

Η προσπάθεια για την εδραίωση του σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο

I. Οι προσπάθειες συνεργασίας των βεντετοκρατούμενων θιάσων με τους σκηνοθέτες

(α) Οι συνεργασίες με ξένους ρεζισέρ, οι ευρύτερες ανακατατάξεις στην επαγγελματική σκηνή και η αναπροσαρμογή των πρωταγωνιστριών στα νέα δεδομένα

Από μια άποψη, η εδραίωση του σκηνοθέτη στις εξορμήσεις των Ελλήνων λογίων ήταν κάπως αναμενόμενη, αν σκεφτεί κανείς ότι η περιοχή του μη επαγγελματικού θεάτρου ήταν παραδοσιακά η πρωτοπόρος στο σκηνοθετικό ζήτημα. Ωστόσο, ο κόσμος της θεατρικής ερασιτεχνίας στο Μεσοπόλεμο είχε αλλάξει σε μεγάλο βαθμό από την εποχή του Κορομηλά και του Λιδωρίκη. Η παρείσφρηση των μορφωμένων ηθοποιών στην επαγγελματική σκηνή και κυρίως η επέμβαση της ετερόκλητης συμμαχίας των λογίων, των κριτικών, των συγγραφέων και του Σωματείου των Ηθοποιών είχαν δημιουργήσει μια εντελώς νέα κατάσταση, αδιανόητη κατά τον 19ο αιώνα και τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού. Οι πρωτοβουλίες που εκδηλώθηκαν στη δεκαετία του 1920 είχαν κατορθώσει να αλλάξουν το σκηνικό, στο βαθμό που δεν κινούνταν πλέον στις παρυφές του επαγγελματικού θεάτρου της χώρας. Αντίθετα, αποτελούσαν δυναμικές επεμβάσεις, που στόχευαν στον ριζικό εκσυγχρονισμό του θεατρικού συστήματος και έβαλλαν εναντίον του θιασαρχικού κατεστημένου. Για λόγους που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, η ημιεπαγγελματική αυτή δραστηριότητα που έφερε το σκηνοθέτη στο προσκήνιο της θεατρικής ιστορίας του τόπου είχε κατορθώσει να βρει έναν ζωτικό χώρο δράσης, χώρο που δεν διέθετε στο παρελθόν. Μπόρεσε να διαμορφώσει εκείνο το αμάλγαμα, που κατόρθωσε, μέχρι ενός σημείου, να υπερκεράσει παλιές αντιθέσεις, να επαναπροσδιορίσει το ρόλο και την έννοια της ερασιτεχνίας και να μεταμορφώσει, τελικά, το ελληνικό θέατρο στο σύνολό του την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία. Όλες αυτές οι εξορμήσεις όμως, όσο κι αν οι επιπτώσεις τους ήταν σημαντικές για το μέλλον, διατηρούσαν τότε σε μεγάλο βαθμό τον ερασιτεχνικό τους χαρακτήρα και δεν είχαν καταφέρει να

ενταχθούν πλήρως στην επαγγελματική ζωή της χώρας. Κατ' αναλογία, παρ' όλο που ο Έλληνας σκηνοθέτης ήταν ο πρωταγωνιστής των εξελίξεων στους χώρους αυτούς, δεν είχε καθιερωθεί στο επαγγελματικό κύκλωμα. Οι προσπάθειες του τελευταίου να απαντήσει στις πρόσφατες εξελίξεις και να ενσωματώσει το θεσμό του σκηνοθέτη στην παραγωγή του ήταν το επόμενο (και οριστικό) βήμα για την εδραίωση. Η διαδικασία αυτή γνώρισε πολλές φάσεις και μεταπτώσεις και διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό το περιεχόμενο και τη μορφή του επαγγέλματος μέχρι την είσοδο της χώρας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Από τα πρώτα κιόλας χρόνια της δεκαετίας του 1920, το επαγγελματικό θέατρο προσπάθησε να ανταποκριθεί στις εξελίξεις. Μετά την οριστική ανάδυση του σκηνοθέτη το 1919, μεταφέρθηκε από τον κόσμο της μουσικής σκηνής «ένας ευγενής συναγωνισμός» ανάμεσα στα δραματικά θέατρα, «μη φειδωμένων δαπανών διά την τελείαν εμφάνισιν» των έργων και μια ξαφνική προθυμία «να σεβασθούν ακόμη περισσότερο το Αθηναϊκόν κοινόν».⁶³² Ως απάντηση στις πρωτοβουλίες της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Ωδείου, οι πρωταγωνίστριες προσέλαβαν ξένους σκηνοθέτες στους θιάσους τους. Το καλοκαίρι του 1920 η Κυβέλη απέκτησε τον Γάλλο ηθοποιό-ρεζισέρ Αλμπέρ Ρουλάν, που ξεκίνησε μια φιλόδοξη συνεργασία με το θίασο.⁶³³ Γρήγορα όμως περιορίστηκε να επιμελείται τα σαλόνι φερμέ του βουλευάρτου και στα επόμενα χρόνια η θέση του συρρικνώθηκε στα επίπεδα των τεχνιτών των αθηναϊκών παρασκηνίων των αρχών του αιώνα.⁶³⁴ Παρόμοια ήταν, όπως φαίνεται, και η περίπτωση του Ραούλ Λουάρ στο θίασο Κοτοπούλη, που ανέλαβε, μεταξύ άλλων, να πλαισιώσει σκηνογραφικά την ερμηνεία της πρωταγωνίστριας στη *Σαλώμη* το φθινόπωρο του 1922.⁶³⁵ Την ίδια εποχή, όπως είδαμε, σημειώθηκε η πρώτη απόπειρα συνεργασίας Έλληνα σκηνοθέτη με το επαγγελματικό θέατρο, με τον Καλογερίκο στο θίασο Βεάκη-Νέζερ. Και εδώ όμως ο σκηνοθέτης περιορίστηκε στην επίβλεψη των σκηνικών και του βεστιαρίου, ενώ την καλλιτεχνική ευθύνη και τη διδασκαλία των ηθοποιών την είχε ο Βεάκης στα πρότυπα του θιασάρχη-σκηνοθέτη του

632 *Ελλάς*, 979, 9.6.1919.

633 Σε μια πρώτη φάση μάλιστα, αναγνωρίστηκε από την κριτική ο «παριζιάνικος τρόπος εκτελέσεως» των έργων και ανακοινώθηκε ίδρυση δραματικής σχολής υπό τη διεύθυνση του Ρουλάν, στην οποία θα δίδασκε νέους ηθοποιούς «θεωρητικώς και πρακτικώς κατά το σύστημα των Κονσερβατουάρ των Παρισίων», βλ. *Ελλάς*, 1063, 2.4.1920, τχ. 1069, 23.4.1920, τχ. 1072, 3.5.1920, *Πινακοθήκη*, 231/2, Μάιος-Ιούν. 1920, σ. 27, 30, τχ. 233/4, Ιουλ.-Αύγ. 1920, σ. 24, *Ελληνική Επιθεώρησης*, 154, Αύγ.-Σεπτ. 1920, σ. 13.

634 *Ελλάς*, 1070, 26.4.1920 και Ν. Παρασκευάς, «Albert Roulant», *Παρασκήνια*, 3, 1.4.1924, σ. 1.

635 Η *Σαλώμη* ήταν «ο ρόλος της χρονιάς» για την Κοτοπούλη. Η εκτέλεση των σκηνικών έγινε στην Ελλάδα από μακέτες που είχαν έρθει από τη Γερμανία και η παράσταση δόθηκε με μουσική του Αιμ. Ριάδη στις 27.10.1922. Βλ. κριτική του Γ. Κ. στο περ. *Ελληνική Επιθεώρησης*, 180, Οκτ. 1922, σ. 14 και το άρθρο του Γ. Σιδέρη στο λεύκωμα *Η Μαρίκα Κοτοπούλη. 30 χρόνια θιασάρχης 1909-1939*, [Αθήνα, 1939].

19ου αιώνα.⁶³⁶ Ανεξάρτητα πάντως από το είδος της συνεργασίας, με τις παραπάνω προσπάθειες ο σκηνοθέτης παρέμεινε στα χρόνια 1920-1923 μια αναπόφευκτα ζωντανή παρουσία και στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας.⁶³⁷

Στην πραγματικότητα όμως είχε αρχίσει να συντελείται κάτι σημαντικότερο, μια συνολικότερη αλλαγή στους όρους του επαγγελματικού ανταγωνισμού των δραματικών θιάσων. Ενώ παλιότερα το βάρος έπεφτε στο δράμα, στη γρήγορη δηλαδή εναλλαγή του εισαγόμενου ρεπερτορίου, από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 άρχισε να πέφτει και στη σκηνική του παρουσίαση. Ενδεχομένως, στην εξέλιξη αυτή συνέβαλαν οι εξελίξεις στην ξένη βιομηχανία βουλευβάρτου και η προσχώρηση της Ελλάδας στη διεθνή σύμβαση για τα συγγραφικά δικαιώματα το 1921. Η τελευταία περιόριζε την απροκάλυπτη ασυδοσία που υπήρχε στο σύστημα εισαγωγής στις προηγούμενες δεκαετίες και άφηνε κάποια περιθώρια ώστε να δοθεί κάποια προσοχή στη σκηνική παρουσίαση.⁶³⁸ Σημαντικότερος ήταν ο ρόλος της κριτικής, που απέκτησε, όπως είδαμε, πιο συστηματικό χαρακτήρα και εδραίωσε την παρουσία της στη θεατρική ζωή του τόπου. Οι επιθέσεις της για την προχειρότητα της σκηνικής εμφάνισης του δραματικού θεάτρου διεξάγονταν πλέον σε μόνιμη βάση αλλά και με κριτήριο τα επιτεύγματα που είχαν δημιουργήσει οι παραστάσεις της Εταιρείας και του Ωδείου. Η κριτική είχε γίνει πιο οξυδερκής σε ζητήματα σκηνοθεσίας αλλά και πιο αυστηρή όταν έβλεπε προχειρότητες.⁶³⁹ Η σημασία της μάλιστα δεν ήταν διόλου ευκαταφρό-

636 Βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 25.4.1922, 22.5.1922, 22.6.1922, *Νουμάς*, 762, 1.6.1922, σ. 169.

637 Γύρω στα 1927 πια, η σημασία του ρεζιζέρ είχε αναγνωριστεί τόσο ώστε ο νέος θιάσος βουλευβάρτου του ζεύγους Αμηνά, που σχηματίστηκε εκείνη τη χρονιά, στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό στην καλαίσθητη εμφάνιση των παραστάσεών του· την τελευταία την είχε αναλάβει ο Ρουλάν. Για την ακρίβεια, ο τελευταίος δεν προσλήφθηκε, αλλά «νοικιάστηκε» από το θιάσο μαζί με το θέατρο Διονύσια και το διαχειριστή του Α. Φαλιέρο (*Ελληνικόν Θέατρον*, 16.4.1927, *Πολιτεία*, 9.6.1927, *Ελληνικά Γράμματα*, 15.6.1927, σσ. 42-3).

638 Βλ. Βασιλικό Διάταγμα της 16/31 Μαρτίου 1921 «περί προσχωρήσεως της Ελλάδος εις την σύμβασιν προς προστασίαν της πνευματικής ιδιοκτησίας», *ΦΕΚ*, τχ. 52, 31.3.1921.

639 «Ο *Φάουστ* που παίχθηκε στην Κοτοπούλη ήταν τέλεια ασυνάρτητος [...] Για έναν που δεν είχε διαβάσει το έργο, εκείνο που παίχθηκε επάνω στη σκηνή ήταν ακατάληπτο [...] Όσον αφορά για τη σκηνοθέτησι εκεί είνε που πρέπει να δώσουμε το πρώτο βραβείο [...] Μα Διάβολε, μερικά τόσο εύκολα πράγματα πρέπει να τα προσέχη κανείς, γιατί δεν έχει απέναντί του τους αγρίους της Αφρικής, αλλά θεατάς, τουλάχιστον, που ζούνε στον εικοστόν αιώνα!» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 182, Δεκ. 1922, σ. 14). Χαρακτηριστική για την αλλαγή των νοοτροπιών είναι η στάση του Λιδωρίκη απέναντι στον Ξενοπούλο όταν παίχτηκε η *Τρίμορφη γυναίκα* από το θιάσο Κυβέλης. Ο συγγραφέας ευχαρίστησε το θιάσο για τα έξοδα και τους κόπους του, αλλά ο κριτικός είχε άλλη γνώμη: «Σπουδαία δουλειά αν ο ζάμπλουτος κ. Θεοδωρίδης ξώδεφε μερικά χιλιάρικα για ένα μπερντέ πράσινο, όταν από το θέατρο έχει κερδίση αμύθητα ποσά. Αυτό μας έλειπε τώρα να κλαίμε τους εργοδότης γιατί αποφασίζουν ν' ανεβάσουν τα έργα με κάποια ευσυνειδησία και κατά τας υποδείξεις του συγγραφέως» (*Ελεύθερον Βήμα*, 18.9.1924).

νητη υπόθεση σε μια εποχή που ο Τύπος διέθετε πια τεράστια εξουσία.⁶⁴⁰ Στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920 άρχισαν να εμφανίζονται μερικές ουσι-αστικές αλλαγές στη σκηνική εμφάνιση των θιάσων των πρωταγωνιστριών. Οι συνεργασίες με Έλληνες σκηνογράφους και οι επαφές με ιταλικούς σκηνογρα-φικούς οίκους έγιναν περισσότερο συχνές και φιλόδοξες.⁶⁴¹ Οι παραγγελίες στα κοστούμεια άρχισαν να στοχεύουν στη συγκρότηση βεστιαρίου και κυκλοφορού-σαν σκέψεις για εγκατάσταση ενδυματολογικών εργαστηρίων.⁶⁴² Επιχειρήθηκε επίσης ένας μικρός εκσυγχρονισμός σε ζητήματα φωτιστικού και μηχανικού εξο-πλισμού.⁶⁴³ Η εισβολή όμως των ξένων σκηνοθετικών εξελίξεων στη χώρα ήταν εκείνη που λειτούργησε και εδώ καταλυτικά. Έπειτα από την ανοιχτή αμφισβή-τηση που δέχτηκαν στο σκηνοθετικό ζήτημα οι πρωταγωνίστριες από καλλιτέ-χνες όπως ο Μελάς και ο Καλογερίκος, προσπάθησαν να δώσουν μια δυναμική απάντηση. Σε μια πρώτη φάση, χονδρικά στη διετία 1924-1925, η Κοτοπούλη ενίσχυσε και αναπροσάρμοσε την εικόνα της ως θιασάρχη-σκηνοθέτη και άρχι-

640 Είναι χαρακτηριστικές ορισμένες σπασμωδικές αντιδράσεις των επιχειρηματιών που αποδείκνυαν αυτήν ακριβώς τη δύναμη της κριτικής. Η διεύθυνση του θιάσου Κοτοπού-λη, για παράδειγμα, έστειλε επιστολή στον Τύπο, απαντώντας στις αρνητικές κριτικές του Καλογερίκου και του Πολίτη για την παράσταση του έργου *Ο κύριος των 5 μ.μ.* Στην επιστολή, οι κριτικές χαρακτηρίζονταν εσκεμμένες και προκατειλημμένες («Κύριε Διευθυντά», *Ελεύθερον Βήμα*, 5.7.1925). Δύο χρόνια αργότερα, άλλος θιάσος πρόζας απαγόρευσε την είσοδο στον Χάρη και συνάντησε την αποδοκιμασία των κριτικών (βλ. Φ. Πολίτης, «Αποδιοπομπαία κριτική», *Πολιτεία*, 18.7.1927, 1984 Α271-2). Το ζήτημα των σχέσεων του Τύπου με τη θεατρική τέχνη της χώρας είναι αδιερεύνητο. Όλες οι πη-γές πάντως που αποδελτιώθηκαν στην παρούσα έρευνα προδίδουν ότι, καθώς ο τελευ-ταίος αποτελούσε το μοναδικό μέσο μαζικής ενημέρωσης, οι σχέσεις που είχε αναπτύ-ξει με τη θεατρική επιχείρηση είχαν δημιουργήσει από νωρίς στην τελευταία όλα εκεί-να τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της εξάρτησης που δημιουργεί η ανάγκη της γρήγο-ρης κατανάλωσης.

641 Ο θιάσος Κυβέλης, για παράδειγμα, σκόπευε το 1920 να παρουσιάσει το *Γαλάζιο που-λί* του Μαίτερλινκ με σκηνικά του Π. Βυζάντιου (*Ελλάς*, 1041, 16.1.1920). Ο θιάσος Κοτοπούλη παρήγγειλε τα σκηνικά του *Ζήτω η Ζωή* του Σούντερμαν στο Μιλάνο (*Αν-θρωπότης*, Αύγ. 1921, σ. 16).

642 Η Κοτοπούλη έκανε τις παραγγελίες της από τον ιταλικό οίκο Καράμπα του Μιλάνου για να ανεβάσει τα σαιξπηρικά έργα του ρεπερτορίου της (*Παρασκήνια*, 12.10.1924, σ. 23, *Ελεύθερον Βήμα*, 16.10.1924). Για τις προθέσεις της να δημιουργήσει ενδυμα-τολογικά εργαστήρια βλ. συνέντευξή της στη *Βραδυνή* (30.10.1924) καθώς και *Θεα-τής*, 13.6.1925.

643 Ο θιάσος Κοτοπούλη εισήγαγε νέα φωτιστικά μηχανήματα της AEG από τη Γερ-μανία το 1924 (*Παρασκήνια*, 12.10.1924, *Ελεύθερον Βήμα*, 16.10.1924). Η *Βραδυ-νή* (24.11.1924) ανακοίνωνε ότι «διά την αναβίβασιν τόσων έργων τα οποία απαι-τούν μεγαλειώδη σκηνοθέτησιν η σκηνή του Κοτοπουλείου θα μεταρρυθμισθή εις πε-ριστροφικήν κατά το τελευταίον σύστημα το οποίον χρησιμοποίησε και η Γαλ. Κωμω-δία». Κάτι τέτοιο βέβαια δεν συνέβη, ο Χέλμης δήλωνε ωστόσο ότι οι νέες εγκατα-στάσεις κόστισαν 200 χιλιάδες δραχμές (*Ελεύθερος Τύπος*, 28.5.1925 και *Πάνθεον*, 7, 11.7.1926). Βέβαια, οι εξαγγελίες των επιχειρηματιών για τον εκσυγχρονισμό της σκη-νής των θεάτρων τους πρέπει να αντιμετωπίζονται με επιφυλάξεις καθώς είχαν δια-φημιστικό χαρακτήρα. Ακόμα κι έτσι όμως, δηλώνουν μια βούληση και μια πρόθεση που δεν υπήρχαν στο παρελθόν.

σε να προωθείται στον Τύπο «υπέροχος ως σκηνοθέτης και ως ηθοποιός».⁶⁴⁴ Η σκηνοθετική της ιδιότητα δεν παρουσιάζοταν πλέον ως μια απλή προέκταση των επιχειρηματικών της ασχολιών. Η Κοτοπούλη ήταν «διδασκάλισσα της τέχνης», που μπορούσε να αποδίδει το πνεύμα του συγγραφέα, να διδάσκει και να εμπνέει τους ηθοποιούς της, να έχει σκηνοθετική άποψη για τα έργα και να επιβάλλει όχι μόνον πειθαρχία αλλά και «ευλάβεια» στους ηθοποιούς της.⁶⁴⁵ Το 1925 διαμόρφωσε μια ανεπίσημη και βραχύβια αλλά σημαντική σκηνοθετική πρόταση. Στο πλαίσιο των ευρύτερων εκσυγχρονιστικών της σχεδίων, μαζί με έργα, τουαλέτες, και σκηνικά «διά την αναβίβασιν κλασικών έργων» έφερε από το Παρίσι τον Γάλλο «σκηνοθέτη» Μουλλέν.⁶⁴⁶ Ο τελευταίος φρόντιζε την καλαίσθητη εμφάνιση της σκηνής και τις γρήγορες αλλαγές σκηνικών, οι σκηνογράφοι Αμπελάς και Μπουαγιέ εκτελούσαν τις σκηνογραφίες και η ίδια η Κοτοπούλη αναλάμβανε τη διδασκαλία των ηθοποιών και την καλλιτεχνική εποπτεία των παραστάσεων.⁶⁴⁷ Την ίδια εποχή, ο θίασος Βεάκη-Νέζερ προσέλαβε, όπως είδαμε, τον Κουνελάκη και ο θίασος Κυβέλης συνεργάστηκε για λίγο με τον Λιδωρίκη.⁶⁴⁸ Αν και οι συνεργασίες αυτές διαλύθηκαν γρήγορα, το σκηνοθετικό ζήτημα

644 *Θεατής*, 17.7.1925. Όλα τα προγράμματα του θιάσου από τη θερινή περίοδο του 1925 αναγράφουν «Σκηνοθεσία: Μαρίκας Κοτοπούλη», είτε πρόκειται για έργα βουλεβάρτου (*Φιλήστε με*, *Στοργή*) είτε για ελληνικά έργα (*Φλαντρώ*, *Πίνες*) είτε για έργα «πρωτοπορίας», όπως ο *Ερρίκος Δ'* του Πιραντέλλο.

645 «Το πνεύμα του συγγραφέα αφομοιώνεται αμέσως με την καλλιτεχνική αντίληψή της [...]. Διδάσκοντας η Μαρίκα γνωρίζει και ζη την ψυχολογία όλων των προσώπων. Και οι συνεργάται του θιάσου της την παρακολουθούν με την πλέον συγκινητική, θρησκευτική ευλάβεια. Από τη διδασκαλία της αντλούν όλοι, τη δύναμη και τη δημιουργία. Για τον καθένα χωριστά είναι ένας μεγάλος εμπυχωτής. Ούτε η γενική γραμμή, ούτε και η παραμικρότερη λεπτομέρεια της διαφεύγει ποτέ» (*Παρασκήνια*, 12, 15.8.1924, σ. 7). Χαρακτηριστικά είναι επίσης και τα δελτία Τύπου για την «εμπνευσμένη σκηνοθέτησιν» και «την υπέροχον διδασκαλίαν» της (*Ελεύθερον Βήμα*, 17.7.1924), ενώ για «σκηνοθέτησιν εφάμιλλην των ευρωπαϊκών» κάνει λόγο ο *Θεατής* (11.7.1925). Το παραπάνω δημοσίευμα αναφέρει ότι «αι δοκιμαί γίνονται με διδασκαλίαν αναλυτικωτάτην» και «με όλως ιδιαιτέραν προσοχήν και διά τους μικρούς ρόλους».

646 Τα δημοσιεύματα τον ονομάζουν «αρχιμηχανικό», «μηχανικό», «σκηνοθέτη» και «κονστрукτέρ». Βασικά προσλήφθηκε για να είναι «δυνατή η αναβίβασις και των δυσκολωτέρων από σκηνικής απόψεως έργων» (*Θεατής*, 4.4, 18.4.1925). Η Κοτοπούλη βρισκόταν σε αναζήτηση ξένου ρεζισέρ, που θα αναλάμβανε «το τεχνικόν μέρος» των παραστάσεων τουλάχιστον από το φθινόπωρο του 1924 (*Βραδυνή*, 30.10.1924).

647 Ο Μουλλέν ανέλαβε, για παράδειγμα, την κατασκευή του σαλόν φερμέ που απαιτούσε ο *Μαικήνας* του Συναδινού (*Ελεύθερον Βήμα*, 2.5.1925) και τις σκηνογραφίες του θεαματικού έργου του Σαρλ Μερέ *Πειρασμός* (*Θεατής*, 9.5.1925), τις οποίες εκτέλεσαν οι Μπουαγιέ και Αμπελάς, ενώ η Κοτοπούλη «εσκηνοθέτησε και edίδαξε το έργο» (ό.π. 30.5.1925).

648 Ο Λιδωρίκης, όπως είδαμε, σημείωσε μια θεαματική επιστροφή ως σκηνοθέτης το 1925 στο μουσικό θέατρο. Πριν από τη σκηνοθεσία της *Καρακάξας*, στις αρχές του Μάη, ο θίασος Κυβέλης «προσέλαβεν ως καλλιτεχνικό διευθυντήν του τον γνωστόν λόγιον και δραματικόν συγγραφέα κ. Μ. Λιδωρίκην» (*Ο Θεατής*, 9.5.1925). Το μόνο έργο όμως που παραστάθηκε με δική του επίβλεψη στα σκηνικά ήταν *Η δίκη του Θανάση*, βλ. *Θεατής*, 25.7.1925 και Σιδέρης (1961) 129.

είχε φτάσει σ' έναν οργασμό στο επαγγελματικό θέατρο εκείνο το καλοκαίρι του 1925:

«Διατρέχουμεν περίοδον σκηνοθετικού πυρετού. Άπαντες οι θίασοι [...] ρεκλαμάρουν και από ένα σκηνοθέτην ξένον ή εγχώριον. Από την μαύρην αναρχίαν των μέχρι χθες θεατρικών εκτελέσεων, φαίνεται ότι φθάνομεν εν καλπασμώ εις το άλλον άκρον: εις την σκηνοθετομανίαν. Ρωμέικος υστερισμός; Όχι εντελώς! Πρόκειται προφανώς και περί συναισθήσεως της ανάγκης να σηκωθή το θέατρον, να ρυθμισθούν αι διάφοραι εκτελέσεις σύμφωνα με μερικές γενικάς ιδέας περί θεατρικής τέχνης, με κάποιας σταθεράς καλλιτεχνικάς απαιτήσεις και κατευθύνσεις, τέλος να παύσουν να οργιάζουν η προχειρότης και ο εμπειρισμός».⁶⁴⁹

Στο εξής, το πρόβλημα δεν θα αφορά τόσο τη βούληση και τη δυναμικότητα, όσο την επικράτηση και την προοπτική. Το καλοκαίρι του 1925, μαζί με τον Μελά στο Θέατρον Τέχνης και τον Βελμύρα στον Θίασο των Νέων και οι πέντε κεντρικοί θίασοι πρόζας της χώρας διέθεταν σκηνοθέτες, γεγονός πρωτοφανές στα χρονικά του ελληνικού θεάτρου. Το επόμενο καλοκαίρι δεν είχε μείνει ούτε ένας!

Αν κάποιος αναζητήσει τους ουσιαστικούς λόγους για τους οποίους οι βεντετοκρατούμενοι θίασοι φάνηκαν πρόθυμοι να αλλάξουν τακτική στο σκηνοθετικό ζήτημα και να το συμπεριλάβουν στον επαγγελματικό τους ανταγωνισμό, δεν θα δυσκολευτεί να ανακαλύψει ότι ο παράγοντας που έπαιξε τον πιο αποφασιστικό ρόλο ήταν ένας βαθύτατος και αργός μετασχηματισμός στις σχέσεις της θεατρικής τέχνης με την ελληνική κοινωνία του Μεσοπολέμου. Σε πολύ γενικές γραμμές, από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1920, μαζί με τη σταδιακή παρακμή της μουσικής σκηνής, το θέατρο άρχισε να χάνει το χαρακτήρα της πιο μαζικής ψυχαγωγίας που είχε αποκτήσει την εποχή των πολέμων. Άρχισε να συρρικνώνεται σ' ένα είδος διασκέδασης ανάμεσα σε άλλα και να αποκτά νέα, «πνευματικότερα» και «καλλιτεχνικότερα» χαρακτηριστικά. Η μεγάλη αυτή μετατόπιση ήταν, σε μεγάλο βαθμό, υπεύθυνη τόσο για την οργανικότερη παρέμβαση των λόγιων και ερασιτεχνικών κύκλων στην επαγγελματική θεατρική ζωή όσο και για το πρωτοφανές ημιεπαγγελματικό αμάλγαμα που διαμόρφωσε. Ανέδειξε επίσης ένα καινούργιο πεδίο δράσης, πρόσφερε νέα εδάφη καλλιέργειας της θεατρικής τέχνης και έδωσε τη δυνατότητα να δημιουργηθεί το εκσυγχρονιστικό μέτωπο εναντίον του βεντετισμού που αναφέραμε στις προηγούμενες σελίδες. Αποτέλεσμα αυτής της μετατόπισης ήταν και η επικράτηση των νέων, λόγιων χαρακτηριστικών στη φυσιογνωμία του Έλληνα σκηνοθέτη. Ένα από τα κύρια αίτια για τη δημιουργία αυτού του ζωτικού χώρου δράσης και των ανακατατάξεων που επέφερε, ήταν η εδραίωση και επέκταση της αυτοκρατορίας του κινηματογράφου στη μεσοπολεμική Ελλάδα από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920.⁶⁵⁰ Αρχικά, οι ελληνικοί θίασοι προσπάθησαν να

649 Φορτούνιο [Σπ. Μελάς], «Ολίγα τινά...», *Ελεύθερον Βήμα*, 22.4.1925.

650 Βλ. *Παρνασσός*, 140, 19.12.1921, 184, 23.10.1922, *Πολιτισμός*, 21.11.1921, 12.12.1921, *Θησαυρός*, 1.7.1923.

απαντήσουν σ' αυτόν τον άνισο αγώνα υιοθετώντας τα μέσα του «εχθρού», αρχίζοντας δηλαδή να δείχνουν κάποια επιμέλεια στη σκηνική τους εμφάνιση.⁶⁵¹ Στη συνέχεια όμως, οι οικογενειοκρατούμενες ελληνικές θεατρικές επιχειρήσεις συνειδητοποιήσαν ότι το ζήτημα ήταν πιο περίπλοκο και ότι οι βιομηχανικές μονάδες παραγωγής του Χόλλυγουντ δεν αντιμετωπίζονταν με λύσεις τύπου Ρουλάν. Όσο οι πλατείες των δραματικών θεάτρων έμεναν απελπιστικά άδειες, οι θιασάρχες άρχισαν ν' αντιλαμβάνονται ότι οι επιπτώσεις από την επικράτηση της νέας τέχνης στη χώρα είχαν βαθύτερες προεκτάσεις: και ότι, τελικά, τόσο το ζήτημα του κινηματογράφου όσο κι εκείνο του σκηνοθέτη ήταν αλληλένδετο με άλλες ζυμώσεις, που διεξάγονταν, την ίδια εποχή, στις τάξεις του θεατρικού κοινού. Οι ζυμώσεις αυτές εφάπτονταν με μια άλλη διεργασία που είχε αρχίσει να συντελείται στα χρόνια του Πολέμου: το διαχωρισμό του μουσικού θεάτρου από το θέατρο πρόζας. Μετά την παρακμή της Επιθεώρησης, η «ταξική συμμαχία» που είχε δημιουργηθεί την εποχή των Πολέμων διαλύθηκε και ένας νέος καταμερισμός εμφανίστηκε στη θεατρική αγορά. Σε γενικές γραμμές, τη μεγαλύτερη μερίδα του κοινού την καρπώθηκε ο κινηματογράφος, αλλά η έβδομη τέχνη δεν ήταν το μοναδικό μέσο διασκέδασης που είχε ευρεία απήχηση στους Αθηναίους. Το λαϊκό κοινό στράφηκε προς τον κόσμο του βαριετέ και του Καραγκιόζη, που γνώρισαν τεράστια άνθηση στη μεσοπολεμική εποχή.⁶⁵² Ένα μεγάλο τμήμα του αστικού κοινού το κέρδισε αρχικά η οπερέτα, αλλά και νέα είδη μαζικής ψυχαγωγίας, όπως τα χορευτικά κέντρα με τις ξέφρενες τζαζ μπαντ, που έχτισαν κι αυτά την κυριαρχία τους στις αρχές της δεκαετίας του 1920.⁶⁵³ Αλλά και στους θεατές του θεάτρου πρόζας σημειώθηκαν ανακατατάξεις. Η θεατρική ζωή στάματησε να λειτουργεί γύρω από το ιστορικό κέντρο της Αθήνας κι ακολούθησε τις χωροταξικές αλλαγές της πόλης. Η πληθυσμιακή αύξηση που σημειώθηκε μετά το 1922 δεν οδήγησε στη δημιουργία μεγάλων μονάδων θεατρικής παραγωγής. Αντίθετα, την καρπώθηκαν τα συνοικιακά θέατρα, που ξεφύτρωσαν σαν

651 Άρχισε δηλαδή να γίνεται αντιληπτό ότι το κοινό επέλεγε τον κινηματογράφο επειδή έβρισκε σ' αυτόν ό,τι ακριβώς δεν έβρισκε στο θέατρο: «Σκηνοθεσίαν θαυμαστήν, ενηρμονισμένην με τας εποχάς και το πνεύμα του έργου, ηθοποιούς ευσυνείδητους, καθαριότητα και σχετικήν καλαισθησίαν στις αίθουσας, κάτι τέλος που δεν τού κουράζει την αισθητικήν και τα ακουστικά τύμπανα. Ιδού τα σημεία εις τα οποία ουδέποτε ως επί το πλείστον εδόθη σημασία εκ μέρους πολλών θιασαρχών μας» («Ένας κίνδυνος», *Ελληνική Τέχνη*, 1.12.1924).

652 Για την ταξική συμμαχία κατά την ακμή της επιθεώρησης βλ. Χατζηπανταζής (1977) 132. Ενδεικτικό για την ακμή των ειδών αυτών είναι ότι, δίπλα στο Σωματείο Ηθοποιών, ιδρύθηκαν το Σωματείο Λαϊκού Θεάτρου και το Σωματείο Καραγκιοζοπαϊχτών («Θεατρικές Γιορτές», *Ελληνικόν Θέατρον*, 5, 1.10.1925, «Όπισθεν της οθόνης», *Ελεύθερον Βήμα*, 17.6.1926).

653 Πολλά από αυτά τα κέντρα συνδύαζαν άλλωστε αυτές τις μαζικές διασκεδάσεις. Το Μον Μπεγκέν, π.χ., στο Νέο Φάληρο, τον Μάη του 1924, ανακοίνωνε πως θα έχει «κινηματογράφων με εκλεκτάς ταινίας, βαριετέ με νέα νούμερα κατά δεκαήμερο αλλάσσοντα ορχήστρα Τζαζ-Μπαντ εκ μαύρων και το κυριώτερον θα μεταβάλλεται από του μεσονυκτίου μέχρι πρωίας εις ένα χαριτωμένο ντάνσιγκ» (*Παρασκήνια*, 5, 1.5.1924, σ. 8).

μανιτάρια στις απόκεντρες γωνίες της πόλης μετά το 1924. Επρόκειτο βέβαια για μια σειρά από «μάντρες», με πενιχρά σκηνικά μέσα, που δεν γνώρισαν ποτέ τους το θεσμό του σκηνοθέτη. Κατόρθωσαν ωστόσο να συσπειρώσουν τριγύρω τους το κοινό της «γειτονιάς», που δεν ήταν πρόθυμο να μεταφερθεί στο απομακρυσμένο και ακριβό κέντρο για να δει θέατρο.⁶⁵⁴ Ακόμα και στο θέατρο πρόζας του κέντρου όμως σημειώθηκε μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη το 1924, όταν ο δημοφιλής κωμικός Βασίλης Αργυρόπουλος αποχώρησε από το θίασο Κοτοπούλη και δημιούργησε το θίασο Ελληνικής Κωμωδίας. Το συγκρότημα ειδικεύθηκε στις φάρσες και συνάντησε από την αρχή τη θερμή υποδοχή του αθηναϊκού κοινού, παρά το γεγονός ότι ούτε ιδιαίτερη φροντίδα στη σκηνική του εμφάνιση έδειξε ούτε σκηνοθέτη προσέλαβε ποτέ.⁶⁵⁵ Μετά από αυτήν την ανακατανομή της θεατρικής πελατείας, το μικρό κομμάτι της πίτας που είχε απομείνει αφορούσε τους «θεατρόφιλους» της Αθήνας. Ένα μικρό τμήμα του ήταν το κοινό που παρακολουθούσε τις παραστάσεις του Φοιτητικού Θεατρικού Ομίλου, του Θεάτρου Τέχνης και της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου. Το αποτελούσαν θεατές που δεν πήγαιναν στο θέατρο από συνήθεια αλλά από καλλιτεχνική ανάγκη, «για να μεταρσιωθούν πραγματικώτερα εις νέους κύκλους υψηλών συναισθημάτων, να τονωθούν από το θέαμα της τέχνης».⁶⁵⁶ Κάπως σχηματικά, μπορούμε

654 «Αι Αθήναι κατόπιν της τεραστίας των αναπτύξεως δεν ανήκουν πλέον μόνον εις την Ομόνοιαν και το Σύνταγμα» σχολίαζε χαρακτηριστικά ρεπορτάζ της εποχής: «Αι συνοικιαί απέκτησαν ιδική των οντότητα, ιδικήν των ζώήν» («Τα συνοικιακά», *Βραδυνή*, 25.5.1927). Το καλοκαίρι του 1924 λειτουργούσαν έξι τουλάχιστον μεγάλα συνοικιακά θέατρα (Λαού, Παγκρατίου, Κωστάκη, Νέον, Σταδίου, Βοτανικού), που προσέλκυαν τον κόσμο, «ο οποίος εις τα θρανία των ευρίσκει την εσπέραν την ανάπαυσιν και την τέρψιν από τους κόπους της ημέρας» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 201, Ιούλ. 1924, σ. 13, βλ. και Μ. Λιδωρίκης, «Τα συνοικιακά θέατρα», *Ελεύθερον Βήμα*, 22.7.1924, Λοξίας, «Το χαριτωμένον θέατρον Παγκρατίου», *Δημοκρατία*, 24.8.1924). Στα τέλη της δεκαετίας, η εξάπλωση των συνοικιακών θεάτρων είχε λάβει τεράστιες διαστάσεις. Σύμφωνα με τις στήλες δημοσίων θεαμάτων του *Ελευθέρου Βήματος* π.χ. (2.7, 20.8.1928), υπήρχαν 6 κεντρικά θέατρα και 29 και 34 συνοικιακά, αντίστοιχα (βλ. επίσης Κ. Μπασιτιάς, «Ένας περίπατος εις τα συνοικιακά θέατρα», *Πρωία*, 8.6.1930 και Βασ. Ηλιάδης, «Το συνοικιακόν θέατρον και η εξέλιξίς του», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.6.1930).

655 Το ζεύγος Αργυρόπουλου αποχώρησε το καλοκαίρι του 1924 («Στα παρασκήνια», *Βραδυνή*, 6.7.1924) και εμφανίστηκε με νέο θίασο τον Οκτώβρη της ίδιας χρονιάς (Μ. Λιδωρίκης, «Νέος θίασος», *Ελεύθερον Βήμα*, 5.10.1924). Κατόρθωσε να αντιμετωπίσει με επιτυχία τον επαγγελματικό ανταγωνισμό «περισσότερον νοικοκυρίσιος και ολιγώτερον ριφοκίνδυνος πολλών άλλων» (*Ελεύθερον Βήμα*, 2.5.1926). Τη σκηνοθεσία των έργων αναλάμβανε ο ίδιος ο Αργυρόπουλος, στην παράδοση του ηθοποιού-θιασάρχη του 19ου αιώνα: «Ο κ. Αργυρόπουλος απέδειξε διά πολλοστήν φοράν ότι, εκτός της υποκριτικής του δυνάμεως, κατέχει και το μυστικόν της *mise en scène*», σημείωνε χαρακτηριστικά το περιοδικό *Ελληνική Τέχνη*, 6, 1.2.1925, σσ. 10-11. Νεότεροι κριτικοί ωστόσο καταλόγιζαν στα αρνητικά του θιάσου την απουσία σκηνοθέτη, βλ. Μ. Κουνελάκης, *Μουσικά Χρονικά*, 2, Μάης 1928, σ. 60, τχ. 6, Σεπτ. 1928, σσ. 166-7, Κ. Μπασιτιάς, *Ελληνικά Γράμματα*, Γ', 8, 1.10.1928, σσ. 329-30, και Α. Θρούλος, *Νέα Εστία*, 15.8.1928, (1977) Α 199.

656 Ν. Λαπαθιώτης, «Η παρακμή του δραματολογίου», *Ελεύθερον Βήμα*, 4.12.1924. Τις επιδείξεις της Επαγγελματικής Σχολής το 1927 παρακολούθησε με ενδιαφέρον «ο λο-

να πούμε ότι ήταν το κοινό εκείνο που επιθυμούσε να ακούσει μια διάλεξη για το θεατρικό έργο πριν από την παράσταση και που έδειχνε ζωηρό ενδιαφέρον και σε ζητήματα σκηνοθεσίας.⁶⁵⁷ Η ταξική σύνθεση και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των «θεατρόφιλων» δεν είναι εύκολο να εξακριβωθούν, καθώς αποτελούν αντικείμενο ειδικής μελέτης. Σε γενικές γραμμές, συμπεριλάμβαναν τον «διανοούμενο κόσμο» της πρωτεύουσας αλλά και μια μερίδα της αστικής τάξης που δεν ήθελε να χάσει την επαφή της με την «ευυπόληπτη» δραματική τέχνη.⁶⁵⁸ Τα δημοσιεύματα του Τύπου δημιουργούν μάλιστα την εντύπωση ότι, μετά τις δυναμικές εξορμήσεις των λόγιων σκηνοθετών, το κοινό αυτό σταθεροποίησε την παρουσία του στα τέλη της δεκαετίας του 1920, αν και παρέμεινε εξαιρετικά ολιγάριθμο σε σχέση με τις μάζες που κατέκλυσαν τα άλλα είδη διασκέδασης.⁶⁵⁹ Είναι ίσως ενδεικτικό ότι ο Παλαμάς ισχυριζόταν πλέον πως υπήρχαν θεατές και για το θέατρο των ποιητών: «Δεν υπάρχει κοινόν», όπως ανέφερε χαρακτηριστικά, «υπάρχουν κοινά, κύκλοι υπάρχουν και ζώνες».⁶⁶⁰

γοτεχνικός και διανοούμενος κόσμος μας και συνεζήτησε πολύ επάνω εις αυτάς. Αλλά ο πολύς κόσμος, το μεγάλο κοινό δεν έδειξε ανάλογο ενδιαφέρον. Μετά τις δύο παραστάσεις, το θέατρον είχαν ερημωθή...» (*Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, 17, 3.4.1927, σ. 8).

657 Όταν παίχθηκε ο *Μικρός Εγιδόφ*, π.χ., από το θέατρον Ωδείου, προηγήθηκε διάλεξη από το μεταφραστή Ι. Ζερβό, που «ανέλυσε την σύνθεσιν, την ιδεολογίαν και την αισθητική» του έργου (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 136/7, Φεβ.-Μάρτ. 1919, σ. 87). Αλλά και οι παραστάσεις της *Θυσίας του Αβραάμ* και των *Κορακιστικών*, δόθηκαν έπειτα από εισηγήσεις των Ν. Λάσκαρη και Θ. Συναδινού (*Ελεύθερον Βήμα*, 5.4.1929).

658 Το Φιλολογικό θέατρο, π.χ., είχε ιδρυθεί για να καλύψει «μια ανάγκη καλλιτεχνική ολοκλήρου του διανοουμένου κόσμου» (*Ριζοσπάστης*, 21.4.1922). Στις παραστάσεις του έβλεπε κανείς «μια μάζαν ανθρώπων αγνώστων στις θεατρικές επιδεικτικές πρώτες της οπερέτας», ένα κοινό που πλήρωσε το εισιτήριό του «από αγάπη στο θέατρο και τη φιλολογία» (*Εφημερίς του Χρηματιστηρίου*, 24, 26.4.1922). Τα δελτία Τύπου του Θεάτρου Τέχνης διαφημίζαν ότι το δραματολόγιό του θα προκαλούσε «παμμέγιστον το ενδιαφέρον του διανοουμένου κόσμου» ή ότι απαιτούσε «εκτάκτως μορφωμένον ακροατήριον», «προσεκτικόν και ειδοποιημένον» (*Ελεύθερον Βήμα*, 23.1, 18.6.1925, *Ελληνική*, 13.6.1925). Ο Μελάς παρομοίαζε μάλιστα με αυταρέσκεια τις αντιδράσεις που προκάλεσε στο κοινό της πρεμιέρας η παράσταση του έργου του Πιραντέλλο με το σάλο που είχε ξεσηκώσει η παράσταση του *Ερνάνη* στην Κομεντί Φρανσαίζ των αρχών του 19ου αιώνα («Θυελλίτσες», *Ελεύθερον Βήμα*, 24.2.1925).

659 «Υπάρχει κοινόν που έχει διάθεσιν διά το θέατρον», σχολίαζε χαρακτηριστικά δημοσίευμα της *Δημοκρατίας*: «Πιθανόν να μη φθάνη στα ψηλότερα σκαλοπάτια, να μην μπορή να περνά τόσοσιν πολυπληθές, τόσο πυκνόν, με τόσοσιν ενδιαφέρον τη στενή γέφυρα που το κρατεί μακράν από πολλά έργα τεχνης, αλλά το λάθος δεν είνε του κοινού [...] Το είδαμε όταν βλέπη σε κανένα πρόγραμμα το όνομα του κ. Οικονόμου να συνωστίζεται στο ταμείο του θεάτρου, να ζητεί το καλλίτερο» (Κεραμεύς, «Το θεατρικόν ενδιαφέρον», 29.7.1924). «Το αθηναϊκόν κοινόν διψά για έργα αξίας» και «σπεύδει προς αυτά να δώση τον φόρον του θαυμασμού του, όταν τα αντιληφθή εις τα θεατρικά προγράμματα» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 211, Μάιος 1925, σσ. 13-4 βλ. και Ser, «Αισχύλος», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.5.1925).

660 «Θεατρολογήματα», *Ελεύθερος Λόγος*, 8.6.1925 (*Απαντα*, XII, 420-1).

Έπειτα από αυτές τις ανακατατάξεις, οι παλιές δυνάμεις του θεάτρου πρόζας κατάλαβαν ότι είχε προκύψει σοβαρό πρόβλημα πελατείας σε σχέση με την προπολεμική εποχή. Συνειδητοποίησαν ότι οι θεατές τους δεν ανταποκρίνονταν στην παλιά πολιτική ρεπερτορίου, όπως στο παρελθόν, καθώς προτιμούσαν τα νέα και πιο εξελιγμένα βιομηχανικά είδη ψυχαγωγίας, που έρχονταν φαμπρικαρισμένα από την Αμερική· ακόμα κι αν παρουσίαζαν παλιομοδίτικα σπαραξικάρδια μελοδράματα σαν τις *Δυο ορφανές*, σκηνοθετημένες όμως από τον Ντέιβιντ Γκρίφιθ.⁶⁶¹ Το πρόβλημα έθετε νέα δεδομένα στη στρατηγική που έπρεπε να ακολουθήσουν, στρατηγική, που όφειλε, μεταξύ άλλων, να λάβει πια σοβαρά υπόψη της και την κριτική των λογίων. «Το κοινό», όπως σχολίαζε ο Μελάς το 1925, «είνε με την καλή εργασία. Έχει κουρασθή από την προχειρότητα, από την αμελετησίαν, από το γρήγορο και βιαστικό ανέβασμα, από την ακαλαισθησίαν και την αρλουμπότητα της ρεζί, από το τυχαίον ρεπερτόριον, από τα γνωστά χάλια της βιομηχανικής εργασίας».⁶⁶² Δύο χρόνια αργότερα, ο Πολίτης καθιστούσε υπεύθυνους τους επιχειρηματίες για τη συστηματική αποχή των θεατών από το δραματικό θέατρο, επειδή δεν είχαν φροντίσει «να μορφώσουν το αληθινά θεατρόφιλο κοινό, το κοινό που θα έστεκε δίπλα τους στις μεγάλες κρίσεις».⁶⁶³ Από τα μέσα της δεκαετίας οι θίασοι των πρωταγωνιστριών ήταν αναγκασμένοι να προσεγγίσουν τις ανησυχίες αυτού του υπό διαμόρφωση «θεατρόφιλου» κοινού. Η ανανέωσή τους δεν ήταν ζήτημα ιδεολογικής επιλογής αλλά επιβεβλημένης ανάγκης. Έτσι, προσπάθησαν να έρθουν σ' επαφή μαζί του και να καλλιεργήσουν περισσότερο τη «λόγια» και «καλλιτεχνική» τους ταυτότητα.⁶⁶⁴

661 «Το αθηναϊκό κοινό έχει προοδέψει», διαπίστωνε ο Θρύλος και εξηγούσε: «Έχει διαβάσει, και μερικές εκλεχτές και περιποιημένες παραστάσεις τού άνοιξαν τα μάτια. Δεν πηγαίνει πια ηλίθια στο θέατρο, μόνο και μόνο για να πάει στο θέατρο. Άλλωστε, τον τρόπο να περάσει τη βραδιά του τού τον προσφέρουν οι δύο μεγάλοι ανταγωνιστάι του θεάτρου, ο κινηματογράφος και το αυτοκίνητο» (197 Α, 91, 42, 63). Οι κωμωδίες του βουλευβάρτου «δεν μπορούν πια να ξεγελάσουν ούτε τον πιο απλοϊκό θεατή», σχολίαζε ο Μπαστιάς και το κοινό «άρχισε να βαριέται» (*Ελληνικά Γράμματα*, 7, 15.9.1927, σ. 267).

662 «Μόδες...», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.4.1925.

663 «Από τα θέατρα», ό.π., 29.10.1927. «Ανέκαθεν», συνέχιζε ο λόγιος, η επιχείρηση «απετάθη στον όγλο, στο πλήθος δηλ. το άμορφο, το ασύνδετο, που δεν αποτελεί και δεν μπορεί ν' αποτελέση “ενότητα”, στους ανθρώπους που μπαίνουν στο θέατρο, αντί να μπουν στο καφενείο [...] Ο αληθινά θεατρόφιλος πηγαίνει όμως ν' ακούση δράματα και με βροχές και με κρύο και με χιόνι. Γιατί είναι ανάγκη της ζωής του το θέατρο».

664 Από παλιά βέβαια υπήρχαν οι «φιλολογικές» παραστάσεις των πρωταγωνιστριών, που δίνονταν στις τιμητικές τους, τα γνωστά «λουτρά της Ήρας». Στη φάση αυτή όμως τέτοιες εμφανίσεις άρχισαν να παίρνουν πιο μόνιμο χαρακτήρα. Μετά το 1923 άλλωστε, οι πρωταγωνίστριες ήταν οι μόνοι καλλιτέχνες του θεάτρου που είχαν τιμηθεί με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών, γεγονός που δημιουργούσε κάποιες υποχρεώσεις απέναντι στη «σοβαρή» τέχνη. Τις υποχρεώσεις αυτές τις υπενθύμιζαν βέβαια και οι συχνές επιθέσεις της κριτικής, που, πολλές φορές, έπαιρναν χαρακτήρα αγανακτισμένης πολεμικής εξαιτίας των καλλιτεχνικών παραχωρήσεων των θιασαρχικών. Το περιοδικό ποικίλης ύλης *Παρανασσός*, π.χ., παραπονιόταν ήδη από το 1921 ότι ο θίασος Κυβέλης ανεβάζει «χυδαία σκηνικά νεοπλάσματα γαλλικής προελεύσεως»

Το στήριγμα του ταμείου εξακολουθούσε να είναι φυσικά τα έργα του Μπατάιγ ή του Μερέ και χοντροκομμένες φάρσες με τον Λογοθετίδη, όπως το *Τράβα το κορδόνι* ή *Το καπόνι*. Δίπλα όμως στο βουλεβάρτο παίζονταν και έργα του Βέντεκιντ, του Αντρέγιεφ, του Πιραντέλλο, του Κρόμελνικ και του Πελλερέν. Ο θίασος της Κυβέλης παρουσίασε βέβαια το 1926 έναν επιτυχημένο συνδυασμό βουλεβάρτου και πολυτελούς σκηνικής καλαισθησίας με το χλιδάτο μελοδράμα εποχής *Ρομάντσο*.⁶⁶⁵ Τέτοιου είδους μαγικές συνταγές όμως δεν ήταν τότε ο κανόνας αλλά η εξαίρεση. Οι εξελίξεις στους βεντετοκρατούμενους θιάσους σημειώθηκαν κυρίως σε συνάρτηση με τις απαιτήσεις που καθόριζε το κλασικό ρεπερτόριο, το νέο έδαφος στο οποίο έστρεψαν το ενδιαφέρον τους. Στην προσπάθειά τους αυτή επανεξέτασαν, μεταξύ άλλων, και τις δοσοληψίες τους με το θεσμό του σκηνοθέτη.

(β) *Οι προσπάθειες συνεργασίας της Κοτοπούλη με τους λόγιους σκηνοθέτες*

1. Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ *ΕΚΑΒΗΣ* ΚΑΙ Η ΝΙΚΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Σε γενικές γραμμές, ο θίασος Κοτοπούλη ήταν εκείνος που παρουσίασε τη μεγαλύτερη ευελιξία και προσαρμοστικότητα στα νέα δεδομένα και προσπάθησε με τις παραστάσεις του να αναπτύξει πιο στενές σχέσεις με τον κόσμο των λογίων.⁶⁶⁶ Μετά το 1924, περίπου, όταν άρχισε να γίνεται αισθητό το μέτωπο εναντίον του

και υπογράμμιζε ότι «η αξία ενός ευσυνείδητου θιασάρχου» δεν πρέπει να έχει «σκοπόν μόνον χρηματιστικόν, αλλά και κάποιον άλλο υψηλότερο και ιδανικώτερο» (113, 13.6.1921, σ. 5). Μια από τις πιο βίαιες επιθέσεις, που εξαπολύθηκαν στο επαγγελματικό θέατρο της εποχής έγινε από τον λόγιο ηθοποιό Ν. Παρασκευά με το άρθρο του «Η μαύρη βίβλος του ελληνικού θεάτρου», δημοσιευμένη σε συνέχειες στο περιοδικό *Παρασκήνια*, τόμ. Α', από το τχ. 2, 17.3.1924 (βλ. επίσης και *Καλλιτεχνία*, I, Σεπτ. 1920, *Μούσα*, 7, Φεβ. 1921, σ. 116, *Νουμάς*, 774, Μάης 1923, σσ. 398-9, 778, Νοέμ.-Δεκ. 1923, σ. 700, *Ελεύθερον Βήμα*, 25.7.1924, 29.5.1925, *Κριτική και Τέχνη*, 8, Μάης 1925, σ. 228).

665 *Ελεύθερον Βήμα*, 28.6, 3.7.1926, *Πάνθεον*, 9, 25.7.1926, *Παρασκήνια*, Οκτ. 1926, σσ. 19-20. Ο θίασος Κυβέλης φάνηκε λιγότερο πρόθυμος να ακολουθήσει τα νέα κελύσματα, ενδεχομένως από αδυναμία της σαραντάχρονης πια πρωταγωνιστριάς του. Η Κυβέλη δεν διέθετε σκηνοθετικές ικανότητες και οι επιτυχίες της αφορούσαν ως τότε τύπους χαριτωμένων ενζενύ. Έτσι, όταν ο θίασος ανέβασε, π.χ., σε μια «φιλολογική» παράσταση τον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκυ, ο Γ. Λαμπριδής δεν έμεινε ικανοποιημένος, επειδή δεν δημιουργήθηκε ρώσικη ατμόσφαιρα, κάτι για το οποίο «θα χρειαζόταν όμως μορφωμένοι ηθοποιοί ή τουλάχιστον Ρεζισέρ» (*Παρασκήνια*, 10, 16.7.1924, σ. 24).

666 Ο θίασος αποπειράθηκε το 1922 και το 1925 να καθιερώσει γενικές δοκιμές «αποκλειστικώς διά τους κ.κ. συγγραφείς, δημοσιογράφους και φίλους του θεάτρου» (*Ελεύθερος Τύπος*, 28.5.1925, *Θεατής*, 19, 30.5.1925, σ. 15, τχ. 20, 6.6.1925, σελ. 9). Επίσης, θέσπισε τον Κοτοπούλειο δραματικό διαγωνισμό (βλ. *Παρασκήνια*, 22, 7.12.1924, *Ελληνικόν Θέατρον*, 16.10.1925 και εδώ σημ. 621) και προσπάθησε να εκδώσει θεατρικό περιοδικό. Σύμφωνα με πιστοποιητικό της Νομαρχίας Αττικής και Βοιωτίας, με ημερομηνία 14.11.1924, η πρωταγωνίστρια είχε καταθέσει αίτηση «περί εκδόσεως ενταύ-

θιασαρχικού κατεστημένου, η επιχείρηση «ανακάλυψε» τα έργα των κλασικών (των αρχαίων Ελλήνων τραγικών και του Σαίξπηρ) και τα συμπεριέλαβε σε μόνιμη βάση στο ρεπερτόριό της.⁶⁶⁷ Παρά τις προσπάθειές της όμως, η θιασάρχης δεν είχε αποσπάσει κολακευτικά σχόλια από τους κριτικούς της εποχής και τα αυξημένα σκηνοθετικά της καθήκοντα είχαν κοστίσει μερικές φορές στην υποκριτική της τέχνη.⁶⁶⁸ Στα μάτια των λογίων έδειχνε να αμφιταλαντεύεται ακόμα ανάμεσα στις επιταγές του ταμείου και τις απαιτήσεις της τέχνης, σε μια εποχή που οι παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, της Σχολής, αλλά και των Δελφικών Γιορτών, είχαν καλλιεργήσει πλέον νέα καλλιτεχνικά πρότυπα συμπεριφοράς.⁶⁶⁹ Έπειτα, η επιχείρηση έδειχνε να μην έχει συνειδητοποιήσει ακόμα ότι ο δρόμος προς την τέχνη περνούσε πλέον υποχρεωτικά από το κατώφλι του σκηνοθέτη. Η πιο φιλόδοξη ίσως καλλιτεχνική της εξόρμηση, με τον *Μακκμέθ*, στα τέλη του 1926, είχε συναντήσει σ' αυτό το ζήτημα τη σκληρή στάση ακόμα και συντηρητικών κριτικών, όπως του Ανδρεάδη, που έβλεπαν πια καθαρά αυτήν την ανάγκη: «Τέτοια έργα απαιτούν ρεζισέρ πρώτης τάξεως».⁶⁷⁰ Και όλα αυτά συνέβαιναν τη στιγμή που η πρωταγωνίστρια δήλωνε δημόσια ότι η παράστασή της είχε στηριχτεί στον *Μακκμέθ* του Μπεν Γκρη!⁶⁷¹ Το μήνυμα ήταν σαφές. Αν η Κοτοπούλη

θα καθημερινής Εφημερίδος και Περιοδικού» με πιο πιθανό τίτλο *Η Κωμωδία* (Θεατρικό Μουσείο).

667 *Αγαμέμνων* (20.8.1924), *Χοηφόροι* (24.8.1924), *Οιδίπους Τύραννος* (13.10.1924), *Άμλετ* (20.10.1924), *Αντιγόνη* (31.10.1924), *Ορέστεια* (11.8.1925), *Ριχάρδος Γ'* (13.11.1925), *Μακκμέθ* (19.11.1926). Κάποια απ' αυτά ήταν επαναλήψεις (όπως ο *Οιδίπους* και η *Ορέστεια*), αλλά κι αυτά δόθηκαν με νέες διανομές. Επίσης, υπό τη διεύθυνση του Μυράτ παίχτηκαν η *Λοκαντιέρα* και ο *Κουρέας της Σεβίλλης* το 1927. Το έργο του Γκολντόνι μάλιστα παραστάθηκε «εις μνήμην» του Χρηστομάνου (*Βραδυνή*, 23.4.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 28.4.1927).

668 Ο Θρούλος, π.χ., έκρινε ότι η φροντίδα της για τη σκηνοθεσία έβλαψε το παίξιμό της στο ρόλο της Δεισδαίμονας και το χαρακτήριζε αβαθές (*Ελεύθερος Λόγος*, 28. 29.11.1926, πρβλ. Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. V. Σκηνοθέτες κ' ερμηνευτές στον Κ' αιώνα», *Θέατρο*, Σεπτ. Οκτ. 1964, σσ. 45-6 [στο εξής 1964/V, 45]). Η *Ελληνική Επιθεώρησης* έβλεπε στην απόδοση του ίδιου ρόλου αδυναμίες, «ίσως και παραγνωρίσεως του χαρακτήρος» (229, Νοέμ. 1926, σ. 15), ενώ ο Χάρης ισχυριζόταν ότι τον είχε αποδώσει μονόπλευρα (*Αναγέννηση*, Α', φυλ. 4, Δεκέμβριος 1926, σσ. 250-1).

669 «Μας έπνιξε η θεατρική βιομηχανία κατά τα τελευταία χρόνια κι ένας παμφάγος, θορυβομανής και ρεκλαμομανής... ιμπεριαλισμός των θεατρικών μας αστέρων», διαπίστωνε η *Πολιτεία*, σχολιάζοντας την παράσταση του *Βασιλικού* (26.3.1927). Ενώ ο Μπαστιάς, έπειτα από την ίδια παράσταση, αισθανόταν ανακουφισμένος επειδή είδε «ότι το ελληνικόν θέατρον θα ζήση και όταν ακόμη λείψουν δύο ή τρεις ισχυραί καλλιτεχνικά φυσιογνωμίαι, που δικαίως κυριαρχούν εις το καλλιτεχνικόν στερέωμα του τόπου μας» (*Έθνος*, 25.3.1927).

670 Αλκ. [Α. Ανδρεάδης], *Εστία*, 20.11.1926, πρβλ. Σιδέρης (1964/V) 46. Πιο επιτακτικά έμπαινε το ζήτημα από κριτικούς σαν τον Π. Χάρη (δ.π.) ή τον Καλογερίκο (*Φιλότεχνος*, Δ'-Ε', Νοέμ.-Δεκ. 1926, σσ. 128-9, *Ελεύθερος Τύπος*, 21.11.1926).

671 Βλ. συνέντευξή της στο *Ελεύθερον Βήμα*, 28.11.1926. Για τον Άγγλο σκηνοθέτη Ben Greet (1857-1936) και τη συμβολή του στην αναβίωση του ελισαβετιανού θεάτρου βλ. J. L. Styan, *The Shakespeare Revolution; Criticism and Performance in the Twentieth Century*, Cambridge, 1983, σσ. 31, 64. Θα ήταν λάθος πάντως να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι

επιθυμούσε να προσαρμοστεί στις νέες συγκυρίες, να κερδίσει δηλαδή την εκτίμηση της κριτικής και να προσελκύσει το «θεατρόφιλο» κοινό της πρωτεύουσας, δεν μπορούσε να στηρίζεται σε άσημους ξένους ρεζισέρ. Από τη στιγμή όμως που η χώρα βρισκόταν οριστικά έξω από την επαγγελματική πιάτσα των διασήμων, είτε έπρεπε να στραφεί σε κάποια μορφή συνεργασίας μ' ένα «μεγάλο» όνομα στο εξωτερικό είτε να αναζητήσει κάποιο λόγιο σκηνοθέτη στην εγχώρια αγορά. Αυτή η αναζήτηση σημειώθηκε στην τριετία 1927-1930, όταν ο θίασος αποφάσισε να επαναπροσδιορίσει, με τον πιο γενναίο ως τότε τρόπο, το καλλιτεχνικό του στίγμα. Η Κοτοπούλη κινήθηκε αρχικά προς την πρώτη κατεύθυνση και αποπειράθηκε να συνεργαστεί με τον Ζεμιέ, αλλά το εγχείρημα δεν ευδοκόθηκε.⁶⁷² Σε μια επόμενη φάση, η προσπάθεια εστιάστηκε στη φιλόδοξη παραγωγή της *Εκάβης* για τρεις κυρίως λόγους. Κατ' αρχήν επειδή το ζήτημα της αναβίωσης της τραγωδίας προκαλούσε ζωηρό ενδιαφέρον εκείνη την εποχή. Κατά δεύτερο λόγο, επειδή η ίδια είχε καταφέρει να δημιουργήσει ως ηθοποιός μια μικρή παράδοση «εθνικής» τραγωδού.⁶⁷³ Κυρίως όμως, επειδή η πρωταγωνίστρια επιθυμούσε να δώσει μια σθεναρή απάντηση στις Δελφικές Γιορτές, που είχαν καταφέρει ένα ισχυρό πλήγμα στο γόντρο της. Επιπλέον, το εγχείρημα, αν και φιλόδοξο, δεν ήταν ιδιαίτερα επικίνδυνο και προβλεπόταν μάλιστα ότι θα άφηνε κάποια οφέλη στο ταμείο, αφού η πείρα είχε αποδείξει έως τότε ότι σημειωνόταν μαζική προσέλευση κοινού σε υπαίθριες παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας.⁶⁷⁴ Τελικά, οργάνωθηκε μια λαϊκή «παναθηναϊκή εορτή», που πήρε τον χαρακτήρα σπουδαίας πανηγυρικής εκδήλωσης και προσπάθησε να μεταφέρει, κατά κάποιο τρόπο, τα επιτεύγματα των Δελφικών Γιορτών στην καρδιά της πρωτεύουσας.⁶⁷⁵

Η τραγωδία του Ευριπίδη θα δινόταν αρχικά με μοναδικό σκηνοθέτη την Κοτοπούλη, που είχε αναλάβει τη διδασκαλία των ηθοποιών και την καλλιτεχνι-

η ενημέρωση για τους σύγχρονους Ευρωπαίους σκηνοθέτες ήταν αποκλειστικό προνόμιο των λογίων και ότι οι επιχειρηματίες έμεναν απληροφόρητοι. Όπως είδαμε, τα κείμενα του Craig π.χ. είχαν παρουσιαστεί στο ελληνικό κοινό σε μετάφραση Μ. Μυράτ. Για το θέμα βλ. και *Παρασκήνια*, Α', 3, 1.4.1924.

672 Βλ. *Έθνος*, 14.6.1927, Μελάς (1960) 337-341.

673 Ήδη, σε συνέντευξή της το 1924, δήλωνε ότι επιθυμούσε να παρουσιάσει όλη την πινακοθήκη των ηρωίδων από αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, ανάμεσα στις οποίες ήταν και η *Εκάβη* (*Βραδυνή*, 30.10.1924). Δήλωνε επίσης τότε ότι προτιμούσε «την απλήν σκηνοθέτησιν, αυτήν που κάμνομεν συνήθως, παρά κατά το σύστημα του Ράινχαρτ» (για το θέμα βλ. και *Παρασκήνια*, 31.8.1924). Το 1926 είχε παρασταθεί με επιτυχία, έπειτα από μεγάλη διαφήμιση και η επανάληψη της *Αντιγόνης*, βλ. Σιδέρης (1976) 313.

674 *Εμπρός*, 22.9.1920, *Δημοκρατία*, 21.8.1924, Σιδέρης, ό.π.

675 Ο θίασος προετοίμασε την παράσταση σε συνεργασία με το Εθνικό Ωδείο και σε μετάφραση του ποιητή Απόστολου Μελαχροινού. Το Ωδείο πρόσφερε, μεταξύ άλλων, μαθητές και μαθήτριες από τη χορωδία και τη δραματική του σχολή για να καλυφθούν οι ανάγκες του χορού και των κομπάρσων. Η τεράστια διαφήμιση στον Τύπο, η μαζική προσέλευση κόσμου και το γεγονός ότι η παράσταση είχε τεθεί υπό την αιγίδα του Δήμου της Αθήνας προσέδωσαν στο εγχείρημα χαρακτήρα «λαϊκής» φεστιβαλικής εκδήλωσης. Σε 15.000 υπολόγιζε τους θεατές της παράστασης το *Ελεύθερον Βήμα* (19.9.1927). Για το θέμα βλ. επίσης «Η *Εκάβη*», *Ελληνικόν Θέατρον*, 49, 15.8.1927 και Σιδέρης (1976) 367 κ.ε.

κή διεύθυνση της παράστασης. Ενώ η προετοιμασία προχωρούσε στο παραπάνω πλαίσιο, είκοσι μέρες πριν από την πρεμιέρα μπήκε στη μάχη και ο Πολίτης, που αποφάσισε να συμμετάσχει στη σκηνοθεσία.⁶⁷⁶ Η εργασία του περιορίστηκε στη διαμόρφωση του χορού και τον εικαστικό σχεδιασμό της παράστασης, ενώ τη συνολική εποπτεία διατήρησε η πρωταγωνίστρια.⁶⁷⁷ Η Κοτοπούλη είχε επιλέξει το έργο και το μεταφραστή, είχε χαράξει την κεντρική σκηνοθετική γραμμή και επέβλεπε τη διδασκαλία των ηθοποιών του θιάσου της στις δοκιμές. Ακόμα και οι αρχικές πρόβες του χορού γίνονταν «υπό την επίβλεψη της κ. Κοτοπούλη και την οδηγία του σκηνοθέτη της τραγωδίας κ. Πολίτη».⁶⁷⁸ Βραχυπρόθεσμα, τα οφέλη από αυτό το πάντρεμα του κόσμου των λογίων με το επαγγελματικό θέατρο ήταν σημαντικά, αφού η συνεργασία ήταν επιτυχής, χωρίς να υπάρξουν διαφωνίες και γκρίνιες. Η Κοτοπούλη είχε κάθε λόγο να είναι ευχαριστημένη. Είχε συνεργαστεί μ' έναν σκηνοθέτη «της προκοπής», ο οποίος είχε φρεσκάρει με καλλιτεχνικό τρόπο τη σκηνική παρουσία του θιάσου της, ενώ η ίδια είχε κερδίσει μια ακόμα επιτυχημένη υποκριτική ερμηνεία, είχε διατηρήσει τον καλλιτεχνικό έλεγχο της παράστασης και το ταμείο έβγαине κερδισμένο.⁶⁷⁹ Ο μεγάλος κερδισμένος της εκδήλωσης ήταν όμως ο σκηνοθέτης, ο καλλιτέχνης στον οποίο κατοχυρώθηκε η επιτυχία: «Ευτυχώς υπήρξε ο εμψυχωτής», σημείωνε ο Κώστας Οικονομίδης μετά την παράσταση: «ο Φώτος Πολίτης. Εν αρχή ην ο Φώτος Πολίτης. Αυτός παρουσίασε ζωντανή την *Εκάβην*. Αυτός edίδαξεν. Αυτός εκίνησεν. Αυτός ήταν ο αρχιστράτηγος, το επιτελείον που διευθύνει τη μάχη χωρίς να φαίνεται. Τι θα πη “ρεζισέρ” εφάνηκε χθες».⁶⁸⁰ Μεσοπρόθεσμα, τα οφέλη της παράστασης τα καρπώθηκε ο θεσμός του σκηνοθέτη, η ανάγκη του οποίου φάνηκε ακόμα πιο επιτακτική για το επαγγελματικό θέατρο.⁶⁸¹ Αρκεί μόνον να

676 Οι πρόβες άρχισαν τις πρώτες μέρες του Αυγούστου, υπό τις οδηγίες του Βεάκη και στη συνέχεια της πρωταγωνίστριας, που όρισε την πρεμιέρα για τις 17 Σεπτεμβρίου (*Ελεύθερον Βήμα*, 12.8.1927, *Πολιτεία*, 1.8.1927). Προς τα τέλη του μήνα σημειώθηκε μια προσπάθεια προσέγγισης του κόσμου των λογίων. Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης αποφασίστηκε να συμμετάσχει ο Πολίτης στη σκηνοθεσία (*Πολιτεία*, 22.8.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 24.8.1927).

677 Για το εικαστικό μέρος είχε επιτευχθεί αρχικά μια συνεργασία του θιάσου με τον Πάνο Αραβαντινό αλλά ο σκηνογράφος αρνήθηκε και, σ' ένα επόμενο στάδιο, τα σκηνικά ανέλαβε το Πολυτεχνείο (*Ελεύθερον Βήμα*, 28, 30.7, 1.8.1927). Σε συνέντευξή του στον Κλώνη, ο Αραβαντινός δήλωνε ότι δεν συμφώνησε επειδή «ο χρόνος ήταν λίγος και ο χώρος που θα εκινούμεθα ακατάλληλος» (*Ελληνικά Γράμματα*, 5, 15.8.1927, σ. 185).

678 *Ελεύθερον Βήμα*, 6.9.1927. Για τη διδασκαλία της Κοτοπούλη στις πρόβες βλ. *Έθνος*, 15.9.1927.

679 Σύμφωνα με το *Ελεύθερον Βήμα* (19.9.1927), οι δαπάνες ήταν 350.000 και οι εισπράξεις 500.000 δραχμές. Ενδεικτική για την ανάδειξη της Κοτοπούλη σε εθνική τραγωδίστρια ήταν η παρουσίασή της από τον Μπαστιά στα *Ελληνικά Γράμματα* (15.9.1927, σσ. 269-70).

680 *Έθνος*, 19.9.1927.

681 «Κατεδείχθη και από την παράστασιν ταύτην, ότι χωρίς την βοήθειαν ενός ειδικού “ρεζισέρ” η αναπαράστασις του αρχαίου θεάτρου αποβαίνει ματαιοπονία. Και η κ. Μαρίκα Κοτοπούλη με την ειλικρίνειάν της δεν edίστασε να διακηρύξη την πολύτιμην

σκεφτεί κανείς ότι, μέσα σε λίγες βδομάδες, μετά την παράσταση του Προμηθέα στους Δελφούς και της *Εκάβης* στο Στάδιο, είχαν διαμορφωθεί ξαφνικά δύο σκηνοθετικές «σχολές» για τις παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών, κάτι που ήταν αδιανόητο πριν από λίγους μήνες. Την ίδια στιγμή, κριτικοί σαν τον Θρύλο διατύπωναν πια την άποψη ότι «κάθε σκηνοθέτης είναι ελεύθερος να ερμηνέψει τα κείμενα όπως θέλει, αρκεί να δώσει μια έντονη αισθητική συγκίνηση»!⁶⁸² Επιπλέον, μπορεί να μην ήταν η πρώτη φορά που ένας σκηνοθέτης γνώριζε το χειροκρότημα του κοινού πάνω στην ελληνική σκηνή, ήταν όμως σίγουρα η πρώτη φορά που «έκλεβε» την παράσταση από τη μεγαλύτερη πρωταγωνίστρια του τόπου και κατόρθωνε να στρέψει πάνω του τα φώτα της δημοσιότητας! Ο Έλληνας σκηνοθέτης είχε πάρει μια μεγάλη νίκη, μέσα στο ίδιο το στρατόπεδο του «εχθρού», και είχε κάνει ένα αποφασιστικό βήμα για την ιστορική του εδραίωση:

«Για να παρασταθεί η *Εκάβη* έπρεπε να δουλέψει επίμονα ο σκηνοθέτης και αι συζητήσεις που εγένοντο περιεστράφησαν γύρω από το έργο του. Αυτό σημαίνει, ότι χωρίς την πνοή και την ειδικότητα του σκηνοθέτου, το σοβαρό τουλάχιστον θέατρο δεν μπορεί να ορθοποδήσει και να προκόψει. Η πειθαρχία προσώπων και πραγμάτων είνε εντελώς απαραίτητη και για να μπου σε μια τάξι πρέπει να υπάρχη το δυνατό χέρι του σκηνοθέτη [...] Η αλήθεια αυτή πρέπει να κατανοηθή από τους σοβαρούς τουλάχιστον θιάσους και μόνον με την θέλησιν του σκηνοθέτη θα καταπολεμηθή η σημερινή αναρχία [...] Η πολυσύνθετος εργασία του θεάτρου θέλει και τον ειδικό αρχηγό της. Ένας θιασάρχης, όσον ικανός και αν είνε, συντρίβεται και πελαγώνει ανάμεσα στις διάφορες ασχολίες του [...] Εάν αυτή η ανάγκη δεν αναγνωρισθή, τότε το θέατρό μας θα εξακολουθή για πολύ καιρό ακόμα να υποφέρει από την αναρχία και την αποσύνθεσι».⁶⁸³

Θα πρέπει πάντως να σημειώσουμε ότι η νίκη αυτή δεν είχε ευεργετικές επιπτώσεις στον τύπο του σκηνοθέτη που διαμορφωνόταν την ίδια εποχή στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Ο Πολίτης δεν ανέλαβε καν τη διδασκαλία των ηθοποιών, ενώ η σκηνοθετική καθοδήγηση των ερασιτέχνιδων του χορού στόχευε απλά στο να εμφανίσει ένα «άρτιο σώμα», που θα βρισκόταν σε οργανική ενότητα με την υπόλοιπη τραγωδία.⁶⁸⁴ Βέβαια, σε αντίθεση με τους Δελφούς, το κείμενο δεν λειτούργησε ως ηχητική αξία, ενώ ο χορός αντιμετωπίστηκε ως ρόλος ενός έργου που δεν θα επιδιόταν σε, λίγο-πολύ, ανεξάρτητες μουσικοθεατρικές εκδηλώσεις. Το κύριο βάρος όμως δόθηκε στο ζήτημα της απαγγελίας (που γινόταν από δώδεκα χορυφαίες και σε κάποιες στιγμές ομαδικά, από όλες

βοήθειαν του “ρεζιζέρ”» (*Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ*, Νοέμ. 1927, σ. 2).

682 *Νέα Εστία*, 1.10.1927, (1977) Α 105-6.

683 Ο Παρατηρητής, «Ο Σκηνοθέτης», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.9.1927.

684 Είναι χαρακτηριστικό ότι οι δοκιμές του χορού γίνονταν χωριστά από εκείνες του υπόλοιπου θιάσου στο θέατρο Κεντρικόν και μόνο λίγες μέρες πριν από την πρεμιέρα ενώθηκαν μαζί στο Στάδιο (*Ελεύθερον Βήμα*, 30.8, 1, 6.9.1927 και *Έθνος*, 15.9.1927).

τις κοπέλες μαζί), με αποτέλεσμα να σημειωθεί διάσπαση ανάμεσα στην ποίηση του κειμένου και την εικαστική σύλληψη της παράστασης. Η τραγωδία δεν αντιμετώπιστηκε μ' εκείνη τη διάθεση της λεπτολόγου υφολογικής και νοηματικής ανάλυσης που χαρακτήριζε τον κριτικό, αλλά ως κείμενο προς εκφώνηση και απαγγελία. Παράλληλα, επικράτησε μια θεαματική σύλληψη, όχι μόνο του χορού, αλλά ολόκληρης της παράστασης. Από μια άποψη, υπεύθυνος για τις παραπάνω εξελίξεις δεν ήταν τόσο ο Πολίτης, όσο η πρώτη του επαφή με το επαγγελματικό θέατρο της εποχής, το οποίο του αφαίρεσε την καλλιτεχνική διεύθυνση και του καθόρισε ότι η παράσταση έπρεπε να ετοιμαστεί σε είκοσι μέρες κι όχι σ' ένα χρόνο.⁶⁸⁵ Αν δεν υπήρχε η διδασκαλία του χορού, ο Πολίτης θα λειτουργούσε όπως οι ξένοι ρεζισέρ που είχαν εργαστεί στους θιάσους των πρωταγωνιστριών στο παρελθόν, θα αναλάμβανε δηλαδή να «ντύσει» μια παράσταση. Άλλωστε, στα μάτια ενός θεατρικού κοινού αμύητου ακόμα σε ζητήματα σκηνοθεσίας, η καθαυτή σκηνοθετική εργασία των Ελλήνων λογίων δεν παρουσίαζε σημαντικές διαφορές μ' εκείνη των ξένων ρεζισέρ.⁶⁸⁶

II. Ο ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ ΗΘΟΠΟΙΩΝ, Η ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΣΚΗΝΗ
ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΜΕΛΑ ΣΤΗΝ ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ.
ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑΣ, Η ΑΠΟΤΥΧΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΗΣ

Όπως και να 'χει πάντως το ζήτημα, η συνεργασία του Πολίτη με το θίασο Κοτοπούλη ήταν γεγονός και η μεγαλύτερη μερίδα της κριτικής ήταν ενθουσιασμένη. Έπειτα από αυτήν την πρωτοβουλία άρχισαν να δρομολογούνται νέες εξελίξεις στο σκηνοθετικό ζήτημα.⁶⁸⁷ Το επιτυχές πείραμα της *Εκάβης* είχε αποδείξει ότι, με λίγη καλή διάθεση, ήταν εφικτή κάποιοι είδους συμμαχία ανάμεσα στους λόγιους σκηνοθέτες και τις βεντέτες, με στόχο την ανανέωση του ελληνικού θεάτρου. Για πρώτη φορά εμφανίστηκε στον ορίζοντα μια άλλη προοπτική, σύμφωνα με την οποία ο θεσμός του σκηνοθέτη όχι μόνον δεν ερχόταν κατ' ανάγκη σε αντίθεση μ' εκείνη του βεντετισμού, αλλά ότι μπορούσε να καλλιεργηθεί

685 Σε χειρόγραφο σημείωμά του προς τη διεύθυνση της Σχολής, που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο, ο Πολίτης δήλωνε μάλιστα ότι από τον κατάλογο των έργων που ετοίμαζε για τις ετήσιες επιδείξεις, θα παίζονταν τελικά «μόνον εκείνα, τα οποία κατά το διάστημα των δοκιμών, θα κριθούν ως εκτελεστή. Ίσως μάλιστα να υπάρξει ανάγκη τινά εξ αυτών ν' αντικατασταθούν δι' άλλων».

686 Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα του Τύπου, ο Ρουλάν, για παράδειγμα, αναλάμβανε τη σκηνική διαμόρφωση έργων όπως το *Μετά το γάμο*, «σύμφωνα με τας υποδείξεις του ιδίου του συγγραφέως Σαρλ Μερέ» και επεδίωκε να το εμφανίσει «όπως πρωτοπαίχθηκε στο Παρίσι». Ανέβαζε δηλαδή τον Μερέ ακολουθώντας τις υποδείξεις του θεάτρου Ρενεσάνς, ενώ ο Μελάς ανέβαζε Πιραντέλλο «κατ' απομίμησιν του Πιτόεφ» (*Ελεύθερον Βήμα*, 27.4.1927, 5.6.1927, *Πολιτεία*, 9.6.1927, *Θεατής*, 24, 4.7.1925).

687 «Αυτές τις παραστάσεις», έγραφε χαρακτηριστικά ο Μπαστιάς, «τις θέλαμε πιο συστηματικές, πιο συχνές, σταθερότερα οργανωμένες» (*Ελληνικά Γράμματα*, 15.9.1927). Αλλά και ο σκηνοθέτης της *Εκάβης* «μάλωνε» την Κοτοπούλη για την απόφασή της ν' ανεβάσει βουλεβάρτο αμέσως μετά την τραγωδία του Ευριπίδη, επειδή η πρωταγωνίστρια αρνιόταν να δει ότι «υπάρχει ακόμα αγνότης στην Ελλάδα» (*Ελεύθερον Βήμα*, 29.10.1927).

στους κόλπους του τελευταίου. Άμεση συνέπεια αυτής της εξέλιξης ήταν να εμφανιστεί μια μικρή ρωγμή στο κοινό έως τότε μέτωπο εναντίον των παλαιών θεατρικών δυνάμεων της χώρας. Ο βασικός, αν και έμμεσος, υπεύθυνος για τις εξελίξεις αυτές ήταν οι Δελφικές Γιορτές. Αν για την Κοτοπούλη οι τελευταίες απειλούσαν την κυριαρχία της ως «εθνικής τραγωδού», για τον Πολίτη ήταν μια ολοκληρωμένη σκηνοθετική πρόταση που αμφισβητούσε τη δική του καθιέρωση, έτσι όπως είχε διαμορφωθεί στον *Οιδίποδα Τύραννο* το 1919. Άθελά τους, οι Γιορτές του ζεύγους Σικελιανού προκάλεσαν μια νέα, περιστασιακή συμμαχία του λόγιου και του επαγγελματικού κόσμου του ελληνικού θεάτρου, του κόσμου δηλαδή που η δελφική εξόρμηση είχε παρακάμψει αιφνιδιαστικά την άνοιξη του 1927. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η συμμαχία αυτή ενισχύθηκε στα επόμενα χρόνια, και από αυτήν τη μικρή χαραμάδα που άνοιξε η παράσταση της *Εκάβης* δημιουργήθηκε μια άλλη προοπτική για την εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας. Άρχισε δηλαδή να διαφαίνεται ως επιτυχός ένας συγκεκριμένος ανάμεσα στις παλιές και τις νέες θεατρικές δυνάμεις του τόπου, μια προσέγγιση του σκηνοθέτη και του βεντετισμού. Αν και ο τελευταίος διατηρούσε βέβαια τον έλεγχο της κατάστασης, ήταν υποχρεωμένος να συμπεριλάβει το θεσμό του σκηνοθέτη για να κατορθώσει να επιβιώσει επαγγελματικά και καλλιτεχνικά.

Άλλωστε, οι λόγιοι σκηνοθέτες της χώρας δεν ήταν και ορκισμένοι εχθροί της βεντετοκρατίας. Η επίθεση του Μελά στις θιασαρχίνες δεν έθιγε το καλλιτεχνικό κύρος που είχαν οικοδομήσει ως ηθοποιοί και, όπως φαίνεται, ήταν το αποτέλεσμα του πληγωμένου εγωισμού ενός συγγραφέα.⁶⁸⁸ Οι κριτικές του Πολίτη για τα γαλλικά πλανόδια συγκροτήματα που επισκέφθηκαν την Αθήνα την περίοδο 1927-1930 (τους μόνους σχεδόν ξένους θιάσους που είδε η χώρα κατά τη δεκαετία του 1920), ήταν απροκάλυπτα κολακευτικές: όχι φυσικά για τις παραστάσεις «συνόλου» που παρουσίαζαν, αλλά για τις χαρισματικές προσωπικότητες των πρωταγωνιστριών τους.⁶⁸⁹ Ας μην ξεχνάμε επίσης ότι, από μια οπτική γωνία, η συμπάθεια των Ελλήνων λογίων στο βεντετισμό ήταν μέρος της παράδοσής τους. Από την εποχή του Ραγκαβή, του Βερναρδάκη και του Βλάχου έως την εποχή του Ξενόπουλου, του Παλαμά και του Νιρβάνα, η ελληνική λογισύνη δεν είχε υπερβεί τα εσκαμμένα, παρά την γκρίνια της για την κατάσταση του θεάτρου της χώρας. Σε μια εποχή όμως που οι δύο κορυφαίοι λόγιοι σκηνοθέτες της είχαν αποφασίσει να παρέμβουν στο τελευταίο και οι πρωταγωνίστριες βρίσκονταν σε αναζήτηση σκηνοθέτη, η τακτική αυτή δημιουργούσε ορατές γέφυρες συνεργασίας.

688 Αν μάλιστα λάβει κανείς υπόψη του την εικόνα που είχε ο Μελάς για τις «ημίθεες» σταρ του Παρισιού, δύσκολα θα απέφυγε να τον θεωρήσει έναν όψιμο απολογητή του βεντετισμού βλ. Μελάς (1960) 131, 227, 235-7, 313-9 και «Σάρα», *Ελεύθερον Βήμα*, 29.3.1923.

689 *Πολιτεία*, 28.1.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 1.3.1928, 24.3.1928, 3.1.1929, 12.2.1929. Αντίθετα, άλλοι κριτικοί, όπως ο Θρύλος, καταδίκαιζαν τις ίδιες παραστάσεις από σκηνοθετική κυρίως άποψη (*Νέα Εστία*, 1.4.1928, 15.1.1929, 1.2.1929, 1.3.1929).

Η οικοδόμηση αυτής της συνεργασίας μονοπώλησε σχεδόν τις σκηνοθετικές εξελίξεις του τόπου, από την άνοιξη του 1928 μέχρι την άνοιξη του 1930. Οι πρωτοβουλίες ανήκαν και πάλι στην Κοτοπούλη μια και οι εξελίξεις στην περιοχή του κοινού δεν άφηναν πια πολλά περιθώρια ελιγμών.⁶⁹⁰ Ήταν εμφανές ότι, αν επρόκειτο να γίνει κάποιου είδους εξόρμηση, έπρεπε να είναι γρήγορη, γενναία και φιλόδοξη. Η προσπάθεια της Κοτοπούλη, έγραφε ο σύζυγος και διαχειριστής του θιάσου της, το φθινόπωρο του 1928, «απ' εδώ και εφ' εξής θα στρέφεται προς το μέλλον και θα είναι ευτυχής αν κατορθώσει να θέσει από κοινού με εκλεκτούς συνεργάτες τα θεμέλια της σοβαράς Ελληνικής σκηνής».⁶⁹¹ Έτσι, ο θιάσος εκδήλωσε μονοπωλιακές τάσεις για να θέσει υπό τον έλεγχό του τη ζωτική περιοχή, τον κλάδο των ηθοποιών.⁶⁹² Καθώς ήταν σαφές ότι ο βασιικός αντίπαλος των θιασαρχών ήταν το Σωματείο, η Κοτοπούλη πέρασε σε αντεπίθεση, με εμπροσθοφυλακή τα νέα επίλεκτα στελέχη του συγκροτήματός της (Μινωτή, Ροντήρη, Γληνό). Προώθησε κορπορατιστικές πρακτικές και προχώρησε στην ίδρυση μιας οργάνωσης ηθοποιών, οι στόχοι της οποίας δεν θα ήταν επαγγελματικοί αλλά «ιδανικότεροι» και «ηθικότεροι». Το αποτέλεσμα των διεργασιών εμφανίστηκε στα τέλη του 1928 με τη σύσταση του Καλλιτεχνικού Ομίλου

690 «Κανένα θέατρο δεν δούλεψε καλά», παρατηρούσε ο Μπαστιάς στο προηγούμενο άρθρο για την *Εκάβη*. «Ακόμα και στις πρεμιέρες φέτος τα θέατρα μένουν άδεια. Είναι πιθανό, ότι σε λίγο κι αυτά τα δήθεν θέατρα που υπάρχουν σήμερα θ' αναγκασθούν να κλείσουν. Πλησιάζουμε το τελευταίο σκαλί του ξεπεσμού». Την ίδια χρονιά, ο Θρύλος συμπλήρωνε: «Το αθηναϊκό κοινό άρχισε από πέτσι να απέχει από τα θέατρα [...], η αποχή του φέτος έχει ενταθεί» (*Νέα Εστία*, 15.5.1927, 1977 Α, 42).

691 *Ελληνικά Γράμματα*, 15.10.1928, σ. 387. Βλ. και τις απόψεις της Κοτοπούλη, «Διά την αναβίωσιν του ελληνικού θεάτρου», *Πρωία*, 19.9.1928. Στην εξόρμηση αυτή ανήκουν και τα «απομνημονεύματα» της πρωταγωνίστριας, που δόθηκαν σε μορφή συνέντευξης στον Μπαστιά (*Ελληνικά Γράμματα*, από φυλ. 39, 15.1.1929, σσ. 75-82). Σύμφωνα με προλογικό σημείωμα της σύνταξης, η ηθοποιός αφηγούνταν, αλλά δεν αυτοβιογραφούνταν, καθώς βρισκόταν στην ακμή της και δεν είχε εκπληρώσει ακόμα τους καλλιτεχνικούς και επαγγελματικούς της στόχους. Το περιεχόμενο των αναμνήσεών της βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση μ' αυτή την καλλιτεχνική εξόρμηση και προσπαθεί να σφυρηλατήσει την καλλιτεχνική και ιστορική της δικαίωση. Να αποδειχτεί δηλαδή ότι «οι σημερινές προσπάθειές της για τη δημιουργία θεάτρου τέχνης χρονολογούνται από πολλών ετών. Σ' αυτό πάντα απέβλεπε και αυτό θεωρούσε ως έργο από το οποίο θα ξεπηδούσε μια ζωή πνευματικότερη στον τόπο» (41, 15.2.1929, σσ. 243-8). Για τους παραπάνω λόγους το περιεχόμενό τους, ως πηγή, θα πρέπει άλλωστε να αντιμετωπίζεται με επαυξημένη προσοχή από τον ιστορικό.

692 Μετά τις «εκκαθαρίσεις» που είχαν αρχίσει να διαγράφονται στον ορίζοντα, είχε γίνει κατανοητό ότι ο έλεγχος του κλάδου ήταν αυτός που θα εξασφάλιζε και «τα θεμέλια της σοβαράς Ελληνικής σκηνής». Ο Συναδινός, π.χ., θεωρούσε ότι βασική προϋπόθεση δημιουργίας θεατρόφιλου κοινού ήταν το «κατάλληλον ανθρώπινον υλικόν» (*Ελληνικόν Θέατρον*, 15.9.1928). Κάποιοι είχαν αρχίσει να αποσύρονται από το επάγγελμα. Ο Ξενοπούλος, για παράδειγμα, σχολίαζε με πικρία την απόφαση του αγαπημένου του ηθοποιού Νικόλαου Πλέσσα να εγκαταλείψει το θέατρο για να ακολουθήσει το σαφώς επικερδέστερο τότε επάγγελμα του εργολάβου οικοδομών (*Θεατής*, 39, 17.10.1925, σ. 3).

Ηθοποιών, που θα αναλάμβανε την αναγέννηση του θεάτρου της χώρας.⁶⁹³ Στην πραγματικότητα επρόκειτο για τον αντιπερισπασμό του θιασαρχικού κατεστημένου, που προσπαθούσε να αξιοποιήσει την επιτυχία της *Εκάβης* και να διασπάσει έτσι το εκσυγχρονιστικό μέτωπο που διαμορφώθηκε μετά το 1922. Ο αντιπερισπασμός είχε πλέον συνειδητοποιήσει πλήρως ότι για την προσπάθεια αυτή το πιο πολύτιμο όπλο ήταν ο σκηνοθέτης. Στο πλαίσιο αυτής της εξόρμησης, η Κοτοπούλη αποπειράθηκε να δημιουργήσει ένα μικρό τραστ σκηνοθετών, να συνεργαστεί δηλαδή και με τους δύο κορυφαίους σκηνοθέτες της χώρας. Αρχικά προσεταιρίστηκε τον Μελά στο Παρίσι και, καθώς ο τελευταίος είχε γυρίσει τις πλάτες στον κόσμο της ερασιτεχνίας, τον έπεισε τελικά να έρθει στην Αθήνα το φθινόπωρο του 1928 για να συνεργαστούν.⁶⁹⁴ Την ίδια εποχή προσέγγισε και τον Πολίτη και τον Δεκέμβρη της ίδιας χρονιάς είχε συμφωνηθεί ότι οι δύο λόγιοι θα «ρεζισάρουν» μια σειρά από έργα.⁶⁹⁵ Ωστόσο, παρά το ευνοϊκό κλίμα που είχε δημιουργηθεί, η πρόσφατη εμπειρία είχε δείξει ότι υπήρχε ένα ευαίσθητο σημείο: η καλλιτεχνική διεύθυνση των παραστάσεων.⁶⁹⁶ Πάνω σ' αυτή τη διαφορά σκηνοθέτες όπως ο Κουνελάκης ή ο Λιδωρίκης δεν μπόρεσαν να συνεργαστούν με τους βεντετοκρατούμενους θιάσους για παραπάνω από μερικές βδομάδες. Η φόρμουλα της *Εκάβης* ήταν επιτυχής, τραγικοί χοροί όμως δεν βρίσκονταν κάθε μέρα και τα αρχαιοελληνικά δράματα δεν μπορούσαν, φυσικά, να συγκροτήσουν τότε το πρόγραμμα ενός επαγγελματικού θεάτρου. Ούτε βέβαια ήταν δυνατόν για την επιχείρηση να βασιστεί σε ρεπερτόριο ανάλογο μ' εκείνο του Θεάτρου Τέχνης ή της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου. Το «άνοιγμα» στο «θεατρόφιλο» κοινό ήταν αναγκαίο, δεν έπρεπε όμως να είναι τόσο μεγάλο, καθώς το κοινό αυτό ήταν μικρό. Αυτοί ήταν οι λόγοι για τους οποίους στα χρόνια 1927-1929 οι διαπραγματεύσεις ανάμεσα στους λόγιους σκηνοθέτες και το θίασο Κοτοπούλη για μια μονιμότερη συνεργασία είχαν ως βάση τους το ζήτημα της καλλιτεχνικής διεύθυνσης, αφού η τελευταία θα καθόριζε και το γενικότερο πρόγραμμα της συνεργασίας. Ο Μελάς δέχτηκε τελικά να συνεργαστεί αλλά ο Πολίτης, παρά το γεγονός ότι έπλεκε τότε εγκώμια στην Κοτοπούλη για τις υποκριτικές και τις σκηνοθετικές της ικανότητες, αποχώρησε από το

693 Βλ. *Καταστατικόν Καλλιτεχνικού Ομίλου Ηθοποιών. Οργάνωσις ανεγνωρισμένη*, Αθήναι, 1928, τυπωμένη επιστολή-γνωστοποίηση του Ομίλου με ημερομηνία 13.1.1929 (Θεατρικό Μουσείο) και τα άρθρα των Τ. Λεπενιώτη (*Ελληνικόν Θέατρον*, 64, 15.12.1928) και Κ. Μπαστιά («Σχετικά με την διάσπαση των Ελλήνων ηθοποιών», *Ελληνικά Γράμματα*, 39, 15.1.1929, σσ. 104-6).

694 *Ελεύθερον Βήμα*, 20.5.1928, 5.9, 30.9.1928, 21.11.1928 και *Πρωία*, 11, 19.9.1928.

695 *Ελεύθερον Βήμα*, 30.9.1928.

696 Ο Μελάς είχε ξεκαθαρίσει απ' την αρχή ότι δεν σκόπευε να εργαστεί «ως ρεζισέρ εις τα στελέχη οιοδήποτε θεάτρου» και ζητούσε «την ανατροπή όλων των όρων και των γνωστών συστημάτων της εργασίας των ελληνικών θιάσων, δηλαδή πειθαρχίαν και διαρκή μελέτην και εργασίαν» (*Ελεύθερον Βήμα*, 5.9.1928 και *Πρωία*, 11.9.1928). Φαίνεται όμως ότι, κατά κάποιο τρόπο, δόθηκαν κάποιες διαβεβαιώσεις, αφού ο Μελάς δήλωνε στον Τύπο, στα τέλη πλέον της χρονιάς, ότι επρόκειτο περί νέας «καλλιτεχνικής επαναστάσεως» (Μ. Κ. «Για τον Καλλιτεχνικό Όμιλο», *Μουσικά Χρονικά*, 9-10, Δεκ. 1928 - Ιαν. 1929, σ. 268).

τραπέζι των διαπραγματεύσεων.⁶⁹⁷ Έπειτα από μερικές αποτυχημένες συνεννοήσεις με την Κυβέλη, ο Πολίτης συνέχισε την τελευταία περίοδο της εργασίας του στη Σχολή.⁶⁹⁸ Αλλά και το εγχείρημα του Καλλιτεχνικού Ομίλου Ηθοποιών δεν είχε αίσιο τέλος. Συνάντησε τη σφοδρή αντίσταση άλλων θιάσων, και κυρίως του Σωματείου Ηθοποιών, που συσπείρωσε τα μέλη του, διέγραψε τους αποστάτες και κατόρθωσε να επιβληθεί.

Στη συνέχεια, η Κοτοπούλη αποφάσισε να συνεχίσει με την Ελευθέρα Σκηνή και με σκηνοθέτη τον Μελά και η συνεργασία τους ξεκίνησε με συμβόλαιο που υπογράφηκε τον Μάρτη του 1929.⁶⁹⁹ Απ' ό,τι φαίνεται, επιτεύχθηκε ένας σιωπηρός συμβιβασμός. Ο σκηνοθέτης καταπιάστηκε με ζητήματα εικαστικού σχεδιασμού των παραστάσεων και προσλήφθηκε ως συνδιευθυντής του συγκροτήματος κατά το 1/3, μαζί δηλαδή με την Κοτοπούλη και τον Μυράτ. Απ' την άλλη, ο θιάσος δέχτηκε να ακολουθήσει τα πρότυπα ενός θεάτρου «d' avant garde», ν' ανεβάσει πρωτοποριακά έργα και να δεχτεί τους σκηνοθετικούς πειραματισμούς που έφερε ο Μελάς απ' τη γαλλική πρωτεύουσα. Το αποτέλεσμα από αυτή τη συνεργασία για την αθηναϊκή σκηνή ήταν μια μικρή επανάσταση που συντελέστηκε σε ζητήματα σκηνογραφίας, εξοπλισμού και φωτισμού. Οι εξελίξεις ήταν σημαντικές και ως προς την εδραίωση των σκηνογράφων και των ενδυματολόγων ως καλλιτεχνών της σκηνής και αναπόσπαστων πλέον μονάδων της παραγωγής στο θέατρο πρόζας. Οι επιπτώσεις από αυτή τη συνεργασία ήταν όμως ευεργετικές και στον τύπο σκηνοθέτη που είχε διαμορφωθεί στο Θέατρον Τέχνης. Καθώς η επαφή του Μελά με την πρωτοπορία του Παρισιού είχε εμπλουτίσει τις γνώσεις του, δόθηκε ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στην οπτικοακουστική σύλληψη της παράστασης· όχι μόνον επειδή η τελευταία αφορούσε μια σειρά από

697 Για τις επαινετικές κριτικές του στην Κοτοπούλη βλ. ενδεικτικά *Ελεύθερον Βήμα*, 9.12.1928, 18.1.1929. Η επίτευξη μιας συμφωνίας με τον καταξιωμένο σκηνοθέτη της Σχολής και της *Εκάβης* ήταν διακαής πόθος για την πρωταγωνίστρια, που επέμενε ιδιαίτερα στις προσπάθειές της. Στη συνέντευξή της στην *Πρωία* δήλωνε ανοιχτά τη σφοδρή της επιθυμία να συνεργαστεί με τον Πολίτη. Ο τελευταίος αποχώρησε όμως από την προσπάθεια, αν και είχε συμφωνήσει να σκηνοθετήσει τον *Κύκλωπα*, τον *Ιούλιο Καίσαρα* και τον *Ορφέα στον Άδη* του Όφφενμπαχ. Σε σχέδιο επιστολής του προς τον Καλλιτεχνικό Όμιλο (7.2.1929, Θεατρικό Μουσείο), με την οποία ανακοίνωσε, όπως φαίνεται, την αποχώρησή του, ξεκαθάριζε, μεταξύ άλλων, πώς αντιλαμβανόταν και το επάγγελμα του σκηνοθέτη: «Τώρα συνεννοούμεθα», άρχιζε το χειρόγραφο, και συνέχιζε: «Με θέλετε ως σκηνοθέτην. Ομολογώ, ότι παρεξήγησα αρχικώς τας διαθέσεις σας. Ενόμισα, ότι επρόκειτο να συνεργασθούμε συστηματικά και συνεχώς προς καλλιτέρευσιν του θεάτρου. Δι' αυτό εδέχθην προθύμως την συνεργασίαν. Μόνον από της απόψεως αυτής ενόμισα ότι θα ημπορούσα να σας φανώ χρήσιμος. Εξ επαγγέλματος σκηνοθέτης δεν είμαι. Την σκηνοθεσίαν την θεωρώ ως ένα και αυτόν μέσον διά την πρόδον της σκηνής {του θεάτρου}, μέσον όμως το οποίον δεν έχει αυτοτελή αξίαν. Σημασία αποκτά, όταν εισέρχεται εις το πλαίσιον <ρομειδούς> και <εντόνου> εργασίας προς αποκάθαρσιν της εννοίας του θεάτρου».

698 *Ελεύθερον Βήμα*, 30.3.1929, *Πρωία*, 2.9.1929.

699 Για τη συνεργασία Μελά-Κοτοπούλη και τη δραστηριότητα του σκηνοθέτη βλ. Α. Γλυτζουρή, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η “Ελευθέρα Σκηνή”» στο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη*, Αθήνα, 1996, σσ. 89-124.

αρχιτεκτονικούς όγκους, φωτοσκιάσεις και ηχητικές πλαισιώσεις. Προέκυψε, κυρίως, από τη στιγμή που ο σκηνοθέτης ανακήρυξε «τα θέλητρά της ευρέσεως και της εκπλήξεως» ως βασικά καλλιτεχνικά του εργαλεία. Η παραπάνω συμπεριφορά οδηγούσε, για πρώτη φορά, τον Έλληνα σκηνοθέτη στο μεγαλύτερο, έως τότε, σημείο της δύναμής του. Από τη στιγμή που ο Μελάς θεώρησε ότι η εργασία ενός σκηνοθέτη ήταν να δημιουργεί οπτικοακουστικές συνθέσεις, οι οποίες δεν υποβάλλονταν από το ίδιο το κείμενο αλλά ήταν αποτέλεσμα της προσωπικής ευφυΐας, των βιωμάτων και της έμπνευσής του, ο σκηνοθέτης έθετε σε δεύτερη μοίρα το συγγραφέα. Όπως υποστήριζε ο Μελάς, η εργασία του μπορούσε «να πάρη απέναντι του δραματικού κειμένου αρκετή ελευθερία, όταν μάλιστα παίρνεται, για ν' αποδοθή το νόημά του» και η παράσταση στα χέρια του σκηνοθέτη «τέτοια απρόοπτη έκφρασι, ώστε ο ίδιος ο δημιουργός [του θεατρικού έργου] να εκπλαγή».⁷⁰⁰ Συντελέστηκε όμως ένα ακόμα σημαντικό βήμα αναφορικά με τη μετάβαση του θεσμού από τη φάση της ανάδυσης σ' εκείνη της εδραίωσης. Ήταν η πρώτη φορά που ένας Έλληνας σκηνοθέτης εργάστηκε μόνιμα και συστηματικά μ' ένα επαγγελματικό συγκρότημα και κατάφερε μάλιστα να διακριθεί μέσα στο ίδιο το άντρο του βεντετισμού. Η νίκη του Έλληνα σκηνοθέτη, που είχε αρχίσει να διαγράφεται το 1927 με την παράσταση της *Εκάβης*, είχε μετατραπεί σ' έναν μικρό θρίαμβο. Κανείς δεν φανταζόταν πριν από λίγα χρόνια ότι ένας λόγιος θα κατόρθωνε να προωθήσει σκηνοθετικούς πειραματισμούς για να μεταφέρει την «καλλιτεχνική επανάσταση» που ευαγγελιζόταν στον μεγαλύτερο βεντετοκρατούμενο θιάσο πρόζας της χώρας.

Θα πρέπει πάντως να σημειώσουμε ότι ο Έλληνας σκηνοθέτης έφτανε στο σημείο ζενίθ της κυριαρχίας του, τη στιγμή που ο Μελάς-σκηνοθέτης έφτανε στο μεγαλύτερο σημείο απομάκρυνσης από τον Μελά-συγγραφέα. Από μια ευρύτερη δηλαδή προοπτική, δεν πρόκειται για κάποιου είδους ρήξη αλλά για την πλήρη ιστορική διαμόρφωση του Έλληνα σκηνοθέτη από την παράδοση των συγγραφέων· διαμόρφωση, που είχε προετοιμαστεί από τον Ραγκαβή και τον Χρηστομάνο, άρχισε να πραγματώνεται με τον Λιδωρίκη και είχε γνωρίσει ήδη μια σημαντική πρόοδο στο Θέατρον Τέχνης. Απ' την άλλη, ο Έλληνας σκηνοθέτης μπορεί να ήταν για πρώτη φορά τόσο δυνατός, δεν ήταν όμως παντοδύναμος. Αν και είχε κατορθώσει να υποσκελίσει τον θεατρικό συγγραφέα, είχε αφήσει άθικτους τους ηθοποιούς του θιάσου Κοτοπούλη. Η αδιαφορία του Μελά στο θέμα της διδασκαλίας ηθοποιών είχε βέβαια τις καταβολές της στο Θέατρον Τέχνης, το ζήτημα όμως με τους επαγγελματίες της Ελευθέρας Σκηνής ήταν κάπως διαφορετικό. Το αποφασιστικό βήμα προς την εδραίωση που συντελέστηκε το 1929 είχε ένα βαρύ αντίτιμο.

Στην προσπάθειά του να παρέμβει με ουσιαστικότερο τρόπο στη σκηνοθετική ζωή της χώρας, ο Μελάς είχε συνειδητοποιήσει ότι έπρεπε να απομακρυνθεί από τους ερασιτέχνες του Θεάτρου Τέχνης. Έτσι, ο καλλιτέχνης που το 1924 κήρυττε την επανάσταση στις θιασαρχίνες είχε βρεθεί να συνεργάζεται μαζί τους το 1929. Με την απόφασή του αυτή έγινε βέβαια εφικτή η πρώτη ουσιαστι-

700 Γλυτζουράς, ό.π., σ. 107.

κά συνεργασία του Έλληνα σκηνοθέτη με το επαγγελματικό θέατρο της χώρας. Τα κέρδη όμως δεν ήταν μόνον δικά του. Βραχυπρόθεσμα, βέβαια οι επιπτώσεις της συνεργασίας για την επιχείρηση του Χέλμη ήταν η οικονομική καταστροφή της μέσα σε λίγους μόνον μήνες.⁷⁰¹ Ωστόσο, είχε αρχίσει να λαξυέται ένα πρόπλασμα για μελλοντικές επαγγελματικές συνεργασίες ανάμεσα στους σκηνοθέτες και τις βεντέτες. Εκείνο το αρραγές μέτωπο που είχε δημιουργηθεί στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ενάντια στο θιασαρχικό κατεστημένο και που είχε νιώσει τους πρώτους κραδασμούς με την παράσταση της *Εκάβης*, έδειχνε να υποχωρεί στο τέλος της δεκαετίας. Η «θυσία» στην Τέχνη, στην οποία υποβλήθηκε αναγκαστικά η επιχείρηση Κοτοπούλη, τής άφηνε μακροπρόθεσμα οφέλη. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι, έως τότε, όλες οι παραχωρήσεις του βεντετισμού στον Έλληνα σκηνοθέτη είχαν βασιστεί πάνω σ' έναν απαράβατο όρο: ότι ο τελευταίος δεν θα είχε καμία ανάμιξη στη διδασκαλία των ηθοποιών του θιάσου και, φυσικά, πολύ περισσότερο, στις ίδιες τις πρωταγωνίστριες. Με την έννοια αυτή, το θιασαρχικό κατεστημένο, παρά τις θυσίες και τα ναυάγια, είχε κατορθώσει να αφομοιώσει ορισμένες από τις πρόσφατες σκηνοθετικές κατακτήσεις του τόπου και να τις εντάξει στη δική του παράδοση. Στην παράδοση δηλαδή των ξένων ρεζισέρ τύπου Λουάρ και Ρουλάν, που προσλήφθηκαν για να αναεώσουν τη σκηνική του εμφάνιση. Οι παραχωρήσεις των πρωταγωνιστριών δεν ξεπέρασαν ποτέ και ένα ακόμη όριο: η συνεργασία με τους σκηνοθέτες γινόταν πάντοτε υπό τον έλεγχο της επιχείρησης και η καλλιτεχνική διεύθυνση δεν έφευγε ποτέ από τα χέρια της. Ακόμα κι όταν παραχωρήθηκε το ένα τρίτο της διεύθυνσης στον Μελά, ο τελευταίος χρεώθηκε με ερασιτεχνισμό για την ανεπιτυχή έκβαση της προσπάθειας. Ο Έλληνας σκηνοθέτης μπορεί να γνώρισε την καθιέρωση, διαπίστωνε όμως και τα όρια της δύναμής του στον επαγγελματικό κόσμο του θεάτρου. Αυτή η πρώτη επαφή με το επαγγελματικό θέατρο ήταν μια πρωτόγνωρη εμπειρία που πρόσφερε πολλαπλά διδάγματα για το μέλλον. Το «μάθημα» της Ελευθέρας Σκηνης είχε το χαρακτήρα ενός πειράματος που έμπασε το βεντετισμό στη σκηνοθετική ζωή του τόπου ή, σωστότερα, ενέταξε το σκηνοθέτη στην εγχώρια βεντετοκρατία. Οι διαπιστώσεις όμως αυτές έχουν μακροπρόθεσμη ισχύ και αφορούν εξελίξεις που εκδηλώθηκαν μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1930. Μεσοπρόθεσμα, μετά την αποτυχημένη προσπάθεια του Έλληνα σκηνοθέτη να εδραιώσει την παρουσία του στο βεντετοκρατούμενο θέατρο, άρχισε να διαμορφώνεται ένα νέο σκηνικό, ανταγωνισμού και αντιπαράθεσης ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο κόσμους. «Σκηνοθέτης δεν υπάρχει δυστυχώς κανείς εις την Ελλάδα», δήλωνε η Κοτοπούλη τον Μάρτη του 1930, και συνέχιζε αμείλικτα:

701 Η δυσάρεστη αυτή εξέλιξη έφερε ξανά στην επιφάνεια το ευαίσθητο ζήτημα της καλλιτεχνικής διεύθυνσης. Όταν ο θιάσος έκανε παραχωρήσεις στον τομέα αυτό, λειτουργούσαν καταστρεπτικά για την επιχείρηση, τη στιγμή μάλιστα που ο σκηνοθέτης δεν θεωρούσε αυτές τις παραχωρήσεις αρκετές. Αμέσως μετά την αποχώρησή του από τον θίασο, ο Μελάς δήλωνε την απογοήτευσή του σ' αυτό το ζήτημα, βλ. Γλυτζουρής, *ο.π.*, σ. 114.

«Μερικοί λογοτέχνες και τεχνοκρίτες οι οποίοι απειραράθησαν ερασιτεχνικές προσπάθειες στο είδος αυτό, αν και βοηθούμενοι από επαγγελματικά θέατρα, απέδειξαν, παρ' όλη των την καλήν διάθεσιν και τον ενθουσιασμόν των, ότι δεν έχουν ή την ικανότητα, ή την σοβαρότητα να αρθούν στο ύψος μιας τέχνης που προϋποθέτει έμπνευσιν, δημιουργικότητα και ειδικήν επιστημονικήν κατάρτισιν».⁷⁰²

Η έμπειρη πρωταγωνίστρια έθιξε τον Έλληνα σκηνοθέτη σ' ένα πολύ καιριο σημείο: στον, όντως, ανύπαρκτο επαγγελματισμό του. Κατηγορώντας όμως τους Έλληνες σκηνοθέτες για ερασιτεχνισμό, μάλλον προσπαθούσε να ξορκίσει τον αντίπαλο παρά να θωρακιστεί απέναντί του. Αναμφισβήτητα, ούτε το επάγγελμα του σκηνοθέτη είχε διαμορφωθεί ακόμα ούτε ο σκηνοθέτης είχε εδραιώσει την παρουσία του στην επαγγελματική σκηνή του τόπου. Λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά όμως, η πρωταγωνίστρια είχε αναγκαστεί να συμβιβαστεί με μια νέα πραγματικότητα, με απρόβλεπτες, τότε, συνέπειες για το μέλλον της σταδιοδρομίας της. Οι ίδιες οι πράξεις της ομολογούσαν ότι ο θεσμός του σκηνοθέτη είχε αρχίσει να γίνεται μια επιτακτική ανάγκη και για το εγχώριο επαγγελματικό θέατρο. Αυτό που δεν μπορούσε σε καμία περίπτωση να αγνοήσει ήταν ότι η αποτυχημένη συνεργασία του Έλληνα σκηνοθέτη με τις θιασαρχίνες δεν αναιρούσε τη θριαμβευτική του πορεία στο θέατρο πρόζας της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας. Μέσα σε δέκα περίπου χρόνια, ο ρεζισέρ που είχε ξεπεταχτεί στα 1919 από το Θέατρο των Συγγραφέων και το Θέατρον Ωδείου είχε καταφέρει να επιβάλει την παρουσία του στη θεατρική ζωή της χώρας και να αναδειχτεί σε πρωταγωνιστή των εξελίξεων. Η πορεία αυτή ολοκληρώθηκε, όταν, στις περιστασιακές συμμαχίες των ετερόκλητων φορέων από τον κόσμο των ηθοποιών, των συγγραφέων, των κριτικών και των λογίων, προστέθηκε τελικά κι εκείνη των πρωταγωνιστριών, καθώς οι τελευταίες έβλεπαν ότι η συνεργασία μαζί του ήταν πλέον ιστορικά αναπόφευκτη. Όλοι σχεδόν οι φορείς πάντως που ενεπλάκησαν στο σκηνοθετικό ζήτημα χρησιμοποίησαν, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, το θεσμό ως εργαλείο εκσυγχρονισμού. Το συνολικότερο αίτημα εξορθολογισμού και ανασυγκρότησης που είχε εμφανιστεί μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή έδειχνε να είχε μπει σε μια φάση υλοποίησης μαζί με την οικονομική, πολιτική και κοινωνική σταθερότητα που ευαγγελιζόταν η κυβέρνηση Βενιζέλου την ίδια εποχή. Τα πράγματα, ωστόσο, ήταν πιο σύνθετα.

(γ) *Η θεατρική κρίση και η σημασία της για την εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη*

Οι έντονες διεργασίες και ανακατατάξεις που σημειώθηκαν στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920 με το Θέατρο Τέχνης, την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, τις Δελφικές Γιορτές, την Ελευθέρα Σκηνή ή ακόμα και τις μεμονωμένες παραστάσεις του Καλογερίκου και του Ροντήρη, θα μπορούσαν να οδηγήσουν τον ιστορικό στο συμπέρασμα ότι η εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη είχε σχε-

702 *Πρωία*, 21.3.1930, πρβλ. ό.π., σ. 114.

δόν ολοκληρωθεί. Μέσα σε λίγες όμως βδομάδες από τη διάλυση της Ελευθέρας Σκηνής, το σκηνικό είχε αλλάξει και πάλι. Την άνοιξη του 1930 δεν υπήρχε ούτε ένας σκηνοθέτης που να εργάζεται στο θέατρο πρόζας. Στην πραγματικότητα, δεν ήταν η σκηνοθετική αλλά ολόκληρη η θεατρική τέχνη του τόπου που είχε μπει σε μια κατάσταση παράλυσης. Ο Έλληνας σκηνοθέτης ακολούθησε απλά αυτή την κατάσταση. Για ένα νηφάλιο παρατηρητή του θεατρικού μας παρελθόντος, οι προϋποθέσεις που διαμόρφωσαν το πέρασμα του Έλληνα σκηνοθέτη στη φάση της εδραίωσης αφορούν έναν ευρύτερο μετασχηματισμό του ελληνικού θεάτρου, που άρχισε να συντελείται μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Για τους ανθρώπους όμως που δημιούργησαν και βίωσαν τα γεγονότα που εξετάζουμε, οι εξελίξεις ήταν προϊόν μιας καθολικής κρίσης του θεατρικού συστήματος της χώρας. Σε αντίθεση με άλλες κρίσεις του παρελθόντος, που ήταν καθαρά οικονομικές και περιστασιακές (όπως, για παράδειγμα, εκείνη του 1917), η κρίση στην οποία αναφερόμαστε ήταν πρωτοφανής, βαθιά και συνολική. Σε γενικές γραμμές, αφορούσε το πρώτο στάδιο μιας ευρύτερης μετατόπισης από μια περίοδο κατά την οποία το θέατρο ήταν το κύριο μέσο μαζικής διασκέδασης των Νεοελλήνων σε μια περίοδο όπου αποτελούσε πια την επιλογή ενός «θεατρόφιλου» κοινού.⁷⁰³ Μέσα απ' αυτόν τον αργό μετασχηματισμό διαμορφώθηκε, σε μεγάλο βαθμό, η μοντέρνα ιστορία του θεάτρου του τόπου αλλά και η εδραίωση του σκηνοθέτη στην επαγγελματική σκηνή.

Τα πρώτα σημάδια της κρίσης άρχισαν να εμφανίζονται γύρω στα 1923, αλλά μόνο μετά το 1926 άρχισε να παίρνει διαστάσεις μαζικής επιδημίας. Μετά το 1928 άρχισαν να εφευρίσκονται «μακάβριες» λέξεις για να περιγράψουν την «επιθανάτιο αγωνία» του και επιχειρήθηκαν κάποιου είδους συνολικές ερμηνείες του φαινομένου.⁷⁰⁴ Άλλοι έβρισκαν την αιτία στην έλλειψη «κέντρων καταναλώσεως», την ανατροπή δηλαδή του θεατρικού συστήματος, που προήλθε από την απώλεια της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, ο ελληνικός πληθυσμός των οποίων τροφοδοτούσε επί δεκαετίες ολόκληρες τους θιάσους.⁷⁰⁵ Άλλοι θεω-

703 «Προ του πολέμου», διαπίστωνε ο Συναδινός το 1928, «το θέατρον ήτο ένα είδος καταναγκαστικής διασκέδασεως. Αποτελούσεν το μοναδικόν κέντρον διασκέδασεως και αναψυχής του Αθηναίου. Σήμερα, κάθε κάτοικος της πρωτευούσης έχει το δικαίωμα της εκλογής». Μπορούσε να επισκεφτεί ένα παραλιακό κέντρο, «όπου με εξ μόνον δραχμάς δύναται να τον μεταφέρει το αυτοκίνητον της συγκοινωνίας» ή να προτιμήσει ένα χορευτικό κέντρο, του οποίου ο διευθυντής «εφωταγώγησε και αυτό ακόμη το πάτωμα» («Θεατρική κρίσις ή θεατρική ακρισία», *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.9.1928).

704 Βλ. ενδεικτικά «Η θεατρική κρίσις», *Ελληνικόν Θέατρον*, 18, 16.4.1926, τχ. 20, 16.5.1926, Θ. Μαλαβέτας, «Η θεατρική κρίσις», ό.π., 51, 15.10.1927, Π. Χάρης, «Η επαγγελματική κρίση στο ελληνικό θέατρο», *Ελληνικά Γράμματα*, 6, 1.3.1928, σσ. 228-9 και «Ο θεατρικός απολογισμός του 1929», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 163, 30.12.1928.

705 «Κρίσις τρομερά εις το θέατρόν μας», διαπίστωνε το *Ελεύθερον Βήμα*, ήδη από το φθινόπωρο του 1922: «Οι μεγαλύτεροι θίασοι έχασαν την Σμύρνην και την Κων/πολιν. [...] Τώρα είναι αναγκασμένοι να περιφέρονται μεταξύ Αθηνών, Πατρών και Θεσσαλονίκης. Με άλλους λόγους εντός της μικράς και πτωχής Ελλάδος» (4.11.1922). Ο κριτικός που υποστήριζε και προωθούσε μόνιμα την άποψη ότι το χάσιμο των ελληνικών

ρούσαν ότι τα δεινά προέρχονταν από τους υψηλούς μισθούς των ηθοποιών ή το άδικο φορολογικό σύστημα για τα δημόσια θεάματα και κάποιιο άλλοι απέδιδαν την κρίση στη ζοφερή οικονομική κατάσταση του κοινού, που αδυνατούσε να πληρώσει το εισιτήριό του.⁷⁰⁶ Σχεδόν όλοι πάντως συμφωνούσαν ότι, μετά τον οργασμό της θεατρικής παραγωγής που σημειώθηκε στα χρόνια των πολέμων, η πρωτεύουσα είχε βρεθεί σε μια κατάσταση κατά την οποία δεν μπορούσε πλέον να συντηρήσει τους θιάσους.⁷⁰⁷ Ίσως για πρώτη φορά μετά τη δεκαετία του 1870, η «πρωτεύουσα ενός εκατομμυρίου κατοίκων, με τον Πειραιά και τα προάστια της, με δυσκολία καταφέρνει να συντηρήσει ένα δραματικό θίασο της προκοπής σε κάθε εποχή του έτους».⁷⁰⁸ Μετά τους πολέμους, η χώρα είχε υιοθετήσει οριστικά ένα διεθνές σύστημα μαζικής διασκέδασης που, με τη σειρά του, είχε οδηγήσει σε μια πρωτοφανή ανατροπή στα ήθη και τα γούστα του κοινού. Απέναντι σ' αυτήν την εισβολή από τις τζαζ μπαντ, τα ραδιόφωνα και τα αυτοκίνητα ο πιο ισχυρός αντίπαλος του θεάτρου ήταν ο κινηματογράφος. Ας αναφέρουμε ενδεικτικά ότι, σύμφωνα με επίσημη στατιστική έκθεση του οικονομικού επιθεωρητή για τους φόρους των Δημοσίων Θεαμάτων, ήδη από την περίοδο 1.4.1922-31.3.1923, η κίνηση των θεατών είχε πάρει την παρακάτω μορφή⁷⁰⁹:

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ	Θεατές	ΘΕΑΤΡΑ	Θεατές
Πάνθεον	356.000	Αλάμπρα	146.908
Αττικόν	288.000	Κοτοπούλη	132.378
Πανόραμα	286.000	Κυβέλης	86.944
Σπλέντιτ	223.500	Απόλλων	78.592
Ιντεάλ	219.200		
Πανελλήνιον	197.000		

Μετά το 1925, η εμφανής αυτή επικράτηση πήρε το χαρακτήρα επιδρομής στη θεατρική πελατεία, επιδρομής που υπέσκαπτε το μέλλον του θεάτρου της χώρας. Οι πρωταγωνίστριες εξαφανίζονταν πλέον για ολόκληρους μήνες από τη σκηνή και παντοδύναμοι άλλοτε θίασοι, όπως της Κυβέλης ή του Παπαϊωάννου, οδηγούνταν σε διαλύσεις και ναυάγια.⁷¹⁰ Ακόμα κι η Κοτοπούλη, μετά την καταστροφή της Ελευθέρας Σκηνής, κατέφυγε σε μια διετή σχεδόν περιοδεία στις ΗΠΑ για να μην αναγκαστεί να εγκαταλείψει τις σχέσεις της με τη θεατρική τέχνη. Μετά την επέλαση των αμερικανικών κινηματογραφικών εταιρειών στα

παροικιών ήταν η βασική αιτία της κρίσης ήταν ο Ροδάς, βλ. «Το θεατρικόν αδιέξοδον», *Ελληνικόν Θέατρον*, φυλ. 51, 15.10.1927 και 64, 15.12.1928.

706 *Ελεύθερον Βήμα*, 4.6.1923, 9.5.1924, 13.4.1925, 29.5.1926, *Έθνος*, 21.9.1924, Κ. Μπασιτιάς, «Υπάρχει κρίσις εις το θέατρον. Ομιλούν τρεις θιασάρχαι», *Ελεύθερος Τύπος*, 28.1.1927, *Πάνθεον*, 6.6, 20.6.1926 κ.ά.

707 Βλ. ενδεικτικά Γρ. Ξενόπουλος, *Ο Θεατής*, 21, 13.6.1925.

708 Φ. Πολίτης, «Ένα έργο κι ένας θίασος», *Ελεύθερον Βήμα*, 10.12.1928.

709 «Στατιστική θεατρικής κινήσεως», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.5.1923.

710 «Από την Οδύσειαν ενός θιάσου» και «Η διάλυσις του θεάτρου Κυβέλης», *Ελληνικόν Θέατρον*, φυλ. 5, 1.10.1925 και 35, 1.1.1927, Β. Ρώτας, «Ηθοποιός και θιασάρχης», *Βραδυνή*, 12.1.1927.

1926, το θέατρο πρόζας της χώρας είχε μείνει πραγματικά με ισχνή πελατεία. Έπειτα όμως από την εξάπλωση της έβδομης τέχνης στις μάντρες των αθηναϊκών συνοικιών και την εμφάνιση του ηχητικού και ομιλούντος κινηματογράφου μετά το 1929, το ελληνικό θέατρο αντιμετώπιζε σοβαρό κίνδυνο αφανισμού.⁷¹¹ Σ' αυτήν τη μακάβρια εικόνα ήρθε να προστεθεί στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 ο ζοφερός αντίκτυπος της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, έκανε την κατάσταση πραγματικά απελπιστική. «Ο κίνδυνος όμως και η απόγνωση», όπως εύστοχα σημείωνε ο Χάρης την άνοιξη του 1928, «όταν φθάσουν στα έσχατα είναι μια λύση, μια διέξοδος. Εμπνέουν ιδέες τολμηρές, που δημιουργούν μια νέα κατάσταση. Στο μεταξύ, γίνονται μερικές θυσίες».⁷¹² Στην οριακή αυτή στιγμή αποφασίστηκε η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, που αναμενόταν τουλάχιστον από το 1919 και αναβαλλόταν συνεχώς από το 1922. Με την επέμβαση του κράτους δόθηκε ένα οριστικό τέλος και στην υπόθεση του Έλληνα σκηνοθέτη.

II. Η εδραίωση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο και τα προβλήματα που αντιμετώπισε

(α) *Οι διεργασίες γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα και την καλλιτεχνική διεύθυνση που προηγήθηκαν της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου*

Δεν είναι στους στόχους αυτής της μελέτης να καταπιαστεί με το περίπλοκο ζήτημα της ίδρυσης του κρατικού θεατρικού φορέα. Είναι ωστόσο υποχρεωμένη να το συμπεριλάβει στην εξέταση του φαινομένου που την απασχολεί, από τη στιγμή που βρέθηκε σε άμεση σχέση με το σκηνοθετικό ζήτημα και καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τις τύχες του. Ο αναγνώστης θα πρέπει κατ' αρχήν να έχει υπόψη του ότι η ίδρυση του Εθνικού αποτελεί μέρος της συνολικότερης επέμβασης του κράτους στη θεατρική ζωή του τόπου στο Μεσοπόλεμο, επέμβαση η οποία, με τη σειρά της, εντάσσεται στο γενικότερο φαινόμενο του κρατισμού ή, όπως το έθετε ο Νιρβάνας, τη «στοργή του Κράτους».⁷¹³ Σ' ολόκληρη τη δεκαετία του 1920, θεατρικά σωματεία, ιδιωτικές επιχειρήσεις ή μεμονωμένοι λόγιοι και καλλιτέχνες του θεάτρου επικαλούνταν σε μόνιμη βάση τον κρατικό μηχανισμό για τις κακοδαιμονίες ή τα εκσυγχρονιστικά τους σχέδια. Απαιτούσαν την άμεση επέμβασή του και, κατά κάποιο τρόπο, τον ανακήρυτταν σε μια υπερβατική, σχεδόν «πατερναλιστική», οντότητα. Από τις αρχές της δεκαετίας, όλοι σχεδόν οι θεατρικοί φορείς της χώρας είχαν οδηγηθεί στη διαπίστωση ότι η κρατική παρέμβαση ήταν αναγκαία και στο σκηνοθετικό ζήτημα. Υποστήριζαν ότι καμία ουσιαστική εξέλιξη δεν μπο-

711 *Ελληνικά Γράμματα*, 50, 1.6.1929, 123-4, Δ. Λαμπίρης, «Οι κινηματογράφοι μας», *Πρωία*, 18.6.1929, Ηλ. Θεοδώρου, «Θέατρον και Κινηματοθέατρον», *Ελληνικόν Θέατρον*, 83, 1.10.1928. Για τη διάδοση του ομιλούντος κινηματογράφου βλ. εδώ σημ. 935.

712 *Ελληνικά Γράμματα*, Β', 6, 1.3.1928, σσ. 228-9.

713 «Το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου», *Εστία*, 23.3.1923.

ρούσε να σημειωθεί σ' αυτόν τον τομέα, από τη στιγμή που οι θιασάρχες λειτουργούσαν με τη λογική του εύκολου κέρδους, χωρίς να επιχειρούν τη βελτίωση της θεατρικής παραγωγής και του καλλιτεχνικού προϊόντος που πρόσφεραν. Έτσι, το εκσυγχρονιστικό μέτωπο που δημιουργήθηκε εκείνη την εποχή απέκτησε άλλο ένα έρεισμα και ένα ακόμα ισχυρό σημείο σύγκλισης: αυτή τη φορά, εναντίον του εγχώριου θεατρικού κεφαλαίου, της μικρής οικογενειοκρατούμενης δηλαδή καπιταλιστικής μονάδας που είχε παγιωθεί προπολεμικά.⁷¹⁴ Το σημαντικότερο όπλο που διέθετε αυτή η συσπείρωση ήταν η ίδρυση ενός εθνικού θεάτρου. Ένα κρατικό θέατρο θα υπάκουε στα κελύσματα της καλλιτεχνικής ιδέας και όχι στη λογική του κέρδους. Θα είχε ως βασικό στόχο του τη διαμόρφωση και διαπαιδαγώγηση του «θεατρόφιλου» κοινού. Οι βασικές έννοιες που άρθρωναν τη σύλληψή του ήταν δομημένες πάνω σε τρία αντιθετικά ζεύγη: την πειθαρχία, το σύνολο και τη διαπαιδαγώγηση απέναντι στην αναρχία, τον ατομισμό και τον ενδοτισμό στα «κατώτερα» γούστα της μάζας. Σταδιακά, το αίτημα της ίδρυσης μιας εθνικής σκηνής άρχισε να ταυτίζεται και να υποκαθιστά το εκσυγχρονιστικό όραμα της αναγέννησης του ελληνικού θεάτρου. Όσο περισσότερο βάραινε η κρίση και η παρέμβαση του κράτους γινόταν επιτακτικότερη για να σώσει την κατάσταση, τόσο περισσότερο η ιδέα του κρατικού θεάτρου άρχισε να κερδίζει έδαφος. Έτσι, το αίτημα αναγέννησης άρχισε βαθμιαία να παίρνει τη μορφή της συρρικνωμένης εκδοχής ενός κρατικού θεάτρου. Ότι ήταν εκσυγχρονιστικό όραμα το 1919 ήταν μια σωσίβια λέμβος δέκα χρόνια αργότερα.

Το Σωματείο Ηθοποιών ήταν εκείνο που οδήγησε το ζήτημα του Εθνικού στην τελική του ευθεία.⁷¹⁵ Στις αρχές του 1930 ανακοινώθηκε η ίδρυση του Θεά-

714 «Η υποκριτική τέχνη και η αισθητική της σκηνοθεσίας δεν είνε από τα είδη που βελτιώνονται με τον συναγωνισμόν του ελευθέρου εμπορίου», τόνιζε ο Καλογερίκος το 1923, «εις τας χείρας του οποίου θα εξακολουθήση να καταρρακώνεται το σύγχρονον θέατρον, αν δεν αποχρυσταλλωθή εις αποφάσεις η μελετηθείσα ευτυχώς επέμβασις του Κράτους διά της ιδρύσεως Εθνικού θεάτρου και Κρατικής Θεατρικής Σχολής» (*Ελεύθερος Τύπος*, 26.6.1923). «Δυστυχώς εις την Ελλάδα κατά την άσκησιν της θεατρικής βιομηχανίας», συμπλήρωνε ο Μελάς λίγες βδομάδες αργότερα, «αποδεικνύεται πνεύμα τόσοσ αποκλειστικόν, με άλλους λόγους τόσοσ στενώς κερδοσκοπικόν, ώστε άνθρωποι στοιχειωδώς σεβόμενοι εαυτούς είναι υποχρεωμένοι να απέχουν αναμένοντες καλλίτερας ημέρας». Ο Μελάς συνέχιζε, κατηγορώντας τους επιχειρηματίες, επειδή δεν διέθεσαν ποτέ κάποιο μέρος των κερδών τους «διά την δοκιμήν νεωτέρων καλλιτεχνικών διακόσμων, διά την βελτίωσιν του προσωπικού και της διδασκαλίας των έργων» και θεωρούσε τελικά «εθνικό κίνδυνον» την «απληστεία των επιχειρηματιών» που, αποβλέποντας στο κέρδος, «διαρκώς ενδίδουν εις τα χυδαιότερα γούστα και τα ταπεινότερα ένστικτα της μεγάλης μάζης» (*Ελεύθερος Λόγος*, 21.7.1923). Χαρακτηριστικές για τη νοοτροπία με την οποία αντιμετώπιζε ο κόσμος των ηθοποιών την επέμβαση της κρατικής «στοργής» είναι και οι απόψεις του Βεάκη (βλ. *Πρωία*, 17.9.1928 και «Επεισόδια και συμπεράσματα θεατρικής πείρας 25 χρόνων», *Ελληνικόν Θέατρον*, 11. 1.1.1926).

715 «Έχω την ακλόνητη πεποίθησιν», έγραφε ο Καλογερίκος το καλοκαίρι του 1928, «πως το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου από μας και μόνον από μας εξαρτάται να λυθή» («Πώς θα γίνη το Εθνικόν Θέατρον», *Ελληνικόν Θέατρον*, 60, 15.8.1928, 68, 15.2.1929).

τρου Εφαρμογής, που αποτελούσε μια μετεξέλιξη της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου σε κανονικό θέατρο. Η κίνηση αποσκοπούσε στην ίδρυση κρατικού θεάτρου και συνάντησε τη θερμή υποστήριξη των συγγραφέων που έδειχναν να ξυπνούν από ένα λήθαργο, αλλά και του θιάσου Κυβέλης που έδειχνε πως ήθελε να επωφεληθεί από το ναυάγιο της επιχείρησης Κοτοπούλη. Αν και το εγχείρημα ματαιώθηκε, έπειτα από ένα έντονο διπλωματικό παρασκήνιο των πρωτεργατών της Ελευθέρας Σκηνής, η υπόθεση του Εθνικού δεν χωρούσε αναβολή. Στις αρχές του Μάρτη του 1930 δημιουργήθηκε ένας νέος ολιγόημερος συνασπισμός, η Εθνική Σκηνή, που θα είχε σκηνοθέτες τον Πολίτη και τον Μελά.⁷¹⁶ Τα σχέδιά του διέλυσε τελικά η επέμβαση του υπουργού Παιδείας και η επίσημη εξαγγελία ίδρυσης του κρατικού θεατρικού φορέα, που χαιρετίστηκε με ενθουσιασμό, κατ' αρχήν από τους ηθοποιούς του σωματείου.⁷¹⁷ Όχι μόνον επειδή ήταν εκείνοι που είχαν λάβει, σε μόνιμη βάση, τις πρωτοβουλίες στο ζήτημα της ίδρυσης στη δεκαετία του 1920 ή επειδή διέθεταν το ισχυρό όπλο της Σχολής, που θα αποτελούσε το φυτώριο του θεάτρου. Οι ηθοποιοί ήταν εκείνοι που αντιμετώπιζαν περισσότερο τις επιπτώσεις της σφοδρής κρίσης. Η ανεργία είχε αρχίσει να παίρνει μεγάλες διαστάσεις μετά το 1928 και ήταν πλέον ορατό ότι «πολλοί από τους ηθοποιούς μας ίσως αναγκασθούν ν' αλλάξουν επάγγελμα κι άλλοι ν' αλλάξουν συνήθειες». Υπήρχαν ωστόσο κάποιοι «άξιοι» που θα παρέμεναν στον επαγγελματικό στίβο.⁷¹⁸ Έτσι, η ανάγκη «εξυγίανσης» του κλάδου από το «σάπιο» τμήμα του έβρισκε κάποια λύση με την κρατική επέμβαση.⁷¹⁹ Μπροστά στην κρίση και τον κίνδυνο να μείνει ο τόπος χωρίς δραματικό θέατρο, το Σωματείο των συγγραφέων υποστήριξε σύσσωμο την προσπάθεια.⁷²⁰

Το βασικό πρόβλημα που αντιμετώπισε ο θεσμός του σκηνοθέτη σε συνάρτηση με το κρατικό θέατρο αφορούσε το ποιο θα ήταν το ενδεδειγμένο πρόσωπο που θα αναλάμβανε το σκηνοθετικό πόστο στην κρατική σκηνή, από τη στιγμή που δεν είχε διαμορφωθεί ακόμα επαγγελματίας σκηνοθέτης στον τόπο. Το ερώτημα δεν ήταν ούτε απλό ούτε καινούργιο. Απασχόλησε την ιθύνουσα τάξη της χώρας

716 Για το θέμα βλ. Θ. Συναδινός, *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.1.1930, Τηλ. Λεπενιώτης, ό.π., 15.1, 1.2.1930, Γρ. Ξενόπουλος, *Πρωία*, 30.1.1930, Μ. Ροδάς, *Θεατρικά Χρονικά 1930*, σσ. 60-2.

717 Βλ. ενδεικτικά Π. Καλογερίκος, «Το χαρμόσυνο άγγελμα» και Ηλ. Θεοδώρου, «Χαράς ευαγγελία», *Ελληνικόν Θέατρον*, 95, 1.4.1930. Επίσης, η Γενική Συνέλευση του Σωματείου έσπευσε να ανακηρύξει τον Γ. Παπανδρέου επίτιμο μέλος του (ό.π., 96, 15.4.1930).

718 *Ελληνικά Γράμματα*, Β', 6, 1.3.1928, σσ. 228-9.

719 Ηλ. Θεοδώρου, «Η εκκαθάρισις του κλάδου. Ζήτημα χρημάτων», *Ελληνικόν Θέατρον*, 68, 15.2.1929, Π. Χ. *Ελληνικά Γράμματα*, 6, 1.3.1928, σσ. 228-9.

720 Συμβιβάστηκαν δηλαδή ακόμα και κείνοι οι συγγραφείς, που, όπως θα δούμε πιο κάτω (βλ. εδώ σημ. 722), ήταν αντίθετοι αρχικά με την ίδρυση του κρατικού θεάτρου (Γ. Ξενοπούλος, *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.8.1928, *Νέα Εστία*, 4, 1.6.1927, σ. 241, τχ. 75, 1.2.1930, σ. 150 και εδώ σημ. 721). Ο Χορν ισχυριζόταν πλέον ότι το κράτος «έχει καθήκον» να στηρίξει το θέατρο και «να μην αφήσει την κοιτίδα του θεάτρου χωρίς καμία θεατρική κίνηση». Και κατέληγε ότι το Εθνικό «παρ' όλας τας αντιφρήσεις που πρέπει να έχη κανείς για την ίδρυσίν του, κατήντησε μια απαραίτητη ανάγκη» (*Ελληνικόν Θέατρον*, 61, 15.9.1928).

σ' ολόκληρη σχεδόν τη δεκαετία του 1920 και προέκυπτε κάθε φορά που ανακινούνταν το ζήτημα της ίδρυσης του εθνικού θεάτρου. Όπως καταλαβαίνει κανείς, το πρόβλημα ήταν σύνθετο, από τη στιγμή που εφαπτόταν, σε μεγάλο βαθμό, με το ζήτημα της καλλιτεχνικής διεύθυνσης του υπό ίδρυση κρατικού φορέα. Στην πρώτη δυναμική επέμβαση της πολιτείας που σημειώθηκε κατά τη διάρκεια της «επαναστατικής» κυβέρνησης των Πλαστήρα-Γονατά, τον Μάρτη του 1923, δεν βρέθηκε βέβαια κάποια λύση.⁷²¹ Κατά κάποιο τρόπο όμως καταγράφηκαν οι δυνάμεις εκείνες που θα κινούσαν τα νήματα στο μέλλον, τόσο στο ζήτημα της διεύθυνσης του ιδρύματος όσο και στο ζήτημα του σκηνοθέτη. Οι δυνάμεις αυτές ήταν, από τη μια μεριά οι ηθοποιοί του Σωματείου, οι θεατρικοί συγγραφείς και οι θιασάρχες και, απ' την άλλη, λόγιοι σαν τον Μελά.⁷²² Ο τελευταίος υποστήριζε το 1923 ότι η καλλιτεχνική διεύθυνση έπρεπε να αποδεσμευτεί από τις παραδοσιακές θεατρικές δυνάμεις και να αποκτήσει χαρακτηριστικά περισσότερο σύμφωνα με το πνεύμα της «επαναστάσεως» που κυβερνούσε τότε τον τόπο.

721 Το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου ανακινήθηκε αμέσως μετά τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και συστάθηκε τότε επιτροπή από τους Κ. Χατζόπουλο, Ι. Δαμβέργη και Ν. Παπαγεωργίου για να μελετήσει το θέμα (*Παναχοθήκη*, 221/3, Αύγ.-Σεπτ. 1919, σ. 53). Την άνοιξη του 1922 εντάχθηκε στο πλαίσιο των εορταστικών εκδηλώσεων για την Εκατονταετηρίδα της Ελληνικής Επανάστασεως, που όρισε εορτάσιμο έτος το 1930 (ό.π., 253/5, Μάρτ.-Μάιος 1922, σσ. 16-7). Η δυναμική επανεκκίνηση του ζητήματος συντελέστηκε έπειτα από παρέμβαση των ηθοποιών στις αρχές του 1923 (*Ελεύθερον Βήμα*, 6, 10.1.1923). Τότε, με απόφαση της κυβέρνησης, το Βασιλικό Θέατρο έγινε ιδιοκτησία του κράτους και στις 19.3.1923 έγινε διάσκεψη στο Υπουργείο Παιδείας, στην οποία συμμετείχαν οι Πλαστήρας, Γονατάς, υπουργοί, αντιπροσωπείες συγγραφέων, ηθοποιών, θιασαρχών, λογίων κ.ά. Για τις τελευταίες εξελίξεις βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 20-22.3.1923, *Εστία*, 23.3.1923, *Νουμάς*, 772, Μάρτης 1923, σσ. 234-5.

722 Η παρουσία των συγγραφέων ήταν μάλλον η κατάληξη της δυναμικής πορείας που είχε ο κλάδος την προηγούμενη δεκαετία και λιγότερο η απαρχή μιας νέας επέμβασης: αντίθετα, το σωματείο των ηθοποιών ήταν η νέα δύναμη, που είχε θέσει άλλωστε την ίδια εποχή το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου, της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου και το συνταξιοδοτικό. Απ' την άλλη, ο συνδικαλιστικός φορέας των συγγραφέων δεν ήταν ενωμένος. Υπήρχε μια μικρή μειοψηφία, που την εκπροσωπούσαν ο Ξενόπουλος και ο Χορν, η οποία υποστήριζε ότι η επέμβαση της Πολιτείας έπρεπε να λάβει χαρακτηριστικά επιχορήγησης στους θιάσους πρόζας της εποχής: πίστευαν δηλαδή, ότι οι θίασοι των πρωταγωνιστριών μπορούσαν να αναλάβουν την υλοποίηση του οράματος της διαπαιδαγώγησης του κοινού, εφόσον θα είχαν λυμένο το οικονομικό ζήτημα. Στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου σώζεται δακτυλόγραφο πρακτικό της Γενικής Συνέλευσης της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, με ημερομηνία 22.3.1923, σύμφωνα με το οποίο πάρθηκε κατά πλειοψηφία η απόφαση να μη δοθεί το Εθνικό Θέατρο σε επιχειρηματία. Διαφώνησαν οι Γ. Ξενόπουλος και Π. Χορν. Η απόφαση του σωματείου κοινοποιήθηκε προς τον «Σ. Αρχηγόν της Επανάστασεως και την Σ. Κυβέρνησιν» με δακτυλόγραφο υπόμνημα της Εταιρείας (24.3.1923), το οποίο επίσης σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο. Σύμφωνα με επιστολή του Φ. Πολίτη στον Χρ. Νέζερ, που παραθέτει ο τελευταίος στα απομνημονεύματά του, ο Ξενόπουλος πρότεινε στην κυβέρνηση την επιχορήγηση επιχειρηματιών, αλλά η πρότασή του απορρίφθηκε (Χρ. Νέζερ, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1959, σσ. 28-9). Υπήρχε, τέλος, και η θέση του Ωδείου Αθηνών, που επιθυμούσε να δοθεί μια λύση στα πρότυπα της Κομεντί Φρανσαίζ («Διά μίαν ακόμη φοράν ανακινείται το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου», *Εστία*, 2.1.1924).

Υποστήριζε δηλαδή ότι το ζήτημα δεν θα λυνόταν μέσα από επιτροπές αλλά με την επιβολή «της απολυταρχίας του ικανού», που θα αποτελούσε την «ψυχή» του θεάτρου και θα χάραζε την «κεντρική ιδέα», η οποία θα καθόριζε, με τη σειρά της, τις τύχες του ιδρύματος.⁷²³ Αναφορικά με το σκηνοθετικό ζήτημα, ισχυριζόταν ότι η σκηνοθεσία έπρεπε να πηγάζει από αυτήν την «κεντρική ιδέα», που θα επέβαλλε ένας διευθυντής «μεταφυσικός», όπως τον ονόμαζε. Ο Μελάς ακολουθούσε στο σημείο αυτό τη λόγια σκηνοθετική παράδοση της χώρας, όπως είχε εκδηλωθεί σε περιπτώσεις όπως εκείνη του Βλάχου στο Βασιλικόν Θέατρον ή του Πολίτη στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου. Στη σκέψη του, η καλλιτεχνική διεύθυνση και η σκηνοθεσία ήταν έννοιες σχεδόν ταυτόσημες. Ο σκηνοθέτης του κρατικού θεάτρου θα εργαζόταν στα πρότυπα του Χρηστομάνου, θα «είχε μίαν αντίληψη άλλου θεάτρου, άλλου παιξίματος, άλλου διακόσμου, άλλου ρεπερτορίου πραγματικώς ανωτέρου από αυτά του καιρού του».⁷²⁴ Η άλλη άποψη, που την εξέφραζαν κυρίως οι ηθοποιοί, στηριζόταν στην άλλη παράδοση του 19ου αιώνα, προωθούσε δηλαδή το πάγιο αίτημα της αποστολής ενός ηθοποιού στην Εσπερία, που θα σπούδαζε τη σκηνοθετική τέχνη και θα ερχόταν στη συνέχεια να αναλάβει το σκηνοθετικό πόστο στο κρατικό ίδρυμα.⁷²⁵

Στα επόμενα χρόνια και μέχρι την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, σημειώθηκε μια εναλλαγή των παραπάνω δυνάμεων στο προσκήνιο, που αναλογούσε σε μια άλλη μάχη που δινόταν στο παρασκήνιο, γεγονότα που δεν θα μας απασχολήσουν εδώ. Ο αναγνώστης ωστόσο πρέπει να έχει υπόψη του ότι οι επεμβάσεις των συγγραφέων, των ηθοποιών, των λογίων και των θιασαρχών που προώθησαν την εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη στη δεκαετία του 1920 είχαν έναν βασικό γνώμονα: την επικείμενη ίδρυση του Εθνικού. Μέσα από μια ορισμένη οπτική, η πορεία του Έλληνα σκηνοθέτη προς την εδραίωση περνούσε σε μόνιμη βάση μέσα από τους διαδρόμους του Υπουργείου Παιδείας και κτυπούσε την πόρτα ενός ανώτερου κρατικού υπαλλήλου, που είχε τη θέση-κλειδί στο όλο ζήτημα, του Ιωάννη Γρυπάρη. Το 1924-1925 η υπόθεση βρέθηκε σε άμεση συνάρτηση με το Θέατρο Τέχνης.⁷²⁶ Στην επόμενη διετία πέρασε στα χέρια του Σωματείου και της

723 Φορτούνιο, «Εθνικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.3.1923. Ο Μελάς υποστήριζε ότι «η σαπίλα του σημερινού θεάτρου είναι μέρος οργανικόν της ευρυτέρας σαπίλας, η οποία λυμάνεται τον εθνικόν οργανισμόν» και, απευθυνόμενος προς τη στρατιωτική κυβέρνηση της χώρας, αναρωτιόταν: «Οι επαναστατήσαντες εναντίον του όλου, πώς είναι δυνατόν να υποκλιθούν ευσεβάστως προ του μέρους;». (ό.π., 21.3.1923).

724 Φορτούνιο, «Για ένα θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 26.3.1923.

725 Όπως υπογράμμισε ο Καλογερίκος, «η σκέψις που έγινε, κατά την ανωτέρω αναφερομένην συνεδρίασιν εις το Υπουργείον της Παιδείας, περί αποστολής εις Ευρώπην μερικών εκ των μορφωμένων ηθοποιών μας προς σπουδήν της σκηνοθεσίας, δεν πρέπει και πάλιν να παραπεμφθή εις τας ελληνικάς καλένδας, διότι είναι αδύνατον, χωρίς καλούς σκηνοθέτας να έχωμεν θέατρον αντάξιον ενός πολιτισμένου Κράτους» («Το Εθνικόν Θέατρον», *Ελεύθερος Τύπος*, 14.1.1924). Βλ. και Ν. Παρασκευάς, 2, 17.3.1924.

726 Ο Γρυπάρης είχε δηλώσει τότε δημόσια ότι ο Μελάς ήταν ο πιο ενδεδειγμένος λόγιος για τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή. Υπό αυτό το πρίσμα, το κίνητρο για την ανάμιξη του Μελά στο σκηνοθετικό ζήτημα ήταν η διεκδίκηση της διεύθυνσης του κρατικού θεάτρου (*Δημοκρατία*, 22.5.1924, *Ελεύθερον Βήμα*, 28.12.1924). Δεν είναι τυχαίο

σχολής του.⁷²⁷ Η απόφαση όμως του Πολίτη και του Μελά να συνεργαστούν με τις δύο πρωταγωνίστριες άλλαξε στη συνέχεια το σκηνικό και άρχισε να συζητιέται η ματαίωση της ίδρυσης εθνικού θεάτρου και να προωθείται το μοντέλο της κρατικής επιχορήγησης ιδιωτικών επιχειρήσεων!⁷²⁸ Απέναντι στο αδιέξοδο που άρχισε να διαγράφεται στον ορίζοντα, άρχισαν να κυκλοφορούν και μερικές λύσεις από το παρελθόν του Βασιλικού Θεάτρου. Προς τα τέλη της δεκαετίας, ορισμένοι λόγιοι της παλιάς ανακτορικής φρουράς, όπως ο ακαδημαϊκός Α. Ανδρεάδης και ο Στ. Στεφάνου, άρχισαν να προωθούν στον Τύπο τις δικές τους

ότι οι ηθοποιοί αμφισβήτησαν τότε τις ικανότητες του λογίου με τα παρακάτω κριτήρια: «Αλλά την σκηνή την γνωρίζω; από απόψεως μηχανικής, από απόψεως παιξίματος, σκηνοθεσίας, φωτισμού, σχολών; Και είναι εις θέσιν, συν άλλοις, να καταλαβαίνω τι του παίζουν οι ηθοποιοί του μέχρι της τελευταίας λεπτομερείας του παιξίματός των, πράγμα που είναι εξ ολοκλήρου μεταξύ των καθηκόντων του, και ίσως ένα από τα σπουδαιότερα; Εκείνο που εμείς γνωρίζομεν, είναι ότι από όλων αυτών των απόψεων εν τούτοις ζωτικοτάτων, ο Μελάς ουδέποτε είχε ή έδειξε κανένα ενδιαφέρον. Η καλύτερα απόδειξις είναι, ότι, από 10 ετών, δεν έβαλλε το πόδι του σε θέατρον περισσότερο από τρεις φορές τον χρόνον» (*Παρασκήνια*, 11, 27.7.1924, σσ. 22-3). Για το θέμα βλ. και *Ελεύθερον Βήμα*, 16.7.1925, *Θεατής*, 8.8, 12.9.1925, *Ελληνικόν Θέατρον*, 16.8, 16.9, 16.10.1925.

727 Τότε σημειώθηκε η επέμβαση του Πολίτη στη σκηνοθετική ιστορία του τόπου και ο κριτικός άρχισε να προωθεί τις παιδαγωγικές του απόψεις: «Ένα Εθνικόν Θέατρον», έγραφε τον Μάρτη του 1926, «δεν πρέπει να νοηθεί παρά ως σχολείον ανδρισμού, έστω και αν πρόκειται προς τούτο να έχει την ξηρότητα και την ψυχρότητα των κοινών εκπαιδευτηρίων» (*Πολιτεία*, 1.3.1926, 1984 Α, 204-8). Ο Συναδινός αναλάμβανε την υπεράσπιση της Σχολής απέναντι στους επικριτές της, υπογραμμίζοντας τα επαινετικά σχόλια υπουργών και πολιτευτών της εποχής αλλά και του ίδιου του Γρυπάρη (*Ελεύθερον Βήμα*, 23.4.1927). Βλ. επίσης Θ. Συναδινός, «Το Εθνικόν Θέατρον», *Ελληνικόν Θέατρον*, 1, 1.8.1925 και Π. Καλογερίκος, «Το Εθνικόν Θέατρον. Είνε πλέον καιρός», ό.π., 34, 16.12.1926.

728 Όταν ετοιμαζόταν το σχετικό νομοσχέδιο, στα τέλη του 1927, ο Πολίτης υποστήριζε, πλέον ότι δεν μπορούσε να ιδρυθεί Εθνικό Θέατρο, αντέκρουε τη λειτουργία του ως «επικράτησιν του πλέον αναμφιβόλου και πεπαλαιωμένου γούστου, ερμηνείαν κλασσικών έργων επί τη βάσει της γραμματικής και του συντακτικού» και πρότεινε την κρατική επιχορήγηση των δραματικών θιάσων του τόπου! βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 7.12.1927, 12, 30.1.1928 (1984) Α 309. Βλ. επίσης τις αντιδράσεις του Καλογερίκου στις απόψεις του Πολίτη (ό.π., 28.1.1928), όπως επίσης κι εκείνες του Βεάκη (*Ελληνικόν Θέατρον*, 59, 15.7.1928) και του Κουνελάκη (*Ελεύθερος Τύπος*, 12.12.1927, *Πολιτεία*, 16.1.1928). Παρόμοιες απόψεις μ' εκείνες του Πολίτη είχε εκφράσει τότε και ο Ρώτας (*Ελληνικά Γράμματα*, Β', 8, 1.4.1928, σσ. 278-281). Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η παράσταση της *Εκάβης* είχε τεθεί υπό την προστασία της δημοτικής αρχής της Αθήνας, ενώ μετά την ανάγνωση της τραγωδίας σε κύκλο λογίων, ο Γρυπάρης εξέφραζε το θαυμασμό του για την πρωταγωνίστρια. Λίγες μέρες αργότερα, η τελευταία δήλωνε ότι εργάζεται «για την Ελλάδα» και ζητούσε από τον τμηματάρχη την καθιέρωση παραστάσεων αρχαίων τραγωδιών (*Πολιτεία*, 22, 23.8.1927, *Έθνος*, 15.9.1927, *Ελληνικά Γράμματα*, 15.9.1927, σ. 271). Σε συνέντευξή της στην *Πρωία* διαφωνούσε με την ίδρυση κρατικού θεάτρου αλλά όχι και με την κρατική επιχορήγηση ιδιωτικών επιχειρήσεων (19.9.1928). Για τις μεταγενέστερες προσπάθειες φοροαπαλλαγής της Ελευθέρας Σκηνής, βλ. Γλυτζουρή, ό.π., σσ. 97-8.

απόψεις, οι οποίες συμφωνούσαν μ' εκείνες των ηθοποιών: την αποστολή δηλαδή Ελλήνων ηθοποιών στο εξωτερικό για να σπουδάσουν την τέχνη του σκηνοθέτη.⁷²⁹ Καθώς η πρόταση αυτή φαινόταν τότε η επικρατέστερη, τέθηκε σε λειτουργία η υποτροφία της Ακαδημίας και ο Ροντήρης, βλέποντας πλέον ότι οι εξελίξεις γύρω από το κρατικό θέατρο έχουν ωριμάσει, αποφάσισε να την αξιοποιήσει και αναχώρησε για τη Βιέννη τις πρώτες μέρες του 1930.⁷³⁰

(β) *Οι επιπτώσεις των εξελίξεων στη φυσιογνωμία του Έλληνα σκηνοθέτη*

Όπως καταλαβαίνει κανείς, όλες αυτές οι ρηξικέλευθες ανακατατάξεις γύρω από την εθνική σκηνή είχαν σοβαρές επιπτώσεις στο σκηνοθετικό ζήτημα. Η επέμβαση του κράτους άρχισε να εναγκαλίζεται και να απορροφά και το θεσμό του σκηνοθέτη, στην προσπάθειά του να διατηρήσει ζωντανή και την ύπαρξη του τελευταίου στην επαγγελματική σκηνή. Γύρω στα 1930, οι συνεργασίες των Ελλήνων σκηνοθετών τόσο με το ημιαπαγγελματικό θέατρο, όσο και με το θιασαρχικό κατεστημένο έδειχναν να έχει διαγράψει την ιστορική τους τροχιά και ο Έλληνας σκηνοθέτης φαινόταν να έχει εξαντλήσει τα περιθώρια ανάπτυξής του στους χώρους αυτούς. Έπειτα από αυτές τις εξελίξεις, ο σκηνοθέτης, η αιχμή του δόρατος για την ανασυγκρότηση της ελληνικής σκηνής, άρχισε με τη σειρά του να μετατρέπεται σ' έναν ανώτερο κρατικό υπάλληλο, που θα αναλάμβανε τη διεύθυνση της σκηνικής πραγμάτωσης του βασικού εννοιολογικού τρίπτυχου: πειθαρχία, παραστάσεις συνόλου, διαπαιδαγώγηση. Με τον τρόπο αυτό, το περιεχόμενο του θεσμού του σκηνοθέτη, που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ήδη από μέσα της δεκαετίας του 1920, παγιώθηκε σ' αυτή τη φάση. Ο νέος καλλιτέχνης ισοδυναμούσε πλέον με τον αρχιμουσικό που θα διεύθυνε με την μπαγκέτα του την κρατική ορχήστρα: «προπάντων θα υπάρχει ο σκηνοθέτης, ο γενικός αυτός ρυθμιστής, που δένει όλες τις θεατρικές δυνάμεις σ' ένα σύνολο. Με το καλοδου-

729 Ήταν η εποχή που ο Στεφάνου πρότεινε τη μετάκληση ξένου ρεζισέρ και τον «ευρωπαϊκόν τυφλοσούρτην» για τις Δελφικές Γιορτές. «Χρειάζονται, κυρίως ειπείν, δύο θέατρα», κατέληγε ένας συνολικός απολογισμός του Ανδρεάδη το 1927: «το ένα κατά τον τύπον της Κομεντί-Φρανσαίζ ή των κρατικών γερμανικών θεάτρων, και το άλλο “θέατρον πρωτοπορείας” (είδος Βιε Κολομπιέ ή Κάμμερσπίλε)». Και υπενθύμιζε ότι «τα δύο αυτά θέατρα αι Αθήναι τα είχαν αποκτήσει εις τας αρχάς του αιώνο», αναφερόμενος στο Βασιλικό Θέατρο και τη Νέα Σκηνή («Το σύγχρονον ελληνικόν θέατρον», *Νέα Εστία*, 22/4, 15.12.1927, σ. 1075). Ο Στεφάνου υπερασπιζόταν την ίδια εποχή τα επιτεύγματα του Βασιλικού Θεάτρου («η πρώτη εν Ελλάδι ευρωπαϊκή σκηνή») και το έργο του Οικονόμου («ο πρώτος εν Ελλάδι κατ' επάγγελμα σκηνοθέτης»), βλ. «Το νεοελληνικόν θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 18, 19.4.1929. Αλλά και η δημοσίευση των απομνημονευμάτων του κινούνταν στην ίδια κατεύθυνση («Αναμνήσεις από το Βασιλικόν Θέατρον», ό.π., από 28.2.1928).

730 Ο Ροντήρης δεν είχε καμιά αμφιβολία τότε ότι ο Παπανδρέου «άμα αναλάβει υπεύθυνη θέση, θα προχωρήσει στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, θ' ανοίξει καινούργιος δρόμος για το θέατρο» (Ροντήρης, 1999, 91-2).

λεμένο αυτό σύνολο, που λείπει απ' όλα τα θεάτρά μας, θα πολεμήσει το Εθνικό Θέατρο και θα σταθεί».⁷³¹

Από τις έντονες διεργασίες που συντελέστηκαν γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου στη δεκαετία του 1920 προέκυψε τελικά μια μορφή σκηνοθέτη που αποτέλεσε το πρόπλασμα για τις εξελίξεις που ακολούθησαν στην επόμενη δεκαετία. Σε γενικές γραμμές, το στίγμα της εντοπίζεται σε δύο διοικητικά έγγραφα που δίνουν και το χρονολογικό πλαίσιο στο οποίο διαμορφώθηκε: το «Υπόμνημα της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων» (1923) και ο *Εσωτερικός Κανονισμός* του Θεάτρου Εφαρμογής (1930).⁷³² Βέβαια, και στις δύο περιπτώσεις, ο θεσμός του σκηνοθέτη είχε καθιερωθεί και ο ρόλος του είχε μεγάλη σημασία για την επιτυχία της κρατικής σκηνής. Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, ότι η θέση του σκηνοθέτη στα παραπάνω κείμενα ήταν προϋπόθεση μιας συνολικής εκσυγχρονιστικής προσπάθειας (στην αφετηρία της ακόμα το 1923 και στην κατάληξή της το 1930), που είχε συσπειρώσει γύρω της όλους τους θεατρικούς φορείς του τόπου ή, τουλάχιστον, τα επίσημα όργανά τους. Είναι ίσως ενδεικτικό ότι, όπως προβλεπόταν, το Θέατρον Εφαρμογής δεν θα διέθετε έναν αλλά τέσσερις σκηνοθέτες (τον Πολίτη, τον Καλογερίκο, τον Παπαγεωργίου και τον Βασίλη Ρώτα). Η σημασία που είχε αποκτήσει ωστόσο ο σκηνοθετικός παράγοντας δεν αναιρεί το γεγονός ότι και στα δύο κείμενα ο σκηνοθέτης για τον οποίο γινόταν λόγος παρέπεμπε σ' έναν ανώτερο υπάλληλο, ενταγμένο σ' έναν γραφειοκρατικό μηχανισμό και υπόλογο σε μια διοικητική ιεραρχία. Ο σκηνοθέτης αυτός ήταν υποχρεωμένος να διεκπεραιώνει τις αποφάσεις της καλλιτεχνικής διεύθυνσης του θεάτρου, όφειλε να προετοιμάζει τα έργα που θα καθόριζε και έπρεπε να έρχεται σε συνεννόηση μαζί της για κάθε καλλιτεχνική πρωτοβουλία του. Η σκηνοθετική του εργασία αποτελούσε ένα τμήμα στην αλυσίδα παραγωγής ενός κρατικού οργανισμού και το σκηνοθετικό του τετράδιο ήταν ένα δημόσιο έγγραφο που θα υποβαλλόταν στην καλλιτεχνική επιτροπή του θεάτρου, της οποίας ο διευθυντής θα το προωθούσε σε μια εφορευτική επιτροπή για να δοθεί η έγκριση από τον οικονομικό υπεύθυνο. Τηρουμένων των αναλογιών, ο σκηνοθετικός τύπος που προέκυψε δεν ήταν τελικά πολύ διαφορετικός από εκείνον τον ρεζισέρ που προέβλεπαν οι κανονισμοί λειτουργίας του Βλάχου στα τέλη του 19ου αιώνα. Όπως θα φανεί σε επόμενο κεφάλαιο, ίσως να μην είναι τυχαίο το γεγονός ότι αυτά τα σημάδια υποχώρησης εμφανίζονται σε δύο κείμενα που συντάχθηκαν μέσα στα στρατόπεδα των Ελλήνων συγγραφέων και των Ελλήνων ηθοποιών.

Το σίγουρο είναι πάντως ότι οι δύο σημαντικότερες λόγιες σκηνοθετικές μορφές του τόπου δεν ήταν διόλου ικανοποιημένες από την τροπή που είχε πάρει το ζήτημα του Έλληνα σκηνοθέτη με την κρατική επέμβαση. Ο Πολίτης, κορυφαίος παράγοντας της Σχολής, έμεινε βουβός και απαθής, παρά το γεγονός ότι το θέμα του Θεάτρου Εφαρμογής πρωταγωνιστούσε τον Γενάρη του 1930 στη θεατρική

731 Π. Χ[άρης], *Ελληνικά Γράμματα*, 1-2, 16.12.1927-1.1.1928, σ. 61 και Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.1.1928, (1977) Α132.

732 Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, *Θέατρον Εφαρμογής. Εσωτερικός Κανονισμός*, Αθήνα, 1930 (Θεατρικό Μουσείο). Για το «Υπόμνημα» βλ. εδw σμμ. 722.

ζωή του τόπου. Με επιστολή του όμως προς το ζεύγος Κατσέλη, δήλωνε ανοιχτά την άρνησή του να συμμετάσχει στο υπό ίδρυση θέατρο «έτσι που γίνεται» και την απροθυμία του να καταπιαστεί με «ανεβάσματα έργων». Ο Μελάς καταδίκασε δημόσια τη ρύθμιση του ζητήματος του σκηνοθέτη που προέβλεπε ο κανονισμός του Θεάτρου Εφαρμογής για λόγους αρχής, όπως τουλάχιστον ισχυριζόταν: την προάσπιση δηλαδή της εργασίας του σκηνοθέτη ως έργου τέχνης διαμορφωμένο από μια καλλιτεχνική προσωπικότητα: «Ο σκηνοθέτης είναι η καλλιτεχνική, η πραγματική ψυχή ενός θεάτρου», διαμαρτυρόταν, «η σκηνοθεσία είναι προσωπικό του έργου. Βαθειά προσωπικό, σαν το ποίημα για τον ποιητή που το δημιούργησε, σαν τον πίνακα για το ζωγράφο του». Δεν είναι τυχαίο ότι, για πρώτη φορά, οι δύο σκηνοθέτες αισθάνθηκαν τότε την ανάγκη να συστρατευθούν απέναντι σ' αυτή τη μορφή του απρόσωπου σκηνοθέτη και πήραν την πρωτοβουλία να ιδρυσουν από κοινού την Εθνική Σκηνή.⁷³³

Συμπερασματικά, στις αρχές της δεκαετίας του 1930 είχαν αρχίσει να διαμορφώνονται δύο θύλακοι στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας, στους οποίους θα διοχετεύονταν οι σκηνοθετικές ζυμώσεις που είχαν συντελεστεί στην προηγούμενη δεκαετία: οι θίασοι των πρωταγωνιστριών και το κρατικό θέατρο. Βρισκόταν επίσης υπό διαμόρφωση και μια δυνητικά τρίτη κατεύθυνση η οποία θα απορροφούσε τη δυσφορία των λογίων σκηνοθετών από την ως τότε πορεία του σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας. Διότι δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, στις περιπτώσεις εκείνες που οι Έλληνες σκηνοθέτες συνεργάστηκαν με τους βεντετοκρατούμενους θιάσους (από τον Καλογερίκο το 1922 μέχρι τον Μελά το 1929), υπήρχαν οι απaráβατοι όροι που έθεταν οι πρωταγωνίστριες: η εργασία τους αφορούσε ουσιαστικά μόνον τον οπτικοακουστικό σχεδιασμό της παράστασης. Απ' την άλλη, ο σκηνοθέτης-υπάλληλος που διαγραφόταν στον ορίζοντα της κρατικής σκηνής δεν εξασφάλιζε την πλήρη καλλιτεχνική εποπτεία και τον συνολικό σχεδιασμό των παραστάσεων. Αναμφισβήτητα, η σημασία του σκηνοθέτη είχε αναγνωριστεί πια από ολόκληρο το φάσμα του θεάτρου της χώρας, η δραστηριότητα των Ελλήνων σκηνοθετών είχε καταξιωθεί και η σκηνοθετική ιδέα είχε εδραιώσει την παρουσία της. Την ίδια στιγμή όμως, η εργασία του σκηνοθέτη άρχισε να παγιώνεται ως αναγκαίο κακό στους θιάσους των πρωταγωνιστριών και να αποχρυσταλλώνεται στην κρατική σκηνή με τις συνοπτικές διαδικασίες που επιβάλλει το πνεύμα ενός κανονισμού λειτουργίας: «μεριμνά διά την καλλιτεχνικήν του έργου εμφάνισιν».⁷³⁴ Βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνάμε και μια άλλη βασική παράμετρο: ότι η κατάληξη αυτή αποτελούσε το φυσικό επα-

733 Για την αποχή του αυτή μάλιστα, ο Πολίτης χαρακτηρίστηκε αργότερα από τον Συναδινό ως «ρίψασπις» (1964) 1518. Η επιστολή φέρει ημερομηνία 6.11.1929 και δημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα του περιοδικού *Εκκύκλιμα* για το σκηνοθέτη (Απρ.-Ιούν. 1987). Για τις διαμαρτυρίες του Μελά, βλ. *Εργασία*, 3, 25.1.1930, σ. 19. Ο Μελάς έσπευσε να διακηρύξει τη μεγάλη καλλιτεχνική αξία του Πολίτη ως σκηνοθέτη (*Ελεύθερον Βήμα*, 22.1.1930 και *Εργασία*, ό.π.). Και όταν ο υπουργός Παιδείας ανέτρεψε τα σχέδιά τους, ο Πολίτης χαρακτήρισε την απόφαση του τελευταίου αιφνιδιαστική, βλ. *Πολιτεία*, 14.3.1930, (1984) Β 71.

734 *Θέατρον Εφαρμογής. Εσωτερικός Κανονισμός*, Άρθρο 13, §3.

κόλουθο μιας ιστορικής διαδρομής που ξεκίνησε μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο· ότι, μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1920, ο θεσμός του σκηνοθέτη είχε αρχίσει να παγιώνεται στη συνείδηση του ελληνικού θεατρικού κόσμου ως το βασικό εργαλείο αναγέννησης του εγχώριου θεάτρου. Ακόμα κι όταν ο Έλληνας σκηνοθέτης βρέθηκε αντιμέτωπος με τη σκληρή πραγματικότητα της επαγγελματικής σκηνής και της θεατρικής κρίσης, η αντιμετώπισή του ως εργαλείου όχι μόνον έπαψε να υφίσταται αλλά ενισχύθηκε. Όπως θα δούμε, άρχισε να αντιμετωπίζεται σαν ένα ισχυρό αντίδοτο απέναντι στην κρίση. Όλες όμως οι πρωτοβουλίες που εκδηλώθηκαν στη δεκαετία του 1920 και που οδηγούσαν στην εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη υπάκουαν σ' ένα βασικό σύνθημα: την αναγέννηση της θεατρικής ζωής του τόπου. Είτε στις προσπάθειες του θιάσου Κοτοπούλη να ανταποκριθεί στις νέες εξελίξεις, είτε στην προσπάθεια ανασυγκρότησης που είχε διακηρύξει το Σωματείο, είτε στα καλλιτεχνικά οράματα του Πολίτη και του Μελά, ο κοινός συντελεστής ήταν η ανάγκη ανανέωσης του ελληνικού θεάτρου. Σ' όλες τις περιπτώσεις, ο σκηνοθέτης ήταν, πάνω απ' όλα, το βασικό όργανο ενός ευρύτερου εκσυγχρονιστικού σχεδίου. Μέχρι την ίδρυση του κρατικού θεάτρου όμως δεν είχε ακόμα κατορθώσει να διαμορφώσει την επαγγελματική του ταυτότητα. Όσο κι αν η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου εξασφάλιζε τη βιωσιμότητα του θεσμού στην επαγγελματική σκηνή, η ένταξή του στον επαγγελματικό κόσμο του θεάτρου σημειώθηκε υπό το καθεστώς της ανωμαλίας και της ανασφάλειας που επέβαλλαν η θεατρική και, στους επόμενους μήνες, η οικονομική κρίση. Τα σκηνοθετικά επιτεύγματα που είχαν σημειωθεί στη δεκαετία του 1920 έπρεπε να ωριμάσουν και να παγιωθούν γρήγορα, ενώ ήταν ακόμα άγουρα και ρευστά· και μάλιστα μέσα σε μια κρατική σκηνή που ιδρύθηκε υπακούοντας περισσότερο στα κελύσματα της ανάγκης. Ίσως η πιο πειστική μαρτυρία για τα παραπάνω είναι ότι ο λόγιος που ανέλαβε τελικά τη θέση του πρώτου σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου ήταν ο ίδιος, που, στα αμέσως προηγούμενα χρόνια, δήλωνε απροκάλυπτα και με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο την αντίθεσή του στην ίδρυση του κρατικού θεάτρου· και ο οποίος δεν άλλαξε βέβαια γνώμη στο θέμα, αλλά αποδέχτηκε τις εσπευσμένες εξαγγελίες της κυβέρνησης Βενιζέλου συγκαταβατικά, με την εύγλωττη ρήση: «ας είναι».⁷³⁵

735 *Πρωία*, 14.3.1930, (1984) Β71. «Οπωσδήποτε, τούτο είναι βέβαιο», έγραφε τις επόμενες μέρες: «ότι η ίδρυση επίσημου σοβαρού θεάτρου ανταποκρίνεται σε μια ανάγκη. Ανάγκη και όχι πόθο ρητό. Υπάρχει διαφορά. Αν πραγματικά ποθούσαμε μια θεατρική αναγέννηση, θα την είχαμε προκαλέσει προ πολλού, δίχως τη συμμετοχή του κράτους. Τουναντίον, ο κίνδυνος οριστικού ξεπεσμού της θεατρικής τέχνης, επιβάλλει την ίδρυση επίσημου θεάτρου» (*Πειθαρχία*, 24, 30.3.1930, 1984 Β, 79).