



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

---

## Τίτλος Μαθήματος:

Ιστορία της ελληνικής θεατρικής Επιθεώρησης

**Ενότητα:** Σημειώσεις Διδάσκοντα

**Όνομα Καθηγητή:** Εμμανουήλ Σειραγάκης

**Τμήμα:** Φιλολογίας

---

Τμήμα Φιλολογίας

Τομέας Θεατρολογίας – Μουσικολογίας

ΘΝΕΦ 222:

Ιστορία της ελληνικής θεατρικής Επιθεώρησης

Διδάσκων: Μανώλης Σειραγάκης

Εαρινό εξάμηνο 2015

## ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

ΘΝΕΦ 222

### ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ

#### ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΝ

**1. Εισαγωγή. Γενικά χαρακτηριστικά του νεοελληνικού θεάτρου κατά την περίοδο εμφάνισης της Επιθεώρησης. Η ιστορική συγκυρία. Οι επιπτώσεις της στο Θέατρο. Βασικές περιόδους στην Ιστορία του είδους. Πηγές.**

#### **2. Γέννηση πρώιμη εμφάνιση**

- i. Εμφάνιση του είδους στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα
- ii. Η ισπανική *Gran Via*
- iii. Πρώτες Ελληνικές Απόπειρες: *Λίγο απ' όλα, Έπεσε, Υπαίθριοι Αθήναι*

#### **Η επιθεώρηση στα χέρια**

##### **...των συγγραφέων**

Οι πρώτες ετήσιες: *Παναθήναια, Πανόραμα, Κινηματογράφος, Παπαγάλος.*

Το υπερθεαματικό *Ξιφίρ Φαλέρ* (1916).

#### **3. ...του επιχειρηματία (μεσοπολεμικές)**

Οι πολεμικές επιθεωρήσεις / η επίδραση της Μικρασιατικής Καταστροφής στο είδος

Δοκιμές για μια νέα ανάκαμψη. Η δεύτερη μεγάλη ακμή (1928-1936), Συνοικιακές και Φαντασμαγορικές.

Ο Ανδρέας Μακέδος και η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου. Η Επιθεώρηση στα χρόνια του Μεταξά.

#### **4....του κοινού (πολεμικές)**

Χαμηλή ποιότητα εκτέλεσης, υψηλός δείκτης απήχησης.

#### **5. Των εμπόλεμων και του διχασμού (εμφυλιοπολεμικές)**

Η Επιθεώρηση στα χέρια της εξουσίας αλλά και της Αριστεράς. Η παραβίαση του κανόνα των ίσων αποστάσεων.

#### **6. Του γυμνού και του θεάματος (δεκαετίας 1950)**

Το θέατρο Ακροπόλ και ο επιχειρηματίας Βασίλης Μπουρνέλης. Η καθιέρωση του γυμνόστηθου μπαλέτου

#### **7. Των ηθοποιών (δεκαετίας 1960)**

Προπολεμικοί και μεταπολεμικοί αστέρες στο σανίδι της Επιθεώρησης: μια ιδιόρρυθμη συνύπαρξη

**8. Των συνθετών (1962-63)**

Η προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι να ανανεώσουν την Επιθεώρηση

**9. Των συνταγματαρχών (1967-73)**

Η Επιθεώρηση στα χρόνια της δικτατορίας

**10. Των αμφισβητιών (1973-1980)**

Η μεταπολιτευτική Επιθεώρηση. Ανατρεπτικές προσπάθειες ανανέωσης. Ελεύθερο Θέατρο

**11. Των επιγόνων (1980-1997)**

Χάρρυ Κλυν, Θεσσαλικό Θέατρο. Η Μετεπιθεώρηση του Λάκη Λαζόπουλου.

**12. Της Παρακμής (1997-2015)**

Από τη νομιμοποίηση του Εθνικού Θεάτρου (Βίρα τις Άγκυρες) στη νομιμοποίηση του Μάρκου Σεφερλή

**13. Της νοσταλγίας και του αδιεξόδου**

Ευλαβικά και ανευλαβή, αδιέξοδα και προσοδοφόρα μνημόσυνα.

Μια αναπάντεχη πρόταση από την επαρχία: Μπουντάλια.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ

1. Ανεμογιάννης Γιώργος, *Θεατρική περιπέτεια, σε δύο πράξεις με πρόλογο, επίλογο και τρία ιντερμέδια*. Αθήνα, 1990
2. Ανεμογιάννης Γιώργος, *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φλόγα*, Αθήνα, ΜΚΜΕΘ, 1994.
3. Βασιλείου Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005.
4. Βασιλείου Αρετή, «'Οι φτέρνες που μιλούν': η πρώτη γνωριμία της αθηναϊκής μουσικής σκηνής με τους αμερικανικούς χορούς», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τόμος 6, ERGO, Αθήνα 2005, σ. 43-56.
5. Γεωργακάκη Κωσταντζα, «Από τη 'Διονυσιακή' Λίντα Άλμα στην 'αγαλατωδή' Χρυσούλα Ζώκα. Το μπαλέτο στην αθηναϊκή επιθεώρηση τη δεκαετία του 1950», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τόμος 6, ERGO, Αθήνα 2005, σ. 57-94
6. Γεωργακάκη Κωνσταντζα, «Επτά χρόνια φαγούρα. Και τώρα τι κάνουμε; Η ελληνική επιθεώρηση στη δικτατορία», *Παράβασις* 8 (2008), σσ. 29-77
7. Γεωργακάκη Κωνσταντζα, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης (1894-2014)*, Τράπεζα Πειραιώς, Αθήνα 2014.
8. Γεωργακάκη Κωνσταντζα. «Σκηνογραφικές αναζητήσεις στην Επιθεώρηση της Δικτατορίας», στο Πιπινιά Ι., Δημητριάδης Α., Σταυρακοπούλου Α., 2014 *Σκηνική Πράξη στο Μεταπολεμικό Θέατρο*, Συνέχειες και ρήξεις, Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο Αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου (Πρακτικά), Θεσσαλονίκη: εκδόσεις ΑΠΘ σσ. 141-150.
9. Δελβερούδη Ελίζα Άννα, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης» στον τόμο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη*, ΚΝΕ/ ΕΙΕ 1996
10. Δελβερούδη Ελίζα Άννα, «Θέατρο», στον τόμο Χατζηιωσήφ Χρήστος (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τόμος Β2, 1922-1940, Ο Μεσοπόλεμος, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2003, σ. 378-399.
11. Δελβερούδη Ελίζα Άννα, «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος»: ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κωμωδία», στο Βιβιλάκης Ιωσήφ (επιμ.), *Το νεοελληνικό Θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πρακτικά α' Πανελληνίου Θεατρολογικού συνεδρίου, *Παράβασις*, μελετήματα [2], ERGO, 2002, σ.369-377.

12. Κουνάδης Παναγιώτης, «Μουσικά ρεύματα και αλληλεπιδράσεις», *Καθημερινή*, 14.8.2005
13. Κωνσταντινάκου Παναγιώτα, «Κέντρο-Περιφέρεια: η διαλεκτική του χώρου στην Αθηναϊκή Επιθεώρηση (1894-1922)», στο Πρακτικά Α΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το θέατρο στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα: από το θέατρο των Ιδεών στο μεταμοντέρνο, Αθήνα: ΠΕΣΥΘ & Ergo, 2011, σ. 153-166
14. Λακίδου Ίλια, «Theatrical Satire and Dictatorship: the case of the Eléfthero Théâtre and the show "...kai sí chtenízesai"», Summer 1973», στο πλαίσιο του συνεδρίου μεταπτυχιακών φοιτητών The Cankered Muse: In Search of Modern Greek Satire / Harvard University – George Seferis Chair (Cambridge MA, 9/04/2005).
15. Μαράκα Λίλα, *Δράμα και Παράσταση*, Πολύτροπον. Αθήνα χ.χ
16. Μαράκα Λίλα, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894-1926*, 2τ., Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.
17. Μαράκα Λίλα, «Το θέατρο της επιθεώρησης στη μεταβατική περίοδο των μέσων της δεκαετίας του '20 και το *Ρωμέικο* του Μιλτιάδη Λιδωρίκη» στο Βιβλιάκης Ιωσήφ (επιμ.), *Το νεοελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα*, Πρακτικά α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού συνεδρίου, *Παράβασις*, μελετήματα [2], ERGO, 2002, σ. 253-261.
18. Μαράκα Λίλα, *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση 1894-1926, Τέσσερα κείμενα*, τόμοι 2, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000
19. Μαράκα Λίλα, «Επιθεώρηση: Είδος υπό εξαφάνισιν;», *Επίλογος 1997*, Γαλαίος, Αθήνα 1998, σσ. 147-159
20. Μαράκα Λίλα, *Νησιώτες του Αιγαίου στο Νεοελληνικό θέατρο, Η εξέλιξη της μορφής από την πρόιμη Κωμωδία μετ' Ασμάτων στο Αθηναϊκό Κωμειδύλλιο*, Ανάτυπο από την *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμος ΛΔ΄(2002-2003), Αθήνα 2003
21. Μαράκα Λίλα, «Η ελληνική θεατρική επιθεώρηση ως πολιτικό θέατρο», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τόμος 6, ERGO, Αθήνα 2005, σ. 107-121.
22. Μαράκα Λίλα, «Ο χορός στην ελληνική θεατρική Επιθεώρηση: Συστατικό, δομικό και λειτουργικό στοιχείο του επιθεωρησιακού θεατρικού θεάματος», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, τμ. 7, Αθήνα, 2006, σ. 79-88.

23. Μιχαηλίδης Λάκης, *Έτσι γράφεται η Επιθεώρηση ή Η επιθεώρηση άνευ διδασκάλου*, Σιδέρης, Αθήνα
24. Πούλιος Απόστολος, «Η Επιθεώρηση στην Κατοχή: ‘Η εμπόλεμη Αθήνα έχει πάρει άλλη όψη’», *Αυγή*, 28.10.2012.
25. Σειραγάκης Μανώλης, «Η 4<sup>η</sup> Αυγούστου και το θέατρο», περ. *Νέα Εστία*, τ. 156, τ 1769, 2004, σ. 168-170.
26. Σειραγάκης Μανώλης, «Ο ηθοποιός Πέτρος Κυριακός πάνω στην οθόνη και μπροστά από αυτήν», στο Χριστίνα Αδάμου (επιμ.), *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008, σ. 242-250.
27. Σειραγάκης Μανώλης, «Σχέσεις του θεάτρου Σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου: το παράδειγμα του Μεσοπολέμου», *Στέφανος, Τιμητικός τόμος για τα 60χρονα του καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ*, ERGO, Αθήνα 2008, σ 1079-1087.
28. Σειραγάκης Μανώλης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 τόμοι, Καστανιώτης, Αθήνα 2009.
29. Σειραγάκης Μανώλης, «Από το Χόλυγουντ στην Αθήνα: το μιούζικαλ αλλάζει την ελληνική μουσική και θεατρική ζωή», στο Βλαστός Γ. (επιμ), *Πρακτικά του Συνεδρίου Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, Αθήνα 2009, σ. 414-420.
30. Σειραγάκης Μανώλης, «Παυσίλυπα Θεάματα, Το θέατρο κι ο Κινηματογράφος στα χρόνια της οικονομικής κρίσης (1929-1931) Η κρατική παρέμβαση», *Παράβασις* 8, 2008, σ. 444-448.
31. Σειραγάκης Μανώλης, «Βερολινέζικο καμπαρέ και αθηναϊκή επιθεώρηση», στο Πρόγραμμα για την παράσταση *Το μικρόβιο του έρωτα*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Θέατρο Ακροπόλ, Αθήνα 2009, σσ. 31-35
32. Σειραγάκης Μανώλης. «Όμορφες πόλεις μαγικές με Γειτονιές Αγγέλων και Οδούς Ονείρων: η προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι να αναμορφώσουν το ελαφρό μουσικό θέατρο του 1960» στο Πιπινιά Ι., Δημητριάδης Α., Σταυρακοπούλου Α., 2014 *Σκηνική Πράξη στο Μεταπολεμικό Θέατρο*, Συνέχειες και ρήξεις, Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο Αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου (Πρακτικά), Θεσσαλονίκη: εκδόσεις ΑΠΘ, σσ. 113-124.
33. Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί, Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄ Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του Ρεμπέτικου*, Στιγμή, Αθήνα 1986

34. Χατζηπανταζής Θόδωρος, Μαράκα Λίλα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμοι τρεις, Σειρά Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη ΘΕ 34, Ερμής, Αθήνα, 1977
35. Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αι.*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ηράκλειο 2003
36. Χατζηπανταζής Θόδωρος, Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2014, σ. 351-367.

Συναγωγές επιμέρους άρθρων:

1. Αφιέρωμα στο περιοδικό *Επτά Ημέρες* της εφημερίδα *Καθημερινή*, Κυριακή 5 Απριλίου 1998 <http://wwk.kathimerini.gr/kath/7days/1998/04/05041998.pdf>
2. Πρόγραμμα παράστασης Εθνικού Θεάτρου *Βίρα τις Άγκυρες*, 1997  
<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=620&programID=149>



## Μικρή Εισαγωγή

Πριν ξεκινήσουμε να παρακολουθούμε την εξέλιξη του είδους της Επιθεώρησης είναι χρήσιμο να περιγράψουμε με συντομία την κατάσταση του θεάτρου την περίοδο που το είδος φτάνει στην Ελλάδα εκεί στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20ού, κυρίως τις συνθήκες διεξαγωγής των παραστάσεων, για να μπορέσουμε να καταλάβουμε πόσο διαφορετικά λειτουργούσε το θέατρο της εποχής και, κυρίως, για να μπορέσουμε να αποφύγουμε προβολή της εποχής μας πάνω στην παλιότερη και τη δημιουργία παρανοήσεων.

Οι θίασοι χωρίζονταν σε δύο βασικά είδη: σε μουσικούς (όπερας, οπερέτας, επιθεώρησης) και σε θιάσους πρόζας (κωμωδίας, φάρσας, δράματος). Η διαφορά μεταξύ τους ήταν, φυσικά, το ρεπερτόριο, ωστόσο αυτό ακριβώς το διαφορετικό ρεπερτόριο καθοριζόταν από ένα κομβικό παράγοντα, αμελητέο σήμερα, την ύπαρξη ορχήστρας. Καθώς δεν υπήρχε ακόμη η δυνατότητα μηχανικής αναπαραγωγής του ήχου σε μεγάλη αίθουσα (μαγνητόφωνο, ενισχυτής, ηχεία) οι θίασοι, αν ήθελαν να ακούγεται μουσική σε οποιοδήποτε έκταση μέσα στην παράσταση, έπρεπε να συγκροτήσουν μια ορχήστρα με δέκα τουλάχιστον όργανα, αριθμός που υπαγορευόταν από τις συνθήκες ακουστικής των θεάτρων.

Η ορχήστρα αυτή δεν μπορούσε να υποκατασταθεί από ένα μόνο όργανο, ένα ή δύο πιάνα για παράδειγμα, πρώτον γιατί οι αίθουσες των παραστάσεων ήταν πολύ μεγαλύτερες από τις σημερινές (τουλάχιστον 1000 θέσεων), και δεύτερον γιατί όλος ο 19<sup>ος</sup> αιώνας χαρακτηριζόταν από κυριαρχία του μουσικού θεάτρου· η παρουσία της ορχήστρας στα θέατρα αποτελούσε επομένως ισχυρή παράδοση που αντανάκλούσε και το κύρος ενός θιάσου (όσο πλουσιότερη, τόσο πιο «μεγάλος» ο θίασος, κι αντίστροφα) και θεωρούνταν «εκ των ουκ άνευ» για τη δημιουργία ενός μουσικού θιάσου. Στα αντικίνητρα για την χρήση μόνο ενός ή δύο οργάνων να συνυπολογίσουμε και την εξωστρέφεια του κοινού της εποχής, που συμμετείχε ενεργά στην παράσταση με επευφημίες, φωναχτά σχόλια, χειροκροτήματα, ποδοκροτήματα, επιδοκίμασιες αλλά και αποδοκίμασιες κάποιες φορές.

Οι συνθήκες αυτές δημιουργούσαν μια κατάσταση που ευνοούσε περισσότερο το μουσικό θέατρο και πολύ λιγότερο την ανάπτυξη του θεάτρου πρόζας ή του δράματος. Συμπληρωματικά, πρέπει να τονίσουμε ότι στη διάρκεια του καλοκαιριού οι συνθήκες παράστασης στα θερινά θέατρα (θύμιζαν περίπου τους σημερινούς θερινούς κινηματογράφους) δεν ήταν πρόσφορες για την παρουσίαση δραματικών

έργων, όπου ο λόγος φιλοδοξούσε να καταλάβει την κύρια θέση ανάμεσα στα επιμέρους στοιχεία της παράστασης. Πρόχειρα περιφραγμένα οικόπεδα συνήθως, τα θέατρα της εποχής δεν μπορούσαν να απομονώσουν τους εξωτερικούς θορύβους, άλλωστε συχνά δεν μπορούσαν να κατασιγάσουν ούτε τους εσωτερικούς: πέρα από τη συχνά ενθουσιώδη συμμετοχή του κοινού στην παράσταση που αναφέραμε παραπάνω, τα θέατρα αυτά διέθεταν κατά κανόνα αναψυκτήριο και τραπεζάκια ανάμεσα στα καθίσματα, και η εξυπηρέτηση των θεατών-καταναλωτών όχι μόνο δεν απαγορευόταν αλλά αντίθετα επιβαλλόταν για οικονομικούς λόγους και συνεχιζόταν κανονικά κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Ας κρατήσουμε στο νου μας πάντως την αίσθηση ότι τα θέατρα ήταν πολύ μεγαλύτερα από τα σημερινά, ότι –σε αντίθεση με τη σημερινή θεατρική αισθητική και πρακτική– θέατρα με λιγότερες από 500 θέσεις δεν νοούνταν (θυμίζω ότι το Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν έχει σήμερα περίπου 200), κι ότι το εισιτήριο δεν είχε ενιαία τιμή για όλους, αλλά διαβαθμιζόταν ανάλογα με τις θέσεις. Το κοινό το θεάτρων ήταν δηλαδή «διαταξικό», πολυσυλλεκτικό. Υπήρχε ειδική μέριμνα για τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα για τα οποία προβλεπόταν ειδικός χώρος με πολύ χαμηλό εισιτήριο, κάτι που επέτρεπε σχεδόν σε όλο τον κόσμο να δει την παράσταση. Η γαλαρία, όπως ονομαζόταν ο χώρος αυτός, ένας στοιχειώδης εξώστης ψηλότερα από τις θέσεις της πλατείας, αποδείχτηκε στη διάρκεια του μεσοπολέμου ένας πολύ σημαντικός παράγων, άλλοτε ο κύριος αιμοδότης ενός συνοικιακού θιάσου κι άλλοτε «μπελάς», αφού με την εξωστρέφειά του, όπως την περιγράψαμε παραπάνω, έφτανε κάποιες φορές να επιβάλλει τα γούστα του στη σκηνή, προκαλώντας ακόμα και αιματηρά επεισόδια.

Οι θίασοι της εποχής ήταν πολύ μεγαλύτεροι από τους σημερινούς, κατά κανόνα με διψήφιο αριθμό μελών. Θίασοι με μικρότερο αριθμό μελών θεωρούνταν δεύτερης κατηγορίας, ανεξάρτητα από την ποιότητα των ηθοποιών που τους απάρτιζαν. Οι ηθοποιοί ήταν αυτοδίδακτοι, είχαν μάθει δηλαδή τη θεατρική τέχνη παρακολουθώντας τους συναδέλφους τους και δεν είχαν παρακολουθήσει κάποια δραματική σχολή. Έφερναν οι ίδιοι τα κοστούμια, τις περούκες, τα αξεσουάρ και τα παπούτσια τους για τις παραστάσεις. Ο ρόλος του υποβολέα ήταν πολύ σημαντικός για ένα τέτοιο θίασο, όχι μόνο γιατί πολλοί ηθοποιοί ήταν αγράμματοι, οπότε έπρεπε να τους βοηθάει στην εκμάθηση των ρόλων τους, αλλά και γιατί τα έργα του θιάσου άλλαζαν τακτικά –τουλάχιστον μια, πολλές φορές όμως και δυο και τρεις φορές– μέσα στην εβδομάδα. Το φαινόμενο να ακούγεται η φωνή του υποβολέα μέχρι τις

θέσεις των θεατών, καθώς προσπαθούσε να βοηθήσει τους ηθοποιούς, ήταν από τα πιο συχνά παράπονα της κριτικής. Οι θίασοι δομούνταν συνήθως σε οικογενειακή βάση, με έναν πρωταγωνιστή ηθοποιό επικεφαλής και τους στενούς συγγενείς του σε καίριες θέσεις.

Με την αρχή της Σαρακοστής οι θίασοι ξεκινούσαν περιοδεία, υποχρεωτικά διεθνή, κυρίως στα μέρη όπου συγκεντρώνονταν μεγαλύτεροι πληθυσμοί Ελλήνων της διασποράς, αλλά και στα αστικά κέντρα της ελληνικής επαρχίας. Η έναρξη της θερινής περιόδου γινόταν συνήθως την Κυριακή του Πάσχα και της χειμερινής στα τέλη Οκτώβρη.

Στο χώρο του θεάτρου πρόζας οι δύο σημαντικότεροι θίασοι που δημιουργήθηκαν ήταν της Κυβέλης (Αδριανού) και της Μαρίκας Κοτοπούλη.

Από την πρώτη δεκαετία λειτουργίας των θιάσων τους οι δυο πρωταγωνίστριες κέρδισαν το κοινό της Αθήνας και της περιοδείας και ισχυροποιήθηκαν τόσο, ώστε να επεκταθούν και στο χώρο του ελαφρού μουσικού θεάτρου με ένα -τουλάχιστον- θυγατρικό μουσικό θίασο η καθεμία. Στα 1918 η Μαρίκα Κοτοπούλη, παρά τη μεγάλη επιτυχία της στην Επιθεώρηση, δήλωσε ότι δεν θα υπηρετούσε αυτοπροσώπως στο εξής το δημοφιλέστατο είδος, δήλωση και πρακτική που μεγάλωνε τεχνητά το χάσμα ανάμεσα στο ελαφρό και το «σοβαρό» θέατρο. Με μικρές παρασπονδίες, την ίδια στάση κράτησε και η Κυβέλη, με τη διαφορά ότι η τελευταία είχε νωρίτερα τραβηχτεί από το επιθεωρησιακό σανίδι, αφού είχε αποδειχτεί περιορισμένων δυνατοτήτων για τα υποκριτικά ζητούμενα της Επιθεώρησης

Παρά τις κινήσεις αυτές οι κριτικοί είχαν αρχίσει να τοποθετούν τους δυο θιάσους, αν όχι στο ελαφρό θέατρο, πάντως, έξω από την ομάδα των θεατρικών προσπαθειών που θα τους ικανοποιούσαν κυρίως με την κατηγορία της περιφρόνησης από την πλευρά των δυο γυναικών των ελληνικών έργων.

Η πίεση αυτή κατευθυνόταν από κριτικούς και λόγιους που φιλοδοξούσαν να εγκαταλειφθεί η άγονη μίμηση των προϊόντων της γαλλικής θεατρικής βιομηχανίας. Υποτιθέμενος στόχος, πέρα από τον εκσυγχρονισμό με τις σύγχρονες τάσεις στην Ευρώπη, ήταν η δημιουργία εγχώριας δραματικής παραγωγής που δε θα έμενε αναξιοποίητη στα συρτάρια των συγγραφέων. Το πρόβλημα όμως ήταν στην ουσία άλλο: οι ελληνικοί θίασοι δεν έπαιζαν τόσο συχνά τα ντόπια έργα όχι υποχρεωτικά επειδή τα έβρισκαν υποδεέστερα ποιοτικά. Προτιμούσαν εκείνα των ξένων συγγραφέων, καταβάλλοντας κάθε προσπάθεια να μην πληρώσουν τα ανάλογα

πνευματικά δικαιώματα (ποσοστό 10% επί των ακαθαρίστων εισπράξεων). Καθώς δεν υπήρχε πάντα αποτελεσματικός μηχανισμός ελέγχου και είσπραξης του παραπάνω ποσού, σε πολλές περιπτώσεις τα κατάφεραν.

Συνυπολογίζοντας τα παραπάνω, πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι οι κύριες πηγές που διαθέτουμε (αρθρογραφία, κριτικογραφία) προέρχονται από την πλευρά των Ελλήνων συγγραφέων που συνέχιζαν την πολεμική ενάντια στο ξένο έργο, πολλές φορές από συντεχνιακό συμφέρον. Στο μεταξύ πάντως είχαν δρομολογηθεί σημαντικότερες εξελίξεις στο συγκεκριμένο ζήτημα: στα τέλη της δεκαετίας του 1910 ο Ελευθέριος Βενιζέλος υπέγραψε συνθήκη με την οποία η χώρα προσχώρησε στη διεθνή σύμβαση της Βέρνης για τα πνευματικά δικαιώματα καθώς και μια διμερή συμφωνία για το ζήτημα αυτό ενώπιον του Γάλλου πρέσβη στην Αθήνα. Τα δύο πρωτόκολλα καθιστούσαν πολυδάπανο το ανέβασμα ενός γαλλικού έργου, αν εισπράττονταν τα δικαιώματα και ανάγκασε πολλούς θιάσους να στραφούν σε μια χώρα με πλούσια θεατρική παράδοση και με τεράστια οικονομική κρίση εκείνη την εποχή: τη Γερμανία.

Οι θίασοι πάντως ξαφνιάστηκαν δυσάρεστα ακόμα περισσότερο, όταν διαπίστωσαν ότι μετά τις σχετικές υπογραφές παρουσιάστηκε ένας οργανωμένος, αυστηρός μηχανισμός που ήλεγχε την τήρηση των παραπάνω. Ο φορέας αστυνόμευσης και ελέγχου δεν ήταν άλλος από την Ένωση των Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (ΕΕΘΣ) που πίστευε ότι όσο πιο πολυδάπανο γινόταν το ανέβασμα ενός ξένου έργου με την καταβολή του σχετικού ποσοστού, τόσο αυξάνονταν οι πιθανότητες να στραφούν οι θίασοι στα ελληνικά έργα.

## **Η λογοτεχνία του Τύπου**

Οι θεατρικοί **συγγραφείς** ήταν κυρίως **δημοσιογράφοι**, άνθρωποι της πέννας που κατάφεραν να κερδίζουν τον επιούσιο από μια σχετικά καινούργια επαγγελματική ειδικότητα. Είχαν συνασπιστεί συνδικαλιστικά δημιουργώντας στα 1914 την ΕΣΗΕΑ (Ένωση Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Αθηνών) με πρώτο πρόεδρο τον **Ιωάννη Κονδυλάκη** και μέλη σχεδόν όλους τους εκπροσώπους του πνευματικού και λογοτεχνικού κόσμου της χώρας. Έγραφαν πολύ και αμείβονταν λίγο, για μια πληθωρική παραγωγή όλων των ειδών κειμένων από πολιτικό ρεπορτάζ, μέχρι επιφυλλίδες, χρονογράφημα, θεατρική ή λογοτεχνική κριτική, ποιήματα,

μυθιστορήματα σε συνέχειες, διηγήματα, πολιτικές ή λογοτεχνικές ανταποκρίσεις, λογοτεχνική μετάφραση.

Η βαριά φορολογία στις εκδόσεις βιβλίων και το περιορισμένο αναγνωστικό κοινό σε συνδυασμό με την «ατέλεια χάρτου» των εφημερίδων είχε μετατρέψει τις τελευταίες σε καταφύγιο της λογοτεχνικής έκφρασης, φορτώνοντας όμως τους επίδοξους λογοτέχνες με μια σειρά πάρεργα στο πλαίσιο της έκδοσης μιας εφημερίδας. Οι εφημερίδες απέκτησαν έτσι σημαντικό ειδικό βάρος και κύρος, λογιότερη μορφή αλλά και οι συντάκτες, αντίστοιχα, μια πολιτική-κοινωνική ισχύ που τους βοήθησε να μεταπηδήσουν με ευκολία στο χώρο του θεάτρου και αργότερα του κινηματογράφου. Οι θιασάρχες ήξεραν ότι ακόμη κι αν η πλατεία του θεάτρου τους θα ήταν άδεια τη δεύτερη μέρα που θα παρουσίαζαν ένα σύγχρονο ελληνικό έργο, το κέρδος δεν θα ήταν αμελητέο σε επίπεδο δημοσίων σχέσεων. Μάλιστα, επειδή και οι ίδιοι οι συγγραφείς γνώριζαν ότι το έργο τους δεν θ' αντέξει πάνω από μερικές βραδιές, φρόντιζαν συχνά να περιλαμβάνεται στο συμβόλαιο ο όρος ότι το έργο θα μείνει στο πρόγραμμα του θιάσου τουλάχιστον δυο ή τρία βράδια, ανεξαρτήτως προσέλευσης θεατών. Ωστόσο σε πολλές περιπτώσεις τα πράγματα αποδείχτηκαν πολύ πιο αισιόδοξα και κάποια έργα ξεπέρασαν την εβδομάδα, θερμαίνοντας κάπως την υπόθεση «Ελληνικό θεατρικό έργο» και «Ελληνες δραματουργοί». Όλα αυτά βέβαια ισχύουν για το δραματικό θέατρο, γιατί την ίδια στιγμή το αντίστοιχο μουσικό γνώριζε μέρες μεγάλης δόξας και τα ελληνικά έργα (επιθεωρήσεις και οπερέτες) μακροημέρευαν στη σκηνή.

Θα πρέπει λοιπόν να υπολογίζουμε το προσωπικό συμφέρον που κρύβεται συχνά πίσω από κάθε κριτική, γιατί είναι κίνητρο ικανό να διαμορφώσει, συνειδητά ή ασυνείδητα, αισθητικές προτιμήσεις. Από την άποψη αυτές οι δυο θιασαρχίνες ως πιθανοί μελλοντικοί οικοδεσπότες των ελληνικών έργων των συγγραφέων, άλλες φορές έχαιραν επιείκειας ενώ άλλοτε δέχονταν υπερβολικά αυστηρές κριτικές. Μια κίνηση από την πλευρά των δυο μεγάλων θιάσων να ζητήσουν από το συγγραφέα-κριτικό να παραδώσει ένα έργο του για ανέβασμα, μπορούσε να αλλάξει εντελώς την αντιμετώπιση μιας εφημερίδας απέναντι στο θίασο.

### **Επιθεώρηση και Οπερέτα: Το ελαφρό μουσικό θέατρο**

Σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του 20ού αιώνα οι εκπρόσωποι του θεάτρου πρόζας μιλούσαν για την κρίση που ταλάνιζε το χώρο, την ίδια ώρα που ένα

άλλο θέατρο βρισκόταν στην απόλυτη ακμή του: το ελαφρό μουσικό θέατρο. Ήταν το θέατρο εκείνο που δεν διεκδικούσε να το αντιμετωπίζουν ως μέσο παιδείας, πνευματικής ανάτασης, ανώτερης ψυχαγωγίας ή μυσταγωγίας αλλά απλούστατα σαν ένα τρίωρο ανέμελης διασκέδασης. Ήταν το θέατρο εκείνο που είχε κερδίσει πρώτο την κρατική –βασιλική, έστω –επιχορήγηση, το θέατρο που είχε κάνει τους Έλληνες ιμπρεσάριους που ασχολήθηκαν μ' αυτό να πλουτίσουν και να επικρατήσουν θεατρικά στα Βαλκάνια, να δημιουργήσουν ένα οργανωμένο δίκτυο υπερπολυτελούς θεάματος (όπερας-οπερέτας-επιθεώρησης) απλωμένο σε όλη τη λεκάνη της Ανατολικής Μεσογείου. Ήταν το θέατρο που εξαιτίας της τεράστιας αυτής οικονομικής ευρωστίας αλλά και της ανάγκης οργανικής σύνδεσης πολλών επιμέρους στοιχείων και τεχνών σε μια παράσταση είχε ήδη εντάξει στο παραγωγικό του δυναμικό το επάγγελμα του σκηνοθέτη, χωρίς θεωρητικές συζητήσεις και χωρίς καμιά αντίρρηση από τη μεριά των ηθοποιών ή των συγγραφέων.

Κύρια μορφική διαφοροποίησή του από το θέατρο πρόζας αποτελούσε, όπως έχουμε ήδη πει, η **ύπαρξη εκτεταμένων μουσικών μερών**, επομένως και μιας **πολυμελούς ζωντανής ορχήστρας** για την εκτέλεση της, μιας χορωδίας για τα αντίστοιχα χορωδιακά μέρη κι ενός, έστω υποτυπώδους, **μπαλέτου** για την εκτέλεση χορών από σκηνής. Καθώς ήταν τεχνικά αδύνατο και αισθητικά μη αποδεκτό να εκτελεστεί μουσική σε παράσταση με άλλο τρόπο (φωνόγραφος, λιγότερα όργανα)<sup>1</sup>, το θέατρο πρόζας στερήθηκε το σημαντικό αυτό θέλγητρο και, σε μια κοινωνία διψασμένη για κάθε λογής μουσική και χορό, ο ανταγωνισμός με το ελαφρό μουσικό κατέληγε αθέμιτος. Οι δυο μεγαλύτεροι θίασοι πρόζας αντιμετώπισαν με δυο τρόπους αυτή τη μειονεξία:

- α. Σχηματίζοντας (από το 1918) ένα δεύτερο θίασο, αποκλειστικά μουσικό
- β. Σχηματίζοντας κι εκείνοι μεγάλες ορχήστρες.

Ωστόσο το «σοβαρό» θέατρο αντιμετώπιζε σταθερά με αμηχανία ή και εχθρότητα κάποιες φορές τα στοιχεία αυτά που το απομάκρυναν, υποτίθεται, από τη σφαίρα της Τέχνης (συχνά η μουσική, η χορογραφία και η πλούσια σκηνογραφία αντιμετωπίζονταν ως τέτοια), την ώρα που το ελαφρό τα ενσωμάτωνε ανενδοίαστα στις δικές του παραστάσεις. Η βραδινή έξοδος σε ένα μουσικό θέατρο ήταν για το θεατή ταυτόχρονα στοιχειώδης θεατρική μύηση, μουσική διασκέδαση, χορευτική

---

<sup>1</sup> Εξαιρέση αποτελούσε το θέατρο της συνοικίας όπου μπορούσε κανείς να συναντήσει μικρές ορχήστρες, οι θεατές όμως ήξεραν την έλλειψη πόρων και μέσω των θιάσων αυτών κι έδειχνε κατανόηση.

ενημέρωση, κοινωνική συναναστροφή αλλά και επίδειξη. Εκεί μπορούσε κανείς να δει πέρα απ' τα καθαρά θεατρικά κομμάτια, ακροβάτες, κλόουν, στοιχεία του τσίρκου, παράξενους μίμους, δημοφιλείς τραγουδιστές ή εκτελεστές οργάνων, σύντομες κινηματογραφικές ταινίες, να ακούσει για πρώτη φορά γραμμόφωνο, ραδιόφωνο, τα νέα τραγούδια, να δει ή ακόμα και να χορέψει τους νέους χορούς, να θαυμάσει την τελευταία λέξη της μόδας και της τεχνολογίας, να γνωρίσει τα νέα ήθη, να γευτεί τον σκηνικό αισθησιασμό, όπως τουλάχιστον τον αντιλαμβανόταν η εποχή, να σοκαριστεί, να κοινωνικοποιηθεί, να εξευρωπαϊστεί.

### **Η εποχή των ετήσιων Επιθεωρήσεων**

Βλ. στο studentsweb τις αναρτημένες σσ. 69-95 από το βιβλίο των Θόδωρου Χατζηπανταζή – Λίλας Μαράκα *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμος πρώτος, Ερμής, Αθήνα 1977.

### **Η οπερετομανία και η κάμψη της Επιθεώρησης**

Λίγο πριν το 1922 οι Επιθεωρήσεις είχαν πυκνώσει ιδιαίτερα. Η στασιμότητα του Μετώπου τα δυο τελευταία χρόνια πριν την Καταστροφή είχε δημιουργήσει πρόσκαιρα μια αμηχανία που γρήγορα μετατράπηκε σε υπερφίαλη εθνικιστική έξαρση. Όσο ο ελληνικός στρατός απομακρυνόταν από την ζώνη που του είχε οριστεί να επιτηρεί, τόσο η σκηνή του μουσικού θεάτρου γέμιζε από σκετς με Μαρμαρωμένους Βασιλιάδες, Δικέφαλους αετούς, ελληνικά αεροπλάνα που βομβαρδίζουν την Άγκυρα, τρούλους της Αγια-Σοφιάς που με ένα σκοινάκι βρίσκονταν ξαφνικά δίπλα-δίπλα με τον Παρθενώνα. Το κοινό παραληρούσε. Αυτονόητο είναι λοιπόν ότι με την συνειδητοποίηση της τραγωδίας, το Φθινόπωρο του 1922, η Επιθεώρηση έχασε τον ιδεολογικό της προσανατολισμό. Ακόμα κι αν δεν υπήρχε η άτεγκτη προληπτική λογοκρισία της Επαναστατικής Επιτροπής, τι θα μπορούσε πια να σατιρίσει; Επιμέρους νούμερα σίγουρα μπορούσαν να σταθούν, αλλά ένα από τα βασικότερα κίνητρα για να παρακολουθήσει κανείς μια παράσταση Επιθεώρησης είχε χαθεί, όχι πάντως οριστικά, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Η Επιθεώρηση χρειάστηκε μια πενταετία απόλυτης ενδοσκόπησης και γερών πειραματισμών για να ξαναβρεί τη συνταγή που θα την οδηγούσε στη νέα του ακμή. Ως τότε οι περισσότεροι συντελεστές του πέρασαν σε άλλο στρατόπεδο, σε ένα είδος με πολύ στενή συγγένεια με την Επιθεώρηση, την Οπερέτα (είδος εύθυμης όπερας

όπου συνδυάζονται εκτεταμένα διαλογικά μέρη που δεν τραγουδιούνται -πρόζα- με άφθονα τραγούδια και χορούς). Καθώς ούτε η Αθήνα, αλλά ούτε κι η προσφυγιά σταμάτησε να γλεντά μετά το 1922, η μουσική, ο χορός κι οι υποθέσεις των ξένων οπερετών που κυριαρχούσαν ως τη στιγμή εκείνη στη χώρα δημιουργούσαν μια παραμυθένια ουτοπία, ένα θέατρο φυγής από τη μίζερη πραγματικότητα. Η Οπερέτα είχε εισαχθεί στην Ελλάδα στα χρόνια του Γεωργίου Α΄ (1871) παιγμένη από γαλλικούς επιχορηγούμενους θιάσους και είχε συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση του νέου προσώπου της πρωτεύουσας, σε επίπεδο ηθών και νοοτροπιών. Από το 1908 και μετά οι Αθηναίοι έβλεπαν με περηφάνια και δυο τουλάχιστον ελληνικές οπερέτες κάθε χρόνο, γραμμένες από έλληνες συνθέτες, (Σπύρος Σαμάρας, Θεόφρατος Σακελλαρίδης, Νίκος Χατζηαποστόλου) γραμμένες φυσικά στα χνάρια των ευρωπαϊκών.

Το καλοκαίρι του 1922 όμως εμφανίζονται ξαφνικά στην Αθήνα 6 οπερετικοί θιάσοι κι ένα φαινόμενο μοναδικό στα ελληνικά θεατρικά χρονικά: δυο συνθέτες υπογράφουν συμβόλαια αποκλειστικής παρουσίασης των έργων τους σε δυο ελληνικούς μουσικούς θιάσους. Οι δυο συνθέτες είναι ο Νίκος Χατζηαποστόλου και ο Θεόφρατος Σακελλαρίδης οι οποίοι επικρατούσαν ήδη στην ελαφρά μουσική σκηνή από τη στιγμή της πρώτης εμφάνισής τους στα μέσα της δεκαετίας του 1910. Από το 1921 και μετά το ύφος των ελληνικών οπερετών αλλάζει άρδην και γίνεται αθηναϊκό-ηθογραφικό, παραμένοντας ουτοπικό, κυρίως μετά τη μυθική επιτυχία που γνωρίζει η οπερέτα του συνθέτη Νίκου Χατζηαποστόλου *Οι Απόχηδες των Αθηνών*. Αντί για πρίγκιπες, δούκες, βαρώνους κλπ που ήταν οι συνήθεις ήρωες της βιεννέζικης και γαλλικής οπερέτας, οι *Απόχηδες* έχουν σαν ήρωες δυο χαμίνια της Αθήνας. Ο τύπος του καλόκαρδου, χαριτωμένου μικροαπατεώνα εξιδανικεύεται.

### **Η κληρονομιά των *Απόχηδων***

Η Επιθεώρηση εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο τη νέα κατάσταση που διαμορφωνόταν τώρα στην τυπολογία με την δημοφιλή εμφάνιση του ανανεωμένου κωμικού αυτού τύπου που με την έναρξη του Μεσοπολέμου απογειώθηκε στην ύψιστη ακμή του: μιλάμε για τον μάγκα ή κουτσαβάκη, μόρτη, απάχη, αλάτι. Ο τύπος είχε εμφανιστεί γύρω στα 1868 στο έργο του Σωτήρη Κουρτέση *Ο Υποψήφιος Βουλευτής και οι τραμπούκοι*. Για 40 περίπου χρόνια η φιγούρα αυτή διακωμωδεύεται και σκιαγραφείται με τα μελανότερα χρώματα: θρασύδειλος, μπράβος των πολιτικών,



εκμαυλιστής και «προστάτης» γυναικών, χαρτοπαίκτης, οπλοφορεί και απειλεί, δεν είχε ποτέ την παραμικρή σχέση με την ατομική καθαριότητα.

Με το ξέσπασμα του Α΄ Παγκόσμιου και των Βαλκανικών πολέμων όμως η στάση των συγγραφέων αλλάζει. Χαρακτηριστικότερο δείγμα η περίφημη οπερέτα *Βαφτιστικός* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη. Το λιμπρέτο παρουσίαζε βέβαια τις πολεμικές συνθήκες εξωραϊσμένες αλλά παράλληλα τη γενναιότητα και τα στρατιωτικά κατορθώματα ως αποκλειστικό επίτευγμα των λαϊκών τάξεων. Αντίθετα τους εκπροσώπους των ανώτερων στρωμάτων σκιαγραφούσε ως λεπτεπίλεπτους και θηλυπρεπείς, οι οποίοι, χωρίς ίχνος εθνικής υπερηφάνειας ή αξιοπρέπειας, εξαγόραζαν τη στρατιωτική υποχρέωση ή εξασφάλιζαν μέσω των γνωριμιών τους απαλλαγή από αυτή. Η υποδαύλιση του εθνικού ενθουσιασμού και η σατιρική διακωμώδηση ενός πραγματικού προβλήματος λειτούργησαν ως ανώδυνος εκτονωτικός μηχανισμός για μια σοβαρή κοινωνική ανισότητα και διεύρυναν τον κύκλο του κοινού προς το οποίο απευθυνόταν το ελαφρό μουσικό θέατρο.

Στα 1921 το λιμπρέτο των *Απάχηδων των Αθηνών* μεταφέρει αυτή τη δημοκοπική και λαϊκιστική προβολή του συγκεκριμένου τύπου σε καιρό ειρήνης. Κάνει τα «καλά λαϊκά παιδιά», όπως αντιμετωπίζονται τώρα οι μάγκες, πρωταγωνιστές της πλοκής. Κάνει τις λαϊκές τάξεις κυρίαρχες στην εξέλιξη όλου του έργου, πράγμα αδιανόητο στην ευρωπαϊκή οπερέτα, όπου έπαιζαν πάντα ένα δευτερεύοντα ρόλο. Παρουσιάζει τις τάξεις αυτές να διαθέτουν ένα ολοκληρωμένο σύστημα ηθικών αξιών, το οποίο δεν διαθέτουν οι πλούσιοι. Ραντίζει, τέλος, με γραφικότητα την αθηναϊκή αυλή, τις λαϊκές τάξεις, τις συνήθειες, την καθημερινότητά τους και εξωραΐζει κάθε ασχήμια τής γύρω πραγματικότητας που θα μπορούσε να εμποδίσει το μέσο θεατή από την επίτευξη του κύριου στόχου που είναι δυο ώρες ανέμελης διασκέδασης και ευχαρίστησης. Εγκαθιστά έτσι στο ελληνικό θέατρο το δίπολο **Φτώχεια –Πλούτη** (θα θριαμβεύσει αργότερα για δεκαετίες στον ελληνικό κινηματογράφο) ξαναφέροντας στη σκηνή την ηθογραφία, όχι όμως με διάθεση πιστής καταγραφής της γύρω πραγματικότητας, αλλά με διάθεση εξωραϊσμού, κολακείας και εκμετάλλευσης του λαϊκού στοιχείου. Η κατάσταση αυτή θα προκαλέσει ακόμα μεγαλύτερη εχθρότητα των λογίων προς το ελαφρό μουσικό θέατρο, μια και θεωρούσαν τον ηθογραφισμό στο θέατρο και τη λογοτεχνία ξεπερασμένο. Το παραπάνω σχήμα πάντως θα παραμείνει στα δημοφιλή θεάματα τουλάχιστον για τα επόμενα 45 χρόνια. Σημαντική επιπλέον αιτία για την εχθρότητα αυτή αποτελούσε το γεγονός ότι η νέα συνταγή δεν χρειαζόταν ιδιαίτερα ικανούς

συγγραφείς για να υλοποιηθεί, οι συνθέτες της οπερέτας αγόραζαν από ηθοποιούς που έφτιαχναν όπως-όπως τα λιμπρέτα (Γιάννης Πρινέας – Νίκος Παρασκευόπουλος) όταν δεν τα έγραφαν μόνοι τους.

Η περιφρονητική στάση των λογίων απέναντι στη νέα ακμή τόσο της Επιθεώρησης όσο και της Οπερέτας θα πάρει κι έναν ιδιαίτερο ταξικό χαρακτήρα. Οι διανοητές της εποχής έβλεπαν με ιδιαίτερη ανησυχία την επικράτηση του λαϊκού στοιχείου στη σκηνή, ειδικά τις πιο πρωτόγονες εκφράσεις του που εκείνη την περίοδο παρουσιάζονταν με μια αξιόλογη δυναμική και μια κατασταλαγμένη ποιότητα (Θέατρο Σκιών, λαϊκή ζωγραφική, ρεμπέτικο τραγούδι και χορός: ζειμπέκικο – χασάπικο). Η άποψη ότι οι εκφάνσεις αυτές αποτελούσαν τμήμα ενός πλούσιου πολιτισμού που θα έπρεπε να αξιοποιηθεί για να γονιμοποιηθεί η πνευματική και καλλιτεχνική ζωή της χώρας, ήταν για την εποχή αιρετική και χρειάστηκε αρκετά χρόνια μέχρι να ωριμάσει να πείσει, να καθιερωθεί και να δώσει αξιόλογα δείγματα πρακτικής εφαρμογής στο χώρο της αναγνωρισμένης τέχνης.

### **Η επιθεώρηση στα χέρια των επιχειρηματιών**

#### **Ο πληθωρικός Ανδρέας Μακέδος**

Στα μέσα της δεκαετίας του 1920 αποφασίζει να επενδύσει τα χρήματά του στο ελαφρό μουσικό θέατρο ο επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος. Σε δυο βασικά ζητήματα ακολουθεί αντίθετη πρακτική από τη συνηθισμένη και δικαιώνεται πανηγυρικά:

α. ενώ ξεκινά σαν επιχειρηματίας που εκμεταλλεύεται κινηματογραφικές αίθουσες, τις μετατρέπει σε θεατρικές τη στιγμή που σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική γινόταν το αντίθετο, και

β. δεν επενδύει στην περιοδεία αλλά διακρίνει ότι το κοινό της Αθήνας είναι πλέον απόλυτα επαρκές για να συντηρήσει χειμώνα καλοκαίρι έναν ή ακόμα και δυο θιάσους δαπανηρού φαντασμαγορικού θεάματος. Αποδεχόμενος τους όρους της βιομηχανίας του θεάματος, επενδύει ένα σοβαρό κεφάλαιο σε σκηνικά, κοστούμεια, ηθοποιούς, συγγραφείς, μπαλέτο, μουσικούς και φιλοδοξεί να του επιστραφεί στο πολλαπλάσιο για να το επενδύσει εκ νέου. Έτσι:

© Πληρώνει οποιοδήποτε τίμημα για να προσλάβει τους καλύτερους ηθοποιούς της αγοράς ακόμη και διαλύοντας τους θιάσους τους

- ⊙ συμμαχεί δυναμικά με τους δημοσιογράφους-συγγραφείς-κριτικούς [αφού αναδεικνύεται βασικός υποψήφιος εργοδότης τους] ανεβάζοντας συχνά έργα τους. Προχωρώντας παραπέρα εξαγοράζει τις κριτικές τους μισθώνοντας δημοσιογράφους που θα παρουσιάζουν ανελλιπώς τις δραστηριότητες του θιάσου του, φτιάχνει δηλαδή τον πρώτο θίασο με οργανισμό «δημοσίων σχέσεων».
- ⊙ περιορίζει την ισχύ του αναδυόμενου επαγγέλματος του σκηνοθέτη: δεν προσλαμβάνει ειδικό καλλιτέχνη αποκλειστικά με την ιδιότητα αυτή αλλά την αναθέτει σε βασικούς συντελεστές της παράστασης (χορογράφο, πρωταγωνιστή) και διατηρεί ο ίδιος τον τελικό έλεγχο σε όλα τα επίπεδα και σε όλα τα στάδια παραγωγής της παράστασης. Από το 1938 και μετά σποραδικά υπογράφει ως «ρεζισέρ» (σκηνοθέτης) των παραστάσεων.
- ⊙ φέρνει στην Αθήνα με εξαιρετική ταχύτητα ό,τι πιο μοντέρνο εμφανίζεται στο παγκόσμιο ελαφρό μουσικό θέατρο, παρουσιάζοντας πχ στη σκηνή δυο αμερικάνικα μιούζικαλ το 1928, πολύ πριν οι Αθηναίοι τα δουν μεταφερμένα στον κινηματογράφο σε μεγάλες χολυγουντιανές παραγωγές.
- ⊙ αναγκάζει τους ηθοποιούς να εγκαταλείψουν συνήθειες αντιεπαγγελματικές συμπεριφορές όπως αθέτηση συμβολαίων, ξαφνική αποχώρηση από το θίασο, αποχή από τις παραστάσεις, παρεμπόδιση της ανέλιξης των συναδέλφων τους ή άλλες πρακτικές που έφθειραν την εικόνα μιας παράστασης. Όσο κι αν αυτό ακούγεται οξύμωρο, πετυχαίνει, μέσα από ένα άλλο δρόμο, το στόχο για Θέατρο συνόλου, όχι βέβαια όπως τον εννοούσαν οι θεωρητικοί της εποχής, αλλά προκαλώντας στο θεατή με τις παραστάσεις του την αίσθηση μιας καλοκουρδισμένης ορχήστρας.
- ⊙ τερματίζει τον κατακερματισμό των θεατρικών δυνάμεων συνενώνοντας ετερόκλητους πρωταγωνιστές, μουσικούς, σκηνογράφους, συγγραφείς. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα η αναγκαστική συνεργασία των Αλέκου Σακελάρη – Χρήστου Γιαννακόπουλου που πετυχαίνει.
- ⊙ επενδύει τεράστια ποσά σε σκηνικά, κοστύμια, ορχήστρα: η ποιότητα των παραστάσεων του δημιουργεί αντίπαλο δέος όχι μόνο στους ελάχιστους αντίπαλους μουσικούς θιάσους (σύντομα στην άμιλλα για εντυπωσιασμό παρασύρθηκαν κι οι συνοικιακοί μουσικοί θίασοι) αλλά και στους μεγάλους θιάσους πρόζας, ακόμη και στο ίδιο το Εθνικό Θέατρο. Μάλιστα

αξιοποιώντας τη φωτογραφία ως πηγή της ιστορίας του θεάτρου είμαστε σε θέση να πούμε ότι η φαντασμαγορία των παραστάσεων του μετά το 1932 αποδεικνύεται μύθος, όταν αρχίζουν οι δαπανηρές και σκηνικά εντυπωσιακές παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου.

## Η ανάκαμψη της Επιθεώρησης

Στα 1928 ο Μακέδος κάνει μια εντελώς πρωτότυπη κίνηση: αγοράζει ολόκληρη την παράσταση που έκανε τη χρονιά εκείνη τη μεγαλύτερη επιτυχία. Το έργο δεν είναι οπερέτα όπως θα περίμενε κανείς αλλά επιθεώρηση (*Βαβυλωνία 1928*). Στο διάστημα που πέρασε από το 1922 η Επιθεώρηση κατάφερε να βρει τον τρόπο να ξανακερδίσει το κοινό. Ιδιαίτερης σημασίας στην κατεύθυνση αυτή θα αποδειχτεί η συμβολή της λογοκριτικής εκχειρίας των ετών 1928-1932 (κυβέρνηση Ελευθερίου Βενιζέλου). Τα κύρια συστατικά της ανανεωμένης Επιθεώρησης αποτελούσαν η πολιτική σάτιρα, η φαντασμαγορία, ο κοσμοπολιτισμός, ο ερωτισμός, τα καινούρια τραγούδια, οι νέοι χοροί, ο συναισθηματισμός και η αυτοσχεδιαστική δεξιοτεχνία των ηθοποιών της. Οι εθνικιστικές εξάρσεις δεν έλειπαν αλλά ήταν περισσότερο κοινότοπα σχόλια των διεθνών εξελίξεων κι όχι τώρα πια κάλεσμα σε μια νέα πολεμική προσπάθεια. Πρακτικά, ήταν ένα εντελώς ελεύθερο θέαμα το οποίο διαμόρφωναν από κοινού σκηνή και πλατεία. Είχε πια απομακρυνθεί από την ατμόσφαιρα των ετήσιων επιθεωρήσεων και την κυριαρχία των συγγραφέων. Από τις τρεις πράξεις που προσπαθούσαν να διασώσουν μια στοιχειώδη δομή, έχουμε περάσει στις δύο, με φανερό στόχο στο τέλος κάθε μιας να ενισχύεται η φαντασμαγορία με ένα υπερθεαματικό φινάλε. Καθώς μειώνονται οι πράξεις, αναδεικνύεται ως βασικό δομικό στοιχείο το επιμέρους **νούμερο**, το οποίο αποκτά **αυτοτέλεια** έτσι ώστε μπορεί κάλλιστα ένας μεγάλος αριθμός από αυτά να προσθαφαιρεθεί ακόμα και από βραδιά σε βραδιά. Αυτό οδηγούσε σε μια εξοντωτική άμιλλα μεταξύ των ηθοποιών, ποιος θα συμμετέχει στα πιο δημοφιλή νούμερα. Η αποδοχή του κοινού για τα νούμερα αυτά ήταν κάτι που εκδηλωνόταν αμέσως με χειροκροτήματα, ζητωκραυγές, φωνές και, κυρίως, με το περίφημο «μπιζάρισμα», την εξωστρεφή απαίτηση του κοινού δηλαδή να επαναληφθεί ξανά και ξανά όποιο νούμερο, χορευτικό ή τραγούδι του άρεσε περισσότερο. Αντίστοιχα τα νούμερα που δεν είχαν επιτυχία συνοδεύονταν αμέσως όχι βέβαια από την παγερή σιωπή του κοινού αλλά από ηχηρές αποδοκimasίες, ποδοκροτήματα, γιουχαΐσματα. Με τον τρόπο αυτό χιζόταν ωστόσο

μια εξαιρετικά θερμή, ιδανική σχέση ανάμεσα σε σκηνή και πλατεία, ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές, καθώς οι τελευταίοι έβλεπαν και άκουγαν αυτό ακριβώς που ήθελαν να δουν και ν' ακούσουν. Από την άποψη αυτή η Επιθεώρηση συγγενεύει με το πιο δημοφιλές λαϊκό είδος μουσικού θεάτρου της εποχής, το Θέατρο Σκιών.

Άλλωστε η Επιθεώρηση χρωστούσε πολλά στο Θέατρο Σκιών, κυρίως στο πεδίο της κωμικής τυπολογίας, την οποία συνδιαμόρφωναν, μαζί και με την Οπερέτα, την κωμωδία ή του βουλεβάρτο. Παρουσίαζε την Ελλάδα σαν ένα πλούσιο μωσαϊκό ετερόκλητων τύπων που καθένας μιλά μάλιστα τη δική του αργκό: η καπάτσα και ερωτιάρα δούλα που μπερδεύει λαϊκή γλώσσα με φράσεις καθαρεύουσας που διάβασε σε λαϊκές φυλλάδες, ο μάγκας της συνοικίας με το ιδίωμα του υποκόσμου που εκφέρεται αργόσυρτα, οι πτηνοτρόφοι ή κτηνοτρόφοι Μενιδιάτες με τα αρβανίτικα τους που στηλιτεύονται για την προσπάθειά τους ν' ακολουθήσουν τον γρήγορο εξευρωπαϊσμό της πρωτεύουσας, ο μπεκρής με την αλλοιωμένη άρθρωση, η Σμυρνιά με το μπρίο της και την ελευθερία στα ερωτικά ήθη, η άσχημη και γλωσσού σύζυγος, ο εξαρτημένος από τη μητέρα του γόνος των μεγαλοαστικών οικογενειών με την ανικανότητα για κάθε πρακτικό ζήτημα, με τη θηλυπρέπεια, τα γαλλικά και τον ρωτακισμό του, εκπρόσωποι εθνικών μειονοτήτων (Εβραίοι –κυρίως με αναφορά στη μειονότητα της Θεσσαλονίκης– Αρμένιοι) ή ελληνικών επαρχιών (Ζακυνθιοί, Κρητικοί) με τα χαρακτηριστικά ιδιώματά τους

Όλο αυτό το πλέγμα τύπων για να εκτελεστεί αποτελεσματικά απαιτούσε μια ειδική υποκριτική. Εδώ δεν χρησίμευε ο στόμφορ των παλιότερων ηθοποιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ούτε οι προσπάθειες για μια πιο ρεαλιστική υποκριτική των αρχών του 20ού. Αντίθετα, χρειαζόταν μια πολύ σύνθετη ικανότητα από τη μεριά του ηθοποιού ο οποίος έπρεπε να επιστρατεύσει παρατήρηση, φαντασία, χιούμορ, σαρκασμό και αυτοσαρκασμό, λεπτομερή μίμηση, ακρίβεια στην κίνηση, τραγούδι, χορό. Επιπλέον έπρεπε να έχει ανοιχτά τα μάτια και τ' αυτιά όχι μόνο προς τους συμπαίκτες του στη σκηνή αλλά κυρίως προς την πλατεία γιατί μ' αυτήν έπρεπε κυρίως να επικοινωνεί και να κρατά ζωντανό το διάλογο. Κι όλ' αυτά μέσα σε ελάχιστο χρόνο, μέσα στο πεντάλεπτο ως δεκαπεντάλεπτο που διαρκούσε η εμφάνιση ενός κωμικού τύπου σε ένα επιθεωρησιακό νούμερο.

Ο συνδυασμός της παραπάνω τυπολογίας με την κωμική εκμετάλλευση της επικαιρότητας κάνει την Επιθεώρηση ακαταμάχητη την περίοδο αυτή. Η προσωρινή παρακμή της γύρω από το 1922, είχε αφήσει πολλούς από τους «σοβαρούς» συγγραφείς της εποχής των ετήσιων επιθεωρήσεων έξω από την εκμετάλλευση του

είδους. Η ιδέα ενός θεάματος που χρησιμοποιεί κάθε μέσο για να ικανοποιήσει τα γούστα του κοινού, όπως αυτά εκφράζονται με φωνές, ποδοκροτήματα και γιουχαΐσματα τους φαινόταν εντελώς αντίθετη στην έννοια της Τέχνης. Τα κέρδη της Επιθεώρησης νέμονταν τώρα οι θεατρικοί επιχειρηματίες και οι πρωταγωνιστές της. Η νέα αυτή συνθήκη έκανε την Επιθεώρηση να συγκεντρώσει τα πυρά ή την αδιαφορία της λόγιας κριτικής, η οποία άλλωστε διεκδικούσε «ποιοτική» αναβάθμιση του θεάτρου της εποχής και δεν ανεχόταν κανένα συμβιβασμό ανάμεσα στα γούστα του κοινού και το παρεχόμενο θέαμα.

### Η «Βαβυλωνία» 1928

[Επιθεώρηση των Αιμίλιου Δραγάτη, Σύλβιου Παπαδόπουλου, Λαίλιου Καρακάση, μουσική Λαίλιου Καρακάση (δ. ο), Γρηγόρη Κωνσταντινίδη, σκηνοθεσία Αλέξη Αρντάνωφ, σκηνικά Γιάννη Αμπελά, κοστούμια Κλεόβουλου Κλώνη, παίχτηκε από το θίασο Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη στο Θέατρο Κοτοπούλη. Διάρκεια 262 βραδιές, 144 το 1928, 118 το 1929.]

Η παράσταση αποτέλεσε σταθμό στην εξέλιξη της Επιθεώρησης στον Μεσοπόλεμο για πολλούς λόγους με κυριότερο την εμπορική επιτυχία της που δείχνει ότι το διάστημα αμηχανίας εξεύρεσης αισθητικού και ιδεολογικού προσανατολισμού της Επιθεώρησης λήγει πανηγυρικά τη χρονιά αυτή. Δημοφιλέστερο έργο του 1928, με πάνω από 300 παραστάσεις, ενέπνευσε, όπως είπαμε, τον επιχειρηματία Ανδρέα Μακέδο να την «αγοράσει» ολόκληρη ως παραγωγή από τις θεατρικές επιχειρήσεις του Γιώργου Χέλμη και της Μαρίκας Κοτοπούλη, στους κόλπους των οποίων είχε γεννηθεί, και στη συνέχεια να διακόψει τις προβολές στο χειμερινό του κινηματογράφο Μοντιάλ, μετατρέποντάς τον σε θέατρο, για να τη στεγάσει. Η εμπορική αυτή κίνηση απομακρύνει αισθητά, αν δεν αποκλείει ολοκληρωτικά, τις δυο μεγαλύτερες πρωταγωνίστριες της εποχής (Μαρίκα Κοτοπούλη – Κυβέλη Ανδριανού) από το χώρο της Επιθεώρησης, με τον οποίο διατηρούσαν πια ως το 1928 μόνο επιχειρηματική σχέση.

Συστατικά της επιτυχίας της *Βαβυλωνίας*:

1. η ευρύτερη συνεργασία των δημιουργών της: Προϊόν συγγραφικής τριάδας που συνένωνε εκπροσώπους της παλιάς συγγραφικής γενιάς (Αιμίλιος Δραγάτης, συγγραφέας του ετήσιου *Πειρασμού*) και μιας νέας (Σύλβιος Παπαδόπουλος– Λαίλιος

Καρακάσης). Οι δύο τελευταίοι γνωρίζονταν από την Σμύρνη όπου είχαν συνεργαστεί αρκετές φορές για το ανέβασμα τοπικών επιθεωρήσεων πριν την καταστροφή. Η παράσταση μπορεί μάλιστα να θεωρηθεί και σημείο διαδοχής της μιας γενιάς από την άλλη. Χαρακτηριστικά, στις αρχές Οκτώβρη, οι Σύλβιος και Καρακάσης ζήτησαν αντικατάσταση μιας σειράς νούμερων του Αιμίλιου Δραγάτη από καινούργια δικά τους κι εκείνος δεν έφερε καμιά αντίρρηση με τον όρο να μη θιγεί το συγγραφικό του ποσοστό. Σύντομα το νέο συγγραφικό ζεύγος θα πρωταγωνιστήσει στο επιθεωρησιακό στερέωμα, ενώ οι εκπρόσωποι της γενιάς των ετήσιων επιθεωρήσεων σχεδόν θα εξαφανιστούν

2. Η επέκταση των γόνιμων συνεργασιών σε όλους τους νευραλγικούς τομείς. Είχε τρεις συγγραφείς, δυο συνθέτες (Λαίλιος Καρακάσης – Γρηγόρης Κωνσταντινίδης) τρεις σκηνογράφους (Θόδωρος Αρμενόπουλος, Γιάννης Αμπελάς, Κλεόβουλος Κλώνης, σκηνογράφος - ενδυματολόγος) που σχεδίασαν από κοινού το πληθωρικό σκηνογραφικό υλικό της παράστασης, το οποίο αποτελούνταν από 30 σκηνογραφίες, όσα ακριβώς και τα νούμερα του έργου, όταν οι περιγραφές άλλων «φαντασμαγορικών» επιθεωρήσεων μιλούν για τρεις με τέσσερις αλλαγές σκηνικών το πολύ. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι δυο τελευταίοι σκηνογράφοι θα ηγηθούν δυο μεγάλων αντίπαλων οργανισμών τη δεκαετία του 1930, ο Γιάννης Αμπελάς των μουσικών θεάτρων του Ανδρέα Μακέδου και ο Κλεόβουλος Κλώνης του σκηνογραφικού τμήματος του Εθνικού Θεάτρου.

3. Ικανοποιητικά κείμενα, καθόλου προχειρογραμμένα. Μάλιστα είναι η τελευταία επιθεώρηση που διατηρεί συνοχή μεταξύ των μερών κάτι που νοσταλγούσαν οι φίλοι των παλιότερης Επιθεώρησης. Ας δούμε την υπόθεσή της:

Ένας Έλληνας μετανάστης στην Αμερική επιστρέφει πλούσιος πια στην Αθήνα, για να γυρίσει στην Ελλάδα μια ταινία, αφού μόνο στην Ελλάδα βρίσκει κανείς τέτοια Βαβυλωνία γλωσσών, εθνών, ιδεών, πολιτικών προγραμμάτων και συνθηκών ζωής. Από την κινηματογραφική του μηχανή περνούν όλα τα γεγονότα της σύγχρονης ζωής. Το Φινάλε της Α΄ πράξης γίνεται στο παλάτι του βασιλιά Ήλιου, του Βηλ, θεού της Βαβυλωνίας με τις συχνές λιακάδες της. Στο δεύτερο Φινάλε εμφανιζόταν ο πύργος της Βαβέλ, μια τούρτα της βαβυλωνιακής πολιτικής, από την οποία όλοι θέλουν να φάνε.

4. Για την πολιτική σάτιρα κράτησε την κλασική επιθεωρησιακή τακτική της ουδετερότητας.

5. Το περιεχόμενό της στο διάστημα που παιζόταν άλλαζε συνεχώς με αποτέλεσμα, παρόλο που ποτέ δεν ανακοινώθηκε συγγραφή νέας «Βαβυλωνίας» 1929, το πρόγραμμα της επιθεώρησης να μην είναι ποτέ το ίδιο.

6. Φροντίδα όχι μόνο για τα επιμέρους στοιχεία της παράστασης (πχ ύπαρξη ενδυματολόγου) αλλά και για την αρμονική συνολική εικόνα την οποία εξασφάλιζε η παρουσία του ταλαντούχου σκηνοθέτη Αλέξη Αρντάνωφ.

Συνοψίζοντας, η παράσταση αποτελούσε τομή στα επιθεωρησιακά και θεατρικά πράγματα, αφού σηματοδοτούσε μια πλήρη νέα ακμή της Επιθεώρησης μέσω παραστάσεων συνόλου, την αρμονική και ισορροπημένη χρήση της σκηνογραφίας, της νεοεμφανιζόμενης ενδυματολογίας, της δημοφιλούς μουσικής, της χορογραφίας και του μπαλέτου. Καθιέρωνε μια νέα ισορροπία ανάμεσα στα στοιχεία του περιεχομένου της Επιθεώρησης που δεν απέκλειε τίποτα και χρησιμοποιούσε όλα της τα όπλα με απόλυτη ισορροπία: πολιτική και κοινωνική σάτιρα, φαντασμαγορία, εξωτισμό, μουσική, σταθερούς και νέους κωμικούς τύπους, ερωτισμό, ακόμη και πατριωτική προπαγάνδα, στοιχείο που φαινόταν ότι δεν θα μπορούσε μετά το 1922 να ξαναχρησιμοποιηθεί αλλά που τελικά καταλάμβανε ξανά θέση στην παράσταση. Αυτό όμως που θα έφερνε σύντομα καθοριστικές αλλαγές στο τοπίο του ελαφρού μουσικού θεάτρου στην Αθήνα είναι ότι συνδέθηκε με την δυναμική αναρρίχηση του Ανδρέα Μακέδου στην κορυφή της πυραμίδας των επιχειρηματιών που ασχολούνταν με το ελαφρό μουσικό θέατρο.



# Σημειώματα

## Σημείωμα αναφοράς

Copyright Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σειραγάκης Εμμανουήλ, 2015. «Ιστορία της ελληνικής θεατρικής Επιθεώρησης – Σημειώσεις Διδάσκοντα (Α΄ Μέρος)». Έκδοση: 1.0. Ηράκλειο/Ρέθυμνο 2015. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση: <https://opencourses.uoc.gr/courses/course/view.php?id=346>

## Σημείωμα Αδειοδότησης

Το παρόν υλικό διατίθεται με τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons Αναφορά, Μη Εμπορική Χρήση, Όχι Παράγωγο Έργο 4.0 [1] ή μεταγενέστερη, Διεθνής Έκδοση. Εξαιρούνται τα αυτοτελή έργα τρίτων π.χ. φωτογραφίες, διαγράμματα κ.λ.π., τα οποία εμπεριέχονται σε αυτό και τα οποία αναφέρονται μαζί με τους όρους χρήσης τους στο «Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων».



[1] <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Ως **Μη Εμπορική** ορίζεται η χρήση:

- που δεν περιλαμβάνει άμεσο ή έμμεσο οικονομικό όφελος από την χρήση του έργου, για το διανομέα του έργου και αδειοδόχο
- που δεν περιλαμβάνει οικονομική συναλλαγή ως προϋπόθεση για τη χρήση ή πρόσβαση στο έργο
- που δεν προσπορίζει στο διανομέα του έργου και αδειοδόχο έμμεσο οικονομικό όφελος (π.χ. διαφημίσεις) από την προβολή του έργου σε διαδικτυακό τόπο

Ο δικαιούχος μπορεί να παρέχει στον αδειοδόχο ξεχωριστή άδεια να χρησιμοποιεί το έργο για εμπορική χρήση, εφόσον αυτό του ζητηθεί.

## Διατήρηση Σημειωμάτων

Οποιαδήποτε αναπαραγωγή ή διασκευή του υλικού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει:

- το Σημείωμα Αναφοράς

- το Σημείωμα Αδειοδότησης
- τη δήλωση Διατήρησης Σημειωμάτων
- το Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων (εφόσον υπάρχει)

μαζί με τους συνοδευόμενους υπερσυνδέσμους.

## Χρηματοδότηση

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό έχει αναπτυχθεί στα πλαίσια του εκπαιδευτικού έργου του διδάσκοντα.
- Το έργο «Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Κρήτης» έχει χρηματοδοτήσει μόνο τη αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού υλικού.
- Το έργο υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.



Ευρωπαϊκή Ένωση  
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο

