



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

## Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

*Από τον επιθεωρησιακό κωμικό πλούτο στον αντίστοιχο Αριστοφανικό*

Η Λαϊκή Σκηνή

(Διονύσης Δεβάρης, Γιάννης Τσαρούχης, Κάρολος Κουν)

Στα 1934 ιδρύεται από τους Κάρολο Κουν, Διονύση Δεβάρη και Γιάννη Τσαρούχη η **Λαϊκή Σκηνή**. Ο Κουν ξεκινά λίγο νωρίτερα τις σκηνοθετικές του δραστηριότητες ως δάσκαλος του Αμερικανικού Κολλεγίου Αθηνών και καταφέρνει ως το 1933 να τραβήξει την προσοχή του Τύπου στις μαθητικές αυτές παραστάσεις.

Συνδυάζοντας τη διδασκαλία με τη θεατρική τέχνη, έστω με ερασιτέχνες, ο Κουν έδωσε τα πρώτα δείγματα μιας αντισυμβατικής πρωτοποριακής οπτικής που παραξένευε τους μαθητές, όχι όμως και τη διοίκηση του σχολείου που του άφησε πολύ μεγάλα περιθώρια ελεύθερης δράσης. Σημαντική ήταν η επιτυχία του να καταφέρει να αναθεωρήσουν οι μαθητές τις αντιδράσεις και τις αντιρρήσεις τους για το ρηξικέλευθο ανέβασμα του ευριπιδικού *Κύκλωπα*, το οποίο ο εμπνευσμένος τολμηρός δάσκαλος είχε αποπειραθεί αξιοποιώντας άφθονα στοιχεία από τον σύγχρονό του αστικό λαϊκό πολιτισμό: δημοτικά, ρεμπέτικα και λαϊκά τραγούδια και χορούς (καλαματιανός), αντίστοιχα σύμβολα (κομπολόι, φουστανέλα) κ.ο.κ. Κάποιοι μαθητές θεώρησαν την παράσταση βεβήλωση, απομυθοποίηση και πτώση του αρχαίου κόσμου, μπόρεσαν όμως γρήγορα να καταλάβουν ότι με την οπτική του δασκάλου τους ο κόσμος αυτός γινόταν λιγότερο απόμακρος, περισσότερο απτός, κατανοητός και ουσιαστικά αξιοποιήσιμος.

Οι εμπειρίες που έκαναν τον νεαρό καθηγητή να παρουσιάζει στις παραστάσεις αυτές μια τόσο ώριμη σκηνοθετική ματιά ήταν κυρίως δύο: πρώτα η γνωριμία του με τον αγιογράφο και λογοτέχνη Φώτη Κόντογλου, που δίδασκε επίσης στο Κολλέγιο. Τα κηρύγματά του υπέρ μιας απόφιας και αισθητικά υπέρτερης λαϊκότητας και ελληνικότητας επηρέασαν βαθιά το νεαρό σκηνοθέτη. Δεύτερο η γνωριμία του με τη σκηνοθετική δουλειά του Φώτου Πολίτη στο Εθνικό Θέατρο (1932-1934). Τώρα, στη Λαϊκή Σκηνή αναδύεται η τάση για «επιστροφή στο ρωμέικο» που απασχολούσε σοβαρά τον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο, την ίδια ώρα που για τον αντίστοιχο επιχειρηματικό κόσμο αποτελεί τη μόνη λύση για επιβίωση του Κράτους στις συνθήκες της διεθνούς οικονομικής κρίσης. Κι οι δυο

συνεργάτες του Κουν είχαν νωρίτερα εμπλακεί με ενθουσιασμό με τις Δελφικές Γιορτές των Σικελιανών (1927-1930). Ο θίασος έκανε αισθητή την παρουσία του στη θεατρική ζωή της Αθήνας με την εναρκτήρια παράσταση της *Ερωφίλης*, μετά από πέντε μήνες εντατικής προετοιμασίας. Εντυπωσιακή ήταν η οπτική του θιάσου, όχι μόνο για την υποκριτική, τα σκηνικά και τα κοστούμια, αλλά και για την κοινωνική προέλευση των ηθοποιών. Κύρια αιχμή της *Ερωφίλης* ήταν το στοιχείο της ελληνικότητας και της λαϊκότητας που πρόβαλε –τα σκηνικά και τα κοστούμια θύμιζαν λαϊκές ζωγραφίες σαν αυτές του Θεόφιλου– το οποίο όμως φάνταζε ξένο, ακόμα και αισθητικά ή πολιτικά επικίνδυνο, για το θεατρικό κατεστημένο της εποχής.

Στην αγάπη για τη «ζωή τη γνήσια χωριάτικη και νησιώτικη, στα δημοτικά μας τραγούδια και πιο πίσω στις βυζαντινές αγιογραφίες και στ' αρχαία αγγεία» θα αναζητήσουν έμπνευση οι τρεις παραπάνω καλλιτέχνες, θα προχώρησαν όμως κι ένα ακόμη βήμα πιο πέρα σε σχέση με τα στοιχεία που θεωρούσε η εποχή ως γνήσια ελληνικά και επομένως άξια να γίνουν πηγές καλλιτεχνικές έμπνευσης: στη μελέτη και αξιοποίηση του **σύγχρονου αστικού λαϊκού στοιχείου**. Οι διανοούμενοι στους οποίους κυρίως απευθύνονταν οι παραστάσεις της Λαϊκής Σκηνης τις αγκάλιασαν με θέρμη, αντέδρασαν όμως, κάποιοι σφοδρά, στο τελευταίο αυτό στοιχείο που δεν μπορούσαν εύκολα να δεχτούν. Η πρόκληση κορυφώθηκε πρώτα με τις δηλώσεις και έπειτα με την πρακτική του Κουν ότι αναζητά τους ηθοποιούς του ανάμεσα στα λαϊκά στρώματα και θεωρεί προσόν τους να είναι σχεδόν αμόρφωτοι, αφού αυτό θα έφερνε στη σκηνή ψήγματα λαϊκής γνησιότητας. Έτσι θα απέφευγε τον «ψευτοκοσμοπολιτισμό» -ας σημειώσουμε εδώ την ύπαρξη μαθήματος γαλλικής προφοράς στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου- που καθιστούσε τους ηθοποιούς ικανούς να παίζουν μόνο στο βουλεβάρτο. Ο Κουν αντιπρότεινε στην υποκριτική της λεπτότητας, της κομψότητας και της φινέτσας, μια αδρή υποκριτική χοντρών γραμμών που ο ίδιος ονόμασε ελληνικό λαϊκό εξπρεσιονισμό.

Ακολούθησε η *Άλκηστη* του Ευριπίδη όπου το λαϊκό στοιχείο ήταν και πάλι παρόν στα κοστούμια και τα σκηνικά, ακόμα πιο εμφανής όμως -και γι' αυτό πιο δυσάρεστη- θεωρήθηκε η παρουσία του λαϊκού στοιχείου στην υποκριτική και συγκεκριμένα στον τρόπο που ενσάρκωνε ο θίασος το ρόλο του Ηρακλή. Σε μερικούς κριτικούς θύμιζε τον Μπάρμπα Γιώργο από τον Καραγκιόζη, κάτι που κάποιοι θεώρησαν αισθητική ιεροσυλία.

Η πρόκληση πήρε ακόμα πιο απτή μορφή με την παράσταση του *Πλούτου* του Αριστοφάνη, όπου αναζητήθηκαν λύσεις για την αναβίωση του αρχαίου

κωμωδιογράφου ακόμα και στις πρακτικές της συνοικιακής Επιθεώρησης (μουσική, ρυθμός, κωμική τυπολογία, σύμβολα). Οι λύσεις αυτές θα επανέλθουν 20 περίπου χρόνια αργότερα και θα αποκρυσταλλωθούν πλήρως στο ανέβασμα των *Ορνίθων*, όταν το Θέατρο Τέχνης που ίδρυσε ο Κουν στα 1942 θ' αρχίσει να κερδίζει σταδιακά την εύνοια κοινού και κριτικών. Θα ξεσηκώσουν και πάλι θύελλα διαμαρτυριών που θα διακόψει μάλιστα τις παραστάσεις. Στην πληρότητά τους (φαλοφορία, αθυροστομία) θα εκδηλωθούν πολύ αργότερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1970, εξαιτίας του συντηρητισμού του κοινού και κυρίως των αρχών. Την ίδια ώρα, το νούμερο του Μπεκρή σε πολλές επιθεωρήσεις εκτελούνταν με βασικό όπλο όχι μόνο την αποτελεσματικότητα του εκάστοτε κωμικού, αλλά και με τη βοήθεια της σούβλας με το κοκορέτσι, σε μια υπαινικτική διαφορούμενη κωμική και φαλοφορική χρήση.

### **Φαντασμαγορική και Συνοικιακή Επιθεώρηση**

Το ελαφρό μουσικό θέατρο συνεχίζει μια περίοδο ακμής και στα δυο επιμέρους είδη του (Οπερέτα, Επιθεώρηση), σε σημείο που ο ιστορικός του θεάτρου Γιάννης Σιδέρης διαπιστώνει ότι διανύει τον χρυσό αιώνα της ιστορίας του. Και στα δυο παρουσιάζονται πολύ σημαντικές εξελίξεις που θα παρακολουθήσουμε συνοπτικά και οι οποίες έμελλαν να τα επηρεάσουν καθοριστικά, αν όχι να τα μεταλλάξουν.

Η Επιθεώρηση υπηρετείται από δυο είδη θιάσων και θεάτρων:

A. από τους **κεντρικούς θιάσους**, που δίνουν μεγάλο βάρος στη φαντασμαγορία, τα πλούσια σκηνικά και κοστούμια, την πλούσια ορχήστρα και γενικότερα την επένδυση μεγάλων χρηματικών ποσών σε όλους τους τομείς παραγωγής της παράστασης, και

B. από τους **συνοικιακούς**, που καθώς έχουν συνήθως μειωμένη οικονομική δυνατότητα, προσπαθούν να καλύψουν την παραπάνω αδυναμία με πλουσιότερη, αιχμηρότερη και αποτελεσματικότερη σάτιρα, ελκυστικότερη διάπλαση της κωμικής τυπολογίας, προσέλκυση του λαϊκού στοιχείου.

Ήδη από τα 1929 αυτή η σύγκριση άρχισε να τροφοδοτεί συζητήσεις για το χαρακτήρα και την ελληνικότητα της Επιθεώρησης, να αντιμετωπίζει την φαντασμαγορική Επιθεώρηση σαν φθορά του είδους και σαν ξενική επίδραση, να κρούει τον κώδωνα του κινδύνου για παρακμή και εξαφάνιση του είδους, αν το μοντέλο αυτό τελικά επικρατήσει, και να προκρίνει τη γνησιότητα και την «ειλικρινή

προχειρότητα» της συνοικιακής Επιθεώρησης. Το κλίμα λοιπόν διαμορφωνόταν θετικότερα υπέρ της συνοικιακής επιθεώρησης που, έστω δειλά και σε μικρή κλίμακα, κέρδιζε μια μερίδα των λογίων και του τύπου που έκριναν θετικά τις παραστάσεις. Πολύ γρήγορα μάλιστα κέρδισε και μεγάλο μέρος του κοινού των κεντρικών θεάτρων που έρχονταν από περιέργεια, από μόδα ή από τάση κοινωνικής επίδειξης να δουν τις παραστάσεις της συνοικίας.

Κύριος εκπρόσωπος των κεντρικών θιάσων παρέμενε ο Ανδρέας Μακέδος. Σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου δεν είχε εφησυχάσει στην προσπάθεια να προσφέρει άρτιο θέαμα στο μεσοαστικό κοινό του, σε παραστάσεις πραγματικά ευπρόσωπες και καλοκουρδισμένες. Η ροή χρημάτων προς την κατεύθυνση αυτή δεν είχε μετριαστεί, αντίθετα μάλιστα ο Μακέδος φρόντιζε να ενσωματώνει στις παραστάσεις οποιοδήποτε νέο στοιχείο θα μπορούσε να προκαλέσει το ενδιαφέρον των θεατών ή διαρροή από τα θεάτρά του (γραμμόφωνο, ραδιόφωνο, κινηματογραφική προβολή, τζαζ μπαντ).

Με τις πρώτες τους μεγάλες επιτυχίες, οι συνοικιακοί θιάσοι σκέφτηκαν ότι για να μείνουν ζωντανοί στον ανταγωνισμό με τους θιάσους του Μακέδου έπρεπε ν' ακολουθήσουν τη δική του τακτική. Επένδυσαν λοιπόν τα κέρδη από την προσέλευση του κοινού στην όψη της παράστασης, σε σκηνικά, κοστούμια, φωτιστικά εφέ, περιστρεφόμενη σκηνή, κατασκευή θεωρείων και άλλων εγκαταστάσεων στις θερινές μάντρες. Είναι χαρακτηριστικό της προσπάθειας αυτής ότι η χορεύτρια Νικόλσκα που έμεινε περίφημη για τη γυμνή φωτογράφησή της ανάμεσα στους κίονες του Παρθενώνα, εμφανίστηκε στα 1929 στη σκηνή μιας συνοικιακής επιθεώρησης με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Εξω Όλα* στο θέατρο Τριανόν. Ο ανταγωνισμός αυτός άφησε να περάσει σε δεύτερη μοίρα η σάτιρα και σύντομα εξόντωσε οικονομικά τους συνοικιακούς θιάσους. Ταυτόχρονα απογοήτευσε τους αστούς θεατές και λόγιους που έρχονταν στη συνοικία να θαυμάσουν το ανεπιτήδευτο και πηγαίο της παράστασης. Ακριβώς το ίδιο είχε συμβεί 15 περίπου χρόνια παλιότερα κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων με τις λαϊκές επιθεωρήσεις του Θησείου.

Το δίπολο κέντρο και συνοικία, φαντασμαγορία και σάτιρα, αστικό ευπρεπές και λαϊκό αυθόρμητο θέαμα αντιπροσώπευε στην ουσία ένα άλλο, ευρύτατα διαδεδομένο σε όλη την κοινωνία δίπολο, την αντίθεση ανάμεσα στον εκσυγχρονισμό, τον εξευρωπαϊσμό και τον μοντερνισμό από τη μια και την παράδοση από την άλλη. Το σχήμα εφαρμόστηκε ακόμα και στους μεγάλους πολιτικούς αγώνες της εποχής αφού ως κύριος εκφραστής του πρώτου πόλου στην οικονομική, πολιτική,

κοινωνική και πολιτική ζωή εμφανίστηκε ο Ελευθέριος Βενιζέλος και ως κύριος εκφραστής του δεύτερου ο θεσμός της βασιλείας και οι κοινοβουλευτικοί του εκπρόσωποι.

### **Τα γεγονότα του Περοκέ**

Το δίλημμα σάτιρα ή φαντασμαγορία ήταν υπαρκτό για την Επιθεώρηση όσο κρατούσε η λογοκριτική εκχειρία που είχε ξεκινήσει λίγο πριν το 1928 (εκλογική νίκη Κόμματος Φιλελευθέρων). Η εκχειρία αυτή όμως τερματίστηκε πρόωρα στα 1931, με την ψήφιση του νόμου περί τύπου. Η κυβέρνηση Βενιζέλου είχε ξεσηκώσει γενικευμένη λαϊκή αλλά ακόμα και εσωκομματική δυσαρέσκεια με τους χειρισμούς της κατά την αντιμετώπιση της οικονομικής κρίσης. Το στοιχείο αυτό είχε, φυσικά, έντονη παρουσία και στα νούμερα της Επιθεώρησης. Η κυβέρνηση συγκλονίστηκε από τρία μεγάλα σκάνδαλα στα οποία εμπλέκονταν στελέχη της και τα οποία – παρόλο που δικαστικά δεν ανέδειξαν κανέναν ένοχο – την έφθειραν αποφασιστικά. Περνούσαν, εννοείται, κι αυτά από τη σκηνή της Επιθεώρησης και διακωμωδούνταν οι πρωταγωνιστές τους. Αυτό το αυτονόητο σήμερα στοιχείο λειτουργίας της Δημοκρατίας δεν είχε μακρά παράδοση στην Ελλάδα, δεν υπήρχε η νηφαλιότητα να το αποδεχτούν οι ένθερμοι οπαδοί αλλά και οι κομματικοί μηχανισμοί της μιας ή της άλλης παράταξης -σε περίοδο εθνικού διχασμού- κι έτσι τον Αύγουστο του 1931 στη διάρκεια μιας παράστασης της επιθεώρησης *Κατεργάρα* ο Βασίλης Αυλωνίτης που εκτελούσε σατιρικό νούμερο δέχτηκε επίθεση από οργανωμένη ομάδα βενιζελικών οπαδών οι οποίοι άρχισαν να πυροβολούν στη σκηνή. Στη διάρκεια των επεισοδίων έπεσε νεκρός ο μηχανικός του θεάτρου.

Το γεγονός αντί να οδηγήσει το κράτος σε μέτρα κατά της βίας ή της οπλοφορίας οδήγησε σε διώξεις κατά του ελαφρού μουσικού θεάτρου και αυστηρότερη λογοκρισία. Έθεσε επίσης το ζήτημα, αν το ελαφρό μουσικό θέατρο θα εντασσόταν στις ευνοϊκές ρυθμίσεις που το κράτος πιεζόταν να θεσπίσει για την προστασία του θεάτρου από την κρίση (δάνεια, μείωση της φορολογίας, ίδρυση κρατικών θεατρικών οργανισμών και θιάσων). Η περίπτωση ήταν ευνοϊκή για να εκδηλωθεί μια ολομέτωπη επίθεση στο ελαφρό μουσικό θέατρο και να έρθουν στην επιφάνεια τεράστιες αντιθέσεις στο εσωτερικό της συντεχνίας των ηθοποιών που λίγο έλειπε να μοιράσουν το σωματείο τους σε δυο τμήματα, ένα του θεάτρου πρόζας κι ένα του ελαφρού μουσικού.

Σε μια περίοδο που το **αίτημα για μόρφωση των ηθοποιών** αναδεικνυόταν κυρίαρχο οι ηθοποιοί του ελαφρού χαρακτηρίζονταν συλλήβδην αμόρφωτοι. Οι σχολές που ήδη λειτουργούσαν ήταν προσανατολισμένες στο θέατρο πρόζας οπότε οι τελευταίοι δεν τις παρακολουθούσαν. Ας θυμηθούμε ότι μόνο στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου υπήρχε πρόβλεψη για μουσικό τμήμα, του οποίου όμως η λειτουργία γρήγορα υποβαθμίστηκε. Βασικότερο αντικίνητρο παρέμενε πάντως η αντίληψη ότι οι υποκριτικές τεχνικές του ελαφρού μουσικού θεάτρου, τεχνικές εντελώς διαφορετικές από εκείνες του θεάτρου πρόζας, μαθαίνονται αποτελεσματικότερα στη σκηνή.

Σε μια περίοδο που οι εξελίξεις οδηγούσαν στην **τιθάσευση του ηθοποιού** κάτω από τη μπαγκέτα του σκηνοθέτη, οι πρωταγωνιστές του ελαφρού μουσικού θεάτρου βίωναν περίοδο βεντετισμού, αποθέωσης και προσωπολατρίας, κέρδιζαν πολλά χρήματα, επέβαλλαν σε πολλά σημεία τους όρους της παράστασης υποσκελίζοντας ακόμη και τον συγγραφέα ή το συνθέτη και κατοχύρωναν στο συμβόλαιό τους όλα εκείνα τα ατομικιστικά χαρακτηριστικά που οι σκηνοθέτες και οι κριτικοί προσπαθούσαν να ξεριζώσουν από τη θεατρική πρακτική.

Την ίδια περίοδο οι **συγγραφείς κατοχύρωναν** με εξαιρετικά ευνοϊκούς όρους **τα επαγγελματικά τους δικαιώματα** στο Εθνικό Θέατρο, είχαν χάσει όμως κάθε πρόσβαση στο κερδοφόρο ελαφρό μουσικό. Στην Οπερέτα το λιμπρέτο το έγραφαν πρόχειρα πάνω στα χνάρια της συνταγής των *Απάχηδων* ηθοποιοί του θιάσου ή ο συνθέτης, ενώ στην Επιθεώρηση το κείμενο είχε υποχωρήσει ως αξία έναντι του αυτοσχεδιαστικού οίστρου του ηθοποιού. Ο Ανδρέας Μακέδος μάλιστα είχε υποβιβάσει σε τέτοιο σημείο τους συγγραφείς στην ιεραρχία της παραγωγής, ώστε να τους παραγγέλνει κείμενα ή μεμονωμένα νούμερα σύμφωνα με τις ανάγκες κάθε μέλους του θιάσου του, κατ' απομίμηση άλλων νούμερων που είδε ή διάβασε, με μια συχνότητα και ταχύτητα εξαντλητική και πάντα με τον όρο ο τελικός έλεγχος να απομένει στον ίδιο.

Όλα τα παραπάνω σε συνδυασμό με την **αντιπολιτευτική επιρροή** που είχε πάνω στις αναλαμβάνουσες σε μεγάλο ποσοστό μάζες η Επιθεώρηση και με την απουσία οποιασδήποτε παιδευτικής αποστολής κατέταξαν το ελαφρό μουσικό θέατρο στα θεάματα που έπρεπε ν' αλλάξουν χαρακτήρα, αν ήθελαν να επιβιώσουν.



## **Κωμική τυπολογία, μειονότητες και γλωσσικό ζήτημα**

Στα χρόνια 1928-1932 που ανέλαβε ξανά την διακυβέρνηση της χώρας ο Ελευθέριος Βενιζέλος συντελείται μια εκρηκτική αύξηση του αριθμού των σχολείων πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης στη χώρα. 1474 σχολεία είχαν χτιστεί στο νεαρό ελληνικό βασίλειο από το 1830 ως το 1927 περίπου, 3176 χτίζονται μέσα στα επόμενα 4-5 χρόνια. Η εξαετής εκπαίδευση ορίζεται ως υποχρεωτική (ως τότε ήταν 4ετής), επιτρέπεται η ίδρυση ιδιωτικών σχολείων, περιορίζεται δραστικά η λειτουργία ξένων. Παράδοξη παραχώρηση των συντηρητικότερων κύκλων αποτελεί το γεγονός ότι ενώ το Σύνταγμα του 1909 και του 1927 θέσπιζε ως επίσημη γλώσσα του Κράτους την καθαρεύουσα, η εκπαίδευση στην τόσο μαζική αυτή βαθμίδα γινόταν στη δημοτική, τα αρχαία στο Γυμνάσιο διδάσκονταν και μεταφρασμένα κλπ. Ακόμα πιο παράδοξο φαίνεται το γεγονός ότι τόσο το Λαϊκό Κόμμα όσο και ο Ι. Μεταξάς που ανέλαβαν την εξουσία αμέσως μετά, παρόλο που αποδόμησαν συστηματικά την εκπαιδευτική πολιτική του Βενιζέλου, άφησαν άθικτη τη δημοτική στα πρωτοβάθμια σχολεία.

Μια εξήγηση για τη στάση αυτή είναι ότι όλες οι παραπάνω κινήσεις υπηρετούσαν το στόχο της ενσωμάτωσης και αφομοίωσης των πολυάριθμων και διαφορετικών μεταξύ τους ομάδων –κάποιες από αυτές ήθελαν να χαρακτηρίζονται εθνικές μειονότητες– που είχαν ενταχθεί στο ελληνικό κράτος τα τελευταία χρόνια, ειδικά μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών. Μια κοινή εύληπτη, εύχρηστη γλώσσα που θα διδάσκονταν όλοι οι πολίτες του νέου κράτους, απαλλαγμένη από ξένες λέξεις και ιδιωματικά στοιχεία, θα συνέβαλε αποφασιστικά στην αφομοίωση που ήδη αναφέραμε και στη σταδιακή εξάλειψη των επιμέρους διαφορών. Το γεγονός δεν αποτελούσε τεράστιο συμβιβασμό από την πλευρά των μετριοπαθέστερων οπαδών της καθαρεύουσας, καθώς σε όλο το προηγούμενο διάστημα οι ενστάσεις τους για τη χρήση της δημοτικής δεν αφορούσαν τόσο στην κοινή γλώσσα που μιλά στην καθημερινότητά του η πλειοψηφία του πληθυσμού αλλά επικεντρώνονταν στο κακόηχο αποτέλεσμα της παρουσίας τοπικών ιδιωματικών και κυρίως ξένων λέξεων των επιμέρους μειονοτήτων στον κορμό της καθομιλούμενης. Το ζητούμενο μιας καθαρής «στάνταρντ» αθηναϊκής διαλέκτου που θα εξαφάνισε τα τοπικά ιδιώματα και τις βαλκανικές ξενικές επιδράσεις πρόβαλε ως εθνική ανάγκη. Η ανάγκη αυτή γιγαντωνόταν στα μάτια των λιγότερο ψύχραιμων, όσων έβλεπαν την ποικιλία στη σύνθεση του πληθυσμού του νέου κράτους ως ύψιστο εθνικό κίνδυνο.

Σ' αυτές τις συνθήκες το ελαφρό μουσικό θέατρο (κυρίως η Επιθεώρηση και το Θέατρο Σκιών) ήταν ένα θέατρο όπου τα ιδιώματα, ακόμη και οι γλώσσες των μειονοτήτων, όχι μόνο διατηρούνταν και έφταναν ως τη σκηνή, αλλά αποτελούσαν συχνά το κύριο στοιχείο της γοητείας του (ο Αρμένιος, ο εβραίος, ο πρόσφυγας με τις άφθονες τούρκικες λέξεις αναμειγμένες με τις ελληνικές, η Συμυρνιά, ο Μενιδιάτης με τα αρβανίτικα, ο ρουμελιώτης χωροφύλακας, ο επτανήσιος Τζανέτος –Διονύσιος στον Καραγκιόζη). Στην τυπολογία των αστικών τύπων (πχ μάγκας) επικρατούσε η αργκό που απείχε αρκετά από το στόχο της γλωσσικής καθαρότητας που περιγράψαμε. Το ελαφρό θέατρο γνώρισε λοιπόν κι αυτού του τύπου την εχθρότητα, μαζί με την αντίθεση στις ιδεολογικές συνδηλώσεις που είχε η τυπολογία του, που κι εκείνη βρήκε αντίθετη μεγάλη μερίδα λογίων αλλά και του Ι. Μεταξά, του πολιτικού εκείνου που με την πολιτική του καθόρισε το θέατρο στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930.

### **Ο Ι. Μεταξάς και το ελαφρό μουσικό θέατρο**

Όταν ανέλαβε την εξουσία ο Μεταξάς είχε καταλάβει πολύ καλά τη δύναμη του θεάτρου στις λαϊκές μάζες, κυρίως της επιθεωρησιακής σάτιρας της οποίας κι ο ίδιος είχε γίνει στόχος πολλές φορές ως τότε. Για την καλύτερη εμφάνισή του στο πολιτικό βήμα είχε προσλάβει δυο φορές σημαντικούς ηθοποιούς του θεάτρου πρόζας για να του διδάξουν στάσεις, κινήσεις, χρωματισμό της φωνής. Η πιο ολοκληρωμένη παρέμβαση στα θεατρικά πράγματα της χώρας λοιπόν πραγματοποιείται από αυτόν τον άνθρωπο που ακολουθεί μια τακτική εντελώς αντιφατική, ένα συνδυασμό εφαρμογής των προσωπικών του γούστων, στενών συντεχνιακών αλλά και ώριμων καλλιτεχνικών αιτημάτων, λαϊκισμού και προπαγάνδας.

Το πόσο καλά είχε μελετήσει την πολιτική λειτουργία του θεάτρου φάνηκε από το γεγονός ότι δεν επιχείρησε απλά να φιμώσει την Επιθεώρηση μέσω της λογοκρισίας –το είχαν προσπαθήσει ανεπιτυχώς πλήθος κυβερνήσεις μέχρι τότε – αλλά να την κάνει μέρος της καθεστωτικής του προπαγάνδας. Στην Οπερέτα αναγνώριζε την τεράστια απήχηση της μουσικής στο λαό, οπότε διατύπωσε την επιθυμία-διαταγή να ξαναβρεί το «ελληνικό» της χρώμα όμοιο μ' αυτό που υπήρχε, υποτίθεται, στο -από καιρό νεκρό- Κωμειδύλλιο και Δραματικό Ειδύλλιο. Συνολικά στο ελαφρό μουσικό θέατρο πολέμησε τον **ερωτισμό** του μπαλέτου (απαγόρευσε την εργασία ξένων ηθοποιών-χορευτών, απαίτησε απολυτήριο δημοτικού και φοίτηση σε

σχολές χορού για τα μέλη του μπαλέτου, εξόρισε στα ξερονήσια πολλά απ' αυτά με την κατηγορία της ανηθικότητας) και την κωμική **τυπολογία**. Σ' αυτήν την τελευταία ανακάλυψε συμβολισμούς που δεν ήταν σύμφωνοι με το τρίπτυχο «Πατρὶς Θρησκεία Οικογένεια» : η διακωμώδηση του χωροφύλακα, τα νούμερα με «ψαλτάδες», ομοφυλόφιλους, ο νέος τύπος της «μαγκιόρας» γυναίκας. Με την επικράτηση του δόγματος «Χαρά και Εργασία», το οποίο είχε αντιγράψει αυτούσιο από το χιλιετικό καθεστώς, απαγόρευσε επιπλέον τον τύπο του μπεκρή. Νωρίτερα είχε κηρύξει διωγμό στον αληθινό μπεκρή των δρόμων, στη νυχτερινή καντάδα, στη μεγάλη διάρκεια των παραστάσεων που ξεπερνούσαν τα μεσάνυχτα. Η νύχτα δεν μπορούσε να είναι πια αφιερωμένη στη διασκέδαση αλλά στην ανάπαυση των πολιτών για να μπορούν να αποδώσουν καλύτερα στη δουλειά τους την επόμενη μέρα. Στο ίδιο κλίμα περιόρισε και το καφενείο ως θεσμό και πολέμησε τον τύπο του μάγκα (ή του Καραγκιόζη), τον τύπο του ανεπάγγελτου μικρολωποδύτη. Σύντομα ξεσπάθωσε και κατά του ελαφρού τραγουδιού της Επιθεώρησης, της ρομάντζας, που γνώριζε τεράστια απήχηση στο κοινό και έστρεψε υποχρεωτικά τους συνθέτες σε τραγούδια με τοπικό ελληνικό χρώμα, τα οποία όμως απαιτούσε να έχουν και ηθικοπλαστικούς στίχους.

Η παρέμβαση του κράτους στην υποκριτική μέσω εκτεταμένων επεμβάσεων στην ακμάζουσα κωμική τυπολογία της εποχής έχει πολλά κοινά με αντίστοιχες επεμβάσεις του καθεστώτος του Κεμάλ Ατατούρκ στο θέατρο της γειτονικής Τουρκίας όπου επίσης κυνηγήθηκε το Θέατρο Σκιών. Η παρέμβαση του Ι. Μεταξά φαίνεται να προκλήθηκε πάντως από αντίδραση όχι μόνο στην ιδεολογία που εκπροσωπούσαν οι περισσότεροι κωμικοί τύποι αλλά και στη χρήση ιδιωματικού λόγου κατά τη διάπλασή τους. Καθώς τα σύννεφα του πολέμου σφωρεύονται πάνω από την Ευρώπη, ο Μεταξάς αλλάζει πολιτική απέναντι στις μειονότητες. Απαιτώντας άμεση, συνειδητή ενσωμάτωση και αφομοίωση, απαγορεύει και την προφορική χρήση των μειονοτικών γλωσσών, αναθέτοντας τον έλεγχο για την τήρηση της απαγόρευσης στην χωροφυλακή. Καταργεί από τα σχολεία τα βιβλία εκείνα που παρουσίαζαν νεοελληνικά κείμενα διαφόρων ιδιωμάτων με στόχο να δείξουν την ενότητα και τη συνέχεια της ελληνικής γλώσσας από την αρχαιότητα ως τις μέρες του σύμφωνα με τα πορίσματα της Λαογραφίας. Στο ίδιο κλίμα καταργεί από το θεατρικό χάρτη τα είδη εκείνα στα οποία ο λόγος δεν εκφέρονταν με την «καθαρότητα» της επίσημης διαλέκτου, αλλά παρουσίαζε ένα συνονθύλευμα ιδιωμάτων με κωμικό στόχο.

Μοχλός πίεσης για τα παραπάνω έγιναν πρώτα οι υποσχέσεις για ρύθμιση της φορολογίας, κι έπειτα η **Άδεια** Εξασκίσεως επαγγέλματος ηθοποιού που θεσπίστηκε από τους Φιλελεύθερους του Ελευθέριου Βενιζέλου, έγινε νόμος επί Λαϊκών του Παναγή Τσαλδάρη και τέλος όργανο σκληρού εξαναγκασμού από τον Μεταξά, τηρώντας μια εξόφθαλμα μεροληπτική πολιτική σε βάρος των ηθοποιών του ελαφρού μουσικού θεάτρου τους οποίους θεωρούσε ανήθικους, αμόρφωτους, ανυπόληπτους και υπεύθυνους για το κακό όνομα που είχαν στην κοινωνία οι τεχνίτες του επαγγέλματος του ηθοποιού. Σύντομα δημιουργήθηκε η Γενική Διεύθυνση Γραμμάτων και Τεχνών με επικεφαλής τον πρώην αριστερό διανοούμενο Κωστή Μπαστιά (διευθυντή ταυτόχρονα του Εθνικού Θεάτρου). Ο Μπαστιάς απαιτούσε να ελέγχει κάθε δραστηριότητα του επαγγελματικού θεάτρου, ώσπου κάθε θίασος και ηθοποιός να ενταχθεί πλήρως στο σύστημα κανόνων που επέβαλε ο ίδιος και ο δικτάτορας. Ο ασφυκτικός αυτός έλεγχος οδήγησε τους ηθοποιούς του ελαφρού μουσικού στη Θεσσαλονίκη, σε συχνές περιοδείες ακόμη και στην Τουρκία, ενώ τους θεατές της Επιθεώρησης στο μιούζικ χωλ, το βαριετέ και, κυρίως, στον Κινηματογράφο.

Ο Κινηματογράφος είχε αναδειχθεί, από την αρχή της δεκαετίας του 1930, ο σημαντικότερος αντίπαλος του ελαφρού μουσικού θεάτρου και της Επιθεώρησης. Καθώς εμφανίστηκαν ταυτόχρονα σημαντικές τεχνολογικές εξελίξεις (μεγάλη διάρκεια των ταινιών, αλλαγή από βουβό σε ομιλούντα και ηχητικό κινηματογράφο, υπότιτλοι) ο κινηματογράφος, με ένα εισιτήριο αισθητά χαμηλότερο από το αντίστοιχο του θεάτρου, αποδείχθηκε τόσο σκληρός ανταγωνιστής που γκρέμισε το ελαφρό μουσικό θέατρο από την κορυφαία θέση στις επιλογές των θεατών για ανέμελη ψυχαγωγία.

Αντίστοιχης σημασίας εξελίξεις είναι για τη λειτουργία της Επιθεώρησης η έναρξη των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου και η δημιουργία στην Ελλάδα μεγάλου εργοστασίου παραγωγής δίσκων γραμμοφώνου.

Η πρώτη εξέλιξη τερματίζει την ταξική ποικιλία που υπήρχε στο κοινό των αθηναϊκών θεάτρων. Οδηγεί το πιο εκλεπτυσμένο, υποτίθεται, κοινό να εγκαταλείψει τις πρώτες σειρές των επιθεωρησιακών θεάτρων και να καταλάβει τις αντίστοιχες του Εθνικού Θεάτρου. Εκεί, απαλλαγμένο από τις επευφημίες ή τις αποδοκιμασίες της γαλαρίας, θα μπορεί να απολαμβάνει ανεμπόδιστα τις παραστάσεις. Είναι φανερό ότι η έναρξη των παραστάσεων του Εθνικού μεγαλώνει το χάσμα μεταξύ υψηλών και ταπεινών, ποιοτικών και εμπορικών, ψυχαγωγικών και διασκεδαστικών ειδών

θεάτρου, ένα χάσμα που φαίνεται ωστόσο ότι συντηρείται ακόμα και σήμερα, μάλλον με τεχνητό τρόπο.

Η δεύτερη εξέλιξη κλονίζει την κυριαρχία του ελαφρού μουσικού θεάτρου στη διαδικασία παραγωγής και προώθησης της αστικής λαϊκή μουσικής. Ενώ μέχρι τη στιγμή εκείνη, το κοινό άκουγε τα περισσότερα καινούργια τραγούδια από τη σκηνή του θεάτρου για πρώτη φορά, τώρα τον ίδιο ρόλο αναλάμβανε το γραμμόφωνο και συνακόλουθα οι εταιρείες που δραστηριοποιούνταν στη μουσική βιομηχανία. Αυτό δε σημαίνει ότι αυτόματα θα σταματήσουν να γράφονται δημοφιλή τραγούδια για τις Επιθεωρήσεις, θα δείξει όμως τις ευρύτερες συνέπειές του στα επόμενα χρόνια, ώσπου σταδιακά οι συνθέτες ελαφρού τραγουδιού θα απευθύνονται πρώτα ή σχεδόν αποκλειστικά στις εταιρείες δίσκων, αφήνοντας σε δεύτερη μοίρα ή περιφρονώντας εντελώς την Επιθεωρησιακή σκηνή που για μεγάλο διάστημα υπήρξε ο κατ' εξοχήν χώρος γνωριμίας με τα καινούργια σουξέ.

Όλα τα παραπάνω σε συνδυασμό με το ανελέητο κυνήγι της δικτατορίας του Ι. Μεταξά οδήγησαν την Επιθεώρηση σε μια σχετική υποχώρηση της δημοτικότητάς της, υποχώρηση η οποία έμελλε να μετριαστεί με την έναρξη των πολεμικών γεγονότων του 1940, κυρίως μετά την πρωτοβουλία του Ανδρέα Μακέδου να συνενώσει όπως-όπως τις επιθεωρησιακές δυνάμεις που είχαν μείνει στα μετόπισθεν μετά την επιστράτευση του Οκτώβρη και να παρουσιάσει την πρώτη πολεμική επιθεώρηση. Η θριαμβευτική συνέχεια είναι λίγο-πολύ γνωστή με τις επιθεωρήσεις που υμνούσαν τα πολεμικά κατορθώματα των ελλήνων στο Αλβανικό μέτωπο να πολλαπλασιάζονται. Με την κομφορμιστική σάτιρα εναντίον Ιταλών και Γερμανών και χάρη στην εντυπωσιακή ομοθυμία του κοινού, κατάφερναν να δονούν την πλατεία γέλια, χειροκροτήματα, ιαχές και επευφημίες, ακόμα κι όταν η σκηνή στερούνταν αξιόλογων επιθεωρησιακών ηθοποιών.

## Σημειώματα

### Σημείωμα αναφοράς

Copyright Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σειραγάκης Εμμανουήλ, 2015. «Ιστορία της ελληνικής θεατρικής Επιθεώρησης – Σημειώσεις Διδάσκοντα (Β΄ 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.

