



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

Τίτλος Μαθήματος:

Ιστορία της ελληνικής θεατρικής Επιθεώρησης

Ενότητα: Σημειώσεις Διδάσκοντα ("Η Μικρή Ιστορία της Επιθεώρησης")

Όνομα Καθηγητή: Εμμανουήλ Σειραγάκης

Τμήμα: Φιλολογίας

Η Μικρή Ιστορία της Επιθεώρησης

Τολμηρή και απείθαρχη

«...παρά τας επανειλημμένας συστάσεις, ένιοι ηθοποιοί, ιδίως των θιάσων Επιθεωρήσεων και Ποικιλιών, εξακολουθούν να αυτοσχεδιάζουν από σκηνής, είτε να προσθέτουν φράσεις ή λέξεις πέραν των εγκεκριμένων, ακόμη και να εκτελούν ενίοτε και κατόπιν ελέγχου διαγραφέντα σημεία αυτών, είτε και δια χειρονομιών ή κινήσεων να αλλοιώνουν την έννοια των κειμένων».

Εγκύκλιος 11.8.1942

βλ. Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 109

Δύσκολα μπορεί να βρεθεί καταλληλότερη φράση από την παραπάνω για να βοηθήσει καλύτερα στο ξεδίπλωμα της αφήγησης για την εμφάνιση, την πορεία και την εξέλιξη της Επιθεώρησης στην Ελλάδα. Παρόλο που δεν προέρχεται από τα πρώτα χρόνια γέννησης του είδους αλλά από τα χρόνια της Κατοχής, θέτει επί τάπητος μερικά από τα σημαντικότερα ιδιόμορφα χαρακτηριστικά της: αυτοσχεδιασμός επί σκηνής, κείμενο και εκτέλεση, η αυτοκρατορία του ηθοποιού, εξωτερικές παρεμβάσεις και ιδιόρρυθμες πολιτικές συνθήκες, τα εμπόδια της λογοκρισίας, η τολμηρή υπέρβασή τους.

Δυο μήνες μετά το παραπάνω έγγραφο οι «ελληνικές» αρχές Κατοχής ομολογούσαν και πάλι ότι «Ελάχιστα των θεάτρων συνεμορφώθησαν προς τους καθιερωμένους τύπους», (Μαχαίρας όπ. πρ. σ. 110) δείχνοντας ότι η Επιθεώρηση αξίζει να μελετηθεί ειδικά πέρα από τα καθαρά θεατρικά της επιτεύγματα και για την πατριωτική δράση των εκτελεστών της, σε δύσκολους καιρούς.

1

Perduta e abbandonata

Για μεγάλο διάστημα η Επιθεώρηση παρέμενε ένα είδος στην αφάνεια: γνώρισε την περιφρόνηση των λογίων, την αδιαφορία των ιστορικών, σφοδρές επιθέσεις από τους δραματικούς συγγραφείς (παρόλο που συχνά φλέρταραν μαζί της ή φθονούσαν την τεράστια ταμειακή της επιτυχία), κινδυνολογικά άρθρα από διανοητές του θεατρικού χώρου παρόλο που ένιωθαν ακαταμάχητη τη γοητεία της, συκοφαντίες από κριτικούς, συχνά χωρίς να έχουν παρακολουθήσει συστηματικά τις παραστάσεις της. Την ίδια στιγμή η ζωή της, που στην Ελλάδα ξεκινάει από το 19^ο αιώνα και συνεχίζεται αισίως ως τον δικό μας 21^ο, συνοδεύεται από εκδηλώσεις λατρείας του κοινού, εντυπωσιακές επιδόσεις των ηθοποιών της, επιθέσεις από την εξουσία με στόχο την τιθάσευσή της, την οποία όμως, όπως είδαμε παραπάνω, δεν κατάφεραν ούτε οι Γερμανοί, ούτε η Κατοχή. Τον σχετικό άθλο πέτυχε κάτω από πολύ ειδικές συνθήκες, ένας έλληνας πολιτικός που δεν καταφέρει ως τότε να εξασφαλίσει με το κόμμα του διψήφιο ποσοστό ψήφων σε εθνικές εκλογές.

Πριν φτάσουμε όμως στα πολιτικά της βάσανα και τους σχετικούς κατατρεγμούς της θα πρέπει να μείνουμε στο χρονικό της αναγνώρισής της. Είδος που θεωρήθηκε λιγότερο εξωτικό και πρωτόγονο από το Θέατρο Σκιών, τη λαϊκή ζωγραφική (πχ Θεόφιλος) ή το ρεμπέτικο, δεν μπόρεσε να ενταχθεί πλήρως στη σφαίρα των «λαϊκών» ταπεινών και καταφροννημένων τεχνών που αναγνωρίστηκαν σταδιακά από τη δεκαετία του 1930 και μετά. Οι μεγαλύτερες ελπίδες για την αποκατάστασή της έπεφταν σε έναν ιστορικό του θεάτρου που συνειδητοποιούσε την αξία της, αλλά είτε λόγω ατολμίας, είτε λόγω σεμνοτυφίας, είτε λόγω της προέλευσής του από το χώρο της φιλολογίας δεν ασχολήθηκε ποτέ ειδικά μαζί της. Περιοριζόταν σε σποραδικές υμνητικές αναφορές, όπως αυτή που ακολουθεί, με αφορμή την ανασκόπηση της θεατρικής ζωής το έτος 1933:

«Αλλά ο ελληνικός λαός κυρίως είδε και παρακολούθησε το μουσικό θέατρο, το κυρίως θέατρό του, την Επιθεώρηση. Αυτό πρέπει κανείς θεατρικά να μελετήσει, και να δει τι αισθάνεται και τι ποθεί ο λαός αυτός. Όμως μια πρόληψη επιβάλλει στους “σοβαρούς ανθρώπους” να μη μιλούν για την επιθεώρηση. Δε μιλάμε λοιπόν και μεις»

Γιάννης Σιδέρης, περ. *Σήμερα*, 1933, σ. 371-373

Το μεγάλο χάσμα στην θεατρική μας ιστοριογραφία παρέμεινε ανοιχτό σχεδόν για μισό αιώνα ακόμη! Παρόλο που ο Γιάννης Σιδέρης είχε προβλέψει ένα κεφάλαιο αφιερωμένο στην Επιθεώρηση στην *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου* που άρχισε να εκδίδει τμηματικά, ο τόμος με τις σχετικές πληροφορίες (κυρίως απαρίθμηση πολύ σημαντικών μορφών των Ετήσιων Επιθωρήσεων, με ελάχιστα συνολικά συμπεράσματα, ωστόσο, για τη μορφή, τα χαρακτηριστικά και τη λειτουργία της) κυκλοφόρησε πολύ καθυστερημένα, μόλις το 2000.

Μια πολύ γενναία αρχή για την διόρθωση του κακού είχε γίνει νωρίτερα, το 1977, όταν είχε κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις Ερμής η τρίτομη *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, σε επιμέλεια Θόδωρου Χατζηπανταζή και Λίλας Μαράκα. Δυο νέοι, τότε, θεατρολόγοι καταπιάνονταν με το ταπεινό και ανυπόληπτο είδος της Επιθεώρησης, γεγονός που δεν εγκαινίαζε μόνο μια προσπάθεια να σπάσουν τα ταμπού που περιέγραφε παραπάνω ο Σιδέρης, αλλά σηματοδοτούσε κατά κάποιο τρόπο και την αρχή μιας μακράς και συνεχιζόμενης πορείας απεξάρτησης της ελληνικής Θεατρολογίας από τη Φιλολογία. Καθώς το κείμενο της Επιθεώρησης δεν είναι σίγουρο ότι εμπίπτει αυτοδίκαια στο πεδίο έρευνας της τελευταίας περισσότερο από ότι στο αντίστοιχο πεδίο έρευνας της Ιστορίας ή της Κοινωνιολογίας, η νεαρή επιστήμη της Θεατρολογίας το διεκδίκησε, κάνοντας δυναμικά την εμφάνισή της, στρέφοντας την προσοχή της σε ένα φαινόμενο που σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να εξαντληθεί στη μελέτη του κειμένου: η χειρονομία, η αυτοσχεδιαστική προσθήκη, η χορογραφία, το πεταχτό τραγουδάκι, οι ζωηροί χοροί, η ορχήστρα, ακόμα κι οι πούλιες, τα φτερά, τα καπέλα, το ζωηρό μακιγιάζ, οι τολμηρές εμφανίσεις, ο αισθησιασμός, η δυναμική επικοινωνία πλατείας και σκηνής δεν επιτρέπεται να ξεφύγουν από την ερευνητική φροντίδα όποιου αποφασίσει να ασχοληθεί μαζί της.

Κόρη «αγνώστου» πατρός

Παρά το γεγονός ότι οι δυο μελετητές τοποθετούν με απόλυτη ακρίβεια τη γέννηση του είδους στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και παρόλο που είναι γνωστή η πατρότητα του πρώτου σχετικού έργου, θα μπορούσε κανείς μεταφορικά αλλά πειστικά να υποστηρίξει ότι η Επιθεώρηση είναι ένα αξιαγάπητο νόθο. Στις φλέβες της έτρεχε αίμα όχι μόνο από την ισπανική θαρθουέλα *Γκραν Βία*, που προηγήθηκε και βοήθησε αποφασιστικά στον τοκετό της, αλλά και από μια μεγάλη γκάμα προγονικών κειμένων: από τα μονόπρακτα και τις έμμετρες σάτιρες του Γ. Σουρή στο *Ρωμηό*, από το Κωμειδύλλιο, από την κωμωδία, τη φάρσα, ακόμα και το Θέατρο Σκιών, όπως θα δούμε.

«... η Επιθεώρηση, ένα μοντέρνο και για τα τότε ευρωπαϊκά δεδομένα είδος του ελαφρού μουσικού θεάτρου, θα εισαχθεί σημειώνοντας πρωτοφανή επιτυχία στα 1894 με ένα συγκεκριμένο έργο, την ισπανική Revue «*Γκραν Βία*», που θα λειτουργήσει ως μοντέλο για την άμεση παραγωγή του αντίστοιχου ελληνικού δείγματος (Μ. Λάμπρου, «*Λίγο απ’ όλα*»), που θα γνωρίσει έναν ανεπανάληπτο θρίαμβο».

Λίλα Μαράκα, «*Πρόλογος*» στο *Μανώλης Σειραγάκης, Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τ. Α΄ Τα γεγονότα και τα ζητήματα, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, σ. 13*

«Η περίοδος της μεγάλης ακμής της Επιθεώρησης στην Ελλάδα είναι τα χρόνια 1907 με 1921. Το είδος μεταφέρθηκε, βέβαια, στον τόπο μας από την ευρωπαϊκή σκηνή στα 1894, αλλά η χρυσή του εποχή δεν αρχίζει παρά μόνο μετά την εμφάνιση του *Εδώ κι Εκεί* στα 1905 ή ακόμα ακριβέστερα με την εμφάνιση των ετήσιων επιθεωρήσεων *Παναθήναια* και *Κινηματογράφος* στα 1907 και 1908 αντίστοιχα»

Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Α1, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 7

Στην ουσία η Επιθεώρηση κάλυπτε πολύ ικανοποιητικά τις αισθητικές ανάγκες μιας ανερχόμενης μεσοαστικής τάξης που είχε ιδεολογικά και καλλιτεχνικά διαμορφωθεί μέσα από τα μέσα μαζικής διαφώτισης και επικοινωνίας: περισσότερο μέσω των εφημερίδων και πολύ λιγότερο μέσω του βιβλίου, των εκθέσεων ζωγραφικής, των μουσικών συναυλιών ή των παραστάσεων θεάτρου και Όπερας. Η ομοιότητα των πρώτων επιθεωρήσεων με τη μορφή μιας δραματοποιημένης εφημερίδας είναι πραγματικά εντυπωσιακή. Επομένως το γεγονός ότι ηγετικό ρόλο στη συγγραφή και τη διαμόρφωση του ύφους των πρώτων επιθεωρήσεων αναλαμβάνουν δημοσιογράφοι δεν πρέπει καθόλου να μας εκπλήσσει. Αντίθετα, μπορεί να εξηγήσει ικανοποιητικά και το «φιλολογικό» χαρακτήρα των πρώτων Επιθεωρήσεων: χωρισμός σε τρεις πράξεις, προσπάθεια όσο το δυνατόν στενότερης σύνδεσης ανάμεσα στα νούμερα, παρά το γεγονός ότι η Επιθεώρηση αποτελεί ένα σπονδυλωτό θέαμα με σχεδόν ασύνδετα μεταξύ τους τμήματα.

Η σύμπτωση τώρα ότι οι ίδιοι άνθρωποι ήταν ταυτόχρονα και κριτικοί, δραματικοί συγγραφείς, λιμπρετίστες οπερέτας, χρονογράφοι, διηγηματογράφοι, κοσμικογράφοι, κριτικοί λογοτεχνίας, θεάτρου, κινηματογράφου, μεταφραστές, είναι ένα ζήτημα που πρέπει να το έχουμε συνεχώς υπόψη μας, καθώς θα παρακολουθούμε την αλλοπρόσαλλη στάση τους απέναντι στο είδος που υπηρέτησαν ή που προσπάθησαν μάταια να υπηρετήσουν με ζήλο στα πρώτα του βήματα. Η στάση αυτή διαμορφωνόταν επομένως σε μεγάλο βαθμό σε σχέση με τις συνολικότερες επιτυχίες ή αποτυχίες τους στα άλλα θεατρικά είδη, στο μερίδιο της θεατρικής αγοράς που κατάφερναν τελικά να κρατήσουν για τον εαυτό τους, στην σπαρακτική απώλεια ενός θεατρικού χρυσωρυχείου, όπως αποδείχτηκε μέσα στα πρώτα χρόνια εμφάνισής της η Επιθεώρηση με τον τριψήφιο αριθμό παραστάσεων που εξασφάλιζαν τα πιο επιτυχημένα έργα κάθε χρονιάς. Με άλλα λόγια, ο φθόνος διαμορφωνόταν από καθαρά προσωπικό ή συντεχνιακό συμφέρον.

«Ο Ξενόπουλος πχ θεωρούσε μεγάλη επιτυχία του το γεγονός ότι η *Πολυγαμία* του στα 1912 έκανε οχτώ παραστάσεις μέσα σε δεκαπέντε μέρες με έσοδα 600 δρχ. κατά μέσο όρο τη βραδιά. Ένα άλλο έργο του που θεωρήθηκε στα 1916 ‘μοναδική δι’ ελληνικόν δράμα επιτυχία’ ήταν *Η τιμή του αδελφού*, που έκανε πέντε παραστάσεις με εισπράξεις 900 δραχμές τη μέρα. Ύστερα από τα τελευταία στοιχεία δεν πρέπει να μας παραξενεύει ότι ο Ξενόπουλος πέρασε ολόκληρη αυτή την περίοδο της ζωής του αρθρογραφώντας με πάθος κατά της Επιθεώρησης, ούτε ότι έβρισκε πρόθυμη επικουρία ανάμεσα στους υπόλοιπους ‘σοβαρούς’ ηθοποιούς της εποχής. Κανένα, αλήθεια, θεατρικό είδος δεν πολεμήθηκε στην εποχή του μεσουρανήματός του με το μένος που πολεμήθηκε στη δεκαπενταετία πριν από τη Μικρασιατική Καταστροφή η Επιθεώρηση»

Θ. Χατζηπανταζής-Λ. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Α1, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 28-29

«Το θέατρον τελεί εν αργία όσο υπάρχει Επιθεώρησις»

Τιμολέων Αμπελάς, Αθήναι, 9.8.1915

Πρότυπο για τη δημιουργία της ελληνικής Επιθεώρησης στάθηκε η ισπανική θαρθουέλα *La Gran Via*. Μια γρήγορη ματιά στο ίδιο το έργο δείχνει ότι ο ισχυρισμός περί ελληνικής ιθαγένειας του επιθεωρησιακού είδους δεν μπορεί να υποστηριχτεί σοβαρά. Η *Gran Via* ήταν ήδη μια ώριμη και πλήρης Επιθεώρηση με πολύ χαλαρή δομή και με άφθονα σατιρικά ακόμα και πολιτικά νούμερα που αξιοποιούσαν βέβαια την επικαιρότητα της Μαδρίτης, μπορούσαν όμως εύκολα να αναπροσαρμοστούν στο πλαίσιο μιας μεγάλης ευρωπαϊκής περιοδείας ενός θιάσου όπως ο θιάσος Gonzales που παρουσίασε το έργο στην Αθήνα, το καλοκαίρι του 1894.

Η *Gran Via* πήρε το όνομά της από τη μεγάλη λεωφόρο που δημιουργήθηκε τα τελευταία χρόνια του 19^{ου} αιώνα στην ισπανική πρωτεύουσα μετά από διάνοιξη και μπόλικες κατεδαφίσεις για να εξυπηρετήσει τις νέες διευρυμένες ανάγκες των πολιτών της για πιο γρήγορη και πιο άνετη επικοινωνία. Στη σκηνή εμφανίζονταν προσωποποιημένα όλα τα μικρότερα δρομάκια, τα σοκάκια και οι υπόλοιπες βασικές οδοί της Μαδρίτης, που συζητούν και τραγουδούν θορυβημένες και προσβεβλημένες από το μέγεθος της υπό διάνοιξη λεωφόρου που πολύ γρήγορα θα τις επισκίαζε. Το νούμερο αντικατόπτριζε τον ανάλογο προβληματισμό που είχε αναπτυχθεί στην κοινωνία και τον τύπο της Μαδρίτης από το 1888 ως το 1910 που ολοκληρώθηκε η διάνοιξη.

Ιδιαίτερη τόλμη διέκρινε τους στίχους από τα τραγούδια και τα νούμερα της *Gran Via*, όπως για παράδειγμα το Τάγκο της Μενεχίλντα, μιας υπηρέτριας που επιστράτευε κάθε θεμιτό κι αθέμιτο μέσο για να επιβιώσει στα αρχοντόσπιτα που δούλευε. Το νούμερο δηλαδή θα μπορούσε να έχει κάλλιστα χρησιμεύσει ως πρότυπο για τον *Πειρασμό* του Ξενοπούλου ή για τις πρώτες επιθεωρησιακές «δούλες» που ερμήνευε με απίστευτη ζωντάνια η Ροζαλία Νίκα. Το σχετικό τραγούδι της Μενεχίλντα έχει κάνει θριαμβευτική διεθνή καριέρα. Σε μια πολύ ενδιαφέρουσα ηχογράφιση ανάμεσα σε δεκάδες άλλες το ερμηνεύει η Victoria des Los Angeles, δείχνοντας ότι στην Ισπανία το δίπολο ελαφρό-σοβαρό μουσικό θέατρο δεν μπόρεσε να λειτουργήσει αντιθετικά και να δημιουργήσει απόλυτα στεγανά. Η θαρθουέλα, ένα είδος μεταξύ Επιθεώρησης και Οπερέτας, θεωρείται ακόμα και σήμερα κλασικό στη συγκεκριμένη χώρα και αναβιώνει συχνά πυκνά.

Η ελληνική Επιθεώρηση δεν αρκέστηκε όμως στο πρότυπο της ισπανικής *Gran Via* για να διαμορφώσει τη δική της συνταγή επιτυχίας. Χρειάστηκαν άφθονα διαφορετικά υλικά μέχρι να κατασταλάξει στο γνωστό μας αλλά πάντα εξελισσόμενο σχήμα. Εκτός από την ευρωπαϊκή επιθεώρηση και το ντόπιο κωμειδύλλιο θα συνενώσει κάτω από τη στέγη της τα πιο ετερόκλητα στοιχεία, από την Ταραντέλα και το καφέ σαντάν, από το βαριετέ και το τσίρκο, από τα ταπεινά θεάματα της Αλυσίδας Πατησίων, τους κωμικούς σολίστες και τους μίμους μεταμορφωτές, από τους περίφημους αποκριάτικους χορούς και τις μασκαράτες, από τον Κινηματογράφο και την κωμωδία του «επίσημου» θεάτρου.

«Από τον πολύχρωμο και πολύβουο αυτόν κόσμο η Επιθεώρηση πήρε διδάγματα και υλικό ανυπολόγιστης αξίας. Κινήθηκε από την πρώτη στιγμή με μεγάλη ευελιξία, ανάμεσα στο καθαρό θέατρο και στην παραθεατρική ψυχαγωγία, χωρίς να πολυσκοτίζεται αν κρατά τα προσχήματα του καλλιτεχνικού καθωσπρεπισμού. Η καταδεκτικότητά της αυτή της στοίχισε τελικά τη φιλία των διανοούμενων που δεν της συγχώρησαν ποτέ τις αναξιοπρεπείς παρέες της. Της εξασφάλισαν όμως και σαν κέρδος μια εκφραστική πληρότητα, πού παρόμοιά της δεν μπορεί να καυχηθεί πως διαθέτει κανένα άλλο σκηνικό είδος στη χώρα»

Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Α1, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 45-46

«Η ελληνική σκηνή δεν είδε τίποτε ειλικρινέστερον μέχρι τούδε από αυτήν την ετησίαν επιθεώρησιν δηλαδή τίποτε αρμονισμένον επιτυχέστερα, ως διάθεσιν και ως εκτέλεσιν, προς την σύστασιν του θεατρικού μας κοινού»

Σπύρος Μελάς, εφ. *Χρόνος*, 27.6.1911

Από το 1907, οι μέχρι τότε σποραδικές επιθεωρησιακές προσπάθειες πήραν μια συγκεκριμένη μορφή κι έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα που με την τεράστια επιτυχία του έμεινε στην ιστορία του θεάτρου σαν αξιοσημείωτο γεγονός. Η ιδέα ήταν να παρουσιαστεί στη σκηνή αυτό ακριβώς που περιγράφει η ονομασία του είδους, μια σατιρική Επιθεώρηση όλων των κοινωνικών γεγονότων της χρονιάς που πέρασε, μια κωμική θεατρική ανασκόπηση της Επικαιρότητας. Έτσι ξεκίνησε στο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη η μακρά ζωή των *Παναθηναίων* (1907-1923, 1931, 1940) που έγραφαν αρχικά οι Μπάμπης Άννινος, Γιώργος Τσοκόπουλος και που έντυνε μουσικά ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης. Όταν στα 1913 προστέθηκε κι ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος σχηματίστηκε η περίφημη επιθεωρησιακή Τριανδρία, την οποία οι αντίζηλοι δημοσιογράφοι παρέφρασαν σε Κρυανδρία. Με την πρόσληψη του Δημητρακόπουλου, τα *Παναθήνια* γιγαντώθηκαν απορροφώντας έναν μικρότερο αλλά σοβαρά υπολογίσιμο αντίπαλο, την ετήσια επιθεώρηση *Κινηματογράφος* που έγραφε ο τελευταίος και που από το 1908 ως το 1912 είχε γνωρίσει αξιοσημείωτη επιτυχία. Στο μουσικό τομέα είχε την αρωγή αρχικά του Νικολάου Κόκκινου και λίγο αργότερα του Αττίκ. Η κριτική ομόφωνα κατέληξε πως παρά την ποιότητά της η μουσική του νεαρού συνθέτη δεν ταίριαζε στην Επιθεώρηση, εξαιτίας του εντελώς ιδιότυπου ύφους της.

5

Έτσι, βασικός αντίπαλος των *Παναθηναίων* απέμεινε το *Πανόραμα* του Τίμου Μωραϊτίνη και η πιο κοσμοπολίτικη απ' όλες τις ετήσιες επιθεωρήσεις, ο *Παπαγάλος* του σκιτσογράφου Αντώνη Βώττη. Άλλωστε ο πρώτος *Παπαγάλος* γράφτηκε από τον Βώττη σε συνεργασία με τον γάλλο ηθοποιό Λεζέ και παρουσιάστηκε από ελληνογαλλικό θίασο στο θέατρο Ολύμπια. Αν και ο πρώτος που το αξιοποίησε ήταν ο Λεωνίδας Αρνιώτης, το γυναικείο μπαλέτο καταξιώθηκε και καθιερώθηκε στον *Παπαγάλο* του Αντώνη Βώττη, αρχικά αποτελούμενο από ξένες χορεύτριες, μια και τα ήθη της εποχής δεν ήταν πρόθυμα ακόμα να δεχτούν τη σύνθεση ελληνικού αντίστοιχου σχήματος. Στον *Παπαγάλο* λανσαρίστηκε επίσης μια μόδα που έμελλε να δώσει νέο χρώμα στο είδος της Επιθεώρησης: με την εκτέλεση του τραγουδιού «Το σιγαρέττο» εγκαινιάστηκε η μακρά παράδοση της Ρομάντζας. Με την υποβάθμιση του κειμένου έναντι της εικόνας, με την αδιαφορία για την πολιτική σάτιρα και με την έμφαση στο κοσμοπολίτικο θέαμα, τα φινετσάτα σκηνικά και κοστούμια, τα καλλίγραμμα κορίτσια, την άρτια εκτέλεση των χορευτικών και τη λεπτότητα στη διακωμώδηση ο Βώττης δημιούργησε ένα άλλο, εντελώς προσωπικό, επιθεωρησιακό ύφος πυροδοτώντας αυτόματα τις συζητήσεις για το ποιο πρέπει τελικά να είναι το κυρίαρχο στοιχείο στην Επιθεώρηση, η Σάτιρα ή η Φαντασμαγορία.

Τη συζήτηση αυτή ήρθε να τονώσει με την εμφάνισή του ένας ακόμα πιο ιδιόρρυθμος Επιθεωρησιακός εκπρόσωπος, η συνοικιακή Επιθεώρηση, με κυριότερα σχετικά δείγματα την περίφημη *Σκούπα του Μεταξουργείου* του Ζάχου Θάνου και το *Α.Ο.Δ.Ο. (Από όλα δι' όλους)* της Θεώνης Φαρέα.

«Δεν είναι μόνον αι κατώτεροι τάξεις αι οποίαι σπεύδουν να πλημμυρίσουν τα πλατείας των θεάτρων που παίζουν επιθεώρησιν. Είναι ακόμα και οι αντιπρόσωποι της μεσαίας τάξεως, είναι και οι κρατούντες τα άριστα, οι προσοδευμένοι, οι δήθεν μεμορφωμένοι, οι πρώτοι εις το Άστυ»

Πικουίκ, «Το θέατρον», εφ. *Αστραπή*, 27.5.1922

«Με την Επιθεώρηση η ελληνική κοινωνία αποκτούσε για πρώτη φορά ένα είδος θεάτρου που καθρέφτιζε τον κόσμο όχι σαν μια στατική και αιωνίως αμετάβλητη τάξη πραγμάτων, αλλά σαν ένα ιστορικό γίνεσθαι που διαρκώς εξελίσσεται, ανανεώνεται και εκσυγχρονίζεται – σαν μια ατέλειωτη κίνηση προς το μέλλον. Δεν θα ήταν άστοχο να μιλήσει ίσως κανείς για μια “ιδεολογία της επικαιρότητας” »

Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Α1, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 100-101

Η Επιθεώρηση δεν έμελλε ωστόσο να εξαρτά τη ζωή της για πολύ από την πένα των συγγραφέων. Οι ίδιες οι απαιτήσεις του είδους ήταν τέτοιες που είχαν αλλάξει άρδην τις συνθήκες δουλειάς κατά τη συγγραφή. Είναι επομένως απολύτως φυσικό ότι πολλοί από αυτούς δεν μπόρεσαν να ικανοποιήσουν για καιρό αυτές τις νέες απαιτήσεις.

Συγκεκριμένα, ειδικά για την περίοδο των Ετήσιων Επιθεωρήσεων, θα πρέπει να ξεχάσουμε το μοντέλο του συγγραφέα που γράφει μόνος του στη θαλπωρή του γραφείου του. Πέρα από το γεγονός ότι γρήγορα καθιερώθηκαν τα συγγραφικά δίδυμα και τρίδυμα, ο συγγραφέας έπρεπε να γράφει παίρνοντας σοβαρά υπόψη του το δυναμικό του θιάσου. Έπρεπε να γνωρίζει ποιες είναι οι ιδιαίτερες κλίσεις και επιδόσεις των ηθοποιών για να μπορέσει να γράψει κάτι στα μέτρα τους. Πολύ περισσότερο όμως, έπρεπε να παρακολουθεί με μεγάλη εγρήγορση τα σκαμπανεβάσματα της αποδοχής της παράστασης από το κοινό της, τα χειροκροτήματα και τα ποδοκροτήματα, τα μπράβο και τα «όλο», τα «μπις» και τα «ανκόρ», τα γιούχα και τα σφυρίγματα. Έπρεπε να αλλάζει συνεχώς το περιεχόμενο της Επιθεώρησης. Να αφαιρεί τα νούμερα που δεν «τραβάνε» και να προσθέτει άλλα που σατιρίζουν γεγονότα που μόλις προέκυψαν. Να βρίσκεται σε εγρήγορση για την πιθανότητα ξαφνικής αποχώρησης ενός μέλους του θιάσου ή αντίστοιχης ενσωμάτωσης κάποιου επιθεωρησιακού αστέρα από το δυναμικό άλλου θιάσου. Να διατηρεί την παράσταση φρέσκια, δροσερή, ακμαία, γεμάτη εκπλήξεις ακόμη και για κάποιον που την έχει ξαναδεί.

Το τίμημα φυσικά για όλο αυτό δεν ήταν καθόλου μικρό. Πέρα από τις συνεχείς διεκδικήσεις των ηθοποιών που ήθελαν όλοι, ακόμα και οι νεώτεροι, τουλάχιστον ένα αβανταδόρικο νούμερο γραμμένο για χάρη τους, ο συγγραφέας έπρεπε να συνεχίσει και τις υπόλοιπες βιοποριστικές ασχολίες του (συνήθως δημοσιογραφία) και σίγουρα, να ξεχάσει, για όσο διάστημα παιζόταν το ολοζώντανο αυτό θέαμα, την πιθανότητα να καταπιαστεί ήσυχος με την συγγραφή άλλου θεατρικού ή λογοτεχνικού είδους. Αυτό το ολοκληρωτικό δόσιμο που απαιτούσε η Επιθεώρηση μετέτρεπε τον συγγραφέα σε έναν υπηρέτη του θεάματος. Παράλληλα έπρεπε να ξεχάσει ότι θα ρύθμιζε μόνος του όλες τις παραμέτρους εμφάνισης των ηρώων του, όπως γινόταν στα δράματα και τις κωμωδίες, τα διηγήματα ή τα μυθιστορήματά του. Μετά τον ίδιο, παραλάμβαναν τον ηθοποιό οι υπόλοιποι συντελεστές της παράστασης για να βάλουν κι αυτοί την πινελιά τους στην εμφάνισή του. Ο μουσικός για να διαλέξει και να του διδάξει το σχετικό τραγουδάκι, απαραίτητο σε κάθε νούμερο, ο χορευτής-χορογράφος για πιθανή συμπλήρωση κάποιου χορού της μόδας.

Με αφορμή τα γεγονότα του 1922 και παρά τα αξιόλογα και κέρδη που τους άφηνε η Επιθεώρηση, πολλοί συγγραφείς εγκατέλειψαν αυτό τον πυρετώδη ρυθμό συγγραφικής εργασίας και σε μεγάλο βαθμό και το είδος της Επιθεώρησης συνολικότερα. Ας μην οδηγηθούμε στο βιαστικό συμπέρασμα ότι έπεσε αυτόματα και το επίπεδο της επιθεωρησιακής παράστασης. Άλλωστε σε ένα τόσο πολυσύνθετο θέαμα την ποιότητα δεν την εξασφάλιζε ένας μόνο παράγων, αλλά η ευρύτατη συνεργασία μιας μεγάλης γκάμας προσώπων και ειδικοτήτων που παρέμεναν πιστοί στις επάλξεις τους.

«Η Επιθεώρησης είναι επίκαιρος, εν είδος εφημερίδος καθημερινής»

Γεώργιος Τσοκόπουλος, εφ. Αθήναι 29 Ιουλίου 1915

«Ελέχθη και επιβεβαιούται ότι ο αθηναϊκός πληθυσμός δεν θέλει παρά επιθεώρησιν και τραγούδι εις το θέατρον. Ταύτα απαιτεί ο κυρίαρχος, δεν ηδύναντο παρά να υποταχθούν συγγραφεῖς και ηθοποιοί»

Σκριπ 23.5.1911

Δεν ήταν όμως μόνο οι συγγραφείς που έδειχναν σημάδια αδυναμίας να παρακολουθήσουν τους φρενήρεις ρυθμούς της Επιθεώρησης ή να περισώσουν το κύρος τους από τη βροχή επιθέσεων, περιφρονητικών σχολίων και συκοφαντιών που όλα αυτά τα χρόνια δεχόταν το είδος. Στα 1918 μια από τις σημαντικότερες ως τότε επιθεωρησιακές ηθοποιούς, η Μαρίκα Κοτοπούλη, με μια αφοπλιστική ανακοίνωση δηλώνει ότι στο εξής δεν πρόκειται να ξανανέβει στο επιθεωρησιακό σανίδι. Προσοχή όμως! Η Κοτοπούλη ήταν παράλληλα και μια επιτυχημένη θιασαρχίνα. Σαν θεατρικός επιχειρηματίας δεν είχε σκοπό να αποκοπεί από τα σημαντικά κέρδη που συνέχιζε να φέρνει η χρυσοφόρα Επιθεώρηση. Δημιούργησε λοιπόν πλάι στο δραματικό, ένα δεύτερο θίασο, μουσικό - επιθεωρησιακό αυτή τη φορά, από τον οποίο πράγματι απείχε ως ηθοποιός, από τα κέρδη του οποίου όμως χρειάστηκε αρκετές φορές να αντλήσει χρήματα ως επιχειρηματίας για να καλύψει τις ζημιές του δραματικού. Την ίδια περίπου τακτική ακολούθησε και η μεγάλη αντίπαλός της Κυβέλη, που ποτέ δεν είδε με καλό μάτι την Επιθεώρηση ως ηθοποιός, αφού δεν διέθετε το προσόν της μελωδικής φωνής.

Εξίσου εντυπωσιακή θα είναι και η δημόσια αίτηση συγγνώμης από τον Χριστόφορο Νέζερ το 1926 επειδή αναγκάστηκε να ηγηθεί επιθεωρησιακού θιάσου. Ωστόσο η ανάγκη θα κάνει πολλούς άλλους, ακόμη και τον Αιμίλιο Βεάκη δυο χρόνια μετά, να την υπηρετήσουν έκτακτα για να καλύψουν τις βιοποριστικές τους ανάγκες.

Όπως και να έχει το πράγμα, τη θέση των απρόθυμων ηθοποιών και συγγραφέων καταλάμβαναν αμέσως άλλοι. Μάλιστα στα χρόνια γύρω από το 1922 πρέπει να σημειωθεί η γονιμοποίηση της Αθηναϊκής από τη Συμυρναϊκή θεατρική ζωή. Πόλη με γοργούς ρυθμούς αστικοποίησης και εξευρωπαϊσμού η τελευταία, τροφοδοτεί την Αθήνα, ως συνέπεια των γνωστών δυσάρεστων γεγονότων, με ένα συγγραφικό ζεύγος που είχε ήδη διαπρέψει στις μικρασιατικές ακτές, γράφοντας σπαρταριστές επιθεωρήσεις: οι Ανδρέας Παπαδόπουλος (Σύλβιος) και Λαΐλιος Καρακάσης είχαν κάνει μια πρώτη εμφάνιση στα 1919 και μια ενδιαφέρουσα καριέρα στη Σμύρνη, αλλά τώρα η δράση τους παίρνει ένα μόνιμο χαρακτήρα, με τη μετεγκατάστασή τους στην Αθήνα. Αναδύεται παράλληλα μια νέα γενιά επιθεωρησιογράφων που αντιμετωπίζει το είδος χωρίς την παραμικρή σοβαροφάνεια ή προκατάληψη.

Η πιο πετυχημένη επιθεώρηση ολόκληρου του μεσοπολέμου γράφεται από τους δυο Συμυρνιούς συγγραφείς σε συνεργασία με έναν εκπρόσωπο της παλιάς συγγραφικής γενιάς, τον Αιμίλιο Δραγάτη. Δεν είναι άλλη από τη *Βαθυλωνία του 1928* (επαναλαμβάνεται την επόμενη χρονιά αλλά παίζεται και η εντελώς ανανεωμένη συνέχεια της ως *Βαθυλωνία 1929*) με το χαρακτηριστικό τίτλο που δείχνει τον πλούτο των κωμικών τύπων που παρουσιάζει. Η συγκεκριμένη επιθεώρηση θα σημάνει ταυτόχρονα την ακμή της καριέρας των δυο συγγραφέων, την υποχώρηση της παλιάς γενιάς συγγραφέων αλλά και την έναρξη της θεατρικής δραστηριότητας ενός επιχειρηματία που έμελλε να σφραγίσει αποφασιστικά τη δεύτερη μεγάλη περίοδο ακμής της Επιθεώρησης την εξαετία 1928-1936.

«Είχε κολλήσει τον κόσμο μια τέτοια επιδημία, ένα τέτοιο είδος μανίας διά το θέαμα τούτο, ώστε ξεκινούσε από τις πλέον απόμακρες γειτονιές, συν γυναιξί και τέκνοις, διά να το απολαύση. Και εξηκολούθησεν έτσι για χρόνια»

Διονύσιος Λαυράγγας, «Επιθεώρησις», *Ελεύθερον Βήμα* 21.7.1924, σ. 1

«Ο ιμπρεσάριος του “Μοντιάλ” κ. Μακέδος με το ανέβασμα της *Σουφραζέτας* παρέχει εις τους Αθηναίους την ευκαιρίαν θεάματος αναλόγου προς τα Παρισινά τοιαύτα»

Εμπρός, 23.5.1929, σ 3, στ. 1

Η είσοδος του Ανδρέα Μακέδου στο χώρο των θεατρικών επιχειρήσεων ήταν πραγματικά εντυπωσιακή, πρωτοφανής. Αγόρασε ολόκληρη την παραγωγή της *Βαβυλωνίας 1928* από τον θεατρικό επιχειρηματία Γιώργο Χέλμη (σύζυγο της Μαρίκας Κοτοπούλη), τη στιγμή που η παράσταση παιζόταν ήδη με επιτυχία!

Σε δυο βασικούς τομείς ακολουθεί την ακριβώς αντίθετη πρακτική από την αναμενόμενη και βγαίνει πολλαπλά κερδισμένος:

α. ενώ ξεκινά τις επιχειρήσεις του από κινηματογραφικές αίθουσες, σύντομα τις μετατρέπει σε θεατρικές τη στιγμή που σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική επικρατούσε αντίρροπη τάση

β. είναι ο πρώτος θεατρικός επιχειρηματίας που δεν υπολογίζει καθόλου στην περιοδεία. Διακρίνει ότι το κοινό της Αθήνας είναι πια αριθμητικά επαρκές να συντηρήσει ένα ή και δυο θιάσους μεγάλου φαντασμαγορικού θεάματος χειμώνα καλοκαίρι. Αποδεχόμενος τους όρους παραγωγής της θεατρικής βιομηχανίας, επενδύει ένα σοβαρό κεφάλαιο σε σκηνικά, κοστουμια, ηθοποιούς, συγγραφείς, μπαλέτο, μουσικούς και καταφέρνει να του επιστραφεί στο πολλαπλάσιο και να το επενδύσει εκ νέου.

Έτσι:

* προσλαμβάνει τους καλύτερους ηθοποιούς της αγοράς πληρώνοντας ποσά τόσο υψηλά που τους ελκύουν ακόμη κι αν χρειαστεί να διαλύσουν τους θιάσους τους. Δοκιμάζοντας τη διορατικότητά του στο κυνήγι νεαρών ταλέντων προτείνει πρωτοφανές πολυετές συμβόλαιο στις ανήλικες αδελφές Άννα και Μαρία Καλουτά.

* συμμαχεί δυναμικά με τους συγγραφείς-κριτικούς αφού όχι μόνο ανεβάζει συχνά έργα τους, αλλά και εξ-αγοράζοντας τις κριτικές τους: φτιάχνει δηλαδή τον πρώτο θιάσο με οργανισμό «δημοσίων σχέσεων». Η άποψη ότι το ελληνικό θέατρο χρωστάει πολλά από τη βελτίωση του επιπέδου του στον Ανδρέα Μακέδο που δεν «φείδεται εξόδων και κόπων» στην προετοιμασία των παραστάσεων του επαναλαμβάνεται τόσο συχνά στις εφημερίδες, που είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς πότε είναι γνήσια διαπίστωση και πότε προϊόν αυτού του δραστήριου διαφημιστικού επιτελείου

* περιορίζει την ισχύ του αναδυόμενου επαγγέλματος του σκηνοθέτη: δεν προσλαμβάνει κάποιον αποκλειστικά με την επαγγελματική αυτή ιδιότητα αλλά την αναθέτει σε βασικούς συντελεστές της παράστασης (χορογράφο, πρωταγωνιστή) ενώ διατηρεί ο ίδιος τον τελικό έλεγχο σε όλα τα στάδια της παραγωγής. Από το 1938 και μετά sporadικά υπογράφει «ρεζισέρ», δηλαδή σκηνοθέτης των παραστάσεων.

* οργανώνει τακτικές επισκέψεις των κύριων συντελεστών του επιτελείου του στο εξωτερικό για να παρακολουθήσουν τη θεατρική ζωή και τις εξελίξεις στο ελαφρό μουσικό θέατρο στην Ευρώπη και να τις μεταφέρουν στην Ελλάδα. Βελτιώνει συνεχώς τις κτηριακές υποδομές των θεάτρων του.

«Αποστολή των θεατρικών επιχειρήσεων Μακέδου αποτελούμενη από την κυρίαν Ντενίζ Μακέδου, τον καλλιτεχνικόν διευθυντήν κ. Αρτάντωφ και τον γνωστόν μακετίσταν σκηνογράφον κ. Ι. Αμπελάν μετέβη εις Παρισίους και άλλα ευρωπαϊκά κέντρα και παρηκολούθησε επί μακρόν την συναφή θεατρικήν κίνησιν κομίσασα χορογραφίες, μακέτες, σκηνικά, φωτιστικά μηχανήματα, κοστουμια και όλα τα λοιπά είδη που αποτελούν την τελευταίαν λέξιν της εξελίξεως του ελαφρού μουσικού θεάτρου»

«Μία ανακοίνωσις διά το Μοντιάλ και το Μογκαντόρ», Εσπερινή 20.4.1930, σ. 2

«Ο Μακέδος συντελεί στην πρόοδο ό,τι κι αν λένε»

Γιάννης Σιδέρης, *Εσπερινή*, 29.5.1933

* Διατηρώντας και ισχυρότατο νομικό επιτελείο αναγκάζει τους ηθοποιούς να εγκαταλείψουν τάσεις βεντετισμού, αντιεπαγγελματικές συμπεριφορές (αθετήσεις συμβολαίων ή αποχή από τις παραστάσεις, εμπόδια στην ανέλιξη των συναδέλφων τους) ή άλλες πρακτικές που φθείρουν την εικόνα μιας παράστασης. Όσο κι αν αυτό ακούγεται οξύμωρο, πετυχαίνει, 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 μια αίσθηση καλοκουρδισμένης ορχήστρας, που δεν έχει βέβαια στο πρόγραμμά της Βάγκνερ και Μπετόβεν αλλά ξέφρενη τζαζ, φοξτρότ, σίμυ, τσάρλεστον. Παρόλο που όλα τα χρόνια λειτουργίας των δύο, κάποτε τριών, θεάτρων του αφήνει τους πρωταγωνιστές ηθοποιούς να δίνουν το όνομά τους στο θίασο, το στίγμα που μένει τελικά για όλο αυτό το διάστημα είναι το δικό του.

* επενδύει τεράστια ποσά σε σκηνικά, κοστούμια, ορχήστρα: η φαντασμαγορία 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.

* φέρνει στην Αθήνα με εξαιρετική ταχύτητα ό,τι πιο μοντέρνο εμφανίζεται στο παγκόσμιο ελαφρό μουσικό θέατρο, παρουσιάζοντας για παράδειγμα με το θιάσό του δυο μιούζικαλ αμερικανικού τύπου στα ελληνικά το 1928.

* παρακολουθεί συνεχώς και με αμείωτη ένταση τις εξελίξεις στο χώρο της Επιθεώρησης και συνειδητοποιεί αμέσως την αξία όχι μόνο της φαντασμαγορικής όσο και της σατιρικής συνοικιακής. Χτίζει το θέατρο Μογκαντόρ με τα έσοδα από τη φαντασμαγορική *Βαθυλωνία 1928*, προσλαμβάνει όμως τους συγγραφείς της συνοικιακής *Λοβιτούρας 1929* για να το εγκαινιάσει. Ανάμεσά τους βρίσκεται κι ο Χρήστος Γιαννακόπουλος που έμελλε να κάνει μεγάλη καριέρα στην κωμωδία, συναποτελώντας δίδυμο με τον Αλέκο Σακελλάριο.

«Ο Γιαννακόπουλος και ο Σακελλάριος πρωτοσυναντιούνται με τη μεσολάβηση του κοινού τους συνεργάτη Χρήστου Κ. Χαϊρόπουλου, αλλά η αμοιβαία μεταξύ τους αντιπάθεια οδηγεί τη συνάντηση σε αποτυχία. Το 1939 όμως ο θεατρικός επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος τους επιβάλλει να συνεργασθούν στην επιθεώρηση *Παύσατε Πυρ*. “Αυτό που δεν κατάφερε να πετύχει ο Χαϊρόπουλος με την αγάπη του, το κατάφερε ο Α. Μακέδος με το χρήμα” ».

Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος, Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η Μεταπολεμική Κωμωδία», στον τόμο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα, Πρακτικά του Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, ERGO, Αθήνα 2002, σ. 370-371*

Σημαντική συμβολή στην επιτυχία της Επιθεώρησης στις επιχειρήσεις του Μακέδου είχε η σχετική λογοκριτική εκχειρία των ετών 1928-1932 (κυβέρνηση Βενιζέλου). Ωστόσο ο Μακέδος φρόντιζε πάντα να ελέγχει τα κείμενα και να επιβάλλει να αυτολογοκρίνονται πριν παρουσιαστούν για το φόβο επεισοδίων. Άφηνε δηλαδή στη συνοικιακή επιθεώρηση την πιο δυναμική εκμετάλλευση της πολιτικής πραγματικότητας και της επικαιρότητας.

Τα κύρια συστατικά της Επιθεώρησης σ' αυτή τη νέα περίοδο ακμής 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 κάλεσμα σε μια νέα πολεμική προσπάθεια, όπως στις επιθεωρήσεις των Βαλκανικών Πολέμων. Πρακτικά ήταν ένα εντελώς ελεύθερο θέαμα το οποίο διαμόρφωναν από κοινού σκηνή και πλατεία. Καθώς είχε απομακρυνθεί από την εποχή των ετήσιων επιθεωρήσεων με τις τρεις πράξεις, κάθε νύμερο είχε **απόλυτη αυτοτέλεια** και μπορούσε κάλλιστα να προσθαφαιρεθεί είτε μόνο του είτε μαζί με ένα μεγάλο αριθμό από άλλα ακόμα και από βραδιά σε βραδιά. Αυτό δημιουργούσε την ιδανική σχέση ανάμεσα σε θεατές και ηθοποιούς καθώς οι τελευταίοι έβλεπαν και άκουγαν αυτό ακριβώς που ήθελαν να δουν και ν' ακούσουν, είχαν στη διάθεσή τους το τέλειο θεατρικό βιομηχανικό προϊόν.

«Αν ήτανε να παιχτεί σωστά η *Βαβυλωνία* θα έπρεπε να την παίξουν αστέρες της Επιθεώρησης»

Γιάννης Σιδέρης, «*Η Βαβυλωνία στο Εθνικό θέατρο*», περ. *Ο αιώνας μας*, Μάρτιος 1947, σσ. 29-32

Η κωμική τυπολογία της Επιθεώρησης παρουσίαζε την Ελλάδα σαν μια καινούργια Βαβυλωνία, ένα φοβερό μωσαϊκό ετερόκλητων ομάδων που μιλούν μάλιστα διαφορετικά ο καθένας: η καπάτσα και ερωτιάρα δούλα που μπερδεύει λαϊκή γλώσσα με φράσεις καθαρεύουσας όπως τις διάβασε στις λαϊκές φυλλάδες, ο μάγκας της αστικής συνοικίας με τη σχετική αργκό, οι Μενιδιάτες με τα αρβανίτικα τους οι οποίοι στηλιτεύονται για την προσπάθειά τους ν' ακολουθήσουν τον γρήγορο εξευρωπαϊσμό της πρωτεύουσας, ο μπεκρής με την αλλοιωμένη άρθρωση, η Σμυρνιά με το μπρίο και την ελευθερία της στα ερωτικά ήθη, η άσχημη και γλωσσού σύζυγος με την ταχυλογία της, ο εξαρτημένος από τη μητέρα του γόνος των μεγαλοαστικών οικογενειών με τη θηλυπρέπεια, τα γαλλικά και τον ρωτακισμό του, εθνικές μειονότητες με ιδιώματα (Εβραίοι –κυρίως με αναφορά στη μειονότητα της Θεσσαλονίκης – Αρμένιοι). Ο συνδυασμός αυτής της τυπολογίας με την εκμετάλλευση της επικαιρότητας κάνει την Επιθεώρηση ακαταμάχητη την περίοδο αυτή. Μετά από μια περίοδο δοκιμών και πειραματισμών είναι και πάλι έτοιμη στο τέλος της δεκαετίας του 1920 να ξαναγίνει το δημοφιλέστερο θεατρικό είδος. Η ανάκαμψη δεν έχει έρθει όμως τόσο από την πένα γνωστών συγγραφέων, όσο από τους σκηνοκούς πειραματισμούς και αυτοσχεδιασμούς σημαντικών νέων κωμικών ηθοποιών που ζωντανεύουν στο σανίδι σπαρταριστούς τύπους, καμιά φορά πολύ συγγενικούς με τους αντίστοιχους στον Καραγκιόζη, αδιαφορώντας για τους χαρακτήρες του «σοβαρού» ψυχολογικού θεάτρου.

«...Και είναι τύποι εύκολοι αυτοί που δημιουργούν; Είναι ο ίδιος ο λαός σ' όλη την ποικιλία του με τα πάθη του και την ορθοφροσύνη του, με τις προλήψεις και τις σοφίες του, με το πνεύμα του και τις κουταμάρες του, με το ασηκλήκι και την κακομοιριά του, με το κρασί του και το σκόρδο του, με τον αμανέ του και το ζείμπέκικό του. Και καταντά στο τέλος να παραδεχθή κανείς ότι μ' όλες τις προσπάθειες που γίνονταν και γίνονται, αυτό μένει στο τέλος το θέατρό μας: Ψηλό, χαμηλό, άσχημο ή ωραίο, αυτό μένει στο τέλος να είναι το θέατρό μας, αυτό καθρεφτίζει τη ζωή μας, το κέφι μας, τις δημιουργικές μας δυνατότητες στην τέχνη της σκηνής, τις αληθινές, τις αυθόρμητες, τις πρωτότυπες και τις ντόπιες. Τα άλλα είναι απομιμήσεις»

Σπύρος Μελάς, «*Λαϊκοί Ηθοποιοί*», *Ελεύθερον Βήμα*, 9.8.1935

Τύπος	Επιθεώρηση	στο Θέατρο Σκιών	Ιδανικοί εκτελεστές
Μάγκας (κοθώνι, απάχης, μόρτης)	Τζογές, Νώντας	Καραγκιόζης / Σταύρακας / Νώντας / Κωτσαρικός	Πέτρος Κυριακός, Βασίλης Αυλωνίτης, Ζάχος Θάνος
Ζακυνθινός	Τζανέτος (κομπέρ)	Νιόνιος	Αλέκος Γονίδης, Νικόλαος Πλέσσας
Γκρινιάρια σύζυγος	Μαντίνα (κομμέρ)	Αγλαΐα	Μαρίκα Μαντινειού
Αστυνομικός	Χωροφύλακας Ενωμοτάρχης	Δερβέναγας, Πεπόνιας	Τηλέμαχος Λεπενιώτης
Επαρχιώτες	Μενιδιάτες (Κόλλιας)	Μπαρμπα Γιώργος	Κώστας Δούκας
Νεαρός αστός	ντιστεγκές, κουραμπιές, φίφτυ του, φάιβ ο κλοκ	Μορφονιός	Παρασκευάς Οικονόμου, Σπύρος Πατρίκιος, Μίχης Ιακωβίδης

Όπως βλέπουμε η Επιθεώρηση με όλα της τα φαντασμαγορικά σκηνικά, κοστούμια, φώτα, καπέλα, φτερά και πέπλα πατούσε ακόμη γερά στο στέρεο έδαφος μιας λαϊκής κωμικής τυπολογίας. Μιας τυπολογίας που διαμορφωνόταν αθόρυβα, συλλογικά και ανώνυμα τα προηγούμενα 70 περίπου χρόνια, και έφτασε στα χρόνια του Μεσοπολέμου σε μια σπάνια ωριμότητα, όπως ένα καλό κρασί που μένει στο κελάρι καιρό, όπως αντίστοιχες μορφές αστικής παραδοσιακής δημιουργίας, το θέατρο σκιών ή το αστικό λαϊκό τραγούδι, είτε καντάδα, είτε ρεμπέτικο είναι αυτό. Μια ολόκληρη γενιά νέων ηθοποιών θα μάθει θέατρο πάνω στο σανίδι της Επιθεώρησης, διαπλάθοντας τύπους, αναζητώντας ποιος από αυτούς θα τους εξασφαλίσει την επαγγελματική τους σταδιοδρομία με μια άριστη εκτέλεση. Κι όλα αυτά μέσα στα πέντε-δέκα λεπτά που διαρκούσε ένα νούμερο!

Οι ηθοποιοί της Επιθεώρησης κατηγορήθηκαν συχνά για ραθυμία που τους χάριζε η μεγάλη επιτυχία τους είδους. Αφού οι μεγάλες επιθεωρήσεις έκαναν πάνω από εκατό παραστάσεις, υποτίθεται ότι οι ηθοποιοί μπορούσαν να εφησυχάσουν για όλο αυτό το διάστημα. Τα πράγματα βέβαια δεν ήταν καθόλου έτσι: καινούργια τετράστιχα, νέοι χοροί, πρόβα για να τελειοποιηθεί ένα χορευτικό, ένα ντουέτο, μια ρομάντζα. Κάθε χαλάρωση στο χειροκρότημα του κοινού μετά την εκτέλεση σήμαινε ότι το νούμερο –και βέβαια και ο ηθοποιός που το εκτελούσε- κινδύνευε σοβαρά. Αντίθετα ένα νούμερο που είχε μεγάλη επιτυχία σε μια επιθεώρηση μπορούσε να μεταφερθεί και σε μια άλλη, όχι πια μόνο μέσω της συγγραφής μιας ανανεωμένης εκδοχής από ένα συγγραφέα αλλά ακόμα και στις αποσκευές ενός πρωταγωνιστή που αλλάζει θίασο. Οι αστέρες της εποχής είτε ζητούσαν από το συγγραφέα της νέας επιθεώρησης που ανέβαινε ένα νούμερο αντίστοιχο μ' αυτό που ως τότε εκτελούσαν με επιτυχία, είτε έπαιζαν αυτούσια κάποια από τα πιο επιτυχημένα τους νούμερα στην νέα επιθεώρηση, ακόμα κι αν την είχαν γράψει άλλοι!

«Αλλά κι αυτοί οι ίδιοι οι συγγραφείς των επιθεωρήσεων δεν τις αντιμετώπιζαν ως λογοτεχνική παραγωγή. Ποτέ δεν σκέφτηκαν π.χ. να εκδώσουν τα επιθεωρησιακά τους έργα. Ενώ φρόντιζαν να τυπώσουν τα πολλές φορές μετριότατα δραματικά τους πονήματα, πετούσαν ύστερα από τη χρήση στο καλάθι των αχρήστων ακόμη και τα επιθεωρησιακά αριστουργήματα»

Λίλα Μαράκα, «Επιθεώρηση: Είδος υπό εξαφάνισιν» στο *Δράμα και Παράσταση, Πολύτροπον*, Αθήνα 2006, σ. 209

«Η Επιθεώρηση ωστόσο ως είδος του κωμικού θεάτρου δεν στηρίζεται στο λεπτό και πνευματώδες ευφυολόγημα αλλά στο αδρό εύληπτο καλαμπούρι, δεν επιδιώκει την πρωτοτυπία, αλλά την τυποποίηση που αποτελεί βασική συνισταμένη του κωμικού στοιχείου. Όπως έχει εντοπιστεί από την ψυχολογία δεν είναι τόσο η πρωτοτυπία που μας κάνει να γελάμε, αυτή κεντρίζει περισσότερο το ενδιαφέρον μας, γέλιο αντίθετα βγάζει η επανάληψη του γνωστού και του αναμενόμενου»

Λίλα Μαράκα, «Επιθεώρηση: Είδος υπό εξαφάνισιν» στο *Δράμα και Παράσταση, Πολύτροπον*, Αθήνα 2006, σ. 208

Με την παρέμβαση των επιχειρηματιών, κυρίως με την παντοκρατορία του Ανδρέα Μακέδου, αρχίζει, ήδη από τη δεκαετία του 1920, να συρρικνώνεται το συγγραφικό ποσοστό. Η υπογραφή ενός ή δύο γνωστών συγγραφέων στις επιθεωρήσεις κρύβει την πραγματικότητα ευρύτερων συνεργασιών που κάποια στιγμή έφτασε και στο ρεκόρ της συγγραφής μιας επιθεώρησης από επτά διαφορετικούς συνεργαζόμενους κειμενογράφους. Από την ώρα που βασική μονάδα περιεχομένου της Επιθεώρησης γίνεται το νούμερο έναντι της πράξης, οι συγγραφείς πουλούν συχνά τα νούμερά τους ακόμη και με το κομμάτι, ακόμη και σε επιθεωρήσεις που δε φέρουν τη δική τους υπογραφή. Η επιτυχία της Επιθεώρησης -σε συνδυασμό με το γεγονός ότι οι συγγραφείς της εποχής των ετήσιων επιθεωρήσεων είχαν μείνει έξω από την εκμετάλλευση των κερδών της- την έκανε να συγκεντρώσει είτε τα πυρά είτε την αδιαφορία της κριτικής, που διεκδικούσε άλλωστε «ποιοτική» αναβάθμιση του θεάτρου της εποχής και δεν ανεχόταν κανένα συμβιβασμό ανάμεσα στα γούστα του κοινού και το προσφερόμενο θέαμα. Ελεύθερη από την κηδεμονία του συγγραφέα, η Επιθεώρηση παραδίδεται πλέον στα χέρια του ηθοποιού, ο οποίος θα στηρίξει σε μεγάλο βαθμό την ηγεμονία του στην ανθηρή κωμική τυπολογία.

Οι εκπρόσωποι του «σοβαρού» θεάτρου δεν είχαν πει ωστόσο την τελευταία τους λέξη. Ο φθόνος για τα ταμειακά και καλλιτεχνικά επιτεύγματα της Επιθεώρησης και του μουσικού θεάτρου γενικότερα τους έκανε να αντιμετωπίζουν το είδος όχι μόνο με την γνωστή αιώνια γκρίνια για την κατάπτωσή του, αλλά και με συμβουλές για τον προσανατολισμό που πρέπει να πάρει για να ορθοποδήσει. Οι πιο πιεστικές ανάμεσά τους ήταν εκείνες που ζητούσαν την ταχύτερη δυνατή ανανέωση και αναπροσαρμογή της κωμικής της τυπολογίας. Την απομάκρυνση δυσάρεστων και αναχρονιστικών τύπων - συμπτωματικά ή όχι «αναχρονιστικά άσματα» ονομάζονταν εκείνη την περίοδο οι αμανέδες- τύποι όπως για παράδειγμα ο «μάγκας», η δούλα, ο Αρμένης, οι ψαλτάδες. Εννοείται ότι δεν έμπαιναν στον κόπο να αντιπροτείνουν κάτι συγκεκριμένο. Διανοητές σαν το Φώτο Πολίτη και τον Νίκο Εγγονόπουλο μιλώντας αντίστοιχα για τη στασιμότητα του θεάματος και των τύπων στον Καραγκιόζη, στην ουσία παρότρυναν τους παίκτες να εφευρίσκουν συνεχώς νέους, κάτι που συνέβαλε αποφασιστικά στην άμβλυση των αντιθέσεων των χαρακτηριστικών τους και τελικά στην εξαφάνιση της τυπολογίας. Με άλλα λόγια ό,τι αποκρυσταλλώθηκε και παγιώθηκε μέσα σε 70 χρόνια συνεχών δοκιμών πάνω στη σκηνή, οι κριτικοί ζητούσαν να αλλάξει μέσα σε μερικούς μήνες για να «εκσυγχρονιστεί» η Επιθεώρηση.

«Κι όμως –πρέπει επιτέλους να το πούμε– τόσο ο Καραγκιόζης –ο παλιός ξεχασμένος αγνός Καραγκιόζης– όσο και η Επιθεώρηση –στις ξεχωριστές εκδηλώσεις της– είναι τα μόνα θεατρικά είδη που περισώζουν στον τόπο μας μιαν ιδιοτυπία υπόκρισης κι ένα ζωντανό θεατρικό ρυθμό, που σπάνια ή καθόλου τα βρίσκει κανείς στα έργα ή στην υπόκριση του δραματικού θεάτρου. [...] Αν το δραματικό μας θέατρο θελήσει να ξεκινήσει από τις γνήσιες πηγές του και δημιουργικά αναπλάσει τα υποκριτικά στοιχεία της λαϊκής τέχνης, νομίζουμε, πως πολλά θα 'χε να ωφεληθεί»

Πέλος Κατσέλης, «Τάσεις Επιστροφής», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά 1947*, σ. 33.

«Τη στιγμή που θα ποθούσα κι εγώ κι όλοι μας να υμνούσαμε την ακμή του δραματικού θεάτρου, αυτό δεν μπορεί να το κάνουμε παρά μόνο για το μουσικό»

Γιάννης Σιδέρης, *Εσπερινή*, 25.7.1933.

Υπήρχε όμως και μια άλλη κατηγορία πολέμων της Επιθεώρησης που αντιμετώπιζε αυτή την κωμική τυπολογία, την ελευθερία και την αποτελεσματικότητά της με φανατισμό. Ήταν τα πολιτικά επιτελεία των κυβερνήσεων. Στη διάρκεια της τετραετίας 1928-1932, της τελευταίας περιόδου διακυβέρνησης της χώρας από τον Ελευθέριο Βενιζέλο, η Επιθεώρηση είχε αναδειχθεί σε ένα πρωτόγνωρο θεσμό κοινωνικού ελέγχου. Με την πολιτική σάτιρα ως αιχμή των παραστάσεων, κυρίως του συνοικιακού θεάτρου, συνέβαλε αποφασιστικά στο να προκληθεί στην κυβέρνηση του Κόμματος Φιλελευθέρων, αυτό που, εξοικειωμένοι πια σήμερα με το φαινόμενο, ονομάζουμε κυβερνητική φθορά, κάτι όμως που για πρώτη φορά προκαλούσαν σε τέτοια έκταση από την Επιθεώρηση. Με το να συμπυκνώνει σε λίγα νούμερα όλα τα τρωτά της κυβέρνησης Βενιζέλου, με το ιδανικό πεδίο δράσης που της προσέφεραν τρία μεγάλα σκάνδαλα που είχαν ξεσπάσει εκείνη την εποχή (νοθεία της κινίνης, λογιστικό λάθος στην τιμή του ψωμιού, παραίτηση υπουργού Καραπαναγιώτη) η Επιθεώρηση έπαιρνε ουσιαστικά για πρώτη φορά τον αντιπολιτευτικό ρόλο που θα παίζει στο εξής κάθε φορά που οι πολιτικές συνθήκες της δίνουν ελάχιστη, έστω, ελευθερία.

Το τίμημα βέβαια δεν ήταν καθόλου μικρό. Όσα περιγράψαμε παραπάνω, το αυτονόητο δηλαδή στοιχείο λειτουργίας της Δημοκρατίας δεν είχε στην Ελλάδα μακρά παράδοση, δεν υπήρχε η ωριμότητα να το αποδεχτούν οι ένθερμοι οπαδοί αλλά και οι κομματικοί μηχανισμοί της μιας ή της άλλης παράταξης -σε περίοδο παρατεταμένου εθνικού διχασμού μάλιστα - κι έτσι τον Αύγουστο του 1931 στη διάρκεια μιας παράστασης της επιθεώρησης *Κατεργάρα* στο θέατρο Περοκέ ο Βασίλης Αυλωνίτης που εκτελούσε σατιρικό νούμερο «Κοσμογονία» 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 θέμα αν το ελαφρό μουσικό θέατρο θα εντασσόταν στις ευνοϊκές ρυθμίσεις (δάνεια, μείωση της φορολογίας, ίδρυση κρατικών θεατρικών οργανισμών και θιάσων) τις οποίες το κράτος πιεζόταν να θεσπίσει για να προστατεύσει το θέατρο από την παγκόσμια οικονομική κρίση που είχε πια φτάσει και στην Ελλάδα. Η κατάσταση 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 έλειψε να μοιράσουν το σωματείο τους σε δυο τμήματα, ένα του θεάτρου πρόζας κι ένα του ελαφρού μουσικού.

Μοχλός πίεσης για να εξασφαλιστεί η σατιρική σιγή ή και σύμπλευση της Επιθεώρησης με τους κυβερνούντες έγιναν πρώτα οι υποσχέσεις για ρύθμιση της φορολογίας, κι έπειτα η **Άδεια Εξασκήσεως επαγγέλματος ηθοποιού** που θεσπίστηκε από τους Φιλελεύθερους, έγινε νόμος επί Λαϊκών και τελικά όργανο εξαναγκασμού και απόλυτου ελέγχου από τον Ιωάννη Μεταξά. Η κυβέρνησή του, 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 οι θεατρίνοι στην κοινωνία, ήταν η πρώτη που μπόρεσε να ελέγξει την επιθεωρησιακή σάτιρα, σε βαθμό ακόμα μεγαλύτερο κι από τις Κατοχικές κυβερνήσεις.

«... [η Άδεια] λειτούργησε ρατσιστικά εις βάρος του λεγόμενου μουσικού θεάτρου, της ένδοξης επιθεώρησης [...] που με το λαϊκό κινηματογράφο διαμόρφωσαν ιθαγενές υποκριτικό ύφος».

Κώστας Γεωργουσόπουλος, στο *Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), ΣΕΗ, Ογδόντα Χρόνια, 1917-1997, Σμπίλιας, Αθήνα 1999, σσ. 28-29.*

«...το Υπουργείον Τύπου και Τουρισμού, δυνάμει του Α.Ν. 446, από της συστάσεώς του μέχρι σήμερον επέβαλλεν εις το θέατρον γενικώς και δη εις το ελαφρόν τοιούτον αυστηρότατον έλεγchon επί των παιζομένων έργων **και επί της ερμηνείας των ηθοποιών** και έθεσεν στερεάς βάσεις διά την βαθμιαίαν κάθαρσιν αυτού»

Απολογισμός μιας διετίας 1936-1938, σ. 212, στο

Μαρίνα Πετράκη, Ο μύθος του Μεταξά Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα, μετάφραση Μάρα Μοίρα, Ωκεανίδα, Αθήνα 2006, σ. 247

Όταν ανέλαβε την εξουσία ο Ιωάννης Μεταξάς είχε ήδη συνειδητοποιήσει πολύ καλά τη δύναμη του θεάτρου στις λαϊκές μάζες, κυρίως την αποτελεσματικότητα της επιθεωρησιακής σάτιρας. Άλλωστε ο ίδιος είχε γίνει στόχος της πολλές φορές ως τότε. Για την καλύτερη εμφάνισή του στο πολιτικό βήμα είχε προσλάβει τουλάχιστον δυο φορές σημαντικούς ηθοποιούς του θεάτρου πρόζας για να του διδάξουν στάσεις, κινήσεις, διακυμάνσεις της φωνής. Η πιο ολοκληρωμένη παρέμβαση στα θεατρικά πράγματα της χώρας λοιπόν πραγματοποιείται από τον άνθρωπο αυτό που ακολουθεί μια τακτική εντελώς αντιφατική, ένα συνδυασμό εφαρμογής των προσωπικών του γούστων, 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 θέλησε απλά να φιμώσει λογοκριτικά την Επιθεώρηση –το είχαν προσπαθήσει μάταια πλήθος κυβερνήσεις μέχρι τότε – αλλά να την κάνει μέρος της προπαγάνδας του καθεστώτος του. Στην Οπερέτα αναγνώριζε την τεράστια απήχηση της μουσικής στο λαό, οπότε διατύπωσε την επιθυμία-διαταγή να ξαναβρεί το «ελληνικό» της χρώμα όπως γινόταν στο -από καιρό νεκρό- Κωμειδύλλιο και Δραματικό Ειδύλλιο. Στο ελαφρό μουσικό θέατρο συνολικά πολέμησε τον ερωτισμό μέσω του μπαλέτου και την αντίστοιχη κωμική τυπολογία. Σε πολλούς τύπους ανακάλυψε ιδεολογικό περιεχόμενο που δεν ήταν σύμφωνο με τα ιδεώδη του Γ' Ελληνικού Πολιτισμού, με το τρίπτυχο «Πατρίς Θρησκεία Οικογένεια», με το δόγμα «Χαρά και Εργασία» που είχε αντιγράψει αυτούσιο από το χιτλερικό καθεστώς. Αφού απαγόρευσε τα νούμερα με ψαλτάδες, μονές, ομοφυλόφιλους, έκρινε και τον τύπο του μπεκρή ως αντίθετο με την ιδέα της παραγωγικότητας. Είχε πρώτα κηρύξει διωγμό στον αληθινό μπεκρή των δρόμων (όποιος συλλαμβανόταν μεθυσμένος υποχρεωνόταν σε πλύση στομάχου), στη νυχτερινή καντάδα, στη μεγάλη διάρκεια των παραστάσεων που ξεπερνούσαν τα μεσάνυχτα, στο καφενείο ως θεσμό –το επάγγελμα χαρακτηρίστηκε «κορεσμένο». Αντίστοιχα έδειξε την αντίθεσή του και για τον τύπο του μάγκα, δηλαδή του ανεπάγγελτου μικρολπωποδύτη. Οι δυσκολίες των Καραγκιοζοπαικτών να εξασφαλίσουν μια απλή τυπική άδεια για να παίξουν, γίνονται ασφυκτικές το διάστημα αυτό.

Σύντομα ξεσπάθωσε και κατά του αισθηματικού επιθεωρησιακού τραγουδιού, της ρομάντζας, που γνώριζε τεράστια απήχηση στο κοινό και έστρεψε με συγκεκριμένες οδηγίες τους συνθέτες σε τραγούδια με τοπικό ελληνικό χρώμα, τα οποία όμως απαιτούσε να έχουν και ηθικοπλαστικούς στίχους. Έτσι, το τραγούδι του Θεόφραστου Σακελλαρίδη «Μάρω», σε στίχους Δημήτρη Ευαγγελίδη – Αλέκου Σακελλάριου, που πρωτοπαίχτηκε στην *Τρελή Συμφωνία του 1938* και εντυπωσίασε με το «γνήσιο ελληνικό χρώμα» του, απαγορεύτηκε λίγο αργότερα από το καθεστώς ως «ανήθικον άσμα».

«Κανένα θέατρο δεν παραδέχεται πως είναι καθαρώς εμπορική επιχείρησης, αλλά υπάρχει ευτυχώς η Διεύθυνσις Γραμμάτων και Τεχνών, η οποία είναι εις θέσιν να διακρίνει μεταξύ των θεάτρων εκείνα που αποβλέπουν εις την καλλιτεχνικήν μόρφωσιν του κόσμου και εκείνα τα οποία εκμεταλλεύονται τα κατώτερα ένστικτα του κοινού. Η άρνησις βοηθείας εις τας τελευταίας θεατρικάς επιχειρήσεις ίσως τας φέρει εις δύσκολον θέσιν, αλλά τότε ή θ' αποφασίσουν να βελτιώσουν την πνευματικήν των τροφήν που προσφέρουν εις τον λαόν ή θα κλείσουν».

Κωστής Μπασιάς, Βραδυνή, 12.8.1938

Ρωμαντσιέρα. Άνθος της Επιθεωρήσεως λεπτό και εξευγενισμένο προβάλλει στη σκηνή όταν το πνεύμα του συγγραφέως –σπάταλο έθνος! –λιγώσει στα γέλια το κοινόν και η φαντασμαγορία της σκηνής θαμβώσει τα μάτια των θεατών. Είναι η στιγμή που κατεβαίνει το ριντώ και οι προβολείς φωτίζουν τη ρωμαντσιέρα.

Π.Παλαιολόγος, «Ρωμαντιέρες», *Ελεύθερον Βήμα*, 2.2.1939, σ.1

Η Μάρω με τη διάθεσή της ν' αδράξει τη μέρα και να ζήσει ανυπόμονα τη στιγμή, αφού «μια φορά είν' τα νιάτα» δε συνάδει με το ιδανικό μοντέλο σύγχρονης ελληνίδας που προκρίνει το καθεστώς, υπομονετικής κόρης, καρτερικής μάνας και συζύγου. Πολύ σύντομα η δυσαρέσκεια του καθεστώτος δεν εκδηλώνεται για μεμονωμένα τραγούδια αλλά συνολικά για το αυτόνομο τραγούδι στην Επιθεώρηση. Η επαγγελματική ειδικότητα της ντιζέξ και του ντιζέρ θεωρείται κορεσμένη και σταματά η έκδοση νέων αδειών.

Μέσα σε ελάχιστο χρόνο μια αγορά που βασιζόταν στη δημιουργία της στενότερης δυνατής σχέσης μεταξύ σκηνής και πλατείας, στους κανόνες του ελεύθερου ανταγωνισμού ανάμεσα στους θιάσους, ρυθμιζόταν πια από το κράτος. Κάθε παρέμβασή του στα θεατρικά πράγματα, ενίσχυε την τάση για στήριξη του θεάτρου που προοριζόταν για «παίδευση» και την τάση για εξαφάνιση των ειδών τα οποία περιόριζαν τους στόχους τους στην ευφρόσυνη διασκέδαση. Επειδή όμως το θεατρικό κοινό δεν έδειξε ιδιαίτερη προθυμία να ακολουθήσει αυτό το ρυθμιστικό καθοδηγητικό ρόλο που αναλάμβανε ξαφνικά η πολιτεία, στράφηκε τελικά σε άλλες μορφές διασκέδασης: Το ποσοστό του κοινού που έχασε το ελαφρό μουσικό θέατρο δεν κατευθύνθηκε στο θέατρο πρόζας, όπως θα προσδοκούσαν ίσως οι εμπνευστές της κρατικής παρέμβασης, αλλά σύσσωμο σχεδόν στον κινηματογράφο.

Με το ξέσπασμα του πολέμου στην Ελλάδα το 1940, όλη η πολεμική κατά της Επιθεώρησης, της κατάπτωσής της, της ανηθικότητας ξεχνιέται. Το ελαφρό μουσικό θέατρο γίνεται και πάλι το κύριο όπλο συσπείρωσης των μαζών και εκδήλωσης του πατριωτικού του ενθουσιασμού, όπως στην εποχή των Βαλκανικών, σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα χρησιμοποιώντας τραγούδια και νούμερα από τις επιθεωρήσεις και τις οπερέτες εκείνης της περιόδου. Η απαγορευμένη Μάρω θα επιστρέψει με στίχους παραλλαγμένους, για τον Ντούτσε αυτή τη φορά, για να παίξει κι αυτή τον πατριωτικό της ρόλο. Η Σοφία Βέμπο που τη λάνσαρε θα κερδίσει τον τίτλο της τραγουδίστριας της Νίκης εκτελώντας τραγούδια με στίχους ερωτικούς μέχρι πρότινος, πατριωτικούς και εθνεγερτικούς για την περίσταση.

Κάθε γκρίνια για την ποιότητα του θεάματος σταματά τη στιγμή που τυπικά και αυστηρά η ποιότητα των επιθεωρήσεων πέφτει κατακόρυφα. Από τα δυο βασικά συστατικά της, τη φαντασμαγορία και τη σάτιρα, το θέαμα και το λόγο, το πρώτο υποσκελίζεται εν μια νυκτί. Στις συνθήκες του πολέμου όμως σοβαρό πλήγμα θα δεχτεί και το άλλος σκέλος της, ο λόγος. Η επιστράτευση στερεί τους θιάσους από δοκιμασμένους άνδρες ηθοποιούς της Επιθεώρησης και αναγκάζει αδόκιμους στο είδος ηθοποιούς της πρόζας, όπως ο Γιώργος Παπάς για παράδειγμα, να το υπηρετήσουν όπως-όπως. Επιθεωρησιακοί και δραματικοί θίασοι ενώνονται για να παίξουν Πολεμικές Επιθεωρήσεις γραμμένες στο πόδι. Και η μεγάλη ντίβα του δραματικού θεάτρου, η Μαρίκα Κοτοπούλη, θα αθετήσει για λίγο την υπόσχεσή της για αποχή από την επιθεώρηση και θα εμφανιστεί με στολή φαλαγγίτισσας στα έκτακτα *Πολεμικά Παναθήναια 1940*. Η πολεμική των λογίων καταλάγιασε, αλλά δεν έλειψαν και οι γραφικές εξαιρέσεις.

Η επιθεώρηση δεν θα μπορέσει να τονώσει το εθνικό συναίσθημα και να ανταποκριθεί στην εθνική αποστολή του θεάτρου κατά την πολεμική περίοδο που διανύει η χώρα [...] Η απόφαση του ημικρατικού θιάσου Κοτοπούλη να ανεβάσει τα «*Πολεμικά Παναθήναια*» του Γιαννουκάκη δεν ανταποκρίνεται στους στόχους του θεάτρου. Υπάρχουν αξιόλογα πατριωτικά έργα όπως η «*Σίβυλλα*» του Σικελιανού που πρόσφατα διάβασε ο ποιητής, που θα επιτελέσουν αποτελεσματικότερα και με αισθητικά αποτελέσματα την εθνική αποστολή του θεάτρου.

Λέων Κουκούλας στο Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2009, Β 318

Μια μέρα πριν μπου οι Γερμανοί στην Αθήνα, στις στήλες των θεαμάτων διαβάζουμε πως παίζεται μόνο μία πολεμική επιθεώρηση (σε αντίθεση με τις τρεις-τέσσερις που παίζονταν ταυτόχρονα τους προηγούμενους μήνες): το *Φινίτα λα Μούζικα* είναι μια τραγική υπενθύμιση της κατάστασης στην οποία βρισκόταν πλέον ολόκληρη η χώρα.

Απόστολος Πούλιος, «Το θέατρο στην κατοχή: 'Η εμπόλεμη Αθήνα έχει πάρει άλλη όψη...'», *Η Αυγή*, 28.10.2012

Για οχτώ μήνες μέχρι την είσοδο των Γερμανών στην Αθήνα, η Επιθεώρηση θα μεταβληθεί σε ένα πανηγύρι εθνικού ενθουσιασμού, σε ένα φορέα που δε σατιρίζει αλλά γελοιοποιεί τον αντίπαλο με κάθε ευκαιρία και που ονειρεύεται νίκες και εδαφικές προεκτάσεις όπως έκαναν οι επιθεωρήσεις των Βαλκανικών αλλά και οι αντίστοιχες στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920 κατά το διάστημα της απραξίας στο Μικρασιατικό μέτωπο. Ενδιαφέρον αποκτά η κοινωνική διάσταση του φαινομένου: η Επιθεώρηση μεταδίδει τις ειδήσεις για τις ελληνικές νίκες όχι ατομικά και κατά μόνες στο σαλόνι ενός σπιτιού, αλλά δημόσια, συλλογικά ενώπιον της ίδιας της κοινωνίας μιας πόλης. Το πανηγύρι φυσικά δεν επρόκειτο να κρατήσει πολύ.

Φτάνοντας στην Αθήνα οι κατακτητές βρήκαν έτοιμο από την κυβέρνηση Μεταξά ένα πανίσχυρο νομικό πλέγμα στημένο για να παγιώσει και να φιμώσει την Επιθεώρηση. Δεν χρειάστηκε να το συμπληρώσουν παρά ελάχιστα. Κι όμως τα αποτελέσματα ήταν τώρα, σε αντίθεση με ένα μόλις χρόνο πριν, απολύτως πενιχρά. Η Επιθεώρηση αποδείχτηκε το κατεξοχήν θέατρο αντίστασης μέσα στις πόλεις. Αυτή η ευελιξία του νούμερου και του εκτελεστή της γινόταν ξαφνικά πανίσχυρο όπλο αντίστασης. Ο αυτοσχεδιασμός του ηθοποιού, η προσθήκη μιας φράσης, μιας λέξης, μιας χειρονομίας, μιας κίνησης, ένας ιδιαίτερος χρωματισμός ή τονισμός της φράσης την ώρα που εκτελείται το νούμερο είναι αρκετός για να «κλείσει το μάτι» στο κοινό και να δημιουργήσει πάλι την τέλεια σχέση επικοινωνίας ανάμεσα στην πλατεία και τη σκηνή. Τι αντιφατικό ωστόσο! Ακριβώς τα στοιχεία που τώρα θεωρούνταν εμπροσθοφυλακή της Επιθεώρησης στον Αγώνα, ήταν τα ίδια που για τις δυο τουλάχιστον προηγούμενες δεκαετίες προκαλούσαν μύδρους που εξαπολύονταν από τις στήλες των εφημερίδων εναντίον της Επιθεώρησης και των ηθοποιών της.

Οι μέχρι χτες κατηγορούμενοι ως ανήθικοι, απείθαρχοι, ατομιστές, εκμαυλιστές, οι ηθοποιοί της Επιθεώρησης, αναλάμβαναν ξαφνικά –ή μήπως τον είχαν πάντα –ένα ρόλο εκπροσώπησης του μέσου ανθρώπου επί σκηνής. Τη στιγμή που πολλές κατηγορίες Ελλήνων, σημαντικός αριθμός προσωπικοτήτων από τον πολιτικό, το στρατιωτικό ή ακόμα και τον πνευματικό κόσμο πρότεινε φανερά ή συγκαλυμμένα την αποδοχή της ήττας και την ομαλή ένταξη στο καθεστώς της Κατοχής, η Επιθεώρηση και οι λειτουργοί της φαίνεται ότι δεν είχαν πει ακόμη την τελευταία τους λέξη. Η Επιθεώρηση αναδεικνύεται και πάλι, το είδος που μπορεί λόγω της ευελιξίας του σατιρικού λόγου να επιτελέσει καλύτερα το πατριωτικό αντιστασιακό καθήκον. Εξαπολύθηκαν συνεχείς απαγορεύσεις από την πλευρά των αρχών κάθε στοιχείου, λέξης ή φράσης που έβλεπαν ότι αποκτούσε ξαφνικά στη σκηνή μια καινούργια ανατρεπτική σημασία. Χαρακτηριστικά απαγορεύτηκαν οι λέξεις Άγγλος, Αμερικανός, Ρώσος κλπ, κρητικές μαντινάδες οποιουδήποτε περιεχομένου, η εμφάνιση φουστανελοφόρων και οι τοπικές ενδυμασίες, ενώ από το 1942 και οι αναφορές σε πείνα και έλλειψη τροφίμων ή η εμφάνιση σκηνικών με βουνό, πλαγιές κλπ

Ο *Κακοβελόνης ο Ισόθεος* γεννήθηκε απ' το θαυμασμό που είχα για την αθηναϊκή επιθεώρηση στα κατοχικά και στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια κι απ' την ακράδαντη πεποίθησή μου πως μονάχα αυτή – ή τουλάχιστον το δίδαγμα της- μπορούσε να σώσει την καθιερωμένη κι ανούσια δραματουργία της εποχής

Αλέξης Σολομός, *Τρία Θεατρικά έργα, Δωδώνη, Αθήνα 1991 σ. 9*

«Η κατοχή βύθισε τους ανθρώπους σ' ένα τέλμα απομόνωσης. Η λογοτεχνία της περιόδου 1941-1944 είναι -αντίθετα ίσως από ό,τι θα περιμέναμε- μια λογοτεχνία εσωστρεφής, υποκειμενική, με έκδηλα στοιχεία αισθητισμού και με μια τάση να αναφέρεται σε οτιδήποτε άλλο εκτός από τις πραγματικές συνθήκες. Η λογοτεχνία της Κατοχής αγνοεί συστηματικά τη γύρω πραγματικότητα»

Αγγέλα Καστρινάκη «Εν μέσω οβίδων», στο *Η Ελλάδα τον 20^ο αιώνα, τόμος ΚΘ, Καθημερινή Επτά Ημέρες*, Αθήνα 2000, σ.116

Όπως είχε γίνει κι άλλες φορές ως τότε με την Επιθεώρηση μια εξωτερική αλλαγή στη φύση και στις συνθήκες λειτουργίας της έκανε τους ανθρώπους του θεάτρου να αντιληφθούν την αξία που είχε παλιότερα, όταν είχε στη διάθεσή της όλα της τα μέσα και φυσικά την πλήρη ελευθερία της. Σε περιόδους οικονομικής κρίσης νοσταλγούσαν τη μεγαλοπρέπεια και τη φαντασμαγορία της και σε περιόδους λογοκριτικής ασφυξίας αναπολούσαν τις εποχές που είχε το δικαίωμα να λέει απροκάλυπτα ό,τι πραγματικά ήθελε. Πολλοί άνθρωποι του δραματικού θεάτρου θα παραδεχτούν τώρα την τεράστια θεατρική της καθαρά αξία, τις υψηλές επιδόσεις των ηθοποιών της, την αμεσότητα και την αποτελεσματικότητά της, την απόλυτη θεατρικότητά της που έβλεπαν να χάνεται εξαιτίας της συμβατικότητας του «σοβαρού» θεάτρου.

Η αξία της θα εκτιμηθεί πολύ περισσότερο με το πέρασμα της αντιστασιακής δράσης έξω από την Αθήνα. Η Αριστερά που ήταν από τους φλογρότερους κατήγορους του είδους και της ποιότητάς του, θα την ανακαλύψει όψιμα σαν όπλο αντίστασης, διατήρησης του αγωνιστικού φρονήματος, σαν ένα απλό και κατανοητό μέσο για να περάσουν εύκολα τα μηνύματά της στο λαό. Στο βουνό θα αρχίσουν να ξεφυτρώνουν σαμανιτάρια υποτυπώδεις Επιθεωρήσεις ή σκετς που βασίζονται σε πολύ μεγάλο βαθμό στο στυλ της. Στο πλαίσιο αυτό γράφτηκε η επιθεώρηση *Λαϊκή Δημοκρατία*, από τον Γεράσιμο Σταύρου η επιθεώρηση *Χθες σήμερα αύριο* και η σάτιρα *Ο Γερμανοτσολιάς* και από τον Γιώργο Καφταντζή η επιθεώρηση *Ό,τι θέλει ο λαός* που παίχτηκε σε περιοχές της Μακεδονίας. Σε αντίστοιχο κλίμα κινούνται και τα έργα του Χάρη Σακελλαρίου, του Γιώργου Κοτζιούλα, ενώ η επίδραση της Επιθεώρησης σαν είδος στη δουλειά του Βασίλη Ρώτα είναι ολοφάνερη. Στα 1929 είχε γράψει κι εκείνος μια Επιθεώρηση με θέμα την πληγή του τζόγου. Η *Λουτρόπολη* που δεν είναι άλλη από το Λουτράκι με το καζίνο της, παίχτηκε αργότερα με κάποια επιτυχία στο θεατράκι του στο Παγκράτι. Τώρα όμως σε όλα του τα έργα έμπαιναν στοιχεία που ήταν ζητούμενα της Επιθεώρησης: αμεσότητα, απλότητα, αποτελεσματικότητα, ευθύτητα, ταχύτητα, στόχευση σε ένα ζωηρό λαϊκό κοινό.

Όλη αυτή η δραστηριότητα προσπάθησε να βρει διέξοδο και στην απελευθερωμένη Αθήνα. Η πρώτη Επιθεώρηση που έβλεπε με μια καινούργια ματιά την Ιστορία, από τη σκοπιά της Αριστεράς ήταν γεγονός. Ο τίτλος ήταν «1941-1944» και έκανε αμέσως μεγάλη εντύπωση. Σύντομα όμως ακολούθησαν τα Δεκεμβριανά. Τα γεγονότα αυτά έμελλε να χαράξουν την εξέλιξη της Επιθεώρησης περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο είδος. Οι συνθήκες παραγωγής και εκτέλεσης της Επιθεώρησης αλλάζουν άρδην.

Με τη χαρακτηριστική χαλαρή δραματουργική δομή της, συρραφή ανεξάρτητων, ταχύτατα εναλλασσόμενων, σύντομων σκηνών (νούμερα), που έχουν ως βοηθητικό συνδετικό κρίκο το σταθερό πρόσωπο του Κομπέρ, είναι ευέλικτη και ζωντανή έχοντας την ευχέρεια να μεταπηδά από το ένα θέμα στο άλλο, από το παρόν στο παρελθόν και στο μέλλον, από το ρεαλιστικό χώρο τη πραγματικότητας του κοινού σε μακρινούς, εξωτικούς ακόμα και φανταστικούς τόπους.

Λίλα Μαράκα, «Η ελληνική θεατρική Επιθεώρηση ως πολιτικό θέατρο», *Παράβασις*, τόμος 6, ERGO, Αθήνα 2005, σ. 109-110

Παράλληλα, στη διάρκεια των γεγονότων έχει χαθεί η σημαντικότερη θιασαρχική φυσιογνωμία της προηγούμενης δεκαετίας: ο Ανδρέας Μακέδος. Το πτώμα του βρέθηκε στον ίδιο χώρο με κείνο της πρωταγωνίστριας του Εθνικού Θεάτρου Ελένης Παπαδάκη. Το ερώτημα τίθεται αυτόματα: μήπως η δολοφονία του δαιμόνιου επιχειρηματία επηρέασε περισσότερο το μεταπολεμικό Θέατρο από ότι το τραγικό τέλος τη πρωταγωνίστριας;

Με τη συμφωνία της Βάρκιζας οι ηθοποιοί που είχαν ακολουθήσει την υποχώρηση του ΕΛΑΣ στην επαρχία αμέσως μετά τη μάχη της Αθήνας επιστρέφουν στο θέατρο. Και σ' αυτή την περιπέτεια η Επιθεώρηση έχει παίξει το ρόλο της. Είναι το θεατρικό είδος που επιστρατεύτηκε ακαριαία για να εκφράσει καλύτερα την ιδιαιτερότητα των στιγμών. Που μπορεί με αστραπιαία ταχύτητα να πιάσει τον παλμό τους, να σχολιάσει, να τονώσει το ηθικό. Στην παράσταση που δίνουν οι διωκόμενοι ηθοποιοί στην Κοζάνη πολλά από τα τετράστιχα έχει γράψει επί τόπου ο Γιάννης Ρίτσος.

Με την επιστροφή τους στην Αθήνα η συντεχνιακή λογική κυριαρχεί ακόμα μια φορά στο χώρο των ηθοποιών. Όσοι εργάζονται ήδη σε κεντρικά θέατρα της πρωτεύουσας, πιθανότατα στο πλαίσιο μιας προσπάθειας να ισχυροποιήσουν τη θέση τους, αρνούνται να συνεργαστούν με τους συναδέλφους τους που γύρισαν μόλις από το ανελέητο κυνηγητό. Αδύνατο να ξεχωρίσεις πού τελειώνει το επαγγελματικό μικροσυμφέρον και πού αρχίζει η ιδεολογία. Η ιδέα της εθνικής συμφιλίωσης δεν βρίσκει έδαφος. Οι πληγές είναι ακόμα ανοιχτές. Στις 21 Ιουλίου του 1945 ομάδες οργανωμένων παρακρατικών επιτίθενται στο θέατρο Λυρικόν όπου οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες παίζουν τον Ιούλιο Καίσαρα του Σαίξπηρ και στο θέατρο Ερμής όπου παίζεται η «συμφιλιωτική επιθεώρηση» *Ελάτε να ξεσκάσουμε*.

«Ένας επιχειρηματίας, ο Χρίστος Καπνίσσης έκλεισε το θέατρο 'Ερμής' το σημερινό 'Βέμπο' και σαν εκδήλωση συμφιλίωσης και συνύπαρξης αποφασίζει να κάνει θιάσο με δεξιούς και αριστερούς ηθοποιούς. Αυτό το έκανε γνωστό στους αρχηγούς της Ασφάλειας, τον Τσαγκλή και τον Ρακιντζή. "Μη σε νοιάζει-του είπανε- θα στείλουμε ογδόντα (80) αστυφύλακες και θα 'σαι εντάξει"».

Μαρτυρία Καίτης Ντιριντάουα, στο Ολυμπία Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας: Κατοχή, Αντίσταση, Διωγμοί, Σμπίλιας, Αθήνα χ.χ. σ. 399-400*

Οι μαρτυρίες συγκλίνουν στο γεγονός ότι οι ταραξίες είχαν μεταφερθεί και στα δυο θέατρα με στρατιωτικό φορτηγό. Καταστροφές, σοβαροί τραυματισμοί, τρομοκρατία. Η ατμόσφαιρα ευφρόσυνας διασκέδασης της Επιθεώρησης διαλύεται. Την ίδια περίοδο έχουμε επιθέσεις σε προθήκες βιβλιοπωλείων, κάτι που προκαλεί άμεση διαμαρτυρία των λογοτεχνών. Η μόνη Επιθεώρηση που θα μπορέσει και να εκφράσει δειλά όσα δεν τολμούσε να πει καμιά άλλη από την πλευρά των ηττημένων αλλά και να μακροημερεύσει τις μέρες εκείνες είναι η *Γιούπι – Γιούπι* του Ασημάκη Γιαλαμά. Στις 18 Ιούλη του 1946 γιορτάζει την εκατοστή της παράσταση. Το θέατρο αναζητά επί σκηνής το δρόμο της συμφιλίωσης που είναι πια εξαιρετικά δύσκολο να βρεθεί μέσα σε θιάσους ταγμένους στο πλευρό της μιας ή της άλλης παράταξης ή στην ευάλωτη από επιθέσεις σκηνή της Επιθεώρησης. Άλλωστε και λογοκριτικά έχουμε επιστρέψει στην αυστηρότητα της περιόδου του Μεταξά και της Κατοχής. Αναζητά στο ασφαλέστερο θέατρο πρόζας έναν άλλο δρόμο. Στο θιάσο του μεγάλου πρωταγωνιστή Βασίλη Λογοθετίδη θα παραδοθεί την ίδια χρονιά, το 1946, ένα έργο που έμελλε να «περάσει» και στα τρία βασικά είδη λαϊκής διασκέδασης (Κωμωδία, Επιθεώρηση, Κινηματογράφος) και να τα συνταράξει με την επιτυχία του αλλά και με τα απλά νοήματά του: *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται* των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου. Μετά την τεράστια κινηματογραφική του επιτυχία το 1948 το έργο θα μεταβληθεί, διασκευασμένο, και σε Επιθεώρηση. Το πνεύμα της ομοψυχίας, της άντλησης διδαγμάτων, της συνειδητοποίησης, της κωμικής χρήσης των πρόσφατων τραγικών καταστάσεων θα υιοθετηθεί κατεξοχήν από την Επιθεώρηση.

«Ο κύκλος των επιθεωρήσεων που αντλούσαν τα θέματά τους από την επικαιρότητα του μετώπου, τις εμπειρίες της Κατοχής ή επηρεάζονταν από το κλίμα και τις εντάσεις του Εμφυλίου ανήκει πλέον στο παρελθόν. Οι πολιτικές εξελίξεις οι οποίες ακολουθούν τη λήξη του πολέμου, οι αλλαγές των κοινωνικών δομών, οι ιδεολογικές αντιφάσεις και διαφοροποιήσεις συντελούν σε νέες αισθητικές αναζητήσεις [...] Η καινούργια επιθεώρηση ξαναβρίσκει τον κοσμοπολίτικο αέρα των αρχών του 20ού αιώνα, γίνεται “υπερεπιθεώρηση” και παραπέμπει στην παρισινή revue à grand spectacle»

Κωσταντζα Γεωργακάκη, «Από τη διονυσιακή Λίντα Άλμα στην “αγαλαματώδη” Χρυσούλα Ζώκα: Το μπαλέτο στην αθηναϊκή επιθεώρηση στη δεκαετία του 1950», *Παράβασις*, τόμος 6, Αθήνα 2005, σ. 57.

Και κατά την πάγια τακτική της, θα πάρει τη δημοφιλέστερη φράση του έργου «Άνθρωποι Άνθρωποι» και θα τον κάνει μεγάλη επιθεωρησιακή επιτυχία. Στις καθημερινά διπλές παραστάσεις της στο θέατρο Μετροπόλιταν θα επιτευχθεί επίσης μια σημαντική συμφιλιωτική συμφωνία, μουσική αυτή τη φορά, η γέννηση του αρχοντορεμπέτικου: με το τραγούδι «Το τραμ το τελευταίο» του Μιχάλη Σουγιούλ που λανσαρίστηκε εκεί, ξεκινά και επίσημα η ζωή του υβριδικού αλλά τόσο δημοφιλούς αυτού μουσικού είδους, ένα χρόνο πριν την περίφημη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο στο Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν.

Με τη λήξη του Εμφυλίου η Επιθεώρηση θα αφήσει στην άκρη το στόχο να βρει την ιδανική «ατάκα» που θα παλεύει για τη συμφιλίωση, που έτσι κι αλλιώς δεν ήρθε ποτέ. Θα επιδοθεί σε μια προσπάθεια να ξαναβρεί τον καθαρά διασκεδαστικό της ρόλο σε παραμυθένια νερά της ουτοπίας και της φυγής, στο Άλα Κάλα Κούμπα για παράδειγμα.

Η θεαματικότητα θα πάρει πάλι την ισχυρή θέση που είχε στο επιθεωρησιακό θέαμα στις προπολεμικές παραστάσεις του Ανδρέα Μακέδου. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι την κούρσα των εξελίξεων στον τομέα της μεταπολεμικής επιθεωρησιακής φαντασμαγορίας οδηγεί ο διάδοχός του Β. Μπουρνέλης. Σαν αιχμή της άμιλλας με τους άλλους θιάσους επιλέγει το μπαλέτο. Στη δεκαετία του '30 ο Μεταξάς είχε ανακόψει τη ραγδαία ανάπτυξη του ελληνικού επιθεωρησιακού μπαλέτου που αποτελούνταν τόσο από ξένους χορευτές εγκατεστημένους στην Ελλάδα όσο και από ελληνίδες χορεύτριες. Οι νομοθετικές ρυθμίσεις του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου είχαν στείλει τους ξένους χορευτές πίσω στην πατρίδα τους και πολλές από τις ελληνίδες χορεύτριες στα ξερονήσια με την κατηγορία της ανηθικότητας. Είχε επιβάλλει επίσης, τα μπαλέτα της Επιθεώρησης να στελεχώνονται από απόφοιτους των σχολών κλασσικού μπαλέτου ή σύγχρονου χορού (Κούλας Πράτσικα, Μοριάνωφ, Ματέυ κλπ) κάτι που πύκνωσε ιδιαίτερα το μαθητολόγιο των σχολών αυτών. Έτσι οι μεγάλοι θιάσοι που ήθελαν συγκροτημένο μπαλέτο επέστρεψαν στη δοκιμασμένη πρακτική των αρχών του 20ού αιώνα, εισαγωγή έτοιμου μπαλέτου από το εξωτερικό.

Η πρωτοβουλία του Β. Μπουρνέλη να επιμείνει στο μπαλέτο είχε τη σημασία της και τους μιμητές της. Επέμεινε ειδικότερα στο ξένο γυμνόστηθο μπαλέτο, μια πρωτοβουλία που έσπευσαν να μιμηθούν πολλοί άλλοι θιασάρχες και που προκάλεσε κύμα επικράτησης του γυμνού στην Επιθεώρηση αλλά και την άμεση παρέμβαση της Πολιτείας στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Ενεργοποιήθηκαν κατοχικά διατάγματα που συμπλήρωναν τον ασφυκτικό νομοθετικό κλοιό που είχε φτιάξει για το θέατρο το καθεστώς του Μεταξά. Το κυνηγητό μεταξύ αρχών και θιασαρχών θα περιλαμβάνει στο εξής και το ζήτημα του γυμνού, πέρα από το αντίστοιχο της σάτιρας, μια πρακτική καθόλου καινούργια, αν θυμηθούμε τις άφθονες μεσοπολεμικές δίκες επιθεωρησιακών και οπερετικών αστέρων, με την κατηγορία της εκτέλεσης ανήθικων χορών επί σκηνής, όπως της Ελένης Χάλκη το 1931 για τον προκλητικό Χορό της κοιλιάς στην Επιθεώρηση *Ματσαράγγα*. Η νομοθετική παρέμβαση δεν θα καταφέρει να επιβάλει πλήρη έλεγχο σε όλα τα θέατρα και σε όλες τις

περιπτώσεις κι έτσι από τις λογοκριτικές αρχές θα ξεφύγουν άφθονες περιπτώσεις εμφάνισης γυμνής σαρκός και αιχμηρής σάτιρας.

Παράλληλα, θα ισχυροποιηθεί και ολόκληρο το σταρ σύστημα που είχε χτιστεί στη διάρκεια του Μεσοπολέμου και είχε προσωρινά μόνο κλονιστεί με τις περιπέτειες της Κατοχής και του Εμφυλίου. Η συντριπτική πλειοψηφία των μεγάλων μεταπολεμικών επιθεωρησιακών αστέρων στέκουν ακλόνητοι στη θέση τους από τη δεκαετία του 1930: Βασίλης Αυλωνίτης, Ορέστης Μακρής, Άννα και Μαρία Καλουτά, Σοφία Βέμπο, Πέτρος Κυριακός, Κυριάκος Μαυρέας. Στο σημείο αυτό ο Κινηματογράφος θα αποδειχτεί ο απόλυτος ρυθμιστής αξιών και στο Επιθεωρησιακό στερέωμα, όπως έγινε και σε όλη την υπόλοιπη θεατρική ζωή. Θα εντάξει ισότιμα πλάι στους προηγούμενους αστέρες της δεκαετίας του 1930 μια σειρά ηθοποιούς που στη διάρκεια εκείνης της δεκαετίας έκαναν το δειλό αλλά ελπιδοφόρο ξεκίνημά τους (Ρένα Βλαχοπούλου, Νίκος Σταυρίδης) αλλά θα εφοδιάσει τη σκηνή και με άλλους που έγιναν γνωστοί κυρίως μέσω της κινηματογραφικής οθόνης παρά τη στιβαρή θεατρική τους διαδρομή (Μίμης Φωτόπουλος, Κώστας Χατζηχρήστος, Κώστας Βουτσάς).

«Πολύ φοβάμαι ότι και η κα Σοφία Βέμπο πρέπει να χρησιμοποιηθεί από δω και μπρος με διαφορετικό τρόπο...Ό,τι δίνει τώρα ανήκει σε μιαν άλλη εποχή. Σήμερα άλλος είναι ο παλμός της ζωής κι άλλες οι προτιμήσεις του κοινού»

Πέτρος Χάρης, «Έχετε γεια... βρυσούλες», στον τόμο: Άλκης Θρύλος: *Το ελληνικό θέατρο, Παράρτημα, τ. ΙΒ΄*, Ακαδημία Αθηνών Ίδρυμα Κ.&Ε. Ουράνη, Αθήναι 1981, σ.376

20

Η σιγουριά των ανθρώπων της Επιθεώρησης όμως για το κοινό τους, η βεβαιότητα προσέλευσής του στις παραστάσεις, είτε γιατί γνωρίζει τους αστέρες της από παλιά μέσω του θεάτρου, είτε γιατί τους γνώρισε πρόσφατα μέσω του κινηματογράφου θα δεχτεί σοβαρές αμφισβητήσεις. Αυξάνονται για άλλη μια φορά οι φωνές που μιλούν για παρακμή της Επιθεώρησης, για τέλμα, για εξορισμό του πνεύματος, της σάτιρας, του αττικού άλατος, της φινέτσας, του λεπτού γούστου. Η επανεμφάνιση του ίδιου, οικείου, δημοφιλούς κωμικού τύπου σε νέες περιπέτειες, μια πρακτική που είχε κατεξοχήν χρησιμοποιηθεί στην Επιθεώρηση του μεσοπολέμου, προδίδει κάποια σημάδια κόπωσης, όπως άλλωστε και οι ίδιοι οι μεσοπολεμικοί Επιθεωρησιακοί αστέρες, που συμπληρώνουν πια τρεις δεκαετίες στο σανίδι.

Όλα μας τα συμπεράσματα είναι βέβαια αμφίβολα για το μεταπολεμικό διάστημα ζωής της ελληνικής επιθεώρησης. Η θεατρική ιστοριογραφία έχει ανεπίτρεπτα καθυστερήσει στην ενασχόληση με το ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο και φυσικά και με την ελληνική μεταπολεμική επιθεώρηση που ελπίζουμε ότι δε θα δει με την περιφρόνηση και την προκατάληψη που αντιμετώπιζε μέχρι πρότινος δυο από τις πιο ένδοξες περιόδους της την περίοδο των Ετήσιων Επιθεωρήσεων (1907-1922) και την ένδοξη και ακμαία μεσοπολεμική Επιθεώρηση (1928-1936)

Πολλοί κριτικοί ωστόσο αρνούνται να ασχοληθούν με το επιθεωρησιακό είδος. Έτσι ο Άγ. Τερζάκης (*Το Βήμα*) ο Μ. Καραγάτσης (*Βραδυνή*) ο Β. Βαρίκας (*Τα Νέα*) δε γράφουν κριτικά σημειώματα για τις παραστάσεις αυτές, ενώ και όσοι γράφουν δέχονται τις διαμαρτυρίες αναγνωστών που θεωρούν ότι η Επιθεώρηση δεν ανήκει στο λεγόμενο σοβαρό θέατρο.

Κωσταντζα Γεωργακάκη, «Από τη διονυσιακή Λίντα Άλμα στην “αγαλαματώδη” Χρυσούλα Ζώκα: Το μπαλέτο στην αθηναϊκή επιθεώρηση στη δεκαετία του 1950», *Παράβασις*, τόμος 6, Αθήνα 2005, σ. 57.

«Λογοπαίγνιο, ομοιοκαταληξία και καλαμπούρι είναι οι τρεις μούσες του διαλόγου. Τα θέματα πάντα τα ίδια. Η κακιά πεθερά, ο μεθυσμένος, η άπιστος ή ο άπιστος σύζυγος, θεαματικό και εθνικό φινάλε και πάνω απ' όλα το υπονοούμενο. Χοντρά σεξουαλικά αστεία και σοκολατένιος ρομαντισμός, τυλιγμένα όλα σε μεταξωτά σατέν, γυαλιστερά ρούχα. Ψεύτικα λουλούδια, φτερά, ουρές, γούνες, φράκα, λόγια, θόρυβος»

Μίνως Αργυράκης, «Σαββατόβραδο σε υπερεπιθεώρησι», *Ελευθερία*, 25.1.1959

Ακόμα μεγαλύτερη θα είναι η πίεση για ανανέωση στη μουσική της. Η παραχώρηση της Επιθεώρησης στα γούστα του λαϊκού κοινού με τη γενίκευση των αρχοντορεμπέτικων δεν αποδείχτηκε αρκετή. Το μεταπολεμικό ρεμπέτικο με τη μετεξέλιξή του σε λαϊκό (δεσπόζει ο Καζαντζίδης) ή σε «έντεχνο» λαϊκό (με την εμφάνιση των δυο σημαντικότερων συνθετών του Θεοδωράκη - Χατζιδάκι) τείνει να γονιμοποιήσει την μουσική της Επιθεώρησης. Η συνοικιακή επιθεώρηση αποδεικνύεται κι εδώ ιδιαίτερα τολμηρή και πρωτοπόρα. Στα συνοικιακά θέατρα Ραντάρ και Ριάλτο εμφανίζονται σποραδικά ήδη από τη δεκαετία του 1950 οι Βασίλης Τσιτσάνης και Σταύρος Τζουανάκος αντίστοιχα. Το 1960 αποτελεί χρονιά ορόσημο για την ελληνική μουσική (κυκλοφορεί σε δυο διαφορετικές ενορχηστρώσεις η μουσική του Θεοδωράκη για τον *Επιτάφιο* του Γιάννη Ρίτσου) αλλά και ειδικά για τη μουσική της Επιθεώρησης. Η ένταξη του κύκλου τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη *Αρχιτέλαγος* ως δεύτερο μέρος στην επιθεώρηση *Ωπα-Ωπα* όπου τη μουσική είχε γράψει ο Κώστας Γιαννίδης και η λειτουργία από τον ίδιο συνθέτη της «Μυρτιάς», ενός παραθαλάσσιου κέντρου διασκέδασης με λαϊκή μουσική προαναγγέλλουν τις εξελίξεις και στο χώρο της Επιθεώρησης. Καθόλου συμπτωματικά, μετά την παράσταση της παραπάνω Επιθεώρησης ο Κώστας Γιαννίδης θα εγκαταλείψει την ελαφρά μουσική και θα αφοσιωθεί στη σύνθεση κλασικής. Λίγους μήνες νωρίτερα, σε ένα άρθρο του με εντυπώσεις από τη Σαββατιάτικη του έξοδο σ' ένα κεντρικό επιθεωρησιακό θέατρο, ο Μίνως Αργυράκης «σκισάριζε» με τα πιο μελανά χρώματα τις αδυναμίες και τα τρωτά που είχαν πια σωρευθεί στο είδος που χρειαζόταν επείγοντως γενναία ανανεωτική παρέμβαση.

Είναι γεγονός πως υπάρχουν στην επιθεώρηση ηθοποιοί με πάρα πολύ ταλέντο. Έκτακτοι μίμοι με γνήσια σατιρική ιδιοσυγκρασία, ικανοί μόνο με μια κίνησή τους, με μια γκριμάτσα τους, να σου μεταδίδουν ένα σπάνιο λεπτό, γνήσια ελληνικό κέφι. Αντί να προβάλλεται και να αναπτύσσεται η προσωπικότητά τους μένουν στο περιθώριο και μοιάζουν με νησίδες σωτηρίας ανάμεσα από ένα ωκεανό ανοησίες, κακογουστιά φλυαρία, καλαμπούρι και μπόλικο θέαμα. Οι ηθοποιοί αυτοί πάνε να συνεχίσουν σα φυσικοί κληρονόμοι που είναι μια καθαρά ελληνική παράδοση, την ελληνική επιθεώρηση, και να διατηρήσουν εκείνο το παλιό λεπτό σατιρικό άρωμα που κάποτε χαρακτήριζε ολόκληρη την παράσταση. Μα πλακώνει ο ευρωπαϊκόαμερικανικός οδοστρωτήρας με τους μαύρους καπνούς της “πολυτελείας” και της “Σινεμασκοπικής γάμπας τεκνικολόρ”, τα ισοπεδώνει όλα, παράδοση, πνεύμα, χάρη, και τα κάνει γης μαδιάμ...»

Μίνως Αργυράκης, «Σαββατόβραδο σε υπερεπιθεώρησι», *Ελευθερία*, 25.1.1959

Μόλις τρία χρόνια αργότερα το θεατρικό γεγονός της χρονιάς, που θα υποσκελίσει κατά πολύ ακόμα και τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο θα είναι η πιο ονομαστή επιθεωρησιακή διαμάχη στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου, η διαμάχη ανάμεσα στην *Όμορφη Πόλη* των Μποστ-Μίκη Θεοδωράκη και την *Οδό Ονειρών* των Μίνου Αργυράκη, Μάνου Χατζιδάκι. Και βέβαια η διαμάχη δε θα περιοριστεί στην αντιπαλότητα των δυο επιθεωρήσεων αλλά θα επεκταθεί. Οι συντελεστές των υπόλοιπων επιθεωρησιακών παραστάσεων θα συνασπιστούν και θα πολεμήσουν με δηλώσεις και όποιο άλλο όπλο διαθέτουν, θεμιτό κι αθέμιτο, τους εκπροσώπους των δυο ανανεωτικών

παραγωγών αλλά και της ίδιας της ιδέας ανανέωσης στην Επιθεώρηση, παραδεχόμενοι στην ουσία μια κατάσταση παρακμής.

«Είμαστε το πεζικό της επιθεωρήσεως. Τον τελευταίο πόλεμο παρόλα τα μοντέρνα όπλα, τον κέρδισε το παμπάλαιο πεζικό»

Μίμης Τραϊφόρος, Από συνέντευξη τύπου για την επιθεώρηση Απόψε Διασκεδάζουμε του Θεάτρου Βέμπο, Τα Νέα, 11.6.1962.

Τα στοιχεία που παρουσίασαν ως καινοτομίες οι δυο επιθεωρήσεις ήταν άφθονα. Γρήγορα βέβαια συνειδητοποιήθηκε ότι πολλά απ' αυτά είχαν εμφανιστεί και στις παλιότερες, ειδικά στις προπολεμικές επιθεωρήσεις. Η ιδέα μιας Επιθεώρησης εμπνευσμένης από κωμικά επίκαιρα σκίτσα (*Οδός Ονειρών*) είχε ήδη υλοποιηθεί από τον Αντώνη Βώττη, η ιδέα για συνύπαρξη μουζουκικών και ελαφρού τραγουδιού ήδη από τη *Νυχτερίδα* του 1935, η ιδέα για εμφάνιση κινηματογραφικής ταινίας μικρού μήκους στη σκηνή ήδη από τη δεκαετία του 1910, η ιδέα για επιθεώρηση με σκηνοθέτη από το θέατρο πρόζας στην *Ιστορία της Αθήνας του 1931*. Διχασμένοι άλλωστε κι οι ίδιοι οι συντελεστές τους ανάμεσα σε παράδοση και νεωτερικότητα, με κίνητρο άλλοτε τη νοσταλγία για την παλιά ακμάζουσα Επιθεώρηση που γνώρισαν κι άλλοτε την σφοδρή επιθυμία για κάτι καινούργιο έκαναν μια σειρά αντιφατικές αλλά πολύ ενδιαφέρουσες επιλογές, πολλές από τις οποίες ήταν πικρά αλλά μάλλον πετυχημένα σχόλια για το δρόμο που έτεινε να πάρει το δημοφιλέστατο είδος. Το χαρακτηριστικότερο δείγμα αυτού του διχασμού ήταν οι επιλογές του Μποστ σε σχέση με το στίχο στην *Όμορφη Πόλη*. Ο άνθρωπος που έμελλε να ανανεώσει με το ιδιαίτερο ύφος του τον δεκαπεντασύλλαβο σατιρικό στίχο, δεν τον αξιοποίησε στο έπακρο στην παράσταση αυτή, έχοντας συναίσθηση της φθοράς που είχε δεχθεί από τη συνεχή και άκριτη χρήση του σε όλες τις προηγούμενες επιθεωρήσεις επί πέντε δεκαετίες. Τον αξιοποίησε μόνο στα τραγούδια και έγραψε τα περισσότερα νούμερά τους σε πεζό.

«Η *Οδός Ονειρών* ξύπνησε, ανατάραξε τα αποτελεσματικά νερά πάνω στα οποία ένα μέρος του ελληνικού θεάτρου κοιμόταν αναπαυτικά[...] Η παράσταση χωρίς να 'χη καμιά εξωτερική ηθογραφική γραμμή, συνεχίζει μια ελληνική παράδοσι, κρατώντας όμως τη ζωντάνια της, ανοίγοντας τους πόρους της και τις κεραίες της στη σημερινή ελληνική ζωή. Ούτε πρωτοπορίες, ούτε πρωτοτυπίες, ούτε εκκεντρικότητες προσπαθήσαμε να κάνουμε. Η μουσική, οπτική και σκηνοθετική γλώσσα που μεταχειριστήκαμε δεν είναι παρά η ίδια η καθημερινή μας γλώσσα[...] Είναι σαν να πιάνης στα πράσα ένα δημόσιο υπάλληλο που δεν προσφέρει τίποτα δημιουργικό στην υπηρεσία του».

Μίνως Αργυράκης, στο Σταμάτης Φιλιπούλης, «Πού βαδίζει το θέατρο;», *Εμπρός*, 21.7 1962, σ. 19

Κι όμως, υπήρχαν στοιχεία που παρόλο που δεν ήταν απολύτως πρωτόγνωρα αξίζει να παρατηρηθούν. Στην *Οδό Ονειρών* η σάτιρα των υπερπατριωτικών εθνικών φινάλε για παράδειγμα. Είναι η πρώτη φορά που η Επιθεώρηση αυτοσαρκάζεται για μια τόσο παλιά και ισχυρή παράδοσή της, τόσο παλιά που έτεινε να γίνει αυτονόητο δομικό στοιχείο της. Το ριζοσπαστικό αυτό στοιχείο υπονομεύει το μύθο για πολιτικό δίπολο που χτίστηκε πάνω στις δυο επιθεωρήσεις, Δεξιά υποτίθεται η *Οδός Ονειρών*, Αριστερή η *Όμορφη Πόλη*. Αυτή η υποτιθέμενη ξεκάθαρη πολιτική τοποθέτηση της *Όμορφης Πόλης* στην Αριστερά θα μπορούσε να θεωρηθεί αξιοσημείωτη καινοτομία, αν ήταν όντως καινοτομία. Η *Όμορφη Πόλη* όμως ούτε η πρώτη αριστερή επιθεώρηση ήταν, ούτε αμιγώς αριστερή. Η αλληλογραφία του Μίκη Θεοδωράκη με τον επιχειρηματία του θεάτρου Θόδωρο Κρίτα

δείχνει ότι η μεσοπολεμική παράδοση κρατούσε ακόμα καλά κι ότι τον τελευταίο λόγο στο επιθεωρησιακό θέαμα διατηρούσε ακόμη ο θεατρώνης που φρόντιζε να τηρεί ευλαβικά τον κανόνα των ίσων αποστάσεων και της μετριοπάθειας. Ο στόχος του Μίκη για μια πολιτική μάχη με στόχο την προσέγγιση του λαού είχε αποτύχει, όπως παραδεχόταν ο ίδιος. Η καινοτομία επικεντρώθηκε τελικά στη χρήση της μουσικής και ειδικά στην αποδοχή και την θριαμβευτική ένταξη του οργάνου – συμβόλου στις δυο ορχήστρες, του μπουζουκιού : Μανώλης Χιώτης στη μία, Γιώργος Ζαμπέτας στην άλλη. Η υποδοχή αυτή ήταν σαν ένα νέο άνοιγμα των θυρών της Επιθεώρησης στο λαϊκό στοιχείο, μια κίνηση μουσικής συμφιλίωσης που προχωρούσε ένα βήμα πιο πέρα από τη γέννηση του αρχοντορεμπέτικου στην επιθεωρησιακή σκηνή του Μετροπόλιταν με το *Άνθρωποι Άνθρωποι* του 1948 και που συναντούσε λυσσαλέα αντίδραση από τους οπαδούς της παλιάς επιθεώρησης, που την ήθελαν διαφορετική

...απλή, χαριτωμένη και αρχοντική μαζί! Πιστεύουμε πως επειδή είναι γνήσιο παιδί της Αθήνας –άλλοι αγαπάνε τα Παιδιά του Πειραιά, ο καθένας με το γούστο του – θα 'ταν αμαρτία από την Ακρόπολη, από το Κολωνάκι από την Πλάκα κι απ' το Ζάππειο να τη μεταφέρουμε στις ...Τζιτζιφιές και να της βάλουμε στο χέρι ένα μπουζούκι»

Μίμης Τραϊφόρος, *Έθνος* 15.6.1962

Σ' αυτό το πεδίο άλλωστε δημιουργήθηκε και η ανεπαίσθητη διαφορά ανάμεσα στις δυο επιθεωρήσεις. Αν παρατηρήσουμε προσεκτικά τα σχετικά στατιστικά που δημοσίευαν καθημερινά τότε οι εφημερίδες, θα παρατηρήσουμε ότι η *Όμορφη Πόλη* «παίρνει κεφάλι» έναντι της *Οδού Ονείρων* αλλά και όλων των υπολοίπων επιθεωρήσεων από μια πολύ συγκεκριμένη στιγμή και μετά : από τη στιγμή που εντάσσεται στο δυναμικό της ο Στέλιος Καζαντζίδης με την Μαρινέλλα.

Ας μη θεωρηθεί ότι η *Οδός Ονείρων* υστερούσε στο στοιχείο αυτό. Το δίδυμο Αλέξη Σολομού- Μάνου Χατζιδάκι είχε άλλωστε κάθε δικαίωμα να περηφανεύεται ότι χάρη στη δική του τόλμη το λαϊκό στοιχείο είχε καταλάβει περίοπτη θέση στην ορχήστρα της Επιδαύρου στο πλαίσιο των Αριστοφανικών παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου, λίγο πριν τον *Πλούτο* και τους *Όρνιθες* του Κουν στο Φεστιβάλ Αθηνών το 1957 και το 1959. Ο Κουν είχε βάλει βέβαια τα θεμέλια για την πρακτική αυτή ήδη από τη δεκαετία του 1930 με τις σκηνοθεσίες του στο Κολλέγιο Αθηνών και τη Λαϊκή Σκηνή που ίδρυσε με τον Γιάννη Τσαρούχη και τον Διονύση Δεβάρη. Αν το καλοσκεφτούμε, η αξιοποίηση του λαϊκού στοιχείου για το Αριστοφανικό ανέβασμα σήμαινε ταυτόχρονα και αξιοποίηση του αντίστοιχου επιθεωρησιακού.

«Με κανέναν τρόπο δεν έχει τούτη η εκδοχή τον “επιθεωρησιακό” χαρακτήρα του Αλέξη Σολομού (που έκανε σχολή, ας μην ξεχνάμε)...»

Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Φεστιβάλ Επιδαύρου, Εθνικό θέατρο, Αριστοφάνους *Ειρήνη*», *Νέα Εστία*, 114, τχ. 1347, 15 Αυγούστου 1983, σ. 1036

Το επόμενο βήμα στον τομέα της μουσικής ανανέωσης του είδους ήταν να ενώσουν τις δυνάμεις τους οι δυο συνθέτες σε μια υπερ-επιθεώρηση. Πράγματι το επόμενο καλοκαίρι του 1963 παίζεται με σαφώς μικρότερη απήχηση και επιχειρηματία τον Θόδωρο Κρίτα η συναυλιακή *Μαγική Πόλις* που μόνο καταχρηστικά μπορεί να ονομαστεί επιθεώρηση. Θα την υπερκεράσει με άνεση η *Ντόλτσε Βίτα* του θεάτρου Περοκέ όπου

συστεγάζονται οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της παραδοσιακής Επιθεώρησης με τη συνδρομή 6 μπουζουκιών, χορού και αρχοντορεμπέτικων τραγουδιών από το Γιώργο Μουζάκη. Με άλλα λόγια, η Επιθεώρηση θα καλύψει επιμελώς το ερώτημα στο μάγουλό της από το ράπισμα των ανακαινιστών και θα συνεχίσει σχεδόν ανέμελη τη μακρά ένδοξη πορεία της.

«Προσωπικά προτιμώ την ελληνική επιθεώρηση από τη σύγχρονη ελληνική πρόζα»

Ε. Βλάχου, Καθημερινή, 10.11.1957

Τέσσερα χρόνια αργότερα θα έρθει η δικτατορία των Συνταγματαρχών να την αναγκάσει σε βαθιά σιωπή. Δε θα λείψουν βέβαια οι ριψοκίνδυνες εξαιρέσεις, ενδεικτικά κάποια διφορούμενα νούμερα του Σταύρου Παράβα, κυρίως όμως η κρυπτογραφική σάτιρα που εκτελούσε ο Θανάσης Βέγγος. Με το τέλος κι αυτής της περιπέτειας η Επιθεώρηση θα ανασάνει και θα ξεσπάσει για όλα όσα έμειναν ανείπωτα στα επτά χρόνια αλλά η πεποίθηση ότι έχει ξεπεράσει το τέλμα και τον κίνδυνο στασιμότητας που της είχε επισημάνει η προσπάθεια των δυο συνθετών δεν εδραιώνεται. Αντίθετα υπάρχει η αίσθηση ότι θα επακολουθήσουν κι άλλα τέτοια χτυπήματα κατά της βεβαιότητας επιτυχίας που είχαν ως τότε εξασφαλίσει οι πρωταγωνιστές, τα νούμερα και οι τύποι της.

«Η μεγάλη πλειοψηφία του κόσμου με μια μελό συναισθηματική φόρτιση που οφειλόταν σε ένα μεγάλο μέρος της σε ενοχές, πραγματικά πίστευε, όπως και η Επιθεώρηση ότι οι όψιμες αυτές εκδηλώσεις αντιδικτατορικών αισθημάτων ήταν ειλικρινείς. Αυτό το παραπονημένο συναίσθημα πολιτικοποίησης επικρατούσε τότε και αυτό αντικαθρέφτιζε η Επιθεώρηση εκείνης της περιόδου»

Λίλα Μαράκα, «Η ελληνική θεατρική Επιθεώρηση ως πολιτικό θέατρο», Παράβασις, τόμος 6, ERGO, Αθήνα 2005, σ. 121

24

Η δεύτερη προσπάθεια αμφισβήτησης της παγιωμένης κατάστασης δεν θα έρθει τώρα από δυο «έντεχνους» συνθέτες αλλά από μια ομάδα «έντεχνους» ηθοποιούς, μελετημένους πάνω στα λάθη και τα τρωτά της Επιθεώρησης όπως παιζόταν ως εκείνη τη στιγμή. Κι ο στόχος να τα υπερνικήσει και να ταράξει τα νερά θα είναι ολοφάνερος. Η παλιά επιθεωρησιακή γενιά θα ταρακουνηθεί για άλλη μια φορά γενναία. Και μέσα στην προσπάθειά της να ξεπεράσει την πρόκληση θα ακουστούν και πάλι πικρές αλήθειες για τη στασιμότητα και την παρακμή του είδους.

«Θα μας πηδήξουν, και ξέρεις γιατί; Γιατί κάθονται και γράφουν τα κείμενά τους μόνοι τους. Εμείς δεν έχουμε συγγραφείς που να γράφουν έξυπνα νούμερα, δεν ξέρω τι γίνεται, πολλές φορές πιάνουν κάποια νόστιμη ιδέα αλλά δεν την ολοκληρώνουν. [...] είναι καλοί ηθοποιοί της πρόζας που παίζουν επιθεώρηση σαν να παίζουν πρόζα. Δεν ξέρω αν ποτέ θα γίνουν είδωλα σαν και μας, δεν ξέρω αν θα γίνουν ποτέ ξεχωριστά ταμειακά στοιχεία, δηλαδή ν' ακούει ο κόσμος φερ' ειπείν Λαζόπουλος, και να τρέχει...»

Κώστας Χατζηχρήστος για την Ελευθέρα Σκηνή, στο Σπεράντζα Βρανά, Επιθεώρηση Καψούρα μου, Γλάρος, Αθήνα 1985, σ. 216-7

Καθώς προσπαθεί κανείς να περιγράψει την προσπάθεια ανανέωσης της μεταπολιτευτικής Επιθεώρησης μένει έκθαμβος μπροστά στον πλούτο των προσώπων, των ομάδων, των θιάσων, των σκηνοθετών, των ηθοποιών, των κειμενογράφων που έχουν καταπιαστεί με το στόχο αυτό: Ελεύθερο Θέατρο, Ελευθέρα Σκηνή, Θεσσαλικό Θέατρο, Θέατρο Καισαριανής. Είναι ένα ακόμη από τα πολλά κεφάλαια της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου που πρέπει να γραφτούν. Θα μπορούσε κανείς χονδρικά και πρόχειρα να χωρίσει τις απόπειρες σε δυο ομάδες: σ' αυτές που ήρθαν από το εσωτερικό της Επιθεώρησης όπως η ανανέωση και το

νέο στυλ που επέβαλε ο Χάρυ Κλυν στη δεκαετία του 1980 και σ' αυτές που ήρθαν απ' έξω, από το χώρο της μουσικής όπως είδαμε (Χατζιδάκης - Θεοδωράκης) ή από το χώρο της πρόζας

« Κάνει μια σάτιρα ψευτοαστική, ημικουλτουριάρικη, όπως ακριβώς σνομπάρει η κυρία του Κολωνακίου τον τρόπο που μιλάει η υπηρέτριά της που δεν έχει πάει σχολείο. Μα κι η επιθεώρηση δεν έχει πάει σχολείο. Η επιθεώρηση μιλάει τη γλώσσα του πεζοδρομίου, γιατί άμα η επιθεώρηση μιλήσει φιλολογικά παύει να είναι επιθεώρηση, είναι κάτι άλλο!»

Γιώργος Λαζαρίδης για την «Ελεύθερη Σκηνή», στο Σπεράντζα Βρανά, *Επιθεώρηση Καψούρα μου*. Αθήνα: Γλάρος, 1985. σσ. 182

Όσο για την αναγνώρισή της από το Εθνικό Θέατρο το 1997 και τη θριαμβευτική πορεία της Επιθεώρησης *Βίρα τις Άγκυρες* στη σκηνή του, αυτή αντί να καταλαγιάσει τη συζήτηση για την υποτιθέμενη παρακμή της Επιθεώρησης τη φούντωσε και την τροφοδότησε. Όταν ένας επίσημος κρατικός θεσμός αναγνωρίζει με καθυστέρηση σχεδόν ενός αιώνα το πιο ζωντανό ελληνικό θεατρικό είδος, αυτό πιθανότατα σημαίνει ότι το είδος έχει πεθάνει. Από την άλλη η μεγάλη επιτυχία της παράστασης έδειχνε το οξύμωρο του παραπάνω αξιώματος που σε πλήθος άλλες περιπτώσεις είχε πειστικά υποστηριχτεί.

Θα μπορούσε να γονιμοποιηθεί η Επιθεώρηση από τη συνεργασία με τις ζωηρότερες δυνάμεις του θεάτρου πρόζας ή μήπως οι δυο κόσμοι είναι εντελώς ξένοι αν όχι εχθρικοί ο ένας προς τον άλλο και κάθε προσπάθεια επαφής είναι αδύνατη; Θα κέρδιζε η Επιθεώρηση από την επαφή αυτή ή μήπως θα κληρονομούσε τη σοβαρότητα ή τη σοβαροφάνεια του «άλλου» του υποτιθέμενου ποιοτικού θεάτρου. Μήπως τελικά όλη αυτή η ενασχόληση που κάποιες φορές πήρε τη μορφή εκστρατείας για να θεραπευτούν τα προβλήματα της Επιθεώρησης δείχνει ακριβώς τη ζωντάνια του είδους, τη δυνατότητά της να κλέβει λάφυρα και όπλα από οποιοδήποτε άλλο, θεατρικό ή παραθεατρικό, υψηλό ή όχι, δυνατότητα να αντλεί ακόμα κι από τους πολέμιούς της ή από διαφορετικές φάσεις της υπερεκατόχρονης πια ιστορίας της και να προχωράει ακάθεκτη; Αν σήμερα ακούμε ότι της λείπει σάτιρα, φαντασμαγορία, έξυπνο κείμενο, διαρκής ανανέωση στα νούμερα, η μεγάλη ορχήστρα, το αισθησιακό μπαλέτο ή ακόμα και αυτός ο ίδιος ο αισθησιασμός, οι σπιρτόζοι ηθοποιοί, η αστραφτερή κωμική τυπολογία που υπήρχε παλιότερα, όλα αυτά δεν είναι στην ουσία σίγουρες και αντικειμενικά υπαρκτές ελλείψεις και σημάδια παρακμής της Επιθεώρησης αλλά περισσότερο υποκειμενικές προτάσεις και οπτικές για το πώς θα ήθελε το είδος καθένας που στηλιτεύει τα παραπάνω. Άλλωστε όπως γινόταν σε όλα τα χρόνια της Ιστορίας της η απήχησή της στο κοινό που υποτίθεται ότι εξατμίστηκε πια ποτέ δεν θεωρήθηκε ικανή για να μας πείσει για την ακμή της. Ακόμα και στις περιόδους που η Επιθεώρηση γέμιζα τα θέατρα, σε περιόδους που τα θέατρα γέμιζαν από επιθεωρήσεις ακούγονταν και γράφονταν πολύ σοβαρές μομφές και αρνητικά, πολλά από αυτά ακριβώς ίδια με τα σημερινά. Μήπως τελικά το μυστικό της Επιθεώρησης και της δυναμικής της δεν πρέπει να το αναζητήσουμε στη σκηνή και σε όσα –υποτίθεται- περνούν φάση παρακμής εκεί αλλά στην πλατεία, στο απλό θεατή της παράστασης που συνεχίζει να πηγαίνει στις επιθεωρησιακές παραστάσεις θέλοντας να δει να χειροκροτήσει και να γελάσει με την καρδιά του;

«Στην Επιθεώρηση περισσότερο απ' οπουδήποτε αλλού ο θεατής αναγνωρίζει τον εαυτό του ως πρωταγωνιστή ως πάσχοντα πρόσωπο αξιοθρήνητο και άξιο αντικείμενο σαρκασμού[...] Μέσ' απ' τη σάτιρα, μέσ' απ' την έκθεση "κακώς κειμένων" και ποικίλων ελαττωμάτων, ο άνθρωπος αναζητεί τον άνθρωπο, το συνάνθρωπο, για να νιώσει πιο κοντά στον εαυτό του»

Μαρίκα Θωμαδάκη, «Έχετε γεια...δραχμούλες» *Νέα Εστία*, τόμ. 129, Πρωτοχρονιά 1991, τχ. 1524, σ. 56

Μανώλης Σειραγάκης, Λέκτορας Θεατρολογίας
στο Πανεπιστήμιο Κρήτης,

Για την επιλογή των κειμένων εντός πλαισίου ευχαριστώ ιδιαίτερα
τον Απόστολο Πούλιο, ερευνητή του μουσικού θεάτρου.

«Ό,τι αρέσει περισσότερο στην επιθεώρησι, είναι η σάτιρα των ηθών, η σάτιρα της πολιτικής ζωής, των γνωστών καταστάσεων γενικά που ζη καθημερινά ο κάθε άνθρωπος. Μιλάει στην καρδιά, μαστιγώνει ανώδυνα, χαρίζει κέφι, δίνει θάρρος, εμψυχώνει... Νομίζω όμως ότι τελευταία παρατηρείται—με λίγες μόνον εξαιρέσεις — κάποια πτώσις από πλευράς εμψύχου υλικού».

Μενέλαος Θεοφανίδης στο Μάτσας, Αρτέμης, «Τα 76χρονα της επιθεωρήσεως. Ευτυχισμένα γενέθλια». *Οικογενειακός Θησαυρός*, 25 Αυγούστου 1970. σ. 72-73 (εδώ 73)

«...το Ελεύθερο Θέατρο δηλώνει ανοιχτά πια την προσχώρησή του στο Επιθεωρησιακό είδος σε μια εποχή που η άλλοτε λαμπρή αυτή ψυχαγωγία έχει εγκαταλειφθεί από τους φυσικούς της φορείς. Και ομολογουμένως η προσχώρηση παρέχει εγγυήσεις οικειοποίησης. Είναι πειστικά προσαρμοσμένη και εκπληρώνει το στόχο της».

Τάσος Λιγνάδης, «“Σιγά τον Πολυέλαιο” στο Άλσος Παγκρατίου από το “Ελεύθερο Θέατρο”», *Νέα Εστία*, τόμ. 106, τχ. 1251, 15 Αυγούστου 1979, σ. 1173

«Η Επιθεώρηση αφομοιώνει τον καραγκιόζη τυπικά και τον φέρνει στα καλούπια της · αυτή είναι η στάση του Θεάτρου απέναντί του. Όσο για κάτι βαθύτερο, το χιούμορ του Καραγκιόζη έχει μεταφερθεί στην Επιθεώρηση σα γενική λαϊκή αίσθηση από ηθοποιούς που τον είχαν υπηρετήσει»

Γιάννης Σιδέρης, «Θέατρο και καραγκιόζης: μια πρώτη ματιά στη σχέση τους», *Θέατρο*, τχ 10, Ιούλιος Αύγουστος 1963, σ. 36.

Σημειώματα

Σημείωμα αναφοράς

Copyright Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σειραγάκης Εμμανουήλ, 2015. «Ιστορία της ελληνικής θεατρικής Επιθεώρησης. Σημειώσεις Διδάσκοντα (Η Μικρή Ιστορία της Επιθεώρησης)». 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.

