



Νοσταλγώ την Κατοχή!

Το συγγραφικό δίδυμο
Σακελλάριου –
Γιαννακόπουλου και οι
δημοφιλείς κωμωδίες
«πολιτικής επικαιρότητας»
από τα Δεκεμβριανά έως το
τέλος του Εμφυλίου.

Συντάκτης: Γιώργος Μουρατίδης
Επιβλέπουσα: Επ. Καθηγήτρια Άννα
Μαχαιρά

M.E.
MOY
2016

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Νοσταλγώ την Κατοχή!

Το συγγραφικό δίδυμο Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου και οι δημοφιλείς κωμωδίες
«πολιτικής επικαιρότητας» από τα Δεκεμβριανά έως το τέλος του Εμφυλίου

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Συντάκτης: Μουρατίδης Γεώργιος

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Επ. Καθηγήτρια, Μαχαιρά Άννα



Πίνακας Περιεχομένων

1. Εισαγωγή	4
1.1 Τα κριτήρια επιλογής του θέματος	4
1.1.1 Κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας/ Κωμωδίες πολιτικής θέσης.....	7
1.2 Προβλήματα οριοθέτησης	15
1.3 Περιορισμοί.....	16
1.4 Η μελέτη του δημοφιλούς θεάτρου και η «Αποκεντροθέτηση»	17
1.5 Η μεθοδολογία	18
1.6 Η πρόσληψη από το κοινό.....	20
1.7 Η έννοια της δημοφιλίας ως παράμετρος της ιστορικής αξιοποίησης	21
1.8 Τα θεατρικά έργα με εμφανή ιστορικά συμφραζόμενα.....	23
1.9 Η συγγραφική δυάδα Αλέκος Σακελλάριος – Χρήστος Γιαννακόπουλος	25
1.10 Ο Ελληνοϊταλικός Πόλεμος και το Θέατρο.....	26
1.11 Το ελληνικό θέατρο στην Κατοχή.....	27
1.12 Από την Απελευθέρωση έως τα Δεκεμβριανά.....	28
1.13 Μετά τα Δεκεμβριανά. Η ανασύνταξη των εμπορικών θιάσων	29
1.13.1 Η περίοδος της λευκής τρομοκρατίας.....	30
1.13.2 Η λογοκρισία και η αυτολογοκρισία.....	31
1.14 Μεθοδολογικές διευκρινίσεις	34
2. Τα Έργα	35
2.1 Νίκου Τσεκούρα, <i>Αν δουλέψεις, θα φας</i>	35
2.2 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Κυριακή αργία</i>	35
2.3 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Τσαγκαροδευτέρα</i>	38
2.4 Παναγιώτη Καγιά, <i>Τοπικός παράγων</i>	39
2.5 Δημήτρη Ψαθά, <i>Φον Δημητράκης</i>	41
2.6 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Η Δεξιά, η Αριστερά κι ο κυρ – Παντελής</i>	46
2.6.1 Το ιδεολόγημα της ουδετερότητας.....	48
2.6.2 Το στρατήγημα της μετάθεσης των αιτίων του Εμφυλίου.....	49
2.6.3 Η (εμφυλιο)πολεμική ρητορική της Δεξιάς και της Αριστεράς.....	50
2.6.4 Ο εθνοκεντρισμός ως μηχανισμός γεφύρωσης του εμφύλιου διχασμού	51
2.7 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Οι Γερμανοί ξανάρχονται</i>	56
2.7.1 Ο εθνοκεντρισμός ως μηχανισμός γεφύρωσης του εμφύλιου διχασμού	58
2.8 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Παπούτσι από τον τόπο σου</i>	78
2.9 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς</i>	83
2.10 Ασημακόπουλου – Σπυρόπουλου – Παπαδούκα, <i>Οι τελευταίοι Έλληνες</i>	86
2.11 Δ. Ψαθά – Γ. Ρούσου, <i>Δεν θνμάμαι τίποτα!</i>	88
2.12 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Το ακίνητο που κουνήθηκε</i>	91
2.13 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Μια κυρία ατυχήσασα</i>	98
2.14 «Αγνώστου συγγραφέως», <i>Σβύσε το φως ...</i>	106
2.15 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Ένας ήρωας με παντούφλες</i>	109
2.15.1 Ένταξη του έργου στο ιστορικό πλαίσιο και στην πολιτική συγκυρία	109
2.15.2 Το ρητό σατιρικό περιεχόμενο και η λανθάνουσα σημασία του	111
2.16 Δημήτρη Ευαγγελίδη, <i>Η κωμωδία της πολιτικής</i>	117
2.17 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Οι Γερμανοί ξανάρχονται</i> (κιν/φος)	121

2.18 Δ. Ψαθά – Γ. Ρούσσου, <i>Η ευθεία και η τεθλασμένη</i>	122
2.19 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Ο Τρωικός Πόλεμος</i>	123
2.20 Οι «πατριωτικές» επιθεωρήσεις του καλοκαιριού του 1948	130
2.20.1 Άνθρωποι ... Άνθρωποι	130
2.20.2 Οι εθνοφρουροί μας	131
2.20.3 Γαλάζιες Φλόγες	131
2.20.4 Να τι θα πη Ελλάδα	132
2.20.5 Η Γαλανόλευκη.....	132
2.21 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Παράνομος κυκλοφορία</i>	137
2.22 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Ανώμαλος προσγείωσις</i>	139
3. Επίλογος.....	151
3.1 Οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες και η <i>Δημόσια Ιστορία</i>	153
3.2 Οι προδρομικές κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας.....	155
3.3 Η πολιτική διαφθορά ή η πολιτική κρίση και η κρίση της πολιτικής.....	155
3.4 Οι «άγνωστες» ή οι αγνώριστες και οι λησμονημένες κωμωδίες.....	156
3.5 Οι πολιτικές κωμωδίες με μήνυμα εθνικής συμφιλίωσης	158
3.6 Τα ‘εθνικά δίκαια’	159
3.7 Οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες και η αναπόδραστη ροπή τους προς το «Κέντρο»	159
3.8 Ο δημόσιος (διά)λογος	160
3.9 Οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες και ο σχηματισμός της πολιτικής κουλτούρας. Τότε και τώρα	160
4. Πηγές.....	161
4.1 Αρχείο	161
4.2 Βιβλιογραφία.....	161

1. Εισαγωγή

1.1 Τα κριτήρια επιλογής του θέματος

Η περίοδος του Εμφυλίου, λόγω των πολυεπίπεδων και καταλυτικών συνεπειών της στην πορεία της χώρας, όχι μόνο στον 20^ο αι., αλλά και μέχρι της μέρες μας αποτελεί αντικείμενο συνεχούς και συστηματικής μελέτης. Ακόμη και η πολιτιστική παράμετρος που μέχρι πρότινος είχε άνισα μελετηθεί σε σχέση με την πολιτική, συμπληρώνεται ολοένα και περισσότερο.¹ Παρά το γεγονός αυτό υπάρχει ακόμη, ένα τμήμα της πολιτιστικής – καλλιτεχνικής παραγωγής κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, που παραμένει στο περιθώριο της επιστημονικής έρευνας, στη σκιά της λήθης. Πρόκειται για την δημοφιλή - σύμφωνα με άλλους, μαζική ή λαϊκότροπη ή λαϊκή ή εμπορική θεατρική και κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου -, η οποία παραμένει, ιδίως η πρώτη, άνισα μελετημένη. Η παραγνώριση αυτή δεν συνέβη τυχαία. Πάνω της απλώνει ακόμη και σήμερα βαριά τη σκιά της μια διπλή προκατάληψη ή μία προκατάληψη με δύο συνιστώσες, μία καλλιτεχνική/αισθητική και μία πολιτική. Η δημοφιλής τέχνη της εποχής, για την περίπτωση μας οι θεατρικές και κινηματογραφικές πολιτικές κωμωδίες, κατηγορήθηκαν ως «ελαφρό» θέατρο από την πνευματική ελίτ και τους υπερασπιστές του «σοβαρού» θεάτρου, ενώ παράλληλα κατηγορήθηκαν ως συντηρητικές ή εν πάση περιπτώσει ελλειμματικής επαναστατικότητας, από όσους οραματίζονταν το θέατρο στρατευμένο στον αγώνα για την πολιτική διαφώτιση και την ιδεολογική αφύπνιση του κοινού.

Όπως ελπίζω ότι θα αποδειχτεί στη συνέχεια, η προκατάληψη αυτή δεν ίσχυε μόνο στην περίοδο του Εμφυλίου, κάτι αναμενόμενο μετά τη ριζοσπαστικοποίηση των μαζών που προκάλεσε η μαζική λαϊκή συμμετοχή στην Αντίσταση αλλά και το όραμα αφοσιωμένων διανοούμενων ή καλλιτεχνών για κοινωνική χειραφέτηση και ριζική πολιτική αλλαγή. Αντίθετα, επιβιώνει ακόμη και σήμερα, μολονότι -στο επίπεδο τουλάχιστον των θεωρητικών διακηρύξεων- ελάχιστοι το παραδέχονται.²

Πιστεύω ότι οι παρατηρήσεις της Ελίζας Άννας Δελβερούδη για τον μεταπολεμικό μυθοπλαστικό κινηματογράφο, ισχύουν και για το εμπορικό ή δημοφιλές θέατρο, πάνω στο

¹ Πβ. το σχετικά πρόσφατο αφιέρωμα του περιοδικού *Νέα Εστία*, Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη, τ. 1141, Ιούνιος 2011, όπου γίνεται μια γενικότερη επισκόπηση του θέματος της πολιτισμικής ιστορίας κατά τη δεκαετία του 1940 (Λογοτεχνία και Παραλογοτεχνία, Μουσική και Τραγούδι, Θέατρο, Κινηματογράφος, Αρχιτεκτονική και Μνημεία, Εικαστικά). ιστορίας κατά τη δεκαετία του 1940 (Λογοτεχνία και Παραλογοτεχνία, Μουσική και Τραγούδι, Θέατρο, Κινηματογράφος, Αρχιτεκτονική και Μνημεία, Εικαστικά).

² «Για την Αριστερά, η λαϊκή κουλτούρα έμοιαζε σαν μια προσπάθεια χειραγώγησης των τάξεων με την άσκηση ιδεολογικής ηγεμονίας στις μάζες. Για τη Δεξιά, η λαϊκή κουλτούρα υπήρχε ως επιβεβαίωση του φόβου ότι, αν οι μάζες και εκείνοι οι οποίοι κυνικά τροφοδοτούσαν τα χαμηλά τους γούστα αφήνονταν αχαλιναγώγητοι, ολόκληρη η κοινωνία θα καταποντιζόταν σε έναν κατακλυσμό από πολιτιστικά σκουπίδια». Lawrence Levine, “The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and its Audiences”, *The American Historical Review*, v. 97, (Dec. 1992), p. 1371.

οποίο στηρίχτηκε σε μεγάλο βαθμό ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος: «Το περιορισμένο ενδιαφέρον των ερευνητών για τον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο, και ειδικότερα για την κωμωδία οφείλεται σε μία παγιωμένη περιφρονητική αποτίμηση, η οποία περιλαμβάνει δύο σκέλη: το «αισθητικό περιτύλιγμα», που θεωρείται υποτυπώδες, και τη συνοπτική κατηγοριοποίησή τους στα προϊόντα της μικροαστικής ιδεολογίας. Αυτή η συνεχώς ανακυκλούμενη οπτική δεν έχει επιτρέψει διεξοδικές μελέτες για τις κωμωδίες. Το «αισθητικό περιτύλιγμα» και η «μικροαστική ιδεολογία», προφανώς αντίθετα με τις κυρίαρχες ζητήσεις των διανοουμένων για υψηλά νοήματα και «επαναστατική ιδεολογία», θεωρούνται εξίσου ασήμαντα, ώστε αποκλείονται άλλες προσεγγίσεις ή μια προσεκτική ανάλυση του περιεχομένου τους. Τις καθιστούν υλικό που δεν αξίζει να απασχολήσει σοβαρά το χρόνο του ερευνητή».³

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι πρώτα απ' όλα να ανασύρει από τη λήθη τα θεατρικά έργα που κινητοποιήσαν στις πιο αντίξοες συνθήκες δεκάδες χιλιάδες θεατών κι αργότερα εκατοντάδες χιλιάδες, όταν μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο.⁴ Έτσι ελπίζω, ότι θα αποδειχτεί, ότι η καταδίκη τους πολλές φορές οφείλεται στην άγνοια. Δε σκοπεύω να αποδείξω το σχεδόν αυτονόητο συμπέρασμα, ότι το δημοφιλές θέατρο/κινηματογράφος του Εμφυλίου «αντανακλά» ή, καλύτερα, διηθεί, υπό το φίλτρο της προσωπικής ιδεολογίας των δημιουργών τους ή - κατ' άλλους - σύμφωνα με τα συμφέροντα των κυρίαρχων τάξεων, την πολιτική πραγματικότητα της εποχής, την οποία με τη σειρά του σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, επηρέασε. Ωστόσο, η συσχέτιση με την πολιτική συγκυρία της περιόδου θα σχολιάζεται, γιατί δεν μπορεί να παραλείπεται, για τους λόγους που θα αναπτυχθούν αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Δε σκοπεύω, ακόμη, να αποδείξω ότι το εμπορικό θέατρο - όπως και ο μυθοπλαστικός κινηματογράφος της εποχής - μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πηγή για τον επιστήμονα που θέλει να ιστορήσει μια εποχή, χωρίς αυτό να σημαίνει, ότι με κάποιο τρόπο η πραγματικότητα μεταφέρεται αυτούσια στα εμπορικής στόχευσης ή λαϊκής κατανάλωσης ή οποιουδήποτε άλλου είδους θεατρικά ή κινηματογραφικά έργα. Ότι μπορεί ο ερευνητής να αντλήσει στοιχεία όχι μόνο για το αστικό περιβάλλον, τη μόδα, τα ήθη, αλλά και για την ιδεολογία, τις νοοτροπίες, τις τρέχουσες αντιλήψεις για το ρόλο και τη θέση των φύλων, τα προβλήματα και τους προβληματισμούς της εποχής. Η άποψη αυτή θεωρείται πια δεδομένη,

³ Ελίσα-Αννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας- Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε. Ι. Ε., Αθήνα, 2004, σ. 19

⁴ «Ο δημοφιλής κινηματογράφος από κάθε Ευρωπαϊκή χώρα συνήθως αγνοείται από τις γενικές κινηματογραφικές ιστορίες, ακόμη και της ίδιας της χώρας. Όταν αυτό δε συμβαίνει, συνήθως περιθωριοποιείται για χάρη ταινιών που ιδώθηκαν λίγο από το κοινό, αλλά υμνήθηκαν από τους κριτικούς των παραδόσεων του κινηματογράφου τέχνης, κι ακόμη κι αυτή η περιορισμένη αναγνώριση σπάνια επεκτείνεται πέραν των μελετών που γράφονται μέσα στο έθνος για το έθνος». Richard Dyer and Ginette Vincendeau, *Popular European Cinema*, Introduction, Routledge, London and New York, 1992, p. 1.

μετά το πρωτοποριακό έργο των Georges Sadoul, Marc Ferro, κ. α., ήδη από τη δεκαετία του '70.

Αντίθετα, σκοπεύω να μελετήσω κυρίως τη ρητορική της δημοφιλούς πολιτικής κωμωδίας με δείγμα ανάλυσης το έργο της συγγραφικής δυάδας Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου και δείγμα αναφοράς τις υπόλοιπες δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες πρόζας οι οποίες παραστάθηκαν στα αθηναϊκά θέατρα κατά την περίοδο του Εμφυλίου. Συγκεκριμένα, να αναδείξω με ποιες στρατηγικές λόγου, με ποιες πολιτικές θέσεις, με ποιες ιδεολογικές μετατοπίσεις, με την επίκληση τίνων εθνοκεντρικών ή εθνικιστικών ιδεολογημάτων κατόρθωσαν οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες να συσπειρώσουν το λαϊκό ή μικρό-μεσοαστικό κοινό της εποχής εν μέσω του κλίματος της μισαλλοδοξίας και το πολιτικού φανατισμού που προκαλούσε ο Εμφύλιος.⁵

Σκοπεύω, επίσης, να μελετήσω τον δημόσιο διάλογο που προκάλεσε η παρουσίαση των έργων αυτών επί σκηνής ή οθόνης και εκφράστηκε – κυρίως αλλά όχι αποκλειστικά – από τις στήλες κριτικής στον τύπο της εποχής. Σε περίοδο Εμφυλίου η κριτική αποτίμηση των καλλιτεχνικών έργων δε γίνεται με αισθητικά αλλά πρωτίστως πολιτικά κριτήρια. Κατά συνέπεια, η μελέτη της παραστασιογραφίας μπορεί να λειτουργήσει ως μέτρο ή παράμετρος – όχι απόλυτη – της πρόσληψης των δημοφιλών πολιτικών κωμωδιών στη συγχρονία τους. Ή, ακριβέστερα, ως μια ισχυρή ένδειξη για το πώς αντιμετώπιζαν οι πολιτικές παρατάξεις τις πολιτικές κωμωδίες και την απήχησή τους, τόσο ως δείκτη/βαρόμετρο όσο και ως μηχανισμού διαμόρφωσης της κοινής γνώμης. Κατά συνέπεια, εκείνο που κυρίως αναδεικνύεται από την κριτική της εποχής, είναι ένα κριτήριο της πολιτικής τους λειτουργίας και της συμμετοχής τους στις πολιτικές ζυμώσεις μιας εξαιρετικά ταραγμένης περιόδου. Όπως θα διαπιστωθεί στη συνέχεια, ο ιδεολογικός της λόγος είναι βαθιά πολιτικός εξίσου, σχεδόν, αποκαλυπτικός με εκείνον των θεατρικών έργων.

Τρεις εξαιρετικές εργασίες με βοήθησαν να σχηματίσω μια πιο ολοκληρωμένη άποψη για το θέμα που με ενδιέφερε αλλά και έπαιξαν ρόλο στη διαμόρφωση της εννοιολογικής προσέγγισής του.

Η πρώτη είναι η διδακτορική διατριβή της Γλυκερίας Καλαϊτζή, *Ελληνικό Θέατρο και Ιστορία. Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940 - 1950)*, Θεσσαλονίκη, 2001, που κείται υπό το όνομα Γλυκερία Κουκουρικού στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης.

⁵ Για τον «αμυντικό εθνικισμό» και τη σημασία του εμπορικολαϊκού κινηματογράφου στην Ευρώπη, ως μηχανισμού αποτύπωσης αλλά και κατασκευής εννοιών όπως η εθνικότητα, ο εθνικισμός και η εθνική ταυτότητα, βλ. Eleftheriotis Dimitris, *Popular cinemas of Europe, Studies of Texts, Contexts and Frameworks*, (National Cinemas), Continuum, New York-London, 2002, pp. 25-46

Το βιβλίο της συνιστά την πληρέστερη συνολική μελέτη του θεάτρου για τη δεκαετία 1940 – 1950, σε όλες υποπεριόδους: ελληνοϊταλικός πόλεμος, Κατοχή και Αντίσταση, Απελευθέρωση, Δεκεμβριανά και Εμφύλιος, και για όλα τα ‘είδη’ ή τους κλάδους της θεατρικής δημιουργίας: πολεμικές επιθεωρήσεις, θέατρο πρόζας, θέατρο στα βουνά, νέοι θίασοι και αριστερές πρωτοβουλίες, Θέατρο του Λαού, Θίασος Αυλαία, Θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών, Εθνικό Θέατρο, Θέατρο Τέχνης, κλπ.

Μεταξύ αυτών περιλαμβάνει την πιο πλήρη και αναλυτική περιγραφή για τους τόπους, προσωπικά αρχεία, αρχεία θεατρικών οργανισμών, όπου βρίσκονται κείμενα των θεατρικών έργων της συγγραφικής δυάδας Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, τα οποία δεν είχα κατορθώσει να εντοπίσω.

Η συγγραφέας αφιερώνει μεγάλο μέρος της στη μελέτη του έργου συγγραφέων που συνειδητά λειτουργούσαν μέσα στα πλαίσια της δημοφιλούς (μη λόγιας) θεατρικής παράδοσης και ειδικότερα στα έργα των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, επισημαίνοντας σε διάφορα σημεία τον πρωταγωνιστικό ρόλο που διαδραμάτισε η συγγραφική δυάδα και τα έργα της στη μεταφορά της εμφυλιακής πραγματικότητας στις αθηναϊκές σκηνές και τη διαμόρφωση μιας ιδεολογικά διαμορφωμένης και μεσολαβημένης εικόνας της, άρα και της πολιτικής σημασίας της ιδεολογικοπολιτικής ανάγνωσής της από το κοινό. Στη συνέχεια, θα παρουσιάσω και θα σχολιάσω κάποια από τα πιο κρίσιμα σημεία της προσέγγισής της, τα οποία ταξινομούν και σχολιάζουν το έργο της συγγραφικής δυάδας, και σχετίζονται με το ειδικότερο αντικείμενο της παρούσας εργασίας:

1.1.1 Κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας/ Κωμωδίες πολιτικής θέσης

Από τους έλληνες θεατρικούς συγγραφείς, εκείνοι που διατηρούσαν πάντα επαφή με την κοινωνική επικαιρότητα ήταν οι κωμωδιογράφοι. Η σχέση, όμως, κωμωδίας και επικαιρότητας θα αρχίσει να γίνεται στενότερη από τα χρόνια της Κατοχής και μετά, καθώς θα εμφανιστεί στο ελληνικό θέατρο μια νέα γενιά κωμωδιογράφων – δημοσιογράφων, όπως ο Σακελλάριος, ο Γιαννακόπουλος, ο Ψαθάς, ο Τραϊφόρος κ. α. Το ενδιαφέρον, ωστόσο, για τα θέματα της επικαιρότητας δεν χαρακτηρίζει, αυτήν την εποχή, μόνον τους συγγραφείς της κωμωδίας. Συνιστά γενικότερη τάση, καθώς διασταυρώνεται και με το αίτημα της προοδευτικής κριτικής και διάνοησης για μια δραματουργία περισσότερο προσανατολισμένη στις άμεσες ανάγκες και ανησυχίες της ελληνικής κοινωνίας». ⁶

Εκτός από τις αναζητήσεις που σημειώνονται στο χώρο της Αριστεράς, αξιοπρόσεχτο φαινόμενο συνιστούν, αυτήν την εποχή, και οι κωμωδίες με πολιτικό θέμα που ανεβάζουν οι παραδοσιακοί θίασοι πρόζας, και ιδιαίτερα εκείνες των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου. Η γνωστή, μάλιστα, συγγραφική δυάδα εμφανίζεται να μονοπωλεί ουσιαστικά το συγκεκριμένο

⁶ *Ελληνικό Θέατρο και Ιστορία...*, ο.π., σ. 185

είδος, καθώς από τις εννέα κωμωδίες επίκαιρης πολιτικής θεματολογίας, που παρουσιάζονται από το φθινόπωρο του 1946 ως το τέλος του 1950, μόνο μία ανήκει σε άλλο συγγραφέα: *Η κωμωδία της πολιτικής* του Δημήτρη Ευαγγελίδη. Οι υπόλοιπες οκτώ υπογράφονται από τους Σακελλάριο – Γιαννακόπουλο: *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, *Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς*, *Το ακίνητο που κουνήθηκε*, *Τρωικός πόλεμος*, *Οι τελευταίοι Έλληνες*,⁷ *Ένας ήρωας με παντούφλες*, *Παράνομος κυκλοφορία*, *Ανώμαλος προσγείωσις*. Αναφορές στην πολιτική επικαιρότητα ή συμφυλιωτικές παραινέσεις θα συναντήσουμε και σε άλλες σύγχρονες κωμωδίες, όπως για παράδειγμα στο *Δε θυμάμαι τίποτα των Ψαθά* – Ρούσσου. Εκείνο, όμως, που καθιστά τις παραπάνω κωμωδίες ιδιαίτερη κατηγορία είναι το γεγονός ότι σχεδόν όλες έχουν για θέμα τους, κατά μία έννοια, την ίδια την πολιτική: άλλες πραγματεύονται το θέμα της εμφύλιας διαμάχης, άλλες το ζήτημα της συμφιλίωσης κι άλλες θίγουν το φαινόμενο της πολιτικής διαφθοράς».⁸

Στις τελευταίες σελίδες του κύριου μέρους της εργασίας – και αυτό δεν είναι τυχαίο – προβαίνει σε μια σειρά από αξιολογικές κρίσεις, για την πολιτική σημασία των δημοφιλών κωμωδιών των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου:

«Απαξιώνοντας την πολιτική και τις ιδεολογίες, οι ήρωες αυτών των κωμωδιών αναδεικνύονται, τελικά, σε εισηγητές ενός νέου πολιτικού δόγματος, εκείνο του απολιτικού μικροαστισμού [...] Το μανιφέστο, μάλιστα, αυτού του νέου ‘απολιτικού’ δόγματος, το οποίο περιλαμβάνει στην ουσία δύο βασικές θέσεις – αποχή από την πολιτική και περιορισμός των κοινωνικών διεκδικήσεων – το καταθέτει ο ήρωας της κωμωδίας *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, ο οποίος, μάλιστα, προκειμένου να αποδείξει ότι η πρότασή του συνιστά μονόδρομο στη λύση των σύγχρονων προβλημάτων, επισείει τον κίνδυνο των χειρότερων, καταφεύγοντας σε μια φασίζουσα λογική».⁹

«Στην ουσία, δηλαδή, οι δύο συγγραφείς, κολακεύοντας την πολιτική νοημοσύνη του μέσου κοινού, αναγορεύουν τη μικροαστική λογική σε πρότυπο και την προωθούν μέσα από αυτές τις κωμωδίες. Έτσι, η παραδοσιακή αστική κωμωδία εξελίσσεται ουσιαστικά σε μικροαστική και, επιπλέον, γίνεται θεατρικό είδος ευρείας απήχησης, χάρη και στη συμβολή του κινηματογράφου. Η ίδια μάλιστα η απήχηση της κωμωδίας *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* υπήρξε εντυπωσιακή: ξεπέρασε τις 150 παραστάσεις, αριθμός απλησίαστος για τα δεδομένα της

⁷ Όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, το έργο είναι των Ασημακόπουλου – Σπυρόπουλου – Παπαδούκα.

⁸ *Ο. π.*, σ. 315

⁹ *Ο. π.*, σ. 324

εποχής¹⁰ και, επιπλέον, την επόμενη χρονιά γυρίστηκε ταινία, σημειώνοντας επίσης μεγάλη επιτυχία».¹¹

«Ενδεικτικό της πολιτικής σκοπιμότητας αυτών των κωμωδιών είναι ότι μετά το τέλος του Εμφυλίου και την ήττα της Αριστεράς, τα θέματα αυτά θα περάσουν στο περιθώριο [...] Φαρσοκωμωδίες πια με πολιτικό θέμα [...] θα συναντήσουμε και πάλι στις αρχές της δεκαετίας του '60 μέσα στο κλίμα εκδημοκρατισμού της δημόσιας ζωής που προωθεί η Ένωση Κέντρου. Από την άποψη αυτή, θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι 'πολιτικές' κωμωδίες της περιόδου του Εμφυλίου, ανεξάρτητα από τον εμπορικό τους χαρακτήρα συνιστούν έκφραση μιας μορφής 'στρατευμένης' δραματουργίας, όχι φυσικά με την έννοια ότι προβάλλουν θέσεις ενός συγκεκριμένου πολιτικού κόμματος, αλλά με την έννοια ότι 'δέχονται εκούσια τις συνέπειες μιας συγκεκριμένης πολιτικής θέσης'. Μ' άλλα λόγια, με τις κωμωδίες αυτές έχουμε ένα είδος 'στρατευμένου' θεάτρου, αλλά στρατευμένου τώρα πια – η ειρωνεία της Ιστορίας – στην επιδίωξη του ιδεολογικού αφοπλισμού των λαϊκών μαζών που είχαν φλογιστεί από τα οράματα της Αντίστασης».¹²

Νομίζω ότι είναι φανερό πως, ενώ η συγγραφέας εντοπίζει και αναδεικνύει τη σημασία του έργου των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, σε αντίθεση με άλλους ακαδημαϊκούς που το απαξίωναν σχεδόν ολοκληρωτικά, με κάποιο τρόπο στο τέλος αναπαράγει την υποτιμητική ματιά με την οποία αντιμετώπισε μέχρι πολύ πρόσφατα η ακαδημαϊκή κριτική τη δημοφιλή πολιτιστική δημιουργία.

Δύο παρατηρήσεις θα μπορούσε να κάνει κάποιος, εκτός από το μείζον θέμα που βρίσκεται έξω από τους στόχους της παρούσας εργασίας: ότι ο υποτιμητικός χαρακτηρισμός 'φαρσοκωμωδία', πέραν του ότι είναι επιστημονικά προβληματικός, απευθύνεται εξίσου τόσο σ' αυτούς που τις έγραφαν όσο και σ' εκείνους που τις παρακολουθούσαν (το 'μέσο κοινό'). Η πρώτη, ότι στην πραγματικότητα πρόκειται περί αυτού ακριβώς που η συγγραφέας εντοπίζει: Θέατρο πολιτικής παρέμβασης και σκοπιμότητας, με ιδεολογικά χαρακτηριστικά 'μικροαστικά', που όμως το αθηναϊκό κοινό (τουλάχιστον και της Θεσσαλονίκης, όπως θα δούμε σε λίγο) το αγκάλιασε και το στήριξε με τις καταναλωτικές του επιλογές (με όλες τις πολιτικές τους υποδηλώσεις), άσχετα αν αυτό μας αρέσει ή μας βρίσκει σύμφωνους, ή όχι. Η δεύτερη, ότι, όπως θα προσπαθήσω να αποδείξω, το ιδεολογικό – πολιτικό 'μήνυμα' των έργων αυτών υπήρξε διακριτά διαφορετικό, τόσο από τον λόγο της εθνικοφροσύνης, όσο και από εκείνον της Αριστεράς κι αυτό, συνδυασμένο με την δημοφιλία τους δεν είναι κάτι χωρίς σημασία.

¹⁰ Όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, η επιτυχία του έργου ήταν πολύ μεγαλύτερη: συμπλήρωσε περισσότερες από 220 παραστάσεις.

¹¹ Ο. π., σ. 326

¹² Ο. π., σ. 326

Ενδεικτικό μιας νέας αντίληψης της ακαδημαϊκής κριτικής αναφορικά με την προσέγγιση της δημοφιλούς (θεατροκινηματογραφικής) παραγωγής είναι το άρθρο του Βασίλη Βαμβακά, «Η πολιτική της κωμωδίας στη γελοιοποίηση του πολέμου»¹³, στο οποίο συνοψίζει τις βασικές ενστάσεις αναφορικά με την παραδοσιακή ακαδημαϊκή σκέψη γύρω από τα θέματα του μαζικού πολιτισμού. Συγκεκριμένα, την παραμέληση της εκάστοτε ιστορικοπολιτιστικής συγκυρίας κάτω από την οποία διαμορφώνεται το κάθε πολιτιστικό προϊόν λαϊκής κατανάλωσης: το ερώτημα κατά πόσο η πολιτικοποίηση της τέχνης μπορεί να δρομολογηθεί μέσα από μορφές που δεν φέρουν εξ ορισμού πολιτικά χαρακτηριστικά, κατά πόσο στη δημοφιλή τέχνη μπορούν να εισχωρήσουν αναιρετικά ή και ανατρεπτικά στοιχεία, - χωρίς να σημαίνουν απαραίτητα και την εγκατάλειψη της εμπορικής συνταγής, κατά πόσο, εν τέλει, μπορεί να υπάρξει καλλιτεχνική αντίσταση χωρίς αυτή να καταφεύγει στην άρνηση του εκάστοτε «συστήματος».

Η δεύτερη εργασία, είναι το άρθρο του Θανάση Σφήκα, «Η “ειρηνολόγημη” διάσταση του ελληνικού εμφυλίου πολέμου: ειρηνευτικές πρωτοβουλίες και δυνατότητες συμβιβασμού, 1945 – 1949»,¹⁴ στο οποίο εξετάζει λεπτομερώς την πλειονότητα των ειρηνευτικών προτάσεων και σχεδίων που κατά καιρούς προτάθηκαν ή, έστω, συζητήθηκαν από τα εμπλεκόμενα μέρη: το ΚΚΕ και το ΕΑΜ, αφενός, και την αντικομμουνιστική παράταξη, αφετέρου. Την προσέγγιση αυτή την εντάσσει μεθοδολογικά στην προσπάθεια καταπολέμησης τόσο των τελεολογικών ή νομοτελειακών ερμηνειών του Εμφυλίου όσο και του πέπλου της «λαθολογίας» που συσκοτίζει την κατανόηση της περιόδου 1945 – 1949.

Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει – και ορθά – ότι δεν έχει αξιολογηθεί επαρκώς το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου το ΚΚΕ έκανε είκοσι μία τουλάχιστον ειρηνευτικές προτάσεις, οι οποίες δεν απορρίφθηκαν χωρίς περίσκεψη ή συζήτηση από τους αντιπάλους του. Κατά τη γνώμη του, η μελέτη των ειρηνευτικών πρωτοβουλιών και των δυνατοτήτων συμβιβασμού αντιστρατεύεται τις τελεολογικές και νομοτελειακές ερμηνείες, και το ερμηνευτικό μοτίβο της «λαθολογίας» που συσκοτίζουν την κατανόηση του Εμφυλίου. Με τον τρόπο αυτό η ιστορική προσέγγιση δεν προϋποθέτει πως τα ιστορικά γεγονότα υπήρξαν αναπόφευκτα προτού συντελεστούν. Αντίθετα, εξετάζει τις διαφορετικές επιλογές που διέθεταν τα δρώντα υποκείμενα (*agents*) της ιστορίας/κοινωνίας, αποδεχόμενη έτσι ότι η δυνατότητα εναλλακτικών εξελίξεων ήταν υπαρκτή.

Επεκτείνοντας την παραπάνω θεώρηση, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι δρώντα υποκείμενα της ιστορικής εξέλιξης υπήρξαν (εκτός από τους πολιτικούς ή στρατιωτικούς

¹³ Στο συλλογικό τόμο *Διαπραγματεύσεις για τον πόλεμο: Οι αναπαραστάσεις του πολέμου στον ελληνικό κινηματογράφο*, Συνέδριο Κινηματογραφικού Αρχείου, (Φωτεινή Τομαή, επιμ.) ΥΠΕΞ -Παπαζήση, Αθήνα, 2006, σ. 263-276

¹⁴ Στο συλλογικό τόμο *Ο Εμφύλιος Πόλεμος. Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο (Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949)*, (Ηλίας Νικολακόπουλος, Άλκης Ρήγος, Γρηγόρης Ψαλλίδας επ.), Θεμέλιο, Αθήνα 2002, σ. 75 – 101

ηγέτες ή τις οργανωμένες πολιτικά ή στρατιωτικά λαϊκές δυνάμεις) και οι συγγραφείς του δημοφιλούς θεάτρου, οι οποίοι προσπάθησαν με ειλικρινή, έντιμο και μετριοπαθή τρόπο να καλλιεργήσουν το κλίμα του κατευνασμού και της εθνικής συμφιλίωσης. Πολλές φορές λειτούργησαν έξω από το πνεύμα των προσωπικών τους συντηρητικών ή δεξιόστροφων πολιτικών αντιλήψεων. Τούτο συνέβη, γιατί προσπαθούσαν να συντονιστούν με τις επιθυμίες του κοινού τους (αδιάφορο αν για εμπορικούς λόγους ή εξαιρετικά ενδιαφέρον για τον ίδιο λόγο).¹⁵ Με τον ίδιο τρόπο ως δρών υποκείμενο της ιστορίας μπορεί να θεωρηθεί και το κοινό των δημοφιλών πολιτικών κωμωδιών, ο κάθε θεατής ξεχωριστά και το αθηναϊκό κοινό συλλογικά (ή και της Θεσσαλονίκης γιατί τις ίδιες κωμωδίες είδε και το κοινό της πόλης από τοπικούς θιάσους αλλά και αθηναϊκούς θιάσους ή και τον θίασο Λογοθέτη σε περιοδεία)¹⁶

¹⁵ Το άρθρο του Winfried Fluck, "The 'Imperfect Past': Vietnam According to the Movies" (in Hans-Jürgen Grabbe and Sabine Schindler (eds.), *The Merits of Memory: Concepts, Contexts, Debates*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2008), p: 353-385 απηχεί τη μεταστροφή της ακαδημαϊκής κριτικής αναφορικά με τη δημοφιλή πολιτιστική δημιουργία: «Τα πιο κριτικά πνεύματα κατηγορούν τη δημοφιλή κουλτούρα ότι ποτέ δεν είναι αρκετά ριζοσπαστική. Όμως, ο κύριος λόγος που επιβάλλει αυτόν τον κομφορμισμό δεν είναι οι εμπορικές προσδοκίες, όπως ευρέως πιστεύεται. Ίσως, ο βαθύτερος λόγος είναι ότι οι ίδιοι οι θεατές δε θέλουν να πάνε παραπέρα. Θέλουν να ασκείται κριτική στην εξουσία, να προβάλλονται οράματα αλλαγής, αλλά μόνο μέσα στα όρια του δικού τους σώματος αξιούν. [...] Όλα αυτά δε σημαίνουν ότι οι ταινίες ως συμβιβασμός δεν μπορούν να αποτελέσουν μian αξιόλογη και γεμάτη σημασίες πολιτιστική έκφραση, επειδή αυτή ακριβώς η μεσοσταθμιστική παρέμβαση προικίζει τα μυθοπλαστικά κείμενα με μια ιδιαίτερη λειτουργία στο σχηματισμό της πολιτιστικής μνήμης. [...] Εδώ η μεσοσταθμιστική λειτουργία δεν πρέπει να ιδωθεί μόνο ως αποτέλεσμα συναλλαγής με την πολιτική εξουσία. Αντίθετα, πρέπει να ιδωθεί ως η κύρια πηγή ευχαρίστησης που παρέχουν τα μυθοπλαστικά κείμενα: η ελευθερία τους να ανασκευάζουν την πραγματικότητα συνδυάζοντας σε ένα κείμενο φαινομενικά αντίθετα στοιχεία κάνοντας τον δραματικό ανταγωνισμό τους ενδιαφέρον σημείο για το κοινό. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο τα μυθοπλαστικά κείμενα είναι κατάλληλα για να ασχολούνται με καταστάσεις σύγκρουσης ή κρίσης. Στην πραγματικότητα, χωρίς σύγκρουση ή κρίση η μυθοπλασία δεν έχει τίποτε να πει».

¹⁶ Το θέμα είναι τεράστιο και δε χωρεί να αναπτυχθεί επαρκώς σ' αυτές τις σελίδες. Από την έρευνα σε εφημερίδες της πόλης, που αποτελεί το πρόπλασμα μελλοντικής εργασίας, ενδεικτικά μόνο αναφέρω ότι από πολύ νωρίς, ο θίασος της Τούλας Δράκου ανέβασε στο θέατρο «Λευκού Πύργου» την κωμωδία των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου *Κοριακή αργία* (Μακεδονία, 30 Ιανουαρίου 1946). Λίγο αργότερα ο ίδιος θίασος, στο ίδιο θέατρο ανέβασε την κωμωδία *Τσαγκαροδευτέρα* (Μακεδονία, 13 Μαρτίου 1946). Τον Οκτώβριο του 1946 ο θίασος Θ. Καμενίδη – Α. Εμμανουήλ ανεβάζει στο θέατρο «Λευκού Πύργου» την κωμωδία *Η Δεξιά, η Αριστερά κι ο κυρ Παντελής* (Μακεδονία, 18 Οκτωβρίου 1946). Ένα μήνα αργότερα ο θίασος Θ. Καμενίδη ανεβάζει στο θέατρο «Λευκού Πύργου» την κωμωδία *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* (Μακεδονία, 15 Νοεμβρίου 1946). Το καλοκαίρι του 1947 ο θίασος Κρινιώς Παπά – Σπ. Μουσσούρη ανεβάζει στο θέατρο «Μακεδονικόν» τις κωμωδίες *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* (Μακεδονία, 16 Ιουλίου 1947) και *Το ακίνητο που κουνήθηκε* (Μακεδονία, 20 Αυγούστου 1947). Το καλοκαίρι του 1948 ο θίασος Μιράντας Μυράτ – Λάμπρου Κωνσταντάρα ανεβάζει στο θέατρο «Μακεδονικόν» την κωμωδία (του Ασ. Γιαλαμά) *Σβύσε το φως* (Μακεδονία, 22 Ιουνίου 1948) και λίγο αργότερα την κωμωδία των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου *Μια ατυχήσασα κυρία* (Μακεδονία, 17 Αυγούστου 1948). Το μεγάλο καλλιτεχνικό (και κοσμικό) γεγονός της πόλης την άνοιξη του 1949 ήταν η έλευση και η παραμονή στην πόλη του θιάσου Λογοθετίδη, ο οποίος παρουσίασε στο θέατρο «Παλλάς» τις μεγαλύτερες επιτυχίες του των τελευταίων χρόνων (όταν ο Εμφύλιος καθιστούσε δύσκολη τη μετακίνηση του θιάσου). Η έναρξη των παραστάσεων, που σημείωσαν εξαιρετική καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία, έγινε με το έργο των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου *Ένας ήρωας με παντούφλες*

λειτούργησε ως δρών υποκείμενο της ιστορίας συνηγορώντας με την εμπορική ή και την τελεστική του πράξη υπέρ του συμφιλιωτικού, μη μισαλλόδοξου μηνύματός τους.

Σήμερα, μπορούμε να διακρίνουμε τις παραμέτρους οι οποίες ακύρωσαν την προοπτική της συμβιβαστικής λύσης της εμφύλιας σύρραξης: τις στρατηγικές σκοπιμότητες των Βρετανών στην αρχή και των Αμερικανών στη συνέχεια, την ανυπαρξία μιας δύναμης που θα μπορούσε να επιβάλλει την τήρηση κάποιας ανακωχής στις ένοπλες ομάδες των μοναρχικών, τις επιφυλάξεις των ηγεσιών των αστικών κομμάτων για πιθανές αντιδράσεις στο εσωτερικό τους, τις αντιθέσεις της στρατιωτικής ηγεσίας. Ωστόσο, αυτό που μας ενδιαφέρει είναι ότι, τουλάχιστον μέχρι το 1948, η προοπτική της ειρηνικής διευθέτησης της σύρραξης ήταν υπαρκτή. Αυτό που στη συνέχεια θα αποπειραθώ να αποδείξω είναι ότι ακριβώς αυτή την προοπτική προσπαθούσαν να κρατήσουν ανοιχτή οι περισσότεροι από τους συγγραφείς του δημοφιλούς θεάτρου.

Ο Φίλιππος Ηλιού υποστηρίζει την ίδια, σε γενικές γραμμές, άποψη: ότι όλες οι προσπάθειες συμβιβασμού κινούνταν μέσα σε ένα κλίμα αμοιβαίας δυσπιστίας για τις πραγματικές προθέσεις του αντιπάλου. Για το λόγο αυτό το θέμα των «όρων» και των «εγγυήσεων» οι οποίες αμοιβαίως ζητούντο, έπαιρνε διαστάσεις που ακύρωναν τις αρχικές προθέσεις. Θεωρώ ότι έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε - ή κανέναν που να το απαγορεύει - ότι την ίδια βούληση για ειρηνικό και συμβιβαστικό τερματισμό της εμφύλιας σύρραξης απηχούν (όσο και στην εποχή τους ενίσχυαν στη συντριπτική τους πλειονότητα) οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες, όπως αποδεικνύεται από τη θερμή (σχεδόν φανατική) στήριξη από το αθηναϊκό κοινό, που έδειχνε να συμμαρίζεται το μήνυμα εθνικής συμφιλίωσης το οποίο εξέπεμπαν.¹⁷

Η τρίτη εξαιρετική εργασία είναι το βιβλίο του Ιωάννη Στεφανίδη, *Stirring the Greek Nation Political Culture, Irredentism and Anti – Americanism in Post – War Greece, 1945 – 1967*, Ashgate, 2007, το οποίο με βοήθησε να συλλάβω το θέμα της εργασίας στο σύνολο των πολυεπίπεδων και πολυδύναμων αλληλεπιδράσεων και επικαθορισμών του. Τούτο ισχύει γιατί ο συγγραφέας έχει προχωρήσει σε μια συνολικότερη σύλληψη η οποία συνδέει τις πολιτικές εξελίξεις του Εμφυλίου (στην πραγματικότητα τις μεταπολεμικές μέχρι τις μέρες μας) με το ζήτημα των ελληνικών μεταπολεμικών διεκδικήσεων, που σύντομα αυτοαναγορεύθηκαν σε 'εθνικά δίκαια' και αυτά με τη μεταπολεμική αναβίωση του

(Μακεδονία, 2 Μαΐου 1949). Εντελώς ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί το κλιμάκιο (νέων) του θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών, που έμεινε στην πόλη ολόκληρη την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1946 ανεβάζοντας τις μεγάλες επιτυχίες του θιάσου, με αποκορύφωμα τον *Φον Δημητράκη* του Δ. Ψαθά (Μακεδονία, 23 Ιουνίου 1946), επίσης με εξαιρετική καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία αλλά και πολλές αντιδράσεις από τους δεξιούς παρακρατικούς μηχανισμούς της πόλης.

¹⁷ «Η πορεία προς τον Εμφύλιο: από την ένοπλη εμπλοκή στην ένοπλη ρήξη» στο συλλογικό *Ο Εμφύλιος Πόλεμος. Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο (Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949)*, (Ηλίας Νικολακόπουλος, Άλκης Ρήγος, Γρηγόρης Ψαλλίδας επ.), Θεμέλιο, Αθήνα 2002, σ. 25 – 30.

ελληνικού αλυτρωτισμού, και όλα αυτά μαζί, με τη διαμόρφωση της μεταπολεμικής πολιτικής κουλτούρας και ενός αμυντικού – ξενόφοβου εθνικισμού.

Στη συνέχεια θα παραθέσω ορισμένες από τις απόψεις του, τις οποίες θεωρώ κομβικές για τον αποσυμβολισμό και την κατανόηση της ιστορικής μαρτυρίας και της πολιτικής λειτουργίας των δημοφιλών πολιτικών κωμωδιών του Εμφυλίου (Η μετάφραση, όπως και του συνόλου της βιβλιογραφίας στα αγγλικά είναι δική μου). Πιο συγκεκριμένα,

Για τη σχέση αλυτρωτισμού και αντί-Αμερικανισμού στην Ελλάδα:

«Η αναβίωση του μεταπολεμικού αλυτρωτισμού και η ανάπτυξη του αντί – Αμερικανισμού είναι τα ιστορικά αλληλεξαρτώμενα ζητήματα γύρω από τα οποία αυτή η μελέτη εκτυλίσσεται. Στην πορεία θέτει υπό έλεγχο δύο περίπλοκες υποθέσεις. Σύμφωνα με την πρώτη, ο Ελληνικός αλυτρωτισμός ήταν σχεδόν νεκρός και ενταφιασμένος ως συνέπεια της Μικρασιατικής Καταστροφής το 1922 [...] Αντίθετα, ο αλυτρωτισμός παρέμενε μια βαθιά ριζωμένη τάση, της οποίας η αναγέννηση απαιτούσε λίγη μόνο επίσημη ενθάρρυνση. Μετά από μία σειρά χρονικών μετατοπίσεων, εμφανίζεται σήμερα εξημερωμένος, έχοντας μετατραπεί σε ένα, ευερέθιστο, αμυντικό είδος εθνικισμού. Η δεύτερη υπόθεση σχετίζεται με τις ρίζες του αντί-Αμερικανισμού στην Ελλάδα. Αυτοί που τον αποδίδουν στην υποστήριξη της κυβέρνησης των Ηνωμένων Πολιτειών στο καθεστώς των Συνταγματαρχών το 1967 - 1974 και στην ανοχή – αν όχι στη συνενοχή – στην στρατιωτική κατάληψη της βόρειας Κύπρου από την Τουρκία παραβλέπουν μια προγενέστερη περίοδο εκτεταμένης δυσαρέσκειας η οποία έτεμνε ολόκληρο το φάσμα των πολιτικών τοποθετήσεων».¹⁸

Για το νόημα και τη λειτουργία του όρου ‘εθνικά συμφέροντα’:

«Σε έναν κόσμο εθνών-κρατών μια ανώτερη ισχύς μπορεί με ασφάλεια να αποδοθεί σε κάθε παράγοντα που ευνοεί τη συντήρηση και την ευημερία της ‘φαντασιακής κοινότητας’ του καθενός. Μολονότι δεν είναι τίποτε παραπάνω από έναν μηχανισμό που χρησιμοποιείται για να εξασφαλίσει νομιμοποίηση ‘σ’ αυτά που δεν είναι παρά κομματικά ή μερικά συμφέροντα’, τα εθνικά συμφέροντα εμπεριέχουν μια καθησυχαστική αίσθηση συνέχειας, γενικά συντονισμένη με τις εικασίες της κυρίαρχης πολιτικής κουλτούρας».¹⁹

Για την ελληνική πολιτική κουλτούρα και τη σχέση της με τον αλυτρωτισμό:

«Η μαζική απήχηση των αλυτρωτικών στόχων κατά τη διάρκεια των είκοσι πέντε μεταπολεμικών χρόνων, σε μια εποχή κατά την οποία η Ελλάδα αντιμετώπιζε σοβαρά εσωτερικά προβλήματα, δεν μπορεί να ερμηνευθεί, εκτός αν κάποιος πάρει υπόψη του την κυρίαρχη πολιτική κουλτούρα [...] Η ελληνική πολιτική κουλτούρα παρέμεινε διαποτισμένη

¹⁸ *Stirring the Greek Nation ... ο. π.*, Preface xii-xiii

¹⁹ *Ο. π.*, σ. 4

με το λόγο του αλυτρωτικού εθνικισμού του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Προέβαλλε σε περίοπτη θέση την αποστολή του έθνους, προκαθορισμένη από τον Θεό και διακηρυγμένη από τρεις χιλιάδες χρόνια συνεχούς ιστορικής παρουσίας, το χρέος της ανθρωπότητας προς ένα έθνος το οποίο και δημιούργησε και υπερασπίστηκε τον Δυτικό πολιτισμό, την εικόνα ενός μαρτυρικού έθνους, θύματος της άδικης μεταχείρισης από τους 'ισχυρούς της γης' και την αδιάσπαστη ενότητα έθνους και Χριστιανικής Ορθοδοξίας». ²⁰

Που είχε ως συνέπεια τη μετατροπή τους σε 'εθνικά δίκαια':

«Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, οι αλυτρωτικές επιδιώξεις παρουσιάστηκαν, όχι με τους πραγματικούς όρους των εθνικών συμφερόντων, αλλά υπό τη μεταμφίεση των 'εθνικών θεμάτων' από τα οποία εξαρτιόταν η ίδια η επιβίωση του Ελληνικού έθνους. Σταθερά παρουσιάζονταν ως ιερά, αδιαπραγμάτευτα 'εθνικά δίκαια', βασισμένα σε μια κληρονομιά ιστορικής και πολιτιστικής υπεροχής [...] Η εγκυρότητά τους εθεωρείτο αξιωματική και η ικανοποίησή τους ζήτημα δικαιοσύνης». ²¹

Όσον δε αφορά στην εμπλοκή των 'εθνικών' θεμάτων στους πολιτικούς διαγκωνισμούς ο συγγραφέας παρατηρεί (για την ευρύτερη μεταπολεμική περίοδο, που ωστόσο θεμελιωδώς περιλαμβάνει και όσα διαδραματίστηκαν στη διάρκεια του Εμφυλίου) ότι:

«Όλες οι εκλεγμένες κυβερνήσεις είναι ανάγκη να παίρνουν υπόψη τους τις δημόσιες αντιδράσεις στην πολιτική τους όπως εκφράζονται από αντιπροσωπευτικούς θεσμούς, τον τύπο και τις διάφορες ομάδες πίεσης. [...] Μεταμφιεσμένα με συναισθηματικά φορτισμένους και υψιπετείς όρους, θέματα τα οποία εθεωρείτο ότι άγγιζαν ζωτικά εθνικά συμφέροντα έγιναν, σχεδόν αναπόφευκτα, αντικείμενο των εσωτερικών πολιτικών ανταγωνισμών [...] Τα 'εθνικά θέματα' τροφοδοτούσαν ανέκαθεν λαϊκές κινητοποιήσεις [...] Συνήθως, η πολιτική πατρωνεία και μια κοινή ιδεολογική σκοπιά εξασφάλιζε ότι οι δραστηριότητες των διαφόρων ομάδων θα ήταν ανεκτές από τις αρχές του κράτους [...] Η κυβέρνηση θα μπορούσε να εκμεταλλευτεί τέτοιες δράσεις για να περάσει το μήνυμά της στο κοινό, να οικοδομήσει την κοινωνική συναίνεση και να ελαττώσει τις κοινωνικές εντάσεις. Θα μπορούσε επίσης να προκαλέσει δημόσιες αντιδράσεις ως αποτελεσματικό επιχείρημα στις διαπραγματεύσεις με τις ξένες ομολόγους της. Αντιστρόφως, οι λαϊκές κινητοποιήσεις θα μπορούσε να αποδειχτεί δύσκολο να ελεγχθούν ή να αγνοηθούν, όταν σχεδιαζόταν μια στροφή στην πολιτική της». ²²

Το άδικο είναι ότι, ενώ ο συγγραφέας χρησιμοποιεί επικουρικά στον πλούτο των πολυσχιδών πηγών του τις εξίσου εύγλωττες γελοιογραφίες από εφημερίδες της εποχής, αρκείται σε μια απλή αναφορά σε άλλα είδη της δημοφιλούς πολιτιστικής δημιουργίας, θεατρικά έργα,

²⁰ Ο. π., σ. 5

²¹ Ο. π., σ. 18

²² Ο. π., σ. 53-54

ταινίες, τραγούδια. Εμείς, ακολουθώντας αντίστροφη πορεία θα ανιχνεύσουμε τις ίδιες πολυδύναμες και αλληλοεπιδρώσες σχέσεις χρησιμοποιώντας ως μαρτυρία τις δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες του Εμφυλίου.²³

Η βασική υπόθεση εργασίας είναι ότι οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες της περιόδου του Εμφυλίου λειτούργησαν ως ένα σχετικά αυτόνομος πόλος μεταξύ καθεστωτικής και αντικαθεστωτικής δημόσιας σφαίρας. Αν θεωρήσουμε ως δεδομένο, ότι εξαιτίας του γενικότερου κλίματος της πόλωσης και του διχασμού ο λόγος στα επίσημα βήματα δίνεται συνήθως μόνο σε διανοούμενους/κριτικούς, οργανικά δεμένους με τα αντίπαλα πολιτικά κόμματα και παρατάξεις. Ίσως οι κωμωδίες αυτές μεταφέρουν τις «φωνές» που δεν είχαν άλλους τρόπους να ακουστούν. Ενδεχομένως τις φωνές των κοινωνικών στρωμάτων ή τάξεων ή, απλώς των ανθρώπων, που ούτε οι εθνικόφρονες κατάφεραν να παρασύρουν στην παράκρουση της φυσικής εξόντωσης των αριστερών – «στασιαστών», που συνέφερε μόνο τους φανατικούς μοναρχικούς, τους δωσίλογους ή τους συνεργάτες των Γερμανών που αγωνιούσαν να συγκαλύψουν τα προσωπικά τους ανομήματα, ούτε η κομμουνιστική αριστερά κατόρθωσε να τους ξεσηκώσει σε ένοπλη επανάσταση εναντίον του κράτους.

1.2 Προβλήματα οριοθέτησης

Κάθε είδους χρονολογική οριοθέτηση, ειδικά σε θέματα σχετικά με την καλλιτεχνική δημιουργία εγείρει ποικίλα μεθοδολογικά και επιστημολογικά προβλήματα. Η επίδραση των ιστορικών – πολιτικών γεγονότων στην Τέχνη είναι συνήθως έμμεση και προϋποθέτει μια μεγαλύτερη ή μικρότερη περίοδο επώασης, ώστε οι εμπειρίες και τα βιώματα να μετουσιωθούν σε καλλιτεχνικό έργο. Σε μια πρώτη προσέγγιση θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει, ότι η ισχύς και η εμβέλεια των ιστορικών – πολιτικών γεγονότων που συνιστούν την αφετηρία και το τέλος της παρούσας ερευνητικής εργασίας, τα Δεκεμβριανά και το τυπικό τέλος του Εμφυλίου, είναι τέτοιες, ώστε επηρεάζουν συνολικά και διακριτά το σύνολο της πολιτιστικής/καλλιτεχνικής δημιουργίας που παρήχθη στα συγκεκριμένα χρονικά όρια. Μια πιο προσεκτική ματιά δείχνει, ότι μια τέτοια θεώρηση δεν είναι ούτε μεθοδολογικά πλήρης ούτε επιστημολογικά επαρκής. Δεν είναι μεθοδολογικά πλήρης γιατί η εφαρμογή μηχανιστικών εξωτερικών/χρονολογικών κριτηρίων λειτουργεί σε βάρος της υιοθέτησης άλλων εσωτερικών/ιδεολογικών, θεματολογικών, αισθητικών κριτηρίων. Παράλληλα, δεν είναι επιστημολογικά ορθή γιατί παραβλέπει την αρχή της συνέχειας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η οποία δεν συμπίπτει ή κατατέμνεται κατ' ανάγκην σύμφωνα με μηχανιστικά

²³ «Οι εθνικές κινηματογραφίες μπορούν να γίνουν κατανοητές ως το πιο πρόσφατο συστατικό της εθνικής ανεξαρτησίας. Μια πολιτιστική προσθήκη του 20^{ου} αιώνα στις αντιλήψεις περί πατρογονικής κληρονομιάς και δικαιωμάτων, η οποία συνεπικουρεί ανάλογα παραδοσιακά θέματα, όπως η εδαφική ακεραιότητα, η γλώσσα, η ιστορία και η εκπαίδευση». Toby Miller, "Screening the Nation: Rethinking Options", *Cinema Journal*, v. 38, (Summer 1999), p. 96

επιβεβλημένα χρονικά όρια. Ωστόσο, η αρχή αυτή δε φαίνεται να ισχύει για το δημοφιλές θέατρο στην υπό εξέταση περίοδο. Λόγω του δημόσιου και κοινωνικού χαρακτήρα της θεατρικής παράστασης φαίνεται, ότι το ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων και τα κριτήρια, με τα οποία αποφασίζεται, επηρεάζονται άμεσα και αποφασιστικά από τα ιστορικά ή πολιτικά γεγονότα: Ελληνοϊταλικός πόλεμος, Κατοχή, Εμφύλιος ή αναγκαστικά προσαρμόζονται στις ειδικές συνθήκες που εκείνα δημιουργούν.

Πάντως, ήδη για παράδειγμα, η τελευταία πολιτική κωμωδία που περιλαμβάνει η παρούσα εργασία, *Ανώμαλος Προσγείωσις* (1950)/*Υπάρχει και φιλότιμο ...* (1964), βρίσκεται εκτός των προαναφερθέντων χρονικών ορίων, αλλά αποτελεί οργανική συνέχεια της πολιτικής σάτιρας που αναπτύχθηκε στη διάρκεια του Εμφυλίου. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, θα προσπαθήσω να αναδείξω τη σύνδεση των θεατρικών έργων του δείγματος ανάλυσης με άλλες δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες της εποχής ή με προηγούμενες και μεταγενέστερες τέτοιες.

1.3 Περιορισμοί

Είναι γεγονός αναμφισβήτητο, ότι για να διαμορφώσει ο σημερινός αναγνώστης ολοκληρωμένη άποψη για τους ιδεολογικούς – αισθητικούς – εμπορικούς διαγκωνισμούς των θεάτρων και των θιάσων της εποχής, που με τη σειρά τους υποκρύπτουν τη σύγκρουση νέων και παλαιότερων κοινωνικών ρευμάτων, όχι μόνο στο θέατρο αλλά και στην ελληνική κοινωνία στο σύνολό της, θα ήταν απαραίτητη η παράλληλη αναφορά στη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου, στους θιάσους «τέχνης» και στους πολιτικούς θιάσους, στο «θέατρο στο βουνό», ακόμη και στο έργο των άλλων εμπορικών θιάσων, με έργα «φυγής» ή κλασικού ελληνικού ή ξένου ρεπερτορίου, που έδρασαν την ίδια περίοδο. Ωστόσο, μια τέτοια απόπειρα θα ήταν ατελέσφορη, για τους εξής δύο λόγους: πρώτον, διότι το έχουν κάνει ήδη ειδικοί επιστήμονες, ιστορικοί του νεοελληνικού θεάτρου, στα πορίσματα των μελετών των οποίων στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό η παρούσα εργασία. Δεύτερον, επειδή ο όγκος και η έκταση μιας τέτοιας εργασίας θα ισοδυναμούσε με μονογραφία, κάτι που ξεπερνά τα όρια και τους ιδρυτικούς σκοπούς μιας διπλωματικής εργασίας.²⁴

²⁴ Η παρούσα εργασία στηρίχτηκε για ζητήματα Ιστορίας του νεοελληνικού Θεάτρου στις παρακάτω μελέτες, βιβλία ή άρθρα. Γλυκερία Καλαϊτζή, *Ελληνικό Θέατρο και Ιστορία. Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940 - 1950)*, Θεσσαλονίκη, 2001, Διδακτορική Διατριβή, που κείται υπό το όνομα Γλυκερία Κουκουρίκου στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το Θέατρο στην Ελλάδα 1940 - 2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005. *Ζητήματα Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*. (Έφη Βαφειάδη – Νικηφόρος Παπανδρέου επ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2007. Δημήτρης Σπάθης, «Το Θέατρο», στο *Ελλάδα, ιστορία και πολιτισμός*, τ. 10β, Μαλλιάρης – Παιδεία, Θεσσαλονίκη, 1983. Μάριος Πλωρίτης, «Το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο (1945 - 1967)», περ. *Η Λέξη*, τ. 14, Μάιος, 1982. Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. Α' - Β', Εξάντας, Αθήνα, 2002. Μουζενίδου Άννα, «Το αρχείο Κώστα Μαυρομάτη», *Δάφνη, Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Ευαγγελιάτο*, (σ.σ. Άρθρο που αναφέρεται στο

1.4 Η μελέτη του δημοφιλούς²⁵ θεάτρου και η «Αποκεντροθέτηση»

Κατά μια έννοια η παρούσα εργασία εντάσσεται στο πλαίσιο των σύγχρονων ιστορικών αναζητήσεων για την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου. Οι νέες οπτικές εστιάζονται στη θεώρηση του Εμφυλίου ως ενός συνόλου βιωμάτων των «μη πρωταγωνιστών» στα διάφορα πολιτικά γεγονότα. Η επικρατούσα άποψη είναι, ότι μελετώντας τον εμφύλιο από τη σκοπιά των απλών ανθρώπων, μαθαίνουμε περισσότερα για τη φυσιογνωμία, το εύρος και την επίδρασή του σε βάθος χρόνου. Με τον τρόπο αυτόν η ιστορική πραγματικότητα μετατρέπεται σε κοινωνική πραγματικότητα, σε παραγωγό ατομικών και κοινωνικών σχέσεων. Πρόκειται για τη διαδικασία, που ονομάστηκε *αποκεντροθέτηση*. Δηλαδή, «τη μετακίνηση του επιστημονικού βλέμματος από την ανάλυση του κεντρικού διακυβεύματος και την περιγραφή της δράσης των πρωταγωνιστών, στη μελέτη των ατομικών ή συλλογικών υποκειμένων που δε θεωρούνται ή/και δεν είναι οι πρωταγωνιστές ή έστω σημαντικοί παίκτες στη σκακιέρα των εξελίξεων».²⁶

Συγκεκριμένα, δύο από τις θεμελιώδεις παραμέτρους της εργασίας τη φέρνουν στα όρια μιας ιδιότυπης εκδοχής της «αποκεντροθέτησης». Η πρώτη είναι, ότι οι πρωταγωνιστές των θεατρικών πολιτικών κωμωδιών, που αποτελούν τόσο τα δείγματα ανάλυσης, δηλαδή αυτών που έγραψε η συγγραφική δυάδα, Αλ. Σακελλάριος – Χρ. Γιαννακόπουλος, όσο και τα δείγματα αναφοράς, δηλαδή εκείνων που έγραψαν άλλοι συγγραφείς του δημοφιλούς θεάτρου κατά την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου, είναι απλοί άνθρωποι, απολιτικοί και αμέτοχοι στα γεγονότα της εποχής. Σύμφωνα με τη δεύτερη, τα έργα αυτά απευθύνονταν στο μεγάλο μικρο-μεσοαστικό θεατρικό κοινό της Αθήνας και λιγότερο της Θεσσαλονίκης, το οποίο ανταποκρίθηκε θετικά στο πολιτικό τους «μήνυμα», όπως αποδεικνύεται από το γεγονός, ότι αλλεπάλληλα γέμισε τις αίθουσες που τα φιλοξενούσαν. Αν, λοιπόν, ο νέος σκοπός της ιστορικής επιστήμης είναι η ανάλυση της οπτικής συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων, θεωρούμε ότι η μελέτη του δημοφιλούς θεάτρου/ κινηματογράφου της εποχής, μπορεί να φωτίσει από άλλη σκοπιά το ζητούμενό μας.

Ο καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Σίδνεϋ (Faculty of Arts and Social Science), Βρασίδας Καράλης, στην πρώτη, ίσως, ακαδημαϊκή ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου,

έργο και τη δράση του ΕΑΜικού θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών στην Αθήνα κατά το διάστημα 1945-1947), ERGO, Αθ., 2001, όπου και υπάρχουν πλήρεις αναλύσεις για τους προαναφερθέντες θιάσους και το έργο τους.

²⁵ Ο όρος «δημοφιλής» χρησιμοποιείται με την πιο απλή σημασία: «Η δημοφιλής τέχνη είναι η τέχνη που είναι δημοφιλής. Τέχνη η οποία είναι ευρύτατα προσιτή και ευρύτατα χρησιμοποιούμενη. Ευρύτατα διαδεδομένη και ευρύτατα ιδωμένη ή ακουσμένη ή διαβασμένη». L. Levine, "The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and its Audiences", *American Historical Review*, v. 97, (Dec. 1992), p. 1373.

²⁶ Από την «Εισαγωγή» στον τόμο που επιμελήθηκαν οι Ευτυχία Βουτυρά, Βασίλης Δαλκαβούκης, Νίκος Μαραντζίδης, Μαρία Μποντίλα, *Το όπλο παρά πόδα. Οι πολιτικοί πρόσφυγες του ελληνικού εμφυλίου πολέμου στην Ανατολική Ευρώπη*, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 2005, σ. 9.

αναδεικνύει την ιδιαίτερη ιστορική σημασία των δημοφιλών πολιτιστικών δημιουργημάτων: «Η τοποθέτηση στα γενικότερα πολιτιστικά συμφραζόμενα είναι κρίσιμη για την κατανόηση της ανάπτυξης του Ελληνικού κινηματογράφου: Πρέπει να μελετήσουμε τον εσωτερικό διάλογο ανάμεσα σε σκηνοθέτες, διευθυντές φωτογραφίας, σεναριογράφους, παραγωγούς, ηθοποιούς, και, τελικά με το ίδιο το κοινό, για να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για την κεντρική φυσιογνωμία του Ελληνικού κινηματογράφου. Κάποιες ταινίες προκάλεσαν μεγαλύτερο ενδιαφέρον από ό,τι άλλες: ως πολιτιστικά δημιουργήματα, οι δημοφιλείς ταινίες και οι ταινίες *είδους* είναι πολύ πιο χρήσιμες για την κατανόηση του κυρίαρχου γούστου, του ορίζοντα των προσδοκιών και των συλλογικών επιδιώξεων από ό,τι ταινίες φτιαγμένες με κριτήριο την ατομική οπτική και τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα ενός συγκεκριμένου υποκειμένου».²⁷

1.5 Η μεθοδολογία

Δε θα ήταν πλεονασμός να σημειώσουμε, ότι η για πολλά χρόνια απουσία των θεατρικών και κινηματογραφικών έργων ως πηγών για τις ερευνητικές αναζητήσεις της Ιστορίας - για να ακριβολογούμε της ιστοριογραφίας - εξηγεί την ιδιαίτερη σπουδή που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια για την αναπλήρωσή της. Τούτο, όμως, με κανέναν τρόπο δεν σημαίνει πως το εγχείρημα είναι απλό ή εύκολο.

Όπως ήδη σημειώθηκε, λίγοι σήμερα διαφωνούν με την άποψη, ότι το καλλιτεχνικό (εδώ θεατρικό) έργο είναι φορέας (άμεσα ή έμμεσα) του ιδεολογικού περιεχομένου της εποχής του, απέναντι στο οποίο συνειδητά ή υποσυνειδητά τοποθετείται, είτε συνηγορώντας με τη διατήρησή του είτε διευκολύνοντας τη μεταβολή του.

Παρά το γεγονός, όμως, ότι η σύνδεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα θεωρείται λίγο πολύ αυτονόητη, δεν είναι καθόλου αυτονόητος ούτε ο τρόπος, με τον οποίο αποτυπώνεται το κοινωνικό στο καλλιτεχνικό γεγονός ούτε ο βαθμός πιστότητάς του ούτε η μορφή που παίρνει το ιστορικό γεγονός κατά το μετασχηματισμό που υφίσταται με το πέρασμά του στο χώρο της τέχνης. Είναι ήδη φανερό από προηγούμενες νύξεις, ότι η μελέτη των θεατρικών/κινηματογραφικών έργων ως ιστορικών και κοινωνικών μαρτυριών προϋποθέτει και συνεπάγεται την ένταξή τους στις ιστορικές και κοινωνικές συντεταγμένες της εποχής τους.

Η μέθοδος που ακολουθήθηκε για την ερμηνεία των θεατρικών έργων ως ιστορικής και κοινωνικής μαρτυρίας, καθώς και για την ένταξή τους στις ιστορικές και κοινωνικές

²⁷ *A History of Greek Cinema*, Continuum, New York & London, 2012, Preface: xix. Την ίδια άποψη υποστηρίζει ο Τέρυ Ήγκλετον: «Είναι οι τέχνες και μάλιστα οι τέχνες της μαζικής κουλτούρας, που χαρτογραφούν την ποιότητα της κοινωνικής ζωής στο σύνολό της». *Η έννοια της κουλτούρας*, Πόλις, Αθ., 2003, σ. 63

συντεταγμένες της εποχής του είναι αυτή της θεματικής – ιδεολογικής ανάλυσης. Με τον όρο αυτόν, εννοούμε ότι έγινε προσπάθεια να εξεταστεί αμφίδρομα τόσο η επίδραση της ιστορικής συγκυρίας και της κοινωνικής πραγματικότητας στο θεατρικό έργο, όσο και η επίδραση του θεατρικού έργου στην ιστορική και κοινωνική διαδικασία. Η συγκεκριμένη προσέγγιση εξασφαλίζει πολλά πλεονεκτήματα για την ιστορική μελέτη αρκεί να αποφευχθεί η παγίδα των απλουστευτικών αναγωγών.

Συγκεκριμένα, αν το ερευνητικό ζητούμενο είναι η ερμηνεία του ιστορικού και κοινωνικού περιεχομένου των πολιτικών κωμωδιών, που παρουσιάστηκαν στη σκηνή του εμπορικού θεάτρου κατά τη διάρκεια του Εμφύλιου, τότε δύο δρόμοι ανοίγονται μπροστά στον ερευνητή. Ο πρώτος είναι να ενδιαφερθεί για τη διαδικασία της ιστορικής και κοινωνικής παραγωγής των καλλιτεχνικών κειμένων και την ερμηνεία τους με κριτήριο τα ευρύτερα ιστορικά, πολιτικά και κοινωνικά δεδομένα που επέτρεψαν την παραγωγή τους. Ο δεύτερος είναι να αναζητήσει τις εγγεγραμμένες στο κείμενο ιστορικές και κοινωνικές αναφορές.

Κατά συνέπεια, βασική αρχή της παρούσας μελέτης είναι, ότι η τέχνη, στην περίπτωσή μας το δημοφιλές θέατρο, με κάποιο τρόπο «αντανακλά», όπως εσφαλμένα συνηθίσαμε να λέμε, ή, ορθότερα, απηχεί ή διηθεί υπό συγκεκριμένη οπτική ιδεολογική γωνία τα ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα της εποχής. Με την έννοια αυτή, ακόμη και βιογραφικά στοιχεία των συγγραφέων: ηλικία, φύλο, καταγωγή, κοινωνική τάξη, παιδεία, οικονομικές πρόσοδοι κλπ. πρέπει να ληφθούν υπόψη, εφόσον σχετίζονται με την οπτική γωνία του αφηγητή – θεατρικού συγγραφέα, όπως ορίζεται από το θεατρικό κείμενο.

Διευρύνοντας την τελευταία σκέψη, η μέθοδος της ανάλυσης περιεχομένου, λειτουργεί ως πρώτο σκαλοπάτι, το οποίο μας επιτρέπει να συνεξετάσουμε και άλλες παραμέτρους που βρίσκονται έξω από το καθαυτό θεατρικό κείμενο. Κάποιες από αυτές είναι και η πρόσληψη του υπό μελέτη θεατρικού έργου από την κριτική, η υποδοχή του από το κοινό και τις ιδεολογικά αντιμαχόμενες ομάδες, όπως και, γενικότερα, ο δημόσιος διάλογος που προκλήθηκε από την παράστασή του.

Πιο συγκεκριμένα, οι παραστάσεις των υπό ανάλυση θεατρικών (και κινηματογραφικών) έργων, λόγω του δημόσιου χαρακτήρα τους αντιμετωπίζονται ως «δημόσια γεγονότα» με κοινωνικές και πολιτικές συνέπειες. Για το λόγο αυτό εντοπίστηκαν και χρησιμοποιήθηκαν σε μεγάλη έκταση εξωκειμενικά ίχνη αυτών των δημόσιων γεγονότων: παραστασιογραφία, άρθρα, επιφυλλίδες από τις πολιτικές εφημερίδες και τον ειδικό τύπο της εποχής. Διαφημιστικές ανακοινώσεις των παραστάσεων ή διαφημιστικές αφίσες, ακόμη και γελοιογραφίες δημοσιευμένες στον τύπο της εποχής και όχι μόνο. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, χρησιμοποιήθηκαν ακόμη και 'προφορικές' μαρτυρίες, όπως ο εισαγωγικός σχολιασμός του Αλέκου Σακελλάριου για την προβολή του θεατρικού *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* από την εκπομπή «Το θέατρο της Δευτέρας» της κρατικής τηλεόρασης το 1977. Τα ίχνη αυτά με τη σειρά τους αναλύθηκαν και κειμενικά, όπου αυτό ήταν δυνατό ή απαραίτητο, και ιδεολογικά – πολιτικά, για να εδραιωθεί και από άλλη μία σκοπιά ο ιδρυτικός σκοπός της παρούσας εργασίας: να φωτίσουμε και από άλλη μία σκοπιά την πολιτική (ή και την πολιτιστική) σημασία των (θεατρικών) κειμένων στο συγκεκριμένο

χρονικό πλαίσιο, στις συγκεκριμένες πολιτικές περιστάσεις για τις κοινωνικές ομάδες που συγκροτούσαν το κοινό των δημοφιλών πολιτικών έργων της εποχής.

1.6 Η πρόσληψη από το κοινό

Παράλληλα, ιδιαίτερη σημασία έχει η μελέτη της πρόσληψης από το κοινό.²⁸ Τούτο ισχύει γιατί η ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα, μέσα στην οποία εντάσσεται η καλλιτεχνική (εδώ η θεατρική) παραγωγή, δεν οριοθετεί μόνον τη θεματολογία ή τη μυθοπλασία των έργων, αλλά αποτελεί και συνολική προϋπόθεση για τη δημιουργία τους, καθώς ορίζει τους κώδικες αληθοφάνειας, δηλαδή την κατανόηση ή την αποδοχή τους από το κοινό, άρα συντελεί στην εκπλήρωση ή όχι της επικοινωνιακής τους λειτουργίας.²⁹

Οι κώδικες αληθοφάνειας λειτουργούν ως μία κοινή μυθολογία μεταξύ των δημιουργών/θεατρικών συγγραφέων και του κοινού. Η πιθανή ανυπαρξία ή αποσπασματικότητα μιας τέτοιας μυθολογίας έχει ως αποτέλεσμα ο προσανατολισμός της κατανόησης να μη συμπίπτει με τον προσανατολισμό της δημιουργίας.

Από τη σκοπιά της γενετικής ερμηνείας της τέχνης έχει διατυπωθεί η άποψη, ότι «οι δομές του λογοτεχνικού έργου είναι ομόλογες ή σε σχέση ευκρινή προς τις νοητικές δομές ορισμένων κοινωνικών ομάδων».³⁰ Πολλές φορές μάλιστα, στη συνέχεια της παρούσας μελέτης θα βρούμε να επαληθεύεται η ορθότητα της θέσης αυτής, όπως φαίνεται από την απήχηση των συμφιλωτικών θεατρικών κωμωδιών της περιόδου. Η παρατήρηση αυτή, όμως, μας εισάγει στο επόμενο πεδίο προβληματισμού.

²⁸ Σχετικά με την πρόσληψη, η οποία σε γενικές γραμμές αποτελεί ένα «τυφλό» σημείο των θεατροκινηματογραφικών σπουδών, ο Θ. Γραμματάς (ο. π., τ. Α', σ. 313) υποστηρίζει ότι: «Πρόσληψη, επομένως, ενός συγγραφέα ενός έργου ή μιας ολόκληρης δραματουργίας από το κοινό μιας εποχής και κοινωνίας δεν σημαίνει την απλουστευτική απαρίθμηση των παραστάσεων που δόθηκαν σχετικά με το ζητούμενο, τη στατιστική της συμμετοχής των θεατών ή την άποψη της κριτικής, όπως κάποτε είχε υποστηριχθεί (Πούχνερ 1999), αλλά τους πολύπλοκους μηχανισμούς διαμεσολάβησης, τις τεχνικές χειραγώγησης του κοινού και αφομοίωσης των σκηνικά αποδιδόμενων μηνυμάτων, την πρόκληση γενικευμένων εντυπώσεων και ειδικών χαρακτηρισμών με καθολική αποδοχή, σε τρόπο που να προκληθεί μια νέα πρωτότυπη παραγωγή, μια νέα πολιτιστική πραγματικότητα, άμεσα συναρτώμενη με το ή τα πρότυπο/πρότυπά της».

²⁹ Ο Έκο υποστηρίζει ότι «το αληθοφανές δεν είναι παρά η προσκόλληση σε ένα σύστημα προσδοκιών τις οποίες συνήθως συμμερίζεται το κοινό», *Ο υπεράνθρωπος των μαζών. Ρητορική και ιδεολογία του λαϊκού μυθιστορήματος*, Γνώση, Αθήνα, 1983, σ. 46.

³⁰ Άννα Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου. Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1991, σ. 116.

1.7 Η έννοια της δημοφιλίας ως παράμετρος της ιστορικής αξιοποίησης

Για όλους τους προηγούμενους λόγους δεν είναι τυχαίο, ότι η εμπορική επιτυχία των καλλιτεχνικών έργων – και των θεατρικών - τοποθετείται στο κέντρο των ιστορικών και κοινωνιολογικών ερευνών.

Δεν παραγνωρίζουμε το γεγονός, ότι για πολλούς ιστορικούς του κινηματογράφου/ θεάτρου η εμπορική απήχηση θεωρείται πολύ χονδροειδής, αν όχι εξαιρετικά επισφαλές, κριτήριο για την αποτίμηση της πολιτικής απήχησης των έργων. Δυστυχώς, κανείς δε γνωρίζει, ειδικά στην Ελλάδα, όπου απουσιάζουν οι εμπειρικές έρευνες, ποιοι πλήρωσαν για να δουν – στο θέατρο ή στον κινηματογράφο – τα έργα που μελετάμε, τι είδους ευχαρίστηση ή ευχαριστήσεις αποκόμισαν και πώς νοσηματοδότησαν τα μηνύματά τους. Πολύ περισσότερο, κανείς δεν μπορεί να πει σήμερα, αν τους παρακίνησαν σε οποιοδήποτε είδους πολιτική δραστηριότητα. Φαντάζομαι, λοιπόν, ότι θα παραμείνει ανεκπλήρωτο το όνειρο κάθε ιστορικού του θεάτρου/κινηματογράφου να φωτίσει την κοινωνική σύνθεση του κοινού. Στις μέρες μας έχουν επιβιώσει μόνον οι ταινίες ή τα κείμενα των θεατρικών έργων και όχι το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος του κοινού που τις παρακολούθησε στη συγχρονία τους.

Δύο μόνον τρόπους έχουμε, για να προσεγγίσουμε αυτά τα χαμένα ανθρώπινα σύνολα. Ο πρώτος, που βασίζεται στην ανάλυση περιεχομένου, είναι να εξετάσουμε σε ποιες κατηγορίες ανθρώπων απευθύνονται οι δημιουργοί τους και με ποιο τρόπο και σε ποιες ταυτίσεις τους εγκαλούν. Ο δεύτερος, ο εξωκειμενικός, να εξετάσουμε στοιχεία, όπως η εμπορική τους επιτυχία ή ο δημόσιος διάλογος που προκάλεσε η προβολή τους, όπως καταγράφεται στον τύπο της εποχής. Κατά συνέπεια, η προσέγγιση του θεάτρου, του κινηματογράφου ή κάποιων έργων/ταινιών ως ιστορικών μαρτυριών, χωρίς μια αίσθηση για την απήχηση τους στο κοινό της εποχής τους θα είναι εξ ορισμού ανολοκλήρωτη.

Όπως επισημάνθηκε και νωρίτερα, η τήρηση της βασικής μεθοδολογικής αρχής δεν σημαίνει, ότι δεν καταβλήθηκε προσπάθεια, ώστε να αποφευχθούν τα προβλήματα, οι παρεξηγήσεις και, κυρίως, οι ιδεολογικές παγίδες που μπορεί να δημιουργήσει η προσκόλληση στο παρωχημένο δόγμα της «αντανεκλαστικής θεωρίας» και στις εξίσου παρωχημένες θεωρίες περί «αντανεκλαστικής» λειτουργίας της τέχνης.

Πρώτα απ' όλα η θεωρία της αντανεκλασης έμμεσα παραπέμπει στον ιστορικό θετικισμό και στη θεωρία της ιστορικής αντικειμενικότητας, θέσεις που προ πολλού έχουν εγκαταλειφθεί από την ιστορική επιστήμη.

Μια εξίσου μεγάλη παρεξήγηση που ταλαιπώρησε (και εξακολουθεί να ταλαιπωρεί) την ιστορική κριτική είναι ο περιορισμός στην ερμηνευτική, ιδεολογική ανάγνωση του θεατρικού κειμένου. Η προσκόλληση, δηλαδή, στην ανάδειξη της εντύπωσης που προκαλείται από το συσχετισμό των εμφανών, ρητών και δηλωτικών αναφορών στο περιεχόμενο του θεατρικού κειμένου με την εξωκειμενική κοινωνική, πολιτική και ιστορική πραγματικότητα. Τούτο με κανέναν τρόπο δεν σημαίνει πως η προηγούμενη παράμετρος είναι ανάξια λόγου. Ισχύει μάλιστα το εντελώς αντίθετο. Ό,τι εξάιρεται, υποδεικνύεται και πρόδηλα εξαγγέλλεται ιδεολογικά μέσα στο θεατρικό κείμενο αποτελεί (σχετικά ασφαλές) σημάδι του ιδεολογικού

του προσανατολισμού, τον οποίο όμως δεν επικαθορίζει απόλυτα.³¹ Οι ιστορικές και κοινωνικές αναφορές μέσα στο θεατρικό κείμενο είναι αναπόδραστο να έχουν ιδεολογικό χαρακτήρα, αλλά στη διαδικασία αισθητικοποίησής τους, της ένταξής τους δηλαδή σε ένα ομογενές καλλιτεχνικό όλον χάνουν τη σημασιολογική τους αυτονομία και μετατρέπονται σε δομικά στοιχεία του κειμένου, των οποίων η ιδεολογική λειτουργία επικαθορίζεται από αυτό. Είναι, λοιπόν, χρήσιμο να έχουμε πάντα υπόψη μας, ότι η υποδηλωτική λειτουργία της τέχνης ορίζει μια διακριτή διαφορά μεταξύ αυτής και των εννοιολογικών ή ενημερωτικών κειμένων, ενώ από τη φύση του ο καλλιτεχνικός λόγος αντιστέκεται σε οποιαδήποτε προσπάθεια μονοσήμαντης ερμηνείας της σημασίας του, με βάση μόνον το δηλωτικό του περιεχόμενο.³²

Για όλους τους προηγούμενους λόγους δε θα περιοριστούμε μόνο στην ερμηνευτική, ιδεολογική ανάγνωση του θεατρικού κειμένου. Όσο σημαντικό κι αν είναι, δε θα μείνουμε στην ανάδειξη της νοηματικής εντύπωσης που δημιουργείται από το συσχετισμό των εμφανών και δηλωτικών αναφορών του με την εξωλογοτεχνική πραγματικότητα. Αντίθετα, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τη συνολική παραγωγή νοήματος που προκαλείται από τον θεατρικό λόγο.

Άλλωστε, δεν πρέπει να ξεχνάμε, ότι το ιστορικό πλαίσιο, ως προς το οποίο δομείται ο κόσμος της φαντασίας που εμπεριέχεται στο καλλιτεχνικό έργο, αποτελεί ήδη μια θέση, με άλλα λόγια μια ιδεολογική άποψη του θεατρικού συγγραφέα. Το ίδιο ισχύει για την ένταξη του έργου στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής του, το οποίο επίσης αποτελεί θέση και ιδεολογική άποψη του εκάστοτε μελετητή – ιστοριογράφου.

Πρόκειται δηλαδή για τη διαδικασία, που ο Τοντόρωφ στην *Ποιητική* του αποκαλεί, εξαιτίας της αναπόδραστης υποκειμενικότητάς της, *ερμηνεία*. Ο ίδιος επισημαίνει, ότι ένα από τα όνειρα του θετικισμού στις ανθρωπιστικές επιστήμες ήταν η διάκριση ή η αντίθεση ανάμεσα σε ερμηνεία (υποκειμενική, τρωτή και αυθαίρετη) και σε περιγραφή (σίγουρη και καθορισμένη).³³ Υπογραμμίζει, επίσης, ότι τόσο το κοινό όσο και η επιστήμη απέρριψαν όλες τις θεωρίες που διεκδικούσαν τον τίτλο του απόλυτου ή της αντικειμενικότητας. Ωστόσο,

³¹ Για την κρίσιμη σημασία της σύγκρισης του πληροφοριακού φορτίου των θεατρικών/κινηματογραφικών έργων με επιστημονικής τάξεως καταγραφές του παρελθόντος βλ. Robert Rosenstone, "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film", *AHR*, v. 93, (Dec. 1998), pp. 1173-1185.

³² «Εκείνο που έχει σημασία δεν είναι τα ίδια τα έργα αλλά ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύονται ή χρησιμοποιούνται συλλογικά, που συχνά είναι απροσδόκητος, και εξηγεί γιατί έργα αντιδραστικών πολιτικά συγγραφέων μπορούν να διαβάζονται ως προοδευτικά και επαναστατικά. Με άλλα λόγια, δεν είναι το περιεχόμενο της κουλτούρας που έχει τόση σημασία όσο το τι σηματοδοτεί». Από την εισαγωγή του Δημήτρη Τζιόβα στο: Τέρυ Ήγκλετον, *Η έννοια της κουλτούρας*, Πόλις, Αθήνα, 2003, σ. 22.

³³ Τσβετάν Τοντόρωφ, *Ποιητική*, Γνώση, Αθήνα, 1989, σ. 30.

διευκρινίζει κατηγορηματικά πως το να παραδεχτούμε πως «όλα είναι ερμηνεία» δε σημαίνει πως «κάθε ερμηνεία είναι σωστή».³⁴

Υπέρ της μη ευθείας αντανάκλασης της κοινωνίας και της ιστορίας στο καλλιτεχνικό έργο συνηγορεί και το γεγονός ότι ένα έργο μυθοπλασίας πρέπει να λειτουργήσει μέσα σε συγκεκριμένο δραματουργικό πλαίσιο. Η πλοκή, τα επεισόδια, οι χαρακτήρες είναι επινοήσεις, οι οποίες υπαγορεύονται από τις ανάγκες του εκάστοτε θεατρικού είδους, στην περίπτωση μας της κωμωδίας. Επαγωγικά σκεπτόμενοι, λοιπόν, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι, προκειμένου να φτάσει στις άπειρες πληροφορίες που μπορούν να δώσουν τα δημοφιλή θεατρικά ή κινηματογραφικά έργα, ο μελετητής πρέπει μέσα από τις επινοήσεις και τις κατασκευές να εντοπίσει τα στοιχεία που είναι πρόσφορα για την έρευνά του.

1.8 Τα θεατρικά έργα με εμφανή ιστορικά συμφραζόμενα

Στα θεατρικά έργα με εμφανή ιστορικά συμφραζόμενα ο μηχανισμός μυθοπλασίας παρουσιάζεται περισσότερο περιπεπλεγμένος, γιατί ο μύθος των έργων δεν μεταφέρει μόνον το φανταστικό πλαίσιο της δράσης, αλλά και «πραγματικά» (ιστορικά) γεγονότα/συμβάντα, ιδωμένα πάντα υπό την οπτική γωνία του θεατρικού συγγραφέα. Κατά συνέπεια, ο θεατρικός συγγραφέας είναι υποχρεωμένος να οργανώσει με όρους αληθοφάνειας και λογικής συνοχής τα φανταστικά γεγονότα που περιέχονται στο μύθο, όχι μόνο σε σχέση με τη φανταστική, αλλά και με την «πραγματική» ιστορία.

Σύμφωνα με την Άννα Τζούμα, «Στα αφηγηματικά κείμενα με προβεβλημένο/φανερό το ιστορικό τους πλαίσιο απαντώνται τρεις θεμελιώδεις αφηγηματικές αρχές:

A. υπάρχει διάσταση ανάμεσα στο χρόνο της αφήγησης και στο χρόνο του αφηγουμένου

B. ο χρόνος της αφήγησης είναι μεταγενέστερος του χρόνου του αφηγουμένου, έτσι ώστε η αφήγηση να αναλαμβάνει την εξιστόρηση ενός παρελθόντος

Γ. η εξιστόρηση αυτή εκκινά από ένα σημείο X του παρελθόντος και τείνει παρατακτικά προς το παρόν της αφήγησης με ή χωρίς τελική ταύτιση μαζί του.

³⁴ Τσβετάν Τοντόρωφ, *ό.π.*, σ. 31.

Στην περίπτωση των κειμένων με προβεβλημένα τα ιστορικά τους συμφραζόμενα όπου ο μύθος περιλαμβάνει μια φανταστική και μια «πραγματική» ιστορία σε κατάσταση αμοιβαίου εγκιβωτισμού, η ιστορική «πραγματικότητα» αναδιατάσσεται σημασιολογικά και μόνο γιατί βρίσκεται σε κατάσταση εξάρτησης από το φανταστικό μοντέλο. Την εξάρτηση αυτή εκμεταλλεύεται η μυθοπλασία για να περάσει άρρητα, δηλαδή υποβολιμαία, τον κριτικό της σχολιασμό ή και τον ιδεολογικό της προσανατολισμό μέσα από τις σημασιολογικές αποκλίσεις που το φανταστικό μοντέλο επιφέρει στα σημεία της ιστορικής εκδοχής που την ενδιαφέρουν. Οι αποκλίσεις αυτές εντοπίζονται είτε στον τρόπο που οι ιστορικές συντεταγμένες εντάσσονται μέσα στο μυθικό μοντέλο καθώς το τελευταίο οργανώνει τις λειτουργικές επιλογές των αφηγηματικών του προτάσεων ή – αντίστροφη όψη – στον τρόπο που το μυθικό μοντέλο εισβάλλει και διαταράσσει τη δοσμένη αιτιολογία της «πραγματικής» ιστορίας είτε στον τρόπο που η σύντηξη των δύο κειμένων ανα-κατανέμει το σύστημα των «ρόλων» και τις μεταξύ τους συνδυαστικές σχέσεις». ³⁵

Συνοψίζοντας, στα δείγματα ανάλυσης, τις πολιτικές θεατρικές κωμωδίες των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου που παραστάθηκαν κατά την περίοδο του Εμφυλίου, οι οποίες επίσης αποτελούν καλλιτεχνικά έργα με εμφανή ιστορικά συμφραζόμενα, ο μύθος διαπλέκεται άμεσα με την ιστορία. Ειδικότερα, ο μύθος δεν στεγάζει μόνο το φανταστικό πρότυπο της δράσης, αλλά και τα «πραγματικά» συμβάντα, τα οποία, όπως έχουμε διευκρινίσει, παρουσιάζονται υπό συγκεκριμένη ιδεολογική σκοπιά. Έτσι, η ιστορική «πραγματικότητα» αναδιατάσσεται σημασιολογικά, αφού χάνει την αυτοτέλειά της, και λειτουργεί ως μέρος του φαντασιακού, αλλά και αντίστροφα, το φαντασιακό λειτουργεί ως μέρος της «πραγματικότητας», αφού εγγράφεται πάνω της. Αυτή η διπλή περιεκτικότητα του μύθου επηρεάζει τη μυθοπλασία, καθώς δεν οργανώνει μόνο την αιτιολογική (λογική και ψυχολογικά συνεπή) εκδίπλωση της φαντασιακής, αλλά και της «πραγματικής» ιστορίας. Επιφανειακά, τα έργα εγκαθιδρύουν τη μία και μοναδική αιτιολογική (αιτιοκρατική) συνοχή. Στην πραγματικότητα, η εντύπωση της μοναδικότητας απορρέει ως αποτέλεσμα της συνειδητής επιλογής (θεατρικών) συγγραφέων ή σκηνοθετών - η οποία σκοπό έχει να αναδιαμορφώσει τις διαφορετικές ιστορικές εκδοχές και να προβάλλει έτσι την υπεροχή της δικής της ιδεολογικής άποψης. Η τακτική που μετέρχονται οι θεατρικοί συγγραφείς είναι αυτή της αναδρομικής προφητείας.

Εν κατακλείδι, η ιδρυτική αρχή της μελέτης αυτής είναι η εξής: Η κοινωνική διάσταση του καλλιτεχνικού κειμένου είναι αυτή που από τη μια το τοποθετεί ως παράγωγο μιας συγκεκριμένης ιστορικοκοινωνικής διαδικασίας, ενώ, από την άλλη, ορίζει την ερμηνεία του ως στάση απέναντί της.

Τα θεμελιώδη ερωτήματά της παρούσας έρευνας είναι τα παρακάτω:

³⁵ Άννα Τζούμα, *ό. π.*, σ. 162-163.

Πώς αντανακλάται η πολιτική μέσα στο κείμενο;

Η καλλιτεχνική εικόνα ταυτίζεται με την κοινωνική εικόνα ή την παραλλάσσει; Αν την παραλλάσσει, ποιες πλευρές αποσιωπώνται και ποιες υπερτονίζονται;

Ποια κοινωνικά/πολιτικά προβλήματα διατρέχουν το υπό ανάλυση θεατρικό έργο; Ποιες απαντήσεις δίνουν σ' αυτά οι συγγραφείς;

Ποια ιδεολογικά πρότυπα προτείνονται στους αναγνώστες/θεατές;

Οι παράπλευρες πτυχές της εργασίας είναι η πρόσληψη του θεατρικού έργου από το κοινό, η απήχησή του στο κοινό, η υποδοχή του από την κριτική, η υποδοχή του από τις αντιμαχόμενες πολιτικές παρατάξεις και ο δημόσιος διάλογος που προκάλεσαν οι παραστάσεις του έργου.

1.9 Η συγγραφική δυάδα Αλέκος Σακελλάριος – Χρήστος Γιαννακόπουλος

Τόσο ο Χρ. Γιαννακόπουλος όσο και ο Αλ. Σακελλάριος εμφανίστηκαν προπολεμικά ως θεατρικοί συγγραφείς. Ο πρώτος, σε ηλικία 20 ετών το 1929 με την επιθεώρηση *Λοβιτούρα* και ο δεύτερος, σε ηλικία 21 ετών το 1934 με την μουσική κωμωδία *Ο βασιλιάς του χαλβά*. Ήδη από την περίοδο αυτή στο χώρο του «ελαφρού» ή μουσικού θεάτρου, επιθεώρηση, οπερέτα, μουσική κωμωδία και μουσική ηθογραφία, εφαρμόζεται η τακτική των «συγγραφικών διδύμων». Η πρακτική αυτή βοηθάει τους θιάσους και τους θεατρικούς επιχειρηματίες να λύνουν πρακτικά προβλήματα και να εξασφαλίζουν το μέγιστο βαθμό ψυχαγωγικής, άρα και εμπορικής αποτελεσματικότητας. Η Ελίζα Άννα Δελβερούδη γράφει για τη προπολεμική θητεία των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, που θα επηρεάσει καθοριστικά το μεταπολεμικό τους έργο: «Οι δύο συγγραφείς μαθητεύουν κατ' αυτόν τον τρόπο στο σχολείο του επαγγελματία συγγραφέα, του συγγραφέα που ζει από την πένα του, όχι μόνο μέσα από το θέατρο, αλλά και μέσα από τη δημοσιογραφία και το σατιρικό χρονογράφημα. Εξοικειώνονται με τα γούστα του κοινού, ασκούνται στο να γράφουν για ηθοποιούς και θιάσους κατά παραγγελία, να ανταποκρίνονται ταχύτατα στη ζήτησή τους. Έχουν σταθερές συνεργασίες, γιατί αυτό τους επιτρέπει να γνωρίζουν καλά τις απαιτήσεις και τις ανάγκες των θιάσων».³⁶

Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Σακελλάριος στην αυτοβιογραφία του, η πρώτη προσπάθεια να διασταυρωθούν οι καριέρες των δύο φερέλπιδων θεατρικών συγγραφέων έγινε από τον κοινό τους φίλο και συνεργάτη, μουσικοσυνθέτη Χρήστο Χαιρόπουλο, αλλά η αμοιβαία αντιπάθεια

³⁶ Δελβερούδη Ελίζα – Άννα, «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος: ο Αλέκος Σακελλάριος, ο Χρήστος Γιαννακόπουλος και η μεταπολεμική κωμωδία», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών- Ergo, Αθήνα 2002, σ. 370.

που αναπτύχθηκε μεταξύ τους την οδήγησε σε ναυάγιο. Ό,τι, όμως, δεν κατάφερε η φιλική μεσολάβηση του Χαιρόπουλου, το κατόρθωσε ο θεατρικός επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος, όταν τους προσέφερε μια ηγεμονική - για τα μέτρα της εποχής - αμοιβή, για να γράψουν από κοινού τις παραμονές του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου την επιθεώρηση *Παύσατε Πυρ*.³⁷

Στη διάρκεια της Κατοχής συνεργάστηκαν μεταξύ τους περιστασιακά, ενώ ο καθένας τους διατήρησε άλλους, μονιμότερους συνεργάτες. Από το 1945 αρχίζει η περίοδος της αποκλειστικής μεταξύ τους συνεργασίας, η οποία διήρκεσε για δέκα χρόνια και στην οποία οφείλεται το αξιολογότερο τμήμα του έργου τους. Οι δύο συγγραφείς θα αξιοποιήσουν συστηματικά το στοιχείο της επικαιρότητας είτε αυτό αφορά τις λιγότερο ή περισσότερο «επίκαιρες» πολιτικές τους κωμωδίες είτε αφορά σε σχολιασμό επίκαιρων κοινωνικών φαινομένων, όπως η μεταπολεμική φτώχεια και η κοινωνική αδικία, η μετανάστευση, τα καθήκοντα του άνδρα - «προστάτη» της οικογένειας που επιβάλλουν τη θυσία της προσωπικής του ευτυχίας, η εκπαίδευση ως μέσο κοινωνικού προβιβασμού των «άριστων» παιδιών της εργατικής ή μικροαστικής τάξης, ή συνολικότερα, τη σύγκρουση των αυτόχθονων αξιών, με τον ξένο πολιτισμό, αυτό που ονομάστηκε «εκσυγχρονισμός» ή «εκμοντερνισμός» της ελληνικής μεταπολεμικής κοινωνίας και διασώθηκε χάρη στη μεταφορά των πιο επιτυχημένων θεατρικών έργων στον λεγόμενο Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο.

Σπουδαίο ρόλο στη διαδικασία αυτή διαδραμάτισε, όπως αναλυτικά θα δείξουμε στη συνέχεια, η συνεργασία τους με τους δύο δημοφιλέστερους κωμικούς της εποχής, τον Βασίλη Αργυρόπουλο και τον Βασίλη Λογοθετίδη. Η καλλιτεχνική τους ιδιοφυΐα συνέβαλε στην μεταπολεμική καθιέρωση, όχι μόνο των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, αλλά και της ελληνικής φαρσοκωμωδίας – όπως υποτιμητικά χαρακτηρίστηκε-, στο σύνολό της.

1.10 Ο Ελληνοϊταλικός Πόλεμος και το Θέατρο

Μετά την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου όλοι σχεδόν οι αθηναϊκοί θίασοι, στην προσπάθειά τους να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις του κοινού, στρέφονται στην επιθεώρηση. Κατά γενική ομολογία οι πολεμικές επιθεωρήσεις, αλλά και τα εμπνευσμένα από τον πόλεμο έργα πρόζας συνέβαλαν στην ενίσχυση του πατριωτικού φρονήματος και στην ανύψωση του ηθικού του κοινού. Για το σύντομο αυτό χρονικό διάστημα η επιθεώρηση συντονίστηκε με και εξέφρασε την εθνική συνείδηση σε μια περίοδο αποκατάστασης της τραυματισμένης από τη Μεταξική δικτατορία εθνικής ενότητας και κοινωνικής – εθνικής συσπείρωσης. Η ίδια διάθεση συντονισμού με τις ανάγκες και τις προτεραιότητες του πολεμικού συναγερμού παρατηρείται και στις επιλογές των θιάσων πρόζας είτε στα κριτήρια

³⁷ Αλέκος Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες*, Σμυρνιωτάκης, Αθήνα, χ. χ., σ. 294, σ. 292 – 308

με τα οποία επιλέγουν τα έργα από το ξένο, παλιό ρεπερτόριο είτε στο ανέβασμα σύγχρονων ελληνικών έργων με χρονογραφικό χαρακτήρα, εμπνευσμένων από τον πόλεμο. Κατά την περίοδο αυτή, ενισχύεται ο -ούτως ή άλλως υπαρκτός- δεσμός του θεάτρου με την επικαιρότητα, την κοινωνική πραγματικότητα και την εξυπηρέτηση κοινωνικών αναγκών.

Για το λόγο αυτό, σύμφωνα με τους ιστορικούς του θεάτρου, παρά τις θεωρητικά αντίξοες συνθήκες, τόσο η περίοδος του Ελληνοϊταλικού πολέμου, όσο και της Κατοχής, υπήρξαν περίοδοι ακμής του επιθεωρησιακού είδους, που ανάλογα της έχει μόνο την περίοδο των ετήσιων επιθεωρήσεων από το 1909 έως τη Μικρασιατική Καταστροφή.³⁸

1.11 Το ελληνικό θέατρο στην Κατοχή

Το κύριο χαρακτηριστικό της θεατρικής κίνησης στη διάρκεια της Κατοχής είναι η δεσπόζουσα παρουσία των ελληνικών έργων. Το γεγονός αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στις ιδιόζουσες συνθήκες της εποχής. Η πραγματικότητα του πολέμου απέκλειε τους ελληνικούς θιάσους από τη σύγχρονη ξένη παραγωγή, ενώ η αυστηρή κατοχική λογοκρισία απαγόρευε την παράσταση έργων συγγραφέων από το στρατόπεδο της αντιναζιστικής συμμαχίας. Έτσι, παρατηρείται μια ολοένα αυξανόμενη ζήτηση για ελληνικά άπαιχτα έργα. Την ίδια περίοδο τελειοποιείται η ικανότητα των Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, κυρίως στις επιθεωρήσεις αλλά όχι μόνο, να ξεγελάνε τη λογοκρισία και να διασπούν τον κλοιό των ασφυκτικών απαγορεύσεων, χρησιμοποιώντας πλήθος στρατηγικών που αφορούν άλλοτε στη θεματολογία, άλλοτε στο λόγο κι άλλοτε στη σκηνική γλώσσα.

Αποκαλυπτική για την παράμετρο αυτή είναι η μαρτυρία του θεατρικού συγγραφέα Ασημάκη Γιαλαμά, ο οποίος αναφέρεται στην αντιστασιακή συμβολή όλων ανεξαιρέτως των θιάσων πρόζας και επιθεώρησης, και στη *σατανική συνωμοσία μεταξύ σκηνής και πλατείας*, που εγκαθιδρύθηκε στην Κατοχή με κίνδυνο για την ζωή όλων των συντελεστών του θεάτρου: «Οι επιθεωρησιογράφοι δούλευαν τα νούμερά τους με σατανική εφευρετικότητα. Χρησιμοποιούσαν αστεία που φαίνονταν αθώα, αλλά 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 παιχνιδιού. 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 γι' αυτό ιδιαίτερα επικίνδυνη αντίστασή του το επιθεωρησιακό θέατρο».³⁹

³⁸ Η Γλυκερία Καλαϊτζή αναφέρει ότι από τον Νοέμβριο του 1940 έως τον Απρίλιο του 1941 ανέβηκαν στα αθηναϊκά θέατρα 20 επιθεωρήσεις, αριθμός εντυπωσιακός, τόσο σε σχέση με τον αριθμό των επιθεωρήσεων τα προηγούμενα χρόνια, όσο και με την εμπόλεμη κατάσταση στην οποία βρισκόταν η χώρα, ο. π., σ. 16 κ. ε.

³⁹ Ασημάκης Γιαλαμάς, *Ε, κάτι κάναμε κι εμείς. (Το θέατρο στην Κατοχή)*, Γλάρος, Αθήνα, 1991, σ. 42 – 45.

Τις στρατηγικές αυτές θα επιστρατεύσουν οι επαγγελματίες του θεάτρου για να αντιμετωπίσουν τις συνέπειες της λογοκρισίας και του παρασυντάγματος σε ολόκληρη τη μετεμφυλιακή περίοδο μέχρι και την Απριλιανή Δικτατορία. Παράλληλα, όμως, τουλάχιστον μέχρι το αντιστασιακό κίνημα να αναστηλώσει το φρόνημα των Ελλήνων, που θα επέτρεπε και νέες θεατρικές αναζητήσεις, στις αθηναϊκές σκηνές παρουσιάζονται πλήθος ελληνικές ή ξένες «ελαφρές» κωμωδίες φυγής. Σύμφωνα με τον θεατρολόγο Δημήτρη Σπάθη: «Στην Κατοχή, με την πείνα και την καταπίεση, το θέατρο αγωνίζεται για την επιβίωσή του, υλική και καλλιτεχνική, κάτω από την αυστηρή επιτήρηση της λογοκρισίας που απαγορεύει, άσχετα από το περιεχόμενό τους, ακόμη και έργα ανώδυνα, μόνο και μόνο επειδή οι συγγραφείς τους ανήκουν σε χώρες του συμμαχικού στρατοπέδου. Μια ιδιαίτερη ρευστότητα χαρακτηρίζει τη συγκρότηση και τα προγράμματα των θιάσων, ενώ δε λείπουν και οι χειρονομίες που έχουν στόχο να διατηρηθεί υψηλό το ηθικό φρόνημα το κοινού. Θα εμφανιστούν και ψήγματα του καινούριου – νέες μορφές θεατρικής πράξης -, όσο και όπου το επιτρέπουν οι συνθήκες, εκεί που διαμορφώνονται ομάδες πρωτοβουλίας για να προτείνουν άλλους δρόμους».⁴⁰

Για το ίδιο θέμα ο θεατρικός κριτικός και ιστορικός του θεάτρου Κώστας Γεωργουσόπουλος υποστηρίζει, ότι: «Οι Έλληνες κωμωδιογράφοι σε εποχή και συνθήκες ακατάλληλες για ευθεία κοινωνική κριτική, για να επιβιώσουν αλλά ταυτόχρονα και για να μην προδώσουν την αποστολή τους, να παραμείνουν τίμιοι με την παράδοση της θεατρικής μας ιστορίας, προσπάθησαν να βρουν τις ρωγμές, τα διάκενα μέσω των οποίων θα μπορούσαν να επικοινωνήσουν με το κοινό, να το ειδοποιήσουν, να του κλείσουν, έστω, το μάτι, κάτω από τη χλαίνη της λογοκρισίας και τις απαγορεύσεις του Γ' Ψηφίσματος».⁴¹

1.12 Από την Απελευθέρωση έως τα Δεκεμβριανά

Η κατάσταση στην Ελλάδα μετά την Απελευθέρωση ήταν εξαιρετικά περίπλοκη. Οι Βρετανοί και το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο, που αποτελούσαν τα δύο ισχυρά κέντρα εξουσίας ήταν αντιμέτωποι με την εξής αντινομία: ενώ η Ελλάδα εντασσόταν γεωπολιτικά στο αναδυόμενο δυτικό μπλοκ όσον αφορά τη διεθνή της υπόσταση, στο εσωτερικό της χώρας ο συσχετισμός δυνάμεων ευνοούσε ξεκάθαρα τις δυνάμεις/συνιστώσες που έβλεπαν με συμπάθεια τη Σοβιετική Ένωση.⁴²

Ωστόσο, οι απλοί άνθρωποι δεν ήξεραν ή δεν μπορούσαν να παρακολουθήσουν τους υπόγειους διαγκωνισμούς Βρετανών, Αμερικανών και Σοβιετικών πριν καν ολοκληρωθεί ο

⁴⁰ Δ. Σπάθης, «Το Θέατρο», ο. π., σ. 57

⁴¹ Από το πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*, Εθνικό Θέατρο, Δεκέμβριος 1998, που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ.

⁴² Ανδρέας Δαβαλάς, *Η συγκρότηση της δεξιάς ιδεολογίας στη μεταπολεμική Ελλάδα (1944 – 1981) Μια θεσμική προσέγγιση*, Αθήνα, Νήσος, 2008, σ. 41

πόλεμος με τη ναζιστική Γερμανία. Για τους μη επαίοντες και σίγουρα για τις πλατιές λαϊκές μάζες, που αποτελούσαν το κοινό του εμπορικού θεάτρου και κινηματογράφου στην Αθήνα, η χαρά της απελευθέρωσης απωθούσε τα προμηνύματα της αιματηρής εξέλιξης που ακολούθησε την Απελευθέρωση της πόλης στις 12 Οκτώβρη του 1944.

Το κύριο γνώρισμα της σύντομης αυτής περιόδου είναι η άμεση παρουσίαση έργων με θέμα την πρόσφατη κατοχική εμπειρία. Τα έργα αυτά χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, επιθεωρήσεις και έργα πρόζας. Και τα δύο εξυμνούν το έπος της Αντίστασης και κυρίως το πνεύμα της εθνικής ενότητας, που επικράτησε στα χρόνια της Κατοχής. Το τελευταίο, ίσως επειδή τα σύννεφα του διχασμού είχαν αρχίσει να πυκνώνουν, μπορεί να αναγνωστεί και ως έκκληση ή ως έκφραση της συναισθηματικής ανάγκης να επικρατήσει κοινωνική και εθνική ενότητα. Ακόμη κι αν οι αιτίες που λίγο αργότερα θα οδηγήσουν σε ανοιχτή ρήξη υπέβοσκαν ή και γι' αυτόν το λόγο, εκείνο που κυριαρχεί σε συναισθηματικό επίπεδο στις θεατρικές παραστάσεις αμέσως μετά την απελευθέρωση, είναι η ανάγκη να τονιστεί η κοινωνική ενότητα και η αισιοδοξία για ένα καλύτερο μέλλον. Το θέατρο για άλλη μία φορά προσπαθεί να συντονιστεί με τις προσδοκίες του κοινού. Έστω κι αν αυτό γίνεται για εμπορικούς – εισπρακτικούς λόγους, συνεχίζει να καλλιεργεί την ειδική σχέση μεταξύ θεάτρου και κοινωνίας που ξεκίνησε από τον ελληνοϊταλικό πόλεμο και συνεχίστηκε στη διάρκεια της Κατοχής.

1.13 Μετά τα Δεκεμβριανά. Η ανασύνταξη των εμπορικών θιάσων

Ακολουθώντας τις διαθέσεις του κοινού τους σε ένα ξέσπασμα δημιουργικότητας για δύο περίπου μήνες οι Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος, όπως και οι υπόλοιποι συγγραφείς του εμπορικού θεάτρου υμνούν ελεύθερα, κυρίως με τις επιθεωρήσεις τους, το έπος της Αντίστασης, διερμηνεύοντας τα πραγματικά αισθήματα του αθηναϊκού λαού. Όμως, η κατάσταση μεταβάλλεται ριζικά μετά τη Μάχη των Αθηνών. Οι κομμουνιστές αρχίζουν να εξωθούνται εκτός της εθνικής νομιμότητας. Η Εθνοφυλακή, ο Εθνικός Στρατός και φυσικά οι παρακρατικές οργανώσεις δέχονται στους κόλπους τους, όχι μόνο συντηρητικούς πολίτες αλλά και πρώην συνεργάτες των Γερμανών.

Η εξέγερση στην Αθήνα τον Δεκέμβρη το 1944 επηρέασε ποικιλότροπα και το εμπορικό θέατρο. Και τούτο, όχι μόνο εξαιτίας της αναγκαστικής και αυτονόητης διακοπής των παραστάσεων. Ούτε επειδή προκάλεσε μια απότομη αλλαγή κλίματος, από τους πανηγυρισμούς για την Απελευθέρωση στην απαρχή μιας δίνης που θα οδηγήσει σε λίγους μήνες σε ανοιχτή εμφύλια σύρραξη. Η νέα στρατιωτική - πολιτική πραγματικότητα και η «πτωματολογία» μετά τα Δεκεμβριανά που διαμόρφωσαν το γενικότερο πολιτικό κλίμα της εποχής καθόρισαν πολυεπίπεδα τα πλαίσια στα οποία θα λειτουργήσει στο άμεσο και

απώτερο μέλλον το εμπορικό θέατρο – και όχι μόνο αυτό, όπως θα δούμε αναλυτικότερα σε λίγο.⁴³

Ίσως, όμως, πιο σημαντικό είναι, ότι η καταστολή της ΕΑΜικής εξέγερσης στην Αθήνα, ο τρόπος με τον οποίο επισφραγίστηκε με τη Συμφωνία της Βάρκιζας (12 Φεβρουαρίου 1945) αλλά και το ιδεολογικοπολιτικό μήνυμα που η τελευταία εξέπεμψε, έκαμψαν το αγωνιστικό φρόνημα των αριστερών που κατοικούσαν στις μεγάλες πόλεις και προκάλεσαν σοβαρή πολιτική μετατόπιση στο επίπεδο των μικροαστικών μαζών.⁴⁴

Ο ιστορικός του θεάτρου Πλάτων Μαυρομούστακος συζευγνύει το πολιτικό κλίμα της εποχής και τα νέα δεδομένα που δημιουργεί η καταστολή της ΕΑΜικής εξέγερσης στην Αθήνα με την παρεπόμενη μόνιμη μεταπολεμικά αντίθεση μεταξύ «σοβαρού» και «ελαφρού» θεάτρου: «*Η εξέγερση στην Αθήνα συνιστά αυτονόητη τομή στην πολιτική και πολιτιστική ιστορία του τόπου της Ελλάδας. Εκτός από την αυτονόητη διακοπή των παραστάσεων τις 33 μέρες που διήρκεσε η εξέγερση και το εύλογο διάστημα που χρειάστηκαν οι αθηναϊκοί θίασοι για να ανασυνταχθούν, η κατάσταση που διαμορφώθηκε στη συνέχεια, η περίοδος της «λευκής τρομοκρατίας» καθόρισε αποφασιστικά το είδος της πολιτιστικής δημιουργίας μέχρι την απαίλαγή της από την επτάχρονη Δικτατορία*».⁴⁵

1.13.1 Η περίοδος της λευκής τρομοκρατίας

Μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας (12 Φεβρουαρίου 1945) και την έστω και προσωρινή – όπως εκ των υστέρων αποδείχτηκε – δρομολόγηση των εξελίξεων στην κατεύθυνση της επιστροφής στον ομαλό πολιτικό βίο, οι εμπορικοί θίασοι και οι επαγγελματίες θεατρικοί συγγραφείς επιστρέφουν στην αναζήτηση του επιούσιου ή, ακόμη καλύτερα, των μεγάλων θεατρικών επιτυχιών. Αρωγός στην προσπάθεια αυτή (θα) ήταν, όπως σημειώθηκε νωρίτερα,

⁴³ Για τις ανανεωτικές απόπειρες αλλά και τον συντηρητικό (επανα)προσανατολισμό που επέβαλαν στο Εθνικό Θέατρο οι πολιτικές συνθήκες της εποχής βλ. Tina Krontitis “Shakespeare and Conservatism during the Greek Civil War (1946 – 1950), *Journal of Modern Greek Studies*, V. 25, October 2007, pp. 195 – 212. Ομοίως, Γλ. Καλαϊτζή, ο. π., σ. 133 κ. ε., 236 κ. ε., 250 κ. ε., και Πλ. Μουρομούστακου, *Το θέατρο στην Ελλάδα ...*, ο. π., σ. 55 κ. ε. και 68 κ. ε.

⁴⁴ Για τις ανακατατάξεις στην εσωτερική δομή και συνοχή της ΕΑΜικής συμμαχίας και την απόσχιση των μεσομικροαστικών στρωμάτων, ειδικά στα μεγάλα αστικά κέντρα, μετά τη στρατιωτική ήττα του Δεκέμβρη και τη Συμφωνία της Βάρκιζας, βλ. Χρ. Βερναρδάκης - Γ. Μαυρή, *Κόμματα και κοινωνικές συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα. Οι προϋποθέσεις της μεταπολίτευσης*, Εξάντας, Αθήνα, 1991, *Το ΕΑΜικό μπλοκ μετά το Δεκέμβρη και οι σχέσεις εκπροσώπησης*, σ. 56 κ. ε.

⁴⁵ *Το Θέατρο στην Ελλάδα 1940 – 2000...*, ο. π., σ. 64

η αξιοποίηση της πολιτικής επικαιρότητας, όχι πια μόνο από επιθεωρήσεις, αλλά και από έργα και θιάσους πρόζας.⁴⁶

1.13.2 Η λογοκρισία και η αυτολογοκρισία.

Το καθεστώς της λογοκρισίας και της παρεπόμενης αυτολογοκρισίας στο θέατρο και τον κινηματογράφο διαμορφώθηκε από ιστορικούς και πολιτικούς παράγοντες, ενώ παράλληλα εκδηλώθηκε και λειτουργήσε σε πολλά επίπεδα.

Κατά την περίοδο της Κατοχής το θέατρο και, γενικότερα, τα δημόσια θεάματα υφίσταντο τριπλό έλεγχο, ελληνικό, ιταλικό και γερμανικό. «Την ποινική ευθύνη για τις παραβιάσεις των διατάξεων της λογοκρισίας είχαν ο θιασάρχης, ο καλλιτεχνικός διευθυντής του θιάσου, ο ηθοποιός, και ο συγγραφέας, μεταφραστής ή διασκευαστής από κοινού. Έτσι πίστευαν πως κάποιος απ' όλους αυτούς θα φοβόταν και θ' αντιδρούσε στο να ανέβει ένα έργο που δε συμφωνεί απόλυτα με τις διατάξεις της λογοκρισίας».⁴⁷

Κατά την περίοδο που μας απασχολεί το θέατρο λειτουργεί ακόμη υπό τις προβλέψεις του κατοχικού νόμου 1.108 του 1942. Ο νόμος αυτός έδινε απεριόριστες εξουσίες στις λογοκριτικές επιτροπές, οι οποίες μπορούσαν να απαγορεύσουν ένα έργο «εάν υπάρχουν εν αυτό στοιχεία επιλήψιμα, δυνάμενα να επιδράσουν επιβλαβώς εις την νεότητα ή να επιφέρουν διατάραξιν της δημόσιας τάξεως ή εφ' όσον προπαγανδίζουν ανατρεπτικές θεωρίας ή δυσφημούν τη χώρα από απόψεως εθνικιστικής ή τουριστικής ή καθ' οιονδήποτε τρόπο υπονομεύουν τας υγιείς κοινωνικά παραδόσεις του ελληνικού λαού ή καθάπτονται της χριστιανικής θρησκείας».⁴⁸

⁴⁶ Η Γλ. Καλαϊτζή αναφέρει ότι το χειμώνα του 1945 και του 1946 λειτουργούν στην Αθήνα οκτώ θιάσοι πρόζας, ο. π., σ. 140-141.

⁴⁷ Θλής Δίξελος, «Το θέατρο στην Αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962, σ. 452-462.

⁴⁸ Αναφέρεται από τη Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1989, σ. 48. Αναφορές στο θεσμικό καθεστώς της λειτουργίας του θεάτρου – κινηματογράφου, τη λογοκρισία, την αυτολογοκρισία και τις συνέπειές τους υπάρχουν σε όλες τις ιστορίες και σε πολλά άρθρα και μελέτες για το θέατρο και τον κινηματογράφο. Αυτή που γίνεται στο προαναφερθέν σύγγραμμα αποτελεί μία από τις πιο πλήρεις και συνοπτικές, με το πρόσθετο πλεονέκτημα της εξέτασης του θέματος μέχρι και τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών. Εκτεταμένη αναφορά υπάρχει επίσης στη Διατριβή της Γλ. Καλαϊτζή (ο. π., σ. 10), με έμφαση στο θέατρο, όπου μεταξύ των εύλογων συνεπειών της λογοκρισίας επισημαίνεται ότι η συνθήκη της λογοκρισίας η οποία θέτει σημαντικά εμπόδια στη δημιουργική έκφραση δεν αρκεί από μόνη της για να εξηγήσει την αμηχανία του μεταπολεμικού θεάτρου αλλά και, δεύτερον, ότι σε πολλές εποχές υπήρχε λογοκρισία, χωρίς αυτό να συνεπάγεται καλλιτεχνική αφασία. Η πιο πρόσφατη επισκόπηση γίνεται από τον Βρασίδα Καράλη, *A History of Greek Cinema ...*, ο. π., σ. 41 κ. ε.

Όπως είδαμε νωρίτερα, η εξέγερση του Δεκέμβρη δεν άφησε ανεπηρέαστα, θεσμικά και πολιτικά, τα επίπεδα λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας. Τα γεγονότα του Δεκέμβρη θα εντείνουν ακόμη περισσότερο την αποφασιστικότητα των δύο πλευρών και ο δημόσιος βίος γενικά και μέσα σ' αυτόν και μια κατεξοχήν κοινωνική τέχνη, το θέατρο, θα μεταβληθεί σε πεδίο αντιπαράθεσης και πολεμικής.

Αναφέρθηκε ήδη ότι η πίεση προς τους θεατρικούς συγγραφείς, τους επιχειρηματίες και τους ηθοποιούς είναι πολυεπίπεδη. Μία διάσταση του κλίματος μέσα στο οποίο διεξάγεται η θεατρική δραστηριότητα αυτήν την εποχή συνιστούν τα σχόλια του τύπου και οι τοποθετήσεις της κριτικής. Τα έργα κρίνονται και επικρίνονται με γνώμονα την ιδεολογική τους θέση. Κάποιοι θιάσοι καταγγέλλονται, γιατί κατά την εκτίμηση μιας μερίδας του τύπου παρουσιάζουν έργα «σκοταδιστικού» περιεχομένου, ενώ άλλοι γιατί κατά την εκτίμηση μιας άλλης μερίδας του τύπου προβάλλουν έργα «προπαγανδιστικού» περιεχομένου.

Μια άλλη διάσταση, πιο άμεσα βίαιη και επικίνδυνη είναι ότι πολλαπλασιάζονται οι προσχεδιασμένοι τραμπουκισμοί, οι βανδαλισμοί και οι απειλές από μέλη κυρίως της φασιστικής οργάνωσης «Χ» ή άλλων υποτίθεται «αγανακτισμένων» πολιτών, οι οποίοι διαμαρτύρονται για το «κομμουνιστικό» μήνυμα κάποιων θεατρικών έργων ή την επί σκηνης παρουσία ηθοποιών γνωστών για τα αριστερά τους φρονήματα.⁴⁹

Μέσα σ' αυτό το κλίμα πόλωσης, φανατισμού και μισαλλοδοξίας η διατύπωση κριτικού λόγου από μέσα με ευρεία λαϊκή απήχηση, όπως το θέατρο ή ο κινηματογράφος ήταν εξ ορισμού επικίνδυνη. Οποιοδήποτε έργο δεν εξυπηρετούσε τις επιδιώξεις των ακροδεξιών στοιχείων κινδύνευε να χαρακτηριστεί ως φανερά ή συγκαλυμμένα κομμουνιστικό. Μια τέτοια κατηγορία ήταν πολύ σοβαρή, όχι μόνο για την οικονομική τύχη των έργων, αλλά, όπως θα δούμε, και για την προσωπική ασφάλεια των δημιουργών τους, ακόμη κι αυτών που αποδεδειγμένα δεν είχαν σχέση με την Αριστερά. Το πρακτικό αποτέλεσμα ήταν οι συντελεστές του δημοφιλούς θεάτρου να στρέφονται για λόγους αυτοπροστασίας στην αυτολογοκρισία.

Προϊόντος του χρόνου, μέσα στο πλαίσιο της εμφυλιακής πραγματικότητας διαμορφώθηκε το γενικό θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας του δημοφιλούς θεάτρου. Το υπέρτατο επίπεδο λογοκρισίας συνιστά η ουσιαστική ποινικοποίηση της αριστερής ιδεολογίας. Το πιο σημαντικό νομοθέτημα ήταν το περιβόητο Γ' Ψήφισμα (18 Ιουνίου 1946), του οποίου η πλήρης ονομασία ήταν: «Περί εκτάκτων μέτρων κατά των επιβουλευομένων την δημοσίαν τάξιν και την ακεραιότητα του κράτους». Στο πρώτο άρθρο του προέβλεπε την ποινή του θανάτου για όποιον είχε σκοπό «να αποσπάση εν μέρος εκ του όλου της Επικρατείας ή να ευκολύνη τα προς τούτο το τέλος τείνοντα σχέδια, συνόμωσεν ή διήγειρε εις στάσιν ή συνεννοήθη με ξένους ή κατήρτισεν ενόπλους ομάδας ή έλαβε μετοχήν εις τιαύτας προδοτικές

⁴⁹ Περισσότερα στοιχεία και συγκεκριμένες αναφορές στη διατριβή της Γλ.Καλαϊτζή, ο. π., σ. 130 κ. ε.

ενώσεις». Η σκόπιμη αοριστία του λειτούργησε στο εξής ως δαμόκλειος σπάθη για οποιαδήποτε αντικαθεστωτική δραστηριότητα. Για το ψήφισμα αυτό ο Νίκος Αλιβιζάτος έγραψε, ότι: «εγκαινίασε, πράγματι, μία νόθο περίοδο, η οποία χαρακτηριζόταν από την τυπική ανοχή του Κομμουνιστικού Κόμματος και μιας σειράς άλλων μαζικών οργανώσεων, που ακολουθούσαν παραπλήσια με αυτό πολιτική και ταυτόχρονα από την αδυσώπητη δίωξη της δράσης των οπαδών του και όλων εκείνων που διακήρυσσαν την προσήλωσή τους στις αρχές που εξέφραζε το ΕΑΜικό κίνημα».⁵⁰

Ενάμιση χρόνο αργότερα, τον Δεκέμβριο του 1947, το 2^ο άρθρο του Αναγκαστικού Νόμου 509 καθόριζε ακόμα και ποινή θανάτου σε όποιον επιδίωκε «εφαρμογήν ιδεών εχουσών ως έκδηλον σκοπόν την δια βιαίων μέτρων ανατροπήν του Πολιτεύματος, του κρατούντος κοινωνικού συστήματος [...] ή ενεργεί υπέρ της εφαρμογής αυτών προσηλυτισμόν».

Δεν είναι επομένως αδικαιολόγητο ότι, απέναντι σε μια πραγματικότητα όπου ακόμη και το παραμικρό σχόλιο θα μπορούσε να εκληφθεί ως πρόθεση υπονόμευσης του καθεστώτος, οι περισσότεροι συγγραφείς αναζητούν καταφύγιο σε πιο ανώδυνα θέματα. Τούτο ισχύει πολύ περισσότερο για θεατρικούς συγγραφείς, που λειτουργούν μέσα στα πλαίσια του δημοφιλούς – εμπορικού θεάτρου. Ασχολούνται με ό,τι νομίζουν ότι ενδιαφέρει το κοινό τους και ό,τι τους επιτρέπεται. Ωστόσο, νομίζω ότι θα ήταν σωστό να θεωρήσουμε τη φράση αυτή στην κυριολεξία της απέχοντας όσο – και αν αυτό είναι δυνατό – από οποιαδήποτε πολιτική-αξιολογική-ουσιακρατική προσέγγιση, γιατί τα πράγματα δεν είναι ούτε απλά ούτε μονοσήμαντα. Τέτοιου είδους προσεγγίσεις οδήγησαν στη συλλήβδην απαξίωση και απόρριψη του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, σε βάρος της επιστημονικής μελέτης.

Παραφράζοντας ελάχιστα τις απόψεις της Ελιζάννας Δελβερούδη για τον κινηματογράφο μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι οι Σακελλάριος-Γιαννακόπουλος, «Ανεξάρτητα από την προσωπική πολιτική τους τοποθέτηση, αναζητούν ένα δρόμο επικοινωνίας με το κοινό, ο οποίος να μη συγκρούεται με τους κανόνες της εξουσίας. Το κίνητρο και το πρακτικό αποτέλεσμα για μια τέτοια δράση είναι ότι θεατές διαφορετικής πολιτικής τοποθέτησης, όπως και διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης, δεν θίγονται από το περιεχόμενο των έργων (ταινιών). Η απουσία του μισαλλόδοξου λόγου εξασφαλίζει μεγαλύτερα ακροατήρια. Οι οπαδοί των αντίπαλων παρατάξεων δεν αισθάνονται αποκλεισμένοι από την θεατρική (κινηματογραφική) αίθουσα, όπου μπορούν να βρουν παρηγοριά στις δυστυχίες της καθημερινότητας ή ακόμα και έναν συνήγορο που εκθέτει για λογαριασμό τους κάποια προβλήματα και αποδίδει ευθύνες».⁵¹

⁵⁰ Νίκος Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922 - 1974 Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1984, σελ. 496

⁵¹ Ε. Α. Δελβερούδη «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1969», *Τα Ιστορικά*, τχ. 26 (Ιούνιος 1997), σ.154 - 155

Θα ήταν αβάσιμο ή υπερβολικό να υποστηρίξει κάποιος ότι το θεσμικό οπλοστάσιο του Γ΄ Ψηφίσματος θα μπορούσε να εφαρμοστεί εναντίον του συγγραφικού διδύμου Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου. Ωστόσο, όπως αποδεικνύεται στο κύριο μέρος της εργασίας, ακόμη και οι Σακελλάριος-Γιαννακόπουλος κατηγορήθηκαν από τις αντιμαχόμενες μερίδες για έργα τους, όπως το *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* ή *Το ακίνητο που κουνήθηκε*, ως πράκτορες του ιμπεριαλισμού ή ως κρυφά και ύπουλα όργανα της κομμουνιστικής προπαγάνδας.

1.14 Μεθοδολογικές διευκρινίσεις

Όπως σημειώθηκε εισαγωγικά, το αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι ακριβώς το δημοφιλές θέατρο και - στο βαθμό που προέρχεται από αυτό - ο δημοφιλής κινηματογράφος. Για τους πολέμιους του ήταν το εμπορικό θέατρο αλλά για τους δημιουργούς του ήταν το πραγματικό λαϊκό θέατρο. Σε κάθε περίπτωση, όμως, ήταν το θέατρο που κέρδισε το στέφανο της πλατιάς λαϊκής απήχησης. Για όσα έργα δε μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο θα παραθέτω εκτεταμένη περίληψη της υπόθεσης, των χαρακτήρων και της πλοκής. Για τα έργα που δεν κατόρθωσα να εντοπίσω, θα παρουσιάζω την υπόθεση, όπως συνάγεται από τα δημοσιεύματα του τύπου της εποχής ή άλλες μελέτες με θέμα το θέατρο της δεκαετίας 1940 – 1950. Για θεατρικά έργα που μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο παρατίθεται πλάι στη χρονολογία της πρώτης παράστασης και εκείνη της πρώτης κινηματογραφικής προβολής. Για την άρθρωση – παρουσίαση του υλικού προτίμησα τη χρονολογική ταξινόμηση των έργων και τη συνεχή αφήγηση, και όχι κάποιο από τα δομικά θέματα, ‘εθνικά δίκαια’, συμφιλίωση – διχασμός, πολιτική κουλτούρα ..., μολονότι από ορισμένους θεωρείται παρωχημένη επιστημονικά. Η επιλογή αυτή έγινε συνειδητά, γιατί με τον τρόπο αυτό θεώρησα ότι θα μπορούσα να αναδείξω καλύτερα α) συνέχειες, ασυνέχειες, ομοιότητες, διαφορές, ρήξεις, ιδεολογικές μετατοπίσεις κλπ. στο έργο των λαϊκών κωμωδιογράφων της περιόδου και β) την αλληλεπίδραση των σχέσεων μεταξύ θεατρικών συγγραφέων, επιδιώξεων των εμπορικών θιάσων, βλέψεων και προτιμήσεων των ηθοποιών, πιέσεων από το επίσημο κράτος ή την κριτική, και, πάνω απ’ όλα την καταλυτική επίδραση των επιλογών του (αθηναϊκού) κοινού.

2. Τα Έργα

2.1 Νίκου Τσεκούρα, *Αν δουλέψεις, θα φας*

Χρονολογικά, το πρώτο σατιρικό έργο εμπνευσμένο από τα πρόσφατα γεγονότα ανεβαίνει τον Ιούλιο του 1945 από τον θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών, μια πρωτοβουλία καλλιτεχνών ΕΑΜιτών στο σύνολό τους, οι οποίοι αποφάσισαν «να κάνουν πράξη τις ιδέες για μια δημοκρατική αναγέννηση του θεάτρου, όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί μέσα στο κίνημα της αντίστασης».⁵² Σύμφωνα με τις ιδρυτικές του αρχές ο θίασος στόχευε στη ρήξη με τις παλιές θιασαρχικές πρακτικές, τη μάστιγα του θεάτρου, τον εμπορισμό, τη δημοκρατική αναγέννηση του θεάτρου με φροντισμένες καλλιτεχνικά παραστάσεις, που θα συνέβαλαν στην αισθητική ανάπτυξη του λαϊκού κοινού και τη συσχέτιση της θεατρικής πράξης.

Η υπόθεση του έργου τοποθετείται σ' ένα απομονωμένο φαρονήσι, αποκομμένο από τον υπόλοιπο κόσμο εξαιτίας του πολέμου. Εκεί κατοικεί η οικογένεια του φαροφύλακα (Αιμίλιος Βεάκης), η οποία επιβιώνει με ό,τι της παρέχουν το νησί και η θάλασσα. Στο ίδιο νησί εξωκείλει μια παρέα μαυραγοριτών – χρηματιστών, οι οποίοι προσπαθούσαν να διαφύγουν από την Ελλάδα μετά από μια μεγάλη χρηματιστηριακή απάτη. Ως εκπρόσωποι της αστικής ηθικής φέρονται υπεροπτικά στους παλιούς κατοίκους του νησιού που τους φιλοξενεί, στηριζόμενοι στην βαλίτσα με χρήματα που έχουν μαζί τους. Η αλαζονική τους συμπεριφορά τείνει να εκτροχιάσει τη ζωή στο νησί, καθώς οι κάτοικοί του παραμελούν τις εργασίες τους για να τους υπηρετούν. Όλα αυτά μέχρις ότου ο γερο-φαροφύλακας θα τους αποδείξει, χρησιμοποιώντας την κοινή λογική και τη λαϊκή σοφία, ότι τα χρήματά τους δεν μπορούν να τους βοηθήσουν υπό τις επικρατούσες συνθήκες. Όταν αποδειχτεί ότι η βαλίτσα με τα χρήματα αποτελεί μόνιμη αιτία εκμαυλισμού των κατοίκων του νησιού θα την κάψουν, αποκαθιστώντας την ισορροπία του νησιού.

Το έργο σατιρίζει τη διεφθαρμένη νοοτροπία και τον κυνισμό της παλιάς αστικής τάξης και ειδικότερα το μαυραγοριτισμό, ενώ παράλληλα προάγει το ιδανικό της κοινωνικής ισότητας, και γνώρισε ικανοποιητική εμπορική επιτυχία.

2.2 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Κυριακή αργία*

Η πρώτη κωμωδία πρόζας που αναφέρεται άμεσα σε ζητήματα της απτής (προ)εμφυλιακής πραγματικότητας μετά τα Δεκεμβριανά είναι η (επίκαιρη αθηναϊκή σάτιρα, όπως διαφημίστηκε) *Κυριακή αργία*, που ανεβαίνει την 1η Αυγούστου του 1945 στο θέατρο «Αργυρόπουλου» από τον θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου. Η σημασία της είναι κομβική, γιατί μ' αυτήν οι Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος δοκιμάζουν την αντοχή του αθηναϊκού κοινού στην παρουσίαση των «οικείων κακών» από τη σκηνή του εμπορικού θεάτρου. Παράλληλα, αρχίζουν να αρθρώνουν όλα τα επίπεδα της στρατηγικής που θα τους επιτρέψει

⁵² Δημήτρης Σπάθης «Το θέατρο μετά το 1940», ο. π., σ. 58

να μονοπωλήσουν, σχεδόν, τη μεταφορά της πολιτικής στο σανίδι του εμπορικού θεάτρου ή στην οθόνη του κινηματογράφου και να τη μετατρέψουν σε προσοδοφόρο δραστηριότητα, όχι μόνο μέχρι το τέλος του Εμφυλίου, αλλά σε ολόκληρη τη μετεμφυλιακή περίοδο. Σ' αυτό το είδος θεάτρου, τις «κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας», όπως αργότερα ονομάστηκε, πρωτοπόρησε και πρωταγωνίστησε η συγγραφική δυάδα Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος.⁵³

Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για καθαρόαιμη κωμωδία πρόζας με ενιαία υπόθεση, αλλά για οκτώ επιθεωρησιακά σκετς. Πρωταγωνιστής του έργου είναι ο Χαρίλαος Κελεπούρης, ένα φιλήσυχο, ακομμάτιστος και «απολιτικός» μεσοαστός Αθηναίος, του οποίου η κυριακάτικη αργία μετατρέπεται σε εφιάλη, μέσα στην παραλογική ατμόσφαιρα της (προ)εμφυλιακής Αθήνας.

Ο εφιάλης του διχασμού και της μισαλλοδοξίας θίγεται σε τέσσερα από τα οκτώ σκετς.⁵⁴ Αρχικά, στην πρώτη εικόνα, σε μια συζήτηση του πρωταγωνιστή με έναν γείτονα:

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ: *Μα κράτος είναι αυτό; ... Αν δε γίνουν εκλογές κύριε Χαρίλαε, να ξέρεις θα φάει ο ένας τον άλλονε ...*

ΧΑΡΙΛΑΟΣ: *Άκου με Γεράσιμε, δεν με νοιάζουν εμένα αυτά ... Ούτε οι πολιτικοί, ούτε τα κόμματα, ούτε οι τρεις μεγάλοι ...*

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ: *Δηλαδή, τι είσαι συ, κύριε Χαρίλαε; Όλοι μας τέλος πάντων έχουμε την ιδεολογία μας ... Σαν τι είσαι; ...*

ΧΑΡΙΛΑΟΣ: *Τι θες να 'μαι; ... Κουρασμένος άνθρωπος είμαι, νυσταγμένος είμαι, πλημμυρισμένος είμαι, τσαλακωμένος είμαι, τον κακό μου τον καιρό είμαι ...*

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ: *Δηλαδή εσύ, κύριε Χαρίλαε, έτσι μεταξύ μας, τι θα ψηφίσεις;*

ΧΑΡΙΛΑΟΣ: *Αν θες να τά 'χουμε καλά Γεράσιμε μη με μπερδεύεις με τα πολιτικά ... Δεν ξέρω ... Δεν με νοιάζει ... Δεν έχω ιδέα ...*

Στη δεύτερη εικόνα στο καφενείο, όπου συναντάμε τον πρωταγωνιστή με τους φίλους του, έναν Αριστερό, έναν Δεξιό και έναν Κεντρώο, οι συγγραφείς δημιουργούν εκ νέου την ευκαιρία να σατιρίσουν τις τρεις παρατάξεις για τη μισαλλοδοξία και τον φανατισμό τους, δίνοντας παράλληλα μια χρονογραφική εικόνα της εποχής, αφού κάθε πολιτική συζήτηση

⁵³ Ο όρος ανήκει στον συγγραφέα (και θεατρικό κριτικό της συντηρητικής *Βραδυνής*) Μ. Καραγάτση που τον χρησιμοποιεί για να χαρακτηρίσει μιαν άλλη κωμωδία των συγγραφέων, *Οι Γερμανοί ξανάρχονται, Βραδυνή*, 24 Οκτωβρίου 1946. Αναφέρεται από την Καλαϊτζή, *ο. π.*, σ. 190.

⁵⁴ Η διαπραγμάτευση γίνεται με βάση το κείμενο του θεατρικού έργου, Αλέκος Σακελλάριος, Κυριακή ... Αργία, Σε οκτώ εικόνες, χ. χ., που προέρχεται από το προσωπικό αρχείο του Αλέκου Σακελλάριου.

μεταξύ αντιφρονούντων δεν αργεί να καταλήξει σε βίαιη σωματική αντιπαράθεση. Πάντως, για να περιφρουρήσουν την «ουδετερότητα» του ήρωα (και του έργου) τους, τον παρουσιάζουν να αρνείται να πάρει θέση τόσο σε σχέση με τα πολιτικά κόμματα, όσο και για το επικείμενο δημοψήφισμα:

ΚΛΕΑΡΧΟΣ: *Εδώ στο δημοψήφισμα Χαρίλαε θα κριθεί η τύχη της Ελλάδας ...*

ΧΑΡΙΛΑΟΣ: *Άααα ... Τέτοια λέτε; Εμένα να μη μου λέτε τέτοια .. Εγώ δε σκαμπάζω απ' αυτά ...*

ΠΑΝΤΕΛΗΣ: *Εσύ, δηλαδή, τι θα ψηφίσεις;*

ΧΑΡΙΛΑΟΣ: *Εγώ; Αν ψηφίσω να ρίξει ο Θεός ένα αστροπελέκι και να μου πάρει τα χέρι απ' τον αγκώνα ...*

ΖΗΣΗΣ: *Δηλαδή τι είσαι συ;*

ΧΑΡΙΛΑΟΣ: *Τίποτα ...είναι τόπος αυτός για να 'σαι τίποτα; Ό,τι και να 'σαι τον μελά σου θα βρεις ...*

[...]

ΖΗΣΗΣ: *Δηλαδή τι είσαι συ;*

ΧΑΡΙΛΑΟΣ: *Ανθρωπάκι ... Ανθρωπάκι του Θεού ...*

ΔΗΜΗΤΡΗΣ: *Και τι θέλεις;*

ΧΑΡΙΛΑΟΣ: *Τι θέλω; Την ησυχία μου, να δουλεύω, να 'χω το σπιτάκι μου, να 'χω το φαγάκι μου, να χαίρομαι τη ζωούλα μου, να ζω άνετα τα λίγα χρονάκια μου και να μη χτυποκαρδάω ούτε με τους χωροφύλακες, ούτε με τους εθνοφύλακες, ούτε με τους πολιτοφύλακες. Θέλω να πάψουν να σκοτώνονται οι άνθρωποι για ψύλλου πήδημα, γιατί στη ζωή δεν νομίζω ότι μπορεί να υπάρχει άλλο πιο μεγάλο και πιο συγκεκριμένο αγαθό από αυτή την ίδια τη ζωή [...] Θέλω να δω όλο τον κόσμο και ιδιαίτερα την πατρίδα μου ευτυχισμένη, ενωμένη, μονιασμένη και δίκαιη ... Κι όσο για τα κόμματα και τις οργανώσεις, τις μυστικές και τις φανερές, τη μαύρη και την κόκκινη, την πράσινη και την κίτρινη, τη χρωματιστή και την αχρωμάτιστη, την έχω γραμμένη εκεί που δεν πιάνει το μελάνι...*

Άλλες δύο φορές οι περιπέτειες του Χαρίλαου Κελεπούρη σχετίζονται με το εμφυλιακό κλίμα. Πρώτα, στην έκτη εικόνα, όπου η τυχαία συνάντηση σε ένα εστιατόριο με έναν μεθυσμένο Άγγλο στρατιώτη θα τον οδηγήσει στο Αστυνομικό Τμήμα ως ύποπτο για τη δολοφονία και την αφαίρεση του οπλισμού του για πολιτικούς σκοπούς. Χάρη στον υπερβάλλοντα ζήλο των αστυνομικών οργάνων ο πρωταγωνιστής αναγκάζεται να ομολογήσει τα εγκλήματα που δεν έκανε, ώσπου καταφθάνει ο ενδιαφερόμενος Άγγλος αναζητώντας τα πράγματά του. Το κλίμα του διχασμού σατιρίζεται για τελευταία φορά, στην

οικογενειακή συγκέντρωση το βράδυ της Κυριακής, όπου μια ακόμη πολιτική συζήτηση καταλήγει σε καυγά μεταξύ των καλεσμένων του Χαρίλαου.

Το έργο αποδίδει με χρονογραφικό τρόπο το πολιτικό κλίμα στην Αθήνα, ενώ ακόμη εκκρεμούσαν τα θέματα του καθορισμού των ημερομηνιών, τόσο για τις εκλογές, όσο και του δημοψηφίσματος που θα αποφάσιζε για την επιστροφή στην Ελλάδα του βασιλιά, Γεωργίου Β'. Παράλληλα, σατιρίζει τη μισαλλοδοξία και τον πολιτικό φανατισμό, που υπονόμειαν, κατά τη γνώμη των συγγραφέων, κάθε δυνατότητα κατευνασμού, συνδιαλλαγής και συμφιλίωσης. Προς το παρόν οι συγγραφείς προσπαθούν να κρατήσουν τον πρωταγωνιστή και το έργο τους πολιτικά ουδέτερο αποφεύγοντας να πάρουν θέση στα ζέοντα πολιτικά προβλήματα της εποχής: εκλογές και δημοψήφισμα. Ο πρωταγωνιστής τους μιλάει και προσανατολίζεται πολιτικά στο όνομα μιας γενικής και αόριστης «κοινής λογικής» υπό το πρίσμα της οποίας παρατηρεί ότι ο κοινωνικός του περίγυρος περιπίπτει σταδιακά σε ένα είδος παραλογισμού εξαιτίας του φανατισμού.

2.3 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Τσαγκαροδευτέρα*

Η *Κυριακή αργία* γνωρίζει απροσδόκητα μεγάλη επιτυχία και κρατάει το πρόγραμμα του θιάσου για τέσσερις περίπου μήνες, (1 Αυγούστου – 2 Δεκεμβρίου 1945), γεγονός σπάνιο για την εποχή. Είναι δε τόσο δελεαστική, ώστε και η επόμενη κωμωδία που ανεβάζει στο θέατρο «Αργυρόπουλου» ο θίασος του Β. Αργυρόπουλου, όπως υποδηλώνεται από τον τίτλο, *Τσαγκαροδευτέρα* ακολουθεί την ίδια γραμμή. Δυστυχώς, το θεατρικό κείμενο λανθάνει κι έτσι περιορίστηκα στις - ομολογουμένως ελάχιστες - αναφορές στις στήλες κριτικής στον τύπο της εποχής. Από αυτές συνάγεται, ότι επρόκειτο εκ νέου για συρραφή επιθεωρησιακών σκετς, που επίσης απεικόνιζαν σκηνές από την καθημερινή ζωή του μέσου Αθηναίου. Ο πρωταγωνιστής ήταν μάλιστα ο ίδιος με το προηγούμενο έργο, ο Χαρίλαος Κελεπούρης. Όπως, πάλι, συνάγεται από τις στήλες θεαμάτων των εφημερίδων, το νέο θεατρικό έργο είχε σημαντικά μικρότερη, αλλά όχι ασήμαντη, εισπρακτική επιτυχία σε σχέση με το πρωτότυπό του, αφού κράτησε το πρόγραμμα του θεάτρου για δύο περίπου μήνες, 4 Δεκεμβρίου 1945 – 29 Ιανουαρίου 1946.

Η υποδοχή από την κριτική

Και τα δύο έργα αντιμετωπίζονται αδιάφορα από τη κριτική. Εξαιρείται ο ψυχαγωγικός τους χαρακτήρας, ενώ το πολιτικό τους περιεχόμενο θεωρείται – προς το παρόν - παρενθετικό και ασήμαντο. Εκείνο που πραγματικά έχει σημασία είναι ότι η πρώτη απόπειρα να μεταφερθεί η απτή πολιτική πραγματικότητα στη σκηνή του εμπορικού θεάτρου στέφθηκε από επιτυχία.

Η κριτική του Άλκη Θρύλου (Ελένης Ουράνη) στην *Εστία* είναι ενδεικτική για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκαν οι δύο πρώτες πολιτικές κωμωδίες της συγγραφικής δυάδας, τόσο από αισθητική όσο και από πολιτική άποψη: «*Ημουν άρρωστη όταν πρωτοπαίχθηκε η «Κυριακή αργία» και δεν πρόφθασα να γράψω έγκαιρα γι' αυτήν. Κρίμα, γιατί ενώ θα είχα*

θερμά επαινέσει και το πνεύμα της και τον εξυπνότατο τρόπο με τον οποίο συνδύαζε την κωμωδία με την επιθεώρηση, και τη λεπτή και πολιτισμένη σάτιρα και την ουδέτερη στάση που κατόρθωσαν να διατηρήσουν οι συγγραφείς ανάμεσα στις συγκρούσεις των φανατισμένων παθών, αναγκάζομαι τώρα ένα δεύτερο έργο των ίδιων αυτών συγγραφέων να το τοποθετήσω ανάμεσα στα έργα με τα οποία δεν αξίζει κανένας ούτε καν να ασχοληθεί.

Οι κ. κ. Γιαννακόπουλος και Σακελλάριος στην «Τσαγκαροδευτέρα» μιμούνται τον εαυτό τους, αντιγράφουν τον εαυτό τους, κι όταν μιμείται κι αντιγράφει κανένας, έστω και τον εαυτό του, παύει να δημιουργεί, κατασκευάζει. Υπάρχουν και στην «Τσαγκαροδευτέρα» μερικά έξυπνα σημεία, αλλ' οι περισσότερες σκηνές δε φανερώνουν τίποτ' άλλο παρά πως το θέμα – οι ταλαιπωρίες του κ. Κελεπούρη ανάμεσα στις δυσκολίες της σημερινής καθημερινής ζωής – έχουν εξαντληθεί, ότι δε διεγείρει πια τη φαντασία των συγγραφέων, που έφθασε απέναντί του σε μια στείριότητα, και δεν κατορθώνει να το ανανεώσει, και καταφεύγει αναγκαστικά σε κοινοτοπίες, ή, ακόμα χειρότερα, σε εκδηλώσεις πολύ κακού γούστου».⁵⁵

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η κριτική της εφημερίδας *Ακρόπολη* για την *Κυριακή αργία*. Εστιάζει, επίσης, στη διασκεδαστικότητα του έργου, ενώ αποσιωπά τις πολιτικές της υποδηλώσεις. Ωστόσο, εντοπίζει τα στοιχεία που δρομολογούν την κατοπινή θριαμβευτική πορεία της συγγραφικής δυάδας. Συγκεκριμένα, τα κωμικά ευρήματα των συγγραφέων, την αξιοποίηση της επικαιρότητας κι όλα αυτά με τη συνδρομή του κωμικού ταλέντου του Β. Αργυρόπουλου, που τα μετουσίωσε σε μεγάλη εμπορική επιτυχία: «Δεν είναι βέβαια κανένα σπουδαίο κελεπούρι αυτός ο Χαρίλαος Κελεπούρης που τραβάει από προχθές των παθών του τον τάραχο επάνω εις την σκηνήν του θερινού θεάτρου Αργυρόπουλου. Είναι, όμως, ένας ζωντανός τύπος που σκορπίζει αδιάκοπη ευθυμία στους θεατάς με τις αλλεπάλληλες κακοτυχίες του [...] Σπάνια αλήθεια ένα πολύπτυχο σατιρικό σκετς συγκεντρώνει τόσα θεατρικά κωμικά στοιχεία και τσα απρόοπτα ευρήματα ώστε μ' όλο που και οι οκτώ εικόνες του περιστρέφονται μονότονα γύρω από τα ίδια και τα ίδια, όχι μόνο δεν κουράζει τον θεατή, αλλά και τον κάνει να γελάει με την καρδιά του και τις δύο ώρες που διαρκεί η παράσταση»⁵⁶

2.4 Παναγιώτη Καγιά, Τοπικός παράγων

Την ίδια περίοδο, στις 18 Αυγούστου του 1945, ο θίασος Κοτοπούλη ανεβάσει στο θέατρο «Κοτοπούλη»/«Ρεξ» την πολιτική κωμωδία του Παναγιώτη Καγιά *Τοπικός παράγων*. Η υπόθεσή της περιστρέφεται γύρω από τις ραδιουργίες του Σπύρου Δαλέγκου, ενός πολυμήχανου κομματάρχη, ο οποίος βιοπορίζεται διαχειριζόμενος τις ψήφους των εννιακοσίων χωρικών που επηρεάζει. Τις παραμονές κάποιας εκλογικής αναμέτρησης - που δεν προσδιορίζεται από το έργο – επινοεί το τέχνασμα να αξιοποιήσει την πολιτική του

⁵⁵ Θρύλος Άλκης [Ουράνη Ελένη], *Το ελληνικό θέατρο*, Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1978, τ. Δ', σ. 130-131.

⁵⁶ 3 Αυγούστου 1945

επιρροή, ως προίκα της μοναχοκόρης του, Μαρίνας στον νεαρό δικηγόρο και υποψήφιο βουλευτή Ντίνο Δενδράκη. Ωστόσο, ο νεαρός υποψήφιος βουλευτής, μολονότι τυχαίνει να είναι πράγματι ο εκλεκτός της καρδιάς της κόρης του, είναι φορέας ενός καινούριου, εκσυγχρονιστικού πνεύματος και ενός νέου πολιτικού ήθους, τόσο από την πλευρά των πολιτευομένων, όσο και από την πλευρά των πολιτών. Γι' αυτό αρνείται να συναλλαγεί με τον μελλοντικό πεθερό του και προσπαθεί να κερδίσει τη βουλευτική έδρα, όχι με τη συνδρομή του πανούργου κομματάρχη, αλλά με τις εκσυγχρονιστικές του ιδέες:

ΝΤΙΝΟΣ: *«Περίφημα! Είμαι ενθουσιασμένος. Με άκουσαν με μεγάλη προσοχή. Κατάλαβαν ότι είναι καιρός πια ν' απαλλαγούν από τους κομματάρχες, που τους σέρνουν από δω κι από κει σαν τα πρόβατα. Να ψηφίζουν κατά συνείδησιν. Και να μη μου ζητάνε ρουσφέτια. Είναι κακομοιριά το ρουσφέτι! Να παίρνουμε το ξεροκόμματο από το στόμα του ενός και να το δίνουμε στον άλλον. Να κυνηγάμε τους αντίθετους. Δεν υπάρχουν φίλοι και αντίθετοι. Όλοι πρέπει να ευημερούμε [...] Και δεν μπορώ να σας υποσχεθώ και να βγω ύστερα ψεύτης. Μόνο για ό,τι μπορεί να γίνει θα σας υποσχεθώ και θα το κάνω. Να είστε σίγουροι ότι θα υποστηρίξω κάθε αίτημά σας, που θα είναι δίκαιο».*⁵⁷

Θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει ότι το έργο σατιρίζει την πρακτική της καθοδηγημένης ψήφου και μεταφέρει το αίτημα για εκσυγχρονισμό και εξυγίανση της πολιτικής ζωής. Μάλλον, όμως, αυτό δεν ισχύει, γιατί στο έργο δεν παρουσιάζεται κάποια διαδικασία λαϊκής πολιτικής συνειδητοποίησης. Αντίθετα, την τελική λύση στον Γόρδιο δεσμό δίνει η πονηριά της κόρης του κομματάρχη που αλλάζει τα ψηφοδέλτια του πατέρα της προς τους χειραγωγούμενους ψηφοφόρους με εκείνα του αγαπημένου της, τέχνασμα που τελικά του εξασφαλίζει τη βουλευτική έδρα, κι ας βαυκαλίζεται εκείνος με την ψευδαίσθηση ότι ο λαός ωρίμασε και ψήφισε επιτέλους «κατά συνείδησιν». Όλες, όμως, οι επιμέρους αστοχίες ερμηνεύονται, γιατί το έργο πάσχει από μια βασική αδυναμία. Όπως αναφέρει η Ελένη Ουράνη (Άλκης Θρύλος) στην κριτική της για την παράσταση στην *Εστία*, το θέμα της κωμωδίας είναι ανεπίκαιρο, με την έννοια ότι αναφέρεται στις δραστηριότητες των παλαιοκομματικών κομματάρχων κατά την προπολεμική περίοδο. Σύμφωνα με τη μαρτυρία της, ο Καγιάς έγραψε την κωμωδία του πριν την Δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου και για προφανείς λόγους δεν ήταν δυνατόν να την ανεβάσει τα επόμενα δέκα χρόνια.

Το «ανεπίκαιρον» του θέματος στηλιτεύει και η ίδια ευθέως, καθώς κατηγορεί τον συγγραφέα ότι ξιφουλκεί εναντίον ξεπερασμένων ήδη προβλημάτων: *«... Η σάτιρά του στρέφεται εναντίον μιας πολιτικής κατάστασης εντελώς ξεπερασμένης σήμερα (ο κομματάρχης, η ρουσφετολογία, η συναλλαγή δεν αποτελούν πια επίμαχα προβλήματα), και η σάτιρα, περισσότερο ακόμα απ' όποιο άλλο είδος, δεν μπορεί να έβρει απήχηση άμα εφορμά εναντίον*

⁵⁷ Παναγώτη Καγιά, *Τοπικός παράγων*, σ. 30 – 31. Το κείμενο του θεατρικού έργου βρίσκεται στο αρχείο του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Η παραπομπή γίνεται από τη Διατριβή της Γλ. Καλαϊτζή, ο. π., σ. 187. Το έργο μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο με τίτλο *Οι εννιάκοισοι της Μαρίνας* (1960), σενάριο: Π. Καγιάς, σκηνοθεσία: Κ. Δούκας – Θ. Σαντάς.

συνθηκών που έχουν από καιρό παραγκωνισθεί. Είναι αλήθεια πως ο κ. Κουκούλας απεκάλυψε ότι ο κ. Καγιάς έγραψε τον “Τοπικό Παράγοντα” χρόνια τώρα. Αλλ’ αυτό δεν απαλλάσσει το συγγραφέα από την κατηγορία ότι αγνοεί μακάρια τι συμβαίνει γύρω του, δε μετατρέπει τη διάθεση του θεατή, που βλέπει με απορία να πέφτουν μπροστά του τοίχοι κιόλας γκρεμισμένοι, προπάντων που καμιά προειδοποίηση [...] δεν τον είχε προετοιμάσει ότι θ’ ακούσει μια φωνή άλλης χρονικής και ιστορικής περιόδου».⁵⁸

Παρ’ όλες τις αδυναμίες του, την ανεπικαιρότητα και την απλοϊκή – ηθογραφική προσέγγιση των πολιτικών διακυβευμάτων, το έργο σημειώνει μεγάλη επιτυχία και κρατάει το πρόγραμμα του θιάσου μέχρι τις 30 Σεπτεμβρίου 1945. Άρα, λίγο μόνο μετράει ως μαρτυρία για την πολιτική επικαιρότητα ή το πολιτικό κλίμα της εμφυλιοπολεμικής περιόδου. Ίσως, κρισιμότερη είναι η μαρτυρία της ίδιας της παράστασης και της απήχησής της: στα αθηναϊκά θέατρα ή, έστω, στους μεγάλους εμπορικούς θιάσους άρχισε να υπάρχει ζήτηση για «πολιτικά» έργα.

Η ίδια τάση διαφαίνεται από τις δύο πολιτικές κωμωδίες των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, οι οποίες βοήθησαν τον θίασο Αργυρόπουλου να κρατήσει το πρόγραμμά του μέχρι τον Γενάρη του 1946. Το αθηναϊκό κοινό δείχνει πλέον την προτίμησή του στις πολιτικές κωμωδίες που εμπνέονται από την πολιτική επικαιρότητα ή (και) σατιρίζουν τα κακώς κείμενα της πολιτικής. Έτσι, δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο το γεγονός, ότι την Άνοιξη του 1946 τρεις θίασοι ανεβάζουν τέτοιες πολιτικές κωμωδίες.

2.5 Δημήτρη Ψαθά, *Φον Δημητράκης*

Ο πρώτος είναι πάλι ο Θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών, που ανεβάζει στις 4 Απριλίου του 1946 στο θέατρο «Βρετάνια» την κωμωδία του Δημήτρη Ψαθά, *Φον Δημητράκης*. Η υπόθεση του έργου είναι ευρέως γνωστή. Ο Δημήτρης Χαρίτος, ένας αποτυχημένος πολιτευόμενος αγανακτεί και υποφέρει γιατί άλλοι πολιτικοί του ιδίου διαμετρήματος διορίζονται από τους Γερμανούς σε διάφορες κρατικές θέσεις και αξιώματα. Αντίθετα από τον ίδιο, τα παιδιά του συμμετέχουν στην αντίσταση, ο γιος του έχει ανέβει αντάρτης στο βουνό, η κόρη του συμμετέχει στην αντιστασιακή οργάνωση που φροντίζει για τη διοικητική μέριμνα των ανταρτών, την οποία διευθύνει ο αδερφός του με το ψευδώνυμο, μπάρμπα – Λεονάρδος. Όταν οι Γερμανοί διαπιστώνουν τη δειλία, την απύθμενη φιλοδοξία και την προθυμία του να υπηρετήσει τις κατοχικές δυνάμεις, τον διορίζουν Υπουργό Κρατικής Ασφαλείας. Από τη νέα του θέση είναι υποχρεωμένος να καταδιώξει και να αποκαλύψει το αντιστασιακό δίκτυο του αδελφού του με τη συνδρομή του Μανώλη Ζαρλά, ενός

⁵⁸ Το ελληνικό θέατρο, ο. π., τ. Δ', σ. 94

καταχθόνιου αρριβίστα, σατανικού και αδίστακτου διπλού πράκτορα των Γερμανών και των Άγγλων. Στο τέλος, αναγκάζεται να παραιτηθεί, όταν προειδοποιείται ότι ο αντάρτης γιος του μπήκε παράνομα στην Αθήνα και είναι αποφασισμένος να τον σκοτώσει, αν δε διακόψει τη δοσιλογική του δράση.

Η δράση του έργου τοποθετείται στο καμίνι των γεγονότων της Κατοχής και τούτο γιατί, όπως ο ίδιος ο Ψαθάς αναφέρει στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης, η εποχή εκείνη είχε «*δύο φλέγουσες πλευρές, το έπος της αντίστασης και την προδοσία. Τους ανθρώπους του λαού, που ανέβηκαν και θυσιάστηκαν στον αγώνα για τη λευτεριά και την αξιοπρέπεια του ανθρώπου και τους άλλους που κατακύλησαν στην ντροπή της συνεργασίας*». Στο πρόσωπο του Δημήτρη Χαρίτου ο Ψαθάς σατιρίζει μια ιδιαίτερη κατηγορία πολιτικών, που στάθηκαν ανίκανοι να κερδίσουν την εμπιστοσύνη των συμπολιτών τους σε ομαλές περιόδους κι έτσι αντιμετώπισαν την Κατοχή σαν ευκαιρία για να ικανοποιήσουν την αρρωστημένη εγωπάθεια και τις φιλοδοξίες τους. Εκείνους που: «*τον καιρό της ελεύθερης πολιτικής ζωής αποδοκίμασε και γελοιοποίησε ο λαός [...]. Πρόσωπα απίθανα και γελοία τα οποία χύμηξαν στ' αξιώματα την ώρα που ο ελληνικός λαός αγωνιζότανε τον υπέρτατο αγώνα για τη λευτεριά του*».⁵⁹

Ο Ψαθάς στον *Φον Δημητράκη* παράλληλα με την ηθική καταδίκη του δοσιλογισμού, υμνεί το έπος της Αντίστασης και το πατριωτικό φρόνημα των απλών, λαϊκών ανθρώπων. Η Αντίσταση αντιμετωπίζεται ως καταλύτης κοινωνικής συνοχής και αναδιαμόρφωσης του ήθους και του φρονήματος όσων συμμετείχαν σ' αυτήν. Εξαιρεση αποτελούν, εκτός από τους προαναφερθέντες δωσίλογους, οι γυναίκες της αστικής τάξης, οι οποίες σατιρίζονται για τη μεγαλομανία, το σνομπισμό και την επιπολαιότητα με την οποία αντιμετώπιζαν τις τραγωδίες που ταλάνιζαν τις ζωές των απλών ανθρώπων.

Η υποδοχή από την κριτική

Οι περισσότερες από τις δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες που θριάμβευσαν στις αθηναϊκές σκηνές κατηγορήθηκαν εξίσου, τόσο από τη δεξιά όσο και από την αριστερή κριτική. Με τον *Φον Δημητράκη* δε συνέβη ακριβώς το ίδιο. Κατηγορήθηκε λίγο λιγότερο από τη δεξιά και λίγο περισσότερο από την αριστερά.

Ο Άλκης Θρύλος στην κριτική του στην *Εστία*, μαζί με τις συνηθισμένες αιτιάσεις, ότι πρόκειται για φάρσα και όχι για κωμωδία, αναδεικνύει εκείνη την εκδοχή του έργου που απαλλάσσει την ευρύτερη παράταξη που εκπροσωπούσε από τις κατηγορίες για ιδεολογική συγγένεια και συνεργασία με τις Γερμανικές αρχές Κατοχής: «*Το έγκλημα της προδοσίας είναι πιο συχνά μια προσωπική υπόθεση παρά μια εσκεμμένη πράξη. Υπάρχουν άτομα ικανά να*

⁵⁹ Τα αποσπάσματα προέρχονται από το πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης που βρίσκεται στο Θεατρικό Μουσείο. Αναφέρονται από την Γλ. Καλαϊτζή, *ο. π.*, σ. 192

πουλήσουν τη χώρα τους για χρήματα, αλλ' αυτά ανήκουν στην κατηγορία των κοινών εγκληματιών και δεν έχουν ενδιαφέρον για τον ιστορικό. Ο αληθινός προδότης δεν είναι αρχικά παρά ένας τίμιος άνθρωπος δυσσαρεστημένος. Η δυσαρέσκεια έχει μια αφετηρία προσωπική ή πολιτική ή και τις δύο».⁶⁰

Τις ίδιες κατηγορίες, ότι πρόκειται για έργο του «ελαφρού» θεάτρου, εξακοντίζει και ο Μάρκος Αυγέρης από τις στήλες του *Ριζοσπάστη*: «Ο Ψαθάς καλλιεργεί ένα ελαφρό είδος λαϊκής σάτιρας, που τον έκανε αγαπητό σε συγγραφέα σε πολύ κόσμο. Το είδος αυτό είναι ένα παιχνίδι του λόγου, που δεν προχωρά πέρα από την επιφάνεια των πραγμάτων. Ο συγγραφέας βάζει για στόχο του να προκαλέσει μόνο το γέλιο κι ο βαθύτερος χαρακτήρας της ζωής και η αλήθεια της δεν τον απασχολούν. [...] Αλλά στον Φον Δημητράκη ο συγγραφέας παρουσιάστηκε με πολύ σοβαρότερες αξιώσεις. Θέλησε ν' ανέβει σε μιαν ανώτερη θεατρική μορφή, θέλησε να δημιουργήσει κωμωδία χαρακτήρων και να αποδώσει πραγματικές καταστάσεις της ζωής. Θέλησε ακόμη να δώσει ένα κομμάτι από μια ιστορική εποχή, από μια εθνική μας περιπέτεια, που θα λογαριαστεί μέσα στις πιο δραματικές και ηρωικές της ιστορίας μας. Καταπιάστηκε πραγματικά μ' ένα θέμα ασύγκριτα ανώτερο από τη δύναμή του και που με κανέναν τρόπο δε χωρά στο είδος που καλλιεργεί. Είναι αλήθεια πως το έργο αυτό του Ψαθά είναι το πιο καλά συγκροτημένο απ' όλες τις άλλες θεατρικές γελοιογραφίες του κι η υπόθεση κι η πλοκή του είναι τεχνικά πλεγμένες. Η πρώτη πράξη του έργου είναι καλά στημένη, προκαλεί το γέλιο χωρίς να ενοχλεί και τα πρόσωπα κι οι καταστάσεις βρίσκονται κοντά στην αλήθεια. Αλλά στη συνέχεια παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά της προηγούμενης τέχνης του Ψαθά και ό,τι ήταν εύστοχο για να προκαλέσει το γέλιο εδώ είναι άστοχο. [...] Όμως το έργο θ' αρέσει στον κόσμο που θέλει να γελάσει χωρίς άλλες σκοτούρες. Έπειτα η άγρια πολιτική σάτιρα του έργου αγγίζει φλέγοντα ενδιαφέροντα κι ικανοποιεί τα πατριωτικά αισθήματα του λαού, που παραβλέπει την άλλη αξία του έργου. Αυτό το έδειξε το πολυάριθμο κοινό που παρακολούθησε το έργο».⁶¹

Αν συνοψίσουμε τα κύρια σημεία της κριτικής, βλέπουμε ότι ο Αυγέρης θεωρεί την «ελαφρά» κωμωδία ως εκ προοιμίου αναρμόδια να ασχοληθεί με θέματα τόσο σοβαρά όσο η Κατοχή, η Αντίσταση και ο δοσιλογισμός. Το «ελαφρό», με άλλα λόγια, το αστικό, μη προοδευτικό, μη επαναστατικό θέατρο δεν είχε, κατά τη γνώμη του, την ικανότητα να εμβαθύνει στα κοινωνικά και πολιτικά φαινόμενα. Παρ' όλα αυτά σωστά παρατηρεί και προβλέπει ότι το έργο θ' αρέσει στο κοινό, γιατί σατιρίζει το δοσιλογισμό. Πιθανώς, έδινε την ευκαιρία στο κοινό να βγάλει το άχτι του για την κάθαρση, που ποτέ δεν έγινε μεταπολεμικά. Ο Φον Δημητράκης κράτησε το πρόγραμμα του θιάσου μέχρι τις 26 Μαΐου 1946 και υπήρξε η μεγαλύτερη επιτυχία στην ιστορία του θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών.

⁶⁰ Το ελληνικό θέατρο, ο. π., τ. Δ', σ. 190-191.

⁶¹ 7 Απριλίου 1946

Αν θέλαμε να συγκρίνουμε τις κριτικές, θα λέγαμε ότι η μεν Ουράνη προσπαθεί να υποβαθμίσει το θέμα του δοσιλογισμού, ο δε Αυγέρης υποστηρίζει ότι δεν καταγγέλλεται ο δοσιλογισμός, όπως θα έπρεπε. Η αλήθεια είναι ότι το έργο σατίριζε υπό τους όρους και τις προϋποθέσεις της δοσμένης πολιτικής συγκυρίας και τους εγγενείς περιορισμούς του είδους, όχι μόνο τον δοσιλογισμό, αλλά έμμεσα και την εξαιρετικά επεικική στάση του επίσημου κράτους απέναντι στους δωσίλογους. Μετά τα Δεκεμβριανά το κράτος, ο στρατός και οι παραστρατιωτικές οργανώσεις άρχισαν ανοιχτά να δέχονται στους κόλπους τους, όχι μόνο δεξιών φρονημάτων πολίτες αλλά και δοσιλογικά στοιχεία, τα οποία ήταν τα μόνα που είχαν βέβαιο κέρδος υποδαυλίζοντας το αντικομμουνιστικό μίσος: να σώσουν τη ζωή τους. Ότι η συγκεκριμένη ερμηνεία είναι ορθή αποδεικνύεται από το γεγονός, ότι ο *Φον Δημητράκης* είναι από τις λίγες επιτυχημένες εμπορικά πολιτικές κωμωδίες που δεν μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο. Είναι προφανές ότι επειδή ακριβώς έθιγε το ζήτημα του δοσιλογισμού, τυχόν μεταγενέστερη μεταφορά του στον κινηματογράφο θα θύμιζε συνειρμικά στο κοινό ποια τύχη είχαν, στην πραγματική ζωή, αυτοί που συνεργάστηκαν με τους Γερμανούς κι εκείνοι που σήκωσαν το βάρος της Αντίστασης.

Έχει, ίσως, κάποια σημασία να εξετάσουμε πώς το έργο ενός «αστού» συγγραφέα, του οποίου οι σχέσεις με την ΕΑΜική Αριστερά, με την οποία είχε συμπαραταχθεί κατά την περίοδο της Κατοχής, είχαν διαταραχθεί μετά τα Δεκεμβριανά και την προσχώρησή του στο στρατόπεδο του Κέντρου, εκπόρθησε το “κάστρο” του θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών, του «εθνικού θεάτρου» του ΕΑΜ. Η αφήγηση γίνεται από τον συγγραφέα του, τον Δ. Ψαθά:

« Μετά την απελευθέρωση έγραψα την αντιστασιακή δραματική κωμωδία «Φον Δημητράκης» και την πήγα στον θίασο των «Ηνωμένων Καλλιτεχνών», όπου πρωταγωνιστούσε ο Βεάκης. Η καλλιτεχνική επιτροπή, που την αποτελούσαν πνευματικοί άνθρωποι της Αριστεράς, απέρριψε το έργο, γιατί δεν ήταν σύμφωνο ... με την γραμμή του κόμματος! Θύμωσε ο Βεάκης:

-Θα το παίζουμε! είπε.

Πήρε το έργο, το 'φερε στην ολομέλεια του θιάσου, απέσπασε την έγκριση όλων των ηθοποιών κι έτσι παίχτηκε ο «Φον Δημητράκης» μόνο χάρη στην ευρύτητα πνεύματος που διέκρινε τον μεγάλο εκείνον άνθρωπο και μέγιστο, αναντικατάστατο, από τότε, ηθοποιό μας».⁶²

Το περιστατικό δεν έχει μόνο ανεκδοτολογική αξία, αλλά μπορεί να χρησιμεύσει ως αφετηρία για την εξαγωγή συμπερασμάτων. Πρώτα, ότι η ιδεολογική ηγεμονία των αξιών του ΕΑΜ και το αυξημένο ηθικό κύρος της Αριστεράς ως κύριου φορέα της Αντίστασης δρομολογούσαν προς προοδευτική κατεύθυνση ακόμη και τα έργα όχι αριστερών αλλά δημοκρατικών αστών συγγραφέων. Έπειτα, και μόνο το γεγονός ότι ο Ψαθάς πρότεινε ο ίδιος το έργο του στον ΕΑΜίτικο θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών σημαίνει, ότι πίστευε πως ενδεχομένως κανένας άλλος αθηναϊκός θίασος δε θα άξιζε ή θα δεχόταν να το ανεβάσει,

⁶² Σε ήχο πλάγιο, (συλλογή χρονογραφημάτων του Δ. Ψαθά), Μαρή, Αθήνα, χ. χ., σ. 165

επειδή αποκάλυπτε τον κίβδηλο πατριωτισμό των «εθνικοφρόνων», άρα αποκτούσε εκ των πραγμάτων έντονα αντικαθεστωτική σημασία. Τέλος, το περιστατικό, εκτός από τη στενομυαλιά κάποιων στελεχών στις ανώτερες βαθμίδες του κομματικού μηχανισμού, αναδεικνύει και τις πραγματικά δημοκρατικές αρχές στα ζητήματα εσωτερικής λειτουργίας και τις συλλογικές διαδικασίες που επικρατούσαν στη λήψη όλων των αποφάσεων του θιάσου.

Η λογική και αναμενόμενη σύμφωνα με το κλίμα της εποχής εξέλιξη είναι ότι και το έργο αυτό αντιμετωπίζεται με την πιο ευνοϊκή διάθεση από τις εφημερίδες του Κέντρου. Ο Μιχάλης Ροδάς στο *Βήμα* εκτιμά, ότι η σάτιρα του Ψαθά είναι αντικειμενική και το έργο του αντιπροσωπευτικό όχι μόνο για τη στάση ενός τμήματος του αστικού πολιτικού κόσμου αλλά και της ελληνικής κοινωνίας στη διάρκεια της Κατοχής: « ... Έτσι και στη νέα κωμωδία του: “Φον Δημητράκης” [...] το θέμα και οι τύποι της εκπηγάζουν από τις τραγικές ημέρες της κατοχής και απεικονίζουν, χαρακτηρίζουν πρόσωπα και πράγματα με μια σάτυρα γενική και αντικειμενική, αναμοχλεύουν, θάλεγα, καταστάσεις που ετάραζαν την ψυχή μας, γιατί βαθύτερα από την κωμική μάσκα υπάρχει και το δραματικό στοιχείο, όπως είναι ο φιλόδοξος και επιπόλαιος αριβίστας. Ο Δημητράκης Χαρίτος είναι ο πρωταρχικός τύπος που αποτελεί το βάθρο της νέας κωμωδίας. Η φιλοδοξία του, να φθάσει κάποτε, έστω και με την βοήθεια των κατακτητών, στο υπουργικό αξίωμα, είναι ασυγκράτητη, δεν έχει δισταγμούς. Και ο Δημήτρης Χαρίτος είναι τύπος πού ψυχολογημένος, έστω και με τη γελοιογραφική υπερβολή του. Στο βάθος αυτής της γελοιογραφίας υπάρχει το ανθρώπινο, το κοινωνικό και το εθνικό δράμα. Και από της απόψεως αυτής ο σαρκασμός του συγγραφέα είναι τσουχτερός και μας δίνει την ευκαιρία να θυμηθούμε πολλούς Χαρίτους [...] Η “σάτιρα” και το “χρονικό” μαζί με το σπινθηροβόλο πνεύμα του κ. Ψαθά, το τόσο τσουχτερό και επιγραμματικό πολλές φορές συναπαρτίζουν το θαυμάσιο περιεχόμενο της νέας δημιουργίας του». Κλείνει μάλιστα την κριτική του με μια εκτίμηση που αποδεικνύει σπάνια διορατικότητα από τη μεριά του: «Το έργο του κ. Δ. Ψαθά, ως “χρονικό” της κατοχής έχει μια ιδιαίτερη αξία για όσους θα μας κρίνουν και θα μας μελετήσουν έπειτα από λίγα χρόνια, περισσότερο αμερόληπτα και αντικειμενικά».⁶³

Μια μέρα μετά από το θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών, στις 5 Απριλίου του 1946, ο θίασος Αργυρόπουλου ανεβάζει στο θέατρο «Αργυρόπουλου» την κωμωδία των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου *Πολυτεχνίτης κι Ερημοσπίτης*. Όπως και οι δύο προηγούμενες του θιάσου, πρόκειται για κωμωδία – συρραφή επιθεωρησιακών σκετς, τα οποία εικονογραφούν τις περιπέτειες ενός επαρχιώτη – εσωτερικού μετανάστη, στην Αθήνα, χωρίς πολιτική χροιά τη φορά αυτή.⁶⁴

⁶³ (Το) *Βήμα*, 12 Απριλίου 1946

⁶⁴ Το έργο μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο το 1963 σε σκηνοθεσία Αλ. Σακελλάριου

Στα τέλη του μηνός, όμως, στις 29 Απριλίου του 1946 ο θίασος Κοτοπούλη ανεβάζει στο θέατρο «Κοτοπούλη» την πολιτική κωμωδία *Η δεξιά, η αριστερά κι ο κυρ Παντελής*, την πρώτη κωμωδία πολιτικής επικαιρότητας – πολιτικής (συμφιλιωτικής) θέσης για τον Εμφύλιο που έγραψε το συγγραφικό δίδυμο στα μέτρα του δημοφιλέστερου κωμικού ηθοποιού της εποχής, του Βασίλη Λογοθετίδη.

2.6 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Η Δεξιά, η Αριστερά κι ο κυρ – Παντελής*

Η υπόθεση του έργου

Η υπόθεση και η δράση του έργου τοποθετούνται στο σπίτι ενός φιλήσυχου μικροαστού, του Παντελή Βουλγαρίδη, στο Μεταξουργείο. Ο κυρ – Παντελής έχει δύο γιους, τον αριστερών φρονημάτων και οργανωμένο στο ΕΑΜ, Κώστα και τον δεξιό Σταύρο. Στην πρώτη πράξη, οι συγγραφείς προϋδεάζουν το κοινό για τη μισαλλοδοξία και τον φανατισμό που τους χωρίζει. Τα δύο αδέρφια δε διστάζουν να λογομαχήσουν και να έρθουν στα χέρια πριν καλά καλά αποχωρήσουν οι Γερμανοί από την για τελευταία μέρα κατεχόμενη Αθήνα. Η δεύτερη πράξη τοποθετείται στις 15 Δεκέμβρη του '44. Οι δυνάμεις του ΕΑΜ – ΕΛΑΣ προελαύνουν στο κέντρο της Αθήνας και η Πολιτοφυλακή προειδοποιεί τους κατοίκους να παραδώσουν τα όπλα τους, διότι αλλιώς, εάν σε κάποιο σπίτι βρεθεί οπλισμός σε οποιαδήποτε ξαφνική έρευνα, οι ένοικοι θα συλλαμβάνονται και το οίκημα θα ανατινάσσεται.

*Φωνή από το Χωνί: Προσοχή...Προσοχή...Ειδοποιούμε για τελευταία φορά, όσοι έχουν όπλα να τα παραδώσουν στον ΕΛΑΣ...Σε όποιο σπίτι βρούμε όπλο κρυμμένο θα συλλαμβάνονται όλοι οι κάτοικοι του και το σπίτι θα ανατινάσσεται...*⁶⁵

Ο δεξιών φρονημάτων γιος, ο Σταύρος αποφασίζει να φύγει και να κρυφτεί σε σπίτι συγγενών, για να γλυτώσει τη σύλληψη από την Πολιτοφυλακή. Πράγματι, λίγο αργότερα τρία μέλη της Πολιτοφυλακής, με επικεφαλής μια κοπέλα εισβάλλουν στο σπίτι για να συλλάβουν τον Σταύρο, με την αβάσιμη/ανυπόστατη όσο και επικίνδυνη κατηγορία, ότι *θέρισε του κόσμου τα παιδιά από την ταρατσα* ως ελεύθερος σκοπευτής. Κατά την έρευνα που ακολουθεί οι Πολιτοφύλακες ανακαλύπτουν τις εφημερίδες και το όπλο του Σταύρου. Ο κυρ

⁶⁵ Τα αποσπάσματα προέρχονται από το κείμενο του θεατρικού έργου, Αλ. Σακελλάριος, «Η Δεξιά, η Αριστερά και ο κυρ Παντελής», Θεατρικό έργο σε 4 πράξεις, Αθήνα, χ. χ., που βρίσκεται στο προσωπικό αρχείο του Αλ. Σακελλάριου.

– Παντελής πασχίζει μάταια να δικαιολογήσει τα αδικαιολόγητα, αλλά τελικά συλλαμβάνεται και οδηγείται στο αρχηγείο της Πολιτοφυλακής.

Στην τρίτη πράξη βρισκόμαστε 18 ημέρες μετά από τη σύλληψη του Παντελή, λίγο μετά από την Πρωτοχρονιά του 1945. Παρόντες στην σκηνή είναι η συντετριμμένη σύζυγος του κυρ – Παντελή, η Αθηνά και μαζί, παρηγορώντας την δύο γείτονες, ο κυρ-Σωτήρης και η γυναίκα του, Μαρία. Η ένταση των συγκρούσεων ανάμεσα στις δύο πλευρές έχει κοπάσει. Η υπηρέτρια Φρόσω, που είχε βγει σε αναζήτηση τροφίμων, πληροφορεί τους παρευρισκομένους, ότι βρισκόμαστε πλέον στη φάση της προέλασης των μηχανοκίνητων ταγμάτων του βρετανικού στρατού εντός του κέντρου της Αθήνας, κάτι που σήμανε την αναγκαστική υποχώρηση των δυνάμεων του ΕΑΜ - ΕΛΑΣ, ώστε να αποφύγουν την περικύκλωση και την πανωλεθρία.

Στο σπίτι μπαίνει ο αριστερος γιός, ο Κώστας, συνοδεύοντας τον πατέρα του, ο οποίος διηγείται στους οικείους του την περιπέτειά του ως κρατούμενου της Πολιτοφυλακής. Αμέσως μετά από την αποχώρηση του γειτονικού ζευγαριού, ο Κώστας εκφράζει στους γονείς του την ανησυχία του για την προσωπική του ασφάλεια μετά από τη γενική υποχώρηση των δυνάμεων του ΕΛΑΣ, την οποία διέταξε το αρχηγείο του εξαιτίας της ανατροπής των ισορροπιών στο κέντρο της Αθήνας. Τους φόβους του έρχεται να επιβεβαιώσει ένας γείτονας που τον προειδοποιεί, ότι καταζητείται από την Εθνοφυλακή. Ο Κώστας αποφασίζει να αναζητήσει καταφύγιο στο σπίτι ενός Ριμινίτη θείου του, ο οποίος είναι υπεράνω πάσης υποψίας, και συμβουλεύει τον πατέρα του να κάψει όλα τα σε βάρος του ενοχοποιητικά στοιχεία.

Λίγο μετά από την αποχώρηση του Κώστα, στο σπίτι μπαίνει η εθνικίστρια Πιπίτσα, μαζί με άλλα μέλη παραστρατιωτικής οργάνωσης, με σκοπό να τον συλλάβει με την κατηγορία, ότι κατά τη διάρκεια της εξέγερσης χρημάτισε *στρατοπεδάρχης στο Περιστέρι*, αλλά αποχωρούν προς το παρόν άπρακτοι. Αμέσως μετά, στη σκηνή εμφανίζεται ο Σταύρος, με στολή Εθνοφύλακα. Μαθαίνει ότι ο αδερφός του έχει κρυφτεί και φεύγει για να τον φέρει ο ίδιος σπίτι, ώστε να τον γλυτώσει από το μένος των πολιτικών του αντιπάλων, αφού η φυγή του θα εθεωρείτο ως έμμεση ομολογία ενοχής. Πάνω στη βιασύνη του, ωστόσο, ξεχνάει στο σπίτι του το όπλο που έφερε μαζί του.

Καθώς, λοιπόν, ο άτυχος Παντελής έχει μαζέψει μπροστά του όλους τους *Ριζοσπάστες* του γιου του, τη φωτογραφία του Στάλιν και το περίστροφο του Σταύρου, με σκοπό να τα ξεφορτωθεί, εισβάλλει στο σπίτι η Εθνοφυλακή. Ο Παντελής βρίσκεται για μια ακόμη φορά σε απελπιστική θέση. Προσπαθεί να εξηγήσει στους εθνοφύλακες πώς βρέθηκαν όλα αυτά τα αδιάσειστα πειστήρια ενοχής μέσα στο σπίτι του. Οι τρεις εθνοφύλακες δεν πιστεύουν λέξη από τα λεγόμενά του και τον συλλαμβάνουν, αυτή τη φορά ως μέλος του ΚΚΕ, *κρυπτοκουκούε* σύμφωνα με το κείμενο. Η αυλαία πέφτει.

Στην τελευταία πράξη του έργου βρισκόμαστε ξανά στο ίδιο σκηνικό. Αυτή τη φορά όμως, το σπίτι έχει επανέλθει στην κανονική του κατάσταση, είναι τακτοποιημένο και καθαρό. Στη σκηνή υπάρχει στρωμένο εορταστικό τραπέζι και η μπαλκονόπορτα είναι ανοιχτή. Δεν υπάρχει συγκεκριμένος χρονικός προσδιορισμός, αλλά από τα συμφραζόμενα συνάγεται, ότι

βρισκόμαστε πια μετά από τη συμφωνία της Βάρκιζας, πιθανότατα την άνοιξη του 1945, οπότε και επιστρέφουν και οι τελευταίοι εκτοπισθέντες από τα στρατόπεδα της Αφρικής. Η ομαλοποίηση της κατάστασης υποδηλώνεται επίσης και από το πλούσιο τραπέζι, με όλων των ειδών τα φαγητά και τα γλυκά. Τα πρόσωπα τα οποία βρίσκονται στην σκηνή είναι η Φρόσω, η Αθηνά και ο γείτονας, κυρ- Σωτήρης. Από την αφήγηση της Αθηνάς μαθαίνουμε πως ο Παντελής είχε μόλις επιστρέψει από την Ελ Ντάμπα.⁶⁶

Ο Σωτήρης φεύγει και, ταυτόχρονα, μπαίνει ο Κώστας στο σπίτι. Σε μια σκηνή πανομοιότυπη με αυτήν της πρώτης πράξης, τα δύο αδέρφια διαβάζουν τις εφημερίδες τους ο ένας απέναντι στον άλλον και δεν αργούν να λογομαχήσουν για μια ακόμη φορά. Αυτή τη φορά, το επίδικο θέμα είναι οι επικείμενες βουλευτικές εκλογές και στο βάθος το ακανθώδες ζήτημα του δημοψηφίσματος για την επάνοδο του βασιλιά Γεωργίου Β'. Η λογομαχία αυτή ξυπνάει τον Παντελή, ο οποίος, μολονότι κατάκοπος και ταλαιπωρημένος, για μια ακόμη φορά πετάγεται από την κρεβατοκάμαρά του, για να τους χωρίσει.

Η τελευταία σκηνή του έργου ολοκληρώνεται, όταν ο κυρ Παντελής, αηδιασμένος για μια ακόμη φορά από τις ανούσιες - όπως ο ίδιος τις θεωρεί - διαφωνίες των γιων του, προωθεί το μήνυμα της εθνικής συμφιλίωσης που ήθελαν να στείλουν οι συγγραφείς του έργου στο κοινό, με την μορφή παραινήσεων και νουθεσιών, υπενθυμίζοντάς τους τις βασικές αρχές της ελευθερίας, όπως αυτός τις εννοεί: διάλογος, αστική δημοκρατία, πολυφωνία μακριά από ακρότητες, οι οποίες το μόνο που καταφέρνουν είναι να σπέρνουν τον όλεθρο και την καταστροφή.

2.6.1 Το ιδεολόγημα της ουδετερότητας

Όπως και στις προηγούμενες δύο κωμωδίες της συγγραφικής δυάδας, χωρίς να διευκρινίζεται ποιο ακριβώς είναι το επάγγελμά του, ο ήρωας τοποθετείται στα μεσοστρώματα, όπως υποδηλώνεται από τα οικονομικοκοινωνικά συμφραζόμενα του έργου. Παρουσιάζεται ως ιδιοκτήτης οικίας σε μεσοαστική συνουκία, με εσωτερική οικιακή βοηθό, ενώ παράλληλα διαθέτει την απαιτούμενη οικονομική άνεση, ώστε να εξασφαλίζει στην οικογένειά του τις όποιες ανέσεις επέφερε η εισροή της ξένης βοήθειας και η μεταπολεμική επανεκκίνηση της οικονομίας της αγοράς.

Η «ουδετερότητα» του ήρωα είναι έννοια – κλειδί για την κατανόηση της ιδεολογικής λειτουργίας του έργου και την εξήγηση της πλατιάς του απήχησης. Στο έργο υποδηλώνεται

⁶⁶ Η Ελ Ντάμπα είναι ένα μικρό χωριουδάκι στα παράλια της Μεσογείου 170 χιλιόμετρα δυτικά της Αλεξάνδρειας. Οι κάτοικοί του, 5.000 περίπου, ασχολούνται με το ψάρεμα, μια και πίσω τους υπάρχει έρημος. Το στρατόπεδο συγκέντρωσης της Ελ Ντάμπα «στήθηκε» ειδικά για να «φιλοξενήσει» τους Έλληνες συλληφθέντες από τους Άγγλους και τους συνεργάτες τους κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών.

από τη στάση του απέναντι στις δύο πολιτικές παρατάξεις, αλλά και τη γενικότερη άρνησή του να πάρει θέση και να αυτοπροσδιορίσει την πολιτική του ταυτότητα. Είναι, ωστόσο, φανερό για κάθε προσεκτικό παρατηρητή ότι παρά τη φαινομενική άρνηση του ήρωα (συγγραφέων) να πάρει θέση στους πολιτικούς ανταγωνισμούς, η στάση του(ς) εκπροσωπούσε ξεκάθαρη πολιτική θεώρηση και αξίες. Συγκεκριμένα, το ότι κατά την εξέλιξη της εσωτερικής πολιτικής κρίσης και ενώ ακόμη δεν είχε λήξει η εμφύλια σύγκρουση (στην πραγματικότητα δεν είχε καν περάσει στην τελευταία και πιο αιματηρή της φάση), «ουδετερότητα» σήμαινε συνειδητή ή υποσυνείδητη «νομιμοποίηση του status quo», δηλαδή του επίσημου κράτους. Ο αντιηρωικός και ατομικιστικός χαρακτήρας του ήρωα και η αναδίπλωσή του στη σφαίρα των ιδιωτικών υποθέσεων υποδηλώνει την κούραση των μικροαστικών στρωμάτων από την πολυετή πολεμική αναστάτωση, ενδεχομένως και την καταλυτική επίδραση της ήττας των δυνάμεων του Ε.Α.Μ. – Ε.Λ.Α.Σ. στη μάχη της Αθήνας.

Η αποφασιστική παρέμβαση των βρετανικών δυνάμεων και η στήριξη της κυβερνητικής παράταξης φαίνεται ότι σφράγισε τη συλλογική αντίληψη, τουλάχιστον όσον αφορά στις απολιτικές μικροαστικές μάζες της Αθήνας, για την τελική έκβαση της εμφύλιας σύρραξης. Κατά συνέπεια, δεν είναι αβάσιμο να εκτιμήσουμε ότι, και στο επίπεδο του δημοφιούς θεάτρου, τα Δεκεμβριανά και το αίμα των αθώων που τα συνόδευσε έπρεπε να ερμηνευθούν με έναν τρόπο που να διευκολύνει τη συμφιλίωση και την πολιτική ειρήνευση, τόσο στο παρόν όσο και στο μέλλον.

2.6.2 Το στρατήγημα της μετάθεσης των αιτίων του Εμφυλίου

Είναι πάρα πολύ εύκολο, ακόμα και για κάποιον που δεν ασχολείται ερευνητικά με το κείμενο, να εντοπίσει τα αντικρουόμενα λεκτικά σχήματα, τα οποία υπάρχουν σ' αυτό. Από τον τίτλο ακόμα κάποιος, μπορεί αβίαστα να συμπεράνει πως είναι κατά βάση τρεις. Αυτή της «Δεξιάς» παράταξης (των εθνικοφρόνων), της «Αριστεράς» (των ΕΑΜιτών) και του «απολιτικού», φιλήσυχου πρωταγωνιστή, κυρ-Παντελή, που με τις θέσεις του εκφράζει στο έργο τη «φωνή» των συγγραφέων.

Ωστόσο, το πρώτο πολιτικό συμπέρασμα βγαίνει από τον ίδιο τον τίτλο του έργου, ο οποίος είναι ενδεικτικός του κλίματος πόλωσης που επικρατούσε στην περίοδο της «λευκής τρομοκρατίας». Οι συγγραφείς χαρακτηρίζουν ως «Δεξιά» όλα τα κόμματα και τις δυνάμεις που στήριξαν την κυβέρνηση στη σύγκρουση με τις δυνάμεις του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ στη Μάχη της Αθήνας. Μπορούμε, όμως, βάσιμα να υποθέσουμε ότι και στην περίοδο της παράστασης του έργου, τον Απρίλη του 1946 - λίγο μετά από τις εκλογές του Μαρτίου -, συνέχιζαν να είναι εξίσου δυσδιάκριτες οι διαφορές μεταξύ των ετερόκλητων αστικών πολιτικών κομμάτων της κυβέρνησης που κλήθηκε να αντιμετωπίσει τον «κομμουνιστικό κίνδυνο», καθώς είχε συνασπιστεί αποτελεσματικά κάτω από τη Βρετανική (και μετέπειτα Αμερικανική) προστασία και στρατιωτική - οικονομική βοήθεια.

2.6.3 Η (εμφύλιο)πολεμική ρητορική της Δεξιάς και της Αριστεράς

Στο μικρόκοσμο του αθηναϊκού σπιτιού, όπου εξελίσσεται όλο το έργο, η «Δεξιά» εισβάλλει μέσω πέντε συνολικά προσώπων: του εθνικόφρονα γιου, Σταύρου, της εθνικίστριας Πιπίτσας και των τριών εθνοφυλάκων που συλλαμβάνουν τον Παντελή. Αντίστοιχα, την Αριστερά εκπροσωπούν ο ΕΑΜίτης γιος Κώστας, η συναγωνίστριά του (*ΕΛΑΣίτισσα*, σύμφωνα με τους συγγραφείς στην παρουσίαση των προσώπων του έργου) και οι τρεις πολιτοφύλακες που συλλαμβάνουν την πρώτη φορά τον Παντελή. Τα πρόσωπα αυτά με το λόγο και την εν γένει στάση τους ενσαρκώνουν επί σκηνής το σατιρικό στόχο των συγγραφέων, την πολιτική των (μετωπικά) συγκρουόμενων παρατάξεων, της Δεξιάς και της Αριστεράς.

Οι συγγραφείς είναι πάρα πολύ προσεκτικοί στα λόγια που τοποθετούν στο στόμα των προσώπων που ανήκουν στα δυο αντίπαλα στρατόπεδα. Δίνουν μετρημένο χρόνο συμμετοχής στον καθένα απ' αυτούς και πιστώνουν ακριβώς ίσο μερίδιο ευθύνης στις δύο παρατάξεις για την καταστροφική πορεία της χώρας. Πίσω από τα «λόγια» που βάζουν, για παράδειγμα, στο στόμα των δύο γιων της οικογένειας οι θεατρικοί συγγραφείς μπορούμε σήμερα να διακρίνουμε το κλίμα της πόλωσης και της μισαλλοδοξίας, συνέπεια και αιτία μαζί του εμφύλιου σπαραγμού:

ΚΩΣΤΑΣ: *Μα μωρέ πατέρα, στο Θεό που πιστεύεις. Στην εποχή μας το 1944, βασιλείς, δικτατορίες και φασισμοί; Άντε πάλι από την αρχή δηλαδή;*

ΣΤΑΥΡΟΣ: *Όχι, Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο, και στάχτη και μπούρμπερη όλη η Ελλάδα ... μαζεύτηκαν όλοι οι κατσικοκλέφτες...*

[...]

ΚΩΣΤΑΣ: *Μα δεν ντρέπεσαι, καϋμένε, μορφωμένος άνθρωπος να διαβάξεις αυτή τη μοναρχοφασιστική φυλλάδα;*

ΣΤΑΥΡΟΣ: *Τ' ήθελες δηλαδή; Να διαβάζω το Ρίζο σου; Για να μάθω τι; Ότι η Κάπα έψιλον του Σίγμα κάπα έψιλον, πήγε στην έψιλον πι και βρήκε μια κάπα έψιλον του κάπα κάπα έψιλον;*

ΚΩΣΤΑΣ: *Όχι, διάβασε Αίμα για να πληροφορηθείς ότι τα Τάγματα Ασφαλείας ήταν Τάγματα Εθνικής Σωτηρίας...*

ΣΤΑΥΡΟΣ: *Βρε, έχετε μούτρα και μιλάτε ακόμα;*

ΚΩΣΤΑΣ: *Εσάς βέβαια δεν σας συμφέρει να μιλάμε εμείς... αλλά έλα που εμείς θα μιλάμε, γιατί τη φωνή του Λαού δεν μπορεί να την πνίξει κανένας...*

ΣΤΑΥΡΟΣ: *Δεν κάνεις πως βγαίνεις έξω με τον Ρίζο στο χέρι, να δεις τι θα σου κάνει ο λαός;*

ΚΩΣΤΑΣ: *Και λαό λες εσύ τους πληρωμένους που 'χετε ξαμολώσει για να επιβάλετε το κράτος της τρομοκρατίας;*

ΣΤΑΥΡΟΣ: *Κύττα ρε... Κύττα ρε... που πήραν πάλι θάρρος τα κουκουεδάκια...*

ΚΩΣΤΑΣ: *Βρε, ό,τι και να κάνετε το ποτάμι δεν γυρίζει πίσω, πάρτε το απόφαση... Εσείς είσατε το χθες κι εμείς είμαστε το σήμερα...*

ΣΤΑΥΡΟΣ: *Έτσι σου 'πανε να λες;...(Κοροϊδευτικά)...Ο καθοδηγητής της Αχτίδας της Διαφώτισης;*

Όπως αφήνεται να εννοηθεί σε όλο το έργο, ο λόγος των δύο αδερφών εμφορείται από τα στερεότυπα και τη μονομέρεια με τα οποία κάθε (ιδεολογική) παράταξη αντιμετωπίζει την αντίπαλή της. Ο λόγος τους είναι φανατικός και εκφράζει, κατά τη γνώμη των θεατρικών συγγραφέων, την εμφυλιοπολεμική παραφροσύνη. Είναι φανερό, ότι οι δημιουργοί μέμφονται εξίσου Δεξιά και Αριστερά για τη μισαλλοδοξία και το φανατισμό τους που καθιστούσαν αδύνατο το διάλογο. Παράλληλα, στους χαρακτηρισμούς που ανταλλάσσουν τα δύο αδέρφια αποτυπώνεται το κλίμα διχασμού της εποχής, που υπονόμει ανεπανόρθωτα τα περιθώρια συνδιαλλαγής και ειρήνευσης.

2.6.4 Ο εθνοκεντρισμός ως μηχανισμός γεφύρωσης του εμφύλιου διχασμού

Από την άλλη, ο λόγος του πατέρα εμφανίζεται αποϊδεολογικοποιημένος, χωρίς συγκεκριμένο πολιτικό λεξιλόγιο, αλλά και δίχως θέσεις για τα προβλήματα που εξωθούσαν την ελληνική κοινωνία στη γενίκευση του Εμφυλίου. Σε αντίθεση με τον ιδεολογικά φορτισμένο και διχαστικό πολιτικοποιημένο λόγο, φαίνεται ότι τον κατευναστικό-συμφιλιωτικό λόγο του πρωταγωνιστή ορίζουν δύο θεμελιώδεις παράμετροι, η «κοινή» λογική και το εθνικό συμφέρον, που θα σχολιάσουμε εκτενέστερα στους *Γερμανούς*.

Στο τέλος της πρώτης πράξης, όταν επιβεβαιώνεται το χαρμόσυνο νέο της αποχώρησης των Γερμανών από την Αθήνα, ο πατέρας ζητάει από τους γιούς του να φέρουν σημαίες για τις υψώσουν στο μπαλκόνι. Προς μεγάλη του έκπληξη επιστρέφουν, φέρνοντας ο ένας μian αγγλική κι ο άλλος μια ρώσικη:

ΠΑΝΤΕΛΗΣ: *Ρε, τις σημαίες... Πού είναι οι σημαίες;... (Μπαίνουν ο Κώστας και ο Σταύρος. Ο Κώστας κρατάει μια μεγάλη ρωσική και ο Σταύρος μια μεγάλη αγγλική σημαία. Τις ξεδιπλώνουν έχοντας στη μέση τον κατάπληκτο Παντελή). Μα τι είναι αυτά ρε!...Βρε, δεν ντρεπόσατε λιγάκι κι οι δύο σας... Τι σημαίες είναι αυτές;... Βρε, χάθηκε και μια Ελληνική;... Μια ελληνική σημαία, ρε παιδιά!...*

Ακόμη περισσότερο, στο τέλος της τελευταίας πράξης, όπου ο κυρ Παντελής προσπαθεί να χωρίσει τα παιδιά του, που για άλλη μία φορά ήρθαν στα χέρια εξαιτίας της πολιτικής τους διαφωνίας, προβαίνει σε κήρυγμα εναντίον του φανατισμού και της μισαλλοδοξίας, υπέρ του κατευνασμού, της συμφιλίωσης και της εθνικής - οικονομικής ανασυγκρότησης:

ΠΑΝΤΕΛΗΣ : *Για σταθήτε, ρε παιδιά ... με τους λογαριασμούς τους δικούς σας, σ' αυτόν τον τόπο που λέγεται Ελλάς, μόνο Έλληνες δεν υπάρχουν. Οι μισοί είναι Γερμανοδοσίλογοι και οι άλλοι μισοί εαμβούργοι... και οι μόνοι Έλληνες είμαστε εγώ και η μάνα σας που δεν ξέρει τι της γίνεται... Για συνέλθετε ρε... Για συνέλθετε... Αδέλφια είσατε ρε, το καταλαβαίνετε; Έχετε βέβαια τις ιδέες σας... Με γεια σας, με χαρά σας... Τις ιδέες σας, όμως, και καταλάβετε το, δεν*

μπορείτε να τις βάλετε στο κεφάλι του άλλου όταν του το σπάσετε. Μήπως σας πέρασε η ιδέα ότι ο αριστερός γίνεται δεξιός ή ο δεξιός αριστερός με το βούρδουλα; Δεν έχει πέραση αυτό το εργαλείο στον τόπο μας. Δεν ανοίγεται μια ελληνική ιστορία να ξεστραβωθείτε; Διαβάστε, ρε, να ιδήτε, πως όποιος τόλμησε να πιάσει βούρδουλα σ' αυτόν τον τόπο, τον έβαλε στο τέλος στο μάτι του.... Κι ύστερα τι σχιζόσαστε για την ελευθερία και οι δύο σας, αφού, ανάθεμά σας κι αν ξέρετε τι πα να πει ελευθερία... Η ελευθερία δεν είναι μονοπώλιο κανενός. Είναι για όλους. Η ελευθερία ενός πολίτη τελειώνει εκεί που αρχίζει η ελευθερία του άλλου. Η ελευθερία του Σταύρου τελειώνει εκεί που αρχίζει η ελευθερία του Κώστα και η ελευθερία του Κώστα τελειώνει εκεί που αρχίζει η ελευθερία του Παντελή... Γκέκε;... Και μονιάστε, ρε... Μονιάστε.... Μη σπαταλάτε τη δύναμη που 'χουν τα γερά σας μπράτσα σε γροθιές... Τα μπράτσα σας τα χρειάζεται για άλλες δουλειές ο ρημαγμένος μας τόπος, η γλυκιά μας η πατρίδα...

Σε συνολική εκτίμηση, είναι νομίζω φανερό η πεποίθησή των συγγραφέων, ότι εκφράζουν την καθολική συνείδηση του «μέσου» Έλληνα, του μέσου αστού ή των μεσοστρωμάτων και η προσπάθειά τους να μιλήσουν για τα Δεκεμβριανά εξ ονόματος «του λαού της Αθήνας που στην πλειοψηφία του στάθηκε αθώος κι αμέτοχος παρατηρητής ενός αγρίου αγώνος για την κατάκτηση της εξουσίας». ⁶⁷ Παράλληλα, εκτός από το ιδεολόγημα της ουδετερότητας, χρησιμοποιούν άλλο ένα θεμελιώδες επιχείρημα της ρητορικής τους - που θα δούμε σε πλήρη ανάπτυξη στους Γερμανούς - , ότι Δεξιά και Αριστερά δε λειτουργούν με γνώμονα το συμφέρον του Έθνους, αλλά εξυπηρετούν αλλότρια συμφέροντα. Το ηθικό αλλά και πολιτικό επιμύθιο του έργου αντιλαμβάνεται απόλυτα και αποτυπώνει επιγραμματικά στην κριτική του ο Άγγελος Τερζάκης, ότι: «Από τις εναλλασσόμενες επικρατήσεις πότε της μιας και πότε της άλλης παράταξης, ο μόνος και στερεότυπα χαμένος είναι φυσικά ο κυρ-Παντελής». ⁶⁸

Η υποδοχή από την κριτική

Την πιο ισχυρή, ίσως και πιο αξιόλογη, ένδειξη για την υποδοχή του έργου και μαζί το πρώτο δείγμα για τον δημόσιο διάλογο που προκάλεσε, μας δίνουν οι ίδιοι οι συγγραφείς στο προλογικό σημείωμα ή πολιτική διευκρίνιση που υπήρχε στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης της επόμενης πολιτικής τους κωμωδίας *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* (Οκτώβριος 1946): «Με τη σάτιρά μας “Η Δεξιά η Αριστερά κι ο κυρ-Παντελής” που ανέβηκε τον περασμένο Μάιο στο ίδιο αυτό θέατρο, προκαλέσαμε τη δυσφορία και του “Ριζοσπάστη” και της “Εστίας”. Και της δεξιάς και της αριστεράς. Και πολύ φυσικά... Γιατί οι δικές μας απόψεις, που τις εξέφραζε ο απλός κυρ- Παντελής, ο ταλαιπωρημένος και συμπιεζόμενος μεταξύ των

⁶⁷ Ιωάννης Ιατρίδης, *Εξέγερση στην Αθήνα. Ο κομμουνιστικός «δεύτερος γύρος»*, Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1985, σ. 18-19.

⁶⁸ Από την κριτική του για το έργο στο περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. 2^{ος}, αρ. 4, Ιούνιος 1946. Αναφέρεται από την Καλαϊτζή, ο. π., σ. 189.

συμπληγάδων των δύο φανατισμένων πολιτικών μερίδων, ήταν μοιραίο να έρχονται σε σύγκρουση και με τα δύο άκρα(...)).⁶⁹

Ο αντικειμενικός πολιτικός στόχος επετεύχθη, λοιπόν, κατά την άποψη μάλιστα των πλέον αρμοδίων, των ίδιων των συγγραφέων. Κι αφού οι ίδιοι μάς υποδεικνύουν το δρόμο της ιστορικής έρευνας, ας δούμε τι έγραφαν οι δύο εφημερίδες, οργανικά δεμένες με τους ιδεολογικούς χώρους τους οποίους εξέφραζαν, αρχίζοντας από την *Εστία*:

«Υστερα από την καθάρια πνοή της ποίησης, οι αναθυμιάσεις των περιορισμένων κλειστών και μικρόχαρων χώρων. Όσο κι αν ξέρω ότι το σύγχρονο θέατρο, με τις πολυάριθμες παραστάσεις που είναι υποχρεωμένο να δίνει, αναγκαστικά θα μας επιβάλλει συχνά σκοτσέζικα ντους και είμαι προετοιμασμένη να τα δεχθώ, νομίζω ότι υπάρχουν κάποια επίπεδα χαμηλότητας στα οποία δεν είναι ανεχτό να φθάνει κανένας. Οι κ.κ. Γιαννακόπουλος και Σακελλάριος με την «Κυριακή αργία», όπου είχαν εκδηλώσει πολλή δεξιotechνία και γνήσιο κέφι, είχαν κάπως εξυψώσει το φθηνό είδος της επιθεώρησης και των σκετς. Από τότε όμως εκβιομηχανοποιούν την επιτυχία τους. Ο «Πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης», που ανεβάστηκε από τον κ. Αργυρόπουλο ύστερα από την «Τσαγκαροδευτέρα», και παίχθηκε όπως παίζει όλα τα έργα ο θίασός του, δεν είναι τίποτ' άλλο παρά ένα κατασκευάσμα αλλ' οπωσδήποτε υποφερτό, γιατί είναι τουλάχιστον ασήμαντο κι ανώδυνο. Δε συμβαίνει όμως το ίδιο με το «Η Δεξιά, η Αριστερά κι ο κυρ Παντελής». Σ' αυτό, οι συγγραφείς διανοήθηκαν να διακωμωδήσουν το Δεκέμβριο. Ο Δεκέμβριος, ο μήνας του αίματος, της εξόντωσης, των ερειπίων που επισωρεύθηκαν για να συμπληρώσουν την καταστροφή που άπλωσαν οι βάρβαρες καταχτητικές ορδές, εξυμνήθηκε, έγινε ο «Μεγάλος Δεκέμβρης». Φρίξαμε, μα το θεωρήσαμε εκδήλωση μιας ομαδικής παράκρουσης, η οποία ελπίσαμε και φανταστήκαμε ότι δε θ' αργούσε να διαλυθεί ποτέ δε φανταστήκαμε ότι θα έφθαναν στο σημείο να χρησιμοποιήσουν το Δεκέμβριο για μοτίβο φάρσας κι αν επιτέλους μπορεί κάπως να εξηγηθεί ότι συγγραφείς ευθυμογράφοι, συνηθισμένοι να βλέπουν παντού την αστεία πλευρά, χάνουν την συναίσθηση του θεμιτού, παραβλέπουν ότι ορισμένα θέματα δεν επιδέχονται να μεταβληθούν σε διασκεδαστικά, πώς να δικαιολογηθεί ένας θίασος, ένας θίασος σοβαρός, που αυτός κρίνει ψύχραιμα τα έργα τα οποία ανεβάζει, για την εγκόλπωση και την υποστήριξη αυτής της βεβήλωσης; «Η Δεξιά, η Αριστερά κι ο κυρ Παντελής» θα παραμείνει μελανό στίγμα στην ιστορία του Θιάσου Κοτοπούλη. Χάριν της ταμειακής επιτυχίας που ο θίασος θεώρησε ότι θα του προσκόμιζε ένα έργο με υπόθεση επίκαιρη, συνειδητά δεν έδωσε σημασία στο ότι εμφάνιζε ένα ανοσιούργημα, στο ότι ήταν πιθανό ανάμεσα στο κοινό που θα προσερχότανε στην παράσταση ανύποπτο, γιατί έχει εμπιστοσύνη στη φίρμα, να βρίσκονται και μερικοί που θ' αναγνώριζαν στον κυρ Παντελή, ο οποίος σέρνεται στο Περιστέρι, διακωμωδημένο κάποιον συγγενή τους που δε γύρισε ποτέ απ' εκεί. Παθαίνει λοιπόν κι ο στοιχειωδέστερος ανθρωπισμός εκλείψει; Δε νιώθουμε ότι οι

⁶⁹ Από το πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης που βρέθηκε στο προσωπικό αρχείο του Αλ. Σακελλάριου.

σφαγμένοι, οι νεκροί των Διυλιστηρίων και των φαραγγιών ζητούν από μας τουλάχιστον κάποιο σεβασμό;»⁷⁰

Ποιες ιστορικές πληροφορίες μάς δίνει η κριτική της Ελένης Ουράνη; Πρώτον, ότι κατηγορεί τους Σακελλάριο - Γιαννακόπουλο για μεροληψία, αφού, κατά τη γνώμη της, οι συγγραφείς αποσιώπησαν συνειδητά τη βία που ασκήθηκε από το ΕΑΜ – ΕΛΑΣ στη Μάχη της Αθήνας.⁷¹ Δεύτερον, ότι ο μεγαλύτερος και εμπορικότερος θίασος της Αθήνας, ο θίασος Κοτοπούλη, προέβη σε ένα «ανοσιούργημα», *χάριν της ταμειακής επιτυχίας, που θα του απέφερε ένα έργο με επίκαιρη υπόθεση*. Η ίδια γράφει «επίκαιρη» υπόθεση, αλλά εκτός από το «επίκαιρη» πρέπει να διαβάσουμε κυρίως «συμφιλιωτική» υπόθεση, γεγονός που αποδεικνύει την ισχυρή απήχηση που είχαν στο κοινό οι συμφιλιωτικές πολιτικές κωμωδίες.

Και συνεχίζοντας με τον Ριζοσπάστη:

«Τώρα τελευταία στο θέατρο αρχίσαμε να παίζουμε με τη φωτιά. Εννοώ το μεγάλο θέμα της Σκλαβιάς και της Αντίστασης. Βιαστικές και δυσκολοσυγκράτητες φιλοδοξίες και ασυγκράητοι φαίνεται ταμειακοί καημοί, σμπρώχνουν ορισμένους θεατρικούς συγγραφείς μας να καταπιαστούν με ελαφρότητα – είναι ο ελαφρότερος χαρακτηρισμός – με το τρομακτικό στην αναλλοίωτη ακόμη μεγαλοσύνη του τούτο το θέμα. «Η Δεξιά, η Αριστερά και ο κυρ Παντελής» είναι ο τίτλος του έργου που δυο ευθυμογράφοι μας παρουσιάζουν στη σκηνή του θεάτρου Κοτοπούλη. «Η Δεξιά, η Αριστερά και οι φαρσοειδείς προχειρότητες δύο θεατρικών συγγραφέων» θα ταίριαζε νομίζω καλύτερα. Γιατί αν πάμε έτσι όπως αρχίσαμε και τα ρίχνουμε όλα στη σαχλαμάρα και στην δήθεν σάτιρα – εγώ σας λέω ότι και τον Επιτάφιο μπορεί να τον σατιρίσει κανείς. Είναι το πνεύμα όπως θα το πάρεις κι όχι η γωνία απ' όπου θα το δεις. Κι η χελώνα βγάζοντας το κεφαλάκι της απ' το καύκαλο κι αντικρύζοντας τον Παρθενώνα – το πιθανότερο που θα περάσει απ' το μυαλό της είναι ότι θα πρόκειται για κάποιο καβούκι πολυτελείας για χελώνες ανωτέρας κλάσεως. Και στο έργο τους μιλάει η ελαφρότητα του κυττάγματος, ο μπαλαφαρισμός των ευρημάτων κι ο μπουφόνικος τρόπος του παιζίματος των ηθοποιών αλληλοσυμπληρούμενα μας χάρισαν μια ιδεώδη πράγματι βραδύα θεατρικού και ιδεολογικού κατασπιλώματος.

⁷⁰ Θρύλος Άλκης [Ελένη Ουράνη], *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Δ', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978-1981, σ. 195-196.

⁷¹ Για το αμφιλεγόμενο και ακανθώδες θέμα της βίας που ασκήθηκε από τις δυνάμεις του ΕΑΜ – ΕΛΑΣ στη διάρκεια των Δεκεμβριανών και τα όπλα που προσέφερε στη δεξιά προπαγάνδα βλ. Σόλων Γρηγοριάδης, *Δεκέμβριος 1944 Το ανεξήγητο λάθος*, Ειδική έκδοση *Τα φοβερά ντοκουμέντα*, Φυτράκη-Το Βήμα, Αθήνα, χ. χ., σ. 156-157, Στάθης Ν. Καλύβας, «Συλλογική Μνήμη, Δημόσια Ιστορία και Πολιτική Ορθότητα: Η Δεκαετία του '40 μέσα από τρεις Εγκυκλοπαίδειες», στον τόμο *Η Εποχή της Σύγχυσης Η Δεκαετία του '40 και η Ιστοριογραφία*, (επιμέλεια: Γιώργος Αντωνίου – Νίκος Μαραντζίδης), Εστία, Αθήνα 2008, σ. 238 κ. εξ. Για το ίδιο θέμα βλ., επίσης, Στάθης Ν. Καλύβας, «Διαστάσεις και Πρακτικές της Βίας στον Εμφύλιο (1943-1949): Μια Πρώτη Προσέγγιση», στον τόμο *Ο εμφύλιος πόλεμος, Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο Φεβρουάριος 1945 - Αύγουστος 1949*, (Ηλίας Νικολακόπουλος, Άλκης Ρήγος, Γρηγόρης Ψαλλίδας επ.), Θεμέλιο, 2002, σ. 188-207, κυρίως σ. 201 κ. εξ.

Όλος - όλος ο Δεκέμβρης είναι ο πολιτοφύλακας. Ένας πολιτοφύλακας στυλ χασίκλα εσχάτου μαστουρώματος που μπαίνει μέσα στα σπίτια και τρομοκρατεί τον άμαχο πληθυσμό. Κι η παλλαϊκή συμμετοχή του λαού στον αγώνα εκπροσωπείται και συμβολίζεται από ένα χαριεντιζόμενο θηλυκό, με λουστρινένιες μπότες, με μαστίγιο και με κοσμήματα που νομίζεις πως ξεπετάχτηκε από κανένα καουμπόυκο φιλμ του Ροζικλαίρ. Αυτή η τσούλα είναι – οι συγγραφείς θέλησαν να είναι – η γυναίκα της Αντίστασης. Το κορίτσι που τέσσερα χρόνια κουβαλούσε στον κόρφο του θανάσιμες προκηρύξεις κι έμπαινε μέσα στα μπλόκα και στην ανάγκη μπροστά στα τανκς.

Θα μας πουν. Μα οι συγγραφείς σατιρίζουν εξίσου και τη Δεξιά και τους εκπροσώπους της. Τον στρατιωτικό, τον χίτη, τον εθνοφύλακα. Ευχαριστούμε πολύ... Αυτοί οι «βίοι παράλληλοι», αυτές οι αβαθείς συγκρίσεις της αγοραίας σάτιρας, αυτά τα «Μανώλης ο Κουκουές» και «Θεμιστοκλής ο Χίτης», μεταφερόμενα στο θέατρο πρόζας δείχνουν ακριβώς την έλλειψη του κριτηρίου. Πόσο άλλωστε καταλαβαίνουν οι συγγραφείς το βαθύτερο νόημα της εποχής και την αληθινή πάλη που γίνεται ανάμεσα στις δυνάμεις του Σοσιαλισμού και του Φασισμού το δείχνουν στο προλογικό τους σημείωμα του προγράμματος «Οι Έλληνες τσακωνόμαστε πάντα – γράφουν - . Σήμερα είναι η Δεξιά και η Αριστερά. Χθες ήταν οι βενιζελικοί με τους αντιβενιζελικούς και ο Παναθηναϊκός με τον Ολυμπιακό». Ένα ποδοσφαιρικό ματς είναι όλος ετούτος ο θανάσιμος αγώνας που πάει ν' αλλάξει τη ζωή της γης – αγαπητοί μου κι άμα θέλετε το παρακολουθείτε – άμα δε θέλετε μένετε στο σπιτάκι σας. Κι έχετε διάφορο και το εισιτήριο».

72

Ποιες είναι οι κύριες γραμμές της κριτικής του Ριζοσπάστη; Η πρώτη – και βασική – είναι ότι στα πλαίσια μιας «ελαφράς» και επιδερμικής σάτιρας οι συγγραφείς δεν αντιλαμβάνονται το βάθος και τη σημασία μιας (ή της) κορυφαίας στιγμής στην πάλη των τάξεων, της ένοπλης επανάστασης για την ανατροπή του καθεστώτος και την κατάληψη της εξουσίας. Αντ' αυτού υποβιβάζουν τη σύγκρουση στο επίπεδο μιας αντιπαράθεσης «συνηθισμένης» στην πρόσφατη ελληνική ιστορία, η οποία άλλωστε, κατά τους συγγραφείς, υπήρξε επιρρεπής σε παντοειδείς διχασμούς. Η δεύτερη, ότι συκοφαντούνται οι αριστεροί αγωνιστές του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ, οι οποίοι στα χρόνια της Κατοχής σήκωσαν ουσιαστικά το βάρος της Αντίστασης ενάντια στους κατακτητές. Κατά τον χρονογράφο (η κριτική δε δημοσιεύτηκε στην οικεία στήλη της εφημερίδας, αλλά ως χρονογράφημα - πολιτικό σχόλιο στη στήλη Σφυριές στην πρώτη σελίδα του φύλλου της 4^{ης} Μάη 1946) ο μεν «Πολιτοφύλακας» παρουσιάζεται ως χασικλής, η δε ΕΛΑΣίτισσα ως τσούλα. Οι προηγούμενες κρίσεις με κανένα τρόπο δεν τεκμαίρονται από το θεατρικό κείμενο. Κατά συνέπεια θα μπορούσαν να εκληφθούν ως αποτέλεσμα της ενόχλησής του από την πολιτική θέση που εξέφραζε το έργο και η οποία, παρά την όποια επιφανειακή «αντικειμενικότητά» της, ήταν ευδιάκριτη για τον πολιτικοποιημένο κριτικό. Από την άλλη δεν πρέπει να παραγνωρίσουμε το γεγονός ότι ο χρονογράφος του Ριζοσπάστη (σε αντίθεση με εμάς) είδε την παράσταση άρα είχε υπόψη του

⁷² Από τη στήλη «Σφυριές» του Ριζοσπάστη, 4 Μαΐου 1946, Απ. Σπήλιος [Κολτσιδόπουλος].

συγκεκριμένα σκηνογραφικά δεδομένα ή τρόπους ηθοποιίας που ενδεχομένως υπονόμειαν την ηθική και πολιτική υπόσταση των (θεατρικών) χαρακτήρων.

Η υποδοχή από το κοινό

Συμπίπτουν, όμως, οι δύο κριτικές σε ένα αποκαλυπτικό σημείο. Ότι το μήνυμα κατευνασμού και εθνικής συμφιλίωσης εξασφάλιζε στις πολιτικές θεατρικές κωμωδίες *ταμειακή επιτυχία*, παρά τις εκατέρωθεν περί του αντιθέτου προτροπές, οι οποίες βεβαίως δεν κατόρθωσαν να την αναχαιτίσουν. Πράγματι, το έργο κρατάει το πρόγραμμα του θιάσου μέχρι τις 7 Ιουνίου 1946. Πολιτική κωμωδία με μήνυμα συνδιαλλαγής και εθνικής συμφιλίωσης σήμαινε εξασφαλισμένη εμπορική επιτυχία, για όλη την περίοδο της «λευκής τρομοκρατίας» και το γεγονός αυτό είναι μια βάση για τη συναγωγή πολιτικών συμπερασμάτων: ότι ο κόσμος, το μικροαστικό, έστω, κοινό ήθελε να βλέπει τέτοια έργα, επιθυμία που έσπευσαν να ικανοποιήσουν οι -αγωνιζόμενοι για τον επιούσιο- συγγραφείς και θίασοι του ελεύθερου (εμπορικού) θεάτρου στην Αθήνα.

2.7 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*

Η τεράστια εμπορική επιτυχία της *Δεξιάς* άνοιξε το δρόμο για το επόμενο έργο του θιάσου Κοτοπούλη. Στις 19 Οκτωβρίου του 1946 ανεβάζει στο θέατρο «Κοτοπούλη»/ «Ρεξ» τη σατιρική κωμωδία των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*.

Η υπόθεση του έργου

Σε γενικές γραμμές η υπόθεση του έργου είναι γνωστή από την κινηματογραφική του μεταφορά. Ένας φιλήσυχος Αθηναίος μικροαστός ονειρεύεται την επάνοδο των Γερμανών και την επανάληψη της Κατοχής, για να συνενώσει του συμπατριώτες τους που έχουν παραδοθεί στην παραλογική δίνη της εμφύλιας σύγκρουσης. Ωστόσο, η θεατρική εκδοχή παρουσιάζει σημαντικές διαφορές στο περιεχόμενο και στη δομή, από την ή σε σχέση με την κινηματογραφική μεταφορά και για το λόγο αυτό θα την εκθέσω σχετικά αναλυτικά.

Η δράση τοποθετείται σε μια πλακιάτικη αυλή, όπου συγκατοικούν τέσσερις οικογένειες: του δεξιού Λευτέρη, του αριστερού Ξενοφώντα, του κεντρώου Ζήση και του φιλήσυχου, απολιτικού πρωταγωνιστή Θόδωρου. Το θεατρικό έργο χωρίζεται σε τέσσερις πράξεις. Στην πρώτη πράξη παρουσιάζονται με κλιμακωτά επεισόδια η «αχαριστία» των κατοίκων της αυλής των Ελλήνων, τους οποίους μάταια προσπαθεί να συνενώσει ο Θόδωρος, υπενθυμίζοντάς τους τα δεινά της πρόσφατης Γερμανικής Κατοχής. Σε κάποια στιγμή τον παίρνει ο ύπνος και βλέπει τον εφιάλητη της επιστροφής των Γερμανών και της νέας Κατοχής. Στη δεύτερη πράξη είναι πια Κατοχή και ο πρωταγωνιστής μοιάζει να δικαιώνεται από τα παθήματα των «ασεβών» συνελλήνων. Στο τέλος της πράξης ένας συνεργάτης της Γκεστάπο συλλαμβάνει όλους τους άρρενες κατοίκους της αυλής, επειδή προσέφεραν καταφύγιο στον

Χάρρυ, τον Άγγλο στρατιώτη αρραβωνιαστικό της κόρης του Θόδωρου. Στην τρίτη πράξη η δράση μεταφέρεται σε μία ψυχιατρική κλινική που λειτουργεί ως διαμετακομιστικός σταθμός της Αντίστασης για καταδιωκόμενους, οι οποίοι θέλουν να ανέβουν στο βουνό. Εκεί ο πρωταγωνιστής – φορέας της «κοινής λογικής» - βρίσκει τον μόνο άνθρωπο, με τον οποίο μπορεί να συνεννοηθεί, έναν ανίατο τρελό, τρόφιμο του ιδρύματος. Στην τέταρτη πράξη ο πρωταγωνιστής ξυπνά από τον εφιάλτη και απευθύνει στους συγκατοίκους του – και στο κοινό – μήνυμα κατευνασμού και συμφιλίωσης.⁷³

Η σατιρική στόχευση των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου

Οι σατιρικές προθέσεις των συγγραφέων υποδηλώνονται από τον χαρακτηρισμό που έδωσαν στο έργο: «σατυρικός εφιάλτης» διακηρύσσονται, όμως, απερίφραστα στο προλογικό σημείωμά τους (ή *πολιτική διευκρίνιση*) στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης, το οποίο περιέχει μια διαπίστωση στην πρώτη παράγραφο και μια πρόβλεψη στη δεύτερη:⁷⁴ «*Με τη σάτιρά μας “Η δεξιά, η αριστερά και ο κυρ-Παντελής” που ανέβηκε τον περασμένο Μάιο στο ίδιο αυτό θέατρο, προκαλέσαμε τη δυσφορία και του “Ριζοσπάστη” και της “Εστίας”. Και της δεξιάς δηλαδή, και της αριστεράς. Και πολύ φυσικά... γιατί οι δικές μας απόψεις, που τις εξέφραζε ο απλός κυρ-Παντελής, ο ταλαιπωρημένος και συμπιεζόμενος μεταξύ των συμπληγάδων των δυο φανατισμένων πολιτικών μερίδων, ήτανε μοιραίο να έρχονται σε σύγκρουση και με τα δύο άκρα.*

Κάτι παρόμοιο περιμένουμε να συμβεί και με το καινούριο έργο «Οι Γερμανοί ξανάρχονται...» γιατί και πάλι τις απόψεις μας τις εκφράζει ένας απλός και τετράγωνος άνθρωπος – Θόδωρος αυτή τη φορά – που, αριστερός, δεξιός ή κέντρος, είναι αηδιασμένος απ’ τον τρόπο που γίνεται η πολιτική στην Ελλάδα, απογοητευμένος απ’ τη μικρότητα των «Μεγάλων» και βαθύτατα πικραμένος, ζώντας μεσ’ τις εφιαλτικές αυτές ημέρες για τις οποίες τόσα όνειρα είχαμε κάνει στα σκοτάδια και στις στερήσεις της κατοχής».

Η πρώτη παράγραφος, όπως είδαμε και νωρίτερα, αναφέρεται στην αντιμετώπιση της προηγούμενης επίκαιρης πολιτικής κωμωδίας των συγγραφέων από τη δεξιά και τη αριστερή κριτική. Στη δεύτερη παράγραφο εκθέτουν την εμπρόθετη στοχοθεσία της νέας κωμωδίας τους. Οι βασικοί στόχοι είναι δυο: «η μικρότητα των «Μεγάλων» και ο «τρόπος που γίνεται η πολιτική στην Ελλάδα», οι οποίοι θα δούμε στη συνέχεια ότι διαπλέκονται οργανικά μεταξύ τους. Η πρόθεση αυτή εγγράφεται στο σύνολο του έργου. Θέμα, μύθος, λόγος, χαρακτήρες, καταστάσεις, δράση, δομή είναι υποταγμένα στο γενικό της σκοπό: να εκθέσουν, να

⁷³ Η διαπραγμάτευση του έργου γίνεται με βάση το κείμενο της θεατρικής παράστασης, Αλ. Σακελλάριος, «Οι Γερμανοί ξανάρχονται» (Σατυρικός εφιάλτης) Θεατρικό έργο σε 5 πράξεις, Αθήνα, χ. χ., που προέρχεται από το προσωπικό αρχείο του Αλ. Σακελλάριου.

⁷⁴ Από το πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης, που βρέθηκε στο προσωπικό αρχείο του Α. Σακελλάριου.

γελοιοποιήσουν και να σαρκάσουν τους υπαίτιους για τις «εφιαλτικές μέρες» του Εμφυλίου. Τσως, λοιπόν, είναι φρονιμότερο να αναλύσουμε το έργο με βάση τις συγκεκριμένες παραμέτρους.

2.7.1 Ο εθνοκεντρισμός ως μηχανισμός γεφύρωσης του εμφύλιου διχασμού

Κεντρικό ρόλο στην εδραίωση του ιδεολογικοπολιτικού λόγου του έργου διαδραματίζει η σάτιρα της μεταπολεμικής στάσης των «Συμμάχων» της Ελλάδας κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η «απογοήτευση» του πρωταγωνιστή ή η επένδυση των συγγραφέων στην απογοήτευση του κοινού εκπορεύεται από τη στάση των Συμμάχων απέναντι στις ελληνικές μεταπολεμικές διεκδικήσεις στη Διάσκεψη της Ειρήνης στο Παρίσι το καλοκαίρι του 1946. Η αλήθεια είναι, ότι οι Μεγάλες Δυνάμεις (Μ. Βρετανία, ΕΣΣΔ, ΗΠΑ) είχαν συστήσει από το 1945 το Συμβούλιο Υπουργών Εξωτερικών, όπου είχαν ήδη πάρει σε στενό κύκλο – κάποτε και με τη συμμετοχή της Γαλλίας – τις σοβαρότερες αποφάσεις για τα ζητήματα που είχαν προκύψει από τον πόλεμο, εκτός από το θέμα της Γερμανίας, για το οποίο είχαν διαφωνήσει ριζικά. Για να μη μείνουν, όμως, εκτεθειμένες στην κοινή γνώμη των χωρών τους, Μ. Βρετανία και ΗΠΑ πίεσαν τη Σοβιετική Ένωση να συναινέσει στη σύγκληση της Διάσκεψης, η οποία υποτίθεται, ότι θα αποφάσιζε για την τύχη των συμμάχων της Γερμανίας, της Ιταλίας, της Ρουμανίας, της Ουγγαρίας, της Φινλανδίας και της Βουλγαρίας. Από την άλλη πλευρά του τραπέζιού βρίσκονταν 21 νικήτριες χώρες, μεταξύ των οποίων και η Ελλάδα.

Μετά την απελευθέρωση επικρατούσε στην Ελλάδα ένα διάχυτο κλίμα αισιοδοξίας για την ευόδωση των εθνικών προσδοκιών και την ικανοποίηση των ελληνικών εδαφικών αξιώσεων. Στα αυτιά των Ελλήνων ηχούσαν ακόμη ζωντανές οι ενθουσιώδεις δηλώσεις των Στάλιν, Τσώρτσιλ, Ρούσβελτ, κ.α., οι οποίοι εκθειάζαν τον ελληνικό λαό για την αντίσταση στις δυνάμεις του Άξονα. Η ελληνική νίκη εναντίον των Ιταλών υπήρξε το πρώτο σημάδι νίκης των Συμμάχων σε βάρος δυνάμεων του Άξονα, η αντίσταση στη γερμανική κάθοδο πολύτιμη για το χρόνο που στοίχισε στους Γερμανούς, ώστε να βοηθήσουν τη νικημένη Ιταλία.⁷⁵

Οι ελληνικές διεκδικήσεις περιελάμβαναν την προσάρτηση της Β. Ηπείρου, την «ανάκτηση» της Δωδεκανήσου, τη βελτίωση των συνόρων με τη Βουλγαρία, ώστε να καταστούν ασφαλέστερα – την προσάρτηση με άλλα λόγια της Ανατολικής Ρωμυλίας -, και εκτεταμένες πολεμικές επανορθώσεις από Ιταλία και Βουλγαρία. Το θέμα των εθνικών διεκδικήσεων επηρεαζόταν από τις εσωτερικές πολιτικές σκοπιμότητες αλλά και επηρέαζε τις εσωτερικές πολιτικές ισορροπίες. Λόγω του ισχυρού πατριωτικού αισθήματος των Ελλήνων, Δεξιά και Κ.Κ.Ε. υπερθεμάτιζαν σε αιτήματα, ώστε να προσεταιριστούν την κοινή γνώμη.⁷⁶ Ήταν

⁷⁵ Το κλίμα αισιοδοξίας για την ευόδωσή τους, που επικρατούσε στην ελληνική κοινή γνώμη περιγράφουν οι Ι. Ιατρίδης, *Εξέγερση στην Αθήνα. Ο κομμουνιστικός «Δεύτερος γύρος»*. Νέα Σύνορα, Αθήνα, σ. 129 κ. ε., και Δ. Κωνσταντόπουλος, *The Paris Peace Conference of 1946 and the Greek – Bulgarian relations*, IMXA, Thessaloniki, 1956, σ. 2 κ. ε.

⁷⁶ Ιατρίδης ο.π., σ. 160

εξίσου φανερό, ότι η θετική ή αρνητική στάση της Σοβιετικής Ένωσης και των Δυτικών Συμμάχων θα προξενούσε ανάλογη μετατόπιση των συναισθημάτων και θα επαύξανε ή θα μείωνε το κύρος των δύο πολιτικών παρατάξεων. Ανεξάρτητα από το εφικτό της υλοποίησής τους υπό το υφιστάμενο καθεστώς των διεθνών σχέσεων και ισορροπιών, για τους Έλληνες οι αξιώσεις αυτές ήταν δίκαιες και σωστές. Για το λόγο αυτό στην τρέχουσα ορολογία της εποχής καταχωρίστηκαν ως «εθνικά δίκαια».⁷⁷

Οι μαζικές καταστροφές που προκάλεσε ο πόλεμος και η Αντίσταση κατά την Κατοχή, το μίσος, ο φόβος, η διάθεση για εκδίκηση, το αίσθημα της συλλογικής υπερηφάνειας, αλλά, όπως είδαμε προηγουμένως, κυρίως ένα αίσθημα δικαιοσύνης τροφοδότησαν την αξίωση ότι οι διεκδικήσεις θα επικυρωθούν από τους Συμμάχους στη Διάσκεψη της Ειρήνης.

Η τύχη τους είναι γνωστή. Με εξαίρεση την απόδοση της Δωδεκανήσου, που όμως για τους Έλληνες εθεωρείτο αυτονόητη, και μικρό ποσοστό των αρχικά αιτηθέντων πολεμικών επανορθώσεων, οι ελληνικές προσδοκίες διαψεύστηκαν. Μετά την εξέλιξη αυτή οι Έλληνες αισθάνθηκαν αδικημένοι και εξαπατημένοι καθώς θεώρησαν ότι καταπατήθηκαν οι διεθνείς ηθικοί νόμοι και οι θεμελιώδεις αντιλήψεις του δικαίου. Φάνηκε, ότι οι θυσίες και τα μαρτύρια του ελληνικού λαού παραγνωρίστηκαν στο πλαίσιο ενός ανήθικου ρεαλιστικού συμβιβασμού των ισχυρών, ενώ οργή του προκαλούσε η επιβράβευση της Βουλγαρίας με την προσάρτηση της Δοβρουτσάς. Ακόμη περισσότερο την ελληνική κοινή γνώμη ερέθιζαν οι βουλγαρικές διεκδικήσεις για «έξοδο» στο Αιγαίο μέσω της ελληνικής Δυτικής Θράκης και της Αλβανίας για προσάρτηση της Ηπείρου. Θεωρητικά, οι άμεσα ή έμμεσα διατυπωμένες διεκδικήσεις των δύο αυτών χωρών δεν είχαν καμμία τύχη, καθώς δεν ανήκαν στο συμμαχικό στρατόπεδο και μάλλον διατυπώθηκαν ως αντίβαρο, για να διατηρήσουν τα προπολεμικά τους σύνορα και να περάσουν αλώβητες από τις Συμπληγάδες της Διάσκευσης.⁷⁸

Η Σοβιετική Ένωση, όσο κι αν η εδαφική επέκταση της Βουλγαρίας θα εξασφάλιζε έμμεσα και δική της πρόσβαση στη θάλασσα του Αιγαίου, δεν μπορούσε να παράσχει ουσιαστική παρά μόνο βερμπαλιστική στήριξη στα βουλγαρικά αιτήματα. Το αντίθετο θα ήταν μια πολύ βρώμικη δουλειά, τουλάχιστον αν ήθελε να διατηρήσει κάποιο ηθικό πλεονέκτημα από τη συνεισφορά της στη συντριβή του ναζισμού. Ο Πόλεμος ήταν πολύ πρόσφατος και η συλλογική μνήμη ανόθευτη. Ούτε η Ελλάδα πολέμησε στο πλευρό των Γερμανών, όπως η Ρουμανία ούτε η Βουλγαρία πολέμησε στο πλευρό των Συμμάχων, όπως η Ελλάδα.⁷⁹ Ακόμη,

⁷⁷ Για το ζήτημα των ελληνικών μεταπολεμικών διεκδικήσεων και την αναβίωση του αλυτρωτισμού βλ. την υποδειγματική μελέτη του Ιωάννη Στεφανίδη, Ioannis D. Stefanidis, *Stirring the Greek Nation Political Culture, Irredentism and Anti – Americanism in Post – War Greece, 1945 – 1967*, Ashgate, 2007, και ειδικότερα Chapter 2, The Post – War Irredentist Revival, pp. 55 – 76.

⁷⁸ Περικλή Χ. Χριστίδη, «Το τέλος των ελληνικών διεκδικήσεων», *Καθημερινή*, 16 Οκτωβρίου 2011

⁷⁹ Sterhen Xydis, *Greece and the Great Powers 1944-1947, Prelude to the “Truman Doctrine”*, Ε.Μ.Σ. –ΙΜΧΑ, Thessaloniki, 1963, p. 526

όμως, κι αν η απειλή δεν πραγματοποιήθηκε, το θεωρητικό έστω ενδεχόμενο να υποστεί η Ελλάδα εδαφικό ακρωτηριασμό μετά από τόσες θυσίες και ενώ τυπικά βρισκόταν στο στρατόπεδο των νικητών προκαλούσε στον ελληνικό λαό κύματα οργής και αγανάκτησης, όχι μόνο για τους Δυτικούς Συμμάχους πλέον αλλά και για τη Σοβιετική Ένωση. Έτσι, η διεθνής συγκυρία βοήθησε τους συγγραφείς να τηρήσουν ίσες αποστάσεις: δεν ήταν μόνο οι Δυτικοί Σύμμαχοι αλλά και η Σοβιετική Ένωση που εγκατέλειψαν την Ελλάδα.

Ως εκ της πορείας που διέγραψε το ζήτημα των εθνικών διεκδικήσεων προσφερόταν για σατιρική αξιοποίηση. Πρώτα, γιατί στο επίπεδο των μαζών υπήρχε σύμπτωση.⁸⁰ Έπειτα γιατί η κριτική στο ζήτημα αυτό ήταν ελεύθερη και, το κυριότερο, επειδή εξυπηρετούσε με τον καλύτερο τρόπο τον εθνοκεντρικό στόχο των συγγραφέων, να ενώσουν τους διχασμένους Έλληνες, επισείοντας τον κίνδυνο των εξωτερικών εχθρών. Έτσι, άφησαν τον σατιρικό τους οίστρο να ξεσπάσει στην πολιτική των Μεγάλων Δυνάμεων.

Ολόκληρη η σκηνή του ραδιοφώνου που σχετίζεται με τους «επαίνους» των Συμμάχων τη στάση της Βουλγαρίας και τις αξιώσεις της Αλβανίας εμπνέεται από τα συναισθήματα πικρίας, θυμού και αγανάκτησης που δοκίμασε ο ελληνικός λαός από τη μεταπολεμική στάση των Συμμάχων. Την προνομιακή συμμετοχή της Ελλάδας στη διαχείριση του νικηφόρου μεταπολεμικού status προπαγάνδιζαν οι συμμαχικές ραδιοφωνικές εκπομπές επί Κατοχής, όταν καλούσαν τον ελληνικό λαό να συνεχίσει και να επιτείνει την αντίσταση, ώστε να εξυπηρετήσει την επιτυχία των γενικότερων πολεμικών σκοπών. Η ανάμνηση των ραδιοφωνικών εκπομπών με τις ανέξοδες και εκ του ασφαλούς παροτρύνσεις για ακόμη μεγαλύτερες θυσίες ανακαλείται σχεδόν πανομοιότυπη σε δύο μεταγενέστερες κωμωδίες με θέμα την Κατοχή και την Αντίσταση: *Ψηλά τα χέρια Χίτλερ* 1962 (σενάριο Διονύσης Μήλας, σκηνοθεσία Ροβήρος Μανθούλης) και *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;* 1971 (σενάριο Ασ. Γιαλαμάς- Ντ. Κατσουρίδης, σκηνοθεσία Ντ. Κατσουρίδης). Κρίνοντας μ' αυτό το τεκμήριο, εμείς που δε ζήσαμε τη συγκεκριμένη εποχή, μπορούμε να σχηματίσουμε μια ιδέα για τον ειδικό ρόλο που διαδραμάτισαν αυτές οι εκπομπές στο σχηματισμό της συλλογικής πεποίθησης για κάποιου είδους δίκαιη μεταπολεμική ανταμοιβή, τόσο για την επούλωση των καταστροφών που προκάλεσε η Αντίσταση όσο και την υλοποίηση των εθνικών διεκδικήσεων.

ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: ... *Αι μάχαι εξακολουθούν με μεγάλη σφοδρότητα. Χτες εις την Βουλήν των Λόρδων ο κ. Τσώρτσιλ ομιλών περί των νέων θυσιών της Ελλάδος, έπλεξε το εγκώμιον του γενναίου Ελληνικού λαού.*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Πάλι το εγκώμιον μας πλέκουνε.*

⁸⁰ Ο Ιωάννης Στεφανίδης, *ο. π.*, σ. 46, 56 υποστηρίζει ότι κάποιοι από τους ηγέτες και οι περισσότεροι από τους οπαδούς του ΕΑΜ δε συμμερίζονταν τις αρχές του προλεταριακού διεθνισμού του ΚΚΕ και θα επιθυμούσαν να δουν την επέκταση της εδαφικής κυριαρχίας της Ελλάδας καθόλου λιγότερο απ' όσο οι εσωτερικοί ιδεολογικοί τους αντίπαλοι.

ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: *Η μικρά αυτή αλλ' υπερήφανος χώρα είπεν, έσωσε δια μίαν ακόμη φοράν τον πολιτισμένον κόσμον. Η Ελλάς πρέπει εις το μέλλον να γίνει είπεν η πρώτη μεσογειακή δύναμις. Οφείλομε τα πάντα εις την Ελλάδαν είπεν.*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Ναι, αλλά αυτά τα ξαναείπεν ...*

ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: *Ο πολιτισμένος κόσμος οφείλει να ενθυμείται πάντοτε τον γενναίον αυτόν και ηρωικόν λαόν ...*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Από τέτοια δεν ιδρώνει τα' αυτί μας.*

ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: *Εκ Μόσχας αγγέλλεται ότι ο Στρατάρχης Στάλιν, ομιλών δια την εξέλιξιν των πολεμικών επιχειρήσεων εις τα Βαλκάνια και δια την προδοσίαν της Βουλγαρίας, η οποία από της πρώτης στιγμής ετέθη παρά το πλευρόν των Ναζιστών, είπε τα εξής: Ουδεμία επιείκεια θα είναι ανεκτή εις το μέλλον δια την φασιστικήν Βουλγαρίαν.*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Ά ... Έγινε φασιστική τώρα;*

ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: *Και είναι βέβαιον εδήλωσεν ο Στρατάρχης Στάλιν ότι μετά το νικηφόρον τέρμα του πολέμου, η Βουλγαρία θα τιμωρηθεί σκληρότατα.*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Ξέρεις τι τιμωρία θα της κάνουνε; Θα της δώσουν τη Θεσσαλονίκη και την Τρίπολη για να 'χει διέξοδο στον Αχλαδόκαμπο.*

ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: *Περαίνων ο Στρατάρχης Στάλιν ωμίλησεν μετά θαυμασμού δια τα νέα ηρωικά κατορθώματα της Ελλάδος και είπεν ότι μετά την συντριβήν των φασιστών θα πραγματοποιήσει την εκφρασθείσαν και κατά τον προηγούμενον πόλεμον επιθυμίαν του, να έλθει εις την Ελλάδα, την κοιτίδα της ελευθερίας.*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Ωχ ... ωχ ... Αυτά φοβάμαι εγώ ...*

ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ: *Ο κ. Μολότωφ εις συνέντευξίν του προς ξένους ανταποκριτάς εδήλωσεν: Ο ελεύθερος κόσμος είναι κατάπληκτος από το νέον ελληνικόν θαύμα.*

... Και δια το θαύμα αυτό η Ελλάς θα ανταμειφθεί.

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Κατάλαβα, ο Εμβέρ Χότζας θα ζητήσει να κατέβει ως το Κακοσάλεσι ...*

Οι τέσσερις τελευταίες φράσεις δεν πέρασαν στην κινηματογραφική μεταφορά. Την ίδια τύχη είχαν και τρεις στιχομυθίες από την τρίτη πράξη του θεατρικού έργου, στο φρενοκομείο, που παρατίθενται αμέσως μετά:

ΓΙΑΤΡΟΣ: *[...] Οι Σύμμαχοι φροντίζουνε να μη μας λείψει τίποτε ...*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Οι Σύμμαχοι κάτι τέτοιες ώρες μας φροντίζουνε ... Όταν όμως τελειώσει κι αυτός ο πόλεμος και ξαναγίνει η διάσκεψις της Ειρήνης, θα δείτε κάτι λευκά σαν σεντόνια.*

ΞΕΝΟΦΩΝ: *Μα την άλλη φορά βλέπεις δεθήκαμε στο άρμα των Αγγλοσαξόνων και μας περιποιήθηκαν όπως μας περιποιήθηκαν.*

ΛΕΥΤΕΡΗΣ: *Ναι, είδαμε την περιποίηση που μας έκανε η Σοβιετική Ρωσία ...*

ΖΗΣΗΣ: *Δηλαδή, για να βάλουμε τα πράγματα στη θέση τους, αυτή τη φορά πια, πάει στο διάολο, θα μας ντραπούνε ...*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Να ντραπούνε; Τι να ντραπούνε; ... Ξαναντραπήκανε ποτέ για να ντραπούνε και τώρα; ... Εμείς είμαστε καλοί όταν πρόκειται να σκοτωθούμε για το χατήρι τους. Όταν πρόκειται να ζήσουμε μας γράφουνε στα παλιά τους τα παπούτσια, κι όταν τα τινάζουμε βάζουν την Πράβδα και τους Τάιμς και καίνε γιατί τα τινάζαμε ηρωικώς.*

[...]

ΘΟΔΩΡΟΣ: *... Οι Σύμμαχοι που λένε πως μας φροντίζουνε τι μας στέλνουνε;*

ΓΙΑΤΡΟΣ: *Πολεμοφόδια*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Κακώς ... Πενικιλίνη θέλομε, πενικιλίνη και ζουρλομανδύες ... Αλλά δεν τους συμφέρει βλέπεις να γίνουμε καλά ... Θέλουνε να μας έχοννε τρελλούς για να σκοτωνόμαστε για δαύτους και στο τέλος για το ευχαριστώ μας δίνουν και μια καρπαζιά με φύλλα δρυός.*

[...]

ΤΡΕΛΛΟΣ: *Τι ετοιμάζεσαι να κάνεις άνθρωπε;*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Να πολεμήσω, αδερφέ μου ... Θα πουλήσω ακριβά το τομάρι μου ...*

ΤΡΕΛΛΟΣ: *Κι εγώ θέλω να πολεμήσω για την ευτυχία των ανθρώπων, τη δικαιοσύνη και την ελευθερία ... Δώσε μου, άνθρωπε το ένα όπλο ... Θα πολεμήσω τις δυνάμεις της βίας και του σκότους, θα πολεμήσω για το θρίαμβο των συμμαχικών όπλων, για τη δικαιοσύνη ... Για το θρίαμβο των ελευθέρων εθνών. Γιατί μόνο αν νικήσουνε οι Σύμμαχοι θα πάρουμε την Βόρειο Ηπειρο, τα Βουλγαρικά σύνορα, τα Δωδεκάνησα και την Κύπρο ...*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Αμ' μόνο τρελλοί άνθρωποι μπορούνε πια να πολεμάνε για τέτοια πράγματα ...*

Το ερώτημα, γιατί οι συγκεκριμένοι διάλογοι «κόπηκαν» κατά την κινηματογραφική μεταφορά, δύσκολα μπορεί να ερμηνευθεί. Μια απλή ερμηνεία θα ήταν, ότι αυτό συνέβη για λόγους οικονομίας χρόνου ή για να αποφευχθούν κουραστικές για τους θεατές επαναλήψεις, κάτι που είναι εύκολο να δεχτούμε για τις δύο πρώτες αποστροφές. Για την τρίτη, όμως, η ερμηνεία δεν μπορεί να είναι τόσο απλοϊκή. Όπως φαίνεται από τα «λόγια» του έργου, δύσκολα κρύβεται πίσω από τον όρο «εθνικά δίκαια» ο αλυτρωτισμός.

Άλλωστε, το ζήτημα των ελληνικών εδαφικών διεκδικήσεων είχε για τα καλά εμπλακεί στους πολιτικούς ανταγωνισμούς. Πρώτα απ' όλα, η αναβίωση της «Μεγάλης Ιδέας» λειτουργούσε μετά την Απελευθέρωση σαν σανίδα σωτηρίας για τα ελληνικά αστικά κόμματα, τα οποία δεν

είχαν κάτι θετικό να αντιπροτείνουν στο όραμα της κοινωνικής αλλαγής που προπαγάνδιζε την ίδια περίοδο το ΕΑΜ.⁸¹ Έπειτα, υπήρχαν και πιο βραχυπρόθεσμες σκοπιμότητες: τα δεξιά κόμματα προέβαλλαν το ζήτημα της Βορείου Ηπείρου για να φέρουν σε δύσκολη θέση το ΚΚΕ. Αντίστροφα, το ΚΚΕ προέβαλλε το ζήτημα της απόδοσης της Κύπρου για να φέρει σε δύσκολη θέση τα φιλοβρετανικά κόμματα, της Δεξιάς και του Κέντρου. Έτσι, ο υποτιθέμενος εθνικός χαρακτήρας των ελληνικών μεταπολεμικών διεδικήσεων άρχισε να επισκιάζεται από τους εσωτερικούς πολιτικούς ανταγωνισμούς. Ίσως, λοιπόν, γι' αυτούς τους λόγους οι συντελεστές του φιλμ αποφάσισαν να παραλείψουν απ' αυτό ακραίες αλυτρωτικές αναφορές, οι οποίες ενδεχομένως δε θα μπορούσαν πλέον να εξυπηρετήσουν το σκοπό της συνδιαλλαγής και της συμφιλίωσης.⁸²

Το ίδιο ιδεολογικό μοτίβο, της μεταπολεμικής αχαριστίας των «Συμμάχων» επαναλαμβάνεται και στον επίλογο του έργου, ακριβώς πριν από την τελευταία συμβολική σκηνή, την απελευθέρωση του Τζιτζιφρίγκου και το συνακόλουθο κήρυγμα εθνικής συμφιλίωσης:

ΧΑΡΡΥ: *Ξέχασες αδιάβροχός μου.*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Ξέχασες το αδιάβροχό σου; Το 'χετε αυτό εσείς οι Άγγλοι.*

ΧΑΡΡΥ: *Τι έχουμε;*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Να ξεχνάτε ... Και πάλι καλά εσύ που ξέχασες το αδιάβροχό σου ... Ο Τσώρτσιλ κι ο Μπέβιν να δεις τι ξέχασαν.*

ΧΑΡΡΥ: *Δεν καταλαβαίνεις ...*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Μωρέ καταλαβαίνεις δεν καταλαβαίνεις, μας τη φτιάξατε τη δουλειά ... Και κύτταξε να κάνεις τους γάμους γρήγορα, γιατί όπως μας συμβουλεύει και η Κυβέρνησή σας θα γίνω και 'γω ρεαλιστής και δε σε βλέπω καλά ...*

Υπό το φως των προηγούμενων παρατηρήσεων γίνεται φανερός ο ρόλος και η πολιτική λειτουργία της σάτιρας των Συμμάχων, για την εσωτερική πολιτική ζωή και την αποτροπή της εμφύλιας σύρραξης. Για τους συγγραφείς, και πιθανότατα για μεγάλο μέρος του μικροαστικού κοινού της ταινίας, καμία από τις δύο ακραίες πολιτικές παρατάξεις δε δρα με γνώμονα το συμφέρον του έθνους. Οι Δεξιοί είναι Αγγλόφιλοι, οι Αριστεροί Ρωσόφιλοι.

⁸¹ Γιώργος Μαργαρίτης, «Πολιτικές προοπτικές και δυνατότητες κατά την Απελευθέρωση», περ. *Μνήμων*, τόμ. 9, Αθήνα, 1984, σσ. 175-193, ειδικά σ. 180 κ. ε. Ομοίως, ο Ιωάννης Στεφανίδης, *ο. π.*, σ. 46, υποστηρίζει ότι Βόρειος Ηπειρος και Κύπρος αποτέλεσαν μια επικαιροποιημένη ή «μικρή» εκδοχή της *Μεγάλης Ιδέας*, που συστηματικά εκμεταλλεύτηκαν τα αστικά κόμματα, της Δεξιάς, κυρίως, και του Κέντρου στη διάρκεια του Εμφυλίου και σε ολόκληρο το τρίτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα.

⁸² Για τις δύο διαφορετικές αλυτρωτικές «ατζέντες» που διαμορφώθηκαν στην Ελλάδα στα πλαίσια του μεταπολεμικού – εμφυλιακού διχασμού, βλ. Στεφανίδης, *ο. π.*, σ. 62 κ. ε.

Κατά συνέπεια, καμία δεν έχει δίκιο ούτε δικαιούται να μιλά στο όνομα του έθνους. Η άποψη ότι ο ελληνικός λαός έπεσε θύμα των ξένων (Βρετανών, Σοβιετικών, αργότερα και Αμερικανών), οι οποίοι σκόπιμα υποδάυλιζαν το φανατισμό και τις μεταξύ τους συγκρούσεις για να εξυπηρετήσουν δικά τους συμφέροντα δεσπόζει σε όλα τα δημοφιλή (κυρίως θεατρικά) έργα την περίοδο του Εμφυλίου.

Το πολιτικό αντίκρουσμα της θέσης αυτής είναι προφανές. Αν τα πράγματα έχουν έτσι, το μόνο για το οποίο μπορεί κάποιος να κατηγορήσει τους Έλληνες είναι η ευπιστία τους. Οι “αφελείς”(;) Έλληνες πίστεψαν τους ξένους και στρατεύθηκαν στην εξυπηρέτηση αλλότριων επιδιώξεων λησμονώντας τα εθνικά συμφέροντα που κινδυνεύουν από τις εξωτερικές απειλές. Μια τέτοια θεώρηση απαλλάσσει τόσο το πολιτικό προσωπικό, όσο και τον ελληνικό λαό από μεγάλο μέρος των ευθυνών για τον Εμφύλιο. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι μεταπολεμικά αποτέλεσε την κυρίαρχη αντίληψη για την ερμηνεία των αιτίων του Εμφυλίου, τόσο από τη δεξιά, όσο και από την αριστερή παράταξη. Αυτή η μετατόπιση επιβαλλόταν σχεδόν εκ των πραγμάτων. Η έκβαση της ένοπλης εξέγερσης, με την παρέμβαση των ξένων δυνάμεων, Μ. Βρετανίας και αργότερα ΗΠΑ, είχε πλέον κριθεί και έπρεπε να βρεθεί ένα πλαίσιο στοιχειώδους ειρηνικής συμβίωσης νικητών και ηττημένων. Η δικαιολογία, ότι για την τραγική μοίρα του ελληνικού λαού φταίνει πάντα οι άλλοι, δηλαδή οι “ξένοι”, είναι πολύ βολική και ευρύτατα διαδεδομένη στην Ελλάδα.⁸³ Ούτε η αντιστροφή των ρόλων γνωστικών και τρελών είναι ένας μηχανισμός ερμηνείας της πραγματικότητας που λειτούργησε μόνο στην Ελλάδα και όχι σε άλλες χώρες οι οποίες δοκίμασαν την εμπειρία του Εμφυλίου: «Προκειμένου η κοινωνία να μπορέσει να συμφιλιωθεί με τις αγριότητες του παρελθόντος και να μην τις διαιωνίσει στο παρόν και στο μέλλον, υιοθετήθηκε από τις πολιτικές δυνάμεις η ερμηνεία της (εμφύλιας) σύγκρουσης με όρους “συλλογικής τρέλας”».⁸⁴

Το ρητό σατιρικό περιεχόμενο: «Ο τρόπος που γίνεται η πολιτική στην Ελλάδα» ή ο πολιτικός φανατισμός και η πολιτική των κομμάτων

Ο τρόπος με τον οποίο οι Α. Σακελλάριος και Χρ. Γιαννακόπουλος χειρίζονται στα έργα τους τα πολιτικά θέματα και την πολιτική σάτιρα είναι επηρεασμένος από τη θητεία τους στην προπολεμική επιθεώρηση. Ο δημόσιος σατιρισμός προσώπων, καταστάσεων και θεσμών της (πολιτικής) επικαιρότητας ήταν καθιερωμένη κατάκτηση και θεμελιώδες γνώρισμα της

⁸³ Για την «απαλλακτική» διάσταση της ερμηνείας αυτής βλ. Γ. Μαργαρίτης, *ο. π.*, τ. Α', σ. 32 κ. ε. και Γιάννης Γιανουλόπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία (1945-1963)*, Παπαζήση, Αθήνα, 1992, σ. 267 κ. ε. Ομοίως και το άρθρο του Θάνου Βερέμη από την *Καθημερινή*, «Εμφύλιος, μια ελληνική υπόθεση», 16 Δεκεμβρίου 2012

⁸⁴ Aguilar – Fernandez, αναφέρεται από την Ελένη Πασχαλούδη, *Ενας πόλεμος χωρίς τέλος. Η δεκαετία του 1940 στον πολιτικό λόγο, 1950-1967*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 19-20.

Αθηναϊκής επιθεώρησης, ήδη από την εποχή των ετήσιων επιθεωρήσεων (1907-1923). Για να επιβιώσει, όμως, και να κατορθώσει από τη μια να περιφρουρήσει τις οικονομικές βλέψεις των θεατρικών επιχειρηματιών κι απ' την άλλη να εξασφαλίσει τον επιούσιο των συντελεστών, έπρεπε να μάθει να ελίσσεται μεταξύ των συμπληγάδων του φανατισμού, ή χειρότερα του Διχασμού, και να αποφεύγει τη δαμόκλειο σπάθη της λογοκρισίας.⁸⁵

Είναι απόλυτα σίγουρο, ότι οι συγγραφείς έγραφαν τους *Γερμανούς* είχαν επίγνωση των κινδύνων που περιέκλειε η απόπειρά τους. Όσο βέβαιοι ήταν, ότι σε περίοδο έξαψης των πολιτικών παθών μια σατιρική κωμωδία με θέμα την πολιτική επικαιρότητα θα είχε εξασφαλισμένη επιτυχία, άλλο τόσο ήταν βέβαιοι, ότι ο παραμικρός αδέξιος χειρισμός θα αποξένωνε μεγάλο μέρος του κοινού (πελατείας) ή θα προκαλούσε την αντίδραση των φανατισμένων μερίδων και την ανεπιθύμητη παρέμβαση των οργάνων της πολιτείας.⁸⁶ Ο Σακελλάριος, τριάντα χρόνια αργότερα, το 1977, προλογίζοντας την παράσταση των *Γερμανών* από την τηλεοπτική σειρά θεατρικών παραστάσεων, *Το θέατρο της Δευτέρας*, ανέφερε μεταξύ άλλων αναμνήσεων, ότι: «Πολύ σχολιάστηκε η κωμωδία αυτή που ήταν εξαιρετικά τολμηρή για την εποχή της. Ήταν ακόμη φριχτή η ανάμνηση της ναζιστικής μπότας που μας πάταγε το λαρύγγι σε όλα τα χρόνια της Κατοχής. Και ο μέσος Έλληνας, ο μέσος αστός

⁸⁵ Όσα γράφει ο Θ. Χατζηπανταζής για την προπολεμική επιθεώρηση πιστεύω ότι τηρουμένων των αναλογιών ισχύουν και για το λαϊκό πολιτικό θέατρο του Εμφυλίου: «Τα πολιτικά ζητήματα ήταν από τη φύση τους θέματα, πάνω στα οποία διχάζονταν οι γνώμες του κοινού. Τα ισχυρά αισθήματα που εμπνέανε στους οπαδούς των αντιμαχόμενων παρατάξεων έκαναν τη χρήση τους στη σκηνή έναν σίγουρο μαγνήτη για τις μάζες. Από την άλλη μεριά, όμως, την έκαναν και μια επικίνδυνη παγίδα για τους συγγραφείς και τους θιασάρχες που έβλεπαν πως, όπως κι αν χειρίζονταν το ζήτημα, ήταν σχεδόν αδύνατο να μην κακοκαρδίσουν τελικά τους μισούς από τους πελάτες τους.

Η διαπίστωση αυτή έκανε την Επιθεώρηση εξαιρετικά επιφυλακτική και δίβουλη στα πολιτικά θέματα. Δεν μπορούσε να αντισταθεί στον πειρασμό να τα ανεβάσει στη σκηνή της και να τα ανεμίσει σαν δόλωμα προς τα πλήθη, αλλά και δεν τολμούσε να πάρει στους ώμους της τις ευθύνες που συνεπαγόταν μια ξεκάθαρη τοποθέτηση απέναντι στο καθένα από αυτά. Ερωτοτροπούσε, λοιπόν, ασταμάτητα μαζί τους, χωρίς να προχωρεί ποτέ σε κάποια ουσιαστικότερη επαφή. Γρήγορα έμαθε την εξαιρετικά βολική τέχνη να καλλιεργεί την εντύπωση πως ασχολείται συστηματικά με αυτά τα θέματα, ενώ στην πραγματικότητα δεν τα πλησίαζε. Με άλλα λόγια, έμαθε να πολιτικολογεί, χωρίς να έχει πολιτική γραμμή», *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, Ερμής, Αθήνα, 1977, σ. 102

⁸⁶ Θα ήταν ματαιοπονία να παραθέσουμε το σύνολο των κριτικών για το θεατρικό *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*. Αξίζει, ωστόσο, να αναφέρουμε την πρόσφατη αξιολόγηση του (κινηματογραφικού) έργου από τον Βρασίδα Καράλη, ως ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο επαναξιολογούνται προγενέστερα δημιουργήματα της δημοφιλούς κουλτούρας, υπό το φως των νεότερων πολιτιστικών εξελίξεων, οι οποίες μας καλούν να παίρνουμε σοβαρότερα υπόψη μας τις πολιτιστικές – πολιτικές συνθήκες της δημιουργίας τους: «Η ιστορία του Σακελλάριου μεταφράστηκε αποτελεσματικά σε μια ολοκληρωμένη μεταφορά, η οποία συνέθεσε κώδικες και σήματα σε μια απολαυστική μαύρη κωμωδία, η οποία άρεσε στο κοινό, αλλά εξαγρίωσε τη λογοκρισία του κράτους, παρά την έκδηλη συντηρητική ιδεολογία του σκηνοθέτη της. Σε κάθε περίπτωση ήταν εξαιρετικά γενναίο, μεσούντος του Εμφυλίου, το να κηρύσσει κάποιος την ενότητα, την ειρήνη και τη συμφιλίωση, όπως και τη συναδέλφωση με τον εχθρό». (Ο. π., σ. 53-54)

έβλεπε με πολύ πικρό μάτι να φουντώνει ο φανατισμός των διάφορων πολιτικών κομμάτων, που οπωσδήποτε ήταν ένας στείρος πόλεμος που οδήγησε σε πολύ άσχημα αποτελέσματα. Είχανε πει ότι υπήρχε φόβος η κωμωδία αυτή να δημιουργήσει επεισόδια κάτω στην πλατεία. Συνέβη το εντελώς αντίθετο. Την κωμωδία αυτή ο κόσμος την αγκάλιασε και τη χειροκρότησε με ενθουσιασμό».⁸⁷

Το ρητό σατιρικό περιεχόμενο

Όπως είδαμε, ο δεύτερος στόχος των δημιουργών είναι ο «τρόπος που γίνεται η πολιτική στην Ελλάδα». Πίσω από αυτή τη σκόπιμα ασαφή φράση, κατά τη γνώμη μας, πρέπει να διαβάσουμε δύο επιμέρους στόχους: την πολιτική των κομμάτων και τον πολιτικό φανατισμό κομμουνιστών και εθνικοφρόνων, και την «ασέβεια» των Ελλήνων, όπου ασέβεια σημαίνει: α) ανυπομονησία και β) κατάχρηση ελευθερίας. Από μια άλλη σκοπιά, βέβαια το κήρυγμα περί «ασέβειας» μπορεί να αναγνωσθεί ως κάλεσμα για περιορισμό των κοινωνικών διεκδικήσεων, άρα στρέφεται εμμέσως αλλά σαφώς εναντίον των λαϊκών κινητοποιήσεων που την ίδια περίοδο υπομόχλευε το ΚΚΕ.

Οι δημιουργοί απλώνουν με εξαιρετική επιμέλεια τα δίχτυα τους στο χώρο και στο χρόνο, ώστε να μην ξεφύγει κανένα από τα υποψήφια θύματά τους. Η πολιτικολογία και ο φανατισμός σατιρίζονται στα πρόσωπα που αντιπροσωπεύουν επί σκηνής τις παρατάξεις της Δεξιάς, της Αριστεράς και του Κέντρου. Οι συγγραφείς μέμφονται εξίσου Δεξιά και Αριστερά για τη μισαλλοδοξία και το φανατισμό τους, που καθιστούσαν αδύνατο το διάλογο. Στους χαρακτηρισμούς που ανταλλάσσουν Λευτέρης και Ξενοφών αποτυπώνεται το κλίμα διχασμού της εποχής, που υπονόμει ανεπανόρθωτα τα περιθώρια συνδιαλλαγής και ειρήνευσης. Ο εκπρόσωπος του Κέντρου σατιρίζεται για τον επαμφοτερισμό και την αδυναμία του να αρθρώσει σαφή λόγο. Σύμφωνα με τα λόγια του πρωταγωνιστή: «*Εσύ ρε Ζήση, όλο κάτι πας να πεις και όλο τίποτα δε λες*». Η υποδήλωση είναι σαφής: σε περιόδους πόλωσης το Κέντρο συνθλίβεται. Η «ασέβεια» των Ελλήνων σατιρίζεται στα τρία περιστατικά της πρώτης πράξης, με την κόρη του πρωταγωνιστή, που απαξιούσε τα σαφρίδια, την κυρά Μαριγώ, που έβρισκε τα παϊδάκια σκληρά και τον Φλοξ, που δεν έτρωγε πια ψωμί.

⁸⁷ Είναι προφανές ότι και για το παράδειγμα της Ελλάδας, και μάλιστα σε μεγαλύτερο βαθμό λόγω της ανοιχτής εμφύλιας σύρραξης, ισχύουν όσα υποστηρίζει ο Ιγνάσιο Ραμονέ, για τον Γαλλικό κινηματογράφο: «Ο χαρακτήρας εμφυλίου πολέμου που έλαβε ανάμεσα σε αντιστασιακούς και συνεργάτες των Γερμανών, ανάμεσα σε δημοκράτες και οπαδούς της κυβέρνησης του Βισύ, απέδιδε διαμιάς σε όποια προσέγγιση του αντικειμένου [σ. σ. του πολέμου από τις κινηματογραφικές κωμωδίες] μια εσωτερική πολιτική διάσταση που ήταν αδύνατο να αποφευχθεί. Η αναπόδραστα δηκτική σάτιρα της κωμωδίας θα πυροδοτούσε μια κατάσταση που θα εγκυμονούσε κινδύνους ανάμεσα σε δύο ομάδες Γάλλων, όταν αμέσως μετά τον πόλεμο, από τη στιγμή που η (διακριτική) κάθαρση είχε τερματιστεί, το έργο της ανοικοδόμησης επέβαλλε τη συνένωσή τους». *Σιωπηρή προπαγάνδα. Μάξες, τηλεόραση, κινηματογράφος*, Πόλις, Αθήνα, 2001, σ. 195

Ο πρωταγωνιστής αντιμετωπίζει τα προαναφερθέντα περιστατικά ως ανησυχητικά συμπτώματα προϊούσης συλλογικής παραφροσύνης, στην οποία αντιπαραθέτει τα δικά του ζητούμενα: ομοψυχία, καρτερία, προσωπική ασφάλεια, σταδιακή βελτίωση οικονομικής κατάστασης. Με τα λόγια που βάζουν στο στόμα του οι συγγραφείς προλέγουν, με την τεχνική της αναδρομικής προφητείας, τα επαπειλούμενα δεινά της συνεχιζόμενης πολεμικής αναταραχής: «*Νοσταλγώ την Κατοχή... Ήμαστε στο σκοτάδι και περιμέναμε το φως. Τώρα είμαστε στο φως και μας τρώει το σκοτάδι... Βρε... βρε είμαστε ασεβείς... Άσε τώρα και το άλλο... Βρε που κουμπουριαζόμαστε και σφαζόμαστε μεταξύ μας...*»

Στη δεύτερη πράξη, της νέας Κατοχής, μεθοδεύεται ο συμβολικός κολασμός των ασεβών, σε αντιστοιχία με τα επεισόδια της εισαγωγής: πείνα, εξαθλίωση, περιορισμός των ελευθεριών, εκτελέσεις. Στο τέλος της δεύτερης πράξης ο πρωταγωνιστής συμπυκνώνει το εθνοκεντρικό – συμφιλωτικό μήνυμά του:

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Όλοι μέσα! Όλοι! ...Να μάθουμε τι είχαμε και δεν το εχτιμάγαμε ... Να μας σκοτώσουν, να μας σκοτώσουν όλους εκατό φορές ... Αλλά να μας σκοτώσει ξένο χέρι, χέρι εχθρικό κι όχι χέρι ελληνικό, αδερφικό ... Μέσα, μέσα ... Κλωτσάτε μας, παιδιά, γιατί τα' αξίζουμε ...*

Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργεί ολόκληρη η τέταρτη πράξη με τις περίφημες σκηνές, της αντιστροφής του ρόλου «γνωστικών» και «τρελού», όπου τα μόνα «λογικά», για τον πρωταγωνιστή, λόγια ακούγονται από τον τρελό και εντέλει αποδεικνύεται ότι οι μόνοι εχέφρονες και λογικοί είναι ο πρωταγωνιστής και ο ανίαιτος τρελός. Ακολουθεί η σατιρική της αντίστιξη, στη σκηνή της ιδεολογικής κατήχησης στην οποία ο πρωταγωνιστής περνάει τον αριστερό για τρελό, αφού τα «λόγια» του μοιάζουν ακατάληπτα:

ΝΙΚΟΣ: *Η οργανωμένη διεθνής μπουρζουαζία, παίζει το τελευταίο τα χαρτί στον αγώνα ενάντια στ μεστωμένη πια θέληση της συνειδητής μάζας ... (Ματιές του Θόδωρου στο Γιατρό) Οι αστοί περνώντας από τη δράση στην αντίδραση γίνηκαν αθέλητα και άβουλα όργανα του διεθνούς κεφαλαιοκρατικού τραστ, που δόθηκε πλέρια στις σκοτεινές επιδίωξεις της συνειδητά ασυνείδητης ολιγαρχίας ...*

ΘΟΔΩΡΟΣ: (Του κάνει νόημα) *Μια στιγμή ... (Πλησιάζει το γιατρό) Γιατρέ ... Μπας και κάνεις λάθος; Μπας και μπερδεύεις τον τρελλό με τον πατριώτη; ...*

ΝΙΚΟΣ: *Λοιπόν, ο εικοστός αιώνας, αιώνας βασικών κοινωνικών μεταρρυθμίσεων ... Είναι βέβαιο ότι θ' αλλάξει την όψη του κόσμου και θα διαφοροποιήσει τις παλαιοαστικές αντίληψεις ... Ο ιστορικός ρόλος μας είναι ξεκαθαρισμένος ... Ο σημερινός πόλεμος βάζει γερά τα θεμέλια στο παγκόσμιο οικοδόμημα της διεθνούς κατανόησης ... Ατράνταχτο επιχείρημα και αυτοαπόδειχτη άποψη είναι αφύπνιση της μάζας από το λήθαργο της πρόληψης στη γενική γραμμή της νέας κατεύθυνσης.*

Όλα τα προηγούμενα προετοιμάζουν το θέσει και λόγω αποκορύφωμα της εμφυλιοπολεμικής παραλογικής διχογνωμοσύνης, όταν τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, οι φανατισμένοι οπαδοί των αντιμαχόμενων παρατάξεων είναι έτοιμοι, παραβλέποντας τον

κοινό εχθρό να εμπλακούν σε μεταξύ τους διένεξη. Η πράξη κλείνει με το δραματικό κήρυγμα συναδέλφωσης από τον «τρελό»:

ΤΡΕΛΟΣ: *Άνθρωποι ... Άνθρωποι ... Προς τι το μίσος και ο αλληλοσπαραγμός; Προς τι η αλληλοεξόντωση; ... Όλοι άνθρωποι είμαστε ... Για όλους υπάρχει γη ... Για όλους υπάρχει ήλιος ... Όλοι αδέρφια είμαστε ... Και μοίρα κοινή των ανθρώπων ο θάνατος.*

Στον επίλογο ο πρωταγωνιστής επαναλαμβάνει δύο φορές το δίδαγμα του έργου:

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Είδα ένα όνειρο, ρε παιδιά, που θα 'πρεπε να το δουν όλοι οι Έλληνες ... Γιατί θα ζυπνούσανε και θα βάζανε μυαλό και ίσως θα 'μπαινε στου Θεού το δρόμο από ο ρημαδότοπος.*

[...]

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Τζιτζιφρίγκο! ... Τζιτζιφριγκάκι! ... Ζεις βρε; ... Τι έχεις; Στενοχωρημένο σε βλέπω ... Ξέρω, το κλουβί; ... Άσχημο πράμμα η σκλαβιά ... Τζιτζιφριγκάκι, να βρε, να ... (Ανοίγει την πόρτα) Να πέτα όπου θέλεις [...] Να σαι όπως σ' έφτιαξε ο Θεός ... γιατί ο Θεός σ' έφτιαξε ελεύθερο και χαρούμενο ... Το κλουβί το ανακάλυψαν οι άνθρωποι που περνάνε και ια μυαλωμένοι ... Κι όχι μόνο το κλουβί ... Και τα τανκς και τα κανόνια και τους πυραύλους και την ατομική βόμβα κι άστα να πάει σο διάολο, Τζιτζιφρίγκο μου... Προς τι το μίσος και ο αλληλοσπαραγμός, προς τι η αλληλοεξόντωση;*

Το υπόρρητο πολιτικό περιεχόμενο

Το στρατήγημα της αποσιώπησης ή μετάθεσης των αιτίων του Εμφυλίου και το ιδεολόγημα της «ουδετερότητας»

Είναι αλήθεια, ότι ειδικά στην κινηματογραφική εκδοχή δεν εξηγούνται οι βαθύτεροι λόγοι της αντιπαράθεσης Δεξιών και Αριστερών. Είναι, όμως, εξίσου αλήθεια, ότι στη θεατρική του μορφή γίνονται πιο συγκεκριμένες αναφορές σε συνθήκες που οδηγούσαν αναπότρεπτα στην ένοπλη αντιπαράθεσή τους:

ΞΕΝ: *Κι όταν δηλαδή εμένα με σκοτώνουνε να μην έχω μια κουμπούρα να αμυνθώ;*

ΛΕΥΤ: *Αν δικαιούται κάποιος να βαστάει κουμπούρα την δικαιούμαστε εμείς, γιατί εσείς μας σκοτώνετε κι εμείς αμυνόμαστε*

...

ΝΙΚΟΣ: *Η απόφαση θα ' χει βαθύτερη έννοια, γιατί εγώ τουλάχιστον δεν δέχομαι να ενταχθώ με τους προδότες... Δε θα πολεμήσω εγώ για να με ζαναστείλουν αύριο στη Φολέγανδρο*

ΛΕΥΤ: *Ούτε και γω δέχομαι να πολεμήσω για να μου τινάζουνε αύριο το σπίτι μου στον αέρα*

...

ΞΕΝ: *Εμείς μια φορά με τον πατριώτη από κει θα πάμε στο Ρέμμα της Πλατανιάς, και κάτι προδότες σαν και σας να μην τύχουνε μπροστά μας, γιατί θα τους κόψουμε τα πόδια*

ΛΕΥΤ: *Κι εμείς στα Πέντε Κυπαρίσσια θα' μαστε και το καλό που σας θέλω να μην περάσετε από κει, γιατί θα σας κάνουμε κυμά.*

Αντίθετα, οι αναφορές αυτές παραλείπονται στην κινηματογραφική του μεταφορά, όπου η εμφύλια διαμάχη παρουσιάζεται απλώς ως αποτέλεσμα προκατάληψης, φανατισμού και καχυποψίας, όχι πως και αυτή η παράμετρος ήταν ασήμαντη.⁸⁸ Ούτως ή άλλως το στρατήγημα της αποσιώπησης / μετάθεσης των πραγματικών αιτίων της εμφύλιας διαμάχης (όπως και η σάτιρα των Συμμάχων) υπήρξε *sine qua non* προϋπόθεση για την παρουσίαση των εμφυλιοπολεμικών δεινών στις δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες του θεάτρου/κινηματογράφου. Είναι προφανές, ότι θεωρήθηκε ασφαλέστερο για την εμπορική απήχησή τους να αφεθούν οι θεατές να συμπληρώσουν τα κενά, επιστρατεύοντας ο καθένας τους δικούς του (και προτιμότερους) συνειρμούς για τους λόγους της αντιδικίας Δεξιάς κι Αριστεράς. Πάντως, ακόμη και στην ακρωτηριασμένη κινηματογραφική εκδοχή, περνάει το κλίμα της εμφυλιοπολεμικής μανιχαϊκής ψύχωσης, σύμφωνα με την οποία: «*Όποιος δεν είναι μαζί μας είναι προδότης*».⁸⁹

Οι δημιουργοί ήξεραν από την πείρα τους, ότι μέσα σ' αυτό το διχαστικό κλίμα κάποια αμεροληψία σ' ένα συγγραφέα είναι απαραίτητη, προκειμένου τα όσα λέει να έχουν σ' αυτούς στους οποίους απευθύνεται οποιοδήποτε βάρος. Ότι, δηλαδή, ελλείψει ουδετερότητας το έργο θα αναγνωριζόταν ένθεν και ένθεν ως στρατευμένο, άρα θα χρεοκοπούσε ο βασικός τους σκοπός, να ενώσουν τους Έλληνες. Η μεγαλύτερη προσπάθειά τους να κάνουν «αληθινή» σάτιρα, δηλαδή να επιμείνουν στην πραγματικότητα και στους πολιτικούς ανταγωνισμούς θα έβγαζε αμετάκλητα το έργο από τη σφαίρα του «ελαφρού» θεάτρου ή της «καλοπροαίρετης» σάτιρας, όπως την ονόμαζαν οι ίδιοι. Με άλλα λόγια, το έργο δε θα υπήρχε με τη μορφή που το ξέρουμε σήμερα.

⁸⁸ Για τη σχετική ερμηνεία βλ. Γιάννης Ιατρίδης, «Απελευθέρωση, Εμφύλιος και Αμερικάνου», *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, (Γ. Ιατρίδης επ.), Θεμέλιο, Αθήνα, 1984,, σ. 249. Για το κλίμα αμοιβαίας και γενικευμένης δυσπιστίας για τις πραγματικές προθέσεις του αντιπάλου που ακύρωνε τις αρχικές φιλειρηνικές προθέσεις βλ. επίσης: Φίλιππος Ηλιού, «Η πορεία προς τον Εμφύλιο: από την ένοπλη εμπλοκή στην ένοπλη ρήξη», στο συλλογικό *Ο Εμφύλιος Πόλεμος. Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο (Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949)*, (Ηλίας Νικολακόπουλος, Άλκης Ρήγος, Γρηγόρης Ψαλλίδας, επ.) Θεμέλιο, Αθήνα, 2002, σ. 25 – 30.

⁸⁹ «Στο πλαίσιο του καινούριου διχασμού, από τη σκοπιά των εθνικοφρόνων, οι ΕΑΜικοί ήταν εγκληματίες, ληστές και υπόλογοι για τη διαπραγμάτευση εθνικών εδαφών με τους βόρειους γείτονες της Ελλάδας. Από την πλευρά των ΕΑΜικών, οι εθνικόφρονες ήταν οι πρώην συνεργάτες των Γερμανών, οι διάκτες των πραγματικών πατριωτών, που με τη βοήθεια του ξένου παράγοντα ολοκλήρωσαν το έργο τους σε συνεργασία με τα εγκληματικά στοιχεία της κοινωνίας». Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα: μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στην Ελλάδα, 1950 – 2000*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2001, σ. 55

Οι προαναφερθείσες αντικειμενικές και υποκειμενικές συνθήκες δικαιολογούν τη φροντίδα των δημιουργών να κρατήσουν, κατά το δυνατόν, ίσες αποστάσεις από τις αντιμαχόμενες παρατάξεις, ώστε το έργο να μην εμπλακεί στις έριδες τους. Έπρεπε να υπερπηδήσουν τα πολιτικά ρήγματα και να υποδείξουν στη θρυμματισμένη από τον Εμφύλιο κοινωνία ότι μπορεί να υπάρξει πραγματική εθνική συνοχή. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκε από το κοινό αποδεικνύει ότι το κατόρθωσαν.

Η θέση συσπείρωσης ή το «ΕΜΕΙΣ» της ταινίας ενσαρκώνεται από τον πρωταγωνιστή – εκφραστή των απόψεων της συγγραφικής δυάδας. Ο κεντρικός ήρωας συμπυκνώνει τα κοινά κοινωνικά, πολιτικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά των περισσότερων ηρώων στις κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου. Όπως και στις περισσότερες από τις κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας ο πρωταγωνιστής τοποθετείται κοινωνικά στα μεσοστρώματα. Αρνείται συστηματικά να πάρει θέση στους πολιτικούς ανταγωνισμούς και να αποκαλύψει την πολιτική του ταυτότητα, ενώ και συνολικότερα αντιμετωπίζει απαξιωτικά την έννοια της πολιτικής.

ΞΕΝΟΦΩΝ: *Πού θέλεις να καταλήξεις, ρε Θόδωρε; Δηλαδή τι είσαι συ; Τι θέλεις;*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Τι θέλω; Να ζήσω ήσυχος, να ζήσω κανονικά τα λίγα χρονάκια που μου μένουμε ακόμα και να πεθάνω σαν άνθρωπος στο κρεβάτι μου κι όχι πριν της ώρας μου στ' αγκωνάρια και τις μάντρες.*

[...]

ΞΕΝΟΦΩΝ: *Να καθαρίσεις, να μας πεις τι είσαι*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Τι είμαι; Ανθρωπάκι του Θεού είμαι ...*

Στην κινηματογραφική μεταφορά του έργου εντοπίζεται η πολύφορτη σε σημασίες φράση του Θόδωρου: «Ποτέ δε θα ησυχάσουμε από τα πολιτικά σ' αυτόν τον ρημαδότοπο;». Η αποχή από τα κοινά και η περιχαράκωση στα ζητήματα της ιδιωτικής ζωής προβάλλεται στα έργα των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου ως αξία. Από την άποψη αυτή μια από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές του μετεμφυλιακού δημοφιλούς θεάτρου/κινηματογράφου είναι αυτή, στην οποία ο Θόδωρος αρνείται κάθε πολιτική εφημερίδα, της Δεξιάς, της Αριστεράς και του Κέντρου και προτιμά τον «απολιτικό» Θησαυρό.

ΞΕΝΟΦΩΝ: *Θέλεις Ελεύθερη Ελλάδα;*

ΖΗΣΗΣ: *Εχω Έθνος*

ΘΟΔΩΡΟΣ: *Μήτε Έθνος, μήτε Ελλάδα, μήτε Βραδυνή, μήτε τίποτα ... Το Θησαυρό Ουρανία, το Θησαυρό ... Ωραία ... Εδώ τη Χοντρή, τη Χοντρή κι άγιος ο Θεός ...*

Ελάχιστα χρόνια μετά το έπος της «μαζικής λαϊκής αντίστασης» που «έγινε μέσα σ' ένα πνεύμα γενικής συμμετοχής στη διαμόρφωση των εθνικών πεπρωμένων», όταν «για πρώτη φορά οι μάζες επενέβαιναν άμεσα στον πολιτικό και κοινωνικό τομέα και καλούνταν να αναμειχθούν ενεργά στην οικοδόμηση πολλών θεσμών»⁹⁰, η στάση αυτή ήταν φυσικό να θεωρηθεί, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ως μηχανισμός ιδεολογικού αφοπλισμού των λαϊκών μαζών και να εξοργίζει ανθρώπους που την ίδια περίοδο αγωνίζονταν με κίνδυνο της ζωής τους για τις αξίες και τα ιδανικά της αριστεράς.

Αντίθετα, οι συγγραφείς μέσω των πρωταγωνιστών στις πολιτικές τους κωμωδίες εξισώνουν ουσιαστικά τις δύο πλευρές, κομμουνιστές και εθνικόφρονες, υπαινισσόμενοι ότι δεν υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές στην πολιτική τους νοοτροπία, με την έννοια ότι αμφότεροι θέλουν να αφανίσουν τις αντίθετες φωνές. Τέλος, υποβαθμίζουν το διακύβευμα της πολιτικής αντιπαλότητας, υπονοώντας ότι πρόκειται για έναν από τους συνηθισμένους για την ελληνική ιστορία διχασμούς και παραβλέποντας ότι επρόκειτο για επανάσταση, την κορυφαία στιγμή της ταξικής πάλης.

Για να πετύχουν τον πολιτικό αποχρωματισμό του έργου χρησιμοποιούν το ακόλουθο τρικ. Ο ήρωας τοποθετείται στο κέντρο δύο ιστορικών στιγμών (Εμφύλιος – Κατοχή), από τις οποίες η μία είναι το παρόν και η άλλη το πρόσφατο παρελθόν.⁹¹ Αποφεύγει να πάρει θέση στα προβλήματα του παρόντος επικαλούμενος τις ζωντανές εμπειρίες από το νωπό ακόμη παρελθόν. Έτσι, φαίνεται ότι, σε αντίθεση με το παραλογικό «ΑΥΤΟΙ» της ταινίας, τη συμπεριφορά του ορίζουν:

- η «κοινή» λογική και το «κοινό» συμφέρον: το βιοτικό επίπεδο (των μικροαστικών στρωμάτων) είναι κακό αλλά οπωσδήποτε καλύτερο απ' ό,τι στην Κατοχή – η συνέχιση του Εμφυλίου εμποδίζει την οικονομική ανασυγκρότηση και σταθερότητα,
- το «εθνικό» συμφέρον: στην ανεπιθύμητη οξύτητα της πολιτικής δραστηριότητας αντιπαραθέτει το σχήμα: Κατοχή – εξωτερικός εχθρός (Γερμανοί), συσπείρωση, ομοψυχία. Εμφύλιος – εξωτερικός εχθρός (η στάση των Συμμάχων στη Διάσκεψη της Ειρήνης) κατευνασμός, ομοψυχία.

Αυτά, όμως, αφορούν τους συγγραφείς. Οι πολιτικοποιημένοι αριστεροί κριτικοί, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δεν ήταν διατεθειμένοι να πιστέψουν το αντιφατικό ιδεολόγημα της «ουδετερότητας». Αντίθετα, διέβλεπαν ότι παρά τη φαινομενική άρνηση του ήρωα

⁹⁰ Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Η ιδεολογική επίδραση του Εμφυλίου», *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950 Ένα έθνος σε κρίση*, (Γιάννης Ο. Ιατρίδης επ.), Θεμέλιο, 1984, σ. 571, 572, 583

⁹¹ Το ίδιο σχήμα, με το ίδιο περίπου θέμα, σε ανάλογη ιστορική συγκυρία αλλά με διαφορετικό προσανατολισμό: Κατοχή / Δικτατορία – η στάση του «απλού» - «απολίτικου» ανθρώπου – «φιλήσυχου» πολίτη – αντιήρωα χρησιμοποιήθηκε με αξεπέραστη επιτυχία και εκρηκτικές αντιχουντικές πολιτικές συνέπειες στην κωμωδία του Ντ. Κατσουρίδη *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση*; (1971).

(συγγραφέων) να πάρει θέση στους πολιτικούς ανταγωνισμούς, εκπροσωπούσε ξεκάθαρη πολιτική στάση και αξίες. Συγκεκριμένα, ότι κατά την εξέλιξη της εσωτερικής πολιτικής κρίσης κι ενώ το αποτέλεσμα της ένοπλης αντιπαράθεσης ήταν ακόμη αμφίρροπο, «ουδετερότητα» σήμαινε συνειδητή ή υποσυνείδητη «νομιμοποίηση του status quo», δηλαδή του επίσημου κράτους.

Η υποδοχή από την κριτική

Όπως εύλογα θα περίμενε κάποιος, οι ευνοϊκότερες κριτικές προέρχονται από τις εφημερίδες του Κέντρου σε Αθήνα – Θεσσαλονίκη (*Νέα, Μακεδονία, Ελληνικός Βορράς*). Ενδεικτικά σταχυολογούμε την άποψη του Κ[ώστα] Ο[κονομίδη] από το *Έθνος*. Ο κριτικός πιστεύει ότι το έργο απηχεί τις απόψεις της πλειονότητας της κοινής γνώμης και μάλιστα ότι εκφράζει την *κοινονομησύνη*, δηλαδή την *κοινή λογική*: «Ένας Αθηναίος, άνθρωπος του Λαού, βαριεστημένος από το σύγχρονο νεοελληνικό αλληλοφάγωμα στην αυλή όπου κατοικεί αντιπροσωπεύουν η Άκρα Δεξιά, η Άκρα Αριστερά και το Κέντρον από ισάριθμους τύπους – αποκοιμάται κατάκοπος από την μάταιαν προσπάθειαν συμφιλιώσεως που κατέβαλε και βλέπει ένα εφιαλτικό όνειρο [...] Αξίζει να το δήτε. Είναι ένα φανταιζιστικό παιχνίδι, καλογραμμένο και καλοβαλμένο, μια σάτιρα διασκεδαστική αλλά και πικρή, μια πειστική συνηγορία υπέρ των διακιωμάτων της λεγομένης κοινονομησύνης, που είναι ωστόσο εξαιρετικά σπάνια ιδίως στον τόπο μας τον φημισμένο για την ευφυΐα των κατοίκων του [...]».⁹²

Παράλληλα, εντύπωση δημιουργεί το γεγονός ότι κάποιες εφημερίδες δεν αποτόλμησαν καν να δημοσιεύσουν κριτική για το έργο, ενώ άλλες απέφυγαν να γράψουν κάτι επί της ουσίας (π.χ. *Καθημερινή*), προσπαθώντας, ίσως, να αποφύγουν επικίνδυνες περιπλοκές.

Εκείνες, όμως, που αναδεικνύονται σε πραγματικό εργαλείο για το σημερινό ιστορικό είναι οι εφημερίδες που ήταν οργανικά δεμένες με τις ιδεολογικές παρατάξεις που εκπροσωπούσαν: ο *Ρίζος της Δευτέρας* και η *Εστία*. Ο Γ. Σάββας στο *Ρίζο της Δευτέρας* αντιλαμβάνεται και αποκαλύπτει τόσο τον φανερό όσο και τον λανθάνοντα αντικομμουνισμό, και το συντηρητικό περιεχόμενο του έργου: «Πολύ αφελείς είναι οι συγγραφείς του παραπάνω «έργου», όταν πιστεύουνε πως το μακελειό κι ο βραχνάς που ζήσαμε, είχαν μοναδικό σκοπό να μας κάνουν να εκτιμήσουμε τα «σαφριδάκια μας» και τις «μπριζολίτσες μας». Τα ποτάμια το τίμιο λαϊκό αίμα, ζήταγαν αντάλλαγμα για λέφτερη τουλάχιστον ζωή για όσους θα μένανε. Αν ο Σακελλάριος κι ο Γιαννακόπουλος κηρύχνανε το μόνοιασμα για να μπορέσουμε ενωμένοι να παλαίψουμε για τα ανθρώπινα δίκια μας – το «έργο» τους θα 'χε τουλάχιστο μιαν αλήθεια και μια συνέπεια. Έτσι που είναι όμως το «Οι Γερμανοί ξανάρχονται» είναι προδοσία στον αντιφασιστικό αγώνα, στον αγώνα του ελληνικού λαού για ανεξαρτησία του. Είναι ένα κήρυγμα που θα το υπόγραφαν με τα δύο τους χέρια ο Τσώρτσιλ, ο Μπέβιν κι όλοι οι άσπονδοι φίλοι μας. Άλλο που δε θέλουνε: να

⁹² 22 Οκτωβρίου 1946

τους λέμε κι ευχαριστώ για τις «διανομές» τους, να κοιτάμε τη δουλίσσα μας ο καθένας και να τους αφήνουμε να τρυγάνε σε ξέφραγο αμπέλι. Όμως και τεχνικά το έργο είναι παραγεμισμένο με εύκολο πνεύμα κι άφθονη φλυαρία, επιθεωρησιακό «σκετς», όπου κοντά στην άλλη πολιτική «θέση» (!) ανακατεύεται κι ολίγη καπηλεία εθνικών διεκδικήσεων (και λέω καπηλεία, γιατί πάει να ταιριάζει εθνική διεκδίκηση και τομαροφιλία) – και ακόμα μια χοντροκομμένη «σάτιρα» της αριστερής παράταξης».⁹³

Στην ίδια γραμμή κινείται και η κριτική του Μ. Πλωρίτη στην *Ελευθερία*. Κατηγορεί ευθέως τη συγγραφική δυάδα ότι πολιτικολογεί χωρίς να μπαίνει στην ουσία των πραγμάτων κι ακόμη χειρότερα, ότι προπαγανδίζει την απολιτικοποίηση και την ιδιώτευση. Αναγνωρίζει, ωστόσο, τόσο το στρατήγημα του εθνοκεντρισμού όσο και το ότι το έργο εκφράζει το λαϊκό αίσθημα ή, τουλάχιστον, τα αισθήματα του κοινού του: «Οι κ. κ. Σακελλάριος και Γιαννακόπουλος θέλησαν να “καυτηριάσουν” την πολιτικολογία των Ελλήνων και προς τούτο πολιτικολογούν κι αυτοί. [...] Η άποψή τους – να πάψει πια αυτή η διαμάχη των ντόπιων “Δυτικών” και “Ανατολικών”, των οπαδών του Σοβιετικού και του Αγγλοσαξονικού “μπλοκ” και ν’ ασχοληθούμε συνετά όλοι με τα του οίκου μας – είναι κι αυτή μια πολιτικολογική θέση κι ίσως η χειρότερη απ’ όλες. [...] Το κήρυγμα των κ. κ. Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου μπορεί την ώρα εκείνη να βρίσκει πρόθυμη απήχηση στο μέσο θεατή της πλατείας, μπορεί και να εκφράζει, ίσως, τη μπουχτισμένη αγανάκτησή του (τα απανωτά χειροκροτήματα της πρεμιέρας το μαρτυρούσαν) ωστόσο δεν μπορεί ν’ αποτελεί παρά μίαν επιπόλαιη έξαψη της στιγμής. Που η υπερβολή της, ας υποθέσουμε, εφαρμογή της θα οδηγούσε σε συνέπειες πολύ θλιβερότερες».⁹⁴

Το έργο, όμως, δε χτυπήθηκε μόνο από την αριστερή κριτική, αλλά και από τη δεξιά. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η κριτική του Άλκη Θρύλου (Ελένης Ουράνη) στην *Εστία* γίνεται με αποκλειστικά, σχεδόν, πολιτικά κριτήρια, τα οποία συσκοτίζουν την κρίση της τόσο, ώστε η κριτικός σφάλει και στη συνολική εκτίμηση για την εμπορική απήχηση του έργου. Αυτό που, κυρίως, τον ενοχλεί είναι το κήρυγμα του κατευνασμού και της εθνικής συμφιλίωσης: «Τι κατρακύλισμα η μεταφορά από το «Θέατρο Τέχνης» στο Θέατρο Κοτοπούλη! Ο Θιάσος Κοτοπούλη δε φρόντισε ούτε για την εναρκτήριά του παράσταση, που έχει συνήθως πανηγυρικό χαρακτήρα, να μη λοξοδρομήσει. Τι έγινε η περίφημη όσφρηση του κ. Χέλμη; Δεν αντελήφθη, δεν πείστηκε ακόμα ότι δεν είναι τα βιομηχανικά έργα τα βιομηχανικότερα, ότι τα έργα ακριβώς των οποίων η μόνη δικαιολογία είναι ότι θα φέρουν κέρδη στο ταμείο είναι κείνα που σήμερα δε ζητεί και δεν ανέχεται το κοινό; Ελπίζουμε πως θα τον διαφωτίσει η στάση του κοινού στο «Οι Γερμανοί ζανάρχονται».

Στη διάρκεια της παράστασης ακούστηκαν, είναι αλήθεια, τα αραιά και σποραδικά γέλια ελάχιστων θεατών, αλλά το τέλος της κάθε πράξης έγινε δεχτό με παγερή σιωπή, ενώ στο «Θέατρο Τέχνης» ξεσπούσαν θερμά και ενθουσιώδη τα χειροκροτήματα.

⁹³ 28 Οκτωβρίου 1946

⁹⁴ 24 Οκτωβρίου 1946

*Οι κ.κ. Γιαννακόπουλος και Σακελλάριος στερούνται από αισθητήριο, δεν αντιλαμβάνονται το άτοπο, δε διακρίνουν ότι μερικά θέματα δεν επιδέχονται να γίνουν αστεία, να προσλάβουν τον τόνο της φάρσας. Πριν από λίγους μήνες διακωμώδησαν το Δεκέμβρη, τώρα τους Γερμανούς. Πώς να ευθυμήσει κανένας όταν ζωντανεύονται μπροστά στα μάτια του σκηνές των οποίων η φρίκη είναι ακόμα εντελώς νωπή;».*⁹⁵

Σήμερα αυτή η αντιφατική αξιολόγηση του έργου μοιάζει σαν ειρωνική παιδιά της Ιστορίας. Για την ιστορική έρευνα, όμως, η αποκάλυψη και η ανάλυση του κλίματος που απηχεί και της ιδεολογικής του λειτουργίας μπορεί να φωτίσει τους πολιτικούς αγώνες σε μια κορυφαία ιστορική στιγμή αμφισβήτησης της ταξικής εξουσίας⁹⁶ κι ακόμη μακρύτερα, τους ιδεολογικούς μηχανισμούς κατασκευής της κοινωνικής συναίνεσης, που αφορούν σε όλη τη μεταπολεμική περίοδο.

Αξίζει, λοιπόν, να μπούμε στον κόπο να την ερμηνεύσουμε. Αυτό που εξοργίζει - και δικαίως - τον Γ. Σάββα στον *Ρίζο της Δευτέρας* είναι η χοντροκομμένη σάτιρα της αριστερής παράταξης. Η παρωδία του αριστερού λόγου στη στιχομυθία Θόδωρου – Νίκου και η γελοιοποίηση των αριστερών στη στάση, στις θέσεις και στη φυσική παρουσία του τελευταίου στο έργο συνιστούν έμμεση αλλά κατηγορηματική καταδίκη της πολιτικής του ΚΚΕ. Και εδώ η υποδήλωση είναι σαφής: η πλειοψηφία των μικροαστών ήταν υπέρ της έννομης τάξης, άρα κατά των φορέων της ανομίας, κυρίως του ΚΚΕ.

Αν τα πράγματα έχουν έτσι, πώς δικαιολογείται η αντίδραση της *Εστίας*; Είναι φανερό ότι παρά το γεγονός πως το έργο είναι αντίθετο στις επιλογές του ΚΚΕ, δε συμμαρτίζεται τις θέσεις και την εκδικητική μανία της μισαλλόδοξης Δεξιάς. Αντίθετα, εμφορείται από πνεύμα συμβιβασμού και συναδέλφωσης και κυρίως δε συμμαρτίζεται την πρόθεση φυσικής εξόντωσης των αντιπάλων της. Τα λόγια που βάζουν οι συγγραφείς στο στόμα του πρωταγωνιστή τους στο τέλος της δεύτερης πράξης: «*Να πάω από χέρι Γερμανικό, εχθρικό, όχι ελληνικό, όχι αδερφικό*» έρχονται σε ευθεία αντίθεση προς τον επίσημο-καθεστωτικό λόγο, ο οποίος δεν αποδεχόταν τον ίδιο τον εμφύλιο χαρακτήρα της σύγκρουσης.

Προς την ίδια κατεύθυνση συνηγορεί ακόμη κι ένα εξωκειμενικό – εξωθεατρικό στοιχείο, η εμφατική διαφήμιση της πανηγυρικής 100^{ης} θεατρικής παράστασης του έργου, που διαφημίζει, εκτός από τον χαρισματικό πρωταγωνιστή, τον κύριο παράγοντα επιτυχίας του, το μήνυμα εθνικής συμφιλίωσης:

⁹⁵ Ελένη Ουράνη, *Το ελληνικό Θέατρο, ο. π.*, σ.234



Σκηνή εκτέλεσης δεν υπάρχει ούτε στη θεατρική ούτε στην κινηματογραφική εκδοχή, αλλά το διαφημιστικό σκίτσο μας δίνει άλλη μία αφορμή να εξετάσουμε τη λειτουργία του έργου στα πλαίσια της δημόσιας σφαίρας. Συγκεκριμένα, μπορούμε βέβαια να υποθέσουμε ότι συνειρμικά στρέφεται κατά των εκτελέσεων που είχαν ήδη αρχίσει να επιβάλλονται από τα έκτακτα στρατοδικεία και επικαλείται τις μνήμες του κοινού για την πολιτική τοποθέτηση εκείνων που εκτελούνταν επί Κατοχής.

Η υποδοχή από το κοινό

Το έργο σημείωσε τεράστια εμπορική επιτυχία. Κράτησε το πρόγραμμα του θιάσου Κοτοπούλη μέχρι τις 16 Μαρτίου 1947, συμπληρώνοντας πάνω από 220 παραστάσεις, αριθμό απλησίαστο για τα δεδομένα τη εποχής.

Μια ερμηνεία της ιδεολογικοπολιτικής λειτουργίας του έργου

Με εμπειριστατωμένη άποψη για τον ιδεολογικό λόγο του έργου, την υποδοχή από το κοινό αλλά και τη στάση της κριτικής μπορούμε να επανέλθουμε στο βασικό ερώτημα για την αντιπροσωπευτικότερη πολιτική κωμωδία επικαιρότητας του Εμφυλίου: τι μαρτυρά για και πώς λειτούργησε στις ιδεολογικοπολιτικές συγκρούσεις της εποχής;

Όσον αφορά στο α' σκέλος, είναι νομίζουμε φανερό, ότι αντανακλά την ιδεολογία, τη νοοτροπία, τις ανησυχίες και τις προσδοκίες μεγάλου τμήματος των μικροαστικών στρωμάτων και συγκεκριμένα ότι: «... η μεσαία τάξη που υποστήριζε κυρίως το ΕΑΜ κατά τη διάρκεια της κατοχής, ήταν εντελώς εχθρική προς το ενδεχόμενο ενός νέου πολέμου. Παρά τη σχετική εξομάλυνση της οικονομικής κατάστασης, πρώτο και επιτακτικό αίτημα της μεσαίας τάξης ήταν η οικονομική σταθερότητα: άρα οποιαδήποτε απειλή μιας συνεχούς αναταραχής έπληττε αποφασιστικά τα συμφέροντα και τις επιθυμίες της. Η προπολεμική διάρθρωση του αστικού πληθυσμού εμφανίστηκε και πάλι, τουλάχιστο στις γενικές της γραμμές και η

*πλειοψηφία της αστικής τάξης ευνοούσε φυσικά μία κατάσταση που υποσχόταν την αναβίωση των παλαιών κοινωνικών σχημάτων».*⁹⁶

Ο αντιηρωικός και ατομικιστικός χαρακτήρας του ήρωα, η αναδίπλωσή του στη σφαίρα των ιδιωτικών υποθέσεων υποδηλώνει την κούραση των μικροαστικών στρωμάτων από την πολυετή πολεμική αναστάτωση, ενδεχομένως και την καταλυτική επίδραση της ήττας των δυνάμεων του ΕΑΜ – ΕΛΑΣ στη μάχη της Αθήνας. Η θριαμβευτική επιτυχία του έργου μας επιτρέπει να εικάσουμε, ότι πράγματι εξέφραζε το κυρίαρχο ρεύμα της εποχής, ενώ παράλληλα επαύξησε το πολιτικό του βάρος, αναγορεύοντάς το σε θέατρο πολιτικής παρέμβασης, έστω και αστικής φύσεως και μικροαστικής ιδεολογίας. Λειτουργώντας με τον υπαινιγμό, την υποδήλωση, τον εμποτισμό, τη γοητεία της τέχνης το μήνυμα αποκτά μεγαλύτερη διεισδυτικότητα. Αυτή η έμμεση ιδεολογική λειτουργία είναι εξίσου ενδιαφέρουσα με την αξιοποίηση της ταινίας για να κριθεί η επικρατούσα ιδεολογία στη δοσμένη ιστορική στιγμή. Γι' αυτό επιμένουμε σε ορισμένες πλευρές της:

- Η, κατ' ουσίαν, συμπάραταξη με τη μια πλευρά στη διάρκεια της εμφύλιας διαμάχης προβάλλεται όχι ως πολιτική - άρα αμφισβητήσιμη - θέση αλλά ως φυσική και αδήριτη αναγκαιότητα που υπαγορεύεται από το «κοινό» ή «εθνικό» συμφέρον, κάτι που ενδυναμώνει την ενσωματωτική / συναινετική της λειτουργία.

- Η απαξίωση της πολιτικής, που παρουσιάζεται ως αυτονόητη αντίδραση κάθε εχέφρονος – μη φανατισμένου πολίτη. Αποτυπώνεται στη φράση: «Ποτέ δε θα ησυχάσουμε απ' τα πολιτικά σ' αυτόν το ρημαδότοπο;», η οποία, εν μέρει, μεταφέρει (αρχετυπικές) μνήμες και από το (σχετικά) απώτερο παρελθόν, τον Διχασμό Βενιζελικών - Αντιβενιζελικών. Επιδέχεται πολλές ερμηνείες, αφού δε διευκρινίζεται αν μ' αυτήν εννοείται απλώς η διακοπή της αιματοχυσίας και η επιστροφή στον ομαλό πολιτικό βίο ή πίσω της πρέπει να ανιχνεύσουμε τις απόψεις μιας ακόμη πιο συντηρητικής μερίδας του κοινού, πρόθυμης να ανεχθεί αναβολή των εκλογών και απροσδιορίστου διαρκείας δικτατορική κυβέρνηση, σχέδιο που ορισμένοι κύκλοι απεργάζονταν την ίδια περίοδο. Καθώς, όμως, η πολιτική είναι συμφυής με τη δημοκρατία, η αποδοκιμασία των πολιτικών παρατάξεων αδιακρίτως, νομοτελειακά – ανεξάρτητα δηλαδή από τις προθέσεις των δημιουργών – συμβάλλει στη δημιουργία κλίματος επικίνδυνου για τις ομαλές δημοκρατικές εξελίξεις, συλλογισμός που ενισχύει τη δεύτερη ερμηνεία.

- Ο πρωταγωνιστής συντάσσεται με τη νομιμότητα της επίσημης εξουσίας. Δε συνυπογράφει, όμως, την παρανομία της, τους διωγμούς και τη φυσική εξόντωση των αντιπάλων της, γιατί οι αντίπαλοί της ήταν εκείνοι ακριβώς που σήκωσαν το βάρος της αντίστασης εναντίον των κατακτητών και αυτό ήταν αδύνατο να παραγνωριστεί από τη συλλογική συνείδηση ούτε πάλι διαφαίνεται κάποια διάθεση ενεργητικής αντίδρασής του για την αποτροπή της, έννοια

⁹⁶ Κ. Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία. Από την απελευθέρωση ως τους Συνταγματάρχες*, Ολκός, Αθήνα, 1974, σ. 17

κλειδί που διατρέχει συνολικά τις δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες της περιόδου. Σε κάθε περίπτωση, όταν το έργο παρουσιάστηκε επί σκηνής και οθόνης, τα γεγονότα της Κατοχής ήταν πολύ πρόσφατα, για να παραχαραχθούν και οι μνήμες της Αντίστασης πολύ νωπές, για να παραγνωριστούν. Έτσι, ακόμη και η σχετική ουδετερότητά του σε σχέση με την πολιτική του επίσημου κράτους, είναι εν μέρει αποτέλεσμα της έμμεσης περιρρέουσας λαϊκής δυσαρέσκειας, της οφειλόμενης στο αυξημένο ηθικό κύρος και στην κοινωνική αποδοχή που συνέχιζε να απολαμβάνει η Αριστερά σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα.

- Το αίσθημα ανασφάλειας στρέφει τον ήρωα προς το μέρος του διαφαινόμενου νικητή της εμφύλιας αναμέτρησης αλλά το ανθεκτικότερο υποστύλωμα της κοινωνικής συναίνεσης προς την εξουσία είναι η προοπτική της οικονομικής ανόρθωσης, η προσδοκία της σταδιακής οικονομικής βελτίωσης και οι βλέψεις ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας.

- Το έργο εκφράζει ένα ειλικρινές και έντιμο μήνυμα συμβιβασμού και συμφιλίωσης, σύμφωνο όχι με την επίσημη αλλά με την επικρατούσα ιδεολογία, που δεν παρεμβάλλει προαπαιτούμενα για την Αμνηστία και τη Λήθη.

- Η θέση των συγγραφέων είναι απολιτική και ιδεαλιστική. Λειτουργεί κυρίως σε ανθρωπιστικά πλαίσια, δίχως αυτό να σημαίνει ότι η παράδοση του ανθρωπισμού είναι άσχετη προς τις θεμελιώδεις ρυθμίσεις της αστικής δημοκρατίας, άρα εντέλει είναι εμμέσως αλλά σαφώς πολιτική, με την έννοια ότι αποτελεί πολιτική παρέμβαση υπέρ της αστικής κοινοβουλευτικής δημοκρατίας.

Υπήρξε άραγε η θέση αυτή απόρροια της ιδεολογικής πρόθεσης των συγγραφέων ή η σύλληψή τους εναρμονίστηκε με τις πιθανολογούμενες απαιτήσεις του κοινού; Πιθανότατα και τα δύο, με την απαιτούμενη υπενθύμιση, ότι το «μήνυμα» επιδεχόταν διάφορες ερμηνείες ανάλογα με την κοινωνική θέση, το μορφωτικό επίπεδο, το βαθμό πολιτικοποίησης και τις πολιτικές αντιλήψεις κάθε θεατή.

Είναι νομίζουμε τώρα φανερό, ότι σε πολιτικό επίπεδο το έργο χαρακτηρίζεται από δύο ανταγωνιστικά ιδεολογικά φορτία που διαπλέκονται στον κορμό του. Έννοια «κλειδί» για την προσέγγισή τους είναι η Λήθη, με δύο σημασίες. Από τη μια όπως τη νοηματοδοτούσαν τα μακροπρόθεσμα συμφέροντα της αστικής τάξης, δηλαδή εγκατάλειψη του οράματος της λαϊκής κυριαρχίας και της κοινωνικής απελευθέρωσης ή τα βραχυπρόθεσμα του επίσημου κράτους: υποταγή στα προτάγματα της εθνικοφροσύνης. Από την άλλη, όπως την εννοούσαν τα μικροαστικά ή λαϊκά στρώματα που δεν ήταν πρόθυμα, μετά την ήττα του Δεκέμβρη να ακολουθήσουν την κομμουνιστική μερίδα σε εξέγερση κατά του κράτους (εξουσίας). Συγκεκριμένα, όχι φυσική εξόντωση των αντιπάλων, επιστροφή στον ομαλό (αστικό – κοινοβουλευτικό) βίο. Με άλλα λόγια, το δίπολο που ο Τσουκαλάς προσδιορίζει ως

επιχείρηση επιβολής της λήθης, όχι ως αμνηστίας και συμφιλίωσης, αλλά ως αποκήρυξης, απόρριψης και εν τέλει εξουδετέρωσης του φάσματος του ΕΑΜ.⁹⁷

Σε κάθε περίπτωση η κωμωδία αποτελεί ένα πρώιμο και μαζί κλασικό παράδειγμα διάστασης μεταξύ κυρίαρχης (= αστικής), επίσημης (=του κράτους) και επικρατούσας/διάχυτης (στις λαϊκές μάζες) ιδεολογίας αλλά και της γενικότερης ιδεολογικής λειτουργίας του δημοφιλούς θεάτρου, το οποίο έδρασε και ελίχθηκε στα παραπάνω πλαίσια. Τουλάχιστον οι αξιολογότερες από τις επίκαιρες δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες συγκομίζουν ένα αντίρροπο και αντιφατικό ιδεολογικό φορτίο, συναινετικό και αντισυναινετικό προς τις επιταγές της εξουσίας.

Συμπερασματικά, πιστεύουμε, αν και η άποψη αυτή δε στηρίζεται σε αδιαφιλονίκητες αποδείξεις αλλά σε θεμιτές και τεκμηριωμένες ελπίζουμε εικασίες και συγκρίσεις, ότι το έργο εκφράζει τις απόψεις ενός νέου (μετά τα Δεκεμβριανά) κοινωνικά, ιδεολογικά και πολιτικά «μεσαιού»⁹⁸ χώρου και αποτυπώνει τα «μετέωρα πολιτικά συναισθήματα»⁹⁹ που επικρατούν στα μικροαστικά (και μέρος των εργατικών) στρώματα λίγο πριν την «κατολίσθηση προς τον Εμφύλιο».¹⁰⁰

2.8 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Παπούτσι από τον τόπο σου*

Το *Παπούτσι από τον τόπο σου*¹⁰¹ είναι η πρώτη ελληνική μεταπολεμική κινηματογραφική κωμωδία και μαζί η πρώτη κωμωδία που εμπνέεται από την απτή κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και θίγει παραμέτρους των πολιτικών και στρατιωτικών συγκρούσεων κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου. Το σενάριο ανήκει στην συγγραφική δυάδα Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος και η σκηνοθεσία στον Αλ. Σακελλάριο. Η προηγούμενη θετική ανταπόκριση του κοινού στις συμφιλιατικές θεατρικές κωμωδίες προφανώς τους ενθάρρυνε, όπως και τους παραγωγούς, να αποτολμήσουν τη μεταφορά της πολιτικής επικαιρότητας στην οθόνη του εμπορικού κινηματογράφου, απόπειρα η οποία στέφθηκε από επιτυχία. Η ταινία προβλήθηκε το Δεκέμβρη του 1946. Στατιστικά στοιχεία για την εμπορική της

⁹⁷ Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Η ιδεολογική επίδραση του Εμφυλίου πολέμου», στο *Η Ελλάδα στην δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, (Γ. Ιατρίδης επ.), Θεμέλιο, Αθήνα, 1984, σ. 570

⁹⁸ Γ. Μαργαρίτης, *ο. π.*, σ.121-122

⁹⁹ Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Κοινωνική βία – πολεμική σύγκρουση, κινηματογραφική εξομάλυνση. Μια κοινωνιολογική προσέγγιση της απουσίας ταινιών μάχης στον ελληνικό κινηματογράφο», *Διαπραγματεύσεις για τον πόλεμο: Οι αναπαραστάσεις του πολέμου στον ελληνικό κινηματογράφο*, Συνέδριο Κινηματογραφικού Αρχείου ΥΠΕΞ, Παπαζήση, Αθ., 2006, σ. 80

¹⁰⁰ Γ. Γιανουλόπουλος, *ο. π.*, σ. 256

¹⁰¹ *Παπούτσι από τον τόπο σου*, Παραγωγή: Φίνος Φίλμς, Σκηνοθεσία: Αλ. Σακελλάριος, Σενάριο: Αλ. Σακελλάριος – Χρ. Γιαννακόπουλος, Ηθοποιοί: Μάνος Φιλίππιδης, Αλ. Λειβαδίτης, Γ. Βασιλειάδου, Μαρκίτα Μυλωνά, Θεόφιλος Ασημακόπουλος

απήχηση δεν υπάρχουν, λόγω της έλλειψης αρχειακών πηγών, αλλά απ' ό,τι φαίνεται από τα δημοσιεύματα και τις στήλες θεαμάτων του τύπου πρέπει να ήταν πολύ ικανοποιητική.

Δυστυχώς, δεν έχει σωθεί καμία κόπια της ταινίας, ενώ και το σενάριό της δε βρέθηκε στο αρχείο του Α. Σακελλάριου. Κατά συνέπεια, η πραγμάτευσή της έγινε με βάση τις κριτικές που δημοσιεύτηκαν στον τύπο της εποχής και, κυρίως, την κινηματογραφική της διασκευή από τον σεναριογράφο και σκηνοθέτη Γιάννη Δαλιανίδη, με τίτλο *Γαμπρός απ' το Λονδίνο* (1967).¹⁰² Βέβαια, χωρίς το φιλμ, ή έστω το σενάριο, λίγες μόνο τεκμηριωμένες παρατηρήσεις και πολλές υποθέσεις μπορούν να γίνουν, αλλά αρκετές για την ιστορική έρευνα. Η αναπόφευκτη επισφάλεια των κρίσεων είναι οδυνηρή, αλλά προτιμότερη από το να παραβλεφθεί ένα τόσο σημαντικό φιλμ, που προβλήθηκε μόλις δύο χρόνια μετά τα Δεκεμβριανά, έξι μήνες μετά τις εκλογές της 31^{ης} Μαρτίου 1946, από τις οποίες απείχαν οι δυνάμεις της Αριστεράς, και μόλις τρεις μήνες μετά το δημοψήφισμα της 1^{ης} Σεπτεμβρίου 1946, με το οποίο παλινорθώθηκε η Μοναρχία στην Ελλάδα.

Η διαμόρφωση του μύθου έχει ως εξής. Η κόρη ενός Αθηναίου μικροαστού αποπλανάται από κάποιον στρατιώτη του Βρετανικού εκστρατευτικού σώματος στην Ελλάδα, ο οποίος, αφού της υπόσχεται γάμο, εξαφανίζεται λίγο πριν γνωρίσει τους γονείς της και αναλάβει τις υποχρεώσεις του. Στην απελπισία της αποπειράται να αυτοκτονήσει αλλά την τελευταία στιγμή διασώζεται από έναν συμπατριώτη της, ο οποίος για να τη βοηθήσει δέχεται να παρουσιαστεί στην οικογένειά της μεταμφιεσμένος ως Βρετανός. Μετά τις αναγκαίες φαρσικές περιπλοκές η ταυτότητά του αποκαλύπτεται, αλλά η ηθική τάξη αποκαθίσταται χάρη στην αληθινή αγάπη που αναπτύσσεται ανάμεσα στους δύο νέους.

Το γεγονός, ότι ο μύθος συνδέεται με την πολιτική επικαιρότητα της εποχής της και μάλιστα τις δραστηριότητες του βρετανικού εκστρατευτικού σώματος καταδεικνύει την ιδιαίτερη σημασία της ταινίας από πολιτική, άρα και ιστορική άποψη. Για τον ίδιο λόγο εμπλέκεται αυτομάτως στο πεδίο των σχετικών συγκρούσεων, ίσως πιο έμμεσα και διστακτικά σε σχέση με τους μεταγενέστερους *Γερμανούς* αλλά εξίσου αποφασιστικά. Το κατεξοχήν σατιρικό υπόστρωμα υποφώσκει στην ίδια την πυρηνική αντίθεση του μύθου: ο Βρετανός στρατιώτης αποπλανά και εγκαταλείπει την κοπέλα, ενώ ο Έλληνας νέος, διακινδυνεύει την εργασιακή και κοινωνική του υπόσταση, προκειμένου να σώσει τη ζωή και την υπόληψή της.

Στις θεματικές καταστάσεις των δύο έργων, *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* και *Παπούτσι από τον τόπο σου* (*Γαμπρός απ' το Λονδίνο*) υπάρχει κάτι που σήμερα μοιάζει με λεπτομέρεια και για το λόγο αυτό έχει συστηματικά αγνοηθεί από τους ιστορικούς του ελληνικού κινηματογράφου. Και στις δύο πρώτες μεταπολεμικές κωμωδίες οι κόρες των μικροαστών πρωταγωνιστών σχετίζονται ή είναι αρραβωνιασμένες με Άγγλους στρατιώτες. Το γεγονός αυτό δε φαίνεται να ενοχλεί τους υπόλοιπους φιλήσυχους μικροαστούς ήρωες, εκτός από

¹⁰² *Γαμπρός απ' το Λονδίνο*, Παραγωγή: Φίνος Φιλμς, Σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης, Σενάριο: Γ. Δαλιανίδης – Αλ. Σακελλάριος

τους φανατισμένους και αμετανόητους οπαδούς της Αριστεράς. Αυτή η φαινομενικά ασήμαντη πτυχή υποκρύπτει ένα σπουδαίο πολιτικό υπαινιγμό για την εποχή της προβολής των έργων.

Ίσως σήμερα δε γίνεται αντιληπτό, ότι το ζήτημα των σχέσεων Ελληνίδων με Βρετανούς, που θίγεται στις εν λόγω ταινίες σχετίζεται έμμεσα με τους πολιτικούς ανταγωνισμούς της εποχής. Την περίοδο που τα έργα παίζονται στο θέατρο ή στον κινηματογράφο, τα ουσιαστικά στρατιωτικά στηρίγματα των ελληνικών κυβερνήσεων δεν είναι τα παραστρατιωτικά σώματα της άκρας δεξιάς ούτε ο υπό συγκρότηση εθνικός στρατός, αλλά οι βρετανικές στρατιωτικές δυνάμεις που βρίσκονται στην Ελλάδα. Γι' αυτό το λόγο η πολιτική του Κομμουνιστικού Κόμματος εστιάζεται στην απομάκρυνσή τους από τη χώρα. Η επίσημη προπαγάνδα μέσα από τις εφημερίδες και τα κείμενα του Κόμματος προσπαθεί να εξομοιώσει την παρουσία των Βρετανικών στρατευμάτων με τα Γερμανικά και την τρέχουσα κατάσταση με εκείνη της γερμανικής κατοχής, με τη γραμμή περί "Νέας Κατοχής".¹⁰³

Οι αφηγηματικές λύσεις, και στις δύο κωμωδίες, *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* – *Παπούτσι από τον τόπο σου*, υποδηλώνουν την περιορισμένη απήχηση της πολιτικής του ΚΚΕ. Είναι προφανές ότι, τουλάχιστον για τα μικροαστικά στρώματα, οι Βρετανοί στρατιώτες, ακόμη και μετά την εμπλοκή τους στη μάχη της Αθήνας, θεωρούνταν σύμμαχοι και σε καμιά περίπτωση δεν μπορούσαν να εξισωθούν με τους Γερμανούς. Οι μικροαστοί πρωταγωνιστές στις δύο πρώτες κινηματογραφικές κωμωδίες μπορεί να δυσπιστούν ως προς την αγνότητα των προθέσεών τους ή ακόμη να μην τους πολυσυμπαθούν, αλλά με κανένα τρόπο δεν τους αντιμετωπίζουν όπως τους Γερμανούς. Άλλωστε, οι Βρετανοί δεν ήρθαν ούτε συμπεριφέρονταν στην Ελλάδα ως κατακτητές, όπως οι Γερμανοί. Πέραν τούτου, για τα μικροαστικά στρώματα μετά την Απελευθέρωση η βρετανική παρουσία όχι μόνο ήταν προϋπόθεση για τη διατήρηση της τάξης, αλλά και για πολλούς ταυτιζόταν με τα τόσο απαραίτητα για την επιβίωση εφόδια της UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration).¹⁰⁴

Μάλλον, όμως, οι μικροαστοί ήρωες των ταινιών δεν υπολογίζουν μόνο ή τόσο στα εφόδια της ΟΥΝΡΑ, τα οποία άλλωστε δεν ήταν καθόλου σίγουρο, ότι θα έφταναν μέχρι την οικογένειά τους. Για τους πολλούς - και τους φτωχούς - η σωτηρία από την ανέχεια ήταν ένα πολύ μακρινό όνειρο, κάτι σαν «μάννα εξ ουρανού», που θα ερχόταν από ψηλά ή απ' έξω. Έτσι ούτε παράξενο είναι ούτε τυχαίο, ότι όπως φαίνεται και από τις ταινίες: *«κάθε Άγγλος τότε θεωρείτο περιζήτητος γαμπρός. Ο νικητής, ο ισχυρός, ή έστω το τελευταίο γρανάζι του μηχανισμού του φαντάζει «επιτυχημένος» στα μάτια μιας κοινωνίας που γνώριζε κυρίως να*

¹⁰³ «Στην Ελλάδα κυριαρχεί σήμερα ο νεοφασισμός και η ξενική αγγλική κατοχή. Στην Ελλάδα δεν υπάρχει σήμερα Δημοκρατία και εθνική ανεξαρτησία». Απόφαση της 2^{ης} ολομέλειας του ΚΚΕ, *Ριζοσπάστης*, 17 Φεβρουαρίου 1946. Για το ίδιο θέμα βλ. και Ι. Στεφανίδη, *ο. π.*, σ. 169 κ. ε.

¹⁰⁴ Γ. Μαργαρίτης, *Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου, ο. π.*, τ. Α', σ. 118

υποφέρει. Οι γάμοι νεαρών κοριτσιών μεσοαστικών ή μικροαστικών οικογενειών με τον πρώτο τυχόντα Άγγλο κατέληγε, τις περισσότερες φορές σε τραγωδία, μακριά, στη σκοτεινή και υγρή Αγγλία. Τόσο που ο αγγλικός στρατός δημιούργησε ειδικό γραφείο επαναπατρισμού για τις κοπέλες που τόσο άσχημα υπολόγισαν».¹⁰⁵

Για τους σημερινούς θεατές, που εκ των πραγμάτων δεν μπορούν να έχουν, όχι μόνο συνολική αλλά ούτε καν μερική εικόνα της εποχής, η εκπληκτική ακρίβεια της αποτύπωσης του κοινωνικού κλίματος της εποχής περνάει απαρατήρητη. Ωστόσο, γίνεται φανερό, αν συγκρίνουμε την ταινία με άλλες πηγές της εποχής. Ενδεχομένως κάποιος θα μπορούσε να καταλογίσει πολιτική σκοπιμότητα στον Θ. Δογάνη, ο οποίος σε μια ανταπόκριση από την Αγγλία που δημοσιεύεται στη στήλη Γράμματα από το Λονδίνο στο *Ριζοσπάστη*, με τίτλο, «Οι Ελληνίδες στην Αγγλία - Νοσταλγία για την Ελλάδα», διεκτραγωδεί τη ζωή των Ελληνίδων που παντρεύτηκαν Άγγλους στρατιώτες, υποστηρίζοντας ότι το 90% των γάμων αυτών οδηγείται σε διαζύγιο και στις περιπτώσεις που αυτό δε συμβαίνει τα κορίτσια δυστυχούν, ενώ οι γονείς τους στην Ελλάδα πιστεύουν, ότι ζουν ζωή χαρισάμενη.¹⁰⁶ Δε θα μπορούσε, όμως, να κάνει το ίδιο για τον ποιητή Γιώργο Βαφόπουλο, όταν περιγράφει την επικρατούσα νοοτροπία: «Τα ελληνικά σπίτια είχαν προσβληθεί από την αρρώστια της αγγλομανίας, κι όλοι οι Έλληνες είχαν τώρα στρέψει την πλώρη των επιδιώξεών τους προς τη Μεγάλη Βρετανία και την Αμερική. Οι λεγόμενες 'καλές οικογένειες' φιλοδοξούσαν να κάμουν γαμπρό έναν Άγγλο αξιωματικό, δεχόταν και απλό στρατιώτη, γιατί ακόμη στη συνείδηση του κόσμου περισώζονταν παλιές καταβολές, σύμφωνα με τις οποίες, ο κάθε Εγγλέζος ήταν λίγο ή πολύ 'λόρδος'. Και λόρδος, κατά την παλιά αντίληψη, σήμαινε φυσικά 'εκατομμυριούχος'. Έπρεπε να γίνουν πολλοί αγγλοελληνικοί γάμοι, να διαλυθούν με τον καιρό όλες οι φαντασιώσεις γύρω από το μεγάλο μύθο των 'λόρδων', νάρθουν από την Αγγλία δακρύβρεκτα κι απεγνωσμένα γράμματα των νέων Ελληνίδων, για να εκτιμηθεί από τους Έλληνες, σ' όλη της την έκταση, η παροιμία: 'παπούτσι από τον τόπο σου, κι ας είναι παλαωμένο'».¹⁰⁷

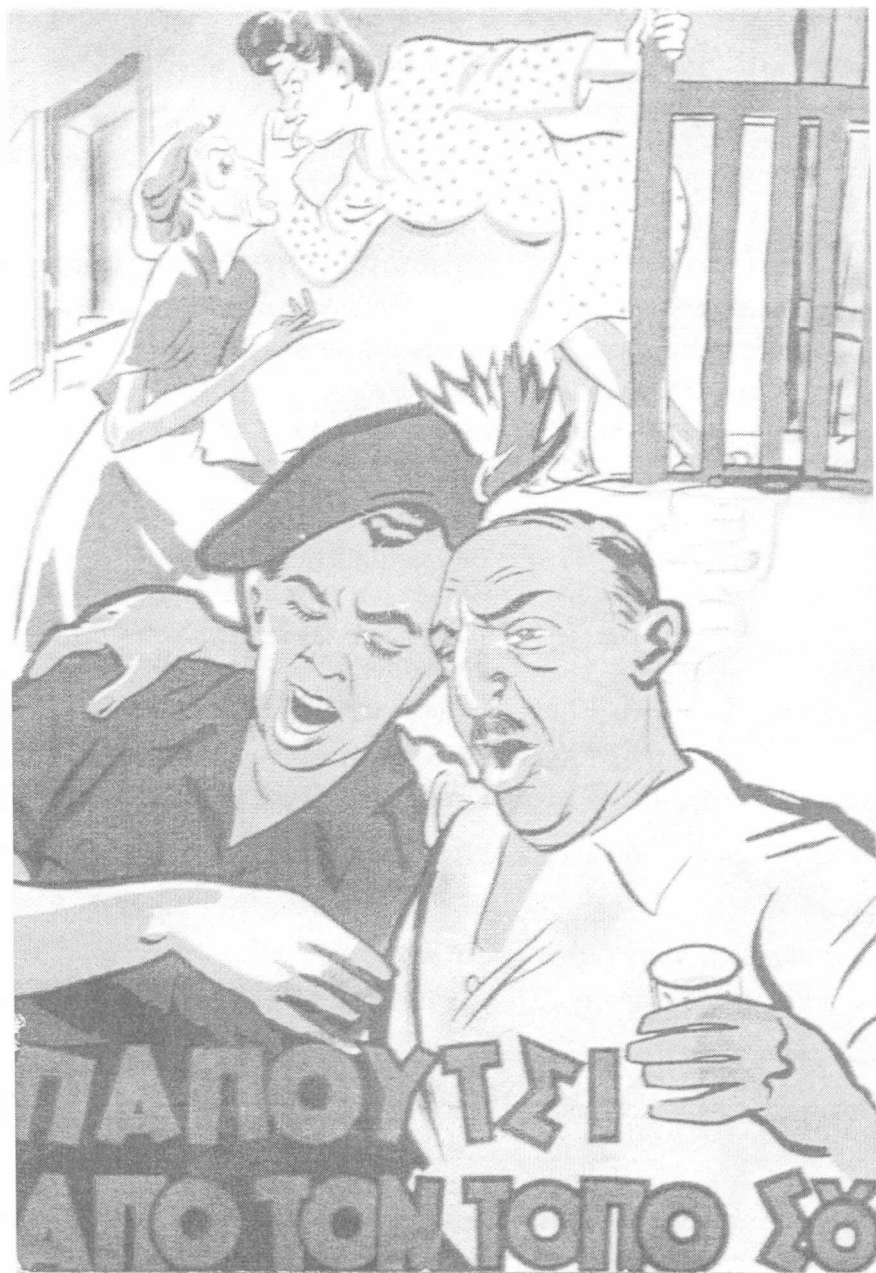
Στην πρώτη, λοιπόν, μεταπολεμική κινηματογραφική κωμωδία η λαϊκή ψυχαγωγία φλερτάρει διακριτικά, αλλά όπως φαίνεται αρκετά επικίνδυνα, με την πολιτική επικαιρότητα. Τα αποτελέσματα δεν άργησαν να φανούν. Η αναπόφευκτη εμπλοκή της πρωτότυπης ταινίας στο διχαστικό κλίμα της εμφύλιας σύρραξης αποδεικνύεται από τη στάση της κριτικής. Μαζί με τις υπόλοιπες κριτικές, οι οποίες γενικά εγκωμιάζουν τις αισθητικές αρετές και την ψυχαγωγική αποτελεσματικότητα της ταινίας, βρέθηκε και μία που έμμεσα της αποδίδει αντιβρετανική/αντιδυτική, άρα επιλήψιμη ή ύποπτη τοποθέτηση. Συγκεκριμένα, σε ανώνυμο άρθρο για την εμπορική απήχηση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, κριτικός του

¹⁰⁵ Γ. Μαργαρίτης, *ο. π.*, τ. Α', σ. 257

¹⁰⁶ 12 Σεπτέμβρη 1947

¹⁰⁷ Σελίδες αυτοβιογραφίας του Γ. Θ. Βαφόπουλου, τ. Β', *Η Ανάσταση*, Βιβιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1971, σ. 238

περιοδικού *Κινηματογραφικός Αστήρ* υποστήριξε, ότι: «ούτε ο χρηματοδότης απ' τη Ρώσικη Πρεσβεία έχασε για το Παπούτσι από τον τόπο σου».¹⁰⁸ Με δεδομένο το μανιχαϊστικό κλίμα της εποχής τέτοιες υφέρπουσες κατηγορίες ούτε ασήμαντες ούτε ανώδυνες ήταν.



Καρτ ποστάλ, έκδοση του Οργανισμού Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, Θεσσαλονίκη 1997, από την πρωτότυπη διαφημιστική αφίσα της ταινίας, του Π. Παυλίδη. Σε

¹⁰⁸ *Κινηματογραφικός Αστήρ*, τ. 15, 15 Σεπτεμβρίου 1947

πρώτο πλάνο εικονίζονται οι δύο άνδρες πρωταγωνιστές, ο «Άγγλος» γαμπρός, Αλέκος Λειβαδίτης και ο πεθερός του, Μάνος Φιλιππίδης.

2.9 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς*

Η υπόθεση του έργου

Πολλές φορές οι Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος κατηγορήθηκαν, ότι αλίευαν τα θέματά τους από τις στήλες των εφημερίδων, «κατηγορία» που ενδεχομένως δεν είναι μακριά από την αλήθεια. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η συγγραφική δυάδα φρόντιζε συστηματικά να προσαρμόζει τα έργα της στην πολιτική επικαιρότητα. Στις 26 Νοεμβρίου 1946 η εφημερίδα *Ακρόπολις*, στην οποία εργαζόταν ως χρονογράφος ο Αλ. Σακελλάριος, είχε το εξής κύριο άρθρο: «Καμία χερσαία συγκοινωνία δεν είναι ασφαλής μεταξύ Παλιάς και Βορείου Ελλάδος». Η αναλογία περιεχομένου με την κωμωδία *Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς*, που ανέβασε στις 8 Ιανουαρίου 1947 στο θέατρο «Αργυρόπουλου» ο θίασος Αργυρόπουλου είναι προφανής.

Ο πρωταγωνιστής, Αποστόλης Τσιρλιμπής, είναι επαγγελματίας οδηγός αυτοκινήτων, ο οποίος εξαιτίας της οικονομικής δυσπραγίας αναλαμβάνει ένα δύσκολο δρομολόγιο από Αθήνα για Θεσσαλονίκη.¹⁰⁹ Ο οικογενειακός του περίγυρος προσπαθεί να τον αποτρέψει με το αιτιολογικό ότι, *εκεί πάνω* [σ. σ. μακριά από τα μεγάλα αστικά κέντρα και πάντως από την Αθήνα] *σκοτώνονται*:

ΑΠΟΣΤΟΛΗΣ: *Ε και τι θα μου κάνουν οι συμμορίες; ... Εγώ τη δουλειά μου κάνω να βγάλω το μεροκάματό μου να την περάσω ... Μήτε δεξιός είμαι, μήτε αριστερός, μήτε κέντρος, μήτε απόκεντρος, μήτε εξοχικός, μήτε παραθαλάσσιος. Τους έχω δια βίου όλους κι είμαι βέβαιος πως μ' έχουνε κι εκείνοι.*

Μαζί με τους υπόλοιπους επιβάτες επιβιβάζονται στο όχημα και δύο μέλη ένοπλων οργανώσεων. Ένας αριστερός, ο Σταμάτης κι ένας δεξιός, ο Στράτος.

Ο ιδιοκτήτης του πρακτορείου αυτοκινήτων προειδοποιεί εκ νέου τον Αποστόλη για τους κινδύνους του ταξιδιού, εξαιτίας της ανώμαλης κατάστασης που επικρατεί στην ελληνική ύπαιθρο:

¹⁰⁹ Η διαπραγμάτευση γίνεται με βάση το κείμενο του θεατρικού έργου, Χρήστου Γιαννακόπουλου – Αλέκου Σακελλάριου, «Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς», Θεατρικό σε δύο πράξεις, Αθήνα, χ. χ., που προέρχεται από το προσωπικό αρχείο του Αλ. Σακελλάριου.

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ: *Τι φρονημάτων είσαι; ... Αριστερός είσαι; Δεξιός είσαι; ... Τι είσαι; Όχι, να μην είσαι πουθενά ανακατεμένος ... Για το καλό σου δηλαδή ... Γιατί είχαμε ένα δεξιό σωφέρ και μας τον καθαρίσανε οι αριστεροί ... Και πήραμε ύστερα έναν αριστερό και μας τον καθαρίσανε οι δεξιοί.*

Όμως, ο Αποστόλης τον διαβεβαιώνει ότι δεν κινδυνεύει, γιατί όπως εκ νέου διαβεβαιώνει όλα τα προηγούμενα χρόνια δεν είχε εμπλακεί σε πολιτικούς ανταγωνισμούς, πιθανότατα και στην Αντίσταση:

ΑΠΟΣΤΟΛΗΣ: *Τι μπελά; Από ποιον να βρω μπελά; Εγώ δεν έχω πει σε άνθρωπο κάνε πέρα, που λέει ο λόγος. Απ' αυτές τις μπερδεσοδουλειές, δόξα τω Θεώ, έχω το κεφάλι μου ήσυχο ... Εμένα ... έρχονται χρόνια τώρα κάθε βράδυ οι διάφοροι και γράφουν τα διάφορα αυτά κι εγώ έχω ένα κουβά ασβέστη έτοιμο και πρωί – πρωί βουτάω την μπατανόβουρτσα και τα σβύνω ούλα ... Ούλα, να μην έχει κανένας παράπονο.*

Στο δρόμο για τη Θεσσαλονίκη οι επιβάτες του λεωφορείου πέφτουν διαδοχικά στα χέρια δύο ένοπλων ομάδων, μιας δεξιάς και μιας αριστερής. Κατά περίπτωση ο Αποστόλης προσπαθεί να σώσει τον αριστερό επιβάτη του από τους δεξιούς και το αντίστροφο. Στο τέλος, οι επιβάτες εκμεταλλεύονται μια συμπλοκή ανάμεσα στις ένοπλες ομάδες για να αποδράσουν και, όταν επιτέλους ξεφεύγουν, ο Αποστόλης μονολογεί:

ΑΠΟΣΤΟΛΗΣ: *Α ρε κατακαυμένη ύπαιθρος ... Ω ρε κατακαυμένη Ελλάδα ... Από τους Ιταλούς γλύτωσες ... Από τους Γερμανούς γλύτωσες ... Από τους Βούλγαρους γλύτωσες ... Για να δούμε τώρα ... Θα γλυτώσεις κι απ' τους Έλληνες καμμιά φορά;*

Το έργο κλείνει με το γνωστό απλοϊκό κήρυγμα συμφιλίωσης, που υπαινίσσεται για άλλη μία φορά την ιδέα ότι τα κόμματα της Δεξιάς και της Αριστεράς εξυπηρετούν αλλότρια συμφέροντα:

ΑΠΟΣΤΟΛΗΣ: *Τότε τι έχετε να μοιράσετε και είσαι συ ακατεύναστος και συ ασυμφιλίωτος, αφού τα ίδια είσατε και τα ίδια ζητάτε; ... Για προσέχτε λιγάκι ρε παιδιά γιατί κάτι πονηρεύομαι ... [...] Άλλοι σας βάζουνε και τα κάνουνε ... Τώρα ποιοι άλλοι; ... Ξέρω κι εγώ; ... Άλλοι ... Άλλοι που για να υπερασπίσουνε τα συμφέροντά τους βάζουν κάτι κορόιδα σαν και σας ν' αλληλοσκοτώνονται δια της μεθόδου του κατευνασμού και της συμφιλίωσης. Γιατί πάει στο διάολο ... Εγώ ό,τι και να μου πούνε δεν πιστεύω ούτε ότι εσύ εσκοτώσες για χατήρι του Τίτο ούτε ότι εσύ βγήκες στο κλαρί για να μην πέσει η κοιλιά του Τσώρτσιλ ...*

Η υποδοχή από την κριτική

Λίγες ημέρες πριν από την πρεμιέρα του *Αποστόλη*, στο θέατρο «Κοτοπούλη» δόθηκε η 150^η πανηγυρική παράσταση της κωμωδίας των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου *Οι Γερμανοί ζανάρχονται*. Στους λόγους και τους χαιρετισμούς που προηγήθηκαν οι συγγραφείς

ειρωνεύτηκαν τον (την) κριτικό Άλκη Θρύλο (Ελένη Ουράνη), όχι μόνο γιατί δεν προέβλεψε την επιτυχία του έργου αλλά και γιατί είχε προδικάσει την αποτυχία του.¹¹⁰

Έτσι, στην καινούρια του κριτική για το έργο του θιάσου Αργυρόπουλου είναι πιο επιφυλακτικός όσον αφορά τις προβλέψεις του για την επί σκηνής μακροήμερυσή του. Ωστόσο, δεν είναι αναλόγως φειδωλός στην έκφραση απόψεων για την αισθητική του αρτιότητα και, κυρίως, την ιδεολογικοπολιτική του λειτουργία. Δύο είναι τα κύρια ζητήματα: πρώτο, ότι η συγγραφική δυάδα έχει βιομηχανοποιήσει τη μεταφορά της πολιτικής επικαιρότητας στη σκηνή του εμπορικού θεάτρου. Δεύτερο, ότι απλουστεύει το ζήτημα του πολιτικού διχασμού, στο όνομα της συμφιλίωσης, για να προσελκύσει το κοινό: «...Και τώρα, τι να πω για την καινούρια κωμωδία των κ. κ. Γιαννακόπουλου και Σακελλάριου; Τις προσωπικές μου γνώμες φυσικά. Είμαι πρόσφατα προειδοποιημένη και είναι εύκολο να προφυλαχθώ από κάθε ολίσθημα. Ολοφάνερη βιομηχανική εκμετάλλευση ενός μοτίβου που σημείωσε επιτυχία. Παραλλαγές κι ουσιαστικά επαναλήψεις. Απαράδεκτη απλούστευση του θέματος της συμφιλίωσης. Αν τις δυο παρατάξεις τις χώριζε μόνο μια παρεξήγηση κι όχι θεμελιακές διαφορές, αντίθετες κοσμοθεωρίες, η λύση θα είχε από καιρό βρεθεί. Οι συγγραφείς παραπονούνται ότι ούτε οι αριστεροί ούτε οι δεξιοί κατανοούν την άριστή τους πρόθεση. Κοροϊδεύουν; Πιστεύουν πραγματικά ότι το ζήτημα παρουσιάζεται όπως το εμφανίζουν, ότι είναι δυνατό η μία παράταξη να αγνωρίσει πως βρίσκεται ακριβώς στο ίδιο επίπεδο με την άλλη; Ακόμα και στη θέση τους διακρίνω, εγώ τουλάχιστον, πολύ θελητή, συνειδητή και επιζητημένη ρηχότητα για να θωπευθεί η ροπή του κοινού, αστόχαστου θεατή προς το εύκολο, το απλοϊκό. Και σε κάθε επανάληψη, αναγκαστικά, γιατί η έμπνευση και το κέφι λειτουργούν λιγότερο, η στάθμη κατεβαίνει. Το λυρικότερο στοιχείο της νέας κωμωδίας των κ. κ. Γιαννακόπουλου – Σακελλάριου είναι η ταχτική εκτέλεση ενός από τα κύρια πρόσωπα των φυσικών του αναγκών, σχεδόν απάνω στη σκηνή!».¹¹¹

Η υποδοχή από το κοινό

Παρά την επιφυλακτικότητα του Άλκη Θρύλου, *Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς* αποδείχτηκε όντως μία από τις πιο αδύναμες κωμωδίες της συγγραφικής δυάδας και σημείωσε μέτρια εισπρακτική επιτυχία, καθώς κράτησε το πρόγραμμα του θιάσου από τις 8

¹¹⁰ Στο κριτικό του σημείωμα για το έργο *Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς* ο Άλκης Θρύλος θα επανέλθει στο ζήτημα της παταγωδώς άστοχης πρόβλεψής του για την εμπορική σταδιοδρομία των Γερμανών: «Οι κ. κ. Χρ. Γιαννακόπουλος και Αλ. Σακελλάριος στην 150^η πανηγυρική παράσταση του «Οι Γερμανοί ξανάρχονται», που διανθίστηκε με χαιρετισμούς και λόγους, με ειρωνεύθηκαν γιατί όχι μόνο δεν προείδα την επιτυχία, αλλ' είχα προδικάσει ότι η κωμωδία τους πολύ γρήγορα θα έπεφτε. Να αγνοήσω την παρατήρησή τους; Γιατί; Όταν σφάλει κανένας, το τιμιότερο και το καλύτερο που έχει να κάνει είναι να τ' αναγνωρίσει και να τ' ομολογήσει. Όσο όμως κι αν ερευνώ ευσυνείδητα την υπόθεση, δεν κατορθώνω να πεισθώ ότι το λάθος μου υπήρξε βαρύ. Και μετά την επιτυχία, η εκτίμησή μου για την αξία του «Οι Γερμανοί ξανάρχονται» παραμένει ίδια». Το ελληνικό θέατρο, ο. π., τ. Δ', σ. 261

¹¹¹ Στο ίδιο, σ. 262-263

Ιανουαρίου έως τις 6 Φεβρουαρίου του 1947. Ίσως, δε θα ήταν παρακινδυνευμένο να υποθέσουμε ότι αυτό οφείλεται - εκτός από τις υπόλοιπες αδυναμίες και - στην κύρια θεματική κατάσταση, που δεν ήταν οικεία στο αθηναϊκό κοινό. Ο ιστορικός Γιώργος Μαργαρίτης επισημαίνει ότι: «Ο Εμφύλιος εκτυλίχθηκε στην επαρχία, ήταν μια υπόθεση της αγροτικής Ελλάδας. Τα μεγάλα αστικά κέντρα της χώρας, η Αθήνα κυρίως, έμμεσα μόνο αναμείχθηκαν σε αυτόν, δεν υπήρξαν πεδία αναμέτρησης ή έστω αμφισβητούμενης κυριαρχίας. Εξήσαν φυσικά την καταστολή, αυτό το κλίμα το γεμάτο απειλές και φόβους. Από την άλλη πλευρά, όμως, οι πολεμικές επιχειρήσεις ήταν απομακρυσμένες, ποτέ δεν πλησίασαν τις μεγαλύτερες πόλεις. Ταυτόχρονα, ο πόλεμος άφηνε στα μεγάλα αστικά κέντρα σημαντικά οικονομικά οφέλη».¹¹²

2.10 Ασημακόπουλου – Σπυρόπουλου – Παπαδούκα, *Οι τελευταίοι Έλληνες*

Η υπόθεση του έργου

Ο θίασος Κοτοπούλη, με διευθυντή τον Β. Λογοθετίδη, ανεβάζει στο θέατρο «Κοτοπούλη» την κωμωδία των Ασημακόπουλου – Σπυρόπουλου – Παπαδούκα, *Οι τελευταίοι Έλληνες*, η οποία, επίσης, εμπνέεται από την πολιτική επικαιρότητα. Σύμφωνα με την υπόθεση του έργου κηρύσσεται ο Τρίτος Παγκόσμιος Πόλεμος, που διεξάγεται με ατομικά όπλα. Ένας εφευρέτης κατασκευάζει μια εναέρια κιβωτό του Νώε και σ' αυτήν σώζονται - μαζί με ελάχιστους άλλους - οι δώδεκα τελευταίοι Έλληνες. Όταν προσγειώνονται, αρχίζουν να συζητούν, να πολιτικολογούν και να μαλώνουν. Συνέρχονται μόνο, όταν αντιλαμβάνονται ότι για να ζήσουν πρέπει να καλλιεργήσουν τη γη και να συνεργαστούν, γεγονός που αναδιοργανώνει τη ζωή τους σε υγιείς βάσεις.

Η υποδοχή από την κριτική

Ο Γ. Σάββας στην κριτική του στον *Ρίζο της Δευτέρας* ασχολείται λιγότερο ή καθόλου με την αισθητική και σχεδόν αποκλειστικά με την πολιτική πλευρά του έργου. Αυτή η πολιτική προσέγγιση δίνει πλήθος πληροφορίες τόσο για τις «συμφιλιωτικές» πολιτικές κωμωδίες που μεσουρανούσαν στις αθηναϊκές σκηνές όσο και για τον τρόπο, με τον οποίο τις αντιμετώπιζε η κομμουνιστική αριστερά. Ο κριτικός αναγνωρίζει την ύπαρξη ενός «ρεύματος» πολιτικών κωμωδιών, που χρωστούσαν τη δημοφιλία τους στο «μήνυμα» υπέρ του κατευνασμού και της συμφιλίωσης. Ισχυρίζεται, ότι οι κωμωδίες αυτές απλοποιούν, μετατοπίζουν ή συγκαλύπτουν τις πραγματικές ή βαθύτερες αιτίες της εμφύλιας σύρραξης. Υποστηρίζει, ωστόσο, και ο ίδιος, ότι ξένα συμφέροντα, αλλά μόνο των Άγγλων και των Αμερικανών, υποδαυλίζουν τα εμφύλια πολιτικά πάθη: «Από καθαρά θεατρική άποψη δεν αξίζει ο κόπος ν' ασχοληθεί

¹¹² Ο. π., τ. Α', σ. 208

κανένας με τη «σατιρική φαντασία» που κατασκεύασε η τριάδα Ασημακόπουλου – Σπυρόπουλου – Παπαδούκα. Η «πρωτότυπη»(!) ελληνική παραγωγή (αυτή τουλάχιστο που μας παρουσιάζουν τα θεατρά μας) έχει ξεπεράσει σε τέτοια χάλια, τρισχειρότερα κι' απ' τον καιρό της πρώτης κατοχής, που σε πιάνει ναυτία.

Τα παραπάνω όμως «έργο» θέλουν τάχα να πούνε πως έχει «γραμμή» συμφιλωτική. Αυτή την ξεγελαστική και ρεκλαμαδόρική φήμη θάθελα να ξεσκεπάσω με λίγα λόγια.

Φταιχτής λοιπόν κατά τη συγγραφική τριάδα, για το πρωτόφαντο μακελειό που έχει ξαπολυθεί στον τόπο μας κι' έχει φτάσει σήμερα κι' ως τον επίσημο πόλεμο, φταιχτής είναι ο ίδιος ο λαός. Τέτοιο είναι το σκαρί του, η ιδιοσυγκρασία του: Να μοιράζεται δίχως λόγο κ' αφορμή (κατά τους τρεις συγγραφείς φυσικά) σε αντιμαχόμενα πολιτικά κόμματα και ν' αρπάζεται στα λόγια, στα χέρια και στα μαχαίρια. Τίποτα και κανένας άλλος δε φταίει. Το στραβό του το κεφάλι μονάχα. Και πάνω απ' όλα είναι και τεμπέλης και καφενόβιος!

Η λύση, που λέτε, κατά τους τρεις συγγραφείς πάντα, είναι ν' αφήσουν τα τσακώματα οι δεξιοί με τους αριστερούς και να πιάσουνε δουλειά. Τόσο μόνο. Τελεία και παύλα.

Όσο γι' αυτούς που μας κυβερνάνε και το πώς μας κυβερνάνε – κι όσο για τους ξένους που κυβερνάνε «αυτούς που μας κυβερνάνε», μήτε γάτα, μήτε ζημιά. Τι σχέση θα μπορεί να έχει ο «φλεγματικός» Άγγλος κι' ο υπολογιστικός Αμερικανός με τον «θερμόαιμο» Έλληνα, που πάει γυρεύοντας πάντα να μοιράζεται «δίχως λόγο» σε κόμματα κλπ.

Ε, λάθος λοιπόν, κ.κ. Ασημακόπουλε, Σπυρόπουλε και Παπαδόπουλε. Να συμφιλωθούνε (και θα συμφιλωθούνε) δεξιοί και αριστεροί. Μόνο για να μπορέσουνε να πιάσουνε δουλειά, θα πρέπει, συμφιλωμένοι, να κυττάζουν πρώτα να βγει απ' τη μέση η πραγματική και μοναδική αιτία του διχασμού κι' ολόκερου του κακού: το ξένο συμφέρο [σ. σ. έτσι στο πρωτότυπο] και κείνοι που το υπηρετούνε. Οι περισσότεροι ηθοποιοί έφτυσαν αίμα να ανθρωπέψουνε κάπως τους σοβατισμένους φασουλήδες που τους δώσανε για ρόλους». ¹¹³

Ο Άλκης Θρύλος στην *Εστία* θεωρεί και αυτός από τη μεριά του, ότι τέτοιου είδους θεατρογραφήματα, στα οποία υπάρχει ως καρύκευμα και λίγο συμφιλωτικό δίδαγμα οφείλουν την ύπαρξή τους στη μεγάλη εμπορική επιτυχία των Γερμανών και στις αντίστοιχες, εδραιωμένες πια και γνωστές, προτιμήσεις του κοινού, το οποίο δε συμεριζόταν ούτε τις δικές του αξιολογήσεις ούτε εκείνες του Γ. Σάββα: «Υστερα από την επιτυχία του “Οι Γερμανοί ξανάρχονται”, ο θίασος Κοτοπούλη αναζήτησε ή ίσως και παρήγγειλε, ένα δεύτερο ανάλογο έργο, ένα σκετς επιθεώρησης τραβηγμένο σε τρεις πράξεις. [...] Απέτυχα τόσο βασικά στις προβλέψεις μου για τη σταδιοδρομία των “Γερμανών που ξανάρχονται”, ώστε δεν τολμώ πια να εκφέρω αυστηρές κρίσεις και να καταδικάσω. Μπορώ μόνο να σημειώσω ότι εγώ προσωπικά δεν ανευρίσκω σ' αυτά τα έργα κανένα ενδιαφέρον, ότι αυτά τα έργα εμένα δε με

¹¹³ Ο Ρίζος της Δευτέρας, 21 Απριλίου 1947

διασκεδάζουν έστω και μια στιγμή, αλλ' ότι το ερμαφρόδιτο αυτό είδος φαίνεται να εγκρίνεται από το κοινό και να του αρέσει για να περάσει τη βραδιά του». ¹¹⁴

Πάντως, για το συγκεκριμένο έργο δεν έπεσε έξω στις προβλέψεις του. Το έργο δε σημείωσε εμπορική επιτυχία. Κατέβηκε σχετικά σύντομα, στις 11 Μαΐου 1947 και ο θίασος αναγκάστηκε να ανεβάσει από την επομένη μια παλιότερη επιτυχία του, την πολιτική κωμωδία *Η δεξιά, η αριστερά κι ο κυρ – Παντελής*, της οποίας οι παραστάσεις συνεχίστηκαν μέχρι τις 3 Ιουνίου 1947, την τελευταία μέρα που ο Λογοθετίδης έπαιξε για τον θίασο Κοτοπούλη.

2.11 Δ. Ψαθά – Γ. Ρούσσου, *Δεν θυμάμαι τίποτα!*

Η υπόθεση του έργου

Μία μέρα μετά από την αποχώρησή του από τον θίασο Κοτοπούλη, στις 4 Ιουνίου 1947, ο Βασίλης Λογοθετίδης εγκαινιάζει τη συνεργασία του ως συνθιασάρχης με την κ. Κατερίνα (Ανδρεάδη), με την κωμωδία των Δημήτρη Ψαθά – Γεώργιου Ρούσσου, *Δεν θυμάμαι τίποτα!*, που θα κρατήσει το πρόγραμμα του θεάτρου «Κατερίνας» έως τις 24 Ιουλίου 1947.

Η υπόθεσή της, μολονότι το κεντρικό της θέμα έχει χαρακτήρα μπουλμπάρ, εφάπτεται των γεγονότων της Κατοχής. Ο πρωταγωνιστής, Μιχάλης, επιστρέφει από Γερμανικό στρατόπεδο όπου εκρατείτο μετά τη σύλληψή του - όχι γιατί ανέπτυξε κάποιου είδους αντιστασιακή δράση αλλά επειδή είχε παρανόμως διανυκτερεύσει στο σπίτι μιας ερωμένης του - και παραμένει λίγες μέρες στη Θεσσαλονίκη. Τον συνοδεύει μια κοπέλα, η Αλίκη, που υποκρίνεται ότι είναι νοσοκόμος του, ενώ στην πραγματικότητα είναι ερωμένη του. Ο πρωταγωνιστής επιμηκύνει την παραμονή του στη Θεσσαλονίκη, για να αποφύγει να έρθει αντιμέτωπος τη γυναίκα του, η οποία έχει εκρηκτικό χαρακτήρα και πολλούς λόγους να μνησικακεί εναντίον του συζύγου της για την άστατη ζωή του πριν τον συλλάβουν οι Γερμανοί.

Γι' αυτό το λόγο, όταν καταφθάνουν στο ξενοδοχείο η γυναίκα του, Ιουλία, και ο γυναικάδελφός του Ξενοφών, αποφασίζει να προσποιηθεί τον αμνήμονα, που δήθεν έχασε τη μνήμη του από το σοκ κατά τη διάρκεια του τρομακτικού βομβαρδισμού του Αμβούργου («Επιχείρηση Γόμμορα», 27 Ιουλίου – 3 Αυγούστου 1943). Όταν επιστρέφουν στην Αθήνα, ο πρωταγωνιστής συνεχίζει την κωμωδία της αμνημοσύνης μέχρις ότου κατορθώσει να συμφιλιωθεί με την εκδικητική σύζυγό του. Το τέχνασμα της «αμνησίας» χρησιμοποιείται,

¹¹⁴ Το ελληνικό θέατρο... ο. π., τ. Δ', σ. 305 – 306

για να ξεχαστούν τόσο οι δικές του ανομίες, όσο και εκείνες των άλλων προσώπων του έργου.

Με βάση την υπόθεση που εκτέθηκε παραπάνω, δύσκολα θα μπορούσε κάποιος σήμερα να υποστηρίξει ότι το έργο σχετίζεται με την πολιτική επικαιρότητα του Εμφυλίου. Ωστόσο, όπως θα φανεί στη συνέχεια από τις κριτικές, μέσα στα πολιτικά συμφραζόμενα του 1947 έπαιρνε διαφορετικές διαστάσεις.

Αναφέρθηκε ήδη, ότι με τη συγκεκριμένη κωμωδία ο Βασίλης Λογοθετίδης εγκατέλειψε τον θίασο Κοτοπούλη εγκαινιάζοντας τη συνεργασία του με την κα. Κατερίνα. Ο Άλκης Θρύλος στην κριτική του στην *Εστία*, αμφισβητεί τις δυνατότητες μακροήμερευσης της συγκεκριμένης συνεργασίας, γιατί πιστεύει ότι τα ταλέντα των συνθιασαρχών έχουν διαφορετικό προσανατολισμό και, κατά συνέπεια, θα ήταν δύσκολο να βρεθούν τα κατάλληλα έργα που θα διατηρούσαν την απαιτούμενη ισορροπία και αρμονία. Αμφισβητεί, όμως, και την ποιότητα της συγκεκριμένης κωμωδίας, αλλά όπως και σε ανάλογες περιπτώσεις, τα κριτήριά του δεν είναι αμιγώς αισθητικά. Τη θεώρησή του επηρεάζουν και πολιτικά κριτήρια, όπως και η μόνιμη δυσαρέσκειά του για τον κυρίαρχο ρόλο που διαδραμάτιζαν στις αθηναϊκές σκηνές οι «ελαφρές» πολιτικές κωμωδίες με φανερό ή συγκαλυμμένο μήνυμα συνδιαλλαγής και συμφιλίωσης. Έτσι, μόνο θεωρητικά η κριτική αφορά στην αισθητική αρτιότητα του έργου. Στην πραγματικότητα, η δυσαρέσκειά του οφείλεται στην εκτίμηση ότι πρόκειται για θέατρο πολιτικής παρέμβασης και μάλιστα για λογαριασμό του Κέντρου: « ... Το «Δεν θυμάμαι τίποτα!» δεν ξεπερνά το επίπεδο του κατασκευάσματος. Οι κ. κ. Ψαθάς και Ρούσσοσ σ' ένα εισαγωγικό σημείωμα στο πρόγραμμα ειρωνεύονται την κριτική, η οποία δήθεν αξιώνει πάντα το ύψος και το βάθος κι αρέσκεται να κατηγορεί για ρηχότητα. [...] το «Δεν θυμάμαι τίποτα!» όμως και στο είδος της φάρσας είναι ελαττωματικότατο. [...] Στο «Δεν θυμάμαι τίποτα!» δε διαγράφεται κανένας χαρακτήρας. Όλη η πλοκή είναι χαλαρότατη, και δεν αναπηδούν ούτε και σποραδικά λεπτομερειακά διασκεδαστικά ευφρολογήματα. Στην τελευταία σκηνή εμφανίζεται σαν φάντης μπαστούνι και άλλη μία υπαγόρευση, μια άλλη επιταγή. Ακούεται έξαφνα, χωρίς να έχει καθόλου προετοιμασθεί, χωρίς να συνδέεται καθόλου οργανικά με το όλο έργο, ένα κήρυγμα για τη συμφιλίωση. Μια που το ίδιο αυτό φινάλε παρουσιάζεται πανομοιότυπο κι επίσης ασύνδετο και σ' ένα άλλο έργο, στην κωμωδία των κ. κ. Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου [σ. σ. Το ακίνητο που κουνήθηκε], πώς να μην υποθέσουμε ότι προστέθηκε επειδή το αξίωσε ένα Κόμμα, πώς να μην καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι οι συγγραφείς μιας ορισμένης παράταξης υποδούλωσαν το πνεύμα τους και παραδέχθηκαν να δεχθούν διαταγές;».¹¹⁵

Την ίδια κατηγορία, ότι το έργο κάνει ανοικτή προπαγάνδα υπέρ των θέσεων του Κέντρου, συναντάμε και στην κριτική του Μ. Καραγάτση στη *Βραδυνή*: «Στο τέλος της τρίτης πράξεως, οι δύο συμπαθητικοί δημοσιογράφοι φαίνεται πως ζαλίστηκαν, τα μπέρδεψαν. Και αντί για

¹¹⁵ Το ελληνικό θέατρο ..., ο. π., τ. Δ', σ. 318 – 321

φινάλε εκόλλησαν ένα κύριο άρθρο της εφημερίδα τους. Έγινε λοιπόν επί σκηνης η “συμφιλίωση” με παρ’ ολίγον κυβέρνησιν Σοφούλη. Και η αυλαία έκλεισε, ενώ τα στόματα των θεατών άνοιγαν σε χασμουρητά ανοίας». ¹¹⁶

Αντίθετα, για τον ίδιο λόγο, ότι το έργο προπαγανδίζει τη συμφιλίωση, άρα τις θέσεις του Κέντρου, ο Μιχ. Ροδάς το επικροτεί στην κριτική του στο Βήμα: « ... Ένα έργο διασκεδάσεως και αν θέλετε και με κάποιο συμβολικό νόημα στο τέλος σχετικά με όσα λέγονται για την αμνησία και για το σβύσιμο των περασμένων με το σφουγγάρι. Εάν οι συγγραφείς αποδίδουν συμβολική σημασία τότε είναι άξιοι των θερμότερων συγχαρητηρίων, γιατί με τον καλλίτερο και τον ευγενικότερο τρόπο επρόσφεραν – αντίθετα προς κάθε άλλο “έναυσμα πυρός” και στη δημοκοπία στο ελαφρό θέατρο – μια ανδρική, μια γενναία και Εθνική λύση». ¹¹⁷

Τέλος, ο Γ. Σάββας αγανακτεί από τις στήλες του Ρίζου της Δευτέρας, διότι, κατά τη γνώμη του, το συγγραφικό δίδυμο Ψαθά – Ρούσσου στα χάρια των υπόλοιπων συγγραφέων του εμπορικού θεάτρου κατηλεύεται το ζέον πρόβλημα του κατευνασμού και της συμφιλίωσης για εισπρακτικούς λόγους: «Κι απορεί κανείς άλλο τόσο με τον Δ. Ψαθά που κι αν δεν κατέχει απόλυτα την τεχνική του δραματουργού, ζέρει τουλάχιστο να εκμεταλλεύεται με σατιρική υπερβολή μικροεπεισόδια και μικροσυνήθειες της καθημερινής ζωής, για να σκισάρει μιαν εξωτερική κωμική πλευρά ενός τόπου. Πώς λοιπόν ο συγγραφέας αυτός σε συνεργασία με τον Γ. Ρούσσο δέχθηκε να παρουσιάσει μετά από τον Φον Δημητράκη με τον άρτιο κεντρικό ήρωα ένα έργο δίχως αρχή και τέλος, δίχως δράση, δίχως σταλιά αληθοφάνειας, δίχως κωμικότητα, μέτρο, γούστο, λογική ή έστω παραλογοισμό; [...] Η περίπτωση του ανθρώπου που τον κουβάλησαν όμηρο στην Γερμανία επειδή τον έπιασαν να ξενοκοιμάται στις ερωμένης του, και που ξαναγυρνώντας στην Ελλάδα προσποιείται ότι έχασε τη μνήμη του, για να γλυτώσει από τις γκρίνιες και το ζυλοφόρτωμα της γυναίκας του, αμφιβάλλω αν θα μπορούσε να ξεπεράσει τα όρια ενός από τα Εύθυμα του κ. Ψαθά στις εφημερίδες. Κι όμως θέλησε να το κάνει τρίπρακτο έργο με πρόλογο και κήρυγμα συμφιλίωσης στο τέλος!!! Στο σημείο αυτό πρέπει να ειπωθεί μια για πάντα, γιατί το κακό παράγινε, πως δεν μπορεί να χρησιμοποιείται για αβανταδόρικο φινάλε έργου ένα σύνθημα που ο λαός το πληρώνει με ποτάμια αίματος. Και δεν μπορεί προπάντων να συμβολίζεται με βρωμιές και μοιχείες ο αγώνας του λαού για τη ζωή και τη λευτεριά του. [...] Ένα ξέρω να πω. Λυπάμαι, λυπάμαι κατάκαρδα για την κατάντια όπου έφθασε το θέατρό μας». ¹¹⁸

Για να ολοκληρώσουμε, όμως, τον προβληματισμό, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι άλλοι κριτικοί, όπως ο Κλέων Παράσχος στην Καθημερινή, δεν διέκριναν στον επίλογο του έργου πολιτικά υπονούμενα και, πολύ περισσότερο, πολιτική σκοπιμότητα: «Στο τέλος τα πρόσωπα

¹¹⁶ Η Βραδυνή, 6 Ιουνίου 1947, αναφέρεται από την Γλ. Καλαϊτζή, ο. π. σ. 316.

¹¹⁷ 6 Ιουνίου 1947

¹¹⁸ Ρίζος της Δευτέρας 9 Ιουνίου 1947

του έργου, ο σύζυγος, η σύζυγος, ο κουνιάδος του, η κουνιάδα που έχουν διάφορα δούναι – λαβείν μεταξύ τους, μη βρίσκοντας άλλο τρόπο να ξεμπλέξουν τις διαφορές των αποφασίζουν να τις ξεχάσουν, παίρνουν όλοι σφουγγάρι και σβύνουν το παρελθόν».¹¹⁹

2.12 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Το ακίνητο που κουνήθηκε*

Η υπόθεση του έργου

Η πολιτική κωμωδία *Το ακίνητο που κουνήθηκε*, των Αλ. Σακελλάριου – Χρ. Γιαννακόπουλου την οποία ανέβασε στις 6 Ιουνίου 1947 στο θέατρο «Αργυρόπουλου» ο θίασος Β. Αργυρόπουλου, κατά πάσα πιθανότητα, οφείλεται στον άλλο μεγάλο κωμικό του ελεύθερου θεάτρου, τον Β. Λογοθετίδη. Είδαμε νωρίτερα ότι το καλοκαίρι του 1947 ο Βασίλης Λογοθετίδης έχει αποφασίσει να εγκαταλείψει τον θίασο Κοτοπούλη και αναζητά έργο που θα του εξασφαλίσει εμπορική επιτυχία, ώστε να αρχίσει με τους καλύτερους οιωνούς η ίδρυση του νέου θιάσου αλλά και να εδραιωθεί οικονομικά το νέο και τολμηρό εγχείρημα, αν λάβουμε υπόψη τη μόνιμη κρίση που ταλάνιζε τους εμπορικούς θιάσους τη συγκεκριμένη περίοδο. Μία από τις σκέψεις του είναι να συμπρωταγωνιστήσει με τον Βασίλη Αργυρόπουλο σε μια επίκαιρη πολιτική κωμωδία. συνθήκη η οποία θα εξασφάλιζε σε μεγάλο βαθμό την εμπορική/εισπρακτική επιτυχία. Απευθύνεται λοιπόν, στη συγγραφική δυάδα Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, ώστε η σύμπραξη των δύο δημοφιλέστερων κωμικών της εποχής να συνδυαστεί με μια κωμωδία πολιτικής επικαιρότητας, για να εξασφαλιστούν όλες οι παράμετροι της επιτυχίας. Την πληροφορία σώζει ο Αλέκος Σακελλάριος στην αυτοβιογραφία του: «*Με τον Χρήστο Γιαννακόπουλο προσπαθήσαμε κάποτε να πείσουμε τους δύο Βασίληδες να συνεργαστούνε ξανά. Στην αρχή οι διαπραγματεύσεις πήγανε καλά. Γράψαμε μάλιστα και μια κωμωδία με δύο ισοδύναμους ρόλους, «Το ακίνητο που κουνήθηκε», που άρεσε και στους δύο. Τελικά, όμως, διαφωνήσαμε πάνω σ' άλλα θέματα κι ο Αργυρόπουλος έπαιξε την κωμωδία μας στο θερινό θέατρο της οδού Νικοδήμου, με τον αξέχαστο Απόστολο Αβδή στο ρόλο που προοριζότανε για τον Λογοθετίδη».*¹²⁰ Όπως και εμείς είδαμε νωρίτερα, τελικά, η συνεργασία δεν ευδοχώθηκε, καθώς, όπως είδαμε νωρίτερα, ο Β. Λογοθετίδης συνεργάστηκε με την κ. Κατερίνα.¹²¹

¹¹⁹ 6 Ιουνίου 1947

¹²⁰ *Λες και ήταν χθες*, Σμυρνιωτάκης, Αθήνα, χ. χ., σ. 278

¹²¹ Ο Άλκης Θρύλος σώζει μια παραλλαγμένη εκδοχή της παραπάνω πληροφορίας: «Οι κ. κ. Ψαθάς και Ρούσσος φανερώνονται σ' αυτό [σ. σ. *Δεν θυμάμαι τίποτα!*] πολύ κατώτεροι του ίδιου του εαυτού τους. Νομίζω ότι η αιτία της πτώσης τους πρέπει ν' αναζητηθεί στο ότι εργάστηκαν κατά παραγγελία. Το έργο αυτό τους είχε ζητηθεί από τους κ. κ. Λογοθετίδη και Αργυρόπουλο, όταν επρόκειτο να συνεργασθούν. Οι κ. κ. Λογοθετίδης και Αργυρόπουλος είχαν προβάλει την παράδοξη, κι εντελώς αντικαλλιτεχνική, αξίωση να υπάρχουν σ' αυτό δύο ρόλοι αντρικοί απόλυτα ισοδύναμοι. Οι κ. κ. Ψαθάς και Ρούσσος απασχολήθηκαν αποκλειστικά με το

Η υπόθεση του έργου έχει ως εξής: δύο Αθηναίοι δικηγόροι, ένας αριστερός, ο Πολυχρόνης Ζουμπάς, κι ένας δεξιός, ο Λυκούργος Ντερέκης, αναλαμβάνουν να υπερασπιστούν ο πρώτος τον ιδιοκτήτη ενός δυναμιτισμένου σπιτιού κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών κι ο άλλος τον δυναμιτιστή του συνεργείου του ΕΑΜ, που είχε αναλάβει την ανατίναξη. Στην πρώτη πράξη εκτίθεται η δεινή οικονομική κατάσταση των φίλων και συστεγαζόμενων δικηγόρων, απόρροια της γενικότερης οικονομικής δυσπραγίας, η οποία στο τέλος θα τους πειθαναγκάσει να αναλάβουν ο καθένας την υπεράσπιση ενός ιδεολογικά αντίθετου πελάτη. Στο δικηγορικό γραφείο προσέρχεται πρώτος ο αδελφός του ΕΑΜίτη, που αναθέτει στον δεξιό δικηγόρο την υπεράσπιση του αδερφού του, ο οποίος συνελήφθη για τη δραστηριότητά του στη Μάχη της Αθήνας. Εκτός από τα σταθερά μοτίβα στις πολιτικές κωμωδίες των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, τη σάτιρα του πολιτικού φανατισμού, της μισαλλοδοξίας και της συνακόλουθης πλήρους αδυναμίας συνεννόησης, η πρώτη πράξη κλείνει με μια ξεκαρδιστική σκηνή, κατά την οποία ο δεξιός δικηγόρος προσπαθεί να «ψαρέψει» επιχειρήματα, που αλλιώς δε θα μπορούσε να διανοηθεί, από τον αριστερό φίλο και συνάδελφό του για να υπερασπιστεί τον πελάτη του:¹²²

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Εμένα θα ήτανε τιμή μου να υποστηρίξω έναν αγωνιστή*

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *Αγωνιστή, αλλά όταν θα σε ρωτάγανε γιατί τίναζε το σπίτι του τάδε ή του δείνα τι θα έλεγες;*

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Πρώτα – πρώτα, όσα σπίτια ανατιναχτήκανε ανατιναχτήκανε για λόγους στρατιωτικούς. Κι αυτοί που ανατινάζανε δεν είναι δυναμιτιστές και εγκληματίες, όπως θέλετε να τους παρουσιάζετε, αλλά στρατιώτες ... Στρατιώτες που πειθαρχούσαν σε διαταγές ανωτέρων, οι οποίοι πάλι εφαρμόζανε ένα επιτελικό σχέδιο ...*

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *(Που έχει πάρει μολύβι και χαρτί και γράφει) Οι οποίοι πάλι, πώς το 'πες αυτό;*

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Οι οποίοι πάλι εφαρμόζανε ένα επιτελικό σχέδιο ...*

Στη δεύτερη πράξη είναι η σειρά των ιδιοκτητών της δυναμιτισμένης οικίας να παρουσιαστούν στο δικηγορικό γραφείο, για να αναθέσουν στον αριστερό Πολυχρόνη να

μέτρημα των συλλαβών και του βάρους του κάθε ρόλου, κι απορροθήθηκαν απ' αυτό. Αποδείχθηκε ακόμα μία φορά ότι το έργο που το υπαγορεύει μια εξωτερική επιταγή, όποια κι αν είναι η επιταγή αυτή, που δεν αναβλύζει από τα μέσα προς τα έξω, βγαίνει σκάρτο κι αποτυχημένο». *Το ελληνικό θέατρο ...*, ο. π., τ. Δ', σ. 318

Δύο είναι τα πιθανά ενδεχόμενα. Το ένα, οι δύο Βασίληδες, Αργυρόπουλος και Λογοθετίδης, να είχαν απευθυνθεί για την συγγραφή του έργου, εκτός από τους Σακελλάριο – Γιαννακόπουλο, και στους Δ. Ψαθά – Γ. Ρούσσο. Το δεύτερο, ο Άλκης Θρύλος να μεταφέρει εσφαλμένα πληροφορία που άκουσε για άλλο έργο. Με δεδομένο ότι στο έργο των Ψαθά – Ρούσσου, *Δεν θυμάμαι τίποτα!* δεν υπάρχουν δύο ισοδύναμοι ανδρικοί ρόλοι, συγκλίνουμε στο συμπέρασμα ότι μάλλον ισχύει το δεύτερο.

¹²² Οι παραπομπές και η επεξεργασία γίνονται με βάση το κείμενο του θεατρικού έργου, Αλέκου Σακελλάριου, «Το ακίνητο που κουνήθηκε», Θεατρικό, Αθήνα, χ. χ., που προέρχεται από το προσωπικό αρχείο του Αλέκου Σακελλάριου.

εξασφαλίσει την καταδίκη του ΕΑΜίτη Βαγγέλη Σωτήρου, που ανατίναξε το σπίτι τους. Η πράξη κλείνει με τους δύο δικηγόρους, εκόντες άκοντες να βάζουν νερό στο κρασί τους και να παραδέχονται το δίκαιο της άλλης πλευράς:

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: [...] *Αλλά τι να κάνεις; Κρίσις στέγης ... Γι αυτό ... Εγώ το λέω ... Το σωστό σωστό ... Σ' ορισμένα πράγματα έχετε δίκη κι εσείς οι δεξιοί.*

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *Σε ποια δηλαδή;*

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Α! Εγώ ... Εγώ τα σφάλματα της παρατάξεώς μου τ' αναγνωρίζω. Όλα καιά, όλα ωραία, αλλά τέλος πάντων τα σπιτάκια του Θεού τι τους φταίγανε; ... Για να μη μπορεί δηλαδή, τώρα να βρει κανείς ένα ταβάνι να σκεπάσει την κασίδα του;*

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *Όχι ... Όχι ... Εγώ ξέρεις τι εθνικόφρων είμαι ... Στα σπίτια όμως δεν τους αδικώ ... Επανάστασις ήτανε τα ανατινάζανε για λόγους στρατιωτικούς. Φως φανερό το πράμμα.*

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Μωρέ κακά τα ψέμματα τώρα ... τώρα τι να λέμε ... Σε μερικά πράγματα είμαστε και μεις λιγάκι παλιοτόμαρα ... Άστα να πάνε στο διάολο ...*

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *Όχι ... Όχι ... Δεν είστε παλιοτόμαρα ... Είστε αγωνιστάι ...*

Στην τρίτη πράξη, στο δικαστήριο, διαδραματίζονται οι πιο διασκεδαστικές σκηνές του έργου. Κατά τη διάρκεια της δίκης το πολιτικό φρόνημα υπερισχύει του δικηγορικού καθήκοντος. Ο εθνικιστής μετατρέπεται σε κατηγορο και ο αριστερός σε συνήγορο. Οι δύο δικηγόροι, που με κόπο κατέπνιγαν τα πολιτικά τους φρονήματα και τα ειλικρινή τους αισθήματα για να υπερασπιστούν ο ένας και να καταδικάσουν ο άλλος τον νεαρό δυναμιτιστή των Δεκεμβριανών, κάποια στιγμή αγανακτούν και ξεσπάνε με αποτέλεσμα κανείς, ούτε ο πρόεδρος του δικαστηρίου ούτε οι διάδικοι, να μην μπορούν στο τέλος να ξεχωρίσουν ποιος είναι ο δικηγόρος της υπεράσπισης και ποιος εκείνος της πολιτικής αγωγής:

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Η ηγεσία έκανε πόλεμον. Η ηγεσία έκανε επανάστασιν. Αν εις τας ταραχώδεις εκείνας ημέρας ορισμένοι εγκληματικοί τύποι ήυραν την ευκαιρίαν να διαπράξουν κακουργήματα του κοινού ποινικού δικαίου, σε τι μπορεί να ευθύνεται η ηγεσία; Περί της ορθότητος άλλωστε της απόψεώς μου, επικαλούμαι το επίσημον κράτος, το οποίον δια της συμφωνίας της Βάρκιζας αναγνωρίζει το ιδεολογικόν και αποκλειστικώς πολιτικόν περιεχόμενον των πράξεων της ηγεσίας και στρέφεται μόνον εναντίον των εγκληματιών [...]*

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *Μωρέ τι Βάρκιζα και κολοκύθια τούμπανα ... Μωρέ έπρεπε να τους πιάσουν σούλους, να τους τραβήξουν ένα γερό σουλτάν μερεμέτ ... Να πιάσουν την ηγεσία, να πιάσουν τη συνοδοιπορία, να πιάσουν τους κομμουνιστάς, τους σοσιαλιστάς, να πιάσουν τους δημοκράτας, να πιάσουν κι αυτόν εδώ [σ. σ.: ένα μάρτυρα υπεράσπισης, σύντροφο του κατηγορούμενου] που μούστριψε τα άντερα με το ΕΑΜ – ΕΛΑΣ – ΕΠΟΝ, να πιάσουν κι αυτό εδώ το κάθαρμα, που επειδή τίναξε ένα σπίτι νομίζει ότι έχουμε υποχρέωση να τον συγχαρούμε ...*

Η ιδεολογική γραμμή του έργου ακολουθεί την κατεύθυνση των προηγούμενων κωμωδιών της συγγραφικής δυάδας που είναι εμπνευσμένες από την πολιτική επικαιρότητα. Ίσες αποστάσεις από Δεξιά και Αριστερά, καταγγελία του μισαλλόδοξου και φανατικού τους

λόγου, που απέκλειε κάθε δυνατότητα συνδιαλλαγής και συμφιλίωσης. Το έργο κλείνει με μήνυμα κατευνασμού και συμφιλίωσης.

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *Τώρα κατάλαβα γιατί πάει κατά διαβόλου αυτός ο ρημαδότοπος ...*

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Γιατί;*

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *Γιατί εδώ κανείς δεν κοιτάει να κάνει τη δουλειά του... Έχουμε πάθει πολιτικό παραλήρημα κι' αδιαφορούμε για κάθε τι που είναι έξω από την τρελάρα μας ... είδες τι έγινε εδώ; Θάλασσα τα κάναμε κι' οι δυο μας*

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Ναι μωρέ γελοίοι γίναμε*

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *Γελοιωδέστατοι. Το ίδιο λίγο πολύ με μας είναι ούλοι ... Κανείς δεν κάνει τη δουλειά του σωστή, γιατί το μυαλό μας έχει θολώσει από τον φανατισμό... Και μ' αρέσει που όλοι σκοτωνόμαστε για την ελευθερία, ενώ εδώ που τα λέμε, είμαστε χωρισμένοι σε δυο μερίδες κι οι μισοί κοιτάμε πώς θα στερήσουμε την ελευθερία των άλλων μισών*

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Μωρέ γίναμε άστα να παν στο διάολο...*

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *Μιλάμε για ανοικοδόμηση κι αντί ν' αρπάζουμε την τσάπα, αρπάζουμε το «Ελληνικό αίμα» και τον «Ριζοσπάστη», μιλάμε για δικαιοσύνη κι η κουμπούρα δεν μας λείπει απ' την κολότσεπη*

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Μιλάμε για επιβίωση κι εν τω μεταξύ η ανθρώπινη ζωή κοστίζει φθηνότερα κι' από μια οκά σαφρίδια. Μιλάμε για ειρήνη κι εν τω μεταξύ πακετάρουμε την ατομική μπόμπα*

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: *Μιλάμε γι' ανεξαρτησία κι αγωνίζεται ο καθ' ένας να φέρει τον αφεντικό του γούστου του... Κι' ένα ξεχνάμε... ότι είμαστε άνθρωποι. Ανθρωπάκια που' χουμε κάτι λίγα χρονάκια να ζήσουμε που θα 'ταν πάρα πολύ εύκολο να τα ζήσουμε με ομόνοια και αγάπη... Αλλά δεν βαριέσαι... Τι να περιμένει κανένας από τους ανθρώπους: Μια φορά κατέβηκε στον κόσμο ένας θεός και μόλις έκανε να πει «αγαπάτε αλλήλους» του χιμήζανε όλοι, τον αρπάζανε και τον σταυρώσανε... Πάμε για την μύρα μας;*

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ: *Και δεν πάμε*

ΑΥΛΑΙΑ

Στη συγκεκριμένη κωμωδία οι Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος καταπιάνονται με μια ειδική πτυχή της (εμφυλιακής) πραγματικότητας. Το έργο αποδίδει σε χρονογραφικό επίπεδο και με χρονογραφικό τρόπο τις πρακτικές αδυναμίες της εφαρμογής της συμφωνίας της Βάρκιζας. Ούτως ή άλλως, η ελαφρά κωμωδία ούτε μπορεί ούτε φιλοδοξεί να λύσει τόσο σοβαρά προβλήματα, όπως αυτό της πολιτικής βίας. Αν, δηλαδή, η πολιτική βία είναι έγκλημα ή αν πολιτικοί στόχοι (είναι θεμιτό να) επιδιώκονται μέσω της βίας και του εγκλήματος. Αποτελεί,

ωστόσο, μία από τις ελάχιστες κωμωδίες, ίσως τη μοναδική, όπου θίγεται έστω το αδιέξοδο που δημιουργούσε η εγγενής αδυναμία της συμφωνίας της Βάρκιζας να προστατέψει εκείνους για τους οποίους συνομολογήθηκε και να εξασφαλίσει την Αμνηστία και τη Λήθη:

ΝΤΕΡΕΚΗΣ: *Δε μου λέτε κύριε μάρτυς ... Ήτανε στρατιώτης ο κατηγορούμενος ή όχι; [...]* Ήτανε ... Έχει δικαίωμα ένας στρατιώτης να μην εκτελέσει τας διαταγές των ανωτέρων του; [...] Μπορεί, δηλαδή, ένας στρατιώτης άμα πάρει διαταγή απ' τον συνταγματάρχη να πυροβολήσει να πει όχι, δεν πυροβολάω γιατί θα πάω στο καφενείο να παίξω τάβλι; [...] Κι αν οι πυροβολισμοί που θα ρίξει σύμφωνα με την διαταγή του συνταγματάρχου, που οφείλει να την υπακούσει προκαλέσουν κανένα ατύχημα, ποιος ευθύνεται; Ο στρατιώτης που πυροβόλησε ή ο συνταγματάρχης που έδωσε τη διαταγή να πυροβολήσει; [...] Αν, λοιπόν, υποθέσουμε ότι όλος ο Δεκέμβρης είναι ένα άθροισμα τέτοιων διαταγών είναι ευνόητον ότι δεν ευθύνονται οι μαχηταί, αλλά η ηγεσία των, η οποία θα έπρεπε αυτή τη στιγμή να ευρίσκεται εις το εδώλιον του κατηγορουμένου και όχι αυτό το άμυαλο, ενθουσιώδες κι επιπόλαιο φοιτητούδι.

Η υποδοχή από την κριτική

Το μήνυμα κατευνασμού και συμφιλίωσης που επαναλαμβάνεται, όπως και στις υπόλοιπες δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες ενόχλησε εκ νέου τον Άλκη Θρύλο: «Δεν πρόκειται να συζητήσω τώρα το περιεχόμενο του κηρύγματος για τη συμφιλίωση εξήγησα αλλού γιατί το θεωρώ, έτσι όπως εμφανίζεται, βασικά ύποπτο κι απαράδεχτο, και θέλω τώρα να επανέρθω. Εντελώς άσχετα όμως με το περιεχόμενο, ο τόνος του κηρύγματος και της διδασχής είναι αυτός καθεαυτόν ξένος κι άτοπος σ' ένα έργο τέχνης». Ωστόσο, δεν περιορίζεται σε υπαινιγμούς αλλά εκτοξεύει και τις γνωστές δηλητηριώδεις και (υφ)έρπουσες κατηγορίες ότι οι συγγραφείς λειτουργούν ως όργανα αλλότριων συμφερόντων: «Ο επίλογος είναι πάντα ενοχλητικός, και γιατί η διδασκαλία δεν έχει τη θέση της σ' ένα καλλιτεχνικό έργο, και γιατί έτσι ο συγγραφέας υποτιμά τη νόηση του δέκτη στην περίπτωση του «Ακίνητου που κουνήθηκε» είναι ιδιαίτερα αντιπαθητικός, γιατί δεν αποτελεί μόνο καλλιτεχνικό σφάλμα, γιατί με το έργο δεν εκφράζεται επιτέλους μόνο ένας συγγραφέας που παροδικά ολίσθησε κι έγινε δάσκαλος, αλλ' ολόκληρο ένα Κόμμα που ενδιαφέρεται κανένας να μην διαφύγει από τα δίχτυα που απλώνει ύπουλα αλλά που κάποτε, παρά τη θέλησή του, - γιατί δεν μπορεί κανένας πάντα να κρύβει τους σκοπούς του - γίνονται και φανερά».¹²³

Όπως είδαμε με αφορμή την προηγούμενη δημοφιλή πολιτική κωμωδία *Δεν θυμάμαι τίποτα!*, των Δ. Ψαθά – Γ. Ρούσσου, ο Άλκης Θρύλος (Ελένη Ουράνη) επαναλαμβάνει την ίδια κατηγορία και για τους Σακελλάριο – Γιαννακόπουλο, ότι κάνουν θέατρο πολιτικής παρέμβασης και συγκεκριμένα υπέρ του Κέντρου. Εκεί, όμως, σχεδόν ξεκαθαρίζει ότι το

¹²³ *Το ελληνικό θέατρο...*, ο. π., τ. Δ', σ. 322

κόμμα στο οποίο αναφέρεται είναι το Κόμμα των Φιλελευθέρων του Θεμιστοκλή Σοφούλη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, τόσο το ύφος όσο και το λεξιλόγιο αφήνουν ανοιχτή την ερμηνεία ότι μπορεί να υπαινίσσεται το Κομμουνιστικό Κόμμα και να κατηγορεί τους Σακελλάριο - Γιαννακόπουλο για κομμουνιστική προπαγάνδα.

Ακόμη πιο επικριτικός για τον ίδιο λόγο, ότι αντικειμενικά το έργο προπαγανδίζει τις θέσεις του Κέντρου και δε συνηγορεί με το λόγο της εθνικοφροσύνης, εμφανίζεται ο Μ. Καραγάτσης από τη στήλη θεατρικής κριτικής της *Βραδυνής*: «Οι συγγραφείς τελειώνουν το έργο τους συμβουλευόντας τους Έλληνες να παρατήσουν το διάβασμα του *Ελληνικού Αίματος* και του *Ριζοσπάστη* και να πιάσουν τον κασμά της ανοικοδόμησης [...] Η αντίληψις ότι η σημερινή κρίσις της Ελλάδος [...] περιορίζεται σε διχογνωμίες του ελληνικού λαού είναι απλοϊκή, όταν δεν είναι κακόπιστος. Απλοϊκή για τους ανόητους και δυστυχείς, που εξαπατώνται από την ηγεσία του διεθνούς κομμουνισμού. Κακόπιστος για τους κουτοπόνηρους, που κάνοντας πως δεν καταλαβαίνουν την αλήθεια, προσπαθούν να εκμεταλλευτούν ιδιοτελώς το δράμα ενός λαού [...] Φρονούν οι δύο εξυπνώτατοι συγγραφείς ότι αρκεί να ορθοηθεί το εκτροχιασμένο σύνολο των δεξιών και αριστερών Ελλήνων (επειδή μόνον το Κέντρον βρίσκει το δρόμο της Αλήθειας!) για να ανατραπεί η εξωτερική πολιτική του Κρεμλίνου;».¹²⁴

Δεν είναι μόνο ο Καραγάτσης, όμως, που καταλαβαίνει ότι ο λόγος που αρθρώνεται από τις δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες δεν είναι εκείνος της έξαλλης εθνικοφροσύνης. Ο Γ. Σάββας στον *Ρίζο της Δευτέρας* κρατάει πιο εφεκτική στάση για *Το ακίνητο που κουνήθηκε* απ' ό,τι για τις προηγούμενες πολιτικές κωμωδίες της συγγραφικής δυάδας: «Οι *Αλέκος Σακελλάριος* και *Χρήστος Γιαννακόπουλος* έχουν γράψει και το *Οι Γερμανοί ζανάρχονται* και το *Ακίνητο που κουνήθηκε*. Μεγάλη, όμως, διαφορά υπάρχει ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο. Έχει βέβαια λογιών λογιών λάθη τεχνικά το *Ακίνητο* μα έχει κι ένα βασικό χάρισμα: οι συγγραφείς του προσπάθησαν να δουν μ' όση αντικειμενικότητα τους επιτρέπει η σημερινή κατάσταση, τον ιδεολογικό διαχωρισμό των Ελλήνων. Το θεατρικό, όμως, είδος που καλλιεργούνε και δεν είναι καθόλου παρακατιανό, έχει κι αυτό τους κανόνες και τους τρόπους έκφρασής του. [...] Αυτές οι επικρίσεις δε λιγοστεύουν τη γενικότερη διαπίστωση πως το *Ακίνητο που κουνήθηκε* είναι ένα έργο γραμμένο από ανθρώπους που ξέρουν το θέατρο κι αντιμετώπισαν αρκετά ρεαλιστικά μια πλευρά του προβλήματος που απασχολεί τόσο τραγικά τον τόπο μας. Κι ακόμα έχει ένα δραματικό υπόστρωμα κάτω από την κωμική επιφάνεια του διαλόγου και των καταστάσεων (πράγμα που η ερμηνεία του θιάσου σε πολλά σημεία το αγνόησε). Κι όμως αυτό είναι το βασικό γνώρισμα της σάτιρας που καυτηριάζει για να θεραπεύσει κι όχι για να προκαλέσει μονάχα το γαργαλιστικό γέλιο. Αν ο δεξιός κι ο αριστερός δικηγόρος του έργου φτάνουν στο σημείο να αναλάβουν δουλειές αντίθετες προς την ιδεολογία τους, σ' αυτό τους σπρώχνει η οικονομική εξαθλίωσή τους, που μοναδική της αιτία έχει την πρωτάκουστη σε τραγικότητα κατάσταση της Ελλάδας. Κι είναι επίσης χαρακτηριστικό πως οι αριστεροί στο *Ακίνητο* δεν μας παρουσιάζονται απάτριδες και εγκληματίες που πρέπει να «συγχωρεθούν», για να ειρηνεύσει ο

¹²⁴ Η *Βραδυνή*, 12 Ιουνίου 1947, αναφέρεται από την Γλ. Καλαϊτζή, ο. π., σ. 317

τόπος. Εμφανίζονται αγωνιστές που γενικά πολέμησαν και πολεμάνε δίχως ιδιοτέλεια και με φλογερή πίστη στο ιδανικό τους. Κι ο μέσος δεξιός πάλι δεν είναι παρά ένας άνθρωπος, ποτισμένος ως το κόκκαλο με στερεότυπα αντικομμουνιστικά συνθήματα, που παθιάζεται δίχως να ξέρει κι ο ίδιος το γιατί. Κι όταν στο τέλος αποφασίζουν να μονοιάσουν δεν μπορεί να ξαφνιάσει ούτε δεξιό ούτε αριστερό [...] Το συμπέρασμα είναι πως όταν οι Σακελλάριος και Γιαννακόπουλος θελήσουν να αξιοποιήσουν το ταλέντο τους θα δώσουν έργα υποδειγματικά στο είδος τους. Ξέρουν καλά το θέατρο, ξέρουν καλά και το πλατύ κοινό. Για την ώρα τους παρασύρει η βιασύνη».¹²⁵

Είναι μία από τις λίγες περιπτώσεις, στις οποίες αριστερός κριτικός αναγνωρίζει, ότι η συγγραφική δυάδα, παρά τις ριζικές ιδεολογικές διαφορές, αντιμετωπίζει καλοπροαίρετα τους αριστερούς και ότι το μήνυμα συμφιλίωσης που εξέφραζαν τα έργα τους ήταν ειλικρινές και έντιμο. Ο καιρός έχει περάσει και ο κλοιός των διωγμών γύρω από την κομμουνιστική αριστερά σφίγγει ολοένα και περισσότερο. Μάλλον οι κομμουνιστές αρχίζουν τώρα να εκτιμούν τις φωνές, οι οποίες, μολονότι ήταν διαφορετικές από τη δική τους, μιλούσαν για κατευνασμό και μετριοπάθεια και δεν προπαγάνδιζαν, όπως οι φανατικοί εθνικόφρονες, τη συστηματική εξόντωση των κομμουνιστών και των αριστερών – «συνοδοιπόρων».

Εκείνο που ενδέχεται σήμερα να διαφύγει της προσοχής είναι, ότι οι συμφιλιωτικές – φιλειρηνικές προσδοκίες της συγγραφικής δυάδας, πιθανότατα και μεγάλου μέρους του κοινού τους, είχαν πραγματικό αντίκρουσμα στις πολιτικές ζυμώσεις της εποχής. Μέσα στο πνεύμα της «λαθολογίας», της τελεολογίας και του ντετερμινισμού που διέπει πολλές μελέτες για τον Εμφύλιο παραγνωρίζεται το γεγονός, ότι όχι μόνον «η Αριστερά προσπάθησε, κατά το μεγαλύτερο της περιόδου 1945 – 1949 να επιτύχει έναν συμβιβασμό, αλλά ότι και η αντικομμουνιστική πλευρά πειραματίστηκε με τις ίδιες δυνατότητες».¹²⁶ Το Κ.Κ.Ε. στο διάστημα από το 1946 ως το 1949 εισηγήθηκε είκοσι μία ειρηνευτικές προτάσεις. Μέχρι το καλοκαίρι του 1948 οι ειρηνευτικές προτάσεις συζητούνταν σοβαρά, όχι μόνον από τα κόμματα και τις πολιτικές προσωπικότητες του Κέντρου (Σοφούλη, Βενιζέλο, Πλαστήρα, Τσουδερό κ.ά.), αλλά και από τον ηγέτη του Λαϊκού Κόμματος, τον Π. Τσαλδάρη, όταν η κατά τεκμήριο ισχυρότερη πλευρά συνειδητοποίησε ότι δεν μπορούσε να «πατάξει» την ανταρσία τόσο εύκολα, όσο αρχικά νόμιζε. Από τις αρχές του 1949 η ελληνική κυβέρνηση έπαψε να δείχνει ενδιαφέρον για τις προτάσεις ανακωχής από το ΚΚΕ, επειδή πίστεψε, ότι εκπορεύονταν από θέση αυξανόμενης αδυναμίας. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι, ότι στη διάρκεια του Εμφυλίου και οι δύο αντιμαχόμενες παρατάξεις πειραματίστηκαν με το ενδεχόμενο ενός έντιμου συμβιβασμού. Οι συγγραφείς του ελεύθερου (εμπορικού) θεάτρου - που ήταν και επαγγελματίες δημοσιογράφοι - ήταν ενήμεροι για τις παραπάνω διεργασίες και

¹²⁵ Δευτέρα 16 Ιουνίου 1947

¹²⁶ Θανάσης Σφήκας, «Η “Ειρηνοπόλεμη” Διάσταση του Ελληνικού Εμφύλιου Πολέμου: Ειρηνευτικές Πρωτοβουλίες και Δυνατότητες Συμβιβασμού, 1945 – 1949», στο συλλογικό *Ο Εμφύλιος Πόλεμος. Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο (Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949)*, (Ηλίας Νικολακόπουλος, Άλκης Ρήγος, Γρηγόρης Ψαλλίδας επ.), Θεμέλιο, Αθήνα 2002, σ. 75 - 101.

συνέβαλλαν με όλες τους τις δυνάμεις υπέρ της προοπτικής του ειρηνικού τερματισμού της εμφύλιας αιματοχυσίας.

Η υποδοχή από το κοινό

Τό έργο χάρισε στον θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου μια μεγάλη επιτυχία που κράτησε το πρόγραμμα του θεάτρου από τις 6 Ιουνίου 1947 έως τις 25 Σεπτεμβρίου 1947.

2.13 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Μια κυρία ατυχήσασα*

Η υπόθεση του έργου και η ένταξή του στο ιστορικό – πολιτικό πλαίσιο

Το δεύτερο έργο με το οποίο συνεχίστηκε η συνεργασία Λογοθετίδη – κ. Κατερίνας είναι η κωμωδία *Μια κυρία ατυχήσασα ...*, των Αλ. Σακελλάριου – Χρ. Γιαννακόπουλου, που ανέβηκε από το θίασο των δύο πρωταγωνιστών στις 22 Αυγούστου 1947 στο θέατρο «Κατερίνας». Η υπόθεση του έργου περιστρέφεται γύρω από τις περιπέτειες ενός αυστηρού και αδέκαστου διοικητού της Σχολής Εμποροπλοιάρχων, χήρου, όμως, που δεν μπορεί να τιθασει τα τρία αγόρια του και μας είναι γνωστή από την κινηματογραφική μεταφορά του έργου, με τίτλο *Ο στρίγκλος που έγινε αρνάκι* (1967)¹²⁷ ή, τουλάχιστον, έτσι νομίζουμε. Γιατί στην πρώτη του θεατρική εκδοχή είναι κι αυτό συνυφασμένο με την πολιτική επικαιρότητα του Εμφυλίου.

Βρισκόμαστε ενάμισυ χρόνο μετά τις εκλογές του Μαρτίου του 1946 από τις οποίες απείχαν τα φιλοΕΑΜικά κόμματα, δεκατέσσερις περίπου μήνες μετά το Γ΄ Ψήφισμα (18 Ιουνίου 1946), «Περί εκτάκτων μέτρων αφορώντων την Δημοσίαν τάξιν και ασφάλειαν», το οποίο έθετε εκτός νόμου τους αριστερούς, χωρίς ωστόσο να θίξει τις οργανώσεις τους οι οποίες θα συνεχίσουν να λειτουργούν ως τα τέλη του 1947, πολύ μετά από τη γενίκευση του Εμφυλίου και ένα σχεδόν χρόνο μετά το δημοψήφισμα της 1^{ης} Σεπτεμβρίου, με το οποίο επέστρεψε ο Γεώργιος Β΄.¹²⁸ Η χώρα (και τυπικά) από τις 31 Μαρτίου έχει περιπέσει στη δίνη του γενικευμένου Εμφυλίου Πολέμου.

Στους ορεινούς όγκους της Πελοποννήσου, της Ρούμελης, της Θεσσαλίας, της Μακεδονίας και της Ηπείρου μαίνονται οι μάχες μεταξύ του Εθνικού Στρατού και του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας. Αντίθετα, στις μεγαλουπόλεις η κατάσταση μοιάζει παγωμένη υπέρ του

¹²⁷ Παραγωγή: Καραγιάννης – Καρατζόπουλος, Σενάριο – Σκηνοθεσία: Αλ. Σακελλάριος

¹²⁸ Γ. Μαργαρίτης, *Η ιστορία του ελληνικού εμφυλίου*, ο. π., τ. Α΄, σ. 157

επίσημου κράτους, το οποίο βέβαια θέλει να εκκαθαρίσει το «εσωτερικό» μέτωπο από το πολιτικό σκέλος της Αριστεράς που εξακολουθεί να υπάρχει και να δρα στις πόλεις.

Παρ' όλα αυτά οι επιτυχίες των αντάρτικων δυνάμεων στο στρατιωτικό τομέα δημιουργούν στην ηγεσία του ΚΚΕ την αίσθηση ότι *υπάρχουν οι αντικειμενικές προϋποθέσεις για τη δημιουργία μιας λούτερης δημοκρατικής Ελλάδας, με δική της κυβέρνηση και δική της κρατική υπόσταση*, σύμφωνα με τη γνωστή δήλωση του Μιλτιάδη Πορφυρογένη τον Ιούνιο του 1947 στο Συνέδριο του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος στο Στρασβούργο.¹²⁹

Οι εξελίξεις αυτές θορύβησαν το επίσημο κράτος που αποφάσισε να εκκαθαρίσει τα «μετόπισθεν» της επικράτειάς του από τα επικίνδυνα αριστερά στοιχεία. Για το λόγο αυτό τα χαράματα της 9^{ης} Ιουλίου 1947 ο Ναπολέων Ζέρβας, πρώην αρχηγός του ΕΔΕΣ και νυν Υπουργός Δημόσιας Τάξεως στην κυβέρνηση Μαξίμου εξαπέλυσε πογκρόμ εναντίον των αριστερών πολιτών της Αθήνας. Μέσα σε λίγες μέρες οι εξόριστοι υπερέβησαν τους 7000 πολίτες.

Το τερατώδες ψέμα που επικαλέστηκε ο Ζέρβας για να αποκρούσει τις αιτιάσεις της θορυβημένης κοινής γνώμης ήταν το περιβόητο σχέδιο «Φ». Ότι, δηλαδή, σύμφωνα με πληροφορίες των υπηρεσιών του είχαν εισδύσει στην Αθήνα 50.000 αντάρτες, οργανωμένοι σε 24 τάγματα, που θα καταλάμβαναν επαναστατικά την εξουσία, την επαύριο, 10^η Ιουλίου.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η *Ατυχήσασα κυρία* είναι ένα ανάλαφρο σκηνικό παιχνίδι με βουλβαρδιέρικη υπόθεση, που πολύ απέχει από τις αμιγώς πολιτικές κωμωδίες των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου, οι οποίες είχαν ήδη δρέψει δάφνες θριάμβου στις αθηναϊκές σκηνές. Η συγγραφική δυάδα, όμως, γνώριζε από την πείρα της, ότι ακόμη και σε ένα μπουλμπάρ οι υπαινιγμοί στην πολιτική επικαιρότητα θα μαγνήτιζαν το κοινό και θα εξασφάλιζαν εισπρακτική επιτυχία. Για το λόγο αυτό ο μύθος του πρωτότυπου έργου εγγράφεται στα πλαίσια της πολιτικής επικαιρότητας.¹³⁰

Σ' αυτό ακριβώς το σημείο εφάπτεται η κωμωδία, με την εμφυλιακή πολιτική πραγματικότητα εκτός της θεατρικής αίθουσας. Στην πρώτη θεατρική εκδοχή, όπως φαίνεται από το κείμενο της θεατρικού έργου αλλά και από τις κριτικές που δημοσιεύτηκαν στον τύπο της εποχής, ο πρωταγωνιστής, Φανούρης Πετρόχειλος ήταν δικαστικός, πρόεδρος κάποιας επιτροπής που θα αποφάσιζε για τον εκτοπισμό του νεαρού Χατζηθωμά, ο οποίος είχε συλληφθεί στα πλαίσια των διώξεων που περιγράφηκαν νωρίτερα:

ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ (ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ): *Για το Χατζηθωμά;*

¹²⁹ *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 2000, σ. 143

¹³⁰ Η διαπραγμάτευση του έργου γίνεται με βάση το κείμενο του θεατρικού έργου, Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Μια ατυχήσασα κυρία ...*, Κωμωδία σε τρεις πράξεις, Αθήνα, χ. χ., που προέρχεται από το προσωπικό αρχείο του Αλ. Σακελλάριου.

ΞΕΝΟΦΩΝ: *Ε, ναι... Για το Χατζηθωμά... Τι έκανε δηλαδή; Σκότωσε κανένα;*

ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ: *Δε σκότωσε κανένα, αλλά συμπαθεί κάτι άλλους που σκοτώνουνε...*

ΞΕΝΟΦΩΝ: *Δεν είναι από τους θορυβοποιούς που νομίζεις... Κι ούτε πρόκειται να ξανανακατεντεί πουθενά ... Να χάσει δηλαδή όλη του την καριέρα το παιδί...*

ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ: *Ας πάει λιγάκι και στην Ικαρία να βάλει γνώση...*

...

ANNA (ΒΛΑΝΤΗ): *[...] Το μόνο που ξέρω είναι ότι τον πιάσανε προ είκοσι ημερών και ότι αύριο περνάει από μια επιτροπή λέει... Που θα αποφασίσει αν θα τον αφήσουν ελεύθερο ή... αν θα τον στείλουν στην Ικαρία...*

KIMΩΝ: *Μα αν είναι έτσι ο μπαμπάς ασφαλώς θα μπορούσε να κάνει κάτι...*

ΑΝΤΡΕΑΣ: *Ακουσες μπαμπά; Στο χέρι σου είναι...*

ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ: *(Αφού έκανε κάποιες βόλτες) Κουκουεδάκι; ... Κουκουεδάκι;...*

Αυτή είναι η ρητή, η έκδηλη σύνδεση του έργου με την πολιτική επικαιρότητα. Υπάρχει, όμως, και άλλη υπόρρητη και ίσως πιο ουσιαστική. Συγκεκριμένα, όπως φαίνεται από τα δημοσιεύματα του τύπου το έργο παρουσιάστηκε αρχικά με διαφορετικό φινάλε. Σύμφωνα με αυτό η πρωταγωνίστρια εξαπατούσε διπλά τον αυστηρό δικαστικό. Πρώτη φορά γιατί έκρυψε τη συγγενική της σχέση με τον Χατζηθωμά και δεύτερη, γιατί, όπως αποκαλυπτόταν στο τέλος του έργου, ήταν αρραβωνιασμένη με τρίτο πρόσωπο με το οποίο επρόκειτο να παντρευτεί σύντομα.

Η υποδοχή από την κριτική

Το παράδοξο -για τα δεδομένα του «ελαφρού»-ψυχαγωγικού θεάτρου- γεγονός επισημάνθηκε και σχολιάστηκε από τους κριτικούς της εποχής. Ο Κλέων Παράσχος γράφει γι αυτό στην *Καθημερινή*: «...Και ο Πετρόχειλος ύστερα από ... φοβερή πάλη μεταξύ της ... συνειδήσεώς του και της ακαταγωνίστου γοητείας των ... σουτζουκιών και αφού προς στιγμήν η Χατζηθωμά τον αφήνει να πιστέψει ότι θα μείνει στο σπίτι τής κάνει το ρουσφέτι. Αλλά η μοιραία ψευδοατυχήσασα του αποκαλύπτει και τη δεύτερη απάτη της. Τα έχει ήδη φτιαγμένα με κάποιον, με τον οποίο και πρόκειται στο τέλος του μηνός να τελέσει τον γάμο της».¹³¹ Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Μάριος Πλωρίτης στην *Ελευθερία*: «Δεν μπορείς όμως να μην μελαγχολήσεις άμα βλέπεις τις αναμφισβήτητες ικανότητες των κυρίων Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου να αρπάζονται μονάχα από το εύθυμο δεδομένο της στιγμής, να σπαταλιούνται στην ευκολία και την προχειρότητα, που μαρτυρία τους είναι κάθε βήμα του έργου και χαρακτηριστικό δείγμα το φινάλε του: μαντεύεις εκεί καθαρά πως οι συγγραφείς βρέθηκαν σε αδιέξοδο, μην μπορώντας να δώσουν μίαν ικανοποιητική λύση στη φάρσα τους και πως βιαστικά καταφύγανε στην πιο πρόχειρη (η άλλη ενδεχόμενη-να παντρευτεί η Κυρία τον

¹³¹ 24 Αυγούστου 1947

Πατέρα- τους φάνηκε, και βέβαια, πολύ γελοία, χαππυεντική). Λύση όμως που αφήνει το θεατή με άδεια τα χέρια και κατεβάζει πολύ τη θερμοκρασία του».¹³²

Σχεδόν αμέσως, όμως, μετά την πρεμιέρα, ίσως και αμέσως μετά την πρώτη παράσταση, το φινάλε του έργου άλλαξε, όπως παρατηρεί ο Άλκης Θρύλος στην *Εστία*: «Ενώ στην πρεμιέρα το εργάκι δεν κατέληγε σε *happy end*, σε ευτυχισμένο φινάλε, κι είχα μάλιστα θαυμάσει τους συγγραφείς για το εύρημά τους, για την πρωτότυπη λύση τους, για την απόφασή τους να μην κλείσουν την κωμωδία τους μ' ένα συνηθισμένο γάμο, στις άλλες παραστάσεις, καθώς πληροφορήθηκα, τα κύρια πρόσωπα ζευγαρώνονται. Το κοινό αρέσκειται άμα φεύγει από το θέατρο ν' αποκομίζει μιαν ευχάριστη διάθεση, την εγωιστική εντύπωση ότι τα πρόσωπα μέσα στα οποία ενσαρκώθηκε θα ζήσουν, όπως στα παραμύθια, «καλά κι εμείς καλύτερα». [...] Φαίνεται ότι δυσανεκτήθηκε με την πρώτη λύση της «Ατυχήσασας κυρίας», ότι αντέδρασε σ' αυτήν, και οι κ. κ. Γιαννακόπουλος και Σακελλάριος αμέσως υποχώρησαν. Οι παραχωρήσεις τι άλλο εκδηλώνουν παρ' ότι οι συγγραφείς δεν αισθάνονται για τη σύνθεσή τους την αγάπη του δημιουργού; Ο δημιουργός αγωνίζεται για να επιβάλει τη σύλληψή του, ούτε διανοείται ότι αυτή, που αποτελεί ένα μέρος του *Είναι του*, μπορεί να παραμορφωθεί, δε δέχεται παραγγελίες. Αλλά κι αυτή η επιστροφή στα καθιερωμένα, η υποταγή στα γούστα του κοινού, τελικά δε μ' ενοχλεί υπέρμετρα».¹³³

Είναι προφανές ότι τα δύο διαφορετικά «φινάλε» μετατοπίζουν ριζικά το ιδεολογικοπολιτικό «μήνυμα» του έργου. Σύμφωνα με την πρώτη εκδοχή, ο πρωταγωνιστής παραπλανάται από την αδελφή του νεαρού κομμουνιστή. Με άλλα λόγια, από τους κομμουνιστές, οι οποίοι μεταχειριζόμενοι το ψέμα και την απάτη προσπαθούν να αλώσουν τους θεσμούς του κράτους. Ο δικαστής παραβαίνει το καθήκον του δείχνοντας επιείκεια στους κομμουνιστές, για να αντιληφθεί στο τέλος ότι έπεσε και ο ίδιος θύμα τους. Άρα, υποβάλλεται η ιδέα ότι η αντιμετώπιση του κομμουνισμού απαιτεί αταλάντευτη αυστηρότητα και με την έννοια αυτή το ιδεολογικό μήνυμα του «τέλους» συντονίζεται απόλυτα με τον αντικομμουνιστικό λόγο του επίσημου κράτους.

Η δεύτερη εκδοχή επιβλήθηκε από το ίδιο το κοινό, που εκδήλωσε (δε γνωρίζουμε με ποιον ακριβώς τρόπο) τη δυσφορία του για το «τέλος» της πρώτης παράστασης. Είναι απολύτως βέβαιο, ότι η προτίμηση αυτή ως ένα βαθμό υπαγορεύτηκε από τις (προ)υπάρχουσες θεατρικές αναμονές του κοινού. Δε θα ήταν, όμως, αβάσιμο να υποθέσουμε, ότι πίσω της υποφώσκει ένα αίσθημα «λαϊκής» δικαιοσύνης, που θεωρούσε δίκαιη την επιεική μεταχείριση των συλληφθέντων αριστερών. Πολλώ δε μάλλον που υπέρ αυτής της ερμηνείας συνηγορεί και η (ενδοκειμενική – ενδοδιηγητική) επιχειρηματολογία του κοινωνικού περίγυρου του πρωταγωνιστή μέσα στο ίδιο το έργο. Ο φίλος και τα παιδιά του αδέκαστου δικαστή Πετρόχειλου, που προσπαθούν να τον πείσουν να απαλλάξει τον νεαρό Χατζηθωμά,

¹³² 24 Αυγούστου 1947

¹³³ *Το ελληνικό θέατρο, ο. π.*, σ. 347-351.

επιτελούν μια λειτουργία ανάλογη με εκείνην του χορού της αρχαίας τραγωδίας, εκφράζουν, δηλαδή, την κοινή γνώμη:

ΚΙΜΩΝ: *Γιατί τέλος πάντων τόση επιμονή; ... Αφού όλοι στο λένε... δεν έκανε και κανένα έγκλημα το παιδί...*

ΑΝΤΡΕΑΣ: *Ε, και παιδί είναι... Νέος άνθρωπος είναι... Νέες ιδέες έχει...*

ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ: *Α, έτσι... Α, έτσι τόχουμε; Όποιος δηλαδή είναι νέος κι έχει νέες ιδέες, μπορεί ν' αρπάζει μια κουμπούρα και να επαναστατεί εναντίον του Έθνους;*

ΑΝΤΡΕΑΣ: *Ποια κουμπούρα; Άρπαξε καμιά κουμπούρα ο Χατζηθωμάς;*

ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ: *Θα την άρπαγε ... τους διάφορους Χατζηθωμάδες περιμένανε οι κουμπούρες που βρήκαμε θαμμένες εδώ κι εκεί... Και θα την άρπαζε μόλις θα δινότανε η εντολή για να εφαρμοστεί το σχέδιον Φί ... αλλά βλέπεις τους προλάβανε ... Γιατί αυτοί είχανε το σχέδιο Φί κι εμείς εφαρμόσαμε αμέσως το σχέδιο Πί και Φί...*

ΑΝΤΡΕΑΣ: *Α!...Θα την άρπαξε την κουμπούρα, όταν θα δινότανε η εντολή... Και σας ερωτώ εγώ ... Θα μπορούσατε να συλλάβετε έναν άνθρωπο που θα έκλεβε αν θα έβρισκε ένα χρηματοκιβώτιο ανοιχτό, που θα είχε λεφτά;*

ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ: *Ααα, Αντρέα μου!...Για την Ικαρία σε βλέπω και σένανε... Για την Ικαρία αγκαζέ με τον Χατζηθωμά ...*

Οι υπογραμμίσεις υπάρχουν στο κείμενο του θεατρικού έργου. Κατά συνέπεια αποτελούν σκηνοθετικές οδηγίες που υποδείκνυαν τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνευόταν το απόσπασμα. Νομίζω, λοιπόν, ότι δε θα έσφαλε κάποιος αν υποστήριζε, ότι το δεύτερο «τέλος» απηχεί τα λαϊκά ζητούμενα της μετριοπάθειας, του συμβιβασμού και της εθνικής συμφιλίωσης. Άλλωστε, είδαμε, ότι το αθηναϊκό κοινό, μεσούντος του Εμφυλίου, εξασφάλιζε εμπορική επιτυχία σε όλες τις πολιτικές κωμωδίες που προπαγάνδιζαν τις ιδέες αυτές.

Τη χαοτική ιδεολογικοπολιτική διαφορά που χωρίζει τα δύο «φινάλε» αντιλαμβάνεται καλύτερα απ' όλους ο ανώνυμος συντάκτης του άρθρου «Αθλιότητες από σκηνής», που δημοσιεύτηκε στο φύλλο της 28^{ης} Αυγούστου του *Ριζοσπάστη*. Μόνο που δεν κάθεται να λεπτολογήσει για την πολιτική τους λειτουργία. Αν η *Ατυχήσασα κυρία* είναι ένα ανάλαφρο σκηνικό παιχνίδι, το οποίο οι Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος εγγράφουν στη νέα πτυχή της πολιτικής επικαιρότητας για να κερδοσκοπήσουν ή, απλώς, να βιοποριστούν, για τους αριστερούς πολίτες οι προληπτικές διώξεις και εκτοπίσεις δεν ήταν παιχνίδι αλλά οδυνηρή πραγματικότητα, που κατέστρεφε τις ζωές των ίδιων και των οικογενειών τους. Άλλωστε, οι προληπτικές διώξεις του Ιουλίου αποδεικνύουν, ότι περιορίζονταν τα περιθώρια συνεννόησης και ότι το επίσημο κράτος με τις ευλογίες των νέων προτεκτόρων, των Αμερικανών, προχωρούσε στο τελικό ξεκαθάρισμα των λογαριασμών με τους Έλληνες κομμουνιστές και τους «συνοδοιπόρους» τους.

Σε κάθε περίπτωση, πίσω από την δίκαιη αγανάκτηση του αρθογράφου μπορούμε να ανακτήσουμε ιστορικές πληροφορίες. Πρώτον, την ιδιαίτερη πολιτική σημασία που είχαν αποκτήσει οι επίκαιρες πολιτικές κωμωδίες ως βαρόμετρα αλλά και διαμορφωτές της κοινής γνώμης, τουλάχιστον στην Αθήνα. Δεύτερον, ότι η συγγραφική δυάδα, ενδεχομένως και ο Λογοθετίδης, παρά την εγνωσμένη δεξιόστροφη τοποθέτησή τους, είχαν εκτεθεί στα μάτια των μισαλλόδοξων εθνικοφρόνων με τις προηγούμενες, «Κεντρώες» πολιτικές τους

κωμωδίες: «*Αληθινά είναι καταπληκτική η ευκολία με την οποία σκαρώνονται έργα και βλέπουν το φως της σκηνής, ενώ ακόμη δεν έχει συμπληρωθεί η τελευταία τους πράξη. Και ενώ η λύση του έργου στην πρεμιέρα είναι άλφα, στη δεύτερη ή τρίτη παράσταση είναι βήτα, γιατί εκ των υστέρων οι συγγραφείς και θιασάρχες ανακαλύπτουν ότι "έτσι θα ήταν καλύτερα". Και έχει ο Θεός έως το τέλος των παραστάσεων του έργου ...*

Εννοούμε την "ατυχήσασα κυρία" Κατερίνα και τους δέκα φορές πιο ατυχήσαντες συγγραφείς που κατέχουν εκπληκτικά το εμπορικόν δαιμόνιον του Έλληνος.

Πονηρές είναι οι ημέρες και το "Ακίνητο που ... κουνήθηκε" έχει δημιουργήσει κιόλας προηγούμενο. Και για να μην ατυχήσουν σε καμιά Ικαρία φρόντισαν να ατυχήσουν ένα θίασο με τις άτυχες αλλά πανηγυρικές δηλώσεις του κ. Λογοθετίδη από σκηνής, απευθυνόμενες ασφαλώς προς τους αστυνομικούς της πλατείας: "Αν δεν τους πιάναμε και δεν τους στέλναμε εξορία θα 'βλεπες για πότε θα κάνανε την επανάσταση. Αμ' έχουνε γνώση οι φύλακες" (=ο κ. Ζέρβας).

Έτσι γίνεται θέατρο στην Αθήνα εν έτει σωτηρίω 1947, χειροκροτούν οι "εθνικόφρονες", μαζεύουμε το παραδάκι και αλαφρώνουμε και από το βάρος του "Ακίνητου" που δεν εννοεί να κουνηθεί από πάνω μας ...»

Μπορούμε τώρα βάσιμα να συμπεράνουμε, ότι ο υπαινιγμός που διαβάσαμε σε προηγούμενη κριτική του Άλκη Θρύλου στην *Εστία* για το *Ακίνητο που κουνήθηκε*, (και επαναλαμβάνουμε για λόγους νοηματικής συνέχειας εδώ:) ο επίλογος είναι πάντα ενοχλητικός, και γιατί η διδασκαλία δεν έχει τη θέση της σ' ένα καλλιτεχνικό έργο, και γιατί έτσι ο συγγραφέας υποτιμά τη νόηση του δέκτη στην περίπτωση του «*Ακίνητου που κουνήθηκε*» είναι ιδιαίτερα αντιπαθητικός, γιατί δεν αποτελεί μόνο καλλιτεχνικό σφάλμα, γιατί με το έργο δεν εκφράζεται επιτέλους μόνο ένας συγγραφέας που παροδικά ολίσθησε κι έγινε δάσκαλος, αλλ' ολόκληρο ένα Κόμμα που ενδιαφέρεται κανένας να μην διαφύγει από τα δίχτυα που απλώνει ύπουλα αλλά που κάποτε, παρά τη θέλησή του, - γιατί δεν μπορεί κανένας πάντα να κρύβει τους σκοπούς του - γίνονται και φανερά, έμμεσα απέδιδε στους Σακελλάριο - Γιαννακόπουλο τη μομφή, ότι λειτουργούσαν ως φερέφωνα του ΚΚΕ. Στη συγχρονία του συνιστούσε μια πολύ σαφή και επικίνδυνη απειλή όχι μόνο για την απρόσκοπτη επαγγελματική δραστηριότητα αλλά, ίσως, και για την ίδια την ασφάλεια των συντελεστών του εμπορικού θεάτρου.¹³⁴

¹³⁴ Ο παραγωγός Φιλοποίμην Φίνος και ο σεναριογράφος - σκηνοθέτης Ν. Τσιφόρος διώχθηκαν για την *Τελευταία αποστολή* (1949). Ο λόγος, ότι, παρά το γεγονός ότι η ταινία εκθείαζε την αντιστασιακή δράση των διαφυγόντων στη Μ. Ανατολή αξιωματικών, παρουσίαζε στην αρχική εκδοχή τη σύζυγο του πρωταγωνιστή να σχετίζεται και να συνεργάζεται με τους Γερμανούς. Η προβολή της απαγορεύθηκε και αναγκάστηκαν εκ των υστέρων να παρουσιάσουν τη σύζυγο ως αλλοδαπή, για να επιτραπεί η προβολή της ταινίας και να απεμπλακούν οι ίδιοι από την οργή των πρακρατικών μηχανισμών, κάτι που τελικά δεν κατόρθωσαν. Ο Τσιφόρος θυμάται πολύ καλά ποιο θα μπορούσε να είναι το πρακτικό αποτέλεσμα τέτοιων συγκαλυμμένων απειλών: «Αυτά γίνανε το 1949, όταν γίνανε οι μάχες στο Βίτσι και τον Γράμμο. Η ταινία σημείωσε επιτυχία απίθανη, παράρεσε και έκανε ρεκορ εισιτηρίων. Και ξαφνικά, εν' απόγευμα, να σου η *Εστία*, σ' ένα από κείνα τα σημειώματά της, να μου γράφει ότι "είμαι κομμουνιστής και διαβάλλω το φρόνημα των αξιωματικών, αφού λέω ότι η γυναίκα ενός τον πρόδωσε, άρα σπάω το ηθικό του μαχόμενου στρατού". Και σαν συμπλήρωμα, ζητάγε να ερευνηθεί και ... το παρελθόν μου». Το απόσπασμα προέρχεται από το χρονογράφημα «Η ιστορία

Ο Μιχάλης Ροδάς από τη στήλη θεατρικής κριτικής του *Βήματος* σημειώνει την αυξανόμενη απήχηση των έργων της συγγραφικής δυάδας Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, αλλά και τη συμβολή των δύο μεγάλων κωμικών, του Λογοθετίδη και του Αργυρόπουλου στην εμπορική επιτυχία τους: «Οι κ. κ. Σακελλάριος και Γιαννακόπουλος είναι δύο συμπαθέστατοι συγγραφείς του ελαφρού θεάτρου με πρόσφατες επιτυχίες σε ευθυμία και σε εισπράξεις. Παράδειγμα Οι Γερμανοί ζανάρχονται προ έτους στο Κοτοπούλειο Ρεζ και εφέτος στο θέατρο Αργυρόπουλου Το ακίνητο που κουνιέται. Εφήμερες βέβαια κωμωδίες αλλά διασκεδαστικές με την συμβολή του Β. Λογοθετίδη από το ένα μέρος και από το άλλο του Β. Αργυρόπουλου σε ερμηνείες σπαρταριστών τύπων, έστω και με τις υπερβολές των. Και να τώρα η τρίτη των κωμωδία με τίτλο Μια ατυχήσασα κυρία, που παρεστάθη προχθές. Οι δύο συγγραφείς θα είναι ικανοποιημένοι – γράφουν στο πρόγραμμα – αν οι θεατές περάσουν “δύο ώρες ευχάριστες”, γιατί δεν επιδιώκουν τίποτε περισσότερο».¹³⁵

Μόνο που έπεσαν έξω τόσο ο κριτικός, όσο και οι ίδιοι οι συγγραφείς. Παρά τον επικαιρικό του χαρακτήρα το έργο έμελλε να ξαναδεί τα φώτα της ράμπας. Ανεβαίνει ξανά επί σκηνής δεκαεννέα χρόνια αργότερα, την 1^η Ιουνίου 1966 στο θέατρο «Μινώα» από τον θίασο Ελληνική Λαϊκή Σκηνή (Λάμπρος Κωνσταντάρας-Χριστίνα Σύλβα). Ένα περίπου χρόνο νωρίτερα, με τα Ιουλιανά και την Αποστασία εκδηλώθηκε το παλατιανό πραξικόπημα με το οποίο απομακρύνθηκε από την εξουσία η κυβέρνηση της Ενώσεως Κέντρου υπό τον Γεώργιο Παπανδρέου, η οποία στις εκλογές της 16^{ης} Φεβρουαρίου 1964 είχε συγκεντρώσει ποσοστό 52,7%. Με τον τρόπο αυτό οι δομές οι οποίες διογκώθηκαν μετά τον Εμφύλιο, παλάτι και στρατός, έδειχναν με τον πιο αποφασιστικό τρόπο ότι δεν ήταν διατεθειμένες να ανεχθούν οποιαδήποτε μεταρρυθμιστική/εκσυγχρονιστική πολιτική, ακόμη και την πιο ήπια ή συντηρητική, εφόσον, στηριζόμενη στο λαϊκό παράγοντα, αμφισβητούσε την εξουσία τους.

Για άλλη μια φορά, όπως και στην περίοδο του Εμφυλίου, το (αθηναϊκό) θεατρικό κοινό διψάει για έργα (όχι μόνο επιθεωρήσεις) που σατιρίζουν τα κακώς κείμενα της πολιτικής ζωής ή, έστω, εμπεριέχουν αναφορές στην πολιτική επικαιρότητα. Οι θίασοι του ελεύθερου (εμπορικού) θεάτρου σπεύδουν να ικανοποιήσουν τη ζήτηση αυτή. Δεν είναι τυχαίο ότι η περίοδος αυτή μάς κληροδότησε μερικές από τις πιο γνωστές πολιτικές κωμωδίες του ΠΕΚ, όπως το *Υπάρχει και φιλότιμο...* (1964/1966), των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου, *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια* (1965/1966), του Α. Σακελλάριου, το *Ξύπνα Βασίλη* (1965/1969), του Δ. Ψαθά και *Η κόμησσα της φάμπρικας* (1966/1969) των Γιαλαμά-Πρετεντέρη, μαζί με δεκάδες επιθεωρήσεις, οι οποίες δεν έχουν ακόμη μελετηθεί από τους ιστορικούς του θεάτρου.

Ο Μάριος Πλωρίτης εντοπίζει – πολύ γενικόλογα είναι η αλήθεια - από τις στήλες της θεατρικής κριτικής του *Βήματος* τη σχέση της με την πρώτη εκδοχή: «*Τώρα – κατά τη μέθοδο*

ενός βλάκα», είναι γραμμένο το 1966 και ανθολογημένο στη συλλογή, *Ο Γκιούλιβερ στη χώρα των γιγάντων Ο Γκιούλιβερ στη χώρα των νάνων*, Ερμής, Αθήνα, 1984, σ. 116-117

¹³⁵ 24 Αυγούστου 1947

που εφαρμόζει τελευταία - ο Α. Σακελλάριος «φρεσκάρισε» το έργο που είχε γράψει με τον (απόντα αλλοίμονο!) συνεργάτη του και το ξαναπαρουσιάζει με ελαφριά καρκεύματα επικαιρότητας. Καρκεύματα ολότελα επουσιώδη άλλωστε, γιατί το θέμα είναι αδέσμευτο από εποχές και τόπους: μια «κλασική» πλαστοπροσωπία με μια δήθεν «ατυχήσασα κυρία» που εισχωρεί στο σπίτι ενός πολύπλαγκτου χήρου και των τριών ατίθασων αγοριών του και εκμεταλλεύεται τη δίψα τους για περιποίηση και θηλυκή παρουσία, ώστε να πετύχει από το (δικαστικό) «πάτερ φαμίλιας» την απαλλαγή του διωκόμενου αδελφού της».¹³⁶

Ποιο ακριβώς ήταν το «φρεσκάρισμα», που έκανε ο Α. Σακελλάριος στην υπόθεση της παλιάς του κωμωδίας, ώστε και να μη φαίνονται πάνω της τα σημάδια του χρόνου και να επιτευχθεί η εκ νέου σύνδεση με την πολιτική επικαιρότητα, που εξασφάλιζε την πολυπόθητη εισπρακτική επιτυχία στους εμπορικούς θιάσους της Αθήνας, δεν είναι γνωστό. Δυστυχώς, το κείμενο του θεατρικού έργου δε βρέθηκε στο αρχείο του Α. Σακελλάριου. Έτσι, κατέφυγα σε εικασίες στηριγμένες, ωστόσο, στις δημοσιευμένες στον τύπο της εποχής κριτικές. Προς το παρόν γνωρίζουμε, ότι ο πρωταγωνιστής παραμένει δικαστικός και η πρωταγωνίστρια προσπαθεί να σώσει τον αδελφό της από κάποια δίωξη.

Ο κοινός τόπος, στον οποίο συμπίπτουν οι περισσότερες κριτικές, αφορά στην ψυχαγωγική αποτελεσματικότητα/διασκεδαστικότητα του έργου. Για τον ίδιο λόγο οι περισσότεροι κριτικοί απαξιούν να αναφερθούν στην υπόθεσή του.

Την πιο αποφασιστική βοήθεια για την εξιχνίαση της νέας υπόθεσης δίνει ο Στάθης Δρομάζος από τις στήλες της *Αυγής*: «Μια παστρική καλοκαιρινή δουλειά. Ο Α. Σακελλάριος και ο Χρ. Γιαννακόπουλος στις καλές τους. Πραγματεύονται ένα θέμα που κυλάει καθημερινά στα λαϊκά και μικροαστικά σπίτια. Έκαναν μια αληθινή κωμωδία που το θέμα της βρίσκεται στην πρώτη γραμμή της κοινωνικής μας ζωής. Κάποιο «Κουκουεδάκι» πιάνεται μ' ένα πλακάτ σε κάποια ιουλιανή διαδήλωση προφανώς. Ο πρόεδρος κάποιας δικαστικής επιτροπής, φρουρός του καθεστώτος, είναι ανένδοτος για την καταδίκη του νεαρού παρ' όλες τις παρακλήσεις γνωστών και φίλων, ότι τέλος πάντων το παιδί δεν έκανε και τίποτα [...] Η αδερφή του συλληφθέντος σοφίζει, για να βοηθήσει τον αδερφό της, να μπει παραδουλεύτρα στο σπίτι του δικαστή[...]».¹³⁷

Δεν είναι καθόλου συμπτωματικό, ότι στην κριτική της *Αυγής* εμπεριέχονται οι περισσότερες πληροφορίες για την υπόθεση του έργου. Ο Στάθης Δρομάζος, συγκατηγορούμενος με τον Νίκο Μπελογιάννη στην πρώτη του δίκη (Οκτώβριος 1951), δεν αντιλαμβάνεται το έργο μόνο σαν ένα ανάλαφρο σκηνικό παιχνίδι, αλλά συνειδητοποιεί και αναδεικνύει το πολιτικό του μήνυμα: «... Για την ώρα σάς λέμε πως ο συγγραφέας βρίσκει τώρα ευκαιρία να διακωμωδήσει και την κομμουνιστοφαγία. Συνήγορος του συλληφθέντος παρουσιάζεται ο ίδιος

¹³⁶ 3 Ιουνίου 1966

¹³⁷ 8 Ιουνίου 1966

ο γιός του προέδρου, ο οποίος στην επιμονή του πατέρα του ότι το «κουκουεδάκι» κράταγε κουμπούρα, διαβεβαιώνει ότι κράταγε μόνο πλακάτ, γιατί τον είδε με τα μάτια του. Πώς δεν έπαθε αποπληξία ο πρόεδρος! Και για να συγκρατήσει τον ιδεολογικό του κόσμο αναφωνεί: αφού είναι «κουκουεδάκι» θα έπαιρνε κάποτε κουμπούρα! Και ο μικρότερος γιος της οικογένειας του απαντά: θα δικάζες ποτέ κανένα γιατί θα...έκλεβε;».¹³⁸

Άρα, κατά την ερμηνεία των άμεσα ενδιαφερόμενων τουλάχιστον, δηλαδή των αριστερών, το έργο τοποθετούνταν υπέρ της επεικούς αντιμετώπισης των κομμουνιστών, κάτι που, όπως υποψιαστήκαμε, ίσχυε και για την πρώτη εκδοχή. Άλλωστε, στη σχέση αυτή οφείλει μάλλον και τον αρχικό ιδεολογικό - νοηματικό του ακρωτηριασμό.

Λίγο αργότερα, όμως, η *Ατυχήσασα κυρία*, που δύο φορές ευτύχησε στο θεατρικό της βίο, ατύχησε τελικά κατά τη μεταφορά της από τη σκηνή στην οθόνη.

Στην κινηματογραφική του μορφή το έργο προβλήθηκε την 1^η Ιανουαρίου 1968, με τίτλο *Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*. Η αλλαγή στον τίτλο, ώστε το βάρος να πέσει στον δημοφιλή πρωταγωνιστή, Λάμπρο Κωνσταντάρα, δεν είναι η μόνη που υπέστη το έργο. Από τα χρονικά συμφραζόμενα είναι προφανές, ότι η ταινία γυρίστηκε το 1967.

Η πρόσφατη επιβολή της δικτατορίας καθιστούσε την σύνδεση του μύθου με την πολιτική επικαιρότητα επικίνδυνη, καθώς θα προκαλούσε πιθανότατα την επέμβαση της λογοκρισίας. Ο Σακελλάριος δεν μπορούσε να βγάλει άλλο λαγό από το καπέλο, δηλαδή να επινοήσει καινούριο παράπτωμα, το οποίο να μην εκθέτει ούτε τον νεαρό Χατζηθωμά και την αδελφή του ούτε τον Πετρόχειλο στα μάτια του κοινού. Φυσικά, για σύνδεση με την πολιτική ούτε λόγος. Κι έτσι προέκυψε η γνωστή σε όλους μας τελική εκδοχή του έργου, ένα καλλιτεχνικό παράδοξο που οφείλει την ύπαρξή του στην ανώμαλη πολιτική ιστορία της Ελλάδας: καταργείται εκ βάθρων η σημασία του περιεχομένου. Σε ολόκληρο το έργο δεν αναφέρεται καθόλου και πουθενά το παράπτωμα του Χατζηθωμά, και μένει μόνο το σκηνικό παιγνίδι, οι διάλογοι, η ηθοποιία και η πλοκή (για την πλοκή).

2.14 «Αγνώστου συγγραφέως», *Σβύσε το φως ...*

Η υπόθεση του έργου

Ο θίασος Κοτοπούλη, έστω και χωρίς τον Βασίλη Λογοθετίδη, προσπαθεί να συναγωνιστεί τους άλλους εμπορικούς θιάσους, ανεβάζοντας κι αυτός πολιτικές κωμωδίες ή κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας. Μία απ' αυτές, είναι και η κωμωδία *Σβύσε το φως*, που ανέβηκε στις 19 Σεπτεμβρίου 1947 στο θέατρο «Κοτοπούλη». Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα του

¹³⁸ Στο ίδιο

τύπου της εποχής το όνομα του συγγραφέα δεν αποκαλύφθηκε, για διαφημιστικούς λόγους, και έτσι παρουσιάστηκε ως «αγνώστου συγγραφέως». Η υπόθεση του έργου στηρίζεται σε ένα εύρημα, ενώ η πλοκή του στην εμφυλιακή πολιτική πραγματικότητα. Ένας νέος, ο Πάνος παντρεύεται τη νεαρή Ζωή, αλλά προτού κοιμηθούν την πρώτη νύχτα, ξεσπάει ο Ελληνοϊταλικός πόλεμος κι έτσι ο γαμπρός φεύγει αμέσως για το μέτωπο, χωρίς να γευθεί τους ερωτικούς καρπούς του γάμου. Αργότερα, ακολουθεί τον ελληνικό στρατό στη Μέση Ανατολή και τέλος επιστρέφει στην Αθήνα, στεφανωμένος με τη δόξα του Ριμνίτη και σπεύδει σπίτι του για να αγκαλιάσει επιτέλους τη γυναίκα του.

Βαμμένος Δεξιός, όμως, αυτός πέφτει πάνω στην τρικυμία των γεγονότων του Δεκέμβρη, στα οποία εμπλέκονται ενεργά οι αριστερών φρονημάτων γυναίκα και πεθερά του. Έτσι δεν κατορθώνει ούτε τώρα να συνευρεθεί με τη σύζυγό του. Κατά τη διάρκεια του κινήματος η οικογένεια σκορπίζεται και ξανασμίγει υπό εντελώς περίεργες συνθήκες. Ο Πάνος βρίσκεται φρουρός σε μία φυλακή, όπου μεταξύ των άλλων φυλακισμένων γυναικών βρίσκονται, λόγω της συμμετοχής τους στο κίνημα, η πεθερά και η παρθένος ακόμη σύζυγός του. Στο τέλος, όμως, κάποιοι καλόκαρδοι άνθρωποι, ο ανθυπασπιστής της φρουράς και ο αρχιφύλακας, συμμερίζονται το δράμα του και του επιτρέπουν να συνευρεθεί επιτέλους με τη γυναίκα του. Από την επαφή τους γεννιέται ένα βρέφος που παίζει συμβολικό ρόλο για το κλείσιμο του έργου. Ο πατέρας του τοποθετεί αντί για σφαίρες μερικά λουλούδια στο όπλο του και τα προσφέρει στο παιδί του, ο γερο – αρχιφύλακας θυμοσοφεί για το γκρέμισμα των φυλακών, για να μην υποφέρουν οι άνθρωποι, ενώ το βρέφος πετάει την πρώτη πέτρα για να αρχίσει το γκρέμισμα της φυλακής.

Ο Άλκης Θρύλος στην *Εστία* απαξιώνει δια της μεθόδου της αγνοήσεως το συμφυλιωτικό μήνυμα του έργου, που τόσο φαινόταν να τον ενοχλεί σε αντίστοιχες περιπτώσεις στο πρόσφατο παρελθόν. Αντίθετα, στέκεται στο τρυκ της απόκρυψης του ονόματος του συγγραφέα, που, όπως φαίνεται από τα δημοσιεύματα, είχε πολύ μεγάλη επικοινωνιακή απήχηση: «[...] Από τα έργα με μεγάλες αξιώσεις αλλά που δε συλλαμβάνουν ούτε ένα πολλοστημόριο των επιδιώξεών τους και καταλήγουν να μην είναι ούτε καλές σκηνές επιθεώρησης, δεν είναι προτιμότερα τα εργάκια που ολοκληρώνονται μέσα στο πλαίσιό τους, που δε φιλοδοξούν τίποτε άλλο παρά να είναι δεξιοτεχνικά, αλλά αυτό που υπόσχονται το προσφέρουν τίμια; Το Σβύσε το φως δεν έχει φθάσει στο ίδιο σημείο της δεξιοτεχνίας όπως τα εργάκια των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου. Παρεισφρύνουν κάθε τόσο ασμίλευτες ωμότητες, αυθαιρεσίες κι απιθανότητες, αλλά συνολικά είναι τερπνό και διασκεδαστικό. Ούτε κι ο τρόπος της ρεκλάμας του μ' ενόχλησε. Ο συγγραφέας θέλησε να παραμείνει άγνωστος για να κεντηθεί η περιέργεια του κοινού. Χαλάλι του. Απατήθηκε το κοινό; Όχι. Ενώσω δε λέγονται ψέμματα στο κοινό, κάθε τρόπος ρεκλάμας, έστω κι αν είναι μόνο εντυπωσιακός, είναι θεμιτός».¹³⁹

¹³⁹ Το ελληνικό θέατρο, ο. π., τ. Δ', σ. 365-366

Ο Μάριος Πλωρίτης από τις στήλες της κεντρώας *Ελευθερίας* επιτίθεται ολομέτωπα τόσο στον συγγραφέα του έργου όσο και στους ηθοποιούς, Γ. Παππά – Β. Κύρου – Λ. Κωνσταντάρα, οι οποίοι καταδέχτηκαν να σπαταλήσουν, κατά τη γνώμη του, το ταλέντο τους σε ένα σκανδαλοθηρικό θεατρογράφημα. Καταφέρεται, ωστόσο, με τους πιο απαξιωτικούς χαρακτηρισμούς εναντίον του θιάσου που ανέβασε το έργο για να εκμεταλλευτεί την εμπορική απήχηση των συμφιλιωτικών κωμωδιών και από αυτές τις αναφορές απορρέουν οι σημαντικότερες ιστορικές πληροφορίες: «*Σπεκουλάρισμα πάνω στην αποδοχή κοινού και κριτικής, διαφημιστική «μηχανή» ή τάχα σύμπλεγμα κατωτερότητας και συναίσθημα ντροπής έκαναν τον συγγραφέα του «Σβύσε το φως» ν' αποκρύψει τ' όνομά του; Το τελευταίο δε φαίνεται και τόσο πιθανό. Όταν μπορεί κανείς να γράφει έργα σαν το «Φως» αυτό, δε γίνεται να 'χει δισταγμούς και ντροπαλοσύνες. Γιατί η κωμωδία πούδωσε προχθές ο θιάσος Κοτοπούλη, αν έχει κάποιο χαρακτηριστικό, τούτο είναι ο κυνισμός κι η απροκάλυπτη κερδοσκοπία της. Σκοπεύοντας ίσια πάνω στην ταμειακή επικράτηση – και μόνο – εκμεταλλεύτηκε δύο σίγουρα «ατού»: την πρόσφατη επιτυχία των ανώδυνων πολιτικών κωμωδιών της σχολής Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου και το μόνιμο δόλωμα της πορνογραφίας. Ο δρόμος, έτσι, ήταν χαραγμένος: χλευασμός της ελληνικής πολιτικής κατάστασης, κήρυγμα φτηνής κι ανεύθυνης ειρηνοφιλίας κι αισχρολογία όσο παίρνει. Αποτέλεσμα: ένα έργο χυδαίο απ' την κορφή ως τα νύχια [...] Μα προπάντων χυδαίο για τον τρόπο που σκέπτεται ο συγγραφέας και που αντιμετωπίζει μερικές από τις σοβαρότερες στιγμές της ελληνικής ιστορίας. Δεν τις σατιρίζει, δεν τις διακωμωδεί. Τις μαγαρίζει».¹⁴⁰*

Εξίσου επικριτική, αν και σε άλλο επίπεδο είναι η κριτική του Μιχ. Ροδά στην πιο εμβληματική από τις κεντρώες εφημερίδες, *Το Βήμα*. Το γεγονός αυτό δεν είναι δύσκολο να ερμηνευθεί. Όπως πολλές φορές διαπιστώσαμε μέχρι τώρα, ιδίως στα χρόνια του Εμφυλίου, η θεατρική κριτική γίνεται κατεξοχήν με ιδεολογικά – πολιτικά κριτήρια. Ίσως, λοιπόν, η στάση του δικαιολογείται, γιατί υποψιάζεται ότι ο συγγραφέας του έργου είναι ο Ασημάκης Γιαλαμάς, - ο οποίος πράγματι ήταν όπως αργότερα αποκαλύφθηκε - άρα αδικεί το Κέντρο και μεροληπτεί υπέρ της κομμουνιστικής Αριστεράς: «[...] *Η δημοκοπία του έργου αυτού είναι έκδηλη. Το θέατρο της κ. Μαρίκας Κοτοπούλη υπό την διεύθυνση του κ. Γ. Χέλμη παίζει και με τα δύο χαρτιά. Από το ένα μέρος οι αριστεροί, από το άλλο οι δεξιοί. Πρέπει να ευχαριστηθούν αμφότεροι. Στην αρχή ικανοποιούνται απόλυτα οι δεξιοί και χειροκροτούν. Στο τέλος όμως επικρατέστεροι είναι οι αριστεροί με τα νιάτα, τα λουλούδια και το γκρέμισμα των φυλακών. Ο άγνωστος συγγραφέας δεν εσκέφθη και το Κέντρον παρά μόνον με λίγες λέξεις, όπου αναφέρεται ότι πρόκειται να κληθεί και η ηλικία του [σ. σ. υπέργηρου πρωθυπουργού] κ. Σοφούλη για να υπηρετήσει στο στρατό.*

Ο άγνωστος συγγραφέας φαίνεται ότι είναι πολύ γνωστός στο θέατρο Κοτοπούλη, γιατί κατέχει ομολογουμένως σε αρκετά σημεία του Σβύσε το φως την τεχνική του Θεάτρου. [...] Αλλά το

¹⁴⁰ *Ελευθερία* 24/9/1947

έργο [...] είναι ανακάτωμα προσώπων και πραγμάτων με προεξάρχουσα γραμμή την εύκολη εμποροβιομηχανική δημοκοπία.

Αυτή η ελληνική σύγχρονη τραγωδία που έπρεπε να την αντιμετωπίσουμε με δέος, με φιλοσοφική πρόθεση, αυτό το μέγα πρόβλημα της ζωής μας έγινε χυδαίο εμπόριο από σκηνής για να ικανοποιήσει τους αφελείς της μιας και της άλλης μερίδος. Το έγραψα και το διακήρυξα κι άλλοτε προς φίλους και αντιφρονούντας. Η πολιτική δεν εξυπηρετεί την τέχνη. Ενώ αντίθετα η τέχνη εξυπηρετεί την πολιτική και στην περίπτωση του Σβύσε το φως δεν μας ενδιαφέρει η μία ή η άλλη πολιτική άποψη, αλλά αν υπάρχει έργο τέχνης, αν υπάρχει κάλλος καλλιτεχνικό. Και δυστυχώς στο έργο του ... πασίγνωστου συγγραφέα δεν υπάρχει».¹⁴¹

Πίσω από τις γραμμές της θεατρικής κριτικής μπορούμε εκ νέου να διακρίνουμε τις πιο ουσιώδεις ενδείξεις για την πολιτική λειτουργία των δημοφιλών πολιτικών κωμωδιών του εμπορικού θεάτρου. Πρώτα, ότι είχαν πλατιά διείσδυση στο αθηναϊκό αστικό ή μικροαστικό κοινό. Έπειτα, ότι στην περίοδο της εμφύλιας σύρραξης οι συγκεκριμένες κωμωδίες με το ιδεολογικοπολιτικό τους μήνυμα συνιστούσαν θέατρο πολιτικής παρέμβασης, έστω με στοιχεία μικροαστικά, την εμβέλεια του οποίου κανείς δεν μπορούσε πλέον να αγνοήσει.

2.15 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, Ένας ήρωας με παντούφλες

Μετά την αποχώρησή του από τον θίασο Κοτοπούλη και τη σύντομη συνεργασία με την κα. Κατερίνα, ο Βασίλης Λογοθετίδης αποφασίζει να ιδρύσει δικό του θίασο. Για να εξασφαλίσει την εμπορική – λαϊκή απήχηση απευθύνεται στο συγγραφικό δίδυμο Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, το οποίο τον τιμά, γράφοντας ένα από τα καλύτερα έργα τους, την κωμωδία *Ένας ήρωας με παντούφλες* που ανέβηκε στις 11 Οκτωβρίου 1947 στο θέατρο «Κεντρικόν».

2.15.1 Ένταξη του έργου στο ιστορικό πλαίσιο και στην πολιτική συγκυρία

Ως θεατρικό έργο ο *Ηρωας* ανέβηκε ενάμισυ χρόνο μετά τις βουλευτικές εκλογές της 31^{ης} Μαρτίου 1946, στις οποίες μετά την αποχή των κομμάτων της Αριστεράς και της Κεντροαριστεράς, πλειοψήφησαν τα φιλομοναρχικά πολιτικά κόμματα. Ένα περίπου χρόνο μετά το δημοψήφισμα για τη Μοναρχία της 1^{ης} Σεπτεμβρίου 1946, με το οποίο επέστρεψε στην Ελλάδα ο Γεώργιος Β΄. Ομοίως, ένα χρόνο, αφότου έχει τελειώσει η «λευκή τρομοκρατία» και η εμφύλια σύρραξη, έχει περάσει στην πιο γενικευμένη και αιματηρή φάση της, με θέατρο των συγκρούσεων κυρίως την ελληνική ύπαιθρο. Τον ίδιο μήνα απαγορεύεται

¹⁴¹ Το Βήμα, 21 Σεπτεμβρίου 1947

η κυκλοφορία του *Ριζοσπάστη*, ενώ ένα μήνα αργότερα, με τον Α.Ν. 509/47 (Δεκ. 1947), το ΚΚΕ και οι προσκείμενοι σ' αυτό πολιτικοί ή άλλοι σχηματισμοί τίθενται εκτός νόμου.

Η σατιρική κωμωδία *Ένας ήρωας με παντούφλες* διαφέρει από τις υπόλοιπες κωμωδίες «πολιτικής επικαιρότητας» της συγγραφικής δυάδας, που παραστάθηκαν κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου. Φαίνεται ότι και οι ίδιοι οι συγγραφείς συνειδητοποιούσαν ότι το συγκεκριμένο έργο ξέφευγε από το μέσο όρο της καλλιτεχνικής τους παραγωγής, όπως φαίνεται από το σημείωμα που υπήρχε στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης: «Όλοι οι κριτικοί μάς καταλογίζουν ότι το ταλέντο μας το ταλαιπωρούμε, σπαταλώντας το σ' ελαφρά έργα αμέσου επικαιρότητας. Μας πήρε λοιπόν το παράπονο κι είπαμε: Μωρέ δε γράφουμε κι ένα κλασικό! ... Και το γράψαμε. Γ' ανεβάζουμε. Κι ό,τι βρέξει ας κατεβάσει».¹⁴²

Διαπιστώνουμε ότι οι συγγραφείς χαρακτηρίζουν την κωμωδία τους *κλασική*, μάλλον γιατί πραγματεύεται ένα διαχρονικό θέμα, την πατριδοκαπηλία και την εμπορευματοποίηση της δόξας. Από την άλλη δεν πρέπει να παραβλέψουμε, ότι και το συγκεκριμένο έργο αφορμάται από επίκαιρα φαινόμενα πολιτικής διαφθοράς. Μολονότι δεν υπάρχουν ευθείες και άμεσες αναφορές στον Εμφύλιο, η κωμωδία τους έχει ως αφετηρία και στόχο το «*αναμφισβήτητο γεγονός ότι, στη διάρκεια των εθνικών συμφορών, μια δράκα κερδοσκόπων, ακόμα και μέσα στον κρατικό μηχανισμό, πλούτιζε σε βάρος του λαού, από τη δημόσια περιουσία και την αμερικάνικη βοήθεια. Η διαφθορά και τα σκάνδαλα που αποκαλύφθηκαν αργότερα έκαναν πιο έντονο το αίτημα για εξυγίανση του δημόσιου βίου*».¹⁴³ Από τη σχέση αυτή προκύπτει και η ιδιαίτερη σημασία της.

Κατά τη γνώμη μας, μπορεί να λειτουργήσει σε πρώτο επίπεδο ως μαρτυρία για την εικόνα πολιτικών και στρατιωτικών, όπως είχε σχηματισθεί στην κοινή συνείδηση ή έστω στη συνείδηση των λιγότερο πολιτικοποιημένων μελών των μικροαστικών, εργατικών και αγροτικών στρωμάτων. Αλλά και αντίστροφα, να μελετηθεί η ίδια ως δημιουργός ενός «συμβολικού περιβάλλοντος» αναφορικά με την ανυποληψία των πολιτικών και τη σήψη της πολιτικής, που επηρέασε πολυεπίπεδα την μεταπολεμική ιστορία από τον Εμφύλιο μέχρι τη Χούντα.

Όταν ο *Ηρωας* ανέβηκε στο θέατρο, τον Οκτώβρη του 1947, η Βουλή των εκλογών της 31^{ης} Μαρτίου είχε ήδη δώσει πέντε κυβερνήσεις. Μέχρι το τέλος της θητείας της θα δώσει δέκα, στις οποίες Άγγλοι και Αμερικανοί υποχρέωσαν, με λιγότερο ή περισσότερο αγαθές προθέσεις¹⁴⁴ να συμμετάσχουν όλα τα αστικά πολιτικά κόμματα.¹⁴⁵ Βέβαια, όταν παίζεται το

¹⁴² Το απόσπασμα περιέχεται στην κριτική για το έργο από την εφημερίδα *Τα Νέα*, 13 Οκτωβρίου 1947.

¹⁴³ Σπύρος Λιναρδάτος, *Από τον Εμφύλιο στη Χούντα*, τ. Α', Παπαζήση, Αθήνα, 1977, σ. 24

¹⁴⁴ Τάσος Βουρνάς, *Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας*, Πατάκη, Αθήνα, 1997, τ. Δ', σ. 152 κ. ε., Γιανουλόπουλος, ο. π. σ. 234 κ. ε

έργο τα σκάνδαλα δεν έχουν δημόσια αποκαλυφθεί. Είναι όμως, κοινός τόπος, ότι εκπρόσωποι της αστικής τάξης και του πολιτικού κόσμου διαχειρίζονται σκανδαλωδώς την αμερικάνικη βοήθεια και καταχρώνται το δημόσιο χρήμα.¹⁴⁶ Τον Αύγουστο του 1948 η συντηρητική εφημερίδα *Ακρόπολις*, στην οποία εργαζόταν ως χρονογράφος ο Α. Σακελλάριος, διαπίστωνε «τα συμπτώματα και τας εκδηλώσεις της βαθύτερας αρρώστιας που βασανίζει, που δηλητηριάζει τον οργανισμόν μας» και την ονόμαζε «σαπίλα».¹⁴⁷

2.15.2 Το ρητό σατιρικό περιεχόμενο και η λανθάνουσα σημασία του

Η υπόθεση του έργου είναι σε γενικές γραμμές γνωστή από την κινηματογραφική του μεταφορά, *Ένας ήρωας με παντούφλες* (1958). Δύο ασυνείδητοι κερδοσκόποι, ένας ιδιαίτερος γραμματέας υπουργού και ένας εργολάβος δημόσιων έργων – στενός συγγενής του πρωταγωνιστή - εκμεταλλεύονται την ανιδιοτέλεια και την ευπιστία ενός απόστρατου στρατιωτικού, ήρωα των Βαλκανικών Πολέμων, του στρατηγού Λάμπρου Δεκαβάλλα. Πείθουν τον λησμονημένο ήρωα, ότι η πατρίδα αποφάσισε να στήσει το άγαλμά του, ενώ στην πραγματικότητα η κατασκευή του αγάλματος είναι μια ευκαιρία για να ενθυλακώσουν με εκβιασμούς και τεχνάσματα το δημόσιο χρήμα. Στην τελευταία, συμβολική σκηνή του έργου το άγαλμα του στρατηγού φωταγωγείται, ενώ το σπίτι του μένει σκοτεινό, γιατί δεν έχει χρήματα να πληρώσει το λογαριασμό του ηλεκτρικού.

¹⁴⁵ Έτσι άλλωστε γίνεται κατανοητός ο αυτονόητος για τους πρώτους θεατές υπαινιγμός, στη συζήτηση μεταξύ του εργολάβου και του ιδιαίτερου του υπουργού: «Απόστολος: Να μπει μπρος η δουλειά... Ώστε κι αν, ο μη γένοιτο, έχουμε καμία κυβερνητική μεταβολή (Χτυπούν ξύλο) να βρεθούν προ τετελεσμένου γεγονότος»

¹⁴⁶ Ο Νίκος Ψυρούκης παραθέτει τις απόψεις του επικεφαλής της αμερικανικής αποστολής στην Ελλάδα μετά την εξαγγελία του δόγματος Τρούμαν, Πωλ Πόρτερ για το ελληνικό πολιτικό και οικονομικό κατεστημένο: «Ο κ. Πόρτερ το Σεπτέμβρη του 1947 δημοσίευσε στο «*Collier's*» τη γνώμη του για την ελληνική αστική τάξη. Έγραφε «... Η κυβέρνηση (σ.δ. της Αθήνας) ποτέ δεν είχε άλλη πρακτική πολιτική από το να ζητάει συνέχεια εξωτερική βοήθεια με σκοπό να εξασφαλίσει τη διατήρησή της στην εξουσία και για να διασφαλίσει τα συμφέροντα μιας μικρής κλίκας εμπόρων και τραπεζιτών που αποτελούν την αόρατη εξουσία της Ελλάδας». Και συνέχιζε: «Η κλίκα αυτή είναι αποφασισμένη να υπερασπιστεί με κάθε μέσο τα ιδιαίτερα οικονομικά της συμφέροντα και καθόλου δεν την νοιάζει πόσο ακριβά μπορεί να κοστίσει κάτι τέτοιο στην οικονομική υγεία της χώρας» [...] «Όσο για την αφρόκρεμα της ελληνικής χρηματιστικής ολιγαρχίας, τους εφοπλιστές, παρατηρούσε πως «κερδίζουν τεράστια ποσά, μα το ελληνικό κράτος δεν έχει κανένα κέρδος απ' αυτό» ότι «η πλειοψηφία τους είναι συμπαθητικοί άνθρωποι και μιλούν πολύ καλά αγγλικά. Πάντοτε δείχνουν μεγάλο ζήλο για να εξυπηρετήσουν την αμερικάνικη αποστολή. Μα πίσω απ' αυτή την προθυμία κρύβεται η επιθυμία τους να χρησιμοποιήσουν την αμερικάνικη αποστολή για τα δικά τους συμφέροντα». *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1983, τ. Α', σ. 252.

¹⁴⁷ Ομοίως, για τα σκάνδαλα και τον σκανδαλώδη τρόπο διαχείρισης της ξένης βοήθειας, βλ. Γ. Μαργαρίτης, *Η ιστορία του ελληνικού εμφυλίου ...*, ο. π., τ. Β', σ. 133 κ. ε.

Όπως προαναφέρθηκε, στο έργο απηχούνται τόσο τα επίκαιρα συμβάντα πολιτικής διαφθοράς και η περιρρέουσα πολιτική ατμόσφαιρα του Εμφυλίου, όσο και οι γενικότερες οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις, μολονότι η παγίωση των χαρακτηριστικών του μετεμφυλιακού κράτους τού επέτρεψαν να διατηρήσει την «επικαιρότητα» του για πολλά χρόνια μετά τη πρώτη παράστασή του. Για λόγους, όμως, που σχετίζονται με την ειδική στόχευση της παρούσας εργασίας θα παραβλέψουμε άλλες παραμέτρους, όπως η μετανάστευση ως μέσο κοινωνικού προβιβασμού ή η σύγκριση των στρατιωτικών με άλλες κοινωνικές τάξεις, που επηρέασε την εικόνα που σχημάτιζε το σώμα των αξιωματικών για τον εαυτό του¹⁴⁸, και θα περιοριστούμε κυρίως στη συμβολική – και σχεδόν προφητική για την κατοπινή ελληνική ιστορία – αντίθεση που δεσπόζει στο έργο, των πολιτικών με τους στρατιωτικούς.

Οι πολιτικοί παρουσιάζονται ως πατριδοκάπηλοι, ασυνείδητοι, διεφθαρμένοι, κυνικοί καταχραστές του δημόσιου χρήματος. Εκμεταλλεύονται για ιδιοτελείς σκοπούς τις θυσίες αυτών που πραγματικά αγωνίστηκαν για τη σωτηρία της πατρίδας. Το επίσημο κράτος και η ελληνική κοινωνία¹⁴⁹ καθοδηγημένο από τέτοιους ηγέτες παραγκωνίζει τους αληθινούς ήρωες και υποτάσσεται σ' αυτούς που διαθέτουν τη νέα δύναμη, το χρήμα:¹⁵⁰

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ: *Κι όχι απλώς ενδιαφέρθηκε... Έδωσε ολόκληρη μάχη... Γιατί υπήρχαν πολλοί υποψήφιοι.*

ΛΑΜΠΡΟΣ: *Για άγαλμα;*

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ: *Για άγαλμα... Βλέπεις αυτός ο τόπος έχει πολλούς ήρωες...*

ΛΑΜΠΡΟΣ: *Βγάζει και τίποτ' άλλο; ... Ήρωες κι ελιές θρούμπες.*

Η αλήθεια είναι, ότι οι συγγραφείς αποφεύγουν να χαρακτηρίσουν πολιτικά τα τρωκτικά που κινητοποιούν τον μηχανισμό της κατάχρησης του δημόσιου χρήματος. Υπάρχει μόνο ένας υπαινιγμός στο θεατρικό κείμενο στα λόγια της συζύγου του στρατηγού - που παραλείπεται

¹⁴⁸ ΕΙΡΗΝΗ: «Τι έγινε πού' γινες στρατηγός; Εξακόσιες δραχμές το μήνα... Άντε να ζήσεις [...] Στρατηγός και κολοκύθια τούμπανα! Η κόρη του γαλατά δίπλα δεν πατάει το πόδι της κάτω... Κι η δική μας, αρραβωνιασμένη κοπέλα και δεν έχει ένα φουστάνι να βάλει απάνω της».

¹⁴⁹ ΠΑΛΙΑΤΖΗΣ: *Τι σφαίρα τι σκώρος... η ουσία σήμερα είναι τρύπα*

¹⁵⁰ «Η προκλητική, νεοπλουτική και επιδεικτική συμπεριφορά της άρχουσας τάξης μεταπολεμικά προκάλεσε στους ταξικούς υπερασπιστές της, τους αξιωματικούς, αισθήματα κοινωνικής και εθνικής απόρριψης. Οι ιθύνοντες και οι κυβερνώντες θεωρήθηκαν διεφθαρμένοι, ευνοιοκράτες, άδικοι, σπάταλοι και τρυφηλοί. Η αντικομμουνιστική ψύχωση του Μεταπολέμου, που εντάθηκε και αναζωπυρώθηκε μετά την εκλογική επιτυχία της Αριστεράς στις εκλογές του 1958, καθώς και η πολιτική κρίση της δεκαετίας του '60 οδήγησαν τους αξιωματικούς να θεωρήσουν την πολιτική άρχουσα τάξη της χώρας εκτός των άλλων και εθνικά διαβλητή, καθώς και πολιτικά φαύλη». Μελέτης Μελετόπουλος, *Η Δικτατορία των Συνταγματαρχών Κοινωνία-Ιδεολογία-Οικονομία*, Παπαζήση, Αθ. 1996, σ. 261.

από την κινηματογραφική μεταφορά, ίσως εξαιτίας της χρονικής απόστασης - ο οποίος αποδίδει στον εξάδελφο του πρωταγωνιστή επιλήψιμη δράση κατά την περίοδο της Κατοχής: «Ολόκληρος πόλεμος πέρασε, του κόσμου τις λίρες έβγαλε και δεν είπε μια φορά να περάσει να δει αν ζούμε ή αν πεθάναμε». ¹⁵¹ Ίσως πάλι και να μη θεωρήθηκε απαραίτητο, αφού κι ο συνεταιίρος του στις απάτες είναι γραμματέας του υπουργού, άρα ανήκει στο πολιτικό προσωπικό του αστικού κόσμου, σε κάποιο από τα «εθνικόφρονα» κόμματα της Δεξιάς ή του Κέντρου.

Αντίθετα, στο πρόσωπο του αγνού, τίμιου και ανιδιοτελούς πατριώτη στρατηγού Δεκαβάλλα ο στρατός παρουσιάζεται σαν ένας υπερταξικός – υπερπολιτικός χώρος, ως ο πιο αυθεντικός υπερασπιστής των εθνικών αξιών, ο οποίος εκφράζει, αποκαθαρμένα από τη «βρωμιά» της πολιτικής, τα εθνικά συμφέροντα:

ΛΑΜΠΡΟΣ: Ό,τι έκανα εγώ Ειρήνη το 'κανα για οχτώ εκατομμύρια Έλληνες... Αυτό το σπαθί που βλέπεις, Ειρήνη, πολέμησε χρόνια και χρόνια για τα ιδανικά μιας ολάκερης φυλής. Δεν επιτρέπεται, λοιπόν, τώρα να το ζωστεί ένας πιτσιρικάς και να το σέρνει μες στη λάσπη. Να μεγαλώσει ο πιτσιρίκος, να γίνει άντρας, να πάει στρατιώτης κι αν, ο μη γένοιτο, χρειαστεί να 'ρθει σε μένα να μου το ζητήσει κι εγώ να του το χαρίσω.

Δεν είναι, κατά τη γνώμη μας, τυχαίο ότι ο πρωταγωνιστής, στρατηγός Λάμπρος Δεκαβάλλας είναι, όπως αφήνεται να εννοηθεί, ήρωας των Βαλκανικών Πολέμων, ίσως και του Ελληνοϊταλικού Πολέμου. Ο εμφυλιακός διχασμός οδηγεί σε αναζήτηση προτύπων σύμπνοιας, τα οποία ανασύρονται από μια εποχή «εθνικής ανόρθωσης», τους Βαλκανικούς Πολέμους, ενώ για προφανείς λόγους αποσιωπάται ο Εθνικός Διχασμός. Ως πρότυπα «σύμπνοιας» προβάλλονται όχι οι χρεοκοπημένοι στην κοινή συνείδηση, οι διεφθαρμένοι ή ανίκανοι να αποκαλύψουν τη διαφθορά πολιτικοί, αλλά οι στρατιωτικοί. ¹⁵²

¹⁵¹ Από το κείμενο του θεατρικού έργου *Ένας ήρωας με παντούφλες*, που βρίσκεται στο αρχείο του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Αναφέρεται από την Καλαϊτζή, ο. π., σ. 318. Η ίδια φράση ακούγεται αυτούσια στη ραδιοφωνική μεταφορά του έργου που μεταδόθηκε από την εκπομπή Θεατρική βραδιά το 1986.

¹⁵² «Οι χαμηλοί μισθοί των μονίμων αξιωματικών, η επαγγελματική απογοήτευση και η ελλιπής αφομοίωσή τους από την υπόλοιπη κοινωνία αντισταθμίζονταν από την υπερφίαλη αντίληψη που είχαν για τον εαυτό τους, ως φύλακες της πολιτιστικής, θρησκευτικής και ιστορικής πεμπουσίας του Έθνους», Κ. Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία...*, ο.π., σ. 136

Την ίδια αντίθεση, έντιμος στρατιωτικός - διεφθαρμένοι πολιτικοί συναντάμε στη σατιρική κωμωδία του Δ. Ψαθά *Φωνάζει ο κλέφτης* (θέατρο-θίασος Κοτοπούλη, Οκτώβριος 1958/1961), όπου ο αδέκαστος (αν και αφελής) στρατηγός διοικεί με απόλυτη εντιμότητα τον Οργανισμό του οποίου προϊστάται. Εδώ ο Ψαθάς επαναφέρει (με οξύτερη σάτιρα) το ζήτημα των «εθνικοφρόνων», οι οποίοι στελέχωναν μετεμφυλιακά τους οργανισμούς του Δημοσίου (που έθιξε και στους *Μικρούς Φαρισαίους* 1954 που μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο με τίτλο *Να πεθερός... να μάλαμα* 1959), αφού ο καταχραστής κουνιάδος του στρατηγού, για να αποσεισει τις κατηγορίες που τον βάρυναν καταγγέλλει τον έντιμο λογιστή στην αστυνομία ως «αναρχικό» δηλαδή, κομμουνιστή όπως αντιλαμβάνονταν όλοι οι θεατές.

Στην παραπάνω εθνοκεντρική αποστροφή δεν ανακαλείται μόνο η νωπή μνήμη του Πολέμου του 1940-41. Παράλληλα, θεμελιώνεται ιδεολογικά ο ειδικός ρόλος του στρατού ενόψει μελλοντικών εθνικών περιπετειών. Με έμμεσο τρόπο, επανέρχεται και εδώ, μέσω των αναφορών στη Βόρειο Ήπειρο, όπως στους προγενέστερους *Γερμανούς* το ζήτημα του αλυτρωτισμού. Ο αλυτρωτισμός δεν επηρεάζει μόνο τις τρέχουσες πολιτικές ζυμώσεις στη διάρκεια του Εμφυλίου αλλά θα καθορίσει τόσο την ελληνική εξωτερική πολιτική όσο και την εσωτερική πολιτική ζωή από τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια μέχρι το Χουντικό πραξικόπημα και την τουρκική εισβολή στην Κύπρο.

Η πολιτική σάτιρα στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στους χαρακτήρες, γιατί προσωποποιούν τη σατιρική θέση των δημιουργών. Στον *Ηρωα* επινόησαν ένα ήρωα αθώο, αγνό, έντιμο, γενναίο, ευσυγκίνητο, ανιδιοτελή, απλοϊκό, ευκολόπιστο, παρορμητικό, αυθόρμητο και καλοπροαίρετο. Έναν ανθρώπινο τύπο που βλέπει τον κόσμο σαν μικρό παιδί, κάτι που στην κινηματογραφική μεταφορά υπογραμμίζεται ιδιαίτερα από το παίξιμο του Β. Λογοθετίδη. Ένα χαρακτήρα σύμβολο της λαϊκής αγνότητας, της λαϊκής ψυχής, του ελληνικού λαού, μια ιδεολογική κατασκευή η οποία παρουσιάζει τον λαό ως παιδί. Αυτός ο χαρακτήρας υποβοηθεί με κάθε τρόπο την επίτευξη του σατιρικού στόχου του έργου: το παιδί βλέπει τη διαφορά ανάμεσα στο πώς είναι και στο πώς θα έπρεπε να είναι τα πράγματα, εδώ η πολιτική. Παράλληλα, διευκολύνει την ταύτιση των θεατών και αυξάνει την προσμονή τους για τιμωρία των φαύλων, των ανέντιμων και των πατριδοκάπηλων. Με άλλα λόγια, τη συμβολική εκτόνωση από τα προβλήματα της πραγματικής πολιτικής ζωής, που υλοποιείται στην τελευταία πράξη.

Η συμβολική έχει, όμως και ευρύτερη ιδεολογικοπολιτική σημασία και συνέπειες που συνόδευσαν τους θεατές έξω από την πόρτα του θεάτρου. Αν ο ελληνικός λαός είναι τόσο αγνός, καλοπροαίρετος και εύκολα παρασύρεται από τις μεγαληγορίες των πολιτικών, τότε χρειάζεται ειδικούς ηγέτες. Μια γέυση για το είδος του εξυγιαντή – ηγέτη, κράμα εθνοκηθικοπλαστικών – πατερναλιστικών αντιλήψεων, που προκρίνουν οι δημιουργοί, δίνει η στάση του πρωταγωνιστή στην τελευταία πράξη. Τον ίδιο τύπο ηγέτη, όταν στην τελευταία πράξη ο αφελής και αιθεροβάμων υπουργός αναήφει, θα δούμε να επαναλαμβάνεται και στην σατιρική κωμωδία *Αναγκαστική προσγείωσις* (1950)/*Υπάρχει και φιλότιμο...* (1964/1965)

Η υποδοχή από την κριτική

Δυστυχώς δε στάθηκε δυνατό να βρούμε κριτική για τη θεατρική εκδοχή του έργου από αριστερή εφημερίδα και τούτο γιατί από τις 19 Οκτωβρίου 1947, μία εβδομάδα περίπου μετά την πρεμιέρα του έργου, απαγορεύτηκε η έκδοση του *Ριζοσπάστη* και της *Ελεύθερης Ελλάδας*. Στο *Ρίζο της Δευτέρας*, του οποίου η κυκλοφορία συνεχίστηκε μέχρι τον Δεκέμβρη του ίδιου χρόνου, δε στάθηκε δυνατό να εντοπίσουμε κριτική. Στην κριτική του Κώστα Σταματίου

στην *Αυγή* για την κινηματογραφική μεταφορά του έργου το 1958 - η οποία μπορεί να δώσει μόνο μια αίσθηση (πολιτικής) προσέγγισης του έργου από αριστερή σκοπιά - εξαιρείται η σατιρική διάσταση του έργου: η καταγγελία της υποκρισίας, της ασυνειδησίας και του κυνισμού των κατ' επάγγελμα και εκ συστήματος πατριδοκάπηλων εθνικοφρόνων.¹⁵³

Ο Μάριος Πλωρίτης στην *Ελευθερία* καταφέρεται εναντίον της συγγραφικής дуάδας με το αιτιολογικό, ότι όχι μόνο δεν κατόρθωσαν να γράψουν ένα έργο που να ξεπερνάει την επικαιρότητα, γνώμη που οι ίδιοι είχαν για το έργο τους όπως είδαμε, αλλά και για άλλη μία φορά δεν κατάφεραν να γράψουν σατιρική κωμωδία και περιορίστηκαν στα γνώριμα πεδία της φάρσας. Χειρότερα ακόμη, τους κατηγορεί ότι προέβησαν και οι ίδιοι σε «ηρωοκαπηλία», για εμπορικούς προφανώς σκοπούς: *«Η περίπτωση του απόστρατου στρατηγού που μερικοί απατεώνες καταφέρνουν να του στηθεί άγαλμα για να τσεπώσουν αυτοί προμήθειες και πιστώσεις, έδινε θαυμάσιες ευκαιρίες για σάτιρα της κοινωνικής και πολιτικής ζωής, έστω κι επιφανειακή, έστω και στις εξωτερικές μόνο εκδηλώσεις της. Οι κ. κ. Γιαννακόπουλος – Σακελλάριος αφήνουν το μεταλλείο τους ολότελα ανεκμετάλλευτο. Περιορίζονται σε μια υποτυπώδη, νερούλη πλοκή και παρατάζουν μερικούς κούφιους τύπους, που κανένα δεν πείθουν. Η «τεχνική» τους μάλιστα, η γνωστή «συνταγή» είναι πολύ λιγότερο αποτελεσματική από άλλοτε. Τ' αστεία μοιάζουν όλο και περισσότερο αναμασημένα, τα ευρήματα όλο και περισσότερο φτωχά – δεν γράφει κανείς αζημίωτα 8 έργα τον χρόνο. Η βιασύνη κι η προχειρότητα φωνάζουν σ' όλες τις γωνίες του κειμένου κι η αμηχανία είναι αισθητή σε κάθε φινάλε. Οι κ. κ. Γιαννακόπουλος – Σακελλάριος μπορούσαν να πουν πολλά με το έργο τους – χωρίς να του αφαιρέσουν τίποτα απ' τη «διασκεδαστικότητά» του, το αντίθετο μάλιστα. Δεν είπαν τίποτα. Όχι μόνο δεν μπόρεσαν να ξεφύγουν απ' τη φαγέδαινα της ελαφρότητας «κατηγορία περού», όπως θα λέγανε στο μποξ αλλά συντρίφτηκαν απ' το θέμα τους, που για μια φορά είχε βάρος. Με τον τρόπο τους κάνουν κι αυτοί μια «ηρωοκαπηλεία» [...] Ως τώρα με τις επίκαιρες κωμωδίες τους ταλαιπωρούσαν το ταλέντο τους μονάχα – δικαίωμά τους. Τώρα ταλαιπωρούν κι ένα θέμα που άξιζε καλύτερη τύχη και δεν ήταν δικαίωμά τους αυτό».*¹⁵⁴

Ο Άλκης Θρύλος από τις στήλες της *Εστίας* αποφαίνεται, επίσης, ότι οι δύο συγγραφείς δεν κατόρθωσαν να ολοκληρώσουν με επιτυχία τη μεταπήδηση από τη φάρσα ή το επιθεωρησιακό σκετς στη σατιρική κωμωδία. Παρά το γεγονός αυτό, αναγνωρίζει την υψηλή ποιότητα της έμπνευσής τους: *«Αλλά οι συγγραφείς καθώς επιχείρησαν κάπως απότομα την ανάτασή τους, δεν κατορθώνουν πάντα να ισορροπήσουν στο πολύ τεντωμένο σκοινί όπου τοποθέτησαν τον εαυτό τους. Κάποτε καταδέχονται και τα εύκολα αστεία, το φτηνό πνεύμα. Η προπαίδεϊα τους στην επιθεώρηση διαφαίνεται. Δεν κατορθώνουν να συγκρατήσουν αμείωτο το κρεσέντο, όπως το απαιτεί η μορφή που διάλεξαν για την κωμωδία τους. Αντί να φθάσουν στην*

¹⁵³ 17 Δεκεμβρίου 1958

¹⁵⁴ 13 Οκτωβρίου 1947

τραγικότητα μέσ' από την υπερβολή, μέσ' από την υπερεξόγκωση του κωμικού στοιχείου, αντί να συλλάβουν την τραγικότητα χωρίς και να ξεφύγουν καθόλου από τον κωμικό τόνο, στο τέλος εγκαταλείπουν εντελώς την κωμικότητα και καταλήγουν στο καθαρό δράμα. Η όλη σύνθεσή τους είναι άνιση και ελαττωματική.

*Βέβαια, η Τέχνη είναι επίτευξη. Αλλ' οπωσδήποτε όταν δύο συγγραφείς φθασμένοι σ' ένα είδος που τους προσκομίζει άφθονα υλικά κέρδη και φήμη, δε στέκονται, δε σταματούν, δεν αποτελματώνονται, ζητούν να ανανεωθούν και να γίνουν πνευματικότεροι, κι όταν προπάντων, έστω κι αν δεν επέτυχαν ολοκληρωτικά, δε σημείωσαν κι αποτυχία, παρουσιάζουν περισσότερα στοιχεία καλής ποιότητας παρά αδυναμίας, δεν μπορεί κανένας παρά πολύ θερμά να τους συγχαρεί για την τάση τους προς την άνοδο».*¹⁵⁵

Χωρίς να ξεφεύγει από τον μέσο όρο των υπόλοιπων κριτικών, που αναγνωρίζουν το υψηλό ποιόν της σύλληψης και το μέτριο αποτέλεσμα της εκτέλεσης, ο Μ. Καραγάτσης, φανατικός αντικομμουνιστής ο ίδιος, υποψιάζεται ότι πίσω από το έργο υποφώσκει πολιτική σκοπιμότητα:

*«Ο κ. Σακελλάριος ξεκίνησε κατ' αρχήν με την πρόθεση να σατιρίση τους μασκαράδες που εμπορεύονται τη δόξα ενός Έλληνα πολεμιστή, ήρωος ανιδιοτελούς, ευγενούς, αγνού και άκακου. Παραλλήλως, να καυτηριάση το κράτος που όχι μόνο αφήνει στην πενία τους ανθρώπους που εδημιούργησαν με το αίμα τους την Ελλάδα, αλλά και προστατεύει τους κακοήθεις λοβιτουρατζήδες που εκμεταλλεύονται την αγία αφέλεια των ηρώων. Ως εδώ τα πράματα πηγαίνουν καλά, κάτι παραπάνω: περίφημα. Αλλά πώς ο κ. Σακελλάριος πραγματοποιεί την πρόθεσή του; Απλούστατα γελοιοποιώντας τον ήρωα. Βλέπουμε τον γενναίο και αγνό πολεμιστή ν' αντιδρά στην αισχρή εκμετάλλευση των επιτήδειων όχι με λόγια ιερής οργής που θα προκαλέσουν τα αντίστοιχα συναισθήματα του θεατή, αλλά με αμφιβόλου ποιότητας εξυπνάδες, μόνο και μόνο για να γελάσει η γαλαρία. [...] Αν τουλάχιστον το έργο τελείωνε με την ηθική κάθαρσι της τιμωρίας των κακών και τη δικαιώσεως των καλών; Αλλά τίποτα τέτοιο δε συμβαίνει. Γεγονός που μας βάζει σε υποψίες για τις απώτερες προθέσεις του συγγραφέως».*¹⁵⁶

Πιο επιεικής αλλά και εύστοχη είναι η κριτική του Θεατρικού (κριτικού) των Νέων, κάτι φυσικό για Κεντρώα εφημερίδα: «Εκείνο που βρήκαν, η πρώτη ύλη τους, ήταν αναμφισβήτητα καλή, θα λέγαμε μάλιστα πολύ καλή. Αλλά την εκράτησαν στο επίπεδο που τους εξυπηρετούσε σε ό,τι αφορά την εύκολη, τη χτυπητή εντύπωση που θα εδοκίμαζε το κοινό. Ενώ, αν η αυτοκριτική τους ήταν απαιτητικότερη κι έβλεπαν το έργο πιο πέρα από το φωσφορισμό της άμεσης, της πρόχειρης επιτυχίας θα μπορούσαν να φτάσουν σε μια άλλη πραγματοποίηση. Στην περίπτωση του στρατηγού Δεκαβάλλα, αν δεν περιοριζότανε στο διακοσμητικό και

¹⁵⁵ Το ελληνικό θέατρο, ο. π., τ. Δ', σ. 370 - 372

¹⁵⁶ Η Βραδυνή, 15 Οκτωβρίου 1947, αναφέρεται από την Καλαϊτζή, ο. π., σ. 318

ευθυμογραφικό της σκοπό, αλλά γινότανε βαθύτερο κάστρο αντιδράσεων, θα μπορούσε να στηριχθεί ένα ολοκληρωμένο πράγματι έργο [...]».¹⁵⁷ Ο ίδιος, με αφορμή την ίδρυση του θιάσου Λογοθετίδη, δίνει στο εισαγωγικό μέρος της κριτικής του μια σειρά πληροφορίες για τη συμβολή του μεγάλου κωμικού στη λαϊκή ψυχαγωγία, για την κοινωνική σύνθεση του κοινού των δημοφιλών πολιτικών κωμωδιών αλλά και τη γενικότερη λειτουργία των τελευταίων στην περίοδο του Εμφυλίου: «[...] *Ας σημειωθεί δε ότι αυτός ο κόσμος, όπως τον είδαμε στην παράσταση, δεν αντιπροσωπεύει μια ωρισμένη κοινωνική τάξη, την καλλιεργημένη καθώς λέγεται. Έρχεται από το Κολωνάκι, από τον Ψυρρή, από την Καισαριανή, από το Μεταξουργείο, από τον Βύρωνα ... Το τονίζουμε, γιατί αυτό αποδεικνύει ότι το κωμικό ταλέντο του Λογοθετίδη ανταποκρίνεται πιο γενικά στη γελαστική ιδιότητα που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο, σύμφωνα με τον λατινικό του καθορισμό "homo animal ridens". Αποδεικνύει ακόμη και κάτι άλλο, πέρα από τις ικανότητες του αγαπητού Βασίλη, τις ανεγνωρισμένες από το κοινό και την κριτική. Ότι ο κόσμος, προπάντων ο σημερινός κόσμος, αισθάνεται την ανάγκη να πάει μ' αυτούς που του εξασφαλίζουν το γέλιο, που του δίνουν μια άνεση, με απλότητα τη χαρά».*

Η υποδοχή από το κοινό

Το έργο εκπλήρωσε με τον καλύτερο τρόπο τον προορισμό του. Εγκαινίασε τη λειτουργία του θιάσου Λογοθετίδη με μια κωμωδία που και αξιόλογη από καλλιτεχνική άποψη υπήρξε και κατόρθωσε να κρατήσει το πρόγραμμα μέχρι τις 23 Νοεμβρίου 1947.

2.16 Δημήτρη Ευαγγελίδη, *Η κωμωδία της πολιτικής*

Η υπόθεση του έργου

Ένα μήνα μετά την πρεμιέρα του *Ηρωα*, στις 11 Νοεμβρίου 1947, ο θιάσος Αργυρόπουλου ανεβάζει στο θέατρο «Αργυρόπουλου» τη σατιρική πολιτική κωμωδία του Δημήτρη Ευαγγελίδη, *Η κωμωδία της πολιτικής*. Η σημασία της είναι κομβική με την έννοια, ότι πρόκειται για τη μοναδική εμπορική πολιτική κωμωδία πρόζας που ταυτίζεται, σχεδόν, με το λόγο της επίσημης εθνοπροσύνης. Και τούτο πέρα από το συμβολικό γεγονός, ότι το ίδιο διάστημα οι δύο δημοφιλέστεροι κωμικοί της Ελλάδας υποδύονται δύο απόστρατους στρατηγούς, οι οποίοι αντιπρατίθενται στους φαύλους και διεφθαρμένους πολιτικούς.¹⁵⁸

¹⁵⁷ 13 Οκτωβρίου 1947

¹⁵⁸ «Οι ηθοποιοί δεν διεκπεραιώνουν απλώς έργο επί σκηνής: αλληλεπιδρούν με τους θεατές, που τους εμπιστεύονται και ταυτόχρονα τους εκλαμβάνουν ως στερεότυπα», Ρ. Sorlin, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος-*

Η υπόθεση του έργου θα παρουσιαστεί, όπως συνάγεται από τις κριτικές που δημοσιεύτηκαν στον τύπο της εποχής. Το κύριο πρόσωπο του έργου είναι ένας στρατιωτικός εν αποστρατεία, ο στρατηγός Λεωνίδας Βερδεξής. Το όνομά του προτείνεται μαζί με άλλων προσώπων που δεν είναι «επαγγελματίες» πολιτικοί για να προσφέρουν τις εθνικές υπηρεσίες τους σε μια στιγμή που αναζητούνται ακέραιοι και ακομμάτιστοι κυβερνήτες. Έτσι γίνεται πρωθυπουργός και οι αρχηγοί των μεγαλύτερων κοινοβουλευτικών κομμάτων σπεύδουν να δηλώσουν την αμέριστη υποστήριξή τους για την ευόδωση των εθνικών σκοπών της κυβέρνησης. Πολύ γρήγορα, όμως, ο στρατηγός καταλαβαίνει, ότι οι αρχηγοί των πολιτικών κομμάτων τον χρησιμοποιούσαν, για να εξυπηρετήσουν όχι εθνικά αλλά τα κομματικά τους συμφέροντα. Στο τέλος υποβάλλει την παραίτησή του αηδιασμένος από την επαφή με το ήθος των πολιτικών, εκφράζοντας παράλληλα την πεποίθησή του, ότι η θέληση επτά εκατομμυρίων Ελλήνων για τη σωτηρία της πατρίδας θα επιβληθεί τελικά.

Ο Άλκης Θρύλος στην κριτική του στην *Εστία* αναφέρει, ότι ο συγγραφέας «Παρασύρθηκε από την έξη του στην επιθεώρηση σε πολύ κατευθείαν υπαινιγμούς για γνωστά και σύγχρονα γεγονότα και πρόσωπα, που βέβαια δεν έχουνε τη θέση τους σε έργο με αξιώσεις κωμωδίας, όπου η πραγματικότητα οφείλει να μετουσιώνεται. Μερικά ονόματα της πολιτικής ζωής αναφέρονται σχεδόν αυτούσια, παραλλαγμένα με αναγραμματισμό των ψηφίων».¹⁵⁹

Η κριτική του Θρύλου (Ελ. Ουράνη) είναι, όμως, χρήσιμη και για άλλον λόγο. Μας επιτρέπει να διαγνώσουμε τις παραλλαγές στο λόγο της εθνικοφροσύνης αλλά και τους τρόπους ανάγνωσης των πολιτικών κωμωδιών. Συγκεκριμένα, συνδέει το έργο, το ιδεολογικό του μήνυμα και τις πιθανές του αναγνώσεις από το κοινό με τον Εμφύλιο και τις απ' αυτόν απορρέουσες πολιτικές ζυμώσεις. Πρώτα απ' όλα μέμφεται τον συγγραφέα γιατί απαξιώνει συνολικά και ανεξαιρέτως όλους τους (αστούς) πολιτικούς: «... Συγχωρούμε και την υπερβολική δριμύτητα, οξύτητα και γενικότητα του σαρκασμού (ο κ. Ευαγγελίδης παρουσιάζει όλη την πολιτική ζωή σαν ένα βούρκο διαφθοράς συναλλαγών και συμφεροντολογίας, από τον οποίο κανένας πολιτικός μας δεν εξέχει)».

Παράλληλα, τον κατηγορεί για ιδεολογική ασυνέπεια ή για ακούσια υπονόμηση της προσπάθειας των «εθνικόφρονων» κομμάτων. Πίσω από τις έμμεσες κατηγορίες κρύβονται - με δυσκολία - οι προσωπικές της απόψεις για το πότε και πώς θα έπρεπε να λυθεί το πρόβλημα του πολιτικού προσωπικού στην Ελλάδα, για τη ροπή του οποίου στη διαφθορά δεν υπήρχε πια καμία αμφιβολία. Ας δούμε ποια είναι η επιφύλαξή της: «Προβάλλει όμως μια απορία: Συμφέρει, την ώρα που το Έθνος πολεμά, να διαπομπεύεται και να εξευτελίζεται η ηγεσία που το κυβερνά, να κλονίζεται η εμπιστοσύνη του σ' αυτήν;». Η ίδια, ως οπαδός του δόγματος η τέχνη για την τέχνη, δε θα έθετε το ερώτημα υπό άλλες συνθήκες: «Δε θα έθετα ποτέ εγώ αυτό το ερώτημα, γιατί πιστεύω ακράδαντα πως ο λογοτέχνης δεν έχει να ασχοληθεί

ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990, Νεφέλη, Αθ., 2004, σ. 35

¹⁵⁹ Το ελληνικό θέατρο, ο. π., τ. Δ', σ. 378 - 380

με τη σκοπιμότητα, δεν υπακούει αλλ' ελέγχει, εκφράζει ελεύθερα όλα όσα αισθάνεται, όλα όσα θεωρεί αλήθεια». Τώρα, όμως, οι συνθήκες είναι διαφορετικές: και οι εθνικόφρονες δυνάμεις δίνουν τον υπέρτατο αγώνα εναντίον του κομμουνισμού και ο «εθνικόφρων» ιδεολογικός λόγος του έργου τής επιτρέπει την παρατήρηση: «Στο τέλος της κωμωδίας το κύριο πρόσωπο λέει: «Όταν τελειώσει η μάχη, όταν κατατροπωθούν οι εξωτερικοί κι εσωτερικοί εχθροί της Ελλάδας» - αυτούς θεωρεί ο συγγραφέας κακοποιούς με αριθμό 1 – «τότε θα έρθει η ώρα ν' αποκαλύψουμε τα τρωτά, τα σφάλματα, τις αμαρτίες, τις ευθύνες της πολιτικής. Προς το παρόν σιωπή». Μια που αυτή είναι η πεποίθηση του συγγραφέα, γιατί βιάζεται να δείξει αναγλυφικά τη σαπίλα; Οι ασυνέπειες πάντα με ξενίζουν». Δε χρειάζεται να εξηγήσουμε τον προφανή υπαινιγμό. Πρώτα θα (πρέπει να) πατάζουμε τους εξωτερικούς και, κυρίως, τους εσωτερικούς εχθρούς, τους κομμουνιστές, και μετά θα δούμε τι θα κάνουμε με το διεφθαρμένο πολιτικό προσωπικό που στελεχώνει τα αστικά κόμματα. Προς το παρόν δε συμφέρει να γίνεται λόγος για την πολιτική διαφθορά.

Ο Κλέων Παράσχος στην *Καθημερινή* αρχικά παρατηρεί, αλλά αποφεύγει να σχολιάσει την προτίμηση που έδειχναν οι αθηναϊκοί θίασοι – και το αθηναϊκό κοινό – στις κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας: «Δεν θέλω να εξετάσω για ποιο λόγο η ελληνική θεατρική σάτιρα, τα δύο τελευταία χρόνια, έχει μοναδικό αντικείμενο την πολιτική – διχασμό, φανατισμό, πολιτική ηγεσία. Γεγονός όμως είναι ότι όλες σχεδόν οι κωμωδίες που ακούσαμε από την απελευθέρωση κι εδώθε, ίσως μάλιστα όχι μόνο οι κωμωδίες, θέμα είχαν την πολιτική». Από εκεί και πέρα παρατηρείται μια εντυπωσιακή σύμπτωση με τις απόψεις του Άλκη Θρύλου στην *Εστία*. Συγκεκριμένα, και αυτός υποστηρίζει, ότι δεν είναι προς το συμφέρον των αστικών δυνάμεων, την ώρα που αγωνίζονται αγώνα υπάρξεως με τον κομμουνισμό, να κατηγορείται η πολιτική ηγεσία για καιροσκοπισμό, πατριδοκαπηλία και διαφθορά: «Στο ενεργητικό του κ. Ευαγγελίδη πρέπει να λογαριάσουμε ότι πρώτος μετέφερε το αντικείμενο της σάτιρας από τους ιδιώτας στον κόσμο τον πολιτικό, πήρε δηλαδή το θέμα στο πιο καίριο σημείο του αλλά και στο παθητικό του να καταλογίσουμε ότι τον μελανό πίνακα τον απλώνει πάρα πολύ, δε μας δείχνει ούτε ένα λευκό σημαδάκι στην πλευρά τη σκοτεινή της εικόνας του και ότι τη σάτιρά του, σωστή κατ' αρχήν και ωφέλιμη και απαραίτητη σ' άλλες ώρες, την κάνει σε όχι κατάλληλη στιγμή. Σήμερα εκεί που βρισκόμαστε, όποιος κι αν είναι ο πολιτικός κόσμος μας [...] πρέπει να του έχουμε εμπιστοσύνη γιατί δεν μπορούμε απ' τη μια μέρα στην άλλη ν' αλλάζουμε πέρα πέρα τον πολιτικό αυτό κόσμο, να τον βουτήξουμε σε μια κολυμπήθρα και να τον βγάλουμε αγελικά αγνό από εκεί ή να βάλουμε άλλον στη θέση του και γιατί καπετάνιοι και πιλότοι μας, το θέλουμε δεν το θέλουμε, όσο βαστά η φουρτούνα θα είναι ο κόσμος αυτός».

Ακόμη περισσότερο, ο Παράσχος δείχνει να αντιλαμβάνεται τις μακροπρόθεσμες συνέπειες που θα είχε για την αστική κοινοβουλευτική δημοκρατία η αναζήτηση έντιμων, ανιδιοτελών, πατριωτών και ηθικά ακέραιων ηγετών έξω από την πολιτική, στο χώρο του στρατού: «Θα ήταν ωστόσο πολύ αποκαρδιωτικό αν, όχι σε στιγμές εκνευρισμού, όπου ενεργούν τόσο αστάθμητοι παράγοντες, αλλά και στους ήρεμους καιρούς όπου η πολιτική μηχανή λειτουργεί

πιο ελεύθερα και πιο άνετα, δεν ήταν δυνατόν να βρεθούν Βερδεξήδες τίμιοι Έλληνες όσο και ο στρατιωτικός αυτός, στον πολιτικό κόσμο μας».¹⁶⁰

Εν κατακλείδι, νομίζω ότι όλοι, θεατρικοί συγγραφείς, - που στο σύνολό τους ήταν και δημοσιογράφοι -, αλλά και θεατρικοί κριτικοί που ήταν και δημοσιογράφοι γνώριζαν πολύ καλά ποιο ήταν το πραγματικό διακύβευμα. Ίσως θα ήταν περιττό, αν δεν ήταν τόσο σπουδαίο να υπενθυμίσουμε ότι η μεσολαβημένη από το μέσο - θέατρο εικόνα του στρατού: της ιδεολογίας, του ήθους, της αποστολής και εν τέλει της υπεροχής του σε σχέση με την πολιτική ηγεσία βρισκόταν σε απόλυτη ομολογία με τις τρέχουσες εξελίξεις στο επίπεδο της κοινωνικής πραγματικότητας, την οποία εξιστορεί ο Γ. Μαργαρίτης:

*«Η στρατιωτική ηγεσία δεν κουραζόταν ποτέ να τονίζει ότι οι πολιτικές της κινήσεις και παρεμβάσεις είχαν κριτήριο την κοινωνική δικαιοσύνη. Ο πολιτικός κόσμος, σε διαρκή επικοινωνία με την ολιγαρχία του χρήματος ήταν ιδιαίτερα ευάλωτος στη διαφθορά [...] Αυτό δεν συνέβαινε με το στρατό. Στο όνομα της εθνικής του αποστολής, ο τελευταίος είχε χρέος και καθήκον να κινητοποιήσει το σύνολο των Ελλήνων [...] Η στράτευση στην υπεράσπιση των εθνικών στόχων δεν μπορούσε παρά να είναι υπερταξική, να αφορά όλους, είτε εύπορους είτε φτωχούς».*¹⁶¹

Ένα περίπου χρόνο μετά την παράσταση των προαναφερθέντων θεατρικών, τον Δεκέμβρη του 1948, εκδηλώθηκαν και φανερά οι από καιρό επωαζόμενες ανακατατάξεις στη νομή της εξουσίας, με το περιβόητο υπόμνημα ή «κίνημα» των αντιστρατήγων, με το οποίο: *«Οι κατά της πολιτικής ηγεσίας κατηγορίες αναπαράγονταν σε κάθε επίπεδο από τους μηχανισμούς του ΙΔΕΑ και στον εξωτερικό παρατηρητή έδιναν την εντύπωση γενικευμένης αναταραχής, ίσως δε προετοιμασίας δυναμικών λύσεων. Κανείς δεν μιλούσε για τη συγκρότηση μιας στρατιωτικής κυβέρνησης, το αίτημα, όμως, για κυβέρνηση από μη πολιτικά πρόσωπα υπέκρυπτε άσχημα την προοπτική αυτή».*¹⁶²

Η υποδοχή από το κοινό

Από τις κριτικές που δημοσιεύθηκαν στον τύπο της εποχής συνάγεται, ότι το έργο άρεσε στους θεατές, αν και τελικά σήμειωσε μέτρια εμπορική επιτυχία, κρατώντας το πρόγραμμα του θιάσου μέχρι τις 7 Δεκεμβρίου 1947.

¹⁶⁰ 13 Νοεμβρίου 1947

¹⁶¹ Ο. π., σ. 141

¹⁶² Γ. Μαργαρίτης, ο. π., σ. 143

2.17 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* (κιν/φος)

Δεκέμβρης 1947 Θεσσαλονίκη - Γενάρης 1948 Αθήνα

Ο Αλέκος Σακελλάριος στην αυτοβιογραφία του αναφέρει, ότι αντίθετα με τη συνηθισμένη πρακτική, η κινηματογραφική μεταφορά των *Γερμανών* προβλήθηκε πρώτα στη Θεσσαλονίκη και μετά την εκεί θριαμβευτική της επιτυχία στην Αθήνα: «*Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος* κι εγώ δεν είχαμε γράψει μόνο το σενάριο της ταινίας. *Είμαστε* και οι συμπαραγωγοί της. [...] Όταν, όμως, τελείωσε το γύρισμα κι η ταινία μπήκε στα «κουτιά» τα πράγματα δε δικαιώσανε τις αισιόδοξες προβλέψεις μας σχετικά με την εκμετάλλευσή της. Κανένας από τους αθηναϊκούς κινηματογράφους πρώτης προβολής δεν έδειξε το ενδιαφέρον που περιμέναμε.

- Και τώρα τι κάνουμε;

Ευτυχώς ο Φίνος είχε μια καλή ιδέα:

- Θα κάνουμε πρώτη προβολή στη Θεσσαλονίκη.

Ως τότε κανένας δεν είχε τολμήσει να εμφανίσει για πρώτη φορά στη Θεσσαλονίκη μια καινούρια ταινία. Ο Φίνος, όμως, τολμηρός πάντοτε επιχειρηματίας, δεν εδίστασε ούτε στιγμή.

- *Στη Θεσσαλονίκη. Κι όταν κάνει την επιτυχία που θα κάνει, αντί να τους παρακαλάμε, θα μας παρακαλάνε. Κι έτσι έγινε. Η ταινία παρουσιάστηκε στο «Παλλάς» του Χρ. Μουτσόπουλου, στη Θεσσαλονίκη, έκανε μια επιτυχία άνευ προηγουμένου και επέστρεψε στην Αθήνα για να συνεχίσει τη θριαμβευτική της επιτυχία με ρεκόρ εισιτηρίων».*¹⁶³

Ο Σακελλάριος δεν εξηγεί σε ποιους λόγους οφειλόταν η απροθυμία των Αθηναίων αιθουσαρχών να προβάλουν την ταινία. Αν, δηλαδή, οι λόγοι ήταν αμιγώς οικονομικοί, ο φόβος μήπως η προσέλευση του κοινού στην Αθήνα θα ήταν περιορισμένη εξαιτίας της μεγάλης επιτυχίας στο θέατρο ή αν η απροθυμία τους σχετιζόταν με την αιματηρή εξέλιξη του εμφυλίου πολέμου. Αν επρόκειτο για τη δεύτερη εκδοχή, η πρωτοβουλία, να προβληθεί η ταινία στην πρωτεύουσα της Μακεδονίας, που ήταν από κάθε άποψη πιο κοντά στο κυρίως θέατρο των πολεμικών συγκρούσεων, δικαίωσε διπλά τον παραγωγό Φ. Φίνο. Τελικά, η ταινία αναδείχθηκε στη μεγάλη εμπορική επιτυχία της σεζόν 1947/48, με 41.642 εισιτήρια στη Θεσσαλονίκη και 133.033 στην Αθήνα.¹⁶⁴

Με τη συγκεκριμένη κωμωδία εγκαινιάστηκε μεταπολεμικά η τακτική της μεταφοράς επιτυχημένων θεατρικών παραστάσεων στην οθόνη, που, άσχετα αν ωφέλησε περισσότερο ή έβλαψε τον ελληνικό κινηματογράφο ως αυτόνομη τέχνη, εδραίωσε την παράδοση της ελληνικής κωμωδίας. Η διαδοσιμότητα του μέσου κατέστησε κοινώνό της, όχι μόνο το θεατρόφιλο κοινό της πρωτεύουσας και περιστασιακά των μεγάλων πόλεων, αλλά και των ακραίων συνοικιών, της επαρχιακής πόλης και του χωριού.

¹⁶³ Αλέκος Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες*, Σμυρنيωτάκης, Αθήνα, χ. χ., σ. 417.

¹⁶⁴ Γιώργος Ανδρίτσος, *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο 1945-1966*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σ. 97. Τα στοιχεία προέρχονται από το περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ*, τχ. 620 και 621.

2.18 Δ. Ψαθά – Γ. Ρούσσου, *Η ευθεία και η τεθλασμένη*

Στις 27 Ιανουαρίου 1948 ο θίασος Αργυρόπουλου ανεβάζει στο θέατρο «Αργυρόπουλου» την κωμωδία των Δ. Ψαθά – Γ. Ρούσσου, *Η ευθεία και η τεθλασμένη*. Ένας τίμιος δημόσιος υπάλληλος διαπιστώνει με πίκρα, ότι η τιμιότητα και η ευσυνειδησία του όχι μόνο δεν ανταμείβονται αλλά και τιμωρούνται. Όταν αρνείται να συνδράμει στην ολοκλήρωση μιας ανέντιμης συναλλαγής, οι ενδιαφερόμενοι φροντίζουν, χρησιμοποιώντας τα πολιτικά τους μέσα, να τορπιλίσουν την προαγωγή του. Στη δεύτερη πράξη, ο πρωταγωνιστής νιώθοντας την πικρία να τον πνίγει αποφασίζει να εγκαταλείψει την ευθεία και να ακολουθήσει την τεθλασμένη, για να ανανήψει και να επιστρέψει στην ευθεία οδό στην τρίτη πράξη.

Δύσκολα μπορούμε να συμπεράνουμε από τις δημοσιευμένες κριτικές αν το θέμα της κωμωδίας σχετιζόταν άμεσα με την πολιτική επικαιρότητα της εποχής. Δεν μπορούμε, όμως, και να το αποκλείσουμε. Άλλωστε και το πιο διαχρονικό θέμα, η επαγγελματική – κοινωνική ασφυξία των έντιμων ανθρώπων, έπαιρνε άλλη διάσταση κατά την περίοδο, όπου την κοινή γνώμη συγκλόνιζαν το ένα μετά το άλλο τα «Σκάνδαλα της Τετραετίας», για τα οποία θα γίνει λόγος αναλυτικότερα στην τελευταία «εμφυλιακή» κωμωδία των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Ανώμαλος προσγείωσις* (1950). Ο Άλκης Θρύλος στην *Εστία* για παράδειγμα βρίσκει, ότι υπάρχει μια τέτοια σχέση: «Και στην τελευταία τους κωμωδία τα ευφυολογήματα, τα σατιρικά επιγράμματα αφθονούν, ο διάλογος σπινθηρίζει. Το όλο όμως οικοδόμημα δεν έχει στερεότητα, συνοχή, ρυθμό. Η πρώτη πράξη, η μόνη οπωσδήποτε καλοχτισμένη, μας δίνει την εντύπωση ότι θα παρακολουθήσουμε μια σάτιρα της σημερινής εξαθλίωσης και διαφθοράς. Κι αν κάποιος θέλει να παραμείνει τίμιος, δε θα μπορέσει τελικά να αντισταθεί στη διαβρωτική επίδραση του περιβάλλοντος. Η νοοτροπία του συνόλου επενεργεί και σ' εκείνους που προσπαθούν να αντιδράσουν. Ο τίμιος θα πρέπει να καταδικάσει τον εαυτό του στο θάνατο από μαρασμό ή από αστία».¹⁶⁵

Ο Μάριος Πλωρίτης στην *Ελευθερία*, για πολλοστή φορά κατηγορεί τις «ελαφρές» κωμωδίες που ανέβαζαν για λόγους επιβίωσης οι αθηναϊκοί θίασοι, ότι είναι αισθητικά κατώτερες από το επιθεωρησιακό σκετς, από το οποίο προέρχονταν. Από την κριτική δε φαίνεται να πιστεύει, ότι η υπόθεση του έργου σχετίζεται με την πολιτική επικαιρότητα, αν και αναγνωρίζει την πολιτική του βάση: «Οι κ.κ. Ψαθάς και Ρούσσος παίρνουν ένα απ' τα πιο οδυνηρά ελληνικά προβλήματα, το δημοσιοϋπαλληλικό, που είναι μαζί πρόβλημα πολιτικό και κοινωνικό και ηθικό, και το χειρίζονται με τον πιο επιπόλαιο τρόπο. Προβάλλουν το δίλημμα κάθε υπαλλήλου και κάθε ανθρώπου ως ένα σημείο: ν' ακολουθήσει την ευθεία της τιμιότητας και της αρετής, που δε θα του αποφέρει παρά πείνα, παραγκωνισμό και εξαθλίωση ή την τεθλασμένη της δωροληψίας και της κομπίνας, που θα τον οδηγήσει στην άνεση, την προαγωγή και την ευμάρεια. Ο ήρωάς τους, ο νεώτερος αυτός Ηρακλής, απογοητευμένος από τον πρώτο δρόμο, αποφασίζει ν' αλλάξει τακτική και ν' ακολουθήσει τον δεύτερο [...] Αλλά η συνείδησή

¹⁶⁵ Το ελληνικό θέατρο, ο. π., τ. Δ', σ. 408

του δεν αργεί να ζυπνήσει [...] Ποιο είναι τάχα το ηθικό επιμόθιο της Ευθείας αφού ηθικό είναι το έργο των κ. Κ. Ψαθά και Ρούσσο; Πως ό,τι και να γίνει η ευθεία είναι προτιμότερη από την τεθλασμένη της ατιμίας; Η μονάχα πως πρέπει το κράτος να νοιαστεί για τους εργάτες του; Δε νομίζω καθόλου πως όποιος δημόσιος υπάλληλος θα δει την Ευθεία θα βγει ηθικότερος. [...] Η είναι συνηγορία ο εξευτελισμός και η γελοιοποίηση του συνηγορουμένου; Τέτοιους δικηγόρους σαν τους κ. Κ. Ψαθά και Ρούσσο θα τους κατήγγειλε ο πελάτης τους επί συκοφαντική δυσφημήσει [...].¹⁶⁶

Το έργο σημείωσε μέτρια εισπρακτική επιτυχία και κράτησε το πρόγραμμα του θιάσου μέχρι τις 28 Μαρτίου 1948.

2.19 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Ο Τρωικός Πόλεμος*

Η υπόθεση του έργου

Στις 27 Φεβρουαρίου 1948 ο θιάσος Βασίλη Λογοθετίδη ανεβάζει στο θέατρο «Κεντρικόν» τη σατιρική κωμωδία των Αλ. Σακελλάριου – Χρ. Γιαννακόπουλου, *Ο Τρωικός Πόλεμος*. Η διαπραγμάτευση της υπόθεσης γίνεται με βάση το κείμενο του θεατρικού έργου με στοιχεία: Αλέκος Σακελλάριος, «Τι έκανες στον Τρωικό Πόλεμο Θανάση;», θεατρικό σε τρεις πράξεις, Αθήνα, χ.χ., που προέρχεται από το προσωπικό αρχείο του Αλέκου Σακελλάριου. Δεν πρόκειται για το πρωτότυπο θεατρικό έργο ή, για την ακρίβεια, πρόκειται για το πρωτότυπο θεατρικό κείμενο, όπως φαίνεται από τα τυπογραφικά στοιχεία, με διάφορες προσθήκες, διαγραφές ή συμπληρώσεις με νέα τυπογραφικά στοιχεία. Το αναθεωρημένο θεατρικό έργο, που, όπως διαφαίνεται και από τον τίτλο, παραπέμπει στη μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία του Θανάση Βέγγου, *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;* (1971), χρησιμοποιήθηκε με προσθήκες από τη σχετικά πρόσφατη κυπριακή τραγωδία για την παράσταση που ανέβηκε το 1978 με πρωταγωνιστή τον Θανάση Βέγγο.

Το έργο αποτελεί σατιρική παρωδία του Τρωικού Πολέμου, προσαρμοσμένη στην ελληνική εμφυλιακή πραγματικότητα και στη συλλογική πικρία που προκάλεσε η «ανθελληνική» στάση Ανατολικών και Δυτικών Συμμάχων κατά τη Διάσκεψη της Ειρήνης στο Παρίσι το 1946, που έχουμε ήδη παρατηρήσει και σε προηγούμενες πολιτικές κωμωδίες της συγγραφικής δυάδας. Η υπόθεση του έργου έχει ως εξής: Ο Αγαμέμνωνας (Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής), ο Οδυσσέας (Μεγάλη Βρετανία) και ο Αχιλλέας (Σοβιετική Ένωση) εκμεταλλεύονται τον Μενέλαο (Ελλάδα) και τη συζυγική του περιπέτεια για να εξαλείψουν την απειλή του Πρίαμου (Γερμανίας). Αφού, όμως, τον χρησιμοποιήσουν στη διάρκεια του πολέμου αναθέτοντάς του τις πιο επικίνδυνες αποστολές, τον αποκλείουν από τη

¹⁶⁶ 30 Ιανουαρίου 1948

μεταπολεμική διάσκεψη. Ξαν να μην έφτανε αυτό, τον εμπαιίζουν συστηματικά, εκφράζοντας βερμπαλιστική υποστήριξη στις μεταπολεμικές του αξιώσεις, αρνούμενοι, όμως, στην πράξη να τις ικανοποιήσουν.

Παραλείπουμε την πρώτη πράξη, που περιέχει τη γνωστή ιστορία της συζυγικής απάτης και της σύμπληξης του αχαϊκού εκστρατευτικού σώματος διανθισμένες με κωμικά στοιχεία. Οι πρώτες νύξεις στον Εμφύλιο γίνονται στην τέταρτη εικόνα, στην αρχή της δεύτερης πράξης, όπου ο Μενέλαος υφίσταται τη διπλή ιδεολογική κατήχηση και προσπάθεια πολιτικού προσεταιρισμού, τόσο από τον Αχιλλέα, όσο και από τον Οδυσσέα:

ΑΧΙΛΛΕΑΣ: ... Στους πολέμους τον πρώτο λόγο έχει η δύναμις και μόνο η δύναμις ... Και επί τη ευκαιρία ήθελα να σου μιλήσω, Μενέλαε, [...] η Τροία αργά ή γρήγορα θα πέσει. Κι όταν πέσει θα γεννηθούν ένα σωρό προβλήματα πάνω στα οποία κάθε λαός πρέπει να ξεκαθαρίσει τη θέση του και να ακολουθήσει μια συγκεκριμένη γραμμή, ή να συνταχθεί δηλαδή, όπως οφείλει με τις συνειδητές δυνάμεις της προόδου και της κοινωνικής πρωτοπορίας ή να μείνει με τις ασυνειδητές και σκοτεινές δυνάμεις της βίας και της εκμετάλλευσης. [...] Εδώ όπως καταλαβαίνεις η πάλη θα είναι κοσμογονική και τεράστια. Δύο κόσμοι είναι έτοιμοι να αποδυθούν στον αμείλικτο και αποφασιστικό αγώνα της επικράτησης [...] Οι πλατειές μάζες μ' αυτόν τον πόλεμο διαφοροποιηθήκανε και θα ζητήσουνε δυναμικά την κοινωνική τους απολύτρωση. Μπορεί, βέβαια, να 'χεις δεσμούς με τις Μυκήνες. Αλλά τι είδες ως τώρα από τις Μυκήνες, Μενέλαε; [...] Για ένα μόνο ενδιαφέρονται οι Μυκήνες. Για το χρυσάφι. Κι αν πολεμάνε σήμερα εδώ, πολεμάνε πάλι για το χρυσάφι.

ΟΣΥΣΣΕΑΣ: Μενέλαε ... Τελειώνουν τα ψέμματα ... [...] Αλλά πρέπει να είμαστε προετοιμασμένοι για να αντιμετωπίσουμε κάθε ενδεχόμενο. Μόνον εκείνος που προπαρασκευάζεται για πόλεμο είναι δυνατόν να εξασφαλίσει την ειρήνη. [...] Μετά την κατάληψη της Τροίας βλέπω να ζοφούται ο διεθνής ορίζοντας. [...] Γι αυτό και όλοι εμείς πρέπει να είμαστε συσπειρωμένοι στον Οργανισμό Ηνωμένων Εθνών ώστε αν ο Αχιλλέας θελήσει να μας βάλει καμμιά τρικλοποδιά να είμαστε σε θέση να πατήσουμε πόδι. [...] Αφελή Μενέλαε ... Ώστε έτσι πιστεύεις, ότι ο Αχιλλέας πολεμάει για την τιμή και την ομορφιά; [...] Δεν ξέρεις ποιο είναι το σχέδιό του. [...] Ο πανμυρμηδονισμός. [...] Πανμυρμηδονισμός είναι η τάσις των Μυρμηδόνων να τα υποτάξουν όλα, να απλωθούν παντού, να φαν τον κόσμο και να διαφεντεύουν αυτοί στην υφήλιο. [...] Αυτόν τον συμφέρει να κοροϊδεύει τον κόσμο με όμορφα λόγια για να τον κάνει στο τέλος δούλο του.

Πριν ο Μενέλαος συζητήσει με τον Αγαμέμνονα, μαθαίνει από αγγελιαφόρο τα δυσάρεστα νέα από την κατάσταση στην πατρίδα:

ΝΙΚΟΔΗΜΟΣ: Ο κόσμος εδώ έχει διαιρεθεί σε δύο τάξεις. Τους Μυρμηδονόφιλους και τους Εθνομυκηνόφιλους, πολλά έκτροπα δε συμβαίνουν εκ των συνεχών συγκρούσεων. Προχθές π. χ. ομάς Μυρμηδονόφιλων συλλαβούσα δύο Εθνομυκηνόφιλους τους επέταξε στον Ευρώταν. Αντιπροχθές πάλι ομάς Εθνομυκηνόφιλων συλλαβούσα σημαίνοντα Μυρμηδονόφιλον τον σφύριξε στον Καιάδα. Αν δεν ληφθούν συντόμως ανάλογα μέτρα αδύνατον να συγκρατηθεί η τάξις. Μετά τιμής κλπ κλπ.

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ: *Μη σε νιάζει τίποτα ... Τώρα που θα τελειώσει ο πόλεμος και θα ελευθερωθούν τα καράβια θα γεμίσω τον τόπο σου με όλα τα αγαθά. Έννοια σου ... Όλοι θα σε βοηθήσουμε ... Μην ανησυχείς.*

Στην έκτη εικόνα του έργου, στην αρχή της τρίτης πράξης ο πόλεμος έχει τελειώσει και η δράση μεταφέρεται μεταπολεμικά στο Αρχηγείο των Μεγάλων Αχαιών. Στο εισαγωγικό – σκηνοθετικό σημείωμα γράφονται τα εξής:

Η σκηνή όπως στο προηγούμενο ταμπλώ. Όταν ανοίγει η αυλαία η κυρίως σκηνή άδεια. Στην πόρτα μόνο του βάθους δύο φρουροί με τα ακόντια προτεταμένα. Περνάει πρώτος ο Αγαμέμνων που του παρουσιάζουν όπλα οι φρουροί [...] Σε λίγο εμφανίζεται ο Μενέλαος. Μόλις κάνει όμως να περάσει οι φρουροί του φράζουν το δρόμο με τ' ακόντια [...]

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ: *Τι θέλεις εδώ; [...] Ναι... Τι θέλεις σε ρωτάω. Εδώ τώρα θα συνεδριάσουμε. [...] Μα εδώ δεν πρόκειται να μαζευτούμε άντε άντε, όλοι ... Είπαμε να γίνει μια στενή συνεδρίασις [...] Απεφασίσθη στη συνεδρίαση αυτή να λάβουν μέρος μόνο οι μεγάλες δυνάμεις.*

ΜΕΝΕΛΑΟΣ: *Κι η Σπάρτη; Στο διάδρομο η Σπάρτη; Η Σπάρτη που σ' αυτόν τον πόλεμο βόγγηξε και υπέφερε και πολέμησε και πόνεσε ...*

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ: *Μα όλα αυτά της τα αναγνωρίζουμε ... [...] Εδώ Μενέλαε κρίνεται η ειρήνη του κόσμου ... Με τον Αχιλλέα ξέρεις ότι δεν τα πάμε και πολύ καλά. Είπαμε λοιπόν, να κάνουμε αυτή τη συνεδρίαση, να τα βάλουμε κάτω, να τα συζητήσουμε μπας και βρούμε καμμιά συμβιβαστική λύση, απάνω στα τόσα περίπλοκα ζητήματα που δημιουργηθήκανε με την πτώση της Τροίας. Όπως καταλαβαίνεις εσύ δεν μπορείς να 'χεις θέση σε μια τέτοια κουβέντα ... Καταλαβαίνεις τώρα ... [...] Άμα θα 'ρθει η ώρα να κουβεντιαστεί το Σπαρτιατικόν θα σε φωνάξουμε να παρασταθείς και συ.*

ΜΕΝΕΛΑΟΣ: *Αυτό έλειπε ... Να μη με φωνάζετε ούτε στο Σπαρτιατικό. Τέλος πάντων. Μεγάλοι είσαστε ... βγάλτε τα μάτια σας ... Κυττάχτε όμως να νιαστήτε καμμιά στάλα και για τη Σπάρτη, γιατί έχει παραγίνει το κακό ...*

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ: *Και ήδη εισερχόμεθα εις το Σπαρτιατικόν ...*

ΟΔΥΣΣΕΑΣ: *Η μικρά αυτή αλλ' υπερήφανος χώρα, η οποία πρώτη υπέστη την προσβολήν των βαρβάρων και η οποία με τόση γενναιότητα αντέδρασε, δικαιούται του σεβασμού και της υποστηρίξεώς μας. Η Ιθάκη, που με την Σπάρτη την συνδέουν παλαιοί και άρρηκτοι δεσμοί, δεν θα αρνηθεί φυσικά να την υποστηρίξει και να την προστατεύσει.*

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ: *Το ηρωικό παράδειγμα της Σπάρτης δεν ήταν δυνατόν βεβαίως να αφήσει ασυγκινήτους και τας Μυκήνας, αι οποίες θεωρούν ζήτημα τιμής δι' αυτάς, να αναλάβουν την προάσπισιν της μικράς αυτής χώρας. Λόγω δε του ότι η Ιθάκη υπεβλήθη εις πολλές θυσίας κατά τον διεξαχθέντα πόλεμον και ίσως αδυνατεί να της παράσχει μια πλήρη βοήθειαν, αι Μυκήναι αναλαμβάνουν αυτά ευχαρίστως ολόκληρον το βάρος.*

ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Ο γενναίος σπαρτιατικός λαός δικαιούται ανμφισβήτητα κάθε υποστήριξη και βοήθεια. Είναι γεγονός όμως ότι οι εν Σπάρτη Μυρμηδονόφιλοι υφίστανται παντοειδείς πιέσεις. Οι Μυρμηδόνες λοιπόν δεν είναι δυνατόν να αδιαφορήσουν δια τους καταπιεζόμενους φίλους των οι οποίοι και αποτελούν την συντριπτική πλειοψηφία.

ΟΔΥΣΣΕΑΣ: Δεν πρόκειται περί πλειοψηφίας κύριε Συνάδελφε. Πρόκειται περί μικράς αλλά ενόπλου μειοψηφίας, την οποίαν γνωρίζομεν με ποίον τρόπον φροντίζετε και την εφοδιάζετε με ακόντια και τόξα ... Αλλά και εμείς, εννοείται, δεν μπορούμεν να παραμένωμεν αδρανείς εις αυτήν την ύπουλον τακτικήν που ακολουθείτε.

[...]

ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Δεν μένει, λοιπόν, παρά να μας πεις εσύ ποιανού την προστασία θα προτιμήσεις!
...

ΜΕΝΕΛΑΟΣ: Δεν καταλαβαίνω ρε παιδιά ... Τι λέγαμε τόση ώρα; Δε λέγαμε ότι όλοι μαζί θα βάλετε ένα χεράκι για να δούμε τι θα γίνει το χάλι μου;

ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Δεν γίνεται! Η εγώ θα σε προστατεύσω ή αυτοί! ...

ΜΕΝΕΛΑΟΣ: Ε, όχι εσύ ρε Αχιλλέα ... Άσε

ΑΧΙΛΛΕΑΣ: (θυμωμένα) Πώς;

ΜΕΝΕΛΑΟΣ: Άσε λέω ... Από αυτούς, τέλος πάντων, κάτι είδα ... Θα μου πεις: «τι είδες;» ... Τσατσάρες και τσικλόφουσκες! ... Έστω ... Από σένα που πνίγεσαι στο χαβιάρι δεν είδα ούτε ένα κουταλάκι ταραμά

Είναι η πρώτη φορά, κατά την οποία οι συγγραφείς, Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος εγκαταλείπουν τον λανθάνοντα αντικομμουνισμό ή την φαινομενική ουδετερότητα, η οποία αποτελούσε ακρογωνιαίο ιδεολογικοπολιτικό λίθο στις έως τώρα κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας, και παίρνουν ξεκάθαρη θέση κατά της Σοβιετικής Ένωσης ή ακριβέστερα υπέρ των δυτικών δυνάμεων, Αγγλίας και ΗΠΑ. Η τοποθέτηση μάλιστα δε γίνεται, υποτίθεται, με πολιτικά κριτήρια, αλλά με «λογικά» ή καλύτερα ωφελμιστικά. Νομίζω, ότι και αυτή η ιδεολογική μετατόπιση, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται, δεν πρέπει να θεωρηθεί άσχετη προς τις γενικότερες οικονομικές και πολιτικές εξελίξεις.

Ως προς το οικονομικό σκέλος υποδηλώνει την αδυναμία του ΚΚΕ να πείσει τα μεσαία αστικά στρώματα ή ακόμη και τα μικροαστικά ή εργατικά στρώματα περί της υπεροχής του δικού του σχεδίου εξόδου από την οικονομική κρίση, ήδη μετά από τη συμφωνία της Βάρκιζας και πριν τη γενίκευση του Εμφυλίου. Το οικονομικό πρόγραμμα του ΚΚΕ προέτασσε ένα μοντέλο στηριζόμενο στην αξιοποίηση των παραγωγικών δυνάμεων της χώρας και, εν τέλει, στην αυτάρκεια. Δύσκολα, λοιπόν, μπορούσε να ανταγωνιστεί την

απήχηση που είχε - τουλάχιστον στους κατοίκους των μεγάλων αστικών κέντρων - η υπόσχεση για ταχύτερη αποκατάσταση του εθνικού ή οικογενειακού εισοδήματος που ευαγγελιζόταν η σωρευμένη εξωτερική βοήθεια.¹⁶⁷ Ως προς το πολιτικό σκέλος η περιορισμένη διείσδυση της οικονομικής πρότασης του ΚΚΕ, υπονόμει γενικότερα την κοινωνική και πολιτική απήχηση του κόμματος, άρα και τη μακροπρόθεσμη στόχευσή του, να μετάσχει από ενισχυμένες θέσεις στην κεντρική πολιτική σκηνή.

Μέχρι εδώ το κείμενο του θεατρικού έργου αφορά στην πικρία που προκάλεσε η μεταπολεμική στάση των Συμμάχων. Με την τελευταία εικόνα του θεατρικού κειμένου, το οποίο έχουμε στη διάθεσή μας, που λειτουργεί ως επίλογος, γίνεται ένα άλμα, ώστε να συμπεριληφθεί στους λόγους της διαμαρτυρίας η έλλειψη αλληλεγγύης από τους ΝΑΤΟϊκούς συμμάχους κατά την εκδήλωση αλλά και μετά από την τουρκική εισβολή στην Κύπρο το 1974. Η σκηνή διαδραματίζεται τώρα στον ΟΗΕ:

ΜΕΝΕΛΑΟΣ: *Εσείς εδώ είστε μόνο για ωραία λόγια ... Από λόγια πια, να φάνε κι οι κότες. [...] Για τιμή είπατε, για ομορφιά είπατε, για ελευθερία, για ανεξαρτησία, για τα δικαιώματα του ανθρώπου, για δικαιοσύνη ... Ποια δικαιοσύνη Κύριοι; ... [...] Μα ήτανε κουβέντα αυτή που μου είπατε;*

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ: *Τι σου είπαμε δηλαδή;*

ΜΕΝΕΛΑΟΣ: *Να λύσω, λέει, φιλικά τις διαφορές μου με τον Πάρι, που έγινε σύμμαχός σας και να έχει αυτός την Ωραία Ελένη σαράντα τοις εκατό και να την έχω κι εγώ εξήντα.*

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ: *Ποιος σου είπε αυτό το πράγμα για την Ωραία Ελένη;*

ΜΕΝΕΛΑΟΣ: *Α, ναι ... Με συγχωρείτε ... Αυτό μου το είπατε για την Κύπρο. Τα μπέρδεψα, βλέπετε, και πετάχτηκα πέντε χιλιάδες χρόνια πίσω ... Στην τελευταία όμως ανάλυση το ίδιο είναι ... Οι χιλιετηρίδες περνούνε, το άδικο όμως είναι πάντοτε το ίδιο. Εγώ είμαι καλός όταν χάνω το αίμα μου, είτε στην Τροία, είτε στον Μαραθώνα, είτε στις Θερμοπύλες, είτε στην Αλβανία, είτε στην Κορέα ... Υστερα το γυρίζουμε στο πού με είδες, πού σε ξέρω ...*

[...]

ΑΧΙΛΛΕΑΣ: *Εμείς, εδώ στον Οργανισμό Ηνωμένων Εθνών, είπαμε...*

¹⁶⁷ Γ. Μαργαρίτης, ο. π., τ. Α', σ. 127 – 129, όπου και η επιγραμματική αποτύπωση του οικονομικού υποστρώματος της πολιτικής συμπεριφοράς των μικρο - μεσοαστικών στρωμάτων, τουλάχιστον για εκείνα από τα μέλη τους, που δεν είχαν εκτεθεί σε αντιστασιακό αγώνα και θα μπορούσαν να ελπίζουν σε κάποιο βαθμό ένταξης στη νομή των αγαθών της εξωτερικής βοήθειας: «Το Κομμουνιστικό Κόμμα έδειχνε ότι δεν είχε εκτιμήσει ή καλύτερα ότι έστω κι αν είχε σωστά εκτιμήσει, του ήταν αδύνατον να αποδεχθεί τη σημασία και τις πολύμορφες κοινωνικές λειτουργίες που προκαλούσε η ξένη βοήθεια, η εξάρτηση δηλαδή της χώρας – και ιδιαίτερα των μεγάλων αστικών κέντρων – από το εξωτερικό».

MENEΛΑΟΣ: *Ό,τι είπατε, είπατε ... Πολλά είπατε, αλλά τίποτα δεν κάνατε ... Είπατε να φύγουνε τα Τουρκικά στρατεύματα από την Κύπρο. Φύγανε; Όχι, σας ρωτάω, φύγανε; Είπατε για τα δικαιώματα του Ανθρώπου ... Τέτοια δικαιώματα δεν έχουνε οι Κύπριοι που έχουνε λιώσει στην προσφυγιά; Είπατε για ασφάλεια ... Τι κάνατε για την ασφάλεια τη δικιά μου, που μου ψαχουλεύουνε την Υφαλοκρηπίδα κι εσείς τους δίνετε όπλα για την ψαχουλεύουν καλύτερα; Ένα πράγμα όμως δεν έχετε καταλάβει ... Ότι η υπομονή ακόμα και των μικρών κάποτε εξαντλείται ... Κι ακόμα ότι οι μικροί είναι μικροί όταν είναι χώρια ... Όταν μαζευτούν όλοι μαζί, γίνονται κι αυτοί μεγάλοι ...*

Μολονότι το θέμα των εθνικών δικαίων και του αλυτρωτισμού, ως τμήματος της συμφιλιοτικής ρητορικής των επίκαιρων πολιτικών κωμωδιών θα σχολιαστεί αναλυτικά στα Συμπεράσματα, είναι απαραίτητο να γίνουν και εδώ κάποιες επισημάνσεις. Τούτο ισχύει, διότι, με τη διπλή παράσταση, στο έργο περιλαμβάνεται η αρχή και το τέλος, από τη Διάσκεψη της Ειρήνης το 1946 μέχρι την πιο οικτρή τους διάψευση, την τουρκική εισβολή και τη de facto διχοτόμηση της Κύπρου το 1974. Ας σταχυολογήσουμε επιγραμματικά τα στοιχεία της ρητορικής αυτής, η οποία στηρίζεται στη θυματοποίηση του έθνους. Η Ελλάδα είναι ένα μικρό έθνος με συνεχή ιστορική παρουσία τριών χιλιάδων χρόνων που χρησιμοποιήθηκε από τους «ισχυρούς της γης» στην πρώτη γραμμή των αγώνων για ελευθερία, δικαιοσύνη και δημοκρατία πληρώνοντας γι αυτό το πιο ακριβό τίμημα. Μετά τους πολέμους αντί για ευγνωμοσύνη αντιμετώπισε την αχαριστία ή και τον εξευτελισμό από εχθρούς και φίλους εξίσου. Οι αντιλήψεις αυτές, πέρα από το γεγονός ότι απηχούν το αίσθημα της πληγωμένης εθνικής τιμής ή αξιοπρέπειας, ταυτόχρονα αντανάκλουν αλλά και διαμόρφωναν την ελληνική πολιτική κουλτούρα για όλη τη μεταπολεμική περίοδο, σχεδόν μέχρι τις μέρες μας, όπως θα σχολιάσουμε στη συνέχεια.

Η υποδοχή από την κριτική

Ο Μάριος Πλωρίτης στην *Ελευθερία*, με την άνεση και την ευρύτερη θεώρηση που του προσφέρει η πάροδος ενός ασφαλέστερου χρονικού διαστήματος και η εδραίωση των κωμωδιών πολιτικής επικαιρότητας των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου, προσπαθεί να συνοψίσει τα χαρακτηριστικά τους, πάντα από αρνητική σκοπιά. Κατηγορεί τη συγγραφική δυάδα για συστηματική εμπορική εκμετάλλευση της πολιτικής κατάστασης αλλά και για αξιοποίηση της οποιασδήποτε νέας πτυχής της επικαιρότητας, ώστε να προσελκύσουν το κοινό. Αναγνωρίζει, ότι το συγγραφικό δίδυμο πρωτοπόρησε στο θέατρο πολιτικής επικαιρότητας, ότι η εμπορική απήχηση των έργων τους δημιούργησε ανάλογο ρεύμα στις αθηναϊκές σκηνές, ότι το θέατρό τους είχε προνομιακή σχέση με τα μεσοστρώματα, ότι το αίσθημα απογοήτευσης από τη στάση των «Συμμάχων» ήταν πλατιά διαδεδομένο στην κοινή γνώμη και αποτελούσε κοινό τόπο τουλάχιστον στις επιθεωρήσεις της εποχής. Στο τέλος θίγει ένα ζήτημα, για το οποίο κανείς δεν μπορεί να αποφανθεί δίχως συστηματική μελέτη. Συγκεκριμένα, ισχυρίζεται ότι σε τελική ανάλυση ήταν η καλλιτεχνική ιδιοφυΐα του Βασίλη Λογοθετίδη αυτή που στήριζε την παρουσία τέτοιων έργων στη σκηνή και επέτρεπε την εμπορική τους επιτυχία. Παρ' όλα αυτά, το κοινό εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται (από τον κριτικό) σαν ενεργούμενο, πάνω στο οποίο επενεργούν ανεξέλεγκτες από το ίδιο δυνάμεις. Αλλά και αντίστροφα, σαν οι δικές του προτιμήσεις να μην επηρεάζουν την προσφορά

θεατρικών έργων. Παραβλέπει, δηλαδή, το γεγονός ότι στην περίπτωση των δημοφιλών πολιτικών κωμωδιών του Εμφυλίου ήταν η ζήτηση από το κοινό αυτή, η οποία δημιούργησε το προϊόν και όχι το αντίθετο: «Οι κ. κ. Σακελλάριος και Γιαννακόπουλος είναι σίγουρα έξυπνοι άνθρωποι. Απόδειξη: Α) Ξέρουν να φτιάξουν ένα διάλογο που με κοινοτοπίες ή χωρίς κοινοτοπίες προκαλεί εύκολα το γέλιο του θεατή. Β) Ανακάλυψαν τη “μηχανή” των έργων επικαιρότητας που κερδοσκοπούν πάνω στην κούραση του μέσου θεατή απ’ την πολιτική διαμάχη και αξιοποιούν ταμειακά την αγανάκτησή του. Γ) Κατάλαβαν, τώρα πως η πηγή απ’ όπου τόσα έργα άντλησαν οι ίδιοι κι οι μιμητές τους άρχισε να στερεύει και πως, για να μην χάσει το εμπόρευσμά τους την αγοραστική του αξία, έπρεπε ν’ αλλάξει μορφή, ώστε να προσελκύσει ξανά, με τη νέα συσκευασία, τον ανυποψίαστο αγοραστή. Έτσι, οι Πλακιώτες τους κι οι Μεταξουργιώτες τους αντάλλαξαν το σακκάκι και το σκαρπίνι με τη χλαμύδα και το πέδιλο κι η ελληνική πραγματικότητα του 1948 μεταφέρθηκε στη Σπάρτη και την Τροία του Ομήρου. [...] Ξαστόχησαν πως δε φτάνει να καμουφλάρεις το λάιτ – μοτίβ όλων των μεταπολεμικών επιθεωρήσεων – το παράπονο δηλαδή των μικρών με τις μεγάλες θυσίες για την εγκατάλειψή τους από τους “Μεγάλους” με τη μικρή καρδιά – πως δε φτάνει να καμουφλάρεις το παράπονο αυτό πίσω από περικεφαλαίες και θώρακες για ν’ αναρριπήσεις το ενδιαφέρον του θεατή γύρω σ’ ένα θέμα που έχει με χίλιους τρόπους απομυζηθεί. [...] Μοιραία ο κ. Λογοθετίδης έπαιξε πάλι ρόλο Σίμωνος Κυρηναίου. Αγωνίζεται δεξιά κι αριστερά, παλεύει, ιδρώνει και “αναλίσκεται” για να σύρει το σταυρό του έργου ως τον Κρανίου τόπο της επιτυχίας. Έχει όμως αποκτήσει τόση επαφή με το κοινό και του επιβάλλεται με τόση άνεση, που καταφέρνει ν’ αποσπάει το γέλιο και με τα πιο ασήμαντα πράγματα. Ο θεατής διασκεδάζει περισσότερο με μια χαζή “μούτα” του ή με μιαν αμήχανη κίνησή του παρά με όλα τ’ “αστεία” του κειμένου [...]».¹⁶⁸

Ο Άλκης Θρύλος στην *Εστία*, αφού κατηγορήσει για άλλη μία φορά τη συγγραφική δυάδα για προχειρότητα και εμπορική εκμετάλλευση του ταλέντου της, αναγνωρίζει επίσης το στενό δεσμό μεταξύ του έργου και των αισθημάτων της κοινής γνώμης στην Ελλάδα: «Υπάρχουν και στον “Τρωικό Πόλεμο” πολλοί τσουχτερότατοι υπαινιγμοί για την παραγνώριση των μικρών από τους μεγάλους (την ώρα της νίκης, οι τρεις Μεγάλοι αρχηγοί [...] δέχονται μόνο συγκαταβατικά ν’ ακούσουν και τον Μενέλαο) [...] για τις ωραίες και κούφιες λέξεις που κρύβουν τους πραγματικούς σκοπούς των πολέμων, [...] αλλ’ όλα αυτά τα στοιχεία δε συγκεντρώνονται, δε συνδέονται σφιχτά σε μία σύνθεση, και προπάντων δεν πνευματοποιούνται».¹⁶⁹

Ο Φωκίων Δημητριάδης σχεδιάζει στα *Νέα* (21 Οκτωβρίου 1946) τον πρόεδρο του Λαϊκού Κόμματος και πρωθυπουργό, Κωνσταντίνο Τσαλδάρη να επιστρέφει από το Παρίσι μετά τις χαμηλές πολεμικές αποζημιώσεις που επιδικάστηκαν στην Ελλάδα επιβαίνοντας σε ένα

¹⁶⁸ *Ελευθερία* 2 Φεβρουαρίου 1948

¹⁶⁹ *Το ελληνικό θέατρο*, ο. π., τ. Δ', σ. 423

ιπτάμενο φέρετρο, των εθνικών δικαίων, ενώ το θρυλικό Παρδαλό Κατσίκι τον υποδέχεται καγχάζοντας «Θριαμβευτική επάνοδος!». ¹⁷⁰

2.20 Οι «πατριωτικές» επιθεωρήσεις του καλοκαιριού του 1948

Τη θερινή περίοδο του 1948 παρατηρείται ένα φαινόμενο δίχως προηγούμενο και δίχως συνέχεια στις θεατρικές σκηνές: το ανέβασμα επιθεωρησιακών παραστάσεων με «πατριωτικό» περιεχόμενο. Η, με άλλα λόγια, επιθεωρήσεις που ταυτίζονταν με ή προσέγγιζαν σε πολύ μεγάλο βαθμό τον επίσημο – καθεστωτικό λόγο της εθνικοφροσύνης. Η διαπραγματέυσή τους στηρίχτηκε στα δημοσιεύματα του τύπου της εποχής, αναγγελίες, διαφημίσεις, κριτικές, καθώς τα κείμενά τους είναι δύσκολο να εντοπιστούν.

2.20.1 Άνθρωποι ... Άνθρωποι ...

Θα παραβιάσουμε ελάχιστα τη χρονολογική σειρά με την οποία παρουσιάστηκαν επί σκηνής, για να διακρίνουμε την επιθεώρηση που από κάθε άποψη, καλλιτεχνική ή ιδεολογικοπολιτική, ξεχώριζε από τις υπόλοιπες. Πρόκειται για την επιθεώρηση *Άνθρωποι ... Άνθρωποι ...* των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου, που ανέβηκε στο θέατρο «Μετροπόλιταν» στις 26 Μαΐου 1948. Όπως διαφαίνεται από τον τίτλο η επιθεώρηση κεφαλαιοποιούσε τη μεγάλη εμπορική απήχηση της κωμωδίας *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, της μεγάλης θεατρικής – κινηματογραφικής επιτυχίας της προηγούμενης χρονιάς. Την έναρξη της επιθεώρησης έκανε ο Χρήστος Τσαγανέας με την πασίγνωστη τότε φιγούρα του τρελού από το *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*. Όπως φαίνεται από τον δημοσιευμένο στον τύπο κατάλογο με τα νούμερα η συγκεκριμένη επιθεώρηση δεν είχε καμία σχέση με τον ιδεολογικό λόγο αυτών τις οποίες θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Η επιθεώρηση σημείωσε τεράστια εμπορική επιτυχία, καθώς κράτησε το πρόγραμμα του θεάτρου μέχρι τις 22 Σεπτέμβρη του ίδιου χρόνου, αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Εκτός από νούμερα, των οποίων ο απόηχος φτάνει μέχρι τις μέρες μας, όπως για παράδειγμα *Το τραμ το τελευταίο*, καθιέρωσε μία γενιά νέων ηθοποιών που πρωταγωνίστησε στις εμπορικές θεατρικές κωμωδίες όπως και σ' αυτές του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου. ¹⁷¹

¹⁷⁰ Ανακτήθηκε στις 25 Ιουνίου 2015, από τον ιστότοπο <https://sarantakos.wordpress.com/2013/11/27/pardalo/>

¹⁷¹ «Πρόθεσή μας ήταν να κάνουμε ένα θίασο με νέους. Κι αυτό κάναμε δηλαδή τελικά. Μόνο που, για καλό και για κακό, πήραμε τρεις παλιούς και δοκιμασμένους ηθοποιούς: το Χρήστο Τσαγανέα, τον Ορέστη Μακρή και τον Περικλή Χριστοφορίδη. Με βάση αυτούς τους τρεις συγκροτήσαμε το θίασό μας, που τον αποτελούσαν μόνο νέοι. Τους άλλους, τους συγκεντρώσαμε από δω κι από κει. Τον Ντίνο Ηλιόπουλο, τον είδαμε σε μια επιθεώρηση του “Ακροπόλ”, το *Ολα Νάυλον*, που τραγουδούσε την έναρξη της επιθεώρησης. Τον Νίκο Ρίζο τον ανακαλύψαμε σ' ένα μπουλούκι στη Μυτιλήνη και τον φέραμε αμέσως στην Αθήνα. Ο Φωτόπουλος, που έκανε την ανεπανάληπτη εκείνη επιτυχία, το “θα κάααααθεσαι”, ήταν ένας ηθοποιός που ως τότε έκανε δεύτερους και

Ο Κλέων Παράσχος στην *Καθημερινή* συγκρίνει τη συγκεκριμένη επιθεώρηση ως προς την ποιότητα, τη διασκεδαστικότητα και την απήχησή της με τις παλιές ετήσιες επιθεωρήσεις, 1909 - 1922: «*Το Άνθρωποι ... Άνθρωποι ... ξεχωρίζει μέσα στις εφετινές επιθεωρήσεις με το πνεύμα της, με μια ποιότητα σπάνια από τον καιρό των Παναθηναίων και του Κινηματογράφου και του Πανοράματος [...] Και είναι τρία τέσσερα νούμερα πραγματικά απολαυστικά. Το θρυλικό πλέον και που πέρασε στην καθημερινή κουβέντα όλων των Ελλήνων "κι ύστερα θα κάααααθεσαι"* εύρημα των συγγραφέων, ωραιότατα ανεπτυγμένο αλλά και πραγματική δημιουργία του Φωτόπουλου ...»¹⁷²

2.20.2 Οι εθνοφρουροί μας

Στις 8 Απριλίου 1948 ο θίασος Β. Αυλωνίτη, Κ. Μαυρέα, Ηρ. Χαντά, Καλής Καλό, Κ. Βερόνη, Π. Κυριακού ανεβάζει στο θέατρο «Απόλλων» την επίκαιρη μουσική ηθογραφία των Ασημακόπουλου – Σπυρόπουλου – Παπαδούκα, *Οι εθνοφρουροί μας*. Όπως διαφαίνεται από τον τίτλο αλλά και τα πρόσωπα του έργου, όπως δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες της εποχής, επιστρατεύονται όλα τα στερεότυπα, της ηθογραφίας, ο στρατιωτικός, ο εκπρόσωπος της «καλής» κοινωνίας, Λελές Πλουμιστός και ο γιος του, Ντιντής, ο μάγκας (Πέτρος Κυριακός), ο μικροαστός μικροεπιχειρηματίας, (Βασίλης Αυλωνίτης) κλπ. Περισσότερες εικασίες, όμως, για το περιεχόμενο και την ιδεολογικοπολιτική λειτουργία έργου -του οποίου το κείμενο λανθάνει- δεν επιτρέπονται.

2.20.3 Γαλάζιες Φλόγες

Στις 26 Μαΐου 1948 θέατρο Σαμαρτζή ο θίασος Μ. Κοκκίνη – Ρ. Ντορ – Ν. Σταυρίδη, ανεβάζει στο θέατρο «Σαμαρτζή» την επιθεώρηση των Μίμη Τραϊφόρου – Γιώργου Γιαννακόπουλου, *Γαλάζιες Φλόγες*. Περισσότερες πληροφορίες για το περιεχόμενό της δε στάθηκε δυνατό να ανακαλύψω από τα δημοσιεύματα του τύπου κι έτσι πρέπει να αρκεστούμε στην εύλογη εντύπωση που δημιουργεί ο τίτλος.

τρίτους ρόλους στα επαρχιακά μπουλούκια». Αλέκος Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες*, Σμυρنيωτάκης, Αθήνα, χ. χ., σ. 424. Στην ίδια επιθεώρηση πρωτοεμφανίστηκαν οι ηθοποιοί Ειρήνη Παππά και Σπεράντζα Βανά.

¹⁷² 19 Αυγούστου 1948

2.20.4 Να τι θα πη Ελλάδα

Στις 27 Ιουλίου 1948 ο (συνεταιριστικός;) θίασος, Π. Κυριακού, Γ. Δαμασιώτη, Π. Άλβα, Λ. Διανέλλου, Αλ. Λειβαδίτη, Μπ. Δόξα, κ. α., ανεβάζει στο θέατρο «Ακροπόλ» την επιθεώρηση των Ασημακόπουλου – Σπυρόπουλου – Παπαδούκα, *Να τι θα πη Ελλάδα*.

Η διαφήμιση της παράστασης που δημοσιεύτηκε την ημέρα της πρεμιέρας είναι εύγλωττη. Συνδέει σε μια αδιατάρακτη γραμμή την ελληνική ιστορία αρχίζοντας από τη Μάχη των Θερμοπυλών για να περάσει στην Τουρκοκρατία, την Επανάσταση του 1821, τους Βαλκανικούς πολέμους 1912 – 13, τον Ελληνοϊταλικό και τον Ελληνογερμανικό πόλεμο, και να καταλήξει έμμεσα στον Εμφύλιο, με το «σουξέ» της χρονιάς, *Η Ελλάδα ποτέ δεν πεθαίνει*. Πρόκειται για το «εθνικόν» εμβατήριο που κέρδισε το *πρώτον βραβείον μουσικού διαγωνισμού εμβατηρίων Γενικού Επιτελείου Στρατού το 1945*, και από το 1948 εισαχθέν εις τα σχολεία και καθιερωθέν επισήμως εις τας εθνικάς τελετάς και παρελάσεις, που βεβαίωνε όσους το άκουγαν ότι ο καινούργιος, δηλαδή ο Εθνικός, στρατός θα φτιάξει *μια πατρίδα πολύ πιο μεγάλη, μια πατρίδα πολύ πιο τρανή*.¹⁷³

Είναι, ίσως, πλεονασμός να προσθέσουμε την εντύπωση που αποκόμισε ο Κλέων Παράσχος, παρακολουθώντας την παράσταση και το κάνουμε μόνο γιατί σε ένα σημείο συνδέει την έξαρση του «πατριωτισμού» με την πολυδιαφημιζόμενη συντριβή του «συμμοριτισμού» στον Γράμμο και στο Βίτσι: «... *Η άλλη επιθεώρησις τώρα, το Να τι θα πη Ελλάδα, που παίζεται στο Ακροπόλ. Με τους νέους ιδίως προσφάτους θριάμβους του Γράμμου, ποιος δεν ακούει ευχαρίστως, ακόμη και στις επιθεωρήσεις, τραγούδια που ζυπνούν και θερμαίνουν το πατριωτικό αίσθημα; Ο δεσπόζων τόνος σ' αυτή την επιθεώρηση είναι ο πατριωτισμός ...*».¹⁷⁴

2.20.5 Η Γαλανόλευκη

¹⁷³ *Η Ελλάδα ποτέ δεν πεθαίνει*, Μουσική: Ρηγίδης Λέων, Στίχοι: Κολακλίδης Π.

¹⁷⁴ *Καθημερινή*, 19 Αυγούστου 1948

Στις 19 Αυγούστου 1948 ο θίασος Κοκκίνη – Ρένας Ντορ – Ιατρίδη ανεβάζει στο θέατρο «Σαμαρτζή» τη σατιρική και πατριωτική «υπερεπιθώρηση» των Μίμη Τραϊφόρου – Γιώργου Γιαννακόπουλου, *Η γαλανόλευκη*. Η διαφήμιση που δημοσιεύτηκε στις εφημερίδες την προηγούμενη της θεατρικής «πρώτης» είναι νομίζουμε εύγλωττη για τον ιδεολογικό της λόγο: *«Εμείς πρώτοι μιλήσαμε για Ελλάδα. Εμείς πρώτοι υμνήσαμε τα ελληνικά έπη. Και τώρα με τη «Γαλανόλευκη» χωρίς πατριδοκαπηλία και υστερισμούς ζανατραγουδάμε την Ελλάδα μας, τους πόθους της και τους καημούς της»*. Είναι, πιστεύω, βάσιμο να υποθέσουμε, ότι με τον όρο *πρώτοι* οι συγγραφείς υπαινίσσονται την προηγούμενη «πατριωτική» τους επιθεώρηση, *Γαλάζιες φλόγες*.

Η διαφήμιση της παράστασης μας δίνει αρκετές πληροφορίες τόσο για το ιδεολογικοπολιτικό στίγμα της επιθεώρησης όσο και για τις προθέσεις των δημιουργών της. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αποστροφή *«και τώρα ... χωρίς πατριδοκαπηλία και υστερισμούς ...»*. Να πρόκειται για εμπορικό στρατήγημα, ώστε να μην αποξενωθεί και εκείνο το τμήμα του κοινού που δε συμεριζόταν τις αρχές της εθνικοφροσύνης; Μάλλον απίθανο, γιατί αυτών των φρονημάτων οι πολίτες δε θα έδιναν τα χρήματά τους για να παρακολουθήσουν τέτοια επιθεώρηση. Να πρόκειται άραγε για αμυντικό περισπασμό, ώστε να μην κατηγορηθούν για μεροληψία; Μάλλον είναι το πιθανότερο, γιατί ήταν ζωντανή η ανάμνηση των συμφιλιωτικών πολιτικών κωμωδιών, που προσπαθούσαν να κρατήσουν ίσες αποστάσεις από τα δύο «άκρα». Άρα, θα ήταν ασύμφορο να εγκαταλειφθεί αποκάλυπτα η γραμμή της «ουδετερότητας».

Προκύπτει, λοιπόν, αβίαστα το ερώτημα, σε ποιους λόγους μπορεί να οφείλεται η άνθιση του είδους των «πατριωτικών» επιθεωρήσεων το καλοκαίρι του 1948. Νομίζω, ότι η κριτική του Κλ. Παράσχου μάς δίνει μια ένδειξη για τον προσανατολισμό της ερμηνείας. Είναι πολύ πιθανό η έξαρσή τους να οφείλεται στο κλίμα πανηγυρισμών και αισιοδοξίας που καλλιεργήθηκε το καλοκαίρι του 1948, ότι ο Εθνικός Στρατός θα συνέτριβε οσονούπω την κομμουνιστική εξέγερση.

Ενδεικτική για το κλίμα της αμετροεπούς αισιοδοξίας που διακινούσαν οι προπαγανδιστικοί μηχανισμοί είναι η ανταπόκριση του ακαδημαϊκού και θεατρικού συγγραφέα, Σπύρου Μελά. Ανεξάρτητα από την αξία του δημοσιογραφικού και λογοτεχνικού του έργου, κανένας, ακόμη και οι φιλελεύθεροι αστοί διανοούμενοι, όπως θα δούμε στη συνέχεια της εργασίας, δεν μπορούσαν να ξεχάσουν τη φιλογερμανική αρθογραφία του κατά την Κατοχή. Ο Μελάς ανεβαίνει στα βουνά ως πολεμικός ανταποκριτής της (δεξιάς) εφημερίδας *Εμπρός*, για να περιγράψει τις, κατά τη γνώμη του, τελευταίες στιγμές του «συμμοριτισμού»: *«Βαδίζουμε προς τον επίλογο. Οι μάχες που δίνουν τώρα οι κατσαπλιάδες έχουν το χαρακτήρα «μαχών ανασχέσεως». Είναι μάχες οπισθοφυλακών – διευκόλυνσις διαφυγής. Από τις εγκαταστάσεις τους, τις μόνιμες και ημιμόνιμες, έχουν σηκώσει ό,τι βαρύ και δυσμετακόμιστο από μέρες τώρα. Και το έχουν μετακομίσει προς βορράν στο αλβανικό έδαφος. [...] Τέλος ισχυρά τμήματα κατσαπλιάδων εκκενώνουν μεθοδικά τους χώρους των αντιστάσεων, συμπτυσσόμενα προς*

βορράν ... Όλες αυτές οι κινήσεις στρατηγικώς απόλυτα δικαιολογημένες – το παιχνίδι του Μάρκου έχει οριστικά χαθεί εδώ – γίνονται τη νύχτα, για να καλύπτονται όσο μπορούν καλύτερα [...]».¹⁷⁵

Το καλοκαίρι του 1948 στην κυβέρνηση και στην κοινή γνώμη στην Αθήνα επικρατεί γενικευμένη αισιοδοξία ότι οι δυνάμεις του Εθνικού Στρατού θα εκκαθάριζαν τους αντάρτες. Η εντύπωση αυτή καλλιεργείται από την κυβερνητική προπαγάνδα και περνάει εύκολα στην κοινή γνώμη, που αντιλαμβάνεται το μέγεθος και τη σημασία της αμερικάνικης οικονομικής και στρατιωτικής βοήθειας. Το κλίμα αυτό θα αλλάξει ριζικά το φθινόπωρο, μετά τις αλλεπάλληλες επιτυχίες των ανταρτών στο Γράμμο και στο Βίτσι. Οι πολυαίμακτες μάχες, που στοίχισαν χιλιάδες νεκρούς και τραυματίες στον Εθνικό Στρατό και το πικρό δίδαγμα της έωλης αισιοδοξίας, νομίζω ότι απέτρεψαν την επανάληψη ανάλογου εγχειρήματος στις αθηναϊκές σκηνές το επόμενο καλοκαίρι.¹⁷⁶

Πιστεύω, ότι ένα στοιχείο λείπει για να σχηματιστεί μια σχετικά ολοκληρωμένη άποψη για τις «πατριωτικές» επιθεωρήσεις. Είδαμε ως τώρα, έστω και αποσπασματικά, πώς αντιμετώπισαν οι θεατρικοί κριτικοί στις λεγόμενες αστικές εφημερίδες τις «πατριωτικές» επιθεωρήσεις που άνθισαν - λίγο όψιμα αλλά και τόσο πρόωρα - στις αθηναϊκές σκηνές το καλοκαίρι του 1948. Θα ήταν αδύνατο να εξετάσουμε πώς τις αντιμετώπισαν και οι αριστεροί κριτικοί, αφού η κυκλοφορία των εντύπων που πρόσκειντο στο ΚΚΕ είχε απαγορευτεί από τον Οκτώβριο του 1947. Παρ' όλα αυτά μπορούμε να πάρουμε μια ιδέα διαβάζοντας το άρθρο – έρευνα του Γεράσιμου Σταύρου από τον *Ρίζο της Δευτέρας*, την «Εβδομαδιαία Δημοκρατική Εφημερίδα του Λαού – Πολιτική, Οικονομική, Φιλολογική και Σατιρική», για τις αθηναϊκές επιθεωρήσεις που παίχτηκαν ένα χρόνο πριν, το καλοκαίρι του 1947:

Ελαφρόν Αθηναϊκόν Θέατρον

Πατριδοκαπηλεία - «Εθνικόφρονα» θεάματα με γυμνές γάμπες και σουίγκ

Έρχομαι πλημμυρισμένος από εθνικόφρονη «ψυχαγωγία». Είναι μεγάλο πράγμα να διαπιστώνεις ότι έρχεσαι από κει. Γιατί, όταν πηγαίνεις να δεις σήμερα ένα μουσικόν θέαμα «μ' έντονο πατριωτικόν παλμόν», το λιγότερο που πιστεύεις είναι ότι δεν θα τη ...γλιτώσεις.

¹⁷⁵ 19 Αυγούστου 1948

¹⁷⁶ Ο Γ. Μαργαρίτης, *Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου ...*, ο. π., τ. Β', σ. 58 κ. ε και 133 κ. αναπτύσσει αναλυτικά και τεκμηριωμένα α) τους λόγους, τους μηχανισμούς και τις διαδικασίες – οι πολυεπίπεδες συνέπειες, οικονομικές, στρατιωτικές, ιδεολογικοπολιτικές του Σχεδίου Μάρσαλ, ο ουσιαστικός εξοβελισμός της πολιτικής δραστηριότητας της Αριστεράς από τις πόλεις στη διάρκεια του 1947, η αμετροεπής κυβερνητική προπαγάνδα -, που είχαν εδραιώσει στον κόσμο των πόλεων την εκτίμηση ότι ο πόλεμος είχε κριθεί, αλλά και β) τους κραδασμούς που προκάλεσε η αδυναμία του Εθνικού Στρατού να επιτύχει τον αντικειμενικό του στόχο το καλοκαίρι του 1948.

Μην το θεωρήσετε αυτό υπερβολή. Η αθηναϊκή επιθεώρηση, αυτό το γνήσια λαϊκό θεατρικό είδος, όπως το κατάντησε η εθνικοφροσύνη, έγινε άντρο του Σούρλα. Η γιαταγάνα του, μαζί με τους ΜΑΥδες, τα Στρατοδικεία, τις εκτελέσεις, τις κλούβες, μεταμορφώθηκαν σε «εθνικιστική επιθεώρηση» σε δυο πράξεις.

Εδώ δεν έχει να σας ζητήσουν ούτε δελτίο ταυτότητας, ούτε πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων, ούτε δηλώσεις μετανοίας. Και δεν γίνεται διάκριση μεταξύ αριστερών, δεξιών και κεντρών. Όλοι βρίσκονται ανυποψίαστοι μπρος στους εκτελεστές της επιθεωρήσεως – κι όποιον παρ' ο χάρος.

Εισιτήριο δραχμές 5000. Κι ένα υποχρεωτικό εκατοντάδραχμο για τον ... «εθελοντικό έρανο της Βασιλίσσης» - το όλον 5.100. Αν επιμένετε να κάνετε και πιο μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα, η αξία του εισιτηρίου διπλασιάζεται αυτομάτως. Ακριβά την πληρώνετε την «ψυχαγωγία». Δεν πειράζει. Αρκεί να γλυτώσετε φτηνά ...

Απ' τον καιρό που τις στήλες του κυβερνητικού τύπου τις πλημμύρησε ο πανικός και τρέχουν οι βαλιτζήδες για κανένα διαβατήριο προς Αργεντινή, και εγκλωβίστηκαν στις πόλεις οι ΜΑΥδες, μπήκε φαίνεται ζήτημα ποιος επιτέλους θ' αντιμετωπίσει όχι μόνο την ανταρσία, μα ολόκληρο το «Σιδηρούν Παραπέτασμα». Και το βρήκαν: Η επιθεώρηση! Τώρα θα δείτε πώς κατατροπώνεται ο Τίτο. Πώς εξοντώνεται ο Στάλιν. Πώς κάνουμε στη Σόφια – Μόσχα κατοχή. Με λίγη τζαζ. Με λίγο αμανεδάκι. Με λίγο χορό της κοιλιάς. Εδώ ελάτε να σώσουμε την Ελλάδα. Έχουμε κι' ωραίες γάμπες. Και γκερλς νάυλον. Και άσσους. Θα γεμίσουμε όλο το έργο με αντισλαυισμό. Θα γεμίσουμε όλα τα νούμερα με μεγάλη Ελλάδα.

Έτσι είπαν. Κι' άδειασε η πλατεία των θεάτρων τους... Εκείνο το υπερ-εθνικόφρων «Λυρικό» με τους «Πέντε Άσσους», δεν προφταίνει ν' αναγγέλλει πρεμιέρες. Αφού γέλασε το ... «Παρδαλό κατσίκι» όταν είδε το «Τι θέλει ο λαός», φρόντισε ο θίασος, η επιχείρηση κι' ο συγγραφέας «Να τα πάρουν τα κορίτσια», μην τυχόν κι' αποκτήσουνε κοινό. Δε βαριέστε. Τζίφος. Γι' αυτό, τελευταία, άνοιξαν τη «Λευκή Βίβλο», για να γράψουν πόσοι θεατές προσέρχονται. Πάλι τζίφος. Κι' η «Λευκή Βίβλος» κοντεύει να μαυρίσει απ' το κακό της.

Τι περιέχει η «Λευκή Βίβλος»; Το σόλο του Μαυρέα: «Το νέο Σύνταγμα». Εκεί μαθαίνεις ότι ο ... Κοκκίνης έχει στο Διακοφτό μισό στρέμμα γης, ενώ ο Μάρκος δεν εξουσιάζει ούτε ρούπι! Επομένως ο Μαυρέας φτιάνει δικό του Σύνταγμα πάνω στη σκηνή του «Λυρικού» (δεν πάει να το τραγουδήσει ένα ρούπι έξω απ' τη Θήβα;) με αποτέλεσμα να πει δυο «κουπλέ» και να φύγει χωρίς μιζάρισμα. Υστερα πάει ο Κοκκίνης στην εξοχή να ησυχάσει. Έρχονται αντάρτες. Τρέμει. Γουρλώνει τα μάτια του. Αλλά όχι – δεν γελάνε οι εθνικόφρονες της πλατείας. Έστω και στα ψέματα, κάτι τέτοιου είδους επισκέψεις, τους παγώνουν. Πολύ περισσότερο, όταν δεν έχουν ούτε υποψία χιούμορ.

Γι' αυτό και ο συγγραφέας κ. Ευαγγελίδης τους βγάζει στο πί και φί απ' το αδιέξοδο. Δίνει θάρρος στον ήρωά του και ... συλλαμβάνει τους αντάρτες. Τους παίρνει και τις λίρες (μα λέβα και ρούβλια δεν έχουν κ. Ευαγγελίδη;) και το σκετς τελειώνει θριαμβευτικά. Να δούμε ποιος θα γελήσει τελευταίος ...

*

Βαριετέ «Όασις». Επιθεώρηση που δεν είναι επιθεώρηση. Θέαμα που δεν έχει θέαμα. Καλλιτεχνικό γιουσουρούμ της ζετσιπωσιάς και της αθλιότητας. Έτσι κατάντησε μέσα στην «Όαση» του εθνικισμού κι αυτό το είδος. Μα υπάρχει ο κονφερανσιέ που αναλαμβάνει να σας πείσει ότι το γιουσουρούμι είναι το καλύτερο θέαμα της Αθήνας.

Πώς; Δεν πείθεσθε; Κι ο κονφερανσιέ δεν τόχει τίποτα να σας πετάξει το megάφωνο στο κεφάλι. Να σας περάσει γενεές δεκατέσσερες. Όποιος δεν χειροκροτήσει τ' αστεία του κινδυνεύει. Εξάλλου, γύρω σου, περιδιαβάζουν πολλά «όργανα τάξεως». Κι' ο κ. κονφερανσιέ είναι εθνικόφρων. Αν δεν χειροκροτήσετε, δε θέλουν πολύ για να σας περάσουν για συνωμότη.

Προσοχή λοιπόν.

Η ντιζέζ κάτι νιαουρίζει. Αφού έκλαψε την αγάπη της, μιλάει για τις χαροκαμένες μάνες του εμφύλιου πολέμου. Για τα παλληκάρια που σκοτώνονται. Φωνάζει: «Φτάνει το αίμα, φτάνει!»

Μπά; Το κοινό ετοιμάζεται μόλις θα τελειώσει το τραγούδι να χειροκροτήσει. Να μια, έστω και ταγκοειδής ... όαση στην «Όαση». Μα η ντιζέζ νομίζει ότι θα του την σκάσει του κοινού λίγο πριν βγάλει την ... κορώνα: «Μεγάλη Ελλάδα» - έτσι τελειώνει ο τελευταίος στίχος του ταγκό. Δηλαδή, με το σύνθημα που άρχισε: τον εμφύλιο πόλεμο.

Χειροκροτάτε, ρε! ορύεται ο κονφερανσιές (αυτό το μονοπώλιο της εξυπνάδας και της ευγενείας). Όλα τα τίμια ελληνικά χέρια χειροκροτούν. Μπρος!

Τα βλέμματα των οργάνων της τάξεως πέφτουν επάνω σας. Η ψυχαγωγία ή Ικαρία. Διαλέγετε και παίρνετε. Κι' ακολουθούν νούμερα, που εναλλάξ, πότε προσπαθούν να διαλαλήσουν τα σεξουαλικά ντέρτια του συγγραφέως, πότε τα εθνικιστικά του πιστεύω: «Κατοχή και Βουλγαρία, Αλβανία, Γιουγκοσλαβία και Ρωσσία». Και βγαίνουν απειλητικά τα

Χειροκροτάτε, ρε!

Τίποτα.

Δε φάγατε σήμερα;

Αστειεύεται ο κονφερανσιέ. Τους δείχνει τις γάμπες της πρωταγωνίστριας μήπως και τους ανοίξει την όρεξη. Τίποτα. Και φτιάνει τότε το «οκτάστιχο». Θέμα: «Οι ένοπλες δυνάμεις». Ρίμες εμπνευσμένες απ' το θέμα: «γαλατάς», «κερατάς», «κόπανος», «τσόπανος»... Παίρνει τις ρίμες και πάει μέσα να εμπνευστεί το νέο του... εθνικιστικό αριστούργημα.

Ευκαιρία ν' αδειάσει η πλατεία.

*

«Ρωμέικο Βέτο». Εδώ η κουτοπονηροσύνη προσπάθησε να θολώσει τα νερά. Κύριοι, εμείς δε χτυπάμε ούτε δεξιά, ούτε αριστερά, ούτε κέντρο. Λέξη για τα εσωτερικά. Εξωτερική πολιτική Τσαλδάρη κάνουμε – παρεξήγηση μεδέν.

Ζήτω λοιπόν η ελληνοτουρκική φιλία!

«Τώρα που τόφερε η τύχη

να γίνουμε κι' οι δυο τα τείχη

να σταματήσουμε στα σύνορα τους Σλάβους,

Τούρκους κι' Έλληνες να μην μας κάνουν σκλάβους».

Και ρίχνουν, μια και... τόφερε η τύχη, «εφτά ζουράφια στα Στενά για να κοπεί ο λαιμός του Μολότωφ»!

Βέβαια, σε άλλο νούμερο οι εθνικόφρονες συγγραφείς, με πατριωτική έξαρση ανακαλύπτουν ότι οι Έλληνες, αντί νάχουν μυαλά στο κεφάλι τους, έχουν την λέξη ... του Καμπρόν. Ωστόσο η «Ελλάδα δε γίνεται Ρωσίδα», «Γκρομούκο, κατάλαβέ το, το ρωμέκικο το βέτο», διότι (σ' άλλο νούμερο) «Βρε η γυναίκα πούναι πλάσμα τρε σαρμάν, λέει στον άντρα ζαμάν κι' αμάν-αμάν», αν και «της λευτεριάς η ανατολή θα έλθει απ' την Δύση!», δηλαδή όταν τα εθνικόφρονα αντρόγυνα κάνουν ένα τρίο τετραπέρατο, οι σύζυγοι θα γλυτώσουνε το κέρατο». Στο τελευταίο έχει αφιερωθεί και το φινάλε του «Ρωμέικου Βέτο» - ολόκληρο σκετς ...

Σας είπα: Έρχομαι πλημμυρισμένος από εθνικόφρονη ψυχαγωγία. Λίγο τόχετε;¹⁷⁷

Δε χρειάζεται να σημειώσουμε ότι η έρευνα έρχεται πολύφορτη σε άμεσες και έμμεσες πληροφορίες. Άμεσες για το περιεχόμενο επιθεωρήσεων, που είναι δύσκολο να βρεθούν σήμερα, έμμεσες, από ό,τι συνάγεται από τα σχόλια του αρθρογράφου για τις παραστάσεις. Πατριδοκαπηλία, ταύτιση με εθνικοφροσύνη, χοντοκομμένος αντικομμουνισμός και προβοκάτσιες σε βάρος των ανταρτών, ανέξοδη εκμετάλλευση της λαϊκής απογοήτευσης από τη στάση των Συμμάχων απέναντι στις μεταπολεμικές ελληνικές διεκδικήσεις, ο μεγαλοϊδεατισμός και ο αλυτρωτισμός ως έσχατο «όπλο» της μετακατοχικής εθνικοφροσύνης, σύνδεση της εμπορικής αποτυχίας των επιθεωρήσεων με το αντιδραστικό ιδεολογικό τους μήνυμα, αλλά και απέραντη αισιοδοξία, ότι το 1947 οι αντάρτικες δυνάμεις εξουσίαζαν όλη την ελληνική ύπαιθρο, έξω από τα προάστια των μεγάλων αστικών κέντρων.

2.21 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Παράνομος κυκλοφορία*

Η υπόθεση του έργου

Στις 17 Δεκεμβρίου 1948 ο θίασος Αργυρόπουλου ανεβάζει στο θέατρο «Αργυρόπουλου» την τελευταία κωμωδία πολιτικής επικαιρότητας των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου που παίχτηκε μέσα στο χρονικό πλαίσιο του Εμφυλίου, με τίτλο *Παράνομος κυκλοφορία*.¹⁷⁸

¹⁷⁷ 8 Σεπτεμβρίου 1947

Η υπόθεση του έργου έχει ως αφετηρία την απαγόρευση της νυχτερινής κυκλοφορίας. Ένας πολίτης συλλαμβάνεται, γιατί κυκλοφορούσε μετά τις δύο το πρωί. Στο καρνέ του βρίσκονται γραμμένα διάφορα ονόματα, μεταξύ των οποίων και του διαβόητου *αρχικουκουέδαρου* Πορφυρομούση. Όλα αυτά τα ονόματα ανήκουν σε πρώην εραστές της γυναίκας, την οποία ο πρωταγωνιστής αποφάσισε να νυμφευθεί και η οποία την προηγούμενη νύχτα, όταν της έκανε πρόταση γάμου, του εξομολογήθηκε το παρελθόν της. Ο πρωταγωνιστής αρνείται να αποκαλύψει στην αστυνομία τόσο το πού βρισκόταν και άργησε να επιστρέψει σπίτι του, όσο και την προέλευση των ονομάτων στο καρνέ του. Έτσι, θεωρείται και ο ίδιος και όλοι όσοι αναγράφονται στο καρνέ ύποπτοι κομμουνιστικής συνωμοσίας. Όπως μας αφήνει να καταλάβουμε η κριτική του Μ. Πλωρίτη που ακολουθεί, ενώ σε πρώτο επίπεδο το έργο μοιάζει σαν μια συνηθισμένη φάρσα παρεξηγήσεων, σε δεύτερο επίπεδο περνάει τα μηνύματα των συγγραφέων: τη διαμαρτυρία για τη νοοτροπία της αστυνομίας και την κατασκευή ενόχων, για το φανατισμό και τη στενομυαλιά των οργάνων της τάξης και, γενικότερα το παραλογικό κλίμα των ημερών, τις συνέπειες του οποίου πλήρωναν οι αθώοι και ανυποψίαστοι πολίτες.

Η υποδοχή από την κριτική

Ο Πλωρίτης στην *Ελευθερία* αναγνωρίζει, επιτέλους, τόσο την άμεση σχέση των πολιτικών κωμωδιών με την πραγματικότητα της ζωής του μέσου (απολιτικού) Αθηναίου πολίτη, όσο και την ικανότητα των συγγραφέων να εκμεταλλεύονται κάθε πτυχή της επικαιρότητας, ώστε να ανανεώνουν τη θεατρική τους παραγωγή: «[...] Οι κ. κ. Σακελλάριος και Γιαννακόπουλος μεταφέρουν στη σκηνή τις πιο γνώριμες σ' όλους μας μικροπεριπέτειες (που καμιά φορά μπορούν να γίνουν και μεγάλες) όσων για οποιοδήποτε λόγο θεωρηθούν κάπως "ύποπτοι". Φυσικά, δεν τσιγγουνεύονται καμία σύμπτωση και καμιάν απιθανότητα για να φτάσουν στο μάξιμουμ τις γελωτογόνες ιδιότητες της φάρσας τους. Επειδή όμως τα βασικά γεγονότα ακουμπάνε τα πόδια τους πάνω στην καθημερινή αλήθεια – η νοοτροπία των αστυνομικών, η νοοτροπία των ανακρινομένων, η μοιραία κούραση και ταλαιπωρία του μέσου πολίτη απ' την αναγκαία επιβολή των "μέτρων τάξεως", είναι σωστές και ψυχολογημένες – οι απιθανότητες του μύθου δεν ενοχλούν και μένει μόνο η διασκέδαση απ' τη διακωμώδηση μιας πλευράς της σημερινής ζωής μας. Όπως όλα σχεδόν τα έργα των κ. κ. Σακελλάριου και Γιαννακόπουλου η *Παράνομη κυκλοφορία* [...] μεταδίνει το γέλιο χωρίς χυδαιότητες και χωρίς πιθηκισμούς των

¹⁷⁸ Η Ε. Α. Δελβερούδη αναφέρει, «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος: ο Αλέκος Σακελλάριος, ο Χρήστος Γιαννακόπουλος και η μεταπολεμική κωμωδία», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών- Ergo, Αθήνα 2002, σ. 372, ότι χειρόγραφο του θεατρικού κειμένου υπάρχει στο Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, το οποίο τα τελευταία χρόνια δε λειτουργεί.

ίδιων και των ίδιων “αστείων” που δεκάδες τώρα χρόνια χρησιμοποιεί η ελληνική κωμωδιογραφία». ¹⁷⁹

Η υποδοχή από το κοινό

Η τελευταία εμφυλιακή κωμωδία πολιτικής επικαιρότητας των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου τους χάρισε μια μεγάλη επιτυχία, που κράτησε το πρόγραμμα του θιάσου Αργυρόπουλου μέχρι τις 15 Απριλίου 1949. Η συγγραφική δυάδα άρχισε να γράφει και να ανεβάζει κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας λίγο μετά τα Δεκεμβριανά και έφτασε μέχρι λίγο πριν το τέλος του Εμφυλίου. Η κωμωδία τους, όμως, που σφράγισε την εμφυλιακή περίοδο παραστάθηκε ένα χρόνο περίπου μετά την τυπική λήξη της.

2.22 Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, *Ανώμαλος προσγείωσις*

Στην πρώτη θεατρική της μορφή η σατιρική κωμωδία *Ανώμαλος προσγείωσις* ανέβηκε στις 22 Ιουνίου του 1950 στο θέατρο «Μακέδο» από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν, με τον Βασίλη Διαμαντόπουλο στον κεντρικό ρόλο.

Η υπόθεση του έργου

Η υπόθεση του έργου είναι σε γενικές γραμμές γνωστή από την κινηματογραφική του μεταφορά, *Υπάρχει και φιλότιμο ...* (1966). Ένας υπουργός, ο Ι. Τρακαντάρης σχεδιάζει να επισκεφθεί τη γενέτειρά του για να εγκαινιάσει - για ψηφοθηρικούς λόγους - ένα Μαιευτήριο που κατασκευάστηκε κατόπιν ενεργειών του. Εξαιτίας, όμως, κάποιας βλάβης, το αεροπλάνο που τον μετέφερε προσγειώνεται αναγκαστικά σε ένα παρακειμένο χωριό. Εκεί φιλοξενείται από κάποιον χωρικό, ο οποίος δεν τον αναγνωρίζει, και απ' αυτόν μαθαίνει ότι οι εργολάβοι έκαναν καταχρήσεις, ότι το Μαιευτήριο και οι υπηρεσίες του προορίζονταν μόνο για τους φίλους του κόμματος, ότι πρωτεργάτης των καταχρήσεων ήταν ο τοπικός κομματάρχης κλπ. Έτσι, ο υπουργός, που ακούει για πρώτη φορά τα πραγματικά αισθήματα των απλών πολιτών καταλαμβάνεται από τύψεις και η πολιτική του ευθιξία τον οδηγεί σε παραίτηση.

¹⁷⁹ 23 Δεκεμβρίου 1948

Ένταξη του έργου στο ιστορικό πλαίσιο και στην πολιτική συγκυρία

Στην πρώτη της θεατρική μορφή η *Ανώμαλος προσγείωσις* παρουσιάστηκε στο θέατρο τον Ιούνιο του 1950, τρεις μήνες μετά τις εκλογές της 5^{ης} Μαρτίου 1950, σε μια πολιτικά ρευστή περίοδο. Με το τέλος του Εμφυλίου και πριν την τυπική λήξη της θητείας της Βουλής των εκλογών της 31^{ης} Μαρτίου 1946, άρχισε να εκδηλώνεται ο φανερός και κρυφός διαγκωνισμός διαφόρων ομάδων, συνισταμένη των οποίων ήταν η προσπάθεια αναβολής των επικείμενων εκλογών και ο σχηματισμός μεταβατικής κυβέρνησης. Άλλες από τις ομάδες αυτές αποσκοπούσαν στη μόνιμη εγκατάσταση μη κοινοβουλευτικής κυβέρνησης (ή «απροσδιορίστου διάρκειας δικτατορική») ¹⁸⁰, ενώ άλλες στην εξασφάλιση του απαιτούμενου χρόνου, ώστε να προετοιμαστεί η επιτυχημένη κάθοδος στην πολιτική του Αλ. Παπάγου. Τελικά οι προσπάθειες αυτές δεν καρποφόρησαν και οι εκλογές έγιναν στις 5 Μαρτίου 1950, κάτι όμως που δεν αναίρεσε, αλλά επικύρωσε τον «μεταβατικό» χαρακτήρα της περιόδου. ¹⁸¹ Τα καθοριστικά στοιχεία των εκλογών ήταν η φθορά των παραδοσιακών κομμάτων, τόσο του Κέντρου, Κόμματος Φιλελευθέρων, όσο και της Δεξιάς, Λαϊκού Κόμματος, η γενική άνοδος των Κομμάτων του Κέντρου και ειδικότερα των δυνάμεων της Αριστεράς, Δημοκρατικής Παράταξης και κυρίως της Κεντροαριστεράς, της ΕΠΕΚ του στρατηγού Ν. Πλαστήρα. Το πιο κρίσιμο χαρακτηριστικό των πρώτων μετά τον Εμφύλιο εκλογών ήταν η επικύρωση της γενικής απαίτησης για μετριοπάθεια, ειρήνευση, αμνηστία και λήθη. ¹⁸²

Από τις αρχές του 1950, την άνοιξη και το καλοκαίρι περισσότερο, η κοινή γνώμη συγκλονίζεται από τις αλληπάλληλες αποκαλύψεις για τα λεγόμενα «σκάνδαλα της Τετραετίας». (Καύσιμα, καταχρήσεις στις Ακτοπλοϊκές συγκοινωνίες, καταδίκες για λαθρεμπόριο συναλλάγματος). ¹⁸³ Εξαιτίας των εκτεταμένων συμπτωμάτων *σήψεως* στον

¹⁸⁰ Σπ. Λιναρδάτος, *ο.π.*, σ. 57

¹⁸¹ «Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη φθορά των ιστορικών κομμάτων και την απουσία ηγεμονικής πολιτικής δύναμης, έτεινε να προσδώσει, ήδη από την αρχή της προεκλογικής περιόδου, «μεταβατικό» χαρακτήρα στη Βουλή που επρόκειτο να εκλεγεί. Η επιδίωξη, δηλαδή, εκλογής μιας «μεταβατικής Βουλής» υποκάθιστούσε την επιδίωξη σχηματισμού «μεταβατικής κυβέρνησης». Ηλίας Νικολακόπουλος, *Κόμματα και βουλευτικές εκλογές στην Ελλάδα 1946-1964. Η εκλογική γεωγραφία των πολιτικών δυνάμεων*, Αθήνα, 2000, σ. 158. Για τον μεταβατικό χαρακτήρα της περιόδου και τις επωαζόμενες δικτατορικές λύσεις βλ. επίσης: Γιάννης Γιανουλόπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή ιστορία (1945-1963)*, Παπαζήση, Αθήνα, σ. 291, Ν. Σβορώνος, *Τα κύρια προβλήματα της περιόδου 1940-1950, Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Θεμέλιο, Αθ. 1984, σ. 30 κ. ε.

¹⁸² Κ. Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία...*, *ο.π.* σ. 107

¹⁸³ «Το πρώτον μέτρον που πρέπει να ληφθεί είναι να ευρεθούν μέσα όπως καμφθεί ο αληθώς αρπακτικός εγωισμός των ανθρώπων των Αθηνών (...) Ούτοι αποτελούνται από 5.000 περίπου πολιτικούς, βιομηχάνους και εισαγωγείς οι οποίοι κυβερνούν την χώραν και οι οποίοι εκ συστήματος και με αναισθησίαν απομυζούν τον πλούτον της χώρας, είτε ούτος παράγεται εντός αυτής, είτε στέλλεται από τας ΗΠΑ. Αυτοί είναι οι άνθρωποι οι οποίοι εκραύγαζαν πατριωτικά συνθήματα, ενώ ηρνούντο να πληρώσουν φόρους ή να συμμετάσχουν εις τας απωλείας που απαιτούσε η νίκη και οι οποίοι είχαν καταθέσει τα χρήματά των εις τραπέζας της Ν. Υόρκης, της

κρατικό μηχανισμό, ο Γ. Παπανδρέου, αντιπρόεδρος και υπουργός Εσωτερικών της κυβερνήσεως Ν. Πλαστήρα, ανακοινώνει (11 Μαΐου 1950), ότι θα εγκατασταθούν ανακριτικές επιτροπές από δικαστικούς σε όλα τα υπουργεία, για να ελέγξουν τις ατασθαλίες της τετραετίας. Λίγο αργότερα, το φθινόπωρο, η αποκάλυψη του σκανδάλου του Οργανισμού Λιμένος Πειραιώς θα προκαλέσει διάλυση της τριμερούς κυβέρνησης (Φιλελευθέρων, Λαϊκών, Γ. Παπανδρέου), που είχε διαδεχθεί την κυβέρνηση Πλαστήρα, και θα επισπεύσει τη διάλυση του Λαϊκού κόμματος, στο οποίο χρεώθηκαν οι ευθύνες για την κακοδιοίκηση, τις σπατάλες και τη διασπάθιση του δημόσιου χρήματος.

Όταν η *Ανώμαλος προσγειώσεις* ξανανέβηκε στη σκηνή ως *Υπάρχει και φιλότιμο...*, τον Οκτώβριο του 1964, το κλίμα σκανδαλολογίας και το ανάλογο αίτημα του «ηθικού καθαρισμού» ήταν εξίσου έντονο, όπως την πρώτη φορά. Από το 1962 «η πολιτική ζωή δηλητηριάζεται με τις διάφορες φήμες και υπαινιγμούς για συμμετοχή υπουργών στις παρανομίες»¹⁸⁴ (σ.σ. για το «σκάνδαλο» της ΔΕΗ). Τον Απρίλιο του 1964 η κυβέρνηση της Ενώσεως Κέντρου καταθέτει στη Βουλή νομοσχέδιο «περί προστασίας της τιμής του πολιτικού κόσμου», περισσότερο γνωστό ως «πόθεν έσχες». Τον Ιούνιο η Βουλή απορρίπτει πρόταση σύστασης εξεταστικής επιτροπής για «σκάνδαλο» αγοράς οικοπέδου από τον πρώην πρωθυπουργό Κ. Καραμανλή. Στις 5 Φεβρουαρίου 1965 παραπέμπει τον πρώην πρωθυπουργό και αρχηγό της ΕΡΕ, και τους υπουργούς Π. Παπαληγούρα και Ν. Μάρτη για την υπόθεση της ΔΕΗ. «Στις 13 Απριλίου 1965 η ΕΔΑ καταθέτει πρόταση για σύσταση εξεταστικής επιτροπής για δημόσια έργα στην περίοδο των κυβερνήσεων της ΕΡΕ (ύδρευση Αθήνας, Ομόνοια, Πάρνηθα, φράγματα Αχελώου, Αλιάκμονα, Αζιού, διωλιστήρια Ασπροπύργου, κ.α.)».¹⁸⁵ Στις 9 Ιουνίου για παραπομπή των Ευ. Αβέρωφ, Αχ. Γεροκωστόπουλου και Δ. Δαβάκη για τη διαχείριση των μυστικών κονδυλίων.

Το ρητό σατιρικό περιεχόμενο και η λανθάνουσα σημασία του

«Οι πολιτικοί, ενώ πιστεύουν εις την Δημοκρατίαν και Αξιοκρατίαν, εφαρμόζουν την Φαυλοκρατίαν και την Ευνοιοκρατίαν. Απεύχονται λόγους την Δικτατορίαν, έργους όμως την απερζάγονται».

Ναύαρχος Π. Φαρμακόπουλος¹⁸⁶

Αιγύπτου και της Ελβετίας. Οι άνθρωποι αυτοί εσώθησαν από τους κομμουνιστάς χάρις εις την αμερικάνικη βοήθειαν...» *Το Βήμα*, 6 Απριλίου 1950, αναφέρεται από τον Σπ. Λιναρδάτο, *Από τον Εμφύλιο στη Χούντα*, Παπαζήση, Αθ. 1977, τ. Α', σ. 120

¹⁸⁴ Σπ. Λιναρδάτος, *ο. π. τ. Ε'*, σ. 137

¹⁸⁵ Σπ. Λιναρδάτος, *ο. π.*, τ. Ε', σ. 140

¹⁸⁶ Νίκος Ψυρούκης, *Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, Ηρόδοτος, Αθ., 1991, τ. 3, σ. 200.

Η *Ανώμαλος προσγείωσις*, όπως και η «δίδυμή» της κωμωδία, *Υπάρχει και φιλότιμο!*, είναι έργο δυσπόστατο. Από τη μια στηρίζεται σε επίκαιρα φαινόμενα πολιτικής διαφθοράς κι απ την άλλη πραγματεύεται ένα θέμα καθολικότερο και διαχρονικό, την αποξένωση του πολιτικού προσωπικού των αστικών κομμάτων από το λαό και τα ζωτικά του προβλήματα, τη διαφθορά της εξουσίας και την εκμετάλλευση του λαού από τα τρωκτικά του δημόσιου χρήματος και τους παρατρεχάμενους της εξουσίας. Με μια παράδοξη διαδικασία, που θα αποπειραθούμε να περιγράψουμε στη συνέχεια, η απόλυτη πρόσδεσή του στην πολιτική επικαιρότητα είναι αυτή που στο τέλος εξασφαλίζει τη διαχρονικότητά του, καθώς η συγκεκριμένη κωμωδία ανήκει στις εμβληματικές μεταπολεμικές πολιτικές σάτιρες.

Δυστυχώς το κείμενο της πρωτότυπης θεατρικής κωμωδίας δε βρέθηκε στο αρχείο του Αλ. Σακελλάριου ούτε εντοπίστηκε πληροφορία ότι κάπου βρίσκεται αντίγραφό του. Κατά συνέπεια η πραγμάτευση του έργου γίνεται με βάση τις δημοσιευμένες στον τύπο της εποχής κριτικές, την κινηματογραφική μεταφορά του έργου και το κείμενο της θεατρικής διασκευής του 1964, Αλ. Σακελλάριου – Χρ. Γιαννακόπουλου, «Υπάρχει και Φιλότιμο», Θεατρικό, (τρεις πράξεις), Αθήνα, χ. χ., που προέρχεται από το προσωπικό αρχείο του Αλ. Σακελλάριου. Κατά συνέπεια, όσες παρατηρήσεις ή ερμηνείες διατυπωθούν στη συνέχεια γίνονται με την επιφύλαξη του παραπάνω περιορισμού, ότι δηλαδή δε γνωρίζουμε αν περιλαμβάνονταν στην πρώτη θεατρική μορφή.

Όπως είδαμε, το ρητό σατιρικό περιεχόμενο του έργου αφορά στη σάτιρα των ελληνικών πολιτικών ηθών. Συγκεκριμένα, σατιρίζεται το σύστημα της εκλογικής πελατείας, διότι εξαιτίας του δεν ασκείται έλεγχος των εκλογέων στις ικανότητες και στη διάθεση των αντιπροσώπων τους. Με τον τρόπο αυτό, αναπαράγεται ο μηχανισμός των μεσολαβητών μεταξύ του εκλογικού σώματος και των εκπροσώπων τους όπως και των υπόλοιπων παρακοιμώμενων των εκλεκτών του λαού, οι οποίοι, ελλείψει άξιων και δυναμικών πολιτικών, διαχειρίζονται την πραγματική εξουσία και την εκμεταλλεύονται για την εξυπηρέτηση ιδιοτελών συμφερόντων. Παράλληλα, καταγγέλλεται το ρουσφέτι και η ευνοιοκρατία, διότι καταστρατηγεί την αξιοκρατία και το κράτος δικαίου, αποκαλύπτεται και γελοιοποιείται ο «πολιτικαντισμός» σε κάθε εκδήλωσή του, ενώ εγκალείται και ο ίδιος ο λαός (εκλογικό σώμα) για την παθητική αποδοχή και την αναπαραγωγή του προαναφερθέντος συστήματος.

Δύο είναι τα βασικά ζητούμενα, που απορρέουν από την τελευταία πολιτική κωμωδία των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, που εμπνέεται από το κλίμα του Εμφυλίου. Το ένα αφορά τη μαρτυρία της για το βαθμό, στον οποίο αντανάκλα φανερά ή υπόγεια πολιτικά ρεύματα. Το άλλο, αν η «ελαφρά» κωμωδία διαμόρφωσε την κοινή γνώμη ως προς το σχηματισμό ενός συμβολικού περιβάλλοντος για τους πολιτικούς και την πολιτική και μάλιστα, χάρη στην επανάληψη του έργου σε δύο φορτισμένες πολιτικά περιόδους, αμέσως μετά τον Εμφύλιο και πριν ακριβώς από την εκδήλωση του πραξικοπήματος του 1967.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι αν κάποιος μελετήσει προσεκτικά (κυρίως) το εμπορικό θέατρο της εποχής και την επιτυχία των έργων που υπερασπίζονταν τον κατευνασμό, τη συνδιαλλαγή

και τη μετριοπάθεια, θα βρει τα ίχνη των λανθανουσών, με την έννοια ότι δεν έβρισκαν πρόσφορο βήμα, ώστε να εκδηλωθούν δημόσια, πολιτικών διεργασιών, οι οποίες οδήγησαν στα αποτελέσματα των εκλογών της 5^{ης} Μαρτίου 1950. Συγκεκριμένα, την επικράτηση εκείνων των πολιτικών δυνάμεων, κυρίως του Κέντρου, που υποστήριζαν τη Λήθη, την Αμνηστία και τη γεφύρωση του χάσματος που προκάλεσε ο Εμφύλιος.¹⁸⁷

Στη δεύτερη θεατρική διασκευή του 1964 μεταφέρει παράλληλα τη λαϊκή απαίτηση για εκσυγχρονισμό του κοινοβουλευτικού συστήματος, το αίτημα για κατάργηση του μετεμφυλιακού καταπιεστικού καθεστώτος και την αξίωση για ορθολογική λειτουργία του κράτους, ως φορέα και εκφραστή του οικονομικοκοινωνικού καθεστώτος (δημόσια έργα, σωστός σχεδιασμός, έλεγχος της εκτέλεσης και του κόστους κατασκευής, άμβλυνση των ανισοτήτων στην κατανομή του εισοδήματος, κοινωνική δικαιοσύνη), εδώ με αφορμή τα φτωχά και παραμελημένα αγροτικά στρώματα. Με άλλα λόγια, την αναγκαιότητα *«αναπροσαρμογής του πολιτικού συστήματος στις νέες κοινωνικές διαφοροποιήσεις, πράγμα το οποίο συγκεκριμένα σημαίνει αναπροσαρμογή στις νέες συνθήκες κοινωνικής συναίνεσης και ενσωμάτωσης»*.¹⁸⁸ Δυστυχώς, δε γνωρίζουμε ποιο από το φορτίο αυτό, σε ποιο βαθμό και ποια ένταση υπήρχε και στην πρωτότυπη κωμωδία.

Το υπόρρητο πολιτικό περιεχόμενο σχετίζεται με την προσβολή της «τιμής του πολιτικού κόσμου», ως στοιχείο υπονομευτικό του κοινοβουλευτισμού. Παραθέσαμε προηγουμένως τις σπουδαιότερες περιπτώσεις σκανδάλων που συγκλόνισαν την κοινή γνώμη, για να αποδείξουμε, ότι υπήρχε αντικειμενική βάση για να γίνουν πιστευτές οι κατηγορίες κατά των πολιτικών για διαφθορά, καταχρήσεις και διασπάθιση του δημόσιου χρήματος, ακόμη κι όταν εκτοξεύονταν κακόπιστα και αβασάνιστα από αδίστακτους πολιτικούς αντιπάλους. Τα Μ.Μ.Ε. στηρίζονται σε προϋπάρχουσες αντιλήψεις και συλλογικές παραστάσεις. Άρα, αν η κοινή γνώμη δεν καταλόγιζε, τουλάχιστον, «συντρέχον πταίσμα» στους πολιτικούς, θα ήταν μάλλον απίθανο οποιοδήποτε καλλιτέχνημα να αποτελεί επαρκή αιτία για περαιτέρω επιδράσεις.

Ως προς το δεύτερο σκέλος, μπορούμε να σημειώσουμε ότι, όταν οι πολιτικοί είναι ανυπόληπτοι στην κοινή συνείδηση, τότε μοιραία η αποδοκιμασία τους τείνει να μετατραπεί

¹⁸⁷ «Πρέπει όμως να λάβουμε υπόψη ένα μοναδικό γεγονός. Ότι μετά το τέλος ενός γενικού εμφυλίου πολέμου η απαίτηση για μετριοπάθεια ήταν γενική. Έτσι θα αποφύγουμε τον κίνδυνο να υπερτονίσουμε τις εκδηλώσεις αστάθειας και κακοδαιμονίας. Η μόνη εξήγηση του εκπληκτικού αυτού φαινομένου είναι ότι η καταστολή της κομμουνιστικής εξέγερσης δεν οφείλονταν στον πατριωτισμό της άρχουσας τάξης. Αν οι κομμουνιστικές ακρότητες γέννησαν τη βαθιά επιθυμία για πολιτική σταθερότητα και προσωπική ασφάλεια, ο λαός δεν ξέχασε ούτε συγχώρησε τις αδικίες και τη διαφθορά της άρχουσας τάξης – για να μην αναφέρουμε και τη συνεργασία της με τους Γερμανούς ή τη υποστήριξη που παρείχε προπολεμικά στη δικτατορία του Μεταξά», Κ. Τσουκαλάς, *ο. π.*, σ. 108

¹⁸⁸ Δημήτρης Χαράλαμπος, *Πελατειακές σχέσεις και λαϊκισμός (Η εξωθεσμική συναίνεση στο ελληνικό πολιτικό σύστημα)*, Εξάντας, Αθήνα, 1989, σ. 198

και σε κρίση της πολιτικής, δηλαδή της δημοκρατίας και του κοινοβουλευτισμού. Ψήγματα του παραπάνω προβληματισμού είδαμε και σε προηγούμενες πολιτικές κωμωδίες της συγγραφικής δυάδας, όπως για παράδειγμα το *Ένας ήρωας με παντούφλες*, ή άλλων κωμωδιογράφων, όπως *Η κωμωδία της πολιτικής* του Δημ. Γιαννουκάκη. Παράλληλα, είδαμε σε προηγούμενες κριτικές ότι επισημάνθηκε πως η αναζήτηση ανιδιοτελών, έντιμων και πατριωτών ηγετών σε χώρους εκτός της πολιτικής ή η συλλήβδην απαξίωση του πολιτικού προσωπικού θεωρήθηκε ότι, συνειδητά ή ασύνειδα, ανοίγει το δρόμο προς τη δικτατορία/προπομπός προς την ανατροπή της δημοκρατίας.

Θα μπορούσε, λοιπόν, να υποστηρίξει κάποιος, ότι οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες της εποχής δεν απηχούν απλώς τη χαμηλή λαϊκή εκτίμηση προς το πολιτικό προσωπικό των αστικών κομμάτων αλλά και σε κάποιο βαθμό προλείπαιναν το δρόμο για την κατάλυση της δημοκρατίας; Ανάλογες κατηγορίες είχε εκτοξεύσει ο ιστορικός του θεάτρου Γιάννης Σιδέρης για τη σατιρική κωμωδία του Σπύρου Μελά *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* (1935): «... Σκοπός του είναι η σάτιρα των όσων ανεβαίνουν και τα θυσιάζουν όλα για την κοινωνική τους επικράτηση [...] Δε διστάζει καθόλου να παραστήσει χυδαίο κι ένα δημοσιογράφο, δημοσιογράφος αυτός. Υπονομεύει από έλλειψη θετικών κανόνων μέσα του, το καθεστώς και για να κάνει στα πεταχτά τον έξυπνο. Στη σ. 1067 του ξεπετάει μια βρωμιά όχι, εννοείται, ως επαναστάτης, αλλά για να κατασκευαστεί μια στιγμή εντυπωσιακή (η κουβέντα για τα πετρέλαια)· το ίδιο συμβαίνει και στη σ. 1115· οι υπουργοί, λέει, γίνονται χωρίς να έχουν αξία· η Ελλάδα βρισκότανε τότε σε κακό χάλι. Γελούσε, χωρίς να υποπεύεται πως έτσι εργάζεται για κάτι σαν αυτοκαταστροφή. Ένα χρόνο μετά το «Μπαμπά» ξέρουμε τι θ' αρχίσει να κυβερνά την πατρίδα μας. Ο Μελάς, άξιος ποιητής του κυβερνήτη εκείνου, διαισθάνεται τους πόθους του και τους προετοιμάζει αφού τίποτα δεν αξίζει, τίποτε δεν πρέπει να σέβεται κανείς, ας έρθει και η επίσημη κατάλυση κάθε θεσμού, η δικτατορία!». ¹⁸⁹ Ίσως θα έπρεπε να είμαστε επιφυλακτικοί ενώπιον τέτοιων κατηγοριών, καθώς ο Σιδέρης είναι διπλά προκατειλημμένος: και κηρυγμένος εχθρός της «ελαφρών» έργων είναι και τον Σπ. Μελά δε συγχωρεί για την φιλογερμανική αρθρογραφία του στη διάρκεια της Κατοχής. Παρ' όλα αυτά ο προβληματισμός παραμένει.

Ευσταθεί άραγε μια τέτοια κατηγορία για την *Αναγκαστική προσγείωση*; Ποια σημασία έπαιρναν άραγε για το κοινό τα – όπως αργότερα αποδείχτηκε- προφητικά λόγια που βάζουν οι συγγραφείς στο στόμα του πρωταγωνιστή τους: «Κατάλαβα... Κατάλαβα ρε Γκρούεζα. Εδώ υπάρχει κάτι σάπιο. Κι όπου υπάρχει σάπιο, υπάρχουν και σκουλήκια. Εγώ βέβαια – κι αυτό το κατάλαβα – δεν είμαι άξιος... δεν είμαι ικανός να καθαρίσω αυτό το σάπιο... Αλλά μην αμφιβάλλετε ότι κάποια μέρα θα βρεθεί αυτός ο χριστιανός και μαζί με το σάπιο θα εξαφανιστούνε και τα σκουλήκια...»;

Μπορούμε, άραγε, να υποστηρίξουμε, ότι κάτι ανάλογο ισχύει όχι μόνο για την *Ανώμαλο προσγείωση* αλλά και για το *Υπάρχει και φιλότιμο*; Μήπως ο «Χριστιανός» που ανέμενε ο

¹⁸⁹ *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794 – 1944)*, Καστανιώτης, Αθήνα, σ. 67

ήρωας να καθαρίσει τη «σαπίλα» και τα «σκουλήκια» της πολιτικής ήταν το 1950 ο στρατάρχης Παπάγος ή το 1965 οι ΙΔΕΑτες αξιωματικοί που εξύφαιναν την ίδια περίοδο το πραξικόπημα; Μήπως, χειρότερα, το έργο προετοίμαζε το έδαφος για μια τέτοια εξέλιξη, με τη μαζική διαπόμπευση των πολιτικών; Για ορισμένους θεατές και ανεξάρτητα από τις συνειδητές προθέσεις των δημιουργών, ίσως έπαιρνε αυτή τη σημασία.

Το 1950 δε χρειάστηκε ανοιχτή εκτροπή από την κοινοβουλευτική δημοκρατία, γιατί η κοινοβουλευτική παντοδυναμία που εξασφάλισε δυο χρόνια αργότερα, ο Παπάγος, μετά την αποτυχία των κυβερνήσεων του Κέντρου, καθυσόχασε το ντόπιο και ξένο κατεστημένο και εγκαίνιασε την περίοδο της δωδεκάχρονης κοινοβουλευτικής κυριαρχίας της Δεξιάς. Όταν η τελευταία αμφισβητήθηκε με τη δυναμική παρέμβαση του λαϊκού παράγοντα, ειδικά μετά τα Ιουλιανά του 1965, τα πράγματα άλλαξαν. Η πορεία προς τη δικτατορία της 21^{ης} Απριλίου 1967 είχε αρχίσει νωρίτερα και στηριζόταν σε ένα ευρύτερο σχέδιο αποσταθεροποίησης, με τη δημιουργία κλίματος εθνικής και κοινωνικής κρίσης, και τρομοκράτησης των «φιλήσυχων» μικροαστικών – εργατικών – αγροτικών μαζών. Παρ' όλα αυτά, μία από τις δικαιολογίες που προβλήθηκε προς τα έξω ήταν η ανατροπή «των φαύλων και διεφθαρμένων πολιτικών».

Μπορούμε, ωστόσο, να υποστηρίξουμε ότι οι Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος καταδικάζουν την πολιτική συλλήβδην και προκαταβολικά; Μια τέτοια άποψη εκφράζει η Ε. Α. Δελβερούδη με αφορμή την κινηματογραφική μεταφορά/ταινία *Υπάρχει και φιλότιμο ...: «Τίποτε δεν φαίνεται ικανό να αλλάξει αυτή την κατάσταση, γι' αυτό οι σώφρονες ή οι έχοντες φιλότιμο – μια κατεξοχήν ελληνική αρετή – σπεύδουν να αποχωρήσουν από το προσκήνιο. Το αίσιο τέλος επιτυγχάνεται με την έξοδο των πρωταγωνιστών από το παιχνίδι της πολιτικής, με την κάθαρσή του. Αυτοί φεύγουν, η πολιτική μένει. Σεναριογράφοι και κοινό εμφανίζονται πεπεισμένοι ότι το πολιτικό κατεστημένο έχει βαθιές ρίζες, αναπαράγεται μέσα από ένα πολύπλοκο ιστό συμφερόντων και δεν υπάρχει τρόπος να ανατραπεί».*¹⁹⁰

Η ερμηνεία δεν είναι αβάσιμη αλλά δεν είναι και απόλυτα σωστή. Η συγγραφική δυάδα, μολονότι ασχολήθηκε με την πολιτική περισσότερο από τους άλλους δημιουργούς του είδους, δε φιλοδόχησε ποτέ να υποδείξει επαναστατική λύση στα αδιέξοδα της αστικής κοινωνίας. Η καλλιτεχνική τους παραγωγή στο σύνολό της, η κριτική και η σάτιρά τους, ειδικότερα λειτούργησαν πάντα στα όρια του συστήματος, στα πλαίσια του οποίου προσπαθούσε να προκαλέσει μεταβολές. Οι ίδιοι υπήρξαν συνεπείς στις απόψεις τους: συντηρητικοί στην ιδεολογία αλλά φιλελεύθεροι. Το ίδιο ισχύει και για τους υπόλοιπους λαϊκούς κωμωδιογράφους της μη λόγιας παράδοσης (Ψαθά, Τσιφόρο, Γιαλαμά – Πρετεντέρη κ.α.) Έπειτα, πιστεύουμε ότι στο έργο περισσότερο βάρος από το αναπότρεπτο του πολιτικού κατεστημένου, φέρει το αίτημα της αλλαγής του. Με την έννοια αυτή, θα μπορούσε κάποιος

¹⁹⁰ Ε.Α. Δελβερούδη, Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, π. *Τα ιστορικά*, τ. 26, Ιούνιος 1997, σ. 161-162

να υποστηρίξει, ότι η αποκάλυψη της πολιτικής διαφθοράς λειτουργεί ευεργετικά για τον εξορθολογισμό του πολιτικού συστήματος.

Από την απαρασάλευτα (αστικο)δημοκρατική γραμμή των έργων τους (ακόμη και σε δυσκολότερους καιρούς κρίνοντας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι τελικά το έργο δεν προπαγάνδιζε την κατάλυση του κοινοβουλευτισμού αλλά το ριζικό εκσυγχρονισμό του. Μόνο που για τους συγγραφείς, οι οποίοι αντιλαμβάνονταν, όπως κι αλλού έχουμε αναφέρει, τη δημοκρατία «ως ενός ανδρός αρχή», την αλλαγή μπορούσε να φέρει ένας δυναμικός και χαρισματικός λαϊκός ηγέτης. Ένας ηγέτης με βιολογικό δυναμισμό, ζωτικότητα και διακηρυγμένη πρόθεση να ορθολογικοποιήσει το πολιτικό σκηνικό.

Η υποδοχή από την κριτική

Μελετώντας τις κριτικές της πρωτότυπης θεατρικής παράστασης διαπιστώνουμε ότι τρεις είναι οι κοινοί τόποι στους οποίους συμπίπτουν. Ο πρώτος, η έκδηλη αμηχανία που προκαλούσε το γεγονός ότι ένα έργο των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου είχε ανέβει από θίασο εντελώς διαφορετικής στόχευσης και νοοτροπίας. Το παράδοξο εντοπίζεται και, άμεσα ή έμμεσα, ερμηνεύεται από τους κριτικούς της εποχής.

Ο Άγγελος Τερζάκης, που είχε πλέον αναλάβει τη στήλη της θεατρικής κριτικής στην εφημερίδα *Το Βήμα*, υπαινικτικά σημειώνει: «*Η “Αναγκαστική προσγείωσις” είναι και δεν είναι παράσταση του Θεάτρου Τέχνης. Αι μεν χείρες, χείρες Ισαάκ [sic], η δε φωνή, φωνή Ιακώβ. Αλίμονο: η αναγκαστική προσγείωσις φαίνεται πως, στην περίπτωση τούτη, δεν έχει δυο έννοιες μονάχα, αλλά τρεις. Ανάγκα και θεοί πείθονται – αυτή είναι η Τρίτη*».¹⁹¹ Ο Άλκης Θρύλος στην *Εστία* είναι πιο κατηγορηματικός: «*Η αποτυχία, το γρήγορο πέσιμο του “Εγώ και το κουνέλι” παρότρυναν τον κ. Κουν να σκηνοθετήσει μια κωμωδία των κ.κ. Γιαννακόπουλου και Σακελλάριου. Κιόλας στο προηγούμενό μου άρθρο εξέφραζα την ανησυχία μήπως τα αλλεπάλληλα ατυχήματα του “Θεάτρου Τέχνης” έχουν για αποτέλεσμα τη φθορά του. Ποτέ όμως δε φανταζόμουνα ότι θα το έφερναν τόσο γρήγορα σε μια παράδοξη κι απίθανη συνεργασία*».¹⁹²

Το γεγονός είναι πράγματι παράδοξο και δυστυχώς δεν εντοπίσαμε κάποια πληροφορία που να το εξηγεί. Γι αυτό θα καταφύγουμε σε ερμηνείες που προϋποθέτουν πάλι ότι θα διαβάσουμε πίσω από τις γραμμές της κριτικής. Η κατηγορία που απευθύνουν με έμμεσο τρόπο κατά του Θεάτρου Τέχνης είναι ότι για εμπορικούς – εισπρακτικούς λόγους αποφάσισε να ανεβάσει ένα έργο εκτός του κλίματος του θιάσου, έργο που προερχόταν από το εμπορικό

¹⁹¹ 23 Ιουνίου 1950

¹⁹² *Το ελληνικό θέατρο, ο. π., τ. Ε', σ. 266 - 268*

θέατρο. Άρα, εκ νέου αναγνωρίζουν έμμεσα την καθολική απήχηση που είχαν οι σατιρικές πολιτικές κωμωδίες της συγγραφικής δυάδας στο αθηναϊκό κοινό.

Το μόνο που δεν τολμούν να ισχυριστούν είναι το ενδεχόμενο ο σκηνοθέτης Κάρολος Κουν να αναγνώρισε αν όχι την αισθητική αξία, τουλάχιστον την κοινωνική απήχηση των έργων των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου. Το αποτέλεσμα όντως δε φαίνεται να τον δικαίωσε απολύτως. Ο κεντρικός ρόλος είναι γραμμένος στα μέτρα και στο θεατρικό ιδίωμα κωμικών ηθοποιών όπως ο Λογοθετίδης ή ο Αργυρόπουλος. Κατά συνέπεια, δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, ανεξάρτητα απο το προσωπικό του ταλέντο, μπορούσε να τον υποδυθεί με την ίδια επιτυχία. Ανάλογα, θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει πως ούτε το κοινό του Θεάτρου Τέχνης ήταν έτοιμο να δεχτεί μια «ελαφρά» σατιρική κωμωδία ούτε, αντίστροφα, το κοινό που ήθελε να παρακολουθήσει μια κωμωδία των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου θα ήταν διατεθειμένο να το κάνει σε μη οικείο χώρο, στο Θέατρο Τέχνης.

Ο δεύτερος κοινός τόπος είναι ότι το έργο απηχεί τόσο τα πραγματικά προβλήματα του ελληνικού λαού όσο και τα έλληνικά πολιτικά ήθη. Παράλληλα, απεικονίζει παραστατικά τα πρόσωπα των κομματικών ή κυβερνητικών μηχανισμών που διαχρονικά παρασιτούν από το δημόσιο χρήμα. Ενδεικτικά μόνο αναφέρουμε τις απόψεις του Αγ. Τερζάκη: *«Τα πολιτικά ήθη σ' όλα τα μέρη του κόσμου προσφέρονται στη διακωμώδηση, στον τόπο μας όμως μπορεί κανείς αδιάσταχτα να υποστηρίξει πως αποτελούν μίαν από τις ασφαλέστερες πηγές του κωμικού»* και του Μ. Πλωρίτη από την *Ελευθερία*: *«Κι ωστόσο, όπως πάντα, οι Διόσκουροι και σωστά έχουν δει το θέμα τους και το σφυγμό της στιγμής σωστά έχουν πιάσει: την αγανάκτηση του απλού λαού για την εγκληματική αδιαφορία των πολιτικών του και τη συνειδητή εκμετάλλευσή του απ' αυτούς»*.¹⁹³

Ο τρίτος αφορά κατ' ουσίαν στο ιδεολογικοπολιτικό υπόβαθρο του έργου και τύποις μόνο στην αληθοφάνεια του κεντρικού προσώπου, του υπουργού Ι. Τρακαντάρη. Ας αρχίσουμε πάλι από τον Αγ. Τερζάκη στο *Βήμα*: *«Οι συγγραφείς είναι φανερό πως θέλησαν να σατιρίσουν, όχι όμως και να θίζουν. Από εδώ ξεκινάει το παράλογο που κλονίζει την αληθοφάνεια του ήρωά τους. Γιατί, ο Τρακαντάρης κατ' αυτούς, έχει μεσάνυχτα για ότι γίνεται γύρω του. Άνθρωπος σε ώριμη ηλικία, πολιτευόμενος δεκαετίες ολόκληρες, από οικογένεια πολιτενομένων, εμφανίζεται να μην ξέρει τίποτα από τα τερτίπια εκείνων που τον εκμεταλλεύονται, ώστε ή να τα ματαιώσει ή τουλάχιστον να τ' αποδεχτεί. Τα μάτια του ανοίγονται μόνο μια μέρα που ένα αεροπορικό ατύχημα τον ρίχνει ουρανοκατέβατον σ' ένα μικρό, αγνοημένο χωριό της εκλογικής του περιφέρειας. Εκεί βλέπει πως ό,τι έκανε για το καλό του κόσμου, κατέληξε ουσιαστικά στο καλό μονάχα μερικών επιτηδείων. Ο άλλος κόσμος τον αναθεματίζει. Κι' ο Τρακαντάρης, που πέφτει τώρα πια κυριολεκτικά από τα σύννεφα, αποφασίζει αηδιασμένος ν' αποσυρθεί από την πολιτική»*. Στο ίδιο μήκος κύματος κινούνται και οι υπόλοιπες κριτικές. Του Άλκη Θρύλου στην *Εστία*: *«Οι κ.κ. Γιαννακόπουλος και*

¹⁹³ 24 Ιουνίου 1950

Σακελλάριος παρουσιάζουν έναν υπουργό, που, ενώ είναι καλοπροαίρετος και τιμιότατος, αφήνει να οργιάζουν γύρω του οι κομπίνες, γιατί δεν ξέρει, δεν υποπτεύεται τίποτα απ' όσα σκαρώνει το περιβάλλον του. Χρειάζεται κάποτε το αεροπλάνο του να προσγειωθεί ανώμαλα, να μπει ινκόγκνιτο σ' ένα χωριατόσπιτο, για να πληροφορηθεί από το στόμα των χωρικών, που δεν το αναγνωρίζουν, την πραγματική κατάσταση. Ο θεατής της κωμωδίας δεν μπορεί να μη διερωτηθεί: "Πού ανακάλυψαν οι συγγραφείς το πρότυπό τους;" Η σάτιρα στην κωμωδία δεν είναι μετέωρη. Πώς φαντάστηκαν ότι ένας πολιτευόμενος, που έφθασε να γίνει υπουργός, δηλαδή που ζυμώθηκε με την πολιτική, μπορεί να είναι τόσο αφελής και τόσο ακατατόπιστος, ώστε καθόλου να μη γνωρίζει ότι η πολιτική είναι και μαγείρεμα και πολλή βρωμιά;». Του Μάριου Πλωρίτη στην *Ελευθερία*: «Ειδικότερα, στην *Ανώμαλη Προσγείωση*, λάθεψαν και στη διαγραφή του κεντρικού τους ήρωα, του "αθώου" υπουργού Τρακαντάρη, που αγνοεί το καθετί απ' την ελληνική συναλλαγή, απ' τα σκάνδαλα, τις καταχρήσεις, την εκμετάλλευση του κοσμάκη. Και δεν μπορούν να μας πείσουν πως κι ο πιο αιθεροβάμων πολιτικός μας είναι πιθανό ν' αγνοεί αυτό που τα παιδιά μαθαίνουν στο σχολείο μαζί με το βου-α – βα ... Αν παρουσιάζοντάς τον έτσι θέλουν να δώσουν συγχωροχάρτι στους πολιτικούς μας και να ρίξουν όλα τα βάρη στους κομματάρχες έχουν άδικο. Κανένας στην Ελλάδα δεν είναι τόσο "αθώος"». Αλλά και του Άγγελου Δόξα στην εφημερίδα *Εμπρός*: «Η συλλογή των τεκμηρίων που καυτηριάζουν την πολιτική εκμετάλλευση εις βάρος του λαού είναι επιμελημένη με ρεαλιστική ακρίβεια και καθένας θα επερίμενε πως το κορύφωμα της στηλιτεύσεως θα εβάραινε τους ώμους του υπουργού. Συμβαίνει όμως στο έργο η πρωτοτυπία, ο υπουργός όχι μόνο να μην είναι ενήμερος των σκανδάλων που ελεφρά τη καρδιά εγκρίνει με την υπογραφή του, αλλά να δείχνει και μια εξαιρετική πολιτική ευθιξία, που τον οδηγεί σε παραίτηση. Αυτό αποτελεί μια τρίτη προσγείωση, του θεατή αυτή τη φορά».¹⁹⁴

Το συγχωροχάρτι που δίνουν οι συγγραφείς στον κεντρικό τους ήρωα είναι ότι τον παρουσιάζουν σαν ένα αγαθό και καλοπροαίρετο άνθρωπο και χρεώνουν όλες του τις αμαρτίες στην επιπολαιότητα και στην αμεριμνησία, στην άγνοια των συνθηκών ζωής με την οποία τον προίκισε η αστική του καταγωγή. Φροντίζουν μάλιστα να τον πιστώσουν με δυσεύρετα αποθέματα πολιτικής ευθιξίας, αφού, όταν αντιλαμβάνεται το παιχνίδι που παίζόταν στις πλάτες του, παραιτείται αμελλητί. Άλλωστε, σ' αυτό το σημείο μετατοπίζεται και το κέντρο βάρους του έργου με την αλλαγή τίτλου στη θεατρική διασκευή σε *Υπάρχει και φιλότιμο* ... Η αλήθεια είναι ότι οι συγγραφείς φροντίζουν να δικαιολογήσουν την απιθανότητα της απαλλακτικής άγνοιας του ήρωά τους, βάζοντάς τον να ζει στο εξωτερικό: «Ο αδόκητος όσον και αιφνίδιος θάνατος του μακαρίτη του πατρός μου με βρήκε στο Λονδίνο κάπως απροετοίμαστο, για να επωμισθώ τας βαρυντάτας ευθύνας τας οποίας επωμίσθην», αλλά μάλλον απευθύνονται σε πολύ καλοπροαίρετους θεατές. Την πιο σωστή ερμηνεία δίνει ο Τερζάκης, λέγοντας, ότι οι συγγραφείς θέλουν να σατιρίσουν, αλλά όχι να θίξουν.

¹⁹⁴ 23 Ιουνίου 1950

Η ρηχότητα ή ο (πολιτικός) κομπορμισμός της σάτιρας εξηγείται αν εξετάσουμε το έργο στο πλαίσιο της συνολικής ρητορικής και των συμβάσεων – συμβιβασμών που διέπουν το είδος της «ελαφράς» σατιρικής κωμωδίας. Οι συγγραφείς δε στρέφονταν εναντίον ορισμένου κόμματος ή ιδεολογίας, γιατί αν το έκαναν θα αποξένωναν ένα μέρος του κοινού. Ήξεραν ακόμη, ότι η τα έργα τους θα έπρεπε να πληρούν ένα ελάχιστο βαθμό αμεροληψίας, ώστε να έχει απήχηση προς όλες τις κατευθύνσεις. Γνώριζαν, τέλος, ότι η «ελαφρά» σάτιρα δεν πρέπει να ανοίγει πληγές που δεν μπορεί να κλείσει, άρα το τέλος της όφειλε να είναι παρηγορητικό (αίσιο). Στις κωμωδίες της συγγραφικής δριάδας τα προβλήματα που τίγονται είναι πραγματικά, μολονότι οι λύσεις που δίνονται είναι φανταστικές. Για όλους αυτούς τους λόγους το τέχνασμα της «άγνοιας» του υπουργού είναι μια «εκ των ων ουκ άνευ» σύμβαση, δίχως την οποία το έργο δε θα υπήρχε, τουλάχιστον στη μορφή που το γνωρίζουμε.



Είναι φθινόπωρο του 1965. Μετά τα Ιουλιανά η μεγάλη θεατρική επιτυχία της προηγούμενης χρονιάς, *Υπάρχει και φιλότιμο* ... ανεβαίνει εκ νέου, για να καλύψει την αυξημένη ζήτηση για πολιτικά έργα, που θα βοηθούσαν το κοινό να βγάλει το άχτι του με τα από σκηνής τεκταινόμενα. Η επιτυχία θα πάρει θρυλικές διαστάσεις. Από τον Γενάρη της επόμενης χρονιάς και για τέσσερις ολόκληρους μήνες το έργο θα παίζεται με εξίσου μεγάλη επιτυχία στο θέατρο και στους κινηματογράφους.

Η υποδοχή από το κοινό

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει η εμπορική απήχηση του έργου στην πρώτη του μορφή ήταν σχετικά περιορισμένη, καθώς κράτησε το πρόγραμμα του θιάσου για λιγότερο από ένα μήνα, μέχρι τις 18 Ιουλίου 1950. Το εντελώς αντίθετο, όμως, συνέβη με τη θεατρική της διασκευή, το *Υπάρχει και φιλότιμο ...*. Το έργο παρουσιάστηκε αρχικά στο θέατρο «Βεργή» από το θίασο Λ. Κωνσταντάρα στις 10 Οκτωβρίου του 1964. Το έργο γνώρισε μεγάλη επιτυχία, παίχτηκε για 345 παραστάσεις, κράτησε το πρόγραμμα του θεάτρου όλη τη χειμερινή περίοδο και κατέβηκε την άνοιξη του 1965, δίχως να έχει δημοσιευτεί σε καμία εφημερίδα της εποχής η παραμικρή νύξη για ενδεχόμενη επανάληψή του. Ωστόσο, τα γεγονότα του Ιουλίου του 1965, το βασιλικό πραξικόπημα, η αποστασία και η διάσπαση της Ενώσεως Κέντρου, οι παρασκηνιακές ενέργειες για τη δημιουργία βασιλικών κυβερνήσεων και την καταστρατήγηση της λαϊκής κυριαρχίας δημιούργησαν εκρηκτικό πολιτικό κλίμα και πυροδότησαν τη λαϊκή οργή. Έτσι, η πολιτική συγκυρία επεφύλασσε καινούρια σταδιοδρομία στο *Υπάρχει και φιλότιμο ...*.

Το έργο ξανανεβαίνει από τον ίδιο θίασο την 1^η Οκτωβρίου 1965 στο θέατρο «Άλφα». Στην κινηματογραφική του μορφή προβλήθηκε στις 3 Ιανουαρίου 1966. Για τους επόμενους τέσσερις μήνες οι θεατρικές παραστάσεις συνεχίζονταν παράλληλα με την προβολή της ταινίας στους κινηματογράφους, φαινόμενο, που έχει προηγούμενο μόνο τη *Χαρτοπαίχτρα* του Δ. Ψαθά, μεγάλη θεατρική και κινηματογραφική επιτυχία της προηγούμενης χρονιάς, ενώ ως ταινία έκοψε στην α΄ προβολή 325.683 εισιτήρια σε Αθήνα – Πειραιά - Προάστια. (12^η στις 101 ταινίες της σεζόν 1965/66)

3. Επίλογος

Οι στίχοι που ακολουθούν ανήκουν στο τραγούδι *Ελλάδα μου κουράγιο*, που πρωτοτραγούδησε η Σοφία Βέμπο στην ομώνυμη επιθεώρηση των Τραϊφόρου – Βασιλειάδη – Ραπίτη, που ανέβασε στο θέατρο «Κεντρικόν», τον Ιανουάριο του 1947 ο θίασος των Έξη Άσσων (Βέμπο - Μακρής – Αυλωνίτης – Φιλιππίδης – Κοκκίνης - Μαυρέας):¹⁹⁵

Ποιος το περίμενε στ' αλήθεια
να βγούν ψευτιές και παραμύθια
και να ξεχάσουν τώρα πια
τα λόγια εκείνα τους
Που μας τα λέγαν κάθε βράδυ
απ' τα Λονδίνα τους

¹⁹⁵ Μουσική: Μιχάλης Σουγιούλ, Στίχοι: Μίμης Τραϊφόρος

Χμ ... μα δεν πειράζει, δεν πειράζει
δεν θα το βάλουμε μαράζι
και δεν θα κλάψουμε
που πάλι μας ξεχάσατε
γιατί δεν είν' πρώτη φορά
που μας τη σκάσατε

Και στην υγείά σας
μια οκαδούλα εμείς θα πούμε
και στη μικρή την Ελλαδούλα μας
θα πούμε:

Κάνε κουράγιο Ελλάδα μου
κι όσο μπορείς κρατήσου
και στα παληά παπούτσια σου
γράψε όσα λεν' οι εχθροί σου

Κι αν μας τη σκάσανε με μπαμπεσιά
οι Σύμμαχοι στη μοιρασιά
Κάνε κουράγιο Ελλάδα μου
να μη μας αρρωστήσης
γιατί το θέλει κι ο Θεός
να ζήσης και θα ζήσης

Σε κάθε χιονισμένη ράχη
σαν πολεμούσαμε μονάχοι
όλοι λαγούς με πετραχήλια μας ετάζανε
και μέσ' τα μάτια με λατρεία μας κυττάζανε

Μα ξεχαστήκαν όλα εκείνα
κι η Πίνδος και η Τρεμπεσίνα
κι ίσως μια μέρα εμάς που τόσο αίμα εχύσαμε
να μας καθίσουν στο σκαμνί γιατί νικήσαμε
μα φυσικό θα μας φανή κι αυτό ακόμα
και στην Ελλάδα μας θα πούμε μ' ένα στόμα:

Κάνε κουράγιο Ελλάδα μου
κι όσο μπορείς κρατήσου
και στα παληά παπούτσια σου
γράψε όσα λεν' οι εχθροί σου

Κι αν μας τη σκάσανε με μπαμπεσιά
οι Σύμμαχοι στη μοιρασιά

Κάνε κουράγιο Ελλάδα μου
να μη μας αρρωστήσης
γιατί το θέλει κι ο Θεός
να ζήσης και θα ζήσης

Διαλέξαμε το παραπάνω τραγούδι που προέρχεται από χώρο συγγενικό προς τις επίκαιρες δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες του Εμφυλίου, την επιθεώρηση, γιατί, κατά τη γνώμη μας, αποτυπώνει έναν τρόπο με τον οποίο οι λαϊκές μάζες μικροαστικής ή και εργατικής προέλευσης αντιλαμβάνονταν όχι μόνο το παρελθόν, την ιστορία αλλά και το παρόν, τις τρέχουσες περιπέτειες του έθνους. Η ρητορική ή η επιχειρηματολογία δε διαφέρει από εκείνη που χρησιμοποιούσε στις ίδιες σκηνές η συνάδελφος της επιθεώρησης, - γραμμένη πολλές φορές από τους ίδιους ανθρώπους - η εμπορική ή λαϊκή ή φαρσο ή δημοφιλής κωμωδία. Στο βάθος διακρίνεται ο απόηχος της Μικρασιατικής καταστροφής και το ανεπούλωτο τραύμα που άφησε στο αίσθημα της εθνικής αξιοπρέπειας.¹⁹⁶ Στην επιφάνεια η πικρία για τη στάση των Συμμάχων απέναντι στις ελληνικές μεταπολεμικές διεκδικήσεις. Τα επιχειρήματα ήταν ατράνταχτα: ο ελληνικός λαός πολέμησε στο πλευρό των Συμμάχων, πληρώνοντας βαρύτατο τίμημα, όταν το αποτέλεσμα της σύγκρουσης με τη ναζιστική Γερμανία και τους συμμάχους της ήταν αμφίβολο, κάτι που ισχύει και για την Αντίσταση στη διάρκεια της Κατοχής. Η πικρία μετατρεπόταν σε εξευτελισμό της εθνικής υπερηφάνιας, όταν, έστω και βερμπαλιστικά, η Ελλάδα απειλούνταν με εδαφικό ακρωτηριασμό μετά το τέλος του πολέμου, μολονότι ανήκε στο στρατόπεδο των νικητών. Ενόψει, λοιπόν, της εξωτερικής επιβουλής, η λύση είναι η εθνική συσπείρωση και η κοινωνική συνοχή. Την καταφανώς ανιστορική άποψη ότι ο Θεός επιφυλάσσει μια ειδική μοίρα στην Ελλάδα, δε θα άξιζε να τη σχολιάσουμε, αν δεν παρήγαγε πολιτικά αποτελέσματα: αφού ο Θεός επιφυλάσσει έναν ειδικό ρόλο στην Ελλάδα, τότε με τη δική του παρέμβαση –και δίχως την απαιτούμενη οικονομική, κοινωνική και πολιτική προπαρασκευή σε επίπεδο λαού και πολιτικής ηγεσίας – οι εθνικές επιδιώξεις θα υλοποιηθούν.

3.1 Οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες και η *Δημόσια Ιστορία*

¹⁹⁶ Ο Βρασίδης Καράλης (*A History of Greek Cinema ...*, p. 39) υποστηρίζει ότι: «Στην περίπτωση του εμφυλίου πολέμου [...] όπως και στην περίπτωση της Μικρασιατικής Καταστροφής το τραύμα της ιστορίας ήταν πάντα παρόν, αλλά ποτέ αναπαρασημένο ως μια αντικειμενικοποιημένη πραγματικότητα (η έμφαση στο πρωτότυπο) και παρέμεινε έτσι μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970». Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, p. 39

«Η Ιστορία διαμεσολαβείται στο κοινό ως ‘πραγματικότητα των Μέσων’, με συνέπεια οι σχετικοί προβληματισμοί να απασχολούν την ιστοριογραφία και να εντοπίζονται κυρίως στον τρόπο κατασκευής ιστορικών εικόνων, αλλά και στα κίνητρα με τα οποία τα Μέσα ερμηνεύουν φαινόμενα, γεγονότα και εξελίξεις, παρεμβαίνοντας καθοριστικά στην πολιτική επικαιρότητα και επηρεάζοντας την ερμηνεία της Ιστορίας».

Χάγκεν Φλάισερ¹⁹⁷

Συνήθως όσοι επικαλούνται το γνωστό βιβλίο του ιστορικού Χάγκεν Φλάισερ για τη *Δημόσια Ιστορία* χρησιμοποιούν το απόσπασμα όπου προσδιορίζει το νόημα του όρου: «Δημόσια Ιστορία είναι ό,τι τριγύρω μας αφηγείται κάτι για το παρελθόν», ό,τι «διακυβεύεται σε επίπεδο κοινής γνώμης γύρω από κρίσιμα εθνικά και πολιτικά ζητήματα του παρελθόντος» – στη μικρή και τη μεγάλη οθόνη, σε δημοσιογραφικές έρευνες και κινηματογραφικές ταινίες, σχολικά εγχειρίδια και λογοτεχνικά βιβλία, μνημεία και επετειακές εκδηλώσεις, μέχρι τις συζητήσεις αυτοπτών μαρτύρων με ένα ευρύτερο κοινό π.χ. στα εκπαιδευτικά ιδρύματα – εφόσον μας επιτρέπουν να εξετάσουμε τη σχέση που η σύγχρονη κοινωνία διατηρεί με το παρελθόν»¹⁹⁸. Ωστόσο, προτίμησα ένα διαφορετικό απόσπασμα, γιατί κατά τη γνώμη μου συνδέεται ακόμη πιο άμεσα με τα ειδικότερα ενδιαφέροντα της παρούσας εργασίας.

Μολονότι είναι πολύ πιθανό ότι ο συγγραφέας είχε στο μυαλό του τα σύγχρονα μέσα μαζικής ενημέρωσης και επικοινωνίας, και την αναπαράσταση της Ιστορίας, νομίζω ότι τα ίδια ισχύουν και για το αντικείμενο της μελέτης, τις δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες του Εμφυλίου: η μεσολαβημένη (ανα)παράσταση της ‘πραγματικότητας’, τα κίνητρα της ερμηνείας, ο καθορισμός της πολιτικής επικαιρότητας, η ερμηνεία της Ιστορίας, όχι μόνο στη συγχρονία τους, αλλά μέχρι και τις μέρες μας, και η συνακόλουθη αναγκαιότητα να τις συμπεριλαμβάνει πλέον η Ιστορία (= ιστοριογραφία), αν όχι στις ‘πηγές’, τουλάχιστον στο σκεπτικό της.

Υπό το πρίσμα αυτού του σκεπτικού θα ανακεφαλαιώσω τα σπουδαιότερα συμπεράσματα της ανάλυσής τους, με επίκεντρο τις πολιτικές κωμωδίες της συγγραφικής дуάδας Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου. Σε αντίθεση με ό,τι επέλεξα στην Εισαγωγή, η ανακεφαλαιώση θα γίνει με βάση, όχι τη χρονολογική ταξινόμηση αλλά θεματικούς άξονες. Ο τρόπος αυτός ελπίζω ότι θα εξασφαλίσει την απαραίτητη για επίλογο συντομία και περιεκτικότητα, αλλά και εκ του αντιθέτου θα αναδείξει τη βασική αδυναμία του: τον αναπόφευκτο αναγωγισμό και τη νοηματική συρρίκνωση, καθώς είναι προφανές ότι τα περισσότερα από τα έργα θα μπορούσαν να ταξινομηθούν σε περισσότερες από μία κατηγορίες ή πεδία σχέσεων. Με άλλα λόγια: η ταξινόμηση που ακολουθεί είναι εντελώς

¹⁹⁷ Χάγκεν Φλάισερ, *ΟΙ ΠΟΛΕΜΟΙ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στη Δημόσια Ιστορία*, Νεφέλη, Αθήνα, 2008, σ. 29.

¹⁹⁸ *Ο. π.*, σ. 24

σηματική, και τα κριτήρια βάσει των οποίων αρθρώθηκε, όπως τα ιδεολογικοπολιτικά τους χαρακτηριστικά, η απαξίωση της πολιτικής ή η επίκληση της αναγκαιότητας της εθνικής συσπείρωσης ενόψει των εξωτερικών κινδύνων, είναι προφανές ότι αλληλεπιδρούν και αλληλοδιαπλέκονται σε πολλά έργα. Χρησιμοποιείται μόνο για να διευκολύνει την ευσύνοπτη και λειτουργική ανακεφαλαίωση των δειγμάτων ανάλυσης.

3.2 Οι προδρομικές κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας

Κυριακή αργία, Αύγουστος 1945, θέατρο «Αργυρόπουλου», θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου, *Τσαγκαροδευτέρα*, Δεκέμβριος 1945, θέατρο «Αργυρόπουλου», θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου. Στις πρώτες τους κωμωδίες με θέμα την απτή εμφυλιακή πραγματικότητα οι Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος προσπαθούν να ακροβατήσουν μεταξύ δύο αντίροπων δυνάμεων. Η πολύχρονη ήδη θητεία τους στην προπολεμική επιθεώρηση σε περίοδο πολιτικού διχασμού, τους κάνει ιδιαίτερα επιφυλακτικούς. Όσο βέβαιοι ήταν ότι σε περίοδο έξαψης των πολιτικών παθών κωμωδίες με θέμα την πολιτική επικαιρότητα θα εξασφάλιζαν πυκνότερα ακροατήρια, άλλο τόσο σίγουροι ήταν ότι ο παραμικρός αδέξιος χειρισμός θα προκαλούσε την αντίδραση κάποιας από τις αντιμαχόμενες πολιτικές παρατάξεις, ή, ακόμη χειρότερα, την παρέμβαση των κρατικών μηχανισμών καταστολής. Για τους λόγους αυτούς προσπαθούν με εξαιρετικές προφυλάξεις να δοκιμάσουν τις αντοχές του κοινού στην από σκηνης παρουσίαση των οικείων κακών του Εμφυλίου. Χωρίς ποτέ να τοποθετηθούν απέναντι στις βαθύτερες αιτίες του, ή τοποθετούμενοι με έναν τρόπο που δε θα τους απομάκρυνε από το δημοφιλές ιδίωμα, αρχίζουν να αρθρώνουν όλα τα επίπεδα της στρατηγικής που θα τους επιτρέψει να μονοπωλήσουν, σχεδόν, τη μεταφορά της πολιτικής στο σανίδι του εμπορικού θεάτρου πρόζας για όλη την εμφυλιακή περίοδο, αν όχι για όλη σχεδόν τη μετεμφυλιακή περίοδο μέχρι την Απριλιανή Δικτατορία.

3.3 Η πολιτική διαφθορά ή η πολιτική κρίση και η κρίση της πολιτικής

Ένας ήρωας με παντούφλες, Οκτώβριος 1947, θίασος Βασίλη Λογοθετίδη. Είδαμε ότι σε αντίθεση με τις υπόλοιπες κωμωδίες πολιτικής επικαιρότητας, η συγκεκριμένη σατιρική κωμωδία πραγματεύεται ένα διαχρονικό θέμα, την πατριδοκαπηλία και την εμπορευματοποίηση της δόξας, μολονότι και αυτή αφορμάται από επίκαιρα γεγονότα, σκάνδαλα και περιπτώσεις διαφθοράς του πολιτικού προσωπικού στη διάρκεια του Εμφυλίου. Ίσως αποτελεί μία από τις πιο εύλογες αναπαραστάσεις της μεταπολεμικής δημοφιλούς πολιτιστικής δημιουργίας, καθώς λίγοι διαφωνούν με την άποψη ότι μπορεί να λειτουργήσει σε πρώτο επίπεδο ως μαρτυρία για την εικόνα πολιτικών και στρατιωτικών, όπως είχε σχηματισθεί στην κοινή συνείδηση ή έστω στη συνείδηση των λιγότερο πολιτικοποιημένων μελών των μικροαστικών, εργατικών και αγροτικών στρωμάτων. Αλλά και αντίστροφα, να μελετηθεί η ίδια ως δημιουργός ενός «συμβολικού περιβάλλοντος» αναφορικά με την ανυποληψία των πολιτικών και τη σήψη της πολιτικής, που επηρέασε πολυεπίπεδα την μεταπολεμική ιστορία από τον Εμφύλιο μέχρι τη Χούντα. Περιλαμβάνει την

πιο εμφατική σύγκριση φαύλων ή διεφθαρμένων πολιτικών και τίμιων στρατιωτικών, σε μια σχεδόν προφητική απεικόνιση του μέλλοντος του μεταπολεμικού κοινοβουλευτισμού στην Ελλάδα.

Παραπλήσια είναι η θέση που κατέχει στην ελληνική μεταπολεμική πολιτιστική κληρονομιά και η *Ανώμαλος προσγείωσις*, που ανέβασε τον Ιούνιο του 1950, με το Θέατρο Τέχνης ο Κάρολος Κουν, μάλλον γιατί είχε αντιληφθεί την αξία της, που αποκαλύφθηκε στις πλήρεις διαστάσεις της, όταν συνδέθηκε με τα Ιουλιανά του '65 στην κινηματογραφική της μεταφορά ως *Υπάρχει και φιλότιμο*, με πρωταγωνιστή τον Λάμπρο Κωνσταντάρα. Όπως και η προηγούμενη σατιρική κωμωδία, είναι έργο δυσσιπόστατο. Αφορμάται από την αποκάλυψη των «Σκανδάλων της Τετραετίας» (του Εμφυλίου), αλλά επεκτείνεται σε θέματα καθολικότερα και διαχρονικά, την αποξένωση του πολιτικού προσωπικού των αστικών κομμάτων από το λαό και τα ζωτικά του προβλήματα και τη διαφθορά της εξουσίας. Το υπόρρητο πολιτικό περιεχόμενο σχετίζεται με την προσβολή της «τιμής του πολιτικού κόσμου», ως στοιχείο υπονομευτικό του κοινοβουλευτισμού. Και οι δύο αναπαριστούν με τον πιο διασκεδαστικό τρόπο μια θεμελιώδη αλήθεια της πολιτικής επιστήμης: όταν οι πολιτικοί είναι ανυπόληπτοι στην κοινή συνείδηση, τότε μοιραία η αποδοκιμασία τους τείνει να μετατραπεί και σε κρίση της πολιτικής, δηλαδή της δημοκρατίας και του κοινοβουλευτισμού.

3.4 Οι «άγνωστες» ή οι αγνώριστες και οι λησμονημένες κωμωδίες

Όπως διακηρύχθηκε εισαγωγικά, ένας από τους ιδρυτικούς σκοπούς της παρούσας μελέτης ήταν να ανασυρθούν από τη λήθη θεατρικά κείμενα ή έργα της περιόδου του Εμφυλίου, ώστε να καταδειχθεί η σχέση τους με τις κοινωνικές, πολιτιστικές και πολιτικές δομές της εποχής. Νομίζω ότι η άποψη την οποία διατύπωσε ο Lee Grieveson για τις ιστορικές – πολιτιστικές σπουδές και τον κινηματογράφο ισχύει καθολικά για τη δημοφιλή πολιτιστική δημιουργία: «Οι ιστορικοί του πολιτισμού και του κινηματογράφου οφείλουν να ιχνηλατούν προσεκτικά τις περίπλοκες σχέσεις μεταξύ της αισθητικής και πολιτιστικής σφαίρας, προβαίνοντας σε διεισδυτικές ερμηνείες για τις μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις και τους τρόπους με τους οποίους ο πολιτισμός επιδρά στα (φιλμικά) κείμενα όπως και τα κείμενα επιδρούν στον πολιτισμό. Η παρακολούθηση αυτών των διαδρομών είναι κρίσιμη, ώστε οι ιστορικοί του κινηματογράφου να περιγράψουν τις πολύπλοκες δυνάμεις που διαμόρφωσαν τον κινηματογράφο, και αντίστροφα, τον τρόπο που ο κινηματογράφος συμμετέσχε στη διαμόρφωση του πολιτισμού».¹⁹⁹

¹⁹⁹ Lee Grieveson, “Woof, Warp, History”, *Cinema Journal*, v. 44 (Autumn 2004), p. 124

Η παράβλεψη της τήρησης αυτής της βασικής αρχής μπορεί να οδηγήσει ή στη συνολική απαξίωση ή σε εσφαλμένες ερμηνείες. Ο Lawrence Levine, μαζί με την επισήμανση της ακαδημαϊκής προκατάληψης αναφορικά με τα είδη της δημοφιλούς τέχνης: «Από πολύ παλιά έχουμε διδαχθεί πως, ό,τι κι αν είναι αυτό το υλικό, δεν είναι τέχνη, δεν είναι σοβαρό και δε διατίθεται για κριτική ανάλυση», όριζε ως μία από τις πέντε θεμελιώδεις παρεξηγήσεις που εμποδίζουν τη δημιουργική προσέγγιση των ειδών της δημοφιλούς τέχνης, την τάση να τη θεωρούμε τόσο τυποποιημένη, ώστε, ακόμη κι αν γνωρίζουμε μικρό μόνο μέρος της να πιστεύουμε πως τη γνωρίζουμε εξ ολοκλήρου.²⁰⁰

Στα πλαίσια αυτή της θεώρησης συναντήσαμε κωμωδίες της συγγραφικής δυάδας οι οποίες ήταν τόσο στενά δεμένες με την πολιτική επικαιρότητα της εποχής, ώστε δε στάθηκε δυνατό να μεταφερθούν μεταγενέστερα επί σκηνής ή οθόνης ή αναγκαστικά μετασχηματίστηκαν, ώστε να παρασταθούν εκ νέου επί σκηνής ή να προβληθούν επί της οθόνης.

Η πρώτη μεταπολεμική κινηματογραφική κωμωδία: *Παπούτσι από τον τόπο σου*, (Σακελλάριος, 1946), σατιρίζει το όνειρο των ελληνικών οικογενειών να παντρέψουν τις κόρες τους με κάποιον από τους Άγγλους στρατιώτες του Βρετανικού εκστρατευτικού σώματος, πρόθεση εξαιτίας της οποίας αναπόφευκτα ενεπλάκη, όπως είδαμε, στους πολιτικούς ανταγωνισμούς της εποχής.

Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς, Ιανουάριος 1947, θίασος Αργυρόπουλου, που παρουσιάζει – με περιορισμένη εμπορική απήχηση – στο αθηναϊκό κοινό την κατάσταση που επικρατούσε έξω από τα μεγάλα αστικά κέντρα.

Μια κυρία ατυχήσασα ..., Αύγουστος 1947, θίασος κ. Κατερίνας – Β. Λογοθετίδη, η βουλβαρδιέρικη υπόθεση της οποίας εγγράφεται στην πολιτική επικαιρότητα της εποχής και συγκεκριμένα την εφαρμογή του περιβόητου σχεδίου «Φ», Ιούλιος 1947.

Παράνομος κυκλοφορία, Δεκέμβριος 1948, θίασος Αργυρόπουλου. Η τελευταία κωμωδία πολιτικής επικαιρότητας των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου που παίχτηκε μέσα στα χρονικά πλαίσια του Εμφυλίου.

Ανάμεσά τους θα μπορούσαμε να περιλάβουμε και άλλη μία, από τις πιο διασκεδαστικές, τις πιο επιτυχημένες, τις πιο επιδραστικές πολιτικά και από κάθε άποψη αξιόλογες, την κωμωδία, *Το ακίνητο που κουνήθηκε*, Ιούνιος 1947, θίασος Β. Αργυρόπουλου, η οποία, όμως, λόγω του συμφιλιωτικού της χαρακτήρα θα μπορούσε να ανήκει δικαιωματικά και στην επόμενη κατηγορία, αν δεν είχε μείνει τόσο άδικα παραγνωρισμένη. Η σπουδή των συγγραφέων να τηρήσουν ίσες αποστάσεις από την εθνικόφρονα Δεξιά και την κομμουνιστική Αριστερά τούς στοίχισε την κατηγορία της κομμουνιστικής προπαγάνδας.

²⁰⁰ Lawrence Levine, "The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and its Audiences", *AHR*, v. 97, (Dec. 1992), p. 1372, 1374

3.5 Οι πολιτικές κωμωδίες με μήνυμα εθνικής συμφιλίωσης

Η Δεξιά, η Αριστερά κι ο κυρ Παντελής, Απρίλιος 1946, θίασος Κοτοπούλη (καλλιτεχνικός διευθυντής: Βασίλης Λογοθετίδης)

Οι Γερμανοί ξανάρχονται, Οκτώβριος 1946, θίασος Κοτοπούλη (καλλιτεχνικός διευθυντής: Βασίλης Λογοθετίδης). Η εμπορική απήχηση των πρώτων πολιτικών κωμωδιών ενθαρρύνει τους συγγραφείς να γράψουν δύο πολιτικές κωμωδίες στα μέτρα του (έτερου) δημοφιλέστερου κωμικού ηθοποιού της εποχής, του Βασίλη Λογοθετίδη. Τα έργα αποδίδουν, με χρονογραφικό και επιδερμικό τρόπο το μεν πρώτο τις κοινωνικοπολιτικές διεργασίες της εμφυλιοπολεμικής βίας κατά τις διαδοχικές φάσεις της προέλασης των ΕΑΜικών δυνάμεων και της Εθνοφρουράς στις μικροαστικές γειτονιές και συνοικίες του κέντρου της Αθήνας, το δε δεύτερο την παγίωση του κλίματος του εμφυλιακού διχασμού, στο επίπεδο της λεκτικής και της συνακόλουθης φυσικής βίας. Η ρητορική τους από μια άποψη παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνη των προηγούμενων κωμωδιών: η τοποθέτηση του πρωταγωνιστή στα μεσοστρώματα, η άρνησή του να πάρει θέση στα διλήμματα της εποχής ή να δηλώσει την πολιτική του ταυτότητα, με άλλα λόγια, το ιδεολόγημα της «ουδετερότητας». Ωστόσο, οι εξελίξεις στο θέμα των ελληνικών μεταπολεμικών εδαφικών διεκδικήσεων διευκολύνει τους συγγραφείς να αρθρώσουν το επόμενο επιχείρημά τους. Η διάψευση των ελληνικών προσδοκιών προκαλούσε στον ελληνικό λαό κύματα οργής και αγανάκτησης, όχι μόνο για τους Δυτικούς Συμμάχους πλέον αλλά και για τη Σοβιετική Ένωση. Έτσι, η διεθνής συγκυρία βοήθησε τους συγγραφείς να τηρήσουν ίσες αποστάσεις: δεν ήταν μόνο οι Δυτικοί Σύμμαχοι αλλά και η Σοβιετική Ένωση που εγκατέλειψαν την Ελλάδα.

Για τους Σακελλάριο - Γιαννακόπουλο, και πιθανότατα για μεγάλο μέρος του μικροαστικού κοινού της ταινίας, καμία από τις δύο ακραίες πολιτικές παρατάξεις δε δρα με γνώμονα το συμφέρον του έθνους. Οι Δεξιοί είναι Αγγλόφιλοι, οι Αριστεροί Ρωσόφιλοι. Κατά συνέπεια, καμία δεν έχει δίκιο ούτε δικαιούται να μιλά στο όνομα του έθνους. Η άποψη ότι ο ελληνικός λαός έπεσε θύμα των ξένων (Βρετανών, Σοβιετικών, αργότερα και Αμερικανών), οι οποίοι σκόπιμα υποδαύλιζαν το φανατισμό και τις μεταξύ τους συγκρούσεις για να εξυπηρετήσουν δικά τους συμφέροντα δεσπόζει σε όλα τα δημοφιλή (κυρίως θεατρικά) έργα την περίοδο του Εμφυλίου. Όπως είδαμε στο κύριο σώμα της μελέτης μια τέτοια θεώρηση απαλλάσσει τόσο το πολιτικό προσωπικό, όσο και τον ελληνικό λαό από μεγάλο μέρος των ευθυνών για τον Εμφύλιο. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι μεταπολεμικά αποτέλεσε την κυρίαρχη αντίληψη για την ερμηνεία των αιτίων του Εμφυλίου, τόσο από τη δεξιά, όσο και από την αριστερή παράταξη. Άλλο καινούριο στοιχείο της ρητορικής των συγγραφέων υπήρξε η αντιστροφή των ρόλων γνωστικών και τρελών και η ερμηνεία του Εμφυλίου με όρους συλλογικής τρέλας. Είδαμε επίσης στο κύριο σώμα της μελέτης ότι το εμβληματικό αλλά άγνωστο γενικά στις μέρες μας έργο που εμπλέκει το ζήτημα των ελληνικών μεταπολεμικών (εδαφικών) διεκδικήσεων στην εξυπηρέτηση του σκοπού της εθνικής συμφιλίωσης είναι η σατιρική

κωμωδία *Ο Τρωικός Πόλεμος*, που ανέβηκε τον Φεβρουάριο του 1948 από τον θίασο του Βασίλη Λογοθετίδη.

3.6 Τα 'εθνικά δίκαια'

Όπως αναφέρθηκε και στο κύριο σώμα της μελέτης, το θέμα των ελληνικών μεταπολεμικών διεκδικήσεων, που αυτοαναγορεύθηκαν σε «εθνικά δίκαια» λειτούργησε μεταπολεμικά ως ένας συλλογικός μηχανισμός φυγής από τα πιεστικά οικονομικά προβλήματα του παρόντος και τη ζοφερή οικονομική και πολιτική πραγματικότητα. Διαπιστώθηκε επίσης ότι, αν και παρουσιάζονταν ως «εθνικά» συμφέροντα, δηλαδή – θεωρητικά - υπερταξικά και υπεράνω των πολικών ανταγωνισμών, σε τελική ανάλυση εξυπηρετούσαν τις θεωρήσεις και τις προτεραιότητες των οικονομικών και πολιτικών ελίτ. Χαρακτηριστικό στοιχείο της αναπαραστατικής ρητορικής η θυματοποίηση του έθνους. Ωστόσο, η αναμόχλευση των 'εθνικών δικαίων' και της μεταπολεμικής αχαριστίας των «Συμμάχων» βοηθούσαν παράλληλα στην κατασκευή της κοινωνικής συναίνεσης, κάτι που για τους Έλληνες κωμωδιογράφους φάνταζε ως η έσχατη, αν όχι η μόνη, λύση για την αποκατάσταση της τραυματισμένης από τον διχασμό και την κλιμακούμενη εμφύλια σύγκρουση, κοινωνική συνοχή.

3.7 Οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες και η αναπόδραστη ροπή τους προς το «Κέντρο»

Μελετώντας τόσο την κοινωνική προέλευση των πρωταγωνιστών των δημοφιλών πολιτικών κωμωδιών, όσο και τη ρητορική τους, διαπιστώσαμε ότι εκφράζουν θέσεις του πολιτικού Κέντρου, γιατί απευθύνονται σε θεατές ενός ευρύτερου οικονομικού, κοινωνικού και ιδεολογικού κέντρου. Κοινωνικά, οι ήρωες ανήκουν στα μεσοστρώματα, είναι «νοικοκυραίοι», που αγανακτούν με τη σκανδαλώδη διαχείριση της βοήθειας και τη διασπάθιση ή ενθυλάκωση του δημόσιου χρήματος από την (αθηναϊκή) αστική τάξη, αλλά δεν είναι τόσο απελπιστικά (ή απελπισμένα) φτωχοί, ώστε να οδηγηθούν στην εξέγερση. Ιδεολογικά, δεν ανήκουν ούτε στους «εθνικόφρονες» ούτε στους «κομμουνιστές» (ΚΚΕ και όσους παρέμεναν πιστοί στο ΕΑΜ). Τοποθετούνται στην πολιτική αντιπαράθεση με βάση τα ισχυρά «κεντρώα» εννοιολογικά στερεότυπα: απόρριψη των άκρων, κοινοσημοσύνη ή «κοινή λογική», ήρεμος και «πολιτισμένος» διάλογος... . Δεν πήραν ενεργό μέρος στην Αντίσταση αλλά και δεν είχαν εκτεθεί υπερβολικά μετά την Απελευθέρωση, ώστε να μπουν στο στόχαστρο των κρατικών (ή παρακρατικών) μηχανισμών, άρα ευελπιστούν σε ενσωμάτωση στη νέα «εθνική» νομιμότητα. Πολιτικά, ρέπουν προς το Κέντρο – δεν είναι τυχαίο, ότι οι κεντρώες εφημερίδες υποδέχτηκαν με τα πιο ευνοϊκά σχόλια τα έργα της συγγραφικής δυάδας – αλλά προς το παρόν δεν εκφράζονται πολιτικά απ' αυτό. Τα υπάρχοντα κόμματα (και οι πολιτικές προσωπικότητες) του Κέντρου, λόγω των ειδικών συγκυριών και της πώλωσης, δεν έχουν το κύρος, την ισχύ και τα μέσα, ώστε να επιβάλλουν πραγματικά συμφιλιωτική πολιτική. Το πολιτικό τους ζητούμενο φαίνεται απλό, όσο κι αν εκ

των υστέρων κρίνεται ουτοπικό, η αποτροπή της εμφύλιας σύρραξης με την επιστροφή στον ομαλό κοινοβουλευτικό βίο. Για συγκυριακούς λόγους το ίδιο ζητούμενο είχαν οι ηττημένες στη μάχη της Αθήνας δυνάμεις του ΕΑΜ - ΚΚΕ.

3.8 Ο δημόσιος (διά)λογος

Σημειώθηκε, επίσης, ότι οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες της περιόδου του Εμφυλίου λειτούργησαν ως ένα σχετικά αυτόνομος πόλος που λειτούργησε μεσοσταθμιστικά μεταξύ της καθεστωτικής και της αντικαθεστωτικής δημόσιας σφαίρας. Ενδεχομένως κάποιος να αντιτείνει, ότι οι επιδιώξεις των συγγραφέων τους ήταν χρησιμοθηρικές, καθώς το συμφέρον τους, ως συγγραφέων του εμπορικού θεάτρου, υπαγόρευε να μην αποξενώσουν κανένα τμήμα των δυνητικών θεατών. Ειδικά οι Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος, μολονότι οι ίδιοι ήταν συντηρητικών αντιλήψεων, φρόντιζαν ιδιαίτερα να απουσιάζει από τα έργα τους ο μισαλλόδοξος λόγος, ώστε να εξασφαλίζονται τα μεγαλύτερα ακροατήρια. Ίσως και σε αυτή την ιδιότητα οφείλεται η πλατιά απήχηση των κωμωδιών τους, αλλά και το γεγονός, ότι για όλη τη μεταπολεμική περίοδο, μέχρι και την εκδήλωση του Απριλιανού πραξικοπήματος πρωταγωνίστησαν στη μεταφορά της πολιτικής στη σκηνή ή στην οθόνη του εμπορικού θεάτρου/κινηματογράφου. Ακόμη, όμως, κι αν δεχτούμε, ότι τα κίνητρά τους ήταν εμπορικά, τα αποτελέσματα που παρήγαγε το έργο τους ήταν βαθιά πολιτικά. Οι κωμωδίες τους, αν μας επιτρέπεται ο αναγωγισμός, συμμερίζονται τις θέσεις του Κέντρου. Ωστόσο, οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες δεν ήταν ένα μενού *a la carte*, από το οποίο κάθε πολιτική παράταξη μπορούσε να διαλέξει ό,τι τη βόλευε ή την συνέφερε, κι αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο χτυπήθηκε τόσο από την δεξιά όσο και από την αριστερή κριτική, σπανιότερα και από του κέντρου.

3.9 Οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες και ο σχηματισμός της πολιτικής κουλτούρας. Τότε και τώρα

Οι δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες του Εμφυλίου επιτελούν δύο λειτουργίες: αντανακλούν αλλά και διαμορφώνουν την κυρίαρχη πολιτική κουλτούρα, δηλαδή τις θεμελιώδεις πίστεις για την Ιστορία, το έθνος και την ιστορική του αποστολή, ακόμη και την πολιτική και το ρόλο της. Διαπιστώσαμε ότι διαμόρφωναν και - στο βαθμό που ανακυκλώνονται από τηλεοπτικές προβολές ή το Διαδίκτυο ή θεατρικές παραστάσεις - διαμορφώνουν μια αίσθηση για την ελληνική Ιστορία, στο επίπεδο της διάχυτης ιδεολογίας των μαζών, που μεταπολεμικά λειτούργησε σαν ένα μαχαίρι που κόβει και από τις δύο πλευρές. Όσο κι αν χρησιμοποιήθηκε ως μέσο χειραγώγησης των μαζών, αντίστροφα όρισε ένα πλαίσιο λειτουργίας των πολιτικών κομμάτων τόσο της Δεξιάς ή του Κέντρου όσο και της Αριστεράς, έξω από το οποίο το πολιτικό κόστος για διαφορετικές επιλογές θα ήταν απαγορευτικό. Η συνεχής ανακύκλωση των δημοφιλών κωμωδιών μέχρι τις μέρες μας υποδηλώνει, ότι η κληρονομιά τους είναι και σήμερα ζωντανή, δείγμα, ίσως, μιας οριακά μεταβληθείσης πολιτικής κουλτούρας. Πολιτική κουλτούρα, η οποία ακόμη και σήμερα αρέσκεται να χρησιμοποιεί την πολύ βολική εξήγηση,

ότι για τα παρελθόντα, αλλά και τα πρόσφατα, δεινά της Ελλάδας φταίνε οι «άλλοι», δηλαδή οι ξένοι. Παράλληλα, ο αλυτρωτισμός, ή έστω το αίσθημα της πληγωμένης εθνικής τιμής, που κουβαλάει τις παλιότερες μνήμες από την Μικρασιατική καταστροφή, τη μεταπολεμική στάση των Συμμάχων, την τουρκική εισβολή στην Κύπρο και τη διχοτόμηση του νησιού, μαζί με παλιά ζητήματα που αναμοχλεύθηκαν σχετικά πρόσφατα, όπως η αναζωπύρωση του Μακεδονικού, τροφοδοτούν μέχρι σήμερα τον ξενοφοβικό, αμυντικό εθνικισμό, ο οποίος εξακολουθεί να χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος του ελληνικού λαού.

4. Πηγές

4.1 Αρχείο

Για τη σύνταξη της παρούσας εργασίας χρησιμοποιήθηκαν:

Α) Τα κείμενα επτά θεατρικών κωμωδιών, που προέρχονται από το προσωπικό αρχείο του Α. Σακελλάριου:

Κυριακή ... Αργία, Σε οκτώ εικόνες, χ. χ.

«Η Δεξιά, η Αριστερά και ο κυρ Παντελής», Θεατρικό έργο σε 4 πράξεις, Αθήνα, χ. χ.,

«Οι Γερμανοί ξανάρχονται» (Σατυρικός εφιάλτης) Θεατρικό έργο σε 5 πράξεις, Αθήνα, χ. χ.

«Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς», Θεατρικό σε δύο πράξεις, Αθήνα, χ. χ.

«Το ακίνητο που κουνήθηκε», Θεατρικό, Αθήνα, χ. χ.

Μια ατυχήσασα κυρία ... , Κωμωδία σε τρεις πράξεις, Αθήνα, χ. χ.

Ο Τρωικός Πόλεμος [«Τι έκανες στον Τρωικό Πόλεμο Θανάση;», θεατρικό σε τρεις πράξεις, Αθήνα, χ.χ.]

Β) Οι παραστασιογραφίες και οι κριτικές από τις στήλες θεαμάτων των εφημερίδων: *Ακρόπολις*, (Το) *Βήμα*, (Η) *Βραδυνή*, *Εθνος*, *Ελευθερία*, *Καθημερινή*, (Τα) *Νέα*, *Ριζοσπάστης*, *Ρίζος της Δευτέρας*, *Μακεδονία*, *Ελληνικός Βορράς* και περιστασιακά: *Αυγή* και *Εμπρός*

Γ) Τα περιοδικά: *Επιθεώρηση Τέχνης*, *Κινηματογραφικός Αστήρ*, (Η) *Λέξη*, *Νέα Εστία*

4.2 Βιβλιογραφία

Αλβιζάτος, Νίκος *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922 - 1974 Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1984.

Ανδρίτσος, Γιώργος *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο 1945-1966*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004.

Βαμβακάς Βασίλης, «Η πολιτική της κωμωδίας στη γελοιοποίηση του πολέμου», *Διαπραγματεύσεις για τον πόλεμο: Οι αναπαραστάσεις του πολέμου στον ελληνικό κινηματογράφο, Συνέδριο Κινηματογραφικού Αρχείου*, (Φωτεινή Τομαή, επιμ.) ΥΠΙΕΞ, Παπαζήση, Αθήνα, 2006, σ. 263 - 276

Βαφόπουλος, Γιώργος *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, τ. Β', *Η Ανάσταση*, Βιβιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1971.

Βερέμης, Θάνος «Εμφύλιος, μια ελληνική υπόθεση», *Καθημερινή*, 16 Δεκεμβρίου 2012.

Βερναρδάκης, Χριστόφορος – Μαυρής, Γιάννης *Κόμματα και κοινωνικές συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα. Οι προϋποθέσεις της μεταπολίτευσης*, Εξάντας, Αθήνα, 1991.

Βουρνάς, Τάσος *Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας*, Πατάκη, Αθήνα, 1997, τ. Δ΄,

Γιαλαμάς, Ασημάκης Ε, *κάτι κάναμε κι εμείς. (Το θέατρο στην Κατοχή)*, Γλάρος, Αθήνα, 1991.

Γιανουλόπουλος, Γιάννης *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία (1945-1963)*, Παπαζήση, Αθήνα, 1992.

Γραμματάς, Θόδωρος *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. Α΄ - Β΄, Εξάντας, Αθήνα, 2002.

Γρηγοριάδης, Σόλων *Δεκέμβριος 1944 Το ανεξήγητο λάθος*, Ειδική έκδοση *Τα φοβερά ντοκουμέντα*, Φυτράκη-Το Βήμα, Αθήνα, χ. χ.

Δαβαλάς, Ανδρέας *Η συγκρότηση της δεξιάς ιδεολογίας στη μεταπολεμική Ελλάδα (1944 – 1981) Μια θεσμική προσέγγιση*, Αθήνα, Νήσος, 2008.

Δελβερούδη, Ελίζα - Άννα «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», *Τα Ιστορικά*, τ. 26, Ιούνιος 1997.

Δελβερούδη, Ελίζα – Άννα «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος: ο Αλέκος Σακελλάριος, ο Χρήστος Γιαννακόπουλος και η μεταπολεμική κωμωδία», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών- Ergo, Αθήνα 2002, σ. 369-376.

Δελβερούδη, Ελίζα - Άννα *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας - Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε. Ι. Ε., Αθήνα 2004.

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

Έκο, Ουμπέρτο *Ο υπεράνθρωπος των μαζών. Ρητορική και ιδεολογία του λαϊκού μυθιστορήματος*, Γνώση, Αθήνα 1983.

Ζητήματα Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη. (Εφη Βαφειάδη – Νικηφόρος Παπανδρέου επ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2007.

Ηγκέλετον, Τέρυ *Η έννοια της κουλτούρας*, μτφ. Ηλίας Μαγκλίνης, Πόλις, Αθήνα, 2003.

Ηλιού, Φίλιππος «Η πορεία προς τον Εμφύλιο: από την ένοπλη εμπλοκή στην ένοπλη ρήξη», στο συλλογικό *Ο Εμφύλιος Πόλεμος. Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο (Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949)*, (Ηλίας Νικολακόπουλος, Άλκης Ρήγος, Γρηγόρης Ψαλλίδα, επ.) Θεμέλιο, Αθήνα, 2002.

Θρύλος, Άλκης [Ουράνη Ελένη], *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ' - ΙΒ', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978-1981.

Ιατρίδης, Ιωάννης *Εξέγερση στην Αθήνα. Ο κομμουνιστικός «δεύτερος γύρος»*, Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1985.

Ιατρίδης, Ιωάννης «Απελευθέρωση, Εμφύλιος και Αμερικάνοι», *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, (Ι. Ιατρίδης επ.), Θεμέλιο, Αθήνα, 1984

Ιστορία των Ελλήνων 13^{ος} τόμος Σύγχρονος Ελληνισμός 1940 – 1949 (συλλογικό έργο, επόπτης τόμου, Γιώργος Μαργαρίτης), Μανιατέας – Τεγόπουλος, Αθήνα, 2006.

Καλαϊτζή, Γλυκερία (Γλυκερία Κουκουρίκου), *Ελληνικό Θέατρο και Ιστορία. Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940 - 1950)*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2001.

Καλύβας, Στάθης Ν. «Συλλογική Μνήμη, Δημόσια Ιστορία και Πολιτική Ορθότητα: Η Δεκαετία του '40 μέσα από τρεις Εγκυκλοπαιδείες», στον τόμο *Η Εποχή της Σύγχυσης Η Δεκαετία του '40 και η Ιστοριογραφία*, (επιμέλεια: Γιώργος Αντωνίου – Νίκος Μαραντζίδης), Εστία, Αθήνα, 2008.

Καλύβας, Στάθης Ν. «Διαστάσεις και Πρακτικές της Βίας στον Εμφύλιο (1943-1949): Μια Πρώτη Προσέγγιση», *Ο εμφύλιος πόλεμος, Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο Φεβρουάριος 1945 - Αύγουστος 1949*, (Ηλίας Νικολακόπουλος, Άλκης Ρήγος, Γρηγόρης Ψαλλίδα επ.), Θεμέλιο, 2002.

Κομνηνού, Μαρία *Από την αγορά στο θέαμα: μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στην Ελλάδα, 1950 – 2000*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2001.

Κωνσταντόπουλος, Δημήτρης *The Paris Peace Conference of 1946 and the Greek – Bulgarian relations*, ΙΜΧΑ, Thessaloniki, 1956.

Λιναρδάτος, Σπύρος *Από τον Εμφύλιο στη Χούντα*, τ. Α', Παπαζήση, Αθήνα, 1977

Μαργαρίτης, Γιώργος «Πολιτικές προοπτικές και δυνατότητες κατά την Απελευθέρωση», *Μνήμων*, τόμ. 9, Αθήνα, 1984, σ. 175-193.

Μαργαρίτης, Γιώργος *Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, τ. 1,2 Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2001.

Μαυρομούστακος, Πλάτων *Το Θέατρο στην Ελλάδα 1940 – 2000. Μια*

επισκόπηση, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005.

Μουζενίδου, Άννα «Το αρχείο Κώστα Μαυρομάτη», *Δάφνη, Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Ευαγγελάτο*, ERGO, Αθ., 2001.

Νικολακόπουλος, Ηλίας *Κόμματα και βουλευτικές εκλογές στην Ελλάδα 1946-1964. Η εκλογική γεωγραφία των πολιτικών δυνάμεων*, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2000.

Παναγιωτόπουλος, Παναγής «Κοινωνική βία – πολεμική σύγκρουση, κινηματογραφική εξομάλυνση. Μια κοινωνιολογική προσέγγιση της απουσίας ταινιών μάχης στον ελληνικό κινηματογράφο», *Διαπραγματεύσεις για τον πόλεμο: Οι αναπαραστάσεις του πολέμου στον ελληνικό κινηματογράφο*, Συνέδριο Κινηματογραφικού Αρχείου ΥΠΕΞ, Παπαζήση, Αθήνα, 2006

Παπανδρέου, Νικηφόρος «Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης», *Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα Θεσσαλονίκη Ιστορία και Πολιτισμός*, Θεσσαλονίκη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1997 – Παρατηρητής, τ. Β', σ. 114 – 137.

Πασχαλούδη, Ελένη *Ένας πόλεμος χωρίς τέλος. Η δεκαετία του 1940 στον πολιτικό λόγο, 1950-1967*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2010.

Πλωρίτης, Μάριος «Το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο (1945 – 1967)», *Η Λέξη*, τ. 14, Μάιος, 1982.

Ραμονέ, Ιγνάσιο *Σιωπηρή προπαγάνδα. Μάξες, τηλεόραση, κινηματογράφος*, μετ. Βάλια Καϊμάκη, Πόλις, Αθήνα, 2001.

Σακελλάριος, Αλέκος *Λες και ήταν χθες*, Σμυρνιωτάκης, Αθήνα, χ. χ.

Σβορώνος, Νίκος «Τα κύρια προβλήματα της περιόδου 1940-1950», στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, (Γιάννης Ο. Ιατρίδης επ.) Θεμέλιο, Αθ. 1984.

Σιδέρης, Γιάννης *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794 – 1944)*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999.

Sorlin, Pierre *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος-ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, μετ. Έφη Λατίφη, Νεφέλη, Αθήνα, 2004.

Σπάθης, Δημήτρης «Το Θέατρο», στο *Ελλάδα, ιστορία και πολιτισμός*, τ. 10β, Μαλλιάρης – Παιδεία, Θεσσαλονίκη, 1983.

Στασινοπούλου, Μαρία «Τι γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», *Τα Ιστορικά*, τχ. 23 (Δεκ. 1995), σ. 421-436.

Σφήκας, Θανάσης «Η “Ειρηνοπόλεμη” Διάσταση του Ελληνικού Εμφύλιου Πολέμου: Ειρηνευτικές Πρωτοβουλίες και Δυνατότητες Συμβιβασμού, 1945 – 1949», στο συλλογικό *Ο Εμφύλιος Πόλεμος. Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο*

(Φεβρουάριος 1945 – Αύγουστος 1949), (Ηλίας Νικολακόπουλος, Άλκης Ρήγος, Γρηγόρης Ψαλλίδας επ.), Θεμέλιο, Αθήνα 2002, σσ. 75 – 101.

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1989

Τζούμα, Άννα *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου. Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1991.

Τομανάς, Κώστας *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1994

Τοντόρωφ, Τσβετάν *Ποιητική*, μτφ. Αγγέλα Καστρινάκη, Γνώση, Αθήνα, 1989.

Το όπλο παρά πόδα. Οι πολιτικοί πρόσφυγες του ελληνικού εμφυλίου πολέμου στην Ανατολική Ευρώπη, (Ευτυχία Βουτυρά, Βασίλης Δαλκαβούκης, Νίκος Μαραντζίδης, Μαρία Μποντίλα επ.), Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 2005.

Τσιφόρος, Νίκος *Ο Γκιούλιβερ στη χώρα των γιγάντων Ο Γκιούλιβερ στη χώρα των νάνων*, Ερμής, Αθήνα, 1984.

Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος *Η Ελληνική τραγωδία. Από την απελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες*, Ολκός, Αθήνα, 1974.

Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος «Η ιδεολογική επίδραση του Εμφυλίου», *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950 Ένα έθνος σε κρίση*, (Γιάννης Ο. Ιατρίδης επ.), Θεμέλιο, 1984.

Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος *Κράτος – Κοινωνία - Εργασία στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1987

Φλιτούρης, Λάμπρος «Ο εμφύλιος στο σελιλόιντ. Μνήμες νικητών και ηττημένων στον κινηματογράφο», στο (Ρ. Βαν Μπουσχότεν, Τ. Βερβενιώτη, Ε. Βουτυρά, Β. Δαλκαβούκης, Κ. Μπάδα, επ). *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 387-404

Χαραλάμπης, Δημήτρης *Στρατός και πολιτική εξουσία. Η δομή της εξουσίας στην μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Εξάντας, Αθήνα, 1985.

Χαραλάμπης, Δημήτρης *Πελαταιακές σχέσεις και λαϊκισμός (Η εξωθεσμική συναίνεση στο ελληνικό πολιτικό σύστημα)*, Εξάντας, Αθήνα, 1989.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος– Μαράκα, Λίλα *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, τ. Α΄, Ερμής, Αθήνα, 1977.

Hobsbawm, Eric *Για την Ιστορία*, μετ. Παρασκευάς Ματάλας Θεμέλιο, Αθήνα, 1998.

Hobsbawm, Eric *Η εποχή των άκρων, Ο σύντομος εικοστός Αιώνας 1914 – 1991*, μετ. Βασίλης Καπετανγιάννης, Θεμέλιο, Αθήνα, 2002.

Χρηστίδης, Περικλής Χ. «Το τέλος των ελληνικών διεκδικήσεων», *Καθημερινή*, 16/10/2011.

Ψαθάς, Δημήτρης *Σε ήχο πιάγιο*, Μαρή, Αθήνα, χ. χ.

Ψυρούκης, Νίκος *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1983, τ. Α'.

Eleftheriotis, Dimitris *Popular cinemas of Europe, Studies of Texts, Contexts and Frameworks*, (National Cinemas), Continuum, New York-London, 2002, pp. 25-46.

Dyer, Richard and Vincendeau, Ginette *Popular European Cinema*, Introduction, Routledge, London and New York, 1992.

Grieverson, Lee “Woof, Warp, History”, *Cinema Journal*, v. 44 (Autumn 2004), p. 119 - 126

Fluck, Winfried “The ‘Imperfect Past’: Vietnam According to the Movies” in Hans-Jürgen Grabbe and Sabine Schindler (eds.), *The Merits of Memory: Concepts, Contexts, Debates*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2008), p: 353-385

Karalis, Vrasidas *A History of Greek Cinema*, Continuum, New York & London, 2012.

Levine, Lawrence “The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and its Audiences”, *The American Historical Review*, v.97, Dec. 1992, pp. 1369-1399.

Miller, Toby “Screening the Nation: Rethinking Options”, *Cinema Journal*, v. 38, (Summer 1999), pp. 93-97.

Rosenstone, Robert “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film”, *AHR*, v. 93, (Dec. 1998), pp. 1173-1185.

Stefanidis, Ioannis D. *Stirring the Greek Nation Political Culture, Irredentism and Anti – Americanism in Post – War Greece, 1945 – 1967*, Ashgate, 2007.

Xydis, Stephen *Greece and the Great Powers 1944-1947, Prelude to the “Truman Doctrine”*, Ε.Μ.Σ. –IMXA, Thessaloniki, 1963.