1950).

τούτοις χαρακτηρίζεται ως «μελόδραμα, διανθισμένο με στοιχεία φάρσας»²⁰³⁵, με «πολλές αφελείας» στην εξέλιξη της πλοκής²⁰³⁶, με «θλιβερά ανεπαρκή» χειρισμό του θέματος²⁰³⁷, κατάλληλο μόνο για τους θιάσους του Ελεύθερου Θεάτρου, στο ρεπερτόριο των οποίων «αναμφισβητήτως ανήκει»²⁰³⁸, και όχι για μια κρατική σκηνή²⁰³⁹.



Πάτρικ, *Ανυπόμονη καρδιά*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1950 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η Κριτική παρουσιάστηκε, ως συνήθως, διχασμένη απέναντι στην παράσταση· αν και εισέπραξαν θετικές κρίσεις η μετάφραση του Δάνου²⁰⁴⁰ και το

²⁰³⁵ Π[έτρος] Ρήγας, «Τζων Πάτρικ: *Ανυπόμονη καρδιά*. Στο Εθνικό Θέατρο», *Μάχη*, 2.3.1950.

²⁰³⁶ Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*

²⁰³⁷ Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Ανυπόμονη καρδιά*», *Η Βραδυνή*, 2.3.1950.

²⁰³⁸ Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*

²⁰³⁹ «*Αναρωτιέται όμως ο θεατής του "Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδος": Αυτό ήταν το έργο που περίμενε να του παρουσιάσει η "Κρατική Σκηνή" του, έπειτ' από τόσην απραξία;». (Πλωρίτης, *ό.π.*). «Κατάλληλότερο, αναμφιβόλως, για ένα κοινό που ευκολοσυγκινείται μ' επιδερμικές αισθητικότητες. Αλλά απολύτως ακατάλληλο για μιαν οποιαδήποτε κρατική σκηνή». (Καραγάτσης, *ό.π.*).*

²⁰⁴⁰ «Ο κ. Α. Δάνος εχρησιμοποίησε στην μετάφρασί του γλώσσα στρωτή και χωρίς ξενισμούς». (Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Τζων Πάτρικ: *Ανυπόμονη καρδιά*. Στο "Βασιλικό Θέατρο"», *Ακρόπολις*, 2.3.1950).

ρεαλιστικό σκηνικό του Κλώνη²⁰⁴¹, η σκηνοθετική εργασία του Ροντήρη προκάλεσε αντιφατικές εντυπώσεις. Από τη μία εκτιμήθηκε πως, με τη «λεπτή διείσδυση στο ψυχολογικό φόντο του έργου»²⁰⁴², ο σκηνοθέτης «έδωσε όχι μόνον αυτό που ήθελε ο συγγραφέας μα κι αυτό που ζήταγε το κοινόν»²⁰⁴³, δημιουργώντας μια από τις καλύτερες παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου το τελευταίο διάστημα²⁰⁴⁴, από την άλλη υποστηρίχθηκε πως ο Ροντήρης δεν μπόρεσε να «πιάση την αυστηρώς αγγλοσαξωνικήν ατμόσφαιρα»²⁰⁴⁵, πως «το νευρικό, βιασμένο μπρίο και οι υπερβολές στις δραματικές κραυγές» δεν έλειψαν ούτε αυτή τη φορά²⁰⁴⁶, ενώ «ο απελπιστικά αργός ρυθμός της παράστασης κι οι ατέλειωτες παύσεις και σιωπές [...] τονίσανε ακόμα πιο πολύ τις βασικές αδυναμίες του έργου»²⁰⁴⁷. Από τον θίασο ξεχώρισε ο Δημήτρης Χορν, που, όπως επισημάνθηκε, πέτυχε μια από τις ωραιότερες ερμηνείες τής έως τότε σταδιοδρομίας του²⁰⁴⁸.

Τρικυμία του Σαίξπηρ

Λίγο πριν από το τέλος της θεατρικής περιόδου 1949-1950, μιας περιόδου ελάχιστα παραγωγικής για το Εθνικό Θέατρο, ο Ροντήρης θα προχωρήσει σε νέα σκηνοθεσία.

«Απλή και πολύ στρωτή. Χωρίς υπερβολές και ακροβατισμούς, φανέρωνε τον άνθρωπον που ξέρει από θέατρο». (Κώστας Παράσχος, «Ανυπόμονη καρδιά του Τζων Πάτρικ», *Εθνικός Κήρυξ*, 2.3.1950).

²⁰⁴¹ «Ο κ. Κλώνης με το καλαμόπλεχτο σκηνικό του έδωσε το εξωτικό χρώμα που ταιριάζει σ' ένα στρατιωτικό νοσοκομείο στημένο στην ύπαιθρο της τροπικής Βιρμανίας». (Σπηλιωτόπουλος, *ό.π.*). «Η σκηνογραφία του φίλου μου Κλώνη μάς μετέφερεν εις την Βιρμανίαν. Δεν ελησμόνησεν, ο άθλιος, καμμίαν λεπτομέρειαν». (Χ[ουρμούζιος], *ό.π.*). «Ο κ. Κλώνης πρόσφερε στην “Ανυπόμονη καρδιά” μιαν από τις πιο ωραίες, τις πιο γραφικές σκηνογραφίες του». (Αγγελος Τερζάκης, «Ανυπόμονη καρδιά. Εθνικό Θέατρο», *Το Βήμα*, 2.3.1950).

²⁰⁴² Άγγ[ελος] Δόξας, «Η Ανυπόμονη καρδιά του Τζων Πάτρικ. Εις το Εθνικόν Θέατρον», *Εμπρός*, 2.3.1950.

²⁰⁴³ Παράσχος, *ό.π.*

²⁰⁴⁴ «Η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, προχτές, ήταν από τις καλύτερες των τελευταίων περιόδων του». (Τερζάκης, *ό.π.*). «Η παράσταση είταν μια από τις πιο καλές που έχει παρουσιάσει το Εθνικό Θέατρο». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα μοντέρνο έργο στο “Εθνικό”», *Νέα Εστία* 545 [15.3.1950], σ. 408).

²⁰⁴⁵ Καραγάτσης, *ό.π.*

²⁰⁴⁶ Πλωρίτης, *ό.π.*

²⁰⁴⁷ Ρήγας, *ό.π.*

²⁰⁴⁸ «Ο Δημήτρης Χορν έδωσε τον καλύτερο ίσως ρόλο της καριέρας του ως σήμερα». (Ρώμας, *ό.π.*). «Επραγματοποίησε μιαν αληθινή δημιουργία απ' τις καλύτερες του ενεργητικού του». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Ανυπόμονη καρδιά του Τζων Πάτρικ», *Έθνος*, 1.3.1950).

Θα παρουσιάσει τον Μάιο το τέταρτο κατά τη διάρκεια της διευθυντικής του θητείας έργο του Σαίξπηρ· η *Τρικυμία* θα ξεκινήσει τις παραστάσεις της στην Κεντρική Σκηνή του Ziller στις 10.5.1950²⁰⁴⁹. Η παρουσίαση μιας νέας παραγωγής σε μια εξαιρετικά ακατάλληλη χρονική στιγμή, λίγο πριν από το καλοκαίρι, προφανώς συνδέεται με τις πολιτικές εξελίξεις και την αλλαγή κυβέρνησης που έχει επέλθει και η οποία προοιωνίζεται εξελίξεις για το Εθνικό Θέατρο²⁰⁵⁰.



Σαίξπηρ, *Τρικυμία*, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1950 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η παράσταση της *Τρικυμίας*, που θα αποτελέσει τελικά την τελευταία παραγωγή της θητείας εκείνης της διεύθυνσης, θα γνωρίσει έντονες αποδοκimasίες:

²⁰⁴⁹ Μετάφραση: Ιωάννης Οικονομίδης. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Μουσική: Matthew Lock. Χορογραφία: Ραλλού Μάνου-Μυλωνά. Διανομή: Θάνος Κωτσόπουλος / Γκίκας Μπινιάρης (Αλόνσος, βασιλιάς της Νάπολης), Κώστας Παππάς (Σεβαστιανός, αδερφός του), Θεόδωρος Αρώνης / Θάνος Κωτσόπουλος (Πρόσπερος, ο νόμιμος δούκας του Μιλάνου), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος / Άγγελος Γιαννούλης (Αντώνιος, αδερφός του και σφετεριστής του δουκάτου του Μιλάνου), Νίκος Χατζίσκος (Φερδινάνδος, γιος του βασιλιά της Νάπολης), Άρης Μαλλιαγρός / Μήτσος Μυράτ (Γονζάλος, τίμιος γέροντας, σύμβουλος του βασιλιά), Άγγελος Γιαννούλης (Αδριανός, αυλικός), Αλέκος Πέτσος (Φραγκίσκος, αυλικός), Στέλιος Βόκοβιτς / Γκίκας Μπινιάρης (Κάλιμπαν, άγριος και κακόμορφος σκλάβος), Τάκης Γαλανός / Μιχάλης Καλογιάννης (Τρίγκουλος, γελωτοποιός), Χριστόφορος Νέζερ / Παντελής Ζερβός (Στέφανος, μεθυστικός φροντιστής), Τζων Λιτερίνας (Καπετάνιος του караβιού), Γρηγόρης Βαφιάς (Λοστρόμος), Ρίτα Μυράτ (Μιράντα, θυγατέρα του Πρόσπερου), Μαίρη Αρώνη (Αριελ, αερικό), Μιράντα Οικονομίδου (Ιρις), Μαίρη Αρώνη (Δήμητρα), Ρένα Δέπου (Ηρα).

²⁰⁵⁰ «Τώρα γιατί με αυτά τα δυσμενή δεδομένα αποφάσισε ο κ. Ροντήρης να καταπιασθεί με την “Τρικυμία”, και μάλιστα με σχετική σπουδή, σε μια προχωρημένη εποχή, όταν δεν είθισται πια να δίνονται πρεμιέρες, είναι κάτι που εύκολα μπορούν να το μαντέψουν οι παραιοκούντες την Ιερουσαλήμ». (Αλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Ένα θεατρικό ποίημα», *Νέα Εστία* 550 [1.6.1950], σ. 760).

με την εξαίρεση ευάριθμων κριτικών που θα θεωρήσουν την παράσταση, με ορισμένες βεβαίως επιμέρους επιφυλάξεις, επιμελημένη και επιτυχημένη²⁰⁵¹, από την πλειοψηφία της Κριτικής θα εκτιμηθεί πως η σκηνοθεσία βρίσκεται εντελώς έξω από το πνεύμα του έργου, πως η διανομή είναι εντελώς ακατάλληλη και πως η σκηνογραφική σύλληψη υπήρξε άστοχη.

Θα θεωρηθεί πως ο σκηνοθέτης παρουσίασε την *Τρικυμία* «έξω απ' το κείμενό της»²⁰⁵², σε μια ατμόσφαιρα «ρωμαντικού βερισμού»²⁰⁵³, δίνοντας τελικά μια παράσταση που αποτελούσε «βεβήλωση» και «ιεροσυλία» για το σαιξπηρικό κείμενο²⁰⁵⁴. το συνολικό αποτέλεσμα, σύμφωνα με την Κριτική, δείχνει για μια ακόμα φορά την ακαταλληλότητα της σκηνοθετικής τέχνης του Ροντήρη να αποδώσει ένα έργο «υφασμένο μόνο με ποίηση»²⁰⁵⁵ και επιβεβαιώνει πλέον πως «την ποίηση και τη φαντασία την κατάπιαν τα τραμπούκετα της κρατικής μας σκηνης, από τον καιρό που τα εξουσιάζει κι αυτά διά νόμου ο κύριος Γενικός του Θεάτρου»²⁰⁵⁶.

Μολονότι δεν έλειψαν οι απόψεις που θεώρησαν πως το μέτριο αποτέλεσμα δεν οφείλεται μόνο στον Ροντήρη αλλά και στην ανεπάρκεια του θιάσου²⁰⁵⁷, η γενική εμφάνιση των ηθοποιών χρεώνεται στον σκηνοθέτη, που «τους άφησε να σέρνονται μέσα στο τέλμα του πιο στεγνού, του πιο ξερού, του πιο πομπώδους ακαδημαϊσμού»²⁰⁵⁸,

²⁰⁵¹ Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «*Η Τρικυμία του Σαίξπηρ*», *Έθνος*, 11.5.1950· Άγγελος Τερζάκης, «*Η Τρικυμία του Σαίξπηρ. Εισ το Εθνικόν Θέατρον*», *Το Βήμα*, 12.5.1950· Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «*Σαίξπηρ: Τρικυμία. Στο “Βασιλικό”*», *Ακρόπολις*, 12.5.1950.

²⁰⁵² Μ[άριος] Πλωρίτης, «*Η Τρικυμία του Σαίξπηρ. Στο “Εθνικό”*», *Ελευθερία*, 12.5.1950.

²⁰⁵³ Αγγ[ελος] Δόξας, «*Η Τρικυμία του Σαίξπηρ. Εισ το Βασιλικόν Θέατρον*», *Εμπρός*, 12.5.1950.

²⁰⁵⁴ «*Να το πω βεβήλωση; Να το πω ιεροσυλία; Πώς να το πω το άκαρδο κομμάτιασμα τούτης της ονειροφαντασίας, όπου κι αυτή η βροντή κι η ορμή χειμάρρου της σαιξπήρειας φράσης έχει ολότελα σβήσει, δίνοντας τη θέση της σ' απαλό μουσικό χάδι; [...] Η απαλή ατμόσφαιρα του έργου δόθηκε απ' τη σκηνοθεσία του κ. Ροντήρη με βάρος και δυσκινήσια*». (Π[έτρος] Ρήγας, «*Σαίξπηρ: Η Τρικυμία. Στο Εθνικό Θέατρο*», *Μάχη*, 13.5.1950).

²⁰⁵⁵ «*Ο ακαδημαϊκός τρόπος της σκηνοθέτησης [...] που είναι ο μόνος τρόπος που γνωρίζει ο κ. Ροντήρης, είναι ο λιγότερο ενδεδειγμένος για να αποδοθεί ένα έργο υφασμένο μόνο με ποίηση. [...] Ο κ. Ροντήρης φανέρωσε ακόμα μια φορά ότι είναι ένας σκηνοθέτης χωρίς πλούσια φαντασία και πρωτοβουλία, αλλ' εντελώς κάτοχος της τεχνικής της δουλειάς του· μπορεί να ικανοποιήσει απόλυτα τον, όχι πολύ λεπταίσθητο κι αναζητητικό, μέσο θεατή*». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 761). «*Εκείνο που έλειψε ολότελα απ' την προχθεσινή παράσταση του “Εθνικού” ήταν η ποίηση, η φαντασία, το όνειρο. [...] Ο κ. Ροντήρης δε φάνηκε να θυμήθηκε ούτε μια φορά, πως ολόκληρο το έργο είναι χτισμένο απ' τον “αχνό του ονείρου”*». (Πλωρίτης, *ό.π.*).

²⁰⁵⁶ Μανώλης Σκουλούδης, «*Η Τρικυμία στο “Εθνικό”*», *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 13.5.1950.

²⁰⁵⁷ «*Το λάθος δεν είναι ολότελα δικό του. Έφταιγε και η έλλειψη ηθοποιών. Αλλά τότε γιατί ν' ανεβάσει την “Τρικυμία”;*». (Ειρήνη Καλκάνη, «*Το Εθνικόν μας Θέατρο. Η Τρικυμία του Σαίξπηρ*», *Φιλελεύθερος Κόσμος*, 15.5.1950).

²⁰⁵⁸ Πλωρίτης, *ό.π.*

να ερμηνεύουν τους ρόλους τους τότε με «στόμφο», τότε με «αταίριαστο νάζι»²⁰⁵⁹, χωρίς καμιά ενότητα ύφους²⁰⁶⁰. Η εμφάνιση του Θεόδωρου Αρώνη (Πρόσπερος), του Στέλιου Βόκοβις (Κάλιμπαν) και, ιδίως, της Μαίρης Αρώνη (Αριελ) στους κύριους ρόλους προξένησε δυσμενέστατα σχόλια²⁰⁶¹.

Η προσπάθεια να στηρίξει ο Ροντήρης την παράστασή του στο στοιχείο της θεαματικότητας αποτέλεσε σημείο έντονης κριτικής, ιδίως για την αρχική σκηνή του ναυαγίου που «απέβλεπε “à épaier le bourgeois”»²⁰⁶² και εισέπραξε ιδιαίτερος αρνητικά σχόλια²⁰⁶³. Οι σκηνοθετικές επιλογές αναπόφευκτα παρέσυραν τη βασική σκηνογραφική κατεύθυνση του Κλώνη: «οι γυμνοί και καταθλιπτικοί βράχοι»²⁰⁶⁴,

²⁰⁵⁹ Ρήγας, ό.π.

²⁰⁶⁰ «Είχαν ανακατευτή όλα τα είδη του θεατρικού λόγου. Αρχαία τραγωδία, οπερέττα, δράμα, κομεντί και επιθεώρησις ακόμα». (Κώστας Παράσχος, «Η Τρικυμία του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ», *Εθνικός Κήρυξ*, 12.5.1950).

²⁰⁶¹ «Ποιος θα μπορούσε να βρει κάποια συγγένεια ανάμεσα στον Πρόσπερο του Σαίξπηρ (που είν' η προσωποποίηση του ίδιου του δραματουργού στο απόγειο της ωριμότητάς του κι ο αποχαιρετισμός του στον κόσμο και στην τέχνη του), ανάμεσα στον Πρόσπερο το σοφό, το γαλήνιο, τον “ποιητή” –και στο συριστικό, σκουντούφλη, στομφώδη Πρόσπερο του κ. Αρώνη, που τούλειπε κάθε μεγαλείο και κάθε ανάταση; Ή ανάμεσα στον Αριελ (το ίδιο το πνεύμα της ποίησης και της χάρης) και στη γαλλίδα συμπρωτότυπα που παρουσίασε η κ. Αρώνη, όλο τσαχπινιές, ακκισμούς και αποχρώσεις του βουλεβάρτου; Και τι να πεις για τον Κάλιμπαν του κ. Βόκοβις που, με τη μάσκα και τις κραυγές του θύμιζε το “Λυκάνθρωπο” των αμερικάνικων ταινιών κατηγορίας Ω, όχι όμως κι ένα πλάσμα που το δημιούργησε η ποίηση, κι αν είναι “τέρας”, δεν είναι όμως τέρας αισθητικό. [...] Γι' αυτά όλα, ωστόσο, φταίει πολύ περισσότερο ο σκηνοθέτης παρά οι ηθοποιοί: η άστοχη διανομή κι η άμουση διδασκαλία είν' η ρίζα του κακού». (Πλωρίτης, ό.π.). «Η γαλήνια ανάταση του Πρόσπερου έγινε κούφια ρητορεία στην απόδοση του κ. Αρώνη· η αιθέρια χάρη του Αριελ, καμώματα πεισματωμένου παιδιού στην ερμηνεία της κ. Αρώνη. [...] Θα πρέπει να πούμε πως στις παραστάσεις του Εθνικού ολότελα άδικο θα ήταν να ρίχνει κανείς το βάρος στους ηθοποιούς...». (Ρήγας, ό.π.). «Αχρωμος ο κ. Αρώνης ως Πρόσπερος, μονότονη η κ. Μυράτ ως Μιράντα (δύσκολα να παίξει τη δεκαπεντάχρονη παιδούλα), γκροτέσκος ο κ. Βόκοβις ως Κάλιμπαν, ψεύτικος ο κ. Χατζίσκος ως Φερδινάνδος... Όλοι οι ηθοποιοί έξω από τον τόνο, όλοι οι ηθοποιοί έξω από το ρόλο τους. [...] Και ο Αριελ; Είναι μια πολύ καλή ηθοποιός η κ. Αρώνη, αλλά ο καθένας μπορεί να καταλάβη πόση λίγη σχέση μπορεί νάχη με τον Αριελ». (Καλκάνη, ό.π.).

²⁰⁶² «Η ρεαλιστική εικόνα της τρικυμίας και του ναυαγίου στον πρόλογο, όσο κι αν είχαν από τεχνική άποψη μια εξαιρετική επίτευξη που προκάλεσε την κατάπληξη και το θαυμασμό και τον ενθουσιασμό ενός μεγάλου μέρους του κοινού, είχαν, ακριβώς γιατί απέβλεπε, σύμφωνα με τη γαλλική έκφραση, “à épaier le bourgeois”, να είναι επιφανειακά σφοδρά εντυπωσιακή, και γιατί οι θόρυβοι των κυμάτων και του αέρα κατέπνιγαν εντελώς τον λόγο του ποιητή, μια κάκιστη εισαγωγή σ' ένα ποιητικό έργο». (Θρύλος, ό.π., σ. 761).

²⁰⁶³ «Και τι δεν έκανε ο τέως καλός σκηνοθέτης (και νυν κάκιστος διευθυντής του Θεάτρου) για να μας μαστιγώσει τα νεύρα! Έστησε ολόκληρο καράβι στην πρώτη σκηνή, με αερικά και με θεριεμένους ωκεανούς, που “ενόμιζες” –όπως λένε για κάτι πετυχημένες φωτογραφίες– “πως θα σου ...μιλήσουν!”. Έβαλε φτερά κι έκαμε την Αρώνη ...ιπτάμενη!». (Σκουλούδης, ό.π.). «Τι θα μπορούσε να πει κανένας για κείνο το ολόσωμο θεόρατο καράβι, που σκαμπανέβαζε ώρα ολόκληρη πάνω στη σκηνή, βογγώντας και τρίζοντας για να μπατάει βαρειά, ύλη ακατέργαστη κι αντιθεατρική; Και τι κραυγή διαμαρτυρίας να υψώσει για έναν Αριελ, κρεμασμένο από ψηλά, προς το άθλιο πλεούμενο, έναν Αριελ που κουνούσε γελοία κι απελπιστικά χέρια και πόδια μ' αμηχανία; Και δε βρέθηκε κανένας τους να διαβάσει στο κείμενο, λίγο παρακάτω, πως στη σκηνή εκείνη το πνεύμα αυτό έτρεχε απ' την μιαν άκρη του καραβιού στην άλλη, πότε' εδώ, πότε' εκεί για να σπείρει τη σύγχυση και την αγωνία;». (Ρήγας, ό.π.).

²⁰⁶⁴ Θρύλος, ό.π., σ. 761.

«μίμηση των σκηνικών του Εμίλ Πρεετόριους»²⁰⁶⁵, εμφάνισαν «τρομοκρατικές σκηνογραφίες στυλ εποχής ...δεινοσαύρων!»²⁰⁶⁶.

«Θέαμα βαρετό»²⁰⁶⁷, που, σύμφωνα με ορισμένους κριτικούς, αποτέλεσε τη χειρότερη ίσως παράσταση κατά την τετραετία 1946-1950²⁰⁶⁸, η *Τρικυμία* έμελλε να είναι η τελευταία σκηνοθεσία του Ροντήρη κατά την πρώτη διευθυντική του θητεία στην κρατική σκηνή· λίγες εβδομάδες αργότερα θα αποχωρήσει από το Εθνικό Θέατρο.

²⁰⁶⁵ Πλωρίτης, *ό.π.*

²⁰⁶⁶ Σκουλούδης, *ό.π.*

²⁰⁶⁷ «Η παράσταση της “Τρικυμίας” στο Εθνικό Θέατρο περιορίσθηκε στην ευπρόσωπη παρουσίασι –αν μη απαγγελία– του Σαιξπηρικού κειμένου. Με συνέπεια να στρογγυλοκαθήση η ανία στη σκηνή, απ’ όπου έρριξε τα ναρκωτικά πλοκάμια της στην πλατεία. Παίρνω όρκο πως θέαμα τόσο βαρετό σπανίως έχω ιδή στο μισόν αιώνα της ζωής μου. Τίποτ’ άλλο δεν έχω να προσθέσω. Και γράμματα –δυστυχώς– γνωρίζω...». (Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Η Τρικυμία στο Εθνικό Θέατρο», *Η Βραδυνή*, 12.5.1950).

²⁰⁶⁸ «Η μέχρις απονεκρώσεως πτώση της πνευματικής στάθμης του πρώτου πνευματικού ιδρύματος της χώρας μας, που ονομάζεται “Εθνικό Θέατρο”, δεν είνε υπόθεση πρόσφατη. Έχει ιστορία τεσσάρων χρόνων. Αρχίζει με τους “Πέρσες” του Αισχύλου, περνά από διάφορα διαβρωτικά στάδια και φτάνει στο πιο χαμηλό της επίπεδο με την “Τρικυμία” του Σαιξπηρ, που είδαμε προχτές βράδυ». (Σκουλούδης, *ό.π.*).

4.5.2. Οι σκηνοθεσίες του Κωστή Μιχαηλίδη

Το τραγούδι της κούνιας των Γκρεγκόριο και Μαρία Μαρτίνεθ Σιέρρα – Ζητείται υπηρέτης του Άννινου

Έναν χρόνο μετά την πρόσληψή του στο Εθνικό Θέατρο, ο Κωστής Μιχαηλίδης θα αναλάβει την πρώτη του σκηνοθεσία στην κρατική σκηνή κατά τη διεύθυνση Ροντήρη. Ο τελευταίος θα του αναθέσει τη σκηνοθεσία του έργου των Γκρεγκόριο και Μαρία Μαρτίνεθ Σιέρρα, *Το τραγούδι της κούνιας*, και της μονόπρακτης κωμωδίας του Άννινου, *Ζητείται υπηρέτης*, που θα παρουσιαστούν σε ενιαία παράσταση στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά στις 20.4.1948²⁰⁶⁹. Το δίπρακτο δράμα του ζεύγους Σιέρρα, που αποτελούσε και το κύριο έργο της βραδιάς, είχε παρουσιαστεί και στο παρελθόν από την κρατική σκηνή, σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη το 1932.

Η πρώτη σκηνοθετική εμφάνιση του Μιχαηλίδη εκείνη την περίοδο, όπως φαίνεται από τα κριτικά σημειώματα, θα είναι αρκετά ικανοποιητική. Αφού τονιστεί από την Κριτική το όφελος της μαθητείας του νέου σκηνοθέτη στον Πολίτη αρχικά και στον Ροντήρη μετέπειτα²⁰⁷⁰, καθώς και η εκτίμηση πως ο Μιχαηλίδης έχει τα

²⁰⁶⁹ *Το τραγούδι της κούνιας* Μετάφραση: Αχιλλέας Κύρου. Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Θάνος Κωτσόπουλος (Ποιητής), Έλσα Βεργή (Ηγουμένη), Ελένη Ζαφειρίου (Εκκλησάρισσα), Τζένη Περίδου (Κατηχήτρια), Ελένη Νενεδάκη (Τερέζα), Άρης Μαλλιαγρός (Γιατρός), Ανδρέας Φιλιππίδης (Αντώνιο), Νέλλη Μαρσέλλου (Αδελφή Θυρωρός), Μελίνα Μερκούρη (Αδελφή Ιωάννα του Σταυρού), Τιτίκα Νικηφοράκη (Αδελφή Μαρία του Ιησού), Βέρα Δεληγιάννη (Αδελφή Αγνή), Μιράντα Οικονομίδου (Αδελφή Μαρσέλλα), Βάνα Βιενέζη (Αδελφή Μαγδαληνή). *Ζητείται υπηρέτης* Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Μαρία Αλκαίου (Ευανθία Γλυκάδη), Καίτη Λαμπροπούλου (Μαριγώ), Χρήστος Ευθυμίου (Συμεών Κουρούνης), Άρης Μαλλιαγρός (Ανδρέας Θεαγένης).

²⁰⁷⁰ «Ο κ. Μιχαηλίδης άρχισε τη θητεία του στο ίδρυμα της οδού Αγίου Κωνσταντίνου, κάτω από τη μαπακέτα του Πολίτη και χρημάτισε από τότε μαθητής και βοηθός του κ. Ροντήρη. Η μακροχρόνια αυτή πειθαρχία κάτω από έναν δάσκαλο σαν το Ροντήρη, απέδωσε, όπως ήταν φυσικό, τους καρπούς της». (Δ[ιονύσιος] Ρώμας, «Κριτική της κριτικής. Το τραγούδι της κούνιας», *Ελληνική Πνοή*, 25.4.1948). «Ο νέος σκηνοθέτης ακολουθεί τη σχολή του κ. Ροντήρη, μια σχολή στερεή και κλασική, που αποδίδει πάντοτε καλά αποτελέσματα κι όταν ακόμα ο σκηνοθέτης που την εφαρμόζει δεν έχει άφθονο ταλέντο. Αλλά ο κ. Μιχαηλίδης φαίνεται να είναι αρκετά προικισμένος, όπως πιο έκδηλα φάνηκε στο μονόπρακτο του Μπάμπη Άννινου». (Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Δύο καινούρια έργα στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς», *Η Βραδυνή*, 22.4.1948). «Ο σκηνοθέτης του έργου κ. Κ. Μιχαηλίδης είναι νέος, έχει όμως περάσει μια μακρυνά μαθητεία κοντά στο Φώτο Πολίτη και στον Δ. Ροντήρη». (Άγγελος Τερζάκης, «Το τραγούδι της κούνιας. Θίασος Εθνικού Θεάτρου», *Το Βήμα*, 25.4.1948).

εχέγγυα για να εξελιχθεί μελλοντικά εάν του δοθεί η ευκαιρία²⁰⁷¹, θα σημειωθεί πως η σκηνοθεσία του ήταν «εξαιρετα ενορχηστρωμένη»²⁰⁷² και πως κατόρθωσε να παρουσιάσει μια παράσταση «πολύ φροντισμένη»²⁰⁷³, «όσο δεν παίρνει παστρική κι ευσυνείδητη»²⁰⁷⁴, με «ενότητα ύφους»²⁰⁷⁵. επαινέθηκε, επιπλέον, η διαφορετική σκηνοθετική του προσέγγιση στα δύο έργα²⁰⁷⁶.



Γκρεγκόριο και Μαρία Μαρτίνεθ Σιέρρα, *Το τραγούδι της κούνιας*, σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, 1948 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

²⁰⁷¹ «Πώς να μη σχηματίσουμε τη γνώμη ότι ο νέος σκηνοθέτης κ. Κ. Μιχαηλίδης που έδειξε τόσο ευσυνειδησία και τόσο καλό γούστο είναι πολύ πιθανό ν' αναδειχθεί όταν του ανατεθεί ένα πιο πολυσύνθετο έργο;». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια δύσκολη σταδιοδρομία», *Ελληνικόν Αίμα*, 18.5.1948).

²⁰⁷² Θρύλος, *ό.π.*

²⁰⁷³ Γιάν[νης] Α. Καραμήτσος, «Το Εθνικόν εις το Δημοτικόν. Το τραγούδι της κούνιας (δίπρακτο δράμα του Σιέρρα), Ζητείται υπηρέτης (κωμωδία Μπάμπε Άννινου)», *Φωνή Πειραιώς*, 22.4.1948.

²⁰⁷⁴ Καραγάτσης, *ό.π.*

²⁰⁷⁵ «Ο κ. Μιχαηλίδης επέτυχε, παρά την αστάθεια, τη ρευστότητα του δραματικού υλικού που παρουσιάζει το έργο, μιαν ενότητα ύφους στην ερμηνεία, μιαν ήπια κι αρκετά ανάλαφρη ρυθμική αγωγή, έτσι ώστε να διατηρηθεί η νότα της τρυφερότητας, χωρίς και να ξεπέσει στην αισθηματολογία». (Τερζάκης, *ό.π.*).

²⁰⁷⁶ «Η προχθεσινή παράσταση του Πειραιώς, έδειξε μιαν αναμφισβήτητη δεξιοτεχνία σκηνοθετική, ενωμένη με μία λεπτότατη αισθητική εναισθησία. Απόδειξις απτή η διαφορά μανιέρας στο ανέβασμα της λεπτεπίλεπτης “Κούνιας” με το “καρικατουράλε” δόσιμο του κωμικού μονόπρακτου του Άννινου». (Ρώμας, *ό.π.*).

Σύσσωμη η Κριτική υπήρξε εξίσου επαινετική για τις νέες ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου (επρόκειτο άλλωστε για ένα έργο γυναικείου κυρίως θιάσου), ενώ διατυπώθηκαν ενστάσεις για τη μετάφραση του Κύρου²⁰⁷⁷.



Άννινου, *Ζητείται υπηρέτης*, σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, 1948 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Στο έργο του Άννινου, για το οποίο δεν έλειψαν οι αντιρρήσεις για τη θέση του στο σημερινό δραματολόγιο²⁰⁷⁸, αναγνωρίστηκε στον Μιχαηλίδη πως σωστά «διετήρησε τη γλώσσα, το ύφος, τα κοστούμια, το είδος των σκηνογραφιών της εποχής που γράφτηκε το έργο»²⁰⁷⁹, και, με «κεφάλτη σκηνοθεσία»²⁰⁸⁰, «σκόρπισε άφθονο γέλιο»²⁰⁸¹. Από τις ερμηνείες των ηθοποιών, που συνολικά ικανοποίησαν, ξεχώρισε ο «πραγματικά αζεπέραστος» Χρήστος Ευθυμίου²⁰⁸².

²⁰⁷⁷ «Η μετάφραση του κ. Αχ. Κύρου είχε αρκετές γλωσσικές ανωμαλίες και ακαταστασίες». (Καραμήτσος, *ό.π.*).

²⁰⁷⁸ «Η κωμωδία αυτή δεν στέκει πια στο θέατρο». (Καραμήτσος, *ό.π.*). «Η κωμωδία “Ζητείται Υπηρέτης” μπορούσε να λείψει. Αφήρεσε και δεν προσέθεσε τίποτε στην παράσταση». (Πέτρος Αξιώτης, «Το τραγούδι της κούνιας», *Ελληνικός Βορράς*, 28.7.1948).

²⁰⁷⁹ Τερζάκης, *ό.π.*

²⁰⁸⁰ Καραγάτσης, *ό.π.*

²⁰⁸¹ Ρώμας, *ό.π.*

²⁰⁸² Καραγάτσης, *ό.π.*

Ο κουρεός της Σεβίλλης του Μπωμαρσαί

Η επόμενη σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη κατά την περίοδο Ροντήρη θα πραγματοποιηθεί και πάλι στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Ο Μιχαηλίδης θα παρουσιάσει τον *Κουρέα της Σεβίλλης* του Μπωμαρσαί στις 17.11.1948²⁰⁸³ και η παράσταση θα μεταφερθεί έναν μήνα αργότερα στην Αθήνα, στην Κεντρική Σκηνή του Ziller. Πρέπει να σημειωθεί πως πρόκειται, και πάλι, για ένα έργο που έχει ήδη στο παρελθόν παρουσιαστεί από την κρατική σκηνή πριν από τον πόλεμο, σε σκηνοθεσία του Ροντήρη το 1936.

Ο *Κουρέας* θα παρουσιαστεί στη μετάφραση του Ροντήρη²⁰⁸⁴, όμως η εμπλοκή του Γενικού Διευθυντή στη παράσταση αυτή δεν θα περιοριστεί εκεί: μαρτυρείται από ηθοποιό που συμμετείχε στη διανομή της παράστασης πως ο Ροντήρης, ύστερα από απαίτηση των πρωταγωνιστών του θιάσου που θεωρούσαν πως οι δοκιμές δεν προχωρούσαν ικανοποιητικά, παρενέβη στις πρόβες και ανέλαβε ο ίδιος ως σκηνοθέτης να διδάξει τους ηθοποιούς, παραμερίζοντας τον Μιχαηλίδη²⁰⁸⁵. Το γεγονός, που προφανώς είχε διαρρεύσει και στους δημοσιογραφικούς κύκλους, θα επιτρέψει να διατυπωθούν έμμεσα σχόλια²⁰⁸⁶. Αξιοσημείωτο πάντως είναι το γεγονός πως μετά την πρεμιέρα της παράστασης δεν θα βγει στη σκηνή ο Μιχαηλίδης για να

²⁰⁸³ Μετάφραση: Δημήτρης Ροντήρης. Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Ανδρέας Φιλιππίδης (Κόμης Αλμαβίβα, ευγενής της Ισπανίας), Χριστόφορος Νέζερ (Μπάρτολο, γιατρός), Έλλη Λαμπέτη (Ροζίνα), Δημήτρης Χορν (Φίγκαρο, κουρεός της Σεβίλλης), Γκίκας Μπινιάρης (Ντον Μπαζίλιο), Νίκος Βοκάς (Κοτσονάτος, γέρος υπηρέτης του Μπάρτολο), Βασίλης Κανάκης (Ξυπνητήρης, άλλος υπηρέτης του Μπάρτολο), Διονύσης Παγουλάτος (Ένας συμβολαιογράφος), Λουκιανός Ροζάν (Ένας αλκάδης, δικαστής).

²⁰⁸⁴ Στις αρχές του 1948 ο Ροντήρης ανακοινώνει στο Διοικητικό Συμβούλιο πως δεν επιθυμεί να λάβει αμοιβή για τα δικαιώματα της μετάφρασής του. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 65/26.1.1948). Έναν χρόνο μετά, το Διοικητικό Συμβούλιο αποφασίζει, παρά τις διαμαρτυρίες του, να του καταβάλει τη σχετική αμοιβή. (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 101/18.1.1949).

²⁰⁸⁵ «Η σκηνοθεσία του “Κουρέα” πήγαινε σαν τον κάβουρα. Οι ηθοποιοί που παίρνανε μέρος στο έργο, και ιδίως οι πρωταγωνιστές, άρχισαν να ανησυχούν γιατί προέβλεπαν το επερχόμενο φιάσκο. Πήγαν, λοιπόν, στον Ροντήρη, του είπαν την κατάσταση και τον παρακάλεσαν να βάλει ένα ...σκηνοθετικό χεράκι για να πάει η δουλειά μπροστά. Πραγματικά, ο Ροντήρης την άλλη κιόλας μέρα ανέβηκε στην πρόβα, έβαλε τον Μιχαηλίδη στην μπάντα, έκανε τη σωτήρια επέμβασή του, και η παράσταση σώθηκε». (Κανάκης, *ό.π.*, σ. 97).

²⁰⁸⁶ «Το όλο ανέβασμα του έργου είναι πολύ ικανοποιητικό. Διαβλέπει κανείς, δίχως να το θέλει, το χέρι του Ροντήρη πίσω από την λαμπρή δημιουργία του Μιχαηλίδη. Το πράγμα είναι φυσικό αφού πρόκειται περί “Διδασκάλου” και “Μαθητού”. Μακάρι να βλέπαμε συχνά τέτοια καλοανεβασμένα έργα». (Δ[ιονύσιος] Ρώμας, «Ο κουρεός της Σεβίλλης. Θίασος Βασιλικού Θεάτρου», *Οι Καιροί*, 20.11.1948).

εισπράξει το χειροκρότημα του κοινού, αλλά ο Ροντήρης, προκαλώντας, όπως ήταν επόμενο, την ειρωνεία των κριτικών²⁰⁸⁷.



Μπωμαρσαί, *Ο κουρέας της Σεβίλλης*, σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, 1948
(Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η παράσταση και η σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη, σε όποιον βαθμό βέβαια του αναλογεί η ευθύνη του αποτελέσματος, δεν έτυχαν θερμής υποδοχής. Παρά τις ορισμένες ευμενείς κρίσεις που μιλούσαν για ένα «ανέβασμα ικανοποιητικό»²⁰⁸⁸, «ευχάριστο και απλό, χωρίς επικίνδυνες υπερβολές και

²⁰⁸⁷ «Ο Ροντήρης εξουσιάζεται ακυβέρνητος από το πάθος του βεντετισμού. Η παράσταση είχε τελειώσει. Το κοινό, αφού χειροκρότησε τυπικά, χλιαρά, συμβατικά, είχε αποχωρήσει. Η αποτυχία μπορούσε εξαίρετα να βαρύνει αποκλειστικά τον κ. Μιχαηλίδη γιατί μόνος αυτός αναφερότανε στο πρόγραμμα σαν σκηνοθέτης. Αλλ' ο κ. Ροντήρης δεν άνθεξε στον πειρασμό. Στην πλατεία δεν είχαν μείνει και δεν χειροκροτούσαν παρά οι φίλοι, και τότε επαναλήφθηκε η γνώριμη και στερεότυπη πια σκηνή. Οι ηθοποιοί όρμησαν στα παρασκήνια και έσυραν (τράβα με, κι ας κλαίω) στο προσκήνιο τον κ. Ροντήρη, ο οποίος χαιρέτησε τα άδεια καθίσματα». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Μια σύγχρονη κωμωδία, μια κλασική κι ένα θέαμα», *Νέα Εστία* 516 [1.1.1949], σ. 53). «Μολονότι το πρόγραμμα ανέγραφε τον κ. Κώστα Μιχαηλίδη για σκηνοθέτη, τα χειροκροτήματα του κοινού τα έδρεψεν ο κ. Ροντήρης. Δεν γνωρίζω υπό ποίαν ιδιότητα! (Η του μεταφραστή είθισται ν' αποκλείει παρόμοιες τιμές). Εκτός αν πρόκειται να καθιερωθή το έθιμο τής επί σκηνής εξόδου του θεατράνου. Οπότε, δίκαιον είναι να παισιούται ο διευθυντής από το άλλο διοικητικό προσωπικό της Εθνικής μας Σκηνής, μηδέ των δακτυλογράφων και των καθαριστριών εξαιρουμένων». (Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Ο κουρέας της Σεβίλλης στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς», *Η Βραδυνή*, 19.11.1948).

²⁰⁸⁸ Ρώμας, ό.π.

πειραματισμούς»²⁰⁸⁹, θεωρήθηκε πως η σκηνοθεσία «ακολούθησε το τυπικό ύφος του “Εθνικού”», ενώ «διακρινόταν μια προσπάθεια μίμησης της “κομμέντια ντελλ’ άρτε” ανολοκλήρωτη»²⁰⁹⁰. επισημάνθηκε ακόμα πως η προσπάθεια του σκηνοθέτη «δεν καρποφόρησε»²⁰⁹¹, πως η παράσταση «υστερεί αισθητά από την αλλοτινή πρώτη παράσταση», πως «είχε διαφύγει η μαγεία της κωμωδίας» και πως ο Μιχαηλίδης «έδωσε την εντύπωση ότι περιορίστηκε να διδάξει στους ηθοποιούς την αποστήθιση των ρόλων τους»²⁰⁹².

Η απόδοση των ηθοποιών του θιάσου, σε γενικές γραμμές, ήταν μάλλον μέτρια²⁰⁹³. επισημάνθηκε πως «καθένας ερμήνευε το μέρος του όπως ήθελε»²⁰⁹⁴ και εκφράστηκαν τελείως αντιφατικές απόψεις για τις ερμηνείες του Δημήτρη Χορν²⁰⁹⁵, της Έλλης Λαμπέτη²⁰⁹⁶ και του Χριστόφορου Νέζερ²⁰⁹⁷. Η δεύτερη σκηνοθετική

²⁰⁸⁹ Κώστας Παράσχος, «Ο κουρέυς της Σεβίλλης από τον Οργανισμόν Εθνικού Θεάτρου», *Εθνικός Κήρυξ*, 19.11.1948.

²⁰⁹⁰ Μ[άριος] Πλωρίτης, «Ο κουρέας της Σεβίλλης του Καρόν ντε Μπωμαρσαί. Από τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου στο Δημοτικό Πειραιώς», *Ελευθερία*, 19.11.1948.

²⁰⁹¹ Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Ο κουρέυς της Σεβίλλης του Μπωμαρσαί», *Εθνος*, 18.11.1948.

²⁰⁹² Θρύλος, *ό.π.*, σ. 52.

²⁰⁹³ «Δεν γνωρίζω ποιος φταίει για την αποτυχία, δεδομένου ότι το επιτελείο των ηθοποιών ήταν άριστο γενικώς, αλλά κατώτερο του εαυτού των συγκεκριμένων. Ο Χορν εξαιρετος τεχνικώς, αλλά πολύ εξιδανικευμένος Φίγκαρο. Ο Νέζερ, με τη μεγάλη σκηνική πείρα, αλλά κάπως υπερβολικός στις μούντες. Η Έλλη Λαμπέτη, πάντοτε χαριτωμένη και συναρπαστική ηθοποιικώς, αλλά που έδινε την εντύπωση να είχε χαμένα τα νερά της». (Καραγάτσης, *ό.π.*).

²⁰⁹⁴ «Οι ηθοποιοί δεν είχαν συντονισθεί αναμεταξύ τους, κι ούτε κατατοπισθεί· καθένας ερμήνευε το μέρος του όπως ήθελε, όπως του άρεσε, όπως του ερχότανε πιο βολικά. Οι ρόλοι προσαρμόσθηκαν στις ιδιοσυγκρασίες των ηθοποιών, κι όχι οι ηθοποιοί στις αξιώσεις των ρόλων». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 52).

²⁰⁹⁵ «Ο κ. Δ. Χορν ξεπέρασε μ’ επιτυχία το φράγμα της ξερής “τεχνικής”, άντλησε απ’ τον ίδιο τον εαυτό του, κι όχι από φόρμουλες, το κέφι του κι έδωσε ένα Φίγκαρο όλο ορμή, πονηριά, θυμοσοφία και φανταιζίστικη ευθυμία». (Πλωρίτης, *ό.π.*). «Ο κ. Χορν είχε ζωνρότατο μπρίο κι άπειρη σβελέτσα, έμοιαζε όμως ν’ αγνοεί εντελώς ότι ο Φίγκαρο δεν κάνει μόνο πιρουέττες, αλλ’ έχει και ψυχή και πνευματικότητα. Και γιατί είχε δέσει το μαντήλι στο κεφάλι του, έτσι ώστε να υπενθυμίζει πολύ περισσότερο έναν κουρσάρο παρά έναν κουρέα;». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 52).

²⁰⁹⁶ «Μας έδωσε προχτές μια Ροζίνα τρυφερή, ευγενική, με απαλές τις αποχρώσεις ανάμεσα στην αθωότητα και την πονηριά της αδυναμίας». (Αγγελος Τερζάκης, «Ο κουρέυς της Σεβίλλης. Δημοτικόν Πειραιώς», *Το Βήμα*, 19.11.1948). «Η δίδα Λαμπέτη, η οποία έκανε την πρώτη της εμφάνιση στην Εθνική Σκηνή, είταν πολύ κατώτερη του εαυτού της· σχεδόν δεν έπαιζε· περιορίστηκε να εμφανίσει την εξάισια σκηνική της ομορφιά και τη χάρη της [...]». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 52).

²⁰⁹⁷ «Απ’ τους ερμηνευτάς, κάτι πάρα-πάνω από καλός ο κ. Χριστ. Νέζερ. Ήταν κυριολεκτικά ο κύριος της σκηνής, ο άνθρωπος που έπαιζε κι όταν ακόμα δε μιλούσε». (Παράσχος, *ό.π.*). «Ο κ. Νέζερ έβγαλε πάλι απ’ τη φαρέτρα του όλα τα γνωστά γελοιώνα “τρυκ” του (γούρλωμα των ματιών, σούρσιμο της κουβέντας κ.λπ.) κι αφέθηκε να παρασυρθεί σε υπερβολές και δημαγωγίες όχι καλής ποιότητας». (Πλωρίτης, *ό.π.*).

εργασία του Μιχαηλίδη κατά τη διεύθυνση Ροντήρη δεν στέφθηκε με επιτυχία· η παράσταση, εξάλλου, δεν είχε εισπρακτική επιτυχία²⁰⁹⁸.

Μπουμπουρός – Ο διευθυντής είναι καλό παιδί του Κουρτελίν

Ο Μιχαηλίδης θα συνεχίσει τη σκηνοθετική του εργασία στην κρατική σκηνή με δύο γαλλικές κωμωδίες την άνοιξη του 1949· θα παρουσιάσει τα έργα του Κουρτελίν, *Μπουμπουρός* και *Ο διευθυντής είναι καλό παιδί*, σε ενιαία παράσταση, στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά στις 15.3.1949²⁰⁹⁹. Η παράσταση δεν θα θεωρηθεί επιτυχημένη· θα εκτιμηθεί πως οι κωμωδίες του Κουρτελίν είναι ξεπερασμένες και δεν αρμόζουν στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου, πως η επιλογή της κρατικής σκηνής να παρουσιαστούν μαζί τα δύο έργα τα αποδυνάμωσε ακόμα περισσότερο²¹⁰⁰, ενώ από τους κριτικούς των εφημερίδων του Πειραιά θα διατυπωθεί η άποψη πως η διεύθυνση της κρατικής σκηνής υποτιμά το κοινό της πόλης²¹⁰¹.

²⁰⁹⁸ «Δυστυχώς, όμως, το έργο δεν τράβηξε. Η προσέλευση του κοινού ήταν ασήμαντη». (Κανάκης, ό.π., σ. 97).

²⁰⁹⁹ **Μπουμπουρός** Μετάφραση: Δημήτρης Γιαννουκάκης. Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Χρήστος Ευθυμίου (Μπουμπουρός), Άρης Βλαχόπουλος (Ένας γέρος κύριος), Αλέκος Δεληγιάννης / Νίκος Χατζίσκος (Ανδρέας), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Ποτάς), Νίκος Βλαχόπουλος (Ροτ), Βασίλης Κανάκης (Φουεττάρ), Νίκος Βοκάς (Ένα γκαρσόνι του καφενείου), Μαρία Αλκαίου / Λουίζα Ποδηματά (Αδέλα). **Ο διευθυντής είναι καλό παιδί** Μετάφραση: Διονύσιος Ρώμας. Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδυμασίες: Αντώνης Φωκάς. Διανομή: Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Αστυνόμος), Αλέκος Πέτσος (Ένας κύριος), Νίκος Βοκάς (Πυνέζ), Λέλα Ησαΐα (Κυρία Φλος), Βασίλης Κανάκης (Μπρελόκ), Στέλιος Βόκοβιτς (Φλος), Γιάννης Μαυρογένης (Λαγκρενάζ), Νίκος Βοκάς (Καριγκού).

²¹⁰⁰ «Ο Κουρτελίν είναι βέβαια στενός. Δεν τον απασχόλησε, δεν τον προσείλκυσε, παρά μόνον ένας τύπος: ο τύπος του γάλλου μικροαστού. [...] Η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου τον αδίκησε διπλά. Πρώτα γιατί σχημάτισε το πρόγραμμα μόνο με δικά του έργα. Ο ίδιος, καθώς έγραφε μονόπρακτα, *levers du rideau*, δεν απέβλεπε να γεμίσει μόνος του μια βραδιά. Η *Comédie Française* μπορεί κάποτε, δεν ξέρω, να τον αφιέρωσε μια τιμητική πανηγυρική παράσταση, αλλά συνήθως παρουσιάζει πάντα τις κωμωδίες του μόνο σαν συνοδευτικές ενός άλλου μεγάλου έργου. Ο τρόπος της εμφάνισής του από το Εθνικό Θέατρο, ο οποίος του προσέδωσε αξιώσεις τις οποίες δεν έχει, είχε αναγκαστικά ως αποτέλεσμα να γίνει αισθητότατη η στενότητά του». (Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Πειραματισμοί, κατασταλάγματα και επαναλήψεις», *Νέα Εστία* 524 [1.5.1949], σ. 610).

²¹⁰¹ «Γεννιέται, λοιπόν, το δίκαιο ερώτημα: Γιατί ο Οργανισμός μάς παρουσίασε Κουρτελίν! Ποιος ο σκοπός του! Σε τι θα συντελέσει η παράσταση αυτή, όσον αφορά τη σκοπιμότητα της παρουσίας του Εθνικού Θεάτρου στον Πειραιά! Δύσκολα θα παραδεχτούμε τις πικρές υποψίες, που μας γεννώνται, όμως, θα μείνουμε με το βάσανό μας». (Γιάν[νης] Α. Καραμήτσος, «Μπουμπουρός, Ο διευθυντής είναι καλό παιδί του Ζ. Κουρτελίν», *Φωνή Πειραιώς*, 17.3.1949). «Ούτε τον Κουρτελίν γνώρισε το Πειραικό κοινό, ούτε κέρδισε τίποτα με το ανέβασμά του και μάλιστα από την Εθνική Σκηνή, της οποίας –θα μας επιτραπή η διατήρησι της γνώμης– είναι άλλος ο προορισμός και άλλη η αποστολή. Ό,τι στέκεται δύσκολο αυτή τη στιγμή, είναι το αν πρέπει να ρίξει κανείς την ευθύνη στον διευθύνοντα, στην



Κουρτελίν, *Μπουμπουρός*, σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, 1949 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Αντιφατικές εντυπώσεις άφησε η σκηνοθετική εργασία του Μιχαηλίδη· από τη μία διατυπώθηκε πως παρουσίασε «μια επιμελημένη εργασία»²¹⁰² και πως «χρωμάτισε, όσο ήταν δυνατό, αυτούς τους “τύπους” του Κουρτελίν, που είναι κατά βάθος τόσο μακριά από την εποχή μας»²¹⁰³. από την άλλη εκτιμήθηκε πως η παράσταση «πηγαίνει πίσω απ’ το έργο αντί να τρέξει εμπρός, να τ’ αρπάξει, να το σηκώσει, να το ξεκουνήσει κάπως απ’ το λήθαργο του χρόνου»²¹⁰⁴ και πως τον

καλλιτεχνική επιτροπή, ή και στους δυο μαζί. Δεν ευκαιρεί ο κ. Ροντήρης; Ή του υπαγορεύονται αυτά τα ανεβάσματα; Και εάν μεν συμβαίνει το πρώτο, διατί τα εγκρίνει η Επιτροπή; Και εάν αντιθέτως αυτή τα εισηγείται, δεν νομίζει ο κ. Ροντήρης ότι κάτι εναντίον του βυσοδομείται; Και η μηχανορραφία των πολλών και η κυριαρχική manía του ενός στο ίδιο φθάνουν αποτέλεσμα! Την τελμάτωσι». (Κύπρ[ος] Φραγκούλης, «Ζωρζ Κουρτελίν: Μπουμπουρός και Ο διευθυντής είναι καλό παιδί. Στο Δημοτικό Θέατρο απ’ τον θίασο του “Εθνικού”», *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 16.3.1949).

²¹⁰² Φραγκούλης, *ό.π.*

²¹⁰³ Δ[ιονύσιος] Ρώμας, «Κουρτελίν: Μπουμπουρός, Ο διευθυντής είναι καλό παιδί», *Οι Καιροί*, 17.3.1949.

²¹⁰⁴ Μ[άριος] Πλωρίτης, «Μπουμπουρός, Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί του Ζωρζ Κουρτελίν στο Δημοτικό Πειραιώς», *Ελευθερία*, 17.3.1949.

Μιχαηλίδη «βαρύνει ο όλος ατυχής ρυθμός» της βραδιάς²¹⁰⁵. επισημάνθηκε πάντως πως ο νεαρός σκηνοθέτης «έχει πολλά προσόντα και μια σπάνια για τον τόπο μας προπαίδεια»²¹⁰⁶. Από τις ερμηνείες του θιάσου στα δύο έργα ξεχώρισε η «ενδεδειγμένη ερμηνεύτρια για τις κλασικές κωμωδίες» Μαρία Αλκαίου²¹⁰⁷ και ο Στέλιος Βόκοβιτς, που, σε κωμωδία αυτή τη φορά, αποκάλυψε «μια πλευρά της εργασίας του που εξέπληξε»²¹⁰⁸. Μέτρια ήταν η απόδοση του ρόλου του Μπουμπουρός από τον Χρήστο Ευθυμίου, που «περιορίστηκε να εκμεταλλευθεί, άλλη μια φορά, την εξωτερική του εμφάνιση»²¹⁰⁹.

Λοκαντιέρα του Γκολντόνι

Η τελευταία παράσταση που σκηνοθετεί ο Μιχαηλίδης κατά τη διεύθυνση Ροντήρη δεν θα δοθεί στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, αλλά στη σκηνή του θεάτρου της οδού Αγίου Κωνσταντίνου· όπως ήδη αναφέρθηκε, η ανάθεση στον Μιχαηλίδη της *Λοκαντιέρας* του Γκολντόνι οφείλεται στη δυσμενή θέση που είχε έλθει συνολικά η διοίκηση της κρατικής σκηνής, όταν ο Υπουργός Παιδείας παρενέβη για την παρατεταμένη αδράνεια που επικρατούσε στον προγραμματισμό του ρεπερτορίου. Ο Μιχαηλίδης, όπως συνέβη και στην Κατοχή, όταν το Εθνικό Θέατρο είχε μείνει χωρίς σκηνοθέτη και είχε αναλάβει για πρώτη φορά να ετοιμάσει μια παραγωγή για την Κεντρική Σκηνή, ευνοείται από τις συγκυρίες και του ανατίθεται η σκηνοθεσία της *Λοκαντιέρας* στη σκηνή του Ziller. Η κωμωδία θα παρουσιαστεί στις 21.3.1950²¹¹⁰,

²¹⁰⁵ Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Μπουμπουρός – Ο διευθυντής είνε καλό παιδί του Ζωρζ Κουρτελίν», *Έθνος*, 16.3.1949.

²¹⁰⁶ Αγγελος Τερζάκης, «Μπουμπουρός, Δημοτικόν Πειραιώς», *Το Βήμα*, 17.3.1949.

²¹⁰⁷ Θρύλος, *ό.π.*, σσ. 610-611.

²¹⁰⁸ Ρώμας, *ό.π.*

²¹⁰⁹ Πλωρίτης, *ό.π.*

²¹¹⁰ Μετάφραση: Νικόλαος Ποριώτης. Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης. Σκηνογραφίες: Κλεόβουλος Κλώνης. Ενδμασιές: Αντώνης Φωκάς. Χορογραφία: Ραλλού Μάνου-Μυλωνά. Διανομή: Θάνος Κωτσόπουλος (Ιπότης Νερολίθαρος), Μιχάλης Καλογιάννης (Μαρκέζος Ταρλαπούπουλος), Άρης Μαλλιαγρός (Κόντες Ροδαυγίτης), Μαίρη Αρώνη (Μιραντολίνα, λοκαντιέρα), Ελένη Χαλκούση (Ορτενσία), Καίτη Λαμπροπούλου (Διηάνειρα), Νίκος Χατζίσκος (Νικηφόρος), Θόδωρος Ανδριακόπουλος (Υπηρέτης του Ιπότη), Νίκος Φιλιππόπουλος (Υπηρέτης του Κόντε).

ενώ αξίζει να σημειωθεί πως πρόκειται, και πάλι, για ένα έργο που είχε ήδη παρουσιαστεί από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη το 1934.

Στις κριτικές της παράστασης θα επικρατήσει σκεπτικισμός, τόσο για την ξαφνική εμπιστοσύνη του Ροντήρη στο πρόσωπο του Μιχαηλίδη όσο και για την ορθότητα της επιλογής του έργου του Γκολντόνι· η κωμωδία είχε ήδη παιχτεί από το Εθνικό Θέατρο και σε μια «άνυδρη» έως τότε θεατρική χρονιά για την κρατική σκηνή οι προσδοκίες ήταν βεβαίως αυξημένες.



Γκολντόνι, *Λοκαντιέρα*, σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, 1950 (Αρχειό Εθνικού Θεάτρου).

Η παράσταση και η σκηνοθετική εργασία δεν θα κερδίσουν τις εντυπώσεις. Μολονότι εκφράστηκαν επιγραμματικά ορισμένες απόψεις για μια επιμελημένη εργασία²¹¹¹, καθώς και προτροπές προς τον Μιχαηλίδη να επιβάλλει το προσωπικό σκηνοθετικό του ύφος²¹¹², ωστόσο, η Κριτική εντόπισε αρκετές και σοβαρές

²¹¹¹ «Θα διαπιστώσουμε απλώς ότι ο κ. Κώστας Μιχαηλίδης έκανε μιαν αξιόλογη προσπάθεια. Γίνεται φανερό πως ο βοηθός σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου έχει καθίσει με πολύ καλό δάσκαλο». (Κ[ώστας] Ο[ικονομίδης], «Λοκαντιέρα του Καρόλου Γκολντόνι», *Έθνος*, 22.3.1950). «Προφανώς καλή διδασκαλία». (Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Κάρλο Γκολντόνι: Λοκαντιέρα. Στο Βασιλικό», *Ακρόπολις*, 23.3.1950). «Το γοργό, ευκίνητο και φανταζίστικο ανέβασμα του κ. Μιχαηλίδη υπήρξε άρτιο». (Δ[ιονύσιος] Ρώμας, «Γκολντόνι: Λοκαντιέρα», *Οι Καιροί*, 23.3.1950). «Το έργο σκηνοθετημένο από τον κ. Κ. Μιχαηλίδη απεδόθη με αισθητική λιτότητα και με πιστότητα στην ατμόσφαιρά του». (Αγγ[ελος] Δόξας, «Η Λοκαντιέρα του Γκολντόνι. Εις το Βασιλικόν», *Εμπρός*, 23.3.1950).

²¹¹² «Είνε από τους νέους εργάτες της ελληνικής σκηνής, εκείνος ίσως που περισσότερο από κάθε άλλον έχει μαθητέψει. Τα είκοσι χρόνια της ζωής του Εθνικού Θεάτρου πέρασαν σχεδόν ατόφια από τα χέρια του. Στο Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης εξ άλλου εσημείωσε σαν σκηνοθέτης επιτυχίες αξιόλογες. [...] Εκείνο που απομένει κυρίως στον κ. Μιχαηλίδη ν' αναπτύξει, είναι η δική του προσωπικότητα. Το ύφος του ανήκει ακόμα σε μια Σχολή». (Αγγελος Τερζάκης, «Η λοκαντιέρα. Εθνικό Θέατρο», *Το Βήμα*, 23.3.1950).

αδυναμίες στη σκηνοθεσία: πως η συμβολή του Μιχαηλίδη φαινόταν «εντελώς παθητική και παρασκηνιακή», περιορισμένη «στην τυπική εποπτεία των εισόδων και εξόδων των ηθοποιών»²¹¹³ και πως απουσίαζε από την παράσταση «η ομοιογένεια, γιατί άλλοτε κινήθηκε σε γραμμή σημερινής απόδοσης φάρσας και άλλοτε –σπάνια– παρουσίαζε κάποια μακρυνά στοιχεία αρλεκινάδας»²¹¹⁴. πως ο σκηνοθέτης «περιορίστηκε σε μια ξηρότατη, ερασιτεχνική “mise en place”, με τα αιώνια χαρακτηριστικά της σκηνοθεσίας των κλασικών κωμωδιών απ’ το “Εθνικό”:
πηγαινέλα αδιάκοπα χωρίς δικαιολόγηση, μπρίο με το ζόρι και γέλια ασταμάτητα», με αποτέλεσμα ένα «ανιαρό δώρο με απόπειρες σκηνοθετικού “στύλ”, που κι αυτές ακόμα δεν μπόρεσαν να έχουν μια κάποια συνέπεια»²¹¹⁵.

Ανομοιογένεια χαρακτήρισε τις ερμηνείες των ηθοποιών²¹¹⁶, ανάμεσα στις οποίες ξεχώρισε εκείνη της Αρώνη στον ρόλο της Μιραντολίνας, λάθη επισημάνθηκαν στην κατάρτιση της διανομής²¹¹⁷, ενώ σημειώθηκε η έλλειψη επαρκούς στελέχωσης του θιάσου της κρατικής σκηνής²¹¹⁸. Ενστάσεις διατυπώθηκαν

²¹¹³ Άλκης Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Δύο κωμωδίες», *Νέα Εστία* 547 (15.4.1950), σ. 548.

²¹¹⁴ Π[έτρος] Ρήγας, «Καρόλου Γκολντόνι: *Λοκαντιέρα*. Στο Εθνικό Θέατρο», *Μάχη*, 23.3.1950.

²¹¹⁵ Μ[άριος] Πλωρίτης, «Η *Λοκαντιέρα* του Κάρολο Γκολντόνι στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 24.3.1950.

²¹¹⁶ «Δεν δόθηκαν στους ηθοποιούς κατευθυντήριες οδηγίες: κάθε ηθοποιός έπαιζε όπως του όριζαν τα εναποθηκευμένα μέσα του αποχτήματά του, κάθε ηθοποιός δεν ήταν παρά μόνο ο εαυτός του». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 548). «Ίσως η παράσταση να μην είχε την απαιτούμενη ενότητα, που φαινόταν και στην ανομοιογένεια του παιξίματος των ηθοποιών». (Κώστας Παράσχος, «*Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι. Εισ το Βασιλικόν Θέατρον», *Εθνικός Κήρυξ*, 23.3.1950).

²¹¹⁷ «Ούτε διαλέχθηκαν για τον κάθε ρόλο οι πιο κατάλληλοι ηθοποιοί: οι κ.κ. Κωτσόπουλος και Χατζίσκος είναι ηθοποιοί δραματικοί και με στενή σκάλα: τι θέση έχουν σε κωμωδία;». (Θρύλος, *ό.π.*, σ. 548). «“Παρτεναίρ” της κ. Αρώνη στο ερωτικό παιχνίδι είνε ο κ. Κωτσόπουλος. Το συμπαθητικό του φυσικό δεν βοηθάει αρκετά τον ευσυνείδητον αυτόν καλλιτέχνη στο να υποκριθή τον “αρκουδάνθρωπο”, τον τραχύ και μισογύνη ιππότη που η Μιραντολίνα τον μεταβάλλει ταχύτατα σε σκυλάκι της». (Σπηλιωτόπουλος, *ό.π.*).

²¹¹⁸ «Πού χρωσιέται αυτή η αναμφισβήτητη κατάπτωσης του Εθνικού Θεάτρου; Γιατί δεν ανεβάζει πια 15 καινούργια έργα το χρόνο, αλλά μόνον ένα και μισό; Γιατί αυτό που ανεβάζει είναι τρίτης ποιότητας; Γιατί επίσης από τα διδαχθέντα επαναλαμβάνει μόνον τα μη πρώτης ποιότητας; Απλούστατα, επειδή ο θιάσός του, μολονότι διατηρεί μερικά, είναι απογυμνωμένος από τα καλλίτερα στοιχεία του ηθοποιικού μας κόσμου. Το ζεύγος Αρώνη, ο Χορν, ο Μυράτ, ο Νέξερ, ο Κωτσόπουλος, ο Ευθυμίου, ο Βόκοβιτς, ο Καλογιάννης, ο Γαλανός, η Χαλκούση, η Μυράτη, η Βεργή, είναι καλοί ηθοποιοί. Αλλά δεν αρκούν. Αναφέρω μόνον τα ονόματα μερικών καλών ηθοποιών που βρίσκονται έξω από το Εθνικό μας Θέατρο: Βεάκης, Γληνός, Παπάς, Μουσουρης, Λογοθετίδης, Αργυρόπουλος, Δενδραμής, Παρασκευάς, Μορίδης, Διαμαντόπουλος, Κωνσταντάρας, Μινωτής, Κατερίνα, Παζινού, Μανωλίδου, Λαμπέτη, Καραύσος, Κατράκης, Μερκούρη, Κατσέλη, Ηλιόπουλος, Χατζηαργύρη. Για την απουσία μερικών από αυτούς δεν φταίει το Εθνικό Θέατρο, μα το κακό τους κεφάλι. Οι περισσότεροι όμως αποχώρησαν αποκαρδιωμένοι για πολλούς και διάφορους λόγους...». (Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Η Λοκαντιέρα*», *Η Βραδυνή*, 23.3.1950).

για τη μετάφραση του Ποριώτη²¹¹⁹, ενώ η εργασία του Κλώνη, που επαινέθηκε για την πρόθεσή του «να εκφραστεί με λιτά μέσα, ξεφεύγοντας τη φορά τούτη απ’ τη βαρειά κατασκευή»²¹²⁰, προκάλεσε εξαιρετικά αρνητικές εντυπώσεις²¹²¹.

Ίσως η κατακλείδα της κριτικής του Καραγάτση για τη *Λοκαντιέρα* να μεταφέρει σε σημαντικό βαθμό μια γενικότερη αίσθηση για το συνολικό έργο του Εθνικού Θεάτρου εκείνη την περίοδο:

«Ανώδυνα έργα που μπορούν άκοπα ν’ ανεβασθούν. Πρόχειρα πράγματα... Δίχως αμφιβολία, το Εθνικό μας Θέατρο είναι άρρωστο βαρειά. Και γι’ αυτό δεν είναι δυνατό να φταίη ο σκηνοθέτης κ. Ροντήρης, που το τάλαντό του κανείς καλόπιστος δεν τολμάει ν’ αρνηθή. Αλλά τότε ποιος ο πταίστης; Μήπως ο διευθυντής που –αυτή τη στιγμή– δεν θυμάμαι τ’ όνομά του;»²¹²².

²¹¹⁹ «Η μετάφραση του Ποριώτη φέρνει έκτυπα τη σφραγίδα της εποχής της, της εποχής όπου η δημοτική ήταν ακόμα ανεξέλικτη και υποστηριζότανε η πρωτοβάθμια μορφή της με φανατισμό. Ελαττωματική είναι επίσης και η παρεμβολή στο διάλογο άτοπων γραφικοτήτων, εφτανησιακών ιδιοματισμών». (Θρύλος, ό.π., σ. 548). «Το τι έχει προσφέρει ο Ποριώτης στο θέατρό μας με τις μεταφράσεις του, κλασικών προ πάντων έργων, είνε πασίγνωστο. Είνε όμως στους ανθρώπους του θεάτρου γνωστή και η άκαμπτη επιμονή του σε γλωσσικές υπερβολές και ιδιοτυπίες». (Σπηλιωτόπουλος, ό.π.). «Από απόψεως μεταφραστικής η εργασία του μακαρίτη Ποριώτη είνε συχνά μέτρια και μερικές φορές κακή». (Ρώμας, ό.π.).

²¹²⁰ Ρήγας, ό.π.

²¹²¹ «Παρουσίασε μια εργασία εντελώς πρόχειρη, μίζερη, ακαλαίσθητη, που δεν θα είταν παραδεχτή και σε μια άλλη σκηνή από την κρατική, από την οποία φυσικά έχομε αξιώσεις». (Θρύλος, ό.π., σ. 548). «Αυτή τη φορά δε θα συγχαρούμε τον κ. Κλώνη για τις σκηνογραφίες, που ενεφανίσθησαν άλλως τε μισοτελειωμένες!». (Ο[ικονομίδης], ό.π.). «Παρουσίασε ένα αγροτικό χάνι απελπιστικά πανάθλιο». (Καραγάτσης, ό.π.). «Για μια φορά ο κ. Κλώνης αποφάσισε να κάνει “απλά” σκηνικά. Αλλά η “απλότητά” του έφτασε τον εξαφανισμό. Ούτε το εξωτερικό, ούτε το εσωτερικό της “Λοκάντας” είχαν κανενός είδους χρώμα –πότε έμοιαζαν μίμηση του περίπτερου κάποιας εταιρίας τούβλων κοντά στο Μαρούσι, και πότε γιαπί». (Πλωρίτης, ό.π.).

²¹²² Καραγάτσης, ό.π.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατά τη δεκαετία 1940-1950 οι ιστορικές εξελίξεις αποτυπώνονται άμεσα στη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου και συμβάλλουν αποφασιστικά στη διαμόρφωση νέων όρων παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου του. Η φυσιολογία της πανίσχυρης κρατικής σκηνής του μεσοπολέμου, όπως είχε διαμορφωθεί κυρίως στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας, υφίσταται σημαντικές αλλαγές, ανακατατάξεις και διαφοροποιήσεις: στην εμπόλεμη περίοδο, στα χρόνια της ξένης κατοχής, στην Απελευθέρωση και στον Εμφύλιο Πόλεμο. Για πολλούς από τους ανθρώπους που στελέχωσαν τότε τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου και για σημαντικό μέρος του θεατρόφιλου κοινού, άλλωστε, ο εύρωστος οργανισμός της περιόδου Μπαστιά παραμένει για πολλά χρόνια ένα υπόδειγμα λειτουργίας και οι παραστάσεις της προπολεμικής εποχής της κρατικής σκηνής μνημονεύονται και προβάλλονται ως δείκτης υψηλής καλλιτεχνικής στάθμης.

Οι εξελίξεις της ταραγμένης δεκαετίας θα επηρεάσουν καταλυτικά τη διεύθυνση και τις δομές διοίκησης του ιδρύματος. Στην εμπόλεμη περίοδο η κρατική σκηνή θα επιστρατευτεί στον εθνικό αγώνα κατά των Ιταλών και των Γερμανών και ο προστατευτικός χαρακτήρας της διοίκησης του Μπαστιά θα εκφραστεί με την οικονομική διασφάλιση των εργαζόμενων, την οργάνωση συσσιτίων και την παροχή του υλικοτεχνικού εξοπλισμού του θεάτρου για τις ανάγκες των πολεμικών επιχειρήσεων.

Στην Κατοχή ο διορισμός των δοτών κυβερνήσεων από τις δυνάμεις του Άξονα επιφέρει σημαντικές αλλαγές στη διοίκηση του οργανισμού. Η εξουσία μεταβιβάζεται ουσιαστικά από τον διευθυντή στα Διοικητικά Συμβούλια: η ανάληψη της θέσης του Προέδρου σε αυτά από τον Λογοθετόπουλο και τον Ράλλη (επρόκειτο για τους δύο από τους τρεις κατοχικούς πρωθυπουργούς της χώρας) επιβεβαιώνει τον βαθμό ελέγχου και το ασφυκτικό πλαίσιο λειτουργίας της κρατικής σκηνής την περίοδο 1941-1944. Ωστόσο, δεν λείπουν οι εστίες αντίστασης: όπως συμβαίνει σε ολόκληρη την ελληνική κοινωνία κατά την Κατοχή, έτσι και στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου αναπτύσσονται δράσεις και κινητοποιήσεις για την εξασφάλιση συνθηκών επιβίωσης των εργαζόμενων, αλλά και για την απομάκρυνση του πρώτου κατοχικού διευθυντή του θεάτρου, του ανθρώπου των Ιταλών, δημοσιογράφου

Νικόλαου Γιοκαρίνη. Η παρουσία του Άγγελου Τερζάκη, που τον αντικατέστησε ύστερα από πρωτοβουλίες των ενταγμένων στο εαμικό κίνημα ηθοποιών, χαρακτηρίζεται, καθ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής, από μια στάση μετριοπάθειας και καταλλαγής και από διάθεση προστασίας των ηθοποιών και του υπόλοιπου προσωπικού του ιδρύματος. Η διεύθυνση του Νικόλαου Λάσκαρη, από την άλλη, διακρίνεται μάλλον για τη συμπόρευσή της με τις επιθυμίες του Ιωάννη Ράλλη. Την άνοιξη του 1944, εξάλλου, ο Ράλλης, για να αντιμετωπίσει την έκρυθμη κατάσταση στην κρατική σκηνή, προβαίνει σε αναστολή εργασιών του ιδρύματος. Στην κατοχική περίοδο εμφανίστηκε για πρώτη φορά, έστω άτυπα, έστω για μια περίοδο λίγων μηνών, στο διοικητικό σχήμα η θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή, όταν συνυπάρχουν στη διεύθυνση ο Γιοκαρίνης και ο Τερζάκης· σύμφωνα με τα υπάρχοντα στοιχεία, από τις αρχές του 1943 ο Τερζάκης κατέχει τη θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή και ο Γιοκαρίνης τη θέση του Διευθυντή. Το σχήμα αυτό της δυαρχίας διατηρείται μέχρι το καλοκαίρι του ίδιου έτους, όταν ο Τερζάκης αναλαμβάνει τη γενική διεύθυνση και ο Γιοκαρίνης αποχωρεί από το ίδρυμα, εξασφαλίζοντας στη διοίκηση έναν συνδετικό κρίκο ανάμεσα σε εκείνη και το προσωπικό. Ταυτόχρονα, εμφανίζονται έντονα φαινόμενα βεντετισμού· ο ανταγωνισμός για τη θέση στη μισθολογική κλίμακα που συμβολίζει την καλλιτεχνική ιεραρχία στο ίδρυμα αποτελεί εύφορο έδαφος για την ανάπτυξη προσωπικών καλλιτεχνικών φιλοδοξιών, που, με την παρέμβαση μελών του Διοικητικού Συμβουλίου (ιδίως του Ράλλη στην περίπτωση της Ελένης Παπαδάκη), επηρεάζουν το καλλιτεχνικό έργο του Εθνικού Θεάτρου, είτε στην κατάρτιση των διανομών των παραστάσεων είτε στον προγραμματισμό του δραματολογίου. Πρέπει ακόμα να επισημανθεί η αυτονόμηση της Λυρικής Σκηνής την άνοιξη του 1944 και η διακοπή λειτουργίας του Άρματος Θέσπιδος, γεγονότα που διαμορφώνουν οριστικά τη φυσιογνωμία του Εθνικού Θεάτρου και απαλλάσσουν τον οργανισμό από πρόσθετα οικονομικά βάρη.

Η Απελευθέρωση της χώρας βρίσκει το Εθνικό Θέατρο να ελέγχεται σε μεγάλο βαθμό από ηθοποιούς που πρόσκεινται στο Ε.Α.Μ. και ο Πρωθυπουργός Γεώργιος Παπανδρέου αποφασίζει την αναστολή λειτουργίας του· πρόκειται για τη δεύτερη φορά μέσα σε έναν χρόνο που το ίδρυμα κλείνει και η απόφαση αυτή μπορεί να θεωρηθεί, με βάση τα κίνητρά της, πως αποτελεί μια ανάλογη απόφαση με εκείνη του δοτού πρωθυπουργού λίγους μήνες πριν. Ύστερα από διάστημα τεσσάρων σχεδόν μηνών (και μετά τα γεγονότα των Δεκεμβριανών), η Κυβέρνηση Πλαστήρα τοποθετεί

τον Γιώργο Θεοτοκά στη διεύθυνση και διορίζει ένα Διοικητικό Συμβούλιο ολιγομελές, πλαισιωμένο από λογοτέχνες και καλλιτέχνες της λεγόμενης «γενιάς του '30», με αναπτυγμένο το δημοκρατικό αίσθημα· η διοίκηση αυτή από τη μία επιδιώκει να κρατήσει το ίδρυμα ανεπηρέαστο από τις ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις και την ατμόσφαιρα πώλωσης και, στο μέτρο του δυνατού, από τις εκκαθαρίσεις του δημόσιου τομέα που νομοθετούνται, από την άλλη εισηγείται μια σειρά καινοτομιών (ίδρυση «δεύτερης» σκηνης, εναλλασσόμενο δραματολόγιο, καλλιτεχνική πολυφωνία στη θέση του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου) με σκοπό τον εκσυγχρονισμό του ιδρύματος, που έρχονται σε βαθιά ρήξη με τη δομή και τη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου, όπως είχαν διαμορφωθεί στην προπολεμική περίοδο. Κάποιες από τις πρωτοβουλίες της διεύθυνσης Θεοτοκά μπορεί να θεωρηθεί πως αποτελούν συνέχεια ανάλογων πρωτοβουλιών της περιόδου της Κατοχής· για παράδειγμα, η πρωτοβουλία για την ίδρυση της «Πρωτοποριακής Σκηνης», της πρώτης «δεύτερης» σκηνης στην ιστορία του ιδρύματος, μπορεί να εξεταστεί ως συνέχεια της ανάλογης πρωτοβουλίας των ανθρώπων που βρίσκονταν στο ίδρυμα στην Κατοχή· ο Τερζάκης και ο Χουρμούζιος συγκαταλέγονται ανάμεσα σε εκείνους που σχεδιάζουν τη λειτουργία της σκηνης «τύπου *Kammerspiele*» στις αρχές του 1944· μιας σκηνης, τα χαρακτηριστικά της οποίας δεν διέφεραν, σύμφωνα με τις εξαγγελίες, από εκείνα της «Πρωτοποριακής Σκηνης», της οποίας οι στόχοι και οι προθέσεις, ειρήσθω εν παρόδω, εστιάζουν περισσότερο στην ένταξη της σύγχρονης δραματουργίας στο ρεπερτόριο και στην ανάδειξη νέων ηθοποιών, παρά στην ανανέωση της σκηνικής πρακτικής· επρόκειτο, τελικά, για μια κυοφορούμενη ήδη από την Κατοχή διάθεση πειραματισμού, πάντοτε όμως στα στενά πλαίσια λειτουργίας της κρατικής σκηνης.

Η πολεμική στη διεύθυνση Θεοτοκά (το έργο της οποίας υποστηρίχθηκε, όχι χωρίς κριτική, και από την Αριστερά), που εξαπολύεται από δεξιούς και, εντονότερα, από ακροδεξιούς κύκλους, οδηγεί στην αντικατάστασή της, όταν το Λαϊκό Κόμμα αναλάβει την εξουσία μετά τις εκλογές του 1946. Οι μεθοδεύσεις που οδηγούν σε εκτεταμένη εκκαθάριση της κρατικής σκηνης και ο «φωτογραφικός» νόμος που επιτρέπει την τοποθέτηση του Ροντήρη, που δεν διαθέτει τα οριζόμενα από τον ιδρυτικό νόμο του Εθνικού Θεάτρου προσόντα, στη θέση του Γενικού Διευθυντή αποτελούν την πρώτη απροκάλυπτη εξάρτηση της διεύθυνσης της κρατικής σκηνης από την εναλλαγή των κομμάτων στην εξουσία· ταυτόχρονα, καθιστούν τον κόσμο του θεάτρου εξαιρετικά επιφυλακτικό απέναντι στη νέα διοίκηση που θα παραμείνει στο Εθνικό Θέατρο καθ' όλη τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου. Το ασφυκτικό

πλαίσιο λειτουργίας με την αυταρχικότητα, τους διωγμούς και τους αποκλεισμούς στελεχών, φαινόμενα που σε ανάλογη έκταση δεν γνώρισε το ίδρυμα ούτε στις ακραίες συνθήκες της ξένης κατοχής, ταυτίζουν τον Ροντήρη με τις κυβερνήσεις του Εμφυλίου Πολέμου και με τις πρακτικές τους. Επιπλέον, η ανοχή και η συνεργασία του Ροντήρη στην εκκαθάριση του οργανισμού που επιβάλλεται από την κεντρική εξουσία έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την ανυπακοή που ταυτόχρονα επιδεικνύει απέναντι στο Υπουργείο Παιδείας σε ζητήματα καλλιτεχνικής πολιτικής, όπως η συγκρότηση Καλλιτεχνικής Επιτροπής και το ζήτημα της παραχώρησης του Ηρωδείου στον Καρζή, και αναπόφευκτα γεννούν ερωτηματικά για τη στάση του εκείνη την περίοδο. Πρέπει να σημειωθεί πως οι έντονες κριτικές και οι δημόσιες διαμαρτυρίες προς τον Ροντήρη και τα πεπραγμένα της κρατικής σκηνης εκείνη την περίοδο, για την πρωτοφανή στα χρονικά συγκέντρωση εξουσιών στο πρόσωπό του, τη «δικτατορική διάθεση», την καλλιτεχνική μονομέρεια και, κυρίως, για την ελάχιστη πραγματική παραγωγή του ιδρύματος, δεν προέρχονται μόνο από τον Τύπο της Αριστεράς, που, έτσι κι αλλιώς, από το 1947 είναι απαγορευμένος, αλλά από ανθρώπους και έντυπα που ανήκουν στην ευρύτερη συντηρητική παράταξη.

Η σύνθεση του θιάσου της κρατικής σκηνης θα υποστεί σημαντικές ανακατατάξεις σε όλη τη δεκαετία του 1940· η πληρότητα του καλλιτεχνικού δυναμικού της προπολεμικής περιόδου θα αποτελεί για χρόνια ένα αναγκαίο ζητούμενο για την αναβάθμιση του καλλιτεχνικού της έργου. Στην Κατοχή οι διευθύνσεις προσπαθούν να αντιπαλέψουν τον ανταγωνισμό του Ελεύθερου Θεάτρου, χωρίς όμως αξιόλογο αποτέλεσμα, καθώς η οικονομική δυσπραγία έχει ως αποτέλεσμα κατά περιόδους αρκετοί ηθοποιοί να εντάσσονται ή να αποχωρούν από το δυναμικό του ιδρύματος. Η γενική εικόνα δεν αλλάζει ιδιαίτερα κατά τη διεύθυνση Θεοτοκά, ο οποίος πρέπει επιπροσθέτως να αντιμετωπίσει και τις εκκαθαρίσεις που επιβάλλονται από την κυβέρνηση. Πραγματικά ουσιαστική αλλαγή επέρχεται στον Εμφύλιο Πόλεμο με τη διεύθυνση Ροντήρη, όταν οι εκκαθαρίσεις θα είναι εκτεταμένες και ο νέος Γενικός Διευθυντής και σκηνοθέτης θα υποχρεωθεί να αναδείξει και να εργαστεί με μια νεότερη γενιά ηθοποιών· είναι το χρονικό διάστημα κατά το οποίο συντελείται η οριστική αλλαγή της φυσιογνωμίας και των χαρακτηριστικών του προπολεμικού θιάσου του Εθνικού Θεάτρου.

Για το ρεπερτόριο της κρατικής σκηνης την περίοδο της Κατοχής, συνήθως επισημαίνεται πως υπηρέτησε την αντίληψη περί «μουσείου δραματολογίας» που δεν εξέθετε σε κίνδυνο τη διεύθυνση του ιδρύματος. Πρέπει, ωστόσο, να γίνουν

ορισμένες επισημάνσεις· μολονότι στις μελέτες για το ελληνικό θέατρο της περιόδου εκείνης μνημονεύονται κατά κύριο λόγο οι γνωστές προστριβές των ιδιωτικών θιάσων με τους μηχανισμούς λογοκρισίας, εν τούτοις η Κριτική Καλλιτεχνική Επιτροπή της κρατικής σκηνής συχνά αντιμετωπίζει την απόρριψη έργων από τους λογοκριτές και, το κυριότερο, δεν αποδέχεται έξωθεν εισηγήσεις για το δραματολόγιο, ή καταφέρνει με διάφορες δικαιολογίες να μην εντάξει στο ρεπερτόριο έργα του Χάμσουν, ή του Ντ' Ανούντσιο, καθώς και έργα Ρουμάνων, Ούγγρων και Φιλανδών συγγραφέων. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως, παρά την ιταλική παρουσία στη χώρα και μολονότι τη διεύθυνση ασκούσε για δύο σχεδόν χρόνια ο Γιοκαρίνης, ένας –αποδεδειγμένα– άνθρωπος των Ιταλών, η κρατική σκηνή στην Κατοχή παρουσιάζει μόνο ένα ιταλικό έργο, τη *Βεντάλια* του Γκολντόνι. Η ισχυρή παρουσία δε της γερμανικής δραματουργίας, όχι μόνο περιορίζεται στους κλασικούς συγγραφείς, οπότε δεν καθιστά όχημα προπαγάνδας το ίδρυμα, αλλά επιπλέον προσπορίζει όφελος στην ελληνική σκηνή με τη δεξίωση του δραματουργικού έργου του Λέσσιγκ που ουσιαστικά παρέμενε έως τότε άγνωστο στο ελληνικό κοινό. Παράλληλα, επιδιώκεται συστηματικά η παρουσίαση έργου του απαγορευμένου στην Κατοχή Σαίξπηρ (είναι διαπιστωμένο πως είχαν ξεκινήσει δοκιμές για τον *Μάκπεθ*), ενώ για πρώτη φορά τίθεται με επιμονή από το Εθνικό Θέατρο η παρουσίαση αριστοφανικής κωμωδίας, με την παράσταση του *Πλούτου*. Σχετικά με το αρχαίο δράμα, πρέπει να επισημανθεί πως η αναβίωση της τραγωδίας στην Κατοχή συνδέεται σχεδόν απόλυτα με την υποκριτική επάρκεια της Παπαδάκη, αλλά και με την επιθυμία της να ερμηνεύσει τους κορυφαίους ρόλους των αρχαίων τραγικών· δεδομένης μάλιστα της απουσίας της Παξινού στο εξωτερικό, η Παπαδάκη αναδεικνύεται στην κορυφαία τραγωδό του ιδρύματος. Αξίζει τέλος να τονιστεί πως το νεοελληνικό ρεπερτόριο περιλαμβάνεται στον προγραμματισμό της κρατικής σκηνής μόλις την τελευταία περίοδο της Κατοχής, κατά τη διεύθυνση του Λάσκαρη.

Στην περίοδο Θεοτοκά, κατά την οποία πρέπει να σημειωθεί πως εντοπίζεται κρούσμα λογοκρισίας από τους Άγγλους, πραγματοποιείται για πρώτη φορά μια συστηματική διερεύνηση του σύγχρονου δραματολογίου. Εκτός από την παρουσίαση των έργων του Άντερσον και του Σαλακρού, που ανήκαν στην συγγραφική παραγωγή της τελευταίας δεκαετίας, ξεχωρίζει η απόφαση να παρουσιαστεί για πρώτη φορά στην Ελλάδα η δραματουργία του Λόρκα, μολονότι δεν πραγματοποιήθηκε τελικά η παραγωγή του *Ματωμένου γάμου*· πρέπει να επισημανθεί ακόμα η πανελλήνια πρώτη παρουσίαση των ιψενικών *Μνηστήρων του θρόνου*, αλλά και η πρόθεση του Σεφέρη

να μεταφράσει το σαιξπηρικό *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, που θα παρουσιαζόταν την περίοδο 1945-1946. Εάν εκείνη την περίοδο της εύθραυστης, πολιτικά και κοινωνικά, ισορροπίας η διεύθυνση Θεοτοκά δίνει πράγματι πολιτικό χαρακτήρα στην επιλογή του ρεπερτορίου, αυτός προφανώς περιορίζεται στη διάθεση μιας ιδιότυπης διπλωματίας, που προκρίνει έργα συγγραφέων από τις συμμαχικές χώρες· οι παραστάσεις της κρατικής σκηνής μετά την Απελευθέρωση ξεκινούν με ένα αγγλικό και ένα γαλλικό έργο σε ενιαία παράσταση και συνεχίζονται με τον *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ. Στο ξένο δραματολόγιο διαπιστώνεται μια προτίμηση στο γαλλικό έργο (Αλφρέ ντε Μισέ, Μολιέρος, Ντωντέ, Σαλακρού), η οποία πρέπει να ενταχθεί σε μια συνολική προτίμηση εκείνης της διεύθυνσης στη γαλλική σκηνή· άλλωστε, από τη συγκρότηση του δραματολογίου έως τον θεσμό των «Λογοτεχνικών Απογευματινών» κατά το παράδειγμα της Comédie Française, ή ακόμα και τις υποτροφίες του Γαλλικού Ινστιτούτου για τη μετεκπαίδευση των ηθοποιών στο Παρίσι, στα μέλη της διοίκησης εκείνης της περιόδου αποτυπώνεται μια ευρύτερη επιρροή από τον γαλλικό πολιτισμό. Η απουσία του αρχαίου δράματος οφείλεται στην επιθυμία επεξεργασίας ενός διαφορετικού τρόπου σκηνικής προσέγγισης και όχι στην έλλειψη ενδιαφέροντος, ενώ πρέπει να σημειωθεί πως το 1945 είναι η χρονική στιγμή που μπαίνουν οι βάσεις για την πραγματοποίηση της πρώτης παράστασης έργου του Αριστοφάνη που θα δοθεί τελικά το 1951, όταν ανατίθεται στον Βάρναλη η μετάφραση και στον Καραντινό η σκηνοθεσία για τις *Νεφέλες*. Κυρίαρχη, αλλά και πρωτοφανής, είναι η θέση που καταλαμβάνει το σύγχρονο ελληνικό έργο στη σκηνή του Ziller. Την περίοδο 1945-1946 τα ελληνικά έργα υπερτερούν αριθμητικά των ξένων· ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχει η επισήμανση πως δεν πρόκειται για τους συγγραφείς που επικρατούσαν στις αθηναϊκές σκηνές έως τότε, αλλά για την πρώτη παράσταση έργου του Καζαντζάκη, για την εξαιρετική διασκευή του *Ηλίθιου* από τον Σκουλούδη, για το έργο του ηθοποιού Κωτσόπουλου που δοκιμάζει τις δυνάμεις του στη δραματουργία και για το πέρασμα του Βενέζη από την πεζογραφία στη θεατρική γραφή· στην ίδια κατεύθυνση εντάσσονται οι επίμονες προσπάθειες των ανθρώπων του Εθνικού Θεάτρου να πραγματοποιήσουν την πολυδάπανη παραγωγή της *Σίβυλλας* του Σικελιανού, που συμβόλιζε ταυτόχρονα τον αγώνα του ελληνικού λαού απέναντι στον κατακτητή τον χειμώνα του 1940-1941.

Το δραματολόγιο με τα πλέον εμφανή πολιτικά χαρακτηριστικά εκείνης της δεκαετίας είναι εκείνο που παρουσιάζεται κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο· η εν γένει συντηρητική αναδίπλωση του Ροντήρη, με την καταφυγή σχεδόν αποκλειστικά στους

κλασικούς συγγραφείς, και ιδίως στον Σαίξπηρ, την κυριαρχία της ερωτικής θεματολογίας και τη σχεδόν ολοκληρωτική απουσία έργων του 20ού αιώνα, φανερώνει τη διάθεσή του να απομακρύνει από τη σκηνή της οδού Αγίου Κωνσταντίνου οποιαδήποτε αναφορά στα σύγχρονα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας και, κατά συνέπεια, οποιονδήποτε προβληματισμό για τις σύγχρονες αναζητήσεις στον χώρο του θεάτρου. Ο Σαίξπηρ καθίσταται ο βασικός άξονας του ρεπερτορίου της κρατικής σκηνής (παρουσιάζεται ένα έργο του κάθε χρόνο), ενώ ο περιορισμός στις κωμωδίες του Άγγλου βάρδου, με την εξαίρεση του *Ριχάρδου Β΄*, πιθανότατα οφείλεται στην ανεπάρκεια του θιάσου να υποστηρίξει τους ρόλους των σαιξπηρικών δραμάτων που παρουσίαζε ο ίδιος σκηνοθέτης πριν από τον πόλεμο. Η αντιμετώπιση του ζητήματος του αρχαίου δράματος αναδεικνύεται για το Εθνικό Θέατρο σε απόλυτη προτεραιότητα και εθνική υπόθεση, μολοντί, με την εξαίρεση της επανάληψης των *Περσών*, ο Ροντήρης σκηνοθετεί εκείνη την περίοδο μόνο την αισχυλική τριλογία. Η παρουσίαση του νεοελληνικού δραματολογίου, με την επιστροφή στη *Βαβυλωνία*, στα έργα του Μελά, του Χορν, του Ξενόπουλου και του Μπόγρη, θα επέλθει με τη διάθεση να ανταποκριθεί ο Ροντήρης σε μια υποχρέωση που προβλέπεται από τον ιδρυτικό νόμο του Εθνικού Θεάτρου και μόνο ύστερα από τις δημόσιες διαμαρτυρίες για την απουσία ελληνικού έργου από το ρεπερτόριο της πρώτης θεατρικής περιόδου 1946-1947.

Στο ζήτημα της θέσης του σκηνοθέτη οι ανακατατάξεις και τα γεγονότα της Κατοχής επιφέρουν τις σημαντικότερες εξελίξεις. Λίγο πριν από τον πόλεμο η πρόθεση του Μπαστιά, με την πρόσληψη του Μουζενίδη, να άρει το καθεστώς μονοπωλίου που απολαμβάνει ο Ροντήρης και οι νέες θέσεις που προκύπτουν με την ίδρυση του Άρματος Θέσπιδος και της Λυρικής Σκηνής, έχουν ήδη δημιουργήσει μια διαφορετική εικόνα στο σκηνοθετικό ζήτημα: έως το 1940, εκτός των Ροντήρη και Μουζενίδη, σκηνοθετούν ο Ματσούκης στην Κεντρική Σκηνή του Ziller, ο Κατσέλης συστηματικά στο Άρμα Θέσπιδος (αλλά και ο Μιχαηλίδης μία φορά), ο Μορδο στη Λυρική Σκηνή. Με την αδρανοποίηση του Άρματος Θέσπιδος από την αρχή της Κατοχής το Εθνικό Θέατρο περιορίζει τη δράση του στην Κεντρική Σκηνή του Ziller, όπου σκηνοθετούν οι Ροντήρης και Μουζενίδης. Στο μέσο της Κατοχής η απόλυση του Μουζενίδη λόγω συμμετοχής του σε κινητοποιήσεις και η παραίτηση του Ροντήρη, πιθανότατα επειδή δεν έγιναν δεκτές οι απαιτήσεις του για διεύρυνση των αρμοδιοτήτων του, όχι μόνο αφήνουν την κρατική σκηνή χωρίς σκηνοθέτη, αλλά αποτελούν δυο σημαντικά γεγονότα γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα, με συνέπειες

και στη μεταπολεμική πορεία του ιδρύματος. Αφού συζητηθούν τα ονόματα του Σαραντίδη και, κυρίως, του Μελά, στον οποίο γίνεται πρόταση ανάληψης σκηνοθεσιών που αποβαίνει άκαρπη, αποφασίζεται η επάνοδος του Κατσέλη στο Εθνικό Θέατρο και η πρόσληψη του Καραντινού, γεγονότα που σηματοδοτούν την παρουσία δύο σκηνοθετών στο ίδρυμα που μοιράζονται επί ίσοις όροις την καλλιτεχνική ευθύνη των παραγωγών· η δραστηριότητά τους θα συνεχιστεί και στην περίοδο Θεοτοκά και θα παύσει μόνο με την επάνοδο του Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο το 1946. Η είσοδος του Καραντινού στην κρατική σκηνή σηματοδοτεί επιπλέον τη έκφραση μιας διαφορετικής αντίληψης για τη συνολική λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου, που θα βρει εύφορο έδαφος να αναπτυχθεί όταν αναλάβει ο Θεοτοκάς, που θα υιοθετήσει και θα εφαρμόσει τις εισηγήσεις του. Άλλωστε, εάν κατά τη δεκαετία του 1940 συγκρούονται δύο βασικές αντιλήψεις για τους όρους της θεατρικής παραγωγής του Εθνικού Θεάτρου, αυτές είναι η αντίληψη του Καραντινού, που θεωρούσε αναγκαία την ανανέωση της σκηνικής προσέγγισης των έργων και την προσέγγιση του σύγχρονου, ελληνικού και ξένου, δραματολογίου, και η αντίληψη του Ροντήρη που αντιμετώπιζε την κρατική σκηνή, τόσο στο θέμα του ρεπερτορίου όσο και στη σκηνοθετική γραμμή, ως θεματοφύλακα της «παράδοσης», όπως ο ίδιος ισχυριζόταν, που ξεκίνησε στις αρχές της δεκαετίας του 1930.

Κατά την περίοδο Θεοτοκά, ωστόσο, θα επιδιωχθεί μια περαιτέρω διεύρυνση των θέσεων των σκηνοθετών· μολονότι οι προσπάθειες της διοίκησης δεν επιφέρουν τα επιθυμητά αποτελέσματα, ύστερα από τη σταθερή άρνηση του Ροντήρη να συνεργαστεί, απαιτώντας και την καλλιτεχνική διεύθυνση, και την αναχώρηση του Σαραντίδη για το Παρίσι, εν τούτοις ο Θεοτοκάς θα δείξει εμπράκτως την προσήλωσή του στην καλλιτεχνική πολυφωνία. Ο νεαρός αρχιτέκτονας Κριεζής θα συνυπογράψει με τον Καραντινό τη σκηνοθεσία μιας παράστασης, ενώ είχαν ήδη συμφωνήσει να συνεργαστούν οι Καρακαντάς και Μιχαηλίδης, αλλά η πρόωρη λήξη της θητείας εκείνης της διεύθυνσης ακυρώνει τους σχεδιασμούς· ακόμα και οι διαπραγματεύσεις με τον Καρζή για τη σκηνοθεσία αρχαίου δράματος εντάσσονται στην ίδια ακριβώς προσπάθεια, η οποία, αν και δεν ευοδώθηκε τελικά στο ζήτημα των σκηνοθετών, έφερε σημαντικά αποτελέσματα στη σκηνογραφική και ενδυματολογική όψη των παραστάσεων. Η διακοπή του μονοπωλίου των Κλώνη και Φωκά και η συνεργασία για πρώτη φορά σκηνογράφων που δεν είχαν εργαστεί ποτέ στο Εθνικό Θέατρο συνιστούν την καινοτομία εκείνης της περιόδου με τις πλέον διακριτές συνέπειες στο τελικό αποτέλεσμα των παραστάσεων· οι σκηνογράφοι που

εισέρχονται στο ίδρυμα όχι μόνο ανανεώνουν αισθητά το ενδιαφέρον του κοινού, αλλά υποβάλλουν σε μια διαφορετική αντιμετώπιση τη σκηνογραφική εργασία του Κλώνη μετά την επιστροφή του Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο· οι επιφυλάξεις και η κριτική διάθεση απέναντι στον «αποκλειστικό» σκηνογράφο της κρατικής σκηνής που επανακτά το «μονοπάλιο» στην περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου φανερώνουν τη θετική υποδοχή που είχε προηγουμένως γνωρίσει η εργασία του Βασιλείου, του Τσαρούχη, του Εγγονόπουλου και του Βακαλό κατά τη διεύθυνση Θεοτοκά. Η σύνδεση του σκηνοθετικού ζητήματος με την εργασία των σκηνογράφων εκείνη την περίοδο ενισχύει ακόμα περισσότερο τη θέση του σκηνοθέτη στην κρατική σκηνή· κατά τις διεργασίες στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου, όχι μόνο αναβαθμίζεται η μισθολογική θέση των σκηνοθετών Καραντινού και Κατσέλη με βάση την πρωτεύουσα θέση του σκηνοθέτη στην αλυσίδα παραγωγής της θεατρικής παράστασης, αλλά επιπλέον, με αφορμή την πληθώρα των σκηνογράφων, αναγνωρίζεται στον σκηνοθέτη η επιλογή των συνεργατών του και η αποκλειστική ευθύνη της παράστασης.

Η ανάληψη της Γενικής Διεύθυνσης από τον Ροντήρη το 1946 είναι στην πραγματικότητα αποτέλεσμα της βασικής και χρόνιας επιδίωξής του να αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση του ιδρύματος και, ασφαλώς, την κατ' αποκλειστικότητα σκηνοθετική ευθύνη των παραστάσεων. Η στάση του Ροντήρη εκείνη την περίοδο δείχνει την πλήρη απροθυμία του να επιτρέψει να συνεργαστούν άλλοι σκηνοθέτες με την κρατική σκηνή· οι απόψεις που εκφράζει για το έργο των υπόλοιπων σκηνοθετών που δρουν στη χώρα, τον επαγγελματισμό των οποίων ευθέως αμφισβητεί, η απαξίωση που δείχνει για το έργο που συντελέστηκε την τριετία 1943-1946 στο Εθνικό Θέατρο από τους Καραντινό και Κατσέλη, καθώς και η αντιμετώπιση του βοηθού του, Κωστή Μιχαηλίδη, στον οποίο αναθέτει τις σκηνοθεσίες ενός «ελαφρότερου» ρεπερτορίου στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, φανερώνουν την επιδίωξή του να επανέλθει η κρατική σκηνή στο μονοπάλιο του σκηνοθέτη που επικρατούσε πριν από την εποχή του Κωστή Μπαστιά.

Το καλλιτεχνικό έργο εκείνης της δεκαετίας καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την παράμετρο της οικονομικής κατάστασης του ιδρύματος. Η ευμάρεια της προπολεμικής περιόδου, που συνέβαλε αποφασιστικά στην εικόνα των παραγωγών, δεν στέκεται πλέον αρωγός στο καλλιτεχνικό έργο της δεκαετίας του 1940· άλλωστε, η αντίληψη των θεαματικών παραστάσεων, με τις ογκώδεις κατασκευές του Κλώνη, δεν εκφράζει πλέον ένα σημαντικό κομμάτι του θεατρόφιλου κοινού και σίγουρα όχι

τις πεποιθήσεις του Καραντινού και του Θεοτοκά που με κάθε ευκαιρία δηλώνουν την ανάγκη αποφυγής των εξωτερικών μέσων και της θεαματικότητας και την προσπάθεια ανάδειξης της ποιητικότητας των κειμένων. Ο Ροντήρης, αλλά και ο Μουζενίδης στο σύντομο διάστημα της παρουσίας του στο Εθνικό Θέατρο κατά την Κατοχή, συνεχίζουν, υπό δυσμενείς συνθήκες βέβαια, το καλλιτεχνικό έργο τους με τους ίδιους προπολεμικούς όρους. Ο Μουζενίδης διακρίνεται κυρίως για τη σκηνοθεσία του στις κλασικές κωμωδίες του Γκολντόνι και του Καλντερόν, στις τραγωδίες που παρουσίασε όμως ακολουθεί τα βασικά χαρακτηριστικά της σκηνοθετικής γραμμής του Ροντήρη, τη ρυθμική, ομαδική απαγγελία και τους συμμετρικούς σχηματισμούς του Χορού. Ο Ροντήρης, τόσο κατά τη διάρκεια της Κατοχής όσο και στην περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου, κατηγορείται συχνά πως, παρά την επιμέλεια των παραστάσεών του, εξαντλεί την εργασία του στη θεαματικότητα και στην κατάχρηση των εξωτερικών μέσων, στην επίτευξη ενός γρήγορου ρυθμού της παράστασης, που πολλές φορές αποβαίνει σε βάρος του κειμένου, στις προσωπικές επιδόσεις των ηθοποιών και στη σωστή εκφορά του λόγου, χωρίς να αναδεικνύει το πνεύμα των κειμένων, χωρίς να καταφέρνει να το μεταδίδει στο κοινό· την περίοδο δε που αναλαμβάνει και τη Γενική Διεύθυνση του ιδρύματος, τα ίδια χαρακτηριστικά παραμένουν μεν αναγνωρίσιμα στην εργασία του, με τη διαφορά όμως πως η υπερσυγκέντρωση εξουσιών και αρμοδιοτήτων στο πρόσωπό του υπονομεύει καταλυτικά το καλλιτεχνικό του έργο. Ο Κατσέλης συμβάλλει στην παρουσίαση ευπρόσωπων παραστάσεων, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζει η εργασία του στην κατοχική *Μίνα φον Μπάρνχελμ*, και έχει στο ενεργητικό του την εξαιρετική, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, παράσταση του *Ηλίθιου*, ενώ ο Καραντινός, φορέας της ρήξης με τα παγιωμένα χαρακτηριστικά των παραστάσεων της κρατικής σκηνης, διακρίνεται για το μολιερικό κλίμα του *Ταρτούφου* του και τη «λιτή» *Εκάβη*, στην οποία, χωρίς να διαφοροποιηθεί αισθητά, μειώνει τα μέλη του Χορού και περιορίζει τη θέση του στη σκηνή. Η συνολική εικόνα των τριών περιόδων της κρατικής σκηνης που εξετάστηκαν εμφανίζει την κατοχική περίοδο του Εθνικού Θεάτρου, ιδίως το πρώτο μισό της με τους Ροντήρη και Μουζενίδη στη σκηνοθεσία, ως συνέχεια της προπολεμικής πορείας της κρατικής σκηνης· οι συνθήκες σε μια κατεχόμενη χώρα, ωστόσο, καθιστούν επιτυχία ακόμα και τη συνέχιση της λειτουργίας του ιδρύματος. Η κρατική σκηνή στον Εμφύλιο Πόλεμο, με τη χαρακτηριστική στασιμότητα σε όλα τα επίπεδα της θεατρικής παραγωγής, δεν αποτελεί παρά ένα κακέκτυπο του προπολεμικού Εθνικού Θεάτρου.

Στους δεκατέσσερις μήνες της περιόδου Θεοτοκά, αρκετές επιλογές, είτε στο δραματολόγιο είτε στη σκηνοθετική προσέγγιση, μολονότι ήταν αμήχανες ή δεν έφεραν τα επιθυμητά αποτελέσματα, έθεσαν τις βάσεις για τον εκσυγχρονισμό του οργανισμού· οι πρωτοβουλίες που δεν είχαν συνέχεια, λόγω της εκπαραθύρωσης της διεύθυνσης Θεοτοκά, θα σχεδιαστούν εκ νέου στις αρχές της δεκαετίας του 1950, αποδεικνύοντας τη συνέπεια των ανθρώπων που τις εισηγήθηκαν. Το Εθνικό Θέατρο ασφαλώς δεν αποτελεί εκείνη την ταραγμένη δεκαετία τον πλέον αξιόπιστο φορέα της θεατρικής τέχνης στη χώρα, όπως συνέβαινε στα μεσοπολεμικά χρόνια· από την άλλη όμως, δεν πρέπει να υποτιμηθεί τελείως η δράση και η προσφορά του κατά τη δεκαετία του 1940· άμεσα εξαρτημένο από την κρατική μηχανή, το Εθνικό Θέατρο θα εγγράψει στην ιστορία του εναργώς τα χαρακτηριστικά εκείνων των περιόδων· την ανέχεια και την αλληλεγγύη της Κατοχής, τον ενθουσιασμό και τη σύντομη, όπως αποδείχθηκε, ελπίδα της Απελευθέρωσης, την οπισθοδρόμηση και τον διχασμό του Εμφυλίου Πολέμου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Μελέτες – Μαρτυρίες

Αγγελής Βαγγέλης, «Γιατί χαιρέται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα...». «Μαθήματα Εθνικής Αγωγής» και νεολαιίστικη προπαγάνδα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας, Πρόλογος Προκόπης Παπαστράτης, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2006.

Αλιβιζάτος Νίκος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974). Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, πρόλογος Αριστόβουλος Μάνεσης, πρόλογος της γαλλικής έκδοσης Georges Vedel, μετάφραση Βενετία Σταυροπούλου, Θεμέλιο, Αθήνα ³1995.

Ανδρικοπούλου Νέλλη, *Το ταξίδι του Ματαρόα, 1945. Στον καθρέφτη της μνήμης*, επίμετρο Γιώργος Καλπαδάκης, Βιβλιοπωλείον της “Εστίας”, Αθήνα 2007.

Αντωνίου Γιώργος / Μαραντζίδης Νίκος, «Το επίμονο παρελθόν», στον τόμο: *Η εποχή της σύγχυσης. Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*, επιμ. Γιώργος Αντωνίου / Νίκος Μαραντζίδης, Βιβλιοπωλείον της “Εστίας”, Αθήνα 2008, σσ. 11-52.

Αντωνούλα Ισμήνη (έρευνα και σύνθεση), *Κατίνας Παζινού – Αλέξη Μινωτή: Πολύχρονος πηγαίμος για μια Ιθάκη*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989.

Αρβανίτη Κατερίνα, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, τόμος Α': *Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Νεφέλη, Αθήνα 2010.

Αργυρίου Αλέξανδρος, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στους δύστηνους καιρούς (1941-1944)*, τόμος Γ', Καστανιώτης, Αθήνα 2003.

Βασιλείου Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005.

Βαφόπουλος Γ. Θ., *Θεατρικές σελίδες 1924-1974*, Ρέκος, Θεσσαλονίκη 1988.

Βεάκης Αιμίλιος, «Ανέκδοτες σελίδες από το ημερολόγιό του», *Θέατρο 1* (Δεκέμβριος 1961), σσ. 12-16.

Βεάκης Αιμίλιος, «Αποσπάσματα από το ανέκδοτο ημερολόγιο του Αιμίλιου Βεάκη», *Θεατρικά* 11-13 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1973), αφιέρωμα: *Χρονικό ζωής και τέχνης ενός θεάτρου. Εθνικό Θέατρο 1932-1973. Με μια σύντομη αναφορά στην προϊστορία του*. Τόμος 1^{ος}, σσ. 214-215, 221, 227-229.

Βόγλης Πολυμέρης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή 1941-1944*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010.

Βόγλης Πολυμέρης, «Διαμάχες για το παρελθόν; Η δεκαετία του 1940 ανάμεσα στη δημόσια ιστορία και την ιστοριογραφία», στον τόμο: *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του '40, Πόλεμος-Κατοχή-Αντίσταση-Εμφύλιος, Τόμος Αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, επιμ.: Κατερίνα Γαρδίκια, Άννα Μαρία Δρουμπούκη, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Κώστας Ράπτης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, *Ιστορήματα* [5], Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2015, σσ. 351-368.

Βραχιώτης Πέτρος, «Το θέατρο στη Μακρόνησο 1947-1951», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα: Από το θέατρο Ιδεών στο Μεταμοντέρνο, Πρακτικά Α΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 16-18.12.2005, Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, Ergo, Αθήνα 2011, σσ. 259-265.

Γεωργακάκη Ελευθερία, «Η παραγμένη δεκαπενταετία (1940-1955)», Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο, Η Καθημερινή*, 18.3.2001, σσ. 11-13.

Γεωργακάκη Κωνσταντζα, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης 1894-2014*, Σχολιασμός εικόνων Γιώργος Χατζηδάκης, Εισαγωγικά κείμενα Μ. Κοτοπούλη, Μ. Νέξερ, Μ. Τραϊφόρος, Γ. Ανεμογιάννης, Μ. Ρέππας, Polaris Εκδόσεις, Αθήνα 2013.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, «ΣΕΗ – Διοικητικά Συμβούλια και η δράση τους: Ιστορική αναδρομή. Β΄ 1940-1945: Τα δύσκολα χρόνια», στον τόμο: *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια 1917-1997*, έρευνα-εποπτεία-συντονισμός Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Σμπίλιας, Αθήνα 1999, σσ. 105-112.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, «Εθνική και κοινωνική προσφορά των Ελλήνων ηθοποιών. Β΄ 1940-1947», στον τόμο: *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια 1917-1997*, έρευνα-εποπτεία-συντονισμός Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Σμπίλιας, Αθήνα 1999, σσ. 283-324.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αιγόκερως, τόμ. Α΄, Αθήνα 2008, τόμ. Β΄, Αθήνα 2009.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, «Η πρόσληψη του Δημητρίου Βερναρδάκη στη μεσοπολεμική περίοδο», στον τόμο: *Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης. Η ζωή και το έργο του*, Πρακτικά ημερίδας, 10 Οκτωβρίου 2007, επιμ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, Παράβασις – Μελετήματα [8], Ergo, Αθήνα 2009, σσ. 157-166.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, *Ο Διόνυσος στο Ιόνιο. Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αθήνα 2010.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα Σπ., «Η καλλιτεχνική αφετηρία του Σωκράτη Καραντινού την μεσοπολεμική περίοδο», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 12 (2009-2010), Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντιόχου Ευαγγελάτον, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αργοστόλι 2010, σσ. 373-385.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, «Το θέατρο στη μεταξική περίοδο», στον τόμο: *Η Δικτατορία Μεταξά. Νεολαία, Ιδεολογία, Αισθητική*, έκδ. εφημ. *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 2010, σσ. 125-150.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016.

Γιαλαμάς Ασημάκης, *Ε, κάτι κάναμε κι εμείς! Αφηγήσεις γεγονότων και περιστατικών μιας εποχής*, Γλάρος, Αθήνα 1991.

Γλυτζουρής Αντώνης, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

Γλυτζουρής Αντώνης, «Λαϊκό θέατρο και κρατισμός στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου. Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος», *Ο Πολίτης* 105 (Νοέμβριος 2002), σσ. 29-39.

Γλυτζουρής Αντώνης, «Ο νεαρός Πέλος Κατσέλης: Η διαμόρφωσή του σε σκηνοθέτη στα χρόνια του Μεσοπολέμου», *Αριάδνη* 10, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2004, σσ. 169-190.

Γλυτζουρή Αντώνης, «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, επιμ. Έφη Βαφειάδη / Νικηφόρος Παπανδρέου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 259-274.

Γλυτζουρή Αντώνης, «Διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού». *Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015.

Γουλή Ελένη Δ., «Η υποκριτική “σχολή” του Εθνικού Θεάτρου. Δομικά χαρακτηριστικά, ηθοποιοί και ερμηνευτικές προσεγγίσεις», στον τόμο: *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής. Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν, Μνήμη Αγνής Μουζενίδου*, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας, Αθήνα 6-7.10.2008, επιμ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, Ergo, Αθήνα 2011, σσ. 353-366.

Γραμματάς Θόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Α΄ και Β΄, Εξάντας, Αθήνα 2002.

Δημάδης Κωνσταντίνος Α., «Το Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας στη Μεγάλη Βρετανία και τη Γερμανία τις παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου», στον τόμο του ίδιου: *Πεζογραφία και εξουσία στη νεότερη Ελλάδα*, Αρμός, Αθήνα 2013, σσ. 154-269.

Δημάδης Κωνσταντίνος Α., «Στοιχεία για την ανάλυση της πολιτιστικής πολιτικής του μεταξικού καθεστώτος (1936-1941)», στον τόμο του ίδιου: *Πεζογραφία και εξουσία στη νεότερη Ελλάδα, ό.π.*, σσ. 59-154.

Δημητριάδης Αντρέας, «Θέατρο και θέατρα στη Μακρόνησο», στον τόμο: *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις, Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 30.9-3.10.2010, επιμ. Αντρέας Δημητριάδης, Ιουλία Πιπινιά, Άννα Σταυρακοπούλου, εκδόσεις Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 125-140.

Δημητριάδης Ανδρέας, «Αρχαίο θέατρο και ελληνική διπλωματία. Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το Βασιλικό Θέατρο στην Αγγλία και τη Γερμανία του 1939», στον τόμο: *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πάτρα 26-29.5.2011, επιμ. Κωνσταντίνος Κυριακός, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2015, σσ. 339-349, Ημερομηνία πρόσβασης [22/12/16] από <http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2015/11/%CE%A3%CE%A5%CE%9D%CE%95%CE%94%CE%A1%CE%99%CE%9F-%CE%A4%CE%95%CE%9B%CE%99%CE%9A%CE%9F.pdf>.

Δημητροπούλου-Αθανασιάδου Μαρία, «Μνήμη Εύας Σικελιανού. Τριάντα χρόνια απ' το θάνατό της», *Νέα Εστία* 1336 (1.3.1983), σσ. 316-325.

Δενδραμή Μπίλλυ, *Νίκος Δενδραμής. Ευπατρίδης της σκηνής*, Καστανιώτης, Αθήνα 2004.

Διαμαντάκου-Αγάθου Καίτη, «Η επιβίωση και αναβίωση του Αριστοφάνη με όχημα τον *Πλούτο*», στον τόμο: *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Παράβασις – Μελετήματα [5], Ergo, Αθήνα 2007, σσ. 423-432.

Δίζελος Θαλής, «Το θέατρο στην αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (Μάρτιος-Απρίλιος 1962), σσ. 452-462.

Έξαρχος Θεόδωρος, *Έλληνες ηθοποιοί. «Αναζητώντας τις ρίζες». Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925*, τόμος δεύτερος (Α-Μ), πρόλογος Κώστας Γεωργουσόπουλος, σχόλιο Μαρία Λάζου, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1996.

Ευαγγελάτος Σπύρος Α., «Μια συναρπαστική Εκάβη», *Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα: *Ελένη Παπαδάκη, Η Καθημερινή*, 9.3.2003, σ. 20.

Ευαγγελάτος Σπύρος Α., «Πρέπει να μεταγλωττίζονται τα έργα του Δημητρίου Βερναρδάκη;», στον τόμο: *Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης. Η ζωή και το έργο του*, Πρακτικά ημερίδας, 10 Οκτωβρίου 2007, επιμ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, Παράβασις – Μελετήματα [8], Ergo, Αθήνα 2009, σσ. 181-182.

Ευκλείδης Αλέξανδρος, «Η σκηνοθεσία πέραν της σκηνής. Το παράδειγμα της σχολής και του περιοδικού του Σωκράτη Καραντινού», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 327-337.

Ζιαμπάρα Μαρία, «Η πατριά των Ροντηραίων και ο σκηνοθέτης Δημήτρης Ροντήρης», στον τόμο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης. Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, Ε' Πολιτιστική Συνάντηση, Ναύπακτος 8.11.2003 – Πλάτανος 9.11.2003, Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σσ. 31-46.

Θεοτοκάς Γιώργος, *Τετράδια ημερολογίου. 1939-1953*, πρόλογος Μαρκ Μαζάουερ, εισαγωγή-επιμέλεια Δημήτρης Τζιόβας, Εστία, Αθήνα 2005 (¹1987).

Ιωαννίδης Γρηγόρης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά των θιάσων*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014.

Ιωαννίδης Γρηγόρης, «Από την Πρωτοποριακή στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού: οδοδείκτες μιας τεθλασμένης πορείας», στον τόμο: *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις, Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 30.9-3.10.2010, επιμ. Αντρέας Δημητριάδης, Ιουλία Πιπινιά, Άννα Σταυρακοπούλου, εκδόσεις Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 395-407.

Καγγελάρη Δηώ, «Σημείωμα της επιμελήτριας», στο: Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμέλεια-σχόλια Δηώ Καγγελάρη, πρόλογος Δημήτρης Σπάθης, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σσ. 23-28.

Καγγελάρη Δηώ, «Της Κατοχής και του Θεάτρου», *Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα: *Κατοχική Αθήνα. Όψεις από την καθημερινή ζωή, Η Καθημερινή*, 25.4.1999, σσ. 15-17.

Καγγελάρη Δηώ, «Σκηνές πολέμου», *Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα: *Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1940-1945, Η Καθημερινή*, 14.11.1999, σσ. 34-36.

Καγγελάρη Δηώ, «Στη σκιά του Εμφυλίου», *Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα: *Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1945-1950, Η Καθημερινή*, 21.11.1999, σσ. 32-33.

Καγγελάρη Δήμητρα [Δηώ], *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας. 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας Α.Π.Θ., 2003.

Καγγελάρη Δηώ, «Η θεατρική σκηνή 1940-1949. Στροφή στην πραγματικότητα», στον τόμο: *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα,

1940-1949. Αλβανικό Έπος-Κατοχή και Αντίσταση-Εμφύλιος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 293-302.

Καγγελάρη Δηώ, «Η θεατρική σκηνή 1941-1953», στον τόμο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ / Προκόπης Παπαστράτης, τόμ. Γ', μέρος 2^ο, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή, Αντίσταση 1940-1945, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σσ. 334-361.

Καλαϊτζή Γλυκερία, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία. Από την Κατοχή στον Εμφύλιο 1940-1950*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ., 2001.

Καλπαδάκης Γιώργος, «Το πλοίο της ελπίδας και οι άνθρωποί του», στο: Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Το ταξίδι του Ματαρόα, 1945. Στον καθρέφτη της μνήμης*, επίμετρο Γιώργος Καλπαδάκης, Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", Αθήνα 2007, σσ. 125-150.

Καμπανέλλης Ιάκωβος, «Η μέρα στο ελληνικό θέατρο», στο βιβλίο: Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα 3^η 1994, σσ. 183-192.

Καραντινός Σωκράτης, *Η αγωγή του λόγου. Ορθοφωνία, άρθρωση και στοιχεία για τις αρρώστειες και τα ελαττώματα της ομιλίας*, τύποις Συνοδινού, Αθήνα 1933.

Καραντινός Σωκράτης, *Στοχασμοί γύρω στο θέατρο. Γενικά – Ο σκηνοθέτης – Ο ηθοποιός – Το δραματικό έργο – Η σκηνογραφία*, εκδότης Αριστ. Ν. Μαυρίδης, Αθήνα 1941.

Καραντινός Σωκράτης, *Το αρχαίο δράμα. Η παράσταση της «Εκάβης»*, Αετός, Αθήνα 1944.

Καραντινός Σωκράτης, *Ο νέος στο θέατρο*, Μορφωτικός Σύλλογος «Αθήναιον», Αθήνα 1948.

Καραντινός Σωκράτης, *Περί θεάτρου. Δοκίμιο*, Collection de l' Institut Français d' Athènes, Αθήνα 1949.

Καραντινός Σωκράτης, *Η αρχαία κωμωδία και η σκηνική ερμηνεία της. Οι «Νεφέλες» του Αριστοφάνη*, Ίκαρος, Αθήνα 1951.

Καραντινός Σωκράτης, *L' influence du théâtre français sur le théâtre néo-grec*, Association des Anciens Élèves de l' Institut Français d' Athènes, Αθήνα 1960.

Καραντινός Σωκράτης, *Σύστημα αγωγής του προφορικού λόγου. Τόμος Ι. Παράρτημα: Σύστημα ασκήσεων. Τεύχος Ι*, Θεσσαλονίκη 1961.

[Καραντινός Σωκράτης], *Απολογισμός του πρώτου έτους (1961-1962)*, Κρατικόν Θέατρον Βορείου Ελλάδος, Θεσσαλονίκη 1962.

Καραντινός Σωκράτης, *S.O.S. Μια φωνή απελπισίας για τα θέματα της ηχητικής της ελληνικής γλώσσας. Λίγα λόγια – Ένα γράμμα – Ο προφορικός μας λόγος (Μερικά ζητήματα που τοποθετεί η σημερινή πραγματικότητα – Η σημασία του λόγου στο θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1962.

Καραντινός Σωκράτης, *Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος / L' interprétation du drame antique*, Καβάλα 1963.

Καραντινός Σωκράτης, *Προς το αρχαίο δράμα... Τριαντά χρόνων αγόνας και αγωνία για την προσέλαση στο θέμα της ερμηνείας του αρχαίου δράματος. 1937-1967*, Αθήνα 1969.

Καραντινός Σωκράτης, *Σαράντα χρόνια θέατρο ΙΙΙ. Τα πρώτα χρόνια του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος*, Αθήνα 1971.

- Καραντινός Σωκράτης, «Ο Θεοτοκάς στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Νέα Εστία* 1114 (1.12.1973), *Αφιέρωμα στον Γιώργο Θεοτοκά*, σσ. 1634-1637.
- Καραντινός Σωκράτης, *Σαράντα χρόνια θέατρο Ι. Στον προθάλαμο. Σκαμπανεβάσματα Α΄*, Αθήνα 1974.
- Καραντινός Σωκράτης, *Σαράντα χρόνια θέατρο ΙΙ. Σκαμπανεβάσματα Β΄*, Αθήνα 1976.
- Καράογλου Χ. Α. / Ξυνογαλά Αμαλία, Γ. Θεοτοκάς – Γ. Κ. Κατσιμπαλης. *Αλληλογραφία (1930-1966)*, Βιβλιοπωλείον της “Εστίας”, Αθήνα 2008.
- Καρούσου Δέσπω, *Δεν έχει θέατρο απόψε... Χρονικό της ζωής και του έργου του Τζαβαλά Καρούσου*, Ergo, Αθήνα 2003.
- Καρρά Κατερίνα, «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα της κατοχικής περιόδου. Η περίπτωση του Σπύρου Μελά», *Νέα Εστία* 1845 (Ιούνιος 2011), αφιέρωμα: *Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη*, σσ. 1164-1173.
- Καστρινάκη Αγγέλα, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Πόλις, Αθήνα 2005.
- Κατσέλης Πέλος, *Σαίξπηρ. Ι. Οθέλλος. (Νόημα και χαρακτήρες)*, τυπογραφικά καταστήματα “Ακροπόλεως”, Αθήνα 1932.
- Κατσέλης Πέλος, *Γύρω απ’ το θέατρο. Ρωμαίος και Ιουλιέτα. Ο Σαίξπηρ κωμωδιογράφος. Δωδέκατη νύχτα. Όπως αγαπάτε. Κριτικά δοκίμια και μελέτες, Ξυλογραφίες Τάσσου*, εκδότης Αριστ. Μαυρίδης, Αθήνα 1943.
- Καφταντζής Γιώργος, *Θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, έκδ. περιοδικού Γιατί, Θεσσαλονίκη 1990.
- Καψωμένος Στέλιος / Κυφονίδου Έλια, «Από τον ενικό στον πληθυντικό αριθμό. Με αφορμή το Ματαρόα», *Αρχειοτάξιο* 10 (Ιούνιος 2008), σσ. 54-65.
- Κονδύλη Γεωργία, «Κατοχή και Εμφύλιος στη Λυρική Σκηνή», *Νέα Εστία* 1845 (Ιούνιος 2011), αφιέρωμα: *Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη*, σσ. 1152-1163.
- Κοτζίουλας Γιώργος, *Θέατρο στα βουνά*, Θεμέλιο, Αθήνα 1976.
- Κουτούγκος Γιώργος, *Το λαϊκό θέατρο του βουνού όπως το έζησα, χ.ε.*, Αθήνα 1987.
- Κρανάκη Μιμικά, «Ματαρόα» σε δυο φωνές. *Σελίδες ξενιτιάς / Mimica Cranaki, «Mataroa» à deux voix. Journal d'exil*, επιμέλεια Δημήτρης Αρβανιτάκης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007.
- Κρίτας Θεόδωρος, *Όπως τους γνώρισα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.
- Κρίτας Θεόδωρος, *Όπως τους γνώρισα*, τόμος Β΄, «Το κλειδί» - Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, Αθήνα 2000.
- Κρίτας Θεόδωρος, *Τα πρώτα χρόνια*, «Το κλειδί» - Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, Αθήνα 2001.
- Κροντήρη Τίνα, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου 1940-1950*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007.
- Κροντήρη Τίνα, «Οι πρώτες μεταπολεμικές προσπάθειες ανανέωσης του θεάτρου και η “Αυλαία” του Τάκη Μουζενίδη», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού*

Συνεδρίου, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 223-231.

Κυριακός Κωνσταντίνος, *Ρωσικό θέατρο και ελληνική σκηνή. Η πρόσληψη της ρωσικής, σοβιετικής και μετασοβιετικής δραματουργίας. Τόμος πρώτος: οι παραστάσεις*, Αιγόκερως, Αθήνα 2012.

Κωστίου Κατερίνα, «Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης», Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: *Το θέατρο της Θεσσαλονίκης, Η Καθημερινή*, 21.9.1997, σσ. 9-12.

Λάλας Θανάσης (επιμέλεια), *Με τους μαθητές του Ροντήρη για τον Ροντήρη*, πρόλογος Κώστας Γεωργουσόπουλος, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.

Λεμός Αδαμάντιος, *Η ουτοπία του Θέσπη. Θεατρικό οδοιπορικό*, Φιλιππότης, Αθήνα 1989.

Λεονταρίτης Γ[ιώργος] Α., «Το θέατρο στην Κατοχή», Επτά Ημέρες, *Η Καθημερινή*, 7.3.1993, σσ. 5-14.

Λιάκος Αντώνης, «Αντάρτες και συμμορίτες στα ακαδημαϊκά αμφιθέατρα», στον τόμο: *Η Ελλάδα '36-'49. Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο. Τομές και συνέχειες*, επιμ. Χάγκεν Φλάισερ, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σσ. 25-36.

Λιαλιούτη Ζηνοβία, «“Εργασία και Νίκη” : όψεις της ψυχροπολεμικής προπαγάνδας στην Ελλάδα του Εμφυλίου», *Σύγχρονα Θέματα* 125 (Απρίλιος-Ιούνιος 2014), σσ. 13-22.

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, «Ο Άγγελος Βλάχος και το “Βασιλικόν Θέατρον”», *Νέα Εστία* 539 (Χριστούγεννα 1949), σσ. 64-68.

Λιδωρίκης Μίλτος Α., *Μίλτος Γ. Λιδωρίκης. Ο Εύζωνας, ο Ρουμेलιώτης, ο Αθηναίος, ο Θεατράνθρωπος*, επιμέλεια Αλέκος Μ. Λιδωρίκης, χ.ε., Αθήνα 2016.

Λόπεθ Ρέθιο Βιρχίνια, *Το Φεγγάρι το Μαχαίρι τα Νερά. Ο Λόρκα στην Ελλάδα*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 2006.

Μαγιάρ Μάικλ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, μετάφραση Έρεικα Καίρη, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2004.

Μανωλίδου Βάσω, *Αναμνήσεις*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1997.

Μαράκα Λίλα, «Οι Μεγάλες Δυνάμεις: Διεθνής πολιτική, διπλωματία και μεγάλο κεφάλαιο ως σταθερό μοτίβο στη θεματική του σύγχρονου πολιτικού θεάτρου. Συγκριτική μελέτη παραδειγμάτων από το γερμανικό και το ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο της ίδιας: *Θέατρο και δράμα. Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματουργία. Ανάλεκτα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2005.

Μαργαρίτης Γιώργος, *Ιστορία του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου 1946-1949*, τόμος 1, Βιβλιόραμα, Αθήνα⁴2002.

Μαργαρίτης Γιώργος, «Ο Πόλεμος του 1940-1941. Ιταλική επίθεση και γερμανική εισβολή», στον τόμο: *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 8, Η εμπόλεμη Ελλάδα, 1940-1949. Αλβανικό Έπος-Κατοχή και Αντίσταση-Εμφύλιος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 9-32.

Μαργαρίτης Γιώργος, *Προαγγελία θνελλωδών ανέμων... Ο πόλεμος της Αλβανίας και η πρώτη περίοδος της Κατοχής*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009.

Μαρσάν Πολύβιος, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.

Μαυρογορδάτος Γ. Θ., «Οι εκλογές και το δημοψήφισμα του 1946: προοίμιο του Εμφυλίου Πολέμου», στον τόμο: *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, επιμέλεια Γιάννης Ο. Ιατρίδης, Θεμέλιο, Αθήνα 1984, σσ. 307-340.

Μαυρομούστακος Πλάτων, «Συγγένειες εκλεκτικές και μη: η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά τη δεκαετία του 1930», στον τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 18-21.4.2002, επιμ. Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, Ergo, Αθήνα 2004, σσ. 291-302.

Μαυρομούστακος Πλάτων, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

Μαυρομούστακος Πλάτων, «Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης», στον τόμο: *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, επιστημονική επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σσ. 17-33.

Μαυρομούστακος Πλάτων, «Αντιγόνες, Οιδίποδες, πρωτότυπα, κακέκτυπα, διατηρητέα και αυθαίρετα», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 411-420.

Μαυρομούστακος Πλάτων, «Σημειώσεις για την ελληνική υποκριτική της μεταπολεμικής περιόδου», στον τόμο: *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής. Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν, Μνήμη Αγνής Μουζενίδου*, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας, Αθήνα 6-7.10.2008, επιμ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, Ergo, Αθήνα 2011, σσ. 311-317.

Μαχαίρας Ευάγγελος, *Η τέχνη της Αντίστασης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999.

Μελάς Σπύρος, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Φέξης, Αθήνα 1960.

Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, «Γάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)», στον τόμο: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου στο πλαίσιο του εορτασμού: 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Αθήνα 2014, σσ. 229-239, Ημερομηνία πρόσβασης [17/5/16] από http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_C_HORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDETRIOUfinal.pdf.

Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, «Απόηχοι του Εμφυλίου Πολέμου στο Εθνικό Θέατρο (1946-1949)», στον τόμο: *Θέατρο και Δημοκρατία*, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένου στον καθηγητή Βάλτερ Πούχγερ, Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014 (υπό έκδοση).

Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, «Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944)», στο: *Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη-Δραματουργία-Θεωρία*, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης αφιερωμένης στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot, Αθήνα 21-23 Νοεμβρίου 2013, επιμέλεια: Αλεξία Αλτουβά-Μαρία Σεχοπούλου, προλογικό σημείωμα-χαιρετισμός Άννα Ταμπάκη, Αθήνα 2017, σσ. 125-134, Ημερομηνία πρόσβασης [24/4/17] από

http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Images/Ann/PAGKOSMI_O_THEATRO_E-BOOK_.pdf.

Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, «Οι “αυτοσχέδιοι σκηνοθέται”, ο Κωστής Μιχαηλίδης, ο Αλέξης Σολομός και η κρατική σκηνή κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του Δημήτρη Ροντήρη (1946-1950)», Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, με τίτλο: *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία*, Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 27-29 Απριλίου 2017 (υπό έκδοση).

Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, «Η θέση του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο από τη μεταξική Δικτατορία έως τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου», Πρακτικά Στ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, με τίτλο: «Θέατρο και Ετερότητα. Θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική», Ναύπλιο 17-20 Μαΐου 2017 (υπό έκδοση).

Μισοπολινού Άννα, «Λίνος Καρζής (1894-1978). Μεταφυσικές αναζητήσεις στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρή / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 437-448.

Μόσχος Γιάννης, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από τους “Βρυκόλακες” του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, επιστημονική επιμέλεια Βάνια Παπανικολάου, Αμολγός, Αθήνα 2017.

Μουζενίδης Τάκης, *Απαγγελία και τέχνη*, Γκοβόστης, Αθήνα [1938].

Μουζενίδης Τάκης, *Το ποντιακό θέατρο. Ηθογραφικό θέαμα με λαογραφική αποστολή*, Παμποντιακή Ένωση, Αθήνα 1959.

Μουζενίδης Τάκης, *Ο σκηνοθέτης (διάλεξη)*, Ανάτυπο από το περιοδικό *Καινούρια Εποχή* (Καλοκαίρι 1960).

Μουζενίδης Τάκης, *Το θέατρο της Κίνας*, Φέξης, Αθήνα 1962.

Μουζενίδης Τάκης, *Κόνσταντιν Στανισλάβσκι. Ο μεγάλος αναμορφωτής του θεάτρου*, Ανάτυπο από τον τόμο: *Δώδεκα διαλέξεις*, Σειρά Γ', Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου [3], Αθήνα 1963.

Μουζενίδης Τάκης, *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία. Δοκίμιο*, Φέξης, Αθήνα 1965.

Μουζενίδου Αγνή, «Το αρχείο Κώστα Μαυρομμάτη. Παρουσίαση ανέκδοτου αρχειακού υλικού για το θίασο των “Ενωμένων Καλλιτεχνών”», στον τόμο: *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Ergo, Αθήνα 2001, σσ. 201-214.

Μουζενίδου Αγνή, «Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών», στον τόμο: *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 17-20.12.1998, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 311-323.

Μουζενίδου Αγνή, «Ο θεατρικός καλλιτεχνικός οργανισμός “Αυλαία” (1945-1946)», στον τόμο: *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, επιμ. Έφη Βαφειάδη / Νικηφόρος Παπανδρέου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 317-334.

Μουστακάτου Κατερίνα, «Το θέατρο για τον Γιώργο Θεοτοκά: Οι θητείες του στο Εθνικό Θέατρο και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Παράβασις* 9 (2009), Ergo, Αθήνα 2009, σσ. 281-292.

Μπαστιάς Γιάννης Κ., *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Μεσοπόλεμος, Κατοχή, Απελευθέρωση*, τόμος Β', *Βιβλιογραφία*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997.

Μπαστιάς Γιάννης Κ., *Κωστής Μπαστιάς. Βιογραφία. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

Μπουφέα Αλεξάνδρα Κ., *Τα λογοτεχνικά περιοδικά της Κατοχής*, Σοκόλης, Αθήνα 2006.

[Νικηφοράκη Τιτίκα (επιμ.)], *Νίκος Χατζίσκος. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 1993.

Νικολακόπουλος Ηλίας, «Μετά τα Δεκεμβριανά. Από τη Βάρκιζα ως την παλινόρθωση της βασιλείας», στον τόμο: *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 8, *Η εμπόλεμη Ελλάδα, 1940-1949. Αλβανικό Έπος-Κατοχή και Αντίσταση-Εμφύλιος, Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 2003, σσ. 199-218.

Ολύμπιος Σπύρος, *Μια ζωή θέατρο*, Παπαϊωάννου, Αθήνα [2006].

Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός πανικός*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια John P. Anton, Εξάντας, Αθήνα 1992.

Παπαδούκα Ολυμπία, *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή-Αντίσταση-Διωγμοί*, Σμπίλιας, Αθήνα [2001].

Παπαδούκας Παναγιώτης, «Η επιθεώρηση στην Κατοχή», στον τόμο: Ολυμπία Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας, ό.π.*, σσ. 251-254.

Παπαθανασίου Ασπασία, *Σελίδες μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.

Παπαθανασίου Ασπασία, «Μια μορφή που με σφράγισε καλλιτεχνικά», *Η λέξη* 151 (Μάιος-Ιούνιος 1999), σσ. 202-207.

Παπαναστασίου Νίκος, «Δωσιλόγοι εναντίον μεταξικών “δωσιλόγων και καταχραστών”. Η θεσμική ασυνέχεια της κατοχικής κυβέρνησης Τσολάκογλου», στον τόμο: *«Εχθρός» εντός των τειχών. Όψεις του Δωσιλογισμού στην Ελλάδα της Κατοχής*, επιμ.: Ιάκωβος Μιχαηλίδης / Ηλίας Νικολακόπουλος / Χάγκεν Φλάισερ, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006, σσ. 107-122.

Παπανδρέου Νικηφόρος, «Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης», στον τόμο: *Τοις αγαθοίς Βασιλεύουσα Θεσσαλονίκη. Ιστορία και πολιτισμός*, επιμέλεια Ι. Κ. Χασιώτης, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη [1997], σσ. 284-296.

Παπανδρέου Νικηφόρος, «Η περίοδος 1920-1950», λήμμα «Νεοελληνικό Θέατρο», στον τόμο: *Θέατρο-Κινηματογράφος-Μουσική-Χορός*, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τόμ. 28, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1999, σσ. 281-284.

Παπαστράτης Προκόπης, «Η εκκαθάριση των δημοσίων υπηρεσιών στην Ελλάδα τις παραμονές του εμφυλίου πολέμου», στον τόμο: *Μελέτες για τον εμφύλιο πόλεμο. 1945-1949*, Συναγωγή κειμένων-επιμέλεια Lars Barentzen, Γιάννης Ο. Ιατρίδης, Ole L. Smith, μετάφραση Αριστέα Παρίση, Ολκός, Αθήνα³ 2002, σσ. 47-66.

Πατσαλίδης Σάββας, «Το σώμα του ηθοποιού και ο λόγος του σκηνοθέτη: η περίπτωση των Ράινχαρτ και Ροντήρη», στον τόμο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης. Ο*

μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου, Ε΄ Πολιτιστική Συνάντηση, Ναύπακτος 8.11.2003 – Πλάτανος 9.11.2003, Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σσ. 47-76.

Πετράκη Μαρίνα, *Ο μύθος του Μεταξά. Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα*, μετάφραση Μάρα Μοίρα, Ωκεανίδα, Αθήνα 2006.

Πετράκου Κυριακή, «Η πρόσληψη των παραστάσεων των έργων του Σικελιανού», στον τόμο: *Ο Σικελιανός και το θέατρο, Πρακτικά ημερίδας για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Άγγελου Σικελιανού, 17 Δεκεμβρίου 2001*, επιμ. Κυριακή Πετράκου, Αγνή Τ. Μουζενίδου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 87-109.

Πετράκου Κυριακή, «Θεωρητική και σκηνική προσέγγιση του Ίψεν από τον Πέλο Κατσέλη», στον τόμο της ίδιας: *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004, σσ. 151-174.

Πετράκου Κυριακή, «Το θέατρο του Σικελιανού και η πολιτική», στον τόμο της ίδιας: *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004, σσ. 303-327.

Πετράκου Κυριακή, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα 2005.

Πετράκου Κυριακή, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*, Μίλητος, Αθήνα 2017.

Πεφάνης Γιώργος Π., «Το θέατρο και η κατοχική Αθήνα», στον τόμο του ίδιου: *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 493-507.

Πλωρίτης Μάριος, «Αμάλαμα πάθους και μέτρου», *Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα: *Ελένη Παπαδάκη, Η Καθημερινή*, 9.3.2003, σσ. 3-7.

Πούχγερ Βάλτερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο του ίδιου: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Παϊρίδης, Αθήνα [1984], σσ. 33-55.

Πούχγερ Βάλτερ, «Ο Φώτος Πολίτης ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας. Οι επιδράσεις του Max Reinhardt στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο του ίδιου: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Παϊρίδης, Αθήνα [1984], σσ. 121-137.

Πούχγερ Βάλτερ, «Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο του ίδιου: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σσ. 355-455.

Πούχγερ Βάλτερ, «Το νεοελληνικό θέατρο», λήμμα στον τόμο: *Ελλάς. Η Ιστορία και ο Πολιτισμός του Ελληνικού Έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα*, τόμ. 2, Πάπυρος, Αθήνα 1998, 560-577.

Πούχγερ Βάλτερ, «Ο Πέλος Κατσέλης αναλυτής του Σαίξπηρ. Πρώτες διαπιστώσεις και εκτιμήσεις», στον τόμο του ίδιου: *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Ιωλκός, Αθήνα 2003, σσ. 143-152.

Πούχγερ Βάλτερ, «Τα θεωρητικά κείμενα του Τάκη Μουζενίδη για το θέατρο», στον τόμο του ίδιου: *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Ιωλκός, Αθήνα 2003, σσ. 177-190.

Πούχγερ Βάλτερ, «Ο Σωκράτης Καραντινός σχολιαστής, δοκιμογράφος και δάσκαλος του θεάτρου», στον τόμο του ίδιου: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Πορεία, Αθήνα 2004, σσ. 439-471.

Ροντήρης Δημήτρης, «Η αισθητική βάση των παραστάσεων», *Ελληνική Δημιουργία* 38 (1.9.1949), σσ. 439-441.

Ροντήρης Δημήτρης, «Όχι μουσειακή αναπαράσταση. Άμεση συγκίνηση του θεατή. Το βάρος στο καθαρά ανθρώπινο στοιχείο», *Θέατρο* 55-56 (Γενάρης-Απρίλης 1977), σ. 77.

Ροντήρης Δημήτρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμέλεια-σχόλια Δηώ Καγγελάρη, πρόλογος Δημήτρης Σπάθης, Καστανιώτης, Αθήνα 1999.

Ροντήρης Δημήτρης, «Η αναβίωση της βαθύτερης έννοιας της Τραγωδίας», *Η λέξη* 151 (Μάιος-Ιούνιος 1999), σσ. 195-198.

Ρώτας Βασίλης, «Το θεατρικό σπουδαστήριο», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88, ό.π., σσ. 306-309.

Ρώτας Βασίλης, *Θέατρο και Αντίσταση*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1981.

Ρώτας Βασίλης, *Ο αγώνας στα ελληνικά βουνά (Ο Β. Ρώτας στη δεκαετία 1940-1950)*, χ.ε., Αθήνα 1982.

Ρώτας Βασίλης, «Το Θέατρο στο Βουνό – Ιστορία και αναμνήσεις», εισαγωγή-σημειώσεις Πλάτων Μαυρομούστακος, *Η λέξη* 116 (Ιούλιος-Αύγουστος 1993), σσ. 419-424.

Σακελλαρίου Χάρης, *Το θέατρο της Αντίστασης*, Θέμα, Αθήνα 1989.

Σαπουνάκη-Δρακάκη Λυδία / Τζόγια-Μοιάτσου Μαρία Λουίζα, *Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2011.

Σεβαστίκογλου Γιώργος, «Θέατρο 1941-1944», *Η λέξη* 111 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1992), σσ. 659-665.

Σεχοπούλου Μαρία, *Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα: μεταφράσεις-παραστάσεις*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2014.

Σειραγάκης Μανώλης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ. Α': Τα γεγονότα και τα ζητήματα, τόμ. Β': Οι άνθρωποι και τα έργα, Καστανιώτης, Αθήνα 2009.

Σιδέρης Γιάν[νης], «Μιλτιάδης Λιδωρίκης», *Νέα Εστία* 567 (15.2.1951), σσ. 269-271.

Σιδέρης Γιάννης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. VII. Οι σκηνοθεσίες Δημήτρη Ροντήρη», *Θέατρο* 19 (Γενάρης-Φλεβάρης 1965), σσ. 22-38.

Σιδέρης Γιάννης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. VIII. Σκηνοθεσίες τα τελευταία 25 χρόνια», *Θέατρο* 20 (Μάρτης-Απρίλης 1965), σσ. 21-34.

Σιδέρης Γιάννης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμος πρώτος (1794-1908), Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του ελληνικού θεάτρου / Καστανιώτης, Αθήνα 1990.

Σκλαβενίτης Δημήτριος Χ., «Τζαβαλάς Καρούσος (1904-1969). Η προσφορά του στο νεοελληνικό θέατρο», *Επετηρίς Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών*, τόμος Η', Αθήνα 1995, σσ. 261-329.

Σολομός Αλέξης, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή, προσκήνιο, παρασκήνια*, Δωδώνη, Αθήνα 1980.

Σπαθάρη Λουκία (επιμέλεια), «Who's Who του ελληνικού θεάτρου», *Θέατρο* 67 (1967), σσ. 257-361.

Σπάθης Δημήτρης, «Το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ελλάδα-Ιστορία-Πολιτισμός*, τόμ. 10, μέρος Β', Μαλλιάρης Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 11-67.

Σπάθης Δημήτρης, «Ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου. Η κατάσταση των πραγμάτων», *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχ. 35-36-37 (Δεκέμβριος 1988), σσ. 202-206.

Σπάθης Δημήτρης, «Το θέατρο ανάμεσα σε δύο πολέμους», στον τόμο *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 7, Ο Μεσοπόλεμος, 1922-1940. Από την Αβασίλευτη Δημοκρατία στη Δικτατορία της 4ης Αυγούστου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 257-276.

Σπάθης Δημήτρης, «Κάρολος Κουν. Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης», *Τα Ιστορικά* 39 (Δεκέμβριος 2003), σσ. 451-478.

Σπάθης Δημήτρης, «Ο σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης. Μια διαδρομή από το “χθες” στο “αύριο” της νεοελληνικής σκηνής», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 305-316.

Σπάθης Δημήτρης, «Δημήτρης Ροντήρης», στον τόμο του ίδιου: *Από τον Χορτάση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο*, επιμ. Νικηφόρος Παπανδρέου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2015, σσ. 705-711.

Σπηλιωτόπουλος Στάθης, *Το θέατρο όπως το έζησα*, Βιβλιοπωλείον της “Εστίας”, Αθήνα 1965.

Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, «Ψευδεπίγραφα έργα στα αθηναϊκά θέατρα την περίοδο της Κατοχής. Ένα μεθοδολογικό ζήτημα», στον τόμο: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου στο πλαίσιο του εορτασμού: 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Αθήνα 2014, σσ. 205-214, Ημερομηνία πρόσβασης [17/5/16] από http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_C_HORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRI_OUfinal.pdf.

Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, «“Θέατρον επίσημον, μόνιμον, επιχορηγούμενον από το Δημόσιον”. Η πορεία προς την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», στον τόμο: *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια (1930-1941)*, κείμενα Δημήτρης Σπάθης, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, Κώστας Γεωργουσόπουλος, Αντιγόνη Μανασσή, Ε.Λ.Ι.Α. / Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2013, σσ. 31-75.

Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις, «Η παρουσία του Δημήτρη Ροντήρη στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά: Εθνικό Θέατρο 1947-1954, Πειραιϊκό Θέατρο 1957-1959», στον τόμο: *Η ιστορία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, επιμ. Κατερίνα Μπρεντάνου / Νίκος Αζαρλής, Νέος Κύκλος, Πειραιάς 2013, σσ. 180-195.

Σταύρου Γεράσιμος, «Το θέατρο στην ελεύθερη Ελλάδα», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88, ό.π., σσ. 376-385.

Σφήκας Θανάσης, «Από τις “κυβερνήσεις ανδρικήλων” στην “αντι-ιμπεριαλιστική, μη επεμβατική ευπρέπεια” – Η ελληνική πολιτική της Βρετανίας, 1936-1949», στον τόμο: *Η Ελλάδα '36-'49. Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο. Τομές και συνέχειες*, επιμ. Χάγκεν Φλάισερ, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σσ. 73-86.

Ταμπάκη Άννα, *Περί νεοελληνικού Διαφωτισμού. Ρεύματα ιδεών & διάλογοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη*, Ergo, Αθήνα 2004.

Ταμπάκη Άννα, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Διάυλος, Αθήνα 2005.

Τερζάκης Άγγελος, «Ημερολογιακές σημειώσεις του πολέμου και της Κατοχής», *Νέα Εστία* 1718 (Δεκέμβριος 1999), *Αφιέρωμα στον Άγγελο Τερζάκη*, σσ. 879-900.

Τζιόβας Δημήτρης, «Εισαγωγή», στον τόμο: Γιώργος Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου. 1939-1953*, πρόλογος Μαρκ Μαζάουερ, εισαγωγή-επιμέλεια Δημήτρης Τζιόβας, Εστία, Αθήνα 2005 (¹1987), σσ. 17-55.

Τομανάς Κώστας, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1994.

Τσόκου Γιάννα, «Σχέσεις σκηνοθεσίας-σκηνογραφίας στο μεταπολεμικό νεοελληνικό θέατρο. Η περίπτωση του Σωκράτη Καραντινού», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 339-349.

Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, τόμος Β', Αθήνα 1994.

Φλάισερ Χάγκεν, «Ο δοσιλογισμός», στον τόμο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ', *Σύγχρονος Ελληνισμός. Από το 1941 έως το τέλος του αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 43-47.

Φλάισερ Χάγκεν, *Οι πόλεμοι της μνήμης. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στη Δημόσια Ιστορία*, Νεφέλη, Αθήνα 2008.

Χαλκούση Ελένη, *Θεατρικό ημερολόγιο*, Κάκτος, Αθήνα 1981.

Χατζιωσήφ Χρήστος, «Δεκέμβρης 1944, τέλος και αρχή», στον τόμο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, επιμ. Χρήστος Χατζιωσήφ / Προκόπης Παπαστράτης, τόμ. Γ', μέρος 2^ο, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή, Αντίσταση 1940-1945, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σσ. 363-391.

Χατζηπανταζής Θόδωρος, «Ποιητής και ιστορία: Η περίπτωση της *Σίβυλλας* του Άγγελου Σικελιανού», στον τόμο: *Η Ελλάδα του '40, Επιστημονικό Συμπόσιο. 19-20 Απριλίου 1991*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1993, σσ. 111-123.

Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014.

Χριστοδούλου Έπη, *Θέατρο στο βουνό. Θεατρική παράσταση που δόθηκε απ' τον Δημοκρατικό Στρατό Σάμου στο χιονισμένο Καρβούνη τον Γενάρη 1949*, Υπερόριος, Σάμος 2007.

Άγγελος Σικελιανός, *Εύα Palmer-Σικελιανού, Δελφικές Εορτές, Ειδικόν αφιέρωμα της επιθεωρήσεως Ηώς*, Παπαδήμας, Αθήνα ²1998.

- Αναμνηστικό λεύκωμα για τα δεκαπεντάχρονα της Κατερίνας*, Αθήνα 1952.
- Το ελληνικό έργο στο Εθνικό Θέατρο 1932-1997*, έκδ. Εθνικού Θεάτρου, Αθήνα 1998.
- Bablet Denis, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, Α' τόμος: 1887-1914, μετάφραση Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008.
- Bakopoulou-Halls Aliki, *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, Diogenis, Athens 1982.
- Bakopoulou-Halls Aliki, «Greece», στον τόμο: Don Rubin (ed.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Volume 1, Europe, Routledge, London 1994, σσ. 401-426.
- Balme Christopher B., *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*, μετάφραση Ρωμανός Κοκκινάκης, Βίκυ Λιακοπούλου, Πλέθρον, Αθήνα 2012.
- Davies Andrew, «The War Years», στον τόμο: Michael Balfour (ed.), *Theatre and War, 1933-1945. Performance in Extremis*, Berghahn Books, New York / Oxford 2001, σσ. 54-64.
- Esslin Martin, «Modern Theatre: 1890-1920», στο: John Russell Brown (ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford University Press, Oxford / New York 1995, σσ. 341-379.
- Jomaron Jacqueline, *Georges Pitoëff. Metteur en scène, L'Age d'homme*, Lausanne 1979.
- Krontiris Tina, «Shakespeare and Conservatism during the Greek Civil War (1946-1950)», *Journal of Modern Greek Studies* 25/2 (2007), σσ. 195-212.
- Krontiris Tina, «Shakespearean Histories and Greek History: Henry V and Richard II at the Greek National Theatre (1941, 1947)», στον τόμο: Lawrence Guntner (ed.), *Shakespeare and Europe: History-Performance-Memory*, Lodz University Press, Lodz 2007, σσ. 37-50.
- Macleod Joseph, «Brigades at the Front», στον τόμο: Michael Balfour (ed.), *Theatre and War, 1933-1945. Performance in Extremis*, Berghahn Books, New York / Oxford 2001, σσ. 166-187.
- Mazower Mark, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ. Η εμπειρία της Κατοχής*, μετάφραση Κώστας Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994.
- Musenides Takis, *Aischylos und sein Theater*, Die Bühnenkunst der Antike [1], Otto Elsner Verlagsgesellschaft, Berlin 1937.
- Myrsiades Linda, «Greek Resistance Theatre in World War II», *The Drama Review* 21/1 (1977), σσ. 99-106.
- Myrsiades Linda, «Resistance Theater and the German Occupation», *Journal of the Hellenic Diaspora* 17/2 (1991), σσ. 5-36.
- Myrsiades Linda, «Narrative, Theory and Practice in Greek Resistance Theater», *Journal of the Hellenic Diaspora* 21/2 (1995), σσ. 9-83.
- Myrsiades Linda / Myrsiades Kostas, *Cultural Representation in Historical Resistance. Complexity and Construction in Greek Guerilla Theater*, Bucknell University Press, Lewisburg 1999.

Payen Louis (éd.), *Anthologie des matinées poétiques de la Comédie Française, Ire année. Saison: 1920-1921*, Librairie Delagrave, Paris 1923.

Thompson Doug, «The Organisation, Fascistisation and Management of Theatre in Italy, 1925-1943», στον τόμο: Günter Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Berghahn Books, Oxford 1996, σσ. 94-112.

Trussler Simon, *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Van Steen Gonda, «Forgotten Theater, Theater of the Forgotten: Classical Tragedy on Modern Greek Prison Islands», *Journal of Modern Greek Studies* 23/2 (2005), σσ. 335-395.

Van Steen Gonda, *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford University Press, Oxford 2011.

Veloudis Georg, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750-1944)*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1983, σσ. 471-499.

ΑΡΘΡΑ

Αιλιανός Μιχαήλ, «Ποία η πραγματική έννοια της παραστάσεως της “Ορεστιάς”», *Ελληνική Δημιουργία* 38 (1.9.1949), σσ. 387-388.

Ανδρουλιδάκης Μίνως Κ., «Το Ραδιοφωνικό Θέατρο», *Το Θέατρο* 5 (21.6.1944), σσ. 10-11.

Βασιλείου Βάσος Α., «Το θέατρο χωρίς προσωπείο», *Φιλολογικά Χρονικά* 41 (Μάιος 1946), σσ. 138-147.

Βασιλείου Σπύρος, «Τέχνη και κόμματα», *Ελεύθερα Γράμματα* 43 (15.5.1946), σσ. 145 και 150.

Βασιλείου Σπύρος, «Χρώμα και θέαμα» *Μάχη*, 16.12.1946.

Β[λάχος] Γ[εώργιος] Α., «Το Εθνικόν Θέατρον», *Η Καθημερινή*, 4.5.1946.

Βυζαντινός Νίκος, «Οι δραματικές σχολές μας. Εντυπώσεις και παρατηρήσεις», *Το Θέατρο* 6 (6.6.1944), σ. 13.

Γιαννακόπουλος Χρήστος, «Δέκα χρόνια κρίσεως», *Ο Καλλιτέχνης* 5 (23.12.1944), σ. 1.

Γιοκαρίνης Ν[ικόλαος], «Η χαρά του πλήθους. Ο λαός διασκεδάζει», *Ελεύθερον Βήμα*, 5.7.1934.

Γιοκαρίνης Ν[ικόλαος], «Η οργάνωσις του αρχαίου δράματος. Αι δύο απόψεις», *Ελεύθερον Βήμα*, 19.7.1937.

Γιοκαρίνης Ν[ικόλαος], «Το αρχαίον δράμα. Αι Αθήναι πρωτεύουσα του πνεύματος», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.7.1937.

Γιοκαρίνης Ν[ικόλαος], «Δεν θέλομεν να είμεθα η γενεά των πεθαμένων που περπατούν», *Κουαδρίβιο*, έτος Β΄, αρ. 1 (20.9.1942), σ. 3. (Αναδημοσίευση στο *Ελεύθερον Βήμα*, 7.10.1942).

Γιοφύλλης Φώτος, «Ο φουτουρισμός στην Ελλάδα (1910-1960)» *Νέα Εστία* 792 (1.7.1960), σσ. 846-853.

Γκόλφης Ρήγας, «Οι λογοτεχνικές απογευματινές», *Νέα Εστία* 461-462 (15.9-1.10.1946), σ. 1008.

Γληνός Γιώργος, «Οι διανοούμενοί μας χαιρετίζουν το “Ριζοσπάστη”», *Ριζοσπάστης*, 25.11.1944.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Γύρω στην παράσταση της *Εκάβης*», *Καλλιτεχνικά Νέα* 30 (1.1.1944), σσ. 1-2.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Το Εθνικόν Θέατρον», *Ελευθερία*, 23.2.1945.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Η χαρά των χρωμάτων», *Καθημερινά Νέα*, 17.6.1945.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Γύρω στην *Αρλεζιάνα*», *Καθημερινά Νέα*, 12.8.1945.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Το δράμα του φανατικού», *Καθημερινά Νέα*, 3.2.1946.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 451 (15.4.1946), σσ. 460-473.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Ένα επίμαχο ζήτημα. Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο», *Καθημερινά Νέα*, 5.5.1946.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Κυβερνούν οι “λαοπρόβλητοι” το Εθνικό Θέατρο. (Ένας θεσμός υπό διάλυσιν)», *Ελευθερία*, 14.5.1946.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Ο “Πλούτος” και οι “Πέρσες”», *Νέα Εστία* 454-455 (1-15.6.1946), σ. 623.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Μια διάψευση», *Νέα Εστία* 457 (15.7.1946), σ. 754.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Για τον Γιαννούλη Σαραντίδη», *Νέα Εστία* 500 (1.5.1948), σσ. 582-584.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Η περίπτωση του Σπύρου Μελά», *Νέα Εστία* 506 (1.8.1948), σσ. 953-956.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Λογοτεχνικός κιτρινισμός», *Νέα Εστία* 507 (15.8.1948), σ. 1044.

Θ[εοτοκάς] Γ[ιώργος], «Οι Ποιητικές Απογευματινές του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 567 (15.2.1951), σσ. 272-273.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Μια προσθήκη στη “Χρονολογία του Γιώργου Σεφέρη”», *Εποχές* 9 (Ιανουάριος 1964), σσ. 79-80.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ελένη Παπαδάκη», *Νέα Εστία* 419-420 (Δεκέμβριος 1944), σσ. 939-940.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Η “πίεσις της Γερμανικής τυραννίδος”», *Νέα Εστία* 504 (1.8.1948), σσ. 858-859.

Κ[αραβία] Αιμ., «Τι θα παίξουν τον χειμώνα το “Βασιλικόν Θέατρον” και η κρατική λυρική σκηνή. Το νέον ρεπερτόριον. Ομιλεί ο κ. Μπαστιάς», *Αθηναϊκά Νέα*, 31.8.1940.

- Καραντινός Σωκρ[άτης], «Το Α΄ Πανθεατρικό Συνέδριο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 26 (29.5.1937), σσ. 8 και 10.
- Καραντινός Σωκράτης, «Ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας στο ελληνικό θέατρο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 124 [15.4.1939], σ. 8.
- Καραντινός Σωκρ[άτης], «Το “Sprech-chor” και η αρχαία τραγωδία», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 200 (28.9.1940), σ. 6.
- Καραντινός Σωκρ[άτης], «Ο Άγγελος Σικελιανός στην τραγωδία του *Σίβυλλα*», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 206 (9.11.1940), σσ. 1 και 3.
- Κ[αραντινός] Σ[ωκράτης], «Θέατρα και θεάματα», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 211 (14.12.1940), σ. 4.
- Καραντινός Σωκράτης, «Παράσταση αρχαίας τραγωδίας», *Δημοκρατικά Χρονικά* 1 (2.7.1945), σ. 15.
- Καραντινός Σωκρ[άτης], «Το Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα* 42 (1.5.1946), σσ. 124-125.
- Καραντινός Σωκράτης, «Το θέατρο και η εποχή», *Νέα Εστία* 454-455 (1-15.6.1946), σσ. 612-614.
- Καραντινός Σωκράτης, «Γιαννούλης Σαραντίδης», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 10 (15.4.1948), σσ. 290-291.
- Καραντώνης Αντρέας, «Ποιητικές Απογευματινές», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε΄, τχ. 3 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1951), σ. 124.
- Καρζής Λίνος, «Η τραγωδός», *Η Πρωία*, 28.1.1944.
- Καρζής Λίνος, «Δάκος στον ελαιώνα της τέχνης», *Δημοκρατικά Χρονικά* 3 (16.7.1945), σ. 9.
- Καρζής Λίνος, «Η περί δάκου συνέχεια», *Δημοκρατικά Χρονικά* 7 (13.8.1945), σ. 13.
- Καρζής Λίνος, «Η Θυμελική εργασία και οι αντίπαλοί της. Αντί συναγωνισμού εξόντωσης», *Τα Νέα*, 4.9.1948.
- Καρούσος Τ[ζαβαλάς], «Η “καλή εποχή”», *Ελεύθερα Γράμματα* 20 (21.9.1945), σσ. 6 και 15.
- Κατσέλης Πέλος, «Απόψε παίζεται με νέα σκηνοθεσία ο Έμπορος της Βενετίας», *Το Θέατρο* 13 (12.6.1945), σ. 4.
- Κατσέλης Πέλος, «Η δραματική θέση και η σκηνική ερμηνεία», *Νέα Εστία* 444 (1.1.1946), σσ. 38-39.
- Κατσέλης Πέλος, «Η ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας», *Το Βήμα*, 28.5.1950.
- Κοτζιάς Κ[ώστας], «Θεατρικό χρονικό», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Δ΄, τχ. 1 (Σεπτέμβριος 1950), σσ. 63-64.
- Κουκούλας Λέων, «Γύρω από τον απολογισμό του Εθνικού Θεάτρου», *Μάχη*, 9.6.1946.
- Κουμπέτσος Κώστας, «Το ελληνικό θέατρο την εποχή της Κατοχής», *Ταχυδρόμος* 16 [1666] (17.4.1986), σσ. 121-124. [Μαρτυρίες των Κάρολου Κουν, Βασιλή Διαμαντόπουλου, Μάριου Πλωρίτη, Δημήτρη Μυράτ].

- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Πώς θα λειτουργήσει το Εθνικό Θέατρο. Φυτώριο νέων ταλέντων και θέατρο μονίμου ρεπερτορίου. Ποιητικά απογευματινά. Μια συνέντευξις με τον νέον διευθυντή του κ. Γ. Θεοτοκά», *Η Βραδυνή*, 3.2.1945.
- Μαλαβέτας Θ., «Η συζήτησις περί το Εθνικόν Θέατρον. Η κ. Μαρίκα Κοτοπούλη και η κ. Κυβέλη προτείνουν την μετάκλησιν του κ. Ράιγχαρτ ή του κ. Ζεμιέ», *Η Πρωία*, 21.3.1930.
- Μαλανδρίνου Μαρία, «Πώς πρέπει ν' ανεβάζεται μια αρχαία τραγωδία», *Τα Παρασκήνια* 50, 29.4.1939, σσ. 1 και 6.
- Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Έργα και ηθοποιοί στην χειμερινή περίοδο», *Το Θέατρο* 1 (15.4.1944), σ. 13.
- Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Τα ελληνικά έργα στη χειμερινή περίοδο. Κριτικός απολογισμός», *Το Θέατρο* 2 (2.5.1944), σ. 9.
- Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 23.4.1949.
- Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 30.4.1949.
- Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 7.5.1949.
- Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 14.5.1949.
- Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 28.5.1949.
- Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 30.7.1949.
- Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 13.8.1949.
- Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 27.5.1950.
- Μαργαρίτης Αλκ[ιβιάδης], «Για τον Αγγ. Τερζάκη», *Τα Νέα*, 22.9.1979.
- Μεθοδίτης Λ., «Το Εθνικό μας Θέατρο. Όταν διώκεται η αλήθεια», *Ριζοσπάστης*, 17.3.1945.
- Μελάς Σπύρος, «Ενεργητική», *Η Καθημερινή*, 7.5.1941.
- Μελάς Σπύρος, «Ασυνέπεια», *Εστία*, 28.4.1949.
- Μεταξάς Επαμεινώνδας, «Οι ανάξιοι», *Φιλολογικά Χρονικά* 26 (1.5.1945), σσ. 112-113.
- Μουζενίδης Τάκης, «Το σκηνοθετικό πρόβλημα της *Ιφιγένειας*», *Νέα Εστία* 354 (1.12.1941), σσ. 898-899.
- Μπαστιάς Κωστής, «Η συμβολή του Β. Θεάτρου στον αγώνα», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 23.11.1940, σσ. 1 και 4.
- Μυράτ Δημήτρης, «Πώς ο Λέσιγκ έγραψε το πρώτο του θεατρικόν έργον», *Αθηναϊκά Νέα*, 11.2.1944.
- Μυριβήλης Στράτης, «Η χαρά της Φυλής», *Ελληνικόν Αίμα*, 10.11.1946.
- Νίκας Α., «Η θεατρική χρονιά του 1942-43», *Πρωτοπόροι*, περίοδος νέα, 1 (Αύγουστος 1943), σσ. 15-16.
- Νίκας Α., «Το θέατρο», *Πρωτοπόροι*, περίοδος νέα, 4 (Νοέμβριος 1943), σσ. 10-12.
- Ξενοπούλος Γρ[ηγόριος], «Ένα ζήτημα που δεν επείγει...», *Αθηναϊκά Νέα*, 29.9.1941.

- Ξενόπουλος Γρ[ηγόριος], «Σκηνοθέται», *Αθηναϊκά Νέα*, 7.10.1942.
- Ξενόπουλος Γρηγ[όριος], «Παράπονο, αν όχι διαμαρτυρία...», *Νέα Εστία* 480 (1.7.1947), σσ. 817-818.
- Ξεφλούδας Στέλιος, «Το ποιητικό θέατρο», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ', τχ. 4 (Αύγουστος 1947), σ. 126.
- Παπ[απάνος] Κωνστ[αντίνος], «Λίγες στιγμές με τον κ. Σωκρ. Καραντινό», *Καλλιτεχνικά Νέα* 12 (28.8.1943), σ. 8.
- Παράσχος Κλέων, «Αγγέλου Σικελιανού: *Σίβυλλα*», *Νέα Εστία* 335 (1.12.1940), σσ. 1442-1444.
- Παράσχος Κλ[έων], «Ο ματωμένος γάμος του Λόρκα», *Δημοκρατικά Χρονικά* 3 (16.7.1945), σ. 10.
- Πετρίτση Λουκία, «Εστέφθη από επιτυχία η πρώτη προσπάθεια. Το ελληνικό κοστούμι εις την διαδρομήν των αιώνων. Από της Μινωικής εποχής μέχρι σήμερον», *Εμπρός*, 15.3.1950.
- Πλωρίτης Μ[άριος], «Εθνικό Θέατρο και αρχαίο δράμα. Θέατρο και προπαγάνδα. Παρέμβαση σε μια παρένθεση», *Ελευθερία*, 17.6.1948.
- Πλωρίτης Μ[άριος], «Το δράμα του θεάτρου. Ανοικτό γράμμα στον κ. Υπουργό της Παιδείας», *Ελευθερία*, 27.4.1950.
- Πράτσικας Γιώργος, «Δημοσθένης Ματσούκης», *Νέα Εστία* 368 (1.10.1942), σσ. 1010-1011.
- Ρήγας Πέτρος, «Το Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα* 52 (1.10.1946), σ. 288.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Τα προβλήματα του θεάτρου», *Ελεύθερον Βήμα*, 1.1.1942.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Το “αίτημα” της Θεσσαλονίκης», *Ελεύθερον Βήμα*, 29.12.1942.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Απολογισμός χειμερινής περιόδου. Έργα και συγγραφείς», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.5.1943.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η *Εκάβη* του Ευριπίδη. “Μάτερ, μάτερ, τι βοάς;”», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.12.1943.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Τα 20 χρόνια ενός συγγραφέως. Η μεταπολεμική τέχνη», *Ελεύθερον Βήμα*, 22.8.1944.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η περίοδος της Κατοχής. Τα έργα και η εθνική σκηνή», *Αθηναϊκά Νέα*, 25.1.1945.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Το θέατρο επί Κατοχής. Ο διωγμός του Σαίξπηρ», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α', τχ. 2 (Απρίλιος 1945), σσ. 15-16.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η δραματική εθνική σκηνή. Το δραματολόγιό της», *Το Βήμα*, 14.6.1945.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Ο δάκος. Απάντηση στο Λίνο Καρζή», *Δημοκρατικά Χρονικά* 5 (30.7.1945), σ. 14.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Τα πρόσωπα και τα ζητήματα του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 456 (1.7.1946), σσ. 691-694.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας. Το “Εθνικό” στην Αμερική», *Το Βήμα*, 24.7.1946.

- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Τελεία και παύλα», *Νέα Εστία* 458 (1.8.1946), σ. 820.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Τι γίνεται στο Εθνικό; Ο νόμος και η παρανομία». *Το Βήμα*, 5.10.1946.
- Ρούσσοις Γ., «Η αυριανή “πρώτη” εις το “Βασιλικόν”. Η βραδυά Μολιέρου», *Αθηναϊκά Νέα*, 8.2.1938.
- Ρώτας Βασίλης, «Το χρέος της Τέχνης», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 9.11.1940, σ. 2.
- Ρώτας Βασίλης, «Το πολεμικό θέατρο. Τι έγινε και τι δεν γίνεται», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 23.11.1940, σ. 2.
- Σάβας Λ. [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Ο Σαίξπηρ είναι για το λαό;», *Ελεύθερα Γράμματα* 57 (15.12.1946), σσ. 368-369.
- Σαραντίδης Γιαννούλης, «Το αγγλικό θεατρικό κοινό», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 212 (21.12.1940), σ. 4.
- Σιδέρης Γιάννης, «Τι είπε ο Γενικός Διευθυντής των Κρατικών Σκηνών κ. Κωστής Μπαστιάς για την καινούργια περίοδο του Βασιλικού Θεάτρου», *Τα Παρασκήνια*, 31.8.1940, σσ. 1 και 4.
- Σιδέρης Γιάν[νης], «Μερικές ματιές», *Καλλιτεχνικά Νέα* 37 (3.5.1945), σσ. 10-11.
- Σιδέρης Γιάν[νης], «Το χρονικό του θεάτρου. Α΄ (1 Ιανουαρίου-31 Μαρτίου 1949)», *Νέα Εστία* 527 (15.6.1949), σσ. 806-811.
- Σιδέρης Γιάν[νης], «Το χρονικό του θεάτρου. Β΄ (1 Απριλίου-15 Αυγούστου 1949)», *Νέα Εστία* 533 (15.9.1949), σσ. 1227-1232.
- Σικελιανός Άγγελος, «Η διδασκαλία της *Εκάβης*», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.12.1943.
- Σκαρβαίου Ίρις [= Καλλιόπη Ιγγλέση], «Μία εντύπωση από τας δοκιμάς της *Αντιγόνης*. Ομιλεί ο κ. Κ. Μπαστιάς», *Η Βραδυνή*, 20.9.1940.
- Σκουλούδης Μανώλης, «Η επιδρομή στο Εθνικό», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 28.5.1946.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «Οι Έλληνες συνθέτες στην αρχαία τραγωδία», *Νέα Εστία* 534 (1.10.1949), σσ. 1268-1270.
- Στ[ογιάννης] Ι[ωάννης], «Η *Εκάβη*. (Στην Εθνική μας Σκηνή)», *Η Βραδυνή*, 7.12.1943.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «Από τα έργα του “Εθνικού”. Η *Σίβυλλα*. Τραγωδία του Σικελιανού», *Η Βραδυνή*, 29.4.1946.
- Συναδινός Θ[εόδωρος] Ν., «Στην κάψα του καλοκαιριού», *Η Πρωία*, 13.4.1944.
- Συναδινός Θ[εόδωρος] Ν., «Απ’ ό,τι βλέπω κι απ’ ό,τι ακούω», *Το Βήμα*, 26.5.1949.
- Τσιφόρος Ν[ίκος], «Ο κύριος Φαραώ... “Εθνικόν Θέατρον της Ελλάδος”», *Σινέ Αυλαία* 8 (4.8.1947), σσ. 1-2.
- Φορτούνιο [= Σπύρος Μελάς], «Υποχρέωσις εθνική», *Εμπρός*, 6.6.1947.
- Φωτιάδης Δημήτρης, «Λογοκρισία», *Ελεύθερα Γράμματα* 49 (15.8.1946), σσ. 1-2.
- Χάρης Πέτρος, «Ένα ίδρυμα και δυο φίλοι», *Νέα Εστία* 446 (1.2.1946), σσ. 132-135.
- Χάρης Πέτρος, «Ο απολογισμός μιας μάχης», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β΄, τχ. 4 (Ιούνιος 1946), σσ. 126-127.
- Χάρης Πέτρος, «Επικίνδυνο ταξίδι», *Νέα Εστία* 457 (15.7.1946), σσ. 708-710.

- Χ[άρης] [Πέτρος], «Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 472 (1.3.1947), σ. 306.
- Χ[άρης] [Πέτρος], «Μια διαμαρτυρία», *Νέα Εστία* 478 (1.6.1947), σ. 687.
- Χάρης Πέτρος, «Άγονες ικανότητες», *Νέα Εστία* 504 (1.7.1948), σσ. 810-811.
- Χ[άρης] [Πέτρος], «Καλλιτεχνική αξιοπρέπεια», *Νέα Εστία* 525 (15.5.1949), σσ. 673-674.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Το θέατρον», *Η Καθημερινή*, 4.3.1945.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Οι μνηστήρες του θρόνου. Ιστορικό δράμα του Ίψεν. Μερικά για το έργο», *Η Καθημερινή*, 2.11.1945.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Το “Εθνικόν”. Οι άνθρωποι του και αι ιδέαι των. Α’. Μερικά περί πρωτοπορίας», *Η Καθημερινή*, 17.2.1946.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Το “Εθνικόν”. Οι άνθρωποι του και αι ιδέαι των. Β’. Προσανατολισμοί χωρίς πυξίδα», *Η Καθημερινή*, 19.2.1946.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «“Πνευματικά” ήθη», *Νέα Εστία* 449 (15.3.1946), σ. 371.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Πού οι παραπονήσεις;», *Νέα Εστία* 452-453 (1-15.5.1946), σσ. 567-569.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Το Εθνικό Θέατρο. (Ενας έλεγχος με προοπτική το μέλλον της εθνικής σκηνης)», *Φιλολογικά Χρονικά* 43 (Ιούλιος-Αύγουστος 1946), σσ. 217-257.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Περί προληπτικού ελέγχου», *Νέα Εστία* 459 (15.8.1946), σ. 882.
- Spencer Terence, «Ο *Ερρίκος Ε΄* του Σαίξπηρ», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 224 (15.3.1941), σσ. 5 και 7.

ΑΝΩΝΥΜΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ – ΕΙΔΗΣΕΟΓΡΑΦΙΑ

- Α. Σ., «Θεατρικές προοπτικές», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α΄, τχ. 4 (Ιούνιος 1945), σσ. 26-28.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 28.8.1940.
- Ανων., «Το Βασιλικόν Θέατρον κατά την προσεχή περίοδον. Ανακοινώσεις του κ. Μπαστιά», *Η Βραδυνή*, 31.8.1940.
- Ανων., «Ο διευθυντής του Ημικρατικού θεάτρου Κοτοπούλη κ. Γ. Χέλμης ομιλεί για το χειμερινό δραματολόγιο», *Τα Παρασκήνια*, 7.9.1940, σσ. 1 και 4.
- Ανων., «Θεατρικά», *Έθνος*, 29.10.1940.
- Ανων., «Θεατρικά», *Έθνος*, 31.10.1940.
- Ανων., «Πώς θα λειτουργήσουν τα θέατρα στην Αθήνα», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 2.11.1940, σ. 2.

- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 6.9.1940.
- Ανων., «Θεατρικές πρώτες. “Η Σπίθα”», *Τα Παρασκήνια*, 7.9.1940, σσ. 1 και 6.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 16.11.1940.
- Ανων., «Στα παρασκήνια», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 16.11.1940, σ. 2.
- Ανων., «Θεατρικά», *Έθνος*, 21.11.1940.
- Ανων., «Στα Παρασκήνια», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 14.12.1940, σ. 2.
- Ανων., «Τα Πεπραγμένα της Γεν. Διευθύνσεως Γραμμάτων και Καλών Τεχνών κατά την τελευταίαν τριετίαν», *Νέα Εστία* 340 (15.2.1941), σσ. 166-172.
- Ανων., «Η ομιλία του Βασιλικού Θεάτρου», *Η Βραδυνή*, 16.3.1941.
- Ανων., «Ειδήσεις», *Νέα Εστία* 345-346 (1 & 15.5.1941), σ. 436.
- Ανων., «Η Διεύθυνσις Τύπου», *Ελεύθερον Βήμα*, 6.5.1941.
- Ανων., «Το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 6.5.1941.
- Ανων., «Ειδήσεις», *Νέα Εστία* 347 (1.6.1941), σ. 476.
- Ανων., «Ο έλεγχος της διαχειρίσεως του Εθνικού Θεάτρου», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.7.1941.
- Ανων., «Το Εθνικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 11.7.1941.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 21.8.1941.
- Ανων., «Ο Φιλάργυρος», *Η Καθημερινή*, 21.8.1941.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 19.11.1941.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 21.3.1942.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 25.3.1942.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 3.4.1942.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 18.4.1942.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 30.4.1942.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 2.7.1942.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 16.7.1942.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 1.9.1942.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 15.9.1942.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 30.9.1942.
- Ανων., «Ματαίωσις παραστάσεως», *Η Πρωία*, 30.9.1942.
- Ανων., «Μπούκοττάρετε το δήθεν “Εθνικό” Θέατρο», *Η Μαχομένη Ελλάς*, 15.10.1942.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 28.10.1942.
- Ανων., «Πορτραίτα προδοτών: Ν. Γιοκαρίνης», *Η Μάχη* [Εθνικής Δράσεως], 26.11.1942.
- Ανων., «Ο λόγος του Επιτρόπου του Τύπου σχετικώς με το κυβερνητικόν έργον», *Αθηναϊκά Νέα*, 18.12.1942.

- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 27.2.1943.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα* 5 (10.7.1943), σ. 8.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 12.7.1943.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 13.7.1943.
- Ανων., «Η κατάσταση των μισθών των ηθοποιών», *Η φωνή του θεάτρου* 1 (Αύγουστος 1943), σ. 2.
- Ανων., «Το Θεατρικό Σπουδαστήριο», *Καλλιτεχνικά Νέα* 14 (11.9.1943), σ. 7.
- Ανων., «Ο Γιοκαρίνης», *Η Μάχη* [Εθνικής Δράσεως], 19.9.1943.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα* 17 (2.10.1943), σ. 8.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα* 30 (1.1.1944), σ. 8.
- Ανων., «Το “Εθνικόν Θέατρον” αποκτά μίαν ακόμη σκηνήν», *Αθηναϊκά Νέα*, 7.1.1944.
- Ανων., «Παρασκηνακά», *Καλλιτεχνικός Κόσμος* 10 (10.1.1944), σ. 2.
- Ανων., «Γιατί έκλεισε το Εθν. Θέατρο. Ηρωδιάς μαίνεται», *Η Μάχη* [Εθνικής Δράσεως], 11.3.1944.
- Ανων., «Η Κρατική μας Σκηνή στην Θεσσαλονίκη. Μια συνέντευξη με τον κ. Λ. Κουκούλα», *Το Θέατρο* 2 (2.5.1944), σ. 12.
- Ανων., «Ο εορτασμός της Απελευθερώσεως εις το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινά Νέα*, 27.10.1944.
- Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Φιλολογικά Χρονικά* 20-24 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1944), σ. 310.
- Ανων., «Το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινά Νέα*, 4.11.1944.
- Ανων., «Εις το Εθνικόν», *Καθημερινά Νέα*, 29.11.1944.
- Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 29.11.1944.
- Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 23.2.1945.
- Ανων., «Θεατρική Κίνησης», *Η Καθημερινή*, 6.3.1945.
- Ανων., «Οι Γάλλοι διά την παράστασιν του *Πουρσονιάκ*», *Καθημερινά Νέα*, 29.3.1945.
- Ανων., «Το θέατρο στην έρημο. Η ψυχαγωγία του μετώπου», *Το Θέατρο* 10 (19.4.1945), σ. 15.
- Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Φιλολογικά Χρονικά* 26 (1.5.1945), σ. 109.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Ο Καλλιτέχνης* 10 (5.5.1945), σ. 3.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Ελεύθερα Γράμματα* 2 (12.5.1945), σ. 15.
- Ανων., «Λογοκρισία», *Ριζοσπάστης*, 13.5.1945.
- Ανων., «Block C», *Φιλολογικά Χρονικά* 30-31 (1-15.6.1945), σ. 299
- Ανων., «Πρόοδος», *Φιλολογικά Χρονικά* 30-31 (1-15.6.1945), σ. 300.
- Ανων., «Αλλαγή σκηνογραφίας», *Ελεύθερα Γράμματα* 6 (16.6.1945), σ. 2.

Ανων., «Αιματηρά επεισόδια εις δύο θέατρα. Ετραυματίσθησαν 5 εαμικοί ηθοποιοί», *Η Καθημερινή*, 21.6.1945.

Ανων., «Τα του θεάτρου», *Η Καθημερινή*, 21.6.1945.

Ανων., «Το πνεύμα σε διωγμό», *Ελεύθερα Γράμματα* 8 (30.6.1945), σσ. 1-2.

Ανων., «Η πιο ελεύθερη χώρα», *Ελεύθερη Τέχνη* 3 (20.7.1945), σ. 12.

Ανων., «Εις το “Εθνικόν”», *Η Καθημερινή*, 19.8.1945.

Ανων., «Αποφασίσθηκε η κατάργηση της λογοκρισίας», *Ριζοσπάστης*, 2.12.1945.

Ανων., «Πρωτοποριακή Σκηνή», *Η Καθημερινή*, 20.12.1945.

Ανων., «Θεατρικά», *Η Καθημερινή*, 17.1.1946.

Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Έθνος*, 25.1.1946.

Ανων., «Ο Γκοτζαμάνης και ο Γιοκαρίνης διασκεδάζουν ελεύθεροι στο εξωτερικό», *Ριζοσπάστης*, 17.3.1946.

Ανων., «Μία παράστασις», *Η Καθημερινή*, 24.3.1946.

Ανων., «Θέατρον ή φαρμακείον», *Εστία*, 10.4.1946.

Ανων., «Σκάνδαλον», *Εμπρός*, 25.4.1946.

Ανων., «Πλήρης ανατροπή και εις το Εθν. Θέατρον», *Το Βήμα*, 3.5.1946.

Ανων., «Το Εθνικό Θέατρο», *Μάχη*, 18.5.1946.

Ανων., «Θέατρο και “Λαοπρόβλητοι”», *Ελεύθερα Γράμματα* 47 (15.7.1946), σ. 216.

Ανων., «Το “κλείσιμον” του Εθνικού», *Ο Αρτίστας* 1 (28.7.1946), σ. 1.

Ανων., «Επιβάλλεται προληπτική λογοκρισία εις τα θεατρικά και κινηματογραφικά έργα», *Ελευθερία*, 30.7.1946.

Ανων., «Ο Υφυπουργός Τύπου απαντά εις τας επικρίσεις της “Ελευθερίας”. Η λογοκρισία επί των θεαμάτων», *Ελευθερία*, 1.8.1946.

Ανων., «Κλειστόν!», *Ριζοσπάστης*, 8.8.1946.

Ανων., «Η κίνηση του δεκαπενθήμερου», *Ελεύθερα Γράμματα* 49 (15.8.1946), σ. 248.

Ανων., «Διαμαρτυρία του θεατρικού κόσμου κατά της φασιστικής λογοκρισίας», *Ριζοσπάστης*, 8.8.1946.

Ανων., «Η σφαγή στο Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 22.9.1946.

Ανων., «Εκκαθαριστικές επιχειρήσεις», *Ελεύθερα Γράμματα* 52 (1.10.1946), σ. 296.

Ανων., «Τα νέα μέλη του “Εθνικού Θεάτρου”. Α. Μαμάκης και Α. Θρύλος», *Ο Αρτίστας* 6 (18.10.1946), σ. 4.

Ανων., «Κορύφωση του πνευματικού ξεπεσμού μας. Οι απόψεις του σκηνοθέτη κ. Σωκρ. Καραντινού», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 21.10.1946.

Ανων., «Διαμαρτυρία της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων», *Τα Νέα*, 16.2.1948.

Ανων., «Το Εθνικόν Θέατρον διά το αρχαίον δράμα. Μια επιστολή της διοικήσεως του ιδρύματος», *Η Καθημερινή*, 10.7.1948.

Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Έθνος*, 28.4.1949.

- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Τα Νέα*, 30.4.1949.
- Ανων., «Θεατρικά», *Εθνος*, 6.5.1949.
- Ανων., «Θεατρικά συζητήσεις. Η Αγνή του κ. Τερζάκη. Ο συγγραφεύς απαντά εις μίαν κριτικήν», *Εθνος*, 11.7.1949.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Εθνος*, 14.7.1949.
- Ανων., «Θεατρικά», *Εθνος*, 9.9.1949.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Τα Νέα*, 14.1.1950.
- Ανων., «Το δράμα του θεάτρου. Η απήχηση από ένα ανοικτό γράμμα προς τον κ. Υπουργό της Παιδείας. Αι απόψεις του θεατρικού κόσμου», *Ελευθερία*, 9.5.1950.
- Ανων., «Το Εθνικόν Θέατρον βαίνει προς διάλυσιν. Παρητήθησαν τα μέλη της διοικήσεως», *Εμπρός*, 23.6.1950.
- Ανων., «Θεατρικά Νέα», *Τα Νέα*, 13.7.1950.
- Ανων., «Συνελήφθη χθες ο δοσίλογος Νικ. Γιοκαρίνης», *Ελευθερία*, 12.10.1950.
- Ανων., «Η πρώτη ημέρα της δίκης του δοσιλόγου Ν. Γιοκαρίνη», *Ελευθερία*, 14.11.1950.
- Ανων., «Απηλλάγη και ο Γιοκαρίνης», *Ελευθερία*, 16.11.1950.
- Ανων., «Απεβίωσεν ο Νικ. Γιοκαρίνης», *Τα Νέα*, 17.7.1951.
- Ζερβός, ο, «Τέχνη και τεχνίτες», *Δημοκρατικός Τύπος*, 28.5.1950.
- Θεατρικός, ο, «Θεατρική κίνησης», *Ηνωμένος Τύπος*, 28.9.1944.
- Θεατρικός, ο, «Τι γίνεται με το Εθνικό Θέατρο;», *Ριζοσπάστης*, 19.9.1946.
- Μ. Β., «Η σημερινή θέση του θεάτρου μας. Συνέντευξη με τον κ. Λέοντα Κουκούλα», *Καλλιτεχνικός Κόσμος* 1 (19.8.1943), σ. 2.
- Π. Β., «Δημοσθένης Ματσούκης», *Ελεύθερον Βήμα*, 13.9.1942.
- Παρασκηνιακός, ο, «Το παρασκήνιο», *Νέο Θέατρο* 2 (8.4.1945), σ. 2.
- Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 5.5.1949.
- Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 5.1.1950.
- Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 18.5.1950.
- Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 29.6.1950.
- Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 6.7.1950.
- Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 11.1.1951.
- Ρεπόρτερ, ο, «Κωστής Μπαστιάς. Ο “ένας” του θεάτρου μας», *Τα Παρασκήνια*, 18.6.1938, σσ. 1-2.
- Σ., «Για να παιχθή μια αρχαία τραγωδία. Ομιλεί η Δις Μαρία Μαλανδρίνου που ανέβασε τις “Χοηφόρους” στο Παρίσι», *Τα Παρασκήνια* 44, 18.3.1939, σ. 1.
- Σ., «Το ρεπορτάζ της εβδομάδος», *Εμπρός*, 16.7.1950.
- Σχολιαστής, «Χρονικό της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής, εδώ κι αλλού», *Ελευθερία*, 28.9.1947.

Χ. Μ., «Η Κρατική Σκηνή μας. Ομιλεί ο κ. Ν. Λάσκαρης», *Το Θέατρο* 3 (20.5.1944), σ. 9.

Ω., «Το θεατρικό χρονικό μας», *Μάχη*, 6.4.1950.

Ω., «Το θεατρικό χρονικό μας», *Μάχη*, 8.6.1950.

Ω., «Το θεατρικό χρονικό μας», *Μάχη*, 15.6.1950.

ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Ανων., «Οι Λογοτεχνικές Απογευματινές», στο: Ηλία Βενέζη *Μπλοκ C*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σ. 14.

Ανων., «Τι είναι η Πρωτοποριακή Σκηνή», στο: Θάνου Κωτσόπουλου *Λυτρωμός*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Πρωτοποριακή Σκηνή, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σ. 4.

Ανων., «Οι σκηνογραφίες του “Λυτρωμού”», στο: Θάνου Κωτσόπουλου *Λυτρωμός*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Πρωτοποριακή Σκηνή, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σ. 6.

Ανων., «Το σύστημα του εναλλασσόμενου δραματολογίου», στο: Αρμάνδου Σαλακρού *Η γη είναι σφαίρα (La terre est ronde)*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σσ. 12-13.

Ανων., «Η κίνηση του Εθνικού Θεάτρου», στο: Νίκου Καζαντζάκη *Καποδίστριας*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σσ. 13-15.

Ανων., «Το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου», στο: Ίψεν *Οι μνηστήρες του θρόνου*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σσ. 15-16.

Βακαλό Γιώργος, «Η σκηνογραφία και το χρώμα», στο: Νικολάου Γκόγκολ *Ο επιθεωρητής*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Θερινή Σκηνή, Κήπος του Κλαυθμώνος, Περίοδος θέρους 1945, σσ. 12-14.

Θεοτοκάς Γιώργος, «Το νόημα της σημερινής παράστασης», στο: Αλφόνσου Ντωντέ *Αρλεζιάνα* με την μουσική του Μπιζέ, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Θερινή Σκηνή, Κήπος του Κλαυθμώνος, Περίοδος θέρους 1945, σ. 4.

Καραντινός Σωκρ[άτης], «Η Πρωτοποριακή Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», στο: Μάξουελ Άντερσον *Στο γέρμα του χειμώνα (Winterset)*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Πρωτοποριακή Σκηνή, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σσ. 4-6.

Ρώτας Β[ασίλης], «Ερρίκος ο Ε΄», στο: Σαίξπηρ *Ερρίκος ο Ε΄*, Πρόγραμμα της παράστασης, Βασιλικόν Θέατρον της Ελλάδος [1941], σσ. [4-5].

Τερζάκης Άγγελος, «Σημείωμα για το έργο», στο: Άγγελου Τερζάκη *Το μεγάλο παιχνίδι*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Θερινή Περίοδος Παραστάσεων 1944 [1944], σσ. [6-7].

Χάρης Πέτρος, «Το πνεύμα της θεατρικής πρωτοπορίας», στο: Μάξουελ Άντερσον *Στο γέμμα του χειμώνα (Winterset)*, Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικόν Θέατρον, Πρωτοποριακή Σκηνή, Χειμερινή περίοδος 1945-1946, σσ. 7-8.

ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ

- Α. Μ., «Η μουσική της *Αρλεζιάνας*», *Ριζοσπάστης*, 26.8.1945.
- Α. Μ., «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Ριζοσπάστης*, 4.11.1945.
- Α[γγελομάτης] Χ[ρήστος] Ε., «Ερρίκος ο Ε΄», *Εστία*, 20.3.1941.
- Α[γγελομάτης] Χ[ρήστος] Ε., «Οιδίπους τύραννος», *Εστία*, 18.7.1941.
- Α[γγελομάτης] Χ[ρήστος] Ε., «Ο Φιλάργυρος», *Εστία*, 20.8.1941.
- Α[γγελομάτης] Χ[ρήστος] Ε., «Ιφιγένεια η εν Ταύροις», *Εστία*, 16.10.1941.
- Α[γγελομάτης] Χ[ρήστος] Ε., «Ο έμπορος της Βενετίας», *Εστία*, 13.6.1945.
- Α[γγελομάτης] Χ[ρήστος] Ε., «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Εστία*, 3.11.1945.
- Α[γγελομάτης] Χ[ρήστος] Ε., «Ο *Λυτρωμός*», *Εστία*, 16.1.1946.
- Α[γγελομάτης] Χ[ρήστος] Ε., «Η γη είναι σφαίρα», *Εστία*, 9.2.1946.
- Α[γγελομάτης] Χ[ρήστος] Ε., «Ο *Ηλίθιος*», *Εστία*, 18.3.1946.
- Α[γγελομάτης] Χ[ρήστος] [Ε], «Πολύ κακό για το τίποτα», *Εστία*, 28.11.1946.
- Α[γγελομάτης] Χρ[ήστος] [Ε], «Βολπόνε», *Εστία*, 17.2.1949.
- Αθανασιάδης Νίκος Α., «Εθνικό Θέατρο: Ηλία Βενέζη: *Bloc C*», *Φιλολογικά Χρονικά* 37 (Ιανουάριος 1946), σσ. 55-59.
- Αλαφούζου Αλεξάνδρα, «Εθνικό Θέατρο: *Ηλίθιος*, διασκευή του Μανώλη Σκουλούδη από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκυ», *Ελεύθερα Γράμματα* 41 (19.4.1946), σσ. 117-118.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «Εθνικό Θέατρο: Ευριπίδη *Εκάβη*», *Καλλιτεχνικά Νέα* 31 (8.1.1944), σσ. 5-6.
- Ανων., «*Στο γέμμα του χειμώνα* του Μαξουέλ Άντερσον. Εις το Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 25.12.1945.
- Αξιώτης Πέτρος, «Το τραγούδι της κούνιας», *Ελληνικός Βορράς*, 28.7.1948.
- Αυγέρης Μάρκος, «Ο *Ηλίθιος* του Δοστογιέφσκυ. Θεατρική διασκευή του Μ. Σκουλούδη», *Ριζοσπάστης*, 24.3.1946.
- Αυγέρης Μάρκος, «Ο *Καποδίστριας*. Δράμα του Ν. Καζαντζάκη», *Ριζοσπάστης*, 31.3.1946.
- Αυγέρης Μάρκος, «Οι *Πέρσες* του Αισχύλου», *Ριζοσπάστης*, 30.10.1946.
- Αυγέρης Μάρκος, «Εθνικό: *Πολύ κακό για τίποτε* του Σαιξπήρου», *Ριζοσπάστης*, 12.12.1946.

- Αυγέρης Μάρκος, «*Βαβυλωνία (Δημητρίου Βυζαντίου)*», *Ριζοσπάστης*, 8.2.1947.
- Αυγέρης Μάρκος, «*Ρουί Μπλας του Β. Ουγκώ*», *Ριζοσπάστης*, 26.3.1947.
- Αυγέρης Μάρκος, «*Άνθρωπος και υπεράνθρωπος του Μπέρναρ Σώου*», *Ριζοσπάστης*, 27.4.1947.
- Β., «*Εθνικό Θέατρο: Θ. Κωτσοπούλου Λυτρωμός*», *Το Παρόν*, 21.1.1946.
- Βαλέτας Γ[εώργιος], «*Ο Ηλίθιος. Εθνικό Θέατρο*», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 26.3.1946.
- ΓΑΝ, «*Η Γη είχε Σφαίρα του Αρμάνδου Σαλακρού. Εις το “Εθνικόν”*», *Ακρόπολις*, 10.2.1946.
- Γεωργίου Ι., «*Αθηναϊκά Θέατρα*», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β΄, τχ. 9 (Νοέμβριος 1946), σσ. 302-303.
- Γεωργίου Ι., «*Αθηναϊκά Θέατρα*», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β΄, τχ. 10 (Δεκέμβριος 1946), σσ. 342-343.
- Γεωργίου Ι., «*Αθηναϊκά Θέατρα*», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β΄, τχ. 12 (Φεβρουάριος 1947), σσ. 435-436.
- Γεωργίου Ι., «*Αθηναϊκά Θέατρα*», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ΄, τχ. 1 (Μάιος 1947), σ. 32.
- Γεωργίου Ι., «*Αθηναϊκά Θέατρα*», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ΄, τχ. 2 (Ιούνιος 1947), σ. 64.
- Γεωργίου Ι., «*Αθηναϊκά Θέατρα*», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ΄, τχ. 3 (Ιούλιος 1947), σσ. 95-96.
- Γεωργίου Ι., «*Αθηναϊκά Θέατρα*», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ΄, τχ. 7 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1947), σ. 224.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Ο Φιλάργυρος*», *Ακρόπολις*, 21.8.1941.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Ιφιγένεια εν Ταύροις του Ευριπίδου*», *Ακρόπολις*, 16.10.1941.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Η βεντάλια του Γκολντόνι*», *Ακρόπολις*, 20.12.1941.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Ο Μισάνθρωπος του Μολιέρου*», *Ακρόπολις*, 17.4.1943.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Το σπίτι της κούκλας*», *Ακρόπολις*, 16.1.1944.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Η Μίνα φον Μπάρνχελμ του Λέσσιγκ*», *Ακρόπολις*, 13.2.1944.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Στην κάμα του καλοκαιριού του κ. Θ. Συναδινού*», *Ακρόπολις*, 31.3.1944.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Η Αιμιλία Γκαλόττι του Λέσσιγκ*», *Ακρόπολις*, 7.7.1944.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Η Στέλλα Βιολάντη του κ. Γρ. Ξενοπούλου*», *Εμπρός*, 1.4.1949.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης του Μαριβώ*», *Εμπρός*, 5.5.1949.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Η Ορέστεια του Αισχύλου. Από τον θίασον του Βασιλικού Θεάτρου*», *Εμπρός*, 10.9.1949.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Η Ανυπόμονη καρδιά του Τζων Πάτρικ. Εις το Εθνικόν Θέατρον*», *Εμπρός*, 2.3.1950.

- Δόξας Άγγ[ελος], «*Η Λοκαντιέρα του Γκολντόνι. Εις το Βασιλικόν*», *Εμπρός*, 23.3.1950.
- Δόξας Άγγ[ελος], «*Η Τρικυμία του Σαίξπηρ. Εις το Βασιλικόν Θέατρον*», *Εμπρός*, 12.5.1950.
- Δούκας Στρατής, «*Εθνικό Θέατρο. Όσκαρ Ουάιλντ Φλωρεντινή τραγωδία, Μολιέρου Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ*», *Φιλολογικά Χρονικά* 25 (15.4.1945), σσ. 61-64.
- Δράκος Αλ[έκος], «*Φλωρεντινή τραγωδία του Όσκαρ Ουάιλντ, Ο κόμης ντε Πουρσονιάκ του Μολιέρου. Στο Εθνικό Θέατρο*», *Ασύρματος*, 22.3.1945.
- Θεατής, ο, «*Οι Πέρσαι εις το “Εθνικόν”*», *Εθνος*, 28.10.1946.
- Θεατής, ο, «*Η Βαβυλωνία του Δ. Κ. Βυζαντίου*», *Εθνος*, 6.2.1947.
- Θεατρικός, ο, «*Ο επιθεωρητής. Η σάτυρα του Γκόγκολ*», *Τα Νέα*, 23.7.1945.
- Θεατρικός, ο, «*Η Αρλεζιάνα στο Εθνικό*», *Τα Νέα*, 22.8.1945.
- Θεατρικός, ο, «*Οι μνηστήρες του θρόνου. Η πρώτη του Εθνικού*», *Τα Νέα*, 5.11.1945.
- Θεατρικός, ο, «*Μπλοκ C. Η πρώτη του Εθνικού*», *Τα Νέα*, 8.12.1945.
- Θεατρικός, ο, «*Οι Πέρσαι στο Εθνικό Θέατρο*», *Τα Νέα*, 31.10.1946.
- Θεατρικός, ο, «*Πολύ κακό για το τίποτα στο Εθνικό*», *Τα Νέα*, 4.12.1946.
- Θεατρικός, ο, «*Ριχάρδος Β΄. Στο Εθνικόν*», *Τα Νέα*, 26.11.1947.
- Θεατρικός, ο, «*Αμφιτρόων. Η πρώτη του Εθνικού*», *Τα Νέα*, 16.1.1948.
- Θεατρικός, ο, «*Συρανό ντε Μπερζεράκ. Η πρώτη της Εθνικής Σκηνης*», *Τα Νέα*, 27.3.1948.
- Θεατρικός, ο, «*Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι. Η πρώτη του Εθνικού Θεάτρου*», *Τα Νέα*, 23.10.1948.
- Θεατρικός, ο, «*Στέλλα Βιολάντη. Μια “πρώτη” του Βασιλικού*», *Τα Νέα*, 1.4.1949.
- Θεατρικός, ο, «*Το παιχνίδι του έρωτα. Στο Εθνικό Θέατρο*», *Τα Νέα*, 6.5.1949.
- Θεοδωροπούλου Αύρα Σ., «*Η μουσική στην παράσταση της Ορέστειας από το Εθνικό Θέατρο*», *Νέα Εστία* 533 (15.9.1949), σσ. 1216-1217.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «*Πλούσια θεατρική ζωή*», *Νέα Εστία* 333 (1.11.1940), σσ. 1358-1359.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «*Ένα ιστορικό και δύο σύγχρονα πολεμικά έργα*», *Νέα Εστία* 344 (15.4.1941), σσ. 349-350.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «*Το θέατρον*», *Νέα Εστία* 351 (1.9.1941), σσ. 703-707.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «*Μια ουδέτερη παράσταση*», *Νέα Εστία* 352 (1.10.1941), σσ. 767-768.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «*Έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου*», *Νέα Εστία* 354 (1.12.1941), σσ. 895-897.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «*Ωρες τερπνές κι ανιαρές*», *Νέα Εστία* 357 (1.2.1942), σσ. 125-127.

- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Δυο κλασικά έργα», *Νέα Εστία* 360 (1.5.1942), σσ. 327-329.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Μια ευχάριστη παράσταση – Ένα έργο χωρίς προέκταση», *Νέα Εστία* 367 (15.9.1942), σσ. 957-959.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, Θίασος Εθνικού Θεάτρου: Ευριπίδου, “Μήδεια”», *Νέα Εστία* 369 (15.10.1942), σσ. 1085-1086.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου. Β΄», *Νέα Εστία* 371 (15.11.1942), σσ. 1206-1209.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Περίοδος κρίσης», *Νέα Εστία* 376 (1.2.1943), σσ. 184-187.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Δύο πρόχειρες παραστάσεις», *Νέα Εστία* 383 (15.5.1943), σσ. 636-639.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 398 (1.1.1944), σσ. 120-124.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Πληθωρισμός», *Νέα Εστία* 400 (1.2.1944), σσ. 182-183.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Επαναλήψεις και πρώτες εμφανίσεις», *Νέα Εστία* 402-403 (1-15.3.1944), σσ. 303-309.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Σειρά παραστάσεων», *Νέα Εστία* 404 (1.4.1944), σσ. 359-363.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 405 (15.4.1944), σσ. 402-406.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Περίπατοι σε γνωστά τοπεία», *Νέα Εστία* 409 (15.6.1944), σσ. 602-605.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Το πρόγραμμα αλλάζει», *Νέα Εστία* 411-412 (15.7-1.8.1944), σσ. 716-718.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 413-414 (15.8-1.9.1944), σσ. 771-774.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Μια καλλιτεχνική παράσταση και άλλες παραστάσεις της αράδας», *Νέα Εστία* 421-426 (1.1-15.3.1945), σσ. 68-71.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ένα καλλιτεχνικό δεκαπενθήμερο», *Νέα Εστία* 428 (15.4.1945), σσ. 194-200.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ο έμπορος της Βενετίας. Στο θερινό Βασιλικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 14.6.1945.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Έναρξη της καλοκαιρινής περιόδου. Γ΄», *Νέα Εστία* 433 (1.7.1945), σσ. 532-534.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Η Αρλεζιάνα στο θερινό Βασιλικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 21.8.1945.
- Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 439 (1.10.1945), σσ. 851-857.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Οι μνηστήρες του θρόνου. Στο Βασιλικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 7.11.1945.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Δυο προσφορές», *Νέα Εστία* 442 (15.11.1945), σσ. 1041-1046.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Μια αναφερωμένη ώρα», *Νέα Εστία* 443 (Δεκέμβριος 1945), σσ. 1108-1110.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Στο Γέρμα του Χειμώνα. Στο Βασιλικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 21.12.1945.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ένα δυναμικό έργο», *Νέα Εστία* 444 (1.1.1946), σσ. 51-53.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ιστορικά έργα», *Νέα Εστία* 444 (1.1.1946), σσ. 50-51.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Το Θέατρο», *Νέα Εστία* 445 (15.1.1946), σσ. 121-123.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Λυτρωμός. Στην Πρωτοποριακή Σκηνή», *Ελληνικόν Αίμα*, 17.1.1946.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Η γη είναι σφαίρα», *Ελληνικόν Αίμα*, 13.2.1946.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Μια φωνή μέσα σε πολλές φλυαρίες», *Νέα Εστία* 447 (15.2.1946), σσ. 248-251.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ο Ηλίθιος. Στο Βασιλικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 19.3.1946.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ένα όχι αδιάφορο έργο», *Νέα Εστία* 450 (1.4.1946), σσ. 437-439.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Οι Πέρσαι στο Εθνικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 29.10.1946.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου. Β΄», *Νέα Εστία* 465 (15.11.1946), σσ. 1205-1208.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Πολύ κακό για το τίποτε. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 29.11.1946.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Κάμψεις», *Νέα Εστία* 468 (1.1.1947), σσ. 51-54.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Η Βαβυλωνία», *Ελληνικόν Αίμα*, 7.2.1947.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Μια παλιά κωμωδία», *Νέα Εστία* 472 (1.3.1947), σσ. 310-312.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Μια μεστή θεατρική εβδομάδα», *Νέα Εστία* 474 (1.4.1947), σσ. 434-437.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Άνθρωπος και υπεράνθρωπος στο “Εθνικό Θέατρο”», *Ελληνικόν Αίμα*, 26.4.1947.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Τρεις στατικές και μια δροσερή παράσταση», *Νέα Εστία* 478 (1.6.1947), σσ. 693-697.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Κερδισμένες βραδυές», *Νέα Εστία* 490 (1.12.1947), σσ. 1464-1469.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Δυο γαλλικά κι ένα αγγλικό έργο», *Νέα Εστία* 494 (1.2.1948), σσ. 192-196.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ένα γαλλικό και ένα αμερικανικό έργο», *Νέα Εστία* 498 (1.4.1948), σσ. 450-452.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Μια δύσκολη σταδιοδρομία», *Ελληνικόν Αίμα*, 18.5.1948.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Μια διαμαρτυρία», *Νέα Εστία* 509 (15.9.1948), σσ. 1182-1183.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου. Β΄», *Νέα Εστία* 513 (15.11.1948), σσ. 1437-1440.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Μια σύγχρονη κωμωδία, μια κλασσική κι ένα θέαμα», *Νέα Εστία* 516 (1.1.1949), σσ. 49-54.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Μια “πρώτη” και δυο επαναλήψεις», *Νέα Εστία* 519 (15.2.1949), σσ. 248-250.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ένα έργο του αγγλικού ρεπερτορίου», *Νέα Εστία* 520 (1.3.1949), σσ. 321-322.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Πειραματισμοί, κατασταλάγματα και επαναλήψεις», *Νέα Εστία* 524 (1.5.1949), σσ. 609-613.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Το Θέατρο», *Νέα Εστία* 526 (1.6.1949), σσ. 744-746.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Η *Ορέστεια*», *Νέα Εστία* 533 (15.9.1949), σσ. 1213-1216.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ένα μοντέρνο έργο στο “Εθνικό”», *Νέα Εστία* 545 (15.3.1950), σσ. 407-409.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Δύο κωμωδίες», *Νέα Εστία* 547 (15.4.1950), σσ. 547-549.

Θρύλος Άλκης [= Ελένη Ουράνη], «Ένα θεατρικό ποίημα», *Νέα Εστία* 550 (1.6.1950), σσ. 760-761.

Ίντερμ, «*Άνθρωπος και υπεράνθρωπος*. Η πρώτη του Εθνικού», *Το Βήμα*, 27.4.1947.

Καλκάνη Ειρήνη, «Ο *Επιθεωρητής* του Γκόγκολ στο Εθν. Θέατρο», *Δημοκρατικά Χρονικά* 8 (20.8.1945), σ. 13.

Καλκάνη Ειρήνη, «Η Αρλεζιάνα-Η μπόρα πέρασε-Το γαϊδούρι του Μπουριντάν», *Δημοκρατικά Χρονικά* 10 (3.9.1945), σ. 15.

Καλκάνη Ειρήνη, «Το Εθνικόν μας Θέατρο. Η *Τρικυμία* του Σαίξπηρ», *Φιλελεύθερος Κόσμος*, 15.5.1950.

Καλομοίρης Μανώλης, «Η μουσική της τριλογίας», *Έθνος*, 9.9.1949.

Κάλφας Κ., «*Ιούλιος Καίσαρας*, Θέατρο “Λυρικό”. *Έμπορος της Βενετίας*, Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Τέχνη* 3 (20.7.1945), σσ. 3-4.

Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Οι *Πέρσαι* του Αισχύλου. Β΄», *Η Βραδυνή*, 4.11.1946.

- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Βαβυλωνία του Δ. Βυζαντίου*», *Η Βραδυνή*, 12.2.1947.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Άνθρωπος και υπεράνθρωπος του Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω*», *Η Βραδυνή*, 26.4.1947.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Ο Ριχάρδος Β΄ στο Εθνικό Θέατρο*», *Η Βραδυνή*, 25.11.1947.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Μολιέρος-Μυσσέ*», *Η Βραδυνή*, 15.1.1948.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Συρανό ντε Μπερζεράκ του Εντμόντ Ροστάν*», *Η Βραδυνή*, 25.3.1948.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Δύο καινούρια έργα στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς*», *Η Βραδυνή*, 22.4.1948.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Καινούργια ζωή του Δημήτρη Μπόγρη*», *Η Βραδυνή*, 13.10.1948.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*. Εθνικό Θέατρο», *Η Βραδυνή*, 23.10.1948.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Ο κουρέας της Σεβίλλης στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς*», *Η Βραδυνή*, 19.11.1948.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Στέλλα Βιολάντη του Γρ. Ξενοπούλου*», *Η Βραδυνή*, 1.4.1949.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης του Μαριβώ*», *Η Βραδυνή*, 5.5.1949.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Η Ορέστεια του Αισχύλου*», *Η Βραδυνή*, 10.9.1949.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Ανυπόμονη καρδιά*», *Η Βραδυνή*, 2.3.1950.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Η Λοκαντιέρα*», *Η Βραδυνή*, 23.3.1950.
- Καραγάτσης Μ. [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «*Η Τρικυμία στο Εθνικό Θέατρο*», *Η Βραδυνή*, 12.5.1950.
- Καραμήτσος Γιάν[νης] Α., «*Το Εθνικόν εις το Δημοτικόν. Το τραγούδι της κούνιας (δίπρακτο δράμα του Σιέρα), Ζητείται υπηρέτης (κωμωδία Μπάμπη Άννινου)*», *Φωνή Πειραιώς*, 22.4.1948.
- Καραμήτσος Γιάν[νης] Α., «*Μπουμπουρός, Ο διευθυντής είχε καλό παιδί του Ζ. Κουρτελίν*», *Φωνή Πειραιώς*, 17.3.1949.
- Κ[αραντινός] Σ[ωκράτης], «*Θεατρικά*», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 225 (22.3.1941), σ. 4.
- Καστανάκης Θράσος, «*Αθηναϊκά θεάματα και διαλείμματα*», *Φιλολογική Κυριακή* 11 (30.1.1944), σσ. 10-11.
- Καστανάκης Θράσος, «*Το θέατρο*», *Ορίζοντες* 6-8 (Ιούνιος-Αύγουστος 1944), σσ. 12-13.

- Καστανάκης Θράσος, «Θεατρική εβδομάδα. Εθνικό Θέατρο – Ενωμένοι Καλλιτέχνες», *Ελεύθερα Γράμματα* 7 (23.6.1945), σ. 9.
- Καστανάκης Θράσος, «Ο επιθεωρητής του Γκόγκολ στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα* 12 (27.7.1945), σ. 13.
- Καστανάκης Θράσος, «*Η Αρλεζιάνα* του Αλφόνσου Ντωντέ στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα* 16 (24.8.1945), σ. 14.
- Καστανάκης Θράσος, «Η. Βενέζη: *Μπλοκ C*. Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα* 32-33 (21.12.1945), σσ. 13-14.
- Κουκούλας Λέων, «Ο *Φιλάργγυρος* του Μολιέρου», *Η Πρωία*, 21.8.1941.
- Κουκούλας Λέων, «Φάουστ», *Η Πρωία*, 28.3.1942.
- Κουκούλας Λέων, «Μήδεια», *Η Πρωία*, 27.9.1942.
- Κουκούλας Λέων, «Η γυναίκα-στοιχειό», *Η Πρωία*, 16.1.1943.
- Κουκούλας Λέων, «Ο Μισάνθρωπος», *Η Πρωία*, 18.4.1943.
- Κουκούλας Λέων, «Οι μνηστήρες του θρόνου. Στο Εθνικό», *Μάχη*, 4.11.1945.
- Κουκούλας Λέων, «Στο γέρμα του χειμώνα. Πρωτοποριακή Σκηνή του “Εθνικού”», *Μάχη*, 21.12.1945.
- Κουκούλας Λέων, «Μάξουελ Άντερσον: Στο γέρμα του χειμώνα. Πρωτοποριακή Σκηνή “Εθνικού”», *Ελεύθερα Γράμματα* 34 (4.1.1946), σ. 13.
- Κουκούλας Λέων, «*Λυτρωμός*. Ένα ελληνικό έργο», *Μάχη*, 17.1.1946.
- Κουκούλας Λέων, «Η γη είναι σφαίρα», *Μάχη*, 14.2.1946.
- Κουκούλας Λέων, «Ο *Ηλίθιος*. Εθνικό Θέατρο», *Μάχη*, 19.3.1946.
- Κουκούλας Λ[έων], «Το κλειστό θέατρο και ο τραγικός χορός», *Μάχη*, 4.11.1946.
- Κουκούλας Λέων, «Εθνικό Θέατρο. Αισχύλου *Πέρσες*», *Ελεύθερα Γράμματα* 55 (15.11.1946), σ. 342.
- Κ[ουκούλας] Λ[έων], «Πολύ κακό για το τίποτα στην Εθνική Σκηνή», *Μάχη*, 2.12.1946.
- Κουκούλας Λ[έων], «Η *Βαβυλωνία* στο “Εθνικό”», *Μάχη*, 17.2.1947.
- Κουρήτης Μ. [= Μανώλης Σκουλούδης], «Εθνικό Θέατρο. Σαλακρού: *Η γη είναι σφαίρα*», *Νεοελληνικά Γράμματα* 37 (22.2.1946), σ. 54.
- Λ., «Μπέρναρ Σω. *Άνθρωπος και υπεράνθρωπος*. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 29.4.1947.
- Λ. Κ., «Εθνικό Θέατρο: *Ριχάρδος Β΄* του Σαίξπηρ», *Ο Ρίζος της Δευτέρας*, 1.12.1947.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η μουσική στην *Εκάβη*. Μορφή και περιεχόμενο», *Η Βραδυνή*, 22.12.1943.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Η μουσική της *Αρλεζιάνας*», *Η Βραδυνή*, 23.8.1945.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Οι μνηστήρες του θρόνου. Σύνθεσις Καζάσογλου», *Η Βραδυνή*, 10.11.1945.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Μουσική και χορός για την *Ορέστεια*», *Η Βραδυνή*, 14.9.1949.

Λεκατσάς Παναγής Γ., «Η παράσταση των *Περσών* του Αισχύλου. Β'», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 30.10.1946.

Λεκατσάς Παν[αγής] Γ., «Σαίξπηρ: Πολύ κακό για το τίποτα», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 29.11.1946.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Ο *Ερρίκος ο Ε΄* εις το Βασιλικόν», *Αθηναϊκά Νέα*, 20.3.1941.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Αι παραστάσεις του αρχαίου δράματος. *Οιδίπους τύραννος*», *Αθηναϊκά Νέα*, 18.7.1941.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Ο Φιλάργυρος», *Αθηναϊκά Νέα*, 20.8.1941.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Ιφιγένεια εν Ταύροις», *Αθηναϊκά Νέα*, 16.10.1941.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Η βεντάλια*. Τρίπρακτος κωμωδία του Γκολντόνι από τον θίασον της κρατικής σκηνης εις το “Εθνικόν Θέατρον”», *Αθηναϊκά Νέα*, 20.12.1941.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Φάουστ*. Τραγωδία του Γκαίτε εις 17 εικόνας από τον θίασον του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 27.3.1942.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Μήδεια*. Τραγωδία του Ευριπίδου από το “Εθνικόν Θέατρον” στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού», *Αθηναϊκά Νέα*, 26.9.1942.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Λουίζα Μύλλερ*. Πεντάπρακτον έργον του Σίλλερ από τον δραματικόν θίασον του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 27.10.1942.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Η γυναίκα-στοιχείο*. Τρίπρακτη κωμωδία του Καλντερόν από την δραματικήν σκηνήν του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 15.1.1943.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Ο Μισάνθρωπος*. Πεντάπρακτος κωμωδία του Μολιέρου από τον δραματικόν θίασον του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 17.4.1943.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Εκάβη*. Τραγωδία του Ευριπίδου από τον δραματικόν κρατικόν θίασον εις το “Εθνικόν Θέατρον”», *Αθηναϊκά Νέα*, 14.12.1943.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Το σπίτι της κούκλας*. Τρίπρακτο δράμα του Ίψεν από τον δραματικόν κρατικόν θίασον εις το “Εθνικόν Θέατρον”», *Αθηναϊκά Νέα*, 15.1.1944.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Μίνα φον Μπάρνχελμ*. Πεντάπρακτος κωμωδία του Λέσσιγκ από τον δραματικόν θίασον του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 12.2.1944.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Στην κάμα του καλοκαιριού*. Δράμα εις μέρη τρία και εικόνας εξ του κ. Συναδινού, εις το “Εθνικόν Θέατρον”», *Αθηναϊκά Νέα*, 30.3.1944.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Ο Ταρτούφος*. Κωμωδία του Μολιέρου από τον κρατικόν δραματικόν θίασον εις το “Εθνικόν Θέατρον”», *Αθηναϊκά Νέα*, 3.5.1944.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Αιμιλία Γκαλόττι*. Δράμα του Λέσσιγκ εις πέντε πράξεις από τον δραματικόν θίασον του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 30.6.1944.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «*Το μεγάλο παιχνίδι*. Τρίπρακτο έργο του κ. Αγγέλου Τερζάκη από τον δραματικόν θίασον του “Εθνικού Θεάτρου”», *Αθηναϊκά Νέα*, 24.7.1944.

Μαμάκης Αχ[ιλλέας], «Η κριτική του θεάτρου», *Το Θέατρο* 10 (19.4.1945), σ. 2.

Ματάντος Σ., «*Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδου», *Ο Τύπος*, 17.10.1941.

Μελάς Σπύρος, «*Η γυναίκα στοιχείο*. Κωμωδία Καλντερόν. Εθνικόν Θέατρον», *Η Καθημερινή*, 15.1.1943.

Μελάς Σπύρος, «*Ο Μισάνθρωπος*», *Η Καθημερινή*, 18.4.1943.

- Μελάς Σπύρος, «*Σύζυγοι με δοκιμή* (Κωμωδία, τρεις πράξεις, θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, θέατρο Βρετανία)», *Η Καθημερινή*, 23.9.1943.
- Μελάς Σπύρος, «*Η πρώτη της Εκάβης*», *Η Καθημερινή*, 16.12.1943.
- Μελάς Σπύρος, «*Μίνα φον Μπάρνχελμ* (Λέτσιγκ, κωμωδία 5 πράξεις. Εθνικό Θέατρο)», *Η Καθημερινή*, 13.2.1944.
- Μελάς Σπύρος, «*Ο Ταρτούφος του Μολιέρου στο Εθνικό μας Θέατρο*», *Η Καθημερινή*, 7.5.1944.
- Μελάς Σπύρος, «*Καλοκαιρινή περίοδος*», *Το Θέατρο* 4 (5.6.1944), σσ. 4-5.
- Μελάς Σπύρος, «*Αιμιλία Γκαλόττι* (Δράμα, πέντε πράξεις, Λέτσιγκ, Εθνικό Θέατρο)», *Η Καθημερινή*, 1.7.1944.
- Μελάς Σπύρος, «*Η Αιμιλία Γκαλόττι στο “Εθνικό”, ο Μάριος στο θέατρο Μουσούρη*», *Το Θέατρο* 6 (6.7.1944), σσ. 8-9.
- Μελάς Σπύρος, «*Οι Πέρσαι του Αισχύλου. (Εθνικό Θέατρο – διεύθυνσις και σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη)*», *Εμπρός*, 29.10.1946.
- Μελάς Σπύρος, «*Ασυναρτησία*», *Εστία*, 21.5.1949.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Ο έμπορος της Βενετίας του Σαίξπηρ. Εις το θερινόν θέατρον του Εθνικού*», *Ασύρματος*, 13.6.1945.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Η Αρλεζιάνα των Ντωντέ – Μπιζέ. Εις το Εθνικόν Θέατρον*», *Ασύρματος*, 21.8.1945.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Οι μνηστήρες του θρόνου του Ίψεν. Στο Εθνικό Θέατρο*», *Ασύρματος*, 7.11.1945.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Στο γέμμα του χειμώνα του Μάξουελ Άντερσον. Εις το Εθνικόν Θέατρον*», *Ασύρματος*, 20.12.1945.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Ο Αντρωμός του κ. Θ. Κωτσόπουλου. Εις το Εθνικόν Θέατρον (Πρωτοποριακή Σκηνή)*», *Ασύρματος*, 17.1.1946.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Η γη είναι σφαίρα του Αρμάνδου Σαλακρού. Εις το Εθνικόν*», *Ασύρματος*, 14.2.1946.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Ο Ηλίθιος του Ντοστογιέφσκυ. (Διασκευή Μαν. Σκουλούδη). Εις το “Εθνικόν”*», *Ασύρματος*, 19.3.1946.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Οι Πέρσαι του Αισχύλου εις το Εθνικόν Θέατρον*», *Ακρόπολις*, 2.11.1946.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Πολύ κακό για το τίποτα του Σαίξπηρ, εις το Εθνικόν Θέατρον*», *Ακρόπολις*, 30.11.1946.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Η Βαβυλωνία του Δ. Βυζαντίου, εις το Εθνικόν Θέατρον*», *Ακρόπολις*, 8.2.1947.
- Νάζος Γ[εώργιος], «*Ριχάρδος Β΄ του Σαίξπηρ. Εις το Εθνικόν Θέατρον*», *Ακρόπολις*, 23.11.1947.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Βασιλικόν Θέατρον. Ερρίκος ο Ε΄ του Σαίξπηρ*», *Έθνος*, 20.3.1941.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Η έναρξις του “Εθνικού”*», *Έθνος*, 22.3.1945.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Ο έμπορος της Βενετίας του Σαίξπηρ*», *Έθνος*, 13.6.1945.

- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «Επιθεωρητής», *Έθνος*, 21.7.1945.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Η Αρλεζιάνα του Αλφόνσου Ντωντέ*», *Έθνος*, 20.8.1945.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Οι μνηστήρες του θρόνου του Ερρίκου Ίψεν*», *Έθνος*, 3.11.1945.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Στο γέρμα του χειμώνα του Μάξουελ Άντερσον*», *Έθνος*, 20.12.1945.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «Εθνικόν Θέατρον. Πρωτοποριακή Σκηνή. *Λυτρωμός του κ. Θάνου Κωτσοπούλου*», *Έθνος*, 16.1.1946.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Η γη είνε σφαίρα του Αρμάνδου Σαλακρού*», *Έθνος*, 9.2.1946.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Ο Ηλίθιος του Ντοστογιέφσκυ. Διασκευή Μ. Σκουλούδη*», *Έθνος*, 18.3.1946.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Πολύ κακό για το τίποτα του Σαίξπηρ*», *Έθνος*, 28.11.1946.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Άνθρωπος και υπεράνθρωπος του Μπέρναρντ Σω*», *Έθνος*, 25.4.1947.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Ριχάρδος ο Β΄ του Σαίξπηρ*», *Έθνος*, 22.11.1947.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Η καινούργια ζωή του Δημήτρη Μπόγρη*», *Έθνος*, 11.10.1948.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι. Εθνικόν Θέατρον*», *Έθνος*, 22.10.1948.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Ο κουρεύς της Σεβίλλης του Μπωμαρσαί*», *Έθνος*, 18.11.1948.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Βολπόνε του Μπεν Τζόνσον. Εθνικόν Θέατρον*», *Έθνος*, 17.2.1949.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Μπουμπουρός – Ο διευθυντής είνε καλό παιδί του Ζωρζ Κουρτελίν*», *Έθνος*, 16.3.1949.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Στέλλα Βιολάντη του κ. Γρηγ. Ξενόπουλου*», *Έθνος*, 31.3.1949.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης του Μαριβώ*», *Έθνος*, 4.5.1949.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Αισχύλου: Ορέστεια. Αγαμέμνων*», *Έθνος*, 8.9.1949.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Ανυπόμονη καρδιά του Τζων Πάτρικ*», *Έθνος*, 1.3.1950.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Λοκαντιέρα του Καρόλου Γκολντόνι*», *Έθνος*, 22.3.1950.
- Ο[ικονομίδης] Κ[ώστας], «*Η Τρικυμία του Σαίξπηρ*», *Έθνος*, 11.5.1950.
- Π., «*Λυτρωμός (του Θ. Κωτσόπουλου). Στην Πρωτοποριακή Σκηνή*», *Ελευθερία*, 22.1.1946.
- Παράσχος Κλέων, «*Ριχάρδος Β΄ του Σαίξπηρ*», *Η Καθημερινή*, 25.11.1947.
- Παράσχος Κώστας, «*Καινούργια ζωή στο Δημοτικό Πειραιώς*», *Εθνικός Κήρυξ*, 13.10.1948.

Παράσχος Κώστας, «Ο κουρέυς της Σεβίλλης από τον Οργανισμόν Εθνικού Θεάτρου», *Εθνικός Κήρυξ*, 19.11.1948.

Παράσχος Κώστας, «Βολπόνε. Η τα ίδια Παντελάκη μου, τα ίδια Παντελή μου», *Εθνικός Κήρυξ*, 18.2.1949.

Παράσχος Κώστας, «Στέλλα Βιολάντη εις το Βασιλικόν», *Εθνικός Κήρυξ*, 1.4.1949.

Παράσχος Κώστας, «Ανυπόμονη καρδιά του Τζων Πάτρικ», *Εθνικός Κήρυξ*, 2.3.1950.

Παράσχος Κώστας, «Λοκαντιέρα του Γκολντόνι. Εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Εθνικός Κήρυξ*, 23.3.1950.

Παράσχος Κώστας, «Η Τρικυμία του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ», *Εθνικός Κήρυξ*, 12.5.1950.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Η γη είναι σφαίρα (του Α. Σαλακρού). Στο “Εθνικό”», *Ελευθερία*, 23.2.1946.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Ο Ηλίθιος του Μ. Σκουλούδη. Στο Εθνικό», *Ελευθερία*, 7.4.1946.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Οι Πέρσαι του Αισχύλου. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 31.10.1946.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Πολύ κακό για το τίποτα του Σαίξπηρ. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 30.11.1946.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Βαβυλωνία του Δ. Κ. Βυζαντίου. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 12.2.1947.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Ρουί Μπλας του Β. Ουγκώ. Στο “Εθνικό”», *Ελευθερία*, 26.3.1947.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Άνθρωπος και υπεράνθρωπος του Μπέρναρ Σω. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 3.5.1947.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Ριχάρδος Β΄ του Σαίξπηρ. Η έναρξις των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου», *Ελευθερία*, 26.11.1947.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Αμφιτρύων του Μολιέρου. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 16.1.1948.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Συρανό ντε Μπερζεράκ του Εδμ. Ροστάν. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 26.3.1948.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι του Σαίξπηρ. Από το θίασο του Εθνικού Θεάτρου», *Ελευθερία*, 23.10.1948.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Ο κουρέας της Σεβίλλης του Καρόν ντε Μπωμαρσαί. Από τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου στο Δημοτικό Πειραιώς», *Ελευθερία*, 19.11.1948.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Βολπόνε του Μπεν Τζόνσον. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 18.2.1949.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Μπουμπουρός, Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί του Ζωρζ Κουρτελίν στο Δημοτικό Πειραιώς», *Ελευθερία*, 17.3.1949.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Στέλλα Βιολάντη του κ. Γρ. Ξενοπούλου. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 1.4.1949.

Πλωρίτης Μ[άριος], «Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης του Μαριβώ. Στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Ελευθερία*, 6.5.1949.

- Πλωρίτης Μ[άριος], «*Το Φιντανάκι του Παντελή Χορν. Στο Δημοτικό Πειραιώς*», *Ελευθερία*, 14.5.1949.
- Πλωρίτης Μ[άριος], «*Ορέστεια. Η παράσταση. Εθνικό Θέατρο. Ωδείο Ηρώδου*», *Ελευθερία*, 11.9.1949.
- Πλωρίτης Μ[άριος], «*Ανυπόμονη καρδιά του Τζων Πάτρικ. Στο Εθνικό Θέατρο*», *Ελευθερία*, 3.3.1950.
- Πλωρίτης Μ[άριος], «*Η Λοκαντιέρα του Κάρλο Γκολντόνι στο Εθνικό Θέατρο*», *Ελευθερία*, 24.3.1950.
- Πλωρίτης Μ[άριος], «*Η Τρικυμία του Σαίξπηρ. Στο “Εθνικό”*», *Ελευθερία*, 12.5.1950.
- Π[ολίτης] Γ[εώργιος] Ν., «*Λέσσιγκ: Μίνα φον Μπάρνχελμ. Στο “Εθνικό”*», *Η Πρωία*, 13.2.1944.
- Π[ολίτης] Γ[εώργιος] Ν., «*Θ. Ν. Συναδινού: Στην κάψα του καλοκαιριού. Στο “Εθνικό Θέατρο”*», *Η Πρωία*, 31.3.1944.
- Π[ολίτης] Γ[εώργιος] Ν., «*Ο Ταρτούφος του Μολιέρου. Στο “Εθνικό Θέατρο”*», *Η Πρωία*, 3.5.1944.
- Πολίτης Γ[εώργιος] Ν., «*Τ’ Αρραβωνιάσματα του Δ. Μπόγρη*», *Η Πρωία*, 19.8.1944.
- Ρ., «*Ο ντε Πουρσονιάκ εις το Βασιλικόν Θέατρον*», *Ελληνικόν αίμα*, 23.3.1945.
- Ρήγας Πέτρος, «*Εθνικό: Δ. Βυζαντίου Η Βαβυλωνία*», *Ελεύθερα Γράμματα* 60 (15.2.1947), σ. 45.
- Ρήγας Πέτρος, «*Εθνικό: Β. Ουγκώ Ρουί Μπλάς*», *Ελεύθερα Γράμματα* 63 (25.3.1947), σ. 94.
- Ρήγας Πέτρος, «*Μπέρναρντ Σω: Άνθρωπος και υπεράνθρωπος*», *Μάχη*, 5.5.1947.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Σαίξπηρ: Ριχάρδος Β΄. Στο Εθνικό Θέατρο*», *Μάχη*, 1.12.1947.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Ριχάρδος Β΄*», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 6 (15.12.1947), σ. 168.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Μολιέρου: Αμφιτρώων. Στο Εθνικό Θέατρο*», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 8 (15.2.1948), σσ. 233-234.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Εδμ. Ροστάν: Συρανό ντε Μπερζεράκ. Εθνικό Θέατρο*», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 10 (15.4.1948), σ. 298.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Μπεν Τζόνσον: Βολπόνε*», *Μάχη*, 20.2.1949.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Γρηγ. Ξενοπούλου: Στέλλα Βιολάντη*», *Μάχη*, 10.4.1949.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Πιερ Μαριβώ: Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*», *Μάχη*, 8.5.1949.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Αισχύλου: Ορέστεια. Β΄*», *Μάχη*, 18.11.1949.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Τζων Πάτρικ: Ανυπόμονη καρδιά. Στο Εθνικό Θέατρο*», *Μάχη*, 2.3.1950.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Καρόλου Γκολντόνι: Λοκαντιέρα. Στο Εθνικό Θέατρο*», *Μάχη*, 23.3.1950.
- Ρήγας Π[έτρος], «*Σαίξπηρ: Η Τρικυμία. Στο Εθνικό Θέατρο*», *Μάχη*, 13.5.1950.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «*Ερρίκος ο Ε΄*», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.3.1941.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Εθνικόν Θέατρον. Οιδίπους τύραννος (Σοφοκλέους)», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.7.1941.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Ο Φιλάργγυρος. Θίασος “Εθνικού”», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.8.1941.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η ελληνική τραγωδία. Ιφιγένεια εν Ταύροις. Εθνικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 16.10.1941.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η βεντάλια. Θίασος Εθνικού», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.12.1941.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Φάουστ. Θίασος Εθνικής Σκηνης», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.3.1942.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Μήδεια. Θίασος κρατικής σκηνης», *Ελεύθερον Βήμα*, 26.9.1942.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Λουίζα Μίλλερ. Θίασος Εθνικής Σκηνης», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.10.1942.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η γυναίκα-στοιχειό. Θίασος Εθνικής Σκηνης», *Ελεύθερον Βήμα*, 15.1.1943.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Ο Μισάνθρωπος. Θίασος “Εθνικής Σκηνης”», *Ελεύθερον Βήμα*, 17.4.1943.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η ερμηνεία της *Εκάβης*. “Εθνική Σκηνή”», *Ελεύθερον Βήμα*, 15.12.1943.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Το σπίτι της κούκλας. Εθνική Σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.1.1944.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Μίνα φον Μπάρνχελμ. Εθνική Σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 13.2.1944.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Στην κάψα του καλοκαιριού. “Εθνική Σκηνή”», *Ελεύθερον Βήμα*, 31.3.1944.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Ο Ταρτούφος. Εθνική Σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 2.5.1944.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Αιμιλία Γκαλόττι. Η “Εθνική Σκηνή”», *Ελεύθερον Βήμα*, 1.7.1944.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Το μεγάλο παιχνίδι. Θίασος “Εθνικής Σκηνης”», *Ελεύθερον Βήμα*, 25.7.1944.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η πρώτη του “Εθνικού”», *Αθηναϊκά Νέα*, 22.3.1945.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η ερμηνεία των δύο “Σάυλωκ”. “Εθνική Σκηνή”», *Το Βήμα*, 22.6.1945.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Ο Επιθεωρητής. Θίασος “Εθνικής Σκηνης”», *Το Βήμα*, 21.7.1945.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η Αρλεζιάνα», *Το Βήμα*, 22.8.1945.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Οι μνηστήρες του θρόνου. Θίασος “Εθνικής Σκηνης”», *Το Βήμα*, 4.11.1945.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Μπλοκ C. Εθνική Σκηνή», *Το Βήμα*, 7.12.1945.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Στο γέρμα του χειμώνα. Θίασος “Εθνικής Σκηνης”», *Το Βήμα*, 21.12.1945.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Λυτρωμός. Εθνική Σκηνή», *Το Βήμα*, 30.1.1946.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Η γη είνε σφαίρα. Εθνική Σκηνή», *Το Βήμα*, 10.2.1946.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Ο Ηλίθιος του Ντοστογιέβσκι», *Το Βήμα*, 19.3.1946.

Ροδάς Μιχ[αήλ], «Ο Καποδίστριας του Νίκου Καζαντζάκη», *Το Βήμα*, 7.4.1946.

- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Οι Πέρσαι. Θίασος Εθνικής Σκηνής», *Το Βήμα*, 31.10.1946.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Πολύ κακό για το τίποτα. Θίασος Εθνικής Σκηνής», *Το Βήμα*, 29.11.1946.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Ριχάρδος Β΄», *Το Βήμα*, 23.11.1947.
- Ροδάς Μιχ[αήλ], «Αμφιτρύων. Θίασος Εθνικής Σκηνής», *Το Βήμα*, 16.1.1948.
- Ροπαΐτης Γ., «Πολύ κακό για το τίποτα του Σαίξπηρ», *Εμπρός*, 29.11.1946.
- Ρώμας Δ[ιονύσιος], «Κριτική της κριτικής. Το τραγούδι της κούνιας», *Ελληνική Πνοή*, 25.4.1948.
- Ρώμας Δ[ιονύσιος], «Δ. Μπόγρη: Καινούργια ζωή», *Οι Καιροί*, 10.10.1948.
- Ρώμας Δ[ιονύσιος], «Ο κουρεύς της Σεβίλλης. Θίασος Βασιλικού Θεάτρου», *Οι Καιροί*, 20.11.1948.
- Ρώμας Δ[ιονύσιος], «Μπεν Τζόνσον: Βολπόνε. Βασιλικόν Θέατρον», *Οι Καιροί*, 18.2.1949.
- Ρώμας Δ[ιονύσιος], «Κουρτελίν: Μπουμπουρός, Ο διευθυντής είναι καλό παιδί», *Οι Καιροί*, 17.3.1949.
- Ρώμας Δ[ιονύσιος], «Γρηγορίου Ξενοπούλου: Στέλλα Βιολάντη», *Οι Καιροί*, 2.4.1949.
- Ρώμας Δ[ιονύσιος], «Π. Χορν: Το Φυντανάκι. Δημοτικόν Πειραιώς», *Οι Καιροί*, 14.5.1949.
- Ρώμας Δ[ιονύσιος], «Αισχύλου: Ορέστεια. Ωδείον Ηρώδου Αττικού», *Οι Καιροί*, 10.9.1949.
- Ρώμας Δ[ιονύσιος], «Ανυπόμονη καρδιά», *Οι Καιροί*, 2.3.1950.
- Ρώμας Δ[ιονύσιος], «Γκολντόνι: Λοκαντιέρα», *Οι Καιροί*, 23.3.1950.
- Ρώτας Βασίλης, «Εθνικό Θέατρο: Ευριπίδη *Εκάβη*», *Καλλιτεχνικά Νέα* 31 (8.1.1944), σσ. 5-6.
- Ρώτας Β[ασίλης], «Δυο πρεμιέρες», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 4.11.1945.
- Ρώτας Β[ασίλης], «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Ελεύθερα Γράμματα* 26-27 (9.11.1945), σ. 13.
- Ρώτας Βασ[ίλης], «Οι Πέρσες στο Εθνικό», *Ο Ρίζος της Δευτέρας*, 4.11.1946.
- Σάβας Λ. [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Εθνικό Θέατρο. Όσκαρ Ουάιλντ *Φλωρεντινή τραγωδία*, Μολιέρου *Κύριος ντε Πουρσονιάκ*», *Ριζοσπάστης*, 27.3.1945.
- Σάβας Λ. [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Σαίξπηρ: Ο έμπορος της Βενετίας», *Ριζοσπάστης*, 14.6.1945.
- Σάβας Λ. [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Ν. Γκόγκολ: Ο επιθεωρητής», *Ριζοσπάστης*, 25.7.1945.
- Σάβας Λ. [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Θέατρο "Εθνικό". Α. Ντωντέ: *Η Αρλεζιάνα*», *Ριζοσπάστης*, 22.8.1945.
- Σάβας Λ. [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Εθνικό Θέατρο. Στο γέμμα του χειμώνα», *Ριζοσπάστης*, 13.1.1946.
- Σάβας Λ. [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Θ. Κωτσόπουλου: *Λυτρωμός*», *Ριζοσπάστης*, 20.1.1946.

- Σάβας Λ. [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Εθνικό: Πολύ κακό για το τίποτε», *Ο Ρίζος της Δευτέρας*, 2.12.1946.
- Σάββας Λ. [= Γιώργος Σεβαστίκογλου], «Ηλία Βενέζη: Μπλοκ C», *Ριζοσπάστης*, 9.12.1945.
- Σάμπας Βάσος, «Εθνικό Θέατρο: *Ταρτούφος*. Θέατρο Τέχνης: *Χαρούμενα νειάτα*», *Καλλιτεχνικός Κόσμος* 19 (13.5.1944), σ. 2.
- Σάμπας Β[άσος], «Εθνικόν: *Αιμιλία Γκαλόττι*», *Καλλιτεχνικός Κόσμος* 26 (3.7.1944), σ. 2.
- Σαράφης Αθ[ανάσιος], «Λουίζα Μύλλερ», *Ο Τύπος*, 28.10.1942.
- Σαράφης Αθ[ανάσιος], «*Μίνα φον Μπάρνχελμ*, Κωμωδία του Εφραίμ Λέσσιγκ εις το Εθνικόν Θέατρον», *Ο Τύπος*, 13.2.1944.
- Σεβαστίκογλου Γ[ιώργος], «*Ίψεν: Μνηστήρες του θρόνου*», *Ριζοσπάστης*, 11.11.1945.
- Σιδέρης Γιάν[νης], «Η “Βαβυλωνία” στο Εθνικό Θέατρο», *Ο αιώνας μας* 1 (Μάρτιος 1947), σσ. 29-31.
- Σκ[ουλούδης] Μ[ανώλης], «Εθνικό: Ν. Γκόγκολ *Ο επιθεωρητής*», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 24.7.1945.
- Σκ[ουλούδης] Μ[ανώλης], «*Η Αρλεζιάνα* στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 23.8.1945.
- Σκ[ουλούδης] Μ[ανώλης], «*Άντερσον: Στο γέρμα του χειμώνα*. Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 21.12.1945.
- Σκ[ουλούδης] Μ[ανώλης], «*Σαλακρού: Η γη είναι σφαίρα*. Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 14.2.1946.
- Σκουλούδης Μανώλης, «*Η Τρικυμία* στο “Εθνικό”», *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 13.5.1950.
- Σολομός Αλέξης, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α΄, τχ. 5 (Ιούλιος 1945), σσ. 28-30.
- Σολομός Αλέξης, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α΄, τχ. 6 (Αύγουστος 1945), σσ. 27-29.
- Σολομός Αλέξης, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α΄, τχ. 7 (Σεπτέμβριος 1945), σσ. 28-30.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «*Η πρώτη της Τραβιάτα*», *Αθηναϊκά Νέα*, 31.7.1942.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «*Η Εκάβη και η μουσική*», *Αθηναϊκά Νέα*, 15.12.1943.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «*Μουσική Μπιζέ*», *Τα Νέα*, 23.8.1945.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «*Ίψενική μουσική*», *Τα Νέα*, 6.11.1945.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «*Η μουσική στην Ορέστεια*», *Τα Νέα*, 7.9.1949.
- Σπανούδη Σοφία Κ., «*Η υπόκρουσις στην τραγωδία – Ο αρχιμουσικός Γ. Λυκούδης*», *Τα Νέα*, 15.9.1949.
- Σπηλιωτόπουλος Στάθης, «*Μπεν Τζόνσον: Βολπόνε*. Στο Βασιλικό Θέατρο», *Ακρόπολις*, 17.2.1949.
- Σπηλιωτόπουλος Στάθης, «*Γρ. Ξενοπούλου: Στέλλα Βιολάντη*», *Ακρόπολις*, 1.4.1949.

- Σπηλιωτόπουλος Στάθης, «Π. Χορν: *Το Φιντανάκι*. Στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς», *Ακρόπολις*, 13.5.1949.
- Σπηλιωτόπουλος Στάθης, «Τζων Πάτρικ: *Ανυπόμονη καρδιά*. Στο “Βασιλικό Θέατρο”», *Ακρόπολις*, 2.3.1950.
- Σπηλιωτόπουλος Στάθης, «Κάρλο Γκολντόνι: *Λοκαντιέρα*. Στο Βασιλικό», *Ακρόπολις*, 23.3.1950.
- Σπηλιωτόπουλος Στάθης, «Σαίξπηρ: *Τρικυμία*. Στο “Βασιλικό”», *Ακρόπολις*, 12.5.1950.
- Στ[ογιάννης] Ι[ωάννης], «Ένα επίκαιρο έργο. *Ο Ερρίκος ο Ε΄*. Η χθεσινή πρώτη του Βασιλικού Θεάτρου», *Η Βραδυνή*, 20.3.1941.
- Στ[ογιάννης] Ι[ωάννης], «Η εν Ταύροις Ιφιγένεια», *Η Βραδυνή*, 16.10.1941.
- Στ[ογιάννης] Ι[ωάννης], «Φάουστ», *Η Βραδυνή*, 27.3.1942.
- Στ[ογιάννης] Ι[ωάννης], «Ο Μισάνθρωπος», *Η Βραδυνή*, 17.4.1943.
- Στ[ογιάννης] Ι[ωάννης], «Η *Εκάβη* του Ευριπίδη», *Η Βραδυνή*, 14.12.1943.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Το σπίτι της κούκλας*. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 15.1.1944.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Μίνα φον Μπάρνχελμ*. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 12.2.1944.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Στην κάψα του καλοκαιριού* (Ένα έργο του κ. Θ. Συναδινού). Στην Εθνική μας Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 31.3.1944.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Ταρτούφος*. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 6.5.1944.
- Στ[ογιάννης] Ι[ωάννης], «*Τ’ Αρραβωνιάσματα*. Η Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 18.8.1944.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «Η έναρξις του “Εθνικού”. Το δραματικό θέατρο, έργα και ερμηνεία», *Η Βραδυνή*, 23.3.1945.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «Ο έμπορος της Βενετίας», *Η Βραδυνή*, 13.6.1945.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Ο επιθεωρητής*. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 21.7.1945.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Η Αρλεζιάνα* στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 23.8.1945.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Οι μνηστήρες του θρόνου*. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 6.11.1945.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Μπλοκ C*. Στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 8.12.1945.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Το γέρμα του χειμώνα* στο Εθνικό Θέατρο», *Η Βραδυνή*, 21.12.1945.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Λογοτεχνική Απογευματινή*», *Η Βραδυνή*, 16.1.1946.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Ο Λυτρωμός*. Πρωτοποριακή Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 23.1.1946.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Η γη είχε σφαίρα*. Εις την Εθνική Σκηνή», *Η Βραδυνή*, 15.2.1946.
- Στογιάννης Ι[ωάννης], «*Δύο έργα στο Εθνικό Θέατρο*», *Η Βραδυνή*, 30.3.1946.
- Τερζάκης Άγγελος, «Ο Έμπορος», *Καθημερινά Νέα*, 14.6.1945.

- Τερζάκης Άγγελος, «Ο επιθεωρητής», *Καθημερινά Νέα*, 21.7.1945.
- Τερζάκης Άγγελος, «Η Αρλεζιάνα», *Καθημερινά Νέα*, 21.8.1945.
- Τερζάκης Άγγελος, «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Καθημερινά Νέα*, 4.11.1945.
- Τερζάκης Άγγελος, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α΄, τχ. 10 (Δεκέμβριος 1945), σσ. 27-29.
- Τερζάκης Άγγελος, «Στο γέρμα του χειμώνα», *Καθημερινά Νέα*, 21.12.1945.
- Τερζάκης Άγγελος, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α΄, τχ. 11-12 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1946), σσ. 26-29.
- Τερζάκης Άγγελος, «Λυτρωμός», *Καθημερινά Νέα*, 17.1.1946.
- Τερζάκης Άγγελος, «Η γη είναι σφαίρα», *Καθημερινά Νέα*, 10.2.1946.
- Τερζάκης Άγγελος, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β΄, τχ. 1 (Μάρτιος 1946), σσ. 31-32.
- Τερζάκης Άγγελος, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β΄, τχ. 2 (Απρίλιος 1946), σσ. 62-63.
- Τερζάκης Άγγελος, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β΄, τχ. 3 (Μάιος 1946), σσ. 95-96.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Συρανό ντε Μπερζεράκ*. Εθνικό Θέατρο», *Το Βήμα*, 25.3.1948.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Το τραγούδι της κούνιας*. Θίασος Εθνικού Θεάτρου», *Το Βήμα*, 25.4.1948.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Καινούργια ζωή*. Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς», *Το Βήμα*, 12.10.1948.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*. Εθνικόν Θέατρον», *Το Βήμα*, 23.10.1948.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Ο κουρεύς της Σεβίλλης*. Δημοτικόν Πειραιώς», *Το Βήμα*, 19.11.1948.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Βολπόνε*. Εθνικόν Θέατρον», *Το Βήμα*, 18.2.1949.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Μπουμπουρός*, Δημοτικόν Πειραιώς», *Το Βήμα*, 17.3.1949.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Στέλλα Βιολάντη*. Εθνικόν Θέατρον», *Το Βήμα*, 1.4.1949.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*. Εθνικόν Θέατρον», *Το Βήμα*, 5.5.1949.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Ορέστεια*. Α΄. Θίασος Εθνικού Θεάτρου», *Το Βήμα*, 9.9.1949.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Ορέστεια*. Β΄. Θίασος Εθνικού Θεάτρου», *Το Βήμα*, 10.9.1949.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Ανυπόμονη καρδιά*. Εθνικό Θέατρο», *Το Βήμα*, 2.3.1950.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Η λοκαντιέρα*. Εθνικό Θέατρο», *Το Βήμα*, 23.3.1950.
- Τερζάκης Άγγελος, «*Η Τρικυμία του Σαίξπηρ*. Εις το Εθνικόν Θέατρον», *Το Βήμα*, 12.5.1950.
- Φορτούνιο [= Σπύρος Μελάς], «*Άνθρωπος και υπεράνθρωπος*», *Εμπρός*, 26.4.1947.
- Φορτούνιο [= Σπύρος Μελάς], «*Ριχάρδος Β΄*», *Εμπρός*, 27.11.1947.

- Φουσάρας Γ[εώργιος] Ι., «Οι παραστάσεις του Δεκεμβρίου», *Νέον Πνεύμα* 1-2 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1944), σσ. 21-23.
- Φουσάρας Γ[εώργιος] Ι., «Το θέατρο», *Νέον Πνεύμα* 3 (Μάρτιος 1944), σσ. 21-23.
- Φουσάρας Γ[εώργιος] Ι., «Ο έμπορος της Βενετίας-Μακρυνός Δρόμος-Τοβάριτς-Πέρσεες-Ο προικοθήρας», *Ελληνική Φωνή*, 25.6.1945.
- Φουσάρας Γ[εώργιος] Ι., «Στο Γέμμα του Χειμώνα. Η πρώτη του “Εθνικού”», *Ελληνική Φωνή*, 30.12.1945.
- Φουσάρας Γ[εώργιος] Ι., «Η γη είναι σφαίρα», *Ελληνική Φωνή*, 17.2.1946.
- Φουσάρας Γ[εώργιος] Ι., «Η Βαβυλωνία στο “Εθνικό”», *Εδώ Αθήναι*, 15.2.1947.
- Φουσάρας Γ[εώργιος] Ι., «Άνθρωπος και υπεράνθρωπος. Στο Εθνικό», *Εδώ Αθήναι*, 3.5.1947.
- Φραγκούλης Κύπρ[ος], «Ζωρζ Κουρτελίν: Μπουμπουρός και Ο διευθυντής είναι καλό παιδί. Στο Δημοτικό Θέατρο απ’ τον θίασο του “Εθνικού”», *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 16.3.1949.
- Χ[αμουδópουλος] Δ[ημήτριος] Α., «Η μουσική εις την *Αρλεζιάνα*», *Ελευθερία*, 22.8.1945.
- Χ[αμουδópουλος] Δ[ημήτριος] Α., «Η μουσική στην *Ορέστεια*», *Ελευθερία*, 11.9.1949.
- Χάρης Πέτρος, «Ο έμπορος της Βενετίας», *Ελευθερία*, 14.6.1945.
- Χάρης Πέτρος, «Ο επιθεωρητής. (Πεντάπρακτη κωμωδία του Ν. Γκόγκολ). Εθνικόν Θέατρον», *Ελευθερία*, 21.7.1945.
- Χάρης Πέτρος, «Αρλεζιάνα-Τοπικός παράγων», *Ελευθερία*, 22.8.1945.
- Χάρης Πέτρος, «Οι Μνηστήρες του Θρόνου. Ιστορικόν δράμα του Ίψεν. – Εισβολή. 5 εικόνες του Λεονώβ», *Ελευθερία*, 6.11.1945.
- Χάρης Πέτρος, «Τρία σημαντικά θεατρικά έργα», *Ελευθερία*, 9.12.1945.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Ο *Οιδίπους*», *Η Καθημερινή*, 22.6.1941.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «*Ιφιγένεια η εν Ταύροις* του Ευριπίδου εις το Εθνικόν», *Η Καθημερινή*, 17.10.1941.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Η βεντάλια», *Η Καθημερινή*, 20.12.1941.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Φάουστ», *Η Καθημερινή*, 28.3.1942.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Η Μήδεια», *Η Καθημερινή*, 27.9.1942.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «*Λουίζα Μίλλερ* του Σίλλερ εις το “Εθνικόν”», *Η Καθημερινή*, 28.10.1942.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Η πρώτη του Εθνικού. Όσκαρ Ουάιλντ *Η Φλωρεντινή τραγωδία*, Μολιέρου *Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ*», *Η Καθημερινή*, 22.3.1945.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Οι μνηστήρες του θρόνου του Ίψεν. Εις την Εθνικήν Σκηνήν», *Η Καθημερινή*, 4.11.1945.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «*Μπλοκ C*. Δραματικό έργο του κ. Ηλ. Βενέζη. Εις το “Εθνικόν”», *Η Καθημερινή*, 7.12.1945.

- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Στο γέρμα του χειμώνα. *Winterset* του Maxwell Anderson εις το “Εθνικόν”», *Η Καθημερινή*, 21.12.1945.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Ο Σαίξπηρ στο “Εθνικό”. Απ’ αφορμή *Το πολύ κακό για το τίποτα*», *Η Καθημερινή*, 5.2.1947.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «*Η Βαβυλωνία* του Δ. Κ. Βυζαντίου. Εις το Εθνικόν», *Η Καθημερινή*, 11.2.1947.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «*Άνθρωπος και υπεράνθρωπος* του Μπέρναρντ Σω (εις το “Εθνικόν”）」, *Η Καθημερινή*, 26.4.1947.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «*Το ημέρωμα της στρίγγλας* του Σαίξπηρ (“Εθνικόν Θέατρον”）」, *Η Καθημερινή*, 23.10.1948.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «*Ο Βολπόνε* του Μπεν Τζόνσον (“Εθνικόν Θέατρον”）」, *Η Καθημερινή*, 19.2.1949.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «*Αγαμέμνων* (Αι παραστάσεις του “Εθνικού”）」, *Η Καθημερινή*, 13.9.1949.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «*Ανυπόμονη καρδιά* του Τζων Πάτρικ (Εις το “Εθνικόν”）」, *Η Καθημερινή*, 2.3.1950.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «*Η μουσική της Ιφιγενείας*», *Ελεύθερον Βήμα*, 28.11.1941.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «*Η μουσική της Μηδείας*», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.9.1942.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «*Η μουσική της Εκάβης*», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.12.1943.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «*Η Αρλεζιάνα* του Μπιζέ», *Το Βήμα*, 25.8.1945.
- Ψαρούδας Ιωάννης, «*Η μουσική της Ορέστειας*», *Το Βήμα*, 10.9.1949.
- Ω., «*Η πρώτη του “Εθνικού”*», *Εστία*, 28.10.1946.
- W., «*Το θέατρο εχθρός του θεάτρου*», *Φιλολογικά Χρονικά* 15-16 (31.8.1944), σσ. 155-162.

ΛΕΥΚΩΜΑΤΑ

60 χρόνια Εθνικό Θέατρο. 1932-1962, εισαγωγικό σημείωμα Αλέξη Σολομού, Κέδρος, Αθήνα 1992.

Βασίλης Φωτόπουλος, *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*, Όμιλος Λάτση, Αθήνα 2000.

Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια (1930-1941), κείμενα Δημήτρης Σπάθης, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, Κώστας Γεωργουσόπουλος, Αντιγόνη Μανασσή, Ε.Λ.Ι.Α. / Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2013.

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ & ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ

- «Αφιέρωμα στον Άγγελο Βλάχο», *Νέα Εστία* 539 (Χριστούγεννα 1949).
- «Οι πνευματικοί άνθρωποι στην Εθνική Αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (Μάρτιος-Απρίλιος 1962).
- «Χρονικό ζωής και τέχνης ενός θεάτρου. Εθνικό Θέατρο 1932-1973. Με μια σύντομη αναφορά στην προϊστορία του. Τόμος 1^{ος}», *Θεατρικά* 11-13 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1973).
- «Αφιέρωμα στον Γιώργο Θεοδοκά», *Νέα Εστία* 1114 (1.12.1973).
- «Το θέατρο στο βουνό», *Θέατρο* 53-54 (Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976).
- «Το θέατρο στην ελεύθερη Ελλάδα», *Θέατρο* 55-56 (Γενάρης-Απρίλης 1977).
- «Το θέατρο της Θεσσαλονίκης», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 21.9.1997.
- «Κατοχική Αθήνα. Όψεις από την καθημερινή ζωή», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 25.4.1999.
- «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1940-1945», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 14.11.1999.
- «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1945-1950», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 21.11.1999.
- «Αφιέρωμα στον Άγγελο Τερζάκη», *Νέα Εστία* 1718 (Δεκέμβριος 1999).
- «100 χρόνια Εθνικό Θέατρο», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 18.3.2001.
- «Ελένη Παπαδάκη», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 9.3.2003.
- «Modern Greek Theater», *Journal of Modern Greek Studies* 25/2 (2007).
- «Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη», *Νέα Εστία* 1845 (Ιούνιος 2011).

ΝΟΜΟΙ – ΔΙΑΤΑΓΜΑΤΑ – ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΕΣ ΠΡΑΞΕΙΣ – ΥΠΟΥΡΓΙΚΕΣ ΑΠΟΦΑΣΕΙΣ

- Νόμος 4615 «Περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου». (ΦΕΚ 141/5.5.1930).
- Αναγκαστικός Νόμος 446 «Περί θεάτρων». (ΦΕΚ 23/25.1.1937).
- Νομοθετικόν Διάταγμα 2 «Περί τροποποιήσεως διατάξεων των της Νομοθεσίας περί Βασιλικού Θεάτρου». (ΦΕΚ 153/5.5.1941).
- Νομοθετικόν Διάταγμα 16 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του Αναγκαστικού Νόμου 836 του 1937». (ΦΕΚ 159/8.5.1941).
- Νομοθετικόν Διάταγμα 320 «Περί καταργήσεως των Αναγκαστικών Νόμων 1548/1939 “περί επιχορηγήσεως υπό του Κράτους του θιάσου Μαρίκας Κοτοπούλη” και συμπληρωματικού τοιούτου υπ’ αριθ. 2111/1939 τοιούτου». (ΦΕΚ 251/28.7.1941).
- Νομοθετικόν Διάταγμα 361 «Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και καταργήσεως διατάξεων των υπ’ αριθ. 2, 16 και 214/1941 Νομοθ. Διαταγμάτων, και του υπ’ αριθ.

836/1937 Α.Ν. *αφορωσών το Εθνικόν Θέατρον και τας εν τω Υπουργείω Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας Διευθύνσεις Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου και Καλών Τεχνών*». (ΦΕΚ 266/7.8.1941).

Νομοθετικόν Διάταγμα 1108 *«Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί ελέγχου Θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων*». (ΦΕΚ 48/6.3.1942).

Νομοθετικόν Διάταγμα 1183 *«Περί τροποποιήσεως διατάξεων του Ν.Δ. 361 της 4ης Αυγούστου 1941 περί του Εθνικού Θεάτρου*». (ΦΕΚ 73/4.4.1942).

Νομοθετικόν Διάταγμα 1372 *«Περί χορηγίας του Κράτους δραχμών 50.000.000 προς το Εθνικόν Θέατρον κ.λπ.*». (ΦΕΚ 135/1.6.1942).

Νομοθετικόν Διάταγμα 2127 *«Περί τροποποιήσεως του υπ' αριθ. 1183/1942 Νομοθετικού Διατάγματος περί του Εθνικού Θεάτρου*». (ΦΕΚ 35/18.2.1943).

Νόμος 152 *«Περί ρυθμίσεως διαφόρων ζητημάτων αποδοχών στρατευθέντων δημοσίων υπαλλήλων, περί παροχής επιδομάτων εις τας οικογενείας των εξαφανισθέντων ή αιχμαλωτισθέντων δημοσίων υπαλλήλων κ.λπ.*». (ΦΕΚ 146/25.5.1943).

Νόμος 160 *«Περί λειτουργίας δραματικού θεάτρου εν Θεσσαλονίκη*». (ΦΕΚ 146/25.5.1943).

Νόμος 434 *«Περί διατάξεων αφορωσών την οργάνωσιν και λειτουργίαν του Εθνικού Θεάτρου*». (ΦΕΚ 250/6.8.1943).

Νόμος 485 *«Περί συμπληρώσεως και τροποποιήσεως των περί Τύπου και Ραδιοφωνίας διατάξεων*». (ΦΕΚ 267/16.8.1943).

Νόμος 759 *«Περί αναγνωρίσεως και ενισχύσεως υπό του Κράτους του Οργανισμού “Θυμελικός Θίασος”*». (ΦΕΚ 341/13.10.1943).

Νόμος 1241 *«Περί αναστολής της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου και περί λύσεως των σχέσεων εργασίας τού επί συμβάσει προσωπικού αυτού*». (ΦΕΚ 49/7.3.1944).

Νόμος 1285 *«Περί καταργήσεως του υπ' αριθ. 1241/1944 νόμου “Περί αναστολής της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου και περί λύσεως των σχέσεων εργασίας τού επί συμβάσει προσωπικού αυτού”*». (ΦΕΚ 57/16.3.1944).

Νόμος 1410 *«Περί αποχωρισμού της Λυρικής Σκηνης του Εθνικού Θεάτρου εις ίδιον Αυτόνομον Νομικόν Πρόσωπον Δημοσίου Δικαίου υπό τον τίτλον “Εθνική Λυρική Σκηνή” και τροποποιήσεως του Νόμου 434/43 περί διατάξεων τινών αφορωσών την Οργάνωσιν και λειτουργίαν του Εθνικού Θεάτρου*». (ΦΕΚ 100/9.5.1944).

Νόμος 45 *«Περί τροποποιήσεως διατάξεων της διεπούσης το Εθνικόν Θέατρον νομοθεσίας*». (ΦΕΚ 27/27.11.1944).

Συντακτική Πράξις 25 *«Περί εκκαθαρίσεως των κρατικών οργανισμών εκ των λαβόντων μέρος κ.λπ., εις το στασιαστικόν κίνημα της 3 Δεκεμβρίου 1944*». (ΦΕΚ 67/22.3.1945).

Αναγκαστικός Νόμος 246 *«Περί αντικαταστάσεως του άρθρου 9 του Νόμου 45/1944 “περί τροποποιήσεως διατάξεων της διεπούσης το Εθνικόν Θέατρον νομοθεσίας”*». (ΦΕΚ 83/3.4.1945).

Νομοθετικόν Διάταγμα *«Περί επαναφοράς εν ισχύι του υπ' αριθ. 4615/1930 Νόμου “περί ιδρύσεως του Εθνικού Θεάτρου”*». (ΦΕΚ 143/2.5.1946).

Νομοθετικό Διάταγμα 80 «Περί του Εθνικού Θεάτρου». (ΦΕΚ 262/3.9.1946).

Υπουργική Απόφαση 21836ΣΤ «Περί συστάσεως Επιτροπής Ελέγχου θεατρικών εν γένει έργων». (ΦΕΚ 16/31.1.1948).

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα.

Η διδακτορική διατριβή εξετάζει την πορεία του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας κατά την ταραγμένη δεκαετία του 1940, από την εμπλοκή της χώρας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου. Παρουσιάζονται οι αλλαγές στη διοίκηση του ιδρύματος και ο αντίκτυπος των ιστορικών γεγονότων στη φυσιογνωμία του και εξετάζονται οι επιλογές του ρεπερτορίου, η σύνθεση του θιάσου, οι εξελίξεις γύρω από το ζήτημα της θέσης του σκηνοθέτη, καθώς και οι παραστάσεις κάθε περιόδου. Η δομή της εργασίας παρακολουθεί χρονικά τα ιστορικά γεγονότα: το πρώτο κεφάλαιο εξετάζει τη δράση του Εθνικού Θεάτρου κατά την εμπόλεμη περίοδο (1940-1941), το δεύτερο κεφάλαιο τη λειτουργία του κατά τη διάρκεια της ιταλογερμανικής κατοχής (1941-1944), το τρίτο κεφάλαιο τις διεργασίες μετά την Απελευθέρωση και τη βραχύβια περίοδο της διεύθυνσης του Γιώργου Θεοδοκά (1944-1946), ενώ το τέταρτο κεφάλαιο τη λειτουργία του ιδρύματος υπό τη γενική διεύθυνση του Δημήτρη Ροντήρη (1946-1950), περίοδος που συμπίπτει με τη γενίκευση της εμφύλιας σύρραξης (1946-1949).

Η εργασία επιχειρεί να συμπληρώσει κενά και να διαλευκάνει θολά σημεία της ιστορίας του ιδρύματος εκείνης της περιόδου, όπως η απόπειρα ίδρυσης πειραματικής σκηνής και η εμφάνιση φαινομένων βεντετισμού κατά την Κατοχή, ο παρεμβατικός ρόλος των Άγγλων και οι καινοτομίες που εισήγαγε ο Θεοδοκάς για τον εκσυγχρονισμό του ιδρύματος μετά την Απελευθέρωση, καθώς και το ασφυκτικό πλαίσιο λειτουργίας, με τις απαγορεύσεις και τους αποκλεισμούς στελεχών, κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο. Γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα, εξετάζονται οι συνθήκες παραίτησης του Ροντήρη, απομάκρυνσης του Τάκη Μουζενίδη, επιστροφής του Πέλου Κατσέλη και πρόσληψης του Σωκράτη Καραντινού (1942-1943), οι προσπάθειες του Θεοδοκά να εξασφαλίσει τη συνεργασία περισσότερων σκηνοθετών, η άρνηση του Ροντήρη να επανέλθει στο ίδρυμα και οι διαπραγματεύσεις της διοίκησης με τον Λίνο Καρζή (1945-1946) και η πρόθεση του Ροντήρη να αναλάβει σχεδόν αποκλειστικά τη σκηνοθεσία όλων των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου,

όταν αναλαμβάνει τη διεύθυνση (1946-1950). Η εργασία βασίζεται σε πρωτογενή έρευνα στον Τύπο της εποχής και στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, από τη μελέτη των Πρακτικών των συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου.

ABSTRACT

The National Theatre of Greece 1940-1950. The terms of theatrical production and the issue of stage-direction.

This doctoral thesis examines the course of action of the National Theatre of Greece during the turbulent 1940s, from the involvement of Greece in the Second World War until the end of the Greek Civil War. It presents the changes in the institution's management and the impact of historical events on its physiognomy, and examines the choices in repertoire, the ensemble's composition, the developments regarding the issue of stage-direction and the performances of each period. The first chapter explores the activity of the National Theatre during the period of war (1940-1941); the second chapter focuses on the operation of the theatre during the Italian-German occupation (1941-1944); the third chapter peruses the operation after the Liberation and the short-lived management of the theatre by Georgios Theotokas (1944-1946); the fourth chapter delves into the operation of the organization under the general management of Dimitris Rondiris (1946-1950), during a time which coincides with the escalation of the civil conflict (1946-1949).

The present thesis attempts to complete the missing gaps and to shed light on specific grey areas of the National Theatre's history during that period, e.g. the attempt to establish an experimental scene or incidents of artistic jealousy between the actors during the Occupation; the meddlesome role of England or the innovations introduced by Theotokas in order to modernize the organization after the Liberation; the asphyxiating framework during the Civil War, which consists of prohibitions and expulsions of members. Concerning the stage directors, the thesis examines Rondiris' resignation, Takis Mouzenidis' removal, Pelos Katselis' return and Sokratis Karantinos' hiring (1942-1943); also, Theotokas' effort to secure the collaboration of more directors, Rondiris' refusal to return to the theatre and the negotiations of Linos Karzis with the theatre's directorship (1945-1946); furthermore, Rondiris' intention to direct all plays by the National Theatre, whilst he took over the management (1946-1950). The thesis is based on extensive research in the newspapers and magazines of

that period and on enlightening information deriving from the Archive of the National Theatre of Greece itself.