

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
PANTEION UNIVERSITY OF POLITICAL AND SOCIAL SCIENCES**

**ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ**

ΘΕΑΤΡΟ ΧΩΡΙΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟ
**ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΒΟΥΝΟ. ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ
ΚΑΤΟΧΗΣ**

Βλαχόπουλος Κυριάκος

Διπλωματική Εργασία

Αθήνα 2019



Τριμελής Επιτροπή:

Παπαστράτης Προκόπης, Ομότιμος Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπων).

Λαγάνη Ειρήνη, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου.

Σπηλιωτοπούλου Μαρία, Διευθύντρια Ερευνών Ακαδημίας Αθηνών.



Copyright © Κυριάκος Βλαχόπουλος, 2018.

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας εξ' ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει αν απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Σπουδών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

«Σε αυτούς που έφυγαν νωρίς και σε αυτούς που επέλεξαν να μείνουν»

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή Πεδίο ιστορικών νοημάτων και μεθοδολογικές παρατηρήσεις	7
---	---

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄:

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ: ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ ΚΑΙ ΑΣΥΝΕΧΕΙΕΣ	17
1. Διαμόρφωση νεοελληνικού θεάτρου μέχρι το 1940: Μεσοπόλεμος.....	18
2. Η θεατρική έκφραση μέσα από το πεδίο της ετερονομίας: πεδίο απαγορεύσεων και νοημάτων στη μεταξική δικτατορία.....	23

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄:

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΝΟΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΚΑΤΟΧΗ	26
1. Η αρχή του πολέμου και το θέατρο στην πόλη	27
1.2 Το θέατρο πρόζας και οι επιθεωρήσεις	34
2. Θεατρικές σκηνές.....	37
2.1 Το θέατρο τέχνης	39
2.2 Το Θεατρικό σπουδαστήριο	41
2.3 Εθνικό και Κρατικό θέατρο	45
3. Λογοκρισία	49

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄:

ΑΝΤΑΡΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	56
1. Οργάνωση της ζωής στο βουνό-πολιτιστικός αναβρασμός	57
2. ΕΠΟΝ: Άνεμος αναδημιουργίας.....	64
3. Το θέατρο στο βουνό.....	67
3.1 Λαϊκή Σκηνή	70
3.2 Θεατρικός όμιλος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας.....	81
3.3 Θίασοι εν κινήσει: Ο θίασος της χαράς, ένας γνήσιος λαϊκός καλλιτέχνης και το κουκλοθέατρο στα βουνά.....	85
4. Επισκόπηση θεατρικών σκηνών. Μια απαραίτητη σύγκριση	90

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄:

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ: 93

1. Αναβιώνοντας το θέατρο στο βουνό: Το «θέατρο του λαού» της Αθήνας και ο θίασος των «ενωμένων καλλιτεχνών» 94

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄:

ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ 98

1. Γενικά χαρακτηριστικά γραφής θεατρικών κειμένων 99
2. Συνδηλώσεις και νοήματα στα θεατρικά έργα.....102
- 2.1 Ταξικότητα: φτώχεια, αδικία και σχέσεις εκμετάλλευσης.....104
- 2.2 Σχέσεις αγροτικής κοινωνίας με αντάρτες και διαφορές ανάμεσα σε «άστυ και ύπαιθρο»108
- 2.3 Αντάρτες και 1821 "μια αναπόφευκτη ταύτιση"114
- 2.4 Ο ρόλος της γυναίκας118

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄:

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΞΗ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ: ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΘΕΑΤΡΟΥ121

1. Λαϊκό θέατρο.....122

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄:

ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ124

1. Συλλογική μνήμη125

Επίλογος.....129

ΠΡΟΣΘΕΤΟ: Αναπαράσταση διαδρομών των θιάσων σε χάρτη133

Βιβλιογραφία.....137

Παράρτημα145

Ευρετήριο κύριων ονομάτων146

Φωτογραφικό Υλικό.....149

Εισαγωγή

Πεδίο ιστορικών νοημάτων και μεθοδολογικές παρατηρήσεις

Αν η μελέτη της ιστορίας του θεάτρου στον 20^ο αιώνα αποτελεί γόνιμο έδαφος για την διερεύνηση της κοινωνικής και πολιτισμικής ιστορίας της Ελλάδας· η εμπειρία του θεάτρου στο βουνό που θα αποτελέσει το αντικείμενο έρευνας της παρούσης εργασίας, μας τοποθετεί ακριβώς μέσα στο πεδίο της ιστορίας που αντανακλά εύγλωττα τον κανόνα αυτό. Στο πεδίο της πολιτισμικής ιστορίας¹ δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στις νοοτροπίες, στις αντιλήψεις, στην κοινωνική τάξη, στο έθνος, στα αισθήματα, στη μνήμη, στο σώμα, στο φύλο, την τέχνη είτε ακόμη και στις αναπαραστάσεις (λογοτεχνικές, οπτικές ή διανοητικές, της γυναίκας, του άλλου κ.λπ.), και στους τρόπους με τους οποίους αυτές οι κατηγορίες κατασκευάζονται και ανακατασκευάζονται.² Όσον αφορά την κοινωνική ιστορία, αποτυπώνεται η ζωή των δρώντων και του τόπου στον οποίο δρουν, που μέσα από το εξεταζόμενο θέμα μας δίνεται η ευκαιρία να γνωρίσουμε συνήθειες της κοινότητας, στιγμές της οργάνωσης των ανθρώπων στα χωριά και στα ελεύθερα από τον κατακτητή εδάφη. Το θέατρο στο βουνό αποτελεί ακόμα μια μορφή ενός πολύμορφου αγώνα στα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης. Η καλλιτεχνική έκφραση εκδηλώνεται με ποικίλους τρόπους την εποχή εκείνη και η θεατρική δραστηριότητα επηρεαζόμενη από τις ιστορικές εξελίξεις, διαμορφώνει τους δικούς της κώδικες επικοινωνίας και τις δικές της μορφές πολιτικής και κοινωνικής παρέμβασης.

Βέβαια το πεδίο αυτό της ιστορίας που δίνει έμφαση σε νοοτροπίες και συμπεριφορές της καθημερινότητας και της πολυσημίας της ανθρώπινης δραστηριότητας δεν διαμορφώθηκε *ex nihilo*. Ως εκ τούτου η διερεύνηση μιας ιστορικής πλευράς είναι

¹ Στα πλαίσια αυτών των εξελίξεων οι ιστορικοί άρχισαν να δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στις έννοιες του πολιτισμού και της κουλτούρας, έννοιες οι οποίες ήταν κατά κύριο λόγο ταυτισμένες με την διανοητική και την πολιτισμική ζωή της ελίτ. Η στροφή του ενδιαφέροντος των ιστορικών στη δια - μόρφωση του «πολιτισμού» και της «κουλτούρας» από τα κάτω, δηλαδή η πολιτισμική στροφή πραγματοποιήθηκε μέσα από τη διαλεκτική συνάντηση με άλλες επιστήμες, όπως είναι η κοινωνιολογία, τα οικονομικά, η ψυχολογία, η πολιτισμική γεωγραφία, η ανθρωπολογία και οι πολιτικές επιστήμες, οι οποίες έδιναν έμφαση και σε παραμέτρους τις οποίες οι ιστορικοί δεν μελετούσαν συστηματικά. Έτσι ολοκληρώθηκε μια διεύρυνση της έννοιας της κουλτούρας σε ολόκληρο το κοινωνικοοικονομικό φάσμα. Η διεύρυνση αυτή πραγματοποιήθηκε παράλληλα με την ανάπτυξη του κλάδου των πολιτισμικών σπουδών –κατά την δεκαετία του 60 στην Αγγλία με κύριο εκ - πρόσωπο την σχολή του Μπέρμιγχαμ– μέσα από τις οποίες επαναπροσδιορίστηκαν και εμπλουτίστηκαν έννοιες, όπως είναι αυτές της κοινωνικής τάξης, της νεανικής κουλτούρας, του φύλου, του γένους, της εθνικότητας και της συμβολικής έκφρασης. Πρόκειται δηλαδή για όλα εκείνα τα στοιχεία, που συνθέτουν το σύνολο μιας κουλτούρας-πολιτισμού –σύμφωνα και με τον ανθρωπολογικό ορισμό της κουλτούρας– στην οποία συμπεριλαμβάνονται όλες εκείνες οι αντιλήψεις, σκέψεις, γνώσεις, συνήθειες, τρόποι ζωής που παράγονται από μια ομάδα ανθρώπων.

² Peter Burke, *Τι είναι η πολιτισμική ιστορία*, μτφ Σπύρος Σηφακάκης, Μεταίχμιο, Αθήνα, σ. 169-171. Κριτική παρουσίαση από ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΙΟΠΟΥΛΟΣ, ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΒΑΜΒΑΚΙΔΟΥ

σημαντικό να νοηθεί ως αφήγηση του παρόντος αναφερόμενη στο παρελθόν· άρα και ως χρωματισμένη με τις «επιθυμίες» και τα «πάθη»³ του ερευνητή/τριας της εποχής. Χαρακτηριστικά ο Κρακάουερ γράφει:

«Όμοια με τον εξόριστο, ο ιστορικός είναι στα μάτια του μια φιγούρα της εξωεδαφικότητας, διχασμένη ανάμεσα σε δυο κόσμους: τον κόσμο όπου ζει και εκείνον που θέλει να εξερευνήσει και τον οποίο έχει κάνει πεδίο έρευνας του. Αιωρείται ανάμεσα στους δύο επειδή, παρ' όλες τις προσπάθειές του να εισχωρήσει στο νοητικό σύμπαν των υποκειμένων της εποχής που μελετά, τα ερωτήματα του τα διατυπώνει στο παρόν και στο παρόν πλάθει τις αναλυτικές κατηγορίες με τις οποίες εξετάζει το παρελθόν. Αυτό το χρονικό χάσμα περιλαμβάνει ταυτόχρονα παγίδες -με πρώτη αυτή του αναχρονισμού- και πλεονεκτήματα, γιατί επιτρέπει μια αναδρομική οπτική, απαλλαγμένη από τους πολιτισμικούς, πολιτικούς και ψυχολογικούς περιορισμούς του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο δρουν τα υποκείμενα της ιστορίας. Κι ακριβώς μέσα στο χάσμα αυτό διαμορφώνεται μια αφήγηση και σχηματοποιείται μια αναπαράσταση του παρελθόντος»⁴

Όπως αναφέρει ο Traverso, αν θεωρήσουμε την ιστορία κριτικό λόγο πάνω στο παρελθόν, η συγγραφή της απαιτεί, πέρα από τη διαθεσιμότητα των πηγών, τουλάχιστον δύο προϋποθέσεις. Χρειάζεται καταρχήν μια ανάπαυλα. Για να σκεφτούμε ιστορικά το παρελθόν, ακόμα και το πιο πρόσφατο, πρέπει να το τοποθετήσουμε σε απόσταση σαν κλειστή εμπειρία. Αυτή είναι η προϋπόθεση για να το ξεχωρίσουμε από το παρόν, έστω κι αν ισχύει ότι η ιστορία γράφεται πάντα στο παρόν. Χρειάζεται, από την άλλη, μια κοινωνική απαίτηση για γνώση που υποδεικνύει στους ερευνητές τα αντικείμενα της εξέτασής τους. Ακριβώς χάρι σε μια αδιάκοπη παλινδρόμηση μεταξύ ιστορίας και μνήμης διαπλάθεται μια αναπαράσταση του παρελθόντος στο δημόσιο χώρο. Αυτό κάνει την ιστοριογραφία κάτι πολύ σπουδαιότερο από τόπο παραγωγής γνώσεων, επειδή μπορεί επίσης να γίνει καθρέφτης των κενών μνήμης, των σκοτεινών περιοχών, των σιωπών και των απωθήσεων των κοινωνιών μας.⁵

Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, το να γράφεις ιστορία σημαίνει να ευθυγραμμίζεσαι με τη μνήμη των νικημένων, η ανάμνηση των οποίων διαιωνίζεται σαν ανικανοποίητη

³ Χρησιμοποιώντας τις λέξεις «επιθυμίες» και «πάθη» στην πρωταρχική τους σημασία. Δηλαδή ως έννοιες που συνδηλώνουν μια ανάγκη.

⁴ Siegfried Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernieres choses* (1969), Stock, Παρίσι, 2006, σελ.145. Παρατίθεται από Enzo Traverso, *Η Ιστορία ως πεδίο μάχης. Ερμηνεύοντας τις βιαιότητες του 20^{ου} αιώνα*, μτφ. Νίκος Κούρκολος, εκδ. Εικοστού Πρώτου, 2016, σ. 301.

⁵ Enzo Traverso, ό.π., σ. 303-304.

«λυτρωτική επαγγελία». Η προσέγγιση αυτή δεν αντικαθιστά κάποια μέθοδο ανάλυσης, προσανατολίζει όμως και προσδιορίζει το στόχο της έρευνας, στους αντίποδες της, κυρίαρχης σήμερα, αντίληψης που θέλει την ιστορία αντικείμενο ενός «εμπειρογνώμονα». Στο επιστημολογικό επίπεδο, η γονιμότητα αυτής της προσέγγισης υπογραμμίστηκε από τον Ράινχαρτ Κόζελεκ. Όταν οι ιστορικοί υιοθετούν την οπτική γωνία των νικητών, γράφει αναφέροντας σαν παραδείγματα τον Γκιζό και τον Ντράζεν, πέφτουν πάντα σ' ένα προδιαγεγραμμένο σχήμα που βασίζεται σε μια απολογητική ερμηνεία του παρελθόντος, ενώ οι ενταγμένοι στο στρατόπεδο των νικημένων ιστορικοί επανεξετάζουν το παρελθόν με πιο διεισδυτική και κριτική ματιά. Βραχυπρόθεσμα γράφει:

«Μπορεί η ιστορία να γράφεται από τους νικητές αλλά σε βάθος χρόνου, τα ιστορικά κέρδη στο πεδίο της γνώσης προέρχονται από τους ηττημένους»⁶

Στην παρούσα εργασία λοιπόν θα ασχοληθώ με το πεδίο γνώσης που προέρχεται από την πλευρά των ηττημένων την περίοδο αυτή. Βέβαια θα μπορούσε να πει κανείς, ότι το 1944 με την Απελευθέρωση της Ελλάδας⁷ και την ήττα των Γερμανών στο Β' παγκόσμιο πόλεμο δεν έχουμε ηττημένους τους δρώντες στα βουνά. Περισσότερο, αναφέρομαι στην ήττα του συλλογικού οράματος που μοιραζόντουσαν όλοι αυτοί, και χρονικά συντελείται το 1949 με την λήξη του εμφυλίου πολέμου και την ήττα των κομμουνιστών· ένα συλλογικό όραμα, αφενός βασισμένο στις πολιτικές διακηρύξεις του ΕΑΜ και αφετέρου εκφραζόμενο με συγκεκριμένα νοήματα από τον κόσμο της Αντίστασης. Το όραμα διαμορφώνεται στα χρόνια της Κατοχής και εξελίσσεται και αναμορφώνεται στα χρόνια του εμφυλίου αποκτώντας διαφορετικές προσλαμβάνουσες από την κοινωνία. Προφανώς, διαφορετικά το σκεφτόταν και το εξέφραζε ο θεατρικός συγγραφέας Γ. Κοτζιούλας από τον Ζαχαριάδη, διαφορετικά η Λ. Καραγιάννη από την μάνα του αντάρτη, αλλά στο τέλος -ανεξάρτητα πως το λέει ο καθένας/μια- ήταν το όραμα για μια κοινωνική αλλαγή. Η ιστορική καταγραφή λοιπόν, θα βασιστεί στη διάδραση του παρόντος με το παρελθόν· θα μιλήσω για τους ηττημένους, που βέβαια τη στιγμή της Αντίστασης στην Κατοχή δεν έχουν νικηθεί ακόμα. Το χρονικό μοτίβο αυτό το εντοπίζουμε και στο αρχειακό υλικό. Υπάρχουν αρχεία που γράφονται τη στιγμή που συμβαίνουν τα γεγονότα και άλλα στα οποία διαμεσολαβεί ο χρόνος, και άρα

⁶ Reinhart Koselleck, «*Mutation de l'expérience et changement de methode*», *L'Experience de l'histoire, Hautes Etudes/Gallimard/Seuil, Παρίσι, 1997, σελ. 15-99. Παρατίθεται από Enzo Traverso, ό.π., σ. 31-32.*

⁷ Οκτώβριος του 1944

καταγράφουν, όχι πάντοτε, τις συνδηλώσεις αυτής της απόστασης, δηλαδή αισθήματα και κρίσεις αρκετά σημαντικά, ώστε να καταλάβουμε μέσα από τις αντικειμενικές ή και υποκειμενικές αφηγήσεις το ιστορικό πλαίσιο.

Το θέατρο στο βουνό λοιπόν εξετάζεται ως ιστορικό πεδίο καταγράφοντας την δραστηριότητά του: τα πρόσωπα που αποφασίζουν να το εντάξουν στην καθημερινότητα της ζωής στο βουνό, την δραματοουργία, τα αισθήματα που προκαλεί στο κοινό, τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν, την διασπορά του στις διάφορες τοποθεσίες και τις διάφορες θεατρικές σκηνές και θιάσους, καθώς και τον κοινωνικό του ρόλο. Η σχέση ιστορίας-θέατρου δεν είναι δυνατό να περιοριστεί μόνο στο χώρο της δραματοουργίας, αλλά κρίνεται αναγκαίο να καλυφθεί και ο χώρος της θεατρικής δραστηριότητας. Μόνο έτσι αντιλαμβανόμαστε τις διαστάσεις των επιπτώσεων της ιστορίας στο ελληνικό θέατρο, αν δηλαδή δεν το αντιμετωπίσουμε μόνο ως καλλιτεχνική-λογοτεχνική έκφραση αλλά και ως κοινωνική και δημόσιου χαρακτήρα τέχνη, που υφίσταται σε καθημερινή βάση, και κατά συνέπεια δεν γίνεται δέκτης μόνο του απόηχου αλλά και των ιδίων των γεγονότων.⁸ Το θέατρο επομένως, ως πολυσημικό πολιτισμικό φαινόμενο και διαδραστικό σύστημα επικοινωνίας, ως καλλιτεχνικό δημιούργημα, κοινωνικό γεγονός και μορφοπαιδευτικό αγαθό, διαθέτει αυτή την ιδιαιτερότητα: συνιστά δηλαδή παράλληλα, περιέχον και περιεχόμενο του πολιτισμού.⁹ Άρα δεν μας ενδιαφέρει μόνο η παράθεση ιστορικών πληροφοριών αλλά η κατανόηση των ιστορικών γεγονότων και περιστατικών που διαμορφώνουν το κοινωνικό στάτους μιας εποχής και την πολιτισμική της έκφραση. Ο Θ. Γραμματάς αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Χωρίς να αγνοείται ο παραδοσιακός τρόπος συγγραφής μια Ιστορίας του Θεάτρου, με την χρονικά ευθύγραμμη διάταξη της ύλης, την καταγραφή των βασικών σταθμών στην εξελικτική του πορεία, την παράθεση ονομάτων, πληροφοριών και δεδομένων που διαφωτίζουν τα βασικά σημεία της σύνθετης πολιτιστικής έκφρασης που αποτελεί, είναι αναγκαία η ανάδειξη της πολυσημίας που παρουσιάζει ως επικοινωνιακό σύστημα διαδραστικής σχέσης με τον πολιτισμό και την κοινωνία.»¹⁰
Συνεχίζει λέγοντας:

«Θα πρέπει να επισημανθεί και να κατανοηθεί η μοναδικότητα της θεατρικής παράστασης, που καθορίζει τη θεατρική μνήμη του κοινού και διαμορφώνει

⁸ Γλυκερία Καλαϊτζή, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία από την Κατοχή στον εμφύλιο 1940-1950*, Διδακτορική διατριβή η οποία υπογράφεται ως «Γλυκερία Κουκουρικού», Θεσσαλονίκη, 2001, σ.11.

⁹ Γραμματάς Θεόδωρος, *το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Παπαζήση, Αθήνα, 2015, σ. 15.

¹⁰ Γραμματάς Θ. ό.π., σ. 77.

(συνειδητά ή μη) την άποψή του για την πρόσληψη του Θεάτρου με όρους όχι μόνο καλλιτεχνικούς αλλά και κοινωνικούς και ιδεολογικούς, αφού αυτό που τελικά απομένει στη συνείδηση του θεατή, δεν είναι παρά η φευγαλέα εντύπωση από το σκηνικό θέαμα που παρακολούθησε και όχι μόνο η αξία ή μη του περιεχομένου που αυτή (ως έργο) απέδιδε»¹¹

Στις περιοχές της Ελεύθερης Ελλάδας, το θέατρο θα «στρατευτεί» και με την πολιτική σημασία του όρου στον αγώνα της Αντίστασης, καθώς στο πλαίσιο των πολιτιστικών δραστηριοτήτων του ΕΑΜ θα αρχίσει να διαμορφώνεται στο βουνό ένα είδος δραματουργίας που στόχο είχε, εκτός από την ψυχαγωγία, να διαφωτίσει το κοινό της ορεινής υπαίθρου σχετικά με την πατριωτική και κοινωνική δράση του εαμικού κινήματος. Με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, επομένως, το θέατρο στα χρόνια της Κατοχής διαμορφώνει έτσι τους προσανατολισμούς του ώστε να ανταποκριθεί στην καλλιτεχνική και κοινωνική του αποστολή και να συμβάλει στην αισθητική και πνευματική καλλιέργεια —ακόμα και στην ιδεολογική καθοδήγηση— της ελληνικής κοινωνίας.¹² Επομένως, η θεατρική έκφραση που λαμβάνει μέρος στο βουνό συνδέεται άμεσα με το κοινό που το παρακολουθεί και αποτελεί ζωτικό χώρο στον οποίο εκφράζονται πολιτικοί και κοινωνικοί προβληματισμοί. Το ίδιο ισχύει και για τις υπόλοιπες μορφές με τις οποίες εκδηλώνεται η θεατρική έκφραση είτε είναι στην πόλη, είτε με θιάσους· δηλαδή υπάρχει η στροφή αυτή που αποκτά περιεχόμενο το οποίο ευθυγραμμίζεται με τον αντιστασιακό αγώνα.

Στην ουσία, στην παρούσα έρευνα θα μελετηθεί η συμβολή του θεάτρου στην Αντίσταση την περίοδο της Κατοχής μέσα από τις διάφορες εκφάνσεις του και την δραστηριότητά του. Θα επικεντρωθεί κυρίως στα θεατρικά δρώμενα της ηπειρωτικής Ελλάδας, που δημιουργούνται θίασοι και σκηνές που δίνουν παραστάσεις στα χωριά και τις περιοχές που θεωρούνται απελευθερωμένα εδάφη. Παρά τον περιορισμό που αφορμάται από τον τίτλο θα εξεταστεί και η θεατρική παραγωγή στις πόλεις στην Κατοχή ως σημεία σύνδεσης με το θέατρο στο βουνό. Εκεί βρίσκονται μονάδες ανταρτών και η δημιουργία θεατρικών σκηνών ως ψυχαγωγική δραστηριότητα αποκτά ποικίλα χαρακτηριστικά, τα οποία θα εξετάσω μέσα από την μνήμη και την δραματουργία. Πιο συγκεκριμένα, η σύνδεση όπως αναφέρθηκε παραπάνω σκηνής-πλατείας είναι

¹¹ Ο.π., σ. 88.

¹² Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π. σ. 7.

αναπόφευκτη και δημιουργεί ένα πεδίο έντονης ανταλλαγής νοημάτων, αισθημάτων και μηνυμάτων.

Οι θεατρικοί συγγραφείς που αναλαμβάνουν το δύσκολο αυτό εγχείρημα δεν είναι αρκετοί αλλά με τη συμβολή πολλών απλών ανθρώπων αλλά και καλλιτεχνών που εκφράζονται σε άλλα πεδία των τεχνών, δημιουργείται μια πολιτιστική κίνηση αρκετά έντονη για τα δεδομένα της περιόδου και των συνθηκών που επικρατούν. Ο Γ. Κοτζιούλας, ο Β. Ρώτας, ο Γ. Σταύρου, ο Γ. Κουτούγκος, ο Χ. Σακελλαρίου, ο Γ. Δήμου, ο Β. Γεωργίου, ο Κ. Νίτσος, ο Δ. Καφταντζής είναι μερικοί από τους πολλούς που συνδράμουν στην προσπάθεια αυτή. Επίσης η Ε.Π.Ο.Ν μέσα από την οργάνωση των τμημάτων¹³ της και την αρωγή της στον αγώνα, διαμορφώνει τμήματα μόρφωσης και διαφώτισης που με τη σειρά της βοηθάει στην εξάπλωση του πολιτισμού. Για παράδειγμα ο θίασος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας δίνει αρκετές παραστάσεις και υπό την καθοδήγηση του Β. Ρώτα θεατρικού συγγραφέα, αποκτά κεντρικό ρόλο στην αναπαραγωγή της θεατρικής έκφρασης την περίοδο αυτή. Σίγουρα όλη αυτή η δραστηριότητα δεν δημιουργείται εκ του μηδενός. Είναι απόρροια της οργάνωσης των ανθρώπων στο βουνό και στα εδάφη που οικειοποιούνται, με χαρακτηριστικά αυτοοργάνωσης και πιο συγκεκριμένα με χαρακτηριστικά που αναδεικνύουν την ανάγκη για μια διαφορετική μορφή ζωής σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια. Η περίοδος αυτή του αντιστασιακού αγώνα και του εμφυλίου αργότερα, αναδεικνύει την ζωή των ανθρώπων κάτω από συνθήκες πολέμου, την αλλαγή νοοτροπιών και στάσης ζωής κινούμενης από μια ιδέα. Σύμφωνα με τον Ε. Μαχαίρα:

«Στον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα 1941-1944 δεν πήραν μέρος μόνον οι ένοπλοι και οι άλλοι αγωνιστές που πλαισίωναν τις αντιστασιακές οργανώσεις, αλλά και ολόκληρος ο πνευματικός κόσμος της Χώρας. Λογοτέχνες, θεατρικοί συγγραφείς, συνθέτες, ηθοποιοί, ζωγράφοι, χαράκτες, δημοσιογράφοι. Εμπνεόμενοι από τον αγώνα για την ελευθερία και από τα ιδανικά της Αντίστασης για μια καινούρια Ελλάδα, όλοι σχεδόν οι πνευματικοί μας άνθρωποι δημιούργησαν μια νέα λογοτεχνία, ένα νέο θεατρικό λόγο, μια νέα μουσική, επαναστατικά τραγούδια, νέες μορφές εικαστικών τεχνών. Δημιούργησαν την αντιστασιακή τέχνη που ξεσήκωνε το λαό κατά των κατακτητών και συγχρόνως απαθανάτιζε τους αγώνες και τις θυσίες του. Η ελληνική αντιστασιακή τέχνη πήρε τέτοια έκταση και δύναμη, που δεν συναντάται σε καμία άλλη κατεχόμενη χώρα. Όχι μόνον οι λογοτέχνες, οι άνθρωποι

¹³ Περιφερειακών και τοπικών οργανώσεων Ε.Π.Ο.Ν

του θεάτρου και των εικαστικών τεχνών, αλλά και απλοί άνθρωποι του λαού, ξαφνικά έγιναν δημιουργοί ενός νέου πολιτισμού (συγγραφείς, συνθέτες, ζωγράφοι) Ακόμη και στις πηγές του δημοτικού τραγουδιού που είχαν στερέψει πριν από πολλά χρόνια, ανάβλυσε και πάλι το γάργαρα νερό της λαϊκής ποίησης και μουσικής».¹⁴⁻¹⁵

Ο κατάλογος είναι μακρύς και μπορούμε να συμπεριλάβουμε όλες τις μορφές οργάνωσης στην ελεύθερη Ελλάδα, από τις πιο απλές και καθημερινές μέχρι τις πιο σύνθετες -πχ λαϊκά δικαστήρια-. Παρ' όλα αυτά η εξέταση του θεάτρου που μας ενδιαφέρει εμπίπτει στην πολιτιστική κίνηση της περιόδου, όπως αυτή αναδείχθηκε παραπάνω.

Η διερεύνηση λοιπόν ερωτημάτων κρίνεται αναγκαία, ώστε να αντιληφθούμε την παραγωγή νοημάτων από τη θεατρική δραστηριότητα και τη ζωή των ανθρώπων στο βουνό. Κάποια από τα ερωτήματα που θα επιχειρηθούν να αναπτυχθούν στη συνέχεια αφορούν: την μεσοπολεμική κοινωνία και την θεατρική δραστηριότητα ως έκφραση του κράτους, το θέατρο στο βουνό και την πολιτιστική αναγέννηση, μορφές αυτοοργάνωσης και αυτονομίας στα απελευθερωμένα εδάφη, τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν, το βίωμα του θεάτρου ως σύστημα πολιτικής επικοινωνίας, τα στοιχεία των παραστάσεων -δηλαδή η εξέταση της δραματουργίας. Τέλος, τη συγκρότηση της μνήμης τόσο της συλλογικής, όσο και της ατομικής, με έναν ίσως ανορθόδοξο ιστοριογραφικό τρόπο.¹⁶

Στο πρώτο μέρος θα παρουσιασθεί ένα κομμάτι από την ταραχώδη περίοδο του μεσοπολέμου και θα αφορά αυτό της διαμόρφωσης του νεοελληνικού θεάτρου. Ο μεσοπόλεμος αποτελεί σημείο καμπής για την θεατρική παραγωγή και αυτή με τη σειρά της, ευθυγραμμίζεται με τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις που είναι ραγδαίες. Θα γίνει αναφορά στα χαρακτηριστικά των έργων της περιόδου καθώς και των νέων τάσεων

¹⁴ Ε.Μαχαίρας, *Η τέχνη της Αντίστασης. Ποίηση, Πεζογραφία, Θέατρο, Μουσική, Τραγούδια, Ζωγραφική, Χαρακτική, Γλυπτική, Φωτογραφία*, Καστανιώτη, Αθήνα, 1999, σ. 11.

¹⁵ Βλ. Χάρη Σακελλαρίου, *Η παιδεία στην Αντίσταση*, Φιλιππότη, Αθήνα, 1984, σ. 44-45. Που αναφέρει: «Κι ήρθαν καλλιτέχνες από την Αθήνα, ήρθαν ποιητές και θεατρικοί συγγραφείς: ο Βασίλης Ρώτας κι ο Γιώργος Κοτζιούλας, ο Γεράσιμος Σταύρου κι οι ηθοποιοί Γιώργος Δήμου, Άννα Ξένου κι άλλοι, ήρθαν μουσικοσυνθέτες Αλέκος Ξένος, που μελοποίησε τον Ύμνο της ΠΕΕΑ κι ένα σωρό τραγούδια για τ' Αετόπουλα, κι ο Άκης Σμυρναιός, που μελοποίησε το Βροντάει ο Όλυμπος, κι ο Νίκος Τσάκωνας που μελοποίησε τον Ύμνο του ΕΛΑΣ, ήρθαν ζωγράφοι και σκηνογράφοι κι ήρθε και ο κουκλοθεατροπαίχτης Νίκος Ακίλογλου, που με το νεαρό τότε Νίκο Παλαμιώτη, από τους κομποτάδες της Λαμίας, σκόρπιζαν τη χαρά και τον ενθουσιασμό σε μικρούς και μεγάλους -κι ας προσθέσω και τη δική μου ταπεινή συμβολή σ' αυτή τη μοναδική στην ιστορία του τόπου μας κοσμογονική προσπάθεια, ιδιαίτερα στον τομέα της συγγραφής έργων για παιδικό θέατρο και κουκλοθέατρο και στο σκάρωμα παιδικών τραγουδιών»

¹⁶ Ο ανορθόδοξος ιστοριογραφικός τρόπος έγκειται στο γεγονός ότι χρησιμοποιούνται εργαλεία για την ανάλυση της μνήμης, που έχουν σχέση περισσότερο με επιστήμες της ανθρωπολογίας και της κοινωνιολογίας παρά με την ιστορία και παραδοσιακή γραφή της. Βλέπε κεφάλαιο: Συλλογική μνήμη, σε αυτή την εργασία, σ. 127-130.

που ξεπροβάλλουν. Τέλος θα αναλυθεί σε ένα βαθμό το καθεστώς της δικτατορίας Μεταξά ως πεδίο επιβολής «από τα πάνω» στα καλλιτεχνικά ζητήματα της περιόδου και συγκεκριμένα στην θεατρική δραστηριότητα. Επιπλέον η έντονη λογοκρισία είναι χαρακτηριστικό του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου και δεν απουσιάζει από το θέατρο. Ο κύριος λόγος της παράθεσης της θεατρικής δραστηριότητας στα χρόνια του μεσοπολέμου γίνεται για να αποτελέσει ένα πεδίο σύγκρισης με τα χρόνια της Κατοχής αλλά και για να προϋδεάσει τον αναγνώστη με τα στοιχεία του θεατρικού κόσμου, τις ποιοτικές μεταβολές, τις χρονικές ακολουθίες κτλ.

Στο δεύτερο μέρος θα ξεδιπλωθεί το θέμα της εργασίας που θα αφορά την θεατρική δραστηριότητα στο βουνό στα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης 1941-1944. Πιο συγκεκριμένα θα επιχειρηθεί μια ακολουθία που έχει ως εξής: ξεκινώντας από την πόλη ακολουθούμε τα χνάρια των δρόμων στο βουνό και εξετάζουμε τις τοποθεσίες, τα πρόσωπα, τις θεατρικές σκηνές, τις ομάδες που ασχολούνται με το θέατρο, τις δυσκολίες που συναντούν και τη σχέση τους με τον αντιστασιακό αγώνα. Έπειτα θα παρουσιαστεί ένα μικρό κομμάτι από την περίοδο του εμφυλίου και συγκεκριμένα θα γίνει αναφορά στον θίασο ενωμένων καλλιτεχνών και στο θέατρο του λαού της Αθήνας.

Το τρίτο μέρος ασχολείται με την δραματουργία. Θα παρουσιαστούν θεατρικά έργα που παίζονταν στο βουνό και θα γίνει η καταγραφή των κοινών μεταξύ τους σημείων και των βασικών νοημάτων που παράγουν. Για παράδειγμα το μοτίβο σύνδεσης των ανταρτών με των κλεφτών-αμαρτωλών της επανάστασης του 1821 είναι ένα κοινό σημείο σε μερικά έργα. Επίσης θα εξεταστούν λαογραφικά στοιχεία και η γλώσσα των θεατρικών κειμένων. Όσον αφορά το πεδίο νοημάτων, θα αναδειχθούν σημεία που έχουν να κάνουν με το έμφυλο, την αδικία, την φτώχεια και γενικώς ζητήματα κοινωνικής φύσεως που διαφαίνονται μέσα από την δραματουργία. Τέλος θα αναφερθώ σε ζητήματα χαρακτηριστικών του θεάτρου που έχουν να κάνουν με το λαϊκό θέατρο.

Στο τελευταίο μέρος αναλύεται το ζήτημα της μνήμης και της συγκρότησής της. Δηλαδή η λειτουργία της συλλογικής μνήμης και η εμπειρία ως σημείο αναγνώρισης κοινών χαρακτηριστικών και αξιών. Σε αυτό το σημείο πρέπει να διευκρινιστεί ότι λόγω της μεγάλης χρονικής απόστασης που με συνδέει με την εποχή την οποία εξετάζω, η ανάλυση και η ροή της θέσης που επιχειρείται, χρησιμοποιεί περισσότερο κοινωνιολογικά και ανθρωπολογικά εργαλεία και κυρίως αντλεί στοιχεία από έρευνες

βασισμένες στην προφορική ιστορία και την πολιτική Ευρωπαϊκή ιστορία.¹⁷ Η εξέταση λοιπόν του ζητήματος της μνήμης και πως αυτή εγγράφεται στα άτομα και στα συλλογικά σχήματα διαμεσολαβείται, αφενός από υποκειμενικές αφηγήσεις και αφετέρου από το χρόνο. Πάρα ταύτα, οι ερμηνείες και οι αφηγήσεις που υπεισέρχονται στη σφαίρα του υποκειμενικού, αποτελούν με τη σειρά τους σημεία ιστορικού ενδιαφέροντος, ακριβώς επειδή καταγράφουν θέσεις, αισθήματα, ταυτότητες κτλ. Ακριβώς το ίδιο συντελείται και με τη διαμεσολάβηση του χρόνου, ο αφηγητής όντας “ώριμος” σε σχέση με το παιδί που έβλεπε την παράσταση στην πλατεία του χωριού, πλέον θα το βλέπει διαφορετικά αν ξαναέβλεπε το θεατρικό έργο.

Η παρούσα εργασία εξετάζει ένα συγκεκριμένο κομμάτι της ιστορίας της Κατοχής, που υφαίνει την πολιτιστική κίνηση και δραστηριότητα, τα χρόνια αυτά και πάλι σε μια ειδική εκδοχή της, αυτή του θεάτρου. Προφανώς, η ασχολία με το συγκεκριμένο θεματικό πεδίο, αναδεικνύει ποικίλες κοινωνικές και πολιτικές διεργασίες που συντελούνται παράλληλα και αυτός είναι ένας στόχος προς διερεύνηση. Δηλαδή να αποτελέσει η παρούσα εργασία μια βάση για μελλοντική έρευνα στα πεδία τα οποία προβάλλει ή ακόμα στα ζητήματα που δεν αναλύει με επάρκεια.

Η μεθοδολογία είναι βασικό σημείο στη συγγραφή και την έρευνα. Οργανώνει το υλικό και αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο, ο ερευνητής/τρια εξετάζει το αντικείμενο της έρευνάς του. Αρχικά, στην παρούσα εργασία οι ενότητες διαρθρώνονται χρονικά, αλλά και εξετάζουν επί μέρους θεματικά πεδία, όπως έχει καταδειχθεί παραπάνω. Η χρήση και η ανασκόπηση μιας ευρείας βιβλιογραφίας στην οποία έχω ανατρέξει, πέρα από το περιεχόμενο το οποίο χρησιμοποιώ παραθέτοντάς το, λειτουργεί και ως δείκτης για περισσότερη βιβλιογραφία και αρχειακό υλικό· πράγμα το οποίο, όσο το αξιοποιείς τόσο σου δίνει υλικό. Πιο συγκεκριμένα η βιβλιογραφία στην οποία έχω ανατρέξει χωρίζεται σε αυτοβιογραφίες, μελέτες για το θέατρο τόσο συνολικές όσο και επιμέρους για την εποχή που εξετάζω, διδακτορικές διατριβές, γενικότερες μελέτες που καταπιάνονται με ζητήματα φύλλου, έθνους, ταυτότητας, ιστορίας κ.α., και σε αρχειακό υλικό παρεμφερή με τη θεματική. Μια δεύτερη κατηγοριοποίηση γίνεται ανάμεσα σε βιβλία-αρχεία-πηγές που γράφονται ακριβώς μέσα στην περίοδο που εξετάζω και σε ύστερη εποχή, για παράδειγμα στο παρόν. Είναι διαφορετική η αξιοποίηση μιας εφημερίδας που λειτουργεί

¹⁷ Βλέπε έρευνες όπως: Ρίκη Βαν Μπουσχότεν, *Ανάποδα χρόνια. Συλλογική μνήμη και ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900-1950)*, Πλέθρον, E.P Thompson, *The making of English working class*, Vintage Books, New York, 1991, first edition 1963, Boucheron Patrick, *Τι μπορεί να κάνει η ιστορία*. Εναρκτήριο μάθημα στο College de France, μτφ. Γιάννης Μπαλαμπανίδης, 2η έκδ., Πόλις, Αθήνα 2017, Συλλογικό έργο, Δεκέμβρης 1944. Το παρελθόν και οι χρήσεις του, Αλεξάνδρεια, 2017

ως προπαγανδιστικό -άρα και ενημερωτικό- υλικό το 1943 από την μαρτυρία ενός ηθοποιού της λαϊκής σκηνής στην Ήπειρο, σαράντα χρόνια αργότερα υπό το φως μιας συνέντευξης που δίνει για ένα καλλιτεχνικό περιοδικό. Ακριβώς αυτή η παράθεση των στοιχείων και η ερμηνεία τους διαβαίνει τη σχέση του παρελθόντος με το παρόν, ανάμεσα στην μαρτυρία και την αφηγούμενη μνήμη. Άρα η χρήση οποιουδήποτε υλικού κρίνεται χρήσιμη για την εξαγωγή νοημάτων και ιστορικών συμπερασμάτων (αμφισβητήσιμων πιθανώς). Σε αυτό το σημείο να προσθέσω, όπως έχει αναφερθεί, ότι η εξέταση κάποιων ζητημάτων, λόγω περιορισμού αρχείου ή χρόνου ή και όχι, δεν γίνεται με βάση ιστορικών κριτηρίων κατ' ανάγκη (πχ η αξιοποίηση ενός εγγράφου ή μιας συνέντευξης), αλλά χρησιμοποιούνται εργαλεία από τις επιστήμες της κοινωνικής ανθρωπολογίας, της πολιτικής επιστήμης και της κοινωνιολογίας. Ούτως ή άλλως, η γραφή της ιστορίας περιδιαβαίνει συνεχώς μέσα από διάφορα επιστημονικά πεδία και τα χρησιμοποιεί για την σφαιρικότερη επεξήγηση. Η συνάντηση με τον θεατρόκοσμο του βουνού θα είναι γόνιμη.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α' ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ: ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ ΚΑΙ ΑΣΥΝΕΧΕΙΕΣ

1.

Διαμόρφωση νεοελληνικού θεάτρου μέχρι το 1940: Μεσοπόλεμος

Το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα χαρακτηρίζεται από διεργασίες και συγκρούσεις που έχουν δομικές συνέπειες άρα και μεταβάλλουν σε βάθος τις κοινωνικές πρακτικές και καθορίζουν την κοινωνική εμπειρία. Ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος και η Μικρασιατική καταστροφή καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη διαδικασία του αστικού μετασχηματισμού, όπου στην ελληνική περίπτωση με αργούς ρυθμούς ολοκληρώνεται. Επίσης, η εξάπλωση των σοσιαλιστικών ιδεών και η επιτυχημένη ρωσική επανάσταση δημιουργούν ένα τοπίο αρκετά δυναμικό στο σύνολο των κοινωνικών δραστηριοτήτων.

Οι έντονες διεργασίες που διαδραματίζονται αυτήν την περίοδο δεν γίνεται να αφήσουν ανέπαφη την πολιτιστική δραστηριότητα και την καλλιτεχνική έκφραση. Ο αστικός μετασχηματισμός συμβαδίζει με την πολιτιστική αναδιαμόρφωση και είναι κομμάτι μιας ευρύτερης κοινωνικής αλλαγής. Είναι μια περίοδος, όπου νέα κινήματα κάνουν την εμφάνισή τους στο χώρο της καλλιτεχνικής έκφρασης. Στη λογοτεχνία κάνουν την εμφάνισή τους νέα κινήματα όπως ο υπερρεαλισμός στην ποίηση και η ανάπτυξη του αστικού μυθιστορήματος με ρεαλιστικά στοιχεία στην πεζογραφία.¹⁸ Στα παγκόσμια θεατρικά δεδομένα, όπως αναφέρει ο Θ. Γραμματάς, τα έργα του Πιραντέλο, Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα και άλλων αντικαθιστούν τις μέχρι τότε τάσεις του νατουραλισμού και του συμβολισμού με ρεύματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο ποιητικός ρεαλισμός και ο φροϋδισμός.¹⁹

Βαδίζοντας στην διάρκεια του Μεσοπολέμου η ελληνική θεατρική σκηνή ευθυγραμμίζεται με τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις. Παρατηρείται μια στροφή στην θεατρική σκηνή, στις αρχές του διαφωτισμού και στα αρχαιοελληνικά ιδεώδη, σε μια προσπάθεια κατάκτησης της ελληνικότητας και επαναπροσδιορισμού της φυσιογνωμίας και της ταυτότητας του νεοελληνικού κράτους. Ο Μεσοπόλεμος ως κατεξοχήν πεδίο τέτοιων αναζητήσεων επηρεάζει τον πολιτισμό σε σημείο, όπου το νεοελληνικό θέατρο δεν ακολουθεί τις ευρωπαϊκές και παγκόσμιες πολιτιστικές εξελίξεις.²⁰

¹⁸ Θόδωρος Α. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα : Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Α' τόμος, Αθήνα, Εξάντας, 2002, σ. 156.

¹⁹ Ο.π., σ. 157-159.

²⁰ Ο.π.

Από τις αρχές του 1920 και μετά παρατηρείται μια στροφή στην εγχώρια θεατρική παραγωγή. Έργα μελοδραματικού τόνου και ωραιοποίησης της πραγματικότητας οδηγούν στην ακμή του ηθογραφικού δράματος. Τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του ηθογραφικού δράματος είναι «Το Φιντανάκι» (1921), «Οι Γειτόνισσες» (1924), «Στο Πανηγύρι» (1926) και «Το Μελετάκι» (1927) του Παντελή Χορν, «Τα Αρραβωνιάσματα» (1924), «Το Μπουρίνι» (1934), «Η Καινούρια Ζωή» (1936) και οι «Φουσκοθαλασσιές» (1937) του Δημήτρη Μπόγρη, ο οποίος θεωρείται και ο κυριότερος εκπρόσωπος του μεσοπολεμικού ηθογραφισμού.²¹

Όπως αναφέρθηκε, η ελληνική θεατρική σκηνή δεν γνωρίζει παρόμοια άνθιση σε σχέση με τις υπόλοιπες Ευρωπαϊκές, οι οποίες έχουν βασικό στόχο και πρωταρχική προτεραιότητα την ανάδειξη των κοινωνικών εκείνων παραγόντων που συντελούν στην καταπίεση του ανθρώπου σε μια κοινωνία που νοσεί από τις ψυχοφθόρες συνέπειες του πολέμου. Στην ελληνική θεατρική σκηνή παίζονται και έργα που ανήκουν στο αστικό δράμα, με κύριους εκπρόσωπους τον Γρ. Ξενόπουλο, Π. Χόρν, Σπ. Μελά, Ν. Καζαντζάκη. Αν και η θεατρική παραγωγή της μεσοπολεμικής περιόδου κρίνεται ιδιαίτερα φτωχή από τους μελετητές της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου, ωστόσο η προσπάθεια για ανανέωση στα θεατρικά δρώμενα από τους εκπροσώπους της γενιάς του '30 διοχετεύεται στη σκηνοθεσία των έργων, η οποία ακολουθεί τα ξένα πειραματικά πρότυπα. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ανάδυση σπουδαίων σκηνοθετικών και σκηνογραφικών προτύπων που έχουν αντίκτυπο ακόμη και στη θεατρική παραγωγή των ημερών μας. Σκηνοθέτες όπως ο Φώτος Πολίτης, ο Δημήτρης Ροντήρης και ο Κάρολος Κουν και σκηνογράφοι, όπως ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Φώτης Κόντογλου και ο Σπύρος Βασιλείου συμβάλλουν με το έργο τους στην καθιέρωση καινοτόμων τεχνοτροπιών σε όλους τους τομείς της θεατρικής παραγωγής.²²

Σύντομα και στην ελληνική δραματουργία πέρα από το αστικό δράμα εμφανίζεται το εργατικό-κοινωνικό δράμα που εισάγουν μια νέα αισθητική, θεματική και ιδεολογία.²³ Οι σοσιαλιστικές ιδέες που είναι εμφανής και στην λογοτεχνία αρχίζουν να επηρεάζουν και την δραματουργία. Προς το τέλος του Μεσοπολέμου έργα που αναδεικνύουν τον κοινωνικό προβληματισμό κάνουν την εμφάνισή τους. Ενδεικτικά τα έργα: «Το Σκουλήκι» του Χρ. Γάιου, «Η φυγή» (1935) του Θ. Νικολούδη, «Δύο Τζάκια» (1938),

²¹ Γραμματάς, ό.π., σ. 161.

²² Μουρέτου Παναγιώτα, Το Νεοελληνικό θέατρο ως σύστημα αισθητικής επικοινωνίας, διπλωματική εργασία, Αθήνα, 2013, ΕΜΠ

²³ Γραμματάς, Θόδωρος Α, *Νεοελληνικό θέατρο, ιστορία-δραματουργία, δώδεκα μελετήματα*, κουλτούρα, Αθήνα, 1987, σ. 130-131.

«Τραγούδι της Δουλειάς» (1938) της Σ. Λαμπάκη, αποτελούν το νέο αυτό το είδος.²⁴

Όπως επισημαίνει ο Γραμματάς, «Στην περίοδο που ακολουθεί τη μικρασιατική καταστροφή μέχρι το Β' Παγκόσμιο πόλεμο, το θέατρο, αντίστοιχα με τη λογοτεχνία, υφίσταται μια ιδεολογική καθίζηση περιοριζόμενο στην ηθογραφία, τη φαρσοκωμωδία, το ποιητικό θέατρο και το ιστορικό δράμα».²⁵

Ένα σημείο που πρέπει να επισημανθεί είναι η δημιουργία του λαϊκού θεάτρου και η προσπάθεια σύνδεσης αυτού με τα κοινωνικά στρώματα τα οποία μέχρι τότε δεν είχαν πρόσβαση σε αυτό. Είναι μια αναζήτηση, όπου απασχολεί το σύνολο κόσμος της θεατρικής παραγωγής. Οι τρόποι διασύνδεσης ποικίλουν και δεν μοιράζονται κοινή πρακτική στην εφαρμογή τους. Από το προλεταριακό θέατρο προπαγάνδας μέχρι τα μαζικά «λαϊκά» θεάματα στα φασιστικά καθεστώτα της Γερμανίας και Ιταλίας, και τις πολιτικές αποκέντρωσης για το «θέατρο του λαού» στη Γαλλία²⁶, η προσπάθεια δημιουργίας τους ανήκει στην εποχή του Μεσοπολέμου και από αυτήν δεν θα μπορούσε να εξαιρεθεί η ελληνική περίπτωση. Η προσπάθεια δημιουργίας λαϊκού θεάτρου, επιδίωκε να φέρει το αστικό θέατρο (και τους «κλασσικούς» συγγραφείς) στον λαό για να επηρεάσει και να βελτιώσει τον πολιτισμό του.²⁷ Παρόλο που δεν τελεσφόρησε στην ελληνική πραγματικότητα η προσπάθεια δημιουργίας μιας τέτοιας σκηνής²⁸ στα μέσα της δεκαετίας του 1930, τον ρόλο αυτόν τον ανέλαβε το κράτος. Αποτέλεσμα αυτών των ζυμώσεων ήταν η ίδρυση του «Α' άρματος Θέσπιδος»²⁹ -την περίοδο της δικτατορίας Μεταξά- ενός κρατικού μετακινούμενου θεάτρου που λειτούργησε από τον Σεπτέμβριο

²⁴ Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση. Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, 2005, σ. 398.

²⁵ Γραμματάς, *Νεοελληνικό θέατρο, ιστορία-δραματολογία...*, ό.π., σ. 132.

²⁶ Βλέπε στο Αντώνης Γκλυτζουρή, «Λαϊκό θέατρο και κρατισμός στην ελληνική σκηνή του μεσοπολέμου, η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος», Ο Πολίτης, μηνιαία επιθεώρηση, τ.χ 105, Νοέμβριος 2002

²⁷ Βλ. το κεφάλαιο «αστισμός και λαϊκότητα» στο Α. Γκλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2001, παρατίθεται από Α. Γκλυτζουρή, *Λαϊκό θέατρο και κρατισμός...*, ό.π.

²⁸ Βλ. «Λαϊκό θέατρο» Βασίλη Ρώτα

²⁹ Το Α' άρμα Θέσπιδος ήταν ένα κρατικό μετακινούμενο θέατρο, όπου φτιάχτηκε ώστε να είναι συναρμολογούμενο και να χωράει 1000 περίπου θέσεις. Στην ουσία το Α' άρμα Θέσπιδος ανήκει στους περιοδεύοντες θιάσους για την διασπορά του θεάτρου στην επαρχία. Είναι η προσπάθεια δημιουργίας Λαϊκής σκηνής κινητής κατά τα πρότυπα του Ιταλικού μοντέλου «κινητών» αρμάτων Θέσπιδος («canti di tespi») που είχε δημιουργήσει το 1929 το φασιστικό καθεστώς της γειτονικής χώρας. Εισηγητής αυτής της πρότασης είναι ο Δημήτρης Μπόγρης και προτείνει στο σωματείο ηθοποιών να έρθει σε επαφή με το Υπουργείο Στρατιωτικών με στόχο τη σύσταση θιάσων για την επαρχία ακολουθώντας το Ιταλικό πρότυπο. Ο διορισμός του Κ. Μπαστιά στη θέση του Γενικού διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου και διευθυντή γραμμάτων, θεάτρου και καλών τεχνών το καλοκαίρι του 1937 δίνει το πράσινο φως στην υιοθέτηση από το Βασιλικό Θέατρο του άρματος Θέσπιδος ως κλιμάκιο «κινητό». Η λειτουργία του ξεκινάει το 1939 με διευθυντή τον Παρασκευά και σκηνοθέτη τον Πέλο Κατσέλη, ο οποίος ταξιδεύει και στην Γερμανία για να παρακολουθήσει την δράση των κινητών θεάτρων («wanderbunhen»). Από Γκλυτζουρή, ό.π.

του 1939 μέχρι τον Γενάρη του 1942. Η κατασκευή φτιάχτηκε έτσι ώστε να είναι συναρμολογούμενη και φορητή πάνω σε σχέδια του Κωνσταντίνου Δοξιάδη, όταν του ζητήθηκε η δημιουργία 1000 περίπου θέσεων³⁰. Για τη σημασία του «Λαϊκού θεάτρου» και τη σύνδεση του με τα πρότυπα της θεατρικής σκηνής θα επανέλθω σε επόμενα κομμάτια της εργασίας.

Την περίοδο του μεσοπολέμου, η ελληνική δραματουργία υφίσταται μια καθίζηση ή ακόμα και παλινδρόμηση, σχετικά με τα προϊόντα της κατά την αμέσως προηγούμενη φάση των αρχών του 20ού αιώνα. Για ιστορικούς, κοινωνικούς, πολιτικούς και άλλους λόγους ανακόπτεται η δημιουργική ανάπτυξη του αστικού δράματος και παραχωρείται η θέση του σε παρωχημένα θεατρικά είδη και μορφές, όπως η τραγωδία και το ιστορικό δράμα.

Στο πλήθος από τα έργα αυτών των κατηγοριών, με την κλασικιστική ή ρεαλιστική αισθητική τους, θα πρέπει να προσθέσουμε και την ισχνή αλλά όμως υπαρκτή παράδοση του αστικού και προλεταριακού δράματος, με την έντονη κοινωνική προβληματική, την ιδεολογική φόρτιση και την προσπάθεια παρέμβασης στο κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής, ενώ η φάρσα και η κωμωδία αποδίδουν με το δικό τους υπονομευτικό τρόπο τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα του κοινού. Το είδος όμως το οποίο αποτελεί κυρίαρχο και αντιπροσωπευτικό της εποχής, είναι η ηθογραφία και το ηθογραφικό δράμα, το οποίο κυριαρχεί στην ελληνική σκηνή.

Οδηγούνται στην πιστή περιγραφή και την απεικόνιση της πραγματικότητας που σπανιότερα ρομαντικά και συνηθέστερα ρεαλιστικά, εμφανίζει σκηνικά το προσιτό και το οικείο στους θεατές, αποτελώντας (κατ' αυτόν τον τρόπο) αγαπητό και διαδεδομένο θέαμα, όχι μόνο για την μεσοπολεμική περίοδο, στην οποία αναφερόμαστε, αλλά και για ολόκληρη την ιστορία του ελληνικού θεάτρου στον 20ο αιώνα.³¹

Οι κοινωνικές διαδικασίες την περίοδο αυτή, επιφέρουν με έναν αιφνίδιο τρόπο κοινωνικούς μετασχηματισμούς, όπου τέμνουν την κανονικότητα –και σίγουρα ο Μεσοπόλεμος δεν χαρακτηρίζεται από μια ομαλή κοινωνική ζωή ή έναν ομαλό πολιτικό βίο-. Για αυτό λοιπόν, η περίοδος του μεσοπολέμου θεωρείται βασικό σκαλοπάτι για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε, ανεβαίνοντας στο χρόνο, την κοινωνική ρήξη με την πολιτική των συνεχόμενων μεταβολών. Ο μεσοπόλεμος κληροδοτεί μια σειρά κρατικών πολιτικών, όπου συγκροτούν τον σκληρό πυρήνα της εξουσίας, αλλά και μια σειρά

³⁰ Αντώνης Γκλυτζουρής, *Λαϊκό θέατρο και κρατισμός...*, ό.π.

³¹ Γραμματάς *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Εξάντας, Β' τόμος, 2002, σ. 16.

ολοκληρωτικών πολιτικών, όπως η δικτατορία της 4ης Αυγούστου.

Συνοψίζοντας, μεσοπολεμικά παρατηρείται ένα βασικό δίπολο στην θεατρική πραγματικότητα. Από την μια παρατηρείται μια ανεπάρκεια και μια στασιμότητα όσον αφορά την θεατρική παραγωγή, ενώ από την άλλη το Ελληνικό θέατρο έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με τις σύγχρονες τάσεις³² (θεατρικός μοντερνισμός και σκηνική πρωτοπορία) και το παγκόσμιο κλασσικό ρεπερτόριο.³³ Το θεατρικό αδιέξοδο την περίοδο του μεσοπολέμου, αλλά και την καλλιτεχνική έκφραση την εκμεταλλεύεται το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου, προκρίνοντας την κρατική παρέμβαση για την διαμόρφωση της νέας πολιτισμικής αναγέννησης, όπως έτεινε να την θεωρεί. Πλέον το σύνολο του καλλιτεχνικού κόσμου και η παραγωγή του πολιτισμού μπαίνει υπό τον έλεγχο του κράτους και αυτό αποτελεί τον κύριο εκφραστή.

³² Βλ. Εφημερίδα Ακρόπολις 11.09.1939, Αριθ. Φυλ. 3813, όπου αναλύεται το έργο με τίτλο «το παιδί με τη χρυσή τύχη» στο θέατρο Κοτοπούλη και έχει να κάνει με ένα νέο είδος πειραματικού θεάτρου προερχόμενο από την Αμερική συνδυάζοντας θέατρο και κινηματογράφο με πρωτοποριακό τρόπο «group theater»

³³ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα...*, ό.π., σ. 173-174.

2.

Η θεατρική έκφραση μέσα από το πεδίο της ετερονομίας: πεδίο απαγορεύσεων και νοημάτων στη μεταξική δικτατορία

Σε αυτήν την ενότητα, θα αναφερθώ επιγραμματικά στο πεδίο στερήσεων της θεατρικής έκφρασης την περίοδο της δικτατορίας του Ι. Μεταξά, αλλά και των νοημάτων που εξάγουμε από αυτήν. Η περίοδος αυτή εντοπίζεται από το 1936 μέχρι το 1941. Επίσης αποτελεί ένα πεδίο σύγκρισης ανάμεσα σε δύο περιόδους που χαρακτηρίζονται από τελείως διαφορετικά στοιχεία σε σχέση με την θεατρική παραγωγή και ασχολία. Από το ποιοι εμπλέκονται, μέχρι για ποιο λόγο χρησιμοποιείται ή και ποιον εξυπηρετεί; Βέβαια σε αυτή την εργασία, δεν θα μπορούσε να γίνει συγκριτική μελέτη ώστε να καταδειχθεί εύγλωττα το διαφοροποιητικό στοιχείο ανάμεσα στις δυο περιόδους· παρ' όλα αυτά η ανάδειξη βασικών στοιχείων της περιόδου κρίνεται αναγκαία ώστε να κατανοηθούν καλύτερα οι συνέχειες και οι ασυνέχειες. Ενδεικτικά η θεατρική παραγωγή στο βουνό τα χρόνια της Κατοχής και του εμφυλίου δημιουργεί ψήγματα αυτονομίας, τη στιγμή που διαμορφώνει (αυτοθέσμιση)³⁴ ανεξάρτητα, τους δικούς της όρους και κανόνες στην καλλιτεχνική έκφραση σε σχέση με την Μεταξική δικτατορία που απαιτεί την ταύτιση του ατόμου με το έθνος, την πνευματική του υποτέλεια του στο κράτος που στην ουσία λειτουργεί ως ο μοναδικός εκφραστής της συλλογικής και ατομικής βούλησης.³⁵ Άρα εξηγώντας και τον τίτλο της ενότητας αυτής, το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου δημιουργεί συνθήκες ετερονομίας θεωρώντας ότι η βούληση είναι –(και πρέπει να παραμένει από τα πάνω καθοριζόμενη)- προϊόν εξωγενές και δεν γίνεται να ανατραπεί.

Όσον αφορά το θέατρο, το καθεστώς της 4ης Αυγούστου επεφύλασσε συγκεκριμένη πολιτική. Με τον Α.Ν 446/1937 περί θεάτρων επεβλήθησαν αυστηρές ρυθμίσεις σχετικά με το περιεχόμενο αυτών, πιο συγκεκριμένα απαγορευόντουσαν θεατρικά έργα με ανατρεπτικό-κομμουνιστικό περιεχόμενο και αυτά που προσβάλλουν τα δημόσια ήθη. Χαρακτηριστικά: 1) «*προσβάλλουσι τα δημόσια ήθη ή οπωσδήποτε καθάπτονται της χριστιανικής θρησκείας και γενικώς τα οπωσδήποτε κρινόμενα ακατάλληλα ή επιβλαβή διά το κοινόν*» και 2) «*αποβλέπουσιν εις τον προπαγανδισμόν των κομμουνιστικών ή άλλων*

³⁴ Η δυνατότητα που έχουν οι πολίτες να επιζητούν, να επιλέγουν και να διαμορφώνουν τους θεσμούς ή τους νόμους της πολιτείας τους.

³⁵ Η επιδίωξη αυτή φαίνεται χαρακτηριστικά και μέσα από μια ομιλία του Μεταξά στα Ιωάννινα στις 13 Ιουνίου 1937, που αναφέρει: «*Πρώτα σας έκαμα να αισθάνεσθε με υπερηφάνειαν ότι είσθε Έλληνες· το είχατε λησμονήσει αυτό*» και συνεχίζει επισημαίνοντας την «προσφορά» του καθεστώτος απέναντι στην ελληνική κοινωνία. Από το Ιωάννης Μεταξάς, «Λόγος προς τον Λαόν των Ιωαννίνων» 13 Ιουνίου 1937, Λόγοι και Σκέψεις 1936-1941, τομ. Α' 1936-1938, Γκοβοστή, Αθήνα, σ. 190-197.

ανατρεπτικών ιδεών».³⁶ Επιπλέον προβλέπονταν μέχρι και ποινές φυλάκισης για τους διευθυντές των θεάτρων και όσων ανέβαζαν τέτοια έργα. Από την λογοκρισία της δικτατορίας δεν ξεφεύγει ούτε ο επιτάφιος του Περικλή που απαγορεύεται η διδασκαλία του στα σχολεία, όπως αντίστοιχα απαξιώνεται και η θεατρική παράσταση της Αντιγόνης του Σοφοκλή. Εντούτοις, πέρα από την λογοκρισία των θεατρικών παραγωγών, το καθεστώς τοποθετεί την θεατρική σκηνή στις προτεραιότητες της πολιτιστικής αναδιαμόρφωσης που προτείνει. Ο πατερναλιστικός χαρακτήρας της στον καλλιτεχνικό χώρο βρίσκει έδαφος στο θέατρο και αυτό, αποτελεί πεδίο πειραματισμών. Εξάλλου, το θέατρο και σύμφωνα με εφημερίδες της εποχής σχολιάζοντάς το, το τοποθετούν «εις την πρώτην γραμμήν του κυβερνητικού ενδιαφέροντος επιδιώκοντας μια γενικότερη καλλιτεχνική αφύπνιση των ευρύτερων μαζών του λαού».³⁷

Η Μεταξική δικτατορία μέσα από την ανασύσταση του πολιτισμού προσπάθησε να δημιουργήσει αυτό που ονόμασε τρίτο ελληνικό πολιτισμό· ο οποίος αποτελεί το επιστέγασμα της αρχαίας και της βυζαντινής παράδοσης ως κάτι το ολοκληρωμένο. Προκρίνεται και αναπαράγεται, ότι αντιστοιχεί στον εκπολιτιστικό εθνικισμό που χαρακτηρίζει αυτό το καθεστώς, οτιδήποτε άλλο λογοκρίνεται και απαγορεύεται. Οι δημόσιες θεαματικές τελετές και οι θεατρinίστικες παραστάσεις με έμφαση στο παραδοσιακό στοιχείο και την λαϊκότητα που εκφράζει αυτό, είναι στοιχείο που, ως επί το πλείστον, τα ολοκληρωτικά καθεστώτα, στο πλαίσιο του λαϊκισμού, χρησιμοποιούσαν προκειμένου να απευθυνθούν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και να γίνουν αρεστά σε αυτά. Τα συνδεδεμένα της πολιτικής αυτής δεν εκφράζονται μόνο μέσα από τον πολιτιστικό τομέα, αλλά από το σύνολο της πολιτικής που εφαρμόζει το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου.³⁸

Η Μεταξική δικτατορία, λοιπόν, έρχεται να παρέμβει κρατικά στην παραγωγή της καλλιτεχνικής έκφρασης, προσπαθώντας να δημιουργήσει «πολιτισμό» από το «μηδέν». Πως άλλωστε θεωρείται η ανάγκη για στροφή στον επαγγελματισμό, όσον αφορά τους

³⁶ Άρθρο 2, Α.Ν 446/1937, Περί θεάτρων (ΦΕΚ 23/Α/25-01-1937)

³⁷ Εφημερίδα Καθημερινή, 16.9.1936, σ.3, παρατίθεται από Σπύρο Πλουμίδα, το κεφάλαιο «Το καθεστώς Ιωάννη Μεταξά 1936-1940», στο Συλλογικό έργο: Ευάνθης Χατζηβασιλείου, Ιάκωβος Μιχαηλίδης, Σπυρίδων Πλουμίδης, Κώστας Κωστής, Μανόλης Κούμας, Ιωάννα Παπαθανασίου, Ευάγγελος Δρακόπουλος, Ηλίας Νικολακόπουλος, Βασίλης Παναγιωτόπουλος, επιμ. Ευάνθης Χατζηβασιλείου, *Η δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά 1936-1941* - 1η έκδ. - Αθήνα : Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, 2010.

³⁸ Βλαχόπουλος Κυριάκος, *Οι πολιτιστικές όψεις της Μεταξικής δικτατορίας: Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος*, Εργασία Μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών Κατεύθυνση: νεώτερης και σύγχρονης ιστορίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών επιστημών, στα πλαίσια σεμιναρίου των ΑΣΚΙ, από Academia.edu, προφίλ: Kyriakos Vlachopoulos, Αθήνα, 2017

καλλιτέχνες του θεατρικού θιάσου³⁹ ή τις οργανωμένες εικαστικές εκθέσεις που λαμβάνουν τόπο την περίοδο αυτήν (όπου μάλιστα υπάρχει υψηλός ανταγωνισμός ανάμεσα στους ακαδημαϊκούς ζωγράφους – επιστήμονες που έχουν σπουδάσει την τέχνη και σε αυτούς που αποκαλούνται φουτουριστές και αποτελούν κίνδυνο για την ίδια την τέχνη την εικαστικής)⁴⁰ και δημιουργούν την αίσθηση της απότομης εκπολιτιστικής αναδιαμόρφωσης. Και όμως το καθεστώς δημιουργεί σημεία αναφοράς που τα προασπίζει θεσμικά ως κοιτίδες πολιτισμού.⁴¹ Οι θεαματικές τελετές και ο εξαγνισμός του ελληνικού κοινού μέσω των δημόσιων γιορτών αποτελεί συστατικό στοιχείο της Μεταξικής δικτατορίας. Στοιχείο με διττό στόχο, αφενός την δημιουργία «λαϊκού» πολιτισμού και αφετέρου την χειραγωγή του λαού μέσα από πολιτιστική αναδιαμόρφωση που προκρίνει. Το νέον κράτος είναι ο εκφραστής της βούλησης του ελληνικού λαού και ο Γ' ελληνικός πολιτισμός το επιστέγασμα της προσπάθειας αυτής. Στην ουσία επιχειρείται η ανασύσταση της ελληνικής κοινωνίας υπό την προσπάθεια ενός εθνικιστικού εκπολιτισμού.

Η παράθεση των στοιχείων της θεατρικής έκφρασης κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου γίνεται για να αποτελέσει το σημείο συνεχειών ή ασυνεχειών στην εξαγωγή νοημάτων από την θεατρική δραστηριότητα στο βουνό κατά τον πόλεμο που ακολουθεί. Δεν είναι αυτονόητη η συμπερασματική ακολουθία ανάμεσα σε δυο ιστορικά περιόδους με διαφορετικά νοήματα και εμπειρίες, αλλά όσον αφορά στην διαμόρφωση των «επιμέρους στοιχείων» που εξάγονται από τα θεατρικά δρώμενα και την επικοινωνία σκηνης – πλατείας, υπάρχουν αναφορές που ιστορικά μας βοηθάνε να καταλάβουμε νοήματα, αντιδράσεις, συνδετικά σημεία κλπ. Δηλαδή, όταν λέω «επιμέρους στοιχεία» εννοώ συνιστώσες που εκφράζει ένα λογοτεχνικό κείμενο (το θεατρικό έργο), όπως λαογραφικά στοιχεία, τοπωνύμια, κοινωνικές συνήθειες του χώρου, αναφορές σε παλιότερες καταστάσεις κ.α. Στα επόμενα κεφάλαια θα επιχειρηθεί να παρουσιαστεί το κύριο μέρος της έρευνας αυτής, και αφορά την θεατρική δραστηριότητα στο βουνό τα χρόνια της Κατοχής, αλλά και γενικότερα της θεατρικής παραγωγής τα χρόνια αυτά.

³⁹ Βλέπε στροφή από θεατρικά μπουλούκια σε οργανωμένο θίασο υπό την εποπτεία του βασιλικού θεάτρου

⁴⁰ Βλ. ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, «Γνώμες του αρχηγού περί εικαστικών τεχνών», ό.π., σ. 161-165.

⁴¹ Βλ. ίδρυση Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α' ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΝΟΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΚΑΤΟΧΗ

1.

Η αρχή του πολέμου και το θέατρο στην πόλη

Η δεκαετία του 40' σηματοδοτεί μια από τις κρίσιμότερες περιόδους της ιστορίας της ελληνικής κοινωνίας, καθώς και των υπολοίπων χωρών που εμπλέκονται στον Β' παγκόσμιο πόλεμο. Η έναρξη του πολέμου κλείνει ένα μεγάλο κεφάλαιο της προηγούμενης περιόδου, όπου έχουν διαδραματιστεί βασικές μεταβολές στην κοινωνική και πολιτική ζωή του τόπου και επενεργούν βαθμιαία στην αποδιάρθρωση των παλαιότερων κοινωνικών και πολιτικών δομών και την απαρχή νέων διαρθρώσεων που με έντονο τρόπο φαίνονται στην εξέλιξη της δεκαετίας αυτής. Επομένως η παράθεση των βασικών εξελίξεων που συντελούνται στην περίοδο του μεσοπολέμου είναι αναγκαία.⁴² Η παρουσίαση των βασικών αξόνων της μεσοπολεμικής περιόδου σε σχέση με την κοινωνία, την πολιτική και το ζήτημα του θεάτρου, όπως έχει γίνει στην προηγούμενη ενότητα, μας οδηγούν στην καλύτερη κατανόηση της περιόδου 1940-50.

Αποτελεί χωρίς αμφιβολία ένα από τα παράδοξα της ιστορίας ο πανηγυρικός τρόπος με τον οποίο ο ελληνικός λαός δέχτηκε την είδηση του ελληνοϊταλικού πολέμου. Θα 'λεγε κανείς ότι το «όχι» του Μεταξά στον ιταλικό επεκτατισμό έδρασε σαν καταλύτης, αφυπνίζοντας την ελληνική κοινωνία από τη δική της τετράχρονη φασιστική ύπωση. Απ' αυτήν τη άποψη, το τελεσίγραφο που επέδωσε τα ξημερώματα της 28^{ης} Οκτωβρίου 1940 ο Εμανουέλε Γκράτσι στον Ιωάννη Μεταξά δεν ήταν παρά το απαραίτητο σοκ, η αναγκαία αφορμή, προκειμένου να εκδηλωθούν ανοιχτά και τα αντιφασιστικά αισθήματα του ελληνικού λαού.⁴³ Ο Ν. Σβορώνος επισημαίνει χαρακτηριστικά:

«Αν για την ελληνική φασιστική κυβέρνηση η απόφαση να αντισταθεί εναντίον της Ιταλίας είχε το νόημα μιας πολιτικής πράξης, μιας πολιτικής επιλογής, για τη μεγάλη πλειοψηφία του ελληνικού λαού, ο πόλεμος της Αλβανίας είχε, ευθύς εξαρχής, το διπλό νόημα ενός πατριωτικού και αντιφασιστικού πολέμου. Όσοι τον έζησαν ξέρουν ότι οι έννοιες «πατρίδα» και « πατριωτισμός», που είχαν τόσο αποδυναμωθεί από τη

⁴² Νίκος Σβορώνος «Τα κύρια προβλήματα της περιόδου 1940-1950 στην Ελληνική ιστορία», στο συλλογικό έργο, *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Ιστορική Βιβλιοθήκη, Θεμέλιο, Αθήνα, 1984, σ. 24.

⁴³ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 14.

λογοκόπο «εθνικοφροσύνη», είχαν γίνει βίωμα και συνδέθηκαν άρρηκτα με το αντιφασιστικό πνεύμα». Και συνεχίζει λέγοντας:

*«Το αντιφασιστικό και δημοκρατικό αυτό πνεύμα που υπήρχε στη βάση της λαϊκής Εθνικής ενότητας ήδη κατά τη διάρκεια του πολέμου της Αλβανίας, συνεχίζεται και αποκτά περισσότερο συνειδητοποιημένο κοινωνικό περιεχόμενο στην περίοδο 1940-1945 με την Εθνική Αντίσταση».*⁴⁴

Η κήρυξη του Δεύτερου παγκοσμίου πολέμου είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας τομής στην πορεία του ελληνικού θεάτρου. Τα γεγονότα του πολέμου διέκοψαν μια σειρά κινήσεων που έτειναν να αλλάζουν την εικόνα της ελληνικής θεατρικής δραστηριότητας. Η κήρυξη του πολέμου συνέπεσε με μια ιδιαίτερα σημαντική συγκυρία, αφού οι δεκαετίες του 1920 και του 1930 είχαν θέσει νέους όρους για την ελληνική θεατρική δραστηριότητα.⁴⁵ Αναμφισβήτητα, τα γεγονότα του πολέμου και ό,τι επακολούθησε ανέστειλαν την πορεία ανάπτυξης του ελληνικού θεάτρου, τα βασικά χαρακτηριστικά της οποίας είχαν διαμορφωθεί κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, παράλληλα όμως εισήγαγαν νέες παραμέτρους και νέα αιτήματα. Οι ιδεολογικές ζυμώσεις και οι μεγάλες πολιτικές αντιπαραθέσεις, οι νέες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, η εμπειρία της Αντίστασης, που καθορίζουν την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία και την περίοδο του εμφυλίου πολέμου, προκαλούν νέους προβληματισμούς, γεννούν νέα αιτήματα και δημιουργούν νέους όρους λειτουργίας της θεατρικής δραστηριότητας. Τελικά, οδηγούν σε έναν επαναπροσδιορισμό του ρόλου των δημιουργών του θεάτρου και θέτουν κάτω από μια νέα οπτική τη σχέση του θεάτρου με την κοινωνία.⁴⁶ Στη σύντομη αυτή χρονική περίοδο, μέσα στις φλόγες του πολέμου και των θλιβερών γεγονότων που συνδέονται με τη γερμανική Κατοχή της χώρας, αναπτύσσεται μια περιορισμένη αλλά ιδιάζουσα μορφή θεάτρου, που διαθέτει αυτόνομα χαρακτηριστικά και ως τέτοια υποχρεώνουν μια αντίστοιχη αντιμετώπιση, μέσα στα ευρύτερα πλαίσια του θεάτρου στο μεταίχμιο ανάμεσα στη μεσοπολεμική και μεταπολεμική φάση.⁴⁷ Ο Θ. Γραμματάς στο ίδιο αναφέρει:

⁴⁴ Νίκος Σβρορόνιος, ό.π., σ. 32.

⁴⁵ Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτη Τρίτη έκδοση, Αθήνα, 2005, σ. 29.

⁴⁶ Ό.π., σ. 31.

⁴⁷ Θ. Γραμματάς, Α' τόμος, *το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Εξάντας, 2002, σ. 184.

«ότι κατά την διάρκεια της Κατοχής ο αντιστασιακός χαρακτήρας εκδηλώνεται ποικιλότροπα, γιατί η θεατρική σκηνή αποτελεί από τη φύση της χώρο ελεύθερης έκφρασης και το θέατρο μέσο μαζικής ψυχαγωγίας, επικοινωνίας και κοινωνικοποίησης»⁴⁸

Σε άλλο σημείο επισημαίνει, ότι το θέατρο έχει άμεση σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα και την ιδεολογία, την οποία με μεγάλο βαθμό πιστότητας εκφράζει. Οι γενικές αυτές διαπιστώσεις ισχύουν κατεξοχήν στην Ελλάδα και ιδιαίτερα στην περίοδο μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, κατά την οποία διαπιστώνεται ότι ένας ιδεολογικός διαχωρισμός της δραματικής παραγωγής αποτελεί κάποτε σαφή ειδοποιό διαφορά για την περιχαράκωση και διαφοροποίηση μιας περιόδου, από κάποια άλλη. Γι' αυτό, επιπροσθέτως, υιοθετούμε και τέτοιας μορφής γνωρίσματα με τη βοήθεια των οποίων μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα την ιδιαιτερότητα κάποιων φάσεων, όπως αυτή του θεάτρου της Κατοχής και της Αντίστασης.⁴⁹ Το θέατρο λοιπόν της Κατοχής και Αντίστασης έχει ως θέμα τον αγώνα του ελληνικού λαού ενάντια στον κατακτητή και την ιδεολογία του (φασισμού).

Με την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου λοιπόν, η κινητοποίηση των δημιουργών του θεάτρου ήταν άμεση, με πρώτη αντίδραση την αλλαγή της θεματολογίας των παραστάσεων και την ταχύτατη προετοιμασία και παρουσίαση επικαιρικών θεαμάτων. Εκτός από τις επιθεωρήσεις που ανέβηκαν κατά την περίοδο αυτή (π.χ. ο θίασος Κοτοπούλη παρουσίασε μια διασκευή των Ιστορικών Πολεμικών Παναθηναίων του, με νέα νούμερα, ο θίασος Κατερίνας τις *«Πολεμικές Καντρίλιες»*, ο θίασος Κοκκίνη-Άννας και Μαρίας Καλουτά την επιθεώρηση *«Μπέλλα Γκρέτσια»*, συγγραφείς πρόζας τροφοδότησαν τους θιάσους με νέα έργα που αναφέρονταν στα γεγονότα του πολέμου, όπως π.χ. Χρ. Γιαννακόπουλος *«Ζαχαρίας ο Πατριώτης»* ή ο Δημήτρης Μπόγρης *«Ψηλά στο μέτωπο»*. Πολλά δημοφιλή τραγούδια διασκευάστηκαν με επικαιρικούς στίχους και παρουσιάστηκαν από τις αθηναϊκές σκηνές ενισχύοντας την πατριωτική έξαρση.^{50 51}

Ο Ε. Μαχαίρας σημειώνει ότι: *«το θέατρο πέρασε απότομα από μια περίοδο πατριωτικής έξαρσης (καθ' όλη την διάρκεια του ελληνοϊταλικού πολέμου) στην περίοδο της τριπλής Κατοχής, της βάρβαρης καταπίεσης, της πείνας, των μεγάλων κινδύνων για τον καθένα.*

⁴⁸ Ο.π.

⁴⁹ Θ. Γραμματάς, ό.π., σ. 182.

⁵⁰ Πλάτων Μαυρομούστακος, ό.π., σ. 34-35.

⁵¹ Βλέπε σε αυτή την εργασία, Μέρος Τρίτο, Κεφάλαιο Α', ενότητα 2.3 «Αντάρτες και 1821 μια αναπόφευκτη ταύτιση», σ. 112.

Αλλ' αντιστάθηκε κατά τρόπο θαυμαστό και στήριξε τον ελληνικό λαό στις πιο δύσκολες στιγμές της ιστορίας του. Απόδειξη ότι παρά την πείνα, τις ακατάλληλες ώρες λειτουργίας του, τις δυσκολίες της κυκλοφορίας, παρά τους κάθε λογής κινδύνους, ο αριθμός των θεατών είχε αυξηθεί κατά την διάρκεια της Κατοχής. Στα προπολεμικά χρόνια ήταν άθλος αν κάποιο έργο παιζόταν περισσότερο από 15-20 μέρες. Γι' αυτό αμέσως μετά την πρεμιέρα, ακόμα και όταν προβλεπόταν επιτυχία, ξεκινούσαν πρόβες για το καινούριο έργο». ⁵² Υπό την επιρροή του αντιστασιακού κινήματος, η κατάσταση στο ελληνικό θέατρο θα αρχίσει σταδιακά να βελτιώνεται, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την προσέλευση του κοινού. Παρά την αυστηρή λογοκρισία, τις ακατάλληλες ώρες παραστάσεων αλλά και την οικονομική ένδεια του κοινού, από τα μέσα του 1943 και ιδιαίτερα το 1944, οι θεατρικές αίθουσες θα αρχίζουν να ταυτίζονται στη συνείδηση του κοινού με χώρους συγκέντρωσης και Αντίστασης, και η θεατρική κίνηση θα αυξάνει σταθερά. Ίσως δεν θα ήταν υπερβολή αν λέγαμε ότι, από την άποψη της προσέλευσης και της ανταπόκρισης του κοινού, το ελληνικό θέατρο βρέθηκε τα τελευταία χρόνια της Κατοχής σε μια από τις καλύτερες στιγμές του. ⁵³

Η αύξηση της προσέλευσης του κοινού συνοδεύεται και από άλλες αξιοσημείωτες μετατοπίσεις, καθόλου ανεξάρτητες από τους γενικότερους προβληματισμούς που καλλιεργούν στην ελληνική κοινωνία η κατοχική εμπειρία και η δράση της Αντίστασης. Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Σπάθης, «στα χρόνια της Κατοχής, μέσα από το κίνημα της Εθνικής Αντίστασης και χάρη στην ακτινοβολία του, συντελείται μια χωρίς προηγούμενο στην ελληνική ιστορία ιδεολογική διαφοροποίηση. Η αμφισβήτηση της ιδεολογικής κηδεμονίας της άρχουσας τάξης, η διαπίστωση της γενικής κρίσης των παλιών πολιτιστικών θεσμών, σε συνάρτηση με τα αιτήματα μιας κοινωνικής αναμόρφωσης, τροφοδοτούν την κριτική σκέψη πάνω στο περιεχόμενο και τους στόχους της παιδείας, τους προσανατολισμούς της πνευματικής ζωής και του θεάτρου φυσικά». ⁵⁴

Η Ολυμπία Παπαδούκα στο «Θέατρο στην Αθήνα» ⁵⁵ γράφει για την μαχητική και ανιδιοτελή στάση πολλών ηθοποιών και του θεατρόκοσμου ενάντια στους κατακτητές και τους ντόπιους συνεργάτες τους. Παρουσιάζεται με γλαφυρό και έντονο τρόπο η συμμετοχή στις τάξεις του Ε.Α.Μ και ο ενθουσιασμός που γεννάται στους νέους

⁵² Ε. Μαχαίρας, ό.π., σ. 105.

⁵³ Γλυκερία Καλαϊτζή, Διδακτορική Διατριβή, ό.π., σ. 33.

⁵⁴ Βλέπε Δημήτρης Σπάθης, «Το θέατρο μετά το 1940», στην Ελλάδα, ιστορία και πολιτισμός, εκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1983, ό.π., σ. 57, Παρατίθεται από Γλυκερία Καλαϊτζή, Διδακτορική Διατριβή, ό.π.

⁵⁵ Βλέπε Ολυμπία Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή, Αντίσταση, Διωγμοί*, Κ. & Π. ΣΜΠΙΛΛΙΑΣ Α.Ε.Β.Ε., Αθήνα.

αγωνιστές και αγωνίστριες από τη συνεισφορά τους αυτή.⁵⁶

Όσον αφορά τις δράσεις γράφει:

«Σε θέατρα και σε κέντρα που σύχναζαν Γερμανοί αξιωματικοί, βάζαμε προκηρύξεις στις χλαίνες τους, που ήτανε στην γκαρντα-ρομπα (οι προκηρύξεις ήταν γραμμένες στα γερμανικά, με περιεχόμενο που τους έριχνε το ηθικό). Σε στρατιωτικά γερμανικά αυτοκίνητα, κολλούσαμε μικρές αφίσες, με σχεδιασμένο ρολόι που έδειχνε 12 παρά 5' και δυο λέξεις στα γερμανικά που σημαίνει: ήρθε το τέλος σας. Στους κεντρικούς δρόμους της Αθήνας κολλάγαμε αφίσες (που έφτιαχναν οι αντιστασιακοί ζωγράφοι μας) προκηρύξεις και εφημερίδες της Αντίστασης. Γράφαμε συνθήματα στους τοίχους. Προκηρύξεις και τρικ, σκορπούσαμε στους δρόμους της Αθήνας, κάτω από τις πόρτες των σπιτιών, των μαγαζιών, και σε γραμματοκιβώτια. Βάζαμε προκηρύξεις στα καθίσματα των θεάτρων και των κινηματογράφων για να ενημερώνονται οι θεατές για το Συμμαχικό αγώνα και την Ελληνική Αντίσταση, στην αθήνα, στις συνοικίες, στα βουνά. Προκηρύξεις στη ραδιοφωνία. Μέσα στους δίσκους που χρησιμοποιούσαν στις καθημερινές εκπομπές (Έβαζε η Μαίρη Αιμιλίου Βεάκη υπάλληλος τότε της ραδιοφωνίας). Βάζαμε προκηρύξεις του Ε.Α.Μ πάνω στο γραφείο του Ταβουλάρη, Υπουργού Εσωτερικών -μακελάρη, τρομερού διώκτη της Αντίστασης. Ακόμα και μέσα στην μητρόπολη⁵⁷, ανήμερα τα Χριστούγεννα του '43,

⁵⁶ «Πολλά θα έπρεπε να είχαν γραφτεί και ειπωθεί για συμμετοχή του ελληνικού θεάτρου στην Αντίσταση, στο διάστημα της Ιταλογερμανοβουλγαρικής Κατοχής, γιατί το θέατρο, μαζί με όλες τις κοινωνικές τάξεις και τα επαγγέλματα που πήρανε μέρος στην Αντίσταση, ήταν πάντα στην πρώτη γραμμή του αγώνα. Στην πρώτη γραμμή σε όλες τις διαδηλώσεις. [...] Η παρουσία του θεάτρου στις διαδηλώσεις και σε όλες τις αντιστασιακές εκδηλώσεις ήτανε εντυπωσιακή, όχι μόνο γιατί οι ηθοποιοί είναι στο προσκήνιο της κοινωνικής ζωής, αλλά και γιατί όλο σχεδόν το θέατρο ήμασταν οργανωμένοι στο ΕΑΜ που σ' αυτό είχε στρατευτεί το 80% του ελληνικού λαού». Ό.π., σ. 11.

⁵⁷ **Χριστούγεννα του '43. Προκηρύξεις στην Μητρόπολη. Η Περιπέτεια...**

«Η τρομοκρατία στο τέλος του '43 είχε φτάσει στο αποκορύφωμά της. Τα ελληνόφωνα Τάγματα Ασφαλείας του Ράλλη: το τσολιάδικο του Πληντζανόπουλου, τα μηχανοκίνητα του Μπουραντά, όλα αυτά τα γερμανόδοιλα όργανα με αρχηγό τους το Λάμπου, ήταν όλα από τους γερμανούς εξοπλισμένα και μαζί με τους γερμανούς χτυπούσαν την Αντίσταση του λαού και άπλωναν παντού την τρομοκρατία και το φόβο. Ζώνανε τετράγωνο-τετράγωνο. Μπαίνανε σε όλα τα σπίτια. Κάνανε έρευνες, συλλήψεις, μπλόκα, εκτελέσεις.

Ήτανε τόση η τρομοκρατία προς το τέλος του '43, που δεν έβλεπες πια στο κέντρο της Αθήνας τη γνωστή παρουσία και δραστηριότητα του ΕΑΜ. Τα χωνιά (που ενημερώνανε το λαό για την πορεία του πολέμου και τον καλούσαν σε ξεσηκωμό), τις αφισοκολλήσεις (με τις αντιστασιακές συνθέσεις των αγωνιστών ζωγράφων μας), τις προκηρύξεις, τα τρικ, όλα είχανε κοπάσει στο κέντρο της Αθήνας. Αντίθετα όμως, στη συνοικία καιγότανε το πελεκούδι. Εκεί, μύριζε μπαρούτι και δεν τολμούσανε οι ελληνόφωνοι να πλησιάσουνε. Και όταν το τολμούσανε, γίνονταν μάχες και έφευγαν ντροπιασμένοι, όσοι προλαβαίνανε.

Ήμουν- όπως έχω πει- υπεύθυνη της διαφώτισης στο τμήμα θεάτρου. Σε μια συνεδρίαση του Κ.Κ.Ε (τμήμα θεάτρου) πρότεινα, να κάνουμε μια εντυπωσιακή εμφάνιση στο κέντρο. Να δώσουμε το παρόν μας, να σπάσουμε τη σιωπή, -Μεθαύριο είναι Κυριακή Χριστουγέννων -είπα- όλος ο κόσμος, βρίσκεται στις εκκλησίες-. Να ετοιμάσουμε προκηρύξεις με περιεχόμενο σχετικό με τη γιορτή των Χριστουγέννων (Αλληλεγγύη, σταμάτημα των εκτελέσεων, επίσκεψη στις φυλακές κρατουμένων, κ.λπ.) να χωριστούμε σε ομάδες και να πάμε σε όλες τις εκκλησίες του κέντρου να τις πετάξουμε από γυναικωνίτη.

Έγινε δεκτό από όλους. Έπρεπε όμως να το φέρουμε και στο Ε.Α.Μ θέατρον, να το εγκρίνει, να

πετάξαμε από το γυναικωνίτη προκηρύξεις -με ειρηνικό βέβαια περιεχόμενο: Να σταματήσουν οι εκτελέσεις, να δοθεί λευτεριά και βοήθεια στα θύματα». ⁵⁸⁻⁵⁹

Και συνεχίζει:

«Μα το πιο τολμηρό, εντυπωσιακό και επικίνδυνο τόλμημα του αντιστασιακού θεάτρου της Αθήνας, ήτανε, όταν (μετά τις διαδηλώσεις: το κλείσιμο των μαγαζιών, την αποχή των δημοσίων υπαλλήλων από τις υπηρεσίες τους, τις διαδηλώσεις - σωστές μάχες το κυνηγητό μας, τους σκοτωμούς στους δρόμους της Αθήνας, τους τραυματισμούς, τις συλλήψεις των συναγωνιστών μας από τους γερμανούς και τους ελληνόφωνους συνεργάτες τους, μετά από όλα αυτά) το βράδυ, εμείς οι ηθοποιοί, κλείναμε τα θέατρα! Δεν είχε παράσταση εκείνο το βράδυ! Αυτό το μουγκό, άφωνο, κλειστό θέατρο, ήτανε μια κραυγαλέα διαμαρτυρία, σαν συνέχεια της μαχητικής διαμαρτυρίας, της ημέρας. Και τότε πια ήμασταν 'στο στόμα του λύκου'. Η ασφάλεια ερχότανε την άλλη μέρα να μας ανακρίνει: (Γιατί δεν έπαιζες χτές;) Και ακολουθούσε η συνέχεια και οι συνέπειες. Το αντιστασιακό θέατρο, είχε θύματα. Συλλήψεις, φυλακές, Χαϊδάρια, στρατόπεδα στην Ελλάδα και στη Γερμανία». ⁶⁰

Ο Κώστας Σαντοριναίος στο ίδιο βιβλίο περιγράφει τον αδιάκοπο αγώνα των ηθοποιών με όλα τα μέσα: «Είχε μπει το καλοκαίρι και λειτουργούσε το θερινό θέατρο (Γκλόρια) στην πλατεία Αμερικής. Ο Εαμικός αγώνας στις πόλεις συνεχιζότανε. Σε μια από τις απεργίες με το κλείσιμο των θεάτρων, παίρνω εντολές να εποπτεύσω στο θέατρο (Γκλόρια). Πιστός στο καθήκον στις 9 το πρωί έξω από το ταμείο του θεάτρου περιμένω τον ταμία για να μην πουλήσει εισιτήρια. Επί κεφαλής του θιάσου ήταν οι αδελφές Καλουτά. Κατά τις 10 ήρθε η Μαρία που ήταν υπεύθυνη

σχηματιστούν ομάδες με τον ανάλογο αριθμό αντιστασιακών που θα χρειαστούν γι' αυτή την εκδήλωση. Την άλλη μέρα -Σάββατο- είχαμε συνεδρίαση Ε.Α.Μική στο θέατρο. Έκανα την πρόταση. Όλοι! Με ενθουσιασμό και προθυμία τη δεχτήκανε. Η μόνη δυσκολία ήτανε, το πως θα έχουμε ως αύριο το πρωί, τουλάχιστον (1000) προκηρύξεις για 8-10 εκκλησίες. Πρότεινα να γράψει ο καθένας μας στο χέρι του είκοσι προκηρυξούλες (το κείμενο το είχα έτοιμο) και στην περίπτωση που δεν θα φτάσουνε, θα έχω οπωσδήποτε και εγώ ετοιμάσει και άλλες στον πολυγραφόκο μου.

Όλα ωραία και καλά! Όλοι σύμφωνοι! Αύριο Κυριακή πρωί, 35-40 Ε.Α.Μιτες συναγωνιστές, θα είμαστε στην είσοδο του θεάτρου μας (ΡΕΞ) από την οδό Φειδίου, μέσα στη στοά του. Εκεί θα χωριστούμε σε ομάδες και θα ορίσουμε την εκκλησία που θα πάει η κάθε ομάδα. Έτσι χωρίσαμε από την Ε.Α.Μική του θεάτρου συνεδρίαση, για το αυριανό Χριστουγεννιάτικο πρωινό ραντεβού.» Βλέπε Ολυμπία Παπαδούκα, ό.π., σ. 91.

⁵⁸ Ο.π., σ. 15-16

⁵⁹ Στο ίδιο γεγονός αναφέρεται και ο Θαλής Διζέλος Θ., «Μοίραζαν προκηρύξεις πατριωτικού περιεχομένου στα σπίτια και στους δρόμους τα βράδια που γυρνούσαν από την παράσταση ή τις πρόβες. (Συνεργείο ηθοποιών πέταξε μια σειρά από προκηρύξεις μέσα στη Μητρόπολη, σε κάποια τελετή παρουσία των στρατιωτικών αρχών Κατοχής)», στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης, «Το θέατρο στην Αντίσταση», τ.χ. 87-88, σ. 453-454.

⁶⁰ Ολυμπία Παπαδούκα, ό.π., σ. 18.

του οικονομικού και παρακολουθούσε το ταμείο. Μπήκα μέσα και ενώ εγώ όρθιος της εξηγούσα στην πόρτα του ταμείου την αποστολή μου, ξαφνικά νιώθω ένα χέρι να με αρπάζει από τον ώμο και να με σπρώχνει προς τα έξω.. ήταν συνεργάτης των Ιταλών, Νικηφοράκης λεγότανε. Εγώ ενστικτωδώς για να απαλλαγώ από τα χέρια του αμυνόμενος του έδωσα μια γροθιά στα μούτρα, τον πήρανε τα αίματα και φυσικά πήρα δρόμο και έφυγα. Το θέατρο βέβαια δεν λειτούργησε το βράδυ, όπως και άλλα θέατρα. Την επομένη ξανά πήγα, αλλά καθόμουν στα απέναντι από το θέατρο τραπεζάκια του καφεeneίου. Σε κάποια στιγμή ήρθε ο Σταύρος Ιατρίδης να με αντικαταστήσει και μου είπε να φύγω γιατί το Κομάντο Τάπα με αναζητούσε. Ευτυχώς δεν ήξεραν το όνομά μου. Φυσικά έφυγα και επί 15 ημέρες κοιμόμουν σε άλλο σπίτι».⁶¹

Σύσσωμος ο θεατρικός κόσμος έδωσε τη μάχη⁶² του κατά των κατακτητών. Θεατρικοί συγγραφείς, ηθοποιοί και άλλοι άνθρωποι του θεάτρου συμμετείχαν στην Αντίσταση και παράνομα και νόμιμα. Παράνομα, σαν μέλη των αντιστασιακών οργανώσεων. Νόμιμα, πάνω στο σανίδι της σκηνής, με τα όπλα του πνεύματος. Αυτή ήταν μια μάχη ανοιχτή, μια μάχη που δινόταν σε δημόσιο χώρο και γι' αυτό δύσκολη και επικίνδυνη. Ο Ασημάκης Γιαλαμάς στο βιβλίο του «Ε, κάτι κάναμε και εμείς», αναφέρει: «Ωραίες και ηρωικές στιγμές αλλά και γεμάτες καρδιοχτύπι για μας που γράφαμε τα νούμερα και για τους ηθοποιούς που τα έπαιζαν, γιατί δεν ξέραμε τι μπορούσαμε να μας συμβεί από ώρα σε ώρα. Ακόμα και όταν τα λεγόμενα από σκηνής ήταν εγκεκριμένα από τους λογοκριτές, μπορούσαν να μας δημιουργήσουν ιστορίες, γιατί πολλά από τα υπονοούμενα ξέφευγαν,

⁶¹ Κώστας Σαντορινάιος, «Αναμνήσεις απ' το θέατρο», στο Ολυμπία Παπαδούκα, ό.π., σ. 266-267.

⁶² **ΕΝΑ ΑΕΤΟΠΟΥΛΟ**

«Έξω από το ΡΕΞ, είχανε σταματήσει δύο μικρά φορτηγά αυτοκίνητα των γερμανών. Ο οδηγός του δευτέρου είχε κατέβει και κουβέντιαζε με τον οδηγό του πρώτου. Έκανα πως φεύγω και πήγα στο απέναντι πεζοδρόμιο που είχε ένα περίπτερο. Έκανα πως έπαιρνα τσιγάρα ενώ στην πραγματικότητα, παρακολουθούσα τις κινήσεις του νεαρού, ώσπου σε μια στιγμή τον βλέπω να παίρνει την τσάντα που κρατούσε και να την τοποθετεί στην πίσω ρόδα του δεύτερου αυτοκινήτου. Απομακρύνθηκε με γρήγορα βήματα και μετά άρχισε να τρέχει μέχρι που εξαφανίστηκε μπαίνοντας στη Χαριλάου Τρικούπη. Παράλληλα είδα ότι τα δυο γερμανικά αυτοκίνητα ετοιμαζόντουσαν να φύγουν. Από ένστικτο απομακρύνθηκα και πήγα στο ύψος της οδού Θεμιστοκλέους αλλά στο απέναντι μέρος. Δεν περάσανε ούτε δύο λεπτά και άκουσα ένα δυνατό κρότο και καπνό στο σημείο που ήταν τα γερμανικά αυτοκίνητα στο ΡΕΞ. Απομακρύνθηκα και πήγα σπίτι μου για να αποφύγω τυχόν συλλήψεις. Την άλλη μέρα έμαθα ότι η έκρηξη ήταν μικρής ισχύος, αυτοσχέδια και η ζημιά του αυτοκινήτου μικρή. Όμως το θάρρος του νεαρού αγωνιστή, μου ξύπνησε τη συνειδήσή μου και έσπευσα να οργανωθώ στην Ε.Π.Ο.Ν. Σπουδαστών. (Ήμουν μαθητής της Δραματικής Σχολής)». Βλέπε Μαρτυρία από Μίμη Σταυρολέμη, Ένα Αετόπουλο, στο Ολ. Παπαδούκα, ό.π., σ. 293-294.

όπως είπα, από τον έλεγχο των κέρβερων της λογοκρισίας. Και ήταν φυσικό να τους ξεφεύγουν, γιατί πράγματα που φαίνονται στη σκηνή δεν φαίνονται στο γραπτό κείμενο». ⁶³

1.2

Το θέατρο πρόζας και οι επιθεωρήσεις

Τα πρώτα χρόνια του πολέμου και της Κατοχής στην Αθήνα, οι άνθρωποι του θεάτρου προσπαθούν να οργανωθούν και να περάσουν μηνύματα Αντίστασης στο κοινό. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από τους θιάσους πρόζας ⁶⁴ αλλά και των επιθεωρήσεων όσον αφορά τα θεατρικά είδη που παίζονταν.

Το θέατρο πρόζας μέσα από την ανάδειξη των ανθρώπινων αξιών που εκδηλώνουν έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου ή της αρχαίας τραγωδίας, μιλούσε για την ελευθερία και την δημοκρατία. Βέβαια, η περιορισμένη προτίμηση του κοινού για το θέατρο πρόζας αυτή την εποχή αναγκάζει τους θιάσους σε συχνές αναπροσαρμογές του προγράμματος τους. Δεδομένης μάλιστα της συνήθειας να μην παρουσιάζονται επαναλήψεις παρά μόνο κατ' εξαίρεση, οι θίασοι θα στραφούν προς τους έλληνες συγγραφείς για καινούργια, άπαιχτα έργα. Ενδεικτικό της μεγάλης ζήτησης είναι και το γεγονός ότι αρκετοί λογοτέχνες αλλά και δημοσιογράφοι θα στραφούν αυτή την περίοδο στη θεατρική συγγραφή. Όλη αυτή η κατάσταση θα οδηγήσει με τη σειρά της σε μια

⁶³ Ασημάκης Γιαλαμάς, *Ε, κάτι κάναμε και εμείς*, Γλάρος, Αθήνα, 1991. Παρατίθεται από Ε. Μαχαίρα στο «*Η τέχνη της Αντίστασης*», ό.π., σ. 110.

⁶⁴ Η διάθεση σχολιασμού της πολεμικής πραγματικότητας από το θέατρο πρόζας δεν περιορίζεται μόνο στις επιλογές κατάλληλων έργων από το ξένο παλιότερο ρεπερτόριο, αλλά εκδηλώνεται και με την παρουσίαση ελληνικών, που γράφονται στη διάρκεια του ελληνοϊταλικού πολέμου. Πρόκειται για την πολεμική ηθογραφία του Δημήτρη Μπόγρη *Ψηλά στο μέτωπο*, που παρουσίασε ο Θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, και για τα έργα του Χρήστου Γιαννακόπουλου *Στα μετόπισθεν* και *Πολεμικές εικόνες*, που ανέβασε ο Θίασος Κοτοπούλη. Η αξία των συγκεκριμένων έργων είναι κυρίως χρονογραφική, καθώς οι συγγραφείς απλώς συνθέτουν γνώριμες εικόνες της πολεμικής επικαιρότητας. Για παράδειγμα, ο Γιαννακόπουλος καταγράφει, στο *Στα μετόπισθεν*, μέσα από διάλογους που σχεδόν αναπαράγουν τα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων, τις αντιδράσεις του ελληνικού λαού στο άκουσμα της είδησης του πολέμου και εικονογραφεί σκηνές αποχαριετισμού στρατιωτών που ξεκινούν για το μέτωπο, υπογραμμίζοντας το αίσθημα πατριωτισμού και ευθύνης αυτών που μένουν στα μετόπισθεν. Βλέπε Γλυκερία Κалаϊτζή, ό.π., σ. 27-28.

πληθωριστική παραγωγή ελληνικών έργων, με κύρια χαρακτηριστικά, από τη μια, την προχειρογραφία και, από την άλλη, τον μεγάλο αριθμό πρωτολείων. Στο μεγαλύτερο τους ποσοστό, τα έργα της κατοχικής περιόδου αναπαράγουν την προπολεμική θεματολογία, εμμένοντας σε προβλήματα όπως η συζυγική πίστη, η σύγκρουση των γενεών, οι αταίριαστοι ταξικά και ηλικιακά γάμοι, η γυναικεία χειραφέτηση, η αστυφιλία κ.ά. Αν μάλιστα εξαιρέσουμε ορισμένους —εμβόλιμους συνήθως— υπαινιγμούς γύρω από το έντονο επισιτιστικό πρόβλημα, η κατοχική πραγματικότητα, ως εμπειρικό γεγονός, φαίνεται να απουσιάζει πλήρως από τα έργα αυτής της περιόδου.⁶⁵

Οι επιθεωρήσεις από την άλλη, μέσα από τη σάτιρα και την δεξιοτεχνία του λόγου και του ύφους κατάφερναν με αποτελεσματικό τρόπο να αφυπνίσουν και να περάσουν μηνύματα στο κοινό. Ο θεατρικός συγγραφέας Ασημάκης Γιαλαμάς γράφει:

*«Οι επιθεωρησιογράφοι δούλευαν τα νούμερα τους με σατανική εφευρετικότητα. Χρησιμοποιούσαν αστεία που φαίνονταν αθώα, αλλ' ήταν ολέθρια για τους κατακτητές. Φαίνονταν σαν ρόδα απλής ευθυμίας, που όμως έκρυβαν αγκάθια σκληρής σάτιρας. Τέτοια ήταν τα περίφημα υπονοούμενα. Οι ηθοποιοί πρόσφεραν τη δική τους συμβολή σ' αυτή τη μάχη. Όχι μόνο υπογράμμιζαν τα υπονοούμενα, αλλά τα έκαναν, με την υποκριτική τους, σπαρταριστά. Είχαν αναγάγει σε υψηλό βαθμό τελειότητας αυτό το είδος του παιζίματος. Με μια χειρονομία, με μια γκριμάτσα, με μια αλλοίωση της φωνής, έδιναν στο κοινό να καταλάβει πολλά. Πολύ περισσότερα απ' όσα περιείχε το κείμενο που ερμήνευαν. Έτσι έκανε την ανοιχτή και γ' αυτό ιδιαίτερα επικίνδυνη αντίστασή του το επιθεωρησιακό θέατρο. Οι αίθουσες του γέμιζαν κάθε βράδυ, παρά την πείνα και την οικονομική εξαθλίωση του πληθυσμού. Ο λαός πήγαινε ν' ακούσει τα υπονοούμενα κατά των εχθρών του και να βγάλει το άχτι του».*⁶⁶

Μέσα από το γέλιο και την εύθυμη διάθεση παρακολουθώντας έργα όπως *Μπράβο κολονέλο* (1940) των Α. Σακελλαρίου – Δ. Ευαγγελίδη, *Μάρε νόστρουμ* και *Κόβε ρόδα* (1940-41) του Χρ. Χαιρόπουλου, *Το τσαρούχι* (1941) των Π. Παπαδούκα – Β. Σπυροπούλου, *Πολεμική Αθήνα* (1941) των Χρ. Γιαννακοπούλου–Μ. Τραϊφόρου, αλλά και αργότερα κατά τη διάρκεια της Κατοχής (*Η ζωή συνεχίζεται*, *Όλοι στην ουρά*, *Κοσμική ακινησία*, *Έξω φτώχεια*, *Σκηνές από τη ζωή* κ.ά.) το κοινό εμψυχώνεται,

⁶⁵ Γλυκερία Καλαϊτζή, «Ελληνικό θέατρο και ιστορία από την Κατοχή στον εμφύλιο 1940-1950», Διδακτορική διατριβή, ό.π., σ. 30-31.

⁶⁶ Ασημάκης Γιαλαμάς, «Το θέατρο στη Κατοχή», στο Ολυμπία Παπαδούκα ό.π., σ. 247.

συσπειρώνεται και ενισχύεται για να αντιμετωπίσει τις δύσκολες αντικειμενικές συνθήκες του πολέμου.⁶⁷ Πολλά νούμερα πολεμικού χαρακτήρα, είχαν οι επιθεωρήσεις εκείνης της περιόδου⁶⁸. Ενθουσιαστικά, κωμικά, αισθηματικά, σατιρικά. Μέσα σε τρεις-τέσσερις μέρες με την έναρξη του πολέμου το '40, οι συγγραφείς που καταπιάνονταν με το είδος, ξενύχτησαν γράφοντας επιθεωρήσεις επίκαιρες. Ακόμη και οι θίασοι που έπαιζαν μέχρι τότε έργα πρόζας, όπως π.χ. ο θίασος Κατερίνας στο «Κεντρικόν» και Μουσούρη στο θέατρο «Αλίκης» το γύρισαν στην επιθεώρηση.⁶⁹⁻⁷⁰

⁶⁷ Θ.Γραμματάς, Α' τόμος, το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία, ό.π., σ. 187.

⁶⁸ Οι επιθεωρήσεις κατά τον πόλεμο είναι: «Πολεμική σπίθα», «Αέρα παιδιά», «Πολεμικά παναθήναια», «Μπάβο κολονέλο», «Τσαρούχι», «Πολεμικές Καντρίλλιες», «Φινίτο Μπενίτο», «Αθήναι-Ρώμη», «Κορόιδο-Μουσολίνι», «Μπόμπα του '41», «Προέλασις», «Μάρε Νόστρουμ», «Φινίτα λα μουζικα», «Νοκ Αουτ», «Φουσκωσ' τον», «Κόβε ρόδα», «Πολεμική Αθήνα», «Πολεμικές εικόνες».

Οι επιθεωρήσεις κατά την Κατοχή είναι: «Η ζωή συνεχίζεται», «Γέλιο χωρίς δελτίο», «Να προλάβουμε το τραμ», «Κοσμική ακινη-σία», «Εξω φτώχεια», «Ζαχαρένια», «Αθήνα και πάλι αθή-να», «Μαρμελάδα», «Φουσκοδεντρίες», «Βιταμίνες XI», «Αστρο-φεγγιές», «Καλοκαιράκι», «Εδώ Αθήναι», «Απ' την κλειδαρότρυπα», «Ραντεβουδάκι», «Όλοι στην ουρά», «Ανεμομαζέματα», «Τα εκατομμύρια χορεύουν», «Μελωδίες και..αριθμοί», «σκίτσα της εποχής», «Η Ελλάδα μας»

Συγγραφείς που έγραψαν τις επιθεωρήσεις αυτές: Α. Ασημακόπουλος, Παν. Παπαδούκας, Βας. Σπυρόπουλος, Αλ. Σακελλάριος, Δημ. Ευαγγελίδης, Γρ. Γιαννακόπουλος, Δημ. Γιαννουκάκης, Απ. Μαγγανάρης, Δημ. Χρονόπουλος, Σύλβιος, Λώρης, Καρακάσης, Ας. Γιαλλαμάς, Γ. Θίσιβιος, Γ. Οικονομίδης, Σπ. Μεταξάς, Σώτος Πετράς, Κ. Κιούσης, Δ. Γαλερίδης, Χρ. Χαϊρόπουλος, Δ. Βασιλειάδης. Πηγή από Ολυμπία Παπαδούκα, ό.π., σ. 254.

⁶⁹ Παν. Παπαδούκας, Βλ. Ολυμπία Παπαδούκα, ό.π., σ. 251.

⁷⁰ Ο Π. Παπαδούκας στο ίδιο αναφέρει: «Κι εδώ πρέπει να σημειώσουμε για την ιστορία ότι και το τραγούδι εκείνο «Κορόιδο Μουσολίνι» που κατέστη το μουσικό γλέντι μαχομένων και μετόπισθεν, σε επιθεωρησεογράφο το αφείλουμε. Τους στίχους δηλαδή, στον Γιώργο Οικονομίδη, ο οποίος είχε συνεργασθεί με τον Ασημάκη Γιαλαμά και τον Γιώργο Θίσιβιο στην επιθεώρηση «Πολεμικές Καντρίλλιες» που είχε ανεβάσει η Κατερίνα. Το τραγούδι ήταν Ιταλικό, ο τίτλος του «Μικρή Χωριατοπούλα» και είχε αρχίσει να πιάνει με τους δικούς του στίχους τότε. Ο οικονομίδης το πήρε, του άλλαξε το νόημα, το έκανε αντιιταλικό ή αντιφασιστικό αν προτιμάτε, και τα λόγια ήρθαν γάντι στο μοτίβο».

2.

Θεατρικές σκηνές

Η κατάσταση στην θεατρική παραγωγή βελτιώνεται και ως τέχνη άκρως κοινωνική το θέατρο στην πόλη, ενσαρκώνει τις ανησυχίες, τα πάθη και τις επιθυμίες του κοινού. Μέσα από αυτήν τη σχέση είναι αρκετά σημαντική μαζί με τις υπόλοιπες σκηνές και η ίδρυση Θεάτρου Τέχνης, η δραστηριότητα του Θεατρικού Σπουδαστηρίου καθώς και η δραστηριότητα, του Εθνικού και Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης, τα τελευταία αποτελώντας κρατικές σκηνές. Παράλληλα υπάρχουν και δραστηριοποιούνται αρκετοί ιδιωτικοί και ερασιτεχνικοί θίασοι, όπως για παράδειγμα το «*λύκειο ελληνίδων Θεσσαλονίκης*» ή ο «*εκπολιτιστικός όμιλος πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*». ⁷¹ Επίσης ο Θαλής Διζέλος στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* μιλώντας για τις δυσκολίες των θεάτρων γράφει χαρακτηριστικά:

«Ένας μεγάλος παράγοντας που δυσκόλευε ακόμα περισσότερο την οικονομική θέση των θεάτρων στην Κατοχή ήταν οι κίνδυνοι που διέτρεχε τότε ο κόσμος κυκλοφορώντας στους δρόμους. Ο μεγαλύτερος κίνδυνος ήταν οι βομβαρδισμοί. Δημόσια καταφύγια δεν υπήρχαν αρκετά, ώστε να μπορούν οι θεατές να καταφεύγουν σε περίπτωση συναγερμού. Τυχερά ήταν τα θέατρα που είχαν ιδιωτικά καταφύγια. Σε διαφημιστικά έντυπα των θεάτρων της εποχής εκείνης είδαμε να διαφημίζουν τα ιδιόκτητα καταφύγια τους. Παράλληλα οι ώρες που ήταν υποχρεωμένα από τις αστυνομικές διατάξεις να παίζουν τα θέατρα ήταν ακατάλληλες (3:30 μμ ή απογευματινή, 7 μ.μ. η βραδινή παράσταση) και δυσκόλευαν πολύ τους εργαζόμενους να παρακολουθούν το θέατρο». ⁷²

Η ίδρυση των θεατρικών αυτών σκηνών αποτελεί σημαντικό γεγονός διότι προσδίδουν μια καλλιτεχνική ποιότητα που μέχρι εκείνη την περίοδο δεν είχε επιτευχθεί. Πιο συγκεκριμένα το Θέατρο Τέχνης και το Θεατρικό Σπουδαστήριο προσπαθούν να αγκαλιάσουν τα αντιστασιακά μηνύματα της εποχής και να ξεφύγουν από το αστικό θέατρο. Αυτό που γεννιέται στην ουσία και αποτελεί προπομπό για ένα καλύτερο θέατρο, είναι η συνείδηση της κοινωνικής και καλλιτεχνικής τους αποστολής. Τόσο ο Βασίλης

⁷¹ Περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», Θαλής Διζέλος, ό.π., σ. 459.

⁷² Ο.π., σ. 457.

Πρώτας, όσο και ο Κάρολος Κουν -ανεξαρτήτως του ότι δεν παρουσιάζονται κοινά στοιχεία στη θεατρική τους παραγωγή- ανταποκρίνονται στη απαίτηση των αντιστασιακών χρόνων. Συνεισφέρουν στη ελληνική δραματουργία και τα έργα δεν δυσχεραίνουν τη πρόσληψη από το πλατύ κοινό.⁷³ Σίγουρα, η εμπειρία του πολέμου και της Κατοχής δεν αφήνει αδιάφορους τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς. Το ενδιαφέρον ωστόσο, εκδηλώνεται προοδευτικά και αυξάνει όσο οδεύουμε προς το τέλος της Κατοχής. Θα 'λέγε μάλιστα κανείς, ότι η μαζικότητα και οι επιτυχίες του αντιστασιακού κινήματος δημιουργούν όσο περνά ο καιρός, ένα αίσθημα ασφάλειας στον ελληνικό λαό, που με τη σειρά του κάνει και τους συγγραφείς πιο τολμηρούς.⁷⁴

⁷³ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 65.

⁷⁴ Ο.π.

2.1 Το Θέατρο τέχνης

Το θέατρο τέχνης ιδρύεται τον χειμώνα του 1942 από τον Κάρολο Κουν και αποτελεί την πιο καθαρή έκφραση συγκρότησης ενός «θεάτρου συνόλου» στην ελληνική θεατρική πρακτική. Στις καινοτομίες που επέβαλε στην ελληνική σκηνική πρακτική ο Κάρολος Κουν και το θέατρο τέχνης, ξεχωριστή θέση έχει η διερεύνηση νέων περιοχών του παγκοσμίου ρεπερτορίου και η συστηματική ενίσχυση μιας νέας κατεύθυνσης στις επιλογές και στους προβληματισμούς της ελληνικής δραματικής γραφής.⁷⁵ Η ίδρυση της σκηνής αυτής είναι σημείο των καιρών και ο Κάρολος Κουν επηρεασμένος από τα χρόνια της Κατοχής δεν παραλείπει τη σηματοδότηση αυτή. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Τα χρόνια της Κατοχής, χρόνια απαλλαγμένα από πολυτέλεια, από επιπολαιότητες, από εγωισμούς, χρόνια φόβου, βίας και θανάτου, αλλά και μαζί χρόνια θυσίας, καρτερίας και ελπίδας και πάνω απ' όλα πίστης -μια απέραντης πίστης πως εργαζόμασταν για ένα καλύτερο κόσμο[.] Αισθανόμασταν όλοι ταγμένοι να εξυπηρετήσουμε ένα κοινό σκοπό: τον ελεύθερο άνθρωπο, το σωστό άνθρωπο.*»⁷⁶ Η ποιοτική καλλιτεχνική στροφή για τον Κάρολο Κουν ήταν ανάγκη, ώστε να ξεφύγει από το αστικό θέατρο και να αναδείξει έναν τελείως διαφορετικό κόσμο. Επηρεασμένος από το κλασσικό ρεπερτόριο παρουσιάζει έργα με κοινωνικό προβληματισμό από συγγραφείς όπως ο Ίψεν, ο Στρίντμπεργκ, ο Πιραντέλλο, ο Μπερναντ Σω κ.ά.⁷⁷ Με την «Ίψενομανία»⁷⁸ που χαρακτήριζε την περίοδο, στο Θέατρο Τέχνης, τα έργα του Ίψεν βρέθηκαν στο «φυσικό» τους περιβάλλον καθώς η προετοιμασία των παραστάσεων τους μπήκε σε εντελώς νέες βάσεις, ακολούθησε νέες αρχές παραγωγής που δημιούργησαν μια ρήξη με το παρελθόν· «γκρέμισμα» και «αναδημιουργία», όπως θα την ονομάσει το 1943 ο Κουν στο

⁷⁵ Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα, 1940-1950. Μια επισκόπηση*, ό.π., σ.38, 40.

⁷⁶ Συνέντευξη στην εφημ. *Τα Νέα*, 4.10.1973. Περιλαμβάνεται στο Γιώργος Πηλιχός *Κάρολος Κουν, Συνομιλίες*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1987, σ. 32 και 49. Παρατίθεται από Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ.72.

⁷⁷ Καλαϊτζή, ό.π. σ. 73.

⁷⁸ Από το 1939 ως τη Μεταπολίτευση ανέβηκαν 37 ιψενικές παραγωγές: Εθνικό Θέατρο (*Βρικόλακες* 1939, 1950, 1958, 1965, *Νόρα* 1944, 1964, *Οι μνηστήρες του θρόνου* 1945, *Έντα Γκάμπλερ* 1957, *Ρόσμερσχολμ* 1962), ΚΘΒΕ (*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* 1962, *Ένας εχθρός του λαού* 1965), θίασος Κατερίνας (*Έντα Γκάμπλερ* 1939, 1950, *Η κυρά της θάλασσας* 1939, 1952, *Νόρα* 1942, *Ο μικρός Ένολφ* 1943), θίασος Κοτοπούλη (*Αγριόπαπια* 1939, *Η κυρία Ίγκερ του Έστρωτ* 1945), θίασος Αργυρόπουλου (*Ένας εχθρός του λαού* 1943), θίασος Λαμπέτη – Παππά – Χορν (*Νόρα*, 1953), θίασος Αντιγόνης Βαλάκου (*Η κυρά της θάλασσας* 1964), θίασος Έλσας Βεργή (*Έντα Γκάμπλερ* 1967, *Τα παλικάρια του Χέλγκελαντ* 1971), Θέατρο Τέχνης (*Αγριόπαπια* 1942, 1943, 1956, *Ρόσμερσχολμ* 1943, *Βρικόλακες* 1943, *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* 1949), Προσκήνιο (*Πέερ Γκυντ* 1967). Πολύτιμο υλικό και εξαντλητική τεκμηρίωση μπορεί πλέον να βρει κανείς στη διδακτορική διατριβή του Γιάννη Μόσχου «Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από την πρώτη παράσταση ως το τέλος του 20ού αιώνα», Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ 2012.

σημαντικό θεωρητικό του κείμενο «Απόψεις για ένα καινούργιο θέατρο». ⁷⁹ Στο «μаниφέστο» που δημοσιεύτηκε το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς εξηγούσε ότι αποσκοπούσε σ' ένα **θέατρο συνόλου** που να αντιμετωπίζει με σοβαρότητα ακόμα και τους μικρότερους ρόλους, που να χαρακτηρίζεται τόσο από την «προσήλωση στην καθαρή τέχνη» όσο και από τη θεατρική διαπαιδαγώγηση του λαού· και που ποθούσε την Απελευθέρωση από τη βεντετοκρατία (την «ανθρώπινη φτήνεια») αλλά και «το βραχνά» της επιχείρησης. ⁸⁰ Η Γ.Καλαϊτζή σε σχέση με το θέατρο τέχνης σημειώνει: «Θα πρέπει, ωστόσο, να πούμε ότι η πρωτοβουλία του Κουν και η ρήξη του με τις πρακτικές του παραδοσιακού θεάτρου δεν υπαγορεύονταν από μια διαφορετική ιδεολογική προσέγγιση του θεατρικού φαινομένου. Η διαφοροποίηση, δηλαδή, του Θεάτρου Τέχνης, από το αστικό κατεστημένο της εποχής του, δεν είχε πολιτικό έρεισμα, αλλά αφορούσε αποκλειστικά ζητήματα ποιότητας και καλλιτεχνικής ανεξαρτησίας της θεατρικής δημιουργίας». ⁸¹

⁷⁹ Κάρολος Κουν, «Απόψεις για ένα καινούργιο θέατρο», *Ορίζοντες, Ελληνικόν Ημερολόγιον*, τμ. 2, Αθήνα 1943, σ. 651. Παρατίθεται από Αντώνη Γλυτζουρή, «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν και η διαμόρφωση του ελληνικού θεατρικού μοντερνισμού», από σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο, αναρτημένο στο περιοδικό «Σκηνή», το περιοδικό του τμήματος θεάτρου του ΑΠΘ, σ. 154.

⁸⁰ Κάρολος Κουν, *Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης*, Γλάρος, Αθήνα, 1943, σ. 12, 15. Παρατίθεται από Αντώνη Γλυτζουρή, ό.π.

⁸¹ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 74.

2.2

Το Θεατρικό σπουδαστήριο

Το χειμώνα το 1942 επίσης κάνει τα πρώτα του βήματα το θεατρικό σπουδαστήριο με τον Βασίλη Ρώτα και ολοκληρώνεται αυτό που την δεκαετία του 1930' δεν μπόρεσε να ολοκληρωθεί: η δημιουργία ενός λαϊκού θεάτρου.⁸²⁻⁸³ Με την αρχή του ελληνοϊταλικού πολέμου ο Β. Ρώτας αναφέρει ότι

*«το μόνο που καταφέραμε ήταν να βγάλουμε τα πολεμικά παρασκήνια, ως το Φλεβάρη του 1941, τυπώνοντας τις βροχερές σκοτεινές νύχτες και μοιράζοντάς το την ημέρα στα νοσοκομεία στους τραυματίες δωρεάν και στέλνοντας το στο μέτωπο σ' όσους το ζητούσαν επίσης δωρεάν».*⁸⁴

Στο αφιέρωμα αυτό, στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης, ο Β. Ρώτας πέρα από την εξιστόρηση της περιόδου και της συμβολής του θεατρικού σπουδαστηρίου, αναφέρεται έστω και έμμεσα στον λόγο της αδυναμίας συγκρότησης θεατρικής σκηνής· που δεν είναι άλλος, από την έλλειψη της λαϊκής συμμετοχής. Η συγκεκριμένη διαπίστωση -που βέβαια την κάνει μεταγενέστερα όταν γράφει το αφιέρωμα το 1962- εδράζεται στη συμβολή του ΕΑΜ και την παρακίνηση του για την δημιουργία του θεατρικού σπουδαστηρίου. Πιο συγκεκριμένα επισημαίνει:

*«Ήρθε το φοβερό Σαρανταένα -που ήταν όλα σιωπηλά-. Είχαμε περιοριστεί να κάνουμε ομιλίες σε σπίτια και μαθήματα στο ίδιο μας το σπίτι, ώσπου, κυλώντας ο φοβερός καιρός της Κατοχής, ακούστηκε το εγερτήριο σάλπισμα του ΕΑΜ και τον χειμώνα του Σαρανταδύο το Θεατρικό Σπουδαστήριο άρχισε να γίνεται πραγματικότητα».*⁸⁵

Η εμπιστοσύνη που εμπνέει το ΕΑΜ διαφαίνεται έντονα μέσα από τις μαρτυρίες του Ρώτα για την περίοδο. Θεωρεί, ότι από εκεί που δεν υπήρχε ελπίδα και πίστη για την επόμενη μέρα -χαρακτηριστικά αναφέρεται για το σκοτάδι της «μαύρης τυραννίας» ή για τον κόσμο που ήταν «αλλιώτικος»- μέσα σε λίγο καιρό εμπνέεται και συντάσσονται ολοκληρωτικά στον αγώνα και την Εθνική Αντίσταση.⁸⁶ Το θεατρικό σπουδαστήριο από

⁸² Για τη σημασία του λαϊκού θεάτρου βλέπε μέρος 3^ο κεφάλαιο Β'

⁸³ Βλέπε επίσης Επιθεώρηση Τέχνης, «Το Θεατρικό σπουδαστήριο», τευχ. 87-88, Μαρτ.-Απρ. 1962, σ.306. Συγκεκριμένα ο Β. Ρώτας αναφέρεται στο κλείσιμο του λαϊκού θεάτρου στην Αθήνα στο Παγκράτι το 1938 και την αποτυχία δημιουργίας θεατρικού εργαστηρίου ήδη από το 1930 και έπειτα.

⁸⁴ Περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», Βασίλης Ρώτας, στήλη: Θεατρικό Σπουδαστήριο, αφιέρωμα στην Αντίσταση, τευχ. 87-88, Μαρτ.-Απρ. 1962, σ. 306.

⁸⁵ Ο.π.

⁸⁶ Οι χαρακτηρισμοί «Ηρωικοί, αφοσιωμένοι, αλλιώτικοι, ζωντανοί» μαρτυρούν την αλλαγή της πίστης κατά τον Ρώτα και την έμπνευση που αποκτούν από τον αντιστασιακό αγώνα.

το 1942 στεγαζόταν στο οίκημα του συλλόγου Βυζαντινής μουσικής⁸⁷ και έσφυζε από νεολαία. Συγκεκριμένα ο αριθμός των εγγεγραμμένων μαθητών, έφτασε στους πεντακόσιους.⁸⁸ Το «Θεατρικό Εργαστήρι» συνεχίζοντας τα μαθήματά του και λαμβάνοντας μέρος με τους μαθητές του σε διάφορες εκδηλώσεις αντιστασιακές μέσα στην Αθήνα, σε διάφορα 'πάρτυ' που οργάνωσε η ΕΠΟΝ στις συνοικίες, βοηθούσε με την συνεργασία του, καθαρά καλλιτεχνική, τον αγώνα, ηθικά με έργο αντιστασιακό που τόνωνε το λαϊκό φρόνημα και υλικά με τις εισπράξεις που όλες πήγαιναν στο ταμείο του αγώνα. Η πρώτη εκδήλωση που έκανε το Θεατρικό σπουδαστήριο, όπως αναφέρεται στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης ήταν η ομιλία του Β. Ρώτα για το δημοτικό τραγούδι στο θέατρο 'Βρετάννια' με τη συνεργασία των μαθητών που τραγούδησαν δημοτικά τραγούδια και χόρεψαν λαϊκούς χορούς με τη συνοδεία λαϊκής ορχήστρας. Γράφεται συγκεκριμένα:

*«Το θέατρο ήταν γεμάτο από λογιής κόσμο, περισσότερο διανοούμενους και υπαλλήλους, εμπόρους και ανθρώπους της μεσαίας τάξης. Έξω από σφόλια στα θέατρα, ήταν η πρώτη φορά στη σκλαβωμένη Αθήνα που γινόταν μια τέτοια συγκέντρωση με θέμα καθαρά εθνικό. Η ομιλία άρχισε με δυο λαϊκούς στίχους: Εμείς εδώ δεν ήρθαμε να φάμε και να πιούμε, παρά σας αγαπούσαμε και ήρθαμε να σας το πούμε».*⁸⁹

Η χρήση του δημοτικού τραγουδιού ήταν σημαντική γιατί έδινε στο κοινό το αίσθημα των κοινών παθών, και κυρίως στον κόσμο που ζούσε στην κατεχομένη Αθήνα. Η επικοινωνία λοιπόν που δημιουργείται από τις ρήσεις και τα σημαινόμενα του δημοτικού-λαϊκού τραγουδιού⁹⁰ ακόμα και από τους παραδοσιακούς χορούς εδράζεται στην παραστατικότητα των τεχνών αυτών. Οι εκδηλώσεις αυτές έχουν μεγάλη πολιτική σημασία, ειδικά την περίοδο αυτή, που μέσα σε συνθήκες

⁸⁷ Υπό την εποπτεία του Σίμου Καρρά στην οδό Λέκκα 26, Αθήνα.

⁸⁸ Το γραφείο το κρατούσε ο Κώστας Ζαίμης, με εξαιρετικό οργανωτικό και διοικητικό πνεύμα. Τη γενική κατεύθυνση την έδινε ο Β. Ρώτας με τη συνεργασία από τον Μέμο Μακρή και τον Κώστα Ζαίμη. Στο θεατρικό σπουδαστήριο edίδαξαν: Γιαννούλης Σαραντίδης: υποκριτική σκηνοθεσία, Μάρκος Αυγέρης: Ιστορία Ελληνικής λογοτεχνίας, Βασίλης Ρώτας: Υποκριτική, δραματουργική, γενική θεωρία της τέχνης, μορφολογική ψυχολογία., Σοφία Μαυροειδή Παπαδάκη: δραματολογία, Γιάννης Τσαρούχης: Ιστορία της τέχνης, σκηνογραφία, Θανάσης Απάρτης: γλυπτική, Μέμος Μακρής: σχέδιο, Αντώνης Φωκάς: ενδυματολογία, Σίμων Καρράς: Μουσική, δημοτικό τραγούδι, Μιράντα Βούλγαρη: χορό, Χ. Σακελλαρίου: χορό

⁸⁹ «Επιθεώρηση Τέχνης», Βασίλης Ρώτας ό.π., σ. 307.

⁹⁰ Τα σημαινόμενα αυτά που δηλώνονται με φράσεις όπως «...ετούτος ο λαός έχει δράκον ρίζα και δεν ξεθεμελιώνεται» ή: «Μέσα στα δημοτικά μας τραγούδια είναι και τα ηρωικά, τα κλέφτικα, που όμως για αυτά θα μιλήσουμε αργότερα...» δημιουργούν ζέση στο κόσμο και την αίσθηση της ανάτασης. Αυτό γράφεται λέγοντας: «και αμέσως ξέσπασε θύελλα χειροκροτήματα και τα πρόσωπα του κόσμου λάμπαν αναμένα κι έβλεπες από αυτά έναν λαό έτοιμο για αγώνα». Ό.π.

τρομοκρατίας, φόβου και ελέγχων, η οποιαδήποτε έκφραση λογοκρινόταν και διέτρεχε τον κίνδυνο της στοχοποίησης, από τα κατοχικά στρατεύματα και τους ντόπιους συνεργάτες τους· το ηθικό του κόσμου αναπτρώνεται και στην ουσία διαχέεται μέσα από την πολυμορφία του αγώνα η σπίθα της Αντίστασης. Η συνέχεια και η εξέλιξη της Αντίστασης στην Αθηναϊκή πρωτεύουσα είναι ζήτημα που έχει απασχολήσει την ιστοριογραφία και έχουν γραφεί πολλές μελέτες που ρίχνουν φως σε πτυχές που μέχρι τώρα παρέμεναν ανεξερεύνητες. Στην ουσία η παρούσα εργασία, όπως έχει αναφερθεί άλλωστε και από την εισαγωγή, στόχο έχει την καταγραφή μιας πολιτιστικής κίνησης και την πορεία του θεάτρου ως μέσο αγώνα με την κορύφωση αυτού στην ελεύθερη Ελλάδα. Για να επανέλθουμε στο Θεατρικό Σπουδαστήριο, η συνέχιση της δράσης του, σήμαινε την δυσχέρεια της λειτουργίας του, καθώς άλλαξε τοποθεσία και μεταφέρθηκε στην οδό Σόλωνος 100 στη στέγη «Εργαζόμενου Κοριτσιού». Δεν πέρασε ωστόσο πολύς καιρός, και έμεινε πάλι χωρίς στέγη, λόγω της στοχοποίησής του από τους διωκτικούς μηχανισμούς.

Όσον αφορά τον Β. Ρώτα, την περίοδο την συγκεκριμένη, και λίγο πριν ανέβει στο βουνό και ενταχθεί στο κίνημα Αντίστασης στην ελεύθερη Ελλάδα, μπορούμε να πούμε ότι γειώνεται στην πραγματικότητα όντας ρεαλιστής και κοινωνικά ευαισθητοποιημένος. Στην ουσία είναι κομμουνιστής και η σαφής πολιτική στάση του, τον βρίσκει τα επόμενα χρόνια στο πλευρό του ΕΑΜ. Πίστευε ότι για να επιστρέψει το πλατύ κοινό στο θέατρο ήταν ανάγκη να γραφτούν έργα που να το αφορούν, έργα δηλαδή που θα αντλούν θέματα και μορφές από το λαό και την παράδοση του. Πάνω σ' αυτή τη γραμμή, που ο Ρώτας δοκιμάζει να εφαρμόσει για πρώτη φορά στον *Ρήγα Βελεστινλή* το 1936, θα γράψει και τα δύο αυτά κατοχικά μονόπρακτα, το *Πιάνο* και τους *Γραμματιζόμενους*.⁹¹

Η θεματολογία των έργων περιστρέφεται γύρω από τα ζητήματα της κατοχικής επικαιρότητας και κυρίως με το πρόβλημα της πείνας και του μαυραγοριτισμού. Αφενός θεωρεί, ότι η πείνα δεν είναι απόρροια μόνο της γερμανικής Κατοχής αλλά και των ιδίων καθώς πολλοί γινόντουσαν μαυραγορίτες⁹² και είτε έκρυβαν τρόφιμα είτε τα πουλούσαν

⁹¹ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π. σ. 66

⁹² Για περισσότερα σχετικά με τους μαυραγορίτες και τη στάση του λαού ενάντια σε αυτούς βλέπε και το ντοκιμαντέρ «Οι παρτιζάνοι των Αθηνών», ένα ντοκιμαντέρ για την ΕΑΜική Αντίσταση την περίοδο της Κατοχής στην Αθήνα ('41-'44). 14 αφηγήσεις. 14 ιστορίες. Ένας λαός ενάντια στον Ιταλό και Γερμανό κατακτητή και στους ντόπιους συνεργάτες τους. Ένα ντοκιμαντέρ για τη συλλογική μνήμη. Σκηνοθεσία: Ξενοφώντας Βαρδαρός, Γιάννης Ξύδας. Η πρεμιέρα έγινε στο επίσημο πρόγραμμα του 20^{ου} Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης 2018, στο τμήμα Μνήμη – Ιστορία.

σε δυσθεώρητες τιμές. Αφετέρου, ο Β. Ρώτας ασκεί κριτική στο αστικό μοντέλο και λογική, θεωρώντας ότι ενισχύεται ο ατομικισμός χωρίς να προάγεται το συλλογικό καλό. Έχοντας πίστη στην κοινωνική πρόοδο ο λόγος του είναι καθαρά παιδευτικός και διαφαίνεται από όλα τα χαρακτηριστικά του λαϊκού θεάτρου που κάνει και πιστεύει σε αυτό.⁹³

Η εξέλιξη του «θεατρικού εργαστηρίου» τα επόμενα χρόνια, θα την εντοπίσουμε με διαφορετική σύσταση στα χωριά και τις πόλεις της Θεσσαλίας που μέσα από την οργανωτική λειτουργία της ΕΠΟΝ δημιουργείται ένας θίασος που περιοδεύει και δίνει παραστάσεις στηρίζοντας τους σκοπούς της Αντίστασης στην ελεύθερη Ελλάδα.⁹⁴

⁹³ Για μια καλύτερη ανάγνωση βλέπε Γλυκερία Καλαϊτζή, «Ο Ρώτας αποδραματοποιεί στα έργα του (Το Πιάνο) το θέμα της πείνας, προκειμένου να μη μείνει απλώς σε μια συναισθηματική καταδίκη του μαυραγοριτισμού, αλλά να κινητοποιήσει το θεατή και προς την κατεύθυνση της αναζήτησης των λόγων που προκάλεσαν το συγκεκριμένο φαινόμενο. Έτσι ο κατοχικός μαυραγοριτισμός αντιμετωπίζεται από τον Ρώτα κυρίως ως σύμπτωμα της καπιταλιστικής οικονομικής λογικής αλλά και των ιδιαιτεροτήτων της ελληνικής οικονομικής ανάπτυξης, που είχε ως κύρια χαρακτηριστικά την αστυφιλία, της συστηματική υποβάθμιση της επαρχίας και τη διάσταση ανάμεσα στο λαϊκό και το αστικό», ό.π. σ. 67-68.

⁹⁴ Περισσότερα βλέπε σ. 83-87.

2.3

Εθνικό και Κρατικό θέατρο

Το Εθνικό Θέατρο αντιμετώπιζε τη μεγαλύτερη πίεση⁹⁵ στην κατοχική Αθήνα σε σχέση με τις υπόλοιπες σκηνές και για αυτό δεν παρουσίασε καλλιτεχνικά έργα που με άμεσο τρόπο δήλωναν τον αντιστασιακό τους χαρακτήρα. Η λογοκρισία ήταν ασφυκτική και το διοικητικό του προσωπικό άλλαζε συνεχώς με αποτέλεσμα να κρατά ουδέτερη στάση και παθητική που εκφραζόταν μέσα από την επιλογή ανώδυνων έργων.⁹⁶ Ο Θαλής Διζέλος αναφερόμενος στο εθνικό θέατρο παραθέτει στο *Επιθεώρηση Τέχνης*: «το εθνικό θέατρο ήταν ένας από τους κύριους στόχους των κατακτητών και των συνεργατών τους. Εδώ εφάρμοζαν κάθε είδους πίεση για την φίμωσή του» και συνεχίζει παραθέτοντας ένα απόσπασμα από το παράνομο -τότε- λογοτεχνικό περιοδικό «πρωτοπόροι»⁹⁷, το οποίο δηλώνει το κλίμα που επικρατούσε: «Η άξια διεύθυνση του εθνικού θεάτρου πνίγεται μέσα στις ανόητες και τυχοδιωκτικές επεμβάσεις του Ράλλη, που κατάφερε με τη ρουσφετολογία και τις βρωμίες να χαντακώσει τον επίσημο θεατρικό οργανισμό της χώρας μας σαν να

⁹⁵ Στη διάρκεια της Κατοχής προωθούνται μια σειρά νομοσχέδια σχετικά με επιμέρους αλλαγές στο νομοθετικό πλαίσιο του Εθνικού Θεάτρου ή με τις χορηγίες: **N.Α. 361** «Περί τροποποίησης συμπληρώσεως και καταργήσεως διατάξεων των υπ' αριθ. 2, 16 και 214/41 Ν.Δ. και του υπ' αριθ. 836/37 Α.Ν. αφορωσών το Εθνικόν Θέατρον και τας εν τω Υπουργείω Θρησκευμάτων Εθνικής Παιδείας Διευθύνσεις Γραμμάτων Θεάτρου, Κινηματογράφου και Καλών Τεχνών» (ΦΕΚ 266, τ. Α', 7.8.1941). **N.Α. 1183** «Περί τροποποίησης διατάξεων του Ν.Δ. 361 της 4.8.41 περί του Εθνικού Θεάτρου» (ΦΕΚ 73, τ. Α', 4.4.1942). **N.Α. 1372** «Περί χορηγίας του Κράτους δρ. 50.000.000 προς το Εθνικόν Θέατρον» (ΦΕΚ 135, τ. Α', 11.6.1942). **N.Α. 1745** «Περί ρυθμίσεως των δανείων και των προς το Δημόσιον χρεών του Εθνικού Θεάτρου κ.λ.π.» (ΦΕΚ 232, τ. Α', 15.9.1942). **N.Α. 1857** «Περί των υπαλλήλων του Εθνικού Θεάτρου κ.λ.π.» (ΦΕΚ 260, τ. Α', 13.10.1942). **N.Α. 2127** «Περί τροποποίησης του υπ' αριθ. 1183/42 Ν.Δ. "περί του Εθνικού Θεάτρου"» (ΦΕΚ 35, τ. Α', 18.2.1943). **N.Α. 2171** «Περί εκτάκτου επιχορηγήσεως δραχμών 50.000.000 εις το Εθνικόν Θέατρον» (ΦΕΚ 45, τ. Α', 1.3.1943). **N. 225** «Περί διατάξεων τινών αφορωσών το Εθνικόν Θέατρον» (ΦΕΚ 165, τ. Α', 5.6.1943). **N. 313** «Περί διατάξεων τινών αφορωσών το Εθνικόν Θέατρον» (ΦΕΚ 199, τ. Α', 7.7.1943). **N. 359** «Περί οικονομικής ενισχύσεως του Εθνικού Θεάτρου» (ΦΕΚ 219, τ. Α', 23.7.1943). **N. 429** «Περί επιτάξεως ακινήτων δια τας ανάγκας του Εθνικού Θεάτρου» (ΦΕΚ 248, τ. Α', 5.8.1943). **N. 434** «Περί διατάξεων αφορωσών την οργάνωσιν και λειτουργίαν του Εθνικού Θεάτρου» (ΦΕΚ 250, τ. Α', 6.8.1943). **N. 681** «Περί εγκρίσεως δαπάνης δια την επισκευήν του Εθνικού Θεάτρου» (ΦΕΚ 329, τ. Α', 29.9.1943). **N. 1279** «Περί εγκρίσεως συμπληρωματικής δαπάνης δι' επισκευάς των Θεάτρων Εθνικόν και Ολύμπια» (ΦΕΚ 56, τ. Α', 16.3.1944). **N. 1241** «Περί αναστολής λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου και περί λύσεως των σχέσεων εργασίας του επί συμβάσει προσωπικού αυτού» (ΦΕΚ 49, τ. Α', 3.3.1944). **N. 1285** «Περί καταργήσεως υπ' αριθ. 1241/44 "περί αναστολής της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου"» (ΦΕΚ 57, τ. Α', 16.3.1944). **N. 1410** «Περί αποχωρισμού της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου εις ίδιον αυτόνομον νομικόν πρόσωπον Δημοσίου Δικαίου κλπ.» (ΦΕΚ 100, τ. Α', 9.5.1944). **N. 1608** «Περί διαθέσεως περιουσιακών στοιχείων Εθνικού Θεάτρου εις την Εθνικήν Λυρικήν Σκηνήν» (ΦΕΚ 153, τ. Α', 28.7.1944). Βλέπε Δήμητρα Καγγελάρη, «Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας (1936-1944). Οι θεσμοί και οι μορφές». Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2003, ΑΠΘ Φιλοσοφική Σχολή Τμήμα Φιλολογίας, σ. 138.

⁹⁶ Ενδεικτικά μερικά από τα έργα που ανέβασε το Εθνικό στη διάρκεια της Κατοχής: *Φιλόαργυρος* και *Μισάνθρωπος* του Μολιέρου, *Η βεντάλια* του Γκολντόνι, *Φάουστ* του Γκαίτε, *Λουίζα Μίλλερ* του Σίλλερ, *Αιμιλία Γκαλόττι* του Λέσσιγκ κ.ά. Παρατίθεται από Γλυκερία Καραϊτζή, ό.π. σ.133

⁹⁷ Περιοδικό «Πρωτοπόροι», τευχ. Νοέμβρης, 1943.

πρόκειται για εκλογικό τσιφλίκι του κράτους των προδοτών». ⁹⁸ Όσον αφορά το διοικητικό προσωπικό θα πρέπει να σημειωθεί ότι υπήρξαν συντονισμένες προσπάθειες των ηθοποιών και λοιπών εργαζομένων για την αποπομπή των διορισμένων από την κατοχική κυβέρνηση ανθρώπων. Είναι χαρακτηριστικό πως το 1943 και μετά την απαίτηση των ηθοποιών και των τεχνικών αναγκάστηκε να παραιτηθεί ο διορισμένος διευθυντής του Εθνικού Ν. Γιοκαρίνης και την θέση του ανέλαβε ο Άγγελος Τερζάκης. ⁹⁹ Καθώς ήταν διορισμένος από τις δυνάμεις της Κατοχής -άρα και έμπιστός τους- φυσικό ήταν να φιλοξενούνται και έργα Ιταλών και Γερμανών συγγραφέων. Ως εκ τούτου, από το Εθνικό Θέατρο δεν επιχειρήθηκαν ανοίγματα όπως αυτό συνέβη στα υπόλοιπα. ¹⁰⁰

Παρ' όλα αυτά οι ηθοποιοί του Εθνικού ανέπτυξαν αντιστασιακή δράση και διεκδίκησαν -και σε πολλές περιπτώσεις το κατάφεραν- βελτιώσεις στις εργασιακές συνθήκες αλλά και γενικότερα στην ελευθερία κινήσεών τους. Για παράδειγμα, οργάνωσαν μια επιτροπή συσσιτίου (Μπαστιάς, Ζάρας, Παυλάκης, Χριστοφορίδης) ¹⁰¹ η οποία εφοδίαζε με δελτία συμμετοχής όχι μόνο τους εν ενεργεία, αλλά και τους συνταξιούχους ηθοποιούς του θεάτρου. Επίσης ίδρυσαν το «Συνεταιρισμό ηθοποιών και τεχνικού προσωπικού του θεάτρου», που ο κύριος σκοπός τους ήταν η αλληλοβοήθεια των μελών του. ¹⁰² Από την μαρτυρία του Νίκο Τζόγια στο βιβλίο *Το θέατρο της Αθήνας*, διαφαίνεται ότι το σωματείο των ηθοποιών καλούσε μέχρι και σε πορεία διαμαρτυρίας για την πείνα το χειμώνα του 1942, έχοντας ως αίτημα την διεκδίκηση ψωμιού και συσσιτίων. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος ως συμμετέχων στην διαμαρτυρία ¹⁰³ εκείνη:

«Οι φοιτητές στους οποίους και άνηκα ως σπουδαστής της Παντείου, είχαμε συγκεντρωθεί στο τότε γυμναστήριο του χημείου που εκεί γινότανε η διανομή του φοιτητικού σισσιτίου. Στα Εξάρχεια, εκεί στη Στουρνάρα, συναντηθήκαμε και με τους Ηθοποιούς, που ερχόντουσαν συγκροτημένοι από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Σαν σπουδαστής και της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου, είχα συνδεθεί με

⁹⁸ «Επιθεώρηση Τέχνης», Θαλής Διζέλος, ό.π., σ. 458.

⁹⁹ Αλεξάνδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στους δύστινους καιρούς (1941-1944)*, τομ. Γ', εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2003, σ.61-63. Παρατίθεται από Πλάτων Μαυρομούστακο, ό.π., σ. 44.

¹⁰⁰ Εύαγγελος Μαχαίρας, ό.π., σ. 121.

¹⁰¹ Ο.π.

¹⁰² «Επιθεώρηση Τέχνης», ό.π.

¹⁰³ Στη συγκεκριμένη διαμαρτυρία-συγκέντρωση πέφτει νεκρός ο Μήτσος Κωνσταντινίδης κοντά στην οδό Ζαΐμη στα Εξάρχεια μετά από πυροβολισμούς από αστυνομικούς και Ιταλούς στρατιώτες στις 22-12-1942. Για περισσότερα βλέπε Νίκος Τζόγιας, «ΧΕΙΜΩΝΑΣ ΤΟΥ '42», στο Ολυμπία Παπαδούκα, ό.π., σ. 242.

όλη την οικογένεια του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών. Ήταν εκεί ο Γ. Γληνός, ο Καρούσος, ο Βανδής, ο Γιολάσης, ο Λαμπέτης, ο Μπαλαδήμας, ο Σταρένιος, ο Πατρίκιος (που ήταν γραμματέας του Σ.Ε.Η.), η Γαρμπή, η Παϊζή, Παπαθανασίου, η Παπαδούκα, η Ταϋγέτη, και όλο σχεδόν το θέατρο και οι σπουδαστές της Δραματικής Σχολής»¹⁰⁴

Το Κρατικό θέατρο Θεσσαλονίκης ιδρύθηκε το 1943 και διευθυντής ορίστηκε ο Λέων Κουκούλας. Από τη σκηνή του παρουσιάστηκαν έργα που συγκινούσαν το κοινό για την θεματική τους, η οποία, αν και ιδεολογικά ουδέτερη, αποκτούσε ιδιαίτερη βαρύτητα με απλή και μόνο αναφορά στην ελληνική ύπαιθρο με τα ήθη και τα έθιμα του ελληνικού λαού (*Τρισεύγενη*), ή την ελληνική ιστορία (*Βαβυλωνία*), ενώ υπήρξαν και άλλα που απαγορεύτηκαν λόγω του περιεχομένου και των συνυποδηλώσεών τους εξαιτίας της πληθυσμιακής σύστασης (*Εβραίοι*) του κοινού (*Η θυσία του Αβραάμ*). Ο Θαλής Διζέλος στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, αναφέρει σχετικά με τη παράσταση της *Θυσίας του Αβραάμ*, τη λογοκρισία που υφίστατο από τις γερμανικές δυνάμεις Κατοχής και τη δυσφορία τους για τα δημόσια θεάματα. Άλλωστε, η οικειοποίηση του δημόσιου χώρου από τους απλούς πολίτες ή τις πολιτικές ομάδες αποτελούσε ανέκαθεν αγκάθι στις εξουσίες· η δημοσιότητα και η επαφή με τον κόσμο είναι “υπό έλεγχο”, ειδικά όταν μεταφερόμαστε στην κατοχική Θεσσαλονίκη και εξετάζουμε περιπτώσεις λογοκρισίας στο δημόσιο χώρο¹⁰⁵. Οι Γερμανοί λοιπόν και πιο συγκεκριμένα ο ειδικός σε θέματα λογοκρισίας αξιωματικός Γιούγκε, απαγόρευσε την δημόσια παράσταση του θεατρικού έργου (*της θυσίας του Αβραάμ*) στην πλατεία της Αγίας Σοφίας απευθυνόμενος στον διευθυντή του θιάσου και λέγοντας του τα εξής:

«Πώς φανταστήκατε ποτέ, ότι ήταν δυνατόν να επιτρέψουμε να παιχτεί ένα τέτοιο έργο και μάλιστα στο ύπαιθρο μπροστά σε χιλιάδες θεατές; Νομίσατε, έστω και για μια στιγμή, ότι θ’ αφήναμε ν’ ακούγονται κάθε τόσο εβραϊκά ονόματα, όπως Σάρα,

¹⁰⁴ Νίκος Τζόγιας, «ΧΕΙΜΩΝΑΣ ΤΟΥ ‘42» στο Ολυμπία Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας*, ό.π., σ. 241.

¹⁰⁵ Η αναφορά γίνεται για να καταδειχθεί το γεγονός ότι η λογοκρισία αποτελεί ανέκαθεν εργαλείο στα χέρια της εξουσίας ή των θεσμών μη λαμβάνοντας απαραίτητα υπόψη το καθεστώς έκτακτης ανάγκης που βρισκόταν η Ελλάδα στα κατοχικά χρόνια. Με απλά λόγια όψεις λογοκρισίας και συστημάτων ελέγχου των κοινωνικών-λαϊκών θεαμάτων εντοπίζονται διαχρονικά σε διάφορα καθεστώτα και σε πάμπολλες περιστάσεις.

Ιακώβ, Αβραάμ, σε μια πόλη όπου πριν λίγο καιρό είχαμε συλλάβει και είχαμε στείλει σε στρατόπεδα συγκέντρωσης 15.000 Εβραίους;»¹⁰⁶

Η ίδια κατάσταση με τις πιέσεις και τους ελέγχους επί του περιεχομένου, συνεχίστηκε και με τα υπόλοιπα θεατρικά έργα. Όταν μάλιστα έπαιξαν για πρώτη φορά τη (*Βαβυλωνία*) την επόμενη μέρα κάλεσαν στην κομμαντατούρ το διευθυντή και το σκηνοθέτη λέγοντάς τους πως η στάση τους δεν τους αρέσει καθόλου.¹⁰⁷ Η επίπληξη είναι χαρακτηριστική:

«Η στάση του ηθοποιού που έπαιζε τον Πελοποννήσιο, ήταν προκλητική. Μιλούσε σαν να ήταν εκπρόσωπος του ΕΑΜ! Ας έχετε χάρη, που σας σεβόμαστε σαν καλλιτέχνες, αλλιώς θα έπρεπε αυτή τη στιγμή να είστε κατά ένα κεφάλι κοντότεροι...»¹⁰⁸

Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης με την λειτουργία του συνέχισε να αποτελεί βασικό πυλώνα της θεατρικής και καλλιτεχνικής έκφρασης στη Βόρεια Ελλάδα δίνοντας πολλές παραστάσεις¹⁰⁹, παρά το γεγονός ότι δέχθηκε μεγάλη λογοκρισία με αποτέλεσμα να αναγκαστεί ο διευθυντής του Λέων Κουκούλας να καταφύγει στην Αθήνα για να

¹⁰⁶ «Επιθεώρηση Τέχνης», Θαλής Διζέλος, ό.π., σ. 460. Όσον αφορά τους Διωγμούς των Εβραίων, το μεγαλύτερο ποσοστό των μελών της εβραϊκής κοινότητας της Θεσσαλονίκης, δηλαδή γύρω στους 55.000, εστάλησαν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης.

¹⁰⁷ Ό.π., σ. 461.

¹⁰⁸ Ό.π.

¹⁰⁹ Αριθμός παραστάσεων-θεατών

Έργα	Σύνολο παραστάσεων	Μέσος όρος θεατών		Θεατές
		Κατά παράσταση	Κατά μέρα	
«Τρισέγγυνη» του Παλαμά	30	619	786	19.533
«Βαβυλωνία» του Βυζαντίου	23	556	673	12.798
«Λουίζα Μίλλερ» του Σίλλερ	46	496	617	22.832
«Πειρασμός» του Ξενόπουλου	39	398	469	15.503
«Το Τραγούδι της κούνιας» του Μαρτινέθ - Σέρρα	34	397	453	11.784
«Ο Καλόκαρδος Γρουσούζης» του Γκολντίνι	28	354	472	9.913
«Μαρία μαγδαληνή» του Χαίμπελ	26	343	496	8.920
Σύνολο	226			101.283

Τα στοιχεία αντλούνται από τον πίνακα παραστάσεων που βρίσκεται στο «Επιθεώρηση Τέχνης», σ. 461, από το προσωπικό αρχείο του διευθυντή του θιάσου Λ. Κουκούλα.

γλυτώσει από τις γερμανικές δυνάμεις Κατοχής που το είχαν στοχοποιήσει. Τη θέση του αναλαμβάνει ο Θανάσης Κυριαζής.

3. Λογοκρισία

«Ποιες περιπτώσεις λογοκρισίας μου ζητάτε να περιγράψω; Όλοι τότε ήμασταν λογοκριμένοι -στις φυλακές»¹¹⁰

Στην ιστορία των κρατικών πολιτικών λογοκρισίας στην τέχνη και το δημόσιο λόγο, τα μέτρα που παίρνει η δικτατορία του Μεταξά αποτελούν τομή, καθώς εισήγαγε και συστηματοποίησε την έννοια της προληπτικής λογοκρισίας.¹¹¹ Την περίοδο της Κατοχής, από την προληπτική λογοκρισία γίνεται έντονα η μετάβαση στην κατασταλτική λογοκρισία. Από την απαγόρευση τραγουδιών και λογοτεχνικών κειμένων ή δημοσίων παραστάσεων, μέχρι την εξορία και τον θάνατο ανθρώπων, ήταν μερικά από τα αποτελέσματα της αυστηρής λογοκρισίας και των ποινών της.

Τον Μάρτιο του 1942 εκδόθηκε το νομοθετικό διάταγμα 1108/1942¹¹². Στο «περί ελέγχου θεατρικών έργων» πρώτο κεφάλαιο του διατάγματος γίνεται ακόμη πιο σαφής ο πνιγηρός χαρακτήρας των περιορισμών και η αυστηρότητα των κυρώσεων.

Η Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων εδρεύει «παρά τη Γενική Διεύθυνση Τύπου

¹¹⁰ Μαρτυρία του Κωστα Σταυρόπουλου στο συντάκτη του κειμένου -Γιάννης Ζιώγας- (Μάιος 2006). Παρατίθεται στο Συλλογικό έργο, *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, - 1η έκδ. - Αθήνα, Νεφέλη, 2008, σ.189.

¹¹¹ «Με βασικό μηχανισμό εφαρμογής της το νεοσυσταθέν το 1936 Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού. Το Υφυπουργείο, σύμφωνα με τον ιδρυτικό του νόμο, αναλάμβανε τη διαφώτιση της κοινής γνώμης και τον έλεγχο όλων των εκδηλώσεων, «ίνα αυτά ευρίσκονται εντός του πλαισίου των εθνικών παραδόσεων και ιδεωδών». Μετά τη σύσταση του Υφυπουργείου, η δικτατορία του Μεταξά αλλά και οι κατοχικές κυβερνήσεις συγκρότησαν ένα νομικό οπλοστάσιο άσκησης προληπτικής λογοκρισίας σε Τύπο, εκδόσεις, κινηματογράφο, θέατρο και τραγούδι. Ο Τύπος τέθηκε υπό τον πλήρη έλεγχο του καθεστώτος, αφού με υπουργική απόφαση που εκδόθηκε μία μέρα μετά την επιβολή της δικτατορίας απαγορεύονταν η δημοσίευση πληροφοριών που υποδείκνυαν την ύπαρξη προληπτικής λογοκρισίας, η κρίση για το έργο της κυβέρνησης, εκτός αν ήταν θετική, η αρθρογραφία για την ακρίβεια του βίου (δηλαδή για το κόστος της ζωής) κ.ά. Τον έλεγχο και τη χειραγώγηση του Τύπου είχε αναλάβει η Διεύθυνση Εσωτερικού Τύπου του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού και από το 1938 η Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως». Άρθρο στο διαδίκτυο. Γιάννης Γκλαβίνας: Η οπτική του λογοκριτή: Η λογοκρισία στην Ελλάδα μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών (1944 – 1974). Πηγή: http://clioturbata.com/uncategorized/yannis_glavinias/, πρόσβαση: 20/11/2018.

¹¹² Φεκ 48, Ν.Δ 1108/1942 «Περί τροποποίησης, συμπληρώσεως και κωδικοποίησεως των περί ελέγχου θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων»

και Ραδιοφωνίας και αποτελείται: 1) από τον Διευθυντή της Λαϊκής Διαφωτίσεως ως Πρόεδρο, 2) από τον προϊστάμενο του Τμήματος Εποπτείας Θεάτρων ο οποίος εκτελεί χρέη εισηγητή και αντικαθιστά τον Πρόεδρο όταν απουσιάζει, 3) από τρεις υπαλλήλους της «Λαϊκής Διαφωτίσεως της Γενικής Διευθύνσεως Τύπου και Ραδιοφωνίας», 4) από έναν ανώτερο αξιωματικό της Αστυνομίας Πόλεων ο οποίος ορίζεται από τον Υπουργό της «Δημοσίας Ασφαλείας», από έναν ανώτερο Αξιωματικό της Χωροφυλακής «οριζομένου ομοίως υπό του υπουργού Δημοσίας Ασφαλείας», 6) από τον Διευθυντή της Διεύθυνσης Γραμμάτων και Θεάτρου του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας, 7) από τον Πρόεδρο της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων, 8) από τον Πρόεδρο του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών και 9) από τον Πρόεδρο της Ενώσεως Διευθυντών Θεάτρων Αθηνών.

Οι Αξιωματικοί Αστυνομίας Πόλεων και Χωροφυλακής που συμμετέχουν στην Επιτροπή μεριμνούν «δια την ταχύτεραν και λυσιτελεστέραν εφαρμογήν» των εκάστοτε αποφάσεων. Τα μέλη της Επιτροπής εφοδιάζονται με ειδικό δελτίο ταυτότητας ώστε να μπορούν να έχουν ελεύθερη είσοδο στα θέατρα και να εποπτεύουν για την εφαρμογή «των διατεταγμένων». Επιπλέον η «Διεύθυνσις Λαϊκής Διαφωτίσεως» αναθέτει και σε υπαλλήλους της την παρακολούθηση των θεατρικών παραστάσεων.

Απαγορεύεται η σκηνική διδασκαλία έργων που το περιεχόμενό τους και εν γένει ο τρόπος της απόδοσής τους προσβάλλουν τα χριστιανικά ιδεώδη και υπονομεύουν «τας υγιείς κοινωνικά παραδόσεις και τα συμφέροντα του Ελληνικού λαού» ή προπαγανδίζουν κομμουνιστικές και ανατρεπτικές ιδέες. Σε πρώτο στάδιο, αμέσως μετά τη συγκρότηση θιάσου που πρόκειται να δραστηριοποιηθεί στην πόλη ή να περιοδεύσει στις επαρχίες, ο θιασάρχης ή ο καλλιτεχνικός διευθυντής οφείλει να αναφέρει εγγράφως στην «Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως» τα πλήρη στοιχεία της σύνθεσης του θιάσου. Η δια του Τύπου ή οποιουδήποτε άλλου μέσου διαφήμιση του τίτλου των παραστάσεων θα πρέπει να έχει προηγουμένως την έγκριση της Επιτροπής Ελέγχου Θεατρικών Έργων.

Επί πλέον, πριν από κάθε παράσταση του «δραματικού ή του μουσικού Θεάτρου» απαιτείται η άδεια της «Διεύθυνσεως Λαϊκής Διαφωτίσεως». Σε έλεγχο πρέπει να υποβάλλονται και τα θεατρικά έργα που είχαν εγκριθεί πριν από τον Σεπτέμβριο του προηγούμενου χρόνου. Οι ενδιαφερόμενοι θιασάρχες και συγγραφείς οφείλουν, δέκα τουλάχιστον μέρες πριν από την πρώτη παράσταση του έργου (σε έκτακτες περιπτώσεις το χρονικό όριο μειώνεται σε πέντε μέρες), να υποβάλουν αίτηση στην παραπάνω Διεύθυνση στην οποία να αναφέρεται ο τίτλος και το είδος του έργου, ο συγγραφέας, ο μεταφραστής του και ο «πραγματικός» τίτλος του, ο συνθέτης (εφόσον πρόκειται περί

μουσικού έργου), ο θίασος και το θέατρο. Η αίτηση συνοδεύεται από τέσσερα δακτυλογραφημένα ή έντυπα αντίγραφα του έργου που πρόκειται να παρουσιαστεί, συμπεριλαμβανομένων των επιθεωρησιακών σκηνών, των μονολόγων και των ανέκδοτων τραγουδιών. Εάν το υποβαλλόμενο έργο είναι «ανεπίληπτον», η υπηρεσία, μετά από θετική εισήγηση μέλους της Επιτροπής, χορηγεί τη σχετική άδεια. Διαφορετικά, συγκαλείται εντός δύο ημερών η Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων και αποφαινεται υπέρ της τελικής έγκρισης ή απόρριψης ή της τροποποίησης ορισμένων σκηνών ή σημείων του έργου.¹¹³

Ο Ε. Μαχαίρας στο *Η τέχνη της Αντίστασης*, επισημαίνει: «Εκτός του ότι έπρεπε να γίνει πλήρης αλλαγή ρεπερτορίου, οι κατακτητές οργάνωσαν αμέσως υπηρεσίες λογοκρισίας, οι οποίες ασκούσαν ασφυκτικό έλεγχο, εφαρμόζοντας το μεταξικό νόμο του 1936 ‘Περί ελέγχου θεατρικών έργων’, τον οποίο συμπλήρωσαν με αστυνομικές διατάξεις των κατοχικών κυβερνήσεων».

Είναι χαρακτηριστικό ότι η πρώτη εγκύκλιος της «Διευθύνσεως Λαϊκής Διαφωτίσεως» προς τους θιασάρχες εκδόθηκε στις 12 Μαΐου 1941, έξι μόνον ημέρες μετά τη γερμανική εισβολή, η δεύτερη στις 30 Ιουνίου 1941 και η Τρίτη στις 11 Ιουλίου του ίδιου χρόνου. Στην τελευταία αυτή εγκύκλιο, αφενός μεν γινόταν αναφορά στην «καταφανή απροθυμία των θιασαρχών προς συμμόρφωσιν ει τας μέχρι τούδε υποδείξεις», αφετέρου δε, ανακεφαλαιώνονταν οι κανόνες της θεατρικής λογοκρισίας:¹¹⁴

1. Τα έργα που πρόκειται να ανέβουν στη σκηνή για πρώτη φορά, είτε είναι πρωτότυπα είτε είναι μεταφρασμένα, ακόμη και τα μεμονωμένα έργα, πρέπει να υποβάλλονται στην επιτροπή, διπλότυπα, ώστε να πάρουν άδεια. Το ένα αντίγραφο θα επιστρέφεται μετά από τις πιθανές διορθώσεις στους αιτούντες και το άλλο θα παραμένει στα αρχεία της υπηρεσίας για να υπάρχει η δυνατότητα ελέγχου τους ανά πάσα στιγμή.
2. Τα έργα που πρόκειται να ανέβουν στη σκηνή από θιάσους ή μεμονωμένους ηθοποιούς, πρέπει πριν από κάθε ενέργεια (αγγελίες στις εφημερίδες, διαφημίσεις, μελέτη των ηθοποιών, κατασκευή σκηνικών και αμφιέσεων κλπ.) να υποβάλλονται στην Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων ώστε να εγκριθούν.
3. Για τα έργα αυτά που θα εγκρίνονται και που πρόκειται να παιχτούν για πρώτη φορά, πρέπει να καλείται η Επιτροπή, το αργότερο, τρεις ημέρες πριν την

¹¹³ Δήμητρα Καγγελάρη, ό.π.

¹¹⁴ Ε. Μαχαίρας, ό.π., σ. 107.

παράσταση, ώστε να ελέγχει την γενική πρόβα με πλήρη εμφάνιση, έτοιμα σκηνικά και ενδυμασίες κλπ. Και με έτοιμο το κείμενο και την μουσική, εάν πρόκειται για μουσική παράσταση. Με βάση όλα αυτά τα στοιχεία η Επιτροπή θα μπορεί να διαμορφώσει ολοκληρωμένη γνώμη και να χορηγεί οριστική άδεια για τις παραστάσεις. *«Τονίζεται ιδιαίτερα ότι βαριές κυρώσεις και καμία επιείκεια δεν θα δειχθεί σε αυτούς που δεν συμμορφώνονται με τις υποδείξεις της Επιτροπής».*

Υπήρχε όμως κι ένας αρκετά μεγάλος αριθμός εγκυκλίων και ειδικών διατάξεων που όριζαν τί συγκεκριμένα απαγορεύονταν στα θέατρα. Ειδικότερα: 1) Απαγορευόταν το ανέβασμα θεατρικών έργων που αναφέρονταν σε συμμαχικές χώρες, ή περιείχαν έστω και μνεία των λέξεων Άγγλος, Αμερικάνος, Αμερικής, Ρώσος κλπ. 2) Η υπ' αριθμ. 1861/383 της 12^{ης} Ιουλίου 1941 εγκύκλιος της «Διευθύνσεως Λαϊκής Διαφωτίσεως», ανέφερε μεταξύ άλλων: *«Τέλος, αποφάσει της Επιτροπής ελέγχου θεατρικών έργων και μέχρι νεωτέρας διαταγής απαγορεύεται όπως εκτελούνται «Κρητικάί μαντινάδες»¹¹⁵ οιοδήποτε περιεχομένου. Επίσης η εμφάνιση φουστανελλοφόρων και ενδυμασιών Κρήτης, Ηπείρου, Μακεδονίας και Κέρκυρας».* 3) Με εγκύκλιο της 30^{ης} -12-1941, η Επιτροπή απαγόρευε να γίνεται στα έργα μνεία της πείνας και της έλλειψης τροφίμων. 4) Απαγορεύονταν στις παραστάσεις χειρονομίες και αυτοσχεδιασμοί που δεν υπήρχαν στη γενική πρόβα. 5) Απαγορεύονταν τα σκηνικά που παρίσταναν βουνό, πλαγιές κλπ., γιατί θύμιζαν στο κοινό τον ένοπλο αντιστασιακό αγώνα και προκαλούσαν θύελλα ενθουσιασμού.¹¹⁶

Παρ' όλα αυτά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι άνθρωποι του θεάτρου έβρισκαν τρόπους να εκδηλώσουν την Αντίσταση τους και να δημιουργούν προβλήματα στην Επιτροπή Λογοκρισίας. Στην εγκύκλιο της 11^{ης} -8- 1942 η κατοχική λογοκρισία ομολογεί με λεπτομέρειες τον τρόπο αντιδράσεως του θεάτρου, μ' αυτά τα λόγια:

«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

¹¹⁵ Βλ., «Επιθεώρηση Τέχνης», Θαλής Διζέλος ό.π., σ. 455. Αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Μετά τη μάχη της Κρήτης απαγορεύτηκε στα θέατρα να παίζονται κρητικές μαντινάδες, γιατί ο κόσμος κυριολεκτικά ξεσηκώνόταν μόλις τις άκουγε. Η απαγόρευση είναι ρητή. Έχουμε στα χέρια μας»*

¹¹⁶ Απαγορευόταν τα σκηνικά να αναπαριστούν βουνά και πλαγιές, για να αποφεύγονται οι συνειρμοί με τον ένοπλο, αντιστασιακό αγώνα, ενώ μετά τη μάχη της Κρήτης *«απαγορεύεται όπως εκτελούνται “κρητικάί μαντινάδες” οιοδήποτε περιεχομένου».* Αλλά οι επιθεωρησιογράφοι επέδειξαν διαβολική εφευρετικότητα. Έτσι, και μόνον η αναφορά στο «τσάι του βουνού» ενθουσίαζε το κοινό, ή η αναφορά στη βανίλια-«υποβρύχιο» που υπονοούσε τα συμμαχικά υποβρύχια

ενίοτε και κατόπιν ελέγχου διαγραφέντα σημεία αυτών, είτε και διά χειρονομιών ή κινήσεων να αλλοιώνουν την έννοια των κειμένων». ¹¹⁷

Οι επαγγελματικοί θίασοι συστηματικά απέφευγαν να ανεβάσουν έργα Γερμανών ή Ιταλών θεατρικών συγγραφέων. Αντίθετα ανέβαζαν έργα απαγορευμένα από τη λογοκρισία, είτε για το περιεχόμενο, είτε για την Εθνική προέλευση του συγγραφέα τους (Ρώσος, Άγγλος, Αμερικάνος). Το εμπόδιο αυτό ξεπερνούσαν με αλλαγή στο τίτλο του έργου (που έτσι κι αλλιώς ήταν σε μετάφραση) και συχνά στο όνομα του δημιουργού του. Ο Θ. Γραμματάς αναφέρεται στις χαρακτηριστικές περιπτώσεις του Κ. Κουν που απέδωσε τα *Καπνοτόπια* του Αμερικάνου συγγραφέα Ε. Κόλντουελ (1943) ως *Για ένα κομμάτι γης* του Γάλλου Π. Κλωντέλ, και του Κ. Μπαστιά, που παρουσίασε το *Ένας εχθρός του λαού* του Ερ. Ίψεν ως έργο του Φρ. Σίλλερ για να ξεπεραστεί ο έλεγχος της λογοκρισίας.

Η ανάγνωση αυτών των έργων γίνεται σε ημιπαράνομες συγκεντρώσεις ηθοποιών και ανθρώπων του θεάτρου στο υπόγειο του θεάτρου Αλίκη, όπου στεγάζονταν στην περίοδο της Κατοχής το Θέατρο Τέχνης. ¹¹⁸

Το καθεστώς της τριπλής αυστηρής λογοκρισίας (Γερμανική-Ιταλική-Ελληνική) κατά την διάρκεια της Κατοχής και οι δυσκολίες της καθημερινότητας που γέννησαν οι συνθήκες του πολέμου δεν εμπόδισαν το κοινό να στηρίξει τις παραστάσεις εκφράζοντας έτσι, έντονα τον πατριωτισμό του και μετατρέποντας από την αρχή την συμμετοχή τους σε λαϊκές εκδηλώσεις, όπου κυριαρχούσε η διάθεση να εκδηλωθεί και να ενισχυθεί η άρνηση υποταγής στους κατακτητές. ¹¹⁹ Αποτέλεσμα αυτής της ομόθυμης στάσης είναι η μετατροπή των θεάτρων σε χώρο ενίσχυσης και διάδοσης του αγωνιστικού φρονήματος, αλλά και η ενθάρρυνση του κοινού να συμμετάσχει σε πράξεις άμεσης

¹¹⁷ Ευάγγελος μαχαίρας «Η τέχνη της Αντίστασης», ό.π., σ. 107-109.

¹¹⁸ Γιώργος Σεβαστίκογλου, «Θέατρο 1941-1944», Η Λέξη 111, σ. 656-665. Παρατίθεται από Γραμματά, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, ό.π., σ. 185.

Μια μικρή ομάδα δεκαπέντε ατόμων με τον Γ Σεβαστίκογλου δημιουργούν το Στούντιο, ένα πειραματικό, πρωτοποριακό όμιλο ανθρώπων του θεάτρου που μελετούν και δουν συλλογικά, στηριζόμενοι στις αρχές του Στανισλάβσκι, με ιδεολογία εμπνεόμενη από τον αγώνα της αριστεράς, προσπαθώντας μέσα σε συνθήκες δίωξης και παρανομίας να αναπτύξουν το καλλιτεχνικό τους αισθητήριο και να δημιουργήσουν τι κατάλληλες συνθήκες για τη μετέπειτα (μετά την Απελευθέρωση της Ελλάδας) άνθηση θεατρικής τέχνης.

¹¹⁹ Σε σχέση με την κατασταλτική λογοκρισία είναι σημαντική η αναγωγή στο γεγονός, ότι η πραγματική εξουσιαστική πρακτική συγκροτείται από τον παντεπόπτη-κράτος, με τους λογής-λογής ιδεολογικούς μηχανισμούς. Επίσης οι φυλακίσεις και η συνέχιση του κράτους έκτακτης ανάγκης υπάρχει και μετά την Απελευθέρωση, όπου αν το σκεφτεί κανείς, οι μορφές λογοκρισίας στην αυστηρή τους μορφή φθάνουν μέχρι και το 1974, δηλαδή με το τέλος της δικτατορίας των συνταγματαρχών.

Οι αντιστάσεις αυτές -οι οποίες μνημονεύονται από τους ίδιους τους συμμετέχοντες και τους ηθοποιούς, ύστερα από χρόνια στις μαρτυρίες τους- θεωρούνταν εξαιρετικά σημαντικές σε ένα περιβάλλον ασφυκτικής πίεσης και καταστολής. Το αισθητήριο των αγωνιζόμενων όντας οξυμένο προσπαθούσε να διασπάσει με οποιονδήποτε τρόπο τον έλεγχο των κατακτητών. Θα λέγαμε ότι η Αντίσταση στο θέατρο είναι μια πράξη εμψυχωτική για το κοινό και το λαό της Αθήνας που παρά τις δυσκολίες και τις συνθήκες πολέμου ψάχνει από κάπου να πιαστεί και αυτό, σε μεγάλο βαθμό οι άνθρωποι των θεάτρων και κάθε λογής ψυχαγωγίων το είχαν αντιληφθεί. Το επικοινωνιακό λοιπόν ζήτημα και η αισθητική επικοινωνία της σκηνής με την πλατεία φαίνεται να διακατέχει μεγάλο πλεονέκτημα εκείνα τα χρόνια. Μια από αυτές τις μαρτυρίες ερμηνεύοντας την κατάσταση, μας δίνει ο Θαλής Διζέλος στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης και λέει:

«Το θέατρο κατάφερε με τον τρόπο του καθ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής να τονώσει το φρόνημα του λαού, να του δίνει ελπίδες, να του ζεσταίνει τα όνειρα. Έδωσε παλικαρίσια μάχη εναντίον της λογοκρισίας και των πιέσεων των κατακτητών και των 'ελλήνων'»¹²¹ συνεργατών τους και νίκησε. Ποτέ δε φοβήθηκε τις συνέπειες, ποτέ δεν υποχώρησε μπροστά στις απειλές. Δεν υπήρξε διάταξη ή απαγόρευση της λογοκρισίας, που να μη παραβιάστηκε άμεσα ή έμμεσα από το θέατρο μας. Άλλωστε χωρίς τέτοιες παραβιάσεις δεν θα μπορούσε να κάνει την δουλειά του[...]. Τον αγώνα τούτο τον πλήρωσε αρκετά ακριβά το θέατρό μας. Κατ' αρχήν οι οικονομικές συνέπειες ήταν βαρείες. Τα επανειλημμένα κλεισίματα των θεάτρων από τους Γερμανούς αφαιρούσαν το ισχύον μεροκάματο από τους ηθοποιούς και τ' άλλο καλλιτεχνικό και τεχνικό προσωπικό. Οι χρηματικές ποινές που επέβαλλαν οι

¹²⁰ (Καταγραφή που έχει πραγματοποιήσει με αποδελτίωση εφημερίδων της εποχής η Μαρία Λυμπεροπούλου, «το θέατρο του πολέμου και της Κατοχής στην Αθήνα (1940-1944). Αναλυτική παραστασιογραφία», μεταπτυχιακή εργασία δακτυλογραφημένη (Βιβλιοθήκη Τμήμα Θεατρικών Σπουδών), όπου εντοπίζεται ότι σε αντίθεση με τις μέχρι τώρα δημοσιευμένες πληροφορίες, τα θέατρα που λειτούργησαν τα χρόνια της Κατοχής είναι πολύ περισσότερα. Σύμφωνα με την καταγραφή αυτή, το 1940 λειτούργησαν 24 θέατρα, 30 το 1941, 27 το 1942, 32 το 1943 και 52 το 1944. Παρατίθεται από Πλάτων Μαυρομούστακος, ό.π., σ. 36.

¹²¹ Το «Ελλήνων» το βάζει σε εισαγωγικά. Είναι ενδιαφέρον η χρήση αυτή καθώς η πλευρά του ΕΑΜ και όλων των αγωνιζόμενων θεωρούσε τους συνεργάτες των Ναζί Γερμανών μη έλληνες πατριώτες. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα ανατρέχοντας σε πηγές-ανακοινώσεις-μαρτυρίες της εποχής. Κυριαρχούσε πολύ στο λόγο και τις πολιτικές αναφορές ο μη πατριωτικός χαρακτήρας των ταγματασφαλιτών. Αντίστοιχα κατά τον εμφύλιο το αστικό κράτος και οι πολέμιοι των κομμουνιστών και ανταρτών αντέστρεψαν τον χαρακτηρισμό αυτό εντάσσοντας στο λεξιλόγιο τους το «εθνοπροδότες» κ.α. Για περισσότερα βλέπε σε αυτή την εργασία Μέρος Τρίτο, Κεφάλαιο Α', ενότητα 2.3 «Αντάρτες και 1821 μια αναπόφευκτη ταύτιση», σ. 112.

*κατακτητές στα θέατρα σε παραβάσεις των διατάξεων λογοκρισίας τσάκιζαν τους θιάσους οικονομικά¹²²».*¹²³

Παρά τις αυστηρές απαγορεύσεις της λογοκρισίας, σε αρκετά από τα έργα αυτής της περιόδου διακρίνει κανείς απηχήσεις της επικαιρότητας ιδίως στον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνεται σ' αυτά η νέα κοινωνική συνείδηση που άρχισε να διαμορφώνει η εμπειρία του ελληνοϊταλικού πολέμου και κυρίως της γερμανικής Κατοχής. Η πείνα του '41-'42, το φαινόμενο του μαυραγοριτισμού αλλά και ο ευτελισμός της αξίας του χρήματος έφεραν στην επιφάνεια πολλές από τις αδυναμίες του αστικού κοινωνικού μοντέλου. Από την άλλη, η Εθνική συσπείρωση και η γενναιοψυχία που αποκάλυψε ο πόλεμος έθεσαν σε αμφισβήτηση παγιωμένα ιδεολογικά σχήματα και συνέβαλαν ώστε να συνειδητοποιηθούν αρκετές κοινωνικές προκαταλήψεις, τις οποίες οι θεατρικοί συγγραφείς αρχίζουν να εκμεταλλεύονται δραματουργικά, άλλοτε με εύθυμη κι άλλοτε με σοβαρή διάθεση. Η έλλειψη απόστασης, βέβαια, σπάνια τους επιτρέπει να ξεπεράσουν το επίπεδο της απλής καταγραφής, ακόμα κι έτσι όμως η δραματουργία αυτής της εποχής μάς δίνει μια αρκετά σαφή εικόνα των αλλαγών που επέφερε στη συλλογική συνείδηση η κατοχική εμπειρία.¹²⁴

¹²² Ως αναφορά ο Θαλής Διζέλος χρησιμοποιεί το έγγραφο της Λογοκρισίας (13-6-42) που επιβάλλει ποινή 5000 δρχ. α) στον θιασάρχη του θεάτρου Σαμαρτζή, Αθ. Σκούρα, β) στον συγγραφέα της επιθεώρησης «Καλοκαιράκι» Δημ. Ευαγγελίδη για παρεμβολή σκηνών που δεν είχαν εγκριθεί από την Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων.

¹²³ «Επιθεώρηση Τέχνης», Θαλής Διζέλος, ό.π. σ. 462.

¹²⁴ Γ. Καλαϊτζή, ό.π., σ. 40.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄ ΑΝΤΑΡΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

«Όταν λέμε αντάρτικο θέατρο, εννοούμε ευέλικοτο στην κίνηση από ταμπούρι σε ταμπούρι. Συμπλοκές – μάχες τ’ αντάρτικο με τους κατακτητές»¹²⁵

¹²⁵ Βλέπε Γιώργο Κουτούγκο, *Το Λαϊκό θέατρο του βουνού. Όπως το έζησα*, Αθήνα, 1987, σ. 10.

1.

Οργάνωση της ζωής στο βουνό-πολιτιστικός αναβρασμός

«Ένας τέτοιος αγώνας για τη λευτεριά, για μια καλύτερη ζωή, δεν γίνεται μόνο με το ντουφέκι»¹²⁶

Η δράση του αντιστασιακού αγώνα και της κίνησης του μαχόμενου πληθυσμού τοποθετείται στις απελευθερωμένες περιοχές της Ελλάδας. Αυτές βρίσκονται κυρίως στον ηπειρωτικό κορμό, την Ήπειρο, την Θεσσαλία και πιο βόρεια στην Μακεδονία. Το βουνό και τα χωριά έχουν γίνει οι τόποι ζωής και δράσης του αντιστασιακού κόσμου και αυτό δημιουργεί ένα ολόκληρο σύμπλεγμα σχέσεων και δραστηριοτήτων.

Η οργάνωση λοιπόν του κόσμου του αγώνα περιλαμβάνει διάφορα στάδια και αφορά αρκετές πτυχές της ζωής τους: από τις καθημερινές ανάγκες διαβίωσης, το ζήτημα της επικοινωνίας, την εκπροσώπησή τους στα κέντρα λήψης αποφάσεων μέχρι την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία τους. Το ενδιαφέρον σε αυτά τα ζητήματα είναι ότι πλέον δεν ετεροκαθορίζονται -ως ένα μεγάλο βαθμό- από τους διαχρονικά ρυθμιστές της ζωής τους -τσιφλικάδες, αρχοντίσκους, δασικούς, χωροφύλακες-. Το διάστημα αυτό δηλαδή αποφασίζουν να πάρουν τη ζωή στα χεριά τους. Βέβαια, η λήψη αποφάσεων και η οργάνωση της ζωής ως ένα μεγάλο βαθμό είναι προϊόν του ΕΑΜ και των πολιτικών του. Αλλά προτού φτάσουμε να καταδείξουμε τις πολιτικές ενός κέντρου εξουσίας αρκετά διαφορετικού από αυτό που υπήρξε μέχρι εκείνη τη στιγμή, στόχος είναι να φανεί η σημασία της αυτονομίας από την κεντρική πολιτική σκηνή ενός μεγάλου μέρους της κοινωνίας.

Οι παραδοσιακές πολιτικές δυνάμεις την περίοδο του πολέμου και της Κατοχής είχαν χάσει μεγάλο κομμάτι της υποστήριξής τους. Αφενός, η πείνα και φτώχεια έπαιξαν μεγάλο ρόλο σε αυτό το γεγονός, αλλά αφετέρου η ευρεία κοινωνική νομιμοποίηση και το αίσθημα της εμπιστοσύνης έγερνε προς το ΕΑΜ και στην πολύτιμη συνεισφορά του τα χρόνια αυτά· που πέρα από την οργάνωση της ένοπλης Αντίστασης, οργάνωσε και συμμετείχε στους μηχανισμούς υποστήριξης και αλληλοβοήθειας. Δηλαδή έδειξε έμπρακτα την αλληλεγγύη του στον παθόντα πληθυσμό. Επίσης οι κυβερνήσεις των

¹²⁶ «Επιθεώρηση Τέχνης», Γεράσιμος Σταύρου, ό.π., σ. 376.

συνεργατών¹²⁷ και η στάση τους μόνο αποδεκτές δεν ήταν.

Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση ενός νέου άντρα και της δράσης του -όντας μνημένος στο κομμουνιστικό κίνημα-,¹²⁸ που δείχνει ακριβώς, το πως ένας νέος αγρότης από την υπαίθρο λαμβάνει μέρος στα κοινά της κοινότητας και αμέσως μετά το 1941 γυρνώντας στο χωριό του καταφέρνει να επηρεάσει τους υπολοίπους, δημιουργώντας έτσι τους νέους όρους της αυτοκυβέρνησής τους.

«Αφού πολέμησε τους Ιταλούς στην Αλβανία, ο Βεϊκος¹²⁹ γυρνά στην Ευρυτανία και ξενικά να έχει ενεργή συμμετοχή στα ζητήματα του τόπου [...] Με τις προμήθειες να μην είναι σε διάθεση, ο εικοσιδιάχρονος Βεϊκος κατάφερε να εξασφαλίσει τροφή από το μακρινό τόπο, από την πόλη της Καρδίτσας. Αυτή η επιτυχία του, κέρδισε τους ντόπιους και όταν κλήθηκε από την Αθήνα να διαδώσει τους στόχους του ΕΑΜ κατάφερε να προσεγγίσει μεγαλύτερους άντρες της κοινότητας [...] Το 1943 ο Βεϊκος και οι φίλοι του είχαν γίνει η κινητήρια δύναμη πίσω από τους θεσμούς αυτοδιοίκησης της Αντίστασης στην Κεντρική Ελλάδα»¹³⁰

Οι φτωχές περιοχές της υπαίθρου -στο σύνολό τους αγροτικές και κτηνοτροφικές- όπως αναφέρει ο Μάρκ Μαζάουερ ήταν διαχρονικά αποκομμένες από κάθε λογής προσβάσεις σε δρόμους, νοσοκομεία, δικαστήρια κ.α και αυτά λόγω της αδιαφορίας της πολιτείας. Από την κατάληψη της Αθήνας από τους Γερμανούς και μετά το 1941 όπου η Αντίσταση

¹²⁷ Βλ. κυβέρνηση Τσολάκογλου (1941), Λογοθετόπουλου (1942) και Ράλλη (1943)

¹²⁸ «Ήδη από τα τέλη του Ιουλίου 194 ο Γ. Μπέικος έθετε κάποιες βασικές προτεραιότητες : α) τη διασφάλιση λαδιού αλεύρων και αλατιού, που απαιτούσε συχνή και μαχητική παράσταση στα αρμόδια εξουσιαστικά κέντρα, β) την οργάνωση του Ταμείου, ώστε με βάση τη συνεισφορά των χωρικών να μπορούν ν' αγορασθούν είδη βασικά για τη διατροφή και επιβίωση του πληθυσμού, γ) τη συντήρηση ή εκτέλεση κοινοτικών έργων, ώστε να βελτιωθεί το τεχνικό υπόβαθρο της αγροκτηνοτροφικής παραγωγής, δ) την έννομη ρύθμιση της κοινοτικής ζωής, δηλαδή τη συγκρότηση μιας «γενικής αρχής» με κύρια αρμοδιότητα την εξομάλυνση των κοινωνικών τριβών και την επίλυση των νομικού τύπου διαφορών (αγροζημίες, αυθαίρετες ιδιοποιήσεις ή πρακτικές, κλοπές κ.λπ.)». Χρήστος Τυροβούζης, *Αυτοδιοίκηση και Λαϊκή Δικαιοσύνη 1942-1945*, Προσκήνιο, (επιμ. Ά Σιδεράτος), Αθήνα 1991, σ. 48. Βλέπε επίσης Θανάση Τσουπαρόπουλο, *Οι Λαοκρατικοί Θεσμοί της Εθνικής Αντίστασης*, Γλάρος, 1989.

¹²⁹ «Στα τέλη 1941 – αρχές 1942 συντάχθηκε από τον Γ. Μπέικο και από τοπικά μέλη του ΚΚΕ ο Κώδικας Ποσειδών ο οποίος έθετε τα θεμέλια της νέας λαϊκής αυτοδιοίκησης και αποτέλεσε τη βάση των λαοκρατικών θεσμών της Ελεύθερης Ελλάδας. Σύμφωνα με την πρώτη αυτή πηγή πολιτικής διοίκησης, η γενική συνέλευση των ενήλικων κατοίκων κάθε χωριού αποτελούσε το κυρίαρχο όργανο της λαϊκής εξουσίας. Στη θέση του παλαιού δημοτικού ή κοινοτικού συμβουλίου εκλέγονταν μία πενταμελής επιτροπή λαϊκής αυτοδιοίκησης η οποία επιλαμβάνονταν όλων των ζητημάτων του χωριού. Συγκροτούνταν επιπρόσθετα υποεπιτροπές επισιτισμού, λαϊκής ασφαλείας, εκκλησιαστικών και εκπαίδευσης. Το αξίωμα του μέλους των επιτροπών λαϊκής αυτοδιοίκησης ήταν άμισθο, τιμητικό και υποχρεωτικό. Όλοι λογοδοτούσαν στη γενική συνέλευση η οποία συγκαλούνταν τακτικά μία φορά το μήνα. Η δικαιοσύνη γίνονταν λαϊκή και ασκούσαν από τα λαϊκά δικαστήρια με κύρια μέριμνα το συμβιβασμό».

¹³⁰ Μπέικος Γεωργούλας, *Η λαϊκή εξουσία στην ελεύθερη Ελλάδα* / Γεωργούλας Μπέικος, -2^η έκδ., Θεμέλιο, Αθήνα, 2005, σ.387-389. Παρατίθεται από Mark Mazower, *Inside Hitler's Greece. The experience of occupation, 1941-1944*, Yale University Press, 1993, p. 270.

εντοπίζεται σε αυτές τις ορεινές -και μη- περιοχές οι πρωτοβουλίες και η αυτονόμηση των κατοίκων αποτελεί γεγονός.¹³¹ Οι ντόπιοι εκμεταλλευτές -Τσιφλικάδες, γαιοκτήμονες, χωροφύλακες- απέναντι στη μαζική κινητοποίηση και στάση των κατοίκων δεν είχαν πλέον χώρο¹³² και πολλές φορές δικάζονταν από τα λαϊκά δικαστήρια.

Μέσα σε αυτό το κλίμα, η λαϊκή εξουσία που πρόκρινε σαν πολιτική το ΕΑΜ, φάνταζε παράδεισος και η δύναμη που αποκτούσε το συλλογικό υποκείμενο παρακινούσε όλο και περισσότερους στην αναδημιουργία της ζωής μέσα από κανόνες και όρους που ήταν πιο κοντά σε αυτούς ή τουλάχιστον μπορούσαν να τους πλάσουν. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η σημασία του «εαμικού φαινομένου» συνίσταται και σε αυτό: Ότι εκατοντάδες χιλιάδες νέοι, γυναίκες, εργαζόμενοι, καθημερινοί άνθρωποι που προπολεμικά ήταν αποκλεισμένοι από τον πολιτικό βίο, με τη συμμετοχή τους στο ΕΑΜ όχι μόνο δήλωσαν μαζική ανυπακοή στο κατοχικό καθεστώς, αλλά βγήκαν στο πολιτικό προσκήνιο, παρήγαγαν πολιτική και πρακτικές με βάση τις ανάγκες και τις επιθυμίες τους. Μορφές αυτοοργάνωσης ξεπήδησαν παντού στην Ελλάδα κατά τα πρώτα χρόνια της Κατοχής. Δεν ήταν βέβαια μοναδικό φαινόμενο: η ιστορία μας έχει δώσει πλήθος παραδειγμάτων παρόμοιων καταστάσεων σε εποχές βαθιάς κρίσης και κοινωνικών αναταραχών (Ρωσία, Ισπανία, Πορτογαλία, Νικαράγουα). Στα Βαλκάνια, η παράδοση του κοινοτισμού ήταν βαθιά ριζωμένη.¹³³

Μπορούν να διακριθούν δύο φάσεις στην ανάπτυξη των λαοκρατικών θεσμών στις απελευθερωμένες από τους αντάρτες του ΕΛΑΣ περιοχές. Κατά τη διάρκεια της πρώτης φάσης, η οποία διήρκεσε έως το Μάρτιο 1944, η Λαϊκή Δημοκρατία ή Λαοκρατία έλαβε τη μορφή τοπικών συμβουλίων και επιτροπών, ενώ στη δεύτερη φάση, από το Μάρτιο

¹³¹ Mazower, ό.π. σ. 269.

¹³² «Το πρώτο πράγμα που συνέβη στο χωριό μας όταν η εξουσία του ΕΑΜ αυξήθηκε ήταν να δικάσουμε τον τσιφλικά. Υπήρχε απόφαση του ΕΑΜ για Λαϊκή Δημοκρατία και μείς είχαμε στην περιοχή μας Λαϊκή Δημοκρατία. Είχα δικαστήρια και ανώτερα δικαστήρια. Ανήκαν στο λαό, πράγμα που σημαίνει ότι ο τσιφλικάς δεν μπορεί να είχε ανθρώπους να καλλιεργούν τα χωράφια του και μετά να παίρνει το μισό της παραγωγής τους. Τότε ο τσιφλικάς έκανε έκκληση στο ανώτερο δικαστήριο και λέει ότι πρόκειται να καλλιεργήσει αυτά τα εδάφη μόνος του. τότε ο πρόεδρος του χωριού λέει στους δικαστές. Αν καλλιεργήσει όλα τα χωράφια μόνος του θα έχει όλη την παραγωγή για τον εαυτό του και κανένας άλλος δεν θα πάρει τίποτε. Έτσι οι δικαστές αποφάσισαν ότι ο πρόεδρος είχε δίκιο και τα χωράφια μοιράστηκαν στον πληθυσμό σύμφωνα με τα μέλη της οικογένειας που είχε ο καθένας. Αυτή η απόφαση ήταν σύμφωνη με τη δικαιοσύνη του ΕΑΜ και το πνεύμα της Λαϊκής Δημοκρατίας. Υπήρχαν και δύσκολες περιπτώσεις οι οποίες θα είχαν βρει μια μόνιμη λύση αν το ΕΑΜ είχε έρθει στην εξουσία μετά την Απελευθέρωση», Προφορική μαρτυρία Δημήτρη Μανιώτη, 5/7/1996, Παρατίθεται σε άρθρο στο διαδίκτυο με τίτλο «Η λαϊκή εξουσία του ΕΑΜ στην ελεύθερη Ελλάδα», (<http://www.historical-quest.com/arxeio/200s-aionas-ellada/120-h-laiki-exousia-tou-eam-stin-eleutheri-ellada.html>). Πρόσβαση 25/12/2018

¹³³ Ρίκη Βαν Μπουσχότεν, *Ανάποδα χρόνια. Συλλογική μνήμη και ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900-1950)*, Πλέθρον, σ.103.

1944 μέχρι το τέλος της Κατοχής, απέκτησε κεντρική δομή με τη δημιουργία της κυβέρνησης του βουνού, της Πολιτικής Επιτροπής Εθνικής Απελευθέρωσης (ΠΕΕΑ).

Οι διατάξεις του 'Κώδικα Ποσειδώνα' όπως ονομάστηκε, δημιούργησαν τους θεσμούς της λαϊκής αυτοδιοίκησης και της λαϊκής δικαιοσύνης. Σύμφωνα με αυτούς εκλέγονταν σε κάθε χωριό πενταμελείς επιτροπές Λαϊκής Αυτοδιοίκησης από Γενική Συνέλευση. Ξεκινώντας από την ανάγκη οργάνωσης και διοίκησης του χώρου, οι δημιουργοί των πρώτων αυτών θεσμών εφαρμόζουν και μια συγκεκριμένη, ριζοσπαστική σύλληψη των πραγμάτων. Οι ίδιοι οι θεσμοί δεν αποτελούν μια ουδέτερη μορφή για την αυτοδιοίκηση των ελευθερωμένων περιοχών αλλά εισάγουν πολλά ριζοσπαστικά μέτρα, τα οποία, αλλού λιγότερο αλλού περισσότερο, θα επηρεάσουν τις συλλογικές πρακτικές και νοοτροπίες. Τα βασικά από τα μέτρα αυτά ήταν: η ανάδειξη της γενικής συνέλευσης ως κυρίαρχου οργάνου, της δημοκρατικής εκλογής, του ελέγχου και ανακλητότητας των αντιπροσώπων που ήταν άμισθοι, η πολιτική ισοτιμία γυναικών και ανδρών αλλά και η επιδίωξη επίτευξης συμβιβασμού στα λαϊκά δικαστήρια, με διαδικασίες δωρεάν για τους διαδίκους και η επιβολή ποινών με σκοπό τη βελτίωση του υπαίτιου.¹³⁴

Τα λόγια του αρχηγού της βρετανικής αποστολής στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της Κατοχής συνταγματάρχη Κρις Γουντχάουζ, περιέχουν μεγάλο βαθμό αναγνώρισης του ρόλου του ΕΑΜ σε σχέση με την οργάνωση στο βουνό.

«Έχοντας αποκτήσει τον έλεγχο όλης σχεδόν της χώρας, αν εξαιρέσουμε τους κυριότερους συγκοινωνιακούς κόμβους που χρησιμοποιούσαν οι Γερμανοί, είχε δημιουργήσει πράγματα που δεν είχε γνωρίσει ποτέ η Ελλάδα. Οι επικοινωνίες στις ορεινές περιοχές με τον ασύρματο, με αγγελιοφόρους, με τηλέφωνα, ποτέ δεν ήταν τόσο άρτιες είτε πριν είτε μετά. Ακόμα και οι δρόμοι είχαν βελτιωθεί και χρησιμοποιούνταν από το ΕΑΜ-ΕΛΑΣ. Οι τηλεπικοινωνίες τους, που περιλάμβαναν και ασυρμάτους, εκτείνονταν ως την Κρήτη και ως τη Σάμο, όπου δρούσαν ήδη αντάρτες. Τα δώρα του τεχνικού και πνευματικού πολιτισμού είχαν βρει το δρόμο τους προς τα βουνά για πρώτη φορά. Σχολεία, αυτοδιοίκηση, δικαστήρια, δημόσιες υπηρεσίες, που είχαν κλείσει με τον πόλεμο, λειτουργούσαν και πάλι. Θέατρα,

¹³⁴ Άρθρο στο διαδίκτυο (<https://tvxs.gr/news/taξiδια-στο-χρονο/λαϊκή-και-αντiλαϊκή-αυτοδιοίκηση-στην-Κατοχή-και-τον-εμφύλιο&dr=tvxsmrstvxs>) από Γιάννη Σκαλιδάκη. Πρόσβαση 25/12/2018

εργοστάσια, τοπικά κοινοβούλια, λειτουργούσαν για πρώτη φορά. Οργανώθηκε κοινοτική ζωή, στη θέση του πατροπαράδοτου ατομικισμού του Έλληνα αγρότη»¹³⁵

Ο Γ. Σταύρου αναφέρει χαρακτηριστικά για την οργάνωση της ζωής και τη πολιτιστική συνεισφορά των νέων στα χωριά. *«Τα νιάτα πρωτοστατούσαν σε όλα. Βάλθηκαν να ανοίξουν πάλι τα σχολεία, να φτιάσουν στο χωριό τους παιδικό σταθμό, ν' αντιμετωπίσουν τα ζητήματα της καθαριότητας και της υγείας, ν' οργανώσουν λέσχη μ' εφημερίδα του τοίχου, με μια μικρή βιβλιοθήκη, με ένα ραδιόφωνο για τις ειδήσεις. Απέραντες οι δυσκολίες, απέραντες και οι δυνάμεις [...] Κάθε περιοχή της ορεινής Ελλάδας που ελευθερωνόταν -απ' την άνοιξη του 1942- οργάνωνε μαζί με την αντίστασή της και τη ψυχαγωγία της».*¹³⁶

Η συνεισφορά των καλλιτεχνών και του απλού κόσμου που βοήθησε στη γιγάντωση της πολιτιστικής δημιουργίας είναι ένα κομμάτι του αγώνα αυτού. Ο αγώνας λοιπόν ενάντια στους κατακτητές πέρα από τη στελέχωση των γραμμών και τον πολεμικό εξοπλισμό, περνούσε και μέσα από τη ψυχαγωγία. Θέατρο, μουσική, ζωγραφική και κάθε λογής καλλιτεχνική δραστηριότητα είχε δημιουργηθεί στην ελεύθερη Ελλάδα. Άλλοτε με καθοδήγηση των τοπικών οργανώσεων της ΕΠΟΝ και άλλοτε από την ανιδιοτελή πρωτοβουλία διάφορων ανθρώπων¹³⁷ σε αυτές τις αντίξοες συνθήκες, όπως και ο Χ. Σακελλαρίου αναφέρει, αναπτύχθηκε μεγάλη πολιτιστική και θεατρική κίνηση.¹³⁸ Επίσης όπως επισημαίνει ασχολούνταν με ποικίλες δραστηριότητες που αφορούσαν το σύνολο της ζωής τους:

«Βέβαια, η απασχόληση του θιάσου, δεν ήταν μόνο οι δοκιμές. Οργανώσαμε μια ομαδική ζωή: Για την καθαριότητα, για το συσσίτιο, για διάφορα μορφωτικά

¹³⁵ C.M.Woodhouse, *The apple of Discord: a survey of recent Greek politics in their international setting*, Λονδίνο 1948, σ. 146-147.

¹³⁶ «Επιθεώρηση Τέχνης», Γεράσιμος Σταύρου, ό.π., σ. 376.

¹³⁷ Αρκετοί απ' αυτούς ήταν φιλόλογοι ή δάσκαλοι, όπως ο Σερ. Παπαδημητρίου, όπως ο Βασίλης παπαζώτος, δικηγόροι όπως ο Ευάγγελος Μαχαίρας, δημοσιογράφοι όπως ο Α. Σπήλιος, φοιτητές όπως Αλέξ μυριαλής, ο Γιώργος Κουτούγκος κ.α

¹³⁸ «Υστερα απ' αυτά, εύλογα ο καθένας μπορεί ν' αναρωτηθεί τι ήταν εκείνο που συνεπήρε όλον αυτό τον κόσμο και ρίχτηκε με τόσον ενθουσιασμό στον Αγώνα και μαζί στην πολιτιστική δράση και δημιουργία; Ποιανού κόσμου το όραμα ζωντάνεψε, αναδύθηκε και φτεροκόπησε μες τα μάτια της φαντασίας τους και ζέστανε, πυρπόλησε ξαφνικά τις καρδιές τους; Κι ακόμα, ποιο τάχα να ήταν το στοιχείο εκείνο που έδωσε την ώθηση για μια τέτοια προσπάθεια και ποιοι παράγοντες τη στήριξαν και την οδήγησαν εκεί που έφτασε;» Στο ίδιο απαντάει θεωρώντας ότι 3 ήταν οι λόγοι-παράγοντες που υπήρξε τέτοια πολιτιστική και θεατρική κίνηση: 1) Από τους επώνυμους συγγραφείς ή καλλιτέχνες, που ανάμεσα στα χρόνια 1942-1944 ανέβηκαν στο βουνό, ενταγμένοι στις γραμμές του ΕΑΜ, του ΕΛΑΣ και της ΕΠΟΝ, 2) Από τους άσημους και αφανείς αγωνιστές, που η φύση τους είχε προικίσει με κάποιες ιδιαίτερες ικανότητες να σκαρώνουν στίχους, να γράφουν θεατρικά έργα ή σκετς ή ν' απαγγέλουν, να τραγουδούν και να εκτελούν κωμικά νούμερα, 3) Από τις αντιστασιακές οργανώσεις και ιδιαίτερα την ΕΠΟΝ. Χάρης Σακελλαρίου, *Το θέατρο της Αντίστασης*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 1995, σ. 11.

μαθήματα -οι ηθοποιοί διδάσκονταν και ορθοφωνία- για την ψυχαγωγία. Μα πάνω απ' όλα δεν ξεχνούσαμε πως λίγο πιο πέρα γινόταν πόλεμος με τους καταχτητές κ' πρεπε ναναι κανείς όχι μόνο ενήμερος, αλλά και άξιος αυτού του μεγάλου αγώνα, είτε πάλευε με το ντουφέκι, είτε με το τραγούδι. Τα ζητήματά μας τα λύνανε οι ίδιοι, με καλόπιστη συζήτηση».¹³⁹

Ανάλογη προσπάθεια γίνεται και στο κομμάτι της παιδείας που με ιδιαίτερη προσπάθεια λειτουργούν σχολεία και παιδικοί σταθμοί, καθώς επίσης εκδίδονται και αναγνωστικά¹⁴⁰. «Με πρωτοβουλία των αντιστασιακών οργανώσεων και κυρίως της Εθνικής Αλληλεγγύης και της ΕΤΑ (Επιμελητεία Του Αντάρτη) ιδρύθηκαν παιδικοί σταθμοί σε πολλές πόλεις και χωριά της ελεύθερης Ελλάδας [...] Τριάντα πέντε (35) τέτοιοι παιδικοί σταθμοί λειτούργησαν, σύμφωνα με τη μαρτυρία της υπεύθυνης για τους παιδικούς σταθμούς στερεάς Ελλάδας, Ναυσικάς Φλέγγα-Παπαδάκη, μόνο στην Ευρυτανία. Υπολογίζεται ότι πάνω από 12.000 παιδιά περιμάζεψαν και περιέθαλψαν οι παιδικοί σταθμοί στην ελεύθερη Ελλάδα».¹⁴¹ Μέχρι να δημιουργηθούν τα παιδαγωγικά φροντιστήρια με απόφαση της Π.Ε.Ε.Α τον Ιούνιο του 1944, η στελέχωση των σχολείων κατόπιν έλλειψης διδακτικού προσωπικού γινόταν με την απόσπαση ανταρτών(δασκάλων) και την στελέχωση -όπου αυτό ήταν δυνατό- των θέσεων που χρειάζονταν. Η «Κυβέρνηση του Βουνού» λοιπόν θεωρώντας εξαιρετικής σημασίας το ζήτημα της παιδείας αποφασίζει και προχωρά στην ίδρυση δύο παιδαγωγικών φροντιστηρίων στο Καρπενήσι και στην Τύρνα(Θεσσαλίας) με σκοπό τον καταρτισμό προσωρινών δασκάλων για τα σχολεία 1^{ου} βαθμού στην ελεύθερη Ελλάδα.¹⁴²

Συμπερασματικά λοιπόν, η ζωή στο βουνό εμπεριέχει όλα εκείνα τα στοιχεία που διαμορφώνουν -παρά τις δυσκολίες- τον ανθρωπότυπο ενός αυτόνομου πολιτικού όντος. Έναν ανθρωπότυπο που καλλιεργείται και μαθαίνει από τις καινοτόμες, ριζοσπαστικές αλλαγές που βιώνει στο βουνό, καθώς και από τις δυσκολίες, τον πόλεμο και την φτώχεια.

¹³⁹ «Επιθεώρηση Τέχνης», Γεράσιμος Σταύρου, ό.π. σ. 380.

¹⁴⁰ Το πρόβλημα με τα αναγνωστικά ήταν ότι τα ήδη υπάρχοντα γράφτηκαν επί δικτατορίας Μεταξά και ήταν γεμάτο από φασιστικά κείμενα και εξύμνησης του μεγάλου 'αρχηγού'. Ενίσχυε τις λογικές του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου και αναφερόταν στο '3^ο ελληνικό πολιτισμό'. Αντιλαμβανόμενοι το πρόβλημα αυτό οι δασκάλοι ζήτησαν από την Γραμματεία της Παιδείας της ΠΕΕΑ να δώσει λύση. Έτσι αποφασίστηκε κατόπιν σύμπραξης των δύο παιδαγωγικών φροντιστηρίων η έκδοση καινούριων αναγνωστικών. Από το παιδαγωγικό φροντιστήριο της Τύρνας με τη συνεργασία δασκάλων και σπουδαστών, βγήκε το αναγνωστικό για τις τάξεις Γ' και Δ' του Δημοτικού με τίτλο «Τ' ΑΕΤΟΠΟΥΛΑ» και από το φροντιστήριο του Καρπενησίου-Τροβάτου ένα παρόμοιο αναγνωστικό για τις τάξεις Ε' και ΣΤ' με τίτλο «ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ».

¹⁴¹ Χάρης Σακελλαρίου, *Η Παιδεία στην Αντίσταση*, εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα, 1984, σ. 32-34.

¹⁴² Για περισσότερα βλέπε Χάρη Σακελλαρίου, *Η παιδεία στην Αντίσταση*, ό.π., σ. 55-104.

Αυτές οι αλλαγές είναι σημαντικές γιατί είναι ουσιώδεις στην βάση τους. Το γεγονός δηλαδή, ότι καλλιεργούν και προωθούν το συλλογικό σώμα ως αντίληψη έναντι στον ατομικισμό. Καλλιεργούν το αίσθημα της συμμετοχικότητας και προπαντός την πίστη σε αυτό που κάνουν. Οι αγωνιστές και αγωνίστριες διαμορφώνοντας τους δικούς τους κανόνες και τρόπους λειτουργίας των κοινοτήτων τους, δίνουν την μάχη ενάντια στους κατακτητές ναζί και παράλληλα συγκροτούν ένα πολιτικό υποκείμενο με διαφορετικές προσλαμβάνουσες, που όμως τους οδηγεί στο να χαρακτηρίζουν την περίοδο εκείνη ως εποποιία. Φαίνεται ιδιαίτερα μέσα από τα γραπτά και τις μαρτυρίες, τον τόνο και το ύφος των αφηγητών καθώς αποτυπώνουν και τα πιο απλά πράγματα. Ο Χ. Σακελλαρίου γράφει: *«Και να σε λίγο ο Γοργοπόταμος, που στέλνει περήφανο χαιρετισμό στην Αλαμάνα, να το Μικρό Χωριό κι ο Φαρδύκαμπος της Κοζάνης κι η Γλόγοβα του Μοριά κι οι άλλοι κι άλλοι τόποι και καρτέρια, που έγιναν τάφοι των φασιστικών ορδών»* Σε άλλο σημείο *«Δημιουργήθηκε η Ελεύθερη Ελλάδα, ελπίδα και καταφύγιο των κατατρεγμένων Ρωμιών, λημέρι κι ορμητήριο των αγωνιστών της Λευτεριάς. Τα παιδιά δεν φοβούνται πια εδώ να γυρίζουν και να παίζουν στους δρόμους. Δεν είναι, ακόμα, τα ζωντανά φαντάσματα που θέλησε να τα καταντήσει ο κατακτητής»*.¹⁴³

¹⁴³ Ο.π., σ. 32.

2.

ΕΠΟΝ: Άνεμος αναδημιουργίας

«...Τραγουδάμε και Πολεμάμε...»¹⁴⁴

Η ΕΠΟΝ διαδραμάτισε πρωτεύοντα ρόλο στην πολιτιστική αναδημιουργία ιδρύοντας παντού λέσχες. Σε κάθε περιφερειακό συμβούλιο της ΕΠΟΝ υπήρχε κι ένα (Τμήμα Μόρφωσης και Διαφώτισης). Τα τμήματα αυτά δραστηριοποιήθηκαν έγκαιρα κι έτσι σε λίγο, από τα μέσα του 1943 και έπειτα άρχισαν να δημιουργούνται στις πόλεις, στις κωμοπόλεις και στα χωριά μορφωτικές και ψυχαγωγικές ομάδες, που οργάνωναν βιβλιοθήκες, διαλέξεις και ομιλίες, ψυχαγωγικές βραδιές ή και θεατρικές παραστάσεις.¹⁴⁵ Από τις αρχές του 1944 το κάθε χωριό είχε την εκπολιτιστική του ομάδα, το θίασό του, που απαρτιζόταν από επονίτες, ώστε που όλη η ελεύθερη Ελλάδα στα χρόνια εκείνα είχε γίνει ένα απέραντο θεατρικό εργαστήριο, ένα πολύβουο εργοτάξιο πολιτισμικής ανάπτυξης.¹⁴⁶

Μέσα από εφημερίδες και προκηρύξεις, που αποτελούν όργανα των επαρχιακών και τοπικών συμβουλίων της ΕΠΟΝ, παρουσιάζουν την δράση τους και καλούν τον κόσμο σε συμμετοχή στις δραστηριότητες¹⁴⁷ της κάθε λέσχης. Στην εφημερίδα «Αγώνας» - όργανο επαρχιακού συμβουλίου Ευρυτανίας- διαβάζουμε για την ίδρυση 10 βιβλιοθηκών που αριθμούν κάμποσα βιβλία και 11 εκπολιτιστικών λεσχών, από τις οποίες κάποιες

¹⁴⁴ Σύνθημα της ΕΠΟΝ

¹⁴⁵ «Εκτός από το θέατρο, δίνονταν ταχτικά ψυχαγωγικές βραδυνές σ' ολόκληρη την Ελεύθερη Ελλάδα, με μουσική, τραγούδια κι απαγγελίες. Στο Καρπενήσι όπου βρισκόταν η έδρα της 13^{ης} Μεραρχίας του ΕΛΑΣ συμμετείχαν σ' αυτές τις βραδυνές και δύο Ιταλοί αιχμάλωτοι. Ο ένας έπαιζε πιάνο και ο άλλος βιολί. Ζούσαν ανάμεσά μας, περιορισμένοι βέβαια, μα ήσυχα. Απ' τη στιγμή που έπαψαν ναναι καταχτητές, κανένας δεν τους έβλεπε σαν εχθρούς». «Επιθεώρηση Τέχνης», Γεράσιμος Σταύρου, ό.π., σ. 378.

¹⁴⁶ Σύμφωνα με τα όσα παραθέτει ο Χ. Σακελλαρίου γράφει ότι το διάστημα 1943-1944 λειτούργησαν: στην Κρήτη 80 λέσχες και θεατρικές ομάδες με 1.500 παραστάσεις, στην Ανατ. Μακεδονία και Θράκη 155 με 1.850 παραστάσεις, στην Κεντρική και Δυτική Μακεδονία 358 με 3.500 παραστάσεις, στη Θεσσαλία 100 με 4.000 παραστάσεις, στην Πελοπόννησο 300 με 50.000 παραστάσεις, στη Ρούμελη 350 με 6.000 παραστάσεις. Στη Ρούμελη λειτούργησαν επίσης 6 θίασοι κουκλοθεάτρου, που έδωσαν πάνω από 300 παραστάσεις. Χάρης Σακελλαρίου, *Το Θέατρο της Αντίστασης*, ό.π., σ.15-16.

¹⁴⁷ **ΠΡΟΚΗΡΥΞΗ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ**

«Το τμήμα Μόρφωσης και Διαφώτισης του Ε.Σ ΕΠΟΝ Ευρυτανίας προκηρύσσει διαγωνισμό συλλογής λαογραφικού υλικού: δημοτικών τραγουδιών, παραδόσεων και μύθων. Η Ευρυτανία είναι πλούσια σε τέτοιο υλικό και θα πρέπει η νέα γενιά της να το μελετήσει όπως και όσο το επιτρέπουν οι σημερινές συνθήκες κι' οι άλλες βαρειές της υποχρεώσεις. Θα πρέπει ν' αφιερώσουμε λίγες απ' τις ώρες της σχολής μας στη συλλογή τέτοιου υλικού. Δίνουμε δύο μήνες προθεσμία στο διαγωνισμό μας. Τις πέντε πρώτες και καλύτερες συλλογές, που θα πάρουμε στο διάστημα αυτό, θα τις βραβεύσει ειδική επιτροπή που θα συγκροτηθεί για τη δουλειά αυτή. Περιμένουμε απ' όλους κι' απ' όλες συμμετοχή στο διαγωνισμό μας». Εφημερίδα «Αγώνας», όργανο επαρχιακού συμβουλίου της ΕΠΟΝ Ν. Ευρυτανίας, αριθμ. φύλ. 3., 20/7/1943.

διαθέτουν και ραδιόφωνο. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά για τις θεατρικές παραστάσεις: «Έχουν δοθή απ' τις αρχές Απριλίου περισσότερες από 42 θεατρικές παραστάσεις με εθνικοαπελευθερωτικό και κοινωνικό περιεχόμενο. Τη μεγαλύτερη δράσει σημείωσε ο θεατρικός όμιλος Δ. Φραγγίστας, που έδωσε 9 παραστάσεις σε διάφορα χωριά». Επίσης μαθαίνουμε για τις δομές αλληλοβοήθειας της ΕΠΟΝ, που μάλιστα σε μερικά χωριά, ομάδες γιατρών αναλαμβάνουν τη στοιχειώδη νοσοκομειακή κάλυψη δίνοντας βοήθεια στους τραυματίες.¹⁴⁸

Οι ανταποκρίσεις είναι ζωτικής σημασίας εργαλείο για την προπαγάνδα και την διασπορά των ειδήσεων· έτσι οι διατμηματικές οργανώσεις είναι πολυγραφότατες και στέλνουν παντού δελτία τύπου. Στην εφημερίδα «Λεύτερα Νιάτα»¹⁴⁹ διαβάζουμε για τις δραστηριότητες από το Αγρίνιο¹⁵⁰, την Ναύπακτο¹⁵¹, το Μεσολόγγι¹⁵², και την νεολαιίστικη δραστηριότητα. Κομβικό σημείο σε όλες τις αναφορές και τις ανταποκρίσεις είναι η συμμετοχή των νέων και η πολιτική δουλειά που παράγεται καθώς αναγνωρίζουν τη σημασία αυτού που κάνουν. Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός, ότι στις ανταποκρίσεις της ΕΠΟΝ, γίνεται κριτική στην απάθεια, πιο συγκεκριμένα στην «πατροπαράδοτη καφενόβια» τάση του έλληνα, όπως γράφεται.¹⁵³ Επίσης, κοινό σημείο αποτελεί η ιδεολογική και πολιτική οπτική. Στόχος είναι η μαζικότερη συμμετοχή νέων στον αντιστασιακό αγώνα και η «στροφή τους προς τον αληθινό δρόμο της ζωής».¹⁵⁴ Η χρήση τραγουδιών και θεατρικών παραστάσεων που έχουν «αρρωστιάρική διάθεση»¹⁵⁵ καλό είναι να αποφεύγεται και να παίζονται έργα που είναι συνδεδεμένα με τον

¹⁴⁸ Εφημερίδα «Αγώνας», όργανο επαρχιακού συμβουλίου της ΕΠΟΝ Ν. Ευρυτανίας, αριθμ. φύλ. 3., 20/7/1943. Στο ίδιο φύλλο γράφει επίσης: «Την Κυριακή στις 11-7-1943 δόθηκε στην αίθουσα του Γυμνασίου, μια καλλιτεχνική βραδυά που διοργάνωσε η ΕΠΟΝ Καρπενησίου. Παίχτηκε το δράμα (Η δικαστική πλάνη) και μια κωμωδία. Έγιναν καλλιτεχνικές απαγγελίες ποιημάτων και τραγουδήθηκαν απ' τη χορωδία ωραία τραγούδια. Η όλη παράσταση σκόρπισε σ' όλους ρίγη συγκίνησης και χαράς γιατί σημείωσε εξαιρετική επιτυχία».

¹⁴⁹ Εφημερίδα «Λεύτερα Νιάτα», Χρόνος 2^{ος}, Αριθ. Φύλ: 2, Ρούμελη (Δυτική Στερεά), 23/2/1945.

¹⁵⁰ «Εμείς οι νέοι τ' Αγρινίου πριν λίγες μέρες ανοίξαμε τη λέσχη μας. Έχουμε κάθε βράδυ ένα πολιτισμένο πρόγραμμα. Τραγούδια απ' τη χορωδία μας, ποιήματα διαλεχτά από συντοπίτες μας, χορός δημοτικός κι' ευρωπαϊκός. Ετοιμάζουμε τώρα σκετς και διαλέξεις. Κίνε αλήθεια πως η λέσχη μας πούνε καινούρια ακόμα δεν έχει τάξη. Όμως με τη δουλειά μας θα την πλουτίσουμε με παιχνίδια και βιβλιοθήκη, θα την κάνουμε κέντρο προόδου και πολιτισμού της Αγρινιώτικης νεολαίας». Ό.π.

¹⁵¹ «Με τη λευτεριά οργανώσαμε αμέσως το θέατρο μας. Με τις συχνές παραστάσεις, καλά οργανωμένες και με προοδευτικά επαναστατικά έργα χαρίζουμε τη χαρά και την ψυχαγωγία σ' όλο το λαό και τη νεολαία της πόλης μας. Παίξαμε τον (αγώνα), (τους ήρωες της πόλης), (Αραβωνιάσματα του Μπόγρη) και πολλά δραματικά και σατυρικά σκετς». Ό.π.

¹⁵² «Τη Δευτέρα δώσαμε στον (εκπολιτιστικό σύλλογο) τη διάλεξη -οι γονείς και τα παιδιά τους- με την ευκαιρία της βδομάδας του παιδιού που οργανώνει η ΕΠΟΝ». Ό.π.

¹⁵³ Βλέπε εφημερίδα «Αγώνας», αριθμ. φυλ. 3, ό.π.

¹⁵⁴ Ό.π.

¹⁵⁵ Εφημερίδα «Ηπειρώτικα νιάτα», φύλ. 18, 1^{ος} -1944, όργανο του συμβουλίου της περιοχής Ηπείρου της ΕΠΟΝ

εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα, που αποπνέουν αισιοδοξία και που εν τέλει να μην είναι αντιλαϊκά. Γράφεται: «Ο πολιτισμός μας σήμερα πρέπει να ναι ζυμωμένος με τους αγώνες του λαού και της νεολαίας για την κατάκτηση της λευτεριάς τους. Γιατί η οργάνωσή μας είναι μαχητική μα και γιατί ο πολιτισμός, πνευματική ζωή δημιουργείται όταν είναι συνδεδεμένη με τη ζωή και τα προβλήματα του λαού».¹⁵⁶ Τέλος σημαντικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι όλες οι θεατρικές παραστάσεις, τα λογοτεχνικά κείμενα, οι ανακοινώσεις, οι διαλέξεις γράφονταν και διαβάζονταν στην δημοτική, τη γλώσσα που καταλαβαίνουν όλοι και όλες.

Το θέατρο λογαριάστηκε σαν βάση για τα προγράμματα της ψυχαγωγίας γράφει ο Γ. Σταύρου. «Ένα χωριό να 'κανε την αρχή και να 'δινε παράσταση, ακολουθούσαν και τ' άλλα».¹⁵⁷ Ο Χ. Σακελλαρίου αφηγείται:

*«Μέσα στο πλαίσιο της προσπάθειας αυτής διοχετεύτηκε εκείνο τον καιρό κι ένα μέρος από την προσωπική μου δραστηριότητα. Από τα μέσα του 1943, κυνηγημένος από τις ιταλικές και γερμανικές στρατιωτικές αρχές για παράνομη δράση μου στη Λαμία, είχα καταφύγει στο χωριό Δίλοφο (Μπούφλιανη) Φθιώτιδας, όπου ανάλαβα τομεάρχης της ΕΠΟΝ σε πέντε χωριά της περιοχής. Είχα αρχίσει τότε κι εγώ, με βάση τις αρχές της ΕΠΟΝ, να οργανώνω στον τομέα μου αυτόν ομιλίες, διαλέξεις, βιβλιοθήκες, ψυχαγωγικές βραδιές και, φυσικά, θεατρικές -κι αργότερα κουκλοθεατρικές- παραστάσεις».*¹⁵⁸

Οι οργανώσεις της ΕΠΟΝ με την δημιουργία λεσχών και πολιτιστικών ομάδων, συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στην θεατρική παραγωγή στην ελεύθερη Ελλάδα. Υπήρχαν δυσκολίες και κυρίως εντοπίζονταν στην έλλειψη ρεπερτορίου. Τα σκηνικά καθώς επίσης, και οι ενδυμασίες δυσχέραιναν την θεατρική παραγωγή. Παρ' όλα αυτά οι απελευθερωτικές οργανώσεις φρόντιζαν όπως μπορούσαν να γραφτούν έργα εμπνευσμένα από τον αγώνα. Κυρίως χρειαζόντουσαν μονόπρακτα. Όλα τα ελεύθερα χωριά φιλοδοξούσαν να δώσουν παραστάσεις. «Τι να έκαναν; Στην αρχή, όπου τύχαινε κανένας νέος ή καμιά νέα με -έφεση-, όπως λένε, στη λογοτεχνία καθόταν και σκάρωνε μερικές σκηνές. Είχαμε και περιπτώσεις ομαδικού γραψίματος έργου σ' ορισμένα χωριά. Μαζεύονταν δυο-τρεις ή και περισσότεροι και με τη βοήθεια κάποιου -ειδικότερου- που

¹⁵⁶ Εφημερίδα «Ηπειρώτικα νιάτα», ό.π.

¹⁵⁷ «Επιθεώρηση Τέχνης», Γεράσιμος Σταύρου, ό.π. σ. 377.

¹⁵⁸ Χάρης Σακελλαρίου, *Το Θέατρο της Αντίστασης*, ό.π. σ. 17.

τύχαινε κάποτε να είδε θέατρο, να πήρε μέρος σε σχολική παράσταση, γινόταν η δουλειά». ¹⁵⁹

3. Το θέατρο στο βουνό

*«Είχαμε δει πια, κοντά στα τόσα και τόσα, πως το θέατρο που βγαίνει απ' τα σπλάχνα του λαού μπορεί να δοξαστεί και στο πιο ταπεινό πατάρι»*¹⁶⁰

Ο τελευταίος χρόνος της Κατοχής (1944) συναντά την αρχή του αντάρτικου θεάτρου. Το αντιστασιακό θέατρο ξεκινώντας από την πόλη συνεισέφερε στην πολιτιστική αλληλεγγύη δίνοντας νόημα στην καθημερινή εμπειρία και στην αξία της Αντίστασης με τα δικά του μηνύματα και τρόπους. Το αντάρτικο θέατρο έδωσε στο κίνημα την δυνατότητα για την αυτοπροβολή του.¹⁶¹ Πράγμα που σημαίνει, ότι το θέατρο του βουνού προώθησε το αντιστασιακό κίνημα καθρεφτίζοντας και προβάλλοντας τους τρόπους για την καλύτερη κατανόηση του κινήματος του ίδιου. Είμαστε στο 1944 και το θέατρο θα αποτελέσει βασικό παράγοντα ψυχαγωγίας, καθοδήγησης. Γεννάται αυτομάτως το ερώτημα πώς επιτελεί όλα αυτά τα οποία αναφέρονται και η απάντηση βγαίνει μέσα από τις ίδιες τις μαρτυρίες και την ιστορική καταγραφή του.

¹⁵⁹ «Επιθεώρηση Τέχνης», ό.π., σ. 377.

¹⁶⁰ «Επιθεώρηση Τέχνης», Γεράσιμος Σταύρου, ό.π.

¹⁶¹ “Meaningful narrativization” Παρατίθεται από Eleni Tsalla, Cultural Representation in Historical Resistance: Complexity and Construction in Greek Guerrilla Theater, and: Karagiozis: Three Classic Plays (review), Journal of Modern Greek Studies, Volume 20, Number 1, May 2002, pp.157-160, published by Johns Hopkins University Press, DOI: <https://doi.org/10.1353/mgs.2002.0013>. Original Title: “Cultural Representation in Historical Resistance: Complexity and Construction in Greek Guerrilla Theater” By Kostas and Lynda Myrsiades

Τα αρχεία λοιπόν που αξιοποιούνται μας καθιστούν δυνατή την ανασύσταση των σκηνικών δρωμένων στο βουνό. Αφενός, πολλές από τις μαρτυρίες των ίδιων των πρωταγωνιστών αποτελούν κατά έναν τρόπο μυθοποιημένες αφηγήσεις της θεατρικής στράτευσης,¹⁶² αφετέρου όμως, μας παραθέτουν σε μεγάλο βαθμό την πραγματικότητα που επικρατεί στο βουνό, καθώς και μέσα από τα ίδια τα θεατρικά έργα καθρεπτίζονται οι ανάγκες, η ελπίδα και οι σκοποί μιας κοινωνίας υπό διαμόρφωση. Τα αρχεία αυτά και οι μαρτυρίες διασώζονται από τον προσωπικό ζήλο και επιμονή των συγγενικών και φιλικών προσώπων¹⁶³ των θεατρικών συγγραφέων (αλληλογραφίες, θεατρικά έργα, επιστολές κ.α) τα οποία από μόνα τους συνθέτουν το κάδρο της θεατρικής δραστηριότητας της περιόδου.¹⁶⁴

Πώς λοιπόν, οι κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες μια στιγμής δημιουργούν την ανάγκη σε ένα συγγραφέα ή καλλιτέχνη να καταπιαστεί με το θέατρο και να φτάσει σε καινούριες μορφές έκφρασής του; Σωστά αναρωτιέται ο Κ. Νίτσος στο αφιέρωμα του περιοδικού «Θέατρο», ο οποίος απαντά με τη σειρά του, ότι οι νέες μορφές έκφρασης που φτάνει το θέατρο διαμορφώνουν εκ νέου την κοινωνική πραγματικότητα.¹⁶⁵ Διότι, το πολιτικό-λαϊκό θέατρο δεν γίνεται **για** το λαό αλλά γίνεται **με** τον λαό. Δεν γίνεται για την κατήχηση του κοινού αλλά μόνο σε σύμπραξη μαζί του.

Λόγος γίνεται για τους τρεις θεατρικούς θιάσους που γνωρίζουμε ότι συστάθηκαν στην ελεύθερη Ελλάδα την περίοδο αυτή και οι οποίοι είναι: Ο «**Θίασος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας**» με ιδρυτή της τον Βασίλη Ρώττα κατόπιν εγκρίσεως της Π.Ε.Ε.Α, ο θίασος της «**Λαϊκής σκηνης**» που ιδρύθηκε το καλοκαίρι του 1944 από τον ποιητή και συγγραφέα Γιώργου

¹⁶² Βλ. Δήμητρα Καγγελάρη, ό.π., σ. 202.

¹⁶³ Καθοριστικό, ως προς την τύχη του έργου του Κοτζιούλα, ήταν το γεγονός ότι το φθινόπωρο του 1956 συστάθηκε μια ομάδα αριστερών, κυρίως φίλων και ομοτέχνων του, οι οποίοι, με τη συνεργασία της συζύγου του Ευμορφίας, φρόντισαν για τη συγκέντρωση και την επιμέλεια όσων ποιημάτων είχαν στη διάθεσή τους και αρκετών πεζογραφημάτων του. Η ομάδα αποτελούνταν από τους Μάρκο Αυγέρη, Γιάννη Γουδέλη, Γεράσιμο Γρηγόρη, Κώστα Καλαντζή, Χρίστο Λαμπράκη, Νίκο Λουκόπουλο, Λιλίκα Νάκου, Μιχάλη Παπαϊωάννου, Μιχάλη Περάνθη, Αγνή Ρουσσοπούλου, Βασίλη Ρώτα, Θ. Στεφάνου, Κ. Στούρνα και Στέφανο Χατζημιχελάκη, οι οποίοι αποτέλεσαν την «Επιτροπή εκδόσεως των Απάντων του Γ. Κοτζιούλα». Αθηνά Βογιατζόγλου, *Ποίηση και Πολεμική. Μια βιογραφία του Γιώργου Κοτζιούλα*, Κίχλη, Αθήνα, Δεκέμβριος, 2015, σ. 319.

¹⁶⁴ Επίσης τα έργα και τα αρχεία Κοτζιούλα διασώθηκαν από την γυναίκα του Ευμορφία Κοτζιούλα, τον φίλο τους Γιώργου Σαμαρά καθώς και απ' τον φίλο του Δημήτρη Δεσποτίδη -τον ιδρυτή και εκδότη των εκδόσεων Θεμέλιο- αυτόν που τα εξέδωσε δηλαδή. Πολλά από αυτά ήταν θαμμένα σε κιούπια για να μην καταστραφούν από τις αρχές της λογοκρισίας και την μετέπειτα δικτατορία της 21^{ης} Απριλίου. Άλλο σημείο που τα έκρυβαν: «*ήταν ραμμένα μέσα σ' ένα κόκκινο μάλλινο μαξιλάρι υφαντό στον αργαλειό*»

¹⁶⁵ «Από κιούπια θαμμένα, των Ελλήνων τα ιερά», στη στήλη Αστερίσκοι, Περιοδικό «Θέατρο» Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση, Περίοδος Β', Τόμος Θ', τεύχ. 53-54, Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976, εκδ. Κώστας Νίτσος, σ. 15.

Κοτζιούλα¹⁶⁶ και λειτουργούσε υπό την σκέπη της VIII μεραρχίας του ΕΛΑΣ Ηπείρου-Δυτικής Στερεάς και ο θεατρικός όμιλος του Μακεδονικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ το «θέατρο της χαράς» που σχημάτισε ο Γιώργος Καφταντζής.¹⁶⁷ Επίσης σημαντική συμβολή, πέρα από τους 'οργανωμένους' αυτούς θιάσους, αποτελεί η δραστηριότητα πολλών και αφανών καλλιτεχνών και θεατρανθρώπων¹⁶⁸ που ανέβηκαν στο βουνό την περίοδο αυτή (Γιώργος Κουτούγκος, Ευάγγελος Μαχαίρας, Νίκος Ακίλογλου και πολλοί άλλοι).¹⁶⁹

Γράφει ο Γ. Κοτζιούλας σε σχέση με την θεατρική δραστηριότητα στην ελεύθερη Ελλάδα: «...Εκείνο που μένει άγνωστο ακόμα, που ίσως να μένει για πολύν καιρό, είναι η εμφάνιση κι η δράση της τέχνης έξω στις ελεύθερες περιοχές, εκεί που βρισκόταν εξάλλου και το επίκεντρο του αγώνα. Έχει σημασία να τονιστεί πως οι αντάρτες κι ο πληθυσμός της υπαίθρου αισθάνθηκαν πολύ την ανάγκη της τέχνης. Κι όπου δεν είχαν ειδικούς ανθρώπους, γίνονταν οι ίδιοι τεχνίτες, δημιουργούσαν μοναχοί τους...». ¹⁷⁰ Συνεχίζει αναφέροντας την κυκλοφορία βιβλίων και παράνομων εντύπων· αναφέρει για τη συμμετοχή τραγουδιστών που απαγγελαν ποιήματα και αντάρτικα τραγούδια, καθώς και για την αλληλεπίδραση μεταξύ της τέχνης και του λαού.¹⁷¹

¹⁶⁶ «[...] Εκτός από ποιητής, διηγηματογράφος, μεταφραστής της αρχαιοελληνικής, λατινικής και παγκόσμιας λογοτεχνίας, ο Κοτζιούλας ασχολήθηκε με την κριτική και το δοκίμιο, τη λαογραφία και τη γλώσσα της πατρώας του γης, της Ηπείρου [...]» Για αρχαιακό υλικό όπως: χειρόγραφα, επιστολές, ημερολόγια κ.α βλ. Σταμάτη Μερσινιά, *Τα Χειρόγραφα του Γιώργου Κοτζιούλα. Περιγραφή και Ταξινόμηση*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής «ΔΩΔΩΝΗ» Παράρτημα 87, Ιωάννινα, 2017, σ. 5.

¹⁶⁷ Δήμητρα Καγγελάρη, ό.π., σ. 202.

¹⁶⁸ «...Απ' τις απλές απαγγελίες και τα τραγούδια της Αντίστασης που δεν απαιτούσαν άλλωστε κανένα υλικό, προχώρησαν σε πιο σύνθετες, πιο δύσκολες εκδηλώσεις. Έκαμαν και θέατρο. Άρχισαν από μιμήσεις σκέτες και έφτασαν σε κανονικές παραστάσεις. Έκαμαν την αρχή με κουβέρτες και στο τέλος διαθέταν σκηνηκιά. Οι ερασιτέχνες εξελίχτηκαν σε αληθινούς ηθοποιούς, που ικανοποιούσαν απόλυτα το κοινό. Απ' το 'Χορό του Ζαλόγγου' και άλλα του ίδιου ποιού μεταπήδησαν σ' έργα με συγχρονισμένα θέματα, με ανώτερη πνοή. Αυτά όλα έγιναν χωρίς διδασκαλίες, αυθόρμητα και ομαδικά, στο περιθώριο της άλλης υπηρεσίας. Και το σπουδαίο είναι πως βρήκαν μεγάλη απήχηση, πήραν παλλαϊκό χαρακτήρα. Ήταν θεάματα ελεύθερα για όλους, χωρίς εισιτήριο, χωρίς διατυπώσεις. Τα 'βλεπαν κι οι γυναίκες, τα 'βλεπαν και τα παιδιά, που τα χάραιζαν για πάντα στο ζάστερο μυαλό τους...» Γιώργος Κοτζιούλας, *Το Θέατρο στα Βουνά. Το Θέατρο του Αγώνα*, Δρόμων, 3^η έκδοση, Αθήνα, 2014, σ.10-11. Η 1^η έκδοση το 1946

¹⁶⁹ «...Σ' αυτή την πανελλήνια σκλαβιά μπορούσε να μείνει αδιάφορος ο τεχνίτης; Η πατριωτική του συνείδηση δεν τον άφηνε να ησυχάσει. Δίπλα στο λαό που αγωνιζόταν, που έχανε το αίμα του στους δρόμους είστε στα βουνά, έπρεπε να δώσει κι ο άνθρωπος της τέχνης το παρόν του. Αλλιώς θάταν λιποταξία. Οι πιο πολλοί βρήκαν πραγματικά τον τρόπο να εκδηλωθούν. Αργά ή γρήγορα τα σχετικά έργα τους θα ιδούν αν δεν είδαν κιόλας, το φώς...». Γιώργος Κοτζιούλας, *Το Θέατρο στα Βουνά. Το Θέατρο του Αγώνα*, ό.π. σ. 9-10.

¹⁷⁰ Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π. σ.10 .

¹⁷¹ «Αμέτρητες είναι οι θεατρικές εκδηλώσεις στις επαρχίες μας ως τη λεγόμενη Απελευθέρωση. Άλλες είχαν περιορισμένο πλαίσιο, άλλες ξανοίχτηκαν και πιο πλατιά. Στις περισσότερες πρωτοστατούσαν οι νεότεροι, οι επονίτες. Όσοι προπάντων ανήκαν στις υποδειγματικές ομάδες πρόσφεραν σπουδαίες υπηρεσίες στο κεφάλαιο αυτό. Δεν έδιναν παραστάσεις μόνο στις έδρες τους (αυτό γινόταν και με τους άλλους αντάρτες), αλλά περιόδευαν και στο χωριό να διαφωτίσουν το πλήθος. Εκεί τους δινόταν ευκαιρία να στήσουν κι από μια σκηνή. Έτσι το πέρασμα τους άφηνε πίσω του σημάδια εξέλιξης. Τα κακοπάτητα εκείνα μέρη

Η παρουσίαση των θιάσων αυτών θα ευθυγραμμιστεί με τη σύντομη χρονική διάρκειά τους, αλλά κυρίως με την πλούσια παρακαταθήκη που αφήνουν τόσο ιστορικά όσο και πολιτιστικά. Σύντομη γιατί, όπως σωστά σημειώνει ο Κ. Νίτσος, «*Ήταν φυσικό, μόλις τελείωσε ο Απελευθερωτικός Αγώνας, το αντάρτικο θέατρο να σβήσει. Έτσι γίνεται, πάντα, με κάθε μορφή τέχνης, που γεννιέται μέσα σε επαναστατικές συνθήκες. Σβήνει μαζί τους*».¹⁷² Μέσα λοιπόν από την χαρτογράφηση και τη σύγκριση των θεατρικών σκηνών θα περιδιαβούμε στο βουνό και στις περιοχές της ελεύθερης Ελλάδας εκεί που σε μια κόλλα χαρτί έγραφαν: «*ΑΠΟΨΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ. Χωρίς εισιτήριο. Ο ΘΙΑΣΟΣ ΕΙΝΑΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ. Αρχίζουμε στις 7 η ώρα*».¹⁷³

3.1 Λαϊκή Σκηνή

Είναι χειμώνας του 1944 κοντά στα ριζά των Τζουμέρκων στην Ήπειρο και συγκεκριμένα ανατολικά του Άραχθου ποταμού στο Βουλγαρέλι¹⁷⁴ και μόλις έχει υπογραφεί η συμφωνία της Πλάκας (29 Φεβρουαρίου) για τον τερματισμό των εχθροπραξιών μεταξύ ΕΛΑΣ και Ε.Δ.Ε.Σ. Εκεί πέρα εγκαθίσταται η VIII Μεραρχία του ΕΛΑΣ με στρατηγό τον Γ. Αυγερόπουλο και τον νέο καπετάνιο, φοιτητή της νομικής Θωμά Πάλλα (γνωστό στο κοινό ως Κόζιακα).¹⁷⁵ Ο Γ. Κοτζιούλας παρέμεινε¹⁷⁶ στη μεραρχία και ξεκινά ένας χρόνος -μέχρι και τον αφοπλισμό των ανταρτών¹⁷⁷ - ιδιαίτερα δραστήριος και διαφορετικός για

οργάνωνταν όλο και πιο βαθιά, με το αλέτρι της προόδου. Οι σπόροι δε φαίνονται πιά, μα κάποτε θα βγούνε». Ό.π. σ.11.

¹⁷² Περιοδικό «Θέατρο», ό.π.

¹⁷³ «Αλλά ο Κώστας άλλο πήγε και σκάρωσε. Βρήκε κάπου ένα μεγάλο στρατσόχαρτο και έγραψε πάνω με μολύβι» Γιώργος Κουτούγκος, *Το Λαϊκό Θέατρο του Βουνού, όπως το έζησα*, επιμ. Χειρογράφων Χάρης Σακελλαρίου, Αθήνα, 1987, σ. 27.

¹⁷⁴ Για την ιστορία μετά τις εχθροπραξίες μεταξύ ΕΛΑΣ και Ε.Δ.Ε.Σ και τη συμφωνία της πλάκας Φλεβάρη 1944, η VIII μεραρχία μένει στα ανατολικά του Άραχθου ποταμού για τον έλεγχο και την ενίσχυση των περιοχών.

¹⁷⁵ Αθηνά Βογιατζόγλου, *Ποίηση και Πολεμική. Μια βιογραφία του Γιώργου Κοτζιούλα*, ό.π., σ. 173.

¹⁷⁶ Έχει προηγηθεί η συνάντηση με τον Άρη Βελουχιώτη και τους μαυροσκούφηδες, που πέρασε καιρό μαζί τους.

¹⁷⁷ Με τη συμφωνία της Βάρκιζας τον Φλεβάρη του 1945 και τον αφοπλισμό όλων των αντάρτικων μονάδων

τον ίδιο.

Ο ίδιος ήταν ποιητής και το γνωρίζανε οι αντάρτες που ήταν μαζί του. Ανήμερα της 25^{ης} Μαρτίου 1944, όπως ο ίδιος διηγείται το 1946 με τη συγγραφή του «*Θέατρο στα Βουνά*», ετοιμάζονται οι αντάρτες να ανεβάσουν το έργο του Βασίλη Ρώτα, *Να ζει το Μεσολόγγι*:

«Λίγες μέρες πριν απ' του Ευαγγελισμού οι αντάρτες μου ζήτησαν κι εμένα κάτι.

-Θ' απαγγείλω ένα ποίημα, τους είπα.

Το ξέραν αλλά δεν αρκούσε. Αυτοί θέλαν κάτι άλλο, που να βαστάει πιο πολύ.

-Έχουμε και το δράμα, τους λέω.

Αυτού ζητούσαν να καταλήξουν κι αυτοί. Μου ζητούσαν να γράψω κι εγώ ένα ανάλογο. Εκείνο ήταν παλιό, για το Εικοσιένα. Το δικό μου θα μιλούσε για τα σημερινά. Όσο θέλαν ας κράταγαν και τα δύο, αυτοί δεν βαριόνταν να τα παρακολουθήσουν.

Ήταν τόση η δίψα τους, τέτοια η απαίτησή τους, ώστε έπρεπε να υποχωρήσω. Και άρχισα να σκέφτομαι πως να τα βγάλω πέρα, εγώ που ποτέ ως τότε δεν είχα καταπιαστεί με το θέατρο, που δε θάχα δει ούτε είκοσι παραστάσεις σ' όλη τη ζωή μου. Αλλά κι οι σύντροφοί μου είχαν δίκιο. Ποιος άλλος θα τους έγραφε αν όχι εγώ;»¹⁷⁸

Η πρώτη παράσταση που έγινε, -όπως αναφέρει σε ένα σπίτι «σαν αχερώνα», «σα χάνι» του δημιούργησε την αίσθηση της συλλογικής αναγνώρισης του έργου του καθώς το κοινό ενθουσιάστηκε και επευφημούσε¹⁷⁹ «η πρόχειρη εκείνη σκηνή τους είχε κινήσει την προσοχή, με τη γλώσσα, το τοπικό χρώμα, κι εγώ δεν ξέρω με τι».¹⁸⁰ Η αμεσότητα λοιπόν της ανταμοιβής, όπως ο ίδιος Κοτζιούλας θεωρεί ότι το θέατρο δίνει, είναι το χαρακτηριστικό στο οποίο βρίσκει καταφύγιο και ολοκλήρωση μέσω της δραστηριότητας του σε αυτό. Η Αθήνα Βογιατζόγλου στο, *Ποίηση και Πολεμική*, αναφέρει ότι αυτή την αναγνώριση και ανταμοιβή δεν μπορούσε να του προσφέρει η ποίηση.¹⁸¹ Λίγο καιρό αργότερα, όπως μαρτυρεί ο ίδιος ο Κοτζιούλας, πείθεται κατόπιν παρακινήσεων

¹⁷⁸ Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π. σ. 16.

¹⁷⁹ «Απάνω σ' αυτό ακούω μια φωνή, πολλές φωνές: -Το συγγραφέα!... Το συγγραφέα!...

Ποιος δαίμονας τους είχε σφυρίζει αυτήν τη λέξη στ' αυτό; Που ήξεραν αυτοί οι ορεισίβιοι από πρεμιέρες θεάτρων! Μου φαινόταν άπρεπο, μα την αλήθεια, να γίνεται λόγος για κάτι που εγώ το είχα γράψει παίζοντας, σχεδόν για να τους ξεφορτωθώ. Κι είναι ζήτημα αν είχαν γίνει δυό ή τρεις πρόβες», Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π.

¹⁸⁰ Ό.π.

¹⁸¹ Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 174.

συντρόφων και φίλων¹⁸² του να ασχοληθεί σοβαρά με τη θεατρική συγγραφή· έτσι από τον Απρίλιο του 1944 γράφει θεατρικά έργα κυρίως μονόπρακτα, όπου αργότερα με την οργάνωση του θιάσου θα παρουσιάζει σε όλα τα χωριά της ελεύθερης Ελλάδας.¹⁸³

Αυτός ο ενθουσιασμός του κοινού και του κόσμου που θα συναντήσει και θα λάβει ο θιάσος της «Λαϊκής σκηνής» σε όλη την πορεία του, έρχεται σε αντίθεση με τις αρχικές προσδοκίες του δημιουργού και ιδρυτή του θιάσου της VIII μεραρχίας του ΕΛΑΣ. Αρχικά, όταν ο Κοτζιούλας έχει επιστρέψει από την Αθήνα και έχει εγκατασταθεί στο χωριό του, την Πλατανούσα στην Ήπειρο το 1941,¹⁸⁴ διαφαίνεται έντονα η πλήξη που νιώθει στο χωριό και όντας μακριά από την πρωτεύουσα, αναπολεί· *«Όπως εσένα διψάει αγρό η ψυχή σου [...] έτσι κι εγώ νοστάλγησα την πόλη, τις συντροφιές, τις κουβέντες της»*.¹⁸⁵ Επίσης, προσγειώνει την εξιδανικευμένη εικόνα του αγροτόκοσμου *«Εμείς που έχουμε γεννηθεί και μεγαλώσει σε χωριά, ξέρουμε καλά τί μικρότητες πλήθος κρύβει μέσα τους ο χωριάτης. Μά, θα μου πείς, δε φταίει ο ίδιος για τα ελαττώματά του αυτά, όπως η κρυψίνοια, η ζηλοφθονία, η φιλαργυρία, η πλεονεξία και προπάντων ο αφόρητος εγωκεντρισμός του»*.¹⁸⁶ Όμως αυτή η αρχική του αίσθηση αποδομείται με την επίδραση των ιδεών του ΕΑΜ που ήδη είχαν ξεκινήσει να εξαπλώνονται. Με αυτόν τον τρόπο και τη συλλογική επίδραση των κοινωνικών αλλαγών και νοημάτων της αλληλεγγύης και του ανθρωπισμού, ο ίδιος πιστεύει στην αλλαγή των ανθρώπων από την παρακίνησή τους με το όραμα που μπορεί να τους εμπνέει. Η διαπίστωσή του αυτή, φαίνεται από την αλληλογραφία του, τις οποίες

¹⁸² Ο λόγος γίνεται για τον καπετάνιο της VIII μεραρχίας του ΕΛΑΣ (Κόζιακας) που του αναφέρει ότι πρέπει να συνεχίσει να γράφει και θα στηριχθεί η προσπάθειά του. Επίσης ο φίλος του Δημήτρης Μεγαλίδης -ο Κοτζιούλας τον αναφέρει με το ψευδώνυμο Δημήτρης Καλλιτέχνης- και ο Γιάννης Νισύριος που περιόδευαν τότε στα βουνά φωτογραφίζοντας για λογαριασμό του κινηματογραφικού συνεργείου του Γενικού Στρατηγείου του λένε να μην αφήσει το θέατρο. Πιο συγκεκριμένα, η συνομιλία με Κόζιακα (καπετάνιο της 8^{ης} μεραρχίας): *«Άκουσε, μου λέει ο Κόζιακας. Εγώ δεν ξέρω πολλά λόγια. Απ' αυτό που είδα φαίνεται πως κάτι έχεις μέσα σου. Εμείς του τίμιους τεχνίτες, εκείνους που βοηθάν το λαό, ξέρουμε να τους εχτιμάμε. Δούλεψε λοιπόν, γράψε κι άλλα, εδώ είμαστε εμείς»*. Η συνομιλία με Δημήτρη Μεγαλίδη (ζωγράφος και φωτογράφος): *«Από σένα απαιτώ να μην αφήσεις το θέατρο. Δεν ξέρω τι άλλα κάνεις, αλλά έχουμε ανάγκη από θέατρο. Είδες πόσο τους αρέσει, πόσο σε χειροκρότησαν προχτές;»*. Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π. σ. 18.

¹⁸³ «Από το Σεπτέμβριο του 1943, κυρίως όμως από το Μάρτιο έως το καλοκαίρι του 1944, ο Κοτζιούλας ασχολήθηκε συστηματικά και σχεδόν αποκλειστικά με το θέατρο και έγραψε ένα σημαντικό αριθμό θεατρικών έργων. Μας σώζονται δεκατέσσερα από αυτά, τα οποία παρουσιάστηκαν από μια ομάδα ερασιτεχνών ηθοποιών του ΕΛΑΣ., τη «Λαϊκή σκηνή», σε διάφορα χωριά της περιοχής. Ανάμεσα στα χειρόγραφα του βρήκαμε επίσης τίτλους θεατρικών έργων, ημερολόγια για τη δραστηριότητά του θιάσου, αλληλογραφία και διάφορα σημειώματα που σχετίζονται με την πολιτιστική δράση του ΕΛΑΣ στην Ήπειρο», Σταμάτης Μερσινιάς, *Τα χειρόγραφα του Γιώργου Κοτζιούλα. Περιγραφή και ταξινόμηση*, ό.π., σ. 99.

¹⁸⁴ Βλ. Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π. σ. 150.

¹⁸⁵ Ε.Χ. Γονατάς, *Ανέκδοτα Γράμματα, παρουσίαση-επιμέλεια-σημειώσεις*, Κείμενα, Αθήνα, 1980, σ. 54-55. Παρατίθεται από Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 156.

¹⁸⁶ Μιχάλης Σταφυλάς, Πάνος-Νικολή Τζελέπης, *Αρχιτέκτονας, εκφραστής της ελληνικής λαϊκής δημιουργίας*, Πανευρυτανική ένωση, Αθήνα, 2012, σ. 123. Παρατίθεται από Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 173.

παραθέτει η Αθηνά Βογιατζόγλου στο, *Ποίηση και Πολεμική*: «*Αρχίζω πια να βλέπω και τις καλές πλευρές των απείρων αυτών ανθρώπων που του δέρνει προαιώνια κακομοιριά και κατορθώνουν ωστόσο να διατηρήσουν τον ανθρωπισμό τους*».¹⁸⁷ Σε άλλο σημείο γράφει: «*Τώρα αναγνωρίζω πως δεν είναι οι ίδιοι υπεύθυνοι για την κατάντια τους και πως μπορούν με μια εντατική προσπάθεια όλων μας να διορθωθούν*».¹⁸⁸ Η λέξη “θέατρο” ήταν άγνωστη στα περισσότερα χωριά· το αντιλαμβάνονταν ως κάτι «*μεταφορικό, εξευτελιστικό*»¹⁸⁹ και η μόνη επαφή με αυτό γινόταν σε όποιο πανηγύρι τύχαινε να βρεθούν στα κεφαλοχώρια ή στις πόλεις. Για αυτό το λόγο ο Κοτζιούλας εκπλήσσεται με την επίδραση και τον ενθουσιασμό του κόσμου στην πρώτη αυτή «*πρόχειρη*» παράσταση που γίνεται στον «*αχυρώνα*».¹⁹⁰ «*Αλλά ετούτο που τους φέραν οι αντάρτες, που τους δημιούργησαν οι οργανώσεις, ήταν κάτι αλλιώτικο, κάτι πολύ πιο ζηλευτό. Τους διασκέδαζε όμορφα και συνάμα τους άνοιγε τα μάτια. Τους έφερνε κοντά στο γνήσιο πολιτισμό*»¹⁹¹

Γίνεται αντιληπτή λοιπόν η σημασία που έχει να ξεκινήσει ο θιάσος αυτός και η συγγραφή έργων. Ο ρόλος του θεάτρου για αυτόν και η επίδρασή του, διατυπώνεται ως εξής: «*Εγώ στο μεταξύ είχα βαλθεί να σχηματίσω θέατρο. Ήθελα ένα θέατρο μόνιμο, με ταχτικούς ηθοποιούς, για να περιοδεύει στα γύρω χωριά και στις αντάρτικες ομάδες. Έβρισκα πως αυτό θα εξυπηρετούσε πολύ τον αγώνα, εξόν που θαδινε και σ’ εμένα μια σοβαρή ασχολία. Κι ήμουν αποφασισμένος να κάμω τα πάντα για την πραγματοποίησή του*».¹⁹² Ξεκινά λοιπόν γράφοντας κυρίως μονόπρακτα έργα με κοινωνικά μηνύματα, έργα που να εξυπηρετούν τον αγώνα και να έχουν να προσφέρουν στην Αντίσταση. Ο θιάσος πήρε το όνομα «*Λαϊκή σκηνή*» με τη γενικότερη επωνυμία ως καλλιτεχνικό τμήμα της VIIIης μεραρχίας του ΕΛΑΣ και διευθυντή τον Κοτζιούλα, κατόπιν προτροπής του συμβουλίου της ΕΠΟΝ Αρτας.

Η «*Λαϊκή σκηνή*» περιοδεύει από το καλοκαίρι μέχρι και την αρχή του 1945 σε πολλά χωριά και περιοχές της Ηπείρου και ειδικότερα γύρω από τα Τζουμέρκα. Ο σκοπός του θιάσου που φαίνεται μέσα από την τυπωμένη διακήρυξη της «*Λαϊκής σκηνής*» είναι η διαφωτιστική ψυχαγωγία των ανταρτών και των κατοίκων:

¹⁸⁷ Σταφυλάς, Τζελέπης, ό.π. σ.129. Παρατίθεται από Βογιατζόγλου, ό.π. σ. 155.

¹⁸⁸ Ό.π.

¹⁸⁹ Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π. σ.11.

¹⁹⁰ Βλεπε σημ. 174 , σ. 71.

¹⁹¹ Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π.

¹⁹² Ό.π. σ. 20.

«-Έτσι ονομάζεται ο θιάσος που συγκρότησε το συμβούλιο ΕΠΟΝ Νομού Άρτας με τη βοήθεια της VIII Μεραρχίας ΕΛΑΣ.

-Σκοπός του θιάσου είναι η διαφωτιστική ψυχαγωγία τόσο των ανταρτών τμημάτων μας όσο και των κατοίκων γενικά.

-Για το σκοπό αυτό η «Λαϊκή σκηνή» θα περιοδέψει τα κυριότερα χωριά της Ηπείρου, που έτσι θα ιδούν θέατρο για πρώτη φορά.

-Ο θιάσος αποτελείται από ερασιτέχνες και ανανεώνει ολοένα τα μέλη του, αποβλέποντας στην καλύτερη σύνθεσή του.

-Από τους υπευθύνους και τους κατοίκους των χωριών ζητάει να την ενισχύσουν συγκεντρώνοντας στις παραστάσεις όσο γίνεται περισσότερο κοινό

-Η «Λαϊκή σκηνή» πιστεύει πως με το ξεκίνημά της αυτό εξυπηρετεί τον απελευθερωτικό αγώνα και συντελεί στον εκπολιτισμό του λαού»¹⁹³

Οι δυσκολίες σε ένα τέτοιο εγχείρημα δεν έλειπαν. Μάλιστα, ήταν πολλές. Από τη σκηνική ετοιμασία, τα ενδύματα (φορεσιές), τη στελέχωση με σταθερούς ηθοποιούς μέχρι τις μετακινήσεις τους και την εύρεση τροφής. Όλα τούτα φάνταζαν δυσθεώρητα. Παρ' όλα αυτά ο ζήλος και η διάθεση, όπως ο διευθυντής του θιάσου μαρτυρά, έδιναν ώθηση και αυτό ήταν αρκετό στο να συνεχίσουν το εγχείρημα που μόλις ξεκινούσαν. Ο θιάσος απαρτιζόταν από ανταρτοηθοποιούς, δηλαδή από αντάρτες που πέρα των υπηρεσιών τους που εκτελούσαν καθημερινά για λογαριασμό της μεραρχίας του ΕΛΑΣ, ασχολούνταν παράλληλα και με το θέατρο.¹⁹⁴ Στην αρχή ο θιάσος δεν απαρτιζόταν από αρκετά άτομα και δεν είχαν γυναίκες ηθοποιούς: *«Δεν είχαμε κοντά μας ούτε μια. Σ' εκείνα τα μέρη οι γυναίκες βρίσκονταν πολύ πίσω. Δίσταζαν ακόμα και να σε καλημερίσουν στο δρόμο. Το να προτείνεις σε μια να γίνει θεατρίνα ήταν κάτι το εξωφρενικό. Μπορούσε ίσως να σ' αρχίσει και με τις πέτρες».*¹⁹⁵ Επιπλέον υπήρχε έλλειψη και από υλικά για το στήσιμο της εκάστοτε σκηνής, ακόμα και υφάσματα για τις φορεσιές. Και αυτά όμως στο τέλος τα έβρισκαν και πάντα συνεισέφεραν αρκετά άτομα ώστε να λυθούν τα προβλήματα. Για αρχή, όπως μας πληροφορεί ο Κοτζιούλας, τη σκηνή την έστηναν με *«τέσσερα ξύλα»* και κάτι *«κουβέρτες»* που απλώνανε από πάνω.¹⁹⁶ Στη συνέχεια με τις μετακινήσεις του

¹⁹³ Διακήρυξη Λαϊκής σκηνής. Περιοδικό «Θέατρο», ό.π. σ. 24.

¹⁹⁴ «Θυμάμαι πως οι δοκιμές με παίδεψαν πολύ. Πρώτα πρώτα ήταν δύσκολο να βρεις ανάλογο για κάθε ρόλο. Είχαμε έλλειψη από ανθρώπους που ναχαν τη διάθεση και την ψυχραιμία να κάνουν μπρος στους άλλους τον ηθοποιό. Αλλά το χειρότερο εμπόδιο ήταν πως κι αυτοί οι λίγοι, σα μορφωμένοι φυσικά, είχαν την ταχτική τους υπηρεσία και δεν έβρισκαν καθόλου καιρό. Ήμουν αναγκασμένος να τους περιμένω την ώρα που σκολούσαν». Γ. Κοτζιούλας, ό.π. σ.22.

¹⁹⁵ Ό.π. σ. 24.

¹⁹⁶ Ό.π. σ. 23.

θιάσου οι απαιτήσεις διαφοροποιούνταν, αλλά σε γενικές γραμμές με δυσκολία έβρισκαν τα υλικά που χρειαζόντουσαν. Αναφέρεται χαρακτηριστικά: *«Η παράσταση έγινε στο δάσος, σ' ένα πλάτωμα καμένης συνοικίας. Τα λίγα υλικά που μας χρειάζονταν τρομάξαμε για να τα βρούμε»*.¹⁹⁷ Για τις ενδυμασίες χρησιμοποιούσαν αλεξίπτωτα¹⁹⁸ από τα συμμαχικά στρατεύματα -των Άγγλων-, τα έραβαν και τα έφτιαχναν ανάλογα την ανάγκη. Τέλος, μέχρι να καθιερωθεί η παρουσία του θιάσου δεν έλλειπαν οι φωνές που υποτιμούσαν το ρόλο του και τη δράση του. Η επιμονή όμως του διοικητή της VIII μεραρχίας Γ. Αυγερόπουλου καθώς και του καπετάνιου Κόζιακα για τη συνέχιση της στήριξης στη λαϊκή σκηνή στάθηκε σημαντικός παράγοντας στο να εδραιωθεί η λειτουργία της. Ο καπετάνιος λοιπόν της VIII μεραρχίας προσπαθώντας να πείσει τους αντάρτες για την χρησιμοποίηση των αλεξίπτωτων ως σκηνικά λέει χαρακτηριστικά: *«Συναγωνιστές! Κι εσείς έχετε ανάγκη να ντυθείτε κι ετούτοι εδώ, από μας περιμένουν. Τι προτιμάτε, πουκάμισα ή σκηνικά; Μιλάτε ελεύθερα, εδώ δεν έχουμε να φοβηθούμε κανέναν. Σκεφτείτε μονάχα πως αυτοί θα γυρίσουν όλα τα χωριά. Θα τους έχουμε σα μόστρα της Μεραρχίας»*.¹⁹⁹

Η πρώτη περιοδεία του θιάσου της «Λαϊκής σκηνής» γίνεται αρχές Ιουλίου του 1944 και κατευθύνονταν προς τα Αθαμανικά όρη, δηλαδή γύρω από τα χωριά των Τζουμέρκων. Ο θιάσος μετακινείτο κυρίως με τα πόδια αλλά και με μουλάρια. Χαρακτηριζόταν ημιστρατευτικό τμήμα και τον συνόδευαν «τα έγγραφα» της VIII μεραρχίας του ΕΛΑΣ.²⁰⁰ Το πλάνο των παραστάσεων ευθυγραμμίστηκε με την ανάγκη να γυρίσουν όλα τα χωριά και να παίζουν θέατρο. Τον θίασο αποτελούσαν δέκα με δώδεκα άτομα και γινόταν προσπάθεια για μόνιμους ηθοποιούς.²⁰¹ Σε εβδομαδιαία βάση με τρεις παραστάσεις γυρνούσαν τις περιοχές και όλοι βρίσκονταν σε διαρκή κίνηση.²⁰² Μετά το τέλος των

¹⁹⁷ Ό.π. σ. 26.

¹⁹⁸ Όλοι οι θίασοι που έπαιζαν θέατρο την περίοδο που εξετάζουμε στο βουνό με τον ίδιο τρόπο έβρισκαν τα υλικά για τις σκηνές και όσον αφορά τις ενδυμασίες και τις κουρτίνες από τα πλατό χρησιμοποιούσαν τα αλεξίπτωτα με τα οποία έκαναν τις ρίψεις εφοδίων οι Άγγλοι.

¹⁹⁹ Ό.π., σ. 30.

²⁰⁰ 11 Ιουλίου 1944, «Σήμερα διακτυλογραφήθηκε και η διαταγή (αριθ. 4971) με την οποία η Μεραρχία ιδρύει Καλλιτεχνικό Τμήμα, όπου υπάγεται και ο θίασος» Γ. Κοτζιούλας, ό.π. σ.45.

²⁰¹ «Τα πρόσωπα που ξεκίνησαν με το θίασο ήταν τα εξής: 1. Ιω. Λαμπράκης, 2. Αγνή Κομπορόζου, 3. Γ. Παπαδόπουλος, 4. Σπ. Βλασόπουλος, 5. Περ. Αλέτρας, 6. Αγγ. Λαμπράκης, 7. Βας. Ντέτσικας, 8. Ηλέκτρα Ζαχαρή, 9. Διον. Παπανικολάου, 10. Βαρβ. Αναγνωστοπούλου, 11. Ιταλός Πιπίνο, 12. Γιώργος Κοτζιούλας» Γ. Κοτζιούλας, ό.π.

²⁰² «Όσο τα παιδιά του θιάσου δε βαρυνγομούσαν. Έπαιζαν από χωριό σε χωριό καθημερινά, κάποτε και δυο φορές την ημέρα. Περπατούσαν ώρες με το κάμα, σε μουλαρόδρομους ή μονοπάτια, εξαντλούσαν μπορεί να πει κανείς απ' την παράσταση, κακοκοιμούνταν, κακότερωγαν κι όμως δεν άκουγες παράπονο από κανέναν. Ακόμα κι οι κοπέλες που τις χτυπούσαν τα παπούτσια στο δρόμο, βιάδιζαν ξιπόλητες με καρτερία. Πίστευαν όλοι και όλες στο σκοπό του θεάτρου».

παραστάσεων συνήθως φιλοξενούνταν σε σπίτια του χωριού²⁰³ και φρόντιζαν κυρίως οι οργανώσεις να τους παρέχουν τροφή όταν δεν είχαν.

Μέσα από το ημερολόγιο της «Λαϊκής σκηνης» που ένα μέρος καλύπτεται από τον ίδιο τον Κοτζιούλα, ενώ το υπόλοιπο με την βοήθεια του γιού του εκδίδεται από το περιοδικό «Θέατρο», παρουσιάζονται οι διαδρομές του θιάσου καθώς και πολλά στοιχεία σχετικά με τη ζωή των συμμετεχόντων.²⁰⁴ Αναφέρονται λεπτομερώς οι συνθήκες που επικρατούσαν στο ταξίδι, τα μέσα μεταφοράς που χρησιμοποιούσαν, οι αποστάσεις που διένυαν, η επικοινωνία με τις οργανώσεις, προκειμένου να προετοιμαστεί η παράσταση σε κάθε χωριό καθώς και το στήσιμο της σκηνης και οι δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι ηθοποιοί. «12 Ιουλίου 1944. Δώσαμε παράσταση το μεσημέρι απέξω απ' το μοναδικό σπίτι στο δρόμο, που αποτελεί το κέντρο του χωριού. Η πρωταγωνίστρια ήταν άρρωστη, την είχε πιάσει πάλι πυρετός. Το τηλεφώνημα που είχαμε στείλει ενδιάμεσα για να ειδοποιήσει ο υπεύθυνος τους κατοίκους, δεν έφτασε καθόλου».²⁰⁵ Τέλος, στο υπόλοιπο μέρος του ημερολογίου καταγράφονται οι αντιδράσεις του κόσμου· τον αριθμό των κατοίκων που παρακολουθούν²⁰⁶ και την στάση τους απέναντι στον θίασο.

Ο διστακτικός χαρακτήρας των χωριατών σιγά-σιγά έσπαγε και «έβλεπες αυτούς που στέκαν, σαν αδιάφοροι τάχα, σαν περαστικοί, τους έβλεπες όλο να ζυγώνουν και να προσέχουν και να ζωηρεύουν. Τα τραχιά πρόσωπά τους, τα μισαάγρια, τα παιδεμένα, με τ' ακούρευτα μαλλιά, τα σκληρότριχα γένια, έπαιρναν τώρα έκφραση ανθρώπινη, φωτίζονταν από νοημοσύνη, ανοίγονταν σε γέλιο».²⁰⁷ Ο Κοτζιούλας γνωρίζοντας τη σύσταση του κοινού, δηλαδή τους κατοίκους των χωριών, των ορεσίβιων κτηνοτρόφων και αγροτών καταλάβαινε την αξία που έχει το θέατρο και την επιρροή που ασκούσε στον κόσμο αυτό.²⁰⁸ Πρώτη φορά ερχόντουσαν σε επαφή και ο δισταγμός τους μετατρέποταν σε

²⁰³ «Μας έπαιρναν σπίτια τους από δυο και από τρεις ή μας έφερναν φαί στο μεσοχώρι. Αυτό γινόταν όπου δεν είχαμε συσσίτιο του στρατού. Αλλά για να μη νομίσει κανείς πως είχαμε καλοφαγία, εξηγώ πως το γέμμα μας ήταν κανένα κουπάκι ξινόγαλο, κανένα κομμάτι ζυμαρόπιτα. Απ' αυτά είχαν, απ' αυτά μας δίνουν» Γ. Κοτζιούλας, ό.π. σ. 34.

²⁰⁴ Για ημερολόγιο «Λαϊκής σκηνης» Α' μέρος βλέπε Γιώργο Κοτζιούλα, *Θέατρο στα βουνά*, ό.π. σ. 41-48. Για ημερολόγιο Β' μέρος βλέπε περιοδικό «Θέατρο», τευχ. 53-54, ό.π., σ. 42-46. Επίσης βλέπε Σταμάτη Μερσινιά, ό.π., σ. 105-106.

²⁰⁵ Γ. Κοτζιούλας, ό.π., σ. 45.

²⁰⁶ Συνήθως μαζεύεται όλο το χωριό να παρακολουθήσει το άγνωστο για αυτούς, θέατρο. Στην αρχή είναι διστακτικοί και το παρακολουθούν από απόσταση στη συνέχεια πλησιάζουν και γίνονται μέρος της πλατείας. Συγκεκριμένα οι αριθμοί δεν γίνονται γνωστοί, πέρα από τα στοιχεία που μας δίνονται που έχουν να κάνουν με αναφορικές λέξεις τύπου: «όλο το χωριό», ή «οι περισσότεροι έλειπαν γιατί ήταν ο μήνας του θερισμού» κ.α. Ωστόσο οι θίασοι γίνονταν σε κεντρικά σημεία των χωριών καθώς αποτελούσε κεντρικό γεγονός και αυτό από μόνο του μαρτυρεί τη συμμετοχή του κόσμου.

²⁰⁷ Ό.π. σ. 34.

²⁰⁸ «[...]μόλο που οι περισσότεροι χωριάτες, αγράμματοι και αταξίδευτοι μην έχοντας ξαναδεί θέαμα στη ζωή τους, δεν ήταν σε θέση να εκτιμήσουν από πριν το σκοπό του θεάτρου μας. Εξάλλου οι περισσότεροι απ' αυτούς ήταν απασχολημένοι σε γεωργικές εργασίες που δε σήκωναν αναβολή, και άλλοι από μια

πανηγυρική διάθεση. Η φαντασία τους, όπως σημειώνει ο διευθυντής της «Λαϊκής σκηνής» ήταν ακόμα «παρθενική».²⁰⁹ Είναι σημαντική η επαφή που έχει ο Κοτζιούλας με το ντόπιο πληθυσμό,²¹⁰ καθώς αφογκράζεται και γνωρίζει την αντίληψη του κόσμου, τα πάθη, τις ανησυχίες και τις επιθυμίες. Αυτό φαίνεται έντονα και από τα έργα που γράφει. Καταλαβαίνει τις ιδιαιτερότητες του πληθυσμού και αναδεικνύει όλους τους κοινωνικούς ρόλους εντός της κοινότητας· από τον ρόλο της γυναίκας, του εμπόρου, μέχρι το διστακτικό αντάρτη και την επίδραση που έχει στους χωριάτες η παρουσία του ΕΑΜ.

Το κυριότερο προσόν, των έργων είναι ότι αναπαράγουν αυθεντικές εικόνες της καθημερινής ζωής στην ορεινή Ελλάδα. Η αυθεντικότητα, ωστόσο, με την οποία ο Κοτζιούλας, καταγράφει λαϊκές συμπεριφορές, ενισχύει σημαντικά και την αξιοπιστία των θέσεων που προβάλλει. Μεταφέροντας στη σκηνή σχεδόν αναγνωρίσιμα πρόσωπα, τα βάζει να μιλούν, όπως ακριβώς στη ζωή τους και τα αφήνει να «δημοσιοποιήσουν» από σκηνής τις απόψεις τους. Έτσι συνθέτει μια ιδιαίτερα πειστική εικόνα, με αποτέλεσμα το κοινό, που ποτέ πριν στη ζωή του δεν είχε δει θέατρο, να ταυτίζεται ό,τι βλέπει στη σκηνή με την πραγματικότητα.²¹¹

Αυτή η αμεσότητα που βγάζουν τα έργα είναι προϊόν του ρεαλισμού που ξεχωρίζει στην περίπτωση του Κοτζιούλα. Οι θεατές βλέπουν τη ζωή τους πάνω σε μια σκηνή και αυτό είναι προϊόν της θεατρικής επικοινωνίας. Τα κείμενα λοιπόν, του θιάσου της «Λαϊκής σκηνής» έχουν ως σκοπό τον αγώνα τόσο ενάντια των Γερμανών όσο και κατά των εγχώριων κοινωνικών ανισοτήτων, τη στρατολόγηση επαναστατικού δυναμικού, την κριτική στις παθογένειες της ελεύθερης Ελλάδας.²¹²

Η «Λαϊκή σκηνή» καταφέρνει να επικοινωνήσει με τη μάζα και να έρθει κοντά στο λαό μέσω του θεάτρου. Η χρησιμότητά του, πηγάζει μέσα από την ψυχική ανάταση που δίνει σε αυτούς που πολεμούσαν και στους «απαίδευτους» χωρικούς ψυχαγωγώντας τους. Η «Τέχνη για την Τέχνη» και η συνεπακόλουθη «καθαρότητα» της δίνει την θέση της στην Τέχνη με νόημα και σκοπό. Θα λέγαμε, στο «στρατευμένο θέατρο» και το «θέατρο προπαγάνδας». Αλλά αυτοί οι όροι δεν αποδίδουν στην ολότητά τους αυτό που ο

καχυποψία πολύ συνηθισμένη στο αγροτικό στοιχείο αποφεύγαν να λάβουν μέρος σε μια συγκέντρωση που δεν ήξεραν καλά καλά τι θα βγάλει γι' αυτούς[...]], ό.π., σ. 50.

²⁰⁹ Ό.π. σ. 27.

²¹⁰ «Αυτά τα χωριά βρίσκονταν στο λόγγο. Ζούσαν, όπως έλεγαν κρυφά από το θεό. Οι πιο πολλοί τους ήταν τσοπαναράιοι, φύλαγαν γίδια στα δάση. Δεν ήξεραν τίποτα από πολιτισμό. Ακόμα και οι βουλευτάδες που έβγαζαν δε λάβαιναν τον λόγο να τους επισκεφτούν. Περιορίζονταν να στείλουν ένα μπλιέτο στον μπακάλη, στον πρόεδρο του χωριού. Αυτοί μονάχα το χωροφύλακα και το δασικό γνώριζαν καλά. Τους φέρνονταν σαν κτήνη.» Γ. Κοτζιούλας., ό.π., σ. 27-28

²¹¹ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π. σ. 108.

²¹² Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 176.

Κοτζιούλας και ο θιάσος έχει καταφέρει. Το περιεχόμενο και ο ρόλος του θιάσου ξεπερνάει κατά πολύ αντίστοιχα λαϊκά θέατρα με περιεχόμενο κοινωνικό που στόχο έχει να επηρεάσει. Τα θεατρικά έργα της «Λαϊκής σκηνής» εμπεριέχουν σκηνές από την καθημερινή ζωή, τις αντιφάσεις και την πραγματικότητα. *«Βλέπουν στη σκηνή γνωστά τους πρόσωπα, με τα ίδια ρούχα, το ίδιο σουλούπι, να εκφράζονται με άλλα ονόματα με ξένα λόγια. Αυτό ήταν κάτι κωμικό. Γελάγανε»*²¹³

Ο αυθορμητισμός και η συλλογική προσπάθεια στις υπηρεσίες της τέχνης, δημιουργούν και θρέφουν τη συλλογική αντίληψη ότι το θέατρο είναι κομμάτι του αγώνα και ότι το τουφέκι δεν αποτελεί πλέον το βασικότερο όπλο. Αυτό τουλάχιστον μαρτυρεί η έκθεση του Κοτζιούλα προς την VIII Μεραρχία τον Αύγουστο του 1944, όπου περιγράφει τα πεπραγμένα του θιάσου. Συγκεκριμένα γράφει σε ένα σημείο:

*«Τα μέλη του θιάσου πρέπει να μείνουν απερίσπαστα στην κύρια εργασία τους και να αναγνωριστεί, να κατανοηθεί απ' όλους πως ούτε η δουλειά των ηθοποιών μας είναι κατώτερη των μαγείρων, σκοπών ούτε θα χαθεί ο αγώνας μας με πέντε οπλοφόρους λιγότερους, γιατί τόσοι απ' το θίασο μας μπορούν να κρατήσουν ντουφέκι».*²¹⁴⁻²¹⁵

Μέσα από την έκθεση αυτή διαβάζουμε για την απροθυμία διάφορων πολιτικών οργανώσεων και υπευθύνων στα χωριά απέναντι στο θίασο. *«Έδειχναν αδικαιολόγητη αμέλεια»*, καθώς όπως μας πληροφορεί ο Κοτζιούλας δεν είχαν εξασφαλίσει απαραίτητη ποσότητα τροφής. Επιπλέον εμμένει στην αδιαφορία των οργανώσεων που παρακολουθούσαν τις παραστάσεις *«αφ' υψηλού, με ύφος ανθρώπων που τα ξέρουν όλα και δε συγκινούνται εύκολα με το καθετί»*.²¹⁶ Δεν διστάζει λοιπόν να καταγράψει όλους τους προβληματισμούς που θεωρούσε πως είχε ο θιάσος. Σε σχέση με τα έργα θεωρεί ότι ανταποκρίνονταν στην νοοτροπία του κοινού και ήταν γραμμένα, ώστε να εξυπηρετούν τον αγώνα. Όσον αφορά την εντύπωση που άφηνε ο θιάσος την χαρακτηρίζει ως εξαιρετική και ότι η μεγάλη πλειοψηφία του λαού της υπαίθρου έδειξε ενδιαφέρον για την περιοδεία της «Λαϊκής σκηνής», όπως αντίστοιχα και οι αντάρτες που έδειξαν «συγκινητική στάση». Τέλος, αναλαμβάνοντας την ευθύνη που απορρέει από την δράση του θιάσου, η εκπλήρωση του πολιτιστικού και συνάμα ψυχαγωγικού σκοπού που έχει θέσει εξ αρχής ο

²¹³ Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π. σ. 21.

²¹⁴ Ό.π., σ. 54.

²¹⁵ Μετατρέποντας τους πολεμιστές σε ηθοποιούς, παρατηρεί εύστοχα η Βογιατζόγλου, ο Κοτζιούλας ανέδειξε με έναν ακόμη τρόπο την επαναστατική δυναμική της θεατρικής τέχνης. Βλέπε Αθ, Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 178.

²¹⁶ Κοτζιούλας, ό.π. σ. 50.

θίασος θεωρεί πως είναι αναγκαία. Επίσης και η ανάγκη συμπλήρωσης του προσωπικού του θιάσου, η ανάγκη της συνέχισης των περιοδειών στα γύρω χωριά και η εξασφάλιση όλων των απαραίτητων μέσων από την μεραρχία αυτή που «στάθηκε ως τα σήμερα η μάνα του θιάσου».²¹⁷

Ενδιαφέρον αρχειακό υλικό αποτελούν επίσης οι επιστολές, τα σημειώματα και η αλληλογραφία που εκδίδονται μέσω του αφιερώματος του περιοδικού «Θέατρο» στο αντάρτικο θέατρο. Κάποιες από τις επιστολές απαντούν στην έκθεση²¹⁸ (προς την VIII Μεραρχία) του Γ. Κοτζιούλα καθώς και πολλά γράμματα καλούν τον θίασο να δώσει παραστάσεις. Επίσης στέλνουν πολλά γράμματα με παραλήπτη τον Κοτζιούλα ζητώντας του, να τους στείλει έργα και ποιήματα σε περιοχές μακρινές.²¹⁹ Έχει αναφερθεί ότι μια από τις δυσκολίες του θιάσου ήταν η στελέχωσή του από γυναίκες.²²⁰ μέσα από ένα γράμμα που αποστολέας είναι κάποια Ισμήνη Μάντζου -η οποία είχε κληθεί να συμμετάσχει στο θίασο- διαφαίνεται το δράμα μιας μάνας που ο γιός της φεύγει στο βουνό για να γίνει αντάρτης. Συνάμα, η κόρη (Ισμήνη) που θέλει να συμμετάσχει στη «Λαϊκή σκηνή» νιώθει την υποχρέωση να μείνει κοντά στην μάνα της, την «κρίσιμη» αυτή στιγμή. Γράφει στον Κοτζιούλα:

«Δεν φαντάζεσθε πόσο λυπάμαι που δεν θα μπορέσω, τώρα επί του παρόντος, ν' ακολουθήσω τη λαϊκή σκηνή... Φεύγει ο αδερφός μου για αντάρτης και φυσικά σε μια τέτοια κρίσιμη κατάσταση και μοναχογιός όπως είναι, καταλαβαίνετε τη λύπη της μητέρας μου... Έκλαιγε! Μου λέει

*-όλοι θα με εγκαταλείψετε; Η μια αδερφή σου στην Αθήνα. Τόσο καιρό να λάβουμε ειδήσεις της. Η άλλη στο Αγρίκο στην ΕΤΑ, ο Ράκης αντάρτης. Ασφαλώς εγώ θα πεθάνω μόνη μου. Ήταν τόσο συγκινητικό που δεν βρήκα λόγια να αντισταθώ.»*²²¹

²¹⁷ Ο.π. σ. 54.

²¹⁸ Βλέπε γράμμα με υπογραφή αποστολέα: Τέλης στις 12/6/1944 στο περιοδικό «Θέατρο», ό.π., σ. 51 «Πολύ με πείραξε, στο σημειώμά σου πως δεν κάνουμε τίποτα για το θίασο...» και βλέπε επίσης Σταμάτη Μερσινιά, ό.π., σ. 107, είναι γραμμένο σε «Μελάνη φαιά, χαρτί φαιό, γραφή ρέουσα· χρησιμοποιείται δελτάριο της ιταλικής εταιρείας τηλεπικοινωνιών, διακρίνονται κηλίδες από υγρασία»

²¹⁹ Βλέπε αλληλογραφία στο περιοδικό «Θέατρο» με υπογραφή αποστολέα Δημ. Σουλιώτης από Θεσσαλία στις 10/6/1944, από την Χ Μεραρχία και το τμήμα της ΕΠΟΝ με υπογραφή αποστολέα Λεωνίδα, από Μήτσο Χαλκούμη 25/6/1944 κ.α.

²²⁰ «Αρχίσαμε τώρα να φροντίζουμε μαζί για τον πλουτισμό του θιάσου....αλλά βρήκαμε εμπόδια απ' τις οικογένειες, απ' τις οργανώσεις...Εκείνο που μας έλειπε κυρίως ήταν οι γυναίκες. Δεν είχαμε κοντά μας ούτε μια....Παραγγέλναμε, γράφαμε δεξιά κι αριστερά χωρίς αποτέλεσμα...» Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π. σ. 24.

²²¹ Βλέπε περιοδικό «Θέατρο» ό.π., σ. 49-50 και Σταμάτη Μερσινιά, ό.π., σ. 109-110.

Ο Κοτζιούλας μάλιστα, έχει χρησιμοποιήσει την παραπάνω ιστορία²²² σε δύο του έργα. Το πρώτο είναι ο «Ρημαγμός»²²³ γραμμένο στις 21-4-1944 και το δεύτερο το «Ξύπνα ραγιά»²²⁴ γραμμένο στις 28-5-1944. Σε άλλο σημείο της αλληλογραφίας του, την περίοδο που ήταν άρρωστος και έλειπε από τον θίασο, διαβάζουμε από τον ηθοποιό της «Λαϊκής σκηνής» Μπισκοτέν την αναφορά σχετικά με τις παραστάσεις του θιάσου. Γράφει μεταξύ άλλων: *«Γιώργο, φθάσαμε μέχρι εδώ σχεδόν καλά, πάντως με τες συνηθισμένες ελλείψεις και αδυναμίες. Τα έργα καλά πηγαίνουν και έχουν καλήν απήχηση στο λαό»*· γραμμένο στις 26-9-1944 από το χωριό Ματσούκι στα Τζουμέρκα.²²⁵

Τα χνάρια της «Λαϊκής σκηνής» τα εντοπίζουμε και μέχρι τον Φλεβάρη του 1945 κοντά στην Πρέβεζα,²²⁶ λίγο πριν την υπογραφή της συνθήκης της Βάρκιζας.²²⁷ Η ανάμειξη του ιδρυτή της «Λαϊκής σκηνής» στο αντάρτικο και η ζωή στο βουνό αποτελεί ίσως την κορυφαία εμπειρία της ζωής του.²²⁸ Είναι η περίοδος που το όραμα για το οποίο αναφέρομαι στην εισαγωγή αυτής της εργασίας παίρνει σάρκα και οστά και ο αγροτολαϊκός χαρακτήρας της Αντίστασης δημιουργεί την ελπίδα, ότι ο αγώνας θα είναι νικηφόρος -τουλάχιστον για τον ιδρυτή της «Λαϊκής σκηνής»-²²⁹. Το ίδιο εξακολουθεί να πιστεύει και μετά την Απελευθέρωση από τους κατακτητές τον Οκτώβρη του 1944, αλλά και μετά τα Δεκεμβριανά στην Αθήνα, ακόμη και μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας που θα 'λέγε κανείς, ότι με τη συμφωνία μπαίνει ταφόπλακα στο επαναστατικό μέλλον του μάχιμου πληθυσμού και των υποστηρικτών του, που πίστευε ότι η έκβαση του πολέμου και της κοινωνικής σύγκρουσης θα γείρει υπέρ τους. Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα που αφιερώνει ο διοικητής της VIII Μεραρχίας Γεράσιμος Αυγερόπουλος του ΕΛΑΣ, στον Κοτζιούλα: *«Ένας αγώνας τελειώνει ένδοξος, ηρωϊκός, μ' άλλος αγώνας δένεται τώρα όμορφος, αγγελικός»*²³⁰ γραμμένο στις 24-2-1945 από την Άρτα. Καλεί για τη συνέχιση της προσπάθειας γράφοντας αγωνιστικά προσκλητήρια και προσπαθώντας

²²² «Θέατρο», ό.π., σ. 49.

²²³ Ό.π., σ. 211.

²²⁴ Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 301.

²²⁵ Βλέπε «Θέατρο», ό.π. σ.54

²²⁶ Βλέπε γράμμα που αποστέλλεται από το φρουραρχείον Πρεβέζης με παραλήπτη τον Γ. Κοτζιούλα της Λαϊκής σκηνής για την λήξη της παράστασης όχι αργότερα της 20:30 μ.μ. που πρόκειται να δώσουν. «Θέατρο», ό.π., σ. 56 και Σταμάτης Μερσινιάς, ό.π., σ. 112-113.

²²⁷ 12 Φλεβάρη 1945 «περί αφοπλισμού αντάρτικων ομάδων»

²²⁸ Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 161.

²²⁹ Ό.π.

²³⁰ Βλέπε «Θέατρο», ό.π., σ. 56 και Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 186.

να τονώσει το ηθικό των συντρόφων του σε μια περίοδο που η κοινωνική πόλωση και σύγκρουση είναι οξυμένη.²³¹

3.2

Θεατρικός όμιλος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας

Από το «θεατρικό σπουδαστήριο» στην Αθήνα οδηγούμαστε στη Θεσσαλία και τη σύσταση του θιάσου της ΕΠΟΝ. Η ίδρυση του θιάσου οφείλεται στον Βασίλη Ρώτα και τις ευλογίες της ΠΕΕΑ. Ο θιάσος λειτουργεί ως κομμάτι της κυβέρνησης του βουνού και υποστηρίζεται πλήρως από τις οργανώσεις. Αυτό που δεν καταφέρνει να κάνει ο Β. Ρώτας στην Αθήνα καλώντας για τη συγκρότηση πολεμικών θιάσων το 1940,²³² το κάνει τέσσερα χρόνια αργότερα.

Το θέατρο στο βουνό αρχίζει λοιπόν, να αποκτά ιδιαίτερη σημασία για τον αντιστασιακό αγώνα. Τα τμήματα μόρφωσης και διαφώτισης της ΕΠΟΝ, οργανώνουν την θεατρική τους δραστηριότητα. Παράλληλα μεγάλος όγκος κειμένων ανήκε σε ανώνυμους αγωνιστές που με το δικό τους ύφος και χαρακτήρα συνεισέφεραν στην θεατρική και μουσική παραγωγή. Όπως αναφέρει και ο Γ. Σταύρου πολλοί δόκιμοι συγγραφείς απέτυχαν να ανταποκριθούν στο κάλεσμα για έργα καθώς, *«όσοι ωστόσο ζούσανε κάτω από τον ήλο του κατακτητή στη Αθήνα, δεν καταφέρνανε να φανταστούν έστω και σχηματικά, την ατμόσφαιρα, τη ζωή στα ελεύθερα βουνά. Κάθε απόπειρα σημείωνε αποτυχία [...] Προτιμότερα ήταν τα ντόπια,*

²³¹ Στην ουσία με τη συμφωνία της Βάρκιζας και την εδραίωση του αστικού μπλογκ υπό την καθοδήγηση των Άγγλων ο εμφύλιος πόλεμος κλιμακώνεται και παίρνει διαστάσεις πολιτικο-στρατιωτικής σύγκρουσης που θα τελειώσει το 1949. Βέβαια η αρχή του δεν εντοπίζεται το 1946 αυστηρώς, αλλά από όλη την προηγούμενη περίοδο (Δεκεμβριανά κ.α) που οι δυνάμεις του ΕΑΜ μπαίνουν στο στόχαστρο των κυβερνητικών και συμμαχικών δυνάμεων.

²³² Στην εφημερίδα τα «πολεμικά παρασκήνια» κατόπιν αυτενέργειας του ίδιου του Β. Ρώτα στο φύλλο της 23^{ης} Νοέμβρη 1940 κάτω από τίτλο «πολεμικό θέατρο» γράφει: «Καλούνται οι Έλληνες εν ενεργεία ηθοποιοί, οι μη στρατευόμενοι, αύριον Παρασκευήν 1^{ην} Νοεμβρίου και ώραν 10^{ην} πρωινήν εις το θέατρον Κυβέλης, πλατεία συντάγματος δια την οργάνωσιν πολεμικών θιάσων», Βλέπε περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», ό.π., σ. 306.

*αυτοσχέδια έργα με τις τόσες αφέλειες και αδεξιότητες».*²³³

Ο Β. Ρώτας φέρνει μαζί του από την Αθήνα την νοοτροπία των έργων του προσπαθώντας να συνεχίσει το λαϊκό θέατρο που τόσο ήθελε να δημιουργήσει. Τα έργα του και οι χαρακτήρες του αντλούν από την λαϊκή παράδοση και καθρεπτίζουν τον ηρωικό χαρακτήρα της Αντίστασης. Ο θεατρικός όμιλος της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας με τα θεατρικά έργα του Β. Ρώτα, προσπαθεί να μιλήσει για την Αντίσταση και να επηρεάσει το κοινό με κοινωνικά μηνύματα και αναφορές ενάντια στον καταχτητή, την αδικία και τις ανισότητες. Πάρα ταύτα, στα έργα του Ρώτα παρατηρούμε και την αισθητική και καλλιτεχνική προσέγγιση του δημιουργού. Ειδικότερα, φέρνει μαζί του δύο προπολεμικά έργα το «Να ζει το Μεσολόγγι» και το «Ρήγα Βελεστινλή» που αποτελούν έργα ολοκληρωμένα και αρκετά δουλεμένα. Δουλεμένα με τη σημασία απαιτητικών κειμένων με μορφή και περιεχόμενο που δύσκολα γινόταν αντιληπτό ή τουλάχιστον απαιτούσε άλλες διαδικασίες πρόσληψης.²³⁴ Μεταγενέστερες εκτιμήσεις της αξίας των δύο αυτών πολυπαιγμένων έργων μιλούν για την δυσκολία κατανόησής τους από το κοινό· χαρακτηριστικά γράφεται «Μπορεί ένα θεατρικά απαίδευτο κοινό να καταλάβει την περίπλοκη ποιητική γλώσσα και την περίπλοκη, για αυτό το κοινό, σκηνική δομή;»²³⁵ Βέβαια δεν μας είναι γνωστή η άμεση αντίδραση του κοινού πέρα από μαρτυρίες των ίδιων των ηθοποιών που μιλάνε για τη γενικότερη στάση των θεατών και τον ενθουσιασμό τους για αυτό που αντικρίζουν. Δηλαδή, δεν μας είναι γνωστό αν ο «Ρήγας Βελεστινλής» σαν έργο περνάει το μήνυμα του στην ολότητά του. Προσωπικά, θεωρώ πως ανεξάρτητα του μηνύματος και της σκηνοθετικής όψης του θεατρικού συγγραφέα και οργανωτή του θιάσου, η σχέση σκηνής και πλατείας είναι ιδιαίτερη. Σίγουρα το κοινό αντιλαμβάνεται και διαμορφώνει τις δικές του εικόνες, όταν για παράδειγμα βλέπει τον «Ρήγα» και κάνει την αναγωγή του δικού του ξεσηκωμού σε σχέση με του πρώτου. Περισσότερα για την δραματουργία και την νοηματική απόληξη των έργων θα επιχειρηθούν να γίνουν σε επόμενα κεφάλαια.²³⁶ Τέλος, ιδιαίτερη σημασία είχε η επιθεώρηση *Λαϊκή Δημοκρατία*, η οποία σατίριζε τη μεταξική δικτατορία και παρουσιαζόταν το μέλλον της ελεύθερης και ανεξάρτητης Ελλάδας, του Γεράσιμου Σταύρου, όπως και η κωμωδία, *Γερμανοτσολιάς*.

Βρισκόμαστε στη «Ρούμελη» (Στερεά Ελλάδα) και ενώ πλησίαζε το καλοκαίρι του 1944

²³³ Περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», Γεράσιμος Σταύρου, ό.π., σ. 377.

²³⁴ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 117.

²³⁵ Περιοδικό «Θέατρο», Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση, Περίοδος Β', Τόμος Ι', τεύχ. 55-56, Γενάρης-Απρίλης 1977, εκδ. Κώστα Νίτσος, στήλη «Αστερίσκο. Θέατρο στην ελεύθερη Ελλάδα», σ. 15.

²³⁶ Βλέπε Κεφάλαιο Α' «Δραματουργία», σε αυτή τη εργασία, σ. 96-116.

στο χωριό Βίνιανη²³⁷ και στο Νιοχώρι²³⁸ νοτιοδυτικά της Θεσσαλίας σε ένα σχολείο μαζεύεται ο θίασος του Βασίλη Ρώτα. Ο ίδιος καλεί «όσους είχαν σχέση με το θέατρο»²³⁹, όπως τον Γεράσιμο Σταύρου, Χάρη Σακελλαρίου, Αλέκο Ξένου, Γιώργο Δήμου, δύο τελειόφοιτους της δραματικής σχολής της Αθήνας, καθώς και κάποιες κοπέλες και δύο νεαρούς αντάρτες που είχαν τραυματιστεί. Μαζί τους επίσης είναι και ο γιός του Β. Ρώτα, Νικηφόρος Ρώτας, όπου συγκροτούν μαζί τον θίασο της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας. Η πρώτη παράσταση δίνεται στο χωριό Νιοχώρι, έπειτα από δύο μήνες εντατικών δοκιμασιών. Οι παραστάσεις είχαν επαγγελματισμό, με πλήρη προετοιμασία τόσο ενδυματολογική όσο και σκηνική και ακολουθούσαν τα σαιξπηρικά πρότυπα παρουσίασης που ο Β. Ρώτας αντιπροσώπευε.²⁴⁰ Για παράδειγμα στην αρχή κάθε παράστασης προλογίζει ένας αφηγητής και δηλώνεται ο τόπος και ο χρόνος.²⁴¹

Η περιοδεία του θιάσου ξεκινά μετά το Β' Πανθεσσαλικό Συνέδριο²⁴² του ΕΑΜ που έγινε στο βουνό Ίταμος. Κατόπιν οδηγίας της ΠΕΕΑ²⁴³, περιοδεύουν σε Θεσσαλία και Πήλιο· το πρόγραμμα περιοδείας περιλαμβάνει τις παραστάσεις στο Φτελιό, τη Σούρπη και τη Νέα Αγχίαλο. Δίνουν παραστάσεις κυρίως παίζοντας τα δύο έργα του Β. Ρώτα και κάποιες κωμωδίες του Γεράσιμου Σταύρου συμπληρωμένες με απαγγελίες.²⁴⁴ Ο Βασίλης Ρώτας γράφει: *«Η περιοδεία γινόταν πεζή κι επιπλέον όχι μακριά από τους Γερμανούς και μερικές φορές χρειάστη να περάσει ο θίασος μεσάνυχτα ανάμεσα από τα φυλάκια τους στη σιδηρογραμμική γραμμή»*.²⁴⁵⁻²⁴⁶

²³⁷ Στο νομό Φωκίδας

²³⁸ Αναφέρεται στο Νεοχώρι της Καστανιάς κοντά στην Καρδίτσα. Βλέπε «Επιθεώρηση Τέχνης», Γ. Σταύρου, ό.π., σ. 379.

²³⁹ Ό.π.

²⁴⁰ Την αντίληψη περί λαϊκού θεάτρου που υποστηρίζει, την αντλεί από τη Σαιξπηρική παράδοση. Ιδιαίτερα από ιστορικά έργα του Σαίξπηρ. Κανένας άλλος έλληνας θεατρικός συγγραφέας δεν επηρεάστηκε τόσο βαθιά από το Σαίξπηρ. Βλέπε «Θέατρο» Κώστα Νίτσο, τεύχ. 55-56, ό.π., σ. 15.

²⁴¹ «Έπειτα έβγαине ο 'εξηγητής' ή 'κανόναρχος' στεφανωμενος μ' ένα πρόχειρο στεφάνι από κλαδί ελιά, ή κλίμα, ή κισσό ή ό,τι άλλο πρόχειρο φύλλωμα, φορώντας ένα μακρύ κομμάτι ύφασμα χρωματιστό που από μπρός του φτάνε ως τα νύχια των ποδιών και του 'δίνε έτσι ύψος, ενώ από πίσω του 'φτάνε μόνο ως τη μέση, και για αυτό ο νέος που έκανε τον εξηγητή, τελειώνοντας τα λόγια του έφενγε πισωπατώντας και προσκυνώντας το κοινό, που τον χειροκροτούσε πάντα με ξεχωριστήν ευχαρίστηση, το περισσότερο ίσως γιατί το βοηθούσε κάθε φορά να καταλάβει». «Επιθεώρηση Τέχνης», Βασίλης Ρώτας, ό.π., σ. 309.

²⁴² Στο συνέδριο αυτό οι Επονίτες είχαν φτιάξει ένα αμφιθεατρικό θέατρο 2.500 θέσεων, όπου βοήθησαν και πολλοί ζωγράφοι σε αυτό. Συγκεκριμένα ο Γιώργος Δήμου, ο Γιολδάσης Δημήτρης και ο Θετταλός. Μαρτυρία από το ντοκιμαντέρ της Ρένας Χριστάκη, «Ζωγράφοι στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας 1941-45», ο αγώνας των αντάρτικων ομάδων του ΕΛΑΣ μέσα από τη ματιά των καλλιτεχνών που ανέλαβαν να αποτυπώσουν στιγμές της Εθνικής Αντίστασης στα βουνά της Στερεάς Ελλάδας, 1983.

²⁴³ Δίνεται εντολή και συστάσεις στις κατά τόπους επιμελητείες των ανταρτών, να καλύπτουν τις καθημερινές ανάγκες του θιάσου. «Θέατρο», ό.π., σ. 27.

²⁴⁴ «Επιθεώρηση Τέχνης», Βασίλης Ρώτας, ό.π., σ. 308.

²⁴⁵ Ό.π., σ. 309.

²⁴⁶ «Αναγκαστικά θα περνούσαμε τη δημοσιά και τη σιδηροδρομική γραμμή Λάρισας-Βόλου ανάμεσα στα Γερμανικά φυλάκια. Προχωρήσαμε απ' τη μεριά του Βελεστίνου. Φτάσαμε νωρίς τ' απόγευμα σ' ένα ακραίο χωριό. Θα καθόμαστε ως να βραδιάσει. Το χωριό βρισκόταν σε ψήλωμα. Έρχονταν κι άλλοι από

Σε σχέση με τις δυσκολίες και τα προβλήματα, παρατηρούμε ότι είναι κοινά κατά έναν τρόπο, με αυτά του θιάσου της «Λαϊκής σκηνης». Για παράδειγμα, τα ρούχα και τις ενδυμασίες τις έφτιαχναν από αλεξιπτωτα²⁴⁷ καθώς και από δανεικές φορεσιές. Όσο για το φωτισμό, όπως αναφέρει ο Γ. Σταύρου, «*Θα προσαρμοζόμαστε ανάλογα. Θα μαζεύαμε δανεικές γκαζόλαμπες ή λάμπες αμιάντου. Δεν αποκλειόταν να βρίσκαμε και στο δρόμο μας να λειτουργεί και καμιά ηλεκτρική γεννήτρια -όπως είχε ο Αλμυρός, για τις έκτακτες περιστάσεις- και να 'χαμε πολιτισμένη φωταψία*».²⁴⁸ Όσον αφορά το ζήτημα της τροφής ο θιάσος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας ζητούσε σαν αντάλλαγμα αντί για εισιτήριο μια μικρή ποσότητα από τη σοδειά του εκάστοτε χωριού. Μισή οκά στάρι ή πενήντα δράμια λάδι κλπ. «*Πολλοί θεατές έρχονταν κρατώντας σε ντορβάδες ή μπουκάλια το εισιτήριό τους σε είδος και τ' άδειαζαν στην είσοδο του θεάτρου*».²⁴⁹ Ο Βασίλης Ρώτας αναφέρει χαρακτηριστικά σε σχέση με τα εισιτήρια:

*«Τα εισιτήριά τους ήταν σε είδος: άλλος επλήρωνε με πατάτες, άλλος με στάρι, άλλος με καλαμπόκι, άλλος με κριθάρι, άλλος με λάδι. Γι' αυτό κι ο ταμίας και θυρωρός συνάμα ήταν δύο ή τρεις εφοδιασμένοι με τσουβάλια κι ένας με ντενεκέ, αυτός που εισέπραττε το λάδι».*²⁵⁰

διάφορες κατευθύνσεις για να περάσουν μαζί μας. Μαζευτήκαμε καμιά πενήνταριά. Θα μας συνόδευαν μερικοί αντάρτες. Ακούστηκε πως οι Γερμανοί μάθανε σε ποιο σημείο γινόταν το πέρασμα για το Πήλιο και δεν αποκλειόταν να χτυπήσου...[...] Περιμέναμε να σκοτεινιάσει καλά για να κινηθούμε. Στη μέση της φάλαγγας βάλαμε τα φορτωμένα ζώα. Ο θιάσος ακολουθούσε. Προσέχαμε ν' αλαφροπατάμε, κρατούσαμε ως και την ανάσα μας. Κάθε λεφτό φαινόταν αιώνας. Βιαζόμαστε να περάσουμε. Οι αντάρτες με τα μυδράλια έτοιμα στο χέρι πετούσαν πέρα-δώθε, ακροβολίζονταν. Θα πρέπει να ήταν αργά όταν πλησιάσαμε τη δημοσιά. Πόσον καιρό είχαμε να πατήσουμε σε ασφαλτο...[...] Καθώς άρχισε η φάλαγγα να διαβαίνει, ένα απ' τα φορτωμένα ζώα σταμάτησε απότομα πάνω στις γραμμές. Το κεντρίσαμε να προχωρήσει. Τίποτα. Μουλάρωσε, που λένε. Το σπρώχναμε στα καπούλια. Δεν τ' αποφάσιζε να το κουνήσει. Μας περίχυνε κρύος ιδρώτας. Ήμαστε χαμένοι. Δε θέλανε και περισσότερο να μας πάρουν είδηση οι Γερμανοί. Τα χρειαστήκαμε. Ζυγώνει ένας αντάρτης και με χειρονομίες μας ρωτάει γιατί σταματήσαμε. Του δείχνουμε το πεισματάτικο ζώο. Αν τ' αφήναμε κεί, πάνε τα σκηνικά μας...[...] Μια λύση απόμενε. Πως τη βρήκαμε, δεν ξέρω. Αυτό που ξέρω είναι πως όσοι στεκόμαστε σιμά, βουτάμε στα χέρια το ζώο και σηκωτό το περάσαμε πάνω απ' τις γραμμές. Αυτό ήθελε. Αμέσως ξεπειςμάτωσε κ' έτρεξε μπροστά. Ευτυχώς δεν είχαμε άλλο απροσδόκητο γεγονός. Φτάσαμε περασμένες δώδεκα, κατάκοπο, σ' ένα ξεροχώρι, στη δυτική πλαγιά του Πηλίου. Κοιμηθήκαμε στα στασίδια της εκκλησίας – η ώρα περασμένη και δε γινόταν να μας πάνε σε καταλύματα...», Περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», Γεράσιμος Σταύρου, ό.π., σ. 384-385.

²⁴⁷ «Οι εθνικοαπελευθερωτικές οργανώσεις μας έδωσαν ένα-δύο συμμαχικά αλεξιπτωτα και φτιάσαμε μ' αυτά την αυλαία, το περιστροφικό, τη δεύτερη αυλαία, ορισμένα κοστούμια του έργου. Μπόλικο πανί αντοχής, μεταξωτό, έκανε τη δουλειά μας με το παρά πάνω. Άλλα σκηνικά δεν χρειαζόμασταν», Γεράσιμος Σταύρου, ό.π., σ. 379.

²⁴⁸ Ο.π.

²⁴⁹ Ο.π.

²⁵⁰ «Επιθεώρηση Τέχνης», Βασίλης Ρώτας, ό.π. σ. 308.

Μαζεύανε μεγάλες ποσότητες τροφίμων σε κάθε παράσταση, (200-300 οκάδες στάρι ή 50-60 οκάδες λάδι)²⁵¹ και τις δίνανε στις επιμελητείες των ανταρτών στις κατά τόπους περιοχές. Σε αντίθεση με την «Λαϊκή σκηνή» που δεν είχε εισιτήριο ή κάποιο αντίτιμο σε είδος, ο θίασος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας λειτουργούσε με αυτόν τον τρόπο.

Με την Απελευθέρωση του Βόλου -κοντά Οκτώβρης 1944- ο θεατρικός όμιλος της ΕΠΟΝ βρίσκεται στην πόλη σε πανηγυρικό κλίμα. Μέχρι τότε έχει δώσει συνολικά 114 παραστάσεις, κατόπιν συνεχίζει για λίγο καιρό ακόμα.²⁵² Έπειτα ο θίασος αυτοδιαλύεται και κάποια έργα του, παίζονται αργότερα από άλλους θιάσους.²⁵³

3.3

Θίασοι εν κινήσει: Ο θίασος της χαράς, ένας γνήσιος λαϊκός καλλιτέχνης και το κουκλοθέατρο στα βουνά

Παράλληλα με την ίδρυση και την περιοδεία των θιάσων του Γ. Κοτζιούλα στην Ήπειρο και του Β. Ρώτα στη Θεσσαλία, υπάρχουν και δραστηριοποιούνται και άλλοι θεατρικοί όμιλοι και ομάδες. Όπως, έχει αναφερθεί σε προηγούμενα κεφάλαια διάφοροι καλλιτέχνες ανεβαίνοντας στο βουνό στην ελεύθερη Ελλάδα στη ψυχαγωγία των κατοίκων και των ανταρτικών ομάδων με δρώμενα μουσικά και θεατρικά.

Σύμφωνα με τα στοιχεία, δραστηριοποιείται στη Δυτική Μακεδονία ο «θίασος της χαράς» που είχε για βάση του τον Πεντάλοφο, αλλά οι περιοδείες του επεκτάθηκαν μέχρι τον Όλυμπο και τα Γρεβενά. Ο θεατρικός όμιλος του Μακεδονικού συμβουλίου της ΕΠΟΝ δημιουργήθηκε την άνοιξη του 1944 με επικεφαλής τον Γιώργο Καφταντζή και συμμετείχαν σε αυτό επαγγελματίες και ερασιτέχνες ηθοποιοί.²⁵⁴

Στις περιοχές γύρω από το Καρπενήσι και την Καρδίτσα το 1943 ανεβαίνει ο Γιώργος

²⁵¹ Γεράσιμος Σταύρου, ό.π., σ. 382.

²⁵² Περιοδικό «Θέατρο», Γεράσιμος Σταύρου, ό.π., σ. 25.

²⁵³ Από τον θίασο του λαού της Αθήνας.

²⁵⁴ Βλέπε στο Γιώργος Καφταντζής, *Το θέατρο στα βουνά της Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, εκδ. περ. Γιατί, Θεσσαλονίκη 1990.

Κουτούγκος²⁵⁵ και μέχρι τα τέλη του 1944 περιοδεύει σε δεκάδες χωριά και δίνει παραστάσεις και ψυχαγωγεί τον κόσμο. Με μοναδικό του όπλο την κιθάρα που κουβάλαγε μαζί του σχεδόν παντού, επινοούσε κάθε είδους κωμικές σκηνές και σκάρωνε αυτοσχέδια νούμερα.²⁵⁶ Η προσφορά του ανεπίσημου, του μη ειδικού αυτού καλλιτέχνη ξεκινά το καλοκαίρι του 1943 που φεύγοντας από την Αθήνα πέρασε μέσα από την Πάρνηθα με σκοπό να περιοδεύσει σε όλα τα χωριά της ελεύθερης Ελλάδας.²⁵⁷ Από την πρώτη του ήδη στάση στα Δερβενοχώρια ξεκινά τις παραστάσεις που περιλάμβαναν κωμικά σκετς και τραγούδια με την συνοδεία κιθάρας. Μερικά από τα γνωστά αυτά σκετς ήταν το «Φαίβοκλόκολο»²⁵⁸, ο «Κυρ-Μπάμιας»²⁵⁹, ο σατιρισμός του Μουσολίνι και του Χίτλερ επί σκηνής. Χάριζαν μοναδικές στιγμές γέλιου στο κοινό, όπως και πολλά άλλα κωμικά δρώμενα και τραγούδια. Ο Γιώργος Κουτούγκος φθάνει στο Καρπενήσι που το ονομάζει «*πρωτεύουσα του αντάρτικου*», και σε συνεννόηση με τις τοπικές οργανώσεις, όπως η ΕΠΟΝ, καθώς και με καλλιτέχνες και γνωστούς του που συναντάει, γυρίζει όλα τα χωριά γύρω-γύρω δίνοντας παραστάσεις και αποδεικνύοντας αυτό, που μέσα από τα λεγόμενά του, είχε απαντήσει στον καπετάν Ορέστη της ΙΙ^{ης} Μεραρχίας του ΕΛΑΣ, όταν τον είχε συναντήσει στα Δερβενοχώρια:

²⁵⁵ Ήταν μαραγκός στο επάγγελμα, γεννημένος στους Ποδαράδες πέρασε καιρό στη φυλακή στην Ακροναυπλία για τις ιδέες του, όντας Κομμουνιστής.

²⁵⁶ Ο Χάρης Σακελλαρίου μαρτυρεί: «Είχε ένα πηγαίο. Πληθωρικό ταλέντο κωμικού, απ' αυτά που σπάνια συναντά κανείς μες στο θεατρόκοσμο. Και κάτι ακόμα πιο πολύ: το ταλέντο του αυτό δεν ήταν απλά αναπαραγωγικό, ερμηνευτικό, παθητικό. Δεν περιοριζόταν δηλαδή στο να ερμηνεύει ρόλους που κάποιοι συγγραφείς δημιουργούσε, αλλά ήταν ο ίδιος δημιουργός ρόλων και κωμικών καταστάσεων. Ήξερε ή είχε τη δύναμη απ' το τίποτε και με το τίποτε να δημιουργεί ρόλους και κωμικές καταστάσεις, ν' ανακαλύπτει μες στη ζωή τα κωμικά στοιχεία, και να τ' αξιοποιεί άμεσα και αποτελεσματικά». Βλέπε Γιώργο Κουτούγκο, *Το Λαϊκό θέατρο του βουνού. Όπως το έζησα*, ό.π., σ. 12.

²⁵⁷ «*Δώσαμε ραντεβού για τις 3 Αυγούστου, το μεσημέρι, στην πλατεία Βάθης, σ' ένα ραφτάδικο. Εκεί συναντηθήκαμε και με άλλους τρεις: τον Κώστα Ζαχαράκη, το Γιώργο Βεντούρα, ρολογά, και τον Αχιλλέα...[...] Από το ραφτάδικο ο 'μουστάκιας' μας πήρε και τους τέσσερις και μας πήγε πιο κάτω, σ' ένα μαυραγορίτικο φορτηγάκι. Ανεβήκαμε πάνω και ξεκινήσαμε.[...] Τραβούσαμε για τη Χασιά.[...] Από εκεί φτάσαμε στην Πάρνηθα, στα υψώματα πίσω από τη Χασιά*», ό.π. σ. 19-20. Περισσότερα για διαδρομές θιάσων βλέπε χάρτες στο ΠΡΟΣΘΕΤΟ σε αυτή την εργασία σ. 135.

²⁵⁸ Σατιρίζεται ο Κολωνακιώτης λιμοκοντόρος της μεταξικής και προπολεμικής εποχής. Ο ίδιος γράφει: «*Τους εξήγησα ότι είναι σατιρικό και μιλάει για τις κυρίες της υψηλής κοινωνίας που δίνανε τσάι. Το είχα μάθει στην Ακροναυπλία. Τους ρώτησα αν θέλουν να δώσουμε κι εμείς ένα τσάι, στα χάλια που ήμασταν. Το τι έγινε τότε από τα γέλια δεν περιγράφεται*», ό.π., σ. 23.

²⁵⁹ Τούτο το τραγούδι είχε την ιστορία του. Σκαρώθηκε στην εξορία, στην Ακροναυπλία. «Τον καιρό της δικτατορίας, ο Ι. Μεταξάς, θέλοντας να προμηθεύσει δέρματα στη χιτλερική Γερμανία, άρχισε έναν εξοντωτικό πόλεμο κατά της γίδας, ότι δήθεν είναι ο εχθρός του δάσους. Χιλιάδες γίδες πουλήθηκαν τότε αναγκαστικά πάμφθηνι στους κρεατέμπορους, που πλούτισαν μέσα σε λίγες εβδομάδες, ενώ άδειασαν κυριολεκτικά τα μαντριά κι οι στρούγκες των ορεσίβιων τσοπαναράιων μας, δίχως να γεμίσουν κι οι τσέπες του. Υπήρχε όμως ένα πρόβλημα με τα κρέατα. Τι θα γίνονταν; Οι αρμόδιοι, για να μη σαπίσουν, έστειλα κάμποσα και στα ξερονήσια. Κι έτσι εμείς οι κακόμοιροι, που είχαμε ξελιγωθεί στα χορταρικά, είχαμε για λίγο διάστημα δυο φορές τη βδομάδα κρέας γίδας», ό.π., σ. 30.

«Σαν είδε την κιθάρα που κρατούσα στο ώμο, μου λέει:

-Αυτό τί είναι, κιθάρα;

-Ναι, του λέω, κιθάρα είναι.

-Εμείς εδώ πέρα όπλα θέλουμε, όχι κιθάρες, μου λέει μ' έναν τόνο λιγάκι περιφρονητικό

-Κι αυτό όπλο είναι. Και θα το δείξει.»²⁶⁰

Οι παραστάσεις ήταν χωρίς εισιτήριο εκτός από κάποιες, που ως αντίτιμο του έδιναν μια χούφτα στάρι. Αρκετές φορές οι οργανώσεις της ΕΠΟΝ τον βοηθούσαν και φρόντιζαν, όταν υπήρχε ανάγκη, να του παρέχουν και επονίτες για την εκτέλεση του έργου. Στα χωριά ενημέρωναν τον κόσμο με τηλεβόα λέγοντας: «Απόψε έχει θέατρο στο χωριό! Τζάμπα! Να 'ρθείτε ούλοι!»²⁶¹. Ο ίδιος ο Κουτούγκος²⁶² αναφέρει, ότι οι αντιδράσεις του κόσμου ήταν συγκινητικές και τα δρώμενά του έπιαναν τόπο: «Κι οι χωρικοί να μας ξεπροβοδίζουν μ' ευχές: -Στο καλό και καλό δρόμο και σας περιμένουμε να μας ξανάρθετε πάλι!... που να πρωτοπάς; Χιλιάδες τα ελληνικά χωριά. Έτρεχα από βουνό σε βουνό κι έκανα ό,τι μπορούσα, για να δώσω τη χαρά στο μαχόμενο λαό μας».

Τα απομνημονεύματα του Γιώργου Κουτούγκου είναι γεμάτα πληροφορίες από τη ζωή και την καλλιτεχνική δραστηριότητα στο βουνό. Αφενός, τα γράφει το 1987 αρκετά χρόνια μετά από την εποχή που διαδραματίστηκαν και αφετέρου, αντλούμε από αυτά στοιχεία για την θεατρική δραστηριότητα, από την πλευρά ενός θεατρόκοσμου λιγότερο γνωστού χαράσσοντας μια πορεία διαφορετική από αυτήν που έχουμε συναντήσει μέχρι τώρα. Σε δύο ακόμα σημεία θα σταθώ σε σχέση με τις μαρτυρίες που διαβάζουμε. Αρχικά, αναφέρει σε διάφορα σημεία στο βιβλίο του, *Το λαϊκό θέατρο του βουνού, όπως το έζησα*, για τη συμμετοχή Ιταλών και Γερμανών στρατιωτών²⁶³ στις θεατρικές

²⁶⁰ Ό.π., σ. 25.

²⁶¹ Ό.π., σ. 59.

²⁶² Ενδεικτικά για τον τρόπο παιξίματος του Κουτούγκου και για τα έργα του βλέπε Ντοκιμαντέρ στο Αλίντα Δημητρίου, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, «Το θέατρο στο βουνό», ντοκιμαντέρ για το θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα, 1985.

²⁶³ Από αυτούς κάποιοι είναι αιχμάλωτοι (οι λιγότεροι), άλλοι είναι αντιφασίστες που συνειδητά αυτομόλησαν από τα στρατεύματα Κατοχής. Και πολλοί Ιταλοί, όπως γνωρίζουμε μετά τη συνθηκολόγηση των Ιταλών από την Ελλάδα επιλέγουν να ενταχθούν στις τάξεις του ΕΛΑΣ και ανεβαίνουν στα χωριά της ελεύθερης Ελλάδας και συμβιώνουν στο βουνό. Ειδικότερα, μετά την πτώση της Ιταλίας, στις 8 Σεπτεμβρίου 1943, μια ιταλική μεραρχία η Πινερόλο(Pinerolo), που στάθμευε στη Θεσσαλία, παραδόθηκε στον ΕΛΑΣ. Ένα σύνταγμα της, αφού αποπλίστηκε, οδηγήθηκε στο χωριό της Ευρυτανίας Λάσπη. Εκεί οι Ιταλοί στρατιώτες κατανεμήθηκαν σε μικρές ομάδες και στάλθηκαν σε διάφορα σημεία της Ελεύθερης Ελλάδας, για ν' απασχολούνται κάπου, ανάλογα με τις γνώσεις και την ειδικότητά που είχε ο καθένας, και να μην πεθάνουν της πείνας. Οι περισσότεροι απορροφήθηκαν από τα ορεινά χωριά της Ευρυτανίας, του Βάλτου, της Καρδίτσας και της Φθιώτιδας κι έκαναν βοηθητικές εργασίες πλάι σε αγροτικές οικογένειες των περιοχών αυτών. Αρκετοί πρόσφεραν υπηρεσίες με τις τεχνικές γνώσεις τους, στον ΕΛΑΣ και τις άλλες αντιστασιακές οργανώσεις. Στη Λάσπη πήγε τότε

παραστάσεις. Η στάση του Κουτούγκου απέναντί τους είναι χαρακτηριστική, καθώς τους θεωρεί συναγωνιστές και σε πολλές περιπτώσεις τους υποστηρίζει, «...Τους είχαν στριμώξει όμως οι δικοί μας κι έτσι αναγκάστηκαν να προσχωρήσουν στον ΕΛΑΣ. Ήταν όμως ακόμα αδούλευτοι απολιτικοποίητοι, και άξεστοι, στουρνάρια (Μιλάει για τους αντάρτες). Τους είδα που άρχισαν να μιλάνε στους Ιταλούς με κουβέντες πολύ βαριές. Καλά που εκείνοι δεν ξέραν ελληνικά. Τότε τους είπα και εγώ κι οι άλλοι να μην τους μιλάνε έτσι, γιατί αυτοί οι Ιταλοί ήταν αντιφασίστες, δε θέλανε το Μουσολίνι και προσχώρησαν σ' εμάς. Δεν πήρανε και πολύ χαμπάρι και μας αγριοκοίταζαν...». ²⁶⁴

Επίσης με αρκετούς από αυτούς κάνουν σατιρικά σκετς και δρώμενα: «Αμέσως κάναμε μια σύσκεψη. Είπα να κάνουμε μια πρόβα, στα γρήγορα. Ζήτησα να έρθει και ο Γερμανός Μανόλης, που είχε προσχωρήσει στον ΕΛΑΣ και μιμούνταν θαυμάσια το Χίτλερ και τον Γκαίριγκ». ²⁶⁵ Όσον αφορά το δεύτερο σημείο, ο Κουτούγκος έρχεται σε επαφή με πολλούς θιάσους ²⁶⁶ και καλλιτέχνες που περιοδεύουν σε όλη την ελεύθερη Ελλάδα και βάζουν το δικό τους λιθαράκι στην πολιτιστική κίνηση και το αντάρτικο θέατρο. Ένας από αυτούς είναι και ο Νίκος Ακίλογλου, γνωστός με το ψευδώνυμο Γ. Παπαδόπουλος.

Το κουκλοθέατρο ²⁶⁷ βρήκε τη θέση του και αυτό στην Αντίσταση, ανάμεσα στο

κλιμάκιο της ΕΠΟΝ Στερέας. Ο Νίκος Ακίλογλου ρώτησε ποιος απ' όλους ξέρει σχέδιο και ζωγραφική. Βγήκαν μπροστά καμιά δεκαριά. Τελικά, αφού τους έβαλαν να σχεδιάσουν κάτι, κράτησαν δύο, που αληθινά ήταν ζωγράφοι: το Mario Milani, από τη Βενετία (ο Milani ήρθε στην Ελλάδα το 1983 και επισκέφθηκε, με τον Νίκο Ακίλογλου και τον Αλένδρο Μυριαλλή, το Καρπενήσι και τους Κορυσχάδες) και τον Vittorio Maroccini. Ιδιαίτερα αξιόλογη υπήρξε η προσφορά του Mario Milani. Βλέπε Χάρη Σακελλαρίου, *Η Παιδεία στην Αντίσταση*, ό.π., σημ. 17, σ. 51. (Η Μεραρχία Πινερόλο(Pinerolo), ή 24η Μεραρχία «Πινερόλο», ήταν μία από τις 11 ιταλικές μεραρχίες της Ιταλικής Στρατιάς που έδρασε στην Ελλάδα στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Στην πραγματικότητα η δύναμή της ήταν της τάξεως ταξιαρχίας, υπό τον στρατηγό Α. Ινφάντε. Μετά την παράδοση της Ιταλίας στην Γερμανία, η Μεραρχία Πινερόλο διαπραγματεύθηκε την παράδοση των οπλών της στον ΕΛΑΣ και ΕΔΕΣ. Η Πινερόλο ήταν η μόνη μεγάλη ιταλική μονάδα, τμήματα της οποίας συμφώνησαν να συνεργαστούν με την ελληνική αντίσταση. Η συνεργασία επικυρώθηκε με το πρωτόκολλο που υπογράφηκε στις 11 Σεπτεμβρίου 1943)-

²⁶⁴ Ό.π., σ. 32-33.

²⁶⁵ Ό.π., σ. 125

²⁶⁶ Βλέπε συνάντηση με θίασο Βασίλη Ρώτα, ό.π., σ. 111-121.

²⁶⁷ Για την περίοδο πριν τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο σχετικά με το θέατρο σκιών βλέπε Πούχνερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Πατάκη, 1989. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Είναι ένα σημαντικό γεγονός της θεατρικής ιστορίας της Ελλάδας και γενικώς ένα φαινόμενο αξιοπαρατήρητο, πως ο ταπεινός Καραγκιόζης στο χρονικό διάστημα 1900-1930 διασκέδαζε ένα κοινό πολλαπλάσιο σε σύγκριση με όλα τα άλλα θέατρα μαζί. Μ' αυτή την έννοια λειτουργούσε πραγματικά ως λαϊκό θέατρο. Ξαν τέτοιο είχε για το κοινό του και μια πολλαπλή λειτουργικότητα: αναφορά παραδοσιακών θεμάτων του λαϊκού πολιτισμού, επιβεβαίωση παραδοσιακών αξιών, πολιτική σάτιρα, κοινωνική κριτική, ενημέρωση για επίκαιρα θέματα. Επειδή πρόκειται για αυτοσχέδιο θέατρο το κοινό επεμβαίνει και ρυθμίζει τη δημιουργία του καραγκιοζοπαίχτη, ο οποίος φυσικά προσανατολίζει την παράσταση του πάντα προς την κατεύθυνση εκείνη που απηχεί περισσότερο στο συγκεκριμένο κοινό (Πούχνερ 1986β). Έτσι οι τύποι του μπερντέ και οι υποθέσεις του είναι ως ένα βαθμό προϊόντα μιας λαϊκής συνδημιουργίας, όπως συμβαίνει και στο δημοτικό τραγούδι. Αξίζει να σκεφτεί κανείς, πόσες φιγούρες του θεάτρου σκιών δεν ευδοκίμησαν και εξαφανίστηκαν πάλι από την οθόνη. Αυτή η λαϊκή συνδημιουργία βέβαια εξασφάλισε και την πλατιά κοινωνική λειτουργία του είδους και έκαμε να διαφέρει ο Καραγκιόζης από όλα τα άλλα είδη νεοελληνικού

αντάρτικο θέατρο και τις υπόλοιπες καλλιτεχνικές δραστηριότητες. Ο Νίκος Ακίλογλου γράφοντας στο αφιέρωμα του περιοδικού, *Επιθεώρηση Τέχνης*, μας πληροφορεί για το κουκλοθέατρο στην Αντίσταση και τη συμβολή του. Το Καρπενήσι αποτέλεσε την έδρα του κουκλοθιάσου, που έδινε παραστάσεις κυρίως σε μικρά παιδιά. Παίζονταν διάφορα έργα, όπως ο «Καπετάν-Γαρίδας»,²⁶⁸ -που συνδέεται κάπως στενότερα με την πραγματικότητα της Αντίστασης, καθώς τα παιδιά του έργου επιθυμούν να οργανώσουν μια ομάδα στο πρότυπο του ΕΛΑΣ, με καπετάνιο που θα εκλέξει αργότερα η ολομέλεια και στόχο να συμμετάσχουν σ' αυτήν όλα τα παιδιά της γειτονιάς²⁶⁹ - η «Τσαρουχοναυμαχία»²⁷⁰ και πολλά ακόμα έργα. Η ΕΠΟΝ μέσα από την δραστηριότητά της και την επαφή της με την νεολαία και τους μαθητές στηρίζει το κουκλοθέατρο ως μορφή ψυχαγωγίας και οργανώνει σε σχολεία διάφορων περιοχών της ελεύθερης Ελλάδας παραστάσεις.²⁷¹ Σε πολλά χωριά της Στερεάς Ελλάδας περιοδεύει ο κουκλοθίασος, γνωστός και με το όνομα ο «συναγωνιστής Κουκλοθέατρος».²⁷² Από το Καρπενήσι και τα γύρω χωριά φθάνουν μέχρι το Μεσολόγγι και από εκεί στο Πεντάλοφο και τα χωριά της Θήβας. Ο κουκλοθίασος σταματά την δραστηριότητα του όπως και τα υπόλοιποι θίασοι θεάτρων με την λήξη των Δεκεμβριανών και την υπογραφή της συμφωνίας της Βάρκιζας το 1945. Ο Νίκος Ακίλογλου, γράφει: «*Σήμερα ξαναθυμήθηκα πάλι την κούκλα μου, και όταν την φόρεσα στα χέρια μου με κοίταζε στα μάτια σαν να μου έλεγε πως αν και είναι άψυχη, έπαιζε τον ρόλο της κι' αυτή, χαρίζοντας στις δύσκολες στιγμές της σκλαβιάς, λίγη ζωντανή χαρά*».²⁷³

θέατρον. Τον έκαμε επίσης να αντέχει στο χρόνο, ως τις παραμονές του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου», στο ίδιο σ. 177-178.

²⁶⁸ Του Γεράσιμου Σταύρου, βλέπε στο Χάρης Σακελλαρίου, *Το Θέατρο της Αντίστασης*, ό.π., σ. 127.

²⁶⁹ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 91.

²⁷⁰ Του Γεράσιμου Σταύρου, βλέπε στο Χάρης Σακελλαρίου, ό.π., σ. 112.

²⁷¹ «Είναι απόλαυση να παρακολουθείς την ζωντανία των παιδιών που βλέπουν την παράσταση του κουκλοθεάτρου. Δίνουνε τη γνώμη τους στις ερωτήσεις των κουκλών και παίρνουνε μέρος πολλές φορές μόνα τους με τέτοια ζωντανία, που σε καταπλήσσει», «Επιθεώρηση Τέχνης», Γ. Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 477.

²⁷² Αναφερόμενοι κυρίως στον Νίκο Ακίλογλου, Του ζητάνε να επισκεφθεί διάφορα χωριά να δώσει παραστάσεις και να τους μάθει τη τέχνη του κουκλοθεάτρου. Βλέπε «Επιθεώρηση Τέχνης», ό.π.

²⁷³ Ό.π., σ. 479.

4.

Επισκόπηση θεατρικών σκηνών. Μια απαραίτητη σύγκριση

Στην ενότητα αυτή θα επιχειρηθεί η σύγκριση ανάμεσα στους θεατρικούς θιάσους της «Λαϊκής σκηνής» και του «θιάσου ΕΠΟΝ Θεσσαλίας» αποτιμώντας τη στάση των συγγραφέων και τη θέση τους σε σχέση με την θεατρική παραγωγή. Η σύγκριση προκύπτει από την ανάλυση των μαρτυριών και την αποτίμησή τους.

Αρχικά, η πρόσκληση του Γ. Κοτζιούλα στο Β' Πανθεσσαλικό συνέδριο -τέλη Ιουλίου 1944- αποτελεί σημείο καμπής, καθώς πληροφορούμαστε για τις διαφορές της «Λαϊκής σκηνής» με τον «θίασο του Βασίλη Ρώτα». Ο ίδιος ο Κοτζιούλας ομολογεί, ότι στην απόδοση των έργων ποιοτικά ο θίασος του ήταν πολύ κατώτερος και το εντοπίζει στο γεγονός, ότι η οργάνωση βοηθούσε το θίασο της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας και μάλιστα ο Ρώτας είχε την επιλογή να διαλέγει ανάμεσα σε επαγγελματίες ηθοποιούς.²⁷⁴ Ειδικά στέκεται στο κομμάτι του εξοπλισμού και των σκηνικών λέγοντας ότι *«αυτοί είχαν και σκηνικά και κουστούμια κατάλληλα»*.²⁷⁵ Η αντάρτικη προέλευση του θιάσου του Γ. Κοτζιούλα δεν σήκωνε τα «σοβαρά» έργα του θιάσου της Θεσσαλίας καθώς το κοινό διέφερε και δεν θα γινόταν αντιληπτό το έργο. Το διατυπώνει ολοκάθαρα ο Κοτζιούλας γράφοντας:

*«ήταν αδύνατο να παίζω το Ρήγα μη διαθέτοντας καλά καλά ούτε μια γυναίκα, κι όσο για το άλλο δε θα το καταλάβαιναν οι βουνίσιοι χωριάτες μας καθόλου με το να μην έχουν ακούσει ως τότε ούτε τη λέξη γερμανοτσολιάδες»*²⁷⁶

Η οξύτατη παρατήρηση του Κοτζιούλα διαφαίνεται από την επισήμανσή του, ότι ως αντίτιμο ο θίασος του Β. Ρώτα έπαιρνε εισιτήριο σε είδος (στάρι-λάδι). Γράφει: *«Αυτό ήταν ένα μειονέχημά του απέναντι σ' εμάς. Αλλά ίσως κάναμε κι εμείς το ίδιο, αν είχαμε πλούσια πελατεία. Στα δικά μας ψωμοτόπια ίσχυε το ευαγγελικό -ουκ αν λάβοις παρά του μη έχοντος»*. Επίσης οι περιοδείες της «Λαϊκής σκηνής» ήταν συχνότερες και τακτικές, ενώ ο θίασος του Β. Ρώτα περιοριζόταν περισσότερο σε επίσημες τελετές και συγκεντρώσεις.

Ο Γιώργος Κοτζιούλας δεν είχε ασχοληθεί ποτέ του με το θέατρο. Οι ηθοποιοί της «Λαϊκής σκηνής» εξίσου δεν είχαν ιδέα από το θέατρο²⁷⁷. Το ίδιο και το κοινό. Η

²⁷⁴ Γιώργος Κοτζιούλας, *Το θέατρο στα βουνά*, ό.π., σ. 38-39.

²⁷⁵ Ό.π.

²⁷⁶ Ό.π.

²⁷⁷ Με εξαίρεση του Μπισκοτέν

διαπαιδαγώγηση που προσφέρει το θέατρο στο λαό της Ηπείρου αποκαλύπτει την λειτουργικότητα του θεάτρου, αλλά κυρίως και την ίδια την αντίληψη του θεατρικού συγγραφέα της «Λαϊκής σκηνής» που από επιλογή γράφει έργα για τις ανάγκες του αγώνα, αντλώντας απευθείας από τη λαϊκή παράδοση στοιχεία και ανταποκρινόμενος στην πραγματικότητα, δίχως να διστάζει να ασκεί κριτική, σε ό,τι αντιλαμβάνεται, ότι αποτελεί σημείο τομής και σύγκρουσης.²⁷⁸

Το θέατρο της «Λαϊκής σκηνής» λοιπόν, αναπτύσσεται και συμμετέχει μέσα σε επαναστατικές διαδικασίες, όπως άλλωστε και οι υπόλοιποι θίασοι εκείνη την περίοδο. Το θέατρο αυτό δεν απευθύνεται στο μαζικό κοινό μόνο, μα επιστρατεύει αυτές τις ίδιες τις μάζες μετατρέποντας το λαό από παθητικό θεατή σε παραγωγό της τέχνης του.²⁷⁹ Αυτό ακριβώς είναι το σημείο διαφοράς από αστικό θέατρο, το οποίο οργανώνει το θέαμα από πριν και οι θεατές θέλουν να δουν το διαφορετικό, την πρωτοτυπία. Εκείνο επίσης που διαφοροποιεί το θέατρο του βουνού από το αστικό είναι η θεματολογία του και κυρίως το γεγονός ότι το πεδίο της αντιπαράθεσης δεν αφορά πια ένα προσωπικό ή οικογενειακό πρόβλημα αλλά κοινωνικές αρχές και ιδεολογικές αντιλήψεις.²⁸⁰ Το κοινό στην ύπαιθρο επιζητεί την ταύτιση και μάλιστα βλέπει απευθείας τη ζωή του σε μια σκηνή -δηλαδή είναι εξοικειωμένο με το θέαμα-.²⁸¹ Τα πάθη και οι επιθυμίες, οι ανησυχίες και οι ελπίδες του ξεδιπλώνονται μπροστά του, όταν για παράδειγμα παρακολουθεί τον «Υπεύθυνο» σε ένα χωριό στην Ήπειρο. Στο έργο αυτό γίνεται κριτική στα στελέχη και τις οργανώσεις, δείχνοντας το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στους πρώτους και στους χωριάτες. Περισσότερα σε σχέση με την δραματουργία και τα νοήματα που εξάγονται από αυτήν θα παρουσιαστούν στο τρίτο μέρος της εργασίας.

Σημαντικό στοιχείο και διαφοροποιητικό εν προκειμένω σε σχέση με τον Κοτζιούλα είναι, ότι ο Β. Ρώτας καθορίζει τη δραστηριότητα του θιάσου του με κριτήρια κυρίως καλλιτεχνικά. Στόχος του δηλαδή δεν ήταν να προωθήσει μόνο κάποιες ιδέες ή να προπαγανδίσει συγκεκριμένες θέσεις, αλλά να συμβάλει και στην αισθητική καλλιέργεια του κοινού.²⁸² Είναι ένα από τα γνωρίσματα της εξοικείωσης του με το Λαϊκό θέατρο από τον καιρό που το έκανε στην Αθήνα.²⁸³

Οι διαφορές σε αυτό το κεφάλαιο δεν καταδεικνύονται για λόγους αξιολογικούς, αλλά

²⁷⁸ Βλέπε Mazower, ό.π., σ. 276-278.

²⁷⁹ Περιοδικό «Θέατρο», ό.π., σ. 33.

²⁸⁰ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 109.

²⁸¹ Περιοδικό «Θέατρο», ό.π.

²⁸² Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 116.

²⁸³ Βλέπε σ. 80, σε αυτή την εργασία

περισσότερο για την ίδια τη σύσταση των θεατρικών θιάσων του βουνού. Ο ρόλος του Κοτζιούλα και του Ρώτα είναι ξεκάθαρα πολιτικός, καθώς αντιλαμβάνονται εξίσου τη κοινωνική δυναμική του θεάτρου κάτω από αυτές τις συνθήκες. Διαφέρουν στον τρόπο λειτουργίας και στη μορφολογία των κειμένων, ακόμη και στο κοινό που απευθύνονται με μικρές αποκλίσεις, αλλά προπάντων στη διάρκεια του πολέμου, παίζουν θέατρο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ'

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ:

1.

Αναβιώνοντας το θέατρο στο βουνό: Το «θέατρο του λαού» της Αθήνας και ο θίασος των «ενωμένων καλλιτεχνών»

Αμέσως μετά την Απελευθέρωση και τα Δεκεμβριανά οι προσπάθειες συγκρότησης νέων θιάσων καταλήγουν στην δημιουργία δυο σκηνών. Η διάρκεια της ζωής τους δεν είναι μεγάλη, αλλά οι συμμετέχοντες σε αυτούς τους θιάσους συγκροτούν την μεταπολεμική θεατρική παραγωγή.²⁸⁴ Σε αυτή την ενότητα θα μας απασχολήσει το «θέατρο του λαού» και ο θίασος των «ενωμένων καλλιτεχνών».

Στα Πατήσια λίγο πριν την έναρξη των Δεκεμβριανών του 44' συγκροτείται το «θέατρο του λαού»²⁸⁵ και απαρτίζεται κυρίως από αριστερούς- εαμίτες ηθοποιούς. Ξεκίνησε τις παραστάσεις του τον Νοέμβριο του 1944, με το έργο του Γ. Λυδάκη «1941-1944», στο θέατρο Παπαϊωάννου²⁸⁶, ένα σπονδυλωτό κείμενο, που μέσα από διαδοχικές σκηνές, επιχειρούσε να δώσει το χρονικό της Κατοχής και της Αντίστασης.²⁸⁷ Τη σκηνοθεσία υπέγραφε ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, ενώ στην παράσταση έπαιρναν μέρος, ανάμεσα σε άλλους, η Ασπασία Παπαθανασίου, η Αλέκα Παϊζη, ο Αλέξης Δαμιανός και ο Τίτος Βανδής.

Η αναφορά στη συγκεκριμένη πρωτοβουλία είναι απαραίτητη, επειδή πρόκειται για θεατρική κίνηση που ξεφεύγει από τα καθιερωμένα θιασικά ήθη της Αθήνας. Η χαρακτηριστικότερη ιδιοτυπία του «Θεάτρου του Λαού» είναι πως πρόκειται για έναν εαμικής προέλευσης θίασο, που στελεχώθηκε με νέους κυρίως καλλιτέχνες, οι περισσότεροι από τους οποίους είχαν λάβει ενεργό μέρος στην Αντίσταση.²⁸⁸

Με την οπισθοχώρηση του ΕΛΑΣ από την Αθήνα μετά την ήττα στα Δεκεμβριανά πολλοί ηθοποιοί επιλέγουν να φύγουν και αυτοί και κατευθύνονται προς τις περιοχές της ελεύθερης Ελλάδας. Μέσα από αυτό το οδοιπορικό²⁸⁹ που κάνουν, όπως

²⁸⁴ Ο Γραμματάς το ονομάζει «Σύνδρομο της ελληνικότητας 1945-1956» βλέπε και «κατάκτηση της ελληνικότητας 1956-1964», στο Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα*, Α' τόμος, ό.π., σ. 190-202.

²⁸⁵ Πληροφορίες για το «θέατρο του λαού» βλέπε στο Τίτος Βανδής, *Κουβέντα με τους φίλους μου*, Αθήνα: Προσκήνιο-εκδόσεις Άγγελος Σιδεράτος, 1999, καθώς επίσης και στο Ασπασία Παπαθανασίου, *Σελίδες μνήμης*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1996.

²⁸⁶ Βλέπε στο Κωνσταντίνος Κυριάκος, *Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού*, Αιγόκερως, Αθήνα, σ. 274.

²⁸⁷ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 127.

²⁸⁸ Ό.π.

²⁸⁹ Βλέπε σημείωμα Μαίρης Βεάκη, στο Ολυμπία Παπαδούκα, ό.π., σ. 373-378 μέρος Β'

πληροφορούμαστε από την Ολυμπία Παπαδούκα, φτάνουν στα Τρίκαλα. Από εκεί κατευθύνονται σε Γρεβενά και Κοζάνη και συναντιούνται με διάφορους ηθοποιούς:

«Εδώ στην Κοζάνη, λοιπόν, είμαστε αρκετοί ηθοποιοί και εργάτες του θεάτρου. Ένας καλός, άρτιος θίασος. Δίνουμε καθημερινές παραστάσεις στο θέατρο της Κοζάνης - TITANIA-. Έχουμε μαζί μας τον περίφημο σκηνοθέτη Γιαννουλίδη Σαραντίδη, το συγγραφέα Ασημάκη Γιαλαμά, που μας γράφει διάφορα επίκαιρα νούμερα, σκετς, τον ποιητή Γιάννη Ρίτσο, που μας έγραψε το έργο: Η Αθήνα στα Άρματα και τις μαντινάδες[...] Οι παραστάσεις μας είχανε πολύ μεγάλη επιτυχία. Το θέατρο ήταν πάντοτε γεμάτο, γι' αυτό δίναμε και δύο παραστάσεις την ημέρα[...]»²⁹⁰

Στον θίασο αυτόν συμμετέχουν οι ηθοποιοί Μιράντα Μυράτ, Θ. Μορίδης, Τίτος Βανδής, Γ. Γιολάσης, Ν. Φέρμας, Γ. Δήμος, Δ. Σταρένιος, Δ. Μαρουλίδης, Μπάτζικα, Κλειώτης, Μπούμπης, Λύδης και άλλοι. Παίχτηκαν θεατρικά του Γιάννη Ρίτσου και του Ασημάκη Γιαλαμά. Η βραχύβια ζωή του θιάσου του «*θεάτρου του λαού*» σταματάει με τη συμφωνία της Βάρκιζας και την επιστροφή των ηθοποιών στην Αθήνα.²⁹¹

Το Φεβρουάριο του 1945²⁹² ιδρύεται ο θίασος των «ενωμένων καλλιτεχνών». Ήδη από την αρχή της λειτουργίας τους, οι «Ενωμένοι Καλλιτέχνες» δραστηριοποιούνται σε δύο σκηνές: στο «Συγκρότημα Α'», που έχει καθαρά λαϊκό προσανατολισμό και συμμετέχουν σ' αυτό οι έμπειροι κυρίως ηθοποιοί του θιάσου, και στο «Συγκρότημα των Νέων», που προορίζεται για πιο πρωτοποριακές παραστάσεις και, γενικότερα, χρησιμοποιείται ως χώρος ανάδειξης νέων ταλέντων, ηθοποιών ή συγγραφέων. Στον πρώτο «Κύρια σκηνή» με σκηνοθέτη τον Γιαννούλη Σαραντίδη, συμμετέχουν οι ηθοποιοί Αιμίλιος Βεάκης, Γ. Γληνός, Αντώνης Γιαννίδης, Μιράννα Μυράτ, Σμ. Στεφανίδου, ενώ στο δεύτερο (Θίασος των νέων ή το συγκρότημα των νέων)²⁹³ με σκηνοθέτη τον Γιώργο Σεβαστίκογλου

²⁹⁰ Ολυμπία Παπαδούκα, ό.π., σ.149-154.

²⁹¹ «Τα εχθρικά συμμαχικά αεροπλάνα του Σκόμπυ πετούσανε πάνω από την Κοζάνη και σκόρπιζαν το έντυπο της συμφωνίας της Βάρκιζας[...] Μας είπαν ότι έπρεπε να συγκεντρωθούμε όλοι στο Βόλο -και ήμασταν χιλιάδες- όπου η κυβέρνηση θα έστελνε καράβι να μας παραλάβει και μεταφέρει στο Πειραιά[...]», ό.π., σ. 157-164.

²⁹² Τον Φεβρουάριο του 1945 συγκροτείται σε νομικό πρόσωπο. Η πρώτη δημόσια εμφάνιση γίνεται τον Ιούνιο του ίδιου χρόνου.

²⁹³ Ένας χώρος ανάδειξης νέων ταλέντων, προσανατολισμένο σε πρωτοποριακές παραστάσεις κατά το ανέβασμα έργων της πρόσφατης και σύγχρονης παραγωγής, που αποσκοπούν στην αφύπνιση της λαϊκής συνείδησης. Πρόκειται για το μοναδικό νεοελληνικό έργο (*Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*) που παρασταίνεται στη συγκεκριμένη σκηνή, και εκφράζει το πνεύμα του θιάσου για την ανάδειξη της δημιουργικής ορμής της νεολαίας. Επιπλέον, ο νεαρός Αλέξης Δαμιανός τυγχάνει και πρωταγωνιστής της παράστασης, ενώ στους συντελεστές της παράστασης συναντάμε δύο μελλοντικούς σημαντικούς

συμμετέχουν οι ηθοποιοί Αλέκα Παϊτζη, Λυκούργος Καλλέργης, Τίτος Βανδής, Ν. Κεδράκας, Μίμης Φωτόπουλος, Μαρία Φωκά, Αλέξης Δαμιανός κ.α.

Όπως οι ίδιοι σημειώνουν στο πρόγραμμα της πρώτης τους παράστασης, επιδίωξη τους ήταν να δημιουργήσουν ένα θιάσο που «θα στηρίζεται στις δικές του καλλιτεχνικές δυνάμεις, στην πίστη και στα ωραία ιδανικά της τέχνης» και «θα είναι ξένος με τον εμπορισμό που μαστιίζει το θέατρο [...] και με ό,τι δεν αποτελεί ηθικό και καλλιτεχνικό αίτημα από το δραματικό νόημα της ζωής».²⁹⁴

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται σε έργα του ρωσικού δραματολογίου (*Μακρινός δρόμος* του Αλ. Αρμπούζοφ, *Εισβολή* του Α. Λεόνοβ, *Αδελφοί Καραμαζώφ*, θεατρική διασκευή του Ντοστογιέφσκι, *Οι εχθροί του* Μάξιμ Γκόρκι) μέσα στα πλαίσια της ιδεολογικής συγγένειας και του περιεχομένου των έργων (κοινωνικό, ταξικό, ιδεολογικό). Επίσης δεσπόζουσα θέση έχει και το ελληνικό δραματολόγιο²⁹⁵ με την κωμωδία (*Θεοδώρα* του Δημήτρη Φωτιάδη, *Αν δουλέψεις θα φας* του Ν. Τσεκούρα, *Φον Δημητράκης* του Δημήτρη Ψαθά) μέχρι το ιστορικό δράμα (*Ρήγας ο Βελεστινλής* του Β. Ρώτα, *Στρατηγός Μακρυγιάννης* του Δ. Φωτιάδη) και το κοινωνικό δράμα (*Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*²⁹⁶ του Αλέξη Δαμιανού, *Το ξύπνημα* του Κ. Κοτζιά).²⁹⁷

Η έναρξη του εμφυλίου πολέμου, η συνέχιση του καθεστώτος πολιτικής τρομοκρατίας που επικράτησε μετά το Δεκέμβριο του '44, η ακόμη μεγαλύτερη κλιμάκωση της βίας και η αδυναμία του θιάσου να συνεχίσει νόμιμα την επαγγελματική του δραστηριότητα, αποτελέσαν τους βασικούς λόγους διακοπής του.²⁹⁸

δημιουργούς σε νεαρή ηλικία: τον εικοσάχρονο συνθέτη Μάνο Χατζιδάκι και το σκηνοθέτη Γιώργο Σεβαστίκογλου. Βλέπε στο Κωνσταντίνος Κυριάκος, ό.π., σ. 136.

²⁹⁴ Στο πρόγραμμα της εναρκτήριας παράστασης του θιάσου, με το έργο του Σαίξπηρ *Ιούλιος Καίσαρας*. Βρίσκεται στο Θεατρικό Μουσείο. Παρατίθεται από Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 147.

²⁹⁵ Μελετώντας το δραματολόγιο του θιάσου των «Ενωμένων καλλιτεχνών», όσον αφορά στην παρουσία του νεοελληνικού έργου, συμπεραίνουμε ότι στο θιάσο παρασταίνονται δεκαεπτά έργα σύγχρονης παραγωγής, εκ των οποίων επτά ελληνικά πρωτοπαρουσιαζόμενα. Αγνή Μουζενίδου, «Το αρχείο Κώστα Μαυρομμάτη. Παρουσίαση ανέκδοτου αρχειακού υλικού για το θιάσο των των Ενωμένων Καλλιτεχνών», στον τιμητικό τόμο για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο Δάφνη (επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκης), Αθήνα: Παράβασις- Μελετήματα -Ergo, 2001, σ. 201-214.

²⁹⁶ Η παράσταση αποτελεί σκηνική ανασύνθεση μιας οπτικής από τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα της υπαίθρου. Σύμφωνα με την αισθητική γραμμή και το στόχο ενός σύγχρονου λαϊκού προοδευτικού θεάτρου, όπου το κοινό μπορεί να ταυτιστεί με τα δρώμενα αναγνωρίζοντας στη σκηνή οικεία κακά. Το ανέβασμα το έργου επιβεβαιώνει την πρωτοβουλία των αριστερού χαρακτήρα θεατρικών σχημάτων να προωθούν σκηνικά πρωτόλεια πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων, όταν αυτά μέσα από τη θεματολογία τους φέρουν τεκμήρια «προοδευτικότητας». Από μαρτυρίες συντελεστών της παραστάσης πληροφορούμαστε ότι ο Νίκος Ζαχαριάδης, παρακολουθώντας την παράσταση του έργου του Δαμιανού, σχολίασε θετικά το έργο θεωρώντας το υπόδειγμα «στρατευμένης δραματουργίας» (από μαρτυρία της Άρτεμης Δαμιανού). Βλέπε στο Κωνσταντίνος Κυριάκος, ό.π., σ. 136-137.

²⁹⁷ Θ. Γραμματάς, ό.π., σ. 293-294.

²⁹⁸ Πλάτων Μαυρομούστακος, ό.π., σ. 59.

Ο θίασος των «Ενωμένων Καλλιτεχνών» στην βραχύβια επίσης διάρκειά του²⁹⁹ -όπως και αυτός του «Θεάτρου του Λαού»- αποτελεί σημαντική συμβολή στην θεατρική παραγωγή της μετακατοχικής περιόδου, αφού δημιούργησε τις βάσεις της μετέπειτα δραματικής παραγωγής. Η παράθεση των δύο αυτών σκηνών κλείνει το κεφάλαιο που αφορά μια πενταετία από την αρχή της κατοχικής περιόδου και που έχει έντονα χαράξει τις μνήμες για την ελληνική ιστορία του 20^{ου} αιώνα. Το θέατρο και η ιστορία που το ακολουθεί δημιουργεί επιμέρους πεδία θεματικής ανάλυσης. Σε αυτό το μέρος της εργασίας το θέατρο στο βουνό, αποτελεί το κύριο σημείο ενδιαφέροντος, το οποίο τόσο χρονικά όσο και θεματολογικά συνδέεται με τους θιάσους μετά την Απελευθέρωση, και του θεάτρου της πόλης στην Κατοχή. Στη συνέχεια θα επιχειρηθεί η ανάλυση των θεατρικών έργων που παίζονταν στο βουνό.

²⁹⁹ Σταμάτησε λίγο πριν τις εκλογές του 1946. Επίσης βλέπε Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., Μέρος τρίτο Κεφάλαιο Α' «η θεατρική δραστηριότητα στα χρόνια του εμφυλίου», σημείωση 11, ό.π., σ. 241. *Ιδιαίτερη εντύπωση προξενεί το γεγονός ότι κανένα από τα πρώην μέλη των «Ενωμένων Καλλιτεχνών», που παραχώρησαν συνέντευξη στην Κωνσταντία Σιμάρα ή μίλησαν σε μένα, δεν θυμάται πώς ακριβώς διαλύθηκε ο θίασος. Όλοι συνδέουν τη διάλυση του με τις πολιτικές συνθήκες της εποχής και την τρομοκρατία, ενώ πολύ αόριστα μιλούν και για εσωτερικά προβλήματα, οικονομικά και καλλιτεχνικά.*

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α' ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

1.

Γενικά χαρακτηριστικά γραφής θεατρικών κειμένων

Την περίοδο του πολέμου τα υλικά που χρησιμοποιούσαν οι συγγραφείς δείχνουν σε μεγάλο βαθμό την ένδεια και τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν. Είναι γεγονός, ότι το χαρτί ήταν δυσεύρετο. Ο Σταμάτης Μερσινιάς στο βιβλίο, *Τα χειρόγραφα του Γιώργου Κοτζιούλα – Περιγραφή και Ταξινόμηση*, μας πληροφορεί ότι ο Κοτζιούλας αξιοποιούσε verso χειρόγραφων εγγράφων του ελληνικού στρατού του 1908, διαφημιστικών φροντιστηρίων της Αθήνας του 1932-1933, τυπογραφικών δοκιμίων, ψηφοδελτίων και προκηρύξεων ή ακόμη και γερμανικών τετραδίων και ημερολογίων.³⁰⁰ Στην καλύτερη περίπτωση χρησιμοποιεί κόλλες αναφοράς τις οποίες τις διπλώνει και γράφει κάθετα για να διευρύνει την επιφάνεια γραφής του. Επίσης τα χειρόγρατά του, τα περισσότερα είναι γραμμένα με μολύβι σε πυκνές γραμμές για οικονομία χαρτιού.³⁰¹ Όσον αφορά τα θεατρικά έργα μαζί με πλούσιο συμπληρωματικό υλικό (αλληλογραφία, σημειώματα, διαταγές του ΕΛΑΣ.) σώζονται σχεδόν στο σύνολό τους.³⁰²

Όσον αφορά την γραφή, η γλώσσα είναι δημοτική και στρωτή, κατανοητή από τους αναγνώστες. Είναι βασικό να ειπωθεί, ότι και ο Γ. Κοτζιούλας και ο Β. Ρώτας ήταν ποιητές πριν ανέβουν στο βουνό. Η χρήση της γλώσσας και η γραφή τους βοηθάει να δώσουν στον έντεχνο γραπτό λόγο τα μηνύματα που θέλουν χρησιμοποιώντας και οι δύο, ιδιοματισμούς. Το δραματικό κείμενο ως λογοτεχνικό είδος, όπως και κάθε άλλο (διήγημα, μυθιστόρημα, ποίημα) διαθέτει στοιχεία λογοτεχνικότητας· άρα ο λόγος αποκτά

³⁰⁰ Σταμάτης Μερσινιάς, *Τα χειρόγραφα του Γιώργου Κοτζιούλα – Περιγραφή και Ταξινόμηση*, ό.π., σ. 10-11.

³⁰¹ Περιοδικό «Θέατρο», Σημείωμα του επιμελητή: «Η ιστορία ενός θιάσου είναι γραμμένη σε δεκατέσσερα χαρακωμένα φύλλα Αγγλικού μπλόγκ της εποχής, διαστάσεων 27 X 15,7 εκατοστ. η κάθε μία. Οι σελίδες αριθμημένες με μολύβι από τη δεύτερη μέχρι την τελευταία από το 1 μέχρι και το 13. Τα κείμενα γραμμένα κι αυτά με μολύβι μόνο από τη μία μεριά του φύλλου, ανάμεσα σε κάθε χαρακιά του μπλόγκ από δύο αράδες πυκνογραμμένες», τεύχ. 53-54, σ. 30.

³⁰² Βλέπε Σταμάτη Μερσινιά, ό.π., σ. 12. «Εκτός από τις μεταφράσεις και τα θεατρικά έργα, στο αρχείο του βρήκαμε ακόμη ένα σημαντικό αριθμό χειρογράφων της εποχής αυτής με ημερολόγια, ποιήματα, πεζά και άλλα αφηγήματά του, τα περισσότερα από τα οποία είναι κατάθεση προσωπικών του εμπειριών ή εμπνέονται από την Εθνική Αντίσταση. Τα χειρόγραφα είχε μεταφέρει μαζί του ο Κοτζιούλας από την Ήπειρο στην Ελασσόνα, όπου έζησε ένα μικρό χρονικό διάστημα, πριν μεταβεί στην Αθήνα. Μας έχουν σωθεί, όπως ο ίδιος ομολογεί, χάρη στη μητέρα του και στην οικογένεια του φίλου και συναγωνιστή του στον ΕΛΑΣ., γιατρού Γιώργου Σαμαρά. Η άποψη που είχε εκφράσει ο Γ. Αδάμος ότι αυτός είχε σώσει τα χειρόγραφα του Κοτζιούλα, όπως επίσης και η εκδοχή του Γιάννη Τσούτσινου, ότι ένας σημαντικός αριθμός χειρογράφων του συγγραφέα χάθηκαν στον ποταμό Άραχθο, όταν ο Κοτζιούλας προσπάθησε να τον διασχίσει για να ενσωματωθεί στον ΕΛΑΣ., προκειμένου να αποφύγει τα ένοπλα τμήματα των δυνάμεων του Ε.Δ.Ε.Σ. που τον καταδίωκαν, δεν τεκμηριώνονται». Για Γιάννη Αδάμο βλέπε «εγώ έσωσα τα χειρόγραφα του Γ. Κοτζιούλα», *Θεσσαλική Εστία*, 33-34 (1978), σ. 399, μαρτυρία που δεν επιβεβαιώνεται και για Γιάννη Τσούτσινου βλέπε «Τα χειρόγραφα του Κοτζιούλα», *Ηπειρώτικη Εστία*, ετ. ΚΣΤ', τεύχ. 297-8 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1977), σ. 175-176.

συνδηλωτική σημασία μέσω σχημάτων λόγου, αφηγηματικών τεχνικών κ.α.³⁰³ Ο Κοτζιούλας χρησιμοποιεί πιο απλό τρόπο γραφής, απλή δομή και οι ιδιωτισμοί³⁰⁴ της Ηπείρου καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος στα γραπτά του· με αυτό τον τρόπο επικοινωνεί πιο άμεσα με το κοινό του.³⁰⁵ Ο Ρώτας από την άλλη χρησιμοποιεί περισσότερο εκλεπτυσμένη γλώσσα και δίνει βαρύτητα στην μορφολογία και τη γραφή. Αυτό δείχνει, ότι ο δεύτερος δεν εγκατέλειψε ποτέ τον ποιητικό λόγο ως μορφή.³⁰⁶

Ο Β. Ρώτας αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Η γλώσσα του Κοτζιούλα και στα ποιήματά του και στα πεζά, είναι γνήσια λαϊκιά νεοελληνική γλώσσα, φαινόμενο ασυνήθιστο στα άφθονα κείμενα των νεοελλήνων λογοτεχνών, που συνήθως είναι και φτωχά και επιτηδευμένα, η γλώσσα τους είναι διαμορφωμένη από την καθαρεύουσα...[...]είχε συνείδηση λαϊκιά, δηλαδή ο κόσμος του και η πείρα του ήταν οι άνθρωποι του βουνού, της στάνης, της αγροτιάς[...]*»³⁰⁷

Το περιεχόμενο των έργων και συνεπακόλουθα η μορφολογία των θεατρικών κειμένων πρέπει να εξεταστεί σε αναλογία με την εποχή και του τι επικρατεί τόσο στο λογοτεχνικό πεδίο αλλά και στο κοινωνικό. Αρχικά πριν αναφερθούμε στα χρόνια της Κατοχής, στην περίοδο που προηγείται έχουν ήδη συντελεστεί τομές σε σχέση με το λογοτεχνικό πεδίο. Η παραδοσιακή ποίηση έρχεται σε αντίθεση με τον μοντερνισμό, ο κοσμοπολιτισμός με την ελληνικότητα, ο αστισμός με την λαϊκότητα³⁰⁸ καθώς και η δημοτική με την καθαρεύουσα. Είναι κάποια από τα πεδία που αντανακλούν τις διαφορές και τα σημεία τριβής του καλλιτεχνικού και λογοτεχνικού κόσμου. Στην Κατοχή εκφράζεται πιο έντονα η ανάγκη να μιλήσουν για τις διαφορές αυτές και στην ουσία μέσα από τα κείμενά τους αποκαλύπτονται τα ρήγματα της πολιτικής σύγκρουσης και της επαναστατικότητας εν τέλει.

³⁰³ Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, ό.π., σ. 265.

³⁰⁴ «Οι ιδιωτισμοί του Κοτζιούλα είναι βέβαια ηπειρώτικοι, από τα Τζουμέρκα, όπως σημειώνει ο ίδιος, ωστόσο στις περισσότερες περιπτώσεις οι λέξεις είναι γνωστές και στην υπόλοιπη δυτική Ελλάδα ή και είναι σχεδόν πανελλήνιες, άσχετο που πολλές δεν έχουν καταχωρισθεί στα λεξικά εξαιτίας κάποιας περιφρόνησης που νιώθουν οι λεξικογράφοι για τον λαϊκό λόγο» Βλέπε Αθηνά Βογιατζόγλου, *Επίμετρο Νίκος Σαραντάκος*, ό.π., σ. 362.

³⁰⁵ «Γιατί πέρα από να σκιαγραφεί, μέσα από τις συνειρμικές αφηγήσεις του, τον χαρακτήρα και τα ήθη των μαστόρων, των βλάχων, των γύφτων γειτόνων του, των γυναικών του χωριού ή των κλεφτών, ο Κοτζιούλας περνάει από το τρίτο στο πρώτο ενικό πρόσωπο και αυτοψυχογραφείται, στοχάζεται, περιγράφει με έντονη μεταφορικότητα βιώματα και φαντασιώσεις της παιδικής ηλικίας του. Όπως και στην ποίησή του, ο Κοτζιούλας κλίνει και εδώ -αν και λιγότερο επίμονα- προς την αυτοβιογραφία. Σκιαγραφεί τον εαυτό του με την ίδια διάθεση αντικειμενικότητας που διακρίνει τις αναπαραστάσεις του των χωρικών, στις οποίες το καλό και το κακό αναμειγνύονται, οι θετικοί χαρακτήρες συνυπάρχουν με τους αρνητικούς. Ο ίδιος εμφανίζεται διαφορετικός από τους συγχωριανούς του: δειλός, ασθενικός, ντροπαλός, με ανασταλτικές ηθικές αρχές, ενοχικός, με ευερέθιστη φαντασία». Βλέπε Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 135.

³⁰⁶ Περιοδικό «Θέατρο», Κώστας Νίτσος, τευχ. 55-56, ό.π., σ. 15.

³⁰⁷ Περιοδικό «Θέατρο», Έλλη Αλεξίου, τευχ. 53-54, ό.π., σ. 60

³⁰⁸ Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 19.

Τα θεατρικά έργα είναι ως επί το πλείστον μονόπρακτα³⁰⁹⁻³¹⁰ και ανταποκρίνονται στο πνεύμα του αγώνα. Τα έργα του Βασίλη Ρώτα «*Ρήγας Βελεστινλής*» και «*Ξύπνα ραγιά*» ήταν αρκετά απαιτητικά και ήταν γραμμένα σε ύφος λαϊκό-αγωνιστικό. Ο Πέτρος Μάρκαρης εντοπίζει, ότι «ο Ρήγας Βελεστινλής», γράφεται για να στρατολογήσει το κοινό στο σημερινό απελευθερωτικό αγώνα. Ο λόγος είναι ποιητικός και ο θεατής αφήνεται στο τέλος να βγάλει μόνος του το συμπέρασμα. Αντίθετα, στο «*Ξύπνα ραγιά*» του Κοτζιούλα, ο Καραϊσκάκης περνάει μέσα από το έργο σαν ονειρικό στοιχείο. Μπαίνει μέσα στ' όνειρο του χωριάτη και τον συμβουλεύει. Και το συμπέρασμα αφήνεται στην κρίση του κοινού, αλλά δείχνεται μέσα στο έργο όταν ο χωριάτης, μόλις ξυπνήσει, αποφασίσει να στείλει το γιό του στους αντάρτες. Τα στοιχεία που χρησιμοποιεί ο Κοτζιούλας για το χτίσιμο του έργου του ταυτίζονται απόλυτα με την αντίληψη του κοινού του, κ' εδώ βρίσκεται η διαφορά. Πρώτα το στοιχείο 'όνειρο'. Έπειτα η έννοια της 'σπουδαίας φυσιογνωμίας' (του σοφού, του αγωνιστή κ.λπ.), που συμβουλεύει και καθοδηγεί τον απλό άνθρωπο. Και τέλος, η ερμηνεία κ' η εφαρμογή του ονείρου, όπως την αντιλαμβάνεται ο απλός άνθρωπος, που ενσωματώνεται σα συμπέρασμα στο έργο.³¹¹

Θα λέγαμε λοιπόν, ότι η πρόταση του Κοτζιούλα για μια λογοτεχνία κόντρα στο ρεύμα της εποχής, που να επιμένει στην καλλιέργεια των παραδοσιακών τεχνικών και να αξιοποιεί την αγροτική ηθογραφική παράδοση³¹² βρίσκει έδαφος στα θεατρικά του έργα και για αυτό είναι μεστά και απλά σε κατανόηση.³¹³

³⁰⁹ «Μες στον Απρίλη, έγραψα δύο τρία μονόπρακτα, πιο επιμελημένα πια, με θέματα απ' τον αγώνα. Ένα από αυτά, *Ο υπεύθυνος*, που είχε και στοιχεία κωμωδίας, το έπαιξε η ίδια ομάδα των ερασιτεχνών στο Βουλγαρέλι», Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 18.

³¹⁰ «Από τον Μάρτιο ως τον Σεπτέμβριο του 1944 ο Κοτζιούλας έγραψε μια σειρά από μονόπρακτα, από τα οποία σώθηκαν τα δεκατρία. Τα οκτώ αντλούν το υλικό τους από τον αγώνα των ανταρτών του ΕΛΑΣ, τη ζωή των κατοίκων της ορεινής Ηπείρου και τις αντιδράσεις του απέναντι στο κίνημα («ο υπεύθυνος», «Ηπειρώτισσες», «Ρημαγμός», «τα πάθη των Εβραίων», «Ξύπνα, Ραγιά», «ο προδότης», «Κλεφτοβασίλειο», «ο ένας και οι πολλοί», «ο επιμελητής»), ένα αναφέρεται επικριτικά στη σύσταση και τη δράση του ΕΔΕΣ στα χωριά («κλεφτοβασίλειο»), και τα υπόλοιπα τέσσερα απεικονίζουν όψεις της χειμαζόμενης από την εκμετάλλευση της αυταρχικής εξουσίας μεσοπολεμικής επαρχίας, την οποία επιδίωκε να λυτρώσει από την αδικία η λαϊκή κυβέρνηση του ΕΑΜ («Το πρόστιμο του δασικού», «ο ακατάδεκτος», «ο αστυνόμος», «ο κομματάρχης»). Βλέπε Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 175.

³¹¹ Περιοδικό «Θέατρο», Πέτρος Μάρκαρης, ό.π., σ. 33.

³¹² Ό.π., σ. 134.

³¹³ Ο Κοτζιούλας γράφει αντλώντας τις εικόνες του από τη σύγχρονη πραγματικότητα της κοινωνικής ζωής και των ανθρώπων της. Η πλούσια φαντασία του, δεν παύει να στηρίζεται και να τροφοδοτείται διαρκώς από το χώρο και το χρόνο, τις εμπειρίες, τα βιώματα, τα ακούσματα, τα βάσανα, που ανάγονται σε ήρωες και πρόσωπα της δημιουργικής πένας. Βλέπε Τζουμερκιώτικα χρονικά, «Το λαογραφικό στοιχείο στην ποίηση του Γ. Κοτζιούλα», αφιέρωμα στον Γ.Κ., 2016, σ. 25.34.

2.

Συνδηλώσεις και νοήματα στα θεατρικά έργα

Τα έργα που εξετάζουμε και οι συγγραφείς μας -Κοτζιούλας, Ρώτας- επηρεάζονται από τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα και στρέφονται στην αιχμή αυτών. Επηρεασμένοι παράλληλα από το ΕΑΜ διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην ιδεολογική και πολιτική διαπαιδαγώγηση των ανθρώπων προς την κοινωνική αλληλεγγύη και ισότητα, τη συλλογική και εθελοντική δράση εκατοντάδων χιλιάδων ανδρών, γυναικών και παιδιών. Η κοινωνικοπολιτική ανατροπή εκφράζεται με βεβαιότητα σε πολλά έργα και ποιήματά τους και το ζήτημα της ταξικής ανισότητας, της φτώχειας, της εκμετάλλευσης πρωτοστατούν στην δραματουργία.³¹⁴ Ο κοινωνικός ρόλος του καλλιτέχνη βρίσκεται πλέον στο προσκήνιο και το θέατρο επιτελεί έναν παιδευτικό και καθοδηγητικό ρόλο που είναι άμεσα συνυφασμένο με τις συνθήκες της περιόδου. Οι θεατρικοί συγγραφείς ταγμένοι στον αγώνα και ιδεολογικά προσκείμενοι στο ΕΑΜ αναπαράγουν την κοσμοαντίληψη αυτή.³¹⁵

Το πρώτο έργο της συλλογής «Θέατρο στα Βουνά» έχει τίτλο: *Σταχτιάρης*, και είναι παραμυθόδραμα, γραμμένο το 1943. Στο συγκεκριμένο, όπως αναφέρει και η Έλλη Αλεξίου: «Μ' αυτό το έργο ο Ηπειρώτης απέβλεπε να πει μερικές μεγάλες αλήθειες, που η λαοσύναξη να τις συλλαβαίνει στην αληθινότητά τους και στις τραγικές επιπτώσεις τους. Ποιος φταίει για την πολύμορφη, και ισόβια κακομοιριά του αγρότη; Ποιος είναι, που δρα, πως εκδηλώνεται η παρουσία του θείου στις κακοδαιμονίες της αγροτιάς[...]

ΣΤΑΧΤΙΑΡΗΣ – Για πές μου, μάνα, τί θέλεις από μένα για να καλοκαρδιστείς;

ΚΑΤΕΡΩ – Να μπείς στο δρόμο του θεού, αυτό θέλω.

ΣΤΑΧΤΙΑΡΗΣ – Σάματι τώρα είμαι στη στράτα του Διαβόλου;

ΚΑΤΕΡΩ (σταυροκοπιέται) – Μην το βάνεις στο στόμα σου τον πειρασμό

ΣΤΑΧΤΙΑΡΗΣ – Γιατί μάνα;

ΚΑΤΕΡΩ – και το ρωτάς; Αυτός βάνει τα σίζανα και τις διχόνοιες στον κόσμο. Αυτός

³¹⁴ Σοφία Αδαμίδου, «Μας κληροδότησε το εγερτήριο τραγούδι του», Ριζοσπάστης, ένθετη έκδοση: '7 μέρες μαζί', 5-06-2011.

³¹⁵ «Όσον αφορά τον Βασίλη Ρώτα κινήθηκε μεταπολεμικά, με σαφή ταξικό, αντιιμπεριαλιστικό και επαναστατικό τρόπο, ιδιαίτερα στην ποίησή του και ενμέρει στο δραματουργικό έργο του. Το έργο αυτό κινήθηκε θεματολογικά και ιδεολογικά σε επίπεδο πατριωτισμού, ανθρωπιστικών και κοινωνικών αξιών, επηρεασμένος σαφώς από τον ιστορικό υλισμό, την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και τα μηνύματα της Εθνικής Αντίστασης και του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας, κατά τον Εμφύλιο». Άρθρο στο διαδίκτυο: (<https://atexnos.gr/o-βασίλης-ρώτας-και-η-δραματουργία-του/>), πρόσβαση: 10-01-2019.

³¹⁶ Περιοδικό «Θέατρο», Έλλη Αλεξίου, ό.π., σ. 58.

χωρίζει αντρόγυνα και χαλάει φαμίλιες. Αυτός παρακινεί τον αργό στην τεμπελιά και ύστερα τον σπρώχνει στον γκρεμό.³¹⁷

Τα θεατρικά κείμενα του Κοτζιούλα παρουσιάζουν το κόσμο των κατοίκων του χωριού, τον ψυχισμό τους και όλες τις αντιφάσεις τους. Τα θέματα της μοίρας-τύχης, του κουτσομπολιού, της απραξίας είναι στοιχεία που τα συναντάμε:

ΣΤΑΧΤΙΑΡΗΣ – Ά, ήθελες να φέρνω γύρα μες στη γούρνα πλένοντας τα ξένα αγγιά και να χορταίνω με τα ξεροκόμματα του ενός και του άλλου;

ΚΑΤΕΡΩ – Εσένα καμιά τέχνη δε σου αρέσει.

ΣΤΑΧΤΙΑΡΗΣ – Δε μου αρέσει να σκύβω το κεφάλι μου μπροστά σ' αφεντικό.

ΚΑΤΕΡΩ – Ναι, αλλά μονάχα έτσι γίνεται κανείς τεχνίτης κι αποχτά παράδες.

ΣΤΑΧΤΙΑΡΗΣ – Γι' αυτό χολιάς εσύ; Παράδες θέλεις; Θα σου φέρω εγώ, με το τσουβάλι.

ΚΑΤΕΡΩ (γελάει) – Γιόμισε τη σακούλα σου κι ας λείπουν τα τσουβάλια. Που θα τους βρείς όμως τους παράδες; Δεν είναι στο δρόμο πεταμένοι. Πρέπει να δουλέψεις, να ιδρώσεις, να ξενυχτίσεις, να τυραγνιστείς.

ΣΤΑΧΤΙΑΡΗΣ – Καλά το λες μάνα. Η δουλειά σε ξένο νοικοκύρη είναι τυραγνία και σκλαβιά. Μα εγώ θα καζαντήσω χωρίς να μείνω άνθρωπος μισός ούτε ν' αφήσω τα κόκαλά μου στα ξένα. Θα πλουτήνω μεμιάς και χωρίς να κοπιάσω.

ΚΑΤΕΡΩ (κουνάει το κεφάλι της) – Αυτό μονάχα στα παραμύθια γίνεται.

ΣΤΑΧΤΙΑΡΗΣ (με αυτοπεποίθηση) – Θα γίνει και σ' εμένα, θα ιδείς.³¹⁸

Μέσα από τους διαλόγους των έργων αυτών ερχόμαστε σε επαφή με διάφορα στοιχεία των καθημερινών ανησυχιών και κυρίως των αντιθέσεων που αναδεικνύονται. Στις επόμενες ενότητες, ο εντοπισμός επιμέρους νοημάτων και στοιχείων της πολιτικής και κοινωνικής ζωής θα μας απασχολήσουν στο βαθμό που εντοπίζονται στα δραματικά κείμενα.

³¹⁷ Σταχτιάρης, στο Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 57-140.

³¹⁸ Ό.π.

2.1

Ταξικότητα: φτώχεια, αδικία και σχέσεις εκμετάλλευσης

Η φτώχεια, οι σχέσεις εκμετάλλευσης, η αλληλεγγύη, η ισότητα, ο πατριωτισμός και πολλά άλλα αναδεικνύονται και αποτελούν ζητήματα ενδιαφέροντος μέσα σε διαδικασίες πολιτικής και κοινωνικής αλλαγής. Η ζωή στο βουνό διαμορφώνεται από τις σχέσεις αυτές. Δηλαδή, παράλληλα με τον απελευθερωτικό αγώνα, το όραμα για την κοινωνική αλλαγή σιγά-σιγά ζωντανεύει στις κοινότητες αυτές. Τα βάσανα και η εκμετάλλευση των χωρικών από τους ντόπιους αρχοντίσκους αποτελούν γεγονός, και αυτό το στοιχείο το εντοπίζουμε σε διάφορα θεατρικά έργα. Παράλληλα όμως, εντοπίζουμε και την επίδραση, αυτού που λέγαμε παραπάνω, της αναδιαμόρφωσης δηλαδή της ζωής και της πίστης για έναν κόσμο χωρίς αδικία και της προσμονής για την λύτρωσή τους. Στο μονόπρακτο έργο, *το πρόστιμο του δασικού*, χαρακτηριστικά είναι όσα διατείνεται ο χωριάτης:

ΧΩΡΙΑΤΗΣ (μουτζώνει από πίσω και μιλάει προχωρώντας προς τη σκηνή!)

– Μωρέ γαϊδούρια χειρότερα από σας τους δασικούς και μεγαλύτεροι κοπρίτες από (τους άλλους) τους σταυρωτήδες δεν υπάρχουν στον κόσμο. Π' ανάθεμα τα πεθαμένα σας για εξουσία. Μάσαταν τον κοσμάκι κουβάρι. Αμ, παλιότερα που θυμάμαι είμασταν δέκα μεράδια καλύτερα. Ετούτοι μας άλλαξαν την πίστη, μας ρούφηξαν το αίμα. Έχουμε την ανέχειά μας, έχουμε κι αυτούς από πάνω. (Σταυροκοπιέται κοιτάζοντας ψηλά!)

-Παναΐα μου, Κυρά μου! Δεν θάρθει κάνας καιρός που το χιλιάρικο να καταντήσει ένας παράς κι αυτοί οι ψωριάρηδες να λουφάζουν στην άκρη τους, με την ουρά στα σκέλια στα ζαγάρια! Τότε θ' ανασάνει η φτώχεια. Τότε θα βγάλουμε το άχτι μας κι εμείς. Αχ! Δε θα γυρίσει ποτέ ο τροχός;³¹⁹

Η προσμονή και η πίστη στην αλλαγή για έναν καλύτερο κόσμο χωρίς φτώχεια και τυράννους, είναι βασικό μοτίβο που συναντάμε στα έργα του Γ. Κοτζιούλα. Μέσα από τους έξυπνους διαλόγους και τα σατιρικά στοιχεία, η ζωή των ηρώων αντικατοπτρίζει με σαφήνεια την πραγματικότητα. Η εκμετάλλευση που βιώνουν από τους ντόπιους «τυράννους» σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με τις σχέσεις εξουσίας της υπαίθρου και την ευχέρεια των 'προεστών' (παπάδων, χωροφυλάκων, δασικών, τσιφλικάδων) να εκμεταλλεύονται τη φτωχολογιά πλουτίζοντας επάνω της. Ο Χωριάτης στο ίδιο έργο, *το πρόστιμο του δασικού*, αγανακτεί από την θρασύτητα του δασικού και ξεσπά λέγοντας:

³¹⁹ *Το πρόστιμο του δασικού*, στο Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 143-156.

ΧΩΡΙΑΤΗΣ (μένοντας μόνος του) – Θα σε θυμάμαι λέει! Θα σου ψέλνω την μάνα και τον πατέρα. Π’ ανάθεμα το γονιό σ’, παλιοπροβιά, ντραβζικά του διαόλ’, εδώ που μας ξεφύτρωσες και σύ! Δε μας φτάνει η φτώχεια μας, που γκαβωθήκαμε απ’ την πείνα, έχουμε και σας να μας τραβάτε. Ακούς εκεί! Τόσα που παίρνουν από το κουβέρνο δεν τους φτάνουν. Θέλουν ν’ αρμέγ’ν και μάς. Να μην τον ξαναδώ στην πόρτα μου, το διαστραμμένο, το σκυλί το κακό!³²⁰

Γενικότερα σε όλα τα κείμενα, όπως παρατηρεί η Γλυκερία Καλαϊτζή, προβάλλεται με ιδιαίτερη έμφαση ο λαϊκός και πατριωτικός χαρακτήρας του εαμικού κινήματος. Σε ορισμένα όμως, το βάρος πέφτει εξίσου και στον ταξικό χαρακτήρα της Αντίστασης, όπως συμβαίνει σ' εκείνα του Χάρη Σακελλαρίου. Στα δικά του κείμενα, η αποφασιστικότητα του ελληνικού λαού να αγωνιστεί με όλες του τις δυνάμεις εναντίον των κατακτητών αντιδιαστέλλεται πάντα και προς την προδοτική στάση της άρχουσας τάξης. Οι ντόπιοι οικονομικοί και πολιτικοί παράγοντες εμφανίζονται στα κείμενα του να συγκρούονται με το λαϊκό αίσθημα, να κρατούν αποστάσεις από τον αγώνα ή να συνεργάζονται με τους κατακτητές προτάσσοντας το προσωπικό τους συμφέρον σε βάρος της πατρίδας και του λαού.^{321_322}

Στα *Ελληνικά νιάτα*,³²³ του Ρώτα παρατηρούμε αρκετά στοιχεία που συναντάμε στα έργα του Κοτζιούλα. Υπογραμμίζεται ο πατριωτικός χαρακτήρας του αντιστασιακού αγώνα, ενώ καταγράφεται και η ταξική διάσταση του αγώνα στη συμπεριφορά του αδερφού της μάνας, ο οποίος, για να εξασφαλίσει τα οικονομικά του συμφέροντα, θα συνεργαστεί με τον εχθρό και θα προδώσει τους συγγενείς του.³²⁴

Ενδιαφέρον αποτελεί το έργο του Κοτζιούλα, *ο αστυνόμος*, στο οποίο ο αστυνόμος του χωριού ενσαρκώνει όλα εκείνα τα στοιχεία της ασύδοτης και καταχρηστικής εξουσίας.

³²⁰ *Το πρόστιμο του δασικού*, ό.π.

³²¹ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 95.

³²² «Η αναφορά στον ταξικό χαρακτήρα του αντιστασιακού αγώνα δίνει σίγουρα μια πτυχή της ιστορικής αλήθειας, η γενίκευση όμως που επιχειρεί ο Χ. Σακελλαρίου φαίνεται να υπακούει σε μεταγενέστερα ερμηνευτικά σχήματα, δεδομένου ότι η συλλήβδην καταγγελία της άρχουσας τάξης για δοσιλογισμό αρχίζει να στοιχειοθετείται κυρίως μέσα στο κλίμα της ιδεολογικής πόλωσης που έφερε ο Εμφύλιος. Αντίθετα, σ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής, η ταξική αντιπαράθεση περνά σε δεύτερο επίπεδο. Επειδή τα κείμενα του Σακελλαρίου παίχτηκαν σε περιοχές, όπως η Θεσσαλία και η Στερεά Ελλάδα, όπου το ΕΑΜ είχε πολύ μεγάλη δύναμη, ενδεχομένως θα μπορούσε να δικαιολογηθεί μια κάπως διακριτική προβολή του ταξικού χαρακτήρα της Αντίστασης. Η έμφαση ωστόσο που δίνει ο Σακελλαρίου και με το δεδομένο ότι τα κείμενα του δημοσιεύονται με καθυστέρηση σαράντα και πλέον χρόνων⁴³ δεν φαίνεται να είναι ανεξάρτητη από τις διαστάσεις που πήρε στους κόλπους της κομμουνιστικής κυρίως αριστεράς το έπος της Αντίστασης, ιδιαίτερα μετά τον Εμφύλιο». Ο.π., σ. 97.

³²³ Τα *Ελληνικά νιάτα* του Ρώτα, αν και δημοσιεύτηκαν το 1946, παρέμειναν άπαιχτα για πάρα πολλά χρόνια. Πρωτοπαίχτηκαν από τους «Ελεύθερους Καλλιτέχνες», στις αρχές του 1978, λίγους μόνο μήνες μετά το θάνατο του Βασίλη Ρώτα.

³²⁴ Ο.π., σ. 117.

Γίνεται αντιληπτή η εικόνα της προπολεμικής ορεινής κωμόπολης που οι αφεντάδες ήταν ο νόμος και η τάξη, εξ' ολοκλήρου. Στο θεατρικό έργο αυτό σατιρίζεται έντονα ο ρόλος των εκπροσώπων της τάξης· ενδεικτικά:

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ – Δεν έχουμε να χάσουμε τίποτε. Οπωσδήποτε πρέπει να τους τρίζουμε κάπου κάπου τα δόντια για να μας έχουν το φόβο [...] Έχουμε ένα μήνα να υποβάλουμε μήνυση. Που θα τραβήξει αυτή η δουλειά; Θ' αρχίσουν να μας υποπεύονται από παραπάνω [...] Όχι, παίζουμε! Η εξουσία πρέπει να επιβάλλεται. Εμείς είμαστε η προσωποποίηση του νόμου. Γιατί τα φοράμε αυτά τα κουμπιά; Για να μας φοβούνται οι πολίτες. Όπου θέλουμε θα κάνουμε τα στραβά μάτια, δε λέω. Τί διάολο, είμαστε άνθρωποι κι εμείς. Αλλά εκείνους που δεν τους έχουμε ανάγκη, εκείνους που μας κάνουν τον κάμποσο, πρέπει να τους χτυπάμε κατακέφαλα. Μονάχα έτσι θα αισθανθούν τη δύναμή μας, θα πέσουν στα πόδια μας [...] Συγκεντρώστε λοιπόν τα στοιχεία να τα υποβάλουμε όλα μαζί στην επιτροπή ασφαλείας. Πιστεύω σ' ένα μήνα το πολύ να του δώσουμε διαβατήριο για τα ξερονήσια. Δε θα μας βάλουν τα γυαλιά οι δασκαλάκηδες που μάθαν δυο τρεις κλίτσες και μας κάνουν τον πεντέξι [...] Επιτέλους έκαμα κι εγώ σήμερα κάτι. Μ' αυτή την ενέργεια έχω εξασφαλισμένη οπωσδήποτε την προαγωγή. Σ' ένα μήνα θάμαι ανθυπασιστής.

Σημαντικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός, ότι στέλνουν επιστολές στον Κοτζιούλα από επιτροπές του Γενικού Στρατηγείου του ΕΛΑΣ, μετά το πέρας της παράστασης στις οποίες τον ευχαριστούν επειδή: *«τη βραδυά που παίχτηκε ξαναζήσαμε ζωντανά μια πλευρά απ' την παλιά κατάσταση πούμαστε αποφασισμένοι να μην επιτρέψουμε να ξαναγυρσίσει»*.³²⁵ Επίσης η κινηματογραφική – καλλιτεχνική υπηρεσία του Γενικού Στρατηγείου του ΕΛΑΣ στις 1 Αυγούστου 1944 στέλνει στον διευθυντή της «Λαϊκής σκηνής»:

*«Οι παρακάτω αξιωματικοί και συναγωνιστές του Γεν. Στρατηγείου, που πήραν μέρος στο ανέβασμα του μονόπρακτου σου, ο αστυνόμος, σου εκφράζουμε τη μεγάλη μας ικανοποίηση από την άποψη ότι κατόρθωσες να δώσεις ζωντανά το χρώμα και την ατμόσφαιρα που υπήρχε στα προπολεμικά χρόνια στην ύπαιθρο με την ύπαρξη του αστυνομικού σταθμού, του οποίου τη νοοτροπία τόσο ωραία εξωγράφισες»*³²⁶

Η αντίδραση αυτή είναι αναμενόμενη, καθώς αποτελούσε κοινή εμπειρία η ωμότητα που επικρατούσε από τα όργανα της τάξης και τους φορείς της εξουσίας. Στην ουσία τα θεατρικά έργα, εν γένει, προβάλλουν τη σημασία των κοινωνικών αλλαγών που προωθούσε το κίνημα της Αντίστασης και ιδιαίτερα σε μια περίοδο που η πόλωση ήταν

³²⁵ Περιοδικό «Θέατρο», τευχ. 53-54, ό.π., σ. 52-53,

³²⁶ Ό.π., σ. 53.

ιδιαίτερα τεταμένη αν συμπεριλάβουμε το γεγονός των Δεκεμβριανών. Η κοινωνική σύγκρουση οξύνεται και η ιδεολογική ταύτιση με τις αρχές του αγώνα είναι απαραίτητη. Οι συγγραφείς μέσα στο περιβάλλον της ορεινής Ελλάδας που ζούνε προσπαθούν να πείσουν το κοινό τους για την αναγκαιότητα στήριξης του εαμικού κινήματος. Επομένως, οι ήρωες διαθέτουν συγκροτημένη ιδεολογία και δυναμική ψυχολογία. Τοποθετούνται συνειδητά στο πλευρό του λαού και αγωνίζονται με πίστη για τις κοινωνικές διεκδικήσεις του, στοχεύοντας στην εκ των υστέρων απονομή δικαιοσύνης και την αποκατάσταση της διασαλευμένης ηθικής τάξης με την τιμωρία των συνεργατών του κατακτητή και την τελική δικαίωση της Αντίστασης.³²⁷

³²⁷ Αναφορά στα έργα «Το ξύπνημα» (1946) του Κ. Κοτζιά, «Το καλοκαίρι θα θερίσουμε» (1946) του Α. Δαμιανού, καθώς τα «Ο ένας και οι πολλοί» (1944), «Ο υπεύθυνος» (1944), «Ο αστυνόμος» (1944), «Ξύπνα Ραγιά» (1944) του Γ. Κοτζιούλα. Βλέπε στο Θ. Γραμματάς, *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία - Δραματοουργία. Δώδεκα μελετήματα*, ό.π., σ. 132-133

2.2

Σχέσεις αγροτικής κοινωνίας με αντάρτες και διαφορές ανάμεσα σε «άστυ και ύπαιθρο»

Εξίσου βασικό μοτίβο στα έργα του Γ. Κοτζιούλα αποτελούν οι επιφυλάξεις, οι φόβοι, οι αγωνίες των χωρικών απέναντι στους αντάρτες. Στην ουσία, απέναντι στη νέα κατάσταση που διαμορφώνεται και τη συμβίωση μαζί τους.³²⁸ Σε διάφορα έργα διαφαίνεται η αρνητική στάση των κατοίκων εναντίον των ανταρτών και είναι προϊόν αφενός της στάσης των ανταρτών και αφετέρου της αντιεαμικής προπαγάνδας που αναπαράγεται στα χωριά. Στο έργο, *Ξύπνα Ραγιά*, ο μπάρμπα-Λιόλιος όταν καλείται να απαντήσει στον εξόριστο πως θεωρούσε τους κομμουνιστές, του απαντάει σαν «σαϊταναραίους»³²⁹ και ότι οι χωροφύλακες, οι αμόρφωτοι παπάδες τους αποκαλούσαν έτσι. Η αντιεαμική προπαγάνδα λοιπόν, εντοπίζεται ειδικά στα χωριά της Ηπείρου, όπου η δύναμη το ΕΔΕΣ ήταν ισχυρή· άλλοτε επηρέαζε και άλλοτε αντιμετωπιζόταν με χιουμοριστικό τρόπο μέσα από τα έργα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση στην κωμωδία, *Κλεφτοβασίλειο*, που ο εδεσίτης διακηρύσσει, ότι το ΕΑΜ θα καταργήσει πατρίδα, θρησκεία και οικογένεια αλλά αντιμετωπίζεται με ειρωνεία:³³⁰

ΚΟΨΙΔΑΣ – Πρέπει να οργανωθείτε, κακομοίρηδες, γιατί αλίμονο σας άμα πατήσουν αυτοί οι αντίχριστοι στο χωριό.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ – Τι θα μάς κάμουν;

ΚΟΨΙΔΑΣ – Θα σας κάψουν τα σπίτια.

ΤΣΑΚΜΑΚΗΣ – Που να τα βρουν! Μας τάκαμαν στάχτη οι Γερμανοί.

ΚΟΨΙΔΑΣ – Καλά να τά κάμουν. Εμείς πως ζούμε ολοένα στα καλύβια;

ΜΠΑΚΑΛΗΣ – Εκεί που φτάσαμε, δε φοβόμαστε κανέναν.

ΚΟΨΙΔΑΣ – Ορέ, πως κουβεντιάζετε έτσι; Δεν του σκιάζεστε τους εαμίτες;

ΤΣΑΚΜΑΚΗΣ – Γιατί να τους σκιαχτούμε; Σε τι θα μας πειράξουν;

ΚΟΨΙΔΑΣ – Να, θα σας πάρουν το καλαμπόκι.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ – Το πολύ που κάνουμε! Δεν το χωράν τ' αμπάρια.

ΚΟΨΙΔΑΣ – Θα σας κλείσουν τις εκκλησιές οι αλειτούργητοι.

ΤΣΑΚΜΑΚΗΣ – Αυτές είναι που είναι κλεισμένες. Τι θέλουμε να πάμε, αφού δεν έχουμε

³²⁸ «Μ' άλλα λόγια, αφού ο Κοτζιούλας έδειχνε την αλήθεια, καταθέτοντας τις ανησυχίες και τους φόβους των χωρικών σχετικά με την Αντίσταση, αυτομάτως κέρδιζαν σε αξιοπιστία και εκείνοι που υπερασπίζονταν την υπόθεση του εαμικού κινήματος». Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 108.

³²⁹ *Ξύπνα ραγιά*, ό.π., σ. 318.

³³⁰ Ό.π., 106.

ν' ανάψουμε ούτ' ένα κερί!

ΚΟΨΙΔΑΣ – Θα σας πάρουν τις γυναίκες, μωρέ χαντακωμένοι!

ΜΠΑΚΑΛΗΣ – Μακάρι να τις πάρουν, να ξεφορτωθώ κι εγώ τη γριά μου.³³¹

Επίσης στο έργο, ο *ακατάδεκτος*, ο αξιωματικός διατείνεται χαρακτηριστικά: «*Κομμουνιστάι λέγονται και είναι οι χειρότεροι εχθροί μας. Αυτοί θέλουν να χαλάσουν την πατρίδα, τη θρησκεία και την οικογένεια[...]*»³³²

Οι εκπρόσωποι της παλιάς γενιάς εμφανίζονται αρκετά αρνητικοί απέναντι στους αντάρτες: άλλοι θεωρούν, ότι η παρουσία τους στην περιοχή συνιστά πρόκληση για τους Γερμανούς και, κατά συνέπεια, εντείνει τις επιδρομές τους, και άλλοι ότι η τροφοδοσία των αντάρτικων μονάδων επιδεινώνει τη δική τους φτώχεια. Στο έργο ο *υπεύθυνος*, φαίνεται αυτή η πεποίθηση:

ΣΩΤΗΡΗΣ – Και τ' άλλα τα πήραν οι αντάρτες.

ΘΕΙΑ ΚΑΤΕΡΩ (πλησιάζοντάς τον) - Οι αντάρτες δεν αφήνουν τίποτε. Ό, τι βρίσκουν τ' αρπάζουν. Ρώτα με μένα που ταπαθα.

ΣΩΤΗΡΗΣ – Μήπως εγώ δεν είμαι παθός; Κοίταξε τι φοράω. (Δείχνει τα πόδια του).

ΘΕΙΑ ΚΑΤΕΡΩ – Πωπω, γουρνοτσάρουχα! (Σταυροκοπιέται). Πώς κατάντησες έτσι, αδερφέ μου, εσύ που δεν καθόταν απάνω σου ούτε μίγα! Και ποιος σου τοκαμε αυτό το σχωριό;

ΣΩΤΗΡΗΣ – Δε σούειπα; Οι αντάρτες. Τότε που πέρναγαν την άλλη φορά για κάτω, να πολεμήσουν με τους αλλουνούς, όλοι πυρ και μανία, με σταμάτησαν στο δρόμο κι ένας απ' αυτούς, που ήταν ξιπόλητος, για να ποδεθεί με ξιπόλησε εμένα. Όσπου να κατέβω ν' αναφερθώ, εκείνος είχε σκαπετίσει. Τρέχα γύρευε. Κάπου βρήκα ένα κομμάτι γιδιά, το ψευτόραψα, μα τί το θέλεις, όλα τα νερά μου μπαίνουν μέσα.

ΘΕΙΑ ΚΑΤΕΡΩ – Ανάθεμά τον που στα πήρε. Αυτοί δεν έχουν απάνω τους ανθρωπιά. (Εκείνη τη στιγμή χτυπάει η μέσα πόρτα κι απ' το άνοιγμά της προβάλλει ένας ΑΝΤΑΡΤΗΣ, όχι όμως οπλισμένος).³³³

Παρ' όλα αυτά στα έργα σχεδόν πάντα στο τέλος καταλήγουν να αντιλαμβάνονται τη σημασία του αγώνα και συμπάσχουν με τους αντάρτες. Έτσι λοιπόν στο ίδιο έργο, η ΚΑΤΕΡΩ καταλήγει να τον συμπονά· άλλωστε και ο γιός της είναι αντάρτης:

³³¹ *Κλεφτοβασίλειο*, στο Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 371-388.

³³² *Ο ακατάδεκτος*, στο Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 263.

³³³ *Ο Υπεύθυνος*, ό.π., σ. 159-182.

ΚΑΤΕΡΩ – Στάσου λίγο ακόμα. (Προς τον ΑΝΤΑΡΤΗ). Θέλεις τίποτα εσύ;
 ΑΝΤΑΡΤΗΣ – Ναι. Γιαγιά. Αν είχες, να μας δώσεις μια κούπα για να ρίξουμε βεντούζες, μέσα, ενός δικού μας αρρώστου.
 ΚΑΤΕΡΩ – Έχετε άρρωστον μέσα;
 ΑΝΤΑΡΤΗΣ – Ναι, κάποιον συναγωνιστή που μας ήρθε σήμερα πουντιασμένος.
 ΚΑΤΕΡΩ – Στάσου να σου βρώ. (Ψάχνει). Αλλά θα μου τη φέρεις ύστερα, δε θα τη ξεχάσεις;
 ΑΝΤΑΡΤΗΣ – Αυτό έλλειπε. Δεν πρόκειται ν’ ανοίξω καφενείο. (Παίρνει το ποτήρι και φεύγει).
 ΣΩΤΗΡΗΣ (ξανακάθεται) – Είδες; Αρρωσταίνουν κι αυτοί. Πορείες, κακοπέραση, τι να σου κάμουν!
 ΚΑΤΕΡΩ – Ναι! Τα κακότυχα τα παιδιά. Δεν ξέρεις πόσο τους λυπάμαι καμιά φορά. Τους έχω πάρει σε κακό γαζέπι, αλλά τους πονάω κιόλα, πίστεψέ με. Έτσι είμαι γώ, αράθυμη και πονετικιά. Να, κι εκείνον τον Ιταλό πούχουμε δώ να μας βοηθάει τον έστειλα απ’ το πρωί στο λόγγο και φοβάμαι μην έπαθε τίποτα.³³⁴

Το χάσμα μεταξύ της παραδοσιακής αγροτικής κοινωνίας και του μεταρρυθμιστικού ζήλου των αξιωματικών του ΕΑΜ, όπως επισημαίνεται από τον Μαρκ Μαζάουερ³³⁵ είναι ένα ζήτημα αρκετά ενδιαφέρον. Μέσα από το θεατρικό έργο, *ο υπεύθυνος*, αναδεικνύεται με χαρακτηριστικό τρόπο η αντίθεση αυτή. Οι οργανώσεις δεν έχουν επαφή με την ορεινή πραγματικότητα και το λαό και δημιουργούνται προβλήματα που δύσκολα ξεπερνιούνται. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να ανατρέξουμε στον Χρόνη Μίσσιο και την κριτική που ασκεί στην ‘καθοδήγηση’ της φυλακής στο, *καλά εσύ σκοτώθηκαν νωρίς*, που με καυστικό τρόπο κριτικάρει την υπέρμετρη άσκηση εξουσίας αναδεικνύοντας το χάσμα μεταξύ βάσης και ηγεσίας.³³⁶

³³⁴ Ό.π., σ. 163.

³³⁵ Mark Mazower, ό.π., σ. 276.

³³⁶ «Τέλος, ο Νικόλας, που λες, δεν άντεξε στην επαναστατική διαπαιδαγώγηση στο κοτέτσι, όλα του βγαίνουν ανάποδα: τα νέα που μας κατέβαζε η καθοδήγηση, εξωτερικά πάμε καλά, εσωτερικά πάμε καλά, ενώ μας είχανε γαμήσει την αδερφή ανάσκελα... Το βόλει που παίζαμε, και που η καθοδήγηση καθόριζε τις θέσεις, να πούμε εσύ θα παίζεις καρφί, εσύ θα παίζεις κέντρο, και τα ρέστα. Μαλακίες, δηλαδή, να σου φεύγει το καφάσι, Ήθελαν ντε και καλά κάπου ν’ ασκούν εξουσία.... Τέλος, μη σε ζαλίζω τώρα μ’ αυτά, γενικά, άμα έβλεπε την καθοδήγηση –τι καθοδήγηση δηλαδή, αρχίδια, ξέρεις, αγάπα το κελί σου σαν το σκλάβο που λατρεύει τις αλυσίδες του, τρώε το φαί σου, που δε μας έφτανε ούτε για κολατσιό, και τα ρέστα, άμα που λες έβλεπε την καθοδήγηση, ήταν σαν τον ταύρο που βλέπει κόκκινο πανί. Εγώ όλο από δίπλα, τον είχα από κοντά να μην εκτραπεί, που λένε...»

με την πιο χαρακτηριστική σκηνή: «Ωσπου μια μέρα –ήμαστε τρελά χαρμάνια, δεν είχαμε ούτε τρικάκι να φουμάρουμε, μας μίλαγε ένας από την καθοδήγηση, πάλι σε απεργία πείνας ή κάτι τέτοιο κατεβαίναμε– τέλος, τραβάει που λες ο τύπος κι ανάβει ένα δοκάρι, ολόκληρο τσιγάρο, σου λέω... Γλάρωσαν τα μάτια μας. Γυρίζει ο Νικόλας και του λέει –δηλαδή, ρε συναγωνιστή, στον αγώνα ενωμένοι, στο τσιγάρο

Όσον αφορά στην ανάγκη αφύπνισης της παλιάς γενιάς, η Γ. Καλαϊτζή παρατηρεί εύστοχα,³³⁷ πως απέβλεπε και σε μια άλλη αναγκαιότητα: στη στρατολόγηση νέων ανταρτών. Επειδή, σύμφωνα με τα ήθη της ορεινής κοινωνίας, η υποχρέωση υπακοής τους γονείς διαρκούσε μέχρι τη στιγμή που κάποιος έφευγε από το πατρικό σπίτι για φτιάξει δική του οικογένεια, είχε ιδιαίτερη σημασία να πεισθούν οι γονείς, ώστε να αφήσουν τα παιδιά τους να καταταγούν στους αντάρτες. Στο θεατρικό έργο, *ο προδότης*, ο Σταύρος αναφέρει:

ΣΤΑΥΡΟΣ – Άλλαξ' ο πατέρας, όλο κι έρχεται στα νερά μας. Στην αρχή δεν ήθελε ν' ακούει καθόλου απ' οργάνωση. Νόμιζε πως αυτό θάναη η καταστροφή μας. Οι εχθροί μας του φαίνονταν ανίκητοι. Τότε που κάψαν οι Γερμανοί τα χωριά, που κάψαν και το σπίτι το δικό μας όλο τους αντάρτες καταριόταν ο γέρος. Δεν είχε νιώσει ακόμα πως, είτε επαναστατούσαμε μεις είτε όχι, ο κατακτητής είχε σκοπό να μας ρημάξει οπωσδήποτε. Ύστερα όμως ο πατέρας μου κι άλλοι πολλοί άρχισαν να βλέπουν την αλήθεια. Σήμερα παραδέχονται πως χωρίς το λαϊκό μας στρατό η Ελλάδα δε θα σήκωνε κεφάλι ποτέ. Μετρημένοι στα δάχτυλα είν' εκείνοι που αντιδρούν. Αλλά τι θα κάμουν, θα συνέρθουν κι αυτοί.³³⁸

Στο έργο, *ο ρημαγμός* και στο *ζύπνα ραγιά*, ο Κοτζιούλας επίσης αναφέρεται χαρακτηριστικά στην κατάσταση αυτή της παλιάς γενιάς που έχει επιφυλάξεις απέναντι στο ΕΑΜ αλλά στο τέλος -όπως αναφέρεται παραπάνω- αλλάζουν στάση και σέβονται την δράση των ανταρτών. Ρωτά ο γιός τον πατέρα στο μονόπρακτο έργο, *ο ρημαγμός*:

ΣΤΕΦΟΣ – Και τώρα, πατέρα, τι λές;

ΦΙΛΙΠΠΑΣ – Τι να ειπώ. Λεπίδι στους φονιάδες. Αν ήμουν στα χρόνια σου, τους έδειχνα γώ. Θέλω να πω απ' το αίμα τους, να ξεθυμάνω. Ύστερ' απ' όσα είδαν τα μάτια μου, ακόμα και στον ύπνο θα τους βλέπω.

ΣΤΕΦΟΣ – Πατέρα, θυμάσαι τι σου ζητούσα από καιρό και δε μ' άφηνες;

ΦΙΛΙΠΠΑΣ – Να βγείς αντάρτης, έ; Μα τώρα θα σ' έστελνα μόνος μου. Να πας με την ευκή μου. Δεν ξεπαστρεύονται αλλιώςτικα οι άτιμοι. Το φίδι πρέπει να το πατήσουμε στο κεφάλι.

ΣΤΕΦΟΣ – Για να ρωτήσουμε τώρα και τη μάνα.

χωριστά;- Το 'πε έτσι, για να τον καρφώσει, ξέρεις τώρα πόσο περήφανος ήταν. Τέλος, τι του απαντάει, που λες, το κωλόπαιδο; -Τι να γίνει, συναγωνιστή στις συνθήκες του καπιταλισμού δεν μπορούμε να εφαρμόσουμε τον κομμουνισμό». Χρόνης Μίσσιος, *Καλά εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, Γράμματα, 1985, σ.

³³⁷ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 101.

³³⁸ *Ο Προδότης*, Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 329-368.

*ΖΩΙΤΣΑ – Σύρε, παιδί μου, να πας με το καλό. Αφού σ' αφήνει ο πατέρας σου, αφού ήταν θέλημα Θεού...*³³⁹

Σε ό,τι αφορά τις διαφορές που εντοπίζουμε ανάμεσα σε «άστυ και ύπαιθρο», το επαρχιακό σπίτι, η ζωή στα μικρά αστικά κέντρα, οι συνθήκες που επικρατούν στην ελληνική επαρχία, εκτοπίζουν ως χώρο τόσο τον καθαρά αγροτικό, όσο και τον αστικό των αρχών του αιώνα, προβάλλοντας διαφορετικά αξιακά πρότυπα και κοινωνικούς τύπους, αντίστοιχα με τα ιστορικά δεδομένα της ίδιας περιόδου.³⁴⁰

Το θέατρο της Κατοχής και της Αντίστασης και το θέατρο στο βουνό στη μικρότερη αλλά ιδιάζουσα παρουσία του, εκφράζεται ξανά μέσα από τις διαστάσεις του ίδιου αγροτικού/επαρχιακού δραματικού χώρου. Τα μηνύματα για αγώνα ενάντια στο ξένο κατακτητή και τους ντόπιους υποστηρικτές του περνούν μέσα από ήρωες και κοινωνικά πρότυπα που δεν ανήκουν στο επίπεδο της αστικής ή εργατικής τάξης, αλλά μάλλον σε αυτό της αγροτικής και γενικότερα επαρχιακής κοινωνίας -στην οποία άλλωστε απευθύνονται και τα έργα-. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τα *Ελληνικά νιάτα* του Β.Ρώτα και το σύνολο σχεδόν από τα θεατρικά του Γ.Κοτζιούλα.³⁴¹ Σ' αυτά ο αγροτικός χώρος αποκτά και πάλι τη δυναμική του και μετατρέπεται σε δρώσα δύναμη του έργου, αφού για λόγους ιδεολογικούς οι συγγραφείς θεωρούν τον ανοιχτό χώρο της ελληνικής υπαίθρου³⁴² ως διάσταση ελευθερίας και αγώνα ενάντια στον κατακτητή.

Βέβαια η εικόνα αυτή κάθε άλλο παρά εξιδανικευτική ήταν πριν την περίοδο της Αντίστασης και της δράσης του ΕΑΜ. Ο Κοτζιούλας μέσα από την αλληλογραφία του που ανταλλάσσει με τον Τζελέπη τον πληροφορεί για την «κακομοιριά και τον

³³⁹ *Ο Ρημαγμός*, ό.π., σ. 213-242

³⁴⁰ Θ. Γραμματάς, *το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Β' Τόμος, ό.π., σ. 219.

³⁴¹ Myrsiades Kostas, Linda, *Cultural representation in historical resistance : complexity and construction in Greek guerrilla theatre*, Bucknell University Press London : Associated University Presses, c1999, p. 99-106.

³⁴² «Ο ανοιχτός χώρος της επαρχιακής πόλης και της υπαίθρου συνεχίζει να παρουσιάζει ως απόηχο το ιδεολόγημα του λαού, άμεσα συνδεδεμένο με την αγροτική σύσταση του πληθυσμού και τη γνησιότητα στα αισθήματα, τα συναισθήματα και τις αρχές του, που όμως (μετά τη δεκαετία του 50') εγκαταλείπονται οριστικά. Η ιδεολογική και συναισθηματική φόρτιση των συγγραφέων που χρησιμοποιούν ως χώρο δράσης των έργων τους την αγροτική επαρχία, προερχόμενη από τη σχέση τους με τις κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις που στηρίζονται σ' αυτή δίνει τη θέση της σε μια νέα εικόνα, αυτή της αστικοποιημένης επαρχίας και ιδιαίτερα της πρωτεύουσας, αφού η κοινωνιολογική σύσταση του πληθυσμού μεταβάλλεται ριζικά, υπέρ των αστικών κέντρων. Στα έργα αυτής της κατηγορίας όμως ο επαρχιακός χώρος έχει αλλάξει ιδεολογική λειτουργία και έχει αποφορτισθεί από τα ιδεολογικά πρότυπα τα οποία αντιπροσώπευε την περίοδο του μεσοπολέμου, σε αντιδιαστολή προς τον αστικό χώρο της πρωτεύουσας. Ενώ δηλαδή στα ηθογραφικά δράματα και τις κωμωδίες της μεσοπολεμικής περιόδου, η ελληνική επαρχία, το νησί και η ύπαιθρος αντιπροσώπευαν τις γνήσιες αξίες του ελληνισμού, σε αντιπαράθεση προς τα ξενόφερτα επιβεβλημένα ήθη και έθιμα της πρωτεύουσας (Όπως χαρακτηριστικά στο Μελετάκι το Π.Χορν και τις Φουσκοθαλασσιές του Δ.Μπόγρη), άρα η οπτική γωνία προσέγγισης στην αντιπαλότητα παράδοση vs μοντερνισμός οι συγγραφείς ήταν απόλυτα υπέρ του πρώτου, στη συνέχεια, μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο η πραγματικότητα αλλάζει», Θ. Γραμματάς, ό.π., σ. 220.

εγωκεντρισμό» των χωριατών.³⁴³ Αμφιταλαντεύεται διότι, μόλις το χειμώνα του 1941 επιστρέφει στο πατρικό του στην Ήπειρο από την Αθήνα. Έχει ζήσει το αστικό τοπίο και καθώς τώρα είναι αρκετό χρονικό διάστημα στην Πλατανούσα, του λείπει η πόλη και ανησυχεί για τους φίλους του, όπως διαβάζουμε.³⁴⁴ Ο Κοτζιούλας μπορεί να έχει λησμονήσει τη «φρίκη» της κατοχικής Αθήνας, μπορεί να χαίρεται που «ο φτωχότερος χωριάτης περνάει καλύτερα από τη μεσαία τάξη των Αθηνών», καθώς «έφτασε η ώρα ν' ανταμείψει και το χωριό τα παιδιά του»³⁴⁵, όμως έχει αρχίσει ν' ασφυκτιά στην Πλατανούσα.³⁴⁶ Με την εξάπλωση των ιδεών του ΕΑΜ³⁴⁷ και της ζωής στο βουνό η κατάσταση αυτή αλλάζει άρδην και ερχόμαστε στην επιβεβαίωση του μοτίβου που κάνει τον ανοιχτό χώρο της ελληνικής υπαίθρου ως σημείο ζωτικής παρέμβασης, ως διάσταση ελευθερίας. Έτσι η ορεινή επαρχία αναβαθμίστηκε σε σχέση με την Αθήνα και ο πολιτισμός της αναπτύχθηκε, οι αγροτοποιομενικές κοινότητες πρωταγωνίστησαν στον αγώνα, η λαοκρατία και η αταξική κοινωνία έμοιαζαν, για λίγο, εφικτά, όπως σημειώνει η Α. Βογιατζόγλου.³⁴⁸

³⁴³ Μιχάλης Σταφυλάς, Πάνος-Νικολή Τζελέπης, *Αρχιτέκτονας, εκφραστής της ελληνικής λαϊκής δημιουργίας*, Πανευρυτανική ένωση, ό.π., σ. 121. Παρατίθεται από Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 152.

³⁴⁴ Ό.π.

³⁴⁵ Γιάννης Παπακόστας, «Μια μαρτυρία της Κατοχής. Από την αλληλογραφία του Κοτζιούλα με την Αλεξίου», *Η Λέξη* 72 (φεβρ. 1988) σσ. 97-110, (*Ιχνηλασίες. Φιλολογικά μελετήματα*, Οδυσσέα, Αθήνα 1990, σσ. 160-161.

³⁴⁶ Ό.π., σ. 163. «Πες του γιατρού (του Αυέρη) πως δεν πάει το χωριό να είναι κόλαση, χειρότερη από κείνην που μας έδωσε μεταφρασμένη ο Καζαντζάκης», Παρατίθεται από Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 159.

³⁴⁷ Βλέπε σημείωση 183 σε αυτή την εργασία, σ. 73.

³⁴⁸ Αθηνά Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 161.

2.3

Αντάρτες και 1821 "μια αναπόφευκτη ταύτιση"³⁴⁹

«...Αντάρτης, κλέφτης, παλικάρι πάντα είν' ο ίδιος ο λαός...»³⁵⁰

Ο πατριωτικός χαρακτήρας την Αντίστασης δεν έπαψε ποτέ να αμφισβητείται από τους συμμετέχοντες σε αυτήν. Η ίδια η Αντίσταση είχε στην βάση της, την Απελευθέρωση της πατρίδας και την υπεράσπισή της· δεν γινόταν και αλλιώς, όντας αγώνας για την Απελευθέρωση της Ελλάδας από τους κατακτητές. Παράλληλα το ΕΑΜ και όλη η στάση του, την περίοδο της Κατοχής, θέλοντας να στρατολογήσει όσους περισσότερους μπορούσε, απέφευγε τα βαρύγδουπα πολιτικά μηνύματα και θέσεις. Αυτό δεν σημαίνει, ότι δεν είχε αναφορές στην λαοκρατία και τις μορφές οργάνωσής της, όπως γινόταν στην ελεύθερη Ελλάδα με την αυτοδιοίκηση και την λαϊκή εξουσία.³⁵¹ Σημαίνει απεναντίας, ότι η Εθνική Αντίσταση της περιόδου 1941-1944 πάντρεψε τα πολιτικά μηνύματα του ΕΑΜ και του ΚΚΕ -καθώς πρωτοστατούσαν σε αυτόν- με αυτά που εμπεριέχονται σε έναν εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα, όπως η υπεράσπιση της Εθνικής κυριαρχίας, η ενότητα στην Εθνική υπόθεση και όλα εκείνα τα στοιχεία της πολιτισμικής και ιστορικής ακολουθίας του έθνους.³⁵²

³⁴⁹ Βλέπε σημείωση 334, σ. 113.

³⁵⁰ Στίχος από ύμνο του ΕΛΑΣ, προηγείται το «...Με χίλια ονόματα μια χάρη ακρίτας είτ' αρματολός»

³⁵¹ «[...]κυρίως στην κατεύθυνση της πολιτικής της λαοκρατίας που ήταν ο πιο ξεκάθαρος μέχρι τότε στόχος. Σίγουρα πάντως τα μέτρα που λάμβαναν για την κάλυψη των αναγκών του πληθυσμού μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν είχαν περιοριστεί στη μικρή εμβέλεια του τοπικού χώρου, ήδη αφορούσαν το σύνολο της χώρας. Η πλειονότητα της κοινωνίας αποδεχόταν τις πολιτικές και τασσόταν με αυτές[...]» Βλέπε στο Βλαχόπουλος Κυριάκος, «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι. Η εμπειρία της φυλακής και οι πολιτικοί κρατούμενοι στον εμφύλιο πόλεμο», εργασία μεταπτυχιακού προγράμματος πολιτικής επιστήμης και ιστορίας, Πάντειο πανεπιστήμιο πολιτικών και κοινωνικών σπουδών, Αθήνα, Ιούλιος 2017, σ. 19. Πηγή: (https://academia.edu/33924452/Νύχτωσε_χωρίς_φεγγάρι_Η_εμπειρία_της_φυλακής_και_οι_πολιτικοί_κρατούμενοι_στον_εμφύλιο_πόλεμο) επίσης η συζήτηση αυτή, γίνεται με αφορμή την θέση του (Μαργαρίτη 1984: Μαργαρίτης, Γιώργος «Πολιτικές προοπτικές και δυνατότητες μετά την Απελευθέρωση», Μνήμων 9: 174-193 και Χατζηϊωσήφ 1987: Hatziiossif, Chistos, "Economic Stabilization and Political Unrest: Greece 1944-1947", στο: L. Baerentzen, J. Iatrides, O. Smith (eds), Studies in the History of the Greek Civil War 1945-1949, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1987.) που καταγράφεται ως εξής: «Ο συνασπισμός του ΕΑΜ είχε ένα μακροπρόθεσμο στόχο για τη ριζική μεταβολή της ελληνικής κοινωνίας. Το σχέδιο αυτό είχε αγκαλιάσει πλατειά στρώματα του πληθυσμού που ανυπομονούσαν να το θέσουν σε εφαρμογή μετά την αποχώρηση των Γερμανών. Δεν ήταν ούτε ταξικό, ούτε επαναστατικό (με τη Λενιστική έννοια) αλλά περιείχε μια επαναστατική δυναμική, επειδή αμφισβητούσε το προπολεμικό status quo» στο ΠΙΚΗ ΒΑΝ ΜΠΟΥΥΣΧΟΤΕΝ, *Ανάποδα χρόνια, συλλογική μνήμη και ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900-1950)*, Πλέθρον. Αθήνα 1997.

³⁵² Για παράδειγμα βλέπε τους όρκους του ΕΛΑΣ και το περιεχόμενο αυτών:

1.Οεπίσημος "Ορκος του Ελασίτη",καθιερωμένος με απόφαση της ΠΕΕΑ (Πολιτική Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης) - "Κυβέρνησης του Βουνού", το 1944 είναι ο εξής: «Ορκίζομαι ότι θα αγωνιστώ έως την τελευταία σταγόνα του αίματός μου για την πλήρη Απελευθέρωση, ακεραιότητα και ανεξαρτησία της πατρίδας. Για την περιφρούρηση των συμφερόντων του ελληνικού λαού και την αποκατάσταση και

Πολλά μπορούν να γραφούν για το θέμα αυτό σε σχέση με την Εθνική αφήγηση και το χαρακτήρα της Αντίστασης τα χρόνια εκείνα, όπως και έχουν γραφεί, αλλά σε αυτή την ενότητα δεν θα μπορούσα να επεκταθώ περαιτέρω της θεματικής, η οποία ασχολείται με την καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στην θεατρική παραγωγή.³⁵³ Συγκεκριμένα, επιχειρείται η ανάδειξη και ο σχολιασμός των σημείων που οι θεατρικοί συγγραφείς ταυτίζουν τους αντάρτες με τους ήρωες του 1821.

Όπως είδαμε τα περισσότερα θεατρικά έργα περιέχουν κοινωνικά μηνύματα, έντονο, το στοιχείο της πολιτικής κριτικής -σε ευθυγράμμιση με το πρόγραμμα του εαμικού κινήματος-, και πατριωτικά κίνητρα. Στο πλαίσιο αυτό οι αντάρτες παρομοιάζονται με τους ήρωες της επανάστασης του 1821 και με τον ηρωικό ξεσηκωμό. Πολλά είναι τα έργα με τέτοιες αναφορές όπως: *Ο Ρήγας Βελεστινλής* του Β. Ρώτα, *Το εικοσιένα ξαναζεί* του

κατοχύρωση των κυριαρχικών δικαιωμάτων του. Για τον σκοπό αυτό θα υπακούω στις πράξεις και αποφάσεις της ΠΕΕΑ και θα εκτελώ ευσυνειδήτα και πειθαρχικά τις εντολές και οδηγίες των ανωτέρων μου καιθα αποφεύγω κάθε πράξη που θα με ατιμάζει σαν άτομο και σαν αγωνιστή του ελληνικού λαού». **2. Ο Ορκος της πρώτης αντάρτικης ομάδας στη Ρούμελι που έγραψε ο Άρης Βελουχιώτης και δόθηκε το 1942 στη Γραμμένη Οξιά είναι:** «Εγώ παιδί του ελληνικού λαού, ορκίζομαι να αγωνιστώ πιστά από τις τάξεις του ΕΛΑΣ, χύνοντας και την τελευταία ρανίδα του αίματός μου, σαν γνήσιος πατριώτης για το διώξιμο του εχθρού από τον τόπο μας, για τις ελευθερίες του λαού μας, κι ακόμα να είμαι πιστός και άγρυπνος φρουρός προστασίας στην περιουσία και το βίος του αγρότη. Δέχομαι προκαταβολικά την ποινή του θανάτου αν ατιμάσω την ιδιότητά μου ως πολεμιστής του Έθνους και του λαού και υπόσχομαι να δοξάσω και να τιμήσω το όπλο που κρατώ και να μην το παραδώσω αν δεν ξεσκαλωθεί η Πατρίδα μου και δε γίνει ο λαός νοικοκύρης στον τόπο του». **3. Το 1943 από την ΚΕ του ΕΛΑΣ καθορίστηκε για τους μαχητές ο παρακάτω όρκος:** «Ορκίζομαι στον ελληνικό λαό και τη συνείδησή μου, ότι θ' αγωνιστώ έως την τελευταία σταγόνα του αίματός μου για την πλήρη Απελευθέρωση της Ελλάδος από τον ξενικό ζυγό. Ότι θ' αγωνιστώ για την περιφρούρηση των συμφερόντων του ελληνικού λαού και την αποκατάσταση και κατοχύρωση των ελευθεριών και όλων των κυριαρχικών δικαιωμάτων του. Για τον σκοπό αυτό θα εκτελώ ευσυνειδήτα και πειθαρχικά τις εντολές και οδηγίες των ανωτέρων οργάνων και θ' αποφεύγω κάθε πράξη που θα με ατιμάζει σαν άτομο και σαν αγωνιστή του εργαζόμενου ελληνικού λαού», άρθρο στο διαδίκτυο (<https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3720146>) Πρόσβαση: 20-01-2019.

³⁵³ Σε αυτό το σημείο πρέπει να διευκρινιστεί, ότι ο σχολιασμός των θεατρικών κειμένων δεν είναι κριτικός ως προς το θέμα που εξετάζεται, δεν θα μπορούσε άλλωστε. Η ιστορική καταγραφή δεν επιτρέπει την παρέμβαση του ερευνητή με τα εργαλεία που διαθέτει, ογδόντα χρόνια μεταγενέστερα της εποχής που εξετάζει. Θα μιλάγαμε για αναχρονισμό αν διαπράτταμε αυτό το λάθος. Οι πολιτικοί περιορισμοί μου, γειώνονται σε ζητήματα και έρευνες που εξετάζουν το έθνος, την χρήση του και την λειτουργία του στην πολιτική. Θέλω να πω, ότι είναι πρόσφορη μια κριτική στην πολιτική επιλογή υπεράσπισης του έθνους και της πατρίδας ως σημείο ενότητας, άρα αυτομάτως 'ισχυροποιείται' η Εθνική συνείδηση των χρόνων της Αντίστασης έναντι στην ταξική συνείδηση που θεωρώ εν προκειμένω, ότι θα ήταν πολιτικά προτιμότερη. Αυτή η διαπίστωση όμως είναι απερίσκεπτη, καθώς μεταφέρεται μια πολιτική ανάλυση-τοποθέτηση -άρα και επιθυμία- του παρόντος στο παρελθόν χωρίς καν να αποτελεί ειδικά για την εποχή που εξετάζεται ορατή. Η ταύτιση λοιπόν με τους ήρωες του 1821 ήταν αναπόφευκτη καθώς εξωραϊζόταν η εικόνα της ελληνικής επανάστασης και ακολουθούσαν την ιστορική συνέχεια μιας ένδοξης εποχής που ήθελαν να ταυτιστούν. Να αποτελέσουν τους πιστούς συνεχιστές από το 1821 στο 1944. Οι πολιτικές τοποθετήσεις που μιλούν για την Εθνική αφήγηση και κριτικάρουν τις χρήσεις της μέσα σε επαναστατικές διαδικασίες είναι πολύ μεταγενέστερες των χρόνων που εξετάζουμε (Κατοχή). Ανήκουν στην περίοδο που οι διάφοροι ερευνητικοί κλάδοι και η πολιτική επιστήμη μέσω της διαλεκτικής εξερευνούν νέα πεδία ενδιαφέροντος. Η αποδόμηση των εθνικών αφηγήσεων, ειδικά στην Ελλάδα, ως σημείο κατασκευής της ιστορικής συνέχειας του έθνους-κράτους, στο τομέα τόσο της ιστοριογραφίας όσο και του πολιτικού ακτιβισμού ανήκει στην περίοδο μετά την δεκαετία του 80' και έρχεται σε επαφή με τις μεταμοντέρνες σπουδές που αναπτύσσονται κυρίως στον δυτικό πολιτισμό.

Χάρη Σακελλαρίου, *Το Ξύπνα Ραγιά* του Γιώργου Κοτζιούλα, κ.α.

Ο Καραϊσκάκης εισβάλλει στο όνειρο του μπάρμπα-Λιόλιου, στο μονόπρακτο έργο, *Ξύπνα ραγιά*, του Κοτζιούλα, λέει:

ΚΑΡΑΙΣΚΑΚΗΣ – Γι’ αυτό λοιπόν σκοτώθηκα, έχυσα το αίμα μου για την πατρίδα, για να μη με γνωρίζουν ακόμα οι πατριώτες μου, οι δύστυχοι ραγιάδες; [...] Άκουσα βρόντους ντουφεκιών, μπάρμπα Λιόλιο. Αυτοί με ξύπνησαν απ’ τον ύπνο το βαθύ μου[...] Δεν είναι όπως τα λες, μπάρμπα-Λιόλιο. Σήμερα πενήντα, αύριο εκατό, σιγά σιγά γίνονται πολλοί. Θα ήταν καλύτερα αν κάθονταν όλοι σαν εσένα, με τα χέρια σταυρωμένα;[...] Και τότε λίγοι σηκώθηκαν στην αρχή, μια χούφτα παλικάρια. Και τότε είχαμε να παλέψουμε με ένα στοιχειό, με μια αυτοκρατορία. Και τότε δεν μας έφταναν τα μπαρουτόβολα, με μισό τσαρούχι πολεμάγαμε. Και τότε δεν είχαμαν αναγνωρισμένους αρχηγούς, εμείς οι ίδιοι βαφτιστήκαμε στη φωτιά της μάχης στρατηγοί [...] Γι’ αυτό ίσα ίσα πρέπει να ξεσηκωθείτε. Εσείς έτσι κι αλλιώς είστε καταδικασμένοι. «Καλύτερα μια ώρας ελεύθερη ζωή...». Θυμάσαι τι έλεγε ο Ρήγας; [...] Είμαι και εγώ παιδί του λαού και μ’ αυτόν αγωνίστηκα πάντα. Όχι μια γορά που σκοτώθηκα, μ’ αν είχα εκατό, χίλιες ζωές, θα τις έδινα όλες για τα σκλαβωμένα μου αδέρφια, για την άμοιρη φτωχολογιά.³⁵⁴

Το έργο αυτό λοιπόν, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Κοτζιούλας,³⁵⁵ γράφτηκε με στόχο τη στρατολόγηση νέων ανταρτών για το σώμα των Καραϊσκάκηδων. Εμφανίζεται το φάντασμα του Καραϊσκάκη στο όνειρο του Μπαρμπα-Λιόλιου, για να του θυμίζει τις θυσίες των ηρώων της Επανάστασης του '21, να επισημαίνει τις αναλογίες με τον αγώνα της Αντίστασης και να τον πείσει ότι μόνο αν στηρίζουν τους αντάρτες θα δικαιωθεί και εκείνος ο αγώνας.³⁵⁶ Μιλώντας στο όνειρο του μπάρμπα-Λιόλιου τον προδιαθέτει να ξεσηκωθεί και να εμπιστευτεί τους αντάρτες. Τον καθιστά υπεύθυνο των πράξεων του και της σκλαβιάς του, και τον καλεί να επαναστατήσει, όπως ο ίδιος και οι υπόλοιποι το 1821. Μπορεί να ήταν «λίγοι που ξεσηκώθηκαν στην αρχή»³⁵⁷ όπως του αναφέρει αλλά ακολούθησαν όλοι μετά. Του υπενθυμίζει, το φάντασμα του Καραϊσκάκη, ότι «μονάχα οι αντάρτες είναι τα γνήσια παιδιά μας, οι αληθινοί απόγονοί μας»³⁵⁸ και τον καλεί να τους εμπιστευτεί. Η συναισθηματική φόρτιση που νιώθει ο μπάρμπα-Λιόλιος είναι έντονη

³⁵⁴ *Ξύπνα ραγιά*, στο Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 303-325.

³⁵⁵ «Εκείνον τον καιρό γινόταν εθελοντική στρατολογία για τους Καραϊσκάκηδες. Ήταν ένα καινούργιο σώμα που θ’ αποτελούνταν απ’ το Ραντοβίτσι και τα Ζυγοχώρια, την πατρίδα του Καραϊσκάκη. Για να ξεσηκώσουμε λοιπόν τον πληθυσμό, για να ηλεκτρίσουμε τη νεολαία χρειαζόταν κάτι προπαγανδιστικό. Έτσι γράφτηκε, σε δύο ή τρεις μέρες, κάτω απ’ τα έλατα, το *Ξύπνα ραγιά*». Στο Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 25.

³⁵⁶ Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π.

³⁵⁷ Ό.π., σ. 306.

³⁵⁸ σ. 309.

«Μούρχεται να δακρύσω έτσι που μου μιλάς»³⁵⁹ και πείθεται στο τέλος από τα λεγόμενα του Καραϊσκάκη.

Στο ίδιο μοτίβο κινείται και το έργο του Χάρη Σακελλαρίου, *Το εικοσιένα ζαναζεί*, που ο νεαρός ήρωας ο Νίκος λέει στην μητέρα του: «*Σήμερα, όλος ο κόσμος έχει ξεσηκωθεί. Πήρα τ' άρματα. Δεν ακούς που στα βουνά βροντάει τ' αντάρτικο τουφέκι; Το Εικοσιένα ζαναζεί, μάνα, με τον Άρη και τον Σαράφη, όπως τότε με τον Καραϊσκάκη και τον Κολοκοτρώνη*».³⁶⁰

Οι αναπαραστάσεις αυτές είναι γνώριμες στο λαϊκό κοινό και η ταύτιση με τους ήρωες του 1821 χρησιμοποιείται από τους θεατρικούς συγγραφείς ως εργαλείο κινητοποίησης του θυμικού τους. Τα συναισθήματα που δημιουργούνται στην πλατεία, αντικρίζοντας μέσα από τη σκηνική δραματουργία γνώριμα πρόσωπα, ηρωικά και παράλληλα συγκρίνοντας τις ζωές τους με τους ηθοποιούς και τον ρόλο τους, είναι έντονα. Άλλωστε η μόνη ιστορική περίοδος που εξακολουθούσε να αποτελεί δραματουργική πηγή ως εκείνη τη στιγμή είναι η ελληνική επανάσταση του 1821. Η επιλογή των δραματικών ειδυλλίων ως φορέα πατριωτικών ιδεών οφείλεται ακριβώς στη δημοτικότητα της οποίας χαίρουν, κυρίως ανάμεσα στα λαϊκά στρώματα.³⁶¹

³⁵⁹ σ. 308

³⁶⁰ *Το εικοσιένα ζαναζεί*, Χάρης Σακελλαρίου στο *Θέατρο της Αντίστασης*, ό.π., σ. 78.

³⁶¹ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτη, Ηράκλειο 1988, σ. 287-314.

2.4

Ο ρόλος της γυναίκας

Μέσα στην κατοχική πραγματικότητα και ύστερα στην Αντίσταση, ο ρόλος της γυναίκας επανακαθορίζεται. Στην ουσία αναδεικνύεται σε υπολογίσιμη κοινωνική δύναμη με αποτέλεσμα πολλά από τα στερεότυπα της παλιάς γενιάς να παραμερίζονται και πολλά να καταργούνται στην πράξη. Η δράση των γυναικών ήταν πολύμορφη και αυτό αποτελεί δεδομένο, από την ίδια την ιστοριογραφία και τις μαρτυρίες της εποχής. Η παραδοσιακή πατριαρχική θέση που καθιστά το γυναικείο φύλλο υποδεέστερο και αδύναμο, μπορεί να μην καταργείται αλλά σίγουρα ο παραδοσιακός ρόλος της γυναίκας που την τοποθετεί στο σπίτι και που θεωρεί τις αποκλίνουσες συμπεριφορές της, προβληματικές, σίγουρα κλονίζεται. Μεγάλο ρόλο σε αυτή την εξέλιξη διαδραματίζει και το πολιτικό πρόγραμμα του ΕΑΜ που με τις εξαγγελίες για έναν κόσμο πιο χειραφετημένο, η γυναίκα καταλαμβάνει μέρος σε αυτόν και αντιμετωπίζεται ισάξια.

Η θεατρική παραγωγή στα βουνά, όπως έχει αναφερθεί πολλάκις, απεικονίζει σε μεγάλο βαθμό την πραγματικότητα στην ελεύθερη Ελλάδα όπως τις κοινωνικές συμπεριφορές, τις σχέσεις εξουσίας, την καθημερινή ζωή, τις δυσκολίες κ.α. Απεικονίζει παράλληλα όμως και τους έμφυλους ρόλους. Στα θεατρικά κείμενα που έχουμε στη διάθεσή μας, όσον αφορά το θέατρο στα βουνά, και πιο συγκεκριμένα σε αυτά του Γ. Κοτζιούλα διαβάζουμε για τη θέση της γυναίκας και την αντιμετώπισή της· επομένως εξάγουμε πολύτιμα συμπεράσματα.

Στα έργα αυτά, οι ανησυχίες της παλιάς γενιάς αφορούν κυρίως στις ηθικές επιπτώσεις της γυναικείας χειραφέτησης.³⁶² Οι περισσότεροι, όπως η γριά Μαλάμω, πιστεύουν ότι ο ρόλος της γυναίκας είναι να νοιάζεται για το σπίτι και τον άντρα της. Αυτό γινόταν ως τώρα:

ΜΑΛΑΜΩ - Έλειπαν οι άντρες χρόνια στο ταξίδι [...] και πίσω η γυναίκα δούλευε σα σκύλα, να φυλάζει τα μανάρια, να προφτάσει τις χωροδοουλιές, να μην της πάει τίποτα χαμένο. Κι όταν με τον καιρό γύριζε πίσω ο νοικοκύρης, έβρισκε τα ζωντανά του αβγατισμένα, τα λαχίδια δουλεμένα, όλα εντάξει, χωρίς ν' ακουστεί τ' όνομα της γυναίκας³⁶³

³⁶² Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 102.

³⁶³ *Ηπειρώτισσες*, στο Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 195.

Η ηθική υποχρέωση της γυναίκας με αυτόν τον τρόπο εκπληρώνεται στα λόγια της γριάς Μαλάμω, που ωστόσο φοβάται για την ανηθικότητα των νέων γυναικών οι οποίες παρεκκλίνουν από το σωστό δρόμο. Η Ειρήνη έρχεται όμως να την καθησυχάσει λέγοντας της, ότι *«λίγες είναι αυτές θείσα, οι άλλες βαδίζουν στο σωστό πάλι στον ίδιο δρόμο»*³⁶⁴.

Η εικοσιπεντάχρονη Ειρήνη επιτελεί τον ρόλο της μορφωμένης αντάρτισσας που ανεβαίνει από την πρωτεύουσα στα χωριά της ελεύθερης Ελλάδας. Το στοιχείο της νέας γενιάς και του 'αέρα' που κουβαλά διαφαίνεται έντονα στις συζητήσεις του έργου.

EIPHNH – [...] Αλλά μορφώθηκαν λίγο περισσότερο από σας, κινήθηκαν κάπως έξω από τον κύκλο του σπιτιού τους, γι' αυτό σας φαίνονται εσάς ξεβγαλμένες. Είν' αλήθεια πως τώρα μιλούν πιο θαρρετά, υποδέχονται καλύτερα έναν ξένο, δε φοβούνται να γελάσουν και ν' αστερευτούν.³⁶⁵ Αλλά μ' αυτό δε σημαίνει πώς έγιναν και ανήθικες, κάθε άλλο. Εγώ πιστεύω πώς αυτό θα τους βγει σε καλό, θα τις ωφελήσει αργότερα.

ΜΑΛΑΜΩ – Μ' αυτά που λες φοβάμαι μη σηκώσει κι η κοπέλα μου κεφάλι [...] Αλλά εμένα δε μ' αρέσουν αυτά τα σύρτα φέρτα.³⁶⁶

Άλλωστε αυτό είναι που ο θεατρικός συγγραφέας θέλει να αναδείξει, πέρα των άλλων, τη συνεχή σύγκρουση του παλιού με του νέου, του παραδοσιακού με του μοντέρνου.

Παρ' όλο την αντίθεση της γενιάς και των απόψεων που φέρει αυτή, η διαφώτιση είναι αμφίδρομη και η αθηναία αγωνίστρια εκφράζει τον ενθουσιασμό της: *«απεναντίας τ' ακούω με μεγάλη ευχαρίστηση. Μου φαίνεται πως γρικόω τη λαλιά την ίδια του λαού. Πες κι άλλα, θείσα»*.³⁶⁷ Με αυτόν τον τρόπο εκπληρώνεται ο ρόλος του ακροατή που ξέρει να ακούει πέρα από το να ρητορεύει. Ο ενθουσιασμός της αθηναίας αγωνίστριας είναι διττός. Πηγάζει αφενός από την ανάγκη της να μάθει την ιστορία μιας χωριάτισσας που έχει ζήσει σε διαφορετικό τόπο -το παραδέχεται άλλωστε όταν ομολογεί: *«εμείς στις πολιτείες δεν τα ξέρουμε αυτά»*³⁶⁸ εκφράζοντας την απόσταση και την απόκλιση από αυτά

³⁶⁴ Ο.π., σ. 196

³⁶⁵ Εδώ ο Κοτζιούλας αναφέρει χαρακτηριστικά σε σχέση με τη συμπεριφορά τους στις παραστάσεις: *«Οι γυναίκες στην αρχή στέκονταν παράμερα, σα να κρύβονταν η μία πίσω απ' την άλλη. Τους μιλάγαμε και κρυφογελάγαν, κοιτάζονταν αναμεταξύ τους. Ήταν αθάρρευτες, ασυνήθιστες από τέτοια[...] Μα όταν άρχιζε η παράσταση και όσο προχωρούσε, έβλεπες όλους αυτούς που στέκαν παράμερα, σαν αδιάφοροι τάχα, σαν περαστικοί, τους έβλεπες όλο να ζυγώνουν και να προσέχουν και να ζωηρεύουν»*, στο Γιώργος Κοτζιούλας, ό.π., σ. 33-34.

³⁶⁶ Ο.π., σ. 196

³⁶⁷ Ο.π., σ. 194

³⁶⁸ Ο.π., σ. 197

που περιγράφει η γριά Μαλάμω.³⁶⁹ Αφετέρου, θέλει να αφουγκραστεί τη θέση μια γυναίκας μάνας ως στοιχείο ταυτότητας της εποχής της. Για να έρθει στη συνέχεια να προβάλλει την αλλαγή που βιώνει και θεωρεί 'δίκαια'. Η στάση της γυναίκας αλλάζει και αυτό το γνωρίζουν πρώτα οι ίδιες:

ΕΙΡΗΝΗ – [...] Επειδή όμως αυτές είναι συνηθισμένες να φορτώνονται από πάντα, γι' αυτό προτιμούνται στις μεταφορές. Αλλ' αν σήμερα μεταχειριζόμαστε σαν υποζύγια τις γυναίκες, θα ρθεί μια μέρα, κι αυτή δεν απέχει πολύ, που θα θρονιαστούν πλάι στον άντρα, ισότιμες και συνεργάτριές του. Δεν είδες που άρχισαν να ψηφίζουν κι αυτές;³⁷⁰

Συμπερασματικά μπορούμε να δούμε διάφορα ζητήματα που ανακύπτουν. Αρχικά, όσον αφορά τον θεατρικό συγγραφέα Κοτζιούλα η στάση του είναι ιδιαίτερη. Από μια αναδεικνύει το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης³⁷¹ και από την άλλη την τοποθετεί σε θέση που να μην έρχεται σε σύγκρουση με τον παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας σε αυτές τις περιοχές. Σύμφωνα με αυτή τη διαπίστωση, διαβάζουμε τη σκέψη του Κοτζιούλα στα λόγια της Ειρήνης, όπως παρατίθεται παραπάνω,³⁷² θέλοντας τη γυναίκα ισάξια αλλά δίπλα στον άντρα.

Σε δεύτερο χρόνο μπορούμε να παρατηρήσουμε κάποια γενικά χαρακτηριστικά της χειραφετητικής διαδικασίας της γυναίκας την εποχή εκείνη. Η διαδικασία αυτή υπακούει σε μια υποφαινόμενη αντίφαση που τις θέλει να κάνουν τρομερά βήματα από τη μία αλλά εν τέλει να μην αρνούνται το πλαίσιο συμπεριφορών που τις ζητά η κοινωνία να επιτελέσουν. Φαίνεται έντονα αυτή η σχέση, ακόμα και μέσα από τα κείμενα των έργων, όπου δεν αρνούνται βασικά στοιχεία της νοικοκυροσύνης και της ηθικής που τους επιβάλλεται. Τέλος ανεξάρτητα των όποιων ιδιαίτερων γνωρισμάτων αναδεικνύονται, το σίγουρο είναι, ότι η γυναίκα την περίοδο της Εθνικής Αντίστασης συγκροτεί τη ταυτότητα της αγωνίστριας-μαχήτριας. Αυτή η ταυτότητα διαμορφώνει το χαρακτήρα της εαμογενούς κομμουνίστριας που τη συνοδεύει αρκετά χρόνια μετέπειτα.

³⁶⁹ «[...]τα κόκκαλά μου εμένα πονά ακόμα απ' το κουβάλημα των λιθαριών. Τ' αγκωνάρια τα κουβάλησα μόνη μου, περ' απ' το λαγκάδι, και τις περισσότερες πλάκες τις κατέβασα η ίδια απάνω απ' το βουνό. Τα ξύλα πάλι, τις γρεντιές και τα καταχυτά, ξεπλατίστηκε ο Αναστάσης ώσπου να φτάσουν απ' το λόγγο ως τη σκεπή», ό.π., σ. 194.

³⁷⁰ Ό.π., σ. 197.

³⁷¹ «Το θέμα ωστόσο της γυναικείας χειραφέτησης αποτελούσε και μέρος του κοινωνικού προγράμματος του ΕΑΜ, κι έτσι στα αντίστοιχα έργα ο στόχος του Κοτζιούλα είναι διπλός: επιχειρεί, από τη μια, να προβάλλει την κοινωνική σημασία της εξίσωσης των γυναικών και, από την άλλη, να υπογραμμίσει την ανάγκη συμμετοχής τους στον αντιστασιακό αγώνα», στο Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 102.

³⁷² Βλέπε σ. 120, μονόλογο ΕΙΡΗΝΗΣ-ΜΑΛΑΜΩΣ «που θα θρονιαστούν πλάι στον άντρα, ισότιμες και συνεργάτριές του».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄
ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΞΗ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ: ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ
ΘΕΑΤΡΟΥ

1. Λαϊκό θέατρο

Γιατί η μια μορφή θεάτρου θεωρείται λαϊκή και μια άλλη όχι; Η απάντηση σ' αυτή την ερώτηση πρέπει να είναι απλή: θεωρείται λαϊκή επειδή η παράσταση ή το έργο που παίζεται απευθύνεται στο λαό, ή καλύτερα επειδή το κοινό του θεάτρου αυτού αποτελείται κατά το πλείστον από λαϊκές τάξεις· ότι λαϊκό πρέπει να χαρακτηριστεί το θέατρο όταν ο ίδιος ο λαός παράγει θέατρο για το λαό, όταν δηλαδή το ταξικό κριτήριο «λαϊκός» ισχύει και για την πλευρά των παραγωγών και για την πλευρά των δεκτών.³⁷³

Σε αυτό το σημείο φαίνεται χρήσιμη μια διαφοροποίηση στη χρήση του όρου «λαϊκό θέατρο»: πρέπει επίσης να διαχωρίσουμε το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο από το σύγχρονο. Στο παραδοσιακό λαϊκό θέατρο ο λαός πράγματι δημιουργεί διασκεδαστικά θεάματα και θεατρικές παραστάσεις για την τέρψη του εαυτού του, για την τέρψη της μικροκοινωνίας του χωριού ή της γειτονιάς. Στο σύγχρονο λαϊκό θέατρο, που διαδραματίζεται συχνά στους ίδιους χώρους (στο χωριό και στη γειτονιά), από ομίλους ερασιτεχνών ή και επαγγελματιών θιάσων που πηγαίνουν εκεί, η λαϊκή τέρψη και διδασχή προέρχεται συνήθως από εμπνευσμένους, διανοούμενους νέους και χαρακτηρίζεται από συνειδητή καλλιτεχνική εκτέλεση και, συχνά, πολιτική στράτευση.³⁷⁴ Σε αυτή τη περίπτωση μπορούμε να εντάξουμε και τους θιάσους της «Λαϊκής σκηνής», τον «Θίασο ΕΠΟΝ Θεσσαλίας», καθώς και τις υπόλοιπες θεατρικές σκηνές που περιοδεύουν στα χωριά της ελεύθερης Ελλάδας το 1943-1945.

Τα χαρακτηριστικά του λαϊκού θεάτρου είναι: η συλλογικότητα της παραγωγής και της αποδοχής, η ενεργός συμμετοχή του κοινού στη παράσταση, η κοινή αισθητική, η τυποποίηση και ο αυτοσχεδιασμός και η διαμόρφωση, τέλος, μιας από κοινού αποδεκτής παράδοσης. Η θεαματική και αισθητική παράδοση, τόσο χαρακτηριστική σχεδόν για κάθε μορφή λαϊκού θεάτρου, είναι προϊόν μιας συλλογικής διαδικασίας, στην οποία το κοινό συμμετέχει εξίσου δημιουργικά, όπως και οι παραγωγοί. Αυτό σημαίνει πως το λαϊκό θέατρο έχει μια τελείως διαφορετική κοινωνική λειτουργικότητα από το αστικό: δεν κινείται στον κοινωνικά ακαθόριστο χώρο της αυτονομίας των τεχνών, αλλά υπόκειται σε συνεχή και συγκεκριμένο κοινωνικό έλεγχο. Επομένως, λαϊκό θέατρο αντικαθρεφτίζει πολύ πιο άμεσα τις ανάγκες των φορέων του, την ιδεολογία και την κοσμοθεωρία τους.³⁷⁵

³⁷³ Θεόδωρος Γραμματάς, *το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, ό.π., σ. 377-379.

³⁷⁴ Πούχνερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, ό.π., σ. 14-15

³⁷⁵ Ό.π., σ. 17-18.

Γειώνοντας τα παραπάνω χαρακτηριστικά στην περίπτωση της «Λαϊκής σκηνής» του Γιώργου Κοτζιούλα, παρατηρούμε πρώτον, ότι η συγκρότηση του θιάσου δεν έχει να κάνει με επαγγελματίες ηθοποιούς. Οι αντάρτες δέχονταν και ν' αποσπαστούν από τις ασχολίες τους για να κάνουν θέατρο. Δεύτερον, ότι έχει να κάνει με τη συγκρότηση του κοινού, έχουμε ένα «απαίδευτο» κοινό, το οποίο δεν έχει ξαναδεί θέατρο. Ζει σε μια πραγματικότητα διαφορετική και αντιμετωπίζει προβλήματα ολότελα διαφορετικά από τα προβλήματα και τα ενδιαφέροντα του αστικού κοινού. Για αυτό το λόγο, το θέατρο αυτό λειτουργεί μ' έναν τρόπο διαμετρικά αντίθετο από τον τρόπο που λειτουργεί το αστικό θέατρο. Ενώ στο αστικό θέατρο ο θεατής είναι γνώστης του θεάτρου, έχει ζήσει δηλαδή το θεατρικό φαινόμενο 'κατ' επανάληψιν', κ' εκείνο που αναζητεί είναι η πρωτοτυπία, το καινούργιο στο θέμα, αντίθετα το κοινό της Ηπείρου έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με το θεατρικό φαινόμενο.³⁷⁶⁻³⁷⁷

³⁷⁶ Περιοδικό «Θέατρο», Πέτρος Μάρκαρης, τευχ. 53-54, ό.π., σ. 32.

³⁷⁷ Η συγκεκριμένη ενότητα δεν έχει στόχο να καταπιαστεί με το ζήτημα του λαϊκού θεάτρου αλλά να εντοπίζει κυρίως χαρακτηριστικά αυτού, στο θέατρο στα βουνά. Ο κίνδυνος που υπάρχει με το ζήτημα του λαϊκού θεάτρου είναι ορατός καθώς αν δεν προσδιοριστεί η συγκεκριμένη περιοχή εξέτασής του μπορεί να υποπέσει ο ερευνητής σε ανιστόρητες γενικεύσεις. Αντώνης Γκλυτζουρής, *Λαϊκό θέατρο και κρατισμός στην ελληνική σκηνή του μεσοπολέμου*, ό.π., σ. 29.

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α' ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ

1.

Συλλογική μνήμη

«Εμείς και δω θα αγωνιστούμε. Δεν θα αφεθούμε στο μοιραίο!»³⁷⁸

Το ζήτημα της μνήμης και της συγκρότησής της αποτελεί το πεδίο ενδιαφέροντος της συγκεκριμένης ενότητας· ψηλαφίζοντας τις σχέσεις που αναπτύσσονται και διαμορφώνονται τα χρόνια της θεατρικής παραγωγής στα βουνά με τον κόσμο που συμμετέχει και παρακολουθεί τα δρώμενα αυτά. Ελλείπει τεκμηρίων που θα μας προσδίδανε ιστοριογραφικά μια καθαρή εικόνα της διαδικασίας αυτής, δηλαδή μιας αφηγούμενης μνήμης που θα περιέγραφε από την πλευρά του κοινού τα αισθήματα, τις άμεσες αντιδράσεις³⁷⁹ και την πιθανή ταύτιση με το περιεχόμενο ενός θεατρικού έργου, κρίνεται σκόπιμο να χρησιμοποιήσουμε εργαλεία εκτός του οπτικού πεδίου της παραδοσιακής ιστοριογραφίας.³⁸⁰ Με απλά λόγια, οι μοναδικές μαρτυρίες που αξιοποιούνται για την ανάλυση του ζητήματος της μνήμης είναι αυτές ηθοποιών και διάφορων καλλιτεχνών που αναπολούν την περίοδο που έδρασαν, σε συνεντεύξεις που έδωσαν μεταγενέστερα. Όπως αναφέρει η Ρίκη Βαν Μπουσχότεν στο *Ανάποδα Χρόνια*, οι πληροφορίες που αναβλύζουν στη ροή της αφήγησης αποτελούν πειστικές ενδείξεις για τη συμπεριφορά του παρελθόντος, καθώς και για τις νοητικές δομές στις οποίες στηρίζονταν.³⁸¹

Η λειτουργία της συλλογικής μνήμης ως ζήτημα: είναι κυρίως στον τομέα αυτό που υπεισέρχεται η υποκειμενική διάσταση. Η συγκρότηση της συλλογικής μνήμης είναι μια

³⁷⁸ Απόσπασμα από την επιστολή του Γεράσιμου Σταύρου προς φίλους και συντρόφους. Γράφεται τα χρόνια της δικτατορίας των συνταγματαρχών και μιλάει για την οδυνηρή κατάσταση που βρίσκεται η χώρα και για το καθεστώς ανελευθερίας. Θυμάται τους αγώνες για την λευτεριά που έδωσαν τα προηγούμενα χρόνια και ελπίζει για νέους αγώνες που φέρουν την ελευθερία του τόπου. Βλέπε σημείωση 390, σ.128.

³⁷⁹ Το περιεχόμενο και ο στόχος του θεάτρου είναι ψυχαγωγικός με την αρχαιοελληνική σημασία του όρου («θέλγειν και προσελκύειν τα ψυχάς»). Παρακολουθώντας ένα σκηνικό θέαμα και συμμετέχοντας σε μια παράσταση, ο θεατής ποικιλότροπα και πολυδιάστατα βιώνει εμπειρίες, κατακτά γνώσεις, απολαμβάνει αισθητικά και ψυχο-πνευματικά. Κατ' αυτό τον τρόπο, το σκηνικό θέαμα σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, μέσα από τη διασκέδαση, την απόλαυση, την ικανοποίηση, τη συναισθηματική εκτόνωση, την αποφόρτιση και την εξωτερίκευση του εσωτερικού δυναμικού του θεατή, συμβάλλει στην ολοκληρωμένη αγωγή της προσωπικότητάς του, που σε κάποιες ειδικές περιπτώσεις μπορεί να μετατραπεί ακόμα και σε θεραπευτική διαδικασία (ψυχόδραμα). Βλέπε στο Θεόδωρος Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, ΠΑΠΑΖΗΣΗ, Αθήνα, 2015, σ. 35-36.

³⁸⁰ Αυτές οι πληροφορίες δεν μπορούν να αποκαλυφθούν με τα μέσα της κλασσικής αρχειακής έρευνας εν προκειμένω.

³⁸¹ «Τόσο το προπολεμικό πολιτισμικό ήθος, όσο και τα δίκτυα συνεργασίας στον Εμφύλιο αποκαλύφθηκαν κυρίως από τέτοιου είδους παρατηρήσεις». σ.19.

μακρόχρονη διαδικασία χωρίς τέλος, η οποία ξεκινάει με την εγγραφή των εμπειριών στην μνήμη. Στη συνέχεια τα αρχικά αυτά μηνύματα τροποποιούνται, αποκτούν νέο νόημα ή διαγράφονται, όταν οι άνθρωποι προσπαθούν να ενσωματώσουν νέες εμπειρίες και να ερμηνεύσουν ατομικά ή μαζί με άλλους, το παρελθόν τους υπό το πρίσμα του παρόντος.³⁸² Αυτό που έχει μεγαλύτερη πιθανότητα να εισχωρήσει στη μνήμη είναι το καινούριο, το εντυπωσιακό, το συγκινητικό, σύμφωνα πάντα με τα κοινωνικά κριτήρια και τις γνώσεις της στιγμής: καταστάσεις ρήξης, διαταραχής, κρίσης, μάθησης νέων ερμηνευτικών σχημάτων. Όπως μας πληροφορεί λοιπόν ο δημιουργός της Λαϊκής Σκηνής τα θεατρικά δρώμενα «τα *‘βλεπαν κι οι γυναίκες, τα ‘βλέπαν και τα παιδιά, που τα χάραζαν για πάντα στο ξάστερο μυαλό τους...*»³⁸³ Πιο συγκεκριμένα χρησιμοποιώντας τον E.P Thompson γίνεται αντιληπτή η διαδικασία της εγγραφής στη μνήμη και της νέας συνείδησης που προκύπτει: «*Η νέα συνείδηση που προκύπτει από τη νέα εμπειρία διαμορφώνεται από τα ανθρώπινα όντα εν μέρει μέσω της προϋπάρχουσας συνείδησής τους –δηλαδή των πολιτισμικών κριτηρίων και αξιών, όπως αυτές διαμορφώθηκαν από την προηγούμενη εμπειρία*».³⁸⁴

Η ρήξη με το παρελθόν και το πως αυτή μετουσιώνεται με υλικούς όρους είναι το σημείο τομής στην μέχρι τότε βιωμένη εμπειρία των ανθρώπων στο βουνό. Δηλαδή, τη στιγμή που παρακολουθούν την θεατρική παράσταση: *Ο Αστυνόμος*³⁸⁵ θυμούνται με άσχημο τρόπο το πως επιβαλλόταν η εξουσία των αρχών εις βάρος τους και είναι αποφασισμένοι να μην επιτρέψουν να ξαναγυρίσουν σε αυτή την κατάσταση.³⁸⁶ Αν λοιπόν θεωρητικά συμφωνούμε με το σχήμα που θέλει τις εμπειρίες να εγγράφονται στη μνήμη ανάλογα με το βαθμό συμφωνίας (ή παρέκκλισης από) το πλαίσιο αναφοράς, τότε η συγκράτηση ενός μηνύματος στη μνήμη είναι ο μετασχηματισμός της βιωμένης εμπειρίας σε αντιληπτή.

Οι θεατές βλέπουν τη ζωή τους πάνω στη σκηνή και ταυτίζονται με τους ρόλους που διαδραματίζονται. Οι λαϊκές συμπεριφορές, τα αναγνωρίσιμα πρόσωπα, ο

³⁸² Ρίκη Βαν Μπουσχότεν, ό.π., σ. 18.

³⁸³ Βλέπε σημ. 167, σε αυτή την εργασία, σ. 71.

³⁸⁴ «*Η εμπειρία προκύπτει από το κοινωνικό Είναι αυτομάτως, αλλά όχι και χωρίς να μεσολαβήσει η σκέψη: προκύπτει επειδή οι άνδρες και οι γυναίκες (και όχι μόνον οι φιλόσοφοι) είναι όντα λογικά και σκέφτονται όσα συμβαίνουν στους ίδιους και στον κόσμο τους*». Βλέπε Ellen Kay Trimberger, «E.P. Thompson: Understanding the process of History», στο συλλογικό έργο: *Vision an Method in Historical Sociology*, Theda Skocpol, Fred Block, Daniel Chirot, Mary Fulbrook, Gary G. Hamilton, Lynn Hunt, Charles Ragin, Dietrich Rueschemeyer, Dennis Smith, Margaret R. Somers, Ellen Kay Trimberger, Cambridge University Press, 1984, σ. 211-243. Επίσης βλέπε E.P Thompson, *The making of English working class*, Vintage Books, New York, 1991, first edition 1963.

³⁸⁵ Βλέπε σε αυτή την εργασία, σ. 108.

³⁸⁶ Περιοδικό «Θέατρο», τευχ. 53-54, ό.π., σ. 52-53. (Αλληλογραφία Γ. Κοτζιούλα).

αυθορμητισμός παράγουν εκείνα τα νοήματα που δημιουργούν τη συλλογική αντίληψη· αυτό που αργότερα εγγράφεται στην μνήμη τους και το αναμορφώνουν, το επικοινωνούν, το μεταπλάθουν ίσως και το αποδομούν. Σημασία έχει ότι η συλλογική ταυτότητα, δηλαδή η αίσθηση κοινότητας μεταξύ ανθρώπων στο χώρο και το χρόνο, εδράζεται στη μνήμη και, αντίστροφα, αυτό που θυμόμαστε σε μεγάλο βαθμό εξαρτάται από την ταυτότητά μας.³⁸⁷

Το θέατρο στο βουνό είναι ένα θέατρο που παίρνει θέση. Στέκεται εχθρικά στο παλαιό και αντιπροτείνει νέα νοήματα και θέσεις, τα οποία εκφράζονταν μέσω του αντιστασιακού αγώνα και των πολιτικών του ΕΑΜ. Η συγκρότηση ταυτότητας ή έστω η συνειδητοποίηση του κόσμου στα νοήματα του θεάτρου ήταν σταδιακή, αλλά έδωσε τα εφόδια εκείνα που του επέτρεπαν να αντιληφθεί την νέα κατάσταση που διαμορφωνόταν. Εκείνες τις σχέσεις δηλαδή που έρχονταν σε σύγκρουση. Σε πρώτο χρόνο η «παρθενική ακόμα φαντασία τους»³⁸⁸ αρχίζει να αλλάζει. Αφουγκράζονται σιγά σιγά τα νοήματα του θεάτρου. Στην ουσία, όπως αναφέρεται παραπάνω, η βιωμένη εμπειρία αρχίζει να μετατρέπεται σε αντιληπτή. Το γεγονός ότι οι γυναίκες στην αρχή της Λαϊκής Σκηνης, όπως γράφεται στις μαρτυρίες, ήταν διστακτικές να συμμετάσχουν στο θέατρο και μετέπειτα στελεχώνουν τον περιοδεύοντα θίασο δημιουργεί μια τομή. Αυτή η αλλαγή εντάσσεται και μέσω των προωθημένων θέσεων του ΕΑΜ την εποχή εκείνη, που θέλουν τη γυναίκα να σπάει το ρόλο της παλαιάς της θέσης και να βγαίνει στο βουνό ως αγωνίστρια και μαχήτρια. Παράλληλα αναπαριστώντας πάνω στη σκηνή αυτή την πραγματική συνθήκη της γυναίκας αγωνίστριας, οι ίδιες αντιλαμβάνονται κάτι το διαφορετικό, το βλέπουν και δημιουργούν εικόνες, διαμορφώνουν εν προκειμένω θέση.³⁸⁹ Αυτή η διαδικασία είναι που συγκροτεί συνείδηση και παράλληλα εγγράφεται με έναν τρόπο στην μνήμη. Η διαδικασία αυτή λοιπόν είναι που εγγράφει στη συλλογική μνήμη γεγονότα και καταστάσεις, και που την καθιστούν συνεχώς μεταβαλλόμενη και

³⁸⁷ Πολυμέρης Βόγλης, «Το παρελθόν ως διαρκές παρόν: Τα Δεκεμβριανά στη δημόσια σφαίρα, 1945-1956», στο συλλογικό έργο, *Δεκέμβρης 1944. Το παρελθόν και οι χρήσεις του*, Αλεξάνδρεια, 2017, σ. 240.

³⁸⁸ Βλέπε σημείωση 208, σε αυτή την εργασία, σ. 79.

³⁸⁹ Το δραματικό κείμενο δεν απευθύνεται στον αναγνώστη αλλά στον θεατή, δεν προσλαμβάνεται δηλαδή ως ανάγνωσμα, αλλά ως θέαμα. Ο θεατής επικοινωνεί με την παράσταση ατομικά, ως μοναδική οντότητα, αλλά ταυτόχρονα και συλλογικά, ως μέρος μιας ομάδας που παρευρίσκονται και παρακολουθούν το ίδιο θέαμα. Η πρόσληψη του σκηνικού μηνύματος γίνεται άμεσα από τον ίδιο, αλλά και έμμεσα, από τον τρόπο με τον οποίο αυτό, ως τελικό αποτέλεσμα, διαμορφώνεται σύμφωνα με την άποψη του σκηνοθέτη. Η παρακολούθηση του θεάματος είναι αμφίδρομη και διαδραστική ως επικοινωνία, επειδή ο θεατής δεν υποδέχεται σταθερά ως παθητικός δέκτης τα σκηνικά μηνύματα, αλλά αντιδρά και ανταπαντά σε αυτά, γινόμενος (σε κάποιο βαθμό) συνδημιουργός του τελικού αποτελέσματος. Biet, Chr. & Triaud, Chr. (2006). *Qu' est-ce que le theatre?* Paris: Folio / essais παρατίθεται από Θεόδωρο Γραμματά, ό.π., σ. 266.

όχι στατική.

Οι αφηγητές στο ντοκιμαντέρ της Αλίντα Δημητρίου «Το Θέατρο στο βουνό», και της Ρένας Χριστάκη «Ζωγράφοι στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας 1941-1945», που στην ουσία είναι και δρώντες της εποχής που εξετάζουμε, αναπολούν με μεγάλο θαυμασμό την θεατρική και καλλιτεχνική δραστηριότητα. Πιο συγκεκριμένα αφηγούνται ιστορίες και ανασύρουν στην μνήμη τους στιγμές από το θέατρο στο βουνό. Οι ίδιοι ηθοποιοί³⁹⁰ της Λαϊκής Σκηνής, μαζεμένοι ξανά για το γύρισμα του ντοκιμαντέρ, χρόνια μετά, αναφέρουν χαρακτηριστικά: *«Μας λείπει ο Γιώργος ο Κοτζιούλας. Πόση χαρά θα αισθανόταν που θα μας έβλεπε ξανά»*. Οι ίδιοι συζητούν για τις δυσκολίες αλλά και για την χαρά που έκαναν θέατρο. Γυρνούν πίσω στο χρόνο και θυμούνται ονόματα από τον θίασο βλέποντας ένα σκιτσογραφημένο ημερολόγιο. Η μνήμη τους ξυπνάει ξανά και αποτελεί το κίνητρο της σύναξης τους. Το ίδιο συναίσθημα κατακλύζει και τους αφηγητές που θυμούνται τον ρόλο των καλλιτεχνών και της δράσης του θιάσου της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας.

Η συλλογική μνήμη επομένως, συγκροτεί ένα βίωμα κοινό, το οποίο μας οδηγεί είκοσι χρόνια μετά να διαβάσουμε την επιστολή του Γεράσιμου Σταύρου το 1967, απεσταλμένη σε συντρόφους και φίλους μιλώντας για τον αγώνα που δώσανε και που ακόμα δεν έχουν δικαιωθεί.³⁹¹ Μας οδηγεί επίσης σαράντα χρόνια μετά να συζητούν καλλιτέχνες για το θέατρο και τον ρόλο της τέχνης τον καιρό της Εθνικής Αντίστασης, όπως ο Γιώργος Δήμος, ο Σπύρος Μελετζής, ο Δημήτρης Γιολλάσης, ο Ηλίας Φερτής.³⁹² Εν τέλει, το κοινό βίωμα συγκροτεί και αυτό με τη σειρά του τη συλλογική μνήμη που ενώ επιδέχεται αλλαγές και μεταμορφώσεις στο πέρασμα του χρόνου, αφήνει πίσω της ίχνη και πληροφορίες αρκετά σημαντικές τόσο για την εποχή την ίδια, όσο και για την ψυχολογία των ίδιων των αφηγητών.

³⁹⁰ Οι ηθοποιοί της Λαϊκής Σκηνής που είναι ξανά μαζί το 1983 για χάρη του ντοκιμαντέρ της Ρένας Χριστάκη «Ζωγράφοι στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας 1941-1945» είναι ο Γ. Παπαδόπουλος, ο Γ. Λαμπράκης, η Ηλέκτρα Ζαχαρή, ο Περικλής Αλετράς, η Νίτσα Παπακώστα, ο Φώτης Ροντογιάννης.

³⁹¹ Η χρονολογία που γράφεται η επιστολή συμπίπτει με το στρατιωτικό πραξικόπημα των συνταγματάρχων και έχει σχέση με την δικτατορία. Ο ίδιος ο Γεράσιμος Σταύρου βρίσκεται στο Παρίσι κυνηγημένος και στέλνει την επιστολή μιλώντας για την ελευθερία που ακόμα ελπίζει να έρθει:

«είμαστε νέοι όταν ξεκινήσαμε το θυμάστε. Κοντεύουμε πενηντάρηδες και ακόμα βρισκόμαστε στο ίδιο πρόβλημα να πρέπει να κρυφτούμε. Να σας πω μια καινοτομία που όταν τη ζει κανείς παίρνει μια άλλη σημασία. Δεν υπάρχει πατρίδα χωρίς ελευθερία. Η ελευθερία είναι η πατρίδα μας. Βέβαια το κουράγιο δεν μας απολείπει. Αλλά θα προφτάσει η γενιά μας να προσφέρει στον καταματομένο τόπο της κάτι περισσότερο από τα νιάτα της, που τα 'δωσε κιόλας; Εμείς και δώ θα αγωνιστούμε. Δεν θα αφεθούμε στο μοιραίο. Σας φιλώ Γρηγόρη!»

³⁹² Στο ντοκιμαντέρ της Ρένας Χριστάκη, ό.π. Πιο συγκεκριμένα μιλούν για την καλλιτεχνική προσφορά και τη ζωγραφική στην υπηρεσία της Αντίστασης. Συζητούν και θυμούνται τις αντιδράσεις του κόσμου: *«Είχαν έρθει από τα γειτονικά χωριά να παρακολουθήσουν θέατρο και η ικανοποίηση και η χαρά που εκδηλώναν ήταν μεγάλη»*.

Επίλογος

Βαδίζοντας στην διάρκεια της Κατοχής ερχόμαστε σε επαφή με μια πλευρά της αντίστασης που οι παραδοσιακές προσεγγίσεις αποτύγχαναν να εστιάσουν. Η πολιτιστική έκφραση της αντίστασης σηματοδοτεί από μόνη της μια αυτόνομη ενότητα στην ανάδειξη της εμπειρίας της περιόδου. Αποτελεί ξεχωριστό κομμάτι καθώς οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται μέσα από τις διαδικασίες αυτές νοήματα που καθορίζουν και διαμορφώνουν την πολιτικότητά τους. Με απλά λόγια, αυτό που αντιλαμβάνονταν ήταν ότι μπορούσαν να αγωνιστούν και με άλλα μέσα πέρα από το τουφέκι. Η στάση αυτή προβάλλει επομένως, ότι μια θεατρική παράσταση επιτελεί ανάλογο ρόλο με αυτόν μιας νικηφόρας, για παράδειγμα, μάχης εναντίον των κατακτητών. Δεν αποτελεί ξεχωριστή διαδικασία όσο μια παράλληλη διεργασία εντός του ίδιου κινήματος. Η Εθνική Αντίσταση απετέλεσε το έναυσμα για την αβίαστη ανάπτυξη κάθε καλλιτεχνικής, εκπαιδευτικής και κοινωνικής διεργασίας εντός της.

Το ερώτημα που ανακύπτει διατυπώνεται σε σχέση με την δραστηριότητα αυτή: πώς γίνεται σε καιρό πολέμου και πείνας να υπάρχουν διεργασίες που προωθούν τη πολιτιστική κίνηση. Είναι γνωστό, ότι η Κατοχή δεν αφήνει πίσω της, την πολιτική πόλωση και την οικονομική εξαθλίωση μόνο. Η κατοχή κληροδότησε και την κουλτούρα της βίας στην πολιτική σύγκρουση.³⁹³ Δεν ήταν ό,τι πιο εύκολο για την νεαρή κοπέλα από το Παγκράτι να κυκλοφορεί στους δρόμους της κατεχόμενης Αθήνας, όπως εξίσου δύσκολο ήταν να κινούνται οι Θίασοι στα βουνά, πολλές φορές ανάμεσα και από γερμανικά στρατεύματα.³⁹⁴ Η απάντηση όμως εντοπίζεται στην εξής φράση της νεαρής αγωνίστριας: «[...] τον θάνατο τον είχαμε πλάι μας, φιλαράκος μας! Δεν είχαμε μία εχθρική σχέση μαζί του[...].»³⁹⁵ Η στάση αυτή των αγωνιζόμενων όσο εξιδανικευτική και αν είναι για την εποχή, διατυπώνει μια πραγματική διάσταση.³⁹⁶

³⁹³ «Εδώ είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι οι φορείς της δίωξης και τιμωρίας των πολιτικών αντιπάλων ήταν πολλοί: η εθνοφυλακή, η αστυνομία, η χωροφυλακή, ο στρατός και οι ένοπλες ακροδεξιές ομάδες. Ο καθένας από αυτούς μετέφερε στο πεδίο τιμωρίας τη δική του νοοτροπία και πρακτική», Πολυμέρης Βόγλης, *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας, οι πολιτικοί κρατούμενοι στον εμφύλιο πόλεμο*, μτφρ. Γιάννης Καστανάρας, Αλεξάνδρεια, 2004, από Εισαγωγή. Πρωτότυπο κείμενο, *Becoming a Subject. Political Prisoners during the Greek Civil War*, 2002. σ. 17-19.

³⁹⁴ Βλέπε σε αυτή την εργασία σ. 85.

³⁹⁵ Βλέπε προφορική μαρτυρία στο Αλίντα Δημητρίου, «Τα πουλιά του βάλτου». Το ντοκιμαντέρ αναφέρεται στη συμμετοχή και προσφορά της γυναίκας στην Αντίσταση κατά την περίοδο της Κατοχής 1941-44, καθώς και στις συνέπειες που υπέστη. Στηρίζεται στις προφορικές μαρτυρίες των γυναικών που επέζησαν, 2008.

³⁹⁶ Για παράδειγμα στο Ντοκιμαντέρ «Τα πουλιά του βάλτου», οι αφηγήτριες που μαρτυρούν στοιχεία για την εποχή αναπολούν τις στιγμές της αντίστασης και «εύχονται να ξαναζούσαν τα χρόνια εκείνα».

Δηλώνει την επιμονή και την πίστη σε αυτό που κάνουν και οραματίζονται. Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης μας αποκαλύπτει, εκτός των άλλων, και μια πλευρά της ψυχολογίας των αγωνιζόμενων.

Η περίοδος αυτή τροφοδοτεί το ελληνικό θέατρο με θέματα ανάλογα. Στο θέατρο της πόλης, η πείνα και η φτώχεια διαδραμάτισαν βασικά ζητήματα αλλά γρήγορα κυριάρχησε ο αντιστασιακός αγώνας ως εξέχον σημείο αναφοράς. Η δραματουργία των επόμενων χρόνων οφείλει πολλά σε αυτή την περίοδο καθώς οι ίδιοι οι ηθοποιοί και σκηνοθέτες επηρεάζονται από τα ζητήματα που αναδεικνύει ο πόλεμος και κυρίως από κοινωνικά μηνύματα. Η κοινωνική αλλαγή και το ξεπέραςμα των παλιών ηθών βασίζεται στις νέες ιδέες της αριστερής διανόησης που τον επόμενο καιρό κυριαρχεί στη πολιτιστική σκηνή, ανεξαρτήτως των δυσκολιών που βιώνει,³⁹⁷ και ειδικότερα στο θέατρο.³⁹⁸

Το θέατρο στο βουνό μας εισάγει σε μια μοναδική θεατρική εμπειρία στα χρόνια της Εθνικής Αντίστασης και σηματοδοτεί μια τομή στην ιστορία των από τα κάτω. Η δραστηριότητά του, είναι γέννημα καταρχήν του ίδιου του κόσμου που ζούσε στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας και συμμετείχε στην Αντίσταση, και κατόπιν των οργανωτικών επιτροπών του ΕΑΜ. Τα θεατρικά σχήματα δημιουργούνται για να περιοδεύουν σε όλα τα χωριά και να χαρίζουν στιγμές ψυχαγωγίας. Παράλληλα αναδεικνύουν την κοινωνική δυναμική της θεατρικής τέχνης, η οποία επηρεάζει τη σχέση της Αντίστασης με τον κόσμο της υπαίθρου και συμβάλει σημαντικά στη διαμόρφωση της συνείδησης. Ο κόσμος που παρακολουθεί και λαμβάνει τα μηνύματα των θεατρικών παραστάσεων, με το σημαντικό χαρακτηριστικό ότι είναι κοινωνός ο ίδιος ως μέλος ενός τόπου που ζει και τον αφορά το τι μέλλει γενέσθαι, συγκροτεί μια ταυτότητα -ενδεχομένως-. Αυτή η

³⁹⁷ Εποχή μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας: Λευκή τρομοκρατία, διώξεις, εξορίες κλπ.

³⁹⁸ Για θέατρο μετά την απελευθέρωση βλέπε Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σ. 327-328. «Χαρακτηριστικό είναι ότι, ενώ στα χρόνια της Κατοχής η «στράτευση» του θεάτρου στον αγώνα της Αντίστασης θα καλλιεργήσει ένα αίτημα ποιότητας, η μεταδεκεμβριανή πολιτική αντιπαλότητα θα θέσει νέες προτεραιότητες και θα επιβάλει την ανάγκη ενός πιο παρεμβατικού θεάτρου. Έτσι, πριν ακόμα αποκρυσταλλωθούν οι κατοχικές αναζητήσεις, το ενδιαφέρον των συγγραφέων θα μετατοπιστεί προς τα θέματα της άμεσης πολιτικής και κοινωνικής επικαιρότητας. Ούτε αυτό όμως θα κρατήσει πολύ. Η σύγχυση που θα δημιουργήσει το κλίμα της τρομοκρατίας και του ιδεολογικού φανατισμού, την περίοδο του Εμφυλίου, θα οδηγήσει σ' ένα είδος αισθητικής πόλωσης μεταξύ «σοβαρού» και «εμπορικού» έργου, στο πλαίσιο του οποίου θα επαναπροσδιοριστεί αναγκαστικά και το αίτημα της ιδεολογικής και αισθητικής ανανέωσης του θεάτρου. Στο τέλος, πάντως, της δεκαετίας, η θεατρική ζωή εμφανίζει την εικόνα μιας καθολικής επιστροφής στο παρελθόν: οι παραδοσιακοί θίασοι στρέφονται και πάλι στις ανάλαφρες επιλογές της προπολεμικής περιόδου, το Εθνικό Θέατρο υιοθετεί και πάλι έναν ακαδημαϊκό προσανατολισμό, το Θέατρο Τέχνης αναστέλλει τη λειτουργία του και τα σχήματα που εκπροσωπούσαν την προοδευτική πρωτοβουλία διαλύονται.

ταυτότητα, τουλάχιστον στις περιοχές που δραστηριοποιούνται οι Θίασοι και έχει επίδραση το ΕΑΜ, συνιστά μια βαθιά κοινωνική τομή στην ιστορία της εποχής. Η τομή έχει να κάνει με την ρήξη της νέας γενιάς με την παλιά και την δικαίωση των νέων συμμετέχοντας στο αντάρτικο. Επίσης έχει να κάνει με νέα ήθη και αξίες που διαμορφώνονται και οδηγεί τη γυναίκα ένα βήμα πιο κοντά στη χειραφέτησή της· έχει να κάνει με την πίστη στο δίκαιο του αγώνα και την ολομέτωπη άρνηση της αδικίας -με ταξικό προσανατολισμό- που βίωναν έντονα για πολλά χρόνια.

Αν πάρουμε αντίστροφα την διαδρομή που έχει η επίδραση του θεάτρου στα βουνά στη συνείδηση των ανθρώπων που το βλέπουν και οδηγηθούμε από τις σκέψεις που τους προκαλεί στη γενεσιουργό αιτία γραφής των έργων· οδηγούμαστε στο ότι το περιεχόμενο των θεατρικών κειμένων είναι σάρκα από τη σάρκα του ίδιου του λαού. Με απλά λόγια, αυτό που προσπαθώ να αναδείξω στην εργασία αυτή -πέρα από το ζήτημα του ισάξιου ρόλου της πολιτιστικής δραστηριότητας με αυτόν της πολιτικο-στρατιωτικής- εντοπίζεται στο ότι τα έργα που προβάλλονται είναι γραμμένα για τον σκοπό της αντίστασης, είναι επηρεασμένα από τη λαογραφία των περιοχών και καθρεπτίζουν τις ανάγκες και τις ζωές των ίδιων των ανθρώπων.

Εξαρχής, αναφέρθηκε ότι θα ασχοληθούμε με την ιστορία των ηττημένων. Η ήττα εντοπίζεται χρονικά στο τέλος της “μεταβαρκιζιανής” εποχής, όπου η συμμετοχή των αγωνιζόμενων στην αντίσταση ποινικοποιήθηκε από το κράτος· εντοπίζεται επίσης όταν το συλλογικό όραμά τους δεν πραγματοποιείται. Για την αποφυγή ιστορικών γενικεύσεων, πρέπει να διευκρινιστεί ότι το όραμα για το οποίο έγινε αναφορά στην εισαγωγή της εργασίας αυτής, πρέπει να αντιμετωπιστεί ως κάτι μη ενιαίο. Δεν αποτελεί λοιπόν ούτε χρονικά ούτε ουσιαστικά -δηλαδή στο περιεχόμενό του- ένα πράγμα. Όπως αναφέρεται στην εισαγωγή *«το όραμα αυτό διαμορφώνεται στα χρόνια της Κατοχής και εξελίσσεται και αναμορφώνεται στα χρόνια του εμφυλίου αποκτώντας διαφορετικές προσλαμβάνουσες από την κοινωνία»*. Αναφέρομαι στο όραμα των αγωνιζόμενων για την κοινωνική αλλαγή. Στην ουσία μπορούμε να το ονοματίσουμε με διάφορους τρόπους, αρκεί να εννοούμε την πίστη στο δίκαιο του αγώνα και στις **νέες προοπτικές** που έδινε. Το ερμηνευτικό σχήμα που προτείνει η εργασία έχει να κάνει εν τέλει με την πίστη αυτή και πως διαγράφεται από την θεατρική παραγωγή την περίοδο που εξετάζουμε.

Η επαφή με τα απομνημονεύματα και τις μαρτυρίες του κόσμου που έδρασε και συμμετείχε στο θέατρο στο βουνό καθιστά την συγγραφή ιδιαίτερη. Να διευκρινιστεί εδώ, ότι η εργασία βασίζεται περισσότερο σε αυτά τα αρχεία και τα συνεπαγόμενα

αποτελέσματα. Δηλαδή, αναδεικνύεται εξίσου τόσο η ρομαντική αποτύπωση των παρελθοντικών χρόνων από μεταγενέστερες αφηγήσεις, όσο και η επιτόπια μαρτυρία του σκηνοθέτη ενός θιάσου το 1944. Ύστερα δημιουργείται, όπως αναφέρεται εισαγωγικά, η κατάσταση της εξωεδαφικότητας του ιστορικού ερευνητή καθώς επιχειρεί να συνταιριάζει ταυτόχρονα δυο εποχές, αυτής που μελετάει και αυτής που βρίσκεται.

Τέλος, παίρνοντας τις απαραίτητες αποστάσεις χρόνου, μπορούμε να πούμε ότι **το θέατρο στο βουνό** αποτελεί συστατικό στοιχείο της πολιτιστικής «αναδημιουργίας» που συντελείται εκείνη την εποχή και αντανakλά εύγλωττα αυτό που η μαρτυρία μιας γυναίκας λέει: «[...]εκείνη την εποχή δεν αγωνιζόσυνα για τον εαυτό σου, ζούσες για τους άλλους[...]». ³⁹⁹

³⁹⁹ Από μαρτυρία γυναίκας που συμμετείχε στην αντίσταση, από το ντοκιμαντέρ «Τα πουλιά του βάλτου», της Αλίντας Δημητρίου.

ΠΡΟΣΘΕΤΟ: Αναπαράσταση διαδρομών των θιάσων σε χάρτη

Περιοδεία Λαϊκής Σκηνής

Η πρώτη περθοδεία του θιάσου της «Λαϊκής Σκηνής» γίνεται αρχές Ιουλίου του 1944 και κατευθυνόταν προς τα Αθαμάνια όρη και γύρω από τα χωριά των Τζουμέρκων. Ο θιάσος μετακινούταν κυρίως με τα πόδια αλλά και με μουλάρια. Στο παρακάτω χάρτη αναπαριστάται η διαδρομή που κάνει ο θιάσος της Λαϊκής Σκηνής από τον Ιούλιο μέχρι τον Νοέμβριο του 1944. Τα χωριά που επισκέπτονται και δίνουν παραστάσεις βρίσκονται ανατολικά του Άραχθου ποταμού, στο ορεινό κομμάτι της Ηπείρου στα Τζουμέρκα και είναι τα εξής:⁴⁰⁰

Τετράκωμο, Μεσσιούντα, Μουλιανά (ή Μηλιανά), Μεγαλόχαρη, Μεσόπυργο, Διχομοίρι, Άνω Καλεντινη, Βελεντζικό, Σκουληκαριά, Κλειδί, Δημαριό, Άνω Πέτρα, Λιβίτσικο (ή Ζυγός), Μαρκινιάδα, Μελάτες, Βουλγαρέλι, Χόσεψη (ή Κυψέλη), Λειψώ (ή Αθαμάνιο), Θεοδώριανα, Μελισουργούς, Πράμαντα, Ματσούκι, Καλαρρύτες, Πέτα, Κομπότι, Καρβασαράς (ή Αμφιλοχία), Βόνιτσα, Λευκάδα, Αγ. Νικόλαος, Αστακός.⁴⁰¹



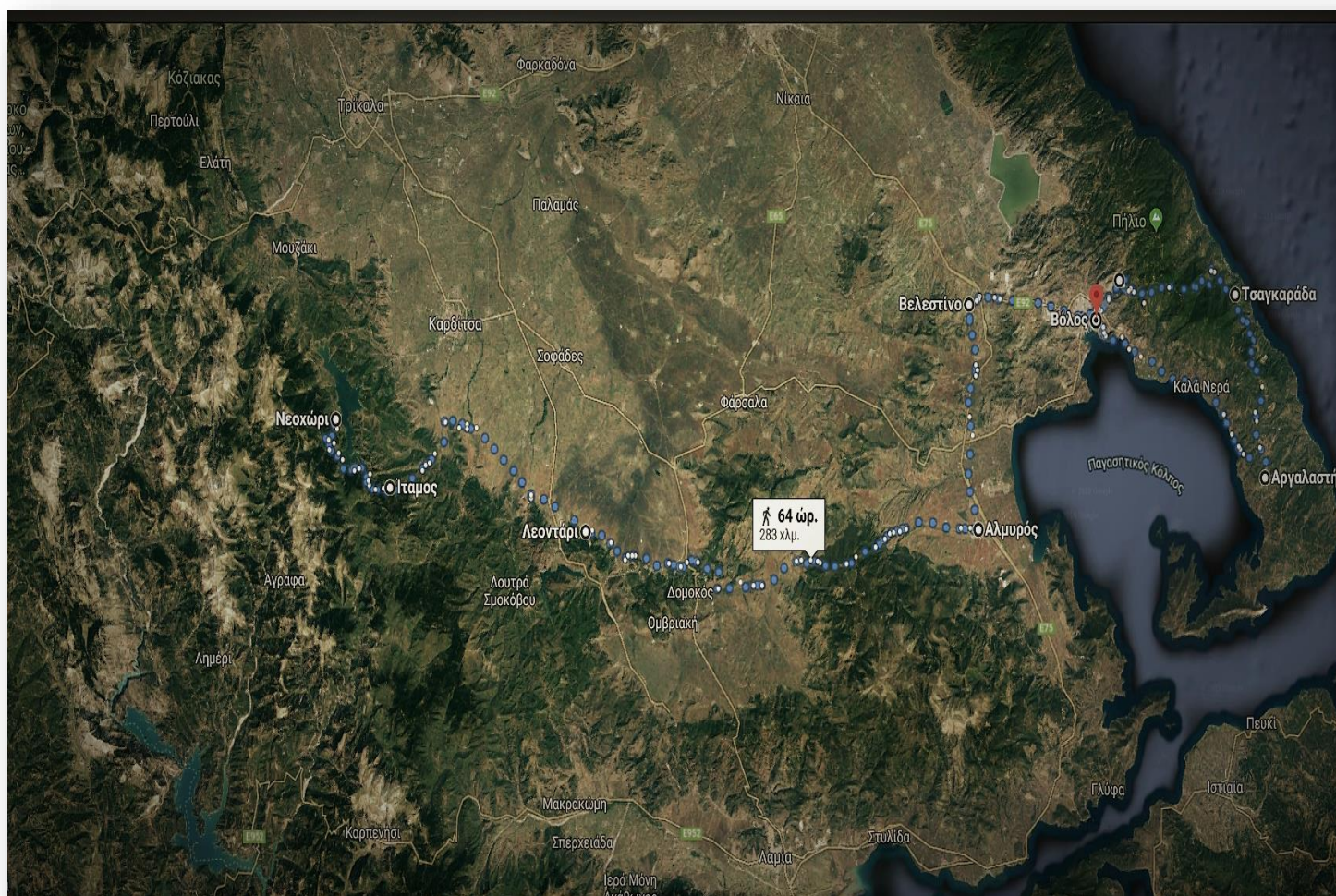
⁴⁰⁰ Παρατίθενται με χρονολογική σειρά ξεκινώντας στις 4 Ιουλίου από το χωριό Τετράκωμο και καταλήγουν σε Λευκάδα και Αστακό 11 με 13 Ιουλίου του 1944.

⁴⁰¹ Τα στοιχεία των διαδρομών και οι ακριβείς ημερομηνίες παρατίθενται στο ημερολόγιο της «Λαϊκής Σκηνής». Για ημερολόγιο «Λαϊκής σκηνής» Α' μέρος βλέπε Γιώργο Κοτζιούλα, Θέατρο στα βουνά, ό.π. σ. 41-48. Για ημερολόγιο Β' μέρος βλέπε περιοδικό «Θέατρο», τευχ. 53-54, ό.π., σ. 42-46. Επίσης βλέπε Σταμάτη Μερσινιά, ό.π., σ. 105-106.

Περιοδεία Θεατρικού Όμιλου ΕΠΟΝ Θεσσαλίας

Ο θιάσος της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας βρίσκεται στα χωριά Βίνιανη και Νεοχώρι Καρδίτσας στη Στερέα Ελλάδα. Η περιοδεία του θιάσου ξεκινά μετά το Β Πανθεσσαλικό συνέδριο του ΕΑΜ που έγινε στο βουνό Ίταμος. Περιοδεύουν στα χωριά της Θεσσαλίας και σε αυτά του Πηλίου το καλοκαίρι του 1944. Πιο συγκεκριμένα τα χωριά αυτά είναι τα εξής:⁴⁰²

Βίνιανη, Νεοχώρι, Ίταμος, Λεοντάρι, λευκός κάμπος Αλμυρού, Φτελιό, Σούρπη, Νέα Αγχίαλο, Βελεστίνο, δυτική πλαγιά Πηλίου, Ζαγορά, Μακυνίτσα, Τσαγκαράδα, Μηλίες, Αργαλαστή, Βόλος.⁴⁰³



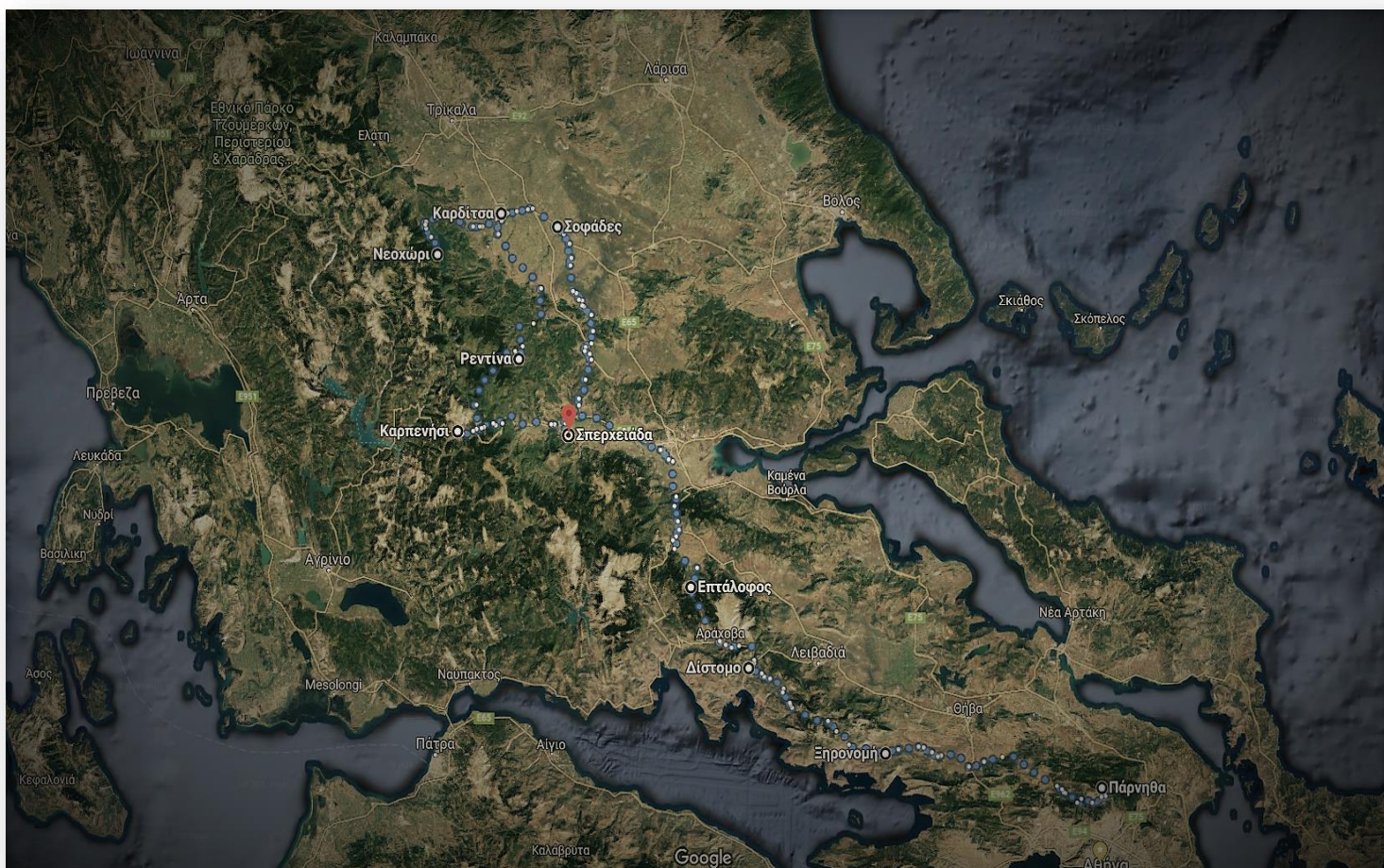
⁴⁰² Οι πληροφορίες για τις διαδρομές του θιάσου αντλούνται από τις μαρτυρίες του Γεράσιμου Σταύρου και του Βασίλη Ρώτα. Βλέπε περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», ό.π., σ. 379 και σ. 309 αντίστοιχα.

⁴⁰³ Στον Βόλο βρίσκονται στα μέσα Οκτωβρίου 1944 και γιορτάζουν την Απελευθέρωση. Για περισσότερα βλέπε σ. 83-85 σε αυτή την εργασία.

Διαδρομές Γιώργου Κουτούγκου

Στις περιοχές γύρω από το Καρπενήσι και την Καρδίτσα το 1943 ανεβαίνει ο Γιώργος Κουτούγκος και μέχρι τα τέλη του 1944 περιοδεύει σε δεκάδες χωριά και δίνει παραστάσεις και ψυχαγωγεί τον κόσμο. Ξεκινά το καλοκαίρι του 1943 και από την Αθήνα πέρασε μέσα από την Πάρνηθα με σκοπό να περιοδεύσει σε όλα τα χωριά της ελεύθερης Ελλάδας.⁴⁰⁴ Πιο συγκεκριμένα αυτά τα χωριά είναι:

Δερβενοχώρια, Κριεκούκι (Δ. Αττική), Καπαρέλι, Ξηρονομή (Βοιωτίας), Δόμβραινα (Άνω Ελικώνας), Κυριάκι, Δίστομο, Αντίκυρα, Δαύλεια (Βοιωτίας), Κάστρο, Αγόριανη, Κολοβάτα (ή Δροσοχώρι Φωκίδας), Βάριανη, Κουκαβίτσα (ή Καλοσκοπή), Μαυρολιθάρι, Καστριώτισσα, Πύργος, Λιάσκοβο (ή Μεσοχώρι Φθιώτιδας), Σπερχειάδα, Βιτόλη, Κάψι, Ράχη Τυμφρηστού, Καρπενήσι, Μακρακώμη, Πλατύστομο, Σμόκοβο, Καρδίτσα, Ρεντίνα, Παλιόκαστρο, Νεράιδα, Μαυρομάτι, Φανάρι Καρδίτσας, Σοφάδες, Κοσκινά, Μεσσηνικόλα, Νιοχώρι, Καστανιά, Καλλιφώνι, Χαλαμπρέζι (ή Κέδρος), Λεοντάρι, Αχλαδιά, Ανάβρα, Λουτρά, Κάτω Γιαντισού, Φτέρη, Καλλιθέα, Γαρδίκι, Μεξιάτες, Λιανοκλάδι.⁴⁰⁵



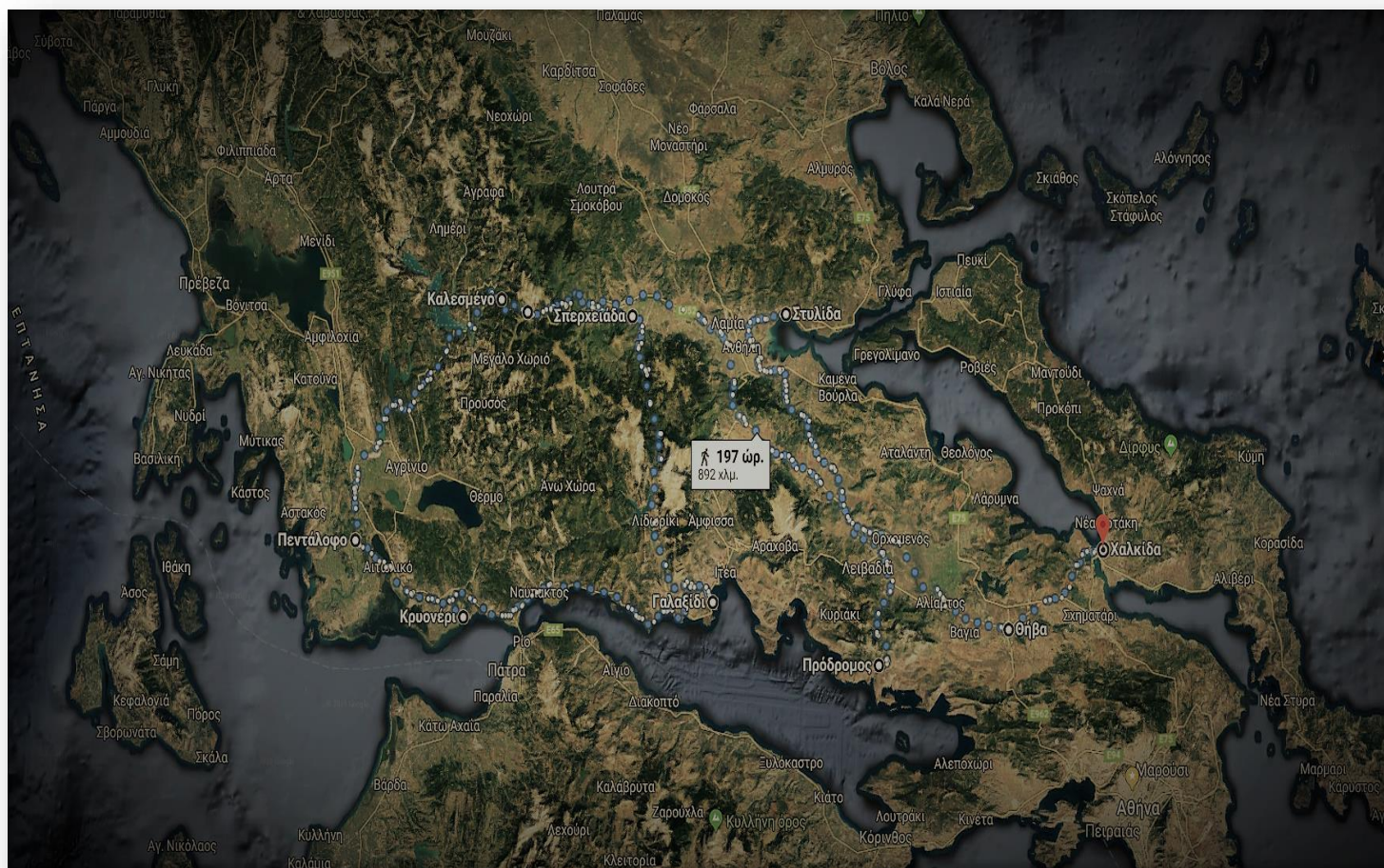
⁴⁰⁴ Οι διαδρομή από την Αθήνα προς τα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας δεν ήταν εύκολη. Απαιτούσε συνδέσμους (του ΕΑΜ) ώστε να οδηγούν ή και να φυγαδεύουν ανθρώπους και αγωνιστές που ήθελαν να καταφύγουν στα βουνά της Αντίστασης. Η διαδρομή γινόταν μεταξύ Πετρίλο-Αθήνα και διαρκούσε 15 μέρες.

⁴⁰⁵ Οι διαδρομές αντλούνται από το βιβλίο του Γιώργου Κουτούγκου, *Το λαϊκό θέατρο του βουνού*, ό.π.

Διαδρομές Κουκλοθέατρου του Νίκου Ακίλογλου

Στα χωριά γύρω από το Καρπενήσι από τα μέσα του 1943 μέχρι το χειμώνα του 1944 περιοδεύουν διάφοροι θίασοι και καλλιτέχνες, ένας εξ' αυτών είναι και ο Νίκος Ακίλογλου που έκανε κουκλοθέατρο.⁴⁰⁶ Το Καρπενήσι αποτέλεσε την έδρα του κουκλοθιάσου, που έδινε παραστάσεις κυρίως σε μικρά παιδιά. Ο κουκλοθίασος επίσης περιοδεύει και σε άλλα χωριά της Στερεάς Ελλάδας και έδινε παραστάσεις με το όνομα «αγωνιστής Κουκλοθέατρος». Τα χωριά που περιοδεύει ο κουκλοθίασος είναι τα εξής:

Χωριά Καρπενησίου, Χοροστιάδες, Μικρό Χωριό, Προυσό, Θέρμες, Μακρυνία, Χωριά Μεσολογγίου (μέχρι Κρυονέρι), Αιτωλικό, Ξηρόμερο, Νιοχώρι, Κατοχή, Πεντάλοφο, Γουριά, Κουνουπίνα, Μαχαλάς, Καβούνα – Καλεσμένο, Καμποχώρια, Λάσπη, Γαρδίκι, Κολοκυθιά, Μάρμαρα - Χωριά γύρω από Βαρδούσια όρη (Άμφισσα, Χρυσό, Αράχωβα) – Χωριά Θήβας, Κυριάκι, Χώστια(ή Πρόδρομος Βοιωτίας), Κακόσι, Δόμβραινα, Παλαιοπαναγιά, Λαμία, Στυλίδα, Μήλο, Λειβαδιά, Πετρομαγούλα, Θήβα, Χαλκίδα.⁴⁰⁷



⁴⁰⁶ Για περισσότερα βλέπε σ.88-89 σε αυτή την εργασία.

⁴⁰⁷ Πληροφορίες για την περιοδεία του Κουκλοθιάσου του Νίκου Ακίλογλου αντλούνται από τις μαρτυρίες του στο περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», ό.π., σ. 476.

Βιβλιογραφία

Α. Βιβλία

Ελληνόγλωσσα:

- Boucheron Patrick, *Τι μπορεί να κάνει η ιστορία. Εναρκτήριο μάθημα στο College de France*, μτφ. Γιάννης Μπαλαμπανίδης, 2^η έκδ., Πόλις, Αθήνα 2017.
- Traverso Enzo, *Η Ιστορία ως πεδίο μάχης. Ερμηνεύοντας τις βιαιότητες του 20ου αιώνα*, μτφ. Νίκος Κούρκολος, Εικοστού Πρώτου, 2016.
- Αργυρίου Αλεξάνδρος, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στους δύσστιχους καιρούς (1941-1944)*, τομ. Γ', εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2003.
- Βαν Μπουσχότεν Ρίκη, *Ανάποδα χρόνια. Συλλογική μνήμη και ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900-1950)*, Πλέθρον.
- Ζιώγας Γιάννης, στο συλλογικό έργο, *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, - 1η έκδ., Νεφέλη, Αθήνα 2008, σ. 89.
- Μεταξάς Ιωάννης, «Λόγος προς τον Λαόν των Ιωαννίνων» 13 Ιουνίου 1937, Λόγοι και Σκέψεις 1936-1941, τομ. Α' 1936-1938, Γκοβοστή, Αθήνα.
- Μίσσιος Χρόνης, *Καλά εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, Γράμματα, 1985.
- Μπέϊκος, Γιώργος, *Η λαϊκή εξουσία στην ελεύθερη Ελλάδα*, 2 τόμοι, Θεμέλιο, Αθήνα 1979.
- Πλουμίδης Σπύρος, «Το καθεστώς Μεταξά 1936-1940» στο συλλογικό έργο, *Η δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά 1936-1941*, επιμ. Ευάνθης Χατζηβασιλείου, 1η έκδ., Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2010, σ. 49-82.
- Πολυμέρης Βόγλης, *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας, οι πολιτικοί κρατούμενοι στον εμφύλιο πόλεμο*, μτφρ. Γιάννης Καστανάρας, Αλεξάνδρεια, 2004, Πρωτότυπο κείμενο: Polymeris Voglis, *Becoming a Subject. Political Prisoners during the Greek Civil War 1945-1950*, Berghahn Books, 2002.
- Πολυμέρης Βόγλης, «Το παρελθόν ως διαρκές παρόν: Τα Δεκεμβριανά στη δημόσια σφαίρα, 1945-1956», στο συλλογικό έργο, *Δεκέμβρης 1944. Το παρελθόν και οι χρήσεις του*, Αλεξάνδρεια, 2017, σ. 239-259.
- Σβορώνος Νίκος, «Τα κύρια προβλήματα της περιόδου 1940-1950 στην Ελληνική ιστορία», στο συλλογικό έργο, *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950, Ένα έθνος σε κρίση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984, σ. 21-39.

- Τσουπαρόπουλος Θανάσης, *Οι Λαοκρατικοί Θεσμοί της Εθνικής Αντίστασης. Ιστορική και Νομική Προσέγγιση*, Γλάρος, 1989.
- Τυροβούζης Χρήστος, *Αυτοδιοίκηση και Λαϊκή Δικαιοσύνη 1942-1945. Συμβολή στην Ιστορία των Θεσμών της Ελληνικής Αντίστασης*, Προσκήνιο, (επιμ. Άγγελος Σιδεράτος), Αθήνα 1991.

Ξενόγλωσσα:

- Hatzioissif, Chistos , “Economic Stabilization and Political Unrest: Greece 1944-1947”, στο: L. Baerentzen, J. Iatrides, O. Smith (eds), *Studies in the History of the Greek Civil War 1945-1949*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1987.
- E.P Thompson, *The making of English working class*, Vintage Books, New York, 1991, first edition 1963.
- Koselleck Reinhart, «Mutation de l’experience et changement de methode», L’ Experience de l’ histoire, Hautes Etudes/Gallimard/Seuil, Paris 1997.
- Kracauer Siegfried, *L’Histoire. Des avant-dernieres choses (1969)*, Stock, Paris 2006.
- Mazower Mark, *Inside Hitler’s Greece. The experience of occupation, 1941-1944*, Yale University Press 1993.
- Trimberger Ellen Kay «E.P. Thompson: Understanding the process of History», στο συλλογικό έργο: *Vision an Method in Historical Sociology*, edited by Theda Skocpol, Cambridge University Press, 1984, σ. 211-243.
- Woodhouse Christopher Montague, *The apple of Discord: a survey of recent Greek politics in their international setting*, London 1948.

Θέατρο

- Βανδής Τίτος , *Κουβέντα με τους φίλους μου*, Αθήνα: Προσκήνιο-εκδόσεις Άγγελος Σιδεράτος, 1999.
- Βασιλείου Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση. Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, 2005.
- Βογιατζόγλου Αθηνά, *Ποίηση και Πολεμική. Μια βιογραφία του Γιώργου Κοτζιούλα*, Κίχλη, Αθήνα 2015.
- Γεωργοπούλου Βαρβάρα, *Ιστορία και Ιδεολογία στα Κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950*, Παπαζήση, Αθήνα 2016.

- Γραμματάς Θεόδωρος, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Παπαζήση, Αθήνα 2015.
- Γραμματάς, Θεόδωρος, *Νεοελληνικό θέατρο, ιστορία-δραματοουργία, δώδεκα μελετήματα*, κουλτούρα, Αθήνα 1987.
- Γραμματάς, Θεόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα : Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Α' τόμος, Εξάντας, Αθήνα 2002.
- Γραμματάς, Θεόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα : Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Β' τόμος, Εξάντας, Αθήνα 2002.
- Κάρολος Κουν, *Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης*, Γλάρος, Αθήνα 1943.
- Καφταντζής Γιώργος, *Το θέατρο στα βουνά της Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, εκδ. περ. Γιατί, Θεσσαλονίκη 1990.
- Κοτζιούλας Γιώργος, *Το Θέατρο στα Βουνά. Το Θέατρο του Αγώνα*, Δρόμων, 3η έκδοση, Αθήνα 2014.
- Κουτούγκος Γιώργος, *Το λαϊκό θέατρο του βουνού*, Αθήνα 1987.
- Κωνσταντίνος Κυριάκος, *Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού*, Αιγόκερως, Αθήνα.
- Μαυρομούστακος Πλάτων, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτη Τρίτη έκδοση, Αθήνα 2005.
- Μαχαίρας Ευάγγελος, *Η τέχνη της Αντίστασης. Ποίηση, Πεζογραφία, Θέατρο, Μουσική, Τραγούδια, Ζωγραφική, Χαρακτική, Γλυπτική, Φωτογραφία*, Καστανιώτη, Αθήνα 1999.
- Μερσινιάς Σταμάτης, *Τα Χειρόγραφα του Γιώργου Κοτζιούλα. Περιγραφή και Ταξινόμηση*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής «ΔΩΔΩΝΗ» Παράρτημα 87, Ιωάννινα 2017.
- Παπαδούκα Ολυμπία, *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή, Αντίσταση, Διωγμοί*, Κ. & Π. ΣΜΠΙΛΛΙΑΣ Α.Ε.Β.Ε., Αθήνα.
- Παπαθανασίου Ασπασία, *Σελίδες μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- Πούχγερ Βάλτερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, [Λαογραφία, παράρτημα αρ.9], Αθήνα 1985.
- Πούχγερ Βάλτερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (μια συγκριτική μελέτη)*, Πατάκη, 1989.
- Ρώτας Βασίλης, *Θέατρο και Αντίσταση*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1981.
- Σακελλαρίου Χάρης, *Η Παιδεία στην Αντίσταση*, Φιλιππότη, Αθήνα 1984.
- Σακελλαρίου Χάρης, *Το θέατρο της Αντίστασης*, Θέμα, Αθήνα 1989.

B. Δημοσιεύματα (Άρθρα–Εργασίες–Αφιέρωματα)

Burke Peter, *Τι είναι η πολιτισμική ιστορία*, μτφ., Σπύρος Σηφακάκης, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2008, σ. 169-173.

Eleni Tsalla, Cultural Representation in Historical Resistance: Complexity and Construction in Greek Guerrilla Theater, and: Karagiozis: Three Classic Plays (review), *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 20, Number 1, May 2002, pp.157-160, published by Johns Hopkins University Press, DOI: <https://doi.org/10.1353/mgs.2002.0013>. Original Title: “Cultural Representation in Historical Resistance: Complexity and Construction in Greek Guerrilla Theater” By Kostas and Lynda Myrsiades.

Αδαμίδου Σοφία, «Μας κληροδότησε το εγερτήριο τραγούδι του», *Ριζοσπάστης*, ένθετη έκδοση: (7 μέρες μαζί), 5/06/2011.

Αδάμος Γιάννης, *Θεσσαλική Εστία*, «εγώ έσωσα τα χειρόγραφα του Γ. Κοτζιούλα», τεύχ. 33-34, 1978, σ. 398-400.

Αλεξίου Έλλη, «Ένας σωστός Έλληνας! Ο Κοτζιούλας και το θέατρο του στα βουνά», περ. *Θέατρο*, τεύχ. 53-54, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1976, σ. 57-60.

Γεράσιμου Σταύρος, «Το θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ., 87-88, Μάρτης-Απρίλης 1962, σ. 376-385.

Γκλυτζουρή Αντώνης, «Λαϊκό θέατρο και κρατισμός στην ελληνική σκηνή του μεσοπολέμου, η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος», *Ο Πολίτης*, μηνιαία επιθεώρηση, τεύχ., 105, Νοέμβριος 2002, σ. 29-39.

Γκλυτζουρή Αντώνης, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο, ελληνικά γράμματα*, Αθήνα 2001.

Γλυτζουρή Αντώνης, «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν και η διαμόρφωση του ελληνικού θεατρικού μοντερνισμού», από σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο, αναρτημένο στο περιοδικό «Σκηνή», το περιοδικό του τμήματος θεάτρου του ΑΠΘ, σ. 151-163.

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα. Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός», *Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτη, Ηράκλειο* 1988, σ. 287-314.

- Θαλής Διζέλος Θαλής, «Το θέατρο στην Αντίσταση», περ. Επιθεώρηση Τέχνης, τεύχ. 87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962, σ. 452-462.
- Καγγελάρη Δήμητρα, «Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας (1936-1944). Οι θεσμοί και οι μορφές». Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ Φιλοσοφική Σχολή Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2003.
- Καλαϊτζή Γλυκερία, «Ελληνικό θέατρο και ιστορία από την Κατοχή στον εμφύλιο 1940-1950», Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2001.
- Μαργαρίτης, Γιώργος (1984), «Πολιτικές προοπτικές κα δυνατότητες μετά την Απελευθέρωση», Μνήμων 9: 174-193.
- Μάρκαρης Πέτρος, «Πολιτικό θέατρο του λαού στον αγώνα για την Απελευθέρωση», περ. Θέατρο, τεύχ., 53-54, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1976, σ. 31-38.
- Μόσχος Γιάννης «Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από την πρώτη παράσταση ως το τέλος του 20ού αιώνα», Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ 2012.
- Μουζενίδου Αγνή, «Το αρχείο Κώστα Μαυρομμάτη. Παρουσίαση ανέκδοτου αρχειακού υλικού για το θίασο των των Ενωμένων Καλλιτεχνών», στον τιμητικό τόμο για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο Δάφνη (επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιάκης), Αθήνα: Παράβασις- Μελετήματα -Ergo, 2001, σ. 201-214.
- Μουρέτου Παναγιώτα, «Το Νεοελληνικό θέατρο ως σύστη μα αισθητικής επικοινωνίας», Διπλωματική εργασία, ΕΜΠ, Αθήνα 2013.
- Νίτσος Κώστας, «Από κούπια θαμμένα των Ελλήνων ιερά», στήλη «Αστερίσκου», περ. Θέατρο, τεύχ., 53-54, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1976, σ. 15-16.
- Νίτσος Κώστας, «Θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα», στήλη «Αστερίσκου», περ. Θέατρο, τεύχ., 55-56, Γενάρης-Απρίλης 1977, σ. 15-16.
- Παπαδόπουλος Γιώργος, «Το Κουκλοθέατρο στον αγώνα της αντίστασης», περ. Επιθεώρηση Τέχνης, τεύχ. 87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962, σ. 474-479.
- Παπακώστας Γιάννης, «Μια μαρτυρία της Κατοχής. Από την αλληλογραφία του Κοτζιούλα με την Αλεξίου», Η Λέξη 72 (Φεβρ. 1988) σ. 97-110, (Ιχνηλασίες. Φιλολογικά μελετήματα, Οδυσσέα, Αθήνα 1990, σ. 160-161.
- Ρώτας Βασίλης, «Το Θεατρικό Σπουδαστήριο», περ. Επιθεώρηση Τέχνης, τεύχ., 87-88, Μάρτης-Απρίλης 1962, σ. 306-309.
- Σεβαστίκογλου Γιώργος, «Θέατρο 1941-1944», Η Λέξη 111, σ. 656-665.

Σεβαστίκογλου Γιώργος, Η Λέξη, «Θέατρο 1941-1944», αρ. 111, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1992.

Τσούτσινος Γιάννης, Ηπειρώτικη Εστία, ετ. ΚΣΤ', τεύχ., 297-8 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1977), σ. 175-176.

Φώκος Στέλιος, «Το λαογραφικό στοιχείο στη ποίηση του Γιώργου Κοτζιούλα», Τζουμερκιώτικα χρονικά, αφιέρωμα στον Γιώργο Κοτζιούλα, Ιούνιος, 2015, σ. 25-34.

Γ. Αρχεία-Πηγές

Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας: Βιβλιοθήκη – Αρχείο – Ψηφιοποιημένο αρχείο.

Αρχείο ΕΡΤ: Αρχείο Τηλεοπτικού Προγράμματος, Κωδικός Τεκμηρίου: 0000035703, Τύπος Ψηφιακού Αρχείου: Βίντεο, Τίτλος: Ζωγράφοι στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας 1941-1945.

Αρχείο Περιοδικού Θέατρο: Αρχείο Λαϊκής Σκηνής: Διαταγές- Αλληλογραφία- Δημοσιεύματα.

Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: Ψηφιοποιημένο αρχείο.

Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τράπεζας (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ): Βιβλιοθήκη – Αρχείο: Αρχείο για ΕΠΟΝ.

Επιμορφωτικό Κέντρο Χαρίλαος Φλωράκης: Βιβλιοθήκη – Αρχείο: Αρχείο για ΕΠΟΝ.

Μουσείο Μπενάκη: Ψηφιοποιημένο αρχείο: Φωτογραφικό αρχείο Κωστή Μπαλάφα (1917-2011).

Δ. Εφημερίδες

Αγώνας: όργανο επαρχιακού συμβουλίου της ΕΠΟΝ Ευρυτανίας, αριθ. φύλ: 3, 20/7/1943.

Ακρόπολις: 11.09.1939, αριθ. φύλ. 3813.

Ηπειρώτικα Νιάτα: αριθ. φύλ. 18, 1ος -1944, όργανο του συμβουλίου της περιοχής Ηπείρου της ΕΠΟΝ.

Καθημερινή: 16.9.1936.

Λεύτερα Νιάτα: Χρόνος 2ος, αριθ. φύλ: 2, Δυτική Στερεά, 23/2/1945.

Ο Καλλιτέχνης: όργανο της τμηματικής επιτροπής του ΕΑΜ καλλιτεχνών, 03/1943.

Ριζοσπάστης, ένθετη έκδοση: (7 μέρες μαζί), 5/06/2011.

Ε. Περιοδικά

- Επιθεώρηση Τέχνης, Μηνιαίο Περιοδικό Γραμμάτων και Τεχνών, Έτος Η, Τόμος ΙΕ, Μάρτιος-Απρίλιος 1962.
- Θέατρο, Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση, Περίοδος Β, Τόμος Θ', τεύχ. 53-54, , εκδ. Κώστας Νίτσος, Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976.
- Θέατρο, Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση, Περίοδος Β, Τόμος Ι', τεύχ. 55-56, , εκδ. Κώστα Νίτσος, Γενάρης-Απρίλης 1977.
- Θεσσαλική Εστία, τεύχ. 33-34, 1978.
- Ηπειρώτικη Εστία, ετ. ΚΣΤ', τεύχ. 297-8.
- Νέα Εστία, τεύχ., 340, 15.2.1941.
- Η Λέξη, αριθ. 111, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1992.
- Ο Πολίτης, τεύχ., 105, Αθήνα, Νοέμβριος 2002.
- Τζουμερκιώτικα χρονικά, Ιούνιος 2015.

Ζ. Διαδικτυακοί Τόποι

- Άρθρο στο διαδίκτυο, Γκλαβίνας Γιάννης: «Η οπτική του λογοκριτή: Η λογοκρισία στην Ελλάδα μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών (1944–1974)», http://clioturbata.com/uncategorized/yannis_glavinas/ (πρόσβαση στις 20/11/2018).
- Άρθρο στο διαδίκτυο, Προφορική μαρτυρία Μανιώτη Δημήτρη, 5/7/1996, «Η λαϊκή εξουσία του ΕΑΜ στην ελεύθερη Ελλάδα», <http://www.historical-quest.com/arxeio/20os-aionas-ellada/120-h-laiki-exousia-tou-eam-stin-eleutheri-ellada.html>, (πρόσβαση στις 25/12/2018).
- Άρθρο στο διαδίκτυο, Σκαλιδάκης Γιάννης, <https://tvxs.gr/news/ταξίδια-στο-χρόνο/λαϊκή-και-αντιλαϊκή-αυτοδιοίκηση-στην-Κατοχή-και-τον-εμφύλιο&dr=tvxsmrstvxs>, (πρόσβαση στις 25/12/2018).
- Άρθρο στο διαδίκτυο: <https://atexnos.gr/o-βασίλης-ρώτας-και-η-δραματουργία-του/>, (πρόσβαση στις 10/01/2019).
- Άρθρο στο διαδίκτυο: <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3720146>, (πρόσβαση στις 20/01/2019).

ΣΤ. Οπτικοακουστικά Μέσα

Βαρδαρός Ξενοφώντας, Ξύδας Γιάννης, «Οι παρτιζάνοι των Αθηνών», ένα ντοκιμαντέρ για την εαμική Αντίσταση την περίοδο της Κατοχής στην Αθήνα ('41-'44). 14 αφηγήσεις, 14 ιστορίες. Ένας λαός ενάντια στο Ιταλούς και Γερμανούς κατακτητές και στους ντόπιους συνεργάτες τους. Ένα ντοκιμαντέρ για τη συλλογική μνήμη, Ελλάδα 2018.

Δημητρίου Αλίντα, «Το θέατρο στο βουνό», Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, ντοκιμαντέρ για το θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα, 1985.⁴⁰⁸

Δημητρίου Αλίντα, «Τα πουλιά του βάλτου», Η ταινία αναφέρεται στη συμμετοχή και προσφορά της γυναίκας στην Αντίσταση κατά την περίοδο της Κατοχής 1941-44, καθώς και στις συνέπειες που υπέστη. Στηρίζεται στις προφορικές μαρτυρίες των γυναικών που επέζησαν, 2008.

Χριστάκη Ρένα, ΕΡΤ Α.Ε, «Ζωγράφοι στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας 1941-45», Ο αγώνας των αντάρτικων ομάδων του ΕΛΑΣ μέσα από τη ματιά των καλλιτεχνών που ανέλαβαν να αποτυπώσουν στιγμές της Εθνικής Αντίστασης στα βουνά της Στερεάς Ελλάδας, 1983

⁴⁰⁸ Στο ντοκιμαντέρ λαμβάνει μέρος το θεατρικό τμήμα «Συλλόγου Νέων Επαρχίας Ελασσώνας».

Παράρτημα

Θεατρικά έργα θιάσων (1944-1945): «Θέατρο στα βουνά»

«Θίασος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας»

Ρώτας Βασίλης

«Ο Ρήγας Βελεστινλής»
«Να ζει το Μεσολόγγι»
«Ελληνικά Νιάτα»⁴⁰⁹

Σταύρου Γεράσιμος

«Ο Γερμανοτσολιάς»
«Ο αετός και τα αετόπουλα»
«Ο Καπετάν Γαρίδας»
«Τσαρουχοναυμαχία»
«Χτές, σήμερα, αύριο» ή «Λαϊκή
δημοκρατία»⁴¹⁰

Σακελλαρίου Χάρης

«Η μάνα του αντάρτη»
«Το δίκιο του ραγιά»
«Η Αθήνα παλεύει»
«Ο προδότης»
«Το Εικοσιένα ξαναζεί»
«Ο Μουσολίνι υπνοβάτης»

«Θίασος της χαράς»

Καφταντζής Γιώργος

«Ό,τι θέλει ο λαός» (επιθεώρηση)
«Ουρανικό»

«Λαϊκή Σκηνή»

Κοτζιούλας Γιώργος

«Ο Σταχτιάρης» (παραμυθόδραμα – 1943)
«Το πρόστιμο του δασικού» (μονόπραχτη κωμωδία)
«Ο υπεύθυνος» (μονόπραχτο)
«Ηπειρώτισσες» (μονόπραχτο)
«Ρημαγμός»
«Τα πάθη των Εβραίων»
«Ο ακατάδεχτος»
«Ο αστυνόμος»
«Ξύπνα, Ραγιά!»
«Ο προδότης»
«Κλεφτοβασίλειο» (κωμωδία)
«Ο ένας και οι πολλοί» (μονόπραχτο – 1944)
«Ο κομματάρχης» (μονόπραχτο – 1944)
«Ο επιμελητής» (μονόπραχτο – 1944)

«Από διάφορους Θεατράνθρωπους»

Περεσιάδης Σπύρος⁴¹¹

«Η σκλάβα»
«Η Εσμέ»
«Η τουρκοπούλα»
«Ο χορός του Ζαλόγγου»
«Η Γκόλφω»

Κουτούγκος Γιώργος⁴¹²

«Φαίβοκλόκολο»
«Κυρ-Μπάμιας»
«Ισπανική υποχώρηση»

⁴⁰⁹ Γράφτηκε στο βουνό λίγο πριν την Απελευθέρωση από τους Γερμανούς το 1944 αλλά δεν πρόλαβε να παιχτεί. Παίχτηκε καιρό μετά από τον θάσο των «Ενωμένων Καλλιτεχνών»

⁴¹⁰ Τη επιτυχία της συγκεκριμένης επιθεώρησης μνημονεύει ο Χάρης Σακελλαρίου. Την αναφέρει όμως με τον τίτλο *Χθες, σήμερα, αύριο*, στο *Το θέατρο της Αντίστασης*, ό.π., σ. 19.

⁴¹¹ Παίχτηκαν κάποια από τα έργα του, από θιάσους στην Ηλεία και την Κυπαρισσία. Δεν έχουμε παραπάνω στοιχεία όμως. Βλέπε Ε. Μαχαίρα, *Η τέχνη της Αντίστασης*, ό.π., σ. 131. Επίσης βλέπε Ελευθεροτυπία, 26/6/1998, μαρτυρία Σ. Καψάσκη για το θίασο Ηλείας.

⁴¹² Γράφει κυρίως σκετς τα οποία τα συνοδεύει με σατιρικά τραγούδια.

Ευρετήριο κύριων ονομάτων

A

Αιμιλίου Βεάκη Μαίρη, 32
Ακίλογλου Νίκος, 13, 69, 88, 89
Αλεξίου Έλλη, 102
Αρμπούζοφ Α., 96
Αυγερόπουλος Γεράσιμος, 70, 75, 80

B

Βανδής Τίτος, 47, 94-96
Βαν Μπουσχότεν Ρίκη, 125
Βασιλείου Σπύρος, 19
Βεάκης Αιμίλιος, 95
Βογιατζόγλου Αθήνα, 71, 73, 113

Γ

Γάιος Χρήστος, 20
Γιαλαμάς Ασημάκης, 33, 35, 36, 95
Γιαννακόπουλος Χρήστος, 30, 36
Γιαννουλίδης Αντώνης, 95
Γιοκαρίνης Νικόλαος, 46
Γιολδάσης Δημήτρης, 128
Γκαίρινγκ Χέρμαν, 90
Γκιζό Φρανσουά Πιερ Γκιγιόμ (Guizot Pierre Guillaume), 9
Γκόρκι Μαξίμ, 96
Γκράτσι Εμανουέλε (Grazzi Emanuele), 27
Γληνός Γιώργος, 47, 95
Γουντχάουζ Κρις (Woodhouse Christopher Montague), 60
Γραμματάς Θεόδωρος, 10, 18, 19, 20, 22, 28, 37, 53

Δ

Δαμιανός Αλέξης, 94, 96
Δημητρίου Αλίντα, 128
Δήμος Γιώργος, 128
Δήμου Σταύρος, 12, 13, 85
Διζέλος Θαλής, 33, 37, 45-48, 54

E

Ευαγγελίδης Δ., 35

Z

Ζαχαριάδης Νίκος, 9

I

Ιατρίδης Σταύρος, 34
Ίψεν Χένρικ (Ibsen Henrik Johan), 40, 41, 53

K

Καζαντζάκης Νίκος, 19
Καλαϊτζή Γλυκερία, 35, 36, 39-41, 44-46, 79, 85, 91-95, 105, 111
Καλλέργης Λυκούργος, 96
Κάλντουελ Έρσκιν (Caldwell Erskine Preston) 53
Καλουτά Μαρία, 29
Καραγιάννη Λέλα, 9
Καφταντζής Γιώργος, 12, 70, 85
Κέδρακας Ν., 96
Κλωντέλ Πολ (Klaudel Paul), 53
Κόζελεκ Ράινχαρτ (Koselleck Reinhart), 9
Κόντογλου Φώτης, 19

Κοτζιούλας Γιώργος, 9, 12, 13, 68-82, 88, 90-92, 100-108, 111-113, 115, 117, 118, 120, 121, 125, 128
Κοτοπούλη Μαρίκα, 22, 29, 35, 40
Κοτζιάς Κ., 96
Κουκούλας Λέων, 47, 48
Κουν Κάρολος, 19, 38-41, 54
Κουτούγκος Γιώργος, 12, 63, 69, 85-89
Κρακάουερ Ζίγκφριντ (Kracauer Siegfried) , 8
Κυριαζής Θανάσης, 49

Λ

Λαμπάκη Σ., 20
Λέονοβ Λ., 96
Λεοντής Α., 20
Λυδάκης Γ., 94

Μ

Μαζάουερ Μαρκ (Mazower Mark), 58, 110
Μάντζου Ισμήνη, 79
Μάρκαρης Πέτρος, 101
Μαχαίρας Ευάγγελος, 12, 29, 35, 51, 63, 71
Μελάς Σπύρος, 19
Μελετζής Σπύρος, 128
Μερσινιάς Σταμάτης, 82, 99
Μεταξάς Ιωάννης, 13, 23, 24, 27, 49, 63
Μίσσιος Χρόνης, 111
Μουσολίνι Μπενίτο, 38, 86, 88
Μπαστιάς Κωστής, 21, 46, 53
Μπέϊκος Γιώργος, 58
Μπένγιαμιν Βάλτερ (Benjamin Walter), 8
Μπερναντ Σω (George Bernard Shaw), 39
Μπόγρης Δημήτρης, 19, 21, 29, 35
Μυράτ Μιράντα, 95

Ν

Νικολούδης Θ., 20

Νίτσος Κώστας, 9, 12, 70, 85, 101
Ντοστογιέφσκι Φιόντορ Μιχάηλοβιτς, 96

Ξ

Ξενόπουλος Γρηγόριος, 19
Ξένου Αλέκος, 83

Π

Παϊζη Αλέκα, 47, 94, 96
Παπαδάκη-Φλέγγα Ναυσικά, 62
Παπαδούκα Ολυμπία, 30, 33-36, 47, 95
Παπαδούκας Παναγιώτης, 36
Παπαθανασίου Ασπασία, 47, 94
Πιραντέλλο Λουίτζι (Pirandello Luigi), 18, 40
Πολίτης Φώτος, 19

Ρ

Ροντήρης Δημήτρης, 19
Ρώτας Βασίλης, 12, 13, 20, 38, 41-44, 68, 71, 81-88, 91, 93-96, 99-102, 105, 112, 115
Ρώτας Νικηφόρος, 83

Σ

Σακελλαρίου Χάρης, 12, 13, 61, 63, 66, 71, 83, 105, 116, 117, 137
Σαντοριναίος Κώστας, 32, 34
Σαραντίδης Γ., 95
Σβορώνος Νίκος, 27
Σεβαστίκογλου Γιώργος, 94, 95
Σπάθης Δημήτρης, 30
Σπυροπούλου Β., 35
Σταύρου Γεράσιμος, 12, 61-67, 81-85, 128
Στεφανίδου Σμ., 95
Στρίντμπεργκ Άουγκουστ (Strindberg August), 40

Φωτιάδης Δημήτρης, 96
Φωτόπουλος Μίμης, 96

T

Τερζάκης Άγγελος, 46
Τζόγιας Νίκος, 47
Τζελέπης Νίκος, 115
Τόμσον Έντουαρτ Πάλμερ (Thompson Edward Palmer), 126
Τραβέρσο Ένζο (Traverso Enzo), 8, 9
Τραϊφόρος Μίμης, 35
Τσαρούχης Γιάννης, 19, 43
Τσεκούρας Νίκος, 96

Φ

Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, 18
Φερτής Ηλίας, 128
Φλέγγα-Παπαδάκη Ναυσικά, 64
Φρίντιχ Σίλλερ(Friedrich Schiller), 53
Φωκά Μαρία, 96

X

Χαιρόπουλος Χρήστος, 35
Χορν Παντελής, 19
Χίτλερ Αδόλφος, 40
Χριστάκη Ρένα, 128

Ψ

Ψαθάς Δημήτρης, 96

Φωτογραφικό Υλικό



Σε μια περιοδεία στο Αγρίνιο (φωτογραφία -Ξυθάλης), 1945. Όρθιοι, πίσω-πίσω: Τρίτος στη μέση, ο εμψυχωτής της Γ. Κοτζιούλας. Πέμπτος (σκυφτός), ο Γ. Παπαδόπουλος, γνωστότερος με το ψευδώνυμο Μπισκοτέν, ηθοποιός και τεχνικός -ψυχή του θιάσου. Ο πρώτος, ο δεύτερος κι ο τέταρτος δεν ανήκουν στο θίασο. Στη δεύτερη σειρά: Περικλής Αλέτρας, Βασίλης Ντέτσικας (καθιστός), Σιδέρης (σαξοφωνίστας), Βασίλης (με την κιθάρα), Πύρρος Παπαδημητρίου και Γιάννης Λαμπράκης (όρθιος με τη χλαίνη), πρωταγωνιστής και αναπληρωτής του Κοτζιούλα στη διεύθυνση του θιάσου. Οι δύο καθιστοί (πριν από τον Λαμπράκη) Μάκης Αράπης και Διονύσης Παπανικολάου. Οι τρεις πίσω κοπέλες: Βικτώρια Πίσπερη, Σοφία Μαζαράκη, Τασούλα Κατσαντά. Οι δύο, μπροστά: Νίτσα Παπακώστα και Αλίκη Φράγκου. Απ' τη φωτογραφία λείπει η πρώτη πρωταγωνίστρια Αγνή Κομπορόζου, που διέκοψε τις εμφανίσεις της. Τους ρόλους της έπαιζε, μετά, η Τασούλα Κατσαντά. Οι άλλες κοπέλες μπήκαν στο θίασο το Δεκέμβριο του 1944, όταν ο ΕΛΑΣ πήρε την Άρτα.⁴¹³

⁴¹³ Η φωτογραφία είναι από το αρχείο περιοδικού «Θέατρο», τευχ. 53-54, όπ.



Παράσταση λαϊκής σκηνής στο χωριό Βλάση 1944. Φωτογραφία τραβηγμένη από Δημήτρη Μεγαλίδη.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Αρχείο Περιοδικού «Θέατρο», τευχ. 53-54.



Μια σκηνή της ΕΠΟΝ, με το σύνθημα της -πολεμάμε και τραγουδάμε-. Αυτοσχέδια στημένη, ανυψωμένη με τάβλες, στηριγμένη σε τέσσερα παλούκια, με κουβέρτες για πλαίσιο, σκηνικό κι αυλαία! Πάνω στη σκηνή, δυο ανταρτόπουλα παρασταίνουν. Το κοινό κοντεύει να σκαρφαλώσει κι αυτό στη σκηνή. Δε βλέπει και δεν ακούει μόνο. Κυριολεκτικά, συμμετέχει στην παράσταση.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Αρχείο Περιοδικού «Θέατρο», τευχ. 53-54. Σχολιασμός επιμελητή.



Θέατρο της ΕΠΟΝ στις Κορυτσάδες, το μικρό χωριό της Ευρυτανίας. Η χορωδία που κατάρτισε ο Αλέκος Ξένος έχει τελειώσει το πρόγραμμα της και τώρα παίζουν θέατρο. Έργο, το μονόπραχτο του Β. Ρώτα "να ζει το μεσολόγγι", σε μια ανώνυμη διασκευή των βουνών. Στην Ακρη δεξιά, ο ηθοποιός Γιώργος Δήμου (τότε Θέσπης) παίζει τον κύριο ρόλο που αντί παπάς, εδώ είναι δάσκαλος. Δίπλα, ο γιος του, στο έργο. Στο βάθος, με τα παιδάκια, η Άννα. Στην δεύτερη φωτογραφία το κοινό της παράστασης. Από τη δεξιά φωτογραφία: Ο πρόεδρος του εθνικού συμβουλίου στρατηγός Νεόκοσμος Γρηγοριάδης (με τη ρεπουμπλικά), ο γραμματέας της γεωργίας Κώστας Γαβριηλίδης, ο γραμματέας Εθνικής οικονομίας Σταμάτης Χατζήμπεης, ο στρατηγός Μπακφτζής αντιπρόεδρος ΠΕΕΑ, ο γραμματέας κοινωνικής πρόνοιας Πέτρος Κόκκαλης, ο γραμματέας Δικαιοσύνης Ηλίας Τσιριμώκος (πλάτη).⁴¹⁶

⁴¹⁶ Αρχείο Περιοδικού «Θέατρο», τευχ. 55-56.



Κοινό αντάρτικου θεάτρου. Αγρότες, αντάρτες, ένας παπάς, μανάδες, κοπέλες και παιδιά.⁴¹⁷

⁴¹⁷ Αρχείο Περιοδικού «Θέατρο», τευχ. 53-54.



Θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα. (Από το έργο του Γιώργου Κοτζιούλα, «Ο αστυνόμος»).

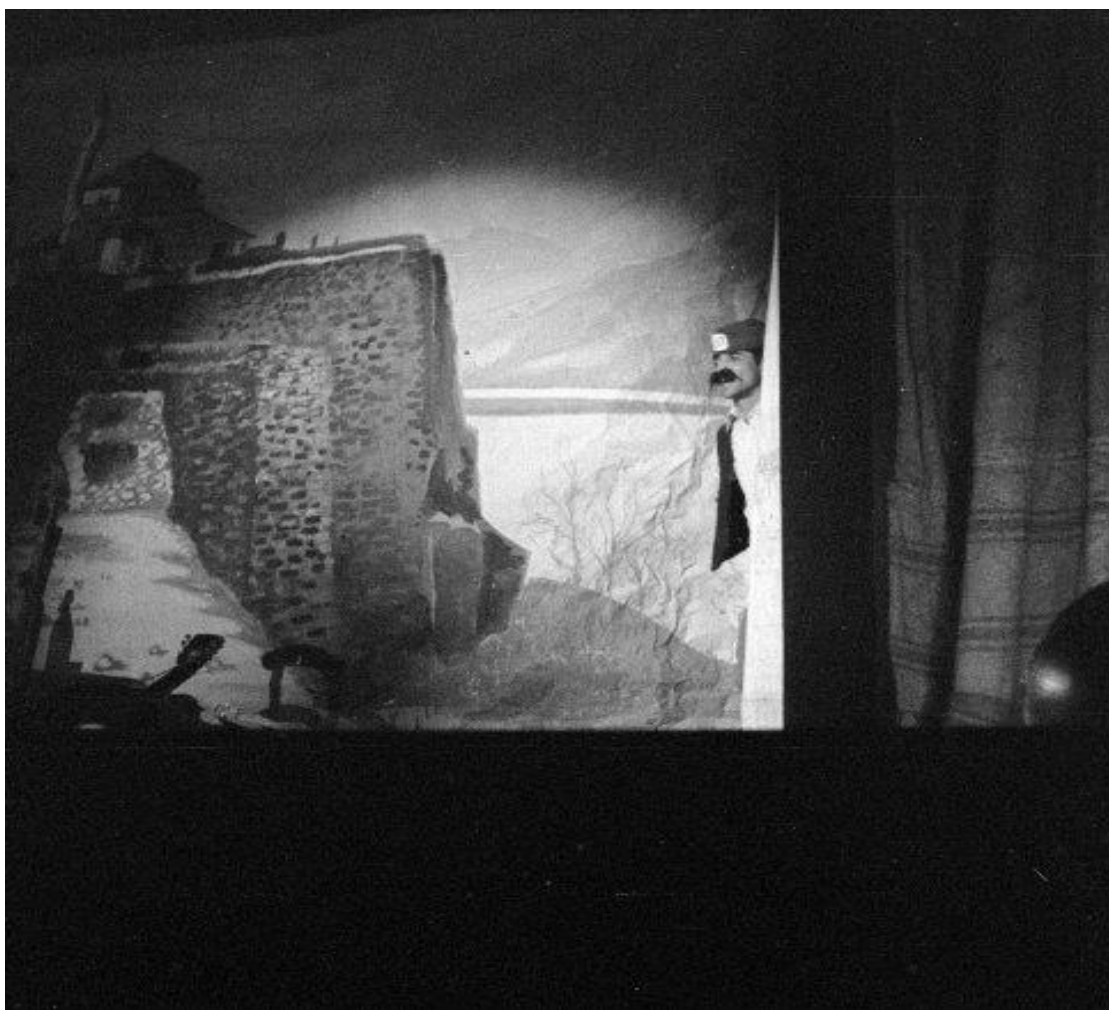
⁴¹⁸

⁴¹⁸ Ό.π.



Ήπειρος, 1942-1944. Θεατρική παράσταση. Φωτογραφία από Κώστα Μπαλάφα (ΦΑ_14_1833).⁴¹⁹

⁴¹⁹ Φωτογραφικό αρχείο Κώστα Μπαλάφα (1917-2011). Πρόσβαση από αρχείο Μουσείο Μπενάκη (https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collections&view=creator&collectionId=20&id=114&Itemid=162&lang=el)



Το θέατρο στην VIII Μεραρχία ΕΛΑΣ Ηπείρου. Η «Λαϊκή σκηνή» του Γιώργου Κοτζιούλα. Ήπειρος, 1944. Φωτογραφία από Κώστα Μπαλάφα (ΦΑ_14_280).⁴²⁰

⁴²⁰ Φωτογραφικό αρχείο Κώστα Μπαλάφα (1917-2011). Πρόσβαση από αρχείο Μουσείο Μπενάκη (https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collections&view=creator&collectionId=20&id=114&Itemid=162&lang=el)



Το θέατρο στην VIII Μεραρχία ΕΛΑΣ Ηπείρου. Η «Λαϊκή σκηνή» του Γιώργου Κοτζιούλα. Ήπειρος, 1944, Φωτογραφία από Κώστα Μπαλάφα (ΦΑ_14_283).⁴²¹

⁴²¹ Ο.π.



Το θέατρο στην VIII Μεραρχία ΕΛΑΣ Ηπείρου. Η «Λαϊκή σκηνή» του Γιώργου Κοτζιούλα.
Ήπειρος, 1944. Φωτογραφία από Κώστα Μπαλάφα (ΦΑ_14_307).⁴²²

⁴²² Ό.π.



Μάης 1944. Μια πανοραμική άποψη του θεάτρου της ΕΠΟΝ στις Κορυσκάδες. Στα αριστερά ήταν το κτίριο του σχολείου, όπου συνήλθε το εθνικό συμβούλιο. Στη σκηνή η επονίτικη χορωδία που δημιούργησε ο μουσοργός Αλέκος Ξένος τραγουδάει τον ύμνο της ΠΕΕΑ που συνέθεσε ο ίδιος σε στίχους του Γεράσιμου Σταύρου. Θα ακολουθήσει η παράσταση του μονόπρακτου "Να ζει το Μεσολόγγι". Φωτογραφία από Σπύρο Μελετζή.⁴²³

⁴²³ Αρχείο περιοδικού «Θέατρο», τευχ. 55-56.



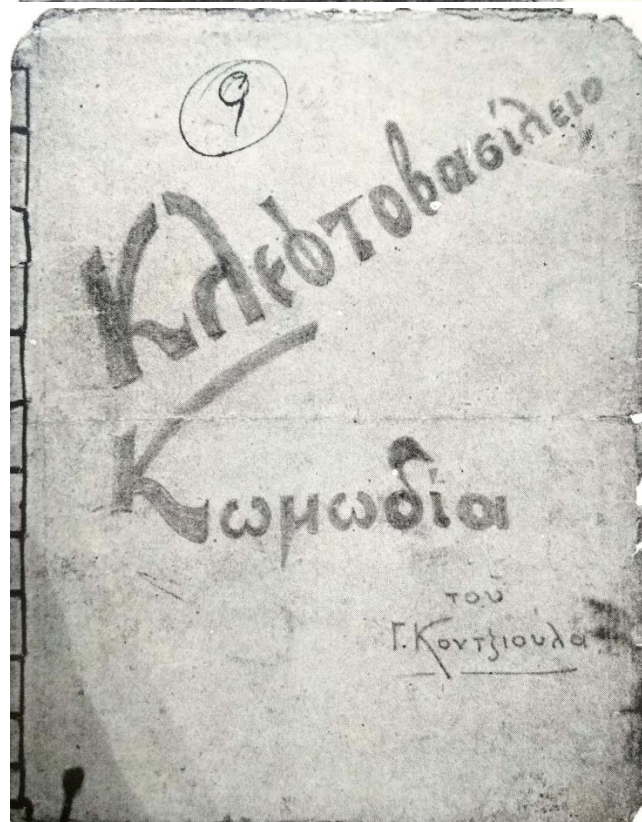
Από αριστερά επάνω: Φιλιάκος Τάσος, Σταυρολέμης Μίμης, Κοφίνο Γιώργος, Λεβαντής Λιάκος. Δεύτερη σειρά από αριστερά: Φιλιακού Μιράντα, Εμμανουήλ Άννα, Καχριμάνη Κατερίνα, Φέρμα Νίτσα, Λυρτζής Πλούταρχος, Μανέλης Φραγκίσκος, Σαραντίδης Γιαννούλης, Παπαδούκα Ολυμπία. Κάτω σειρά από αριστερά: Κλειώτης/ Γρηγόρης, Γιαλαμάς Ασημάκης, Αλμαλιώτης Στέφανος. Κάτω ξαπλωτός: ο Σκέλας Λάκης. Λείπουν ακόμα: Ρίτσος Γιάννης, Γιολάσης Γιώργος, Μυράτ Μιράντα, Βανδής Τίτος, Μαρουλίδης Ανδρέας, Γιανίδης Αντώνης, Χρέλιας Ρολάνδος, Δαρζέντας Λευτέρης, Κατάκαλος Θόδωρος κ.α.⁴²⁴

⁴²⁴ Η φωτογραφία και οι πληροφορίες παρατίθενται στο βιβλίο της Ολυμπίας Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή, Αντίσταση, Διωγμοί*, ό.π.

Ε. Λ. Α. Σ.
ΥΠΗ ΜΕΡΑΡΧΙΑ
ΛΑΪΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ
ΑΠΟ 7—1—45

Ἑπίκαιροι στίχοι
«Ο ΠΡΟΔΟΤΗΣ» (δρᾶμα)
Χορευτικό νούμερο (ἄ)φοι Χρηστίδη)
Ἀπαγγελία (Νιόνιος)
Μονωδία (Βασίλης)
Ντουέτο (Βασίλης—Κούλα)
«ΚΛΕΦΤΟΒΑΣΙΛΕΙΟ» (Κωμοδία)
Χορευτικό νούμερο
Ἀπαγγελία (Τασούλα)
Τραγούδι τοῦ Ταβουλάρη
Ἀπαγγελία (Μάκης)
Διάρκεια προγράμματος 2 ὥρ 45'

Ἐντοπο πρόγραμμα τῆς τελευταίας περιόδου τῆς *Λαϊκῆς Σκηνῆς*.



Ο Προδότης και το Κλεφτοβασίλειο -Τα ξώφυλλα δυο αυτοσχέδιων τετραδίων με δύο από τα μονόπρακτα που έγραψε ο Γ. Κοτζιούλας.⁴²⁵

⁴²⁵ Αρχείο Περιοδικού «Θέατρο», τευχ. 53-54.

ΠΑΝΘΕΣΣΑΛΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ Ε.Α.Μ.



“ΡΗΓΑΣ Ο ΒΕΛΕΣΤΙΝΛΗΣ,,

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΕ 10 ΕΙΚΟΝΕΣ

ΕΓΡΑΨΕ
Ο ΣΥΝ. ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

Προποαίζεται:

ΣΤΗΝ ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΗ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ ΓΙΑ ΤΟ
Β'. ΠΑΝΘΕΣΣΑΛΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΤΟΥ ΕΑΜ
ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΟΜΙΛΟ ΕΛΙΟΝ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΘΕΣΣΑΛΙΑ ΙΟΥΛΗΣ ΤΟΥ 1944

Η πρώτη σελίδα από ένα τυπωμένο πρόγραμμα της παράστασης του *Ρήγα Βελεστινλή* του Β. Ρώτα. Το έργο γραμμένο το 1935, παίζεται για πρώτη φορά στη «Λεύτερη γη της Θεσσαλίας, για το Β' Πανθεσσαλικό συνέδριο του ΕΑΜ» τον Ιούλιο του 1944 στο βουνό Ίταμος.⁴²⁶

⁴²⁶ Αρχείο περιοδικού «Θέατρο», τευχ. 55-56.

ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ

Ὁ «Ρ. Β.», ἡ νεοελληνικὴ αὐτὴ τραγωδία, ποὺ πρωτοπαίζεται στὴ Δεύτερη γῆ τῆς Θεσσαλίας, σκοπὸ δὲν ἔχει νὰ διασκεδάσει μὰ νὰ βάλει κι' αὐτὸ συμπληρωματικὰ τὴ σφραγίδα του στὴν ὅλη μας δουλειά. Ἔτσι ἡ τέχνη, μπαίνει δριστηκὰ στὴν ἐπιθεσία τῆς Ἐπανάστασης.

Ἀρμονικώτερο περιβάλλον, καλλίτερο κοινὸ γιὰ νὰ διδάξει, τέλος τρα-
γωδία, ὡς πρὸς δικαιοσύνην, ἀσφαλῶς οὕτως κι' αὐτὸς ὁ δημιουργὸς του δὲν θάχε φανταστεί.

Τὸ ἔργο γράφτηκε τὸ 1935 καὶ ἡ φασιστικὴ Ἀγροστιανὴ Διχτατορία, ὅπως καὶ κάθε ἱεροδευτικὸ δημιούργημα, τὸ καταδίδωξε. Μονάχα στὴ βυρσανισμένη ἀλλὰ λεύτερη Γῆ τοῦ Ἀη-Στρούτη καὶ τῆς ἀκροναυπλίας παίχθηκαν ἀπὸ τοὺς κρατουμένους ἀγωνιστὰς τοῦ λαοῦ ὁρισμένες σκηνές τοῦ ἔργου. Σήμερα τὸ βλέπουμε σχεδὸν ἀλοκληρωμένο.

Τὸ δυνατό τάλαντο τοῦ συν. Ρώτα, μὲ τὸν «Ρ. Β.» μῆς δίνει τὰ παρα-
σκήνια τοῦ μεγάλου δράματος ποὺ παιζόταν σὲ βίρος τοῦ τότε ἐπόδουλου Ἑλλητισμοῦ, ἀπο μέρας τῶν φεουδαρχικῶν κύκλων τοῦ Φαναίου καὶ τῶν ἀντιδραστικῶν ἐμπόρων, πλὴν προσπαθοῦσαν νὰ κρατήσουν πιστοὺς καιροὺ ἐπόδουλο τὸ ἔθνος γιὰ νὰ σιτθάζουν τὰ λήθη σὺς κάσους τους. Ἔτσι σὰν νοιθῶν τὸν κίνδυνο ποὺ ἀπειλεῖ νὰ χαλάσει τοὺς ἐπολογισμοὺς τους, μὲ τὸ φανέρωμα στὸ ἱστορικὸ πρῶτο κῆνο τοῦ Ρήγα, τῆς συνισταμένης τῶν πόθων ὁλόκληρου τοῦ δουλομένου Ἑλληνισμοῦ, δὲν διορίζουν νὰ συμμαχήσουν ἀνοιχτὰ μὲ τὸν καταχρητὴ καὶ νὰ παραδώσουν δέσμια τὴ μεγαλύτερη κα-
τωτεριότητα φροσιγοριωμίας τῶν σκλαβωμένων Βαλκανίων, στὴν Αὐστριακὴ μιλιταρία.

Ὅπως καὶ τότε, ἔτσι καὶ σήμερα, ἡ πλουτοκρατικὴ κλίμα Γλύξμπουργκ Παπανδρέου, μὲ προεχωρημένο κλιμικὸ τους τὸν Ρύλλη καὶ ΕΛΕΣ αἶμα-
τοκυλοῦν τὸ Λαὸ μας σὲ συνεργασία μὲ τὸν Κ. ταχτητή.

Μὰ ἂν τὸ 21 ὁ Λαὸς μας προδῶθηκε καὶ τὶς τίχες του διηύθυναν οἱ ἐγκληματικοὶ κύκλοι τοῦ Φαναίου, σήμερα τὸ ΕΑΜ εἶναι ἐγγύηση γιὰ τὴ Δευτεριά καὶ τὴ Λαοκρατία.

Ἡ φωτεινὴ αὐτὴ παράσταση δὲν ἔχει τ' ἀνάλογα σκηνικά. Μὰ οἱ δυσκο-
λίες εἶναι ἀνυπερβλήτες. Γι' αὐτὸ ἡ φαντασία τοῦ Θεοῦ ἂς τὸ συμπληρώσει.

ΠΡΟΣΩΠΑ

Ρήγας Βελεστινλής.	Θεόφιλος
Οικονόμου.	Βάσης
Ἀργέντης.	Οικονόμου
Πρίγκιπας.	Ζάρας
Βασίλης σπουδαστής.	Φρέζος
Τσιφτετέλης ἀπάλληλος τοῦ Οἰκονόμου.	Νικηφόρος
Νικολίδης, Γιατρός.	Τέλιος
Πούλιος, τυπογράφος.	Ἡλίας
Μακρογένης, πολιτικός.	Γιάννης
Εὐμορφίδης, γιατρός.	Ζάρας
Ἀξιωματικός, γενίταρος.	Ἡλίας II.
Σπανός, φονιάς.	Ἡλίας
Μπαϊραχτάρης, φονιάς.	Ζάρας
Ἀρβανίτης.	Γιάννης
Κατίνα, γυναίκα τοῦ Οἰκονόμου.	Κούλα
Σουράνα, πρῶτη γυναίκα τοῦ Οἰκονόμου.	Εὐτυχία
Φανή, ἀνιψιά τ' Ἀργέντη.	Ματίνα

Ἡ δεύτερη καὶ ἡ τρίτη σελίδα τοῦ εντύπου τοῦ προγράμματος τῆς πρώτης παράστασης τοῦ
Ρήγα Βελεστινλή. Περιγράφεται τὸ ἔργο καὶ τὰ πρόσωπα ποὺ παίζουν τοὺς ρόλους.⁴²⁷

⁴²⁷ Ο.π.

Πανθεσσαλία. 28-6-44

Αγαπώμετε Κοτζιούλα.

Με χάρη-μον σου το γράμμα-σου
πέρα δύο σήμερες τραγουδία. Στο μιλόν
έγω-μην έχοντας δουλειά να παρην με
στη Γραμματεία-εργαζόμενα εδώ, σου
βρίσκω δουλειά μαζικόν, όπως δίνω θυμωμένα
και μαζικόν τί-σου είχε χράμη στο γράμ-
μα-μόν; γιατί ήθελες εμένα ο κύριος μας
το κριμα της δουλειάς-μόν. Πορν θα πωτα να
είχε ερχα, αὐτὸν σου παρην στο παρσο-σα.
Εἴαν σα χρειαζομένη να σα δώσω με τί-σου
αὐτο θα δώσω-μα.

Πορν θα χάρη αν σε ιδω εδωθε. Πον
δίνω κοσμητικὰ με'γω ναρθω εγλουθε. Μα-
μαρ, ε'αυτομωσόν με. Γαία-ον χάρη-σου

Γένηχεν σου σέβου
με'γω να τραγουδία.

Β. Ρώτας

Το χειρόγραφο είναι από ένα γράμμα του Β. Ρώτα προς τον Γ. Κοτζιούλα. Τον ευχαριστεί για την αλληλογραφία που ανταλλάσσουνε και τον καλεί να βρεθούνε στο Β' Πανθεσσαλικό συνέδριο του ΕΑΜ.⁴²⁸

⁴²⁸ Ο.π.



Παράσταση θιάσου «Λαϊκής σκηνής».