



ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Εκσυγχρονισμός ή παράδοση;

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΡΟΖΑΣ
ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ 

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	17
----------------	----

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το αθηναϊκό θέατρο του Μεσοπολέμου – Ιστορικό διάγραμμα:

Το αίτημα του εκσυγχρονισμού και της ανανέωσης της ελληνικής σκηνής

στα χρόνια του Μεσοπολέμου

1. Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΤΟΥ ΒΕΝΤΕΤΙΣΜΟΥ

ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ Α΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

α. Η ανάδυση του βεντετισμού και η ταύτισή του με την οικονομική ακμή της αθηναϊκής σκηνής των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα

β. Το σύστημα του βεντετισμού ως επισφαλής εξισορρόπηση των εσωτερικών αντιθέσεων της αθηναϊκής θεατρικής κίνησης

β.1 Θίασοι πρόζας και μουσικοί θίασοι

β.2 Εμπορικό και ποιοτικό θέατρο

β.3 Κεντρικοί και λαϊκοί θίασοι

γ. Θετικά και αρνητικά στοιχεία του βεντετισμού

2. ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΝΑΜΕΙΣ ΠΟΥ ΤΟ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΥΝ ...

α. Οι παραγωνισμένοι από το βουλευτικό έλληνας θεατρικοί συγγραφείς

β. Οι αποκλεισμένοι από το σύστημα ηθοποιοί

β.1 Οι νέες επίδοξες βεντέτες

β.2 Οι συνδικαλιστές που μάχονται τη σκληρή εργοδοσία των οικογενειακών θιάσων

γ. Οι δραματικές σχολές και η νέα γενιά «μορφωμένων» ηθοποιών

δ. Η νέα καλλιτεχνική ειδικότητα του σκηνοθέτη

3. Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

ΩΣ ΜΟΧΛΟΥ ΕΚΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ

α. Οι μοναχικές προσπάθειες του Θωμά Οικονόμου

β. Η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου

γ. Ο Θίασος των Νέων

δ. Το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά

ε. Άλλα βραχύβια συγκροτήματα («Σπουδή» και «Καλλιτεχνική Ένωσις»)

4.	ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΜΟΧΛΟΣ ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΗΣ	43
α.	<i>Η επιστροφή στις αιώνιες αξίες της παράδοσης ως κίνηση αντίρρηση αλλά και συμπληρωματική προς τον εκσυγχρονισμό που επιδιώκει η πρωτοπορία</i>	43
β.	<i>Η πνευματική αναβάθμιση του δραματολογίου μέσω της υιοθέτησης του αρχαίου δράματος</i>	44
β.1	<i>Ο Οιδίπους της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου</i>	44
β.2	<i>Η θεατρική παρέμβαση της διανοούμενης ερασιτεχνίας με τις Δελφικές Εορτές</i>	45
β.3	<i>Οι διστακτικοί πειραματισμοί της Μαρίκας Κοτοπούλη</i>	47
β.4	<i>Το ενδιαφέρον των νέων σκηνοθετών (Φ. Πολίτης, Σπ. Μελάς, Λ. Καρζής, Κ. Κουν)</i>	48
5.	Η ΜΕΓΑΛΗ «ΚΡΙΣΗ» ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	48
α.	<i>Οι συνέπειες της οικονομικής κρίσης του Μεσοπολέμου στο αθηναϊκό θέατρο</i>	48
α.1	<i>Η παγκόσμια οικονομική κάμψη – Οι πρόσφυγες και η αλλοίωση της κοινωνικής σύστασης του πληθυσμού της πρωτεύουσας</i>	49
α.2	<i>Η φορολογία των θεαμάτων</i>	50
β.	<i>Η ανάδυση νέων μορφών μαζικής ψυχαγωγίας περιορίζει το κοινό του θεάτρου: Κινηματογράφος (ραδιόφωνο κ.ά.)</i>	51
γ.	<i>Οι προσπάθειες των βεντετών να ξεπεράσουν την κρίση μέσω του εκσυγχρονισμού του καλλιτεχνικού προϊόντος των επιχειρήσεών τους</i>	52
γ.1	<i>Απόπειρα υιοθέτησης της πρωτοπορίας από την Κοτοπούλη (Ελευθέρα Σκηνή)</i>	52
γ.2	<i>Η συνεργασία της Κοτοπούλη με σκηνοθέτες κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία</i>	54
6.	Η ΙΔΡΥΣΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΩΣ ΜΕΤΡΟ ΕΞΟΔΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΙΣΗ	54
α.	<i>Η οικονομική παρέμβαση του κράτους ακυρώνει τις συνέπειες της κρίσης</i>	54
β.	<i>Η κρατική παρέμβαση μεταφέρεται αυτομάτως και στο χώρο του δραματολογίου</i>	55
γ.	<i>Η παιδευτική λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου</i>	55
δ.	<i>Οι συνέπειες της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου στο ελεύθερο θέατρο: Η παράκαμψη των οικογενειακών θιάσων και βεντετών</i>	56

7. Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΗ ΒΑΡΙΑ ΣΚΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ: Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΠΑΛΙΩΝ ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ	57
α. Η παρακμή των παλιών και η ανάδυση μιας νέας γενιάς βεντετών στο ελεύθερο θέατρο	57
β. Η κρατική παρέμβαση στο καλλιτεχνικό και ιδεολογικό πεδίο και η διεύρυνσή της με την ίδρυση του Άρματος Θέσπιδος και της Λυρικής Σκηνής	59
γ. Η αναβίωση του αρχαίου θεάτρου από την κρατική σκηνή	62
δ. Ο αποκλεισμός της πρωτοπορίας από την κρατική σκηνή: Η δημιουργία νέων πρωτοποριακών συγκροτημάτων στο ελεύθερο θέατρο	63
δ.1 Βασίλης Ρώτας	63
δ.2 Μιχάλης Κουνελάκης	64
δ.3 Κάρολος Κουν	64
δ.4 Άλλοι πρωτοπόροι	66
ε. Η κρατικοποίηση του βεντετισμού	66
ε.1 Η κρατικοποίηση του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη και ο έλεγχος του δραματολογίου του	66
ε.2 Η ανάδυση μιας νέας γενιάς βεντετών στους κόλπους της κρατικής σκηνής και η επίδραση που έχει το φαινόμενο στη διαμόρφωση του δραματολογίου της ...	67

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Η κυριαρχία του βουλεβάρτου (1918-1924)

I. ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ: ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΡΓΑ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ	71
1. ΑΣΤΙΚΕΣ ΗΘΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΑ	72
α. Το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο	72
α.1 Η ορολογία – Εξηγήσεις, «παρεξηγήσεις» και αποσαφηνίσεις του όρου «βουλεβάρτο»	72
α.2 Δραματικό βουλεβάρτο	74
α.3 Κωμικό βουλεβάρτο	76
β. Το ελληνικό βουλεβάρτο	79
β.1 «Έργα με θέση» και Θέατρο ιδεών	79
β.2 Κωμικό βουλεβάρτο	83
γ. Επίκαιρα πολεμικά και πατριωτικά δράματα	85

γ.1	Ευρωπαϊκά αντιπολεμικά δράματα	85
γ.2	Ελληνικά πατριωτικά δράματα	85
2.	ΑΣΤΙΚΕΣ ΗΘΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΕ ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΑ	88
α.	Ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο	88
β.	Το νέο δραματικό είδος της κομεντί	90
γ.	Το αίτημα για ελληνικό ψυχογραφικό έργο	91
3.	ΕΞΩΑΣΤΙΚΗ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ	93
α.	Ελληνική νησιώτικη και αγροτική ηθογραφία	93
β.	Επτανησιακή ηθογραφία	94
γ.	Η ηθογραφία της αθηναϊκής λαϊκής γειτονιάς και η ηθογραφία του υποκόσμου	96
δ.	Όψιμες προσπάθειες ελληνικού νατουραλισμού	100
4.	ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟ ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ	110
α.	Δράματα του γκραν γκινιόλ	110
β.	Αστυνομικά δράματα	111
II.	ΑΝΑΔΕΙΚΝΥΟΝΤΑΣ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ: ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ	113
1.	Η ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ	113
α.	Ευρωπαϊκό «έργο με θέση» και αστικό δράμα τέλους 19ου-αρχών 20ού αιώνα	113
β.	Ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία τέλους 19ου-αρχών 20ού αιώνα	117
γ.	Ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία τέλους 19ου-αρχών 20ού αιώνα	118
δ.	Ελληνικό πατριωτικό και νεότερο ιστορικό έργο	121
ε.	Κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο	122
στ.	Μελόδραμα και μυθιστορηματικό δράμα	124
2.	ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΠΟΥ ΕΧΕΙ ΠΛΕΟΝ ΕΝΤΑΧΘΕΙ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ	126
α.	Ευρωπαϊκός ρεαλισμός-νατουραλισμός τέλους 19ου-αρχών 20ού αιώνα	126

β. Ευρωπαϊκός συμβολισμός	129
γ. Ελληνικό κοινωνικό και συμβολιστικό δράμα	130
3. ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΩΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΔΙΗΓΗΜΑΤΩΝ	134
4. ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΥΣ	137
α. Ευρωπαίοι κλασικοί συγγραφείς	137
β. Ελληνικό νεοκλασικό και ρομαντικό δράμα του 19ου αιώνα	140
5. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ	140
 III. ΜΕ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΠΡΟΣ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ: ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΥΙΟΘΕΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ	
1. ΑΝΤΙΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ	143
2. ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΑΤΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ	147
α. Εξπρεσιονισμός	147
β. Θεατρνισμός	148
3. ΕΡΓΑ ΜΕ ΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ	149
4. ΕΡΓΑ ΜΕ ΑΝΤΙΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ	150
α. Νεωτερίζον βουλεβάτο	150
β. Δραματοργικός δομικός εκσυνγχρονισμός – Επιδράσεις του κινηματογράφου	152
 ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ Η ανάδυση της πρωτοπορίας (1925-1931)	
1. Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ: Η ΕΞΟΡΜΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ.....	157
1. ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΩΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ	159

α. Θεατρνισμός	159
β. Νεοσυμβολισμός – Νεορομαντισμός	164
γ. Εξπρεσιονισμός	170
δ. Νεορεαλισμός – Νεοαντικειμενισμός	176
ε. Σουρρεαλισμός	178
στ. Υπαρξιακό δράμα	180
2. ΜΙΜΗΣΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ...	181
3. Ο ΑΠΟΗΧΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ: ΑΝΤΙΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ	190
α. Συμβολισμός	190
β. Εκμοντερονισμός κλασικής μυθολογίας και δημοτικής παράδοσης	195
4. ΕΡΓΑ ΜΕ ΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ	197
α. Το «φαινόμενο» George Bernard Shaw	198
β. Η περίπτωση του Αντόν Τσέχοφ	201
γ. Έργα με σοσιαλιστικό-επαναστατικό περιεχόμενο	203
δ. Αμερικανικό ρεαλιστικό δράμα (και ισπανικό)	207
5. ΕΡΓΑ ΜΕ ΑΝΤΙΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ: ΝΕΩΤΕΡΙΖΟΝ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟ	209
II. Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ: ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΡΓΑ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ	213
1. ΕΡΓΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ	213
α. Ευρωπαϊκό κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο	213
β. Ελληνικά κοινωνικά δράματα	222
γ. Ελληνικά πατριωτικά δράματα και άλλα ρεαλιστικά έργα με θέμα τις εθνικές περιπέτειες	241
2. ΕΡΓΑ ΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΥ-ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ	242
α. Ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο	242
β. Το χρόνιο αίτημα δημιουργίας ελληνικού ψυχολογικού έργου	244

3. ΕΞΩΑΣΤΙΚΗ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ	248
4. ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΜΠΟΡΙΚΑ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ	251

III. Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ:

ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ	252
1. ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ	252
α. Ευρωπαϊκό «έργο με θέση» και αστικό δράμα 19ου-20ού αιώνα	252
β. Ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία 19ου-20ού αιώνα	254
γ. Ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία 19ου-20ού αιώνα	255
δ. Κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο	257
ε. Ελληνικό πατριωτικό δράμα 19ου-20ού αιώνα	259
στ. Μελόδραμα – Μυθιστορηματικό δράμα	259
2. ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ	260
3. ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ 19ΟΥ-20ΟΥ ΑΙΩΝΑ	262
α. Ευρωπαίοι νατουραλιστές και συμβολιστές	262
β. Ελληνικό ρεαλιστικό και συμβολιστικό δράμα 19ου-20ού αιώνα	267
4. ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΥΣ	269
α. Οι ευρωπαίοι κλασικοί	269
β. Η ένταξη του ελληνικού θεάτρου στην ευρωπαϊκή κλασική παράδοση: Η αναβίωση του κρητο-επτανησιακού θεάτρου	275
γ. Ελληνικό νεοκλασικό και ρομαντικό δράμα 19ου αιώνα	282
5. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ	283

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Η επικράτηση των κλασικών (1932-1940)	289
1. ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ: Η ΕΠΙΒΟΛΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ	291
1. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ	293

2.	ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΥΣ	299
3.	ΚΡΗΤΟ-ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ	308
4.	ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΟ ΚΑΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ	312
5.	ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ	313
	α. <i>Ευρωπαϊκό δραματολόγιο</i>	313
	β. <i>Ελληνικό δραματολόγιο</i>	317
6.	ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΑΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ	322
	α. <i>«Καλοφτιαγμένο έργο» 19ου και 20ού αιώνα</i>	322
	β. <i>Ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία</i>	324
	γ. <i>Ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία 19ου και 20ού αιώνα</i>	324
	δ. <i>Κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο</i>	325
	ε. <i>Νεότερο ιστορικό και πατριωτικό δράμα</i>	326
	στ. <i>Παλιό μελόδραμα και μυθιστορηματικό δράμα</i>	327
7.	ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΕΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ	328
II. <i>ΜΕ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ:</i>		
	<i>ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΡΓΑ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ</i>	330
1.	ΕΡΓΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ	332
	α. <i>Σύγχρονο ευρωπαϊκό κωμικό και δραματικό βουλεβάρτο</i>	332
	β. <i>Σύγχρονα ελληνικά κοινωνικά δράματα</i>	340
	γ. <i>Ελληνικά πατριωτικά δράματα</i>	365
2.	ΕΡΓΑ ΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ	366
	α. <i>Ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο</i>	366
	β. <i>Το αίτημα δημιουργίας ελληνικού ψυχογραφικού δράματος</i>	367
3.	ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ	378
4.	ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΕΜΠΟΡΙΚΑ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ	399

III. ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ: ΝΕΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟ	400
1. ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΠΡΟΣΦΑΤΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ	402
α. Θεατρινισμός	402
β. Νεοσυμβολισμός και νεορομαντισμός	404
γ. Εξπρεσιονισμός	411
δ. Νεορεαλισμός και νεοαντικειμενισμός	412
ε. Λογοτεχνικό δράμα	414
στ. Υπαρξιακό δράμα	417
2. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ	419
3. ΑΝΤΙΡΕΑΛΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ	427
α. Συμβολισμός	427
β. Εκσυγχρονισμός του ιστορικού δράματος	429
4. ΕΡΓΑ ΜΕ ΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΕΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ	443
α. Το «φαινόμενο» του George Bernard Shaw και των μιμητών του	443
β. Η περίπτωση του Αντόν Τσέχοφ	447
γ. Έργα σοσιαλιστικού και επαναστατικού περιεχομένου	448
5. ΕΡΓΑ ΜΕ ΑΝΤΙΣΥΜΒΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ: ΝΕΩΤΕΡΙΚΟ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟ	456
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	465
ΠΗΓΕΣ	477
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ	503
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ	523

2

ΤΟ ΑΪΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ
ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΝΑΜΕΙΣ ΠΟΥ ΤΟ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΥΝ

Η παραπάνω όμως εύθραυστη ισορροπία που έχει δημιουργηθεί από τις πρωταγωνίστριες δεν πρόκειται να διατηρηθεί για μεγάλο χρονικό διάστημα, καθώς από την πρώτη κιόλας πενταετία του Μεσοπολέμου πολλές και διαφορετικές είναι εκείνες οι δυνάμεις που προσπαθούν να εκθρονίσουν τη δυναρχία τους και το σύστημα της βεντετοκρατίας, είτε για να το σφετεριστούν και να το ιδιοποιηθούν είτε επειδή προβάλλουν ουσιαστικές εκσυγχρονιστικές ιδεολογικές αντιρρήσεις, ενώ όλες χαρακτηρίζονται από το αίσθημα αποκλεισμού από το κυρίαρχο θεατρικό σύστημα. Οι δυνάμεις αυτές, παρά την ποικιλομορφία τους, διαθέτουν εντούτοις ένα κοινό χαρακτηριστικό: την αμφισβήτηση της οικογενειοκρατίας με τη «θηρησκευτική τήρησιν της διαδοχής», μέσω της οποίας «το Νεοελληνικόν θέατρον αναγεννάται διαρκώς από την τέφραν του όπως ο μυθολογικός φοίνιξ» και την ολομέτωπη επίθεση κατά των πρωταγωνιστριών, ενώ ορισμένες αμφισβητούν παράλληλα και την παγίωση του δραματικού είδους του βουλεβάρτου από τις πρωταγωνίστριες.²⁹

α. Οι παραγκωνισμένοι από το βουλεβάρτο έλληνες θεατρικοί συγγραφείς

Στη χορεία των παραπάνω ανατρεπτικών δυνάμεων ανήκουν, κατά πρώτο λόγο, οι έλληνες δραματουργοί, οι οποίοι αποτελούν ένα σημαντικό κομμάτι του θεατρικού κόσμου που αισθά-

29. Για τις φράσεις στα εισαγωγικά, βλ. Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύχτια – Δυναστείες», *Ελ. Βήμα*, 5-7-1922.

νεται παραμελημένο και αγνοημένο από τις πρωταγωνίστριες. Έτσι, αρχίζει σταδιακά να βάλει εναντίον τους. Παρότι κατά τη διάρκεια ολόκληρου του Μεσοπολέμου ακούμε τη μόνιμη επικριτική επωδό των συγγραφέων σχετικά με την παραμέληση των έργων τους από τους θιάσους, η αλήθεια είναι ότι ιδιαίτερα κατά τα αρχικά χρόνια του Μεσοπολέμου οι θίασοι των πρωταγωνιστριών προτιμούν να ανεβάζουν ευρωπαϊκά δράματα, αγνοώντας τα ελληνικά.³⁰ Ένας βασικός λόγος για αυτό το φαινόμενο είναι ότι οι θίασοι είναι υποχρεωμένοι να καταβάλουν στους Έλληνες δραματογράφους 10-12% επί των εσόδων, όταν παίζουν τα δράματά τους, ενώ αντίθετα δεν καταβάλλουν τίποτα στους ευρωπαϊκούς συγγραφείς, όταν παριστάνουν τα δικά τους έργα.³¹

Έτσι λοιπόν, το 1919 οι Έλληνες δραματικοί συγγραφείς που ανήκουν στην Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων αντιδρούν δυναμικά σε αυτή την κατάσταση, ιδρύοντας το θίασο και τη δραματική σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου. Μέσω του νέου αυτού θιάσου προωθούν τα δράματά τους στην αθηναϊκή σκηνή, παρακάμπτοντας τους θιάσους των πρωταγωνιστριών.³² Παρότι οι συγγραφείς της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου μάχονται κατά των πρωταγωνιστριών, εντούτοις, ταυτόχρονα κάποιοι συμβιβάζονται με τη βεντετοκρατία, όπως οι Μιλτ. Λιδωρίκης, Γρ. Ξερόπουλος, Σπ. Μελάς. Ο τελευταίος π.χ., με το Θέατρον Τέχνης του 1925, επιτίθεται ανοιχτά, όπως θα δούμε παρακάτω, εναντίον της βεντετοκρατίας και του εμπορικού θεάτρου, αλλά συνεργάζεται και με την Κοτοπούλη στην Ελευθέρα Σκηνή το 1929 και με την Κυβέλη στο Ελεύθερο Θέατρο το 1932. Μάλιστα, ο ίδιος δηλώνει ότι άρχισε να αγωνίζεται για μια ριζική αλλαγή στο θέατρο και να μάχεται το βεντετισμό, μέσω της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, από τη στιγμή που τα «τσούγκρισε» και με τις δύο πρωταγωνίστριες, με τις οποίες προ του Μεσοπολέμου ήταν πολύ δεμένους.³³ Ακόμα όμως και μετά τη διάλυση της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, στην Κυβέλη προσφεύγει για να της προτείνει να πρωταγωνιστήσει στο νέο του δράμα *Μια νύχτα μια ζωή*.³⁴ Όσο για τον Γρ. Ξερόπουλο, εξακολουθεί να γράφει ρόλους για τις πρωταγωνίστριες και στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, όπως έκανε και στις αρχές του αιώνα.³⁵

30. Για τη διαπίστωση αυτή, βλ. «Συμφωνούμεν», *Καθημερινή*, 18-11-1919· Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερολόγια – Ελληνικά έργα», *Ελ. Βήμα*, 11-7-1922· Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή – Είμαι πολύ καλά, ευχαριστώ», *Ελ. Βήμα*, 20-9-1923 και «Θεατρική σκηνή – Τις παίζει;», *Ελ. Βήμα*, 6-9-1923.

31. Αλκ. [Α. Ανδρεάδη], «Από τα θέατρα – Η αγγλική θεατρική κίνησης», *Εστία*, 3-6-1918. Το 1919 η Ελλάδα εισέρχεται στη διεθνή περί πνευματικής ιδιοκτησίας σύμβαση της Βέρνης. Το γεγονός αυτό βάζει φρένο στην εκμετάλλευση των ξένων δραματικών συγγραφέων, στους οποίους οι ελληνικοί θίασοι δεν κατέβαλλαν καθόλου ποσοστά με την παράσταση των δρασμάτων τους, πρακτική που είχε από χρόνια καταργηθεί στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες. Έτσι, οι Έλληνες θιασάρχες υποχρεώνονται να πληρώνουν 10% για κάθε ξένο δράμα που στο εξής θα μεταφράζεται στην Ελλάδα.

32. Σχετικά με τους συγγραφείς-μέλη της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, βλ. τον *Κατάλογο Θεατρικών Έργων των Μελών της Εταιρείας των Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, τυπογραφικά καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήναι, 1925.

33. *Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π.*, σ. 131.

34. *Ό.π.*, σ. 140.

35. Το 1923 π.χ. γράφει την κομεντί *Μαριτάνα*, για να πρωταγωνιστήσει η Κυβέλη, όπως είχε γράψει γι' αυτήν και το 1908 τη *Φωτεινή Σάντρη*.

β. Οι αποκλεισμένοι από το σύστημα ηθοποιοί

β.1 Οι νέες επίδοξες βεντέτες

Στη χορεία των υπονομευτικών δυνάμεων κατά της κυριαρχίας των πρωταγωνιστριών ανήκουν επίσης οι ανερχόμενες νέες βεντέτες που φιλοδοξούν να διεμβολίσουν προς όφελός τους το βεντετοκρατικό σύστημα: καθιερωμένοι ήδη ηθοποιοί που στο ξεκίνημα του Μεσοπολέμου συμμετείχαν ενεργά στους θιάσους των πρωταγωνιστριών και οι οποίοι, μέσα στην πρώτη κιόλας πενταετία του Μεσοπολέμου, αποχωρούν και συγκροτούν τους δικούς τους εμπορικούς επαγγελματικούς θιάσους. Έτσι, βλέπουμε το 1924 έναν από τους κύριους ηθοποιούς του θιάσου Κοτοπούλη, τον Βασίλη Αργυρόπουλο, να δημιουργεί τον μακροβιότερο αθηναϊκό θίασο ύστερα από αυτούς των δύο βεντετών, την «Ελληνική Κωμωδία», που λειτουργεί πάνω σε απόλυτα βεντετοκρατικές βάσεις και που ειδικεύεται κυρίως σε γερμανικές και αυστριακές εμπορικές φαρσοκωμωδίες.³⁶ Ο Β. Αργυρόπουλος, καθ' όλη τη διάρκεια ζωής του θιάσου του, δέχεται τα πυρά των κριτικών, είτε για την επιλογή του εμπορικού ρεπερτορίου του είτε για τον απαράσκευο και χαμηλού επιπέδου θιάσό του, παρότι ο ίδιος είναι κωμικός μεγάλης στόφας.³⁷

Ο Αιμίλιος Βεάκης –κατά καιρούς συνεργάτης και της Κοτοπούλη και της Κυβέλης– καθώς και ο Χριστόφορος Νέξερ –κατά περιόδους συνεργάτης της Κυβέλης– δημιουργούν επίσης από το 1922 τους δικούς τους θιάσους, με τους εαυτούς τους πρωταγωνιστές, χωρίς όμως τη μόνιμη παρουσία που έχει ο θίασος Β. Αργυρόπουλου στην αθηναϊκή σκηνή. Οι δύο ηθοποιοί συνεργάζονται περιστασιακά στη δεκαετία του '20 είτε μεταξύ τους είτε με άλλους πρωταγωνιστές της γενιάς τους,³⁸ ενώ κάποιες φορές προτιμούν να εργάζονται κατά μόνας. Ιδίως το 1922, ο θίασος Αιμ. Βεάκης – Χρ. Νέξερ που σκηνοθετεί ο Πάνος Καλογερίκος χαιρετίζεται ως σημαντικό καλλιτεχνικό φαινόμενο για την αθηναϊκή σκηνή, σε αντίθεση με τα πλούσια και εμπορικά θέατρα των πρωταγωνιστριών.³⁹ Αυτήν τη χρονιά, ο θίασος συνεργάζεται με γνωστούς ζωγράφους (Λουκά Γεραλή, Περικλή Λύτρα, Θάνο Αρμενόπουλο, καθώς και τον Αλέκο Χριστοφή), ενώ το 1925 το θίασο σύμπραξης Αιμ. Βεάκης – Χρ. Νέξερ σκηνοθετεί ο Μιχάλης Κουνελάκης. Οι δύο αυτοί ηθοποιοί διακρίνονται κυρίως για την υποκριτική τους στο κλασικό δραματολόγιο και ιδιαίτερα στους σαιξπηρικούς και μολιερικούς ρόλους.⁴⁰ Το 1931, όταν ο Αιμ. Βεάκης σχηματίζει θίασο που επιχορηγείται από τον ΣΕΗ –είναι ο πρώτος θίασος που επιχορηγείται από το σύλλογο των ηθοποιών

36. Η παρθενική παράσταση του θιάσου δίνεται στις 3-10-1924 και ο θίασος δεν σταματά να λειτουργεί ως το τέλος του Μεσοπολέμου (Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή – Νέος θίασος», *Ελ. Βήμα*, 5-10-1924). Οι πρωταγωνιστές είναι ο ίδιος ο Βασίλης Αργυρόπουλος και η σύζυγός του, Γιώτα Λάσκαρη-Αργυροπούλου. Σχετικά με το ρεπερτόριό του, βλ. Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον – Η Ρουλέττα», *Ελ. Βήμα*, 28-3-1932 και Άλκης Θρούλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α' (1927-1933), Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1977, σ. 69.

37. Έτσι τον αποκαλεί ενδεικτικά ο Άλκης Θρούλος (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Β' (1934-1940), ό.π., σ. 333).

38. Π.χ. τους Λουδοβίκο Λούη, Αλέκο Γονίδη, Εδμόνδο Φυρστ, Ροζαλία Νίνα.

39. Φώτος Πολίτης, «Εισ το Αθήναιον», *Επιλογή κριτικών άρθρων* [από εδώ και στο εξής *Επιλογή*], τόμ. Α', Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σσ. 125-127.

40. Ο Χρ. Νέξερ διακρίνεται στους κωμικούς μολιερικούς ρόλους (βλ. Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύχτια – Μολιέρος» και «Θεατρική ζωή – Μολιέρος», *Ελ. Βήμα*, 20-7-1922 & 28-4-1925, αντίστοιχα). Ο Αιμ. Βεάκης διακρίνεται στους τραγικούς σαιξπηρικούς ρόλους, π.χ. Μάκβεθ, Οθέλλος (βλ. Κώστας Αθάνατος, «Αττικά ημερονύχτια – Μολιέρος», «Μάκβεθ», «Αττικά ημερονύχτια – Οθέλλος», *Ελ. Βήμα*, 20-7-1922, 6-7-1922 & 10-8-1922, αντίστοιχα).

και πιο συγκεκριμένα από το αρτισύστατο Ταμείο Σύνταξης Ηθοποιών, που έχει ως στόχους την εξαφάνιση των πρόχειρων μικροθιάσων που σχηματίζουν αυτοσχέδιοι θεατρώνες, την εξασφάλιση της επιχειρηματικής ανεξαρτησίας για τους ηθοποιούς και την εν γένει βελτίωση των συνθηκών εργασίας των ελλήνων καλλιτεχνών⁴¹, συνεργάζεται με τον σκηνογράφο Κλ. Κλώνη και κάνει σοβαρές προσπάθειες ανανέωσης του ρεπερτορίου του, εισάγοντας στην ουσία τον Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή.

Τέσσερις άλλοι πρωταγωνιστές της γενιάς των προαναφερθέντων ηθοποιών που σχηματίζουν θιάσους είτε μόνοι τους είτε με τους παραπάνω είτε με άλλους ηθοποιούς, είναι οι Εδμόνδος Φυρστ και Τηλέμαχος Λεπενιώτης, οι οποίοι σπανίως παραλείπουν από το δραματολόγιο τους την επιθεώρηση, ακόμα ο Λουδοβίκος Λούης και ο Περικλής Γαβριηλίδης, επίσης προγενέστερα μέλη των θιάσων των πρωταγωνιστριών. Επιπλέον, το 1931 ο Βασίλης Λογοθετίδης, επί χρόνια βασικός κωμικός του θιάσου Κοτοπούλη, αποφασίζει να ηγηθεί δικού του ξεχωριστού θιάσου, στο πλαίσιο των θεατρικών επιχειρήσεων Α. Μακέδου (ο Λογοθετίδης είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής του θιάσου). Ο βραχύβιος αυτός θιάσος (λειτουργεί μόνο κάποιους μήνες του 1931) έχει καθαρά εμπορικούς στόχους, καθώς τα θεάματά του περιέχουν μεγάλο μέρος μπαλέτων και μουσικής και προσπαθεί, έστω και σπασμωδικά, να εκποίσει την πρωτοκαθεδρία των πρωταγωνιστριών.⁴² Από το 1930 ο Μήτσος Μυράτ, επιτελικός επί χρόνια συνεργάτης αλλά και συγγενής εξ αγχιστείας της Κοτοπούλη, εγκαταλείπει το θιάσό της, ύστερα μάλιστα από τη μακριά απουσία της πρωταγωνίστριας στην Αμερική, και αποφασίζει να δημιουργήσει και αυτός τον δικό του θιάσο που εκτός από εμπορικούς διαθέτει και καλλιτεχνικούς στόχους. Τέλος, το 1927 το ζεύγος Άγγελου και Αλεξάνδρας Αμνρά προσπαθεί να εκποίσει τις πρωταγωνίστριες με τον δικό του καθαρά εμπορικό θιάσο.⁴³ Ο θιάσος που λειτουργεί ως το 1929, αποτελούμενος από πρώην μέλη του Θιάσου Νέων και του θιάσου Κυβέλης, μοιάζει αυτά τα χρόνια να αντικαθιστά την απουσία των πρωταγωνιστριών, οι οποίες, είτε επειδή φεύγουν για περιοδείες στην ελληνική επαρχία και στο εξωτερικό είτε επειδή αφήνουν τα θεατρικά ηνία σε νεότερους συνεχιστές τους (η περίπτωση της Κυβέλης και των θυγατέρων της), είναι απύσες από την αθηναϊκή σκηνή.

β.2 Οι συνδικαλιστές που μάχονται τη σκληρή εργοδοσία των οικογενειακών θιάσων

Οι συνδικαλιστές ηθοποιοί αποτελούν άλλο έναν κίνδυνο για τους οικογενειακούς θιάσους των πρωταγωνιστριών. Το 1919 η Μεγάλη Απεργία των ηθοποιών, με επικεφαλής τον Πάνο Καλογερίκο, ή αλλιώς «λουλουδένια» ή «χριστιανική» απεργία, σηματοδοτεί την ανοιχτή πλέον και απροκάλυπτη ρήξη μεταξύ των ηθοποιών του ΣΕΗ και των πρωταγωνιστριών-θιασαρχών. Είναι ένας αγώνας επικράτησης, εξουσίας και αναμέτρησης δυνάμεων που δηλώνει την επιθυμία εκσυγχρονισμού και εξυγίανσης του κλάδου των ηθοποιών, σε σχέση με τα παλαιά συστήματα συγκεντρωτισμού και απολυταρχίας των θιασαρχών-πρωταγωνιστριών. Με αφορμή την εκπλήρωση

41. Π., «Ο πρώτος συνεταιρικός θιάσος», *Ελ. Βήμα*, 9-5-1931.

42. Η θεατρική επιχείρηση διαφημίζει τους σκηνικούς νεωτερισμούς της που προέρχονται από το Παρίσι και τη Βιέννη («Το Μοντιάλ και η πρόοδος του ελληνικού θεάτρου», *Ελ. Βήμα*, 23-4-1931).

43. Για τον εμπορικό χαρακτήρα και ρεπερτόριό του μιλά συχνά ο Άλκης Θρύλος. Ενδεικτικά, βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α', ό.π., σ. 56.

κάποιων αιτημάτων του κλάδου, οι ηθοποιοί σπάζουν τα συμβόλαιά τους και αποχωρούν από τους θιάσους των πρωταγωνιστριών-εργοδοτών τους, συνασπίζονται σε δικούς τους θιάσους και δίνουν μόνοι τους παραστάσεις σε λαϊκά συνοικιακά θεατράκια της πρωτεύουσας με μεγάλη επιτυχία.⁴⁴ Είναι η πρώτη φορά στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου που οι ηθοποιοί απαλλάσσονται για λίγο από τους εργοδότες τους, δουλεύοντας συνεταιρικά, ανεξάρτητα και χωρίς αφεντικό, ενώ είναι η πρώτη φορά που οι πρωταγωνιστές-εργοδότες-θιασάρχες αναγκάζονται να παίξουν ρόλους κομπάρσων. Έτσι, οι μη απεργούντες θίασοι των πρωταγωνιστών παίζουν εκ των ενόντων και διά των ενόντων, ενώ οι ηθοποιοί του ΣΕΗ σκέπτονται να ιδρύσουν «συνεργατικές» με πλήρη απαλλαγή από τους παλιούς εργοδότες τους.

Η απεργία είναι η πρώτη έμπρακτη και δυναμική αντίδραση των καταπιεζόμενων εργαζόμενων ηθοποιών απέναντι στον κόσμο των προνομούχων και άτεγκτων θιασαρχών – μέσα σε αυτούς η Κοτοπούλη και η Κυβέλη. Παρότι η απεργία λήγει άδοξα και προδοτικά μέσα από τους ίδιους τους κόλπους των απεργών και παρότι δεν μπορεί βραχυπρόθεσμα να επιβάλει ούτε ένα από τα αιτήματά της στους θιασάρχες, εντούτοις αποδεικνύεται μακροπρόθεσμα ευεργετική, καθώς το 1923 ιδρύεται η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, ένα από τα πιο φιλόδοξα σχέδια του ΣΕΗ, ενώ το 1925 ιδρύεται το επίσημο δημοσιογραφικό του όργανο, το *Ελληνικόν Θέατρον*.⁴⁵ Έτσι λοιπόν, το νεοσχηματισμένο συνδικαλιστικό κίνημα των ηθοποιών αποτελεί άλλη μια δύναμη η οποία στρέφεται εναντίον των πρωταγωνιστριών που ρυθμίζουν τη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας.

γ. Οι δραματικές σχολές και η νέα γενιά «μορφωμένων» ηθοποιών

Το φαινόμενο της ίδρυσης των δραματικών σχολών που εντείνεται σε μέγιστο βαθμό στον Μεσοπόλεμο υποδηλώνει την επιτακτική ανάγκη εκσυγχρονισμού και ποιοτικής αναβάθμισης της θεατρικής ζωής της χώρας. Η μόρφωση της νέας γενιάς ηθοποιών κρίνεται πια αναγκαία – αντίθετα με την παλαιότερη γενιά των αυτοδίδακτων θεατρίνων της επαγγελματικής σκηνης του 19ου αιώνα– για να μπορέσουν να βελτιώσουν και το δικό τους καλλιτεχνικό αισθητήριο, καθώς και αυτό του κοινού. Η θεατρική εκπαίδευση θα μπορέσει να θωρακίσει ευεργετικά τους νέους ηθοποιούς, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζουν ευκολότερα τις αντιξοότητες του επαγγέλματος.⁴⁶ Στους μαθητές διδάσκονται κυρίως κλασικοί συγγραφείς, έτσι ώστε να ασκούνται στους μεγάλους ποιητικούς ρόλους.⁴⁷ Η καλλιτεχνική «υποταγή» των νέων ηθοποιών στην εύρυθμη λειτουργία των συλλογικών θιάσων των δραματικών σχολών τούς διδάσκει το παίξιμο συνόλου, απομακρύνοντάς τους από τις μέχρι τότε πρακτικές του βεντετισμού. Συνεπώς, οι παρακάτω δραματικές σχολές θα αποτελέσουν τα φυτώρια των νέων μορφωμένων ηθοποιών που θα αντιδράσουν κατά του εγκαθιδρυμένου συστήματος της βεντετοκρατίας.

44. Για τα αιτήματα των απεργών, βλ. Θόδ. Χατζηπανταζής, «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919)», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, επιμ. Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηιωσήφ, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988, σ. 277.

45. *Ό.π.*, σσ. 285, 286.

46. Όπως ακριβώς πιστεύει και ο Φώτος Πολίτης καθηγητής και σκηνοθέτης των παραστάσεων της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, («Εντυπώσεις και κρίσεις – Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», *Ελ. Βήμα*, 31-3-1928).

47. Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ο *Οθέλλος*», *Ελ. Βήμα*, 27-4-1929.

Έτσι, από το 1918 κιόλας, βλέπουμε πως γίνονται κάποιες προσπάθειες αναμόρφωσης της ήδη υπάρχουσας από το 1873 αλλά υπολειπομένης ως τις αρχές του Μεσοπολέμου δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών, υπό διεύθυνση Γ. Νάζου, που δίνει παραστάσεις σε σκηνοθεσία του Θωμά Οικονόμου, αλλά και άλλων καθηγητών της σχολής.⁴⁸ Το 1918, όπως είδαμε και παραπάνω, έρχεται να προστεθεί και η δραματική σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, υπό διεύθυνση Μιλτ. Λιδωρίκη και με σκηνοθέτες των παραστάσεων τον Φώτο Πολίτη και κυρίως τον Μιλτ. Λιδωρίκη ως το 1922, οπότε διαλύεται.⁴⁹ Το 1919 ιδρύεται η δραματική σχολή του Ελληνικού Ωδείου, υπό διεύθυνση του Ευτύχιου Βονασέρα, και από το 1923 του Νικ. Παπαγεωργίου, που αρχίζει τις παραστάσεις της το 1920 και συνεχίζει με κάποια χρονικά διαλείμματα ως το 1940. Το 1922 συναντούμε την πρώτη δημόσια παράσταση της δραματικής σχολής του Ωδείου Πειραιά, ενώ το 1932 την τελευταία της.⁵⁰

Το επίπονο έργο της μόρφωσης της νέας γενιάς ηθοποιών συνεχίζεται το 1923 με την ίδρυση της σημαντικής δραματικής σχολής του ΣΕΗ, της λεγόμενης Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου. Λειτουργεί υπό διεύθυνση Πάνου Καλογερίκου και υπόσχεται να δράσει σε πιο συστηματική βάση συγκριτικά με τις υπόλοιπες ήδη υπάρχουσες σχολές. Οι δημόσιες παραστάσεις της ξεκινούν το 1926, εκτεινόμενες ως το 1930, και δίνονται σε σκηνοθεσία Π. Καλογερίκου, Θ. Οικονόμου, Νικ. Παπαγεωργίου, Βασ. Ρώτα και κυρίως του Φώτου Πολίτη. Η επίσημη διακήρυξη ίδρυσής της μιλά για επανάσταση στην τέχνη, απαριθμώντας αρκετούς ευρωπαίους αναμορφωτές και επαναστάτες της θεατρικής ζωής (π.χ. τους André Antoine, Gémier, Copeau, Reinhardt, Craig) και, όπως αναφέρει ο καθηγητής δραματολογίας της Σπύρος Μελάς, αποτελεί το πρώτο επαναστατικό κήρυγμα του νεοελληνικού θεάτρου ύστερα από αυτό του Κωνστ. Χρηστομάνου.⁵¹ Σκοπός της είναι η δημιουργία ενός νέου θεάτρου «που θα ερχότανε να χτυπήσει το αντικαλλιτεχνικό θεατρικό καθεστώς και να υψώσει τη σημαία μιας καινούργιας πίστης». Το νέο αυτό θέατρο υπόσχεται να αδιαφορήσει για το εισπρακτικό εμπορικό κέρδος, για τους πρωταγωνιστές, για την ικανοποίηση των γούστων του κοινού, για την αναρχία των ανακατεμένων δραματολογίων που επιλέγουν σύμφωνα με το κριτήριο του αβανταδόρικου ρόλου οι πρωταγωνιστές και κηρύσσει άμεσο και άγριο πόλεμο στο βιομηχανισμό της σκηνης και στον «καμποτινισμό».⁵² Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου που αποτελεί τον προάγγελο της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου (1932), όχι μόνο μορφώνει και εκπαιδεύει τους νέους ηθοποιούς, αλλά φροντίζει επιπλέον για την επαγγελματική τους αποκατάσταση, τους βάζει σε έναν αυστηρό δρόμο πειθαρχίας και επαγγελματικής ευσυνειδησίας, ενώ προσπαθεί να αποκαθάρει το νεοελληνικό θέατρο γενικότερα, διώχνοντας από τους κόλπους του τα στοιχεία εκείνα που δεν έχουν καμία σχέση με τη θεατρική τέχνη.⁵³

48. Περισσότερα για τη λειτουργία του Ωδείου Αθηνών και την ουσιαστική συμβολή του Θωμά Οικονόμου στην προπαρασκευή των μαθητών του, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα – Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σσ. 138-147.

49. *Ό.π.*, σσ. 157-164.

50. Τις παραστάσεις της σκηνοθετούν η Ξαβερία Κανελλοπούλου, ο Βασίλης Ρώτας και ο Μιχ. Κουνελάκης.

51. *Πενήντα χρόνια θέατρο, ό.π.*, σσ. 143-149.

52. *Ό.π.*, σσ. 147-149.

53. Άλκης Θρούλος, «Το θέατρο», *Νέα Εστία*, τεύχ. 56, 15-4-1929, σ. 315.

Ο Φώτος Πολίτης, ένας από τους κυριότερους στυλοβάτες της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, στοχεύει στη δημιουργία ενός σχολείου καλλιέργειας του «πνεύματος» και της «κρίσεως» των μαθητών, μέσω της «στοχαστικής διείσδυσης» και μελέτης των παγκόσμιων ποιητικών κλασικών αριστουργημάτων. Οι έντονες παιδαγωγικές του ανησυχίες τον οδηγούν στο χτίσιμο της καλλιτεχνικής πειθαρχίας των νεαρών ηθοποιών, καθώς και στη διδασκαλία του σεβασμού που πρέπει να δείχνουν οι τελευταίοι προς την κριτική κατανόηση των κλασικών κειμένων και προς την ερμηνεία των κλασικών ρόλων.⁵⁴ Έτσι, ανεβάζει κλασικούς συγγραφείς (π.χ. Shakespeare, Molière), ρομαντικούς (π.χ. Goethe, Grillparzer, Ed. Rostand, Musset), αλλά και καθιερωμένους συγγραφείς των αρχών του 20ού αιώνα που ανήκουν είτε στο κίνημα του συμβολισμού και νεορομαντισμού (π.χ. Maeterlinck, Quintero) είτε στο κίνημα του νατουραλισμού-ρεαλισμού (π.χ. Ibsen, Τσέχοφ, Sudermann, Strindberg, Shaw). Η επιθυμία του να παρουσιάσει στο κοινό αθάνατα δράματα ποιητικού ύφους και διάθεσης φαίνεται και μέσα από την επιλογή του αναβίωσης ξεχασμένων ελληνικών δραμάτων περασμένων εποχών, όπως *Ο Βασιλικός* του Μάτεση και *Η Θυσία του Αβραάμ* του Βιτσέντζου Κορνάρου.⁵⁵ Στόχος του Φώτου Πολίτη είναι η κατάρτιση ενός ποιοτικού ρεπερτορίου για το εκκολλημένο κρατικό θέατρο, με την παρουσίαση προπάντων παλαιών έργων που έχουν ήδη νικήσει το χρόνο, έργων κλασικών που «κλείνουν μέσα τους την τελειότερη έκφραση μιας εποχής», των αριότερων δραμάτων από τις παγκόσμιες φιλολογίες, καθώς και όσων από τα έργα του ελληνικού δραματολογίου μπορούν να αναστηθούν. Παριστάνει και πιο σύγχρονα δράματα, αλλά αυτό το κάνει με επιφύλαξη και συντηρητικότητα, καθώς αποφεύγει τα πολύ πρωτοποριακά έργα. Επιλέγει έργα «που νεωτερίζουν χωρίς επαναστατικότητα»⁵⁶.

Μέσα στην πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία και συγκεκριμένα το 1924, ο Σπύρος Μελάς με τη συνένωση των δραματικών σχολών του Ωδείου Αθηνών και του Ελληνικού Ωδείου κάτω από την ονομασία Θέατρον Ελληνικού Ωδείου πρόκειται να καταφέρει ένα ακόμα δυνατό χτύπημα κατά των πρωταγωνιστριών. Από το ίδιο έτος ο Μελάς, και πριν ακόμη καταπααστεί με το εγχείρημα δημιουργίας της προαναφερθείσας δραματικής σχολής, επιτίθεται σκληρά κατά των πρωταγωνιστριών, τις οποίες συνδέει με τη διαίωση του βουλευβάρτου. Τις κατηγορεί για τον ανταγωνισμό τους με τα νέα ταλέντα και με το νεοσύστατο Θέατρον Ελληνικού Ωδείου επιτυγχάνει τη σύμπραξη «όλων των εκτός επαγγελματικού θεάτρου καλλιτεχνικών στοιχείων» σε έναν ενιαίο θίασο πειθαρχημένου συνόλου.⁵⁷

Όλες οι παραπάνω προσπάθειες σύστασης δραματικών σχολών κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία ανοίγουν καθοριστικά το δρόμο για τη συστηματική καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων ηθοποιών και για τη δημιουργία θιάσων συνόλου, οι οποίοι λειτουργούν σε εντελώς διαφορετικές βάσεις από αυτούς των πρωταγωνιστριών. Έτσι, οι νέες δραματικές σχολές που συστήνονται κατά τη διάρκεια της δεύτερης πλέον μεσοπολεμικής δεκαετίας εργάζονται πάνω στα χνά-

54. Αντώνης Γλυτζουρής, *ό.π.*, σσ. 240-253.

55. Για την προτίμηση του Φώτου Πολίτη στο ποιητικό δράμα, κυρίως το μη ρεαλιστικό, βλ. ενδεικτικά «Το θέατρον της σιωπής», *Επιλογή*, τόμ. Α', *ό.π.*, σσ. 296-297· Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α', *ό.π.*, σ. 168.

56. Άλκης Θρύλος, «Το θέατρον», *Νέα Εστία*, τεύχ. 56, 15-4-1929, σ. 315.

57. Αντώνης Γλυτζουρής, *ό.π.*, σσ. 228-232.

ρια των πρώτων δραματικών σχολών που μόλις εξετάσαμε.⁵⁸ Οι σχολές αυτές προσπαθούν να εξαγνίσουν μια για πάντα το θεατρικό επάγγελμα από ένα σωρό αυτοδίδακτους ηθοποιούς που το «ντροπιάζουν».⁵⁹ Μάλιστα, κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία η κατάρτιση των νέων ταλέντων των δραματικών σχολών φτάνει σε τέτοιο σημείο, ώστε οι μαθητές, εκτός από την εντύπωση στα κλασικά κείμενα και την ερμηνεία των κλασικών ρόλων, λαμβάνουν και άλλες πρωτόγνωρες ως τότε πρωτοβουλίες, όπως την κατασκευή των σκηνικών και κοστούμιών τους κατά τις δημόσιες παραστάσεις τους.⁶⁰

δ. Η νέα καλλιτεχνική ειδικότητα του σκηνοθέτη

Όλοι οι προαναφερόμενοι καθηγητές των δραματικών σχολών και σκηνοθέτες των δημόσιων παραστάσεών τους αποτελούν μια άλλη ομάδα που στον Μεσοπόλεμο διεκδικεί από την καθεστώσα θεατρική τάξη των πρωταγωνιστριών τον έλεγχο του καλλιτεχνικού προϊόντος. Ύστερα τις πρώτες προσπάθειες των σκηνοθετών των αρχών του 20ού αιώνα Θωμά Οικονόμου και Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, ο πρώτος εξακολουθεί το σκηνοθετικό του έργο και στον Μεσοπόλεμο μέσα από το Θέατρο Ωδείου και μέσα από δικές του ανεξάρτητες θεατρικές παραγωγές.⁶¹ Ύστερα από το κενό στον σκηνοθετικό τομέα που άφησε η διάλυση του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης, οι προβληματισμοί για το ρόλο και την παρέμβαση του σκηνοθέτη αρχίζουν ξανά στον Μεσοπόλεμο. Η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου με τους σκηνοθέτες της Μιλτιάδη Λιδωρίκη και Φώτο Πολίτη, καθώς και το Θέατρο Ωδείου με τον Θωμά Οικονόμου, θα είναι εκείνες που θα πιάσουν το σκηνοθετικό νήμα σχεδόν από την αρχή στο θέατρο της πρόζας. Το 1919 αναφέρεται επίσημα σε θεατρικό πρόγραμμα της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου ο όρος «σκηνοθέτησις» και έτσι συμπεραίνουμε πως η τέχνη του σκηνοθέτη μπαίνει πια δυναμικά στα θεατρικά πράγματα.⁶² Από το 1919 ως το τέλος του Μεσοπολέμου, εκτός από τα ονόματα των Μιλτ. Λιδωρίκη, Θ. Οικονόμου και Φ. Πολίτη, θα ακολουθήσει πλειάδα επαγγελματιών σκηνοθετών, οι οποίοι πρόκειται να εδραιώσουν το ρόλο του σκηνοθέτη στη νεοελληνική σκηνή, είτε μέσα από τους ανεξάρτητους επαγγελματικούς θιάσους είτε μέσα από την κρατική σκηνή.⁶³ Όσο προχωρούν τα χρόνια του

58. Από το 1931 λοιπόν ως τη λήξη του Μεσοπολέμου, συναντούμε για πολύ λίγες παραστάσεις την Πρότυπη Δραματική Σχολή Πειραιά, σε σκηνοθεσία Μιχ. Κουνελάκη (1931 και 1932), τη δραματική σχολή του Λαϊκού Θεάτρου του Βασίλη Ρώτα (1931), τη δραματική σχολή του Ωδείου Καλλιθέας (1933), τη Νέα Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού (ιδρύεται το 1933 και δίνει παραστάσεις από το 1934-1938). Συναντούμε επίσης τη δραματική σχολή της Ελληνικής Σκηνης, η οποία ιδρύεται το 1933 από τον Κουν και τον Διον. Δεβάρη. Τέλος, πριν ακόμη λειτουργήσει κανονικά ο θίασος του Εθνικού Θεάτρου, λειτουργεί η δραματική του σχολή από το 1930.

59. Λίγο πριν από την κανονική λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου, το 1931, ψηφίζεται νομοθεσία σχετικά με την ανάγκη άδειας εξάσκησης επαγγέλματος των ηθοποιών που δεν μπορεί να αποκτηθεί χωρίς τη σχετική μόρφωση και εκπαίδευση του ηθοποιού σε κάποια σχολή (μ.ρ., «Οι ηθοποιοί», *Ελ. Βήμα*, 11-12-1931).

60. Αυτό συμβαίνει με τους μαθητές της Νέας Δραματικής Σχολής Εθνικού Ωδείου, σύμφωνα με τους κανονισμούς της σχολής περί αυτοδυναμίας των μαθητών. Με το θίασο συνεργάζονται ζωγράφοι της εποχής που θα γίνουν αργότερα γνωστοί, όπως οι Σπ. Βασιλείου, Γ. Ζογγολόπουλος, Σπ. Παπαλουκάς, Ν. Χατζηκυριάκος-Γαϊκάς.

61. Αντώνης Γλυτζουρής, *ό.π.*, σσ. 138-148.

62. «Σκηνοθέτησις», *Εστία*, 17-5-1919.

63. Αντώνης Γλυτζουρής, *ό.π.*, σσ. 197-429.

Μεσοπολέμου, τόσο αδιανόητο θεωρείται πλέον για θιάσο καλλιτεχνικών αξιώσεων να λειτουργεί χωρίς «τη μοναρχία της μαγαζέτας του σκηνοθέτου»⁶⁴.

Από τα τέλη της δεκαετίας του '20, ο σκηνοθέτης μονοπωλεί το ενδιαφέρον των κριτικών και θεωρείται εντελώς απαραίτητος και ως ο πιο κατάλληλος από τους θεατρικούς συντελεστές να βάλει κάποια τάξη στη θεατρική αναρχία.⁶⁵ Ο ρόλος του έχει συνειδητοποιηθεί τόσο απόλυτα, ώστε ακόμα και οι δραματουργοί παραδέχονται πως η πρόοδος της σκηνοθεσίας επιφέρει εξελίξεις και στην πορεία των ίδιων των δραματικών συγγραφέων.⁶⁶ Συνεπώς, ενώ ως την αρχή του Μεσοπολέμου ο ηθοποιός και ο δραματουργός αποτελούσαν την ουσία του θεάτρου και τους κινητήριους μοχλούς εξέλιξής του, από τον Μεσοπόλεμο και μετά ο σκηνοθέτης τους παίρνει τα σκήπτρα της καλλιτεχνικής πρωτοκαθεδρίας, θέτοντας σε πειθαρχία τους ηθοποιούς, αποδίδοντας καλύτερα τις προθέσεις του κειμένου του θεατρικού συγγραφέα, ακόμα και όταν ο τελευταίος ανήκει σε μια εποχή πολύ μακρινή από αυτήν του σκηνοθέτη.⁶⁷ Οι κριτικοί αρχίζουν πια να κατακρίνουν τους θιάσους που λειτουργούν χωρίς σκηνοθέτη, με ακατάριστους ηθοποιούς που προσπαθούν όπως όπως να καλύψουν τις περίπλοκες ανάγκες της σκηνοθεσίας.⁶⁸

Κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου, ο θεσμός έχει πια τόσο πολύ αφομοιωθεί από τον ελληνικό θεατρικό κόσμο, ώστε καμιά από τις πρωταγωνίστριες της αθηναϊκής σκηνης (Αλίκη, Κατερίνα, Μαρίκα Κοτοπούλη) δεν δουλεύει χωρίς σκηνοθέτη, ενώ έλληνες διανοούμενοι, κάνοντας τον απολογισμό της προόδου του αθηναϊκού θεάτρου, δίνουν το προβάδισμα στο σκηνοθέτη και τον «συγχρονισμένο» ρόλο του και διαπιστώνουν αντίθετα μεγάλη έλλειψη αξιολογής νέας δραματικής παραγωγής.⁶⁹ Εντύπωση επίσης μας κάνει το γεγονός θέσπισης διαγωνισμού ειδικά για την τέχνη της σκηνοθεσίας, στο πλαίσιο του Σταθάτειου δραματικού διαγωνισμού, το 1932.⁷⁰

64. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Ολίγα τινά», *Ελ. Βήμα*, 22-4-1925.

65. Παρατηρητής, «Ο σκηνοθέτης», *Ελ. Βήμα*, 10-10-1927.

66. Παντελής Χορν, «Ο θεατρικός κόσμος», *Ελ. Βήμα*, 10-10-1927.

67. Αποδεικνύεται σταδιακά ότι ο σκηνοθέτης είναι ο μόνος κατάλληλος άνθρωπος για την αναβίωση του αρχαίου δράματος, σχετικά με το οποίο οι σύγχρονοι διαθέτουν περιορισμένες πληροφορίες (π.χ. για το ρόλο του Χορού, της μουσικής, της υπόκρισης). Βλ. Νικ. Ποριώτης, «Φιλολογικά σημειώματα – Δράμα και μουσική», *Ελ. Βήμα*, 17-10-1931.

68. Βλ., π.χ., τα επικριτικά σχόλια για την Αγγελική Κοτσάλη που προσπαθεί να ανεβάσει χωρίς σκηνοθέτη την *Ηλέκτρα* στο Ηρώδειο με τη δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών (μ.ρ., «Θέατρον Ηρώδου του Αττικού – Η *Ηλέκτρα*», *Ελ. Βήμα*, 6-6-1927).

69. «Η χθεσινή διάλεξις περί μεταπολεμικού θεάτρου», *Ελ. Βήμα*, 15-2-1933.

70. «Σταθάτειος δραματικός διαγωνισμός», *Ελ. Βήμα*, 29-4-1932.

Το βιβλίο αυτό επιχειρεί να καταγράψει και να κωδικοποιήσει το δραματολόγιο των αθηναϊκών επαγγελματικών θιάσων πρόξας του Μεσοπολέμου, μιας εποχής που έχει ελάχιστα ερευνηθεί σε ό,τι αφορά τα θεατρικά πράγματα. Σκιαγραφείται, βήμα προς βήμα, η διαμάχη μεταξύ συντήρησης και εκσυγχρονισμού, τόσο σε ό,τι αφορά την οργάνωση και τη λειτουργία των αθηναϊκών θιάσων, όσο και σε ό,τι αφορά το δραματολόγιό τους.

Γενικότερα, κατά το διάστημα 1918-1924 επικρατεί ένα κλίμα επαγγελματικού εφυσιασμού, με επίκεντρο το ευρωπαϊκό βουλευάρο και την κυριαρχία των βασικών πρωταγωνιστριών Μαρίας Κοτοπούλη και Κυβέλης, οι οποίες ενημερώνουν το αθηναϊκό νεοαστικό κοινό γύρω από τις τελευταίες εξελίξεις των παρισινών συρμών. Η περίοδος 1925-1931 αντιπροσωπεύει την εισβολή των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών κινημάτων στο δραματολόγιο (εξπρεσιονισμός, θεατρνισμός, νεοαντικειμενισμός κ.ά.) και την επικράτηση των νεανικών πειραματικών θιάσων συνόλου, κάτω από την επίβλεψη μιας πλειάδας σημαντικών ελλήνων σκηνοθετών. Το χρονικό διάστημα 1932-1940 σηματοδοτείται από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο δίνει το έναυσμα και στους υπόλοιπους ανεξάρτητους θιάσους να επιστρέψουν στους κλασικούς συγγραφείς.

Το βιβλίο συνοδεύεται από CD που περιλαμβάνει το Παραστασιολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόξας στον Μεσοπόλεμο (1918-1940).

Η **Αρετή Βασιλείου** είναι λέκτορας του Νεοελληνικού Θεάτρου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Έχει συμμετάσχει σε επιστημονικές ημερίδες και συνέδρια και έχει δημοσιεύσει μελέτες σχετικά με την αναβίωση του κρητο-επιφανειακού θεάτρου στον Μεσοπόλεμο, την επίδραση του ευρωπαϊκού και αμερικανικού κινηματογράφου στο νεοελληνικό θέατρο, την πορεία των λαϊκών μεσοπολεμικών αθηναϊκών θιάσων και το θέμα του χορού στις ελληνικές επιθεωρήσεις και οπερέτες.

ISBN 960-375-810-8



ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧΡΩΣΗΣ 3810