ΕΘΝΙΚΗ ΣΥΣΠΕΙΡΩΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΤΟΧΗ: ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΕ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ

Κατερίνα Καρρά*

Οι μαρτυρίες για το θέατρο στη διάρκεια της Κατοχής στην Ελλάδα μιλούν για τα γεμάτα θέατρα,[1] για το πνεύμα συλλογικότητας και αλληλεγγύης που αναπτυσσόταν μεταξύ των θεατών, τις τεχνικές αντιμετώπισης της τριπλής λογοκρισίας (Δίζελος, 1962: 452-455), την ανέχεια και την πείνα που μάστιζαν τους συντελεστές των παραστάσεων και το κοινό, την εμβληματική θέση του Θεάτρου Τέχνης, αλλά και τις σημαντικές αλλαγές που έγιναν την εποχή αυτή όσον αφορά τους θεσμούς, τη νομοθεσία (Καγγελάρη, 2007: 336-339), την οργάνωση των θιάσων, τη δραματουργία. Δύο από τις εργασίες για το μουσικό θέατρο της εποχής μιλούν για την τάση στο τελευταίο έτος της Κατοχής να ανεβαίνουν έργα «με όλο και πιο συχνά ελληνικό χρώμα» (Πούλιος, 2023: 5), «παλαιότερα ελληνικά έργα, ηθογραφικού κυρίως χαρακτήρα» (Κουρμουλάκης, υπό έκδοση).

Η ανακοίνωση, στηριζόμενη σε αυτές τις εργασίες, επιχειρεί να συμπληρώσει στοιχεία με έρευνα που πραγματοποιήθηκε στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής και να προσθέσει κάποιες εκτιμήσεις για τη σύνδεση της παρουσίας αυτών των έργων με αυτό που σε μελέτες ονομάζεται «ιθαγενές θέατρο» (Ιωαννίδης, 2021: 230). Στόχος είναι κυρίως να διερευνήσει πώς αυτές οι παραγωγές συνέβαλαν στη διαμόρφωση κλίματος συσπείρωσης μεταξύ των Ελλήνων, πώς ταυτίστηκαν με το αίτημα για μια τέχνη στραμμένη προς την αναζήτηση της ελληνικής εθνικής ταυτότητας και με ποιο τρόπο συνδέθηκαν με την έννοια του λαϊκού θεάτρου.

Η επιστροφή σε παλαιότερα κείμενα παρατηρείται από το 1943, όταν οι θίασοι καταφεύγουν σε διάφορες λύσεις, προκειμένου να πετύχουν την ανανέωση στο ρεπερτόριο και να ικανοποιήσουν το διευρυμένο κοινό. Πειραματίζονται με νεότερα ελληνικά έργα που γράφονταν ακόμα και από μη δόκιμους συγγραφείς, τα περισσότερα από αυτά ανήκαν στο είδος της κωμωδίας και της κομεντί (Καρρά, 2015: 111), και καταφεύγουν σε παλαιότερες δοκιμασμένες και κλασικές επιτυχίες με έργα που σώζανε το ταμείο, με έργα που σε άλλες περιπτώσεις δεν θα είχαν τέτοια υποδοχή. Η τάση ερμηνεύεται ως επιθυμία να ξαναγυρίσει κανείς «στις παλιές καλές μέρες σαν σε καταφύγιο γαλήνης και ξεκούρασης» (Μουσούρης, 25.10.1943: 1) ή ως επακόλουθο της κρίσης στο μουσικό θέατρο που από το καλοκαίρι του 1943 γνώρισε σειρά αποτυχιών. Τα έργα αυτά αντιμετωπίζονταν, επίσης, ως ένα μέσο διαπαιδαγώγησης του νεαρότερου κοινού στις παλαιότερες μορφές θεάτρου, ως ένα είδος μύησης των νέων στην ιστορία του ελληνικού αλλά και του παγκόσμιου θεάτρου (Μπόγρης, 1.4.1944: 1).

Συχνά υπερτονίζεται ο μελοδραματικός και ρομαντικός χαρακτήρας τους και η επιλογή τους ομαδοποιείται με αντίστοιχα ελληνικά ή ξένα έργα του είδους, όπως λχ. το *Ρομάντσο* του Edward Sheldon σε διασκευή των Rober de Flers και Francis de Croisset από τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη, τον *Αρχισιδηρουργό* του Georges Ohnet από τον θίασο Κώστα Μουσούρη-Μαίρης Αρώνη, την *Κυρία δε με μέλει* του

* Κατερίνα Καρρά, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, katkarra@gmail.com.

[1] Η αθρόα προσέλευση του κοινού στα θέατρα είναι χαρακτηριστικό και άλλων ευρωπαϊκών σκηνών κατά τη διάρκεια της Γερμανικής Κατοχής. Λ.χ. στη Γαλλία ο παραστάσεις σε μια τετραετία ξεπέρασαν τις 400 και τα εισιτήρια τριπλασιάστηκαν (Boothroyd, 2012: 48-49)

Victorien Sardou από τον θίασο Κατερίνας Ανδρεάδη αλλά και με έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου, όπως τη *Στέλλα Βιολάντη* από το Θέατρο Τέχνης, τη *Φωτεινή Σάντρη* από τον δραματικό θίασο Γιώργου Παπά-Βάσως Μανωλίδου-Νίκου Δενδραμή στο «Πάνθεον», τον *Ποπολάρο* από τον θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη.

Κατά το τέλος της Κατοχής και ιδίως προς την άνοιξη του 1944, όταν η ήττα του ναζισμού είναι κοντά, στην αθηναϊκή σκηνή υπερισχύουν οι τάσεις που προκρίνουν μια φωτογραφική αναπαραγωγή της λαϊκής ζωής και των εμπειριών των μη αστικοποιημένων κοινωνικών στρωμάτων και συνδέουν το ελληνικό θέατρο με την παράδοση του κωμειδυλλίου και του δραματικού ειδυλλίου των τελών του προηγούμενου αιώνα. Τα έργα αυτά, τα οποία είναι συνυφασμένα με ένα «ευδαιμονέστερο» λυρικό παρελθόν, αποτελούσαν για το κοινό μια «τάση νοσταλγικής φυγής, από μια δυσάρεστη εποχή» (Δόξας, 2.5.1944: 12) αλλά και μια μορφή αντίστασης και αντίδρασης στην επιβολή συγκεκριμένου ρεπερτορίου από τη γερμανική Κατοχή. Επανέρχονται στο ρεπερτόριο έργα, όπως το *Τζιώτικο Ραβαΐσι* του Τίμου Δεπάστα, η *Νύφη της Κούλουρης* του Ευάγγελου Παντόπουλου, οι *Μυλωνάδες*, κωμωδία «εκ του ιταλικού» αγνώστου πατρός, η *Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη, ο *Αγαπητικός της βοσκοπούλας* και η *Τύχη της Μαρούλας* του Δημητρίου Κορομηλά, η *Μαρία Πενταγιώτισσα*, έργα που συνδέονται στη συνείδηση του θεατή με το λεγόμενο λαϊκό θέατρο.[2]

Πρόκειται για έργα που θριαμβεύσανε όλο τον Μεσοπόλεμο, αποτελούσαν τα λεγόμενα «σωσίβια» των θιάσων στις περιοδείες τους και τώρα παρουσιάζονται με τη μορφή της διασκευής από γνωστούς κωμωδιογράφους της εποχής, όπως ο Αλέκος Σακελλάριος, ο Δημήτρης Γιαννουκάκης και ο Ασημάκης Γιαλαμάς. Με την προσθήκη είτε την αφαίρεση κάποιων τραγουδιών, προσεγγίζανε περισσότερο προς τη μουσική κωμωδία που κατά την Κατοχή γνώρισε μεγάλη επιτυχία με έργα, όπως Το *ταξίδι του γάμου*, *Το αλάτι και το πιπέρι, Το φάντασμα του Μετροπόλ,* όλα στο θέατρο Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία του Renato Mordo και την οπερέτα που ως μουσικό είδος ήταν αρεστή στις κατοχικές αρχές και ασφαλής επιλογή για τους παραγωγούς. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα πρώτα έργα που ανεβαίνουν στην αθηναϊκή σκηνή λίγες μέρες μετά την επαναλειτουργία των θεάτρων τον Απρίλιο του 1941 είναι οπερέτες (Γεωργακάκη, 2021: 286).

Η τάση επιστροφής στο είδος του κωμειδυλλίου και δραματικού ειδυλλίου συνδεόταν βέβαια κυρίως με την ανάγκη να τονιστεί το ελληνικό στοιχείο αυτών των κειμένων, ιδιαίτερα μάλιστα αφού ένα έργο που να παραπέμπει ευθέως στην ελληνική επανάσταση και στο ένδοξο ιστορικό παρελθόν, ένα ιστορικό δράμα, στην παράδοση των ιστορικών δραμάτων του Μεσοπολέμου, δεν θα μπορούσε να παρουσιαστεί στο ελληνικό θέατρο κατά την Κατοχή, λόγω ακριβώς της λογοκρισίας. Η διασκευή επιβαλλόταν από τη συγκυρία που απαιτούσε να μην εμφανίζονται φουστανέλες επί σκηνής, εκτός αν επρόκειτο για κλασικά έργα (Δίζελος, 1962: 456). Τα έργα παραπέμπανε στην ελληνική επαρχία, εκεί όπου ο θεατής «αισθανόταν να πλημμυρίζει τα στήθη του ο καθάριος αέρας του βουνού» (Σαράφης, 1944β: 11), σαφής υπόμνηση στον θεατή του Αγώνα στα βουνά κατά της γερμανικής κατοχής και στην Αντίσταση.

Στο ίδιο κλίμα τόνωσης του ηθικού των Ελλήνων μοιάζει να κινείται ακόμα και ο σχεδιασμός του εξώφυλλου δημοφιλών περιοδικών της εποχής, όπως το περ.

[2] Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στα θέατρα της Θεσσαλονίκης, όπως φαίνεται από τον πίνακα παραστάσεων που δημοσιεύει ο Τάσος Αγγελόπουλος (2020: 119-121). Επισημαίνει παραστάσεις της *Μαρίας Πενταγιώτισσας* (30 Ιουλίου 1944, θίασος Στολίγκα-Κατράκη-Χρυσοχόου), της *Γκόλφως* (7 Αυγούστου 1944, θίασος Ανδρέα Στρατή και 18 Αυγούστου 1944, Οπερέτα Παρασκευά Οικονόμου), του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* (21 Αυγούστου 1944, Οπερέτα Παρασκευά Οικονόμου) των *Μυλωνάδων* (14 Σεπτεμβρίου, θίασος Στολίγκα-Κατράκη-Χρυσοχόου)

Ραδιόφωνον. Τα εξώφυλλα του περιοδικού, αντί να κοσμούνται από προσωπογραφίες Γερμανών συνθετών, λ.χ. του Μπαχ και του Μότσαρτ, όπως γινόταν το προηγούμενο διάστημα,[3] τώρα απεικονίζουν Έλληνες χωρικούς και Ελληνίδες χωριατοπούλες να χορεύουν παραδοσιακούς χορούς ή να παίζουνε ελληνική παραδοσιακή μουσική. Στους τίτλους των επιθεωρήσεων από τον Μάιο του 1944 προστίθενται και τίτλοι, όπως *Η Ελλάδα μας* και *Ελληνικά τοπία* που δείχνουν βέβαια πως τα αντανακλαστικά της λογοκρισίας έχουν χαλαρώσει μπροστά στη διαφαινόμενη ήττα των Γερμανών.

Οι σχετικές παραστάσεις ήταν αναλυτικά οι εξής[4]:

Τζιώτικο Ραβαΐσι

Το *Τζιώτικο ραβαΐσι* του Τίμου Δεπάστα από τον μουσικό θίασο Βασίλη Αυλωνίτη-Σταύρου Ιατρίδη-Καίτης Βερώνη, που παρουσιάστηκε από 1 Φεβρουαρίου έως 5 Απριλίου 1944 στο θέατρο «Αλάσκα», διασκευάστηκε από την τριάδα Γιώργου Ασημακόπουλου-Βασίλη Σπυρόπουλου-Παναγιώτη Παπαδούκα. Η παράσταση με βάση μεταγενέστερες αναφορές είχε τεράστια επιτυχία. «Ήταν γεμάτοι και οι διάδρομοι», γράφει ο Καιροφύλας (1985: 205). Ωστόσο, σύμφωνα με τις κριτικές, οι ουσιαστικές αλλαγές που έγιναν στο έργο φαίνεται να ήταν ελάχιστες. Λέγεται χαρακτηριστικά ότι όσοι ήξεραν το έργο, δεν μπόρεσαν καν να καταλάβουν τι είδους διασκευή έγινε σε αυτό (Σαράφης, 1944α: 13). Η μόνη άξια λόγου αλλαγή ήταν η ενσωμάτωση μερικών φράσεων για τη μαύρη αγορά, και η προσθήκη μερικών μοντέρνων τραγουδιών από τον Θεόδωρο Παπαδόπουλο.[5]

Η Νύφη της Κούλουρης

Το κωμειδύλλιο του Ευάγγελου Παντόπουλου *Η νύφη της Κούλουρης*, που διασκευάστηκε σε ηθογραφία από τον Δημήτρη Γιαννουκάκη, παρουσιάστηκε από 16 Μαρτίου έως 4 Απριλίου 1944 πάλι στο θέατρο «Αλάσκα» από τον ίδιο θίασο. Τους κεντρικούς ρόλους υποδυόντουσαν ο Βασίλης Αυλωνίτης και ο Σταύρος Ιατρίδης, ενώ τον ρόλο της Λενιώς υποδυόταν η Καίτη Βερώνη και φαίνεται να αξιοποιούσε δημοτικά τραγούδια που προσέδιδαν ελληνικό χρώμα στα έργα και ταυτιζόντουσαν με την εθνική αντίσταση (Πούλιος, 2023: 6)

Μυλωνάδες

Μετά το *Τζιώτικο ραβαΐσι* και τη *Νύφη τα Κούλουρης*, το συγκρότημα Θεόδωρου Παπαδόπουλου-Βασίλη Αυλωνίτη ανέβασε στο «Αλάσκα» άλλο ένα κωμειδύλλιο τους *Μυλωνάδες* σε διασκευή του Ασημάκη Γιαλαμά (Σαράφης, 1943β:11). Το έργο αυτό, που παρουσιάστηκε από 6 έως 29 Απριλίου 1944, μεταβλήθηκε ριζικά. Ολόκληρες σκηνές άλλαξαν, καινούρια κωμικά στοιχεία και διάλογοι προστέθηκαν. Επίσης, προστέθηκε νέα μουσική από τον Θεόδωρο Παπαδόπουλο. Ο Αυλωνίτης ως μπαρμπα-Γιώργος θύμισε, σύμφωνα με τις κριτικές, τον ηθοποιό Ευάγγελο Παντόπουλο που διέπρεψε στον αντίστοιχο ρόλο στο παρελθόν.

[3] Συνθέσεις συνθετών από τον γερμανόφωνο χώρο, όπως ο Wagner, ο Beethoven και ο Mozart, καλύπτανε το μεγαλύτερο μέρος του προγράμματος των συναυλιών συμφωνικής μουσικής όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά σε όλες τις κατεχόμενες χώρες (Γεωργακάκη, 2021: 281-282 και Simon, 2020: 94).

[4] Αναφορά στις παραστάσεις αυτές γίνεται και στο Πούλιος (υπό έκδοση).

[5] Ο Θ. Παπαδόπουλος ήταν ένας από τους πιο παραγωγικούς συνθέτες της Κατοχής που τραγούδια του ακούγονταν συχνά και χαρακτηρίζονταν από ιδιάζον χρώμα και ανατολίτικη παθητικότητα. Στην Κατοχή ήταν θιασάρχης του θεάτρου «Αλάσκα» και συνθέτης της μουσικής όλων των επιθεωρήσεων που ανέβαιναν στο θέατρο αυτό.

Γκόλφω

Η *Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη, το πολυπαιγμένο δραματικό ειδύλλιο σε διασκευή του Ορέστη Λάσκου και μουσική του Γιώργου Βιτάλη παρουσιάστηκε στο θέατρο «Μοντιάλ» από το συγκρότημα Ηρώς Χαντά-Γιάννη Σπάρτακου, από τις 8 Μαρτίου έως τις 26 Απριλίου 1944. Αξίζει να σημειωθεί ότι τη μουσική της οπερέτας εκτελούσε ενισχυμένη ορχήστρα, άλλοτε με 18 μέλη και με τη διεύθυνση του Γιάννη Σπάρτακου και άλλοτε σε έκτακτες περιστάσεις (λ.χ. στην πρεμιέρα) με 45 μέλη υπό τη διεύθυνση του Γιώργου Βιτάλη,[6] ο οποίος ήταν άλλωστε ο διευθυντής της συμφωνικής ορχήστρας του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών. Η διασκευή, σε πεζό λόγο, χωρίς ομοιοκαταληξία, είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά το 1938 στην Αλεξάνδρεια[7] και στη συνέχεια στον Πειραιά και στη Θεσσαλονίκη. Με βάση το χειρόγραφο, που σώζεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη,[8] και τις κριτικές επήλθαν σημαντικές αλλαγές στο κείμενο. Σε αντίθεση με τη θρυλική διπλή αυτοκτονία του Τάσου και της Γκόλφως, η διασκευή έχει ευτυχές τέλος. Ο Τάσος μετανιώνει πριν από τον γάμο του με τη Σταυρούλα, προλαβαίνει την Γκόλφω πριν εκείνη πιει το δηλητήριο και ξανασμίγουν. Επίσης, κάποιοι ρόλοι όπως ο ρόλος του χήρου Γιάννου είναι ενισχυμένοι κωμικά. Η μουσική θύμιζε πολύ οπερετοποιημένες εκδοχές «στην αρχή ο θεατής νομίζει ότι ακούει βιεννέζικη οπερέτα για να αναπνεύσει κατόπιν, όταν ο συνθέτης επαναφέρει τα παραπλανημένα μοτίβα του στα μινόρε του δημοτικού ύφους» (Σαμπάς, 1.4.1944: 2). Η παράσταση αποτελεί τη μεγαλύτερη επιτυχία των έργων φουστανέλας, που κατά το τελευταίο έτος της Κατοχής έγιναν μόδα (Πούλιος: 2023, 4). Η σύλληψη της Χαντά και το κλείσιμο του θεάτρου, λόγω των τελικών στίχων του έργου που παραπέμπανε στην Απελευθέρωση, αναφέρονται σε όλα τα σχετικά μελετήματα (Myrsiades, 1977: 105).

Η τύχη της Μαρούλας – Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας

Ο «Θίασος μουσικής κωμωδίας» του θεάτρου «Πάνθεον» –που στη διάρκεια του χειμώνα παρουσίαζε διασκευές ξένων μουσικών κωμωδιών– στρέφεται στο ελληνικό ρεπερτόριο. Καταρχάς, επιλέγει να ανεβάσει τη διασκευή της *Μαρίας Πενταγιώτισσας* από τον Δημήτρη Γιαννουκάκη. Στη συνέχεια, όμως, για άγνωστο λόγο την απορρίπτει και επιλέγει ένα άλλο κωμειδύλλιο, την *Τύχη της Μαρούλας* του Δημητρίου Κορομηλά με μουσική διδασκαλία του Κώστα Γιαννίδη. Ο Γιαννίδης περιγράφοντας αυτή του τη συνεργασία που χαρακτηρίζεται από «ελληνικότητα» ύφους (Σακαλλιέρος, 2009: 23) λέει τα εξής:

> Λόγω της Κατοχής δεν μπορούσαμε να κάνουμε σάτιρα και ξεσκαλίζαμε όλο το παλιό ρεπερτόριο, κωμειδύλλια, τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* και όλα αυτά. Την *Τύχη της Μαρούλας* την είχαμε κάνει σε ένα θίασο στον οποίο ηγείτο ο Μουζενίδης […]. Και θυμάμαι ότι ήρθε η κόρη του Κορομηλά, η κυρία Πόπη, η οποία είχε κάτσει στην πρώτη σειρά και μου είπε: «Μα κύριε Γιαννίδη! Τι

[6] Αυτό αποτέλεσε και ένα μειονέκτημα της παράστασης, σύμφωνα με τις κριτικές, αφού το μουσικό στοιχείο ήταν έντονο και η ορχήστρα κάλυπτε τους διαλόγους των ηθοποιών (Σαμπάς, 1.4.1944: 2).

[7] Ο θίασος τότε της Ηρώς Χαντά-Στυλιανόπουλου είχε οπερετοποιήσει πολλά έργα, μεταξύ των οποίων την *Γκόλφω* και το *Πολύ κακό για το τίποτα* του William Shakespeare σε μετάφραση του Νικόλαου Πορφιώτη.

[8] Σώζεται στη συλλογή Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου (μουσικό τμήμα) (φάκ. 16). Είναι χειρόγραφο 68 σ. και στη 2η σελίδα έχει ένδειξη «Σαλονίκη 1 Αυγούστου 1941». Υπάρχει, επίσης, δυσανάγνωστη υπογραφή του υποβολέα στο εξώφυλλο, στη 2η και 3η σελίδα. Σώζεται και η μουσική του Γιώργου Βιτάλη: χγφ. spartito, 16 σελίδες και πάρτες violino 1ο (11 σ), trompone (6 σ.), tromba (7σ.), Flauto (8 σ.), Cello (8 σ.), Basso (7 σ.). Το χειρόγραφο φαίνεται να ανήκει στην Οπερέτα Παρασκευά Οικονόμου που στις 8 Αυγούστου 1941 (και σε επανάληψη στις 18 Αυγούστου 1944) παρουσίασε την οπερετοποιημένη *Γκόλφω* στο θέατρο Ηλύσια της Θεσσαλονίκης (Για τις ημερομηνίες των παραστάσεων βλ. Αγγελόπουλος, 2020: 101, 120).

> αριστουργήματα έχετε γράψει επάνω στου πατέρα μου το έργο… Ποτέ δεν το έχω ακούσει έτσι». Και το παίζαμε σε δυο πιάνα με τον Κυδωνιάτη, όπου του έγραφα περίπου τι να παίζει εκείνος και τον πρωτεύοντα ρόλο τον έπαιζα εγώ. Είχε μέσα Ζουππέ, Όφενμπαχ και λοιπά, και τα δημοτικά, τον «Ποταμό», το «Ερηνάκι», τα οποία […] τα διασκεύαζα κατά το δικό μου τρόπο, χρησιμοποιώντας μάλιστα τον τεχνικό πιανιστικό πλούτο[πιανιστική γραφή και εναρμόνιση] που έχω στα «20 τραγούδια του ελληνικού λαού» (Λιάβας, 2009: 47).

Ο Γιαννίδης χρησιμοποίησε αυθεντικές δημοτικές μελωδίες και το έργο σημείωσε μεγάλη επιτυχία λόγω ακριβώς αυτού του λόγου (Σακαλλιέρος, 2010: 44).[9] Τον ρόλο του μπαρμπα-Λινάρδου υποδύθηκε ο Αλέκος Αναστασιάδης και της Μαρούλας η Λέλα Σκορδούλη. Με αυτό το έργο ο θίασος ολοκληρώνει τη χειμερινή σεζόν 1943-1944, μεταφερόμενος στο θέατρο «Απόλλων». Η σκηνή του «Πάνθεον» έμεινε στο συστεγαζόμενο δραματικό θίασο που ανέβασε ενισχυμένος από χορωδούς και χορεύτριες το δραματικό ειδύλλιο *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, ένα έργο που κι εκείνη την εποχή αναγνωριζόταν ως «το πιο αγαπημένο του ελληνικού δραματολογίου. Το πιο συμπαθητικό. Σαν κάτι δικό μας. Όλων μας» ([χ.σ.], 15.4.1944: 10).

Μαρία Πενταγιώτισσα

Μετά την *Γκόλφω*, το καλοκαίρι του 1944 όταν «ήταν βέβαιο πλέον ότι η απελευθέρωση της χώρας μας δεν θ' αργούσε» (Σπηλιωτόπουλος, 1965: 52) έχουμε άλλη μια οπερέτα καθαρά ελληνικού χρώματος. Ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Δημήτρης Γιαννουκάκης με μουσική του Θεόφραστου Σακελλαρίδη διασκευάζουν σε οπερέτα τη *Μαρία Πενταγιώτισσα* (22 Ιουνίου 1944-31 Ιουλίου 1944). Παρουσιάζεται στο θέατρο Σαμαρτζή από τον θίασο Νίκου Μηλιάδη-Μαρίκας Κρεβατά. Η *Μαρία Πενταγιώτισσα* είναι από τα πιο επιτυχημένα μουσικά έργα του καλοκαιριού 1944. Το έργο ήταν γραμμένο πάνω στο γνωστό θρύλο με τονισμό της κωμικότητάς του. Κι εδώ εμφανίζονται σπαρταριστοί οι τύποι του χωροφύλακα και του ενωμοτάρχη. Οι Σακελλάριος και Γιαννουκάκης ωστόσο αρνούνται να ταυτιστούν με τη γενικότερη τάση των διασκευών της εποχής και δηλώνουν ότι το έργο τους είναι πρωτότυπο και δεν είναι διασκευή κάποιου παλαιότερου έργου.[10]

* * *

Η κριτική, σε αρκετές περιπτώσεις, αδυνατεί ή δεν θέλει να κατανοήσει τη σύνδεση αυτών των έργων με τις βαθύτερες ανάγκες του Έλληνα της εποχής. Ο Μελάς χαρακτηρίζει αυτά τα έργα «κρεμμύδια» και «παλιατσαρίες» (Μελάς, 4-20.5.1944:

[9] Η παρτιτούρα της μουσικής επένδυσης είχε χαριστεί από τον συνθέτη στον ηθοποιό του θιάσου Κώστα Παπαγεωργίου, που υποδυόταν τον ρόλο του Παγκράτη και θεωρούνταν χαμένη. (Σακαλλιέρος, 2010: 44). Το μουσικό υλικό της παραγωγής εντοπίζεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη στη συλλογή Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου (μουσικό τμήμα) (φάκ. 9.1). Περιλαμβάνει χειρόγραφα φύλλα πενταγράμμου πρόχειρα συσταχωμένα, σπαρτίτο φ. 12 και πάρτα φ. 7 συσταχωμένη με καφέ εξώφυλλο και την αναγραφή «Clarino I». Στον ίδιο φάκελο υπάρχει φωτοτυπημένη η έντυπη έκδοση του έργου: Δημητρίου Κορομηλά, *Η Τύχη της Μαρούλας* Εν Κωνσταντινουπόλει, Βιβλιοπωλείον Κ. Γεράρδου, 1891, με χειρόγραφη προσθήκη «Θέατρο Τέχνης Κάρολου Κουν» και σφραγίδα Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Νο 1855 23/5/[19]74. Στο πρόγραμμα της παράστασης της *Τύχης της Μαρούλας* από το Θέατρο Τέχνης (βλ. THP.60.92 (02).jpg (559×800) (elia.org.gr), όπου λέγεται ότι η μουσική είναι των Ανδρέα Σάϊλερ, Γ. Καμπούρογλου και Χρήστου Λεοντή, υπάρχει η υποσημείωση ότι τις πάρτες της μουσικής παραχώρησε ο Κώστας Παπαγεωργίου ο Αθηναίος από το Αρχείον Θεάτρου, Κινηματογράφου, Ραδιοφωνίας (1870-1974… και συνεχίζεται). Εικάζω ότι ο Παπαγεωργίου παρέδωσε μεταξύ άλλων και το μουσικό υλικό που είχε στην κατοχή του από τον Κώστα Γιαννίδη από το 1944.

[10] Το έργο σώζεται στη συλλογή Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου (μουσικό τμήμα) στην Εθνική Βιβλιοθήκη (φάκ. ΚΓ 24).

3).[11] Ο Μαμάκης τα χαρακτηρίζει «αφελή και ασήμαντα παλαιοντολογικά προχειρογραφήματα» και μιλά για δημοκοπική εκμετάλλευση της δίψας του κοινού για φουστανέλες (Μαμάκης, 2.5.1944: 9).

Ωστόσο, την αναζήτηση της αυτογνωσίας της ελληνικής σκηνής μέσα από τα συγκεκριμένα έργα, τη συναντούμε σε διαφορετικές χρονικές περιόδους της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Ο Ιωαννίδης την εντοπίζει στη διάρκεια της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου (Ιωαννίδης, 2021: 226) και την ονομάζει «αναζήτηση της ιθαγένειας», δανειζόμενος τη σχετική ορολογία από τον Κώστα Γεωργουσόπουλο. Παρατηρείται, επίσης, ότι κατά τη διάρκεια και της μεταπολίτευσης το ρεπερτόριο εμπλουτίζεται με ελληνικά θεατρικά έργα τα οποία εντάσσονται στην απώτερη νεοελληνική παρακαταθήκη (Ιωαννίδης, 2021: 228) και γίνεται αναφορά σε παραστάσεις, όπως *Βαβυλωνία* του Δημήτριου Βυζάντιου *και Τύχη της Μαρούλας* του Δημήτριου Κορομηλά από το Θέατρο Τέχνης τη διετία 1973-1974, την παρουσίαση της παράστασης *Η Γενοβέφα και το παρελθόν της* από τον Σπύρο Ευαγγελάτο (1977), επανεμφάνιση στη σκηνή έργων του Γρηγορίου Ξενόπουλου και δραματικών ειδυλλίων. Ο Ιωαννίδης αναπαράγει μάλιστα μία φράση του Γεωργουσόπουλου για την ερμηνεία του τι είναι «ιθαγενές θέατρο»: «Η πράξη [που] μιμείται τον τρόπο ζωής ενός συγκεκριμένου λαού σε ορισμένο χρόνο, που εξηγεί και φανερώνει με ευανάγνωστες μορφές τις ανάγκες του καιρού» (Ιωαννίδης, 2021: 230). Σε άλλες μελέτες ο ερευνητής μιλά για την ίδια τάση και στις αρχές του 21ου αιώνα στις παραστάσεις της *Γκόλφως* από τους Νίκο Καραθάνο και Σίμο Κακάλα (Ιωαννίδης, 2020). Για την ίδια τάση μιλά η Λίνα Ρόζη (2004: 583) και επισημαίνει την ταύτιση του λαϊκού με το εθνικό.

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, αυτή η τάση είναι επίσης εμφανής. Σε μία σειρά από σχετικά άρθρα ο Βασίλης Ρώτας στην εφημερίδα *Πρωία* θίγει πρώτος την ανάγκη για λαϊκό θέατρο, κατονομάζοντας όλους τους συντελεστές της θεατρικής παράστασης: το κοινό (Ρώτας, 25.6.1943: 1), τα έργα (Ρώτας, 2.7.1943: 1) την τεχνική (Ρώτας, 9.7.1943: 1), τις θεατρικές μορφές», (Ρώτας, 16.7.1943: 1). Η στροφή στο λαϊκό θέατρο τροφοδοτεί τη συζήτηση που αναπτύσσεται στους κύκλους των διανοούμενων μέσα στην Κατοχή για δραματουργία που αναδεικνύει την εθνική ταυτότητα, για θέατρο από τον λαό και για τον λαό (Χατζηπανταζής, 2018: 440-454) και σε αυτή συμμετέχουν πολλοί διανοούμενοι ακόμα και ο Σπύρος Μελάς (Πετράκου, 2018: 348-350). Αν η στροφή προς το λεγόμενο λαϊκό θέατρο αγγίζει περισσότερο τις χορδές του τότε ελληνικού κοινού, οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος στο Εθνικό Θέατρο, ήταν μακριά από αυτό το αίτημα, γιατί την εποχή εκείνη ταυτίζονταν με τις επιταγές της γερμανικής ιδεολογίας.

Συνοψίζοντας, η παραπάνω τάση επιστροφής στο θέατρο του τέλους του 19ου αιώνα μοιάζει στην Κατοχή να αναπτύσσεται παράλληλα με συζήτηση για λαϊκό θέατρο, για διαμόρφωση ενός «ελληνικού έργου τέχνης», ενός εθνικού έργου, ως κριτηρίου αυθεντικότητας της παράστασης, μέσω της πλατιάς (βλ. λαϊκής) αναγνώρισης της εντοπιότητας – αίτημα που πιθανόν στο βάθος του επεκτείνει για την περίοδο της Κατοχής το παλιότερο αίτημα της γενιάς του 1930 αλλά και θυμίζει ανάλογες τάσεις στη δεκαετία του 1970 αλλά και στην αυγή του 21ου αιώνα.

[11] Αυτήν την περίοδο ο Μελάς προσπαθεί να προσεγγίσει τους αγωνιστές της Εθνικής Αντίστασης, και όταν δεν το καταφέρνει, συνεργάζεται με μόνιμη εκπομπή με το Ραδιόφωνο, το κύριο μέσο της γκεμπελικής προπαγάνδας. Υποστηρίζει δηλαδή μια επιλογή για την οποία μετά την Κατοχή κατηγορήθηκε ως πνευματικός δωσίλογος (Καρρά, 2011: 1065-1066).

Βιβλιογραφία

[χ.σ.], «Στο "Πάνθεο". *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* του Δ. Κορομηλά», *Θέατρο*, 1, 15.4.1944: 10 -11.

Αγγελόπουλος Τάσος, «Εξυπνάδα, χιούμορ, επικαιρότης και γλυκεία μουσική. Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη την περίοδο της Κατοχής μέσα από τον δωσιλογικό τύπο. Μια πρώτη καταγραφή και αποτίμηση», *Σκηνή*, 12, 2020: 75-122.

Boothroyd Edward, « "Spanish" Theatre in Occupied France 1940-1944», *Romance studies*, Vol. 30, 1, January 2012: 48-60.

Γεωργακάκη Κωνστάντζα, «Όψεις του αθηναϊκού μουσικού τοπίου το καλοκαίρι του 1941», στο *Νεοελληνική μουσική. Ζητήματα ιστορίας και ιστοριογραφίας*, Κέρκυρα: Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας και Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής ΤΜΣ/ΙΠ, 2021: 281-297.

Δίζελος Θαλής, «Το θέατρο στην Αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962: 452-462.

Δόξας Άγγελος, «Το θεατρικό κοινό των ημερών μας και η προτίμησή του στα παλιά έργα. Δοκίμιο ψυχαναλυτικής ερμηνείας», *Θέατρο*, 2, 2.5.1944: 12.

Ιωαννίδης Γρηγόρης, «Ο προσδιορισμός της ιθαγένειας στο ελληνικό θέατρο της δεκαετίας του '70», στο *Θέατρο και ετερότητα*. Πρακτικά ΣΤ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, τ. Β΄, Ναύπλιο: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2021: 223-240.

Ιωαννίδης Γρηγόρης, «Πρώτες σκέψεις για το ελληνικό θέατρο του νέου αιώνα», *Χάρτης*, 19, Ιούλιος 2020 (https://www.hartismag.gr/hartis-19/theatro/prwtes-skepseis-gia-to-ellhniko-oeatro-toy-neoy-aiwna).

Καγγελάρη Δηώ, «Η θεατρική σκηνή 1941-1953», στο Χ. Χατζηιωσήφ & Π. Παπαστρατής (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Γ2: Παγκόσμιος Πόλεμος: Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2007: 335-361.

Καιροφύλας Γιάννης, *Η Αθήνα του '40 και της Κατοχής*, Αθήνα: Εκδόσεις Φιλιππότη, 1985.

Καρρά Κατερίνα, «Η κωμωδιογραφία της περιόδου 1936-1944 ως πεδίο μελέτης πολιτιστικών μεταβολών», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.) *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014*), Πρακτικά 5ου Ευρωπαϊκού Συνέδριου Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015: 105-114.

Καρρά Κατερίνα, «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα της κατοχικής περιόδου. Η περίπτωση του Σπύρου Μελά», *Νέα Εστία*, 1845, Ιούλιος 2011: 1064-1073.

Κονδύλη Γεωργία, «Κατοχή και Εμφύλιος στη Λυρική Σκηνή», *Νέα Εστία*, 1845, Ιούνιος 2011: 1152-1163.

Κουρμουλάκης Κώστας, «25η Μαρτίου 1944, μια ξεχωριστή επέτειος και μια σημαντική παράσταση» στο Κ. Διακουμοπούλου, Κ. Καρρά & Ι. Ρεμεδιάκη (επιμ.), *Ελληνική Επανάσταση και θέατρο: Πρακτικά Συνεδρίου για τα 30 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών*, Αθήνα: ΕΚΠΑ, (υπό έκδοση).

Λιάβας, Λάμπρος, «Μια συζήτηση με τον Γιάννη Κωνσταντινίδη», στο πρόγραμμα της παράστασης *Το μικρόβιο του έρωτα*, Εθνική Λυρική Σκηνή 2009: 37-48.

Μαμάκης Αχιλλέας, «Τα ελληνικά έργα στη χειμερινή περίοδο. Κριτικός απολογισμός», *Θέατρο*, 2, 2.5.1944: 9.

Μελάς Σπύρος, «Θέατρο αναδρομικό», *Το Ραδιόφωνον*, 47, 4-20.5.1944: 3.

Μουσούρης Κ.[ώστας], «Η σημερινή θέση του θεάτρου μας και η μεταπολεμική του εξέλιξη», *Καλλιτεχνικός Κόσμος*, 1, 25.10.1943: 1.

Μπόγρης Δημήτρης, «Τα παλιά έργα», *Καλλιτεχνικός κόσμος*, 16, 1.4.1944: 1.

Myrsiades Linda Suny, «Greek resistance theatre in WWII», *The Drama Review TDR*, τ. 21, 1, Μάρτιος 1977: 99-106.

Πετράκου Κυριακή, «Από τον Εμφύλιο στη Δικτατορία: Για ένα θέατρο του λαού» στο Αλεξία Αλτουβά & Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.) *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ,* Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, τ. Β΄, Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2018: 345-366.

Πούλιος Απόστολος, «Η θεματολογία της ελληνικής επιθεώρησης στη δεκαετία του 1940», *20ός αιώνας*, 1, 2023: 1-19 (https://eikostosaionas.gr/article/i-thematologia-tis-athinaikis-epitheorisis-sti-dekaetia-toy-1940/).

Πούλιος Απόστολος, «Η οπερέττα στις κατοχικές αθηναϊκές σκηνές: Μια πρώτη αποτίμηση» στο Μ. Σειραγάκης (επιμ.), *Οπερέττα: ο χαμένος θησαυρός της ελληνικής τέχνης. Πρακτικά ημερίδας*, Αθήνα: Κέντρο Ελληνικής Μουσικής. (υπό έκδοση).

Ρώτας Βασίλης, «Ελληνικό λαϊκό θέατρο. Α΄ Το κοινό», *Πρωία*, 25.6.1943: 1. (=Ρώτας, Βασίλης, *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977),* τ. Α΄, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1986: 188-192).

Ρώτας Βασίλης, «Ελληνικό λαϊκό θέατρο. Β΄ Το δράμα», *Πρωία*, 2.7.1943: 1. (=Ρώτας, Βασίλης, *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977),* τ. Α΄, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1986: 192-197).

Ρώτας Βασίλης, «Ελληνικό λαϊκό θέατρο. Γ΄ Η τεχνική. Ο τραγικός ήρωας», *Πρωία*, 9.7.1943: 1. (=Ρώτας, Βασίλης, *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977),* τ. Α΄, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1986: 197-200).

Ρώτας Βασίλης, «Ελληνικό λαϊκό θέατρο. Δ΄ Οι θεατρικές μορφές», *Πρωία*, 16.7.1943: 1. (=Ρώτας, Βασίλης, *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977),* τ. Α΄, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1986: 200-204).

Ρόζη Λίνα, «Η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό θέατρο της μεταπολίτευσης. Αφηγήσεις της ιστορίας», Γ. Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.) *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: Αθήνα 26 - 29 Ιανουαρίου 2011, Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004: 583-595.

Σακαλλιέρος Γιώργος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010.

Σακαλλιέρος Γιώργος, «Γιάννης Κωνσταντινίδης ή Κώστας Γιαννίδης. Μια μουσική βιογραφία», Πρόγραμμα παράστασης *Το μικρόβιο του έρωτα*, Εθνική Λυρική Σκηνή 2009, σ. 17-23.

Σαμπάς Βάσος, «Πίσω στο παρελθόν. Η *Γκόλφω* στο θέατρο Μοντιάλ» *Καλλιτεχνικός κόσμος*, 16, 1.4.1944: 2.

Σαράφης Αθ.[ανάσιος] α, «Μια ματιά στα θεατρά μας. Ρομπέρ ντε Φλερ: Το *Ρομάντσο* στο θέατρο Βρεττάνια. Το *Τζιώτικο Ραβαΐσι* του Δεπάστα στην Αλάσκα. Τα έργα τα Κρατικής Λυρικής Σκηνής. Οι συνεννοήσεις για τις θεατρικές εργασίες του καλοκαιριού, *Το Ραδιόφωνον*, 33, 6-12.2.1944: 13.

Σαράφης Αθ.[ανάσιος] β, «Μια ματιά στα θεατρά μας. Δύο μουσικά έργα: *Η νύφη της Κούλουρης* του Ε. Παντόπουλου στην Αλάσκα. *Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο* των Αλ. Σακελλάριου – Μεν. Θεοφανίδη στο θέατρο Κυβέλης. Η συνεργασία Ανδρεάδη – Βεάκη. Τα τελευταία νέα από το δραματικό και μουσικό θέατρο», *Το Ραδιόφωνον*, 40, 26.3-1.4.1944: 11.

Σπηλιωτόπουλος Στάθης, *Το θέατρο όπως το έζησα*, Αθήνα: Βιβλοπωλείον της Εστίας, 1965.

Yannick Simon, « La vie musicale dans les villes françaises sous l'Occupation. État des lieux et perspectives », *Revue de musicologie*, τ. 106, 1, 2020: 89-116.
Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Ρωμαίικος Συμβολισμός*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018.

Abstract
The announcement aims to enhance research on how plays from the older dramatic tradition were represented during the last year of the Occupation. The main goal is to explore how these productions contributed to fostering solidarity among Greeks, how they aligned with the pursuit of a Greek national identity, and how they were associated with the concept of popular theatre.

Λέξεις-κλειδιά: Κατοχή, Μουσικό θέατρο, κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο, λαϊκό θέατρο, αναζήτηση εθνικής ταυτότητας